



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**SON DÖNEM OSMANLI RESİM SANATINDA  
ENTELEKTÜEL KADIN İMGESİNİN YARATIMI**

Özge Yeşim TÜRK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



**SON DÖNEM OSMANLI RESİM SANATINDA  
ENTELEKTÜEL KADIN İMGESİNİN YARATIMI**

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Özge Yeşim TÜRK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

Annem Zeyhan Taşcı'ya  
ve onun karakterindeki tüm kadınlara...

## TEŞEKKÜR

“Son Dönem Osmanlı Resim Sanatında Entelektüel Kadın İmgesinin Yaratımı” isimli bu yüksek lisans tezini hazırlarken her ihtiyacım olduğunda bana yol gösteren ve gerektiğinde beni özgür bırakabilen, bu yaklaşımıyla yaptığım araştırmadan keyif almamı sağlayan, en önemlisi de kadın çalışmalarının desteklenmediği akademi dünyasında bu çalışmaları gönülden destekleyen sevgili danışmanım Doç. Dr. Ayşe Pelin Şahin Tekinalp’e; şahsıma ve araştırmama göstermiş olduğu katkı ve inanç için minnettarım.

Yaptığı araştırmalarla hem Türkiye’de kadın çalışmalarının önünü açmış hem de bu teze büyük katkı sağlamış olan Prof. Dr. Serpil Çakır’a; ve tez yolculuğumun henüz en başında beni cesaretlendirmiş olan Dr. Öğr. Üyesi Ünal Araç’a; jüriliğimi üstlenip yorum ve önerileriyle araştırmamı zenginleştirdikleri için teşekkürü bir borç bilirim.

Her zaman arkamda olan ve desteklerini benden bir an için esirgemeyen sevgili aileme; özellikle de bir kadın olarak hayatın her alanında sergilediği karakterle bana ilham vermiş ve rol model olmuş olan annem Zeyhan Taşcı’ya; şahsıma ve araştırmama göstermiş oldukları inanç için sonsuz teşekkür ederim.

Son olarak her zaman yanımda olan ve beni cesaretlendirip ilerlemeye zorlayan, en önemlisi de varlığıyla hayatımı güzelleştiren Süleyman Yıldıracı’ya; bakışı ve fikirleriyle bu araştırmaya göstermiş olduğu katkı için çok teşekkür ederim.

30.06.2022

**Özge Yeşim TÜRK**

## ÖZET

TÜRK, Özge Yeşim. *Son Dönem Osmanlı Resim Sanatında Entelektüel Kadın İmgesinin Yaratımı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2022.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemi, kadınlar tarafından ataerkinin iktidarına karşı verilmiş mücadeleler bütünü olan Osmanlı Kadın Hareketi'nin gerçekleştirildiği yıllardır. Bu hareketle ortaya çıkan kadınlar, ataerkinin iktidarından gelen her türlü haksızlık ve eşitsizliğe karşı ezilen Osmanlı kadınlarının yanında eyleme geçerek entelektüel birer karakter ortaya koymuşlardır. Söz konusu karaktere yalnızca tarihte değil tuvalerde de rastlanır. Ancak bu zamana kadar Osmanlı Kadın Tarihi ile Osmanlı Resim Sanatı arasında bir bağlantı kurulamamış ve gerek Osmanlı kadınlarının gerekse Osmanlı kadın imgesi temsillerinin sergilemiş olduğu entelektüel karakterin ayırdına varılamamıştır.

“Son Dönem Osmanlı Resim Sanatında Entelektüel Kadın İmgesinin Yaratımı” isimli bu yüksek lisans tezinde ise Osmanlı Kadın Tarihi ile Osmanlı Resim Sanatı arasında bir bağlantı kurmak ve hem Osmanlı kadınlarının hem de Osmanlı kadın imgesi temsillerinin entelektüel kimliğini açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Söz konusu kimlik, aynı zamanda tarih ve tuvaler arasındaki bağlantının en önemli yeri olması nedeniyle araştırmanın odak noktasıdır.

Bu doğrultuda entelektüel Osmanlı kadınlarının ve entelektüel Osmanlı kadın imgesi temsillerinin yaratım süreçleri incelenmiş ve söz konusu incelemede bir yandan Osmanlı kadınları ile Osmanlı kadın imgesi temsillerinin aralarındaki bağlantı sorgulanırken bir yandan da hem Osmanlı kadınlarının hem de Osmanlı kadın imgesi temsillerinin entelektüel kimlikleri tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Osmanlı İmparatorluğu, Osmanlı Kadın Hareketi, Osmanlı Resim Sanatı, Fransız Resim Sanatı, Entelektüel İmge, Kadın İmgesi.

## ABSTRACT

TÜRK, Özge Yeşim. “*The Formation of the Intellectual Women Image in Late Ottoman Painting*”, Master Thesis, Ankara, 2022.

The last period of the Ottoman Empire has witnessed the Ottoman Women's Movement which was the women's fight against the patriarchy. The women who were responsible for this movement have showed an intellectual character via taking action against injustice and inequality of the patriarchy. This character was not only found in history but also in canvases. However, the connection was not able to be interrelated between Ottoman Women's History and Ottoman Painting. Moreover, intellectual character of Ottoman women and intellectual character of representations of Ottoman women's image could not be revealed, until this time.

In this master's thesis entitled “The Formation of the Intellectual Women Image in Late Ottoman Painting”, it was aimed to establish a connection between Ottoman Women's History and Ottoman Painting and to reveal the intellectual identity of both Ottoman women and representations of Ottoman women's image. This identity is also the focus of this research as it is the most important point of the connection between history and the canvases.

In this context, the formation process of intellectual Ottoman women and representations of intellectual Ottoman women's image were evaluated. Additionally, the connection between Ottoman women and representations of Ottoman women's image was questioned, whilst intellectual identities of Ottoman women and intellectual identities of representations of Ottoman women's image were discussed.

**Keywords:** Ottoman Empire, Ottoman Women's Movement, Ottoman Painting, French Painting, Intellectual Image, Women's Image.

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	ii
<b>ETİK BEYAN</b> .....	iii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>ÖZET</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	viii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. BÖLÜM: ENTELEKTÜELİN YARATIMI</b> .....	5
<b>1.1. BATILI ENTELEKTÜEL</b> .....	6
1.1.1. Karşı Hegemonik Organik Entelektüel .....	8
1.1.2. Pratik Bilgi Teknisyeni .....	10
1.1.3. Spesifik Entelektüel .....	11
1.1.4. Amatör .....	13
<b>1.2. OSMANLI ENTELEKTÜELİ</b> .....	15
1.2.1. Aydın-Entelektüel Ayrımı .....	16
<b>2. BÖLÜM: SON DÖNEM OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA ENTELEKTÜEL KADINININ YARATIMI</b> .....	19



<b>2.1. OSMANLI KADINININ KONUM VE KOŞULLARI</b> .....	19
2.1.1. Mahremiyet Alanı .....	20
2.1.2. Kamusal Alan.....	23
<b>2.2. TANZİMAT'TAN OSMANLI KADIN HAREKETİ'NE</b> .....	26
2.2.1. Osmanlı Aydını ve Kadın Sorunu .....	27
<b>2.3. OSMANLI KADIN HAREKETİ'NDEN ENTELEKTÜEL OSMANLI KADININA</b> .....	30
2.3.1. Hanımlara Mahsus Gazete .....	31
2.3.2. Demet .....	34
2.3.3. Beyaz Konferanslar .....	36
2.3.4. Kadınlar Dünyası .....	41
2.3.5. Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti .....	44
2.3.6. Osmanlı Kadın Hareketi'nin Sonu .....	48
<b>3. BÖLÜM: SON DÖNEM OSMANLI RESİM SANATINDA ENTELEKTÜEL KADIN İMGESİNİN YARATIMI</b> .....	51
<b>3.1. OSMANLI RESİM SANATININ GELENEĞİ</b> .....	51
3.1.1. İmge Kalıpları .....	51
3.1.2. Kıyafet ve Lakaplar.....	53
<b>3.2. OSMANLI RESSAMLARININ PARİS YILLARI</b> .....	54
3.2.1. Birinci Kuşak: Akademizm.....	55
3.2.2. İkinci Kuşak: İzlenimcilik.....	60

<b>3.3. GELENEĞİN TERKİ VE ENTELEKTÜEL KADIN İMGESİ TEMSİLLERİ</b>	66
3.3.1. Osman Hamdi Bey	67
3.3.2. Halil Paşa	73
3.3.3. Müfide Kadri	79
3.3.4. İbrahim Çallı	82
3.3.5. Ömer Adil	89
3.3.6. Abdülmecid Efendi	93
3.3.7. İzzet Ziya	97
3.3.8. Namık İsmail	99
<b>DEĞERLENDİRME</b>	103
<b>KAYNAKÇA</b>	112
<b>EK 1. TARİHSEL ÇİZELGE</b>	129
<b>EK 2. ORJİNALLİK RAPORU</b>	131
<b>EK 3. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU</b>	133

## GİRİŞ

*“İnkılabı bulutların üstünde değil kafaların içinde yapmak mucizesini gösterdiniz, bizi uyandırdınız.”* Bu sözler, bir Osmanlı kadını olan Feride Mağmum tarafından Osmanlı Kadın Hareketi'nin öncü isimlerinden Nuriye Ulviye Mevlan'a hitaben yazılmış bir teşekkür mektubundandır.

Kadınlar tarafından ataerkinin iktidarına karşı verilmiş mücadeleler bütünü olan Osmanlı Kadın Hareketi, gerçekten de Osmanlı kadınlarının kafaları içinde bir inkılap gerçekleştirmiş ve onları uyandırmıştır. Bu hareketi uyandıran ve bu hareketle uyanan kadınlar, ataerkinin iktidarından gelen her türlü haksızlık ve eşitsizliğe karşı ezilen Osmanlı kadınlarının yanında eyleme geçerek entelektüel birer karakter ortaya koymuşlardır. Söz konusu karaktere yalnızca tarihte değil tuvalerde de rastlanır.

Ancak bu zamana kadar Osmanlı Kadın Tarihi ile Osmanlı Resim Sanatı arasında bir bağlantı kurulamamış ve gerek Osmanlı kadınlarının gerekse Osmanlı kadın imgesi temsillerinin sergilemiş olduğu entelektüel karakterin ayırıcına varılamamıştır. “Son Dönem Osmanlı Resim Sanatında Entelektüel Kadın İmgesinin Yaratımı” isimli bu yüksek lisans tezi ise Osmanlı Kadın Tarihi ile Osmanlı Resim Sanatı arasında bir bağlantı kurmak ve hem Osmanlı kadınlarının hem de Osmanlı kadın imgesi temsillerinin entelektüel kimliğini açığa çıkarmak adına kaleme alınmıştır.

Bu kimliği açığa çıkarmak, elbette onun ardındaki entelektüel kavramını tanımlamakla mümkün olacaktır. Ancak bilindiği üzere entelektüel, pek çok yanılsamaya neden olmuş oldukça sorunlu bir kavramdır. Bu durum, kavramın her geçen gün daha tartışmalı ve kapsamlı bir hal almasından ve sergilenen farklı yaklaşımlarla çeşitlenen tanımlamalar nedeniyle tek bir görüşten doğan tek bir tanıma bağlı tutulamaz olmasından kaynaklanır.

Bu nedenle araştırmanın “Entelektüelin Yaratımı” başlıklı birinci bölümünün “Batılı Entelektüel” başlığı altında kelime en başından ele alınır. Bu, kelimenin ilk anlamından modern anlamına modern anlamından postmodern anlamına bir etimoloji tarihi anlatısının yapıldığı ve söz konusu anlatıda Antonio Gramsci, Jean-Paul Sartre, Michel Foucault ve Edward Said gibi düşünürlerin kavram üzerine belirttikleri görüş ve tanımlamaların tartışıldığı kısımdır. İlgili kısımda özellikle bu isimlere yer verilmiş olmasının nedeni, her birinin görüş ve tanımlamalarının kavram için birer mihenk taşı niteliğinde olmasıdır.

Ancak bu düşünürler, kendi entelektüel tanımlarını kendilerinde ve toplumda gördükleri çıkmazlardan yola çıkarak yaratmak istedikleri devrim doğrultusunda oluşturmuş ve üzerinde tamamen uzlaşılması olanaksız, farklı devrimlerin farklı tarihsel kişiliklerini yaratmışlardır. Bu nedenle araştırmada söz konusu tanımlardan yalnızca birinin kullanılmasından kaçınılmış, bunun yerine her birinin ortak gereklilik ve sınırları belirlenerek bu gereklilik ve sınırlar dahilinde daha kapsayıcı bir tanım elde edilmeye çalışılmıştır. Bununla, hem ilgili tanımları veren isimlerin bireysel tutumlarından sıyrılarak nispeten daha bağımsız bir tanım ortaya koymak hem de ortaya konan tanımın daha zamansız olmasını sağlayarak kavramın dönem içindeki anlamından uzaklaşılmasını önlemek amaçlanmıştır. Elde edilen tanım, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde Osmanlı İmparatorluğu'nda aranacaktır.

Ancak bilindiği üzere entelektüel, Osmanlıcada yeri olmadığı gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da kullanılmamıştır. İmparatorlukta onun yerine kullanılan kavram, bugün dahi sıklıkla entelektüelle karıştırılmakta olan aydındır. Bu nedenle araştırmanın birinci bölümünün “Osmanlı Entelektüeli” başlığı altında iki kavram birbiriyle karşılaştırılır. Bu kısımda, hem bir kavram olarak aydın ve entelektüelin hem de bu kavramların işaret ettikleri tarihsel kişiliklerin ayrımı yapılmaktadır. Bunlardan entelektüelin işaret ettiği tarihsel kişiliği karşılayanlar, Osmanlı Kadın Hareketi'yle ortaya çıkacak olan Osmanlı kadınlarıdır.

Osmanlı Kadın Hareketi, Osmanlı kadınlarının entelektüel bir kimlik kazanmalarında oldukça önemli bir yer tutmakta, öyle ki, entelektüel Osmanlı kadınlarının çoğunluğunu bu hareketi gerçekleştiren ve bu hareketten yetişen kişiler oluşturmaktadır. Dolayısıyla Osmanlı kadınlarının entelektüel kimliklerini açığa çıkarmak adına öncelikle Osmanlı Kadın Hareketi'nin kavranması lazımdır. Bu hareketin kavranmasıysa ancak kadının o zamana kadar içinde bulunduğu konum ve koşulların ortaya konmasıyla mümkün olacaktır.

Bu nedenle araştırmanın “Son Dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda Entelektüel Kadının Yaratımı” başlıklı ikinci bölümünün “Osmanlı Kadınının Konum ve Koşulları” başlığı altında, üst ve orta sınıfa mensup kentli Müslüman kadınların konum ve koşullarına odaklanılır. Bunun nedeni, Osmanlı Kadın Hareketi'ni gerçekleştirenlerin üst ve orta sınıfa mensup kentli Müslüman kadınlar olmasıdır. Aynı nedenden ötürü yoksul, köylü ya da gayrimüslim kadınlar araştırma dışı bırakılmıştır. Bu, 15. Yüzyıldan 19. Yüzyıla bir kadın tarihi anlatısının yapıldığı ve söz konusu anlatıda kadının hem mahrem hem de kamusal alanlardaki yaşantısının incelendiği kısımdır. İlgili kısımda bu yaşantının giderek kısıtlanması üzerinde durulmakta; bununla, verilen mücadeleler

sonucunda karşı çıkılan konum ve koşulların anlaşılması ve edinilen kimliğin önem ve değerinin ayırdına varılması amaçlanmaktadır.

19. yüzyıla gelindiğindeyse Tanzimat ve Islahat Fermanlarının ilan edilmesiyle birlikte kadının konum ve koşulları değişmeye başlamış ve kadın sorunu imparatorluğun gündemine taşınmıştır. Araştırmanın ikinci bölümünün “Tanzimat’tan Osmanlı Kadın Hareketi’ne” başlığı altında da söz konusu fermanların kadının konum ve koşulları üzerine olan etkisine ve Osmanlı aydınlarının kadın sorununa olan yaklaşımlarına odaklanılır. İlgili dönemi takip eden süreçte kadınlar, Osmanlı Kadın Hareketi’yle birlikte kendi sorunlarına kendileri çözümler arayacaklardır.

Araştırmanın ikinci bölümünün “Osmanlı Kadın Hareketi’nden Entelektüel Osmanlı Kadınına” başlığı altındaysa doğrudan Osmanlı Kadın Hareketi’ne odaklanılmaktadır. Bu kısımda, 19. Yüzyılın son çeyreğinden Cumhuriyet’in ilanına kadar bir kadın hareketi anlatısı yapılmakta ve söz konusu anlatıda bir yandan kadınların kendi sorunlarına ürettikleri çözümler incelenirken bir yandan da bu çözümlerde ortaya koydukları entelektüel kimlikler tartışılmaktadır.

19. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı İmparatorluğu’nda entelektüel kadının yaratım süreci başlamışken Osmanlı Resim Sanatında da entelektüel kadın imgesinin yaratım süreci başlamıştır. Bu yaratımda Osmanlı ressamalarının Paris yılları önemli bir yer tutmaktadır. Dolayısıyla Osmanlı Resim Sanatında entelektüel kadın imgesinin yaratımını anlamak adına öncelikle Osmanlı ressamalarının Paris yıllarının öneminin kavranması lazımdır. Bu yılların öneminin kavranmasıysa ancak Osmanlı Resim Sanatı geleneğinin anlaşılmasıyla mümkün olacaktır.

Bu nedenle araştırmanın “Son Dönem Osmanlı Resim Sanatında Entelektüel Kadın İmgesinin Yaratımı” başlıklı üçüncü ve son bölümünün “Osmanlı Resim Sanatının Geleneği” başlığı altında Osmanlı resminin geleneğine ve bu geleneğin pratiklerine odaklanılır. Bu, geleneksel Osmanlı resminde kadın imgesinin incelendiği ve söz konusu imgenin görünürlük, saygınlık ve ötekilik sorunları kapsamında tartışıldığı kısımdır.

Bu gelenek, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim eğitimi için Paris’e gönderilen ressamlar tarafından terk edilmiş ve Osmanlı Resim Sanatı Batı Resim Sanatıyla tanışmıştır. Araştırmanın son bölümünün “Osmanlı Ressamalarının Paris Yılları” başlığı altında da söz konusu ressamaların Paris yıllarına ve bu yıllarda aldıkları eğitim, etkilendikleri isim ve akımlara odaklanılır. Aynı ressamlar, ilgili dönemi takip eden süreçte entelektüel kadın imgesini yaratacaklardır.

Araştırmanın son bölümünün “Geleneğin Terki ve Entelektüel Kadın İmgesi Temsilleri” başlığı altındaysa doğrudan son dönem Osmanlı Resim Sanatında entelektüel kadın imgesinin yaratımına odaklanılmaktadır. Tezin esas odağını oluşturan bu kısımda, söz konusu imgenin yaratım süreci Osmanlı Kadın Tarihi ile karşılaştırılarak anlatılmış ve hem Osmanlı Resim Sanatı geleneğinin hem de Osmanlı ressamlarının Paris yıllarının ilgili sürece olan etkisi tartışılmıştır. Aynı zamanda bu, kadın imgesi temsillerinin araştırmanın en başında elde edilmiş olan entelektüel tanımını karşılayıp karşılamadıklarının ortaya konduğu kısımdır.

Son olarak araştırmanın “Değerlendirme” bölümünde, bu zamana kadar Osmanlı Kadın Tarihi ile Osmanlı Resim Sanatı arasında bir bağlantı kurulamamasının ve gerek Osmanlı kadınlarının gerekse Osmanlı kadın imgesi temsillerinin sergilemiş olduğu entelektüel karakterin ayırdına varılamamasının nedenleri sorgulanır. Bununla birlikte yine aynı bölümde hem entelektüel Osmanlı kadın imgesi temsilleri hem de bu temsilleri vermiş olan ressamlar hemen her yönden değerlendirilip tartışılmaktadır.

Araştırma boyunca, başta Serpil Çakır’ın alanında öncü çalışmaları olmak üzere, Judith Tucker, Margaret Meriwether, Leslie Peirce ve Madeline Zilfi’nin feminist tarih yazımından; Griselda Pollock ve Nanette Salomon’un feminist sanat tarihi yazımından; Josephine Donovan ve Janet Wolff’un ise feminist bakışlarından yararlanılmıştır.

## 1. BÖLÜM: ENTELEKTÜELİN YARATIMI

Bir kavram olarak entelektüel, ortaya çıktığı ilk günden bu yana tarih içinde değişip gelişmiştir. Bunun esas sebebi, kavramın işaret ettiği bireyin sürekli olarak başkalaşan bir dünya düzeni içinde yaşıyor olmasıdır. Çünkü koşulların değişimi bireyin dönüşümüne, bireyin dönüşümü onu ifade eden kavramın değişimine sebep verir. Bu da entelektüeli tıpkı işaret ettiği birey gibi yaşayan bir kavram haline getirmiştir. Ancak halihazırda değişen ve gelişen, bir diğer deyişle yaşayan bu kavram, modern zamanlardan itibaren oldukça karmaşık bir hale bürünecektir.

19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde bireyselleşme ve küreselleşmeyle birlikte geleneksel normlar yıkılmış; insanlar, toplumlar ve iktidarlar başkalaşmıştır. Yaşanan bu başkalaşım sonucunda bireyin; ait olduğu toplum, bağlı olduğu iktidar, başka bir ifadeyle içinde yaşadığı dünya düzeni karmaşıklaştıkça kendisinin de karmaşıklaştığı görülür. Çünkü yeni hayatlar yeni sorunları, yeni sorunlar yeni mücadele yöntemlerini doğurmuştur. Mevcut düzende var olmaya çabalayan birey ise mücadelesine bu düzen içindeki yerini saptamaya çalışmakla girişmiş, bu uğraşı da kendi yerini işaret etmek için yarattığı kavramlar üzerinden vermiştir. Hiç kuşkusuz entelektüel de bu gibi kavramlardan biri olmakla beraber belki de en önemlisidir. Çünkü onda modern insanın sorunlarına karşı verdiği mücadelenin izleri daha belirgindir.

Mutlak hiçbir şeyin kalmadığı ve her şeyin göreceli bir hal aldığı modern sonrası zamanlara gelindiğinde bile verilen mücadelenin yönü ve şekli değişse de yönteminin aynı kaldığı görülecektir. Öyle ki, günümüz mücadelelerinin sınırları da yine insanın kendi yerini işaret etmek için yarattığı kavramlar üzerinden çizilmekte; bu sebeple entelektüel gibi kavramlar, üzerlerine belirtilen pek çok görüş ve yapılan pek çok tanımlamaya rağmen tekrar tekrar ele alınmaya devam etmektedir.

Buna bağlı olarak her geçen gün daha tartışmalı ve kapsamlı bir hal alan entelektüel de sergilenen farklı yaklaşımlarla çeşitlenen tanımlamalar sebebiyle tek bir görüşten doğan tek bir tanıma bağlı tutulamaz hale gelmiştir. Bu sebeple kavrama dair en genel hatlarıyla dahi olsa bir saptamada bulunabilmek için öncelikle kelimenin, yaşadığı tüm değişiklikler ve üzerine belirtilen farklı görüş ve tanımlamalarla birlikte en başından incelenmesi gerekir.

## 1.1. BATILI ENTELEKTÜEL

Etimolojik olarak Latince “intellectus”tan türemiş olan kelimenin kökü “intellect”, akıl ve idrak gibi anlamlara sahiptir. Intellectus ise genel olarak kas gücüyle çalışanların ya da el işi yapanların karşısında aklıyla çalışan ya da akıl işi yapan bireyleri karşılamaktadır. Buna bağlı olarak bireyin en eski anlamıyla entelektüel addedilebilmesi için mesleğini icra ederken düşüncelerini de işin içine katması yeterlidir. Louis Bodin, kavramın karşılık geldiği tarihsel kişiliğin Batılı olduğunu ileri sürmektedir<sup>1</sup>.

Batılı entelektüele ise ancak skolastik düşüncenin yıkılmasıyla, Aydınlanma Çağı'nda (1715-1789) rastlanır. Bu çağda mihenk taşlarını düşüncenin oluşturduğu Aydınlanma felsefesinin benimsenmesiyle toplum içinde aklıyla çalışan, akıl işi yapan bireylerin öne çıkması entelektüel kavramını görünür kılmıştır<sup>2</sup>. Ancak en erken entelektüel her ne kadar 1700'lü tarihlere dayanıyor olsa da modern anlamıyla entelektüele 19. Yüzyılın son çeyreğinden önce rastlanmamaktadır. Kelimenin bu modern anlamının temeli ise 1800'lerin sonlarında Fransa'da gerçekleşen Dreyfus Olayı'yla atılmıştır<sup>3</sup>.

Dünya adalet tarihine büyük bir adli yanığı olarak geçen Dreyfus Olayı, esasen 1894 yılında yüzbaşı Alfred Dreyfus'un (1859-1935) haksız yere mahkum edilmesi akabinde meydana gelen olaylar bütünüdür. Birtakım gizli Fransız askeri bilgisini Almanlara vermekle suçlanan Dreyfus, Guyana açıklarındaki Şeytan Adası'nda müebbet hapse mahkum edilmiştir. Aleyhinde öne sürülmüş olan tek kanıt, sonradan sahte olduğu anlaşılacak bir mektuptur. Bahsi geçen casusluğun esas faili ise dönemin nüfuzlu kimselerinden olan binbaşı Ferdinand Walsin Esterhazy'dir (1847-1923)<sup>4</sup>.

Dava zaman içinde tekrar tekrar açılmış, bu süreçte esas casusun kimliğine ve mahkumun masumiyetine dair pek çok kanıt öne sürülse de bir türlü sonuçlanamamıştır. Bunda, Esterhazy'nin nüfuzu ve ilgili dönemde antisemitizmin yükselmesine bağlı olarak Dreyfus'un yahudi kökeni büyük önem taşımaktadır. Yine de Esterhazy, en nihayetinde aleyhinde biriken

1 Bodin, L. (1984). Aydınlar. (M. Dünder, Çev., s.9, 12, 13) Ankara: Ayko Yayınları; Çağan, K. (2003). Entelektüel İmgesi Üzerine. AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 5(1), 163.

2 Özveren, E. (2002). Taşlar Yerinden Oynarken: Alacakaranlığın Aydınlığı. Cogito: Entelektüeller Gerekli Mi? (31), 172; Çağan, 2003, s.164.

3 Bauman, Z. (1996). Yasakoyucular ve Yorumcular. (K. Atakay, Çev., s.30) İstanbul: Metis Yayınları; Çağan, 2003, s.164.

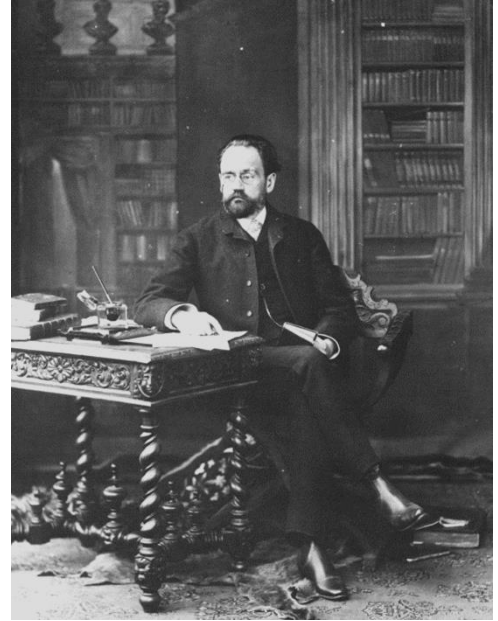
4 Zola, E. (1976). Gerçek Yürüyor: Dreyfus Olayı. (M. Tuncer, Çev., s.7-27) İstanbul: K Yayınları.



delillerin neticesinde açığa alınacak; görevinden uzaklaştırıldıktan hemen sonra da İngiltere'ye kaçan binbaşı, Dreyfus'u mahkum eden mektubu bizzat kendisinin yazdığını itiraf edecektir. Ancak bu itiraftan sonra dahi yüzbaşının masumiyeti ispatlanamamış; çıkarılan genel bir af yasası ile salıverilen Dreyfus, ne yargı ne de kamuoyu önünde hiçbir zaman aklanamamıştır<sup>5</sup>.

Tüm bu süreç boyunca başta Emile Zola (1840-1902) olmak üzere pek çok yazar ve bilim insanının Dreyfus'un davası için mücadele ettiği ve haksız mahkumiyeti bitiren af yasasının bu mücadele sonucunda çıktığı bilinmektedir. Mücadeleye türlü gazete ve broşür yazılarıyla destek veren Zola, bu adli yanıldan devletin üst kademesindeki kişileri sorumlu tutmuştur. 1898 yılında *L'Aurore Gazetesi*'nde Fransa Başkanı Felix Faure'a yazdığı "J'Accuse (İtham Ediyorum)" isimli açık mektup bu tutumunun en sert örneğidir<sup>6</sup>. Yazdığı mektupla genelkurmayı ve yargıçları suçlayan yazar, Dreyfus'un antisemitizm kurbanı olduğunu dile getirmiştir<sup>7</sup>. Mektubun esas önemi ise akıl işi yapan ya da aklıyla çalışan, başka bir deyişle "bilen" kimselerin de bu davada birer sorumlulukları olduğunun belirtilmesidir. Bununla birlikte Zola, entelektüel siyasi bir işlev atfetmiştir<sup>8</sup>.

Akabinde pek çok yazar ve bilim insanının da aynı düşünceden hareketle Dreyfus'u destekleyen bir bildiri imzaladığı görülür. Bu bildiri üzerinden ilk kertede entelektüel kavramı iktidara yakın kesim tarafından ölçsüz eleştirilerde bulunulup alay konusu edilerek aşağılanmıştır. İlgili tavrın yine iktidara yakın basın tarafından kamuoyuna yansıtılması da entelektüelliğin halk nezdinde olumsuz bir biçimde yankı bulmasına sebep olmuştur. Ancak sonrasında kavram, farklı kesimden kimselerin üzerine görüş bildirmesiyle giderek daha olumlu ve saygın bir anlam kazanmıştır<sup>9</sup>.



**Resim 1: Emile Zola, fotoğraf: Nadar, 1895**

5 A.g.e., s.7-27.

6 A.g.e., s.27-213.

7 A.g.e., s.81-100.

8 Timur, T. (2008). Habermas'ı Okumak (s.235). İstanbul: Yordam Kitap.

9 "Entelektüeller Bildirisi" olarak da bilinen söz konusu bildiriye karşı aşağılamada bulunmuş isimler arasında Maurice

Görüldüğü üzere Dreyfus Olayı ve bir entelektüel olarak Zola'nın bu olaydaki tutumu entelektüel olmanın ölçütünü değiştirmiştir. Bununla ilgili olarak Zygmunt Bauman, bu zamana kadar entelektüel addedilebilmek için mesleğini icra ederken düşüncelerini de işin içine katması yeterli olan bireyin, bu tarihten itibaren sahip olduğu bilgi doğrultusunda toplumsal olaylara dahil olması ve gerektiğinde toplumun içinde bulunduğu durumlara müdahale etmesi gerektiğini söylemiştir. Çünkü kavram artık bir “bilen” olmanın yanı sıra bir “eyleyen” olmayı da zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla bundan sonra bilen bireylerin entelektüel olup olmadıklarının ayırdına toplumsal olay ve durumlar karşısında sergiledikleri eylem ya da eylemsizlik hali üzerinden varılacaktır<sup>10</sup>.

### 1.1.1. Karşı Hegemonik Organik Entelektüel

Kelimenin modern anlamının en erken tanımını oluşturan bu olayın ardından, yirminci yüzyılla birlikte kapitalizmin de yükselmesiyle entelektüellerin ve dolayısıyla entelektüel kavramının köklü değişikliklere uğradığı görülür. Takip eden süreçte pek çok düşünür, kavramı aynı temel üzerinde farklı yaklaşımlar sergileyerek tekrar tekrar yeniden inşa etmiştir. Bunlardan belki de en önemlisi, aynı zamanda bir siyasetçi ve kuramcı da olan İtalyan düşünür Antonio Gramsci'dir (1891-1937).

Gramsci, düşüncenin dahil olmadığı hiçbir insan çabası bulunmadığından temelinde bütün insanların entelektüel sayılabileceğini söylemektedir. Ancak o da hepsinin toplumda entelektüelin işlevini karşılamadığı görüşündedir. İki tip entelektüelin varlığından bahseden düşünür, bu ayrımı da yine farklılaşan işlevler üzerinden yapmıştır. Bunlardan ilki “geleneksel entelektüeller”, ikincisi ise “organik entelektüeller”dir<sup>11</sup>.

Geleneksel entelektüeller için yeni dünyanın eski tip entelektüelleri denebilir. Bunun sebebi, mevcut egemen sisteme tabi olmalarının yanı sıra tıpkı eskiden olduğu gibi icra ettikleri meslekler dolayısıyla entelektüel addedilmeleridir. Ancak onları eskinin entelektüelinden ayıracak olan da yine sahip oldukları bu mesleklerdir. Genellikle avukatlık, noterlik gibi meslekleri olan bu entelektüeller, yaptıkları işin doğası gereği merkezi yönetim ve kırsal kesim arasında köprü görevi

---

Barres (1862-1923) gibi düşünürler de mevcuttur. Kavramın olumlu bir anlama bürünmesi ise büyük oranda bir Fransız Yahudisi olan Julien Benda'nın (1867-1956) 1927 yılında yayınladığı “La Trahison des-Clercs” isimli eseri aracılığıyla gerçekleşmiştir. Benda bu eserinde Barres gibi düşünürlerin söz konusu tutumlarını eleştirmektedir. A.g.e., s.235, 236. 10 Bauman, 1996, s.8, 45; Demiralp, O. (2002). Entelektüeller ve Aydınlar. Cogito: Entelektüeller Gerekli Mi? (31), 126; Çağan, 2003, s.164.

11 Gramsci, A. (1967). Aydınlar ve Toplum. (V. Günyol, F. Edgü, & B. Onaran, Çev., s.23, 24) İstanbul: Çan Yayınları.

görmüşlerdir. Yöneten ve yönetilene birbirine bağlayan bu aracı konum da onlara kendiliğinden siyasi bir işlev atfetmiş, böylece eskinin entelektüelinden ayrılıp modern entelektüel tanımına ayak uydurabilmişlerdir<sup>12</sup>.

Gramsci'nin bir diğer entelektüeli olan organik entelektüeller ise tamamen yeni bir tiptir ve geleneksel entelektüeller gibi yalnızca mesleklerinin onlara atfettiği siyasi işlev sebebiyle entelektüel addedilmemişlerdir. Çoğunlukla yazarlık, gazetecilik gibi meslekleri olan bu entelektüeller, sahip oldukları meslekleri bir değişim yaratma çabasıyla kullanmış; onları entelektüel kılan da yaratmaya çalıştıkları değişimde üstlendikleri rolün siyasi işlevi olmuştur. Bahsi edilen kişiler arasında egemen sınıfa bağlı olanlar olduğu gibi ezilen sınıflara bağlı olanlar da mevcuttur. Farklı sınıflara bağlı bu farklı entelektüeller, yaratmak istedikleri değişimlerde de doğaları gereği yine farklı yollar izlemişlerdir. Bu sebeple izlenen yolun hegemonik olup olmamasına bağlı olarak kendi içlerinde ikiye ayrıldıkları görülmektedir. Bunlardan biri egemen sınıfa bağlı olan "hegemonik organik entelektüeller", diğeri ise ezilen sınıflara bağlı olan "karşı hegemonik organik entelektüeller"dir<sup>13</sup>.

Gramsci'nin eserlerinde hegemonya, egemen sınıfın sömürülen sınıfların rızasını alarak güç kazanması şeklinde yer etmiştir. Bu rızayı kazanmak ise esas olarak toplumun siyasal gündemini şekillendirerek diğer sınıfları etkilemekle mümkündür<sup>14</sup>. Böylece tüm sınıfların egemen sınıfın çıkarları doğrultusunda kabul edilmesi beklenen hemen her şeye ikna edilebileceği düşünülür. Bu doğrultuda söz konusu gündemi şekillendirerek toplulukları etkilemeye çalışan kimseler de hegemonik organik entelektüellerdir<sup>15</sup>. Karşı hegemonik organik entelektüellerin ise hegemonik organik entelektüellerin egemen sınıfı destekleyen eylemlerinin karşısında yer aldıkları görülür. Ezilen sınıflar adına faaliyet gösteren bu entelektüeller arasında Emile Zola gibi burjuvaziden gelmesine rağmen bulunduğu sınıftan ideolojik olarak uzaklaşmış kimseler olduğu gibi doğrudan

---

12 Bu entelektüellere geleneksel denmesinin bir diğer sebebi, eskinin üretim tarzını benimsemiş olmalarıdır. Gramsci, onların kendilerinden sonra gelen yükselen sınıfa ait ve yeni bir üretim biçimini benimsemiş entelektüeller tarafından asimile edilmeleri gerektiğini söylemiştir. Böylece eski üretim tarzının entelektüelleri kapitalist üretim tarzının yeni ihtiyaçlarına göre yeniden işlevlendirilecektir. Aynı şekilde daha sonra kapitalizmde geliştirilen entelektüeller de sosyalist bir üretim tarzının gelişmesiyle geleneksel kalacak ve yine yeni ihtiyaçlara göre asimile edilmeleri gerekecektir. Bağla, L. (1977, Ocak). Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu. *Birikim Dergisi*(23), 85; Gramsci, A. (1998). *Selections from the Prison Notebooks*. (Q. Hoare, & G. Nowell-Smith, Dü., s.10, 11) London: Lawrence and Wishart; O'Neill, D., & Wayne, M. (2018). *On Intellectuals*. D. O'Neill, & M. Wayne (Dü) içinde, *Considering Class: Theory, Culture and the Media in the 21st Century* (s.166-184). Leiden/Boston: Brill.

13 O'Neill & Wayne, 2018, s.166-184.

14 Gramsci, 1967, s.29; Gramsci, A. (1988). *A Gramsci Reader*. (D. Forgacs, Dü., s.205, 206) London: Lawrence and Wishart; O'Neill & Wayne, 2018, s.166-184.

15 Gramsci, 1988, s.205, 206; O'Neill & Wayne, 2018, s.166-184.

proletaryanın içinden çıkan kişiler de mevcuttur<sup>16</sup>.

Görüldüğü üzere, Gramsci'nin entelektüel olarak tanımladığı bu birbirinden farklı görev ve sorumluluktaki insan gruplarından yola çıkılarak kavramın artık tek tip bir tarihsel karakteri ifade etmediği söylenebilir. Bundan sonra ancak görüşten görüşe değişiklik gösteren bir "ideal olan"dan söz etmek mümkün görünmektedir. Bu hususta bir sosyalist olarak bilinen Gramsci'nin önerdiği ideal entelektüel tipinin ise karşı hegemonik organik entelektüel olduğu belirtilmelidir. Bu entelektüel tipinin bir başka çeşitlemesine, aynı zamanda bir yazar da olan Fransız düşünür Jean-Paul Sartre'da (1905-1980) da rastlanacak; ancak Sartre'da farklı olarak bu tip, direkt biçimde entelektüelin tanımı haline gelecektir.

### 1.1.2. Pratik Bilgi Teknisyeni

Sartre, "pratik bilgi teknisyenleri" adını verdiği, (Gramsci'nin geleneksel entelektüelleri gibi) toplum içinde icra ettikleri meslekler dolayısıyla entelektüelliğe yaklaşan kimselerden söz etmektedir. Bunlar, meslekleri doğrultusunda evrensel bilgi ve pratiğe ulaşmayı hedefleyen ancak aynı zamanda egemen sınıfın gözetimi altında tutulan kişilerdir. Bu sebeple elde ettikleri bilgi ve pratik kitlelerin hizmetine sunulmaktansa egemen sınıf tarafından sömürülerek hegemonya kurmakta kullanılır. Buna bağlı olarak (Gramsci'nin hegemonik organik entelektüelleri gibi) teknisyenler de söz konusu hegemonyanın aracıları, hatta oluşturucusu haline gelmişlerdir. Ancak düşünür, bahsi edilen işleyişin farkına varanların muhalif bir tavır takınıp mevcut düzene karşı çıkarlarsa birer entelektüel evirileceklerini söylemektedir. Bununla birlikte söz konusu karşı çıkışı sergilemeyen kişileri de entelektüel addetmediği açıkça görülmektedir. Çünkü ona göre her entelektüel bir devrimcidir ve bu da sürekli bir eleştiri ve eyleme geçme görevini beraberinde getirir<sup>17</sup>.

Her pratik bilgi teknisyeni entelektüel olmasa da bütün entelektüellerin bu teknisyenlerden çıktığını belirten Sartre, bir teknisyenin entelektüel olma yolunda attığı muhalif adımı tetikleyen şeyin toplumda ortaya çıkan çelişkiler olduğunu söylemiştir. Bunun sebebi, toplumun çelişkinsini gözleyen teknisyenin kendine dönmesi ve içinde bulunduğu çelişkinin bilincine varmasıdır. Akabinde kendi çelişkinsinin toplumun çelişkisiyle aynı kaynaktan beslendiğini gören teknisyen,

<sup>16</sup> O'Neill & Wayne, 2018, s.166-184.

<sup>17</sup> Sartre, J. P. (1985). Aydınların Savunusu. (S. R. Kırkoğlu, Çev., s.25-28, 52-57, 66-69, 77) İstanbul: Alan Yayınları; Çağan, 2003, s.167, 168.

kendisinin de ezilenlerden olduğunu fark etmekte ve mevcut duruma karşı çıkıp entelektüelle evirilmek için yeterince güdülenmektedir<sup>18</sup>.

İlgili dönüşümü geçiren entelektüelin bu süreçte yaşadığı çelişki duygusu, bundan sonraki eylemlerinde büyük önem taşıyacak; onu hemen her çatışmada ezilenlerin tarafında yer almaya itecektir. Çünkü artık kendisini de ezilenlerden sayan eskinin teknisyeni, bahsi edilen çelişkilerin tümünün direkt biçimde egemen sınıfın ezilen sınıflar üzerindeki baskısının sonuçları olduğunu bilmektedir. Zaten Sartre'a göre içinde yaşanan toplumu anlayabilmenin tek yolu da yine onu ezilenlerin bakış açısından ele almaktır<sup>19</sup>.

Bu süreçten geçen entelektüeller için Sartre'ın biçtiği siyasi işlev, egemen sınıfın gözetimi altında tutulurlarken yerine getirdikleri görevi bundan sonra ezilen sınıflar adına yerine getirmeleri olmuştur. Bu demektir ki, entelektüeller artık ezilenlerin arzu ettiği evrensel anlamaya çalışmalı ve bu doğrultuda edindikleri bilgi ve pratiği yine doğrudan doğruya onlara sunmalıdır. Bunun yanı sıra düşünürün onlara verdiği bir diğer ödev ise ezilen sınıflar içinden teknisyenler yetiştirmek ve daha sonra bu teknisyenleri işçi sınıfının entelektüelleri haline getirmektir. Böylece proletarya da artık kendi entelektüellerini yetiştirebilecektir<sup>20</sup>.

Görüldüğü üzere Sartre'ın entelektüel tanımını oluşturan bu tip, gerek kimliği gerek konumu gerekse yerine getirdiği siyasi işlev bakımından Gramsci'nin ideal entelektüel tipi olan karşı hegemonik organik entelektüelle büyük oranda kesişmektedir. Ancak entelektüelin bir sonraki tanımını verecek olan Fransız düşünür Michel Foucault'nun (1926-1984) Sartre'ın entelektüel tanımından ciddi biçimde ayrıldığı görülecektir.

### 1.1.3. Spesifik Entelektüel

Bir tarihçi, edebiyat eleştirmeni, antropolog, psikolog ve sosyolog da olan Foucault, bu öncü ve evrensel niteliklere sahip muhalif entelektüel tipini eleştirir. 20. Yüzyılın ilerleyen zamanlarında artık kitlelere öncülük ederek onları bilinçlendirecek entelektüellere gerek kalmadığını belirten Foucault, bu tarihten itibaren entelektüellerin öncülük etmek için değil birlikte mücadele etmek için var olmaları gerektiğini söylemiştir. Çünkü ona göre proletarya zaten bilinçlidir ve entelektüeller ancak bu bilincin yayılmasına yardım edebilir. Ayrıca düşünür, kişilerin tüm

18 Sartre, J. P. (2010). Aydınlar Üzerine. (A. Bora, Çev., s.32-35) İstanbul: Can Yayınları.

19 A.g.e., s.47, 48.

20 A.g.e., s.56, 57, 96.

evrensel bilgi ve hakikate hakim olmalarının mümkün olmadığını ve bu hakimiyetin ancak uzmanı olunan alanda gösterilebileceğini savunmakta; onlardan evrenselin sözcüsü olmalarını da beklememektedir. Bununla birlikte entelektüeller, muhalifliğe soyunurken meslek ve konumlarını terk etmemeli; aksine, karşı oldukları iktidar biçimlerinin nesnesi, aracı, hatta oluşturucusu oldukları yerde mücadelelerini vermelidir. Çünkü bu konum onlara yürütülen mücadeleler hakkında çok daha doğrudan ve somut bir bilinç verecektir<sup>21</sup>.

Görüldüğü üzere Foucault'nun bu zamana kadar ideal kabul edilmiş olan entelektüellerin (karşı hegemonik organik entelektüeller ve evrilmiş pratik bilgi teknisyenleri) karşısına çıkardığı bu entelektüel tipi, dönüşmesi gerektiği ima edilen ve mevcut halleriyle atıl bırakılmış olan entelektüellerin (geleneksel entelektüeller, hegemonik organik entelektüeller ve eskinin pratik bilgi teknisyenleri) bir çeşitlemesidir. Bununla birlikte bahsi edilen kişilere bir işlev ve değer atfetmiş olan düşünür, öne sürdüğü bu yeni entelektüel tipini "spesifik entelektüeller" şeklinde isimlendirmiştir<sup>22</sup>.

Söz konusu spesifiklik ise işgal edilen konumla alakalı olup kendi sınıfsal durumlarından, yaşam ve çalışma koşullarından ve toplumdaki hakikat siyasetinden ileri gelmektedir. Bu bağlamda ilgili entelektüellerin verecekleri mücadeleyi buldukları konumu kullanıp bahsi edilen durum ve koşullardan yararlanarak gerçekleştirmeleri gerekir. Çünkü burjuva veya proletaryaya tabi bu entelektüeller iş ve özel hayatlarında önemli birer etki alanına sahiptir ve verilen mücadelenin bu alanlarda etkili olması demek toplumun genel hakikat rejimi düzeyinde de etkili olması demektir<sup>23</sup>.

Ancak bu noktada Foucault, "hakikat"ten kastının evrensel bir hakikat olmadığını eklemektedir. Sözüünü ettiği, bir takım iktidar etkileriyle şekillenen doğru ve yanlış ayırımındaki kurallardan ibarettir. Dolayısıyla yürütülen mücadele onun siyasi rolüyle ilintilidir. Buna bağlı olarak entelektüellerin siyasi sorunları artık ideolojik bir temelde değil tıpkı işçilerinki gibi hakikat ve iktidar temelinde düşünülmelidir. Bu doğrultuda en başında yapılmış olan kas gücü ve el işi ile akıl işi arasındaki ayırımın da yeniden ele alınması gerekir<sup>24</sup>. Bununla birlikte düşünür, yalnızca ideal entelektüel tanımına değil aynı zamanda kelimenin etimolojik kökenine de bir sorgulama

21 Foucault, M. (2011). Entelektüelin Siyasi İşlevi. (I. Ergüden, O. Akınhay, & F. Keskin, Çev., s.32, 42, 43, 46, 47) İstanbul: Ayrıntı Yayınları; Keskin, F. (2011). İktidar, Hakikat ve Entelektüelin Siyasi İşlevi. M. Foucault içinde, Entelektüelin Siyasi İşlevi (I. Ergüden, O. Akınhay, & F. Keskin, Çev., s.19-27). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

22 Keskin, 2011, s.19-27; Çağan, 2003, s.168, 169.

23 Foucault, 2011, s.51.

24 A.g.e., s.51, 52.

getirmiştir.

Öte yandan Foucault'nun entelektüel kavramına kadınlar ve eşcinseller gibi iktidarın suistimaline maruz kalanları da dahil ettiği görülmektedir. Beden ve cinsiyet üzerinden yaşanan zorlama ve denetlemeyi entelektüelin sorunlarından sayan Foucault, bu sorun çerçevesinde verilen mücadeleleri devrimci mücadelenin bir parçası olarak değerlendirmiş; söz konusu mücadeleye girişenlerin ise yürüttükleri spesifik kavga sebebiyle entelektüel birer karakter sergilediklerini savunmuştur<sup>25</sup>. Bununla birlikte entelektüelin sorunsalına cinsel problematiği de ekleyen düşünür, kavram için belli başlı cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi sınırlar çizilmesini olanaksız hale getirerek karşılık geldiği tarihsel kişiliğin yelpazesini iyiden iyiye genişletmiştir.

İlgili durum söz konusu kişiliklerin Batılı olduğu yönündeki iddiayı akla getirmekte ve gelinen noktadan bakıldığında entelektüel gibi ele avuca sığmayan bir kavramı tek bir etnisiteye bağlı tutma uğraşının fazlaca sınırlayıcı bir tavır olarak kaldığı görülmektedir. Bu bağlamda Foucault'nun sorgulayıcı tavrından da ilhamla, Bodin'le açılan Batılı entelektüel bahsini şarkiyatçılık üzerine çokça çalışmış olan Edward Said'le (1935-2003) kapatmak gerekecektir.

#### 1.1.4. Amatör

Karşılaştırmalı edebiyat profesörü ve teorisyen de olan Filistinli düşünür Said, en başında dünyanın Doğu ve Batı olmak üzere ikiye ayrılmasına karşı çıkışıyla entelektüelin Batılı bir kimlikte olduğunu reddetmiştir<sup>26</sup>. Buna ek olarak kendisinin Doğulu bir entelektüel olması da halihazırda eskinin Batılı entelektüel dayatmasını çürütür vaziyettedir. Ayrıca kavram için çizilen etnisite sınırlarının yanı sıra cinsiyet ve toplumsal cinsiyet sınırlarına da karşı çıkan düşünür, yine Foucault gibi entelektüelin sorunsalına cinsel problematiği de eklemiştir. Ancak kendisinin, tanımlamada genel olarak evrensel ve öncü nitelikli muhalif entelektüel tipini desteklemesiyle Sartre'a yakın bir duruş sergileyerek Foucault'dan ayrıldığı görülecektir<sup>27</sup>.

Said'in entelektüellerinin evrensel ve öncü nitelikli muhalifler olmasının sebebi, adalet ve barışa ancak insan davranışları için tek bir standart belirlenerek ulaşılabileceği, bunun yolunun da evrensel hakikatten geçtiği düşüncesidir. Bu düşünceden hareketle entelektüelin adalet ve barış

25 A.g.e., s.40.

26 Said, E. W. (2017). Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

27 Said, E. W. (1995). Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı. (T. Birkan, Çev., s.12-16, 27) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

gibi değerleri temsil etmesi ve halkın sesini duyurabilmesi gerektiğini söyleyen Said, buna bağlı olarak ona evrensel ve öncü nitelikler atfetmiştir. Çünkü entelektüel, söz konusu değerleri temsil etme görevi gereğince evrensel olmalı, halkın sesini duyurabilmek için ise bir öncü gibi hareket etmelidir. Bunları yaparken de karşısına toplumu biçimlendiren kimseleri alması ve onların elinden çıkan bütün sınıfsal, ırksal ya da cinsel ayrıcalıkları sorgulaması gerekir. Bu şekilde hiçbir ayrıcalığı olmayan kimseler adına mücadele edebilecek ve onların arzu ettiği doğrultuda iktidara karşı hakikati söyleyebilecektir. Bu da doğası gereği muhalif bir tavır beraberinde getirir ki, söz konusu muhaliflik araştırmada yer verilen bütün düşünürlerin hemfikir olduğu yegane meseledir<sup>28</sup>.

Öte yandan Said, bu süreçte entelektüelin yaratıcılığına ket vurabilecek birtakım baskılardan da söz etmekte ve bunları; uzmanlaşma, bilirkişilik/diplomalı bilirkişilik, iktidar adına çalışma ve uyumculuk şeklinde özetlemektedir. Bu dört baskı karşısında onun önerdiği ise “amatörlük”, yani bir uzmanlık alanına hapsolmayı reddederek belli bir meslekten olmanın getirdiği sınırlamalara rağmen herhangi bir beklenti içinde olmadan yalnızca sevgi ve merakla hareket etme isteğidir. Bu istekle düşünür, bireylerin toplumda özgürce entelektüelin işlevini üstlenebileceklerini belirtir<sup>29</sup>. Zaten ona göre entelektüel bir hayat, temelinde baskı ve sınırlamalardan uzak, özgürlükle bağımlı bir hayattır. Bu bağlamda ele alındığında verilen bütün mücadeleler de yine son kertede özgürleşmeyle alakalı olacaktır<sup>30</sup>. Said’in kendisinin de içinde bulunduğu bir çıkmaz olan sürgün hayatı göz önüne alınırsa entelektüel mücadelelerin ulaşması gereken yegane hedefin özgürlük olduğunu söylemesi daha da anlam kazanır.

Görüleceği üzere, Said de dahil olmak üzere şimdiye kadar araştırmada yer verilen bütün düşünürlerin kavram üzerine giriştikleri tartışmalarda siyasal tutumları doğrultusunda tavırlar sergiledikleri açıktır<sup>31</sup>. Bu tutumu şekillendiren ise direkt biçimde bireysel çıkmazlardır. Kendi entelektüel tanımlarını kendilerinde ve toplumda gördükleri çıkmazlardan yola çıkarak yaratmak istedikleri devrim doğrultusunda oluşturan düşünürler, doğal olarak üzerinde tamamen uzlaşılması olanaksız, farklı devrimlerin farklı tarihsel kişiliklerini yaratmışlardır. Bahsi edilen isimler dışında yine entelektüellik üzerine görüş belirtip tanımlamalarda bulunmuş başka kişilerde de gözlenen bu durum günümüze kadar süregelen ve kavram bu şekilde bugün dahi tekrar tekrar yeniden inşa edilmeye devam etmiştir. Bu sebeple tek bir görüşten doğan tek bir tanıma bağlı

---

28 A.g.e., s.12-16, 27.

29 Said, 1995, s.74-82; Çağan, 2003, s.168.

30 Said, 1995, s.63, 74.

31 Çağan, 2003, s.169.



tutulamaz hale gelen entelektüel için yine tek bir yaratım anından bahsetmek de mümkün değildir. Çünkü söz konusu yaratım, esasen modern zamanlardan bugüne dek çatallanarak uzanan bir sürecin ta kendisidir.

## 1.2. OSMANLI ENTELEKTÜELİ

Her zaman olduğu gibi bugün de bir bireyin entelektüel addedilebilmesi için ölçüt olarak belirlenecek bir tanım gerekmektedir. Bu da tek bir görüşten doğan tek bir tanıma bağlı kalmamayacağından kavramın yine yeniden yaratılması demektir. Söz konusu yeniden yaratım, araştırmada bu zamana kadar tartışılmış olan tüm tanımlamaların ortak gereklilik ve sınırlarını ortaya koymayı gerektirir. Çünkü ancak bu şekilde ilgili tanımları veren kişilerin bireysel tutumlarından sıyrılarak nispeten daha bağımsız bir tanıma ulaşılabilecektir. Ayrıca bu, yapılacak olan tanımın daha zamansız olmasını sağlayacak ve kavramın dönem içindeki anlamından uzaklaşmasını önleyecektir. Dolayısıyla konu Osmanlı İmparatorluğu'nda entelektüelin izini sürmeye geldiğinde de kavramın karşılık geldiği tarihsel kişiliğin genel hatlarını yine ilgili dönem göz önünde bulundurularak bahsi edilen gereklilik ve sınırlar dahilinde belirlemek gerekecektir.

Bu doğrultuda ilk olarak bir bireyin entelektüel kabul edilebilmesi için gereken temel niteliğin akılla eyleme geçmek olduğu belirtilmelidir. Bahsi edilen eyleme geçme halinin haksızlık ve eşitsizlik gibi durumlara karşı sürdürülecek haklı bir dava uğruna olması gerekir. Bu uğurda mücadeleye girişen bireyden halkın yanında ya da en azından onunla aynı tarafta yer alması beklenir. Öte yandan iktidarla olan ilişkisinde olabildiğince bağımsız kalmalı ve muhalif bir duruş sergilemelidir. Elbette burada bahsi edilen muhalefet, yalnızca egemen ya da yükselmekte olan sınıfa karşı değil aynı zamanda geleneğe karşı da yapılabilir. Çünkü ilgili toplumda iktidar neyse, zorlama, denetleme ve dolayısıyla suistimal oradan gelecektir. Bu toplum Osmanlı İmparatorluğu gibi otoriter ve ataerkil bir yapıdaysa da iktidar, egemen sınıf olduğu kadar gelenek, yani din ve erkek egemen zihniyettir.

Ancak bu noktada yukarıda kabaca tanımı verilmiş olan kelimenin Osmanlıcada yeri olmadığı gibi Osmanlı İmparatorluğu'nda da kullanılmadığını belirtmek gerekir. Yine de bir kelimenin bir toplumda kullanılmıyor oluşu, işaret ettiği tarihsel kişiliğin de o toplumda bulunmadığı anlamına gelmemektedir<sup>32</sup>. Bu doğrultuda Osmanlı İmparatorluğu'nda entelektüelin yerine kullanılabilecek

---

32 Bununla ilintili olarak Etyen Mahçupyan, kelimenin kullanılmadığı zamanlarda da entelektüelin işlevini karşılayan

kavramlar incelenmeli, ancak son kerte de bahsi edilen tarihsel kişiliklerden yine onları en iyi tanımlayan kavramla bahsedilmelidir.

### 1.2.1. Aydın-Entelektüel Ayrımı

İmparatorlukta entelektüelin yerine kullanılacak bir başka kelimenin arayışına girildiğinde ona anlamca en yakın kavramın “aydın” olduğu görülecektir. Genel olarak bilgili, kültürlü kimse anlamına gelen aydın, öncülü ve anlamdaşı olan “münevver”den; münevver ise kökü olan “nur”dan türemiştir. Burada nur ile kastedilen metafizik çağrışımlar barındıran bir ışık olduğundan akıldan ziyade ve ondan öte bir uhreviyatı beraberinde getirir. Ancak aydının uhrevi ışığı temsil ettiği yerde entelektüel de aklın ışığını temsil etmelidir. Çünkü bir kelime olarak entelektüel, direkt biçimde akıl ve idrak üzerinde şekillenmiştir<sup>33</sup>. Dolayısıyla aydının henüz en başında kökeninin ona kattığı anlamla entelektüelden ayrıldığı görülmektedir. Ayrıca bu iki kavramın işaret ettikleri tarihsel kişilikler bakımından da birbirlerini karşılamadıkları, hatta belli yönlerden direkt biçimde zıtladıkları söylenebilir. Bunu anlamak için Osmanlı aydını profiline şöylece bir göz atmak yerlidir.



**Resim 2: Osmanlı aydınlarından Cenevre’de faaliyet göstermiş olan Jön Türkler grubu**

kimselerin var olduğunu öne sürmüştür. Mahçupyan’a göre her toplumun kendi zihniyetince ürettiği bir kamusal alan vardır ve entelektüeller kamusal vicdanın sesidir. Mahçupyan, E. (2006, Şubat-Mart-Nisan). Hangi Entelektüel? Doğu Batı Düşünce Dergisi: Entelektüeller I, 9(35), 11-26.

33 Ilgaz, T. (2002). Heidegger Entelektüel Miydi? Cogito: Entelektüeller Gerekli Mi? (31), 116; Çağan, 2003, s.163.

Bilindiği gibi 1800'lü yıllarda ortaya çıkan Osmanlı aydını mutlak bir iktidar imgesi etrafında yetişmiştir. Devletin yardım ve desteğini alarak varlığını sürdürmüş olan bu aydın kitlesi, yine devlet için bir dayanak işlevi görmüş<sup>34</sup>, buna bağlı olarak halktan kopuk bir karakter sergilemiştir. Bu bağlamda dönemin aydınlarının yazdıkları, iktidara ne denli bağlı olduklarını ve kendilerini halktan ne derece üstün gördüklerini kanıtlar niteliktedir<sup>35</sup>. Bu sebeple 1800'lerin ortalarına gelindiğinde dahi iktidarla olan ilişkileri değişse de halkla aralarındaki mesafe artmaya devam edecektir.

Tanzimat'la birlikte (3 Kasım 1839) söz konusu aydın kitlesinin Batıya açılmasıyla içlerinde Jön Türklerin de bulunduğu ciddi bir kısımda muhalifleşme eğilimleri baş göstermiştir. Ancak bu, halkın yanında duran bir muhalefet biçimi değildir. Çünkü halihazırda halktan kopuk bir karakter sergileyen Osmanlı aydını, takip eden süreçte başka bilgi formlarıyla karşılaşınca iyiden iyiye bir yabancılaşma hali içine sürüklenmiş, bu da kendini üstün gördüğü toplumla arasındaki mesafenin giderek artmasına sebep vermiştir. Dolayısıyla burada bahsi edilen muhalefet, halk için ve/veya halkla sergilenen bir duruş olmaktan ziyade direkt biçimde iktidara gelme arzusunun tetiklediği bir tavır alıştan ibarettir<sup>36</sup>.

Dönemin koşulları doğrultusunda Osmanlı aydınının böylesi bir karakter sergilemesi ne derece olağansa da en nihayetinde bu kişilerin, halkın yanında, bağımsız bir muhalif olan entelektüelden hayli uzak oldukları görülmektedir. Bu sebeple ilgili kelimeleri hem anlamlarına sadık kalmak hem tanımlamada net olmak hem de işaret ettikleri farklı tarihsel kişilikleri birbirinden ayırmak adına birbirlerinin yerine kullanmamak gerekir. Çünkü 1800'lerin sonuna gelindiğinde modern anlamda entelektüel kavramı henüz oluşmuşken imparatorlukta direkt biçimde kavramın karşılık geldiği tarihsel kişiliklere denk gelinecektir.

Ancak bu noktada Osmanlı aydınıyla aynı dönemde var olmuş olan bu kişiliklerin daha önce ayırdına varılmadığını da belirtmek gerekir. Bunda, tarihin erkek egemen zihniyet tarafından yazılmış olduğu gibi bugün de yine aynı bakışla yorumlanmaya devam edilmesinin payı büyüktür. Dolayısıyla ne zaman imparatorlukta kavramın karşılık geldiği tarihsel kişilikler aranacak olsa

34 Karpat, K. H. (2006, Şubat-Mart-Nisan). Aydınlar ve Kimlik: Tarihsel Bir Bakış. Doğu Batı Düşünce Dergisi: Entelektüeller I, 9(35), 63, 65.

35 Özellikle Seyyid Mustafa ve Münif Paşa'nın yazıları söz konusu durumu gözler önüne sermektedir. İlgili yazılar için ayrıca bkz: Burçak, B. (2006, Şubat-Mart-Nisan). 19. Yüzyıl Osmanlı Entelektüeli ve Bilimcilik. Doğu Batı Düşünce Dergisi: Entelektüeller I, 9(35), 49-61.

36 Takış, T. (2006, Şubat-Mart-Nisan). Tanıdık Yabancılar: Entelektüeller. Doğu Batı Düşünce Dergisi: Entelektüeller I, 9(35).

bakılan ilk ve genellikle tek yer Jön Türkler olagelmıştır. Kadınlarınsa bu araştırmada tıpkı imparatorlukta olduğu gibi göz ardı edildiği görülmektedir.

Yöneltilen bu erkek egemen bakışın sahibi zihinlerde entelektüel kelimesine eril bir anlam atfedildiği anlaşılmakta, ancak söz konusu durum kelimenin eril bir bağlamdan geliyor oluşuyla açıklanamamaktadır. Çünkü bahsi edilen dönemde (mevcut dünyanın erkek egemen bir geçmiş üzerine inşa edilmesi sebebiyle) kamusal bir rolü olan hemen her kavram eril bağlamlıdır. Bu yüzden bir kelimenin kadınlar için kullanılıp kullanılmayacağı, yalnızca o kelimenin anlamında cinsiyet ayrımı gözetilip gözetilmediğine bağlı tutulmalıdır. Ancak bugüne kadar yapılmış olan söz konusu tarih yazım ve yorumundan görüldüğü üzere, anlamında cinsiyet ayrımı gözetmeyen entelektüel, kadınlar için kullanılamazken; yine eril bir bağlamdan gelen ve geriye dönük dini uzantısı sebebiyle anlamca da eril bir kelime olan aydın, kadınlara atfedilebilmektedir. Bu da aydınlığa yakıştırılabilen kadının entelektüelliğe yakıştırılamamasının ardında daha derin bir sorunsalın yattığını gösterir.

Bununla ilgili olarak Foucault, söylemin bilgiyi olduğu kadar iktidarı da taşıdığını ve bu bilgi ile iktidarın tarih içinde birbirinde eridiğini dile getirmiştir. Bununla birlikte belirli bir söylem çevresinde biçimlenmiş aydın ve entelektüel gibi kavramlar aynı zamanda iktidarı da yaratan kelimeler haline gelmişlerdir<sup>37</sup>. Bu noktada aydının iktidara tabiyken entelektüelin muhalif bir karakterde olduğunun altı çizilmelidir. Çünkü kadına yöneltilmiş olan eril bakış ve onun uzantısı, onu eril gücü sembolize eden iktidarın kanatları altına almak içgüdüleriyle hareket etmekte ve iktidarın karşısında bir karşıt güç olarak konumlandırılmamaktadır. En nihayetinde zihinsel düzlemde dahi kadının iktidardan bağımsız kılınamaması da Osmanlı entelektüeli arayışının sonuçsuz kalmasına yol açmıştır. Çünkü aranan kişilik Jön Türkler’de değil Osmanlı Kadın Hareketi’yle ortaya çıkacak olan Osmanlı kadınlarında bulunacaktır.

---

37 Hekman, S. (1999). Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik: Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derrida. (H. Arslan, & B. Baldız, Çev., s.226, 227) İstanbul: Paradigma Yayınları.

## 2. BÖLÜM: SON DÖNEM OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA ENTELEKTÜEL KADINININ YARATIMI

Osmanlı İmparatorluğu'nda entelektüel kadının yaratımı Osmanlı Kadın Hareketi'nden ayrı düşünülmemelidir. Kadınlar tarafından cinsiyete dayalı haksızlık ve eşitsizliğe karşı verilmiş mücadeleler bütünü olan bu hareket, entelektüel kimliğin kazanımında da oldukça önemli bir yere sahiptir. Öyle ki, entelektüel Osmanlı kadınlarının çoğunluğunu ilgili hareketi gerçekleştiren ve bu hareketten yetişen kişilerin oluşturduğu söylenebilir. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu'nda entelektüel kadının yaratımını kavramak için öncelikle ilgili hareketin kavranması gerekir.

19. Yüzyılın son çeyreğinden Cumhuriyet'in ilanına kadar süren bu hareketin kavranabilmesinin yolu da kadının o zamana kadar içinde bulunduğu konum ve koşulların ortaya konmasından geçecektir. Çünkü verilen mücadeleler sonucunda edinilen kimliğin önem ve değerinin ayırdına ancak karşı çıkılan bu konum ve koşulların saptanmasıyla varılabilir. Bu noktada ilgili kadınların üst ve orta sınıfa mensup kentli Müslüman kadınlar olduklarını ve buna bağlı olarak yoksul, köylü ya da gayrimüslim kadınların anlatı dışı bırakılacağını belirtmek gerekir. Bununla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda entelektüel kadının yaratımı üzerine yapılacak olan bu anlatı için en başa, imparatorluğun ataerkil köklerine dönülmelidir.

### 2.1. OSMANLI KADINININ KONUM VE KOŞULLARI

Tanzimat'ın ilanına kadar Osmanlı İmparatorluğu'nda kadının konum ve koşullarını ataerkil düzenin belirlediği bilinmektedir. Arap ve İran toplumlarıyla şekillenmiş bir İslamiyet aracılığıyla Osmanlı yaşantısına giren bu düzen, Fatih Sultan Mehmet döneminde (h.1444-1446, 1451-1481) topluma tamamen yerleşerek beraberinde getirdiği anlayışla birlikte imparatorluktaki yaşantıyı kökünden değiştirmiştir<sup>38</sup>. Kadını hem fiziken hem de ahlaken erkekten daha zayıf saymakta olan bu anlayış, gerek şer'iyye sicillerinin dilinde gerek kürsülerden okutulan ayet ve hadislerde gerek verilen vaazlarda gerekse edebiyatta ve gündelik deyişte kendini göstermektedir<sup>39</sup>.

---

38 Caporal, B. (1982). *Kemalizm'de ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*. (D. E. Eyüboğlu, Çev., s.97) Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Doğramacı, E. (1992). *Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü* (s.4). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

39 Peirce, L. (1993). *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire* (s.84-174). New York: Oxford University Press; Göçek, F. M., & Baer, M. D. (1997). *Social Boundaries of Ottoman Women's Experience in Eighteenth-Century Galata Court Records*. M. C. Zilfi (Dü.) içinde, *Women in the Ottoman Empire: Middle Eastern*

Söz konusu anlayış doğrultusunda kadın, hem devlet hem de toplum tarafından aşağı görülüp önem kaybederek erkek karşısında ikincil konuma gerilemiştir. Bu durum, yasalar önünde de eski itibarını yitiren kadının; bir şahit olarak erkeğe eş görülmemesine, mirastan daha az pay alabilmesine, eşi tarafından üzerine bir başka eş getirilebilmesine, yine eşi tarafından herhangi bir gerekçe gösterilmeden boşanabilmesine, boşandığı durumlarda ise çocukları üzerindeki tüm haklarını kaybetmesine sebep vermiştir<sup>40</sup>. Öte yandan yine aynı anlayış doğrultusunda okuyup çalışmasına da gerek görülmeyen, hatta engellenen kadın<sup>41</sup>, hukuken olduğu kadar ekonomik anlamda da erkeğe bağımlı hale getirilmiştir. En nihayetinde hem devlet hem de toplum tarafından uğradığı bu eril tahakküm sonucunda da dünya ile olan ilişkisi tamamıyla mahremiyet alanına indirgenmiştir<sup>42</sup>.

### 2.1.1. Mahremiyet Alanı

Kadın için mahremiyet alanı ilk keredede direkt biçimde hanedir. Hanenin ise hanedanın küçük bir kopyası olduğu söylenebilir. Başında ailenin en yaşlı erkeği olan hane reisi bulunur. Sultanın rolünü üstlenmekte olan bu reis, yine onun imgesinden aldığı güç ve yetkiye dayanarak tüm kararları verip tüm hakları elinde bulundurur<sup>43</sup>. Ancak bu güç ve yetkinin kadın söz konusu

---

Women in the Early Modern Era (s.63). New York: Brill; Baer, M. D. (2016). *At Meydanı'nda Ölüm: 17. Yüzyılın İstanbul'unda Toplumsal Cinsiyet, Hoşgörü ve İhtida*. (P. Yanardağ, Çev., s.27) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları; Zilfi, M. C. (2006). *Muslim Women in the Early Modern Era*. (S. N. Faroqhi, Dü.) *The Cambridge History of Turkey*, 3, 226-255; Zilfi, M. C. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kölelik ve Kadınlar: 1700-1840*. (E. Kılıç, Çev., s.19) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

40 Tucker, J. (1998). *In the House of the Law: Gender and Islamic Law in Ottoman Syria and Palestine* (s.80). Berkeley: University of California Press; Peirce, L. (2003). *Morality Tales: Law and Gender in the Ottoman Court of Aintab* (s.174). Berkeley: University of California Press; Baer, 2016, s.27, 36.

Söz konusu duruma istisna oluşturan örnekler için ayrıca bkz: Cohen, A. (1984). *Jewish Life Under Islam: Jerusalem in the Sixteenth Century*. Cambridge: MA: Harvard University Press; Hanna, N. (1996). *Marriage among Merchant Families in Seventeenth-Century Cairo*. A. E. Sonbol (Dü.) içinde, *Women, The Family and Divorce Laws in Islamic History* (s.143-155). Syracuse: Syracuse University Press; Meriwether, M. (1996). *The Rights of Children and the Responsibilities of Women: Women as Wasis in Ottoman Aleppo, 1770-1840*. A. E. Sonbol (Dü.) içinde, *Women, The Family and Divorce Laws in Islamic History* (s.219-236). Syracuse: Syracuse University Press; Meriwether, M., & Tucker, J. (1999). *Giriş Bölümü*. M. Meriwether, & J. Tucker (Dü.) içinde, *A Social History of Women and Gender in the Modern Middle East*. Boulder: Westview Press; Peirce, 2003.

41 Ancak bu noktada yoksul ve köylü kadınların türlü işlerde çalışmaya devam ettikleri belirtilmelidir. Özellikle yoksul kadınlar, buldukları alanda ucuz iş gücünü temsil etmişlerdir. Koyuncu Kaya, M. (2018). *Osmanlı Kadını ve "Çalışma" Hayatı*. M. Koyuncu Kaya, & B. Yılmaz (Dü.) içinde, *Tanzimat Öncesi Osmanlı Toplumunda Cinsiyet, Mahremiyet ve Sosyal Hayat* (s.289-304). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

42 Taşkıran, T. (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları* (s.19). Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyet'in 50. Yıldönümü Yayınları; Peirce, 1993, s.84-174; Göçek & Baer, 1997, s.63; Baer, 2016, s.27; Zilfi, 2006, 226-255; Zilfi, 2018, s.19.

43 Peirce, L. (2012). *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*. (A. Berktaş, Çev., s.392) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları; Zilfi, 2018, s.22.

olduğunda hanedeki diğer erkekler tarafından da kullanılabilirdiği görülmektedir. Bununla birlikte kadın, hane reisinin olduğu kadar hanedeki diğer erkeklerin otoritesine de tabidir. Bu erkekler, babalar ya da büyükbabalar olabildikleri gibi kocalar ya da erkek kardeşler, hatta zaman zaman oğullar dahi olabilmektedir<sup>44</sup>.

Öte yandan kadının tabi olduğu tek otoritenin erkeklerinki olmadığını da belirtmek gerekir. Çünkü zaman içinde hane kadınları da başlı başına birer otorite figürü haline gelebilmektedir. Hatta bu kadınların ataerkil pazarlıktan aldıkları payla birlikte mevcut düzenin yardımcı ve erkeklerle beraber koruyucusu konumuna yükselebildikleri dahi görülmektedir. Söz konusu durum ancak iki şekilde gerçekleşebilmekte olup bunlardan ilki erkek çocuk doğurmak, ikincisi ise yaşın ilerlemesidir<sup>45</sup>.

Erkeklerin hemen her yönden bu denli kazançlı oldukları bir dünyada onların eksikliği hane açısından önemli bir yitirimdir<sup>46</sup>. Bu sebeple erkek çocuk doğuramayan kadınlar her ne kadar kız çocukları olsa dahi toplum tarafından kısır olarak görülmüşlerdir. Aynı sebepten yine bu kadınlar kocaları tarafından boşanır ya da üzerlerine getirilen eşlerle çokeşli bir hayat yaşamaya zorunlu kılınırken<sup>47</sup> erkek çocuk doğuranlar bahsi edilen otorite ile ödüllendirilmektedir<sup>48</sup>.

Söz konusu otoriteye ulaşmanın bir diğer yolu ise uzunca bir süre ataerkil düzene boyun eğmekten ve onun arzu ettiği doğrultuda yaşamaktan geçmektedir<sup>49</sup>. Bunda, yaşlı ilerleyen kadının mevcut düzene etmiş olduğu hizmetlerin yanı sıra aktif cinselliği aşmış olmasının da önemi büyüktür. Çünkü tam bir olgunluğa erişmiş olan kadın, artık arzularını denetleyebilecek ve böylece dikkatini daha önemli konulara yöneltebilecektir. Bu konulardan biri de henüz cinsel bakımdan aktif olan kadınların denetlenmesidir<sup>50</sup>.

Kadının cinselliği ataerkil düzen tarafından her zaman bir tehdit olarak görülmüş, öyle ki, yine Fatih Sultan Mehmet döneminde yalnızca bu sebepten kadın ile erkeğin bir arada bulunduğu bir

---

44 Zilfi, 2018, s.19.

45 A.g.e., s.21.

46 A.g.e., s.21.

47 Bu noktada Osmanlı toplumunda çokeşliliğin yaygın olmadığını ve erkek çocuksuz evliliklerin çokeşlilikten ziyade boşanmayla son bulduğunu belirtmek gerekir. Öte yandan Osmanlı kadını sicilleri ve vakayinamelerden görüldüğü üzere, çokeşli evliliklerde yaşanan kadınlar arası çatışmaların sonu ölüme kadar varabilmektedir. Zilfi, M. C. (1997). *We Don't Get Along: Women and Hul Divorce in the Eighteenth Century*. M. C. Zilfi (Dü.) içinde, *Women in the Ottoman Empire: Middle Eastern Women in the Early Modern Era* (s.264-296). New York: Brill; Zilfi, 2018, s.204-209.

48 Zilfi, 2018, s.21.

49 A.g.e., s.21.

50 Peirce, 2012, s.385.

hane anlayışı olan “ocak”tan kadın ile erkeği ayrı ayrı yaşamaya iten “haremlik-selamlık”a geçilmiştir<sup>51</sup>. Ancak bununla birlikte kadının mahrem alanı, her ne kadar daha da dar bir alan olan haremlige sıkışmış olsa da mevcut durumun korunması adına denetlenmekten hiçbir zaman vazgeçilmemiştir. Bu denetleme görevi ise hanedeki erkeklere ve daha önce de belirtildiği üzere yaşlı kadınlara düşmektedir. Kadına kendi mahrem alanında yöneltilen bu gözler, onu yakın takibe alarak hareket kabiliyetini kısıtlamakta, böylece mahremiyet sınırlarını aşmasını engellemektedir<sup>52</sup>.

Ancak bunun tamamen önüne geçilebilmesi için bu sınırların hane içinden olduğu kadar hane dışından da denetlenmesi gerekir. Bu sebeple dönemin imparatorluğunda gerek devletin gerekse toplumun gözü devamlı olarak söz konusu sınırlar üzerinde gezinmiştir. Bu doğrultuda evlerin birbirlerini görüş açıları kontrol edilmiş ve yakınlarına dükkanlar açılması engellenmiştir. Hatta birbirine yakın evlerden biri diğerinden daha yüksekteyse olası bir gözetleme halini önlemek adına yüksekte kalan kısmın yıktırıldığı dahi görülmektedir. Öte yandan yine benzer bir kaygıyla evlerin harem kısmı sokaktan bir duvarla gizlenmiş ya da pencereleri tahtalarla, kafeslerle örtülmüştür<sup>53</sup>. Tüm bu uğraşın sonucundaysa ilk kertede hane ve son kertede harem, kadın için iyiden iyiye tecrit edilmiş bir alan haline getirilmiştir.

Bu alanda kadının en başat sorunu ise yapabileceği hemen hemen hiçbir şeyin bulunmamasıdır. Ne haneden ne de haremden dışarı çıkmasına pek müsaade edilmediğinden<sup>54</sup> neredeyse tüm zamanı; ev işi yapmak, çocuklarla ilgilenmek ve varsa eğer cariyelere nezaret etmekle geçmiştir. Bu sebeple bir zaman geçirme sıkıntısı içine düşen kadın, söz konusu sıkıntıyı savuşturmak için sık sık ailesindeki diğer kadınları ziyaret etmiş ve onların yarenliğiyle avunmuştur. Bu ziyaretler zaman zaman bir aya kadar uzayabilmekte, hatta sürekli gidip gelmelerle neredeyse bütün bir yılın birlikte geçirilebildiği dahi görülmektedir<sup>55</sup>. Öte yandan yine bu sıkıntıyı savuşturmak adına zamanla dikiş-nakiş ve el işi gibi uğraşlar da edinmiş olan kadın, en nihayetinde kendini eğlemeyi

---

51 Söz konusu uygulama, kadınların kocaları ve nikah düşmeyecek kadar yakın akrabaları dışındaki erkeklerle bir arada olmalarının dinen yasaklanması sonucunda meydana gelmiştir. Yoğunlukla orta ve üst sınıfa mensup kentli Müslüman kadınları kapsayan bu uygulamaya, daha küçük evlerde yaşamaları sebebiyle yoksul ve köylü Müslüman kadınların tabii tutulmadığı bilinmektedir. Taşkiran, 1973, s.19; Kılıç, Z. (1993). Kadın Yaşamı. A. Batur, M. B. Tanman, B. Aksoy, M. S. Koz, O. Baydar, N. Sakaoğlu, ... Y. Yusufoglu (Dü) içinde, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (Cilt 4, s.360). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

52 Peirce, 2012, s.385.

53 Kılıç, 1993, s.360. Yılmaz, F. (2000, Kış). XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Mahremiyetin Sınırlarına Dair. (M. Ceylan, Dü.) Toplum ve Bilim(83), 104-108.

54 Bu durum, dışarıdaki işleri yapıp evlere hizmet getirecek daha yoksul kadınların varlığıyla mümkün olabilmektedir. Kılıç, 1993, s.360; Peirce, 2012, s.374.

55 Kılıç, 1993, s.360-363.



başarmış ve yaşamını mahremiyet alanına sığdırmayı öğrenmiştir<sup>56</sup>.

### 2.1.2. Kamusal Alan

Kadının mahrem alanında yaşadığı bu kısıtlanmanın yansımaları direkt olarak kamusal alanda da görülmektedir. Bu durum, ataerkil düzenin kadının cinselliğini mahremiyet sınırları dışında da denetlemek istemesinden ileri gelmektedir. Buna bağlı olarak devlet, kadının davranışlarından hanesindeki erkekleri sorumlu tutmuş, böylece bu erkeklerin zamanla kadının kamusal alandaki doğal gözcüleri haline gelmesine sebep vermiştir. Bununla birlikte gereksiz yere dışarıda bulunması engellenen kadın, ancak hanenin erkekleri gerek gördüğünde dışarı çıkabilmiş; böyle zamanlarda ise eğer aktif cinselliği aşmış bir yaşta değilse yanında hane halkından en az bir eşlikçinin bulundurulmasına özen gösterilmiştir<sup>57</sup>. Bunun yanı sıra dışarıda da tıpkı hane içinde olduğu gibi ayak basmasına izin verilen ve verilmeyen alanlarla karşılaşan kadın, bulunmasına müsaade edilen alanlarda da çarşaf ve peçe takmakla zorunlu kılınmış, böylelikle hanedeki mahrem alan, yerini dışarıdaki bir mahrem alan olan çarşaf ile peçeye devretmiştir<sup>58</sup>.

Fatih Sultan Mehmet döneminde meydana gelen bu uygulamaların asırlarca sürecek bir geleneğin temelini attığı ve ondan sonra gelenlerin de eylemlerini yine bu temel üzerinde şekillendirdiği bilinmektedir. Ancak bazı sultanlar, özellikle bunalım dönemlerinde toplumun endişesini gidermek adına otoritelerini doğrudan kadınlar üzerinden kanıtlamaya girişmişlerdir. Bu da kadınların kamusal alandaki mevcudiyeti üzerine üst üste yasaklar çıkarılıp kısıtlamalar getirilmesine sebep vermiştir<sup>59</sup>.

Söz konusu kısıtlamalardan en bilineni, bahsi edildiği gibi bir bunalım dönemi sultanı olan II. Selim zamanında (h.1566-1574), İstanbul'un Eyüp semtinde meydana gelmiştir. Eyüp kadısının, kadınların kaymakçı dükkanlarında (dondurmacılarda) namahremlerle buluştuklarını ve hem bu dükkanlarda hem de çevrelerinde çalgı çalınıp raks edilerek ahlak kurallarının çiğnendiğini iddia etmesi üzerine, 1573 yılında bir ferman çıkarılmış ve çıkarılan bu fermanla kadınların kaymakçı dükkanlarına gitmeleri tamamen yasak edilmiştir<sup>60</sup>.

---

56 A.g.m., 1993, s.360.

57 Zilfi, 2018, s.68, 81, 176.

58 Taşkiran, 1973, s.19; Caporal, 1982, s.130.

59 Peirce, 2012, s.375.

60 Kılıç, 1993, s.361; Zilfi, 2018, s.69-71.

Bunun yanı sıra yine bir bunalım dönemi sultanı olan III. Murad zamanında da (h.1574-1595) kadınların kayıklarda namahremlerle buluştukları iddia edilmiş ve 1580 yılında çıkarılan bir fermanla kadınların erkeklerle birlikte kayıklara binmeleri engellenmiştir. Bununla birlikte kadınlar yalnızca gezinti kayıklarına değil dolmuş kayıklarına da alınmamış, hatta aktif cinselliği aşan yaşlı kadınlar dahi (yalnızca dolmuş kayıklarına binmelerine müsaade edilmesiyle) ilgili yasaktan tamamen istisna edilmemiştir<sup>61</sup>.

Benzer gerekçeli bir başka kısıtlama ise I. Mahmud dönemine (h.1730-1754) denk düşmektedir. Söz konusu dönemde kadınların bu sefer de mesire yerlerinde namahremlerle buluştukları iddialarının gündeme gelmesiyle 1752 yılında bir ferman çıkarıldığı ve çıkarılan bu fermanla kadınların arabalarla uzak mesirelere gitmelerinin yasaklandığı görülmektedir. Bu yasağın ardındaki neden, mahrem alanından uzaklaşamayacak olan kadınların halihazırda erkeklerden ayrı olmak zorunda oldukları mesirelerde onlarla yakınlaşacak kadar rahat davranamayacakları düşüncesidir. Ayrıca yine aynı fermanla yasağa uymayan kadınlar ve arabacıların yakalandıkları yerde İstanbul'dan taşraya sürülmelerinin buyrulduğunu da belirtmek gerekir<sup>62</sup>.

Bahsi edilen uygulamalarla başlıca eğlencesi toplaşıp alışveriş yapmak, kayıklarla gezmek ve mesire yerlerine gitmek olan kadınlar için bu nefes alma alanlarının iyiden iyiye daraldığı, buna bağlı olarak hamam ve mezarlık ziyaretlerinin dahi neredeyse bir piknik halini aldığı görülmektedir<sup>63</sup>. Devletin toplumun müdahale edilmesine ilişkin taleplerine verdiği birer cevap niteliğindeki bu uygulamalar, her ne kadar namahremlerle bir arada bulunulmasının önüne geçmek adına çıkarılmış kısıtlamalar gibi dursa da esasen doğrudan kadının mekansal ilişkileriyle ilintilidir. Hemen her açıdan ahlakın bozulması ihtimaline bağlanmış olan bu ilişki ise yalnızca dükkanların, kayıkların ve mesire yerlerinin değil aynı zamanda giyim kuşamın da bir yasak ve kısıtlama konusu haline gelmesine sebep vermiştir<sup>64</sup>.

Bu hususta en sert uygulamalara III. Osman döneminde (h.1754-1757) rastlanmaktadır. Sarayda kadınlarla yolunun kesişmesini istemediği ve bu sebepten yaklaştığını haber vermesi için ayakkabılarına pençe vurdurduğu rivayet edilen III. Osman'ın bu tavrı, 1757 yılında çıkardığı bir fermanla tüm Osmanlı kadınlarına yansımıştır. Sultanın kendi gezintisine ayırdığı haftanın üç gününde kadınların İstanbul'da sokağa çıkmasını engelleyen ferman, kalan günlerde ise ince, dar

---

61 Kılıç, 1993, s.361.

62 A.g.m., s.362.

63 A.g.m., s.361-363.

64 Kılıç, 1993, s.361; Zilfi, 2018, s.67-69.

ya da sırmalı giysiler giymelerini yasaklamıştır. Bu yasağa rağmen ilgili günlerde sokağa çıkan ve/veya söz konusu giyim kuşam kurallarına uymadığı görülen kadınlar ise bizzat sultanın emriyle denize atılarak boğdurulmuştur<sup>65</sup>.

Kadınların giyim kuşamına yönelik bu kısıtlamaların III. Osman'dan sonra da devam ettiği görülür. Örneğin III. Mustafa döneminde de (h.1757-1774) yine bol ve mat kumaştan giysiler giyilmesi emredilmiş, dar ve ince kumaş kullanımı yasaklanmıştır. Söz konusu tavra verilebilecek bir diğer örnek ise III. Selim zamanında (h.1789-1807) çıkarılmış olan 1791 tarihli fermanıdır. İnce giysilerle dışarı çıkmanın giysisiz çıkmaktan bir farkı olmadığını belirtildiği fermanla, terzilerin bu kumaşlardan feraceler kesip dikmeleri yasaklanmış; yasağa uymayanların ise dükkanlarının kapılarına asılmaları buyrulmuştur<sup>66</sup>.

Görüldüğü üzere, bu uygulamalarla yalnızca kadınların değil aynı zamanda kadınların suç ortağı olduğu düşünülen hemen herkesin boynundaki sorumluluk halkası giderek daralmıştır. Arabacılar ve terziler gibi meslek gruplarının bulunduğu bu kişiler arasında (kadınların sürgün cezalarında yaşadıkları yerleri haneleriyle terk etmek zorunda olmaları sebebiyle) doğrudan hane halkı da bulunmaktadır. Bu sebeple halihazırda kadının gözcüsü konumunda olan hane erkeklerinin bu görevine hanedeki erkek köleler de dahil edilmiş, böylece özgür Osmanlı kadınları kendi köleleri tarafından dahi denetlenir olmuşlardır<sup>67</sup>. Ayrıca imparatorluk, sultanların bu tutumunun onların imgesinden güç ve yetki alan Osmanlı erkeklerinde de karşılık bulmasıyla kadın için hayli tehlikeli bir yere dönüşmüştür. Bununla birlikte kadın, her ne kadar örtünerek kadınlığının izlerini kapatmaya çalışsa da yine bu örtünmeyle aynı kadınlığı işaret etmiş olduğundan kamusal alanda hiçbir şekilde hoş karşılanmamış ve sürekli olarak rahatsız edilmiştir<sup>68</sup>.

Kadının bu alanda yaşadığı kısıtlanmanın yansımaları Tanzimat'a dek görülecek<sup>69</sup>, hatta ondan sonra dahi görülmeye devam edecektir. Bununla ilintili olarak Tanzimat'ın ilanından sonra yayımlanmış olan bir duyuru söz konusu durumu gözler önüne sermektedir. Kadınların açık giysiler giymemeleri ve giyim kuşam üzerine önceden konulmuş kurallara uymaları gerektiği buyrulan duyuruda, gece on birden sonra sokaklarda bulunmalarının da yasak edildiği

65 Güzel, Ş. (1985). Kadın: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın. V. Çakmak, M. Belge, & F. Aral (Dü) içinde, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi (Cilt 3-4, s.858). İstanbul: İletişim Yayınları; Zilfi, 2018, s.88-91.

66 Kılıç, 1993, s.363; Zilfi, 2018, s.91-95.

67 Zilfi, 2018, s.108-113, 176.

68 A.g.e., s.88-95.

69 A.g.e., s.111-113.

görülmektedir. Ayrıca yine aynı duyuru, eşya almak için dükkanlara giden kadınların alacakları şeyi (dükkanlardan içeri girmeden) kapı önünden istemelerini söylemekte; alacaklarını aldıktan sonra ise bir an önce evlerine dönmelerini emretmektedir<sup>70</sup>.

Görüldüğü üzere, kadın söz konusu olduğunda ilgili döneme hakim olan reformizmin sekülerleştirici veçhesine rağmen büyük ölçüde eski kurallara bağlı kalınmış ve benzer uygulamalara devam edilmiştir. Buna, kamusal alan ve giyim kuşam kısıtlamaları kadar ataerkil hane yapısı ve bu yapının kadın üzerindeki yaptırım gücü de dahildir<sup>71</sup>. Ancak yine de söz konusu dönemde esen yenileşme rüzgarlarının kadının konum ve koşulları üzerinde geri dönüşü olmayan değişimler yaratacağı yadsınamaz bir gerçektir.

## 2.2. TANZİMAT'TAN OSMANLI KADIN HAREKETİ'NE

3 Kasım 1839 tarihinde ilan edilen Tanzimat Fermanı'nın, esasen giderek güçlenen Batı karşısında imparatorluğu ayakta tutmayı hedefleyen bir girişim olduğu söylenebilir. İmparatorluğun ileri gelenleri, bu hedef doğrultusunda yüzlerini Batıya dönmüş ve pek çok alanda Fransa başta olmak üzere Avrupa devletlerini rol model edinmişlerdir. Bununla birlikte imparatorlukta geleneksel anlayışın tutuculuğuyla yeni dünyanın gerektirdiklerine cevap vermeye çalışıldığı bir döneme girilmiştir. Söz konusu durum, kadının tabi tutulduğu yasak ve kısıtlamaları ortadan kaldırmaya da ilgili uygulamaların sıkı bağlayıcılığının bir hayli bozulmasını sağlamıştır. Böylece görece hoşgörülü ortamının hakim olmaya başladığı imparatorlukta kadına da veraset başta olmak üzere bazı haklar tanınmıştır. Bunlardan en önemlisi ise eğitimden yararlanma hakkıdır<sup>72</sup>.

Tanzimat'la aralanan eğitim kapıları, Islahat Fermanı'yla (18 Şubat 1856) eğitimde yapılan düzenlemeler sayesinde tamamen açılmıştır. Akabinde Avrupa'dan getirilen ebe kadınların Tıbbiye'de Osmanlı kadınlarına kurslar vermesiyle kadın için eğitim resmi olarak başlamıştır. Bu kursları, 1858 ile 1870 yılları arasında açılan; ilk kız rüştiyeleri, zorunlu kız sıbyan okulları, kız öğretmen okulları ve sanayi okulları izlemiştir. İlerleyen süreçte eğitime katılan kız çocuklarının

70 Kılıç, 1993, s.361.

71 Kılıç, 1993, s.361; Zilfi, 2018, s.70, 111-114, 252-254, 261, 271, 276.

72 Güzel, 1985 s.858; Tekeli, Ş. (1993). Kadın Hareketi. A. Batur, M. B. Tanman, B. Aksoy, M. S. Koz, O. Baydar, N. Sakaoğlu, ... N. Akbayer (Dü) içinde, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (Cilt 4, s.350); Ortaylı, İ. (2006). İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı (s.26, 30, 98-125, 138-140, 244-247). İstanbul: Alkım Yayınevi; İncelik, H. (2006). Tanzimat Nedir? H. İncelik, & M. Seyitdanlıoğlu içinde, Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu (s.28-30). Ankara: Phoenix Yayınevi.

sayısının artmasıyla 1800'lerin sonunda eğitim seviyesinin liseye kadar yükseldiği görülecektir. Bunun sonucunda ise yeni bir meslek grubu olan “Muallime Hanımlar” ortaya çıkacak, böylece Osmanlı kadını özgür çalışma hayatına girecektir<sup>73</sup>.

### 2.2.1. Osmanlı Aydını ve Kadın Sorunu

Kadının eğitim faaliyetleri iyiden iyiye hız kazanırken dönemin aydınları da kadın-erkek ayrımından dolayı yaşam kalitelerinin düştüğü düşüncesiyle söz konusu cinsiyet rollerini imparatorluğun gündemine getirmişlerdir. Bunun üzerine 1868 yılında yayımlanmaya başlanan *Terakki Gazetesi*'nde kadının konum ve koşulları tartışmaya açılmış, böylece mecmualarda ilk kez kadın sorunu dillendirilmiştir. Bu doğrultuda gazetede, Avrupalı kadınlarla karşılaştırılan Osmanlı kadınının geri bırakıldığına kanaat getiren yazılara ve kimlikleri açıkça belirtilmese de kadınlardan geldiği bilinen bazı mektuplara yer verilmiştir. Kadınların vapurlarda kendilerine ayrılan yerlerin kötülüğünden çok kadınla evliliğe kadar pek çok şeyi sorguladıkları bu mektuplar, kendi sorunlarını dillendirmeleri açısından oldukça önemlidir<sup>74</sup>.

Söz konusu gelişmeleri 1869 yılında *Terakki Gazetesi* tarafından *Terakki-i Muhadderat* isimli ilk kadın dergisinin çıkarılması izlemiştir. Yayımcılığını Ali Raşit'in üstlendiği bu dergide, yine kadının konum ve koşullarının eleştirildiği ve imzası mahlaslı kadın mektuplarına yer verildiği görülmektedir. Yoğunlukla eğitim sorunu üzerinde durulmuş olan mektuplardan Rabia mahlaslı bir kadına ait olanı, doğrudan ataerkil söylemi eleştirmesiyle yavaş yavaş Osmanlı Kadın Hareketi'nin temellerinin atıldığını göstermesi bakımından hayli dikkat çekicidir<sup>75</sup>:

“Şurasını iyi bilmek gerekir ki, ne erkekler kadınlara hizmetkâr ne de kadınlar erkeklerle cariyeye olmak için yaratılmıştır. Erkekler hüner ve marifetleri ile hem kendilerini hem de hepimizi geçindirebiliyorlar da biz niçin bilgi ve hüner kazanmaya kudretli olamıyoruz? El ve ayak, göz, akıl gibi vasıtalarda bizim erkeklerden ne farkımız vardır? Biz de insan değil miyiz? Yalnız cinsimizin ayrı oluşu mu bu hâlde kalmamıza sebep olmuştur? Bunu hiçbir sağduyu sahibi kabul etmez. Eğer öyle olmak gerekse idi Avrupa kadınları da bize benzerdi.”<sup>76</sup>

73 Ancak bu gelişmeler tüm toplumu değil yalnızca imparatorluğun büyük kentlerindeki sınırlı bir kesimi etkilemiştir. Bununla birlikte ilk kız lisesinin açılması 1911 yılında gerçekleşecektir. Güzel, 1985 s.858; Tekeli, 1993, s.350; Berkes, N. (2003). *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (s.231, 445). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları; Ortaylı, 2006, s.246.

74 Taşkiran, 1973, s.30; Güzel, 1985 s.858; Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar* (s.84-87, 92). İstanbul: İletişim Yayınları; Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi* (s.60). İstanbul: Metis Yayıncılık.

75 Taşkiran, 1973, s.30; Tekeli, 1993, s.350; Sancar, 2013, s.92; Çakır, 2016, s.60-63.

76 Rabia. (1869). *Birinci Mesele: Terbiye-i Hatramızın Vucub-i İslahı*. *Terakki-i Muhadderât*(5); aktaran Çakır, 2016, s.62.

Ancak bu noktada bir yandan kadının konum ve koşullarının tartışıldığı imparatorlukta bir yandan da onun kamusal alandaki mevcudiyeti üzerine yasaklar çıkarılıp kısıtlamalar getirilmeye devam edildiği belirtilmelidir. Rabia'nın bu satırları yazması üzerinden çok geçmeden, henüz V. Murat tahttayken (h.30 Mayıs 1876-31 Ağustos 1876) yayımlanan bir dizi duyuru ilgili durumu gözler önüne sermektedir. İstanbul'un ışıklandırılmasıyla insanların daha geç saatlerde sokağa çıkmaya başladığı bir dönemde yayımlanmış olan bu duyurular, kadınların gece vakti sokağa çıkmasını yasaklamakta ve ilgili yasağa uyulmadığı takdirde polisler aracılığıyla yaptırımlarda bulunulması emretmektedir<sup>77</sup>.

Yine de imparatorlukta bunlar yaşanırken aynı yıllarda Osmanlı aydınlarının *Terakki-i Muhadderat*'ın ardından başka kadın dergileri de yayımlamaya başladıkları görülecektir. Ancak bu dergiler her ne kadar kadınları desteklemek niyetiyle kaleme alınmış olsalar da en nihayetinde onların söylemlerinin sınırlarını çizer niteliktedir<sup>78</sup>. Bunlardan en önemlisi ise yazar Şemseddin Sami (1850-1904) tarafından 1880 yılında kaleme alınmış olan *Aile*'dir. Dönemin aydınının kadına bakış açısını gözler önüne seren *Aile*, aynı zamanda aydınlar tarafından çıkarılmış olan dergilerle takip eden yıllarda doğrudan kadınlar tarafından çıkarılacak olan dergiler arasındaki farkı görebilmek adına da dikkate değerdir<sup>79</sup>.

Tıpkı *Terakki-i Muhadderat*'a gönderilen kadın mektuplarında olduğu gibi *Aile*'de de Şemseddin Sami'nin üzerinde en çok durduğu konunun eğitim sorunu olduğu görülmektedir. Derginin hemen her bölümünde bu konuda yorumlar yapan Sami, sık sık daha iyi bir toplum oluşturulabilmesi için kadının eğitilmesi gerektiğini belirtmiştir. Çünkü ona göre kadının eğitilmesi demek çocukların da daha iyi yetiştirilmesi demektir. Bu da söz konusu çocukların ileride daha iyi bir toplum meydana getireceği anlamına gelmektedir. Ayrıca Sami'nin yazdıklarından ailelerin mutluluğunu da kadının eğitilmesine bağladığı görülebilmektedir. Yazara göre alacağı eğitimle beraber eşine de yarenlik edebilecek donanıma kavuşan kadın, böylece eşini de memnun edecek ve en nihayetinde daha mutlu bir aile ortamı elde edilecektir<sup>80</sup>.

77 Güzel, 1985, s.859; Kılıç, 1993, s.361.

78 Berktaş, F. (2001). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, 1, 350.

79 Güzel, 1985 s.858-860; Çakır, 2016, s.62-64.

80 Karakoç, İ. (2008). Bir Elde İğne Bir Elde Kitap. Ş. Sami içinde, Bir Elde İğne Bir Elde Kitap: Şemseddin Sami ve Osmanlı Kadınları (s.15-17). İstanbul: Kitap Yayınevi; Sami, Ş. (2008). Bir Elde İğne Bir Elde Kitap: Şemseddin Sami ve Osmanlı Kadınları. (İ. Karakoç, Çev., s.40-42, 49-51, 117) İstanbul: Kitap Yayınevi.

Tüm bunlardan Sami'nin kadının eğitimiyle ilgili düşüncelerinin onun bir birey olmasına değil (çocukların yetiştiricisi rolüyle) bir anne ve (yarenlik rolüyle) bir eş olmasına dayandığı görülmektedir<sup>81</sup>. Bu çıkarım, yazarın bazı yazılarında kadının esas görevinin çocuklarına ve eşine bakmak olduğunu belirtmesiyle daha da pekişir. Bununla birlikte yine ilgili yazılar, kadına ev içinde ihmal edilemez pek çok görev yüklemekte ve dolaylı yoldan onun kamusal alandaki mevcudiyetinin kısıtlanmasına sebep vermektedir<sup>82</sup>. Bu da yazarın imgelemindeki “daha iyi toplum”un kadınlarla değil yine erkeklerle kurulacağını gösterir. Dergide kadının mevcut düzen içindeki konumu iyileştirilmeye çalışılırken bu düzeni yeniden yapılandırmanın tartışmaya dahi açılmaması da yine bu yüzdendir. Çünkü önerilen iyileştirme esasen kadının ona dayatılan geleneksel/ataerkil rolleri daha iyi yerine getirebilmesi içindir ve bundan ibaret kalması gerekir<sup>83</sup>.

Sami'nin bu tavrına kadının çalışmasına dair yazdığı yazılarda da sıklıkla rastlanır. Bu yazılarda kadınların (her ne kadar esas görevlerinin bu olmadığı düşünülse de) neredeyse her alanda çalışıp erkeklerin yaptığı her işi yapabilecekleri belirtilmekte, hatta bazı işlerde erkeklerden dahi daha iyi olabilecekleri ileri sürülmektedir. Bunlardan en önemlisi ise erkeklere kıyasla daha sabırlı ve şefkatli olmaları sebebiyle ilkokul muallimeliğidir. Ancak çocukların ilkokulda muallimler tarafından yetiştirilmesini öneren yazar, hemen akabinde, ilkokul sonrasında ciddi ilimlere yöneldiklerinde söz konusu ilimleri muallimlerden öğrenmeleri gerektiğini eklemeyi ihmal etmemiştir. Çünkü ona göre kadınlar elektrikli doğaları gereği bu gibi ciddi işleri layıkıyla yerine getiremeyeceklerdir<sup>84</sup>.

Kadına atfedilen bu elektrikli doğa, esasen yine ataerkil bakışın bir ürününden fazlası değildir. Kadını duygularının esiri bir halde oradan oraya savrulur biçimde kendi imgeleminde yeniden üreten bu bakış, onun ulaşılabilirliğinin ve ulaşılabilirliğinin sınırlarını da yine söz konusu imgelem üzerinden belirlemiştir. Bununla birlikte cinsiyetler üzerine hakim düşünce, özellikle çalışma hayatında kadın-erkek ayrılığını korumak ve kadınların erkeklerin alanına girmesini olabildiğince önlemek yönünde sabitlenmiştir. Bu durum yalnızca Osmanlı İmparatorluğu'na özgü olmamakla birlikte yine Fransa başta olmak üzere tüm Avrupa'da görülmektedir<sup>85</sup>.

---

81 Berktaş, 2001, s.350.

82 Karakoç, 2008, s.16-18; Sami, 2008, s.41-46, 88-94, 100-108, 117.

83 Yaraman Başbuğu, A. (1997, Mart). Kadın Tarihinin Evrenselliği Açısından Şemseddin Sami'nin “Kadınlar” Risalesi. *Toplumsal Tarih Dergisi*(39), 61-63.

84 Karakoç, 2008, s.16-19; Sami,2008, s.33, 41-46, 50-52, 88-94, 100-108.

85 Yaraman Başbuğu, 1997, s.63-65; Rousseau, J. J. (1945). *Emil Yahut Terbiyeye Dair*. (H. Z. Ülken, Çev., s.410, 418) İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Sami'nin kadına yönelttiği bu “iyi niyetli ataerkil bakış”, aynı zamanda dönemin aydınının kadına bakışını da yansıtmakta ve *Aile*'den sonra çıkarılan başka dergilerde de sürdürülmeye devam edilmektedir. Buna bağlı olarak yine kadının konum ve koşullarının iyileştirilmeye çalışıldığı bu dergilerde, kadınların fikirleri sorulmadığı gibi çoğunlukla da görmezden gelinmiştir. Bunun üzerine 1883 yılında çıkarılmış olan ve yayıncılığını yazar Mahmud Celaleddin'in yaptığı *İnsaniyet*, pek çok kadın mektubunun hedefi haline gelmiştir. Kadınların yine mahlaslar kullanarak yazdıkları mektuplarda, kadın dergilerinde kadın oldukları için yazılarına yer verilmediği ve yazılarını yayımlatabilmek adına erkek imzası kullanmak zorunda kaldıkları dile getirilmiş, akabinde ise oldukça sert bir dille kadınların yazılarına öncelik verilmesi istenmiştir<sup>86</sup>.

Söz konusu mektuplarla birlikte aynı dönemde çıkarılmış olan başka dergilerde de kadın imzalarının giderek arttığı görülmektedir<sup>87</sup>. Bu durum, asrın ortalarında eğitim almaya başlayan Osmanlı kadınlarının gelinen noktada artık sorgulayan, okur yazar bireylere evrildiğinin de bir kanıtı niteliğindedir. Doğrusu biraz ileride bu kadınlar kendileri bir dergi çıkaracak, böylece seslerini duyurmak yönündeki uğraşları da en nihayetinde karşılık bulabilecektir.

### 2.3. OSMANLI KADIN HAREKETİ'NDEN ENTELEKTÜEL OSMANLI KADININA

Kadınlar tarafından cinsiyete dayalı haksızlık ve eşitsizliğe karşı verilmiş mücadeleler bütünü olan Osmanlı Kadın Hareketi'nin, yine kadınlar tarafından çıkarılan mecmualarla başladığı söylenebilir. 1886 yılında yayımlanmaya başlanan *Şükufezer*, bu mecmuaların ilkidir. Sahibi de dahil olmak üzere tüm yazı kadrosu kadınlardan oluşan dergi, kadınların varlığını kamuoyuna duyurmak amacıyla yayın hayatına girmiştir. Böylece kadınlar, bu dergi sayesinde ilk defa mahlaslar ya da erkek isimleri kullanmak zorunda kalmadan bizzat kendi adlarıyla yazılar yazıp yayımlayabilmişlerdir. Ayrıca derginin sahibi Arife Hanımın yazdıklarından, kadınlar olarak bu zamana kadar maruz kalınan muameleye karşı yavaş yavaş bir meydan okuma içine girildiği de görülebilmektedir<sup>88</sup>:

“Biz ki, saçı uzun aklı kısa diye erkeklerin alaylı gülümsemesine hedef olmuş bir taifeyiz. Bunun aksini ispat etmeye çalışacağız. Erkekliği kadınlığa, kadınlığı erkeklığe tercih etmeyerek doğru yolda mümkün olduğu kadar ayak direteceğiz.”<sup>89</sup>

86 Çakır, 2016, s.63-65.

87 A.g.e., s.-63-65.

88 A.g.e., s.64-66.

89 Arife. (1886). Mukaddime. *Şükufezer*(1), 6; aktaran Çakır, 2016, s.65.



Ancak Arife Hanım bu satırları yazdıktan sonra dahi kadının kamusal alandaki mevcudiyeti ve giyim kuşamı üzerine yasaklar çıkarılıp kısıtlamalar getirilmeye devam edilmiştir. İnce çarşaf giymek, işlek caddelerde görünmek, Kapalıçarşı'da bulunmak, dükkanlara girip oturmak, hatta kamusal alanda toplanıp gruplar halinde dolaşmak; bu yasak ve kısıtlamalardan yalnızca birkaç tanesidir<sup>90</sup>.

Yine de imparatorlukta bunlar yaşanırken aynı dönemde *Şükufeza*'ın açtığı yolda başka kadın dergilerinin de yayın hayatına girmesiyle Osmanlı Kadın Hareketi iyiden iyiye hız kazanacak ve ilgili mecmualarda cinsiyete dayalı haksızlık ve eşitsizliğe karşı bir mücadele yürütülecektir. Bu dergilerden söz konusu dönem içinde en önemli olanı ise *Hanımlara Mahsus Gazete*'dir.

### 2.3.1. Hanımlara Mahsus Gazete

1895 yılında çıkarılmaya başlanan *Hanımlara Mahsus Gazete*, 13 yıl boyunca yayımlanmış olmasıyla imparatorlukta en uzun süreli kadın dergisidir. Derginin yazar kadrosunun çoğunluğu kadınlardan oluşmakla birlikte ilgili kadınların hemen hepsinin Osmanlı aydınlarının kızları veya eşleri olduğu bilinmektedir<sup>91</sup>. Dönemin şartlarında oldukça iyi eğitim almış olan bu kadınlar, sanat ve edebiyat dünyasında da hayli önemli yerlere sahiptir<sup>92</sup>.

*Hanımlara Mahsus Gazete* bünyesinde bir araya gelen bu donanımlı kadronun, burada yine kadın sorununa ancak bu defa kadınlarla çözüm aradığı görülmektedir. Bu doğrultuda dergide; evlilik kurumunun düzenlenmesi, tekeşlilik, eğitimde kadına olanak tanınması ve kamusal alanda rahat hareket edebilmek gibi ilkelerin savunulduğu yazılara yer verilmiştir<sup>93</sup>.

Ancak bu noktada söz konusu yazılarda, özellikle kadının eğitilmesi gerekliliğinin onun anne ve eş kimliğine dayandırılmasıyla yer yer Osmanlı aydınlarının söylemlerine benzer bir tutum benimsendiği de belirtilmelidir. Yine de derginin hakim söyleminden ilgili kadronun kadını

90 Kılıç, 1993, s.361.

91 Fatma Aliye ve Emine Semiye, Tarihçi Cevdet Paşanın kızları; Nigar bint-i Osman, Harp Okulu Müdürü Osman Paşanın kızı; Leyla (Saz), Hekim İsmail Paşanın kızı; Fatma Fahrünnisa, Ahmet Vefik Paşanın torunu; Fatma Kevser, Erkan-ı Harp Feriki Abdi Paşanın kızı; Zeyneb, Ahmed Cevdet Paşazade Sedat Beyin kızı; Hamide, Aldülhak Hamid Beyin kızı; Gülistan İsmet ise Binbaşı Bağdatlı Mehmed Tevfik Beyin kızıdır. Karakoç, 2008, s.10; Sancar, 2013, s.101; Çakır, 2016, s.72.

92 Dergi bünyesinde Fatma Aliye, Emine Semiye, Nigar bint-i Osman, Leyla (Saz) ve Gülistan İsmet gibi edebiyatta isimlerini duyurmuş kimselerin yanı sıra pek çok ressam kadının bulunduğu da bilinmektedir. Güzel, 1985, s.858-860; Çakır, 2016, s.72.

93 Güzel, 1985, s.859; Sancar, 2014, s.92-94.

tamamen bu kimlikler üzerinden tanımlamadığı anlaşılabilir<sup>94</sup>.

Derginin bu söyleminin en belirleyici ismi ise imparatorluğun ilk kadın romancısı Fatma Aliye Hanımdan (Topuz, 1862-1936) başkası değildir. Yazılarında sık sık kadının konum ve koşullarını sorgulayıp erkeklerinkiyle kıyaslayan Fatma Aliye, erkekler tarafından bilim ve sanat kapılarının kadınlara kapatılmaya çalışıldığını, bu sebeple kadının gelişimi önündeki en büyük engelin erkekler olduğunu dile getirmiştir. Bununla birlikte söz konusu durumun Avrupa’da da farklı olmadığını belirtmiş ve buna, aydın kadınları aşağılamak için onlara mavi çorap anlamına gelen “Bas Bleu” lakabının takıldığı Fransa’yı örnek göstermiştir<sup>95</sup>:

“Medeni milletlerin ilim ve biliminde evvela erkekleri terakki eyledikleri ve kadınların onlara takipçi oldukları görülüyor. Erkekler o hazineye girdiklerinin başlangıcında kendilerini ta’kib eden kadınları kıskanıp o hazinenin cevherlerini onlardan sakınmak istiyorlar. Bencilliğin verdiği önde bulunma hakkı ile bir hak kısıtlamasına gidip bu cevherleri kendilerine mâl etmek istiyorlar. Bu hep böyle olmuş, böyle gelmiş şeylerdendir. Ama ‘böyle olmuş’ dememiz ‘böyle yapmışlardır’ demektir. Yoksa bu ilim ve bilimin sahibi olan cenâb-ı feyyâz-ı mutlak (Allah) hazretleri kemale ermiş kullarının erkeğine dışisine hep birden ihsan buyurmuş olduğundan bunu kadınlardan esirgemeye erkeklerin iktidarı erişebilir mi?”<sup>96</sup>

Öte yandan dergide yalnızca sorunlar ve sebeplerinin tespit edilmediğinin, aynı zamanda bu sorunlara çözümler de üretildiğinin altı çizilmelidir. Örneğin dergide kadınların seslerini daha iyi duyurabilmeleri için okur mektuplarına büyük yer verilmiştir. Bunun yanı sıra Fatma Aliye başta olmak üzere pek çok yazar tarafından hem imparatorlukta hem de dünyadan sık sık başarılı kadın örnekleri verilerek Osmanlı kadınlarının kendilerine olan inancı arttırılmaya çalışılmıştır. Ayrıca yine aynı isimler, bu kadınların bilinçlenmesi adına onları gerek dünya kadınının konum ve koşullarından gerekse Avrupa’daki kadın hareketlerinden sürekli biçimde haberdar etmişlerdir. Böylece dergi, yalnızca imparatorlukta değil tüm dünyada ilgi odağı haline gelmiştir<sup>97</sup>.

Tüm bunlarla en nihayetinde aydın Osmanlı kadınlarının din güdümlü erkek egemen zihniyetin iktidarına karşı yavaş yavaş muhalif bir tavır içine girdikleri görülmektedir. Bu kadınlar içinde entelektüel kavramının işaret ettiği tarihsel kişiliğe en yakın profil ise Fatma Aliye’ye aittir. Ancak bu noktada Fatma Aliye için ayrı bir parantez açmak gerekecektir. Çünkü yazar; Arapça,

94 Sancar, 2014, s.90, 101-104; Çakır, 2016, s.66-72.

95 Sancar, 2014, s.102; Çakır, 2016, s.69-72.

96 Aliye, F. (1313). Bablulardan İbret Alalım. Hanımlara Mahsus Gazete(2), 2-3; aktaran Çakır, 2016, s.69.

97 Fransa’dan Madam Durani Montila’nın Paris muhabiri olmak için dergiye başvurması bunun bir örneğidir. Çakır, 2016, s.69-74.

Farsça ve Fransızca bilmesi, tarihe olan merakı ve edebiyattaki başarılarının<sup>98</sup> yanı sıra her ne kadar Osmanlı kadınının uğradığı haksızlık ve eşitsizliğe dair muhalif yazılar kaleme almış olsa da bir entelektüel olarak addedilememektedir.

Bu durum Fatma Aliye'nin hem zaman zaman Osmanlı aydınlarının söylemlerine yaklaşmış olmasından hem de Tanzimatçı bir devlet adamı olan Cevdet Paşanın<sup>99</sup> kızı olması dolayısıyla devlete olan yakınlığından ileri gelmektedir. Söz konusu yakınlık sebebiyle sık sık diplomat eşlerini ve nüfuzlu yabancı kadınları evinde ağırlayan yazarın, ilgili ziyaretlerin ardından burada konuşulanlardan devleti haberdar ettiği bilinmektedir<sup>100</sup>. Bu sebeple iktidara karşı olabildiğince bağımsız kalması beklenen entelektüelin bu gerekliliğini yerine getiremediği görülmekte ve bir entelektüel olarak addedilememektedir. Ancak yine de yazarın sergilediği bu profil, biraz ileride entelektüel Osmanlı kadınlarına ulaşılacağına sinyallerini vermesi bakımından hayli önemlidir.

19. yüzyıl sona ererken yaşanan bu gelişmelerin 20. yüzyılın başlarında daha da hız kazandığı görülecektir. Bunda, Tanzimat'la başlayan imparatorluğu ayakta tutma girişimlerinin sonuncusu olan II. Meşrutiyet büyük öneme sahiptir. Çünkü (Jön Türklerden oluşan İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin uğraşları sonucunda) 23 Temmuz 1908 tarihinde kabul edilmiş olan bu yeni yönetim biçimi, beraberinde anayasal parlamenter sisteme geçilmesiyle II. Abdülhamid'in (h.1876-1909) otoriter yönetimine de son vermiştir<sup>101</sup>. İmparatorluğun bu baskıcı politikasının sona ermesi ise hemen her alanda olduğu gibi kadın konusunda da atılımlarda bulunulmasına zemin hazırlamış, böylece Osmanlı kadınının hayatında yeni bir döneme girilmiştir<sup>102</sup>.

Ancak yine de tek başına II. Meşrutiyet, yaklaşık beş asır boyunca toplumun zihnine ekilmiş olan kent mekanının idealde eril olduğu düşüncesini değiştirmeye yetmeyecektir. Bununla ilintili olarak 23 Temmuz 1908 ertesinde yaşananlar söz konusu durumu kanıtlar niteliktedir<sup>103</sup>. Kadınlar, ince peçeyle ya da peçesiz şekilde sokağa çıkmaya başladıkları bu dönemde, vücutlarını

98 Kütükoğlu, M. (1986). Cevdet Paşa ve Aile İçi Münasebetleri (s.199-221). Ahmet Cevdet Paşa Semineri. İstanbul; Ortaylı, 2006, s.231, 246.

99 Cevdet Paşanın Tanzimat'ın geleneğe ılımlı tarafını temsil eden bir devlet adamı olduğu bilinmektedir. Ancak bu noktada kendisinin, her ne kadar Tanzimat hareketine hizmet etmiş olsa da gerek kullandığı üslup gerekse yaptığı eleştiriler sebebiyle söz konusu hareketin karşısındaki çevreler tarafından benimsenmiş tek Tanzimatçı devlet adamı olduğu da belirtilmelidir. Kütükoğlu, 1986, s.199-221; Ortaylı, 2006, s.225-232.

100 Kütükoğlu, 1986, s.199-221; Ortaylı, 2006, s.231.

101 Tunaya, T. Z. (1959). Hürriyet'in İlanı (s.13-15, 53-66, 73-78). İstanbul: Baha Matbaası; Tunaya, T. Z. (1960). Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri (s.44-47). İstanbul: Yedinci Matbaası; Artuç, N. (2008, Mayıs-Haziran-Temmuz). II. Meşrutiyet'in İlanı. Doğu Batı Düşünce Dergisi: II. Meşrutiyet 100. Yıl I, 11(45), 67-70, 75-80.

102 Güzel, 1985, s.859-861.

103 A.g.m., s.859-861.

teşhir ederek erkekleri baştan çıkardıkları gerekçesiyle tutucu din adamlarının hedefi haline gelmişlerdir. Öyle ki, bu din adamları tarafından; özellikle İstanbul, İzmir ve Selanik gibi imparatorluğun Avrupai kentlerinde ince peçeyle ya da peçesiz şekilde görülen kadınların yüzlerine tükürülmesi, yalnız yakalandıklarında hırpalanması ve faytonlarının taşlanması salık verilmiştir. Kadınların bu şekilde hedef gösterilmesi ise ilgili kentlerde hakaret ve saldırı olaylarının giderek artmasına, hatta İzmir’de bir kadınla konuşurken suçüstü yakalanan kişiye para cezası verileceği, kadınınsa falakaya yatırılacağı yönünde bir karar dahi çıkarılmasına sebep vermiştir<sup>104</sup>.

Ancak kadınların karşılaştıkları bu tavır, esasen yavaş yavaş görünürlüklerinin arttığı ve seslerinin duyulduğunun da bir göstergesidir. Osmanlı Kadın Hareketi’nin iyiden iyiye hız kazanmasıyla birlikte yine aynı dönemde ve aynı kentlerde kadın dergilerinin sayısında meydana gelen artış, söz konusu durumun bir kanıtı niteliğindedir<sup>105</sup>. Bu dergilerden ilki, aynı zamanda entelektüel karakter sergilediği görülen bir Osmanlı kadınıyla da karşılaşılacak olan *Demet*’tir.

### 2.3.2. Demet

1908 yılında yayımlanan *Demet*, kendini siyasi bir yayın olarak tanıtan ilk kadın dergisidir. Bu dergiyle ilk defa bir kadın dergisinde siyasi makaleler yayımlandığı ve bu makalelerin kadınlar tarafından yoğun ilgiyle karşılandığı görülmektedir. Buna bağlı olarak ilgili makaleler, ileride Osmanlı kadınının siyasete atılacağı sinyallerini vermeleri bakımından büyük öneme sahiptir. Derginin bir diğer önemi ise iki Osmanlı kadını arasında geçen imparatorluğun ilk feminizm tabanlı tartışmasına sahne olmasından ileri gelmektedir<sup>106</sup>.

Söz konusu tartışma, İsmet Hakkı Hanımın *Demet*’in çıkışından önce dönemin gazetelerinden *İkdam*’da yazmış olduğu bir yazıya dayanmaktadır. Feminizm kavramının gündeme getirildiği bu yazıda, cinsiyetler arası mesleki sınırlamalara karşı çıkılarak çalışma hayatında eşitlik istenmiştir. Bunun sağlanabilmesi için ise önce eğitimde eşitliğin sağlanması gerektiği vurgulanmış ve bu doğrultuda yalnızca erkek okullarında olan fen derslerinin kız okullarına da konulması talep edilmiştir<sup>107</sup>.

---

104 A.g.m., s.860.

105 Güzel, 1985, s.861; Toska, Tovaz Mardin, 1993, s.345; Sancar, 2014, s.94; Çakır, 2016, s.74-76.

106 Çakır, 2016, s.74-78.

107 A.g.e., s.75-77.

İlgili yazının yayınlanması üzerinden çok geçmeden, yine aynı gazetede bu defa İkbâl Hanım tarafından İsmet Hakkı'ya hitaben başka bir yazının daha kaleme alındığı görülmektedir. Kur'an'da erkeklerin kadınlardan daha üstün olduğuna dair ibareler bulunduğu ve bu sebeple Müslüman kadınların feminist olamayacağına iddia edildiği yazıda, aynı zamanda kadınların hem fiziken hem de aklen erkeklerden daha zayıf oldukları ileri sürülmüş ve bu yüzden bahsi edilen eşitliğin halihazırda mümkün olamayacağı savunulmuştur<sup>108</sup>.

Bunun üzerine İsmet Hakkı, İkbâl Hanımı *İkdam* yerine o sıralarda henüz yeni çıkmış olan *Demet*'te yanıtlamayı tercih etmiştir. İkbâl Hanıma hitaben kaleme aldığı yazısında gayrimüslim kadınların ilerlerken Müslüman kadınların yerinde saydığına dikkat çeken İsmet Hakkı, bunun altında yatan nedenin Müslüman kadınların (tıpkı İkbâl Hanım gibi) esasen aleyhlerinde bir silah olan anti-feminizmi fikirlerinde taşımaları olduğunu ileri sürmüştür. Ayrıca yine aynı yazıda kadınların akıl yönünden erkeklerden aşağıda olmadığına da altını çizen yazar, ilgili durumun bu şekilde algılanıyor oluşunu erkeklerin eğitim alıp kadınların alamamasına bağlamış ve bu düşüncesini Avrupa'daki başarılı çünkü eğitilmiş kadınlardan örnekler vererek desteklemiştir<sup>109</sup>:

“Bu meselede Osmanlı nisvanını Müslim, gayrimüslim diye iki kısma ayırmak mecburiyetini tasdik edemem. Gayrimüslim Osmanlı nisvanı ilerledikleri ve maarifde az çok bir yol ta'kib ettikleri için zaten onlardan bahis etmek istemediğim tabii idi. Saha-i terakkide yol alamayan kavim, yalnız bizler, nisvan-ı islamız. Bu da tekrar ederim - hanımefendimizin aflarına sığınarak- aleyhimizde bir silah gibi fikirlerimizde taşıdığımız 'antifeminizm' mesleğinden ileri gelir. Şimdiye kadar bundan ne zarar görüldü. Fikr-i acizanemce çok, pek çok. (...) İşte acizâne tenkid etmek istediğim bir cihet daha! Erkeklerin doğuştan aklen kadınlara üstün olduğu neden iddia ediliyor? Çünkü onlar daha iyi tahsil ediyor. Doğuştan gelen zekalarını, sanat, fen ile tek mil ediyorlar. O hâlde henüz aynı dikkati göremeyen kadınları erkeklerden aşağıdır diyerek tahkir etmek pek insaflice olamaz zannederim... Madam Kûri (Curie) bugün Sorbon'da (Sorbonne) ders veriyor. Fransa hukuk, tıp mektepleri erkek kadar kadın talebe sayıyor. Pek beğenilen İngiltere'de de Sufrajet'lerin şiddet ve metanetleri pek büyüktür. Bunlar bize aynen göstermiyor mu ki, kadınlar da erkekler kadar terakki ve tealiye müstaidir.”<sup>110</sup>

İsmet Hakkı'nın bu yazıyla söz konusu tartışmayı bir kadın dergisine taşımış olması oldukça önemli bir hamledir. Serpil Çakır, bu hamlenin dönemin kadın sorununa tüm Osmanlı kadınlarının dikkatini çekmek amacıyla gerçekleştirilmiş bilinçli bir eylem olabileceğini ileri sürmektedir<sup>111</sup>. Bununla birlikte söylenebilmektedir ki, dönemin kadın hareketinin önündeki en büyük engellerden biri erkeklerin karşıt söylem ve eylemleriye diğeri de kadınların fikirlerinde

108 A.g.e., s.76.

109 A.g.e., s.77.

110 Hakkı, İ. (1324). Kadınlarımız ve Maarif. *Demet*(2), 24-27; aktaran Çakır, 2016, s.77.

111 Çakır, 2016, s.77.

taşıdıkları anti-feminizmdir.

Buradaki anti-feminizm ise (İkbal Hanımın satırlarından da okunabildiği üzere) doğrudan yaklaşık beş asır öncesinde topluma yerleşmiş olan ataerkil anlayıştan beslenmektedir<sup>112</sup>. Dolayısıyla bu düşünceye karşı çıkmak demek aynı zamanda ataerkiye de karşı çıkmak demektir. Bu bağlamda İsmet Hakkı'nın ataerkinin iktidarından gelen söz konusu eşitsizliğe karşı ezilen Osmanlı kadınlarının yanında bu şekilde aklıyla eyleme geçmesi entelektüel bir karakter sergilediğini göstermektedir<sup>113</sup>. Bu sebeple İsmet Hakkı, bugün hakkında başka bir bilgiye ulaşılamıyor olsa da yalnızca bu yönüyle dahi oldukça önemli bir tarihsel kişiliktir.

### 2.3.3. Beyaz Konferanslar

İsmet Hakkı ile İkbal Hanımların tartışmasını takip eden süreçte Osmanlı Kadın Hareketi'yle birlikte kadın dergileri kadar kadın derneklerinin sayısında da bir patlama meydana gelmiştir. Bunun yanı sıra yine aynı dönemde kadınların dernekler dışında da bir araya gelerek toplantılar düzenledikleri görülmektedir. Bunlardan en önemlisi ise Fatma Nesibe Hanımın konuşmacı olduğu Beyaz Konferanslar'dır. Üst düzey bir bürokratın kızı olan P. B.'nin İstanbul'daki evinde en az on kez düzenlendiği ve yüzlerce kadın tarafından izlendiği bilinen Beyaz Konferanslar, içlerinden birinin yine P. B. tarafından 1911 yılında İstanbul'da çıkarılan *Kadın* dergisinde metne dökülmesiyle tüm Osmanlı kadınlarıyla paylaşılmıştır. Söz konusu metne konu olan konferans konuşması, aynı zamanda hem dönemin kadın mücadelesine ışık tutması hem de imparatorluğun tanınmış feministlerinden Fatma Nesibe'nin bu mücadeleye bakışını yansıtmaları bakımından ayrı bir önem taşımaktadır<sup>114</sup>.

Bugün elimize ulaşan metinden de görüldüğü üzere, konuşmasının henüz başında Osmanlı kadınının içinde bulunduğu durumun geçmişin beş asırlık geleneğinden ve bu geleneğin kurumlarından kaynaklandığını dile getiren Fatma Nesibe, ilgili kurumların başlı başına birer hata olduğunu belirtmiş ve söz konusu geleneğin terk edilmesi gerektiğini söylemiştir. Ayrıca bahsi edilen gelenek ve kurumların da dayanağı olan, Kur'an'da erkeklerin kadınlardan daha üstün olduğuna dair ibareler bulunduğu ve kadınların hem fiziken hem de aklen erkeklerden daha zayıf olduğu iddialarına ise yine Kur'an'da iki cinsiyetin birbirine denk olduğunun belirtildiğini

112 Bkz: 2.1. Osmanlı Kadınının Konum ve Koşulları, s.19, 20.

113 Bkz: 1.2. Osmanlı Entelektüeli, s.15.

114 Tekeli, 1993, s.350; Çakır, S. (2003, Mart). Kadınlığın İlk Tarihi Şikayeti: Beyaz Konferanslar. Tarih Toplum Dergisi, 40; Çakır, 2006, s.117-126.

hatırlatarak cevap vermiştir. Bunun yanı sıra kadınların her ne kadar fiziken erkeklerden daha zayıf olduğunu kabul etse de aklen pek çoğundan daha üstün olduğunu ileri sürmüş ve bu düşüncesini erkekler tarafından bu zamana kadar yapılmış olan hatalarla desteklemiştir:

“Hanımlar, işte bütün kanâatimle bağıyorum! İçinde bir hodbin, katı erkek kalbi çarpmayan şu ictimai temin ederim ki var olan kurumlar yalancıdır, boşdur ve hamdır, hatâdır! Şimdiki esâretimizin şu mazlum, kanlı esaretin tahammüllerini ilk zamanlarda, o meşum eski zamanlarda aramalıdır.

Ah! Evet diyorlar, diyorlar ki: ‘Kadınlar hangi hakdan bahs ediyorlar? Hakları varsa hilkatten istesinler! Ondan şikâyet etsinler!.. Onları ma’nen, maddeten za’if ve kâbiliyetsiz yaradan biz değiliz!.. Kuvvetlinin za’ife galebese! Bu, pek tabiidir. Ve muvâzene, kâinâtın en büyük kanunudur’. Fakat aldanıyorlar; sizi temin ederim ki aldanıyorlar hanımlar! ‘Maddeten...’ kaydıyla itirâf edelim, inanmaya mecburuz. Bu, böyle. Ah, şu za’if kollarımda kuvvet olsaydı, hilkat bana da bir demir pençe, sert bir kalb verseydi, yapacağım ilk iş birçok erkeğin kafasını paralamak olacaktı!.. Fakat, ‘Ma’nen?...’ bunu kabul edemeyiz hanımlar! İçinizde saçlarımin uzunluğuna rağmen, en akılsız ben olduğum hâlde... Her asrı tedkik ediniz; erkeklerin hep fenâ, meş’um hatalarla tesis ettikleri sonuçlara şahitlik ediyorum, herhalde onların yüzde doksan dokusundan akıllıyım.

Bir kere, yine kâinâtın en büyük kanunu olan sabrın, tahammülün bizde bitmez tükenmez hazineleri var! Fakat onlarda? Biz mütehasıs, ince, rakîkiz! Fakat onlar?.. Zekâmız birçok siyasetin -çünkü yaptıklarını gördük- mürebbisi olacak kadar metindir, etkileyicidir. Fakat onların? Fedâkâr, cesur, müteşebbis, mukaddim, medeniyet ve terakkiye daha munis, daha fikr-i ta’kib sahibi, daha ehil, daha az ziyankâr, daha ileri görüşlü biziz! Peki, fakat onlar? Sonra, muvâzene kâinâtın en büyük kanunu imiş; pek güzel. Fakat bu nasıl muvazenedir? Nasıl muvazenedir ki: Birinde nâ-mütenâhi bir sıklık ve kuvvet, diğerinde yine nâ-mütenâhi bir za’af ve sükût... Muvâzene; denklik demekse, bizi bağlayan zincirleri çözsünler... Zindanları açsınlar... O zaman... Ah, o zaman kâinâtın bu kânun-i bülendine biz de boyun eğerez.”<sup>115</sup>

Sözlerini, Osmanlı kadınının içinde bulunduğu durumdan söz konusu gelenek ve kurumları inşa edilirken sessiz kalmaları sebebiyle eskinin kadınlarının da sorumlu olduğunu söyleyerek sürdüren Fatma Nesibe, gelinen noktada kadınlığın artık hiçbir değerinin kalmadığını belirtmiştir. Akabinde o günün yoksul kesiminden kadınların maruz bırakıldığı kötü muameleye değinmiş ve kadınlığın, erkekliğin zulmü karşısında adeta bir esir hayatı yaşamaya terk edildiğini bildirmiştir:

“Evet, felaketlerimizin esâsını eski zamanlarda, o zehirli günlerde, o budala validelerimizde aramalıyız. Onlar merhamet etmişler; şefkatli olmuşlar; sulhperver olmuşlar; gürültüden hoşlanmamışlar! Ah, bu ne kadar kör bir siyâsettir! Basdıkları yerlerin bir uçuruma sonuç olacağını takdir edememişler; bir an zevk için, âdi, kirli bir zevk hâtırı için ibzal olunuveren riya dalkavukluk ile avunmuşlar! Fakat yârabbi, buna mukabil ne kadar tahammül edilemez meşakkatler, hiçbir hakka tekâbül etmeyen ne kadar vezâifle mecbur olmuşlar; ve bugünkü şu elim vaziyeti teyid etmişler!

115 B., P., Müstensihi: Süleyman Bahri. (1327) Beyaz Konferans. Kadın(14), 13-19; aktaran Çakır, 2016, s.119, 121.

Bugün kadın nedir? Erkeklerin kadınlara karşı meşhur-ı âlem olan nezâketlerine rağmen sorarım, bir ‘alet-i zevk’, bir ‘çocuk makinesi’, ‘tatlı bir et’den başka birşey mi? Keşke! Hayır, bu da değil hanımlar! Hiçbir ifrata, hiçbir garaza tâbî’ olmayarak söylüyorum, keşke böyle olsaydı; bari bu namla bir mevki-i hürmet ve ehemmiyet kazansaydık!

Bilmem, içinizde bu cerihayı, bu erihanın daha müellim şekillerini tamamiyle anlayan yokdur, zannederim. Sizler nisbeten, kaba, çirkin olsa da oldukça tahammül edilir bir hayata maliksiniz: muhitinizden biraz daha aşağıya bakarsanız gözleriniz kararır, tüyeleriniz ürperir, hanımlar! Oralarda ah, oralarda kadın öyle murdar, siyah paçavralardır ki, en âdi, en iğrenç işler için saklanır, kıskanılır.

Karşımızda şımarmış, semizlenmiş bir kuvvet; hodbin, riyakâr bir kuvvet var. Ve biz, dimağ yerine çürümüş bir uzvla; kalb yerine gözyaşları, hastalıklarla; her şeyin, hilkatın, insaniyetin, o mevhum-i insaniyyeyin esiri bulunuyoruz. Sonra nemiz var? Kanun, a’dât, zevk, sefâhat, mal, kuvvet, azamet, tekdir, tahakküm... Hep onların lehine! Biz, siyah bir gölge, bir leke halindeyiz. Altıncı bir parmak gibi mevki’imiz olsa da çirkiniz. Saçımız uzun, aklımız kısa... Velveleci, şımarık, faziletsiz... Evet, ‘Kadın çıplaktır; kadının namusu yokdur’ diyen darb-ı mesellerine varıncaya kadar bir feryâd-ı tezlil kesilen bir milletden ne umulur?”<sup>116</sup>

Böylesine kötü bir muameleye maruz bırakılan kadınlığa aynı zamanda insanlığın yetiştiriciliği gibi önemli bir rolün biçilmiş olduğuna da dikkat çeken Fatma Nesibe, bu rol gereği dahi kadınların eğitim almalarına izin verilmediğini vurgulayarak mevcut durumun kendi içinde barındırdığı tezatlığın altını çizmiştir. İlgili duruma ise (kadınlar olarak yakın zamanda gündeme getirdikleri) yatılı kız mektebi taleplerinin aldığı hiddetli karşılığı örnek göstermiş ve erkeklerin bu tutumunun (kadının eğitim alması demek evveldendir süregelen vaziyetin de değişmesi demek olacağından) mevcut durumu korumak niyetinde olmalarından ileri geldiğini işaret etmiştir:

“Sonra, itirâf etmelidir, kadınlar bir cemiyetin en büyük tehlikesi yahud en büyük kuvvetidir. Kadın sanki bir anahtardır: Hem sa’âdet, hem felaket kapısına uyar. Bugün eski kuvvetlerinden sükût eden milletlerin sebeb-i izmihlâlini arayınız, kadını bulursunuz. Meselâ: Fransızların bugünkü intitât-ı ictimailerini hazırlayan dinsizlikten ziyade kadınlar olmuştur. Buna mukabil, Almanlar, İngilizler bütün teali ve metanetlerini kadınlara medyundurlar. Uzaklara gitmeğe ne hâcet: ‘Kadın hiçdir’ diyen budalalara rağmen Abdülhamid’e bütün o kudretlerini veren, emin olun ki, kadınlardı. O kadınlar ki za’if, ahlaksız, sefil çocuklar yetiştirdiler; onları Abdülhamid’in kanlı elleri hâline koydular. O casuslar, katiller, hayırsızlar, zanneder misiniz ki, birçok rezil kadınların mahsulü olmasınlar? Sonra, bugünkü nakş-ı hürriyeti, hangi muhterem kadınlar işlemiştir. Bugünkü kahramanları yetiştirenler kadınlar olmadı mı?

Fakat kime ne? Yarabbi! Bugünkü itikâda göre, mademki bizim ehemmiyetimiz yokdu; mademki biz erkeklerin oyuncağı, kuklası idik, bizi iyi veya fena yapan mesuller kimler olmak lazım gelir? Kadınların ma’neviyetini, mevcudiyetini tenzil edenler, öldürenler kimlerdir? Mademki kadınlar yarınki cem’iyeti tevlid ve terbiye edeceklerdi, niçin onlara bu vazifelerin mahareti, kuvveti, fazileti verilmedi? Niçin kadınlar bir âlet-i zevk, bir vasıta-i rezâlet haline getirildi? Zannederim, hâşâ, iddia ederim ki onlar da erkekler kadar,

116 B., P., Müstensihî: Süleyman Bahri. (1327) Beyaz Konferans. Kadın(14), 13-19; aktaran Çakır, 2016, s.121, 123.



onlardan fazla kudret ve fazilet tahammülerini hâvidirler; niçin şayan-ı ihmâl oldular? Niçin mahvlarına yürünüldü? Maârif herşey iken daha dün, hepimiz biliriz, yatılı bir kız mektebi için söylenmedik söz, edilmedik iftira kalmadı. Niçin?.. Din mi müsâid değildi? Hâşâ, dinimiz, o din-i muhterem noksan kabul etmez. ‘Kadınları câhil bırakınız, okutmayınız’ diyen bir din bence caiz değildir.

O hâlde!.. Bu en kuvvetli mâni’adan sonra anlıyorsunuz ki hanımlar, burada yine erkeklerin, o hodbin mahlûkların bayağı bir rolü ta’assubdan ziyâde bir gülünçlük var. Maksad pek açık, pek âşikâr: Bizi mazlum, küflü, sefil bırakmak istiyorlar. Aydınlanma onların işine gelmez. Çünkü zulmetler, haydutların hem-râzıdır. Çünkü şu gece açılınsa, onların bütün ictimâ’ı sirkatlerini, cinayetlerini göreceğiz. Şimdiye kadar topraklara gömülen kadınlık dirilecek.”<sup>117</sup>

Tüm bunların akabinde, o gün bütün dünyayla beraber çok önemli bir değişimin başlangıcında olduklarını ve Osmanlı kadınları olarak bu değişimin takipçisi olacaklarını dile getirmiş; söz konusu değişim nihayetinde de üzerlerine çöken karanlığın dağılıp aydınlık günlere ulaşılacağını müjdeleyerek konuşmasını bitirmiştir:

“Bugünkü ictima’ı yapanlar, düşünülün ki kadınlardır. Demek ciddi, sâbit bir adım atılıyor. Bu ilk adım!.. Şüphesiz ikincisi de atılacak ve mademki yürünüyor, bunu diğerleri ta’kib edecekler. Ah, yirminci asır! Ey muhterem zamanlar!.. Ey kadın asrı, seni takdir ederim. Sen, ilk mes’ud, başlangıç noktası! Seni ta’kib edecek zamanlardan artık eminiz! Evet hanımlar, emin olun biz böyle kalmayacağız. Bir gün, büyük bir gün gelecek ki yükseklerde gördüğümüz ve korktuğumuz her şey, basdığımız yerlerde sürünecek; bütün bu müessesât bir vehimdir, bir dumandır; kırılacak ve uçacak. Yerine, o zaman asıl bir güneş, bir ziyâ, bir harâret başlayacak. Sönenler hep hayaldir ve hakikat ebedi bir alev dir.

Dünyanın her köşesine dikkat ediniz, bir inkılabın başlangıcında bulunuyoruz. Emin olunuz bu inkılap, bir erkek ihtilâli gibi kanlı ve vahşi olmayacak. Bilakis nezih ve nisbeten sessiz lâkin mutlaka semeredâr olacak; buna itikâd ediniz hanımlar! Avrupa’daki hemşirelerimiz tabii bizden müterakkidirler. Fakat bizi onların takipçisi olmakdan hiçbir kuvvet men’ edemez.

Gazeteleri okuyunuz, oralarda neler, ne vak’alar cereyan ediyor. İleride temin edecekleri vaziyet, -sufrajetlerin velvele-i ikâzıyla- artık nazar-ı hürmet ve ehemmiyete alınıyor. Hatta bir kısım rical, mutlaka istikbâldeki sukûtdan korkarak, kadınların müdhiş birer tarafdârı kesiliyorlar; meziyetlerini, kudretlerini, haklarını teslim ediyorlar. Bu az bir muvaffakiyet değildir hanımlar! Zaten dünyada siyasi ve ictimâi cereyanlara karşı durmak kadar belâhet olamaz. Bu cereyân, isterse hafif olsun, yine bir cereyandır. Bugün ilk hayret endişeye münkalib oldu, yarın hürmetler ve muvaffakiyetlerle doludur.

Biz... biz maa-teessüf daha hal-i ibtidâideyiz. Fakat çalışmanın, ısrarın nihayeti var mıdır? Ciddi düşünürsek elimizde birçok kuvvetlerin mevcut olduğunu buluruz. Bunları hiss-i isti’mâl edelim. Bugünkü müessesât alçak, bozuk telâkkilere, köhne, âdi teslilere istinâd ederken mesâi’imizin semere-dâr olacağına inanmak safdillik olur. Biraz haris olalım, herşey bizim olacaktır.”<sup>118</sup>

117 B., P., Müstensihî: Süleyman Bahri. (1327) Beyaz Konferans. Kadın(14), 13-19; aktaran Çakır, 2016, s.123, 124.

118 B., P., Müstensihî: Süleyman Bahri. (1327) Beyaz Konferans. Kadın(14), 13-19; aktaran Çakır, 2016, s.124, 125.

Görüldüğü üzere Fatma Nesibe, Osmanlı kadınının içinde bulunduğu durumdan yaklaşık beş asır öncesinde topluma yerleşmiş olan ataerkil düzeni<sup>119</sup> sorumlu tutmuş ve bu durum karşısında köktenci bir tutum benimseyerek doğrudan ataerkiye karşı bir mücadeleye girişmiştir. Bu mücadele doğrultusunda o gün için salonda bulunan kadınları (sonrasında ise konuşmanın dergide yayınlanmasıyla daha geniş bir kitleyi) bir yandan içinde buldukları duruma karşı farkındalıklarını arttırarak bilinçlendirmiş bir yandan da aşıldığı inançla harekete geçmeleri için olabildiğince güdülemiştir. Bunu yaparken yalnızca hitap ettiği kitlenin değil aynı zamanda sesini duyurma ayrıcalığına sahip olmayan kesimlerin sorunlarını da gündeme getirdiği görülmekte, bu da sürdürdüğü mücadelenin proletaryadan ayrılmadığını göstermektedir. İlgili konuşmalar bu bağlamda ele alındığında, kendisinin ataerkinin iktidarından gelen haksızlığa karşı ezilen Osmanlı kadınlarının yanında eyleme geçerek entelektüel bir karakter sergilediği görülmektedir<sup>120</sup>.

İsmet Hakkı ile Fatma Nesibe Hanımların ardından imparatorlukta entelektüel karakter sergilediği görülen başka Osmanlı kadınlarına ise imparatorluğun ilk feminist dergisi *Kadınlar Dünyası* ve imparatorluğun ilk feminist derneği Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'yle (Osmanlı Kadınının Hukukunu Savunma Derneği) ulaşılabilecektir.



**Resim 3: Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti üyeleri ve Kadınlar Dünyası dergisinin yazı kurulu bir arada, 1 Aralık 1913**

119 Bkz: 2.1. Osmanlı Kadınının Konum ve Koşulları, s.19-27.

120 Bkz: 1.2. Osmanlı Entelektüeli, s.15.

### 2.3.4. Kadınlar Dünyası

Osmanlı Kadın Hareketi'nin zirve noktası kabul edilen *Kadınlar Dünyası*, Osmanlı kadını içinde bulunduğu durumdan kurtarmak niyetiyle yola çıkmış bir dergidir. 4 Nisan 1913 tarihinde yayın hayatına giren dergi, 1921 yılına kadar yayımlanmaya devam etmiştir. Derginin sahibinin Nuriye Ulviye Mevlan (Civelek, 1893-1964) olduğu, yazı kadrosunu ise yine Ulviye Mevlan başta olmak üzere tümüyle kadınların oluşturduğu bilinmektedir<sup>121</sup>. Bununla birlikte dergide yalnızca kadın yazı ve mektuplarına yer verilmiş olduğunu da belirtmek gerekir. Kadın ile erkek hayatın her alanında eşit kılınmadıkça kapılarını erkeklere açmayacağını bildiren dergi, erkeklerin kadın hareketine dair düşünce ve önerilerini bu harekete kayıtsız kalan erkek gazetelerinde dile getirmelerini önermiştir<sup>122</sup>:

“Hukukumuz, hukuk-ı umumiye arasında tanınmadıkça, kadın-erkek her nevi mesaide iştirak kabul olunmadıkça, Kadınlar Dünyası sayfalarını erkeklere açamaz.”<sup>123</sup>  
 “Kadınlığımızın tealisiyle alakadar olmak isteyen erkeklerin mütalaatını ve irşadını bize karşı ilgisiz olan erkek gazetelerinde görmek isteriz.”<sup>124</sup>

Kadın yazı ve mektuplarına önem verilmediği, hatta alay edilerek aşağılandığı bir dönemde yayın hayatına giren derginin bu tavrı, tüm söylem ve eylemlerinde görülecek olmakla birlikte en başta *Kadınlar Dünyası* isminde kendini göstermektedir. Bilinçli bir tercihin ürünü olan bu isim, kadınların da bir dünyası olduğunu işaret etmekte ve daha iyi bir dünya için mücadele edileceğinin sinyallerini vermektedir<sup>125</sup>:

“Matemli bir boyun eğmeye mahkûm boş, faydasız hayatımızın meydana çıkma ve aydınlanması lüzumu, fikrimizin en mühim mevkiilerini işgal ediyordu. Terakki ve teali için cesaret-i maddiye ve maneviyyenin, başka bir deyişle şahsiye-i medeniyenin önem derecesi nazarlarımızda gereği gibi büyüdü. Yaşadığımız devr-i intibahı, teşekkül eden cemiyetleri tertib edilen ictimaatı nazar-ı dikkate alarak iktisab-ı cür’etle ihtiyacımıza muvaffak bir gazete neşrine teşebbüs ettik. Yegane bir maksadımız var; terakkimiz, hayatımızın muayyen bir gayeye, bir maksada müteveccih olması. Çünkü bu mesleksiz acı dolu hayat, bizi felaketten felakete koşturuyor, mevcudiyetimizde bir ızdırab-ı müzmin var. İzâlesine gayret icab etmez mi?”<sup>126</sup>

121 Bu kadınlar arasında Aziz Haydar, Emine Seher Ali, Mükerrerem Belkıs, Atiye Şükran, Aliye Cevad, Sıdıka Ali Rıza, Safiye Biran, Yaşar Nezihe, Nimet Cemil, Sacide, Nebile Akif ve Meliha Cenana gibi dönemin aydın isimleri sayılabilir. Tekeli, 1993, s.350; Sancar, 2013, s.103; Çakır, 2016, s.107, 133-139.

122 Sancar, 2013, s.103; Çakır, 2016, s.138.

123 Sacide. (1329) Dünyamız İçin. Kadınlar Dünyası(110); aktaran Çakır, 2016, s.138.

124 Kadınlar Dünyası. (1329). Açık Muhabere. Kadınlar Dünyası(91); aktaran Çakır, 2016, s.138.

125 Çakır, S. (1993). Kadınlar Dünyası. A. Batur, M. B. Tanman, B. Aksoy, M. S. Koz, O. Baydar, N. Sakaoğlu, . . . Y. Yusufoglu (Dü) içinde, Düünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi (Cilt 4, s.365). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları; Çakır, 2016, s.145-147, 149, 151-153.

126 Kadınlar Dünyası. (1329). Terakkiye Doğru. Kadınlar Dünyası(5), 2-3; aktaran Çakır, 2016, s.145, 146.

Bunun yanı sıra derginin çıkışı, Osmanlı kadınlarına hem seslerini duyurabilme hem de birbirleriyle iletişim kurabilme imkanı vermiştir. Kadınlar burada yazdıkları yazı ve mektuplarla bir yandan içinde buldukları durumu tartışmaya açarken bir yandan da mevcut durum üzerine düşünce ve önerilerini bildirmişlerdir. Bununla birlikte Mükerrerem Belkıs Hanım, hep birlikte düşünmek adına derginin okuyucularıyla ev adresini paylaşmış, böylece iyiden iyiye bir birlik ve beraberlik ortamı elde edilmiştir<sup>127</sup>:

“Beraber düşünelim, artık bu öldürücü hayattan kurtulmak için çareler arayalım, bulalım. Bu surette vazife-i insaniyetimizi ifa etmiş oluruz. Zaten biz inkılâp yapmak için geldik... Çalışalım, beraber çalışalım... Bütün münevver hemşirelerimizle yanlış âdetler ve kanunlara yıldırımlar indirelim.”<sup>128</sup>

Böyle bir ortam içinde bir araya gelen kadınlar, öncelikle içinde buldukları durumun sebebini ortaya koymak niyetiyle harekete geçmişlerdir. Bu doğrultuda kadının toplumdaki imajı incelenmiş ve bu imajın eril bir bakış açısıyla yaratıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu imaj, kadını yalnızca anne ve eş kimlikleriyle tanımakta; ona başka bir kimlik atfedememektir. Bu da akıl yönünden erkekten bir farkı olmayan kadının eğitim gibi haklardan mahrum bırakılarak farklı yetiştirilmesine, en nihayetinde de ondan farklı ve ona bağımlı hale getirilmesine sebep vermiştir<sup>129</sup>:

“Kadının zulüm görmesine, esaretine kendisini yalnız olarak yaşatabilecek bir iktidarı olmaması sebep oluyor. Yani kadının hariçte maişetini temin edebilecek bir halde bulunamamasıdır. Bakınız hemşirelerim, aile hayatında muvazene nasıl bozuluyor? Kadının karnını doyurmak, yaşamak için erkeğe ihtiyacı vardır. Yalnız başına kendini yaşatamaz. Evvela kadın dünyayı göremez. Çünkü o dört duvar içinde oturmak, yemek pişirmek, evi silmek, erkeğin hazlarını temin etmek için yaratılmıştır. Dışarı çıkmak onun için haramdır. İkinci olarak, kadın dilsizdir. Erkeğin zulümlerine, gayr-i mantıkî hareketlerine karşı hiçbir şey söylemeye hakkı yoktur. Çünkü saçı uzun, akli kısadır. Erkek düşünebilir; kadın düşünemez. Düşünemediği için, düşünebilene karşı iddiada bulunma hakkı olamaz! İşte bütün aileler bu yanlış kaideler üzerine kurulmuştur.”<sup>130</sup>

“Kadın dendi mi hüküm-ü kat’i. Kadın küçük iken bebek oynar, mektebe gider, bir az büyüdü mü nakış işler, dikiş diker, icab edince ev işi öğrenir. Gerektiği zaman annesinin yardımcısı olur. Evlendikten sonra çocuk doğurur, büyüdür, terbiye eder. Genç iken bütün muhitinin emrine baş eğer, orta yaşlılıkta az çok hayatın imtiyazlarına nail olur, ihtiyarlığı zamanında da... Söyleyeyim mi? Çenesi düşük, hırçın, asabî bir hanım şekline girer.”<sup>131</sup> “Kadını cansız, süslü bir bebek, eğlendirici bir oyuncak, düşüncesiz maksadsız bir ev bekçisi

127 Çakır, 2016, s.146-150.

128 Belkıs, M. (1329). Açık Muhabere: F. Sarah Hanımefendi’ye. Kadınlar Dünyası(90), 4; aktaran Çakır, 2016, s.150.

129 Çakır, 2016, s.164-173. Ayrıca burada sözü edilen imajdan, Şemseddin Sami özelinde araştırmada daha önce bahsedilmiştir. Bkz: 2.2.1.Osmanlı Aydını ve Kadın Sorunu, s.27-31.

130 Belkıs, M. (1329). Kadınlıkta Esaretin Müvellidi. Kadınlar Dünyası(96), 1; aktaran Çakır, 2016, s.169.

131 Haydar, A. (1921). Kadının Yaradılışı, İstidadı, Vazifesi. Kadınlar Dünyası(194/5), 2; akt. Çakır, 2016, s.170, 171.

telâkki ederler.”<sup>132</sup>

Mevcut durumun sebebini tespit eden kadınlar, akabinde kadının bu imajını yıkmak ve yeni bir imaj yaratmak adına Osmanlı Kadın Hareketi’ni nihayete erdirecek bir mücadeleye girişmişlerdir. Söz konusu mücadele, gerek mahrem alanda gerekse kamusal alanda kadın için toplumsal boyutta bir inkılap gerçekleştirmek üzerinedir. Böylece hem hane yaşantısı hem de dış dünya kökten değiştirilerek kadına hak ettiği konum ve koşullar sağlanabilecek, en nihayetinde de kadın, hayata karışarak istenen imaja kavuşabilecektir<sup>133</sup>.

Bu doğrultuda dergide pek çok yazı kaleme alındığı ve bu yazılar aracılığıyla çeşitli taleplerde bulunduğu görülmektedir. Söz konusu taleplerden bazıları; kadına boşanma hakkı tanınması, çok kadınla evliliğin önlenmesi, cariyeliğin ve görücülük usulünün ortadan kaldırılması, kadının eğitim ve çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve her iki cinsiyetin birlikte okuyup çalışmaya alıştırılması şeklindedir. Bununla birlikte iletilen taleplerin gerçekleştirilmesi adına çeşitli çözümler üretildiği de görülmekte, tüm bunlarla siyasete yön verilerek Osmanlı kadınının hayatında yeni bir döneme girilmektedir<sup>134</sup>:

“Bir müddettir ki hayat-ı nisviyemizde başka bir faaliyet, başka bir hayat tecelli ediyor. Bunu zannederiz ki kimse inkâr edemez. Nisvanımızdaki eski atâlet, eski miskiniyet kalmadı. Bir faaliyet, bir hareket his olunuyor oldu. Hayat-ı ictimai-i nisvan başka bir safhaya, başka bir devreye giriyor.”<sup>135</sup>

“Memleketimizde dahi kadınlık uyanmaya, görünmeye başladı. Ne mesudiyet! Memleketimizde kadınlık, hakk-ı hayatını, hakk-ı ictimaiyesini düşünüyor, arıyor. Buna kim ne diyebilir. Kadınlık müzmin bir devr-i esareti, bir devr-i hürriyet ve insaniyete değiştirmeye çalışıyor. Tebrik edilmelidir, teşvik olunmalıdır. Medeniyet, ademiyet bunu böyle emreder. Evet, kadınlık takib etmekte olduğu bu mes’ûd yolda âdât ve teamül gibi avarız ve müessirata tabii tesadüfden hâli kalmayacaktır. Bunlara göğüs germeye mecbur olacaktır. Kadınlık bunu pekâlâ biliyor, görüyor. Kadınlığın uyanması, görünmesi, hayat-ı içtima-i inkılabını vücuda getiriyor, en mühim bir amil ve müessir oluyor.”<sup>136</sup>

“Haksızlığı, bi-çâreliği, müsavatsızlığı kaldırarak, ahlâkın, vicdanının muhakemesiyle vücuda getirilecek yeni ve insani bir teşkilât. Bu teşkilât içinde, insaniyeti yükseltecek, âdemiyeti mesud edecek ancak kadın ve erkeğin hukukta müsavattır... Mesudiyet, umumiye-i beşeriye, hukuk-ı umumiyede görülecek müsavat sayesinde tecelli edecektir. Hukukta olsun, mesaide olsun müsavat-ı umumiye kabul edilmez ise insaniyet kemalini âdemiyet mevkiini bulamayacaktır... Erkeklerin hukuku derecesinde kadınların dahi hüviyeti genel kanunlarda tanınınca, işte o dakikadan itibaren beşeriyetin mesud olacağına

132 Ali, S. (1921). Kadın. Kadınlar Dünyası(194/4), 3; aktaran Çakır, 2016, s.171.

133 Çakır, 2016, s. 172-176.

134 A.g.e., s.234-242, 273-295, 304-342, 362-389.

135 Kadınlar Dünyası. (1329). Kadınlık Canlanıyor. Kadınlar Dünyası(53), 1; aktaran Çakır, 2016, s.174.

136 Kadınlar Dünyası. (1329). Müsavat-ı Hukuk. Kadınlar Dünyası(30), 1; aktaran Çakır, 2016, s.174.

iman etmelidir.”<sup>137</sup>

Ancak verdikleri mücadeleyi daha etkili kılmak isteyen kadınlar, çok geçmeden tek başına derginin yeterli olmadığına kanaat getirmişlerdir. Bu doğrultuda aydın kadınlara yüz yüze görüşmeler yaparak (derginin ulaşamadığı) okuma yazma bilmeyen kesimlere ulaşma ve onları bilinçlendirme görevi biçilmiştir. Bunun yanı sıra dergide bulunan taleplerin uygulanması yönünde harekete geçilebilmesi için de Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti isminde bir dernek kurulmuş ve bu dernek, dergi aracılığıyla kamuoyuna ilan edilmiştir<sup>138</sup>.

### 2.3.5. Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti

28 Mayıs 1913 tarihinde Ulviye Mevlan tarafından kurulan derneğin yine Ulviye Mevlan başkanlığında faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Dernek toplantıları dergi aracılığıyla duyurulmuş, bu toplantılarda bir araya gelen kadınlar ise dergide bulunan taleplerin uygulanması yönünde çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Söz konusu çalışmalarda kadının eğitim ve çalışma yaşamına katılımı konularına ayrıca odaklanıldığı ve bu doğrultuda pek çok atılımda bulunduğu görülmektedir<sup>139</sup>.

Derneğin bu atılımlarından ilki kadının çalışma yaşamına katılımı üzerinedir. Söz konusu katılımın sağlanabilmesi için bir terzi evi açan dernek, kadınlara burada hem terziyet öğrenme hem de dışarıya siparişe iş yapabilme imkanı vermiştir. Bununla birlikte imkanı olan kadınlardan da başka işyerleri açmaları istenmiş ve bu isteğin karşılık bulmasıyla türlü ticarethaneler açılarak ciddi oranda kadın istihdam edilmiştir<sup>140</sup>.

Ancak kadının tam anlamıyla çalışma yaşamına katılımından söz edebilmek için yalnızca ticarethanelerde değil aynı zamanda kamu kurumlarında da kadın çalışan istihdam edilmelidir. Bu sebeple özellikle nitelikli kadınlar dernek tarafından bu kurumlara iş başvurusu yapmaya davet edilmişlerdir. Fakat söz konusu davet üzerine Osmanlı Dersaadet Telefon Anonim Şirketi'ne başvuran Bedra Osman Hanım ve arkadaşları kadın oldukları için reddedilmiş, bu da bir başka mücadelenin daha doğmasına sebep vermiştir<sup>141</sup>.

137 Mevlan, U. (1918). Düşünüyorum. Kadınlar Dünyası(176), 2; aktaran Çakır, 2016, s.174.

138 Çakır, 2016, s.191-197, 200.

139 Bu kadınlar arasında Belkıs Şevket, Aziz Haydar, Cazibe Hakkı, Yaşar Nezihe, Nimet Cemil, Şükûfe Nihal, Pakize Sadri, Fatma Pakize, Süreyya Lütfü, Sara Arif ve Sıdıka Ali Rıza sayılabilir. A.g.e., s.107, 116, 196, 200.

140 A.g.e., s.109.

141 A.g.e., s.378.

Kadınların şirkete girebilmeleri için girişilen bu mücadelede dernek tarafından güçlü bir kamuoyu oluşturulduğu ve şirketin kadınları işe almak zorunda bırakıldığı görülmektedir. Ancak bu sefer de işe alınan kadınların zor şartlar altında çalıştırılarak terke zorlandığı gözlenmiştir. Durumun derneğe bildirilmesi akabinde ise şirket üzerindeki baskı iyiden iyiye arttırılmış ve kadınların şartları iyileştirilip Bedra Osman'ın müfettişliğe atanmasıyla söz konusu mücadelede başarıya erişilmiştir<sup>142</sup>.

1913 yılında gerçekleştirilmiş olan bu mücadele, ilk defa bir Osmanlı kadınının bir kamu kurumuna girmesini sağlaması bakımından kadının çalışma yaşamına katılımı yönünde atılmış en önemli adımlardan biridir. Bu adımı bir yıl sonra Feride Yaver Hanımın ilk kadın pul memuru olarak Posta Telgraf Nezareti'ne girmesi izleyecek, 1921 yılına gelindiğindeyse tek başına İstanbul Postanesi'nde çalışan kadın memur sayısının 90'a kadar çıktığı görülecektir<sup>143</sup>.

Ayrıca derneğin, yine mücadelenin gerçekleştirildiği yıl olan 1913'ün Aralık ayında bir Osmanlı kadınının uçmasını sağlamasıyla başka bir ilke daha imza attığı belirtilmelidir. Dernek üyelerinden Belkıs Şevket Hanımın bir pilot eşliğinde askeri bir tayyareyle İstanbul semalarında gerçekleştirdiği bu uçuş, Osmanlı kadınının ilmin ilerlemesine daha fazla seyirci kalmayacağını göstermek adına organize edilmiştir<sup>144</sup>. Bu da ancak kadının tam anlamıyla eğitim yaşamına katılmasıyla mümkün olabilecektir.



**Resim 4 ve 5: Belkıs Şevket Hanım ve Pilot Yüzbaşı Fethi Beyin İstanbul uçuşu, 1913**

142 Şirkete girenler arasında Bedra Osman, Hamiye Derviş, Mediha Enver, Refika Mustafa, Semiha Hikmet, Nezihe Mustafa ve Bedia Şekib'in bulunduğu, bu kadınlardan Bedia Şekib'in ileride Türk sinema ve tiyatrosunun önemli oyuncularından biri olacağı bilinmektedir. Güzel, 1985, s.861; Tekeli, 1993, s.350; Çakır, 2016, s.109-111, 378-381.

143 Çakır, 2016, s.382.

144 Güzel, 1985, s.861; Tekeli, 1993, s.350; Çakır, 2016, s.110. Belkıs Şevket'in uçuşu hakkında detaylı bilgi için ayrıca bkz: Çakır, 2016, s.110-117.

Nitekim derneğin, kadının çalışma yaşamına katılımı yönündeki atılımları akabinde kadının eğitim yaşamına katılımı yönünde de bazı atılımlarda bulunduğu görülmektedir. Bu doğrultuda özellikle imparatorluğun her yerinde okullar açılıp kitaplar yayımlanması üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte dernek üyelerinden eğitimci Aziz Haydar Hanım, 1914 yılında tüm maddi desteğini kendisinin sağladığı İnas (Kız) Numune Mektebi adında bir okul açarak bu okulun yönetimini kendisi üstlenmiş; yine dernek üyelerinden Cazibe Hakkı Hanım ise genel kitaplık kadınlara kapalı olduğundan bu ihtiyacı karşılamak için bir kitaplık tesis etmiştir<sup>145</sup>.

Ancak kadının eğitim yaşamına katılımı yönündeki en önemli atılım yükseköğrenim hakkı için verilen mücadeleyle gerçekleşecektir. Ulviye Mevlan önderliğinde verilen bu mücadele, 1914 yılının Şubat ayında ilk defa bir üniversitede kadınlar için konferanslar düzenlenmesini sağlamış ve bu konferanslar 700'e yakın kadın tarafından ilgiyle izlenmiştir. Mücadelenin bir diğer ve en büyük başarısı ise 12 Eylül 1914 tarihinde ilk defa edebiyat ve fen fakültelerinden oluşan bir İnas Darülfünunu'nun (Kız Üniversitesi) açılmasıyla elde edilmiştir. Bu gelişmeleri 1 Kasım 1914 tarihinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (Kız Güzel Sanatlar Okulu) açılması izleyecek, böylece henüz dönemin sanat merkezi olan Fransa'da dahi böyle bir okul yokken Osmanlı kadını bilimde de sanatta da yükseköğrenim hakkına erişebilecektir<sup>146</sup>.

Bu noktada söz konusu atılımların akabinde yayımlanmış olan bir kararnameye de değinmek gerekir. 1917 yılında yayımlanan bu kararname; evlenmeyi devlete bağlamış, kadına boşanma hakkı tanımış ve çok kadınla evliliği kadının rızasına bırakmıştır. Böylece kadınların en başında bulunduğu taleplerin hemen hepsi yerine getirilerek mücadelede büyük ölçüde başarıya ulaşılmıştır<sup>147</sup>.

Görüldüğü üzere buldukları talepler ve gerçekleştirdikleri atılımlarla hem dergi hem de dernek; kadınları uyandırmış, onları bilinçlendirmiş ve ilerlemek isteyenlere yürüyebilecekleri yollar hazırlamıştır. Ancak her ikisinin de elde ettikleri başarılarla tüm dünyada ilgi odağı haline gelmesine rağmen Osmanlı toplumu tarafından yeterince desteklenmediği açıktır. Bunda, mücadelede benimsenen yolun feminizmden geçmesi büyük önem taşımaktadır. Çünkü

145 Çakır 2016, s.115-117, 141.

146 İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin açılmasında, Maarif Nazırına giderek kadın öğrencilere güzel sanatlar eğitimi sağlanması talebinde bulunan Mihri Müşfik Hanımın payı büyüktür. Aksel, M. (1977). İstanbul'un Ortası (s.104). Ankara: Kültür Yayınları; İstanbul Kadın Müzesi. (11 Kasım-21 Aralık 2014). İnas Darülfünunu ve Kadınlar Dünyası Dergisi. Kadınların Üniversite'de 100 Yılı-İnas Darülfünunu 1914-1919 Sergisi. İstanbul: İstanbul Kadın Müzesi.

147 Güzel, 1985, s.872; Lewis, B. (1993). Modern Türkiye'nin Doğuşu. (M. Kıratlı, Çev., s.229) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. İlgili taleplerden araştırmada daha önce bahsedilmiştir. Bkz: 2.3.4. Kadınlar Dünyası, s.43, 44.



kadınların, kadın ile erkeği hayatın her alanında eşit kılma mücadelesi olarak tanımlayıp devrin düşünsel evriminin ve kadınlığın aydınlanmasının tabii bir sonucu olarak gördükleri feminizm<sup>148</sup>, aynı zamanda tam da bu sebeplerle doğrudan ataerkiye saldırmakta; bu da onu hakkında kurgusal söylentiler üretilmeye müsait hale getirmektedir.

Nitekim hareket büyüyüp ataerkiyi tehdit eder bir hal alınca dönemin erkek gazeteleri tarafından bu gibi söylentiler üretilmiş ve kamuoyu feminizm aleyhinde yönlendirilmiştir. Tüm bu söylenti ve yönlendirmelere tek tek cevap vermek zorunda kalan kadınlar ise hem mücadelelerinin daha iyi anlaşılabilmesi hem de olası yanlış anlaşılmaların önüne geçilebilmesi için kavrama tekrar tekrar açıklık getirmişlerdir<sup>149</sup>. Bu noktada benzer bir durumun 1900'lerin sonunda Fransa'da entelektüel kavramı üzerinden yaşandığını da hatırlatmak gerekir. Her iki durumda da mücadele karşıtı basın tarafından kavramların bağlamlarından koparılarak çarpıtıldığı ve alay edilip aşağılandığı görülmektedir<sup>150</sup>.

Tüm bu tartışmalar neticesinde tutumlarını daha da sertleştiren kadınlar, o zamana kadar kurulmuş olan tüm kadın dergi ve derneklerinden söylem ve eylemleriyle ayrılmış; bu da toplumun üst sınıf kadınları tarafından aşırı bulunarak diğer dergi ve dernekler kadar desteklenmemelerine sebep vermiştir. Aksine, bu kadınları destekleyen kesimin daha çok orta sınıf kadınları olduğu görülmekte<sup>151</sup>; bu da yürütülen mücadelenin (Jön Türkler'inin aksine) bir burjuva hareketinden ziyade bir halk hareketi olduğunu göstermektedir.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ise söz konusu mücadelenin devrimci bir karakterde olduğu ve bu mücadeleyi gerçekleştirenlerin ataerkinin iktidarından gelen her türlü haksızlık ve eşitsizlik karşısında ezilen Osmanlı kadınlarının yanında eyleme geçerek entelektüel birer karakter sergiledikleri görülmektedir<sup>152</sup>. Öte yandan bu kadınlar arasında araştırmada değinilmiş olan isimler dışında da entelektüel kadınlar bulunduğu belirtilmelidir. Söz konusu mücadeleyi yaratmakla kalmayıp pek çok cephesinden de galip ayrılan bu kadınların en büyük zaferi ise kuşkusuz ki tıpkı Ulviye Mevlan'a gelen bir teşekkür mektubunda da belirtildiği üzere Osmanlı kadınının uyandırılabilmesidir<sup>153</sup>:

---

148 Çakır, 2016, s.177-181.

149 A.g.e., s.184-191.

150 Bkz: 1.1. Batılı Entelektüel, s.7.

151 Sancar, 2013, s.104; Çakır, 2016, s.81, 87-108, 117.

152 Bkz: 1.2. Osmanlı Entelektüeli, s.15.

153 Çakır, 2016, s.177.

“İnkılabı bulutların üstünde değil kafaların içinde yapmak mucizesini gösterdiniz, bizi uyandırdınız.”<sup>154</sup>

### 2.3.6. Osmanlı Kadın Hareketi’nin Sonu

Osmanlı Kadın Hareketi’yle uyanan kadınlar, henüz bağımsızlık savaşı verilmeden önce (Kurtuluş Savaşı, 1919-1923) halihazırda yeni bir imaja kavuşmuş ve pek çok yeni kimlik edinmişlerdir. Ancak hareketi gerçekleştiren kadınların savaş süresince hem cephede hem de cephe arkasında görev almış olmaları, mücadelenin büyük ölçüde duraklamasına sebep vermiştir<sup>155</sup>. Bunun üzerine savaş ertesinde mücadelelerine geri dönen kadınlar, imparatorlukta elde ettikleri başarıyı Türk kadınına siyasal haklarını kazandırarak taçlandırmak istemiş ve bu doğrultuda yeni bir mücadeleye girişmişlerdir<sup>156</sup>.

Söz konusu mücadelede ilk olarak 15 Haziran 1923 tarihinde Nezihe Muhiddin Hanım (1889-1958) başkanlığında Kadınlar Halk Fırkası isimli siyasi bir parti kurma teşebbüsünde bulunulduğu görülmektedir. Cinsiyetler arası siyasal eşitliği sağlamak amacıyla kurulmuş olan bu parti, kadınların seçme ve seçilme hak talebini gündeme getirmiştir. Ancak hükümet, henüz ana partisi olan Halk Fırkası kurulmadan alternatif bir partinin kurulmasına izin vermemiş ve kadınlara parti yerine bir dernek kurmalarını önermiştir. Bunun üzerine programındaki tüm siyasi maddeler çıkarılan Kadınlar Halk Fırkası, 7 Şubat 1924 tarihinde Türk Kadın Birliği isminde bir derneğe çevrilmiştir<sup>157</sup>.

Bunun yanı sıra 20 Nisan 1924 tarihli anayasada da kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmemiş, üstelik “*Her Türk, milletvekili seçimine katılmak hakkına sahiptir*” cümlesi “*Her erkek Türk, milletvekili seçimine katılmak hakkına sahiptir*” olarak değiştirilmiştir. Bu durum karşısında en azından kendilerini ilgilendiren reformlar üzerine söz söyleyebilmek isteyen kadınlarsa dernek bünyesinde bir komisyon kurmuş ve bu komisyon Nezihe Muhiddin başkanlığında kongreler düzenleyip konferanslar vermiştir<sup>158</sup>. Ayrıca Nezihe Muhiddin, 16 Temmuz 1925 tarihinde *Kadın*

154 Mağmum, F. (1921). Hasbihalname. Kadınlar Dünyası(194), 2; aktaran Çakır, 2016, s.176, 177.

155 Güzel, 1985, s.872; Tekeli, 1993, s.351.

156 Tekeli, 1993, s.351-353.

157 Tekeli, 1993, s.350-353; Zihnioglu, Y. (2003, s.123-148, 151-153). Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği. İstanbul: Metis Yayınevi; Yurdsever Ateş, N. (2009). Kadın Yolu/Türk Kadın Yolu: 1925-1927 (s.35-41). İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Özel Yayımları; Çakır, 2016, s.126-130.

158 Komisyonunda Nezihe Muhiddin’in yanı sıra Halide Edip (Adivar), Nigâr Şevki, Sabiha Zekeriya, Aliye Esat, Naciye Faham, Nakiye, Rezzan, Azize ve Selma Hanımlar bulunmaktadır. Tekeli, 1993, s.352; Yurdsever Ateş, 2009, s.44; Çakır, 2016, s.129.

*Yolu* isminde bir dergi yayımlamaya başlamış ve bu dergide kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesi yönünde yazılar kaleme alarak siyasal hak istemini de yeniden gündeme getirmiştir<sup>159</sup>:

“Yirmi sene evvel uzak diyarların bazı hareketlerini gazete havadisleri verirken bizler bunları gulyabani efsanesi gibi dinlerdik, fakat bugün müdrik-i rey sahibi olmayan asalaktır. (...) Öğretim cins ayırmaksızın bir mecburiyet hükmünde genişletilmiş olmasına binaen Türk kadınının alt konumda oluşu mevzu bahis olamaz. Hâlbuki seçim meselesinde seçmenin mutlaka okuma yazma bilmesi de mecburi değildir. Kahvehane köşelerinde miskinâne esrar çeken birine verilen bu hak, kendini müdrik, tahsili mükemmel bir kadından esirgenebilir mi?”<sup>160</sup>

Bu noktada kadınların siyasal haklarını elde etmek yönündeki uğraşlarının ana akım basın tarafından sürekli olarak alay edilip aşağılandığını da belirtmek gerekir. Özellikle erkek yazarların hedefi haline gelmiş olan kadınlar, mecmuaların güldürü köşelerinde sık sık karikatürize edilmişlerdir. Yine de bu durum karşısında geri adım atılmamış; hatta kadınların bu uğraşları, 1927 yılının Mart ayında bir yasa değişikliğine gidilmesiyle daha da hararetlenmiştir. Ancak bu yasayla da kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmediği, bunun üzerine en azından kendilerini temsil edecek erkek bir aday göstermelerine izin verilmesini isteyen kadınların bu teklifinin de geri çevrildiği görülmektedir. Tüm bunlara rağmen amaçlarından vazgeçmeyeceklerini belirten kadınlar ise mücadelelerine Türk kadınının geleceği için devam edeceklerini bildirmişlerdir<sup>161</sup>:

“Biz seçim haklarımızı elde etmeye dayalı idealimizden vazgeçmiş değiliz. Zira bundan vazgeçersek derneğimizin hiçbir varoluş nedeni kalmaz. Davamızın zaferi için ölünceye kadar çalışacağız. Bizim yaşamımız buna yetmezse hiç olmazsa bizden sonra gelenler için ortalığı temizlemiş oluruz.”<sup>162</sup>

Ancak bu satırların yazılması üzerinden çok geçmeden, 1 Ağustos 1927 tarihinde Nezihe Muhiddin (dernekteki diğer kadınlar tarafından) dernek başkanlığı görevinden uzaklaştırılmış ve yerine merkezi yönetime karşı daha ılımlı bir tutumda olan Latife Bekir Hanım getirilerek mücadeleye son verilmiştir. Bu tarih aynı zamanda derginin de son çıkış tarihidir<sup>163</sup>. Seçme ve seçilme hakkının kadınlara verilmesi ise bundan yaklaşık yedi yıl sonra, 11 Aralık 1934 tarihinde

159 Kadın Yolu ismiyle yayımlanmaya başlanan dergi, 4. sayıdan sonra Türk Kadın Yolu ismiyle yayımlanmaya devam etmiştir. Toska, Z., & Çakır, S. (1993). İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası: 1869-1927 (s.313-320). İstanbul: Metis Yayınları; Tekeli, 1993, s.352; Yurdsever Ateş, 2009, s.42-45; Çakır, 2016, s.129-131.

160 Muhiddin, N. (1341). Kadın Yolunun Şiarı. Türk Kadın Yolu(1), 2; aktaran Çakır, 2016, s.129, 130.

161 Tekeli, 1993, s.352; Yurdsever Ateş, 2009, s.44-46; Çakır, 2016, s.130-132.

162 İstanbul Gazetesi. (20 Temmuz 1927); aktaran Çakır, 2016, s.130, 131.

163 Ancak Nezihe Muhiddin görevine son verildikten sonra dahi siyasetten uzaklaşmamış ve 1930 yılında kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanıyacağını ilan eden Serbest Cumhuriyet Fırkası'na katılmıştır. Tekeli, 1993, s.352; Yurdsever Ateş, 2009, s.45; Çakır, 2016, s.131.

gerçekleşecek; takip eden süreçte de Latife Bekir, Mustafa Kemal Atatürk'ün (1881-1938, g.s.1923-1938) kadınlara tüm hakları verdiği ve bundan böyle mücadele etmenin lüzumu olmadığı gerekçesiyle derneği feshedecektir<sup>164</sup>.

Böylece Türkiye'ye kadar uzanan Osmanlı Kadın Hareketi son bulmuş ve Nezihe Muhiddin'in bu hareketten doğan mücadelesi unutulmuş ve kadınlara siyasi hakları için çabalamadıkları, bu hakların onlara, onlar talep etmeden Atatürk tarafından verildiği düşünülür olmuştur<sup>165</sup>. Bunun ortasında geçmişini unutan kadınlar hak arama anlayışından uzaklaşmış ve Nezihe Muhiddin (araştırma kapsamında tespit edilebildiği kadarıyla) imparatorluğun son entelektüel kadını olarak kalmıştır.

Görüldüğü üzere Osmanlı Kadın Hareketi'yle karşımıza çıkan kadınlar, araştırma kapsamında da sıkça değinildiği gibi entelektüel birer kimlik ortaya koymuşlardır. Bu noktada ilgili hareketin entelektüel modern anlamını kazandıran Dreyfus Olayı'yla hayli yakın tarihlerde meydana geldiği de hatırlatılmalıdır. Çünkü söz konusu kadınların bu kimliklerine bir diğer kanıt, Dreyfus Olayı'yla aralarında; verilen mücadelelerin amacı, yönü ve yöntemleri bakımından pek çok benzerlik bulunmasıdır.

Örneğin araştırmadan da izlenebileceği üzere, her iki mücadelenin öncüleri de burjuvaziden gelmelerine rağmen olabildiğince bağımsız ve muhalif bir tutumla mevcut iktidara karşı koymuşlardır. Bununla birlikte her iki mücadelede de Fransa'da etnik merkezilik, Osmanlı İmparatorluğu'nda ise cinsiyetçilik olmak üzere ayrıcalıklara başkaldırılmıştır. Yine her iki başkaldırıda da araç olarak gazete ve dergi gibi mecmualardan yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra her ikisinde de bu mecmualar aracılığıyla kamuoyu bilinçlendirilmeye çalışılırken ana akım basın tarafından alay edilip aşağılanılmıştır<sup>166</sup>.

En nihayetinde tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı kadınlarının yalnızca entelektüel tanımına cevap vermekle kalmayıp aynı zamanda tarihin modern anlamdaki ilk entelektüelleriyle de ciddi benzerlikler barındırdıkları açıktır. Bu da söz konusu kadınların entelektüel birer kimlikte olduklarının en kesin kanıtıdır. Bu kimliğin izlerine Osmanlı Resim Sanatında da rastlanacak, böylece Osmanlı kadınının arzu edilen imaja ulaştığı tuvalerde de ispatlanacaktır.

164 Lewis, 1993, s.287, 375; Yurdsever Ateş, 2009, s.48.

165 Zihnioğlu, 2003; Tekeli, 1993, s.352.

166 Bkz: 1.1. Batılı Entelektüel, s.6-9; 2.3. Osmanlı Kadın Hareketi'nden Entelektüel Osmanlı Kadınına, s.30-51.

### **3. BÖLÜM: SON DÖNEM OSMANLI RESİM SANATINDA ENTELEKTÜEL KADIN İMGESİNİN YARATIMI**

Osmanlı İmparatorluğu'nda entelektüel kadının yaratımıyla birlikte Osmanlı Resim Sanatında da entelektüel kadın imgesinin yaratılmaya başlandığı söylenebilir. Bununla birlikte görülmektedir ki, tıpkı entelektüel kadının yaratımına giden yolun Osmanlı İmparatorluğu geleneğinin terk edilmesinden geçtiği gibi entelektüel kadın imgesinin yaratımına giden yol da Osmanlı Resim Sanatı geleneğinin terk edilmesinden geçmektedir.

Osmanlı Resim Sanatının geleneği ise 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim eğitimi için Paris'e gönderilen ressamlar tarafından terk edilir. Ancak gelenek terk edildikten sonra dahi ressamların eserlerinde onun pratikleri görülmeye devam edecektir. Bu noktada bahsi edilen ressamların entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştiren kişiler oldukları ve söz konusu pratiğin bu yaratımın gerçekleştirildiği eserlerde de gözlemlendiği belirtilmelidir. Bu sebeple ilgili eserlerin daha iyi anlaşılabilmesi adına öncelikle kısaca Osmanlı Resim Sanatının geleneğine ve bu geleneğin pratiklerine değinmek gerekecektir.

#### **3.1. OSMANLI RESİM SANATININ GELENEĞİ**

Osmanlı kadını imgesinin Osmanlı ressamları tarafından tarih boyunca aslının bir temsili olarak resmedildiği söylenebilir. Dolayısıyla bu imgenin temsilleri, resim sanatı içinde ancak asıllarının imparatorlukta görünürlüğü kadar görünürlük elde edebilmişlerdir. Bu noktada söz konusu görünürlüğü tıpkı imparatorlukta olduğu gibi resim sanatında da hoş karşılanmadığı belirtilmelidir. Bu sebeple saygın kadın imgesi temsilleri resimlerin odağından uzak tutulmuş, odağa alınan temsiller ise saygınlıktan uzak biçimde resmedilerek ötekileştirilmiştir<sup>167</sup>.

##### **3.1.1. İmge Kalıpları**

Temsillerin ötekileştirilmesinde ressamlar tarafından genellikle iki yol izlendiği görülmektedir. Bu yollardan ilki onların günah ve günahkarlık kavramlarıyla ilişkilendirilmesidir. Söz konusu ilişki birtakım imge kalıplarıyla inşa edilmekte, bu imge kalıpları ise hem imparatorlukta hem de

---

<sup>167</sup> Değirmenci, T. (2015). Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin Okunması: İmgenin Ardındaki Hikayeler (Şehir Oğlanları ve İstanbul'un Meşhur Kadınları). Osmanlı Araştırmaları. The Journal of Ottoman Studies(45), s.44.

resim sanatında kullanılan gizli bir dile işaret etmektedir<sup>168</sup>.

Bilindiği üzere muhafazakar bir dünya görüşüne ve baskıcı bir yönetim anlayışına sahip olan imparatorlukta ilişkilerin yüz yüze yaşanmasına ve duygu ve düşüncelerin açıkça ifade edilmesine hiçbir zaman müsaade edilmemiştir. İlişkilerini yaşayabilmek ve duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek isteyen toplum ise bu durum karşısında yalnızca kendisinin anlayabileceği gizli bir dil geliştirmiştir. Söz konusu dil, esasen nesnelere bağlamlarından koparılıp yeni anlamlarla buluşturularak gizli anlamlar barındıran imge kalıplarına dönüştürülmesinden ibarettir. Bu dilde kullanılan imge kalıpları ise çok geçmeden resimlere de sirayet etmiş ve temsillerin kimlikleri inşasında kullanılan en önemli öğeler haline gelmiştir<sup>169</sup>.

Resimlerde kullanılan imge kalıplarına şarap, şarap kadehleri, meyveler ve nalınlar (hamam terlikleri) örnek gösterilebilir. Bunlardan şarap ve şarap kadehleri, dünyevi zevkleri; meyveler, aşkı; nalınlar ise cinselliği simgelemektedir. Dönemin anlayışınca her biri günahla bağlantılı bu imgeler, birlikte resmedildikleri temsillerin de günaha davet eden ve/veya günahkar kimseler olduklarını işaret etmektedir<sup>170</sup>. Böylece kimlikleri günah ve günahkarlık kavramlarıyla ilişkili kılınarak inşa edilen temsiller, saygınlıktan uzak biçimde resmedilerek ötekileştirilir.

---

168 A.g.m., s.26, 44-47.

169 Kafadar, C. (1993). *Woman in Seljuk and Ottoman Society up to mid-19th Century. Woman in Anatolia: 900 Years of the Anatolian Woman* (s. 198). içinde İstanbul: Turkish Republic Ministry of Culture; Değirmenci, 2015, s.26, 44-47.

170 Bu imge kalıplarından en erkeni olan şarap ve şarap kadehlerinin ilk örneklerine Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan Tercüme-i Miftâh-ı Cifru'l-Câmi isimli resimli kitaptan ulaşılabilir. 16. yüzyılın sonuna tarihlenmiş olan bu kitap, kıyamet alametleri üzerine bir anlatı gerçekleştirmektedir. Kitabın içindeki Kadınlı Erkekli Kır Eğlencesi isimli resimler de yine aynı anlatının görsel materyalidir. Söz konusu resimlerde, temsillerden birinin şarap içerken diğerinin elindeki kadehten bir başka gencin boynuna şarap döktüğü görülmektedir. Resimlerin birer kıyamet alameti anlatısı olmalarından da anlaşılacağı üzere burada şarap ve şarap kadehleri dünyevi zevklerin bir simgesi olarak kullanılmış, ellerinde kadehlerle resmedilmiş olan temsiller ise günaha davet eden ve/veya günahkar kimseler olarak nitelendirilmiştir. Değirmenci, 2015, s.46.

Söz konusu imge kalıplarından bir diğeri olan meyvelerin örneklerine de British Library ve Chester Beatty koleksiyonlarında bulunan Osmanlı albümlerinden ulaşılabilir. 17. Yüzyıla tarihlenmiş olan bu albümlerin içindeki resimlerde, temsillerin özellikle birbirlerine bakacak şekilde karşılıklı olarak konumlandırıldıkları ve birbirlerine birtakım meyveler sundukları görülmektedir. Burada meyveler ilan-ı anlamında kullanılmış ve ellerinde resmedildikleri temsillerin bu aşk dolayısıyla günaha davet eden ve/veya günahkar kimseler oldukları işaret edilmiştir. A.g.m., s.41,42, 44-48.

Bahsi edilen imge kalıplarından sonuncusu olan nalınların (hamam terliklerinin) örneklerine ise Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan I. Ahmet Albümü'nden ulaşılabilir. 17. Yüzyıla tarihlenmiş olan bu albümde, resimlerde sıklıkla işlenen hamam temasının bir parçası olan nalınların bu tema dışında kullanılarak günah ve günahkarlık kavramlarıyla bağlantılı imge kalıpları haline getirildikleri görülmektedir. Bunun altında yatan sebep, nalınların yine, ancak bu sefer üstü kapalı olarak dönemin imparatorluğunda oldukça problemli mekanlar olan hamamlara işaret etmeleridir. Çünkü hamamların her iki cinsiyetin keşişme alanı olması dolayısıyla bu cinsiyetlerin karşılaşmasından

### 3.1.2. Kıyafet ve Lakaplar

Temsillerin ötekileştirilmesinde ressam tarafından izlenen ikinci yol, onların hafif meşrep olarak nitelendirilmesidir. Bu niteleme, temsillerin kıyafetleriyle ve/veya üzerlerine iliştilen birtakım lakaplarla gerçekleştirilmektedir. Burada sözü edilen kıyafetler, dönemin anlayışınca bulunulan mekana uygun olmayan cinsten; lakaplar ise dönemin imparatorluğunda yolunu şaşırılmış kadınlar için kullanılan, dış görünüşü/güzelliği işaret eden cinstendir. Her iki şekilde de temsillerin aktif cinselliklerinin altı çizilmekte ve izleyiciye karşısındakilerin kötü kadınlar olduğu hikayesi verilmektedir<sup>171</sup>. Böylece kimlikleri hafif meşrep kılınan temsiller, yine saygılıktan uzak biçimde resmedilerek ötekileştirilmiştir.

Osmanlı Resim Sanatı içinde karşılaşılan, saygın kadın imgesi temsillerine yer verilmeyip bir görünürlüğü olan temsillerin ötekileştirilmesi durumu, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim eğitimi için Paris'e gönderilen ressam tarafından terk edilse de bu ötekileştirmede izlenen yollar temsillerin kimlikleri inşasında kullanılmaya devam edilecektir. Öyle ki, araştırmanın odağını oluşturan entelektüel kadın imgesinin yaratımında dahi yine aynı yollardan yararlanıldığı görülmektedir. Ancak entelektüel kadın imgesinin yaratımına geçmeden önce bu yaratımı gerçekleştiren ressamın eğitim için gönderildikleri Paris'e uzanmak gerekecektir. Çünkü ilgili eserlerin yaratımına giden yol, geleneğin terk edilmesinden; geleneğin terk edilmesine giden yol ise ressamın Paris yıllarından geçmektedir.

---

doğması muhtemel bir cinsel gerilim barındırdıkları ve her ne kadar kamusal bağlam içinde yer alıyor olsalar da bir mahremiyet vurgusu taşıdıkları bilinmektedir. Dolayısıyla bu imge kalıbının hamam dışında kullanılması çıplaklığı ve/veya cinselliği işaret etmekte, ayaklarında nalınlarla resimlenmiş olan temsiller ise günaha davet eden ve/veya günahkar kimseler olarak nitelendirilmektedir. Renda, G. (2012). Ressam Gözüyle Osmanlı Hamamı. Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem (s. 369-403). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları; Değirmenci, 2015, s.47-52.

171 Bu noktada sözü edilen nitelemenin genellikle imge kalıplarıyla bir arada kullanıldığı belirtilmelidir. British Library ve Chester Beatty koleksiyonlarında bulunan Osmanlı albümlerinden söz konusu temsillerin örneklerine ulaşılabilir. 17. Yüzyıla tarihlenmiş olan bu albümlerde, temsillerin dış mekana uygun olmayan biçimde göğsü dekolteli uzun elbiselerle betimlenip yine bu betimlemeye uygun olarak Saçlı Raziye veya Elleri Güzel gibi lakaplar aldıkları görülmektedir. Ancak bahsi edilen hafif meşrep karakterin altı yalnızca kıyafetler ya da yalnızca lakaplar aracılığıyla da çizilebilmektedir. Örneğin geleneksel Osmanlı Resim Sanatının son temsilcilerinden nakkaş Levni tarafından yapılmış portrelerden oluşan bir albümde, feraceleri ve peçeleriyle saygın birer Osmanlı kadını anımsatan temsillerin, bu görünüşlerine rağmen üzerlerinde Menekşe Tütü gibi lakaplarla tasvir edildikleri görülmektedir. Hatta söz konusu portrelerden birinin üzerine doğrudan "Bursa'nın âşuftesinin tebdil tasviridir" notu dahi eklenmiştir. İrepoğlu, G. (1999). Levni: Nakış, Şiir, Renk (s.168, 178-181). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları; Abdülaziz. (2002). Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri. (K. Arısan, & D. Arısan Güney, Çev., s.331, 332) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları; Değirmenci, 2015, s.40-45.

### 3.2. OSMANLI RESSAMLARININ PARİS YILLARI

Bilindiği üzere 19. Yüzyıl, uygarlık yarışında Fransa'nın önde olduğu bir dönemdir. Öyle ki, bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu için uygarlık ile Fransa aynı anlama gelmektedir. Dolayısıyla imparatorluğun ileri gelenleri, Fransa'ya ayak uydurularak uygarlığın yakalanabileceğini düşünmüş ve imparatorluk öğrencilerinin eğitim için Paris'e gönderilmesi gerektiği fikrinde birleşmiştir. Böylece öğrenciler Paris'in bilim ve sanatını İstanbul'a taşıyacak ve imparatorluk geri kaldığı uygarlık yarışına tutunabilecektir<sup>172</sup>.

Bu fikir doğrultusunda 1828 yılında Fransız Büyükelçiliği ortaklığında bir öğrenci gönderme programı geliştirilir. Söz konusu program dahilinde 1830 yılından itibaren Paris'e öğrenci gönderilmiştir. 1839 yılına gelindiğinde ise Tanzimat'la birlikte bunların arasına resim öğrencileri de katılacak, böylece Batı Resim Sanatı Osmanlı tuvallerine girecektir<sup>173</sup>.

Paris'e resim eğitimi için gönderilen ilk grup askeri öğrencilerdir. Bu durum, Avrupa ile imparatorluk arasındaki güçler dengesizliğinin ilk olarak askeri alanda ortaya çıkmasından ve ilk yeniliklerin yine askeri alanda ortaya konmasından ileri gelmektedir. Bu yeniliklerden biri de Batılı anlamda resim eğitiminin askeri okulların müfredatına girmesidir. Söz konusu eğitim ilk etapta yabancı öğretmenler tarafından verilmiştir. Ancak bu, hem öğretmenlerin istihdamı için harcanan para hem de dil bariyerinin yarattığı problem nedeniyle sürdürülebilir bir yöntem değildir. Dolayısıyla en nihayetinde resim öğretmenliğini bu okullardan mezun olacak olan askeri öğrencilerin üstlenmesi gerekecektir. Bu sebeple, (okullarda verilen derslerin öğrencileri eğitim verebilecek düzeye getirmede yetersiz olduğu düşünüldüğünden) ilki 1839 yılında olmak üzere bir grup askeri öğrenci resim eğitimi için Paris'e gönderilir<sup>174</sup>.

172 Artun, D. (2012). Paris'ten Modernlik Tercümelere: Academie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri (s.15, 26, 31). İstanbul: İletişim Yayınları.

173 Yetik, M. S. (1940). Ressamlarımız (Cilt 1, s.11, 12). İstanbul: Marifet Basımevi; Cezar, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi (Cilt 1, s.120, 198, 377-382). İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını; Şişman, A. (2004). Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri: 1839-1876 (s.8, 10). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları; Artun, 2012, s.32-36.

174 Bu öğrenciler sırasıyla, Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa ve Hüsnü Yusuf Beydir. Yetik, 1940, cilt 1, s.11, 12; Cezar, M. (1971). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi (s.304, 321-345). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Renda, G., & Erol, T. (1980). Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi (Cilt 1, s.107). İstanbul: Tıglat Yayınları; Ersoy, A. (1991). 18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş. İlgî(64), 16; Cezar, 1995, cilt 1, s.377-382; Başkan, S. (1997). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim (s.39-43, 48, 49). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları; Şişman, 2004, s.8, 10; Artun, 2012, s.34, 35; Başkan, S. (2014). Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim (s.211, 212, 217-220, 228, 229). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.



Bu amaçla Paris'e giden öğrencilerin, burada buldukları yıllarda etkili olan akımlardan etkilenmedikleri, yalnızca aldıkları akademik eğitim doğrultusunda eserler verdikleri gözlenir. Bu sebeple söz konusu eserlerde renkten ziyade desene önem verildiği görülmektedir. Resimlerinde sadeliği benimseyen öğrenciler, biçemden çok konuya odaklanmış ve açık biçimde doğayı taklit yoluna gitmişlerdir. Batı Resim Sanatının Osmanlı tuvallerine taşındığı bu resimler, aynı zamanda Osmanlı Resim Sanatının ilk yağlıboya örnekleridir<sup>175</sup>.

Ancak bu noktada söz konusu örneklerin hiçbirinde figüre yer verilmediğini belirtmek gerekir<sup>176</sup>. Figürün yağlıboya Osmanlı Resim Sanatına girişi ise 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim eğitimi için Paris'e gönderilen öğrencilerle gerçekleşecektir<sup>177</sup>. Araştırma kapsamında birinci kuşak ressamı olarak bahsedilecek olan bu öğrenciler, aynı zamanda resmettikleri figürlerle ileride Osmanlı Resim Sanatı geleneğini terk edecek ve entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştireceklerdir.

### 3.2.1. Birinci Kuşak: Akademizm

Çoğunluğunu asker ve askeri öğrencilerin oluşturduğu birinci kuşak ressamı, 1860 ile 1890 yılları arasında Paris'e gönderilmiştir<sup>178</sup>. Söz konusu dönemde neredeyse tüm Batının akademik resim anlayışı, Paris'te bir güzel sanatlar okulu olan Ecole des Beaux-Arts tarafından tek başına belirlenmektedir. Dünyanın dört bir yanından öğrenci çeken Beaux-Arts'ın, birinci kuşak ressamlarına da ev sahipliği ettiği düşünülmektedir. Ancak bu kuşak ressamlarından hiçbirinin ismi Beaux-Arts'ın kayıtlarında geçmemektedir. Bunun sebebi, 1863 yılında yapılan bir reformla yabancı öğrencilerin Beaux-Arts'a kaydolmalarının engellenmesidir. Yine de okul yönetimi tarafından derslerin okula kaydolmadan izlenmesinde bir sakınca görülmemiş, dersleri izleyecek öğrencilerin seçimi ise dönemin üç büyük atölye şefi; Alexandre Cabanel (1823-1889), Isidore Pils (1815-1875) ve Jean-Leon Gerome'a (1824-1904) devredilmiştir<sup>179</sup>.

175 Edhem, H. (1970). Elvan-ı Nakşiye Koleksiyonu. (G. Elibal, Dü., s.33) İstanbul: Milliyet Yayınları; Cezar, 1971, s.304; Altınok, İ. (1985, Nisan-Mayıs). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. Oluşum(90-91): 42; Başkan, 1997, s.49; Başkan, 2014, s.229.

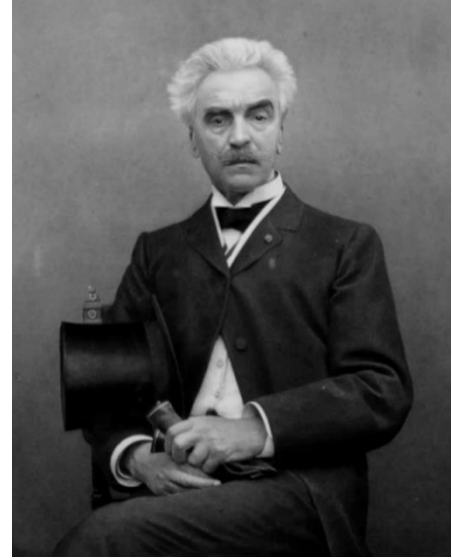
176 Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. Sanat ve Tasarım, 1(1), 120-121.

177 Cezar, 1971, s.309.

178 Süleyman Seyyid, Şeker Ahmed Paşa, Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa bu öğrencilerdendir. Cezar, 1971, s.304.

179 Cezar, 1995, cilt 1, s.211; Artun, 2012, s.44, 45, 52, 53.

Bunlardan Alexandre Cabanel, öğrencilerine temel düzeyde bilgi aktarmakla yetinmiş ve ancak onların ihtiyacı olduğunda önerilerde bulunmuş bir şeftir. Öğrencilerinin kendi eğilimlerini izlemelerine izin veren şef, hiçbir zaman atölyesini Cabanelleştirmek çabasına girmemiştir<sup>180</sup>. Isidore Pils ise öğrencilerine Cabanel kadar tarafsız ve mesafeli bir yaklaşım sergilemese de yine Cabanel gibi onlara belirli bir üslubun zorla benimsetilmesine karşı gelmiştir<sup>181</sup>. Ancak Jean-Leon Gerome'un bu iki şeften de kesin olarak ayrıldığı ve öğrencilerini bir hamur gibi kendi üslubuna yoğurarak atölyesini Geromelaştırdığı görülecektir<sup>182</sup>.



**Resim 6: Jean-Leon Gerome**

Şeflerin öğrencilerine ilişkin yapılan araştırmalar, birinci kuşak ressamlarının onların derslerini izlediğini gösterir. Bu noktada söz konusu öğrenciler arasında ileride entelektüel kadın imgesi temsilere verecek olan Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve Halil Paşanın (1882-1957) da yer aldığını belirtmek gerekir. Bu öğrencilerden Osman Hamdi'nin, Pils ve Gerome'un; Halil Paşanın ise yine Gerome'un öğrencisi olduğu tahmin edilmektedir<sup>183</sup>.

Gerome ile ilgili edinilen bilgiler ışığında söz konusu öğrencilerin şeflerinin etkisinde kaldığı söylenebilir. Bu öğrenciler, tıpkı kendilerinden önce Paris'e gönderilmiş olanlar gibi burada buldukları yıllarda etkili olan akımlardan etkilenmemiş, yalnızca aldıkları akademik eğitim doğrultusunda eserler vermişlerdir. Yine de önceki öğrencilerin aksine, eserlerinde desene olduğu kadar renge de önem verdikleri ve konu kadar biçime de odaklandıkları görülmektedir. Renk zenginliği ve fırça serbestliğinin dikkat çekmeye başladığı bu resimlerde, doğadan kopmamakla beraber doğayı taklit de yavaş yavaş terk edilmek üzeredir<sup>184</sup>.

180 Veron, P. (1876). *Les Coulisses Artistiques*. (E. Dentu, Dü., s.167, 168) Paris: Libraire de la Societe des Gens de Lettres, Palais Royal, Galerie D'Orleans; Moore, G. (1988). *Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century* (s.18). New Haven: Yale University Press; Artun, 2012, s.53, 54.

181 Boime, A. (1971). *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (s.22). New York: Phaidon Press; Artun, 2012, s.53, 54.

182 Tıpkı birinci kuşak ressamları gibi Jean-Leon Gerome'un da gençlik yıllarında Ecole des Beaux-Arts'ın kayıtlı bir öğrencisi olamadığı ve dersleri okula kaydolmadan izlemek zorunda kaldığı bilinmektedir. Artun, 2012, s.53-56.

183 Cezar, 1971, s.305; Başkan, 1997, s.49, 50; Artun, 2012, s.52, 53; Başkan, 2014, s.229, 230.

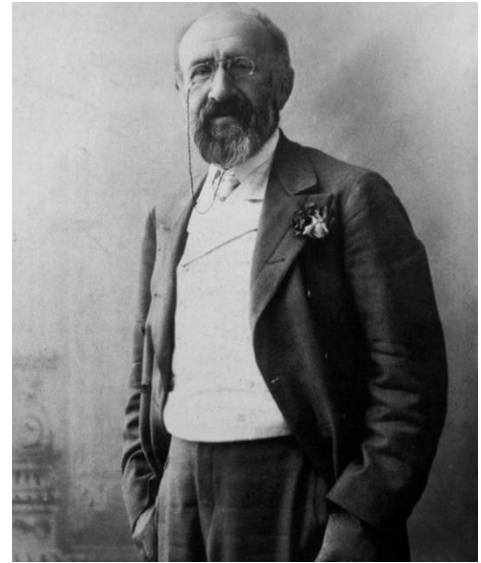
184 Cezar, 1971, s.304, 305; Başkan, 1997, s.49, 50, 55; Altınok, 1985, s.42; Başkan, 2014, s.229, 230, 235.

### 3.2.1.1. Osman Hamdi Bey

Birinci kuşak ressamlarından Osman Hamdi Beyin 1860'lı yıllarda Paris'te bulunduğu bilinmektedir. Eğitim için Paris'e gönderilen ilk öğrencilerden Edhem Beyin (1818-1893) oğlu olan Osman Hamdi, bir asker ya da askeri öğrenci olmamakla birlikte esasen Paris'e resim eğitimi için değil hukuk eğitimi için gönderilmiştir. Ayrıca devlet desteği almamış, Paris'teki tüm masrafları babası tarafından finanse edilmiştir. Ancak burada hukuk eğitiminin yanı sıra aldığı resim dersleri, onun hukuktan uzaklaşıp iyiden iyiye resme yaklaşmasına sebep verecektir<sup>185</sup>.

Resimle Paris'te tanışan Osman Hamdi, doğal olarak öğrencisi olduğu Pils ve Gerome'dan etkilenir. Özellikle öğrencilerine kendi üslubunu dayattığı bilinen Gerome, onun sanatına önemli ölçüde yön vermiş olsa gerektir. Ayrıca Gerome'un Osman Hamdi imparatorluğa döndükten sonra ona düzenli olarak yazdığı mektuplar ve gönderdiği bir fotoğraf, ikilinin akademi dışında da oldukça yakın bir ilişki kurduğunu göstermektedir<sup>186</sup>.

Gerome dışında Osman Hamdi üzerinde etki bırakmış olabilecek bir diğer isim ise Gustave Boulanger'dir (1824-1884). Osman Hamdi'nin Paris'te bulunduğu yıllarda derslerine katıldığı Boulanger, sanat anlayışı açısından Gerome'la kesişir. Her ikisinin de dönemin akımlarına karşı çıktığı ve akademik bir üslup benimsediği görülmektedir. Bununla birlikte yine her ikisi de Doğuya ait konular işlemiş ve bunları işlerken oryantalist bir tutum sergilemiştir<sup>187</sup>. Bu konular, aynı zamanda Osman Hamdi'nin de repertuarını belirleyecektir.



Resim 7: Osman Hamdi Bey

<sup>185</sup> Cezar, 1971, s.303; Artun, 2012, s.58, 59.

<sup>186</sup> 1891 ve 1896 yılları arasında yazılmış olan bu mektuplarda oldukça dostane bir üslup kullanılmıştır. Bunun yanı sıra yine Gerome'un Osman Hamdi'ye gönderdiği bir fotoğrafı da "Dostum Osman Hamdi'ye" şeklinde imzaladığına rastlanmaktadır. Cezar, 1971, s.305; Metzger, H. (1990). *Correspondance Passive d'Osman Hamdi Bey, Memoires de L'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres* (s.85-89). Paris: Institut de France; Cezar, 1995, cilt 1, s.211; Artun, 2012, s.44, 45, 60.

<sup>187</sup> Cezar, 1971, s.305-309.

Tıpkı şefleri gibi akademik bir üslup benimsemiş olan Osman Hamdi, yine onlar gibi Doğuya ait konular işlemiştir. Ancak bunları işlerken oryantalist bir tutum sergilemişse de buradaki oryantizm Gerome ve Boulanger'inkiyle aynı değildir. Bunda, kendisinin de bir Doğulu olması büyük öneme sahiptir. Çünkü kendi topraklarını resimleyen bir Doğulu olarak Osman Hamdi, resmettiği toprakların değerlerini temsil ve teşhir etme gayesindedir<sup>188</sup>.

Bu gayeyle çok sayıda figürlü kompozisyon ve portre eser veren ressam, çoğunlukla yakın çevresinden kimseleri resmetmiş, ancak zaman zaman ilgisini çeken yabancılara da eserlerinde yer vermiştir. Resimlerinde gerçekliği tam anlamıyla yakalamayı hedeflediği bilinmekte, bu sebeple Gerome ve Boulanger gibi fotoğraftan yararlandığı görülmektedir. Bu fotoğrafları ya kendisi çekmiş ya da başta Abdullah Biraderler olmak üzere birtakım saray fotoğrafçılarından edinmiştir. İlgili resimler, aynı zamanda yağlıboya Osmanlı Resim Sanatına figüratif resmi getiren eserlerdir<sup>189</sup>.

### 3.2.1.2. Halil Paşa

Bir diğer birinci kuşak ressamı olan Halil Paşanın ise 1880'li yıllarda Paris'te bulunduğu ve buraya eğitimini tamamlamış bir asker olarak geldiği bilinmektedir. Sezer Tansuğ, kendisinin Sultan Abdülaziz'in (h.1861-1976) buyruğuyla Paris'e gönderildiğini ve devlet tarafından desteklendiğini ileri sürmektedir. Ancak Taha Toros, ressamın sultan öldükten sonra kendi isteğiyle Paris'e gittiğini ve devlet desteği almayıp tüm masraflarının babası tarafından finanse edildiğini belirtir. Ayrıca yine Toros'un aktardığına göre ressam, babasından aldığı bu destekle Paris'in Etienne Marcel Sokağı'nda bir atölye kiralamış ve akademiden arta kalan zamanını burada resim yaparak geçirmiştir<sup>190</sup>.



**Resim 8: Halil Paşa**

188 A.g.e., s.309.

189 Cezar, 1971, s.309, 310; Başkan, 1997, s.47; Artun, 2012, s.60; Başkan, 2014, s.227.

190 Berk, N., & Gezer, H. (1973). 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli (s.20). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Tansuğ, S. (1993). Halil Paşa (s.17, 18). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; Toros, T. (1998). Halil Paşa. Antik ve Dekor(45), 76; Artun, 2012, s.61, 62.

Halil Paşanın da tıpkı Osman Hamdi gibi öğrencisi olduğu Gerome'dan etkilendiği söylenebilir. Ayrıca yine o da Osman Hamdi gibi Gerome'la oldukça yakın bir ilişkiye sahiptir. Bu ilişki akademi dışında da devam etmekte, hatta ikilinin haftada bir kez Paris'in Ancienne Comedie Sokağı'nda bulunan Cafe Procope'de buluşarak Türk kahvesi eşliğinde uzun sohbetler etmeyi adet haline getirdiği söylenmektedir<sup>191</sup>.

Gerome dışında Halil Paşa üzerinde etki bırakmış olabilecek bir diğer isim ise Gustave Courtois'tir (1852-1923). Halil Paşanın Paris'te bulunduğu yıllarda derslerine katıldığı Courtois'in Gerome'un eski öğrencilerinden olduğu bilinmektedir. Bu sebeple kendisi de Gerome'dan etkilenmiş olan Courtois, sanat anlayışı açısından onunla kesişir. Dolayısıyla burada bahsedilen etki esasen yine bir Gerome etkisidir<sup>192</sup>.

Bu noktada Halil Paşanın Gerome'dan dersler almaya devam ettiği dönemde meydana gelen bir olaya da değinmek gerekir. Bilindiği üzere 1884 yılında Ecole des Beaux-Arts'da izlenimcilik akımının öncülerinden Edouard Manet (1832-1883) adına bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergi, izlenimcilik akımının akademinin geleneklerini yok saydığı gerekçesiyle şiddetli tepkileri beraberinde getirir. Akademinin geleneklerini savunan tarafın liderinin ise Gerome olduğu ve Halil Paşanın da bu tartışmada Gerome'un tarafında yer aldığı bilinmektedir. Hatta Halil Paşa, bir söyleşisinde direkt biçimde Manet'nin desen çizmeyi bilmediğini, bu sebeple hemen her şeyi renkle göstermeye gayret ettiğini dile getirmiştir<sup>193</sup>.

Ancak Paris'te akademinin geleneklerini yansıtan resimler yapan Halil Paşa<sup>194</sup>, imparatorluğa döndükten sonra yaptığı resimlerle izlenimciliğin Osmanlı Resim Sanatındaki öncüsü kabul edilecektir. Bu resimler, akademik üslubun katı desen ve renk anlayışından uzak, çizgisel resmin izlenimci bir anlayışla yeniden ele alındığı eserlerdir. Bu sebeple ressam, Osmanlı Resim Sanatında birinci kuşağın akademizmi ile ikinci kuşağın izlenimciliği arasında bir köprü görevi görmektedir<sup>195</sup>.

191 Söz konusu buluşmalar, yalnızca Gerome ile Halil Paşa arasında değil Gerome ile tüm Türk öğrencileri arasında gerçekleşmiştir. Ancak Gerome'un en çok Halil Paşa ile yakın olduğu ve Halil Paşanın bu buluşmaları bir kez bile aksatmadığı bilinmektedir. Toros, 1998, s.70-78; Artun, 2012, s.60.

192 Başkan, 1973, s.53; Artun, 2012, s.61; Başkan, 2012, s.233.

193 Tansuğ, 1993, s.26; Artun, 2012, 62.

194 Bu resimlere Madame X'in Portresi ve Siyahlı Kadın Portresi isimli eserler örnek gösterilebilir. Bunlardan Madame X'in Portresi, 1889 Salon Sergisi'nde bronz madalya ödülü almış bir eserdir. Berk, Gezer, 1973, s.20; Artun, 2012, s.60, 61.

195 Berk, Gezer, 1973, s.20, 21; Sözel Hekimoğlu, A. S. (1984). Ressam Halil Paşa: 1852-1939. Sanat Çevresi(73), 5; Tansuğ, 1993, s.17, 26, 34; Başkan, 1997, s.52; Artun, 2012, s.62, 63; Başkan, 2014, s.233.

Bu noktada Halil Paşanın eserleri arasında çok sayıda figürlü kompozisyon ve portre eser bulunduğunu da belirtmek gerekir. Söz konusu eserlerde tıpkı Osman Hamdi gibi çoğunlukla yakın çevresinden kimseleri resmeden ressam, bu yönüyle her ne kadar Osman Hamdi'yle benzeşse de resimlerinde fotoğraftan yararlanmayıp modelden çalışmayı tercih etmesiyle ondan ayrı düşmektedir<sup>196</sup>.

Bu bilgilerden hareketle birinci kuşak ressamlarında bir üslup ve yöntem birliğinin bulunmadığı söylenebilir<sup>197</sup>. Buna rağmen Paris'ten dönen ressamlar akademizmde birleşecek ve akademizm, imparatorluğun ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla Osmanlı Resim Sanatına yerleşecektir<sup>198</sup>.

3 Mart 1883 tarihinde açılan Sanayi-i Nefise Mektebi, Osman Hamdi Bey öncülüğünde kurulmuş ve yaklaşık otuz yıl boyunca yine onun tarafından yönetilmiştir. Osman Hamdi'nin yanı sıra Halil Paşa da dahil olmak üzere birinci kuşak ressamlarının neredeyse tamamının Sanayi-i Nefise'de görev aldığı görülmektedir<sup>199</sup>. Dolayısıyla okulun müfredatı da yine bu ressamlar tarafından belirlenmiş, böylece akademizm Osmanlı Resim Sanatına yerleşmiştir<sup>200</sup>. Ancak buna rağmen okuldan mezun olup resim eğitimi için Paris'e gönderilen öğrencilerin akademizm yerine izlenimciliği takip ettikleri görülecektir. Araştırma kapsamında ikinci kuşak ressamları olarak bahsedilecek olan bu öğrenciler, aynı zamanda ileride entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirecek olan isimlerdendir.

### 3.2.2. İkinci Kuşak: İzlenimcilik

Çoğunluğunu Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarının oluşturduğu ikinci kuşak ressamları, 1910 ile 1914 yılları arasında Paris'e gönderilmiştir<sup>201</sup>. Söz konusu mezunlardan bir kısmının, 1909 yılında yine bu okulun mezunları için düzenlenmiş olan Avrupa konkurunu (yarışmasını)

196 Antmen, A. (2007). Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ve Örtülü Çıplaklık. *Sanat Tarihi Yıllığı*(19), 7; Antmen, A. (2014a). Modern ve Mahrem: Osmanlı Resminde Çıplak Beden. A. Antmen içinde, *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (s.30). İstanbul: Sel Yayıncılık.

197 Cezar, 1971, s.308; Başkan, 1997, s.52; Başkan, 2014, s.233.

198 Yarar Dal, E. (1985, Nisan-Mayıs). Türk Resminde Akademizm Tartışması. *Oluşum*(90-91), 3; Başkan, 1997, s.50, 52; Başkan, 2014, s.230, 233.

199 Başkan, 1997, s.60; Artun, 2012, s.60, 63; Başkan, 2014, s.236, 237, 239.

200 Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı* (s.108). İstanbul: Remzi Kitabevi; Papila, 2008, s.124.

201 Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi Arel, Hüseyin Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Namık İsmail bu öğrenciler arasında sayılabilir. Berk, Gezer, 1973, s.17, 18; Başkan, 1997, s.64; Artun, 2012, s.156, 157; Başkan, 2014, s. 241, 244, 245.

kazanarak Paris'e gittiği bilinmektedir<sup>202</sup>. Bu konkur aracılığıyla Paris'e gidenler, devletten aldıkları mektuplar sayesinde doğrudan Ecole des Beaux-Arts'a girebilmişlerdir. Diğerlerinin ise (okuldaki yabancı yasağının devam etmesi sebebiyle) önce Paris'te özel bir akademi olan Academie Julian'da eğitim gördükleri ve ancak bu eğitim sonucunda buradan aldıkları mektuplar sayesinde Beaux-Arts'a girebildikleri tahmin edilmektedir<sup>203</sup>.

Öğrencilerin Beaux-Arts'a girebilmek için uğraştıkları bu dönemde akademinin en büyük atölye şefinin Fernand Cormon (1845-1924) olduğu söylenebilir. Bir kuşak öncesinin üç büyük atölye şefinden Alexandre Cabanel'in öğrencisi olan Cormon, tıpkı Cabanel gibi öğrencilerinin kendi eğilimlerini izlemelerine izin vermiş ve hiçbir zaman atölyesini Cormonlaştırma çabasına girmemiştir. Kendisinin, Beaux-Arts'da ders vermeye başlamadan önce Atelier Libre isimli bir atölyeye sahip olduğu ve burada oldukça serbest bir eğitim anlayışıyla Vincent van Gogh (1853-1890) ve Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) gibi pek çok izlenimci ve post izlenimciyi eğittiği bilinmektedir. Atelier Libre'de olduğu gibi Beaux-Arts'da da serbest bir eğitim anlayışı benimseyen Cormon, doğanın en iyi öğretmeni olduğunu savunmuş ve öğrencilerini dış mekanda çalışmalar yapmaya itmiştir<sup>204</sup>.



**Resim 9: Fernand Cormon**

Şefin öğrencilerine ilişkin yapılan araştırmalar, bu kuşak ressamlarının neredeyse tamamının Cormon'un derslerini izlediğini gösterir. Bu noktada söz konusu öğrenciler arasında ileride entelektüel kadın imgesi temsilleri verecek olan İbrahim Çallı (1882-1960) ve Namık İsmail'in (Yeğenoğlu, 1890-1935) de yer aldığı belirtilmelidir<sup>205</sup>.

202 Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı Avrupa konkurunu kazanarak Paris'e giden öğrencilerdendir. Berk, Gezer, 1973, s.17, 18; Artun, 2012, s.157.

203 Artun, 2012, s.156-166.

204 Destremau, F. (1996). L'Atelier Cormon 1882-1887. Bulletin de la Societe de l'Histoire de l'Art Français, 171-184; Pakdemir, N. (2003, Mayıs-Ağustos). Eski-lerden Eski-zler. Türkiye'de Sanat(59), 40; Dilmaç, O. (2011, Aralık). 1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi,(7), 37; Artun, 2014, s.171.

205 Berk, Gezer, 1973, s.17, 18; Başkan, 1997, s.67; Artun, 2012, s.160-166; Başkan, 2014, s.241, 245.

Bu ressamalar, ilk etapta tıpkı birinci kuşak ressamaları gibi aldıkları eğitim doğrultusunda akademik bir üslup benimsemişlerdir. Ancak onların da Halil Paşa gibi imparatorluğa döndükten sonra izlenimciliğe yaklaştıkları görülecektir. Bununla birlikte izlenimciliğin dönemin Paris’inde etkisini yitirdiğini ve yerini çoktan dışavurumculuk gibi popüler akımlara devrettiğini belirtmek gerekir. Buna rağmen ressamaların izlenimciliği tercih etmiş olmaları, hem Cormon’un bu anlayışa olan yakınlığından hem de Osmanlı Resim Sanatının içinde bulunduğu gelişim aşamasından ileri gelmektedir<sup>206</sup>.

İkinci kuşak ressamalarının Paris’teki eserleri, ilk etapta benimsedikleri akademik üslup gereğince oldukça detaylı, desen ile rengin bir dengeye oturduğu, koyu renk ve kontrastların hakim olduğu resimlerdir. Ancak ressamaların izlenimciliği benimsedikten sonra verdikleri eserlerde detaycılığın terk edildiği, rengin ön plana çıkarıldığı, paletlerin koyu renk ve kontrastlardan arındırıldığı görülmektedir. Işığın renkler üzerindeki etkisinin yakalanmaya çalışıldığı bu resimlerde doğayı taklit terk edilmekle kalınmamış, aynı zamanda ona duygular da eklenmiştir<sup>207</sup>.

Öte yandan bu kuşak ressamaları figüratif resmi de ileri götürmüşlerdir<sup>208</sup>. Bunda, ressamaların Paris’teyken birlikte çalıştıkları modellerin büyük önem taşıdığı söylenebilir. Çünkü bu modeller, Sanayi-i Nefise’dekilerden farklı olarak dört saate kadar aynı pozda kalabilen profesyonellerdir. Ayrıca öğrenciler onları kendileri seçmekte ve eğer isterlerse bir yerine iki modele aynı anda aynı pozu verdirebilmektedir<sup>209</sup>. Burada ilk kez çıplak modelden çalışmış olan ressamalar, bu sayede hem Osmanlı Resim Sanatının ilk çıplak figürlerini vermiş hem de figüratif resmi ileri götürerek ifadeci bir portre tarzı geliştirmişlerdir.

### 3.2.2.1. İbrahim Çallı

İkinci kuşak ressamalarından İbrahim Çallı’nın 1910 ile 1914 yılları arasında Paris’te bulunduğu bilinmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu olan Çallı, 1909 yılında düzenlenen Avrupa konkurunu kazanarak Paris’e gitmiştir. Dolayısıyla burada devlet tarafından desteklenmiş ve yine devlet eliyle yazılmış bir mektupla doğrudan Ecole des Beaux-Arts’a girebilmiştir<sup>210</sup>.

206 Berk, Gezer, 1973, s.18, 20, 22, 23; Başkan, 1997, s.67; Yarar-Dal, 1985, s.3; Papila, 2008, s.131, 132; Başkan, 2014, s.241, 245.

207 Berk, Gezer, 1973, s.22, 23, 24; Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi (s.25). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları; Başkan, 1997, s.68; Başkan, 2014, s.244, 246.

208 Başkan, 1997, s.68; Başkan, 2014, s.242, 245, 246.

209 Berk, Gezer, 1973, s.17, 18; Artun, 2012, s.165-171.

210 Artun, 2014, s.157, 160,161.





**Resim 10: İbrahim Çallı**

Çallı'nın Beaux-Arts'da öğrencisi olduğu Cormon'dan etkilendiği söylenebilir. İzlenimci anlayışa yakın olduğu bilinen Cormon, doğanın en iyi öğretmen olduğunu savunarak öğrencilerini dış mekanda çalışmalar yapmaya itmesiyle<sup>211</sup> Çallı'nın sanatına önemli ölçüde yön vermiş olsa gerektir. Çünkü Cormon'un atölyesinde doğadan resimler yapan Çallı, doğrudan ışık ile çalışacak ve takip eden süreçte ışığın renkler üzerindeki etkisi peşinde koşarak izlenimcilik anlayışını benimseyecektir.

Öte yandan ressamın bu anlayışı benimsemesinde akademinin isteğine ters biçimde çalışma disiplininin uzak bir yapıya sahip olması da büyük öneme sahiptir. Çünkü onun bu yapısı, aldığı eğitimin aksine desene önem vermemesine ve resmini renklendirmede acele etmesine yol açmakta, bu sebeple eserlerinin çoğunda bir kuruluş yetersizliği gözlenmektedir<sup>212</sup>. Buna bağlı olarak ressamın benimsediği izlenimcilik anlayışının onun sanatçı mizacına akademik anlayıştan daha uygun düştüğü söylenebilir.

Bu anlayışla ışığın renkler üzerindeki etkisini yakalamak adına yüzünü İstanbul manzaralarına dönen ressam, genellikle sahil evleri, deniz kıyıları ve ağaçlar arasından görülen deniz manzaraları resmetmiştir. Hızlı ve rahat bir fırçayla resmedilen bu eserler, ışıklı bir palete sahiptir. Neredeyse her eserinde İstanbul'un başka bir yorumunu sunan ressam<sup>213</sup>, manzaralarına figür yerleştirmekten de çekinmemiştir.

211 Pakdemir, 2003, s.40; Dilmaç, 2011, s.37.

212 Berk, Gezer, 1973, s.27.

213 Giray, K. (1997). Çallı ve Atölyesi (s.76). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Figür, Çallı'nın önemle üzerinde durduğu bir diğer meseledir. Öyle ki, kendisinin bu kuşak ressamlarıyla ilk örneklerini gördüğümüz çıplak figürlerin ve ifadeci portrelerin ustası olduğu söylenebilir. Ressamın modelden çalışmayı tercih ettiği bilinmekte, ancak eserlerinde ışık ve anlık izlenimin her zaman için modelden önce geldiği görülmektedir<sup>214</sup>.

### 3.2.2.2. Namık İsmail

Bir diğer ikinci kuşak ressamı olan Namık İsmail'in ise 1910 ile 1914 yılları arasında Paris'te bulunduğu bilinmektedir. İsmail, Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu olmasına rağmen Paris'e Avrupa konkurunu kazanarak gidenlerden değildir. Dolayısıyla burada devlet desteği almamış, tüm masrafları babası tarafından finanse edilmiştir. İsmail'in devlet tarafından desteklenmemesi, onun doğrudan Ecole des Beaux-Arts'a girmesini de imkansız hale getirir. Bu sebeple ressamın önce bir süreliğine Academie Julian'a gittiği görülmektedir<sup>215</sup>.

Üç ay kadar Julian'da eğitim gören İsmail, o sıralarda kendisi gibi Paris'te bulunan Çallı'nın yönlendirmeleriyle Beaux-Arts'a geçmiş ve eğitimine Cormon'un atölyesinde devam etmiştir<sup>216</sup>. İsmail'in de burada tıpkı Çallı gibi Cormon'dan etkilendiği söylenebilir. Çünkü Çallı gibi o da Cormon'un atölyesinde doğadan resimler yaparak doğrudan ışık ile çalışacak ve takip eden süreçte izlenimcilik anlayışını benimseyecektir.



**Resim 11: Namık İsmail**

214 Berk, Gezer, 1973, s.27; Başkan, 1997, s.68; Başkan, 2014, s.242, 245, 246; Bayav, D. (2017). Batılı Sanatçıların Çallı Kuşağı'na Etkileri. Sanat ve Tasarım(18), 37.

215 Berk, Gezer, 1973, s.37; Artun, 2012, s.156, 157, 160-166.

216 Ersoy, A. (2004). 500 Türk Sanatçısı (s.112). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.

Ancak bu noktada İsmail'in izlenimciliği benimsemesinin yanı sıra dışavurumculuktan da etkilendiğini belirtmek gerekir. Ressamın dışavurumculukla olan etkileşimi ise Paris'in ardından resim eğitimi için Münih'e gitmesiyle gerçekleşir. Münih'te bulunduğu yıllarda Lovis Corinth (1858-1925) ve Max Lieberman'la (1847-1935) çalışan ressam, söz konusu dönemde resimden başka hiçbir şeyle ilgilenmediğini dile getirmektedir<sup>217</sup>.

Ressamın Münih yılları ardından verdiği eserler, birlikte çalıştığı Corinth ve Lieberman'dan etkilendiğini gösterir. Bu eserlerde izlenimciliğin temel ilkeleri benimsenmiş olmasına rağmen renk ve fırça kullanımı bakımından dışavurumcu izler gözlenmektedir. Ressam, bazen uyumlu renkler kullanarak hafif fırça darbeleriyle tuvalini renklendirmiş ve izlenimciliğe yaklaşmış; bazen de geniş fırça darbeleriyle bilinçli kontrastlar oluşturarak bir tür dışavurumculuk meydana getirmiştir<sup>218</sup>.

Bu anlayışla tıpkı Çallı gibi sahil evleri, deniz kıyıları ve ağaçlar arasından görülen deniz manzaraları resmeden İsmail, bunun yanı sıra yine onun gibi modelden çalışarak çıplak figürler ve ifadeci portreler resimlemiştir. Ancak söz konusu figür ve portreler, Çallı'ninkilerden farklı olarak tasavvufi bir ruhanilik hissettirmektedir. Işıkla yaratılmış olan bu ruhani etkinin ise onu bir ölçüde Vincent van Gogh'a yaklaştırdığı söylenebilir<sup>219</sup>.

Bu bilgilerden hareketle ikinci kuşak ressamlarında bir üslup ve yöntem birliğinin varlığından söz edilebilmektedir. Bununla birlikte söz konusu ressamlar, yalnızca üslup ve yöntem birliği içinde olmamış, aynı zamanda Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çatısı altında bir araya gelerek birlikte hareket etmişlerdir.

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, imparatorluğun ilk sanatçı birliği olması bakımından büyük öneme sahiptir. Birliğin, başta İbrahim Çallı olmak üzere aralarında ikinci kuşak ressamlarının da bulunduğu bir grup sanatçı tarafından 1909 yılında kurulduğu bilinmektedir. Bu kuşak ressamları henüz Paris'e gitmeden kurulan birlik, onlar Paris'teyken *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi* isminde bir yayın çıkararak Osmanlı ressamlarının sözcülüğünü üstlenmiştir<sup>220</sup>.

217 Rona, Z. (1992). Namık İsmail (s.21, 22). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; Bayav, 2017, s.43.

218 Rona, 1992, s.21, 22, 28; Tansuğ, S. (1999). Çağdaş Türk Sanatı (s.129). İstanbul: Remzi Kitabevi; Bayav, 2017, s.43, 44.

219 Başkan, 1997, s.68; Duben, İ. (2007). Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950 (s.87). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları; Başkan, 2014, s.242, 245; Bayav, 2017, s.43, 44.

220 Birliğin adı 1921'de Türk Ressamlar Birliği, 1926'da ise Güzel Sanatlar Birliği olarak değiştirilmiştir. Berk, Gezer, 1973, s.40; Berk, Özsezgin, 1983, s.23; Öner, S. (1993). Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Halife

1911 ile 1914 yılları arasında çıkan gazete, Sultan Abdülaziz'in oğlu Şehzade Abdülmecid Efendi (1868-1944) tarafından desteklenir. Burada, başta Sanayi-i Nefise Mektebi olmak üzere imparatorlukta sanat ortamını dönemin ihtiyaçlarına uygun hale getirmek adına bir muhalefet yürütülmüş; ancak söz konusu muhalif tavır, gazetenin baş destekçisinin hanedan mensubu olması sebebiyle hiçbir zaman imparatorluk yöneticilerine yöneltilmemiştir<sup>221</sup>.

1914 yılına gelindiğinde ise Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle ikinci kuşak ressamı imparatorluğa dönmüş ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çatısı altında bir araya gelerek bir sanat hareketi oluşturmak adına hazırlıklara girişmişlerdir. Bu doğrultuda 1915 yılından itibaren sergiler düzenlendiği ve düzenlenen bu sergilerin imparatorluğun sanat ortamına izlenimciliği getirdiği görülmektedir<sup>222</sup>. Ressamların Paris'ten beraberlerinde getirdikleri bu anlayış, ilerleyen dönemde İbrahim Çallı'nın eğitimciliği ve Namık İsmail'in yöneticiliği sayesinde Sanayi-i Nefise'ye de entegre edilecektir<sup>223</sup>.

Görüldüğü üzere Osmanlı ressamlarının Paris yılları Osmanlı Resim Sanatını tümüyle değiştirmiştir. Öyle ki söz konusu ressamlar, burada edindikleri deneyimle imparatorluğa döndükten sonra Osmanlı Resim Sanatı geleneğini terk ederek entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştireceklerdir. Bu sebeple araştırmanın odağını oluşturan bir sonraki bölümde, bir yandan entelektüel kadın imgesinin yaratım süreci tartışılırken bir yandan da ressamların Paris yıllarının bu sürece olan etkisi incelenecektir.

### 3.3. GELENEĞİN TERKİ VE ENTELEKTÜEL KADIN İMGESİ TEMSİLLERİ

Osmanlı Resim Sanatında entelektüel kadın imgesinin yaratımı, daha önce de değinildiği üzere 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren resim eğitimi için Paris'e gönderilen ressamlar tarafından Osmanlı Resim Sanatı geleneğinin terk edilmesi sonucunda gerçekleştirilir. Aynı zamanda söz konusu ressamların etkileşimde bulunduğu ve/veya eğitmiş olduğu isimlerin de Osmanlı resminin geleneğini terk ettiği ve entelektüel kadın imgesinin yaratımına katkıda bulunduğu görülmektedir. İlki 19. Yüzyılın son çeyreğinde Osman Hamdi Bey tarafından gerçekleştirilmiş olan bu yaratım,

---

Abdülmecid Efendi. Osman Hamdi Bey ve Dönemi: 17-18 Aralık 1992 Sempozyum Bildirileri (s.83). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları; Özsezgin, K. (1997). Sami Yetik (s.32). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları; Başkan, 1997, s.62, 70, 71, 68; Artun, 2012, s.176-179; Başkan, 2014, s.239- 246.

221 Berk, Gezer, 1973, s.40; Öner, 1993, s.83; Özsezgin, 1997, s.32; Artun, 2012, s.176-179; Başkan, 2014, 243, 244.

222 Berk, Gezer, 1973, s.17, 18, 22, 23; Berk, Özsezgin, 1983, s.23; Başkan, 1997, s.68, 70; Başkan, 2014, s.241-246.

223 Berk, Gezer, 1973, s.37; Artun, 2012, s.178, 179.

sonrasında yine onun gibi Paris’te eğitim almış olan Halil Paşa, İbrahim Çallı ve Namık İsmail’in yanı sıra onların eğitmiş olduğu ve/veya etkileşimde bulunduğu Müfide Kadri (1889-1912), Ömer Adil (1868-1928), Abdülmecid Efendi ve İzzet Ziya (1883-1934) gibi ressamlarla 20. Yüzyılın ikinci çeyreğine kadar sürecektir.

### 3.3.1. Osman Hamdi Bey

Osmanlı Resim Sanatında entelektüel kadın imgesi yaratımının ilk örneklerini Osman Hamdi Beyin vermiş olması, onun sınıfsal kimliğiyle açıklanabilir. Bilindiği üzere dönemin imparatorluğunda toplumun alt ve orta sınıflarına mensup gençler askeri okulları seçmek zorunda kalırlarken toplumun üst kesiminden gelenler daha çok sivil okulları tercih etmişlerdir. Bu da gerek mensup oldukları sınıf gerekse aldıkları eğitim nedeniyle askeri okullardan mezun olanların daha ihtiyatlı davranmalarına, sivil okullardan mezun olanların ise daha özgürce hareket edip geleneğe başkaldırabilmelerine sebep vermiştir. Dolayısıyla üst kesime mensup bir aileden geldiği ve Paris’e hukuk öğrencisi olarak gittiği bilinen Osman Hamdi’nin Osmanlı Resim Sanatında oynadığı bu öncü rol, onun sınıfsal kimliğiyle birebir ilintilidir<sup>224</sup>.

#### 3.3.1.1. Geleneğin Terki

Ressam, Osmanlı resminin geleneğini terk etmeye başladığı eserleri imparatorluğa döndükten sonra 1880 yılı dolaylarında verir. Bu, cinsiyet rollerinin çoktan imparatorluğun gündemine taşındığı ve kadının konum ve koşullarının tartışmaya açıldığı bir dönemdir<sup>225</sup>. Başka bir deyişle Osmanlı kadınının imparatorluk geleneğini terk etmeye başladığı dönemde, ressamın da Osmanlı resminin geleneğini terk etmeye başladığı görülmektedir.

Söz konusu eserlerde öncelikle saygın kadın imgesi temsillerine yer verilmeyip bir görünürlüğü olan temsillerin ötekileştirilmesi tutumundan vazgeçilmiştir. Saygın kadın imgesi temsillerinin odağa alındığı ve/veya odağa alınan temsillerin ötekileştirilmekten vazgeçildiği bu eserlerde kadın, ilk olarak oldukça edilgen bir biçimde kendi mahrem alanında tasvir edilir. Ancak hemen ardından bu edilgenlikten sıyrıldığı ve her ne kadar geleneksel kurallar dahilinde de olsa direkt

<sup>224</sup> Papila, 2008, s.123, 124.

<sup>225</sup> Bkz: 2.2.1. Osmanlı Aydını ve Kadın Sorunu, s.27-31.

olarak kamusal alanda resmedildiği görülmektedir<sup>226</sup>.

Kadının edilgen bir biçimde kendi mahrem alanında tasvir edildiği resimlere, ressamın 1879 yılında yapmış olduğu Kahve Ocağı isimli eseri örnek gösterilebilir (Resim 12). Bu eserde eşine kahve servis etmekte olan bir kadın resmedilmiştir. Resimdeki erkek temsil, duruşu, hal ve tavırlarıyla bir iktidar sembolüken kadın temsil ise yine duruşu, hal ve tavırlarıyla onun hizmetkarı gibidir. Bu durum, sultanın rolünü üstlenmekte olan erkeğin yine onun imgesinden aldığı güç ve yetkiye dayanarak tüm kararları verip tüm hakları elinde bulundurduğu geleneksel Osmanlı aile yapısının ve kadının bu yapı içindeki rolünün tuvallere bir yansıması olarak değerlendirilebilir.



**Resim 12: Osman Hamdi Bey, Kahve Ocağı, 1879, Leon Grünberg Koleksiyonu**

226 Aksüğü, İ. (1984, Mart). Osman Hamdi'ye Çağın Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış. Yeni Boyut, 6-14; Germaner, S. (1992). 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey. 1. Osman Hamdi Bey Kongresi: 2-5 Ekim 1990 (s. 110). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları; Yasa Yaman, Z. (2006). Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü (s.39, 40). İstanbul: Suna ve İnan Kırac Vakfı Pera Müzesi Yayını; Antmen, A. (2014b). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. A. Antmen içinde, Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet (s. 39). İstanbul: Sel Yayıncılık.



**Resim 13: Osman Hamdi Bey, Rahle Önünde Genç Kız, 1879, Özel Koleksiyon**

Kadının bu edilgenlikten sıyrıldığı resimlere ise ressamın yine 1879 yılında yapmış olduğu Rahle Önünde Genç Kız ve 1880 yılında yapmış olduğu İki Müzisyen Kız isimli eserleri birer örnektir. Bu eserlerden Rahle Önünde Genç Kız resminde Kur'an okumakta olan genç bir kadın resmedilmiştir (Resim 13). Resimdeki temsil, edilgenlikten sıyrılmış, okuma eyleminin tam ortasında etken bir haldedir. Bu durum, kadının eğitim almaya başladığı İslahat ertesini dönemin tuvallere bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Söz konusu temsile entelektüel kadın imgesi temsilleri arasında yer verilmemesinin nedeni ise temsilin okuduğu materyalin kutsal bir kitap olmasıyla ilişkilidir. Çünkü entelektüel bir kadın imgesi temsiline uhrevi bir ışıkla değil aklın ışığıyla aydınlanmış olması gerekmektedir<sup>227</sup>.

Ressamın 1887 yılında yapmış olduğu Gezintide Kadınlar ve 1890 yılında yapmış olduğu Sultan Ahmed Camii Kapısında Kadınlar isimli eserleri ise kadının kamusal alanda tasvir edildiği resimlere birer örnektir. Bu resimlerden Gezintide Kadınlar eserinde bir meydanda gezmekte olan kadınlar resmedilmiştir (Resim 14). Resimdeki temsiller, her ne kadar geleneksel kurallar dahilinde de olsa dış dünyaya adım atmış ve yavaş yavaş izleyiciyle göz göze gelmişlerdir<sup>228</sup>. Kadın imgesi temsillerinin giderek artan bu görünürlüğü, imparatorlukta kadınlar tarafından çıkarılmış ilk mecmua olan *Şükufezar*'ın yayın hayatına girmesiyle kadının görünürlüğünün de giderek arttığı bir döneme denk düşmektedir.

227 Bkz: 1.2.1. Aydın-Entelektüel Ayrımı, s.16.

228 Aksüğü, 1984, s.6-14; Germaner, 1992, s. 110; Yasa Yaman, 2006, s.39, 40; Antmen, 2014b, s. 39..



Resim 14: Osman Hamdi Bey, *Gezintide Kadınlar*, 1887, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu

### 3.3.1.2. Entelektüel Kadın İmgesi Temsilleri

Ressam, Osmanlı resminin geleneğini terk etmesinin ardından 1890'lı yılların başında resmettiği *Okuyan Kız* isimli eseriyle entelektüel kadın imgesinin en erken örneğini verir. Resmin yapıldığı tarihte *Şükufezar*'ın yayın hayatına girmesi üzerinden en az yedi yıl geçmiş, kadınların varlığı kamuoyuna duyurulmuş ve kadınlar artık mahlaslar ya da erkek isimleri kullanmak zorunda kalmadan bizzat kendi adlarıyla yazılar yazıp yayımlayabilir hale gelmişlerdir<sup>229</sup>. Dolayısıyla entelektüel kadın imgesinin ilk temsili olan bu resim, Osmanlı kadınının yavaş yavaş elde etmeye başladığı entelektüel kimliğin tuvallere bir yansıması gibidir<sup>230</sup>.

Ancak ilgili resmin bugün nerede olduğu bilinmemekte ve yalnızca *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nde yayımlanmış olan siyah-beyaz bir kopyasına ulaşılabilmektedir (Resim 15). Bununla birlikte yine ressama ait aynı isimli bir resmin daha bulunduğu, ancak bu resmin de tarihinin bilinmediği belirtilmelidir (Resim 16)<sup>231</sup>.

229 Bkz: 2.3. Osmanlı Kadın Hareketi'nden Entelektüel Osmanlı Kadınına, s.30, 31.

230 İnankur, Z. (2001). *The Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting*. Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art: 23-28 August 1999 (s.1). Utrecht: Utrecht University; Papila, 2008, s.126.

231 Bu resimlerin *Okuyan Genç Emir* isimli üç versiyonu daha bulunmaktadır. Bunlardan ikisi 1878, biri ise 1905 yılına tarihlendirilmiştir. Cezar, 1971, s.306; Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü* (s.410-413). İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Söz konusu resimler, *Okuyan Kız* eserleriyle hemen hemen aynıdır ve beş eser de birbiriyle karşılaştırıldığında ressamın bir cinsiyet ayrımı gözetmediği anlaşılır.





Resim 15: Osman Hamdi Bey, Okuyan Kız, 1890'lı yılların başı, yeri bilinmiyor



Resim 16: Osman Hamdi Bey, Okuyan Kız, tarihsiz, İzmir Süreyya Çolak Koleksiyonu

İki resim de tıpkı isimleri gibi hemen her bakımdan birbiriyle benzeşir. Her ikisinde de mekan Doğuya has mimari öge ve süslemelerle bezenmiştir. Duvarların alt yarısı çinilerle, üst yarısı kabartma bir bordür ile kaplıdır. Bu bordürün içinde kûfi yazıyla “*benim başarım ancak Allah iledir*” yazmaktadır. Bordürün yanında kitaplık olarak kullanılmış olan bir niş bulunmakta, nişin ardından devam eden bordürde ise ressamın imzası gizlenmektedir<sup>232</sup>.

Her iki resmin odağında da kadınlar bulunur. Bu kadınların ikisinin de başı açıktır ve elbiselerinin yırtmaçlarından çıplak ayakları görünmektedir. Hayli rahat bir halde sedire uzanmış olan

232 Eldem, 2010, s. 413.

kadınlar, tüm dikkatlerini önlerinde duran kitaba yöneltmişlerdir. Öyle ki, elleri kitabın sayfalarını çevirmeye hazır gibidir. Burada kitap pozun bir ayrıntısı değil eşlikçisidir. Okunmuş, yıpranmış ve belki de nişin içindeki diğer kitaplarla beraber tekrar tekrar incelenmiştir<sup>233</sup>. Dolayısıyla kitabın Osmanlı resminin pratiğince kadınların karakterleri inşasında kullanılmış bir imge kalıbı olduğu bellidir<sup>234</sup>.

Kitabın yanı sıra resimlerde kullanılan bir diğer imge kalıbının da mum olduğu söylenebilir. Her iki resimde de ışık, yanmamasına rağmen mumun bulunduğu taraftan gelmektedir. Mumdan gelmediğine emin olunan ışığın özellikle kitaba ve kadınlara düşmesi dikkate değerdir. Çünkü kaynağı belli olmayan bir ışığın okuyana ve okunana düşmesi uhrevi bir aydınlanmayı işaret etmektedir. Duvardaki “*benim başarım ancak Allah iledir*” yazısı da bu aydınlanmanın uhreviyatını destekler niteliktedir. Ancak söz konusu durum bizi entelektüel kavramına değil aydın kavramına götürecektir. Çünkü aydının uhrevi ışığı temsil ettiği yerde entelektüel de aklın ışığını temsil etmelidir<sup>235</sup>. Dolayısıyla resimlerdeki kadınların birer entelektüel olarak değil birer aydın olarak resmedildiği söylenebilir.

Resimlerde Osmanlı resminin pratiğince kadınların karakterleri inşasında kullanılmış olan bir diğer öge de kıyafetlerdir<sup>236</sup>. Kolları işlemeli, yırtmaçlı birer elbiseden ibaret olan bu kıyafetler, kumaşlarındaki kıvrımlar sayesinde bir tür hareket hissi meydana getirmektedir. Ayrıca bugün renkli haline ulaşılabilen resimden, oldukça doygun renklere sahip oldukları gözlenir. Öyle ki, resimlerde neredeyse kadınların kıyafetleri haricinde başka renk kullanılmamış gibidir. Böylece kumaş kıvrımlarıyla yaratılmış olan hareket hissine canlılık hissi eklenmiş ve bir tür dinamizm elde edilmiştir. Kıyafetler aracılığıyla verilmiş olan bu dinamizm, kadınların yüzlerindeki sakinlikle bir kontrast meydana getirir. Bu da yine okuyan ve okunan arasındaki uhrevi ilişkinin, dolayısıyla kadınların aydın karakterlerinin altını çizer niteliktedir.

Ancak resimlerdeki kadınların her ne kadar birer aydın olarak resmedilmiş olsalar da entelektüel birer karakter sergiledikleri söylenebilir. Bunda, rahat bir tavır içinde olmalarının yanı sıra başlarının açık olması ve çıplak ayaklarının sergilenmesi büyük öneme sahiptir. Çünkü resmin yapıldığı dönemde kadınların baş ve ayaklarının görünmemesi yönünde sıkı yasaklar olduğu ve başı ve/veya ayağı görünen kadınların makbul olup olmadıklarına dair tartışmalar yürütüldüğü

233 Aksüğer, 1983, s.6-14; Germaner, 1992, s.110; Yasa Yaman, 2006, s.39, 40.

234 Bkz: 3.1.1. İmge Kalıpları, s.51, 52.

235 Bkz: 1.2.1. Aydın-Entelektüel Ayrımı, s.16-19.

236 Bkz: 3.1.2. Kıyafet ve Lakaplar, s.53.

bilinmektedir<sup>237</sup>. Dolayısıyla kadınların bu şekilde resmedilmiş olması dönemi için hayli cesur bir hamledir. Öyle ki bu hamle, ressamın dönemin anlayışınca kadınlar için makbul olanı reddettiği yönünde yorumlanabilir. Bu sebeple söz konusu kadınlar, her ne kadar direkt olarak entelektüel kadın imgesi temsilleri olmasalar da bu imge temsillerinin başlangıç noktası olarak kabul edilebilmektedir.

Resimlerde kullanılmış olan üslup ise ressamın Paris'te aldığı eğitim doğrultusunda benimsediği akademik anlayışın birebir yansıması gibidir. Her ikisinde de tıpkı akademizmin gerektirdiği gibi detaya önem verilmiş, desen ile renk bir dengeye oturtulmuş, koyu renk ve kontrastlar kullanılmıştır. Ancak üslupsal açıdan Gerome ve Boulanger'in öğretisini taşıyan bu resimler, kadınların sunuluş biçimi bakımından onlardan ayrılır. Çünkü buradaki kadınlar, her ne kadar dönemin anlayışınca makbul olmasalar da izleyiciyle göz göze gelmemekte, onlarla ilişki kurmamakta ve daha da önemlisi onlara sunulmamaktadır<sup>238</sup>.

### 3.3.2. Halil Paşa

Osman Hamdi Beyin ardından Osmanlı Resim Sanatında entelektüel kadın imgesi yaratımının ilk örneklerini veren isim Halil Paşadır. Paris'e eğitimini tamamlamış bir asker olarak gittiği bilinen Halil Paşa, yaptığı figürlü kompozisyon ve portre eserlerle diğer asker ressamlardan ayrılır. Aynı zamanda kendisi, entelektüel kadın imgesinin yaratımına katkıda bulunmuş olan tek asker ressamdır.

#### 3.3.2.1. Geleneğin Terki

Ressam, Osmanlı resminin geleneğini terk ederek kadını kamusal alanda resmetmeye başlayan Osman Hamdi'nin bu yaklaşımını, kadını kamusal alanda bir işle meşgul halde resmetmesi ile daha da ileri taşımıştır. Ressamın bu resimlere örnek gösterilebilecek olan eserleri ise Kırdı Kitap Okuyan Kadın ve İstanbul Üçlemesi resimlerinden biri olan Okuyan Kadın'dır. Söz konusu eserlerde kadınların kitap okudukları görülmekte, ancak ilgili kitapların Kur'an olup olmadığı anlaşıl原因amamaktadır. Bu sebeple resimlerdeki temsiller entelektüel kadın imgesi temsilleri arasına alınamamıştır.

237 Söz konusu tartışma için ayrıca bkz: Arsel, İ. (1996). Şeriat ve Kadın (s.260). İstanbul: Dilet Ofset Yayıncılık.

238 Yasa Yaman, 2006, s.39, 40.



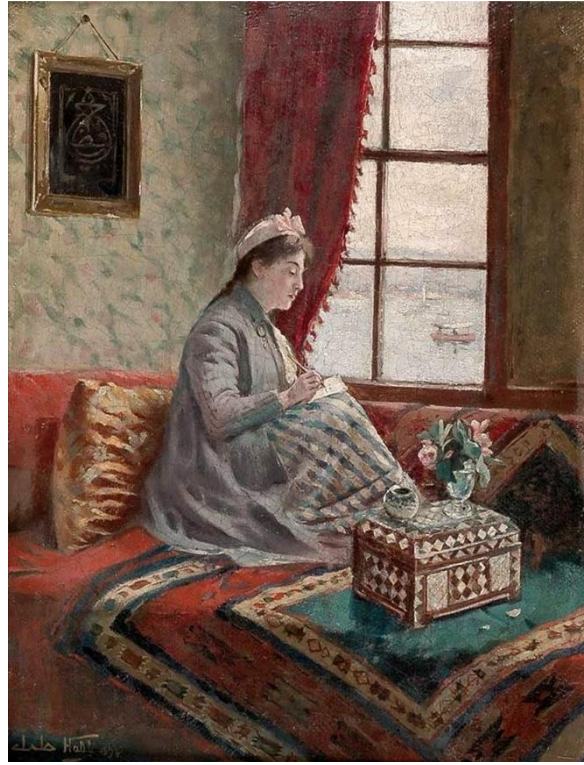
**Resim 17: Halil Paşa, Kırdaki Kitap Okuyan Kadın ve Çocuklar, tarihsiz, Halil İbrahim İper Koleksiyonu**

Bu resimlerden Kırdaki Kitap Okuyan Kadın eserinde ağaçlar arasında kitap okumakta olan bir kadın resmedilmiştir (Resim 17). Resmin arka planında yer alan çocuklar, resimdeki kadın temsilin bir anne olduğunu işaret etmektedir. Söz konusu durum, başta yazar Ali Seydi Bey olmak üzere dönemin aydınlarının kadının eğitilmesi gerekliliğini onun anneliğine dayandıran görüşlerini akla getirir. Ancak bugün ilgili resmin hangi tarihte yapıldığı bilinmemektedir. Bununla birlikte ressamın entelektüel kadın imgesinin ilk örneklerini verdiği eserlerin de tarihleri bilinmemekte, yalnızca bu eserlerin ressam imparatorluğa döndükten sonra yapıldığı tahmin edilmektedir.

### **3.3.2.2. Entelektüel Kadın İmgesi Temsilleri**

Ressamın imparatorluğa dönüşünü takip eden yıllarda *Hanımlara Mahsus Gazete* yayın hayatına girmiş ve dönemin donanımlı kadınları bu gazete bünyesinde bir araya gelerek kadın sorununa eğilmişlerdir. Bu, aynı zamanda her ne kadar bir entelektüel olarak addedilemese de entelektüel kavramının işaret ettiği tarihsel kişiliğe hayli yakın bir karakter sergilediği görülen Fatma Aliye Hanımın tarih sahnesine çıktığı dönemdir<sup>239</sup>.

<sup>239</sup> Bkz: 2.3.1. Hanımlara Mahsus Gazete, s.31-35.



Resim 18: Halil Paşa, Figürlü Enteriyör, tarihsiz, Halil İbrahim İper Koleksiyonu

Ressamın entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği bu dönemde modelden çalıştığı bilinmektedir. Ancak dönemin imparatorluğunda kapalı alan kompozisyonları için ona modellik edecek birini bulmuş olması pek olası değildir. Bu sebeple eserlerinde model olarak eşi Selma Hanımı kullandığı tahmin edilir<sup>240</sup>. Ayrıca ressamın eşiyle imparatorluğa döndükten biraz sonra evlendiği bilindiğinden<sup>241</sup> bu resimlerin en erken 1890'lı yıllarda yapılmış olması gerekir. Selma Hanımın model olarak kullanıldığı tahmin edilen söz konusu eserlerden ilki Figürlü Enteriyör isimli resimdir (Resim 18).

Bir kapalı alan kompozisyonu olan bu resim, tıpkı Okuyan Kız resimlerinde olduğu gibi (Resim 15 ve 16) Doğuya has öğelerle bezenmiştir. Resmin neredeyse yarısını kaplayan sedir, sedirin üzerindeki geometrik desenli örtü ve örtünün üzerindeki sedef kakmalı sandık; bu öğelerdendir. Kırmızı renkte bir perdeyle bir kısmı örtülü pencereden deniz manzarası görünmekte, bu manzara Halil Paşanın izlenimci yönünü akla getirmektedir.

240 Antmen, 2007, s.7; Antmen, 2014a, s.30.

241 Tansuğ, S. (1994). Halil Paşa (s.20-22). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; Şahin Tekinalp, P. (2012, Güz). Araba Sevdası: Rezaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması. *Türkiyat Araştırmaları*, 8(15), 194.

Resmin odağında bulunan kadın, manzaraya karşı dizlerini karnına çekmiş oturur halde resmedilmiştir. Ancak alışlageldiği gibi edilgen bir biçimde manzarayı izlemediği, elindeki hokkayla dizlerindeki kağıda yazı yazdığı görülmektedir. Bu hokkanın diviti de hemen yanındaki sandığın üzerindedir. Kadının yazdığı yazının bir mektup olduğu tahmin edilir. Ressam, bu imge temsiliyle Osman Hamdi'nin "Okuyan Kız"ını daha da ileri taşımış ve ilk kez bir kadını yazarken tasvir etmiştir. Dolayısıyla buradaki kağıt, hokka ve divit, kadının karakteri inşasında kullanılmış birer imge kalıbından ibarettir.

Bununla birlikte ilgili kadının, kıyafetiyle de Osman Hamdi'nin "Okuyan Kız"ından daha ilerici bir imge temsili olduğu görülmektedir. Başının üzerinde bağlanmış baş örtüsü, dikine çizgili mavi elbisesi ve dik yakalı mavi hırkasıyla bu kadın, adeta dönemin donanımlı Osmanlı kadınlarının tuvallere bir yansıması gibidir.

Bu noktada resme Selma Hanımın modellik ettiğinin düşünülmesini de hatırlatmak gerekir. Çünkü dönemin önemli romancılarından Rezaizade Mahmud Ekrem'in (1847-1914) kız kardeşi olan Selma Hanım, hayli nüfuzlu bir aileden gelmektedir. Bu sebeple iyi bir eğitim aldığı ve donanımlı bir Osmanlı kadını olduğu tahmin edilir<sup>242</sup>. Dolayısıyla resimdeki kadın imgesi temsili direkt biçimde Selma Hanımdan ilhamla yaratılmış olabilir.

Ressamın model olarak Selma Hanımı kullandığı tahmin edilen eserlerinden bir diğeri ise Ressam Kız ve Atölyesi isimli resimdir (Resim 19). Bir kapalı alan kompozisyonu olan bu resimde mekan ev içi bir atölyedir. Söz konusu atölye, duvarda asılı duran geometrik desenli kilimi ve yanmakta olan sobası ile Doğulu öğeler barındırır da kanepesi, berjeri ve duvara asılı tabloları ile Batılı bir görünümdedir. Bu ikilik, Batılı yaşam tarzının yavaş yavaş imparatorluğa yerleştiğinin bir kanıtı niteliğindedir. Resmin içindeki tablolar arasında yine Halil Paşanın izlenimci yönünü işaret eden manzara resimleri ve bir figürlü kompozisyon ile portre eser dikkati çekmektedir. Bu resimler esasen ressamın repertuarının da bir örneği gibidir.

Resmin odağında bulunan kadın, bir berjerde oturur halde resmedilmiştir. Karşısındaki tuvale resim yaptığı görülen kadının paleti hemen yanındaki sehpanın üzerindedir. Resmin açışı gereği izleyici tuvali görebilmektedir. Tuvale resmedilmekte olan ise sobanın üzerindeki cam şişedir ve resmin henüz eskiz aşamasında olduğu gözlenir. Ressam, bu imge temsiliyle ilk kez bir kadını entelektüel üretimde bulunurken tasvir etmiştir. Dolayısıyla buradaki şövale, tuval ve paletin kadının karakteri inşasında kullanılmış birer imge kalıbı olduğu söylenebilir.

242 Tansuğ, 1994, s.20-22; Antmen, 2007, s.7; Antmen, 2014a, s.30.



**Resim 19: Halil Paşa, Ressam Kız ve Atölyesi, tarihsiz, Sakıp Sabancı Müzesi**

Resimdeki kadının kıyafeti de bu karakteri destekler niteliktedir. Kadın, başı açık halde, mor eteği ve dik yakalı kırmızı kazağıyla hayli modern bir görünümde resmedilmiştir. Resim yapmak için kollarını sıvadığı ve ayaklarını şövalenin desteğine yerleştirdiği görülmektedir. Bu haliyle gerçek bir ressam gibidir.

Ressamın her iki resminde de (Figürlü Enteriyör ve Ressam Kız ve Atölyesi) Paris'te aldığı eğitim doğrultusunda benimsediği akademik üslubun izleri gözlenir. Ancak bu üslup izlenimci bir anlayışla yeniden yorumlanmış gibidir. Çünkü resimlerde her ne kadar akademizmin gerçekçi ve natüralist yönü izlenebilse de fırça ve renk kullanımı bakımından izlenimci anlayışa yaklaşıldığı görülmektedir. Bununla birlikte üslupsal açıdan Gerome ve Courtais'le yer yer kesiştiği görülen ressam, verdiği kadın imgesi temsilleriyle onlardan tamamen ayrı düşmektedir. Ancak bu noktada ressamın etkilendiği bir diğer isim olan Manet'yi de unutmamak gerekir. Çünkü Halil Paşa, Manet'nin üslubunu sık sık eleştirse de eserlerinde onun kadın imgesi temsillerini kendine kılavuz edinmiştir. Bunlardan biri de Ressam Kız ve Atölyesi'nin ikizi sayılabilecek bir eser olan Portrait of Eva Gonzales isimli resimdir (Resim 20).



Resim 20: Edouard Manet, Portrait of Eva Gonzales, 1870, National Gallery, Londra, UK

Görüldüğü üzere bu iki resim hemen her bakımdan birbiriyle benzeşir. Ancak resimler birbiriyle karşılaştırıldığında Halil Paşanın mekan kurulumu üzerinde daha çok durduğu görülmektedir. Bununla birlikte onun “Ressam Kız”ı resim üretiminin tam ortasındaiken Manet’in “Eva Gonzales”i bitmiş ve çerçevelemiş bir resimle ilgilenmektedir. Dolayısıyla Halil Paşanın resminde bir üretim anına tanık olunurken Manet’in resminde bu üretim anından bahsetmek mümkün değildir.

Öte yandan Halil Paşanın “Ressam Kız”ı kıyafet ve duruşuyla gerçek bir ressamın çalışma halini yansıtmakta, ancak Manet’in “Eva Gonzales”i bu gerçeklikten tamamen uzak görünmektedir. Bu noktada Gonzales’in (1849-1883) gerçek bir ressam olduğu da belirtilmelidir<sup>243</sup>. Buna rağmen Gonzales, hem kolunun gergin bir biçimde tuvale uzanışı hem de bakışlarının tuvalden uzak oluşuyla bir ressam gibi görünmemektedir. Bunun yanı sıra üzerindeki elbise de böylesi bir çalışmaya pek uygun değildir. En nihayetinde tüm bunlar Gonzales’in izleyiciye bir ressam olarak değil seyirlik bir temsil olarak sunulduğunu hissettirir. Oysa “Ressam Kız” direkt biçimde

243 Kendisi aynı zamanda Manet’in öğrencisidir. Cachin, F., Moffett, C. S., & Bureau, J. W. (1983). Manet (s.315). (J. P. O’Neill, & E. Walter, Dü) New York: The Metropolitan Museum of Art.



entelektüel üretimde bulunan bir temsil olarak resmedilmiştir. Dolayısıyla resimdeki temsil, Gonzales'in bir tercümesi olduğu kadar Osmanlı kadınının tuvallere bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

### 3.3.3. Müfide Kadri

Osman Hamdi Bey ve Halil Paşanın ardından entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştiren isim Müfide Kadri'dir. İmparatorluğun ilk kadın ressamlarından olan Müfide Kadri, aynı zamanda imparatorlukta ilk kadın resim öğretmenidir. Ressamın hem birinci kuşak ressamlarından Osman Hamdi ve Halil Paşadan resim dersleri aldığı<sup>244</sup> hem de çoğunluğunu ikinci kuşak ressamlarının oluşturduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olduğu bilinmektedir<sup>245</sup>. Dolayısıyla kendisinin Paris'te eğitim almış hemen herkesle bir etkileşim içinde olduğu söylenebilir.

#### 3.3.3.1. Geleneğin Terki

Ressam, tıpkı Paris'te eğitim almış ressam gibi Osmanlı resminin geleneğini terk ederek kadını türlü şekillerde kamusal alanda resmetmiştir. Bu resimlere, 1910 yılında yapmış olduğu Kırdı Kadınlar/Mesirede Ud Çalan Kadınlar ve 1911 yılında yapmış olduğu Kayıkta Kızlar isimli eserleri örnek gösterilebilir. Söz konusu eserlerden Kırdı Kadınlar/Mesirede Ud Çalan Kadınlar resminde Halil Paşanın resimlerindeki gibi kamusal alanda bir işle meşgul olan kadınlar; Kayıkta Kızlar resminde ise Osman Hamdi'nin resimlerindeki gibi kadın kadına gezintiye çıkmış olan kadınlar resmedilmiştir. Ancak ressamın 1908 yılı dolaylarında verdiği bir eser, kadının temsil ediliş biçimi bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

Sahilde Aşk isimli bu resimde deniz kıyısında kol kola yürüyen bir çift resmedilmiştir (Resim 21). Resimdeki kadın temsiline erkek temsille aynı düzlemde ele alındığı ve cinsel kimliğinin vurgulandığı görülmektedir. Bu durum, Osmanlı Resim Sanatı geleneğinin kadın imgesine olan yaklaşımına taban tabana terstir ve ressam bu şekilde geleneğin terki süreci nihayete erdirmiştir. Kadının cinsel kimliğinin böylesine görünür kılınması, aynı zamanda imparatorluğun ilk siyasi kadın dergisi olan *Demet*'in yayın hayatına girdiği bir döneme denk düşmektedir.

244 Toros, T. (1988). İlk Kadın Ressamlarımız (s.19). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.

245 Başkan, 1997, s.62; Başkan, 2014, s.240.



**Resim 21: Müfide Kadri, Sahilde Aşk, 1908, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**

### 3.3.3.2. Entelektüel Kadın İmgesi Temsilleri

Ressamın Osmanlı resminin geleneğini terk ettiği yıllarda entelektüel kadın imgesinin yaratımını da gerçekleştirdiği tahmin edilir. Bu, muhtemelen halihazırda *Demet*'in yayın hayatına girmiş olduğu bir dönemdir. Söz konusu dönemde kadınlar arası feminizm tabanlı siyasi tartışmalar meydana gelmekte, bu tartışmalarla tarih sahnesine çıkan İsmet Hakkı Hanımın ise entelektüel bir karakter sergilediği görülmektedir<sup>246</sup>. Dolayısıyla ressamın entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği eserde, dönemin kadın siyasetinin ve ressamın bu siyasete dair görüşlerinin ipuçları aranabilir.

Söz konusu yaratımın gerçekleştirildiği eser ise *Meraklı Bir Mütalaa/Kitap Okuyan Kadın* isimli resimdir (Resim 22). Bir kapalı alan kompozisyonu olan resimde mekan, divan, divanın örtüsü ve kilimlerle Doğulu bir görünümde. Resmin odağında bulunan kadın, tıpkı Osman Hamdi'nin "Okuyan Kız"ı gibi (Resim 15 ve 16) hayli rahat bir halde divana uzanmış olarak resmedilmiştir. Kadının karakteri inşasında kullanılmış olan tek imge kalıbı ise okumakta olduğu kitaptan başkası değildir.

<sup>246</sup> Bkz: 2.3.2. Demet, s.34-37.



**Resim 22: Müfide Kadri, Meraklı Bir Mütalaa/Kitap Okuyan Kadın, 1912 öncesi, Özel Koleksiyon**

Kadının karakteri inşasında kullanılmış en önemli öğenin ise kıyafeti olduğu söylenebilir. Çünkü başı açık biçimde ve hayli modern bir elbise içinde resmedilmiş olan kadın, bu haliyle mekanın geleneksel görünümüne bir tezat meydana getirmektedir. İlgili durum, dönemin imparatorluğunda kadının karakter gelişimi ile konum ve koşulları arasındaki uçuruma dikkat çeker niteliktedir.

Ancak bu noktada ilgili resmin bir kartpostaldan esinlenilerek yapılmış olabileceğini de belirtmek gerekir. Çünkü resmin yapıldığı dönemde onun ikizi sayılabilecek bir başka resmin kartpostallar üzerine basıldığı bilinmektedir. Bu resim, Hırvat ressam Vlaho Bukovac (1855-1922) tarafından 1905 yılında resmedilmiş olan *The Divan* isimli eserdir (Resim 23).

1877 ile 1893 yılları arasında Paris'te bulunduğu bilinen Bukovac, Ecole des Beaux Arts'da Cabanel tarafından eğitilmiştir<sup>247</sup>. Dolayısıyla *The Divan*'da akademizmin ilkeleri gözlenir. Buna karşın *Meraklı Bir Mütalaa/Kitap Okuyan Kadın*, *The Divan* kadar akademik bir resim değildir. Resimler birbiriyle karşılaştırıldığında Bukovac'ın daha gerçekçi ve natüralist bir fırçaya sahip olduğu ve detaya daha çok önem verdiği gözlenir. Bununla birlikte mekan üzerinde de daha çok zaman harcadığı görülebilmektedir. Müfide Kadri ise detaydan uzak durmuş ve neredeyse tüm kompozisyonu figür üzerine inşa etmiştir.

247 Rossner, R. K. (2016). *Great Expectations: The South Slavs in the Paris Salon Canvases of Vlaho Bukovac and Jaroslav Cermak* (Yayınlanmamış Doktora Tezi, s.8, 9). Chicago, Illinois: The University of Chicago.

Buna rağmen her iki resimde de kadının karakteri inşasında benzer pratikler kullanılmış gibidir. Ancak Müfide Kadri, Bukovac'ın resmindeki çocuk figüre kendi resminde yer vermemiştir. Bu durum, dönemin imparatorluğunda kadının eğitim alması gerekliliğini onun anneliğine dayandıran görüşleri akla getirir. Belki de ressamın çocuk figüre yer vermek istememesi, yalnızca kadının karakterine odaklanmak istemesindedir. Dolayısıyla ilgili kadın bu şekilde ele alındığında entelektüel bir kadın imgesi temsili olduğu düşünülebilir.



Resim 23: Vlaho Bukovac, *The Divan*, 1905, Galerija Umjetnina Split, Split, Hırvatistan

### 3.3.4. İbrahim Çallı

Araştırma kapsamında buraya kadar değinilen isimlerin ardından entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştiren bir diğer ismin İbrahim Çallı olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere Çallı, Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirdikten sonra Avrupa konkurunu kazanarak Paris'e gitmiştir. Dolayısıyla kendisinin Ecole des Beaux-Arts'a diplomalı bir ressam olarak girdiği bilinmektedir. Böylece halihazırda sanatta yeterliliği olan ressam, burada aldığı eğitimle çıplak figürlerin ve ifadeci portrelerin ustası haline gelir.

Ressamın bu donanımla gelenekten sıyrılmış kadın imgesi temsillerini daha da çeşitlendirdiği ve kendinden önceki isimler gibi kadını türlü şekillerde kamusal alanda resmettiği görülmektedir. Hatta bazı eserlerinde Müfide Kadri gibi kadının cinsel kimliğini vurgulamaktan çekinmemiş ve

onu erkekle aynı düzlemde temsil etmiştir<sup>248</sup>. Ancak bu eserlerden çoğunun hangi tarihte yapıldığı kesin değildir.

Neyse ki ressamın entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği eserlerinden biri 1912 yılına tarihlendirilebilmektedir. Bu, kadınların bir araya gelerek toplantılar düzenledikleri bir dönemdir. Söz konusu toplantılardan en önemlisi ise resmin yapılmasından bir yıl önce düzenlenmiş olan Beyaz Konferanslar'dan başkası değildir. Hatırlanacağı üzere bu konferanslar yine aynı yıl metne dökülerek tüm Osmanlı kadınlarıyla paylaşılmış, böylece başta üst ve orta kesime ait olan kadın hareketi halk tabanına indirilmiştir<sup>249</sup>.

Ressamın ilgili dönemde yaptığı eser, entelektüel kadın imgesi yaratımının gerçekleştirildiği ilk açık alan kompozisyonu olan Hamakta Kadın isimli resimdir (Resim 24). Günün henüz doğduğu ya da batmak üzere olduğu resimde mekan olarak deniz manzaralı ağaçlık bir alanın tercih edildiği görülmektedir. Resmin odağında yer alan kadın, bu ağaçlar arasına kurulmuş bir hamakta sırtüstü uzanır halde resmedilmiştir. Elindeki kitabın ise kadının karakteri inşasında kullanılmış tek imge kalıbı olduğu söylenebilir.



**Resim 24: İbrahim Çallı, Hamakta Kadın, 1912, Sakıp Sabancı Müzesi**

248 Kadının türlü şekillerde kamusal alanda resmedildiği resimlere, ressamın Adada Sohbet, Adada İki Kardeş, Adada Gezinti, Adada Çamlar Arasında, Adada Sandal Sefası, Adada Maşlahlı Kadınlar, Maşlahlı Kadınların Ada Gezintisi, Hünkar Suyunda Gezinti, Bostancı Sahilinde Gezintiye Çıkan Kadınlar, Sahilde İki Kadın ve Bankta Sohbet Eden Kadınlar isimli eserleri örnek gösterilebilir. Bu eserlerde çoğunlukla kadın kadına gezip sohbet etmekte olan kadınlar resmedilmiştir. Kadının erkekle aynı düzlemde ele alınıp cinsel kimliğinin vurgulandığı resimlere ise ressamın Kayıkta Sevgililer isimli resmi bir örnektir. Söz konusu resimde, ayrı kayıklardaki bir kadın ve bir erkek, kayıklarını yan yana getirmiş ve baş başa vermiş halde resmedilmişlerdir. Antmen, 2014a, s.40.

249 Bkz: 2.3.3. Beyaz Konferanslar, s.36-41.

Öte yandan kadının karakteri inşasında kullanılmış bir diğer öge olan kıyafeti de büyük öneme sahiptir. Çünkü bilindiği üzere söz konusu dönemde üst ve orta kesimden kadınlar, resimdeki gibi alanlarda bir dışarı üstlüğü olan maşlah giymektedir<sup>250</sup>. Aynı zamanda bu kadınların beyaz renkteki başörtülerini başlarının arkasından bağladıkları ve başörtülerinin altından kâkül ya da favorilerini çıkardıkları bilinmektedir<sup>251</sup>. Oysa resimdeki kadının bir maşlah gimediği ve sarı renkteki başörtüsünü geleneksel biçimde bağlanmış olduğu gözlenir. Aynı zamanda bu kadının başörtüsünün altından kâkülleri ya da favorileri de görünmemektedir.

Bu durum, resimdeki kadının üst ve orta kesimden değil halk tabanından bir kimse olduğunu gösterir. Dolayısıyla akla, kadın hareketinin Beyaz Konferanslar'ın bir dergide yayınlanmasıyla halk tabanına inmesi gelmektedir. Bu noktada Etyen Mahçupyan'ın entelektüellerin prototipinde yetişen ve/veya onları takip eden kişileri de entelektüel kabul ettiğini belirtmek gerekir. Yine Mahçupyan'a göre, entelektüeller ve takipçiler arasındaki benzerlik ne kadar artarsa takipçilerin entelektüelliği de o derece tescil edilecektir<sup>252</sup>. Bu açıdan yaklaşıldığında resimdeki kadının bir "takipçi entelektüel" kadın imgesi temsili olduğu söylenebilir.

Resimde kullanılmış olan üslup ise ressamın benimsediği izlenimcilik anlayışının birebir yansıması gibidir. Tıpkı izlenimciliğin gerektirdiği gibi bu resimde de detaycılığın terk edildiği, rengin ön plana çıkarıldığı, paletin koyu renk ve kontrastlardan arındırıldığı görülmektedir. Bu yönüyle yer yer Cormon'la kesişen ressam, içerikte ondan tamamen ayrı düşmektedir. Bu noktada ilgili resmin ikizi sayılabilecek bir başka esere daha değinilmelidir. Söz konusu eser, Amerikalı ressam Winslow Homer (1836-1910) tarafından 1873 yılında yapılmış olan *Girl in the Hammock* isimli resimdir (Resim 25).

1866 yılında Paris'te bulunduğu ve Fransız izlenimcilerin eserlerini yakından incelediği bilinen Homer, içerikte onlarla benzeşse de üslupta ayrılmaktadır. Ressam, özellikle ilgili resmi yaptığı tarihlerde bir izlenimciye göre daha detaylı çalışmış ve hem daha koyu hem de daha sıcak renkte bir palet kullanmıştır<sup>253</sup>. Çallı ve Homer'in resimleri karşılaştırıldığında bu üslup farkı daha net

250 Koçu, R. E. (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü* (s.170). Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.

251 Koçu, 1969, s.200; Alus, S. M. (1997). *Masal Olanlar* (s.140). İstanbul: İletişim Yayınları. Ressamın ilgili resim dışında bu dönemde yapmış olduğu dış mekan kompozisyonu olan neredeyse tüm resimlerde kadınlar maşlahlı olarak resmedilmişlerdir. Ayrıca beyaz renkteki başörtülerinin başlarının arkasından bağlandığı ve başörtülerinin altında kâkül ya da favorilerinin çıkarıldığı görülmektedir. Bu resimlere, yine *Adada Sohbet*, *Adada İki Kardeş*, *Adada Gezinti*, *Adada Çamlar Arasında*, *Adada Sandal Sefası*, *Adada Maşlahlı Kadınlar*, *Maşlahlı Kadınların Ada Gezintisi*, *Hünkar Suyunda Gezinti*, *Bostancı Sahilinde Gezintiye Çıkan Kadınlar*, *Sahilde İki Kadın*, *Bankta Sohbet Eden Kadınlar* ve *Kayıpta Sevgililer* isimli eserler örnek gösterilebilir.

252 Mahçupyan, 2006, s.18.

253 Goodrich, L. (1973). *Winslow Homer* (s.23, 28). New York: Whitney Museum of American Art.



**Resim 25: Winslow Homer, Girl in the Hammock, 1873, The Colby Museum of Art, Maine, ABD**

anlaşılır. Öte yandan bu iki resim içerik açısından her ne kadar birbiriyle benzeşse de Homer'in resmindeki kadının orta veya üst kesime ait olduğu belliyken Çallı'nın resmindeki kadının halk tabanından bir kimse olduğu tahmin edilir. Dolayısıyla bu imge temsilinin Homer'in resminin bir tercümesi olduğu kadar yeni yeni ortaya çıkan takipçi entelektüel kadın tipinin tuvallere bir yansıması olduğu da söylenebilir.

Ressamın entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği bir diğer eser ise karikatürist Cemil Cem (1882-1950) ile birlikte yaptığı Mihri Müşfik Hanım isimli resimdir (Resim 26). Bir portre çalışması olan resim, tamamlanmamıştır ve tarihsizdir. Bu kapalı alan kompozisyonunda mekan daha çok divanın üzerindeki işlemeli örtü ve çeşm-i bülbül gibi Doğuya has eşyalarla bezelidir.

Resmin odağında yer alan Mihri Müşfik Hanım (1886-1954), hayli rahat bir halde kanepeye oturmuş olarak resmedilmiştir. Elindeki kağıt ve sigaranın onun karakteri inşasında kullanılmış imge kalıpları olduğu bellidir. Bu imge kalıpları, imparatorluk geleneğince yalnızca erkeklere atfedilmiş olan okuyup yazmak ve tütün içmek gibi meşguliyetleri bir kadına atfetmekte, böylece geleneğe karşı duran bir kadın imgesi temsili meydana getirmektedir.



**Resim 26: İbrahim Çallı ve Cemil Cem, Mihri Müşfik Hanım, tarihsiz, A. Sami E. Koleksiyonu**

Öte yandan Mihri Müşfik'in kıyafeti de bahsi edilen duruşu destekler niteliktedir. Söz konusu kıyafet, göğsü dekolteli ve üst kısmı işlemeli siyah bir elbisedir. Bu elbisenin altından Mihri Müşfik'in çıplak ayakları görünmektedir. Siyah renkli başörtüsünün ise dönemin modasına uygun biçimde başının arkasından bağlandığı gözlenir. Onun bu modern görünümü, bir kez daha geleneği dışladığını işaret etmektedir. Ayrıca kendisinin seyirciyle göz teması kurmuş olması da atlanamayacak kadar önemli bir hamledir. Tüm bunlar, elbette kendine güvenen, entelektüel bir karakterin izleridir.

Bu noktada resme konu olan Mihri Müşfik'in kim olduğuna da değinmek gerekir. Bilindiği üzere nüfuzlu bir aileden gelen Mihri<sup>254</sup>, İtalyan ressam Fausto Zonaro'dan (1854-1929) resim dersleri almış<sup>255</sup>; ancak bununla yetinmeyerek bir güzel sanatlar okulunda resim eğitimi görmek istemiştir. Henüz imparatorlukta kadınlar için böyle bir okul bulunmadığından bunun tek yolu Avrupa'ya gitmesinden geçmektedir. Oysa söz konusu dönemde bir Osmanlı kadınının Avrupa'da eğitim görmesine müsaade edilmemektedir. Bu sebeple ressam, Fransız Büyükelçisinin eşi Madam Barrer'in hazırlattığı sahte bir pasaportla Galata'dan bir İtalyan gemisine atlayıp gizlice Roma'ya gitmiştir<sup>256</sup>.

254 Toros, 1988, s.10; Papila, 2008, s.126, 127.

255 Öndeş, O., & Makzume, E. (2003). Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro (s.58). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

256 Toros, 1988, s.12; Papila, 2008, s.126, 127.



Roma’da resim eğitimi gören Mihri, buradan Paris’e geçmiş ve 1911 yılında Ecole des Beaux-Arts’ın desen yarışmasında birinci gelmiştir<sup>257</sup>. Birkaç yıl sonra yine Paris’te dönemin Maliye Nazırı Cavit Beyle tanışacak ve kendisinden hayli etkilenen Cavit Beyin onu bir resim öğretmeni olarak Maarif Nazırına önermesiyle 1913 yılında Darülmuallimat’a (İstanbul Kız Öğretmen Okulu) atanarak imparatorluğa dönecektir<sup>258</sup>.

Mihri’nin imparatorluğa dönmesi üzerinden çok geçmeden, Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti tarafından kadınların Sanayi-i Nefise Mektebi’ne alınmaması ve onlar için bir güzel sanatlar okulu bulunmaması sorunu imparatorluğun gündemine getirilir<sup>259</sup>. Bu doğrultuda cemiyetle birlikte kadınlar için bir güzel sanatlar okulu açılması adına çalışmalara girişen ressam, çevresinin tüm etkisini kullansa da sonuç alamamış; en nihayetindeyse bizzat kendisi dönemin Maarif Nazırı Şükrü Beyin karşısına çıkarak kadınlar için bir güzel sanatlar okulu açılmasını talep etmiştir<sup>260</sup>:

“Muhterem Nazır Beyefendi, memlekete Meşrutiyet’le birlikte hürriyet, müsavat, adalet, uhuvvet geldi ama bütün bu nimetlerden sadece erkekler istifade ediyor; kadınlar hala olduğu yerde, bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz nereden geliyor? Bugün her yerde müsavat ve adaletten söz ediliyor. Fakat İnas Sanayi-i Nefise Mektebi nerede? Hep yapılanlar erkekler için!”<sup>261</sup>

Tüm bu uğraşın sonucunda 1 Kasım 1914’te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi açılır ve okulun müdürelğine Mihri Müşfik Hanım getirilir. Kendisi, aynı zamanda müdirelik görevinin yanı sıra kadın öğrencilere resim dersleri de vermiştir. Bu noktada belirtmek gerekir ki söz konusu dönem, erkek öğrencilerin dahi çıplak modelden çalışmalar yapmalarının sorun yarattığı bir dönemdir. Buna rağmen Mihri’nin hamamdan kadınlar getirterek kadın öğrencilerine çıplak kadın modelden çalışmalar yaptırdığı bilinmektedir. Bununla birlikte ressam, arkeoloji müzesinden de heykeller getirtmiş, böylece kadın öğrencilerine çıplak erkek modelden çalışma şansı da vermiştir. Hatta bir defasında müzedeki yetkilinin durumu fark etmesiyle Maarif Nazırına bildirmesi üzerine kendisinden konuyla ilgili açıklamada bulunması istenmiştir. Bu durum karşısında ressamın verdiği cevapsa hayli zekicedir:<sup>262</sup>

257 Beykal, C. (1983, Ekim). Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi. Boyut, 2(16), 13; Papila, 2008, s.126, 127.

258 Toros, 1988, s.12, 13.

259 Bkz: 2.3.5. Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti, s.46.

260 Aksel, 1977, s.104; Beykal, 1983, s.9; Papila, 2008, s.126, 127.

261 Aktaran Aksel, 1977, s.104.

262 Gören, A. K. (1999, Mayıs-Ağustos). Varlıktan Yokluğa Uzanan Yaşam Çizgisinde Türk Resminin İlk Kadın

“Hakkı alınız var efendim, bir hanım mektebine bir erkek heykeli gitmiş, tabii doğru değil, ama biz ona bir peştamal takarız”<sup>263</sup>

Mihri'nin bu gibi zekice manevraları sayesinde kadın öğrenciler erkeklerle eşit bir güzel sanatlar eğitimine ulaşabilmişlerdir. Öyle ki, onun bu çabaları bir süre sonra kadın öğrencilerin yaşlı ve giyinik olmak kaydıyla erkek modelden çalışmalarına izin verilmesini dahi sağlayacaktır<sup>264</sup>. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğundaysa hem Mihri'nin hem de temsilinin entelektüel bir karakter olduğu açıktır. Söz konusu resmin önemi, onunla benzer içerikteki *Repose: Portrait of Berthe Morisot* isimli resimle karşılaştırıldığında daha iyi anlaşılmaktadır (Resim 27).



**Resim 27: Edouard Manet, *Repose: Portrait of Berthe Morisot*, 1871, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, ABD**

Ressamının Portresi Mihri Müşfik Hanım (1886-1954). *Türkiye'de Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*(39), 27; İnankur, 2001, s.6; Papila, 2008, s.127.

263 Nazlı Ecevit ile Görüşme, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 2/16, İstanbul Ekim 1983, s.14.

264 Gören, 1999, s.27; İnankur, 2001, s.6; Papila, 2008, s.127.

Manet tarafından 1871 yılında yapılmış olan bu resim, tıpkı Mihri Müşfik Hanım resminde olduğu gibi bir ressam olan Berthe Morisot'un (1841-1895) portre çalışmasıdır<sup>265</sup>. İki resim birbiriyle her ne kadar benzeşse de Morisot'un rahatsız duruşu ve bakışlarının seyirciden uzak oluşu ona edilgen bir hava katmakta; buna karşın Mihri, rahat ve kendine güvenen bir duruşla doğrudan seyirciye bakmaktadır. Mihri'nin bakışları, aynı zamanda ataerkinin iktidarına karşı durarak var olmuş bir kadının bakışlarıdır ve protest bir tavır taşır. Bu da araştırma kapsamında buraya kadar incelenen resimler arasındaki en net entelektüel tavidir.

### 3.3.5. Ömer Adil

İbrahim Çallı'nın ardından entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştiren ismin Ömer Adil olduğu görülür. Sanayi-i Nefise Mektebi çıkışlı olan Ömer Adil'in, tıpkı Mihri Müşfik gibi Roma'da resim eğitimi aldığı bilinmektedir<sup>266</sup>. Burada İtalyan resminden etkilenen ressam, yaptığı heykelvâri hacimli figürlerle dönemin ressamlarından ayrılır. Sınırlı sayıda verdiği figüratif resimlerden ikisi entelektüel kadın imgesi yaratımıdır. Bunlardan en erkeni ise 1912 yılında yapmış olduğu Düşünen Kadın'dır (Resim 28).

Bir kapalı alan kompozisyonu olan resimde mekan Doğu ve Batının bir sentezini sunmaktadır. Resmin odağında bulunan kadın, hayli düşünceli bir halde ve sırtı izleyiciye dönük bir biçimde koltukta oturmaktadır. Kadının kimliği inşasında kullanılmış olan imge kalıpları; koltuğun üzerinde bulunan mektup, sehpanın üzerinde bulunan hokka ile divit ve resmin arka planında bulunan içi kitaplarla dolu kitaplıktır. Söz konusu imgeler ilk bakışta kadının düşünceli halinin henüz okuduğu mektuptan kaynaklandığını anlatır<sup>267</sup>. Ancak onun bu hali mekanla birlikte yorumlandığında bir yalnızlık ve buhranı beraberinde taşımaktadır. Çünkü kadın, tıpkı mekandan yansıdığı gibi Doğu ve Batı, geleneksel ve modern arasına sıkışmıştır<sup>268</sup>.

Kadının kimliği inşasında kullanılmış bir diğer öge olan kıyafeti de bu sıkışma hissini destekler bir nitelik taşır. Sırtı dekolte, mavi üzerine altın işlemeli bu göz alıcı kıyafet, kadının omzundaki şalla birleşince heykelvâri bir görünüm yaratmaktadır. Bu görünümle mekandan ayrılan kadın, yine görünümünden anlaşılacağı üzere söz konusu sıkışmışlıkta Batıya ve modern olana yakındır.

265 Kendisi aynı zamanda Manet'nin öğrencisidir. Cachin, Moffett & Bareau, 1983, s.315.

266 Boyar, S. P. (1948). Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri (s.194). Ankara: Jandarma Basımevi.

267 Antmen, 2014b, s.41, 42.

268 Yasa Yaman, 2006, s.42-45.



**Resim 28: Ömer Adil, Düşünen Kadın, 1912, Ankara Resim ve Heykel Müzesi**

Bilindiği üzere dönemin entelektüel Osmanlı kadınları, kat ettikleri yola rağmen içinde yaşadıkları düzen tarafından geleneğe bağlı tutulmaya çalışılmışlardır. Yazar Ali Seydi Beyin ilgili resmin yapıldığı tarihten biraz önce yayımlanan *Kızlara Mahsus Terbiye-i Ahlakiye ve Medeniye* adlı kitabı bu durumun bir ispatıdır. Kitapta, kamusal alanda görünen kadınlık biçimi bilinçli olarak yok sayılmakta ve kadının ev içinde modernleşmesi gerektiği anlatılmaktadır<sup>269</sup>. Başka bir ifadeyle, entelektüel bir kimlik kazanmış olan kadınlardan mahrem alanlarından ayrılmamaları beklenir. Bu da söz konusu kadınlar için bir yalnızlık ve buhran meydana getirmektedir. Resimde de yine benzer bir duruma işaret edildiği düşünülürse buradaki kadın imgesinin entelektüel bir temsil olduğu söylenebilir.

Öte yandan bu resimle büyük oranda benzeşen bir başka esere de değinilmelidir. A Duchess isimli bu eser, Belçikalı ressam Alfred Stevens (1823-1906) tarafından 1865 yılında resmedilmiştir (Resim 29). Stevens, 1843 yılında Paris'e giderek Ecole des Beaux-Arts'da eğitim almış ve

<sup>269</sup> Üstel, F. (2014). "Makbul Vatandaş"ın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi. İstanbul: İletişim Yayınları.



**Resim 29: Alfred Stevens, A Duchess, 1865, The Clark Art Institute, Williamstown, ABD**

hayatının büyük bir bölümünü burada geçirmiştir<sup>270</sup>. Dolayısıyla ressamın eserleri, Adil'inkilerin aksine 19. Yüzyılın ortalarında Paris'te etkili olmuş olan gerçekçilik akımının birer temsilcisi gibidir.

Stevens ve Adil'in resimleri birbiriyle karşılaştırıldığında figürlerin benzer bir yaratımda olduğu görülmektedir<sup>271</sup>. Ancak Stevens'in resmi Adil'inki gibi bir yalnızlık ve buhran içermemektedir. Bu durum, mekanın kadının karakterine ters biçimde ikilik barındırmamasından, gün ışığının kadının yüzüne vuruyor olmasından ve kadının yüzünün yukarıya bakmasından ileri gelmektedir. Oysa Adil'in resminde gün ışığı kadının yüzünü karanlıkta bırakacak şekilde sırtına vurmakta, kadının yüzünün ise aşağıya baktığı görülmektedir. Tüm bunlar, Adil'in kadınına bir yalnızlık ve buhran atfetmiş; en nihayetinde de onu dönemin entelektüel kadınlarının içinde bulunduğu durumun bir yansıması haline getirmiştir.

270 Bodt, S. d., Marechal, D., & Derrey-Capon, D. (2009). Alfred Stevens: Brussels 1823-Paris 1906 (s.12). Brussel: Royal Museums of Fine Arts of Belgium.

271 Antmen, 2014b, s.41, 42.



**Resim 30: Ömer Adil, Kızlar Atölyesi, 1914 sonrası, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**

Ressamın entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği bir diğer eserinin ise Kızlar Atölyesi isimli resmi olduğu görülmektedir (Resim 30). Resmin tarihi kesin değilse de 1 Kasım 1914'ten sonra yapıldığı bilinmektedir. Bunun sebebi, resimde mekan olarak bu tarihte açıldığı bilinen İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nden bir atölyenin tercih edilmesidir.

Söz konusu atölye resimde detaylıca tasvir edilir. Duvarlarına manzara ve çıplak figür resimleri asılmış, türlü köşelerine çıplak heykeller yerleştirilmiştir. Atölyede bulunan kadınlar, saçlarını dönemin modasına uygun biçimde toplamış ve kıyafetlerinin üzerine iş önlüklerini giymişlerdir. Bu kadınlardan birinin tuvaline bez gerdiği, birkaçının sohbet ettiği, kalanının ise şövalelerinin önünde resim yaptığı görülmektedir. Resim yaparken resmedilmiş olan kadınlardan bazıları portreden, bazıları da heykelden çalışmalar gerçekleştirmektedir<sup>272</sup>. Resmin odağına yerleştirilmiş olan, yüzü seyirciye dönük kadının ise Mihri Müşfik Hanım olduğu tahmin edilir.

Resim bu haliyle söz konusu atölye için tarihi bir belge niteliğindedir. Bu noktada tıpkı Mihri Müşfik gibi Ömer Adil'in de İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde müdürlük ve öğretmenlik yaptığı belirtilmelidir<sup>273</sup>. Çünkü atölyenin böylesine detaylı tasvir edilmesi, ressamın bizzat burada ders vermiş olmasından kaynaklanıyor olabilir.

272 Yasa Yaman, 2006, s.36, 38.

273 Tansuğ, 1999, s.139.

Öte yandan görüldüğü üzere neredeyse resimdeki kadınlardan her biri entelektüel birer faaliyet içindedir. Bu faaliyetin resim içinde gerek tablolar, heykeller ve şövaleler gibi imge kalıplarıyla gerekse iş önlükleri ve bu önlüklerin altına giyilmiş kıyafetlerle desteklendiği görülmektedir. Dolayısıyla bu kadınlar (resimde Mihri Müşfik olduğu tahmin edilen kadın o olsun ya da olmasın) ya dönemin entelektüelleri ya da takipçi entelektüelleri olsa gerektir.

### 3.3.6. Abdülmecid Efendi

İbrahim Çallı ve Ömer Adil'in ardından entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştiren bir diğer isim Sultan Abdülaziz'in oğlu şehzade Abdülmecid Efendidir. Osman Hamdi Bey ve Fausto Zonaro başta olmak üzere pek çok ressamdan resim dersleri aldığı bilinen Abdülmecid Efendi, aynı zamanda hem Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin bir üyesi hem de bu cemiyet tarafından çıkarılmış olan *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*'nin baş destekçisidir<sup>274</sup>. Kendisinin bizzat iktidarın gözüyle entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirmiş olması, onu bu yaratımı gerçekleştiren diğer resamlardan ayırmaktadır. Bu sebeple ressamın eserleri söz konusu gerçeklik göz önünde bulundurularak tartışılmalıdır.

Ressam, entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği ilk eseri 1915, ikincisini ise 1917 yılında yapmıştır. Bu eserlerden ilkinin yapıldığı tarihte çoktan *Kadınlar Dünyası* yayın hayatına girmiş ve Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti faaliyetlerine başlamıştır. Öyle ki bu tarih; dergi ve derneğin yoğun uğraşları sonucunda Bedra Osman Hanım ve arkadaşlarının Osmanlı Dersaadet Telefon Anonim Şirketi'ne girdiği, Feride Yaver Hanımın Posta Telgraf Nezareti'ne atandığı, Belkıs Şevket Hanımın Osmanlı semalarında uçtuğu, İnas Numune Mektebi'nin, İnas Darülfünunu'nun ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açıldığı, başka bir ifadeyle Osmanlı kadınının eğitim ve çalışma yaşamına katıldığı bir döneme rastlamaktadır<sup>275</sup>.

Ressamın bu dönemde entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği eserler ise hem Osmanlı İmparatorluğu'nun hem de Osmanlı kadınının Avrupa'daki imajını değiştirmek amacıyla hazırlanmıştır. Söz konusu imaj, ilgili eserlerin yapıldıktan bir yıl sonra Viyana'da sergilenmesiyle Avrupa'ya taşınacaktır<sup>276</sup>.

274 Başkan, 1997, s.62; Artun, 2012, s.176-179; Başkan, 2014, s.240.

275 Bkz: 2.3.5. Kadınlar Dünyası, s.41-45; 2.3.6. Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti, s.44-49.

276 Yağbasan, E. (2004). Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup. G. Renda, E. Aracı, E. Yağbasan,



**Resim 31: Abdülmecid Efendi, Harem'de Beethoven, 1915, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**

Bu amaçla yaratılmış olan eserlerden ilki 1915 tarihli Harem'de Beethoven'dır (Resim 31). Bir kapalı alan kompozisyonu olan resimde mekan olarak hanedanın Bağlarbaşı'ndaki köşkünün salonu kullanılmıştır. Bir tiyatro sahnesi gibi hazırlanmış olan bu salon<sup>277</sup>, tamamen Batıya has eşyalarla dekore edilmiş ve Batılı sanat eserleriyle donatılmıştır. Söz konusu eserler; mekanın arka planında bulunan ve C. F. Fuller tarafından 1871 yılında yapılmış olan Sultan Abdülaziz'in atlı heykeli, mekanın sağ köşesindeki dresuarın üzerinde bulunan Beethoven büstü ve bu büstün hemen arkasındaki duvara asılmış olan manzara resminden oluşmaktadır<sup>278</sup>.

Resimde beş kadın ve iki erkek figür yer alır. Kadınlardan piyano çalan, Hatça Kadın; keman çalan, ressamın ilk eşi Şehsuvar Kadınefendidir. Diğer üç kadından seyirciye en yakın olanın ressamın ikinci eşi Mehisti Kadınefendi olduğu bilinmekte, ancak onun dışındakilerin kimliği tespit edilememektedir. Erkeklerden bacak bacak üstüne atmış halde otururken resmedilmiş olan ise bizzat ressamın kendisidir. Ancak resimdeki en önemli figür, viyolonsel çalarken resmedilmiş olan diğer erkektir. Çünkü bu figürün bir erkek olarak resmedilmesine rağmen esasen bir kadın olduğu (Behruze Kalfa) bilinmektedir<sup>279</sup>.

A. S. Genim, & Ö. F. Şerifoğlu (Dü.) içinde, Hanedandan Bir Ressam: Abdülmecid Efendi (s.94). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları; Yasa Yaman, 2006, s.71, 72.

277 Yağbasan, 2004, s.87.

278 Yasa Yaman, 2006, s.71, 72.

279 Gürçağlar, A. (2000). Halife Abdülmecid Efendi ve "Haremde Beethoven"ın Düşündürdükleri. Z. Y. Yaman



Ressamın Behruze Kalfayı bir erkek olarak resmetmesinin nedeni, Avrupa'daki Osmanlı kadını algısını yıkmak isteğidir. Bilindiği üzere Osmanlı kadınları, o zamana kadar oryantalist Avrupalı ressamlar tarafından seyircinin fantezi dünyasına seslenmek adına erkeklerden tecrit edilmiş bir halde ve edilgen bir biçimde resmedilmişlerdir. Bu fantezinin önüne geçmek isteyen ressam da onları erkeklerle aynı ortamda var olabilen etken karakterlere çevirir. Zeynep Yasa Yaman, ressamın bu tutumuyla Osmanlı kadını algısını tersine çevirdiğini ileri sürmektedir<sup>280</sup>.

Ressamın Osmanlı kadınlarının karakterleri inşasında kullandığı bir diğer yöntem, imge kalıpları ve kıyafetlerdir. Resimde kullanılan imge kalıplarının başında ise müzik aletleri ve nota kitapları gelir. Bunlardan nota kitaplarının resmin ön düzleminde yere üst üste yığılmış halde resmedildiği görülmektedir. En üsttekinin üzerinde Beethoven II yazmakta, böylece çalınan müziğin dönemin yüksek sanat zevkini yansıtan Beethoven'a ait olduğu işaret edilmektedir. Ellerindeki müzik aletleriyle Beethoven'ın eserini icra eden kadınlar ise elbette bu sanata nail, modern kimselerdir. Dolayısıyla içinde resmedildikleri kıyafetler de yine bu karakteri destekler niteliktedir<sup>281</sup>.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ilgili kadınların haremlik-selamlık ve çok eşliliğin devam ettiği bir ortam olan hanedan çatısı altında yaşadıkları bilinse de<sup>282</sup> en azından resimde yansıtıldıkları şekliyle takipçi entelektüel kadın imgesi temsilleri oldukları söylenebilir. Ancak bu noktada söz konusu temsillerin toplumda birer karşılığı olmasına rağmen hanedanda bir karşılığı bulunmadığını belirtmek gerekmektedir.

Ressamın entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği eserlerden ikincisi ise Harem'de Beethoven ile benzer kaygılarla resmedilmiş olan, 1917 tarihli Harem'de Goethe'dir (Resim 32). Bir kapalı alan kompozisyonu olan resimde mekan hem Doğuya hem de Batıya has eşyalarla bezelidir. Bu eşyalardan kadife kaplamalı ve ahşap oymalı koltuk ile onun hemen önünde yere serilmiş olan post, Batıyı hatırlatırken; sehpanın üzerinde bulunan çeşm-i bülbül ile duvarda asılı bulunan şems desenli halı, Doğuyu işaret etmektedir. Ayrıca yine aynı duvarda bir sultan portresinin ve üzerinde "*Karınca kendi evinde Süleyman gibi hükümrandır*" yazdığı tahmin edilen bir hat levhanın asılı olduğu gözlenir<sup>283</sup>.

çinde, Sanatta Etkileşim/Interactions in Art (s.138-140). Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları; Yasa Yaman, 2006, s.71, 72.

280 Yasa Yaman, 2006, s.11.

281 Gürçağlar, 2000, s.138-140; Yasa Yaman, 2006, s.71, 72.

282 Papila, 2008, s.125, 126.

283 Okkalı, İ. C. (2014). Türk Resminde İç Mekan Resimleri: 1880-1950'li Yıllar (Yayımlanmamış Doktora Tezi, s.259). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.



Resim 32: Abdülmecid Efendi, Harem'de Goethe, 1917, Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Resmin odağında bulunan kadın, Harem'de Beethoven'da keman çalarken resmedilmiş olan, ressamın ilk eşi Şehsuvar Kadınefendidir<sup>284</sup>. Hayli rahat bir halde koltuğa uzanmış olarak resmedilen Şehsuvar Kadınefendinin karakteri inşasında pek çok imge kalıbı kullanıldığı görülmektedir. Bu imge kalıplarından en önemlilerinin ise kitap ve mektuplar olduğu söylenebilir.

Kadınefendinin elinde tuttuğu kitap, Goethe'nin *Faust* adlı romanıdır<sup>285</sup>. Bilindiği üzere *Faust* bir kendini keşfetme öyküsü anlatır. Romanın kahramanı pek çok ahlaki ikileme yüzleşmekte ve karşılaştığı zorlukları iradesi sayesinde aşarak özgürlüğe ulaşmaya çabalamaktadır. Bu yönüyle ele alındığında, kahramanın dönemin Osmanlı kadınından pek de uzak olmadığı anlaşılır. Belki de ressamın söz konusu romanı Kadınefendinin elinde resmetmiş olması, dönemin Osmanlı kadınının yüzleştiği ahlaki ikilemlere gönderme yapan ve ulaşılmaya çalışılan özgürlüğü vurgulayan sembolik bir anlam taşımaktadır.

Öte yandan Kadınefendi, felsefi derinliğiyle bilinen bu romanı orijinal dili olan Almancadan okumaktadır. Ayrıca hemen yanında bulunan sehpanın üzerindeki mektuplarda çeşitli Avrupa ülkelerinden damgalar vardır. Tüm bunlar, onun birden fazla yabancı dil bilen, entelektüel birikime sahip bir kadın olduğunu anlatır<sup>286</sup>.

284 Yasa Yaman, 2006, s.40, 41; Antmen, 2014b, s.49, 50.

285 Yasa Yaman, 2006, s.40, 41; Antmen, 2014b, s.49, 50.

286 Yasa Yaman, 2006, s.40, 41; Antmen, 2014b, s.49, 50.

Kadın efendinin karakteri inşasında kullanılmış bir diğer öge olan kıyafeti de en az imge kalıpları kadar önem taşır. Göğsü dekolteli, sarı ve yeşil renklerde bir elbise içinde resmedilmiş olan Kadın efendi, ayağındaki yüksek ökçeli ayakkabıları ve boynundaki inci kolyesiyle oldukça Batılı bir tarzdadır<sup>287</sup>. Bu görünüm, onu hem modern hem de varlıklı bir kadın olarak sunmaktadır. Öte yandan bu varlık, hemen önünde yere serilmiş halde resmedilmiş olan post imgesi ile ikinci kez vurgulanır.

Resimdeki bir diğer önemli ayrıntı da Kadın efendinin duruşu ve bakışıdır. Bir eli entelektüel birikiminin kanıtı *Faust*'ta, diğer eli ise varlığının göstergesi inci kolyesinde olan Kadın efendi, kendinden emin bir duruş sergilemekte ve üstenci bir tavırla doğrudan seyirciye bakmaktadır<sup>288</sup>. Onun bu hali, hat levhadaki "*Karınca kendi evinde Süleyman gibi hükümrandır*" yazısıyla birlikte okunduğunda bir hükümdarı andırır. Ayrıca söz konusu tavır, Mihri Müşfik Hanım resmindeki tavırla (Resim 26) büyük benzerlikler taşımaktadır. Dolayısıyla Kadın efendinin resimde yansıtıldığı şekliyle entelektüel bir kadın imgesi temsili olduğu açıktır. Öte yandan bu resmin de tıpkı Harem'de Beethoven gibi toplumda bir karşılığı olmasına rağmen hanedanda bir karşılığı bulunmadığı hatırlatılmalıdır.

Görüldüğü üzere ressamın her iki resminde de Avrupa'nın oryantalist anlayışına karşı duran kadın imgesi temsilleri yaratılmıştır. Ancak resimlerde asıl işaret edilen, bu temsillerin entelektüellikleri değil ressamın kendi iktidar alanıdır. Ressam bu alanı, Harem'de Beethoven'da kendini askeri bir üniforma içinde<sup>289</sup>, tören paltosu, kalpağı ve kılıcıyla tam takım bir halde resmederek; Harem'de Goethe'de ise duvara bir sultan portresi asıp hat levhaya "*Karınca kendi evinde Süleyman gibi hükümrandır*" yazısını işleyerek yaratır. Söz konusu yazı, ilk bakışta her ne kadar kadının bulunduğu alanın hükümdarı olduğunu anlatıyorsa da sultan portresiyle birlikte okunduğunda ona bu alanı tanıyanın, bir diğer ifadeyle Süleyman'ın ressamın kendisi olduğunu hatırlatmaktadır.

### 3.3.7. İzzet Ziya

İbrahim Çallı, Ömer Adil ve Abdülmecid Efendinin ardından entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştiren bir diğer isim İzzet Ziya'dır. Sanayi-i Nefise Mektebi çıkışlı olan İzzet Ziya, mezun olduktan sonra Paris'e giderek Jön Türkler hareketine katılmış ve burada bulunduğu

287 Yasa Yaman, 2006, s.40, 41; Antmen, 2014b, s.49, 50.

288 Yasa Yaman, 2006, s.40, 41; Antmen, 2014b, s.49, 50.

289 Bahsi edilen üniforma II. Meşrutiyet'in ilanı sonrasında kabul edilmiştir. Gürçağlar, 2000, s.138-140; Yasa Yaman, 2006, s.71, 72.



**Resim 33: İzzet Ziya, Deniz Kıyısında Kız, 1917, Sakıp Sabancı Müzesi**

zaman zarfında Batı Resim Sanatına dair araştırmalar yapmıştır<sup>290</sup>. Entelektüel kadın imgesinin yaratımını ise imparatorluğa döndükten sonra gerçekleştirmiştir. Bu yaratımın gerçekleştirildiği eser, 1917 yılında yapılmış olan Deniz Kıyısında Kız isimli resimdir (Resim 33).

Bir açık alan kompozisyonu olan resimde, güneşin tepede olduğu bir zaman dilimi resmedilmiş, mekan olarak ise kayalıklarla dolu bir deniz kıyısı tercih edilmiştir. Resmin odağında yer alan kadın, hayli düşünceli bir halde ve kayalıklara dayanmış bir şekilde denizi izlemektedir. Kadının karakteri inşasında kullanılmış olan tek imge kalıbının hemen yanındaki taburenin üzerinde bulunan mektup olduğu görülmektedir.

Kadının düşünceli hali ilk bakışta okuduğu mektuptan kaynaklanıyor gibidir. Ancak bu halin tek sebebi mektup değildir. İlgili durum Ömer Adil'in Düşünen Kadın'ını akla getirir (Resim 28). Hatırlanacağı üzere bu resimde kadın, henüz okuduğu mektubun akabinde hayli düşünceli bir halde, Doğu-Batı ikiliği barındıran bir mekana sıkışmış olarak resmedilmiştir. Söz konusu sıkışmışlık, dönemin entelektüel Osmanlı kadınlarının durumuna işaret etmekte ve onun bu halinin ilgili kadınların yalnızlık ve buhranını taşımasından kaynaklandığını göstermektedir. Öte yandan İzzet Ziya'nın kızı da her ne kadar Doğu-Batı ikiliği barındıran bir mekana sıkışmayıp açık alanda resmedilmiş olsa da dış dünyadan tecrit edilmesiyle Ömer Adil'in kadınıyla kesişir. Dolayısıyla söz konusu tecrit, yine dönemin entelektüel Osmanlı kadınlarının durumuna işaret

290 Gören, A. K. (2013, Aralık). İzzet Ziya'nın Ayrıksı Resimleri. İstanbul Art News Sanat Gazetesi(4), 48.

etmekte ve onun bu halinin ilgili kadınların yalnızlık ve buhranını taşımasından kaynaklandığını göstermektedir.

Bunun yanı sıra kadının karakteri inşasında kullanılmış bir diğer öge olan kıyafeti de büyük öneme sahiptir. Çünkü daha önce de değinildiği üzere söz konusu dönemde üst ve orta kesimden kadınların resimdeki gibi alanlarda bir dışarı üstlüğü olan maşlah giydikleri, beyaz renkteki başörtülerini başlarının arkasından bağladıkları ve başörtülerin altından kâkül ya da favorilerini çıkardıkları bilinmektedir. Hatırlanacağı üzere İbrahim Çallı'nın Hamakta Kadın resmindeki temsilin (Resim 24) bu moda uyum sağlamaması nedeniyle alt kesimden bir kimse olduğu belirtilmiştir. Buna karşın İzzet Ziya'nın kızının söz konusu moda uyum sağladığı, dolayısıyla kendisinin üst veya orta kesimden bir kimse olduğu görülebilmektedir.

Tüm bunlar birlikte okunduğunda ise kadının üst veya orta kesimden olmasına rağmen dış dünyadan tecrit edilerek bir yalnızlık ve buhrana itildiği, dolayısıyla işaret ettiği kişiler sebebiyle entelektüel bir kadın imgesi temsili olduğu söylenebilir.

### 3.3.8. Namık İsmail

Araştırma kapsamında buraya kadar değinilmiş olan isimlerin ardından entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştiren son ressam Namık İsmail'dir. Bilindiği üzere Namık İsmail, Sanayi-i Nefise Mektebi'ni bitirdikten sonra kendi imkanlarıyla Paris'e gitmiş ve hem Academie Julian'da hem de Ecole des Beaux-Arts'da eğitim görmüştür. Ayrıca kendisinin Paris'ten döndükten sonra eğitim için bir de Münih'e gittiği bilinmektedir. Ancak ressam, entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği eserleri imparatorlukta verir. Bunlardan ilki, Paris ve Münih yılları arasında kalan zaman dilimine, ikincisi ise Münih'ten döndükten sonraki zamana denk düşmektedir.

Ressamın entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği ilk eser, 1917 yılında yaptığı Sedirde Uzanan Kadın/Tefekkür isimli resimdir (Resim 34). Bir kapalı alan kompozisyonu olan resimde mekan daha çok Doğuya has eşyalarla bezenmiştir. Bu eşyalar; duvardaki besmele yazılı hat tablo, sedirin üzerindeki saten ipek örtü, yerdeki tepsi, tepsinin üzerindeki tiryaki fincan, sedef kakmalı sehpa ve sehpanın üzerindeki tastır. Buna karşın resmin arka planında yer alan ve içi tıka basa kitaplarla dolu olarak resmedilmiş olan kitaplık Batıyı çağırıştırır<sup>291</sup>.

---

291 Yasa Yaman, 2006, s.42, 43.



**Resim 34: Namık İsmail, Sedirde Uzanan Kadın/Tefekkür, 1917, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**

Resmin odağında bulunan kadın ise ressamın 1920 yılında evleneceği Mediha Hanımdır. İyi bir eğitim aldığı ve donanımlı bir Osmanlı kadını olduğu bilinen Mediha Hanım<sup>292</sup>, hayli bıkkın bir halde sedire uzanmıştır. Resimde yer alan tüm eşyalar, Mediha'nın karakteri inşasında kullanılmış birer imge kalıbıdır ve onun Doğu ve Batı, geleneksel ve modern arasına sıkıştığını anlatır<sup>293</sup>.

İlgili resim bu yönüyle Ömer Adil'in Düşünen Kadın resmini hatırlatmaktadır (Resim 28). Ancak Mediha'nın kıyafeti onu Ömer Adil'in kadınından ayırır. Çünkü Ömer Adil'in kadını Batıya ve modern olana yakın bir kıyafetle resmedilmişken; Mediha tıpkı mekanda olduğu gibi kıyafetiyle de ikiye parçalanmaktadır. Bu parçalanma, işlemeli kırmızı terliklerin Doğuyu, omuz dekolteli siyah elbisenin ise Batıyı işaret etmesinden kaynaklanır.

Öte yandan söz konusu kıyafet, resmin içinde siyah bir leke oluşturmakta ve izleyicide bir boşluk hissi yaratmaktadır. Bu his, Mediha'nın bir boşlukta asılı gibi duruyor oluşuyla tekrarlanır. Ortaya çıkan görüntü Mediha'nın içinde bulunduğu varoluşsal buhranı izleyiciye aktarır. Bunun yanı sıra onun doğrudan izleyiciye bakan gözleri, kendini gerçekleştirmeyi bekleyen bir kadının usancını yansıtmakta ve dönemin entelektüel Osmanlı kadınlarının içinde bulunduğu durumdan bizzat izleyiciyi sorumlu tutmaktadır.

292 Yasa Yaman, Z. (2004, Kış/Bahar). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme. Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları(2), 15.

293 Yasa Yaman, 2006, s.42, 43.



**Resim 35: Namık İsmail, Ayakta Duran Kadın, 1927, MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**

Ressamın entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği ikinci eser ise ilkinden on yıl sonra, 1927 yılında yaptığı *Ayakta Duran Kadın*'dır (Resim 35). Kadınlar bu on yıllık zaman zarfında Nezihe Muhiddin Hanım önderliğinde siyasal haklarını elde etmeye çalışmışlardır. Resmin yapıldığı yıl ise söz konusu mücadelenin sona erdiği yıldır<sup>294</sup>. Bu noktada Nezihe Muhiddin'in (tespit edilebildiği kadarıyla) imparatorlukta yetişen son entelektüel kadın olduğu hatırlatılmalıdır. Dolayısıyla resimlerde bu tarihten sonra uzunca bir süre entelektüel kadın imgesi yaratımına rastlanmamaktadır. Bu sebeple ilgili resim, araştırma kapsamında değinilecek olan son entelektüel kadın imgesi yaratımıdır.

Yine bir kapalı alan kompozisyonu olan resimde kareli örtülü bir masa ve çerçevesiz duvara asılmış bir resim dışında hiçbir eşya bulunmamaktadır. Resmin odağında bulunan kadın, duvara yaslanmış bir halde ayakta durmaktadır. Kadın, elbisesi ve hırkasının yanı sıra kısa saçlarıyla da hayli modern bir görünümde. Elinin kitabın sayfaları arasında olması, bir an için okumasını bölüp izleyiciye baktığı izlenimini verir. Bakışlarında ise tıpkı Mihri Müşfik Hanım resmindeki gibi (Resim 26) kendine güvenen, entelektüel bir karakterin izleri gözlenir.

<sup>294</sup> Bkz: 2.3.6. Osmanlı Kadın Hareketi'nin Sonu, s.48-51.

Görüldüğü üzere Osmanlı Resim Sanatında entelektüel kadın imgesinin yaratımı, Osmanlı İmparatorluğu'nda entelektüel kadının yaratımıyla filizlenmiş ve (tespit edilebildiği kadarıyla) imparatorluğun son entelektüel kadınıyla birlikte sona ermiştir. Bunun yanı sıra tıpkı entelektüel kadının yaratımı için Osmanlı İmparatorluğu geleneğinin terk edildiği gibi entelektüel kadın imgesinin yaratımı için de Osmanlı Resim Sanatı geleneğinin terk edildiği görülmektedir. Öte yandan bu yaratımlar arasında yalnızca dönem ve süreç bağlamında değil ortaya çıkan karakterler bağlamında da bir paralellik gözlenir. Tarih ve tuvaler arasındaki bu paralellik ise temsillerin büyük oranda entelektüel Osmanlı kadınlarından ilhamla yaratıldığını düşündürmektedir.

Ayrıca entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirmiş olan ressam, yurtdışında eğitim görmüş olmalarına rağmen ilgili temsilleri imparatorlukta vermişlerdir. Bu temsiller her ne kadar yer yer Batılı muadilleriyle benzeşmeler de ayrıldıkları noktalar bizi yeniden entelektüel Osmanlı kadınlarına götürecektir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ise söz konusu temsillerin entelektüel Osmanlı kadınlarını ve bu kadınların mücadelesini işaret ettikleri söylenebilir. Dolayısıyla ilgili temsiller, Osmanlı Kadın Tarihinin tuvalere bir yansıması olarak görülmelidir.



## DEĞERLENDİRME

Son dönem Osmanlı Resim Sanatında kadın imgesinin yaratımı bu zamana kadar Osmanlı Kadın Tarihiyle bağlantısı kurulamamış bir meseledir. Bu durum, hemen her alanda olduğu gibi sanat tarihi alanında da eril tarih yazımından yararlanılıyor olmasından ileri gelir. Dolayısıyla yapılan araştırmalarda her ne kadar kadın imgesi temsillerinin yaratıldıkları döneme odaklanılmış olsa da yararlanılan tarihin kadınsız inşa edilmiş olması söz konusu temsillerle Osmanlı kadınları arasında bağlantı kurulamamasına sebep vermiştir.

Bu araştırmada ise doğrudan feminist tarih yazımından yararlanılmış ve ilgili temsillerin Osmanlı Kadın Tarihiyle birebir bağlantılı oldukları tespit edilmiştir. Söz konusu bağlantının en önemli yeriye hem Osmanlı kadınlarının hem de Osmanlı kadın imgesi temsillerinin sergilemiş olduğu entelektüel karakterdir.

Osmanlı kadınlarında ve Osmanlı kadın imgesi temsillerinde gözlenen entelektüel karakter, bu zamana kadar imparatorlukta defalarca aranmış ancak bir türlü tespit edilememiştir. Çünkü yapılan araştırmalarda kadınlar hep göz ardı edilmektedir. Bunun sebebi, yine eril tarih yazımına bağlı olarak entelektüel kavramına eril bir anlam atfedilmesidir. Bu da kavramın eril bağlamı oluşuyla desteklenir.

Oysa ilgili dönemde mevcut dünyanın erkek egemen bir geçmiş üzerine inşa edilmesi sebebiyle yalnızca entelektüel kavramı değil kamusal bir rolü olan hemen her kavram eril bağlama sahiptir. Ayrıca entelektüel, her ne kadar eril bağlamı olsa da anlamında cinsiyet ayrımı gözetmemektedir. Buna rağmen entelektüellik, kadınlara atfedilemezken; onun gibi eril bağlamı olan ve onun aksine anlamında da erillik barındıran aydınlık, kadınlara atfedilebilmektedir. Bu da aydınlığa yakıştırılabilen kadınların entelektüelliğe yakıştırılamamasının ardında, kavramların eril bağlam ve anlamları dışında daha derin bir sorunsalın yattığını gösterir.

Bu noktada aydının iktidara tabiyken entelektüelin muhalif bir karakterde olduğunun altı çizilmelidir. Çünkü söz konusu sorunsal, imparatorlukta entelektüel arayan eril gözün, kadını eril gücü sembolize eden hemen her şeyin kanatları altında görme eğiliminden ileri gelir. Dolayısıyla halihazırda iktidara tabi görülen kadın, onun karşısında konumlandırılmamakta ve bir karşıt güç olarak değerlendirilememektedir. Bu da kadının entelektüelliğe yakıştırılamamasına yol açmış ve imparatorlukta entelektüel karakter arayışının sonuçsuz kalmasına sebep vermiştir. Çünkü aranan karakter, Osmanlı Kadın Hareketi'yle ortaya çıkacak olan Osmanlı kadınlarında gizlidir.

19. Yüzyılın son çeyreğinde başlayıp Cumhuriyet'in ilanına kadar süren Osmanlı Kadın Hareketi, kadınlar tarafından ataerkinin iktidarına karşı verilmiş mücadeleler silsilesidir. Bu hareketle ortaya çıkan kadınlar, ataerkinin iktidarı karşısında konumlanmış ve zamanla bir karşıt güç haline gelmişlerdir. Bu araştırmada ise söz konusu kadınların yine ataerkinin iktidarından gelen her türlü haksızlık ve eşitsizliğe karşı ezilen Osmanlı kadınlarının yanında eyleme geçerek entelektüel birer karakter sergiledikleri tespit edilmiştir.

Osmanlı kadınları tarafından sergilenen bu karakter, yine araştırmada tespit edildiği üzere eş zamanlı olarak Osmanlı kadın imgesi temsilleri tarafından da sergilenmiştir. Tarih ve tuvaler arasındaki bu paralellik, Osmanlı kadın imgesi temsillerinin Osmanlı kadınlarının izinden yürüdüğünü gösterir.

Örneğin kadınların 1868 ile 1908 yılları arasında imparatorluk geleneğinden sıyrıldıkları görülürken kadın imgesi temsillerinin de 1880 ile 1908 yılları arasında Osmanlı Resim Sanatının geleneğinden sıyrıldıkları görülmektedir. Bu, kadınların sorunlarını dilemediklerinden sorunlarının kaynağı olan ataerkiye karşı harekete geçmelerine, kadın imgesi temsillerinin ise erkeğin otoritesi altında konumlandırılıp edilgen bir biçimde resmedilmelerinden erkekle aynı düzlemde ele alınıp etkin bir biçimde resmedilmelerine kadar uzanan zaman dilimidir. Söz konusu resimler, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa ve Müfide Kadri'nin entelektüel kadın imgesi temsilleri vermeden önceki eserleridir.

Aynı zaman diliminde, 1886 ile 1908 yılları arasında kadınlar aydın karakterlerden entelektüel karakterlere evrilirken kadın imgesi temsilleri de benzer bir evrim geçirmişlerdir. Bu dönemde *Şükufezer*'in yayın hayatına girmesiyle Arife Hanım, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin yayın hayatına girmesiyle de Fatma Aliye Hanım tarih sahnesine çıkmış ve her ne kadar iktidara tabi aydın karakterler olsalar da zaman zaman iktidarın karşısında durarak entelektüel karakterler sergilemişlerdir. Benzer bir durum Osman Hamdi Bey ve Halil Paşanın kadın imgesi temsilleri için de geçerlidir<sup>295</sup>.

Mesela Osman Hamdi'nin Okuyan Kız resimlerinde kitap okurken resmedilmiş olan temsiller, iktidara tabi aydın karakterlerdir. Buna rağmen makbul kadın anlayışına aykırı görünümde olmaları, kadınlar için makbul olanı reddetdiklerini ve iktidarın karşısında durarak entelektüel karakterler sergilediklerini gösterir (Resim 15 ve 16).

---

295 Bkz: Ek 1. Tarihsel Çizelge, s.129.

Halil Paşanın Figürlü Enteriyör resminde mektup yazarken, Ressam Kız ve Atölyesi resminde ise resim yaparken resmedilmiş olan temsillerin de yine iktidara tabi aydın karakterler oldukları söylenebilir. Buna rağmen makbul kadın anlayışına aykırı biçimde etken olmaları, onların da kadınlar için makbul olanı reddettiklerini ve iktidarın karşısında durarak entelektüel karakterler sergilediklerini göstermektedir (Resim 18 ve 19).

Takip eden zaman diliminde, 1908 ile 1927 yılları arasında kadınlar entelektüel karakterler sergilerken kadın imgesi temsilleri de benzer karakterler sergilemişlerdir. Bu dönemde *Demet*'in yayın hayatına girmesiyle İsmet Hakkı Hanım; Beyaz Konferanslar'ın düzenlenmesiyle Fatma Nesibe Hanım; *Kadınlar Dünyası*'nın yayın hayatına girmesiyle Nuriye Ulviye Mevlan ve Mükerrerrem Belkıs Hanım; Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin kurulmasıyla Belkıs Şevket, Aziz Haydar ve Cazibe Hakkı Hanım; seçme ve seçilme hak mücadelesinin başlamasıyla da Nezihe Muhiddin Hanım tarih sahnesine çıkmış ve iktidara karşı sergiledikleri duruşlarla entelektüel kimlikler edinmişlerdir. Benzer bir durum Müfide Kadri, İbrahim Çallı, Ömer Adil ve Namık İsmail'in kadın imgesi temsillerinde de gözlenir<sup>296</sup>.

Mesela Müfide Kadri'nin Meraklı Bir Mütalaa/Kitap Okuyan Kadın resminde kitap okurken resmedilmiş olan temsil, yine kitap okurken resmedilmiş olan başka bir temsilden esinlenilmiştir. Buna rağmen temsilin, esin kaynağındaki temsil gibi bir anne olmadığı görülmektedir. Resmin kadının eğitim alması gerekliliğinin onun anneliğine dayandırıldığı bir dönemde yapılmış olması, temsilin bilinçli ya da bilinçsiz kadının anneliği ile eğitimi arasındaki ilişkiyi reddettiğini ve iktidara karşı sergilediği bu duruşla entelektüel bir kimlik edindiğini göstermektedir (Resim 22).

İbrahim Çallı'nın Hamakta Kadın resminde kitap okurken resmedilmiş olan temsil ise halk tabanından bir kimsedir. Buna bağlı olarak resmin kadın hareketinin halk tabanına indirilmeye çalışıldığı bir dönemde yapılmış olması, temsilin dönem kadınlarının peşinde, takipçi entelektüel bir kimlikte olduğunu işaret etmektedir (Resim 24).

İbrahim Çallı'nın Mihri Müşfik Hanım resmindeki temsil ise direkt olarak entelektüel bir kimliğe sahip olan Mihri Müşfik Hanımın kendisidir. Onun bu kimliği temsiline hal ve tavırları üzerinden rahatlıkla okunabilir. Bu noktada kendisinin, Foucault'nun önerdiği entelektüel tipi olan "spesifik entelektüel"e yakın bir karakterde olduğunun altı çizilmelidir. Çünkü o da tıpkı bir spesifik entelektüel gibi muhalifliğe soyunurken meslek ve konumunu terk etmemiş; aksine, karşı olduğu iktidar biçiminin nesnesi, aracı, hatta oluşturucusu olduğu yerde mücadelesini vermiştir (Resim

296 Bkz: Ek 1. Tarihsel Çizelge, s.129, 130.

26).

Mihri'nin spesifik entelektüelliği Ömer Adil'in Kızlar Atölyesi resmi üzerinden de okunabilir. Bunun bir nedeni, atölyenin Mihri tarafından verilen bir mücadele sonucunda açılmış olması; bir diğer nedeni ise yine Mihri tarafından verilen bir başka mücadeleye daha ev sahipliği etmesidir. Bu mücadele erkeklerin aldığı eğitime kadınların da ulaşabilmesi adına verilmiştir. Dolayısıyla resimde (Mihri olduğu tahmin edilen temsilin yanı sıra) ya resim yapma hazırlığında ya da resim yaparken resmedilmiş olan diğer temsiller de söz konusu mücadeleye dahildir. Bu sebeple ilgili temsillerin Mihri'nin peşinde, takipçi entelektüel bir kimlikte oldukları söylenebilmektedir (Resim 30).

Bu kimliğin görüldüğü son eser ise Namık İsmail'in Ayakta Duran Kadın resmidir. Resimde yine kitap okurken resmedilmiş olan temsilin entelektüel kimliği, tıpkı Mihri'ninkinde olduğu gibi hal ve tavırlar üzerinden okunabilmektedir. Bahsi edilen kimlik, (araştırma kapsamında tespit edilebildiği kadarıyla) resmin yapıldığı tarih olan 1927'de tarihte de tuvalerde de gözden yitmiştir (Resim 35)<sup>297</sup>.

Öte yandan tarih ve tuvaler arasında yalnızca dönem ve süreç bağlamında değil ortaya çıkan karakterler bağlamında da bir paralellik gözlenir. Bu karakterler, gerek konum ve koşulları gerekse hal ve tavırlarıyla birbirlerinin birebir yansıması gibidir. Öyle ki, dönemin entelektüel kadınlarının içinde bulunduğu ruh hali dahi yine o dönemin entelektüel kadın imgesi temsilleri üzerinden rahatlıkla okunabilmektedir<sup>298</sup>.

Mesela Ömer Adil'in Düşünen Kadın resmindeki temsil, kendi mahrem alanında geleneksel ve modern arasına sıkışmış bir halde, bir yalnızlık ve buhran içinde resmedilmiştir. Resmin yapıldığı dönem, kadının ev içinde modernleşmesi gerektiğinin düşünüldüğü bir dönemdir. Bu sebeple söz konusu dönemde entelektüel birikim kazanmış kadınlardan mahrem alanlarından ayrılmamaları beklenir. Bu da onlarda geleneksel ve modern arasında bir bölünmeye yol açmakta ve bir yalnızlık ve buhran meydana getirmektedir. Dolayısıyla ilgili temsil, bu haliyle dönemin entelektüel kadınlarının birebir yansıması gibidir (Resim 28).

İzzet Ziya'nın Deniz Kıyısında Kız resmindeki temsil ise kamusal alanda olmasına rağmen dış dünyadan tecrit edilmiş bir halde, bir yalnızlık ve buhran içinde resmedilmiştir. Resmin yapıldığı

297 Bkz: Ek 1. Tarihsel Çizelge, s.130.

298 Bkz: Ek 1. Tarihsel Çizelge, s.129, 130.

dönem, kadının ev içinde modernleşmesi gerektiği düşüncesinin sürdürüldüğü bir dönemdir. Bu sebeple söz konusu dönemde kadınların kamusal alanda erkeklerle bir arada bulunmaları hoş görülmemektedir. Bu da kadınların kamusal alanlardan tecridine yol açmakta ve onlarda bir yalnızlık ve buhran meydana getirmektedir. Dolayısıyla ilgili temsilin de bu haliyle dönemin entelektüel kadınlarının birebir yansıması olduğu söylenebilir (Resim 33).

Son olarak Namık İsmail'in Sedirde Uzanan Kadın/Tefekkür resmindeki temsilin ise yine kendi mahrem alanında geleneksel ve modern arasına sıkışmış bir halde resmedildiği görülmektedir. Ancak bu resimde farklı olarak doğrudan kendini gerçekleştirmeyi bekleyen dönemin entelektüel kadınlarının usancı yansıtılmış ve bu kadınların içinde bulunduğu durumun sorumluluğu bizzat izleyiciye yüklenmiştir (Resim 34).

Bu noktada her üç temsilin de Said'in önerdiği entelektüel tipi olan "amatör"e yakın karakterlerde olduğu belirtilmelidir. Çünkü söz konusu temsiller, tıpkı bir amatör gibi baskı ve sınırlamalardan uzak, özgür bir hayatın peşindedir. Bu uğurda çektikleri varoluşsal sancı da yine amatörün dertlerindedir. Öte yandan dönemin entelektüel kadınlarının çoğu, benzer sebeplerle yine bu entelektüel tipine dahildir.

Ancak tarih ve tuvaler arasındaki tüm bu paralelliğe rağmen Osmanlı kadın imgesi temsilleri bu zamana kadar Osmanlı kadınlarıyla değil Fransız kadın imgesi temsilleriyle ilişkilendirilmiştir. Bunun sebebi, temsilleri veren ressamın çoğunlukla Fransa'da eğitim almış olmaları ve Fransız resminden etkilenmeleridir. Bu ressamlar, Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, İbrahim Çallı ve Namık İsmail'dir. Ancak söz konusu ressamlar her ne kadar Fransız şeflerinin ya da Fransız resim akımlarının üsluplarından etkilenseler de içerikte onlardan tamamen ayrı düşmektedir.

Örneğin Osman Hamdi entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği yıllarda şefleri Gerome ve Boulanger gibi akademik bir üslup benimsemiş ve oryantalist bir tutum sergilemiştir. Bununla birlikte ressamın yine şefleri gibi resimlerinde fotoğraftan yararlandığı görülmektedir. Buna rağmen onun entelektüel kadın imgesi temsilleri, şeflerinin kadın imgesi temsilleri gibi seyircinin beğenisine arz edilmemişlerdir.

Halil Paşa ise her ne kadar entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiği yıllarda şefleri Gerome ve Courtois'in etkisinde olmasa da genel olarak Fransız İzlenimcilik akımının, özel olarak Manet'nin etkisindedir. Ancak ressamın entelektüel kadın imgesi temsilleri, Manet'nin kadın imgesi temsilleri gibi seyirlik resmedilmemişlerdir.

İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in de entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdikleri yıllarda kısmen de olsa şefleri Cormon'un etkisinde oldukları söylenebilir. Bununla birlikte ressamların yine şefleri gibi doğadan çalışmalar yaptıkları görülmektedir. Buna rağmen onların entelektüel kadın imgesi temsilleri de Cormon'un kadın imgesi temsillerinden tamamen ayrı düşmektedir.

Öte yandan gerek Osman Hamdi ve Halil Paşanın eğitmiş olduğu Müfide Kadri'nin gerekse Osman Hamdi, Halil Paşa, İbrahim Çallı ve Namık İsmail'in etkileşimde bulunduğu Ömer Adil ve İzzet Ziya'nın entelektüel kadın imgesi temsillerinde de Fransız kadın imgesi temsillerine karşı bir öykünmeden bahsedilememektedir.

Ressamlarının etkisinde kaldıkları şeflerden ve akımlardan ayrı düşen bu temsiller, tam olarak onlardan ayrıldıkları noktalarda Osmanlı kadınlarıyla kesişmektedir. Bu sebeple ilgili temsiller, Fransız kadın imgesi temsilleriyle değil Osmanlı kadınlarıyla ilişkilendirilmelidir.

Osmanlı kadın imgesi temsillerinin Osmanlı kadınlarıyla ilişkilendirilememesinin bir diğer sebebi de temsiller tarafından sergilenen entelektüel karakterin Osmanlı kadınlarında bir karşılığı bulunmadığı düşüncesidir. Bu düşünce, söz konusu yaratımın Osmanlı kadınlarının entelektüel karakterler sergiledikleri bir zamanda gerçekleştirilmiş olmasıyla çelişmektedir. Dolayısıyla ilgili düşüncenin kadınsız bir tarihten yararlanılıyor olmasından ileri geldiği söylenebilir.

Öte yandan yine aynı düşünce, ressamların tuvallerdeki kadınları Fransa'da gözlemlemiş olabilecekleri fikrini de beraberinde getirir. Oysa ilgili yaratım Fransa'da değil imparatorlukta gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte Osmanlı ressamları 1839 yılından itibaren Fransa'ya gönderilmiş; ancak bahsi edilen yaratım 1886 yılından itibaren, Osmanlı kadınlarının entelektüel karakterler sergiledikleri bir zamanda gerçekleştirilmiştir. Bu sebeple ilgili temsiller, Fransız kadınlarıyla değil yine Osmanlı kadınlarıyla ilişkilendirilmelidir.

Benzer sonuçlu bir başka düşünce ise bu karakterin Osmanlı kadınlarında bulunduğu ancak birer istisnayı temsil ettiği yönündedir. Bu durum, ilk sanat tarihçi Giorgio Vasari'den (1511-1574) beridir sanat tarihi yazımında süregelen "istisna" pratiğiyle ilgilidir. Söz konusu pratikte başarılı erkek ressamların biyografileri evrensel bir gerçekliğin sağlaması yapılcasına ele alınırken başarılı kadın ressamların biyografileri istisna olarak değerlendirilmiştir. Böylece hem kadın

ressamlar hem de eserleri birer anomali haline getirilir<sup>299</sup>.

İlgili durum kadın imgesi temsilleri için de geçerlidir. Sözelimi Celaleddin Arif Beyin onu bir aydın olarak gösteren (Feyhaman Duran imzalı) portresi istisna değilken Mihri Müşfik Hanımın onu bir entelektüel olarak gösteren (İbrahim Çallı imzalı) portresi istisnaidir (Resim 26). Dolayısıyla bu düşüncenin de eril sanat tarihi yazımı pratiğinden ileri geldiği söylenebilir.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ise entelektüel kadın imgesi yaratımının; Fransız kadın imgesi temsillerinden ve/veya Fransız kadınlarından değil Osmanlı kadınlarından ilhamla gerçekleştirildiği, tuvalerde sergilenen entelektüel karakterin tarihte bir karşılığı olduğu ve bu karşılığın bir istisna sayılamayacağı söylenebilmektedir. Bu sebeple söz konusu yaratım, bir öykünme, bir ideal olarak değil Osmanlı Kadın Tarihinin tuvalere bir yansıması olarak değerlendirilmelidir.

Bu noktada entelektüel kadın imgesi yaratımının neredeyse tamamının erkek ressam tarafından gerçekleştirilmiş olmasına da değinmek gerekmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki, resimler yalnızca ressam tarafından değil dönemleri tarafından da inşa edilmişlerdir. Dolayısıyla bu durumun nedeni modern dünyada aranabilir.

Janet Wolff'un da belirttiği üzere modernlik, erkeklik deneyimiyle birebir ilintilidir<sup>300</sup>. Bu sebeple entelektüel kadın imgesinin yaratımı ressamların eril gözünden ayrı düşünülmemelidir. Bu göz, dönemin entelektüel kadını erkeklik ceketini giymiş olarak görmekte ve onu şaşkınlıkla izlemektedir. Haliyle onun için ilgili kadınlar, esasen resimlere konu olabilecek ilginçlikte birer anomalidir.

Bu durum, söz konusu yaratımın daha çok erkek ressam tarafından gerçekleştirilmiş olmasının başat sebebi olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte Müfide Kadri dışında (o da bir başka erkek ressamın resminden esinlenmiştir) kadın ressamların ilgili yaratımı gerçekleştirilmemiş olmalarının nedeni de yine bu erkeklik deneyimiyle ilgili olsa gerektir. Çünkü kadınların erkeklik ceketini giymesi, muhtemelen onlar için resimlerine konu olabilecek ilginçlikte birer anomali değildir.

299 Salomon, N. (2014). Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları. A. Antmen (Dü.) içinde, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri (E. Soğancılar, Çev., s.173). İstanbul: İletişim Yayınları.

300 Wolff, J. (1985). The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity. Theory, Culture and Society, 2(3), 37-48; Pollock, G. (2014). Modernlik ve Kadınlığın Mekanları. A. Antmen (Dü.) içinde, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri (E. Soğancılar, Çev., s.211, 218). İstanbul: İletişim Yayınları.

Buna ek olarak John Berger, düşünce ve inançların bireyin gözünü etkilediğini ileri sürmektedir. Çünkü yalnızca bakılan şeyler görülür ve bakmak bir seçme edimidir<sup>301</sup>. Dolayısıyla bireyin bakmayı seçtikleri, onun düşünce ve inançlarını da açık edecektir. Bu doğrultuda ressamın bu kadınlara bakmayı seçmeleri, onların temsil ettikleri değişime ve taşıdıkları değişim arzusuna paralel düşünce ve inançlara sahip oldukları yönünde yorumlanabilir.

Öte yandan entelektüel kadın imgesi yaratımının neredeyse tamamının erkek ressamlar tarafından gerçekleştirilmiş olmasının yanı sıra bu yaratımın yalnızca belli başlı erkek ressamlar tarafından gerçekleştirilmiş olmasına da değinmek gerekmektedir. Bu durumun nedeni de ressamın sosyal çevrelerindeki kadınlarda aranabilir.

Örneğin Osman Hamdi Beyin çevresinin aydın kadınlarla dolu olduğu bilinmektedir. Ressam, henüz Paris'te öğrenciyken Agarithe isminde aydın bir Fransız kadınla evlenmiş<sup>302</sup>, ikinci ve son evliliğini ise Marie isminde bir başka aydın Fransız kadınla gerçekleştirmiş<sup>303</sup>. Halil Paşa da Osman Hamdi'yle benzer bir çevreye sahiptir ve o da aydın bir kadın olan Selma Hanımla evlenmiştir<sup>304</sup>. İbrahim Çallı'nın da entelektüel bir kadın olan Mihri Müşfik Hanımla arkadaşlık ettiği bilinmektedir<sup>305</sup>. Mihri'yle aynı çevreden olan bir diğer isim de Ömer Adil'dir<sup>306</sup>. Namık İsmail ise yine aydın bir kadın olan Mediha Hanımla evlidir<sup>307</sup>. Ayrıca bu ressamın hepsi, kendisi de entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirmiş bir kadın olan Müfide Kadri'yle etkileşim içindedir.

Ressamın çevrelerindeki kadınlar, aynı zamanda onların entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdikleri resimlere de modellik etmişlerdir. Örneğin Halil Paşanın Figürlü Enteriyör ve Ressam Kız ve Atölyesi resimlerine ressamın eşi Selma Hanımın modellik ettiği düşünülmektedir (Resim 18 ve 19). İbrahim Çallı'nın Mihri Müşfik Hanım resminin modeli de resmin bir portre olması sebebiyle ressamın arkadaşı Mihri Müşfik'tir (Resim 26). Ömer Adil'in Kızlar Atölyesi resmindeki modellerden birinin de yine Mihri Müşfik olduğu tahmin edilmektedir (Resim 30). Namık İsmail'in Sedirde Uzanan Kadın/Tefekkür resminin modeli ise ressamın eşi Mediha Hanımdan başkası değildir (Resim 34).

301 Berger, J. (2014). Görme Biçimleri. (Y. Salman, Çev., s.8-11) İstanbul: Metis Yayınları.

302 Agarithe ismi kesin değildir. Eldem, 2010, s.213-216.

303 A.g.e., s.213-216.

304 Tansuğ, 1994, s.20-22; Antmen, 2007, s.7; Antmen, 2014a, s.30; Şahin Tekinalp, 2012, s.194.

305 Beykal, 1983, s.13.

306 Tansuğ, 1999, s.139.

307 Yasa Yaman, 2004, s.15.



Tüm bunlar, ressamların entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirmelerinde tuvallerdeki kadınlarla tanış olmalarının önemli bir payı olduğunu gösterir. Bu durum, söz konusu yaratımın neden yalnızca belli başlı erkek ressamlar tarafından gerçekleştirilmiş olduğunun da cevabı niteliğindedir.

Bunun yanı sıra değinilmesi gereken bir diğer konu ise ressamların entelektüel kadın imgesinin yaratımını gerçekleştirdiklerinin bilincinde olup olmadıkları meselesidir. Bu soruya net bir cevap vermek mümkün değilse de söz konusu yaratımın bir öykünme, bir ideal değil Osmanlı Kadın Tarihinin tuvalere bir yansıması olduğu bilindiğinden bilinçli bir tasarıdan ziyade bilinçdışı bir aktarım olduğu söylenebilir. Bu aktarım, ressamların zihinlerine kazınmış entelektüel bir kadın imgesinin dışavurumu olsa gerektir.

Söz konusu imgeyi ressamların zihinlerine kazıyanlarsa Osmanlı Kadın Hareketi'yle ortaya çıkan entelektüel Osmanlı kadınlarından başkası değildir. Çünkü bu kadınlar, sergiledikleri entelektüel karakterlerle imparatorluktaki kadın algısını kökünden değiştirmiş ve zihinlere entelektüel bir kadın imgesi ekmişlerdir. Tarihteki bu imge, ressamların tanış oldukları kadınlarda vücut bulmuş ve onların bilinçdışı yaratımlarında dışavurularak tuvalere sirayet etmiştir. Bu sebeple söylenebilmektedir ki, hem son dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda hem de son dönem Osmanlı Resim Sanatında entelektüel kadın imgesinin esas yaratıcıları, Osmanlı Kadın Hareketi'yle ortaya çıkan entelektüel Osmanlı kadınlarının ta kendisidir.

## KAYNAKÇA

- Abdülaziz. (2002). *Osmanlı Adet, Merasim ve Tabirleri*. (K. Arısan, & D. Arısan Güney, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Akbulut, D. (2009). *Türk Resminin Öncüleri*. İstanbul: Defter Basım Yayın.
- Aksel, M. (1977). *İstanbul'un Ortası*. Ankara: Kültür Yayınları.
- Aksüğür, İ. (1984, Mart). Osman Hamdi'ye Çağın Zihniyeti ve Estetik Değerleri Açısından Eleştirel Bir Bakış. *Yeni Boyut*, 6-14.
- Altınok, İ. (1985, Nisan-Mayıs). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. *Oluşum*(90-91).
- Alus, S. M. (1997). *Masal Olanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anonim. (1983, Ekim). Nazlı Ecevit ile Görüşme. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 2(16), 14-16.
- Antmen, A. (2007). Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ve Örtülü Çıplaklık. *Sanat Tarihi Yıllığı*(19), 1-14. <https://dergipark.org.tr/pub/iusty/issue/1180/13905> adresinden alındı
- Antmen, A. (2014a). Modern ve Mahrem: Osmanlı Resminde Çıplak Beden. A. Antmen içinde, *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (s. 17-33). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014b). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. A. Antmen içinde, *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (s. 33-55). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arsel, İ. (1996). *Şeriat ve Kadın*. İstanbul: Dilet Ofset Yayıncılık.
- Artuç, N. (2008, Mayıs-Haziran-Temmuz). II. Meşrutiyet'in İlanı. *Doğu Batı Düşünce Dergisi: II. Meşrutiyet 100. Yıl I*, 11(45), 65-83.
- Artun, D. (2012). *Paris'ten Modernlik Tercümeleleri: Academie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Baer, M. D. (2016). *At Meydanı'nda Ölüm: 17. Yüzyılın İstanbul'unda Toplumsal Cinsiyet, Hoşgörü ve İhtida*. (P. Yanardağ, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bağla, L. (1977, Ocak). Antonio Gramsci ve Aydınların Rolü Sorunu. *Birikim Dergisi*(23), 84-93.
- Başkan, S. (1997). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Bauman, Z. (1996). *Yasakoyucular ve Yorumcular*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bayav, D. (2017). Batılı Sanatçıların Çallı Kuşağı'na Etkileri. *Sanat ve Tasarım*(18), 27-53. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanativetasarim/issue/40193/478507> adresinden alındı
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, N., & Gezer, H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berkes, N. (2003). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Berktaş, F. (2001). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası, Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi, 1*, 348-359.
- Beykal, C. (1983, Ekim). Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi. *Boyut*, 2(16), 6-13.
- Bodin, L. (1984). *Aydınlar*. (M. Dünder, Çev.) Ankara: Ayko Yayınları.
- Bodt, S. d., Marechal, D., & Derrey-Capon, D. (2009). *Alfred Stevens: Brussels 1823-Paris 1906*. Brussel: Royal Museums of Fine Arts of Belgium.

- Boime, A. (1971). *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New York: Phaidon Press.
- Boyar, S. P. (1948). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri*. Ankara: Jandarma Basımevi.
- Burçak, B. (2006, Şubat-Mart-Nisan). 19. Yüzyıl Osmanlı Entelektüeli ve Bilimcilik. *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Entelektüeller I*, 9(35), 49-61.
- Cachin, F., Moffett, C. S., & Bateau, J. W. (1983). *Manet*. (J. P. O'Neill, & E. Walter, Dü) New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Caporal, B. (1982). *Kemalizm'de ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*. (D. E. Eyüboğlu, Çev.) Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi* (Cilt 1-2). İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını.
- Cohen, A. (1984). *Jewish Life Under Islam: Jerusalem in the Sixteenth Century*. Cambridge: MA: Harvard University Press.
- Çağan, K. (2003). Entelektüel İmgesi Üzerine. *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 161-171. <http://hdl.handle.net/11630/3151> adresinden alındı
- Çakır, S. (1993). Kadın Örgütleri. A. Batur, M. B. Tanman, B. Aksoy, M. S. Koz, O. Baydar, N. Sakaoğlu, . . . Y. Yusufoglu (Dü) içinde, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 354-356). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Çakır, S. (1993). Kadınlar Dünyası. A. Batur, M. B. Tanman, B. Aksoy, M. S. Koz, O. Baydar, N. Sakaoğlu, . . . Y. Yusufoglu (Dü) içinde, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 364, 365). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Çakır, S. (2003, Mart). Kadınlığın İlk Tarihi Şikayeti: Beyaz Konferanslar. *Tarih Toplum Dergisi*, 40-48.

- Çakır, S. (2007). Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi. B. Örs (Dü.) içinde, *Modern Siyasal İdeolojiler* (s. 412-476). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çakır, S. (2009). Osmanlı'da Kadınların Mekanı, Sınırlar ve İhlaller. A. Alkan (Dü.) içinde, *Cins Cins Mekan* (s. 76-102). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Çakır, S. (2011). Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası. S. Sancar (Dü.) içinde, *21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar, Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan* (s. 505-534). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çakır, S. (2015). *Erkek Kulübünde Siyaset: Kadın Parlamentelerle Sözlü Tarih*. İstanbul: Versus Kitap Yayınları.
- Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Çakır, S., & Alkan, A. (2017). Osmanlı İmparatorluğundan Modern Türkiye'ye Cinsiyet Rejimi: Süreklilik ve Kırılmalar. B. Duru, & F. Alpkaya (Dü.) içinde, *Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim* (s. 229-272). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Değirmenci, T. (2015). Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin Okunması: İmgenin Ardındaki Hikayeler (Şehir Oğlanları ve İstanbul'un Meşhur Kadınları). *Osmanlı Araştırmaları. The Journal of Ottoman Studies*(45), 25-55.
- Demiralp, O. (2002). Entelektüeller ve Aydınlar. *Cogito: Entelektüeller Gerekli Mi?*(31).
- Destremau, F. (1996). L'Atelier Cormon 1882-1887. *Bulletin de la Societe de l'Histoire de l'Art Français*, 171-184.
- Dilmaç, O. (2011, Aralık). 1910-1930 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Aldıkları Resim Eğitimlerinin Eserlerine Etkisi. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*,(7), 35-52.
- Doğramacı, E. (1992). *Türkiye'de Kadının Dünyü ve Bugünü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori*. (A. Bora, M. Ağduk Gevrek, & F. Sayılan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi: 1880-1950*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duncan, C. (1973, Aralık). Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting. *Artforum*, 30-39.
- Edhem, H. (1970). *Elvan-ı Nakşiye Koleksiyonu*. (G. Elibal, Dü.) İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erol, T. (1995). *Nazmi Ziya*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersoy, A. (1991). 18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş. *İlgi*(64), 13-18.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (I. Ergüden, O. Akınhay, & F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Germaner, S. (1992). 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı-Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey. *1. Osman Hamdi Bey Kongresi: 2-5 Ekim 1990* (s. 110). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Giray, K. (1997). *Çallı ve Atölyesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, K. (2007). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*. İstanbul: Rezan Has Müzesi.
- Goodrich, L. (1973). *Winslow Homer*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (2014). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, Çev., s. 13-118). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Göçek, F. M., & Baer, M. D. (1997). Social Boundaries of Ottoman Women's Experience in Eighteenth-Century Galata Court Records. M. C. Zilfi (Dü.) içinde, *Women in the Ottoman Empire: Middle Eastern Women in the Early Modern Era* (s. 48-65). New York: Brill.

- Gören, A. K. (1999, Mayıs-Ağustos). Varlıktan Yokluğa Uzanan Yaşam Çizgisinde Türk Resminin İlk Kadın Ressamının Portresi Mihri Müşfik Hanım (1886-1954). *Türkiye'de Sanat: Plastik Sanatlar Dergisi*(39), 24-31.
- Gören, A. K. (2013, Aralık). İzzet Ziya'nın Ayırksız Resimleri. *İstanbul Art News Sanat Gazetesi*(4), 48.
- Gramsci, A. (1967). *Aydınlar ve Toplum*. (V. Günyol, F. Edgü, & B. Onaran, Çev.) İstanbul: Çan Yayınları.
- Gramsci, A. (1988). *A Gramsci Reader*. (D. Forgacs, Dü.) London: Lawrence and Wishart.
- Gramsci, A. (1998). *Selections from the Prison Notebooks*. (Q. Hoare, & G. Nowell-Smith, Dü) London: Lawrence and Wishart.
- Gürçağlar, A. (2000). Halife Abdülmecid Efendi ve "Haremde Beethoven"ın Düşündürdükleri. Z. Y. Yaman içinde, *Sanatta Etkileşim/Interactions in Art* (s. 136-141). Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Güzel, Ş. (1985). Kadın: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın. V. Çakmak, M. Belge, & F. Aral (Dü) içinde, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 3-4, s. 858-875). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hanna, N. (1996). Marriage among Merchant Families in Seventeenth-Century Cairo. A. E. Sonbol (Dü.) içinde, *Women, The Family and Divorce Laws in Islamic History* (s. 143-155). Syracuse: Syracuse University Press.
- Hekman, S. (1999). *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik: Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derrida*. (H. Arslan, & B. Baldız, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heyd, U. (1973). *Studies in Old Ottoman Criminal Law*. (V. L. Menage, Dü.) Oxford: Oxford University Press.
- Ilgaz, T. (2002). Heidegger Entelektüel Miydi? *Cogito: Entelektüeller Gerekli Mi?*(31), 108-119.
- İlkin, S., & Tekeli, İ. (1993). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- İnalcık, H. (2006). Tanzimat Nedir? H. İnalcık, & M. Seyitdanlıoğlu içinde, *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (s. 13-36). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- İnankur, Z. (2001). The Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting. *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art: 23-28 August 1999* (s. 1-21). Utrecht: Utrecht University.
- İrepoğlu, G. (1999). *Levni: Nakış, Şiir, Renk*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İstanbul Kadın Müzesi. (11 Kasım-21 Aralık 2014). İnas Darülfünunu ve Kadınlar Dünyası Dergisi. *Kadınların Üniversite’de 100 Yılı-İnas Darülfünunu 1914-1919 Sergisi*. İstanbul: İstanbul Kadın Müzesi.
- Kafadar, C. (1993). Woman in Seljuk and Ottoman Society up to mid-19th Century. *Woman in Anatolia: 900 Years of the Anatolian Woman* (s. 192-205). içinde İstanbul: Turkish Republic Ministry of Culture.
- Karakoç, İ. (2008). Bir Elde İğne Bir Elde Kitap. Ş. Sami içinde, *Bir Elde İğne Bir Elde Kitap: Şemsettin Sami ve Osmanlı Kadınları* (s. 9-31). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Karpat, K. H. (2006, Şubat-Mart-Nisan). Aydınlar ve Kimlik: Tarihsel Bir Bakış. *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Entelektüeller I*, 9(35), 61-85.
- Keskin, F. (2011). İktidar, Hakikat ve Entelektüelin Siyasi İşlevi. M. Foucault içinde, *Entelektüelin Siyasi İşlevi* (I. Ergüden, O. Akınhay, & F. Keskin, Çev., s. 13-30). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kılıç, Z. (1993). Kadın Yaşamı. A. Batur, M. B. Tanman, B. Aksoy, M. S. Koz, O. Baydar, N. Sakaoğlu, . . . Y. Yusufodđlu (Dü) içinde, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 360-365). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Koçu, R. E. (1969). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Koyuncu Kaya, M. (2018). Osmanlı Kadını ve “Çalışma” Hayatı. M. Koyuncu Kaya, & B. Yılmaz (Dü) içinde, *Tanzimat Öncesi Osmanlı Toplumunda Cinsiyet, Mahremiyet ve Sosyal Hayat* (s. 289-304). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.



- Kütükoğlu, M. (1986). Cevdet Paşa ve Aile İçi Münasebetleri. *Ahmet Cevdet Paşa Semineri*. İstanbul.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (M. Kıratlı, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mahcupyan, E. (2006, Şubat-Mart-Nisan). Hangi Entelektüel? *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Entelektüeller I*, 9(35), 11-26.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Meriwether, M. (1996). The Rights of Children and the Responsibilities of Women: Women as Wasis in Ottoman Aleppo: 1770-1840. A. E. Sonbol (Dü.) içinde, *Women, The Family and Divorce Laws in Islamic History* (s. 219-236). Syracuse: Syracuse University Press.
- Meriwether, M., & Tucker, J. (1999). Giriş Bölümü. M. Meriwether, & J. Tucker (Dü) içinde, *A Social History of Women and Gender in the Modern Middle East*. Boulder: Westview Press.
- Metzger, H. (1990). *Correspondance Passive d'Osman Hamdi Bey, Memoires de L'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris: Institut de France.
- Moore, G. (1988). *Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press.
- O'Neill, D., & Wayne, M. (2018). On Intellectuals. D. O'Neill, & M. Wayne (Dü) içinde, *Considering Class: Theory, Culture and the Media in the 21st Century* (s. 166-184). Leiden/Boston: Brill.
- Okkalı, İ. C. (2014). *Türk Resminde İç Mekan Resimleri: 1880-1950'li Yıllar (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Ortaylı, İ. (2006). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Öndeş, O., & Makzume, E. (2003). *Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Öner, S. (1993). Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu'ndaki Yapıtlarıyla Halife Abdülmecid Efendi. *Osman Hamdi Bey ve Dönemi: 17-18 Aralık 1992 Sempozyum Bildirileri* (s. 83-97). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Özsezgin, K. (1980). Şeker Ahmet Paşa. *Milliyet Sanat*(2).
- Özsezgin, K. (1993). *İbrahim Çalli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsezgin, K. (1997). *Sami Yetik*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Özveren, E. (2002). Taşlar Yerinden Oynarken: Alacakaranlığın Aydınlığı. *Cogito: Entelektüeller Gerekli Mi?*(31).
- Pakdemir, N. (2003, Mayıs-Ağustos). Eski-lerden Eski-zler. *Türkiye'de Sanat*(59), 38-41.
- Papila, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. *Sanat ve Tasarım*, 1(1), 117-134. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220458> adresinden alındı
- Peirce, L. (1993). *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. New York: Oxford University Press.
- Peirce, L. (2003). *Morality Tales: Law and Gender in the Ottoman Court of Aintab*. Berkeley: University of California Press.
- Peirce, L. (2012). *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Pollock, G. (2014). Modernlik ve Kadınlığın Mekanları. A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, Çev., s. 187-252). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı: 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (2012). Ressam Gözüyle Osmanlı Hamamı. *Anadolu Medeniyetlerinde Hamam Kültürü: Mimari, Tarih ve İmgelem* (s. 369-403). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G., & Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi* (Cilt 1). İstanbul: Tıglat Yayınları.

- Rona, Z. (1992). *Namık İsmail*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rossner, R. K. (2016). *Great Expectations: The South Slavs in the Paris Salon Canvases of Vlaho Bukovac and Jaroslav Cermak (Yayınlanmamış Doktora Tezi)*. Chicago, Illinois: The University of Chicago.
- Rousseau, J. J. (1945). *Emil Yahut Terbiyeye Dair*. (H. Z. Ülken, Çev.) İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Said, E. W. (1995). *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Said, E. W. (2017). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*. (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Salomon, N. (2014). Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları. A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (E. Soğancılar, Çev., s. 161-186). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sami, Ş. (2008). *Bir Elde İğne Bir Elde Kitap: Şemseddin Sami ve Osmanlı Kadınları*. (İ. Karakoç, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sartre, J. P. (1985). *Aydınların Savunusu*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Alan Yayınları.
- Sartre, J. P. (2010). *Aydınlar Üzerine*. (A. Bora, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Serullaz, M. (1998). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sözel Hekimoğlu, A. S. (1984). Ressam Halil Paşa: 1852-1939. *Sanat Çevresi*(73), 4-5.
- Şahin Tekinalp, P. (2012, Güz). Araba Sevdası: Rezaizade Mahmut Ekrem ve Halil Paşa Buluşması. *Türkiyat Araştırmaları*, 8(15), 185-205.
- Şişman, A. (1986). Mekteb-i Osmani: 1857-1864. *Osmanlı Araştırmaları Dergisi/The Journal of Ottoman Studies*, 83-160.

- Şişman, A. (2004). *Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri: 1839-1876*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Takış, T. (2006, Şubat-Mart-Nisan). Tanıdık Yabancılar: Entelektüeller. *Doğu Batı Düşünce Dergisi: Entelektüeller I*, 9(35).
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1993). *Halil Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1994). *Halil Paşa*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkıran, T. (1973). *Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Kadın Hakları*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Cumhuriyet'in 50. Yıldönümü Yayınları.
- Tekeli, Ş. (1993). Kadın Hareketi. A. Batur, M. B. Tanman, B. Aksoy, M. S. Koz, O. Baydar, N. Sakaoğlu, . . . N. Akbayar (Dü) içinde, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 349-352). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Thomson, B. (2000). *Impressionism-Origins, Practice, Reception*. Londra: Thames and Hudson.
- Tietze, A. (1981). The Study Of Literature As The Cultural Manifestation Of Socio - Economic Changes: Achievements And Potential Of The Study Of Ottoman Literature. *International Journal of Turkish Studies*, 2, 50-51.
- Timur, T. (2008). *Habermas'ı Okumak*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Toros, T. (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Toros, T. (1998). Halil Paşa. *Antik ve Dekor*(45), 70-78.
- Toska, Z., & Çakır, S. (1993). *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası: 1869-1927*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Toska, Z., & Davaz Mardin, A. (1993). Kadın Dergileri. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 4, 344-348.

- Tucker, J. (1998). *In the House of the Law: Gender and Islamic Law in Ottoman Syria and Palestine*. Berkeley: University of California Press.
- Tunaya, T. Z. (1959). *Hürriyet'in İlanı*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedingün Matbaası.
- Üstel, F. (2014). *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Veron, P. (1876). *Les Coulisses Artistiques*. (E. Dentu, Dü.) Paris: Libraire de la Societe des Gens de Lettres, Palais Royal, Galerie D'Orleans.
- Wolff, J. (1985). The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture and Society*, 2(3), 37-48.
- Yağbasan, E. (2004). Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup. G. Renda, E. Aracı, E. Yağbasan, A. S. Genim, & Ö. F. Şerifoğlu (Dü.) içinde, *Hanedandan Bir Ressam: Abdülmecid Efendi* (s. 65-112). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yaraman Başbuğu, A. (1997, Mart). Kadın Tarihinin Evrenselliği Açısından Şemseddin Sami'nin "Kadınlar" Risalesi. *Toplumsal Tarih Dergisi*(39), 61-65.
- Yaraman, A. (2001). *Resmi Tarihten Kadın Tarihine: Elinin Hamuruyla Özgürlük*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yarar Dal, E. (1985, Nisan-Mayıs). Türk Resminde Akademizm Tartışması. *Oluşum*(90-91), 2-22.
- Yasa Yaman, Z. (2004, Kış/Bahar). Bellek/Gelenek Sorunsalı Üzerine Bir Deneme. *Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları*(2), 13-21.
- Yasa Yaman, Z. (2006). *Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi Yayını.
- Yetik, M. S. (1940). *Ressamlarımız* (Cilt 1). İstanbul: Marifet Basımevi.

- Yılmaz, F. (2000, Kış). XVI. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Mahremiyetin Sınırlarına Dair. (M. Ceylan, Dü.) *Toplum ve Bilim*(83), 92-110.
- Yurdsever Ateş, N. (2009). *Kadın Yolu/Türk Kadın Yolu: 1925-1927*. İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 20. Yıl Özel Yayını.
- Zihnioğlu, Y. (2003). *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Zilfi, M. C. (1997). We Don't Get Along: Women and Hul Divorce in the Eighteenth Century. M. C. Zilfi (Dü.) içinde, *Women in the Ottoman Empire: Middle Eastern Women in the Early Modern Era* (s. 264-296). New York: Brill.
- Zilfi, M. C. (2006). Muslim Women in the Early Modern Era. (S. N. Faroqhi, Dü.) *The Cambridge History of Turkey*, 3, 226-255.
- Zilfi, M. C. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kölelik ve Kadınlar: 1700-1840*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zola, E. (1976). *Gerçek Yürüyor: Dreyfus Olayı*. (M. Tuncer, Çev.) İstanbul: K Yayınları.

## DÖNEM KAYNAKLARI

- Ali, S. (1921). Kadın. *Kadınlar Dünyası*(194/4).
- Aliye, F. (1313). Bablulardan İbret Alalım. *Hanımlara Mahsus Gazete*(2).
- Arife. (1886). Mukaddime. *Şükufezar*(1).
- B., P., Müstensihi: Süleyman Bahri. (1327) Beyaz Konferans. *Kadın*(14).
- Belkıs, M. (1329). Açık Muhabere: F. Sarah Hanımefendi'ye. *Kadınlar Dünyası*(90).
- Belkıs, M. (1329). Kadınlıkda Esaretin Müvellidi. *Kadınlar Dünyası*(96).
- Hakkı, İ. (1324). Kadınlarımız ve Maarif. *Demet*(2).

Haydar, A. (1921). Kadının Yaradılışı, İstidadı, Vazifesi. *Kadınlar Dünyası*(194/5).

İstanbul Gazetesi. (20 Temmuz 1927).

Kadınlar Dünyası. (1329). Açık Muhabere. *Kadınlar Dünyası*(91).

Kadınlar Dünyası. (1329). Kadınlık Canlanıyor. *Kadınlar Dünyası*(53).

Kadınlar Dünyası. (1329). Müsavat-ı Hukuk. *Kadınlar Dünyası*(30).

Kadınlar Dünyası. (1329). Terakkiye Doğru. *Kadınlar Dünyası*(5).

Mağmum, F. (1921). Hasbihalname. *Kadınlar Dünyası*(194).

Mevlan, U. (1918). Düşünüyorum. *Kadınlar Dünyası*(176).

Muhiddin, N. (1341). Kadın Yolunun Şiari. *Türk Kadın Yolu*(1).

Rabia. (1869). Birinci Mesele: Terbiye-i Hatıramızın Vucub-i İslahı. *Terakki-i Muhadderât*(5).

Sacide. (1329) Dünyamız İçin. *Kadınlar Dünyası*(110).

## **GÖRSEL KAYNAKLAR**

Resim 1: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/%C3%89mile\\_Zola\\_Nadar.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/%C3%89mile_Zola_Nadar.jpg)  
(son erişim: 05.05.2022)

Resim 2: <https://islamansiklopedisi.org.tr/jon-turkler>  
(son erişim: 05.05.2022)

Resim 3: <https://gorgondergisi.com/wp-content/uploads/2018/03/nisvan-cemiyeti-e1520417986565.jpg>  
(son erişim: 05.05.2022)

Resim 4: <https://pulveposta.files.wordpress.com/2020/01/k3-1.jpg>  
(son erişim: 05.05.2022)

Resim 5: <https://pulveposta.files.wordpress.com/2020/01/k2-1.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 6: <https://www.peramuzesi.org.tr/images/Blog/images/gerome1.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 7: <https://i.pinimg.com/564x/4e/51/41/4e5141d65a2399ea0ae00a4be5febdec.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 8: <https://i.pinimg.com/564x/9b/0c/32/9b0c3224a45da88d72113b6e011f7b24.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 9: <https://i.pinimg.com/564x/0e/10/56/0e1056b5c9e5a5bcc49c1d5fb39b2c01.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 10: <https://i4.hurimg.com/i/hurriyet/75/590x332/619a9a1b67b0a919ec8f2f4a.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 11: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/54ed7eb4e4b0360a4992a93d/1425561537364-UOIR8DEW92RQBTGMQZKR/image-asset.jpeg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 12: <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2015/07/osman-hamdi-bey-ka-hve-ocagi-tablosu.jpg>

Resim 13: Eldem, 2010, s.268.

Resim 14: <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2020/01/osman-hamdi-bey-gezintide-kadinlar.jpg>

Resim 15: Cezar, 1971, s.306

Resim 16: Cezar, 1971, s.291

Resim 17: Giray, 2007, s.76

Resim 18: Giray, 2007, s.81



Resim 19: <https://emuseum.sakipsabancimuzesi.org/internal/media/dispatcher/1021/full%5B;%5D%5B;%5D%5B;%5D>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 20: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/0/02/20200518172310%21Edouard\\_Manet\\_041.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/0/02/20200518172310%21Edouard_Manet_041.jpg)

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 21: <https://i.pinimg.com/564x/87/4b/45/874b45277a4b469488d536ce228a8580.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 22: <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/mufide-kadri>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 23: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Vlaho\\_Bukovac\\_-\\_Divan.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Vlaho_Bukovac_-_Divan.jpg)

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 24: <https://emuseum.sakipsabancimuzesi.org/internal/media/dispatcher/1023/full%5B;%5D%5B;%5D%5B;%5D>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 25: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Winslow\\_Homer\\_-\\_Girl\\_in\\_the\\_Hammock.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Winslow_Homer_-_Girl_in_the_Hammock.jpg)

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 26: Toros, 1988, s.15

Resim 27: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/%C3%89douard\\_Manet\\_-\\_Le\\_repos.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/%C3%89douard_Manet_-_Le_repos.jpg)

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 28: <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/2431/dusunen-kadin>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 29: <https://mdl.artvee.com/sftb/200099fg.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 30: [https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1zlar\\_At%C3%B6lyesi#/media/Dosya:Kizlar atolyesi.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1zlar_At%C3%B6lyesi#/media/Dosya:Kizlar_atolyesi.jpg)

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 31: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Haremde\\_Beethoven#/media/Dosya:Haremde\\_beethoven.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Haremde_Beethoven#/media/Dosya:Haremde_beethoven.jpg)

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 32: <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/80/haremde-goethe>

(son erişim: 05.05.2022)

Resim 33: <https://emuseum.sakipsabancimuzesi.org/objects/665/deniz-kysnda-kz?ctx=9cea143d1a2840db29ef2b8cd eab2a1cbc 361f71&idx=0>

(son erişim: 05.05.2022)

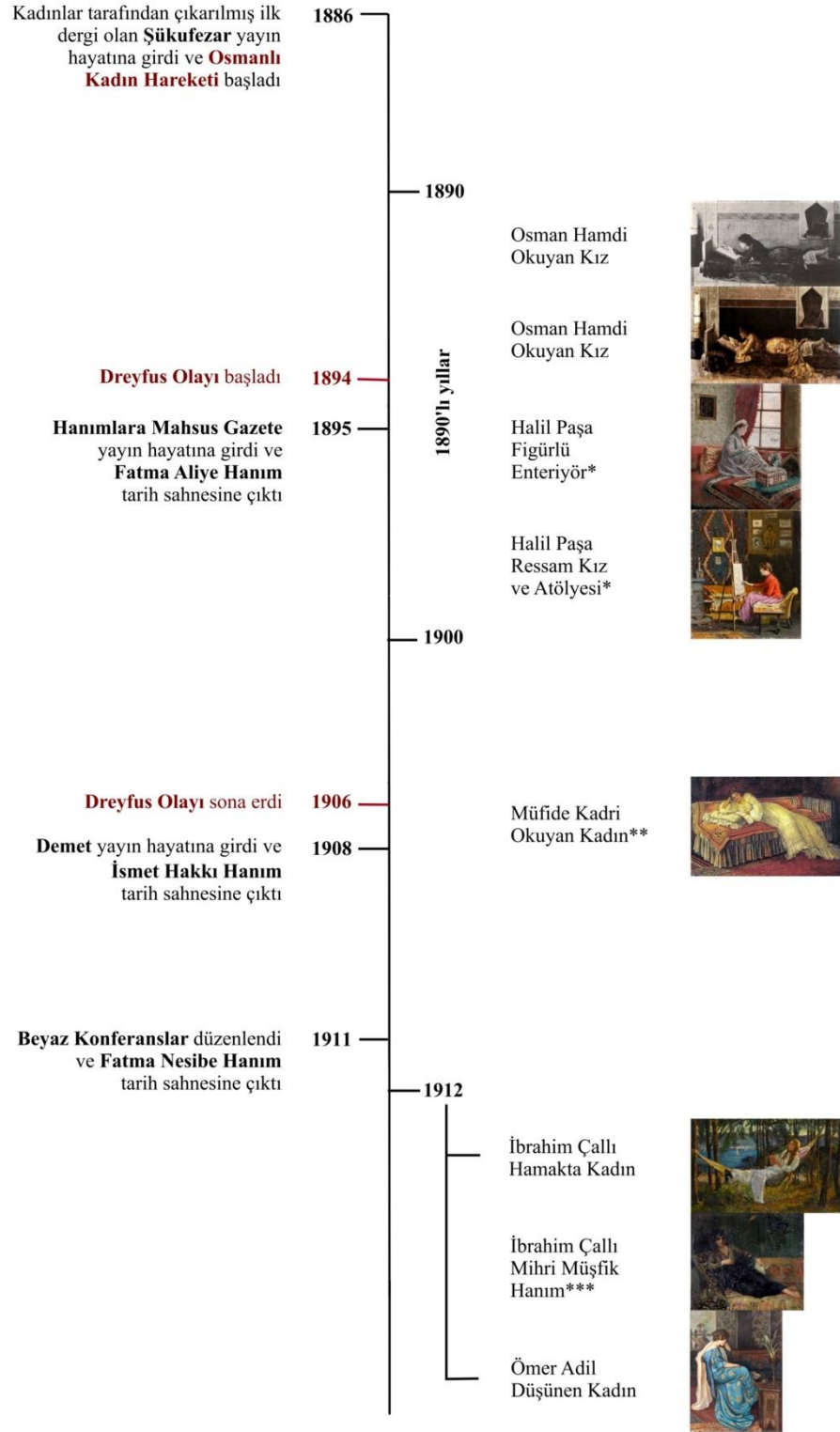
Resim 34: <https://docplayer.biz.tr/docs-images/110/191528246/images/62-0.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

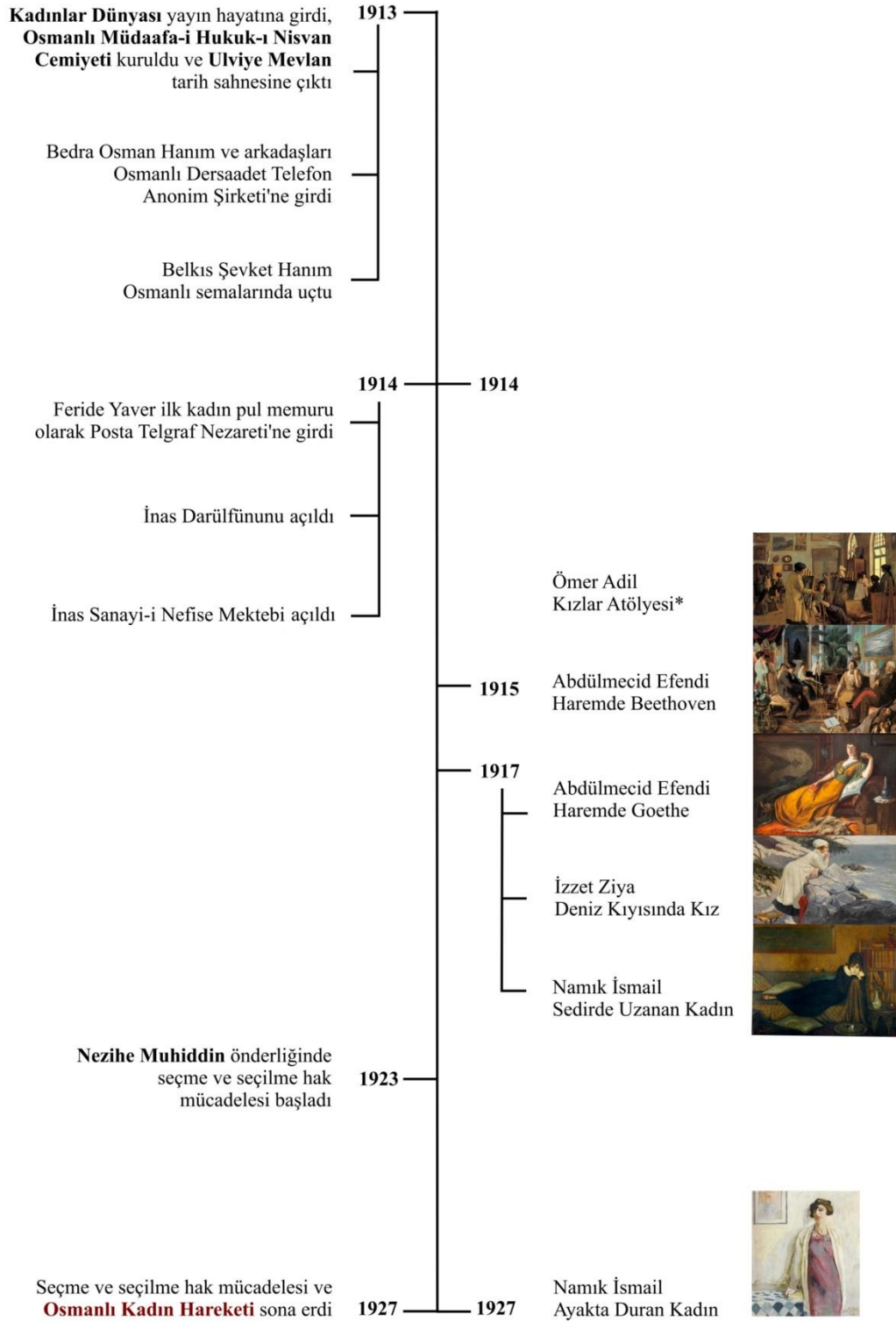
Resim 35: <https://i.pinimg.com/originals/30/8d/b3/308db355351d5c1a8e485e3bfdd9e7d8.jpg>

(son erişim: 05.05.2022)

## EK 1. TARİHSEL ÇİZELGE



\*Resmin yapılmış olabileceği en erken tarih \*\*Resmin yapılmış olabileceği en geç tarih \*\*\*Tarihi bilinmiyor



\*Resmin yapılmış olabileceği en erken tarih