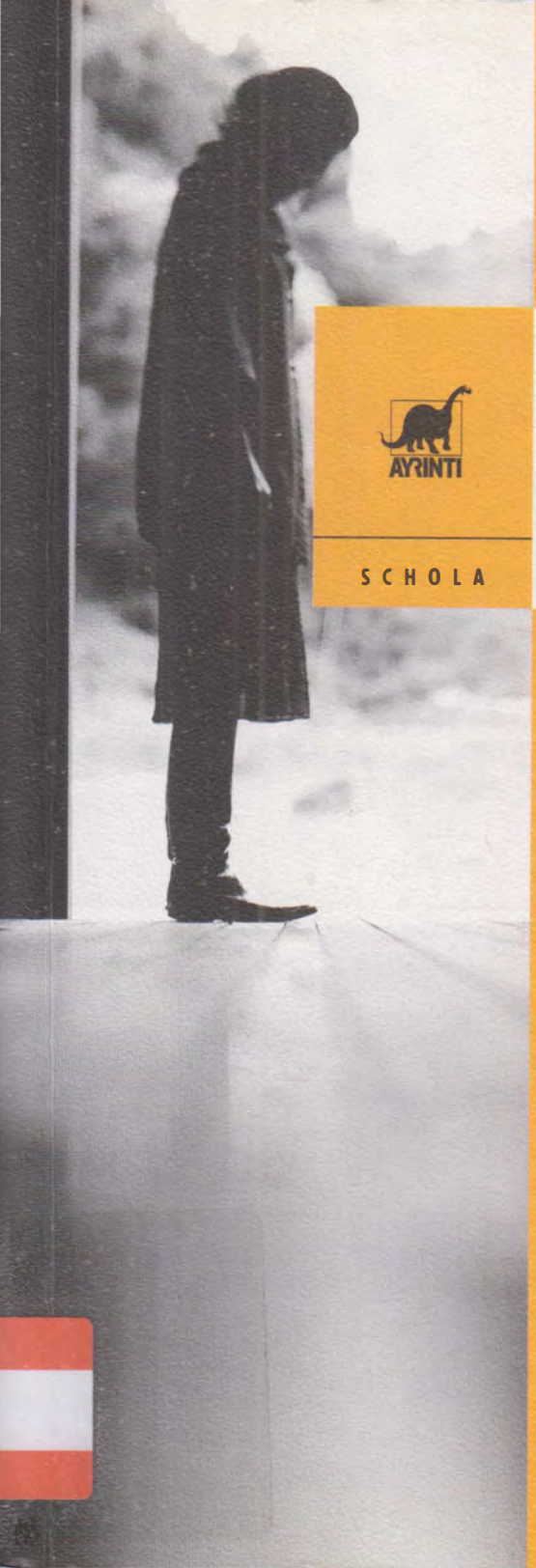


AYRINTI

SCHOLA

Sanatın Gölgedeki Kadınları

Derleyenler:
Özlem Belkıs & Duygu Kankaytsın

Duygu Kankaytsın

İzmir'de doğdu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık-Dramaturgi Ana Sanat Dalı'ndan mezun olduktan sonra aynı üniversitenin Sahne Sanatları Bölümü'nde "Performans Metni Olarak Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem* Öyküleri" adlı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. Aynı bölümde doktora eğitimini sürdürmektedir. *Hayatçağıran* ilk şiir kitabı. *Jiyan* adlı oyunu ile sahnelenmeye değer Suat Taşer Kısa Oyun Yazma (2014) ödülü sahibi. Cemil Kavukçu'dan uyarladığı *Avludaki Tren* adlı radyo oyunu TRT Ankara Radyosu'nda yayınlandı. DEKAUM I. Kadın Araştırmaları Sempozyumu'nda Düzenleme Kurulu üyesi olarak görev aldı.

Özlem Belkıs

Lisans ve lisansüstü eğitimini sahne sanatları alanında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde *Puccini Operalarında Dramatik Yapı*, *Çağdaş Dramaturgi ve 1960'lı Yıllarda Türk Tiyatrosu* konularında çalışarak tamamladı. 2003'te doktor, 2016'da doçent oldu. Halen DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde yazarlık, eleştiri, Türk Tiyatrosu, sanat ve toplumsal cinsiyet, feminist tiyatro üzerine lisans ve lisansüstü düzeyde dersler veriyor. Haziran 2014'den bu yana DEKAUM (Dokuz Eylül Üniversitesi Kadın Hakları ve Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi) Müdürü, Nisan 2016'dan itibaren CTS Birim temsilcisi olarak görev yapıyor.
Kalemden Sahneye (2003), *Feminist Tiyatro* (2015), *Kadın ve Siyaset* (Der., 2017, K. Yumlu ile birlikte) adlı kitapları bulunan Belkıs, akademik çalışmalarını 2003 yılından itibaren Kadın Çalışmaları ve Feminizm ile kesiştirdi. Sanat ve toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının üretimi, feminist tiyatro üzerine yayınları bulunuyor. Son dönemde etnografya, etnodrama üzerine çalışıyor.
Müzikal ve çocuk oyunları, dans, bale, opera librettoları yazıyor. *Carmen Carmen'dir* (2010, Ahmet Kahyaoğlu düzenlemesiyle), *Kanlı Nigar* (2014, Cem İdiz), *Arşın Mal Alan* (2011, uyarlama), *Jessy* (2017, Ali Hoca) adlı müzikalleri sahnelendi. Ayrıca Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Topluluğu'nda kısa oyunlar yönetti, *Oyunun Oyunu* (M. Frayn, yön. H. Eren, 2003), *Faust Öldü* (C. Marlowe, yön. B. Erdenk, 2014), *Masanın Altında* (R. Topor, yön. S. Erdenk, 2016) gibi oyunlarda dramaturg olarak çalıştı.

Ayrıntı: 1178
ScholaAyrıntı Dizisi: 41

Sanatın Gölgedeki Kadınları
Sanat ve Edebiyatta Tarih Dışında Bırakılanlar
Der. Özlem Belkıs & Duygu Kankaytsın

Son Okuma
Sinem Hızarcı

© Özlem Belkıs & Duygu Kankaytsın, 2017

Bu kitabın tüm yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Hara Taketo / EyeEm / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *Nisan 2018*

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-605-314-281-2
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu-İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayri instagram.com/ayrintiyayinlari

Sanatın Gölgedeki Kadınları

Sanat ve Edebiyatta Tarih Dışında Bırakılanlar

Der. Özlem Belkıs & Duygu Kankaytsın



ScholaAyrıntı Dizisi

Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi
Derleyen: Mehmet Kanar

Nefret Söylemi
Derleyen: Prof. Dr. Yasemin İnceoğlu

Marx ve Weber'de Doğu Toplumları
Lütfi Sunar

Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya
Besim F. Dellaloğlu

Kamusal Alan
Derleyen: Éric Dacheux

İletişim Bilimlerinin Serüveni
Michel Bourse-Halime Yücel

Varlık Tutulması
Ahmet Bozkurt

İmgeden Yoruma
Halime Yücel

Azınlıklar, Ötekiler ve Medya
Prof. Dr. Yasemin İnceoğlu &
Dr. Savaş Çoban

Orpheus'un Bakışı
Ahmet Bozkurt

Yeni Medya Çalışmalarında
Araştırma Yöntem ve Teknikleri
Derleyen: Mutlu Binark

Keçi Medeniyeti
Neolitik Dönemden Günümüze
Uzanan Doğa Kültürü
Cemal Ün

Türkiye'de Kapitalist Yöneticiler Sınıfı
Kültür, Sınıf ve Sosyal Sınırlar
Özgür Budak

Neoliberal Muhafazakâr Medya
Derleyen: U. Uraz Aydın

İnternet ve Sokak
Sosyal Medya Dijital Aktivizm ve Eylem
Derleyenler: Prof. Dr. Yasemin
İnceoğlu
Dr. Savaş Çoban

Özyönetim Düşüncesi
Rousseau'dan Marx'a Özgürlük Arayışı
Caner Sancaktar

Skolastik Fantazya
Hayalden Endüstriye Popüler Kültür
Odağında Masal Çözümlemeleri
Derleyen: Hüseyin Köse

Özne Hayatı Konuşunca
Derleyen: Aytül Kasapoğlu

Göçler Ülkesi
Derleyenler: Lülüfer Körükmez
İlkay Südaş

Kadın ve Bedeni
Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında
Yasemin İnceoğlu & Altan Kar

Hayvan Hakları
Çetin Nerse

Roman Tütün İşçileri
Egemen Yılgür

Bir Devlet İki Cumhuriyet
Türkiye'de Özyönetim ve
Merkeziliğin Anayasal Dinamiği
Dinçer Demirkent

Devrimci Bir Pusula: Gezi
Derya Fırat & Cihan Erdal

Bahtin
Diyaloji, Karnaval ve Politika
Fırat İlim

İçindekiler

Sunuş: Kadınların Sanatı: Benim Sanatım Seninkinden Farklı
Özlem Belkıs 7

Türkiye'de Kadın Tarihi Çalışmaları Bibliyografyası
Serpil Çakır 30

"Bu bayan ressam.." Sanat Tarihi Kitaplarında Dışlama Senaryoları
Ahu Antmen 91

Kadını Yazmak, Kadın Olarak Yazmak
Latife Tekin - Asuman Susam 113

Kadınların Kalemi Kadınların Romanı

Tefrikalar Bağlamında Edebiyat Kanonunda Kadın Romancıların Konumu
Ali Serdar - Reyhan Tutumlu 129

Rolünü Oynamayı Reddeden Bir Kadının Romanı: *Aşkımı Öldürdüm*
Sultan Toprak - İbrahim Öker 147

Suat Derviş ve Romanlarında Kadınların Sınıfsal ve Mekânsal Deneyimleri
M. Gül Uluğtekin Bulu - Ayşın K. Turhanoğlu 165

Halide Edib Adıvar'ın "Tarih Dışında" Bırakılan Metinlerini Tarihselleştirmek
Fatih Altuğ 178

Gayya Kuyusu'nda Bir Yazar: Emine Semiye
Ruken Alp 195

Tarih, Temsil, Temsiliyet

1893 Dünya Kolomb Sergisi'nde (Şikago Dünya Fuarı)
Fatma Aliye ve Osmanlı Kadın Temsili
Bengi Başaran 215

Kadından Tarih: Grace Knapp'in The Mission at Van:
in Turkey in War Time Eserine Eleştirel Bakış
Gökçem Menekşe Gökçen 227

Toplumsal Cinsiyetin Eğitim Yoluyla İdeolojik Yeniden İnşası:
Cumhuriyet Dönemi İlk Ders Kitaplarında Kadın İmgesi
İlksen Üstündağ - Beyhan Zabun 245

Tanzimattan Meşrutiyet'e Türk Tiyatrosunda Kadın Temsili
Çağla Canbaz 258

Türk Modernleşmesi Odağında Afife'den Macide'ye Kadın Oyuncu
Duygu Kankaytsın 273

"Sanatçıyım ben... de"
Nazlı Eda Noyan 288

Kemalist Cumhuriyet'in "Medeniyet Seviyesini Garb'a Tanıtmak":
Güzellik Yarışmaları ve Yeni Kadının Temsili
Pınar Aydoğan 302

Ataerkil Kolektif Belleğin Türk Yöresel Müziği Sözleri İçerisindeki
Varlığı Üzerine Kültürel Bir Analiz
Banu Mustan Dönmez 321

Biyografi

Kadın Dayanışması mı Yoksa *Bir Pederin Hatası mı*?
Ayşe Zekiye ve Zorlu Kadınları
Hülya Bulut 341

Basın Tarihinde Görünmeyen Kadın Emeği: İlk Kadın Gazeteciler
Aysun Eyrek 350

Kadınların Acılarını Kadınların Edebiyatından Okumak,
Yaşamını Şiire İşleyen Kadınlar: Yaşar Nezihe, İhsan Raif Hanım
Zozan Çetin 360

Geçmişte Yolculuk: Görünmez Kadın Çevirmenlerimizden Mebrure Alevok
Özlem Berk Albachten 375

Kadın Sanatçı İmgesinin Oluşmasında Mihri Müşfik ve Müfide Kadri
Kübra Şahin Çeken 400

Türkiye Grafik Tasarım Tarihi ve Sabiha Bozcalı
Ömer Durmaz 414

Bir Kadın Heykeltıraş Olabilir mi? Sabiha Bengütaş,
Nermin Farukî ve Zerrin Bölükbaşı
Begüm Sönmez 430

Güzin Duran: Eşinin Gölgesinde Bir Kadın Ressam
İlkay Canan Okkalı 444

Yazının Tarihüstü Gücü: Muazzez Aruoba
Ayşegül Ergül Aslan 457

Biyografiler 468

Sunuş:
Kadınların Sanatı:
Benim Sanatım Seninkinden Farklı

Özlem Belkıs

> Size, ruhun içinde gezip dolaşacağı tozlu mektuplar yazacağım; bozuk, tozlu yollarda yapılan, hedefi olan bir gezi değil. Biz, bizim bile bilmediğimiz yeni, küçük, soyut patikalar üzerinde yürümek istiyoruz.[1]

Bu satırlar Rahel Varnhagen'e ait. Fransız Devrimi etkilerinin tüm Avrupa'yı sarstığı, Alman Romantizminin en coşkulu yıllarında görkemli, şık tiyatro salonlarında değil de başka bir biçim ve başka bir içerikle evinin salonunda tek kişilik gösteriler düzenleyen Rahel Varnhagen'e. Konuştuğu dilin, düşünce

1. Aktaran: Sue-Ellen Case, *Feminizm ve Tiyatro*, Çev. A. Sönmez, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul 2010.

ve duygularını istediği gibi anlatmaya dar geldiğini söyleyen, bu yüzden de "Dilimiz yaşadığımız hayattır; ben benimkini kendim yarattım."[2] diyen Rahel Varnhagen'e. Ve elbette adını pek duymadığımız Rahel Varnhagen'e.

Rahel Varnhagen (1771-1833) çok ilginç bir figür, etkili bir bireşim. Tarihte iz bırakmak isteyen pek çok kadın gibi kendini ve yaşamını kaydetme aracı olarak mektup yazmış; yıllar sonra bu mektupları aracılığıyla incelenmiş, kavranabilmiştir.[3] Rahel Berlin'deki evinin salonunu 1790-1806 tarihleri arasında kültürel yaşamın önemli alternatiflerinden biri haline getirmiştir. Gösterilerinin sıra dışılığı, özellikle dil ve biçim bakımından makbul olanın uzağında oluşu iyi bir eğitim almamış olmasıyla (ne de olsa saygın bir sanat üretmek o saygınlığa uyacak kuralları uygulamakla mümkündür) ve Yahudi kökeniyle açıklanmıştır. Bu açıklamalarda bir tüccar olan babasının soylular, oyuncular, "âlimler", yazarlardan oluşan çok çeşitli müşterileri olduğuna ve bu müşterilerin konuk edildiği davetlerin düzenlendiği renkli bir evde yetiştiğine de dikkat çekilir ki böylece babası üzerinden de tanımlanmış olur.[4]

Rahel'in anlatımlarında yarım bırakılmış cümlelerden, yarısı yazılmamış kelimelerden söz edilir. Onun kullandığı dilin "parlatılmış bir enstrüman değil, fikirler ve kişilerle etkileşimi peşinden sürükleyen sesler"den oluşan "yanlış yerleştirilmiş ilgi zamirlerinin; sona yerleştirilen tümleçlerin; biçimsiz, dengesiz ifadelerin; bağlaç eksikliklerinin; hatalı noktalama, yazım ve ifadelerin; sık sık araya giren Fransızcanın fışkırdığı"[5] bir dil olduğu aktarılır. Onun hakkında yazılanlardan "gerçek sanat" kurallarına uyacak kadar bilgi ve görgüsü olmayan ama kendi çapında kendi sanatını üretmeye çalışan yarı çılgın, gayretli ve hırslı bir kadın olduğu hissini edinirsiniz. Yeterli dil bilgisi ve

2. A.g.y., s. 86.

3. Hannah Arendt 1920'lerin ortalarında bu mektuplarla karşılaşmış, çalışmayı 1958'de yayınlamıştır. Rahel aracılığıyla Arendt'in kendi kimliğiyle de yüzleştiği, sert bir hesaplaşmaya girdiği görülür. Ayrıca bakınız: Nilgün Toker, "Hannah Arendt Niye Feminist Olmadı?", *Amargi Feminist Dergi* arşiv, 15 Eylül 2011, http://www.amargidergi.com/yeni/?p=1266 (erişim tarihi: 12.11.2016)

4. Kay Goodman, "Poesis and Praxix in Rahel Varnhagen's Letters", *New German Critique*, No. 27, Women Writers and Critics, Güz 1982, s. 123-139.
Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess*, (Der.) L. Weissberg, Çev. R. § C. Winston, Johns Hopkins University Press, 1997.

5. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro*, s. 86.

eğitimi olmadan ısrarla yazan, oynayan, sanat üreten biraz deli bir kadın.

Acaba Rahel gerçekten bozuk bir dil mi kullanıyordu yoksa dili bozarak bundan bambaşka anlamlar üretmeye mi çalışıyordu? Belki de kendisinin bile bilmediği yeni, küçük, soyut patikalar üzerinde yürümek istiyordu. Nochlin'in Picasso'nun kadın olma ihtimalini düşünmesi gibi soralım: Rahel'in yerinde bir erkek olsaydı ya da Rahel anaakımın tam merkezinde bulunsaydı konuyu bugün farklı okuyor olur muyduk? Gerçi Rahel de bir ölçüde ama gerçekten bir ölçüde uzlaşmayı, seçkinlere yaklaşmayı seçmiştir, belki de mecbur kalmıştır fakat yine de "iyi kızlar"dan olmadığı kesin. Bu durumda hakkında aktarılanlar bir yana onunla ilgili gerçek bir bilgiye ulaşmak için kendi mektuplarından başka neye güvenebiliriz? Peki ya Rahel'in kendisine bakışı ne kadar gerçekçiydi? Mektupları yazarken gerçekten içten miydi yoksa kendisini bir özne olarak inşa etmenin bilinciyle bırakmak istediği izi mi oluşturuyordu? Gerçeğin bu derece değişken yansıyabileceği, dahası gerçek denilen şeyin aslında biricik olmadığı fikri nasıl da tedirginlik yaratıyor değil mi?

Yaşanan alan ile yaşantının yazıldığı alan arasında ilginç, tuhaf, çetrefil bir ilişki vardır. Teori-pratik dikotomisi başka pek çok alanda olduğu gibi tarihte de sanatta da kendine özgü boyutlarıyla izlenir. Her ikisinde de deneyimlenen ile deneyimin yazımı arasında çetin kıyaslar, değerlendirmeler olur. Yaşananların tüm duygusuyla, coşkusu, endişesi ya da öfkesiyle yazımı, bir tarih yazımını üretir. Pratik ile teorinin uzlaşıyor gibi görünen uzlaşmazlığı tarihte de sanatta da derin bir konudur. Çatışmada ölen bir devrimcinin yaşadıkları ve hissettikleri ile bir tarihçinin tüm olanları yazması ve aktarması nasıl garip bir farklılık ve birliktelik oluşturuyorsa, avangart bir performansı sergileyen bir sanatçının performans sırasında yaşadıkları ve hissettikleri ile bir sanat tarihçi ya da eleştirmenin tüm bu performans olayını yazması da garip bir farklılık ve birliktelik oluşturur. Asıl ilginç ve heyecan verici olansa tüm bunlara karşın tarihte de sanatta da uygulayıcının "yazanı" pek umursamadan edimini gerçekleştiriyor olmasıdır. Sanatla yaşam arasındaki bağ böyle bir düşünce çerçevesi çizdiğimizde ne garip bir anlam kazanıyor. Gerçekleri, gerçekten olanları öğrenmek isteyen insan, her zaman aktarılanla, dahası aktaranın bakışıyla sınırlıdır.

Yaşam, Sanat ve Tarih... Birebir yaşamanın, deneyimlemenin, hiç değilse "orada olma"nın, "tanıklık etme"nin yerine ne geçebilir? Ya da birebir yaşamak ve deneyimlemek yerine aktarılanla yetinmek? Olanları kim aktarıyor, nasıl bir gözle izliyor? Neyin, hangi ayrıntının nasıl kaydedileceğine ya da anlatılacağına kim karar veriyor? Kısacası o kalemi kim tutuyor?

Tüm bu sorular geçen yüzyılın ortalarından itibaren Feministlerce defalarca soruldu, tartışıldı. Tarihin bilimsel bir disiplin olduğu 19. yüzyılda kabul edilmişti fakat tarih anlayışında asıl büyük dönüşüm 20. yüzyılda gerçekleşti. Bu dönüşümde egemen tarih yaklaşımlarına meydan okunmasının ve Feminist Tarihçiliğin etkisi büyüktür. Fatmagül Berktay bunu şu sözlerle ifade etmiştir:

> O zamana dek siyasal tarihin dışında kalmış olan gruplar üzerinde odaklaşma çabası meşrulaşmış oldu. ... Thompson'un ve Christopher Hill'in toplumsal tarihe ilişkin Marksist yapıtlarının sapkınların, ayaktakımının ve eksantriklerin yapıp ettiklerinin anlaşılır bir yorumunu sağlaması ve onları 'akıllı özneler'e dönüştürmesi gibi, feminist tarihçilik de devrimci bir potansiyele sahip (...) ötekini anlama çabası da kendini anlamanın bir parçası.[6]

Görünmeyeni görünür kılma, görüneni yeniden araştırma tutkusu sosyal ve siyasal tarihte olduğu gibi sanat tarihinde de çok önemli kırılmalar yarattı. Bu sırada, yani 1940'lara gelindiğinde, Birinci Dalga Feminizm ile seçme ve seçilme, eşit işe eşit ücret, çocuklar üzerindeki velayet gibi temel hakları bir ölçüde elde etmiş kadın hareketi tüm bu araştırmaları yapacak olgunluğa da erişerek teorize olmuş, dahası akademinin içinde çalışmaya başlamıştı. Pek çok kişi feminizmin akademi duvarları içine girdiğinde evcilleştiğini, pratikten koptuğunu iddia eder. Belki öyledir. Ama feminist tarihçilik, feminist eleştiri ve kadın çalışmaları bağlamındaki çok önemli eserlerin de akademide üretildiğini unutmamak gerekir.

Feminist tarih anlayışının sanat alanına yönelmesi 1960'larda gerçekleşti. Sonraki on yıl peş peşe yayınlanan gözkamaştırıcı ve cesur çalışmalara, gerçekten derin etkiler bırakan araştırmalara tanıklık edildi. Sanatın uygulama alanı ile akademik alanındaki

6. Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 11, 24.

ivme farklıydı, zaman zaman kesişti yollar ama plastik sanatlar ile edebiyat da farklı kulvarlarda ilerledi. Ülkemizde de çoğunlukla böyledir. Bizim coğrafyada da feminist eleştiri ve tarih anlayışının edebiyat alanında daha yaygın ve etkin olduğunu söylemek, edebiyat dışı sanat alanlarında feminist bir sanat anlayışının ve bakış açısının uygulamalardaki çarpıcı varlığına işaret etmek fakat yapılanların kaydedilmeye, irdelenmeye ve teorize edilmeye ihtiyaçları olduğunu belirtmek herhalde yanlış olmaz.

Her şeyden önce vurgulamamız gereken, Feminizmin dünyanın pek çok farklı bölgesinde olduğu gibi, hatta daha da sıkıntılı bir şekilde bizde çok yanlış ve olumsuz anlaşılmasıdır. Bu olumsuz imaj pek çok alanda olduğu gibi sanat alanında da bir etiketlenme endişesi üretmektedir. Feminizm üzerine yanlış ya da eksik bilgilerin tamiratı için bir kez daha Bell Hooks'un *Feminizm Herkes İçindir*[7] başlıklı kitabını önerip bu sonsuz dertleşme bahsini kapatalım.

Feminist tarih anlayışı sanat alanında öncelikle iki önemli etki yaratmıştır. İlk etkisi bir yandan kadınları erkek yapımı tarihin içine nasıl ve neden gömüldüklerini araştırmaya, öte yandan "kayıp dişi cetlerini keşfetmeye yönlendirmiştir".[8] Daha sonra oluşan etki ise temsiliyet ve kadınlara özgü bir üslup, içerik ve öz olup olmadığını keşfetme heyecanıdır. Kadın çalışmalarının disiplinler arası bir alan olarak akademideki varlığı güçlenip derinleştikçe bu bağlamdaki çalışmalar da yeni açılımlarla devam etmiştir. Bugün kadın çalışmalarının önceki dönemden aldığı güçlü ivme ile sanat ve tarihin kesiştiği alanda üç temel başlıkta ilerlediği görülüyor:

> *Sanat tarihi kanonlarını deşifre etmek* amacıyla bilinen sanat tarihinin çeşitli nedenlerle dışında bırakılmış kadınların yaşamlarını ve yapıtlarını açığa çıkarmak, bilinir kılmak.
> Özne olarak kadınları ve sanatlarını incelemek. *Sanat üreten kadınlar, kadınların ürettiği yapıtlar.*
> Nesne olarak kadınları, yapıtlarda *kadın temsiliyeti*ni irdelemek.

7. Bell Hooks, *Feminizm Herkes İçindir - Tutkulu Politika*, Çev. E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, Bgts Yay., İstanbul, 2012.
8. Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, Routledge, London and New York, 2005, s. 12.

Elinizdeki kitap öncelikle kendi coğrafyasındaki kadın tarihine, kadın sanatına bu bağlamlarda katkı sunmayı hedefleyen yazılardan oluşuyor. Bu çalışmalar kısa adı DEKAUM olan Dokuz Eylül Üniversitesi Kadın Hakları ve Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin 2016 kasımında düzenlediği *Edebiyat ve Sanatta Tarih Dışında Bırakılanlar* başlıklı sempozyumda bir araya geldi. Kendi alanında tarihin dışında bırakılmış, görülmemiş ya da görmezden gelinmiş kadınları, yaşamlarını ve eserlerini günışığına çıkarmayı, görünür kılmayı hedefleyen çalışmaların çerçevesini 19. yüzyıl ortasından 20. yüzyıl ortalarına kadar uzanan yüzyıllık dönem oluşturuyor. Elbette bu tarih çerçevesi içinde başka pek çok kadın ve eseri var günışığına çıkmayı bekleyen. Bu noktada içimizi rahatlatan, bu çalışmanın ne ilk ne de son olacağına dair inancımız. Pek çok kadın tarihi çalışmasında olduğu gibi bu çalışma da öncekilerden güç alarak sonrakilere katkı sunma umudu taşıyor.

Sanat Tarihi Kanonlarını Deşifre Etmek

Feminizm işlemeye başladığında durdurmak zordur. Eşitsizliğin bir kere farkına varıldı mı her alandaki eşitsizliğin görülmesi, deşifre edilmesi artık kaçınılmaz olur. Bir damla feminist yaklaşım herhangi bir alana yepyeni ve alternatif bir bakış oluşturmaya başlamak için yeterlidir. Tarihe ve sanat tarihine de feminist bir anlayışla bakılmış, erkek egemen bir kalemle yazıldığı görülmüştür. 1960'larda geniş anlamda tarih kanonu, özel anlamda sanat tarihi kanonu kırılmaya başlanmış, 1970'li yılların başlarından itibaren her biri gerçekten ufuk açıcı çalışmalar yayınlanmıştır.

Kadınların ve ürettikleri sanatın egemen sanat tarihi içinde neden yer bulmadığı konusunda çeşitli fikirler ortaya konmuştur. Kadınların sanat üretebilmek için gereken eğitime ulaşamamış olmaları, ürettikleri sanatı sergileyecek ve geliştirecek kamusal alanları paylaşma ve bu alanda varolma pratiklerindeki engeller, yönlendirildikleri sanat türü ve konularının egemen sanat çerçevesinde zaten düşük statülü olması (sanat-zanaat çelişkisi), eleştirel olarak dikkate ve ciddiye alınmamaları sanat tarihlerine yönelen feminist eleştirinin önde gelen bulgularıdır.

Sözü edilen bulgular da kendi içinde çokça tartışılmış, değerlendirilmiş, güncellenmiştir. Örneğin Linda Nochlin 1971 tarihli ünlü makalesinde feminist eleştirinin iki hatasına dikkat çekiyordu. Ona göre feminist eleştirinin ilk hatası tarihten dışlanmış olmanın farkına varılmasına karşın eril zihinden sıyrılamamak ve o zamana kadar görülmemiş, tarihe yazılmamış kadınları görünür kılmak amacıyla resmi tarihin dizgesini aynen kullanmaktı.[9] Boş rafları doldurmaya benzeyen bu çaba yeni bir tarih yazımı önerisi getiremediği gibi, tarihe eklemeye çalıştığı kadınları da babaları, eşleri, oğulları üzerinden tanımlar. Aslına bakılırsa bu tarihçilik eril tarih anlayışının pek de uzağında değildir. Feminist eleştirinin Nochlin'e göre ikinci hatası "Madem erkeklerle kadınlar eşit, o zaman neden hiç büyük dahi kadın sanatçı yok?" gibi soruları yanıtlama telaşına düşmek, sorunun ideolojisini değiştirmeden yanıt bulmaya çalışmak, dolayısıyla da savunmada kalmaktır. Hem esprili hem de etkili bir argüman ortaya koyarak bu soruyu ve olası yanıtları irdeleyen Nochlin, kendisinden sonraki pek çok araştırmacıyı bu bağlamda güçlü şekilde etkilemiştir.

Sanat tarihi kanonu aşikâr olduktan sonra bu bağlamdaki çalışmaların, güncellenerek sürdüğü izleniyor. Nochlin'den sonra Griselda Pollock'ın,[10] Gouma-Peterson ve Patricia Mathews'ün,[11] Nanette Salomon'un[12] çalışmaları o tarihlere kadar parçalı olarak tartışmaya açılan, ayrı ayrı yazılarda incelenen konuların genişletilerek tek bir yazıda buluşturulduğu önemli toparlamalardır. Bunlar aynı zamanda İkinci Dalga Feminizmin genç akademisyen kuşağının ürünleridir ve akademinin içinde Feminist bir metodolojiye yaslanarak ortaya konan cesur eleştirel çalışmalardır. Batı sanatını merkeze alarak girişilen bu eleştiriler

9. Linda Nochlin, "Why Have Been No Great Women Artists?", ARTnews, Ocak 1971, s. 22-71, *Sanat ve Cinsiyet* içinde, (Der.) Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 119-160.

10. Griselda Pollock (Rozsika Parker ile birlikte), *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*, Routledge § Kegan, 1981.
Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge London ve Methuen New York, 1987.

11. Thalia Gouma-Peterson § Patricia Mathews, "The Feminist Critiqua of Art History", *The Art Bulletin*, Cilt 69, No. 3, Eylül, 1987, s. 326-357, *Sanat ve Cinsiyet*, (Der.) Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 13-118.

12. Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", 1990. *Sanat ve Cinsiyet*, (Der.) Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 161-185.

elbette Türkiye coğrafyası için de çeşitli soru işaretlerini, sorgulamaları, yapılması gerekli araştırmaları akla getiriyor. Örneğin her şeyden önce ülkemizde gerçekten cinsiyet eşitliğine duyarlı bir sanat tarihi yazımı olup olmadığını sorgulatıyor.

Feminist eleştiri hangi coğrafyada işlemeye başlarsa başlasın yakın ve uzak tarih ile hesaplaşmak, kanonları görmek ve açığa çıkarmak, Nochlin'in deyimiyle "beyaz, orta sınıf erkek" olmayan, öteki olan her kim varsa onun açısını da görmeye çalışmak kapasitesindedir. Nochlin bunu şu sözlerle ifade eder:

> Hepimizin bildiği gibi geçmişin ve bugünün düzeni, kadınlarla birlikte beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansıma erişmemiş herkes için yalnızca sanat alanında değil başka yüzlerce alanda da engelleyici, baskıcı ve cesaret kırıcıdır. Sorun bizim kaderimizde, hormonlarımızda, aybaşı kanamalarımızda, kadın olmamızda değil, kurumlarımızda ve eğitimimizdedir.[13]

Avrupa'da ve Amerika'da böyle işlemiş, ülkemizde de benzer bir yol izlemiştir. Ülkemizdeki ikinci kuşak kadın araştırmacılarının çalışmalarında bu hesaplaşmayı, bu keşfi görebilirsiniz. 1990'lı yıllardan itibaren yayınlanmaya başlanan çalışmalarda kanonları kırma, kadın tarihini görünür kılma çabası izlenir. Sanat tarihi alanındaki çalışmalarda ise bu bağlamda bir eleştiriyi getirecek yeni yorumlara ve özgün hesaplaşmalara rastlamak pek kolay olmaz. Ahu Antmen'in elinizdeki kitaptaki "Bu Bayan Ressam" başlıklı makalesinin bu anlamda önemli bir boşluğu dolduracağını düşünüyorum. Antmen, sanat tarihi kitaplarındaki dışlama senaryolarını deşifre ediyor, kadın sanatçıların artık bir kanona dönüşmüş sanat tarihi yazımında tıpkı batıda olduğu gibi bizde de görmezden gelindiğini, sanat tarihinin her yeniden yazımında dışarıda bırakıldıklarını bulguluyor.

Türkiye'de kadın çalışmaları alanının başta Nermin Abadan-Unat olmak üzere ilk kuşak araştırmacıları çalışma alanının temellerini attılar, ilk çalışmaları, konferansları düzenleyerek kendilerinden sonra gelen genç ve heyecanlı araştırmacıları bu yönde çalışmak için yönlendirdiler. Deniz Kandiyoti, Fatmagül Berktay, Serpil Sancar, Feride Acar, Yıldız Ecevit, Ayşe Durak-

13. Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?. *Sanat ve Cinsiyet* içinde, (Der.) Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 126.

başa, Ayşegül Yaraman, Serpil Çakır ve daha pek çok önemli ikinci kuşak olarak niteleyebileceğimiz araştırmacılar ise kadın çalışmaları alanının akademik sınırlarını/sınırsızlığını gösterdiler, yakın ve uzak tarihle güçlü, cesur hesaplaşmalar içeren birbirinden değerli ve zihin açıcı çalışmalar ortaya koydular. Bu hesaplaşmayı, sorgulamayı yapmak gerekiyordu. Çünkü bu coğrafyada kadın çalışmaları ya da toplumsal cinsiyet bağlamında çalışıyorsanız hem yakın tarih (cumhuriyet ve kuruluş yılları) ile hem de uzak tarih (Osmanlı ve toplumsal yapı) ile hesaplaşmanız gerekir.

Şimdi belki biraz loş bir odadayız. Bu odada sözünü ettiğim İkinci Kuşak araştırmacıların çalışmalarını tekrarlayıp bir döngüye girenler, bu döngü içinde feminist metodolojiye yaslanmayı unutanlar ve odadaki pencereleri görüp yepyeni yorumlar ve değerlendirmeler bulanlar var. Ahu Antmen'in "Bu Bayan Ressam" başlıklı makalesi bu bağlamda o loş odadan dışarı çıkan bir çalışma olarak görülebilir.

Bu kitapta "Biyografi" başlığı altında yer alan çalışmalar tarihin dışında bırakılmış, adı duyulmamış kadınlara odaklanmış çalışmalardır. Kimisi eşinin ya da babasının gölgesinde kalmış, kimisi toplumsal cinsiyet kalıplarına odaklı meslek algısıyla köşesine sıkışmış, kimisi eserleri kendisinden daha çok tanınan pek çok kadın... Selma Rıza, Sabiha Sertel, Semiha Es, Mebrure Alevok, Mihri Müşfik, Müfide Kadri, Sabiha Bozcalı, Sabiha Bengütaş, Nermin Faruki, Zerrin Bölükbaşı, Güzin Duran ve Muazzez Aruoba kendi ürettiklerinin yanında bu çalışma ile de yazının dünyasına bir kez daha katılmış, iz bırakmış olacaklar.

Bu kitapta ayrıca Serpil Çakır'ın "Türkiye'de Kadın Tarihi Çalışmaları Bibliyografyası" başlıklı yazısı bu alandaki emeği, birikimi bir araya getiriyor. Bu makalenin kendisinin de başlı başına büyük bir emek ile hazırlanmış olduğunu vurgulayarak bu bibliyografyanın kadınların kendi tarihlerini yazmakta gösterdikleri çabayı önemli ölçüde gözler önüne serdiğini ve araştırmacılar için bir hazine değerinde olduğunu belirtmeliyim.

Sanat Üreten Kadınlar, Kadınların Ürettiği Yapıtlar

Kadınların sanatçı özneler olarak üretmeleri meselesi farklı bağlamlarda ele alınmaktadır. İlk akla gelen ve herhalde en sık kullanılan bağlam, sanatçı ile eseri arasındaki ilişkiye dayanarak bir çözümleme ve kavrama çabasına yönelmektir. Esere bakarak yazarı, yazara bakarak eseri anlamaya çalışma, her ikisini de ortam/dönem içine yerleştirme 18. yüzyıl sonu eleştirisinde gelişen, izleri bugüne dek uzanan bir bakıştır. Eleştirideki dışsal yöntemler, yani eseri kendi dışındaki verilerle kavrama çabası, özellikle de sosyolojik ve tarihsel yaklaşımlar yapıt ile sanatçı arasındaki ilişkiyi vazgeçilmez görür.[14] 1960'ların sonlarında eserin bağımsızlığı bir bakıma ilan edilmiş, kendi bütünlüğü içinde özgürce anlam üretebildiği ve yoruma açık olduğu kabul edilmiştir. Yorumlama ve alımlama stratejilerindeki anlayış değişikliği, çok doğal olarak yapıtın üretilme ve sunulma süreçleriyle de ilgilidir.

Yapıt-sanatçı ilişkisine ister modern ister post-modern bir anlayışla bakılsın her durumda yapıtta işlenen konu sanatçının özyaşamıyla, dolayısıyla imgelemiyle bağlantılanmıştır. Bu anlamda kadınların ürettikleri sanatta ele aldıkları konular ve bu konuların kadın yaşamlarıyla bağları hem sanatçıyı anlamakta hem de ilgili dönemin cinsiyet politikalarını kavramakta bir belirteç olmuştur. Kadınlık deneyimlerinin ve yaşam pratiğinden gelen temaların işlenmesi, sanatın kadınlar için bir hesaplaşma alanı olması doğaldır, bu bağlamda girişilen araştırma ve çözümlemeler de gayet etkilidir.

İşte tam bu noktada bir tehlikeye karşı uyanık olmalı. Düşülmesi muhtemel hata, sanatçı ve yapıtı arasında basit neden sonuç bağları kurup dönemin özelliklerini de buna ekleyerek bir formüle ulaştığını düşünmektir. Bu yaklaşımlar feminist eleştiriyi sığlaştırmaktan başka bir işe yaramıyor. Kaldı ki insan davranışları ve üretimleri ile toplumsal ve kültürel yapı arasındaki ilişkinin ne tek ve kesin bir nedeni ne de tek ve kesin bir sonucu vardır. Sonuçları kesinleştirmek nedenler, süreç ve sonuçlar üzerine düşünme kanallarını kapatıyor. Oysa feminist eleştiri nedenler ve sonuçlar üzerinde düşünerek, eşitsizlik ve tahakküm pratiklerini deşifre ederek ilerler. Özcesi, yapıt ve sanatçı arasındaki ilişkiyi

14. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1983. Tahsin Yücel, *Eleştiri Kuramları*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2007.

irdelemekte feminist açının ışığını tarihsel ve kültürel verilere yansıtmak ve örtüleri kaldırmak ama düşünme kanallarını kapatacak basit formüllerden uzak durmalıyız.

Kadınların sanatın öznesi olmalarıyla ilgili bir başka bağlam, eserlerde ortak bir payda arayışıdır. Kadınların eserleri hakkında ortak özellikleri saptama, "kadın sanatı" diye bir kategorinin olup olmadığı hep bir tartışma konusu oldu ama başta da belirttiğim gibi sanatı üretenlerin pek umurunda olmadan...

Kadınların birbirlerine benzer bir dil, biçim ya da konu kullanıp kullanmadıkları, 'kadınsı duyarlık' denilen kırılgan hissin kadınların eserlerinde olup olmadığı, her dönemde merkez aynı kalmak kaydıyla farklı açılarda tartışılmış, tartışılmaktadır. Nochlin kadınların ürettikleri sanatta domestik ve kırılgan bir kadınlık özünden bahsedilemeyeceğini, kadın sanatçıların da en az erkek sanatçılar kadar kendi dönemlerinden ve çağdaşlarından etkilendiklerini öne sürer.[15] Aynı konuyu sonraki yıllarda tartışan Peterson ve Mathews da Gloria Orenstein'ın[16] kadın duyarlılığı kavramını "pek çok kadın için sanatta özgürleştirici yeni bir eğilim" olarak nitelemesine katılıyor, bu bağlamda kadınlık özü denilebilecek bir tonun araştırılması gerektiğini belirtiyorlar. Bana sorarsanız kadınlık özü diye bir şey vardır, kadınların ürettikleri sanata sinmiştir, kadın sanatı dediğimiz dev yapıda bir ortak payda oluşturmaktadır. O ortak paydada "benim sanatım seninkinden farklı" hissi, biçim ve içerikte kalıpların/sınırların dışına taşma isteği, eril tahakkümü deşifre etmek tutkusu vardır. Hangi sanat türünde olursa olsun kadın olmanın bilinciyle, daha net söylememiz gerekirse feminist bir açıyla, "cinsiyet tanımayan akıl ve insan" ekseninde bir eşitlik algısıyla üretilen sanatta şu cümle hep hissedilir: Benim sanatım seninkinden farklı.

Galiba burada karar vermemiz gereken şey "kadınlık özü" kavramından ne anlaşıldığı ve nasıl konumlandırıldığı. Bu kavramı evcil olanla ilişkilendirmek, evcil olanı da düşük bir statüye konumlandırmak çok doğal olarak eril bir bakıştır. Tam da bundan sıyrılmalı, tahakküm içgüdüsüne sahip eril yaklaşımları deşifre eden feminist eleştiriye yaslanarak kadın sanatına bakılmalı.

Kadınlık özü dediğimiz şey kadınlara ve kadınlığa özgü olansa, her şeyin eril bir bakışla şekillendiği ve düzenlendiği ya-

15. Nochlin, a.g.y.
16. Gloria Orenstein, "Review Essay: Art History", *Sings*, Kış 1975, s. 519-521.

şamda farklı bakışları, farklı seçenekleri görünür kılansa bunun şahane bir şey olmadığını kim savunabilir? Kadınlık özü vardır ve keşfedilmelidir. Kadınlık deneyimlerinin sanata konu edilmesi ya da bir çıkış noktası olması önemsenmeli, araştırılmalıdır.

Kadınlık özü hem içerikte hem de sanatın sanat olarak evrilmesinde etkilidir. Tekstil sanatı bu anlamda çok ilginç bir konumda, çünkü "sanat" olarak kabul edilmek için epey beklemek, çaba harcamak zorunda kaldı. Üstelik neredeyse başlangıcından beri hep bir kadın etkinliği olarak görüldü, öyleydi de. 19. Yüzyılın son çeyreğinde William Morris ve arkadaşlarının Sanat ve Zanaat hareketini başlatmalarına kadar Avrupa saraylarının görkemli duvar halıları olan tapestry'ler (duvar halıları demek bu eserleri fazla basitleştirmek oluyor) bile yeterince "sanat" olarak görülmediler.[17] Tekstil denilen şey yaşamla o derece iç içeydi ki hem ticari hem de düşünsel olarak sanat değil de olsa olsa zanaat olabilirdi. 1920'lerin başında Weimar Bauhaus'un dokuma atölyelerinde dokumanın fitili ateşlenmeseydi, belki de bugün Dokuma Sanatı, Lif Sanatı gibi çeşitli başlıklara sahip tekstil sanatından söz ediyor olmazdık. Ve bu fitili ateşleyen isimlerden birisi, belki de en önemlisi Gunta Stölzl isminde 1920'de Bauhaus'a öğrenci olarak giren genç bir kadındı. Stölzl 1926'da okulun dokuma atölyelerinin başına geçtiğinde 29 yaşındaydı ve beş yıl sonra politik nedenlerle işine son verilinceye dek (bir Yahudi idi) Bauhaus Okulu'nun dokuma atölyelerini yönetti.[18] Burada ilginç bir ayrıntı, Gunta'nın hocası ve ondan önce dokuma atölyelerini yöneten Georg Muche'nin dokumayı "zanaat" ve "kadınların yapacağı sanat" olarak görmesi ve bu yüzden yeterince teknik destek sunmamış olmasıdır. Bu atölyelerin gerçekten heyecan verici bir ivme kazanmasında adı geçen bu kadının, Gunta Stölzl'un ve onu anlayan, onunla aynı tutkuyu paylaşan diğer dokuma sanatçısı kadınların, Anni Albers, Otti Berger ve Benite Otte'nin tartışmasız rolü vardır.[19]

17. M. Constantine § J.L. Larsen, *Beyond Craft: The Art Fabric*, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1972, s. 7.

18. Gunta Stölzl, *Werbei am Bauhaus*, Offset Buch und Webekunst, Das Bauhaus-Weimar Dessau Berlin und Die Nach Folge, Chicago, 1937, 1975 kaynağından aktaran: Suhandan ÖZAY, *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Ankara, 2001, s. 25-27.

19. Sigrid Wortmann Weltge, *Women's Work: Textile Art from the Bauhaus*, Thames and Hudson, 1993.
Ulrike Muller, *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*, Flammarion, 2015.

Kadınların bin yıllık etkinliklerini sanata dönüştüren bu tutkulu, inatçı izleri, dünyadaki diğer kadın tekstil sanatçıları da izlemiş, üretmiş ve bu çabayı görünür kılmışlardır. Ve evet, kadın tekstil sanatçılarının yapıtlarında görmekten tuhaf bir mutluluk duyduğumuz, derinden anladığımız o dişil inat, heyecan ve tutku vardır. Sanki kadınlar 20. yüzyıl başından itibaren tekstilin artık bir sanat olarak kabul edilmesine karar vermişler ve tekstili sanat olarak üretmeye başlamışlardır. Kadınların eşitlik mücadelesinin de aynı yıllarda yaygınlık kazanmaya başladığı, temel hakların bazı ülkelerde alındığı, kadınların kamusal alana ortak olmalarının dünya savaşlarıyla birlikte hızlandığı düşünülecek olursa bu gelişime şaşırmamak gerekir.

Kadınlar binyıllardır ürettikleri tekstili şimdi sanata dönüşmüş olarak üretmektedirler. Bu üretimlerde de gerek seçilen temaların kişiselliği, kadınlık deneyimlerinden hareket etmesi gerekse yorumlanma biçimi, malzeme seçimi, boyutları, mekânları, izleyicisi ile iki ve üç boyutlu çalışmalardan performansa uzanan yepyeni ve özgür bir üslup izlenir. Kendisi de bir tekstil sanatçısı olan Suhandan Özay 20. yüzyıl tekstil sanatındaki gelişmeleri örneklerle anlatırken tekstil işlerin üç boyutlu ve soyut örneklere 1960'larda ulaşıldığını belirtiyor ve tekstil sanatının yeni bir alfabe kurduğunu vurguluyor.[20] Tekstil sanatının sınırlarının bu derece gelişmesini ve üç boyutlu soyut eserlere ulaşmasını bin yıllardır dokumayı üreten kadınlardan daha iyi kim yapabilirdi? Tekstil sanatı, gerek işlevselliği, gerek zanaat-sanat ikilemini sürdürmesi, gerekse zanaattan sanata dönüşmesi sürecindeki kadınların güçlü emeği ile bugünlere ulaşmıştır ve elbette tüm bu süreçlerin içinde bir kadınlık özü bulunduğunu görmemiz gerekir.

Kadın sanatçıların işlerinde tanrısal ya da kadın bedenine odaklanan doğurganlık sembollerine, hayat ağacı çeşitlemelerine, cinsellik ve doğaüstü özelliklere, dişil mitlere çokça rastlanması kadın sanatçıların kendi köklerini arayış çabası olarak yorumlanabilir. Var olan konulara ek olarak kadınlar kendi sanatlarında kendi paydalarını, bakışlarını oluşturmuşlardır. Tanrıça imgelerinden kadın bedenine yönelen şiddete, yaşam pratiğinde karşılaştıkları cinsiyete dayalı ayrımcılık ve eşitsizliklerden kendi arketiplerine kadar geniş ve kendilerine özgü bir tema paleti oluşturmuşlardır. Bu temaları farklı sanat türlerinde çalışmalar

20. Suhandan ÖZAY, *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Ankara, 2001.

yapan kadınların işlerinde görmek mümkün. Tekstil sanatından söz açılmışken örnekleri de tekstil sanatından sunalım: Suhandan Özay'ın *Ana Tanrıca+Niş* (1994), Filiz Otyam'ın *Artemis* (1998), Jovita Sakalauskaite'nin *JI/SHE/O* (2015) koleksiyonu, Jovita Sakauskaite ile Elvan Özkavruk Adanır'ın ortak çalışması *Tılsımlı Gömlekler* (2016) koleksiyonu sözü edilen bağlama ilişkin kadın tekstil sanatı işlerinden ilk akla gelen örnekler olarak hatırlanmalıdır. Her biri ayrı ayrı irdelenmeyi, yorumlanmayı bekleyen bu yapıtların ortak bir kadınlık özünde buluştuklarını söylemek çok ileri gitmek olmayacak. Jovita 2015'te çıkış noktası Anadolu Seccadeleri olan *JI/SHE/O* koleksiyonu için kadın yaşantısının dönüm noktalarını esas almıştır. Pek çok kadın sanatçı gibi malzeme paletini kişisel eşyalarını hatta gelinliğini bir malzemeye dönüştürerek öylesine kişiselleştirmiştir ki sanatçı olarak kendi yaşamı ve objeleri ile yarattığı parçalar iç içe geçmiş, birbirini tamamlar duruma gelmiştir. Sanatçının üretimi ile kurduğu ilişki ve bütünlük, birbirini tamamlama ve anlama hissi kanımca kadın sanatının bir özelliğidir.

Sanat ve zanaat kavramlarını bir karşıtlık olarak görmek ya da görmemek de bir seçenektir, bunları hiyerarşik bir sıraya dizmek ya da dizmemek de bir seçenektir. Feminist eleştirel bir bakışla eril hiyerarşinin önce-sonra sıralamasını darmaduman etmek istiyorsak sanat ve zanaat kavramlarının karşıtlık ve hiyerarşik düzenini tanımayabiliriz ki bu gayet mümkün.

Kadınların ürettikleri sanatın ortak özelliklerini arayacak olursak elbette bir dizi başlık karşımıza çıkıyor. Örneğin kadın cinselliği ve bedeninin merkeze alınarak irdelenmesi, gerek biçimde gerekse malzemede yepyeni bir dil arayışı ya da hiç değilse eril dilin dışına çıkma çabası, konu seçimlerinde kadınlık durumlarını önceleme, kurumsal sanatın dışında yepyeni biçimler, mekânlar ve seyircilerle buluşma pratikleri... Gösteri ve performans sanatlarında Rahel ve ardılları gibi pek çok tek kişilik gösteri sunan kadın sanatçı okulların, kiliselerin ve evlerinin bahçelerini gösterileri için mekân olarak seçmişlerdir. Fakat tıpkı tekstil ve dekoratif sanatlarda olduğu gibi burada da kadınların kendi özel alanlarında ürettikleri işler "sanat" olarak tanımlanmamış, önemsenmemişti.[21] Tiyatro tarihi ve uygulamalarına feminist bir eleştiriyle bakan Sue-Ellen Case feminist "kadın oyun yazarlığı"nın bilinen anlamdaki oyun yazarlığının çok

21 Özlem Belkıs, *Feminist Tiyatro*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2015, s. 123-136.

dışında bambaşka bir biçim ve içerikle metni "bedenle yazmak" ve "bedene yazmak" kavramlarıyla açıklanabileceğini anlatır.[22]

Kadınların sanatının ortak bir özü olup olmadığı meselesinde kesin bir karara varacak değiliz ama kadın sanatçıların üretimlerinde ya kadın olmaktan, kadınlık durumlarından yola çıktıklarını ya da yolda bir şekilde bu başlıkla buluştuklarını söylemeliyiz. Burada hatırda tutulması gereken bir başka konu sanatçıların kadın sanatçı olmak, böyle anılmak ve anılmamak konusundaki görüşleridir. Sanatçı olmak, kadın sanatçı olmak ya da sanatçı kadın olmak eylem sırasında düşünülmeyen bir yöndür ama etiketlenme endişesinin de birçok sanatçıyı etkilediği kesin. Elinizdeki kitapta, bir kadın olarak üretmek, kadın yazar olmak, kadınları yazmak, daha genel bir açı olarak yaşam ve sanat arasındaki ilişkiyi irdeleyen Latife Tekin ile Asuman Susam'ın söyleşisi bu konu üzerine zihin açıcı, aydınlık ve samimi cümleler sunuyor. Latife Tekin'in yaşamayı her şeyin önüne alan, yazıyı bu bağlamda konumlandıran tavrı, sanat ve yaşam ilişkisine çok samimi bir mesafe sunuyor. Bunun da dişil bir yaklaşım olduğunu ileri sürüyorum. Sanatın kurumsal ve kuramsal ağırlıklarını bir kenara bırakmak ve yaşamın her şeyi kapsayan şemsiyesi altında bir arada olmak.





Ana Tanrıça+Niş, tapestry, Suhandan Özay Demirkan, 1994.
250 x 100 cm. çözgü: ham keten ipliği, atkı: sisal, pamuk, metal iplikler, lif

22. Sue-Ellen Case, *Feminizm ve Tiyatro*, Çev. A. Sönmez, Boğaziçi Üniversite. Yay., İstanbul, 2010, s. 62-82.







Ji / She / O
Jovita Sakalaiskaite, 2015,
keçe heykeller, yün.

Sanatta Kadın Temsiliyeti

Sanatta temsiliyet çözümlenmeye ihtiyaç duyan çok boyutlu bir meseledir. TDK Türkçe Sözlük'te "birinin veya bir topluluğun adına davranma" olarak tanımlanan *temsil* kavramı, *gerçeklik – temsiliyet – temsiliyeti inşa eden* arasındaki ilişki en genel anlamıyla kadın çalışmalarının temel konularından birisidir. 20. yüzyıl başından itibaren farklı alanlarda olduğu gibi sanatta da dile getirilmeye başlanan bu konu yoğunlukla 1960 sonrası akademik çalışmalar çerçevesinde feminist eleştirel bir açıyla incelenmiştir. Bu tarihe kadar Virginia Woolf, Simone de Beauvoir gibi isimlerin yazılarında temsiliyeti yaşam pratiğinden sanata uzanan çerçevede ele aldıkları, tartışmaya açtıkları malumdur. Bu tartışmalarda kadınların (çoğunlukla orta sınıf kadınları kastedilir) kocalarının ya da babalarının gölgesinde kendilerine çizilen rolden pek şikâyetçi olmadıkları, dahası kendilerini bu tanımlar üzerinden inşa ettikleri ve böylece ataerkinin bir parçası oldukları, direniş pratiklerini bilmedikleri ve öğrenmelerine de hiçbir zaman izin verilmediği vurgulanmıştır. Woolf ve Beauvoir'den sonra akademik çalışmaların bu konuyu daha ayrıntılı ve alanların kendine özgülüğü içinde 1970'lerden sonra ele aldığı belirtilmelidir. 1980'lerde bu akademik çalışmalara performans ve protesto (Guerilla Girls'ün ünlü afişi hatırlanabilir) içeriği eklenmiştir.

Feminizm cinsiyete dayalı ayrımcılıkla mücadele eden bir anlayıştır, "feminist eleştiri" de cinsiyete dayalı her türlü ayrımcılığı ve buna bağlı görünümleri deşifre etmeyi, ayrımcılık karşıtı stratejiler geliştirmeyi hedefler. Bunu günlük yaşam, hukuk, siyaset, ekonomi, sağlık, eğitim gibi alanlarda yaptığı gibi sanatta da yapar. Bir sanat yapıtında cinsiyet tanımlarını ortaya koymak, bu tanımların hangi çerçevelerde yapıldığını açıklamak, toplumsal cinsiyet politikasının neye göre ve nasıl şekillendiğini incelemek için temsiliyet çözümlemeleri müthiş bir turnusoldür.

20. yüzyılda var olan yazın birikimi feminist eleştirel bir gözle incelenmeye başladığında erkekler tarafından yazılmış, daha genel bir ifadeyle eril bir zihinle üretilmiş eserlerden oluşan bir birikimle karşı karşıya olunduğu görülmüştür. Zamanla bunun içinde kadınların da az sayıda ürettiği eserler olduğu fakat bunların görülmediği, görmezden gelindiği bilgisi eklenmiştir. Kısaca sanatta kadın temsiliyeti sanatçı özneler olarak kadınların genel sanat tarihinde temsiliyetleri (ya çok zayıftı

ya da görmezden gelinmişti) ve sanatın konusu olmak (kadın temsiliyeti erkeği kaleminden ve onun tarifi üzerine yazılmış ve çizilmişti) başlıklarında incelenmiştir.

20. yüzyılın ortalarında artık kadınlar da kendileri için daha çok ve bilinçle üretmeye, cinsiyete dayalı o zamana kadar kurulmuş her türlü ayrımcılık poetikasını yıkmaya, deşifre etmeye başladılar. Böylesi bir deşifrasyonun başlangıcı İkinci Kuşak Feministlerin 1960'larda başlayan çalışmalarının 1970'lerden itibaren yayınlanmasıdır. Bugün de sanat, özellikle de edebiyat alanda pek çok temsiliyet çözümlemesi için başvuru kaynağı olan çalışmalardan birisi Kate Millett'in 1971'de yayınlanan *Cinsel Politika* adlı kitabı ise diğeri Judith Fetterly'nin 1977 tarihli ne yazık ki hâlâ dilimize çevrilmeyen *The Resisting Reader* adlı kitabıdır. Her iki çalışma da akademik araştırma temellidir, her ikisi de cinsiyetlerin temsiliyetini çözümlemeye odaklanarak eril yazın için okuma stratejisi üretir.



"Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girmek için
çıplak olmaları mı gerekiyor?"
Modern Sanat koleksiyonlarındaki sanatçıların %5'ten azı kadın,
diğer taraftan nü'lerin %85'i kadın.

Kate Millett'in Colombia Üniversitesi'nde doktora tezi olarak gayet çarpıcı bir üslupla yazdığı *Cinsel Politika*[23] alımlama alışkanlıklarını değiştirmek için yeni okuma stratejileri önermektedir. Oxford Üniversitesi'nin ilk Amerikalı kadın lisans üstü öğrencisi olan Millett "sanat politikadan ayrı değildir" önermesi üzerine çalışmaya bu yüksek lisans döneminde başlamıştır. Cinsiyet politikasının sanatta yansıması ile oluşan temsiliyeti, kadın imajını incelemiştir. Millett hangi bağlamda okunursa okunsun cinsiyet kalıpyargılarının bilincinde olarak, sorgulayarak okumayı önerir. Üretilmiş metinlere erkek egemen bakışın sinmiş olduğunu, cinsiyet politikalarının bu bağlamda sanat aracılığıyla da yeniden üretildiğini vurgular. Millett'in *bilinçli okuma* vurgusu yerine Fetterly *dirençli okuma* anlayışını ileri sürer.[24] Fetterly'nin önerisi Millett'den bambaşka bir yönde değildir belki ama edebiyat kanonunun kırılması ve eril edebiyatın görünür hale getirilmesi gerektiğini vurgular. Fetterly'nin çalışması da New York Üniversitesi'nde sürdürdüğü çalışmalarının bir ürünüdür.

Bu iki temel yaklaşım hem yazınsal hem de plastik sanatlar alanlarında destek bulur ve yeni çalışmalara kavuşur. 1990'larda eylemlerine başlayan aktivist grup Guerilli Kızlar bu direncin bir sonucudur. 1960'ların sonlarında başlayan 1970'lerde çok farklı görünümlerde sunulan performans işleri, bu direncin sonucudur. 1980'lerde hiç azımsanmaması gereken post-kolonyal rüzgârın desteğiyle akademiye yerleşen feminist eleştiri, kadın ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının 1990'larda yayınlanan ürünleri, bu direncin sonucudur. Evet, belki Butler feminizmin akademi duvarları arasına yerleşmesini bir evcilleşme olarak değerlendirmekte haklıdır, ama akademik çalışmaların da katkısı, desteği, sentezinin inkâr edilemeyeceğini bir kez daha vurgulayalım.

Millett öne sürdüğü "erkek yapımı kadın" kavramını kitabında pek çok örnekle açıklar. Bu örnekler konu üzerinde gerçekten aydınlatıcı, zihin açıcı analizlerle desteklenmiştir. John Berger de birkaç yıl sonra, 1972'de yayınlanan *Görme Biçimleri*'nde kadının "seyredilen" erkeğin "seyreden" olarak inşa edildiğini

23. Kate Millett, *Cinsel Politika*, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yay., İstanbul, 2000.
24. Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, A Midland Book, The University of Massachussetts Press, 1977.

olağanüstü bir üslup ve örneklemeyle anlatmış, bu bağlamda temsiliyet kurgusunu incelemiştir. Sue Ellen Case de 1985'te tiyatro alanında benzer bir noktaya "erkek yapımı kadın" ve temsiliyetin kurgulanması meselesine dikkati çeker ve Millett ile Berger'in yaklaşımını sentezleyen bir bakış sunar.[25] Kadınların, erkeğin gözünden ve onun cinsiyet kalıplarına dayalı tanımları üzerinden temsil edildiğini, anlamlandırıldığını anlatır. Sadece aşağıdaki alıntı bile kadının sanat içinde nasıl kurgulandığına, sahnedeki bireye bakışın nasıl yönlendiğine dair ipuçları taşımaktadır:

> Kadınlar, bakışı yönlendiren özne konumunda değil de bu bakışın nesnesi konumunda sabitlenirler; kadınlar sahne üzerinde bakılmak üzere görünürler, bakmak üzere değil. Bu bağlamda "kadın", "öteki" olarak inşa edilir... Masum genç kız sahneye girdiğinde seyirci onu erkek kahramanın gördüğü gibi görür.[26]

Kadınların eril toplumsal cinsiyet kalıp yargıları çerçevesinde kurgulanmış özneler olarak temsil edildiği fikri sayısız incelemeyle örneklenmiştir. Eril bir kalemin yazdığı bu temsil biçimleri kadınların ahlaklıdan ahlaksıza uzanan bir yelpazede temel arketipler üzerinden tanımlandığı bir palete sahiptir. Olumlu (İyi kalpli, fedakâr anne / masum bakire genç kız / aşkının kurbanı olan seven kadın / esin perisi / cinselliğini yitirmiş bilgeliğe ulaşmış yaşlı kadın) ve olumsuz (cinsel çekiciliğini silah yaparak kötücül arzularını erkeklere yaptıran fettan, femme fatale / ucubeye dönmüş yaşlı ve kötücül cadı / sekse ve paraya doymak bilmeyen Pandora türevleri) gibi pek çok arketip üzerinden kadın temsiliyetinin sunulduğunu görmek zor değildir. Bu kalıplar eril bir kalemle, eril bir fırçayla üretilmiştir. Erkek egemen bir anlayışla üretilmiş bu kalıpların deşifre edilmesi ve kadınların kaleminin bu kalıplara açtığı savaşı anlatan, inceleyen pek çok çalışma üretilmiştir ve üretilmektedir. Bu bağlamda elinizdeki kitaptaki Sultan Toprak ve İbrahim Öker'in "Rolünü Oynamayı Reddeden Bir Kadının Romanı: Aşkımı Öldürdüm", M. Gül Uluğtekin Bulu ve Ayşın

25. Sue-Ellen Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", *Theatre Journal*, No. 37, Ekim, 1985.
26. S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro*, s. 167.

K. Turhanoğlu'nun "Suat Derviş ve Romanlarında Kadınların Sınıfsal ve Mekânsal Deneyimleri", Ruken Alp'in "Gayya Kuyusu'nda Bir Yazar: Emine Semiye" başlıklı yazıları tam da böyle bir açıyı örneklemekte, incelemektedir.

Temsiliyet üzerine üretilmiş yaklaşım ve çalışmalar içinde tiyatro araştırmaları çok enteresan bir yer tutuyor. Çünkü tiyatro metin yönüyle yazınsal alana, edebiyata, sahneleme yönüyle de performansa yaslanır. Tiyatro dediğimiz şey bu iki alanın seyirci ile birlikte yeniden üretilmesidir. Temsiliyet üzerine düşünmek bu bağlamda tiyatro alanı için çok daha ilginçtir, çünkü bu alanların *bir arada* düşünülmemiş ve incelenmemiş olması "temsiliyetin" çözümlenmesinde, hatta tiyatro tarihinde bazı noktaların kavranmasında yetersizliğe neden olmuştur. Bu yetersizlik 1990'lı yıllarda ancak ortaya dökülmüştür. Temsiliyet meselesinin çok yönlülüğüne iyi bir örnek olması bağlamında tiyatrodan bu yaklaşımlara biraz yakından bakalım:

Tiyatro bir yandan metin tabanlı yazınsal bir alandır (drama), bu yüzden akademideki yeri özellikle başlangıçta çoğunlukla edebiyat bölümlerinin içidir, yanıdır. Bizim akademi dünyamızda böyle başlayıp geliştiği gibi bunun batı akademisinde de farklı olmadığı anlaşılıyor. Örneğin İngiliz tiyatro araştırmacısı Elaine Aston, Shakespeare metinlerinin akademide İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümleri içinde konuşlandığına ve incelendiğine dikkati çeker; ancak bunların edebi metinler olmanın çok ötesinde birer performans metni olarak yazıldığını, bu bağlamda değerlendirilmediğinde hem doğru çözümlenmemiş olacağını hem de temsiliyetin kavranamayacağını anlatır.[27] Temsiliyet yazınsallığa temellenen yalın bir fotoğraf olmanın çok ötesinde karmaşık ve çok yönlü bir inşadır. Bu çerçevedeki çok yönlü kavrayış için 1980'li yıllar beklenmiştir.

Tiyatro alanındaki kadın temsiliyeti, kadınların sahneye çıkmadıkları dönemlerin tiyatro anlayışları ve örnekleri üzerinden daha belirgin biçimde ortaya konmuştur. Antik Yunan Tiyatrosunda tıpkı Elizabeth Dönemi İngiliz Tiyatrosu'nda olduğu gibi oyun metinlerinde kadın karakterler vardır fakat kadınların sahneye oyuncu olarak çıkmaları yasaklanmıştır. Buradaki

27. Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre*, Routledge, London and New York, 1995.

eril stratejiler üzerine çok geniş tartışmalar ve açıklamalara[28] değinmeden en basit soruları soralım: Sahnede kadın rolünü oynayan bir erkek, kadını nasıl temsil eder? Uzun saçları olan bir mask, kısa bir tunik, inceltilmiş bir ses kadın cinsini temsil etmekte nasıl çizilmiştir? Öte yandan bedensel jestler, postür, tonlama tariflerinde kadın nasıl temsil edilmiştir? Olumlu ve olumsuz ifadelere hangi cinsiyet kalıpları bağlamında karar verilmiş, temsiliyet inşa edilmiştir? Buradan çıkarılacak fikir sadece yazınsal alanda değil seyir alanında da bilinçli ve dirençli bir okur olmakta inat etmektir. Bu inat ve farkındalık kadınların temsiliyetlerindeki kalıpların karılmasına katkıda bulunacaktır.

Ne olursa olsun kadınlar kendi sanatlarını, kendilerine ait bir sanatı inşa ettiler, ediyorlar. Onların ürettikleri sanattaki o kendine özgülüğe yakından bakın. Duygularına dar gelen sözcüklere yenilerini ekleme, bakışlarına dar gelen kalıpları yeniden yaratma, kendilerine biçilen rolü darmaduman etme, diğer taraftan da kadınlar arasında bir "kız kardeşlik" duygusuyla güçlü bir dayanışma ve diğerini anlama tutkusunu bulacaksınız. Böylesi bir tutkunun izleri, sesleri çok eski zamanlardan duyuluyordu. Rahel'in söylediklerini bugün kendi cümleleri gibi anlayan kadınlar sanki aynı şeyi söylüyorlar: "Dilimiz yaşadığımız hayattır; ben benimkini kendim yarattım."

28. Ayrıntılı bilgi için: Marguerite Bieber, *The History of the Grek and Roman Theatre*, Princeton University Pres, Princeton, 1939.
E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre.*
Sue-Ellen Case, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts".
S. E. Case, *Feminizm ve Tiyatro.*

Kaynakça

Arendt, Hannah, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess*, (Der.) L. Weissberg, Çev. R. § C. Winston, Johns Hopkins University Press, 1997.

Aston, Elaine, *An Introduction to Feminism and Theatre*, Routledge, London ve New York, 1995.

Belkıs, Özlem, *Feminist Tiyatro*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2015.

Berktay, Fatmagül, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yay., İstanbul, 2003.

Bieber, Marguerite, *The History of the Grek and Roman Theatre*, Princeton University Pres, Princeton, 1939.

Case, Sue-Ellen, "Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts", *Theatre Journal*, No. 37, Ekim, 1985.

Case, Sue-Ellen, *Feminizm ve Tiyatro*, Çev. A. Sönmez, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2010.

Constantine, M. § Larsen, J.L., *Beyond Craft: The Art Fabric*, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1972.

Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, A Midland Book, The University of Massachussetts Press, 1977.

Goodman, Kay, "Poesis and Praxix in Rahel Varnhagen's Letters", *New German Critique*, No. 27, Women Writers and Critics, Güz, 1982.

Hooks, Bell, *Feminizm Herkes İçindir - Tutkulu Politika*, Çev. E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, Bgts Yay., İstanbul, 2012.

Millett, Kate, *Cinsel Politika*, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yay., İstanbul, 2000.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1983.

Muller, Ulrike, *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*, Flammarion, 2015.

Nochlin, Linda, "Neden hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?. *Sanat ve Cinsiyet*, (Der.) Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008.

Orenstein, Gloria, "Review Essay: Art History", *Sings*, Kış 1975.

Özay, Suhandan, *Dünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı*, T.C. Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri, Ankara, 2001.

Pollock, Griselda (Rozsika Parker ile birlikte), *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*, Routledge § Kegan, 1981.

Pollock, Griselda, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Routledge London ve Methuen New York, 1987.

Salomon, Nanette, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", 1990. *Sanat ve Cinsiyet* içinde, (Der.) Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 161-185.

Toker, Nilgün; "Hannah Arendt Niye Feminist Olmadı?", *Amargi Feminist Dergi* arşiv, 15 Eylül 2011, http://www.amargidergi.com/yeni/?p=1266 (erişim tarihi: 12.11.2016)

Weltge, Sigrid Wortmann, *Women's Work: Textile Art from the Bauhaus*, Thames ve Hudson, 1993.

Yücel, Tahsin, *Eleştiri Kuramları*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2007.

Türkiye'de Kadın Tarihi Çalışmaları Bibliyografyası

Serpil Çakır

Kadın tarihi nedir? Kadın tarihi ile tarihte kadına yer veren çalışmalar arasında ne fark vardır? Kadın tarihi çalışmalarının temel kriteri nedir? Kadınlar tarih yazımını keşfettiğinde neleri ortaya çıkardılar? Neleri değiştirdiler? Türkiye'de kadın tarihi konusunda öne çıkan isimler kimler? Türkiye'de kadın tarihi yazanlar hangi konuları araştırdı? Özel olarak yoğunlaşılan bir alan var mıydı? Kadın tarihi çalışmalarının ortaya çıkmasına hangi kurumlar katkı sundu ve neler yaptılar? Bu soruların yanıtları var elbet. Bu makalede ben konulara kısaca değindikten sonra Türkiye'de kadın tarihi alanına ve bu alana etkide bulunan çalışmalara odaklanarak bu alanın bibliyografyasını derlemeye çalışacağım. Amacım

hem bu alanda yapılan çalışmaları görünür kılmak, alanın zenginliğini göstermek hem de alana emek verenlerin ve verecek olanların çalışmalarına katkı sunmak, işlerini kolaylaştırmak. Zamanla yeni eklerle daha eksiksiz hale getirilebilecek bu ilk çalışma, umarım yeni çalışmalara vesile olabilir.

Kadın Tarihi Nedir? Hangi Çalışmaları Kapsıyor?

Öncelikle kadın tarihi kavramı üzerinde durmak istiyorum. İçinde tarih kelimesi geçse de kadın tarihi ya da kadın tarihçiliğinin geniş bir alanı ve klasik tarihçiliğin tarihi olay olarak görmediği konuları ve özneleri kapsadığı düşünülmelidir. Kadın tarihinde tarih mezunu tarihçilerin yaptığı çalışmalar var elbet. Ancak kadın tarihi bunun ötesinde bir anlam ifade ediyor. Bu kavramdan kadın çalışmaları disiplini ile toplanmış tarihsel malzemenin analiz edildiği her türlü sosyal bilim çalışmaları kast ettiğimiz anlaşılmalıdır. Elbette tarihsel malzemelerin kullanılarak kadınların geçmişlerine bakılması sıradan bir eylem değildir. Bu bakış kadın çalışmaları disiplini ile tarihe yapılan bir bakış olmalıdır. Bu bağlamda sadece tarihi değil, sosyal bilimlerin diğer alanlarını da kapsar. Burada iki husus hayli önemli: İlki, kadın tarihçisi olarak adlandırılmak için mutlaka tarih disiplini içinden çalışma üretmek gerekmez; ikincisi, ister tarih, ister diğer sosyal bilimler disiplinleri içinden üretilen çalışmalar olsun, bu çalışmaların hepsinin kadın çalışmaları disiplininin teorisi ve yöntemiyle üretilmesi gerektiğidir. Yani feminizmin sorunsallaştırdığı bir konu olan iktidar ilişkilerinin farklı tarihsel dönemlerdeki dinamiklerini açığa çıkaran çalışmalar vardır karşımızda. Bu işlem yapılırken kadınların ezme ve ezilme ilişkileri açık edildiği gibi, kadınların buna direnme pratikleri de gösterilmelidir.

Yukarıdaki saptamadan yola çıkarak kadın tarihini şöyle tanımlamak mümkün: Kadın tarihi, tarihe kadın çalışmaları disipliniyle yaklaşan, iktidar ilişkilerinin farklı tarihsel dönemlerdeki dinamiklerini açığa çıkarmaya çalışan, sosyoloji, siyaset bilimi, hukuk, tarih ve bunun gibi tüm sosyal bilim çalışmalarını içeren bir alandır. Feminizmin sorunsallaştırdığı ataerkilliğin ve ataerkil iktidar ilişkilerinin farklı tarihsel dö-

nemlerde nasıl biçimlendiğini gösteren tarihsel verileri kullanan tüm çalışmalar, kadın tarihinin kapsamına girer. İlk boyut, tarihte kadınların ezme ve ezilme ilişkilerinin açık edilmesidir. İkinci boyut ise, kadınların onları ezen bu ataerkil yapıya karşı koydukları direnme pratiklerinin, hak hareketi tarihinin aranması ve ortaya konulmasıdır. Bu yönüyle tüm boyutlarıyla tarihsel bir araştırmanın günümüz kadınlarına kendi konumlarını anlama ve baskıya direnme hususunda güç verdiği, güven kazandırdığı önemle vurgulanmalıdır. Kadın tarihi çalışmaları, toplumsal cinsiyet tarihi ve queer tarih çalışmalarının zenginleşmesine yol açan içeriğe sahip olduğu gibi son dönemlerde bu alanlarda yapılan çalışmalarla da kapsamını genişletmiş ve yeni sorular sormaya başlamıştır.

Tarih, feminist teori ve kadın hareketinin yaptığı katkılarla gelişti. Süreçte feminizmin, kadınlar açısından tarihe çeşitli sorular yöneltmesi belirleyici oldu. Farklı dinamikleri birleştiren bu sorular ve bunların yanıtları, tarihin tanımını ve içeriğini de kadınlar açısından açık etti: Tarihin kadınları dışlayan eril yapısı türlü örneklerle ve özelliklerle dile getirildi. Bu yapı mercek altına alındı. Çünkü tarih, geçmişten geleceğe bugünün kaydının tutulduğu bir bilim dalı olmasının yanında, toplumsal bilincin oluşturulmasına katkı sunan, ideolojinin biçimlenmesine etki eden adlandırma ve tanımlama aracı olarak da hizmet görüyordu. Bu gerçeğin anlaşılması önemli bir aşamaydı. Tarih, içinde bulunduğu toplumun özelliklerini yansıttığından, ataerkil sistem içinden üretilen tarih de doğal olarak eril ideolojinin yeniden üretimine katkıda bulunan bir tarih yazımının karşımıza çıkmasına yol açacaktı.

Bibliyografya alanında doğrudan kadın tarihi ile ilgili önemli eser yazarlarının çoğu, akademik eğitim alan, konuyu tez konusu olarak işleyen araştırmacılardan geldi. Bu araştırmacıların önemli bir kısmı, görev yaptıkları üniversitelerin fakülte ve birimlerinde ya da üniversitelerin kadın araştırma yüksek lisans programlarında, kadın tarihi ile ilişkilendirdikleri dersleri açarak öncülük ettiler. Buralara devam eden öğrenciler aldıkları bilgiyi tez çalışmalarına yansıttılar, alanı zenginleştiren tezler yaptılar. Üniversitelerde giderek çoğalan kadın araştırmaları merkezleri düzenledikleri toplantılarla bu çabaya öncelik verdiler. Elinizdeki kitapta tebliğ örneklerini

göreceğiniz kısa adı DEKAUM olan Dokuz Eylül Üniversitesi Kadın Hakları ve Sorunları Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin düzenlediği "Sanat ve Edebiyatta Tarih Dışı Bırakılanlar" (3-4 Kasım 2016) isimli sempozyum, bu toplantılar arasında öne çıkan bir örnek.

Kadın tarihine ilişkin Türkiye'de kurumlar da açıldı. Örneğin Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul Balat'taki binasında hem kütüphane olarak araştırmacılara verdiği hizmetle hem de yayınladığı eserler ve düzenlediği toplantılarla kadın tarihinde çok önemli bir konuma sahip bir kurum. 1990'dan itibaren kadın konulu kitapların yanı sıra kadınların geçmişlerine ait kişisel arşivler, mektuplar, afişler, sözlü tarih kayıtları vb türünden tüm belgelerin toplandığı, bir kütüphane ve arşiv merkezi olarak işlev görüyor. Ayrıca makalede örnekleri göreceğiniz bibliyografyalar, kataloglar hazırlıyor, belgeleri koruduğu gibi bu belgeleri kayda da geçiriyor. Kadın sözlü tarihinin, kadın konulu arşivciliğin, bibliyografyaların, tıpkı basımları Türkçeleştirilen kadın dergilerinin yanı sıra konulu ajandalar yayınlanıyor, kadın tarihine ilişkin bilimsel ve popüler toplantılar düzenleniyor. Bunlar arasında olan iki uluslararası toplantı önemle zikredilmeli: "Osmanlı'dan Günümüze Kadın Belleğini Oluşturmada Kaynak Sorunu" (17-19 Nisan 2009) ve "Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı" (19-20 Nisan 2014). Bu kurum, kadın hareketinin ürettiği belgelerin tarihsel süreçte kalıcılığını sağlayabilmek yolunda da önemli bir misyon üstlenerek kadın tarihine ait belgenin nasıl tanımlanacağı, nasıl kayda geçirileceği, yani feminist arşivcilik konusunu gündeme getirdi ve geliştirmeye çabalıyor.

2011 yılında bir kadın müzesi açmak amacıyla yola çıkan İstanbul Kadın Kültür Vakfı ise bir başka önemli kurum. Bu yolda ilk olarak 2012'de sanal ortamda İstanbul Kent Kadın Müzesi açıldı. Amaç, "İstanbul'un bir kent olarak kuruluşundan günümüze kadar kültür ve sanat yaşamında denenmemişi denemeye cesaret eden, yol açıcı kadınların biyografilerine yer vermek" olarak açıklandı. Bu biyografiler müzenin internet sayfasına konuldu, eserlerden çeşitli örnekler verildi. Önemli sergiler ve uluslararası sempozyumlar düzenlendi: *Semiha Es Uluslararası Kadın Fotoğrafçılar Sempozyumu* (28 -30 Kasım

2013), bu sempozyum çerçevesinde 29 Kasım-5 Ocak 2014'te düzenlenen ve fotoğrafçı Semiha Es'in meslek yaşamındaki ilk kişisel sergisi olan "*İkinci Göz: Türkiye›den kadın Fotoğrafçılar*" sergisi "*Kadınların Üniversitede 100 Yılı*" sergisi (7 Kasım- 21 Aralık 2014) ve "*Akademide Toplumsal Cinsiyet Eşitliği - Uluslararası İyi Örnekler Sempozyumu*" (6-8 Kasım 2014).

Türkiye'deki sosyal ve kültür tarihini etkileyen Tarih Vakfı, TUSTAV gibi kurumlar da düzenledikleri toplantılarla kadın tarihine katkı sunuyor. TUSTAV, Zehra Kosova gibi emek hareketinden kişilere ait ses kayıtlarından oluşan bir arşiv merkezine sahip. Tarih Vakfı ise 2015- 2016 arasında hayli ilgi çeken Toplumsal Cinsiyet Tarihi Konferanslar Dizisi ile bu alandaki uzmanları ve ilgilileri bir araya getirdi, özellikle doktora tez çalışması yürüten genç araştırmacıları kamuoyu ile buluşturdu. Bu konferansların videoları vakfın web sitesine yüklendiği gibi, sunumların bazıları vakfın çıkardığı *Toplumsal Tarih* dergisinde makale olarak da yayınlandı.

Kadın tarihi çalışmaları tüm alan ve kurumlarda yaygınlaşan bir içeriğe sahip. Çalışmaların neleri başardığını özetle şöyle sıralamam mümkün: Kadınlar, kadın tarihini keşfettiklerinde kendi hayatlarını, geçmişlerini gözden geçirdiler. Tarihsel bir özne olarak geçmişle bugün arasında, kadın hareketi geçmişiyle bugünkü feminist hareket arasında bağ ve süreklilik kurdular. Orijinal belgelere giderek, bunları ayıklayarak, açığa çıkararak, bugüne aktararak bellek kazandılar. Bunda kaynakların dilini okuyabilmek önemli bir ölçüt oldu. İlk çalışmalar benim gibi Osmanlı Türkçesini sonradan öğrenenlerin bu dil ekseninde ulaşabildikleri kaynaklar üzerinden gerçekleşti. Sonrasında Ermeniceyi bilen Lerna Ekmekçioğlu gibi araştırmacılar Ermenice kaynaklara el attılar, Ermeni kadın seslerini görünür kılan çalışmalar ürettiler. Cumhuriyet öncesi dönemin, Osmanlı'nın, Ermeni, Rum, Yahudi, Kürt, Çerkez dinsel/etnik cemaatlerinin kadın hareketi ve kadın hikâyeleri elbet bu dillere hâkim araştırmacıların konuya ilgi duymalarıyla daha da zenginleşecektir, zenginleşmelidir.

Tüm bu araştırmalarla, kadınların bugün yaşadıkları hayattaki ezilme biçimlerinin, tarihsel olarak nasıl inşa edildiklerini ortaya çıkararak neden sonuç ilişkisi kurulabildiler. İktidar ilişkilerini açık edip, mücadele yürüttüklerinde ise ataerkil

yapıyı sarstılar. Tüm bunları, kadın hak mücadelesinin zengin geçmişini bilmenin kazandırdığı özgüvenle yaptılar. Kadınlara kendi hayatlarını değiştirme konusunda özgüven kazandıran kadın tarihi, giderek zenginleşen çalışmalarla, tarihe ve bilimlere yaptığı yöntemsel ve teorik katkılarla, feminist, toplumsal cinsiyet ve queer tarih vurgularıyla kadınların/ farklı cinsiyet kimliklerinin, tarihteki/ günümüzdeki görünürlüğünün ve özgürleşmesinin yolunu da açan katkılar sundu ve sunmaya devam ediyor.

Kendimi feminist tarihçi olarak konumlandırıyorum ve feminist tarih kavramını kullanmayı tercih ediyorum. Çünkü tarihe, bir siyaset bilimci olarak feminist teori ve feminist yöntemin bilgisini kullanarak, disiplinler arası bir alan olan kadın çalışmaları disiplini içinden bakıyor, kadın hareketi tarihi, feminist tarih yazımı ve kadınların siyasal katılımını ortaya koyan araştırmalarımda tarihsel verileri kullanmaya özel bir önem veriyorum. Elbette kendini feminist tarihçi olarak tanımlamayan, toplumsal cinsiyet tarihçisi olarak görenler olacaktır. Odağa hangi meselenin yerleştirildiği, hangi bilimsel paradigma ve disiplinin içinden bakıldığı, hangi dinamiklerin hesaba katıldığı önemlidir. Bu faktörler araştırma sorumuzu belirlediği gibi, kullanacağımız kaynakları ve ortaya çıkacak sonuçları da etkileyebilir. Sonuç ve bulguları bibliyografyaya alınan eserlerin her birinde görmemiz mümkün.

Kadın tarihi ve kadın tarihçiliği elbette sosyal tarih disiplini ile zenginleşen tarih biliminin içinden doğan, ama siyaset bilimcilerin, iktisatçıların, sosyologların, antropologların velhasıl sosyal bilimdeki tüm alanların teorik ve yöntemsel katkılarının zenginliği içinde gelişen bir disiplin.

Türkiye'de kadın tarihi üzerine yapılan çalışmaları saptamak için yaptığım araştırmada alanın geçmişe göre zengin olduğunu gözlemledim. Konu, kadınlar ya da daha geniş kapsamıyla toplumsal cinsiyet olunca hayatın tüm alanlarını kapsayan geniş bir içerik çıkıyor karşımıza. Bu nedenle bu bibliyografyada sadece yukarıda ana hatlarıyla açıklamaya çalıştığım kadın tarihi içine giren eserler değil; aynı zamanda aşağıda gruplamaya çalıştığım kadınların çeşitli alanlardaki görünümlerini ilgilendirdiğini düşündüğüm, ulaşabildiğim, tarihsel çalışmalar da yer alıyor. Kapsamı bilinçli olarak geniş tuttum. Elbette bazı

çalışmalar farklı alanlarla keşişse de ağırlıklı olan tarafı tercih ederek bu sorunu çözmeyi düşündüm.

Çalışmaları 13 başlıkta grupladım: Feminizm; feminist yöntem; kadın tarihi yazımı; kadın sözlü tarihi/ bellek çalışmaları; kadın hareketi tarihi/ kadın dernek ve vakıfları/ kadın dergileri; gündelik hayatta kadınlar (evlilik, aile, mutfak, giysi, cinsellik, dolaşım, yoksulluk, suç); kurumlarda kadınlar (eğitim, hukuk, din, medya, edebiyat, resim sanatı, tiyatro, sinema, spor, çalışma hayatı, siyaset); siyasal ve toplumsal kurgularda kadınlar (modernleşme, milliyetçilik); annelik, evlatlık, erkeklik; biyografik eserler; otobiyografik eserler; feminist arşivcilik; kadın konulu bibliyografyalar.

Alanda eser veren araştırmacılardan her birini bu alt gruplar içine soyadlarına göre sıraladım. Kadın tarihinin beslendiği feminist teori ve feminist yöntemi de unutmadım. Bu çalışmalarda Türkçede olan veya Türkçeye çevrilen temel kaynaklara da olabildiğince yer vermeye çalıştım. Alanı, araştırmacıları ve konuları görünür kılmayı önemsedim. Çok zaman ve emek alsa da bu çabada eksiklerim olacağının farkındayım. İlk çalışma olması dikkate alınarak her türlü katkı ile bu eksikliğin aşılabileceğine inanıyorum.

Kadın Tarihi Kapsamına Alınan Çalışmalar

A-Feminizm, Toplumsal Cinsiyet

Acar-Savran, Gülnur, "Feminizmin İkilemleri Teoride Aşılabilir Mi?", *Beden Emek Tarih,* Kanat Kitap, İstanbul, 2004.

Çakır, Serpil, "Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi" *Modern Siyasal İdeolojiler*, (Der.) B. Örs, Bilgi Üniversitesi, İstanbul, 2007.

Delphy, Christine, *Baş Düşman: Patriyarkanın Ekonomi Politiği*, Çev. Handan Öz, Lale Aykent Tunçman, Saf Yay., İstanbul, 1999.

Delaney, Carol, Tohum ve Toprak: Türk Köy Toplumunda Cinsiyet ve Kozmoloji, İletişim Yay., İstanbul, 2017.

Direk, Zeynep (Der.), Cinsiyeti Yazmak, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2016.

Direk, Zeynep, Felsefe ve Feminizm, Metis Yay., İstanbul, 2018.

Direk, Zeynep, "Elizabeth Grosz, Judith Butler: Farklı Felsefeler, Farklı Kuir Kuramlar", *Cogito,* Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak, Sayı 82, Kış 2016, s. 280-289.

Direk, Zeynep, "Feminizm ve Felsefe, Derrida'nın Cinsiyet Farklılığı Sorusuna Yaklaşımı", *Defter,* Bahar 1997, No. 30, s. 87-99.

Direk, Zeynep, "Queer Kuramı ve Cinsiyet Farklılığı", Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet, Yayına hazırlayan Serkan Delice ve Cüneyt Çakırlar, Metis 2012, s. 72-92.

Direk, Zeynep, "Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi", Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar, (Der.) Zeynep Direk, YKY Haziran 2007, s. 67-84.

Donovan, Josephine, Feminist Teori, Çev. Aksu Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan, İletişim Yay., İstanbul, 1997.

Ecevit, Yıldız, Nadide Karkıner, Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, Ankara Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yay., Eskişehir, 2013.

Federici, Silvia, *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*, Çev. Öznur Karakaş, Otonom Yay., İstanbul, 2011.

Hekman, Susan, Toplumsal Cinsiyet ve Bilgi, Çev. Ümit Tatlıcan, Bekir Balkız, Say Yay., İstanbul, 2016.

Hirata, Helena vd, Eleştirel Feminizm Sözlüğü, Çev. Gülnür Acar Savran, Kanat Yay., İstanbul, 2009.

Hooks, Bell, *Feminizm Herkes İçindir*, Çev. Ece Aydın vd, bgst Yay., 2. basım, İstanbul, 2012.

Kymlicka, Will, "Feminizm", Çağdaş Siyaset Felsefesine Giriş, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2004.

MacKinnon, Catharine A., *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru,* Çev. Türkân Yöney, Sabir Yücesoy, Metis Yay., İstanbul, 2015, 2. basım.

Mies, Maria, *Ataerki ve Birikim,* Çev. Yıldız Temurtürkan, Dipnot Yay., Ankara, 2011.

Millett, Kate, *Cinsel Politika*, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yay., İstanbul, 2011, 3. baskı.

Mutluer, Nil (Der.), *Cinsiyet Halleri: Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, Varlık Yay., 2008.

Özkazanç, Alev, *Cinsellik, Şiddet ve Hukuk: Feminist Yazılar*, Dipnot Yay., Ankara, 2013.

Özkazanç, Alev, *Feminizm ve Queer Kuram*, Dipnot Yay., Ankara, 2015.

Sancar, Serpil (Der.), *21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar, Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan*, Koç Üniversitesi, İstanbul, 2011. (İki cilt olarak hazırlanan eser, Türkiye'de farklı alanlarda, kadın çalışmaları disiplininden üretilen çalışmalardan öne çıkan örnekleri kapsamaktadır.)

Savran, Gülnur Acar, *Beden, Emek, Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*, Kanat Yay., İstanbul, 2004.

Savran, Gülnur Acar, "Feminizmler", *Yapıt*, S. 9, Şubat-Mart 1985, s. 1-33.

Sirman, Nükhet, "Turkish Feminism: A Short History", *New Perspectives on Turkey*, Cilt 3, Ekim, 1989.

Stone, Alison, *Feminist Felsefeye Giriş*, Çev. Yonca Cingöz, Bilge Tanrısever, Otonom Yay., 2016.

Tekeli, Şirin, *Feminizmi Düşünmek*, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2017.

Walby, Sylvia, *Patriyarka Kuramı*, Çev. Hülya Osmanoğlu, Dipnot Yay., Ankara, 2014.

Yardımcı, Sibel, "Queer veya Yöntemde Devrim", *KaosQueer+ Queer Çalışmaları Dergisi*, Sayı 1, 2014.

Yardımcı, Sibel, "Queer Tahayyül: Cinsiyet Kimliğinde ve Cinsel Yönelimde İkiliğin Ötesi", *Toplum ve Hekim*, Cilt 29, Sayı 4 (Temmuz-Ağustos), 2014.

Yardımcı, Sibel, Ö. Güçlü (Der.), *Queer Tahayyül*, Sel Yay., İstanbul, 2013.

B-Feminist Yöntem

Akgökçe, Necla, "Kültürel Prizmanın Işığında Farklılıklar, Batılı Kadın Uzmanların Gözüyle Türkiye'deki Kadın". (Der.) İlyasoğlu A.-Akgökçe, *Yerli Bir Feminizme Doğru,* Sel Yay., İstanbul, 2001.

Aliefendioğlu, Hanife, Mustafa F. Özbilgin, "Kadın, Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik Araştırmalarında Araştırmacı ve Katılımcı İlişkisi: Yeni Arayışlar ve Yönelimler". *Kadın/Woman 2000*, II/II, 2001.

Bannerji, Himani, *Marx'tan Yeniden doğmak: "Irk", Toplumsal Cinsiyet ve Sınıf Üzerine Düşünceler*, Çev. Senem Özdemir, Yordam Kitap, İstanbul, 2016.

Benhabib, Seyla, "Feminizm ve Postmodernizm: Huzursuz Bir İttifak", (Der.) Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D., N. Fraser, *Çatışan Feminizmler*, Metis Yay., 2008.

Coyner, Sandra, Akademik Bir Disiplin Olarak Kadın Araştırmaları, Çev. Belkıs Kümbetoğlu, Serpil Çakır, Necla Akgökçe (Der.), *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

Çakır, Serpil, "Kadın Çalışmaları Bilimde Neleri, Nasıl Sorguluyor", İnsan, Toplum, Bilim, (Der.) K. Lordoğlu, Kavram Yay., İstanbul, 1996.

Çakır, Serpil, Necla Akgökçe (Der.), *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

Direk, Zeynep (Der.), *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2009.

Harding, Sandra, "Feminist Yöntem Diye Bir şey Var mı?", Çev. Zelal Ayman, (Der.) Serpil Çakır, Necla Akgökçe, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

Hill Collins, Patricia, Siyah Feminist Düşüncenin Toplumsal Yapısı, Çev. Ayşe Atalay, (Der.) Serpil Çakır, Necla Akgökçe, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

İlyasoğlu, Aynur, "Toplumsal Mesafe, Kadınlar ve Kimlik: İslamcı Kadın Kimliğinin Araştırılmasında Yeni Yöntem Sorunları", (Der.) Serpil Çakır, Necla Akgökçe, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

Kandiyoti, Deniz, Çağdaş Feminist Çalışmalar ve Ortadoğu Araştırmaları, Çev. Neslihan Cangöz, (Der.) Serpil Çakır, Necla Akgökçe, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

Kırca, S. "Feminist Kültürel Çalışmalarda Kuram ve Yöntem Tartışmaları: Dünyadan Türkiye'ye Açılan Pencere". *Toplumbilim*, 25-31, 2001.

Kümbetoğlu, Belkıs, "Niteliksel Araştırmada Farklı Yaklaşımlara Bir Örnek: Feminist Yaklaşım ve Feminist Yöntem", *Sosyalojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma*, Bağlam Yay., İstanbul, 2008, 2. baskı.

Kümbetoğlu, Belkıs, İnci User, Aylin Akpınar, *Kayıp İşçi Kadınlar: Kayıp Dışı Çalışmaya Dair Bir Alan Araştırması*, Bağlam Yay., İstanbul, 2012.

Lazreg, Marnina, "Feminizm ve Farklılık: Kadın Olarak Cezayir'de Kadınlar Üzerine Yazmanın Hassas Sorunları", Çev. Aynur İlyasoğlu, (Der.) Serpil Çakır, Necla Akgökçe, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

Mies, Maria, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", Çev. Ayşe Durakbaşa, Aynur İlyasoğlu, *Kadın Araştırmalarında Yöntem*, (Der.) Serpil Çakır, Necla Akgökçe, Sel Yay., İstanbul, 1996.

Mohanty, Chandra Talpade, *Sınır Tanımayan Feminizm, Teoriyi Sömürgeleştirilmekten Kurtarmak, Dayanışmayı Örmek*, Çev. Hatice Pınar Şenoğuz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2008.

Öztan, Ece, "Feminist Araştırmalar ve Yöntem", (Der.) Feryal Saygılıgil, *Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları*, Dipnot Yay., 2016.

Stanley, Liz, Sue Wise, Feminist Araştırma Sürecinde Metot, Metodoloji ve Epistemoloji", Çev. Füsün Şaşmaz, (Der.) Serpil Çakır, Necla Akgökçe, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

Tanesini, Alessandra, *Feminist Epistemolojiye Giriş*, Çev. Berivan Binay, Ümit Tatlıcan, Gülhan Demiriz, Sentez Yay., İstanbul, 2012.

Tüzel, G. B. "Feminist Bir Doktora Tezi Yazmak", (Der.) Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, *Methodos: Kuram ve Yöntem Kenarından*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2009.

Weeks, Kathi, *Feminist Öznelerin Kuruluşu*, Çev. İlkay Özküralpli, Otonom Yay., İstanbul, 2012.

Wolf, D. L. "Saha Çalışmasında Feminist İkilemler", Çev. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul (Der.), *Methodos: Kuram ve Yöntem Kenarından*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 2009.

C-Tarih Yazımı
(Kadın Tarihi, Feminist, Toplumsal Cinsiyet, Queer Tarih)

Akgökçe, Necla, "Ortak Geçmişi Birlikte Kurmak", *Tarih ve Toplum*, Mart, Sayı 185, 1996.

Akgökçe, Necla, "Tartışma: Kadın Tarihi Tarihin Neresine Düşüyor?" Aynur İlyasoğlu, Ayşe Durakbaşa ve Serpil Çakır ile söyleşi, *Cogito*, Sayı 29, Güz, 2001.

Balsoy, Gülhan, "Osmanlı Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Üzerine", *Toplum ve Bilim*, Mart 2015, No.132, 2015.

Başlı, Şeyda, "Otobiyografi Kuramına Feminist Bir Yaklaşım", *Littera Edebiyat Yazıları*, Aralık 2005.

Berktay, Fatmagül, "Tarih Yazımında Farklı Bir Perspektif", *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yay., 2003.

Berktay, Fatmagül, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yay., İstanbul, 2003.

Berktay, Fatmagül, "Kadın Hayatlarını Yazmak: Farklılık Fark Yaratır", *Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı*, (Der.) Birsen Talay Keleşoğlu, Leyla Şimşek-Rathke, Kadın Eserleri Kutuphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yay., 2016.

Berktay, Fatmagül, "Kendine Ait Bir Tarih", *Tarih ve Toplum*, Mart, Sayı 183, 1989.

Can, Sevim, "Source and Archive Use in Teaching Women's History in Elementary and Secondary Schools in Turkey", *Women's Memory: The Problem of Sources*, (Der.) Fatma Türe, Birsen Talay Kesoğlu, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Çakır, Serpil, "Erkek Tarihinden Kadın Tarihine", *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., 1994.

Çakır, Serpil, "Feminism and Feminist History-Writing in Turkey: The Discovery of Ottoman Feminism", *Aspasia: The International Year Book of Central, Eastern and Southeastern European Women's and Gender History,* Berghahn Journals, Sayı 1, 2007.

Çakır, Serpil, "Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası", *21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist* Çalışmalar, Prof. Dr. Nermin Abadan Unat›a Armagan, *(*Der.) Serpil Sancar, Koç Üniversitesi, İstanbul, 2011.

Çakır, Serpil, "Tarih İçinde Görünürlükten Kadınların Tarihine: Türkiye'de Kadın Tarihi Yazmak", *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, Sel, İstanbul, 1996.

Çakır, Serpil, "Tarih Yazımında Kadın Deneyimlerine Ulaşma Yolları", *Toplumsal Tarih*, Mart, 2001, s. 28-35.

Davidoff, Leonore, *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, Çev. Zerrin Ateşer, İletişim Yay., İstanbul, 2002. (Türkçeye çevrilen eser olduğu için bu çalışmaya dahil edildi.)

Delice, Serkan, "Zen-dostlar Çoğalıp Mahbûblar Azaldı": Osmanlı'da Toplumsal Cinsiyet, Cinsellik ve Tarihyazımı, *Cinsellik muammasi: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet*, (Der.) Serkan Delice, Cüneyt Çakırlar, Metis Yay., İstanbul, 2012.

Delice, Serkan, "Friendship, Sociability, and Masculinity in the Ottoman Empire: An Essay Confronting the Ghosts of Historicism", *New Perspectives on Turkey* (42), 2012, s. 103-125.

Delice, Serkan, "In Pursuit of a Queer Historiography: Rethinking Modernity and Heteronormativity in the Middle East, *Gendered Horizons in the Middle East and Central Asia - A Day in Honour of Professor Deniz Kandiyoti*, 20 Ekim 2012, Centre for Gender Studies, SOAS, University of London, 2012.

Delikgöz, Ömer, Nazmi Ziya Sehit, "Impact of Women Letters to the Modernization and Individualization, Process of Ottoman Women", (Der.) Fatma Türe, Birsen Talay Kesoğlu, *Women's Memory: The Problem of Sources,* Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Durakbaşa, Ayşe, "Feminist Tarih Yazımı Üzerine Notlar", *Kadın Araştırmalarında Yöntem,* (Der.) Çakır, Serpil ve Akgökçe, N., Sel, İstanbul, 1996.

Durakbaşa, Ayşe, "Tarih Yazımının Yeni Olanakları, Aile Tarihi ve Yerel Tarih", *Yerel Tarihçilik Kent, Sivil Girişim, Yerel Tarih Grupları Deneyimi*, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 2001.

Ekmekçioğlu, Lerna, "Bir Yokluğun Anatomisi: Osmanlı ve Türkiye Kadın Hareketi Hakkındaki Tarih Yazımında Türk ve Müslüman Olmayan Kadınlar", (Der.) Lerna Ekmekçioğlu, Melisa Bilal, *Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar*, Aras Yay., İstanbul, 2006.

Faroqhi, Suraiya, *Osmanlı Tarihi Nasıl İncelenir?*, Çev. Z. Altok, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1999.

Gökpınar, Bahar, *Müphem Bir Kadının Feminist Biyografi ile Kurgulanışı Ayşe Leman Karaosmanoğlu Bir Sefirenin Özel Arşivine Yolculuk*, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

Hellburn, G. Carolyn, *Kadının Özyaşamını Yazarken,* Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1992.

Köksal, Yonca, "Tanzimat ve Tarih Yazımı", *Doğu Batı*, 2009, No. 51.

Talay Keşoğlu, Birsen, Fatma Türe (Der.), *Kadın Belleğini Oluşturmada Kaynak Sorunu*, Kadir Has Üniversitesi, İstanbul, 2009.

Talay Keşoğlu, Birsen ve Leyla Şimşek Rathke, *Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yay., Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı, 1-3, İstanbul, 2016.

Timuroğlu, Senem, "Kadının Yazma Tarihi ve Özgün Bir Durak: Dişil Yazı (Écriture Féminine)", *Kurgu, Düşün Sanat Edebiyat* 7 (Mart-Nisan 2011), s. 20-27.

Tuğ, Başak, "Gender and Ottoman Social History." International Journal of Middle East Studies, No. 2, 2014.

Tuğ, Başak, "Tarih ve Toplumsal Cinsiyet", Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları, (Der.) Feryal Saygılıgil, Dipnot, İstanbul, 2016.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Kadın Anlatıları Ne Anlatır?", *Kadın Hayatlarını Yazmak/ Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları, Mitler ve Tarih Yazımı*, (Der.) Birsen Talay Keşoğlu ve Leyla Şimşek Rathke, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yay., Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı, 1-3, İstanbul, 2016.

Yılmaz, Hale, "Petitions as a Source in Women's History of the Republican Period", *Women's Memory*, (Der.) Fatma Türe, Birsen Talay Kesoğlu, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

D-Sözlü Tarih/ Toplumsal Bellek

Akal, Emel, *Kızıl Feministler. Bir Sözlü Tarih Çalışması*, İletişim Yay., 2011; 1. baskı TÜSTAV Yay., 2003.

Akşit, Elif Ekin, "Women's Oral History and Documentary Film", *Women's Memory: The Problem of Sources*, (Der.) Fatma Türe, Birsen Talay Keşoğlu, Cambridge Scholars Publishing, New Castle, 2011.

Çakır, Serpil, "Sözlü Tarih Projelerinde Yöntemsel ve Etik Sorunlar ve Bu Sorunları Çözme Yolları", *Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar: Türkiye'de Sözlü Tarih Çalışmaları*, (Der.) A. İlyasoğlu, G. Kayacan, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2007.

Çakır, Serpil, "Studying Power as Asset and Liability for Women through Oral History", *Women's Memory: The Problem of Sources*, (Der.) Fatma Türe, Birsen Talay Kesoğlu, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Çakır, Serpil, *Erkek Kulübünde Siyaset: Kadın Parlamenterlerle Sözlü Tarih*, Versus Yay., İstanbul, 2013.

Çakır, Serpil, Necla Akgökçe, "Tell me About You! Thoughts on the ethics of the relationship between the interviewer an the interviewee while practicing women's oral history", Serpil Çakır-Necla Akgökçe, Crossroads of History: Experience, Memory, Orality, *XII, International Oral History Conferences*, 15-19 Haziran 2000, Boğaziçi University, İstanbul, Cilt I, 387-491.

Demirci, Tuba, "Geçmişi Kayda Geçirmek, Belleği Çözümlemek: Hemşinli Kadınların Yaşam Anlatıları ve Düşündürdükleri", *Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar: Türkiye'de Sözlü Tarih Çalışmaları*, (Der.) A. İlyasoğlu, G. Kayacan, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2007.

Durakbaşa, Ayşe, Gül Özsan, Meltem Karadağ, "Women's Narratives as Sources for the Study of Eshraf Families", (Der.) Türe, Fatma, B. Talay Keşoğlu, Women's Memory: The Problem of Sources, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Gümüşoğlu, Firdevs, *Cumhuriyet'te İz Bırakanlar-Onuncu Yıl Kuşağı*, Kaynak, İstanbul, 2001.

İlyasoğlu, Aynur, "Cumhuriyetle Yaşıt Kadınların Yaşam Tarihi Anlatılarında Kadınlık Durumları, Deneyimler, Öznellik", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) A. Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı, İstanbul, 1998.

İlyasoğlu, Aynur, "Kadınların Yaşam Tarihi Anlatılarına Kadın Çalışmaları Alanından Bakış", *Yerli Bir Feminizme Doğru*, (Der.) A. İlyasoğlu ve N. Akgökçe, Sel Yay., İstanbul, 2001.

İlyasoğlu, Aynur, "Türkiye'de Kadın Tarihinin Araştırılmasında Yöntem Sorunları ve Sözlü Tarih Yöntemi", *İnsan Toplum ve Bilim*, (Der.) K. Lordoğlu, Kavram Yay., İstanbul, 1998.

İlyasoğlu, Aynur, Gülay Kayacan (Der.), *Kuşaklar, Deneyimler, Tanıklıklar: Türkiye'de Sözlü Tarih Çalışmaları*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2007.

Kolektif, *Ve Hep Birlikte Koştuk, İlerici Kadınlar Derneği 1975-1980*, Açı Yay., İstanbul, 1996.

Neyzi, Leyla, *"Ben Kimim?" Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*, İletişim Yay., İstanbul, 2004.

Özsan, Gül, Durakbaşa, A. ve Karadağ, M., "Eşraf Ailelerinde Kadın Anlatıları", *Kadın Belleğini Oluşturmada Kaynak Sorunu*, (Der.) Türe, D. F. ve Keleşoğlu, B.T., Kadir Has Üniversitesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul, 2009.

Şahin Güngör, Özlem, Güngör., F., *Bir Toplumsal Direnişi Belgelemek: Yatağan'da Özelleştirmeye Karşı Mücadele ve Sözlü Tarih*, Muğla Belediyesi Kültür Yay., 2007.

Şahin Güngör, Özlem, *Feminist Sözlü Tarih Deneyimi Üzerine Düşünceler,* Anahtar Kitaplar Yay., Ankara, 2009.

Şahin, Özlem ve Ayşe Durakbaşa, (Der.) *Yerel Tarih Yöntem ve Deneyimler II. Muğla Sözlü Tarih Atölyesi*, Muğla Belediyesi Kültür Yay., 2008.

Şenol Cantek, Funda ve Elif Ekin Akşit, "Kadınların Kuşaklar ve Sınıflararası Bilgi Aktarımları", *Birkaç Arpa Boyu, 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar / Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan,* (Der.) Serpil Sancar, Koç Üniversitesi Yay., 2011.

Talay Keşoğlu, Birsen, "Pressing 'Record' Button To Hear The Women's Voices", *Problem of Sources: Womens' Memory*, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Talay Keşoğlu, Birsen, Fatma Türe, "Women's Memory", *Aspasia /International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender History*, Cilt 4, Bahar 2010, s. 241-245.

Tan, Mine. G., Özlem Şahin, Aksu Bora, *Cumhuriyette Çocuktular: Bir Sözlü Tarih Çalışması*, Boğaziçi, İstanbul, 2007.

Tuğ, Başak, "Excerpts from an Oral History Interview" and additional teaching materials, *Childhood in the Past: Additional Teaching Materials for Secondary Schools,* (Der.) Milan Ristovic, Dubravka Stojanovic, Association for Social History, Belgrade, 2001.

Tuğ, Başak, Additional teaching materials, *Women and Men in the Past*, (Der.) Kristina Popova, Petar Vodenicharov, Snezhana Dimitrova, International Seminar for Balkan Studies and Specialization, South-Western University, Blagoevgrad, 2002.

Türe, Fatma, B.Talay Keşoğlu (Der.), *Women's Memory: The Problem of Sources*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis (Der.), *Neye Yarar Hatıralar? Bellek ve Siyaset Çalışmaları*, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2012.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Interviewing with Women of High "Echelon", Is it a Contradiction in Terms?", *Ankyra, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 2010.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Kadın Anlatıları Ne Anlatır?", *Kadın Hayatlarını Yazmak/Writing Women's Lives: Abstract Book, International Symposium: Auto/Biography, Life Narratives, Myths and Historiography*, Leyla Şimşek Rathke ve Birsen Talay Keşoğlu (Yay. Haz.), İstanbul, 2016.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Kadınların Belleği, Hatırlama, Anlatı, Deneyim ve Toplumsal Cinsiyet", *Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar,* Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2011.

Yelsalı, Parmaksız, Pınar Melis, *Mekân ve Bellek: Mekânın Söylediği-Mekânın Eylediği*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2017.

E-Kadın Hareketi

Acuner, Selma, "90'lı Yıllar ve Resmi Düzeyde Kurumsallaşmanın Doğuş Aşamaları", *90'larda Türkiye'de Feminizm,* (Der.) Bora, A., Günal, A., İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Ağduk, Meltem, Nilüfer Timisi, "1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", (Der.) Aksu Bora, Asena Günal, *90'larda Türkiye'de Feminizm,* İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Akkoç, Nebahat, "Diyarbakır Ka-Mer'in Kuruluş Hikâyesi ve Yürüttüğü Çalışmalar", *90'larda Türkiye'de Feminizm,* Bora, A., Günal, A., İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Akşit, Elif Ekin, "Kadın Hareketi, Halide'nin Salih'i ve Hatıralar Kimin Tarihi", *Tarih ve Toplum*, Mart 2002.

Akşit, Elif Ekin, "Osmanlı Feminizmi, Uluslararası Feminizm ve Doğu Kadınları", *Doğudan*, No. 7, 2008, s. 84-91.

Arat, Yeşim, "1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi: Liberal Kemalizmin Radikal Uzantısı", *Toplum-Bilim,* Bahar, 1991.

Berktay, Fatmagül, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Feminizm", *Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi,* (Der.) M. Alkan, İletişim, İstanbul, 2001.

Berktay, Fatmagül, "Türkiye'de Kadın Hareketi: Tarihsel Bir Deneyim", (Der.) Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, *Kadın Hareketinin Kurumlaşması*, Metis Yay., 1992.

Bora, Aksu ve Asena Günal (Der.), *90'larda Türkiye'de Feminizm,* İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Bora, Aksu, "Ortadoğu"da Kadın Hareketleri", İÜ SBF Dergisi, Aralık, 2008.

Bora, Aksu, "Bir Yapılabilirlik Olarak Ka-Der", *90'larda Türkiye'de Feminizm,* (Der.) Bora, A., Günal, A., İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Bozgan, O., "Kürt Kadın Hareketi Üzerine Bir Değerlendirme", *Birkaç Arpa Boyu: 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar*, (Der.) Serpil Sancar, Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2011.

Çağlayan, Handan, *Analar, Yurttaşlar, Tanrıçalar: Kürt Kadın Hareketinde Kadınlar ve Kürt Kadın Kimliğinin Oluşumu*, İletişim Yay., İstanbul, 2007.

Çakır, Devrim, Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri, Amargi Yay., 2005.

Çakır, Serpil ve Ayten Alkan, "Türkiye'de Cinsiyet Rejimi: Süreklilik ve Kırılmalar", *Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, (Der.) Bülent Duru ve Faruk Alpkaya, Phoenix Yay., Ankara, 2012.

Çakır, Serpil ve Hülya Gülbahar, "Kadının Yüzyılı Kronolojisi 1800- 1999", *Kadın Hareketi 2000 Yılı Ajandası* içinde ayrı bölüm, Kadın Eserleri Kütüphanesi Yay., İstanbul, 1999.

Çakır, Serpil, "Bir Osmanlı Kadın Derneği: Osmanlı Türk Kadınları Esirgeme Derneği", *Toplum ve Bilim,* Bahar, 1989, s. 91-97.

Çakır, Serpil, "Die historische Entwicklung der Frauenbewegungen in der Türkei vom Osmanishen Reich bis zur Türkischen Republik', Die Türkische Frauenbewegung, (Der.) Ayşe Esin, A. Kaputanoğlu, University of Karlsruhe, Karlsruhe, 1993, s. 47-56.

Çakır, Serpil, "Feminism and Feminist History-Writing in Turkey: The Discovery of Ottoman Feminism", (Der.) Francisca de Haan, Maria Bucur, Krassimira Daskalova, *Aspasia: The International Year Book of Central, Eastern and Southeastern European Women's and Gender History*, Cilt 1, Berghahn Journals, 2007, s. 61-83.

Çakır, Serpil, "Kadın Hareketinin Eril Siyasete Tepkisi", *Erkek Kulübünde Siyaset,* Versus Yay., İstanbul, 2013, s. 178-194.

Çakır, Serpil, "Kadın Tarihinden İki İsim: Ulviye Mevlan ve Nezihe Muhiddin", *Toplumsal Tarih,* No. 46, 1997.

Çakır, Serpil, "Kadınlığın İlk Tarihi Şikâyeti: Beyaz Konferanslar", *Tarih-Toplum*, No. 231, Mart, 2003.

Çakır, Serpil, "Meşrutiyet Kadınları Nasıl Bir Aile İstiyorlar", *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi,* Ülke Yayınevi, İstanbul, 1993.

Çakır, Serpil, "Osmanlı Kadın Dernekleri", *Toplum ve Bilim,* Bahar, 1991.

Çakır, Serpil, "Osmanlı Kadın Hareketi: 20. Yüzyılın Başında Kadınların Hak Mücadelesi", *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları: Eşitsizlikler, Mücadeleler, Kazanımlar,* (Der.) H. Durudoğan, E Gökşen, B. E. Oder, D. Yükseker, Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2010.

Çakır, Serpil, "Osmanlı Kadını Bilinçlenme Yolunda: Beyaz Konferanslar", *Tarih Toplum,* Mart, 1994.

Çakır, Serpil, "Osmanlı Kadınının Yeni Bir Kimlik Kazanma Aracı: Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti", *Tarih ve Toplum,* No 66, Haziran, 1989.

Çakır, Serpil, "Political-Social Movements. Revolutionary: Turkey", *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures,* Cilt 2, Brill, Leiden, 2005.

Çakır, Serpil, "Siyasal Yaşama Katılım Mücadelesinde Türk Kadını", *Eşit Hak Eşit Katılım,* (Der.) Necla Arat, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991.

Çakır, Serpil, "Türkiye'de Geçmişten Günümüze Kadın Hareketi", *Cumhuriyetten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken Dizisi,* Cilt 3, İletişim Yay., İstanbul, 1996.

Çakır, Serpil, "Türkiye'de Geçmişten Günümüze Kadın Hareketi", *Yüzyıl Biterken Dizisi,* Cilt 3, İletişim, İstanbul, 1996.

Çakır, Serpil, *II. Meşrutiyet'te Osmanlı Kadın Hareketi,* İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Siyaset Bilimi Doktora Tezi, 1991.

Çakır, Serpil, *Osmanlı Kadın Hareketi,* Metis Yay., 1994. (Gözden geçirilmiş ve genişletilmiş 3.basım 2011, 5.basım 2016.)

Davaz, Aslı, *Eşitsiz Kız Kardeşlik: Uluslararası ve Ortadoğu Kadın Hareketleri, 1935 Kongresi ve Türk Kadın Birliği,* İş Ban-

kası Kültür Yay., İstanbul, 2014. (Kitapta TKB'nin uluslararası kadın hareketiyle ilişkileri; Ortadoğu'dakiler dahil olmak üzere belge ve bilgiler bulunmaktadır.)

Demirdirek, Aynur, *Osmanlı Kadınlarının Hayat Hakkı Arayışlarının Hikâyesi*, İmge, Ankara, 1993.

Eraslan, Sibel (2002), "Uğultular...Siluetler", (Der.) Aksu Bora, Asena Günal, *90'larda Türkiye'de Feminizm,* İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Gümüşoğlu, Firdevs, "1935'te İstanbul'da Bir Kadın Kongresi", *folklor/edebiyat*, Cilt 13, Sayı 52, 2007/4, s. 103-115.

Işık, S. Nazik, "1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler", *90'larda Türkiye'de Feminizm,* (Der.) Aksu Bora ve Asena Günal, İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Kadıoğlu, Süheyla, Bitmeyen Savaşım: Kadın Hareketleri Tarihi 1, Sel Yay., 2001.

Kerestecioğlu, İnci Özkan, "1990'larda Kadın Hareketi: Demokrasi ve Eşitlik Talebi", Türkiye'de ve Avrupa Birliği'nde Kadının Konumu: Kazanımlar, Sorunlar, Umutlar, (Der.) Fatmagül Berktay, KA-DER, İstanbul, 2004.

Kolektif, "Kadın Hareketi Kronolojisi (1843-1999)", Kadın Hareketinin Yüzyılı 2000 Yılı Ajandası, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yayını, İstanbul, 1999. (Eserde, Türkiye'de kadın hareketinin fotoğraflı açıklamalı maddeleri yer almaktadır.)

Kum, Berivan, Fatma Gülçiçek, Pınar Selek ve Yeşim Başaran, (Der.), Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri, Amargi Kadın, İstanbul, 2005.

Kurnaz, Şefika, *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara, 1991.

Ovadia, Stella, "Feminist Hareketin İlk Günleri (Örgütlenme Zorlukları Özgün Örgütlenme Deneyimleri)", *Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri,* Amargi Bilimsel ve Kültürel Araştırmalar Yayıncılık ve Dayanışma Kooperatifi, (Der.) Devrim Çakır, İstanbul, 2005.

Paker, Banu vd, *Bağır Herkes Duysun, Dayağa Karşı Dayanışma Kampanyası,* Kadın Çevresi Yay., İstanbul, 1988.

Sancar, Serpil, Türkiye'de Kadın Hareketinin Politiği: Tarihsel Bağlam, Politik Gündem ve Özgünlükler, içinde *Birkaç*

Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar, Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2011.

Savran, Gülnur, "80'li Yılların Kampanyaları ve Özel Alanın Politikası: Sorular ve Sorunlar", Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri, Amargi Bilimsel ve Kültürel Araştırmalar Yayıncılık ve Dayanışma Kooperatifi, (Der.) Devrim Çakır, İstanbul, 2005.

Talay Keşoğlu, Birsen, "1970'lerin En Kitlesel Kadın Örgütü: İlerici Kadınlar Derneği", *Feminist Yaklaşımlar*, Güz, 2010.

Talay Keşoğlu, Birsen, *Socialist Women's Movement 1975-1980*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üni, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, 2007.

Taşkıran, Tezer, *Cumhuriyet'in 50.Yılında Türk Kadın Hakları*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yay., Ankara. 1973.

Tekeli, Ş., "Birinci ve İkinci Dalga Feminist Hareketlerin Karşılaştırmalı Bir İncelemesi Üzerine Bir Deneme", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

Tekeli, Şirin (Der.), *80'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İletişim Yay., İstanbul, 1990, 6. baskı.

Tekeli, Şirin, "1980'ler Türkiye'sinde Kadın Kurtuluş Hareketinin Gelişmesi", *Birikim,* Temmuz, 1989.

Tekeli, Şirin, (Der.), *Feminizmi Düşünmek*, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2017.

Timisi, Nilüfer ve Meltem Ağduk, "1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi", *90'larda Türkiye'de Feminizm*, İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Toprak, Zafer, "Cumhuriyet Halk Fırkası'ndan Önce Kurulan Kadınlar Halk Fırkası", *Tarih ve Toplum*, Mart, No. 51, 1988.

Toprak, Zafer, "Türkiye'de Siyaset ve Kadın: Kadınlar Halk Fırkası'ndan 'Arsıulusal Kadınlar Birliği' Kongresine" (1923-1935), İ.Ü. Kadın Araştırmaları Dergisi, 2, 1994.

Uçan-Çubukçu, Sevgi, "1980 Sonrası Türkiye'de Kadın Hareketi: Ataerkilliğe Karşı Meydan Okuma", *Türkiye'de ve Avrupa Birliği'nde Kadının Konumu: Kazanımlar, Sorunlar, Umutlar*, (Der.) Fatmagül Berktay, KA-DER, İstanbul, 2004.

Yaraman, Ayşegül, *Elinin Hamuru İle Özgürlük,* Milliyet Yay., İstanbul, 1993.

Yılmaz, İlkay, "Hareket ve Kurumsallaşma Arasında Türkiye'de Kadın Mücadelesi: Eşitlik, Özgürlük, Farklılık", Doğan Çetinkaya (Der.), *Toplumsal Hareketler, Tarih, Teori ve Deneyim,* İletişim Yay., İstanbul, 2008.

Yılmaz, Zehra, *Dişil Dindarlık İslâmcı Kadın Hareketinin Dönüşümü,* İletişim Yay., 2015.

Zihnioğlu, Yaprak, *Kadınsız İnkılap,* Metis Yay., İstanbul, 2003.

a-Kadın Dernekleri/ Vakıflar

Akkoç, Nebahat, "Diyarbakır Ka-Mer'in Kuruluş Hikâyesi ve Yürüttüğü Çalışmalar", (Der.) Aksu Bora, Asena Günal, *90'larda Türkiye'de Feminizm,* İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Bora, Aksu, "Bir Yapabilirlik Olarak Ka-Der", (Der.) Aksu Bora, Asena Günal, *90'larda Türkiye'de Feminizm,* İletişim Yay., İstanbul, 2002.

"Çerkes Kadınları Teâvün Cemiyeti (1919)", *Toplumsal Tarih*, Cilt XV, No. 88, Nisan 2001, s. 39-43.

"Enver Paşa'nın Kurdurduğu Kadın Birinci İşçi Taburu: Osmanlı Ordusunda Kadın Askerler", *Toplumsal Tarih*, Cilt XI, No. 66, Haziran 1999, s. 15-24.

"Harp Malulleri ve Şehit Kadın ve Çocukları Çalıştırma Cemiyeti", *Toplumsal Tarih*, Cilt XVII, No. 99, Mart 2002, s. 20-23.

"Kadınları Çalıştırma Cemiyeti'nin Kadın İşçileri Evlendirme Kampanyası", *Tarih ve Toplum*, Cilt XXXVII, No. 219, Mart 2002, s. 27-40.

"Kürd Kadınları Teâli Cemiyeti (1919)", *Toplumsal Tarih*, Cilt XIX, No. 111, Mart 2003, s. 14-24.

"Osmânlı Hilâl-i Ahmer ve Terakkiperver Cemiyet-i Nisvâniyesi: Dolandırıcıların 'Sahte' Osmanlı Kadın Örgütü", *Tarih ve Toplum*, Cilt XXXVII, No. 220, Nisan 2002, s. 11-16.

"Şişli Cemiyet-i Hayriye-i Nisvâniyesi (1915)", *Tarih ve Toplum*, Cilt XXXV, No. 210, Haziran 2001, s. 5-12.

"Varolmamış Bir Osmanlı Kadın Örgütü: Sâde Giyinen Kadınlar Cemiyeti (1918)", *Tarih ve Toplum*, Cilt XXXV, No. 207, Mart 2001, s. 30-35.

Alakom, R., "Kürt Kadınları Teavün Cemiyeti", *Tarih ve Toplum*, Sayı 171, 1996. s. 36-40.

Baykal, Bekir Sıtkı, *Millî* Mücadele›de Anadolu Kadınları Müdafaa-i Vatan Cemiyeti, Atatürk Araştırma Merkezi, 1996.

Çakır, Serpil, "Bir Osmanlı Kadın Derneği: Osmanlı Türk Kadınları Esirgeme Derneği", *Toplum ve Bilim*, Sayı 45, 1989.

Çakır, Serpil, "Osmanlı Kadın Dernekleri", *Toplum ve Bilim*, Bahar, 1991, s. 139-157.

Çakır, Serpil, "Osmanlı Kadınının Yeni Bir Kimlik Kazanma Aracı: Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti", *Tarih ve Toplum*, Haziran, Sayı 6, 1989, s. 6-21.

Çakır, Serpil, "Programlarıyla Yüzyılın Başında Kadın Dernekleri", *Sosyo-Kültürel Değişim İçinde Türk Ailesi*, Ülke Yay., İstanbul, 1993.

Davaz, Aslı, *Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı 25.Yıl Ajandası*, Artpres, İstanbul, 2015. (Hem vakfın hem de vakfın yönettiği Kütüphane'nin tarihi hakkında kitap ve tüm arşiv koleksiyonlar dahil olmak üzere detaylı bilginin fotoğraflar eşliğinde verildiği eser.)

Dişbudak, Müge, *Türk Kadınlar Birliği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2008.

Ecevit, Yıldız ve Filiz Kardam, "1990'ların Sonunda Bir Kadın İletişim Kuruluşu: Uçan Süpürge", (Der.) Aksu Bora, Asena Günal, *90'larda Türkiye'de Feminizm*, İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Ediz, Zerrin, Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Kadın Örgütlenmeleri 1923-1993, İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul, 1994.

Göl, Nuray, Türkiye'de Kadın Hareketine Ka-Der (Kadın Adayları Destekleme ve Eğitme Derneği) Bağlamında *Bir Bakış*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Güsar, V., "Çerkez Kadınları Teavün Cemiyeti", *Kafkasya* Dergisi, Sayı 48, 1945.

İşat, Ceren, *Türk Kadınlar Birliğinde Devlet ve Sınıf İlişkileri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, 2006.

Karakışla, Yavuz Selim, "Enver Paşa'nın Kurdurduğu Kadın Birinci İşçi Taburu: Osmanlı Ordusunda Kadın Askerler", *Toplumsal Tarih*, Cilt XI, No. 66, Haziran 1999, s. 15-24.

Karakışla, Yavuz Selim, *Osmanlı İmparatorluğunda Savaş Yılları ve Çalışan Kadınlar: Kadınları Çalıştırma Cemiyeti (1916-1923)*, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

Kardam, E ve Ecevit, Y., "90'ların Sonunda Bir Kadın İletişim Kuruluşu: Uçan Süpürge", *90'larda Türkiye'de Feminizm*, Bora, A., Günal, A., İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Kolektif, *Ve Hep Birlikte Koştuk*, İlerici Kadınlar Derneği 1975-1980, Açı Yay., İstanbul, 1996.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Savaş Yılları ve Çalışan Kadınlar: Kadınları Çalıştırma Cemiyeti (1916-1923), İletişim Yay., İstanbul, 2008.

Persentili, Nurşen, *Türk Kadınlar Birliği (1923-2013)*, Karınca Yay., Ankara, 2013.

Pervan, Muazzez, İlerici Kadınlar Derneği 1975-1980: Kırmızı Çatkılı Kadınların Tarihi, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2013.

Ramazanoğlu, Yıldız, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadının Tarihi Dönüşümü*, Pınar Yay., İstanbul, 2000.

Sümer, T., "Türkiye'de İlk Defa Kurulan Kadınları Çalıştırma Cemiyeti", *Belgelerle Türk Tarihi* Dergisi, Temmuz, 1968.

Talay Keşoğlu, Birsen, "*Socialist Women Organisations in Turkey 1975-1980*", Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Bölümü, 2007.

Toker, İhsan, *Bir Yapılaşma İlişkisi Olarak Kadınlar ve Din-Başkent Kadın Platformu Örneği*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2005.

Toprak, Zafer, "1935 İstanbul Uluslararası 'Feminizm Kongresi' ve Barış", *Düşün*, Mart 1986, s. 24-29.

Toprak, Zafer, "Halk Fırkasından Önce Kurulan Parti: Kadınlar Halk Fırkası, *Tarih ve Toplum*, Sayı 51, Mart 1988, s. 30-31.

Toprak, Zafer, "Osmanlı Kadınları Çalıştırma Cemiyeti, Kadın Askerler ve Milli Aile", *Tarih ve Toplum*, Sayı 51, Mart 1988, s. 34-38.

b-Kadın Dergileri

Açık, Necla, "Ulusal Mücadele, Kadın Mitosu ve Kadınların Harekete Geçirilmesi: Türkiye'deki Çağdaş Kürt Kadın Dergilerinin Bir Analizi", (Der.) Aksu Bora, Asena Günal, *90'larda Türkiye'de Feminizm,* İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Aşa, Emel, "1928'e Kadar Türk Kadın Mecmuaları", İstanbul Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 1989.

Davaz Mardin, Aslı, "Cumhuriyet Dönemi Yeni Harfli Kadın Süreli Yay.: 1928 - 1996 / Bir Bibliyografya", *Toplumsal Tarih,* Mart 1998, Sayı 51, s. 15-25.

Kılıç Denman, F. *İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın,* Libra Yay., İstanbul, 2009.

Koç, Handan, *Feminist Dergisi 25. Yıl,* tıpkı basım, Hermes Tanıtım Ofset, Ankara, 2012.

Ovadia, Stella (Der.), *Somut, Dördüncü Sayfa: İlk Feminist Yazılar, 30.Yıl Kitabı,* Hermes Tanıtım Ofset, Ankara, 2013. (Eserde Somut Dördüncü Sayfa'nın tüm metinleri yeniden basıldığı gibi, bugünden 30 yıl öncesine bakan feminist hareket içindeki kadınların Somut Dördüncü Sayfa'yı ve dönemi değerlendiren yazıları da bulunuyor.)

2000 sonrası çıkan "Pazartesi", "Feminist", "Kadınlara Mahsus Gazete", "Petrol-İş Kadın Dergisi" isimli kadın Dergilerini bu dergilerin web sitelerinden erişmek mümkün.

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı tarafından tıpkı basımı yapılan Osmanlı Kadın Dergileri:

Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908) Yay. Haz. M. Çiçekler ve M.F. Andı, 2009. Dergideki yazılardan bir seçki yapılmıştır.

Kadın (1908-1909), Yay.Haz. F.K. Denman, 2010.

Kadın Yolu-Türk Kadın Yolu (1925-1927), Yay. Haz. Nevin Yurtsever Ateş, 2009.

Kadınlar Dünyası (1913-1921), Yay. Haz. F.B. Yılmaz ve T.G. Demircioğlu,. Derginin ilk yüz sayısının tıpkı basımı, 2009.

Türk Kadını (1918-1919), Yay. Haz. Birsen Talay Keşoğlu ve M. Keşoğlu, 2010.

F- Gündelik Hayatta Kadınlar
(evlilik, aile, mutfak, giysi, cinsellik, sağlık, dolaşım, yoksulluk, suç)

Adak, Hülya, Ayşe Gül Altınay, Esin Düzel, Nilgün Bayraktar, İşte Böyle Güzelim, Sel Yay., İstanbul, 2008. (Kadınların kadınlara anlattıkları cinsellik hikâyeleri)

Adak, Sevgi, *Anti-Veiling Campaigns in Turkey: Gender, Power and Resistance under the Kemalist Regime,* IB Tauris, 2017. (Yayım aşamasında)

Akgökçe, Necla, "Bir Kadın Alanı Olarak Mutfak, Şaşaalı Sofraların Ardındaki Emek", *Yemek ve Kültür*, Çiya Yay., Sayı 6, 2006, s. 127-141.

Akgökçe, Necla, *Bir Kadın Alanı Olarak Mutfağın Tarih İçinde Değişen Anlamı*, İstanbul Üniversitesi Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996.

Akşit, Elif Ekin, "Rearrangement of the Public and the Private Spheres", *Ottoman Women: A Social History from 19th and 20th Centuries*, Duygu Köksal, Anastassia Falierou (Der.) I. B. Tauris, Londra, 2012.

Akşit, Elif Ekin, "To Learn From Women", *Horizons of the World: Festschrift for İsenbike Togan / Hududü'l- Alem: İsenbike Togan'a Armağan*, İlker Evrim Binbaş, Nurten Kılıç-Schubel (Der.), İthaki, İstanbul, 2011.

Akşit, Elif, "Kadınların Hamamı ve Dönüşümü" Cins Cins Mekân, Ayten Alkan, (Der.), Varlık Yay., İstanbul, 2009.

Akşit, Elif, "Producing Desire: Changing Sexual Discourse in the Ottoman Middle East 1500-1900 by Dror Ze'evi" *Women's History Review*, Cilt 17, 2 Nisan 2008, s. 309-310.

Akşit, Elif, "Üç Osmanlı Feminizmi ve Doğu Kadınları" *Doğudan Dergisi*, 7: Kadın: Direniş ve Tahakkum sayısı, 2008.

Akşit, Elif, "Fatma Aliye's Stories: Ottoman Marriages Beyond the Harem", *Journal of Family History* 35/3, 2010, s. 207-218.

Akşit, Elif, "Geç Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Nüfus Kontrolü Yaklaşımları", *Toplum ve Bilim*, 118, 2010, s. 179-197.

Akşit, Elif, "Latife'nin bir Jesti: Doğu ve Batı Feminizmleri ve Devrimle İlişkileri" *Jön Türk Devriminin Yüzüncü Yılı*, (Der.) Sina Akşin, Barış Ünlü ve Sarp Balcı, İş Bankası Yay., İstanbul, 2010, s. 235-264.

Akşit, Elif, "Osmanlı İmparatorluğunda Kızların Eğitimi ve Özel Alan Kamusal Alan Dinamikleri", Prof. Dr. Yahya Akyüz'e Armağan Kitabı, (Der.) Cemil Öztürk, Pegem Akademi, Ankara, 2011.

Akşit, Elif",Hanımlara Mahsus Milliyetçilik: Fatma Aliye ve Erken Milliyetçi Stratejiler", *Kebikeç*, 30, 2010.

Aktaş, Cihan, *Tanzimat'tan Günümüze Kılık Kıyafet ve İktidar*, Nehir Yay., 1989.

Altınbaş, Nihan. "Marriage And Divorce In The Late Ottoman Empire: Social Upheaval, Women's Rights, And The Need For New Family Law", Journal Of Family History, 39, 2014 s.114-125.

Araz, Yahya, "16. ve 17. Yüzyıllarda Kişilerarası İlişkilerde Bir Pazarlık Kontrol ve İkna Aracı Olarak Evlilik Sözleşmeleri", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar,* 2005, Sayı 2, s. 25-45.

Araz, Yahya, "16. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Cemaatler Arası Evliliklere Bir Katkı Hıristiyan Marula'nın Evlilikleri", *Toplumsal Tarih,* 2008, Sayı 174, s. 55-57.

Araz, Yahya, "Cariyeler Efendiler ve Pusuda Bekleyenler Osmanlı İstanbulunda Hamile ve Çocuk Annesi Cariyeler Üzerine Düşünceler 1790 1880", *Kebikeç: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi,* 2014, Sayı 37, s. 233-260.

Araz, Yahya, "Erken Modern Osmanlı Toplumunda Evden Ayrı Düşmek Gidenler ve Arkada Kalanlar Üzerinde Bir Değerlendirme", *Doğu Batı Düşünce Dergisi,* 2013, Sayı 64, s. 149-180.

Araz, Yahya, "Kadınlar Toplum ve Hukuk 16. Yüzyıl ve 17. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Eşleri Tarafından Terk Edilen Kadınlar", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar,* 2008, Sayı 6, s. 61-82.

Aykut, Ebru, " 'Kadınlara Mahsus' Bir Cinayet Yöntemi: 19. Yüzyılda Osmanlı'da Zehirlenme Vakaları, Zehir Satışının Denetimi ve Kocasını Zehirleyen Kadınlar", *Biyoetik Araştırmaları,* Türkiye Biyoetik Derneği Yayını, No. XVI, İstanbul, 2012, s. 193-202.

Aykut, Ebru, " 'Kolları Sıvadık, Temizliğe Gidiyoruz!': Ücretli Ev Emeği ve İmece Deneyimi", *Hacıyatmazı Devirmek: Neoliberal Pratiklere Karşı Kolektivite,* (Der.) Sibel Yardımcı ve Yıldırım Şentürk, Kalkedon Yay., İstanbul, 2010, s. 213-239.

Aykut, Ebru, "Constructing Divisions Between City and Countryside: *On Fertile Lands* and *Distance*", *The Graduate Journal of Historical Studies in Turkey,* No 5, 2007, s. 69-82.

Aykut, Ebru, "Ethnic Conflict, the Armenian Question, and Mob Violence in the Late Ottoman Empire", *Globalizing Lynching History: Vigilantism and Extralegal Punishment from an International Perspective*, (Der.) Manfred Berg, Simon Wendt, Palgrave MacMillan, 2011, s. 119-135.

Aykut, Ebru, "Judicial Reforms, the Sharia Law, and the Death Penalty in the Late Ottoman Empire", *JOTSA*, Bahar, 2017.

Aykut, Ebru, "Osmanlı Mahkemelerinde Şüpheli Zehirlenme Vakaları, Adli Tıp Pratikleri ve Tıbbi Deliller", *Tarih ve Toplum: Yeni Yaklaşımlar*, No. 17, Bahar 2014, s. 7-36.

Aykut, Ebru, "Osmanlı'da Tesmîm Cinayetleri: Adli Tıp, Deliller ve Mütefenninler", *Edebiyatın İzinde Polisiye Edebiyat,* (Der.) Seval Şahin, Banu Öztürk ve Didem Ardalı Büyükarman, Bağlam Yay., İstanbul, 2013, s. 35-42.

Aykut, Ebru, "Osmanlı'da Zehir Satışının Denetimi ve Kocasını Zehirleyen Kadınlar", *Toplumsal Tarih*, No 194, Şubat 2010 (Dosya Editörü: Osmanlı'nın Nizama Gelmez Aktörleri), 58-64.

Aykut, Ebru, "Oysa 'Kabahatin Çoğu Senin, Canım Kardeşim': Huzur, Sandık ve Vatandaş Hatice Hanım", İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı, Haz. Seval Şahin ve İpek Şahbenderoğlu, İletişim Yay., İstanbul, 2015, s. 379-405.

Aykut, Ebru, "Tarih, Suçlu Kadınlar ve İnci Avcısı", *Amargi: Feminist Teori ve Politika*, No. 10, Güz 2008, s. 6-8.

Aykut, Ebru, "Toxic Murder, Female Poisoners, and the Question of Agency at the Late Ottoman Law Courts, 1840-1908", *Journal of Women's History*, Cilt 28, No. 3, Güz 2016, s. 114-137.

Baktıaya, Adil, "Hayriye Hanım Avrupa ve Amerika'da", *Toplumsal Tarih*, 2013, s. 22-28.

Baktıaya, Adil, *Bir Osmanlı Kadınının Feminizm Macerası ve Hamidiye Modernleşmesi*, h2o kitap, İstanbul, 2016.

Baktıaya Adil, "İki Kadının Eksik Kalan Tuhaf Hikâyeleri: Asker Ayşe, Hanko Hanım ve 'Toplumsal Erkek'ler", *Toplumsal Tarih* Dergisi, s. 20-30, 2013.

Balsoy, Gülhan, "Advices to Pregnant Women: Changing Conceptions of Pregnancy and Birth in the Ottoman Empire

in the late Nineteenth Century",*Medicine Within and Between the Habsburg and Ottoman Empires, 18th-19th centuries*, Thedora Daniela Sechel (Der.), Verlag, 2011.

Balsoy, G., "Bir Kadın Hastanesi Olarak Haseki Hastanesi ve 19. Yüzyıl İstanbul'unda Bikes ve Bimesken bir Kadın Olmak", *Toplumsal Tarih*, Mayıs, 2015, s. 80-84.

Balsoy, G., "Geç Osmanlı Nüfus ve Kadın Bedeni Politikaları", *Toplum ve Bilim*, Güz, 2015, s. 5-29.

Balsoy, G., "Geç Osmanlı Öğüt Kitaplarında Kısırlık", *Osmanlı Tarihi Araştırmaları Merkezi Dergisi*, 35, Bahar, 2014, s. 41-64.

Balsoy, G., "Gender and the Politics of Reproduction in the Late Ottoman Society", *A Tribute to Donald Quataert*, Selim Karahasanoğlu & Değer Cenk Demir (Der.), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2016.

Balsoy, G., "Gendering the Ottoman Labor History: The Cibali Régie Factory in the Early Twentieth Century", *International Review of Social History*, 54, 2009, s.45-68.

Balsoy, G., "Introduction", *Journal of Women's History*, özel sayı "Changing Feminist Paradigms and Cultural Encounters: Women's Experiences in Ottoman and Post-Ottoman History in the Nineteenth and Twentieth Centuries", 28/3, Güz, 2016, s. 10-16.

Balsoy, G., "Osmanlı Emek Tarihinin Toplumsal Cinsiyet Açısından Okunması: Erken Yirminci Yüzyılda Cibali Tütün Fabrikası", (Gendering the Ottoman Labor History: The Cibali Régie Factory in the Early Twentieth Century), *Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Emek Tarihi*, Touraj Atabaki, Gavin Brockett, (Der.), Bilgi Üniversitesi Yay., 2012.

Balsoy, G., "Osmanlı Toplumunda Kürtajın Yasaklanması ve Politik Bir Alan Olarak Kadın Bedeni", *Toplumsal Tarih*, Haziran, 2012 s. 21-27.

Balsoy, G., "Osmanlı Toplumunda On Dokuzuncu Yüzyılda Dikkat Çekmeye Başlayan Bir Suç: Katl-i Velid", (A Newly Defined Crime: Infanticide in Late Nineteenth Century Ottoman Society) *Edebiyatımızın Üvey Evladı: Polisiye*, Seval Şahin (Der.), Kavram Yay., 2013.

Balsoy, Gülhan, *Kahraman Doktor İhtiyar Acuzeye Karşı: Geç Osmanlı Doğum Politikaları*, Can Yay., İstanbul, 2015.

Balsoy, Gülhan, *The Politics of Reproduction in Ottoman Society: 1838-1900*, Routledge, London, 2013.

Başcı, Pelin. "Love, Marriage, And Motherhood: Changing Expectations Of Women In Late Ottoman Istanbul." *Turkish Studies 4.3*, 2003, s. 145-177.

Berktay, Fatmagül, Yeni Kimlik Arayışı Eski Cinsel Düalizm: Peyami Safa'nın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet", *Bilanço 1923-1998*, Tarih Vakfı Yay., 1999.

Boyar, Ebru, Kate Fleet, Osmanlı İstanbul'unun Sosyal Tarihi, İş Bankası Yay., İstanbul, 2014.

Buturovic, Amila, Irvin Cemil Schick (Der.), Osmanlı Döneminde Balkan Kadınları Toplumsal Cinsiyet, Kültür, Tarih, Çev. Güliz Erginsoy, Bilgi Üniversitesi, 2009.

Caporal, Bernard, Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını, İş Bankası Yay., Ankara, 1982.

Çağlayan, Handan, Semsa Özar, Ayşe Tepe, Ne değişti? Kürt Kadınların Zorunlu Göç Deneyimi, Ayizi, İstanbul, 2011.

Çakır, Serpil (2010) "Mekânın Kadınlar Açısından Kurgulanışına Kuramsal ve Tarihsel Süreç İçinde Bakmak", (Der.) Ayşen Akpınar, Gönül Bakay, Handan Dedehayır, Kadın ve Mekân, Turkuaz Yay., İstanbul.

Çakır, Serpil, "Osmanlı'da Kadınların Mekânı, Sınırlar ve İhlaller", *Cins Cins Mekân*, (Der.) A. Alkan, Varlık Yay., İstanbul, 2009.

Cengiz, Gülsüm, *Kadınlar İçin Söylenmiştir: Anadolu'da Kadınların Şiirli Tarihi,* Evrensel Basım Yayın, 2011.

Demirci, Tuba, Selçuk Akşin Somel, "Women's Bodies, Demography, and Public Health: Abortion Policy and Perspectives in the Ottoman Empire of the Nineteenth Century", *Journal of the History of Sexuality*, No. 17, 2008, s. 377-420.

Duben, Alan, "19.ve 20.Yüzyıl Osmanlı-Türk Aile ve Hane Yapıları", *Türkiye'de Ailenin Değişimi. Toplum Bilimsel Açıdan İncelemeler*, (Der.) T. Ender, Türk Sosyal Bilimler Derneği, Ankara, 1984.

Duben, Alan, Cem Behar, İstanbul Haneleri, Evlilik, Aile, Doğurganlık (1880-1940), İletişim, İstanbul, 1996.

Güzel, Şehmus, "1908 Kadınları", *Tarih ve Toplum*, 1984, No. 2.

Güzel, Şehmus, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yay.

Faroqhi, Suraiya, *Stories of Ottoman Men and Women*, Eren Yay., İstanbul, 2002.

Karakışla, Yavuz Selim, "Arşivden Bir Belge (49): Yoksulluktan Fuhuş Yapanların Islahı (1910): Askeri Dikimevlerinde İşe Alınan Müslüman Fahişeler", *Toplumsal Tarih*, Cilt XIX, No. 112, Nisan 2003, s. 98-101.

Karakışla, Yavuz Selim, "Konak Hanımlığından Askerî Dikimevi İşçiliğine: Bir Müslüman Osmanlı Kadınının Hikâyesi (1893-1940)", *Tarih ve Toplum*, Cilt XXXIX, No. 231, Mart 2003.

Karakışla, Y.S., "Konak Hanımlığından Askeri Dikimevi İşçiliğine: Şevkiye Hanım'ın Hikâyesi (1893-1940), -I-II" *Maârif, Kadıköy Maârif Koleji ve Anadolu Lisesi Mezunlar Derneği (KALİD) Dergisi*, No. 2, No. 3, Eylül 2006, Ocak 2007.

Karakışla, Y. S., "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadın Fotoğrafçılar (1919-1930)", *Toplumsal Tarih*, Cilt XXV, No. 145, Ocak 2006.

Karakışla, Y.S., "Osmanlı Mizahında Bir Kadın Sedası (1914): Leylâk", *Toplumsal Tarih*, Cilt XXVI, No. 151, Temmuz 2006.

Karakışla, Y.S., Osmanlı İmparatorluğu'nda Bohçacı Kadınlar (1890-1932), Tarih Vakfı Yay., İstanbul, *Toplumsal Tarih* dergisinin Mart 2008 tarihli 172. sayısının özel armağanı, 2008.

Karakışla, Y.S., *Women, War and Work in the Ottoman Empire: Society for the Employment of Ottoman Muslim Women (1916-1923)*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul, 2005.

Karakışla, Yavuz Selim, "Arşivden Bir Belge (36): Uşak'ta Kadın Halı İşçilerinin İsyanı (1908)", *Toplumsal Tarih*, Cilt XVII, No. 99, Mart 2002.

Karakışla, Yavuz Selim, *Osmanlı Hanımları ve Kadın Terzileri (1869-1923)*, Akıl Fikir Yay., İstanbul, 2015.

Karakışla, Yavuz Selim, *Osmanlı Hanımları ve Hizmetçi Kadınlar 1869 - 1927*, Akıl Fikir Yay., İstanbul, 2015.

Karakışla, Yavuz Selim, *Osmanlı Kadın Telefon Memureleri 1913*, Akıl Fikir Yay., İstanbul, 2015.

Köksal, Duygu, Anastasia Falierou, *A Social History of Late Ottoman Women: New Perspectives*, BRILL, Leiden, 2013.

Kuru, Selim S. "Sex in the Text: Deli Birader's Dâfi'ü 'l-Gumûm Ve Râfi'ü 'l-Humûm and the Ottoman Literary Canon." Middle Eastern Literatures, 10.2, 2007, s. 157-174.

Madsudyan, N., "Agents or Pawns?: Nationalism and Ottoman Children", *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, Cilt 3, No. 1, 2016, s. 147-172.

Madsudyan, N., "Control over Life, Control over Body: Female Suicide in Early Republican Turkey", *Women's History Review*, Cilt 24, No. 6, 2015, s. 861-880.

Madsudyan, N.", A New Angle of Observation: History of Children and Youth for Ottoman Studies", *Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association*, Cilt 3, No. 1, 2016, s. 119-122.

Madsudyan, Nazan (Der.), *Women and the City, Women in the City: A Gendered Perspective to Ottoman Urban History*, Berghahn Books, New York, 2014.

Maksudyan, Nazan, O*rphans and Destitute Children in the Late Ottoman Empire*, Syracuse University Press, Syracuse, 2014.

Metinsoy, Elif Mahir, *Mütareke Dönemi İstanbul'unda Moda ve Kadın (1918-1923)*, İstanbul, Libra Kitap, 2014.

Şaşman Kaylı, Derya, "Feminist Yazarın Feminist Romanları: Erendiz Atasü'de Aile Kurgusu", *F Feminist Düşün Edebiyat Kültür Sanat Dergisi*, Sayı 13, Kasım 2016, s. 30-36.

Şaşman Kaylı, Derya, "Leyla Erbil'de Kadın ve Cinsellik", *Evrensel Kültür*, Sayı 252, Aralık 2012, s. 22-24.

Telci, Müge, "Haneyle Sokağın Sınırında: 1900'ler Başı İstanbul'unda Hizmetçi Kadınlar, Emek ve Cinsellik", *Toplumsal Tarih*, Mayıs 2016, No. 269, s. 52-56.

Telci, Müge, "Kentsel Mekân Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik: Son Dönem Osmanlı İstanbul'unda Fuhuş (1884-1915)", *Tarih Vakfı Toplumsal Cinsiyet Tarihi Konuşmaları*-10, 21 Nisan 2016, İstanbul.

Telci, Müge, "Son Dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda Ev Hizmetlileri ve Fahişeler", *Osmanlı İmparatorluğu'nda İşçi Sınıfının Oluşumu Konferansı*, Tarih Vakfı-DİSK-TÜSTAV, 17-18 Ekim 2015, İstanbul.

Telci, Müge, "The Regulation of Prostitution in Beyoğlu (1875-1915)", *Middle Eastern Studies*, 2010, 46(4), s. 555-68.

Telci, Müge, "Uygunsuz Makulesinden Kadınlar: Son Dönem Osmanlı İstanbul'unda Yalnız ve Yoksul Kadınların Kontrolü ve Fuhuş, 1900-1914", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, 2012, No.15, s. 65-83.

Toprak, Zafer, "II. Meşrutiyet Dönemi'nde devlet, aile ve feminizm", Sosyo/Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi, Ankara, 1993, Cilt 1.

Toprak, Zafer, "Sabiha (Zekeriya) Sertel ve Türk Feminizmi", *Toplumsal Tarih*, Sayı 51, Mart 1998.

Toprak, Zafer, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908 -1935)*, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2016.

Tuğ, Başak, "Gendered Subjects in Ottoman Constitutional Agreements, ca. 1740-1860 " *European Journal of Turkish Studies*, Sayı 18, 2014.

Tuğ, Başak, *Politics of Honor in Ottoman Anatolia: Sexual Violence and Socio-Legal Surveillance in the Eighteenth Century*, Brill, Boston, 2017.

Tuncel, Selda, "Beşerî Coğrafyaya Feminist İtirazlar, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* 4, No. 1, 2012, s. 79-91.

Tuncel, Selda, "Dışarı Çıkmak: Özelden Kamusala Feminist Bir Saha Hikâyesi" [Going Out: A Feminist Field Story from the Private to the Public], *Moment Dergi*, Cilt 2, No.2, 2015.

Tuncel, Selda, "Going Public: Women's Narratives of Everyday Violence in Modern Turkey", *the Proceedings of Papers of International Conference on Knowledge and Politics in Gender and Women's Studies*, METU/Ankara, 2015.

Tuncel, Selda, Kadınlar Sokağa Çıkınca: 1950-80 Dönemi Ankara'sında Kadınların Gündelik Kamusal Mekân Deneyimleri", *Toplumsal Tarih*, Sayı 269, Mayıs 2016.

Türe, Fatma, "1920'lerde Yeni Kadın, Moda ve Tüketim" *9 Eylül Üniversitesi Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi Özet Kitabı*, 9 Eylül Üniversitesi Yay., 2009.

Türe, Fatma, "Alafranga Bir Hanım" (An a la Franca Woman), *Toplumsal Tarih* (Özel Sayı) Mart 1997, s. 42-46.

Türe, Fatma, "Cinsel Politika Kuramı ve Kadın Söylemi", *Sözden Yazıya: Edebiyat İncelemeleri,* Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 1994, s. 7-17.

Türe, Fatma, "İkon Kadınlar" *Süheyla Artemel'e Armağan*, Yeditepe Üniversitesi Yay.. (Yayına Hazırlanıyor.)

Türe, Fatma, "Mahrem Tarih: En Şen En Şuh Hikâyeler", *Tarih ve Toplum*, (Özel Sayı), Nisan, 2001, s. 51-62.

Türe, Fatma, "Obscene Popular Literature in the Second Constitution Era", *Eleftherotypia*, 2006, s. 40-43.

Türe, Fatma, "Özgürlükle Gelen Müstehcenlik", *Tarih ve Toplum*. (Özel Sayı), Mart 1999.

Türe, Fatma, "Popüler Basında Kadın ve Eğitim", *Ders Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği*, Millî Eğitim Bakanlığı Yay.. (Yayına hazırlanıyor.)

Türe, Fatma, "The New Woman in Erotic Popular Literature of the 1920s İstanbul" in *Ottoman Women: A Social History from the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Ottoman Empire and its Heritage series, (Der.) Köksal, Duygu, Anastasia Brill Academic Publishers, 2013, s. 177-199.

Türe, Fatma, "Women's Memory in Turkey and the Problem of Sources", *Aspasia International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender History*, Cilt 4, Bahar, 2010.

Türe, Fatma, *Facts and Fantasies: Images of İstanbul Women in the 1920s*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2015.

Üngör, Uğur Ümit, "Orphans, Converts, And Prostitutes: Social Consequences Of War And Persecution In The Ottoman Empire, 1914-1923", *War In History* 19.2, 2012, s. 173-192.

Yakalı Çamoğlu, Dikmen, *Kaynana Ne Yaptı, Gelin Ne Dedi? Ailedeki Kadınlar ve* İlişkileri, İletişim Yay., 2016.

Yıldırım, Nuran, *Sağlık alanında Türk Kadını: Cumhuriyet'in ve Tıp Fakültesi'ne Kız Öğrenci Kabulünün 75. Yılı*, Norvatis, 1998.

G- Kurumlarda Kadınlar
(Eğitim, hukuk, din, medya, edebiyat, resim sanatı, tiyatro, Sinema, spor, çalışma hayatı, siyaset)

Ahu Antmen (Der.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008.

Akşit, Elif Ekin, *Kızların Sessizliği, Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi*, İletişim, İstanbul, 2005.

Alkan, M.Ö., "Tanzimat'tan Sonra Kadının Hukuksal Statüsü ve Devletin Aileye Müdahalesi Üzerine", *Toplum ve Bilim*, No.50, 1990.

Antmen, Ahu, "1970'lerden 1980'lere Türkiye'de Kadın Sanatçılar", *Toplum ve Bilim*, Sayı 125, 2012.

Antmen, Ahu, "Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat: 1970'lerden 1980'lere Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar", *Toplum ve Bilim*, Sayı 125, 2012, s. 63-89.

Antmen, Ahu, "Çağdaş Sanat Öncülerinin Kimlikleri Neden Pembe?", *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*, İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay., İstanbul, 2011, s. 66-90.

Antmen, Ahu, "Çağdaş Sanatta Belgesel Temelli Yaklaşım ve Pelin Esmer'in Oyun'u", *Ve Sinema,* Doruk Yay., İstanbul, 2013, s. 269-286.

Antmen, Ahu, "Geleneksel ve Modern, Mahrem ve Namahrem: Halil Paşa'nın Uzanan Kadın'ı ve Örtülü Çıplaklık", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Cilt XIX, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 2007, s. 1-14.

Antmen, Ahu, "Hatırlamak Sanatı: Handan Börüteçene", *Sanat Dünyamız*, Sayı 145, Mart-Nisan 2015, s. 60-92.

Antmen, Ahu, "İkinci Cins, İkinci Göz", İkinci Göz: Türkiye'den Kadın Fotoğrafçılar, İstanbul Kadın Müzesi, Sabancı Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Forumu ve KOÇKAM ortak yayını, İstanbul, 2013.

Antmen, Ahu, "Kum, Taş, Papatya, Su, Sessizlik: Bilge Friedlaender", *Bilge Friedlaender- Sözcükler, Sayılar, Çizgiler*, Arter Yay., İstanbul, 2016.

Antmen, Ahu, "Tracing Social Constructs of Gender in Turkish Art from the 1970s to the 2000s-1970'lerden 2000'lere Türkiye Sanatında Toplumsal Cinsiyet İzleri", *User's Manual-Contemporary Art in Turkey/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat,* Revolver Publishing ve Art-İst Yay., Berlin-İstanbul, 2015, s. 99-103.

Antmen, Ahu, "Yoksa Ben Feminist Miyim? 2000'li Yıllarda Kadın Sanatçılar", İradenin İyimserliği-2000'lerde Türkiye'de Kadınlar, Ayizi Yay., Ankara, 2015, s. 15-37.

Antmen, Ahu, İçerdeki Yabancı: Hale Tenger, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2007.

Antmen, Ahu, *Kimlikli Bedenler-Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, Sel Yay., İstanbul, 2014.

Antmen, Ahu, *Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü*, Pera Müzesi Yay., İstanbul, 2015.

Art, Gökçen, *Şeyhülislam Fetvalarında Kadın ve Cinsellik*, Çivi Yay., İstanbul, 1996.

Barbarosoğlu, Fatma, *Cumhuriyet'in Dindar Kadınları*, Profil Yay., 4. baskı, 2016.

Baskın, Bahar, "İkinci Meşrutiyet'te Kadın Eğitimine Yönelik Bir Girişim: İnas Darülfünunu", *İÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Mart, Sayı 38, 2008.

Basmaz, Özgün, Tracey Jean Boisseau, "How did Turkish Women Look? Excavating Women's Cinematic Experience in Istanbul, 1922-1950", (Der.) Fatma Türe, Birsen Talay Kesoğlu, *Women's Memory*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Bayraktar, Deniz, "Turkish Cinema: An Institute for Identity Construction", (Der.) Fatma Türe, Birsen Talay Kesoğlu, *Women's Memory* Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Belkıs, Özlem, "Kadının Fendi", İzmir Devlet Opera ve Balesi Program Dergisi, Sayı 169, 2014, s. 16-18.

Belkıs, Özlem, *Feminist Tiyatro*, Mitos Boyut Yay., 2015.

Beyinli, Gökçen, *Elleri Tılsımlı Modern Türkiye'de Ebelik*, Ayizi Kitap, Ankara, 2014.

Çakır, Serpil, *Erkek Kulübünde Siyaset*, Versus Yay., İstanbul, 2013.

Çeri, Bahriye, *Türk Romanında Kadın 1923-1938*, Simurg, İstanbul, 1996.

Çığ, Muazzez İlmiye, *Inanno'nun Aşkı, Sümerde İnanç ve Kutsal Evlenme*, Kaynak, İstanbul,1998.

Darga, Muhibbbe, *Eski Anadolu'da Kadın*, İstanbul Üniversitesi Yay., 1976.

Direk, Zeynep, "Didem Madak'ın Şiirinde Söyleyiş: Ses, Sesleniş ve Hitap", *Duvar* 18, 2015 Ocak, s. 27-30.

Egrik, Evren Barın, "Yesilçam Films and Narrative Patterns in Gender Studies", in *Women's Memory*, (Der.) Fatma Türe,

Birsen Talay Kesoğlu, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Faroqhi, Suraiya, "18. Yüzyıl Anadolu Kırsalında Suç, Kadınlar ve Servet", *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, (Der.) M.C. Zilfi, Çev. Necmiye Alpay, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2000.

Faroqhi, Suraiya, *Stories of Ottoman Men and Women: Establishing Status, Establishing Control*, Eren Yayınevi, İstanbul, 2002.

Gerber, H., "Social and Economic Position of Women in an Ottoman City, Bursa 1600-1700", *International Journal of Middle East Studies*, Sayı 12, 1980.

Göçek, F., Baer, M. "18. Yüzyıl Galata Kadı Sicillerinde Osmanlı Kadınlarının Toplumsal Sınırları", *Modernleşmenin Eşiğinde Osmanlı Kadınları*, (Der.) M.C. Zilfi, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2000.

Göle, Nilüfer, *Modern Mahrem*, Metis Yay., İstanbul, 1994.

Gümüşoğlu, Firdevs, "Cumhuriyet Döneminde Ders Kitaplarında Cinsiyet Rolleri (1928 -1998)", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) Berktay Hacımirzaoğlu A., Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

Gümüşoğlu, Firdevs, "Fenerbahçe'nin Geçilemeyen Kürekçileri: Özdil Kardeşler (Fıtnat, Nezihe, Melek)", *Bilim ve Ütopya Dergisi*, Mart 2001.

Gümüşoğlu, Firdevs, "Kadınların Toplumsal Alanda Güçlenmesine Bir Örnek: Yağlar Köyü Tarımsal Kalkınma Kooperatifi", İ.Ü Kadın Araştırmaları Dergisi, Sayı 10, Yıl, 2012.

Gümüşoğlu, Firdevs, Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik-(1928'den 1995'e dek), Kaynak Yay., İstanbul, 1996. Geliştirilmiş 4. baskı: *Ders Kitaplarında Toplumsal Cinsiyet*, Tarihçi Kitabevi, İstanbul, 2016.

Güney, Yasemen İnce, "Konutta Mekânsal Organizasyon ve Toplumsal Cinsiyet: Yirminci Yüzyıl Ankara Apartmanları", *Cins Cins Mekân*, (Der.) A. Alkan, Varlık Yay., İstanbul, 2009.

İlyasoğlu, Aynur, Örtülü Kimlik, Metis Yay., İstanbul, 1994.

Irzık, Sibel, Jale Parla (Der.), *Kadınlar Dile Düşünce*, İletişim Yay., İstanbul, 2014.

Işık, Özel, "30'ların İstanbul Basınında Kadın", *Toplumsal Tarih*, No.31, 1996.

Jennings, R. (1975) Early 17th Century Ottoman Judical Records, The Sharia Court of Anatolian Kayseri", *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, Sayı 18. s. 53-114.

Kayaalp, Pınar, "The Use of Islamic Court Records in the Study of the Status of Women in Ottoman Society", *American International Journal of Contemporary Research*, Cilt 2 No. 1, 2012.

Kaylı Şaşman, *Derya, Siyasetin Kadın Yüzü*, İlya Yayınevi, İzmir, 2016.

Korkmaz Dinç, Sevim, *Toplumsal Belleğimiz: 12 Eylül Romanlarında Kadın*, İlya Yayınevi, İzmir, 2016.

Köse, Elifhan, *Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden*, İletişim Yay., İstanbul, 2014.

Özkazanç, Alev, "Hukuk, Siyaset ve Toplum Üçgeninde Cinsel Suçlar: Hüseyin Üzmez Olayı", Cinsellik, Şiddet *ve Hukuk: Feminist* Yazılar, Dipnot, 2013.

Özkazanç, Alev, Fevziye Sayılan, "Gendered Power Relations in the School: Construction of Schoolgirl Femininities in a Turkish High School", *International Journal of Social Sciences,* Cilt 3, No.1, s. 35-43, 2008.

Peirce, Leslie, *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2002.

Pierce, Leslie, *Ahlak Oyunları: 1540-1541 Osmanlı'da Ayntab Mahkemesi ve Toplumsal Cinsiyet*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 2005.

Peltre, Christine, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadınlar: Bir Kartpostal Koleksiyonu 1880-1930*, Yapı Kredi Bankası Yay., İstanbul, 2015.

Saraçgil, Ayşe, *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğunda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*, Çev. Sevim Aktaş, İletişim, İstanbul, 2005.

Saygılıgil, Feryal, "Osmanlı Devleti'nde İstanbul'da Kadınlara Hizmet İçin Açılan Hastane ve Klinikler", Yüksek Lisans Tezi, İ.Ü Deontoloji ve Tıp Tarihi Ana Bilim Dalı, 1999.

Şahin Güngör, Özlem, "Yalancıktan Öğretmenlik ve Kadınlar", *Yeni Liberal Eğitim Düzeninde Yenilenmiş Öğretmen İstihdamı Rejimi*, Eğitim Sen Yayınarı, 2009.

Şahin Güngör, Ö., Tan, M., Özdemir, Y., "Kadın Öğretmenler ve Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliklerinin Derslikte Yeniden Üretimi: Etnografik Bir Çalışma, Ankara Üniversitesi Yayınevi, 2012.

Şefkatli Tuksal, H. "*Dindar Çevrelerde Kadın Politikası Üretimi*", Özgürlüğü Ararken, Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri, (Der.) Devrim Çakır, Yayına Haz.: B. Kum, F. Gülçiçek, P. Selek, Y. Başaran, Amargi Yay., 2005, s. 239-257.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, "Başörtüsü Hikâyeleri", İslamiyat Dergisi, Kasım 2011, Ankara, Cilt III, S. 2, 1998, s. 131-144.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, "Eş, Anne, Evlat Üçgeninde Kadın", *Türkiye Diyanet Vakfı Haber Bülteni*, Nisan 1996, Ankarai Sayı 38, s. 9-12.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, "Feminist Söylemde 'İktidar-Kutsallık İlişkisi ve Dişil Kutsallık Ögesi' ", İslamiyat Dergisi, Cilt I, S. 2, 1998, s. 75-85.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, "*Güncel Dini Meseleler ve Çağdaşlaşma Aynasında Müslüman Kadınların Durumu*" Din ve Demokrasi, Heinrich Böll Ştiftung Derneği Türkiye Temsilciliği, Ağustos 2009, s. 58-65.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, "Kur'an'ın Tarihselliği Bağlamında Kadın Sorunu", İslam ve Modernizm: Fazlurrahman Tecrübesi Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay., 1997.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, "*Meşhur Kadınlar ve Öyküleri*", Avrupa Günlüğü, Yıl 2, Sayı 2, 2003.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, "Misogynistic Reports in the Hadith Literature", Muslima Theology, The Voices of Muslim Women Theologians içinde. Editörler: Ednan Aslan, Marcia Hermansen, Elif Medeni, Peter Lang Edition Pub. Frankfurt am Main, 2013.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, "Türkiye'de Müslüman Kadının Değişen Halleri", *Cinsiyet Halleri, Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*, (Der.) Nil Mutluer, Varlık Yay. 2008.

Şefkatli Tuksal, Hidayet, *Kadın Karşıtı Söylemin İslam Geleneğindeki İzdüşümleri*, Kitabiyat Yay., 2000. (6. baskı Otto Yayınevi, 2016.)

Şenol Cantek, Funda ve B. Yarar, "Erken Cumhuriyet Dönemi Dergi ve Gazetelerinde Spor ve Kadın (1928-1960)", İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, No. 29, 2009.

Şenol Cantek, Funda, B. Yarar ve P. Holzer, "Türkiye Modernleşme Tarihine Sporcu Kadınların Gözünden Bakmak: Cumhuriyet Tarihi Boyunca Kadınların Spor Yoluyla Toplumsal Kimliklerini Kurma Serüvenleri", Karaelmas 2009, *Medya ve Kültür*, (Der.) N. Türkoğlu, S.T. Alayoğlu, Urban, 2009.

Şimşek-Rathke, Leyla, *Dünden Kalanlar-Türkiye'de Hemşirelik ve GATA TSK Sağlık Meslek Lisesi Örneği*, İletişim, İstanbul, 2011.

Şişman, Nazife, *Emanetten Mülke: Kadın Bedeni*, Siyaset, İz Yay., İstanbul, 2013.

Tan, Mine. G., Özlem Şahin, Aksu Bora, *Cumhuriyette Çocuktular: Bir Sözlü Tarih Çalışması*, Boğaziçi, İstanbul, 2007.

Timuroğlu, Senem, *19. yüzyıl ile Erken Dönem 20. yüzyıl Osmanlı ve Fransız Kadın Edebiyatına Feminist Transnasyonal Bakışlar*, Paris Sorbonne IV, Doktora Tezi, 2017.

Timuroğlu, Senem, "Women's Nation from Ottoman to the New Rebuplic in Fatma Aliye and Halide Edip Adıvar's Writing", *Women Tellings Nations,* Rodopoi, Amsterdam, 2014, s. 431-451.

Timuroğlu, Senem, "Artık Adını Koyalım: Feminist Edebiyatımızın Köşe Taşları", *K24 Kitap Kritik*, Feminizm Dosyası, 8 Mart 2017.

Timuroğlu, Senem, "Dişil Kahkahanın Devrimci Gücü: Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu", *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz: Sevgi Soysal Anısına*, İletişim Yay., 2013.

Timuroğlu, Senem, "Emine Sevgi Özdamar: İnsan Kendi Ülkesinde de Anne Dilini Kaybedebilir", *Pulbiber Dergisi*, Mülteciler Dosyası, Sayı 3, 2016.

Timuroğlu, Senem, "Kara Kıta'nın Türkçe Hali: Leyla Erbil", *Remzi Kitap Gazetesi*, Eylül 2013.

Timuroğlu, Senem, "Anne Dili' Arayışında Minör Bir Roman: Hayat Bir Kervansaray", *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi,* 33, Mayıs-Haziran 2010, s. 61-68.

Toksöz, Gülay, Ahmet Makal (Der.), *Geçmişten Günümüze Türkiye'de Kadın Emeği*, Ankara Üniversitesi yayını, Ankara, 2012.

Tucker, Judith E., *In the House of the Law: Gender and Islamic Law in Ottoman Syria and Paletsine*, University of California Press, 2000.

Tuğ, Başak, "Claims on Modernity and Tradition: Republican Wedding and Marriage", *Crossroads of History: Experience, Memory and Orality*, Cilt 2, Boğaziçi University, İstanbul, 2000, s. 645-49.

Tuğ, Başak, "Tarihçi ve Feminist Olarak İslam Hukukunu Okumak", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar* 5, Sonbahar, 2007, s. 283-88.

Tuğ, Başak, "Ottoman Women as Legal and Marital Subjects", *The Ottoman World*, (Der.) Christine Woodhead, Routledge, London ve New York, 2012.

Türe, Fatma, "Jane Eyre ve Muhazarat", *Marmara Üniversitesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul, 1991.

Üşür (Sancar), Serpil, "İslamcı Kadınların Yaşam Alanı: Tepkisel İndirgemecelik mi?", *Türkiye'de Kadın Olgusu*, (Der.) Necla Arat, Say Yay., İstanbul, 1992.

Yaraman, Ayşegül, *Türkiye'de Kadınların Siyasal Temsili (1935-1999)*, Bağlam Yay., İstanbul, 1999.

Yılmaz, Seçil, *Love in the Time of Syphilis: Medicine and Sex in the Ottoman Empire, 1860-1922*, Doktora Tezi, City University of New York, 2016.

Zengin, Aslı, İktidarın Mahremiyeti: İstanbul›da Hayat Kadınları, Seks İşçiliği ve Şiddet, Metis Yay., İstanbul, 2011.

Zengin, Aslı, Devletin Cinsel Kıyıları: İstanbul'da Fuhşun Mekânları, *Cins Cins Mekân,* (Der.) A. Alkan, Varlık Yay., İstanbul, 2009.

H- Çocukluk, Annelik, Evlatlık, Erkeklik

Açıksöz, Salih Can, "Kürt Sorunu Bağlamında Gaziliğin Vücuda Gelişi: Egemenlik, Erkeklik ve Sakatlık", *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*, (Der.) Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

Aktaş, Fatma Oya, "Being a Conscientious Objector In Turkey: Challenging Hegemonic Masculinity In a Militaristic Nation-State", Central European University, Gender Studies Program, Yüksek Lisans Tezi, Budapest, 2009.

Aktaş, Fatma Oya, "Competing Mustaches: Masculinities throughout Modernization Process in the Late Ottoman and the Early Republic Years of Turkey", *The International Conference on Gender Studies*, Krakow, Poland, 24-25 Haziran 2016.

Aktaş, Fatma Oya, "Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler Üzerine", *Varlık Dergisi*, Temmuz 2013.

Aktaş, Fatma Oya, *Being a Conscientious Objector In Turkey: Challenging Hegemonic Masculinity In a Militaristic Nation-State*, Saarbrücken, Lambert Publishing, Budapest, 2014.

Aktaş, Fatma Oya, *Türkiye'de Erkekliğin Kurgulanışında Askerliğin Yeri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.

Altınay, Ayşe Gül, "Askerlik Yapmayana Adam Denmez: Zorunlu Askerlik, Erkeklik ve Vatandaşlık", *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*, (Der.) Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

Araz, Yahya, "17. ve 18. Yüzyılda İstanbul ve Anadolu da Çocuk Evlilikleri ve Erişkinlik Olgusu Üzerine Bir Değerlendirme", *Kadın/Woman 2000 Kadın Araştırmaları Dergisi,* Cilt 13, Sayı 2, 2012, s. 99-121.

Araz, Yahya, "Cinsel ilişkiye Uygundur Lakin Kendi Adına Konuşamaz Osmanlı İstanbul'unda Çocukluk, Çocuk Evlilikleri ve Cinsellik Yaşı Üzerine Bir Değerlendirme 19. Yüzyıl Başlarından İmparatorluğun Sonuna", *Toplumsal Tarih,* Sayı 274, 2016, s. 42-49.

Araz, Yahya, "Osmanlı İstanbul'unda Çocuk Olmak" *Antik Çağdan XXI.* Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, Cilt 4, (Der.) Arif Bilgin, İBB Kültür AŞ.-İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, 2015.

Araz, Yahya, "Ölmek İçin Çok Erken 17. ve 18. Yüzyılda Anadolu'da Kazaların Sebep Olduğu Çocuk Ölümleri ve Yaralanmaları Üzerine Bir Değerlendirme", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, Sayı 56, 2012, s. 25-54.

Araz, Yahya, *16 Yüzyıldan 19 Yüzyıl Başlarına Osmanlı Toplumunda Çocuk Olmak,* İstanbul, Kitap Yayınevi, 2013.

Aykaç, Şafak, "Şehitlik ve Türkiye'de Militarizmin Yeniden Üretimi: 1990-1999", *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*, (Der.) Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

Belkıs Özlem, "Anneliğin Akademik Kariyer Gelişimine Etkileri Üzerine Nitel Bir Araştırma", *Jret Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, Kasım 2016, Sayı 4.

Belkıs, Özlem, İzmir'de Çalışma Yaşamındaki Kadınların Anneliğe Bakış Açısı, Dokuz Eylül Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi, İzmir, 2016.

Bora, Aksu, "Kadın Sorunu mu, Erkek Egemenliği mi", *Türkiye'de Siyasal Düşünceler Ansiklopedisi*, Cilt 9, İletişim Yay., 2008.

Bora, Aksu, "Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner", *Cins Cins Mekân*, (Der.) Ayten Alkan, 2009.

Bora, Aksu, "Türk Modernleşmesinde Annelik Kimliğinin Dönüşümü", *Yerli Bir Feminizmin Olanakları*, (Der.) Aynur İlyasoğlu ve Necla Akgökçe, Sel Yay., 2002.

Cora, Yaşar Tolga, "Asker Vatandaşlar ve Kahraman Erkekler: Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı Dönemlerinde Beden Terbiyesi Aracılığıyla İdeal Erkekliğin Kurgulanması", (Der.) Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

Coşar, Simten, Aylin Özman, "Milliyetçiliğin Erkek Anlatısı: Eril Pasajlarda Kadın Silüetleri", *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset*, (Der.) Simten Coşar, Aylin Özman, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

Çiçek, Nazan, "The Interplay Between Modernization and the Reconstruction of Childhood: Romantic Interpretations of the Child in Early Republican Era Popular Magazines: 1924-1950", (Der.) Benjamin C. Fortna, *Childhood in the Late Ottoman Empire and After*, Brill, Leiden/Boston, 2015.

Çiçek, Nazan, "Erken Cumhuriyet Döneminde Modern Çocukluk Nosyonunun Görünümleri Üzerine Bir Analiz", *Mülkiye Dergisi*, 36:4, Kış 2012, s. 69-104.

Çiçek, Nazan, "Mapping the Turkish Republican Notion of Childhood and Juvenile Delinquency: The Story of Children's Courts in Turkey (1940-1990), ed. Heather Ellis, *Juvenile Delinquency 1850-2000: East-West Perspectives*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2014.

Demirci, Tuba, "1970'lerden 2000'lere Türkiye'de Annelerin İnsan Hakları Aktivizmi", *Toplumsal Tarih Dergisi*, Mayıs 2016, s. 62-67.

Demirci, Tuba, "Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Modernleşmesinde Annelik Kurguları (1840-1950)", *Cogito*, 81, 2015, 66-90.

Demirci, Tuba, "Review of Gülhan Balsoy, The Politics of Reproduction in Ottoman Society, 1838-1900. London: Pickering & Chatto Publishers, 2013, *Turkish Historical Review*, Cilt 5, Sayı 2, 2014, s. 263-265.

Demirci, Tuba, "Women's Bodies, Demography and Public Health: Abortion Policy and Perspectives in the Ottoman Empire of the Nineteenth Century" (S. Aksin Somel ile birlikte), *Journal of the History of Sexuality*, Cilt 17, No. 3, Eylül 2008, s. 377-420.

Kaptan, Sanem, "Çatlakların Gölgesinde Militarizm: Türkiye'de Askerlik, Annelik ve Toplumsal Cinsiyet", *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*, (Der.) Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

Karabağ Sarı, Çağla, "Milliyetçi-Muhafazakâr Tahayyül ve 12 Eylül Filmleri", *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset*, (Der.) Simten Coşar, Aylin Özman, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

Mater, Nadire, *Mehmedin Kitabı: Güneydoğu'da Savaşmış Askerler Anlatıyor*, Metis Yay., İstanbul, 1999.

Ovadia, Stella, Habip, B., "İdeoloji, İnkâr ve Tahrip Olmuş Ara Alanlar Üçgeninde Kadınlık ve Annelik", Annelik Özel Sayısı, *Cogito*, Sayı 81, 2015.

Özbay, Ferhunde, "Evlerde Elkızları. Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler", *Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet*, (Der.) Leonore. Davidoff, Çev. Zerrin Ateşer, İletişim Yay., İstanbul, 2002.

Özbay, Ferhunde, *Türkiye'de Evlatlık Kurumu: Köle mi Evlat mı?*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 1999.

Öztan, Ece, "Annelik, Söylem ve Siyaset", Annelik Özel Sayısı, *Cogito*, Sayı 81, 2015.

Öztan, Güven Gürkan, *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2011.

Sancar, Serpil, *Erkeklik:* İmkânsız *İktidar, Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, Metis Yay., İstanbul, 2009.

Selek, Pınar, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*, İletişim Yay., İstanbul, 2008.

Sunbüloğlu, Nurseli Yeşim, "Militarist Ezberi Tahkim Etmek: Basındaki Temsilleri Üzerinden, Kore, Kıbrıs ve Güneydoğu Gazileri", *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm,*

Milliyetçilik, Erkek(lik)ler, (Der.) Nurseli Yeşim Sünbüloğlu, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

Sünbüloğlu, Nurseli Yeşim, *Erkek Millet, Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler*, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

Şenol Cantek, Funda ve L. Cantek, "Siyasi Muhalefetin Bir Biçimi Olarak Tahkir: Erken Cumhuriyet Dönemi Politik Mizahında Kadınlık Halleri ve Kadınsı Erkekler", *Toplum ve Bilim*, Sayı 116, 2009.

Üstün, Hasan, Kadınların Tarihi, Erkeklerin Kararı: Antalya "Şeker Fabrikası"nın Anı Değeri, *Cins Cins Mekân,* (Der.) A. Alkan, Varlık Yay., İstanbul, 2009.

Yamak, Ateş, Sanem, *Asker Evlatlar Yetiştirmek: II. Meşrutiyet Döneminde Beden Terbiyesi, Askeri Talim ve Paramiliter Gençlik Örgütleri*, İletişim Yay., 2012.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Paternalism, Modernization, and the Gender Regime in Turkey", *Aspasia, International Yearbook of Central, Eastern and South Eastern European Women's and Gender History*, Cilt 10, 2016.

Yılmaz, D.T., "Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Modernleşmesinde Annelik Kurguları (1840-1950)", Annelik Özel Sayısı, *Cogito*, Sayı 81, 2015.

I-Milliyetçilik, Modernleşme

Alkan, Ayten, Serpil Çakır, "Türkiye'de Cinsiyet Rejimi: Süreklilik ve Kırılmalar", *Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim,* (Der.) Bülent Duru ve Faruk Alpkaya, Phoenix Yay., Ankara, 2012.

Altınay, Ayşe Gül, "Military. Women's Participation in: Turkey", *Encyclopedia of Women and Islamic Cultures*, Cilt 2, Brill, Leiden, 2005, s. 315-316.

Altınay, Ayşe Gül, "Ordu Millet Kadınlar: Dünyanın İlk Savaş Pilotu Sabiha", *Vatan Millet Kadınlar*, (Der.) A. Altınay, İletişim, İstanbul, 2000.

Altınay, Ayşe Gül, The Myth of the Military Nation: Militarism, Gender and Education in Turkey, Palgrave Macmillan, New York, 2004.

Altınay, Ayşegül (Der.), *Vatan, Millet, Kadınlar,* İletişim Yay., İstanbul, 2000.

Arat, Yeşim, "A Feminist Mirror in Turkey: Portraits of Two Activists in the 1980s", *Princeton Papers*, 5, Güz 1996, s.113-32.

Arat, Yeşim, Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar", (Der.) S. Bozdoğan ve R. Kasaba *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1998.

Arat, Zehra, (Der.) *Deconstructing Images of The Turkish Women*, St. Martin's Press, New York, 1998.

Berktay, Fatmagül, "Modernleşen Türkiye'de Kadın Algısı", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, Cilt 3, İletişim Yay., İstanbul, 2004.

Berktay, Fatmagül, "Has Anything Changed in the Outlook of the Turkish Left on Women?", Şirin Tekeli, (Der.) Women in Turkish Society - A Reader, Zed Books, London, 1995.

Bora, Aksu, "Bir Erkeklik Fantezisi: Kurtlar Vadisi", *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet- Edebiyat, Medya, Siyaset*, (Der.) Simten Coşar, Aylin Özman, Tanıl Bora, İletişim Yay. İstanbul, 2015.

Bora, Aksu, "Modern Kadınlık: Politikadan Kültüre", *Cumhuriyet Tarihinin Tartışmalı Konuları*, Yay.Haz. Bülent Bilmez, Tarih Vakfı Yurt Yay., 2013.

Caporal, Bernard (1982), *Kemalizm'de ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara.

Çağlayan, Handan, *Kürt Kadınların Penceresinden Resmi Kimlik Politikaları Milliyetçilik ve Barış Mücadelesi*, İletişim, İstanbul, 2013.

Çetinkaya, Y. Doğan, "Türk Milliyetçiliğinin Kuruluşunda Kadınların Rolü Ve Kadınlık Hayatı Dergisi", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar*, 2011.

Dede, Kadir, "Erkek Doğmadık Diye Yurdumuza Küs Müyüz? Halkevi Sahnelerinden Kadın Kesitleri", *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset*, (Der.) Simten Coşar, Aylin Özman, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

Durakbaşa, Ayşe ve İlyasoğlu, Aynur, "Formation of Gender Identies in Republican Turkey and Women as Transmitters of Herstory of Modernization", *Journal of Social History*, Eylül, 2011.

Durakbaşa, Ayşe, "Cumhuriyet Döneminde Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve Münevver Erkekler", *75. Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (Der.) A. Berktay Hacımirzaoğlu, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

Durakbaşa, Ayşe, "Cumhuriyet Döneminde Kemalist Kadın Kimliğinin Oluşumu", *Tarih ve Toplum,* No. 51, 1988

Durakbaşa, Ayşe, *The Formation of Kemalist Female Identity A Historical- Cultural Perspective*, Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul. 1987.

Durakbaşa, Ayşe, *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm,* İletişim Yay., İstanbul, 2000.

Durakbaşa, Ayşe, "Türk Modernleşmesinin Kamusal Alanı ve Kadın Yurttaş", *Birkaç Arpa Boyu, 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar Cilt 1*, (Der.) Serpil Sancar, Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2011.

Ertuna Bicer, Burcu, *Erken Cumhuriyet Donemi Aydını Sabiha Zekeriya Sertel'in Fikir Yazılarında Modernleşme Bağlamında Kadın, Toplum, Siyaset*, Doktora Tezi, Marmara Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008.

Göcek, Fatma Müge, Shiva Balaghi (Der.), *Reconstruction of Gender in the Middle East*, Columbia University Press, New York, 1994.

Kadıoğlu, Ayşe, "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler,* (Der.) A. B. Hacımirzaoğlu, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998.

Kandiyoti, Deniz, 'Gendering the Modern: On Missing Dimensions in the Study of Turkish Modernity', *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, (Der.) Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, University of Washington Press, Seattle and London, 1995.

Kandiyoti, Deniz, "Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlenmesine Yönelik Notlar", *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar,* (Der.) Şirin Tekeli, İletişim Yay., İstanbul, 1995.

Kandiyoti, Deniz, "End of Empire: Islam, Nationalism and Women in Turkey", *Women, Islam and the State, (*Der.) D. Kandiyoti, Temple University Press, Philadelphia, 1991.

Kandiyoti, Deniz, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, Metis Yay., İstanbul, 1998.

Kandiyoti, Deniz, *Women, Islam and the State*, Macmillan, London, 1991.

Kerestecioğlu, İnci Özkan, "Cinsiyetlendirilmiş Millet, Milliletirilmiş Cinsiyet: Kürt Kadın Dergileri", *Bülent Tanör Armağanı,* Legal Yay., İstanbul, 2004.

Köksal, Duygu, *The Politics of Cultural Identity in Turkey: Nationalist Perspectives in the Writings of K. Tahir, C Meriç and A. İlhan*, Doktora Tezi, University of Texas, 1996.

Köksal, Duygu, "1930'lar 40'larda Kadın, Cinsiyet ve Ulus", *Toplumsal Tarih,* Sayı 51, 1998.

Özbay, Ferhunde, "Gendered Space: A New Look at Turkish Modernisation", *Gender and History,* Cilt 11, Sayı 3, 1999.

Özbay, Ferhunde, *Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus*, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

Öztan, Ece, "Türkiye'de Ailecilik, Biyopolitika ve Toplumsal Cinsiyet Rejimi", *Toplum ve Bilim*, Sayı 130, 2014.

Ramazanoğlu, Yıldız, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kadının Tarihi Dönüşümü,* Pınar Yay., İstanbul, 2000.

Sancar, Serpil, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti,* İletişim Yay., İstanbul, 2012.

Semiz, Yaşar, "1923-1950 Döneminde Türkiye'de Nüfusu Arttırma Gayretleri ve Mecburi Evlendirme Kanunu (Bekârlık Vergisi)", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* Sayı 27, Bahar, 2010, s. 423-469.

Talay Keşoğlu, Birsen, "Milliyetçilik ve Türk Kadını", *Tarih ve Toplum Yeni Yaklaşımlar,* Güz 11, 2010.

Tekeli Şirin (Der.), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İletişim Yay., İstanbul, 1990.

Toska, Zehra, "Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler,* Tarih Vakfı, Bilanço, İstanbul, 1998.

Türe, Fatma, *Images of Istanbul Women in the 1920,* Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Bölümü, Doktora Tezi, 2007.

Üstel, Füsün, *Makbul Vatandaşın Peşinde: İkinci Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*, İletişim, İstanbul, 2004.

Yelsalı Parkmaksız, Pınar Melis, "Berin Menderes'in Piyanosu ya da Tek Parti'den Çok Partili Dönem'e Geçiş ve Demokrat Parti Döneminde Siyasal İktidar ve Modernlik", *Türk Tarihinde Adnan Menderes I-II*, (Der.) Dilşen İnce Erdoğan vd, Adnan Menderes Üniversitesi Yayını, Aydın, 2012.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Digital Opportunities for Social Transition: Blogosphere and Motherhood in Turkey", *Fe Dergi* 4, Sayı 1, 2012, s. 123-134.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Paternalism, Modernization, and the Gender Regime in Turkey", *Aspasia, International Yearbook of Central, Eastern and South Eastern European Women's and Gender History*, Cilt 10, 2016.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, *Mothers in Public and Political Life*, (Der.) Lily Pourzand, Pınar Melis Yelsalı Parmaksız, Simone DeBohn, Demeter Press, 2017.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, *Mülkiye Dergisi, Toplumsal Cinsiyet Özel Sayısı*, Editörler, Pınar Melis Yelsalı Parmaksız ve Serpil Sancar, Cilt 37, Sayı 4, 2013.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "A Muslim Family in Infidel İzmir at the Turn of the Century: "The Evliyazades", *Ottoman İzmir, Studies in Honour of Alexander de Groot*, Mauritz H. Van den Boogert (Der.), Nederlands Insitituut voor het Nabije Oosten, Leiden, 2007.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Modern yet Modest: Women Allegories in Turkish Modernization", *The Gender of Memory: Cultures of Rememberence in Nineteenth and Twentieth Century Europe*, Sylvia Paletschek; Sylvia Schraut (Der.), Campus-Verlag, Frankfurt, New York, 2008.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, "Women and the Paternal State: Maternalist Frame for Gender Equality", *Mothers in Public and Political Life*, (Der.) Lily Pourzand, Pınar Melis Yelsalı Parmaksız, Simone DeBohn, Demeter Press, 2017.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, *Modernization and Gender Regimes, Life Histories of the Wives of Turkish Political Leaders*, VDM Verlag Dr. Müler, Saarbrücken, 2010.

Yelsalı Parmaksız, Pınar Melis, *Türkiye'de Modernleşmesinde Kadınlar: 1839'dan Günümüze*, İmge Kitabevi Yay., Ankara, 2017.

İ-Biyografik İncelemeler

Adak, Hülya, "Gendering denial narratives of the decade of terror (1975-85): the case of Samiha Ayverdi/Neşide Kerem Demir and Hatun Sebilciyan/Sabiha Gökçen", *Journal of Genocide Research*, Cilt 17, No.3, 2015.

Adak, Hülya, "Otobiyografik benliğin çok-karakterliliği: Halide Edib'in ilk romanlarında toplumsal cinsiyet" *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, (Der.) Sibel Irzık ve Jale Parla, İletişim Yay., İstanbul, 2004.

Adak, Hülya, "Oy hakkını savunan imparatorluk kadınları, Cumhuriyet'in kızları: Kadın oto/biyografi yazarlarının anlattığı milli tarih (1918-1935), *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, (Der.) Zeynep Uysal, İletişim Yay., İstanbul, 2011.

Adak, Hülya, *Halide Edib ve Siyasal Şiddet: Ermeni Kırımı, Diktatörlük ve Şiddetsizlik*, Bilgi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2016.

Ak, Seyit, "İlk Profesyonel Kadın Fotoğrafçımız Naciye Hanım", *Sanat Olayı*, Mart 1985, No.84.

Akal, Emel, *Kızıl Feministler*, TÜSTAV, İstanbul, 2003.

Akbaş, Meral, *Mamak Kitabı*, Ayizi Yay., Ankara, 2011.

Akgökce, Necla, "Şirin Cemgil: Sıkı Bir Kadın, İnanmış Bir Devrimci", (Der.) Feryal Saygılıgil, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Akkaya, Gülfer, *Sanki Eşittik*, Kumbara Sanat Yay., İstanbul, 2012.

Aksoy, Nazan, *Kurgulanmış Benlikler*, İletişim Yay., İstanbul, 2014.

Altınay, Ayşe Gül, "Ordu, Millet, Kadınlar, Dünyanın İlk Kadın Savaş Pilotu Sabiha Gökçen", (Der.) Ayşe Gül Altınay, *Vatan, Millet, Kadınlar*, İletişim Yay., İstanbul, 2000.

Arat, Yeşim, "A Feminist Mirror in Turkey: Portraits of Two Activists in the 1980s", *Princeton Papers*, Sonbahar, Sayı 5, 1996.

Argunşah, Hülya, *Bir Cumhuriyet Kadını Şükûfe Nihal*, Timaş Yay., İstanbul, 2011.

Aşa, Emel, "Fatma Aliye Hanım: Hayatı, Eserleri, Fikirleri", İstanbul Üniversitesi, Doktora Tezi, 1993.

Atılgan, Gökhan, *Behice Boran: Öğretim Üyesi, Siyasetçi, Kuramcı Yaşamı, Sanatçı Kişiliği, Yayımlanmış ve Yayımlanmamış Bütün Şiirleri*, Yordam Kitap, İstanbul, 2007.

Atılgan, Gökhan, *Behice Boran: Öğretim Üyesi, Siyasetçi, Kuramcı*, Yordam Kitap, İstanbul, 2007.

Bağdatlı, Narin, "Sevgi Soysal: Er Tutuklu, Dişil İsyankâr", Saygılıgil, Feryal, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Barbarosoğlu, K. Fatma, *Fatma Aliye: Uzak Ülke*, Timaş, İstanbul, 2007.

Başgelen, Nezih, *Klasik Arkeolojiye Adanmış bir Yaşam Jale İnan 1914-2001,* Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul, 2014.

Başkal, Zekeriya, *Samiha Ayverdi: Hatıraları Hayallerinden Güzel Bir Hanımefendi*, Taşhan Kitap Yay., İstanbul, 2013.

Baykan, A. ve Ötüş-Baskett, B., *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını 1931*, İletişim, İstanbul, 1999.

Behmoaras, Liz, *Suat Derviş: Efsane Bir Kadın ve Dönem,* Remzi Yay., İstanbul, 2008.

Bekiroğlu, Nazan, *Şair Nigâr Hanım*, İletişim, İstanbul, 1998.

Berktay, Fatmağül, İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş", *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Problemler, Araştırmalar, Tartışmalar*, Yay. Haz. Hamdi Can Tuncer, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1998.

Berktay, Fatmagül, "Behice Boran: Karar Verme Selahiyetine Sahip Bir Kadın", *Tarihin Cinsiyeti*, Metis, İstanbul, 2003.

Berktay, Fatmagül, "Suat Derviş", *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South EasternEurope, 19th and 20th Centuries*, der. F. de Haan, K. Daskalova ve A. Loutfi, Central European University Press, Budapeşte ve New York, 2006.

Melissa Bilal, Pagavan E, "Zabel Yesayan'ın Barış Çağrısını Duyabilmek", Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar, Mart 2009, Sayı 7.

Boyner, Hazal, "Yahya Kemal'in İstanbul'u Değil, Suat Derviş'in Galatası: Fosforlu Cevriye'de İstanbul'un Arka Sokakları", *Yıldızları Seyreden Kadın. Suat Derviş Edebiyatı, (*Der.) Gunseli İşçi, İthaki Yay., 2015.

Calıkman Gavrilof, Kayuş, "Mari Beyleryan: Ve Haklıydı, Tarih Kadınları Pek Sevmez", Saygılıgil, Feryal, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Caner, Emre, *Mihri Müşfik Hanım'ın İzinde*, Kapı Yay., İstanbul, 2011.

Çakır, Serpil, "Fatma Aliye (1862-1936)", *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South EasternEurope, 19th and 20th Centuries*, (Der.) F. de Haan, K. Daskalova ve A. Loutfi, Central European University Press, Budapeşte ve New York, 2006.

Çakır, Serpil, "Kadın Tarihinden İki İsim: Ulviye Mevlan ve Nezihe Muhittin", *Toplumsal Tarih*, Sayı 46, 1997.

Çakır, Serpil, "Mevlan Civelek, Ulviye (1893-1964)", *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South EasternEurope, 19th and 20th Centuries*, (Der.) F. de Haan, K. Daskalova ve A. Loutfi, Central European University Press, Budapeşte ve New York, 2006.

Çakır, Serpil, "Muhittin, Nezihe (1889-1958)", *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South EasternEurope, 19th and 20th Centuries*, (Der.) F. de Haan, K. Daskalova ve A. Loutfi, Central European University Press, Budapeşte ve New York, 2006.

Çakır, Serpil, "Siyaset Biliminde Yeni Bir Soluk: Şirin Tekeli ile Söyleşi, *İ.Ü. Siyasal Bilimler Fakültesi Dergisi*, No. 40 Mart, 2009.

Çalışlar, İpek, *Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın*, Everest Yay., İstanbul, 2010.

Çalışlar, İpek, *Latife Hanım*, Everest Yay., İstanbul, 2011.

Çandar, Tüba, *Hitit Güneşi Mualla Eyüboğlu Anhegger*, Doğan Kitap, İstanbul, 2003.

Çaykara, Emine, *Arkeoloji'nin Delikanlısı "Muhibbe Darga Kitabı"*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2002.

Çitaklar, Hayati, *Alyoşa: Aliye Berger'in Öyküsü*, İmge Kitabevi, Ankara, 2011.

Çolak, Güldane ve Lâle Uçan, *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Basında Kadın Öncüler*, Heyamola Yay., 2008.

Davaz, Aslı ve S. Başak Öztürk, *Kadın Hayatlarını Yazmak: Biyografi, Otobiyografi, Yaşam Anlatıları*, 2017 Ajandası, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yay., 2016.

Davaz, Aslı, *Eşitsiz Kız Kardeşlik*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2014. (Kitapta Türk Kadın Birliği'nin idari heyeti üyeleri ve 1935 Kongre'sinin TKB delegelerinin ve Kongre'ye katılan uluslararası feminist aktivistlerin örgütsel biyografileri bulunuyor.)

Davis, Fanny, *Osmanlı Hanımı*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2009.

Dikici, Radi, *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009.

Direk, Zeynep, "Bir Kadın Felsefecinin Portresi: Bedia Akarsu", *Tarih ve Toplum*, Mart 2002.

Durakbaşa, Ayşe, "Edib Adıvar, Halide (1884-1964)", A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South EasternEurope, 19th and 20th Centuries, (Der.) F. de Haan, K. Daskalova ve A. Loutfi, Central European University Press, Budapeşte ve New York, 2006.

Durakbaşa, Ayşe, "The Memoirs of Halide Edib: A Turkish Woman Writer in Exile", *Women's Lives/Women's Times*, New Essays on Auto/biography, (Der.) Broughton, T. and L. Anderson, Albany, State University of New York Press, New York, 1997.

Dursteler, Eric R., *Dönme Kadınlar: Toplumsal Cinsiyet, Kimlik ve Sınırlar*, Çev. Deniz Koç, Koç Üniversitesi Yay., 2013.

Ekmekçioğlu Lerna, Bilal Melissa, *Bir Adalet Feryadı Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar: 1862-1932*, Çev. Z. Kılıç, S. Alanyan, Aras Yay., İstanbul, 2006.

Ekmekçioğlu, Lerna, Belinda Mumcu, 'Hayganuş Mark'ın (1885-1996) Hayatı, Düşünceleri ve Etkinlikleri', *Toplumsal Tarih*, No. 87, Mart, 2001, s. 48-56.

Ertuğrul Korle, Sara, *Geçmiş Zaman Olur ki: Prenses Mevhibe Celalettin'in Anıları*, Çağdaş Yayınevi, İstanbul, 1987.

Gökpınar, Bahar, *Müphem Bir Kadının Feminist Biyografi ile Kurgulanışı Ayşe Leman Karaosmanoğlu Bir Sefirenin Özel Arşivine Yolculuk*, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

Günay Erkol, Çimen, "Cemiyet Hayatı ve Muhayyile. Suat Derviş'in Edebiyat Anlayışı", *Yıldızları Seyreden Kadın: Suat Derviş Edebiyatı*, (Der.) Gunseli İşci, İthaki Yay., 2015.

Gündoğan, Nezahat ve Kazım Gündoğan, *Dersim'in Kayıp Kızları "Tertele Çenequ"*, İletişim Yay., 2016.

Halavut, Hazal, "Yaşar Nezihe'nin Hayatta Kalma Hikâyesi", Saygılıgil, Feryal, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

İpşirli Argıt, Betül, *Rabia Gülnuş Emetullah Sultan 1640-1715,* Kitap Yayınevi, 2014.

İpşirli Argıt, Betül, *Hayatlarının Çeşitli Safhalarında Harem-i Hümayun Cariyeleri- 18.Yüzyıl,* Kitap Yayınevi, 2017.

İşçi, Günseli (Der.), *Yıldızları Seyreden Kadın. Suat DervişEdebiyatı,* İthaki Yay., 2015.

Kafadar, Cemal, "Asiye Hatun'un Rüya Mektupları", *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, Metis Yay., 2009.

Karaca, Sevda, "Zehra Kosova: Ve Hikâye, Bir İşçi Kadının Curetiyle Değişir", (Der.) Saygılıgil, Feryal, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Kaymaz, Kadriye, *Gölgedeki Kalem: Emine Semiye*, Küre, İstanbul, 2009.

Kerestecioğlu, İnci, "Sabiha Sertel", *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South EasternEurope, 19th and 20th Centuries*, (Der.) F. de Haan, K. Daskalova ve A. Loutfi, Central European University Press, Budapeşte ve New York, 2006.

Khalapyan, Hasmik, "Kendine Ait Bir Feminizm: Zabel Yesayan'ın Hayatı ve Faaliyetleri", (Der.) Lerna Ekmekçioğlu; Melissa Bilal, *Bir Adalet Feryadı-Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar 1862-1933*, İstanbul, 2006, s. 167-200.

Kırılmış, İlknur Tatar, *Yaşar Nezihe Bukulmez*, Ankara, Gece Kitaplığı Yay., 2014.

Kırılmış, İlknur, Tatar, "Şair Bir Halk Kızı Yaşar Nezihe Bükülmez", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim*, Sayı 1/4, 2012.

Kocak, Melike, "Zabel Yesayan: Tanıklık ve Hafıza, Dirayet ve Direniş, Yas ve Feryad", Saygılıgil, Feryal, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Koçiva, Selma, *Bedia Xala: Yürekli Bir Laz Kadını*, Kaldıraç Yay., İstanbul, 2012.

Kolektif, *Bir Usta, Bir Dünya Sevim Burak,* Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2014.

Kolektif, *Halet Çambel-Nimet Özgüç*, Arkeoloji ve Sanat Yay., 2011.

Kulin, Ayşe, *Füreya*, Everest Yay., İstanbul, 2015.

Kumrular, Özlem, *Haremde Taht Kuranlar: Nurbanu ve Safiye Sultan,* Doğan Kitap, 2017.

Kurnaz, Şefika, *Osmanlı Kadın Hareketinde Bir Öncü Emine Semiye*, Timaş Yay., İstanbul, 2008.

Kutlar, Mithat, *Nuriye Ulviye Meylan ve Kadınlar Dünyasında Kürtler*, Avesta Yay.,

Maral Aktokmakyan, *Bir Adalet Feryadı/Osmanlı'dan Turkiye'ye Beş Ermeni Feminist*

Maraş Öymen, Şadan, *Duygu Asena- Orada Kadınlar Var Mı?* Doğan Kitap, İstanbul, 2016.

Mutlu, Betül, *Asi ve Duygulu Bir Ses Hayriye Melek Hunç*, Ürün Yay., 2012.

Oral, Zeynep, *Direniş ve Umut: Reha İsvan*, Metis Yay., İstanbul, 2013.

Oral, Zeynep, *Tutkunun Romanı: Leyla Gencer*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2010.

Özcan, Canan, "Fatma Nudiye Yalçı: İnkılaba Bütün Bir Ömrünü Veren Kadın", (Der.) Feryal Saygılıgil, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Özdemir, Esen, "Sevim Belli: Bir İz, Çarpıtılmamış Bir Gerçek, Bir Kalıt", (Der.) Feryal Saygılıgil, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Özdemir, Nuray, *Osmanlıdan Cumhuriyete Bir Cemiyet Kadını:Nakiye Elgün,* Phoenix Yay., Ankara, 2014.

Özer, Pelin, *Latife Tekin Kitabı*, Everest Yay., İstanbul, 2005.

Öztürk, Cemil, İhsan Raif Hanım, Yaşamı, Sanatçı Kişiliği, Yayımlanmış ve Yayımlanmamış Bütün Şiirleri, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002.

Öztürk, Serhat, Çivi Çiviyi Söker:*Muazzez İlmiye Çığ Kitabı,* İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2015.

Pelvanoğlu, Burcu, *Hale Asaf:* Türk Resminde Bir Dönüm Noktası, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2007.

Saygılıgil, Feryal, *Kâinatta Bir Nokta: Nüzhet Gökdoğan*, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul, 2010.

Saygılıgil, Feryal, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Saygılıgil, Feryal, "Suat Derviş: "Muharrir", (Der.) Feryal Saygılıgil, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Sertel, Yıldız, *Annem Sabiha Sertel Kimdi, Neler Yazdı*, Belge Yay., İstanbul, 2001.

Soydan Erdemir, Aynur, "Sabiha Zekeriya Sertel: Bir Hayalin Peşinde Bir Ömür", (Der.) Feryal Saygılıgil, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Söğüt, Mine, *Adalet Cimcoz- Bir Yaşamöyküsü Denemesi*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2000.

Sulker, Kemal, "Cileli, Onurlu Yaşamın Temsilcilerinden Biri: Suat Derviş Baraner", *Sanat Edebiyat*, Sayı 15, Ağustos 1982.

Şahin Güngör, Özlem, "Modernleşmenin Kaybolmuş İsmi: Mediha Esenel", *Eğitim Bilim Toplum*, No.45, 2014.

Şaşman Kaylı, Derya, "Direngen Cesur Ayrıksı Bir Kadın Suat Derviş", *Feminist Düşün Edebiyat Kültür Sanat Dergisi*, Sayı 8, Yaz 2014, s. 44-50.

Şaşman Kaylı, Derya, "Erendiz Atasü", *Feminist Düşün Edebiyat Kültür Sanat Dergisi*, Sayı 1, Mart 2012, s. 4-16.

Şaşman Kaylı, Derya, "Hepsi Bizdik Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz (Suat Derviş)", *Roman Kahramanları Dergisi*, Sayı 18, Nisan/ Haziran 2014, s. 98-102.

Şaşman Kaylı, Derya, Kadın Mücadelesinin Gülen Yüzü: Yazar Aktivist ve Öncü Şirin Tekeli", *Feminist Düşün Edebiyat Kültür Sanat Dergisi*, Sayı 9, Kış 2015, s. 34-42.

Taneri, Güven, *Fatma Aliye- Bir Biyografi*, Cinius Yay., İstanbul, 2013.

Tatar Kırılmış, İlknur, *Yaşar Nezihe Bükülmez*, Gece Kitaplığı, İstanbul, 2014.

Timuroğlu, Senem , "Var ile Yok Arasında Bir Entelektüel Osmanlı Kadını: Hatice Zinnur (1883-1923)", *Toplumsal Tarih*, Mart 2018, s. 72-77.

Toprak, Zafer, "Sabiha Sertel ve Turk Feminizmi", *Toplumsal Tarih*, Mart 1998.

Türe, Fatma, *Bir Usta Bir Dünya: Tezer Özlü*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi, 1996. (küratör ve hazırlayan)

Türe, Fatma, *Bir Usta, Bir Dünya: Adalet Ağaoğlu*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1994.

Tüzün, Sezgin, *Değişmenin ve Geçiş Toplumunun Sosyoloğu: Mübeccel B. Kıray*, Bağlam Yay., İstanbul, 2012.

Uçan Çubukçu, Sevgi, "Nurser Öztunalı", *A Biographical Dictionary of Women's Movements and Feminisms: Central,*

Eastern, and South EasternEurope, 19th and 20th Centuries, (Der.) F. de Haan, K. Daskalova ve A. Loutfi, Central European University Press, Budapeşte ve New York, 2006.

Uruş, Alper, *Hayatsız Kadın Ayşe,* Kibele Yay., İstanbul, 2008.

Uygun, Beyhan -Aytemiz ve Urun Şen-Sonmez, "Leylâ Erbil: *Tuhaf Bir Kadın* ve Marksist Estetik", (Der.) Feryal Saygılıgil, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Vakali, Anna ve Nacide Berber, "Athina Gaitanou-Giannniou: Bakırkoy'den Atina'ya

Feminist ve Sosyalist'in Bilinmeyen Hikâyesi", (Der.) Feryal Saygılıgil, *Kadınlar Hep Vardı: Türkiye Solundan Kadın Portreleri*, Dipnot Yay., Ankara, 2017.

Yazıcıoğlu, Ayşe, *68'in Kadınları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010.

Yesayan, Zabel, *Meliha Nuri Hanım*, Çev. Mehmet Fatih Uslu, Aras Yay., 2015.

Yıldırım, Nuran, *Türkiye'nin İlk Kadın Doktoru Safiye Ali*, Tarih Vakfı Yurt Yay., 2012.

Kadın biyografileri konusunda konusunda önemli bir sanal kaynak için İstanbul Kadın Müzesi'nin İnternet sayfasına bakılmalıdır. Site adresi: http://www.istanbulkadinmuzesi.org/

J-Otobiyografiler

Abadan-Unat, Nermin, *Kum Saatini İzlerken,* İletişim Yay., İstanbul, 1998.

Adıvar, Halide Edib, *Mor Salkımlı Ev*, Can Yay., İstanbul, 2016.

Adıvar, Halide Edib, *Türk'ün Ateşle İmtihanı,* Can Yay., İstanbul, 2016.

Ağaoğlu, Adalet, *Damla Damla Günler I, II, III, IV*, Everest Yay., İstanbul, 2015, 2016.

Ağaoğlu, Süreyya, *Bir Ömür Böyle Geçti*, İstanbul, 1975.

Ahmet Mithat Efendi, *Fatma Aliye: Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu*, Sel Yay., İstanbul, 1994 (Osmanlı Türkçesi'nin I. Basımı 1911).

Belli, Sevim, *Boşuna mı Çiğnedik?* Cadde Yay., İstanbul, 2006.

Binti Osman, Nigâr, Şair *Nigâr: Hayatımın Hikâyesi*, Ekin Basımevi, İstanbul, 1959.

Cemgil, Şirin, *Sinança*, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2015.

Çetin, Fethiye, *Anneannem*, Metis Yay., İstanbul, 2004.

Çığ, Muazzez İlmiye, *Muazzez İlmiye Çığ'a Armağan Kitap: Cumhuriyet'e Adanan Bir Ömür*, Kaynak Yay., İstanbul, 2009.

Davaz, Aslı ve Selvi Başak Öztürk, *Kadın Hayatlarını Yazmak: Oto/Biyografi, Yaşam Anlatıları*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yay., Artpres, İstanbul, 2016.

Dayıoğlu, Gülten, *Yaşadıklarım ve Düşlediklerim, Bir Hayat*, Altın Kitaplar, İstanbul, 2010.

Devrim, Şirin, Şirin, Doğan Kitap, İstanbul, 2009.

Güçlü, Nazmiye, *Araba Aldım Kadın Oldum*, Nokta Yay., İstanbul, 2004.

Günçıkan, Berat, *Adalet yoksa gelecek de yok "Aysel Çelikel kitabı"*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2015.

Güvenç, Nedret, *Bir Zamanlar İzmir'de*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2001.

Hanım, Melek, *Haremden Mahrem Hatıralar*, Oğlak Yay., İstanbul, 1999.

Hekimoğlu, Müşerref, *Anılar- Bir Cumhuriyet Kızı*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2005.

İnan, Arı, *Prof. Dr. Afet İnan*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.

Kabaş, Sedef, *Hayatını Seçen Kadın- Nermin Abadan Unat*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010.

Kabaş, Sedef, *Muazzam Muazzez*, Asi Kitap, İstanbul, 2016.

Kolektif, *Hayatımda Hiç Arkaya Bakmadım: Mübeccel B. Kıray'la Söyleşi*, Bağlam Yay., 2002.

Kolektif, *Kaktüsler Susuz Da Yaşar- Kadınlar Mamak Cezaevini Anlatıyor*, Dipnot Yay., Ankara, 2015.

Kolektif, Suna Kıraç, Ömrümden Uzun İdeallerim Var, Suna ve İnan Kıraç Vakfı, İstanbul, 2006.

Kolektif, *Ve Hep Birlikte Koştuk- Bir İKD Vardı*, Açı Yay., İstanbul, 2014.

Kosova, Zehra, *Ben İşçiyim*, İletişim Yay., İstanbul, 1996.

Kür, İsmet, *Yarısı Roman*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1995.

Marmara, Nilgün, *Defterler*, Everest Yay., İstanbul, 2016.

Muhittin, Nezihe, *Türk Kadını*, İstanbul, 1931.

Özlü, Tezer, *Kalanlar*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2016.

Pavey, Şafak, *Nereye Gidersem Gökyüzü Benimdir*, Kırmızı Yay., İstanbul, 2013.

Sahir Sılan, Şen, *Pişman Değilim,* İletişim Yay., İstanbul, 2010.

Saylan, Türkan, *Bir Yaşamdan Kesitler,* Cumhuriyet Yay., İstanbul, 2000.

Saylan, Türkan, *Güneş Umuttan Şimdi Doğar,* Iş Bankası Yay., İstanbul, 2004.

Saz, Leyla, *19. Yüzyılda Saray Haremi*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2000.

Sertel, Sabiha, *Roman Gibi*, Can Yay., İstanbul, 2015.

Sertel, Yıldız, *Annem Sabiha Sertel Kimdi, Neler Yazdı?*, Belge Yay., İstanbul, 2001.

Sertel, Yıldız, *Ardımdaki Yıllar*, İletişim Yay., İstanbul, 2001.

Söğüt, Mine, *Aşkın Sonu Cinayettir: Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat*, Everest Yay., İstanbul, 2006.

Sururi, Gülriz, *Kıldan İnce Kılıçtan Keskince*, Milliyet Yay., İstanbul, 1978.

Şasa, Ayşe, *Bir Ruh Macerası*, Timaş Yay., İstanbul, 2016.

Tanır, Macide, *Tiyatronun Cadısı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001.

Tarzi, Pakize, *Anılar*, İstanbul, 1993.

Türkoğlu, Pakize, *Kısa Süren Hasat- Köy Enstitüsünde Öğrenci Olmak*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2014.

Türkoğlu, Pakize, *Kızlar da Yanmaz: Genç Cumhuriyet'te Köy Çocuğu Olmak*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2013.

Uçuk, Cahit, *Erkekler Dünyasında Bir Kadın Yazar: Silsilename,* Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2003.

Ulagay Melek, Baydar Oya, *Bir Dönem İki Kadın: Birbirimizin Aynasında*, Can Yay., İstanbul, 2011.

Urgan, Mîna, *Bir Dinozorun Anıları,* Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2012.

Uşaklıgil, Emine, *Benim Cumhuriyetim,* Everest Yay., İstanbul, 2011.

Uyar, Tomris, *Gündökümü Bir Uyumsuzun Notları* I-II, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2016.

Ünüvar, Safiye, *Saray Hatıralarım*, Timaş Yay., İstanbul, 2009.

Va-Nu, Müzehher, *Bir Dönemin Tanıklığı,* Sosyal Yay., İstanbul,1997.

Yesayan, Zabel, *Sürgün Ruhum*, Çev. Mehmet Fatih Uslu, Aras Yay., İstanbul, 2016.

Zeynep Hanım, *Bir Türk Kadının Avrupa İzlenimleri*, Çev. Nuray Fincancıoğlu, Everest Yay., 2016.

Zorlutuna, Halide Nusret, *Bir Devrin Romanı*, Timaş Yay., 2013.

K- Arşivcilik

Can, Sevim, "Source and Archive Use in Teaching Women's History in Elementary and Secondary Schools in Turkey", Türe, Fatma, B. Talay Keşoğlu (Der.), *Women's Memory: The Problem of Sources*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2011.

Davaz - Mardin, Aslı, "Belgelere Feminist Bilinçle Bakmak: Bir Kadın Kütüphanesinin Ana-tomisi", *Toplumsal Tarih*, Mart 2000, Sayı 75, s. 27-33.

Davaz - Mardin, Aslı, "The First and Only Women's Library and Archives in Turkey", *Aspa-sia*, Cilt 4, No.2, 2010, s. 235-240.

Davaz - Mardin, Aslı, "The Women's Library in Istanbul", *Gender & History*, Cilt 12 No.2, Haziran 2000, s. 448-466.

Davaz, Aslı, "1 Kongre 15 Pul", *Pazartesi: Kadınlara Mahsus Gazete,* Mayıs 2005, Sayı 102, s. 16-17.

Davaz, Aslı, "Arşivlerde Kadın Tarihini Bulmak", *Kesk Kadın Dergisi*-8 Mart Özel Sayısı, Mart 2015, s. 24-27.

Davaz, Aslı, "Efemeralara bir Örnek: Kadın Hareketinin Bildirileri", *Kadınların Belleği Dergisi*, Şubat 2005, Sayı 37, s. 11.

Davaz, Aslı, "Kendi Tarihini Sahiplenmek: Kadın Belgelerinin Korunması", *Toplumsal Tarih*, Nisan 2009, Sayı 184, s. 73-77.

L- Bibliyografya Çalışmaları

Aren, Munise, *Türk Toplumunda Kadın Bibliyografyası,* Türk Sosyal Bilimler Derneği, Ankara, 1980.

Davaz, Aslı, Ercan Güngüroğlu, Sönmez Taner, Şeyda Talu (Der.), *Türkiye Kadın Thesaurusu- Kadın Konulu Kavramlar Dizini*, Kadın Eserleri Kütüphanesi Yay., İstanbul, 2009. (Kadın çalışmalarına çeşitli alanlardan katkı sunan çok sayıda uzman, farklı başlıklara ayrılmış madddeleri katkı sunarak bu maddeleri yazdı.)

Davaz, Aslı ve S. Başak Öztürk, *Kadın Hayatlarını Yazmak: Biyografi, Otobiyografi, Yaşam Anlatıları*, 2017 Ajandası, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yay., 2016.

Davaz, Aslı ve S. Başak Öztürk, *Kadın Tarihini Yazmak*, 2017 Ajandası, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı Yay., 2016.

Cunbur, Müjgan, *Türk Kadın Yazarların Eserleri: "Bibliyografya" (1928-1955)*, Kadının Sosyal Hayatını Tetkik Kurumu, Ankara, 1955.

Çakır, Serpil, "1980 Sonrasında Türkiye'de Kadın Araştırmaları Bibliyografyası", (Der.) Necla Arat, *Türkiye'de Kadın Olgusu*, Say Yayınevi, İstanbul, 1992.

Davaz Mardin, Aslı, *Hanımlar Alemi'nden Roza'ya Kadın Süreli Yay. Bibliyografyası: 1928-1996*, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı ve Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul, 1998.

Duranoğlu, Neriman, *Türkiye'de Kadınlar Hakkında Yayınlanmış Eserler*: *Bibliyografya*, Kadının Sosyal Hayatını Tetkik Kurumu, Ankara, 1959.

Toska Zehra, Serpil Çakır vd, *Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası*, Metis Yay., İstanbul, 1993.

"Bu bayan ressam..." Sanat Tarihi Kitaplarında Dışlama Senaryoları

Ahu Antmen

1990'ların başında "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları"[1] başlıklı çığır açıcı bir makale yazan Nanette Salomon, "evrensel" birtakım değerlere göre sanki kendiliğinden oluşmuş bir büyük yapıt seçkisine yeniden, başka bir gözle bakmamızı önerir ve tarihi kimin yazdığına odaklanır. Yazının başlığındaki "dışlama günahı" terimi, "ihmal suçu" anlamına da gelen, *bile bile iyilik yapmamak* anlamındaki *sin of omission*dır ve özellikle

1. Nanette Salomon, "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları", Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 161-187.

seçildiği bellidir: Yazar böylece bile bile içeri almamış olana vurgu yapar. "Kanon" dediğimiz büyük yapıtlar seçkisinin, böyle bir bilinçli görme(me) durumu olduğuna işaret eder.

En belirgin örneklerini Ernst Gombrich'in, H. W. Janson'ın, çok sayıda dile tercüme edilen, dünya çapında binlerce satan, okul müfredatlarında yer alan kanonik sanat tarihi, bugün hâlâ etkisini sürdürmektedir. Dışlama günahlarına gelince; Artemisia Gentileschi ve Camille Claudel ihmal suçuna maruz kalmış en popüler örneklerdir çünkü filmlere konu olabilecek kadar dramatik hikâyeleri vardır. Yapıtlarından çok özel hayatlarındaki talihsizliklerle hatırlanıyor olmaları da aslında birer dışlama senaryosu değil midir? Onlar kadar hatırlanmayanlar çoğunluktadır: Giorgio Vasari'nin 16. yüzyılda kaleme aldığı *Sanatçı Hayatları* kitabında yetenekli bir ressam olarak tanıtılan ama kitabın 20. yüzyıl baskılarında yer almayan Sofonisba Anguissola, 17. yüzyılda Frans Hals'le rekabet içinde bir ressam olan ama ölümünden sonra resimlerinin tümü Hals'a atfedilerek tarihten silinen Judith Leyster, İzlenimcilerin 1874'ten itibaren açtıkları hemen tüm sergilerde yer almasına rağmen İzlenimciliğin tarihinde yakın döneme kadar yok sayılan Berthe Morisot, benzer şekilde Dada tarihlerinde silikleştirilen Hannah Höch, kendi ressamlığı unutulan, Pollock'un "sadık karısı" olarak hatırlanan Lee Krasner, hep aynı üsluptaki öznel üretimini hayatı boyunca sürdürmesine rağmen yetmişine vardığında dikkat çeken Louise Bourgeois... Rönesans'tan günümüze görmezlikten gelinenler, gerçekten de azımsanmayacak nicelikte ve niteliktedir.

Bu gibi kadınların varlığına, üretimine, kendi dönemindeki sanatsal etkinliğine ve etkisine dair fikir sahibi olabilmeyi, 1970'li yıllardan itibaren ağırlıklı olarak Amerika ve Avrupa'da gelişen feminist sanat pratiği ve feminist sanat tarihçiliğine borçluyuz. Bu yönüyle feminist sanat tarihçiliği, bugün feminist olmayan sanat tarihçisine de en azından ihmal suçu işlendiğinde hissedilebilecek bir vicdani rahatsızlık yüklüyor. Örneğin bugün, tek bir kadın sanatçıyı içermeyen bir genel sanat tarihi kitabı yazılabilir mi Gombrich'in, Janson'ın tarihlerinde olduğu gibi?... Öte yandan, Gombrich'in kitabı bugün 16. baskısında yaygın bir şekilde aynı dışlama senaryolarını meşru kılmaya devam etmektedir. Gombrich'in, aldığı eleştiriler konusunda, "Michelangelo erkekmiş kadınmış beni gerçekten ilgilendirmiyor. Tarihçiler

tarihi olduğu gibi yansıtmak durumundadır." ve "Hangi kadını dahil etseydim? Büyük kadın sanatçılar olamazdı ve yoktu." dediği bir söyleşisinde belirtilmektedir.[2] Bugün 8. baskısında olan Janson'ın kitabı ise, aldığı eleştirler üzerine, 1980'lerdeki üçüncü baskıdan itibaren oğlu Anthony Janson tarafından revize edilmiştir, 2002'de haklarını devrettikten sonra da yayıncıları tarafından her baskıda revize edilmeye devam etmektedir.[3]

Kadınların sanatçı özneler olarak sanat tarihinden, müzelerden, sanat piyasasından belki artık geçmişte olduğu kadar açık biçimde değil ama örtük şekillerde dışlanması, bugün de devam etmektedir. Öte yandan, "dışarda bırakılanlar" içeri girdiğinde, tam anlamıyla eşitlik sağlanacak mıdır? Biyolojik ayrımcı ve numuneci bir yaklaşımla, kanonu yapıbozuma uğratmak mümkün müdür? Linda Nochlin, "Neden hiç büyük kadın sanatçı yok?" sorusunu tam da bu nedenle ortaya attığını belirtir. Feministlerin ilk tepkisinin de yemi olduğu gibi yutmak olduğunu söyler:

Yani, tarih boyunca değerli ya da değeri yeterince bilinmemiş birtakım kadın sanatçıları bulup ortaya çıkartmak, onların ilginç, üretken ama tabii alçakgönüllü yaşamlarını yeniden canlandırmak, unutulmuş çiçek ressamlarını ya da David'in takipçilerini yeniden keşfederek yapıtlarının iyi olduğunu kanıtlamaya çalışmak, Berthe Morisot'nun aslında Manet'ye sanıldığı kadar bağımlı olmadığını göstermek..[4]

Nochlin, bu çabaların, sorunun ardında yatan varsayımları sorgulamaktan çok uzak olduğunu söyler. Tam tersine, bunlar, sorunun içeriğindeki olumsuzluğu yani büyük kadın sanatçının yokluğunu pekiştirmekten başka işe yaramaz. Aksine Nochlin, yanlış anlaşılmayı da göze alarak, Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso, Matisse, de Kooning, Warhol ayarında kadın sanatçı olmadığını kabul etmiş görünür. Tarihin şovenist

2. Sam Oakley, "Gombrich-The Art of Criticism", *Pulp Magazine*, Manchester Polytechnic Student Union, No. 9, 1991-1992, s. 14. [https://gombricharchive.files.wordpress.com/2012/10/showdoc112.pdf].

3. Randy Kennedy, "Revising Art History's Big Book: Who's In and Who Comes Out?", *The New York Times*, 7 Mart, 2006. [http:www.nytimes.com/ 2006/03/07/arts/design/revising-art-historys-big-book-whos-in-and-who-comes-out.html].

4. Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?", *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Çev. Esin Soğancılar-Ahu Antmen, İletişim Yay., İstanbul, 2008, s. 122.

erkekler tarafından çarpıtıldığı yolundaki ithamların da durumu değiştirmeyeceğini öne sürer ve sonra, hem kendi makalesinin, hem kendisinden sonraki feminist sanat tarihçiliğinin hareket edeceği zemini belirler: Hayatı tümüyle kuşatan kültürel yapıya ve o yapıyı meşru kılan kurumlara bakmak.[5]

Dışarda bırakılmış kadınlar ortaya çıkarılmasın demek değildir bu: *Yokmuş* zannedilenleri görünür kılmak, Nanette Salomon'un dediği gibi, böylece "normal" seçkiyi şüpheli hale getirmek, yolun başlangıcıdır.[6] Gerçekten de birtakım kadın sanatçıların varlığından haberdar olunmasının bile, hangi ülkenin sanat tarihi olursa olsun, seçkileri sarsıcı bir boyutu olabilmektedir. Öte yandan, varlığını koruyan ataerkil bir yapıya birkaç kadın daha eklemek, sarsıcı olmakla birlikte, yeterince yıkıcı ya da dönüştürücü müdür?

Sanat tarihini toplumsal cinsiyet düzenini de içeren söylemsel bir yapı olarak irdeleyen Griselda Pollock, *Differencing the Canon* (Kanonu Tartışmak) adlı kitabında, sanat tarihinin ve ürettiği kanonun neyi kimi içerdiği dışladığından çok, kendisine odaklanmayı önerir.[7] Pollock'a göre, sanat tarihi kanonu, zannedildiği gibi, en büyük ustaların en iyi resimlerinden oluşan kutsal bir koleksiyon değildir. Kültürü ve yaratıcılığı, özünde Avrupalı ve maskülen bir olgu olarak tanımlayan ve içeriğini bu tanım üzerinden ustalık ürünlerine dönüştüren bir kurgudur. Sanat tarihi kanonunun cinsiyet ayrımcılığını bizzat üreten bir yapı olarak incelenmesi gerektiğini savunan Pollock, böylece görünüşte cinsiyetsizmiş gibi görünen bir alanın cinsiyetli yapısını tartışmayı bir strateji olarak belirler. Pollock'un yaklaşımı, kadın öznenin dışlanması üzerine kurulu bir yapının, erkek özneyi nasıl kurduğunu da görmemizi sağlar. Pollock'a göre, kanonik yapı ve sanatsal "büyüklük" kavramı, tarihsel bir eril hegemonyanın yansımasından başka bir şey değildir. Dolayısıyla, Pollock, bu yapıyı tartışmak yerine sürdürmeyi, yani içine kadınları da eklemeyi, sonuçta kadınların ya da erkeklerin eşit ağırlıkta olması için uğraşmayı anlamlı bulmaz. Çünkü her türlü hegemonik yaklaşım, patriyarkal ve fallusmerkezçi bir düzenin yeniden üretimidir.

5. Nochlin, a.g.k., 126.
6. Salomon, a.g.k., 171.
7. Griselda Pollock, *Differencing the Canon-Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Londra ve New York, 1999.

Bu perspektiften bakarak, Türkiye'de de kanonik sanat tarihi, aslında göreceli olarak eşitlikçi sayılan bir ortamın eşitlik algısını ortaya koyması açısından ilginç veriler sunar. Aslında Türkiye'nin sanat tarihinde, kanon olgusu da başlı başına bir tartışma konusudur. Sanat ortamlarında sık sık dile getirildiği gibi, Türkiye'nin sanat tarihinin bütüncül anlamda henüz yazılmadığı, genel kabul gören bir kanonunun bulunmadığı kısmen doğrudur. Ülkemizde, sanatın gelişimini kronolojik bir gelişim çizgisi içinde ortaya koyarken, belli eğilimlere nitelik atfederek bunları gerekçelendirebilen bir müze otoritesi de aslında tam anlamıyla hiçbir zaman olmamıştır. Hangi yapıtların kanonik sayılabileceğine dair genel kabuller olmadığı için, bir kanon da yokmuş gibi görünür. Oysa sanatçı kimliklerine kanonik statü atfedilen bir dizi sanatçı vardır. 1990'lı yıllara kadar bunların hepsi erkektir ve hâlâ pek sarsılmamış bir otoriteleri vardır. Dolayısıyla, yazılmamış gibi görülen bir tarihin tarihsel figürleri aslında gayet net bir "içerdekiler" listesi oluşturur.

Türkiye'nin sanat tarihi yazımlarında, Osman Hamdi Bey ve asker kökenli ressamlar Şeker Ahmet Ali Paşa, Süleyman Seyyid, Halil Paşa, Hüseyin Zekâi Paşa, Hoca Ali Rıza gibi ilk kuşak öncülerin ardından, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Ruhi Arel, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi ressamların bir arada değerlendirildiği 1914 Kuşağı ya da Türk İzlenimcileri gelir; onların ardından tek bir kadın sanatçı dışında yine bütünüyle erkeklerden oluşan Müstakiller gruplaşması (Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Hale Asaf) vardır; aynı şekilde Müstakiller'in ardından Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci ve Zühtü Müritoğlu'ndan oluşan D Grubu gelir; D Grubu'ndan sonra kendilerini Yeniler olarak nitelendirilen bir grupta (Kemal Sönmezler, Haşmet Akal, Agop Arad, Turgut Atalay, Nuri İyem, Selim Turan, Avni Arbaş, Abidin Dino, Mümtaz Yener, Nejad Melih, Faruk Morel, Yusuf Karaçay, İlhan Arakon, Jak İhmalyan) da yine kadın sanatçılara rastlanmaz. 1950'lerden sonra gruplaşmalardan ziyade bağımsız bir hareketlilik içinde de erkek sanatçılar ağırlıktadır; 1970'lerde farklı ifade arayışları içinde olan kadınların getirdiği görsel açılımlar tespit edilmemiştir; durum 1990'lı yıllarda İstanbul bienallerinin de etkisiyle özellikle kadınların sanatının

uluslararası bir görünürlük kazanmaya başlaması sonrasında değişmeye başlar. Bu hızlı bakış, Türkiye'nin sanat tarihinde, aslında 1914 Kuşağı ile kuşakdaş olan ve ilk kız sanat akademisinin açılmasına öncülük eden Mihri Müşfik Hanım'dan itibaren daha az sayıda da olsa kadınların, kanonik sanat tarihi içinde bulunmadığını gösterir.

Tarihsel süreç içinde bu kanonik yapının oluşmasına hizmet eden sanat tarihsel metinleri yazanlar erkek sanatçılar, sanat tarihçileri ve küratörlerdir. Öte yandan, Türkiye'de, kanonik Batı sanatı örneklerinde gördüğümüz gibi, kadınları tümüyle dışlayan sanat tarihi kitapları ya da sanat tarihsel sergiler söz konusu değildir. Metinlerde kadınların adı sayıca az da olsa geçer ve hatta bazı adlar etrafında oluşmuş tümüyle olumlayıcı bir konsensüs de sezilir. Dolayısıyla, sanat üreten kadınların zaten ayrım görmediği algısı, çok yakın döneme kadar, kadınlar arasında da son derece hâkimdir. Türkiye'de özellikle erken Cumhuriyet döneminde sanat eğitimi olanağı bulmuş kadınların belli bir sınıfa mensubiyetinden de kaynaklanan görece özgürlükler ve sanat dünyasının zaten kadınlar kadar erkekler için de galeri, yayın, piyasa gibi yokluklarla şekillenmiş olması, bu durumun bir nedeni sayılabilir. Sanat eğitimi olanağına sahip olmak ve sergi açabilmek, kadınlar arasında çoğu zaman eşitliğin başlıca ölçütleri olarak algılanmıştır. Sanat ortamı ve sanat tarihi, böylece, tümüyle dışlanmayan hatta yer yer övgü de alabilen kadınların temsil edildiği, yalnızca biçimsel üsluplara ve tekniklere odaklanan cinsiyetsiz bir alanmış gibi algılanır olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, Türkiye'de sanat ortamı ve yansıması olan sanat tarihi, Şirin Tekeli, Fatmagül Berktay, Ayşe Durakbaşa gibi feminist yazarların, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde erkeklerin güdümündeki kadın hakları reformlarına atfen kullandıkları "erkek feminizmi"nin sorgulanmadan içselleştirildiği bir ortam gibi düşünülebilir.[8]

8. Ayşe Durakbaşa, erkek feminizmi kavramını, "Bizler Türkiyeli kadınlar olarak, bu bilgilenmeyle kendimize dair özdüşünümsel bilinçlenme sürecinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde kadın hakları alanındaki reformları 'devlet feminizmi' olarak nitelendirdik ve bunun kadınları araçsallaştıran bir 'erkek feminizmi' olmasının getirdiği kısıtları da ortaya çıkardık." şeklinde açıklar. Bkz. Ayşe Durakbaşa, "Türk Modernleşmesinin Kamusal Alanı ve Kadın Yurttaş", *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar*, Cilt 1, (Der.) Serpil Sancar, Koç Üniversitesi Yay., İstanbul, 2011, s. 462.

Ayşe Durakbaşa, "erkek feminizmi" kavramını, Türk modernleşmesi içinde kadının yurttaşlığının içinde eşitlik özlemi barındıran bir geleceğe ertelendiğini, vesayet ve himaye altında olduğuna işaret etmek bağlamında kullanır.[9] Benzer bir bağlamda, tarihsellik iddiası taşıyan kaynak niteliğindeki sanat tarihsel metinlere biraz daha yakından bakmak[10] da bu tür bir himayeyi akla getirir. Kısacası, Cumhuriyet ideolojisinin bir tür "profeminizm" olarak tartışabileceğimiz yaklaşımı, hem sanat ortamına, hem sanat tarihine yansımış ve birtakım dışlama biçimlerini adeta görünmez kılmıştır.

Bu açıdan bakıldığında, sayı çetelelerinin sunduğu yüzeysel dışlama görünümünün ötesinde, sanat tarihi kitapları, Türkiye'nin hegemonik eril yapısını koruyan bir toplumsal düzeni açıkça yansıtır. Kadınlardan söz edilme biçiminde, sanatçı kişiliğini ya da yapıtlarını tarif etmek için seçilen sıfatlarda, yapıtlarının görsel görünürlük oranlarında karşımıza çıkan tablo, yok sayılma biçimlerinin tarihe dahil olup olmamanın ötesinde ölçütlerle belirlendiğini düşündürür. Kadını "bayan ressam" olarak konumlarken bilinçaltında kendi kimliğinin kurgusuyla uğraşan "ressam" özneyi de algılarız bu metinlerde. Gerçekten, "bayan ressam" kimliğini kurgulayan bu baylar kimdir?... İçerme ya da dışlama dinamikleri nasıl şekillenmektedir, neden öyle şekillenmektedir? Dışlamanın dili tespit edilebilir mi? Tümüyle dışlanmayan ama ikincillikleri hemen her yorumda hissedilen sanatçılar, neden genellikle kadınlardır? Kadınların, sanatçı olarak, eşitlikçi bir modernlik görüntüsünün araçları haline getirildiği söylenebilir mi? Sanatı tarihselleştirme çabasıyla yayımlanan kitaplar, bize bu konuda ne tür ipuçları verir?

Türkiye'de sanatın modernleşme sürecinden yakın döneme uzanan bütüncül bir yayın bulunmamakla birlikte, belli

9. Durakbaşa, a.g.k., 461.

10. Türkiye'de 1970-2010 yılları arasındaki sanat tarihi yazımında ideolojik kurguların irdelendiği, ayrıca kanona ve kadın sanatçılara da değinen bir inceleme için bkz. Ceren Özpınar, *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı 1970-2010*, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2016, s. 101-110. Özpınar incelemesinde, seçtiği metinlerde "sanatçı" ve "kadın sanatçı" ayrımının yapıldığına, böylece erkek ile sanatçı sözcüklerinin eşanlamlı kılındığına işaret eder. 1950 sonrasında kanonik anatılarda kadınlara daha çok yer verildiğini, ancak kadınların herhangi bir üslubun temsilcileri ya da öncüleri olarak sunulmadıkları için kanonun erkek-egemen yapısının devam ettiğini belirtir.

dönemlere odaklanan ve tarihsellik iddiası taşıyan kitaplar bulunmaktadır. Bunları kendi dönemi içinde sanat ortamında sanatçı, eleştirmen ya da küratör olarak yoğun bir etkinliği olan, bazıları eğitim kurumlarında bazıları piyasada bazıları her iki ortamda belli bir erki temsil eden kişilerin yazdığını görürüz. Tür olarak ansiklopedi, tarihsel anlatı ve söyleşi formatında karşımıza çıkan bu kitaplar, belli periyotlara odaklanmış olarak ele aldığı dönemin değerlendirmelerini içerir. Bu tür kitapların hepsinde kadınların sanatsal üretimine yer verildiği görülür; ancak kapladıkları yer ya da yazarların kadınlardan söz ediş biçimlerinde, "sanatçı" kavramının eril olarak cinsiyetlendirildiğini düşündürecek veriler ağırlıktadır.

Bu tür kitaplar arasında 2000'li yıllara kadar yayımlananlarla 2000'lerden sonra yayımlananlar arasında belirgin bir farktan söz edilebilir ki bu, sanat dünyasında yaşanan gelişmelere de bağlı olarak, yakın dönemin sanat pratiğinde kadınların varlığının daha görünür hale geldiğidir. Öte yandan, aşağıda belirtilen bu kitaplarda, niceliği bir yana bırakalım, özellikle niteliksel bazı farklara odaklandığımızda, bilinçli ya da bilinçsiz yapılmış ama üstü kapalı dışlama biçimleri olarak yorumlayabileceğimiz kurgulara rastlamak mümkündür. En "kadınlardan yana" görünen metinlerde dahi Türkiye'nin modernleşme süreci içinde kendi öznellikleri bastırılırken, hep bir modernlik göstergesi olarak nesneleştirilen kadın kimliğinin yansımalarını görürüz.

Ressam Pertev Boyar'ın *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları* (1948), bu anlamda ele alabileceğimiz en erken kitaplardandır.[11] Aslında bir ansiklopedidir ve hem listesiyle hem verileriyle sanat tarihsel araştırmalara kaynaklık etmiştir. Asker kökenli bir ressam olan Pertev Boyar'ın (1897-1981), asker ressamları konu alan *Ressamlarımız* (1940) kitabının yazarı hocası Sami Yetik'in (1878-1945) Türkiye'nin sanatçılarını belgeleme misyonunu sürdürdüğü söylenebilir. Boyar'ın kitabında toplam 256 sanatçı bulunur; ilk bölüm subay ressamlara ayrıldığı için dışarda tutuyorum, sivil ressamlar bölü-

11. Boyar'dan önce, onun hocası Sami Yetik'in (1878-1945) 1940 baskısı Ressamlarımız Cilt 1 (Marifet Basımevi, İstanbul, 1940) kitabı, yalnızca asker kökenli ressamları ele aldığı için o kitap inceleme alanımıza girmemiştir. Sami Yetik, söz konusu kitabının sivil ressamlara yer vereceği ikinci cildini tamamlayamadan yaşamını yitirmiştir.

münde 88 ressamdan 11'i kadındır.[12] 1910'lu yıllarda doğanlara kadar gelen bu kitapta, sayıların ötesine bakıldığında, kadınların sanatçı olarak erkeklerden çok farklı bir statüde değerlerlendirildiği görülür. Bir ansiklopedik metin olmasına rağmen bazen nesnel, bazen öznel bir anlatımla yazan Boyar'ın ressamlar için kullandığı sıfatları karşılaştırmak, ilginç veriler sunar.

1	Pertev Boyar, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları, Jandarma Basımevi, Ankara, 1948.
2	Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul,1973. (N. Berk bölümü alınmıştır)
3	Nurullah Berk-Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tiglat Sanat Galerisi İstanbul, 1981. (N. Berk bölümü)
4	Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevii İstanbul, 1986.
5	Sezer Tansuğ, Türk Resminde Yeni Dönem, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.
6	Kaya Özsezgin, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1999.
7	Vasıf Kortun-Erden Kosova (2004), Ofsayt Ama Gol (Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König); Türkçe baskısı: http://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf.
8	Halil Altındere-Süreyya Evren, Türkiye Güncel Sanatının Kırk Yılı, Revolver Publishing&Art-ist Yay., İstanbul, 2007.
9	Hasan Bülent Kahraman, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Akbank Yay., İstanbul, 2013.

Pertev Boyar'ın kitabında kadınlardan genel olarak "bayan ressam" olarak söz ettiği görülür; ve bu "bayan ressamlar", yalnızca kendi kategorilerinde değerlendirilir. Örneğin, "Bayan Sabiha Bozcalı, *kadın ressamlarımız arasında* en ileri gelenlerden biridir."[13] Boyar'ın çok nadiren de olsa erkek ressamlarda

12. Bu 11 kadın: Mihri Müşfik Hanım, Müfide Kadri, Harika Sirel, Güzin Duran, Hale Asaf, Sabiha Bozcalı, Eren Eyüboğlu, Melahat Ekinci, Bedia Güleryüz, Melek Celal ve Fahrünissa Zeid'dir.

13. Pertev Boyar, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları, Jandarma Basımevi, Ankara, 1948, s. 244.

saptadığı[14] "hassaslık", kadınlar için en çok kullandığı sıfattır ve adeta bir değer ölçütü gibidir: Müfide Kadri "çok hassas"[15], Harika Sirel "son derece hassas"[16], Melahat Ekinci "çok hassas ve içli", Hale Asaf ise "marazi denecek derecede hassas"tır.[17] Boyar'ın erkekler için kullandığı sıfatlar ise "kıymetli", "değerli", "kuvvetli" ve "kudretlidir".[18] En çok dikkat çeken tanımlama ise, hiçbir kadın için kullanmadığı ama pek çok erkeğe uygun gördüğü "üstad" sözcüğüdür. Boyar'ın kitabında dikkat çeken bir diğer nokta sanatçılarla evli kadınları evli oldukları sanatçıyla tanımlamasıdır. Kitap boyunca erkek ressamlar arasında yalnızca Nazmi Ziya'nın evliliğinden söz eden ve Fransız bir kadınla evlendiğini sonra ayrıldığını belirten Pertev Boyar, Güzin Duran'ın "Feyhaman Duran'ın zevcesi" olduğunu belirtmek gereği duyar, Eren Eyüboğlu'nu daha ilk cümlede, "Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun karısıdır" şeklinde tanıtır ve ikinci cümlede de Bedri Rahmi'yle karşılaştırır.[19] Bedri Rahmi Eyüboğlu maddesinde ise Eren Eyüboğlu'nun adına rastlanmaz. Boyar'ın kitabında, Harika Sirel-Avni Lifij ve Feyhaman Duran-Güzin Duran çiftleri için de aynı durum geçerlidir. Sanatçı çiftlerin birbirlerinden etkilenmelerini kuşkusuz doğal saymak gerekir; ancak diğer yayınlarda da gözlemleyebileceğimiz gibi, nasıl saptandığı açık olmamakla birlikte, etkilenen hep kadınlar olmaktadır.

Modern Türk sanatının tarihselleşmesinde önemli bir rol oynayan ressam ve Akademi hocası Nurullah Berk'in heykeltıraş Hüseyin Gezer'le birlikte iki bölüm halinde yazdıkları *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (1973) ile ressam ve Gazi Eğitim Enstitüsü hocası Adnan Turani'yle birlikte *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi* (1981) kitapları[20] da Türkiye'de

14. Örneğin Muallim Şevket, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı için bu sıfatı kullanır.
15. Boyar, a.g.k., 217.
16. Boyar, a.g.k., 223.
17. Boyar, a.g.k., 241.
18. Burada yapıtları için değil, kendileri için kullandığı sıfatları belirtiyorum.
19. Boyar'ın, "bugünkü Türk resmi içinde bir yer işgal ettiğini" söyleyerek övgüyle söz ettiği Eren Eyüboğlu, bu yayın da dahil hemen hiçbir yayında Bedri Rahmi'yle karşılaştırılmaktan kurtulamamıştır.
20. 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli kitabında Nurullah Berk'in yazdığı bölümde gündeme gelen kadınlar, Hale Asaf, Eren Eyüboğlu, Fahrünissa Zeid, Maide Arel, Yvonne Karsan, Sabiha Bozcalı, Bedia Güleryüz, Nazlı Ecevit, Leyla Gamsız, Şükriye Dikmen, Nevin Çokay, Tülay Tura, Kristin Saleri, Mürşide İçmeli,

sanatın gelişim sürecini bütünlüğü içinde aktarmak iddiasında olan yayınlardır. Tıpkı Pertev Boyar gibi, bu yazarların hepsinin sanatçı kimliği, sanat tarihi yazımında erkek sanatçıların ne kadar etkili olduğunu düşündürür. "50 Yılın Türk Resim ve Heykeli"nde resim bölümünü anlatı formatında yazan Nurullah Berk'in Cumhuriyet öncesi gelişmelere ve Türkiye'de sanat eğitiminin ilk evrelerine değinmesine rağmen, Kız Güzel Sanatlar Okulu'nun açılmasında tarihsel bir rol oynayan ressam Mihri Müşfik Hanım'ın adını anmadığı görülür. Berk'in adını andığı ilk kadın, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin "tek kadın ressamı"[21] ve "Türk kadınları arasında ilk modern ressam"[22] olarak tanıttığı, "zengin bir ressam mizacına sahip"[23] diyerek övdüğü Hale Asaf'tır.[24] Asaf gibi, Eren Eyüboğlu da yalnızca birkaç satırla kitapta yer alan bir diğer kadındır ve

Aliye Berger, Oya Katoğlu, Afife Ecevit ve Melahat Sargut; Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi'nde Hale Asaf, Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen, Yvonne Karsan, Sabıha Bozcalı, Bedia Güleryüz, Nazlı Ecevit, Maide Arel'dir. Bu kitapta resim ve heykel bölümleri iki ayrı kitap şeklinde yazılmış olmasına rağmen, aynı başlık altında tek kitap gibi sunulur. Ben Hüseyin Gezer'in yazdığı bölümün kendi içindeki ölçüt karmaşası nedeniyle, inceleme alanı olarak Nurullah Berk'in bölümünü ele aldım.

21. Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1973, s. 48.

22. Berk-Gezer, a.g.k., 79. Berk'in kadınlardan genellikle ayrı bir kategori olarak söz etmediği söylenebilir; ancak "Nevin Çokay, Tülay Tura, özellikle Kristin Saleri kadınlarımız arasında belirenlerdendir." gibi cümleler kullandığı da görülür (s. 87). Leyla Gamsız ve Şükriye Dikmen'den söz ettiği bir bölümde, ayrı bir kadın kategorisi yaratmadan bu isimleri andığı görülür, örneğin Şükriye Dikmen'in 1968'de açtığı sergisinin ressamı, "modern resim sanatımızın önemli bir temsilicisi olarak empoze ettiğini" belirtir (s. 86).

23. Berk-Gezer, a.g.k., 48.

24. Berk'in kaynak gösterilen diğer kitapta Hale Asaf'ı sanat tarihi kitaplarında alışıldığı gibi Müstakiller arasında anmadığı, "yeni kuşağın belli başlıları" olarak tanıttığı bu grupta yalnızca Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati ve Ali Avni Çelebi'yi zikrettiği görülür (s. 71). Berk sonraki sayfalarda Hale Asaf'ı Muhittin Sebati gibi, "genç yaşta Paris'te ölen bir başka ressamımız da Hale Asaf olacaktı" şeklinde gündeme getirir. Devamında da şöyle tarif eder: "Faşist rejimden kaçıp Paris'te, Montparnasse semtinde açtığı Jeune Europe galerisinde Hale Asaf'la tanışan ünlü İtalyan yazar Antonio Aniante genç kadınla ilgilenmiş ve onu galerisinde bir süre çalıştırmıştı. Hale Asaf'ın bugün elimizde olan sayılı yapıtlarını incelediğimizde -çünkü Fransa'daki çalışmaları tümüyle orada kalmış, yurda getirilememiştir- yaşamı elverseydi ilginç sonuçlara varacak olan bu kadın sanatçımızı, örneğin bir Matisse'in görüş ve tekniğine bağlı olduğu sonucuna varabiliriz. Matisse'de olduğu gibi Hale'de de şematik, biçimleri fazla belirletmeyen, kroki niteliğinde bir desen, boya katları arasında sızan çizgileri örten parlak, az karışımlı renkler belirir." (s. 84).

yine Bedri Rahmi'nin karısı olarak ve Bedri Rahmi'yle karşılaştırılarak gündeme gelir. Berk'in Turani'yle birlikte kaleme aldığı *Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi* (1981) kitabında da aynı durum geçerlidir. Her iki kitapta da Nurullah Berk, negatif özellikler olarak gördüğü süslemecilik, bezemecilik, dekoratiflik yerine güçlü bir desen temelini hissettiren biçimsel yaklaşımı açısından Eren Eyüboğlu'nu över. Ancak Bedri Rahmi hayattayken basılan ilk kitapla, öldükten sonra basılan kitaptaki yorumlarının birbirinden farklı oluşu, konumuz açısından dikkat çekicidir. Berk, belli ki Eren Eyüboğlu'nu ressam olarak daha üstün bir yere koymaktadır ama onu Bedri Rahmi'den ayrı bir ressam olarak sunmaz ve ancak Bedri Rahmi'nin ölümünden sonra düşüncelerini daha açık bir biçimde dile getirir. Her iki kitapta da Eren Eyüboğlu'nun sanatsal niteliği ortaya konmasına rağmen, başlı başına bağımsız bir ressam, bir "üstad" değil; özel hayatıyla, örneğin kocası için Türkleşmesi gibi unsurlarla sanatçı kimliğinin ötesinde, fedakârlığıyla idealize edilen bir kadın imgesine uyarlanarak yorumlanır:

> Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatına dekoratif-süslemeci demek bir bakıma ne kadar yanlışsa eşi Eren'e 'plastik' demek o kadar doğru olur. Eren, Bedri Rahmi'nin beğenilerinden, zevklerinden nem kapmış ve çalışmalarını onun çizgisinde ayarlamış olması muhtemel olmakla beraber, yapıtının tümü daha ağır ve kunt biçimleri, daha anıtsal çizgi yapısıyla 'plastik' olarak nitelendirdiğimiz 'biçimsel tokluk ve olgunluk' özelliğinin hayli güçlü örneklerini gösterir.[25]
>
> (Nurullah Berk, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, 1973)

> Romanya'dan Fransa'ya, André Lhote atölyesinde çalışmaya geldiğinde Bedri Rahmi ile tanışacağını, onunla evlenip Türkiye'ye geleceğini, Türkleşeceğini tahmin edemezdi. (...) Eren de Bedri Rahmi gibi, Anadolu köy ve köylüsünün yaşantısını, dekorunu, giysileriyle çeşitli tiplerini canlandırdı. Ancak, Bedri Rahmi gibi, süslemeci motiflerin büyük yer kapladığı bir üslupçuluğa sapmadan yaptı bunu. Eren'in bir yapıtı Bedri Rahmi'nin bir yapıtı yanına konuldukta, birincisinin biçimsel denge kaygısı, ikincisinin ayrıntılı, süslemeci, üsluplaştırılmış özellikleri meydana çıkar.[26]
>
> (Nurullah Berk, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 1981)

25. Berk, a.g.k., s. 63.
26. Nurullah Berk-Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat Sanat Galerisi, İstanbul, 1981, s. 109.

Öznelliği açısından eleştirilmesine rağmen, sanatçı yazarların ağırlıkta olduğu bir ortamda eleştirmen ve sanat tarihçisi olarak sivrilmiş bir yazar olan Sezer Tansuğ'nun (1930-1998) Çağdaş Türk Sanatı (1986) kitabında, daha kapsayıcı bir çerçevede kadınları dışlamayan bir tarih yazma çabasına tanık oluruz. Tansuğ, kadınların sanat yapmasını Osmanlı toplum yapısında Cumhuriyet modernleşmesine uzanan bir çerçevede değerlendirmeye çalışır ve genel hatlarıyla, "Türk kızlarının toplumsal yaşamda kendilerine düşen görevleri yerine getirmeye hazır olmaları"[27] açısından yorumlar. Tansuğ'un hem söylemi hem söyleyiş şekli, sanat tarihi üzerinden, Serpil Sancar'ın deyimiyle, "otoriterliğin mikro politiğini anlamak"[28] açısından mükemmel bir örnek sayılabilir. Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*'nde, Türkiye'de her yere sinmiş otoriterliğin temelindeki eril tahakküm pratiklerine daha çok bakılmasını önerir. Bu çerçevede, Tansuğ'un kadınlara yönelik belli bir rol biçen, yukarıdan bakan, yargılayıcı tavrı sanat tarihi kitabı gibi sözde yalnızca estetik değerlendirmelerle uğraşan bir alanın, Sancar'ın deyişiyle bir "eril tahakküm pratiği" olarak kristalize olmasını sağlar.

Sezer Tansuğ'un hem Çağdaş Türk Sanatı (1986) hem *Türk Resminde Yeni Dönem* (1990) kitaplarında kadınları dışlamayan bir tarihyazımı çabası içinde olduğu yadsınamaz. Tansuğ, her iki kitabında da her dönemde varlık göstermiş kadınların adını anması açısından, kadınlardan yana bir tutum taşıyormuş gibi görünür. Öte yandan, kadınları erkeklerden ayrı bir şekilde değerlendirerek kategorik bir ayrım yapmaya, ayrıca kadınların sanat alanındaki varlığının, nitelikten çok nicelik olarak göründüğünün altını çizmeye özen gösterir.[29] Örneğin yurtdışına burslu olarak giden öğrenciler arasında değil, "erkeklerle birlikte gönderilen kız öğrenciler"[30] ya da "Cumhuriyet döneminin kadın ressamları"[31] arasında karşılaştırmalar yapar. Hale Asaf, Fahrünissa Zeid, Aliye Berger, Eren Eyüboğlu, Şükriye Dikmen ve Neşe Erdok'u nitelik olarak diğer kadınlardan ayrı

27. Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, s. 136.
28. Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti-Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 17.
29. Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 111.
30. Tansuğ (1990), a.g.k., s. 106.
31. Tansuğ (1986), a.g.k., 225.

tutar ama kadınların genel olarak belli bir standardı aşmaya çalıştıkları zaman önemli bir sonuca ulaşamadıkları kanısına varır.[32] Kadınların sanatsal anlamda ikincilleştirilmesinin çok tipik bir şekli olarak belli etkilerden söz etmek, Sezer Tansuğ'un da başvurduğu bir yöntemdir. Örneğin Eren Eyüboğlu yine, "eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun üslup etkinliğiyle kıyaslanan"[33] bir sanatçıdır. Bu etkileri saptarken bazen tarihsel olguların göz ardı edilebilmesi de söz konusudur: Örneğin, 1973'ten itibaren metalik makine parçaları resmeden ve bu sırada Paris'te bulunan Nur Koçak'ın bu eğiliminde, Türkiye'de bu tür resimler yapan Özdemir Altan'ın etkisi olduğunun iddia edilmesi gibi.[34]

Sezer Tansuğ'un kitabında feminist sanat tarihçiliğinin nedenselliğini özellikle tartıştığı sanat-zanaat/güzel sanatlar-uygulamalı sanatlar ayrımının üzerinde durarak bu alanlara da yer vermesi, özellikle dikkat çekicidir. Birçok feminist sanat tarihçisi, bu ayrımın kültürel hiyerarşiler yaratmak adına yapay olarak kurgulandığı görüşündedir.[35] Bu görüşe göre, sanat tarihi, geçmişin sanatsal üretimini belli bir değerler sistemine göre hiyerarşik olarak sınıflandırır. Bu sınıflandırmada resim ve heykel birincil konumda yer alırken, insanların giydiği, kullandığı ve etrafını donattığı her şey, "uygulamalı", "dekoratif" gibi başlıklar altında, daha ikincil bir kültürel konuma düşürülür. Tansuğ'a dönersek, Osmanlı kent toplumunda kadınların sanatsal yeteneklerini süslemeci el işçiliği alanında yoğunlaştırdığını belirtmek gereği duyar ve böylece tarihe yazılmamış kadınları anımsatır ki bu değinme, son derece olumlu karşılanabilir. Dahası, kitabında çağdaş seramik, tekstil gibi, üretiminde kadınların yoğunlaştığı alanlara da yer verir ve bu alanlarda kadınların varlığını özellikle vurgular. Örneğin, Füreya Koral'ın seramik malzemesine ustaca yaklaşımından söz eder,[36] Alev Ebüzziya'nın bu alanda bir "doruk" olduğunu söyler,[37] Melike Kurtiç'e çağdaş Türk seramiğinin en büyük ustalarından biri olarak işaret eder.[38] Öte yandan,

32. Tansuğ (1990), a.g.k., 111.
33. Tansuğ (1986), a.g.k., 225.
34. Tansuğ (1990), a.g.k., 98.
35. Konuyla ilgili bkz. Rozsika Parker-Griselda Pollock [1981], *Old Misstress-Women, Art and Ideology*, I.B. Tauris, Londra ve New York, s. 50.
36. Tansuğ (1986), a.g.k., 339.
37. Tansuğ (1986), a.g.k., 340.
38. Tansuğ (1986), a.g.k., 341.

"usta" sözcüğünü kadınlar için özellikle seramik bölümde sık sık sarf ederken, kitabının resim ve heykel alanlarını kapsayan bölümünde hiç kullanmaması, Tansuğ'un da belli üretim alanları arasındaki hiyerarşik bakışı taşıdığını ve sürdürdüğünü gösterir.

Sezer Tansuğ'nun kitabının en ilginç tarafı ise, genel bir "kadın" kategorisi için yaptığı yorumlardır: İyice kişiselleştiğinde, "iddialı hatunlar",[39] "başarıyı seven kadınlar"[40] gibi nitelemeler kullanır ve ancak aile sorumluluğundan kaçınan özgür mizaçlı kadınların sanatsal başarısını sürdürebildiğini[41] iddia eder. Arkadaşlık ettiği bir ressamın özel hayatını, nesnellik iddiası taşıyan bir sanat tarihi kitabında ifşa etmekten de çekinmez: "Hep kitap okurken görürdüm Neşe Erdok'u lokalin bir köşesinde. Bir gün bırakıp yanıma geldi ve arkadaş olduk. Daha sonra evlenmeyi de düşündük, saygıdeğer bir aile ortamı içinde nişanlandık. Fakat param yetmediği için evlenmekten vazgeçtik. Gene de arkadaşlığımızı saygılı bir biçimde sürdürdük. Çünkü buna lâyık olan bir soyluluğu vardı."[42] Sanat muhasebesinin unutulup, namus muhasebesinin yapıldığı bu bölümü okurun yorumuna bırakıyorum!

Sanatçıların yerine eleştirmen ve yazarların ön plana çıktığı bir dönem olarak 1990'lı yıllarda, Sezer Tansuğ'un son derece kişisel yaklaşımlarının karşısında sanat tarihçisi ve eleştirmen Kaya Özsezgin'in (1938-2016) yazıları ve kitapları, daha nesnel bir duruş sergiler. *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Resmi*'nde (1999) Özsezgin, kadınların sanat üretimini yok saymaz, üstelik bu üretimi büyük ölçüde ayrı bir "kadın" kategorisi içinde değerlendirmez. Belli gruplaşmalar içinde kadınlar yer almışsa onların varlığını duyurur, anlatım biçimiyle erkekleri de kadınları da aynı cinsiyetsiz kategorinin sanatçıları olarak algıla-

39. Tansuğ (1990), a.g.k., 46.
40. Tansuğ (1990), a.g.k., 45.
41. Tansuğ (1990), a.g.k., 58. Tansuğ, spesifik olarak ressam Nevin Çokay'dan söz ettiği ve 1970'lerden önceki başarısını sürdüremediğine işaret ettiği bu bölümde, "Bir yandan öğretmenlik yaparak aileye katkıda bulunmak, çocuk yetiştirmek ve diğer tüm ev işleriyle uğraşmak zorunda kalmak, Nevin Çokay'ın gelişmesine engel olmuştur denebilir. Başarılarını sürdürebilen kadın sanatçılar genelde bu tür sorumluluklardan kaçınmış olan, özgür mizaçlı kimselerdir. Yeterince rahat imkânlara sahip oldukça, evlilik ve çocuk bir engel oluşturmayabilir gelişmeye. Güçlü bir üslupçu için bunun bile fazla olabileceğini ileri sürenler çıkabilir ve kanımca haklı da olurlar. " demektedir.
42. Tansuğ (1990), a.g.k., 112.

mamıza yol açar. Özsezgin'in tavrı, Türkiye'nin modernleşme sürecinde bir ideal olarak beliren homojen toplumun uzantısı olarak adeta kadın cinsiyetinin de inkârını beraberinde getiren anlayışı düşündürür.[43] Sanat tarihsel metinlerde genellikle eril olarak cinsiyetlendirilen "bohem sanatçı" kategorisi dahi, Özsezgin'in kitabında cinsiyetsiz olarak karşımıza çıkar. Örneğin, genç yaşta hastalanarak Paris'te yaşamını yitiren Hale Asaf'ı Fikret Mualla'nın trajik yaşamıyla süren bir oluşumun öncülü olarak niteler, Mihri Müşfik'i bu tür bohem yaşantının Amerika'da noktalanan bir örneği olarak anar.[44] Özsezgin sanatçılar arasında kategori yaratırken cinsiyetin dışında unsurlar kullanır; sınıflandırmaları "yeni bir figür resmi", "geleneksel yaklaşımlı" gibi üslupsal özelliklerle ya da "genç sanatçı" gibi unsurlarla belirlenir ve tümüyle eşitlikçi bir yaklaşımı ortaya koyar. Sanatsal anlamda öncü konumda gördüğü kadınlara işaret ederken de cinsiyetsiz bir temelden dilini kurar: Örneğin Naile Akıncı, "İzmirli sanatçılar grubunun" duayenidir.[45]

Öte yandan, Özsezgin'in kitabının 91 sayfalık bu ilk ve oldukça tarafsız görünen dört bölümü, ressamlardan ve yapıtlarından çok kısaca söz edildiği, ağırlıklı olarak kurumsal etkinlikler, gelişmeler, gruplaşmalar, sergiler etrafında yazılmıştır. Kitabın "Yapıtların Işığında" başlığıyla tek tek ressamların ön plana çıkarıldığı ve 63 sayfa kapsayan beşinci bölüm ise, her ressamın bir resmine yer veren bir seçki niteliğindedir ve kitabın esas "değer"lendirme bölümü de budur. 75 yıllık sanatsal gelişmelerden süzülmüş bir kanonlaştırma olarak düşünülebilecek bu bölümde, tek bir kadın yoktur. 1882 doğumlu İbrahim Çallı'yla başlayıp 1940 doğumlu Burhan Uygur'la biten bir kuşak silsilesi içinde 30 erkek sıralanmıştır. Özsezgin böylece, kadınların üretimini yok saymadan değersiz kılmanın nasıl mümkün olduğunun mükemmel bir örneğini sunmuştur.

43. Konuyla ilgili bkz. Ayşe Kadıoğlu, "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998, s. 95.
44. Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1999, s. 57.
45. Özsezgin, a.g.k., s. 82.

Kitaplar (Kapakları dahil, sayfalarda gösterilen yapıtlar)	Erkeklerin üretiminin belgelenmesi	Kadınların üretiminin belgelenmesi
Pertev Boyar, *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları*, Jandarma Basımevi, Ankara, 1948.	63	2
Nurullah Berk-Hüseyin Gezer (1973), *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1973. (N. Berk bölümü alınmıştır.)	130	10
Nurullah Berk-Adnan Turani, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat Sanat Galerisi, İstanbul, 1981. (N. Berk bölümü)	107	6
Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.	313	54
Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990.	63	13
Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1999.	66	2
Vasıf Kortun-Erden Kosova (2004), *Ofsayt Ama Gol* (Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König)	55	46
Halil Altındere-Süreyya Evren, *Türkiye Güncel Sanatının Kırk Yılı*, Revolver Publishing&Art-ist Yay., İstanbul, 2007.	142	69
Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Akbank Yay., İstanbul, 2013.	76	61

Özsezgin'in kitabının kurgusu, sanat tarihi kitaplarında yeterince üzerinde durulmayan başka bir konuyu da akla getirir. Söz konusu kitabın daha eşitlikçi sayabileceğimiz ilk dört bölümünde de aslında gözle görülür bir eşitsizlik vardır: Bu bölümdeki 30 yapıt görseli arasında yalnızca iki tanesi kadınlara aittir. Sanat tarihi kitaplarında, metinler üzerinde çokça durulurken, metni destekleyen seçili görsellerin yarattığı üstünlük algısı üzerinde yeterince durulmaz. Oysa metin kadar, seçilen görsel malzeme de büyük önem taşır. Metinlerde bir sanatçıdan ya da yapıtından ne kadar ayrıntılı olarak söz edilirse edilsin, yapıtın kendisinin sayfalarda yer alması algıyı yönlendiren bir değer ölçütüdür. Yukarıda sözü edilen kitaplarda kadınlar tümüyle yok sayılmaz ama sanatsal üretimlerinin kısıtlı görünürlüğü onları kendiliğinden ikincil bir konuma iter.

Bu liste incelendiğinde, 2000'li yıllarda yayımlanan kitaplarda, kadınların yapıtlarının görünürlüğünde belirgin bir yükseliş olduğu hemen gözlemlenebilir. Bu durum, bu yıllarda yazılan metinlerde kadınların temsil oranının arttığının da göstergesidir. Bu metinlerde, ilk üretimlerini 1970'lerde ve 80'lerde gerçekleştiren Füsun Onur, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen ve sonraki kuşaktan Hale Tenger, Aydan Murtezaoğlu, Esra Ersen gibi kadınların sanatsal üretimine yönelik gerçek bir ilgi söz konusudur. 1990'lardan itibaren yapıtlarını uluslararası sergilerde yoğun olarak gösterme olanağı bulan bu kadınların Türkiye'nin sanat sahnesindeki yerini saptama gayreti vardır. Örneğin Kortun ve Kosova'ya göre yakın dönemin sanatı "ağırlıklı olarak kadın sanatçılardan"[46] oluşurken, yazar Hasan Bülent Kahraman, adı anılan kadınların arasına Canan Beykal, Nur Koçak ve Tomur Atagök'ü de ekleyerek, kadınların "yerleşik modelin bağrında çok önemli gedikler açtıklarını"[47] belirtir. Süreyyya Evren, 1990'lardaki gelişmeleri, Tenger, Canan, Şükran Moral gibi sanatçıları anarak, "siyasi eleştirinin feminizme kayması"[48] olarak yorumlar.

46. Vasıf Kortun-Erden Kosova, Ofsayt ama Gol (Köln: Verlag Der Buchhandlung Walther König); Türkçesi baskısı: (http://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf.): 47.

47. Hasan Bülent Kahraman, Türkiye'de Çağdaş Sanat, Akbank Yay., İstanbul, 2013, s. 86.

48. Halil Altındere-Süreyyya Evren, Türkiye Güncel Sanatının Kırk Yılı, Revolver Publishing&Art-ist Yay., İstanbul, 2007, s. 17.

2000'li yıllardan sonra kadınların üretimine gösterilen ilgi, kadınların tam da o dönemde olağanüstü bir yaratıcılık evresine girmiş oldukları yanılmasını uyandırabilir. Oysa, Füsun Onur, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Ayşe Erkmen gibi sanatçılar, 1970'lerden itibaren alternatif ifade olanakları ve konu dağarcığıyla resim ve heykelin alışılagelmiş üsluplarının ve yöntemlerinin ötesine uzanan, bu pratiklerin ve sanatın doğasını sorgulayan; eleştirel bir tavır içeren yapıtlarıyla sanat ortamında var olmuş sanatçılardır.[49] Dolayısıyla, yapıtlarına 20 yıl gibi bir zamandan sonra gösterilen yoğun ilginin, esas olarak sanat ortamındaki eril otoritenin kabuk değiştirmesiyle ilgili olduğu iddia edilebilir.

Sanat ortamında sözde salt estetik değerler üzerine temellenen ama özde ideal "Türk sanatı"nın peşinde milliyetçi bir modernist anlayışın yerini, 1990'lı yıllarda aşınmaya başlayan ulus-devlet ideolojisinin etkisiyle, özellikle etnik temelde kimlik politikalarının görünürlüğünü önemseyen, anti-milliyetçi, anti-otoriter ve ilkesel olarak eşitliği ön planda tutan, liberal ve siyaseten doğru bir tavır almıştır. Sanatla siyasetin fazlasıyla iç içe geçtiği bu süreçte kadınların üretiminin her şeyden önce bu kültürel konjonktür içinde yorumlandığını ve değerlendirildiğini söylemek mümkündür. Resim ve heykel gibi geleneksel ifade biçimlerinin aşıldığı, fotoğraf, video, performans, enstalasyon gibi alternatif ifade arayışlarının çağdaşlığın ölçütü olarak algılandığı bir süreçte bu tür üretimlere 1970'lerden itibaren başlamış kadınların yerel ortamlardan çok uluslararası ortamlarda artan görünürlüğü, zaten er ya da geç ilgisiz kalınamayacak bir birikim oluşturmuştur.

Öte yandan bu birikimin değerlendirilmesinde geleneksel sanat tarihinin eril ve hegemonik yapısının tümüyle aşılmadığı da iddia edilebilir. Evet, "bayan ressam" olgusu aşılmıştır ama cinsiyet hâlâ ayırıcı bir kategoridir; çoğu zaman kadınlık, sanatçılıktan önce algılanan bir unsur olmaya ya da öyle sunulmaya devam etmiştir. Bir hegemonik yapı olarak kanonlaştırma ya da öznel olarak önem verilen olgulara göre belirlenmiş birtakım

49. Bu sanatçıların 1970'lerden 1980'lere uzanan üretimini ve "güncel" sanatla ilişkisini değerlendiren bir yazı için bkz. Ahu Antmen, "Cinsiyetli Kültür, Cinsiyetli Sanat: 1970'lerden 1980'lere Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Sanatçılar", *Toplum ve Bilim*, Sayı 125, 2012, s. 63-89.

ölçütler üzerinden en büyükleri, en güçlüleri saptamak çabası ve iddiası da geçerliliğini korumuştur. Örneğin, sanatçı ve yayıncı Halil Altındere ile yazar Süreyyya Evren'in "101 referans yapıt üzerinden" bir tarih denemesi sayılabilecek *Türkiye Güncel Sanatının Kırk Yılı* (2007) kitabı, ısrarla bir kanonlaştırma amaçlanmadığını dile getirmesine rağmen, bir kanon denemesi sayılabilir.[50] Bu kitapta yazar Süreyyya Evren, 1990'lardan sonra kadınların üretimiyle birlikte Türkiye'de erkek egemen kültürün, erkeğin sökümünün de başladığını belirtir;[51] ancak yapıtları yorumlarken odak noktası, esas olarak, ulus-devletçi milliyetçi ideolojinin eleştirilmesidir. Hasan Bülent Kahraman'ın kadınların üretimine yoğun bir biçimde odaklanan Çağdaş Türk Sanatı'nda (2013) ise, eksik bir kanona görmezlikten gelinmiş kadınları ekleme çabası dikkat çekicidir ama kadınların üretimini neredeyse salt cinsiyet kimlikleri üzerinden yorumlamak çabası ön plandadır. Güncel sanatın kurumsallaşmasında önemli bir rol oynayan küratör Vasıf Kortun'un yazar Erden Kosova'yla birlikte yayımladığı *Ofsayt ama Gol* (2004) başlıklı kitapta ise, neredeyse yalnızca kadınlardan oluşan başlı başına yeni bir kanon oluşturma çabası dikkat çeker. Türkiye'de çağdaş sanat üretiminin yalnızca cinsiyet kimliklerini değil, kuşak farklılıklarını da aşarak 1990'lardan itibaren çağdaşlaştığını savunan bu metinde, kanonik yapı bir aile modeline uyarlanır. Füsun Onur'u "büyükanne" (ve Sarkis'i büyükbaba), Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa ve Hale Tenger'i "anne", onlardan sonra gelen kadın sanatçı kuşağını da "kırılgan kızlar" (erkekleri de kötü oğlanlar) olarak belirleyen bu aile modeli,[52] kadınları geleneksel toplumsal rollerine indirger, dahası kırılganlık gibi cinsiyetçi klişelerle tanımlar.[53] Rol biçici, tanımlayıcı otoriterliğiyle kadınları özünde doğalarına indirgeyen bu yaklaşım, kitapta sık sık eleştiri konusu

50. Kitapta, seçilen yapıtların, son kırk yılın "nesnel ölçütlere göre üzerinde uzlaşılmış ortak değerleri yansıtan" köşetaşları olduğu belirtiliyor ama en nesnel sayılabilecek ölçütlerin de kişisel ya da ideolojik tercihleri yansıttığı söylenebilir. Bkz. Altındere-Evren, a.g.k., 14.

51. Altındere-Evren, a.g.k., 17.

52. Kortun-Kosova, a.g.k., 48.

53. Kortun ve Kosova'nın bu metni, daha önce andığım *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı 1970-2010* başlıklı kitapta da inceleme konusu edilmiş; ancak orada hiyerarşi kurmayan, aksine yenilik getiren bir kanon modeli olarak sunulmuştur. Bkz. Özpınar, a.g.k., 109-110.

olan "Cumhuriyetçi erkek zihniyeti"nden ne kadar ya da nasıl uzaklaşıldığı sorusunu düşündürür. Ayşe Kadıoğlu'nun işaret ettiği gibi, kadın haklarını savunmalarına ve kadınları toplumsal yaşama katılmaya teşvik etmelerine rağmen, Cumhuriyetçi erkeklerin kafasında da hep evcil ve şefkâtli bir kadın imajı vardır. Kortun ve Kosova'nın kitabında, bu dönemin sanatında "baba" figürünün olmayışı üzerinde özellikle durulurken, sözü edilen sanatçıların yurtdışında tanınırlığında büyük rol oynayan ve sanat dünyasında genel olarak iktidarla özdeşleştirilen küratörlük kurumunun temsilcisi Alman küratör Rene Block'un, "yaşlı ve bilge üvey baba" olarak sunulması ise, eril bir cinsiyet düzeni arayışının sürekliliğini açıkça hissettirir.

Sonuç olarak, 1940'lardan 2000'lere uzanan süreçte Türkiye'nin sanat tarihi yazımını erkeklerin üstlendiği ve kitaplarında kadınları tümüyle dışlamayan, hatta yakın dönemde siyaseten doğru dozda bir kadın-erkek eşitlikçiliğine temellendirmeye çalışan bir anlayış güttükleri söylenebilir. Cumhuriyetçi modernist ideolojinin hâkim olduğu, yerel sanat ortamlarının ön planda olduğu dönemlerde kadınlar daha fazla dışardadır ama daha yakın dönemde sanat ortamlarının daha uluslararası bir nitelik kazandığı süreçte kadınlar büyük oranda "içerde"dir. Avrupa ve Amerika sanat çevrelerinde 1960'lardan itibaren aşınmaya başlayan erkek egemen modernist paradigmanın, hem sanatta hem sanat tarihinin yazımında Türkiye'de 2000'li yıllardan itibaren etkili olmaya başladığı açıktır. Öte yandan, 2000'li yıllar boyunca sanat tarihine kanonik bir yaklaşım getiren sergilerde kadınların temsil oranları son derece düşüktür; hangi ölçütlere göre belirlendiği de tartışmalıdır. Üstelik sanat tarihi kitaplarında olduğu gibi bu tür sergilerde de kadınların az sayıda temsili, görünürlüğün kendisinin başlı başına bir değer kabul edildiği sanat ortamlarında aslında zaten çok az sayıda kadının görülmeye değer yapıtlar ürettiği algısını pekiştirmektedir. Kısacası, kadınları tarihin özneleri değil de "kadın sanatçı" numuneleri olarak konumlayan yapı hâlâ yıkılmadığı gibi, içeri almanın, dışarı atmanın ölçütlerini belirleyen de nadiren kadınlardır.

Linda Nochlin'den Nanette Salomon'a, Griselda Pollock'a pek çok feminist sanat tarihçisinin önerdiği gibi, büyük adamların ya da kadınların ötesinde bir tarihyazımı arayışına girmek, kadınları numuneleştiren, çeşitli biçimlerde araçsallaştıran yapıyı

bozmak için yeni modeller aramak ve bulmak zorunludur. Başka tür bir tarih yazıcılığı gereklidir; Serpil Çakır'ın işaret ettiği gibi, bu yazıcılık, kadınların bir alt gruba indirgendiği, "telafi edici bir tarihçilik" biçiminde değil, mevcut bilgi alanlarını da dönüşterecek biçimde dahil oldukları bir anlayışla gerçekleşmelidir.[54] Türkiye'de bu anlamda yeni modeller, kadınların, sanat tarihi yazımına erkekler kadar istekli olmaya başladıklarında ortaya çıkacaktır belki de.

54. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 1994, s. 17.

Kadını Yazmak, Kadın Olarak Yazmak....

Latife Tekin - Asuman Susam

ASUMAN SUSAM - Merhaba, iki gündür biz burada çok güzel bildiriler dinliyoruz, çok önemsediğim bir buluşmanın içindeyiz ve çok sevgili Latife Tekin'le bir kez daha yan yanayız ve konuşacağız, bu benim için çok büyük bir heyecan gerçekten. Hepimiz sokaktan geliyoruz, orayla, hayatla iç içeyiz. Sokağın dinamikleriyle akademideki ve sanattaki hayatı kesiştirebildiğimiz yerden hakikati üretebildiğimiz zaman daha güzel yarınlarımız olacak diye düşünüyorum.

Burada şu dakikalarda buluşmuş ve konuşuyor olmanın böylesi bir yarın umuduna tekabül etmesini, böyle dinlenmesini, hepimizin yenilenerek buradan çıkabilmesini diliyor ve umut ediyorum.

Biz, yazar kadın olmak ve kadını yazmak meselesi üzerine Latife ile söyleşelim istedik. Onun edebiyatı odağında, metinlerini açmaya çalışarak bu merkezde sorularım olacak ona. Sohbet bizi bu bağlamıyla nereye götürür, bunu bilmiyoruz. Konuya ilişkin kısa bir giriş yapmak yerinde olacaktır. Bu sempozyum bağlamında bizim burada yazan kadınlar olarak olmamızın bir karşılığı var mıdır, varsa bu karşılık nereden okunmalıdır? Dünden bu yana özellikle "kanon" kavramı üzerinden, sözcüğün bizdeki o tartışmalı hali üzerine dikkat çekici konuşmalar yapıldı.

Harold Bloom Batı Kanonu'nda, o devasa kitabında Milton'dan, Shakespeare'den yola çıkarak babanın gölgesinde, babanın oğullar tarafından geçilme endişesiyle oğulun baba tarafından yenilip yutulma korkusu üzerindeki gelgitler ve gerilimle oluşan bir edebiyat inşasının varlığından söz eder. Tahmin edileceği üzere sonraki eseri *Etkilenme Endişesi*'nde de görüşlerini sürdürürken kadınlardan hiç söz etmez. Kadınlar yoktur bu kanonda. Adı olmayan kadının doğal olarak "etkilenme endişesi" de yoktur. Bu paradigmayı eleştiren feminist yazarlar, eril aklın bu endişesinin karşısına "yaratma endişesi" kavramını koyarlar. Babaya ait olan, erkin ve eril aklın alanına ait olan yaratma, kadın için söz konusu olabilir mi? Kadın bu dille, eril bir kuşatma altında kendini yazabilir mi? Biz kültürün içinde ve verili olanla kuşatılmışken, kendimizi bu dille inşa etmeye çalışırken kendi hakikatimizle ne kadar varız? Kendimizi hakikatin dilinden ne kadar kurabiliyoruz? Kendi sözcüklerimizle var mıyız? Dişil bir dil ve söylem mümkün mü? Bu ve benzeri sorular, yazan kadınların en temel sorunları olageldi. Kadın oluşla yazar oluş meselesinin kendisi aslında sonsuz açıklığı içeren bir deneyim alanı. Nasıl tek bir kadınlık halinden söz edemiyor, kadınlar var diyorsak; kadın süreç içerisinde durmadan deneyimleriyle, bedeniyle akış içinde değişiyorsa yazar olmak da böyle. Bunu buraya gelmeden önce sevgili Latife'nin külliyatını gözden geçirirken bir kez daha yoğun bir biçimde hissettim, bir kez daha buradan düşündüm. Elbette çoğumuz biliyoruz ve onun iyi okurlarıyız ama yine de ben Latife'nin kitaplarını bir hatırlatmak istiyorum. *Sevgili Arsız Ölüm,* ki benlik inşamda Latife Tekin'in yazar olarak önemi büyüktür. Kendi tavrımın oluşmasında, ben'imin hallerini görmemde üzerimde emeği olan yazarlardan biridir ve *Sevgili Arsız Ölüm*'le başlar bu etki. Belki de içindeki ben'i ile konuşuyor olmasıyla ilgilidir bu.

İçerideki bizle konuşmayı öğreten bir kitaptır. *Berci Kristin Çöp Masalları, Gece Dersleri, Buzdan Kılıçlar, Aşk İşaretleri, Ormanda Ölüm Yokmuş, Unutma Bahçesi, Muinar* romanları... Birbirimize hatırlattığımız *Bir Yudum Sevgi* filminin senaryosu ve *Rüyalar, Uyanışlar Defteri*... Evet, şuradan dilden başlayayım istiyorum sorularıma ben. Latife Tekin romancılığı dendiği zaman aslında akıllara gelen ilk şey dil. Dil ile hayata bakan bir yazar olduğunu düşünüyorum. Yazar kadın oluş ve yazan bir kadın oluş ve kadını romanlarıyla kurma meselesinde dil ile ilişkisi, dünya ve dil ilişkisi Latife Tekin'in nasıl kuruldu ve nasıl açıklanabilir bu ilişki?

LATİFE TEKİN - Teşekkür ederim, Asuman, söylediğin güzel sözler için de. Çok teşekkür ederim beni bu sempozyuma davet ettiğiniz için. Epey olmuş İzmir'e gelmeyeli, en son oldukça tartışmalı bir toplantıdan sıyrılıp dönmüştüm Gümüşlük'e. Okumuş olanlar anımsayacak şimdi, *Sevgili Arsız Ölüm*'de anlattığım evde bir gelin vardır, dilsiz, işaretlerle konuşur. Konuşma yasağına uymak zorundaydı gelinler, buna gelinlik etmek deniyordu bir vakitler, hâlâ kimi evlerde gelinler susuyor biliyorum, konuşmuyorlar, ağızları eşarplarının bir ucuyla örtülü. Öyle susan bir gelinin olduğu bir evde büyüdüm ben. Çocuk olduğum halde benim konuşma hakkım vardı ama gelinimizin yoktu. Çocukluğumdan, ilk gençliğimden yola çıkarak, yavaş yavaş göçle gelip kentte tutunmaya çalışan öyle bir ailenin dağılışına şahit olan gelinin dilinin çözülmeye başladığını da hikâye edip anlatıyorum *Sevgili Arsız Ölüm*'de.

Göç fırtınasının içinde kentte yoksullaşmış bir ailenin çocuğu olarak büyüdüm ve öyle yazdım, yirmili yaşlarımda, politik hareketin içinden gelen genç bir kadın olarak. Burada görüyorum arkadaşlarım var, arada selamlıyorum, dostlarım var, onlar için de bildik bir hikâye zaten *Sevgili Arsız Ölüm* hikâyesi. Hep söylediğim gibi ilk kitabımı sezgisel olarak verdiğim bir kararla düşünüp yazmaya koyulmuştum, evimizin içinde konuşulan dille yazacağım demiştim. Bu kararı vermiş olmamın sebebi üzerine de düşündüm sonraları elbette, başka türlü de olamazmış zaten, bir yazı dili kuracaksam, evin içinde konuşulan dille yapabilirmişim bunu ancak; çünkü göçle geldiğimiz İstanbul'da sokakta, okulda konuşulan dil, yani evin dışında konuşulan Türkçe, kulağımın yabancıladığı başka bir dilmiş gibi çarpıyordu bana. Geçtiğimiz günlerde Berlin'de bir söyleşi sırasında söz dil meselesine geldi

yine. Dış göç ve iç göçle ilgili konuşurken orada şunu söyledim: Biz kendi ülkemizde aynı dilin konuşulduğu bir kentten başka bir kente göç ettik, iç göçtü yaşadığımız, siz yabancı bir dilin konuşulduğu başka bir ülkeye göç ettiniz, gittiğiniz yeni ülkede yaşayanların dilini bilmiyordunuz, ama biz göçtüğümüz yerde yaşayan insanlarla aynı dili bilip konuştuğumuzu düşünüyorduk, Türkçe'den Türkçe'ye göçün yaşanması da anlatılması da çok daha zordur bana kalırsa, aynı dili konuşup da anlayamamak, anlatamamak kafa bulandırıcı, kalp sıkıştırıcı bir durum.

Yani bu dil meselesi, dille yaralanmış olmak, dil şaşması, aynı dil içinde bocalamak öyle bir mesele ki... Bir kadın olarak yazmak isteyip de kalemi eline almak, o cesareti kendinde bulmak ayrı bir macera. Hangi dille yazacaksın? Kadının gerçekten de yazı yazmaya başladığı zaman kendine has bir dili olabilir mi, olması kolay mı? Böyle bir yerden baktığımız zaman kadın ancak geleneksel anlatıların, masalların, halk hikâyelerinin kadınlar tarafından aktarılıp dönüştürüldüğü kadınlar dünyasının içinden geçerek, ev içine sıkıştırılmış kadının mırıltısına, fısıltısına kulak verip işaret dilini tanıyıp anlayarak kendine bir dil bulabilir. Ama bulduğu bu dille de neyin ne kadar edebiyatını yapabilir? Zor bir şeydir yani bir yazı dili kurmak kadınlar için.

Başa dönecek olursak verdiğim o sezgisel karar, kendi kişisel dilimi kurabilmem için bana bir yol açmıştı. Kendi kuşağımdan erkek yazarları yakından izleyerek yaşayıp yazdığım bir süreç var, düşünürdüm o zamanlar, çünkü ev içinden bulduğum gizil dille, yani kadınların mırıltısını, fısıltısını taşıyan, susup söylemeyen dilimle yazı dili oluşturmaya çalışırken bakıyordum ki edebiyat dünyası bir erkek dünyası. Yazanlarıyla, yazanlar üstüne düşünenleriyle çoktan iktidar alanları oluşmuş, yazar sendikaları, dernekleri, yanlarına yaklaşılmaz yöneticileriyle ağdalı güç ilişkileri kurulmuş, ağır hiyerarşi var. Roman o dille yazılmaz, öyle şey söylenmez, her şeyin lafını eden yargılayıcı ahlakçı bir hava egemen kültür edebiyat dünyamıza, kadın yazarlara karşı erkek dedikodusu yaygın. O havayı bırakıp işin yazma sürecine bakayım desem, ilk kitaplarımdan sonra fark ettim ki erkek yazarlarımız benim uğraştığım gibi dille filan uğraşmıyorlar öyle, dil karşısında benimki gibi bir dertlenişleri yok, dille çarpışa çarpışa yazmıyorlar sanki. Güzel kurgular yapıyorlar, oyunbazlık ediyorlar, bulmacalı hikâyeler kuruyorlar, okurun saklı bilgiyi

sezip kendini iyi hissedeceği anlatımlar, polisiye düzeneği... Yani nasıl sinemanın ışık renk gölge oyunları var, öyle edebiyat oyunları, teknik geliştirmece, daha iyi büyüleyenini, avutanını yapabilmek, daha karmaşık kurgular eylemek...

Çoğunun meselesi, derdi buymuş gibi geliyordu bana, dil onlarındı zaten, hazır malzeme, gerisi işte yazmaca anlatmaca. Ama bir kadın yazmak istediğinde o eski kayıp bilginin fısıltısını, mırıltısını devşirmesi gerekiyor, az daha derine inip işaretleri, imaları çevirip bir dil yaratması gerekiyor bile diyebiliriz. Dili yarattık, sesi işleyip kendimize bir dişil dil uydurduk, bu defa da edebiyat eseri dedikleri biçimler bize yabancı, erkekler tarafından formatlanıp dondurulmuş anlatı biçimlerinin kadınlara uymazlığı meselesi var, adamların biçimlerini de eğip bükeceksiniz, kurguyu da dağıtacaksınız, ateşe vermek en güzeli aslında, erkek kurmuş, kadın yıka yaka yazacak.

Diyeceğim derdin dili bulmakla halledilemeyeceğini anlayıp sarsıldığım başka bir zaman daha var, erkeğin kurgusunu da değiştirmek gerekiyor, hiyerarşik bir yapı çıkıyor karşınıza. Erkek yazarların metinlerini göz ucuyla okusam görürüm o hiyerarşik kurguyu, her şeyi kontrol etmek isterler, bütün o kahramanlarına roller verip. Bir romancı düşünün ki kahramanlarına özgürlük hakkı tanıyıp acımaz, cümle cümle planlar ne yapıp edeceklerini. Her şey aşağıdan yukarı, yani işte romanı, metni roman yapan şey, dramatik kurgu öyle bir tasarlanmıştır ki, ben onun arkasındaki erkeği görüp iç geçiririm. Sözcüklerin duygusunu, kokusunu, tadını bir yana bırakalım şimdi, cümle arasında okunan iktidar, güç iletileri, hiç öyle hesaplaşmadan, yani bizce hesaplaşmadan, erkek erkeğe boğazlaşmaları öldürücüdür, o başka, kadınların dilsizliğini mesele etmeden güzel kitaplar yazarlar.

Bir kadın yazarın elinden çıkmış iyi bir kitap okumak benim için müthiş bir şeydir, ruhum coşar, ufkum genişler. Ne iyi ki bizden önce, edebiyatımızın kara damarı dediğim kadın edebiyatçılarımız var. Karalıkları da hakkıyla çatışmış olmalarından geliyor. Sevim Burak var mesela, Leyla Erbil var, Tezer Özlü var, Sevgi Soysal var. Farklı farklı biçimlerde dünyalarını kurmuşlar, kendi dünyalarını hissettiğim romancılar, öykücüler. Tabii onların nasıl engellendiklerini de az çok biliyorum erkekler tarafından. Hem kurdukları dili, yazdıkları metinleri, hem de o dünyanın içinde var olabilmek için kadın edebiyatçı olarak

uğradıkları saldırıyı, hakareti, zorlamayı... Bütün o süreçler de henüz yazılıp çizilmemiş ama bildiğim, tanık olduğum bir başka yanı da var bu dünyanın. Yani neredeyse tacize girebilecek biçimde böyle huzursuz edildiler bizim kadın edebiyatçılarımız. Bunları biz kendi aramızda konuşurduk, yeni kuşaklar şu anda belki bizden önceki kuşaklara göre, bize göre daha rahat hareket edebiliyorlar. Sadece Türkiye'de değil, uluslararası toplantılarda söylüyor kadın yazarlar, dünyada da durum farklı değil. Kadın edebiyatçılar ya da kadın sanatçılar bir yerden sonra engelleniyorlar. Tüm bunların farkında olan kadınlar başka türlü yeni girişimlere öncülük ediyorlar, küçük, butik yayınevleri kuruyorlar, bizde de yavaş yavaş olabilir bu. Böyle nereye gidebiliriz bu piyasa baskısıyla bilmiyorum ama, bir ümit yine de.

ASUMAN SUSAM: Aslında tür meselesi bakımından son derece önemli söylediklerin. Çünkü roman özellikle merkezdeki özne, eril aklın kendisini merkeze koyan bir erkek anlatıcının yazma hali ile bir iktidar bloku yaratıyor. Yatay bir düzlem üzerinde, kendini merkeze almadan, yüzergezer bir hal içinde öznenin kendini dille aradığı kadın yazınında inşa meselesi de bambaşka bir şeye dönüşüyor. Ve bunda en belirleyici olan şey de –biz bunu *Sevgili Arsız Ölüm*'de de gördük, tanıdık, hissettik– tekrarlardan kaçarak, kendini kurmak, yıkmak ve yeniden yapmak üzerinden bence cesurca başka başka yazma stratejileri aramak olduğunu düşünüyorum. Yani dilin kendisini o verili olan katı, değişmez merkezinden oynatıp yerinden ederek farklı stratejilerle yazmak.

Çok şanslı bir yazarsın aynı zamanda. Çünkü Latife Tekin ile ilgili yazılmış onlarca tez var. Hepsine göz attım onların, kiminin çok sağlam argümanlarla sana yaklaşmış olduklarını, yakın okumalar yapmış olduklarını gördüm. Ama kimilerinde de tırnak içinde toplumcu gerçekçi ve büyülü gerçekçilik meselesine dair kalıp ve ezber değiniler var ki, orayla ilgili biraz konuşmak gerekiyor galiba. Ben senin büyülü gerçekçi olmadığını düşünüyorum ve hissediyorum. Bu gerçek üstücülüğü kullanma meselesinde sende bu topraklara özgü başka stratejiler ile kendini kurmak var. Ben böyle hissettim okuma deneyimim sırasında. Merkezdeki, alıştığımız roman anlatıcısını değil de sen, sözlü geleneğimizin getirdiği bütün verileri, sesler olarak toplamış, biriktirmiş bir anlatıcıyı romanlarında gezdiriyorsun,

yanılıyor muyum? Bu kadınların beslenme biçiminden kaynaklı biraz değil mi? Çünkü bunun ben yazıda çok kadına ait bir şey olduğunu düşünüyorum ve Türkçe romanda da senin bunu otantik bir kavrayışla yakaladığını biliyorum.

LATİFE TEKİN - Asuman ne büyülüyüm ne de gerçekçiyim aslında. Ama büyülü gerçekçi sözü de fena bir söz değil, bir yerlerden ödünç alınmış, apartılmış demek istemiyorum, pek o kadar ilgilenmiyorum çünkü. Gençken bunları mesele ediyordum ama artık zaman kıymetli benim için. Bir defa bizde daha yeni bir alan bu, edebiyat eleştirisi, sanat eleştirisi okunuyor okutuluyor artık, iyi bir şey elbette, yıllar içinde ilham verici, ufuk açıcı yetkin örneklerle karşılaşacağımızı umuyorum.

Sözlerini söyleyecek eleştirmenler, okurlar, biz de derdimizi dökeceğiz kâğıtlara. Aklıma geldi şimdi, yıllar önce okunması gereken kitaplar listesi çıkarmış bizim solcu arkadaşlar, otuz yıl sonra fark etmişler ki aynı liste o kitap fuarı bu imza günü dolaşıyor hâlâ. Böyle işte tekrarı tekrar ederek her şeyi anlamsızlaştıran bir döngü var. Arayan aradığı şeyi gider bulur diyoruz da...

Nereden besleniyorum, böyle işte muğlak, kayıp durumlardan besleniyorum. Söylediğin gibi yapıp yıkıyorum, yapıp yıkıyorum.

Tekrara düşmek istemiyorum, bir tane daha Sevgili Arsız Ölüm, Berci Kristin, Unutma Bahçesi fazla olurdu, öyle değil mi? Sezgisel bir kararla başlayan yazı maceram, el yordamıyla edindiğim bilgiler ışığında sürüp gidiyor, heves ettiğim yeni bir kitap için kendimden yeni şeyler öğrenmeye çalışıyorum işte, ta başında roman yazmayacağım demişim, bunu söylememe sebep olan şeyler değişmiş gibi gelmiyor bana, roman yazacaksanız, dramatik bir macera yaşayacak kahramanınız olacak öncelikle, toplumla çatışacak bir birey. Biz ağır dramatik maceralar yaşıyoruz ama toplum karşısında teke düşüp yalnızlaşmadan, köy kasaba kent kalabalığına karışarak. Şu anda mesela ülkemizde oldukça dramatik bir dönüşüm, toplumsal çatışma yaşanıyor, ama edebiyatçısının bile kendi çatışma biçimini özgürce belirlemesine izin vermeyen içli dışlı bir hava mevcut, hal ve gidişimiz topludur yani. O yüzden de ben kahramanlarımı romana, romanı da kahramanlarıma uyduramadım, anlatmak istediğim insanlar bir çocukluk duygusunda takılıp kalmış gibiydiler. Onların yaşadıklarını nasıl dile getireceğimi düşünüp dururken, tabii kahramanlarımın çoğu kadın ve kadınların hikâye ediş

biçimleri, mücadele yöntemleri, benim kurguma da yansıdı ister istemez. Mesela Berci Kristin Çöp Masalları mahalleden hiç dışarı çıkmamış bir kadının gözünden anlatılır. Kadınların ritmi ele geçirdiklerini düşünürsek ayrıca, hayat içinde de, ritmik bir müzik duyulmalı yazdıklarımda, kadın telaşını, çırpınışını karşılayacak bir melodi. Öyle hani bir yandan ocakta yemek pişecek, bir yandan çocuk giydirilecek, bir yandan koca evden gönderilecek, o idareci telaş ritminde yazılmışçasına hızlı, akışkan... Bütün bunlar tabii anlattığım, anlatmak istediğim insanlar hakkında düşünürken, kalbime, elime, kalemime doğan şeyler. İşte üç erkek bir kadın yazar beraber ünlenmişiz, herkes cinsiyet vurgusuna gerek yok yazar yazardır dediğinde hayır ben kadın yazarım diye itiraz ederdim. Oysa bizim edebiyatçılarımız, kadın edebiyatçılarımız, kadın erkek yazar ayrımı yapmamak için bize kadın yazar demeyin, bize de yazar deyin, derler. Böyle bir tartışma olmuştu bir vakitler. Bana kadın yazar deyin, bu bir aşağılamaysa, ben o aşağılamayı üstlenmek isterim. Aynı şeyi yoksul ya da genç olmakla ilgili de söyledim, söylüyorum. Bütün bunlar benim o bir yerde durma kararıma bağlı olarak kurgumu da yazımı da etkiledi ve etkilemesi de kaçınılmazdı.

ASUMAN SUSAM - *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndan söz ettiğin için hemen aklıma gelen bir şey, Çiçektepe... Aslında o parçalı anlatıda mekânın kendisinin de kahramanlaştırıldığını görüyoruz. Romanın yazıldığı dönemlerde göç etmişlerin aslında şimdiki zamanında başka bir sosyolojik yara var. Ciddi sorunlardan bir tanesinin büyük kentlerde kent yoksulluğu ve kent yoksulları olduğunu düşünüyorum. *Berci Kristin*'i yazdığın zamanlardan şimdiki zamana, yetmişlerde seksenlerde köyden kente göçler üzerine, kent dokusunun değişmesi söz konusuydu. Şimdiki zamanda da özellikle İstanbul'da ve İzmir'de bunu çok net görüyoruz ama, kentsel dönüşümün vahşi bir şekilde dönüştürdüğü bir kent dokusu var ve çeperlere doğru yoksulları halının altına süpürür gibi iteleyen bir sistemin içinde kuşatılmış durumdayız. O günden bugüne kentle Latife Tekin'in ilişkisini, –tabii sonra doğa ve ekofeminizm meselesine de geleceğiz ama– yazma süreçlerine de yansıyan kenti ve kentteki bu değişen yoksulluk algısı ile ilgili fikirlerini hem önemsiyorum, hem merak ediyorum.

LATİFE TEKİN - Ben de merak ediyorum aslında yoksulların ne yaptığını, halının altı gene iyi. Yani artık onlar ölümüne

görünmez oldular. Hayatları bilinmez hale geldi hepimiz için. Zaten 12 Eylül'den önce ve hemen sonra organize sanayi bölgeleri oluşturuldu, fabrikalar taşındı, kentsel dönüşüm dediğimiz şey. Sadece Boğaz'a kazıklı yol yapmadılar, aynı sıralarda fabrikaları da taşıdılar. Yani işçilerden, yoksullardan kent merkezlerini arındırdılar. Paris'i, Roma'yı nasıl arındırdılarsa öyle. Yoksulları gözden uzak tutmak için birikmiş deneyimler var, işte yoksullar nasıl kentin dışına atılır. Aynı yollardan geçerek, aynı süreçlerden... İstanbul'u da mümkün olduğunca arındırdılar ve çok yakın zamanda gözümüzün içine baka baka yaptılar bunu biliyorsunuz.

Yani şurada etrafımıza baksak, gördüğümüz her şey emekle oluşturulmuş ama, bunu yapan insanlar neredeler, bunu hiç merak etmeyelim istiyorlar. Oradalar aslında, Torbalı'dalar, Çorlu'dalar işte, Dilovası'nda topluca yalnızlaşmışlar. Kadın işçiler fabrika atölye bölgelerinde erkek tacizine karşı direniyorlar mesela. Öyle üç dört kadın, birbirlerine arkalanıp. Gidin sanayi bölgelerine, sokak arası bir duvar dibinde bekleştiklerini göreceksiniz. Mobbinge karşı direniyorlar, ücretlerin verilmemesine karşı direniyorlar, yönetici zorbalığına zulmüne direniyorlar ama seslerini duyurabilecekleri kanallar kapalı. Ne yaşadıklarıyla ilgili konuşabilmek kolay değil öyle. Atılan, dışlanan, kent merkezinden sanayi bölgelerine sürülen işçilerle, Anadolu'dan göçle gelip o bölgelere yerleşmiş, yerinden yurdundan kültüründen kopmuş insanların karman çorman olduğu bir durum söz konusu. Aralarına karışıp artık neredeyse bir dil olmaktan çıkmış dillerini çözmek, ne yaşadıklarını, hayata nereden baktıklarını anlayabilmek zor.

Berci Kristin'den ve *Buzdan Kılıçlar*'dan sonra yoksullar hakkında yazmaya devam etsem ne anlatacaktım ki? Kaybolmuşluğu, dağılmayı, uğradıkları kötülükle sürüklendikleri acı hayatları... Fuhuşu, mafyatik ilişkileri, kötülüğün çeteleşmesini... Tetikçi de yoksul, çalıp dolandıran da, yani sokağı boylamış bütün o işsiz güçsüz insanlar. Benim yoksulların bir kısmı böyle parçalandı, ortalıklara saçıldılar, eh işte orada burada iş bulanlar, imalathanelerde, atölyelerde, fabrikalarda onlar da görünmez oldular, dünyalarına bile giremiyoruz. Yazmayı yüreğim kaldırmadığı için, reddettiğim için diyelim ya da kopup gittim. Yoksuluyla varsılıyla insanların ötekileştirdiği varlıklara, doğaya yüzümü döndüm, ayağımı toprağa basarak yaşayıp yazmaya çalıştım.

12 Eylül sonrasında da benzer şeyler hissettik. Kendi dünyamıza çekilmek, kendi içimize dönüp bakmak... Eve dönüş, ev içi kaynaklara... 15 Temmuz'da da benzer bir şey yaşadım, yine öyle üstümüze bir şey geliyor, yoksulların yanına gitmek istedim. Onlarla olduğum zaman kendimi çocukluk evimdeymiş gibi hissediyorum. Ama onların yanına gittiğimde de dediğim gibi içimi sızlatan o paramparça olmuşluk... Yoksullar her zaman öyle dilsiz, acı biçimde masumdur, giderek un ufak olduklarını görüyorum. Bir zaman, işte 12 Eylül öncesi sinemamıza, edebiyatımıza konu olmuşlar, tabii ki zenginlik yüceltiliyor hep ama yoksullarla ilgili bir vicdan vardı, şimdi zalimlik meşru, büyüklenme böbürlenme politikası, kazanan o oldu, başka bir seviyeden konuşuluyor bütün politik meseleler. Sanki yoksullar yokmuş gibi konuşuluyor. O yüzden kadınların da kadın edebiyatçıların da yoksulların alanına gireceklerini düşünüyorum. Ben kendim de heves ediyorum aslında, içimde bir şeyler kıpırdıyor. Yoksullar ile ilgili bir vicdan oluşturmak gerekiyor. Dışlanmış milyonlarca yoksuldan söz ediyoruz. Yani iki bin, üç bin, dört bin kişinin çalıştığı fabrikalardaki işçiler var ve biz onların orada ne yaşadıklarına dair hiçbir şey bilmiyoruz. Edebiyatçılar, sanatçılar, yazarlar ses olmayacaksa ülkeden umudumuzu kesmemiz gerekiyor diye düşünüyorum.

ASUMAN SUSAM - Evet, katılıyorum buna. İçe dönüş ve vicdan meselesinden söz ettin Latife. Vicdan denilince de benim aklıma hemen unutmak ve hatırlamak üzerinden hafıza meselesi geliyor. *Ormanda Ölüm Yokmuş* ve sonra *Unutma Bahçesi*... Unutmak ve hatırlamak gelgitleri sanatta, edebiyatta, rüyada en çok karşılaştığımız. Ara bölgelerde yaşanılanlar, alacakaranlık yaşantıları bastırılıp unutulanlar... Unutmak bir kaçış olarak görülebildiği gibi başka bir şeye doğmak için de bir olanak olabilir. Senin yazar kadın olarak bellekle ve unutmakla ilgili meselen nedir?

LATİFE TEKİN - Öyle bir şey var, unutmak her zaman kötüleniyor biliyorsun. Hatırlamak, hele bizim gibi hafızasız toplumlarda hatırlamak daha kıymetli bir şey. Herkes birbirine unutma, unutma, unutma diyor. Hatırla beni, unutma beni çiçeği var. Saatlerce üzerinde konuşulabiliriz bu bellek meselesinin. Senin de konun zaten. İkimizi bıraksalar doyamayız konuşmaya herhalde. İnsanın unutarak yaşayan bir canlı olduğunu

düşünerek yola çıktım, ama unutmayacağı sözünü veren bir canlı. İnkârcıyız öyle. Yine el yordamıyla yol aldım, unutmak ve hatırlamak, benim bir önceki kitabımda, Ormanda Ölüm Yokmuş'ta mesele ettiğim şeylerdi.

Unutamasaydık her şeyi... *Unutma Bahçesi*'nde vardır böyle bir cümle. Doğduğumuzdan beri kurduğumuz her şey, her cümle zihnimizde yankılansaydı yaşayamazdık, dayanamazdık. Yani insan ancak unutarak yaşamaya devam edebilen bir canlı. Böyle bir gerçek var. Ama neyi nasıl hatırlıyoruz ve hatırlama süreçleri nasıl oluşuyor, neyi biriktiriyoruz, neyi içimizde saklı tutmaya çalışıyoruz. Bu da insandan insana değişiyor, konumdan konuma çok değişiyor. Acaba bazı insanlar hiç biriktirmeden yaşıyor olabilirler mi? Ev içindeki dilden yola çıkarak anlamaya çalıştığım şeylerdi bunlar. İçim daraldı, içim sıkıştı, içine atma, biriktirme, düşünme, gemilerin mi battı'dan başlayarak aslında hep böyle duygular ve düşüncelerle dolup boşalmaca vardır bizde. Bir şeylerin birikmemesini öğütleyip tembihleyen, düşünmeyi kuruntu etmek sayan, telkini birikimsizlik yönünde bir toplum...

ASUMAN SUSAM - Biriktirmeye dair bir direnç...

LATİFE TEKİN - Sürekli ve şiddetli bir direnç evet. Biriktirme çünkü biriktirdiğin duygular, düşünceler hasete, kıskançlığa, özlemeye, özenmeye sebep olabilir. Yoksullar, hele birdenbire unutuveriyorlar. Aslında biz hızla unutan da bir toplumuz. Hani bir zamanlar Dallas dizisi vardı. Olmayacak şeyler birden oluverirdi. Kayınpeder geliniyle nikâhlanır. Yani biriktirmezsek her şey mümkün hale geliyor. Engel tanımayan hayat enerjisinin öğüdü unutmaktır bana sorarsan, arkana bakma unut ki, yeni şeyler yaşayabilesin. Hem bizim ahaliyi anlamak, hem de unuttuğum, unutmadığım şeyler aşkına, düşüne düşüne hatırladığım şeylerin kederinden sıyrılmaya çalışarak yazdığım bir kitap.

Kadınlar da baktığımız zaman cins biçimde biriktirdikleriyle susuyorlar. İçlerinde bir şey sakladıklarını düşünüyorum -unutmadan *Muinar*'a geçerek söyledim ama- içlerinde ne birikmiş olabilir? Sakladıkları şey, sanki bir zamanlar var olan umutlu bir dünyanın anısı. O anıyı saklı tutuyorlar içlerinde ve sanki öyle bir şey yokmuşçasına oyuna vurarak, o güçle devam ediyorlar yaşamaya. Evet hepimiz aslında unutma ve hatırlama üzerine çok şey düşünüp söyleyebiliriz.

ASUMAN SUSAM Doğa meselesine gelince... Özellikle *Ormanda Ölüm Yokmuş*'tan itibaren Latife Tekin'in doğa ile ilişkisinde böyle yeryüzü ve gökyüzü arasındaki o yaşam enerjisinin tekrarı üzerinden toprağa dokunmak, ağaca dokunmak, eskiden beri var aslında. "Ben"ini kurarken ve keşfederken kendi dışındaki her şeyle, şeylerle konuşma halinin insanı doğaya yaklaştırması... Buradan doğayla kurulan ilişki varlık oluş ve varoluşla doğrudan ilişkili. O ilişki mesela Latife Tekin'de kesinlikle birden başlayan bir şey değildi. Biz aslında bu ilişkiyi diğer kitaplarda sezdirmeler ve ipuçlarıyla hissediyoruz. Ama bu romanla birlikte ormana gidiyoruz. Sonra o ormandaki yolculuk Muinar'a çıkartıyor bizi. O çok ilginç. Bu nasıl başladı? O ormanda olma hali beni mesela çok ilgilendiriyor kendi adıma.

LATİFE TEKİN - Evet, söylediğin gibi aslında erken başladı. Çünkü 2001'de basıldı *Ormanda Ölüm Yokmuş*. Çok daha önce, *Aşk İşaretleri*'ni yazdığım sıralarda düşüncesi doğmuştu bende. O duyarlılık nasıl oluştu peki, birdenbire oluşmadı elbette. Sol hareketin içinden geliyorum ben, doğa meselemiz değildi hiç. Masamızın bir ayağı yoktu işte, ne başımızı göğe kaldırıyoruz, ne denize bakıp dalıyoruz, doğayı filan düşünemeyecek kadar büyülenmiştik yani.

Sevgili Arsız Ölüm'de, *Berci Kristin*'de doğa güçlü bir biçimde varlığını hissettirir. Çöp martılarından rüzgâra, çevre fabrikalardan mahallenin üstüne salınan atıklara kadar... Ama doğrudan insan doğa ilişkisi üstüne düşünmeye İstanbul'a üzülerek başladım, İstanbul'un dönüşmesinden duyduğum mutsuzluk hastalık halini alınca. İlk kent mobilyaları filan değişmeye başladı, çay bahçelerinden tahta sandalyeler uçuverdi, taklit, plastik bir şeyler kondu yerlerine. İşte İstanbul'da sevdiğim şeyler hızla yok olup Boğaz'a yol kazıkları çakılırken... İstanbul'u New York yapacaklardı, ne kadar benzettiler ama değil mi? Kenti koruyalım diyenlerin de yeşil alanları, parkları, bostanları korumak gibi bir derdi yoktu, onlar da İtalyan apartmanlarını korumak istiyorlar, tabii ki onları da koruyalım ama ben de diyordum hiç değilse bir gecekondu mahallesini de koruyalım, yani göçle büyük kentlere gelen insanların ne yaşadığına, ne yaptığına da değer verelim, geride bırakıp kaybettiğimiz şeyleri, kendimizi kente ait hissedememekten doğan duygularımızı düşünürsek negatif bir tarihimiz oluşmuş bizim de, silinmesin o da öyle ya. Bir tane

de gecekondu mahallesini koruyalım, neyse işte, gecekonduları, gecekonducular da korumak istemiyorlardı, isteyebilirlerdi ama anlatması uzun sürer şimdi. O değişim sürecinde aslında bütün bunların kafamı karıştırıp kalbimi bulandırmasıyla başladı doğaya çekilme, şehirden çıkıp gitme isteği. İşte ağaçlara bakmaya başladım. Ormana gitmeye başladım. Bir arkadaşımla beraber neredeyse her gün ormana gittiğimiz bir zaman var. Ruh sağlığımı korumak açısından önemli bir süreçti benim için. Şimdi de düşünürsek kendimizi kötü hissettiğimizde nereye gitmek istiyoruz aslında? Bizi kucaklayacak ve kurtaracak tek şey var, doğa. Bir su kenarına gidip oturmak, bir dağın eteğinde dolaşmak, bulutların akışını seyretmek, iyileştirici olan şey, doğada öyle bir şey var.

ASUMAN SUSAM - *Muinar*'da yazar bir kadın olan Elime var ve onun içine kaçmış, onun içinden konuşan da bir kocakarı. *Gece Dersleri*'nde Sekreter Rüzgâr ve onun karşısında Gülfidan. Aslında *Sevgili Arsız Ölüm*'deki Atiye ve Dirmit de birbirinin ikizleri olarak varlar. Bu kadınların okumasını yaptığımız zaman Latife Tekin romanında çokseslilik görüyoruz. Bir kadınlar korosu aslında. Hep bir ağızdan aynı şeyi söyleyen kadınlar değil bunlar. Kakofoni yaratmaktan da kaçınmıyorlar. Dış dünya ile aralarındaki gerilim içlerine kaçmış, başka kadınlar tarafından dışarıya çıkarılıyor sanki. Şimdi zamanımız azalıyor galiba, sorulara da yanıt verelim diye, sohbetimizin kurgusunu, çemberi benzer bir noktaya getirerek kapatayım istiyorum. Yazmaya, kadın yazar olarak yazma meselesine dönelim. Bu ikizleşmelerden yola çıkıp sormak isterim, Yazar Latife Tekin'le Latife'nin arası nasıl?

LATİFE TEKİN - Benim hayatımda yazan bir kadın var, evet ama ben Latife Tekin'den ibaret değilim. Dünyaya yazı yazmak için gelmiş olduğuma inanmıyorum. Yazıyor olmak beni öyle mutlu etmedi. Ama yazmasaydım nerede olurdum, hayatın neresinde olurdum, bilemem bunu. O yüzden tabii ki yazıyor olmaya, yazmış olmaya borçlu olduğum bir hayat var ama onu kendi içimde zaman zaman susturup öteki hallerime bürünerek yaşamak istiyorum. Sonuçta biz doğanın bir parçasıyız ve bitkiler hayvanlar gibi toprağa bağlıyız. Hep söylediğim gibi yazı, sözcükler, insanın zihinsel çabası, insanın kendi yaptığı şeyler. O yüzden ne yazmış olsam, yazdıklarım ne kadar insanlara ulaşmış olsa da hayatın kendisi, onun çağıltısı her zaman beni çağırdı. Her fırsatta hemen doğaya koşarım, hemen toprağa giderim.

Bitkilerin, kuşların yanına giderim, ormana, ağaç gölgesine, kırlara, dağ başına.

ASUMAN SUSAM - Peki bu gerçek son soru. İçine kaçmış o bilge ihtiyar kadın aslında hayatın özüyle ilgili olarak anne-annelerimizin unuttuğumuz bilge deneyimlerine bizi davet eden bir ses. Belli ki Latife Tekin bunları içinde duymuş da yazmış. Aslında yazar olalım ya da olmayalım, bu sesi içimizde aramak ve orada duymak ve oradan yanıt vermek özneliğimizle, kendimizi kurma halimizle ilgili. Yapıntıdan ibaret olduğumuz bir dünyada, bir kurgu dünyasının içinde hakikate erişmenin, onu dille yakalamanın imkânsızlığını yaşıyor yazar. Bu insanın trajik yazgısı. Eğleyen özneler olarak içerideki anneanne sesini duymak... O için yırtılması, baskılanan her şeyin kendini dışarı atması... Onu nasıl yakaladın, o içerdeki sesi nasıl duydun sen?

LATİFE TEKİN - *Muinar*'ı yaşlanma sürecimde yazdım. Yaşlılıkla baş edebilmek için, önce bir kadın olarak, kendimi yaşlanıyorum baskısından kurtarmak için. Yaşlanma neden kötü, hayatımız son bulacak diye sanırım. İşte o büyülü sözcüğü bir tek oraya, dünyaya yakışıyor, şu büyülü dünyaya gözlerimizi kapatıp öleceğiz. Sonuçta ölüm var. Yaşlıları niye toplum dışına itmek istiyorlar çünkü onlar ölüme doğru gidiyorlar, ölümü hatırlatıyorlar, aslında sıkıntı bu. Ben de yavaş yavaş zamanımın azaldığını, dünyadan uzaklaşacağımı hissettiğim yaşlanma sürecinde bununla başa çıkmak, aslında yeniden ölümle ve hayatla yüzleşmek üzere kolları sıvayıp Muinar'ı yazmaya başladım. Kulağıma uzak, derin, zamansız bir kadın çınlaması çalındı önce, kitapta anlattığım kadın hikâyeleri, hiç aklımda yokken o çınlamadan doğdu desem yalan olmaz, yazdıkça şaşırıp kendi kendime galiba bu kadınlar geçmişe doğru kat kat içimdeki kadınlar diyordum, çok tanrılı dönemden yakın zamanlara kadın atalarım. Hâlâ on bin yıllık masallar yaşıyordu ben küçükken. Bizim kuşağın böyle bir şansı var, orta çağ şansı, çırayla aydınlanan odalardan internet ortamına büyük bir değişime tanıklık ettik. Şamanistik İslam diyebileceğim neşeli bir hava içinde uğultulu masalların anlatıldığı bir köyde büyüdüm, zaten bende var olan şeylerin, kulağıma işlemiş seslerin canlanması beklenmez değil o yüzden.

ASUMAN SUSAM - Çok teşekkür ederim Sevgili Latife.

LATİFE TEKİN - Ben teşekkür ederim Asuman.

Kadınların Kalemi Kadınların Romanı

Tefrikalar Bağlamında Edebiyat Kanonunda Kadın Romancıların Konumu

Ali Serdar - Reyhan Tutumlu

Farklı türlerdeki metinlerin süreli yayınlarda bölümler halinde yayımlanması olarak tanımlanan tefrika, zaman içinde modern bir anlatı türü olan romanla buluşarak romanın yaygınlaşması ve benimsenmesinde önemli bir rol oynar. Tefrika roman türünün ilk örneklerine 18. yüzyılda Avrupa'da rastlanır. Graham Law, 18. yüzyılda İngiltere'de gazete ve dergilerin tefrika bastıklarını ama bunların "yeniden basım, kısaltılmış basım veya çeviri yapıtlar olduklarını" belirtir.[1] Örneğin, Defoe'nun

1. Graham Law, *Serializing Fiction in the Victorian Press*, Palgrave, Hampshire, 2000, s. 6.

Robinson Crusoe'su ya da Fielding'in *Joseph Andrews*'u yeniden basılarak dergilerde tefrika edilmiş, ilerleyen süreçte yeniden basımlar yerine yeni, telif romanlar da tefrika edilmeye başlanmıştır.[2] 1830'lu ve 1840'lı yıllarda Fransa'da tefrika roman kendine özgü yapısıyla bir gelenek haline gelerek yaygınlaşır ve bu tür, *roman feuilleton* olarak adlandırılır. Bu dönemde gazete sahipleri tirajlarını arttırma kaygısıyla romanın popülaritesine başvurmuştur. Örneğin, Eugene Sue, tefrika romanlarıyla *Constitutionelle* gazetesinin tirajını 3.600'dan 20.000'e yükseltmiştir.[3] Yine Alexandre Dumas (baba) ve Victor Hugo *feuilleton*'un yaygınlaşmasında önemli rol oynayan diğer Fransız yazarlardır. Batı edebiyatlarından farklı olarak Osmanlı/Türk edebiyatında yeni bir tür olan romanın doğuşu ve yaygınlaşmasında tefrikalar daha etkin bir rol oynamıştır. Osmanlı okurları tiyatro ve roman gibi modern türlerin telif ilk örnekleriyle gazeteler aracılığıyla tanışmışlardır. Tanzimat, Meşrutiyet, Millî Edebiyat olarak adlandırılan dönemler boyunca hatta 1980'lere dek Türk edebiyatında birçok romanın süreli yayınlarda tefrika edildiği gözlemlenir. Dolayısıyla Osmanlı/Türk edebiyatında zengin bir tefrika roman geleneği olduğu, roman türünün doğuş ve gelişimini anlamak açısından bu geleneğin incelenmesinin araştırmacılara önemli veriler sağlayacağı açıktır.

Osmanlı/Türk tefrika roman geleneğinde kadın yazarların konumunu incelediğimiz bu çalışmadaki örneklemimiz "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)"[4] başlıklı proje kapsamında elde edilen verilere dayanmaktadır. Bu projede ilk gazetenin (*Takvim-i Vekayi*) yayımlandığı 1831 ile Latin alfabesine geçilen 1928 yılına kadar Arap temelli Osmanlıca alfabesiyle basılan süreli yayınlar taranarak yayımlanan romanların tespit edilmesi ve bir tefrika roman tarihi yazılması hedeflenmiştir. Projenin bir diğer hedefi de gazete ya da dergi sayfalarında unutulmuş tefrika romanları ve romancıları ortaya çıkarmak, böylece Türk edebiyatı tarihini zenginleştirmektir. Yapılan taramalarda adı roman tarihinde geçmeyen pek çok yazarın yapıtlarına ve

2. A.g.y., s. 3.
3. Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul, 2001, s. 125.
4. Mayıs 2014'te başlayan ve Mayıs 2017'de sona eren bu proje, TÜBİTAK tarafından desteklenmektedir. (Proje no: 113K497). Proje web sayfası: http://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/

bilinen kadın ve erkek romancıların gazete ve dergi sayfalarında unutulan yapıtlarına ulaşılmıştır.

Bu çalışmada proje kapsamında elde edilen veriler ışığında kadın ve erkek yazarların toplam sayısına, yıllara göre dağılımına bakılacak ve ortaya çıkan profil toplumsal cinsiyet açısından yorumlanacaktır. Bu bağlamda romanları tefrika edilmiş ve gazete sayfalarında unutulmuş, dolayısıyla "edebiyatta tarih dışında bırakılmış" kaç kadın yazarımızın olduğu, bu romancıların kimler olduğu; tespit edilen kadın tefrika roman yazarlarından kaçının yapıtlarının kitaplaştırıldığı, kaçının yapıtlarının Latin temelli Türkçe alfabeye aktarıldığı gibi sorulara yanıt aranarak kadın yazarların edebiyat kanonu bağlamında nasıl konumlandırıldığı ortaya konulacaktır. Öte yandan, hangi süreli yayınların kadınların yapıtlarına daha çok yer verdiğine bakılarak süreli yayınların tefrika roman politikalarının toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmesi, kadınların hem edebiyat kanonu bağlamında hem de daha genel düzeyde basında ve kamusal alanda nasıl konumlandırıldıklarının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Bu makalede Franco Moretti'nin dünya edebiyatını incelerken kullandığı "uzak okuma" (distant reading) yöntemi Osmanlı/Türk edebiyatına uygulanmaya çalışılacaktır. Moretti, uzun yıllardır edebiyat eleştirisine hâkim olan yakın okuma anlayışının belirli metinlerle sınırlı kaldığını, kalmak zorunda olduğunu belirtir:

> Zaten yakın okumanın sorunu ("yeni eleştiri"den "yapısöküm"e kadar bütün halleriyle) ister istemez son derece küçük bir kanona bağlı kalmasından kaynaklanmaktadır. [...] Eğer kanonun ötesine bakmak istiyorsanız (kuşkusuz dünya edebiyatı böyle bir ufka sahiptir, zaten öyle olmasaydı çok saçma olurdu), yakın okumanın yeterli olmayacağını aklınızdan çıkarmamalısınız. Yakın okuma bunun tam zıttı yönde işlev görmek üzere tasarlanmıştır.[5]

Moretti'nin bu yaklaşımı kanon dışı kalan ve "büyük okunmayan" (great unread) olarak adlandırdığı geniş bir metinler

5. Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, London, 2013, (s 48). Moretti'den yapılan çevirilerde *NLR Türkiye* seçkisinde Moretti'nin makalesini "Dünya Edebiyatı Üzerine Düşüncler" başlığıyla Türkçeye kazandıran Osman Akınhay'ın çevirisinden yararlanılmıştır: https://newleftreview.org/article/download_pdf?-languAgy=tr&id=2094. Ancak Akınhay'ın çevirisine sadık kalınmamıştır.

alanına da işaret eder. Moretti'nin varsayımına göre, değil yakın okumayla normal okumayla bile bu metinler yığınını incelemek mümkün değildir. Bu yüzden Moretti, "uzak okuma" olarak adlandırdığı yöntemi önerir:

> Biz metinlerin nasıl okunacağını biliyoruz, şimdiki derdimiz onların nasıl *okunmayacağını* öğrenmektir. Uzak okuma, tekrar etmem gerekirse mesafe *bilgi* için bir koşuldur; sizin, metinden çok daha küçük ya da çok daha büyük birimlere odaklanmanızı sağlar: araçlar, temalar, mecazlar (veya türler ve sistemler).[6]

Elinizde büyük bir arşiv olduğunda Moretti'nin önerdiği bu inceleme yöntemi "bütünlüklü yapı"yı görmenize, analiz etmenize olanak sağlar. Aslında bu çalışmada Moretti'nin "uzak okuma"sıyla edebiyat sosyolojisinin yöntemleri bir arada kullanılmaktadır. Bu, romanları tek tek ele alan, metne odaklanılan yakından inceleme yönteminin dışlandığı anlamına gelmemelidir. Genel yapı, "büyük okunmayan" ortaya çıktığında kanon dışına itilen, görmezden gelinen her metin edebiyat araştırmacıları tarafından "yakın okuma"yla incelenebilecektir.

Proje kapsamında 1831-1928 yılları arasında yayımlanan 284 süreli yayın[7] taranıp 541 telif ve 702 çeviri roman bulunmuştur.

---

6. Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, London, 2013, s. 48-49.

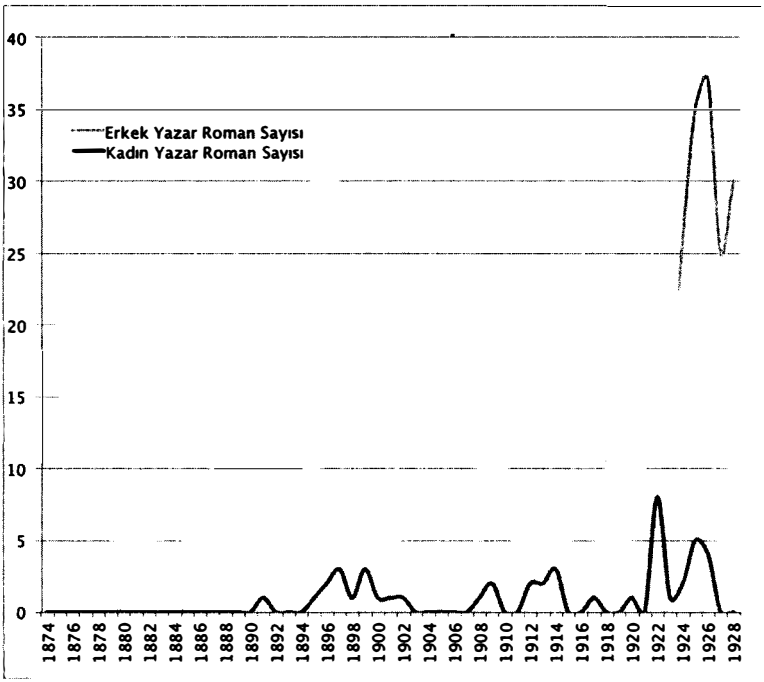
7. Makalenin yazıldığı Aralık 2016 tarihine kadar taranan süreli yayınlar şunlardır: *Akbaba, Akşam, Alemdar, Arkadaş, Asar-ı Nisvan (Kadın Yazıları), Asri Hafta, Aşiyan, Aydede, Ayine* (1875), *Ayine* (1921), *Aylık Mecmua, Ati-İleri, Babacan, Babalık, Bahariye-i Edebiyat, Basiret, Bedir/Devir, Beyanü'l-Hak, Bilgi Yurdu Işığı, Bizim Mecmua, Boşboğaz ile Güllabi, Büyük Gazete, Büyük Mecmua, Cadaloz, Cem–Djem, Ceride, Ceride-i Hakayık, Ceride-i Havadis, Cumhuriyet, Çağlayan, Çiçek, Çocuk Bahçesi* (1905), Çocuk Bahçesi (1914), *Çocuk Duygusu, Çocuk Dünyası* (1913), *Çocuk Dünyası* (1926), *Çocuklara Arkadaş, Çocuklara Kıraat, Çocuklara Mahsus Gazete, Çocuklara Rehber, Dağarcık, Darülfünun Edebiyat Mecmuası, Davul, Dergâh, Dersaadet, Dertli, Diken, Diyojen, Dolap, Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası, El Medaris, El Mirsad, Eşek, Eşref, Etfal, Feyz-i Hürriyet, Fikirler, Gayret, Gencîne-i Edeb, Genç Kadın, Genç Kalemler, Gıdık, Gonca-i Edeb, Güleryüz, Gülşen, Güneş (1301), Güneş* (1927), *Güzel Prenses, Haber* (Afyon), *Hadika, Hâdisat, Hafta, Haftada Bir Gün, Haftalık Gazete, Haftalık Mecmua, Haftalık Resimli İstanbul, Haftalık Serbest İzmir, Hakâyıku'l- Vekâyi, Hakikat, Hâkimiyet-i Milliye* (1326), *Hâkimiyet-i Milliye* (1336), *Halk Gazetesi, Halka Doğru, Hamiyyet* (1302), *Hamiyyet* (1312), *Hande, Hanımlara Mahsus Gazete, Hayal, Hayal-i Cedid, Hayat, Hazine-i Evrak, Hikmet, Hilal, Hizmet, Hür Fikir, Hürriyet (La liberte), Hürriyet* (1896), *Hürriyet* (1908), *Irmak, İbret, İdrak, İfham, İkdam, İnkılâb, İnsaf, İntibah, İntikam, İrtika, İstanbul* (1867), *İstanbul* (1918), *İstikbal* (1875), *İstikbal* (1879), *İstiklal* (1919), *İstiklal* (1924), *İstişare,*

Bulunan telif romanların 60'ı yarım kalmıştır yani bu romanların bir kısmının sonunda "mabadı var" denmiş ama tefrika devam etmemiş; bir kısmı yayımlanmakta olan süreli yayın kapandığı için tamamlanmamış, bir kısmının ise arşivdeki eksikler nedeniyle tamamlanıp tamamlanmadığı bilgisi teyit edilememiştir. 481 tefrika tamamlanmıştır, bu sayıya gazetede tefrika edilirken yarım kalan ancak daha sonra kitap olarak basıldığı bilgisine ulaştıklarımız da dahildir[8].

Telif tefrika romanların kadın ve erkek yazarlar bağlamında yıllara göre dağılımına bakıldığına şöyle bir grafik ortaya çıkar:

İştirak, İttihat(1876), *İttihat* (1908), *İttihat ve Terakki, İzdivac, İzmir* (1877), *İzmir* (1896), *Kadın, Kadınlar Dünyası, Kadınlık, Kadın Yolu, Kahkaha, Kâinat, Kalem, Karagöz, Kehkeşan, Kelebek, Kırım Mecmuası, Latife, Maarif, Mahasin, Mahfil, Malumat* (1894), *Malumat* (1897), *Manzara, Marifet, Mecmua-i Asar, Mecmua-i Ebüzziya, Mecmua-i Lisân, Mecmua-i Maârif, Mecmua-yı Edebiye, Meddah, Mekarimül Ahlak, Mektep, Mektepli, Memleket, Meraklı Gazete, Meram, Meslek, Meşveret, Mezra-i Maarif, Mihrap, Mikyas-ı Şeriat, Millet, Millî Mecmua, Milliyet, Minber, Mirat-ı Âlem, Mirsat, Mizan* (1886), *Mizan* (1897), *Muahede, Muallim, Muhbir, Muhib, Muhibban, Muktebes, Musavver Cihan, Musavver Devr-i Cedid, Musavver Fen Edebiyat, Musavver Geveze, Musavver Malumat-ı Nafia, Musavver Muhit, Mümeyyiz, Mürüvvet, Mütalaa, Nahit, Nasrettin Hoca, Nedim, Nefir, Nilüfer, Osmanlı, Papağan, Payitaht, Resimli Ay/Sevimli Ay, Resimli Dünya* (1924), *Resimli Dünya* (1925), *Resimli Gazete* (1891), *Resimli Gazete* (1923), *Resimli Hafta, Resimli Hikâye, Resimli Kitap, Resimli Mecmua, Resimli Perşembe, Resimli Roman, Rumeli- Zaman, Rübab, Saadet, Sabah, Sadakat, Sada-yı Millet, Say ü Tetebbu, Serbesti, Servet* (1888), *Servet* (1890), *Servet-i Fünun, Sırât-ı Müstakim/Sebil'ül Reşâd, Sirac, Son Saat, Son Telgraf, Söz, Süs, Şark, Şair, Şebab, Şehbal, Şehir, Şelale, Şihab, Şura, Şura-yı Ümmet, Takvim-i Vekayi, Talebe Defteri, Tan, Tanin, Tarih ve Edebiyat, Tarik* (1884), *Tarik* (1919), *Tasvir/ Yeni Tasvir-i, Efkâr/Tevhid-i Efkâr, Tasvir-i Efkâr, Tazminat, Teavün-i Aklam, Temaşa, Terakki, Terakki Eğlencesi, Terakki / Terakki-i Muhadderat, Tercüman-ı Ahval, Tercüman-ı Hakikât, Tercüman-ı Şark, Tonguç, Türkiyat Mecmuası, Türkiye Edebiyat Mecmuası, Türk Dili, Türk Dünyası, Türk Hayatı, Türk Kadını, Türk Sesi, Türk Sözü, Türk Yurdu, Umran, Utarid, Ümid, Vahdet, Vakit* (1875), *Vakit* (1918), *Varlık, Vatan, Volkan, Yarın* (1921), *Yenigün/Anadolu'da Yenigün, Yeni Asır, Yeni Fikir, Yeni Gazete /Takvimli Gazete, Yeni Geveze, Yeni Kalem, Yeni Kafkasya, Yeni Kitap, Yeni Köroğlu, Yeni Mecmua, Yeni Penbe Gazete, Yeni Şark, Yeni Türk, Yeni Yol, Yıldız, Zaman, Zekâ (Yirminci Asırda Zekâ), Ziya, Zuhûr, Züğürt.*

8. Arap alfabesi temelli Osmanlıca basılan kitapların tespit edilmesine ilişkin olarak Milli Kütüphane, İBB Atatürk Kitaplığı gibi arşivlerin yanı sıra şu ana kadar yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biri olan Ahu Selin Erkul Yağcı'nın doktora tezinden yararlanılmıştır Ahu Selin Erkul Yağcı, "Turkey's Reading (R) evolution: a Study on Books, Readers and Translation (1840-1940)", Yayımlanmamış doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 2011.



Grafik 1: Kadın ve erkek yazarların yıllara göre dağılımı.

Bu grafiğin Osmanlı/Türk toplumunun yaşadığı temel dönüşüm noktalarını; siyasi, ekonomik, toplumsal değişimlerini yansıttığı açıktır. İlk telif tefrika roman bir Ermeni yazar olan Zakarya Beykozluyan'ın yazdığı *Alenko Hikâyesi: Beyoğlu Viranelerinde Bir Baraka*'dır.[9] 1875-1877 yılları arasında ve 1880 yılında tefrika romana rastlanmaz. Grafikte 1878-1891 arasındaki dalgalanmalar erkek yazarların romanlarına aittir ve bu zaman aralığında toplam 46 tefrika roman yayımlanmıştır. 13 yıllık dönem göz önüne alındığında roman sayısında dikkate değer bir artış olmamasının en önemli nedenleri 1877'de başlayan İstibdat Dönemi ve 1878 sonrasında sansürün basın üzerindeki etkisinin giderek artmakta oluşudur.[10] İlk tespit edilen kadın tefrika roman yazarı 1891 yılında Ahmet Mithat'la birlikte *Hayal ve Hakikat*'i

9. Arşivdeki eksikler nedeniyle bu tefrika romanın tamamlanıp tamamlanmadığının bilgisi teyit edilememiştir.
10. Orhan Koloğlu, *Basın Tarihi*, Pozitif, İstanbul, 2013, s. 63.

yazan, ilk kadın romancı olarak da bilinen Fatma Aliye'dir. İlk kadın romancının edebiyat dünyasına katılımı da bir erkeğin, Ahmet Mithat'ın hamiliğinde gerçekleşmiştir. Sonraki üç yılda (1892-1894) kadın romancıya rastlanmaz. 1895'te sadece bir kadın yazarın romanı tefrika edilmiştir. 1896 ve 1897 tefrika roman tarihimizde roman sayısında kayda değer artışların yaşandığı yıllardır. 1896'da yayımlanan toplam 23 romanla tefrika sayısında büyük bir artış yaşanır. Bu 23 romanın 2'si kadınlar tarafından yazılmıştır. Sansüre rağmen hem yazar hem de süreli yayın sayısında da artış vardır. Tefrika sayısındaki artış 1897 yılında da devam eder, bu yıl 13 farklı süreli yayında 20 farklı yazar tarafından kaleme alınan 27 roman tefrika edilir. Önceki yıllardaki yazar ve süreli yayın kısırlığı düşünüldüğünde önemli bir artışla karşı karşıya olunduğu açıktır. 1897'de kadınların da edebiyata katılımı artmıştır, bu 20 yazar arasında 3 farklı kadın yazar vardır. Bu artış yerini 1902'ye kadar görece yavaş bir düşüşe, 1902-1908 arasında ise tam bir çöküşe bırakır. Tefrika roman sayısı 1902'de 4'e, 1903'te 2'ye, 1904'te 1'e düşer. Söz konusu yıllar kadın romancılar açısından da oldukça kısırdır ve 1903-1904 yıllarında kadın romancıların tefrikalarına rastlanmaz. Taranan gazetelerde 1905, 1906 ve 1907 yıllarında telif roman bulunamamıştır. 1902 öncesi yükselişte olan tür 1908 devrimine kadar yerli yazarlar/telif romanlar bağlamında uykuya yatar.

II. Meşrutiyet'in ardından sansürün sona ermesiyle beraber süreli yayın sayısında büyük bir artış yaşanır. Görece daha özgürlükçü bir ortamda tefrika sayısı yavaş yavaş artmaya başlar. 1908-1912 yılları arası yine toplumsal ve siyasal olaylara bağlı dalgalanmalar olmakla birlikte, 1909 yılında tefrika roman sayısı 12'yi bulur, bu romanlardan 2'sinin yazarı kadındır. 1910 ve 1911 yıllarında ise kadın yazarlara ait tefrika romana rastlanmaz. Balkan Savaşı (1912-1913) ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) Osmanlı İmparatorluğu'nu sadece siyasal, toplumsal ve ekonomik olarak derinden etkilemez, edebi üretim alanında da bu savaşların etkisi hissedilir. Tefrika roman sayısındaki düşüş, erkek ve kadın romancı sayılarının birbirlerine yakınlaşması bu etkinin olgusal kanıtlarıdır. 1912-1914 yılları arasında, kadın ve erkek yazar sayıları arasındaki farkın görece kapandığı gözlemlenir: 1912'de 4 erkek, 2 kadın; 1913'te 5 erkek, 2 kadın ve 1914'te 5 erkek, 3 kadın yazarın romanları tefrika edilir. Hiç

tefrika romanın yayımlanmadığı 1915 ve 1916 yıllarının ardından 1917 yılında tefrika edilen 2 romanın biri erkek diğeri de kadın yazar tarafından kaleme alınmıştır.

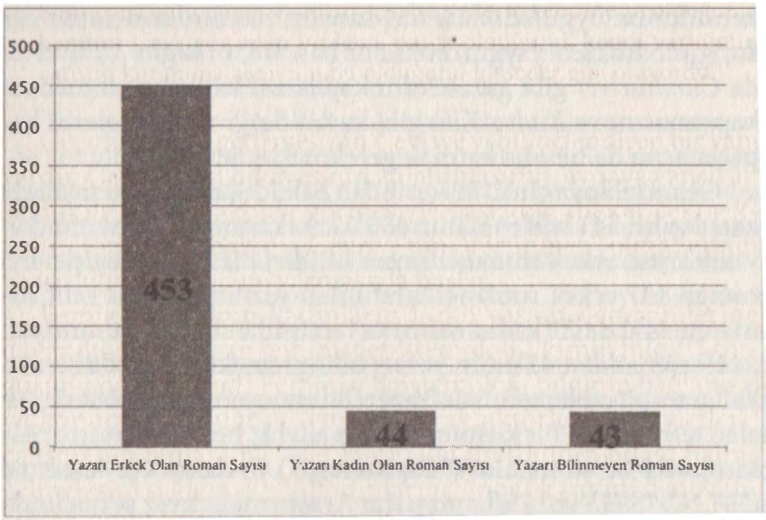
Savaşın sona erdiği 1918 yılıyla birlikte tefrika roman sayısında da yeniden bir artış yaşanır. Ancak bu artış erkek romancıların yapıtlarına dayalıdır; 1918, 1919 ve 1921'de kadınlar tarafından yazılan tefrika romana rastlanmaz. 1922 yılında kadın romancı ve roman sayısı ele alınan dönemdeki en üst noktaya ulaşır: 5 kadın romancının 8 romanı tefrika edilir. 1925 yılında da 5 kadın romancının 6 romanı yayımlanmıştır ki bu da artışın bir süreklilik kazandığının göstergesi olarak okunabilir. Ele alınan bütün dönem söz konusu olduğunda tefrika roman sayısındaki tepe noktasının 1926 yılı olduğu görülür: 1926'da 45 tefrika roman yayımlanır. Bu romanların 37'si erkekler, 4'ü kadınlar tarafından yazılmıştır, 4'ünün de yazarı bilinmemektedir. Yılda 30 ve 31 tefrikanın yayımlandığı 1927 ve 1928 yıllarında kadınlar tarafından yazılan hiçbir tefrikaya rastlanmaması dikkat çekicidir. Cumhuriyet sonrasında kadın romancı sayısının aynı kalacağı hatta artacağı beklenirken bu düşüşün yaşanması şaşırtıcıdır. Eldeki veriler ışığında bu olgunun birkaç nedeni olduğu düşünülebilir. Bu nedenlerin ilki 1925 yılında çıkarılan Takrir-i Sükûn Kanunu'nun artçı etkileri olarak özetlenebilecek süreli yayınların kapatılması, önemli siyasal ve toplumsal aktörlerin bastırılmasıdır. Nitekim 11 romanıyla kadın romancılar arasındaki en üretken isim olan Halide Edip Adıvar da 1925 yılında Türkiye'den ayrılır. [11] Elbette Halide Edip'in ayrılması tek başına bir anlam ifade etmeyebilir; ancak kadın hareketinin, özellikle de kadın hakları konusunda sıkı bir mücadele yürüten Nezihe Muhittin'in karşı karşıya kaldığı durum da göz önünde bulundurulduğunda daha karmaşık bir tablo ortaya çıkmaktadır. Takrir-i Sükûn'un ardından "yazılarında temkinli, hükümetle çelişkiden kaçınan bir üslubu benimse[mesi]"[11] Nezihe Muhittin'in ve Kadın Halk Fırkası'nın (KHF) mevcut iktidar tarafından bir tehdit olarak görülmesinin önüne geçmemiş ve 1927 yılında Nezihe Muhittin KHF'nin yönetiminden uzaklaştırılmıştır.[12] Burada tek tek yazarları değil, böyle bir ortamda kadın edebiyatçıların

11. Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadın Halk Fırkası, Kadın Birliği*, Metis Yay., İstanbul, 2003, s. 176.
12. A.g.y., s. 202.

kendilerine uyguladıkları oto-sansürü, kadınların zaten zar zor girebildikleri yaygın, çoksatar basının, örneğin *Milliyet* ya da *Cumhuriyet* gibi gazetelerin kapılarını kadınlara tamamen kapatmasını ve *Kadın Yolu* gibi kadın dergi ve gazetelerin kapanmasını da hesaba katmak gerekmektedir.

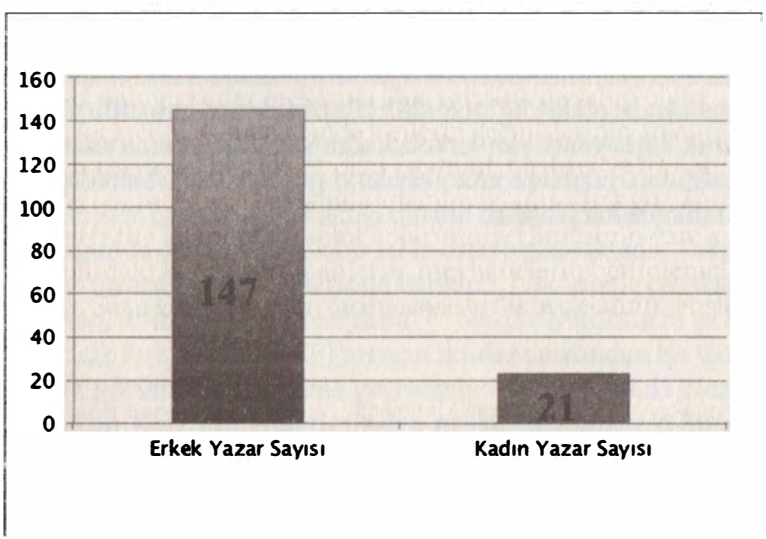
Genel tabloya cinsiyet açısından bakıldığındaysa şu sayılarla karşılaşılır: 541 telif romanın 453'ü erkek romancılar tarafından yazılmıştır, erkek romancı sayısı 147'dir; bir başka deyişle 453 roman 147 erkek romancı tarafından yazılmıştır. 541 telif romanın 44'ü de 21 kadın romancı tarafından kaleme alınmıştır. 541[13] romandan 43'ünün yazarı bilinmemektedir ya da şu ana kadar tespit edilememiştir. Yazarı bilinmeyen kategorisinde yer alan tefrikaların bir kısmında yazar adı hiç belirtilmemiştir. Bir kısmında ise ya mahlas ("Diplomatçı") ya da sadece kısaltma ("M.N.", "S.H." vb) kullanılmıştır. Araştırmalarımız sonucunda kim olduğunu bulamadığımız kimi mahlas ve kısaltmalar bu kategoride yer almaktadır. Kadın ve erkek romancıları belirlerken dikkat edilmesi gereken bir husus da mahlas kullanımıdır. Edebiyat tarihinde mahlas olarak kadın adı kullanan erkekler veya erkek adı kullanan kadın yazarlar olduğu bilinmektedir. Örneğin, *Ahir Zaman* adlı romanın yazarı Afife Fikret'tir; ancak bu ad Celal Nuri'nin kullandığı bir mahlas olduğu için bu roman, erkek yazarlar tarafından yazılan romanlar kategorisine alınmıştır. Diğer bir deyişle romanlar toplumsal cinsiyet bağlamında sınıflandırılırken edebiyat tarihindeki bu tür kullanımlar konusunda olabildiğince dikkatli olunmaya çalışıldı. Sonuç olarak, bu sayılara yani erkek, kadın ve bilinmeyen romancılar tarafından yazılan roman sayısına grafik olarak bakıldığında şu tabloyla karşılaşılır:

13. Erkekler ve kadınlar tarafından yazılan roman sayısıyla bilinmeyen yazarlar tarafından yazılan roman sayısı toplandığında 542 etmektedir. Ancak toplam roman sayısı 541'dir. Bunun nedeni Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin yazdığı *Hayal ve Hakikat*'in iki yazarlı olmasıdır.



Grafik 2: Kadın ve erkekler tarafından yazılan roman sayısı.

Kimi yazarların birden fazla romanı olduğu dikkate alındığında, yani erkek ve kadın romancı sayısı hesaplandığında şöyle bir grafik oluşur:



Grafik 3: Tefrika roman yazarlarının cinsiyete dayalı sayısı.

Arşiv taramalarında karşılaşılan 21 kadın romancının 44 romanı kronolojik olarak şöyle listelenebilir:

1891	*Hayal ve Hakikat*	Ahmet Mithat ve Fatma Aliye	1892 yılında kitap basılıyor. 2002 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1895	*Pakize*	H. Behice / B. Z. / S. B. [Hatice Behice Ziya (Kollar)]	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1896	*Sefalet*	Emine Semiye	1908 yılında kitap basılıyor. 2010 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1896	*Dilharap*	Fatma Fahrünnisa	Bilinmeyen bir roman.
1897	*Refet*	Fatma Aliye	1896 yılında kitap basılıyor. 2007 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1897	*Ahretlik*	Bint-i Safvet Rana Hanımefendi	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1897	*Bîkes*	Emine Semiye	Roman biliniyor ancak kitap olarak basılmamış. Latin alfabesine çevrilmemiş.
1898	*Muallime*	Emine Semiye	Roman biliniyor ancak kitap olarak basılmamış. Latin alfabesine aktarılmamış.
1899	*Udî*	Fatma Aliye	1897 yılında kitap basılıyor. 2002 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1899	*Levayih-i Hayat*	Fatma Aliye	1898 yılında kitap basılıyor. 2002 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.

1899	*Çingene Kızı*	Halide Edip	Roman yarım kalıyor.
1900	*Küçük Hikâye*	Fatma Fahrünnisa	Bilinmeyen bir roman.
1901	*Dilfikar*	P. Fahriye	1899 yılında kitap basılıyor. Latin alfabesine aktarılmamış.
1902	*Münevver*	Çamlıca'da Güzide [Güzide Sabri Aygün]	1904 yılında kitap basılıyor. 1938 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1908	*Heyula*	Halide Edip	1974 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1909	*Raik'in Annesi*	Halide Salih [Halide Edip Adıvar]	1924 yılında kitap basılıyor.1967 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1909	*Vazife*	Behice Ziya	Tefrika yarım kalıyor. Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1912	*Handan*	Halide Edip	1911 yılında kitap basılıyor. 1938 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1912	*Yeni Turan*	Halide Edip	1912 yılında kitap basılıyor. 1967 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1913	Şermende	Ulviye Macit	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1913	*Son Eseri*	Halide Edip	1919 yılında kitap basılıyor. 1939 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1914	*Balıkçı Güzeli*	Hadiye Hanım	Bilinmeyen bir roman ve romancı.

1914	*Şat Sahillerinde*	Süyüm Bike [Müfide Ferit Tek]	Bilinmeyen bir roman.
1914	*Balıkçının Hikâyesi*	Ayşe Hafize	Arşivdeki eksiklikler nedeniyle romanın tamamlanıp tamamlanmadığı bilinmiyor. Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1917	*Mev'ud Hüküm*	Halide Edip	1918 yılında kitap basılıyor. 1968 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1920	*Gayya Kuyusu*	Emine Semiye	2015 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Deli*	Suat Derviş	1998 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Bir Günahkâr Geceden Sonra*	Sadiye Refik	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1922	*Sisli Geceler*	Halide Nusret	1925 yılında kitap basılıyor. 1938 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Ateşten Gömlek*	Halide Edip	1923 yılında kitap basılıyor. 1937 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Yıkık Gönüller*	Hadiye Hümeyra	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1922	*Hiçbiri*	Suat Derviş	1923 yılında kitap basılıyor. 2004 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1922	*Beyaz Kelebek*	Hadiye Hümeyra	Bilinmeyen bir roman ve romancı.

1922	*Ahmet Ferdi*	Suat Derviş	1923 yılında kitap basılıyor. Latin alfabesine aktarılmamış.
1923	*Buhran Gecesi*	Suat Derviş	1924 yılında kitap basılıyor. 2014 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1924	*Saadet Adası*	Nihal Safvet	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1924	*Kalp Ağrısı*	Halide Edip	1924 yılında kitap basılıyor. 1943 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1925	*Leyla*	Müfide Ferit	Roman biliniyor ancak kitap olarak basılmamış. Latin alfabesine aktarılmamış.
1925	*Hasret*	Nezihe Muhittin	Bilinmeyen bir roman.
1925	*Kırık Kafesler*	Seniha Rauf	Arşivdeki eksiklikler nedeniyle romanın tamamlanıp tamamlanmadığı bilinmiyor. Bilinmeyen bir roman.
1926	*Vurun Kahpeye*	Halide Edip	1926 yılında kitap basılıyor. 1943 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1926	*Zeyno'nun Oğlu*	Halide Edip	1928 yılında kitap basılıyor. 1943 yılında Latin alfabesine aktarılıyor.
1926	*Aşkımı Öldürdüm*	Belkıs Sami [Boyar]	Bilinmeyen bir roman ve romancı.
1926	*Altun Beyin Kanlı Düğünü*	Nezihe Hazın	Bilinmeyen bir roman ve romancı.

Bu dönemde en çok romanı tefrika edilen kadın yazar 11 romanla Halide Edip'tir. Halide Edip'i dörder romanla Fatma Aliye, Emine Semiye ve Suat Derviş izlemektedir. İkişer tefrika romanı olan kadın yazarlar da Fatma Fahrünnisa, Müfide Ferit Tek ve Hadiye Hümeyra'dır. Listedeki diğer kadın yazarların birer tefrika romanı bulunmaktadır.

Listeye bilinmeyen roman ve romancılar açısından bakacak olursak şu adlar ve yapıtlar karşımıza çıkmaktadır: Gazeteci olarak bilinen Behice Ziya'nın *Pakize* (1895) ve *Vazife* (1909); Bint-i Safvet Rana Hanımefendi'nin *Ahretlik* (1897); Ulviye Macit'in *Şermende* (1913); Hadiye Hanım'ın *Balıkçı Güzeli* (1914); Ayşe Hafize'nin *Balıkçının Hikâyesi* (1914); Sadiye Refik'in *Bir Günahkâr Geceden Sonra* (1922); Hadiye Hümeyra'nın *Yıkık Gönüller* (1922) ve *Beyaz Kelebek* (1922); Nihal Safvet'in *Saadet Adası* (1924); Seniha Rauf'un *Kırık Kafesler* (1925); Halide Edip'in kız kardeşi Belkıs Sami [Boyar]'ın *Aşkımı Öldürdüm* (1926); Nezihe Hazm'ın *Altun Beyin Kanlı Düğünü* (1926). Dolayısıyla yapılan taramalar sonucu 11 bilinmeyen kadın romancının 13 bilinmeyen romanı ortaya çıkarılmıştır.[14]

Adları ve romanları bilinen kadın yazarlardan Fatma Fahrünnisa'nın tezlerde adı geçen ancak tespit edebildiğimiz kadarıyla Osmanlıca kitap olarak basılmamış olan *Dilharap* (1896) romanı dışında *Küçük Hikâye* (1900) adlı bilinmeyen bir tefrika romanı bulunmuştur. Müfide Ferit Tek'in 1914 yılında tefrika edilen *Şat Sahilleri*'nde adlı romanı da bilinmemektedir. Müfide Ferit Tek'in tezlerde adı geçen ancak tespit edebildiğimiz kadarıyla Osmanlıca kitap olarak basılmamış olan *Leyla* romanı da bulunan bir diğer tefrikadır. Nezihe Muhittin'in *Hasret* (1925) adlı romanı Osmanlıca kitap olarak basılmadığı gibi edebiyat tarihlerinde ya da Nezihe Muhittin'in romancılığı ile ilgili çalışmalarda da yer almamaktadır.[15]

Şimdiye kadar listedeki 6 kadın romancının 21 romanının Latin alfabesine aktarılmış olduğunu görüyoruz: Emine Semiye, Fatma Aliye, Güzide Sabri, Halide Edip, Halide Nusret, Suat

14. Makalenin yazıldığından bu yana bu kitaplardan ikisi, Belkıs Sami'nin *Aşkımı Öldürdüm* ve Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap* adlı romanları yayıma hazırlanarak KUY "Tefrika" dizisinde basılmıştır.

15. Ayşegül Baykan ve Belma Ötüş-Baskett, *Nezihe Muhittin ve Türk Kadını(1931)*, İletişim, İstanbul, 2009.

Derviş. Ancak bu isimlerden Fatma Aliye, Emine Semiye, Suat Derviş'in romanlarının da oldukça geç tarihlerde Latin harflerine aktarıldığı belirtilmelidir.

Halide Edip'in *Çingene Kızı*, Behice Ziya'nın *Vazife*, Seniha Rauf'un *Kırık Kafesler* ve Ayşe Hafize'nin *Balıkçının Hikâyesi* adlı romanları da yarım kalmıştır.

Son olarak süreli yayınlar açısından kadın yazarların dağılımına bakıldığında şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır:

Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908), (9)	Fatma Fahrünnisa, *Dilharap* Bint-i Safvet Rana Hanımefendi, *Ahretlik* Emine Semiye, *Bîkes* Emine Semiye, *Muallime* Fatma Aliye, *Levayih-i Hayat* Halide Edip, Çingene Kızı Fatma Fahrünissa, *Küçük Hikâye* P. Fahriye, *Dilfikar* Çamlıca'da Güzide [Güzide Sabri Aygün], *Münevver*
Yeni Şark (1921-1923), (7)	Suat Derviş, *Deli* Sadiye Refik, *Bir Günahkâr Geceden Sonra* Halide Nusret, *Sisli Geceler* Hadiye Hümeyra, *Yıkık Gönüller* Suat Derviş, *Hiçbiri* Hadiye Hümeyra, *Beyaz Kelebek* Suat Derviş, *Ahmet Ferdi*
Tanin (1908-1925), (3)	Halide Edip, *Handan* Halide Edip, *Yeni Turan* Halide Edip, *Son Eseri*
İkdam (1894- 1928), (3)	Fatma Aliye, *Udî* Halide Edip, *Ateşten Gömlek* Nezihe Hazm, *Altun Beyin Kanlı Düğünü*
Vakit (1918-1928), (2)	Halide Edip, *Zeyno'nun Oğlu* Halide Edip, *Kalp Ağrısı*
Tercüman-ı Hakikat (1878-1913), (?)	Ahmet Mithat ve Fatma Aliye, *Hayal ve Hakikat* Fatma Aliye, *Refet*
Kadın Yolu (1925-1927), (2)	Nezihe Muhittin, *Hasret* Seniha Rauf, *Kırık Kafesler*

Akşam (1918-1928)	Halide Edip, *Vurun Kahpeye*
Cumhuriyet (1924-1928)	Müfide Ferit, *Leyla*
Çocuk Duygusu (1913-1914)	Ayşe Hafize, *Balıkçının Hikâyesi*
Çocuk Dünyası (1913-1919)	Hadiye Hanım, *Balıkçı Güzeli*
Dersaadet (1920)	Emine Semiye, *Gayya Kuyusu*
Kadınlar Dünyası (1913-1914)	Ulviye Macit, Şermende
Maarif (1891-1896)	H. Behice / B. Z. / S. B. [Hatice Behice Ziya (Kollar)], *Pakize*
Musavver Muhit (1908-1909)	Halide Edip, *Heyula*
Mütalaa (1896-1898)	Emine Semiye, *Sefalet*
Resimli Roman Mecmuası (1909)	Halide Salih [Halide Edip Adıvar], *Raik'in Annesi*
Son Saat (1925-1928)	Belkıs Sami [Boyar], *Aşkımı Öldürdüm*
Süs Mecmuası (1923-1924)	Suat Derviş, *Buhran Gecesi*
Şehbal (1909-1914)	Süyüm Bike [Müfide Ferit Tek], Şat *Sahillerinde*
Yeni Gazete (1908-1919)	Behice Ziya, *Vazife*
Yeni Mecmua (1917-1923)	Halide Edip, *Mev'ud Hüküm*
Yeni Yol (1923-1926)	Nihal Safvet, *Saadet Adası*

Taranan 284 süreli yayından 111'inde tefrika bulunmuştur. Kadınların tefrikalarına yer veren gazete sayısı ise 23'tür. Tabloda kadın yazarların tefrikalarına en çok yer veren süreli yayının 9 tefrika romanla *Hanımlara Mahsus Gazete* olması şaşırtıcı değildir. Ancak asıl şaşırtıcı olan kadınlar tarafı

yazılan 7 romana sayfalarında yer ayıran *Yeni Şark* gazetesidir. *Yeni Şark*'ta toplam 11 tefrika roman bulunduğu göz önünde bulundurulursa cumhuriyetin ilanından hemen önceki iki yılda sayfalarını kadınlara açan bu gazeteye daha yakından bakılması gerektiği açıktır. *Sabah*, *Servet-i Fünun*, *Milliyet* gibi çok sayıda tefrika yayımlayan gazetelerin kapısının kadınlara kapalı olduğu gözlemlenmektedir. Yine *Son Saat*, *İkdam*, *Tanin*, *Cumhuriyet* gibi çok sayıda tefrika yayımlayan gazeteler de sayfalarını bir ya da iki kadın yazara açmıştır. Tefrika roman tarihi açısından büyük bir kaynak olan *Tercüman-ı Hakikat*'te ise sadece Fatma Aliye'nin biri Ahmet Mithat'la birlikte yazdığı olmak üzere 2 romanı yayımlanmıştır. Burada en azından yazarlık kariyerinin başında Fatma Aliye'nin Ahmet Mithat'ın himayesinde olması etkili gibi görünmektedir.

Ataerkil sistemin kadını görünmez kılma stratejilerinin yalnızca kamusal alanla, siyaset, ekonomi ve eğitim alanlarıyla sınırlı kalmadığı, edebiyat kanonunun oluşum mantığında da işlediği söylenebilir. Kamusal alanın en önemli araçlarından biri olan gazetelere edebiyat dolayımıyla katılımı sağlayan tefrika romanlara bakıldığında da kadının katılımının "geç" bir dönemde başladığı, belirli süreli yayınlara sıkıştığı/sıkıştırıldığı gözlemlenir. Kadın yazarlar kendilerine daha çok kadın dergilerinde yer bulabilirler. Öte yandan, Serpil Çakır'ın *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında da belirttiği gibi kadın dergileri kadınların kendilerini ifade etmelerinde önemli rol oynamıştır.[16] Ele alınan dönemde, aile, eğitim, toplumsal yapı, sosyalleşme imkânları düşünüldüğünde kadınların roman yazması ve bunu süreli yayınlarda yayımlaması bile hayli güçtür. Dolayısıyla tefrika roman yayınlayan kadın yazarlar bütün bu engelleri aşmışlardır. Ancak bu engelleri aşmış ve kamuyla buluşmuş olmalarına rağmen, bir kısmının yapıtları gazete sayfalarında bırakılmış, kitap olarak yayımlanmamış dolayısıyla kanon dışına itilmişlerdir. 1928 sonrasında ise bu yazarların bir kısmının yapıtları Latinize edilmeyerek ya da antolojilere, araştırmalara alınmayarak bu yazarlar ikinci kez kanon dışına itilmiş, bir anlamda "tarih dışında" bırakılmıştır.

16. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 1996, s. 22-42.

Rolünü Oynamayı Reddeden Bir Kadının Romanı: *Aşkımı Öldürdüm*[1]

Sultan Toprak - İbrahim Öker

Giriş

Tefrika roman ve tefrika öykü geleneği Türk Edebiyatı'nın gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Süreli yayınlar vasıtasıyla okurla buluşan romanlar ve öykülerin bir kısmı kitaplaştırılmış olsa da büyük bir kısmı gazetelerin ve dergilerin sayfalarını aşamamıştır. Bu problemi temel alarak oluşturulan ve tefrika roman tarihinin yazılmasını hedefleyen "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)"[2] başlıklı TÜBİTAK projesi

1. Bu çalışmadaki katkılarından dolayı Hülya Şimga, Ali Serdar ve Reyhan Tutumlu'ya sonsuz teşekkürlerimizi sunarız.
2. Projenin numarası 113K497'dir.

kapsamında, proje yürütücüsü Dr. Ali Serdar ve Doç. Dr. Nihayet Arslan, Dr. Ruken Alp, Yrd. Doç. Fatih Altuğ, Yrd. Doç. Murat Cankara, Doç. Dr. Tuba Işınsu İsen Durmuş ve Dr. Reyhan Tutumlu'dan oluşan proje ekibinin özenli çalışmalarıyla gün yüzüne çıkarılan *Aşkımı Öldürdüm* isimli tefrika roman mevcut çalışmanın dayanak noktasıdır. Bu çalışmada yapmak istediğimiz, bahsi geçen romanın olay örgüsüne ve karakterlerine değinerek olay örgüsündeki toplumsal cinsiyet vurgularını Simone de Beauvoir'ın kavramsal çerçevesini kullanarak analiz etmektir.

Aşkımı Öldürdüm: Olay Örgüsü ve Karakterler

Aşkımı Öldürdüm, henüz hakkında kapsamlı bir biyografik çalışma olmadığından[3] yeterli bilgiye sahip olmadığımız Belkıs Sami (Boyar) tarafından kaleme alınmıştır. Bilindiği kadarıyla Belkıs Sami 1894-1966 yılları arasında yaşamıştır. Halide Edip Adıvar'ın –aynı baba, farklı anneden– kardeşidir. Önce Ermeni müzisyen Vedi Sabra, sonra da ressam Ali Sami Boyar'la evlenmiştir. İstanbul'da çeşitli okullarda İngilizce öğretmenliği yapmış ve birçok İngilizce yapıtı dilimize kazandırmıştır. Kaleme aldığı *Aşkımı Öldürdüm* romanı, 25 Haziran 1926-16 Eylül 1926 tarihleri arasında *Son Saat* gazetesinde 75 tefrika olarak yayımlanmıştır. Genel olarak romanda mutsuz bir evlilik ve bu evliliğin etrafında gelişen olaylar anlatılır. Roman, ana karakter Ferhunde Hanım'ın günlüklerinden oluşmakta ve olaylar Ferhunde'nin bakış açısıyla okura aktarılmaktadır.[4]

Ferhunde; otuz yaşında, İstanbul sosyetesinin ileri gelenlerinden ve rahat bir yaşam süren bir kadındır. Vaktinin çoğunluğunu kendisine ait odasında şezlonguna uzanarak ve yazı yazarak geçirir. Ünlü bir bestekâr olan Fuat Bey ile evlidir. On yıl önce başlayan ve evlilikle devam eden büyük aşkları artık iyice küllenmiştir. Öyle ki evlilikleri son üç yıldır görünürde devam etmekte, Ferhunde ve Fuat aynı evin içinde çoğu zaman birbirlerini görmeden yaşamaktadır. Fuat, bestelerini seslendiren

3. Bu bağlamda yapılan yeni bir çalışmaya bakılabilir: Ali Serdar ve Reyhan Tutumlu, "An Unknown Novel, An Unknown Novelist: Belkıs Sami, *I Have Killed My Love*", Mehmet Ali İçbay, Hasan Aslan ve Francesco Sidoti (Der.), *Research on Cultural Studies,* Frankfurt am Main, Peter Lang, New York, 2016, s. 305-313.
4. Belkıs Sami Boyar, *Aşkımı Öldürdüm*, Son Saat, İstanbul, 25 Haziran 1926 - 16 Eylül 1926.

Nadire Hanım ile aşk yaşamakta, Ferhunde ise yeni tanıştığı Ferit Bey ile yakın bir "dostluk" ilişkisi kurmaktadır.

Ferhunde ve Ferit, Fuat'ın en ünlü bestesi "Melike"nin de çalındığı bir konser sonrasında Fuat'ın genç ve herkes tarafından beğenilen kız kardeşi Mesture Hanım'ın eşi Pertev Bey aracılığıyla tanışır. Ferit, Pertev'in eski bir arkadaşıdır. Avrupa'dan henüz gelmiştir. Uzun boylu, esmer ve gümüşiye kaçan mavi gözlü genç bir adamdır. Ferhunde, henüz tanıştığı bu adamdan oldukça etkilenir ve konser sonrasında verilecek davete istemsizce Ferit'i de çağırır. Bu davet, Ferhunde ve Ferit arasında yeni başlayan muhabbeti geliştirir; zira Ferit'in kendisini daima derinden etkileyecek o bakışını ilk burada hisseder. Ferit de Ferhunde'den etkilenmiştir. İlerleyen zamanlarda ikili, farklı mekânlarda çok kere karşılaşır ve çeşitli konular hakkında konuşarak birbirlerini daha yakından tanır. Bir sohbet esnasında Ferhunde, Ferit'i evine davet eder. Bu davet sayesinde ilk defa baş başa vakit geçirme imkânı bulurlar. Sohbet ederler, şarkı söylerler... Bu, karşılıklı olarak hissedecekleri aşkın ilk kıvılcımlarıdır.

Diğer taraftan Fuat, konser vermek üzere Nadire ile beraber üç aylığına Suriye'ye gitme kararı alır. Bu karar, Ferhunde ve Fuat'ın ilişkisinin seyrinde bir dönüm noktası niteliğindedir. Ferhunde üç ay boyunca serbest kalacak; Fuat ise bu zaman zarfında Nadire ile gönlünce eğlenecektir. Her ikisi de içten içe bu kısa süreli ayrılığın birbirlerinde yaratacağı etkinin farkındadır: Ferhunde Ferit'le; Fuat da Nadire'yle yakınlaşacaktır.

Bir gün Ferit, Ferhunde'yi ziyarete gelir. Sohbet esnasında tanıştıkları geceyi ve beraber paylaştıkları anları konuşurlar. İkisi de oldukça neşeli ve mutludur. Ferit, Ferhunde'ye tüm samimiyetiyle bir "dostluk" teklif eder. Ferit'in iyi niyetinden şüphe duymayan Ferhunde, bu "dostluk" sayesinde mazinin tüm acılarından arınabileceğini düşünür. Ferit'in teklifini kabul eder; onunla "dost" olur.

Fuat'ın seyahate çıkması Ferhunde'yi hür bir kadın yapmıştır. Ne yazık ki aradığı hürriyeti tam manasıyla bulamamıştır; yalnızlıktan bunalmakta fakat etrafındaki dostlarından da sıkılmaktadır. Yazı geçirmek üzere Yakacık'a gider; semtin doğal güzelliğiyle beraber burada yaşadığı güzel anılar kendisini iyi hissettirecek ve saadeti bir nebze olsun burada bulacaktır. Yakacık'a geldiği andan itibaren tamamıyla serbest olduğunu hisseder. Gezintiye çıkarak, okuyarak ve yazarak gönlünce vakit geçirir.

Yakacık'ta iken, Ferit sık sık Ferhunde'yi ziyarete gelir. İki "dost" baş başa bolca vakit geçirir. Her buluşmalarında biraz daha yakınlaşırlar ve böylece aralarındaki "dostluk" daha da ilerler. Ferhunde'nin bu zaman zarfında içten içe üzüldüğü bir husus vardır: Ferit yaz sonunda Amerika'ya gidecek ve uzunca bir müddet İstanbul'da bulunmayacaktır.

Ferhunde, Fuat'ın Suriye'de Nadire yüzünden bir kavgaya karıştığı ve kolundan yaralandığı yönünde bir haber alır. Bu haber, evliliklerinin seyrinde bir dönüm noktası olmuştur. Haberin gazetelerde yer alması, daha da önemlisi Fuat'ın böyle bir olayla adının anılması, Ferhunde'nin evliliklerini bitirme kararı alması için yeterli bir sebep olmuştur: Ferhunde boşanmaya karar verir. "Yalnız ve tamamıyla serbest kalmak, dul yaşamak için değil", "kadınlık izzet-i nefsini okşamak için" boşanmak istemektedir zira "artık herkesin indinde budala bir kadın olmaktan usanmıştır".[5] Bu kararla beraber gönlünü sarmalayan zincirlerden sıyrılmış ve sakinleşmiştir. Kararını bir mektupla Fuat'a da bildirir.

Ferhunde, günlerini Ferit'i görmeyi arzulayarak geçirmektedir. Ancak, bir müddet bu arzuya malik olamaz. Nihayet bir gün yolda karşılaşırlar. Fuat'ın karıştığı olay hakkında konuşurlar. Ferit günlerdir Ferhunde'den kaçmakta olduğunu ve bunun altında yatan nedeni şöyle dillendirir: "Siz de o kadınlardansınız ki, kocalarını, bütün kusurlarına ve günahlarına rağmen severler. Siz de o kadınlardan mısınız? İşte iki gündür bu sual beynimi kurcalıyor."[6] Ferhunde, Ferit'in bu sitemine itiraz eder ve boşanacağını ona da anlatır.

Ferhunde ve Ferit'in kurduğu "dostluk" ilişkisi gitgide aşka dönüşür. Ara ara tekrarladıkları gezintilerden birinde Ferit; Ferhunde'ye, onu sevdiğini söyler ve evlenme teklif eder. Ferhunde bunu kabul etmez zira gelecekten bir beklentisi kalmamıştır. Ayrıca yaşadığı acılar sebebiyle yaşlandığını hissetmektedir ve Ferit'in kendisine göre genç olduğunu düşünmektedir. Ferit'i sevmek ve onun tarafından sevilmek ister; ancak ne karısı olarak ona bağlanmayı ne de Ferit'in metresi olmayı istemektedir.

Bir gün giyinirken; boğazında, derisinin altında bir katılık olduğunu görür Ferhunde. Doktora gider, muayene olur. Bir

5. A.g.y., (50. tefrika).
6. A.g.y., (54. tefrika).

hastalığı olduğundan son derece emindir. Ancak doktor bir teşhis koyamadığından daha detaylı bir muayene önerir. Ferit'in Amerika seyahati yaklaşmaktadır, bu yüzden onunla geçireceği son günleri doktor kontrolleriyle harcamak istemez. Kayınpederinin yanına, Büyükada'ya gider. Sonbaharı burada geçirecektir. Ferit'le sık sık görüşür ve son derece mutludur. Ona duyduğu aşk gitgide alevlenmektedir. Ne var ki günler geçtikçe halsizleşir, zayıflar ve kendisini daha da yorgun hisseder.

Nihayet Fuat İstanbul'a döner. Ferhunde boşanmak istediğini Fuat'ın yüzüne de söyler; ancak Fuat aldırış etmez. Bir gün, detaylı muayene için operatöre gider. Ne yazık ki annesinin ölümüne sebep olan hastalık onda da zuhur etmiştir: kanserdir! İyileşme ümidiyle ameliyat olmaya karar verir zira bu hastalığın pençesindeyken Ferit'in karısı olamayacağını ve hatta olmaması gerektiğini düşünür.

İki sevgilinin paylaştığı anlar, Ferit'in Amerika yolculuğuna çıkmasıyla son bulur. Birlikte geçirdikleri son saatlerde Ferhunde, hem mutludur hem de hüzünlüdür. Hastalığını ve ameliyat olacağını Ferit'ten gizler. Ameliyata girmeden evvel Ferit'e hitaben bir mektup yazar ve ölmesi halinde mektubun hatıra defteriyle beraber Ferit'e ulaştırılmasını Mesture'den rica eder. Bu mektup, Ferhunde'nin Ferit'e son sözleridir. Ferit bir ay sonra bu mektubu alır.

Peki, bu olay örgüsünde gizlenmiş toplumsal cinsiyet rolleri nelerdir? Ferhunde, bu rollere nasıl yaklaşır? Bunu analiz edebilmek için takip eden bölümde Beauvoir'ın felsefesinin konuyla ilgili boyutları özetlenip, romanın yakın okumasında neden bu yaklaşımın tercih edildiğinin altı çizilecektir.

Beauvoir ve "Ebedi Dişilik Miti"

Fransız düşünür/yazar Beauvoir, feminist kuramın en önemli temsilcilerinden biridir. Kendisine bu ünü kazandıran en önemli yapıtı ise 1949'da yayımlanan İkinci Cins kitabıdır. Beauvoir'ın bu kitabında temellendirmeye çalıştığı "kadın doğulmaz, kadın olunur" ve "öteki olarak kadın" savları, feminist teorinin kilometre taşları arasında yerini almıştır. Bu kitapta, varoluşçu teoriyi, kadın olmanın "özel varoluşsal" koşullarına uygulayan Beauvoir, insanlık tarihi boyunca kadının, nasıl erkeğin "öteki"si olarak tanımlandığının, nasıl doğa ve bedenle özdeş kılınarak

kültür ve uygarlık yaratma sürecinden dışlandığının altını çizer. Beauvoir, kadının erkeğin ebedi "öteki"si olduğunu öne sürerken varoluşçu ben-öteki kavrayışını insanlık tarihindeki toplumsal cinsiyet sorunsalına uyarlama çabası içindedir:

> [...] insanlık erildir ve erkek kadını kendisi için değil, erkeğe göre tanımlar; kadın özerk bir varlık olarak görülmez. Kadın, erkek referans alınarak tanımlanır ve ayırt edilir; erkek kadın referans alınarak tanımlanmaz. Kadın önemsiz, olmasa da olandır; erkek ise esas olan. Erkek öznedir, mutlaktır –kadın ise 'öteki'.[7]

Buradan anlaşılacağı üzere, Beauvoir'ın bahsettiği "cinsiyet" biyolojik ayrımların çok daha ötesinde, toplumsal olarak oluşturulmuş bir olgudur. Bu düşünceyi temellendirmek için Beauvoir, İkinci Cins'te, geniş bir tanım ve gözlem tabanı üzerinde, kadının çocukluktan başlayıp genç kızlık dönemine ve sonrasında ilk cinsel deneyimine dek olan eğitim sürecini inceler. Çalışmasında, her bir dönem için kendini aşma ve erkeğin "aktif" ve "öznel" rolü adına, kadının kendi öznelliğinden nasıl feragat ettiğini, giderek nasıl daha "pasif" ve "yabancı" hale gelmeye zorlandığını göstermeye çalışır.[8] Dolayısıyla Beauvoir'ın biyolojik cinsiyet ile toplumun dayattığı toplumsal cinsiyet kategorileri arasında bir ayrım yapılması gerektiğine işaret ettiği söylenebilir.[9]

İkinci Cins'te yer alan mitlerle ilgili çözümlemeler, Beauvoir'ın bu konudaki görüşlerinin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Burada Beauvoir, önceki çözümlemelerin (biyolojik, tarihsel, psikanalitik vb) "ebedi dişilik mitinin" (*eternal feminine myth*) kurgulanmasındaki rolünü tartışmaya açar. Kadına ilişkin –annelik, bakirelik, anavatan, doğa gibi– birçok olguyu içinde barındıran bu paradigmatik mit; kadını, olası tüm bireysel farklılıklarını yadsıyarak, olanaksız bir "ideal" kadın tuzağına düşürmüştür.[10] Aslında "ebedi dişilik mitinin" idealleştirdiği beklentiler olanaksız beklentilerdir. Zira mitin iletileri kendi

7. Simone De Beauvoir, *The Second Sex*, Vintage Books, New York, 2011, s. 14.
8. Muhsin Yılmaz, "Simone de Beauvoir", *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2, Ahmet Cevizci (Der.), Etik Yay., İstanbul, 2004, s. 222.
9. Ainley, Alison, "French Feminist Philosophy: de Beauvoir, Kristeva, Irigaray, Le Doeuff, Cixous", *Continental Philosophy in the 20th Century*, Richard Kearney (Der.), Routledge, Londra ve New York, 1994, s. 338-364.
10. Muhsin Yılmaz, "Simone de Beauvoir", *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2, Ahmet Cevizci (Der.), Etik Yay., İstanbul, 2004.

içinde çelişkiler barındırmaktadır. Tarihin bize sunduğu farklı kadın tahayyülleri bu çelişkinin izlerini taşımaktadır. Söz gelimi, kadın hem "şeytandır" hem [bakire] Meryem Ana'dır. "Ebedi dişilik miti" buna benzer birçok örneği daha karşımıza çıkartmaktadır. Bu mit(ler)e göre kadın hem yaşamın kaynağıdır hem de karanlığın gücüdür. "Ana Kadının" karanlık bir yüzü vardır. O her şeyin kendisinden çıktığı ve günün birinde kendisine döneceği kaostur, yani hiçliktir. Gerçeğin ezeli suskunluğu ve bunun yanı sıra yapay, çenesi düşük ve yalancıdır. Cadı ve kurtarıcıdır. Erkeğin ganimeti ve onun yok edicisi, erkeğin sahip olmadığı ve olmak istediği her şeydir. Onun yadsıması ve varoluş nedenidir, yani kısacası "öteki"dir.[11]

Tekrar ifade etmek gerekirse, "ebedi dişilik mitinin" ideallestirdiği beklentiler, mitin iletileri hem çelişiklik hem de binişiklik gösterdiği için, olanaksız beklentilerdir. Dolayısıyla kadının bir yandan koruyucu melek, diğer yandan ölümün habercisi olarak sunulması örneğinden de anlaşılacağı üzere, hemen her dişilik mitinde görülen bu ''binişik ve çelişik"[12] figürden dolayı kadınlar, bu figürlere içkin sorumluluklardan mesul tutulmuşlardır.[13] Bir başka deyişle, bazı roller kadınlığın "öz"üne içkin hale getirilmiş ve kadınlar da bu rolleri kabul edip içselleştirmişlerdir. Aslında tam da bu noktada kadın, genellikle erkeğin kendisini "pasifize" etmek için oluşturduğu çelişkili mitlerin üretilmesinde ve sürdürülmesinde rol almaya başlamıştır. Yani kadın tarih boyunca ikincil kalmış ve bilinç düzeyinde ikincilliği içselleştirmiştir çünkü o kendisini erkekle olan ilişkisi üzerinden tanımlamıştır.[14] Beauvoir'e göre, "erkeğin ekonomik ayrıcalığı, sosyal alandaki değeri, evliliğin değerli olarak tahayyülü ve makulen desteğin gerekli/faydalı olduğu kanısı, kadını hevesli bir şekilde erkeği memnun ve ona hizmet etmeye teşvik etmiştir." Diğer bir deyişle kadın, kadın olarak doğmamış, erkek-egemen toplumun normlarını, yani "ebedi

11. Simone De Beauvoir, *The Second Sex*, Vintage Books, New York, 2011, s. 166.
12. Muhsin Yılmaz, "Simone de Beauvoir", *Felsefe Ansiklopedisi* Cilt 2, Ahmet Cevizci (Der.), Etik Yay., İstanbul, 2004, s. 222.
13. Emel Koç, "Simone de Beauvoir'ın 'İkinci Cins'i: Öteki Olarak Kadın", *Sosyal Bilimler Dergisi (SOBİDER)*, 2015/4, s. 1-17.
14. Simone De Beauvoir, *The Second Sex*, Vintage Books, New York, 2011, s. 166. Muhsin Yılmaz, "Simone de Beauvoir", *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2, Ahmet Cevizci (Der.), Etik Yay., İstanbul, 2004, s. 6.

dişilik mitini" ve bu mite içkin çelişikleri, "içselleştirerek"[15] ve yeniden üreterek kadın olmuştur.

İkinci Cins kitabında Beauvoir; erkeklerin "ebedi dişilik mit(ler)i" vasıtasıyla kadınlığa dair oluşturdukları kurguları, halihazırda özgürlük/varlık alanı elinden alınmış kadınların "kendi tecrübeleri" yoluyla nasıl içselleştirdiklerini ifade ederken, bir yandan da bu mitlerin edebi metinlerde nasıl karşımıza çıktığının analizini yapmaktadır. Özellikle Montherlant, Lawrance, Caludel, Breton ve Stendhal'ın metinleri üzerinden çözümlemeler yapan Beauvoir, bu yazarların kadını nasıl tahayyül ettiklerini gözler önüne sermektedir.[16] Bahsi geçen yazarlar, tıpkı gerçek hayatta kadına yüklenen ve kadının da içselleştirdiği roller gibi, kadını zayıf, hiçbir zaman kendine ait bir bilinci olmayan (ve olmayacak olan), her daim erkeğin astı olan ve sürekli olarak içinde bir "esrar/gizem" barındıran bir varlık olarak kurgulamışlardır. Hal böyleyken, bu yazarların eserlerinde, erkek aile reisi, emek veren, "geçim sağlayan" ve kadın-erkek ilişkisinde bir taraf olmaktan öte "geleceğe uzanan bir köprü" olarak temsil edilirken; kadın, evde bekleyen ve erkeğe boyun eğen taraf olarak kurgulanmıştır. Bundan dolayı, erkek "metresiyle" olan ilişkisinde kimseye karşı sorumlu değilken, evli bir kadın için, böyle bir ilişki –kadının "iffeti" gereği– söz konusu bile değildir.[17]

Diğer bir ifadeyle, kadın edebi eserlerde de "öteki" olarak kurgulanmış ve kadına dair mitler bu alanda da yeniden üretilmeye ve sürdürülmeye devam etmiştir. Tam da bu sebeple, "ebedi dişilik mitlerinin" edebi eserler üzerinden okunması ve eserlerin olay örgüsünde toplumsal cinsiyet rollerine nasıl değinildiğinin analiz edilmesi geçerli bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktadan hareketle, mevcut çalışmanın geri kalanında, yukarıda karakterlerinin özelliklerine ve kısaca olay örgüsüne değinilen *Aşkımı Öldürdüm* romanında toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl işlediği Beauvoir'ın sunduğu kavramsal çerçeve ışığında analiz edilecektir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet rollerine boyun eğerek yaşamakta olan Ferhunde'nin –yer yer bu rollere dair farkındalık geliştirerek– romanın sonlarına doğru da bu rollere karşı çıkışına odaklanılacaktır.

15. Simone De Beauvoir, *The Second Sex*, Vintage Books, New York, 2011, s. 159.
16. A.g.y., s. 222-274.
17. A.g.y., s. 228.

Aşkımı Öldürdüm Örneğinde Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Tezahürü

Aşkımı Ölürdüm romanına Belkıs Sami, Ferhunde'nin "en şerefli bir gecemdi" dediği geceyi tasvir ederek başlar. Bu, Ferhunde'nin en şerefli gecesidir çünkü "ismini taşıdığı adam" bir şeref kazanmıştır; gece verilen konserde kocasının yazdığı ve bestelediği Melike isimli şarkı çalınmıştır.[18] Bu ifadede Ferhunde; kendi isminden ziyade kocasının ismini taşıyan, yani kendini bir özne olmaktan çok, kocasının ötekisi olarak kurgulayan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Melike'yi Nadire seslendirmiştir. Nadire şarkıyla özdeşleşmiş, hatta bu şarkının adına bürünmüştür. Ferhunde, "Melike [Nadire], kocamın metresiydi ve bunu herkes biliyordu..."[19] diyerek bunun altını çizmektedir. Ayrıca Nadire'nin Fuat'ın metresi olduğunun herkes tarafından kabulü, erkeğin metresiyle olan ilişkisinde yalnızca topluma karşı değil karısına karşı da sorumlu olmadığına dair yaygın anlayışın göstergesidir. Nitekim bu durumu Ferhunde de kabul etmektedir. Hatta kabul etme halini umursamama haliyle birleştirmiştir; örneğin, konser esnasında yanında oturan kocasına Nadire'nin "gönülden ve şehvetli"[20] bir bakış atmasını umursamamaktadır. Genel olarak, Fuat'la sürdürdüğü evliliğin özeti Ferhunde'ye göre şöyledir:

> Evet, her yerde kocamla beraberiz, o göğsünü kabartarak dolaşıyor. Musikiden daha büyük bir salahiyetle bahsediyor. Beni artık gölgede bırakıyor. Ben yanında küçük, ehemmiyetsiz bir mahlûk gibi kalıyorum. Ama kocasına merbut bir zevce rolünü pekiyi oynuyorum. Meşhur bir erkeğin zevcesi olmak şerefiyle iftihar ettiğimi herkese gösteriyorum.[21]

Bu, kendisini kocasının "ötekisi" olarak gören kadının hem sosyal hem de psikolojik durumunun açık bir ifadesi olarak durmaktadır: Kadın değersizdir, kendi değerini ancak kocasının değeriyle var edebilir. Zira Ferhunde'nin payına düşen kocasına bağlı olması ve onun başarılarıyla övünmesidir. Hatta

18. Belkıs Sami Boyar, *Aşkımı Öldürdüm*, Son Saat, 1926, s. 1.
19. A.g.y., (1. tefrika).
20. A.g.y., (2. tefrika).
21. A.g.y., (22. tefrika).

eski zamanlarda kendisini kocasına nasıl adadıysa, yine aynı adanmışlıkla ona yaklaşmalıdır. Nitekim beraberliklerinin ilk yıllarını şöyle betimler: "O zamanlar, Tahsin Nahit merhumun mısra[s]ındaki erkeğin kadını idim. Onun erkeği ilahesine kurban giderdi, ben o mısra[y]ı değiştirmiştim, odamızda önünde diz çöker ve inlerdim: Gözlerim bağlı, başım hummalı, ey ilâhım, sana kurban geldim."[22] İlâh olan erkekken, ona sunulacak kurban kadın olmalıdır. Pekâlâ, bu örneğin; kendisini erkeğin ötekisi olarak kurgulayan kadının gelebileceği son noktayı imlediğini söylemek mümkündür. Diğer taraftan Fuat'ın kendinden beklentisini şöyle özetler:

> İstiyordu ki, o daldan dala konsun, bir kadının koynundan çıkıp ötekinin kolları arasına atılsın ve ben evimde bütün bunlara razı, "ne derseler ana şakir, ne kılsalar ana şad" onu bekleyeyim, onun sevgili ve sadık karısı olayım. Hayatında yegâne ideali bu idi. Eğer bunu kabul etse idim, onu, ilk zamanlarda olduğu gibi affetse idim, birçok kadınlar gibi, bir taraftan keyfime bakıp, onun hayatına göz yumsa idim, pekâlâ bir karı koca olarak yaşayacaktık.[23]

Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, büyük bir adanmışlıkla başladığı evliliği, kocasının "çapkınlıklarına" göz yumması halinde devam edecektir. Gerçekten de Ferhunde uzunca bir müddet bunu yapmıştır. Diğer taraftan, ilk defa burada, aldatılışını kabullenmesini eleştirdiğini görmekteyiz. Etrafında gözlemlediği birçok kadının yaptığını yapmak istememektedir Ferhunde, her şeye rağmen kocasını kabul eden ve bekleyen kadın olmayacaktır artık! Bu duruma karşı çıkışıyla beraber evliliğinin sekteye uğrayacağını ve kocasıyla çatışacağını içten içe bilmekte; ancak toplumun kendisine biçtiği "kocasını beklemek" rolüne bürünmeyi ilk defa reddetmektedir.

Dahası, yukarıda da değinildiği gibi ilk başlarda kendisini kocasının ismiyle ve onun başarılarıyla tanımlayan, yani kendisini "ötekileştiren" Ferhunde kocası da dahil olmak üzere tüm erkekler hakkında bir kanı oluşturur: Ona göre "bütün erkekler budaladır; hatta en akıllı geçinenleri bile."[24] Toplumun oluşturduğu, erkeğin üstün olduğuna dair genel kanıya karşın;

22. A.g.y., (4. tefrika).
23. A.g.y., (4. tefrika).
24. A.g.y., (3. tefrika).

kendi iradesi ve kendi aklıyla bütün erkeklerin budala olduğu sonucuna varması, onun özne olma çabasının ilk nüveleridir. Tam da bu zaman zarfında Fuat'a bir eş olarak yabancılaşmaya da başlamıştır. Aralarındaki fiziksel yakınlığın son bulması, aynı evin içinde farklı odalarda yaşamaları, yalnızca yemek saatlerinde birbirlerine rast gelmeleri Fuat'ın nesnesi olmaktan kurtulup; kendisini bir özne olarak anlamlandırma çabasına katkıda bulunmaya başlamıştır. Özellikle de odasına kapanıp yazı yazması iç dünyasının perdelerini aralamasında son derece önemlidir. Artık kendisini yavaş yavaş bir özne olarak kurgulamaya başladığından, kendisiyle ilişki kurmaya çalışan erkeklere karşı daha eleştirel yaklaşır. Hem onlardan nefret etmektedir hem de asıl istediğinin fiziksel yakınlıktan ziyade manevi yakınlık olduğunu belirtmektedir:

> Filvaki namuslu bir kadınım fakat ben namusumla da iftihar edemem. Kimseye ne dudaklarımı verdim, ne de vücudumu. Ama bu namussuzluktan çekindiğimden ziyade, erkeklerden nefret ettiğim içindi. Hem esasen aşkın hayvani cihetinden hoşlaşmam! Benim için en büyük nevaziş, kelimelerin nevazişidir.[25]

Ferhunde'nin bu ifadesi, aynı zamanda onun namus konusuna bakışını değerlendirmemiz için bize ilk kapıyı aralamaktadır. Zira Ferhunde, Beauvoir'ın "ebedi dişilik mitiyle" açıkladığı kadına atfedilen rollerin en önemli sayılabilecek "namuslu olmak" rolü konusunda çelişkiler göstermektedir. Romanın başında, evli bir kadın olmasına rağmen Mesture'yi erkeklerin kanını galeyana getirdiği ve bununla iftihar ederek, bunu bir meziyet telakki ettiği için eleştirir.[26] Zira ona göre evli bir kadının yapması gereken erkeklerle olan ilişkisinde mesafeli davranmaktır. Namuslu olmayı, birine dudaklarını ve vücudunu vermemekle bağdaştırır. Bunu yapmadığını belirtir; ancak bu durumun namussuzluktan çekindiğinden değil erkeklere karşı duyduğu nefretten ileri geldiğini açıklar. Şu durumda Ferhunde'nin, sınırları toplum tarafından çizilen namus olgusuna bakışının toplumun kadına dayattığı yönden farklılaşmaya başladığını ileri sürmek mümkündür. Bunun en göze çarpan örneği ilk

25. A.g.y., (61. tefrika).
26. A.g.y., (1. tefrika).

başta bir yabancı olarak tanımladığı Ferit'i önce "dostu" sonra "sevgilisi" olarak kabul etmesidir. Bu tartışmayı şimdilik bir kenara bırakıp Ferhunde'nin Ferit'e ve Ferit'le kurduğu ilişkiye yaklaşımındaki dönüşüme kısaca göz atmak bu tartışmanın anlamlandırılmasında daha etkili olacaktır.

Ferhunde her ne kadar erkeklere karşı temkinli olsa da, tanıştıktan kısa bir süre sonra Ferit'i herkesten farklı olarak konumlandırır. Onun kendisiyle kurmaya çalıştığı "dostluğu" neden reddetmediğini şöyle açıklar: "O her erkek gibi değil de ondan. Hoşuma gitti. Her erkek gibi bir kadının yanına gelince ona kur yapmak mecburiyetinde olduğunu zannetmiyor. Her kelimede bir iltifat savurmuyor. Bu şimdi ender değil mi?"[27] İlk gördüğü andan itibaren Ferit'ten etkilenir, Ferit'in bakışlarının tesirini sürekli üzerinde hisseder. Onun kendisine iyi geleceğini düşünür; Ferit'i iyileştirici, koruyucu, kollayıcı bir güç olarak görmektedir. "Ben ne kadar olsa kadınım. Benim zayıf noktalarım vardır."[28] ifadesinin de gösterdiği üzere, kadın olması sebebiyle kabullendiği "zayıflığı" "ümitsiz ve istikbalsiz bir kadın"[29] olmasıyla birleştirdiğinden Ferit'in iyileştirici yönü üzerinde fazlaca durur. Bu durum onun şu sözlerinde saklıdır: "Onun gibi bir adam tarafından acınmak, onun gibi bir erkeğin himayesine girmek çok şifa bahis olacak... Ona sığınsam mesut olacağım, bunu pekâlâ hissediyorum."[30] Ferit'e sığınmak fikri, Ferhunde'nin hem toplum tarafından kadına atfedilen ve kendisinin de kabul ettiği "zayıflığın" hem de hayat boyu yaşadığı sıkıntıların çözümü olacaktır. Ayrıca Ferit'i himaye eden, kendisini ise himaye edilen/sığınan olarak görür. Nitekim bu yine toplum tarafından erkek ve kadına biçilmiş rollerden bir diğeridir. Mutsuzluğu hakkında öz eleştiride bulunarak "Ben her şeyden bıkmış ve usanmış bir kadınım. Ümidim ve gayem yok. Ne bileyim. Hayata bağlı olmak için insanın bir ailesi, çocukları, kocası ve aşkı... Bir şey olmalı. Benimse hiç kimsem yok." der.[31] Ümitsizliği ve amaçsızlığını çocuğu olmaması ve kocasıyla mutlu bir evliliği olmaması üzerinden oluşturan Ferhunde, bu

27. A.g.y., (15. tefrika).
28. A.g.y., (19. tefrika).
29. A.g.y., (47. tefrika).
30. A.g.y., (24. tefrika).
31. A.g.y., (17. tefrika).

"eksiklikler" özelinde kendini bir kadın olarak ötekileştirmekte ve bu sorunun çözümünü yine Ferit'te bulmaktadır: "Yalnız bir ümidim ve arzum var. Ve bu arzu saatler geçtikçe, düşündükçe bir gaye, mesut bir emel haline geliyor: Ferit Bey'e sığınmak. Onun samimi dostluğunun gölgelerinde serinlemek ve yalnızlığın hararetinden bu suretle kurtulmak."[32] Her ne kadar Ferit'e sığınmayı istiyorsa da Fuat hakkında gelişen olumsuzluklar özelinde onun tarafından acınmak istemez:

> Fakat gönlümün aradığı başka bir zevk yok mu? Gönlüm başka bir yere sığınmak, ihtiyacında değil mi? Evet gönlüm bu merhamete, acınmaya muhtaç fakat beni kim teselli edecek, kim acıyacak bana? 'O' değil mi? Ama ben onun tarafından acınmak istemiyorum. Yalnız istediğim bir şey var. Sıcak samimiyeti ile bana kuvvet versin. Bu kuvveti de bugün almak istemiyorum. Bugün bana gösterilecek herhangi bir muhabbet ve samimiyet, açık duran kalbimin yarasını fazla sızlatacaktır.[33]

O gün Fuat'ın Suriye'de Nadire için giriştiği kavganın haberini almıştır, bu durumla kendi başına mücadele etmeye çalışır. Ferit tarafından acınmayı genel mutsuzluğu için şifa kaynağı olarak görürken, Fuat'ın sebebiyet verdiği sıkıntı karşısında acınmayı istememesi mağrurluğu yanında düştüğü çelişkiyi de işaret eder. Şöyle bir çıkarıma varır:

> Eğer bu kurşun koluna isabet etmeyip de Fuat'ın beynine isabet etse idi, ben şu dakikada dul ve serbest kalacaktım. Bunu düşünmek, böyle bir şey tasavvur etmek çok feci bir şey ve ben hiç de fena kalpli, daha doğrusu kalpsiz bir kadın değilim. Bilakis çok merhametliyim... Eğer bakılmaya ihtiyacı olursa, bir yabancıya bakar gibi, ona da bakardım. ...Bu sevmediğim, ölmesi için dua ettiğim adamı öldüremezdim. Yaşasın isterdim fakat mademki gözümün önünde değil, mademki onu görmüyorum ve mademki ölümüne ben sebep olmuyorum o halde.[34]

Kendisini merhametli olarak gördüğünden, sevmediği ve ölmesi için dua ettiği kocasının bakımını üstlenme ihtimalinden kaçmamaktadır. Diğer taraftan da Fuat'ın ölmesi durumunda serbest kalabileceğini de düşünmüştür. Bunu aklından geçirmesi onun nezdinde kötüdür; ancak Fuat'ın hâlâ Suriye'de olması ve

32. A.g.y., (41. tefrika).
33. A.g.y., (52. tefrika).
34. A.g.y., (51. tefrika).

orada ölmesi halinde bunun müsebbibinin kendisi olmayacağını bilmesi onu alacağı karara yakınlaştırmıştır: Fuat'tan boşanacaktır! Bu konuda açıklaması şöyledir: "Evet, artık ayrılığı, talakı istiyorum. Yalnız ve tamamıyla serbest kalmak, dul yaşamak için değil. Bu talakı biraz da kadınlık izzet-i nefsimi okşamak için istiyorum. Artık herkesin indinde budala bir kadın olmaktan usandım. Zavallılıktan kurtulmak istiyorum."[35] Bu noktada toplumun kendisine dayattığı "aldatılan kadın evliliğinin bekası için susar" geleneğine karşı çıkar. Önce aldatılmayı umursamayan, sonra aldatılmaya göz yumduğunu eleştiren Ferhunde, gitgide şekillenen bu duruşunu boşanma kararıyla netleştirir. Fuat'la gönül bağının kopuşunu, resmi olarak da belgelemek ister.

Başlarda Ferit'in dikkatini çekmek gibi bir niyeti olmayan Ferhunde, ilerleyen zamanlarda onu kıskandırmak için bile uğraşır. Örneğin, Ferit'in de katıldığı bir davet esnasında kendi ifadeleriyle şöyle davranır: "...Fazlaca çapkınlık ettim. Mutadım olmayan bir şey yaptım, her konuşan erkeğe lüzumundan fazla yüz verdim. O gece beni kim istedi ise kaptı, kapanın elinde kaldım."[36] Her ne kadar bunu hayattan intikam almak için yaptığını söylüyorsa da, gece boyunca bu durum karşısında Ferit'in tepkilerini ölçmesi aslında onun dikkatini çekmek ve onu kıskandırmak için bunu yaptığına işaret etmektedir.

Benzer olarak, ilk zamanlarda Ferit'le baş başa kalmaktan tedirgin olmasına rağmen; sonraki zamanlarda onunla yalnız görüşmekten keyif alır. Birbirlerini yeni yeni tanıyorlarken bir gün Ferhunde Ferit'i evine davet eder, ilk defa yalnız kalırlar. Birkaç kere görüşmüş insanların birbirlerini tam manasıyla tanıyamayacağına dair genel kanıyı kastederek Ferit'e şöyle der: "Beni pek çok mu biliyorsunuz? Bunu belki böyle telakki eden kadınlar vardır. Fakat ben o kadınlardan değilim. O kadar değilim ki, hâlâ sizin nasıl olup da burada bulunduğunuzu, karşı karşıya olduğumuzu havsalama sığdıramıyorum."[37] Diğer kadınlara benzemediğinin altını çizerken Ferit'le yalnız kalmayı aklına sığdıramadığını vurgulayan Ferhunde; günler geçtikçe Ferit'le baş başa gezintiye çıkmaktan zevk alır, özellikle de Yakacık'ta geçen yaz günlerinde bu anların tekrarlanmasını

35. A.g.y., (50. tefrika).
36. A.g.y., (23. tefrika).
37. A.g.y., (13. tefrika).

özlemle bekler. Bir gün Ferit'le Pendik'te buluşurlar. Bu buluşma esnasında Ferit, Ferhunde'ye ilk kez "sevgilim" der ve evlenme teklif eder. Bu manen yakınlaşma, yerini fiziksel yakınlaşmaya bırakır. Uzun uzun öpüşürler ve birbirlerine dokunurlar.[38] Bu evlilik teklifini Ferhunde şöyle değerlendirir: "Ferhunde Hanım, metresim olunuz, diyemezdi. Hayır, o güne kadar namusumu ve saffetimi vikaye ederek bana sadece dost muamelesi eden dost bir erkek böyle bir teklifte bulunamazdı."[39] Zira Ferhunde, Ferit'e güvenmekte ve onun iyi niyetinden şüphe etmemektedir. Nitekim bunu şöyle ifade eder:

> Ferit Bey de benim metresi olmamı elbette arzulamıştır. Bunu istemiştir. Fakat bana bu arzusunu hatta ima bile etmemişti. Bana daima hürmet etti. Ondan bugüne kadar, söylediği ve söz verdiği gibi yalnız müşfik bir dostluk, derin bir samimiyet, temiz ve saf bir alaka gördüm. Benimle meşgul oldu, bir kardeş gibi, beni himaye etti, bir dost gibi, beni avundurdu, bir arkadaş gibi.[40]

Birkaç gün sonra Tarabya'da bir otelde buluşurlar. Bu sefer Ferhunde, Ferit'e onu sevdiğini söyler. Pendik'te başlayan fiziksel yakınlaşmaları, burada devam eder.[41] Ferit'in kolları arasındayken ormanda yürüyüş yaptığı bir gün Fuat ve Nadire'ye tesadüf ettiği anı hatırlayarak şunları düşünür: "...[Fuat'ın] Kollarının arasında, benim Ferit'in kollarının arasında durduğum gibi, Nadire vardı. O kadın da, ben de, sevdiğimiz erkeğin kolları arasındayız. Onunla aramızda ne fark var? Hâlbuki ben bir zamanlar onu itham ediyordum."[42] Her ne kadar Ferit'in metresi olamayacağını her fırsatta yineliyorduysa da[43] kendisini Nadire ile mukayese ederken aynı durumda olduklarını görür. Ferhunde'nin bu itirafı, az evvel yarıda bıraktığımız tartışmayı bir adım ileriye taşımamıza yardımcı olacaktır. Toplumun "namuslu olma" bağlamında kadına biçtiği role karşın Ferhunde, -her ne kadar Ferit'in metresi olamayacağını sürekli dillendiriyorsa da- Ferit'in aşkına aşkla karşılık verir, henüz boşanmamış

38. A.g.y., (54 ve 55. tefrika).
39. A.g.y., (61. tefrika).
40. A.g.y.,, (55. tefrika).
41. A.g.y., (59. tefrika).
42. A.g.y., (59. tefrika).
43. A.g.y., (73. tefrika).

olmasına rağmen onun kendisini öpmesine ve okşamasına izin verir. Bunlardan pişmanlık duymaz, aksine keyif alır. Tam da bu noktada Ferhunde, kendini Nadire'ye yakın hisseder; tıpkı Nadire'nin toplumun kadına biçtiği "namuslu olma" rolüne sığmadığı gibi, o da bu role sığmaz.

Sonuç Yerine

Beauvoir'ın açtığı pencereden romana bakıldığında dikkat çeken ve aynı zamanda da bu çalışmanın odaklanacağı son örnek, Ferhunde'nin Ferit'le evlenmeyi yürekten istemesine rağmen kendisini bir türlü onun yanına yakıştıramadığıdır. Onunla evlenme ihtimalini düşündüğü her an, aklını aynı sorunlar kurcalar. Bunun nedenini bir gün Ferit'e şöyle anlatır:

> ...hayatımı size raptedemem. Çünkü siz gençsiniz. ...benden ihtiyar olamazsınız çünkü siz benim geçirdiğim senelerin acısını tatmadınız... Benim yaşadığım seneler, herkesin hayatının iki mislidir. Evet, belki yüzüm henüz gençtir fakat kalbim ihtiyar oldu. ... Daima, ömrünüz oldukça sizin tarafınızdan sevilmek istiyorum. Fakat hayatınıza fazla bağlanmak istemem. Sizin karınız olmak istemem. Size benim gibi bir kadın değil, bir genç kız hakiki bir genç kız lazım.[44]

Evliliğinde çektiği sıkıntılardan dolayı manen yaşlandığını hissettiğinden Ferit'e layık olmadığı kanaatine varır; Ferit'in evleneceği kişi "hakiki bir genç kız" olmalıdır. Hem üzüntüyü tatmamış hem de daha önce bir erkekle beraber olmamış bir "genç kızı" kendinden daha iyi görür. Örneğin, Yakacık'ta iken tanıştığı Vildan, Ferit için uygundur; hatta onlar "birbirine layık iki kişi"dir.[45] Bu duruma hastalığını öğrenmesi de eklenir, artık Ferit'le evlenme ihtimali tamamen ortadan kalkmıştır: "Mademki hastayım, bu hastalığımla onun karısı olamazdım, olmamalı idim... Beni ondan kader ayırıyor... İstikbale sahip değilim."[46] Ferhunde'nin yaşadığı acılar, manen hissettiği ihtiyarlık ve hastalığı, Ferit'in kendinden üstün olduğu fikrini iyice pekiştirir. Cinsiyet farkı olmaksızın her insanın yaşayabileceği bu örneklerin erkeğin nezdinde kadının kendisini daha aşağı

44. A.g.y., (58. tefrika).
45. A.g.y., (69. tefrika).
46. A.g.y., (71. tefrika).

görmesine sebep olması kadının kendisini ötekileştirdiğinin diğer bir çarpıcı örneğidir. Zira kadın, erkeğe göre kendisini tanımlarken aynı zamanda ona layık olabilmenin sınırlarını da belirlemektedir.

Fuat'ın "sadık" karısı ve Ferit'in "istikbalden ümitsiz" "dostu" olarak sürdürdüğü hayatını günlüğüne yansıtan Ferhunde, günlüğünü şöyle bitirir: "Maziden, hayatımdan memnunum. Arkamda lekesiz bir ömür bırakıp gidiyorum. Belki bu son aşkım bir günah olurdu. Fakat onu da, kendim ölmeden evvel öldürdüm. Aşkımı öldürdüm."[47] Yaşadığı acılardan mutsuz olduğunu ve geleceğe ümitsiz baktığını roman boyunca yinelemesine rağmen, maziden ve hayatından memnun olduğunu belirtir. Ömrünü lekesiz görür çünkü Fuat'ın sadakatsizliğine ve Ferit'e duyduğu aşka rağmen Ferit'in metresi olmamıştır. Ancak evli olmasına karşın Ferit'le kurduğu duygusal ve fiziksel yakınlık ömrünü lekesiz olarak görmesine engel değildir. Ferit'le aşk yaşamanın günah olacağı ihtimalini vurgular; ancak bu aşkı yaşamadığını hatta öldürdüğünü öne sürer. Hâlbuki Ferit'le yaşadıkları aşkın bir parçasıdır. Dolayısıyla Ferhunde bu noktada da çelişmektedir. Bu sözlerle sonuçlanan günlüğüyle, Fuat'ın "sadık" ganimeti, Ferit'in sahip olamadığı ve olmak istediği her şey olarak karşımıza çıkan Ferhunde; Türk Edebiyatındaki özgün kadın karakterlerden biri olarak tartışmaya açılmıştır.

47. A.g.y., (71. tefrika).

Kaynakça .

Ainley, Alison, "French Feminist Philosophy: de Beauvoir, Kristeva, Irigaray, Le Doeuff, Cixous", *Continental Philosophy in the 20th Century*, Richard Kearney (Der.), Routledge, Londra ve New York, 1994, s. 338-364.

Boyar, Belkıs Sami, *Aşkımı Öldürdüm*, Son Saat, İstanbul, 25 Haziran 1926 - 16 Eylül 1926.

De Beauvoir, Simone, *The Second Sex*, Vintage Books, New York, 2011.

Koç, Emel, "Simone de Beauvoir'ın 'İkinci Cins'i: Öteki Olarak Kadın", *Sosyal Bilimler Dergisi (SOBİDER)*, 2015/4, s. 1-17.

Serdar, Ali ve Reyhan Tutumlu, "An Unknown Novel, An Unknown Novelist: Belkıs Sami, I Have Killed My Love", Mehmet Ali İçbay, Hasan Aslan ve Francesco Sidoti (Der.), *Research on Cultural Studies*, Frankfurt am Main, Peter Lang, New York, 2016, s. 305-313.

Yılmaz, Muhsin, "Simone de Beauvoir", *Felsefe Ansiklopedisi*, Cilt 2, Ahmet Cevizci (Der.), Etik Yay., İstanbul, 2004.

Suat Derviş ve Romanlarında Kadınların Sınıfsal ve Mekânsal Deneyimleri

M. Gül Uluğtekin Bulu - Ayşın K. Turhanoğlu

Asıl adı Hatice Saadet Baraner olan Suat Derviş'in (1905?-23 Temmuz 1972) annesi Hesna Hanım, Sultan Abdülaziz'in mabeyincilerinden Kâmil Bey'in kızıdır. Dedesi Tıp Fakültesi müderrislerinden kimyager Derviş Paşa, babası Jinekolog Doktor İsmail Derviş'tir. Komşuları Nâzım Hikmet'in Derviş'ten habersiz olarak gönderdiği *Hezeyan* adlı mensur şiir, onun 1918'de yayımlanan ilk eseri olmuştur. Yayımladığı roman ve öykülerinin yanı sıra, gazeteci, eleştirmen ve çevirmen olarak çalışmıştır. 1926'da *İkdam* gazetesinde kadın sayfası düzenleyen ilk gazeteci, Suat Derviş'tir. Daha sonra Berlin Üniversitesi'nin felsefe ve edebiyat bölümlerine devam etmiş, Hitler'in iktidara gelmesiyle 1933 yılında İstanbul'a dönmüştür. 1930'lardan

itibaren *Son Posta*, *Cumhuriyet*, *Tan*, *Haber* ve *Son Telgraf*'taki tefrika romanları ve röportajlarıyla tanınmıştır. Abidin Dino, Sabahattin Ali, Hasan İzzettin Dinamo gibi muhalif, Orhan Kemal, Attilâ İlhan gibi genç yazarları çevresinde toplayan ve 5 Ekim 1940-15 Kasım 1941 arasında yayımlanan *Yeni Edebiyat* dergisinde Suat Derviş'in imzasıyla toplumcu gerçekçi roman eleştirileri yayımlanmıştır.

1930'ların sonlarında gazetelerde yayımlanan *İstanbul'un Bir Gecesi*, *Hiç* ve *Bu Roman Olan Şeylerin Romanıdır* gibi tefrika romanlarından başka, 1940-1941 yıllarında *Yeni Edebiyat* gazetesinde yayımladığı eleştiri yazıları ve son olarak 1944'te *Niçin Sovyet Rusya'ya Hayranım* adlı broşürde siyasal düşüncelerini açıkça dile getirir. Bu broşürün yayımlanmasından sonra, dönemin politik kutuplaşmasında nerede olduğunu net bir biçimde ortaya koymuştur. Bu tarihten itibaren iş bulmakta ve yazılarını kendi adıyla yayımlatmakta büyük zorluklar yaşar. 1944 Tevkifatı'nda, TKP Genel Sekreteri olan eşi Reşat Fuat Baraner ile tutuklanır; 8 ay cezaevinde kalır. Eşinin yeniden tutuklandığı 1953-1963 yılları arasında Avrupa'ya gider ve orada, kendi sözleriyle aktarılacak olursa, "bir nevi gönüllü sürgün hayatı" yaşar. Fransa'da ve Batı Almanya'da roman, hikâye ve makaleleri çeşitli gazetelerde yayımlanır. 1970'te Neriman Hikmet ile kurduğu Devrimci Kadınlar Birliği 1971'de kapatılır. Suat Derviş 23 Temmuz 1972'de hayata veda eder.

Suat Derviş'in ürünlerini verdiği dönem, ülkenin tarihinde özel bir öneme sahiptir. Bu çalışmaya konu olan romanlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun sona erip Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasını izleyen 1920'lerden 1960'lara kadar uzanan bir dönemde yazılıp yayımlanmıştır. Dolayısıyla eski ile yeni ve Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki ilişki, süreklilik ve kopuş bağlamında Suat Derviş'in romanlarında görülebilir.

Suat Derviş, romanlarında, modernleşme sürecinde toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimi, kadın bakış açısıyla kapitalist ve ataerkil ilişkiler bağlamında ele almaktadır. Aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkilerini sorgulamakta ve farklı toplumsal gruplara ait kadınların sınıfsal ve mekânsal yaşam deneyimlerini anlatmaktadır. Bu anlamda Suat Derviş'in, erkek egemen yaklaşım karşısında feminist bakış açısını ve feminist bilgi üretimine katkısını romanları aracılığıyla görmek mümkündür.

Kadın çalışmalarının yüz yüze olduğu en önemli problem olarak, teorik çalışmalarda erkek önyargısı ve erkek merkezciliğinin egemen olması[1] karşısında feministler, geleneksel bilgi teorilerinin, kadınların bilen kişiler olma olasılığını yok saydığına ve tarihin erkek gözüyle yazıldığına işaret ederek, kadınları bilen özneler olarak kabul eden alternatif bilgi teorileri önermektedirler.[2]

Feminist bakış açısıyla yapılan kadın çalışmaları, şimdiye kadar bastırılmış ve toplumsal olarak "görünmez" kılınan kadınlara ilişkin konuları araştırmaktadır.[3] Haraway, kadınların toplumsal cinsiyete özgü ve farklılaşmış bakış açısının, sorgulama için bir temel olarak geliştirildiğini vurgulamaktadır.[4] Kadınların deneyim ve bakış açısı, dışlanmış ve sömürülmüş "öteki" olarak yargılanmaları nedeniyle daha kapsayıcı olmaktadır. Baskı ve sömürü karşısında hissettiklerini, ruhsal ve bedensel olarak yaşamışlardır. Ezilmişlik ve ayrımcılık yaşantıları, öznel deneyimleri, kadınların baskı altındaki diğer gruplarla ikili bilinç paylaşmalarını ve egemenliğin psikolojik mekanizmalarına karşı duyarlı olmalarını sağlamaktadır. Mies'a göre "ezilenlere özgü içe bakış" özelliğiyle kadın sosyal bilimciler, ezilen grupların bilimsel incelemesini yapmak için erkeklerden daha donanımlıdırlar.[5]

Anne tarafından kökü saraya dayanan, eğitimli ve varlıklı bir aileden gelen Suat Derviş, 1933'te babasını kaybettikten sonra gazeteci olarak çalışmaya başlar. Geçimini yazılarıyla sağlamaktadır. Onun romanlarında o zamana dek büyük ölçüde roman alanının dışında bırakılmış kişiler, kendi bakış açıları ve sesleriyle var olarak romanların ana karakterleri haline gelmiştir. Suat Derviş farklı toplumsal gruplardan insanların, kendi sınıfsal, kültürel ve dil özellikleriyle temsil edilmesini sağlamaktadır. Özellikle ezilen ve dışlanan bireyler olarak kent yoksullarının,

1. Maria Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", (Der.) S. Çakır ve N. Akgökçe, *Kadın Araştırmalarında Yöntem,* Sel Yay., İstanbul, 1996, s. 49.
2. Sandra Harding, "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?", (Der.) S. Çakır ve N. Akgökçe, *Kadın Araştırmalarında Yöntem,* Sel Yay., İstanbul, 1996, s. 35-36
3. Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", s. 51.
4. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: Reinvention of Nature,* Free Association Books, London, 1991, s. 74'ten aktaran Linda McDowell, "Space, Place and Gender Relations: Part II. Identity, Difference, Feminist Geometries and Geographies", *Progress in Human Geography,* 1993 (17) 3, s. 306.
5. Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", s. 51.

işçi sınıfının, sabıkalıların, tutukluların, fahişelerin, varlıklarını ve itibarlarını yitirmiş aristokratların yaşamlarına odaklanmaktadır.

Modernleşme sürecinin mağdurlarını romanlarının ana karakterleri olarak yaratarak "görünmez olanı görünür kılan" Suat Derviş'in kendisinin de 1940'lardan 2000'lere kadar edebiyat tarihlerinde görünmez kılınmaya çalışılması söz konusudur.

Bu çalışma, Suat Derviş'in edebiyat tarihlerindeki konumunu sorgulamanın yanı sıra romanlarındaki toplumsal değişme sürecinde ezilen ve dışlanan kadınların sınıfsal ve mekânsal deneyimlerini inceleyerek Derviş'in Türkçe roman geleneğine verdiği katkıyı ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Suat Derviş, roman kişilerinin bireysel tarihleri ve kökenleriyle ilgilenir. Modernleşme sürecinde yaşanan toplumsal değişimi, roman kişilerinin geldikleri toplumsal sınıflar, aileler ve yetiştiriliş biçimleriyle ilişkili olarak anlatır.

1943-1944 yıllarında tefrika edilen *Sınır* romanının ana karakterlerinden Osman, tütün işçisi bir kadının çocuğudur. Babası yoktur. Türkçe edebiyatta işçilerin bakış açısını da kapsayan ilk romanlardan birinde hayal âleminde yaşayan köksüz, kimliksiz, şaşkın Osman, yeni temsil edilmeye başlanan işçi sınıfının, kökenini yadsıyan bir üyesi olarak ortaya çıkar. Sevdiği kadınla evlenebilmek için orta hâlli bir ailenin çocuğu olduğu yalanını uydurmuştur. Ancak kökenin reddedilmesi, anlatıcının deyişiyle "ıstıraptan başka bir şey vermez".

Yine 1943-1944'te tefrika edilen ve yazarın en popüler romanı olan *Fosforlu Cevriye*'de anne ve babasını bilmeyen Cevriye bir köprü altı çocuğudur. Siyasi bir suçlu olduğu ima edilen ve Cevriye'nin âşık olduğu adam ona kimsesi olup olmadığını sorar:[6]

> - Bizde ana, baba Hak getire Abi! diye cevap verdi. Öksüzün, yetimin, kimsesizin biriyim. Adeta mantar gibi bitmişim.
> - İstanbullu musunuz?
> Cevriye, dünya yüzünde İstanbul'dan başka bir yer yokmuş gibi hayretle bakmıştı ve:
> Tabiî! demişti. Andavallı değiliz ya! İstanbul kaldırımında bittik be Abi...

6. Suat Derviş, *Fosforlu Cevriye,* Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000, [1943-1944], s. 123.

Bir külhanbeyinin eroin paketini eline tutuşturması nedeniyle hapse düşen Cevriye, hapisten çıktığında "Bizim anamız, soyumuz sopumuz belli değil. Bundan sonra sabıkamız arttıkça yeni bir rütbe almış, yeni bir isim, unvan kazanmış olacağız." der.[7]

1943-1944 yıllarında tefrika edilen diğer bir roman olan *Çılgın Gibi*'de, eski aristokrasi sınıfının romandaki temsilcisi Celile'nin yaşadıklarının tam olarak anlaşılması için, anlatıcıya göre "beşiğinden bugüne kadar onun nasıl yetiştiğini, nasıl yaşadığını, nasıl inkişaf ettiğini bilmek" gerekir.[8] Celile'yi Celile yapan, onun kırk odalı bir yalının çocuğu olmasıdır:

> Hiç şüphesiz ki Celile hakiki hayatın içine tam manasıyla giremeyecek, hayatı ve onun icaplarını, onun reel ihtiyaçlarını ve meselelerini hiçbir zaman anlayamayacaktı. O hakikatle, hayatla bütün münasebetlerini kesmiş olan bir masal sarayı gibi kırk odası olan o ahşap yalının çocuğuydu.[9]

Harding'e göre, geleneksel bilgi üretim biçimlerine karşı feminist çalışmanın ayırt edici özelliği, kadın deneyimlerini, kabul görmüş varsayımlara karşı "gerçekliğin" önemli bir göstergesi olarak kullanmasıdır.[10] Kişisel deneyimin, kadınların kendini en iyi ifade etme biçimi olduğunu vurgulayan Mies, kadınların bilinçlenme süreciyle, kendi eylemlerinin öznesi haline geldiğini belirtmektedir.[11] Geçmiş mücadelelerin, çekilen acıların ve kendi tarihlerinin öznel olarak sahiplenilmesi, kolektif bir kadın bilincinin oluşmasını sağlayacaktır. Kadınların deneyimlerinin bir araya toplanması, daha fazla çeşitlenmiş bilginin toplanmasından ziyade, kadınların yaşadıkları bireysel sorunların, toplumsal nedenleri olduğunu anlamayı sağlamaktadır.[12]

Fosforlu Cevriye romanında Cevriye'nin âşık olduğu adam, çocukluğunu ve anılarını anlattığı ilk insandır. O zamana kadar sadece o anı yaşayan Cevriye, önceki ve sonraki yaşamına dair bir şey düşünmemiştir:

---

7. A.g.y., s. 229.
8. Suat Derviş, *Çılgın Gibi*, Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000 [1943-1944], s. 27.
9. A.g.y., s. 226.
10. Harding, "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?", s. 40.
11. Mies, "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", s. 55.
12. A.g.y., s. 55-56.

> Şimdi ona bütün bunları anlatırken bu şeylerin kendine ait olduğunu, kendini Cevriye yapan binlerce parça olduğunu, kendi varlığının çatısını kuran malzemenin bu olduğunu hisseder gibi oluyordu.[13]

Geçmişini dile getirmesinin Cevriye'yi bilinçlendiren bir yanı vardır. Cevriye'nin hikâyesinin anlatılmasının, aynaya yansıyan aksini ilk kez karakolda görmesiyle başladığı dikkat çekmektedir. Roman bir bakıma Cevriye'nin "görünmez" olmadığının ve varlığının bilincine varmasıyla başlar.

Feminist bilginin kadınların farklı yaşam deneyimlerine dayandığını savunan feminist epistemoloji, "kimin bilgisi" sorgusunu öne çıkarır.[14] Feminist epistemoloji, bilginin bağlamsal ve konumsal olduğunu vurgulayarak aktörleri (eyleyicileri) çalışmanın tamamına içsel kılıp bilgi üretiminin odağı haline gelmelerini sağlamıştır.[15] Kadınların gündelik yaşam deneyimlerinin farklılığı, konumsal ve bağlamsal durumu, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin çözümlenmesinde mekân ve yerin, analizin bir parçası olmasını gerektirir.

Feminist coğrafyacı Massey'e göre mekân, dünyayı deneyimlediğimiz ve kavramsallaştırdığımız eksenlerden biridir.[16] "Toplumda kim ya da ne olduğumuzu bu çerçeve aracılığıyla öğreniriz."[17] Bu anlamda mekân, bakış açımızı, dünyayı görme biçimimizi ve yorumlayış tarzımızı etkiler.

Suat Derviş'in, romanlarında kadın erkek ilişkilerini bağlamsal ve konumsal ele alarak deneyimlere odaklanması, onun tarihsel olduğu kadar mekânsal bakış açısına da sahip olduğunu göstermektedir. Romanlarında kişilerin geçmişlerinin anlatımıyla birlikte, yaşadıkları kent olan İstanbul, tarihsel ve toplumsal ilişkileriyle mekânsal bağlamda anlatılmaktadır. Örneğin, *Fosforlu Cevriye*'de İstanbul'un semt adlarının verilmesinin yanı sıra, İstanbul'daki kahvelerin, hanların, meyhanelerin betimlemeleri yapılır. Sözü geçen binalar, tarihleriyle birlikte ele alınır. Fosfor-

13. Derviş, *Fosforlu Cevriye*, s. 142.
14. Mehmet Ecevit, "Epistemoloji", *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, Açıköğretim Fakültesi Yay., Eskişehir, 2012, s. 45-46.
15. A.g.y., s. 45-46.
16. Doreen Massey, *Space Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
17. David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. S. Savran, Metis Yay., İstanbul, 1997, s. 242.

lu Cevriye'nin getirildiği Beyoğlu'ndaki karakol, sokak içinde, dört katlı, "vaktiyle hali ve vakti yerinde bir Rum ailesine ait bir bina"[18] olarak anlatılır.

Derviş, mekânların sadece tarihsel ve fiziksel bilgisini vermekle kalmaz, roman karakterlerinin yaşadıkları yerlerle kurdukları bağı ifade eden düşünce ve duygularını da aktarır. Cevriye, İstanbul'un hayranıdır. Sürgün olarak gittiği Bolu'dan kaçıp İstanbul'a geldiğinde, hiç parası olmasa da gurbette değil İstanbul'da olduğu için mutludur:

> Cevriye içi titreye titreye: "Taşına toprağına kurban olduğum İstanbul!" diye düşündü. Sanki her taraf insanın yüzüne gülüyor, her köşesinden aşina bir çehre çıkıp onu selamlıyor gibi bir his vardı. O da herkese gülmek, herkese hâl hatır sormak ister gibiydi. Cevriye "avucunun içi" gibi tanıdığı bu kocaman şehre gelir gelmez, kendisini, muazzam sarayının içinde dolaşan bir sultan hanım gibi büyük ve kudretli hissetti.[19]

İstanbul'a gelirken bütün çocukluğunun civarında geçtiği köprüyü görünce sevincinden bağırmamak için kendini zor tutar: "Uzun hasret senelerinden sonra babasının evine kavuşmuş gibi heyecanlanı[r]."[20] Sümbül Dudu'ya göre ise Cevriye "Galatamız, Çeşmemeydanımızın, Edirnekapı, Topkapı, Yenişehir'in yetiştirdiği nevcivan"dır; genç, delikanlı "İstanbul sokağının tam kendisi"dir.[21]

Cevriye'nin İstanbul'la kurduğu ilişki ve aidiyet anlatısında, kentin mekânsal ayrımlarının aynı zamanda sınıfsal bir nitelik taşıdığı açıkça görülmektedir. Roman kişilerinin, özellikle kadınların sınıfsal konumu, mekânlar ve mekânsal nitelemelerle anlatılmaktadır. İstanbul'u avcunun içi gibi bilen, köprü altında büyüyen ve "sokağın tam kendisi" olan Cevriye'ye karşın, *Çılgın Gibi*'nin Celile'si ve *Aksaray'dan Bir Perihan*'ın Pakize'si "konak hayatından kalma" aristokrat kadınlardır. *Çılgın Gibi*'nin Celile'si "[S]anki bu dünya yüzüne bir başka seyyareden düşmüş veyahut çok eski bir devirden kalma bir mezarın kapağı açılarak oradan çıkıp hayata karışmıştı[r]."[22]

18. Derviş, *Fosforlu Cevriye*, s. 12.
19. A.g.y., s. 21-22.
20. A.g.y., s. 23.
21. A.g.y., s. 232.
22. Derviş, *Çılgın Gibi*, s. 125.

Sınır romanında, babası "tütün kralı" olan Ayla, İstanbul'un en zengin ailelerinden birinin kızıdır. Büyük bir bahçesi olan yalıda yaşamaktadır. Boğaz'da tekne ile gezer. Kışları Sen Moriç'e kayağa gider. Ayla, İstanbul'un arka sokaklarının, kenar mahallelerinin varlığından haberdar bile değildir. Ayla'nın hayalleri, geçmişini ve ailesini kendinden saklayan sevdiği adam Osman'ın yaşadığı kenar mahalleye gitmesiyle yıkılır. Bu mahallenin betimlenmesi ile Ayla arasında tam bir tezat vardır. "Kahverengi dar ve kısa eteğinin üzerine giydiği bej kahverengi ufak hareli tayyörü, altı bir karıştan yüksek kahverengi podüsüet pabuçları, bej şapkası" ile Ayla Kasım Bülbül Sokağı'nda yürümektedir:

> Yerde kucak kucak tozla avuç avuç çirkef suları yan yana. Ne toz çirkefleri kurutabilmiş, ne çirkefler tozları yatıştırmış, sokağı aralarında paylaşmış gibiler... Yüzleri kolları elleri yaralı kirli çocuklar bu sokağın sade kaldırımlarını değil, sokağının tâ ortasını da doldurmuşlar... Bir tanesi ölmüş bir kedinin kuyruğuna bir ip bağlamış tozların içinde bu leşi çekerek oynuyor... Diğer çocuklar da bu oyunu büyük bir zevkle seyrediyorlar ve onu takip ediyorlardı. Ayla rüyalarında dahi böyle bir sokak görmediğini düşündü... Kapıların önünde kadınlar oturmuş, kimisi kirli çamaşırlarını bu kapının önünde yıkıyor, kimisi çocuğunu bu kapının önünde emziriyor. Bir tanesi de yine bu kapının önünde dizlerine yatırdığı bir çocuğun başını bitliyordu.[23]

İstanbul kentinin arka sokaklarının ve oralarda yaşayan insanların öyküsünün anlatıldığı *Fosforlu Cevriye*'de, birçok yer ve mekân, alışılagelmişin dışında algılanmakta ve farklı anlamlar ifade etmektedir. Örneğin, çocukken Cevriye ve arkadaşları için darülacezeye düşmek büyük tehlikedir. Karakollar ise korkulacak yerler değildir. Tersine, evi olmayan Cevriye için soğuk gecelerde karakollarda sabahlamak, onun hayatını kurtarmaktadır. Cevriye bir barınak olarak gördüğü karakolu, aynasında kendine baktığı için de sevmektedir. Mezarlıkta uyumak zorunda kaldığı bir geceyi adama anlattıktan sonra mezarlardan neden korkmadığını şöyle anlatır: "Mezarlıklar çok sessiz olurlar. Evliyalar da sandukadan dolaşmaya filan çıkmıyorlar. Sanki ölü değil, hepsi derin uykuda. Ben mezarlıkta çok uyudum. Hiç ölü görmedim."[24]

23. Suat Derviş, "Sınır", *Son Telgraf,* 1943-1944, s. 130.
24. Derviş, *Fosforlu Cevriye,* s. 144.

Suat Derviş'in roman kişilerinin sınıfsal farklılıkları, dil ve kültür açısından da temsil edilmektedir. *Fosforlu Cevriye* romanı, köken itibariyle farklı din, kültür ve sınıfa ait roman kişilerinin bir arada var olduğu ve kendi dillerini konuştuğu bir alan olarak görülebilir. Kişiler çoğunlukla sokak kültürünün ürünü argo sözcükler kullanırlar. Bununla birlikte farklı alt kültürlere ait diller ve farklı ağızlar gibi dil varyantları da bir arada bulunmaktadır. Cevriye'nin âşık olduğu adam dışındaki roman kişilerinin tümünün sokak ahlakı ve sokak yasası denen farklı bir değer evrenine sahip olmaları belirgindir.

Sınır romanında ise Osman, Ayla ve çevresindekiler gibi "ecnebi lisan" bilmediği için, bazen konuşmaları anlamakta ve konuşmalara katılmakta güçlük çeker. Ayla ve arkadaşları, kıyafet modasından söz ederken Fransızca sözcükler kullanmaktadır. Güler'le Sevim'in Yat-Kulüp'te yapılmış moda sergisindeki bir plaj kıyafetinden bahsetmeleri, sınıfsal köken ve kullanılan dil arasındaki ilişkinin bir örneğidir. Bu kıyafetin kullanılacağı yerler, Ayla ve arkadaşlarının gittikleri plaj, gazino gibi mekânlar hakkında da bilgi verir:

> - Bir plâj kıyafeti vardı, Güler diye anlatıyor, fantastik fakat önde saç örgüsü gibi örülmüş gömaisi renginde küçücük bir deniz mayosu... Bedenin üstü tamamile çıplak, arkada iki brötel ve önde saç örgüsü gibi örülmüş göğüsleri kapıyan iki yuvarlak motif. Bunun üstüne ancak diz kapaklarına kadar gelen bir şort var. Şort kırmızı ve üzerinde deniz yeşili renginde yani mayo ile aynı renkte benekler var. Bir de omuzlarda şort'un kumaşından bir eşarpı var!... Eşarp ufak bir pelerin şeklinde omuzlara atılacak ve tam göğsün üzerinde bağlanacak. Gazinoda istersen böyle oturabilirsin. Bütün bunların üzerine dışarıda giymek için düz kırmızı bir jaket var... O zaman istediğin gibi köyde dolaşırsın... Bir de gece elbisesi divine bir şey!.. Röz pal!.. Röz sandre bir şey... Organtra üzerinde lâmaden mini mini yıldızcıklar..[25]

Bu konuşmayı dinleyen Vecdi, kıyafet için yarı Almanca yarı Türkçe olarak "çok şık" anlamında "Çok Fesch bir şeydi... Sehr Fesch..." diye söze katılır.

Osman'ın annesi Şaziye ile bir tütün işçisi olan eski nişanlısının kullandıkları sözcükler onların geldikleri toplumsal sınıf ve yaşadıkları semtin gerekleri ile örtüşmektedir. Oğlu Osman'ı

25. Derviş, *Sınır*, s. 49.

büyük maddi ve manevi güçlükle büyütmüş olan Şaziye, "oğlum apukat olacak!" diye gururlanmaktadır.[26]

Suat Derviş'in romanlarında farklı sınıflardan gelenlerin, kentte mekânsal olarak karşılaşmalarına yer verilmektedir. Bu mekânlardan biri hapishanedir. Kadınlar, sınıfsal farklılıklarına rağmen "kadınlara özgü" suçlardan ötürü hapiste bir aradadır: Fosforlu Cevriye, köylü bir kadın, sevdiği erkeği "namusunu mahvettiği" için öldüren Edalı Şefika, dönemin yasalarına göre suç olmasına rağmen kürtaj yapan ebe hanım aynı koğuştadır.

Sınır romanında ise, tütün kralı lakaplı fabrikatörün kızı Ayla ile tütün işçisi kadının oğlu Osman aynı üniversiteye gittikleri için tanışma imkânı bulurlar. *İstanbul'un Bir Gecesi*'nde anlatıcı, hastane için, "Bu kapının eşiğinden içeri atlayan insanlar arasında ne cins, ne mezhep, ne itikat, ne millet, ne de sınıf farkı kalır."[27] ifadesini kullanır.

İstanbul'un Bir Gecesi'nde Kevser Hanım'ın katılacağı düğün davetinde giyeceği tuvalet için sabahlayan işçi kızlar Leyla, Nimet, Eleni, Rebeka ve Agavni, kendileri "evlenirken iki don bir gömlek yapacak para"yı bulamayacaklarından söz ederler. Yine *İstanbul'un Bir Gecesi*'nde, büyük işadamı, onun iş yapmayı planladığı Almanlar, fiziksel engelli kızı Saffet ve genç kızın öğretmeninin bir arada bulunduğu balo ile bu konağın dışında, kaza geçiren oğluna kan aramak için İstanbul sokaklarında dolaşan Zeliha'nın öyküsü eş zamanlı olarak ilerler.

Derviş'in romanlarında namus, ahlak, suç gibi kavramlar, mağdurların, özellikle de kadınların bakış açısından eleştirel bir gözle işlenir. Edalı Şefika'nın namusu için cinayet işlemesinden etkilenen Cevriye "Acaba Allah beni neden böyle namussuz yaratmış! ... Halbuki ben iyi bir kızım."[28] diye düşünürken aynı zamanda namus anlayışını sorgulamaktadır.

İlk dönem romanların özel alanda, kapalı kapılar arkasındaki kadını, olgunluk dönemi romanlarda "dışarıya", kamusal alana çıkmaktadır. Kişiler çoğu zaman bunu istemeseler de toplumsal değişme onları, dünyaya açılmak ve hayata katılmak zorunda bırakır. Ancak dışarıda var olmak, bu kişiler için zorlu deneyimler anlamına gelmektedir.

26. A.g.y., s. 47.
27. Suat Derviş, "İstanbul'un Bir Gecesi", *Haber*, 1939, s. 6.
28. Derviş, *Fosforlu Cevriye*, s. 209.

Suat Derviş'in kendi de "dışarıda" var olmak için büyük mücadele vermiştir. 1940'lara kadar halk tarafından tanınan bir yazar olan Suat Derviş, 1940'lı yılların ortalarından 2000'lere kadar bu ilgiden yoksun kalacaktır. Bu durumun nedenleri arasında *Niçin Sovyet Rusya'ya Hayranım* adlı broşürden sonra yazılarını kendi adıyla yayımlatmakta büyük zorluklar yaşaması ve eserlerini takma adlarla yayımlatma yoluna gitmesi, 1953-1963 yıllarında Avrupa'da yaşaması ve çoğu romanının eski gazete sayfalarında tefrika olarak kalması sayılabilir.

Geleneksel bilgi üretiminin bir sonucu olarak çoğu edebiyat tarihi kitabında anılmayan Derviş'in bunların bazılarında da "kadın yazarlar", "popüler yazarlar", "sol popüler yazarlar" gibi kategoriler altında yer aldığı görülmektedir.[29] Bu durum, "popüler" olanın olumsuz anlamlandırılmasından dolayı Derviş'in yapıtlarının tarihsel öneminin değersizleştirilmesi durumunu pekiştirmiştir. Edebiyat eleştiri geleneğinde, genellikle kadın yazarlar tarafından üretilen popüler romanların romansla özdeşleştirilerek sözde "yüksek edebiyat" alanından dışlanması yaygın bir eğilimdir.

Hem sınıfsal hem de kadın bakış açısına sahip bir yazar olan Suat Derviş'in farklı edebiyat kanonlarından dışlanma nedenlerini araştırmak, paradoksal olarak onun edebiyat tarihine katkısını ortaya koymayı sağlamaktadır.

Derviş'in romanlarında annelik ve ev kadınlığı rollerinin sorunsallaştırılması, kadınları, modernleşme projesinin yeniden üreticileri olarak gören resmî ideolojiye aykırıdır. Bu durumun Derviş'in "millî kanon" ile kurduğu ilişkinin bir parçası olduğu da düşünülebilir. 1938'de yapılan bir söyleşide "millî edebiyat diye bir şey tanımadığını" söyleyen ve romanlarıyla bu düşüncesinin arkasında duran Suat Derviş'in belirli yazarların belirli eserleriyle kurulan "millî kanon"a dahil edilmemesi bir anlamda olağan görünmektedir.

Fatmagül Berktay'ın belirttiği gibi, Suat Derviş'in özellikle ilk romanları "psikolojik roman" olarak değerlendirilebilir ve Berktay'ın sözleriyle; "Bu olgu onun romancılığının, bir siyasal kalıp

29. H. Millas'ın *Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve Kimlik* (1999) adlı çalışması Derviş'i "sınıfsal yaklaşıma sahip" bir romancı olarak değerlendirmesiyle diğer çalışmalar arasından sıyrılır.

ve 'modernleşmeci' yaşam biçiminin savunusu olma anlamında cumhuriyetçi/ulusçu ideolojinin dışında kaldığını gösterir."[30]

Aslında Suat Derviş'in romanları, cumhuriyetçi/ulusçu ideolojinin dışında kalmanın ötesinde onun güçlü bir eleştirisi olarak değerlendirilmelidir. Yazar, toplumsal değişim ve dönüşüm sürecini, toplumsal olarak ezilen ve dışlanan kadınların bakış açısından anlatarak modernleşmenin eleştirisini, sürecin dışında bırakılanlar ve kentin ayrıksı, sınıf-altı kesimi tarafından dile getirmiştir. Romanlar, modernleşmenin farklı mağdurlarının bakış açısından ve onların diliyle yazılmıştır. Böylece modernleşme, sınıf ve ataerkillik temelinde eleştirilmiştir.

Onun romanlarını Türkçe edebiyat geleneği içinde ayrıcalıklı konuma getiren de modernleşmeyi farklı sınıfların ve kadınların deneyimlerini anlatarak derinlikli biçimde işlemesidir. Suat Derviş'in, Fosforlu Cevriye karakteri için "Cevriye biraz benim. Avrupa'daki yalnızlık hâllerime benziyor."[31] deyişi, onun ezilenlere özgü içe bakışı yetkin biçimde kullanan ilk romancılardan oluşunu vurucu biçimde anlatmaktadır.

30. Fatmagül Berktay, "İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş", *Defter* 29 (Kış), s. 94.

31. Berat Günçıkan, "Suat Derviş ya da Saadet Baraner", *Gölgenin Kadınları*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1995, s. 25.

Kaynakça

Berktay, F. (1997) "İki Söylem Arasında Bir Yazar: Suat Derviş", *Defter* 29 (Kış), s. 89-100.

Derviş, S. (1937) "Bu Roman Olan Şeylerin Romanı", *Tan.*

Derviş, S. (1939) "İstanbul'un Bir Gecesi", *Haber.*

Derviş, S. (1943-1944) "Sınır", *Son Telgraf.*

Derviş, S. (1997) [1963] *Aksaray'dan Bir Perihan*, İstanbul, Oğlak Yay.

Derviş, S. (2000a) [1943-1944] Çılgın Gibi,İstanbul, Doğan Kitapçılık.

Derviş, S. (2000b) [1943-1944] *Fosforlu Cevriye*, İstanbul, Doğan Kitapçılık.

Ecevit, M. (2012) "Epistemoloji", *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, Eskişehir, Açıköğretim Fakültesi Yay., s. 32-63.

Günçıkan, B. (1995) "Suat Derviş ya da Saadet Baraner", *Gölgenin Kadınları,* İstanbul: Yapı Kredi Yay., s. 11-25.

Harding, S. (1996) "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?", *Kadın Araştırmalarında Yöntem* (Der.) S. Çakır ve N. Akgökçe, İstanbul, Sel Yay., s. 34-47.

Harvey, D. (1997) *Postmodernliğin Durumu*, Çev. S. Savran, İstanbul, Metis Yay.

Massey, D. (1994) *Space Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

McDowell, L. (1993) "Space, Place and Gender Relations: Part II. Identity, Difference, Feminist Geometries and Geographies", *Progress in Human Geography* (17)3, s. 305-318.

Mies, M. (1996) "Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru", (Der.) Çakır, S. ve Akgökçe, N., *Kadın Araştırmalarında Yöntem*, İstanbul, Sel Yay., s. 48-64.

Millas, H. (1999*) Türk ve Yunan Romanlarında "Öteki" ve Kimlik*, İstanbul, İletişim.

Halide Edib Adıvar'ın "Tarih Dışında" Bırakılan Metinlerini Tarihselleştirmek[1]

Fatih Altuğ

Halide Edib Adıvar'ın (1884-1964) ilk iki kurmaca metninin, *Çingene Kızı* ve *Heyula*'nın Halide Edib'in metinleri değerlendirilirken, edebiyat ve kültür tarihi içerisinde konumlandırılırken devre dışı bırakıldığı görülmektedir. Halide Edib'in 15 yaşında yayımladığı ama tamamlayamadığı *Çingene Kızı* romanı 5 Ekim 1899-26 Temmuz 1900 tarihleri arasında 20 parçada *Hanımlara Mahsus Gazete*'de tefrika edilirken, 1904-1905 civarında 20-21 yaşlarındayken tamamladığı ancak 1909 yılında *Musavver Muhit* dergisinde tefrika edebildiği *Heyula* ise yazarın bütün halinde yayımladığı ilk kurmaca metnidir. Bu iki

1. Bu makale TÜBİTAK tarafından desteklenen 'Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928) projesi (Proje no: 113K497) kapsamında yazılmıştır.

eserden *Çingene Kızı* ancak İmren Gece Özbey'in Aralık 2017'de yayımlanan çevirisiyle dolaşıma girerken Heyula'nın yalnızca dil içi çevirisi yapılmış, İnci Enginün 1974 yılında günümüz Türkçesine uyarlamıştır.[2] Her iki metnin de hâlâ orijinal hali Latin harfleriyle edebiyat kamusuna sunulmuş değildir, İnci Enginün'ün dil içi çevirisi de sahaflar dışında dolaşımda değildir. Dolayısıyla bu metinler, Halide Edib'i edebiyat tarihinde konumlandırırken ya da yazarın edebiyatını belirli bir tarihsellik içerisinde oluştururken ya değerlendirme dışına bırakılmış ya da Halide Edib edebiyatının "acemilik" kıyısına sürüklenmiştir.

Bu iki metnin, Halide Edib çalışmalarında dışarıda ya da kıyıda bırakılmasından daha önemlisi, Halide Edib'in bu metinlerde kurduğu kadın deneyimlerinin de belirli bir *tarih-dışı*lıkla kayıtlı olmasıdır. Yazarın ilk iki kurmaca metni, bambaşka bağlamlarda da olsa dışlamanın şiddetine maruz kalmış, gündelikliğin, tarihselliğin ve medeniliğin kıyısına sürüklenmiş, söylemsel ve maddi pratiklerle vahşilik, delilik ve *insan-dışı*lıkla donatılmış iki kadının hikâyesi olarak kurulmuştur. *Çingene Kızı*'nda bu durum ismi bile belirtilmeyen bir Roman kızının "medenileştirilme" projesi çerçevesinde icra edilirken *Heyula*'da ise söz konusu olan Selma adında genç bir kadının ilk bakışta histerikleştirilmesi, son tahlilde ise hipnotizma aracılığıyla iradesizleştirilmesinin hikâyesidir. Bu makalede her iki metinde de işleyen bu dışlamanın anlamını tartışmaya çalışacağım.

İlk olarak *Çingene Kızı*'na odaklanalım: Her ne kadar yarım kalmış olması metni konumlandırmamızı zorlaştırsa da mevcut hali de romanın gidişatına dair önemli içerimlere sahiptir. "Küçük Çingene", "Rica", "Muvaffakiyet", "Rıfkı'nın Teklifi", "Çingenenin Yeni Odası" bölümlerinden oluşan romanda zengin bir genç kız bir Roman çocuğunu dilenci annesinden satın alır ve halası ve kuzeni ile birlikte yaşadığı köşke getirir. Roman kızının romandaki ilk görünümü yüzünün sonsuz değişkenlik kabiliyeti ve "ancak bir maymunda görülen çeviklik" ile nitelenir. Anlatıcının tabiriyle "küçük kirli yüzünü", "pis esmer çehresini"[3]

2. İmren Gece Özbey, "Halide Edib Adıvar'ın İlk Roman Teşebbüsü: *Çingene Kızı*", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 57 (Aralık 2017): 118-131. Halide Edib Adıvar, *Kerim Usta'nın Oğlu / Heyula*, hazırlayan ve sadeleştiren İnci Enginün, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1974.

3. Halide Edib Adıvar [Halide], "Çingene Kızı", *Hanımlara Mahsus Gazete*, 231/29, 23 Eylül 1315 [5 Ekim 1899], 5, Özbey, 118.

iyi bir oyuncu gibi halden hale sokarak insanların acımasını, şefkâtini celp eden bu küçük kızı sarsan, oyununu kesintiye uğratan şey bir karşılaşmadır. Güzide'nin hiçbir oyuna gelmeyen "iri gözleri" küçük kızı "olduğu yerde mıhlar."[4] İnsan tabiatının zayıf noktalarını "çingenevari" bir şekilde iyice bilen bu küçük kızın zihni sonsuz bir hile makinesi olarak işlemektedir; ancak Güzide'nin hiçbir oyuna gelmeyen ve her türlü mukavemeti kıran bakışıyla karşılaştığında âcizleşmiştir. Güzelliğin ve çirkinliğin ötesinde bir cazibeyle donatılmış olan Güzide'nin gücü yalnızca bakışında saklı değildir, küçük kızı annesinden satın alarak kendi medenileştirme projesini gerçekleştirmeye hemen koyulmuştur.

Roman bu başlangıcıyla akla Ahmet Mithat'ın 1886'da yayımlanan romanı *Çingene*'yi[5] getirmektedir. Şems Hikmet adlı bir gencin seçtiği bir Roman kızını medenileştirerek kendisine uygun bir eş yaratma sürecini anlatan roman hüsranla sona erer. Romanların özü gereği aşılanmaya, dönüştürülmeye, biçimlendirilmeye kapalı olduğu, görünüşteki sonsuz uyum kabiliyetleriyle aslında kendilerini sakladıklarını iddia eden Rakım adındaki eniştenin fikirlerinin metnin anlatı otoritesi tarafından da benimsenmesiyle Şems Hikmet'in projesi akim kalır. Anlatıcıya göre belki yüz yıl sonra farkların silinip "insanlığın" temel değer olduğu bir toplumsal model gerçekleşirse Romanlar da ehlileşebilir. Romandaki kişilerden Hindistan kökenli Selimcan'ın yaklaşımında Romanlar en madun topluluktur. Toplumsal temsil mekanizmalarının neredeyse kıyısında kalacak kadar dışındadır. Romanları zelilleştiren bir söylemle konuşan Selimcan'a göre Romanların asli "levs"i/kiri onları insanlığın sınırına yerleştirir.[6]

Selimcan'ın karşı fikirlerine rağmen Şems Hikmet dindarlaştırma yoluyla Romanların medenileşebileceğine inanmaktadır. Onun için başka topluluklar dönüştürülebilir ve biçimlendirilebilir varlıklardır. Tarihin çizgisel akışı içerisinde, ileride olanlar, geride kalanları kendilerine çeker. Şu sözler Şems Hikmet'in zihin dünyasını özetler:

4. A.g.y., 5, Özbey, 119.
5. Ahmet Mithat Efendi, "Çingene" [1886], *Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yay., İstanbul.
6. Fatih Altuğ, "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din", *Tanzimat ve Edebiyat:Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür*, Haz. Mehmet Fatih Uslu, Fatih Altuğ, İş Bankası Yay., İstanbul, 104.

> Aziz üstadım, "Ağaç yaş iken eğilir" derler ki vakıa dürubdandır. Lâkin terakkiyat-ı sanaiye kuru ağacı da ıslatıp ateşe göstermek suretiyle eğmek, bükmek imkânını bulmuştur. Hele istim ile ısıtılıp ısıtıldıktan sonra en kalın direkler bile eğiliyor. Ağacın terbiyesi hususundaki terakkiye mütenasip olarak bir de terbiye-i insaniye terakkisi tasavvur olunur ise o zaman yalnız "Ağaç yaş iken eğilir" demekle iktifa etmeyiz. "Her ağaç her zaman eğilebilir" diye terbiye hususundaki kudretimizle iftihar ederiz.[7]

Çevresindekiler "Çingeneleri Çingeneliğinden kurtarmak imkânsızdır" fikrindeyken Şems Hikmet kendi projesini gerçekleştirmeye koyulur. Roman kızı Ziba, bu projenin nesnesi olur: "Fakat bendeki sevda bu kızı terbiye ve talim sevdasıdır. Bir yabani ağaca bir aşı vurarak badehu o elimle yetiştirdiğim meyveyi dermek ve işte böyle bir mesai-perverane murada ermek istiyorum."[8] Şems Hikmet, projesinin başarıya ulaştığını düşünmekte ve hem medeni bir Romanı hem de ideal eşini yaratmakta iken enişteşinin müdahalesi metni kesintiye uğratır. Enişteye göre terbiye özseldir, Romanlar özü gereği medenileşmeye ve terbiyeye kapalıdır. "Her şeyin bir yabanisi, bir ehlisi olduğu gibi insanların yabanisi de Çingenelerdir."[9] Şems Hikmet için her varlıkta ehlilik potansiyeli vardır, ehlilik ve yabanilik zorunlu ve kaçınılmaz nitelikler değildir. Bu potansiyele inanmayan Rakım, ehlileşmenin ehlileştirenin gerçekten ehlilik potansiyeli olanı keşfetmesiyle mümkün olduğunu iddia eder. Hayvanlar âlemi bu noktada bir model olarak öne sürülür: Kedi ve köpek ehlileşirken kaplan ve kurt ehlileşememektedir. Şems Hikmet, aşı ve melezlenmeyle her bitki ve hayvanın melezleşebildiğini ifade ederek itiraz eder. Bu modelde, terbiye de bir nevi insanın yabani insana yaptığı bir aşıdır.[10] Ancak metnin anlatıcısı, metnin başından beri temel odaklayıcısı olan Şems Hikmet'in değil de Rakım'ın temsil ettiği pozisyonun tarafını tutar ve *Çingene* bir medenileştirme ve ehlileştirme girişiminin başarısızlığı hikâyesi olarak vücut bulur. Ahmet Mithat'ın metninin Romanlıkla ilgili tartışması, Romanlığı insan ve hayvanın arasında bir sınıra koyan, medenilikle vahşilik arasındaki geçiş

7. Ahmet Mithat, 455.
8. Ahmet Mithat, 471.
9. Ahmet Mithat, 487.
10. Altuğ, 106-7.

kabiliyetlerini tartışmaya varan ve son tahlilde mevcut tarihsel koşullar içerisinde Romanların medenileşmesini imkânsız gören bir yaklaşıma sahiptir.

Peki Halide Edib'in *Çingene Kızı* ile Ahmet Mithat'ın *Çingene*'si arasında nasıl bir ilişki vardır? Halide Edib'in 1897'de John Abbot'un *The Mother in The Home* kitabını *Mâder* adıyla çevirmek suretiyle yayın dünyasına girmesinin ardından Ahmet Mithat, kitabı ve çevirmenini tanıtan "Muharrerât-ı Osmâniyye'ye Bir Lâhika" başlıklı bir yazı yazmıştır. Önce *Tercüman-ı Hakikat*'te çıkan yazı sonra *Hanımlara Mahsus Gazete*'de de yayımlanır.[11] Ahmet Mithat aynı zamanda Halide Edib'in babası Edib Bey ile de yakındır.[12] Bu bilgiler, dönemin en popüler yazarı olarak zaten bilinen Ahmet Mithat'la Halide Edib'in doğrudan temas noktalarını göstermektedir. Dolayısıyla Halide Edib'in Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sinden haberdar olma ihtimali çok yüksektir.

İki metni birlikte ele aldığımızda *Çingene Kızı*'nı Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sinin yeniden yazımı olarak düşünebiliriz. Halide Edib, romantik aşkla bezenmiş bir medenileştirme projesinin cinsiyet kodlarını değiştirmiş, genç bir kadını medenileştirici rolüne büründürmüştür. Her iki metinde de temel tartışma konusu Romanların tarihin ve medeniyetin "ilerleyişi"nin içinde olup olmadığı meselesidir. Ahmet Mithat'ın romanında Romanlığa o günün tarihsel koşulları tarafından içerilemeyen, tabi kılınamayan bir özsellik atfedilmişken Halide Edib'in romanında Güzide Romanlığı ve Roman kızını şimdinin tarihselliğine sokmaya çalışmakta kuzeni Rıfkı ise Romanların kökenlerinin, milliyetlerinin belirsizliğini ve "Çingenelik mayası"nı örnek göstererek bu projeye inanmamaktadır. Güzide küçük kızın milliyetini silmeden medenileştirmeyi uygun görmektedir. Terbiye süreci boyunca ortaya çıkan küçük kızın "kusur"ları Güzide tarafından kızın milliyetine değil yetişme koşullarına bağlanmaktadır. Tefrikanın tam da yarım kaldığı yerde hem küçük kızın hem de Güzide'nin birbirine sevgisinin artışına şahit olunurken romanın gidişatının nasıl olacağını tam anlamıyla bilmek mümkün değil. Acaba Güzide, Rıfkı ve halanın Romanlığa dair tasavvurları ne

11. Ahmet Mithat Efendi, "Muharrerât-ı Osmaniyye'ye Bir Lâhika", *Hanımlara Mahsus Gazete* 134, 16 Teşrin-i Evvel 1313 [28 Ekim 1897], 5.
12. Ahmet Mithat ve Halide Edib'in bağlantıları ile iki metnin paralellikleri için bkz. Özbey, 111-118.

şekilde değişecek, küçük kızla girilen tecrübe ne türden yeni imkânlar ve gerilimler doğuracaktır? Metin tamamlanabilmiş olsaydı Halide Edib'in Ahmet Mithat'ı yeniden yazımının dinamikleri, genç kadın yazarın dönemin edebi otoritesini ne şekilde temellük ettiği, benimseyip reddettiği çok daha iyi anlaşılabilirdi.

Ancak bu iki yazarı Romanlık konusunda yazmaya iten koşullar nelerdir? Ne olmuştur da 1886 ve 1899'da bir Roman kızının medenileştirmesini tematize eden iki roman yazılmıştır. Bu durumun dünya edebiyatında Romanlığın popülerleşmesi gibi edebiyat içi nedenleri olsa da Faika Çelik'in doktora çalışmasının[13] gösterdiği gibi özellikle 1880'lerden sonra Osmanlı merkezi yönetiminin kolonyal ve oryantalist söyleme ve pratiklere başvurarak Romanları medenileştirme, yönetme ve denetleme girişimlerine hız verdiği görülmektedir. Muallim Sadi Efendi'nin 1892 yılında yazdığı Romanlar hakkındaki layihanın söylemi ile Ahmet Mithat ve Halide Edib'in metinlerinin içerisinde sürdürülen tartışma birçok bakımdan akrabadır. Dolayısıyla Romanların tarihselliğin ne derece içerisinde olduğunu mesele edinen bu iki romanın politik ve edebi tutumlarını dönemin tarihselliği içerisinde düşünmek anlamlı olacaktır.

Faika Çelik'e göre geç dönem Osmanlı yönetimi Müslüman Romanları üç şekilde medenileştirmeye çalışmıştır: İnançlarını "doğru yola" yönelterek, hayat tarzlarını düzelterek ve hukuki statülerini geliştirerek. Bu dönemde Roman mahallelerine imamlar atanmış, yeni tarzda okullar yapılmıştır.[14] Serez'de lise öğretmeni olan Muallim Sadi Efendi'nin layihası bu bakımdan dönemin bürokratlarının meseleye bakış tarzını temsil edicidir. Muallim Sadi, Müslüman Romanların müphemiyet yaratan farklarını silerek onları ümmetin içine dahil etmeyi amaçlamaktadır. İslami açıdan eğitilirlerse onlar da kolaylıkla "bizim gibi" medeni olabilir.[15] Romanlar halihazırda diğer ahalide hem merhamet hem de iğrenme, sakınma hislerini doğurmaktadır. Sadi'nin söyleminde yalnızca Romanlara yönelik hisler değil, Romanların kökenleri de müphemiyetle kuşatılmıştır. Her ne

13. Faika Çelik, "Community in Motion: Gypsies in Ottoman State Policy, Public Morality and Sharia Court of Üsküdar, 1530s-1580s." Danışmanı Üner Turgay, McGill University.
14. Çelik, 398.
15. Çelik, 399.

kadar Romanlığı türdeş bir kategori olarak görmese de Sadi'nin suça bulaşmış Romanlar ve suçun nedenlerine dair analizleri de vardır layihada. Bu minvalde özellikle her iki romanın konusu olan Roman kızlarına dikkat çeker. Roman kızları aldatıcılıkları, hilekârlıkları ve işveleriyle öne çıkarılır: "Sakinen hayme-i sefahat olan duhteran-ı Kıbtiyân kendilerine mahsus bir nev'-i 'işve-i behferıyane ile sade-dilân-ı memleketi 'ayş ü nuşa alıştırmak ve şehvet-perestanın elinde avucunda bulunanı sefahatle yiyip bitirmek mesleğinde fevkalade bir maharet-i mel'anetkâraneye malikdirler."[16] Sadi için Romanlar okuma yazma bilmemekle birlikte yeterince "din u devlet", "İslamiyet" ve "insaniyet" telakkilerine de sahip değildir.[17] Eğitim yoluyla bu topluluk medenileştirildiği takdirde hem dindarlaşacak, hem toplumdaki suç oranı azalacak, hem de Protestan misyonerlerinin devlet için zararlı muhtemel Hıristiyanlaştırma faaliyetleri karşısında önlem alınmış olacaktır.

Geç dönem Osmanlı yönetiminin Muallim Sadi örneğinde ortaya çıkan Roman temsili, Ahmet Mithat ve Halide Edib'in metinleriyle süreklilik içerisindedir. Romanlarda ortaya konan Romanlığın özü, dinle bağı, kadınlık algısı, suçla ilişkisi, medeniyete mesafesi gibi meseleler Osmanlı yönetiminin Çingeneliğe atfettiği muğlaklıklardan ve niteliklerden beslenerek edebileştirilmiştir. Tarihin ve insanlığın dışına itilmiş Romanları belirli bir medenilik modeline indirgeyerek içerme çabasının barındırdığı çift yönlü dinamikler, merhamet ve çekinme, arzu ve iğrenme gerilimleri dönemin edebi metinlerini de katetmektedir. Devletin Roman meselesini yönetme tarzı ile edebi metinlerin Romanların medenileştirilmesi izleğini işle(t)me tarzı birbirini keserek birbirine eklemlenmektedir.

Bu anlamda bitmemiş bir metin olan *Çingene Kızı*, bir yandan Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sinin yeniden yazımı olarak diğer yandan dönemin politik ve kültürel bağlamının iz bıraktığı, paralelleştiği bir metin olarak dikkat çekmektedir. Ancak yarım kaldığı için romanın anlatı otoritesinin ne yöne savrulacağı, nasıl toparlanacağı tam anlamıyla belirlenememektedir.

1909'da yayımlanan *Heyula*'ya geldiğimizde ise bambaşka bir sınıfsal ve kültürel bağlamla karşılaşırız. Halide Edib'in *Heyula*'nın

16. Muallim Sadi'den aktaran Çelik 405-6.
17. Çelik, 407.

hemen ardından yayımladığı *Raik'in Annesi* (1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912) ve *Son Eseri* (1913) gibi romanlarda da olduğu gibi olayların içindeki bir erkek anlatıcı tarafından bir kadına odaklanılarak anlatılan bu roman yedi bölümden oluşmaktadır. Heyulanın sözlük anlamında içerilen üç tanım romanı konumlandırmak için önemlidir. "Ürkütücü hayal" ve "ne olduğu anlaşılmayan şekli belirsiz büyük şey" anlamlarına gelen kelimenin üçüncü ve felsefi anlamı ise "kendisinden her şeyin var edildiği, kendisinde varlıkların suretleri zâhir olan ilk prensip, ilk cevher, ilk madde"dir.[18] Selma'nın romanın anlatıcısı Ziya'ya ilk görünümünde, heyulanın belirsizlik anlamı ön plandadır. Tiyatro çıkışlarında ya da Fenerbahçe parkında uzaktan gördüğü ve adını bilmediği müphem ve gizemli bir kadındır Selma. Bu açılışta Ziya, Selma'yı maddiliğinden soyarak ruhanileştirip yüceltir. Selma tahlile gelmez, temsil edilemez ruhani bir varlık gibidir. İnsanlıktan yüksektir, insanlar onu düşündüklerini bilmeden onu düşünürler. Zihni perişan eder. Ancak Selma'nın ruhani yüzü, "kırmızı kalın dudakları", "beyaz dişleri" ile birden canlanır, vücuda bürünür. Bir bütün olarak yüzü ruhaniliğe yakınken dudaklarıyla, dişleriyle bedenselleşir. Son tahlilde Selma, Ziya için sıradan insanlar aleminde, gündelikliğin içerisinde konumlandırılamayan bedensellikle ruhanilik arasında bir heyuladır:

> Şimdi anladım ki halk onun dilberliğini anlamaktan âciz idiler. Tahlil edilemeyen, insanlıktan yüksek geçici hisler karşısında olduğu gibi o çehreye tesadüf edince düşünüyorlardı. Düşündüklerini bilmeden düşündüren şeyi anlamayarak düşünüyorlardı. Eğer gözlerim benim şu alık bakışıma karşı zihni perişan edici bir tebessüme ilişmeye idi istiğraktan kurtulamayacaktım. Çehrenin ruhaniliği ile bütün bütün zıt olan kırmızı kalın dudakları, beyaz dişleri haris bir kadın ağzı onun bir rüya perisi olmayıp canlı bir kadın olduğunu anlatıyordu. Mamafih bu hakikatle ancak ona takarrüb edebildiğimi hissettim. Az zaman içinde kalbimdeki yalnızlığın yerine kendimden daha çok âlî, bütün ruhu ısıtıcı bir hissin kâim olduğunu duyuyor ve bu yeni zevke tapınmak istiyordum, artık bu kere bu çehreyi görmekle mahkûmiyet-i ademden kurtulmuştum. Hayatımı vücudumu hizmetine sarf edecek sonra onu sevmek için hayatı da kısa görerek ebediyet arzuları uyandıracak bir varlığa gördüm ki tesadüf etmiştim.[19]

18. Kubbealtı Lugatı, "Heyula", http://www.kubbealtilugati.com/sonuclar.aspx?km=heyula&mi=0.

19. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 14, 29 Kanun-ı Sani 1324 [11 Şubat 1909], 223-4.

Okul arkadaşı Haşim ile Fenerbahçe'de karşılaşması ve adını bilmediği gizemli kadının arkadaşının eşi Selma olduğunu öğrenmesiyle Selma tekrar gündeliğin alanına girmiş gibidir. Artık Ziya düzenli ziyaretlerle Haşim ve Selma'yı görmektedir. Ancak bu sefer Selma karşımıza heyulanın ilk anlamıyla, ürkütücülüğüyle, neredeyse hayale benzeyen silinmiş varlığıyla çıkar. İdealize edilen, yüceltilen arzu "nesne"si, bu sefer tekinsizleştirilmekte ve sıradan insanların arasında dolaşan ama bu dünyaya ait olmayan, bu dünyayı huzursuz eden bir varlığa dönüşmektedir. Aynı zamanda musikiye meraklı olan bu kadın, kocası Haşim tarafından sinir hastalıkları ve psikoloji bilimi açısından özel bir vaka olarak kodlanmaktadır. Haşim ve diğer insanların gözünde Selma bir histeri numunesidir.

Ziya'yı bu dünyayı aşan bir deneyime sürükleyen başlangıçtaki kadın, Selma adıyla bilindiğinde bu sefer uyku saçmakta, mahmurluk, hüzün ve gam yaymaktadır. Ziya, Selma'nın "gayrıtabii" tavırlarından korkmaktadır ama aynı zamanda bu tavırlar onu cezbetmektedir de. Deli olup olmadığından bir anlık şüphe ettiği Selma, kocası Haşim tarafından şöyle betimlenir: "Acîb bir asabî hastalık, arada buhranlar gelir, onu müteakip böyle heyula gibi dolaşır, bizi görmez gibidir. Etrafındakilerden bihaberdir, geçtiği vakit pek tabiîdir."[20]

Bu açıdan Fatma Aliye ve Ahmet Mithat'ın ortak yazdığı 1891 tarihli *Hayal ve Hakikat*'le[21] akrabalık kurmaktadır *Heyula*. 19. yüzyıl sonu Osmanlı edebiyatının da suç ortağı ya da sorgulayıcısı olduğu histerik kadın söylemi yeniden üretiliyordur. Anlık duygulanmaların, uzun süreli içine kapanıklığın ardından gelen beklenmedik açılmaların gerçekleştiği istikrarsız bir alan olarak kurulmaktadır, kurmacalaştırılmaktadır Selma'nın bedeni. Selma'nın lakaytlığı, dış dünyadan apayrı bu yeni varoluşu Ziya'yı bir yandan eskisi gibi cezbetmektedir, diğer yandan tedirgin etmekte, korkutmaktadır. Merak ve endişe ile Selma'nın asabiyet ve delilikle bağlantılandırılan haline eşlik etmektedir Ziya. Kocasının aldırışsız bir şekilde ve içsel bir zaafla nitelendirdiği Selma'nın deliliğinin kaynağında, Ziya'ya göre dışsal etkenler olsa gerektir. Selma hayallerinin zevali ve emellerinin hiçliği

20. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 15, 5 Şubat 1324 [18 Şubat 1909], 238.

21. Ahmet Mithat - Fatma Aliye, *Hayal ve Hakikat*, Everest Yay., İstanbul, 2015.

karşısında ezilmiş olsa gerektir ki böyle bir şekilde içe ve deliliğe dönmüş olsun.[22]

Selma'nın dünyeviliğini metin boyunca vurgulayan en önemli öğelerden biri kırmızı dudaklarıdır. Ziya, kadının solgun ve hastalıklı görünümüne rağmen "kırmızı dolgun dudakları"nın tüm gayrıtabiiliğini sarsan bir niteliğe sahip olduğunu düşünmektedir. Eşinin aşırı derecede "hayal-perver" olduğunu düşünen Haşim de Selma'nın solgunluğuyla münavebeli bir şekilde hissedilen cazibesinden etkilenmiştir. Her iki erkeğin tekinsizliğini de tecrübe ederek arzuladığı Selma'ya Haşim ilgisini çabuk kaybetmiştir. Ama bu arzu hâlâ canlı iken onun yaşadığı deneyimde de Selma zıtlıklarla donatılmış bir müphemlikte sunulmaktadır. Evlilikleri ilerledikçe Selma "âteşîn, çılgın bir hayat"tan[23] uzaklaşıp kederlenmekte, sebepsiz ağlamalara meyletmekte ve asabi buhranlara maruz kalmaktadır. Ancak kendi başına kaldığında yumuşak huylu olmaktadır, kocası dahil herhangi bir sosyallik onu tekrar asabi kılmaktadır.

Haşim'in gözünden anlatılan Selma, önce Ziya'da husumet uyandırmıştır; ancak Selma ve Ziya'nın ortak tecrübesi kurulmaya başladıkça bu duygu dostluğa evrilir. Musiki üzerinden kurulan bir sohbet vesilesiyle Ziya ile Selma yakınlaşmıştır; ancak bu, Selma'nın cinsiyetsizleştirilmesi aracılığıyla olmuştur. O tekinsiz, müphem ve hâlden hâle giren Selma, bu sohbet esnasında önsezili, içgüdüleri güçlü bir yoldaşa, dosta dönüşmüştür: "Âlemin bigâne kaldığı efkârımı ihtisasatımı bu kadın ince bir sevk-i tabiî ile sezmiş haberim olmaksızın kendisine kalbimi açtırmış idi."[24] Ancak Haşim geldiğinde Selma yine değişir, karı koca arasında derin bir uçurum vardır. Ziya bu farkı kadınlığın muammalı oluşuna atfederek özetler.

Selma ve Ziya'nın arkadaşlığı ilerledikçe Ziya'nın eski heyecanlı titreyişleri ortadan kaybolurken Selma'nın da buhranları azalmaktadır. Buhransız Selma "[n]e ince ressam, insanları nasıl bütün nikâtıyla bilebilir, bununla beraber ne güzide şairdi. Hayalin ne düşünülmez eşkâlini bilir, ne anlatılmaz heveslerini sesinin bir tenevvü'ü, nazarının biraz değişikliği ile ihsas ederdi."[25]

22. Halide Edip Adıvar, a.g.y., 238.
23. A.g.y., 239.
24. A.g.y., 240.
25. A.g.y., 240.

Bahar geldiğinde Selma yine eski asabi haline döner, bakışları uzaklara yönelir, bilinmeyen bir âlemde gibidir. Bu durumlarda Ziya da hayal kırıklığına uğrar ve umutsuzlaşır: "Pek bir ucundan gördüğüm bu kadının o güzide âlemi bana birdenbire örtülmüş idi. Onun mahremiyetinden mahrum olalı, âlemi onun gözleriyle görmeyeli ne kadar cansız; kalbim o nazarlarla yıkanmayalı ne kadar bârid ve karanlık!"[26] Selma'nın krizli bir ânına eşlik etmesiyle Ziya yine ona karşı sorumluluk hisseder. Selma, kesik kesik ağlamaları, bağlantısız fikirleri ve sayıklamalı söyleyişleri ile bir başkasının etkisinde olduğunu ima eden tarzda davranmaktadır. "Hayır artık itaat etmeyeceğim. Nefesinde ölüm rüzgârı var, ruhumu donduruyor. Dur, niçin bakıyorsun, yeşil noktaların deliyor, bakıyor. Görmüyorum, temin ederim kimseyi görmüyorum, mahkûm, zelil .."[27] şeklinde sayıklarken Selma "bütün varlığını paçavraya döndüren"[28] ruhsal bir savaşın sonrasında can çekişmekte gibidir. Sayıklamaların arasında Selma'nın iradesini esir eden bir erkeğin geçtiğini duysa da Ziya bu erkeğin büyük ihtimalle sanrı olduğunu düşünmektedir. Selma'nın krizinin şiddetlendiği ve Ziya'nın refakat ettiği bu kısımlar Halide Edib'in *Handan* romanındaki Handan ve Refik Cemal ilişkisinin provası gibidir.

Selma'nın hayatında başka bir erkeğin varlığı ihtimali Ziya'nın sükunete ulaşmış halini tekrar dalgalandırır. Selma'ya duyduğu aşk, başka bir erkeğin varlığı ve manevi ve fiziksel yakınlıklarının özel bir anlamı olup olmadığı meselesi ile daha bulanıklaşır ve "gayz" ve "kin" duyguları ile karışır:

> Fakat hafızam asabım onun yumuşak ellerinin şefkâtten fazla bir hararetle başımı kendisine doğru çektiğine beni ikna etmek istiyor. Ya başkasını seviyor da bir dakikalık tahlil edilemeyen bir zaafla bana karşı kalbi atmışsa! Beni sevmediği hâlde bana muhabbetin zehr-alûd vecdini sızdırıp da beni teb'îd büyük gadr olmaz mı? İşte bunları düşünerek o kadar parçalanıyor, o kadar çıldırıyor harap oluyordum ki benliğimin en gizli mesammatına nüfuz eden bu mahluka karşı gayzlar, kinler duyuyordum.[29]

26. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 16, 12 Şubat 1324 [25 Şubat 1909], 255.
27. A.g.y., 256.
28. A.g.y., 256.
29. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", Musavver Muhit, 17, 17 Şubat 1324 [2 Mart 1909], 272.

Ziya, arzusunun yapıcı ve yıkıcı boyutları arasında mekik dokumaktadır. Sakinlik ansızın şiddet arzusuna, sonra yine ansızın merhamete dönüşebilmektedir. Selma'yı zihnindeki bir temsile indirgeyemeyen Ziya bir yandan Selma'ya zarar vermek istemektedir: "Gözleri o kadar tabiî, tavrı o kadar masumane idi ki ta yüreğimden tuğyan eden bir tehevvürle onun anlaşılmayan nazarlarını, mühlik başını duvarlara çarpmak istiyordum. Selma bir aktris mi?"[30] Diğer yandan bu türden ithamların ancak kalbi "katmerleşmiş, kararmış" bir kişi tarafından yapılabileceğini düşünerek girdiği bu krizli hâlden pişmanlık duymaktadır.

Metnin bu kısımlarında yavaş yavaş histeri söyleminden ayrılık gerçekleşmektedir. Selma'nın psikosomatik davranışları dışsal bir etkenle, yavaş yavaş aile dostları Şahap'la ilişkilendirilmektedir. Şahap'ın Selma üzerindeki etkisini keşfe çıkarken Ziya da buna benzer bir etkiyi yaşar. Aslında heykeltıraş olan Şahap'ın Selma'ya viyolonsel çaldığı köşke doğru ilerlerken Ziya, aydınlıkla karanlığın iç içe geçtiği, kendisinin ve Selma yarı aydınlanıp yarı karardığı tekinsiz bir atmosferde Selma'nın hastalığının hakikatine doğru ilerlemektedir:

> Selma'ya soluk fakat bir ak bir mailik veren kamerin nerede olduğunu göremiyordum yalnız böğürtlenlerin yolu der-aguş edercesine eğildiği, sık yaprakların üstünden Selma'ya yapışan incir ağaçlarının kuru zirvelerinden gümüşî şuaat kırık taşların üzerinde ince ziyadar izler uzatıyordu. Ben nurani küçük pertevlere basar iken böğürtlen diplerine toplanan esrarlı zulmetten periler çıkıp gecenin müphem sedalarıyla hem-ahenk raks edecekler zannediyordum. Nim-karanlık yolun serin, gizli manasının içinde kendimi kaybederek, kanımda kaynayan, lübbümü ezeli acılarla çekip götüren hissi unutmak istiyordum.[31]

Yarı karanlığın içerisinde ilerlerken Selma'nın hakikati de yavaş yavaş aydınlanacaktır. Ziya gözünden anlatıcı Şahap'ın çaldığı Schumann'ın *Reverie*'sinin, Chopin'in *19. Noktürnü*'nün uyandırdığı duygulanımları aktarmaktadır.[32] Ziya'nın, Şahap'la Selma'yı görebileceği ve duyabileceği noktaya geldiğinde aktardığı haller de sözden çok duygu ve etki yüklüdür. İnsani duyguların

30. A.g.y., 272.
31. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 18, 26 Şubat 1324 [9 Mart 1909], 287.
32. A.g.y., 287.

cisimleştiği bir mecra olarak müzik susţuğunda Şahap'ın Selma'ya söyledikleri de dar anlamıyla anlamın ötesindedir. Sanki sözün değil de sesin hareketini ve etkisini anlatıyordur Ziya:

> Şimdi o zebun, o yalvaran ağlayan yay, içine bir zebani saklanmış gibi bazı fitnekâr ince kurnaz nağmelerle, bazı muvaffakiyet-i habasetine gülen neşesiz soğuk kahkahalarla, bazı mütehevvir, mütehakkim çılgın bir faaliyetle titreyen sonra muhteşem, sanatkâr bir sükûnetle yavaş yavaş yok oluyordu.
> Bir saniye kadar bir sükûnet başladı, sonra kalın bir erkek sesi anlayamadığım fakat hiddete münazaaya benzer şeyler mırıldarken viyolonselin üzerinde kat'î, kırık darbelere benzer sesler dolaşıyordu.[33]

Böylelikle Ziya'nın duygulanımlarını da katederek Şahap'ın Selma üzerindeki etkisini sezinler ve hissederiz ancak bu etkinin asıl mahiyetini Ziya'nın gizlice edindiği Şahap-Selma mektuplaşmalarından anlarız. Selma bir histeri hastası değildir, Şahap'ın yaptığı hipnotizmanın etkisinde ona bağlı olarak yaşayan, iradesine el konulmuş biridir. Ziya'nın Haşim'in evine gelişiyle ve Selma'yla muhabbetlerinin tesisiyle bu hipnotizma zayıflamaya başlamıştır. Şahap Selma'nın iradesi üzerindeki hâkimiyetini yeniden kurmaya çalışmaktadır. Mektuplar okura ve Ziya'ya Selma'yı iradesizleştirme teşebbüsünün geçmişini ve şimdiki zamanını da vermektedir. Selma Ziya'dan etkilenmiştir; ancak onun kendisine neleri kimleri hatırlattığını çıkaramamaktadır. Yıllar geçtikçe temel zihinsel ve duygusal yetileri körelmektedir: "Her sene işte böyle hafızam, fikrim düşüncelerim kudretlerimden, parlaklıklarından bir şey kaybediyorlar daima daha donuk, daha karışık, acaba beni nerelere sevk ediyorsun Şahap! İhtisasatımın, idrakimin mecra-yı mihverini avucun içinde tartarken hakayık-ı hayatın fevkinde, ta göklere çıkan bir hükm-i hükümrânın var!"[34]

Şahap'ın Selma on yaşındayken onun baş ağrısını geçirmek maksadıyla girişmesine izin verilen hipnotizma tedavisi, yıllar boyunca Selma'nın zihnini atalete, vicdanını uyuşukluğa sevk etmiştir. Ancak Şahap'ın tek kurbanı Selma değildir. Selma'dan önce Selma'nın nişanlısı Rıfkı'yı ve sonra da kendi eşi olan Sel-

33. A.g.y., 288.
34. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 19, 5 Mart 1325 [18 Mart 1909], 304.

ma'nın teyzesini Paris'te öğrendiği hipnotizma yoluyla ölüme sürüklemiştir. Ziya, ilk aşkı Rıfkı'yı hatırlattığı için de Selma'ya iyi gelmektedir ancak Şahap'ın bilimsel/ruhsal tekniklerle donatılmış kötücüllüğü telkinlerine devam etmektedir.

Ziya, Şahap'ın hipnotize ederek bile tam anlamıyla unutturamadığı bir hatırayı, yani Rıfkı'yı andırmasıyla hem de Selma'nın şimdiki zamanını bir nebze etkilemesiyle geleceğe dair umutlar beslese de Selma'nın Şahap'tan hamile olduğunun çıkması ve sonrasında sekiz aylık doğan bebeğin iki gün içerisinde ölümü ile işler çıkılmaz bir noktaya gelir. Bu noktada roman Ziya ve Selma'nın yeni durum içerisindeki konumlanışıyla sona erer. Ziya için Selma ile karşılaşma eski benliğini artık sürdüremez olmak demektir. Selma, Ziya'nın eski hükümlerini, kanaatlerini ve beğenilerini askıya alan hem şok hem de sürpriz olan bir olay gibidir. Dünya Selma ile birlikte yepyeni anlamlara bürünmüştür:

> Bütün hadisat-ı beşerde hususiyle dahili olanlarda olduğu gibi her defasında hüviyete bir şey ilâve edilir de menâzır ve hadisat-ı hariciyeye karşı nokta-i nazar değişir. Hayatımda bu vaka bir hatıra diye kalsa bile ben yani Ziya bütün bütün başka bir Ziya. Hayatın her tehevvülünde olduğu gibi kalpte açtığı yeni acı eskidikçe yalnız onu esbab-ı hikmetini değil bütün hayatı neşatı ve kahrı, nihayetsiz yoklukları ile istifhama başlamıştım. Düşünüyordum. Herkes de bana yine evvelki gibi lakırdı söylüyor, evvelki gibi bakıyor fakat ben bunları tarz-ı telakkide değişmiştim. Mesela tiyatroda, bundan bir sene evvelki hissimle oturmuyordum aynı parçaların manası değişmişti. Bazen böyle bila-ıztırab saatlerce dalıp düşünürken aynayı alır gözlerime, kendime uzun müddet bakardım. Zevahir-i hâlde yine eski sarışın, basit Ziya fakat ben o iki mâînin orta yerinde şimdiye kadar görmediğim, tanımadığım bir şey, bir lem'a vardı ki ona isim vermek istediğim, onu tahlile çalıştığım vakit gözümün önünde kocaman bir istifham işareti görüyordum.[35]

Artık Selma, Ziya için kelimenin üçüncü anlamıyla bir heyula olmuştur: "kendisinden her şeyin var edildiği, kendisinde varlıkların suretleri zâhir olan ilk prensip, ilk cevher, ilk madde". Selma, Ziya'nın hayatının tüm anlamını sarsıp yeniden düzenleyen bir ilkselliğe ve kökenselliğe kavuşmuştur. Ancak

35. Halide Edip Adıvar [Halide Salih], "Heyula", *Musavver Muhit*, 21, 19 Mart 1325 [1 Nisan 1909], 332.

ironik bir şekilde bu esnada Selma hayatiyetini kaybetmektedir. Gittikçe maddiliğinden soyunan varlıkla yokluk arasında kalmış bir heyulaya dönüşmektedir. Kızının iki günlük hayatının sona ermesinden sonra deliliğe sürüklenen Selma, bahçedeki tüm gülleri kızı Gülgûn sanmaktadır. Toplumsallığın ve aklın kıyısında ikamet eden Selma, ölü bebeğine ve tabiata sığınmıştır. Selma artık canlı bir iskelettir, görülen kişi Selma'nın gölgesidir:

> Artık bu canlı iskelet Selma değil, Selma'nın gölgesi, kendisi öldüğü, hayattan çekildiği hâlde ölemeyen kemikleri idi. Yoksa Selma'nın öteki âlemden solgun bir aksi mi? Ellerini yorgunca yanlarına bırakarak biraz bana baktı. Fakat Haşim'in dediği gibi gözlerinden anlayış çekilmiş; solmuş çukurlaşmış, siyah ağaçların gölgelendirdiği yosunlar arasından akar açık kurşunî bir nehrin ka'rına benziyordu. Evvelâ pek nazik fakat yuvarlakça olan çene sivrilmiş, çehre bütün hutûtunu kaybedecek kadar incelmiş, hele yanaklarına gayr-ı tabiî ölümsü bir sarılık çökmüştü. Evvelâ canlı bir ipek gibi alnına düşen bakır rengindeki saçlarından bile hayat çekilmiş. Hele onun vücuduna pek müstesna bir cazibe veren hutûtu bütün etleri ile erimiş kaybolmuş, göğsü vücudu bir tahta kadar düz ve yassı kalmıştı.
> Bütün bununla beraber insani açıdan o ziyadâr çehreden saçından bütün hüviyetiyle çekilerek yine kendisini hatırlatacak kadar zavallı bir gölge bırakması idi.[36]

Selma varlıktan gölgeliğe oradan da ölüme doğru giderken Ziya da tüm olanların, Selma'nın halinin ve harici âlemin altında ezilmekte, yokluğa, hiçliğe, ademe doğru yuvarlanmaktadır. Selma'nın huzuru ancak ölümle olacaktır:

> Büyük bir kamer yaprakların arasından onun beyaz çehresini şua ile okşuyordu. Yanaklarındaki o sarılık, çehresindeki o heyulalık zâil olmuş, ağzının etrafında hiçbir çizgi yok idi. Kapalı gözleri ile mütebessim ağzında o kadar rahat derin bir sükûnet, kamerin ziyasıyla parlayan alnında o kadar ağırlıktan azade ebedî bir uyku dolaşıyordu ki bila-ihtiyar yanına diz çöktüm eteklerini doldurduğu güller, hanımelleri, etrafına dökülmüş, yeni gelen gecenin ilk zulmetine tatlı temiz bir koku gönderiyorlardı. Selma'yı kucaklayarak köşke kadar götürdüm. Yatağının üstüne gülleri ile beraber uzattım göğsünün üstünde okşanmaktan koklanmaktan aşınmış mini mini Gülgûn'un gül kokulu gömleği vardı. Son buse-i vedâ'ı alnına bırakmaktan beni

36. A.g.y., 335.

men eden o mini mini gömleği olduğu yere bıraktım. O münevver varlığı ertesi günü küçük Gülgûn'un yanında soğuk rutubetli muzlim topraklara hapsederek döndük.[37]

Böylelikle Selma'nın metnin başından beri sınırlarda dolaşan varlığı hayatının sınırını da aşarak ölümün alanına ulaşır. Varlıkla yokluk, görünürlükle görünmezlik, hakikatle sır arasında gidip gelen tekinsizlik ve arzu uyandırıcı Selma'nın yüceltilerek, aşağılanarak, uğursuzlaştırılarak, histerikleştirilerek, hipnotize edilerek silinen öznelliği metin ilerledikçe toplumsallığın ve aklın sınırlarına da sürülür. Tarihdışılaştıkça Selma doğallaşır ve bitkiselleşir. *Heyula* okura bir kadın bedeninin ve öznelliğinin söz konusu tarihsel ve toplumsal düzlemin sınırlarının nasıl da dışında olduğunu, Ziya'nın aşkına karşılık kocası Haşim'in kayıtsızlığı ve Şahap'ın tecavüzkâr iradesizleştirme çabası sonucunda nasıl da tek varlık alanının doğa olduğunu da gösterir. Fatma Aliye ve Ahmet Mithat'ın *Hayal ve Hakikat*'inde olduğu gibi doğa mutlak sığınak olamaz ve ölüm kaçınılmazlaşır.

O halde Halide Edib'in ilk iki metni; Roman kızı ya da orta üst sınıf kadın özelinde kadınlara yönelik dışlama söylem ve pratiklerini, iradelerini silme girişimlerini, medenilik, yabanlık ve doğallık söylemleriyle de harmanlayarak sunar. Çingene Kızı tamamlanmadığı için metnin ideolojik konumunu belirlemek zordur ama her hâlükârda onaylasın onaylamasın, içselleştirsin ya da itiraz etsin genç Halide Edib'in kadınların *tarihdışı*laştırılmasına yönelik dikkati ortadadır.

37. A.g.y., 336.

Kaynakça

Adıvar, Halide Edib [Halide]. "Çingene Kızı". *Hanımlara Mahsus Gazete*. 231/29-271/69, 23 Eylül 1315 [5 Ekim 1899] - 13 Temmuz 1316 [26 Temmuz 1900].

Adıvar, Halide Edip [Halide Salih]. "Heyula", *Musavver Muhit*, 14-21, 29 Kânun-ı Sani 1324 [11 Şubat 1909] - 19 Mart 1325 [1 Nisan 1909].

Adıvar, Halide Edib. *Kerim Usta'nın Oğlu / Heyula*, Hazırlayan ve sadeleştiren İnci Enginün, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1974.

Ahmet Mithat Efendi, "Çingene" [1886], *Letaif-i Rivayat*, Çağrı Yay., İstanbul.

Ahmet Mithat Efendi, "Muharrerât-ı Osmaniyye'ye Bir Lâhika", *Hanımlara Mahsus Gazete*, 134, 16 Teşrin-i Evvel 1313 [28 Ekim 1897], 5.

Ahmet Mithat - Fatma Aliye, *Hayal ve Hakikat*, Everest Yay., İstanbul, 2015.

Altuğ, Fatih. "19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, Medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din", *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür*, Haz. Mehmet Fatih Uslu, Fatih Altuğ, İş Bankası Yay., İstanbul, s. 65-114.

Çelik, Faika. "Community in Motion: Gypsies in Ottoman State Policy, Public Morality and Sharia Court of Üsküdar, 1530s-1580s", Danışmanı Üner Turgay, McGill University.

Kubbealtı Lugatı. "Heyula", http://www.kubbealtilugati.com/sonuclar.aspx?km=heyula&mi=0.

Özbey, İmren Gece. "Halide Edib Adıvar'ın İlk Roman Teşebbüsü: Çingene Kızı". İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. 57, Aralık 2017: 107-132.

Gayya Kuyusu'nda Bir Yazar: Emine Semiye

Ruken Alp

Emine Semiye, erkek-egemen sistemin sorgulanmasına olanak tanıyan romanı *Gayya Kuyusu*'nda bu anlayışın hâkim olduğu toplumsal yapının özelliklerini, iç dinamiklerini, çelişkilerini ve kadın-erkek ilişkilerindeki problemleri cesur bir biçimde gözler önüne serer. Erkek-egemen sistemin ahlak anlayışındaki problemleri sınıfsal konumları da dikkate alarak aktarır. Bu çalışmada Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* isimli romanında toplumun dışladığı, değersiz gördüğü kadınlarla; onayladığı, değer verdiği kadınların nasıl temsil edildiği ve anlatıcının bu temsiller karşısında nasıl konumlandığı tartışılacaktır.[1]

1. Bu çalışma Mayıs 2014'te başlayan ve Mayıs 2017'de sona erecek olan "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)" başlıklı proje tarafından desteklenmiştir. (Proje no: 113K497). Proje web sayfası: http://tefrikaroman.ozyegin.edu.tr/

Dersaadet'te 1920 yılında tefrikalar halinde yayımlanan *Gayya Kuyusu*, 2014 yılında Latinize edilmiştir. Bu durumda romanda ele alınan konuların etkili olduğunu söylemek mümkündür. Romanda incelenecek konulara geçmeden önce 19. yüzyılda kadınların edebî üretim süreçlerindeki görünürlüklerine kısaca değinmek yerinde olur.

19. yüzyılın ikinci yarısı modernleşme çabası içinde olan Osmanlı toplumunun birçok açıdan değişmeye başladığı, değişimin bir bakıma zorunlu olduğu bir döneme işaret eder. Özellikle kadın hareketlerinde Osmanlı toplumunu ciddi bir biçimde etkileyecek gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler edebiyat alanında da etkisini göstermiş, kadın edebiyatçıların görünür olmasına olanak tanımıştır. Kadın edebiyatçılar süreli yayınlarda yer almaya başlamış kendileri de kadınlara yönelik dergiler çıkarmışlardır. Bu dergiler içerikleri itibariyle yayımlandıkları süreçte kadınların toplumsal yaşamdaki konumlarını, onlara yönelik beklenti ve rollerin neler olduğunu ortaya koymaktadır.

Osmanlı Devleti'nde kadınların sahip oldukları haklar, toplumda hâkim olan erkek-egemen yapının, İslami kuralların etkisiyle biçimlenmiştir. Kadınlar, erkek-egemen toplumsal yapının dayatmalarına ekonomik, sosyal, politik, hukukî ve ideolojik olarak her açıdan yoğun bir biçimde maruz kalmıştır. 19. yüzyılda modernleşme hareketleriyle birlikte kadınların toplumsal yaşamdaki konumları da sorgulanır bir nitelik almış ve bu yüzyılda kadın hareketleri önemli bir ivme kazanmıştır. Toplumsal yaşamda görünürlükleri artan kadınlar nispeten de olsa toplumsal yaşama aktif olarak katılmaya başlamış, kendilerini ifade etme olanağı bulmuşlardır. Ancak bu katılımın sınıfsal bir yönü olduğuna da değinmek gerekir. Değişim ağırlıklı olarak üst-orta sınıf ailelerden gelen, eğitim alma olanağı bulan kadınlar ekseninde yaşanmıştır. Bu dönemde eğitim alma olanağı bulan, siyasal yaşama aktif olarak katılma şansı elde eden kadınlar toplumdaki diğer kadınları da eğitme, aydınlatma misyonu yüklenmişlerdir. Âlem-i Nisvan, *Demet*, *Mehasin*, *Kadın*, İnci, *Kadınlar Dünyası* ve *Hanımlara Mahsus Gazete* gibi dergiler çıkararak kadınların eğitilmesi, geliştirilmesi için çaba harcamışlardır. Ancak kadınlar tarafından çıkarılmış olmalarına rağmen bu dergilerdeki yazılarda, tefrika romanlarda, hikâyelerde geleneksel erkek-egemen kodların etkili olduğunu da

söylemek mümkündür. Vuslat Devrim Altınöz, Fatma Aliye'nin ve çok sayıda kadın edebiyatçının yer aldığı *Hanımlara Mahsus Gazete*'de iyi bir anne, iyi bir eş ve iyi bir Müslüman olmanın koşullarının, yollarının aktarıldığını belirtir.[2] Yani kadınların toplumsal yaşamdaki konumu yine cinsiyet rolleriyle belirlenir. Peki bu dönemde, erkek-egemen kodları kıran, toplumun bu kodlarla oluşturduğu beklentileri sarsan, sorgulatan kadın edebiyatçılar, edebiyat alanında ve toplumsal yaşamda kendilerini var edebilmişler midir?

Kadın edebiyatçılar, erkek-egemen edebiyat alanında da kendilerini ifade edebilmek, edebî üretimlerini kadınlara dayatılan yükümlülükler ve beklenilenlerle sınırlandırmadan sürdürebilmek için mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Muhalif bir tavır sergileyen kadın yazarlar ise görmezden gelinmiştir. Dönemin ünlü kadın yazarlarından Fatma Aliye'nin de kız kardeşi olan Emine Semiye, ablasının aksine muhalif kimliği ve romanlarında tartışmaya açtığı konular dolayısıyla uzunca bir müddet edebiyat tarihi açısından yok sayılmıştır. Şimdi Emine Semiye'nin yaşamına ve eserlerine değinelim.

Doğum tarihine ilişkin farklı bilgiler olan Emine Semiye dönemin önemli tarihçilerinden Ahmed Cevdet Paşa'nın kızıdır. 8 Şubat 1864'te İstanbul'da dünyaya gelmiş, 1944 yılında da yine İstanbul'da yaşamını kaybetmiştir. Fransa ve İsviçre'de psikoloji ve sosyoloji eğitimi almıştır. Taha Toros, Emine Semiye'nin "Fatma Aliye Hanım gibi Doğu ve Batı kültürü alarak yetişti[ğini]" aktarır.[3] Fatma Aliye'den daha "atak ve hareketli" olduğunu, Batı'da eğitim gören ilk Türk kadını olduğunu ifade eder: "Ablasına nazaran, daha Batılı, daha atak ve hareketliydi. İlk kadın gazetecilerimizden olduğu gibi, gizli politika işlerine de karışan ilk kadındır. [...] Emine Semiye Hanım'a, Batı'da etüdler yapan, eğitim gören ilk Türk kadını da denebilir. Fransa ve İsviçre'de, 7 yıl süre ile, psikoloji ve sosyoloji eğitimi gördü".[4] Şahika Karaca, Taha Toros'un Emine Semiye'nin yurtdışında eğitim gören ilk Türk kadını olduğu yönündeki düşüncesini "herhangi bir delil göstermeden" ileri

2. Vuslat Devrim Altınöz, "The Ottoman Women's Movement: Women's Press, Journals, Magazines And Newspapers" From 1875 To 1923, https://etd.ohiolink.edu/ap/10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:miami1060799831 (s. 13).
3. Taha Toros, *Mazi Cenneti I*, İletişim Yay., İstanbul 1992, s. 212.
4. A.g.e., s. 212.

sürdüğünü savunur.[5] "Bu bilgiye ihtiyatla" yaklaşılması gerektiğini ve "hiç olmazsa yurtdışında eğitim gören ilk Türk kadınlarından" olduğunu vurgulamanın daha doğru olacağını belirtir.

Emine Semiye, Osmanlı kadın hareketinin öncüleri arasındadır. Yazarlığın yanı sıra İstanbul, Edirne ve Anadolu okullarında Türkçe öğretmenliği, Balkan Savaşı sırasında Şişli Etfal Hastanesi'nde hastabakıcılık yapmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra yazılarında siyasal konulara ağırlık vermiştir. Selanik'te yayımlanan *Mütalaa* gazetesinin başyazarlığını yapmış, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin de sürekli yazarları arasında yer almıştır. İlk öyküsü "Bir Mütehassirenin Tefekküratı"nın *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımlanması Emine Semiye'nin Osmanlı dönemindeki ilk kadın öykücüler arasında yer aldığını gösterir. Gazetelerdeki yazılarında ve edebî eserlerinde kadın hakları, feminizm, çocuk bakımı, toplumsal yaşamın kadınlar ve erkekler üzerindeki etkileri gibi konuyu ele almış; özellikle gazete ve dergilerdeki yazılarında siyasal ve sosyal meseleleri konu edinmiştir.

Çeşitli türlerde eserler veren Emine Semiye'nin romanları *Bikes*, *Sefalet*, *Mükâfat-ı İlahiye*, *Muallime* ve *Gayya Kuyusu*'dur. Hikâyeleri ise *Terbiye-i Etfâle Ait Üç Hikâye* ve *Hissi Rekabet*, *Emir Çoban Kızları Yahud İki Kadında Aynı Tali'* ve *Dilşad Sultan*'dır. Emine Semiye, *Selanik Hatıraları* ve *Hürriyet Kokuları* başlıklı deneme kitaplarını da kaleme almıştır. Yazarın ayrıca *Hanımlara Mahsus Gazete*'deki yazılarının yer aldığı *İktitaf* ile gezi kitabı olan *Kalem Tecrübeleri* ile matematik ders kitabı olan *Hülasa-i İlm-i Hesap* başlıklı eserleri de bulunmaktadır.

Emine Semiye görüldüğü gibi birçok alanda eser vermiş, çalışmalar yürütmüştür. Buna rağmen bireysel yaşamındaki cesareti, eserlerindeki toplumsal değerleri sorgulayan yön ve politik tavrı dolayısıyla öne çıkmamış/çıkarılmamıştır. Döneminin toplumsal cinsiyet algısını kıracak bir perspektife sahip olması onun görünür kılınmamasına, bir biçimde dışlanmasına yol açmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere Emine Semiye ablası Fatma Aliye gibi edebiyat ve kültür dünyasında öne çıkan bir isim olmamıştır. Bahriye Çeri, Emine Semiye'nin romanlarının büyük bir kısmının transkripsiyonun hâlâ yapılmadığını ve

5. Şahika Karaca,"Emine Semiye Hayatı-Fikir Dünyası-Sanatı-Eserleri", Doktora Tezi, Kayseri, Erciyes Üniversitesi, 2010, s. 54.

bu romanların günümüzde yayımlanmadığını aktarır.[6] Ablası Fatma Aliye'nin aksine Emine Semiye'nin erkek-egemen sisteme yönelttiği eleştiriler nedeniyle baskı altına alındığını da belirtir. Buna karşılık Emine Semiye'nin geri planda kalmasını onun edebî alandaki yetersizliğiyle ilişkilendiren eleştirmenler de vardır. Örneğin Murat Uraz *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz* başlıklı çalışmasında Emine Semiye'nin öne çıkmamasını sanat gücünün yetersizliğine bağlar. Dönemin sosyal şartlarının ve roman ve hikâye gibi edebî türlerin henüz gelişmemiş olmasının da bu durum üzerindeki etkisine değinir ve Emine Semiye'nin yazmaktaki amacının da "umumun istifadesi" olduğunu ileri sürerek yazarın edebî yetkinlik kaygısı gütmediğine işaret eder: "Roman ve hikâyelerinde bir hususiyet, san'at ve kıymet bakımından fazla bir varlık gösterememiştir. Bundan fazlasını o devrin birçok içtimaî kayıt ve şarta uymak mecburiyetinde bulunan kadın muharrirlerden beklemek de haksızlık olurdu."[7]

Uraz, Emine Semiye ve ablası Fatma Aliye'nin yetiştiği dönemde roman ve hikâyenin bu coğrafyadaki serüveninin henüz yeni başladığını, Ahmet Mithat ve Namık Kemal'in henüz ilk romanlarını yazmış olduklarını da ekler. Şahika Karaca da, Emine Semiye'nin, Ahmet Mithat'ın toplumsal faydaya yönelik romancılığını takip ettiğini ve eserlerini kaleme alırken bu prensibi hedeflediğini belirtir.[8] Karaca, Emine Semiye'nin yazmaktaki amacının halka faydalı şeyler sunabilmek olduğu yönündeki şu ifadelerini aktarır:

> Yazmaktan maksadın, umumun istifadesi olduğu malumdur. Bunun için yazdıklarımızı faide nokta-i nazarından yazmamız icap eder. Romanlarda tasvir edilen ibretli vakaların ezhân-ı karine hüsn-i tesiri olur ise elbette faideden hali kalmaz, alınan hisseler mütehassis kimseleri cidden metin ederek ahlaka ait olan hataların ıslahına yardım edilmiş olur. İşte romanlara verilen ehemmiyet de bundan naşidir.[9]

6. Bahriye Çeri, "A Forgotten Ottoman Woman Writer: Emine Semiye Hanım." http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=dc7c164f-909c-49d2-a9e2-2d2f78af25dc%40sessionmgr111&vid=0&hid=114&preview=false. s. 5-6.

7. Murat Uraz, *Resimli Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*, Tefeyyüz Kitabevi, İstanbul, 1941, s. 70.

8. Şahika Karaca,"Modernleşme Döneminde Bir Kadın Yazarın Portresi: Emine Semiye Hanım" *Bilig* Bahar 2011, Sayı 57, s. 117.

9. A.g.y., 117.

Şahika Karaca'nın üzerinde durduğu gibi Fatma Aliye ve Makbule Leman gibi yazarlar dönemin edebî ve kültürel çevresinde önemli bir etkiye sahip Ahmet Mithat tarafından desteklenmiş, eserleri yayımlanmıştır. Emine Semiye'nin ise basılmış iki tane eseri vardır: "Ancak onun basılmış sadece iki eseri vardır. *Sefalet* (1325) isimli romanıyla okullarda okutulmak üzere ders kitabı niteliğinde hazırladığı *Hülasa-i İlmi Hesap*'tır. (1891)"[10] Emine Semiye'nin aktif siyasette yer alması, savunduğu bazı fikirlerin kabul görmemesi ve romanlarında ele aldığı konular, eserlerinin çoğunun dergi sayfalarında kalmasına neden olmuştur. Şimdi romanlarında ele aldığı bu konuları en iyi örnekleyen romanlarından biri olan *Gayya Kuyusu*'nun incelemesine geçelim.

Gayya Kuyusundaki Kadınlar / Kadınların İnşa Ettiği Gayya Kuyuları

Emine Semiye'nin *Dersaadet*'te 1920 yılında yayımlanan *Gayya Kuyusu* isimli romanı yaklaşık bir asır sonra gün yüzüne çıkmıştır. Romanda I. Dünya Savaşı sürecinde ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik çöküntü realist bir biçimde yansıtılır. Yazar, eserde seks işçilerinin hayatına da ışık tutarak; din, batıl inançlar, kadınların eğitimi, sosyal ve sınıfsal adaletsizliklerle birlikte zührevi hastalıklar gibi konulara da dikkat çeker. Romanda anlatılanlar İstanbul'un o dönemdeki yaşamını yansıtır. Kadınların kendi konfor alanlarını bozmamak ve erkeklerin iktidarını sarsmamak uğruna ne kadar acımasız olabilecekleri gözler önüne serilmiş, bu da kadın kahramanlar aracılığıyla yapılmıştır. Ayrıca kadınların eğitiminden seks işçilerinin yaşamına kadar birçok konunun işlendiği romanda toplumsal ahlak yargılarının iki yüzlülüğü de net bir biçimde ortaya konmuştur.

Farklı hikâyelerin birbirleriyle paralel olarak aktığı ancak Safai Bey ve Yekta'nın hikâyesinin ana eksenini oluşturduğu *Gayya Kuyusu*'nun kalabalık bir kadrosu vardır. Özellikle Safai Bey ve ailesi ile Yekta ve Cilve'nin hikâyelerinin öne çıktığı romanda kız çocuklarının eğitimi, batılılaşma, sınıfsal çelişkiler ve savaş ortamında İstanbul'daki yaşam gibi incelenmesi gereken birçok konu vardır.

10. A.g.e., 118.

Romanın baş kahramanlarından olan Yekta, Safai Bey'in ailesiyle birlikte onların Kısıklı'daki konağında yaşayan kimsesi olmayan bir genç kızdır. Annesi, konağın sahibi Safai Bey'in babası Uşakî Bey'in çıraklarından birinin kızı Şehnaz Hanım'dır. Dürüst bir mülkiye kaymakamı olan Yekta'nın babası taşrada vefat etmiştir. Bunu üzerine Şehnaz da kızıyla beraber Safai Bey'in konağına gelmiş, iki sene sonra ağır bir zatürreye yakalanmıştır. Kızı Yekta'yı Safai Bey'in eşi Münime Hanıma emanet etmiş, ardından yaşamını kaybetmiştir.

Gayya Kuyusu'nda Safai Bey'in "İstanbul kibarzadelerinden olan Uşakî Beyefendi"nin oğlu olduğu, bu "hoşsohbet ve mükerrem zatın" babasından kalan mirası yiyip bitirdiği ancak annesinin çiftliklerine mirasçı olduğunda akıllanıp "israftan" vazgeçtiği anlatılır:

> Pederinden kalma Kısıklı'da kâin köşkünü yıktırıp daha küçük fakat yeni usul bir konak yaptırmış, elektrikle teçhiz ederek modern tarzında döşetmişti. Oğlu Safai Bey'i de Sultaniye Mektebi'nde okutmuş, sonra Hariciye ketebeliğine vermişti. Vefatında oğluna iyi bir servet bırakmışsa da, Safai Bey alafrangalığı babası gibi teceddüt suretinde telakki etmeyip sırf taklit olarak kabul eylediği cihetle tek gözlüğünden ta parlak iskarpinlerine varıncaya kadar bir eğretilik görülüyor, *monşer* kelimesi bile ağzından Türk şivesiyle çıkıyordu![11]

Safai Bey "kıymetli kızı Eltaf'la daha küçüğü Neriman isminde[ki] oğlunu" çağa uygun bir şekilde yetiştirmek için birçok özel hoca tutmuştur. Kızının da eğitimine önem vermesi dikkat çekici bir noktadır. Anlatıcı, Safai Bey'in eşine ve ailesine değer verdiğini ancak önemli bir "kusuru" olduğunu şu cümlelerle ifade eder: "Zevcesine son derece muhabbetli ve hürmetkâr olan Safai Bey, eğer zendost olmasa idi, iyi bir aile babası denilebilirdi. Teessüf olunur ki kadın namından bile müteessir olan Safai Beyefendi, güzel çirkin her gördüğümüz kadına meclup oluyor münevver-ül-efkârlığına hiç yaraşmayacak surette, ekseriya beğendiği kadınların, alaturka usul, peşi sıra koşmaktan üşenmiyordu."[12] Bu cümlelerden anlaşıldığına göre Safai Bey her gördüğü kadının peşine takılan bir "zendost"tur.

11. Emine Semiye, *Gayya Kuyusu*, Yay Haz. Ruken Alp vd, Homer Yay. İstanbul, 2014, s. 139-140.
12. A.g.e., s. 140.

Gayya Kuyusu'nda kahramanların isimleri kişilikleriyle uyumlu sembolik anlamlar taşır. Bununla birlikte roman da adını batıl inançları, muhafazakar-geleneksel yaşam biçimini önemseyen, Safai Bey ve ailesinin çocuklara verdikleri "alafranga eğitimi ve yaşayış tarzını" eleştiren Pembe Nine'nin günahkarların içine atılacağını söylediği "gayya kuyusu"ndan alır. Pembe Nine gayya kuyusuna atılan günahkarların oradan çıkamayacağını ve başlarına neler geleceğini Eltaf ve Yekta'ya şöyle anlatır:

> Ahrette en günahkârları zebaniler oraya atarlar. Sonra efendiceğizim, onlar zıkkım ve katran suyunda yüzen haşaratın sokmalarına, ısırmalarına bağıra çağıra yanarlar yanarlar. Artık can havliyle kuyunun kenarlarına tutuna tutuna tam ağzına gelince zebanilerin başlarına indirdikleri topuzlarla sersemlenerek tekrar dibine düşerler. Yine öylece yanarlar ve çıkmaya çabalarlar ama kurtuluş yok![13]

Pembe Nine, Eltaf ve Yekta'ya "Bak, siz böyle dininizi diyanetinizi unutarak Frenk kızı kıyafetinde geziyorsunuz. Tövbe istiğfar etmezseniz ahrette gideceğiniz gayya kuyusudur! Evvela ananız babanız girecek ya.."[14] diyerek onları korkutur ve "Frenk kızı kıyafetinde gezmelerinin" yanlışlığına vurgu yapar. Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere "Batılılaşma" da romanın önemli izlekleri arasındadır. Safai Bey'in "alafrangalığı" temsil etmesi ve romanda yansıtılan kişilik özellikleri "batılılaşmanın" nasıl olması gerektiğinin sorgulanmasına olanak tanır. Batılı yaşam tarzını benimseyen Safai Bey, Pembe Nine'nin bu anlattığı batıl hikâyelerin kızları yanlış etkilediğini ifade eder:

> Hanımcığım, ben daima demiyor muyum? Bu kocakarıyı getirtmeyin. Büyükbabamı, hatta babamı gömdü, hâlâ benden sağlam. Bunaklığını böyle fenalık cihetinde gösteriyor. Torunlarının yanında, bırakın bütün çocukluğumda onun perili, devli masallarından bıktım usandım. Şimdi de kızımızın terbiye-i fikriyesini bozuyor. Bu zamanda evlat, efsaneyle, efkâr-ı batıla ile büyütülmez.[15]

Yaşadıkları çağda batıl inançlarla çocukların eğitilemeyeceğini söyleyen Safai Bey'in diğer yandan ellerinde büyüyen

13. A.g.y., s. 136.
14. A.g.y., s. 136.
15. A.g.y., s. 138.

Yekta'ya yönelen "çapkın bakışlar"ı da okurun dikkatine sunulur: "Tavsiye[sin]de bulunurken, ihtirasın derinliklerinden sızan muhabbetleri de çapkın nazarlarıyla Yekta'ya ihsasa uğraşıyordu."[16] Safai Bey henüz on iki yaşında bir çocukken Yekta'yı "çekici" bulmaktadır:

> Safai Beyefendi, Yekta'nın gayet uzun, devrik kirpikleri arasından siyaha meyyal koyu yeşil gözlerinin baygın bakışlarına metanetini yakan bir hisle meftun oluyor, açık buğdaysı taravetli rengini ebrulayan dolgun yanaklarında heves bahçelerinin inkişafını seyrediyor, muntazam burnuna ahenk veren ufacık kırmızı dudaklarının koyu kıvrıntılarında biriken letafet şiryanlarına teşne oluyor, hülasa, uzun koyu kumral saçlarının örgülerine muhteris arzularını saplıyordu.[17]

Anlatıcı "[h]âlbuki Yekta henüz on iki yaşında gürbüz bir çocuktu..."[17] şeklindeki ifadesiyle Safai Bey'in on iki yaşındaki bir çocuğa yönelen bu ilgisine karşı tavrını ortaya koyar. Safai Bey'in bu "arzularını" Pembe Nine'nin evindeyken Yekta'ya söylediğini, onu önce nikâhla kandırmaya çalıştığını sonra ise tehdit ettiğini öğreniriz. Yekta bu durumu Eltaf'a "Pembe Ninenin evinde beybaban bana hayatın sırını öğretmek istedi."[18] diyerek anlatır. Eltaf'ın "gözleri fırlarcasına açıl[ır]" ve sarsılarak "[s]en ne yaptın?" diye sorar. Yekta'nın cevabı şöyledir: "İterek duvara çarptım, hatta alnı kızarmıştı! Ne hediyeleri ne de seni kendime nikâh ederim vaadi para etmeyince benden intikam alacağına yeminler etti. Eltafçığım, her dakika o mevut intikama kurban olacağım fikriyle titriyor. Ah, korkuyorum!"[19] Eltaf bu duydukları karşısında arkadaşının yaşadığı sıkıntıyı paylaşır, onu suçlamaya kalkmaz. Hatta "Ya, maazallah, o intikama hedef olursan?" şekildeki sözlerinden de anlaşılacağı üzere Yekta için endişelenir. Safai Beyse, Yekta tekrar evlerinde kalmaya başladığında uygun bir zaman kollayarak ve bunun için de gerekli düzenlemeleri yaparak bir gece yarısı uyumakta olan Yekta'nın odasına giderek ona tecavüz eder. Yaşadıklarının etkisiyle dehşete kapılan Yekta koşarak bahçeye kaçar:

16. A.g.y., s. 138.
17. A.g.y., s. 143.
18. A.g.e., s. 178.
19. A.g.e., s. 179.

> Safai Bey yatağa daha yaklaşarak mevsimin tesiriyle pike yorganından kurtulmuş o yarı üryan vücudu bir müddet ve vâlihane temaşa ederken musanna bir heykel gibi ruhu cezb eden o güzelliğin bütün letafetleri beynini yakıyor sonra bu ateşle sıtmalanıyordu. Etrafında sıçrayan şeytanların ta ihtiraslarının ortasında raksa başladıklarını hissetti! Peder olduğunu unutan bu mecnun, şeytanların alevli rakslarından gayri bir şey görmez ve cehennemin davullarının gümbürtüsünden başka bir insaniyet sedası işitmez olmuştu! Eyvah, betül uçmuş yerine sefil bir Yekta'nın örselenmiş, berelenmiş vücudu kalmıştı![20]

O gece Eltaf'ın odasında yatan Dilsuz kalfa duyduğu çığlıklarla uyanmış, "sofaya çıktığı zaman, odasına kaçan beyefendiyi pekâlâ tanımıştı[r]". Sonrasında ise "mezardan çıkmış bir cadı gibi gözleri dehşetle açılmış, saçları perişan rengi sapsarı üst baş parçalanmış bir hayalin de süratle aşağı koştuğunu görmüştü[r]". Olay "on altı yaşlarında[ki] aşçı yamağı küçük Mehmet"in üzerine atılır. Tesadüfen Mehmet "o akşam aşçıbaşının mesire yorgunluğundan istifade edip gümüş olarak yirmi mecidiyesini çalmıştı[r]". Ustası bulamasın diye de "para çıkınını ince bir sicimle kuyuya uzatmaya uğraşı[rken]" yıldırım süratiyle merdivenden inen Yekta'yı fark eder. Mehmet "cin mi, peri mi, ne olduğunu fark edemediği o şeyin" ayaklarından tutarak kuyuya atlamasına engel olur:

> Zaten ustası da sirkatin farkına vararak onu takip etmiş ve bu vakanın da müşahidi olmuştu. Ustanın da yardımıyla Yekta'yı çekip çıkardıkları zaman Dilsuz Kalfa da "Aman Allahım ne olmuş? Başımıza gelenler!" feryadıyla mutfak önündeki kuyu başına gelip yetişmişti. Vücudu kaskatı kesilmiş, ağzı köpükler içinde kendinden geçmiş Yekta'yı selamlığın birinci kat odalarından birine çıkarabilip minder üstüne yatırdılar ve gürültüden uyanıp gelen bacıların, kâhya kadınların yardımıyla yüzüne su serptikleri, burnuna yün yakarak koklattıkları halde bir türlü onu ayıltamıyorlardı.[21]

Dilsuz kalfa'nın, Yekta'nın "ustasının parasını çalan aşçı yamağı Mehmet ile kaçmak üzere muhabbetleştiğini gözleriyle gördüğünü hatta aşçıbaşının buna şahit olduğunu" anlatması sayesinde Yekta suçlanır. Safai Bey'in eşi Münime Hanım durumu son derece tuhaf bulsa da olayın üstünü kapatır: "Hanı-

20. A.g.e., s. 182.
21. A.g.y., s. 182.

mefendi, Yekta gibi akıllı malumatlı bir kızın yirmi mecidiye servet edinen on altı yaşındaki bir çocuğa uyup kaçmayacağına kalbini kemiren şüphelerini takviye edecek bir muhakeme ile kanaat hasıl etmişse de, ne fayda ki hiç kimsenin sezmesine bile müsaade veremeyeceği bu ağır rezaleti örtmek için inanmış görünüyordu!" (184). Yani Yekta'nın, Safai Bey'in tecavüzüne uğradığını evde çalışanlar ve Münime Hanım bilir ancak kimse bunu dillendirmez. Aksine iftira atıp evden kovdukları Yekta'yı kimsenin evine almaması için de ellerinden geleni yapar ve başarılı olurlar:

> Parasız pulsuz yol üstüne fırlatılan mazlum Yekta bir müddet şaşkın şaşkın yerde yattıktan sonra ayağa kalkıp civarda bulunan bildik köşklere dehâlet etmek istedi heyhat! Büyük bir kabahat sebebine kovulan Yekta'nın kabul edilmemesi, bütün konuya komşuya tembih edildiğinden akşamın alaturka on bir buçuğuna kadar kapı kapı dolaştığı hâlde onu hiç kimse nezdine almamıştı. Zaten felaketini idrak eylediği ilk saniyede, Yekta'nın zihnine bir durgunluk gelmişti, komşulara müracaatı hemen de sevki tabii nevinden bir hareketti.[22]

Gayya Kuyusu'ndaki bu tecavüz hikâyesinde anlatıcının konumu, roman kahramanlarının olay karşısındaki tutumu üzerinde durulması gerekir. Zengin, eğitim görmüş, "iyi bir aile babasının" kimsesi olmadığı için evlerinde kalan genç kıza tecavüz etmesi başlı başına önemli bir noktadır. Safai Bey'in "zendostluğu"nun herkes tarafından bilinmesi onun toplumsal yaşamdaki ve ev içindeki saygınlığını zedelemez. Asıl vurucu olan nokta ise Safai Bey'in Yekta'ya tecavüz ettiğinin farkında olan eşinin, evdeki kadın çalışanların Yekta'ya iftira atarak bu konunun üzerini tamamen kapatmasıdır. Safai Bey'in eşi Münime Hanım romanda merhametli bir kadın olarak çizilmesine rağmen, kocasının yaptıklarını görmezden gelmeyi tercih eder. Kendi konfor alanının bozulmaması ve toplum içindeki saygınlığını kaybetmemek adına bu duruma göz yumar. Roman, kadınların erkek-egemen sistemin sürekliliğindeki rolünü açıkça ortaya koyar.

Gayya Kuyusu'nda üzerinde duracağımız bir diğer konu da Yekta'nın tecavüze uğramasına rağmen "saygın" bir aile tarafından

22. A.g.y., s. 184.

sokağa atıldığı için seks işçiliği yapmak durumunda kalmasıdır. Bununla bağlantılı olarak üzerinde duracağımız bir diğer kadın kahraman ise Cilve'dir. Cilve de romandaki isimlerin sembolik anlamlarına bir örnektir, isminin taşıdığı anlamla uyumlu kişilik özellikleriyle çizilmiştir. Gerçek ailesi hakkında herhangi bir bilgi olmayan Cilve'nin, Hacı Hüseyin Efendi'nin evinde kaldığını, yetim olduğunu şu cümlelerden anlarız: "Geçen gün yine Hacı Efendinin çantasından para eksildi. Nasılsa benimkine dokunmuyor. Ama ne yaparsın? Daha çocuktur, yetimdir; insan acıyor da."[23] Hırsızlık yapması bir yana Cilve herkese "cilveler atan" bir şekilde çizilmiştir: "Aksaray yangınının henüz hanümanlar söndürmediği bundan on iki sene evvel Hacı Hüseyin Efendi'nin Cellat Çeşmesi civarında kâin tahinî boyalı, konak yavrusu hanesinin sokak kapısı önünde sabahın serinliğiyle kanaat edemeyen küçük Cilve, salepçiyle de cilveler atıyordu." (144). "Salepçi, yoğurtçu, simitçi" hepsi yaşadığı evin önünden onun için, o da hepsiyle "cilveleşir". Romanın devamında Cilve'nin bu özellikleri dolayısıyla "sokaklarda sürün[düğü]" Pembe Nine'nin torunlarından Habbe Hanım'ın yaptığı dedikodularda açığa çıkar:

> Ah kadıncığım! Hacı Hüseyin Efendilerin başına gelen... Aksaray yangınından sonra onlar Toptaşı'na taşınmışlardı ya? O Cilve hınzırı sodacıyla işi pişirip epeyce mangır da aşırarak kaçmıştı ya? Neyse Takiye Hanım Allah için pek merhametlidir, efendinin gönlünü ederek kızı sodacıya nikâh ettirmişti. [....] [S]onra o Cilve kâfiri yaşlı diye sodacıyı beğenmemiş. Rabbi'me sığındık, hani ya fena evler yok mu, oraya kaçmış! Derken kadınım, geçen gün büyük bir hırsızlık sebebine oradan da kovmuşlar; şimdi sokaklarda sürünüyor![24]

"Sokaklarda sürünmeye" başlayan Cilve, Yekta'nın da yaşamının akışını değiştirir. Safai Bey'in konağından kovulan ve kovulma biçimi dolayısıyla kimsenin evine kabul etmediği Yekta ile karşılaşır. "[K]adit vücuduyla, pis ve lime lime yeldirmesiyle, bahusus iğrenç suratıyla azap çeken bir hortlağa" benzeyen Cilve, Yekta'ya seslenir, nereye gittiğini sorar. Pembe Nine'ye gideceğini söyleyen Yekta'ya onu Pembe Nine'ye götürmeyi teklif eder: "[Ç]irkin gülmelerine devamla 'Anlıyorum. Yolunu kaybettiğin için sen de koğuldun ha!... Zarar yok. Gel gel

23. A.g.y., s. 145.
24. A.g.y., s. 77.

ben seni Pembe Nine'ye götüreyim!' "[25] der. Ancak onu Pembe Ninenin oturduğu "Üsküdar tarafına değil, Bülbülderesinin en korkulu bir mahaline sürük[ler]" ve Yekta, Cilve'nin zoruyla bu yaşam biçimine dahil olur. Yollarına çıkan "sefillere" Fitnat'ı kast ederek "Ağalar! Her birinizden birer mecidiye, koklanmamış bir gül!" der. "Sefillerin itirazıyla birer çeyreğe uzlaş[ır]". Romanda dönemin koşulları dolayısıyla "ekmek yoksu[n]luğunun böyle en buhranlı devresinde fahişeler[in] kendi sefaletleriyle dövüş[-tükleri]" vurgulanır.

Cilve'nin yaşamını sürdürme biçimi aslında romanın tarihsel gerçekliğe referans verdiğini gösterir. Çünkü romanın yazıldığı dönem savaş yıllarıdır. İstanbul birçok açıdan zorlu bir dönemdedir.

Zafer Toprak, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçiş evresinde toplumsal çöküntü yaşandığını bunda da "fuhuş, içki, kokain ve kumar" gibi faktörlerin etkili olduğunu aktarır:

> Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçiş evresinde siyasal gelişmelerin yanı sıra fuhuş, içki, kokain ve kumar, Türkiye'de toplumsal çöküntünün temel göstergeleri olarak belirdi. Türkçe roman ve öyküde bu dört unsurun en etkin bir biçimde işlendiği dönem Cihan Harbi ve Mütareke yılları oldu. Refik Halit'ten Peyami Safa'ya geniş bir yazar yelpazesinin bu konulara eğilmesi rastlantı değildi.[26]

Gayya Kuyusu'nda da toplumun iki yüzlü ahlak anlayışıyla birlikte "ahlaki çöküş" de "fuhuş"la yansıtılır. Romanda Cilve ile birlikte seks işçilerinin dünyasına da girilir. Toplum tarafından horlanan, aşağılanan bu kadınlar bir bakıma toplumun ahlak anlayışındaki iki yüzlülüğü de gösterir. Evlerinde kalan genç bir kıza herkesin bilgisi dahilinde tecavüz eden Safai Bey'in toplumsal yaşamdaki konumu sarsılmamış, Yekta ise kalacak bir yer dahi bulamamıştır. Sadece bu durum bile başlı başına bu iki yüzlülüğü ortaya koyar.

Gayya Kuyusu'nda seks işçilerinin bir "çeşme önü"nü mesken ettikleri anlatılır. Romandaki paralel anlatılardan birinde hikâyesi aktarılan Rezin ve ailesi, yoksullaştıkları için "Yeni Cami arkasındaki" çeşmeye taşınmak zorunda kalırlar: "1332 senesi

25. A.g.y., s. 184.
26. A.g.y., s. 117-8.

Haziran ahirinde Şemsi Paşa'da Halime Hanımların oturduğu hane satıldığından ve arsa parası tükendiği için öyle bir ev tutmak da mümkün olamayacağından, fakir düşen bu zavallı aile, Yeni Cami[nin] arkasındaki çeşmeye nazır kötü bir eve taşınmakta muztar kalmıştı." (203)

> Bu ev, fena olduğu kadar mevki de uygunsuzdu. En adi fahişeler kendilerine mesken edindikleri çeşme önünde bitlenirler, uyuzlarını, yaralarını sabunsuz yıkayarak orasını daha pisletirlerdi. Bu menfur çeşme önü aç kaldıkları akşamların eninlerine makes olduğu gibi kendileri kadar sufli, dostlarının da pazarlık mahalli idi. Adi neferler, üstleri başları hırpani, şüpheli kimseler orada kadınlık ulviyetini titreten ne adi pazarlıklarda bulunurlar ve bir lokma ekmek için yalvaran kadın döküntülerine ne bedmuameleler gösteriyorlardı.[27]

Çeşme önündeki bu kadınlar, çok az para kazanmalarının yanı sıra bir de dayak yer, dayak yememek için çeşmenin önünde "köpek" gibi kıvrılıp yatarlar: "Onların arasında ekseriya altmış paradan ibaret ücretini aldıktan başka bir de güzel dayak yemiş öy[l]e biçareler görülüyordu ki hancıdan da ikinci bir dayak yememek için çeşme dibinde köpek biçimi kıvrılıp yatarlar, su içmekle gideremedikleri açlığın ıstıraplarını ağlaya inleye sayarlar, dökerlerdi!"[28]. Bu kadınlar insanlıklarını kaybetmiş olarak çizilirler: "Fahişeler yemek kabını kapının önüne bıraktıkları zaman, kadit gibi çirkin bir sefile aç kurt savletiyle geldi, yere eğilerek ekmek kırıntılarını diliyle toplamaya başladı."[29]

Romanda Cilve ve Yekta dışında başka seks işçilerinin de hikâyeleri aktarılır. Örneğin Hanife isimli bir seks işçisi "başına gelen kaza" yüzünden zorla yetmiş yaşındaki bir doğrama ustasıyla evlendirilmiş, kocası onu "boşayınca" da sokaklara düşmüştür. Tekrar teyzesinin yanına dönmemesini de bu yaşam biçimine alışmasıyla, bundan sonra "sıkıya gelemeyeceğini" söyleyerek açıklar: "Neylersin hanımcığım, bu kötülüğe bir kere alıştım, belki sıkıya gelemem. Teyzemin yüreciğini bir daha niçin kaldırayım?".[30]

27. Emine Semiye, *Gayya Kuyusu*, Yay Haz. Ruken Alp vd, Homer Yay. İstanbul, 2014, s. 203.
28. A.g.e., s. 203.
29. A.g.e., s. 207
30. Emine Semiye, *Gayya Kuyusu*, Yay Haz. Ruken Alp vd, Homer Yay., İstanbul, 2014, s. 206.

Cilve ve Hanife gibi kahramanlarla birlikte Yekta'nın da aynı yaşam koşullarına sahip olması önemli bir noktaya işaret eder. Yekta'yı çevresindekilerin ahlak anlayışındaki ikiyüzlülük "bu hale" getirmişse de Cilve nispeten kendi seçimleri yüzünden bu yola "düşmüştür". Hanife'nin de kendi seçimlerinin etkisi vardır. Dolayısıyla romanda seks işçileri arasında da bir ayrım yapılır: Kendi seçimleriyle bu yaşamı sürdürenler ve koşullar dolayısıyla mecbur kalanlar. Anlatıcı kendi seçimleri dolayısıyla bu hayatı yaşayan kadınların başlarına gelenleri hak ettiklerini okura sezdirirerek geleneksel ahlak söylemini yeniden üretir. Cilve'nin öldürülmesini aktarırken bu yaklaşımı belirginleşir. Dört gün kadar ortalıkta görünmeyen Cilve'nin, sonunda "karnı deşilmiş" bir biçimde öldürüldüğü duyulur: "O gün çeşmebaşına gelen diğer bir fahişe dört gece evvel polislerin Cilve'yi, Bülbül Deresinin o belalı mahallinde, başı ezilmiş, karnı deşilmiş feci bir hâlde bulmuş oldukları havadisini getirmişti!" (214). Cilve'nin ölümünün anlatıcı tarafından "Cilve müstehak olduğu cezasını görmüşse de sersem Yekta büsbütün kimsesiz kalmıştı."[31] (215) şeklinde dile getirilmesi sözü edilen ayrımın göstergesidir.

Yekta çok kötü bir haldeyken yine bir tesadüfle Eltaf tarafından bulunmuş ve Zeynep Kamil Hastanesi'ne yatırılmıştır: "O gece Yekta Zeynep Kamil Hastahanesi'nin en mükemmel bir odasında ve hazık tabiplerin tedavisi altında, temiz bir döşekte yatıyordu." Ancak kendisine gösterilen özen ve bakıma rağmen iyileşemeyen Yekta hastanede yaşamını kaybeder. Romanda aynı yaşam biçimini farklı nedenlerle de olsa sürdürmelerine rağmen Cilve ile Yekta'nın ölüm biçimleri de anlatıcının yaptığı bu ayrımı ortaya koyar. Cilve "karnı deşilerek" öldürülmüştür, Yekta ise özenle bakılırken temiz bir yatakta ölmüştür.

Romanın dikkat çeken yönlerinden bir diğeri de toplumdaki ikiyüzlü ahlak anlayışının Avrupa'da yaşamını sürdüren bir sanatçı aracılığıyla eleştirilmesidir. Romanın son bölümlerinde karşımıza çıkan ressam Süleyman Samih, aynı zamanda Safai Bey'in de arkadaşıdır ve Lozan'da yaşamaktadır. Önceki gelişinde tesadüfen Yekta'nın resmini yapmış, onunla ödül kazanmıştı, şimdi de Yekta'yı bulmaya çalışmaktadır. Kadınların seks işçisi olmak zorunda kalmasında toplumun etkisi olduğunu, hiç ol-

31 A.g.y., s. 215.

mazsa onların temel ihtiyaçlarının temin edilmesi gerektiğini savunur:

> [Â]lem bizi düşüneceğine kadınlık ulviyetine hürmeten bu bedbahtları düşünsün! Ben onları sefil eden sergüzeştlerinde hayli tetkikat yaptım kendi vicdanım önünde erkekliğimden utandım. Vaktiyle ehli iffet olan bu zavallıları bu derekeye indiren bizler değil miyiz? Hiç olmazsa onları açlığa, sokak ortalarında yatmaya mahkûm etmemeliyiz. Hayır azizim, hayır! Buna çareler bulmalıyız.[32]

Ressam Süleyman Samih "sokak fahişelerinin" bu hale erkekler tarafından getirildiğini söyler. Avrupa'da hayvanların haklarının bile korunduğunu vurgular. Ve bu insanların temel ihtiyaçlarının karşılanması gerektiğini, tedavi edilmeleri gerektiğini savunur:

> Nasıl olurmuş efendim açlıktan illetten ölüp dökülen bu sokak fahişelerini böyle mülevves eden biz erkekler olduğumuz halde muavenetlerine koşmayalım? Bu kayıtsızlık hangi millette var? Avrupa'da himaye-i hayvanat cemiyetleri teşkil edilerek zevilukul olmayanların bile hakkı gözetiliyor da sokaklara fırlattığımız bu biçarelere birer yatak, birer lokma ekmek ve tedavileri için birer dispanser düşünmeyelim. Olur şey değil! Hodbin adamlarız vesselam![33]

Ressam bu sözleriyle alternatif bir sistem önerir. Bu önerinin Batı'da yaşayan, eğitimli, sanatçı bir "erkek" tarafından dile getirilmesi önemlidir, Safai Bey'le karşılaştırıldığında da ressam doğru Batılılaşma'yı temsil eder.

Sonuç olarak, *Gayya Kuyusu* ele aldığı konular ve bu konuları işleyiş biçimi bakımından kadın yazınında önemli bir konuma sahiptir. Romanda, bu çalışmada yer verilenlerin dışında evlilik, aile ilişkileri, kadınların çalışması, Batılılaşma ve çocukların eğitimi gibi temalar da işlenmiştir. Romanın anlatım tekniğinde ve kurgusunda sorunlar olduğu söylenebilir, ki bu durum özellikle paralel akan hikâyelerin birbiriyle ilişkisinde ortaya çıkar. Kalabalık bir kahraman kadrosu bulunan romanda kahramanlar arasındaki bağlantılar zayıf kalmış, bu zayıflık benzer bir biçimde olaylar arasındaki bağlantılar ve neden-sonuç ilişkilerine de

32. A.g.y., s. 239.
33. A.g.e., s. 241-2.

yansımıştır. Kahramanlar iyi ve kötü yönleriyle birlikte verilmiş ancak derinlik katılmamıştır. Ancak yazıldığı dönemdeki tarihsel gerçekliği yansıtan *Gayya Kuyusu*, ele aldığı konular ve bu konuları işleyiş biçimiyle var olan değerleri sorgulamanın önünü açarak alternatif bir yaşam biçimi önermesiyle önem taşır. Romanda İstanbul'un ekonomik ve sosyal koşulları, kadınların kamusal yaşamdaki konumları, özellikle de seks işçilerinin yaşayış biçimleri realist bir biçimde yer bulmuştur. Anlatıcının seks işçilerine yönelik ayrımcı yaklaşımı geleneksel ahlak söylemini yeniden üretmesi olarak okunabilir. Ancak romanda, kadın kahramanlar aracılığıyla kadınların hikâyeleri anlatılmış, cesaretli bir biçimde aile ve evlilik kurumları sorgulanmış, toplumdaki iki yüzlü ahlak anlayışı ortaya konmuştur. Kadınların kendi konfor alanlarını bozmamak, toplumsal saygınlıklarını kaybetmemek adına ya da tamamen duygularının etkisiyle birbirlerine karşı nasıl acımasız olabilecekleri gösterilmiştir. Buna ek olarak seks işçilerine iyi yaşam olanakları sunulması gerektiğini savunan ressamın varlığı da romanın önemli bir özelliğidir. Tarihsel gerçekliğe dayanan *Gayya Kuyusu*'nda ressam aracılığıyla Doğu Batı ayrımı ortaya koyulur ve dar bir alanda da olsa bir toplum modeli önerilir.

Tarih, Temsil, Temsiliyet

1893 Dünya Kolomb Sergisi'nde (Şikago Dünya Fuarı) Fatma Aliye ve Osmanlı Kadın Temsili

Bengi Başaran

19. yüzyılın ikinci yarısı, Batı'nın endüstriyel gücünü sergileme isteği doğrultusunda "uluslararası sergiler dönemi" olarak nitelenebilir. 1851'de Londra Sergisi'nden başlayarak Avrupa, Avustralya ve Kuzey Amerika'nın çeşitli kentlerinde sergiler düzenlenmiş olmakla beraber, hazırlıkları üç yıl süren Kolomb Dünya Sergisi kapsamı, bütçesi, içeriği, katılım, izleyici sayısı ve sergileme teknikleri açısından kendinden önceki sergilerden ayrılmaktadır.[1] 1893 yılının 1 Mayıs-31 Ekim tarihleri arasında

1. Zeynep Çelik, Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, Tarih Vakfı, İstanbul, 1992, s. 1-2.

altı ay açık kalan sergi, şehrin güneyinde, Michigan Gölü yakınında, Jackson Park ile Washington Park'ı birbirine bağlayan Midway Plaisance bölgesini de içeren 633 akrelik bir alanda kurulmuş olup, açılışı ABD başkanı Grover Cleveland tarafından gerçekleştirilmiştir.[2] Sergiye 72 ülke 43 ulusun katılımı sağlanmış ve sponsorluk usulüyle Chicago, New York ve Washington kentlerinden sağlanan 35 milyon dolarlık bütçeyle 27 milyon ziyaretçi ağırlanmıştır. Bu sayı, ziyaretçilerinin bir kısmının ikinci gelişi olması hesaplanarak 12 milyona düşmüşse de dönemin Amerika Birleşik Devletleri'nin 63 milyonluk nüfusunun dörtte birine karşılık gelmektedir. On dokuzuncu yüzyılın en büyük, en yüksek katılımcı ve ziyaretçisi olan ve en geniş bütçeli sergisi olarak değerlendirilmiştir. Toplam 217 yapıdan oluşan serginin odağındaki temalar "Teknoloji ve Eğitim"dir. II. Abdülhamit döneminde, Osmanlı İmparatorluğu'nun fuar siyaseti iki temel unsurdan oluşmaktadır: Osmanlı'yı İslam dünyasının önderi ve uygar uluslar topluluğun modern bir üyesi olarak temsil etmek, ve Devlet-i Aliyye'nin saygınlığını sağlamak.[3] Osmanlı sergisi ise iki ana bölümden oluşmaktadır. Resmi bölüm olan ve devlet adına yapılan pavyon, komiserler dairesiyle beraber serginin Jackson Park'dadır. Burada sadece teşhir için gelen eşya ve eserler sergilenmektedir. Midway Plaisance'da yer alan ikinci bölüm ticari amaçlı ürünlerin sergilendiği Türk Köyü'dür. Bu kısımda çarşı dışında ayrıca Bedevi çadırı, restoran tiyatro cami ve dikilitaş replikasıyla at meydanı canlandırması bulunuyordu. Serginin diğer tematik binalarından bazılarında da sergileme yapılmıştır. Kadınlar Binası sergilemesi bu kapsamdadır.

İlk kez bu sergi için mimarı kadın olmak üzere inşa edilen Kadınlar Binası'nda, kadınların işlerinin sergilendiği ana sergi salonu dışında kütüphane, mutfak, bebek bakımı gibi çeşitli bölümler yer almaktaydı. Mimarı Sophia Hayden'dır. Bina'nın yönetimi kadınlar kurulunun da başında yer alan Bertha Palmer'dır.

Midway'in doğusunda yer alan Kadınlar Binası'na Musavver Chicago Gazetesi'nde detaylı olarak yer verilmiştir. Gazetenin

2. Ayşen Fazlıoğlu ve Gülsen Sevinç, *1893 Şikago Sergi'nde Osmanlılar*, Toplumsal Tarih, no. 92, s. 6-9.

3. Ahmet Turan Alkan, *Sıradışı Bir Jöntürk Ubeydullah Efendinin Amerika Hatıraları*, İletişim Yay., İstanbul, 1997, 177-179.

aktarımına göre dış cephesinde flamalar asılıdır ve Osmanlı kadınlarının elişi ürünleriyle sergide yer aldığı bu flamalarda belirtilmiştir. Yayın, binanın farklı milletlere mensup kadınların moda anlayışını ve ürettiklerini teşhir için inşa edildiğini belirtmektedir. Mimarının kadın olmasından ve yapıdan takdirle bahsetmiştir. Bununla birlikte makalede, binanın kadınların üretime olan katkısını temsil etme amacını tam olarak yerine getiremediği sadece eser ve ürünlerin sergilenmesiyle bunun mümkün olamayacağı belirtilmiştir.

Girişte ana sergi salonu yer alır. Ana giriş kapısının karşısındaki bir metrelik podyum Osmanlı sunumuna ayrılmıştır. Burada, yerel kostümleriyle 5-6 Osmanlı kadını yer almaktadır. Salonun bir ucundan diğer ucuna uzanan parmaklıklarla zeminden ayrılan platformda ise yöresel gündelik kıyafetleriyle farklı ülkelere mensup kadınlar oturmaktadır.[4] Günlük giyimi canlandıran kostümler, nakış, oya, elişleri ve mücevherler sergilenmiştir. Kadınlar Binası'nda uluslararası güzellik yarışması ve "Kadınlar Kongresi" gibi önemli etkinlikler düzenlenmiştir. Din , özgürlük, dünya kadınları, finans , ev ekonomisi, evrim teorisi, emek, moda , şiir, sanat, müzik, mitoloji bu kongrede tartışılan konulardan bazılarıdır.

Sergideki Osmanlı kadın temsilinde rol oynayan bir diğer unsur ise Abdülhamit'in 1893 yılında Washington Kongre Kütüphanesi'ne hediye ettiği fotoğraf albümlerinde yer alan karelerdir. 1893'te, Sultan II. Abdülhamit Osmanlı ülkesinin propagandasını yapmak amacıyla, Amerika Birleşik Devletleri başkanına 51 adet fotoğraf albümü hediye etmiştir. Albümlerin ilkinde farklı vilayetlerdeki (Halep, Şam, Adana, İzmir, Çankırı, Denizli, Bağdat, Edirne, Manisa, Aydın, Bursa ve İzmit'teki) okulların öğrencileri ile ilgili 29 kare fotoğraf yer almaktadır. İkinci albüm ise, Selanik, Kastamonu, Trabzon, Beyrut, Şam ve İstanbul'un hazırlık okulları öğrencilerinin 31 değişik görüntüsünden oluşmaktadır. Bu öğrenci fotoğrafları içinde kız öğrencilere yer verilmesi Osmanlı kadını ve eğitim hakkında gelişmeleri göstermeyi amaçlamıştır.[5] Fotoğraf albümlerinde,

4. Ubeydullah Efendi, Musavver *Şikago* Sergisi (The Chicago Fair Illustrated), Chicago, J. B. Camphell & Co., 1893 no. 3.
5. Engin Özendeş, Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Şarkiyatçılık, YKY, 1999, İstanbul, s. 229.

Batının ilgi duyduğu egzotik doğu temalı fotoğraflara yer verilmemesinin nedeni, imparatorluğun çağdaşlaşma görüntüleriyle bu karelerin örtüşmemesidir (Yazıcı, 2005, s. 85).[6] Bu bakımdan, fotoğraf seçimindeki tutumun, dolaylı olarak Osmanlı kadın imajının değişiminde rol oynadığını söylemek mümkündür.

Sergide, Osmanlı toplumun entelektüel kadın yüzünü, ilk Türk kadın romancısı Fatma Aliye Hanım temsil etmiştir. Sergi devam ederken, kadınlar kütüphanesinin 10 Ağustos 1893 tarihli davet mektubu üzerine yazar, ayrı yaşayan evli bir çifti konu eden, ilk romanı *Muhaddarat* (1891) İslam'da kadının statüsünü işleyen *Nisvan-ı İslam* (1892) ve kızların aileleri tarafından okutulmasına değinen *Hayal ve Hakikat* (1891) eserleri ile sergiye katılmıştır. Fransızca (1894) Arapça'ya ve İngilizce'ye (1893) çevrilen *Muhaddarat*, Osmanlı aile hayatı ve kadınlığın durumu ile ilgili harem hayatı, çokeşli evlilik ve örtünme gibi Batı'da merak uyandıran konuları işlemektedir.[7]

Dönem itibariyle, kadınlar eğitim görmeye başlamış olsalar da aşk, evlilik ve geçinme gibi konularda eski görüşlerini sürdürmektedirler. Halen Aşk ve evliliği hayatlarının merkezinde yer almaktadır. Aslında, Fatma Aliye romanlarının anlatım tarzı kadınların mevcut toplumsal konumunu yansıtmaktadır. Karakterlerin, toplumsal anlarda olduğu gibi romanda da dili yoktur. Kadın yazarın anlatımı da erkeklerinkinden farklıdır. Erkek yazarlar direkt kendi dilleriyle seslenebilirken, Fatma Aliye'nin dili bir kadının dolayımına sahiptir. Örneğin, Hayal ve Hakikat eserinde kısa bir mektup dışında kadın anlatıcı Vedad'ın doğrudan konuşmasına rastlanma.[8]

Fatma Aliye'nin eserlerinde biyografik öğelerle birlikte Tanzimat romanı özellikleri yer alır. Yazarın birinci ağızdan anlatıcı olması romanları orijinal kıldığı gibi, karakterlerinde Tanzimat romanındaki evli kadın tipine sık rastlanmaktadır. Bununla birlikte, Tanzimat görücü usulü evliliğe karşı bir tutum sergilerken Fatma Aliye, ihtimal dahilinde babasına olan bağlılığı ve onun isteğiyle yaptığı evliliği göz önünde bulundurarak desteklemiştir. Buna örnek olarak, *Muhadarrat*'ta Fevkiye ile Fazıla arasında

6. Firdevs Canbaz, Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu, Timaş Yay., 2010, s. 23-35.
7 Canbaz, a.g.y., 23-35.
8. Fatih Altuğ, Hayal ve Hakikat (önsöz), Eylül Yay., İstanbul, 2002, s. 27-41.

geçen bir diyalog, evlilikte güzellik ve maddiyat gibi unsurlar aranmasının yersiz olduğunu ne aranacağına babaların karar vermesi gerektiğini Fazıla'nın ağzından ifade etmiştir: "O bizim bileceğimiz ve karışacağımız bir şey değil hemşirem. Pederlerin anlayacağı bir şeydir."[9]

Fatma Aliye Hanım aşkı inkar etmez fakat onun bir hastalık ve zaaf olduğunu söyler. Yazara göre, bu hastalığa tutulanlar kolay iflah olmamaktadır. Meşru olan ise evlilik içinde yaşanan aşktır. Fatma Aliye, evliyken başkasına aşık olup aldatma üzerinde önemle durur. Aldatmayı, başta bireysel bir ahlaki bir durum olsa da, yaygınlaşması uzun süreli kadın-erkek ilişkilerini zedelediği ve gençleri evlilikten soğuttuğu için "toplumsal" bir sorun olarak ele alınmaktadır. Özellikle Muhadarrat'taki olay zenginliği dikkat çekicidir. Moda ve güzellik kavramı gibi dönemin mevcut algısını yansıtan detaylara da yer verilmiştir. Güzellikte makyajsız doğallığı ön planda tutan yazar, Tanzimat romanındaki, idealize kadın tipi özelliklerine ek olarak kadınların resim, şiir ve felsefe eğitimi almış olmasının gerekliliğine vurgu yapmıştır. Cariyeliği ise meslek olarak değerlendiren Fatma Aliye, ideal cariyeyi bilgili ve namuslu bir dadı kurgusuyla aktarmıştır. Ayrıca cariyelik için "esaret içinde hürriyet, hürriyet içinde esaret" tanımını yapar. Mutluluk ve huzurun sosyo-ekonomik durumdan bağımsız olduğu savını gündeme getiren Fatma Aliye, Eserlerinde feminist unsurları örtülü şekilde verilmiştir.[10]

Sergi dahilinde, Chicago'ya davet edilmesine ve eserleri kadınlar kütüphanesi kataloğuna girerek berat ile ödüllendirilmesine karşın Fatma Aliye sergiye katılmamıştır. Bu durumu ise, "seyredilmekten hoşlanmıyorum" diyerek izah etmiştir. Benzer sebeplerle 1900 Paris Sergisi'ne de katılmayan Fatma Aliye sergi sırasında İspanya Kraliçesi'nin temsilcisinin röportaj teklifini siyasi algılanabileceği gerekçesiyle geri çevirmiştir.[11] Yine de Chicago 1893, Osmanlı İmparatorluğu'nun kadın bir edebiyatçının eserleri ile ilk kez temsil edildiği uluslar arası sergi olma özelliği taşımaktadır. Anlaşıldığı üzere Osmanlı

9. Fatma Aliye, Muhadarat, Özgür Matbaası, İstanbul, 2012 Baskısı, s. 131.
10. Merih Has-Er,Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, 2000, s. 336-355.
11. Emel Aşa, Fatma Aliye Hanım Hayatı, Sanatı, Eserleri, Fikirleri, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul, İstanbul Üniversitesi, 1996, s. 6.

temsilinde, kadın imajının çağdaş ve üretime katkıda bulunan bir etki yaratması amaçlanmıştır.

Öte yandan, sergi kaynaklarında sıklıkla yer bulan Bedevi kadınlar, tiyatro ekibindeki müzisyen, oyuncu ve dansçıların, egzotik öğelerin ve hikayelendirmelerin yer aldığı fotoğrafları, oluşturulmak istenen bu imajın tam anlamıyla yansıtılamadığının göstergeleridir. Örnek olarak yabancı basında "Güzellik Kongresi"nde Osmanlı'yı temsil eden Fatma hayranlık uyandıran "Doğu Güzeli" olarak nitelendirilirken, Türk Kafesi'nde çalışan Suriyeli dansçı "gözleriyle flört etmedeki başarısıyla" övülmüştür. Türk Dansçı Rosa dansıyla sergide ünlenirken, bir başka Türk köyü çalışanı kadın, Amerikan ruhuna sahip "Harem Güzeli" (Harem Belle) olarak tasvir edilmiştir. (Şekil 1-2)

Bir diğer sergi fotoğrafında yer alan Bedevi kadın, çok eşli, göçebe, saf Arap ve Çingene kanı taşıyan biri olarak betimlenmesinin yanında Müslüman ve içgüdüsel davranan, haydut bir kabileye mensup olarak hikayelendirilmiştir (Şekil 3). Vahşi Doğu Gösterisi ekibinde yer alan Bedevi kadınlar ise, ilkel hayat şartları süren, umutsuzca erkeğin boyunduruğu altında, kaderine boyun eğmiş karakterler olarak sunulmuştur. (Şekil 4)



Şekil 1: Türk Dansçı (Midway Types)



Şekil 2: Harem Güzeli (Midway Types)



Şekil 3: Bedevi Kadın (Midway Types)



Şekil 4: Bedevi Kadınlar (Midway Types).
Kaynak: Midway Types: A Book of Illustrated Lessons about the People of the Midway Plaisance, World's Fair, 1893. (1894). Chicago: The American Engraving Company.

Servet-i Fünun, sergiye özel yer verdiği sayısında Kadınlar Binası'nın büyük olduğunu yazmakta ve kadınlarla ilgili ürün ve eşyaların burada sergilendiğinden bahsetmektedir.[12] *Yayın*, kadınlar kongresindeki moda konusundaki görüşlere ve tartışmaya detaylı olarak yer vermiştir. Bu kongrenin sonucunda, yeni bir giyim biçimi kabul edilmiş ve Amerika'da yaşayan bir milyondan fazla kadın bu yeni moda akımına göre giyinmeye başlamıştır. Kabul edilen yeni giyim stili, kadınların zamanını alan gösterişli, balo salonlarına uygun ağır giysiler yerine, sağlığı ön planda tutan, rahat, kullanışlı ve sokakta giyilebilecek kıyafetlere öncelik vermektedir. Bu yüzden, kıyafet bütünün hareket kolaylığını sağlayacak şekilde ve kolları bol olarak tasarlanması öngörülmüştür. Moda, dönem itibariyle özgürleştirici bir misyona sahiptir. Kadınların ne giyeceği, günlük hayatta rahat edebilecekleri kıyafetleri benimsemeleri gibi başlıklar, uluslararası boyutta hararetli tartışmalara neden olmuştur. Kabul edilen yeni giyim standardında, hasır bir şapka giyilmesinin, kışınsa eşarp bağlamanın yeterli olacağı sonucuna varılmıştır. Amerika'da bir milyon kadın tarafından kabul edilen bu yeni giyim stili, Suriye kıyafeti, yarış kıyafeti ve Amerika kıyafeti olarak üçe ayrılmaktadır. Suriye kıyafeti, topuklara kadar gelen uzun düz bir elbisedir, adını da Suriyeli kadınların entarilerine benzediği için almıştır. Bu kıyafet gömlek yakadır, belinde bir kuşak mevcuttur ve alt kısmı şalvarımsıdır. *Servet-i Fünun*, kabul edilen birinci tür giysi için, Osmanlı kadınlarının ev içerisinde giydikleri günlük elbiselerin aynısı olduğu yorumuna yer vermiştir. İkinci tip olan yarış kıyafeti de bu kıyafetin bacak kısmı daha geniş kesim olanıdır. Amerikan kıyafeti ismi verilen kıyafet, diz boyunda bir elbise ve elbise ile aynı renk ve kumaştan dizliklerden oluşmaktadır. *Servet-i Fünun*, Osmanlı kadın giyimini andıran bu yeni modayı ve benimsenişini aktarırken, Osmanlı kadınlarının kendi kültürlerine özgü düz ve güzel giyim tarzını beğenmeyerek, Avrupa'nın ilginç moda akımlarına rağbet etmesini eleştirel bir üslupla dile getirmiştir.[13] Özetle yayın, Kadınlar Kongresi kapsamındaki, moda tartışmasına detaylı olarak yer vererek Osmanlı kadın giyiminin batıya esin kaynağı olan niteliklerinden övgüyle bahsetmiştir. Kadınlar

12. Servet-i Fünun, no. 131, s. 8.
13. A.g.y., s. 9.

kongresinde, modanın rolünün önemini anlamak için moda ve kadın ilişkisini irdelemek gerekmektedir. Moda, bireyselleşme ve eşitlenme güdülerini tetiklemesi itibariyle, bireye hem taklit etme hem de özgün olma olanağı sunar. Buna bağlı olarak, kadınlar her dönemde modaya karşı özel bir tutum sergilemişlerdir.

Moda, bir taraftan kadın için bir özgünlük ve bireyselleşme olanağı sunarken diğer taraftan genel taklit sahası oluşturarak bireyin beğenilerini sorumluluk almadan yansıtmasına imkan tanımaktadır. Diğer bir deyişle, moda kadın için bireyselleşme ve kolektifleşme, birörnekleşme ve değişkenlik aracıdır. Böylelikle moda, toplumsal konumdan yoksun kadın için telafi alanı olmuş Kadınlar Binası ve Kongresi'ndeki konuların odağında yer almıştır.

Chicago'da Osmanlı kadınını temsil eden diğer bir unsur Osman Hamdi Bey'in tablosudur. Osman Hamdi Bey'in Chicago Fuarı'nda sergilenen "*Cami Kapısında*"(At the Mosque Door-1891) eseri Pennsylvania Müzesi tarafından Müze-i Hümayun aracılığıyla satın alınmıştır (Şekil 5). Osman Hamdi Bey, resimlerinde "Batının Doğu için yarattığı kalıpları kullanarak" veya başka bir deyişle Doğu'ya Batının gözüyle bakarak Osmanlı kadınının dış mekandaki yaşamını belgeleyen bir ressamdır. Eserleri Batılı Oryantalist ressamlarla benzerlik taşımakla birlikte Osman Hamdi Bey, anlatımı bakımından batılı diğer Oryantalist ressamlardan ayrılır. Eserlerinde, Batı'ya, ilginç gelebilecek sahneleri resmederken farklı detayları ön plana çıkartmıştır.[14]

Eserdeki 6 kadının hepsi birbirinden farklı pozlar almışlardır. Burada ressamın gözü ve fotoğraf makinesiyle saptadığı gözlemlerinden yararlandığı ancak kendisine bakıldığının farkına varan bir kadının, kendine jest ve mimiklerinin çeşitliliğinin belgelenmesidir. Osman Hamdi resminde, Oryantalizm'de sıkça kullanılan tipik "oryantal kadın" imgesine kısmen karşı duran ve Osmanlı toplumsal yapısı içinde günlük yaşamında olan kadınları anlatmıştır.[15] Girişin önünde ise doğuya özgü kıyafet ve sarığıyla, Osman Hamdi yer almaktadır. Bir kız ve bir erkek olmak üzere iki çocuk ile günlük kıyafetler içindeki 4 seyyar

14. Aytül papila, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı.* Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1_aytul.pdf

15. Zeynep İnankur, *Single Woman Figure in Ottoman Painting*, XI. Türk Sanatları Kongresi, Utrecht, Hollanda.

satıcı ile bir köpek ona eşlik etmektedir. Arka planda, Bursa Muradiye Camisi'nin yer aldığı eserde, camiye giren kadınlar gezmelik kıyafetleriyle yer almaktadır. Osmanlı kadının günlük hayat içindeki varlığını ve imajını temsil eden tablo, Osman Hamdi'nin üslubundan dolayı kadınları oryantalist öğelerle betimlemekten sıyrılamamıştır. Osman Hamdi Bey'in "Cami Kapısında" tablosu Osmanlı sergilemesinde sergi komiserlerinin misafir kabul ettiği Daire-i Osmaniye ile birlikte yer alan ofiste sergilenmiştir. Halen Pennsylvania'da müze arşivinde bulunan tablo 2010 yılında Pera Müzesi'nde (İstanbul) sergilenmiştir.



Şekil 5: Osman Hamdi Bey Cami Kapısında

Sonuç olarak, 1893 Şikago Dünya Fuarı'nda Osmanlı, ilk kez oryantalist algıyı kırarak, temsil aracılığıyla farklı bir izlenim yaratmak amacıyla mevcut Batılı algıyı kırmak istemiştir. Bu doğrultuda oluşturulmaya çalışılan mimari planı ve içeriğiyle birden fazla tarihsel ilki barındıran bir sunum gerçekleştirilmiştir. Ancak genel olarak bakıldığında, hem ziyaretçi izlenimleri hem de yabancı basına yansıyanlardan hareketle oryantalist imajın dışına tam manasıyla çıkamadığı anlaşılmaktadır. Sergileme kapsamında ortaya çıkan Osmanlı kadın imajı için de bu izlenimler geçerlidir. Fatma Aliye Hanım Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın sorununu romanlarında tartışan ilk kadın romancı olması bakımından yarattığı karakterlerle Osmanlı kadını için ev ve evlilik yaşamı dışında sanat, felsefe ve eğitimle ilgili alternatif bir "kadın tipi" ortaya koymakla birlikte tıpkı toplumsal alanda olduğu gibi edebiyat alanında da kadının henüz özerk bir dili olmadığından, dolaylı ve tasvire dayalı bir anlatımla bunu gerçekleştirmek için uğraşmıştır. Osman Hamdi Bey ise Cami Kapısı'nda tablosuyla kadının kamusal alandaki görünürlüğüne vurgu yaparken Batılı perspektifinden sıyrılamamıştır. Bütün bu unsurlarla birlikte sergi, ilk kez eğitimli ve modern Osmanlı kadın imajının, Amerika'ya sanatsal ve fotografik imgeler aracılığıyla ve Fatma Aliye'nin edebi kimliği üzerinden ulaşıp uluslararası düzeyde yankı bulması bakımından tarihsel bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır.

Kaynaklar

Aliye F. (1893), *Muhadarat*, Özgür Yay., İstanbul, 2012.

Alkan, A. T. (2008), *Ubeydullah Efendi, Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, Yapı Kredi Yay., İstanbul. Cilt 2, s. 635-636.

Aşa, E. (1993), *Fatma Aliye Hanım Hayatı, Sanatı, Eserleri, Fikirleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Canbaz, F. (2005), *Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.

Çelik, Z. (1992), Şark'ın Sergilenişi: 19. Yüzyıl Dünya Fuarlarında İslam Mimarisi, Tarih Vakfı Yay., İstanbul.

Has-Er, M. (2000), *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.

İnankur, Z. (1999), Single Woman Figure in Ottoman Painting, *XI. Türk Sanatları Kongresi*, Utrecht, Hollanda, 22 Ağustos.

Mithat A. ve Aliye F. (1892), Hayal ve Hakikat (Baskı 2002 Fatih Altuğ Önsöz: 27-41), Eylül Yay., İstanbul.

Midway Types: A Book of Illustrated Lessons about the People of the Midway Plaisance, World's Fair, 1893, (1894), The American Engraving Company, Chicago.

Musavver Şikago Sergisi. (The Chicago Fair Illustrated), 1 Ağustos 1893, No. 3. J. B. Camphell & Co., Chicago.

Özendeş, E. (1999), *Sebah & Joaillier'den Foto Sabah'a: Fotoğrafta Şarkiyatçılık*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

Papila, A. (2010), Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı, *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım*, Alındığı tarih: 22.02.2016.
adres: http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1_aytul.pdf

Servet-i Fünun, 14 Eylül 1893, No: 131. s. 6-9.

Sevinç, G. ve Fazlıoğlu A. (2001), "1893 Şikago Sergisi'nde Osmanlılar." *Toplumsal Tarih, Ağustos 2001*, No.92, s. 6-9.

Yazıcı, N. (2005), 18. ve 19. Yüzyıl Uluslararası Sergilerinde Bir Osmanlı Simgesi: III. Ahmet Çeşmesi, *Toplumsal Tarih*, No.134, s. 84-91.

Kadından Tarih: Grace Knapp'in *The Mission at Van: in Turkey in War Time* Eserine Eleştirel Bakış

Gökçem Menekşe Gökçen

Giriş

Dünyanın çeşitli bölgelerine Hıristiyanlık dinini ve Batılı eğitim tarzını yaymak amacıyla yetiştirilen misyonerlerin en önemli örgütlerinden biri, ABCFM olarak bilinen Amerikan Misyoner Teşkilatı'ydı. 19. yüzyılın başlarında faaliyete başlayan bu teşkilat, eğitim görmüş ancak iş hayatında yer edinememiş kadınlar için toplumda varlıklarını gösterebilmek adına önemliydi. Özellikle 1860 sonrasında ABCFM tarafından görevlendirilen kadınların sıradan eleman ve eş statüsünden sıyrılıp tıpkı erkekler gibi "misyoner" kimliğiyle anılmaları, varlıklarını

kanıtlamada önemli bir adım olmuştur. Hıristiyan öğretilerinin yanı sıra annelik, kadınlık ve öğretmenlik konularında da eğitilen kadınlar, sosyal yaşamlarını geride kalarak sürdüren diğer kadınlarla temasa geçerek Hıristiyanlık ruhunu kadınlara ve ailelerine geçirebilmeyi hedeflemişlerdi.[1]

ABCFM'in birçok kadın misyoner isimlerinden[2] biri olan Grace H. Knapp[3] de Türkiye'nin Doğu bölgesinde görevlendirilmiş ve bu süre içerisinde Batı dünyasına kayda değer eserler vermiştir. *The Mission at Van: in Turkey in War Time*[4] adlı eseri 1914-1915 yılları arasında yer alan Ermeni Tehciri konusunu "soykırım" savunusu üzerinden ele alan, Van coğrafyasını ve bu bölgede olanları anlatan bir kitaptır. I. Dünya Savaşı'na tanıklık etmiş Knapp' in bu eseri, 1915'ten günümüze kadar belirli aralıklarla hatırlatılmaya devam edilen Ermeni Meselesi için tarihi bir hatıra niteliğindedir. Eser, Amerikalı bir yazar tarafından ele alındığı için sözcük seçimlerini de Ermeni cephesini haklı çıkaracak biçimde yaptığını söylemek mümkündür; bu yüzden eser, ideolojik bir eserdir ve o dönemde izlenen Ermeni yanlı propagandaya katkıda bulunmaktadır. İktidara hizmet eden bir söylemi olmasının yanı sıra, yazarın kendini politik bir konuma koyup tarih yazıcılığını üstlenmesi de kadının varlığını hissetirme çabası olarak karşımıza çıkar.

---

1. Murat Gökhan Dalyan, "Amerikan Misyonerliğinde Kadın ve Kadının Rolü (Ortadoğu Örneği)", *Turkish Studies- International Periodical For The Language, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt 6/2, Bahar 2011, s. 342-3.

2. Kadın misyonerlerin tam listesi için bkz. American Board of Commissioners for Foreign Missions Archives, 1810-1961 (ABC 1-91) Houghton Library, Harvard University.

3. Grace Highley Knapp, 21 Kasım 1870 Bitlis, Türkiye doğumludur. Din adamı ve aynı zamanda misyoner olan George Cushing Knapp ile öğretmen olan Alzina Churchill Knapp'in kızlarıdır. 1883 yılında Türkiye'den ayrılıp Amerika'nın çeşitli eyaletlerinde eğitim görmüş olan Knapp, daha sonraları tekrar Anadolu topraklarına geri dönmüş; 1893-1915 yılları arasındaki değişik zamanlarda Türkiye'de bulunmuş, daha sonra 1915 Ekim ayında Amerika'ya geri dönmüştür. 1915-1918 yıllarında da Ermeni Tehciri ile ilgili deneyimlerini kâğıtlara aktarmış; 1915'te *The Mission at Van: in Turkey in War Time* ve *Tragedy of Bitlis* adlı iki eser vermiştir. *American Board of Commissioners for Foreign Missions* (ABCFM) adlı Amerikan Misyonerlik teşkilatındaki editör geçmişini Dr. Clarence D. Ussher ile birleştirdiği *An American Physician in Turkey* adlı ortak eserini 1919'da yayımlamıştır. Seksen iki yıllık yaşamını Massachusetts'de tamamlamıştır.

4. Bu eserden yapılan tüm alıntıların çevirileri bana aittir. Orijinal dildeki ifadeler dipnotlarda belirtilecektir.

Dönemsel Noktalar

Osmanlı Devleti, Kanuni Esasi ile getirilen "Osmanlı Devleti'nin tabiiyetinde bulunan herkesin Osmanlı olduğu, kişisel hürriyetlerine sahip bulundukları, din ve mezhep işleri dışında kanun önünde hak ve yükümlülükler yönünden eşit oldukları" düşünce sistemini milliyetçilik hareketi sonucu yitirmiştir.[5] Özellikle, Balkanlarda ve Doğu Anadolu'da Hıristiyanlığı koruma görevi üstelenen Ruslar, Osmanlı-Rus savaşından sonra Osmanlılık fikrini büyük ölçüde zayıflatmıştır.

Öte yandan bu sırada, siyasi birliklerini tamamlayan devletler, Sanayi Devrimi'nin etkisiyle dünyada siyasi ve iktisadi güç yakalamak için "dünya savaşına" hazırlanıyordu. Almanya'nın Avusturya-Macaristan ile 1879'da imzaladığı "İkili İttifak" antlaşmasına 1882'de siyasi birliğini geç tamamlayan İtalya da katıldı ve "Üçlü İttifak" cephesi oluşturuldu. Bu üçlü, 1893'te Fransa ile Rusya ve 1904'te Fransa ile İngiltere arasında imzalanan anlaşmalarla karşılarında "Üçlü İtilaf" cephesini buldu. Bu gruplaşmalar, aralarındaki sürtüşmeleri I. Dünya Savaşı'na taşıdı.[6] Osmanlı Devleti başlarda bu altı devletin savaşında tarafsız kalmış olsa da daha sonraları Birinci Dünya Savaşı'nda topraklarında en çok cephe açılan devlet oldu. Özellikle Doğu Anadolu'da Rusların açtığı cephe yüzyıllardır süre gelen Ermeni Meselesinin kaynağı haline geldi.

"Millet-i Sadıka"[7] olarak bilinen Ermeniler, 93 Harbi'nden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nda Türklerle sürdürdükleri barışçıl ortamı terk etmeye başladı. Doğudan ve batıdan güçlü devletler tarafından idealleri şekillendirilen Ermenilerin bağımsızlık istekleri, 1879'da Bab-ı Ali'ye yaptıkları "Erzurum Vilayetinin Islahı Projesi" ile ortaya çıktı.[8] Sınırlarını mitolojik kaynaklardan

5. Nuri Yazıcı, "Yeni Türkiye Devletinin Temel Değerleri'nden Egemenlik-Millet Unsuru ve Atatürk", Ankara Üniversitesi, *Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Sayı 27-28, Mayıs-Kasım 2001, s. 377.

6. Ercüment Kuran, "Birinci Dünya Savaşı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 6, 1992, s. 196.

7. Osmanlı yönetimi altında sorunsuz şekilde yaşayan Ermeniler en sadık millet olarak bilinmektedir. Ermeniler hakkında detaylı bilgi için bkz. Mehmet Ali Tiftik, *Ermeni Tehciri ve Kütahya Ermenileri*, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, 2009, s. 1-2.

8. Mehmet Ali Tiftik, *Ermeni Tehciri ve Kütahya Ermenileri*, s. 1-2; s. 49.

alan "Ermenistan" yurdu,[9] özellikle Rusya'nın Doğu Anadolu üzerinden sıcak denizlere inme isteği, başta İngiltere ve Fransa olmak üzere Batılı devletlerin emperyalist menfaatleri ile idealin ötesine geçerek, hayata geçirilmeye çalışıldı. Anadolu'nun çeşitli illerine dağılmış olan Ermenilerin hepsi bu ideal için ayaklanma çıkarmadı. Ayaklanmaların asıl coğrafyası Doğu Anadolu oldu. Hayır cemiyeti altında başlanan teşkilatlanma devlete karşı duran bir tavra çevrildi. 1914 sonbaharında kurulan Ermeni gönüllü birlikleri Türklere karşı faaliyete geçti ve onları "bağımsızlığını" ilan ettireceklerine inandıkları Rusya'ya "bağımlı" hale getirdi.[10] Bunun sonucunda, Türkiye'nin çeşitli illerinde (Van, Kayseri, Bitlis) isyanlar çıkarılmaya başlandı. Ermenilere karşı duruşunu önceleri uyarıyla başlatan Osmanlı Hükümeti, Van isyanının ardından Zeytun isyanının Antep bölgesine sıçraması üzerine, tedbir alma kararı aldı.[11] Yoğun bir şekilde savaşta olan hükümet, mümkün olduğunca iç güvenliği korumak, ülke topraklarını sıkıntıya sokacak silahlanmaları durdurmak, casusluk faaliyetlerini en aza indirip asayişi sağlamak için "Tehcir[12] Kanunu" adıyla da bilinen "Sevk ve İskân Kanunu" çıkardı.[13] Bunun üzerine, devlete karşı bağlılığına devam eden, Osmanlı Devleti'nde görevli olan, yaşlılar, hastalar, çocuklar ve örgütlerle alakası olmayan Ermeniler tehcire tabi tutulmadı.[14] Kısacası, "[...] asayişi bozan, silahlı saldırılar yapan ya da yapma ihtimali bulunan isyancıların, ca-

9. Ahmet Suat Alkaya, *Ermeni Tehciri ve Eskişehir Ermenileri*, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006, s. 10: Kökenleri hakkında çeşitli iddialara ev sahipliği yapan Ermenilerin asıl yurdu on beş vilayetten oluştuğunu iddia ettikleri Büyük Ermenistan' dır. Adını, "Yüksek/Yukarı Ülke" anlamına gelen "Ermenia" sözcüğünden alır. Bu da, kuzeyde Karadeniz ve Gürcistan'ı, batıda Kızılırmak'ı, doğuda İran ve Hazar denizini, güneyde ise İran'ı ve Irak'ı içine alan aynı zamanda Muş ve Ahlat bölgelerini de kapsayan toprakların ismidir.

10. Ovanes Kaçaznuni, *Taşnak Partisi'nin Yapacağı Bir Şey Yok*, Çev. Arif Acaloğlu, Kaynak Yay., 2009, s. 33-4.

11. Ahmet Altıntaş, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Tehcir Kararı Alması ve Uygulaması", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Cilt 7, Sayı 1, 2005 s. 79-80' den alıntılanmıştır. Makalenin dipnotu: *Osmanlı Belgelerinde Ermeniler*, (1915-1920), Yay. Haz. Ahmet Altıntaş, Mehmet Canatar, Oğuz Çakıl, Recep Karacakaya, Ali Kaya, Bülent Kulüp, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yay. No. 14, Ankara 1995, s. 6.

12. Tehcir kelimesinin anlamı ve konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Kemal Beydilli, "Tehcir", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 40, 2011, 319-323.

13. Mehmet Ali Tiftik, *Ermeni Tehciri ve Kütahya Ermenileri*, s. 97.

14. Tehcire tabi tutulmayan Ermeniler için bkz. Ahmet Altıntaş, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Tehcir Kararı Alması ve Uygulaması", s. 88-9.

susların ve vatana ihanet edenlerin, etmeleri muhtemel olanların yerleşim birimlerinden toplu olarak veya tek tek" sevklerine 30 Mayıs 1915 tarihli karar ile başlandı.[15]

Grace Knapp'in Perspektifinden Tarih ve Eserine Yansıyanlar

Osmanlı topraklarında Amerikan misyonerlerinin serüveni 1820 yılında başlar. Hıristiyanlık dinini ve Batılı tarz eğitimi bu topraklarda yaymak "misyonuyla" ülkeye geldiklerinde ilk karşılaştıkları toplum Türkiye Ermenileridir. Bu toplum, Türklere olan kültürel benzerliğiyle ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yumuşak karnını oluşturmalarıyla Amerikan misyonerlerinin gözdesi haline gelir. Osmanlı'nın söz konusu dönemdeki politik durumu, misyonerlerin görevlerini yerine getirebilmeleri için uygundur; topraklar ayaklanmalar çıkarıp bölünmelere uygun bir zemin yaratmaktadır.[16] Her misyonerin amacının bu olduğunu söylemek doğru olmaz. Ne var ki o dönemde belirli perspektif ile kaleme alınan eserlerin her biri tarihi önem taşır ve bu da zaman zaman eserleri ve yazarlarını yoruma açık hale getirir.

1884 ile 1928 yılları arasında Türkiye topraklarında yaşananların anlatıldığı birçok rapor, mektup ve hatırat arşivlerde yerini almıştır. Bu dönemde kaleme alınan eserlerin çoğu kadın misyonerlere aittir.[17] Bunlardan biri ise, Dr. Clarence Ussher ve eşi Elizabeth Ussher ile benzer zamanlarda Van bölgesinde bulunan ve aynı şekilde bölgenin dönemsel tarihini yorumlayarak yazan yazarımız Grace Knapp'in *The Mission at Van: in Turkey in War Time* adlı eseridir. Eser, daha önce de bahsedildiği gibi, 1914-15 tarihleri arasında yaşanan Ermeni Tehcirini betimleyen ve iki tarafın yaşadıklarını belirli sözcükler kullanarak (örn: "massacre, cleaning out") çarpıcı hale getiren cümleler içerir.[18]

15. Altıntaş, a.g.t., s. 87.

16. Seçil Akgün, "The Turkish Image in the Reports of American Missionaries in the Ottoman Empire", *Turkish Studies Association Bulletin*, Cilt 13, Sayı 2, 1989, s. 91.

17. Tam liste için bkz. "Woman's Board", American Board of Commissioners for Foreign Missions Archives, 1810-1961 (ABC 1-91) Houghton Library, Harvard University.

18. Grace H. Knapp, *The Mission at Van: in Turkey in War Time*, Library of the University of Wisconsin, 1916, s. 27: "cleaning out (*boşaltım*)" Türklerin karşılaştığı durum için kullanılmıştır; s. 40: "massacres (*soykırım*)", Ermeniler için kullanılmıştır.

The Mission at Van, yüzyıldır devam eden böylesi bir meseleyi tek başına sırtlayacak kuvvette değildir; ancak yaşananları "soykırım" olarak kabul eden belli bir kesim için referans gösterilebilir. Ermeniler kadar Türkleri de ilgilendiren bir meseleyi konu alan eserin hatırattan çok tarihi bir belge olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu yüzden eserin dili ve olayların aktarılış biçimi son derece önemlidir.

Tam bu noktada ise, Postmodernizm'in genleriyle oynadığı tarih anlayışını kullanmak faydalı olacaktır. Tarih "yorumlamaya dayalı bir çalışma alanı" ya da "geçmiş hakkında yapılan bir argüman"dır.[19] Postmodernistler de tarihi evirip çevirirken tarihin nesnelliğini sorgulamışlar ve objektif bir tarihtense, arşivlerde bulunan çeşitli belgelerden elde edilenin tarihin değil, "tarihçilerin" olduğunu savunmuşlardır. Jenkins'in de ifade ettiği gibi "geçmiş olup bitmiştir ve tarih, tarihçilerin uğraşlarında ondan çıkarttıkları şeydir."[20] Kısacası, zamanı kaleme alan her kişi, çıkarımlarını kâğıda "tarih" olarak döker; burada da öznellik devreye girer. Bu yüzden tarih, "tarihçiler tarafından inşa edilen ve sürekli değişen bir söylemdir."[21] Geçmişte olup biteni tarihi belgelerle yakalamamız kısmen mümkündür; ancak Annales Ekolü'nün[22] savunduğu gibi olayları bütünsel değerlendirmek ve çeşitli beşeri bilimler ile çalışılarak eksik noktaları doldurmak bizi gerçeğe bir adım daha yaklaştırabilir ki burada da değerlendirmeden önce elimizdeki metnin ne derece yaşananları kapsadığını sorgulamamız gerekir. Şu bilinmelidir ki metin ne yazarsa yazsın yaşananlar belli bir gözden görülmüş ve sadece zihnin ifade edebileceği kadar sözcükle betimlenmiştir.

Postmodernistler, tarih yazımında ya da diğer bir deyişle geçmişin inşasında dilin kullanım şeklinin sorgulanması gerek-

19. Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 34, 2013, s. 199'dan alıntılanmıştır.

20. Keith Jenkins, *Tarihi Yeniden Düşünmek*, Dost Kitabevi, Ankara, 1997, s. 19.

21. Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", s. 199'dan alıntılanmıştır.

22. Annalescilere göre tarihi anlamaya çalışırken sadece siyasi noktayı değil, coğrafi, psikolojik, ekonomik gibi birçok nedeni de göz önünde bulundurmak gerekir. Detaylı okuma için bkz. Erdem Sönmez, *Annales Okulu ve Türkiye'de Tarihyazımı: Annales Okulu'nun Türkiye'deki Tarihyazımına Etkisi: Başlangıçtan 1980'e*, Tan Kitabevi, Ankara, 2010.

tiğini savunur.[23] Onlara göre dil, tarihin doğasına edebi bir tat katar.[24] Grace Knapp de dönemsel olayları okura aktardığı için tarihçi kimliğinden beslenmiş; ancak gördüklerini "yorumlama" ile de edebiyattan kopamamıştır. Knapp, belli bir coğrafyada, belli bir dinsel geçmiş ve bilgiyle bize, yine geçmişi aktarmıştır. Seçtiği sözcükler neyi ne kadar aktarmak istediğinin kanıtı olabilir. Yazarın, gözle gördüğünü ve zihninde oluşturduğunu sözcüklere geçirirken anlam daralması yaşaması mümkündür. Savaş psikolojisi tüm politik ve siyasi emelleri bir kenarda tutacak kadar kuvvetlidir. Yaşanan zorlukları, hasta tedavilerini, ölüleri, salgın hastalıkları okurlara aktarırken dönemin koşullarından etkilenmemesi elde değildir. Yalnız, Mount Holyoke College arşivinin paylaştığına göre bu eserini Kasım 1915'te Amerika'ya döndüğü zaman kaleme almıştır, bu da eserin hafızadan arta kalanlarla "inşa edildiğine" işaret eder.[25] Peki, neler inşa etmiştir?

Öncelikli olarak Knapp'in tek eserinin bu olmadığını hatırlatmak gerekir. Amerikan misyonerlik geçmişinde Bitlis'de de görev yapmış ve *Tragedy of Bitlis* eserini yazmıştır. Bu eserde, Türklerin ona olan yaklaşımından memnun kaldığından ara ara bahsetmektedir.[26] *The Mission at Van: in Turkey in War Time*' da biraz söylemini değiştirmiş, daha sonraları birçok misyonerin yaptığı gibi Ermeni meselesine yaklaşan bir tavır izlemiştir. Ermenilerden duyduğu şikâyetlere karşılık onların yanında duran, onları koruyan bir politika izleyen birçok misyonerden sadece biri olduğunu söylemek mümkündür.[27] Dolaylı olarak söylemini buna göre şekillendirmiştir.

Yazar, esere Van'ı tanıtan ve büyüleyici güzelliğini anlatan cümleler ile başlamıştır.[28] Sonrasında, Ermenilerin Van böl-

23. Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", s. 201.

24. Ayşegül Keskin, "Post-Modern Dünyada Modern Tarih Yapmak Üzerine", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 15, 2008/2, s. 356.

25. Grace H. Knapp Papers, Mount Holyoke College, Archives and Special Collections, South Hadley, MA., Arşiv No: MS 0809 (LD 7096.6 1893 Knapp).

26. Seçil Akgün, "The Turkish ImAgy in the Reports of American Missionaries in the Ottoman Empire", s. 94.

27. Akgün, a.g.y., s. 97.

28. Grace Knapp, *The Mission at Van*, 1916, s. 11: "Van was one of the most beautiful cities of Asiatic Turkey-a city of gardens and vineyards, situated on Lake Van in the centre of a plateau bordered by magnificient mountains."

gesinde Türklerden sayıca üstün olduklarını vurgulayan basit ifadeler kullanmıştır. Buna örnek olarak nüfusun "3/5'nin Ermeni", "2/5'nin Türk" olduğunu gösterebiliriz; diğer bir örnek ise, toplam üç anaokulunun ikisinin Ermenilere, bir tanesinin Türklere ait olduğudur.[29] Sayıca üstünlüğün yanı sıra, durumları da eserde kıyaslanmış ve Ermeniler "mutlu ve umutlu" olarak sıfatlandırılırken Müslüman kesim "Tanrı'ya inancı olmayan, geleceğe karşı umutsuz" olarak satırlarda yerini bulmuştur. Hatta bu umutsuzlukları ve yetersiz yaşama gücü yüzünden "sinek gibi öldüklerinden" bahseder.[30] Bu tarz sözcük seçimleriyle Knapp, tarihi notları aktarmaz, satırlarıyla adeta bir Ermeni cephesi açar. Türkler ve Ermeniler arasında keskin kıyaslamalara tüm eser boyunca devam eder. Ermeni mültecilerin, Tehcir Kanunun ve savaşın tüm zorluklarına rağmen olumlu ve yardımsever bir tavır izlediğini; ancak Müslümanların birbirlerine "bencil, duygusuz, kayıtsız" kaldığını ifade eder.[31] Türkleri[32] sorun yaratan kesim olarak gösterir; salgın hastalıkların onlardan yayıldığından, Ermeni askerlerinin aslında "Türkler gibi" savaş ortamı yaratmadıklarından,[33] sadece barış istediklerinden de bahseder. Buna ek olarak, Türk ordusunda bulunan Ermenilerin göz ardı edildiklerini, gereksiz işlerde çalıştırıldıklarını ve asırlık düşmanlarının merhametine bırakıldıklarını okurla paylaşır.[34] Bu paylaşımı, Türkleri "koyu, asırlık düşmanlar, Müslüman askerler"[35] şeklinde tanımlayarak yapar. Tüm bu sözcük

29. Knapp, A.g.y., s. 11-2.
30. A.g.y., s. 28: "[...] no faith in God, no hope of future life" ve "[...] died like flies of the prevailing dysentery from lack of stamina and will to live" olarak ifade eder.
31. A.g.y., s. 28: "While the Armenian refugees had been mutually helpful and self-sacrificing, these Moslems showed themselves absolutely selfish, callous and indifference to each others's suffering."
32. Eserde (*The Mission at Van: in Turkey in War Time*), Türkler "Müslümanlar" (*Moslems*) olarak sık sık ifade edilmiş ve dini anlamda yaptığı vurguyla, Hıristiyanlık ile Müslümanlık arasındaki farklar gösterilmeye çalışılmıştır. Dini inanışlarını yüceltme isteği, bir diğerini sorun yaratan taraf olarak gösterme isteğiyle örtüşmektedir.
33. Knapp, *The Mission at Van*, s. 27: "The Armenian soldiers, unlike Turks, were not making war."
34. A.g.y., s. 13. "American soldiers in the Turkish army were neglected, half starved, set to digging trenches and doing the menial work; but worst of all they were deprived of their arms and thus left at the mercy of their fanatical, Agy-long enemies, their Moslem fellow soldiers."
35. A.g.y., s. 13, bkz. dipnot 27.

seçimlerindeki koyu ton tarihi edebiyata yaklaştırır ve kurguyla oluşturulmuş bir "gerçekliğe" götürür. Yani Barthes ve White'ın öne sürdüğü gibi, tarih yazımıyla hikâye arasındaki fark kalkar, tarih yazımı hikâyenin adeta biçimi olur.[36] Bu da akıllara Postmodernist Richard Rorty'nin söylem ile gerçeğin yansıtılması için söylediklerini getirir. Onun düşüncesine göre, "[...] bu dünya insanların zihninden bağımsız bir şekilde dışarda oradadır, ama o, dünyayı betimleyen ve anlam kazandıran kelimeler dışarda değil, insan zihnindedir."[37] Gördüklerini şekillendiren insan zihnindeki sözcüklerdir ve bu, Grace Knapp'in söyleminin biçimlendirilmiş bir söylem, aktardıklarının da biçimlendirilmiş bir tarih olduğunun göstergesidir. Sıfatların seçimi, cümlenin bir araya getiriliş şekli belli noktaların vurgulanmak istediğinin göstergesidir. Kısacası, yukarıdaki cümleler hakkında "tamamen gerçeği yansıtıyor" yargısına varmak aceleci bir tavır olabilir.

A.J.P.Taylor'a göre, bir tarihçi etraflıca araştırmadan kesin yargılara vardığında veya "[...] karmaşık tarihsel sorunlar hakkında dogmatik kesinlikte ifadeler kullandığında, açıktır ki bunu, konu hakkında okurlarını düşünmeye kışkırtmak için yapar."[38] Knapp, eserinde de çabuk yargılara vararak okuru şaşırtmayı ihmal etmemiştir. Miss Silliman ile bir kadının diyaloğunu paylaşır ve bu yer (Van) olmadan ne yapacaklarını Miss Silliman'a sorar, kadın, "Bu benim mülteci olarak gördüğüm üçüncü soykırım." der.[39] Daha sonraki sayfalarda bu satırları kuvvetlendirir ve tüm Türkiye'de gerçekleşmiş olan soykırımdan bahseder.[40] İletişimin eksik olduğunu, bu yüzden Dr. Raynalds'tan öğrendikleriyle Türkiye'nin tamamında gerçekleşen "soykırım ve tehcir" olaylarından haberdar olduklarını söyler.

36. Yunus Uğur, "George G. Iggers: *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*", *Divan İlmi Araştırmalar*, Sayı 14, 2003/1, s. 205-212. Bu eser, bir kitap değerlendirmesidir. İncelenen kitap: George G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge.*

37. Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", s. 202.

38. Richard J. Evans, *Tarihin Savunusu*, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1999, s. 114.

39. Knapp, *The Mission at Van*, s. 19: "What would we do without this place? This is the third massacre during which I have taken refugee here."

40. Knapp, A.g.y., s. 39: "We learned of the massacre of Armenians all over Turkey and of their deportation."

Halbuki bir başka kaynağa[41] göre, Kütahya ilçesindeki Ermenilerin tehcire maruz kalmadığını ve bunun Osmanlı arşivlerinde yer aldığını görürüz. Arşivlere ve kaynaklara geçen her belgenin sorgulanması gerektiğini göz önünde bulundurmamız gerekir; yine de Knapp'in sözcükleriyle kesin yargılar veren tavrının fanatik olduğunu söyleyebiliriz. İletişimin dönem itibariyle zayıf olması nedeniyle "kulaktan kulağa" gelen haberleri eserinde kullanması, Knapp'i olayları kayıt altına almaktan uzaklaştırıp, yorumlamaya yakın hale getirir. Tarihsel boşluk yaratan bu tavır, tarihe tanıklığı sorgulatır. Knapp, yaşananlara tanıklık etmeyi misyon haline getirmiş, "Sevdiğimiz bu insanlara yapılan ve konuşulmayan zulümlere tanıklık etmemiz lazım."[42] diyerek bu misyonunu satırlara aktarmıştır. Ne yazık ki tanıklık etmeyi sağlam bir şekilde dile getirmesi, tanıklığının gücünü artırmaya yetmemektedir. Tanıklığı en az belgeler kadar eksik ve bu yüzden yanıltıcıdır. Tüm bunların öncesinde yazar, Amerikalıların yaşanan olaylarda tarafsız kaldığını ifade etmiştir, daha sonraki "Dark Days" bölümünde ise insanlarıyla aynı kaderi paylaşmaları gerektiğini vurgulamaktadır.[43] Bu da değişen dinamiklerin eserde çelişkili bir tonla yerini almasına neden olur.

Knapp'in eser boyunca nesnel bir tavır izlediğini söyleyemeyiz. Zaten edebiyatın kurgu kavramıyla hareket eden bir tarih yazımı sağlıklı sonuçlar vermeyecektir.[44] Yazılı tarih, var olan tarihten basit bir hikâye anlatımıyla ayrılır. Bu hikâye ya da "oluşturulan tarih", sosyolojik, ekonomik, psikolojik ve daha birçok etmenden nasibini alır. Böylece ortaya, özü psikoloji olan tarihsel olaylar çıkar[45] ve kişinin amaçları ile tarihsel olaylar farklı

41. Mehmet Ali Tiftik, *Ermeni Tehciri ve Kütahya Ermenileri*, s. 3;129. Bu makalede yer almayan başka ilçelerde de bu uygulama gerçekleşmiştir; bkz. s. 129.
42. Knapp, *The Mission at Van*, s. 23: "[...] we should witness unspeakable atrocities perpetrated on the persons of those loved and suffer them in our own persons."
43. Knapp, *The Mission at Van*, s. 17'de Knapp, olaylara tarafsız (*neutral*) kaldıklarını ifade eder; s. 23: "[...] we should share the fate of our people."
44. Alun Munslow, "Deconstructing History", *Institute of Historical Research*, University of London School of Advanced Study, 1997. *Tarih alanındaki e-seminer sisteminden*, Alan Munslow'un fikirlerini özetleyen bilgiler içerir. Munslow, "*the past and written history are not the same thing*" (geçmiş ile yazılan tarih aynı şey değildir) diyerek, tarihin yazar tarafından biçimlendirildiğini söyler.
45. Marc Bloch, *Tarihin Savunusu ya da Tarihçilik Mesleği*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yay., Ankara, 1994, s. 153.

bir kılıfa girer. Kişinin gözü, tarihteki bireyselliğin ta kendisidir fakat bu gözün bakış açısı öznelliğin kat sayısını arttırır. Bir başka deyişle, tarih yazımında tarihin süre gelen olaylarla olan ilişkisini belirleyen, nedenine sonuç, sonucuna neden bulan yazarın kendisidir. Grace Knapp de tarih yazımını tüm bu olaylardan etkilenerek yazmıştır diyebiliriz çünkü belirli politikalar veya çıkarlar eşliğinde Amerikan misyonerlerin tavrı 1820'ye nazaran değişmiştir. Türklerin mağduriyetinden ara ara bahsetmiş olmasına rağmen,[46] Ermeni milliyetçiliğine ve özgürlüğüne verilen destek eserde Türk-Amerikan ilişkilerinin değerini değiştirmiştir ve bakış açısını biçimlendirmiştir, bu da seçilen sözcükleri etkilemiştir.[47] Michel Foucault'nun vurguladığı gibi metinler egemen söyleme hizmet eden "ideolojik ürünlerdir." Tarih, iktidara hizmet edecek bir biçimde şekillenir.[48] Kısacası, duygular tarihin "biçimini" olayların tarihinden, yazarın tarihine dönüştürür. Knapp'in misyoner kimliğinin şekillendirdiği dili, tarihi bize belirli bir bakış açısından aktarıyor olsa da eseri, kadın yazarımızın sesini duyurma çabasına katkıda bulunacak niteliktedir.

Clarence Ussher ve Grace Knapp: Ortak Yazarlıkla Tek Tarih

Tarihi olayı kaleme alan her bir kişi, kendi tarihinin geçerliliğini artırmak için yazımını, ya önceden yazılmış eserlere yakınlaştırır ya da eserine katkıda bulunacak bir göz daha arar. Amaç, tek bir kaynaktansa birkaç kaynakla olaya olan yaklaşımlara referans sağlamaktır. Ne var ki, E.H. Carr'ın dediği gibi "Bir dağın [*sic*] [...] farklı görüş açılarından farklı şekiller almış görünüyor diye, nesnel olarak, ya hiç şekli yoktur denemez ya da sonsuz sayıda şekle sahip olduğu söylenemez."[49] Buna göre, tarihi olgu zaten varlığını sürdürür, sadece seçimler

46. Knapp, *The Mission at Van*, s. 16-17; 27. (Bu sayfalarda savaş ortamında arada kaldıkları durumlardan bahseder.)
47. Seçil Akgün, "The Turkish ImAgy in the Reports of American Missionaries in the Ottoman Empire" adlı makalesinin s. 99-100'de Amerikanların Ermeni yanlısı politika izlemelerinin sonucu Türklerle olan ilişkilerinin karşılıklı değiştiğinden, bu değişimin sonucunda da misyonerlerin anlatımlarında Türklerin gaddarlığını, cehaletini vurgulayan ifadelere yer verdiklerinden bahseder.
48. Richard J. Evans, *Tarihin Savunusu*, s. 199-200.
49. Richard J. Evans, *Tarihin Savunusu*, s. 227.

ışığında bir değişime maruz kalır. Bu da Clarence Ussher ve Grace Knapp'in ortak çalışmalarının incelendiği nokta olacaktır. İkisi de birbirini tamamlayacak eserler kaleme almıştır. Ortak yazarlık serüvenleri, gözlemlediklerini "tarihe" çevirme noktasında kullanılmıştır. Bunun yanı sıra Knapp, sözcüklerini bir araya getirirken Ussher'ın eril gücünden destek almıştır. Tarih yazımında dışarda bırakılan kadın, varlığını kabul ettirmek ve gözlemlerinin kayda değer olduğunu ispatlamak için dilini iktidara göre şekillendirmiştir.

Ussher ile Knapp'in ortak eseri olan *An American Physician in Turkey*, Knapp'in *The Mission at Van* eseriyle ortak bir zamanı paylaşır ve bu paylaşım, aynı zamanda, ortak bölümler çıkarır. Buna örnek olarak, "The Devil and the Deep Sea"[50] bölümünü gösterebiliriz. Buradan yola çıkarak Knapp'in *The Mission at Van* eserinin hem tarih hem de sayfa sayısı bakımından *An American Physician in Turkey*'nin bir önsözü veya özeti niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz.[51] İki yazar, birbirine tarih yazımında konuk olmuştur. Knapp'in eserinde on üçüncü bölüm "The Future of the Medical Mission at Van" başlığıyla Doktor Ussher'a aittir. Kendisi, bu son bölümde, Van'ın "proje şehir" olabileceğini Amerikalı yetkililere duyurur ve gerekli çalışmaların yapılması için yardım ister. Van'ın jeopolitik ve coğrafi konumunun avantajlarından başlar: "Van gölüne yakınlığı ile ünlü olan bu şehir, etrafı yüz on üretken köyle ve kasabayla çevrilmiştir [...] Güneybatı İran'dan Türkiye'nin batısına kadar uzanan en tabii ve ekonomik ticaret yolunun üzerindedir ve en kısa zamanda Bağdat demiryoluyla bağlantısı kurulmalıdır."[52] der. Son olarak da tüm kitabın temasına uyan bir sözcük dizilimi gerçekleştirir ve Van'ın Ermeni şehri[53] olduğunu vurgular. Bu

50. Knapp ile Ussher'ın eserlerinde benzer başlıkla bulunan bu bölüm, Vali Cevdet Bey'in bölgedeki Amerikalılara yollayacağı korumaların baskı mı yoksa güven mi getireceğini tartışır.

51. Knapp'in *The Mission at Van* adlı eseri 1915'te kaleme alınmış, 1916'da basılmıştır ve toplam 48 sayfadır; Ussher'ın *An American Physician in Turkey* eseri ise 1917 basımıdır ve sayfa sayısı 339'dur.

52. Knapp, *The Mission at Van*, s. 46: "Van has been a city of prominence on account of its nearness to the lake Van, sorrounded by one hundred and ten productive villAgys and towns [...] it lies on the most natural and economical trade route from Persia to Western Turkey, and should soon have direct communication with the Bagdad Railway."

53. Knapp, A.g.y., s. 46: "[...] likely to be the greatest of Armenian cities."

bölümün Knapp'in anlatımını tamamladığını, son sözün Dr. Ussher tarafından söylenmesi de adeta eserin onaylandığını gösterir. Bir diğer nokta ise, iki yazarın misyoner kimliğinin zaman zaman Müslümanlık ve Hıristiyanlık dinine referans noktalar içermesidir. Özellikle Hıristiyanlık dinini yaymak amacıyla geldiklerini göz önünde bulundurduğumuzda, bu iki eserin de Hıristiyanlığı yücelten ifadeler taşıdığını söylememiz mümkündür. İki eser de Türk askerlerinin ve hastalarının Hıristiyanlığa duyduğu sempatiden bahseder, okuma yazma bilmemelerine rağmen İncil'den bölümleri severek dinlediklerinden, bazılarının fikirlerinin değiştiğinden ve bazılarının da bu sempatilerini İncil edinerek taçlandırdıklarından söz eder.[54] Tarihi olguyu kuvvetlendirmek adına yapılan bu ortak çalışma, propagandanın ötesine geçememiştir.

An American Physician in Turkey'de anlatım detaylandırılmış, kısa kısa geçilen noktalara eklemeler yapılmıştır. "Massacre" (*soykırım*) olarak aralara serpiştirilmiş tarihi notlar için bu sefer, "Exodus of a Nation" ("Bir Ulusun Göçü") şeklinde tam bir bölüm ayrılmıştır. Buna ek olarak, 1915'te yaşanan ancak 1917'de basılan bir kitaba göre yazarın net ve çarpıcı ifadeler kullanıldığını söylemek mümkündür. Örneğin; tehcire kalan birçok kimsenin Kürtlerin eline düşmek yerine kendilerini nehirlere attığını, anne ve babaların Türklerin ellerine geçmesin diye kendi çocuklarını öldürdüklerini anlatır.[55] Ermenilerinin yüzde sekseninin "soykırıma" ve tehcire tabi tutulduğundan, elli beş bin Ermeni'nin katledilmesinin elli beş bin Türk olarak gösterilmesinden, tehcire tabi tutulan kadınların "alçak adamların kurbanı" olduğundan bahseder.[56] Kısacası, doğru bildiğine ve haklı gördüğüne inandığı noktaları seçip yazdığını söylemek mümkündür. Zaten kendisi de önsözünde, bahsedeceklerinin gözlerinin ve kulaklarının gözlemlediklerinden olacağını söyler, Ermenilerin yaşadıklarının herkes tarafından bilinmesi ve tak-

54. Knapp, *The Mission at Van*, s. 41; Clarence D. Ussher, and Grace H. Knapp, *An American Physician in Turkey*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1917, s. 99-100.

55. Ussher, *An American Physician in Turkey*, s. 311: "Hundereds threw themselves over the precipice into the river to escape the worse fate of falling into the hands of the Kurds. Fathers and mothers killed their own children to save them from the Turks."

56. Ussher, A.g.y., s. 328-29.

dir edilmesi gerektiğini de belirtir.[57] Benzer söylem Knapp'in önsözünde yaşananlar hakkında doğruyu aktarma isteğinde de görülür.[58] Ussher, önsözünde Knapp'in yardımına göndermede bulunarak minnet duygusunu paylaşır. Bu, ortak yazarlıkla oluşturulan kitabın ortak satırlarının bir açıklamasıdır. Ussher, her ne kadar Knapp'e göre detaylı ve yoğun bir anlatım yapmışsa da Knapp ile benzer olayları paylaştığı satırlarda aynı sıfatları kullanmayı ihmal etmemiştir. Örneğin; *The Mission at Van* adlı eserde Ermenileri "yardımsever, özverili, mutlu ve umutlu" sıfatlarıyla nitelemiştir; Ussher da eserinde aynı sıfatları seçmiş, Türklere "duyarsız, katı yürekli ve bencil" derken Ermenileri tıpkı Knapp gibi "özverili, yardımsever, mutlu ve eli açık" olarak tanımlamıştır.[59] Cümledeki sıfat dizilimi çarpıcı derecede benzerdir. Bunun yanı sıra, Knapp'in aynı sayfanın ilerleyen satırlarında bahsettiği Türklerin yaşama istekleri olmadıkları için öldükleri durumunu (hastalıkla savaşma istekleri olmadıklarını kasteder), yine Ussher'ın "The Black Death" adlı bölümünde "yaşama istekleri olmadıkları" ifadesiyle görürüz.[60] Belirli sıfatların tekrarlanması iki yazarın tarihe tanıklık etme gayelerini ülkelerinin "misyonunu" gerçekleştirme istekleriyle çakıştırır ve öznel bir tarih çıkartır.

Tüm bunlar ışığında, arşivlere sunulan bu iki önemli eserin dil olarak birbirini tamamlamasını ve aynı zamanda birbirine referans ifadeler taşımasını kadın tarihçinin sesine eril vokal arama isteği olarak değerlendirmek mümkündür. Bu da kadından tarih konusunu gündeme getirmektedir. Bilindiği gibi tarih yazımında, kadın deneyimleri ve gözlemleri dikkate alınmamış veya zaman içerisinde kayıtlarda yer almamış, bunun yerine kamusal alanda iktidar ve söz sahibi olan erkeklerin

57. Ussher, A.g.y., "Preface", s. 7: "I speak of what I do know by the witness of my own eyes and ears."

58. Knapp, *The Mission at Van*, "Preface" kısmında "[...] our friends should possess an accurate description of the situation there [...]" (*arkadaşlarımız oradaki durumla ilgili doğru bilgiyi edinmeli*) şeklinde ifade eder.

59. Knapp, A.g.y., s. 28: "[...] Armenian refugees had been mutually *helpful and self-sacrificing*, these Moslems showed themselves absolutuely *selfish, callous and indifferent* to each other's suffering"; Ussher, A.g.y., s. 290: "The Armenians had been *self-sacrificing, generous, helpful, and cheerful.* These Turks were *callous, indifferent to each other's suffering, utterly selfish.*" (İtalik yazım bana aittir.)

60. Knapp, *The Mission at Van*, s. 28; Ussher, *An American Physician in Turkey*, s. 295: "Turkish Refugees [...] seemed to have no stamina, no will to live."

deneyimleri tercih edilmiştir.[61] Daha sonraları Feminist tarihçiliğin kapısını aralayacak bu durum, Knapp'in tarih yazımını kapsamaz, bu da dilini güce doğru yaklaştıran yazarı politik bir özne yapar. Knapp, Ussher ile ortak noktalar belirleyerek tarih yazımındaki eril gözü kendine yol gösterici olarak seçmiştir. Kadın yazar deneyimlerinin tarih sayfalarında yer bulması ve tarihçilikte eşitlenmek için bu yöntemi kullanmıştır. Açıktır ki tarih yazımı belli bir bilincin yaratılmasında oldukça etkilidir ve olaylar ne kadar aynı şekilde gözlemlenirse ya da kelimeler aynı şiddetle yansıtılırsa inandırıcılığı o derece artacaktır. Bu yüzden, ortak yazarlıkla tek bir tarih oluşturma isteği kadın yazarımızın Ussher'ı, gözlemini tamamlayıcı bir unsur olarak tercih ettiğinin göstergesidir. Böylece, Knapp'in eseri, Ussher'ın da benzer ifadeleri kullanmasıyla fark edilecek ve ön plana çıkacaktır. Fakat bu tercih aynı zamanda, misyoner kimliğinin etkisinin dışında, tarih yazımında kadın olarak kendi varlığını ispatlamaya çalışan Knapp'in kendi diliyle iktidarın dili arasında kaybolmasına neden olmuştur.

Sonuç

Geçmişte yaşananlar hakkında hiçbir zaman net ve kesin bilgilere ulaşamayız; ancak olayları tarihi notları takip ederek kafamızda şekillendirebiliriz. Ne yazık ki tarihi kaydedeceğine inanan herkes, bunu belli bir "misyon" çerçevesinde yapar ya da aktarırken psikolojik, sosyolojik, ekonomik ve daha birçok noktadan etkilenerek yazar. Nesnelliğe en yakın olduğunu iddia eden bir tarihçi bile, olayları kendi zihin havuzunda olan sözcüklerle biçimlendirdiği sürece yaşanan tarihle yazılan tarih arasında aktarım farkı olacaktır.

Hıristiyanlık öğretilerini yaymayı varlığını göstermek için araç olarak gören birçok misyonerden biri olan Grace Knapp, 1914-15 yılları arasında gözlemlediklerini okura *The Mission at Van* adlı eserinde aktarmıştır. Söylemini, inandıklarına, o dönemde değişen tavrına, politik noktalara göre şekillendirmiştir. Kadın tarihçi kimliğiyle karşımıza çıkan yazarımızın

61. Serpil Çakır, "Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası", s. 507; Fatmagül Berktay, "Feminist Tarih: Yeni Bir Gelecek için Geçmişi Geri Almak", (Der.) Ahmet Şimşek, *Tarih için Metodo*' Pegem Akademi, Ankara, 2015, s. 148.

eser boyunca kullandığı koyu ton, Ermenileri korumaya ve yaşadıklarını "soykırım" olarak tanımlamaya hizmet ettiği gibi yazarı erkek misyonerlerle eşitlemiştir. Bunun yanı sıra, söylediklerinin kuvvetini artırmak için bir başka misyoner olan Clarence D. Ussher'a eserinde yer vermiş, daha sonra Ussher ile yine aynı dönemi özetleyen detaylı bir kitapta rol almıştır. Bunu yaparken de eserinin ve gözlemlediklerinin önemini artırmak için patriarkın bir parçası olan Ussher'ı iktidarın önünde destek olarak kullanmıştır. Böylece hem kendi kitabına referans bir göz bulmuştur hem de varlığını birkaç şekilde gösterme imkânı yakalamıştır. Yazarın misyoner kimliği ve tarih yazımında sesini duyurma isteği, "doğru, hakikat, gerçek" tespitinde zorlanan bu olayın ötesine geçmiş, olayı okura aktarırken tarihsel gerçeklik düzeyinden ayırmış, sesini duyurmak ve kadının bu olayda duruşunu göstermek amacıyla güce doğru yaklaştırmıştır. Tarih yazımını eşitlenmek için bir araç olarak kullanan yazarın bu çabası, kendi dilinin iktidarın dilinde kaybolmasına neden olmuştur.

Kaynakça

Akgün, Seçil. "The Turkish Image in the Reports of American Missionaries in the Ottoman Empire", *Turkish Studies Association Bulletin* 13.2, Eylül 1989, s. 91-105.

Alkaya, Ahmet Suat, *Ermeni Tehciri ve Eskişehir Ermenileri*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi., Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Altıntaş, Ahmet, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Tehciri Kararı Alması ve Uygulaması", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü* 7.1, 2005, s. 73-94.

Beydilli, Kemal, "Tehcir", *TDV İslam Ansiklopedisi* 40, 2011, s. 319-323.

Berktay, Fatmagül, "Feminist Tarih: Yeni bir Gelecek için Geçmişi Geri Almak", *Tarih için Metodoloji.* (Der.) Ahmet Şimşek, Pegem Akademi, Ankara, 2015.

Bloch, Marc, *Tarihin Savunusu ya da Tarihçilik Mesleği*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yay., Ankara, 1994.

Dalyan, Murat Gökhan, "Amerikan Misyonerliğinde Kadın ve Kadının Rolü (Ortadoğu Örneği)", *Turkish Studies- International Periodical For The Language, Literature and History of Turkish or Turkic* 6/2, Bahar 2011, s. 341-358.

Evans, Richard J., *Tarihin Savunusu*, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İmge Kitabevi, Ankara,1999.

Jenkins, Keith, *Tarihi Yeniden Düşünmek*, Dost Kitabevi, Ankara,1997.

Kaçaznuni, Ovanes, *Taşnak Partisi'nin Yapacağı Bir Şey Yok*, Çev. Arif Acaloğlu, Kaynak Yay., İstanbul, 2009.

Kuran, Ercüment, "Birinci Dünya Savaşı", *TDV İslam Ansiklopedisi* 6, 1992, s. 196-200.

Keskin, Ayşegül, "Post-Modern Dünyada Modern Tarih Yapmak Üzerine", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 15, 2008/2, s. 353-362.

Sönmez, Erdem, *Annales Okulu ve Türkiye'de Tarihyazımı: Annales Okulu'nun Türkiye'deki Tarihyazımına Etkisi: Başlangıçtan 1980'e*, Tan Kitabevi, Ankara, 2010.

Tiftik, Mehmet Ali, *Ermeni Tehciri ve Kütahya Ermenileri*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, 2009.

Uğur, Yunus, "George G. Iggers: *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*", *Divan İlmi Araştırmalar*, 14, 2003/1, s. 205-212.

Ussher, Clarence D. ve Grace H. Knapp, *An American Physician in Turkey*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1917. 4 Eylül 2016 <https://archive.org/details/anamericanphysi00knapgoog>.

Yazıcı, Nuri, "Yeni Türkiye Devletinin Temel Değerleri'nden Egemenlik-Millet Unsuru ve Atatürk", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi*

Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi 27-28, Mayıs- Kasım 2001, s. 375-397.

Yılmaz, Kaya, "Postmodernist Tarih' Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları." *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 34, Temmuz 2013, s. 197-209.

İnternet Kaynakları

American Board of Commissioners for Foreign Missions Archives, 1810-1961 (ABC 1-91). 26 Temmuz 2016. Houghton Library, Harvard University. 19 Eylül 2016 <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01467>.

Çakır, Serpil, "Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası", 15 Eylül 2016 <http://www.academia.edu/21949971/Feminist_Tarih_Yaz%C4%B1m%C4%B1_Tarihin_Kad%C4%B1nlar_%C4%B0%C3%A7in_Kad%C4%B1nlar_Taraf%C4%B1ndan_Yeniden_%C4%B0n%C5%9Fas%C4%B1>.

Grace H. Knapp Papers, Mount Holyoke College, Archives and Special Collections, South Hadley. MA. Arşiv No: MS 0809 (LD 7096.6 1893 Knapp). 3 Eylül 2016 <https://asteria.fivecolleges.edu/findaids/mountholyoke/mshm218.html>.

Knapp, Grace H, *The Mission at Van: in Turkey in War Time*, Library of the University of Wisconsin, 1916. 25 Eylül 2016 <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89097245757;view=1up;seq=1>.

Munslow, Alun, "Deconstructing History." *Institute of Historical Research*, 12 Temmuz 2012, University of London School of Advanced Study, 3 Eylül 2016 <http://sas-space.sas.ac.uk/4397/1/Deconstructing_History_by_Alun_Munslow_Institute_of_Historical_Research.pdf>.

Toplumsal Cinsiyetin Eğitim Yoluyla İdeolojik Yeniden İnşası: Cumhuriyet Dönemi İlk Ders Kitaplarında Kadın İmgesi

İlksen Üstündağ - Beyhan Zabun

Giriş

Bu çalışmada ülkemizde 1924 yılından itibaren ders çizelgelerinde yer alan sosyoloji ders kitaplarında kadın imgesinin toplumsal cinsiyet bağlamında reel, pedagojik ve ideolojik olarak nasıl ele alındığı incelenmiştir. Çalışma başlığında yer alan cinsiyetin ideolojik inşası vurgusu ile özel olarak kastedilen eğitimin ideolojik yönü itibariyle, yani vatandaş yetiştirme yönü dolayısıyla eğitim materyallerinde kadın olgusunun nasıl ele alındığıdır. Bu bakımdan temel problemin toplumsal gerçeklik yönü ya da eğitim bilimsel yönünün ideolojik yönünden

ayrışabileceği hatta pek çok bağlamda, doğal olarak, ideolojik yaklaşımın baskın olduğu görülecektir. Bu bağlamda asıl önemli nokta Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş dönemi ve sonraki süreçtir.

Literatürdeki bütün eğitim tanımlarının hemen hemen ortak yönü bireyde davranış değişikliği sağlamak ve bireyi yaşadığı toplumun bir üyesi yapmaktır. Aynı çerçevede eğitimin işlevleri bakımından bütün sınıflamalarda ön plana çıkan ortak işlevlerden birisi de eğitimin vatandaş yetiştirme yani ideolojik işlevidir. Devletler benimsedikleri eğitim felsefeleri, bu doğrultuda geliştirdikleri eğitim politikaları ve bu çerçevedeki uygulamaları ile kendi idealize ettikleri insan tipini yetiştirmek isterler. Bu amaca yönelik olarak eğitim ve öğretimle ilgili bütün unsur ve süreçleri şekillendirirler, bir bakıma birey eğitim yoluyla siyasal veya ideolojik olarak sosyalleştirilir.

Eğitimin siyasal işlevlerinin vatandaş, seçmen ve lider yetiştirmek olduğu dikkate alındığında bu işlevlerin yerine getirilebilmesi için eğitimin her aşamasında, her ortamında, teorik ve pratik bütün süreçlerinde ulaşılmak istenen amaca dönük içeriklerin ortaya konması zorunludur. Ders kitapları eğitimin bu işlevi bakımından en önemli öğretim materyalleridir. Ders kitaplarının konu alanı ile ilgili bilimsel içeriklerinin yanı sıra eğitimin siyasal işlevine yönelik içeriklere de sahip olduğu görülmektedir. Özellikle sosyoloji dersi öğretim programlarında ortaya konan siyasi amaçların ders kitaplarında içerik olarak somutlaşması kaçınılmazdır. Sosyoloji dersi konu alanı itibarıyla bu amaçlara yönelik içeriğe uygun olduğu için bu işlev daha kolay gerçekleştirilmektedir.

Cumhuriyet'in ilk yılları ve sonraki süreçte gerçekleştirilen reformların topluma benimsetilmesi ve yerleştirilmesi için eğitim önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Dönemin ders kitaplarında bu özellik belirgin olarak ön plana çıkmaktadır. Örneğin bu çalışmada incelenen ders kitapları birer sosyoloji kitabı olmaktan çok "yurttaşlık bilgisi" kitabı olma özelliği göstermektedir.

Çalışmanın temel problemi olan kadın sorunu ise ilgili dönemde hem çözülmek istenen problemler hem de yapılmak istenen yenilikler arasında kendine önemli bir yer edinmektedir. Bu sebeple kadın konusuna ders kitaplarında özel önem verildiği görülmektedir. Ancak bu noktada daha belirgin biçimde ön

plana çıkan olgu, konunun reel sosyolojik bir yaklaşımla değil de olması istenildiği şekilde yani Osmanlı ve Cumhuriyet karşılaştırması ile sunulmasıdır. Cumhuriyet'in kadınlara tanıdığı haklar ve sağladığı imkânlar ile "yeni bir kadınlık" inşa ettiği vurgusu incelenen kitaplarda ayrıca belirginleşmektedir.

Çalışmada her iki kitaptaki konu ile ilgili içerik sistematize edilerek aşağıdaki çerçevede incelenmiştir:

Mehmet İzzet'in İçtimaiyat Eserinde Kadın İmgesi

Çalışma kapsamında incelenen ilk ders kitabı Mehmet İzzet tarafından hazırlanan 1931 basımı İçtimaiyat isimli eserdir. Toplam 22 bölümden oluşan kitabın 12. bölümü "Kadının Aile ve Cemiyette Yeri, Kadınların Haysiyet ve Hukukunun İnkişaf ve Tekamülü" adlı başlıkla kadınlara ayrılmıştır. Bu bölüm dışında 10. bölüm olan "Ailenin Muhtelif Şekilleri ve Tekâmülü" ve 11. bölüm "Muasır Aile ve Evlenme" bölümünün içeriğinde kadının ailedeki konumu, evlilikteki söz hakkı ve boşanma hakkı gibi konulara değinilmektedir.

Kitabın bu çalışma için önemli olan söz konusu 12. bölümünde kadının toplumdaki yerine; kadının çalışma hayatı, hukuki vaziyeti, ataerkil toplumlarda dini telakkilere göre konumlandırılışı, evlenme ve evlendirilme ritüelleri, dönemin medeni kanununda sahip olduğu hak ve özgürlükler ve son olarak kadının sanat alanındaki faaliyetleri bağlamlarında değinilmektedir.

Çalışma Hayatında Kadın

"Bir memleketin medeniyeti hakkında hüküm vermek için kadınların vaziyetine bakmak kâfidir. Yüksek medeniyetin alameti yüksek bir kadınlıktır." görüşü Mehmet İzzet tarafından kadının hangi bağlamda yükseldiği sorgusu ile eleştirilmektedir. Bu eleştiriden yola çıkarak kadının toplumdaki yeri ilk olarak iş hayatına atılması bağlamında ele alınmaktadır ve kadının çalışma hayatında gün geçtikçe daha aktif hale gelmesinin olumsuz sonuçlar doğurabileceği belirtilmektedir. Kitapta işçi kadınlardan "kadın amele ordusu" ifadesiyle bahsedilerek kadın emeğinin ev dışındaki işlerde (dokuma sanayii, halıcılık, tütün işleri vb) sömürüldüğü iddia edilmektedir. Ayrıca ev dışında çalışan

kadınların, ev işlerini ve çocuklarının bakımını aksattığı öne sürülmektedir. Yazarın yorumuna göre böyle bir durum kadın için yükseliş olarak değerlendirilmemelidir.

Kadının farklı sektörlerde emeğinin sömürülmesiyle ilgili yazarın verdiği istatistikler dikkat çekmektedir. 1929 yılına ait istatistiklere kitapta şu ifadelerle yer verilmektedir:

> İki sene evvel yapılan istatistiklere göre memleketimizde dörtten fazla kimseyi çalıştıran müesseselerde on dört yaşından küçük yirmi iki bin çocuk ve on dört yaşından büyük 30 bin kadın amelelik etmektedir. Böylece işçi kızlar ve kadınlar günlerinin büyük kısmını aile muhitinden uzak, yıpratıcı bir iş başında geçiriyorlar. İktisadi zaruretlere tebaan, kollarından başka bir sermayesi olmadığından dolayı bu gibi işlere başvurmağa mecbur olan işçi kadınların arzusu aile hayatından uzaklaşmak, evinden serbest kalmak değildir, belki bir aile ocağına malik olmaktan ibarettir.[1]

İzzet, İbn Rüşd'ü referans göstererek kadının ev dışında bir işte çalışmasını değerlendirirken, toplumun sadece yüksek ve orta tabakasını göz önünde bulundurmanın yanlış olacağını belirtmektedir. Çünkü sosyoekonomik olarak alt tabakaya mensup kadınların iş hayatına atılması, medeniyetin yükselmesine işaret etmekten ziyade aile ekonomisine katkıda bulunmak amacıyla, kadının zaruri olarak çalıştığına bir kez daha işaret etmektedir.

Hukuki Cihetten Kadın

Hukuki hakları bağlamında kadının toplumdaki yerine değinirken İzzet, kadının toplumdaki yeri ve hukuki haklarının iktisadi faaliyetlerle ilişkili olabileceğini şu sorgulama ile ortaya koymaktadır:

> Balık ve kök yiyen kavmlerde kadınlar iyi bir mevkidedirler, av ile ve hatta çobanlıkla geçinenlerde kadınların mevkii pek acıklıdır. Ziraat ise, gene ayni mütaleaya göre kadın için daha elverişli olmak lazım gelir. Demek ki kadına az çok bir kıymet verdiren, onun yiyecek aramak faaliyetine yardımcı olmasıdır. Bu fikir doğru mudur?[2]

1. Mehmet İzzet, İçtimaiyat, Devlet Matbaası, İstanbul, 1931, s. 123.
2. İzzet, (M.): A.g.y., s. 124.

İzzet'e göre kadının hukuki haklara sahip olması iktisadi faaliyetlere katılması ile paralel gelişmektedir. Bu görüşü, kadının çalışma hayatına dair eleştirileriyle çelişmektedir. Bu sorgulamadan daha öncesinde ise yazar, kadının hukuki haklarını iktisadi faaliyetlerden ayrı tutarak pederşahi (ataerkil) ve modern toplumlarda kadının hukuki haklarını karşılaştırmakta ve bir iyileşme olduğuna dair tespitlerine yer vermektedir. Bu tespitler değerlendirildiğinde Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde kadın imgesi arasındaki farklılıklar da ortaya çıkmaktadır. Ataerkil toplumdan modern topluma Osmanlı'dan Cumhuriyet'e doğru bir inceleme yapıldığında kadının erkek egemenliğinden uzaklaştığı gözlemi yazar tarafından vurgulanmaktadır. Kitaptaki bu yorumlar, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki gelişmelerin aktarılmasında ders kitaplarının önemli bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir.

Evlilik sırasında erkeğin kadına vermeyi kabul ettiği, başlık parası olarak da bilinen mihr adı verilen para ve değerli eşyaların kimi toplumlarda kadının kayınbabasına kimi toplumlarda ise kadının kendisine verildiği kitapta yer alan bilgiler arasındadır. Mihrin verilmesi hususunda bu iki farklı tarzın birleşmesi de söz konusu olabilmektedir. Bunun örneğine Hamurabi Kanunlarında rastlamak mümkündür. Yazarın yorumuyla birlikte mihr hakkındaki bilgiler şöyle devam etmektedir:

> Tirhatu: zevcin kaynanasına hediyesidir. Nudunnu zevç tarafından zevceye verilendir. Bundan maada bir de eriktu vardır. O da babanın veya ölmüş ise büyük biraderlerin evlenen kıza verdikleri para veya maldır. İşte asıl kadının istiklalini temin eden bu sonuncu müessesedir ki memleketimizde gayrimüslimler tarafından tatbik edilmektedir.[3]

Kadın olmaya ilişkin farklı bireysel ve toplumsal unsurlara yer verilen kitabın bu bölümünde hukuki yönden kadının konumu değerlendirilirken dönemin Medeni Kanunundan örneklere de yer verilmektedir. Bu örneklerde aile içindeki sorumluluklarda kadın ile erkeğin eşitliği vurgulanmaktadır. 151 ve 162. maddeyi örnek veren yazar, kadınların yeni Medeni Kanunda erkekle müsavi haklara sahip olmasını kadınların lehine bir durum olarak değil fertçiliğin bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Bu

3. İzzet, (M.): A.g.y., s. 126.

durumda devlet toplumdaki her bir bireyi, aciz ve zayıf olanları bile, hatta özellikle aciz ve zayıf olanları himayesi altına almalıdır. Kadınlara tanınan bir takım hak ve özgürlükler de sadece bu görüşün ve söz konusu demokratik vicdanın bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır.[4] Yazarın bu yorumu Osmanlı ve Cumhuriyet dönemindeki politik bir farklılığın, kadının toplumdaki konumuna yansıması olarak değerlendirilebilir.

Dini Telakkilerin Kadının Toplumdaki Yerine Etkisi

Kitapta kadının toplumdaki yeri değerlendirilirken farklı dini telakkilerde kadın ve toplum ilişkisi bir sonraki bağlam olarak sunulmaktadır. Yazar özellikle ataerkil toplumlarda kadının toplumdaki yerini dini telakkilerin belirlediğini Eski Yunanlılardan Budistlere, Eski Romalılardan Cahiliye Dönemi Araplarına kadar farklı dönem ve toplumlardan örneklerle açıklamaktadır. Kız çocuk sahibi olmanın ayıp sayılması hatta bazı toplumlarda kız çocuklarının doğumun ardından öldürülmesi, kadın evlendiğinde babasının haklarının eşe geçmesi ya da kadınların mirastan mahrum bırakılması dini telakkilerin kadının toplumdaki yerine etkisi için kitapta yer alan örnekler arasındadır.[5]

Yazara göre bu örneklere sadece cahiliye Araplarında değil İslam şeriatında da rastlamak mümkündür. Bu gibi toplumlarda kadın baba ya da kocasının esiri gibidir. Kadının bu esaretten kurtulması kitapta Birinci Petro ıslahatlarından yola çıkılarak aktarılmaktadır. Bu ıslahatlarla birlikte kadınlar yapacakları evlilikte söz sahibi olabilmiş, peçe takma zorunluluğu ortadan kaldırılmış hatta yasaklanmış ve kadınlar meclise girebilmişlerdir.[6]

Kadınların ve kadın haklarının toplumların modernleşmesindeki önemi reddedilemez bir gerçektir. Aynı şekilde farklı toplumlardaki modernleşme hareketlerinin de o toplumda yaşayan kadınlar üzerindeki etkisi oldukça güçlüdür. Kadının statüsü, kılık kıyafeti veya davranışları toplumlar için ayırt edici özellik taşımaktadır. Çünkü İzzet'in kitabında da belirtildiği gibi kadınlar toplumun ruhunu simgelemektedir. Osmanlı'dan

4. İzzet, (M.): A.g.y., s. 127.
5. İzzet, (M.) A.g.y., s. 125.
6. İzzet, (M.) A.g.y., s. 125.

Cumhuriyet'e geçildiğinde de "modern kadın" imgesi iki toplum arasında ayırt edici bir unsur olarak göze çarpmaktadır. Ancak her iki durumda da kadın bir "gösterge", bir "simge" olarak varlığını sürdürmektedir.[7] Bu sebeple gerek Birinci Petro ıslahatlarında gerek farklı toplumların modernleşme hareketlerinde kadınların kılık kıyafetleriyle ilgili değişiklikler ve yasaklar göze çarpmaktadır.

Bedii Faaliyetlerde Kadın

Kadının toplumdaki yerinde belirleyici unsurlardan bir diğeri de kadının sanat alanındaki faaliyetleriyle ilgilidir. Kadın güzel sanatların her sahasında ne kadar aktif ise toplumdaki mevkisi o derece yüksektir. Kitapta ilkel toplumlarda süs ve gösterişin erkeklere mahsus olduğu belirtilmektedir. Ancak aynı toplumun farklı tabakalarında süs ve sanatta hâkim olan cinsin farklılıklar gösterdiği de görülmektedir. Yazar örnek olarak eski Anglosakson kavmini tercih etmekte ve bu örnekten yola çıkarak toplumlarda süs ve sanatla ilgilenen kadınların genellikle toplumun yüksek tabakalarına mensup olduğu ve sanata olan ilginin öteki tabakalara yavaş yavaş nüfuz ettiği sonucuna ulaşmaktadır.[8]

Çalışma kapsamında İçtimaiyat eserinin özellikle 12. bölümü ele alındığında göze çarpan detaylar bunlardır. Ancak daha önce de belirtildiği üzere kitapta Aile Sosyolojisi hakkındaki okumalarda da kadın imgesiyle ilgili ipuçlarına rastlanmaktadır. Bunlardan en dikkat çekeni "Muasır Aile ve Evlenme" başlığı altında Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişte tek eşliliğe verilen önemdeki değişim hakkındadır. Konu kitapta aşağıdaki gibi ifade edilmektedir:

> Tek evlenme tarzı yüksek bir harsın inkişafı için cemiyete lazım gelen şarttır. Her memlekette kadın ve erkek sayısı müsavidir. Demek ki tabi olan tek evlenmedir. Tek evlenme çocuklara en iyi inkişaf imkânını verir. Muasır medeniyet bunu gerektirmektedir. Ancak tek evlenme üzerine kurulu ailede yüksek heyecanlar vardır ve aile bağları daha bellidir.[9]

7. Fatmagül Berktay, *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yeni Kimlik Arayışları Bağlamında Popüler Feminizm ve Duygu Asena,* Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi, 1305, s. 8.
8. İzzet, (M.) A.g.y., s. 127.
9. İzzet, (M) A.g.y., s. 119.

Kitabın diğer bölümlerinde toplumdaki kadın imgesiyle ilgili açık bir bilgilendirme veya yorum mevcut olmamakla birlikte cinsiyetçi bir tutum olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin 22. bölüm olan "Bedii İçtimaiyat" bölümünde güzel sanatların toplumlara faydasından bahsedilirken, seçilen sanatçı örneklerinde herhangi bir kadın sanatçıya yer verilmemektedir.

Cemil Sena Ongun'un *Sosyoloji* Ders Kitabında Kadın İmgesi

Çalışma kapsamında incelenen diğer kitap Cemil Sena Ongun tarafından kaleme alınan 1943 basımı ders kitabıdır. Kitabın ayrıca Mantık, Ruhiyat ve Felsefe bölümleri de mevcut olmakla birlikte çalışma kapsamında kitapta "Üçüncü Kitap" olarak belirtilen *Sosyoloji* kitabı incelenmektedir. Altı bölümden oluşan eserin özellikle 4. bölümü olan "Ayla (Aile) Sosyolojisi" bölümünde sosyolojik bir kurum olarak ele alınan aile kurumunun çeşitlerinden söz edilmekte, ataerkil ailenin yıkıldığı iddia edilmekte ve kadının toplumsal hayatta her geçen gün daha aktif bir biçimde var olması, İzzet'in kitabıyla karşılaştırıldığında, daha olumlu yorumlarla değerlendirilmektedir.

Aile Tiplerine Göre Kadının Konumu

Ongun'un kitabın öncelikle ailenin tanımına Durkheimcı bakış açısı ile yer verilmekte ardından aile kurumu ele alınırken egzogami evlilik biçiminin ve tabuların varlığının ahlaksızlığın önüne geçtiği ileri sürülmektedir. Kitapta toplam on bir maddeyle aile kurumu ele alınmakta ve ilk olarak aile tiplerine yer verilirken anaerkil aile tipine de kadının kutsallığı vurgulanarak değinilmektedir. Bu aile tipinin görüldüğü toplumlarda kadın nüfuz fazladır ve kadının gerek siyasi gerek dinsel ödevleri bulunmaktadır. Ayrıca yine bu toplumlarda egemenliğin daha bireysel olduğu göze çarpmaktadır.[10]

İzzet, İçtimaiyat eserinde yeni Medeni Kanunun Osmanlı dönemine oranla kadın haklarına daha çok önem veriyor oluşunu fertçilik politikasının bir yansıması olarak değerlendirmekteydi. Bu durumda Ongun'un anaerkil aile tipinin görüldüğü toplum-

10. Cemil Sena Ongun, *Felsefe ve Sosyoloji Ders Kitabı*, İstanbul, 1943, s. 118-119.

larda egemenliğin bireyselleşmesi tespiti ile Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki fertçilik politikası birbiriyle ilişkilendirilebilir. Bu bağlantı bireyselliğin ön plana çıktığı toplumlarda kadının da daha bireysel kararlar alıp yaşayabildiği yorumunu beraberinde getirmektedir.

Bölümün üçüncü maddesi "Ataerkil Ayla Ne İçin Yıkıldı?" olarak adlandırılmıştır ve dolayısıyla ataerkil ailenin yıkıldığı iddiası öne sürülmektedir. Ongun bunu üç temel sebeple ilişkilendirmektedir, bunlar: kitabi dinlerin kadına ve çocuklara verdiği kıymet, aile içinde iş bölümünün evrimi ve son olarak bireylerin hak ve özgürlüklerinin devlet koruması altına alınması ile birlikte kan davası gibi eril şiddet içeren eylemlerin ortadan kalkmasıdır.[11]

Dönemin Medeni Kanununa Göre Kadın

Sonraki konu başlıklarında yazar aile tiplerinde değindiğinden farklı olarak babalık aile ve çağdaş aile tipini ayrıca ele almaktadır. Bu ele alışta Medeni Kanuna göre kadının hukuken erkeğe eşitliğine değinilirken, çocukların haklarına da değinilmektedir. Ataerkil aile tipinin çağdaş ailenin tam zıddı olduğu belirtilmektedir.[12]

Kitapta çağdaş ailenin vasıfları aktarılırken sadece kadının ailedeki konumuna değil ayrıca çocukların konumuna da yer verilmektedir. Devletin çağdaş aileye daima bir müdahalesinin olması ve tek eşliliğin vurgulanması Ongun'un çağdaş aileye ilişkin altını çizdiği önemli noktalardan biridir. Çağdaş ailede kadın ve erkek evlenmek için birbirlerini seçmekte özgürdür; ancak boşanma hemen gerçekleşebilecek keyfi bir olay değildir ve bu hak mahkemenindir. Ataerkil ailede aile reislerinin beyanı evlilik için yeterli olurken çağdaş ailelerde sevgi temelli ve tek eşli evlilikler yapılmaktadır. Bu da yazarın yorumuna göre aile bireylerini her türlü sukuttan kurtarmaktadır.[13]

Çağdaş aile tipi evlilik ritüellerinde de farklılık göstermektedir. Ataerkil aile tipinin olduğu toplumlarda kız kaçırma gibi eylemler görülürken ayrıca dinsel merasimler nikah yerine geçebilmektedir. Dönemin Medeni Kanunu ile birlikte resmi

11. Ongun, (C.S.) a.g.y., s. 120.
12. Ongun, (C.S.) a.g.y., s. 122.
13. Ongun, (C.S.) a.g.y., s. 122-123.

nikah önem kazanmaktadır ve yazarın yorumuna göre devlet laik nikahı getirerek kadının aile ve toplum içindeki konumunda iyileşme sağlamıştır.[14]

Çalışma Hayatında Kadının Konumu

Temelde ataerkil ve çağdaş aile karşılaştırmasıyla kadının toplumdaki yerine değinen Ongun, bu açıklamaları şu şekilde özetlemektedir ve kadının çalışma hayatına atılmasını İzzet'ten farklı olarak, olumlu bir biçimde yorumlamaktadır:

> Bu izahlardan kadının ayla ve topluluktaki mevkii de anlaşılabilir. Filhakika muasır toplulukta kadın siyasal, bilimsel, toplumsal haklar kazanmıştır. Hukuki cihetten bir yurttaş ve bir insanın malik olduğu hakları kazanan kadın, artık eşya sayılmaktan ve kölelikten kurtulmuştur. Evvelce kadın bir mülk sayıldığı için baba hakkı alınmak suretile satılırdı. Kadın istihsal hayatına girdikten sonra büsbütün istiklal ve haysiyetini kazandı.[15]

Kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılığı reddeden bakış açısıyla Ongun, dinsel ve ekonomik olmak üzere iki farklı sebeple toplumsal cinsiyet ayrımına değinmektedir. Dinsel sebep olarak kadına fazlaca mana yükleyerek kadının topluluk dışında bırakılması öne sürülürken ekonomik bağlamda işbölümü ve dolayısıyla "kadının her işe karışmaması" gibi bir tabunun oluşması kadın ve erkek arasındaki ayrımın sosyolojik gerekçeleri olarak ortaya konmaktadır. Ongun'un üslubu bu ayrımı eleştirir niteliktedir ve söz konusu dönemde böyle bir ayrımın ele alınması kadın hareketi bakımından büyük önem taşımaktadır.

Farklı Dini Telakkilerde ve Kültürlerde Kadının Konumu

Yazar kadının farklı dini inanışlar ve kültürlerdeki konumuna Osmanlı'dan da önceki inanışları ele alarak değinmektedir. Buna göre Türklerde kadının konumu dini telakkilerle çoğu zaman iç içedir. Türklerde maniheizme değinen yazar, bu inanışta kadının erkekten aşağı görülmediğini belirtmektedir. Kadının erkekten

14. Ongun, (C.S.) a.g.y., s. 123.
15. Ongun, (C.S.) a.g.y., s. 123.

aşağı sayılmadığı diğer örnekler ise şöyledir: erkek kadının rızası olmadan ekonomik faaliyetlere, bir şey alıp satma eylemine girişememektedir, hükümdarlık tahtına hatun oturmadan han oturmamaktadır, kız çocukları erkeğe tercih edilir ve Türklerde kadın çarşafsız gezmektedir. Bu açıklamaların ardından yazar kadının erkekten aşağı olmadığını son olarak Mevlana referansı ile sunmaktadır ve Mevlana'nın kadınların çarşafla gezmesinin ortaya çıkarabileceği zararlarından söz etmektedir. Ancak bu zararların neler olduğuna kitapta yer verilmemektedir.[16]

Bu örneklerin ardından Ongun Türklerin Müslüman oluşu ve Osmanlı Dönemi'ni ele almakta ve bu dönemle birlikte erkeğin kadın üzerindeki baskısının başladığına değinmektedir. Kadının ziyaret, satın alma ve çalışma hayatından mahrum edilmesi, eğitimine engel olunması, kıyafetlerine müdahale edilmesi yazarın bu bağlamda verdiği örneklerdir.

Ongun, *Sosyoloji* ders kitabının kadının toplumdaki yerine değindiği söz konusu bölümünde son olarak, kadının toplumsal hayata girişini dört sebeple temellendirmektedir. Bunlardan ilki demokrasi bilincinin artması olarak ifade edilmektedir. Bu sebep, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte değişen politikaların kadınlar açısından olumlu bir sonuç doğurduğuna işaret etmektedir. İş bölümlerinin gelişmesi ile birlikte kadının evden çıkıp çalışma hayatına atılması, dolayısıyla sosyal hayata girmesi sebeplerden bir diğeri olarak belirtilmektedir. Kadının eğitimine verilen önemin artması ve bununla ilişkisel olarak kadının sanatta başarılar elde etmesi üçüncü sebebi oluşturmaktadır. Son olarak sufrajetler ve feministlerin çalışmalarının gün geçtikçe artması ve verimlilik kazanması ise kadının toplumsal hayata girmesinde etkili dördüncü sebep olarak vurgulanmaktadır.

Sonuç Olarak

Cumhuriyet Dönemi ilk ders kitaplarında kadının temsil edilişini tespit etmek adına yapılan bu çalışmada taranan iki eserin, İzzet'in kaleme aldığı İçtimaiyat ve Ongun'un *Sosyoloji* ders kitabının, ideolojik ve dilsel olarak birbirinden ayrıldığı açıkça görülmektedir. Bununla birlikte her iki kitapta da kadın çalışmalarına ilişkin ortak bağlamlarda değerlendirmeler mev-

16. Ongun, (C.S.) a.g.y., s. 124.

cuttur. Bunlar: kadının çalışma hayatına girişi, dönemin medeni kanunundaki hak ve özgürlükleri, sanatta ve dini telakkilerdeki konumudur. Ancak belirtildiği gibi bu bağlamlar iki yazar tarafından farklı yorumlarla ele alınmaktadır. Ayrıca her iki kitabın da kadın çalışmaları açısından olumlu değerlendirilebilecek ortak yönü tek eşliliğe yaptıkları vurgudur. Yazarların Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişte tek eşliliğin öneminin artmasına dair yaptıkları olumlu yorumlar, özellikle ders kitaplarının bir düşünceyi benimsetme işlevi dikkate alındığında oldukça önemlidir.

Mehmet İzzet'in kitabı gerek kadının çalışmasına dair yaptığı olumsuz eleştiriler gerek dönemin yeni medeni kanununda kadın haklarındaki olumlu gelişmeleri sadece fertçiliğe indirgemesi ve üslubu bakımından cinsiyetçi bir tutuma sahiptir. Ongun'un ise özellikle kadın erkek arasındaki biyolojik farklılığı reddetmesi sebebiyle feminist bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir.

Cemil Sena Ongun'un hazırladığı ders kitabının, özellikle feminizm ve sufrajetlere yer vermesi sebebiyle, Mehmet İzzet'in kitabı ile karşılaştırıldığında, kadın imgesi açısından çok daha olumlu bir üslup ve değerlendirmelere sahip olduğu ortadadır. Bu durumun kitapların hazırlandığı yıllar arasındaki farklılık veya yazarların ideolojik farklılığıyla ilgisi tartışmaya açıktır. Bu yazıda birbirinden birçok bağlamda ayrılan bu iki yazarın kitaplarını inceleyerek kadın temsiliyle ilgili daha zengin bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmıştır. Ancak son söz niyetine yine denilebilir ki kadın farklı toplumlarda, Osmanlı'da ya da Cumhuriyet'te, İzzet'e göre ya da Ongun'un kaleminde, maalesef sadece bir "gösterge" olarak konumlandırılmaktadır.

Kaynaklar

Arslanoğlu, İ., (2001), "Ortaöğretimde Sosyoloji Öğretimi", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 4, Sayı 2, Ankara.

Arslanoğlu, İ., (2001),"Ortaöğretimde Sosyoloji Ders Kitapları" *Kastamonu Eğitim Dergisi*, Mart 2001, Cilt 9, No: 1, Eğitim Dergisi, Mart 2001, s. 67-80

Berktay, Fatmagül, "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yeni Kimlik Arayışları Bağlamında Popüler Feminizm ve Duygu Asena." Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi, no. 1305 (Haziran 2016): 7-15.

İzzet, Mehmet, İçtimaiyat, İstanbul, Devlet Matbaası, 1931.

Ongun, Cemil Sena, "Sosyoloji." Felsefe ve Sosyoloji içinde, yazan Cemil Sena Ongun, 86-150. İstanbul: 1943, 1943.

Zabun, Beyhan, "Türkiye'de Sosyoloji Dersi Öğretim Programlarının Amaç ve İçeriklerinin Toplumsal Değişmeye Paralel Olarak Değişimi." Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2012: 157-170.

Tanzimattan Meşrutiyet'e Türk Tiyatrosunda Kadın Temsili

Çağla Canbaz

Giriş

Türkiye'deki Batılılaşma hareketleri düşünüldüğünde kadınların sözde kurtuluşu üzerine çok fazla fikir üretildiği gözlemlenir. Tanzimat reformları, Meşrutiyet hareketleri ve son olarak da Cumhuriyet'in ilanı Batılılaşmanın önemli adımları arasındadır ve her değişim hareketinde kadınların sınırları çizilmek istenmiştir. Peki bu tarihsel süreçler içinde kadını sadece değişimlerden etkilenen yönü ile ele almak ne kadar doğrudur? Kadınlar değişimlerden sadece etkilenmişler midir? Yoksa tarihe etki ettikleri halde tarih sayfalarında yok mu sayılmışlardır? Bunu anlamak için tarihi yeniden okumak gerekmektedir. Bilindiği gibi, 19. yüzyıl Osmanlı'da geleneksel yapının çözülmeye başladığı bir dönemdir ve Tanzimat ile başlayan Meşrutiyet ile devam eden

Batılılaşma sürecinde kadınların, toplumsal hayatta farklı statüler elde etmek amacı ile mücadele ettikleri, dergi ve gazete yayınları ile kendilerini ifade ettikleri de tarihsel bir gerçekliktir. Kadınlar, bir yandan gazete ve dergi aracılığı ile toplumsal bilinçlendirmeye katkıda bulunurken diğer yandan da düzenledikleri konferanslar ile hemcinslerini kadın hakları mücadelesine davet etmekteydiler. Keza kurulan dernekler de birlikte mücadele etmenin yararlılığı üzerinden şekillenmekteydi.

Osmanlı'daki değişim süreçleri göz önünde bulundurulduğunda sanat eserlerinin de bu ideolojik ortamdan payını aldığı görülmektedir. Batıdan gelen roman, tiyatro gibi türleri deneyen yazarlar, mevcut ideolojiyi güçlendirmek amaçlı bir sanat üretiminde bulunmuşlar ve eserlerindeki kadın temsiliyeti de bu doğrultuda gelişmiştir. Bu çalışmanın amacı, Tanzimat'tan Meşrutiyet'e uzanan dönemde Batılılaşma bağlamında kadınların tiyatroda ne şekilde temsil edildiklerini irdelemektir. Bu amaç ile öncelikle Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerindeki ideolojik zemin hem eril ideoloji bağlamında gösterilecek hem de kadınların mevcut ideoloji ile ne şekilde mücadele ettiklerine işaret edilecektir. Ardından siyasal ve toplumsal değişimlerin tiyatrodaki yansımaları gösterilerek sözü geçen dönemlerde yazılmış üç oyun üzerinden kadın temsiliyeti tartışılacaktır.

1. Bölüm: Tarihsel Hatırlatmalar

Fermanlar - Kadınlar

1839'da yayımlanan Tanzimat Fermanı ile Osmanlı'da bireysel haklar güvence altına alınmaya çalışılır. Ancak fermanda, doğrudan kadınlar ile ilgili bir hüküm yoktur. Fransızların İnsan Hakları Beyannamesi'nde geçen *insanlar hür doğar* ifadesinin bu fermanda da geçmesi üzerine Osmanlı'daki feminist kadınların bir sorusu olacaktır: "Yoksa 'insanlar' kelimesinin mana-i meşmülünden [içerdiği anlam] kadınlar hariç midir?"[1] Kadınlar çoğu kez bireysel hakları için mücadele ederek buna sahip olabilmişlerdir.

Tanzimat Dönemi'nde çıkarılan fermanlarda özellikle geleneklerin neden olduğu birçok sorunu çözmek adına girişimler yapılır. Bunların geneli evlilik düzenlemelerini kapsar. Kız ka-

1. Nebile Akif'ten akt. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi,* Metis Yay., İstanbul, 2013, s. 207.

çırma, kan davası gibi toplumsal sorunlar öncelikli olarak nüfus artışını sağlamak niyetiyle çözülmeye çalışılır.[2] 1876 yılında yürürlüğe giren Mecelle'de aile hukukuna ilişkin hükümlerin değiştirilmesi, 1917'deki Hukuk-u Aile Kararnamesi'nde evlenme işlemlerindeki değişimlerde devletin, aile ve evlilik kurumuna yaptığı müdahaleler modernleşme yolundaki adımlardan yalnızca birkaçıdır.[3] Bu dönemde kadınların aile yaşamındaki haklarının devletin modernleşme çizgisi üzerinden şekillenmesi ortada olan bir gerçektir. Ancak öte yandan çıkarılan yasalarda kadınların verdikleri mücadeleler de etkili olmuştur.

Kadınların eğitim ve sosyal hayatta çeşitli haklar kazanması II. Meşrutiyet Dönemi'ne rastlar. Kadınlar bu dönem çıkardıkları dergilerde geleneksel aile sistemini eleştirerek yenilikler talep etmişlerdir. Dergide yazan kadınlar özellikle, görücü usulü evlilik, evliliklerdeki yaş farkı, tek taraflı boşanmayı eleştirmişlerdir. Eşlerin birbirlerini görüp tanıyarak evlenmelerini, her bireyin yaşına uygun kişilerle evlenmesi gerektiğini, kadınların da boşanma talep etme haklarının olmasını gündeme getirmişlerdir.[4] Kurulan kadın örgütleri, bir yandan toplumu politize ederken bir yandan kadınların mücadeleye daha etkin katılmaları yönünde çalışmalar yapmışlardır. Kadın cemiyetleri her ne kadar mevcut ideolojiden bağımsız bir mücadele arayışında olsalar da dönemin ideolojik gücü İttihatçılar, kadınlara meşrutiyet rejiminin destekçileri olarak rol vermekte ısrar etmişlerdir.[5] Jön Türkler olarak da isimlendirilen aydınlar, kadınların toplumsal hayata dahil olması yönünde girişimlerde bulunmuşlar ve bu konuyu ekonomik-kültürel bir sorun olarak kabul etmişlerdir.[6] Özetlemek gerekirse bu süreçte kadın hakları toplumsal bir sorun ve Batılılaşma fikrinin bir önkoşulu olarak görülür. Kadınların ülke sorunlarının çözümünde etkin olarak yer alması yine aynı sürece denk gelir.[7]

2. Bkz. Figen Aydıngör, *Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006, s. 30-123.

3. Bkz. Ayşe Durakbaşa, *Halide Edib - Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 100.

4. Bkz. Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, s. 270-296.

5. Bkz. Durakbaşa, *Halide Edib - Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, s. 29-107.

6. Bkz. Ahmet Özkiraz, 'İkinci Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak', *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 3, No. 1, s. 3.

7. Bkz. Çiğdem Ülker, *II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinde Kadın İmajı 1908-1914*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın, 2012, s. 8.

Erkekler - Fermanlar

Osmanlı'da kadın bedeni üzerinde sıkı bir denetim vardır. Özellikle 18. yüzyılda kadınların kamusal yaşamdaki hayatları için fermanlar düzenlenir. Çünkü bu dönemde kadınlar sosyal hayatta görünür olmaya başlamışlardır. "Bu konuda çıkarılan fermanların çokluğu, aslında kadınların bu yasakları deldiğinin işaretidir."[8] Devlet çıkardığı fermanlarla esnafı, terzileri ve kocaları denetime çağırır. Kadın bedeni bu yöntem ile denetlenmeye çalışılırken dikkat çeken nokta şudur ki kadın, erkeğe ait bir varlık olarak görülmekte bu nedenle de erkekler üzerinden denetlenmektedir. Batılılaşma düşüncesi ile birlikte 19. yüzyılın sonunda devlet, kadın bedeninin denetlenmesinin tek başına yeterli olmadığını fark eder. Bu kez de eğitim aracılığı ile kadın zihni denetime tabi tutulur. Açılan okullar, verilen eğitimler doğrultusunda kadın, iktidarın istediği bir yönde değiştirilmeye çalışılır.[9]

Batılılaşma fikrini savunan erkekler Tanzimat ve II. Meşrutiyet'in mimarları olarak yeni bir toplum yaratma fikrinde idiler. Yeni bir toplumun yeni bir aile modeli ile var olabileceğine inanan düşünürler bu noktada genelde aile kurumu, özelde ise kadının konumu üzerinden fikir üretirler. Yeni toplumda kadına verilecek roller üzerinde dururlar.[10] En etkili yöntemi eğitim olarak gören reformcular, kadınların eğitilmesine öncelik verirler. Çünkü onlara göre bu, hem çocukların yetiştirilmesinde, hem aile içi ilişkilerin sağlıklı olmasında, hem de toplumun ilerlemesinde oldukça önemlidir. 1827'de kurulan Mekteb-i Tıbbiye'de ebelik derslerinin verilmesi 1842 yılına denk gelir. Kızlar için ilk mekteb-i rüştiye ise 1859'da açılır. Ardından kız meslek okulları kurularak eğitim alanındaki reformlar devam eder.[11]

Milli bilincin oluşturulmaya çalışıldığı bu dönemde kadınlar adına atılan adımlar beraberinde soru işaretlerini ve çelişkilerini de getirir. Geleneksel toplumu modernize etmeye çalışan eril güç, bir yandan toplumsal ve kültürel değişime katkı sağlarken diğer yandan geleneksel kültürdeki "iyi anne ve eş" ideallerinden de

8. Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, s. 247.
9. Bkz. Nazan Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler - Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 78-79.
10. Bkz. Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti - Erkekler Devlet Kurar, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 85.
11. Bkz. Durakbaşa, *Halide Edib - Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, s. 97.

vazgeçmek istemez. Bundandır ki kadınların, geleneksel değerlere bağlı kalarak değişmesini salık verirler. Böyle bir durumda kadın, Batılılaşma projesinin başat unsuru olduğu gibi kaderi de eril güç tarafından tayin edilen bir konumdadır.[12]

2. Bölüm: Yazın Tarihinde Kadın

Kadın Olarak Yazmak - Erkek Olarak Yazmak

Erken modernleşme döneminin reformistleri yeni toplumsal düzen ideallerini dergi, gazete gibi iletişim araçları ile kitlelere duyurmaya çalışırlar. Zihinlerindeki yeni toplum anlayışını, aile ve insan tahayyüllerini yazarak ifade ederler.[13] Bu dönemde kadınların kendi çıkardıkları dergi ve gazetelerin önemi büyüktür. Osmanlı' da kadınlar bir yandan dergi ve gazete çıkarırken diğer yandan da hayır derneklerinde çalışırlar.[14] Kırım Savaşı, Balkan Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı sırasında ve özellikle 19. yüzyıl ortalarında yoğunlaşan savaş ve göç ortamında kadınlar, yardım amaçlı derneklerde faaliyet gösterirler. Bu dernekler aracılığı ile söz söyleme hakları meşrulaşan kadınlar, hak talebinde bulunmaya başlarlar. Tanzimattan Meşrutiyet'e uzanan dönem, kadınların kendilerini ispatlama dönemleri olarak okunabilir. Bu dönemde kadınlar eşit hak istemiyle hareket ederler.[15] II. Meşrutiyet'in ardından ise kadınların hak talepleri tartışılmaya ve daha somut adımlar atılmaya başlanır. Bu dönemde "kız çocuklarının ve kadınların eğitimi, kadınların kamu yaşamına katılıp görünür olmalarının desteklemesi, giyim yasaklarının kalkması, aile hayatındaki çok eşlilik ve erkek isteğiyle boşanma gibi uygulamaların yasaklanması gibi talepleri"[16] gündemdedir.

İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra çıkarılan kadın dergilerinde iki eğilim görülmekteydi. Dergilerin bir kısmı kadınların eğitim alması ve çalışma hayatında yer almasını, diğer kısmı ise kadınların aile içi görevleri ile Batılılaşmanın bir parçası olması gerektiğini savunmaktaydı. Her iki görüşün ortaklaştığı nokta

12. Bkz. Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler - Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet,* s. 76.
13. Bkz. Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti - Erkekler Devlet Kurar, Kadınlar Aile Kurar*, s. 83.
14. Bkz. Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yay., İstanbul, 2015, s. 95.
15. Bkz. Sancar, s. 92-101.
16. A.g.y., s. 93.

ise kadınların modernleşme yolunda değişmesi gerektiğini savunmalarıdır.[17]

> 1908 Devrimi sonrasında kadın hakları tartışmasının başlamasına ilk ortamı Demet, Mehasin ve Kadın gibi kadın dergileri oluşturmuş. 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyılda Osmanlı reformcu basınındaki kadın hakları söyleminin ortaya çıkışını ve Türk milliyetçiliğinin gelişimine paralel evrimini bu dergilerden izlemek mümkün.[18]

Modern bir toplum yaratma özleminde olan Osmanlı aydınları Batılı tarzda eserler (roman, deneme, oyun) yazmaya başladıkları gibi bu eserlerde de modernleşmenin bir koşulu olarak gördükleri kadın aydınlanması ve aile temaları üzerinde dikkatle dururlar. Tanzimat Dönemi'nden sonra geleneksel aile sistemine ve kadının ailedeki konumuna ilişkin eleştirilerde artış yaşanırken, bu durum kuşkusuz sanat eserlerinde de kendisini gösterir.[19] Erken dönem Türk romanlarında cariye almak, çok eşli olmak, kendinden yaşça küçük kadınla evlenmek, kuma almak gibi geleneksel ilişkilerin eleştirisi söz konusudur. Bu dönemin aydınlarından Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hamid, Şemsettin Sami ve Ahmet Mithat Efendi gibi isimler, eserlerinde bu eleştirileri dile getirmişlerdir.[20]

Deniz Kandiyoti, erken dönem romanlarını incelediğinde, erkek ve kadın karakterlerin Batılılaşma düşüncesi içinde biçimlendiğini gözlemler. Şöyle ki, romanlardaki kadın karakterler, geleneksel yapıdaki geri kalmışlığın bir simgesi ve dolayısıyla da eleştirisi konumunda iken erkek karakterler de aşırı Batılılaşmışlığın bir temsili ve eleştirisidir. Döneme damgasını vuran milliyetçi düşünce, ahlaki bir bakış ile birleşir ve aşırı Batılılaşmış kadın ahlaksız olarak gösterilip aşırı Batılılaşmış erkek de kadınsı olarak tasvir edilerek eleştirilir. Batılılaşmanın en büyük tehdidi cinselliğin özgür bir şekilde yaşanması olarak görülür. Bu nedenle de bu dönem romanlarda milliyetçiliğin de etkisi ile vatansever olarak çizilen kadın karakterler iffetli oldukları gibi "cinsiyetsiz" olarak da tasvir edilirler.[21]

17. Bkz. Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler*, s. 75.
18. Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, s. 94.
19. Bkz. Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar*, s. 147.
20. Bkz. Ülker, *II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinde Kadın İmajı 1908- 1914*, s. 4.
21. Bkz. Kandiyoti, Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, s. 161

Sanat, ideolojiyi üreten bir aygıttır. Bundandır ki erken modernleşme döneminin ideolojisi, Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi sanat eserlerini ve bu eserlerdeki kadınlık-erkeklik mefhumunu yeniden üretmiştir. Bu dönemdeki *erkek* düşünürler – aydınlar, özellikle *yeni kadın* imgesi üzerinde durarak kadınlara yanlış ve doğru davranış biçimlerini gösterirler. Kadın ve erkeği topluma karşı görevleri açısından konumlandırıp cinsel ahlak düzenlemesine giderler.[22] Batıcı değerlere aşırı düşkünlük, ahlaksızlığa açılan kapı olarak görülerek bu değerlerden uzak durulması gerektiği üzerinde durulur. Uzak durmayan kadın karakterler, "iffetsiz" olarak tasvir edilir.

3. Bölüm: Gösterim Tarihinde Kadın

Osmanlı'da Batılı biçimde tiyatro anlayışı 19. yüzyılda saray desteği ile başlar. 2. Mahmud'un saray kitaplığına aldırttığı beş yüz adet tiyatro oyunu bu anlamda önemli bir adımdır. Tanzimat ile başlayan Batılılaşma sürecinde İstanbul'da yabancı sanatçılar için yeni sahneler yapılmaya ve temsiller verilmeye başlanır. Yabancı temsiller yerini giderek Türkçe temsillere bırakır. Türk oyuncuların sahneye çıkmaları yabancı oyunların Türkçe'ye uyarlanması Batılı anlamda bir tiyatronun başladığının işaretidir. Tiyatro, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde eğitici yönü ile ön plana gelir. Çeşitli yayın organlarında çıkan birçok yazıda tiyatronun toplumu ahlak ve edep kuralları çerçevesinde eğittiği vurgulanır.[23] "Aslına bakılırsa, Tanzimat Dönemi'nde ilk örneklerini görmeye başladığımız tiyatro yazınında, uzunca bir süre Türk batılılaşmasının taşıyıcı bir kurumu olmuştur."[24] Diğer sanat eserleri gibi tiyatro da Batılılaşmanın bir aracı olarak kullanılır.

Peki geleneksel bir yaşam süren Osmanlı'da Batılı anlamda bir tiyatro yapmak ne derece mümkündür? Elbette bunun neden olduğu kimi zorluklar vardır. Bunu birkaç açıdan örneklendirmek yerinde olacaktır. Bilindiği gibi Osmanlı toplumsal yaşamında kadın ve erkeğe sunulan iki farklı dünya olması (erkeklerin

22. Bkz. Sancar, Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti, s.129.
23. Bkz. Sevda Şener, Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1999, s. 25-41.
24. Yavuz Pekman, 'Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu', Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 14.

dünyasının kamusal, kadınlarınkinin özel olması) mimariden sanata birçok alanı etkilemiştir. Osmanlı konutlarının en önemli özelliklerinden pencere kafesleri ve yüksek duvarlar, toplumsal yaşamda tramvay, tünel, vapur gibi yerlerde erkek ve kadın yolcuların arasına perde konulması ile benzerlik gösterir.[25] Tiyatrolarda ise durum farklı değildir. Kadınlar ya kendilerine özel gösterimlere gitmekte ya da toplu gösterimlerde kafesli bölmelerden oyunları seyredebilmektedir:

> Aslında, kadının tiyatroya hiç gitmemesi isteniyordu. 1859'da İstanbul Tiyatrosu yönetmeliğine ek 4 Ramazan 1276 tarihli belgede kadınların tiyatroya alınmaları yasaklanıyordu. Güllü Agop'un da tiyatrosuna 1879'da, kadınlar için kafesli localar yaptırdığını ancak tiyatronun bulunduğu yörede bu uygulamanın hoş karşılanmadığını öğreniyoruz.[26]

İstibdat döneminin sona ermesinin ardından gelen görece özgürlük ortamında kadın seyircinin durumunda değişiklik yaşanmamıştır. Aynı oyunun gündüz erkeklere gece ise kadınlara oynandığı bilgisi vardır. 1909 yılında İzmir'de İttihat ve Terakki Partisi'nin düzenlediği bir tiyatro gösterimine kadınların da gelmek istemesi sonucu parti yöneticileri kabul etmiş ancak bu düşünceye karşı çıkan kimi insanlar tiyatroyu ellerinde bıçaklar ile kuşatarak gelen kadınları öldüreceklerini söylemişlerdir. Peki kadınların tepkisi ne olmuştur? Bazı kadınlar yasaklamaları delmek için bazen erkek kılığına girerek bazense Hıristiyan kadınlar gibi giyinerek tiyatroya gitmişlerdir.[27]

Kadının seyirci olarak tiyatroya gitmesinin tepkilerle karşılaştığı bu dönemde kadının oyuncu olarak sahneye çıkması da eleştirilmekteydi. Kadının sahneye çıkmasını savunan yazılar sansür ile karşılaşmaktaydı. Geleneksel Türk Tiyatrosu'nda kadın rolleri erkekler tarafından canlandırılmakta ya da seslendirilmekte ve bu çözüm yoluyla aslında kadınların sahneye çıkması engellenmekteydi. Batılı anlamda yapılan tiyatro oyunlarında ise sahneye Müslüman olmayan Osmanlı kadınları çıkmaktaydı ve bu çözümle de aslında Müslüman kadınların sahneye çıkması fikri engellenmekteydi.[28]

25. Bkz. Çakır, Osmanlı Kadın Hareketi, s. 226-240.
26. Metin And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yay., İstanbul, 2015, s. 71-72.
27. A.g.y., s. 116-119.
28. Bkz. Özlem Belkıs, Feminist Tiyatro, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2015, s. 222.

Kadınları tiyatro dünyasının dışında bırakan tüm yaklaşımlara rağmen bu dönemde kadın yazarların olduğu ve tiyatro alanında eserler verdikleri bilinmektedir. Her ne kadar eserleri günümüze ulaşamamış olsa da tiyatro tarihinin satır aralarında bu isimleri görmek mümkündür: Şair Nigâr Hanım'ın çokevlilik konusunu işlediği *Girive* isimli bir oyunu vardır. Ayrıca *Suistimal* ve *Tasvir-i Aşk* da yazdığı diğer oyunlardır. Afife Kemal İrsad-i sebab, Nezihe Muhittin *Vicdanların Emri*, Mes'adet Bedirhan *Hasbıhal*, Ruhsan Nevvare *Jön Türk*, Fehime Nüzhet *Adalet Yerini Buldu* [sahnelenmiştir] ve *Bir Zalimin Encabı*, Zeliha Osman (Özen) *Edebi Hisler* oyunlarını kaleme almış yazarlar arasındadır. Halide Edip Adıvar ise okul ve yetimhane açmak için gittiği Lübnan'da *Kenan Çobanları* isimli opera librettosunu kaleme almış ve eser, yetimhanedeki öğrenciler tarafından on üç kez sahnelenmiştir.[29]

Kısaca Tanzimat ve Meşrutiyet Osmanlısı'nda kadınlar tiyatroya hem seyirci olarak katılabilmek adına çözüm üretmekte, mücadele vermekte hem de tiyatro eserleri üretmektedirler. Böyle bir ortamda kadının sahne eserlerinde nasıl temsil edildiği bir diğer önemli meseledir. Bu bağlamda tiyatro oyunlarında kadınların toplumdaki konumunu tartışan oyunları üç grupta toplamak mümkündür:

a) Kadının erkekler gibi devrin siyasi hareketlerine katılmasını müdafaa eden piyesler.
b) Kadınların cemiyet içinde evlilik ve boşanma dahil olmak üzere erkeklere eşit olması lazım geldiğini ileri süren fikirleri işleyen piyesler. Bu tarz piyesler kadın-erkek münasebetlerini de birçok noktadan tenkit etmektedir.
c) Türk kadınları ile yabancı kadınları karşılaştıran piyesler.[30]

Bu dönemdeki oyunlarda geleneksel aile yapısı eleştirilir. Özellikle görücü usulü evlilik, evliliklerdeki yaş farkı, çok eşlilik gibi konular tartışmaya açılır. Metin And Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi'nde yazılan oyunları gruplandırırken aile içi ilişkilerin işlendiği ve eleştirildiği oyunları *duygusal ve evcil dramlar* olarak tanımlar. Bu türdeki oyunlar, göreneklere körü körüne bağlılığı, çokevliliği, yaşlı erkeklerin genç kızlara olan ilgisini

29. Bkz. And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, s. 116-140.
30. Alemdar Yalçın, II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı, Akçağ Yay., Ankara, 2002, s. 201-202.

eleştirmektedir.[31] Dönemin yazarlarının kadına bakış açısı bu tür oyunlarda daha net görüldüğü için örnek olarak seçilen oyunlar bu gruptandır. Batılı anlamda yazılan ilk tiyatro oyunumuz İbrahim Şinasi'nin Şair Evlenmesi görücü usulü evliliği eleştiren bir metindir. İlerleyen yıllarda Ahmet Vefik Paşa'nın yazdığı *Zor Nikahı* yaşlı bir erkeğin genç bir kadın ile evlenmesi durumunu hicveder. Hüseyin Rahmi Gürpınar aynı konuyu yıllar sonra trajik bir boyutu ile *Hazan Bülbülü* oyununda ele alır. Bu metinlerde bir yandan geleneksel değerler eleştirilirken bir yandan da aşırı Batı özentisi olma durumuna şiddetle karşı çıkılmıştır.

"Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda oynanmak üzere ısmarlanmış olan"[32] *Şair Evlenmesi* oyunu 1859 yılında kaleme alınır ve ilk olarak Tercüman-ı Ahval gazetesinde 21 Ekim 1860 tarihinde yayımlanır. Şinasi, başlangıçta iki perde olarak yazdığı oyundan ilk perdeyi çıkarır ve tek perde olarak yayımlar. Oyunun Meşrutiyet'ten sonra sahnelendiğine dair bilgi mevcuttur.[33] Bazı incelemeciler oyunun Fransız etkisinde yazıldığını savunurken bazı incelemeciler olayların ve tiplemelerin yerli olduğunu savunurlar.[34] Batılı tarzda yazılmış olsa da görücü usulü evliliği eleştirmesiyle yerel bir konuya sahiptir. Aynı zamanda görmeden evlenme, büyük kız kardeşten önce evlenememe, aracı kadınların varlığı gibi konular da eleştirilir. Oyunda dönemin aydın kimliğini temsil eden Müştak Bey'in sevdiği kadın Kumru Hanım'la evlenmek istemesi ancak karşısına Kumru Hanım'ın *evde kalmış, kart, çirkin* ablasının gelmesi karmaşası işlenir. Burada başlangıçta göze çarpan eleştiri, görmeden evlenmedir. Ancak biraz daha irdelenince yanlış kişi ile evlenme ve üstelik yanlış kişinin de *yaşlı ve* çirkin olması üzerinden bir gülünç elde edildiği görülür.

> (...) oyunda yazar kadınları hiç konuşturmamış, onların düşüncelerini ifade etmelerine imkân tanımamıştır. İki kız kardeş arasında güzel-çirkin, yaşlı-genç karşıtlığı yaratarak, Kumru Hanım'ı olumlu sevgili tipine yerleştirmiş, ataerkil yapının kadın güzelliğini diğer tüm niteliklerin önünde tutarak kadını nesne kılan bakışını benimsemiştir.[35]

31. Bkz. And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, s. 110.
32. A.g.y., s. 96.
33. Şinasi, Şair Evlenmesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966, s. 34-37.
34.Bkz. Uğur Akıncı, Kalemden Sahneye - 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığı'nda Eğilimler, YGS Yay. İstanbul, 2003, s. 16.
35. Banu Çakmak, 'Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Uzanan Çizgide Osmanlıda Kadın Hareketleri, Dönemin Tiyatrosunda Kadının Temsili ve Kadın Sorunu', Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı 18, s. 67.

Öte yandan metni, yazıldığı dönem açısından ele almak gerekir. Bu yıllarda Osmanlı'da cinsiyet eşitliği fikri henüz tartışılmamaktadır. Üstelik oyun sahnelendiğinde ne oyunda oynayabilecek ne de oyunu izleyebilecek Müslüman Türk kadın yoktur. "Dolayısıyla metin, erkekler için yazılmış bir metindir ve gülünçleştirdiği kadın çirkinliği ve görmeden nikahlanmanın neden olması muhtemel hatalar(!) bir erkek meclisi esprisi olarak görülebilir."[36] Şinasi, metinde antifeminist bir bakış açısı sergilemiştir demek yerine Batılı ölçüleri baz alarak gelenekleri erkek bakışı üzerinden eleştirmiştir demek daha yerinde olacaktır. Keza Şinasi, Batılılaşmayı savunan bir yazardır ve yazılarında da bunu görmek mümkündür. Yazarın bu oyunda eleştirdiği nokta geleneksel evlilik yöntemleridir. Kadının toplum içindeki konumu ya da geleneksel değerlerin kadın üzerindeki etkileri metinde tartışılmamıştır. Kadın karakterlerin konuşmaması da bunun bir sonucu olarak düşünülebilir. Oyunda konuşan tek kadın karakter aracı Ziyba Dudu'dur. Yaşlı bir kadın olduğu için 'cinsiyetsiz' olarak görülebilecek Ziyba Dudu da yalnızca bir tipleme olarak kalmıştır. Müştak Bey, evlilikle ilgili konuşmalar yaparken evlenmek istediği kadının fikirlerini öğrenemeyiz. Kadınların da görücü usulü evliliği eleştirme ve eş seçme hakkının var olabileceği ihtimali oyunda yok sayılır. Böyle bir varsayım o dönem için mümkün değildir. Özetle oyunda kadınlar sessizliği ve iradesizliği ile temsil edilmiştir.

Bu çalışma bağlamında seçilen ikinci örnek 1879-1882 yılları arasında Ahmet Vefik Paşa tarafından Moliere'den uyarlanan *Zor Nikah*'dır. Bu tek perdelik oyunun konusu evliliklerdeki yaş farkı üzerinedir. Altmış iki yaşındaki İvaz Ağa, kendinden yaşça küçük Ziba ile evlenmek ister. Başlangıçta Ziba'dan oldukça etkilenen İvaz Ağa, zamanla şüpheye düşmeye başlar. Çünkü kadın konuşmakta ve talep etmektedir:

> ZİBA: (...) Siz karılarınızı öyle umacı gibi eve kapatan kocalardan olamazsınız. Doğruyu söyleyeyim, ben o tür zorluklara gelemem. Bir an yalnız kalsam beni bir karamsarlık, tasa basar ki anlatamam. Konuşmayı, oynamayı, toplantıları, ziyafetleri, temaşayı, kısacası her tür eğlenceyi çok severim. Arife tarif gerekmez, benim yapımda bir eşe sahip olmaktan çok fazla mutlu olacaksınız. Hiç kavgamız,

36. Belkıs, Feminist Tiyatro, s. 259.

atışmamız, dedikodumuz olmaz. Sizin hiçbir işinize karışmam; siz de umarım bana karışmazsınız. Benim düşünceme göre iki taraf da tam serbest olmalı.[37]

Aslında Ziba'nın bu düşüncelerini kadın-erkek eşitliğine dair bir manifesto olarak okumak da mümkündür. Düşünceleri döneme göre oldukça ileridir. Ancak burada yazarın tavrı önemlidir. Yazar, Ziba üzerinden bir kadın temsiliyeti kurarken amacı kadın-erkek eşitliği üzerine söz söylemek midir? Ya da kadınların bakış açısını ortaya koymak mıdır? Yoksa bu fikirlerin kaynağına yani Batı'ya bir eleştiri yapmak mıdır? Soruların cevabını almak için biraz daha beklememiz gerekir. İlerleyen sahnelerde İvaz Ağa evlenme fikrini sorgulamaya başlar. Ziba ile evlenmekten emin değildir, şüpheleri vardır. Arkadaşlarından, falcı kadınlardan fikir almaya başlar ki ilerleyen sahnelerde aldatıldığına şahit olması ile fikri netleşir. Ziba'nın sevdiği erkek Hüsrev ile buluşmasına şahit olmuştur. Ziba sevgilisine, İvaz Ağa ile parası için evlendiğinden, en fazla altı ay içerisinde ağanın öleceğine olan inancından bahseder. Bu yönü ile kurnaz ve fettan bir kadın imgesi çizer. Ziba'nın sevgilisinin olması, rahat bir yaşam sürmek istemesi, eğlenceye olan düşkünlüğü Batı hayranlığı olarak gösterilir ve bu durum eleştirilir. Aslında oyunda bir yandan evliliklerdeki yaş farkına dair bir eleştiri varken diğer yandan da kadın karakter *fettan* olarak gösterilerek Batı eleştirisi yapılmıştır. Bu oyunda da kadının, kendinden yaşça büyük bir erkekle evlenmeyi reddetmesi yahut en azından istememesi durumu yoktur. Kadın, entrikacı ve kötücül bir şekilde temsil edilmiştir.

1913 yılında aynı konuyu, evliliklerdeki yaş farkını işleyen bir diğer yazar Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. Eserlerinde genellikle alafrangalığın eleştirisi olan, bu eleştirilerini de aile ve özellikle de kadın üzerinden işleyen Gürpınar *Hazan Bülbülü* isimli oyununda da benzer konulara işaret eder. Dört perdeden oluşan oyunda yaşlı ve hasta Refi Efendi'nin kendinden oldukça genç Şahende Hanım ile evlenmek istemesi ve sonrasında dağılan ailesi anlatılır.

Oyunun en dikkat çeken özelliklerinden birisi belki de bütün kadın karakterlerin fettan olarak gösterilmesidir. Başlangıçta masum kız rolünde tasvir edilen Şahende Hanım, oyunun

37. Ahmet Vefik Paşa, *Zor Nikahı-Tabibi Aşk*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2011, s. 13.

sonunda iffetsiz olarak nitelenmiştir. Kılavuz kadın paragöz olması ile eleştirilirken hizmetçi kadınlar dedikoducu ve servet avcısı olarak gösterilirler. Refi Efendi'nin kızı Naime Hanım kıskançtır. Şahende Hanım'ın yengesi Nedime Hanım da fitneci bir kadın olarak gösterilir. Bütün bunların yanında erkekler oldukça masumdur ve yaptıkları hatalara ise yine kadınlar neden olmuşlardır. Kadın karakterlerdeki *fettan* ruh, onları baskı altına almış, onlar da ya sessiz kalıp bir kenara çekilmiş ve olayların kötüye gitmesine istemeden de olsa(!) sebep olmuşlar ya da *fettan* kadınların kuklası olmuşlardır. Sözgelimi Akif Efendi, Şahende Hanım'ın dayısıdır ve sürekli olarak karısının sözü ile hareket eden birisi olarak tasvir edilir. Karısından çekindiği için yeğenini affetmeye korkmakta ve onun yaşlı bir erkekle evlenmesine göz yummaktadır. Bir diğer erkek karakter Refi Efendi'nin ise tek suçu Şahende Hanım ile evlenmesi ve aralarındaki yaş farkını önemsemeden ona uyum sağlamaya çalışması olarak gösterilir. Giderek sağlığını kaybeden Refi Efendi'nin kızı ve damadının eve gelmesiyle birlikte kıskançlığı artar. Damadı İhsan Bey'in Şahende Hanım'a olan ilgisi, evdeki kimsenin gözünden kaçmaz. Önemli olan nokta burada İhsan Bey'in ısrarcı tavırlarıdır. Şahende Hanım'a olan ilgisine karşılık ilgi beklemekte hatta bunu zorunlu olarak görmektedir:

> İhsan Bey: Yetmişlik bir bunağı sever görünmeye uğraşıyorsunuz da beni neye sevemiyorsunuz.
> Şahende Hanım: O kocamdır. Onu sevmesem bile sever görünmeye uğraşmak vazifemdir.[38]

Oyunun sonunda Şahende Hanım yanlış anlaşılmanın kurbanı olur ve iffetsiz olarak tanımlanır. Yaşlı bir erkekle evlenmenin sonucu, dul kalmak ve *iffetsiz* damgası yemek olarak gösterilir. Genç bir kadınla evlenmek ise Refi Efendi'nin ölümüne mal olmuştur. Burada yazar, aile kurumundaki yozlaşmışlıkları Batı özentiliğine bağlayarak eleştirisini yapar. Kadının istekleri, arzuları yok sayılarak eril bir bakış sergilenir. Oyun boyunca bütün kadın karakterler, *fettan* olarak temsil edilir.

38. A.g.y., s. 292.

Sonuç

Osmanlı'daki Batılılaşma hareketinin yansımaları eğitimden hukuk alanına, gazete ve dergilerden roman ve tiyatro alanına kadar kendini göstermiştir. Batılılaşma düşüncesinin başat unsuru olarak görülen kadın, eğitilmesi ve denetim altına alınması gereken bir nesne olarak görülmüştür. Kadından beklenen bir yandan geleneksel değerlerin taşıyıcılığını yapması ve dolayısı ile de iyi bir eş - anne olması diğer yandan da eğitilerek modernleşmesidir. Aydın erkekler dergi ve gazetelerde yeni aile ve yeni kadının nasıl olması gerektiği konusunda kafayoradursun kadınlar da çıkardıkları dergilerde varlıklarını kanıtlamaya çalışmışlardır. Kadınlar, hayır kurumları ve dernekler ile kendilerini gösterebilmiş ve hak talebinde bulunabilmişlerdir. Böyle bir ortamda üretilen sanat eserlerinin tam anlamıyla eril zihniyetin tahakkümünden kurtulmuş olması elbette düşünülemez. Yine erkeklerin tekelinde olan romanlarda, özellikle de tiyatro oyunlarında kadın temsiliyeti, *iyi, makbul kadın* ve *kötü, fettan kadın* ayrımı üzerine kurgulanmıştır.

Tanzimat'tan Meşrutiyet'e tiyatroda kadın seyirci- oyuncu ve yazarın olmaması, eril zihniyetin temsilinin güçlenmesine zemin oluşturmuştur. Kadınsız bir tiyatroda kadın, tasvir edilen, tabir edilen, işaret edilen bir nesnedir. Yazılış sırası ile incelenen oyunlar arasında geçen yaklaşık elli yıl kadına bakışta en ufak bir değişimin olmadığını göstermektedir. Şair Evlenmesi'nde kadın karakterler suskunluğu ve iradesizliği ile, *Zor Nikah*ı'nda kadın karakter Batı özentiliğinden kaynaklı iffetsizliği ile, *Hazan Bülbülü*'ndeki bütün kadın karakterler de fettan yönleri ile temsil edilmişlerdir. Erkekler çoğu kez kadınların fettanlığı ile baş edememiş kurbanlar olarak gösterilmiş, yaptıkları en büyük kötülük ise duruma sessiz kalmaları olmuştur. Eril bir zihniyetin oluşturduğu metinlerdeki erkeklerin bu denli arka planda oluşu ve olayların kadın karakterlerin istemleri ve kötücüllükleri üzerinden ilerlemesi de üzerinde ayrıca durulması gereken bir konudur. Aslında bu 19. Yüzyıl edebiyatında yankılanan bir konudur, sadece bizim yazınımızda değil Avrupa yazınında da iyi niyetli, eğitimli ve masum erkeklerin aklını başından alan ve onları yıkıma sürükleyen fettan kadınların hikâyeleri anlatılır.

Kaynakça

AKINCI, Uğur, *Kalemden Sahneye - 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığı'nda Eğilimler*, YGS Yay., İstanbul, 2003.

AKSOY, Nazan, *Kurgulanmış Benlikler - Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, İletişim Yay., İstanbul, 2009.

AND, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yay., İstanbul, 2015.

AYDINGÖR, Figen, *Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006.

BAŞBUĞ, Esra D., *Resmi İdeoloji Sahnede - Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi*, İletişim Yay., İstanbul, 2013.

BELKIS, Özlem, *Feminist Tiyatro*, Mitos-Boyut Yay., İstanbul, 2015.

BERKTAY, Fatmagül, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yay., İstanbul, 2015.

ÇAKIR, Serpil, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 2013.

ÇAKMAK, Banu, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Uzanan Çizgide Osmanlıda Kadın Hareketleri, Dönemin Tiyatrosunda Kadının Temsili ve Kadın Sorunu", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, Sayı 18, İstanbul, 2011.

DURAKBAŞA, Ayşe, *Halide Edib - Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İletişim Yay., İstanbul, 2009.

GÜRPINAR, H. Rahmi, *Aşk Batağı - Hazan Bülbülü*, Atlas Kitabevi, İstanbul, 1984.

Kadınlar Dile Düşünce, (Der.) Sibel Irzık - Jale Parla, İletişim Yay., İstanbul, 2005.

KANDİYOTİ, Deniz, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar - Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Çev. Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay, Metis Yay., İstanbul, 2007.

ÖZKİRAZ, Ahmet, "İkinci Meşrutiyet Döneminde Kadın Olmak", *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 3, No 1, 2011.

PEKMAN, Yavuz, "Tanzimat Dönemi Oyun Yazarlığında Batılılaşma Olgusu", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı 14, Ankara, 2002.

SANCAR, Serpil, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti - Erkekler Devlet Kurar, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yay., İstanbul, 2012.

ŞENER, Sevda, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1999.

ŞİNASİ, Şair Evlenmesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1966.

ÜLKER, Çiğdem, *II. Meşrutiyet Dönemi Dergilerinde Kadın İmajı 1908- 1914*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yard. Doç. Dr. Dilşen İnce Erdoğan, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın, 2012.

VEFİK PAŞA, Ahmet, *Zor Nikahı Tabibi Aşk*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2011.

YALÇIN, Alemdar, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı*, Akçağ Yay., Ankara, 2002.

Türk Modernleşmesi Odağında Afife'den Macide'ye Kadın Oyuncu

Duygu Kankaytsın

> *Hayatımda mesut olduğum ilk gece... Sanatın ruhuma verdiği güzel sarhoşluk içinde idim. O piyeste güzel bir sahne vardır; ağlama sahnesi... Orada taşkın bir saadetle ağladım. Sahiden ağladım... alkış alkış alkış... Perde kapandı; açıldı, bana çiçekler getirdiler. Muharrir Hüseyin Suat Bey, kuliste bekliyormuş; ben çıkarken durdurdu; alnımdan öptü: Bizim sahnemize bir sanat fedaisi lazımdı*; işte sen o fedaisin dedi.
>
> Afife Jale

Giriş

Kadının sahnede var olması günlük yaşamdaki cinsiyet politikalarıyla yakından ilgilidir. Günlük yaşamın içerisinde erkeğin tanımlamalarına göre yaşayan kadının, sahnede de aynı perspektiften temsil edildiği görülür. Son yıllarda yapılan çalışmalar gösterir ki, kadının sahnede özne veya nesne olarak konumlanmasının kaynağında ataerkil cinsiyet kalıpları vardır.

Antik zamanlarda kadının sahnede yer almadığı bilinir. Kadın rollerinin erkekler tarafından icra edildiği ve oyunlar...

erkekler tarafından kaleme alındığı da açıktır.[1] Erkek kendi varlığının koşul ve gerekçelerini kadını sahnede icra ederek ortaya koyar. Erkek -kendi karşıtını kendisi oynayarak- kendisini var eder. Bu noktada, öznenin, kendisini karşıtı üzerinden tanımladığı, karşıtı olmadığında öznenin kendisini nasıl tanımlayacağı sorgulanabilir. Kadının erkeğin tamamlayıcısı olarak ve erkeğin gözündeki kadının imge olarak nasıl konumlandırıldığı önemlidir.

> İmgenin iki temel türü var: Kadını bağımsız, zeki hatta kahraman olarak gösteren olumlu roller ve genel olarak Orospu, Cadı, Vamp ve Bakire/Tanrıça olarak tanımlanan kadın düşmanı roller. Bu roller, oyun yazarının bakış açısını ya da tiyatro geleneğinin kadınlara bakış açısını yansıtır.[2]

Bu türden bir analiz aslında kadın ile erkeğin kamusal ve özel alan olarak günlük yaşamdaki yerleri ve bu yerlerin birbirleriyle olan politik ilişki biçimlerinin bir karşılığıdır. Bu durum Sue-Ellen Case'ın belirttiği gibi "erkeklerin kurgusu olarak toplumsal kadın" gerçeğine dayanır. Kadın Antik Yunan'da özel alan içerisinde evinin ve polis'in düzenleyicisi, çocuklarını büyüten bir anneyken kamusal alana çıktığında, yani sahneye çıkıp bedenini sergilediğinde fahişe/teşhirci olarak görülür. Ve yine Case'ın *Feminizm ve Tiyatro* adlı çalışması gösterir ki kadınların sahneye çıkması yasaklanır. Kadın rollerini erkek oyuncular kılık değiştirerek oynar. Farklı kültürlerde, farklı dönemlerde bunun sayısız örnekleri vardır.

> Beşinci yüzyılda törenler, tiyatro olarak bildiğimiz şeye dönüşmeye başladığında, kadınlar bu törenlere katılmaz olur. Kayıtlarda ne kadınların şarkılara ve danslara katılımını yasaklayan bir kanuna ne de bu değişimin tam tarihine rastlanabiliyor. Yunan ve Roma tiyatrosu konusunda hatırı sayılır bir uzman olan Margarete Bieber, "kadınların kamusal hayattan uzaklaştırılmasının" nedeninin "Atina ahlakı" olduğunu söyler.[3]

1. Bkz. Bieber'den aktaran: Sue-Ellen Case, Feminizm ve Tiyatro, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 35.
2. Sue-Ellen Case, Feminizm ve Tiyatro, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 36.
3. A.g.y., s. 38.

Bu alıntıdan da anlaşılır ki sanat ve ideoloji birbirini tetikler. Toplumsal normlar ve ahlak yasaları sanatı etkiler. Erkek egemen toplum yasalarına göre kurgulanan kadın kimlikleri sanatta, yani sahnede de kurgulanmış ideolojinin bir göstergesi olur.[4] Ataerkil aklın bakışına göre kadın bedeni çeşitli açılardan tehlikeli ve ahlak yasalarını tedirgin edicidir. İkinci Dalga Feminist çalışmalarda, kadının özel alanla tanımlandığının ortaya konması, dolayısıyla bedeninin de bu bağlamda çeşitli biçimlerde kısıtlanması, sahne üzerindeki varlığını ve temsiliyetini çözümlemekte önemli bir hareket noktasıdır.

İngiltere'de Elizabeth dönemine bakıldığında benzer bir durumla karşılaşılır. Antik Yunan'daki anlayış buraya sirayet eder. Kadın bedeni ve sesinin kamusal alanda kullanılması yine yasaktır. "Yalnızca erkeklerden oluşan tiyatronun tekrarlanmasının nedenleri, Hıristiyan geleneği tarafından asimile edilen Atina'nın politika, efsane ve kültür bileşiminin yeniden ortaya çıkmasında yatar."[5] Çünkü Hıristiyan geleneği kadını toplumsal cinsiyet kurgusu içerisinde cinsellik olarak sınırlandırır. Kadının cinselliğe indirgenmiş cinsiyet politikasına göre kamusal alanda varlığı erkek için bir tehdittir ve bedeni üzerinden görünürlüğünün baskı altına alınması gerekir.

Kuşku yok ki bunun kültürel yaşamdaki simgesel kodları da bastırılır. Edebiyat, tiyatro, felsefe, ilahiyat vb alanlarda kadın bedeni ve sesi yasaklanır. Böylelikle "cinsel tehlike" anlamı erkeğin kadın rolünü icra etmesiyle bertaraf edilmiş olur. Shakespeare metin ve uygulamaları bu temsiliyet biçimiyle sahnelenir.[6] Kadın rollerinde erkekler kılık değiştirerek cinsiyet eşitsizliğini sürdürürler. Kadın sesi ve bedeni dilin içine saklanır. Yalnızca diyaloglar cinsiyetin dilini ve sesini yansıtabilir.

Ve bu bilgiyle kendi coğrafyamıza döndüğümüzde durum değişmez. Kadın oyuncunun sahneye çıkması Müslüman kadınlar için hemen olmamıştır. Ermeni ya da Rum kadın oyuncularla birlikte Müslüman kadın sahneye çıkmaya başlar. Kadının sahneye çıkması cinsiyet eşitliği ile ilgili bir durum olmamakla birlikte bunun estetik kaygılardan kaynaklandığı söylenebilir.

4. Bkz. Özlem Belkıs, Feminist Tiyatro, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2015, s. 97.
5. Sue-Ellen Case, Feminizm ve Tiyatro, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 52.
6. Bkz. a.g.y., s. 53-54.

Çünkü Türk kadınını canlandıran gayrimüslim kadın oyuncuların aksanından kaynaklı diksiyon bozukluğu inandırıcılığı zedeler.[7] Metin And'ın araştırmaları da gösterir ki Müslüman kadın oyuncunun sahneye çıkması Darülbedayi dönemine denk gelir.[8]

Yani bizde de müthiş bir engellemeyle başlayan kadının sahneye çıkması (Afife Jale), sonra müthiş bir destekle (Macide Tanır) kadının sahnede yer almasına dönüşür. Bedia Muhavvit, Nedret Güvenç ve pek çok destek gören kadın arasından Macide Tanır sadece bir örnektir.

Tam da bu noktada 1919 yılında sahneye çıkan ilk Müslüman kadın oyuncu olarak bilinen Afife Jale, ilk çıktığı oyunda polis baskınıyla sahneden inen ve kaçan, ondan sonra bir ömür polisten kaçan ama tiyatroya daha çok yakalanan bir tiyatro tutkunudur. Macide Tanır ise, Cumhuriyetin ilanından sonra Devlet Konservatuvarı okuyup Devlet Tiyatrosu'nda kadın oyuncu olarak sahneye çıkmıştır. Bu kadar kısa sürede ne olmuş olabilir de Müslüman kadın oyuncunun sahneye çıkmasına izin verilir? Bu çalışma, bu soruyu araştırmaya odaklanmıştır.

Türk Modernleşmesi ve Dönüşümleri

Türk modernleşmesi ve dönüşümlerine Serpil Sancar'ın değindiği "ideal kadın nasıl olur?"[9] sorusundan yola çıkarak bakabiliriz. Çünkü modernleşme süreci araştırıldığında kadın meselesi öne çıkan bir konudur. Modernleşme, ulus-devlet inşasının temelini atan bir durumdur. Ulus-devlet inşası kadına erkekler gibi vatandaş olma misyonu yükler. Kadın ev içi konumunun dışında kamusal alanda ilk kez erkeklerle aynı olmamakla birlikte birtakım fırsatlar yakalar.

Ayşe Durakbaşa'nın *Türk Modernleşmesi ve Feminizm* adlı kitabında vurguladığı gibi Türk modernleşmesinin tabanını modernist erkek ve kadınların kimliklerinin toplumsal nitelik-

7. Bkz. Özlem Belkıs, Feminist Tiyatro, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2015, s. 223.
8. Bkz. Metin And, Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yay., İstanbul, 2014, s. 168.
9. Bkz. Serpil Sancar, Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti (Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar), İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 313.

leri belirler.[10] Bu aynı zamanda bir devlet ideolojisi de doğurur. Ulus-devlet inşası günlük hayatla siyasal hayatı birlikte düşünmek açısından bir yeniliktir. Bir reform niteliğinde Kemalizm, ulus-devlet inşasının Türkiye'deki yüzüdür. Kemalizm modernleşmeye giden yolda kadının kamusal alandaki yükselişi ve değerini irdeler. Bunun temeli de Jön Türklerle birlikte Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde atılır.

Jön Türkler ile birlikte II. Meşrutiyet dönemi başlar. Jön Türkler'in amacı Osmanlı toplumunu değiştirmek ve dinle olan bağından çok, ulusal köklere dayalı bir toplum modeli yaratmaktır. Çünkü dönemin genç aydınları ecnebi basındakileri okur ve Türk gazeteleri Avrupa basınına paralel olarak yürür. Abdülhamit'in imparatorluğuna karşı tamamıyla şeriatla yönetilen bir cemaat değil hem politik hem sosyal yönden milliyetçilik duygularının ağır bastığı bir politik zemin hazırlamaya başlarlar.[11]

Kadın meselesi de bu milliyetçilik duyguları kapsamında tohum verir. Erken endüstrileşme dönemi olarak bakabileceğimiz Meşrutiyet döneminde kadın meselesi demokratikleşmenin bir tür ilkesi olarak görülür. Toprağa dayalı iş gücünden fabrikalara, kırsaldan kente dönen üretim biçimleri gelişir. Elbette bu endüstrileşme toplumdaki cinsiyet ilişkileri ile politikalarını da etkiler ve hanede yahut toprakta çalışan kadın fabrikalarda çalışmaya başlar.[12] Bu çalışma biçimlerinde ne yazık ki erkeklerin elde ettiği haklarla kadınlar aynı hak ve eşitliklere sahip değildir. Kadının ev içinde çalışmasının yanı sıra, fabrikadaki çalışma emeğinin karşılığı da ucuzdur.

Aslında Meşrutiyet döneminin reformcu erkekleri Batı dünyası ile uyum sağlamak istemişlerdir. Bu anlamda da modernleşmenin en temel ilkesi kadınların eğitilmesi ve kamusal alanda çalışma hayatına girmeleridir. Böylece ilk modernleşme ailede başlamış olur. Modern aile modern toplumu da doğurur. Bu konuda Serpil Sancar, Taşkıran'dan şöyle aktarır:

10. Bkz. Ayşe Durakbaşa, Halide Edib (Türk Modernleşmesi ve Feminizm), İletişim Yay., İstanbul, 2014, s. 113.
11. Bkz. Şerif Mardin, Türk Modernleşmesi, İletişim Yay., İstanbul, 1992, s. 97-98.
12. Bkz. Serpil Sancar, Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti (Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar), İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 28-32.

> Dönemin önemli entelektüellerinden Ahmet Ağaoğlu 1901'de daha Kafkasya'dayken yazdığı İslamiyette Kadın adlı kitapta kadınların geri kalmasının nedeninin din değil, toplumsal koşullar olduğunu savunmuştu. Ağaoğlu, Müslüman milletlerin medeni milletler arasına girebilmesi için kadın anlayışında köklü bir değişim yapması gerektiğini vurgulamıştı.[13]

Buradan anlaşılacağı üzere medeniyet diye bahsedilen modernleşme düşüncesi kadın anlayışında köklü bir değişiklikle sağlanabilir. Bu konuda da dönemin reformcu entelektüel erkekleri kadınların hem münevver hem de ev kadını olmalarını isterler. Özellikle Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra ulus-devlet zihniyetinde Kemalizm'in de öngördüğü şey kadının erkekle eşit vatandaşlık statüsüne taşınmasının gerekliliğidir. Bir tarafta geleneksel kadın algısı, öte tarafta modern kadın algısı arasında bir zıtlık yaşanır.

Milliyetçilik başlığı altında modernlik ve muhafazakârlık bir aradadır. Türk modernleşmesi için devleti koruma ve bir çatı altında birleştirmenin gereği Durakbaşa'nın dediği gibi "kadınların kurtuluşu"ndan geçer. Cumhuriyetle birlikte de Türkiye'nin modernist kuşağı en çok kadınların kamusal hayata geçmesini ister. Çünkü Türkiye'nin hem siyasal hem de idareci kadrosu yalnız erkeklerden oluşmaktadır.[14] Kadınlar, erkekler gibi modern bir kimlik ve vatandaş olma misyonu için eğitim ve öğretim görmek zorundadır. Peki kadın, bu erkek imajı içinde ne kadar ve nasıl kendisini var edebilir? Kadının eğitim ve öğretim görmesi ulus-devlet ideolojisinin bir parçası değilse nedir?

Durakbaşa'nın dediği gibi Kemalist rejimle birlikte kız çocukları eğitim görmekte ve öğretmen okullarında meslek sahibi olmaya başlamaktadır. Kadın ev içinden kamusal alana geçer. Peki bu cinsler arası eşitlik ne düzeyde bir eşitliktir? Ulus-devletin sorumluluk ve ideallerini sırtlanmak dışında kadın gerçekten kamusal alana çıkmış mıdır? Üstelik kadın ev içi sorumluluklarını, yani ev işi, yemek, çocuğa bakma vb işlerini yürütürken aynı anda dışarıda çalışan bir özne değil midir? Dahası kadın tüm bu projenin bir taşıyıcısı olarak cinselliğini tamamen kaybetmemiş midir?

13. A.g.y., s. 87.
14. Bkz. Ayşe Durakbaşa, Halide Edib (Türk Modernleşmesi ve Feminizm), İletişim Yay., İstanbul, 2014, s. 125-126.

Kadın kamusal alana çıktığı andan itibaren devlet ideolojisine göre giyinen ve onun öngördüğü davranışlara istinaden davranan/eyleyen bir öznedir. Cumhuriyet döneminin kadın öğretmenleri cinselliklerini örten kıyafetler giyer. Böylece ev içindeki müşfik anne ve eş kimliği kamusal alana çıktığında zedelenmez. Kadın çocuklarını yetiştiren bir anne olmanın ötesinde toplumun geleceği için kamusal alanda çalışma hayatına da eşlik eder. Serpil Sancar'ın deyişiyle "modern Türk kadını kimliği, eşit vatandaşlık statüsünden çok, Türk milli ve modern kimliğini dünyaya gösteren bir kültür göstergesi ve kültür farklarının sınırlarını temsil eden sembolü olmaya dayanır."[15]

Sancar *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti (Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar)* adlı kitabında Türk modernleşmesinin çelişkisini, yani kadının modern kimliğinin devlet ideolojisinin bir gereksinimi olarak sağlandığının örneklerini uzun uzun anlatır. Buraya uygun düşen bir örneği Işık Özel'den verir:

> 1930'larda kadınların erkekler gibi okutulması konusunda geniş bir görüş birliğine varılmış görünüyor. Ama iş kadınların erkekler gibi çalışabilmesine gelince hemen sınırlar, engeller tanımlanmaya başlanıyor. Tan gazetesinde Ahmet Emin Yalman'ın 1937'de yazdığı bir yazıda üniversitelerde kızlarla erkeklerin aynı şekilde eğitileceğini ve kızların yarının alimleri olması gerektiğini belirttikten sonra " gezmek, görmek, tabiat aleminde araştırmalar yapmak hususunda erkekler kadar müsait vaziyetleri yoktur. Kadınlar tabii ki belirli bazı mesleklerde başarılı olurlar. Öğretmenlik gibi..." diyor.[16]

Afife Jale:
Türk Tiyatrosu'nda Ateşi İlk Yakan Kadın

Afife Jale 1902'de İstanbul'da Şehzadebaşı, Direklerarası'nda dünyaya gelir. İstanbul Kız Sanayi Mektebi'nde eğitim görür. O sıralarda tiyatroyla yakından ilgilenmeye başlar. Osmanlı tiyatrosunun meraklı seyircilerinden biridir. Darülbedayi'nin 10 Kasım 1918'de tiyatro kursları için açtığı sınavı kazanır. Bu sınavda kabul edilen beş kadından biridir. Bu arada Müslüman kadının sahneye çıkması halen yasakken, Darülbedayi sadece kadınlara özel gösterilerde oynayacakları şartıyla Müslüman

15. Serpil Sancar, Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti (Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar), İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 112.
16. A.g.y., s. 118.

kadınları bünyesine alır. Afife 1920 yılına kadar oyun provalarına katılıp sahneye çıkamaz.[17]

Tam da Cumhuriyet'in kurulmasına üç yıl vardır. Yeni rejimin gelmesine çok az zaman kalmıştır. Jön Türkler'in modernleşme çabaları içerisinde batılı yaşam biçimi ön plandadır. Jön Türkler kendi ulusal bağımsız kimlikleri için, yani kendi dil, bayrak, din ve bir çatı altında birleşme meselesine dayanan ilkeleri için kadınların erkeklerle birlikte mücadele etmesi gerektiğini düşünürler. Ancak kadınlar da erkeklerle birlikte olursa, yani ulusal kimlikleri için çalışırsa, bağımsızlıklarını kazanacaklarını bilirler. Bu durum önce devleti tek çatı altında toplamak, sonra da gelecek nesillerin eğitimli ve kültürlü hareket etmeleri açısından önemlidir.

Peki modernleşme, yani aydınlanma seviyesi kadını her konuda erkekle aynı hak ve özgürlüklerde birleştirmiş midir? Mesele kadının özgürlüğü değil, erkeğin özgürlüğü, daha genişletecek olursak ulusun özgürlüğü olduğu için kadınla erkek aynı hak ve özgürlüklere sahip olamaz. Kadının vatandaş olma misyonu ulus-devlet için yeterlidir. Bundan fazlası olduğunda, örneğin tiyatroda, kadın sahneye çıkıp bedeniyle sanat icra edemez. Çünkü kadın aynı zamanda erkeğin ve devletin namusunu temsil eder. Peki Afife Jale sahneye çıkarsa ne olur? Vasfı Rıza Zobu'nun Cumhuriyet gazetesine verdiği röportaj şöyledir:

> -O zaman Afife Jale çok az oynadı demek ki?
> -Bir defa...
> -Bir defa mı?
> -Bir defa oynadı. Yazdılar mazdılar... Kadıköy'de oynadı. İkinci sefer tekrar Kadıköy'de oynama planı yapıldı. O gece basıldık. Kadın mahremdir, oynaması yasak ya... Oranın Kadıköy'ün merkez memuru, koyu mutaassıp biri, bana dedi ki... Bana demedi, orada bağırıyordu, ortada... Avradımı sahnede görmüş gibi oldum falan diye... Avaz avaz... Avradı yani karısı gibi görmüş kadınları, namusuna dokunmuş. Biz de öyle ortada dolaşıp duruyoruz, sesimizi çıkarmadan. İkinci perde açılırken, polisler geldiler. Biz bir iki kişi... Halide Fahri... Ben varım, bu gene şair, muharrir var. Biz Afife'yi tiyatronun arka kapısından kaçırdık. Yayan gidiyoruz. Bir araba, Kadıköy'ün tek atlı arabası. Afife'yi onun içine koyduk. Üsküdar'a kaçırdık.[18]

17. Bkz. Özdemir Nutku, "Köhne anlayışın kurbanı: Afife Jale", Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özgür Yay., İstanbul, 1999, s. 180.
18. Selma Selçuker, "Afife Jale'nin Dramı", Cumhuriyet Gazetesi, 1991.

Dönem itibarıyla sahnede gayri Müslim kadınlar yer alır. Müslüman kadınlar tiyatroda ancak seyirci olabilirler. 1920 yılında Darülbedayi, Hüseyin Suat'ın *Yamalar* adlı oyununu Kadıköy'deki Apollon Tiyatrosu'nda sahneler. Bu oyunda Emel adlı rolü oynayan Eliza Benemenciyan yurtdışına gittiği için bu role Afife seçilir. "Jale" takma adıyla 22 Nisan 1920 tarihinde Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıkar. Afife Jale'nin sahneye çıktığı gece tiyatroya gelen polis, tiyatro yöneticilerine Müslüman oyuncu oynatmamaları konusunda uyarıda bulunur. Bu uyarıya rağmen Afife Jale bir hafta sonra *Tatlı Sır* oyununda da yeniden sahneye çıkar. Aynı tiyatronun oyuncularından Kınar Hanım (Sıvacıyan), polisin tutuklamak istediği Afife Jale'nin kaçmasına yardım eder.[19]

Daha sonra Ahmet Nuri Bey'in yazdığı *Odalık* adlı oyunda da rol alan Afife Jale polis baskınından gene yakalanmadan kaçar. Bu defa polis sadece Darülbedayi yöneticileri Celal Sahir ve Hüseyin Suat'ı tutuklar.[20] Modernleşme sürecinin eşiğinde sahneye çıkan ilk Müslüman kadın olan Afife'nin yaşadığı zorluk ve mücadelesine ilişkin şu bilgiler de mevcuttur:

> Hayatımda mesut olduğum ilk gece... Sanatın ruhuma verdiği güzel sarhoşluk içinde idim. O piyeste güzel bir sahne vardır; ağlama sahnesi... Orada taşkın bir saadetle ağladım. Sahiden ağladım... alkış alkış alkış... Perde kapandı; açıldı, bana çiçekler getirdiler. Muharrir Hüseyin Suat Bey, kuliste bekliyormuş; ben çıkarken durdurdu; alnımdan öptü: Bizim sahnemize bir sanat fedaisi lazımdı; işte sen o fedaisin dedi (Turgut, 1998: 271).
>
> (...) birinci perdeyi oynadım. O sırada perde arasında bir gürültü işittim; bir polis gelmiş. Kadıköy Merkez memurunun emriyle beni tevkif edecekmiş. Olmaz demişler, o zorla götürürüm demiş. Dışarıda Hüseyin Suat Bey'le İbnürrefik Ahmet Nuri Bey onu lafa tutuyorlarmış. Kınar (Sıvacıyan) geldi, bunları haber verdi. Orada genç erkek arkadaşım vardı, o elimden tutarak makine dairesine indirdi, oradan bahçeye çıkıp kaçtık.[21]

19. Bkz. Özdemir Nutku, "Köhne anlayışın kurbanı: Afife Jale", Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özgür Yay., İstanbul, 1999, s. 180-181.
20. Bkz. A.g.y., s. 181.
21. Refik Ahmet Sevengil, Meşrutiyet Tiyatrosu, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1968, s. 304.

1921'de Dahiliye Nezareti'nin (İçişleri Bakanlığı) bir bildirisiyle Müslüman kadınların sahneye çıkmaları kanunen yasaklanır. İstanbul Belediyesi 27 Şubat 1921 günü bu bildiriyi Darülbedayi Yönetim Kurulu'na gönderir. Afife Jale Darülbedayi kadrosundan çıkarılır.[22] Uğruna ailesini de terk ettiği tiyatronun kapısı yüzüne kapanır. Tiyatronun yasak olduğu bir dönemde sahneye çıkmasıyla Afife bir devrim gerçekleştirir. Müthiş bir yasaklama, tiyatroyu basma, oyundan kaçma-kaçırılma durumları içerisinde Afife Jale, Türk Tiyatrosu'nda ateşi ilk yakan kadındır. Bir de tiyatro yapmasına izin verilseydi Afife Jale neler yapacaktır!

> Soru- Afife Hanımın tiyatroya girişini ailesi nasıl karşıladı?
> Yanıt- Vallahi, şaşırdık kaldıktı; bu kadar asil, bu kadar mazbut bir ailenin kızı nasıl tiyatrocu olur diye, hayretler içindeydik. Çok öfkelendik ve Afife ile selam sabahı kestik. Hiç konuşmadık. Sadece annesi Medhiye Hanım onu hiç yalnız bırakmadı. Çok sefalet çektiler. Ama Medhiye Hanım turnelerde bile onunla birlikteydi.
> (...) Polis baskınında, çok korkmuş ve sancılanmış. Doktor onu teskin etmek için morfin vermiş, uyutmuş. Ondan sonra da morfine alıştı. Burhanettin beyle turneye çıktığında halk galeyana gelmiş. Anne de yanında. Afife korkuya kapılıp yine hastalanmış, yine morfin yapılmış. İşittiğime göre bundan sonra Anadolu turnelerinde 'Marika' adını kullanmış.[23]

Sanatçı yaşadığı ağrılı ve sıkıntılı günler neticesinde doktor tavsiyesiyle ağrılarını durdurmak için kullandığı morfine bağımlı hale gelir ve tiyatroyu bırakmak zorunda kalır. Sahneye çıkamayışını dindiren tek şey morfin olur. Vasfi Rıza Zobu'nun önerisiyle Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatırılarak tedavi görür. Bir müddet sonra da Balıklı Rum Hastanesi'nde 24 Temmuz 1941'de vefat eder. Vasfi Rıza, Afife Jale'nin son günlerinin canlı tanığıdır.

> (...) Aradım, buldum, Şehzadebaşı'nda yangın yerinde, bir tek ev kalmış, harap, onun ikinci katında, kapısı filan açık... Ses seda yok... Yerde. Bir kilim mine serilmiş, üstünde yatıyor. Bir mahluk, kıvrılmış oracığa... Yırtık pırtık bir örtünün altında Afife Jale... O güzel kadın, kurumuş iskelet olmuş. Tanınmayacak halde. Yanına gittim.

22. Bkz. Özdemir Nutku, "Köhne anlayışın kurbanı: Afife Jale", Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu, Özgür Yay., İstanbul, 1999, s. 182.
23. A.g.y., s. 183-184.

(...) Kim mi bakıyordu? Bakan makan yoktu. Öyle yaşamaya çalışıyor, örtünün altında. Döndüm tiyatrodakiler de çok üzüldü tabii. Bir kere daha gittim, artık beni tanımıyordu. Benim yapacağım tek şey bunu buradan kaldırıp iyi bir yere yatırmak.[24]

Muharrir Hüseyin Suat Bey'in deyişiyle sahnelerin, yani Türk tiyatrosunun, sahneye çıkan ilk Müslüman kadın oyuncusu olarak Afife Jale bir sanat fedaisidir. Hem de bu uğurda hayatını erken yaşta kaybedecek ve kısacık hayatını sefaletle geçirecek kadar bir sanat fedaisidir. Peki Türk modernleşmesinin geçiş aşamasında Afife Jale ve Türk tiyatrosu için neler olmuştur? Cumhuriyet'in ilanıyla Müslüman kadının sahneye çıkması kolaylaşmamış mıdır? Peki biraz daha geç doğmuş olsaydı Afife Jale, Cumhuriyet'in ilanından sonra sahneye çıkmaya başlayan bir Müslüman kadın olsaydı, Afife Jale yahut Türk tiyatrosunun yolu nasıl değişirdi acaba?

Macide Tanır: "Tiyatronun Cadısı"

Macide Tanır 1922'de dünyaya gelir. Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro ve Opera Bölümü'nden sınıf atlayarak üç yılda mezun olur. 1943'te Devlet Tiyatrosu'nda çalışmaya başlar. 1985 yılına kadar sahnelerde kalır. Tiyatronun dışında sinema ve dizi oyunculuğu da yapar. Tanır, Cumhuriyet tarihimizin en önemli kadın oyuncularındandır.

Tanır, günün yirmi dört saatini tiyatro, ev ve kitaplar arasında geçirir. Bu yüzden kendisinin deli olduğunu düşünür. Macide Tanır sahnelere adanmış bir hayat ve Cumhuriyet'in kız çocuklarındandır. *Tiyatronun Cadısı* adlı kendi anılarını anlattığı kitabında Cumhuriyet çocuğu olmaktan gurur duyduğunu dile getirir. Atatürk'ün kadınlara verdiği haklardan dolayı onu çok sever ve ona şiirler yazar.[25] Sevda Şener de *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Tiyatrosu* adlı kitabında Cumhuriyet Türkiyesi'nin tiyatrosuna değinir. Atatürk'ün Cumhuriyeti ile Müslüman Türk kadını artık sahnededir.

24. Selma Selçuker, "Afife Jale'nin Dramı", Cumhuriyet Gazetesi, 1991.
25. Bkz. Macide Tanır, Tiyatronun Cadısı, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001.

> Darülbedayi sanatçılarının 31 Temmuz 1923 günü akşamı Mustafa Kemal'in huzurunda temsil ettikleri İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Ceza Kanunu uyarlamasında, büyük önderin uyarısına uyarak Bedia Muhavvit de rol almıştır. Böylece Cumhuriyet'le birlikte tutucu direnişe karşı iki önemli zafer birden elde edilmiş olur. Daha dört yıl önce İzmir'de Sportting Klüp'te, Türk kadınının topluma katılmasını sağlamak amacıyla düzenlenen, erkeklerin eşleriyle birlikte izleyecekleri gösteri, tutucu çevrelerin engeliyle karşılaşmışken, kadınlarla erkekler bir arada tiyatro seyredebiliyor, 1920'de sahneye çıktığı için hakkında kovuşturma açılan, Darülbedayi kadrosundan attırılan Afife Jale'den sonra, bir Müslüman Türk kadını sahneye çıkıyordu.[26]

Müslüman Türk kadınının sahneye çıkmasında, Mustafa Kemal'in tiyatroya ve tiyatro sanatçılarına ilgi göstermesi ve çevresindekilere sanata önem vermeleri konusundaki telkinleri mühimdir. Cumhuriyet Türkiyesi'nin kuruluş döneminde sanatın desteklenmesi ve bir kültür politikası olarak benimsenmesi Devlet Başkanı'nın tiyatro sanatçılarına değer verdiğini gösterir.[27] Afife Jale'nin yaşadığı mücadele ve zorluklardan çok kısa bir süre sonra Cumhuriyet Türkiyesi'nde böylesine bir gelişmenin olduğuna dair Vasfı Rıza Zobu'nun anılarına yeniden bakmak gerekir:

> O devirlerde turneye çıktığımız zaman, konduğumuz şehrin evvela valisini, sonra da belediye reisini ziyaret etmek adetti. Ondan sonra da polis müdürüne gidilerek, ahvalimizden bahsedilir, o vakit piyesler sansüre tabi olduğundan, eserlerin listesi verilir, mühürlenip tasdik ettirilirdi. (...) Derken polis müdürünün karşısına çıkınca Raşit Rıza da, bende de bir şaşkınlıktır peyda oldu. Trabzon polis müdüriyeti makamına girip usulen yerden selamı çakarken, karşımızda Kadıköy'ün, Afife vakasındaki o mutaassıp merkez memurunu görmiyelim mi? (...) Ben kendimi şaşkınlıktan toparlamaya çalışırken, lafa polis müdürü başladı: 'Bu yaptığınız memleket işidir' dedi. 'Hele heyetiniz içinde Türk kadınlarının da bulunuşu takdire şayandır.' (...) 'Bu şehirde yapacağınız ikinci bir hizmet daha sizi bekliyor. O da temsillerinizi kadınlara ayrı, erkeklere ayrı olarak değil, İstanbul'da olduğu gibi, karışık olarak yapmanızdır.'[28]

26. Sevda Şener, Cumhuriyetin 75 yılında Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, s. 61.
27. Bkz. A.g.y., s. 92.
28. Vasfi Rıza Zobu, O Günden Bugüne, Milliyet Yay., İstanbul, 1977, s. 131-132.

Görüldüğü gibi şaşırtacak değerde kısa sürede önemli bir değişim yaşanmaktadır. Macide Tanır da Atatürk'ün açtığı bu yoldan faydalanabilmiş bir Cumhuriyet kız çocuğudur. Macide babasından eğitimi için özellikle sanatçı olması açısından destek görür. Bu gördüğü destekle tiyatro okumaya gider. Elli yıldan fazla sahnelerde yer alır. Tanır'a Devlet Sanatçısı unvanı verilir. Emekli olana kadar da sahnelerde oyunculuğunu yapar. Ama emekliliğiyle oyunculuğu son bulmaz. Özel tiyatrolara, sinemaya ve dizilere başlar. Macide Tanır bir rol oynamadan yaşayamayacağını bilir. Kendi deyimiyle "tepesindeki sanatçı Macide" buna izin vermez. Uzun soluklu oyunculuk hayatının temelinde Kemalist Cumhuriyet ideolojisi ve buna bağlı aile içi yaşamı önemlidir.

> Kemalist kadın kimliğinin kuruluşunun bir başka boyutu da, mükemmeliyetçi Kemalist erkekler ve bu babaların, kızlarını örnek Cumhuriyet kızları olarak yetiştirme arzularıdır. Kemalist aile reisleri bir yandan aile şerefleri konusunda son derece titizdirler, ailedeki kadınların giyim ve davranışlarının geleneksel cinsel ahlak kurallarını gözetmesini isterler; bir yandan özellikle kızlarının modern bir eğitim almasını ve iki cinsin birlikte sosyalleştiği, eğlendiği ortamlara kendi karıları ve kızlarıyla katılabilmeyi, onların bu ortamlara uyum sağlayabilmesini isterler.[29]

Afife'den Macide'ye Son Söz...

Osmanlının son dönemini yaşayan Afife Jale, Cumhuriyet Türkiyesi'ne geçiş aşamasında hâlâ geleneksel aile düzeni ve din baskısı altında olsa da ilk Müslüman Türk kadını olarak sahneye çıkar. Böylece Türk Tiyatrosu'nda kendisinden sonraki kadınların yolunu açmış devrimci bir kadın oyuncu niteliği taşır. Nitekim araştırmalar da gösterir ki Cumhuriyet Türkiyesi'nde Atatürk'ün kadının sahneye çıkması konusundaki hassasiyeti buradan gelir.

Cumhuriyet Türkiyesi'nin ve Kemalist ideolojinin önerisiyle kadınlar sahneye çıkmaya başlar. Cumhuriyet tiyatrosunun en önemli kadın oyuncularından ve kendisini tarihe yazdıran kadınlardan birisi Macide Tanır'dır. Afife Jale (1902) ile Maci-

29. Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu, 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1998, s. 47.

de Tanır (1922) arasında ne yüz yıl ne de elli yıl vardır. Sadece yirmi yıl arayla doğarlar. Bu kısacık süre içerisinde böyle bir değişikliğin yaşanmasının sebebi çok açıktır. Kadının sahneye çıkması kadına verilmiş bir hak ve özgürlük değil modernleşme projesinin bir gerçeği ve parçasıdır. Bu uğurda kadın da sahneye çıkabilir.

Yani Türkiye Cumhuriyeti kurulacak ve modernleşme yaşanacaktır. Cumhuriyet kurulmadan önce yapılan pek çok şey yasaklı yahut engellidir. Buradaysa amaç gerçek anlamda kadın meselesi yahut kadın-erkek eşitliği değil, ulus-devletin bekası ve geleceğidir. Cumhuriyet de modernleşmenin bir parçası olarak kurulmuş ve bu anlamda kadın meselesini önemsemiştir. Sonuç: Afife Jale'nin tüm mücadelelerine rağmen tiyatro yapması yasaklanır ve kötü bir biçimde hayatı son bulur, Macide Tanır ise Cumhuriyet'in kız çocuğu olarak tiyatro okuyabilir, Devlet Tiyatrosu'nda çalışabilir ve Devlet Sanatçısı unvanı alabilir.

Kaynakça

And, Metin, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yay., İstanbul, 2014.

Belkıs, Özlem, *Feminist Tiyatro*, Mitos Boyut Yay., İstanbul, 2015.

Case, Sue-Ellen, *Feminizm ve Tiyatro*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2010.

Durakbaşa, Ayşe, *Halide Edib (Türk Modernleşmesi ve Feminizm)*, İletişim Yay., İstanbul, 2014.

Hacımirzaoğlu, Ayşe Berktay, *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 1998.

Mardin, Şerif, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yay., İstanbul, 1992.

Nutku, Özdemir, "Köhne anlayışın kurbanı: Afife Jale", *Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu*, Özgür Yay., İstanbul, 1999.

Sancar, Serpil, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti (Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar)*, İletişim Yay., İstanbul, 2012.

Selçuker, Selma, "Afife Jale'nin Dramı", *Cumhuriyet Gazetesi*, 1991.

Şener, Sevda, *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.

Sevengil, Refik Ahmet, *Meşrutiyet Tiyatrosu*, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul, 1968.

Tanır, Macide, *Tiyatronun Cadısı*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001.

Zobu, Vasfi Rıza, *O Günden Bugüne*, Milliyet Yay., İstanbul, 1977.

"Sanatçıyım ben... de"

Nazlı Eda Noyan

Bildiğin Yerden Başlamak

"Her sanatçı fırçasını kendi ruhuna batırır
ve kendi doğasını resmeder."
Henry Ward Beecher

Ben, kadınlarla dolu bir ailede büyüdüm. Anaerkil bir çevrede kadın hikâyeleri dinledim, başarılarına tanık oldum. Bir gün evimin dışında duyduğum hikâyelerin erkekler tarafından, erkeklere anlatılan, erkek hikâyeleri olduğunu fark ettim. Nedenini merak ettim. Yıllar sonra yurtdışında bir müzede kızım için kitap ararken, doktorasını sanat tarihi alanında yapmış ve güzel sanatlar mezunu bir sanatçı olarak, Monet, Picasso ve Degas gibi önemli (ve ne yazık ki sadece erkek) sanatçıları konu alan çocuk kitapları dikkatimi çekti. "Neden bizim sanatçılarımız hakkında

böyle kitaplar yok?" diye bir düşünce aklıma düştü. Daha sonra bu soru bir temenniye ve benim için daha da anlamlı ve önemli bir amaca dönüştü. Çünkü bu kez bir kadın ve iki kız çocuğu olan bir anne olarak hassasiyetimle kadın sanatçılarımızın yaşam hikâyelerini araştırdım. Okudukça düştüğüm hayret, merak ve heyecan, tarihimizde gölgede kalmış ya da hiç ortaya çıkmamış kadın rol modellerini irdeleyen çalışmalara olan ihtiyacımızı anlamamı sağladı. Çocuklar ve aileleri için Türkiye'nin kadın sanatçılarını ele alan ve aynı zamanda bu sanatçıların ürün verdikleri disiplin olan resim sanatına dair bir seri yapmaya karar verdim. Bu metin, *Nar'ın Sanat Günlüğü*[1] isimli her biri 36 sayfalık altı kitaptan oluşan çocuk kitabı serisinin yapım amacı ve sürecine dair bir değerlendirmedir.

Sanatın Yarım Tarihi ve "Diğer" Yarıyı Anlatmak

Doğal yaşam kendine has eşsiz bir dengeye sahipken, insan elinin değdiği yerlerde dengesizlik kendini hissettiriyor. Tarih yazımı da bu alanlardan biri. Tarihimiz adeta "yarım kalmış". Projenin cevap aradığı sorulardan birkaçı da sanat tarihimizin "eksik olan diğer yarısındaki" isimlere dair: Sanat geçmişimizde sanatçı kimlikleri ile var olabilen, üretken, yetenekli, öncü ve ilklere imza atmayı başarmış kadın ressamlar kimler? Sanat tarihimizin gölgede kalmış bu yarısına ışık tutmak ve bu yolla alternatif bir sanat tarihi anlatısı geliştirmek mümkün mü? Hedef okur kitlesi olan çocuklar ve ailelerine, tarihi kişilikleri ve sanatı anlatmak neden önemli? Peki bu tarihi çocuklar ve ailelerine ilginç ve anlaşılır kılarak nasıl anlatabiliriz? *Nar'ın Sanat Günlüğü* Serisi, büyük kızım Nar'ın ismi ve karakterinden esinlenilerek yaratılan 7-8 yaşlarında bir kız çocuğunun Türkiye'den öncü kadınlarla yaşadığı keşif ve maceralara dayanır. Kitap fikrini tetikleyen başlıca unsurlar, güzel sanatlarda lisans eğitimim, sonrasında sanat tarihi doktoram sırasında okuduklarım, gündelik hayat pratiklerinin içinde deneyimlediklerim ve şahit olduklarımdır. Ayrıca, İstanbul Modern, 16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında düzenlenen *Hayal ve Hakikat - Türkiye'den Modern ve*

1. Nazlı Eda Noyan, Nar'ın Sanat Günlüğü 1: Benim Portrem, Nar'ın Sanat Günlüğü 2: Cesur Kâşifler, Nar'ın Sanat Günlüğü 3: Neşeli Atölye, Nar'ın Sanat Günlüğü 4: Prensesin Renkleri, Nar'ın Sanat Günlüğü 5: Sihirli Kanatlar, Nar'ın Sanat Günlüğü 6: Küçük Yıldızlar, Eğlen Öğren Yay., İstanbul, 2016.

Çağdaş Kadın Sanatçılar Sergisi, 8 Haziran 2012'de Osmanlı'da kadın müzisyenlerin eserlerini dinlediğim *40. İstanbul Müzik Festivali Müziğin Kadın Kahramanları Konseri*, İstanbul Kadın Müzesi, Sabancı ve Koç Üniversiteleri ortaklığı ile 28-30 Kasım 2013'te *Semiha Es-Uluslararası Kadın Fotoğrafçılar Sempozyumu* ve bu sempozyum çerçevesinde Semiha Es'in çalışmalarının ilk kez sergilendiği İkinci Göz: Türkiye'den Kadın Fotoğrafçılar *Sergisi*, Aralık 2015-Şubat 2016 Salt Galata'da yer alan *Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı* sergisi bu alandaki eksikliğimizi görmemi sağlayan örneklerdir. Sabiha Rüştü Bozcalı sergisinin ardından bir tasarım yüksek lisansı öğrencisi olan Songül Karakoç tarafından yapılan yorumu burada paylaşmak isterim:

> Klasik bir cümleyle... Buralarda kadın olmak zor, üreten, çalışan, yaratan kadın olmak çok çok daha zor, her geçen gün daha iyi anlıyorum. Sabiha Bozcalı 90 yıllık ömrü boyunca dört dörtlük bir eğitim almış, muhteşem resimler yapmış ve karikatürler çizmiş. Bunların yanında gazetelere reklamlar çizip, logolar tasarlamış ve biz bu ismi bu zamana kadar duymamışız, okumamışız. Bu işler bu zamana kadar açığa çıkmamış adeta gömülmüş. Zihnimde bir bulanıklıkla, içimde de bir buruklukla ayrıldım sergiden.[2]

Yukarıda okuduklarınız beni hayrete düşüren hayatlara ve başarılara sahip kadınlarımızı düşünerek kitapçıların çocuk kitapları bölümünde hissettiklerimle eştir. Son yıllarda Türkiye'de açılan müzeler, galeriler, sanat fuarları, müzayedeler çağdaş sanat alanına artan ilginin göstergeleri olsalar da çocuk kitapları bu ilerlemeyi ne yazık ki fazla takip edemedi. Bu nedenle, söz konusu sanat tarihi olunca ve kapsamı kadın sanatçılarımız olarak netleştirmişken, projenin üstlendiği misyon nedeniyle yanlış bir adım atmak, seçkiyi doğru konumlandırmamak en büyük endişem oldu. Sağlam şekilde ilerlemek için proje konusunda danışmak üzere ilk etapta iki isimle iletişim kurdum: İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Doktora Programı eski program koordinatörü ve tez danışmanım Prof. Dr. Ayla Ödekan ve İstanbul Kadın Müzesi Küratörü Meral Akkent. Akkent bir eposta iletisinde Hollanda'da kurulmuş ikinci müze olan FemArtMuseum'ın kuruluş amacını yazarak kitabın çizgisine olan inancımı pekiştirdi:

2. Songül Karakoç, Facebook paylaşımı, Şubat 2016.

> Dünya müzelerinde sergilenen sanat eserlerinin sadece %4'ü kadın sanatçılara ait, kadın sanatçıların eserlerinin müzelere kabulü neredeyse olanaksız, dünyada binlerce müze erkek tarihi ve erkek sanatını sergilemekteyken kadın sanatını sergileyen sadece birkaç müze bulunmakta. Hollanda'da ise bu türden bir tek müze bile yok. FemArtMuseum bu durumu değiştirmek istiyor.[3]

Her iki isim ile görüşme ve yazışmalarım neticesinde kitapta yer alacak sanatçıları belirlemek ve kitapların iskeletini oluşturmak kolaylaştı. Sorasında projeye destek olan diğer önemli isim, ben de dahil olmak üzere özellikle kadın sanatçılar ile pek çok önemli proje gerçekleştirmiş Beral Madra'ydı. Nihayetinde, *Nar'ın Sanat Günlüğü*'nde yer verilen sanatçı ve eserler seçilirken, Türkiye'de görsel kültür oluşumuna katkıları, sanatsal ve yaratıcı etkileri, estetik duyarlılık, bilginin oluşturulması ve geliştirilmesine olanak sağlamaları önemsendi. Ayrıca, sanatçıların sanatçı olma yolunda yaşadıklarına, azimlerine, eser ve duruşları ile en güçlü temsil ettikleri kavramlara bakıldı. Dünyaca tanınmak değil uluslararası standartlara göre işini yetkin yapabilme, ilk ya da öncü olma kriterleri temel alındı. Kitaplarda yer alacak sanatçılara dahil olmasını istediğim ancak yazılı ve görsel olarak hakkında tatmin edici düzeyde kaynağa ulaşamadığım için dışarıda bırakmak zorunda kaldığım sanatçı Şükriye Dikmen oldu. Seçkideki sanatçıların bir şekilde ekonomik ve öğrenim imtiyazları olsa da, yaratma süreçleri ve ürünleri farklılık gösterse de otoritenin her türlüsüne başkaldırmaları ve Şeyda İşler'in *Anti-prenses Serisi*'nde[4] yer alan kadınlar için yazdığı gibi "bir şeyler yapmak için harekete geçmiş, dünyayı başka türlü anlamaya çalışmış, engelleri aşmış ve zamanın ötesinde eserler bırakmış"[5] olmaları önemsendi. Güzel sanatlardaki ilk kadın öğrenciler, ilk ödüller, güzellik algısını ters yüz etme cüreti, çıplak model ile çalışmalar, disiplinlerarasılık, deneysellik ve daha pek çok cesaret örneği...

Laleper Aytek, kendisinin küratörlerinden olduğu İkinci Göz: Türkiye'den Kadın Fotoğrafçılar *Sergisi*'ne dair yazısında proje fikri ve seçkisinin oluşumunu anlatırken Nanette Salomon'un

3. Meral Akkent, eposta iletisi, 17 Şubat 2014.
4. Nadia Fink, Anti-prenses Serisi, Chirimbote, 2014.
5. Şeyda İşler, "Prensler ve prensesler hiçbir zaman gelmediler", İyi Kitap Çocuk ve Gençlik Kitapları Dergisi, Tudem Yayın Grubu Haziran 2016, Sayı 85, s. 8.

1991 tarihli, feminist sanat tarihinin önemli metinlerinden "Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları"na atıfta bulunarak, bu bilinçli ihmal suçunun ortadan kaldırılması gerektiğine dair inancını açıklar.[6] Ömer Durmaz da, gölgede kalmış kadın grafik tasarımcımıza dair kaleme aldığı bir yazıda kadınların görmezden gelinişinin grafik tasarıma ya da Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelere özel bir durum olmadığını savunarak, Despina Stratigakos'un Nisan 2016'da yayımlanan *Where Are the Women Architects?* kitabında, bu eksik değerleme anlayışının mimarlık ve Batı için de geçerli olduğunun anlatıldığını söyler.[7] Stratigakos'a göre tarih "kendi özel ajandaları olan insanların yazdıkları ve kendi bakış açılarına göre düzelttikleri —elbette tümden yazmadıkları— bir anlatıdır."[8] Nanette Salomon ise çağımızda kadınların, kültürün üretilmesi ve yayılmasında söz sahibi olma sorumluluğunu ve ayrıcalığını yeniden kazanmak için verdikleri savaşı kazandıklarını söyleyerek devam eder:

> Ancak gelinen bu aşamada yalnızca söyleme dahil edilmek yeterli olmaz. Feminist pratik, akademik sanat tarihi alanına ve kanonuna meydan okumak için bazı stratejiler geliştirdi. Bunlar arasında en önemlisi, geçmişteki kadın yaratıcıların keşfedilip gün yüzüne çıkarılması. İkincisi ise, kadınların eleştirmen ve yorumcu olarak ortaya çıkmaları, sanat eserlerini kendi açılarından anlamlı olacak şekilde kavrayıp değişime uğratmaları... Birinci stratejinin, yani kadın sanatçıların keşfinin en olumlu sonuçlarından biri, "normal" seçkiyi şüpheli hale getirmesi, böylece doğal olmaktan çıkarıp siyasi boyutunu ifşa etmesidir. Bugüne dek kültür tarihinin nesnel anlatısı, "Batı Avrupa Geleneği" olarak görülen şey, bir anda beyaz, üst sınıf erkeğin yaratıcılığını ve otoritesini kayıran önyargıyla yüklü bir tarih görünümü kazanır. Bu tarih, yalnızca erkek çıkarlarına hizmet eder. Feministlerin, kadın sanatçıların nasıl dışlandığını ifşa etme konusundaki ısrarları, kanona dahil edilmiş eserlerin, geleneksel olarak öne sürülenlerden çok farklı gerekçelerle bir araya getirildiği gerçeğini gözler önüne serer.[9]

6. Laleper Aytek, "Niçin 'Kadın Fotoğrafçılar'?" Kontrast, Sayı 40, Mart-Nisan 2014, s. 37-43.
7. Ömer Durmaz, "Kadın Tasarımcının Adı Var: Gülümser Aral Üretmen", http://manifold.press/kadin-tasarimcinin-adi-var-gulumser-aral-uretmen#-ref02, erişim: 26 Ağustos 2016.
8. Durmaz'dan alıntı, 2016.
9. Aytek'ten alıntı, 2014, s. 41.

Nar'ın Sanat Günlüğü serisi bu stratejileri hedef kitlesindeki 8-12 yaş aralığındaki çocuklar ve aileleri için uyarlayarak takip etmek üzere yola çıktı. Serinin yayınevi, 21. yüzyılın önemli eğitim eğilimlerinden Türkçe'ye "eğlendirerek eğitme" şeklinde ya da eğitlence olarak çevirmiş *edutainment* yöntemlerini benimseyen yani okurun dikkatini çekmek için eğlenceyi kullanan ve bu sırada da eğitsel mesaj veren kitapları basan Eğlen Öğren'dir. (Dstil Tasarım) Durum böyleyken, tarihi yazanların kendi bakış açılarını gerçek olduğu öne sürülen anlatıya empoze etmeleri bana, fazla otoriter belgesel ile fazla kişisel, gerçeküstü ve çocukça bulunan canlandırma belgeselin mücadelesini anımsatır. "Gerçek" olduğunu ifade edenler ile "gerçeküstü ve kurmaca" bulunanların otorite mücadelesidir bu. Söz konusu çocuk kitabı formatında kurmaca ile harmanlanmış tarih anlatımı olunca bu elbette yadsınamaz bir çağrışımdır. Disiplinler ya da türler arası melezlik daima sorgulanan ancak bir o kadar da farklı duyguyu harekete geçirdiğinden hazmı kolaylaştırabilen verimli, zengin topraklar olabilir. Peki, tarihsel, gerçek kişileri gerçeküstü bir şekilde, kurmaca ile harmanlayarak anlatmak ne kadar doğrudur? Gültekin Yıldız, *IV. Tarihyazımı Çalıştayları*'ndaki "Akademisyenlerin Popülerlik Arayışı" başlıklı sunumunda bir tüketim nesnesi olarak ve dolayısıyla para kazandıran tarih ve bu yolla popülerlik kazanan ya da "aranan" tarihçilerden bahseder.[10] Konuşmasında özellikle dizi film sektörü ya da televizyonculuğun üzerinde duran Yıldız'ın belirttiği önemli noktalardan biri tüketicinin rahat tüketebilmesi için kurmacaya sırtını dayamak ve bu yolla bir açıdan imkânlı hale gelen kuralsızlıktır: "Doğru tarih anlatımıyla insanlar kurtulmayabilir ancak kurmaca tarihle hiç dönülmeyecek bir yola girilebilir." Bu haliyle olumsuz gibi görünse de kadın tarihini ele alan akademisyenler ve kültür endüstrisi çalışanları için kadın adına olumlu bir toplumsal dönüştürme ve yönlendirme amacıyla popülerleşen tarihin kullanılması bir strateji olabilir. Tarihsel karakterlerin yer aldığı çocuk kitapları örnekleri arasında 1989'da James Mayhew'in yarattığı sanatçılar ile tabloların içine girerek tanışan Katie karakterinin kitabı önemli bir ilktir. *Katie's*

10. Gültekin Yıldız, "Akademisyenlerin Popülerlik Arayışı", Tarihyazımı Çalıştayları - IV: Türkiye'de Popüler Tarih, Kocaeli Üniversitesi, 15-16 Nisan 2016.

Picture Show[11] ile başlayan seri toplam 13 kitaptır ve içlerinde kadın sanatçı bulunmaz. Pan Yayınlarının Biyografik Öyküler Dizisi'nden Serhan Aytan tarafından yazılan ve Saadet Ceylan'ın resimlediği *Tamburi Cemil Bey - Cemil'in Gizli Konserleri*[12] ile Aysel Gürmen tarafından yazılan ve yine Saadet Ceylan'ın resimlediği Âşık Veysel- Uzun İnce Bir Yol[13], Meltem Ulu tarafından yazılan ve Zeynep Özaltay'ın resimlediği *Osman Hamdi Bey*[14] Türkiye'den erkek sanatçılı örneklerdir. 2016'da Türkiye baskısı Nota Bene Yayınları'ndan çıkan Latin kökenli gerçek kadınları ele alan Anti-Prenses Serisi'nin ilk kitabı *Frida Kahlo*[15] kadınları ele alışıyla özeldir. Henüz Türkçeleştirilmemiş diğer kitapları müzisyen Violeta Parra ve askeri lider Juana Azurduy üzerine olan serinin yayınevi bu son derece olumlu yayın kararını basın bülteninde şu şekilde açıklamıştır:

> Bu maceranın temelinde tarihteki büyük kadınları daha yakından tanımak yatıyor. Cinsiyetçi dayatmalara karşı mücadelede bireysel ve toplumsal kurtuluş tavrı sergilemiş kadınları ele alan bir seri hayal ettik. Bu seriye onlardan bekleneni yapmakla yetinmeyen, mücadelesini hep bir adım daha ileriye taşıyan kadınlardan başlamaya karar verdik. Bir sürü önemli adamın hikâyelerini biliyoruz, ama tarihte yer etmiş pek çok önemli kadının mücadelesinden pek de haberdar değiliz. Birkaç prenses tanıyoruz, bizim gerçekliğimizden uzak, soğuk ve büyük kalelerde yaşıyorlar. Oysa bizim etrafımızda ve dünyanın her yerinde zamanın kalıplarını kıran kadınlar var. (2016)

Anti-prenses serisi çok kıymetli ancak içeriği ithal edilmiş bir seridir. Yine ithal ettiğimiz ve bu alanda fark yaratan bir başka seri de ilk baskısı 2006, Türkiye baskısı 2015 yılında yapılan Sassa Buregren imzalı *Küçük Feministin Kitabı*'dır.[16] Bu kitap kadın ve insan hakları mücadelesini çocukların anlayabileceği düzeyde isim ve örnekleriyle verir. Bunlar dışında öncü kadınları

11. James Mayhew, *Katie's Picture Show*, ilk basım 1989.
12. Serhan Aytan, *Tamburi Cemil Bey - Cemil'in Gizli Konserleri*, Biyografik Öyküler Dizisi, Pan Yay., 2015.
13. Aysel Gürmen, Âşık Veysel - Uzun İnce Bir Yol, Biyografik Öyküler Dizisi, Pan Yay., 2015.
14. Meltem Ulu, Osman Hamdi Bey, Potikare, Ankara, 2016.
15. Nadia Fink, *Anti-prenses Serisi: Frid Kahlo*, Çev. Nergis Turan, Notabene Yay., 2014.
16. Sassa Buregren, *Küçük Feministin Kitabı*, Güldünya Yayınevi, Çev. Ünzile Tekin, 2015.

konu edinen çocuklara yönelik iki örnek de Türkçeleştirilmemiş *Amelia to Zora: Twenty-Six Women Who Changed the World*[17] ile *Rad Women Worldwide: Artists and Athletes, Pirates and Punks, and Other Revolutionaries Who Shaped History*[18] kitaplarıdır.

Çok Ciddi, Çok Matrak Bir İş: Resimli Çocuk Kitabı

> " 'Ve bir kitap neye yarar', diye düşündü Alice, 'resimler ve konuşma olmadan?' "
>
> Lewis Carroll,
> *Alice Harikalar Diyarında*

Toplumsal cinsiyet ve benlik inşası, beden algısı, temsil, değerler, gelenekler ve hiyerarşik söylemin üretimi gibi kavramları düşününce çocuklar için yapılan her şeyin ciddiyetini kavramak mümkün. Mehmet Erkur ve Ayşe Düzkan, İyi Kitap Çocuk ve Gençlik Kitapları Dergisi'nde, çocuk ve gençlik kitaplarında toplumsal cinsiyet özel dosyasında, cinsiyetçiliğin toplumsal meselelerimizin en acil çözüm bekleyenlerinden biri olduğunu söylerler.[19] Çocuk kitapları bağlamında içselleştirdiğimiz, dil ve söylem yoluyla yeniden ürettiğimiz cinsiyetçiliğin ise adaletsizliği "sessizce" besleyen en hayati damarlardan biri olduğunun altını çizerler. (2016: 5) Çocuklara aynı hırsızlık gibi cinsiyet eşitsizliğini de övmememiz gerekir. Bilimadamı, insanoğlu, adam (gibi) gibi eril nağmeler ya da müdire, bayanlar voleybol takımı ve patroniçe gibi kadınlığı vurgulama ihtiyacı anlamsızdır. Yani siyaseten "doğru olanı" yazmak değil, siyaseten "doğru olarak" yazmaktır mesele.[20] Çoğu zaman kendinizi ifade etmek adına içine düştüğünüz bir kısır döngü de "kadın sanatçı" kullanımında olduğu gibi bir mesleğin önüne konulan "kadın" kelimesidir. *Nar'ın Sanat Günlüğü* serisinin kapağına

17. Cynthia Chin-Lee, *Amelia to Zora: Twenty-Six Women Who Changed the World*, Çizerler: Megan Halsey, Sean Addy, Charlesbridge, 2008.
18. Kate Schatz, *Rad Women Worldwide: Artists and Athletes, Pirates and Punks, and Other Revolutionaries Who Shaped History*, Çizer: Miriam Klein Stahl, Ten Speed Press, 2016.
19. Mehmet Erkurt ve Ayşe Düzkan, "Uzun vadede derdimiz, toplumsal cinsiyeti ortadan kaldırmak", İyi Kitap Çocuk ve Gençlik Kitapları Dergisi, Tudem Yayın Grubu Haziran 2016, Sayı 85, s. 5-7.
20. Erkur ve Düzkan, s. 7.

da aynı kaygı ile yayınevi tarafından eklenmiştir. Ancak cinsiyetleri nedeniyle bin bir türlü zorluğa, eşitsiz koşula rağmen sanatçı olmayı başaranların kadınlıkları tam da bu nedenle vurgulanmalıdır. İyi Kitap Çocuk ve Gençlik Kitapları Dergisi çocuk kitabı değerlendirme kriterleri, gençlik ve çocuk kitaplığı için dilin edebi niteliği, kurgunun özgünlüğü ve tutarlılığı, kahramanların işlenişi, çizimlerin ifade gücü, grafik tasarım ve baskı kalitesi, kapak tasarımı, redaksiyon titizliğini; başvuru kitaplığı için ise dilin akıcılığı ve açıklığı, bilgilerin çağdaşlığı ve bilimselliğini içerir. Dil ve aktarım yönteminin bu nedenle büyük özen gerektirdiği, bu çok önemli işi kotarmaya çalışırken de araştırma, kurgulama, yazma, resimlene, düzelti, tasarım gibi pek çok aşama büyük önem taşır. Her kitap araştırma, karşılaştırma, sentezleme, deneme-yanılma ve dolayısıyla öğrenme sürecini de beraberinde getirir. Ancak bu sadece sanat tarihi, çocuk edebiyatına dair değil, görsel dünya oluşturma alanında da çok önemli bir süreçtir. Sanatçılar ve eserleri hakkında doğru bilgiye ulaşmak ve bunu pedagojik uygunlukla verebilmek, ayrıca tek yanlı bakışı engellemek, faaliyet sayfaları ile kitapları etkileşimli yapmak gibi hedefler olduğundan, sürece katkı sağlayan sanat tarihçi, psikolog, edebiyatçılar, çizerler (Gül Çetin, Koray Dayı, Hilal Can, Meg Dreyer, Nazlı Eda Noyan, Seçil İskit), tasarımcı (Tijen Tezel) ve editör (S. Gülendam Kurhan) büyük önem taşır. Nar karakterinde her ne kadar kızımdan esinlenilse de ana karakterin ismi Nar'ın yaratıcılık, üretkenlik ve kadınlık ile sembolik bağı önemlidir. Kitabın temel meselesi ya da konusu ile doğrudan ilişkisi olmasa da yer verilen yürüme engelli ve görme bozukluğu olan karakterler kapsayıcılık vizyonunun sonucudur. Kitaptaki ressamlara ait diyalogların bir kısmı farklı kaynaklarda karşıma çıkan, sanatçıların röportajlarda dile getirdikleri kendi sözlerinden alıntılar içerir. Küçük karakterlerin resimler hakkındaki yorum cümleleri ise, kitap yazıldığı dönemde 8 yaşında olan yeğenim Nihal Kurhan'ın resimler hakkında yaptığı gerçek yorumlardır. Yorumların bir çocuğun bakış açısını ve duygularını samimi bir naiflikte vermesi kitabın iletişim kurmak istediği kitleye ulaşması ve oluşturmak istediği dil için önemlidir. Kitapların görsel dili ve stilinde Nar karakterinin nar şeklindeki saç şekli, Mavi'nin kocaman gözlükleri vb süreklilik taşıyan kararlar

olsa da kimi zaman vektörel, kimi zaman kolaj, kimi zaman el çizimi, kimi zaman dokulu, rengarenk, kimi zaman gri tonlarında olan çizimler kitabın bireysel ifade vurgusunu pekiştirir. Bu yönüyle Mandrake, Conan gibi yıllarca okuduğumuz çizgi roman kitaplarının arada başka çizerler tarafından resmedilme uygulamasına atıfta bulunur. Tüm kitaplarda temel unsur olan otoportre de hem bireysel ifade vurgusu hem de Pançiko karakterinin kanalıyla konuşabilmeye zemin hazırlamak için tercih edilmiştir.



Nar'ın Sanat Günlüğü Serisi'nin kapakları

Kitabın öncelikli amaçlarından biri, çocukların cinsiyet eşitliği gözeterek Türkiye'de sanat ve görsel kültüre dair fikir sahibi olmalarını sağlamak, yaratıcı üretimde yeni rol modelleri oluşturmak olsa da elbette onların sanat ile girdiği iletişimi zenginleştirmek, estetik ve kavramsal gelişimine katkı sağlamak da önemlidir. Bu nedenle estetik gelişim ve sanata dair kavramları pekiştirerek vermek için iyi bir görsel dünya oluşturmak ve kavramsal gelişimi için soru soran karakterlerin

yaratılması öncelikler arasındadır. Ülkemizdeki *maker* çocuk hareketinin önemli figürlerinden, kendisi de bir eğitimci olan Aydın Bager Akbay da, Peter Catalanotto'nun *Emily's Art*[21] kitabının tarzını bir mesaj vermekten ziyade sorular sordurtmak olması nedeniyle çocuklarda felsefi gelişim için fayda sağlaması açısından kıymetli bulduğunu belirterek aslında eğlenip öğrenmenin temel taşlarından birinin altını çizer: Soru sormak. *Emily's Art* kitabı, bir resmi özel kılan nedir, bir resmin iyi olup olmadığına kim karar verir, resim gerçek hayatı anlatmıyorsa bu onu kötü mü yapar, resim güzel mi olmalıdır, sanatçı nasıl olunur, herkes sanatçı olabilir mi gibi daha pek çok soruyu sormamızı sağlar.

Nar'ın Sanat Günlüğü serisindeki kitapların her biri bizi Türkiye sanat tarihinden bir sanatçı ile tanıştırırken aynı zamanda onlarla sanatın temel taşlarını ana karakterler Nar, erkek kardeşi Mavi, engelli arkadaşı Elif ve papağanı Pançiko ile beraber keşfe çıkmamıza olanak sağlar. Mihri Müşfik ile sanat eğitiminin önemi ve portreciliği, Hale Asaf ile sanatta cesaretle keşiflere yelken açmayı, Neşe Erdok ile güzelliğin ne olabileceğini, Fahrünnisa Zeyd ile renkleri ve soyutlamayı, Aliye Berger ile malzeme ve tekniğin önemini, Semiha Berksoy ile sanatçının doğasını tanıma şansı buluruz. Yaratıcı eylemin yapı taşlarından biri olan bireysel ifade bu kitapların içerik ve biçiminde önemli rol oynar. Bunlar dışında portre, sanat eğitimi, dışavurum, gözlem, keşif, güzellik, atölye, desen, figür, renk, malzeme, teknik, soyutlama, sanatçı, hikâye anlatımı gibi konular ele alınır. Tüm kitap hikâyeleri çok benzer şekilde başlarken sonlarında da bir tekrar söz konusudur. İlk kitap biraz daha detaylı başlangıca sahipken son kitap da hikâyeyi daha net şekilde sonlandırır. Böyle bir kurgunun tercih edilme sebebi aynı bir televizyon dizisi jeneriği gibi farklı bölümler ancak aynı evren ve karakterler olduğunun altını çizmek ve tanıdıklık sağlamaktır. Hikâyelerin müzede geçmesi örnekleri çok görülen bir yöntem olsa da sanatın ulaşılabildiği önemli bir kurumu çocuklarda pekiştirmek ve hikâye kurgusunu rahatlatmak adına tercih edilmiştir. Kitaplara tek tek bakacak olursak serinin ilk kitabı *Benim Portrem*'de Mihri Müşfik Hanım (Mihri

21. Peter Catalanotto, Emily's Art, Simon & Schuster, 2006.

Rasim) (1886 İstanbul-1954 New York) ile sanat ve resim üzerine sohbet eden Nar, Mavi ve Elif, yepyeni ve renkli bir dünyaya adım atarlar, bireysel ifade yollarından otoporteyi öğrenirler. Mihri Hanım çocuklara hayatını değiştiren sorudan bahseder: "Ben bir ressamım ve cesaretle şu soruyu sordum, bu topraklarda kadınlar için güzel sanatlar okulu nerede?" *Prensesin Renkleri* isimli kitapta ressam Fahrünnisa Zeyd (1901 İstanbul-1991 Amman) ile tanışırlar. "Ben gerçek bir prensesim. İslam ve Bizans Sanatını buluşturan ilk kadın ressam olduğum söylenir." diyen Zeyd ile rengârenk bir dünyaya dalarak soyutlamayı öğrenirler. *Sihirli Kanatlar*'da ressam Aliye Berger (1903 Büyükada-1974 Büyükada) ile grinin de en az diğer renkler kadar heyecan verici olabileceğini ve gravür gibi teknikler ile çizginin gücünü keşfederler. Aliye Berger "Zannediyorum gravürlerim, iç dünyamın dışa yansımasıdır. İfade etmek istediklerim kadar kullandığım teknik ve malzemeler de bana heyecan verdi." der. *Cesur Kâşifler* isimli kitapta ressam Hale Asaf (1905 İstanbul-1938 Paris) ile cesaretle seyahat etmek ve gözlem yapmak üzerine sohbet eden Nar, Mavi ve Elif, bu ilham perisinin "Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasındaki ilk ve tek kadın üyeydim. İlklerden olmak çok da kolay değildir. Sorumluluk ister, cesaret ister." sözlerinden çok etkilenirler. *Küçük Yıldızlar*'da ressam Semiha Berksoy (1910 İstanbul-2004 İstanbul) "Opera sanatçısı ya da ressam, sanatçı olmak, anlatmak istediklerinin ya da iyi fikirlerinin olması, bunlar üzerinde sabırla çalışmak, türlü zorluklara dayanmak demek." diyerek sanatçı kimdir ve disiplinlerarası nedir üzerine Nar, Mavi ve Elif ile sohbet eder. Onlar da "Merhaba Kâinat" diyen bu sanatçıya hayran olurlar. *Neşeli Atölye* isimli kitapta ressam Neşe Erdok (1940 İstanbul) ile tanışırlar. Onun sayesinde sanatta kendi gibi olmanın önemini ve güzelliğin ne kadar çeşitli olabileceğini anlarlar. Neşe Erdok "Ben, Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölye sahibi olan ilk ve tek kadın ressamım. Resim yapmanın öğretilebileceğine inanmam. Ancak eğitimle bazı noktalara dikkat çekilerek geliştirilebileceğini düşünürüm." der.

Sonuç Yerine

"Elbette, çok basit, çocuklar için yazmak. Aynı onları büyütmek kadar basit."
Ursula K Le Guin

Coğrafyamız bugüne kadar ısrarla görmezden gelinmiş ya da sadece göz ucuyla bakılmış kadınların yaşadıkları müthiş maceralarla, mücadelelerle, aykırılıklarla ve zaferlerle dolu. Tarih yazımımız, hakkında yazılan ve yazan kadınlar olmadan eksik. Hayatlarının kitaplara, filmlere konu olmasını dilediğim sayısız kadın var. Serinin sonraki kitapları, bir tür ayrımcılığa kurban gitmiş, kenara itilmiş disiplinlerden; canlandırma, grafik tasarım ve fotoğraf ya da müzik, spor, şiirin kadınlarını hikâyeleştirmeye devam edecek.[22] Bu yolla yeni rol modelleri ve bakış açıları oluşturacak. ACA (Action for Children's Arts) üyesi de olan James Mayhew'in *Katie* serisi 2013'te Ashcroft Theatre, Croydon'da sahnelenen bir müzikal oyun ve 2015 itibariyle National Galeri, Londra'da satışa sunulan serinin ürünlerine kadar ilerlemiştir. Böyle güzel bir örnek varken Nar karakterini ses ve hareket ile desteklenmiş bir versiyonla gerçekleştirmeye çalışmak ve farklı mecralara yaymak bir hedef olabilir.

2002 tarihli *Frida* filminin yapımcı ve oyuncularından olan Salma Hayek, 2015'te Cannes film festivalinde The Hollywood Reporter tarafından düzenlenen "Women in Motion" başlıklı bir söyleşide başarılı yapımcı kimliğiyle yıllardır kadın hikâyeleri anlatmak istediğini özellikle de kendi geldiği Latin kültürünün kadınlarını ele alan projeleri gerçekleştirmek için verdiği çabayı anlatırken kendince vardığı en önemli sonucu paylaşır: "Erkeklerin egemen olduğu sektörde kadın ya da azınlık hikâyelerini anlatmak istiyorsanız bunların 'para kazandıran' şeyler olduğunu ispat etmelisiniz."[23] Hayek'in fikrini elindeki verilerle destekleyerek, kadınların önemli tüketiciler ve ekonomik güç

22. Makalenin yayına hazırlandığı süreçte, Nar'ın Sanat Günlüklerine bir yenisi eklendi. Öncü seramik sanatçımız Füreya Koral'ı konu alan "Toprak, Su ve Ateşin Kızı" isimli serinin 7. kitabı, Koral'ın kızı Sara Koral'ın ricasıyla Füreya Koral Retrospektif Sergisi'nde yer almak üzere Kasım 2017'de hazırlanıp yayınlandı. Aynı zaman zarfında, makalede yer veremediğim ve öncü kadınları ele alan çocuk kitaplarına yerli ve yabancı çok kıymetli yeni örnekler eklendi.

23. Salma Hayek, "Women in Motion", The Hollywood Reporter, Cannes, 2015 https://www.youtube.com/watch?v=PvNWoVWHz7k, erişim: 05 Eylül 2016

için gerekli bir topluluk olduğunun ispatı stratejisiyle kazandığı başarı bizler için de önemli bir strateji olabilir. Laleper Aytek'in vurguladığı gibi, artık geriye dönük araştırmalarla eksiklerimizi tamamlamalı, Türkiye'deki "normal" seçkileri şüpheli hale getirecek yeni stratejiler geliştirmeli ve öznel yaklaşımların nasıl inşa edilmekte olduklarını yakından izlemeliyiz. (2014) Ayşegül Utku Günaydın'ın söylediği gibi farklılıkları, birlikte yaşamın güzelliğini edebi bir lezzetle veren kitaplar yayımlamalıyız.[24] Çocukların ve gençlerin okuduğu nitelikli kitapların yayınevlerine ne kadar önemli bir iş yaptıklarını dile getirmeli onları desteklemeliyiz. Cinsiyet ayrımcılığına karşı duruşu ile hümanist, çocuklar ve geleceğimiz için idealleri, sanata olan ihtiyacımızı vurgulaması açısından cinsiyetler üstü ve evrensel bir alt metni ve iyi amacı olan bir proje yaptığıma inanıyorum. Ancak burada bitmedi. Kadın hikâyelerini anlatmak için farklı mecralar, ortamlar, diller ve yöntemlerdeki arayışımızı sürdürmeli, disiplinlerarası çalışmalara imkân tanımalı, ekonomi de dahil olmak üzere sürdürülebilir kılmalı, bu konuda ev ödevimizi iyi yapmalıyız. Anlatın kadınlar, anlatılsın kadınlar! Yaşasın kadınlar![25]

24. Ayşegül Utku Günaydın, "Çocuk Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet", İyi Kitap Çocuk ve Gençlik Kitapları Dergisi, Tudem Yayın Grubu Haziran 2016, Sayı 85, s. 1-4.

25. Moon and Stars Project of The American Turkish Society, İstanbul Kadın Müzesi, Ayla Ödekan, Meral Akkent, Beral Madra, Dilek Koç, S. Gülendam Noyan Kurhan, Küçük Elif ve Küçük Nar'a teşekkürlerimle...

Kemalist Cumhuriyet'in "Medeniyet Seviyesini Garb'a Tanıtmak": Güzellik Yarışmaları ve Yeni Kadının Temsili

Pınar Aydoğan

Osmanlı'da modernleşme hareketleri sadece siyasal yapıda değil toplumsal, idari ve eğitim hayatında da değişikliklere yol açmıştır. Özellikle aile yapısı ve kadın konusunda yapılan yenilikler,[1] siyasal yapıyla paralel bir değişime uğramıştır. Os-

1. 1856 yılında kabul edilen Arazi Kanunnamesi ile Osmanlı, birçok Batı ülkesinden önce kadınlara, erkekle aynı olmasa da, mülkiyet hakkı tanımış ama Mecelle'de var olan, bir erkeğin tanıklığına karşı iki kadının tanıklığını kabul etme gibi ayrımcı maddeler varlığını sürdürmeye devam etmiştir. (İngiltere kadınlara mülkiyet hakkını 1922'de vermiştir.). 1917 yılında Aile Hukuku Kararnamesi ile evlilik birliği içinde kadına bazı haklar tanınmıştır. 1842 yılında kadınlar için ebelik okulu, 1858 yılında Müslüman öğrenciler için kız ortaokulları, 1869 yılındaki Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile yeni meslek okulları açılmıştır. Sanayi mekteplerinde kızlara dikiş-nakış, halı dokuma gibi eğitimler verilerek

manlı kadın hareketinin kendini göstermeye başladığı dönem, aynı zamanda milliyetçi düşüncenin tüm Avrupa'da ve imparatorluğun kendi azınlıkları arasında etkisinin hissedildiği bir dönemdir. Avrupa'daki kadın hareketini de etkileyen milliyetçi düşünce, kadının eğitilmesi ve bunun en çok da çocuklar ve vatan için gerekliliği tartışmalarına zemin hazırlamıştır.[2] Osmanlı'yı da etkisi altına alan milliyetçi düşüncenin kadınların kendilerini ifade etmesinde de önemli bir rol oynadığını belirten Çakır, bu anlamda Osmanlı kadın hareketinin milliyetçi düşünceden ayrı değerlendirilmesinin eksik bir analize neden olacağını vurgular. Buna göre, kadınlara hak verilmesinin sadece kadınların kendilerine değil, tüm topluma ve millete faydalı olacağı savunulmuştur. Çocukların yetiştirilmesi, milli bir ailenin oluşturulması ve toplumun modernleştirilmesi ancak *medeniyetin anası ve temeli* olan kadınların haklarını elde etmesiyle gerçekleşecektir.[3]

Tanzimat Dönemi'nde özellikle kız çocukları için açılan okullar, Osmanlı toplumuna yansıyan Batı etkisi, kadının yaşam tarzını, çocuk yetiştirmesini, görgü kurallarını da değişime uğratmıştır.[4] Hürriyet'in ilanı, Osmanlı'da özgürlükçü bir ortamı da beraberinde getirmiştir. Yıllarca yasaklanan muhalif düşünceler, bu ortamda kendilerini ifade etme şansı bulmuş ve kurulan dernek, yayınlanan dergi ve gazetelerin sayısı büyük bir artış göstermiştir. Osmanlı'da modernleşme hareketleri sadece siyasal yapıda değil, toplumsal, idari ve eğitim hayatında kadınları da

çalışma hayatına hazırlanmaları için fırsatlar yaratılmış, ilk kız lisesi 1913 yılında açılmış, 1914 yılında İstanbul Üniversitesi'nde kadınlara eğitim verilmeye başlanmıştır. Son olarak 1921 yılında yüksek öğretimde karma eğitime geçilmiştir. Fatmagül Berktay, Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı, Tarihin Cinsiyeti, Metis Yay., İstanbul, 2006, s. 89.

2. Kadınların kendilerini baskı altına alan düzeni algılama, politik olarak tanımlama ve ona karşı mücadele yöntemleri geliştirmesi olarak tanımlanabilecek feminizm, kendi içinde dönemleştirilmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ve yirminci yüzyılın başında kadınlar hep bir araya gelmiş, dernekler kurmuş ve erkeklerle eşit haklara sahip olma isteğini dile getirmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında siyasal hak kazanımıyla sonuçlanacak bu süreç, I. Dalga Feminizm olarak adlandırılmaktadır. Çakır, Osmanlı kadın hareketinin de bu sınıflandırmaya uyduğunu belirtir. Serpil Çakır, *Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi*, H. Birsen Örs (Der.), *Modern Siyasal İdeolojiler*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.. İstanbul, 2007, s. 418.

3. Serpil Çakır, Osmanlı Kadın Hareketi, Metis Yay., İstanbul, 1996, 2. baskı, s. 112.

4. Zehra Toska, Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar, A. B. Hacımirzaoğlu (Der.), 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Bilanço'98, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998, s. 74-75.

içeren değişikliklere yol açmıştır. Özellikle kadın konulu dergiler yayınlanmış, kadın dernekleri kurulmuş ve kadın haklarını savunan kadınlar ön plana çıkmıştır.

Kadınlar eşitlik, özgürlük, kardeşlik ilkeleriyle yola çıkan II. Meşrutiyet'in[5] kendilerini kapsamamasına tepki göstermiş[6] ve bunun sonucunda radikal sayılabilecek eylemler gerçekleştirmişlerdir. *Osmanlı Müdafaa-ı Hukuk-u Nisvan Cemiyeti*'nin yayın organı *Kadınlar Dünyası*'nda üyelerin, özel alanda, çekilen fotoğrafları yayınlanmaya başlanmıştır. Osmanlı kadınları, peçelerini atıp basına poz vermiş ve yine bu derneğin üyelerinden *Belkıs Şevket* ilk defa uçağa binerek İstanbul semalarında uçarak, kadınlığın yükselmesinin simgesini oluşturmuştur. Bu dönemde bazı aileler de, kızlarını Avrupa'ya yükseköğrenim görmeye göndermiştir.[7]

Kemalizmin Yeni Kadını

Osmanlı'nın son döneminde yaşanan bu gelişmeleri de miras alan Mustafa Kemal önderliğindeki Kemalist rejim, yenilik hareketlerinin temeline kadını koymuştur. Cumhuriyet ile birlikte kadınlar erkeklerle eşit vatandaşlık statüsü kazanmıştır. Bu da kadınların Osmanlı dönemindeki toplumsal konumları göz önüne alındığında -aslında yukarıda vurgulandığı gibi II. Meşrutiyet sonrası kadının toplumsal konumu hızla değişmeye başlamıştır-

5. İttihat ve Terakki zamanında "kadın meselesi milli bir kültür ve iktisat davası olarak" ele alınmıştır. 1908 yılında kurulan, İttihat ve Terakki Cemiyeti Kadınlar Şubesi, kadınlara eğitim hakkı, talak ve taadüd-i zevcat'ın kaldırılması gibi taleplerde bulunmuştur. Yaprak Zihnioğlu, Kadınsız İnkılap, Metis Yay., İstanbul, 2003, 2. baskı, s. 54.

6.Dönemin öncü kadınlarından Emine Semiye, başta eğitim hakkı olmak üzere şu isteklerde bulunmuştur: "Kadınlar, havasız, kötü kokulu vapur mevkilerine hapse tıkılırcasına kapatılmadan seyahat edebilsin; vapurlardan çıkarken, tramvaylara binerken kadınlara öncelik tanınsın; alışveriş için sabahın erken saatlerinde yola koyulanların akşama kadar sadece simit, peynirle karın doyurma zorunda kalmamaları için, hizmetlileri kadınlardan oluşan lokantalar açılsın; millet bahçelerinde kadınlara seyrek kafeslerle bölünmüş bir yer ayrılsın; tiyatrolar tarihi ve ahlaki nitelikli oyunları kadınlar için gösterime koysun; yoksul kadınlar orada burada sürüneceğine, yardımsever hanımların kuracağı kurumlar aracılığıyla ticarete atılabilsin." Bu isteklerin hoş karşılanmadığı Emine Semiye'nin şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "Bizleri, ruhlarına varıncaya kadar ezilmiş, hırpalanmış Osmanlı kadınlarını, henüz ciddi hiçbir iddiamız bulunmadığı halde sersemletmeyiniz. Yazıktır." Toska, 75.

7. A.g.y., s. 77.

radikal bir kopuşa zemin hazırlamıştır.[8] Özellikle İsviçre Medeni Kanunu'ndan çevirisi yapılarak 1926'da kabul edilen Türk Medeni Kanunu boşanma, velayet, veraset konuları gibi aile ilişkilerini, İslami boyuttan çıkarıp, laik bir toplum düzeni içerisinde tanımlamıştır. Yine kıyafet devrimi ve eğitim konusundaki yenilikler, kadınlara tanınan seçme ve seçilme hakkı, kadının kamusal görünürlüğünü ortaya koyan önemli adımlar olmuştur.

Kadın çalışmalarında öncü bir isim olan Kandiyoti, Kemalist rejimin –özellikle "Batı"ya karşı kendini tanımlarken– en görsel simgesi olan yeni kadının "resmi törenlerde şortla gösteri yaparak, okul ya da asker ünformasıyla bayrak taşıyarak ya da Balolarda Batı modasına uygun gece kıyafetleriyle dans ederek rejimin ikonografisinde"[9] önde gelen bir figürü olduğunu vurgular. Bu çalışma, Kemalist rejimin kamusal alana çıkardığı, bir beğeni unsuru olarak ulusal ve uluslararası ortama sunduğu yeni kadının ve Batı'ya karşı -rejimin yeni yüzünü gösteren bir araç olarak- temsilinin bizzat Mustafa Kemal'in isim babalığını yaptığı ve rejimin sesi görevini üstlenen *Cumhuriyet* gazetesinin düzenlediği güzellik yarışmaları üzerinden ele alarak incelenmesini amaçlamaktadır.

Yeni Kadının Medeniyet Âlemine Takdimi: Güzellik Yarışmaları

Batılılaşmaya sonuna kadar inanan *Cumhuriyet* gazetesinin başyazarı Yunus Nadi, bu tavrını kadın konusunda da sürdüren bir yayın politikasına sahiptir. Kadının gerikalmışlığı ve cahilliği konusunda temel suç, onu kafesler ardına koyan tıpkı dil, tarih gibi konularda kendi kültüründen ayrı kalarak halktan uzaklaşan, İslam'ı yanlış uygulayan ve öztürk kültüründen ayrılarak Arap-Acem kültürüne yakın duran Osmanlıdadır. Kadın, İslam öncesi Türk tarihinde her zaman kocasının yanında onunla beraber söz sahibi olmuştur. Yeni rejim kadına yeni haklar sağlayarak aynı zamanda Türk'ün kendine has kültürüne dönmesini de sağlamıştır. Osmanlı'nın hareme kapattığı kadın artık her yerdedir. Erkeğin yaptığı her mesleği kadın da yapmaktadır.

8. Ayşe Saktanber, Kemalist Kadın Hakları Söylemi, A. İnsel (Ed.), MTSD, Kemalizm, İletişim Yay., İstanbul, Cilt 2, 6.baskı, s. 322-333.

9. Deniz Kandiyoti, Cariyeler, Fettan Kadınlar ve Yoldaşlar, Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar. (Çev. A. Bora, F. Sayılan. Ş. Tekeli, H. Tapınç. F. Özbay), Metis Yay tanbul, 2007, 2. baskı, s. 147.

Gazetelerin sayfaları hergün Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren yapılan yenilikler özellikle -laiklik- çerçevesinde olanlar, Aile Kanunu ve benzeri yenilikler sonucunda ortaya çıkan, bu "yeni kadın"dan ve onun çeşitli mesleklerde var olarak vurguladığı kamusal görünürlüğünden bahsetmektedir.

Cumhuriyet gazetesi ilk kez 1929 yılında güzellik yarışması düzenlenmiştir. 1929 yılının şubat ayında düzenleneceği açıklanan ve başvuruların istendiği yarışmaya katılım haziran ayında son bulmuş[10] ve 2 Eylül günü Feriha Tevfik Hanım güzellik kraliçesi seçilmiştir.[11]

> Biz müsabakamızda halis ve ciddi idik. Bütün dünyanın yapmakta olduğu bir iş bütün dünyadan daha büyük bir ciddiyet ve samimiyetle başarmaya tevessül etmiş olduktan sonra bila mucip ondan ne için sarfı nazar edecektik? Cumhuriyet türkiyesinin bu işte diğer dünya memleketlerinden geri kalacak ne kusuru olabilir, ne eksiği tasavvur kılınabilirdi?[12]

Bu sözlerle yeni rejimin Avrupalı rejimlerden hiçbir farkının olmadığını düzenledikleri güzellik yarışması yoluyla bir kez daha vurgulayan Nadi, yarışmanın yurtdışında getirdiği sesleri sık sık gazetesine yansıtır. Bir Amerikan dergisinde Feriha Tevfik Hanım'ın fotoğrafı altında yapılan yorum gazete tarafından aynen aktarılmıştır:

> Türkiye'de ahiren ilk defa bir güzellik müsabakası icra edilmiştir. Yukarıdaki resimde görülen sima Türkiye'de peçe adeti kalktığından beri ilk defa yapılan güzellik müsabakasında Kraliçe intihap edilerek müsabakayı kazanan Mis Feriha Tevfik Hanım'dır.[13]

10. Cumhuriyet gazetesi, Paris'te her yıl yapılan uluslararası güzellik yarışmalarında aranan şartların kendi düzenledikleri yarışmada da geçerli olduğunu vurgulayarak, aranan şartları sıralamıştır: "Müsabakaya kimler girebilir? 1. Müsabaka 16 ila 25 yaşında Türk Cumhuriyeti tebasından olan kızlar arasında yapılacaktır. Binaenaleyh evliler ve ecnebi kızlar iştirak edemezler. 2. Müsabakaya giren genç kızların namuslu kızlar olmaları şarttır. Binaenaleyh barlarda çalışanlar ve emsali müsabakaya giremezler. "Yeni güzellik Müsabakamız Çok Mühimdir. (1 Kasım 1929), *Cumhuriyet*, s. 1.

11. "1929 Türkiye Güzellik Kraliçesi İntihap Edildi." (3 Eylül 1929), Cumhuriyet. Gazete, Feriha Hanımı, "orta boylu, kıvırcık lepiska saçlı, altın gözlü, beyaz tenli narin ve zarif endamlı" olarak tanımlamıştır.

12. Yunus Nadi, Güzellik Müsabakamız, (3 Eylül 1929), Cumhuriyet. s. 1.

13. "Bütün Dünya Türkiye Güzellik Kraliçesi İle Meşgul." (27 Kasım 1929), *Cumhuriyet*, s. 1-2.

Gazete, güzellik yarışmasına davet ettiği kızlara bunun sadece bir yarışma olmadığını aynı zamanda da bir "milli görev" olduğunu sıklıkla hatırlatır. Güzellik yarışmalarının milletlerin kendi reklamlarını yapmakta etkili ve masrafsız bir propaganda aracı olduğunu belirtir:

> Feriha Tevfik Hanım'ın yalnız resimlerinin Amerika gazetelerinde intişarı, bizim lehimizde ne mühim propaganda oldu. Türkleri zenci sarı veya kırmızı ırktan zanneden sürü sürü Amerikalılar, kendileri kadar beyaz ve güzel olduğumuzu Feriha Hanım'ın resimlerinden anladılar.[14]
> Ve yine ancak Cumhuriyet'in bu müsabakası sayesindedir ki Türkiye'de harem hayatının tamamen maziye gömüldüğü kati surette ispat edilmiştir.[15]

Yunus Nadi'nin gazetesi Cumhuriyet'in *aynı zamanda büyük bir milli vazife ifası* olarak nitelendirdiği güzellik yarışmasına bakışı "yeni rejimi" Batı'ya gösterme konusuna verdiği önemi gösterir niteliktedir:

> Memleketimizde çığrını biz açmakla iftihar ettiğimiz güzellik müsabakasının en güzel tarafını ise bizce Cumhuriyetin hayat çıkardığı Türk kadınlığının bütün gözleri kamaştıracak bir tezahürü olması teşkil ediyor. Cumhuriyet rejiminin Tütrkiye'ye ihda ettiği büyük inkılâpların bir mühimi de hiç şüphesiz ki kadınlığımıza tanınan hukuktur. Cumhuriyetten evvel Türk kadınlığı yüzü dünyaya kapalı bir mahbes hayatı yaşamakta ve cemiyette hemen hemen hiçbir hakkı haiz olmayan, tamamen ihmali kabil kemiyetelirin garip bir hüyelası hüküm ve menzelesinde bulunmakta idi. Cumhuriyet idaresi, Türk kadınına hapisane hayatı yaşatan kalın duvarları yıktı, kafesleri ve perdeleri kaldırdı ve ona, haydi, dedi, senin cemiyette çok muhterem bir yerin vardır, git, onu işgal et.
> Şarkın Avrupa'ya karşı büyük bir küçüklüğünü teşkil eden en büyük nokta bu suretle bertaraf ediliyor. Kadınlık bizde dahi cemiyetteki çok mühim ve pek muhterem mevkiini açık alınla işgale gidiyor, bu sayede Türk nüfusu iki misli artmış bulunmakla beraber şeref ve haysiyet itibarıyla da on misli yüz misli yükseliyordu. Bu muazzam hadise için Yunan Başbakanı M. Venizelos'un "Türkiye'de kadınlığa

14. "Güzeller, sizi milli vazifenizi ifaya davet ediyoruz." (29 Kasım 1929), Cumhuriyet, s. 1-2.
15. "Güzellik Müsabakamız hakkında bir Alman gazetesi ne diyor?" (17 Ekim 1929), Cumhuriyet. s. 1.

> bahs ve temin olunan serbesti hukuk bu memlekette vücuda getirilen harikaların şüphesiz en muhteşemi ve şahikasını teşkil ediyor." sözleri de mühimdir.
> *Cumhuriyet* gazetesi Türk kadınlarını dünya güzellik müsabakasına iştirak ettirmeğe çalışmakla işte memleketimizde Cumhuriyet rejiminin ibda ettiği bu büyük inkılabın laftan ibaret olmadığını göstermek istemiştir. Buna muvaffak olmak, milli bir hizmet görmek demektir... geçen senenin birincisi Mübeccel Namık Hanım Paris'te bile Opera'nın gümüş köprüsünden geçerken yalnız kendi endamını değil, hayata ve hürriyete kavuşan bütün Türk kadınlığının vakar ve ihtişamını temsil ediyordu. Yarışmaya katılan kızlarımız işte böyle bir milli vazifeyi yerine getirmektedir. Mesele inkılabımız ve kadınlığımız namına işte bu kadar yüksek payeye haiz bir iştir.[16]

Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği "Güzellik yarışması" o dönem için oldukça "cesur" bir girişimdir. Yüzyıllarca kapalı kapılar arkasında yaşayan kadının özel alanla sınırlı olan yaşayışını, kamusal alana açan modernleşme girişimlerinden en cesuru, kadını "bedeni"ni sergileyeceği halkın karşısına çıkarmaktır. Gazete düzenlediği beş yarışmanın duyurusunda da bunu bir yarışma olmaktan ziyade *milli bir vazife* olarak sunmuştur. Seçilecek güzellik kraliçesi Avrupa'ya sadece güzelliğini göstermekle kalmayacak aynı zamanda, Batılı giyimi ve aldığı eğitim ile yeni rejimin modernliğini gösteren bir simge de olacaktır. Nitekim Cumhuriyet gazetesinin alıntılanan yazısı bunu oldukça güzel yansıtır:

> Gazetemizin muvaffakiyetle tertip eylediği güzellik müsabakası dünyanın her tarafında değerli akisler hâsıl etmiş ve dolayısıyla Türk kadınlığının terakki ve itilasını bütün cihana tanıtmıştır. Buna dair birçok ecnebi matbuatında neşriyatlar olmuştur. Alman matbuatından: "Türklerin değişen yüzü en iyi kadın da görülür."[17]

Nadi için, Batı'ya yeni rejimin "Batılı değerlere" sahip olduğunu göstermek ve "Biz de artık sizin gibiyiz." mesajı vermek çok önemlidir. Avrupa'nın Türkiye hakkındaki düşüncelerine verdiği önem, hem yazılarında hem de gazetesinde dış basının düşüncelerine yer vermesiyle devam eder. Nadi, Türk güzelinden bahseden Fransız İllüstrasyon gazetesinin düşüncelerini yazısına taşır:

16. Yunus Nadi, Güzellik Müsabakası, (10 Kasım 1930), *Cumhuriyet*. s. 1.
17. "Güzellik Müsabakamız hakkında Bir Alman Gazetesi Ne Diyor?" (17 Ekim 1929), *Cumhuriyet*, s.2.

(....)Fakat Mustafa Kemal'in Yeni Türkiye'sinde içtimai tekâmülün(sosyal gelişimin) ne manidar bir timsalidir ki dünkü kapalı ve yaşmaklı kadın yerine bugün gecelik tuvaleti ile yüzü açık bir Türk kızını üzerine dikilmiş binlerce gözün tecessüsü önüne arzı endam etmiş görüyoruz. Bu halile o yalnız kendi memleketinin kadınlarını temsil etmekte kalmıyor, belki zamanımızın ahlaki ve içtimai inkılâplarının en başlıcalarından birini dahi tecessüm ettirmekte bulunuyordu.

(...)Biz dünya güzellik müsabakasına iştirak ile kadınlığa ait inkılâbımızı bütün dünyanın hayret ve takdir gözleri önünde tecelli ettirmiş olmak zaferini idrak etmiş olduk. Türk güzeli bu rolünü Türk kadınlığına yakışan bir mükemmeliyetle ifa etti. O, bu cihetten tamamen emin ve müsterih olabilir ve ilave edelim ki bu itibar ile memlekette memnun ve müteşekkirdir.[18]

1932 yılında hem Türkiye hem de Avrupa güzeli olan Keriman Halis'i tebrik ettiği yazısında Nadi,

(...)Biz onları (güzelleri) Avrupa ve Amerika'da ki emsallerinden asla farksız, tamamıyla modern birer Türk kızı olarak Avrupa'ya gönderirken hiçbir milletten hiçbir suretle geri bir iş yapmadığımızdan tamamıyla emin bulunuyorduk... Bütün güzellerimiz Türk kadınının Avrupa alemine girişini pek güzel temsil etti.[19]

sözleriyle de aslında, Türk modernleşmesinin en görsel öğesi/simgesi olarak "yeni Türk kadınına" vurgu yapmıştır.

Avrupalıların neler söylediğine dair yazılanları köşesine taşıdığı bir başka yazısını Nadi, "Büyük Gaziye İthaf" olarak başlatır. 1930 yılında Türkiye, ikinci defa güzellik kraliçesi seçmiştir fakat ilk defa dünya güzellik yarışmasına katılmaktadır. Nadi, bir Fransız gazetesinin yorumlarına yazısında yer vermiştir:

...fakat 1930 cihan güzellik yarışmasında en çok merakı galiba yeni Türkiye'yi tamamen Avrupalı olan milletler arasında göstermek azmile büyük bir Türk gazetesi tarafından İstanbul'da intihap edilen Türkiye güzeli teşkil edecektir. Dün haremde doğup yarın Opera balosunun gümüş köprüsü üzerinde dikilecek olmak...bu bir milletin tekamülünde ne büyük bir mesafe arzeder.

18. Yunus Nadi, Türk Güzeli (23 Şubat 1930), *Cumhuriyet*, 1.
19. Yunus Nadi, Kraliçemizin Parlak Zaferi, (2 Ağustos 1932), *Cumhuriyet*. s.1.

Nadi, Güzellik kraliçesi Mübeccel Hanım'ın Paris'teki güzellerin geçeği Opera binasındaki köprüden geçerken, o geçenin sadece kendisi olmayacağını aynı zamanda, "Bütün Türkiye ve Türk kadınlığıdır ve yeni Türkiye'nin en büyük inkılâbıdır: Türk kadınını esaretten hürriyete çıkaran Türk İnkılâbı"nın da olacağını belirtir. "Bunu biz değil, başkaları söylüyor. Dün harem, yarın Paris Operasının gümüş köprüsü, Gazi! Bunları hep sana borçluyuz."[20] sözleriyle yazısını bitirir.

Güzellik yarışmaları, basında bazı tartışmalara da sebep olmuştur. Eleştiriler iki yönlüdür, ilki yarışmaların, kadın vücudunu bu şekilde gözler önüne sererek ahlak sınırlarını aşmış olması diğeri ise "Bu güzel kimin güzeli; Cumhuriyet Gazetesi'nin mi yoksa milletin mi? Türk milleti içinde seçilen bu kızlardan daha güzel kızlar yok mudur?" sorularıdır. Nadi, bu suçlamalara cevap verirken yarışmaların esas misyonunu bir kez daha belirtir. Elbette Türk milleti içinde daha güzel kızların da var olduğunu ancak burada yarışmanın temel hedefinin en güzel kızı bulmak değil, *modern rejimin, modern kadınını dünyaya göstermek* olduğunun altını ısrarla çizer. Eleştirilere, yarışmanın hedefinin ne olduğunu tekrarladığı yazılarla cevap verir:

> (...) biz seçtiğimiz güzel ile dünyaya hürriyet haklarını istirdat etmiş, diğer medeni milletlerdeki hemşirelerinden farksız Türk kadınının timsalini arz ediyoruz. Bin kere bağırdığımız bu hakikati sağır sultan duydu da hâlâ bazı kulakların duymamasına şaşıyoruz.[21]

Yunus Nadi, Güzellik yarışmasının "yeni Türk Kadını"nın aynası olduğu kadar "modernliğin simgesi" olan kadın için çok önemli bir "milli vazife" olduğu düşüncesini devamlı yazılarında kullanır. Kadın, ne kadar modern olduğunun, onlardan farkının olmadığını Avrupa'ya göstermenin en açık yoludur. Nadi zaten bunu gizlemeden, açıkça belirtir:

---

20. Yunus Nadi, Haremden Gümüş Köprüye, (22 Şubat 1930), Cumhuriyet, 1.
21.Yunus Nadi, Güzellik İntihabının Münakaşaları (24 Ocak 1931), Cumhuriyet, 1. Nadi, benzer konulu, "Güzellik Müsabakası" adlı yazısında bu noktayı bir kez daha belirtiyordu: "...Memleketimizde çığırını biz açmakla iftihar ettiğimiz Güzellik müsabakasının en güzel tarafını ise bizce Cumhuriyetin hayata çıkardığı Türk kadınlığının bütün gözleri kamaştıracak bir tezahürü olması teşkil ediyor." Yunus Nadi, Güzellik Müsabakası, (10 Kasım 1930), *Cumhuriyet*, 1.

(Güzellik yarışmalarıyla)... Fazla olarak Türk kadınını bizi yanlış bilen medeni dünyaya hakiki çehre ve kıyafeti ile fiilen ve maddeten arzetmiş de oluyoruz. Avrupa'nın kafasında Türk kadını hesabına hâlâ haremlerin loş dehlizlerinde mahbes hayatı geçiren mahlûklar yaşıyor. Artık Türk kadını bu değildir, hakikati anlatmak lazım. Artık Türkiye'de dahi tamamen Avrupalının anladığı bir hayat başlamış olduğunu göstermek lazım. Mübeccel Namık Hanım'ın (1929), Hudadat Şakir Hanım'ın (1930) pek güzel ifa etmiş oldukları bu milli vazifeyi Naşide Saffet Hanım'ın dahi muvaffakiyetle ifa edeceğinden biz emin bulunuyoruz.[22]

Nadi, gazetesinin kuruluşunun onuncu yılı nedeniyle yazdığı yazısında "Batı'ya vermek istediği mesajın" bir aracı olan 1930 yılındaki güzellik yarışmasını, neden düzenlediklerini gelen eleştiriler üzerine yeniden anlatır:

Yeni Türkiye her biri bir asra güç sığacak büyük inkılapları içinde asırlardan beri bir nevi esaretin zebunu olan Türk kadınlığının hürriyetini iadeten ilan ve tesis etmiş olduğu için bu cereyana her milletten daha önce bir gayretle katılmalı ve binnetice Türk kadınlığı hakkında bütün dünyada asırlardan beri birleşen efkar ve itikadının artık yeri yurdu kalmamış efsanelerden başka bir şey olmadığı bütün

22. Yunus Nadi, 1931 Senesi Türk Güzeli, (21 Ocak 1931), Cumhuriyet, 1. Kraliçe Naşide Saffet Hanım, Dünya Güzellik yarışmasına katılmak için gittiği Paris'te yaşadığı olayları, anlatırken, bu anlamda Yunus Nadi'nin arzuladığı şeyin, Türk kadınının Avrupalı oluşunun da aslında gerçekleştiğini de gösterir: "...Avrupalı güzeller bana soruda soruyorlardı: "Türk kadınları hep sizin gibi mi giyinirler? Şalvar ve peçe taşıyor musunuz?" bu suallere verdiğim cevaplar onları hayrete düşürüyordu ve nihayet artık inanmışlardı. Aziz memleketimin de artık bir Avrupalı terbiyesini aldığına kani olmuşlardı. Ve beni hem bunun için hem de muallim olduğum için alkışlıyorlardı... Birçok gazeteci bana soru soruyordu: "Fransızca biliyor musunuz? Bende cevap veriyordum: " Türkçe konuşuyor musunuz?". Bu cevap onları hem güldürüyor hem de Şarki karipte bir Türk Avrupası'nın mevcut olduğunu anlatmış oluyordum." (8 Nisan 1931), Cumhuriyet, 1. Nadi, "Güzel Ses Müsabakası" yazısında düzenledikleri yarışmada Batı tarzı müzik söyleyen otuz sekiz kadının varlığından mutluluk duyar. Bunu Cumhuriyet'in bir başarısı olarak görür. Yarışmacıların Paris'te Türkiye'yi temsil etmesini ise Batı'ya karşı kazanılmış bir zafer olarak yorumlar: "Geçen sene Güzellik kraliçemizin yapmış olduğu gibi bu sene de ses birincimiz Türk kadınlığını medeniyet alemine başka bir cepheden arz edecektir. Garp alemi, Hüdadat Hanımın sanatında Türk kadınının bu defa da yepyeni bir sahadan temaşa ve takdire imkân bulmuş olacaktır. Türk kadını, yalnız güzel olmağı kâfi görüp kalan bir mahlûk değildir. İnsana şeref ve meziyet olan her saha Türk kadınlığının feth ve istila azminden hariç kalamaz, işte kalamıyor ve kalamayacaktır... Yaşasın Türk kadınlığı ve arş ileri, daima ileri." Yunus Nadi, Güzel Ses Müsabakası, (1 Aralık 1930), *Cumhuriyet*, 1.

> dünyanın hayret gözlerine filiyatı ile gösterilmelidir. Türk kadınları bütün dünyanın hür memleketlerindeki hür hemşirelerinden farksız insanlar haline yükselmişlerdi, bu hakikati yüksek gösterecek her fırsattan istifade etmemek günah olurdu. İşte güzellik müsabakası yapma saiklerimizden biri budur.[23]

Güzellik yarışması düzenlemelerinin ikinci nedeni olarak Nadi, sağlıklı ve gürbüz çocuklar, gençler ve kadınlar için beden terbiyesi ve sağlam vücut düşüncesinin önemine değinerek, güzelliğin sadece yüz ve görsellikten ibaret olmadığını aslında yarışmanın sağlam, sağlıklı bir millet ferdinin nasıl olması gerektiğini de gösterdiğini yazmıştır.[24]

Mustafa Kemal, özellikle toplum yaşantısı ve kadınlarla ilgili reformları uygularken Batı'daki kadının yaptığı her şeyi Türk kadınının da yapabileceğini düşünmüş ve Cumhuriyet'in yeni kadınının "her alanda" "kamusal görünürlük" kazanmasını sağlamıştır. Kadınlar, vekil, pilot, üniversitede hoca, öğretmen, avukat, bankacı gibi mesleklerle Cumhuriyet'in yeni kadınını temsil etmişlerdir. Türkiye'nin birkaç yıl içinde değişen yüzü o

---

23. Yunus Nadi, Güzellik Ayıp Bir şey Değildir, (13 Ocak 1930), Cumhuriyet, 1. Yunus Nadi, kadına tanınan haklarla birlikte, Cumhuriyet'in kadınlara getirdiği yenilikleri sık sık yazılarına yansıtır: "Türk inkılâbı hayata iade ettiği kadınla Türk milletinin alnını göklere kaldırmıştır. Artık kadın mahpus olmaktan kurtulmuştur. Bu onun hakkı idi ve inkılâpçı Türk cemiyetinin de vazifesi. Bu vazife ifa edilmiş, o hak yerine getirilmiştir." 10 yılda Cumhuriyet'in kazanımlarından ve gazetenin bu konuların takipçisi olduğunu anlattığı yazısında, Cumhuriyet Gazetesi'nin rolünü ifade etmekten de geri kalmaz: "Cumhuriyet rejimi Türk kadınına asırlardan beri haksız ve yersiz olarak mahrum edildiği hürriyet hakkının iade ederek onun Türk erkeği ile beraberliğini ilan etmiştir. Gazetemiz büyük milletlimizin bütünlüğüne ait bu yüksek kararın hakikat sahasındaki kıymetini tecelli ettirmek üzere güzel ve imanlı teşebbüsler aldı ve Türk kadının bütün yeryüzündeki en ileri hemşirelerinden geri kalır hiçbir yeri olmadığını ispat etti. Türk kızının dünya güzellik kraliçesi seçildiğini hepimiz hâlâ iftiharlarla hatırlarız." Yunus Nadi, Gazetemizin Onuncu Yıldönümü, 17 Mayıs 1934, Cumhuriyet, 1.

24.Yunus Nadi, Güzellik Ayıp Bir şey Değildir, (13 Ocak 1930), Cumhuriyet, 1. "Bu dönemde özellikle küçük çocukların zayıf ve solgun benizli olması, sağlıksız olma meselesi ön plandadır. Bu tartışmaların sonu kadının siyasi mücadele yapmak yerine çocuğuyla ilgilenmesi gerektiğine kadar gider, dışarılarda gezen kadın çocuğuna memem vermemektedir." 25 Nisan 1930, Hanımlarımızın valide ve ev kadını olmaları lazımdır, çocuk doktoru bir beyin yorumu, s. 2. Halkevlerinin düzenlediği gürbüz çocuk yarışmaları bu minvalde değerlendirilmelidir. Beden sağlığı ile ilgili bu dönemin bakışı ve yaşanan tartışmalar için bkz: Yiğit Akın, Gürbüz ve Yavuz Evlatlar, İletişim Yay., İstanbul, 2002.

dönem Türkiye'ye gelen yabancılarda şaşkınlık uyandırmıştır. Nadi bir yazısında "Son Türk inkılâbının en mühim fasıllarından birini şüphesiz ki Türk kadınındaki tam ve kâmil istihale (değişim) teşkil eder." dedikten sonra, son yurtdışı seyahatinde tanık olduğu yabancıların şaşkınlığına dikkat çekmektedir. Yabancılar kendisine: "Demek Türk Kadınları da tıpkı bizler –Garb kızları– gibi sokağa çıkıp gezebiliyor ha?" şeklinde sorular yağdırmıştır.[25] Nadi, bunları Güzellik yarışmalarının bir sonucu olarak görür.

Bu konuda Nadi'nin düşüncelerinin milliyetçilik ile bağı önemlidir. Bu yarışmalara kişisel olarak bakmayan Nadi, ülkenin tüm kızlarını bu "milli görevi" üstlenmeye çağırmıştır. Kendisini güzellik yarışmaları için eleştirenlere verdiği yanıt da bu düşünceyi açığa vurur. Aslında Nadi'nin bu görüşleri Mustafa Kemal'in izinden gitmek dışında bir şey değildir. Mustafa Kemal de kadını görünür kılmak için her fırsatı değerlendirmiş, kadınların özellikle seçme ve seçilme hakklarını almasına kamusal alanda onu görünür kılacak her mesleği edinmelerine imkân sağlamıştır. Hem eşi Latife Hanım'ı gittiği her yere götürmüş hem de Tek Parti Döneminin iki önemli kadın figürünü de yaratmıştır. Bunlardan ilki tarih, dil, yurttaşlık gibi konularda yanından ayırmadığı ve birçok görev yüklediği *Afet İnan,* diğeri ise bir "savaş pilotu" olması için bizzat yetiştirilmesini sağladığı *Sabiha Gökçen*'dir. Sancar, bu tarihlerde, adını dünyaya duyurmak amacındaki yeni *Türk Ulusu*nun, kendini "kadın güzelliği" ile temsil edeceğine dair bir anlayışın milliyetçi çevrelerde de kabul gördüğünü ve bu yarışmaların Cumhuriyetçi seçkinlerinin gözünde bir cinsel ahlak meselesi olarak değil, Batı ile girilen bir tür rekabet olarak

25. Yunus Nadi, Cumhuriyet Devrinde Türk Kadını, (21 Haziran 1938), Cumhuriyet, 1. Yine bu düşünceyi yansıtan bir başka yazı: "İstiklal harbini müteakıp başardığımız büyük inkılaplar Türk kadınına muhterem bir vatandaş ve cemiyet hayatının her safhasına ortak olma hakkını da tanımış bulunuyordu. Düne kadar kafes arkasında, adeta eşyadan ve ev levazımından madut bir mahluk sayılan Türk kadını, ancak Cumhuriyet rejiminden sonra cemiyet hayatına girmiş ve iş bölümlerinin muhtelif şubelerinde yer almıştır. Kadın doktor, kadın hâkim, kadın kimyager, kadın avukat artık yadırganmayacak birer uzuvdurlar. Ancak Türk'ü ve Türkiye'yi hâlâ eski Şark'ın binbir gece tabloları içinde tahayyül eden romantizm afyonkeşi Garp; Türk kızını da yüzünde peçe, belinde peştamal, mangal başında ud çalıp nargile tokurdatan on altıncı asır cariyesi sanıyordu. Bu mızmız olduğu kadar da asılsız telakkileri kökünden silmek için beynelmilel güzellik müsabakaları mükemmel bir propaganda vesilesi teşkil etti.", Cumhuriyet On senede Neler Yaptı?, (17 Mayıs 1934), *Cumhuriyet*, 1.

algılandığını ifade eder. Batıya benzeme/ Batıdan farklı olma ikilemi içinde kurulan Türk ulusunun tanımına hizmet eden güzellik yarışmaları, ideolojik bir kurgu ögesi olarak "milli bir mesele"ye dönüşmüştür.[26]

Sonuç

Cumhuriyet'in ilk yıllarında güzellik yarışmalarının kamusal ve ideolojik bir işlevi olmuştur. Kadının kamusal hayattaki görünürlüğü vurgulanmış ve bir anlamda da meşrulaştırılmıştır. Kadının bu görünürlüğü bir özne olmaktan çok bir simge (modernlik timsali) olarak değer kazandığı bir görünürlük olmuştur.[27] Kemalist rejimin kadın konusundaki en radikal adımı Osmanlı ile özel alana ait/sınırlı olan kadını kamusal alana çıkarmasıdır. Kamusal görünürlüğü yeni meslekler edinerek elde eden kadın için diğer bir kamusal görünürlük bu kez daha radikal bir şekilde planlanmıştır. Kadın halkın önüne bedeni ve güzelliğini temsil ederek "Güzellik Yarışmaları" ile çıkmıştır. Nadi, gazetesinin yaptığı bu yarışmaları çok önemsemiş ve bunu bir yarışmanın ötesinde kadınlar için manevi bir sorumluluk, *milli bir görev* olarak tanımlamıştır. Çünkü güzelliğiyle podyumda salınacak kadın kendisini değil, yeni rejimi temsil etmektedir. Herkes, yani Batı yeni rejimin bütün özelliklerini yaşanan medenileşme/onlar gibi olma sürecini "kadın" üzerinden görecektir. Artık yeni Türkiye, Osmanlı değildir. Kadın da eski kadın değildir. Bu durum her konu üzerinde kendini yenileyecek olan, değişmez bir düşünce ile süreklilik gösterir. Bu Türk modernleşmesinin son yüzelli yıla dayanan *Batılı olmak ve Batıyı yenmek* düşüncesinin de galebe çalmasıdır. Bu düşünce, Cumhuriyet gazetesinin Cumhuriyetin onuncu yılını değerlendirme yazısında güzellik yarışmaları hakkındaki şu sözlerinde net olarak görülür:

> Münhasıran milli tekamülümüzün esaslı bir cephesini hariçte propaganda etmek gibi bir düşünce ile tertip edilen güzellik müsabakaları muvaffakiyetli neticeler verdi. Garp alemi şu suretle anlamış oldu ki, Türk kadını kendi kadınları kadar yükselmiş ve incelmiş fakat aynı

26. Serpil Sancar, Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti, İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 190.
27. Saktanber, s. 326.

zamanda kanındaki asaleti, temizliği de muhafaza etmiştir. 1932 yılında dünya güzeli olan Keriman Halis, yaratılışının inceliğinden ziyade züppe olmayan, vakur muaşereti ve necabetile köhne kaidelerine rağmen anarşik ahlakı içinde temiz aile kızı tipini unutmağa başlayan bunak Avrupa'nın gözlerine bir güneş gibi çarpmıştır. "Cumhuriyet" münhasıran medeniyet seviyemizi Garbe tanıtmak gayretile tertip ettiği bu müsabakaları, 1933 yılında kafi gördü.[28]



Müsabakamız

Güzeller, sizi millî vazifenizi ifaya davet ediyoruz

Her Türk güzeli müsabakaya girmeği millî bir borç bilmelidir

Bugün de Güzellik Müsabakamıza iştirak eden güzellerden Matmazel Fifi Maraşlı'nın bir resmini derceediyoruz.

Mel. Fifi Maraşlı, geçen seneki müsabakamıza da iştirak etmiş olup en çok rey alanlardan biri idi. Mel. Fifi Maraşlı, müsabaka günü bilhassa endamının güzelliği ile nazarı dikkati celbetmişti.

* * *

Millî bir vazife!

Bütün milletler, bu sene güzellik müsabakalarına fevkalâde ehemmiyet veriyorlar. Bunun sebebi milletlerin müsabakalara gönderdikleri güzellerden bir propaganda vasıtası olarak istifade etmeleridir. Güzelleri birinciliği kazanarak Avrupa veya Dünya güzellik Kraliçesi ilân edilen milletler, bu güzel kızın sayesinde milyonlar sarfetseler, yapamıyacakları kadar büyük ve kuvvetli bir propaganda yapıyorlar.

Feriha Tevfik Hanımın yalnız

8 — Matmazel Fifi Maraşlı

Cumhuriyet Gazetesi yarışmayı "milli bir vazife"ye dönüştürmüştür. 29 Teşrinisani 1929.

28. *Cumhuriyet On senede Neler Yaptı?*, 17 Mayıs 1934, *Cumhuriyet*, 1.

Türk inkılâbını tanıtmak için

Kraliçelerin yaptıkları hizmet büyüktür

Cezayir müslümanları Naşide Saffet Hanımı fevkalâde bir alâka ve muhabbetle karşıladılar

Cezayir'in münevver Müslümanları, başında Gazi gibi büyük bir adamın bulunduğu bir memlekette yaşadıkları için Türk'lere gıpta ediyorlar.

1931 Türkiye Güzellik Kraliçesi Naşide Hanıma refakat eden eniştesi Yusuf Beyden aldığımız mektubun Fransa'ya ait kısmını dercetmiştik. Bugün de Kraliçenin Cezayir'deki hayatını gösteren kısmını neşrediyoruz:

«Cezayir'e 13 şubat akşamı vâsıl olduk. Fransız'lar Cezayir şehrini imar etmek için pek çok emek ve para sarfetmişler. Şimdi, Bu Afrika şehri karşı sahildeki Nice ve Cannes ile rekabet ediyor. Burada ikamet ettiğimiz asri ve mükellef otelin bir misli Cannes'te yoktu. Cezayir'in ucuz olduğunu İstanbul'da bir gazetede okumuştum. Hiç te öyle değil, aşağı yukarı Fransız şehirlerile ayni derecede..

Cezayir'in nüfusu 300 bine baliğ olmuş, şehirde 25,000 den fazla otomobil var. Şehir güzel, temiz ve tıpkı bir Avrupa beldesi gibi müterakki. Hatta Paris'te olduğu gibi «Metro» denilen tahtelârz tramvaylar bile yapılmak üzere...

Kraliçemiz Naşide Hanım, Cezayir'de de pek çok takdir edildi. Cezayir müslümanlarının en yüksek ve en zengin ailelerinden bir kaçı Kraliçeyi ve bizi



Naşide Saffet H. in Paris'te çekilmiş resimlerinden biri

(Mabadi 4 üncü sahifede)

Cumhuriyet, 2 Mart 1931.

«İlk defa Şark Garbi Mağlûp etti»

Keriman H. bir prensin izdivaç teklifini reddetmiştir

Büyük bir İngiliz gazetesinin şayanı dikkat neşriyatı



İngiliz gazetesinin Dünya Kraliçesine tahsis ettiği sahifeden bir parça ve gazetenin başlığı

Londra'da diğer gazetelerin intişar etmediği pazar günleri intişar eden, İngiltere'nin ve hatta bütün Avrupa'nın sürümü en fazla gazetesi olan The People 7 ağustos nüshasında Dünya Güzellik Kraliçesi in-

En önemli hedef Batı'ya eşit olmak ve mümkünse yenmekti. *Cumhuriyet*, 11 Ağustos 1932.



Dün müsabakaya iştirak eden hanımlardan mürekkep bir grup

Kaynakça

"Bütün Dünya Türkiye Güzellik Kraliçesi İle Meşgul.", 27 Kasım 1929, *Cumhuriyet*, s. 1, 2.

"Güzeller, sizi milli vazifenizi ifaya davet ediyoruz." 29 Kasım 1929, s. 1-2.

"1929 Türkiye Güzellik Kraliçesi İntihap Edildi." 3 Eylül 1929, *Cumhuriyet*. s. 1.

"Asri Türkiye'de Kadın", 4 Şubat 1933, *Cumhuriyet*, s. 3.

"Cumhuriyet On senede Neler Yaptı?", 17 Mayıs 1934, *Cumhuriyet*, s. 1.

"Güzellik Müsabakamız hakkında bir Alman gazetesi ne diyor?", 17 Ekim 1929, *Cumhuriyet*, s.1.

"Yeni güzellik Müsabakamız Çok Mühimdir. 1 Kasım 1929, *Cumhuriyet*, s.1.

Berktay, F., Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı, *Tarihin Cinsiyeti,* Metis Yay., İstanbul, 2006, 2. baskı, s. 89.

Çakır, S., Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi, H. Birsen Örs (Der.), *Modern Siyasal İdeolojiler,* İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007, s. 418.

Çakır, S., *Osmanlı Kadın Hareketi,* Metis Yay., İstanbul, 1996, 2. baskı, s. 112.

Deniz Kandiyoti, Cariyeler, Fettan Kadınlar ve Yoldaşlar, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*, (Çev. A. Bora, F. Sayılan. Ş. Tekeli, H. Tapınç. F. Özbay), Metis Yay., İstanbul, 2007, 2. baskı, s. 147.

Nadi, Y. 1931 Senesi Türk Güzeli, 21 Ocak 1931, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Arsıulusal Kadınlar Birliği Kongresi Dolayısıyla: KADIN!, 20 Nisan 1935, *Cumhuriyet*, s.1.

Nadi, Y. Cumhuriyet Devrinde Türk Kadını, 21 Haziran 1938, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Gazetemizin Onuncu Yıldönümü, 17 Mayıs 1934, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Güzel Ses Müsabakası, 1 Aralık 1930, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Güzellik Ayıp Bir şey Değildir, 13 Ocak 1930, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Güzellik İntıhabının Münakaşaları, 24 Ocak 1931, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Güzellik Müsabakamız, 3 Eylül 1929, *Cumhuriyet*, s. 1

Nadi, Y. Güzellik Müsabakası, 10 Kasım 1930, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Haremden Gümüş Köprüye, 22 Şubat 1930, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Kraliçemizin Parlak Zaferi, 2 Ağustos 1932, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Türk Güzeli, 23 Şubat 1930, *Cumhuriyet*, s. 1.

Nadi, Y. Türk Kadının Zaferi, 3 Şubat 1933, *Cumuhuriyet*, s. 1.

Saktanber, A., Kemalist Kadın Hakları Söylemi, A. İnsel (Ed.), MTSD, Kemalizm, İletişim Yay., İstanbul, Cilt 2, 6. baskı, s. 322-333.

Sancar, S., *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İletişim Yay., İstanbul, 2012, s. 190.

Toska, Z., Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar, A. B. Hacımirzaoğlu (Ed.), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Bilanço'98*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul, 1998, s. 74-75.

Zihnioğlu, Y, *Kadınsız İnkılap*, Metis Yay., İstanbul, 2003, 2. b., s. 54.

Ataerkil Kolektif Belleğin Türk Yöresel Müziği Sözleri İçerisindeki Varlığı Üzerine Kültürel Bir Analiz*

Banu Mustan Dönmez

Giriş

Bu çalışmada, Türk Yöresel Müziği söz varlığına yansıyan ataerkil yapı, söz analizi yoluyla ele alınacaktır. Türküler üzerine yapılan söz analizi, erkek egemen toplumsal koşullanmayı da ortaya çıkaracağı için, eşitlikçi bir dünya algısı yönünde atılmış olan önemli bir adım olacaktır. Dünyanın her yerinde, türkü benzeri müziksel formlar bulunmaktadır. En genel anlamıyla

* Bu çalışma, İnönü Üniversitesi 2015/48 no'lu; "MALATYA KADIN HAVALARI" ÜZERİNE DAĞAR DERLEMESİ, ARŞİVLEME ve BİLİMSEL ANALİZ: Malatya Analarının "Kına Havaları", "Ninnileri", "Ağıtları", "Aşk Türküleri" isimli Bilimsel Araştırma Projesi'ne (BAP) ait "cinsiyet çalışmaları ve müzik ilişkisi" tabanlı yayın hedefi olup, herhangi bir yerde yayımlanmamıştır.

şarkı (*song*) sözcüğüne karşılık gelebilecek olan ve ağırlıklı olarak dindışı konuları içeren bu tür, Fransızcada *Chanson*, İngilizcede *Balad*, Almancada *Lied*, İtalyancada *Aria*, Kürtçede *Stran* gibi adlarla anılmaktadır. Hepsinin ortak özelliği, görece dindışı konuları (aşk, ağıt, kahramanlık vb) işlemesi, kısa sürmesi (5 ile 15 dakika), söz öğesi barındırması, ezgisel olması, çalgıların söze eşlik etmesi ve köklerinin halk kültüründe bulunmasıdır.

Bu yapıya Anadolu halk kültüründe, Türk'e ait anlamında *türkü (Türkî)* adı verilmiştir. Türküler, etnomüzikolojik ya da halkbilimsel açıdan ele alınırken, ağırlıklı olarak olumlu yönleriyle incelenmiştir ve bu durum oldukça doğaldır: Türkü, halkın kolektif belleğine ait müzik formlarından biridir ve bu yönüyle halkı ve halkın yaşanmışlıklarını betimler. Ancak türkülerdeki yaşanmışlıklara ait olumsuz yönler üzerine yapılacak olan analizler, bir anlamda yanlışlıklarla toplumu yüzleştirme ve farkındalık oluşturarak toplumsal zihniyetin değişimini sağlama, böylelikle toplumsal kalkınmayı destekleme açısından son derece önemlidir. Çalışmanın bundan sonraki aşamasında, öncelikle üretim biçimleri ve toplum modelleri bağlantısı üzerinde durulacak, ardından erkek egemen toplumsal yapının türkülere ne şekilde yansıdığı, söz analizi ile ortaya çıkarılacak ve elde edilen bulgulardan birtakım sonuçlara varılacaktır.

"Üretim Biçimleri", "Toplumsal Yapı" ve "Toplumsal Cinsiyet" İlişkisi Üzerine

İnsanlık tarihinin başlangıcı, hayvanlarla benzer bir biçimde "mülkiyetsizlik"e ya da "mülkiyet belirsizliği"ne (komünal yaşam) yöneliktir. Ancak bu, hayvanlar arasında bir rekabet olmadığını göstermez. Doğal hayat içerisinde gerek eş seçimi gerekse yaşam alanının belirlenmesi söz konusu olduğunda, zayıf ve güçlünün güç savaşlarıyla birbirinden ayrılmasını sağlayan doğal bir mekanizma hemen göze çarpmaktadır. Hayvanlar âleminde özel mülkiyet olmasa bile yaşam alanı belirleme, avlanma, eş seçme ve yavru büyütme söz konusu olduğunda, hayvanların da rekabet ve güç sınavı içerisinde doğal bir seleksiyona tabi oldukları görülmektedir.

Seleksiyon, doğa hayatında olduğu gibi insanın oluşturduğu kültürel hayatta da mevcuttur; ancak doğal hayatla karşılaştırıldığında son derece karmaşıktır. İnsanın biriktirmeciliği, dola-

yısıyla paranın ve sermayenin icadı bu karmaşıklığın boyutunu daha da artırmıştır. Kültürel hayatta gücün ölçütü, doğadaki kaba güçten akıl gücüne ve ekonomik güce dönüşmüştür. Bu karmaşık ilişkiler zincirinin temelinde ise, insanın hem biyolojik, hem de zihinsel ve kültürel evrimi önemli bir rol oynamaktadır.

İnsanlığın başlangıcı olan komünal toplum analık hukukuna dayanırdı. Bu hukuk, sonradan tedrici bir biçimde babalık hukukuna dönüşmüştür ve bu süreç halen devam etmektedir. *Polygamie* (çok karılılık), *polyandrie* (çok kocalılık) ve *monogamie* (tek eşlilik), hep bu cinsiyetler arası erk mücadelesi ile ilintilidir.[1] İnsan, başlangıçta diğer primatlar gibi komünal bir hayat sürerken, ilk mülkiyetini toprak üzerinde oluşturur; bu, feodalitenin başlangıcıdır. Komünal yaşamdan özel mülkiyete geçiş, ilkin toprak üzerinde başlamıştır. Marx ve Engels bu olguyu; "...toprak mülkiyetinin ve tarımın, iktisadi düzenin temelini oluşturması ve bunun sonucu olarak da iktisadi amacın kullanım değerlerinin üretilmesi" olarak değerlendirir.[2] Birçok yazar da bu savı desteklemektedir: Sözgelimi Gross, ataerkilliğin orijinal ve köklü değil, insanlık tarihiyle karşılaştırıldığında oldukça yeni olduğunu farklı yazarlara yaptığı atıflarla da savunur.[3] Yazar ataerkilliğin, özellikle Mezopotamya ve Yakın Doğu'da sistematik hale getirilmeye başlayan tarımsal üretim için kaba güç gerekliliğinin, kadınları evlerinde çocuk doğurmaya ve tarım ürünlerini işlemeye ilişkin geri görevlere ittiğini, bu durumun da ataerkilliği sağladığını vurgular.[4]

Bugünün özel mülkiyete dayanan kapitalizminin temeli, bir anlamda feodalite bazlı şehir devletlerle teşekkül etmiştir: "Her üç tek tanrılı dinin doğduğu Ortadoğu Bölgesi'nde, kadınların ikincilleşmesi olgusunun kurumsallaşması, kent devletlerinin ortaya çıkmasıyla şekillenmiş gibi görünmektedir."[5] Bu sınıfları

1. Frederich Engels, Ailenin, *Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Çev. Kenan Somer, Sol Yay., Ankara, 2012, 16. basım, s. 14-28.
2. Karl Marxve Frederich Engels, *Komünist Manifesto*, Çev. Levent Kavas, İthaki Yay., İstanbul, 1992, 3. basım, s. 74.
3. Rita M. Gross, "Ataerki-Öncesi Hipotezi: Bir değerlendirme", Ed. Sylvia Marcos, *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*, Çev. Balkı Şafak, Ütopya Yay., Ankara, 2006, 1. basım, s. 87-89.
4. Rita M. Gross, "Ataerki-Öncesi Hipotezi: Bir değerlendirme", Ed. Sylvia Marcos, *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*, Çev. Balkı Şafak, Ütopya Yay., Ankara, 2006, 1. basım, s. 78-80.
5. Fatmagül Berktay, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yay., İstanbul, 2014, 5. basım, s. 37.

Marx ve Engels, *Komünist Manifesto* (Orijinal adı: Manifest der Kommunistischen Partei) adlı çalışmasında kabaca "Gerici Toplumculuk" (Derebeylik ve küçük kent toplulukları, Alman Toplumculuğu), "Kentsoylu (Tutucu) Toplumculuk" ve "Komünist (Düş Ülkeci) Toplumculuk" olarak ifade eder.[6]

Toplumsal yapı ilişkilerini belirleyen toplumsal katmanlar, toplumsal sınıfları oluşturmaktadır. Toplumsal sınıfları belirleyen, bir sınıfın diğerine olan üstünlüğüdür. Bu sınıflar, günümüz kapitalist sistemi gibi sistemlerde gizli iken Hindistan kast sistemi gibi diğer sistemlerde alenidir. Egemen sınıfın alt sınıf üzerinde kurduğu tahakküm, bu çalışmanın yazarı tarafından "tahakküm stratejileri" olarak adlandırılmış ve "gizli tahakküm stratejileri" ve "aleni tahakküm stratejileri" olarak ikiye ayrılmıştır. Tahakküm stratejileri, "Güçlü bir gurubun, kişinin ya da sınıfın zayıf bir gurubu, kişiyi ya da sınıfı egemenliği altına almak için oluşturduğu gizli ve aleni yöntemlerin bütünü"[8] olarak tanımlanır. "Gizli tahakküm stratejileri", bir sınıfın diğeri üzerinde tamamen gizlice, "aleni tahakküm stratejileri" ise gizli tahakküm stratejilerinin iş görmediği noktada her türlü cebir, şiddet ve zorbalıkla alenen oluşturulan tahakküm stratejilerinin genel adıdır. Gizli tahakküm stratejileri arasında "diplomasi", "ikna etme sanatı", "reklam", "ajitasyon", "provokasyon", "ideolojik ve dinsel koşullandırma" ve "retorik" gibi birçok yöntem yer almaktadır.[7]

Toplumsal sınıflar arasındaki tahakküm stratejileri, yalnızca sermayedarlar ve baskın etnik topluluklar gibi unsurlara dayanmaktan öte, cinsiyetler arasındaki gizli mücadelede de görünürlük kazanmaktadır. Toplumsal cinsiyete ilişkin düzenlemeler, toplumsal sınıf ilişkilerinden bağımsız değildir. Tarihe yön çizen toplumsal sınıf ve iktidar savaşları, yalnızca ırklarla ve topluluklarla ilişkili olmayıp, aynı zamanda cinsiyetlerle de ilişkilidir. Kadın ve erkek, tarih boyunca bir sınıf savaşımı vererek çekişmiştir ki bu durumu mitolojilerden, folklordan, törebilimden, tarih biliminden ve semavi dinlere ait ayet ve metinlerden anlamak mümkündür. Bu nedenle Foucault, Derrida ve daha

6. Karl Marx ve Frederich Engels, *Komünist Manifesto*, Çev. Levent Kavas, İthaki Yay., İstanbul, 1992, 3. basım, s. 119-135.

7. Banu Mustan Dönmez, "Gizli ve Aleni Tahakküm Stratejileri Bağlamında Kadın ve Müzik Pratikleri", Aybil Yay., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın Sempozyumu, Konya, 2010, 1. basım, s. 82.

birçok yazar, ideolojik "doğal erkek üstünlüğü" düşüncesini ve erkek erkine dayanan sistemin kadın üzerinde oluşturduğu baskıcılığı analitik bir biçimde eleştirmiştir.[8] Kadınlara atfedilen bütün roller, onların yaradılışının veya doğasının zorunluluğu olarak gösterilerek, ayrıca bu biyolojik zorunluluk kavramının üzerine bir takım dinsel yaptırımlar da eklenerek, kadın büyük bir toplumsal yükün altına sokulmaktadır. Kutsal kitaplarda kadın, Venüs (Zühre) gibi mitoloji tarihinde önemli bir yere sahip olan Tanrıçaların aşağılanması ve fahişeleştirilmesiyle (Lilith Miti), erkeğin kaburga kemiğinden yaratılmasıyla (değersizleştirme miti) ve ikinci sınıf olduklarına ikna edilmeye çalışılan sayısız ayetlerle değersizleştirilmektedirler.

Semavi dinlerin işlevi, erkek merkezli özel mülkiyeti perçinleyerek kurumsallaştırmak olmuştur. Özel mülkiyetin erkek merkezli bir biçimde kurumsallaştırılması, var olan feodal ve sonrasındaki kapitalist sistem aracılığıyla toplumsal denetimin yalnız üretim ilişkileri açısından değil, beden açısından da denetlenmesini sağlamaktadır. Berktay, "beden denetimi" üzerine oluşturduğu saptamalarını, Engels, Durkheim, Weber, Foucault ve Turner gibi materyalist/Marksist çizgideki sosyologlarla da desteklemektedir.[9] Yazar, semavi dinlerin en büyük ortak özelliklerinin özel mülkiyeti, erkek egemenliğini ve kadın bedeninin denetimini sağlamak olduğunu, bu sayede kadın ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rolleri açısından katı bir biçimde ayrıldıklarını ifade eder.[10]

Beden denetimi, hem feodalite, hem de onun evrimsel bir devamı niteliğindeki kapitalizm içerisinde ikinci sınıf olarak görülen ve kendisine meta muamelesi yapılan kadınlar üzerinde, erkeklere oranla daha yoğun olarak oluşturulmaktadır. Gizli tahakküm stratejilerinden en önemlisi metalaştırma, başka bir deyişle tahakküm altına alınmak istenen topluluğa meta muamelesi yapma olduğundan, kadına da bu metalaştırma stratejisi uygulanmaktadır. Reiche, cinsel ahlak ve sınıf mücadelesi arasında sıkı bir ilişki görür ve özellikle burjuva ahlakının bir

8. Roy Boyne, *Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayrım*, Çev. Ayşe Banu Karadağ, Sel Yay., İstanbul, 2011, 2. basım, s. 44-53.
9. Fatmagül Berktay, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yay., İstanbul, 2014, 5. basım, s. 23.
10. A.g.y., s.26.

devamı olan ve ekonomik, siyasi ve sosyal gereksinimleri karşılamaya yönelik olan evlilik kurumunun erkek merkezli bir ahlaki düzenlemeye sahip olduğunu savunur.[11] Feodal toplum yapısı içerisinde, kadın kendi bedeni üzerindeki dış kuvvetler nedeniyle töre cinayetleriyle dahi cezalandırılmaktadır. Bir kadının onurunu rencide eden bu aşağılayıcı ahlak anlayışı, kadınlar üzerinde oluşturulan sahte bir saygıyla ört bas edilmeye çalışılmaktadır. İkiyüzlü ahlak anlayışı, bu çalışma içerisinde, Türk Yöresel Müziği sözlerindeki varlığının gösterimi ile sınırlandırılacaktır.

Ataerkil Kolektif Belleğin Türk Yöresel Müziği Sözleri İçerisindeki Varlığı Üzerine Kültürel Bir Analiz

Dünya Halk Müziği (*Folk Music*) türlerinin heterojen ve bölgesel bir yapısı bulunsa da, nitelikleri açısından ortak paydalara sahiptirler. Halk Müziği (*Folk Music*), Sanat Müziğinden (*Art Music*) farklı olarak kentlere ve saraylara değil, kırsal alana özgüdür.[12] Başlangıcı itibariyle okuryazar olmayan toplumların ürünü olarak sözlü kültürel aktarımla devindirilmiş bu nedenle genellikle yaratıcısı belli olmadığı için anonim kabul edilmiştir ve tınısı belirli bir yere ve topluluğa dair bir aidiyet hissi oluşturmuştur.[13] Kırsal alandan türeyen Halk Müziği türleri, arkaik nitelikli olduğu için, akustik çalgılarla üretilmek, sözlü kültürle devindirilmek, anonim nitelikli olmak, yörelere göre değişmek, halk diliyle oluşturulmak, folklorik nitelikli olmak gibi birçok ortak özelliğe sahiptir. Halk müziğine ait en önemli özelliklerden biri de, bütün yaşanmışlıkları, eski inanışları, kültürel algıları, arkaik mitolojileri içinde barındırıyor olmasıdır.[14]

Halk müziğinin tüm yaşanmışlıkları ve halka ait olan kültürü dışa vurması durumu, halk törelerinin olumsuz olanlar ya da istenmeyenler yönünü de ortaya koyması nedeniyle, biz kültür araştırmacıları için önemli bir veri havuzu oluşturmaktadır.

11. Reimut Reiche, *Cinsellik ve Sınıf Mücadelesi*, Çev. Sevinç Altınçekiç, Gri Yayınevi, İstanbul, 2006, 1. basım, s. 248-250.
12. Philip V. Bohlmann, *The Study of Folk Music in the Modern World*, [Modern Dünya'da Halk Müziği Üzerine Bir Çalışma], Indiana Universty Press [Indiana Üniversitesi Yay.], Bloomington,1988, s. 100.
13. A.g.y., s. 69-70.
14. H. Zeki Büyükyıldız, *Türk Halk Müziği*, Papatya Yay., İstanbul, 2009, 2. basım, s. 89-93.

Olaya bu bağlamda yaklaşıldığı zaman, feodal yapı ve halk müziği ilişkisine göz atılması gerekir. Çünkü feodal yapıya yönelik üretim ilişkileri ve bu ilişkilerin doğurduğu törel yapı, direk olarak kırsal alanla ve dolayısıyla folk müzikle bağdaşmaktadır. Özel mülkiyetin ilk biçimi toprak mülkiyetiyle başladığından, başlangıçta tüm dünyada toprak gelirleriyle (tarım ve hayvancılık) geçimini sağlayan toplulukların müziği olan Halk Müziği (*Folk Music*), hem evrenselde (*Folk Music*) hem de Türkiye'de (Türk Halk Müziği ya da Türk Yöresel Müziği), sözleri içerisinde ataerkil (*patriarchal*) toplum modeline ilişkin önemli ipuçları barındırmaktadır. Aşağıda, Türk Yöresel Müziği sözlerinden verilecek birtakım örnekler aracılığıyla, ataerkil yapı ele alınacaktır.

Ataerkilliğin Araştırılması Bakımından Türk Yöresel Müziği Söz Analizi

"Buna Devr-i Dünya Derler[15]*" Adlı Türkü (Kars Yöresi)*

Ataerkil toplumsal yapının en önemli özelliklerinden biri, soyun ve mülkiyet hakkının atadan geçmesidir. "Talibi tapşırması"[18] ve ozanlık geleneği ile yazılmış aşağıdaki çalışmanın en önemli özelliği, soyun ve mülkiyetin atadan geçtiği erkek egemen feodalitede kadının değersizleşmesi, ötekileştirilmesi ve metalaştırılmasıdır:

Buna devr-i dünya derler
Böyle gelmiş böyle gider
Harmanı terse savurma
Dane bir gün yele gider
Yele gider yele gider

Gariplere kimse bakmaz
Tarlasının suyu akmaz
Kız evladı ocak yakmaz
Büyür büyür ele gider
Ele gider ele gider
Elin malı ele gider

15. Link 1: https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=10723, Erişim: 10-08-2016.

Talibi'nin deyişleri
Aktı didemin yaşları
Uçtu gönlümün kuşları
Her biri bir dala gider
Dala gider dala gider
Her biri bir dala gider

Yukarıdaki dizelere bakıldığında, "Böyle geçip böyle giden" ve harmandaki yele yani boşa giden taneler, muhtemelen büyütülerek evlendirilmiş olan kız evlatlardır ve ozana göre ilk dizeye bakıldığında bu devr-i dünyanın kuralıdır ve böyle gelip böyle gidecektir. Başka bir deyişle ataerkil toplum modeli burada değişmeyen ve sorgulanmayan bir evrensel bir kural olarak kabul edilmektedir. "Kız evladı ocak yakmaz/ Büyür büyür ele gider/ Elin malı ele gider" derken ozan, kız çocuğundan soy geçmez, başka bir soya katılır demek istemiştir. "Talibinin deyişleri/ Aktı didemin yaşları/ Uçtu gönlümün kuşları/ Her biri bir dala gider" ibareleri ise bu durumu destekler. Her biri bir dala giden gönül kuşları, muhtemelen ozanın kız evlatlarıdır.

"Bir Güzel İsterim Yad El Değmedik"[19] *Adlı Türkü (Yöresi Bilinmiyor)*

Bir sofra isterim kimse sermedik
Bir yayla isterim kimse konmadık
Bir güzel isterim yad el değmedik
Ellenmiş de bellenmişi n'ideyim

Severim güzeli nice olursa
Boyu uzun beli ince olursa
Severim atımı dinççe olursa
Kovulmuşu yorulmuşu n'ideyim

Karac'oğlan der ki kolu kırarım
Nedir yüce dağlar size zararım
Ararsam pınarın gözün ararım
Bulanmış da durulmuşu n'ideyim

Yukarıdaki sözleri Karacaoğlan'a ait olan türkü, kadının metalaştırılması ve cinsel bir obje haline getirilmesi durumunun tipik bir örneğidir. Daha önce de ifade edildiği gibi gizli tahakküm stratejilerinin en büyük özelliklerinden biri, egemen sınıfın ezilen sınıfa meta muamelesi yapmasıdır. Bu, bir değersizleştirme stratejisidir. Metanın en büyük özelliği kullanıldıktan sonra eskimesi ve kullanılamaz hale gelmesidir. Kadın da yukarıdaki dizelerde bu biçimde tahayyül edilmektedir. Kadın ilk dörtlükte yiyeceğe (sofra) ve yaşam alanına (yayla); ikinci dört hayvana (at); üçüncü dörtlükte ise suya (akan pınar) benzetilmektedir.

3. "Başındaki Yazmayı Sarıya mı Boyadın?"[16] *Adlı Türkü (Tokat Yöresi)*

Tokat dan mı geliyon da
Kız sen Almuslu musun?
Ben sana varacağım da
Söyle namuslu musun?

Tokat Yöresine ait olan bu türkünün özellikle yukarıdaki dörtlüğünde, evlenilecek kadının namuslu olup olmadığı sorgulanmaktadır; ancak burada namustan kastedilen yüreğin, beynin, zihniyetin güzelliği ile ilgili bir bakış değil, erkek egemen feodaliteye ait olan ve yalnızca kadın cinselliği ile ilgili olan yaygın ve aşağılayıcı anlayıştır.

"Söğüdün Yaprağı Narindir Narin"[21] *Adı Türkü (Manisa Yöresi)*

Rastık kaşında kaşında
On dört yaşında yaşında
Aklı başında (Bağlantı)

Yukarıdaki sözler ise, 13-14 yaşındaki kız çocuklarının cinsel bir obje olarak görülmesine yönelik türkülerden yalnızca bir tanesine ait bir nakarattır ve bu türkü örnekleri artırılabilir.

16. Link 3: http://www.turkuler.com/sozler/turku_basindaki_yazmayi_da_sariya_mi_boyadin.html, Erişim: 10-08-2016.

Dönem itibariyle çocukluğunu, bedensel-akli gelişimini ve eğitimini tamamlaması ve ekonomik özgürlüğünü ve özerkliğini kazanmak için hayata hazırlanması gereken 13-14 yaş çocuğuna pedofilik eğilimlerle bakmak, artık tarihe karışması gereken bir yaklaşımdır.

"Kızılcıklar Oldu mu?"[22] *Adlı Türkü (Edirne Yöresi)*

Yaylı gelir taşlıktan, dingil çıktı başlıktan
Şu köyün oğlanları, evlenemez başlıktan.....

Yukarıdaki türkü de, Türkiye'nin Batısına ait olmasına karşın, başlık parasını konu edindiği için önemli bir örnektir ve türküler içerisinde buna benzer birçok örnek bulunur. Erkek egemen yapıda, erkek dışındaki canlı-cansız her öğe meta olarak algılandığı için para ile değiş tokuş edilebilmektedir ki, kadın da bu değiş-tokuş malzemeleri içerisinde yer almaktadır. Kadın iş gücü, cinsel obje niteliği ve doğurma potansiyeli nedeniyle bir servet olarak parayla değiş-tokuş edilmekte ve böylelikle baba evinde boşu boşuna beslenmemiş olmakta, evlendirilirken kazandırdığı parayla da varlığı sermayeye dönüştürülmüş olmaktadır. Başka bir deyişle bir kereye özgü de olsa kadın bir başkasına pazarlanmış olmakta, öz akrabaları tarafından kadın pazarlamacılığına maruz bırakılmaktadır.

"İki Dağın Arasında Kalmışam"[23] *Adlı Türkü (Erzurum Yöresi)*

İki dağın arasında kalmışam
Bülbül gibi daldan dala (konmuşam oy - 2)
Ne güngörmüş ne de murat almışam
Ana beni bir kötüye (verdiler oy - 2)
Verdiler de günahıma (girdiler oy - 2)

Yukarıdaki türkünün Urfa versiyonu, bir gelinin küçük bir çocuğa verilmesi (Ana Beni Bir Çocuğa Verdiler), bu versiyonu ise (Erzurum) bir gelinin kötü birine verilmesi (Ana Beni Bir Kötüye Verdiler) biçimindedir. Her ikisi de, özgür bir aşk

evliliğinin değil, toplumsal yapıdan ve ekonomik nedenlerden kaynaklanan aşiretsel zorbalık düzeninin yarattığı trajediye yönelik hüznün türkülere yansımasının sonucudur ve bu toplum düzeninde mağduriyet, yalnızca kadına değil erkeğe de aittir.

"Oy Asiye Asiye (Ağasarın Balını)"[24] *Adlı Türkü (Giresun / Görele Yöresi)*

Oy Asiye Asiye
Tütün koydum kesiye
Baban seni veriyi da
Bir bağa pırasiye oy Asiye oy

Kır yaşantısı içerisinde evlilik seçimini çoğunlukla ailenin belirlediği, ekonomik refahın aşka tercih edildiği zorbalık düzeninin yarattığı hüzün, türkülere de yansımaktadır. "Zahidem" ve "Unutursun Mihriban'ım" gibi daha birçok türkü örneğine de, gönle değil zorbalık düzenine dönük evlendirmelerden duyulan acılar yansımaktadır. Yukarıdaki sözlerde, babasının Asiye'yi pırasa tarlası olan biriyle kendisine sormadan evlendirmesi betimlenmektedir.

"Su Gelir Çağlar Ayşe'm"[25] *Adlı Türkü (Şanlıurfa Yöresi)*

Su gelir çağlar Ayşem
Gülen göz ağlar Ayşem
Gelinlik kuşağını
Sana kim bağlar Ayşem

Bu Urfa Yöresi türküsünde de zorla evlendirilme olayı söz konusudur. Üstelik gelinlerin beline bağlanan feodaliteye ait gelinlik kuşağı, son derece normal bir aksesuarmış gibi algılanmaktadır. Oysa gelinlik kuşağı şöyle dursun, gelinliğin kendisi bile Ortaçağ feodalitesine ait bir kıyafettir. Gelinliğin beyaz olması saflığı ifade eder ve buradaki saflık, beyindeki ya da kalpteki saflık değildir; kadınlar burada bakire olanlar ve olmayanlar olarak kategorize edilerek, bedenleri kontrol altına alınmaya çalışılmakta, kendi bedenlerinin hesabını kendilerine

ait olmayan birilerine vermeye zorlanmaktadırlar ki bu türkülerin çoğunda kadına yapılan bu hakaret, günlük yaşantının bir parçası olarak algılandığı için ayırt dahi edilememektedir.

"Meşeler Gövermiş"[26] *Adlı Türkü (Ankara Yöresi)*

Ben bilemedim yaylanızın yolunu
Saçım uzun bağlasınlar kolunu
Eğer annen seni bana vermezse
Yemin ettim keseceğim yolunu

Yukarıdaki sözlerde, kendisiyle evlendirilmeyen kızla evlenebilmek için feodal düzende üretilen çare, kadının yolunu kesmektir. Bu da, zorba feodalite yönteminde istediğini zorbaca alabilme stratejisine verilecek örneklerden biridir.

"Emirdağı Birbirine Ulalı"[27] *Adlı Türkü (Afyon / Emirdağı Yöresi)*

Emirdağı birbirine ulalı
Altın yüzük parmağına dolalı
Burnun mu büyüdü gelin olalı
Kız iken sevdiğim sen değil misin

Emirdağı bir gitmeynen yol olmaz
Altın yere düşmeyinen pul olmaz
Fadime'yle bir gececik yatmaynan
Adı çıkar ama kendi dul olmaz

Kıratımı bağladım ben demire
Yeşil gözler dönüvermiş kömüre
Fadime'yle bir gecelik yatmanın
Faydası var yedi sene ömre

Emirdağ'ına da kara gidelim
Ayvadan usandık nara gidelim
Buranın güzeli gönül eylemez
Gönül eyleyecek yere gidelim

Kır yaşantısına ait en felaket türkü sözlerinden birinin bu olduğu söylenebilir: Evlenmeden önce sevilen ancak evlendikten sonra da kendisinden vazgeçilemeyen bir kadına duyulan ilgi, yukarıdaki sözlerle betimlenmiştir. Fadime'yle bir gecelik kaçamak ilişki yaşamak isteyen türkü yakıcısı, bu durumu meşrulaştırmak için yukarıdaki dizeleri sarf etmiştir. Fadime'nin evlendikten sonra kendisine pas vermediğini, Fadime'yle yaşanacak bir gecelik ilişkinin onu dul bırakmayacağını ve yalnızca adını çıkaracağını, onunla yaşanacak bir gecelik ilişkinin ömrü yedi yıl uzatacağını söyleyen türkü yakıcısı, yaşadığı bölgenin güzellerinin gönül eylemediğini, ayvadan usandığı için nara gitmek amacıyla kendisine kadınların pas vereceği bir başka memlekete gitmek istediğini türkü bitişinde vurgulamaktadır. Aynı türkü yakıcısı, evrensel ahlakın bir düsturu olan, "Kendisine yapılmasını istemediğini başkasına yapma" zihniyetine sahip olmadığı için, muhtemelen hal ve hareketlerine empati kurarak çeki düzen verme yeteneğinden de yoksundur.

"Kiremitte Buz musun?"[28] *Adlı Türkü (Uşak Yöresi)*

Kiremitte buz musun
Gelin misin kız mısın
Yarim size varacam
Evde de yalnız mısın
Yan Osman'ın yan

Bu türkünün en kötü yanı, feodalite ve hatta burjuva yaşantısında kadınların medeni hallerine göre kategorize edilmesi ilkelliğine güzel bir örnek olmasıdır: "Kiremitte buz musun, gelin misin kız mısın?" ifadesi, bu kategorizasyonu yansıtmaktadır. Türkiye'de kadınların, medeni hallerine göre "kadın" ve "kız" olarak kategorize edilmesi, Avrupa'da da *Miss* ya da *Mrs* olarak kategorize edilmesi, kadını aşağılayıcı stratejilerden biridir. Erkekler nasıl medeni hallerine göre kategorize edilmiyorsa, kadınlar da böyle bir yanlışlığa maruz bırakılamaz. Kadınların kendi bedenleriyle ilgili olarak erkekler tarafından oluşturulan kategorizasyonları üzerlerine almaları, kendilerine yapılan bu hakaretleri kabul etmeleri, köleleştirme ve tahakküm stratejilerine alet olmaları anlamına gelir.

"Yüksek Eyvanlarda Bülbüller Öter"[29] *Adlı Türkü (Malatya Yöresi)*

Elinin kınasın al eylemişler
Gözünün sürmesi bol eylemişler
Seni bir yiğide mal eylemişler
Gel anam gel bacım gelin olasın
Perşembe gecesi bize gelesin

Yukarıda, iki dörtlükten oluşan Malatya kına havasının ikinci dörtlüğüne yer verilmiştir. Kadın, bu dizelerde de görüldüğü üzere erkeğe ait bir meta ve evlilikle gerçekleştirilen bir değiş-tokuş aracı olarak görülmektedir. Üstelik bu öyle bir çelişkidir ki kadın, birçok türkünün merkezinde olmasına ve şiir ve türkülerde geçen tüm övgülerin ve şairane anlatımların odağında olmasına karşın ikinci sınıf algılanmaktadır. Dörtlüğe bakıldığı zaman, özellikle "Seni bir yiğide mal eylemişler" dizesi, kadın kimliği açısından alçaltıcıdır.

Sonuç

Bilindiği gibi halk ürünleri, halkın dünya algısını, yaşantısını ve belleğini yansıtmaktadır. Kilim desenleri, yazma oyaları, maniler, destanlar, mutfak ve giyim kültürü, geleneksel yaşam, halk dansları ve müzik, halkın ortak algısını yansıtması bakımından birbirine sıkı sıkıya bağlı olan kültür ürünleridir.

Muhakkak ki türküler de, yaşanmışlıkları edebi bir dille anlatmaktadır ve duygu yoğunluğunu dışa vurmak için iyi bir niyetle yakılmaktadır. Ancak bu çalışmada, halk türkülerinin, sözlerinde var olan belirli bir özelliğe ilişkin analizini yapabilmek adına, daha çok olumsuz yönü üzerine odaklanıldı: Ataerkil kolektif belleğin Türk Yöresel Müziği sözleri içerisindeki varlığı üzerine bir analiz yapıldı.

Çalışmada, öncelikle "üretim biçimleri", "toplumsal yapı", "toplumsal cinsiyet" kavramlarının ilişkisi üzerinde duruldu. Bir topluma ait cinsiyet rollerinin ataerkil (*patriarchal*) ya da anaerkil (*matriarchal)* bir yapıya sahip olması, üretim biçimleriyle ve üretim ilişkileriyle ilintilidir: Toplumsal erk hangi cinsiyete ait ise mülkiyet hakkı da o cinsiyete ait olacağından,

bu üretim ve mülkiyet ilişkilerinin daha iyi anlaşılması gerektiği çalışmada vurgulandı.

Son olarak da, tarımsal ataerkil mülkiyet düzeninin derin izlerini taşıyan söz varlığı, Türk Yöresel Müziği (türküler) içindeki örneklerden yola çıkılarak analiz edilmiştir. Türk Yöresel Müziği sözleri içerisinde kadının, her ne kadar kendisine yöneltilen övgülerin odak noktasında bulunsa da paradoksal olarak üreme, cinsellik ve iş gücü objesi olarak mal ve parayla değiş-tokuş yapılan bir meta ve ikinci sınıf bir varlık olarak algılandığı, söz örnekleriyle gösterildi.

Kaynakça

BERKTAY, Fatmagül, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, Metis Yay., İstanbul, 2014, 5. basım.

BOHLMANN, Philip V., *The Study of Folk Music in the Modern World*, [Modern Dünya'da Halk Müziği Üzerine Bir Çalışma], Indiana Univerty Press [Indiana Üniversitesi Yay.], Bloomington,1988.

BOYNE, Roy, *Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayrım*, Çev. Ayşe Banu Karadağ, Sel Yay., İstanbul, 2011, 2. basım.

BÜYÜKYILDIZ, H. Zeki, *Türk Halk Müziği*, Papatya Yay., İstanbul, 2009, 2. basım.

DOĞAN, Mehmet, "Büyük Türkçe Sözlük", Pınar Yay., İstanbul, 2008, 4. basım.

ENGELS, Frederich *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Çev. Kenan Somer, Sol Yay., Ankara, 2012, 16. basım.

MARX, Karl ve ENGELS, Frederich *Komünist Manifesto*, Çev. Levent Kavas, İthaki Yay., İstanbul, 1992, 3. basım.

MARX, Karl ve ENGELS, Frederich (1992), *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri*, Çev. Mihri Belli, Sol Yay., Ankara.

MUSTAN DÖNMEZ, Banu, "Gizli ve Aleni Tahakküm Stratejileri Bağlamında Kadın ve Müzik Pratikleri", Aybil Yay., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın Sempozyumu, Konya, 2010, 1. basım.

REICHE, Reimut, *Cinsellik ve Sınıf Mücadelesi*, Çev. Sevinç Altınçekiç, Gri Yayınevi, İstanbul, 2006, 1. basım.

RITA M, Gross, "Ataerki-Öncesi Hipotezi: Bir değerlendirme", Ed. Sylvia Marcos, *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*, Çev. Balkı Şafak, Ütopya Yay., Ankara, 2006, 1. basım.

Internet:

-Link 1: https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=10723

-Link 2: http://karacaoglandansecmeler.blogspot.com.tr/2009/03/bir-guzel-isterim-yad-el-degmedik.html

-Link 3: http://www.turkuler.com/sozler/turku_basindaki_yazma-yi_da_sariya_mi_boyadin.html

-Link 4: https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=2803

-Link 5: http://turkusozu.net/turkuler-tek-tek/kizilciklar-oldumu.html

-Link 6: https://www.nomorelyrics.net/tr/sozleri/7222-ki_Dan_Aras-nda_Kalmam-sozleri.html

-Link 7: https://www.nomorelyrics.net/tr/sozleri/6572-Asiye-sozleri.html

-Link 8: http://www.zapkolik.com/video/cengiz-ozkan-su-gelir-cag-lar-aysem-376107

-Link 9: http://www.turkuyurdu.com/meseler-govermis-1-747.html

-Link 10: http://sarki.alternatifim.com/data.asp?ID=168839&sarki=Emirda%F0%FD%20Birbirine%20Ulal% FD%20 (Fadime)&sarkici=Emirda%F0%20Y%F6resi%20T%FCrk%FCleri

- Link 11: http://www.turkuyurdu.com/kiremitte-buz-musun-701.html

- Link 12: sarki.alternatifim.com/data.asp?ID...Yüksek%20Eyvanlarda%20Bülbüller%20Öter

Biyografi

Kadın Dayanışması mı Yoksa *Bir Pederin Hatası mı*? Ayşe Zekiye ve Zorlu Kadınları

Hülya Bulut

19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın başı Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmanın temel unsurlarından birisi olarak görülen "kadın meselesi"nin özellikle erkek yazarlar çerçevesinde tartışılmaya başlandığı yıllar olarak dikkat çeker. Tartışmalara katılan kadın yazarlarla da kadının kamusal hayat içindeki duruşu; sosyal ve siyasi yaşamdaki konumu, eğitimi, ev içinde nasıl bir eş ve anne olması gerektiği gibi konular mercek altına alınır. Kadınların milli ekonomiye nasıl katkıda bulunacaklarının da değerlendirildiği bu dönem özünde. İmparatorluğun "terakki

projesinin" tamamlayıcı bir unsuru olarak görülen kadınların "proje" çerçevesindeki yerini belirler ve tartışır.

Bu konuların gündeme getirildiği sosyal ve siyasi ortamın içinde, 1900'lerin ilk çeyreğinin önemli kadın aktivist ve yazarları arasında Ayşe Zekiye'nin de adı sıklıkla geçmektedir. 1908-1909 yılları arasında Selanik'te yayımlanan *Kadın*'ın hemen her sayısında, benzer yıllarda İstanbul'da yayımlanan *Mehasin*'in de dört sayısında yazısı bulunan ve İttihat ve Terakki Fırkası'nın da üyesi olan Ayşe Zekiye; Fehime Nüzhet, Fatma Aliye, Emine Semiye, Ayşe İsmet, Güzide Sabri, Nigar Hanım gibi dönemin diğer kadın yazarlarıyla birlikte, kadın meselesini tartışır.

Fatma Kılıç Denman, Abdülkerim Paşa'nın iki kızından biri olan (diğeri Leyla Hanım) Zekiye'ye dergilerde "valide" diye hitap edilmesini, onun da diğer yazarlara "oğlum" "kerimem" gibi hitaplarla yanıt vermesini yaşının oldukça ilerlemiş olmasına bağlar.[1]

Bir "kadın yazar" olarak Ayşe Zekiye'nin kadın hareketine katkılarıysa üç başlık altında incelenebilir.

a) Öncelikle İttihat ve Terakki Partisi'nin bir üyesi olan ve kaleme aldığı yazılarında Parti'nin "eşitlik ve özgürlük" ruhuna sahip bir yazarın sosyal ve siyasi yaşamla ilgili tartışmaları.
b) Dönemin önemli hayır cemiyetlerindeki aktif rolü.
c) Elimizde bulunan tek romanı, *Bir Pederin Hatası*, çerçevesinde kurmaca bir metin yazarı olarak Ayşe Zekiye.

Dergilerdeki Ayşe Zekiye

İmparatorluğun kadın dergilerinin önemli sorunlarından birisi bu dergilerin yayın hayatlarının oldukça kısa olmasıdır. İlk kadın dergisi olarak değerlendirilebilecek, birinci sayısı 1869 yılında "Muhadderat için gazetedir" alt başlığıyla yayımlanan ve haftalık olarak basılan *Terakki-i Muhadderat* ancak 48 sayı çıkartılabilmiştir. 1875'te haftalık olarak yayımlanan *Ayine* ise yayın hayatına 30 sayı devam eder. 1889'da *Parça Bohçası* başlığıyla, Hatice Semiha ile Rabia Kâmile tarafından çıkartılan

1. Fatma Kılıç Denman, *İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın*, Libra Kitapçılık ve Yay., İstanbul, 2009, s. 99.

dergi ise tek sayı yayımlanmıştır. *Hanımlara Mahsus Gazete*, bu dergilerin içinde en uzun ömürlü olanıdır. 1895-1908 yılları arasında yayımlanan derginin toplam 604 sayısı mevcuttur.[2]

Ayşe Zekiye'nin hemen her sayısında imzası bulunan ve 26 Ekim 1908-7 Haziran 1909 aralığında Selanik'te haftalık olarak yayımlanan *Kadın* da yayın hayatına ancak 30 sayı devam edebilmiştir. Yine aynı dönemde İstanbul'da yayımlanan iki kadın dergisinden *Demet* ve *Mehasin*'den nispeten daha uzun ömürlüdür *Kadın*. Çünkü *Demet* (30 Eylül-11 Kasım 1908 aralığında) 7 sayı olarak, *Mehasin* (Eylül 1908-Kasım 1909 aralığında) on iki sayı olarak yayımlanabilmişlerdir. Ayşe Zekiye'nin *Mehasin*'de yayımlanan dört yazısı mevcuttur.

Bu dergilerin uzun ömürlü olmamalarının temel sebepleri arasında tiraj yetersizliği, okur kitlesinin azlığı ve bu kitlenin dergilere karşı olan ilgisizliği (ki burada okuma yazma oranlarının özellikle kadınlar bağlamındaki azlığına da dikkat çekmek gerekir), kadının ekonomik gücünü elinde bulundurmuyor olmasından dolayı bu dergileri satın alamıyor olması vb sebepler sayılabilir.

Ayşe Zekiye ise bu ilgisizliği, "bütün kötülüklerin anası olan mektepsizliğe bağlar."[3] Derginin yayın hayatına son verişini ise kendi kaleminden *Mehasin*'deki yazısında görürüz. Derginin kapanışını ele aldığı metninin başlığını da "Hakiki Bir Teessür/ Celal Sahir Bey'in Kadın Gazetesinde Neşrolunan Makalesine Bir Cevap"[4] olarak atar. Celal Sahir, bahsedilen yazısında kadınları eleştirmektedir. Kadınlar, temin ettiklerini erkeklerden ziyade kendi cihet ve meramlarından beklemelidirler. Üstelik hayata karşı ilgisizdirler; bunun için de okumazlar. Bu eleştiriye karşı Ayşe Zekiye, dergilerin kapanmasının büyük kayıp olduğunu da vurgulayarak eğer bu şekilde devam ederse kadın yazarlarının adının matbuat dünyasından tamamıyla silineceğini belirtir. Zekiye'ye göre zaten çok kadın yazar da yoktur, üstelik kadın imzalarıyla yazan erkek yazarlar vardır, onların dili kadınlardan daha ağır olduğundan bu yazılar okunmaz. Dolayısıyla "suç" biraz da erkek yazarlardadır aslında.[5] Zekiye yazısında şöyle

2. Serpil Sancar, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay.. İstanbul, 1994, s. 23-27.
3. Ayşe Zekiye, "Arz-ı Hissiyat-ı Samimâne", *Kadın 28*, 18 Mayıs 1325 (24 Mayıs 1909), s. 11.
4. A.g.y., *Mehasin 8*, Temmuz 1325 (Temmuz 1909), s. 553.
5. Fatma Kılıç Denman, İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın, Libra Kitapçılık ve Yay., İstanbul, 2009, s. 107.

der: "O kısım makalelerde öyle perde-i birû-nâne [haddini aşan] kelimelere tesadüf ediliyor ki o sözleri hiçbir kadın hiçbir zaman istimal etmeyi hatırına bile getirmez. Yine kadın imzalarıyla fennî makaleler tahrir ediliyor. Halbuki hanımlarımızın mekatib-i ecnebiyede [yabancı okullarda] tahsil görenleri istisna edilirse fenn kelimesinin medlulüne [anlamına] bile vakıf olanlar nadirdir."[6]

Tirajları ya da ömürleri az olsa da kadın dergileri kadınların siyasi yaşam içindeki konumlarını anlatmaları bağlamında da önemlidir. Bu çerçevede özellikle *Kadın*'a bakmak gerekir çünkü daha ilk sayısından itibaren istibdadı lanetleyip hürriyeti yüceltir, istibdat kurbanları için mersiyeler yayınlayarak "10 Temmuz" coşkusunun İttihatçı basına yansımasının örneklerinden birisini sunar.[7]

Ayşe Zekiye de yazılarında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin anahtar kelimelerini tekrar edecektir: "Rehberimiz hürriyet, zahirimiz müsavat olsun. Yaşasın vatan ve millet; yaşasın müsavat ve hürriyet."[8] Benzer biçimde, *Kadın*'ın 7. sayısında yer alan "Arz-ı Teşekkür" adlı yazısında; "Vaktiyle kendi kendimize bile telaffuzdan havf ettiğimiz 'vatan, millet, hürriyet, cemiyet' kelimeleri bugün henüz tekellüme kadir olan, çocuklarımızın vird-i zebanı [sık tekrar edilen söz] oluyor. Cemiyetin kutsiyetini takdir ettiğimiz cihetle biz de naçizâne cemiyetler teşkiline teşebbüs ediyoruz. Fakat ittifakla devamına gayret etmeli, hep bir maksat takip etmeliyiz."[9] diyerek hem özgürlüğe atıfta bulunur ve hem de kendisinin en önemli görevlerinden birisi olan cemiyet kurma ve bu cemiyetler aracılığıyla halka ulaşmanın önemi hakkında okura bilgi verir.[10]

---

6. Ayşe Zekiye, "Hakiki Bir Teessür/ Celal Sahir Bey'in Kadın Gazetesinde Neşrolunan Makalesine Bir Cevap" *Mehasin 8*, Temmuz 1325 (Temmuz 1909), s. 553.
7. Fatma Kılıç Denman, İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın, Libra Kitapçılık ve Yay., İstanbul, 2009, s. 114.
8. "Cemiyet-i Hayriye-i Nisvâniye ve Sergide Zekiye Hanımefendi'nin nutku", *Kadın 10*, 15 Kanunievvel 1324 (28 Aralık 1908), s. 149.
9. Fatma Kılıç Denman, İkinci Meşrutiyet Döneminde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın, Libra Kitapçılık ve Yay., İstanbul, 2009, s. 151
10. Burada şu konuya da dikkat çekilmelidir: Fatma Kılıç Denman'a göre, kadınların ev işlerini aksatmamaları konusunda da okura çeşitli nasihatler veren Ayşe Zekiye; israfın önlenmesi, muavenetin (yardımlaşma, dayanışma) yaygınlaşması gibi konuları da tartıştığına göre onun İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni temsil eden kadın olduğu da düşünülebilir. (184)

Ayşe Zekiye ve Kadın Cemiyetleri

Ayşe Zekiye'nin faal bir kadın olduğunun altını özellikle çizmek gerekmektedir.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Selanik'te kurulan *Osmanlı Kadınları Cemiyet-i Hayriye-i Nisvân*'ın başkanlığını yapar. İlerlemenin kaynağının okullar olduğunu düşündüğünden eğitime hizmet edecek bir cemiyet kurmuştur.[11] Kendi tabiriyle de "naçizane" bir cemiyet kurmaya teşebbüs etmiştir. Ayrıca, kimsesiz kadınların çalışmaları böylece yoksulluğa ve savaş koşulları çerçevesinde sefalete düşmemeleri için cemiyet bünyesinde bir de biçki dikiş imalathanesi açmıştır.[12]

Bu cemiyet Zekiye'nin sıklıkla yazdığı *Kadın* dergisinin içeriğinde de önemli bir yer tutar. Dergi'nin 5. sayısında "Cemiyet-i Hayriye-i Nisvaniye" başlığıyla yayımlanan nizamnamesine göre cemiyetin amaçları, mekteplere ve muhtaçlara yardım, bilginin yayılması için gerekli çabanın sarfı vb konulardır. Her türlü fedakârlığa razı gösterecek olan kadınlar sermayelerini artırmak için erkeklere yük olmayacaklarını da belirtirler. Örneğin cemiyete üye olan hanımlar el işlerinden oluşan bir piyango çekilişi yapıp gelirini de cemiyete bağışlarlar.[13]

Ayşe Zekiye, sosyal yaşamın içinde kadın haklarıyla ilgili yazı çalışmalarının yanında onlara iş olanakları sağlamak için de çalışır.[14] *Kadın*'ın 29. sayısında yer alan ve "Kadınlık Âlemindeki Büyük Bir Osmanlı Kadın ve Bir Pederin Hatası" başlıklı imzasız bir yazıda yazarın Selanik'te kadınlar için bir

---

11. Ayşe Zekiye, "Selam-ı İhtiram" *Kadın 11*, 22 Kanunievvel 1324 (14 Ocak 1909), s. 4.

12. "Mehd-i hürriyet olan Selanik'imiz, timsal-i faaliyet olduğunu göstererek, min gayr-i liyaka böyle bir teşebbüste bulunulmuştur....Az vakitte fukara-yı nisvanımız ihtiyaçtan kurtarılmış olur. Fukaraya tasadduk eshab-ı servet ve hamiyetin borcudur.... Yeter ki kadınlarda çalışmak ayıp addedilmesin." "İtiyad-ı Muzırra", *Mehasin 10*, Eylül 1325 (Eylül 1909), s. 722-724.

13. Yavuz Selim Karakışla, Selanik'in 1912 yılındaki kaybından sonra cemiyetin faaliyetlerine paşanın diğer kızı Leylâ'nın başkanlığında İstanbul Şişli'de devam etmiş olabileceğini söyler. Savaş sonrası eğitim amaçlı cemiyetlerin yerini yoksulluk ve açlıkla mücadele eden cemiyetler alacaktır. Örneğin Kadınları Çalıştırma Cemiyeti, dul kadınları kurtarmak, onların maddi ve manevi olanaksızlıklar sonucunda sefil olmalarını engellemek için kurulmuştur.
"Şişli Cemiyet-i Hayriye-i Nisvâniyesi", *Tarih ve Toplum 210*, Haziran 2001.

14. Ayşe Zekiye, yazılarında çalışan kadınları desteklemekle birlikte kadınların ev işlerine de vakit ayırması gerektiğini, ev işlerinin kadının doğal vazifesi olduğunu da vurgular.

Sanayi Atölyesi kurma girişiminden ve yayımlayacağı *Bir Pederin Hatası* adlı romanının gelirinin de bu atölyeye bağışlanacağından bahsedilir. Yazıda roman henüz yayımlanmadığı için eser hakkında herhangi bir bilginin olmadığı vurgulanır. Eserle ilgili eleştiriler metin basıldıktan sonraya kalmıştır: "Bir Pederin Hatası namındaki romanlarının tabı hitam bulmadığı için eser hakkında tenkidat-ı hayrı hevahanemizi atiye terk ederek Nisvan-ı Osmaniye namına en helecanlı, en samimi tebriklerimizi tabiyeyi hâmidden addediyoruz."[15] Yazıda, romanın yayımlanacağı açıklanmadan önce kadınların sosyal hayatta neden ve nasıl var olmaları gerektiği Batı ile Osmanlı arasındaki farklar belirtilerek açıklanmaya çalışılır.

Kurmaca Metin Yazarı Olarak Ayşe Zekiye ve Bir Pederin Hatası

1909 yılında Selanik'teki Asır Matbaası tarafından yayımlanan *Bir Pederin Hatası*'nda (yazarın bildiğimiz kadarıyla tek romanı) bir erkeğin farklı toplumsal statüdeki eşlerinden doğan kız kardeşler arasında yaşanan sıkıntılar tartışılır. Roman; kadınlık, doğurganlık, annelik, anneliğin getirdiği fedakârlıklar gibi temel özellikleri iki ana kadın karakter bağlamında aktarır. Romanda, anlatıcının "şuh, şâtır, mûnis, ahlaklı" olarak tanımladığı ve H... Paşa'nın bir cariyesinden dünyaya gelen Fıtnat'la, yine anlatıcının "mütekebbir, hırçın, kıskanç"[16] olarak nitelediği H... Paşa'nın asıl ve varlıklı hareminden olan Enise'nin bir ömre dayanan ilişkileri anlatılır. Bu iki kardeşin arasında iki yaş vardır. Fıtnat'ın cariye olan annesi, Fıtnat'ın doğumunun hemen ardından Mısır'a gönderilir; annesiz bırakılan Fıtnat sütnineyle büyür. Enise ise annesi ve babasıyla birlikte büyüyecektir.

Paşanın asıl hareminden olan Enise'nin eğitim alması için tutulan öğretmenlerden Fıtnat da yararlanır ve her zaman Enise'den daha başarılı bir öğrenci olur. Anlatıcı burada ve roman boyunca özellikle Enise'nin tarafını tutar. Oysa ilerleyen sayfalarda da tartışılacağı gibi ona olumlu özellikler atfediyor gibi gözükürken aslında karakterini içinden çıkılması zor bir girdabın içine sürükler.

15. *Kadın 29*, 18 Mayıs 1325 (24 Mayıs 1909), s. 26-27
16. Ayşe Zekiye, *Bir Pederin Hatası*, Yay. Haz. Hülya Bulut, Homer Yay., İstanbul, 2018, s. 12.

Enise, Lütfi Bey adında Mısırlı zengin bir babanın, İstanbul'a geldiğinde Beyoğlu âlemlerinden ayrılmak istemeyen oğluyla evlendirilir. Anlatıcı, birisi kötü huylu ve kıskanç diğeri hovarda ve mirasyedi olarak nitelendirdiği bu iki kahramanı metin boyunca olumsuzlayacaktır. Enise ile Lütfi Bey'in evliliklerinin ikinci yılında Müeyyed adını verdikleri bir oğulları dünyaya gelir. Müeyyed'le ilgilenmesi için de bir bakıcı tutulur: Hatice. Bu ismi beğenmeyen Enise Hatice'nin adını Nezaket olarak değiştirir.

Fıtnat'sa orta halli bir tüccar olan Hüsamettin'le evlendirilir. Fıtnat'ın en büyük arzusu daha bir iki günlükken Mısır'a gönderilen annesini görmektir, iyi yürekli eşi bu isteği yerine getirip anneyi İstanbul'a davet eder; böylece Fıtnat annesine 18 yıl sonra kavuşacaktır. Bu mutlu aile tablosunun içinde bir sorun yaşanır; Hüsamettin'le Fıtnat'ın çocukları olmaz. Bu yüzden de Fıtnat, Enise'nin oğlu Müeyyed'i çok sever. Anlatıcı burada da araya girerek Enise'nin kıskançlığının[17] burada da devam ettiğini onun bu sefer de teyze-yeğen arasındaki sevgiyi kıskandığını aktarır.

Bu arada Enise'nin kocası Lütfi, Hatice'ye yani yeni adıyla Nezaket'e tecavüz eder; Nezaket'in hamile olduğu anlaşılınca evden kovulur. Kimsesiz ve çaresiz Nezaket intihar etmek ister, başaramaz; ardından kendi başına halledemeyeceğini düşündüğü sorununu çözmesi için "iyi yürekli" Fıtnat'a başvurur. Tam da bu noktadan sonra roman, Fıtnat'ın entrikalarıyla dolu bir metin olarak ilerleyecektir. Fıtnat çocuğu olmadığı için herkese bir oyun oynamaya karar verir. Eşine Mısır'da yaşayan annesinin başka bir erkekten doğan kızının hamile ve hasta olduğunu ve kardeşini görmek istediğini söyler. Öncesinde annesine yazdığı mektupta da kendisinin hamile olduğunu ve hava değişikliği için Mısır'a gelmek istediğini belirtir.

Yolculuk sırasında yanına Hatice'yi diğer adıyla Nezaket'i, bundan sonra kullanılacak olan adıyla da Habibe'yi alır. Böylelikle iki kadın arasında mağduriyetten doğan bir dayanışma başlayacaktır. Yolculuğa çıkmadan önce Fıtnat ve Habibe taktıkları peruk ve gözlüklerle tanınmamayı başarırlar.

Mısır'a varıp oynadıkları oyunu Fıtnat annesine anlatınca akıllarına Habibe ve Fıtnat'ın yer değiştirmesi fikri yerleşir. Böylelikle anne Fıtnat'ın değil Habibe'nin kendi kızı olduğunu

17. A.g.y., s. 20.

çevresine anlatır. Bu arada Fıtnat'ın çocuğu olacağı İstanbul'a ve Hüsamettin'e mektupla bildirilir.[18]

Fıtnat, anlatıcının olumlu çizdiği bir kahraman olarak burada büyük bir yalan söylemekte, yanlış yapmaktadır aslında. Bu meselenin farkında olan anlatıcı onun bilincinden konuşarak kahramanını aklamaya çalışır. "Fıtnat işlediği günah ile bu maksadı hayır-hahaneyi mukayase ederek biraz müsterih olmuştu(r)."[19] Yalnız bu arada korkuları da devam etmektedir: Bir aralık zevcinin hakikati keşfetmek ihtimalini düşündü. O zaman ona ölümden başka bir çare olamazdı. Bunu kendi kendine tasdik ettikten sonra bir azm-ı kat'i ile 'hayır bir insafsızın işlemiş olduğu hatayı tamire çalıştığım için mütehhem değil hatta bir dereceye kadar mazurum.[20]

Doğum gerçekleşip iki kadın İstanbul'a döndüğünde doğan kız çocuğu Meliha'nın annesi Fıtnat olmuştur; Habibe de sütannesi olarak bilinecektir. Enise'nin oğlu Müeyyed de başlarda kendisinden beş yaş küçük olan Meliha'yı bir kardeş gibi sever, topladığı çiçekleri annesinin türlü itirazlarına rağmen Meliha'ya götürür, annesinden görmediği ilgi ve sevgiyi teyzesinden ve Meliha'dan görür fakat Meliha büyüdükçe bu sevgi yerini aşka bırakır. Durumu fark eden Fıtnat, Enise'nin kendisini hakir görmesiyle özdeşlik kurarak Enise'nin yeğenini de hiçbir zaman kabul etmeyeceğini vurgular: "Onun validesi beni hemşireliğe kabulden imtina ettiği gibi kızımı da yeğen sırasına geçirmeye bittabi tenezzül etmez: Hatta oğlu ile görüşmelerine bile asaletine layık göremez."[21] Üstelik bütün suç Enise'nindir. "Ah Enise, zevcinin işlediği bir hata senin gösterdiğin insafsızlık beni bu vadilere sevk etti. Ben iyiliğe çalıştım.[22]" der.

Müeyyed bu arada aşkından hastalanmıştır. Kız kardeşlerin birbirleriyle az sayıdaki konuşmalarında Enise'nin Fıtnat'a karşı öfkesi hep çok büyüktür, oğlunun hastalanması üzerine bu öfkesi

18. Burada koruyuculuğu annenin yaptığının altını çizmek gerekir. Roman boyunca da koruyucu figür babalar değil annelerdir. Fıtnat'ın yalanına dahil olan annesi, kızını çevresine karşı korur. Öksüz ve yetim olan Hatice'nin (Nezaket/Habibe) hamile olduğunu anladıktan sonra intihara teşebbüs etmesi, kurtulmasından sonra kısa bir dönem için sığındığı teyzesi de "annen ölmeseydi başına bu felaketler gelmezdi" diyecektir.
19. A.g.y, s. 39.
20. A.g.y. s. 40.
21. A.g.y., s. 45.
22. A.g.y., s. 47.

daha da büyür: "-Fıtnat kızını terbiye et. Yoksa oğlumun hayatını tehlikeye ilkâ eden bu canavar yavrusunu berbat ederim, dedi.

Fıtnat sabrı tükendiği halde: -Hakkınız var efendim... Lakin bu kadar şiddeti tevlid eden kusurun sebebin öğrenebilir miyim?"[23] diyerek hep alttan alan taraf olur. Bu sorulara Enise'nin verecek yanıtı yoktur; yalnızca kardeşini hakir gören bakışlar atarak ortamı terk eder.

Romanın sonlarına doğru Hatice'nin Lütfi'yi bulup konuşmasıyla tüm gerçekler ortaya dökülür; çare olarak Meliha'yı başka bir gençle nişanlarlar. Müeyyed'i de ortamdan uzaklaştırmak için seyahate çıkartırlar. Fakat Müeyyed şehre erken döner; Meliha'nın nişan törenine tesadüf edince de intihar eder. Fıtnat da taşıdığı bu ağır yükü kaldıramaz ve ölür. Hüsamettin'se kızının ve damadının mutluluğuyla avunacaktır. Fakat Enise ve Lütfi'nin yaşamları nasıl olur; okur bu soruların yanıtını romanda bulamaz.

Bir Pederin Hatası; ilk okumada bir kadın dayanışmasından bahsediyor gibi gözükse de daha derinlikli bir okumada dayanışmadan çok çeşitli entrikalar yoluyla bir çocuğa sahip olmak fikrini öne çıkartır. Çocuksuz Fıtnat, tecavüz sonrası hamile kalan Hatice'yi (Nezaket/Habibe) karnındaki yükten kurtarmıştır! Hatice, Meliha'ya yani onu doğuran kadına annelik değil sütannelik yapabilir ancak. Tam da bu noktada akıllara neden sorusu gelmektedir. Neden anne olmak bu kadar kıymetlidir?

Bir Pederin Hatası'nın yukarıda da bahsedilen "Kadınlık Âlemindeki Büyük Bir Osmanlı Kadın ve Bir Pederin Hatası" başlıklı tanıtım yazısında; sayfanın hemen altında yazıdan bağımsız olarak Samipaşazade Sezai'den alıntılanmış bir söz vardır: "Cenabı Hakk'ın kadınlara ihsan eylediği büyük vaziyet valideliktir."[24] Dolayısıyla bir kadın dergisinin içinde, bir erkek yazara ait olan bu söz (ki aslında bu cümleye benzer birçok söz) kadınların dünyasını da etkiler. "Bir erkeğin hatası"nı telafi ettiği düşünülen kadınlar aslında türlü hilelere başvururken ne uğruna başvurdukları sorusuna "annelik" yanıtıyla olabildiğince masum olarak gösterilirler. Ama "terakki projesinin" tamamlayıcı unsuru olarak görülen kadınlar, burada erkek egemen söylemi, belki de farkında olmayarak, tekrar ederler. Hatta Fıtnat örneğinde görüldüğü gibi sonunda ölüm olsa da annelik duygusunu yaşadıkları için haklıdırlar.

23. A.g.y., s. 64.
24. Kadın 29, 18 Mayıs 1325 (24 Mayıs 1909), s. 27.

Basın Tarihinde Görünmeyen Kadın Emeği: İlk Kadın Gazeteciler

Aysun Eyrek

Giriş

Türk basın tarihi incelendiğinde, kadın gazetecilerin adlarının ancak 20. yüzyılın ortalarında anılmaya başlandığını görürüz. Basının ilk yıllarında erkekler genellikle gazete sahibi, müdür, köşe yazarı veya muhabir olarak yer alırken, kadınlar da basında çeşitli görevler almalarına rağmen, tarih sahnesinde arka planda itilerek, bugüne adlarını duyuramamışlardır.

Batılılaşmanın da etkisiyle Tanzimat Dönemi'nden itibaren kadınlara birtakım haklar tanınmışsa da kadının toplumsal rolü öncelikle ev içinde tanımlanmış olduğundan, kadınlar çalışma yaşamı ve kamusal alandan uzak kalmıştır. Pek çok meslekte olduğu gibi gazetecilik mesleği de erkek işi olarak görülmüştür.

Kadını ev içi alanda sınırlandıran, toplumsal yaşamdan dışlayan erkek egemen sistem, basın alanında da etkisini göstermiş, kadınların emeklerini ikinci plana itmiştir. Bunun öncelikli nedenlerinden birinin dönemin kadına bakışı olduğu söylenebilir.

Basının İlk Yılları

İlk gazete, 1828 yılında yayımlanan *Vekayi-i Mısriye'dir.* Daha sonra 1831 yılında II. Mahmud tarafından İstanbul'da resmi gazete olarak yayımlanan *Takvim-i Vekayi*'dir. Her iki gazetede de dönemin memurları çalışmaktadır. Devlet memurlarına bakıldığında, çoğunun erkek olduğu görülür. Devlet desteği ile çıkarılan ilk gazetelerde, çalışan memurlar yönetimin çıkarları dışında haberlere yer vermedikleri için bu gazetelerin, devleti eleştirecek bir güç olarak değil, devletin iktidarını pekiştirecek bir yapıda olduğu söylenebilir.

1800'lü yılların sonralarına doğru Jön Türkler tarafından yayımlanan ve fikir gazeteciliğine örnek olan gazetelerde, kadınlar kendilerini ifade etme ve çalışan olarak yer alma olanağı buldular. Ancak yine de bu gazetelerde adlarının, erkek yakınları ile birlikte hatta bazen kendi adları eşlerinin ya da yakınlarının isminin içerisinden geçerek anıldığını görürüz. Ahmed Rıza'nın kardeşi Selma Rıza, Zekeriya Sertel'in eşi Sabiha Sertel, Hikmet Feridun Es'in eşi Semiha Es...

Bu çalışmada, günümüze adları ulaşmış ve çalışmada adı geçen kadın gazetecilerin biyografileri ile arşiv belgelerinin incelemelerinden yola çıkılarak, 18. yy. sonu, 19. yy. ortalarına kadarki yazılı basında çalışan kadın gazetecilere odaklanılacaktır. Bu çalışma ile kadın gazetecilerin deneyimlerinden hareketle, gazetecilik mesleğinin toplumsal cinsiyet, erkek egemen sistem ve emek ilişkileri bakımından sorgulanması hedeflenmektedir.

İlk Kadın Gazeteci: Selma Rıza (1872-1931)

Kültür tarihi araştırmacısı Taha Toros, kişisel arşivinde yer alan belgelere dayanarak, ilk Türk kadın gazetecinin "Selma Rıza" olduğunu belirtmektedir. Toros, *Skytürk* dergisindeki yazısında özellikle Selma Rıza'nın ilk Türk kadın gazeteci olduğunu belirtirken, Jön Türk liderlerinden Ahmed Rıza'nın kız kardeşi olduğuna vurgu yapar.

1872 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Selma Rıza, 1877 yılındaki ilk Osmanlı Parlamentosu'nda görev almış Ali Rıza Bey ile Avusturya kökenli olan Naile Hanım'ın en küçük çocuklarıdır. Selma Rıza'nın ağabeyi Jön Türk liderlerinden Ahmed Rıza Bey, aynı zamanda 1908 yılında ilan edilen II. Meşrutiyet'ten sonra kurulan Osmanlı Parlamentosu'nun başkanlığını da yapmıştır. Selma Rıza, eğitimini İstanbul'da özel hocalar tarafından almıştır ve çok iyi derecede Fransızca bilmektedir. Selma Rıza'nın eğitiminde, İstanbul'da olduğu zamanlarda Ahmed Rıza'nın da katkısı olmuştur.

Sultan Abdülhamid'in sıkıyönetimine karşı İstanbul'dan Paris'e yerleşen Ahmed Rıza, burada *Meşveret* (Paris 1895-1908) ve Şura-yı Ümmet (1902-1910) adlı iki gazete çıkardı. Paris'te Fransızca olarak çıkartılan *Meşveret* ile Türkçe olarak yayınlanan Şura-yı Ümmet adlı gazeteler, ilke olarak hürriyeti savunuyor ve ülkenin Batılı anlamda bir yönetime kavuşturulmasıyla, hür düşüncenin yerleştirilmesini amaçlıyordu.[1]

Jön Türk hareketinin öncülerinden "pozitivist" Ahmed Rıza Bey'in 1 Aralık 1895'te Paris'te çıkarmaya başladığı *Meşveret*, Fransa, İsviçre ve Belçika'da aralıklarla 1898'e kadar 200'ün üzerinde sayı yayınladığı gibi Fransızca, *Mechveret Supplement Français* adlı ekleri 1908'e kadar yayınladı.[2] Jön Türklerin, 1902 Kongresi'nden sonra Cemiyet içinde duruma egemen olmaya başlayan daha radikal, daha militarist ve daha Türkçü kanadın yayın organı olarak, 10 Nisan 1902 tarihinden 7 Nisan 1910 tarihine kadar, Kahire, Paris ve Hürriyet'in ilanından sonra da İstanbul'da on beş günlük, haftalık ve günlük olarak yayınlandı.[3]

Selma Rıza, abisinden etkileniyordu ve onun yanına gitmek istiyordu. Ailesinden habersiz olarak 19'uncu yy. sonlarına doğru, kıyafet değiştirerek Paris'e, Ahmed Rıza'nın yanına gitti. Selma Rıza burada güçlü Fransızcası ile Sorbonne Üniversitesi'ne kabul aldı ve eğitimine burada devam etti. Selma Rıza, on yıla yakın süren Paris yaşamında, siyasi bir örgüt niteliğindeki Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti mensupları arasında tek kadın üyeydi.[4]

1. Taha Toros, "İlk Türk Kadın Gazeteci Selma Rıza", Skytürk Dergisi, Sayı 134, s. 61.
2. Uygur Kocabaşoğlu, "Hürriyet"i Beklerken İkinci Meşrutiyet Basını, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2010, 1. basım, s. 50.
3. Uygur Kocabaşoğlu, a.g.y., s. 63.
4. Toros Taha, a.g.y., s. 61.

Selma Rıza, Paris'te *Meşveret* ve Şura-yı Ümmet gazetelerinde çalışmış, gazetelerde daha çok kadınların bilinçlenmesi, kadınların toplumdaki yerinin iyileştirilmesine yönelik yazılar yazmıştır. Kadınların kimlik mücadelesine, yazdıklarıyla destek vermiştir. Gazete yazıları, kadınların güçlenmesine, toplumda erkekler gibi kendilerini ifade edebilmesine dair fikirler ile doluydu.[5] Selma Rıza'nın kadın haklarına ve kadının sosyal konumuna ilişkin, yenilikçi fikirlerinin özellikle Paris'te bulunduğu yıllarda geliştiği anlaşılmaktadır.[6]

1908 yılında Meşrutiyet'in ilanından sonra Jön Türkler amaçlarına ulaştılar ve yurtdışında yaşayan Jön Türkler ülkeye geri döndüler. Selma Rıza, 1908 yılının eylül ayında İstanbul'a dönünce gazetecilikle meşgul olmadı.[7] Ancak kadın dergileri olan *Hanımlara Mahsus Gazete* ve *Kadınlar Dünyası*'nda yazmaya devam etti. Osmanlı Hilal-i Amer Cemiyeti'nin bugünkü adıyla Kızılay'ın kurucuları arasında yer alarak, daha çok kadınların aydınlanması, kadın sorunları ve sosyal haklar üzerinden çalışmaya başladı. Selma Rıza, 1931 yılının şubatında 59 yaşında iken hayattan ayrıldı.

Selma Rıza'nın, 1897 yılında yazdığı Uhuvvet (Kardeşlik) romanı, ancak 1999 yılında Kültür Bakanlığı tarafından yazılışından 100 yıl kadar sonra yayınlanmıştır.

İlk Profesyonel Kadın Gazeteci: Sabiha Sertel (1895 - 1968)

Sabiha Sertel, 1895 yılında Selanik'te dünyaya geldi. Çocukluk yıllarından beri ev işlerini sevmeyen, kendisinin seçtiği kişi ile evlenmek isteyen, kendisine biçilen toplumsal rolleri kabul etmeyen birisiydi.

İttihat ve Terakki üyesi olan Zekeriya Sertel ise Selanik'te hukuk eğitimi almıştır. Önceleri Selanik'te bir dergi yayımlayan Sertel, daha sonra İstanbul'a dönerek burada gazete yayımlamaya devam etti. Sabiha Sertel'in Selanik'ten İstanbul'a abisinin yanına

5. Selma Doğan, "Selma Rıza'nın sızlayan kemikleri", http://www.ucansupurge.org/TR,692/selma-rizanin-sizlayan-kemikleri.html, Yazı Yayın Tarihi: 01.11.2012, Erişim tarihi: 13.08.2016.
6. Gülsemin Hazer, "Selma Rıza›nın Uhuvvet Romanında Kurmaca Yapı", Turkish Studies, Sayı 6/3, Yaz 2011, s. 876.
7. Toros, a.g.y., s. 62.

taşınması ile İstanbul'da yeniden karşılaşan Zekeriya Sertel ile Sabiha Sertel, İstanbul'da evlendiler. Sabiha Sertel, sonradan Müslümanlığa geçen bir aileye mensuptur ve evlilikleri sonradan Müslümanlığa geçenlerin Türkler ile evlenmelerinin pek hoş karşılanmadığı bir döneme denk gelir. Bu nedenle evlilikleri İttihatçılar tarafından ilerici ve öncü bulunmuş, zamanın başbakanı olan Talat Paşa, Sabiha Sertel'in nikâh şahitliğini yapmıştır.

1919 yılında Zekeriya Sertel, arkadaşları ile birlikte *Büyük Mecmua* dergisini yayımlamaya karar verir. Derginin hedefi, halka ümit ve cesaret vermektir. Ancak derginin yayımlanacağı zaman askerler, Zekeriya Sertel'i bölüğe götürdüklerinden, derginin çıkması için de bir imtiyaz sahibinin bulunması gerekiyordu. Sabiha Sertel bu derginin yayımlanmasını istediği için imtiyaz sahibi olmaya gönüllü olur ve böylece Sabiha Sertel basın hayatına adım atmış olur. 1924 yılında Zekeriya ve Sabiha Sertel *Resimli Ay* dergisini yayımladı. Bu dergide, diğerlerinden farklı olarak bol resim, karikatür, halkın daha çok ilgisini çeken yazılar, hikâyeler vardı. Derginin ilk sayısında derginin çıkma amacı şu şekilde anlatılmıştır: "Bizim hedefimiz, okurların okuma ihtiyaçlarını doyurmak ve memleketimizde gerçekçi bir halk dergisi kurmaktır."[8]

Resimli Ay'ın yanında, *Resimli Perşembe* adında bir haftalık dergi yayımlamaya, çocuklar için aylık iki dergi *Resimli Yıl* ve Çocuk Ansiklopedisi'ni yayımlamaya karar verdiler.

Sabiha Zekeriya, kendisine kısa zamanda ün kazandıran yazılarında sadece sorunları ele almak, halkın dertlerini deşmekle kalmıyor, aynı zamanda halkın dramını sanki kendi yaşıyormuş gibi, onların duygularının derinliklerine inerek ve bir sosyolog gibi sorunların sosyal, siyasi yönlerine değinerek, çoğu zaman ilginç çıkar yolları göstererek veriyor.[9]

Gelişim Yayınları tarafından hazırlanan "Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler" arşiv kitabındaki *Resimli Ay* dergisi tanıtımında, Sabiha Hanım'ın özellikle Zekeriya Sertel'in eşi olduğuna vurgu yapılmıştır. "Zekeriya Sertel ve eşi Sabiha Sertel 20'li yılların başında Amerika'yı tanıtmışlardır."[10]

8. Yıldız Sertel, Annem Sabiha Sertel Kimdi Neler Yazdı?, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1994, 1. basım, s. 115.
9. Sertel, s. 116.
10. *Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler*, (1849-1984), Gelişim Yay., İstanbul, 1984. s. 153.

Resimli Ay'da Cevat Şakir'in çıkan yazısından ötürü Zekeriya Bey, Sinop'ta üç yıl kalebentliğe mahkûm olur. O günlerde Sabiha Hanım'ın yaşadığı sıkıntıyı, kızı Yıldız Sertel annesini anlattığı kitabında şöyle ifade etmektedir: "Metin olması, hislerine kapılmaması gerek. Önünde büyük işler var. Dergileri çıkaracak, iki çocuğuna bakacak, kocasına para gönderecek."[11]

Yıldız Sertel, annesinin anılarını anlattığı kitabında, bayilerin *Resimli Ay* ve çocuk ansiklopedisi aleyhine açtıkları bir davada, şirketi Sabiha Sertel'in temsil etmesine rağmen hâkimin onun tanıklığını kabul etmediğinden bahseder. Hâkim: "Kadınlar tanık olamaz, diyordu, Sabiha Zekeriya kitab-i adil'e dönüp, ama medeni kanun bana bu hakkı veriyor, dediyse de sözünü dinletemedi."[12]

1931 yılında *Resimli Ay* dergisi kapanınca, Sabiha Sertel çeşitli sol yayınların kitaplarının çevirisini yaptı. 1935 yılında *Resimli Her Şey* adlı yazar kadrosunda Sabahattin Ali, Suat Derviş, Kerim Sadi, Hüseyin Avni Şanda, Sadri Ethem, Naci Sadullah, Nizameddin Nazif, Mahmud Yesari, Nurullah Ataç, Kemal Tahir ve Nazım Hikmet'in de bulunduğu haftalık dergi yayımladı. Ancak bu dergi de kapatıldı. Sabiha Sertel bu sefer tek başına 1936 yılında tek sayılık *Projektör* adlı dergi yayımladı. Bu dergi tek sayılık olup sonra bir daha çıkmamıştır. 1936 yılında Sabiha ve Zekeriya Sertel, *Tan Gazetesi*'ni kurdurlar. Gazete, özellikle II. Dünya Savaşı yıllarında yükselen faşizm karşıtı bir çizgi taşımaktadır. Gazetede yayınlanan bir yazı yüzünden Sabiha Sertel tutuklandı. Sabiha Sertel, daha sonra *Görüşler* adlı bir dergi çıkardı.

4 Aralık 1945 günü, İstanbul Üniversitesi önünde toplanan bir grup üniversite öğrencisi ve İslamcılar gazete binasına saldırdılar. Baskın sırasında matbaa ve gazete zarar gördü, çok sayıda kişi yaralandı. Tarihte *Tan Olayı* olarak adlandırılan bu hadiseden sonra Sabiha Sertel ve Zekeriya Sertel, olaydan sorumlu tutuldular ve üç ay tutuklu kaldılar. Daha sonra beraat eden Sabiha ve Zekeriya Sertel, serbest kalmalarının ardından 1950 yılında ülkeyi terk ettiler. Sabiha Sertel, 1968 yılında Azerbaycan'da vefat etti.

11. Sertel, A.g.y., s. 130.
12. Sertel, A.g.y., s. 138.

İlk Kadın Gezi, Savaş ve Foto Muhabiri: Semiha Es (1912-2012)

"1930'lu yıllardan itibaren kırk yıla yakın bir zaman Türkiye'den bir fotoğrafçı, dünyanın dört bir yanına seyahat edecek, ülkenin gerçek anlamda ilk gezi fotoğrafçısı diyebileceğimiz görsel birikimi oluşturacak, dahası 1950'lerde Kore Savaşı'nda muhabir olarak cephede fotoğrafçılık yapacak...ama hiç hatırlanmayacak."[13]

Ahu Antmen, "İkinci Göz Türkiye'den Kadın Fotoğrafçılar" adlı sergi için yazdığı *Kontrast* dergisindeki yazısında, Semiha Es'i yukarıda satırlar ile ifade etmektedir. Semiha Es'in adı az da olsa basın fotoğrafçılığı ve basın tarihi kitaplarında geçmekte ancak hayatı ve çalışmalarına dair detaylı bilgi bulunmamaktadır.

Semiha Es'in 8 Mart 2005 tarihinde *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan röportajında[14], kendisinin yoksul bir aileden geldiğini, babasının Fransızlara ait yolcu vapurunda bilet memuru olduğunu, 15 yaşına geldiğinde santralde memur olarak işe başladığını anlatmaktadır. *Cumhuriyet* gazetesinin güzellik yarışmasına katılmak isteyen Semiha Es, yaşının küçük olması nedeniyle yarışmaya katılamaz. Cumhuriyet gazetesinde Feridun Es ile tanışır ve daha sonra da evlenirler. Semiha Es fotoğraf ile tanışmasını ise şöyle anlatır:

> Küçükken de bir fotoğraf makinem vardı, bir şeyler çekmekten çok hoşlanırdım. (...) Fotoğraf çekme merakım vardı ama meslek olarak seçmeyi hiç düşünemezdim ta ki Hikmet'le tanışıp evlenene kadar. Eşim o zamanların en başarılı gazetecilerindendi, birçok yerde yazıları ve röportajları yayınlanırdı. Hikmet'le fotoğrafçı olarak çalışmaya başlamam Yedigün dergisi ile oldu.[15]

Feridun Es, o zamanlar yurtdışı muhabiridir. Semiha Es ilk başlarda sadece, Feridun Es'e yurtdışı seyahatlerine eşlik eder, daha sonradan fotoğraf çekmeye başlar. Feridun Es yazıyı ka-

13. Ahu Antmen, "İkinci Cins, İkinci Göz", http://kontrastdergi.com/ikinci-cins-ikinci-goz-ahu-antmen/, Erişim Tarihi: 13.08.2016.

14. Hürriyet gazetesinin, Kelebek ekinde Semiha Es ile yapılan röportajda kendi hayatına dair bilgiler vermiştir. http://www.hurriyet.com.tr/o-mavi-gozler-neler-gordu-neler-38704669, Erişim tarihi: 15.08.2016.

15. http://www.istanbulkadinmuzesi.org/semiha-es/?tur=Alfabetik, Erişim tarihi: 15.08.2016.

leme alır, Semiha Es ise fotoğraflar. *Yedigün*, *Hayat Mecmuası* ve Hürriyet gazetesinde çalışır.

Semiha Es, Türkiye'nin 1950 yılında asker gönderdiği ve 800'e yakın Türk askerinin öldüğü Kore Savaşı'nı cepheden izleyerek fotoğraflamıştır. 1950-1953 yılları arasında, Kore Savaşı'nda foto muhabir olarak görev almış, aynı zamanda Türkiye'nin de ilk kadın savaş muhabiri olmuştur. Savaş muhabirliği o zaman erkek işi olarak görülmektedir. 1950'lerin fotoğraf mesleği içerisinde cinsiyet ayrımı bu düzeydeyken, Semiha Es de verdiği röportajlarda savaş alanında kadın olduğu anlaşılmasın diye ellerini gizlediğinden ya da Koreli kadınların tecavüze uğramaktan korktukları için kendisiyle yürüdüğünden bahseder.[16]

Semiha Es, Kore Savaşı'nın ardından, Vietnam Savaşı'nda da muhabir olarak görev yapar. Afrika'da yerlileri çektiği fotoğraflar, Türkiye'de övgüler alır. Bu kadar başarı göstermesine rağmen basın tarihi sayfalarında adı eşi ile birlikte anılır. Semiha Es, 100 yaşını doldurduğunda İstanbul'da vefat etmiştir.

Sonuç

Basın tarihine bakıldığı zaman, kadın gazetecilerin adlarının ancak 20. yy. ortalarında anılmaya başlandığını görürüz. Bunun başlıca nedenlerinden biri dönemin kadına bakışı olduğu kadar, erkek egemen tarih anlayışı ile yazılan basın tarihidir. Farklı bir açıdan arşiv belgeleri ve kaynaklar incelendiğinde, basın alanında çalışan kadınların basının ortaya çıktığı süreç boyunca var olduğu ancak adlarını bugüne duyuramamış, tarih sahnesinde ikinci plana itilmiş oldukları görülmektedir.

Bu çalışmada adı geçen her üç kadın basın emekçisi de basın alanında var olmuş, önemli çalışmalarda bulunmuşlardır. Biyografileri incelendiğinde, her üç kadın da yaptıkları işler ile anılırken, adları ya ünlü bir gazetecinin eşi ya da kardeşi olarak geçmektedir. Dönemlerinde ve sonrasındaki algı ve erkek egemen bakışın dışlayıcı etkisiyle, görünürlükleri ve adları ya silinmiş ya da çok kısıtlı bir çevre içinde kalmıştır.

16. Sebik Şehlem, "Fotoğrafçı Semiha Es'in bilinmeyen yüzü, hâkim bakışı sorguluyor", *Agos* Gazetesi, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6167/fotografci-semiha-es-in-bilinmeyen-yuzu-hakim-bakisi-sorguluyor; Yazı Yayın Tarihi: 09.12.2013, Erişim Tarihi: 13.08.2016.

Basın alanında emek vermelerine rağmen erkek işi olarak görülen gazetecilikten dışlanan, emekleri ve isimleri görünmez olan kadın gazeteciler, mesleklerinin öznesi olamamış, bu da onların basın alanından dışlanmalarına ve yok sayılmalarına neden olmuştur.

Dönemin erkek egemen bakışı, kadınları daha çok anne, eş veya kardeş olarak konumlandırmış ve mesleki deneyim ve yetkinliklerinin görünmez olmasına neden olmuştur. 18. yy. sonu 19. yy. başında kadınların okuma yazma oranının düşük olması, kız çocuklarının okutulmaması ve sadece sosyo ekonomik düzeyi yüksek olan ailelerinin kız çocuklarının özel hocalar ile eğitim almaları, gazetecilik gibi okuma yazma gerektiren bir meslekte çalışamamalarını doğuran başka bir nedendir.

Bu çalışma ile erkek egemen basın tarih yazımının içine sıkıştırılmış, üç kadın gazeteci örneğinden yola çıkılarak basın tarihindeki kadın gazetecilerin neden görünmez oldukları tartışmaya açılmıştır.

Kaynakça

Uygur Kocabaşoğlu, "*Hürriyet*"*i Beklerken İkinci Meşrutiyet Basını*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2010, 1. Basım.

Yıldız Sertel, *Annem Sabiha Sertel Kimdi Neler Yazdı?*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1994, 1. basım.

Türkiye'de Dergiler Ansiklopediler, (1849-1984), Gelişim Yay., İstanbul, 1984.

Taha Toros, "*İlk Türk Kadın Gazeteci Selma Rıza*", Skytürk Dergisi, Sayı 134.

Gülsemin Hazer, "*Selma Rıza'nın Uhuvvet Romanında Kurmaca Yapı*", Turkish Studies, Sayı 6/3, Yaz 2011.

Selma Doğan, "*Selma Rıza'nın sızlayan kemikleri*", http://www.ucansupurge.org/TR,692/selma-rizanin-sizlayan-kemikleri.html, Yazı Yayın Tarihi: 01.11.2012, Erişim tarihi: 13.08.2016.

Ahu Antmen, "*İkinci Cins, İkinci Göz*", http://kontrastdergi.com/ikinci-cins-ikinci-goz-ahu-antmen/, Erişim Tarihi: 13.08.2016

Şehlem Sebik, "*Fotoğrafçı Semiha Es'in bilinmeyen yüzü, hâkim bakışı sorguluyor*", Agos Gazetesi, http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6167/fotografci-semiha-es-in-bilinmeyen-yuzu-hakim-bakisi-sorguluyor, Yazı Yayın Tarihi: 09.12.2013, Erişim Tarihi: 13.08.2016,

http://www.hurriyet.com.tr/o-mavi-gozler-neler-gordu-neler-38704669, Erişim tarihi: 15.08.2016.

http://www.istanbulkadinmuzesi.org/semiha-es/?tur=Alfabetik, Erişim tarihi: 15.08.2016.

Kadınların Acılarını Kadınların Edebiyatından Okumak, Yaşamını Şiire İşleyen Kadınlar: Yaşar Nezihe, İhsan Raif Hanım

Zozan Çetin

"Kadınların tarihi her şeyden önce baskı altına alınışlarının ve bunun gizlenişinin tarihidir. Zaten gizlemede baskının parçasıdır. Bu açıdan ne rastlantıdan ne de tarafsız bilimden söz edilebilir."

Andree Michel

Giriş

Kadını yüzyıllardır baskı altına alan ataerki, onları rol kalıpları içine sokup pek çok alandan uzaklaştırmıştır. Kadınlar, kaidelere uymadığında ise cezalandırılmış, doğayı bildiği için yakılmış, siyasetle ilgilendiği için giyotine gönderilmiş, yazdığı

için saklanmış ya da savunma yapmak zorunda bırakılmıştır. Coğrafya fark etmeksizin yaşanan bu durum, önce bireysel daha sonra birlikte verilen direnişi başlatmıştır. Bir grup kadının fitilini ateşlediği kıvılcım, koca bir toprak parçasının bir bölgesinde başlamış, daha sonra okyanusları geçip dünyanın her yerini sarmıştır.

Ataerkil tarih, kadınların mücadelesini de hayatını da yazmamıştır. Kadınların tarih sayfalarında yer alması ise eril bir bakışla gerçekleşmiştir. Bu yok sayılış, sadece geçmiş anlatılarının yer aldığı satırlarda değil, yaşamın tam ortasında da kendini göstermiş, kadınların hayatları, sanatları ve yaptığı her şey görmezden gelinmiştir. Bu dışlanma araştırma alanına bambaşka bir kaynak sağlamıştır. Zira yaşadığı çağda sesi kesilen kadın, kalemiyle, fırçasıyla işlemiştir acılarını. Yaşantılar, bir şiirde, mektupta, işlemede ortaya çıkabilmiştir.

Patriyarkanın ve şerri kuralların birleşimiyle kadının daha fazla baskı altına alındığını görmenin mümkün olduğu Osmanlı'da kadın hareketi, 19. yüzyılda başlamıştır. Elbette bunun öncesinde bireysel hareketler söz konusu olmuştur, yok sayılmaya karşı kadınlar, varlıklarını kanıtlamak için divanlar oluşturmuş, yardımlarda bulunmuş, bina inşa ettirmiştir. Tabi yoksul ve emekçi kadınların bu aşamada yer almaları hemen olmamıştır fakat aristokrat kadınların mücadelesi de sanıldığı kadar kolay gerçekleşmemiştir. Zira statüsü ne olursa olsun Osmanlı kadını, eril tahakkümün kıskacından kurtulamamıştır. Cinsiyetinden dolayı ezilen ve ikincil konuma itilen kadın, kollanması gereken bir varlık olarak görülmüştür. Bu zihniyet yapısı neticesinde kadınlar, gelenek adı altında istemedikleri hayatlara mahkûm edilmiş, namus denilerek baskı altına alınmıştır. Bu tutum, tüm kadınlar için söz konusu olmuştur. Buna karşın dayatmalara karşı kadın hareketinin içerisinde yer alan kadınlar, gelenek adı altında baskılanışlarına itiraz etmiştir. Konuyla ilgili dönemine göre cesur ifadelere yer veren yazılarından birinde yazar, "Korkmayalım, korkacak isek yaşamayalım. [...] Eski adet bütün mevcudiyetimizi kemiriyor. Bir gün bizi mahvedecek. Biz onu mahvedelim de ölümden kurtulalım. Vuralım... vuralım... hiç dinlemeyelim. Vuralım... yıkılsın..." demiştir.[1] Öte yandan müca-

1. Mükerrem Belkıs, "Muzır Adetleri Yıkmak Farzdır", *Kadınlar Dünyası*, Sayı 83, 25 Haziran 1329, s. 2.

deleye rağmen baskılarını arttırarak devam ettirmiş bu zihniyetin yaptıklarını ise iki şairin hayatından da görmek mümkündür.

Her birey gibi sanatçılar da yaşadıkları dönemin izlerini taşımakta, zorluklarıyla karşı karşıya kalmaktadır. Hele ki bir coğrafyanın en çetrefilli zamanına gelinmişse bunun etkisinden sıyrılmak hiçbir sanatçı için mümkün değildir demek yanlış olmayacaktır. Bu noktada yaşadıkları dönemdeki çalkantılı süreçlerin ve devamında olanların etkisi hem Yaşar Nezihe'nin hem İhsan Raif'in hayatında görülmektedir. Nitekim dönemin yaşattığı zorlukları aşmak, görmezden gelmek pek mümkün olmamıştır. 1850 ile birlikte Osmanlı'da çelişkili bir dönem başlamıştır. Eski ve yeni bir arada yürütülmeye çalışılmıştır. Bir yandan yeni adımlar, özgürlük vaat eden yönetim şekliyle ilgili değişiklikler, bir yandan baskılar, bu zaman dilimini çelişkili hale getirmiştir. Siyasal karmaşa, ekonomik bozukluklar ve savaşlar da dönemin karakteristik özelliğini oluşturmuştur. Cumhuriyet ile birlikte sihirli bir değnek değmişçesine bir değişim olmamıştır elbette. Savaşlar, iç karışıklıklar, ekonomik sorunlar yaşanmaya devam etmiştir. Fakat pek çok anlamda çelişkiler ortadan kalkmaya başlamıştır.[2]

Peki, Osmanlı'nın son dönemi ile başlayan bu sancılı süreçlerin tamamında kadınlar neredeydi? Her yerdeydi. Tarih sayfaları, kadını sadece cephede hemşire olarak aktarsa da kadınlar, her alanda mücadele halindeydi. Nitekim kalem ile başlayıp derneklerle büyüyen kadın hareketi, cepheye, cephe gerisine, hayatın her alanına değmiştir. Aynı zamanda dışlandığı her alanda var olma mücadelesi vermiştir. Çalışma, eğitim ve sanatta var olma hakkı için kadınlar, Osmanlı'nın son dönemlerini mücadeleyle geçirmiştir. Mücadele konularından biri olan çalışma hakkı bir derneğin oluşturulmasına da etki etmiş, kadınlara iş bulmayı amaç edinen, "Merkezi Çapa'da bulunan Kadınları Çalıştırma Cemiyet-i İslamiyyesi derneği, şubelerini özellikle yoksul halkın bulunduğu Fatih ve Üsküdar gibi yerlerde açmıştır. Çapa'daki merkezde ayrıca kimsesiz kadın ve çocuklarının barınması için bir de misafirhane bulunmaktadır."[3] Dernek dışında yazılarla da

2. 19. Yüzyıl ve sonrasına dair daha ayrıntılı bilgi edinmek için; Sina Akşin (Der.), Yakınçağ Türkiye Tarihi 1, Milliyet, İstanbul, 2003.

3. Sibel Dulum, *Osmanlı Devleti'nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006, s. 65.

çalışmanın bir hak dile getirilmiştir. Konuyu pek çok kez ele alınan Kadınlar Dünyası'nın 22 Nisan 1329 tarihli sayıda, "Çalışmak Hakkımızdır" başlıklı yazıda bu konuyla ilgili fikirler sıralanmıştır. Buna göre kadınların uyanmaya başlamasının garip yorumlar aldığı belirtilmiştir. "Biz Osmanlı kadınları artık kurûn-i vüstâ hayatı yaşamaya mütehammil değiliz. Erkeklerimizin cehaleti yüzünden kendimizin, vatanımızın çekmekte olduğu mesâib artık yeter. [...] bu yurt üzerinde bizim de hakk-ı hayatımız, bir hakk-ı içtimaımız vardır."[4] Ülkenin içinde bulunduğu durumu erkeklerin kadınları dışlamasına dayandıran yazı, çalışma yaşamında olma arzusunu net bir dille kaleme almıştır. Çalışma hakkı gibi eğitim de kadın hareketinin birincil konusu olmuştur. Akademi yer alma arzusu gerek yazılarla gerek yönetime yapılan baskılarla sonuç getirmiş, kadınların, önce konferanslar aracılığıyla giriş yaptıkları üniversiteye 1914 yılında İnas Darülfünunun açılmasıyla tam anlamıyla başlamıştır.[5] Mücadeleyi genişleten kadının bununla birlikte kamusal alanda varlığı artmış, buna rağmen ataerkil zihniyet de onu baskılamaya devam etmiştir. Bununla ilgili İkdam gazetesinde çıkan haberlerden biri şöyledir: "Cevami şerifeye vaaz ve nasihat dinlemek için gelen muhaderatın çarşafları bazı münasebetsizler tarafından makasla kesilmekte olup hatta dün Sultan Ahmed Cami-i şerifinde yedi sekiz hanımın çarşafları kesilmiş ise de bu denaseti irtikab idenler bulunamamışlardır. Biçare hanımlar hanelerine mahzune avdet ilmişlerdir."[6] Baskılara rağmen bu her alanda etkisi olan hareket, başladığı andan itibaren yeniliklerin devamı konusunda da etkili olmuştur. Zira kadınlar her yeni adımı, rejimi desteklemiştir. Örneğin *Kadın* adlı dergi Meşrutiyeti, *Müjdeler! Ey Millet-i Muazzama-ı Osmaniye* şeklinde başlayan bir yazıyla duyurmuş, sonuna kadar meşrutiyet için mücadele edilmesi gerektiğini belirtmiştir.[7] Aynı durum Cumhuriyet yıllarında da yaşanmıştır. Nezihe Muhiddin ve arkadaşlarının çıkardığı *Kadın Yolu*, Cumhuriyet'in sıkı savunucularından olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında kadın hareketinin birincil mücadele konusu ise oy hakkı olmuştur. Bunun için

4. Kadınlar Dünyası, "Çalışmak Hakkımızdır", *Kadınlar Dünyası*, Sayı 19, 22 Nisan 1329, s. 1.
5. Bahar Baskın, "II. Meşrutiyet'te Kadının Eğitimine Yönelik Bir Girişim: İnas Darülfünunu", *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Sayı 32, Mart 2008, s. 92.
6. *İkdam*, 10 Ekim 1908, s. 4.
7. *Kadın*, S. 8, Asır Matbaası, 1 Kanun-ı Evvel 1324, Selanik, s. 1.

yoğun çalışmaların verildiği alanlardan biri, dergiler olmuştur.[8] Dernekler aracılığıyla çeşitli mecralarda yapılan konuşmaların dışında dergilerde, kalem ile de oy hakkı mücadelesi verilmiştir. Hak sahibi olma mücadelesi Türk Kadın Yolu adlı dergide, vatandaş olma hakkıyla eş tutularak işlenmiştir. Bununla ilgili bir yazıda Nezihe Muhiddin'in şu ifadeleri kullanmıştır: "Türk kadınının gayesi, Türk vatandaşı olmaktır. Tabiyetle, vatandaşlığın birçok hakkına mukabil çok da vazifeleri vardır. Biz kadınlar için bütün vatandaşlık hukukunu elde etmek ne kadar muazzez bir emel ise o vazifeleri liyakatle ifaya amade olduğumuzu ispat etmek, o nispette mühim bir borçtur."[9] Bunun gibi hak talebini konu eden pek çok yazı, kadınların vatandaşlık görevi bilincine sahip olduğuna dair vurgu yapmıştır. Destek ve her alanda etkin olma çabası sadece dergilerle sınırlı kalmamıştır. Savaş yıllarında dernekler aracılığıyla yardım toplanması, meydanlarda yaptıkları konuşmalarla mücadele ruhunun ayakta tutulması, kadınların bu süreçteki etkisini göstermektedir. Öte yandan savaşın varlığı ve ekonominin bozuk oluşu yoksul kadınları daha da yoksul bir duruma sokmuştur. Bu sürecin olumlu yanı ise dernek kuracak mevkide bulanan kadınların, halka bilhassa kadınlara yardımı olmuştur. Bu nedenle yardım derneklerine destek, her dönemde her kademeden gelmiştir.

Çalışmada, çalkantılı dönemlerde yaşayan iki kadının acılarının, yaşadıklarının şiire yansımasının incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda Atatürk Kitaplığı'nın veri tabanında bulanan şairlere ait eserler, dönemin gazeteleri, dergileri ve haklarında yapılan çalışmalar kaynak olarak esas alınmıştır.

Yoksul ve Mücadeleci Bir Şair: Yaşar Nezihe Bükülmez

"*Hakkını haksızlara anlat...*"

Zorlu ve mücadele dolu bir hayata sahip olan Yaşar Nezihe, 17 Ocak 1880 yılında doğmuştur. İstanbul Şehremini'deki Barut Yokuşu'nda bulunan harabe evde, hasta annesi ve sorumsuz

8. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kadın hareketiyle ilgili ayrıntılı okuma yapmak için bkz. Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*, Tarih Vakfı Yurt Yay., 2. Baskı, İstanbul, 2016.

9. Nezihe Muhiddin, "Kadınlar ve Tayyare İanesi" *Türk Kadın Yolu*, Sayı 3, 30 Temmuz 1341, s. 1.

babasıyla yaşayan şairin çoğu yazar, şairden farklı bir biyografisi olmuştur. Öyle ki 6 yaşında annesini kaybetmesiyle yalnız kalan küçük kadın, kantar memuru olan fakat gelirini hiçbir şekilde eve getirmeyen babasının ilgisiz ve sert tavırlarıyla büyümüştür. Yanında olduğu söylenen akrabaları ise hayatına pek etki etmemiştir. Okuma isteği dahi onun için büyük sorunların habercisi olmuştur. Yaşar Nezihe hayatının o evresini şöyle anlatır:

> Dokuz yaşında idim, babam yalvarmalarım ve komşuların ısrarı üzerine okumaklığıma bin müşkilat ile müsa'ade etmişti. [...] birkaç gün sonra civarımızda yaylada Kapu Ağası Mektebine devama başladım, artık ben de küçük bir mektepli olmuştum. Gururuma payan yoktu. Lakin bu sevinç çok sürmedi, bir serap oldu. Üçüncü ayda babam, haftada iki kuruş olan mektep ücretini çok gördü, ödemedi. [...] Bir müddet, mektep parasını küçük ellerimin kazancı ile temin ve tedarik ettim. Öğle teneffüsünde oynamak üzere arsaya çıktığımız zaman ısırgan tohumu, ebegümeci, devedikeni ve papatya toplamağa, bunlardan demet yaparak tatilde satmağa başladım. Bu suretle elime geçen parayı veriyordum...

Bu şekilde bir yıl boyunca okuluna devam etmiştir.[10] Çocukluğundan beri sorunlarla karşılaştığını ise Feryadlarım şiirinden anlamak mümkündür:

> Cihana geldiğim günden beri nedir bilmem şadi
> Olur hep en güzel şeyler benim feryadıma badi
> [...]
> Benim feryâdlarım bitmez tükenmez bi-nihayetdir
> Bu feryâdlar ki baht-ı bi-nasibimden şikâyetdir.[11]

Yazma serüvenine genç yaşta atılan şair, önce farklı mahlaslarla dergilerde yazmaya başlamıştır. Kadın, Sabah, Terakki, Kadınlar Dünyası gibi pek çok yayına şiirler göndermiş, Müdafaa-ı Hukuk-ı Nisvân Cemiyetine üye olmuştur.[12] Daha sonra hayatını işlediği *Bir Demet Menekşe* ve *Feryâdlarım* adlı şiir kitaplarını çıkarmıştır. Şiirleri, gazete ve dergilerdeki yazıları incelendikçe hem kendi yaşamı hem de dönem hakkında çıkarımda bulunmak zor değildir. Şöyle ki Yaşar Nezihe aşk

10. Rıf'at Necdet, "Yaşar Nezihe Hanım Hayatı ve Eseri: Bir Mukaddime", *Feryadlarım*, Vatan Matbaası, İstanbul, 1340, s. 9.
11. Yaşar Nezihe, "Feryadlarım", s. 18-20.
12. Asım Bezirci, "Yaşar Nezihe", *Varlık Dergisi*, Nr. 978, Mart 1989, s. 11.

şiiri yazsa dahi dönemin izlerini burada işleyebilmiştir. Tıpkı Hülyâ-yı Ba'id şiirinde olduğu gibi:

Harb cebhelerinde vatan uğrunda mı öldün!
Bir dağda mı, Balkanda mı, ah nerede gömüldün![13]

Gaip olan sevgiliye ithaf ettiği bu şiirinde Yaşar Nezihe, savaş yıllarında yaşıyor olmanın izlerini dizelerine taşımıştır. Bu şiiri ise büyük ihtimalle, birlikteliklerine izin verilmediği için ayrıldığı, Rı'fat Necdet'e hiç unutmadığını belirttiği ilk aşkına yazmıştır.

Çocukluk yıllarında başlayan zorluklar, sadece ekonomik sıkıntılar ya da yitik bir aşk değildir. Mutsuzluk dolu üç evlilik gerçekleştirmiş, üçünden de derin yaralar almıştır. İkinci evliliği, şiirlerindeki derin acıların çoğunun sebebi olmuştur. Bu evlilikte üç çocuğu dünyaya gelmiştir. Zaten evine karşı sorumsuz olan Fevzi Bey, Yaşar Nezihe'yi terk etmiş, onu çocuklarıyla birlikte yoksulluğa hapsetmiştir.[14] Yaşadıklarını ise yine en iyi şiirleriyle anlatmıştır. Fevzi Bey'in tutumunu ve çocuklarıyla içine düşürüldüğü durumu, "ihanetkâr zevcime" dediği Unutma şiirinde özetlemiştir:

[...]
Getirmedin iki yıl bir dilim kuru ekmek
Senin için çalışırdım da usanmazdım
Biri bu hali gelüp söylese inanmazdım
Gömüldi makber-i nisyane altı yılık emek
[...]
Çocukların bu şeb aç, bin guruş ma'âşlı peder
Büküldi yavruların boynı, bekliyor yolını
Garib etmesin Allah benim gibi kulını
Bu hale ağlıyorum ben, garik-i ye's û keder
[...][15]

Bu dönemde yaşadıklarını, çaresizliklerini diğer şiirlerinde de anlatmıştır. Bu süreçte intiharın eşiğine gelen Yaşar Nezihe, Hükm-i Na-hakk şiirinde şöyle demiştir:

13. Yaşar Nezihe, "Hülyâ-yı Baid", s. 25.
14. İlknur Tatar Kırılmış, "Şair Bir Halk Kızı Yaşar Nezihe Bükülmez", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı 1-2, 2012, s. 74.
15. Yaşar Nezihe, "Unutma", s. 99-100.

Aç bu şeb evledlarım hayfâ ki pârem kalmadı
Kulların ahen midir ya Rabb, bu hale ağlamaz?
Hükm eder hâkim efendi haklı-haksız anlamaz
Ya ilahi, intihardan başka çarem kalmadı![16]

Her iki şiir kitabında da yaşantısının sancılarına yer vermiştir. Savaş yıllarında daha da ağırlaşan koşulları, iki oğlunu gıdasızlıktan yitirmesiyle iyice bunalımlı bir hal almıştır. Oğlu Vedat ile bir başına kalan şair, intiharın eşiğine birçok kez daha gelse de direnmekten vazgeçmemiştir. Dergilerde şiirleri yayınlanmaya devam etmiştir. Asker ailelerinin mektuplarını yazarak geçimini sağlamaya çalışmıştır. Ücra mahallesinde yaşamını sürdürmek için önceden de yaptığı gibi elişleri ile uğraşmıştır.[17] Şair ilk şiir kitabı Bir Deste Menekşe'den sonra ekonomik anlamda iyice sarsılmış olsa da bu şekilde toparlanmaya çalışmış, hiçbir zaman kalemi de mücadeleyi de elden bırakmamıştır.

Şair, acısı, yoksulluğu kadar aşkını da yoğun bir şekilde kaleme almıştır:

"Vėrmez baña neş'e seyr-i mehtâb
Sensiz bu gėcem de geçdi bî-hˇâb
Bak çehreme hasretiñle soldı
Bak çeşmime eşk-i ġamla doldı"

gibi yüreğe değen sayısız sevda dizesi yazmıştır.[18]

Yaşar Nezihe, yoksullukla mücadelesini sadece şiir yazarak değil, yoğun bir hukuk mücadelesiyle de vermiştir. Yoksulluğuyla ilgili hükümete yazdığı gibi Yusuf Niyazi Erdem'in kendisine vadettiği mihr-i müecceli[19] talep etmiş ve bunun için hakime başvuru dilekçesi ile hakkını aramıştır.[20]

16. Yaşar Nezihe, "Hükm-i Na-hakk", *Bir Deste Menekşe*, Cihan Matbaası, İstanbul, 1340, s. 80'den transkripte eden; Füsun Çoban Döşkaya(Der.), Yaşar Nezihe, D.E.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Yay., 2010, s. 161.
17. *Türk Kadın Yolu Dergisi*, S. 21, Kader Matbaası, İstanbul, 1926, s. 11.
18. Yaşar Nezihe, "Bir Şeb Mehtabda", s. 90'dan transkripte; Döşkaya, s. 181.
19. Boşanma veya ölüm halinde, kadına ya da kadının tarafına verilmesi nikâhta kararlaştırılmış olan para (*Kamus-i Türki Osmanlıca Sözlük*)
20. Söz konusu dilekçe ve Yusuf Niyazi'ye giden ihtar, Taha Toros Arşivi'nde mevcuttur.

Aydınlık'ta yazmaya başlaması, Amele Cemiyeti üyeliği, greve katılması ona bambaşka bir mücadele alanı açmıştır. Fakat işçiler için kalem oynatması, mücadele etmesi 1925 yılında gözaltına alınmasına yol açmış, bu sırada da sağlık problemleri iyice artmıştır. Gözaltına alınmalarla ilgili Cumhuriyet Gazetesinde çıkan bir haber şu şekilde olmuştur: "[...]. Dün de yazdığımız vecihle Nezihe Yaşar Hanımla diğer bir hanım daha bulunmaktadır." Haberde, 'Yaşar Nezihe Hanım' alt yazısıyla şairin bir de fotoğrafına yer verilmiştir.[21] Yaşar Nezihe, suçsuzluğu kanıtlanınca serbest bırakılmıştır.[22] Grevde yer alması, Türkiye'nin ilk 1 Mayıs şiirini yazmasının yanı sıra feminist mücadele de oldukça devrimci adımlar atmıştır. Tarihte ilkli ifadeler kesinlik taşımamakla birlikte Yaşar Nezihe'nin peçesiz olarak poz veren ilk Osmanlı kadını olduğu söylenmektedir.[23] Nitekim bazı Osmanlı kadınları bunun için harekete geçmiş, Osmanlı kadın hareketi içerisinde yer alan kadınların çoğunun tesettürün, peçenin kalkması yönündeki talepleri olmuştur.[24] Yaşar Nezihe de ilk olması kesinlik taşımasa dahi bu konuda öncü bir isim olmuştur. Sadece bireysel sorunlarını değil, ülkesinin acılarını da şiire işlemiştir. Her ne kadar ölümün bir an önce onu bu hayattan kurtarmasını istese de 1971 yılında yaşamını yitirmiştir. Geriye evlat acısının, yoksulluğun olduğu sayısız dize bırakmıştır. Hiçbir zaman boyun eğmeyen, soyadı kanunuyla bu dik duruşunu simgelesin diye Bükülmez soyadını seçen Yaşar Nezihe, gerektiğinde de çekil diyebilmiştir:

[...]
Evet, bugün kanayor, sızlayor ceriha-i dil
Sebeb sensin ey alçak, bugün bu hâletime
Kopar bu rişte-i zevciyyeti, yetişdi, çekil!
[...][25]

21. "Mevkûf Komünistler", *Cumhuriyet*, 4 Haziran 1925, s. 1.
22. Kırılmış, s. 80.
23. *Kadınlar Dünyası*, S. 124, 13 Safer 1321.
24. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, 3. basım, Metis Yay., İstanbul, 2011, s. 259.
25. Yaşar Nezihe, "Unutma", s. 98.

Kalemiyle Hayatı Göğüsleyen Kadın: İhsan Raif Hanım

"Kimseye Etmem Şikâyet..."

Sancılı yılların bir başka şairi İhsan Raif Hanım'dır. Hiçbir zaman ekonomik zorluklarla karşılaşmadı, varlıklı bir aileye mensuptu, babası bir paşaydı. Fakat aristokrat olması onu eril tahakkümden kurtaramamıştır. 1877 yılında dünyaya gelen İhsan Raif Hanım, daha çok küçükken ataerkil bir toplumda kadın olmanın zorluğuyla tanışmıştır.

"Kimseye etmem şikâyet
Ağlarım ben halime
Titrerim mücrim ile
Baktıkça istikbalime"

dizelerini doğuran bu zorlu süreç ise şöyle gerçekleşmiştir: Raif Paşa ile çekişme halinde olan Mehmet Ali Bora, evdeki bazı hizmetkârların yardımıyla İhsan Raif Hanım'ın odasına dalmıştır. Yabancı bir erkeğin, küçük kızının odasına girmesi eril bir yapıya sahip olan Raif Paşa'yı sinirlendirmiştir. İhsan Raif Hanım'ın yalvarışlarına aldırış etmeden onu Ali Bora ile evlendirip ikisini İzmir'e adeta sürmüştür.[26] Bu onun yaşamındaki ilk ve en derin acıdır. Bunun sonrasında sürgün hayatında, mutsuz bir evliliğe mahkûm edilmiş bir şekilde yaşamıştır. Babasının onayı olmadığı için doğduğu eve dönemeyen şair, uzun yıllar bu istemediği evliliği sürdürmek zorunda kalmıştır. O da yaşantısını en iyi, şiirine işleyerek aktarmıştır.

"Sabr eyle Ali, bir gün olup mat olacaksın
Ölsen dahi sen lanet ile yâd olacaksın.
Bana çok karalar sürdün çıldırdın iftiharında,
Korkmaz mısın behey zalim mazlumun inkisarından?"[27]

diye bu süreçteki hislerini anlatırken çocukları için bu hayatı yaşamaya devam etmiştir. Üstelik birçok şiirinde izlerine rastlanan bir acı daha eklenmiştir. Ali Bey, alkolü fazla tüketmekte, sarhoş bir şekilde yaşamaktadır. Bu durum, affedilip İstanbul'a döndük-

26. Cemil Öztürk, İhsan Raif Hanım: yaşamı, sanatçı kişiliği, yayınlanmış yınlanmamış bütün şiirleri, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002
27. İhsan Raif Hanım, III. Defter'den aktaran; Öztürk, s. 213

ten sonra da devam etmiştir ve anca buna şahit olununca babası tarafından İhsan Raif Hanım'ın boşanmasına izin verilmiştir.

Şair, sayısız şiir yazmış, şiirleri dergilerde adının ve soyadının baş harfinden oluşan imzasıyla yayınlanmış; defter tutmuş, çok sayıda şiir ve manzum eser üretmiş fakat basılan tek şiir kitabı *Gözyaşları* olmuştur. Burada dergilerdeki şiirleri de yer almıştır.

"Firari bahardan, âşık hazandan,
Cûy-ı makes nay-ı hirandan,
Nağme-i sevdadan, bûy-i figandan
Serpildi melâlin elmas taşları
Sarardı baharın pâyinde eylül,
Titredi emeller, ümitler malûl;
Döküldü uzanmış zambağa melül,
Nergis-i ademin hâr gözyaşları."[28]

Şiirleri arasında böyle *Gözyaşları* gibi lirizmin, bireysel acıların son derece yükseldiği dizeler de bulunmaktadır. Aynı zamanda *Vaveyla* şiirinde olduğu gibi;

"Bu ne vahşet, bu ne dehşet, bu ne kanlı günlerdir!
Bu mezalim Afrika'da yamyamları ürpertir.
Medeniyet bizde diye ettiğin o iddia
Hep yalanmış, hep sahteymiş, hep uydurma, hep riya.
Yalanların hayli zaman tatlı tatlı dinlendi.
Ağzındaki medeniyet ayağınla çiğnendi.
[...]
Çıkık kollar, kırık başlar, parçalanmış kemikler
Her tarafta iniltiler, kanla dolmuş beşikler.
[...]"

dizeleriyle dönemi de kaleme almıştır.[29] Özellikle ülkenin içinde bulunduğu durum onu derinden etkilemiş, bu süreç şiirlerinde sık sık yer almıştır. Gönül İster Ki, Hilal-i Ahmer şiirleri bu eserlerine örnektir. İhsan Raif Hanım'ın kadın olmasından dolayı olacak ki "vatan şairi" unvanına layık görülmemiştir. Oysa bu unvanı almasını gerektiren sayısız şiir yazmış, askerlere, halka durmadan seslenmiş, yurduna dair duygu yoğunluğuyla şiirler kaleme almıştır.

28. İhsan Raif Hanım, "Gözyaşları", *Gözyaşları*, Ahmet İhsan ve Şurekası Matbaası, İstanbul, 1330, s. 3.
29. İhsan Raif Hanım, "*Vaveyla*", s. 7.

İhsan Raif Hanım'ın başarılı tasvirlerle, doğayla iç içe şiirleri de oldukça fazladır. Türkiye edebiyatında hece ölçüsüyle yazan ilk kadın olan şairin, küçük fıkralarında, manzumelerinde tasvirlerinin yerinde olduğu görülmektedir. Bunlar dönemi anlatmanın yanı sıra liriktir de:

Ebrulu semaya hilkat elmas serper
Durgunca bir deniz sahilleri öper
Söner ufuklarda sevdalı bir kamer
Yıldız gibi uçar ateşböcekleri
Gecenin gözyaşı öper çiçekleri
[...][30]

İhsan Raif Hanım, üçüncü evliliğini ünlü edebiyatçı Şahabettin Süleyman ile yapmıştır. Şahabettin Süleyman'ın yaşamını yitirmesi nedeniyle, aşk dolu olan bu evlilik kısa sürse de İhsan Raif'in kaleminde yer etmiştir:

[...]
Dağıtır saçımı hırçın bir rüzgâr
Sanrım ellerin başımı okşar
Hayalin çırpınır benimle yaşar
Ruhumun ayrılmaz yoldaşı gibi
[...]

Ona bunun gibi pek çok aşk şiiri armağan eder.[31] Aşk şiirlerinin yanı sıra yoksul halkın sorunlarını da dizelerine taşımıştır. Zenginleri eleştirip duyarlılığa davet etmiştir. Çoğu araştırmacı bu nedenle onun statüsüne rağmen yoksulları en iyi anlatan ilk şair olduğunu belirtmektedir. Şöyle ki İhsan Raif;

"[...]
Sefil, yoksul ağlaşarak bir ağaç kavuğunda
Yetim kalmış, boyun bükük, titreşiyor üç çocuk
Ey zenginler, buzlu camlar arkasından bakarken
Karnınız tok, sırtınız pek, otururken minderde
Hatırlayın yoksulları ocaklarınız yanarken
[...]" gibi gerçekçi birçok dize yazmıştır.[32]

30. İ.R (İhsan Raif), "Gece Başlarken", *Rübab Dergisi*, Sayı 83, Necm-i İstikbal Matbaası, İstanbul, s. 567.
31. İhsan Raif Hanım, "Ruhumun Ayrılmaz Yoldaşına", s. 80.
32. İhsan Raif Hanım, "Dilenci", s. 18.

Lirik, epik, öğretici, hangi tarzda yazarsa yazsın, tam anlamıyla bir şair olan İhsan Raif, babasının baskıcılığı yüzünden hem hayat hem kalem konusunda geç özgürleşmiştir. Eleştiriler, engeller onu durdurmamış, pek çok sayıda dizeye imza atmıştır. Şiirlerinde ataerkil bir bakış sezilse de kadın olması nedeniyle engelleri aşmak zorunda bırakılan İhsan Raif, önce babasının baskıcı tavrı, sonra edebiyat alanını ele geçiren erkeklerin eleştiri ve dışlamalarına göğüs germiştir. Bu tavra rağmen edebiyat tarihi pek bahsetmeyi sevmese de döneminin ünlü şairleri arasına girmiştir. Öyle ki Cumhuriyet gazetesinde yapılan bir ankette onun da görüşlerine yer verilmiştir. Çoğu zaman toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirdiği ifadelerinden birinde İhsan Raif Hanım; "Bir çiçekle yaz gelmez. Doğru. Fakat erkeğin baltasına uğramazsa bir aşkla bütün bir ömür geçebilir." Gazete, bu yazı sonrası İhsan Raif Hanım'ı tanıtırken önce kimin kızı olduğunu belirttikten sonra, "iyi okumuş, iyi terbiye görmüş [...]. Fransızca bilirdi, musiki ile kuvvetli surette meşgul olmuştu. Güftesi ve bestesi kendinin olan birçok şarkısı vardı, beğenerek okunur ve çalınırdı. Bunların içinde Ninni adlısı pek meşhurdur."[33] Haberden de anlaşılacağı üzere 20. yüzyılda bir kadının tanıtılmasında 'terbiye' anahtar kelime olmuştur. Ataerkinin etkilerini birebir yaşamış olan şair, 1926 yılında Paris'te yaşamını yitirmiştir.

Sonuç

Ataerkil tarih, kendi dilinden konuşsun veya konuşmasın kadına, tarih sayfalarında yer vermemiştir. Öyle ki ne şiirinde bazen ataerkil öğeler taşıyabilen İhsan Raif ne de kadın olmaktan kaynaklı ezilmeye küçüklüğünden beri maruz kalan Yaşar Nezihe anlatılarda yer almıştır. Oysa ikisi de mücadelenin, yaşamın tam ortasında iki kadındır. Yazdıkları sadece kendi hayatlarını değil, dönemi de yansıttığı için tarihsel bir değere sahiptir. Fakat bu dahi onların tarih dışına itilmesini önleyememiştir.

Aristokrat bir aileden gelen İhsan Raif Hanım ile ekonomik sıkıntılar içinde yaşama savaşı veren Yaşar Nezihe'nin yaşamları ve şiirleri karşılaştırıldığında elbette farklar oldukça fazladır. Fakat bunlardan önce, ikisinin hayatında da ortak olan bir şeyi

33. "Kadına Göre Erkek, Erkeğe Göre Kadın Nedir?", *Cumhuriyet*, 6 Temmuz 1935, s. 8.

hatırlatmak gerekir; ataerkil bir toplumda kadın olmak! İkisinin da hayatında, dizelerine işleyecekleri acıların vesilesi olmuştur bu. Yaşar Nezihe, okula gitmek için mücadele ederken İhsan Raif Hanım, iyi bir hocadan eğitim alsa da babası tarafından yazması hoş karşılanmamıştır. İkisi de daha küçük yaşta sevmedikleri adamlarla evlendirilmişler, erkeklerin sebep olduğu zorlukları şiirlerine işlemişlerdir. Öte yandan statü farkı, iki şairin farklı eserler ortaya koymasına sebep olmuştur. Yaşar Nezihe, yoksulluğunu işlerken İhsan Raif duygularına daha fazla yer vermiştir. Yaşar Nezihe, savaşın acısını dizelerine konu ederken İhsan Raif, daha çok askerlere seslenmiştir. Tabi bu savaş yanlısı olduğu anlamına gelmemektedir. Yaşar Nezihe kadar olmasa da o da savaşın acımasızlığını dizelerine sık sık taşımıştır.

Ataerkil sistem, tarih boyunca statü fark etmeksizin kadının tutkularına engeller koymuştur. Sanat dünyasının içerisinde yer almak için kadın, isim değiştirmiş, savunma yapmak zorunda bırakılmıştır. Andree Michel'in de ifade ettiği gibi tarih, kadınları yazmadığı gibi uğradıkları bu baskıyı da yazmamıştır. Bu yok sayılış mücadeleyle kırılmaya başlamış, kadınlar ürettikleriyle çağlardır 'varız' demeye çalışmıştır ve hala var olduğunu fırçasıyla, kalemiyle yüksek sesle söylemeye devam etmektedir. Erkeğin tarihi yazmasa da kadının tarihi, sanat tutkusunun peşinden giden, tarihin dışında bırakılan ve gün yüzüne çıkmayı bekleyen sayısız kadın olduğunun farkında.

Kaynakça

Baskın, Bahar. "II. Meşrutiyet'te Kadının Eğitimine Yönelik Bir Girişim: İnas Darülfünunu", İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Sayı 32, Mart 2008, s. 89-123.

Belkıs, Mükerrem. "Muzır Adetleri Yıkmak Farzdır", Kadınlar Dünyası, Sayı 83, 25 Haziran 1329.

Bezirci, Asım. "Yaşar Nezihe", Varlık Dergisi, Nr. 978, Mart 1989.

[Bükülmez], Yaşar Nezihe, *Bir Deste Menekşe*, Cihan Matbaası, 1331'den transkripte eden: Çoban Döşkaya, Füsun (Der.), *Yaşar Nezihe*, D.E.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Yay., 2010.

[Bükülmez], Yaşar Nezihe, *Feryadlarım*, Vatan Matbaası, İstanbul, 1340.

Cumhuriyet Gazetesi, 4 Haziran 1925.

Cumhuriyet Gazetesi, 6 Temmuz 1935.

Çakır, Serpil. Osmanlı Kadın Hareketi, 3. Basım, Metis Yay., İstanbul, 2011.

Dulum, Sibel. Osmanlı Devleti'nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918), (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006.

İhsan Raif Hanım, *Gözyaşları*, Ahmet İhsan ve Şurekası Matbaası, İstanbul, 1330.

İ.R (İhsan Raif), "Gece Başlarken", *Rübab Dergisi*, Sayı 83, Necm-i İstikbal Matbaası, İstanbul.

Kadın, Sayı 8, Asır Matbaası, 1 Kanun-ı Evvel 1324, Selanik.

Kadınlar Dünyası, S. 124, 13 Safer 1321.

Kadınlar Dünyası, "Çalışmak Hakkımızdır", Kadınlar Dünyası, Sayı 19, 22 Nisan 1329.

Kırılmış, İlknur Tatar. "Şair Bir Halk Kızı Yaşar Nezihe Bükülmez", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı 1-2, 2012, s. 70-84.

Muhiddin, Nezihe. "Kadınlar ve Tayyare İanesi" Türk Kadın Yolu, Sayı 3, 30 Temmuz 1341.

Necdet, Rıf'at, "Yaşar Nezihe Hanım Hayatı ve Eseri: Bir Mukaddime", *Feryadlarım*, Vatan Matbaası, İstanbul, 1340.

Öztürk, Cemil, İhsan Raif Hanım: yaşamı, sanatçı kişiliği, yayınlanmış ve yayınlanmamış bütün şiirleri, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2002.

Türk Kadın Yolu Dergisi, Sayı 21, Kader Matbaası, İstanbul, 1926.

Geçmişte Yolculuk: Görünmez Kadın Çevirmenlerimizden Mebrure Alevok

Özlem Berk Albachten

Giriş

Kadın çevirmenler belki de kadın sanatçı ve edebiyatçıların arasında en görünmez olanlarıdır. Türkiye'de çeviri edebiyatın gelişmesinde önemli roller oynayan kadın çevirmenlerin pek çoğu şair, yazar, akademisyen, gazeteci gibi çevirmenliklerinin yanında barındırdıkları diğer kimlikleriyle öne çıkmışlar, kimileriyse bıraktıkları onca çeviri esere rağmen belleklerden silinmiş, çeviri ve kültür tarihi anlatılarında kendilerine bir yer bulamamışlardır. Alfred de Musset'nin *Rapelle-toi* adlı şiirini 1886 yılında "Tahattur Et" adıyla düzyazı olarak çevirisini yapan Şair Nigâr Hanım (1856-1918) bildiğimiz kadarıyla Batı dillerinden

çeviri yapan ilk kadın.[1] Georges Ohnet'nin 1888'de yayımlanan *Volonté* adlı eserini, 1889 yılında *Merâm* adıyla ve "Bir Kadın" rumuzuyla çeviren Fatma Âliye Hanım Batı'dan çeviri yapan ilk kadın çevirmen olarak anılmaktadır.[2] Edebiyat ve gazetecilik alanlarındaki çalışmalarıyla öne çıkan Suat Derviş de Fransız ve Alman edebiyatlarından pek çok eseri Türkçeye çevirmiş ancak çevirmen kimliği yeterince araştırılmamış kadınlardan bir başkası. Cumhuriyet döneminde hiçbir akademik çalışmaya konu olmamış daha onlarca kadın çevirmen bulunmakta.

Türkiye'de kadın çevirmenlere odaklanan çalışmaların sayısı oldukça az. Bu bağlamda Ayşe Banu Karadağ'ın Tanzimat Dönemi'nden İkinci Meşrutiyet Dönemi'ne kadar Batı dillerinden Osmanlı Türkçesine roman çevirisi yapan altı kadın çevirmeni (Azize Hanım, Hâlide Edib, Madam Gülnar, Zeyneb Sünbül ve ismi bilinmeyen iki kadın çevirmen) yazdıkları yanmetinler tanıklığında incelediği makalesi ve Fatma Âliye Hanım[3] ve Sabiha Sertel'in[4] kadın ve çevirmen kimliklerini ele alan iki çalışma önemlidir. Elif Aka'nın bir yazar-çevirmen olarak Pınar Kür'ün yazdığı ve çevirdiği eserler arasındaki biçemsel etkileşimlere odaklanan doktora tezi de bu alandaki ender çalışmalardan bir başkası.[5] Son olarak, Şehnaz Tahir Gürçağlar'ın derlediği ve on iki kadın çevirmenin yaşam öykülerine odaklanarak çevirmen kimliklerini öne çıkaran öncü bir çalışma da yayın aşamasındadır.[6]

Bu makale 1940'lı ve 1950'li yıllarda adından çokça söz ettirmiş olmasına rağmen sonraki yıllarda edebiyat dünyasında

1. Ali İhsan Kolcu, *Alfred de Musset: Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yay., Ankara, 1999, s. 26.
2. Ayşe Banu Karadağ, "Çeviri Tarihimizde "Gözle Görülür" *Bir Mütercime: Fatma Âliye Hanım*, *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/37, 2013a, s. 1-16.
3. Ayşe Banu Karadağ "Tanzimat Dönemi'nden İkinci Meşrutiyet Dönemi'ne Kadın Çevirmenlerin Çeviri Tarihimizdeki 'Dişil' İzleri", 2013b, s. 105-126.
4. Ayşe Banu Karadağ, Eshabil Bozkurt ve Nilüfer Alimen, "Çeviri ve Yönlendirme: Sabiha ve Zekeriya Sertel'in Çeviri Çocuk Edebiyatı Eserleri", *RumeliDe - Journal of Language and Literature Studies*, 2, 2015, s. 93-112.
5. Elif Aka, *A Critical Study on Pınar Kür as Author-Translator: Authorial and Translatorial Styles in Interaction*, yayımlanmamış doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
6. Bu çevirmenler: Sabiha Sertel, Seniha Bedri Göknil, Azra Erhat, Melahat Togar, Adalet Cimcoz, Mîna Urgan, Güzin Dino, Nihal Yeğinobalı, Gönül ve Gülten Suveren Kardeşler, Tomris Uyar ve Pınar Kür. Bkz. Şehnaz Tahir Gürçağlar, Yay. Haz., *Türkiye'de Kadın Çevirmenler / Çevirmen Kadınlar*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, yayın aşamasında.

neredeyse unutulmuş[7] Mebrure Alevok'u (1907-1992) merkezine alarak bu kadın çevirmenin ve onun örneğinde kadın çevirmenlerin görünürlüğüne katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Edebiyat dünyasına çeviriler yaparak adım atan Alevok hikâye ve roman çevirilerinin yanı sıra senaryolaştırdığı hikâyeler, tiyatroda sahneye konmak üzere çevirdiği eserler, film çevirileri ve hatta sinemadan çevirerek ürettiği bir roman gibi farklı çeviri etkinliklerine imza atmış üretken, çok yönlü ve çok kimlikli bir kadındı. Çevirilerinde ve yazılarında Mebrure Hurşit, Mebrure Sami, Mebrure Sami Koray, Mebrure Alevok gibi isimler kullanan Alevok daha çok yazdığı aşk romanlarıyla tanınmış; ancak Alphonse Daudet, Honoré de Balzac, Pearl S. Buck gibi daha pek çok yazarın eserini Türkçeye çevirerek Türk çeviri edebiyat dizgesine önemli katkılar yapmıştır. Türk çeviri tarihinde ise ne çevirileriyle ne de çevirmen kimliğiyle herhangi bir çalışmaya konu olmamış bir kadındır Alevok.

Bu makale, Mebrure Alevok'un 1971 yılında yayınlanan *Geçmişte Yolculuk* adlı özyaşam öyküsünden[8] yola çıkarak Alevok'un kadın kimliğiyle çevirmen kimliği arasındaki bağları, Alevok'un çeviriye yönelmesine etken olan öğeler, kadın kimliğinin oluşmasında çevirinin etkisi, çevirmenliğinin bireyselleşme sürecindeki yeri ve rolü, anılarını anlatırken seçtiği dönem ve olaylardaki seçicilik gibi konularla birlikte tartışmayı amaçlamaktadır. Bunu yaparken aynı zamanda söz konusu anı kitabının başka çalışmalarda incelenen kadın otobiyografilerinden ayrıldığı noktalar üzerinde durulmuştur. Söz konusu çalışmalar genel olarak kadın yazarlara odaklanmış, Alevok gibi çok kimlikli kadınlar da çevirmen kimlikleri genellikle arka plana itilerek diğer kimlikleriyle bu çalışmalarda yer almıştır. Bu açıdan çevirmenliğin, özellikle de çeviriyle uğraşan kadınlar için, genel olarak dışarıda bırakılmanın ve görünmezliğin başlıca sebeplerinden biri olduğu iddia

7. Mebrure Alevok üzerine yapılmış tek yüksek lisans tezi Yaşar Güler'in hazırladığı ve Alevok'un romancılığını konu alan çalışmadır. Bu çalışma Alevok'un hayatı ve diğer eserleriyle ilgili değerli bilgiler içerir; ancak sadece kitap olarak basılan *Sönen Işık*, *Leylaklar Altında*, *Çöl Gibi* ve *Gönül Cehennemi* başlıklı romanlarını ayrıntılı olarak inceler. Bu açıdan Alevok'un hikâye ve romancılığıyla ilgili daha kapsamlı bilgi sahibi olmak için tefrika olarak basılan eserleri de gün yüzüne çıkartılarak incelenmeyi beklemektedir. Bkz. Yaşar Güler, *Mebrure Sami Koray'ın Romancılığı ve Romanları*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, 2010.

8. Mebrure Alevok, *Geçmişte Yolculuk*, Hürriyet Yay., İstanbul, 1971.

edilebilir. Bununla birlikte Alevok gibi popüler edebiyat alanında ürün veren ve çeviri yapan kadınların bu dışlanmışlıktan büsbütün nasibini aldığı söylenebilir. İnci Enginün'ün de dediği gibi, popüler roman yazarlarının dönemin ihtiyacına cevap veren eserleri "Tarihi görevlerini yaptıktan sonra unutulmuşlardır."[9] Öte yandan, Alevok'un çevirmen olarak Türk edebiyat dizgesindeki yeri, çevirdiği eserler, bu eserlerin değerlendirilmesi, Türkiye'de çeviri eser repertuarının şekillendirilmesinde rolü gibi konular bu çalışmanın sınırlı çerçevesinin dışında kalmıştır.

Çeviri Tarihinde ve Otobiyografik Çalışmalarda Kadın Çevirmenlerin Görünmezliği

"Gender and the Metaphorics of Translations" [Toplumsal Cinsiyet ve Çeviri Eğretilemeleri] başlıklı makalenin yazarı Lori Chamberlain'e göre, üretilmiş ve yeniden üretilmiş çalışmalar arasındaki geleneksel karşıtlık, (erkek egemen) kültürün bir eseri değerlendirme biçimini belirler.[10] Bu paradigmaya göre özgünlük ve yaratıcılık babalık ve otoriteyle birlikte anılır. Çevirinin sıklıkla tanımlandığı türetilmiş, ikincil ve "zayıf" işlerse kadınlıkla ilişkilendirilir.[11] Bu ayrımın yayıncılık, telif, eğitim gibi alanlarda pek çok sonucu olduğunu savunan Chamberlain söz konusu makalesinde çevirinin temsilinde toplumsal cinsiyetin oynadığı rolü inceler: "Otorite mücadelesi ve bu mücadeleyi şekillendiren özgünlük politikaları".[12] Bu anlayışa göre çevirmenler yazar ve okurların, kadınlar da erkeklerin hizmetindedir. Benzer şekilde çeviri ürün ve süreçlerini tanımlamak için kullanılan dil de çoğu zaman cinsiyetçidir. Özgün olan her zaman doğal, meşru ve sadık, "en iyi durumda bir yankı" olan çeviri ise yapay, sahte ve aldatandır.[13]

9. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., İstanbul, 2002, s. 291-292.

10. Lori Chamberlain, "Gender and the Metaphorics of Translation", Yay. Haz. Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londra ve New York, 2000 [1988] içinde, s. 314-329.

11. A.g.y., s. 314.

12. A.g.y., s. 315.

13. 17. yüzyıl Fransa'sında ortaya çıkan ve daha sonraları "Çeviri kadın gibidir, güzel olsa sadık olmaz, sadık olsa güzel olmaz." deyişine dönüşen *les belles infidèles* (sadık olmayan güzeller) eğretilemesi cinsiyetçi benzetmelerden yalnızca biri.

Erkek egemen tarih yazımında kadınların dışlanmasıyla birlikte görünmez kılınması düşünüldüğünde yukarıda söz edilen paradigma içinde ikincil bir rol biçilen çeviri işiyle uğraşan kadın çevirmenlerin sanat, tarih ve farklı bilim dallarında karşı karşıya kaldığı bu çifte görünmezlik şaşırtıcı olmamalı. Oysa, yukarıda da değinildiği gibi Mebrure Alevok döneminde kaleme aldığı farklı türlerdeki eserlerle adından oldukça çok söz ettiren bir isim. Buna rağmen Alevok ve onun gibi çevirmen kimliği olan pek çok kadın akademik çalışmalarda yeterince yer bulamamış, bu kadınlar araştırma konusu yapıldığında ise çoğunlukla çevirmen kimlikleri görmezden gelinmiştir. Dolayısıyla bu yazı bir yandan kadın çevirmenlerin yeterince tanınıp bilinmemesinin olası nedenleri üzerine bir tartışma başlatmayı, bir yandan da "çevirmen" Mebrure Alevok'un görünürlüğüne katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bu noktada, Alevok'un özyaşam öyküsü kendi kimliğini nasıl kurguladığını göstermesi bakımından önemli bir kaynak olarak görülmektedir.

Nazan Aksoy'a göre, Türkiye'deki kadın otobiyografilerinin odak noktası genel olarak modernleşme süreci, özel olarak da cumhuriyet tarihidir.[14] Türk modernleşmesinin temel meselelerinden birinin kadının toplumdaki yerinin değişmesi olduğu düşünüldüğünde, bu değişimden kadınların otobiyografik anlatılarında nasıl söz edildiği ve söz konusu metinlerde kadın yazarların kimliklerini nasıl kurguladığı ilginç veriler sunmaktadır. Nitekim Aksoy otobiyografilerini incelediği kadınların yaşadıkları dönemi anlatırken resmi tarih yazımını nasıl egemenlerin diliyle yeniden kurduğunu ve erkek dünyasında var olmaya çabalarken kendi duygu, düşünce ve hayallerini ve kadınlıklarını nasıl arka plana attığını gösteriyor.

Aksoy'a göre "Otobiyografi türünün Türk edebiyatındaki gelişmesi Türk modernleşmesinin gelişmesinden ayrı tutulamaz; dolayısıyla otobiyografilerini yazan kadınların sundukları kişilikler de aynı süreçten bağımsız olarak düşünülemez."[15] Aksoy'un bu bağlamda sorduğu sorulardan biri de otobiyografilerini yazan kadınların bu çerçevede "erkeklerin kendileri için çizdiği özgürlük alanının dışına" çıkıp çıkamadıkları ve

14. Nazan Aksoy, *Kurgulanmış Benlikler, Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, İletişim Yay., İstanbul, 2009.
15. A.g.y., s. 81.

kendi söylemlerini ne kadar yaratabildikleridir: Kitaplarında genellikle pek az yer verdikleri özel hayatlarında neleri ne kadar değiştirebilmişlerdir?[16] Aksoy, Türk kadın otobiyografilerinin gelişimine baktığında kamusaldan mahreme doğru inen bir çizgi görse de konu ettiği Cumhuriyet'le doğmuş ve kimliğini Cumhuriyet'le kuran ve saygın bir konum edinen kadın yazarların hemen hepsi okuru mahrem dünyalarına fazla sokmamıştır. Bir başka ortak noktaları da bu yazarların kadın dünyasından pek bahsetmemeleridir. Bahsettikleri kadınlar da, "metindeki kişilik portresinin kurgulanmasına hizmet eden, toplumda tanınmış kişilerdir".[17]

Aksoy gibi Hülya Adak da Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait kadın otobiyografilerinde özelle kamu hayatı arasında keskin bir çizginin çizildiğini ve anlatılarda özelden çok kamusal kimliğin öne çıktığını ileri sürerken bu durumun ancak 1970'li yıllardan sonra değişmeye başladığını savunmaktadır.[18] Adak ayrıca kadın otobiyografilerinde çocukluk ve erken ergenlik yıllarının yazarların kendilerini keşfettikleri dönemler olarak sıkça anlatıldığının altını çizer.[19] Buna bağlı olarak, kadın yazarların beden deneyimlerinin anlatısı da sadece çocukluk dönemleriyle sınırlıdır. Beden anlatıcı için rahatsızlık verici bir alandır ve yetişkinlik döneminde artık önemli bir rol oynamaz.[20]

Mebrure Alevok'la Geçmişte Yolculuk

Mebrure Alevok'un özyaşam öyküsü söz edilen çalışmalarda incelenen ve "modernleşme projesi içinde kimliğini kurmuş, bu projenin kadınlara sunduğu imkânlardan yararlanmış olan"[21] kadınlardan biraz farklı. 1907[22] yılında İstanbul'da dünyaya gelen Mebrure Hanım'ın babası İsmet İnönü'nün sınıf arkadaşı

16. A.g.y., s. 82.
17. A.g.y., s. 213.
18. Hülya Adak, "Suffragettes of the empire, daughters of the Republic: Women auto/biographers narrate national history (1918-1935)", *New Perspectives on Turkey*, 36, 2007, s. 27-51.
19. A.g.y., s. 29.
20. A.g.y., s. 31.
21. A.g.y., s. 209.
22. Mebrure Alevok'un doğum yılı pek çok kaynakta 1907 olarak geçmektedir; ancak Güler'e göre Mebrure Hanım 1905 doğumludur fakat nüfusa 2 yıl geç bildirilmiştir. Bkz. Güler 2010, s. 17.

askeri kaymakamlardan Mümtaz Topçu Binbaşısı Ömer Lütfi Alevok, annesi Süleymaniye Külliyesi'nde müderrislik yapmış Hacı Akif Bey'in kızı Hanife Nahide Hanım'dır.[23] Ancak anne ve babasının küçük yaşlarında boşanması sonucu Mebrure beş sene boyunca annesinden ayrı yaşamak zorunda kalır, bu süre içinde annesini sadece bir defa görebilir. Eğitimli ve kültürlü bir aileden gelmesine rağmen bu ailevi sorunlar Mebrure Hanım'ın eğitim hayatını etkileyecektir. 1917 yılında Berlin'de bir askeri komisyonda bulunan babası kızını adı daha sonraları İstanbul Kız Lisesi olan Bezmiâlem Valide Sultanisi'ndeki (yatılı) eğitimini bıraktırarak Almanya'ya getirtir. Alman bir ailenin yanında kaldığı Essen'de eğitimine devam eden Mebrure, savaşın bitiminde babası ve üvey annesiyle İstanbul'a döner, burada bir sene kadar Fransız mektebinde[24] okur.

Nazan Aksoy'un Türkçe kadın otobiyografilerinin 1990'lardan başlayarak yayımlandığını söylediğini hatırlarsak[25] Alevok'un 1971 yılında *Geçmişte Yolculuk* adıyla yayımlanan anı kitabı erken sayılabilecek bir döneme aittir. Kitap 1919'da, 14 yaşındaki Mebrure'nin çektiği eziyetlere artık dayanamayıp annesini bulmak üzere üvey annesinin ailesiyle yaşadığı baba evinden[26] kaçmasıyla başlar ve 1929 yılında ilk kocasından boşanmış, sevgilisi Namık İsmail'den ayrılmış, Ankara'ya dayısını ziyarete giderken trende gelecekte evleneceği ikinci kocası Sami Koray'ın annesi Şadiye Hanım'la tanışmasıyla son bulur. Anılarının ilk kısmı okurların yoğun ilgisi ile karşılaşınca gazete tarafından devamı istenmiş ve anıların ikinci kısmı 20 Şubat-3 temmuz 1972 tarihleri arasında *Hürriyet* gazetesinde *Sevgilerin En Güzeli* başlığıyla 135 nüshada tefrika edilmiştir.[27]

Bu çalışmaya konu olan Mebrure Alevok'un anılarının ilk cildi yukarıda değinildiği gibi 1919 yılında babası ve üvey an-

23. A.g.y., s. 17.
24. Şişli'de 1857 yılında kurulan Notre Dame de la Paix yatısız kız ilkokulu.
25. Aksoy 2009, s. 210.
26. Bu sırada babası ve üvey annesi Sâre Mebrure Hanım babasının işi dolayısıyla Almanya'dadır.
27. Anıların ikinci kısmı Hürriyet Yay. ile sözleşme yapılmış olmasına rağmen kitap olarak basılmaz. Güler, Alevok'un Sami Koray ile yaşadığı sıkıntıları ve boşanmayla sonlanan süreci anlattığı bu ikinci bölümün "o tarihlerde nüfuzlu biri olan Sami Koray'ın" engellemesi sonucu basılmadığını iddia eder. Hatta tefrikanın kimi kısımları bu yüzden Alevok'un haberi ve izni olmadan çıkarılmıştır. Güler 2010, s. 60.

nesinin evinden beş senedir görmediği anne evine kaçtığı gün başlar. Bu aynı zamanda anne kızın Nahide Hanım'ın vefatına kadar bir daha ayrılmayacakları uzun ve zorlu bir hayatın da başlangıcıdır. Mebrure Alevok'un çeviri ve yazın dünyasına girişi iyi eğitimli, yüksek kültürel sermayeye sahip, üst sınıftan kadın çevirmenlerin çeviriye yönelme nedenlerinden farklıdır. Üstelik çalışma hayatı ve entelektüel uğraşları babası ve daha sonraki yıllarda eşleri tarafından teşvik edilmediği gibi engellenmeye çalışılan bir kadındır Mebrure Alevok. Öte yandan, Almanya'da kaldığı sürede edindiği iyi Almanca bilgisi ve bir yıl boyunca okuduğu Fransız okulunda öğrendiği az Fransızcanın çalışacağı tüm işlerde sermayesi olduğunun da altını çizmek gerekir.

Mebrure Alevok'un Hizmet-i Umumiye Müessesesi'nde mecmualara adres yazdığı bantlar takarak başladığı çalışma hayatı babasının araya girip işverenlerden kızını işten çıkarmalarını istemesiyle sıklıkla sekteye uğrar. Alevok çalıştığı Pembe Köşk'ün üst katına gelen yazar ve tiyatrocularda etkilenir ve bir gün yazar olmaya karar verir. Annesine "Anne ben muharrir olacağım. Göreceksin bak bir gün yazar olacağım. Kitabevlerinin camekânlarında benim adımı taşıyan kitaplar dizilecek... Sen onlara bakıp koltuklarını kabartacaksın." der.[28] Bu arada cuma günleri de Tepebaşı'ndaki Yeni Sahne Tiyatrosu'nun gişesinde çalışmaya başlar, sahnelenen oyunları da bu vesileyle seyretmiş olur.

Bundan sonra sırasıyla Kuzguncuk'ta bir ailenin yanında kızlarıyla arkadaşlık yapmak ve onlarla Almanca konuşmak amacıyla, Bebek'te Feride Sultan Sarayı'nda tahtını bırakmak zorunda kalan eski İran Şahı Muhammed Ali Şah'ın yanında ve Librairie Mondiale'de[29] çalışır. Burada çalıştığı dönemde çevirmenlik ve yazarlık kariyerinin tohumlarını atacaktır. Nitekim ilk çeviri denemelerini bu yıllarda yapmaya başlar: Theodore Valensi'den *Yasmina*, Léon de Tinseau'dan *Le Finale de la symphonie*. İki yıl sonra Elektrik Tramvay Şirketi'nde önce daktilograf sonra da mütercim olarak çalışmaya başlar. Burada çalışan Süleyman Hurşit Bey'le ilk evliliğini yapar. 17 yaşlarındayken kırklı yaşlarındaki bu aksak, çok bilgili, ancak ruh sağlığı bozuk adamla evliliği yedi sene sürecektir. Mebrure Alevok aynı şirkette

28. Alevok 1971, s. 69.
29. Sonra Hachette Kitabevi olacak.

çalışmaya ve bu mutsuz evliliği sürdürürken çeviri çalışmalarına devam eder, bu dönemde ilk telif eserlerini de vermeye başlar.

Mebrure Alevok anılarında her işinde nasıl çok çalışarak, aklını kullanıp işini daha iyi yapmanın yollarını bularak patronlarının gözüne girdiğini ve işinde yükseldiğini övünçle anlatır. Yazdığı satırlar çok genç yaşından itibaren kendi ayaklarının üstünde durabilme, babasına muhtaç olmadan geçinme ve annesine bakma isteği, başarma, yazar olup ismini duyurma arzusuyla doludur. Bu bağlamda ilginç ve daha önce incelenen Türk kadın yazarların otobiyografilerinden farklılaşan bir nokta Alevok'un bağımsızlık savaşının sürdüğü 1919 yılında başlayan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarını kapsayan anılarına siyasi ve toplumsal alanda olup bitenle ilgili çok az şeyi katmış olmasıdır. Her şeyden önce, başarısını Cumhuriyet kazanımlarına değil kendi azmine ve çalışmasına bağlar. Mustafa Kemal'in adı ilk olarak Fransızların 14 Temmuz şenliklerine kızdığı bir gün ama daha da çok iş bulamayışına ağlarken geçer. Annesi onu "Ağlayacak ne var?" diye teselli eder: "Mustafa Kemal Paşamız nasıl olsa bizi bunlardan kurtaracak. Güleceğimiz günler yakındır. Sus, ağlama."[30] Mustafa Kemal'in adını Mebrure de Librairie Mondiale'de çalışırken ancak birkaç kere anar. İlki işe başladığı gün Ermeni bekçinin "Bakalım seni burada böyle kapısı 'Cümle âleme' açık bir dükkânda çalıştıracaklar mı?" dediğinde verdiği cevaptadır: "Kim çalıştırmayacak ki? Mustafa Kemal Paşamız var bizim. Türk kadınları cephede mermi taşıyor şimdi."[31] Alevok'un Atatürk'ün adını andığı ikinci olay yine Librairie Mondiale'de çalışırken olur. Kendisini her akşam eve götürmek için almaya gelen annesiyle meyhanelerle dolu Asmalı Mescit sokağından geçmek zorundadırlar. Mebrure'yle birlikte kitapçıda çalışan Adrien ve Viktor her akşam sırayla eşlik etmeye başlar anne kıza. Ne var ki bir gün kapılarına dayanan imam efendinin söylediği gibi "Düşmanı memleketten atmak için, Müslüman evlâtları, Anadolu'da kan dökerken, Türk kadının bir şapkalı yanında, tek bir dakika bile durması caiz değil"dir.[32] "Bütün suç şapkadaydı demek." der Mebrure: "Belki de GÜNEŞ saçlı, ŞİMŞEK bakışlı eşsiz bir İNSANIN, gelecek için tasarladığı inkılâplar, o akıl al-

30. A.g.y., s. 102.
31. A.g.y., s. 143-44.
32. A.g.y., s. 183.

maz devrimler arasına çoktan girmiş bulunan şapka!".[33] Mesele Adrien ve Viktor'a akşamları takmak üzere aldıkları fesle çözülür.

Öte yandan İstanbul işgal altındadır. Librairie Mondiale'deki arkadaşı Suzi'den Fransız subaylarının Türk kızlarını Fransa'ya götürdüklerini duyunca "Laf onlar laf!" der, "Özbeöz Türk kızları öyle şey yapmaz. Hele Kurtuluş Savaşımızın şu en kanlı günlerinde."[34] Mebrure'nin yabancılarla, özellikle de Mösyö Mexis[35] adlı Rum bir müdürle çalışması onu rahatsız ediyorsa da hayatını kazanması daha önemlidir. Mösyö Mexis kızdığında elinden gelse "ona pembe dil değil, öyle arkadan değil, düpedüz karşıdan bir kasatura, koca bir süngü çıkaracağım ama.." derken aklından şöyle geçirir: "Bereket bu işi benim yerime Anadolu'da, başlarında MUSTAFA KEMAL, Kurtuluş Savaşı'na girişmiş din kardeşlerim 'Allah, Allah!' diye bağırarak ne güzel, ne büyük başarılarla yapıyorlar."[36]

Alevok'un anılarına giren tek siyasi olay da İstanbul'un işgalden kurtulduğu, Türk askerlerinin Üsküdar'a ayak bastığı 5 Ekim 1923 tarihidir.[37] Bunun dışında Cumhuriyet'in kuruluşu, ardından gerçekleşen inkılâplar, gelen yenilik ve değişiklikler yer bulmaz anılarında. Alevok, özellikle Librairie Mondiale'de çalıştığı 1921-22 yıllarında İstanbul'un işgalinden ve gerek kitapçıya gelen gerek Beyoğlu'nda gördüğü Fransız askerlerinden sık sık söz etse de Cumhuriyet'in kuruluşu ve hemen ardından gelen değişimden hiç söz etmez. Bu bakımdan Mebrure Alevok'un, kimliğini Cumhuriyet'le ve Cumhuriyet kazanımlarıyla değil kendi kendini yetiştirerek ve bireysel savaşıyla kazandığını, anılarında üstü örtük bir biçimde bile olsa, söylediği iddia edilebilir.

Mahrem Dünya

Mebrure Alevok annesi ve babasının boşanması ve babasının yeniden evlenmesiyle hem annesinden ayrı düşer hem de önce üvey annesinin ailesinin yanında, babası ve üvey annesinin

33. A.g.y., s. 184. Vurgu özgün metne ait.
34. A.g.y., s. 198.
35. Mebrure Alevok'un anıları, özellikle çalıştığı yerdeki Müslüman olmayan karakterlerle ilişkilerini anlattığı bölümler dönemin Türk toplumundaki çok kültürlülüğü yansıtması açısından da ilginç veriler sunuyor. Ancak bu karakterlerin temsili ayrı bir çalışmanın konusu.
36. A.g.y., s. 178. Vurgu özgün metne ait.
37. A.g.y., s. 292.

Almanya'dan dönmesinden sonra da onlarla birlikte yaşadığı senelerde çok sıkıntılar ve eziyetler çeker. Babasını çok sevmesine rağmen üvey annesinin babasını "avucuna alması" ve "gözlerini sımsıkı bağlamayı başarması" sonucu[38] babası evde olup bitenlerden haberdar değildir ya da aslında olup bitene pek de aldırmaz. Nitekim evden ayrılıp annesinin yanına gittikten sonra babası önce başhekime baskı yaparak Bahriye Hastanesi'nde hastabakıcı olarak çalışan annesini, daha sonra da kendisini eğitimine engel oluyor gerekçesiyle Hizmet-i Umumiye'deki işinden çıkartır.[39] Böylece Tepebaşı'ndaki Yeni Sahne Tiyatrosu'nun gişesinde bilet kesme işinden de olur. Ancak babasının Mebrure'yi bu tür baskılarla eve döndürme girişimleri sonuçsuz kalacaktır. Öte yandan, babasının bunca engellemesine ve yarattığı mağduriyete rağmen, anılarında Mebrure Hanım'ın bütün bu zorlu hayat mücadelesinde babasının ondan gurur duymasını istediğini de okuruz. Nitekim babasının Librairie Mondiale'e gelip kendisinin korkudan saklandığı gün bir yandan da özlediği babasının elini öpemediği, onunla konuşamadığı için çok üzgündür. Annesine aynı akşam şöyle diyecektir: "Anne... Bir daha gelmez mi? Gelse ne iyi olur, değil mi? Ona şu Fransız Kitabevi'ni, kendime nasıl mektep yaptığımı, neler öğrendiğimi, akıllı, uslu, hanım hanımcık çalıştığımı anlatır hem *Yasmina*'yı da tercüme edip bitirdiğimi söylerdim. Sevinirdi, değil mi?"[40]

Mebrure Alevok'un babası yüzünden annesinin ve kendisinin göğüslemek zorunda kaldığı tüm sıkıntı ve zorluklara rağmen babasına gösterdiği anlayış ve müsamaha şaşırtıcı düzeydedir. İlk kocası Süleyman Hurşit'le yedi sene sürecek evliliklerinde gösterdiği hoşgörü de, çalışıp kendi ayakları üzerinde duran ve neredeyse tanıdıkları kimsenin onaylamadığı bir evliliği yürütmeye çalışması da benzer şekilde şaşırtıcıdır Alevok'un. Anılarının ikinci kısmında uzun uzun anlattığı mutsuz süren ikinci evliliğini de bu kadar uzun sürdürmesi kamusal alandaki Mebrure karakteriyle hiç uyuşmamaktadır. Oysa, annesi ve teyzesinden başlayarak hep erkekler, genellikle de kocaları, yüzünden çocuklarıyla aç ve sefil yaşayan kadınların hayatlarına tanıklık etmiştir: Önce boşanması sonra da kızından ayrılma-

38. A.g.y., s. 21.
39. A.g.y., s. 71.
40. A.g.y., s. 194.

dığı için işinden edilen annesi, sarhoş kocasının eziyetlerine katlanmak zorunda olan teyzesi, onların yanından ayrıldıktan sonra yerleştikleri Ortaköy'deki eski binadaki komşuları natırlık yapan kadın ve kızları...

Sheila Rowbotham *Kadın Bilinci, Erkek Dünyası* (*Woman's Consciousness, Man's World*) adlı kitabında kadın bilincinin oluşmasında kültürel temsil ve maddi koşulların rolünü inceler.[41] Kadın hiçbir zaman kendisini benzersiz bir varlık olarak deneyimleyemez çünkü her zaman nasıl *bir kadın*, yani kimliği egemen erkek kültürü tarafından tanımlanan bir grubun üyesi, olarak tanımlandığının farkındadır.[42] Kadın bilincinin gelişmesini anlatırken ayna metaforunu kullanan Rowbotham, bir kimlik oluşturmak için kadının baktığı aynayı kültürel temsili yansıtan bir yüzey olarak görür: "Egemen toplumsal düzen, büyük ve gösterişli bir aynalı salon gibi ayaktadır. Bu düzen, dünyayı var olduğu biçimiyle, görüldüğü ve işitildiği biçimiyle sahiplenir ve elinin altında tutar."[43] Bu ayna elbette ki kadının benzersiz ve bireysel kimliğini değil, genel olarak *kadın*ın sadece bir imgesini yansıtır. Stanford Friedman'ın "bireysellik yanılsaması" olarak adlandırdığı bu durum elbette sadece toplumun kenarındaki bir kadın kadar egemen sınıftaki bir erkek için de geçerlidir. Ancak beyaz bir erkek deri rengini ve cinsiyetini unutma lüksüne sahiptir ve kendini bir "birey" olarak düşünebilir. Oysa büyük ve gösterişli aynalı salondaki her adımlarında kadınlar ve azınlıklar böyle bir lüksleri olmadığını hatırlar.[44] Bu durum, yani kadının kültürel temsili, Rowbotham'ın da ileri sürdüğü gibi, kadının sadece yabancılaşmasına değil aynı zamanda yeni bir bilinç geliştirmesine, dolayısıyla çift bilinçliliğe yol açar:

> Ama her zaman ikiye yarılmış durumdaydık, sessizliğin içinde öyle apışıp kalmıştık, kendimizi ya da birbirimizi bulmaya nereden başlayacağımızı bilemiyorduk. Bu bölünmüşlüğümüzden, maddesel

41. Sheila Rowbotham, *Kadın Bilinci Erkek Dünyası (Woman's Consciousness, Man's World, 1973)*, Çev. Şükrü Alpagut, Payel, İstanbul, 1987.
42. Susan Stanford Friedman, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", Yay. Haz. Shari Benstock, *The Private Self: Theory and Practice in Women's Autobiography*, University of North Carolina Press, Durham, 1988 içinde, s. 34-62 (s. 75).
43. Rowbotham 1987, s. 59-60.
44. Stanford Friedman 1988, s. 75.

> kopuşumuzdan dolayı, bir parçamızı tuhaf, yabancı gibi görmeye başladık; bu parçamızın, kendi kimliğimiz konusunda dili tutulmuş felç durumu olarak karşımıza çıkan öteki parçamızdan kopuk olduğunu algılamaya başladık. Hiçbir zaman belli bir yerde bir araya gelemiyorduk; hep geçiş durumundaydık, yaban ülkelere göç eden kişilerdik. ... Kendimizi biliş biçimimiz, tarihsel bir kadınlık durumu olarak kendimize aykırı düşüyordu.[45]

Kadınların bu çift bilinçliliği Alevok'da görülen bu çelişkiyi de açıklayabilir. Henüz bağımsızlığını kazanamamış, işgalci güçlere karşı savaşan yoksul, geleneksel ve Müslüman bir toplumda annesiyle bir erkeğe dayanmadan çalışıp yaşayan, bir yandan da kendi kimliğini oluşturan genç kız, aynı zamanda toplumun kendisini nasıl tanımladığının da farkındadır. Hatta benzersiz ve bireysel kimliğini yaratırken aynı zamanda "büyük ve gösterişli bir aynalı salon" olan toplumun ona yansıttığı imgenin farkındadır ve bu kimlikten tam olarak kopamaz. Bir yandan geleneklere uygun olarak yetişmiş bir yandan da toplumun Müslüman Türk kadınına direttiği kurallar içinde ama onlara rağmen özgürce yaşamak isteyen başına buyruk bir genç kız. Bu haliyle Alevok'un anıları aslında çelişkilerle dolu, yapay değil, yaşayan, daha gerçek bir kadın portresi sunar okura.

Böyle gerçek bir portre Mebrure Alevok'un özel, hatta cinsel hayatını anlatırken benimsediği açık yüreklilikte de ortaya çıkar. Alevok anılarında okuru mahrem dünyasına çekinmeden sokar. Anılarında yetişkinlik dönemindeki beden deneyimlerini de (burada cinsel deneyimlerinden söz ediyorum) Hülya Adak'ın[46] incelediği kadın yazarların aksine, büyük bir açıklıkla anlatır. Alevok çalışma hayatına başladığı ilk günlerden itibaren güzelliğinin farkındadır. İlk çarşafını giydiği gün[47] gibi ne zaman yeni ve güzel bir kıyafet giyse nasıl güzel göründüğünü detaylarıyla anlatır, Librairie Mondiale'de çalışırken ona hayranlık duyan erkekleri,[48] George Pessereau adlı kendinden yaşça oldukça büyük bir müşterisiyle yaşadığı platonik aşkı,[49] 17 yaşında Elektrik-Tramvay şirketinde çalışırken tanışıp evlendiği kırkını aşkın Süleyman

45. Rowbotham, 1987, s. 65.
46. Adak, 2007.
47. Alevok 1971, s. 92.
48. A.g.y., s. 180.
49. A.g.y., s. 202.

Hurşit Bey'le içinde hiçbir cinsellik olmayan karı-koca hayatını, bu sırada Güzel Sanatlar Birliği'nin başkanı Namık İsmail Bey'le olan ilişkisini ve altı yıllık evlilikten sonra ilk defa bir erkekle birlikte oluşunu[50], Esat Mahmut'la (Karakuş) yaşadığı kısa flörtü okurlarından saklamadan anlatır. Diğer bir deyişle, anlattığı hikâye, Alevok'un kendisini geliştirmesinin ve olgunlaşmasının hikâyesidir. Bu yönüyle Jale Parla[51] ve Hülya Adak'ın[52] gösterdiği gibi, sadece yetişkinlik dönemine odaklanan erkeklerin otobiyografik anlatılarından farklıdır ama aynı zamanda cinsel hayatıyla ilgili konuları açıklıkla kaleme alması açısından da dönemin diğer kadın otobiyografi yazarlarından farklı bir yerde durur.

Mebrure Alevok'un Çevirileri ve Çevirmen Kimliği

Mebrure Alevok'un çalışma hayatında önceleri edebiyat aşkı yüzünden ve Fransızcasını ilerletmek amacıyla yapmaya başladığı çeviriler, ileriki yıllarda yapacağı iki mutsuz evlilik süresince hem kendine ait bir dünya yaratmada hem de dara düştüğü zamanlarda maddi kazanç sağlamada kendisine destek olacaktır. Yukarıda belirtildiği gibi, ilk çeviri denemelerini Librairie Mondiale'de çalışırken biraz da Fransızcasını ilerletmek için yapar Mebrure Hanım. İlk çeviri denemesi Theodore Valensi'den çevirdiği *Yasmina* adlı romandır. Ardından Léon De Tinseau'nun *Le Finale de la Symphonie* adlı romanını çevirmeye koyulur. O sırada platonik bir aşk yaşadığı Georges Pessereau'nun önerisiyle "ilk doğru dürüst" çevirisini Daudet'den yapmaya karar verir.[53] Ancak çevirilerini ilk defa Hizmet-i Umumiye'de çalışırken yayımlamaya başlar. Bunlardan ilki bir Fransız dergisinden "Gümüşi Odanın Sırrı" başlığıyla çevirdiği ve *Akşam* gazetesinde basılan bir hikâyedir. Rider Haggard'ın *She* adlı romanının Fransızca'sından *Ayşe* adıyla yaptığı çevirisi *Yeni Ses* gazetesinde tefrika edilmeye başlar.

Çeviri, Süleyman Hurşit'le evliliğinde onu kocasının hastalıklarından, dengesiz davranışlarından ve cinsellik olmayan bu mutsuz evlilikten uzaklaştıran bir uğraştır. Haggard'tan çevirdiği

50. A.g.y., s. 372.
51. Jale Parla, "Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı", (Der.) Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim, İstanbul, 2004 içinde, s. 179-200.
52. Adak, 2007.
53. Alevok, 1971, s. 203.

romanın bitmesine üç beş tefrika kala, gazete batar, çevirinin son parçaları basılamadan kalır:

> Ama böyle aksiliklerle yılacak, kalemi elden bırakacak değilim ya! Hem bütün gün yan yana çalıştığımız şef - kocam nasıl olsa, yatak odamıza geç, çok geç çıkar. Bana da ikiye katlanmış şiltenin önünde, dizlerimi ayaklarımın altına kıvırıp, bu uydurma, alçacık sedirime yaydığım kitap, defter, lûgatle harıl harıl yeni bir roman tercümesi yapmak acı değil, hayır acı değil, çok tatlı gelir.[54]

Bu yeni çeviri *İkdam* gazetesinin tefrikasına 3 lira vereceği ve 1927'de tefrika edilen Henry Gréville'in *Kadın Zerafeti Erkek Zaafı* (*Les Épreuves de Raïssa*) adlı kitabıdır. Özellikle gazete ve dergilerde tefrika edilmek üzere yazdığı yazılar ve çeviriler Alevok'u, iki sorunlu ve mutsuz evliliği sırasında maddi olarak da hayatını idame ettirmesini sağlayacaktır. Evliliği boyunca yalnızlığını çevirileriyle paylaşır. Pesserau'ya söz verdiği Daudet çevirisini de bu uzun gecelerde tamamlar. Bu aynı zamanda kitap olarak 1928 yılında, eski harflerle yayımladığı ilk çeviri olan Daudet'nin *Niçin Beni Aldattın* (*Fromont jeune et Risler aîné*) başlıklı romanıdır.

Alevok'un, yukarıda da değinildiği gibi, daha çok Fransızcasını ilerletmek için çeviriler yapmaya başladığında seçtiği eserler fazla tanınmayan, popüler edebiyat ürünleriyken zaman geçtikçe daha kanonik eserleri çevirmeye girişir. Daudet'nin bu eseri bu açıdan bir ilk adımdır. Bu çeviri onun çevirmen olarak edebiyat dünyasında daha da görünür olmasını sağlayacaktır. *Fromont jeune et Risler aîné* daha önce Ahmet İhsan (Tokgöz) tarafından *Genç Fromon ve Büyük Risler* (1312/1897) adıyla çevrilmiştir. Yayınevinin isteği üzerine Alevok çeviriye bir önsöz yazarak önceki çevirilerdeki hatalardan örnekler verir ve çeviriyi yeniden yapma nedenini gerekçelendirir:

> Ahmet İhsan Bey'in tercümesindeki akıl almaz yanlışlar öylesine müthişti ki, Alphonse Daudet'ye duyduğum sevgi, hele o yaşın verdiği coşkunlukla aldım kalemi ele, bastım kalayı Ahmet İhsan Bey'e! Bu insanın, edebiyat dünyamıza yıllar boyu yapmış olduğu büyük hizmetleri filân düşünecek halde değildim.[55]

54. A.g.y., s. 289.
55. A.g.y., s. 309.

Ahmet İhsan Bey'e karşı yazdığı bu eleştiri kimilerini kızdırır. Bunlardan biri *Milliyet* gazetesinde edebiyat eleştirileri yazan İbrahim Necmi (Dilmen) Bey'dir. İbrahim Necmi Bey Alevok'un çevirisini beğenmekle birlikte Ahmet İhsan'ın bu kadar eleştirildiği önsözü yeren bir makale yayınlar. Mebrure Hanım bunun üzerine kendisine bir mektup yazarak eleştirisinin arkasında durur ve Ahmet İhsan Bey'in çeviri kitabını üzerinde kendi notları ve düzeltmeleriyle birlikte İbrahim Necmi Bey'e gönderir.[56] Ahmet İhsan Bey bu defa köşesinde bu genç çevirmeni haklı bulduğunu belirten, Ahmet İhsan Bey'in çevirideki yanlışlarını da Abdülhamit devrinin sansürüne yükleyen yatıştırıcı bir yazı yayınlar.[57]

Sherry Simon *Gender in Translation* [Çeviride Toplumsal Cinsiyet] başlıklı kitabında yazma ediminin zayıf ve daha değersiz bir türü olarak görüldüğü tarihsel statüsüne rağmen çevirinin kimi zaman kadınların edebiyat dünyasına girmelerini sağlayan güçlü bir ifade biçimi olarak ortaya çıktığını ileri sürer.[58] Kadınlar böylece çeviriyi yeni iletişim yolları açmada, dönemlerinin entelektüel ve siyasi hayata katkılar yapmada, aynı zamanda kendilerine yeni özne konumları yaratmada etkili bir araç olarak kullanabilirler. Simon bu noktada bize, tarihte kadınlarla çevirinin ısrarla ilişkilendirilmesinin kadınların bu ikincil yazma rolüne hapsedildiğini ve yaratıcı olarak yazarlık mesleğinin ayrıcalıklarından yararlanabilecekken sadece sözcükleri nakleden birer taşıyıcı olan çevirmen olarak görüldüklerinin de iddia edilebileceğini hatırlatıyor.[59] Öte yandan, Simon'un da ileri sürdüğü gibi kadınların toplumsal rolleriyle çevirmenin edebi konumu arasındaki bu ilişki bizi ne sadece olumsuz sonuçlara götürmeli ne de çevirinin olası devingen ve dönüştürücü boyutlarının üstünü örtmeli.[60]

Mebrure Alevok da ilk eserlerini Süleyman Hurşit'le olan bu evliliği sırasında yaptığı ilk çevirilerin ardından kaleme almaya

56. A.g.y., s. 311.
57. A.g.y., s. 311. Bu iki çeviri üzerine ayrıca bkz. İsmail Habib Sevük, *Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garpten Tercümeler*, 2. Cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1940-41, s. 377-378 ve Bilge Ercilasun, Ahmet İhsan Toksöz, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1996, s. 43.
58. Sherry Simon, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, Londra ve New York, 1996, s. 39.
59. A.g.y., s. 39.
60. A.g.y., s. 39.

başlamıştır. "Gözyaşından Kahkahaya" başlıklı hikâyesini özellikle telif eserler vermesini isteyen İbrahim Necmi Bey'in (Dilmen) ısrarları üzerine bir gecede yazar ve hikâye *Milliyet* Gazetesi'nde yayımlanır. Ardından *Sönen Işık* adlı ilk romanını kaleme alır.[61] Romanı Mebrure Hanım'ın ağzından ilk dinleyen Esat Mahmut olumlu eleştirileriyle eserin *Milliyet*'te yayımlanmasını sağlar, Mebrure Hanım'ı ayrıca Güzel Sanatlar Birliği'ne kaydettirir. Mebrure Alevok bu yıllardan itibaren başta özellikle *Muhit* dergisi olmak üzere dergi ve gazetelerde yazılar ve hikâyeler yazmaya ve çeviriler yapmaya devam eder.[62] Anılarında Alevok'un bu üretkenliğinin, yukarıda da değinildiği gibi, mutsuz geçen ikinci evliliğinin de katkısı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır:

> 1938 Nobel edebiyat ödülünü kazanan Pearl S. Buck'ın Ana, Gurbetteki Kadın, Bu Mağrur Kalp isimli romanlarını, Eve Curie'nin yazdığı 435 sahifelik Madame Curie ile üç dört tiyatro eserin; erkeğimin eve barka uğramadığı "Çok meşgûl" bulunduğu bu devrede, ömrümün evlâda ve kaleme adanmış olduğu bu fasılda çevirmiş, gene çalışmakla, hep çalışmakla, dimdik ayakta durabilmek, kendimi avutmak yolunu tutmuştum.[63]

Bu satırlarda Mebrure Alevok'un aynı zamanda özellikle Pearl Buck gibi bir kadın yazarın ve Marie Curie gibi bir bilim kadınının biyografisinin çevirisine özel bir önem atfettiğini görmek ve belki de bu kadınları kendine örnek alarak çalışma gücü bulduğunu düşünmek mümkün. Çeviri Alevok'a zorluklar karşısında ayakta durabilme gücü ve mutsuzluklar içinde avuntu vererek, Sherry Simon'un da iddia ettiği gibi, hayatında dönüştürücü bir rol oynamış ve onu mutlaka daha güçlü bir birey kılmıştır.

---

61. Alevok, 1971, s. 320.
62. Ekte Mebrure Alevok'un kaleme aldığı ve çevirdiği eserlerin bir listesi görülebilir. Yaşar Güler'in tezinde (2010) listelediği eserlerden yolan çıkan bu çalışmada, özgün eserin başlığı, yazarının adı, yayın tarihi gibi eksikler tamamlanmaya çalışıldı ve eserlerin Mebrure Hanım'ın hangi ismiyle yayınlandığı belirtildi. Bunlara ek olarak, Mebrure Hanım'ın adının yanında eseri tanımlamak için kullanılan terimler (tercüme eden, nakleden, vb) yazıldı, çevirileri için herhangi bir tanımlamanın olmadığı durumlarda çevirmen ibaresi parantez içinde kullanıldı. Bu noktada, özellikle çeviribilim açısından ortaya çıkan ve ayrıca incelenmesi gereken önemli bir konu Mebrure Alevok'un kimi eserlerinde telif ve tercüme arasındaki çizginin her zaman kesin çizgilerle ayrılmamış olmasıdır. Listede asteriskle (*) işaretlenen eserleri görmem ya da başka kaynaklarla doğrulamam mümkün olmadı.
63. Alevok, 1971, s. 348.

Sonuç

Bu çalışmanın temel amaçlarından biri çeviri tarihyazımı çalışmalarına kadın çevirmenlerin katılarak kadın çevirmenlerin görünürlüğünün artırılması olmuştur. Mebrure Alevok'un yazdığı ve çevirdiği eserlere bakılırsa ne kadar geniş bir yelpazede ürünler verdiği görülebilir. Özellikle farklı alan ve türlerde çeviriler yapmış olması onun mutlaka başka akademik çalışmalarda çevirmen kimliğiyle ele alınması ve çeviri eserlerinin bütünlüklü olarak değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Sadece kitap olarak basılan eserlerin değil tefrika edilmiş olanların da bu çalışmalara dahil edilmesi Alevok gibi kadın çevirmenlerin çeviri edebiyat repertuarına yaptıkları katkıları daha bütünlüklü olarak gün yüzüne çıkaracaktır.

Mebrure Alevok'un 1971 yılında yayımlanan anılarına dayanarak hazırlanan bu sınırlı çalışma aynı zamanda Mebrure Alevok gibi kimi zaman hayatları hakkında yeterince bilgiye sahip olmadığımız kadın çevirmenlerin kaleme aldıkları özyaşam öyküleri aracılığıyla çeviri dünyasına nasıl girdikleri, kadın kimliklerinin bu süreçte nasıl bir rol oynadığı gibi konularda bize ipuçları vermesinin yanı sıra yaşadıkları dönem ve kültürel ortama da bir kapı aralamamıza olanak sağlayabileceğini ileri sürmektedir. Bu açıdan, makale kadın otobiyografileri üzerine Türkiye'de yapılan kimi öncü çalışmalara bakıldığında Alevok'un anılarının farklı bir yerde durduğunu göstererek kadın otobiyografi çalışmalarına ufak da olsa bir katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Bu farklılıklardan ilki, anılarının Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait olmasına rağmen Alevok'un kendini Cumhuriyet'in bir neferi olarak görmeden, sadece kendisini yaratma hikâyesini anlatmasıdır. Bunun yanısıra, Alevok anılarında okurunu kamusaldan çok mahrem dünyasına sokarak kadın kimliğini de öne çıkarmaktadır.

Bu farklılıkların değişik nedenleri olabilir kuşkusuz. Bunlardan bir tanesi Mebrure Alevok'un ağırlıklı olarak popüler edebiyat alanında eserler vermesi ve çeviriler yapması nedeniyle kendisini daha özgür hissetmiş olması olabilir. Benzer şekilde Cumhuriyet'in ilk yıllarında kendisine bir çevirmen kimliği kurgulamaya başlayan eğitimli, çalışan, yabancı dil bilen kimi

başka kadınlarla ortak noktaları olmasına rağmen, merkezde yer almaması onun hayatını farklı bir biçimde kurgulamasına imkân vermiş olabilir. Ancak bu durum aynı zamanda Mebrure Alevok'un egemen edebiyat ve çeviri tartışmalarının dışında kalmasına neden olmuştur. Kadın otobiyografileri üzerine yapılan çalışmalar ve kadın çevirmenlerin tarihi ancak Mebrure Alevok gibi egemen anlatıların dışında kalmış kadınların eklenmesiyle daha bütünlüklü sonuçlar verecektir.

Kaynakça

Adak, Hülya, "Suffragettes of the empire, daughters of the Republic: Women auto/biographers narrate national history (1918-1935)", *New Perspectives on Turkey*, 36, 2007, s. 27-51.

Aka, Elif, *A Critical Study on Pınar Kür as Author-Translator: Authorial and Translatorial Styles in Interaction*, yayımlanmamış doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

Aksoy, Nazan, *Kurgulanmış Benlikler, Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, İletişim Yay., İstanbul, 2009.

Alevok, Mebrure, *Geçmişte Yolculuk*, Hürriyet Yay., İstanbul, 1971.

Chamberlain, Lori, "Gender and the Metaphorics of Translation", Yay. Haz. Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londra ve New York, 2000 [1988] içinde, s. 314-329.

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yay., İstanbul, 2002.

Ercilasun, Bilge, *Ahmet İhsan Toksöz*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1996.

Güler, Yaşar, *Mebrure Sami Koray'ın Romancılığı ve Romanları*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, 2010.

Karadağ, Ayşe Banu, "Çeviri Tarihimizde "Gözle Görülür" Bir Mütercime: Fatma Âliye Hanım", *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/37, 2013a, s. 1-16.

Karadağ, Ayşe Banu, "Tanzimat Dönemi'nden İkinci Meşrutiyet Dönemi'ne Kadın Çevirmenlerin Çeviri Tarihimizdeki 'Dişil' İzleri", *Humanitas*, 2, 2013b, s. 105-126.

Karadağ, Ayşe Banu, Bozkurt, Eshabil ve Nilüfer Alimen, "Çeviri ve Yönlendirme: Sabiha ve Zekeriya Sertel'in Çeviri Çocuk Edebiyatı Eserleri", *RumeliDe - Journal of Language and Literature Studies*, 2, 2015, s. 93-112.

Kolcu, Ali İhsan, *Alfred de Musset: Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yay., Ankara, 1999.

Nutku, Özdemir, "Darülbedayi'nin Oyun Seçimlerindeki Tutumu Üzerine Notlar", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1, 1970, s. 69-139.

Parla, Jale, "Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı", (Der.) Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim, İstanbul, 2004, s. 179-200.

Rowbotham, Sheila, *Kadın Bilinci Erkek Dünyası* (*Woman's Consciousness, Man's World*, 1973), Çev. Şükrü Alpagut, Payel, İstanbul, 1987.

Sevük, İsmail Habib, *Avrupa Edebiyatı ve Biz: Garpten Tercümeler*, 2. Cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1940-41.

Simon, Sherry, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, Londra ve New York, 1996.

Stanford Friedman, Susan, "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", *The Private Self: Theory and Practice in Women's Autobi-*

ography, Yay. Haz. Shari Benstock, University of North Carolina Press, Durham, 1988, s. 34-62.

Tahir Gürçağlar, Şehnaz, Yay. Haz., *Türkiye'de Kadın Çevirmenler / Çevirmen Kadınlar*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, yayın aşamasında.

Mebrure Alevok'un Yapıtları

Anıları:

Mebrure Alevok, *Geçmişte Yolculuk* (*Hürriyet Gazetesi*'nde tefrika, 4 Temmuz 1971-26 Ekim 1971), Hürriyet Yay., İstanbul, 1971.

Mebrure Alevok, *Geçmişte Yolculuk II: Sevgilerin En Güzeli* (*Hürriyet Gazetesi*'nde tefrika, 20 Şubat 1972-3 Temmuz 1972).

Kitap olarak basılan romanları:

Mebrure Hurşit, *Sönen Işık* (*Milliyet*'te tefrika, 1929), Suhulet kütüphanesi, İstanbul, 1930.

Mebrure Sami, *Leylaklar Altında* (*Son Posta*'da tefrika, 1933), İkbal Kitabevi, İstanbul, 1936.

Mebrure Sami, *Çöl Gibi* (*Son Posta*'da tefrika), İkbal Kitabevi, İstanbul, 1938.

Mebrure Sami Koray, *Gönül Cehennemi* (*Akşam* Gazetesi'nde tefrika), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1943.

Mebrure Sami (nakleden), *Yalan* (*Son Posta*'da tefrika, 26 İkincikanun-1 Haziran 1941) İkbal Kitabevi, İstanbul, 1941.

Mebrure Sami, *Garp Musikisinde Büyük Adamlar* (biyografi, *Muhit*'teki yazı dizisinin kitaplaşmış biçimi), Hilmi Kitaphanesi, İstanbul, 1934.

Tefrika edilen romanları:

Mebrure Sami, *Büyücü* (*Yeni Gazete*, 16 Aralık/Birincikanun1940).

Mebrure Alevok, *Suçlu Eller* (*Yeni Sabah*, 1954).

Dergi ve gazetelerde tefrika edilen roman, hikâyeleri ve yazıları:

* Yazarı belli değil, "Gümüşi Odanın Esrarı", *Akşam Gazetesi*, 5 Eylül 1926.

* Mebrure Hurşit, "Gözyaşından Kahkahaya", *Milliyet Gazetesi*, 1927.

Mebrure Hurşit, "Cadı", *Güneş Mecmuası*, sayı 10, 15 Mayıs 1927, s. 5-6.

Mebrure Hurşit, "Deli", *Güneş Mecmuası*, sayı 12, 30 Haziran 1927, s. 11-13.

Bourget, Paul, "Oğlunun Büyüklüğü", nakleden Mebrure Hurşit, *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 1, No. 10, Ağustos 1929, s. 765-773.

Mebrure Hurşit (yazan), "Güneşe Âşık Yarasa I", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 13, Teşrinisani 1929, s. 1017-1021.

Mebrure Hurşit (yazan), "Güneşe Âşık Yarasa II", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 14, Kanunuevvel 1929, s. 1073-1077.

Mebrure Hurşit (yazan), "Güneşe Âşık Yarasa III", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 15, Kanunusani 1930, s. 1139-1142.

Mebrure Hurşit (Muhtelif Eserlerin Yardımı ile Yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: Mozart", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 15, Ocak 1930, s. 1154-1159.

Mebrure Hurşit (yazan), "Güneşe Âşık Yarasa IV", *Resimli Muhit*, Sene 2, No. 16, Şubat 1930, s. 1234-1237.

Mebrure Hurşit (Muhtelif Eserlerin Yardımı ile Yazan), "Beethoven", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 16, Şubat 1930, s. 1218-1223, 1278.

Mebrure Hurşit (yazan), "Harbi Umumi Acılarından: Kaderin Yalanı", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 16, Şubat 1930, s. 1230-1232.

Mebrure Hurşit (yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: Bach-Bakh", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 17, Mart 1930, s. 1321-1325.

Mebrure Hurşit (nakleden), "Münire'nin Defteri", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 17, Mart 1930, s. 1308-1310.

Mebrure Hurşit (yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: Haendel", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 18, Nisan 1930, s. 1383-1387.

Mebrure Hurşit (nakleden), "Münire'nin Defteri", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 18, Nisan 1930, s. 1397-1403.

Mebrure Hurşit (yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: "Haydn", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 19, Mayıs 1930, s. 22-27.

Mebrure Hurşit (yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: Wagner", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 20, Haziran 1930, s. 121-123.

Mebrure Hurşit (yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: Paganini", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 21, Temmuz 1930, s. 180-183.

Mebrure Hurşit (yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: "R. Schumann-Şuman", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 23, Eylül 1930, s. 372-373.

Mebrure Hurşit (yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: "Verdi", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 2, No. 24, Ekim 1930, s. 426-427.

Mebrure Hurşit (yazan), "Sevginin Yakutu", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 26, Kanunuevvel 1930, s. 14-16, 77.

Mebrure Hurşit (çeviren), "Bir Kandil Gecesi", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 28, Şubat 1931, s. 33-36.

Mebrure Hurşit (yazan), "Meşhur Adamlar Galerisi: "Rossini", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 28, Şubat 1931, s. 42-43.

Mebrure Hurşit (yazan), "Chopin-Şopen", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 29, Mart 1931, s. 45-46.

Mebrure Hurşit, "George Sand", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 29, Mart 1931, s. 47-48.

Mebrure Hurşit (yazan), "Rameau", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 30, Nisan1931, s. 42-43.

Mebrure Hurşit (yazan), "Lale Perisi", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 31, Mayıs 1931, s. 26-28.

Mebrure Hurşit (yazan), "Lulli", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 31, Mayıs 1931, s. 52-53.

Mebrure Hurşit (yazan), "Hector Berlioz", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 32, Haziran1931, s. 22-23.

MEB (yazan), "Mendelssohn", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 33, Temmuz 1931, s. 43-44.

MEB (yazan), "Bir Mektup", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 34, Ağustos 1931, s. 7-9.

MEB (yazan), "Süt Damlasında Gördüklerim", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 34, Ağustos 1931, s. 12-15.

MEB (yazan), "Glück ve Piccini", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 34, Ağustos 1931, s. 49-51.

MEB (yazan), "Murat Köprüsü", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 35, Eylül 1931, s. 8-11, 76.

MEB (yazan), "Eyüp Sultan: Verem Dispanserinde Gördüklerim", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 35, Eylül 1931, s. 14-15.

MEB (yazan), "Offenbach", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 3, No. 36, Teşrinievvel 1931, s. 38-40.

MEB (yazan), "Saadet", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 4, No. 37, Teşrinisani 1931, s. 28-29.

Mebrure Sami (yazan), "Şüphe", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 4, No. 41, Mart 1932, s. 26-29, 77.

Mebrure Sami (yazan), "Düğümlenen Hülya", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, Sene 4, No. 42, Nisan 1932, s. 22-25.

Mebrure Hurşit (yazan), "Etfal Hastanesinde ve Darülacezede Gördüklerim", *Yeni Muhit: Resimli Aylık Aile Mecmuası*, No. 31, Mayıs 1931, s. 10-12.

* "İsviçre'den Seyahat Notları", *Akşam* Gazetesi, 1946.

* "63 Günde Amerika", *Yeni Sabah*.

Mebrure Alevok (yazan), "Eşyaların Dili Olsaydı (Büyük Hikâye)", *Akşam* Gazetesi, 17-22 Ocak 1948.

* Lombroso, Gina, *Kadın ruhu* (*L'anima della donna*), *Akşam* Gazetesi, 1948.

* Yazarı belli değil, *Kırmızı Gül*, *Yeni Sabah*, 2 Nisan 1933.

Senaryoları:

Halıcı Kız, Yönetmen: Muhsin Ertuğrul, Senaryo: Mebrure Sami Alevok, Yapımcı: Doğan Kardeş Yay. (Vedat Nedim Tör'ün hikâyesinden), 1953 (ilk uzun metrajlı renkli Türk filmi).

Leylaklar Altında, Yönetmen: Suavi Tedü, Senaryo: Mebrure Alevok, Yapımcı: Lale Film, 1954.

Anası Gibi, *Yönetmen ve senaryo: Muzaffer Arslan,* Yapıt: Mebrure Sami Koray, As Film, 1957.

Çeviri tiyatro oyunları:

Bataille, Henry, *Meşaleler* (*Les Flambeaux*), Çeviren Mebrure Sami Koray, İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1940-1941.

Bernard-Luc, Jean, *Karışık İş* (*Le Comlexe de Philémon*), Çeviren Mebrure Alevok, Küçük Sahne, 1953.

Bisson, Aleksandre, *O Kadın* (*La Femme X*), Çeviren Mebrure Sami Koray, İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1939-40, 1941-42.

Brewer, George ve Bertram Bloch, *Karanlık* (*Dark Victory*), Çeviren Mebrue Alevok, 4 perdelik dram, Şehir Tiyatrosu, 1948-1949.

Bourget, Paul, *Bir Baba* (*Le Tribun*), Çeviren Mebrure Hurşit, Dârülbedayi, 1930-1931.

Dekobra, Maurice, *Fazilet Kuklası* (*La Vénus à roulettes*), Çeviren Mebrure Hurşit, Dârülbedayi, 1929-1930.

Deval, Jaques, *Sevgili Gölge* (*Ombre chère*), Çeviren Mebrure Alevok, Küçük Sahne, 1955-1956.

Lindau, Paul, *O Adam (Der Andere* adlı oyunun Louis Forest ve Henry de Gorsse tarafından yapılan *Le Procureur Helleis* başlıklı uyarlamasından), Çeviren Mebrure Koray, 4 perdelik dram, Ses Tiyatrosu, 1944.

Mauriac, François, *Asmode* (*Asmodée*), Çeviren Mebrure Koray, İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1938-1939.

Sauvajon, Marc-Gilbert, *Ziyafet* (*Treize à Table*), Çeviren Mebrure ALevok, 3 perdelik komedi, Küçük Sahne, 1953-1954.

Socorri, Claude, *Şermin* (*Fabienne*), Çeviren Mebrure Sami Koray, Dârülbedayi, 1939-1940.

Steinbeck, John, *Fareler ve İnsanlar* (*Of Mice and Men*), Çeviren Mebrure Alevok, Devlet Tiyatroları, 1951-1951 - 2009-2010 arası 9 sezon.

Veiller, Marguerite (Martin Vale), *Zehir* (*The Two Mrs. Carrolls*), Çeviren Mebrure Koray, 5 perdelik melodrama, İstanbul Şehir Tiyatrosu, 1946-1947.

Verneuil, Louis ve Georges Berr, *Kızkardeşim ve Ben* (*Ma Soeur et Moi*), Çeviren Mebrure Hurşit, komedi 3 perde, Dârülbedayi, 1930-1931.

Telif tiyatro oyunu:

Mebrure Sami Koray, *Bir Varmış Bir Yokmuş*, Çocuk Tiyatrosu, 1952-53.[64]

64. Bu eser Özdemir Nutku'nun makalesinde özgün bir oyun olarak ele alınmış. Bkz. Özdemir Nutku, "Darülbedayi'nin Oyun Seçimlerindeki Tutumu Üzerine Notlar", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1, 1970, s. 69-139. Nitekim Yaşar Gülen de tezinde Mebrure Hanım'ın hazırladığı kendi eserlerinin listesinde oyunun telif bir piyes olarak nitelendirdiğini yazıyor ancak İzzet Sedes'in 1941 yılında *Akşam*

Kitap olarak basılan çevirileri:

Balzac, Honoré de, *Tours Papazı* (*Le Curé de Tours*), Çeviren Mebrure Alevok, MEB, İstanbul, 1948.

Bordeaux, Henry, *Dönüşü Olmayan Yol*, Çeviren Mebrure Alevok, (*Akşam* Gazetesi'nde tefrika, 1947-1948), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1948.

Buck, Pearl S., *Ana* (*The Mother*), Çeviren Mebrure Sami, İkbal Kütüphanesi, İstanbul, 1940.

Buck, Pearl S., *Bu Mağrur Kalp* (*This Proud Heart*), Çeviren Mebrure Koray, (*Akşam Gazetesi*'nde tefrika), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1947.

Buck, Pearl S., *Gurbetteki Kadın* (*The Exile*), Çeviren Mebrure Sami Koray, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942.

Buck, Pearl S., *Mandalı Çocuklar* (*The Water-buffalo children*), Çeviren Mebrure Alevok, Doğan Kardeş, İstanbul, 1948.

Curie, Ève, *Madame Curie*, Çeviren Mebrure Sami Koray, Remzi, İstanbul, 1943.

Daudet, Alphonse, *Niçin Beni Aldattın* (*Fromont jeune et Risler aîné*), Çeviren Mebrure Hurşit, Suhulet Kitabevi, İstanbul, 1928.

Mari Valevska. Napolyon'un Aşk Romanı (1937 yapımı *Conquest* (Marie Walewska), Türkiye'de *Kontes Valevska* adıyla gösterilen filmin romanı, *Son Posta*'da tefrika), Çeviren Mebrure Sami, İkbal Kitabevi, İstanbul, 1939.

Tefrika edilen çevirileri:

Anne-Mariel, *Tereza*, Çeviren Mebrure Alevok, *Yeni Sabah*, 2 Ekim1955-8 Şubat 1956.

Bordeaux, Henry, *Düşen Maske*, Çeviren Mebrure Alevok, *Yeni İstanbul*, 12 Ekim-30 Ekim 1950.

Corthis, André, *Satılık Ev*, Çeviren Mebrure Alevok, *Akşam Gazetesi*, 16 Temmuz-1 Ağustos 1950.

Daudet, Alphonse, *Kıskançlık*, Çeviren Mebrure Alevok, *Akşam Gazetesi*, 12 Şubat-1 Haziran 1949.

Gréville, Henry, *Kadın Zerafeti Erkek Zaafı* (*Les Épreuves de Raïssa*), Çeviren Mebrure Hurşit, *İkdam Gazetesi*, 1927.

Haggard, Rider, *Ayşe* (*She*) (Fransızcadan çeviri, yayını yarım kalmış), Çeviren Mebrure Hurşit, *Yeni Ses*, 1927.

Prouty, Olive Higgins, *Sevgilerin en güzeli*, *Çeviren* Mebrure Alevok, *Yeni İstanbul*, 1951.

* Yazarı belli değil, *Teodora*, *Yeni Sabah*.

Gazetesinde çıkan bir yazısında eserin Charles Perrault'nun bir masalından piyese nakledildiğini söylediğini belirtiyor. Bkz. Gülen 2010, s. 69, n. 208.

Kadın Sanatçı İmgesinin Oluşmasında Mihri Müşfik ve Müfide Kadri

Kübra Şahin Çeken

Giriş

Modernleşme sürecinde ilk kuşak kadın ressamları incelemek, Osmanlı'da dinsel açıdan kadının durumuna, toplumdaki ve sanattaki dönüşümlere ve bunların sebeplerine de bakmamızı gerektiriyor. Cumhuriyet'e giden yolda eğitim ve kadınların sosyal hakları konusunda önemli adımlar atılmıştır. Eğitim düzeyi yükselen kadınlar buna paralel olarak sanatla da ilgilenmeye başlamışlardır.[1]

Çağdaş Türk resim sanatının II. Meşrutiyet Dönemi'nde yetişen ilk kadın ressamlarından olan Müfide Kadri ve Mihri

1. Deniz Bayav, "19. yy Sonu Ve 20. yy Başında Kadın Ressamlarımız", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 29, Kütahya, 2011, s. 15.

Müşfik'in yaşamının ve sanatının incelendiği bu çalışmada, öncelikle sanatçıların yaşadığı dönemin özellikleri üzerinde durulmuştur. O dönemde yaşanan siyasi gelişmelere genel bir bakış yapılmış ve bunun toplum ve yaşayışa, ülkedeki sanat ortamına yansımaları ele alınmıştır. O dönemde kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyetine, İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebine ve adından söz ettiren öncü kadın sanatçılarımıza yer verilmiştir.

Dönemin Özellikleri

Osmanlı İmparatorluğu'nun ayakta kalma savaşı verdiği bu yıllarda, gözlerin Batı'ya çevrildiğini, değişim ve arayış hareketlerinin başladığını görürüz. İlk resim dersi (1795) Mühendishane-i Berri-i Hümayun[2] (1773) ve Mühendishane-i Bahri Hümayun[3] da yabancı hocalar tarafından verilmiştir. Bu dersler de askeri gereksinimler için desen ve perspektif ağırlıklı gerçekleştirilmiştir.

Osmanlı toplumu Batı kültür ve yasayışı doğrultusunda hızlı bir değişim geçirirken başlangıcı Lale Devri'ne kadar uzanan ve adına "batılılaşma" denilen bu değişim, sanatçıların içinde yaşadığı kentli ve yüksek gelir düzeyine sahip olan çevrede yoğun olarak hissedilmiştir. Batılı yaşama düzeni, kadınlı erkekli toplantılar, kadınların Avrupai giyim tarzı ve hızla elde ettikleri hukuksal ve sosyal kazanımlar, dönemin tutucu çevreleri tarafından yadırganmış ve eleştirilmiştir. Batı anlayışına göre yeniden yapılandırılan devlet kurumları, dönemin çelişkileri içinde toplum tarafından bazen desteklenmiş, bazen de tepki görmüş ve saldırıya uğramıştır.

Toplumdaki yeri evinin içi olarak belirlenmiş olan Türk kadını, 19.yüzyıl boyunca, ilk önce üst tabaka kadınlarından başlayarak, yavaş yavaş bu olguyu yıkmış, sosyal ve iktisadi hayatın içine girmiştir. Bunda kadınların kendi mücadelelerinin yanı sıra, dönemin aydınları tarafından ülkenin geri kalma sebeplerinden biri olarak kadınların eğitimsiz olmalarının görülmesi ve eğitimleri için girişimlerin başlatılmasının de etkisi olmuştur. Ayrıca yaşanan savaş şartları kadınları iktisadi ve sosyal hayata girmeye mecbur etmiştir.

2. Kıymet Giray, *İlk Türk Ressamları*, Thema Larousse, C.VI, *Milliyet*, 1993 1994, s. 330.
3. Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, Çev. Tur Birkan, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2000, s. 58.

19. yüzyılda üst tabakaya ait ailelerin kızları, konaklarında mürebbiyelerinden başta Fransızca olmak üzere yabancı dil öğrenip, piyano ve resim dersleri almaktadırlar.[4] Ocak 1859'da açılan ilk kız rüştiyesi, uzun süre kızların gidebileceği tek öğretim kurumu olmuştur. 1870'de Darülmuallimatlar (Kız Ögretmen Okulları) eğitime başlar. Mihri Hanım'ın da bir yıl öğretmenlik yaptığı Darülmuallimatlarda, o dönem toplumda tutuculuğun çok güçlü olması dolayısıyla katı uygulamalar yapılmaktadır. Kızlara yüksek öğrenim hakkı ilk kez 1914'te verilmiştir. Aynı yıl kızlara güzel sanatlar eğitimi vermek amacıyla İnas Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âlisinin[5] açılabilmesi ise yüzyıllar boyunca resim ve heykel yapmanın günah sayıldığı bir toplumda, kadınların sanatla uğraşmalarına olanak vermesiyle toplumsal yapının değişimine en büyük kanıt olmuştur.[6]

Resim sanatının ülkede gelişmesi, özellikle kadın sanatçıların eğitilmesi konularında çalışmalarda bulunan Mihri Hanım, çağdaş Türk resmindeki birçok önemli kadın sanatçımızın öğretmeni olmuştur. Eğitime getirdiği yeniliklerle de adını kalıcı kılan sanatçının Avrupa ve Amerika'da da zengin ailelerin çocuklarına resim dersleri verdiği bilinmektedir.

Resme ilgi duyan tüm kadın sanatçılarımızın ortak özelliği kültür ve birikim sahibi üst düzey kişilerin çocukları olmalarıdır. Özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde sarayın batılılaşma idealleri doğrultusunda bir yaşam tarzını seçen aileler arasında güzel sanatlar eğitimi önem kazanmıştır. Esas olarak oluşturulmak istenen Modern sanatın yerleşmesi iken kurumsal yapısı içinde o döneme baktığımız zaman Modern Sanata dair iki kanıt şunlar olmuştur:

1) Saray sanatçısının yükselişi: Sarayda sanatçının görevi soylulara hizmet etmek, saraydaki eşlerin, çalışanların resimlerini yapmaktır ki bu, kıdem olarak sanatkarın yükselişini gösterir.

4. Burcu Pelvanoglu, "Osmanlıdan Cumhuriyet Türkiye'sine Kadının Sanatçı-Birey Olarak Öne Çıkması" (Erişim Tarihi 01.09.2016), http://www.sanalmuze.org/Sergiler/view.php?type=1&artid=406

5. Taha Toros, İlk Kadın Ressamlarımız, Ak Yay. Sanat Kitapları Serisi, İstanbul, 1988, s. 42

6. Melek Gökay Yılmaz, Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi, (Der.) Ali Osman Alakuş, Levent Mercin, Sanat Eğitiminde Tarihsel Süreç, Pegem Akademi Yay., 1. baskı, Ankara, 2009, s. 27

2) Oto portrenin gelişimi: Kâr amacı gütmeden kendi portrelerini yapmaya başlıyan sanatçılar bir anlamda tarihin içine kendilerini yazmışlardır. Bir taraftan da yanı başlarında sürekli bir model olması bir kanıt olarak gösterilebilir.

Sanat taklittir inancının olduğu bu dönemde sanat eğitiminde röprodüksiyonlar göze çarpar. Sanatçı, kendini ifade etme ve özgünlük peşinde değildir. Müfide Kadri de Mihri Müşfik de sanatın taklit sınırlandırmasına toplumsal, siyasal, ekonomik, özerk, zihinsel özellikleri katarak resim yapmış ve yaptırmışlardır. Figürü resmederken ruh halini gerekirse gözbebeğine bile yansıtan bir tekniğe hâkimdirler. Hayal gücü, özgünlük, özerklik dönemin sanatına uymayan kelimelerdir. Fakat Mihri Hanım cesaretle yaklaşıp belagat becerilerinin edimleri dışında geniş bir sanat çevresinde yaşamış, genellikle portre ve natürmortlarıyla tanınmıştır.

Dönemin Sanat Ortamında Kadın Ressamlarımız

Osmanlı'nın son dönemlerinde batılılaşmanın getirdiği ortamda sanatsal gelişim ivme kazanmış, kadınlara sunulan hak ve imkânlar sayesinde ülkemiz resim hayatına katkıda bulunacak olan kıymetli kadın sanatçılar yetişmiştir.[7] Bu sanatçıların hepsi 19. yy dan 20. yy'a geçerken eğitim almış ve daha henüz akademi kurulmamışken 20.yy da etkin olmuş sanatçılardır.

Batı anlayışında resim yapan ilk kadın sanatçıların hayat tarzları ve sanatları ile Türkiye'nin bugünkü konumuna büyük katkısı olmuştur. Doğum tarihi önceliğine göre listelersek; Naciye Tevfik Biren (1878-1960), Celile Hikmet(1883-1956), Mihri Müşfik(1886-1954), Müfide Kadri(1889-1911), Vildan Gizer(1889-1974), Melek (Ziya) Celal Sofu(1896-1976), Belkıs Mustafa(1896-1925), Emine (Dürriye) Fuat Tugay(1897-1975), Müzdan (Sait) Arel(1897-1986), Güzin Duran(1898-1981), Nazlı Ecevit(1900-1985), Fahr el Nissa (Şakir) Zeid(1901-1991), Sabiha Bozcalı(1903-1998), Aliye Berger(1903-1974), Hale (Salih) Asaf(1905-1938), Maide Arel(1907-1997), Eren Eyüboğlu(1907-1988), Bedia Güleryüz(1908-1991), Füreya

7. Deniz Bayav, *19. yy Sonu Ve 20. yy Başında Kadın Ressamlarımız*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 29, Kütahya,2011,s.17.

Koral(1910-1997), Semiha Berksoy(1910-2004), Fürumet Tektaş(1912-1961), Şükriye Dikmen(1918-2000).

Osmanlı toplum düzeninde kadına biçilen toplumsal durumu kabullenmeyip resim alanında ilk kadın ressamlar olarak anılan iki sanatçı Mihri Müşfik ve Müfide Kadri'dir. Osmanlı toplumu içinde kadının toplumsal konumuyla ilgili savaşın sanatsal alanda bu iki kadın tarafından başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu iki kadın arasında büyük kişilik farkı olmasına rağmen onları buluşturan nokta, Batılılaşmaya yönelen Osmanlı Devleti›nde yeni kadın tipine örnek olmaları ve toplumsal değişimin simgeleri olmalarıdır. Onlar, resmi kendilerine uğraş edinmişler, öğrenci yetiştirmişlerdir.

Mihri (Rasim) Müşfik (1886-1954)

Mihri Hanım 1886 yılında İstanbul'da doğdu. Tıbbiye Reisi Dr. Rasim Paşa'nın kızıdır.[8] Batı kültürünü evlerine gelen özel öğretmenlerden, ilk resim derslerini de Saray Ressamı Zonaro'dan aldı. Sanat eğitimi için Avrupa'ya cesareti ve çabasıyla gidebilmiştir. Sahte pasaportla Roma'ya kaçan sanatçı Roma'dan sonra Paris'te çalışmalarına devam etmiştir. Burada sanatçıların yoğun olarak yaşadığı yer olan Montparnasse'a yerleşmiştir. Evi atölye olarak da kullanmış ve bir odasında kiracı olarak kalan Selami Bey'le evlenmiş kısa süre sonra da ayrılmıştır. Bu evlilikten "Müşfik" soyadını almış ve sanat dünyasında "Mihri Müşfik" olarak tanınmaya başlamıştır. Sanatı kadar yaşamı da ilginç ayrıntılarla dolu olan sanatçı, mücadeleci yapısıyla ve çarpıcı kişiliğiyle insanları etkileyen, bilgisi ve görgüsüyle kendine hayran bırakan, 1914 Kuşağı ressamlarıyla aynı dönemde yetişmiş ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin iki kadın üyesinden biri olmuştur.[9]

Sanatçının ülkemiz sanat eğitimine katkıları yadsınamaz. 1913 yılında Mihri Hanım İstanbul'da Darulmuallimat, yani Kız Öğretmen Okulu resim öğretmeni olarak atandı. 1914'de İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi kurulunca, bu okulda resim öğretmeni olduğunda ilk Müdür Salih Bey'di. Inas Sanayi-i Mektebi'nde ondan sonraki ilk kadın müdür de Mihri Hanım oldu. Mihri Hanım ilk defa kızlara açık havada resim yaptırdı ve modelden

8. Kaya Özsezgin, Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi, Doruk Yayınevi, 3. baskı, İstanbul, 2010, s. 371.

9. Emine Seyran, Mihri Müşfik (Yaşamı ve Sanatı), Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2005, s. 2

"Nu" resimleri çalıştırdı. Erkek modelden resim yapmanın yasak olduğu o dönemde Mihri Hanım dünyanın en uzun yaşamış erkeklerinden Zaro Ağa'nın model olmasını kabul ettirmiştir böylece Zaro Ağa ilk erkek model olma özelliğini de kazanmıştır (Resim 1). Kadın sanatçılarla ilk karma sergiyi açtı. Pek çok kadın ressamın yetişmesinde katkısı oldu. Dönemin Edebiyat-ı Cedidecilerin şiirlerini resimleyerek bir "Edebiyat-ı Cedide resmi" yarattı ve sanatçıların portrelerini yaptı (Resim 2). Tevfik Fikret öldüğünde yüzünün ve sağ elinin kalıbını çıkardı ki bu, Türkiye'de yapılan ilk mask olarak bilinir (Resim 3). Müşfik, Atatürk'ün portresini yapan ilk kadın ressamdır ayrıca bu resim bir Türk ressam tarafından yapılan ilk Atatürk portresi olması açısından da önem arz etmektedir (Resim 4). İkinci kez gittiği Roma'da Papa XV. Benedict'in portresini yaptı. Portre Vatikan tarafından çok beğenildiği için müzeye satın alındı. Mihri Hanım 1938'de tekrar yurtdışına gitti. Önce Paris'te bir süre kaldı sonra New York'ta özel dersler vererek hayatını sürdürmeye çalıştı. Hayatının son yılları yoksulluk ve sıkıntı içinde geçmiştir. 1954 yılında New York'ta öldü ve kimsesizler mezarlığına gömüldü.

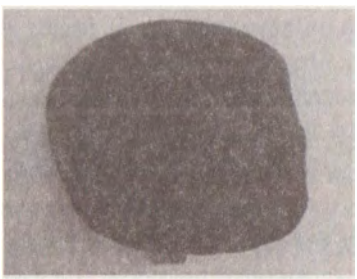


Resim 1. Zaro Ağa





Resim 2. Tevfik Fikret Portreleri



Resim 3. Tevfik Fikret Maskı



Resim 4. Mustafa Kemal Atatürk, 1922

Mihri Müşfik'in kendi portresi, (Resim 5-6-7-8) 20.yüzyılda sanatçının Batılı kimliğinin göstergesidir.[10] Figürün duruşu ve yüz ifadesi, Art-Nouveau döneminin grafik illüstrasyonlarını çağrıştırmaktadır. Resimlerinde sağlam anatomik bir kompozisyon kuruluşu vardır. Portrelerindeki güçlü sosyal-psikolojik ifadeler, kadınların iç dünyalarını yansıttığı kadar, içinde yaşadıkları toplumun ve zamanın da birer belgeselidir.





Resim 5-6. Otoportre, Kâğıt Üzerine SuluBoya





Resim 7-8. Otoportre Tuval Üzerine Yağlı Boya

10. Aytül Papila, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 1, Ankara, 2008, (s. 117-134).

Müfide Kadri (1890- 1912)

Müfide Kadri (İstanbul) Çamlıca'da doğdu. Çok küçük yaşta babasını yitirdi. Kadri Bey tarafından evlatlık alındı. İyi bir eğitimden geçmesine çalışıldı. Özel dersler aldı. Edebiyat ve din dersleri yanında, Osman Hamdi Bey'den resim dersleri aldı.[11] Türk resim tarihinin ancak XX. yüzyıl başında kadınların bazı etkinliklerine değinilebilecek başlangıçları vardır. Bu yönde özellikle Müslüman Türk ailelerden gelen kızların etkinlik çabalarının gözden geçirilmesi gereklidir. Oysa XIX. yüzyıl sonunda ve XX. yüzyıl başında İstanbul salon sergilerinde, azınlık Levanten ve ecnebi kız ve kadınların yapıtları, her defasında sergilenmiş ve övgü toplamıştır. Yetenekli Türk kızlarının da onlardan geri kaldığı düşünülmemelidir.[12]Müfide Kadri, İnas Ruşdiyesi ve İnas İdadisi'nde resim, nakış ve müzik öğretmenliği yapmış ve bu meslekte ilk kadın öğretmen unvanına sahip olmuştur. Öğretmen okulunda (Darülmualliat) resim öğretmenliği yapmış ilk kadın resim öğretmenidir. Bunun yanı sıra 2. Abdülhamit'in kızı Adile Sultan'ın resim öğretmenliğini de yapmıştır.

Müfide Kadri'nin, Münih'te bir sergiye gönderdiği resimler ilgi topladı. Bu sergiden kazandığı altın madalya, resim sanatına daha büyük bir tutkuyla yönelmesine yol açtı. Hassas bir yapıya sahipti ama sürekli çalışmaktan bıkmıyordu. Sağlığı giderek bozuldu. Resim yapmadığı zamanlar müzikle meşgul oluyor, ut, keman ve özellikle de piyano çalıyordu. Yakalandığı hastalıktan kurtulamayarak çok genç yaşta öldü.[13] Ölümünden sonra yakınları, Müfide Kadri'nin geride kalan kırk dolayındaki resmini, sergilenip satılmak üzere Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne verdiler. Resimler 1912'de sergilendi ve elde edilen gelir cemiyete bağışlandı. Müfide Kadri, ilk kadın ressamımız olarak bilinir. Kendisinden kalan pek az resimde, özellikle kadın portrelerinde (Resim 9- 10-11), modelin fizik yapısı kadar iç dünyasını dışa vurmakta da başarılı bir yol izlediği görülür.[14]

11. Taha Toros, *İlk Kadın Ressamlarımız*, Ak Yay. Sanat Kitapları Serisi, İstanbul, 1988, s. 48

12. Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 8. baskı, İstanbul, 2008, s. 136.

13.Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul, 1994, s. 239.

14. Kaya Özsezgin, Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi, Doruk Yayınevi, 3. baskı, İstanbul, 2010, s. 375.

İlk yapıtlarındaki romantizmi zamanla aşmış ve resim tekniğini geliştirmiştir. "Kırda Kadınlar" tablosu(Resim 12), onun sağlam desen bilgisini ve yeteneğini kanıtlar.



Resim 9. Güzin Duran'ın Portresi.





Resim 10-11. Otoportre



Resim 12. Kırda Kadınlar



Resim 13. Kitap Okuyan Kız



Resim 14. Dua Eden Kız



Resim 15. Sahilde Aşk

Sonuç

Ataerkil bir toplum olan Osmanlı'da ressamlığın henüz tam anlamıyla bir meslek olarak benimsenmemesi nedeniyle erkek öğrencilerin bile açılan Sanâyi-i Nefîse Mektebi'ne rağbet etmediği bu dönemde sanat alanında erkeklerle aynı hakları elde etmenin savaşını vermek kadınlar için zorunlu hale gelmiştir. Osmanlı toplum düzeninde kadına biçilen toplumsal durumu kabullenmeyip resim alanında ilk kadın ressamlar olarak anılan iki sanatçı Mihri Müşfik ve Müfide Kadri'dir. Osmanlı toplumu içinde kadının toplumsal konumuyla ilgili savaşın sanatsal alanda bu iki kadın tarafından başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu iki kadın arasında büyük kişilik farkı olmasına rağmen onları buluşturan nokta, Batılılaşmaya yönelen Osmanlı Devleti'nde yeni kadın tipine örnek olmaları ve toplumsal değişimin simgeleri olmalarıdır. Onlar, resmi kendilerine uğraş edinmişler, öğrenciler yetiştirmişlerdir.

Sanâyi-i Nefîse Mekteb-i Âli'sinden mezun ve ilk Türk ressamları tarafından 1909'da kurulmuş dönemin tek sanatçı birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti üyeleri arasında olan Mihri Müşfik ve Müfide Kadri, kadınların artık seslerini daha çok duyurduklarının örneği olarak görülebilir.

Mihri Müşfik ve Müfide Kadri'nin başlattığı bu çığ giderek büyümüş ve ses getirmiştir. Kadınlar için sanat eğitiminin temellerini XX. yüzyılda atmışlar ve günümüzde sanat eğitimi onların gösterdiği bu yolda kadın erkek ayrımı olmadan süregelmiştir.

Kaynaklar

Aytül Papila, *Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 1 Mart, Ankara, 2008.

Burcu Pelvanoğlu, *"Osmanlıdan Cumhuriyet Türkiye'sine Kadının Sanatçı-Birey Olarak Öne* Çıkması" Erişim Tarihi 01.09.2016, http://www.sanalmuze.org/Sergiler/view.php?type=1&artid=406

Deniz Bayav, 19.yy Sonu ve 20.yy Başında Kadın Ressamlarımız, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 29, Kütahya, 2011.

Emine Seyran, *Mihri Müşfik (Yaşamı ve Sanatı)*, Yüksek Lisans Tezi Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2005.

Kaya Özsezgin, *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul, 1994.

Kaya Özsezgin, *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi*, Doruk Yayınevi. 3. baskı, İstanbul, 2010.

Kıymet Giray, *"Ilk Türk Ressamları"*, Théma Larousse, Cilt VI, Milliyet, 1993-1994.

Melek Gökay Yılmaz, Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi. (Der.) Ali Osman Alakuş, Levent Mercin, *Sanat Eğitiminde Tarihsel Süreç*, Pegem Akademi Yay., 1. baskı, Ankara, 2009.

Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, Çev. Tuncay Birkan, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2000.

Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 8. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008.

Taha Toros, İlk Kadın Ressamlarımız, Ak Yay. Sanat Kitapları Serisi: 12-1 İstanbul, 1988.

Türkiye Grafik Tasarım Tarihi ve Sabiha Bozcalı

Ömer Durmaz

Giriş

Tasarım tarihi yazımının eleştirilen yönlerinden biri de erkek tasarımcıları öne çıkaran, tasarımın sadece aktörlerini önemseyen yaklaşımdır. Özneleri eksene alan araştırmaların eksik bir görüş oluşturduğunu düşünen araştırmacılar, tasarımın üretilişine ve tüketilişine yoğunlaşan, nedenlerini ve sonuçlarını inceleyen "tarih-siz tarih" perspektifini öneriyorlar. Bu bakış açısı; sosyoloji, kültür çalışmaları, psikoloji, medya bilimleri, politika gibi göz ardı edilmiş konuların incelenmesi gerektiğini işaret ediyor (Poynor, 2011). Söz konusu öneri, çağdaş tarih-yazımı için önemli olsa da, Türkiye için sadece bu yöntemin

benimsenmesi, araştırmaların yolun başında olduğu düşünüldüğünde, erkenci olabilir. Henüz dönemler, dinamikler ve aktörler hakkında hemfikir olmaya yetecek araştırma birikiminden söz edilemezken, önce bilgi noksanlığını giderecek, tarihsel akışı sağlayacak temel kronolojik çalışmalara önem verilmesi, sabit aktörlerin belirlenmesi, başlangıç için daha akılcı olabilir. Bu durum, tarihlemeye dayanan yöntemlerle ilerlemeyi, zaman-çizelgesi üzerinden biyografik ve belgeci bir sistemi izlemeyi gerektiriyor. Hiç bilinmeyenlerin, ötekileştirilmişlerin, özellikle de kadın tasarımcıların bu yolla belirlenmesi olası gözüküyor.

Tasarım tarihine belge oluşturan yayınlar kronolojik olarak tarandığında, kadın tasarımcıların görünürlüğünün son 50 yılda gerçekleştiği anlaşılır. Dolayısıyla, 1970 öncesinde kadınların varlığından söz edilemeyeceği ya da yakın tarihe kadar önemsenmedikleri düşünülebilir. Bu anlatım, grafik tasarımın hayatta olan aktörleri açısından doğruluk içerse de *grafik tasarımcılardan önceki grafik tasarım* dönemine odaklanan, hiçbir şeyin birden var olmayacağı anlayışını savunan, tarihi bir bütün olarak değerlendiren ön-tarih [pre-history] araştırmaları yönünden tamamlanmamıştır.

Literatürün eksiklikler barındıran durumu, bilimde şüphecilik açısından sorular barındırıyor: Plastik sanatlar alanında 1970 öncesindeki öncü kadın sanatçılar bilinirken, tasarımcılar neden bilinmiyor? 1970 öncesinde üretimleri olan kadın tasarımcılar, illüstratörler ya da basın-yayın ressamları hiç olmadı mı? Kayıtlarda görünmemeleri, mesleğin tanımındaki dönemsel farklar ve perspektif değişikliklerden dolayı kuramsal çerçeve sorunu mu? Önemsenmediyseler eğer, nedeni nitelik-nicelik yoksunluğu olabilir mi, yetkin mi görülmemişler? Yetkin kadın tasarımcılar varsa ama tarihte anılmıyorlarsa, mevcut tarihyazımının geçerliliğinden söz edilebilir mi? Göz ardı edilmiş olmaları bir ötekileştirme mi yoksa bilgi-belge eksikliğine bağlı araştırma sorunu mu? Araştırmalar sorulara yanıt verebilecek düzeyde mi?

Tasarım tarihçisi ve grafik tasarımcı David Jury, 2012'de yayımladığı *Graphic Design Before Graphic Designers*[1] kitabında, grafik tasarımın asıl başlangıcının 1920'lerde terminolojiye

1. David Jury, Graphic Design Before Graphic Designers [Grafik Tasarımcılardan Önceki Grafik Tasarım], Thames & Hudson, London, 2012.

girdiğinde gerçekleştiğini, terimi yapılana dek bir disiplin olarak algılanmadığını, eğitimli tasarımcıların söz sahibi olmasının uzun yıllar aldığını, grafik tasarım kavramının ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yeniden yapılanma döneminde kabul gördüğünü bu nedenle de görsellikle yazı düzenini oluşturma sanatının ilk uygulayıcılarının matbaacılar olduğunu, dolayısıyla –ön-tarih araştırmaları açısından– öncü grafik tasarımcıların basın-yayın endüstrisinin emekçileri olabileceğini söyler. Bu bakış açısı şüphesiz Osmanlı-Türkiye coğrafyası için de geçerli; ancak araştırmalar menzilini son yıllarda genişletebildiği için hâlâ matbaa zanaatkârlarından (matbaacılar, klişeciler, çinkograflar, mürettipler vb) sanatkârlara (ressamlar, resimlemeciler, basın-yayın ressamları, illüstratörler), sanatkârlardan tasarımcılara geçen sürecin birçok bilinmeyeni bulunuyor. Henüz tamamlanmamış tarihin önemli noksanlıkları arasında öncü kadınlar dikkati çekiyor.

Buradan, tarihyazımında çok yönlü, önyargısız ve feminist bir bakışa gereksinim olduğu anlaşılıyor. Bu anlayışla şekillenmiş kapsamlı bir araştırma, bulgularıyla tarihi değiştirebilir. Sabiha Bozcalı örneğinde olduğu gibi kadrajın dışında kalanların incelenmesi, mevcut tarihyazımında iyileştirmeler yapabilmek için bir adım olabilir.

Araştırmanın Kaynakları

Bozcalı, illüstratörlüğünü birçok kez dile getirmiş hatta "Türkiye'nin ilk kadın illüstratörü" olduğunu söylemiştir. Reşat Ekrem Koçu ve Taha Toros da sanatçının illüstratörlüğünü yazmıştır.[2] Ancak Bozcalı'nın bu yönünden, sanat ve tasarım tarihi yayınlarında 2011'e kadar söz edilmediği görülür. Dolayısıyla araştırmacıların, sanatçının reklam-tanıtım ve ba-

2. Reşat Ekrem Koçu ("BOZCALI (Sabiha)", İstanbul Ansiklopedisi, 1963, Cilt 6, 3058) ve Taha Toros (Antik Dekor, "Sabiha Bozcalı 95 Yaşında", 1998, Sayı 46, Sayfa 102-106) Bozcalı'nın Milliyet Gazetesi'nde işe başladığı tarihi 1949 olarak yazmıştır ancak bu bilgi doğru olamaz. Bozcalı 1984'teki (Çerçeve, "Bir Tanığın Seyir Defterinden", 13.3.1984, Milliyet, sayfa 157) söyleşisinde işe başlamasını şöyle anlatır: "Daha gazetenin binası tamamlanmamıştı, biz Molla Fenari Sokak'taki büroda çalışmaya, maaş almaya başlamıştık." Gazetenin yeni binasının inşaatı 1952 yılında başlar. Bozcalı'nın verdiği tarihler 1951'i işaret ederken, işe başlama tarihi basın kartında 1952 yazılıyken, 1953'ü gösteren belgeler de bulunmakta. Olayların örgüsü dikkate alındığında 1952 yılı daha akılcı bulunmuştur.

sın-yayın endüstrisindeki üretimlerine –yakın tarihe kadar– ilgi göstermedikleri ya da bu yöndeki üretimlerini iyi bilmedikleri düşünülebilir.

Tespit edilebildiği kadarıyla, Bozcalı'nın biyografisinin, fotoğrafının ve çalışmalarının yer aldığı ilk grafik tasarım tarihi yayını 2011'de yayımlanan İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü[3] kitabıdır. Bu kitaptan sonra, Bozcalı'nın grafik-illüstrasyon kariyeriyle ilgili farkındalık oluştuğu söylenebilir. Örneğin, tasarım tarihi araştırmacısı Sadık Karamustafa 2014'teki yazısında, önceki yazılarına kıyasla Bozcalı'ya daha fazla değinmiştir: "Temizan ve aynı yıllarda Almanya'da okumuş olan İhap Hulusi ile Sabiha Bozcalı, Türkiye'nin mesleki eğitim görmüş ilk tasarımcı ve illüstratörler kuşağını oluşturmaktadırlar."[4] (s. 237) Ancak bu yayınların, Bozcalı'nın sadece 1950'lerde başlayan basın-yayın ressamlığını gözetebildikleri anlaşılıyor.

Taha Toros'un, aralarında Bozcalı'ya ait belgelerin de olduğu özel arşivi, vefatından sonra Şehir Üniversitesi tarafından satın alındı ve sayısal ortama taşındı. Bu sayede Bozcalı'nın yaşamını aydınlatan pek çok belge gün yüzüne çıktı; 1950'lerden önce de reklama ve tasarıma yönelik çalışmaları olduğu öğrenildi, Bozcalı İnhisarlar İdaresi ya da Reklam Moran için yaptığı çalışmaları imzalamadığı için bugüne kadar belirlenemedikleri anlaşıldı.

Bozcalı'nın önemini kavrayan SALT Araştırma, Şehir Üniversitesi Taha Toros arşivinden, Bozcalı'nın yakınlarının özel koleksiyonlarından ve özel arşivlerden edindiği bilgi ve belgeleri bir araya getirerek 22.12.2015-28.02.2016 tarihlerinde gerçekleştirdiği "Ressam Sabiha Rüştü Bozcalı" sergisiyle dikkatleri sanatçının pek de bilinmeyen yaşamına çekti. *SALT Blog*'da yayımlanan, Bozcalı'nın "gazete ressamlığını" değerlendiren "Ben Türkiye'nin İlk Kadın İllüstratörüydüm"[4] yazısı da sergiye bu anlamda çerçeve getirdi. SALT'ın araştırmasından, sergiden, kütüphane paylaşımlarından ve blog yazısından sonra, Bozcalı'nın basın-yayın / reklam-tanıtım endüstrisindeki varlığı daha iyi anlaşıldı. Dolayısıyla araştırmanın kaynakları, Şehir Üni-

3. Ömer Durmaz, İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü, Kültür A.Ş., İstanbul, 2011.

4. Emin Nedret İşli, Ömer Durmaz, "Ben Türkiye'nin İlk Kadın İllüstratörüydüm", Salt, Yayımlanma: 02.02.2016. Erişim: 14.09.2016. http://blog.saltonline.org/post/138545501329/ben-turkiyenin-ilk-kadin-illustratoruydum

versitesi ile SALT Araştırma'nın kütüphanesine, sahaf ve yazar Emin Nedret İşli'nin özel koleksiyonuna ve yazarın oluşturduğu Bozcalı arşivine dayanmaktadır.

Yaşamı ve Eğitimi

Dâhiliye Nazırı Memduh Paşa'nın sanatkâr kızı Handan Hanım ile Bahriye Nazırı Bozcaadalı Hasan Paşa'nın oğlu Amiral Rüştü Paşa'nın ikinci çocuğu olan, 1904[5] doğumlu Hatice Sabiha Rüştü Bozcalı, annesinin teşvikiyle, 5-6 yaşında resme başladı. İlk derslerini 8-9 yaşlarındayken ressam ve müze müdürü Ali Sami Boyar'dan aldı. 15 yaşındayken 1919'da yurtdışına sanat eğitimi için gönderildi. Fransızca, Almanca, İtalyanca öğrenen Bozcalı, eğitimini, 40'lı yaşlarının sonlarına kadar aralıklarla sanat tarihinin önemli isimlerinin atölyelerinde sürdürdü: 1919-1920 arasında Berlin'de Lovis Corinth ile, 1921-1924 arasında Münih'te Moritz Heymann ve Karl Caspar ile - 1925-1926 arasında aldığı davet üzerine Kahire'de de bulundu - 1929-1930 arasında İstanbul'da Feyhaman Duran ve Namık İsmail ile, 1930-1933 arasında Paris'te Paul Signac ile, 1947-1949 arasında Roma'da Giorgio de Chirico ile çalıştı. 1998'deki vefatına kadar, 95 yıl süren yaşamının neredeyse yarısını resim eğitimiyle geçirdi.

Bozcalı 36 yaşındayken –Paris ve Roma dönemleri arasında– Anadolu kentlerini resmetmek üzere Cumhuriyet Halk Fırkası ve Halkevleri tarafından 1939'da ikincisi düzenlenen Yurt Gezileri'ne[6] davet edildi. Katılan on sanatçıdan biri ve geziye seçilen ilk kadındı. Cumhuriyet ile şekillenen yeni kültürel kimlik ve modernleşme sürecini belgelemek için Zonguldak'a

5. Bozcalı'nın belgelerinde yer alan farklı tarihlemeler ya da Hicri ve Miladi takvim çevrimindeki farklar nedeniyle, doğum tarihi de dahil olmak üzere tarihler birer yıl sapabilmektedir. 1903, 1904 ve 1905 olarak belirtilen doğum tarihi belirtilirken, SALT Araştırma'nın dikkate aldığı 1904 yılı önemsenmiştir.

6. Yurt Gezileri; halka resim, heykel gibi sanatları tanıtmak amacıyla düzenlenmiş bir kültür-sanat projesidir. Cumhuriyet Halk Partisi, 1938 yılında ressamların Anadolu'nun çeşitli illerinde görevlendirilmelerine dair bir karar yayınlar. Bu karara göre seçilen sanatçılar, her yıl bir süreliğine partice belirlenmiş çeşitli Anadolu şehirlerinde bulunarak resimle üretecektir. Bu etkinlik kapsamında 1938-1943 yılları arasında toplamda 48 sanatçı, Anadolu'nun 63 şehrine gönderilmiş, 675 resim üretmiştir. Kendilerinden Anadolu panoraması, Türk köylüsü ve yerel motifler üretmesi beklenen ressamlar, dönüşlerinde resimlerini politikacılar ve sanat eleştirmenlerinden oluşan bir jüriye çıkartıyor, seçilen resimler Cumhuriyet Halk Partisi tarafından ödüllendiriliyordu.

gönderildiğinde fabrikalara yoğunlaştı ve kentin endüstriyel gelişimini resmederek farklı bir tutum sergiledi.

Ressam ve yazar Malik Aksel (1942), Bozcalı'nın Yurt Gezileri'ne bir kadın ressam olarak katılışını Cumhuriyet düşüncesiyle ilişkilendirmiş ve geçmişteki anlayışların kadınlara yaklaşımını eleştirmişti:

> Eskiden bilhassa kadın ressamlar, çok defa çiçek resmi yaparlar ve dışarı pek çıkamazlardı. Eski "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası"nın on sekizinci sayfasında kadın ressamlar için şöyle bir cümle var: "Çiçek resmiyle meşgul olmak, zarafet içinde yaşamak demektir. Güzelliğe güzellik katmak, bu şan kadınlığındır. Saniyen ressam, salonunda, bahçesinde çalışır. Herhalde zavallı peyzajistlerin bir yığın yükle çektikleri mezahima, güneş vurmalarına, soğuk almalarına, yağmur ve karda kalmalarına maruz kalmaz, bu eziyetler o nazik vücutlar için cidden nalâyık ve haramdır." diyen eski zihniyete Cumhuriyetin genç kadın ressamı, Karabük fabrikasında çalışan ağır işçilerin yanına gitmekle, yüksek hararetli fırınlar karşısında, şahmerdanlar önünde resim yapmakta, uçsuz bucaksız yerlerde bir kahraman gibi çalışmakla resmi bir süs gibi gösteren telâkkiye ne güzel bir cevap veriyor. (s. 12)

Aksel'in değer veren cesaretlendirici yazısına karşın, küçümseyen eleştiriler de olmuş, dönemin önemli şairi ve yazarı Ahmet Muhip Dıranas (1942)[7] Bozcalı'yı "(...) acele ve baştan savma mecmua [dergi] resimleri yapmakla (...)"(s. 77) kınamıştı.

Sanatçının, sadece bir yıl önce 1938'de başlayan illüstrasyon çalışmaları düşünüldüğünde, Yurt Gezileri'ndeki resimsel arayışına illüstratörlüğünün etkisi olabilir. Dıranas'ın, Bozcalı'nın bu tür çalışmalarını bildiği ve onaylamadığı da varsayılabilir. Sanat tarihçisi Levent Çalıkoğlu'nun (1998) görüşü bu yönde olmuş; ancak kesin bir kanıya varabilmek için belgelerin yetersizliğini vurgulamıştı: "Dranas'ın bu kompozisyonları 'mecmua resimleri' olarak değerlendirmesi, Bozcalı'nın illüstratör tutumunu ortaya seriyor olabilir mi? Yine ne yazık ki elimizde hiçbir örnek bulunmadığından bu iddiayı doğrulamak mümkün değil."(s. 103) Salt Araştırma'nın bulguları ve Emin Nedret İşli ile Ömer

7. Ahmet Muhip Dıranas Güzel Sanatlar Dergisi'ndeki detaylı yazısında, sanatçıları, katıldıkları yılları ve şehirleri belirleyerek aktarır ve tek tek olumlu-olumsuz bulduğu yönleriyle eleştirir.

Durmaz'ın değerlendirmesi[8] bu öngörüyü kanıtladı. Bugün artık Sabiha Bozcalı'nın illüstrasyon kariyerinden ve yaşamına etkisinden söz edilebilmektedir.

Grafik-İllüstrasyon Kariyerinin Evreleri

Bozcalı'nın reklama ve illüstrasyona yönelik üretimleri iki farklı döneme ayrılır. İlki; hızlı yaşadığı yıllarda, 34 yaşında başladığı, 1938'den 1950'lerin ortasına kadar –aralıklarla süren– serbest çalıştığı dönemdir. Bu süreçte İnhisarlar İdaresi ve Reklam Moran için dışarıdan çalışır, yaptığı iş karşılığında ücret alır, ağırlıklı olarak ilan, afiş, takvim, fuar panosu, ambalaj, etiket yapar. İkincisi; durulduğu yıllarda, 48 yaşında başladığı, 1952'den 1975'teki emekliliğine[9] kadar 20 yılı aşkın kesintisiz süren kadrolu-bordrolu basın-yayın ressamlığı dönemidir. Bu süreçte gazeteler için ilan, afiş yapar, ansiklopedi ve kitap resimler. Geçiş dönemi denilebilecek 1952-1953 arasında da bir yandan mesaili olarak gazete ressamlığı yaparken, diğer yandan da Reklam Moran için dışarıdan çalışır.

Bozcalı 1938'den 1975'e kadar, toplamda 40 yıla yakın reklama ve tasarıma yönelik grafik-illüstrasyon yapar. *Milliyet* gazetesinde çalışmaya başlayana dek çalışmalarını bir kariyer planı olarak görmez, bu ilk döneminden pek söz etmez. 1952'de başlayan basın-yayın ressamlığından sonra kendisini "gazeteci" olarak tanımlar ve gazetecilikten emekli olur: "Yirmi beş yıllık gazeteciyim. Yani gazete ressamlığı yaptım. İllüstrasyonlarım birçok

8. Emin Nedret İşli ve Ömer Durmaz'ın Salt blog'da yayımlanan "Ben Türkiye'nin İlk Kadın İllüstratörüydüm" yazısında, Bozcalı'nın grafik-resimleme kariyerinin başlangıcı olarak 1930 sonları işaret edilmiştir; araştırmacılar, 1939 yılı üzerinde durmuşlarsa da kesin bir bilgiye erişemedikleri için net bir tarih vermemiştir. 1939 tarihini, orijinali İşli'nin arşivinde bulunan ve üzerinde 1939 yazan Bozcalı'nın İnhisarlar için yaptığı sigara ambalajından hareketle belirlemişlerdir. Ancak Bozcalı'nın İnhisarlar için çalışması, kuzeni Memduh Moran'ın 1937'de İnhisarlar'da reklam müdürü olmasıyla başladığını, İnhisarlar için 1939'dan önce de çalışmış olabileceğini varsayarak şüpheyle yaklaşmışlardır. Yine de 1939 tarihinin belirlenmesiyle birlikte, daha önce belirtilen tarihlemeler 1930 sonlarına çekilebilmiştir. Durmaz'ın Bozcalı'nın notları arasında 1938 tarihini tespit etmesiyle, Bozcalı'nın resimleme kariyerinin başlangıcı olarak 1938 tarihi üzerinde durulmaya başlanmıştır.

9. Bozcalı'nın emeklilik tarihi, yine kendisinin verdiği çelişkili ifadelerden ötürü kesin değildir. "20 yıl çalıştım." ifadesi dikkate alınırsa 1973, "Koçu'nun ölümünde bıraktım." sözleri önemsenirse 1975, "25 yıllık gazeteciyim." ifadesiyle 1976 tarihi söz konusu olmaktadır. Bu yazıda, 1975 tarihi üzerinde durulmuştur.

gazetenin arşivlerini dolduruyor. Basın Şeref kartım var. Hayatımı böyle sürdürüyorum. Resim de yapıyorum tabii (...)" (Bozcalı, 1976, s. 26.)

Görüldüğü üzere, Bozcalı'nın iki ayrı dönemini belirleyen nedenler arasında Bozcalı'nın yaşamındaki evrelerin, kurduğu sosyal ilişkilerin, yakınlıkların etkisi görülüyor. Bu süreçte Bozcalı'nın grafik-illüstrasyon yaklaşımı, zamanın ruhuna, mesleki ilişkilerine, müşterilerin/iş verenin ve piyasanın taleplerine göre biçimlenir.

İlk Dönem: Reklam-Tanıtım-Tasarım

Bozcalı'nın ilk dönemi, 1937'de İnhisarlar İdaresi'nin reklam müdürlüğüne atanan akrabası Memduh Moran'ın (Cumhuriyet, 1937) ısrarıyla, 1938'lerde İnhisarlar için reklam, tanıtım ve tasarım amaçlı illüstrasyon yapmasıyla başlar.[10] Bugün Tekel olarak hatırladığımız İnhisarlar İdaresi için ambalaj, etiket, fuar panoları, takvim, broşür yapar. Moran'ın 1952'de kendi reklam ajansını kurmasının ardından (Haluk & Şentay, 2008), Bozcalı'nın bu kez Reklam Moran için çalıştığı, Reklam Moran'ın müşterilerinden Unilever, Turyağ, Yapı ve Kredi Bankası gibi önemli markalara grafik ürünler hazırladığı, Yapı Kredi'nin ikonik leylekli reklamlarının sahibi olduğu anlaşılıyor. Bozcalı'nın bu dönemindeki üretimleri biçimsel olarak incelendiğinde, piyasanın taleplerini karşılayarak çizgisini rahatlıkla değiştirebildiği, dönemin isim yapmış erkek çizerleriyle aynı düzeyde çalıştığı görülüyor.

İkinci Dönem: Basın-Yayın Ressamlığı

Bozcalı'nın ikinci dönemi, 1952'deki "gazete ressamlığı"[11] ile başlar. *Milliyet* başta olmak üzere *Yeni Sabah, Hergün, Havadis, Cumhuriyet* ve *Tercüman* gazeteleri için çalışır. İlk dönemindeki

10. Bozcalı'nın Memduh Moran için günlüğünde "Memo" kısaltmasını kullandığı belirlenmiştir.

11. Editöryel illüstrasyon alanında, geçmişte "gazete ressamları" adı verilen zanaatkârlar çalışırdı. Basın-yayın dünyasının o zamanki merkezi "Babıâli" için çalışan ve "ressam" olarak anılan bu zanaatkârlar, gazetelerin, dergilerin, yayınevlerinin ve matbaaların gündelik görsel ihtiyaçlarına hızlı çözümler üretirlerdi. Basın-yayın dünyamızın güzel yazı, çizim ve resimleme işleri bu deneyimli zanaatkârların elindeydi. Günümüz grafik tasarımcılarının öncüleri diyebileceğimiz Babıâli ressamları, uzun yıllar görsel belleğimizi şekillendirip zanaattan tasarıma geçişin özneleri oldular.

çalışmalarında imzasını kullanmayan Bozcalı, editöryel illüstrasyonlarında ismine yer verir, belki de bu nedenle sadece/önce ikinci dönemi ile fark edilir:

> (...) Bir gün Refiğ Cevat Ulunay[12] bana 'Ali Naci[13] resimlerini görmek istiyor' dedi ve ondan sonra oğlu Ercüment ile beni işe aldılar. (...) Yirmi yıl süre ile birçok yerde illüstrasyon yaptım." (Bozcalı, 1984, s. 157) " (...) 'Ben gazete ressamı' değilim dememe rağmen baş ressam olarak Milliyet Gazetesine angaje edildim. (Bozcalı, 1987, s. 49.)

Sanatçı 1953-1972 arasında 19 kitap resimler: 1953'te *Osman Gazi'den Atatürk'e*[14]; 1955'te *Dağlar Kralı Balçıklı Ethem*[15]; 1956'da *The Turkish Twins*[16]; 1958'de *Anadolu Evliyaları*[17]; 1959'da *Eski İstanbul Yosmaları*[18]; 1960'ta *Topkapı Sarayı*[19], *Osmanlı Padişahları*[20], *Tarihimizde Kahramanlar*[21]; 1962'de *Forsa Halil*[22], *Erkek Kızlar*[23], *Dağ Padişahları*[24]; 1963'te *Haşmetli Yosmalar*[25]; 1964'te *Türk Zaferleri*[26], *Yeniçeriler*[27]; 1967'de *Patrona Halil*[28], *La Fonta-*

12. Refi Cevat Ulunay (1890-1968); gazeteci, yazar; basın tarihinin önemli isimlerindendir.
13. Ali Naci Karacan (1896-1955); gazeteci, gazete sahibi. Milliyet gazetesinin kurucusu. Gazeteci Ercüment Karacan'ın (1921-1989) babası.
14. Reşat Ekrem Koçu, Osman Gazi'den Atatürk'e, 600 Yılın Tarih Panoraması, Cumhuriyet gazetesi yayını, 1953, İstanbul. (Bu kitap Sabiha Bozcalı ve ağırlıklı olarak Nezih İzmiroğulları tarafından resimlenmiştir.)
15. Refi Cevat Ulunay, Dağlar Kralı Balçıklı Ethem, Bolayır Yayınevi, 1955, İstanbul.
16. Cahit Uçuk, The Turkish Twins, Jonathan Cape Yayınevi, Çeviren Dorothy Blatter, 1956, London.
17. Nezihe Araz, Anadolu Evliyaları, Fatiş Yayınevi, İsmet Matbaası, 1958, İstanbul.
18. Refi Cevat Ulunay, Eski İstanbul Yosmaları, Bolayır Yayınevi, 1959, İstanbul.
19. Reşat Ekrem Koçu, Topkapı Sarayı, İstanbul Ansiklopedisi Kütüphanesi 2, 1960, İstanbul. (Bu kitap Sabiha Bozcalı ve Reşad Sevinçsoy ile Nezih İzmiroğulları tarafından resimlenmiştir.)
20. Reşat Ekrem Koçu, Osmanlı Padişahları, Nebioğlu Yayınevi, 1960, İstanbul.
21. Reşat Ekrem Koçu, Tarihimizde Kahramanlar, Yücetürk Yay., 1960, İstanbul.
22. Reşat Ekrem Koçu, Forsa Halil, Nurgök Matbaası, 1962, İstanbul.
23. Reşat Ekrem Koçu, Erkek Kızlar,1962, İstanbul.
24. Reşat Ekrem Koçu, Dağ Padişahları, Koçu Yay., 1962, İstanbul.
25. Reşat Ekrem Koçu, Haşmetli Yosmalar, Koçu Yay., 1963, İstanbul.
26. Reşat Ekrem Koçu, Türk Zaferleri, Nebioğlu Yayınevi, 1964, İstanbul. (Bu kitap Sabiha Bozcalı, Münif Fehim Özarman ve Osman Nebioğlu tarafından resimlenmiştir.)
27. Reşat Ekrem Koçu, Yeniçeriler, Koçu Yay., 1964, İstanbul.
28. Reşat Ekrem Koçu, Patrona Halil, Koçu Yay., 1967, İstanbul.

ine Masalları;[29] 1968'de *Kabakçı Mustafa*;[30] 1969'da *Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü*;[31] 1972'de *Kösem Sultan*.[32]

Bozcalı'nın bir illüstratör olarak tanınması, Reşat Ekrem Koçu için yaptığı resimlemelerle gerçekleşir. 1953'ten Koçu'nun 1975'teki ölümüne dek süren bu işbirliği, *Milliyet* gazetesindeki tanışmalarıyla başlar:

> (...) Beni Ali Naci Bey tanıştırdı Reşat Ekrem Bey[33] ile. Ali Naci Bey, Reşat Ekrem Bey'e "Sabiha Hanım sizin illüstrasyonları yapacak." dedi. İlk önce pek iyi karşılamadı ve "Ben kadınla çalışmam." dedi. Fazla üstünde durmadım, aslında taassubundan filân değil o güne kadar hiç kadınla çalışmamış ondan. İstediği illüstrasyonları hazırladım. Beğendi. Yirmi yıl birlikte çalıştık. (Bozcalı, 1984, s. 157)

Koçu'nun önyargılı tepkisi, dönemin erkek egemen bakış açısını ve bir kadın için çalışma koşullarının ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte "1950'li yıllar, Türkiye'de kadınların çalışma hayatında varlıklarını artan oranlarda hissettirdikleri ve kadınların ev dışında çalışmasının önemli bir tartışma konusu haline getirildiği yıllardır." (Sarıtaş & Şahin, 2015, s. 644) Bozcalı'nın, Koçu'nun önyargılarını aşıp çalışma arkadaşı olabilmesi, basın-yayın dünyasındaki öncülüğünün anlaşılması için önemlidir. Dolayısıyla, 1950'lerle birlikte Bozcalı'nın alanını biçimlendirdiği ve ardıllarının önünü açtığı söylenebilir.

Bozcalı 1953-1972 arasında Koçu'nun 12 kitabının kapağını ve/veya iç sayfalarını resimler. 1958-1975 arasında da, Koçu'nun ölümüne dek İstanbul Ansiklopedisi[34] için yüzlerce maddeye çizim yapar. Bozcalı, Koçu'nun 1944'ten beri çalıştığı onlarca erkek çizerin[35] arasından öne çıkar.

---

29. "La Fontaine Masalları", Doğan Kardeş Yay., 2 Cilt, Çev. Orhan Veli Kanık, 1948, İstanbul. Bozcalı'nın resimlediği baskısı 1967 tarihlidir. Ciltlerin kapak resimlemelerini Şevki Çankaya yapmıştır.
30. Reşat Ekrem Koçu, Kabakçı Mustafa, Koçu Yay., 1968, İstanbul.
31. Reşat Ekrem Koçu, Türk Giyim Kuşam ve Süsleme Sözlüğü, Sümerbank Kültür Yay., 1969, İstanbul.
32. Reşat Ekrem Koçu, Kösem Sultan, 1972, İstanbul.
33. Reşat Ekrem Koçu (1905-1975), tarihçi, yazar; tarihi konularda yazdığı onlarca eserle ve en önemli yapıtı İstanbul Ansiklopedisi ile tanınmaktadır.
34. Reşat Ekrem Koçu, 1944'te yayımlamaya başladığı, ilk planına göre 24 cilt olacak İstanbul Ansiklopedisi'nin 11'inci cildinin yayın aşamasındayken 1975'te yaşamını yitirmiştir. Yarım kalan ansiklopedinin son sayısı 1973'te yayımlanmıştır.
35. Hayrettin Çizer, Nezih İzmiroğulları, Reşad Sevinçsoy, Salim Özeren, Saadeddin, Behçet Cantok, Abdullah Tomruk...

Koçu (1965), ansiklopedinin yedinci cildini Bozcalı'ya ithaf ederek yazar-çizer arasındaki uyuma dikkat çekmiştir: "Bu ömrümün mahsulü eserde aziz ve büyük sanatkâr Sabiha Bozcalı Hanımefendi hemşiremin emeği, en az benim göz nurum kadardır. Minnetle, şükranla" (S. 3). Bozcalı da iyi bir ekip arkadaşı olduğunu vurgulamıştır: "Ansiklopedinin bütün resimlerini ben yapmadım tabii. Fakat bana alıştı. Ben de ona alıştım ve ne istediğini, nasıl istediğini çok iyi biliyordum ve Reşat Ekrem Bey ölene kadar onunla çalıştım. O öldükten sonra illüstrasyonları bıraktım, kendime çalıştım." (Bozcalı, 1984, s. 157)

Bozcalı'nın resimden karikatüre[36], illüstrasyondan reklam grafiğine, ambalajdan kitap resimlemesine uzanan üretim çeşitliliği, yeteneği kadar içinde bulunduğu koşullara çizgisiyle nasıl uyum sağladığını, hayatı boyunca hep çizgiyle düşünüp yaşadığını göstermektedir.

Değerlendirme

Yaratıcı endüstriye bakıştaki tarihsel perspektif eksikliği, *Grafik Tasarımdan Önceki Grafik Tasarımcılar* dönemini değerlendirirken sapmalara neden oluyor. Örneğin, mevcut tarihyazımında, tasarım eğitimi almamış basın-yayın ressamlarının küçümsendiği, alaylı-mektepli çekişmesine indirgendiği ya da Bozcalı örneğinde olduğu gibi söz edilmedikleri görülür. Eğitimli tasarımcıların sektöre hâkim olmaları 1950'leri, tümüyle etkili olmalarıysa 1970'leri bulur. Basın-yayın ressamlarını ana odak noktası olarak görmeyen tarihyazımı, 1950'lerden öncesini ikinci planda değerlendirip tarihsel zinciri bozabiliyor. Oysaki, Türkiye'nin görsel belleğini oluşturanlar, öncü çabalarıyla basın-yayın ressamlarıdır. Miladı belirlerken, ilkleri ele alırken, sektörel dinamikleri ve ön-tarih araştırmalarını göz ardı etmek yanıltıcı olabiliyor. Dolayısıyla, Bozcalı'nın basın-yayın dünyasında çalışmayı neden tercih ettiğinin anlaşılamadığı, bu yüzden de uzun yıllar önemsenmeyip fark edilmediği anlaşılıyor.

36. Bozcalı'nın dikkat çeken işleri arasında Yassıada Mahkemesi çizimleri yer alır. 27 Mayıs 1960 darbesinden sonra Adnan Menderes ile birlikte yargılanan isimlerden biri olan Demokrat Parti İstanbul Milletvekili Nazlı Tlabar, Sabiha Rüştü'nün kuzenidir. Tlabar, Bozcalı'dan yargılama sürecini izlemesini isteyince, mahkeme çizimlerini gerçekleştirir.

Bozcalı'nın aldığı risklerin, verdiği mücadelenin temelinde basın-yayın sektörünün ve ona bağlı gelişen yaratıcı endüstrinin çekiciliğini görmek gerekiyor. Bu nedenle, Bozcalı'nın, Osmanlı'nın aristokrat ailelerinden gelip ayrıcalıklı bir yaşama sahip olmasına, uluslararası başarılarına ve güçlü ilişkilerine rağmen, meslek algısı yeni oluşmaya başlayan "gazete ressamlığı"nı bir kadın olarak tercih etmesi, üzerine düşünülmesi gereken bir kariyer adımıdır.

Bozcalı'nın, Avrupa'daki sanat eğitiminden sonra Türkiye'ye döndüğünde, tüm donanımına ve neredeyse otuz yılı bulan uluslararası deneyimine rağmen, devrin önemli sanat okulu Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde[37] kendisine yer bulamadığı[38] ve mesleki bir arayışa yöneldiği düşünülebilir. Bu arayışında, dönemin kültür insanlarının ve yaratıcı endüstrinin konuşlandığı, basın yayın dünyasının merkezi Babıâli'nin öne çıktığı görülüyor. Grafik tasarımın Türkiye'deki tarihini araştırıp özet olarak yayımlayan Sait Maden'in (2011) vurguladığı gibi; "Akademi, dönemin tek, hatta ilk çekim merkezi değildi." Dolayısıyla Bozcalı'yı anlamaya çalışırken, basın-yayın dünyasının devrin en önemli yaratıcı endüstrisi ve kültür-sanat merkezi olduğunun altını çizmek gerekiyor.

Bozcalı'nın söyleşilerinden, dönemin önemli grafik tasarımcıları İhap Hulusi Görey (1898-1986) ve Kenan Temizan (1895-1953) ile 1930'larda sık görüştüğü anlaşılıyor. Resimden resimlemeye geçişinde arkadaşlarından da etkilenmiş olabilir. Yakınlıkları düşünüldüğünde Bozcalı'nın üretimlerini bildikleri varsayılabilir; ancak Görey ve Temizan'ın dönemlerini değerlendiren yazı ve söyleşilerinde, meslektaşlarının isimlerini verirken, Bozcalı'dan söz etmedikleri görülür.

İllüstratör olarak çalıştığı dönemlerde resim sanatına yönelik üretimlerini sürdürmesine rağmen, tümüyle yoğunlaşamadığı anlaşılıyor. Söyleşilerinden, resminin kimi zaman geri planda kaldığı okunuyor: "(...) İlk kadın illüstratör idim, fakat aslen ben yağlıboya portrecisiyim." (Bozcalı, 1984, s. 157)

37. Bugün adı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'dir.

38. Bozcalı'nın Akademi'de misafir öğrenci olduğu dönemde Akademi Müdürü, Berlin'de Lovis Corinth atölyesinde birlikte çalıştığı Namık İsmail'dir. Namık İsmail, Bozcalı'dan 14 yaş büyüktür. Bozcalı misafir öğrenci olduğunda 25 yaşındadır.

Tarih yazımında sıkça karşılaşılan sorunlardan biri de anakronizma'dır. Anakronizma (zaman-bozum) kısaca, bir tarihsel olay irdelenirken, olayın dönemsel koşullarının göz ardı edilmesi, bugünden bakıp anlaşılmaya çalışılmasıdır. Dönemsel bağlamın yok sayılması, anlamı saptırır. Her dönem, kendi şartları içinde değerlendirilir. Bu açıdan, Bozcalı'nın 1930'ların sonlarında başlayan üretimlerine, bugünden bakıp kendisine sadece "illüstratör" demek anakronizmadır. Günümüzden bakıldığında işlerinin çoğu illüstrasyondur. Hatta çoğu zaman işin önemli parçası yazı için boşluk bırakıp sadece yerini işaret eder[39] ama Bozcalı'nın üretiminin illüstrasyon amaçlı değil reklam-tanıtım hedefli grafik iletişim üzerine olduğu açıktır. Afiş, takvim, ilan gibi grafik ürün siparişi alıp grafik çıktı üretir, grafik çarpıcılık oluşturur.

Döneminin grafik biçimi, çizgisel anlatım ve resimsel beğeni üzerine kuruludur. Ana unsurun illüstrasyon olduğu dönemde, piyasa talepleri doğrultusunda seçimini bu yönde yapar. Bunun bir arz-talep ve eğitim altyapısı ilişkisi olduğu, koşullar incelendiğinde görülüyor; grafik imgeyi resimsel hale getirmek piyasanın bir gereği. Bozcalı, ambalaj tasarımlarında olduğu gibi daha grafik işler de yapıyor. Diğer yandan, eğitimli kadın tasarımcılar Bozcalı'dan neredeyse bir 20 yıl sonra sektörde boy gösterebildi. Dolayısıyla Bozcalı'yı, grafik tasarımın Türkiye'deki gelişimine katkı sağladığı için kendi döneminin grafik tasarımcısı olarak düşünmek hak bilirlik olur. Gelişerek bugüne gelen bu görsel anlatım dilinde Bozcalı'nın da payı var.

Bozcalı'dan daha önce basın-yayın dünyasında yer alan Fatma Zehra, Melihâ Fuat[40] gibi kadın sanatçılar olsa da, bu kişilerin üretimleri uzun soluklu olamamıştır. Bozcalı'nın kırk yılı bulan grafik-illüstrasyon serüveni, Bozcalı'yı ilk profesyonel kadın illüstratör ve grafik tasarımcı olarak değerlendirmeyi olanaklı kılıyor.

---

39. Yazı için boşluk bırakılması Osmanlı'dan kalma teknik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Arap alfabesinin kullanıldığı dönemde, matbuat için hazırlanan grafik görsellikte yazıyı hattatlar yazardı. Kitap kapağı gibi grafik ürünlerde yazan ve çizen olarak iki imza okunurdu. Sonraki yıllarda, tekniğin ilerlemesine ve alfabe değişikliğine rağmen yazı boşluğunu çoğu zaman klişeciler, matbaacılar doldururdu. Yazının da tasarımın bir parçası olarak kabul görmesi –Ali Suavi Sonar gibi özel örnekler dışında– çoğunluk tarafından 1950'lerde anlaşıldı.

40. İsimleri tespit eden: Turgut Çeviker, Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-I, Adam Yay., İstanbul, 1986.

Sonuç Yerine

İtalyan Grafik Tasarımcılar Derneği, 2015'te, kadın görsel iletişim tasarımcılara yönelik uluslararası bir yarışma düzenledi: *AIAP Women in Design Award*. Yarışma için, yaratıcı endüstrideki erkek egemen hiyerarşiye karşı grafik tasarım cephesinden bir kadın dayanışması, görünürlük çabası denilebilir. Kadınların tasarım dünyasındaki görünürlük sorununun kökleri geçmişe uzanıyor; feminizmin genişlemesi, tarihyazımında kadınların da göz ardı edildiğini öne çıkardı. Kadınların görmezden gelinişi grafik tasarıma ya da Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelere özel bir durum da değil. Nisan 2016'da yayımlanan *Where Are the Women Architects?* adlı kitapta, bu eksik değerleme anlayışının mimarlık ve Batı için de geçerli olduğu anlatılıyor. Kitabın yazarı Despina Stratigakos, tarihyazımındaki eklektisizme[41] vurgu yapıyor: "Tarih, basit bir meritokrasi[42] değildir: Kendi özel ajandaları olan insanların yazdıkları ve kendi bakış açılarına göre düzelttikleri –elbette tümden yazmadıkları– bir anlatıdır."[43] Eklektik anlayış, kadınlar söz konusu olduğunda anlaşılması daha da güç bir sorun olarak beliriyor.

Kadınların tarihyazımında unutulmalarının nedenleri çeşitli ve karışık. Başa dönüp konuyu özetlersek: Kadınların grafik tasarım sahnesinde rol oynamalarının miladı için 1970'ler işaret edilir. Bu milat, çağdaş grafik tasarımın gelişimi açısından haklı bir tespit. Çağdaş kadın grafik tasarımcılar 70'ten itibaren varlık gösterdiler. 80'lerde dikkatleri çektiler. 90'larda tasarım platformlarında rol oynayıp uluslararası başarılar elde ettiler. 2000'lerle gelindiğinde, artık hem sektörde hem de üniversitelerde etkindiler. Günümüzde, grafik tasarımla ilgili bölümlerde kız öğrencilerin sayısı genellikle daha fazladır; akademik kadroların dağılımı da benzerdir. Tüm bu gelişmelere rağmen,

41. Eklektisizm kelimesinin kökü olan eklektik sözcüğü genellikle, bir sisteme ait olan veya tek başına anlam ifade eden ögelerin birden fazlasını toparlayarak oluşturulan yeni sistem veya sistemler anlamına gelmektedir. Tarih yazımı için eklektisizim, vakaları ya da kişileri belirlerken seçkici davranılması, tarih yazanların kişisel görüşlerine göre eleme yapması olarak düşünülebilir.

42. Meritokrasi'nin buradaki anlamı, yeteneğe göre mevki verme yöntemi.

43. Stratigakos, Despina; Places Journal, "Unforgetting Women Architects: From the Pritzker to Wikipedia", https://placesjournal.org/article/unforgetting-women-architects-from-the-pritzker-to-wikipedia/ Yayımlanma tarihi: Nisan 2016, Erişim tarihi: 5 Ağustos 2016.

kadınların yakın tarih araştırmalarında da hak ettikleri oranda anıldıkları söylenemez. Bu tarihsel akışa paralel olarak, grafik tasarımın Türkiye'deki geçmişini anlatan yayınlar incelendiğinde, öncü kadın tasarımcılardan ancak 1970'lerden sonra ve az sayıda isimle söz edildiği görülür. Karikatür, resim, heykel gibi alanlarda 1970'den önceki kadın sanatçılar biliniyorken, grafik tasarım ve illüstrasyon alanlarında kadınlardan söz edebilmek için –tanıklarının yaşamını sürdürdüğü– yakın tarihe bakmak gerekiyor. Peki 1970'ten öncesindeki grafik tasarım dünyasından kadınlardan hiç mi söz edilemez? Sabiha Bozcalı örneğinde olduğu gibi tarihte yer alması gerektiği halde, ismi bilinmeyen başka kadın tasarımcılar olamaz mı? Bu soruların yanıtlanması için tarihyazımına feminist bir bakış da gerekiyor.

Öncü kadın illüstratörlerimizin ve grafik tasarımcılarımızın tümü hakkında değerlendirme yapabilecek bilgiye sahip değiliz. İmzalarının olduğu birtakım belgelere erişmiş olmamız, onları sanat ya da tasarım tarihinde konumlandırmaya yetmiyor. Bu açıdan, ön-tarih araştırmaları desteklenirse, kadınların varlığı 1900'lerin başına çekilebilir; artık bu yöndeki bulgulardan söz etmek mümkün. Bu çaba, sadece geçmişin misyon ve vizyon sahibi kadınlarını onurlandırmakla kalmaz, grafik tasarımın köklerini daha derine indirerek toplum üzerindeki etkisini genişleterek sürekliliğe odaklanan bütüncül tarihyazımını disipline kazandırır.

Kaynaklar

Aksel, Malik, "Memleket Resimleri", *Ülkü*, 1 Nisan 1942, s. 12-13.

Bozcalı, Sabiha, "Sabiha Bozcalı Kendisini Anlatıyor", *Türkiyemiz*, Ekim 1976, sayı 20, s. 25-30.

Bozcalı, Sabiha, "Bir Tanığın Seyir Defterinden: "De Chirico'dan Koçu'ya Sabiha Bozcalı'nın Olağanüstü Serüveni", *Milliyet* gazetesi eki, Söyleşi: Ayşe Özberki, İstanbul, 13 Ekim 1984, s. 157.

Bozcalı, Sabiha, "Sabiha Bozcalı ile Bir Gün", *Sanat Çevresi*, Söyleşi: Erdoğan Tanaltay, İstanbul, Ekim 1987, s. 48-50.

Cantek, Levent, "Basın Ressamlarının Kitabı", *Bir gün Kitap*, 18 Haziran 2011, Sayı 103, yıl 4, s. 4.

Cumhuriyet (1937, 19 Haziran); "İnhisarlarda Tayinler", *Cumhuriyet*, s. 2.

Çalıkoğlu, Levent, "Sabiha Rüştü Bozcalı", Amelié Edgü, *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri: 1938-1943*, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s. 103.

Dıranas, Ahmet Muhip, "Cumhuriyet Halk Partisi'nin Anadolu Resim Gezileri", *Güzel Sanatlar Dergisi*, Haziran 1942, sayı 4, s. 76-84.

Haluk, Mesci; Şentay, Bülent (2008, 31 Aralık); "Memduh Moran", Erişim: 30 Ağustos 2016, *Türkiye'de Reklama Emek Verenler - TREV:* http://reklamaemekverenler.blogspot.com.tr/2008/12/memduh-moran.html

İllüstratörler Derneği, İllüstrasyon, *İllüstratörler Derneği*, İstanbul, 1993, s. 2.

İşli, Emin Nedret; Durmaz, Ömer, "Babıâli'nin Ressamları: Zanaat'tan Tasarım'a Geçişin Aktörleri", *1453*, İstanbul, 2013, Sayı 18, s. 10-16.

Karamustafa, Sadık, "Yapı Kredi Afiş Müsabakaları, Genç Tasarımcılar ve Ötesi", *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat*, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2014, s. 233-241.

Koçu, Reşat Ekrem, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1965.

Maden, Sait, "Türkiye Grafik Tasarım Tarihi üzerine görüşme", Söyleşi: Ömer Durmaz, İstanbul, 4 Mayıs 2011.

Mark, Wigan, *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*, Literatür Yay., İstanbul, Çev. M. E. Uslu, İstanbul, 2012.

Poynor, Rick (2011, 10 Ocak); *Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies*. Erişim: 3 Haziran 2016, from The Design Observer Group: http://designobserver.com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048/

Sarıtaş, Ezgi; Şahin, Yelda, "Ellili Yıllarda Kadın Hareketi", *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, İletişim Yay., 2015, s. 627-665.

Bir Kadın Heykeltıraş Olabilir mi? Sabiha Bengütaş, Nermin Farukî ve Zerrin Bölükbaşı

Begüm Sönmez

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne Heykel

1882 yılında Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin kurulmasıyla Osmanlı'da bilinen tek heykeltıraş Yervant Oskan (1855-1914) ile heykel eğitimine başlanmış ancak bu dönemden Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar geçen sürede az sayıda heykeltıraş yetişmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde heykel sanatı, önceki dönemlere göre biraz daha görünür olmuş, bu görünürlüğü özellikle anıt heykeller sağlamıştır.[1]

1. Ancak 20. yüzyılın başlarında İstanbul'da yapılan anıtların heykeltıraşlar değil, mimarlar tarafından yapılması ilgi çekicidir.

Anıt-heykeller dışında heykel izleme olanağı ise Galatasaray Sergileri ile olmuştur. Ancak bu sergilerde heykel, resme göre çok daha azdır. 1922 yılında düzenlenen 4. Galatasaray Sergisi'nde[2] ilk defa heykel sergilenmiş, sergide elli yedi ressam yer alırken, üç heykeltıraş dört yapıtını sunmuştur.[3] Bu sanatçılardan ikisinin kadın oluşu dikkat çekicidir.

Bu örnekler 1923 yılına kadar heykel alanında önemli atılımların olmadığını göstermektedir. Kültür politikalarında Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte değişiklik olmuş, sanat alanında atılımlar yapmak ve sanatçılar yetiştirmek için çeşitli adımlar atılmıştır. Sanat aracılığıyla yeniliklerin halka benimsetilmesi, diğer pek çok yeni kurulan devlette olduğu gibi Cumhuriyet Türkiye'sinde de önemsenmiş; sanat, Cumhuriyet devrimlerinin propaganda aracı olmuş, Mustafa Kemal, güzel sanatların önemini her fırsatta dile getirmiştir.

Cumhuriyet'in sanat alanındaki atılımlarının en önemlilerinden biri, eğitim için yurtdışına gönderilen öğrencilerin içinde sanat bölümlerinden de öğrencilerin olmasıdır. Hem heykel hem de resim alanında Avrupa'da eğitim gören Türkiyeli öğrenciler, yurtdışındaki sanat ortamı hakkında bilgi edinmiş, Türkiye'ye döndüklerinde, ülkenin sanatsal dönüşümlerine öncülük etmişlerdir.

Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Kadın

Osmanlı İmparatorluğu'nda Tanzimat Dönemi'nde kadınların eğitimi konusunda önemli gelişmeler yaşanmıştır. 1864'te ilk kız sanat okulu, 1870'te Darülmuallimat açılmış, Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden önce kadınların sanat eğitimi alabildikleri kurum, bu okul olmuştur. Bu dönemde kız liselerinde resim dersleri için

2. 1916 yılında başlayan Galatasaray Sergileri, 1918 yılında da savaş koşulları nedeniyle açılmamış ve 1919 ve 1920 yıllarındaki sergiler, "Türk Ressamları Sergisi" olarak düzenlendiğinden, 1922 yılındaki Galatasaray Sergisi, dördüncü sergi olmuştur. Daha sonraki yıllarda sergi, Sanayi-i Nefise Sergisi, Türk Ressamlar Cemiyeti Sergisi gibi çeşitli isimlerle düzenlenmiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu, *Galatasaray Sergileri* 1916-1951, Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., İstanbul, 2003.

3.Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1973, s. 68.

Melek Ahmet Hanım, Büst; Nejad Bey, Cemil Bey'in Portresi ve Portre; Sabiha Ziya Hanım, Büst isimli eseriyle sergiye katılmıştır. Bkz. Şerifoğlu, a.g.e., s. 41

kadın öğretmene duyulan ihtiyaç ve kadınların sanat eğitimi almak istemeleri okulun kurulma nedenlerinden olmuştur.[4] 1914 yılına gelindiğinde ise Sanâyi-i Nefîse Mektebi'ne kadınların kabul edilmemesi sebebiyle, onların sanat eğitimi alabilmeleri için İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi kurulmuştur.

Kadınların kamusal alanda daha fazla görünürlük kazanması, çalışma yaşamına katılmaya başlaması ve dernekler kurması ise II. Meşrutiyet Dönemi'nde (1908-1920) gerçekleşmiştir. Bu dönemde eğitim alanındaki ilk değişim, kadınların yüksek eğitim alma isteği sonucunda 1914 yılında Darülfünun'da kadınlar için dersler konulmasıyla başlamış, daha sonra aynı yıl İnas Darülfünunu açılmıştır. 1920 yılında ise Darülfünunlar, kadın öğrencilerin protestosuyla birleşmiş, 1921-22 öğretim yılında eğitim karma olarak yapılmaya başlanmıştır.[5]

Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte Osmanlı döneminden farklı olarak kadının sosyal, kültürel ve ekonomik hayattaki konumu değişmeye başlamıştır. 1924 yılında çıkarılan ve eğitim birliğini sağlayan Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 1925 yılında çıkarılan Kılık Kıyafet Kanunu ve 1926 yılında kabul edilen Medeni Kanun, toplumsal düzende kadınların konumuna dair önemli değişiklikler sunmuştur. Bu kanunlardan sonra kadınlar, 1930'da Belediye Meclisi, 1934'te Millet Meclisi seçimlerinde seçme ve seçilme hakkına kavuşmuştur. Bu kazanımlar, uzun süredir devam eden taleplerin sonucu olarak elde edilmiştir.

Cumhuriyet, kadınlara getirdiği tüm bu yenilikler ile başlangıçta eşitlikçi bir toplum kurmayı amaçlar gibi görünse de temelde erkekler ve kadınlara farklı açılardan bakmıştır. Bu noktada kadın hareketi açısından önemli bir isim olan Nezihe Muhiddin (1889-1958) karşımıza çıkmaktadır. Nezihe Muhiddin, Cumhuriyet Halk Fırkası'ndan önce Kadınlar Halk Fırkası'nı[6] kurmuş, toplumsal ve siyasal yaşamda kadınların hak ettiği yeri

4. Burcu Pelvanoğlu, Kadın, Eğitim ve Sanat, *Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*, (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2012, s. 44-45.

5. Bu konu ile ilgili yayınlarda genellikle öğrencilerin protestosunun cinsiyet ayrımcılığına karşı olduğu yazılırken, Burcu Pelvanoğlu, bu protestonun sebebini, ders saatlerinin kadın öğrencilere uymaması olarak açıklamıştır. Bkz. Burcu Pelvanoğlu, a.g.m., s. 45.

6. 1923 yılında kurulan parti, 1924'te Türk Kadınlar Birliği'ne dönüşmüştür.

alması gerektiğini savunmuştur.[7] Ancak bu partinin kapatılması, Cumhuriyet'in kadın haklarına bakışını sorgulamayı ya da bu hakların sınırları olduğunu akla getirmektedir.

Cumhuriyet'in kadınlara yüklediği görev, toplumsal dönüşümün sağlanmasında bir öğretmen olmak, iyi eğitimli anneler olarak çocuklarının da eğitimini sağlamak, modernleşmenin gerisinde kalmış kadınlar için örnek olmaktır.[8] 1928 yılında kurulan Kız Enstitüleri ve sonrasında Akşam Kız Sanat Okulları, bu amaçları gerçekleştirmek için kurulmuştur.[9] Kadınların ilerlemesi, Cumhuriyet'in modernleşme projesinin bir parçasıdır. Kadınlar, onlara yüklenen "ulusal" roller ile toplumsal hayata katılacak ancak bu katılımın sınırları da çizilecektir. Bu, her zaman milliyetçi hareketlerin yöntemi olmuştur.[10] Devlet, toplumsal konumunu değiştirmeye çalıştığı kadını, aslında kendi amaçlarını gerçekleştirmek için kullanmaktadır. Fatmagül Berktay'ın belirttiği gibi Cumhuriyet döneminde kadınların davranış kalıplarını sadece önceden olduğu gibi sadece din ya da gelenek değil, ulus-devlet belirlemeye başlamıştır.[11]

Bir Kadın Heykeltıraş Olabilir mi?

Kadınların sanat eğitimi için oldukça önemli bir adım olan İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nin 1914 yılında açılmasıyla Türkiye'nin ilk kadın sanatçıları yetişmiştir. Bu çalışmanın konusu olan üç heykeltıraştan Sabiha Bengütaş (1904-1992) ve Nermin Farukî (1904-1991)de İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nde eğitime başlamış sanatçılardır. Bengütaş ve Farukî, Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesinin kadına bakışını anlamak ve ilk dönem heykelciliğinin içinde kadın heykeltıraşların konumunu belirlemek; bu iki sanatçıdan yaklaşık yirmi yıl sonra Güzel Sanatlar

7. Fatmagül Berktay, Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk, *Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar* (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2012, s. 34.

8. Ayşe Saktanber, Kemalist Kadın Hakları Söylemi, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt 2 Kemalizm (Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil),* İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 327-329.

9. Yeşim Arat, Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar, *Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Ulusal Kimlik* (Ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 2014 (İlk bsm. 2012), s. 102.

10. Deniz Kandiyoti, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler,* Metis Yay., İstanbul, 1996, s. 169.

11. Berktay, a.g.m., s. 35.

Akademisi'ne giren Zerrin Bölükbaşı (1919-2010) ise daha çok kadın sanatçılarla ilgili yaptığı çalışmalar nedeniyle bu araştırma konusu için seçilmiştir.

Sabiha Bengütaş ve Nermin Farukî, İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi'ndeki sanat eğitimlerine resim atölyesinde başlamış, daha sonra heykel atölyesine geçerek buradan mezun olmuşlardır.[12] Nermin Farukî, İnas Sanayi-i Nefise'de İhsan Bey tarafından verilen heykel derslerinde Sabiha Bengütaş ile kendisinin bu derste yaptıkları bitki ve dekoratif modelleri çamurla kopya etme işinden tatmin olmadıklarını, antik heykellerin kopyalarını yaptıklarını aktarmıştır.[13]

Öte yandan bu yıllarda Avrupa'ya Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır. Bengütaş, yurtdışına öğrenci gönderilmesi için açılan sınavda birinci olmuş ancak kadın olması nedeniyle onun yerine Ratip Aşir Acudoğlu gönderilmiştir.[14]

Bengütaş, sınavı kazandığı halde yurtdışına gönderilmemesi nedeniyle dönemin dergilerinden Resimli Ay'a[15] bir mektup göndermiş, bu mektup dergide yayınlanmıştır.[16] Mektupta,

12. Dönemin kadın sanatçılarının yaşamlarıyla ilgili yayınlar incelenirken, bazı kaynaklarda sanatçıların eğitimlerine Sanayi-i Nefise'de başladıkları ya da Bengütaş için 1920 yılında Sanâyi-i Nefise'den mezun olduğu bilgisinin verildiği görülmektedir. Bu kurumların 1924-1926 yılları arasında birleştiği göz önüne alınarak (Bazı kaynaklarda birleşme tarihi 1924 olarak verilirken, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin tarihçesinde iki okulun birleşme tarihi olarak 1926 yılı verilmektedir. Ancak Fatma Ürekli, birleşme tarihinin 1923 olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bkz. Fatma Ürekli, Güzel Sanatlar Eğitiminde Hanımlara Açılan Bir Pencere: İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi. *Tarih ve Toplum,* Mart 2013, s. 50-60.) Bu bilgilere göre Bengütaş, İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden mezun olmuş olmalıdır. İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi, Sanayi-i Nefise'nin şubesi olması nedeniyle yayınlarda bu ayrıma yer verilmemiş olduğu düşünülebilir. İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi, Darülfünun binasında eğitime başlamış, yaşanan mekân sıkıntıları nedeniyle okullar birleştikten sonra Gedikpaşa'daki bina bırakılmamış, kızlar Cağaloğlu'nda erkeklerin bulunduğu mekâna taşındıklarında, eski binada resim ve heykel atölyesi kalmış, hatta öğrencilerin bir kısmı burada çalışmıştır. Bkz. Ürekli, a.g.m.

13. Naile Akıncı, Nermin Faruki, *Ankara Sanat,* Ocak 1976, s. 22.

14. Taha Toros, İlk Kadın Heykeltıraşımız Sabiha Bengütaş, *Antik ve Dekor,* Sayı 53, Haziran-Ağustos 1999, s. 82.

15. Resimli Ay Mecmuası, 1924-38 yılları arasında zaman zaman kesintilerle yayımlanan, şiir, hikâye, roman, tiyatro gibi konuların yanı sıra dinî konulara da yer vermiş olan bir dergidir.

16. Bengütaş'ın dergiye mektup gönderdiği 1927 yılında dergi, Osmanlıca olarak çıktığından, bu dergiden yararlanılamamıştır. Bengütaş'ın yazdığı mektuptan yapılan alıntı, Halil Özyiğit'in makalesinden alınmıştır. Özyiğit, bu mektubu yayınlayan kişinin zaman zaman kendi düşüncelerini de aktararak yazdığını

"Fakat erkekler bu kadının muvaffakiyetini çekemediler. Gazi Paşa'nın heykelini yapan İtalyan heykeltıraş Kanonika (Pietro CANONİCA) ile beraber çalışacak bir Türk talebe ayırmak üzere tertib edilen müsabakada Sabiha Ziya Hanım birinciliği kazanınca itiraz ettiler. Bir kadın sanatkâr olamaz, dediler. Sabiha Ziya Hanım belki büyük bir heykeltıraş olamaz. Fakat kadın sanatkâr olamaz, iddiası çok gülünç bir iddiadır. Bu davaya Kanonika'yı da karıştırdılar ve onun da bu fikirde olduğunu söylediler. Kadından edib, kadından şair, kadından ressam yetiştiği halde kadından heykeltıraş yetişemeyeceğini ispat için ortaya böyle umumî bir iddia atmak tabii gülünç şeydi. Onlar da iddialarının gülünç olduğunu anlamakta gecikmediler. Ve Sabiha Ziya Hanım, Kanonika'ya terfik etmekten (eşlik etmek) vazgeçmekle beraber, ikmal-i tahsil etmek üzere Avrupa'ya göndermeye karar verdiler."

ifadeleri, modernleşme projesinde önemli rol oynayan kadının sınırlarını gösterir niteliktedir.

Bengütaş, ertesi yıl sınavı tekrar kazanmış ve Roma'ya gönderilmiştir. Burada Ermenegildo Luppi atölyesinde eğitimini sürdürmüştür.[17] Ayrıca Türkiye'de bir dönem çalışan Pietro Canonica'nın asistanlığını yapmış, *Taksim Cumhuriyet Anıtı*'nın yapımında bulunmuştur. Sanatçı daha sonra eşi Şakir Bengütaş'ın Napoli'deki görevi nedeniyle uzun yıllar İtalya'da çalışmıştır.[18]

Sabiha Bengütaş, Nermin Farukî ile birlikte Osmanlı döneminde heykellerini sergileyen ilk sanatçılardır. Bu sergileme, IV. Galatasaray Sergisi ile olmuş[19] ve bu sergide üç heykeltıraşın eserleri yer almıştır. Bu sanatçılardan ikisi Bengütaş ve Melek Ahmet Hanım'dır.[20]

---

belirtmiştir. Bkz. Halil Özyiğit, İlk Türk Kadın Heykeltıraş: Sabiha Ziya Bengütaş, *Turkish Studies*, Sonbahar 2014, Sayı 9/10, s. 853-866.

17. Gezer, a.g.e., s. 127. Nurullah Berk, sanatçının Canonica'nın yanında çalışmak üzere İtalya'ya gönderildiğini ancak onun eğitiminden tatmin olmayan Bengütaş'ın Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ne yazılarak Luppi'nin atölyesine devam ettiğini belirtmiştir. Nurullah Berk, *Türk Heykeltıraşları*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yay., İstanbul, 1937.

18. Toros, a.g.m., s. 82

19. Bundan önce 1882 yılında Beyoğlu İstiklal Caddesi'nde İtalyanlar tarafından Büyük Lüksemburg Oteli'nin karşısında açılan önemli kişilerin birebir büyüklükteki büstlerinden oluşan balmumu heykel sergisi düzenlenmiştir. Bkz. Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor, Sağlık Vakfı Yay., İstanbul, 1971, s. 438.
1902 yılı Pera Sergisi'nde ise Yervant Oskan'ın büstleri sergilenmiştir. Bkz. Seza Sinanlar Uslu, Pera Ressamları-Pera Sergileri 1845-1916, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 41.

20. Elibal, a.g.e., s. 68.

Galatasaray Sergileri'nde dikkat çeken nokta, çok uzunca bir süre eserlerini sergileyen heykeltıraşların büyük bir bölümünün kadın oluşudur.[21] Ancak buna rağmen bu üstünde durulan bir konu olmamıştır. Sergilerde yer alan bu kadın sanatçılardan birkaçı dışında bugün diğerlerinin isimlerine rastlayamıyoruz.

Bengütaş, daha çok büst heykeller yapmıştır Büstlerinde *Abdülhak Hamit, Ahmet Haşim, Hasan Ali Yücel, İsmet İnönü, Bedia Muhavvit* gibi kişiliklerin yanında ailesinden bazı kişileri de betimlemiştir. Sanatçının Çankaya Köşkü'ndeki *Atatürk Heykeli* ve *Mudanya İnönü Heykeli,* en bilinen çalışmalarıdır.

Nermin Farukî, 1920 yılında sanat eğitimine başlamıştır. Öğrencilik yıllarında yaptığı okul arkadaşı Leman'ın büstünü Galatasaray Sergisi'ne (1923) götürmüş, burada Hikmet Bey ve İbrahim Çallı gibi sanatçılar, büstü çok beğenerek sergilenmesini sağlamışlardır. Bunun üzerine Hikmet Bey ve İbrahim Çallı, Farukî'nin babasından onu Avrupa'ya sanat eğitimi almaya göndermesini tavsiye etmişlerdir. Bu öneri doğrultusunda Farukî, Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavını kazanarak, eğitimine burada devam etmiştir.[22]

Almanya'daki eğitiminden sonra yurda dönmüş ve heykeltıraş Nijad Sirel ile evlenmiştir.[23] Sanatçı, kendi üretimlerinin yanı sıra eşi ile ortak çalışmalar da gerçekleştirmiş, onunla birlikte *Bursa Atlı Atatürk Heykeli*'nin yapımında çalışmıştır.[24] Sanatçının eserlerinde Alman Neoklasizminin etkisi izlenmektedir. En bilinen yapıtı *Hadi Bara'nın büstüdür* (1926). Bu büst, Türkiye'de bronza dökülen ilk heykeldir. Farukî de Bengütaş gibi daha çok büst çalışmaları yapmıştır. Babası *Ahmet Farukî, Abdülhak Hamid'in eşi Lüsyen Hanım, İsmet İnönü*[25], İtalya Prensesi Belgioyozo rölyefi[26], sanatçının büst çalışmaları arasındadır.

21. 1930'lardan sonra genel olarak sanatçıların sergiye katılımı azalmıştır.
22. Akıncı, a.g.m., s. 22.
23. Tomur Atagök, *Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar*, Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayını, İstanbul, 1993, s. 15.
24. Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay., 2012, s. 104.
25. Akademi'de Rudolf Belling Atölyesi'nde bulunan bu büst, 1948 yangınında yok olmuştur.
26. Reşit Saffet Atabinen'in siparişi ile yapılan bu büst kayıptır. Pınar Bolel, Türkiye'nin İlk Kadın Heykeltıraşı: Nermin Farukî, *Sanat Dünyamız*, Güz 2006, Sayı 100, s. 90.

Farukî, Nijad Sirel ile evliliği sırasında sanat hayatında verimli bir dönem yaşamış,[27] Sirel ile ayrıldıktan sonra bir süre sanat ortamından uzaklaşmıştır. 1952 yılında İtalya Hükümeti'nin bursuyla İtalya'da çalışmalar yapmıştır.[28] Türkiye'ye döndükten sonra art arda sergiler açmış, bu dönemde İtalyan ressam başı *Carlo Testi'nin büstünü* yapmıştır. Sanatçı, yine bu dönemde resim ve mozaik çalışmaları yapmaya başlamıştır. Farukî'nin bu dönem eserleri, önceki döneminden farklı olarak büstler değil, *Güneşe Tapan, Yuvarlak Formların Şarkısı* (1960), *Kaşınan Kuş,* Âşıklar (1975), *Sevişenler* gibi heykel çalışmalarıdır.

1956'dan sonra resim çalışmaları da yapan sanatçı, Devlet Resim ve Heykel Sergileri, Viyana, Münih ve Paris'te düzenlenen çeşitli sergilere katılmıştır.[29]

Zerrin Bölükbaşı, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Rudolf Belling atölyesinden mezun olmuştur. Bölükbaşı, sanat üretiminin yanı sıra gerçekleştirdiği sanatsal ve kadınlara dair etkinlikler ve girişimler ile erken dönem kadın sanatçılar içinde farklı bir yere sahiptir.

İlk kişisel sergisini 1956'da Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açan sanatçı, dokuz yıl boyunca burada yöneticilik yapmıştır. Eşinin resmi görevinden dolayı siyasilerle yakın ilişkiler içinde olmuş, bu ilişkiler sayesinde bu galerinin açılması sağlanmıştır.[30] 1957'de Berlin Sergisi'nde *Zenci Başı*[31] ile katılmış, bu eseriyle dördüncülük ödülünü almıştır. 1959'da Paris'te Musee D'Art Moderne'de, yirmi yedi ülkenin katıldığı International Feminin yarışmasında *Dansöz* isimli eseriyle ikincilik ödülü almıştır. 1970'lerde *Trafik, Maden İşçileri, Boğaz Köprüsü,* İstanbul gibi toplumsal konulara gönderme yapan heykeller üretmiştir.

Bölükbaşı, konuşmalarında kadın sanatçıların seslerinin duyulmasını istediğini belirtmiş,[32] bu düşünceleri doğrultusunda

27. Bolel, a.g.m., s. 89.
28. Akıncı, a.g.m., s. 22.
29. A.g.m., s. 23.
30. Esma İgüs, Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Modern Kadın Kimliği: Heykeltıraş Zerrin Bölükbaşı Örneği, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 7, Sayı 34, s. 500.
31. Eser bazı yayınlarda *Arap Başı* olarak geçmektedir.
32. Erdoğan Tanaltay, Zerrin Bölükbaşı ile Bir Gün, *Sanat Çevresi*, Eylül 1990, Sayı 143, s. 39.

1965'te Uluslararası Kadın Kulübü'nün[33] Türkiye şubesini kurmuş ve başkanlık görevini yürütmüştür.[34] Bölükbaşı, bu kulüp ile Türkiye'deki kadın sanatçıları bir araya getirerek yurtdışı seyahatleri ve sergileri düzenlemiştir. Bu seyahatler Roma, Paris, Viyana gibi Avrupa kentlerine yapılmış, Eren Eyüboğlu, Leyla Gamsız, Füreyya Koral, Jale Yılmabaşar, Ayfer Karamani, bu seyahatlere katılan isimler arasında yer almıştır.[35]

Sanatçı, çalışmalarında da kadın konusuna ağırlık vermiş, kadının toplumsal yaşamdaki yerini, Atatürk Yılı'nda yirmi yedi yapıtıyla açtığı *Atatürk Devrimleri ve Kadın* isimli sergisiyle anlatmaya çalışmıştır.[36] Bu sergide *Okuma Seferberliği, Sorunlardan Arınmış Kadın, Sevgi Yuvada Başlar, Eşitlik,* Çağdaş Kadın gibi kadın haklarını öne çıkaran yapıtlar sunmuştur.[37]

Kadın Heykeltıraşlar Sanat Tarihinin Neresinde?

Osmanlı/Türkiye sanat tarihi yazımında diğer ülkelerde olduğu gibi kadın sanatçılara çok fazla yer verilmemiştir, bu konudaki veriler de yetersizdir. Bu eksiklikler, bu alanda çalışmalar yapılmasını gerekli kılmıştır.

Heykel alanındaki çalışmalar ise her zaman resim sanatından daha az olmuştur. Heykelcilik, resim sanatına göre fiziksel olarak daha ağır bir uğraş olduğundan, çoğu kez "erkek işi" olarak nitelendirilmiş, zaten Osmanlı/Türkiye toplumunda kadın sanatçı olmak zorken, kadın heykeltıraşlar, ressamlara göre daha fazla zorlukla başa çıkmak zorunda kalmıştır.

Bu çalışmadaki sanatçıların, üretim dönemlerinde yazılmış yayınlar, kadın sanatçılara nasıl bakıldığını ortaya koymaktadır. Bu yayınlarda kadın sanatçıların erkek sanatçılar kadar öne çıkamadığını görmekteyiz. Bu yayınlardan en çarpıcı olanı Nurullah Berk'in 1937 tarihli Türk Heykeltıraşları kitabıdır. Burada Sabiha Bengütaş'a da yer veren Berk, Bengütaş hakkında olumlu düşüncelerini aktardığı yazısına,

33. Kulübün etkinlikleri 1973'e kadar devam etmiştir. Yıldanur Ketenci, *Zerrin Bölükbaşı Yaşamı ve Sanatı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü (Diploma Çalışması), İzmir, 1995, s. 12.
34. Gezer, a.g.e., s. 169.
35. Ketenci, a.g.e., s. 12-13.
36. Gezer, a.g.e., s. 169.
37. Atatürk Devrimlerinde Kadın ve Heykeltıraş Zerrin Bölükbaşı, *Sanat Çevresi*, Mayıs 1981, Sayı 31, s. 16.

> "Güzel sanatlara intisap eden (giren) kadınların umumiyet itibarı ile bir kusurları vardır: Kadınlık. Kadınlar sanatta "Kadın işi" yaparlar. Yani kuvvetsiz, adalesiz…., –hissin "hislilik" tarafından dökülen,– ….fazla sert, bir rüzgara dayanamayarak yıkılıverecek işler."

sözleriyle başlar. Yazının devamında resim yapmanın kadınlar için daha uygun olduğunu çünkü "tatlı renkler ve hisli sahneler"in kadınların fizyolojik ve psikolojik yapısına daha uygun olduğunu ancak heykelde bunun mümkün olmadığını belirtir. Çünkü heykel yaparken uzun süre tek bir şeyle meşgul olmak, akli kuvvet ve fizyolojik güç gibi kadın benliğine tamamıyla aykırı mecburiyetler ortaya çıkmaktadır. Ona göre heykeltıraşlık yapan kadınlar arasında erkek heykeltıraşlar ile kıyaslanabilecek bir iki isim vardır. Bu isimlerden biri Sabiha Bengütaş'tır. Onun eserlerinde, bunların bir kadın tarafından yapıldığına dair hiçbir iz bulunmaz.[38] Yani Bengütaş'ın sanatı Berk'e göre bir "erkek sanatı" olduğu için değerlidir.

Nurullah Berk'in yazısı açıkça kadınları aşağılamaktadır. Berk'in bu düşünceleri, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde tam da kadınların toplum içindeki konumlarının değiştirilmeye çalışıldığı bir dönemde, üstelik kendisi de sanatçı olan bir yazar tarafından yazılmış olması nedeniyle son dikkat çekicidir.

Zaten ayrımcı bir dil olarak "kadın sanatçı" vurgusuna bu dönemin yayınlarında çok fazla rastlamak mümkündür. Örneğin Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim-Heykel* (1973) kitabında, Sabiha Bengütaş'ın kazandığı yarışmaları "erkek öğrencilerin de katıldığı yarışmalar" vurgusuyla nitelerken[39] kadın sanatçıları ayrıştıran bir tutum içinde bulunmuştur. Elibal, bir kadının böyle bir yarışmayı kazanmasının olağanüstü bir şey olduğunu söyler gibidir.

Günümüzde de Kadın Araştırmaları Enstitüleri, Kadın Müzesi, Kadın Sanatçı sergileri gibi oluşum ve etkinliklerde "kadın" sözcüğü vurgulanmaktadır. Ancak bunlar, tarih ve sanat tarihi yazımının başından itibaren yaratılmış "kadın sorunu"nu görünür kılmak ve bu sorunu çözmeyi amaçlamaktadır. Levent Çalıkoğlu'nun belirttiği gibi, kadın sanatçıların, sanat tarihi içindeki konumlarının, cinsiyet ayrımında belirlenmesi, bu ayrımı tekrar edip çoğaltmaz. Çalıkoğlu, var olan iktidar ilişkilerini ortaya koymak ve eşitsizliği gidermek için sorunu vurgulamak, yani

38. Berk, a.g.e.
39. Elibal, a.g.e., s. 231-232.

"kadın sanatçı" tanımını kullanmak gerektiğini savunur.[40] Bu şekildeki kullanım ile sözü geçen yayınların cinsiyet ayrımcı "kadın sanatçı" kullanımı birbirinden farklı amaçlar taşımaktadır.

Bu konudaki başka bir görüş, Thalia Gouma-Peterson ve Patricia Mathews'e aittir. Gouma-Peterson ve Mathews, 1980'lerde yazılmış *American Woman Artists* (Charlotte Streifer Rubenstein) ve *Dictionary of Women Artists* (Chris Petteys) kitaplarını, kadınların da erkekler kadar başarılı olduklarını kanıtlamak ve kadın sanatçıları geleneksel olarak belirlenmiş bir tarihsel çerçeveye yerleştirmeye çalıştığı gerekçesiyle eleştirmektedir. Yazarlara göre böyle bir yaklaşım, kadınları daha önceden oluşturulmuş yapılara hapsetmektedir.[41] Kadın sanatçılar ile ilgili çalışmalarda, sanat tarihi yazımında öne çıkan "büyüklük" ve "deha" kavramları merkez alınarak bir çalışma yapılırsa, kadınlar, erkeklerin ürettiği bir yazım geleneğine oturtulacak, bu da kadınlara istenilen konumu vermeyecektir.[42] Belki de sanat tarihi yazımını, bu geleneğin dışına çıkarak ve dışlananları bu yazıma dâhil ederek yeniden üretmek "kadın sanatçı" vurgusu için çözüm olabilir.

Kadın sanatçılar açısından tek sorun, bu çalışmada konu edildiği gibi "kadın heykeltıraş" olma sorunu değildir. Başka alanlarda çalışan kadın sanatçılar da benzer sorunlar yaşamışlardır. Çalışmanın konusunu oluşturan dönemden daha geç dönemlerde de aynı sorunlarla karşılaşılmaktadır. Örneğin, 1983 yılındaki yazısında Jale Nejdet Erzen, Türkiye'de henüz bir kadın sorunu olmadığından, bunun nedenlerinden birinin Cumhuriyet'in getirdiği kadın hakları olduğundan bahsetmektedir. Hemen ardından ise Türkiye'de sanat okulu mezunu kadınların, ekonomik ve toplumsal baskılarla erkeklere oranla okul sonrası sanatsal uğraşlarını profesyonel düzeyde sürdüremediklerini belirtmektedir.[43] Aslında bu sorun, Erzen'in henüz olmadığını belirttiği kadın sorununun bir parçasıdır. Ancak Erzen'in belirttiği sorunu bir "kadın/kadın sanatçı sorunu" olarak nitelendirmemesi ilgi çekicidir.

40. Levent Çalıkoğlu, Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar, *Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar,* (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2012, s. 22.

41. Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, *Sanat-Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (Ed. Ahu Antmen), İletişim Yay., İstanbul, 2014 (İlk bsm. 1008), s. 15.

42. A.g.m., 91.

43. Jale Nejdet Erzen, Kadın ve Sanat, Yeni Boyut, Ekim 1983, Sayı 16, s. 3-4.

Milliyet Gazetesi'nde 1989 yılında yer alan üç bölümlük "Kadın Heykeltıraşlar" yazı/röportaj dizisi, aradan geçen onca zamana rağmen kadın heykeltıraşların sanat yaşamlarında yaşadıkları zorlukların devam etiğini gösterir niteliktedir. Bu kısa yazı/röportaj dizisinde Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nün kadın öğrencileri ve mezunlarıyla görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerde anıt-heykel yapımının erkeklere verildiği, kadınların bu alanda güçsüz olarak görüldüğü gibi noktalar öne çıkmaktadır.[44]

Buna benzer bakış açılarına bazen sanatçılar da dâhil olmaktadır. Örneğin, Zerrin Bölükbaşı, sanat üretiminden bahsederken, kendisinin "kadından daha başka bir şey, hem erkek hem de kadın olduğunu" bu nedenle çok daha fazla güçlü olduğunu belirtmiştir.[45] Bölükbaşı'nın eserleri ve gerçekleştirdiği etkinliklerle bu sözleri oldukça çelişmektedir. Kadın derneklerinde çalışıp, kadınlar ile ilgili eserler üreten sanatçının bu görüşleri, "kadın sanatçı" ya da "kadın" sorununun henüz kadın sanatçılar tarafından bile yeterince anlaşılıp anlaşılamadığı sorusunu akla getirmektedir. Ya da Bölükbaşı, kadın kimliğini reddederek, erkekler tarafından aşağılayıcı bir unsur olarak görülen "kadın sanatçı" nitelemesinden kurtulmak istemiştir.

Çalışmanın başlığında yer alan "Bir Kadın Heykeltıraş Olabilir mi?" sorusu, ele alınan üç sanatçının da etkinlik gösterdiği Erken Cumhuriyet Dönemi'nde erkek sanatçı ve sanat eleştirmenlerinin yanı sıra zaman zaman kadın sanatçıların da sorusu olmuş gibidir. Bu soru, Cumhuriyet'in kadına biçtiği rolleri göz önüne alınarak cevaplanmalıdır. Cumhuriyet modernleşmesinin, kadınların toplumdaki konumlarının değişmesini isterken, bu değişimin sınırlarını da belirlediğini belirtmiştik. Sabiha Bengütaş'ın Avrupa sınavını kazanmasına rağmen gönderilmemesi, Nermin Faruki'nin Bengütaş ile birlikte Türkiye'nin ilk heykeltıraşlarından olmasına rağmen bugün çok fazla tanınmaması, Zerrin Bölükbaşı'nın kendisinin "kadından daha farklı bir şey olduğunu" ifade etmesi, Cumhuriyet döneminin kadın heykeltıraşlarının hangi sınırlar dâhilinde heykeltıraş olabileceğini ortaya koymaktadır.

44.Bu yazılar "*Kadın heykeltıraşlar: taşa, toprağa, metale hayat veriyorlar: ağır işçi sanatçılar*", "*Kadın heykeltıraşlar: heykel, sipariş, sanat*" ve "*Kadın heykeltıraşlar: işi az sanat*" başlıklarıyla yayımlanmıştır.

45. *O Bir Kadın, O Bir Anne, O Bir Heykelci*; O Zerrin Bölükbaşı, Rh+ Sanat, Mart Nisan 2004, s. 19.

Kaynakça

Akıncı, Naile (Ocak 1976). Nermin Faruki, *Ankara Sanat,* s. 22-24.

Arat, Yeşim (1998). Türkiye'de Modernleşme Projesi ve Kadınlar, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (Ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, s. 96-114.

Atagök, Tomur (1993). *Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar,* Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayını, İstanbul.

Atatürk Devrimlerinde Kadın ve Heykeltıraş Zerrin Bölükbaşı, *Sanat Çevresi*, Mayıs 1981, Sayı 31, s. 16.

Berk, Nurullah (1937) .*Türk Heykeltıraşları*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yay., İstanbul.

Berktay, Fatmagül (2012). Hayal ve Hakikat ya da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk, *Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar* (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul Modern Yay., İstanbul, 2012, s. 26-41.

Bolel, Pınar (2006). Türkiye'nin İlk Kadın Heykeltıraşı: Nermin Farukî, *Sanat Dünyamız,* Sayı 100, s. 89-91.

Cezar, Mustafa (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor, Sağlık Vakfı Yay., İstanbul.

Çalıkoğlu, Levent (2012). Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar, *Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar,* (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul Modern Yay., İstanbul, s. 16-25.

Elibal, Gültekin (1973). *Atatürk ve Resim Heykel*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul.

Erzen, Jale Nejdet (Ekim 1983). Kadın ve Sanat, *Yeni Boyut*, Sayı 16, s. 3-5.

Gezer, Hüseyin (1984). *Türk Heykeli*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara.

Gouma-Peterson, Thalia, Mathews, Patricia (2014). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi, *Sanat-Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (Ed. Ahu Antmen) İletişim Yay. (İlk bsm. 2008), İstanbul, s. 13-117.

Göle Nilüfer, (1991). *Modern ve Mahrem*, Metis Yay., İstanbul.

Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar (2012, Ed. Esin Eşkinat) İstanbul Modern Sanat Müzesi Yay..

İgüs, Esma. Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Modern Kadın Kimliği: Heykeltıraş Zerrin Bölükbaşı Örneği, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 7, Sayı 34, s. 493-511.

Kandiyoti, Deniz (1996). Cariyeler *Bacılar Yurttaşlar Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler,* Metis Yay., İstanbul.

Ketenci, Yıldanur (1995). *Zerrin Bölükbaşı Yaşamı ve Sanatı*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü (Diploma Çalışması), İzmir.

Nejdet Erzen, Jale (1983). Kadın ve Sanat, *Yeni Boyut*, Sayı 16, Ekim, s. 3-5.

O Bir Kadın, O Bir Anne, O Bir Heykelci; O Zerrin Bölükbaşı (Mart Nisan 2004). *Rh+ Sanat*, s. 18-20.

Öndin, Nilüfer (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yay., İstanbul.

Özyiğit, Halil (Sonbahar, 2014). İlk Türk Kadın Heykeltıraş: Sabiha Ziya Bengütaş, *Turkish Studies*, Sayı 9/10, s. 853-866.

Pelvanoğlu, Burcu (2012). Kadın, Eğitim ve Sanat, *Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar*, (Ed. Esin Eşkinat), İstanbul Modern Yay., İstanbul, s. 42-55.

Saktanber, Ayşe Kemalist Kadın Hakları Söylemi, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt 2 Kemalizm* (Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil), İletişim Yay., 2009, s. 323-333.

Sinanlar Uslu, Seza (2010). *Pera Ressamları-Pera Sergileri 1845-1916*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.

Şerifoğlu, Ömer Faruk (2003). *Galatasaray Sergileri* 1916-1951, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Tanaltay, Erdoğan (Eylül 1990). Zerrin Bölükbaşı ile Bir Gün, *Sanat Çevresi*, Sayı 143, s. 37-39.

Toros, Taha (Haziran-Ağustos 1999), Sabiha Bengütaş İlk Kadın Heykeltıraşımız, *Antik ve Dekor*, Sayı 53, s. 78-82.

Ürekli, Fatma (Mart 2013). Güzel Sanatlar Eğitiminde Hanımlara Açılan Bir Pencere: İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi. *Tarih ve Toplum*, s. 50-60.

Yorulmaz, Cem (26 Mart 1989). Kadın heykeltıraşlar: taşa, toprağa, metale hayat veriyorlar: ağır işçi sanatçılar, *Milliyet*, s. 2, 10

- (27 Mart 1989). Kadın heykeltıraşlar: "heykel, sipariş sanat", *Milliyet*, s. 2, 10.

- (28 Mart 1989). Kadın heykeltıraşlar: işi az sanat, *Milliyet*, s. 2, 10.

Güzin Duran: Eşinin Gölgesinde Bir Kadın Ressam

İlkay Canan Okkalı

Güzin Duran (1898-1981), 19. yüzyılın son dönemi ve 20. yüzyılın ilk yıllarında Osmanlı'nın Batılılaşma hareketlerinin en hararetli dönemine tanıklık etmiş bir "kadın" sanatçıdır. 20. yüzyıla girildiğinde birçok konuda geri kaldığının farkında olan Osmanlı İmparatorluğu, tüm kurumlarıyla değişim, atılım ve yeni bir yapılanma peşindedir. Dönemin aydın kesiminin öncülüğünde başlatılan bu hareketler, 1908'de Osmanlı tarihinde çok önemli olan II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle sonuçlanır ve bu yeni ortam sosyal, siyasal, kültürel, sanatsal hareketler başta olmak üzere daha birçok alanda gereksinim duyulan yeniliklerin uygulamasına ve bireyin ön plana çıkmasına olanak tanır. Batılı etkiler yaşamdan sanata kadar her alanda ve toplumun tüm

kesimlerinde yeni atılımların yaşanmasını sağlar. II. Abdülhamid Dönemi'nde (1876-1909) "Alaturkalık"tan "Alafrangalık"a uzanan gelişim, edebiyattan günlük yaşama kadar her alanda etkili olur ve tartışılmaya başlanır. II. Meşrutiyet ve sonrasındaki dönemlerde ev ortamına yeni eşyaların katılması, yerden kalkılıp masa ve koltuklara oturulması, pantolon, redingot, şapkanın geleneksel giysilerin yerini alması, tiyatro, bale, müzik konserleri, kadın ve erkek arasını ayıran duvarların kalkması, aynı mekânlarda birlikte konuşulup tartışılması, aile ve toplum düzenine katılan önemli gelişimlerdir. II. Meşrutiyet, toplumun ötekileştirilen tüm kesimleri gibi kadınlara da özgürlük sağlar ve göreli özgürlük ortamından kadınlar da paylarını alır.[1] 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'da başlayan ve kadınları da içeren eğitim hamlesi sayesinde kız okulları ilk mezunlarını verir, böylece okumuş ve aydın kadınların sayısında önemli bir artış olur. Bu dönemde, bazısı tümüyle kadınlar tarafından çıkarılan 40 kadar kadın dergisi ile kadın-erkek ilişkilerini konu alan ve sorgulayan 300'e yakın kitap yayınlanır. Daha önemlisi örgütlü hak mücadelesi vermek amacıyla birçok kadın derneği kurulur.[2]

Nilüfer Göle II. Meşrutiyet'in, kadının kamusal alana daha fazla katıldığı, kentsel mekânlarda dolaştığı ama aynı zamanda

1. Bu makale İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2005 yılında yapılmış olan Ressam Güzin Duran başlıklı yüksek lisans tezim temel alınarak hazırlanmıştır.
Kadınlar o döneme göre radikal sayılabilecek eylemler gerçekleştirmişlerdir. Örneğin Osmanlı Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti'nin yayın organı olan Kadınlar Dünyası'nda üyelerin fotoğrafları yayınlanmaya başlamıştır. Osmanlı kadınının peçelerini açarak kendilerini basın yoluyla tanıtmaları büyük yankı uyandırmıştır. İlk fotoğraf Yaşar Nezihe'ye aittir. Yine bu derneğin üyelerinden Belkıs Şevket ilk defa uçağa binip İstanbul semalarında uçarak kadınlığın yükselmesinin simgesini oluşturmuştur. Bedra Osman ve arkadaşlarının Müslüman kadınlara memuriyet kapılarını açan girişimleri başarıyla sonuçlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Zehra Toska, "Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar", 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1998, s. 76.

2. Irvin Cemil Schick, "II. Meşrutiyet Döneminde Osmanlı Matbuat Kapitalizmi, Cinsiyet ve Cinsellik", Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak, İletişim Yay., İstanbul 2011; Fatmagül Berktay, "Hayal ve Hakikat Ya Da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk", Esin Eşkinat (Editör), Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists From Turkey, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 32, [16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde açılan sergi kataloğu].

buna karşı gelişen tepkilerin de yoğun yaşandığı bir dönem olduğundan bahseder.[3]

Birçok kültürde kadının yeri ev olarak görülür ve bu algıyı değiştirmek günümüzde bile zordur. Evi, "hiçliğin, gecenin, karanlığın kaynağının tek siperi" olarak gören Kant, kadına hem kendi ekseni etrafında dönebileceği hem de bağımlı olacağı bir yer sunar. Kant'ın edilgen vatandaş olarak kabul ettiği "kadın cinsi" vatandaş sözcüğünün içi boşaltılıp "erkek" odaklı duruma getirilmiş halidir. Edilgen vatandaşlar-kadınlar, Kant'a göre "Cumhuriyetin sadece yardımcısıdır. Çünkü edilgen vatandaşlar başka bireylerden emir almak veya onların koruması altına girmek zorundadır."[4] Kadın evde, parlak mobilyaların yumuşak alacakaranlığında tutulursa egemenlik altında kalır ve isyancıya dönüşmez. Bu görüş, Osmanlı için ve yeni oluşan Cumhuriyet Türkiye'si için geçerli olduğu gibi Batı'da da uzun yıllar hâkim olan bir görüştür. Aziz Antonius'un kadınlara "odada inzivada kalmalarının bildirildiği"ni söylemesi ve Jean-Jacques Rousseau'nun "Kadının topluluk içinde olması yersizdir." söylemi bu görüşün izleridir.[5] Osmanlı kadın tipi de bu dönemde "iyi eş, iyi anne, iyi Müslüman"dır. İlber Ortaylı, Osmanlı ailesinde çocuğun babanın hukuki denetim ve velayetinde olsa da eğitiminden annesinin sorumlu olduğunu dile getirir.[6] Bu durum kadınlara artı bir yük/sorumluluk getirirken, öte yandan söz hakkı da verir. Bunun negatif sonucu da kadınların kendilerini annelik üzerinden tanımlamaları, anneliğin kimlik haline dönüşmesidir.[7] Bu biçilmiş rol, kadının sosyal statüsünün artmasıyla da değişen bir durum değildir.

Linda Nochlin "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" makalesinde kadın eşitliği sorununun (başka her alanda olduğu gibi sanatta da) kurumsal yapılarımızın niteliğinden ve bu ku-

3. Nilüfer Göle, Modern Mahrem, Medeniyet ve Örtünme, Metis Yay., İstanbul 1991, s. 70.
4. Susan Mendus, "Dürüst Ama Dar Kafalı Bir Burjuva mı?", Çev. Hakan Çörekçioğlu, Kant Felsefesinin Politik Evrimi, (Der.) Hakan Çörekçioğlu, İstanbul, 2010, s. 129.
5. Michelle Perrot, Odaların Tarihi, Çeviren: Şilan Evirgen, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2013, s. 126.
6. İlber Ortaylı, Osmanlı Toplumunda Aile, Pan Yay., İstanbul 2000, s. 96.
7. Feryal Saygılıgil, " 'Anneliğin' Osmanlı Romanında Kurgulanışı", Toplum ve Bilim, Sayı 126, İstanbul 2013, s. 148.

rumların, parçası olan insanlara dayattığı gerçeklik anlayışından kaynaklandığını aktarır. John Stuart Mill'in dediği gibi: "Alışılmış olan her şey doğal görünür. Kadınların erkeklere hizmet etmesi evrensel bir gelenek olduğuna göre, bu gelenekten kopmak doğal olarak doğadışı görünür. Çoğu erkek eşitlikten yana görünse de avantajlarını kaybetmeyi istemez."[8]

II. Meşrutiyet'in ilanıyla büyük kentlerde "Avrupaî" davranmak isteyen, giyim kuşam alışkanlıklarını değiştiren kentli burjuva kadınları, gelenekçi, tutucu güçlerin tepkisiyle karşılaşırlar. "Avrupaî"liğin kentin belli kesimindeki kadınları ilgilendirmesi, "eşitlik, özgürleşme" isteği ve savaşımında çoğunluğun desteğinin sağlanamaması gerçeğinin ayrımında olan Jön Türkler "yeni kadın" imgesini topluma mal edebilmek için bazı kadın derneklerini bizzat kurdurmuşlardır. Kentli aydın kadınlar arasında öğretmen, memur, yazar, romancı, şair ve ressam gibi çeşitli meslek gruplarından kadınların sayısı zaman içinde artmıştır.[9] Ama daha da önemlisi bu dönemde Müfide Kadri (1889-1911), Mihri Müşfik (1886-1954), Melek Celal Sofu (1896-1976), Güzin Duran gibi kadın sanatçılar yetişmiştir. Osmanlı kadınının o güne dek alışılmış ve onaylanmış düşünüş-davranış biçiminden farklı olarak Müfide Kadri ve Mihri Müşfik, Batılılaşmanın zorunlu kıldığı "Yeni Kadın" tipine uymaya, toplumda ve çevrelerinde bunun kabullenilmesi için mücadele etmeye çalışmışlardır.[10]

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra 1914 yılında kadın hakları ve eğitimi konularında filizlenen gelişmelerin bir sonucu olarak İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi açılır. Güzin Duran, bu gelişmeler ışığında İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebine gider.[11] Bu okul, yetenekli genç kızların sanat hayatına aktif olarak katılabilmelerini sağlaması açısından çok büyük bir işlevi yerine getirmiş bir kurumdur. Bu cesur girişimle Türk kadını toplum içinde söz

8. Linda Nochlin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok", Ahu Antmen (Der.), Sanat ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İletişim Yay., İstanbul 2010, 2. baskı, s. 128. (Sunuş: Thalia Gouma-Peterson-Patricia Mathews)

9. Zeynep Yasa Yaman, Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü, İstanbul, Pera Müzesi Yay., İstanbul 2006, s. 30-31.

10. Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi", Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Yıl 2, No. 16, Ankara, Ekim 1983, s. 6.

11. Ahmet Kamil Gören, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları", Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 82, Akbank Yay., İstanbul, Kasım 1997, s. 16.

hakkını sanat yoluyla elde etmeye başlar ve Türk resim sanatının zemininin yeni oluştuğu dönemde bu sanatın gelişmesinde önemli rol oynar. Güzin Duran ve Nazlı Ecevit (1900-1985) İnas Sanâyi-i Nefîse Kız Mektebi'nin verdiği ilk mezunlar arasında en tanınmış olanlardır.[12]

Güzin Duran, ünlü ressam Mihri Müşfik Hanım'ın öğrencisi olur. Güzin Hanım'ın ve dönemin diğer kadın ressamlarının da hocası olan Mihri Müşfik, Osmanlı toplumunda kadınların resim eğitimi alması konusunda etkin olarak rol almış bir kişilik olması yanında resim dili açısından da güçlü bir sanatçıdır. Mihri Hanım, İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi'nde görev almaya başladıktan sonra girişken yapısını kullanarak Türkiye'de ilk kez çıplak kadın modeli kız atölyesine getirtmiştir. Bu konuda öncü olması yaşadığı dönem ele alındığında dikkat çekicidir.[13] Mihri Hanım sağlam desene sahiptir. Portre ve figür çalışmalarında akademik tarzı zorladığı karakteri yansıtmada fırçasını ustaca kullandığı görülmektedir. Atatürk ve döneminde yaşayan Papa'nın[14] da portresini yapmış olan sanatçı portre çalışmalarına ağırlık vermiştir.[15] Birçok kadın ressamın gelişmesinde ve üslubunu oluşturmasında etkin bir rol oynar. Güzin Duran daha sonra Ömer Adil Bey'den (1868-1928) ders alır. Şair Ahmet Haşim'den (1884-1933) estetik, Feyhaman Duran'dan (1886-1970) pastel dersleri alırken 1925'te Avrupa konkurunu kazanır. İnas Sanayi Nefise Mektebi'nde düzenlenen ilk Avrupa Yarışmasını kazanan öğrenci Güzin Hanım olmasına rağmen hocası Feyhaman'la

12. Taha Toros, İlk Kadın Ressamlarımız, İstanbul, Akbank Yay., 1988, s. 42-45.
13. Ahmet Kamil Gören, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 2 İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları", Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi, İstanbul, Akbank Yay., Kasım 1997, Yıl 27, No. 80, s. 22-23.
14. Mihri Müşfik ile 1922'de ikinci kez geldiği Roma'da İtalyanların ulusal kahramanı ve şairi Gabriel d'Annunzio ile arasında bir gönül ilişkisi başlar. d'Annunzio'nun Papa ile yakın dostluğu, Mihri Hanım'ın Papa'nın portresini yapmasına olanak sağlar. Mihri Hanım 1938'e kadar Roma'da özel çalışmalarını yürütür. Ahmet Kamil Gören, "Mihri Müşfik", Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, (Ed. Ekrem Çakıroğlu), İstanbul, YKY,1999, C.II, s. 212.-213; Mihri Hanım'ın Roma'da kaldığı tarihler arasında Papa XI. Pius, asıl adı Ambrogio Damiano Achille Ratti (d. 31 Mayıs 1857 Desio, Lombardi-Venetia, Avusturya İmparatorluğu, (günümüzde İtalya) - ö. 10 Şubat 1939, Roma), 6 Şubat 1922-10 Şubat 1939 döneminde papa idi. (Çevrimiçi), (https://tr.wikipedia.org/wiki/XI._Pius), [Erişim tarihi:03.12.2016]
15. Canan Beykal, "Yeni Kadın ve İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi", Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Ankara, Ekim, 1983, Yıl 2, No. 16, s. 9.

nişanlı olduğu için Avrupa'ya gitmemiştir.[16] Sanatından önce evliliği, müstakbel eşi ön plandadır. Batı'da karşımıza çıkan, 19. yüzyılın adab-ı muaşeret kitaplarıyla oluşturulan ve dönemin edebiyatıyla da desteklenen bir "hanım ressam" imgesi vardır. Kadınların elde edebileceği gerçek bir başarının karşısında, hem geçmişte hem de bugün, alçakgönüllü, iddiasız, kendini küçük gören bir amatörlük durur: İyi yetişmiş bir genç kadın için ısrarla vurgulanan bu amatörlük düzeyi, "uygun bir başarıdır", zaten asıl ilgi ve dikkatini kocası ve ailesinin refahı için harcamayı kendisi isteyecektir.[17] Güzin Duran da belki bilinçli belki de bilinçsiz olarak bu alçakgönüllü amatörlükle yetinmiştir. Sanat dünyasının içinde yer almış olmasına rağmen kadının toplumsal sorunları konusuna eserlerinde yer vermemiştir. Döneminin diğer kadın ressamları da çalışmalarında, özel alandan kamusal alana geçen kadına dair çok fazla iz sunmazlar. Cesur kimliğiyle kendisi kadın hareketinin önemli bir parçası olan Mihri Müşfik bile resimlerinde kadınları geleneksel yaşamın izleri ile betimler. Melek Celal Sofu'nun *TBMM'de Kadın* (1935)[18] adlı yapıtı dışarıda tutulacak olursa, yazı yazan, resimle uğraşan kadınların, kadın hareketinin önemli bir parçası olmalarına rağmen feminist yaklaşımı eserlerinde görmek pek mümkün değildir. Bu ortamda bulunan, kadının çağdaş yaşamın her alanında ön planda olması gerektiğini savunan ve bunu bizzat kendi hayatında uygulayan Melek Celal Sofu tablosunda TBMM'de kürsüde konuşma yapan bir kadını resmetmiştir. Bu tablo, çağdaş Türk

16. Malik Aksel, "Bir Kız Mektebi", Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi, İstanbul, Şubat 1973, No 14, s. 10.

17. Linda Nochlin "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok", Ahu Antmen (Editör), Sanat ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İletişim Yay., İstanbul 2010, 2. baskı, s. 143. (Sunuş: Thalia Gouma-Peterson-Patricia Mathews)

18. Türk kadını, 5 Aralık 1934 tarihinde milletvekili seçme ve seçilme hakkına, Avrupalı kadınlardan görece daha evvel sahip olmuştur. Aşağı yukarı aynı dönemde örneğin Fransız kadınlar siyasal haklara sahip değilken, bu haklar için şiddetli bir mücadele veren İngiliz kadınları ise parlamentoda 1918-1935 döneminde yüzde 0,1 ile yüzde 2,4 arasında temsil edilmektedir. Ayşe Kadıoğlu, "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (Editör), 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1998, s. 94; 8 Şubat 1935'te yapılan TBMM 5. Dönem seçimlerinde 17 kadın milletvekili ilk kez meclise girmiştir. Ara seçimlerde bu sayı 18'e ulaşmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Zehra Toska, "Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (Editör), 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1998, s. 85.

kadınının simgelerinden biri olmuştur. Konu belirli bir kişinin başarısı değil, toplumun başarısıdır.[19]

Güzin Hanım, Feyhaman Duran ile 25 Ağustos 1922 günü evlenir. Güzin Duran'ın resim anlayışı; eşi, aynı zamanda hocası olan Feyhaman Duran'la benzerlik gösterir. Feyhaman Duran, okulda aldığı resim eğitiminin tümüyle akademik olmasına karşın, kendisine temel olarak Empresyonizm'i seçmekle birlikte aldığı eğitimden çok, kendi beğenisi doğrultusunda çalışır.[20] Sanatçı aynı hocası Feyhaman gibi Empresyonizm'i birebir uygulamamış, yeri geldikçe daha gerçekçi, yeri geldiğinde de daha anlatımcı bir üslubu benimseyerek bu akımı kendi sanatında kullanmıştır. Güzin Hanım eserlerinde Feyhaman Bey'in Paris'te öğrendiği Ekspresyonizm, Fovizm ve diğer birçok akımdan esinlenmesinden etkilenmiş, tablolarında zaman zaman ve yer yer renklerde, fırça darbelerinde ve kompozisyonlarda, bazen de üslupta bu etkiden yararlanmıştır.[21] Eserlerini eşi Feyhaman Duran ile birlikte kurdukları atölyelerinde üreten sanatçı, genelde manzara ve natürmortlara ağırlık vermiş, portre ve nü çalışmaları da yapmıştır.

Güzin Duran peyzajlarında figürü az kullanmış, figürlü örneklerde de konuyu ve kompozisyonu tamamlayıcı unsur olarak seçmiştir. Sanatçı, doğa görünümlerinde, gökyüzünün renklendirilmesinde, deniz manzaralarında, dalgalar üzerindeki nesnelerin gölgelerinde empresyonist üslupla çalışmıştır. Deniz yüzeylerinde yer yer göz alıcı renkleri, yer yer gölgeleri kullanmasıyla hocası Feyhaman'ın eserlerindeki renk kullanımından ve üslubundan esinlenmiştir.[22] Konu olarak küçük kayık iskelelerini tercih etmesi de Güzin Duran'ı empresyonist üsluba yaklaştıran özelliklerindendir. Feyhaman Duran'ın severek işlediği yıkık iskele konusunu da hocasından etkilenerek işlemiştir. Yazları-

19. Ayla Ödekan, "İmgenin Dönüşümü/The Transformation of The ImAgy", Esin Eşkinat (Editör), Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality Modern and Contemporary Women Artists from Turkey, [16 Eylül 2011-22 Ocak 2012 tarihleri arasında İstanbul Modern'de açılan serginin kataloğu], İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 62.

20. Gül İrepoğlu, Feyhaman, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul, 1986, s. 73.

21. İlkay Canan Canikli, Ressam Güzin Duran, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı [Yayımlanmamış] Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 41.

22. Gül İrepoğlu, Feyhaman, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul, 1986, s. 86.

nı geçirdikleri Büyükada, çalışmalarının esin kaynağı olmuş, hocasıyla birlikte çıktıkları doğa gezileri sırasında yanlarında fırçalarını eksik etmeyerek aynı yeri aynı noktadan çalışmayı tercih etmişlerdir. Sanatçı Boğaziçi'nin, Büyükada'nın, denizin, hisarın değişik açılardan görünümlerini severek uygulamıştır. Yıkık iskele gibi ayrıntı resimlerinin dışında Anadolu Hisarı, Rumeli Hisarı ve Topkapı Sarayı gibi anıtsal nitelikteki yapıları da empresyonist bir üslupta çalışmıştır.

Sanatçı, hocası Feyhaman Duran'la birlikte severek işledikleri manzara ve doğa sevgisinin yansımaları olan natürmortlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Natürmortlarında zaman zaman gerçekçi, keskince çizgilere yer vermiş, zaman zaman da kalın fırça darbeli, lekeci bir arayış içerisinde eriyen formların ahengini yakalamıştır. Natürmortlarında da yine hocası Feyhaman'ın eserlerinin izlerini taşıyan Güzin Duran düzenlemelerde, kendisinin de işlediği yazma örtüleri kullanmayı tercih etmiştir.[23]

Güzin Duran bazı natürmortlarında klasik üslupta denemeler yapmıştır; 1943-1947 yıllarında Topkapı Sarayı'nda çalışırken etkilendiği Osmanlının Batılılaşma döneminden izler taşıyan III. Ahmet Yemiş Odasındaki vazodan çıkan çiçek kompozisyonlarını aslına uygun olarak betimlemeye çalışmıştır.[24]

Çiçekli natürmortlarında, Feyhaman Duran'ın da işlediği Topkapı Sarayı Yemiş Odasında görülen bezemelerin tekrarı niteliğinde olan büyük boyuttaki suluboya eserlerinde diğer çalışmalarında alışık olmadığımız ince bir süslemecilik ve detaycılık bulunur.[25] Yağlıboya olarak yaptığı meyveli natürmort düzenlemelerinde ise yine Feyhaman Duran'ın kompozisyonlarından etkiler dikkat çekmektedir.[26]

Güzin Duran konu ve üslup açısından Feyhaman'dan etkilenerek çalışmalarını yapmıştır. Birebir aynı noktadan ürettikleri manzaraları azımsanamayacak sayıdadır. Sanatçının manzaralarında ve natürmortlarında Empresyonizm'in yanında Ekspresyonizm ve Kübizm'den etkiler de dikkat çekmektedir.

23. İlkay Canan Canikli, Ressam Güzin Duran, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı [Yayımlanmamış] Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005, s. 74.
24. İlkay Canan Canikli, a.g.t., s. 42.
25. İlkay Canan Canikli, a.g.t., s. 74.
26. İlkay Canan Canikli, a.g.t., s. 84.

Feyhaman'ın yumuşak ve eriyen formların daha ağır bastığı resimleriyle kıyaslandığında Güzin Duran manzaraları ve özellikle nü'lerinde konturları belirgin olarak kullanmıştır. Bu yönüyle de hocasından teknik olarak ayrılır. Portre konusuna eğilmemiş ve az sayıda portre yapmış olan Güzin Duran'ın Feyhaman'dan konu olarak etkilenmediği tek alan portrelerdir. Yine de az sayıda verdiği portre çalışmalarında üslup olarak hocası Feyhaman gibi kişinin ifadesini ve karakterini ortaya koymaya çalışmıştır.[27]

Güzin Duran'ın Osmanlı kültüründen Cumhuriyet kültürüne geçilen bir dönemde yaşamış olması, kişiliği etrafında kültürel değişim ve gelişimlerin saptanması bakımından önem taşımaktadır. Bu değişimlerden biri, kadının toplum içerisindeki konumunun gelişmesidir. Osmanlı döneminde başlangıçta arka planda olan kadın Batılılaşma ve özellikle Tanzimat sonrasında öne çıkmaya başlamış, eğitim hakkını elde etmiş, 2. Meşrutiyet (1908) sonrasında da kadınlarla ilgili yenilikler hız kazanmıştır. Cumhuriyet döneminde yenilikler toplumun geneline yayılmış, 1934'te yasalar yoluyla kadınlara verilen seçme ve seçilme hakkıyla netlik kazanmıştır. Bu geçiş dönemindeki tüm bu değişimlerin tanığı olan Güzin Duran bunu katıldığı sergilerde (dönemin önemli sayılan Galatasaray Sergileri, Halkevleri Sergileri, Güzel Sanatlar Birliği Sergileri gibi), üyesi olduğu Güzel Sanatlar Birliği'nde, kadın ressam olarak toplumun içinde yer almasıyla başarmasına rağmen, katıldığı sergilerde bireysel bir sanatçı olarak eleştiri almadığı ve çalışmalarının hep eşiyle birlikte değerlendirildiği gözlenmiştir. Buna örnek olarak Saffeti Ziya 1924 yılında sergi için yazdığı yazıda Türk resminin gelişen yönüne değinirken en büyük anlamının Türk kadınının sanat ile olan ilgisini kesin olarak ortaya koyması olduğunu, yalnız sanatçılar içinde değil seyirciler içinde de hanım sayısının artmasının sevindirici olduğunu söyledikten sonra, Feyhaman ve eşi Güzin Hanım'ı örnek göstermektedir:..."Meşherin en müstena simalarından olan Feyhaman ile hassas ve sanatkâr refikası Güzin Hanım'ı bir arada görmek, bu iki yüksek ruhlu, yüksek gayeli zevc ve zevceyi ve onların pak ve nezih hayat-ı sanatlarını, bu memlekete vaad ettikleri büyük şerefleri düşünmek, asrî ve medenî olalım, diye feryad edenlerimizin maksadı ve gaye-i

27. İlkay Canan Canikli, a.g.t., s. 119.

ulviye-i milliyelerinin neden ibaret olduğunu anlayabilmek için kâfidir."[28]

Dedesinden miras kalan hat sanatında sayısı fazla olmasa da görsel bakımdan tatmin edici çalışmalar yapmış, eşi Feyhaman Duran'ı kaybettikten sonra daha da ağırlık verdiği Karagöz resimleri ile bu sanatın Türkiye'de kaybetmeye yüz tutan değerini canlı tutmak çabasına girişmiştir. Güzin Duran büyük bir zevkle çalıştığı Karagöz oyunu sahnelerini ve figürlerini suluboya olarak aslına uygun betimlemiştir. 1979 yılında iki yüz seksen bir parça Karagöz oyunundan ve figürlerinden oluşan resimleri Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenmiştir. Bu resimler günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır.[29]

Sonuç olarak dönemindeki kadın ressamlarla İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi dolayısıyla yakın ilişki içinde olan Güzin Duran hocası Mihri Müşfik'ten etkilenmiş, yine de kendi resim dilini oluşturmasında asıl rol oynayan kişi Feyhaman Duran olmuştur. Feyhaman Duran'dan üslubun yanı sıra çalışma tekniğini de örnek almış ama resimlerinde daha kalın konturlar kullanarak hocasından belirgin olarak ayrılmıştır.

Türk resim sanatının zemininin yeni oluştuğu dönemde bu sanatın gelişmesinde rol oynayan kadın ressamların başında gelen Güzin Duran, İnas Sanâyi-Nefîse Kız Mektebi'nin verdiği ilk mezunlar arasında olmasına rağmen kazandığı Avrupa konkuruyla Almanya'ya gitmeyi kabul etmemiş, evliliği tercih etmiştir. Türk kadınını geleneğin boyunduruğundan "kurtarma" iddiasıyla çelişen bir biçimde, idealize edilen Türk kadını imajı hâlâ dünyası ev üzerinde odaklanan tahsilli eş, anne ve hayat arkadaşıdır. Dönemin kadınları yeni elde ettikleri hukuksal haklardan ve ev dışında kamusal görünürlüğe kavuşmalarından gurur duyarken, birçoğunun yeni modern evde oturan hayat arkadaşı rolünü de şevkle benimsediklerine dair kanıtlar vardır.[30] Güzin Duran da toplumda kabul gören tahsilli eş ve hayat arkadaşı rolünü benimsemiş görünmektedir. Virginia Woolf'un 1929 tarihli feminist hareketin klasik kitabı kabul edilen *Kendine Ait Oda*'da kendi toplumu için çıkardığı sonuç-

28. Gül İrepoğlu, Feyhaman, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul, 1986, s. 64.
29. İlkay Canan Canikli, a.g.t., s. 98.
30. Sibel Bozdoğan, Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür, Metis Yay., İstanbul 2008, 2. baskı, s. 216-217.

lar; toplumsal cinsiyet meselesi, ataerkil bir düzenin varlığı, eğitimdeki eşitsizlikler, kadınların tarihte yer alamayışı ya da kadınların tarihinin silikliği, edebiyatta erkek egemenliği gibi[31] her biri birbirine bağlı ve sorunsallaşmış meseleleri anlattığı durumlar, aynı dönemde Türk kadınının üretim yapabileceği edebiyat, resim gibi tüm alanlarda da geçerlidir. Bu sorunların üstesinden gelmeye çalışan kadın ressamların varlığı bile bu durumu ne yazık ki değiştirmemiştir.

Güzin Duran ressam kimliğinin ve 37 yıl sürdürdüğü resim öğretmenliğinin dışında hatla, yazmacılıkla, deri işleri ile, Karagöz tasvir ve porselen koleksiyonculuğuyla ilgilenmiş, sanatın birçok alanındaki çalışmalarıyla çok yönlü bir kişilik sergilemesine rağmen Feyhaman Duran'ın eşi olarak anılmaya devam etmiş, resimleri her zaman eşinin resimleri ile birlikte değerlendirilmiştir. Osmanlı'nın son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların kazandıkları haklardan yararlanan bir kadın sanatçı olarak kadının toplumsal sorunları konusuna eserlerinde yer vermese de döneminin önemli tüm sergilerine katılarak sanat ve toplum hayatında bir kadın olarak aktif rol oynamıştır. Kendi resim dilini oluşturmaya ve geliştirmeye çalışan sanatçının arayışları özellikle hocasından konu ve teknik olarak farklı olan Karagöz oyunu resimlerinde açıkça görülür. Güzin Duran, Feyhaman Duran'ın 1914 Kuşağı'nın en önemli sanatçılarından biri olmasının etkisiyle kadın sanatçı olarak eşinin hep bir adım gerisinde/gölgesinde kalmıştır.

31. Virginia Woolf, Kendine Ait Bir Oda, Afa Yay., İstanbul 1992, s. 134 [Virginia Woolf'un Kendine ait bir oda kitabı, 1928 yılında Newnham ve Girton kolejlerinde verdiği iki konferans metnine dayanır. Kitap bizi net olarak o dönemde kadınların üniversite eğitimi görmelerinin imkânsız olduğu gerçeğiyle yüzleştirir.]

Kaynakça

Aksel, Malik, "Bir Kız Mektebi", *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, İstanbul, Şubat 1973, No. 14, s. 10-12.

Berktay, Fatmagül, "Hayal ve Hakikat Ya Da Hayalin Hakikatine Bitmeyen Yolculuk", Esin Eşkinat (Der.), *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists From Turkey*, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 27-41.

Beykal, Canan, "Yeni Kadın ve İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, Yıl 2, No. 16, Ankara, Ekim 1983, s. 6-7.

Bozdoğan, Sibel, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Mimari Kültür*, Metis Yay., İstanbul 2008, 2. baskı.

Canikli [Okkalı], İlkay Canan, *Ressam Güzin Duran*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı [Yayımlanmamış] Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.

Göle, Nilüfer, *Modern Mahrem, Medeniyet ve Örtünme*, Metis Yay., İstanbul 1991.

Gören, Ahmet Kamil, "Mihri Müşfik", *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, (Der.) Ekrem Çakıroğlu, İstanbul, YKY, 1999, Cilt II, s. 212.-213.

Gören, Ahmet Kamil, "Türkiye'de Güzel Sanatlar Okulları: 2, İnas Sanâyi-i Nefîse Mektebi, Kadın Ressamlar, Özel Resim Atölyesi ve Resim Kursları", *Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 82, Akbank Yay., İstanbul, Kasım 1997, s. 12-27.

İrepoğlu, Gül, *Feyhaman*, Tifdruk Matbaacılık, İstanbul, 1986.

Kadıoğlu, Ayşe, "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları", Ayşe Berktay Hacımirzaoğlu (Der.), *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1998, s. 89-101.

Mendus, Susan, "Dürüst Ama Dar Kafalı Bir Burjuva mı?" Çev. Hakan Çörekçioğlu, *Kant Felsefesinin Politik Evrimi*, (Der.) Hakan Çörekçioğlu. İstanbul, 2010.

Ortaylı, İlber, *Osmanlı Toplumunda Aile*, Pan Yay., İstanbul 2000.

Ödekan, Ayla, "İmgenin Dönüşümü/The Transformation of The Image", Esin Eşkinat (Der.), *Hayal ve Hakikat Türkiye'den Modern ve Çağdaş Kadın Sanatçılar/Dream and Reality Modern and Contemporary Women Artists from Turkey*, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul 2011, s. 56-65.

Nochlin, Linda, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok", Ahu Antmen (Der.), *Sanat ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul 2010, 2. baskı, s. 119-159 (Sunuş: Thalia Gouma-Peterson-Patricia Mathews).

Perrot, Michelle, *Odaların Tarihi*, Çev. Şilan Evirgen, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2013.

Saygılıgil, Feryal, " 'Anneliğin' Osmanlı Romanında Kurgulanışı", *Toplum ve Bilim*, Sayı 126, İstanbul 2013, s. 144-161.

Schick, Irvin Cemil, "II. Meşrutiyet Döneminde Osmanlı Matbuat Kapitalizmi, Cinsiyet ve Cinsellik", *Bedeni, Toplumu, Kainatı Yazmak*, İletişim Yay., İstanbul 2011.

Toros, Taha, İlk Kadın Ressamlarımız, Akbank Yay., İstanbul 1988.

Toska, Zehra, "Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1998, s. 71-88.

Woolf, Virginia, *Kendine Ait Bir Oda*, Afa Yay., İstanbul 1992.

Yaman, Zeynep Yasa, *Kadınlar, Resimler, Öyküler Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde "Kadın" İmgesinin Dönüşümü*, İstanbul, Pera Müzesi Yay., İstanbul 2006.

(Çevrimiçi), (https://tr.wikipedia.org/wiki/XI._Pius), [Erişim tarihi: 03.12.2016]

Yazının Tarihüstü Gücü: Muazzez Aruoba

Ayşegül Ergül Aslan

Muazzez Aruoba, 1917-2006 yılları arasında yaşamış bir gazeteci, araştırmacı ve yazardır. Esas mesleği gazetecilik olan Muazzez Aruoba'nın, yayımlanmış *Alev, Beni Kurtar, Çile* ve *Hasret* adlı dört romanı, *Kadın ve Ahlak* adlı bir fikir kitabı, Muazzez Kaptanoğlu adı ve altı tane şiiri ile dahil olduğu Üç His Üç Âkis adlı bir şiir derleme çalışması vardır. Ayrıca 1966-1970 yılları arasında, birkaç aylık aksamalar dışında, aylık periyotlarla yayımlanan *Türk Kadını* adlı derginin başyazarlarından biri olan Muazzez Aruoba, külliyatı ile birlikte tarihin dışında bırakılan kadın sanatçılardan biridir. Döneminin üretici aydın kadınlarından olan Aruoba'nın biyografisine ait ayrıntılı ve kronolojik bilgiler, halihazırda hazırlamakta olduğum tezimde yer alacaktır. Bu makalede ise, dönemin hâkim ideolojisinin

yazarın yapıtlarına ve düşüncelerine yansıması odağında, Muazzez Aruoba külliyatı içerisinde toplumsal cinsiyet okuması için en elverişli metinlerden biri olan *Hasret* romanı üzerine bir edebiyat incelemesi yapılacaktır.

Hasret Romanı Odağında Bir Toplumsal Cinsiyet Okuması Yapma Denemesi

Muazzez Aruoba'nın romanlarındaki kadın kahramanlar erken dönem Cumhuriyet modernleşmesinin karakteristik özelliklerini taşır niteliktedir. Her şeyden evvel vatansever olan bu kadınlar nesil yetiştiriciliği misyonlarının farkında olmakla beraber bunu bir görev olarak üstlenirler aynı zamanda. Vatanın geleceği, yetişecek yeni nesillerin elindedir ve gelecek nesil, eğitimli, ahlaklı, akıllı anneler tarafından yetiştirilecektir. Dolayısıyla, yapılan inkılaplar sayesinde özgürlüklerine kavuşup kazanımlar elde eden kadınlar eğitimlerini, akıllarını, ahlaklarını özelde kendi, genelde toplumun çocuklarına "iyi birer örnek" olabilmek adına kullanacaklardır. *Hasret* adlı romanında, Muazzez Aruoba'nın *Yarınki Türkiye* tasavvurunda yer alacak olan "insan kadın" imajı çok açık bir şekilde vücut bulur. Romanın başkahramanlarından iki tanesinin cumhuriyetçi muhafazakâr ideoloji çerçevesinde ideal kadın formuna uygun olarak ele alınabilecek vatansever, fedakâr ve ahlaklı kadınlar olması, romanın bu zeminde değerlendirmesi için gerekli bilimsel materyali sağlar.

Hasret Romanının Olay Örgüsü

Olay örgüsü kısa bir şekilde özetlenecek olursa; bir hala ile yeğenin ilişkilerinin etrafına yerleştirilen kahramanlarla örülür *Hasret* romanı. Romanın başkahramanlarından "hala" öğretmendir. Yeğeni "Mehmet" ise askerdir. Hala, yeğeni için her şeyin en iyisini ister ki bu iyiliklerden biri de Mehmet'in, kendisine, ailesine ve vatanına yakışır, ülkü sahibi bir kadın ile evlenip aile kurmasıdır. Hala, yetiştirdiği öğrencileri arasında en göz alıcı, en zeki, en vatansever kız olan Tuna'yı uygun görür yeğeni için. Tuna tam da halanın zihnindeki o "her şeyiyle tastamam" kadındır. Ancak roman bu noktada çatallanır ve bir sarmal hikâye ile katmanlanır. Mehmet halasını ziyarete

gelirken yolda karşılaştığı ve sonradan adının Zeynep olduğunu öğreneceği asker kıza âşık olur. Karşısında Tuna'dan başkasına âşık olan bir Mehmet bulan hala hayal kırıklığı yaşar ancak hikâyedeki tüm düğümler çözüldüğünde anlaşılır ki Tuna ile Zeynep aynı kişidir. Halanın çok kıymetli öğrencisi Tuna ile Mehmet'in tanıştığı ideal vatansever asker kadın Zeynep aynı kişilerdir.

Hasret Romanında Yer Alan Performatif Kadınlık ve Erkeklik Rolleri

Bu romanda Muazzez Aruoba'nın Cumhuriyetçi milliyetçi ideoloji çerçevesinde erkeğin -ve tehlike ânında kadının da- en kutsal mesleği, hatta yurttaşlık görevi olarak askerliği ve Cumhuriyetçi modernleşme projesi çerçevesinde kadının en kutsal mesleği olarak öğretmenliği başkahramanlarının meslekleri olarak tayin etmesi rastlantısal bir tercih değildir şüphesiz. Romanın en önemli üç karakterinden biri olan hala öğretmendir, diğer iki karakter olan Mehmet ile Tuna/Zeynep ise askerdir. Kahramanlar, vicdanlı, şuurlu ve vatansever birer vatandaş olarak meslekleri ve görevleri ile vatana olan borçlarını öderler. Ancak romanın esas tezi bu değildir. *Hasret*, Aruoba külliyatı içerisinde kadın konusunun en fazla irdelendiği eserdir. Romanda, kahramanları aracılığıyla konuşan Muazzez Aruoba'nın didaktik sesi sürekli olarak duyulur. Romanda yer alan, okura ders verir nitelikteki pasajlar, dönemin ve yazarının hâkim ideolojik görüşlerini yansıtır.

> - Neden, erkek cürümlerinin arkasında daima kadın aransın?... Neden, her kötü şeyde, her felakette, kadın parmağı vardır densin?... Bunu, bu kötü itiyadı ancak biz kadınlar değiştirebiliriz. Yolsuzluklar ancak o zaman düzelir. Ancak o zaman insan gibi yaşamağa hak kazanırız.
> - ... Kabahat kadınlardadır. Yahut kadınlarda da değil, asırlarca kadını kör bir karanlık içinde, dişiliğinin insiyaklarını işlemekten başka bir şey yapmamağa mahkûm eden kanunlarda, telâkkilerdedir. Kadın asırlarca erkeği kendine yalnız etiyle esir etti. Ete esir olan erkek alçaldı. Erkek, kendisinden para istiyen kadın için hırsız oldu. Vazifelerini, vicdanını çiğnedi. Erkek kendini aldatan kadın yüzünden katil oldu. Erkek, şerefe, mevkie tapan kadın için riyakâr oldu. Dalkavuk oldu. Kadın denen mahlûku sadece dişi olarak görmeğe alışan erkek, kadında da bir insan yaşadığını unuttu.

> ... Evet, erkeklerin küçülüşlerinden şikâyetçiyim. Fakat bunların kadınlar tarafından düzeltileceğine imanım var. Büyük inkılâbımız sadece kafesleri parçalamak, sadece aydınlığa çıkmakla, tamam oldu denemez değil mi?... Erkeklerdeki kadın telâkkisini değiştirmek lâzım. Erkekleri asîlleştirmek lâzım. Bizim birinci vazifemiz budur.[1]

Roman boyunca kahramanların dilinden aktarılan bu didaktik derslerde okura değişen ve dönüşen toplumsal koşullara nasıl ayak uyduracağı, toplumun refahı için vatandaşın bireysel görevlerinin neler olduğu, kadınlığın ve erkekliğin dönemin koşulları içerisinde ne tür değişimlerden geçtiği sürekli dile getirilen konular arasındadır. Romandaki öğretmen karakter olan hala, yalnızca edebî kurgu içerisindeki öğrencilerine ve yeğenine değil; aynı zamanda romanın okuruna da ders verir. Verilen bu dersler, çoklukla tarihten çıkarılan derslerdir. Cumhuriyet'in yetiştirdiği yeni kadınlardan biri olan Muazzez Aruoba bu romanda, tasavvur edilen yeni kadını sürekli olarak eskisi ile kıyaslar. Bu kıyas, eski kadının durumunun vehametini artırır ki bu vehamet de, yeni kadının bugünkü gücünü, konumunu ve duruşunu daha fazla güçlendirir. Bu romanda sıkça karşılaşılan bir vurgu da kadının yükselişe geçen değeri hakkındadır. Kadın, eskiden yalnızca bedeni ile var olmuş ve bu nedenle de erkek tarafından yalnızca *eti* üzerinden değer görmüştür. Oysa yeni kadının kendisini aklı ile temsil etmeye başlaması erkeğin kadına bakışını ve verdiği değeri de değiştirecektir. Aruoba'nın gözde öğrencisi ve romanın belki öğretmen haladan bile daha ideal kadını Tuna'nın kadınlık ve yurttaşlık bilinci kendisi gibi gelişmemiş kadın arkadaşlarıyla konuşması esnasında söyledikleri, yükselen kadın değerinin sebep-sonuç ilişkisini kurmak açısından önemlidir:

> - ... Biz öyle bir yurt yaratmalıyız ki, her dehânın, her kahramanlığın arkasında kadın vardır, desinler. Kadın ruhunun, kadın fikrinin, kadın iradesinin meşaleleri kadına esir olan, ete esir olan erkeği aydınlatsın. Bütün erkekler kadında dişiyi değil, kadında insanı bulmağa, kadında çocuklarının annesini, hayatlarının arkadaşını görmeğe alışsınlar. Yükselen kadın erkeğini de beraber yükseltsin.[2]

1. Muazzez Aruoba, *Hasret*, Akba Kitabevi, İstanbul, 1943, s. 23-24.
2. A.g.y., s. 24-25.

Eski kadın ya da eskiden kadın, yalnızca kendi değerini değil, erkeğin(in) ve dolayısıyla aslında toplumun da değerini düşüren bir zavallıdır. Şimdi kadın, kendisinden önce erkeğin kurtarıcısı rolündedir. Çünkü kadın, dişiliğinden/bedeninden/etinden arınmış, aklı ile var olan bir insana dönüşmüştür. Bu söylem, kadının öncesinde "insan bile olmadığı" çıkarımını getirir peşi sıra. Yukarıda yer alan alıntıda üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da kadının kendi başına bir anlam taşımayıp, çocuklarının annesi, *(erkeklerin) hayatlarının arkadaşı* olarak yer almasıdır yeni kadın tasavvurunda. Bu açıdan bakıldığında, eski (geleneksel) kadın imajı ile yeni (modern) kadın imajı arasında kadının hareket ve anlam alanında herhangi bir değişim olmadığı sonucuna varılabilir. Cumhuriyetçi modernleşme, kafeslerin ardından kurtardığı kadına bedeni dışında bir temsil alanı olarak aklını kullanmasını öğütler, kadını birtakım sosyal, siyasal, kültürel reformlar sonucunda seyirlik bir yenilik vitrinine dönüştürür ancak bu vitrin her ne kadar daha şık ve modern görünüyorsa da yine evin sınırları içerisinde kalacak bir vitrindir. Cumhuriyet modernleşmesini, kadının kutsal eş ve annelik rolüyle ilgili herhangi bir dönüşüm, aile kurumu içerisinde ev içi emeğin paylaşımına yönelik herhangi bir tanımlama ya da kadının bireysel varoluşu için bir özgürlük alanı vadetmez:

> Türk modernleşmesinin erken dönemlerinin bir 'milli dava' etrafında şekillenmesine kadınların nasıl katıldığı sorusuna verilebilecek en temel yanıt bu sürecin kurumsal ve ideolojik boyutlarıyla birlikte hayata geçirilen bir *aile odaklı modernleşme* olduğudur.[3]

Toplumsal cinsiyet, erken dönem Cumhuriyet modernleşmesinin hareket planı içerisinde yer almak için çok yeni bir isimlendirmeyse de gerçekleştirilen reformlar ve bu reformların hedeflerinin, bugün toplumsal cinsiyet konusunda atılmış birer adım olarak değerlendirilmek için fazla ataerkil ve muhafazakâr özellikler taşıdığı değerlendirmesi yapılabilir.

Vatanın tecavüze uğramış, namusu bütün ve saf bir bakire, milli hareketin ise onu kurtaracak ve sonunda yeni devleti kurarak onu özgürleştirecek ve meşru bir biçimde kendisiyle evle-

3. Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İletişim Yay., İstanbul, 2014, s. 208.

necek erkek kahraman olarak tasavvur edilmesi, milli davanın dişilleştirilmesi anlamına gelir. Yeni ulus-devletin ataerkilliği, kadınlık metaforundan, hem modernleşme amacı açısından hem de milli birlik ve düzenin istikrarının sağlanması açısından simgesel bir öğe olarak yararlanır. Kadınlar hem cemaat merkezli (geleneksel), hem de devlet merkezli (modern) politikaların nesneleri durumundadırlar ve bu nedenle bütün toplumsal geçiş dönemlerini her iki cins açısından farklı şekillerde okumak mümkündür. Oysa modernleşme teorileri, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden yapılanmasını modernitenin temel bir özelliği olarak yeterince ele almaz. Üstelik modernleşme teorisyenlerinin, kadınların hayatın duygusal yanıyla ilişkilendirilmesine verdikleri güçlü ideolojik destek, cinsiyetler arasındaki eşitliğin ilerletilmesine değil, kadın ve erkek alanlarının farklılaşmasının devam etmesine yardımcı olur."[4]

Burada Hasret romanı özelinde üzerinde durulması gereken önemli bir nokta, Tuna/Zeynep karakterinin de tıpkı Mehmet gibi bir asker olması ayrıntısıdır. Bu ayrıntı, kadın ve erkek alanlarının farklılaşması konusunda bir karşı örnek niteliğindedir. Ancak Tuna/Zeynep karakteri askerliğini tıpkı Halide Edip Adıvar gibi kadınlığından, dişiliğinden, bedeninden tamamen uzaklaşarak ve hatta adeta erkekleşerek icra ettiği için askerliği yine de bir kadınlık alanı olarak görmek hayli güçtür. Kadın, ancak cinsiyetsizleştiğinde var olabileceği bir erkek alanındadır esasında. Dolayısıyla Tuna/Zeynep karakteri yer yer Mehmet'ten bile daha cesur, fedakâr ve vatanseverdir ancak bu performansını kadınlığı ile beraber sergilemez. Yazar, bu karakterinin ağzından kadının uzak durması gerekenleri romanın daha başında şu şekilde sıralar:

> - ... Kadın fazla renkten, fazla süsten kaçınmalı... Düşünün çocuklar... Kendisine daima iyi, dürüst, doğru bir insan olmasını telkin eden bir anne elinde büyüyen çocuk, kendisine alnının teriyle kazanmasını ve ne pahasına olursa olsun hatalardan sakınmasını söyliyen bir sevgili bulursa, taptığı bu kadınla yuvasını yapan adam, lâyık olmadığı mevkilere çıkmaktan sakınmağa, çocuğuna emanet edeceği bir yurdu yükseltmek için her fedakârlığa katlanmağa razı olmaz mı?... Şüphesiz olur... Çünkü kendisine her sahada yardım eden, onu teselli eden,

4. Fatmagül Berktay, Tarihin Cinsiyeti, Metis Yay., İstanbul, 2012, s. 153.

ona kuvvet veren bir kadını vardır bu adamın. İşte biz hepimiz böyle kadınlar olmalıyız. Erkeklerimizin sırtında birer yük değil, onların işlerinde, kanat olmak vazifemiz olmalıdır.[5]

Fazla renk, fazla süs, kadınsı görünümden kaçınması gereken kadın, yine çocuğuna emanet edeceği bir *yurdu yükseltmek için her fedakârlığa katlanmağa razı* bir görev insanı olarak tanımlanır. Bu tanım, kadını öncelikle anneliğiyle göz önünde bulundurma eğiliminin roman içerisindeki değişik versiyonlarından biridir. Bu noktada, Fatmagül Berktay'ın, kadının her durumda "ana" ve "sadık eş" olarak, kendi başına ve kendisi için bir varlık olmaktan ziyade, erkek için bir varlık olarak kurgulandığı tespitinden hareketle kadının aynı zamanda fedakâr bir vatandaş olarak vatan için bir varlık olarak kurgulandığı söylenebilir. Kamusal alanda var olması beklenen kadından aynı zamanda ev içindeki geleneksel rol ve görevlerini de yerine getirmeye devam etmesi istenir. Cumhuriyetçi modernleşme kadın için ailesine, topluma ve millete karşı görevlerini benimseyip bununla birlikte başkaları –çocuğu, eşi, lideri– için yaşayan bir kalıp hazırlar. Bu kalıp içerisindeki kadın, evde/özel alanda üstlendiği geleneksel görevlerine dışarıda/kamusal alanda üstlendiği modern görevlerini ekleyerek çifte sorumluluk üstlenmiş olur böylelikle.

Kadının kamusal alana "fırlatılması" erkeği ailenin "tek ekmek getireni" olma konumundan çıkarmış ve bu nedenle de iktidarın temelinde bir gedik açılması tehlikesiyle yüz yüze bırakmıştır. Değişen toplumsal koşulların erkeklik kimliği üzerinde yarattığı tehdit algılaması karşısında modernleşen erkek, ulusçu/Batıcı kız kardeşiyle özgürleşim noktasında ittifak yapmaya cesaret edemezken, ataerkil kalıplar konusunda kendisini gelenekçi/İslamcı erkek kardeşine daha yakın hissetmekte ve bu, bilincinde ve kişiliğinde bir yarılmaya yol açmaktadır. Ulusun inşasına yalnızca simgesel olarak katılmasına izin verdikleri "kız kardeşler"ini "ötekileştirerek" onları "iyi zevcelik ve annelik"le sınırlandırmak için ellerinden geleni yapan Kemalist babaların, bir yandan da kızlarını bağımsızlık yönünde desteklemeleri, onları güçlendirmeye çalışmaları, belki de bilinç altında, bu şizofrenik bölünmeyi ortadan kaldırmaya yönelik bir çabaydı![6]

5. Muazzez Aruoba, a.g.y., s. 25.
6. Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yay., İstanbul, 2012, s. 109.

Romanda Tuna/Zeynep karakteri askerlik yapan, coşkun vatansever duygulara ve güçlü bir milli şuura sahip olan, erkeklerin *ulusun inşasına yalnızca simgesel olarak katılmasına izin verdikleri kız kardeşler*den biri olmaktan öteye geçer. Çünkü taşıdığı özellik açısından bakıldığında romandaki erkek karakterlerden hiçbir farkı olmayan Tuna/Zeynep, kadına medeni toplum inşasında doğrudan rol ve görevler biçen, kadının toplum yapıcılık görevini her fırsatta hatırlatan bir karakterdir. Tuna/Zeynep'in gözünde kadın, Akşit'in ifadesiyle eksiksiz bir *toplum terzisi*dir. Nitekim kahramanın kendi ifadesi, kadınların yurt inşasında üstlendikleri rol ve görevlerin ne kadar kapsamlı olduğunu doğrudan açıklar niteliktedir. "- ... Biz öyle bir yurt yaratmalıyız ki, her dehânın, her kahramanlığın arkasında kadın vardır, desinler."

Bu noktada üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da ulus devletin, en azından inşa sürecinde, erkeklerle birlikte rol alan kadınların yurttaş kadınlar olması gerekliliğidir. Kendisini ancak bir öteki/yabancı üzerinden tanımlayabilen "bu vatanın vatandaşı", sosyal, kültürel ve siyasal tüm alanlarda ötekinden uzak durarak sağlayabilir kendi bütünlüğünü.

" - Sen yurdumun kızlarından biri değil misin? Yurduma benim gibi şuurla bağlı olan, benim gibi duyan, bana düşüncelerile hâkim olan bir kızın kim olduğunu araştırmak ne ifade eder?"[7]

Zeynep, Mehmet ile aynı ülkü ve davayı paylaşan, yoldaş, yurttaş bir kadındır Mehmet'in gözünde. *Yurdumun kızlarından biri* tanımlaması aynı zamanda meşru bir kadın olduğu vurgusunu da taşır bünyesinde çünkü romanda yabancı, "ecnebi" kadınlarla evlilik, korkulması ve kaçınılması gereken bir durum olarak yansıtılır. Bu hassasiyet, yıkılan Osmanlı Devleti'nden kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletine miras yoluyla geçen ve ulus-devlet inşa sürecinde yurttaşlık bilincinin geliştirilmesi ve pekiştirilmesi için çok güçlü bir motivasyon kaynağı olarak kullanılan milliyetçi muhafazakâr direncin erken dönem Cumhuriyet modernleşmesinde yeniden üretilmesi olarak yorumlanabilir. Ulus-devletin inşasında doğrudan ve etkin bir şekilde rol alan erkeklerin, kendilerine/ailelerine/vatanla-

7. Muazzez Aruoba, a.g.y., s. 263.

rına uygun olan meşru kadınlar "yurttaş" kadınlardır. Çünkü ulus-devletin varlığının sigortası niteliğindeki aile kurumu da ancak yurttaş erkeklerin yurttaş kadınlarla evlenmeleri ile devamını sağlayabilecektir.

> ...(annemin) tek temennisi, yurduma gelirken, yurdumdaki kızlardan birisi ile yuva kurma isteğini muhafaza etmemdi.
> - ... senin de birçokları gibi, koluna bir ecnebi kadın takıp geleceğini zannediyordum. Şükür Tanrıya bana o günleri göstermedi...[8]

Yurttaş kadınların önem dereceleri, yine ikili bir karşıtlık kurularak yabancı/öteki/ecnebi olan kadının karşısında daha güzel, daha güçlü, daha bilinçli, daha değerli olmaları ile belirlenir. Yurttaş kadın, yurdun tüm diğer kadınları gibi cesurluk, temizlik, mertlik gibi olumlu özelliklere sahiptir. Tüm bu özelliklerin "kadınsı" özelliklerden uzak olması, milliyetçi ideolojide kadının "namus simgesi" olması ve dişiliğinden tümüyle arınmış bir şekilde tasavvur edilmesiyle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle Türk tarihindeki kahraman kadınlar "analık" ve/ya "bacılık" sıfatlarıyla ile birlikte anılırlar. Bu sıfatlar, söz konusu kadınlara saygı duyulmasıyla birlikte belli bir mesafede durulmasını da sağlar. Analar ve bacılar, milliyetçi muhafazakâr ideolojinin "helal" kadınlarıdır ve bu yüzden de bu kadınlar daima "temiz", "namuslu", "vicdanlı" kadınlardır.

> -... Belki ben sevdiğim için öyle görüyorum ama bugüne kadar Zeynep'ten güzel, Zeynep'ten şuurlu bir kız görmedim. Yurdumun kızları hepsi öyle olmalı!..
> İnşallah... Ben inanıyorum ki, yurdumdaki kızlar bütün dünya kızlarından daha iyidir. Daha iyi olacaktır. Çünkü hamur iyidir. Düşün, uzun asırlar, milletimizin cesareti, temizliği, mertliği, ayni hasletlerini biraz değiştirebildi mi?... İlk ceddimizin cesareti, temizliği, mertliği, aynı kuvvetle bize kadar ulaştı. Bizden sonra da asırlara yetişecek...[9]

8. A.g.y., s. 251.
9. A.g.y., s. 280.

Son Söz

Sonuç olarak diyebiliriz ki Muazzez Aruoba'nın fikirleri, bugünkü anlamıyla feminist bir bakış açısıyla değil, daha ziyade Cumhuriyetçi muhafazakâr motivasyonla şekillenmiştir. Kurulan Yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin inşa sürecinde kadını bir "toplum terzisi" olarak görevlendiren fakat bir yandan da kadınların hak ve özgürlüklerinin genişletilmesi konusunda fikrî ve fiilî bir mücadele veren Cumhuriyetçi kadın hakları savunucuları, bu mücadeleyi her şeyden evvel vatanseverlikleri uğruna sergiledikleri için bugünün feminist teorisyenleri tarafından eleştirilmişlerdir. Yaprak Zihnioğlu'nun "kadınsız kadın inkılabı" olarak nitelendirdiği Cumhuriyet, kadınlar hakkındaki bir dizi kararın erkekler tarafından alındığı bir resmî ideoloji olarak tanımlanmaktadır. İşte tam da bu noktada, Muazzez Aruoba gibi Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş sürecine doğrudan tanık olmuş ve hem dönemin cumhuriyetçi ideolojisi tarafından şekillenmiş hem de bu ideolojiyi şekillendirmiş; kalem sahibi, ses sahibi, söz sahibi dönem kadınlarının birer geçmiş aynası olan yapıtları, biz bugünün araştırmacılarına çağın koşullarını ve dönemin panoramasını göstermeleri bakımından çok önemlidir. Serpil Çakır'ın ifade ettiği gibi: "Ünlü veya erdemli kadınlar listesi, kadınların tarihinin erkekler tarafından üretilen en genel formudur."[10] Dolayısıyla, Muazzez Aruoba'nın yaşamı ve külliyatı bu bakış açısıyla incelenip tarihin tozlu sayfaları altından gün yüzüne çıkarılırken amaçlanan, tarihin dışında bırakılmış bir kadın gazeteci, yazar ve düşünür olarak Muazzez Aruoba'nın literatüre geri dönmesini sağlamaktır.

10. A.g.y., s. 35.

Kaynakça

Fatmagül Berktay, *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yay., İstanbul, 2012.

Leonore Davidoff, *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*, İletişim Yay., 2009.

Muazzez Aruoba, *Hasret*, Akba Kitabevi, İstanbul, 1943.

Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yay., İstanbul, 2011.

Serpil Sancar, *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*, İletişim Yay., İstanbul, 2014.

Biyografiler

Serpil Çakır: İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, siyaset bilimi ana bilim dalında profesör. Doktora derecesini aynı üniversiteden siyaset bilimi alanında aldı.
Feminist teori, kadın tarihi/ tarih yazımı, feminist yöntem, kadın sözlü tarihi, siyaset/ siyasal temsil ve kadınlar konularında kitap ve makaleleri var.
*Erkek Kulübünde Siyaset (*Versus Yay., *2014), Osmanlı Kadın Hareketi* (Metis Yay., 1994, 1996, 2011, 2014, 5.basım 2016'da) isimli kitapları yazdı. Ayrıca, *Kadın Araştırmalarında Yöntem* (Necla Akgökçe ile birlikte, Sel Yay., 1996), *Osmanlı Kadın Dergileri Bibliyografyası* (Yedi kişilik bir ekiple, Metis Yay., 1993) isimli kitapları derledi.
Sözlü tarih projelerine hem görüşmeci hem de yürütücü oldu: *"Türkiye'de Kadın Parlamenterler: Siyasal Temsil/ Toplumsal Cinsiyet"; "İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Kurum Tarihi;* Londra Müzesi'nin *"Peopling London"* adlı Sözlü Tarih Projesinin Londra'da yaşayan Türkler kısmı; *"Cumhuriyetin Öncü Kadınları"*
Hâlen hem İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin hem de Üniversitenin Kadın Araştırmaları Anabilim Dalı'nın lisans ve lisansüstü programlarında aşağıdaki dersleri veriyor: Toplumsal Cinsiyet ve Politika; Kadın Araştırmalarında

Yöntem; Kadın Tarihi; Beden, Tarih, Siyaset; Karşılaştırmalı Siyasal Sistemler; Karşılaştırmalı Siyaset; Sosyal Bilimlerde Yöntem; Karşılaştırmalı Tarihsel Sosyoloji. Akademinin yanı sıra resmi ve sivil kurumların düzenlediği eğitim çalışmalarında da uzman eğitimci olarak katkı sunuyor.

Ahu Antmen: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü öğretim üyesi. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun oldu, Londra Üniversitesi Goldsmiths Koleji'nde yüksek lisansını, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde doktorasını tamamladı. 20. Yüzyıl Türk ve Batı sanatı tarihi alanında çalışan Antmen'in yayınları arasında, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Kimlikli Bedenler-Sanat, Kimlik, Cinsiyet, Zamanların Belleği: Ali Teoman Germaner, İçerdeki Yabancı: Hale Tenger, Bir Heykeltıraşın Felsefe Taşı-Aloşname* ve editörlüğünü yaptığı *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* yer alıyor. Modern ve çağdaş sanatta avangard arayışlar, sanatta bedenin temsil biçimleri ve performans sanatı, kadınların sanat pratiği, sanat tarihinde cinsiyet ayrımcılığı ve feminizm gibi konulara ilgi duyan Antmen, yakın dönemde Üryan, Çıplak, Nü: Türk Resminde Bir Modernleşme Öyküsü ve Laleper Aytek'le birlikte İkinci Göz: Türkiye'den Kadın Fotoğrafçılar sergilerinin küratörlüğünü yaptı.

Latife Tekin: 1957 yılında Kayseri'nin Bünyan kazasına bağlı Karacafenk Köyü'nde doğdu. Dokuz yaşında İstanbul'a geldi. 20'li yaşlarının başında yazmaya başladığı, 1983 yılında yayımlanan *Sevgili Arsız Ölüm* adlı kitabıyla edebiyat ortamında kendine özel bir yer edindi. Göçle gelen kırılmayı bir kız çocuğunun gözünden anlatan bu kitap, büyülü dille gerçekliği daha önce görülmemiş bir biçimde buluşturmasıyla Türk Edebiyatı'nın klasikleri arasına girdi. Genç yaşta dikkatleri üzerine çeken Tekin, 1984'te yayımladığı *Berci Kristin* Çöp *Masalları*'nda gecekonduları, çöp dağının çevresinde yaşayan insanların gerçekliğini, cümbüşlü dünyalarını kendine özgü şiirli diliyle yazdı. Ardından *Gece Dersleri*'nde (1986), 12 Eylül darbesinin ardından, sol harekete eleştiri getiren ilk yazar oldu, *Aşk* İşaretleri'nde (1995) dilin iktidarı bağlamında hayatın içinde kurulan iktidar ilişkilerinin doğasına yaklaştı. 1997 yılında Ahmet Filmer ile birlikte Gümüşlük Akademisi'ni kuran Latife Tekin, vakfın kuruluşu sırasında *Gümüşlük Akademisi* adlı bir novella yayımladı, bu kitabında da hayata bir ucundan dokunan masalın, inatçı çalışmayla nasıl sahici olabileceğini, hayata katılacağını göstermiş oldu. 2001'de yayımlanan *Ormanda Ölüm Yokmuş*, Latife Tekin'in rüya diline yaklaştığı, doğanın içine doğru çekilmeye başladığı ilk kitabıydı. *Unutma Bahçesi*'nde (2005) ütopya kavramını doğanın içine doğru çekilen ve toplu halde yaşayıp üretmek için çalışan insanları yazdı. Latife Tekin, bu kitabıyla 2006 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü. Yazar, son kitabı *Muinar*'da (2006) on bin yaşındaki kocakarı Muinar'ın çağlar ötesinden duyulan sesini ödünç alarak bugünün kadın gerçeğine, doğasına, politikasına baktı.
Latife Tekin'in romanları İngilizce'den Farsça'ya pek çok dünya diline çevrildi. Kendini Ekososyalistlere, ekofeministlere, anarşistlere yakın hissettiğini söyleyen Latife Tekin, varolan devlet yapısına ve onun yaptırımlarına, her türden özgürlük denetleyici mekanizmaya karşı tepkisini kitaplarında olduğu gibi, konuşmalarında da dile getirmeyi sürdürüyor. Yeni yaşam modelleri yaratıp bunları geliştirerek

iktidarın uzağında durulabileceğini Gümüşlük Akademisi Vakfı'yla kanıtlayan yazar, ülkemizde, sanatçının düzenle kavgasına ve kendi bağımsızlığını koruma savaşına en güzel örneklerden biri.

Asuman Susam: İzmir doğumlu. Ege Ünv. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Aynı üniversitenin İletişim Fakültesi Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. İlk şiiri 1989 yılında *Milliyet Sanat Dergisi*'nde ve o yılın *Genç Şairler Antolojisi*'nde yayımlandı. O günden beri şiirleri, incelemeleri ve edebiyat okumaları, sinema yazıları çeşitli dergilerde yer almakta. 2016'da ilki sunulan Ruhi Su şiir ödülüne *Kemik İnadı* kitabıyla değer görüldü. *Bir Unutuş Olsun* (Piya Kitaplığı, 1995), İhtimal Ki Aşk (Piya Kitaplığı, 2001), *Susunca Sen* (Şiirden Yay., 2008), *Dil Mağarası* (Everest, 2012), *Kemik İnadı* (Can Yay., 2015) isimli şiir kitapları ve *Yangın Yıllarından Nidâ'ya Ahmet Telli Şiiri* (Everest Yay., 2010), *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema* (Ayrıntı Yay., 2015), *99 beyit Divan Şiirinden Beyitler ve Çözümlemeleri* (Can Yay., 2010) isimli inceleme yapıtları bulunmaktadır.

Ali Serdar: 1998 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun olan Serdar, yüksek lisans öğrenimini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde 2002'de tamamladı ve doktora derecesini aynı bölümden 2007'de aldı. Aralık 2006-Haziran 2007 tarihleri arasında Jamia Millia Islamia Üniversitesi'nde Türkçe dersleri verdi. 2008-2011 yılları arasında Bilgi Üniversitesi Türk Dili Birimi'nde yarı zamanlı olarak çalıştı. 2012 yılından bu yana Özyeğin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışan Serdar'ın yazıları *Edebiyat ve Eleştiri*, *Praksis*, *Pasaj*, *Virgül* gibi dergilerde; İngilizce ve Türkçe çeşitli derleme kitaplarda yayımlandı. Reyhan Tutumlu'yla birlikte Koç Üniversitesi Yayınları tarafından yayımlanan "Tefrika" dizisinin editörlüğünü yapmaktadır. TÜBİTAK tarafından desteklenen ve 2017 yılında sona eren "Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1830-1928)" başlıklı projenin yürütücülüğünü yaptı. Bu proje ile 2017 yılı "Elginkan Vakfı Türk Kültürü Araştırma Ödülü"ne layık görüldü. Temel ilgi alanları Türk romanı, tefrika roman, edebiyat kuramları, Türk modernleşmesi ve Türk düşünce tarihidir.

Reyhan Tutumlu: 1998 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nden mezun oldu. "Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli" başlıklı teziyle 2002 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden yüksek lisans derecesi aldı. 2007 yılında aynı bölümde doktorasını tamamladı. Doktora teziyle 2007 Memet Fuat Eleştiri Ödülü'nü kazandı ve bu tezi *Yaşamasız Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım* adıyla Metis Yay. tarafından yayımlandı. *Edebiyat ve Eleştiri*, *Evrensel Kültür*, *kitap-lık*, *Kritik*, *Pasaj* gibi dergilerde; İngilizce ve Türkçe çeşitli derleme kitaplarda eleştiri yazıları yayımlandı. Ali Serdar›la birlikte Koç Üniversitesi Yayınları tarafından yayımlanan "Tefrika" dizisinin editörlüğünü yapmaktadır. 2009 yılından bu yana Sabancı Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Araştırma alanları arasında anlatıbilim, 19. ve 20. yüzyıl Türkçe roman, tefrika roman, roman-sinema ilişkisi, toplumsal cinsiyet ve kadın edebiyatı yer almaktadır.

Sultan Toprak: 2012 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Tarih Bölümünden lisans ve Siyaset Çalışmaları Programından yan dal dereceleriyle mezun oldu. 2014 yılında "İnsanların Buluşma Mekânları: 16 ve 17. Yüzyıl İstanbul Mahkeme Kayıtları Işığında Bozahaneler, Kahvehaneler ve Meyhaneler" başlıklı teziyle Sabancı Üniversitesi Tarih Bölümünden yüksek lisans derecesi aldı. 2015-2017 yıllarında Koç Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Araştırma ve Uygulama Merkezi (KOÇ-KAM) ile UNESCO Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Sürdürülebilir Kalkınma Kürsüsünde koordinatör olarak çalıştı. Şu anda Minnesota Üniversitesi Tarih Bölümünde doktora eğitimini sürdürmektedir. Erken modern dönem Osmanlı toplumu üzerine çalışan Sultan Toprak İstanbul meyhanelerindeki tüketim ve eğlence pratikleri ile keyif verici maddelerin Akdeniz dünyasındaki dolaşımına odaklanmaktadır.

İbrahim Öker: 2013 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümünden mezun oldu. 2014 yılında "Farklı İstikametler Benzer Sonuçlar: Türkiye'nin En Büyük Emek Piyasalarında Göçmenler" başlıklı teziyle Sabancı Üniversitesi Kamu Politikaları Bölümünden yüksek lisans derecesi aldı. 2014-2017 yılları arasında Koç Üniversitesi Sosyal Politikalar Merkezi'nde araştırma asistanı olarak görev aldı. Avrupa Birliği, Avrupa Araştırma Konseyi ve TUBİTAK tarafından fonlanan çeşitli araştırma projelerinde yer aldı. Şu anda Minnesota Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümünde doktora çalışmalarını yürütmektedir. Başlıca ilgi alanları, karşılaştırmalı siyaset, finansallaşma, emek piyasaları, siyasal iktisat, gelir eşitsizliği, karşılaştırmalı sosyal politika ve siyaset biliminde araştırma yöntemleridir.

M. Gül Uluğtekin Bulu: Lisans eğitimini ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde tamamladıktan sonra 2002 yılında aynı bölümden yüksek lisans derecesini aldı. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nden 2004'te yüksek lisans, 2010'da ise doktora derecelerini alarak mezun oldu. ODTÜ'de ve Bilkent Üniversitesi'nde lisans ve yüksek lisans düzeyinde dersler vermiş olan Uluğtekin Bulu, hâlen Hacettepe Üniversitesi'nde Türk dili okutmanı olarak görev yapmaktadır. Editörlüğünü üstlendiği yapıtlar arasında Eyüp Durukan'ın Türkiye İş Bankası Kültür Yay. tarafından yayımlanan *Günlüklerde Bir Ömür* adlı anı dizisi de vardır. Uluğtekin Bulu'nun eleştiri yazıları *Millî Folklor*, *Pasaj*, *Varlık* gibi çeşitli dergilerde yayımlanmıştır.

F. Ayşın Koçak Turhanoğlu: 1993 yılında ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. 1995 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1998 yılında yüksek lisans tezini ve 2008 yılında doktora tezini ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı. 2011 yılında yardımcı doçent unvanını aldı. Anadolu Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir. Çalışma konuları kent ve mekân sosyolojisi, toplumsal bellek, kadın çalışmaları ve feminist coğrafyadır.

Fatih Altuğ: 1977'de İstanbul'da doğdu. Lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamladı. Yüksek lisansını *A Dergisi*, doktorasını Namık Kemal'in edebiyat eleştirisi üzerine Nüket Esen'in danışmanlığında yaptı. *Yeni Yazı*, *Mizan*, *Kritik* dergilerinin yayın kurulunda yer

aldı. Selim İleri'nin *Kapalı İktisat*'ı üzerine *Kapalı İktisat Açık Metin* (Everest Yay.) kitabını yayımladı. Mehmet Fatih Uslu ile birlikte *Tanzimat ve Edebiyat: Osmanlı İstanbul'unda Modern Edebi Kültür* (İş Bankası Yay.) kitabını derledi. Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası* romanının eleştirel basımını (İletişim Yay.) hazırladı. Fatma Aliye ve Ahmet Mithat'ın *Hayal ve Hakikat*'inin (Everest Yay.) ve Fatma Fahrünnisa'nın *Dilharap*'ının (Koç Üniversitesi Yay., Kevser Bayraktar ile) dil içi çevirilerini yaptı. Leylâ Erbil, Tomris Uyar, Orhan Koçak, Nurdan Gürbilek, Halid Ziya Uşaklıgil, Namık Kemal, Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin Ali gibi edebiyatçılar hakkındaki makaleleri çeşitli dergilerde ve kitap derlemelerinde yer aldı. İstanbul Şehir Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesidir.

Ruken Alp: Hacettepe Üniversitesi Felsefe bölümünden lisans derecesini almıştır. Yüksek lisansını Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünde tamamladıktan sonra yine aynı bölümden "Türkçe Şiirde 'Kadın' Şairlerin Poetikalarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi" başlıklı teziyle doktora derecesi aldı. Akademik ilgi alanları arasında edebiyat teorisi ve kuramları, modern edebiyat, edebiyat ve politika, dil ve söylem, kadın yazını, karşılaştırmalı edebiyat ve Tanzimat sonrası Osmanlı edebiyatı yer alıyor. Bunun yanı sıra cinsiyet ve kimlik, erkeklik çalışmaları ve kadın hareketleri üzerine de çalışmaları bulunuyor. Türkiye'nin birçok ilinde, farklı gruplara toplumsal cinsiyet eşitliğine dair farkındalık yaratmaya yönelik eğitimler veren Alp, edebiyat ve sinema, edebiyatta toplumsal cinsiyet gibi başlıklar altında da çeşitli seminerlere katıldı. Sabancı Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışan Alp, akademik çalışmalarının yanı sıra farklı kesimlere toplumsal cinsiyet farkındalığı yaratmaya yönelik eğitimler vermeye devam ediyor.

Bengi Başaran: 1982 yılında Adana'da doğdu. Tarsus Amerikan Koleji'nden 2000 yılında mezun olduktan sonra üniversite eğitimi için İstanbul'a taşındı. Marmara İletişim Fakültesi Gazetecilik programında lisans eğitimini tamamladı. Aynı fakültede Bilişim alanında ilk yüksek lisans eğitimini aldı. İstanbul Teknik Üniversitesi ve Hollanda Maastricht Üniversitesi'nde "Bilim, Teknoloji ve Toplum" (Science Teknoloji and Society) programında "Perception of Technology in 20th Century Art: Fututrism and Cyber punk" adlı teziyle tamamladığı ikinci yüksek lisansın ardından İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi programında "1983 Şikago Dünya Kolomb Sergisi'nde Osmanlı Temsili" konulu teziyle doktorasını tamamladı. *Varlık* dergisi başta olmak üzere çeşitli süreli yayınlarda ve mecralarda yazıları yayımlandı. Stüdyo İmge yayınevinde editör, Alan İstanbul Çağdaş sanat platformunda direktör olarak görev aldı. *Sinemanın Simyası*'nın kitap editörlüğünü, *Warhola* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yaptı, 2007-2009 yılları arasında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi bölümünde araştırma görevlisi olarak çalıştı. Sanat Tarihi, Çağdaş Sanat, Kadın ve Cinsiyet Çalışmaları alanlarında akademik makaleleri yayınlandı. Yaşamına ve çalışmalarına İstanbul'da devam etmektedir.

Gökçem Menekşe Gökçen: Nisan 1991 İzmir doğumludur. İlk ve ortaöğretimini İzmir Özel Türk Koleji'nde, lisans eğitimini ise Ege Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında tamamlamıştır. Kendisi Dokuz Eylül Üniversitesi Amerikan

Kültürü ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans eğitimine devam etmiştir. Buradaki eğitiminde tez çalışmasını karşılaştırmalı olarak yürütmüş; estetik felsefesinin "güzellik" kavramından yola çıkarak ruh ve beden ikilemini Amerikan bir eser olan Nella Larsen'ın *Passing* romanında ve İngiliz edebiyatından seçtiği Oscar Wilde'ın *The Picture of Dorian Gray* adlı eserinde analiz etmiştir. Aynı zamanda farklı üniversitelerin hazırlık biriminde görev yapmıştır. Bunların arasında, Ege Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu'nda okutmanlık görevi ve Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi'nin İngiliz Dili Eğitimi Anabilim Dalında da bir süreliğine yürüttüğü öğretim görevliliği de bulunmaktadır. Eğitim ve edebiyat alanındaki analizler ve teoriler üzerine yapılan çalışmalarla ilgilenmektedir. Eleştirel bakış açısını geliştirmek, farklı düşüncelere tanık olmak ve aynı zamanda metinlerin sözcüklerin ötesindeki yolculuğunu incelemek için ulusal ve uluslararası konferanslara katılım göstermektedir.

İlksen Üstündağ: 1992 yılında Ankara'da doğdu. Gazi Eğitim Fakültesi Felsefe Grubu Eğitimi Bölümünde lisans öğrenimini 2015 yılında tamamladıktan hemen sonra Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yüksek lisansa başladı. Yüksek lisans tezini "Toplumsal Cinsiyet Eşitliğinin Sosyolojik Öğretimi" üzerine hazırladı. 2017 yılında yüksek lisansını tamamladıktan sonra aynı bölümde doktoraya kabul edildi. Aynı yıl Ankara Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi tarafından düzenlenen "Toplumsal Cinsiyet Eşitliği" eğitimine katıldı. Halen doktora öğrenciliğine devam etmektedir.

Beyhan Zabun: 1976 yılında doğdu. Gazi Eğitim Fakültesi Felsefe Grubu Eğitimi Bölümünden 1999 yılında mezun oldu. 1999-2002 yılları arasında Kars ve Bolu'da öğretmenlik yaptı. 2002 yılında Gazi Eğitim Fakültesi Felsefe Grubu Eğitimi Anabilim dalında araştırma görevlisi oldu. 2002 yılında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yüksek lisansını, 2007 yılında doktorasını tamamladı. 2014 yılında doçent oldu. Halen aynı anabilim dalında öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Sosyoloji öğretimi alanında çalışmaları bulunmaktadır.

Çağla Canbaz: 11 Mart 1992'de İstanbul'da doğdu. İlköğretim ve lise yıllarını İstanbul'da tamamladıktan sonra Dokuz Eylül Üniversitesi'nde Dramatik Yazarlık Bölümü'ne girmeye hak kazandı. Lisans eğitiminin ardından aynı bölümde yüksek lisansa başladı ve bu dönemki araştırmalarını feminist teori ekseninde geliştirdi. Bu süreçte, yazdığı çocuk oyunu *Sihirli Yolculuk* bir sezon boyunca Karşı Sanat Merkezi tarafından sahnelendi; yazdığı kısa oyun *Geçmişin İzi* Suat Taşer ödülüne layık görüldü ve sahnelendi; yazdığı uzun metraj film *Yağmurlarda Yıkansam* gösterime girip yurtiçi ve yurtdışında çeşitli ödüllere layık görüldü.

Nazlı Eda Noyan: Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Çizgi Film ve Animasyon Bölüm Başkanı. *Başka Diyarların Çocukları* ve *Bir Fincan Türk Kahvesi* gibi ödüllü kısa animasyon filmlerinin yanı sıra 13 çocuk kitabının da yazarı ve tasarımcısı. Şu anda bir uzun bir kısa metraj olmak üzere iki animasyon film projesi üzerine çalışıyor. Kızları Nar, Mavi, yönetmen eşi Dağhan Celayir ve kedileri Chopin ile İstanbul'da yaşıyor. www.girlsawthesea.net

Pınar Aydoğan: 1981 yılında İzmir'de doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Kars'ta tamamladı. Karadeniz Teknik Üniversitesi İktisa'di ve İdari Bilimler Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü'nü bitirdi. Aynı üniversitede Siyaset Bilimi'nde yüksek lisansını, Gazi Üniversitesi Siyaset ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı'nda doktorasını tamamladı. Mayıs 2016'da "Kemalizmin Muhafazakâr Bir Yorumu: Yunus Nadi" adlı tezle doktor oldu. Türk Siyasal Hayatı, Erken Cumhuriyet Dönemi Tarihi ve Kadın Çalışmaları alanında çalışmalar yapmaktadır. Halen Karadeniz Teknik Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Banu Mustan Dönmez: 1976 yılında doğdu. Ortaokul ve Lise öğrenimini İzmir'de tamamladıktan sonra, 1993 yılında Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği Ses Eğitimi Bölümünde bir yıl eğitim aldı. 1994 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'ne girerek, 1999 yılında bu bölümde lisans öğrenimini tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktora eğitimini 2008 yılında tamamladı. 2009 yılında İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünde, Öğretim Görevlisi Dr. olarak göreve başladı. Aynıkurumda 2011 yılında Yardımcı Doçent, 2013 yılında Doçent oldu. Halen aynı kurumda öğretim üyesi olarak görevini devam ettirmektedir.
Yazarın başlıca çalışma alanları "etnomüzikoloji", "müzik sosyolojisi" ve "dinsel müzikler" üzerinedir. Yazarın bu alanlarda kitapları, kitap bölümleri, editörlüğü, makaleleri ve bildirileri bulunmaktadır. Yazar, müziği kültürel bağlamıyla ele alırken "etnomüzikoloji ve folklor" sınırları içerisinde kalan arkaik kültürel mirası "kültüre gömülü olma", "etnosantrizm", "etik-emik algılama", "gösterge-sembol analizi", "kültürel kimlik kodları" gibi etnomüzikoloji anahtar sözcüklerinden faydalanarak çalışmasının yanı sıra "toplumsal cinsiyet", "iktidar", "ideoloji", "söylem", "kitle medyası" gibi sosyoloji anahtar sözcüklerini de müzikolojik çerçevede ele almaktadır.

Hülya Bulut: 1976 yılında İstanbul'da doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden 1998 yılında mezun oldu. Yüksek lisansını Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde bitirdi. "1990 Sonrası Türkiye'de Çok Satan Romanlar Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme" başlıklı doktora tezini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı. *Varlık*, *Türk Dili*, *Hürriyet Gösteri*, *Evrensel Kültür*, *Mesele*, *Türk Edebiyatı*, Özgür Edebiyat vb dergilerde çeşitli makaleleri yayımlandı. İsyânkar *Neşe Sevgi Soysal Kitabı* ve *Özneler, Durumlar ve Mekânlar* adlı derleme kitaplarına makaleleriyle katkıda bulundu. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kâbus* adlı tiyatro oyununu (Hiclâl Demir ile birlilkte), Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* ve Ayşe Zekiye'nin *Bir Pederin Hatası* adlı romanlarını sadeleştirip yayına hazırladı. Halen Boğaziçi Üniversitesi'nde Türkçe Dersleri Koordinatörlüğü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Aysun Eyrek: İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Anabilim Dalı'nda, "Kültür Endüstrisinde Bellek Yitimi: Ekran Belleği" adlı doktora tez çalışmasına devam eden Eyrek, yüksek lisans derecesini Marmara Üniversitesi İletişim Bilimleri Anabilim

dalından "Medyada Mülkiyet ve İktidar İlişkileri" adlı tez çalışması ile almıştır. Lisansını ise Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Maliye bölümünde tamamlamıştır. 2006-2010 yılları arasında İstanbul'da bulunan araştırma şirketinde araştırmacı ve proje analisti olarak görev yapmıştır. Kısa bir süre Londra'da yayımlanan yerel gazetede muhabir olarak, 2011-2016 yılları arasında Özyeğin Üniversitesi'nde uzman olarak çalışmıştır. Halen Beykoz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi İletişim Bilimleri'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya devam etmektedir. Çeşitli dergilerde araştırma yazılarının yanı sıra çevirileri yayınlamıştır. Çalışma alanlarını, toplumsal cinsiyet ve medya çalışmaları, iletişim kuramları, iletişim sosyolojisi, ekran çalışmaları, medya ve bellek oluşturmaktadır.

Zozan Çetin: Lise eğitimini, Adana'da tamamladıktan sonra 2010 yılında başladığı Ege Üniversitesi Tarih Bölümündeki lisans eğitimini 2014 yılında bitirdi. Aynı yıl içerisinde Dokuz Eylül Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda yüksek lisansa başladı. Aynı zamanda çeşitli dergilerde yazarlık yaptı. Halen *Gaia Dergi*'de yazarlığa devam etmekte. Başlıca çalışma ve ilgi alanları; feminist tarih, dildeki cinsiyetçilik, medya ve engelli kadınların akademi, sosyal yaşam, medya gibi farklılık gösteren alanlardaki temsili oldu. Bu konularla ilgili farklı platformlarda makale yayını ve bildiri sunumu yaptı.

Özlem Berk Albachten: Alman Lisesi'nden ve İstanbul Üniversitesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu, çeviribilim alanındaki yüksek lisans ve doktora derecelerini İngiltere'de University of Warwick'den aldı. Amerika Birleşik Devletleri'nde George Washington Üniversitesi ve Avusturya'da Graz (Karl-Franzens) Üniversitesi'nde misafir araştırmacı olarak bulundu. Halen Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nde öğretim üyesidir. Berk Albachten'ın özellikle modernleşme, ideoloji ve kimlik meselelerine odaklanan Türk çeviri tarihi ve diliçi çeviri üzerine çok sayıda makalesi ve *Translation and Westernization in Turkey: from the 1840s to the 1980s* (2004) ve *Kuramlar Işığında Açıklamalı* Çeviribilim *Terimcesi* (2005) adlı kitapları bulunmaktadır. Yeniden çeviri üzerine ortak editörlüğünü yaptığı iki uluslararası kitap yayın aşamasındadır. Berk Albachten çeviri tarihi, diliçi çeviri, yeniden çeviri, çokdilli edebiyat ve kadın çevirmenler üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

Kübra Şahin Çeken: 1987 Erzurum doğumlu. Erzurum Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü'nde eğitim almıştır. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümü'nden 2009 yılında dereceyle mezun olmuştur. 2012 yılında aynı üniversitede Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden yüksek lisansını tamamlamıştır. İki ödülü bulunan Çeken, yurtiçinde ve dışında birçok sergi ve sempozyuma katılmıştır. 2013 yılı itibari ile Iğdır Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başlamış ve görevini Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Sanatta Yeterlik Programı çerçevesinde sürdürmektedir.

Ömer Durmaz: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü öğretim görevlisidir. Görsel iletişim kültürü, grafik tasarım tarihi, tasarım yönetimi ve arşivi, efemera bilgi-belge yönetimi alanlarında uzmanlaşmıştır. Grafik

tasarım alanında yayınlar yapmış, seminerler vermiş ve etkinlikler düzenlemiştir. 2004'te kurduğu ambalajtasarimi.com'u 2006'ya kadar yönetti. 2006-2009 arasında, kurucularından olduğu "Grafik Tasarım" dergisinin editörlüğünü yaptı. 2010'da "İstanbul'un 100 Grafik Tasarımcısı ve İllüstratörü" araştırması yayımlandı. Aynı yıl, "tasarım yürüyüşü" etkinlikleri düzenleyen Tasa Platform kolektifinin kurucuları arasında yer aldı. Yine 2010'da Türkçe Tipografi Topluluğu'nun kurucularından oldu; 2017'ye kadar içerik sağladı. Ambalaj alanındaki yüksek lisans tezi, 2015'te Ambalaj Sanayicileri Derneği'nin Akademik Yayın Dizisi içinde yayımlandı. 2004'te açtığı ilk kişisel sergisinin ardından; grafik tasarım tarihi alanında birçok serginin küratörlüğünü yaptı: "Babıali'nin Kapak Ressamları", "Firuz Aşkın 90 Yaşında", "Sait Maden'in Simgeleri", "Gözlere Konuşmak: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bilginin Görselleştirilmesi", "Fuar'ın Ressamları: İzmir Fuarı'nın Tarihinde Grafik Tasarımın İzleri".
Ambalaj Kongresi 2007, İmece: Sanat ve Tasarım Sempozyumu 2009, Uluslararası Öğrenci Trienali 2013, UTAK Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı 2018 ve "Art-e Sanat" dergisinde bilim kurulu üyeliği yaptı. GMK: Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun ve kurucuları arasında yer aldığı 4T: Tasarım ve Tasarım Tarihi Topluluğu'nun yönetim kurulunda görev aldı; 4T'nin düzenlediği sempozyumlarda bilim komite üyeliği yapmaktadır. *Toplumsal Tarih* ve *Yedi: Sanat ve Kültür* dergilerinin yayın kurulu üyesidir.

Begüm Sönmez: 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olmuştur. 2012 yılında Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda başladığı yüksek lisans eğitimini, 2015'te "1980'lerde Kamusal Alan Heykelleri: Ankara ve İstanbul" başlıklı teziyle bitirmiştir. 2013-2015 yılları arasında aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmıştır. Sönmez, doktora eğitimine Anadolu Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda devam etmekte ve aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Doktora tez çalışmasına devam eden Sönmez'in temel çalışma alanlarını, kamusal alanda sanat, sanat-cinsiyet, sanat-politika, 1990 sonrası sanat, Kuzey Avrupa'da güncel sanat gibi konular oluşturmaktadır.

İlkay Canan Okkalı: 1998-2002 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde lisans eğitimi aldı. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalında Yüksek Lisans programını 2005 yılında "Ressam Güzin Duran" başlıklı teziyle, Doktora programını 2014 yılında "Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)" başlıklı teziyle tamamladı. (TAÇ) Türkiye Anıt ve Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı'nda yönetici olarak çalıştığı yıllarda UNESCO'nun desteklediği *Geleceğimiz Gençlere Emanet* (TAÇ Vakfı Yay., 2008) kompozisyon kitabını yayına hazırladı. Viyana'da bulunan Türk Büyükelçilik binasının mimarisi ve tarihi eserlerinin anlatıldığı *Osmanlı'dan Günümüze Viyana'da Asırlık Türk Sarayı/Von den Osmanen bis heute Hundert Jahre türkisches Palais in Wien* (Denizbank Yay., 2016) adlı kitapta bölüm yazarıdır. Üniversitelerin düzenlediği grup sergilerine 2016-2018 yılları arasında fotoğraf çalışmaları ile katıldı. 2016 yılında Kubbealtı Vakfı, Centre For Public Debate (Denhaag/Hollanda), TBMM Milli Saraylar Resim Müzesi gibi ulusal ve

uluslararası kurumlarda davetli konuşmacı olarak yer aldı. 2017 yılında KTÜ, MSGSÜ ve Gürcistan/Tiflis SUKHUMİ Üniversitesi işbirliğinde düzenlenen Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu "Yazmalardaki El İzleri" nde bilim kurulu üyesi oldu. Ulusal ve uluslararası çeşitli sempozyumlara katıldı. 2010 yılından itibaren Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta, sanat tarihi, batı sanatı, estetik, çağdaş sanat yorumu, Türk resim sanatı, Batı sanatı, resim yapıt çözümlemesi, mitoloji lisans derslerini, 20.yüzyıl sanatında kuramsal metinler, sanatın karşılaştırmalı tarihi yüksek lisans derslerini vermektedir. 2010-2016 yılları arasında çeşitli dönemlerde Resim Bölümü Başkan Yardımcılığı yapmış olup halen Erasmus, Farabi ve Mevlana koordinatörlüğü görevleri devam etmektedir.

Ayşegül Ergül Aslan: 1988 yılında İstanbul'da doğdu. 2013 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden "Leylâ Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* Adlı Romanında Flâneur Arayışı" başlıklı bitirme tezi ile mezun oldu. Aynı bölümde Yeni Türk Edebiyatı alanında ve İstanbul Üniversitesi Kadın Çalışmaları bölümünde yüksek lisans çalışmalarına başladı. Çeşitli dergilerde öyküleri ve feminist teori odağında kaleme aldığı eleştiri yazıları yayımlandı.

Sanatın Gölgedeki Kadınları, 1850-1950 yılları arasında etkinlik göstermiş, pek çok iyi iş ortaya koymuş, yine de edebiyat ve sanatta eril tarihin dışında bırakılmış kadınlara odaklanıyor. Halide Edip'den Emine Semiye'ye, Afife Jale'den Maciде Tanır'a, Ayşe Zekiye'den Mebrure Alevok'a, İhsan Raif'ten Mihri Müşfik'e, Sabiha Bozcalı'dan Sabiha Bengütaş'a, Güzin Duran'dan Muazzez Aruoba'ya kadar pek çok kadın bu kitapta bir araya geliyor, anılıyor ve müthiş bir enerjiyle tartışılıyor.

Kadınların tarihi incelenirken amaç, onları var olan eril tarihin içinde "olmaları gereken" yere iliştirmek ya da yazılı tarihin boşluklarını doldurmak değil, kadınların üretimlerine, yaratıcılıklarına, güçlükleri aşmada geliştirdikleri stratejilere daha yakından bakmak, kadınların geçmiş deneyimlerini bugünün pratikleri içinde yeniden üretmek, görünür kılmak...

Kadınların deneyimleri her durumda güçlenmek için eşsiz birer ilham kaynağı. Bu deneyimleri düşünerek, hayal ederek ve anlayarak, şimdiye taşımanın zamanı...

AYRINTI • SCHOL
ISBN: 978-605-
9 786053 14