

# Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ve Örtülü Çıplaklık

*The Traditional and the Modern,  
the Private and the Public: The  
Subtle Nudity of Halil Pasha's  
"Reclining Woman"*

Ahu Antmen \*

---

*In the long history of Western art, certain poses of the body have become so coded with tradition that they create an understanding of artistic representation between the artist and the viewer. One such pose is undoubtedly the "reclining nude". A favourite subject for Western artists especially since the Renaissance, the 'reclining nude' only came to be represented by Turkish painters in the early 20<sup>th</sup> century, around the time of the announcement of the modern Turkish Republic. However, a pro-Western modernization campaign was already going on in the public and private sphere in the late 19<sup>th</sup> century, creating an array of change. One of the reflections of these changes was the beginning of Western-style painting. Depictions of the nude were still banned however, since even the representation of the figure was considered a big step forward. This paper focuses on Halil Pasha's "Reclining Woman" to explore the ways in which the traditional and the modern, the private and the public meet in the field of artistic practice in late 19<sup>th</sup> century Turkish society. The reclining pose is given special significance as a code in itself, since Halil Pasha –an artist educated in the West– was familiar with the subject, yet refrained from practising it or exhibiting it in his own cultural surroundings. Could there be an implied, subtle nudity in his "Reclining Woman"? This paper will try to answer this question within the background of artistic and cultural life of its execution in 1894.*

---

\* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü Öğretim Üyesi  
Yard. Doç. Dr., Ahu Antmen

Üçüncü Asker Kuşağı ressamlarından Halil Paşa'nın (1852-1939) 1894 tarihli "Uzanan Kadın", (Resim 1) figürün anatomik özelliklerini gizlemesine karşın Batı sanatının gelenekselleşmiş çıplak figür resminin bir uzantısı olarak değerlendirilmiş; giyinik olmasına karşın pozu itibarıyla uzanan bir çıplağı çağrıştıran resmin, giysi ve detayların altında beden yapısının kavranabildiği büyük ustalıklar içerdiği iddia edilmiştir.<sup>1</sup> Resme bu açıdan bakmak, Fransız fotoğrafçı Robert Doisneau'nun "Le peintre du pont des Arts" (1953) (Resim 2) başlıklı fotoğrafını akla getirir: Bu fotoğrafta bir ressam, karşısındaki giyinik kadını uzanan bir çıplak olarak betimlemekte, bu görsel espri aracılığıyla çıplaklığın bir yandan da figüre giydirilen bir poz olduğunu ortaya koymaktadır. Poz, Kenneth Clark'ın vurguladığı gibi, çıplak beden (*naked*) ile 'sanatta çıplak beden' (*nude*) arasındaki ayrımın belirlenmesindeki en temel öğelerden birisidir; bedeni sanatsal görme biçimiyle kuşatan bir tür kalkan gibidir.<sup>2</sup> Bu anlayışa göre sanatçı için çıplak beden gerçekte canlı bir organizma değil, poz ve ışıkla şekil bulan bir tasarımdır. Çıplaklığın 17. yüzyılda İtalyanların keşfettiği opera sanatı gibi bir sanat türü olduğunu, İ.Ö. 5. yüzyılda Yunanlılar tarafından temellerinin atıldığı iddia eden Clark'a göre, resim ve heykelin belli bir kültürel değer taşıdığı ülkelerde sanatın başlıca konusu çıplak insan bedeni olmuş, ayrıca çıplak her çağda akademik bir ustalık gösterisi olarak önemini korumuştur.<sup>3</sup> "Uzanan çıplak" ise, şematik olarak çıplak tasarımlarının belki de en yaygın örneği, türünün stereotipik bir uygulamasıdır.

Halil Paşa "Uzanan Kadın" resmini yaptığında, Osmanlı ülkesinde toplumsal ve kültürel düzeyde yaşanmakta olan bir dizi modernleşme atılımına karşın sanatta çıplaklığın temsili ve kamusal alanda teşhirinin, hâlâ kesin bir tabu olduğu bilinmektedir. Çıplaklık bir yana, figürün temsiline ilişkin çekingenliğin

yeni yeni aşılmaya başlandığı bir dönemde gerçekleştirilen bu resim, kadını iç mekân içinde başlı başına bir konu olarak ele almasıyla bile ciddi anlamda bir dönüşümü yansıtmaktadır. 1880'lerden başlayarak özellikle Osman Hamdi'nin (1842-1910) "Vazo Yerleştiren Kız" (1881) ya da "Okuyan Kız" (1893) (Resim 3) örneklerinde gördüğümüz gibi kadın figürünü ilk kez "seyirlik" bir imge olarak gündeme getiren resimler, ağırlıklı olarak manzara ve natürmort gibi türlere yönelen ressamlar açısından ayrıksı örneklerdir. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ise, Osman Hamdi'den İbrahim Çallı'ya (1882-1961), başka bir deyişle Türk resminin ilk figürlü resimlerinden, figürün belli bir cinsiyete ve tenselliğe bürünerek betimlendiği resimlere uzanan 30 yıllık süreç içinde nasıl bir aşama yaşanmış olabileceğini hayal etmemize olanak tanıyan, bir tür köprü işlevi gören, bu bakımdan ayrıca ele alınmaya değer bir yapıt olarak dikkat çekmektedir.

Bu makalenin çıkış noktası ve temel sorusu, Halil Paşa'nın en çok tanınan resimlerinden biri olan bu imgenin kendi döneminin koşulları içinde nasıl konumlandırılacağı, Türk sanatında çıplak türüne uzanan adımlardan biri olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Örneğin, Semra Germaner'in belirttiği gibi Türk ressamları gerçekten de figürü adeta aşama aşama soyarak mı çıplaklığa varmışlardır?<sup>4</sup> Batı'da eğitim görmüş, dolayısıyla Batı'nın biçimsel/tematik/üslupsal dağarcığına yabancı olmayan bir ressam olarak Halil Paşa'nın resmettiği figürün şematik olarak uzanan bir çıplağı çağrıştırdığının, ayrıca resimdeki en dikkat çekici öğenin figürün çıplak ayakları olduğunun bilincinde olmaması mümkün müdür? Öte yandan, başlı başına bu pozun, resmi sonraki yıllarda göreceğimiz çıplakların bir tür öncülü ya da en azından habercisi olarak değerlendirmemize yetmeyeceği de ortadadır. Bugünün gözlerine sıradan bir uzanan kadın gibi görünen bu imgenin taşıdığı etkinin, izleyiciyi, kültürel anlamda geleneksel ile modern arasında

<sup>1</sup> TANSUĞ, Sezer, Halil Paşa, 38.

<sup>2</sup> CLARK, Kenneth, *The Nude-A Study in Ideal Form*, 3-30

<sup>3</sup> A.g.k., 3.

<sup>4</sup> Semra Germaner ile yaptığımız bir söyleşide dile getirdiği bu izlenim, üzerinde çalışmakta olduğum başka bir çalışmanın da konusunu oluşturmaktadır.

duran bir kadının *mahremine* sokmasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Kendi geçmişinin koşulları içinde bu, bir tür çıplaklıktır. Bu makalenin bir amacı da resme söz konusu bu etkiyi kazandıran koşulları ortaya koyabilmek, çıplak beden temsiline giden yolda atılan çekingen adımların arka planını kavrayabileceğimiz verileri değerlendirmektir.

Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ını gelenekselleşmiş çıplak figür resmiyle ilişkilendirmek, öncelikli olarak geniş bir coğrafi alanda ve tarihsel süreçte gerçekleştirilmiş örneklerin şekillendirdiği bir görme biçiminin yansıması olarak düşünülebilir. Etrüsk lahitlerinde bulunan figürlerden (Resim 4) antik heykellere (Resim 5) değin çeşitli örneklerine rastladığımız bu 'poz', esas olarak Rönesans döneminde yaygınlaşmaya başlamış, Venedikli ressam Giorgione (1475-1510), 'uzanan çıplak'ı yaratan kişi olarak değerlendirilmiştir.<sup>5</sup> Kenneth Clark'a göre Giorgione'nin "Uyuyan Venüs"ünden (1508) (Resim 6) sonraki tüm uzanan çıplaklar, aynı tema üzerine çeşitlemelerdir.<sup>6</sup> Batı sanatının en çok bilinen uzanan çıplaklarından biri olan "Çıplak Maya"nın (1799-1800) (Resim 7) bir de giyinik versiyonunun bulunması ise, konumuz bağlamında ilginç bir örnek oluşturmaktadır. İspanya'da 18. yüzyılın sonunda -Goya'nın (1746-1828) "Çıplak Maya"yı yaptığı sırada- çıplak kadın resmi yapmanın yasak olduğu bilinmektedir.<sup>7</sup> "Çıplak Maya", kendi döneminde üretilen çıplaklardan daha "çıplak" bir imgedir üstelik; klasik bir Venüs'ten çok, sıradan bir kadını andırır, böylece bir geleneğin sınırlarını da aşar. Goya'nın "Çıplak Maya"dan sonra yaptığı "Giyinik Maya"nın (11800-03), (Resim 8) gerekirse ilk resmi gizlemek ve başka türlü göstermek amacıyla yapılmış olduğu sanılmaktadır. İspanyol devlet adamı ve ünlü sanat koleksiyoncusu Manuel de Godoy'un sarayında bulunan bu resimlere el konmuş, 1815 tarihinde İspanya Engizisyonu Gizli Dairesi'nin

bir raporunda belirtildiğine göre Goya mahkemeye çağrılmış ve söz konusu resimleri yapıp yapmadığını açıklamasını, bunların kim tarafından ve neden ısmarlandığını anlatması istenmiştir.<sup>8</sup> "Çıplak Maya", zamanında Godoy'un koleksiyonunda bulunan gizli çıplaklardan yalnızca birisidir; bu tür resimlerin, onlara sahip olan kişinin özel yaşam alanlarında tutulduğu, çoğunlukla evin hanımı da dahil olmak üzere başka kimse tarafından görülmediği bilinmektedir.

18. yüzyılda İspanya'da dinsel bir tutuculuğun yansıması olarak çıplak resimlere karşı gösterilen hassasiyet, en azından Cumhuriyet'in ilan edildiği yıllara değin yaşam kültürünü İslam dininin şekillendirdiği Türkiye'de de geçerlidir. Fakat burada da yine özel bir kesimin, yani saray aristokrasisinin görsel zevkini tatmin etmeye yönelik çıplak betimlemelerine rastlanmakta; 18. yüzyıla değin resim örneklerini minyatür dalında veren bir kültürün, minyatür sanatında görülen yeni biçimsel etkiler ve yeni konular bağlamında tek başına betimlenen çıplak figürlere de olanak tanıdığı görülmektedir. Günsel Renda'nın belirttiği gibi, 17. yüzyılın sonunda hazırlanan ve içinde yıldız ve burçları simgeleyen figürlerin yer aldığı bir elyazmasında çıplak kadın figürleri de görülmektedir.<sup>9</sup> Turan Erol da 18. yüzyıla ait saray albümlerinde yer alan ve ressamı Abdullah Buhari'nin, peştemali dizlerine kaydığından örtülmesi gereken hiçbir yerini gizlemeyerek betimlediği çıplak bir kadın figürünü gösteren hamamda yıkanan bir kadın imgesine (1741) (Resim 9) şaşırtıcı bir örnek olarak dikkat çekmektedir.<sup>10</sup> Metin And, Buhari'nin bu minyatürünün yanı sıra 18. yüzyılda saray ressamı olan ve İstanbul'da bir Ermeni ailesinden gelen Rapayel Manas'ın hamamda yıkanan bir anne-kızı gösteren resmini geleneksel tasvir sanatlarından olabildiğince uzaklaşmış bir örnek olarak göstermekte, bu noktaya gelinene değin rastlanan diğer tek ya da

<sup>5</sup> FERRARA, Lidia Guibert-BORZELLO, Frances, *Reclining Nude*, 7-14.

<sup>6</sup> CLARK, Kenneth. *The Nude-A Study in Ideal Form*, 110.

<sup>7</sup> MARQUÉS, Manuela B. Mena, *Goya*, 27.

<sup>8</sup> MARQUÉS, Manuela B. Mena, *Goya*, 28.

<sup>9</sup> EROL, Turan-RENDA, Günsel, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, 42.

<sup>10</sup> EROL, Turan-RENDA, Günsel, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, 83.

çok figürlü çıplak betimlemelerine de değinmektedir.<sup>11</sup>

Abdullah Buhari'yle birlikte 18. yüzyılın yenilikçi minyatür ustası sayılan Levni'nin (?-1732) genç kadın minyatürleri arasında yer alan bir uzanan kadın betimlemesi ise (**Resim 10**), çıplak olmamasına karşın şematik olarak geleneksel bir uzanan çıplağı çağrıştırması, çıplak ayaklarının yanı sıra özellikle göğüslerinin çömertçe sergilenmiş olması açısından sıradışı bir örnek olarak nitelendirilebilir. Metin And'a göre, ayrı bir çekiciliği olan bu minyatür, kadını tam bir rahatlık içinde gösterir.<sup>12</sup> Rüçhan Şahinoğlu'na göre kadının açılmış kemeri, kuraldan arınmışlığın bir göstergesidir.<sup>13</sup> Gül İrepoğlu da imgeden yansıyan bu rahatlık halinin üzerinde durmuş, göbeği örten şeffaf örtüye de dikkat çekerek Levni'nin modeline erotik bir görüntü vermeyi amaçladığını söylemiştir.<sup>14</sup> Levni'nin uzanan kadını, 18. yüzyılda Lale Devri'nin, yani Osmanlı sarayının Batı'ya daha çok ilgi duyduğu, Avrupa kültür ürünleriyle daha çok karşılaşmaya başladığı bir dönemin ürünüdür. Gözlerden uzak bir albüm sayfasında kapalı kalmış olsa da kendi döneminin yenileşme çabalarına ve etki alanlarına tanıklık eden bir imgedir. Aynı yorumu, Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı için de yapmamız mümkündür: Bu resim de 19. yüzyılın son çeyreğinde, Osmanlı'nın elit bir kesiminin modernleşme çabasına dair ipuçlarıyla doludur. Bu açıdan bakıldığında Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı, Levni'nin minyatüründeki uzanan kadınla o rahatlık halinden fazlasını paylaşmakta, örneğin Levni'nin minyatüründe kadının göğüslerinden yansıyan erotizm, Halil Paşa'da kadının ayaklarına yüklenmekte, fakat sonuçta her iki imge de Batı resminde görülen uzanan çıplak betimlemelerinin çağrışımını taşımaktadır.

19. yüzyıl sonunda bir Türk ressamından bu çağrışımın ötesini beklemek, inandırıcı olmaz. Bu dönemde Türkiye'de belli bir varlık gösteren Türk ressamlarının çıplaktan önce figürle ilgili çekinceleri aşmaları gerekmiş, Şeker Ahmet Paşa (1841-1907), Süleyman Seyyid (1842-1913) ve Hoca Ali Rıza (1864-1930) gibi asker kökenli ressamlar, manzara ve natürcülere ağırlık vermişlerdir. Türk resminde ilk kez ve sistemli bir şekilde figür resminin başlaması ise, bilindiği gibi, 1883'te Osman Hamdi Bey'in girişimiyle Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla olmuştur.<sup>15</sup> Bu yıllarda kadın modelden çalışmak ise söz konusu değildir; akademik disiplinin önemli koşullarından biri olan canlı modelden çıplak etüt eğitimi ise, ancak yurt dışında okumaya gidenlerin sahip olduğu bir olanaktır. 1890-92 yılları arasında Sanayi-i Nefise Okulu'nda resim eğitimi gören Celal Esad Arseven, akademide model konusundaki durumu şu şekilde aktarır: "Resme ilk başlayan talebe karşısına konulmuş olan alçıdan dökme hendesi mücessem şekillerin ve kabartma çiçek ve tezyinat modellerinin kâğıt üstüne kömür kalemle (füzenle) ve sosla resimlerini yaparlardı. Bu hususta liyakat gösterenler alçıdan büst ve heykellerden çalışırlar ve oradan da canlı model kısmına geçerlerdi. O zaman mektepte çıplak resim yapmak yasak olduğu gibi kadın model de getirilmiyordu. O zamanları halkın taassubu nazar-ı dikkate alınarak kadın ve çıplak model getirilmezdi. Zaten o zamanın zihniyetine göre çıplak duracak model bulmak da imkânsızdı. Tenekeci, hamal, rencber, satıcı gibi gündelikte tutulan bazı modellerin elbiseli olarak gövde kısımları yapılır ve en çok kafa resimlerine çalışılırdı."<sup>16</sup> Aynı dönemde İstanbul'da açılan az sayıdaki sergide çıplak kadın resimlerinin sergilenmesinin de yasak olduğu tahmin edilebilir; örneğin 1901 ve 1902 İstanbul Salonları'nda çıplak tuvalerin gösterilmemesi yolunda hükümet emirleri bulunmaktadır.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 / Minyatür*, 426.

<sup>12</sup> AND, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 / Minyatür*, 425.

<sup>13</sup> ŞAHİNOĞLU, Rüçhan, *Lale Devri'nin Minyatür Sanatçısı Levni ve Öteki Bakış*, 68.

<sup>14</sup> İREPOĞLU, Gül, *Levni: Paintings, Poetry, Colour*, 163-164.

<sup>15</sup> ÖNDİN, Nilüfer, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 47.

<sup>16</sup> ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, 131.

<sup>17</sup> CEZAR, Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, 422.

Bu çerçevede bakıldığında, 1869-1873 yılları arasında Mühendishane'de eğitim gören, 1880'de padişah tarafından yurtdışına gönderilen ve sekiz yıl kalan Halil Paşa'nın bilinen çıplaklarının hepsinin akademik birer etüt oluşu ve hemen hepsinin Paris'te yapılmış olduğu anlaşılabilir. Paris'te Jean-Léon Gérôme ve Gustave Courtois (1853-1924) atölyelerinde eğitim gören Halil Paşa, bu yıllarda erkek ve kadın modelden çalışarak güçlü bir bedensel kavrayışı duyuran çıplak desenler yapmıştır (**Resim 11**). Sezer Tansuğ'un belirttiği gibi, Sanayi-i Nefise Okulu'nda çıplak bedenün tüm ayrıntılarına girmekten özenle kaçındığı bir süreçte Halil Paşa, akademik bir atölye disiplinini yansıtan sayısız figür çalışması yaparak bu konudaki çekingenliği aşmıştır.<sup>18</sup> Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ının giyinik olmasına karşın giysinın kıvrımları ve dökümü altındaki bedenün yapısını görsel olarak kavrayabilmemiz, hiç kuşkusuz Halil Paşa'nın bu akademik geçmişinin bir sonucudur (**Resim 12**).

Halil Paşa, "Uzanan Kadın"da, aslında bir yanıyla da geleneksel betimleme biçimlerindeki mekânsal algıyı hissettirmektedir; örneğin figürün içinde yer aldığı mekânın aslında tıpkı bir minyatür gibi, derinlik duygusundan son derece yoksun olduğu görülebilmektedir. Fakat yine de burada artık ete kemiğe, gerçekliğe bürünen bir figür vardır; üstelik figürün örtük olmayan kesimlerindeki ince işçiliğin yarattığı etkiyi görmezlikten gelmek güçtür. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ında yüz, el ve ayaklar adeta figürden bağımsız ayrıntılar olarak dikkati çekmekte (**Resim 13, 14, 15**); izleyicinin gözünü almaktadır. Yüze bu etkiyi veren, genç kadının boynuna düşen, başı sanki bedenden ayıran saçlarıdır. El, resmin tam merkezinde yer almaktadır. Titiz 'işçiliğiyle' dikkat çeken ayaklar ise, bu ayrıntının, aynı resimde kalın, ince ve şeffaf kumaşlar, bitki, halı, ahşap, cam, su, ten gibi farklı dokuları betimleyen ve sanatçının ustalığını sergilemek için seçtiği başlıca unsurlardan biri olduğunu düşündürür. Osman Hamdi'nin resimlerinde de kadın

figürleri pek çok kez çıplak ayaklarla betimlenmiştir, ancak izleyicinin gözü, çoğunlukla okuyan, vazo yerleştiren, müzik çalan, izlendiğinin sanki farkında olmayan bu kızların yaptığı işlere ve "Doğu" kültürünün yansıdığı ortamlara, kıyafetlere çekilir. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ise başlı başına bir seyirlik gibi uzanmış; ayaklarının da bu seyrin bir parçası olduğunun farkındaymış gibi izleyiciye bakmaktadır.

Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı gerçekleştirdiği yıllarda yüz, el ve ayakların sıkı örtünme kurallarına tabi olduğunu, ayrıca İslam kültüründe ayakların açık olmasının namazın geçerli ya da geçersiz sayılmasına yönelik tartışmalara<sup>19</sup> konu olduğunu bilmemiz, bir kadının "mahrem"ine yönelen bu resmin kendi döneminin kültürel koşulları içinde fazlasıyla açık olduğu düşüncesini de beraberinde getirir. "Uzanan Kadın"ın gerçekleştirildiği dönemde bazı modernleşme atılımlarına karşın kamusal alanda kadının mahremiyetine verilen önem hiç de azalmamıştır. Mehmet Ö. Alkan'ın dikkat çektiği gibi, Tanzimat'tan sonraki dönemde kadınların yalnızca toplumsal olarak değil, fiziksel olarak da "görünmez" kılınmasına yönelik yasalar hâlâ çıkarılmakta, örneğin nüfus kayıtlarıyla ilgili bir talimatnamede erkeklerin fiziksel görünümleri betimlenirken, kadınların yalnız isimlerinin ve yaşları yazdırılmakta; ya da örneğin bir evin kadınlara ait mekânlarını gören komşunun, duvar ya da tahta perde yaptırarak görüşü engellemesi ve verdiği zararı telafi etmesi gerekmektedir.<sup>20</sup> Kadınların kamusal alanda nasıl giyindiği ise, resmi düzeyde başlı başına önem verilen bir konu olarak dikkat çekmektedir; bu konuda sürekli fermanlar çıkarıldığı, kurallara uymayanların cezalandırıldığı ve bu uygulamaların, 1890'lı yıllarda bir ölçüde gevşemeye başladığı

<sup>18</sup> TANSUĞ, Sezer, Halil Paşa, 30.

<sup>19</sup> Bu konuyla ilgili tartışmalar için bkz. ARSEL, İlhan, *Şeriat ve Kadın*, 260.

<sup>20</sup> ALKAN, Mehmet Ö., *Tanzimat'tan Sonra Kadın'ın Hukuksal Statüsü*, 85-95, aktaran: GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 23.

gözlemlense bile kadınların yine de sıkı bir denetime tabi tutuldukları bilinmektedir.<sup>21</sup>

Kadın bedeniyle siyasi otorite arasındaki ilişkileri irdeleyen Nora Şeni, kadın bedeni ve kıyafetlerinin toplumsal tercihlerin simgesel olarak belirlendiği yer olduğunu<sup>22</sup> söylerken, Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ının kendi dönemi içinde ne kadar göstergesel bir yapıt olduğunu belirlememize yardımcı olacak bir pencere de açmış olur. Nilüfer Göle de kadın bedenini, mahrem ile namahrem alan arasındaki sınır çizgisini belirleyen ve farklı toplumsal projelerin sergilendiği bir yer olarak dile getirmektedir.<sup>23</sup> Göle'nin Türkiye'de modernleşme süreci içinde İslam/Batı, geleneksel/modern, mahrem/namahrem gibi karşıtlıkları çevreleyen bir çatışmada<sup>24</sup> kadının belirleyici konumuna işaret etmesi de konumuz açısından önem taşımaktadır. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı, tuvale yapılmış olması ve tek başına bir kadın figürünü ele alması açısından İslam'a değil Batı'ya; kadının kıyafetinden ve mekânın özelliklerinden de gördüğümüz gibi geleneksel'e değil modern'e, özel bir anı ve alanı teşhir etmesi açısından mahrem'e değil namahrem'e yönelir. Turan Erol'a göre Lale Devri'nden başlayarak Osmanlı toplumu ile Avrupa arasındaki duygusal engelin kalkması, Türk sanatında Batı'dan aktarmacı bir süreci başlatmış; sarayda ve varlıklı aileler arasında güçlenen Avrupa'ya öykünme eğilimi, en çok da giyimde, kuşamda, evlerin döşenişinde ve kadınların takılarında görülmüştür.<sup>25</sup> Bu noktada "Uzanan Kadın"a bakarak, bir Osmanlı kadını olduğunu gösteren herhangi bir simge taşımakta mıdır, diye sormamız gerekir. Örneğin, 1894 yılında -yani resimle aynı tarihte- bir Türk kadınına betimlemek üzere çekilmiş bir stüdyo fotoğrafına bakarak, Türk kadının değişen

imgesine dair fikir yürütebiliriz. (Resim 16).<sup>26</sup> Yanıt ortadadır; belli ki "Uzanan Kadın"daki kadın, tüm yasaklara karşın İstanbul'da Avrupa giysileri satan Selanik Bonmarşesi, Şişman Yanko gibi Türk uyruklu mağacılardan alışveriş eden, salon yaşamında Avrupa modasına göre giyinen bir sınıfın mensubu olarak<sup>27</sup>, giderek Batılı bir görünüm kazanan kadınlara daha çok benzemektedir. Söz konusu fotoğraf Türk kadının imgesini içinde yer aldığı mekân, etrafındaki nesnelere, giydiği kıyafetleri ve pozu itibarıyla "Doğulu" olarak yansıtırken, Halil Paşa'nın resmi onu bir "Batılı" olarak kurgular.

Nilüfer Göle'nin belirttiği gibi, 19. yüzyıl Osmanlı dünyasında Batıcılar için kadının peçesini kaldırması, ev dışına çıkması ve özgürleşmesi medeniyetin bir ön şartı olarak belirirken; İslamcılar için kadının İslami ahlaka uygun giyinmesi ve davranması gelenekleri korumanın bir teminatıydı.<sup>28</sup> İçerisi ve dışarı, mahrem ve namahrem arasındaki sınır çizgisini kadının bedeni çizmekteydi; hangi medeniyetin yörüngesine girileceğini ise kadının mahrem ile namahrem daireleri arasındaki yeri belirlemekteydi.<sup>29</sup> "Uzanan Kadın"a bir de bu açıdan bakmakta fayda var: Bu resim, modernleşen kadının ve modernleşen imgenin ifadesidir ama, aynı beden üzerinde iki farklı düşünsel yapının çatışmasını taşıdığı görmezlikten gelmek mümkün müdür? Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı, pembe elbisesiyle mavi bir divana uzanmış genç bir kadını gösterir. Fakat burada figür kadar dikkat çeken bir başka nokta, figürün içinde yer aldığı oldukça karanlık ve dar mekândır. Burası, öylesine içe dönmüş bir dünyadır ki, duvardaki manzara bile dışarıya yönelik bir simge olarak gözümüzün görebileceği alanın dışında bırakılmıştır. Türk resminin en çok tanınan iç mekân resimlerinden biri olan bu yapıtta " iç

<sup>21</sup> CAPORAL, Bernard, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, 141-142, 144-145.

<sup>22</sup> ŞENİ, Nora, "Ville Ottomane et representations du corps féminin", 66-96, aktaran: GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 18.

<sup>23</sup> GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 24.

<sup>24</sup> GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 18.

<sup>25</sup> EROL, Turan-REDA, Günel, *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi*, 80-81.

<sup>26</sup> Bu ve aynı dönemde çekilmiş başka fotoğraflar için bkz. ÖZENDES, Engin, *Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a- Fotoğrafta Oryantalizm*, 10-13, 16-18.

<sup>27</sup> CAPORAL, Bernard, *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, 145.

<sup>28</sup> GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 32-33.

<sup>29</sup> GÖLE, Nilüfer, *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, 32-33.

mekân", adeta bir metafor olarak da ifadesini bulur: Burası sonuçta bir evin haremliğidir: 20. yüzyıl öncesinde hemen tüm Osmanlı evlerinde haremlik/selamlık uygulaması vardır.<sup>30</sup> Modern görüntüsüne karşın "Uzanan Kadın", sonuçta yalnızca dışarıya yönelik görüntüsünde moderndir aslında: Toplumsal konumunda değişen pek fazla şey yoktur. Yine büyük ölçüde kapalı mekânda yaşamaya, dışarı çıkarken belli kurallara göre örtünmeye mahkûm, 16 yaşında bir kızdır. Kendisinden 26 yaş büyük bir kişiyle evlenecek; 26 yaşına gelmeden üç çocuk doğurmuş olacaktır. Halil Paşa'nın "Eşinin Portresi" başlıklı 1900 tarihli olduğu sanılan bir resimdeki kadınla aynı kadın olmasına bakılırsa, büyük olasılıkla 16-18 yaşları arasında evlendirilmiştir.<sup>31</sup> 19. yüzyıl sonunda gazete ve dergilerde genç kızların çok erken yaşlarda evlendirilmesinde yönelik tepkiler içeren çok sayıda yazı yayımlandığından, bu dönemde evlenme yaşının kızlar için hâlâ çok düşük olduğu da bilinmektedir.<sup>32</sup> Halil Paşa'nın eşi, Rezaizade Mahmut Ekrem'in kız kardeşi Aliye Hanım'ın portresi olan "Uzanan Kadın", dış görüntüsü itibarıyla modern ve toplumun en modernleşmiş kesiminden bir yansıma olmasına karşın, sonuçta geleneksel yapıyı içinde barındıran bir figür ve imgedir.

"Uzanan Kadın"ın, modern bir imge olmasına karşın geleneksel toplum yapısını içselleştirmiş bir kuşağın ressamı tarafından yapıldığını da unutmamak gerekir. Kaçgöç olgusunun, yani dinsel bir anlayışla Müslüman kadınların erkeklere görünmemesi kuralının hâlâ geçerliliğini koruduğu bir kültürde genç bir kadını başı açık, izleyenle göz teması kuracak şekilde, son derece rahat bir uzanma pozisyonunda, dahası ayakları çıplak vaziyette betimlemek bile cesur bir adım olarak nitelendirilebilir elbette; ancak Halil Paşa bu resmi yaptığı yıllarda onu evinin dışında teşhir

etmeyi büyük olasılıkla aklından bile geçirmemiştir. Yapıt, nispeten küçük diyebileceğimiz 41x60 cm boyutlarıyla ev içine, ev içinde dahi muhtemelen genç kadının yaşadığı odalardan birine asılmıştır.<sup>33</sup> Sanatçının diğer kadın betimlemeleri arasında "Madame X" 100x60 cm, bahçede duran bir kadını gösteren "Şakayıklar ve Kadın" (1898) 120x73 cm, oturan bir figür olan "Pembeli Kadın Portresi" (1904) 124x79 cm boyutlarındadır ve bu resimlerin her birinde kadınların modern giyimlerine karşın bedenleri tümüyle kapalıdır. "Uzanan Kadın" bir çıplak değildir belki, ama tüm özellikleri göz önünde bulundurulduğunda örtülü bir çıplaklık taşıdığı iddia edilebilir. Ya da kendi dönemi içinde, tıpkı Goya'nın Maya'sının bir de giyinik versiyonunun bulunmasıyla ilgili koşulları çağrıştıran; bir kültürün bedene, çıplaklığa, mahremiyete ve kadına yönelik tavrının çıplak bir göstergesine dönüşebilir.

Celal Esad Arseven'in "Türk Sanatı Tarihi"nde Süleyman Seyyid'in (1842-1913) atölyesinde çalışırken çekilmiş bir fotoğrafı vardır. Bu fotoğraf, Arseven'in de değindiği gibi, hakkında yazdığı yazılarda yalnız natüremort yaptığı söylenen bir ressamın figür, portre, peyzajın yanı sıra çıplak da yaptığını ortaya koyar.<sup>34</sup> Bilindiği kadarıyla Süleyman Seyyid, o çıplağı hiç sergilememiştir. Türkiye'de çıplakların ilk kez 1922'de, 4. Galatasaray Sergisi'nde sergilendiği sanılmaktadır.<sup>35</sup> Bu çıplaklar, Halil Paşa'dan sonraki kuşağın sanatçıları Namık İsmail (1890-1935) ve İbrahim Çallı'nın imzasını taşır. Tutucu çevrelerin tepkilerine karşın çıplağı kabul ettirebilenler de bu kuşağın sanatçıları olmuştur. Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın"ı ise, çıplağı akademik bir etütten öteye taşıyacak olanağı bulamamış bir kuşağın simgesidir sanki;

<sup>30</sup> CROUTIER, Alev Lytle, *Harem-The World Behind the Veil*, 145.

<sup>31</sup> Halil Paşa'nın evliliği ve Aliye Hanım'ın yaşı konusundaki belgeler ve ailesinden alınan çeşitli bilgiler için bkz. TANSUĞ, Sezer, *Halil Paşa*, 20-22.

<sup>32</sup> DUBEN, Alan-BEHAR, Cem, *İstanbul Haneleri-Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*, 145-149.

<sup>33</sup> Halil Paşa'nın "Uzanan Kadın" resmiyle ilgili MSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan envanter kayıtlarında, yapıtın daha önce nerelerde sergilendiği yer almamaktadır. Resmin geçmişiyle ilgili bilinen tek ayrıntı, 1966'da Güzel Sanatlar Akademisi tarafından İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ne satın alındığıdır.

<sup>34</sup> ARSEVEN, Celal Esad, *Türk Sanatı Tarihi*, 142.

<sup>35</sup> ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk (yay. haz.), *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, 38.

aradaki topu topu 30 yılda bir ülkenin çehresi kökten değişime uğrarken, o dönüşümün ardında kadının yaşamına yönelik değişen ve değişmeyen koşulları gözler önüne sermekte, ayrıca hem kadınların hem kadın resimlerinin 'mahrem'ine girmenin neredeyse çıplaklıkla eşdeğer olduğu bir dönemi yansıtmaktadır.

#### KAYNAKÇA

- Alkan, Ö. Mehmet (1990), "Tanzimat'tan Sonra Kadın'ın Hukuksal Statüsü", *Toplum ve Bilim*, No. 50, İstanbul.
- And, Metin (2002), *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 / Minyatür*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Arsel, İlhan (1996), *Şeriat ve Kadın*, Dilek Ofset, İstanbul.
- Arseven, Celal Esad (1967), *Türk Sanatı Tarihi*, Cilt III, İstanbul Maarif Basımevi, İstanbul.
- Caporal, Bernard (1982), *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Cezar, Mustafa (1971), *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Clark, Kenneth (1972), *The Nude- A Study in Ideal Form*, Princeton University Press / Bollingen Paper backs, New York.
- Croutier, Alev Lytle (1989), *Harem-The World Behind the Veil*, Abbeville Press Publishers, New York.
- Duben, Alan-Behar, Cem (1996), *İstanbul Haneleri-Evlilik, Aile ve Doğurganlık 1880-1940*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Erol, Turan-Renda, Günsel (1980), *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul.
- Ferrara, Lidia Guibert-Borzello, Frances (2002), *Reclining Nude*, Thames & Hudson, Londra.
- Göle, Nilüfer (1991), *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yayınları, İstanbul.
- İrepoğlu, Gül (1999), *Levni: Paintings, Poetry, Colour*, Republic of Turkey, Ministry of Culture, Ankara.
- Marqués, Manuela B. Mena (2002), *Goya*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid.
- Öndin, Nilüfer (2003), *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları, İstanbul.
- Özendes, Engin (1999), *Sébah & Joaillier'den Foto Sabah'a-Fotoğrafta Oryantalizm*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şahinoğlu, Rüçhan (2000), *Lale Devri'nin Minyatür Sanatçısı Levni ve Öteki Bakış* (yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Şeni, Nora (1984), "Ville Ottomane et representations du corps féminin", *Les Temps Modernes (Turquie)*, Temmuz-Ağustos, Paris.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk (2003), *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (Tarih), *Halil Paşa*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.





Resim 1: Halil Paşa, "Uzanan Kadın", 1894, tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



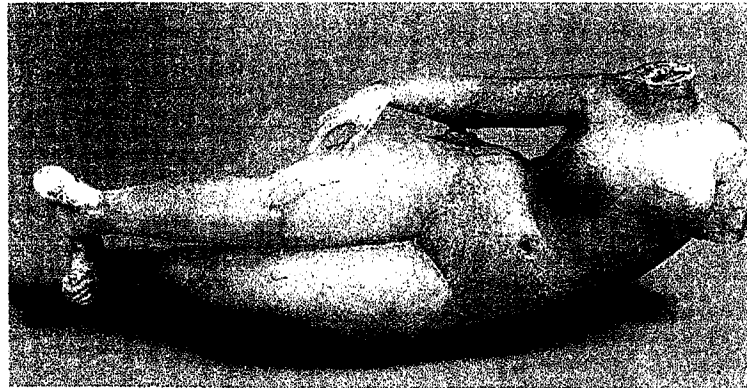
Resim 2: Robert Doisneau, "Pont des Arts'da Ressam", fotoğraf, 1953.



Resim 3: Osman Hamdi Bey, "Okuyan Kız", 1893, (Mustafa Cezar'ın kitabında yer almaktadır, s. 306; nerede olduğu bilinmemektedir)



Resim 4: Etrüsk uzanan figür, seramik heykel, İ.Ö. 3. yy, İtalya.



Resim 5: Uzanan mermer figür, İ.Ö. 2. yy, Mezopotamya.



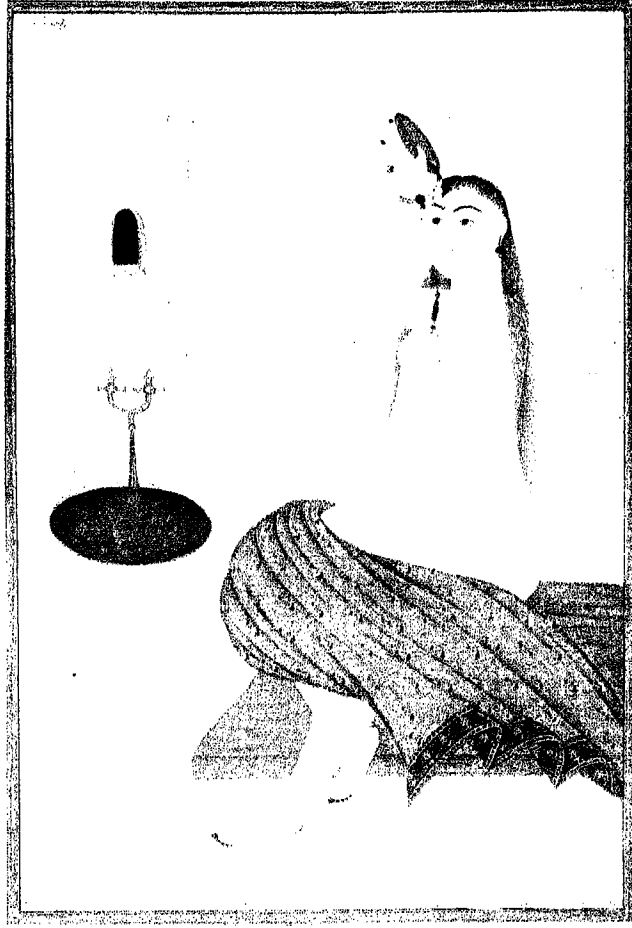
**Resim 6:** Giorgione, "Uyuyan Venüs", ykş.1509, tuval üzerine yağlıboya, 108.5x175 cm, Gemäldegalerie, Dresden.



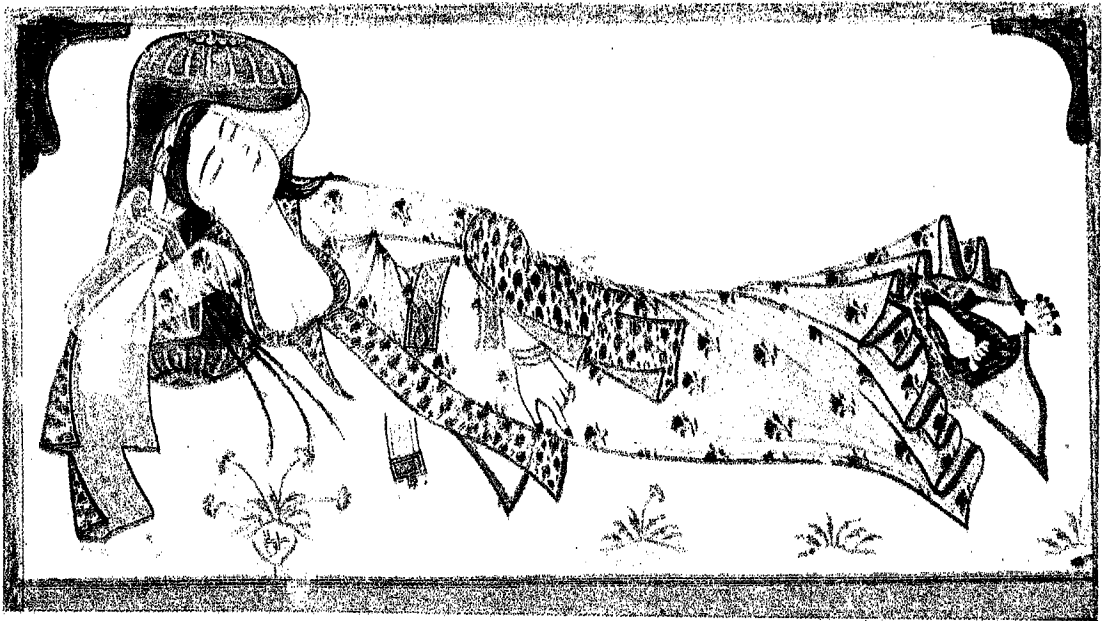
**Resim 7:** Goya, "Çıplak Maya", ykş. 1799-1800, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm, Prado Müzesi, Madrid.



**Resim 8:** Goya, "Giyinik Maya", ykş.1800-03, tuval üzerine yağlıboya, 97x190 cm, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 9: Abdullah Buhari, Hamamda yıkanan kadın, 1741, tek yaprak (TSM, YY1403).

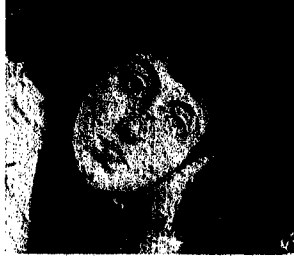


Resim 10: Levni, Uzanan kadın, 18. yüzyıl, album (TSM, H2164).



Resim 11: Halil Paşa, "Nü", 1881, kâğıt üzerine karakalem, 70x50 cm, Cengiz Akıncı koleksiyonu.





Resim 12, 13, 14, 15: "Uzanan Kadın"dan ayrıntılar.



Resim 16: "Türk Kadını", Sebah & Joaillier, 1894, fotoğraf, Ziya Ağaoğulları Koleksiyonu.