



“Kimin Kanonu: Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Sanatçılar”: Bir etkinliğin ardından notlar

Bilge Ulusman*

Boğaziçi Üniversitesi Nâzım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi, “Kimin Kanonu: Geç Osmanlı-Erken Cumhuriyet Döneminde Kadın Sanatçılar” başlıklı buluşmayla, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü kapsamında geçtiğimiz yıllarda düzenlenen “Kadının Temsili: Beden ve Şiddet”, “Kadın Sanatçılar Buluşması” ve “Yeni Mecralar, Yeni Feminizmler” başlıklı etkinlik dizisine bir yenisini ekledi. Bu etkinliğin düzenlenmesini sağlayan refleks, sunuş konuşmasında Zeynep Uysal’ın vurguladığı üzere, mevcut milli historiografilere içkin olan eril perspektifin, edebiyat tarihlerinde de benimsenmiş olmasına karşı bir görünürleştirme, “kayıp imge”lerin izini sürme çabasıydı. Uysal, kadın yazarların “milli kanon” dahilinde konumlandırılmaya çalışılmasını ya da eril perspektifin dayattığı kadınlık tahayyülünün, kadın yazarların metinlerini varsayımsal bir “kadın duyarlılığı” okumasına indirgeyerek değersizleştirmesini, edebiyat tarihi yazımlarının en belirgin özelliklerinden biri olarak tartışmaya açmak gerektiğini belirtti. “Romantik ve bireysel duyuş ve düşünüş” atfı, kadın yazarlığı böylece bir “alt kategori” haline getirirken, sormak gereken soru şuydu: Peki bu, kimin kanonu? Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde yükselişe geçen modernizm, milliyetçilik ve heteronormativitenin etkisiyle, tarihyazımlarının etnik ve cinsel politikalar tekelinde geliştirdiği “seçicilik”, pek çok “öteki” ilan edilen özneyle birlikte, kadın öznenin de temsiliyetine müdahalede bulunmuş ve Sandra Gilbert ile Susan Gubar’ın *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*’da işaret ettikleri gibi “çarpık bir ayna” tutmuştur. Bu bağlamda “kadın sanatçı” ayrımının kaçınılmazlığını, bir “alt kategori” halinde değil, fakat cinsiyetlendirilmiş öznellik deneyimlerinin farkının altını çizmek üzere kullanmak, temsiliyet açmazını aşabilmek için kaçınılmaz bir hal almıştır.

(*) Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi & Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Araştırma Görevlisi.

Cinsiyetlendirilmiş öznellik deneyimine ve patriarkal sisteme dikkat çekerek bu nedenle “kadın sanatçı” kavramının elzem olduğunu belirten Olcay Akyıldız da, açılış panelinde yaptığı “Kendine Ait Bir Oda’dan Kadına Ait Bir Kanona” başlıklı konuşmasında, Gilbert ve Gubar’ın hazırladığı *The Norton Anthology of Literature by Women*’ı bu girişime bir örnek olarak gösterdi. Örneğin modern kentli bireyin çoğunlukla bir erkek özne olarak tahayyül edildiği edebî metinlerin yön verdiği kanonda, Nezihe Meriç ve Selçuk Baran gibi kadın yazarların görünürlüğüne tartışmamız gerektiğini söyledi. Bu perspektifle, kadın yazarların metinlerinin okurla yeniden buluşmasının sağlanması, kanonun sorgulanması ve bu metinlerin analizinin bugün yeniden yapılarak edebiyat tarihlerindeki konumlarının saptanmasının talep edilmesi, bir sahiplenme ve yüceltme hamlesi olarak değil, bir görünür kılma hamlesi olarak okunmalıdır. Ancak bu yolla kadın sanatçıların üretimlerinin taşıdığı sanatsal değer, kanonik ya da radikal tüm yapısal ve düşünsel deneyimleriyle birlikte sanat tarihlerindeki yerini alabilir. Akyıldız’a göre bu üretimlerin feminist saiklarla üretilmiş olması ya da günümüzde yalnızca feminist perspektifle analiz ediliyor olmaları da gerekmez. Eril söylem ve onun tahakkümü altında şekillenen bir kanonun sanatsal beğeniye belirlediği bir hakikat içerisinde, “kadın” olarak üretmeye kalkışmanın dahi, feminist bir eylem olarak tanımlanması mümkündür. Bu bağlamda Olcay Akyıldız açılış panelini “Shakespeare’in bir kız kardeşi olsaydı, bu kadın yazarın başına ne gelirdi?” sorusunun kışkırtıcılığıyla ve Virginia Woolf’un yazma edimi üzerindeki cinsel politikaya muhalefet ettiği *Kendine Ait Bir Oda*’sını hatırlatarak tamamladı. Woolf, kurduğu “Shakespeare’in kız kardeşi” imgesiyle, karakteristik açıdan Shakespeare ile tümüyle özdeş bir kadının, yalnızca kadın oluşu nedeniyle karşılaşabileceği olağan sonuca işaret etmiştir. Bu hikâyeye göre, Judith, önce ailesi tarafından yazmaya değil, ev içi emek üretmeye zorlanır; ardından bir tüccarla evlenmesi istenir; ancak bir şair olma hayali kuran Judith bu dayatmalardan kaçarak evi terk eder. Fakat onun bu haline “acıyan” bir adamdan hamile kalır ve “kadın bedenine kısıtılıp kalmış şair ruhuyla” intiharı tercih eder (2015: 53-55). Woolf’un bu güçlü imgesi, yalnızca bir kadın olarak yazmak için değil, mevcut eril kanon/ataerkil sistem içinde kendine yer açabilmek için kadın yazarın/kadın öznenin vermek zorunda kalacağı mücadeleyi de düşünmemize olanak sağlar.

Bu noktadan hareketle açılış konuşmasına devam eden, *Sanatın Gölgedeki Kadınları* kitabını Duygu Kankaytsın ile birlikte yayına hazırlayan Özlem Belkıs ise, “kadın”ın, “erkek” yapımı tarihlerin neresinde olduğu sorusuyla, feminist tarihyazımının işlevini ele aldı. Belkıs’ın feminist tarihyazımında vurguladığı üç radikal hamle, “kanonların deşifre edilmesi”, “kayıp dişi cetlerinin keşfedilmesi” ve “temsiliyet çözümlenmeleri” oldu. Belkıs, eşitsizlik ve ezilme pratiklerini deşifre etmenin, direnme ve güçlenme stratejileri üretmenin de önünü açacağını savundu. Bu perspektifle, tarihyazımlarına dahil edilmeyen kadınları keşfetmenin bir yolu da kadın otobiyografileriydi ve Özlem Belkıs bu metinlerin, eril

dil ve söyleme alternatif üreten anlatım dizgeleri içeriyor olabileceğini dile getirdi. Bu nedenle kadın yazarların metinlerini ve dilini çözümlmek, resmî tarihin anlatım dizgelerinin ötesinde, alternatif bir söyleme alan açma potansiyeline sahiptir. Resmî tarih söyleminin kadın özneyi nasıl temsil ettiğinin analiz edilmesi, “melek Meryem-fettan Havva” ikiliğinin kırılması ve temsiliyet krizinin aşılması için yeni bir varlık biçimi ve temsil politikasının üretilmesini sağlayabilir.

Ressam kadınların ele alındığı ilk oturumda, Gizem Tongo “Osmanlı İstanbul’unda Kadın Ressamlar ve Bugüne Kalanlar”, Berna Gençalp “Kim Mihri Belgeselinin Yapım Yolculuğu”, Burcu Pelvanoglu “Türkiye’de Sanat Tarihi Yazımının Problemleri ve Kanon Dışı Sanatçılar Bağlamında Hale Asaf”, ve Seza Sınanlar Uslu ile Sula Bozis “İvi Stangali: Bir Varmış, Bir Yokmuş” başlıklı konuşmalarıyla kanon dışı kalan kadın sanatçıları tartışmaya açtı. Gizem Tongo, Eleni İliadis ve Mihri örnekleri üzerinden, geç Osmanlı döneminde bir kadın olarak ressamlık deneyimine odaklandığı konuşmasıyla, 1923 sonrası Cumhuriyet rejimiyle birlikte devlet ideolojisinin çizdiği sanat çerçevesi içerisinde, empresyonist erkek ressamlar kanonikleşirken, “gayrimüslim” ya da “kadın” sanatçıların “namevcud” kabul edildiğine işaret etti. Tongo’nun aktardığı bilgilere göre, 1883’te kurulan ve yalnızca erkek öğrencilere eğitim veren sanat okulunun ardından, 1914’te İnas Sanayi-i Nefise Mektebi adıyla kadın öğrencilerin yararlandığı, liyakat temelli ve ücretsiz eğitim sunan bir sanat okulu daha açıldı. Ressam Mihri’nin de öğretmenlik ve idarecilik yaptığı İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nde 190’a yakın kadın öğrenci sanat eğitimi aldı ve bu eğitim olanağıyla birlikte geç Osmanlı döneminde kadınlar da sanat çevrelerinde azımsanamayacak bir varlık elde ettiler. Örneğin Galatasaray Sergileri adı altında düzenlenen etkinliklerde, 1916 yılı sergi kayıtlarında katılımcı sanatçı dağılımı 50 erkek, 10 kadın; 1917 yılı kayıtlarında ise 37 erkek, 11 kadın sanatçı olarak kayıtlara geçti. 1918 yılında ise hem Eleni hem de Mihri solo birer sergi açtı. Ne var ki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin dayattığı tüm kısıtlamalara karşın, var olmayı ve özgün sanatlarını şekillendirmeyi başaran Eleni ve Mihri, Türkiye’nin toplumsal hafızasından tümüyle silinmiş görünüyorlar. 1923 yılında mübadeleyle birlikte Türkiye’den ayrılan ressam Eleni İliadis, etnik bir sımra takılarak Türkiye’de üretilen sanat tarihlerine giremiyor. *İstanbullu Rum Ressamlar* başlıklı çalışmada ise, tüm üretkenliğine, solo sergi çalışmalarına ve yaşadığı dönemde aldığı sanat ödülüne rağmen, yalnızca bir sayfa yer bulabiliyor. 1927 yılında Türkiye’den ayrılan Mihri ise sanat tarihlerinin de birer milli tarih anlatısı olarak işleyen köken arayışları nedeniyle Eleni’den daha şanslı oluyor ve Taha Toros’un hazırladığı *İlk Kadın Ressamlarımız* (1988) başlıklı çalışmada, aynı dönemde yaşayan ve üreten bu iki kadın ressamdan, yalnızca biri, elbette Rum değil, Türk asıllı olanı yer bulabiliyor. Oysa bugün varlıklarını görmenin, temsiliyetlerini tanımanın, sanat tarihi yazımlarına sunabileceği birçok perspektif var. Tongo’ya göre, geç Osmanlı döneminde Eleni ve Mihri’nin kendilerini bir kadın ve bir ressam ola-

rak nasıl konumlandırdıklarını ve bu konumların sanatsal üretimlerini nasıl şekillendirdiğini araştırmak, toplumsal hafızamızdaki boşlukları dolduracak yeni bir tarihyazımı için oldukça işlevsel ve özgün kaynaklar olarak araştırmacıları bekliyor. Ne var ki kanon dışı kalmış bu üretime erişmek, mevcut sanat tarihlerinin kayıt altına aldığı ve bir varlık alanı tanıdığı sanatçıların çalışmalarına erişmek kadar kolay olmuyor. Bu bağlamda “Kim Mihri” adlı belgesel projesini yürüten Berna Gençalp, ressam Mihri Müşfik’i “imgesi kayıp, eserleri kayıp, hikâyesi boşluklarla dolu” bir ressam olarak tanıttı. 2019’da Salt Galata’da düzenlenen sergiyle bir görünürlük sağlanan Mihri’nin kayıp çalışmalarının bulunması da bu nedenle, toplumsal hafızamızdaki kasıtlı boşlukların doldurabilmesi için zorunlu. Bu bağlamda *Kim Mihri* belgeseli bize, yalnızca kayıp bir imgeyi, toplumsal tarihe kazandırmanın yanında, bu yokluğun peşine düşen, onu kayda geçirmeye, varlığını ilan etmeye ve temsiliyetini sağlamaya dönük zorlu ve değerli çabanın da hikâyesini sunacak. Böylece bu deneyim aktarımı, kadın öznelerin “öteki” kılınan alternatif söylemleriyle bugün yeniden buluşmak için tüm araştırmacılara bir mücadele pratiği de sağlayabilir.

Elbette kadın sanatçılar söz konusu olduğunda boşluklar çok sayıda ve çok derin. Hale Asaf ve İvi Stangali de bu sayısız boşluktan yalnızca birkaçı. Hale Asaf görece keşfedilmiş ressamlardan olsa da Burcu Pelvanoğlu’nun konuşmasında da belirtildiği üzere Hale Asaf Batı ile kronolojik seyir izlenmemesi “kompleksi” üzerine kurulmuş resmî Türk sanat tarihi yazımının döneme bakışı içerisinden silikleştirilmiş ressamlardır. Pelvanoğlu’na göre sanatçının milli sanat söyleminin dışında kalarak öznel, otobiyografik bir dil üretmesi kanonun dışında kalmasına da neden olmuştur. Kendine özgü bir biçimde tutarlı olarak resimlerinde özyaşamöyküsünden izlere izin veren Hale Asaf, Paris’te katılmış olduğu sergilerde de bu nedenle beğenilmiştir. Oysa Hale Asaf’ın üreticiliği döneminde, belki de Türkiye’deki erkek egemen sanat ortamı bu cesarete ve meydan okumaya karşılık verecek bir ortam değildi henüz.

İvi Stangali’nin hikâyesi ise dinleyenleri en çok şaşırtan aktarımlardandı. Sunumda Sula Bozis İvi Stangali’nin defterlerine, eskizlerine Atina’da rastlayış macerasını anlatırken kendisi de 1970’lerin sonunda Türkiye’den ayrılmış İstanbullu bir Rum olarak hem kişisel deneyimini paylaşmış hem de 1964’te, İstanbul’dan kovulan İvi’nin neler yaşamış olduğuna, ressamın kızının sözleri üzerinden ayna tutmuş oldu. Sula Bozis ile birlikte *İvi Stangali: Ressamı Hatırlamak* kitabını yayına hazırlayan Seza Sinanlar Uslu ise Bedri Rahmi Eyüpoğlu’nun öğrencilerinin kurduğu *Onlar Grubu* içerisinde yer alan Stangali’nin yıllar içinde tarihten silinmesini ve nedenlerini anlattı. Woolf’un hayal ettiğinin aksine İvi erkek olsaydı, ya da İstanbul’dan ayrılmak zorunda olmasaydı hikâyesi nasıl ilerlerdi diye sormak için çok geç ama İvi Stangali’nin o döneme dair anılarda Bedri Rahmi’nin genç bir kadın öğrencisi olarak tanımlanmaktan fazlasını hak ettiği çok açık. Yeniden yazılacak sanat tarihlerinde Hale Asaf’ın İvi Stangali’nin

ve burada ismini saymadığımız pek çok başka ressamın hak ettiği şekilde temsil edilmesi için yalnızca feminist bir perspektife değil, döneme daha çoğulcu bakışlara da ihtiyaç var.

Kadın yazarlara odaklandığımızda da tarihyazımlarının kanonlar üzerindeki tahakkümü benzer şekilde işliyor. Yazma edimini erkek özneye atfeden eril perspektif, geç Osmanlı döneminde modern türlerin de Osmanlı coğrafyasına girmesi, matbaa kullanımı ve eğitime erişimin artması gibi etmenlerle dönüşen “yazarlık” konumunu erkek yazarların temellük etmesini sağlıyor. Bu nedenle “Kızkardeşlik, Yazarlık ve Kamusalılık: Fatma Aliye ve Emine Semiye” başlıklı konuşmasında Nüket Esen, Ahmet Cevdet Paşa’nın kızları Fatma Aliye ve Emine Semiye’nin, erkek kardeşleri Ali Sedat Bey’in evde aldığı eğitimden ve kütüphanesinden yararlandıklarını; eğitime ve metinlere erişim fırsatına ancak bir erkek dolaşımıyla ulaştıklarını vurgulayarak başladı. Ayrıca Fatma Aliye’nin yine bir başka erkeğin, bir “edebî baba” olarak Ahmet Mithat’ın desteği ve kontrolü altında edebî üretime başladığını hatırlattı. Esen’e göre 1891 tarihinde Ahmet Mithat’la “birlikte” yazdıkları ve “Ahmet Mithat ve bir kadın” imzasıyla yayınlanan *Hayal ve Hakikat*, kurgusal açıdan dikkat çekici bir anlatsal stratejiyle karşımıza çıkıyor. Bu metin ikili cinsiyet rejimi içerisinde kurulan kadınlık ve erkeklik rollerini, iki farklı hakikat, iki farklı perspektif olarak okura sunuyor. Ne var ki metne eklenen son söz, eril perspektifin tahakkümüyle, metin içi gerçekliği erkek karakterin lehine çeviriyor ve kadın karaktere konan histeri teşhisi, “kadınlık-delilik-histeri” varsayımsal algoritmasını metnin potansiyel okurunun yorumuna mahal bırakmaksızın, bir “son söz” olarak sunmaktan çekinmiyor.

Ahmet Mithat’ın bir Fatma Aliye biyografisi olarak sunduğu *Fatma Aliye Hanım Yahud Bir Muharrire-i Osmaniye’nin Neşeti* (Bir Osmanlı Kadın Yazarın Doğuşu) başlıklı metinde Fatma Aliye, “geleneğe uygun, ahlâkı bütün bir kadın” olarak imleniyor. Fatma Aliye bu metinde bir yazardan çok, bir Ahmet Mithat okuru olarak yer alıyor; bir “kadın yazar”ın hiçbir geleneği ihlal etmeksizin ve “edebî baba”yı örnek alarak kurulmuş kimliği meşrulaştırılıyor. Esen, sunduğu tahakküm okumasının en belirgin dayanaklarını ise, Fatma Aliye ile Ahmet Mithat arasındaki mektuplaşma üzerinden takip edebileceğimizi de gösterdi. 2011’de yayımlanan çalışmayla erişebildiğimiz toplamda 264 mektuptan yalnızca 19’unun Fatma Aliye’ye ait olması, geç Osmanlı, erken Cumhuriyet dönemlerinde “modern mahrem”in kadın bedeni üzerine inşa edildiğini açıkça gösteriyor. Erkek yazarların otobiyografik metinleri edebiyat tarihinde belirleyici rol oynarken, kadın yazarların otobiyografik metinleri, Fatma Aliye örneğinde de olduğu gibi ya mahremin sınırlarına takılıyor ya da bir önem taşımadığı düşüncesiyle muhafaza edilmiyor ve bugüne ulaşamıyor. Hem tefrikaları hem de yazdığı makaleler, Ahmet Mithat’ın çıkardığı *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanan Fatma Aliye, yayın sürecinde Ahmet Mithat’ın desteğini gördüğü kadar sansür ve baskısına da maruz kalıyor. Metinlerinde, kocasından boşanmayı tercih eden

ilk kadın karakterleri kurgulayan Fatma Aliye oluyor; ancak bu faillik hamlesi, Ahmet Mithat'ın baskıcı sansürüne takılıyor. Ahmet Mithat, Fatma Aliye'nin metinlerinden “talakların (boşanmaların) çokluğu”nu veya “erkeklerin terzil edilmesini” (2011: 164) çıkarmasını talep edebiliyor. Bu tahakküm gücünün elbette dönemin koşulları içinde değerlendirilmesi gerekiyor. Fatma Aliye, matbaalar ve Maarif Nezareti'nin sansür kurumuyla, yani kamusal alanla ilişkisini Ahmet Mithat üzerinden yürütüyor. Matbaacı Kaspar Efendi'yle, Arakil Efendi'yle pazarlığı Ahmet Mithat yapıyor (78). Metinleri Maarif Nezareti'ne gönderip istenen (ya da Ahmet Mithat'ın istendiğini iddia ettiği) düzenlemeleri yaparak yayına hazırlayan (78), kimi metinleri için de “*Tercüman-ı Hakikat*'e koya-cağım” kararını veren (81) yine Ahmet Mithat oluyor. Bu tahakküme rağmen, “bir kadın yazarın doğuşu”nu tanımak, kadın öznenin yazma edimini kabul etmek, dönemin kronotopu içerisinde eril tahayyül öylesine zorluyor ki Fatma Aliye'nin yazarlığının tanındığı anda, “kadın” oluşu lağvediliyor:

Binaenaleyh bazı cihetlerce iki arkadaşın birbirine söyleyebileceği bu sözlerimi kadınlık adap ve merasimine mugayir görür iseniz affetmelisiniz. Zira artık siz bizim mahfil-i muharrirince bir kadın değilsiniz (80).

Ancak Nüket Esen yaptığı konuşmayla Fatma Aliye örneğinin karşısına, kız kardeşi Emine Semiye'yi koyarak karşılaştırmalı bir değerlendirme de önerdi. Edebî metinlerini Fatma Aliye'nin metinleri kadar değerli bulmadığını belirtse de, Emine Semiye'nin varlık mücadelesinin, Fatma Aliye'den tümüyle farklı olduğunu vurguladı. Esen'in aktardığı bilgilere göre, 1890'larda kamusal alana çıkmayı başaran Emine Semiye, İttihat ve Terakki Partisi bünyesinde politika giriyor, Kız Okulları müfettişliği yapıyor, “Hürriyet Kokuları” başlıklı siyasi yazılar yayımlıyor ve 1887 yılında bir matematik kitabı çıkarıyor. Dolayısıyla özel alanı içerisinde bir kadın yazar olarak var olma mücadelesi veren Fatma Aliye'den farklı olarak, Emine Semiye kamusal alanda da bir varoluş mücadelesi veriyor. Esen'in yorumuna göre, bu ayrım nedeniyle, Fatma Aliye 1980 sonrası üretilen edebiyat tarihlerine girme imkânı bulabiliyorken, Emine Semiye toplumsal hafızadan hâlâ uzak tutuluyor.

Geç Osmanlı edebiyatı oturumunun diğer konuşmacısı Hüsniye Gülsev Koç, kanona dahil edilmenin ve edebiyat kamusundaki temsiliyetin sınırlarını şair Nigar üzerinden sorguladı ve şair Nigar'ın yalnızca şiir değil, hikâye, tiyatro, mektup roman ve günlük türünde de metinler üretmiş olmasına karşın yalnızca şiirlerinin dolaşıma girmesine dikkat çekti. 25 yaşından itibaren 31 yıl süreyle bireysel deneyimlerini kayıt altına alan Nigar Hanım'ın günlükleri Latin harflerine aktarılmış olmasına rağmen, halen basılmış ve okuruna ulaşmış değil. Bu noktada elbette günlük türünün, özellikle de kadın özneler söz konusu olduğunda bir mahremiyet ihlali olarak düşünülmesi nedeniyle Nigar Hanım'ın günlükleri, bıraktığı

vasiyetinin aksine, ailesinin müdahalesiyle okura ancak sansürlenerek ulaşabiliyor. Aşyan Müzesi'nde 13 cildi okurlarını bekleyen bu günlüklerin 7 cildinin Müze'den ve dolayısıyla okurlardan kaçırıldığı düşünülüyor. Bu günlüklerin kamuya açılan kısmına erişim imkânı bulan Koç, yaptığı okumayla, Nigar Hanım'ın günlük türüne yönelmesinin altında, yalnızlık ve çaresizlik duygularının yattığını düşünüyor. Bir kadın yazar olarak Nigar Hanım'ı bu duygulara sevk eden gerekçeler de araştırmacıların analizlerini bekliyor. Ancak Koç, Nigar'ın günlüklerinde kayda geçtiği gibi yalnız ve başarısız olmadığını da altını çizdi. Öyle ki Nigar Hanım, *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Kadın*, *Mehasin* ve *Kadınlar Dünyası* gibi yayınlarla edebiyat kamusuna dahil olma, yazma ve yazdıklarını yayınlama fırsatı buluyor. Pek çok türde metin üretiyor. Ne var ki 1887 yılında başladığı ve otuz bir yıl boyunca bireysel tarihini ve içinde yaşadığı toplumsal tarihi yansıtarak yazmayı sürdürdüğü günlüklerine “Bu defterle de hasbihal etmesem çıldıracağım,” kaydını yapıyor. Bu da günlüklerden geriye bir soru bırakıyor: Maarif Nezareti'nin sansürleri ya da Ahmet Mithat'ın “kadınlar şiir yazmaz” kabulüyle Nigar Hanım'ın metinlerini yırtması gibi baskılar altında, Nigar Hanım'ı kendi hakikatini yaşama ve ifade etme konusunda bu denli yalnız ve çaresiz bırakan geç Osmanlı dönemi edebiyat kamusu, kadın özneyi nasıl tahayyül ve temsil etmek istiyor?

Üçüncü panel ise daha yakın bir tarihe, erken Cumhuriyet dönemine odaklandı. Neslihan Cangöz, “Safiye Erol'u Kim Sahiplensin?” sorusuyla, kanonun ihlal edilemez sınırlarını ve bugüne değin süregelen tahakkümü tartışmaya açtı. Bazıları gazetelerde tefrika olarak kalan, bazıları kitaplaşan fakat yakın tarihe kadar sahaflara terk edilen Safiye Erol'un metinlerinin ancak 2000 sonrasında, Ken'an Rifâi'nin dergâhında yolları kesişen bir başka kadın yazar Sâmîha Ayverdi'nin kardeşiyle birlikte kurduğu Kubbealtı Neşriyat tarafından basılmasına dek süren görünmezliğin gerekçelerine odaklandı Cangöz. *Millî Mecmua* ve *Her Ay* gibi dergilere hikâyeler ve çeviriler gönderen Erol'un ilk romanı *Kadıköyü'nün Romanı* 1935'te *Vakit* gazetesinde tefrika edildi. Bunu 1938'de *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen *Ülker Fırtınası* (1944), *Çiğerdelen* (1946) ve *Dineyri Papazı* (1955) takip etti. Hikâyeleri ancak 2010 yılında Kubbealtı Neşriyatı tarafından *Leylak Mevsimi* adı altında yayımlandı. Oysa ne sağ muhafazakâr okurun, ne de modern kadın öznenin sınırlarını çizen ulusalcı refleksin tanımak istemediği Safiye Erol'un metinleri, kadın yazını açısından çok değerli ve radikal hamleler içeriyordu. Cangöz, Safiye Erol'un dönemin diğer yazarlarının aksine, Batılılaşma meselesini “yerli kültürün Avrupa karşısında yaşadığı bir istila, bir bozulma” olarak görmediğini, “mağdur Doğu”yu yüceltme kaygısı gütmeyeceğini vurguladı. Bu bağlamda okuduğu *Ülker Fırtınası*'nın, dönemin popüler ikili zıtlıklarına yaslanmak yerine, yeni ve radikal bir değerler sistemi kurduğunu belirtti. Nuran, Müzeyyen ve Sermet arasındaki aşk üçgenini, kadının arzusunun şeytanileştirilmeden dile geldiği, metin içi gerçeklikte varlık gösterebildiği bir ilişki düzlemi olarak okudu. Safiye Erol'un romanlarında, “mağrur Doğu”nun temsili olan erkeğin artık yüceltilmedi-

ğini, kadın öznenin ise kendine yeni bir varlık alanı açtığını, talepleri, sınırları ve cinsel arzularıyla bir karakter, bir kimlik halini aldığını söyledi.

Kadın yazarların metinsel düzlemde “kadın özne”yi inşasına, bir temsiliyet alanı açma çabalarına karşı edebî kanonların ve resmî tarihlerin girdiği yok sayma refleksi, Türkiye’de ancak 1990 sonrası girilen feminist araştırmalar ve tarihyazınlarıyla birlikte lağvedilmeye başlanıyor. Bu bağlamda Zehra Toska’nın “Suat Derviş: Unutulmuş ve Hatırlanış Üzerine” başlıklı konuşması da Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı bünyesinde yapılan bibliyografya çalışmalarının önemini hatırlattı. Kadın Eserleri Kütüphanesi, internet sitesi üzerinden ücretsiz erişime açtığı bibliyografyalarla, kadın yazınının tarihi tutmak ve açılan boşluğu kapatarak bir bellek oluşturmak için değerli bir misyon üstlendi. *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası (1869-1927)*, *Hanımlar Âlemi’nden Rozaya Kadın Süreli Yayınları Bibliyografyası (1928-1996)*, *Kadın Yazıları: Kadınların Edebiyat Ürünleri, Kadınlar Üzerine Yazılanlar ve Tezler Bibliyografyası (1955-1990)* ve *Kadın Konulu Kitaplar Bibliyografyası (1729-2002)* başlıklarıyla dört değerli bibliyografya çalışması üretildi. Bu çalışmalar kapsamında Zehra Toska, Suat Derviş’in otuz iki metnini tespit ettiği halde, Suat Derviş üzerine yazılan hiçbir eleştiri metni bulamadığının altını çizdi. Böylesine üretken bir yazarın 1990’lara kadar unutulmasının nedenleri arasında, Toska’ya göre, 1932 sonrasında yazdığı romanların tefrika olarak kalması ve siyasi nedenlerle takma adlar kullanarak yazmak zorunda bırakılması da olabilir. Günümüzde Latin harflerine aktarılması ve yeniden basımlarıyla okurulla buluşan Suat Derviş, metinleri üzerine yapılacak değerlendirmelerle edebiyat tarihi içerisinde konumlandırılmayı bekliyor. Fakat her yazar, “tanınma” ve toplumsal belleğe eklemleme konusunda Suat Derviş’in bugün eriştiği gecikmiş şansa erişemeyebiliyor. Özlem Berk Albachten’in odaklandığı yazar ve çevirmen Mevrure Alevok da bu isimler arasında. Berk Albachten’in Mevrure Alevok’u önce bir yazar, ardından da bir çevirmen olarak tanıtmada bilinçli bir tercih var. “Kadın yazar” kimliğinin yok sayılmasının yanında, “çevirmen” kimliği ile “yazar” kimliği arasındaki adı konmayan hiyerarşi, çevirmenliği daha dezavantajlı bir konuma düşürüyor. Berk Albachten, Mevrure Alevok’un üretken bir çevirmen olarak pek çok tiyatro oyununu Türkçeleştirdiğini, ancak bu çevirilerin sahnelenmekle kalıp hiç basılmadığını hatırlattı ve çevirinin “orijinal metin” karşısındaki bu verili mağlubiyeti, Alevok’un çevirmen kimliğinin gölgesinde, tefrika edilen ancak kitaplaşmayan iki romanının, gezi notlarının, röportajlarının, anılarının ve yayımlanmamış günlüklerinin de hak ettiği ilgiyi görememesine neden olduğunu dile getirdi. Oysa 1950’lerde yazmayı bırakan Mevrure Alevok’un çevirmenliği ve yazarlığı, toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle gördüğü baskıya karşı verdiği benlik mücadelesiyle toplumsal bellekte doldurulması gereken boşluklardan bir diğeri. Bir tiyatro gişesinde çalışırken, oyun yazma ve çevirme kararı alan; kitabevinde çalışmaya başladığı dönemde Fransızcasını

ilerletmeye çalışan Mebrure Alevok'un biyografisi de, kadın yazınına dair tipik bir örnek sunuyor. Öyle ki, babası tarafından işverenleriyle görüşülerek girdiği her işten çıkarılmasına neden olunan Mebrure Alevok, erken Cumhuriyet dönemi söyleminin iddiasının aksine, bir kadın özne olarak giriştiği edebî kanona dahil olma mücadelesini, "Cumhuriyetin kazanımları"yla değil, kendi çabasıyla verdiğini dile getiriyor.

Dördüncü ve son panel, tiyatro ve fotoğraf sanatına dair bir perspektif sundu. Esra Dicle konuşmasında, Fatma Nudiye Yalçı ve Nezihe Muhiddin odağında, kadınların geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerindeki üretimlerine, Duygu Kankaytsın Afife Jale ve Macide Tanır örnekleriyle tiyatro sanatçısı kadınların deneyimlerine ve Esra Özdoğan, Türkiye'nin akademik eğitim almış ilk kadın fotoğrafçısı Yıldız Moran'a odaklandı.

Esra Dicle "Sahnedeki Oyuk: Tanzimat'tan 1950'lere Tiyatroda Kadın Yazarlığı" başlıklı konuşmasıyla, kadın yazarlık deneyimine tiyatro çerçevesinden baktı ve yok sayılan radikal hamlelere dikkat çekti. Örneğin Osmanlı coğrafyasında bir kadın yazarın ürettiği ilk tiyatro metni olarak karşımıza çıkan Şair Nigar'ın *Tesir-i Aşk* (1883) adlı oyunu, ilk bakışta klasik bir trajedi okuması sunuyor gibi görünse de, Esra Dicle'ye göre, yeni bir baba-kız modeli sunarak mevcut aile yapısı geleneğine ve ona içkin olan ataerkil hiyerarşinin dayattığı ilişkileneşe bir alternatif getiriyordu. Metnin ana karakterlerinden Cevvale'nin âşık bir kadın olarak ve cinsel arzularıyla varlığı ya da çeviri yapmakla meşgul olması, bu dönemde metinsel düzlemde kurulan "kadın" imgesinin sınırlarını ihlal eden bir hamleydi. Ancak Esra Dicle'nin de vurguladığı ilginç bir nokta, Cevvale'nin çevirmenliği bir "entelektüel faaliyet" olarak babası tarafından destekleniyorken, cinsel arzularının bastırılmaya mahkûm bırakılması ve istemediği bir evliliğe zorlanmasıydı. Bu bize modernleşen Osmanlı'da kadın öznenin hangi sınırları ihlal edebileceği, hangi sınırlarla tekrar tekrar sınılandığına dair bir örnek sunuyordu. Ayrıca Nigar Hanım, *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin başyazarıydı, art arda yayımladığı şiir kitapları dönemin okurunun ilgisini çekmeyi başarmıştı ve bu başarı üzerine 1898 yılında II. Abdülhamit tarafından ikinci dereceden "Şefkat" nişanıyla ödüllendirmişti. Ne var ki kendi dönemi için oldukça yenilikçi girişimlerine ve başarısına karşın Nigar Hanım da, geç Osmanlı döneminden erken Cumhuriyet dönemine geçişteki paradigma değişimi sonrasında, milli kanon inşası sürecinde yadsınan ve edebiyat tarihlerinin dışında bırakılan bir yazar olarak, yakın tarihte gelişen bibliyografya ve bellek çalışmalarına dek unutuldu. Ancak Esra Dicle, geç Osmanlı döneminde üretilen metinlerde, erkek şiddetine karşı kadınların diyalog çabasında olduğunu, bir müzakere dili kurmayı denediklerinin de düşünülebileceğini belirtti.

Dicle'ye göre, Cumhuriyet sonrasında tiyatroyla uğraşan kadın yazarların sayısı Meşrutiyet dönemine oranla belirgin bir biçimde azalmıştı ancak "sahnedeki oyuk" olarak nitelediği ve Tanzimat Dönemi itibarıyla gelişmeye başlayan

bu arayış ve varlık gösterme çabası, Cumhuriyet rejimi sonrasında daha görünür bir hal alıyordu. Esra Dicle bu tespitini örneklemek üzere Nezihe Muhiddin ve Fatma Nudiye'nin metinlerine dikkat çekti. Nezihe Muhiddin'in *Muhit* mecmuasında 1929 yılında yayımlanan üç tiyatro oyunu vardı. *Muhit* mecmuası, modern aileyi ve Cumhuriyet dönemi politikalarının dayattığı toplumsal cinsiyet rollerini kutsayan, pronatalist bir perspektif taşıyordu ancak Nezihe Muhiddin'in burada yayımladığı metinler birer "oyuk" vazifesi gördü. Bunlardan biri olan *Vicdanların Emri* adlı oyun nefretle işlenmiş bir kadın cinayeti etrafında gelişen, histeri, şiddet, anne katli, tekinsizlik gibi gotik unsurlar içeren bir anlatıydı ve bu yolla, Cumhuriyet dönemi aile politikalarının ve modernleşme projesinin altını oyuyordu. Esra Dicle, bu oyunda, yazıldığı dönemde gazetelerde yer alan kadın cinayeti haberlerinin de etkisini görebileceğimizi; dahası, bu metinde, şiddet ve cinayetin yalnızca gazetelere taşınan olay mahalli olarak "kamusal alan" da değil, "özel alan" da gerçekleşmesinin de dikkat çekici olduğunu vurguladı. Böylece *Vicdanların Emri*yle Nezihe Muhiddin, dişileştirilmiş bir mekân olarak "özel alan"ın kadınlar için ne kadar tekinsiz olduğunu da gösteriyordu. Olay örgüsüyle, şiddetin gerekçelendirilmesine ve meşrulaştırılmasına neden olan "aile sırrı" mefhumunu yıkan ve eril yazının yüzyıllarca kadın imgesine attığı histeriyi erkek karakterlere atfeden bir metin üretmişti.

Esra Dicle'ye göre, Nezihe Muhiddin'in kurduğu gotik atmosferin sağladığı anlatsal stratejiyle açılan "oyuğun" bir başka örneği, Fatma Nudiye'nin 1931 tarihli *Beyoğlu* adlı oyunuydu. Bu dönem, tarihsel olarak, Cumhuriyet'in kazanımlarını öven oyunların revaçta olduğu, edebî üretimin bu güdüm ile yürütüldüğü bir dönemdi. Fakat Fatma Nudiye, fuhuş ve kumar üzerinden kapitalist hukuk eleştirisi yapıyor, burjuva ahlâkını eleştiriyor ve metnini diyalektik materyalizm düşüncesi üzerine inşa ediyordu. Metin içi gerçeklikte "ideal" olarak imlenen karakterler, diyalektik materyalizmin kaçınılmazlığı içinde dönüşüyor; böylece çevrenin ahlâkının bireysel ahlâk üzerindeki belirleyiciliği vurgulanıyordu. Dicle'ye göre, tiyatrodaki gerçekçi bir akım hakimken, bu oyun avangard bir söylem taşır. Yazar sahneyi üç bölgeye, işlevsel bir dekor kurar, gerçekçilik kaygısı gütmeyen yazar. 1931 gibi erken bir tarihte, kanonik metinlerin arasında, Fatma Nudiye oldukça radikal ve özgün bir yazar olarak karşımızdadır.

Duygu Kankaytsın ise "Afife Jale'den Macide Tanır'a" başlıklı konuşmasıyla, tiyatro sahnesine çıkan kadın oyuncuların deneyimlerine odaklandı. Kankaytsın'ın altını çizdiği ilk nokta şu oldu: Geç Osmanlı döneminde, Müslüman Türk kadınların yerine önce kılık değiştiren erkek oyuncuların, ardından da Ermeni ve Rum kadınların sahneye çıkmasını salık veren ahlâk sistemi, Müslüman kadınların da sahneye çıkabilmesine, bir toplumsal cinsiyet eşitliği hamlesiyle değil, estetik kaygılarla razı olmuştur. Bu dönemde Rum ve Ermeni kadın oyuncuların diksiyonunun, tiyatrodaki "gerçeklik" illüzyonunu bozduğu düşüncesi, Müslüman kadınların önünü açar. Kankaytsın'ın vurguladığı bir diğer nokta da

Afife Jale ve Macide Tanır'ın sahneye çıkma deneyimlerinin, aradan geçen yirmi yıllık süreçte, kültür politikalarındaki dönüşüm nedeniyle muazzam ölçüde değiştirmesidir. Macide Tanır için sahneye çıkmanın, yani kadın bedeniyle kamusal alanda var olmanın, Afife Jale'nin polis baskınlarıyla, tutuklanma kaygılarıyla mücadele ettiği Dârülbedâyi günlerindeki kadar yıpratıcı olmadığı bir gerçektir. Bu da bize verilen mücadeleyle katedilen yolu gösterir.

Benzer bir deneyim, fotoğraf sanatında da yaşanmıştır. Esra Özdoğan, fotoğraf mecrasında cinsiyetin çok belirleyici olduğunu, çünkü azalan mesafenin ve mahremiyet ihlalinin kadınlar için “uygunsuz” bulunduğunu vurguladığı konuşmasında, fotoğraf söz konusu olduğunda kadınların “oryantalist, bilimsel ya da erotik bir nesneye” dönüşmek zorunda bırakıldıklarının altını çizdi. Ancak bu mecrada da katedilen yolu toplumsal hafızaya işlemek gerekiyor. Bu nedenle Özdoğan, Yıldız Moran'dan önce Naciye Hanım, Muzaffer Hanım, Meryem Şahinyan, Semiha Es, Eleni Küreman ve Afife Bilek gibi kadınların da fotoğrafçılık deneyimlerini hatırlattı. Fakat elbette, özellikle savaş döneminde ekonomik ihtiyaçlarla “eşlerinin mesleğini devralarak” fotoğrafçılığa başlayan kadınların ardından, Yıldız Moran'ın bir sanatçı perspektifiyle yaklaştığı fotoğrafa, gerek fotoğrafçının bir operatöre dönüşerek nesnelleşmesi yönündeki fikre karşı çıkışıyla, gerek bir *leitmotiv* gibi işlettiği erkeklerin yatay, kadınların dikey pozisyonlarını kullanmasıyla ve fotoğrafın bir anlatı sunması gerektiğine duyduğu inançla, özgün ve başarılı bir fotoğrafçı olduğunu da vurguladı.

Tüm bu yok sayılan, tarihyazımlarına, kanonlara ve toplumsal hafızaya işlenmeyen mücadelenin konuşulmasına imkân veren bu etkinlik, hedeflendiği gibi, toplumsal hafızadaki birçok boşluğu doldurarak kanonun sanatsal üretim ve beğeni üzerindeki tahakküm gücünü tartışmaya açmış oldu. Bir günlük bir etkinlik kapsamında ve geç Osmanlı'dan erken Cumhuriyet dönemine pek çok paradigma dönüşümünün yaşandığı bir dönemin kayıp imgelerine ışık tutmak, elbette kapsayıcılıktan ziyade görünürleştirme amacıyla girişilen bir çaba. Bu nedenle pek çok sanat dalından kanon dışı bırakılmış kayıp imgelere, deneyimlere ve mücadele pratiklerine odaklanan bir etkinliğin sunacağı temsiliyetin de kimi “boşluk”lar içermesi olağan. 1990 sonrası kayda geçirilmeye başlanan Osmanlı kadın hareketini Müslüman-Türk kadın kimliği etrafında tarihselleştiren perspektifi esnetmek için daha fazla araştırmaya, dil ve erişim sorununu aşmak üzere daha fazla emek vermeye, daha fazla diyaloga, söylemleri ve kanonları daha heterojen hale getirmeye ihtiyacımız var. Öte yandan görünürleşme politikalarımın, mevcut cinsel rejimin esnetilerek öznelere temsil edilebilmelerinde yadrganamaz bir işlevi olduğu açık. Fakat elbette kimlikleri, dönüşüm ve ihlal potansiyeli taşıyan ve ancak bu yolla kapsayıcı ve özgürleştirici bir temsiliyet vaat edebilecek kaygan zeminler olarak kullanılmak gerekiyor. Bu bağlamda “kadın”lık kimliğiyle kurulacak stratejik özdeşleşmenin sağlayacağı imkânlar kadar, düşüreceği tuzaklar üzerine de düşünmeyi sürdürmeliyiz. “Kadın

yazar” ya da “kadın sanatçı” atıflarında elbette kadınlık deneyiminin bir bağlayıcılığı var; ancak bu üretimler, açılış konuşmalarında da vurgulandığı gibi, asla, yalnızca kadın oluşa indirgenemezler. Fakat bir temsiliyet mücadelesi dahilinde, jino-eleştiri ya da feminist tarihyazımı gibi girişimlerin, kadın oluşla değil, yalnızca onun kültürel sermayesiyle ilgilendiğini unutmamak gerekir. Aksi halde bu tasnifin de, insan türü üzerindeki diğer tüm taksonomi denemeleri gibi, bir kapatma ve ayrımcılıkla sonuçlanacağını öngörebiliyoruz. Cinsiyeti, Judith Butler’ın “performativite” kavramıyla birlikte düşünmeye başladığımızdan beri ciddi bir yol katettik. “Kadın”lık kimliğinin de bir “kanon” yapısına dönüşerek bir dizi ötekileştirme ve dışarıda bırakma tehlikesiyle, örneğin dünyada yükselen TERF tartışmaları düşünüldüğünde, artık tözsel olmadığını bildiğimiz, varsayımsal ve inşacı bir kimliğin uçuculuğuyla yüzleşmek durumundayız. Eril söylem ve tarihyazımlarında kendine yer bulamayan, kabuğunu kırmaya ve kendi temsiliyet krizini aşmaya çalışan “kadın” öznenin, bu uçuculuğun özgürleştiriciliğinden yararlanmayı tercih etmesi, cinsel politikanın evrilebileceği en “kazançlı” hal olabilir. Bu ideale giden yolda, Fatma Aliye’nin ilk metinlerinin babası Ahmet Cevdet Paşa’ya ya da yazın hayatı boyunca kendisini engelleme çabasında olan abisi Sedat Bey’e atfedilmesi, bir kadının yazma edimiyle bir arada düşünülememesi ya da ahlâki gerekçelerle adının mahremiyeti adına “*Bir Kadın*” imzası atmak zorunda bırakılması, pek çok kadın yazarın ancak müstear adlarıyla yazabilmesi ve bu yüzden temsil ve görünürlük açmazına düştüğümüz heteronormatif rejimin dayattığı toplumsal cinsiyet sınırları içerisinde var olmanın, konuşmanın ve yazmanın tüm zorluklarıyla mücadele etmeye devam ediyoruz. Kadın özne, sanatsal üretim söz konusu olduğunda, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yükünü de sırtlanarak çalışmak zorunda kalıyor. Zabel Yesayan’ın yaklaşık yüzyıl önce, *Silahtar’ın Bahçeleri*’nde yazıya geçirdiği anılarında Sırpuhi Düsap’la aralarında geçen diyalog, ne yazık ki hâlâ güncelliğini koruyor:

Bayan Düsap edebiyat dünyasına atılmaya aday olduğumu duyduğunda, bu yolda kadınları defne yapraklı taçlardan çok dikenlerin beklediği konusunda beni uyardı. Bizim gerçekliğimizde, bir kadının ortaya çıkıp kendisine bir yer edinmek istemesine tahammül edilmediğini, bunu aşabilmek için, vasatın çok üzerine çıkmak gerektiğini söyledi ve ekledi: “Bir erkek vasat bir yazar olabilir, ama bir kadın asla” (Yaseyan, 2015: 136).

KAYNAKÇA

- Midhat, A. (2011) *Fazıl ve Feylosof Kızım: Fatma Aliye’ye Mektuplar*, Klasik, İstanbul.
 Woolf, V. (2015) *Kendine Ait Bir Oda*, İletişim, İstanbul.
 Yaseyan, Z. (2015) *Silahtar’ın Bahçeleri*, Belge Yayınları, İstanbul.