

Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi*

Elif DASTARLI**

Dastarlı, E. (2019). Batılılaşan Türk resminde kadın imgesinin kamusal alanın oluşumundaki önemi. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s. 69-80

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Kadınları sosyal yaşamın dışında bırakan geleneksel yapı Batılılaşmayla kırılırken kadınlar öne çıkarak değişimin simgesi haline gelmiştir. Resim sanatı da bu süreçte Batılı biçim ve teknikler doğrultusunda değişmekte, temsil ettikleri farklılaşmaktadır. Yaşamı evinde geçen kadınlar, erken dönem Türk resminde de çoğunlukla kapalı mekânda temsil edilmişlerdir. Kadınların kamusal alandaki varlığı artarken, resim sanatında da kadın figürünün temsilinde bir değişimin olup olmadığı önemli bir sorunsaldır. Çalışmanın amacı, Türk resminde kadın imgesini vurgulamak ve toplumsal anlamda kamusal alanın oluşumunda bu imgenin önemine dikkat çekmektir. Çalışmada, 20. yüzyılın ilk yıllarında Türk toplumunda kamusal alanın oluşumuna yönelik değişim, Jürgen Habermas'ın kamusal alan tanımı doğrultusunda ele alınmış, erken Türk resminden seçilen, kadın figürünün kamusal alanda temsil edildiği resim örneklerinin incelenmesiyle eser analizi yöntemine başvurulmuştur. Araştırmanın sonucunda kamusal alanı temsil eden resim örneklerinin Batılılaşma ile değişen sokak yaşamını belgelemenin ötesinde olduğu, modern yaşamın simgesi olarak görülen kadın figürü ile amaçlanan modernleşmeye uygun sahnelerin yaratıldığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı Devleti, Batılılaşma, kamusal alan, Türk resmi, kadın imgesi

The Importance of the Image of Women in Construction of the Public Sphere in Western Style Turkish Painting

Abstract

As the traditional structure marginalizing women has been broken with Westernization in late Ottoman Period, women have stepped forth to become symbols of change. Meanwhile, the art of painting has been changing along the lines of western forms and techniques, and its representations begin to differentiate. Spending most of her time in the household, the women in early era Turkish painting are often depicted indoors. However, while women's presence in the public sphere increase; it's an important question as to whether there are any changes in the representation of the female figure in the art of painting. The purpose of this work is to emphasize the image of women and to draw attention to its importance in construction of the public in a social sense. In this essay, the changing of Turkish public life in the first years of 20th century was being taken in accordance with Jürgen Habermas's theory of public sphere. The research is preferred to image analysis get through a view of the selected works which represent of women in public sphere. The research finds that the images representing the public sphere are beyond documenting the changing street life as a result of Westernization, also the image of women as the symbol of modern life is used to create modern scenes.

Keywords: Ottoman Empire, modernization, public sphere, Turkish painting, image of women

* Bu makale, 4-5 Ekim 2018 tarihlerinde DEKAUM tarafından "Güçlendirmek Yerine Güçlenmek ve İlerlemek" temasıyla düzenlenen 2. Uluslararası Kadın Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulan çalışmanın genişletilmiş halidir.

** Öğr.Gör.Dr., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, elifdellalolu@sakarya.edu.tr, ORCID 0000-0002-4033-9055

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın, Batılılaşma sürecinde, 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra kendi sosyal gerçekliğindeki değişim nedeniyle öne çıkmış, özellikle 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet döneminde sürecin simgesi haline getirilmiştir. Resim sanatı ise hem Batılılaşma/modernleşme sonucu tekniği-konusu-yöntemi yenilenmiş bir alan hem de imge üretiminin en önemli mecrası olmasıyla toplumsal değişimin rahatlıkla izlenebileceği bir sanattır. Kadının toplumsal anlamda modernleşmenin simgesi haline gelmesi, resim sanatında da simgeleştirilmesiyle karşılığını bulmuştur. Çalışmada bu koşutluktan hareket edilerek, Osmanlı'nın 20. yüzyıla denk gelen son döneminde kadının kamusal alandaki varlığı, resim sanatında kamusal alanda temsil edilen kadın figürünün analiziyle ele alınmaktadır.

Osmanlı'da Batılılaşma, Cumhuriyet döneminde ise modernleşme, asrileşme olarak isimlendirilen süreç için bu çalışmada Batılılaşma kavramı kullanılmıştır. Bunun nedeni, makale için seçilen tarihsel aralıkta yani 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başında değişimin "Batı gibi olmak" şeklinde algılanmasıyla "Batı" vurgusunu yapmak amacıyla.

Önce askeri daha sonra idari alandaki reformlarla başlayan Batılılaşma, toplum yaşamını da derinden etkilemiş, zamanla topyekün bir değişimin adı haline gelmiştir. Bu süreçte kamusal alanda kadının varlığına odaklanmak, bakış açısını bireyden yana çevirerek ve döneme dair dönüşümün hayatın derinine işleyen yönünü görerek olabilir. Araştırmanın problemine, sanat ile toplumsal karşılıklı ilişkisini ele alırken toplumsal koşulların sanatı belirlediği gibi sanatın da mevcut toplumsallığı belirleyen en önemli aktörlerden olduğu bilinciyle yaklaşmaktadır. Ancak 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı, Türk resminin kendi dinamikleri açısından figür resmi için erken sayılabilecek bir dönemdir. Bu nedenle zaten figürün, özellikle kadın figürünün pek temsil edilmediği bir dönemde, kamusal alanda kadın resminin bilinen ve günümüze ulaşan çok az örneği olduğu için yorum alanı fazla genişletilememektedir. Söz konusu durum, çalışmanın probleminin ortaya konması açısından bir sınırlılık anlamına gelse de öte yandan var olan örneklerin önemini artırmaktadır.

Sosyal tarih anlayışı doğrultusunda gündelik hayata odaklanan çalışmada Jürgen Habermas'ın kamusal alan kavramını çıkış noktası olmuş, Osmanlı'daki kamusal alan tanımlanırken bu doğrultuda bir tartışma yapılmıştır.

Osmanlı Devleti'nde nüfus farklı din ve milletlerden oluşmuş, sanatın Batılılaşması sürecinde azınlık ve yabancı sanatçılar çok büyük rol oynamıştır. Ancak II. Meşrutiyet döneminde güçlenen Türk milliyetçiliği, 1923'de Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle Türk kimliğine dayalı ulus devlet anlayışıyla sürdüğü için, toplum yapısı da bu doğrultuda yeniden şekillenmiştir. Bu nedenle makalede "Türk resmi" ile Müslüman ve kendisini Türk olarak tanımlayan sanatçılar kastedilmiş ve örnekler onların çalışmalarına sınırlandırılmıştır.

Kamusal Alan

'Kamu' kavramı, ulus devletlerin oluşmaya başlamasıyla güçlenen milli kimlik olgusunun belirleyicilerindedir ve vatan-olmanın ortak paydalarından biridir. 'Kamusal' kavramı ise 'kamu'nun oluşmasıyla ilgilidir ve daha çok 'kamusal alan' şeklinde düşünülür. Kamusal alan devletleştirilemeyen ya da özelleştirilemeyen, halkın kullanımına ait mekân olarak tanımlanabilir. Jürgen Habermas 'kamu' ve 'kamusal' kavramlarını 20. yüzyılda sosyal bilimlerin tartışma alanında detaylı biçimde açan isimdir. Habermas, 'kamusal'ı özel mülkiyet ve toplumsal ilişkiler ağı bağlamında ve Avrupa modernitesi özelinde ele alır. 'Kamusal alan' kavramıyla ise toplumsal yaşam içinde "kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabileceği bir alan"ı işaret eder (Habermas, 2004, s. 95.); Avrupa modernitesinin dinamiklerine göre "burjuva kamusal alanı"nın tanımını yapar. Habermas'ın saptadığı biçimiyle kamusal alan ve kamuoyu kavramları ilk kez 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve toplumsal kanaatler tarih boyu var olsa da "kamuoyu tanım itibarıyla sadece muhakeme eden bir kamunun öncüllüğü altında varlık kazanabilir." (Habermas, 2004, s. 96)

Habermas'a göre edebi ve politik olmak üzere iki tür kamusal alandan söz edilebilir. Kamusal tartışmanın konusu devlet etkinliğine ilişkin meseleleri hedeflediğinde politik kamusal alandan bahsetmeye başlarız. Sanat açısından daha önemli olan ise Habermas'ın "edebi kamusalılık" olarak tanımladığı kavramdır¹ (Habermas, 2003, s. 112-115). Kamusalılık adına önemli olan gelişme ise kentlerde ortaya çıkan ve herkesin katılımına açık yeni merkezlerdir. Eğitimli seçkinlerin bir araya gelebileceği salonlar ya da kafeler doğrultusunda mekân olgusu kamusalılık fikrinin önemli yönünü oluşturur.

1 Fransız Devrimi, başta edebi ve sanat eleştiriciliği kimliği baskın olan kamuoyu politikleştirilen bir itki yaratmış ve Fransız Aydınlanması ile modern eleştirinin ortaya çıkması, özerk bir modern sanat fikrini doğurmuştur. Sanat kurumları olan müzeler-sergiler kamusalılığın oluşumunda önemlidir.

Dolayısıyla kamusal alan, Batı söz konusu olduğunda doğru-
dan kültürel ve düşünsel üretimin yapıldığı, “kişilerin değer-
ler, erek ve normlar üzerinde mutabakata varma ve katkı yap-
ma şansına sahip oldukları estetik/edebî eleştiri veya politik
muhalefet alanı” şeklinde tanımlanır (Cevizci, 2005, s. 967).
Bu tanımlar ışığında, kamu, kamusal ve özellikle de kamusal
alan kavramlarının, Batılılaşma sürecindeki Osmanlı Devleti
için çok önemli olduğu bir gerçektir; ancak söz konusu tanım-
ların coğrafi dinamiklere uygun şekilde yeniden yapılması ge-
rekir.

Osmanlı’da Kamusal Alan ve Kadın

Osmanlı’da kamusal alanın tanımını yapan isimlerden Şerif
Mardin, “kamuya açık alan”ın 1839’da ilan edilen Tanzimat
reformları sonucunda ortaya çıktığını ancak bu gelişmenin
Tanzimat devlet adamlarının ikinci kuşağının ürünü oldu-
ğunu belirtir. Mardin’in açıklamasıyla, özel gazeteciliğin başla-
dığı 1860’lardan itibaren yayınlanan gazete yazıları bir çeşit
“âmme efkârı” (kamu fikri/kamuoyu) yaratmıştır (Mardin,
1990, s. 27). Nadir Özbek ise sosyal devlet anlayışına odakla-
narak Osmanlı’da kamusal alanı, demokratik bir özellik atfe-
dilmeksizin, siyasetin tezahür ettiği ortam veya zemin olarak
tarif etmiştir (Özbek, 2002).

Habermas’ın kamusalı daha çok bir sosyallik mode-
lidir ve “kamusal alan” tanımı da demokrasi sorunsalı çerçe-
vesinde kavramlaştırılmıştır. Ancak Osmanlı’da kamusal alanın
tanımını mekân ilişkileri bağlamında yapmak yani kamusal
alanı esas almak gerekir. 19. yüzyıldan itibaren Batılılaşma
yoluna girmiş olan Osmanlı’da –özellikle bu makalenin oda-
ğına aldığı gündelik yaşamı da kapsayan sosyal tarihçilik an-
layışı doğrultusunda– Habermas’ın kamusal alan kavramını
genişletmek mümkündür. Habermas, kamusal alan tanımını
yapmak üzere 17. yüzyıl sonlarından itibaren aristokrasiden
burjuvaziye değişimi izlerken saray salonlarından giderek
burjuvazinin salonlarına ve mahrem eve varan mekânsal algı
değişimini ortaya koyar. Ekonomik faaliyet alanı ile mahremi-
yet alanı olarak evi birbirinden ayırır (Habermas, 2003, s. 98-
109, 117-120). Osmanlı’daki kamusal alan da bu özel-kamusal
ayrımı doğrultusunda yapılabilir. Çünkü tarihsel olarak kamu-
sal yaşam kültürünün sınırlı olması, en önemli kamusal alanı
sokaklar, mekân ise kahvehaneler haline getirmiştir.

Osmanlı’da, Habermasçı tanımıyla devlet ile toplum
arasında yer alan ve öne çıkan kamusal mekânlar olan kah-
vehaneler tamamen erkeklere aittir. İslami yasaların egemen

olduğu düzende evin geçimini sağlamakla yükümlü olmayan
kadının ‘doğal’ yeri evin içi sayılmıştır. Osmanlı yönetici sınıf-
ları 16.-17. yüzyıldan itibaren kadınları toplum yaşantısının
dışında tutmak üzere kararlar almış, kadının ticari faaliyet-
lerden alıkonması, kıyafetlerinin düzenlenmesi hatta sokağa
belirli günlerde çıkabilmesini öngören padişah fermanları
çıkarılmıştır (Tekeli, 1983, s. 1191-1192). Dolayısıyla Batılı-
laşma sürecinde moderniteye sahip olmayan ancak onu örnek
olarak modernleşmeyi amaçlayan Osmanlı’da kamusal alanın
varlığı büyük ölçüde ‘sokakta görünme’ye yani aslında kadı-
nın görünmesine bağlıdır.

Batılılaşma döneminde toplumsal değişimleri anla-
mak için siyasi tarih çalışmaları yeterli olmamakta, gündelik
hayata odaklanmak için gezi yazıları, günlükler ya da gözleme
dayalı edebî türlerle bakmak gerekmektedir. Örneğin, 1874’te
İstanbul’a gelen, kısa bir süre kalarak gözlemlerini *Constanti-
nople* kitabında kaleme alan İtalyan yazar Edmondo de Ami-
cis, sokakta karşılaştığı kadına dair şunları kaydetmiştir:

“İstanbul’a, Türk kadınlarının mahkum edildikle-
ri kölelik hali hakkında sayısız hikaye dinledikten sonra, ilk
defa ayak basanlar için, onlara, tıpkı bir Avrupa şehrindeki
gibi, günün hemen her saatinde ve her yerde rastlamak büyük
bir sürpriz olacaktır. Sanki bütün o esir kırlangıçlar, ilk defa o
gün özgür bırakılmışlar ve Müslüman kadınlar için yeni bir öz-
gürlük çağı başlamış gibi bir görünüm hakimdir.” (de Amicis,
2009, s. 197)

Amicis’in ziyaretini gerçekleştirdiği 19. yüzyılın
sonu, Osmanlı’da Tanzimat ile başlayan Batılılaşma yönelimi-
nin sistemleştiği, gündelik hayatın çok parçalı sosyo-kültürel
yapısının, Tanzimat modernleşmesiyle bütünleşme sürecine
girdiği bir dönemdir (Işın, 2006, s. 84). Bu hem farklı dine
mensup milletler hem de kadın-erkek için söz konusudur.
Çünkü Osmanlı’da kadının statüsü bu dönemden itibaren de-
ğişmeye başlamış, Batılılaşma sürecinin toplumsal yaşamı
yeniden belirlemesi en çok kadının yaşamını etkilemiştir. Öte
yandan Mehmet Ö. Alkan’ın (1990, s. 88) belirttiği üzere, Tan-
zimat ile kadının toplumsal statüsü değişmeye başladıysa da,
bu tarihten sonra çıkarılan yasalar ile kadının sosyal hayatı
hâlâ sınırlanmaya, kadın sadece toplumsal olarak değil fizik-
sel olarak da görünmez kılınmaya çalışılmıştır (aktaran Berk-
tay, 2011, s. 31). “Bu, kadını ‘mahrem’ sayan ve dolayısıyla
da kamusal alandaki varlığını ‘zorunluluk’ halleriyle sınırla-
yan, engellemediği durumlarda da katı bir biçimde de

netlemeye çalışan bir anlayış”ın sonucudur (Berktaş, 2011, s. 31). Yani kadının kamusal alanda varlık göstermesi Batılılaşma ile Tanzimat’tan sonra başlamış ancak süreç içinde yavaş ilerlemiştir. Kadınlar ama elbette özellikle seçkin bir kesim kendi sözünü söyleme, İslami geleneklerin belirlediği kapalı hayatından çıkma ve toplumun eşit bir bileşeni olma mücadelesine girmiştir. 1874 yılında kölelik ve cariyeliğin kaldırılması için çıkarılan padişah fermanı ve 1857’de kanunla veraset haklarında kız ve erkek çocukların eşit statüye getirilmesi erken tarihli önemli gelişmelerdir (Tekeli, 1983, s. 1192). Öncelikle konaklarda başlayan daha sonra Tanzimat’la temelleri atılan modern okullar da çok önemlidir. Kız çocukları için rüştiye mekteplerinin, kız sanayi ve öğretmen okullarının, 1910’da İnas Darülfünunu’nun, 1914’te de İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılması, kadının toplumsal statüde erkek ile eşit hale gelmesinin, dolayısıyla toplumsal hayatın bir parçası olarak kamusal alanda varlık göstermesinin en önemli adımlarıdır.

Edebiyatçı Refik Halid Karay, Üç Nesil Üç Hayat kitabında gündelik yaşama odaklanır ve kadının sokaktaki varlığına dair de önemli bilgiler verir. Karay, Abdülaziz devrinde “kadın sokağa çıkmak vesilesini pek güç bulurdu” (Karay, 2016, s. 47) der. Osmanlı’nın geleneksel anlayışına uygun olarak evlerinde kafeslerin arkasında yaşamını sürdüren kadının “ferahlayarak” ev dışında görece rahatlıkla vakit geçirmeye başlamasının, II. Abdülhamid’in iktidarı döneminde (1876-1909) olduğunu söyler (Karay, 2016, s. 48). Yazar, II. Abdülhamid döneminden itibaren aşk ilişkileri dolayısıyla kadın-erkeklerin bir araya gelebildikleri mekânları ise sandal sefalari, seyir yerleri, kadınların üst kat localarda oturması şartıyla tiyatrolar ve kafes arkasında oturdukları su kenarı yani piknik yerleri, yine kadınların kafes arkasında oturdukları ortaoyunu oynanan yerler ile sünnet düğünü gibi vesilelerle çeşitli özel bahçeler ve kırlar şeklinde sıralar (Karay, 2016, s. 49-50).

Batılılaşma sürecinde muhafazakar kesime karşı reformcu çizgi kadının özgürlüğünü savunsa da aslında süreç, Batılılaşmanın kolaylıkla içselleştirilmemesi nedeniyle ‘Batılı gibi olmak’ şeklinde algılanmıştır; bu da görüntüyü yani imgeyi esas kılmış, “Batılı gibi görünmek” önem kazanmıştır. Kılık kıyafetten yeme içme alışkanlıklarına kadar gündelik yaşamı belirleyen pek çok şey buna göre belirlenmiştir (Belge, 1983, s. 838; Hanioğlu, 2006, s. 55; Tanrınar, 2006, s. 128). Dolayısıyla kadının giderek daha fazla kamusal alana katılması, toplumsal görünürlük kazanması, yani Batılı giysiler giymesi

kadar evinin dışında da görünmesi simgesel bir niteliğe sahiptir. Özellikle İkinci Meşrutiyet döneminde Batılılaşma yanlıları kadınları adeta simge olarak görmüş, kadının giderek daha fazla kamusal alana katılmasının, toplumsal görünürlük kazanmasının önünü açmıştır. Kadınların “dişi”liğin mahremiyetinden sıyrılıp eğitim yoluyla toplumsal hayata katılması, Batılılaşma projesinin temel fikirlerinden biri haline gelmiştir (Göle, 1994, s. 29).

Kadın Temsili Dolayısıyla: Modernleşme Sahneleri

18. yüzyıl sonunda Askeri okullardaki teknik eğitimle başlayan Türk resminde Batılılaşma sürecinde figür temsili başlı başına bir sorun olmuştur. Ancak 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılması ile figür eğitimi kurumsal olarak verilmeye başlanmış, örnekler giderek artmıştır. Ayrıca figür resminde öncü olan Osman Hamdi Bey’in Paris’te eğitim alarak 1868 yılında geri dönmesi ve bu tarihten itibaren figüre yer verdiği çalışmalarına devam etmesi önemlidir. Yine de II. Meşrutiyet’in ilanından sonra varlık gösteren ve 14 Kuşağı olarak bilinen sanatçılara kadar figür resminin çok sınırlı kaldığı bir gerçektir. Erkek sanatçılar canlı figür betimi sorununu aşmaya çalışırken bu kadın ressamlar için de sorun olmuş, Mihri Hanım’ın (Müşfik) başı çektiği kadın sanatçılar bir de kendi özel hayatlarının dışına çıkmanın mücadelesini vermişlerdir.

Aslında Osmanlı resim sanatında başlı başına bir tür olarak tek kadın figürü XVII. yüzyıldan itibaren çeşitli albümlerde yer almaktadır; ancak bunlar çoğunlukla belgesel nitelikte örneklerdir (İnankur, 2014, s. 203). Sanatın Batılılaşmasıyla kadın resimleri değişir; 19. yüzyılın sonundan itibaren temsil edilen kadın figürü, sadece kıyafetleriyle değil, davranışlarıyla, hareketleriyle hatta bakışlarıyla yeni bir kadın tipini yansıtmaya başlar (İnankur, s. 206). Yeni kadın tipi, yeni resmin başat konusu haline gelir. Fakat bu kez temsilin niteliği tartışmalıdır. Çünkü günümüze ulaşan örneklere bakıldığında, kadın figürünün genellikle iç mekânda ve eylemsiz bir halde gösterildiği saptanabilir. Özellikle 14 Kuşağı sanatçıları giderek kadını dışarıda göstermeye ağırlık verse bile bu sahnelerde de kadın genellikle tek başına, düşünceye dalmış biçimdedir ve ‘dış mekân’ örneğin bir sokak değil genellikle bahçe ya da balkondur. 19. yüzyıl modern resmi ve tarih yazımına odaklandığı makalesinde Griselda Pollock, kadın figürlerinin hem erkek hem de kadın ressamlar tarafından resimlenirken yer aldıkları mekânlara dair bir çözümleme ya-

mekânları” kavramını ileri sürer. Bu ise oturma odası, dikiş odası, mutfak gibi toplumsal cinsiyet ayrımı açısından kadınlara mal edilen mekânlar gibi düşünülse de sadece bunlarla sınırlı değildir. “Kadınlık mekânları, kadınlığın söylemde ve sosyal pratikte bir konumsallık olarak yaşandığı mekânlardır” (Pollock, 2008, s. 210-211). Burada yer alan ve kadının kamusal alanda temsil edildiği örnekler ise, bahsedilen ‘açık ama kapalı’ mekân anlayışına zıt, kadının kamusal alandaki varlığının artmasıyla Batılı kamusal alanın oluşmasına işaret eden resimlerdir.



Resim 1. Osman Hamdi Bey, Türbe kapısı önünde iki kadın, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm, özel koleksiyon. (Eldem, 2010, s. 130)

Osmanlı’da Hariciye Nâzırlığı’na kadar yükselmiş İbrahim Edhem Bey’in oğlu olan Osman Hamdi (1842-1910), Paris’te hukuk okurken École des Beaux-Arts’a kayıt yaptırmadan devam etmiş, Gustave Boulanger’in yanında çalışmıştır. Öğrencisi olmasa da Jean-Léon Gérôme’dan büyük ölçüde etkilenmiş, akademik hatta oryantalist bir üslubu benimsemiştir¹. Batılı anlamda Türk resminde figür temsilinin öncülerinden olan Osman Hamdi kadın ile erkeği aynı düzlemde ele almış, resimlerinde erkekler gibi kadınlar da dış dünyaya ilgi duymuştur. Hatta iddia edilebileceği gibi “Osman Hamdi kadını toplumsal anlamda ülküselmiştir” (Yasa Yaman, 2006, s. 40). Kadın figürünü dışarıda resmettiği çok sayıda ki resminden biri olan *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* şipşak

1 Osman Hamdi ve diğer ressamın doğum-ölüm tarihleri ve hayatlarına dair bilgiler için, Ahmet Kamil Gören’in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950’den, kendisinin 1 Ekim 2018 tarihli görüşmede tarafımıza aktardığı bilgiler esas alınmıştır.

fotoğraf şeklinde kurulmuş bir kompozisyona sahiptir. Kadınlardan biri bedeniyle dönüp izleyiciye doğru bakarken diğeri adımını attığı anda kafasını çevirip bakmaktadır. Pek çok resminde fotoğraftan çalıştığını bildiğimiz Osman Hamdi bu resimde de benzer bir yöntem kullanmış olabilir. Kompozisyonun mekânı, geleneksel mimari dokuyu resmetme ilgisini gösterir. Konumuz açısından önemli olan ise 1883 gibi görece erken bir tarihte, iki kadını kamusal bir alanda, bir türbe kapısında temsil etmiş olmasıdır.

Kadınlar bol feraceleri, başlarındaki örtüleri ve yüzlerini kapatan yaşmaklarıyla dönemin mahremiyetine uygun gibidir. Ancak Osmanlı’da özellikle Batılılaşma döneminde kadınlarının manto benzeri feraceyi kullandıkları bilirse de 1872’den başlayarak feracenin giyilmesi yasaklanmış, onun yerini Suriye’den moda olarak gelen çarşaf almıştır (Görünür, 1998-1999, s. 98)². Dolayısıyla bu resmin yapıldığı 1883 yılı, kadınların ferace değil çarşaf giymeleri gereken bir dönemdir. Her ne kadar halkın yalnızca tutucu kesiminin çarşaf tercihi hoş gördüğü tahmin edilse de kadınların bu yasağa ne kadar karşı gelebildikleri bilinmez. Öte yandan, Batılılaşmaya inanmış ve kendisini de Batılı bir entelektüel olarak kurmuş olan Osman Hamdi’nin kadınları özellikle böyle yani aslında çarşaf giyip peçe takılan bir dönemde ferace ve şeffaf yaşmak ile temsil etmiş olabileceği de önemli bir ihtimaldir. Üstelik kadınların feraceleri moda uygun şekilde renklidir ve resme dikkatli bakıldığında başörtüleri altından saçları seçilebilir.



Resim 2. Osman Hamdi, Gezintide kadınlar, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 84x132 cm, Yapı Kredi Koleksiyonu. (Eldem, 2010, s. 222)

2 Nisan 1892’de çıkarılan bir emirle ise hem çarşafın kadınlar tarafından vücut hatlarını belli edecek şekilde kullanılması hem de II. Abdülhamid’in güvenlik takıntısı nedeniyle çarşaf tamamen yasaklanmıştır. Sultan Abdülhamid’in emri ile 2 Nisan 1892’de Bâbiâlî’ye gönderilen yazı için bkz. Bardakçı, 2016.

Osman Hamdi'nin *Gezintide Kadınlar* adlı bu tuvali ise erkek-kadın bir arada ve kalabalık bir grubu göstermesiyle önemlidir. Arka planı Sultanahmet Camii'nin dış duvarları olduğu anlaşılan mekân Atmeydanı yani Sultanahmet Meydanı'dır. Meydan, 19. yüzyılda da günümüzdeki kadar önemli, her gün kalabalıkları çeken bir yer olagelmıştır. Arkada görülen esnaf ile kendi aralarında sohbet eden adamlar, sokağın olağan dokusunu verir. Kadınlar ise beden hareketleriyle gülerik-aralarında konuşarak, çekingen bir cazibeyle betimlenmiştir.

Resim, kadınların mahrem alan dışına çıkarken hâlâ çarşaf giymeleri gereken bir döneme tarihlenmektedir. Öte yandan kadınların hem farklı renkler hem de biçimlerde giyindikleri dikkat çeker. Örneğin ön plandaki kırmızı, mavi ve onların arkasındaki sarı feraceli kadınların kalkık kalçaları, o bölgeye mübalağalı dolgunluk verirken beli ince göstermeye yarayan ve "paniye" denen sepetler ve hatta onun kullanımının kalkmasıyla yerine takılan yastıklar yüzünden böyle görünmektedir; fakat bu Abdülaziz döneminde uygulanan bir modadır (Karay, s. 107). Resimdeki diğer kadınlarda ise bu abartılı aksesuar görülmez. Kompozisyonun sol ve sağında iki grup halindeki kadınların ortasında, sahnenin de ortasında duran bir başka kadının üzerindeki siyah parlak kumaştan ve etekleri işli çarşaf ise önceden "pek kaba, pek hantal, pek zevksizce başlamış; fakat, gitgide çok ince, çok biçimli, çok nazik bir şekil almış" çarşaf modasına uygundur (Karay, s. 108). Sahnedeki dokuz kadının üç farklı kıyafet tarzında temsil edilmesi, Osman Hamdi'nin görsel anlamda bir zenginlik amaçladığı şeklinde yorumlanabilir.

Dikkat çeken bu kalabalık kadın grubu, başlıca kamusal alan sayılması gereken sokakta geleneksel mahremiyet kalıplarının kırılmaya başladığını işaret eder. Osman Hamdi bu gibi resimleriyle, ne giyineceği, nerede gezebileceği فرمانlarla sıkı sıkı belirlenmiş bir dünyada Müslüman kadınların açık alanlardaki varlığını resmederek kadınların dışa açılmaya başlayan dünyasına dair ipuçları vermiştir (Antmen, 2013, s. 39). Dolayısıyla resmin hâlihazırda sokaktaki değişen hayatı imgelerle temsil ederek sanatın alanına taşımış olması, değişimin ikinci kez vurgulanmasıdır.



Resim 3. Bedri Kulları (Ahmed Bedri), Alman çeşmesi, (1901 sonrası), tuval üzeri yağlıboya, 84x110 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi (Yasa Yaman, 2012, s. 105)

Alman Çeşmesi adıyla bilinen resim, 1892'de Harbiye'den piyade teğmen olarak mezun olan Ahmet Bedri Kulları (1871-?) tarafından yapılmıştır (Boyar, 1948, s. 104). Resmin merkezinde, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in sultana ve İstanbul'a hediyesi olan ve Sultanahmet Meydanı'nda yer alan Alman Çeşmesi yer almaktadır. Almanya'da yapıлып 1901'de İstanbul'daki yerine monte edilen anıtsal yapı, Roma-Bizans mimarisi özelliklerini taşımakta, Alman mimarisinden de detaylar barındırmaktadır (Göğüş, 2015, s. 198).

Alman Çeşmesi, Ahmet Bedri'nin, çeşmeyle birlikte çevresindeki figürleri temsil eden, yani gündelik yaşamı görselleştiren bir çalışmadır. Türk resminin erken dönemlerinde figürün pasif konumu bu kompozisyonda da belirleyicidir. Ancak hareketsiz pek çok figür arasında annesinin elini çekerek bir yeri işaret eden çocuk ile annesi dikkat çeker; figürler, oldukça durağan kompozisyonda tezat yaratan bir odak haline gelir. Öte yandan hem kadın hem de çocuk, Batı modasına uygun giyinmiş muhtemelen gayrimüslim cemaatlere mensup ya da Avrupalıdırlar. Resim, Türk-Müslüman ve asker bir ressamın sokaktaki Batılı görünüme sahip bir kadın ile çocuğunu, özellikle dikkat çekecek şekilde hareketli ve farklı temsil etmesiyle ilginç bir örnektir. Resim sanatının kendisine dair olduğu gibi, sokaktaki yaşama dair de yeninin gelmekte olduğunu işaret eder adeta.

Türk resminin üçüncü kuşak sanatçılardan olan, Rüştü ve Mühendishane'de eğitim aldıktan sonra 1880-88 yılları arası Paris'te eğitimini sürdüren Halil Paşa'nın (1852-1939) kadın figürünü genellikle çocuklarla birlikte temsil eden çok sayıda açık hava resmi vardır. Burada yer alan *Göztepe'den*



Resim 4. Halil Paşa, Göztepe'den, 1905, tuval üzeri yağlıboya, 70x106 cm., Beyoğlu Kaymakamlığı koleksiyonu (Akkoyunlu, 2006, s. 147)

resmi gibi bunlar genellikle izlenimci tarzda renk ve ışığa sahip, ressamın benzer anlayışla gerçekleştirdiği pastoral kıy ve deniz kıyısı manzaralarıdır. Zaten erken dönem resim örneklerinde kadınlar dışarıya çıkarılmışsa genellikle pastoral nitelikte dinlenme ve gezinti sahneleri içinde betimlenmişlerdir. Yine de figürleri gündelik hayatın parçası olarak sayfiye mekânlarında göstermeleriyle önemlidirler.

Batılılaşmayla gündelik yaşamın değişmesi, eğlence alışkanlıklarında da kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle Lale Devri'nde başta Kâğıthane olmak üzere mesire yerlerinin ortaya çıkması sonucu zamanla artan bir gezinti modası oluşmuştur. Küçüksu, Göksu, Kurbağalıdere, Kuşdili gibi yerlerde sandal veya arabayla gezinti yapmak yaygınlaşmış, bu mesireler günün koşullarına göre flört mekânları da sayılmışlardır (Belge, 1983, s. 870). Bu temaların 19. yüzyıl Paris modern resmiyle benzer olması da dikkat çekicidir (Dastarlı Dellaloğlu, 2018, s. 356). Halil Paşa'nın burada yer alan *Göztepe'den* resmi ve benzer kompozisyonları bu anlamda değerlendirilebilir. Ayrıca Halil Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem'in dönemin Batı hayranlığını ya da yanlış Batılılaşmayı ana karakteri üzerinden hicveden önemli eseri *Araba Sevdası* romanını da resimlemiş ve buradaki gibi kıy gezintisi sahneleri yapmıştır.¹

Konuya dair daha özel bir örnek ise Türk resminin ilk kadın ressamlarından olan Müfide Kadri'ye aittir.

Şehremaneti mümeyyizlerinden Kadri Bey'in evlatlık kızı olan Müfide Kadri (1899-1912), zengin bir yaşam içinde Batılı tarzda büyümüş, Osman Hamdi'den ve Profesör Valeri'den resim dersleri almış, bu sırada müzik bilgisini de



Resim 5. Müfide Kadri, Mesirede ud çalan kadınlar, tuval üzeri yağlıboya, (1912 öncesi/muhtemelen 1910), 38.2x55 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi. (Yasa Yaman, 2012, s. 219)

geliştirmiştir (Aksel, 2011, s. 52-53). Bu dönemde ancak seçkin kesimin kızlarına mahsus olarak iyi eğitim almış ve Türk resminin öncü kadın ressamlarından olmuştur. Sanatçının figürlü resimlerinin neredeyse tamamında sadece kadın figürüne yer vermesi, kamusal alandan gizlenen kadına vurgu yapmak istemesi şeklinde yorumlanabilir (Ödekan, 2011, s. 58). Ancak bu, sadece kendisi ve kadınları model olarak çalışabilmesinden de kaynaklanabilir.

Müfide Kadri'nin burada yer alan *Mesirede ud çalan kadınlar* resmindeki dört kadın, toprak bir patikayla arkaya doğru açılan ormanlık bir alanda, çiçekler içindedir. Üçü çiçek toplayarak sepetlere doldurmuş hatta buna devam etmekte, sağdaki bir diğeri onlara elindeki ud ile müzik yapmakta, arkadaki kadın ise uzanmış, rahat bir pozda öndeki kadınları izlemektedir. Resmin kurulan mekânı kadınların başlarındaki çiçek taçları gibi detaylar resmi adeta bir bahar alegorisine dönüştürür. Kadınların meleklerle, mekânın da tanrılaşan doğaya benzetilmesi, aynı bakış açısından kaynaklanır (Özdoğan, 1991, s. 34, aktaran Gürel).

Müfide Kadri'nin diğer figürlü resimlerinden de anlaşılacağı üzere insan figürü biraz "acemice" çizilmiş, bu da onun resim diline bir naiflik katmıştır. Ressamın bu çalışmasındaki aynı söz konusu tavrı, resmin sıcak bir duyguya sahip olduğu şeklinde yorumlanmış; kompozisyon planındaki sağa doğru açılma ve dengesizlikle birlikte devinime dikkat çekilmiştir (Özdoğan, 1991, s. 35-36, aktaran Gürel). Haşim Nur Gürel resimdeki "acemiliğin" kaynağının, "ressamın ayrı ayrı gözlemleyip krokilediği beş kadın imgesini çiçeklerle bezeli bir kıy köşesinde yan yana getirerek oluşturduğu kompozisyondaki ölçek ve ondan kaynaklanan perspektif sorunları" olabileceğini belirtir (Gürel).

¹ Kitabın Halil Paşa'nın resimlerinin yer aldığı baskısı için bkz. Recaizade Mahmut Ekrem, 2014.

Yazarların işaret ettiği figürler arası orantısızlık ve perspektif sorunu mekânla ilişkilidir. Mekânın açık hava olmasına karşın ağaçlarla sarılı kapalı bir kompozisyon olarak kurulmuş olması ilginçtir. Ağaçlar gökyüzünü kapatıp ufuk çizgisini engellerken, sağa doğru devam eden toprak patikanın adeta oradaki gökyüzüyle birleşir gibi verilmesi, kompozisyonu ‘açık ama kapalı’, öte yandan ‘kapalı ama bir yandan açık’ özelliğe kavuşturur. Bu da resmin planının –ki bu her ne kadar ressam tarafından çözülmesi gereken teknik bir problemmiş gibi görünse de– kamusal alanda rahatça hareket ederken aslında ev dışındaki yaşamı hâlâ sıkı kurallarla belirlenmiş kadının rahatlığının bir metafor olarak verilmesi nedeniyle olabilir.

II. Abdülhamid döneminde sayfiye ve seyir yerlerine gitmek “umumileşirken” denizde ya da karada kadın ile erkeğin kaçamak bakışlar ve jestlerle haberleştiğini, tiyatroların, ortaoyunlarının harem-selâmlık şeklinde ayrıldığı, kadınların bu mekânlarda kafesler arkasında olduğunu biliriz (Karay, 2016, s. 49-50). Dolayısıyla o dönem sosyal yaşam kadın kadına eğlence şeklinde düzenlenmiştir. Ancak Müfide Kadri’nin II. Meşrutiyet dönemine tarihlenen buradaki resmi, kurallar değişmeye başlasa da gösterilen türde bir rahatlığın hâlâ ancak kadın kadına olabileceğini işaret etmektedir.



Resim 6. Müfide Kadri, Sahilde aşk, 1907/1908, tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm., MSGSÜ-İRHM (Özsezgin, 1996, s. 415)

Osmanlı döneminde ressamlar kadını başlı başına bir konu olarak özellikle II. Meşrutiyet’in ilanından sonra ele alırken, bu döneminin dış mekân resimlerinde özellikle gözlemlenen değişim, gezi kültürünün bir parçası olan mesire yerlerindeki kalabalık kadın gruplarının yerine kadınların tek başlarına, ikili olarak ve nadiren de olsa karşı cinsle temas halinde gösterilmesidir (Antmen, 2013, s. 40). Ancak Müfide

Kadri’nin 1907/1908 yıllarına tarihlenen “Sahilde aşk” adlı resmi, bir kadın ile sevgilisi erkeği sahilde Meşrutiyet döneminden önce kol kola göstermesiyle adeta çığır açıcı niteliktedir.

Resimde mehtaplı bir akşam vakti deniz kıyısında gördüğümüz iki figür, kompozisyona hakim mavi atmosferde, romantik bir sahnenin kahramanları haline gelmişlerdir. Haşim Nur Gürel, sahneyle ilgili şunları söyler:

“Genç bir Osmanlı çiftinin imgesi ile Fenerbahçe Burnu’nu akla getiren bir geri planı ve dolunay mehtabı öğelerini bir araya getiren bu kompozisyon, resmin gerçekleştiricisi olan genç kızın yaşına özel duygularını ve yaşamdan beklentilerini açığa vuran bir duyarlılığa sahiptir. Özellikle erkeğin sahip çıkan bir kararlılıkla genç kızın koluna girişi ve diğer elinin de kendisine güven ifade eden bir tavır ile kuşağa takılı duruşuna dikkat çekmek isterim. Masumiyet ve temizlik simgesi beyaz elbisesinin içerisindeki genç kız ise deniz kıyısındaki bu baş-başaya yürüyüşte, mehtabın sihirli ışığında yıkanarak ve sol kolunda erkeğin elinin baskısını, sıcaklığını hissederek olası mutlu ufuklara veya geleceğine bakmaktadır.” (Gürel).

Resimde dikkat çeken şey, kadın ile erkeğin eşit temsilidir. Ayrıksı bir örnek olsa da zorlayıcı toplumsal normların sezilmediği resmin sergilenme ihtimali düşünüldüğünde, o tarihte var olan önyargıları karşısına alan cesur bir çalışma olarak dikkat çeker *Sahilde aşk*.



Resim 7. İbrahim Çallı, Adada gezinti, 1917, tuval üzeri yağlıboya, 110 x 75 cm, Bilginsoy Koleksiyonu (Özsezgin, 1993, s. 3)

İbrahim Çallı (1882-1960), hem ressamlığı hem de Akademi’de hocalık yaptığı uzun yıllar pek çok öğrenci yetiştirmesiyle Türk resmin en önemli isimlerinden biridir. 1904-1910 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi’ne okumuş, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşunda yer almıştır. Devlet bursuyla Paris’e gönderilerek Fernand Cormon’un atölyesinde eğitimini sürdürmüştü. 1. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla 1914’te dönerek çağdaşlarıyla birlikte 14 Kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar arasında yer almıştır.

Burada yer alan Adada gezinti, sanatçının benzer temalı yani kamusal alanda çoğunlukla da deniz kenarı, mesire yeri ya da kırık-ormanlık bir alanda gezinir, oturur, kitap okur veya benzer bir etkinlikte, genellikle kadın kadına hoşça vakit geçirenleri, kendine özgü izlenimci tarzda betimlediği pek çok çalışmasından biridir. Kaya Özsezgin’in belirttiği gibi Çallı’nın portrelerinde ve figür ağırlıklı peyzajlarında, kültürel ve entelektüel yaşamda şık ve zarif görünme, toplumsal çevreye uyum sağlama eğilimleri, bir üslup tipolojisi olarak belirir (Özsezgin, 1993, s. 24-25). Çallı, eserleriyle ama özellikle kadını merkeze aldığı resimleriyle adeta toplumsal değişimin nabzını tutmuştur. Dolayısıyla onun resimleri dönemin Batılılaşma-modernleşme ilgisini de açıkça yansıtır.

Öte yandan Çallı’nın da aralarında yer aldığı ve kadınları günlük hayatında temsil eden 1914 Kuşağı sanatçılarının resimlerinde çalışan kadın imgesine rastlanmaması ilginçtir. Kadınlar kamusal mekânda gösterilirken genellikle pastoral nitelikte dinlenme ve gezinti sahneleri içindedirler (Okkalı, 2019, s. 64). Oysa kadınların Meşrutiyet döneminde giderek çalışma hayatına katılması, kamusal alandaki varlığının bir kanıtı olarak görülebilir. Örneğin II. Meşrutiyet’in ilan edildiği 1908 yılı için çalışan kadın sayısına ilişkin rakamlardan yoksun olsak da Osmanlı’da kadının dokuma işkolunda, tütün ve sigara üretiminde yoğun biçimde çalıştığı bilinmektedir (Güzel, 1985, s. 869). Ayrıca 1. Dünya Savaşı yıllarında kadınların farklı iş sahalarına girdiği, hatta idari kadrolarda ve bürokraside çalışan kadın sayısının arttığı da bir gerçektir (Güzel, 1985, s. 871). Öte yandan ağırlıklı olarak tarımda çalışan kadınlar için bu tür çalışmanın “özgürleştirici” etkisinden söz etmek mümkün olmaz; kamusalılık, çalışan kentli kadın için söz konusudur.

İbrahim Çallı, pek çok resminde, kuşağının diğer sanatçılarına da öncülük edecek nitelikte, kadınları pasif-eylemsiz pozdan çıkarmıştır. Onun resimlerindeki kadın, toplumsal bir varlık olarak kendini kanıtlayan “yeni kadın”dır (Dastarlı Della-

loğlu, s. 244). Burada, muhtemelen adada, ağaçlar altında gezinmekte olan kadınlar çevreleriyle ilgisiz, şık ve güzeldir. Giysileri ve başörtülerini bağlama biçimleri dönemin moda-sına uygundur. Arka planda, biri bebek arabasıyla yine iki kadın vardır.

Kompozisyondaki kadınların özenli görünüş ve duruşları ile yüz ifadeleri akla, figürlerde bir tedirginlik ifadesi mi var sorusunu getirir. Kadınların sınırları zorladıkları bir çağda sadece resimdeki ifadelerle dayanarak bu soruyu cevaplamak zor olsa da Çallı’nın 1920’li yıllardaki benzer temalı resimlerinde kadınların giderek daha serbestçe hareket ettikleri hissedilmekte, Çallı’nın bu serbestliği amaçladığı görülmektedir.



Resim 8. İzzet Ziya, Plajda, 1921 (Rumi 1337 imzalı), tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm, özel koleksiyon (Anonim, 2013)

Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Salvatore Valeri’nin atölyesinde çalışarak mezun olan İzzet Ziya (1880-1934), Fransa’ya giderek Paris’te Jön Türkler hareketi içinde yer almıştır. Döndükten sonra da sarayda Mabeyn Başkâtipliği görevine atanmış, saray ressamlığı yapmıştır. Sanatçının denize tutkun olduğunu, çoğunlukla gerçekleştirdiği deniz kenarında güneşlenen, denize ayaklarını sokan, denizi seyreden ergen çağındaki kız ve erkek çocuğu resimlerinden anlaşılabilir. Bu ayrıksı resimlerinde ise çıplaklığı “üryan (naked)” olarak tanımlamak mümkündür (Gören, 2013).

İzzet Ziya’nın burada yer alan Plajda çalışması, çıplak olmasa da rahat pozdaki figürleriyle dikkat çeker. Sahne- de ön planda gördüğümüz kadın, kamusal alanda olmaktan tedirginlik duymadan, rahatça yatmaktadır. Bakış açısı aşığıdan, uzanmış kadının tentenin altındaki bedeninin seviyesine yakın bir açıdan verilmiştir; böylece kadının poz,

kompozisyon planıyla vurgulanır. Perspektifin bu şekilde kullanılmasında izleyici adeta sahnenin içine doğru çekilir. Bir adım atsak, resmin mekânına girecek gibi hissederiz (Dastarlı Dellaloğlu, s. 361).

Kompozisyonda arkada görülen bir çocuk ile muhtemelen genç kız figürü, denize girmek üzere ya da çıkmıştır. Resim, Osmanlı'da sağlık amacıyla denize girilmeye başlanan ancak kadın-erkek ayrı deniz hamamlarında bunun mümkün olabildiği bir dönemde, kuralların dışında çıkmış figürleri temsil eder. Mütareke Dönemi'ne tarihlenen Plajda resmi, Batılı işgal güçlerinin yaşam tarzlarının Türk toplumu nezdinde de giderek normalleştiğini işaret etmektedir. Harem-selamlık ayırımının kalkmasıyla deniz aktivitesinin önem kazanması, anlayışın “deniz banyosu yapmak”tan eğlence amacıyla denize girmeye değişmesi, dolayısıyla giderek sayısı artan plajların önemli birer sosyal-kamusal mekân haline gelmesi, Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda mümkün olacaktır.

Sonuç

Batılı üslupta resim, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla esaslı bir dönüşüm geçirmiştir. Daha önce minyatür resminde temsil edilen kadın figürü, Batı tarzı yağlıboya resme geçiş sürecinde ortadan kaybolmuş, Türk resmine ancak Osman Hamdi'nin resimleri ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde figür eğitimi verilmesiyle yeniden girmiştir. Kadın figürünün resimde görülmediği süreç, toplumsal yaşamda kadının geçirdiği büyük dönüşümün de sürecidir. Kadın resimde daha çok ev içi gibi kapalı-mahrem mekânda temsil edilse de dışarıda, açık alanda ve geçmiş kısıtlamalarından kurtulmuş şekilde betimlenmesi söz konusu olmuş ve bu sahneler 20. yüzyıl Osmanlı resminde giderek artmıştır.

Kadının kamusal alanda görünmesi ve resimde de bu şekilde gösterilmesi, onu Batılı anlamda kamusal alanın ortaya çıkmasının, dolayısıyla toplumsal olarak modernleşme olgusunun merkezine yerleştirir. Öte yandan “kamusal” kavramının Osmanlı'daki karşılığı, Jürgen Habermas'ın Batı modernitesi için kullandığı iki tür kamusal alan tanımından birine daha yakındır. Habermasçı ilk tanımıyla eleştirel bir etkinlik alanı olan kamusal mekân Osmanlı'da, Şerif Mardin ve Nadir Özbek'in de belirttiği gibi sınırlı olarak mümkün olmuş; ancak ikinci tanımıyla “dışarı” olan mekân reelde ve resmin temsil alanında “kamusal” olarak tanımlanmıştır. Burada kadının varlığı önem kazanmış, Osmanlı'nın Tanzimat'tan yani sistematik Batılılaşma politikasından sonra bile kadına ne ka-

dar sınırlı bir varlık alanı tanıdığı düşünüldüğünde, kadının bulunduğu mahrem alan dışı, siyasal bir kamusal özellik kazanmıştır. Yani Osmanlı'da kadının sokaktaki varlığı, Habermasçı anlamıyla kamusal alanı mümkün hale getirmiştir.

Bu makalede yaklaşık 1880-1920 tarih aralığından seçilen az sayıdaki resim örneği, dönemsel değişimi işaret eden öncü resimlerdenidir. Belgesel fotoğraf niteliğinde olmasa da resimler bir yönüyle çağı yansıtırken diğer yönüyle kurgusaldır ve çağının dinamiklerini yorumlayan sanatçının da algısına dair bir fikir verir. Üstelik resim ve daha genel bir tanımla görsel üretimlerin toplumsal yapıyı sadece yansıtan değil, öncül karakteriyle o yapıyı kuran unsurlardan olduğu da bir gerçektir. Sokaktaki kadının varlığı Osmanlı toplumunda kamusal alanın oluşmasını sağlarken, resimde temsil edilen sokaktaki kadının varlığı da bu kamusal alanın oluşmasını pekiştirir. Giderek kadınlar resimlerde topyekün bir modernleşme simgesi olarak şablonlaşırken, resimleri çoğunlukla erkek sanatçıların yapıyor olmaları nedeniyle “modern kadın” imgesi, “kadınların deneyimlerinden çok erkeklerin gözlemleri” üzerine temellenmiştir (Antmen, 2013, s. 34). Ancak kadının toplumsal varlığına dair hâlâ kültürel, dinsel ya da yasal kısıtlamalar olması nedeniyle bu “erkek gözlemine” dayalı resimler, bir gerçeğin saptanmasından çok “modernleşme arzusunun” dile getirilmesidir. Dolayısıyla tüm bu sahnelerde sanatçıların kadını Batılılaşan resim sanatının gereklerine uygun olarak betimlemesi, yeni değerler sistemine dair bir bulgu niteliğindedir. Kadın figürünün temsilindeki yeni yorumuyla resim sanatının, Batılılaşma sürecinin doğal bir sonucu olarak toplumsal algının değişmesinde önemli bir paya sahip olduğu saptanmıştır. Özellikle II. Meşrutiyet döneminde simgeleştirilen modern kadın figürü, “bireysel bir estetik kaygı ya da hayal âleminin ötesinde, kültürel bir kimlik arayışıyla şekillenmiş fantezilerin ürünleridir.” (Antmen, 2013, s. 54). Bu açıdan bakıldığında, resimde kamusal alanda temsil edilen kadın figürü ya da kadın figürüyle vurgulanan kamusal alan temsili, gelecek tahayyülünün parçasıdır.

Kaynakça

- Akkoyunlu, B. (Yay.haz.). (2006, Ocak). *Kadınlar resimler öyküleri: Modernleşme sürecindeki Türk resminde “kadın” imgesinin dönüşümü*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Aksel, M. (2011) *Sanat ve folklor*. Beşir Ayyazoğlu (Yay.haz.), 2. bs., İstanbul: Kapı Yayınları.

- Alkan, M.Ö. (1990). Tanzimat'tan sonra kadının hukuksal statüsü ve devletin evlilik sürecine müdahalesi üzerine. *Toplum ve Bilim*. 50 (Yaz).
- Anonim. (2013, 04 Mayıs). *Portakal bahar müzayedesi*. <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=173&ArtId=1998> (08.09.2018)
- Antmen, A. (2013) *Kimlikli bedenler sanat, kimlik, cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (28 Şubat 2016). "Abdulhamit 'Çarşafı Terörist'te haklı çıktı", *Habertürk*, <http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1202055-abdulhamit-carsafli-teroristte-hakli-cikti>, (15.02.2019).
- Belge, M. (1983). Türkiye'de günlük hayat. M. Belge (Gen. yön.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. (s. 836-876). Cilt 3-4, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berktaş, F. (2011). Hayal ve hakikat ya da hayalin hakikati-ne bitmeyen yolculuk. *Hayal ve hakikat: Türkiye'den modern ve çağdaş kadın sanatçılar*. (s. 26-41). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- Boyar, P. (1948). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti devirlerinde Türk ressamları*, Ankara: Jandarma Basımevi.
- Cevizci, A. (2005.). *Felsefe sözlüğü*. 6. bs., İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Dastarlı Dellaloğlu, E. (2018). *Türk resminde modernleşme: İmgeler ve batılı kimlik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- de Amicis, E. (2009). İstanbul. Sevinç Tezcan Yanar (Çev.), İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*, 1. bs., İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Göğüş, C. (2015). *Bir II. Alman İmparatorluğu projesi: Kaiser Wilhelm Anıtı'ndan Alman Çeşmesi'ne* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Göle, N. (1994). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. 5. bs., İstanbul: Metis Yayınları.
- Gören, A.K. (2013). İzzet Ziya (1880-1934)'nın Ayrıksı Resimleri. İstanbul Art News Aylık Sanat Gazetesi, S. 4, (s. 48). İstanbul, Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd.Şti.
- Gören, A.K. (2018, 1 Ekim). Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören ile hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan Türk Resimleri Ansiklopedisi 1850-1950 dolayısıyla yapılan görüşme.
- Görünür, L. (Kış 1998-1999). Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda 19. yüzyıl kadın kıyafetleri: Anıların aynasında moda, *P Dünya Sanatı Dergisi*, "Moda ve Sanat", S. 12, (s. 88-101). İstanbul.
- Gürel, H.N. (tarihsiz). "İlk resim öğretmeni kadın ressamımız... Ölümünün 95. yılında Müfide Kadri Hanım (1890/1912)" Sanalmüze. <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=760> (07.03.2019)
- Güzel, Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e toplumsal değişim ve kadın, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Murat Belge (Gen.Yön.), C. 3-4, (s. 858-874). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Habermas J. (2003). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. Tanıl Bora, Mithat Sancar (Çev.), 5. bs., İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2004). Kamusal alan. Meral Özbek (Ed.) Meral Özbek (Çev.) *Kamusal Alan*. (s. 95-102). İstanbul: Hil Yayın.
- Hanioğlu, M.Ş. (2006). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, siyaset ve tarih*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Işın, E. (2006). İstanbul'da Gündelik Hayat. 4. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnankur, Z. (2014). Osmanlı resminde kadın figürü. M. Baha-Tanman (Ed.), *Nurhan Atasoy'a armağan*, (s. 203-212). İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Karay, R.H., (2016). *Üç Nesil Üç Hayat*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Mardin, Ş. (1990). Türk toplumunu inceleme aracı olarak sivil toplum. Mümtazer Türköne, Tuncay Önder (Der.), *Türkiye'de Toplum ve Siyaset / Makaleler 1*, (s. 18-29). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Okkalı, İ.C. (2019, Ocak). II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın. *Art-Sanat*. 11. (s. 47-70).
- Ödekan, A. (2011). İmgenin dönüşümü. *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den modern ve çağdaş kadın sanatçıları*. Esin Eşkinat (Ed.), (s. 56-65). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- Özbek, N. (2002). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet, Siyaset, İktidar, Meşrutiyet 1876-1914*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Özsezgin, K. (Haz.) (1993, Eylül). İbrahim Çallı. 1. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Eylül 1993.
- _____ (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pollock, G. (2008). Modernlik ve kadınlığın mekânları. Ahu Antmen (Ed.), Esin Soğancılar (Çev.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, 1. bs., (s. 187-251) İstanbul, İletişim Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014), *Araba Sevdası* [Eleştirel Basım], (Osmanlıca Aslından Notlarla) Fatih Altuğ (Yay.Haz.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Abdullah Uçman (Yay.haz.), 1. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekeli, Ş. (1983) Kadın, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye An siklopedisi*, Murat Belge (Gen.Yön.), C. 5, (s. 1190-1204). İstanbul, İletişim Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (Ed.). (2012). *Ankara Resim Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi.