

Kadın / Woman 2000
Kadın Araştırmaları Dergisi - Journal for Woman Studies

Aralık /December 2003
Cilt / Volume IV Sayı / Issue 2

Doğu Akdeniz Üniversitesi / Eastern Mediterranean University

©2003 Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınevi
©2003 Eastern Mediterranean University Press

ISSN 1302-9916

DOĞU AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
Kadın Araştırmaları ve Eğitimi Merkezi

KADIN / WOMAN 2000
Akademik Danışma Kurulu

Nermin Abadan-Unat (Türkiye)
Feride Acar (Türkiye)
Şule Lokmanoğlu Aker (KKTC)
Ayşe Akın (Türkiye)
Sevda Alankuş (KKTC)
Nurhan Atasoy (Türkiye)
Aysel Aziz (Türkiye)
Beth Baron (ABD)
Z. Gül Celkan (KKTC)
Nilgün Çelebi (Türkiye)
Yıldız Ecevit (Türkiye)
M. Akif Erdoğan (Türkiye)
T. Müge Göçek (ABD)
Şeyma Güngör (Türkiye)
Berit Hagekull (İsveç)
Tülin Günşen İçli (Türkiye)
A. Emel Kefeli (Türkiye)
Meryem Koray (Türkiye)
Biran Mertan (KKTC)
Gülşen Musayeva (KKTC)
Jacqueline Nadel (Fransa)
Zehra Odyakmaz (Türkiye)
Louis Oppenheimer (Hollanda)
Bahire Özad (KKTC)
Blaise Pierrehumbert (İsviçre)
İlhan Raman (İngiltere)
Maya Shatzmiller (Kanada)
Lucette Valensi (ABD)
Filiz Yenişehirlioğlu (Türkiye)

Yazışma Adresi

KADIN / WOMAN 2000

Yayın Kurulu Başkanı
Doğu Akdeniz Üniversitesi
Gazimağusa, KKTC
Tel: (+90) 392 630 2238
Fax: (+90) 392 365 09 18
e-mail: woman2000@emu.edu.tr

Veritabanları

KADIN/WOMAN 2000 dergisi *Contemporary Women's Issues*, *Expanded Academic ASAP International*, *IT One File*, *General Reference Center*, *General Reference Center Gold*, *IT Custom*, *GenderWatch*, *MLA International Bibliography*, *Turkologischer Anzeiger* ve *Index Islamicus* tarafından taranmaktadır.

©2003 emupress
ISSN 1302 - 9916

KADIN / WOMAN 2000
Kadın Araştırmaları Dergisi

Sahibi

Prof. Dr. Halil Güven (Rektör)
Doğu Akdeniz Üniversitesi

Editor

Doç. Dr. Netice Yıldız
Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC

Yardımcı Editörler

Prof. Dr. Hülya Argunşah
Erciyes Üniversitesi - Türkiye
Dr. Simel Eşim
International Center for Research on Woman - ABD
Yard. Doç. Isaac Lerner
Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Donna M. Ruzzano
Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Dr. Mustafa F. Özbilgin
Hertfordshire Üniversitesi - İngiltere

Kapak Tasarım

Senih Çavuşoğlu
Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC

Sayfa Düzeni

Mine Erçoban

Derginin Dili

Türkçe /İngilizce

http://www.emu.edu.tr/kadin_woman2000/

Derginin Amacı

Doğu Akdeniz Üniversitesi Kadın Araştırmaları ve Eğitimi Merkezi (DAÜ-KAEM) 17 Kasım 1998'de Prof. Dr. Aysel Aziz öncülüğünde bir grup akademisyen kadın tarafından kuruldu. KADIN/WOMAN 2000 DAÜ-KAEM'in bir yayın organı olup, Merkez'in amaçları doğrultusunda kadın konusu ile ilgili değişik disiplinlerde yapılan çalışmalara yer veren bilimsel düzeyde hakemli bir dergidir. Her yıl bir cilt oluşturan 2 sayı olarak Türkçe / İngilizce yayımlanan KADIN/WOMAN 2000, kadın haklarının korunması, kadının toplumdaki yeri, aile ve kadının sosyo-kültürel evrimi, hukuki sorunları gibi konuları ele alan sosyoloji, psikoloji, sağlık, antropoloji, hukuk, siyaset bilimi, ekonomi, sanat tarihi, arkeoloji, edebiyat ve iletişim alanlarında disiplinler arası nitelikli bilimsel makaleler yayımlar. Ayrıca kadın konusunda yapılan çalışmalar ve yayımlarla ilgili bilimsel tanıtım yazılarına yer verir.

KADIN / WOMAN 2000
Journal for Woman Studies

Publisher

Prof. Dr. Halil Güven (Rector)
Eastern Mediterranean University

Editor-in-chief

Assoc. Prof. Dr. Netice Yıldız
Eastern Mediterranean University - North Cyprus

Associate Editors

Prof. Dr. Hülya Argunşah
Erciyes University - Turkey
Dr. Simel Eşim
International Center for Research on Woman - USA
Assist. Prof. Isaac Lerner
Eastern Mediterranean University - North Cyprus
Donna M. Ruzzano
Eastern Mediterranean University - North Cyprus
Dr. Mustafa F. Özbilgin
Hertfordshire University- UK

Cover Design

Senih Çavuşoğlu
Eastern Mediterranean University - North Cyprus

Page Design

Mine Erçoban

Language

Turkish / English

http://www.emu.edu.tr/kadin_woman2000/

The Aim of the Journal

Eastern Mediterranean University - The Center for Woman Studies was established on 17th November 1998 by a group of women academics under the leadership of Prof. Dr. Aysel Aziz. The aim of the center is to promote research on topics concerning women. The Center organizes seminars, conferences and is involved in research and publications. The KADIN/WOMAN 2000 is a publication of EMU-CWS. It is published biannually and is a multi-disciplinary, refereed and bilingual journal (both Turkish and English) dedicated to the scholarly study of all aspects of women's issues. The articles published are primarily on topics concerning women rights, the socio-cultural aspects and position of women in society as well as particular legal issues. Articles are accepted from all disciplines such as literature, sociology, psychology, anthropology, law, political science, economics, medicine, cultural history as well as reviews on recent publications and activities.

EASTERN MEDITERRANEAN UNIVERSITY
Center for Woman Studies

Academic Advisory Board

Nermin Abadan-Unat (Turkey)
Feride Acar (Turkey)
Şule Lokmanoğlu Aker (North Cyprus)
Ayşe Akın (Turkey)
Sevda Alankuş (North Cyprus)
Nurhan Atasoy (Turkey)
Aysel Aziz (Turkey)
Beth Baron (USA)
Z. Gül Celkan (North Cyprus)
Nilgün Çelebi (Turkey)
Yıldız Ecevit (Turkey)
M. Akif Erdoğan (Turkey)
F. Müge Göçek (USA)
Şeyma Güngör (Turkey)
Berit Hagekull (Sweden)
Tülin Günşen İçli (Turkey)
A. Emel Kefeli (Turkey)
Meryem Koray (Turkey)
Biran Mertan (North Cyprus)
Gülşen Musayeva (North Cyprus)
Jacqueline Nadel (France)
Zehra Odyakmaz (Turkey)
Louis Oppenheimer (Netherlands)
Bahire Özad (North Cyprus)
Blaise Pierrehumbert (Switzerland)
İlhan Raman (U.K.)
Maya Shatzmiller (Canada)
Lucette Valensi (USA)
Filiz Yenişehirlioğlu (Turkey)

Correspondence Address

KADIN / WOMAN 2000

Chief Editor
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa, North Cyprus
(via Mersin 10 Turkey)
Tel: (+90) 392 630 2238
Fax: (+90) 392 365 0918
e-mail: woman2000@emu.edu.tr

Indexing

KADIN/WOMAN 2000 is indexed in *GenderWatch*, *Contemporary Women's Issues*, *General Academic ASAP International*, *IT One File*, *General Reference Center*, *General Reference Center Gold*, *IT Custom*, *MLA International Bibliography*, *Turkologischer Anzeiger* and *Index Islamicus*.

©2003 emupress
ISSN 1302 - 9916

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Cilt/Volume IV Sayı/Issue 2 Aralık/December 2003

Makaleler / Articles

A Mark of Modernity: The Role of Turkish Cypriot Women in the Evolution
of Modern Art
Netice Yıldız 1

The Students of Sanayi-i Nefise School and the Position of Women in the
Turkish Society at the Beginning of 20th Century in View of New Documents/
Yeni Veriler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Öğrencileri ve Kadının Toplumdaki
Yeri
Sema Öner 37

Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programının Annelerin Duyguların Farkında
Olma ve Duygu Yönetimi Düzeylerine Etkisi
Seher Balcı 69

Community-Based Integrated Approach to Overall Sustainable
Women Development of Rural Kenya
Kefa Rabah 85

Representations of Women and Writing in Doris Lessing's
The Golden Notebook and Peride Celal's *Üç Kadının Romanı*.
Berkem Gürenci 101

Aysel'in Trajedisi ya da Ölmeye Yatmak Romanında Aydın Kadının Bunalımı.
Umran Ağca 115

Eser Tanıtımları/ Reviews

Kadın Konulu Tarihi Kaynaklar/ Historical Sources on Woman Studies

Lady Montagu'nun Mektuplarında Osmanlı Kadını
Ayşe Demir 129

Yeni Kitaplar / Recent Books

Woman's Body as Colony: Impossible Saints: Michele Roberts, *Impossible Saints*.
(Sevinç Özer) 143

Durakbaşı, Ayşe, Halide Edib, Türk Modernleşmesi ve Feminizm (Asuman Öz)	147
Zehra Toska et. al. İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası (Şahika Karaca)	151
Argunşah, Hülya, Bir Cumhuriyet Kadını Şükûfe Nihal (Ali Yıldız)	153
Kadın Çalışmaları ile İlgili Etkinlikler ve Raporlar/ News and Activities About Woman Studies	
5. Avrupa Feminist Araştırmaları Konferansı ve Nordik Üniversite Kültürü'nün Penceresinden "Yeni Avrupa'da Toplumsal Cinsiyet Güç İlişkileri". Güzin Yamaner	157
Yayın İlkeleri	165
Notes for Contributors	167
Bu Sayıda Katkıda Bulunan Yazarlar / Authors in This Issue	170
Bu Sayıda Hakemlik Yapanlar / Referees in This Issue	172

A Mark of Modernity: The Role of Turkish Cypriot Women Artists in the Evolution of Modern Art

Netice Yıldız*
Eastern Mediterranean University

Abstract

Art in the sense of a Western style is a rather new concept for the Turkish society. This idea is not more than 8 decades old considering that the beginning of art education dates back to the 1920s. Although women played an important part in art education alongside the male teachers, women artists managed to exhibit their works only after 1960s. Turkish Cypriot women artists adapted themselves to the Western style and managed to catch up with the new trends in the modern art. This was only achieved after gaining the right to attend university by means of upgrading of the level of the girls' secondary schools to lycée in 1952.

This article will introduce the early art event that women artists were involved in and also some brief biographical information about the leading protagonists at the moment among Turkish Cypriot artists. Although painting was the main concern of the women artists, recently, some women achieved success in sculpture and ceramic arts. These artists also played important roles in the art education of the country for many years. It is pleasing to see that although political problems had always affected the life of every individual of the society with the embargoes applied on North Cyprus, artists took a rather active part in international exhibitions and in the activities of conflict resolution groups for the benefit of the whole island while conveying the message of peace, friendship and solidarity in the context of joint exhibitions or exhibiting individually in Cyprus or abroad. They are the symbols of modernity of the society.

Key Words: Art, artists, exhibitions, Cypriot women, Cypriot artists, Turkish Cypriot art, women artists.

*Assoc. Prof. Dr. Netice Yıldız, Art Historian, Faculty of Architecture, Eastern Mediterranean University. e-mail: netice.yildiz@emu.edu.tr

Introduction

Women had always played an important role in the evolution of art throughout the history although they usually remained anonymous in their efforts. Although it is believed that women have contributed greatly in the creation of art objects, mainly in the ancient ages (Morris, 1985, p.16; Ehrenberg, 1989, p. 10), this talent was lost with the invention of the turning wheel for ceramic production and other technical equipment. However, they continued to contribute to their environment with handicrafts such as embroideries, laceworks, weaving, or basket-making as the products of their silent, patient characters. Their creativity only changed in parallel to the rise of the level of education. Currently there is no difference between artistic creativity of women and men in general.

The part of Turkish Cypriot woman's success in art and literature has increased during the last two decades and it is believed that the stages it had passed through is now worth to be recording at the beginning of this new millennium. To understand this development and also the role of women in this case, it is necessary to research the outputs of a century, particularly the conditions and events that initiated the first impulses for the evolution of the contemporary art in the Turkish Cypriot society.

The struggle of Turkish Cypriot woman to achieve an equal position with man started in the 20th century during the British Colonial period. Although at first glance, it could be considered as the result of Western Civilization introduced to the island through British Rule, it was in fact the result of a close follow-up of cultural improvements implemented in Turkey with the establishment of the Turkish Republic in 1923, as well as, the rights gained in modern Western countries.

As a result of the reforms in education and certain aspects of culture, Turkish Cypriot women, like their Turkish and Western counterparts, are celebrating achievements gained in a revolution nearly eight decades old. They almost have an equal share in the cultural life of the society as both creators or spectators. Therefore, the subject of this paper focuses upon the role of women in the evolution of art and culture in the Turkish Cypriot society and their contribution to the formation of a modern society. This was achieved by overcoming gender differences, particularly in education and the cultural environment, whereby women developed art and other cultural activities due to the efforts in art education. Although art occasions remained within the limits of school exhibitions, during the earliest period, of the cultural and social reforms that took place during the years 1900 to 1975, this was in fact a preparatory stage. It became apparent that although the achievements of this era seemed to be rather slow, in reality it diffused to a rather successful era in the last quarter of the 20th century.

It is clear that in order to be able to write the history of Turkish women artists, it is necessary to understand the level of education of the whole society without accounting for gender differences. However, a previous published paper (Yıldız, 2003) already deals with the achievements in art education. Therefore, this paper

discusses the evolution of the modern art and the role of women artists in comparison with the case of the male artists, as a continuation of the study on the history of modern culture in Turkish Cypriot society. Therefore, the part of women artists in the survey of enlightenment of the Turkish Cypriot culture with their indefatigable struggles to achieve universal creativity and production is presented in the study.

Sources for the Study of Modern Turkish Cypriot Art

Although the 20th century is the most documented era of Cyprus history for the study of women themes, documents are scanty as it is the common fate of many societies. It is also well known that, entire documents about well-known women or their achievements had been written by men (Ehrenber, 1989, p.10). For this reason, it is not possible to find the biography of any woman recorded in the history books or other documents of those years. History of art books also deal with monuments or art created by men, while art created by women such as pottery making, embroideries or textiles usually remained anonymous. Although the situation is improving due to new attempts towards writing a history of women in Cyprus civilizations (See Pyrgos, 1993; Yıldız, 2002, pp.79-116), it could be said that there is presently little material published about contemporary women artists (See Olgun (ed.) 1988; Yıldız, 2000. pp. 79-116; Yıldız, 2001. pp. 1-42). However, this is similar for male artists.

Publications on the social history of Turkish Cypriots to date are mainly about political matters. There are only a few publications about its cultural history particularly dealing with contemporary art, and these are printed after the 1980s. The recent technical multi-media facilities mainly web-pages contain again insufficient information on the topic. A recent source is the web-page entitled as *Cyprus History and Culture* including contemporary art and reference to the names of contemporary Turkish Cypriot artists with some illustrations, though within the limit of the subject it also lacks enough information.¹

The information for this paper was collected mainly from newspapers, socio-political texts emphasizing the Cyprus problem, memoirs and documents provided by some women artists as well as exhibition catalogues.

Publication of memoirs was not very common in Turkish society particularly of women. However, recent publications of biographies and memoirs are increasing in number and shed more light on the happenings and social life of the first half of the 20th century. The biographies, autobiographies and memoirs about political leaders are rather disappointing for our study since they usually represent political problems or biographies with no discussion of art or cultural heritage. Although almost all of the past political personages were honoured with the opportunity of delivering a speech at the inauguration of art exhibitions, there is no reference of these occasions in their memoirs.²

With the memoirs of intellectuals such as journalists or authors, the hope of collecting information about women artists in their writings ended with disappointment since the concept of "art" was limited to the literature and the performing arts such as theatre or music. Virtually no biography or autobiography about women artists has been published so far except our previous detailed study about Özden Selenge (Yıldız, 2001, pp. 1-42), the well-known artist and author.

Publications by some of the artists are literary works such as poetry, short stories or novels, which they usually consider only to be merely fictional products. Newspaper or journal articles about art occasions and artists are not adequate sources for this type of study since they are simply interviews or news about the inauguration of the exhibitions with no intellectual perspective of any art critic of an academic background. Hitherto, they are important sources to understand the evolution of the cultural background of the society.

The first book about Turkish Cypriot art (Olgun (ed.) 1988) was published with the coordination of Ergün Olgun, an art connoisseur entitled *Section of Turkish Cypriot Painting*. The book did not include much information about the artists. The presentation of the brief biographies and illustrations showing a couple of their works were arranged like any ordinary exhibition catalogue. However the "Foreword" by Ergün Olgun and three short articles by Ahmet Ustat, Emin Çiznel and Aşık Mene are important sources as comprehensive information about the development of Turkish Cypriot art from the 1940s to the 1980s. Women artists from the early generations who were involved in painting are presented in the book.

Catalogues of collections and exhibition are also important sources for the study of contemporary art. Two recent publications by the Ministry of Culture and Education and the National Assembly of TRNC contain illustrations of the *oeuvres* of mainly the well known Turkish artists in the collections of these two institutions. The first one of these catalogues published by The National Assembly of TRNC in 2000 is the first catalogue of an art collection in North Cyprus. The book was intended to present the art collection of the House of National Assembly and thus it merely illustrated a series of paintings and a few sculptures with simple captions. Unfortunately in the written text in Turkish, English and French the history of the Turkish Assembly is narrated, and there is nothing written about the art or artists of Turkish Republic of North Cyprus (TRNC). Also, there is neither a logical order for the arrangement of the paintings, nor any list of the artists or art works illustrated in the book. Therefore, as the title suggests, it cannot be considered as a complete catalogue of a collection but merely a selection of art pieces. The second catalogue³ published recently is depicting the collection of the Ministry of Education. This collection seems to be formed through the purchases of the ministry mainly from the Annual State Art Exhibitions. However, the catalogue includes works from earlier years starting from 1934 to 2000. The pictures are selected from the works of earlier years in the first part, and the others are the works that were awarded with

prize. The table included at the back of the book is summarising the awards given for the occasions of The Annual State Exhibitions and the name of the works purchased from each exhibition. Also, short biographies of the artists who were awarded with prizes or joined to the State Art Exhibitions are given briefly in the catalogue.

However contemporary artists whose careers began in the 1950s or the 1960s are in fact the best source of information to learn about improvements in art education and the formation of real art activities in Turkish Cypriot society.

Western Art in Cyprus and its Effects in the Evolution of Turkish Art

A research of the past cultural history of Cyprus showed the initiation of interest in Western art in the 20th century. Western style of art was a rather new concept for Cypriots at the beginning of the British colonial rule although there was a rich cultural heritage on the island from classical antiquity. Western art was rather strange to the Turkish community as compared to the Greeks who had at least practiced icon or *fresco* paintings to decorate their churches. Although the political happenings of the island revealed serious problems, particularly in the 19th century, from time to time, there were many artists who paid visits to the island. Among these Don Domingo Badia-y-Lelyblic Jose Moreno,⁴ William Martin Leake, Henry Light, Karl Ritter, E. Duthoit, Otto von Richter, Francis Arundale, Antonio Schranz, Antoine-Alphone Monfort, E.T. Daniel, Henry Backhouse, John Gardner Wilkinson, William Bartlett, Benjamin Mary, Hercules Brabazon Brabazon and Hermann Solomon Corrodi were professional artists who painted topics on the spot in Cyprus during the Ottoman period in 19th century. Tristram Ellis and Albert Yelverton Bingham in company with Lady Annie Brassy were two other professional artists who also stayed in Cyprus for a while during the late 19th century. Their paintings and drawings were either printed as engravings in books or albums while some of their watercolour or oil paintings are usually in private collections.⁵

There were a few women artists who lived on the island either temporarily or permanently in the 19th and the first half of the 20th century. Lady Jane Digby Ellenborough in 1859 made at least a watercolour painting of Lania village in Troodos Mountains (Severis, 2000, p. 107). Gladys Pero (born 1890) studied at the London School of Art and lived in Cyprus for a short while in 1927, was interested in the local scenes as well as British colonial life in *art deco* style. Marjorie Congreve, who followed her son to find employment in Cyprus, lived in Famagusta for a while. Although her son left after a year, she preferred to stay and after the arrival of her husband they settled down in Kyrenia. She attempted to be closer to the local people either Turks or Greeks, in a lifestyle which was not welcome by British colonials, and usually travelled all round the island to paint portraits or local scenes (Severis, 2000, pp. 216-222). Fay Pearce was an artist who also made a

charming painting of Victoria Street in Nicosia (Severis, 2000, p. 226 fig. 288), which recalls her involvement with the Turks. Olga Rauf is another artist who settled to Cyprus and later through her marriage she lived in the Turkish society until the end of her life.

However, nothing is known about the extent of influence of the Western artists who travelled and worked on the island for short or long periods. Elektra Megaw, an Albanian who worked in Victoria Girls' School, can be considered as the most important of these to contribute to the Turkish education. She usually made botanical watercolour paintings (Severis, 2000, pp. 241, 243, 246: Fig. 319) which were published in a book entitled "*Wild Flowers of Cyprus*" in 1974. Elektra Megaw is the wife of Peter Megaw, the archaeological officer of the Department of Antiquities in the 1930s and 1940s. Although according to Mevhibe Şefik, Mrs. Megaw left the island during the First World War, she took part in the Pancyprian Art Exhibition in 1947 (Severis, 2000, p. 241).⁶ Also there several references to her and her husband's names by the American Consul General and his wife in the late 1950s (Martin & Wallace (ed.) (2000).

Cultural Activities in Turkish Society and Contribution of Women

Cultural activities in the Turkish Cypriot society were mainly sponsored by the Turkish Republic through the Turkish Consulate by the second quarter of the 20th century. Some associations established for political reasons also offered cultural activities to foster patriotic feelings against the oppressions of the British rule. These were limited to stage performances mainly. In the 1930s, theatre groups including women actresses used to come from Turkey a few times each year and gave performances to the Turkish community. Local associations also organized plays. It is interesting to learn the name of a theatre building belonging to a woman, Mükerrerem Hanım in Nicosia (İsmail & Birinci, 1989, p. 175). Kardeş Ocağı was another place for such occasions. The schools' annual entertainments were also important contributions to the social life in those days. These entertainments included sport activities, exhibition and stage performances. The exhibitions of Victoria Girls' School were one of the main occasions of exhibits for female students for many years. An article published in *Söz* newspaper in June 1946 was the most detailed one ever published about an exhibition so far. The journalist described the exhibits arranged in three halls according to the class levels. He made comments on most of the works in detail citing the name of the artists (students) and bringing critical ideas. The article ended with acknowledgement to Mevhibe Şefik, the teacher for her successful work (Yıldız, 2002, pp. 9-10, 29). As Çağdaş had written, although her efforts cannot be denied, there were no selectivity as there were several paintings always exhibited, all arranged one on the top of another one and the topics were beyond the limits of children paintings, with little knowledge of correct usage of painting materials

mainly in oil paintings (Çağdaş, 1986, p. 8). Besides the exhibitions, the theatre plays staged particularly by Victoria Girls' Schools could be considered rather important events offered to public as entertainments. These theatre plays always included a stage decoration that had a large landscape painting on the screen prepared by Mevhibe Şefik and her pupils. These were the first large scale landscapes ever painted to give people a taste and an appreciation of art in those days. İnci Kansu and Göral Özkan, well-known artists were the most enthusiastic pupils to take part in the preparation of these stage decorations. However, the stage setting designs and the school exhibitions remained as the only art performances for the female part of the Turkish society until 1950s. The stage decoration of the "*Spring*" dances painted for the play performed in 1947 by Mevhibe Şefik and her pupils was much appreciated by a journalist as he described this as the result of a fine aesthetic taste.

Michael Kouflos, originally a Greek from the island Calymnos was the first artist to exhibit his works in 1897 at the bar of Zenon Skyrianides in Limassol (Severis, 2000, p. 195). The *Cyprus Gazette* printed news about the artists from time to time. One of these was an exhibition of Keith Henderson opened in the Cyprus Museum in December 1928 and it was recorded that these paintings, which in fact had been incomplete, were also intended to be exhibited in a near future in London. The entrance to the exhibition was free (*The Cyprus Gazette* 1928, pp. 825, 831). Unfortunately there is no information for the contribution of women taking part in plastic arts, except the ones held annually at the Victoria Girls' School. The newspapers, which are the source of information for these exhibitions did not provide details of the exhibition occasions. The word 'exhibition' did not necessarily describe the plastic art occasions. They could define any kind of display. It was the same for the non-Turkish society. An advertisement appeared in *Söz* newspaper in 1930 was an invitation for an annual exhibition by young Christian women to be held in American Girls' Academy in Nicosia (*Söz*, 1930, p.1). Another similar event was the annual exhibition of Victoria Girls' School organised on 24th May 1931. An article appeared in *Söz* on 28th May 1931 referred to the inauguration ceremony attended by Lady Storrs, the wife of the Governor. It is not exactly known whether there were any paintings displayed. It was merely referred to as an exhibition of handicrafts and domestic science. Lady Storrs, the wife of the governor, and other foreign guests who were present at the inauguration, expressed their admiration for the perfect displays and signed the book of exhibition (*Söz*, 1931 May, p. 4). A similar exhibition was organised in Larnaca at the end of May, which was honoured by the wife of the Turkish consul (*Söz*, 1931 June, p. 4). It is interesting to see a decision taken by the Turkish Board of Education to warn the visitors not to bring children under 10 years to the exhibition in Victoria Girls' School (Behçet, 1969, p. 130).

A group exhibition was first organised by Sir Ronald Storrs, the Governor, in 1931 in Cyprus Conservatory in which 144 paintings were exhibited including the

works of British, Greek, Turkish and Armenian artists (Severis, 2000, pp. 206-207). This exhibition was repeated during later years, the second one being in June 1932 again organised by Sir Ronald Storrs, the governor. The Turkish newspapers, as usual, did not give any details about the exhibition and the names of the artists. It was first announced on 31st March 1932 for an exhibition to be organised on 2nd June that lasted for ten days. Accordingly, this exhibition was intended to display fine art and handcraft objects from Cyprus. The aim of the exhibition was to present an important opportunity to the talented artists and artisans to display their *oeuvres* or industrial products. A programme for the exhibition was already published and circulated which urged the artist and artisans to send their works to the exhibition according to the specified conditions (Söz, 1932 March 31, p. 2; June 9, p.1). At the closing session of the exhibition on 9th June, 32 participants were given prizes. Unfortunately, there is no detail about the prizes except the phrase indicating that six of these are from Paphos district (Söz, 1932, June 18, p. 543). Although the information published in the Turkish newspapers lacks details about this exhibition, the news that appeared on the 9th June 1932 is enough to show that the Pancyprian exhibition was based on the model of International Art and Industry Exhibitions, the first of which was organised in London in 1851.

Mehmet Necati is the first Turkish artist to join these annual exhibitions in the early 1930s. There is no Turkish woman known so far to take part in these exhibitions. Though these exhibitions were repeated annually, interests of the local artists failed in the late 1940s and 1950s (Severis, 2000, pp. 206-207). The news of the 1947 exhibition included works by British and Greek Cypriot artists while no Turkish Cypriots participated. The long list of artists included Olga Rauf (1893-1987), a German immigrant originally from Moscow and married to a Turkish Cypriot doctor. *The Cyprus Review* commented on the local reception as being disappointing as usual. *The Kipriaka Grammata* (Cyprus Letters), a monthly publication commented upon this and described the indifference of the public being the usual situation with an ironic question on who could be blamed for this case. There were only five exhibits sold out at rather low prices during the exhibition (Severis, 2000, p. 243). One of the reasons for the decreasing of interest of the local people in the Pancyprian exhibitions was the contradiction that most possibly existed between the naïve style of the local artists and the new trends introduced by British artists. It is clear that Western art is a very new concept for the local people while it was the heyday of the new styles in art like Surrealism, Futurism, *De Stijl* in the Western world. A criticism about the modern art trends appeared in an article written by Nazif Süleyman Ebeoğlu in *Söz* dated 11th June 1946 clearly reflects the difficulty of understanding the new trends in art, literature or music even by some intellectual people. Accordingly there was craziness in Modern art trends that had gone beyond the limit after the Second World War (Ebeoğlu, 1946 June, p. 1).

Reviews about the Turkish exhibitions also appeared in the local English

newspapers. Severis (2000, p. 243) referred to an article in *Cyprus Review* about the exhibition of Turkish Cypriot students opened in June 1951. However, we could not trace about it whether it was a group or just a female or male students' exhibition held annually. Considering the date of the exhibition this was either the exhibition of Turkish Lycée or Victoria Girls' School.

Although Pancyprian exhibitions were organised by the British Governors to bring the artists living in the island together, it did not achieve its aim. Durrell (1967, p. 110) mentioned about an occasion of meeting G. Pol Georgiou, described as "the only painter of his generation who is of European significance." In fact, Severis, Greek researcher mentioned about Mehmet Necati and Cevdet Çağdaş as the only Turkish artists for this period. The case was the same at the beginning of the Republic period and each society preferred to organise their own occasions separately. A web page prepared for the publicity of an exhibition entitled '1960-1974 Young Cypriot Artists at the dawn of the Republic' briefly mentioned about the Turkish Cypriot artists not to be familiar except the names of Hakeri Yılmaz and Hassan Amir (http://www.pio.gov.cy/cyprus_today/may_aug2002.htm, p.12).

İsmet Vehit Güney was one of the first Turkish Cypriot artists to open a Solo exhibition in 1947 in the British Institute (now British Council) where he was working as an art teacher.⁷ After his first exhibition he had a proposal from the Turkish authorities in the Education Office to start as an art teacher in Turkish Lycée. His second solo exhibition, in the exhibition-hall of Victoria Secondary School in 1949 was a good contribution to the cultural life of the Turkish society, particularly to the female students although they were embarrassed to enjoy them as he said: "Although Turks used to come to my exhibitions they could not help themselves to turn their head with embarrassment in front of a nude painting." His third exhibition was held at Ledra Palace Hotel. Memoirs of Güney revealed an important fact about women's attitude towards painting as he says: "My mother always rejected my oil paintings as it caused mess at home" (Nesim, 1987, pp. 390 – 392). As also commented by Güney, it was not easy for the Turkish society to adopt the art of painting. Although Severis commented upon the first Turkish Cypriot artists, such as Cevdet Çağdaş (b. 1926) and Mehmet Necati to have been affected by the British art in relation to the subject matter as well as the style (Severis, 2000, p. 257), the influence of the Turkish painters such as İbrahim Çallı cannot be denied in the works of the Turkish Cypriot artist. However, İsmet Vehit Güney always talks about his close relation to İbrahim Çallı almost in every interview.

The first exhibition ever held by a female artist took place in 1954 in the hall of Çetinkaya Football Club. This was an illustrated poetry exhibition by Ayşe Halluma of the poems of Taner Fikret Baybars and Özker Yaşın (Yaşın, 1997, p. 748). The exhibition was the first of its kind in Cyprus and many people bought the items during the exhibition. Ayşe Halluma is a woman artist from İzmir who settled in Cyprus through her marriage to a Cypriot. We could not get much information about her art education although she is described as a pretty young woman with a lively conversation, and gifted with the talent of art. Although this was a great

favour to both poets, Özker Yaşın referred to her in a letter written to Nevzat Karagil as an ambitious character who is seeking for opportunities to make publicity as an artist in her environment (Yaşın, 1997, p. 748). Taner Baybars suggests the opposite as he described her to be a rather humble person. He also recalls their efforts to persuade her to open such an exhibition upon her hesitation with worries about the attitude of the society towards a woman artist in such a poetry exhibition. Taner Baybars described Ayşe's paintings as free-flowing and dreamlike figures and her illustrations for the poems were rather successful. This is an important occasion to let people get used to exhibitions as well as giving them opportunity to buy paintings. The memoirs recorded in the diary of Baybars for 1954 described the majority of the spectators at the inauguration of the exhibition consisting of young girls and women. Although the exhibition was of great success Ayşe was not happy since her husband created an unreasonable discussion at the inauguration of the exhibition because of his jealousy. She complained about her difficult situation to keep up a marriage with a man who did not encourage and approve her art career (Baybars, 1954). An attempt to search the fate of Ayşe Halluma ended hopelessly since she did not live in Cyprus for a long time and as she is divorced, it is rather difficult to trace her.

One of the first group exhibitions of Turkish artists was opened in Limassol in 1954 by the artists living in Limassol. The news appeared in *Halkın Sesi* on August 27th 1954 (*Halkın Sesi*, August 1954, p. 4) remarked about the exhibition as the product of patient, hardworking people and with several *oeuvres* that are of great art value. Handcrafts were also included in the exhibition besides paintings. However the names of the artists were omitted in the article that was intended for publicity of the exhibition. Another exhibition entitled as "First Turkish Cypriot Art Exhibition" organised by the Cyprus Turkish Organizations Federation was opened first in Nicosia and then repeated in Paphos, Famagusta, Limassol and Larnaca that lasted on 17th November 1959 (Feridun, c. 2000, p. 199). However, currently there is not much information about these exhibitions. Another important attempt in art was the foundation of the Art and Culture Association on 31st May 1959. This association aimed to promote literature, performance arts, plastic arts and music. The association included women members who took part in music or theatre performances. Although they were successful with the theatre and music performances, in the field of plastic arts only three exhibitions were organised by the association. These were the watercolour paintings of Cevdet Çağdaş opened in the office of Ayer Kaşif, an architect, İsmet Güney's oil paintings in Kitap Sarayı (book shop) and the paintings of Rahmi Pehlivanlı from Turkey in Atatürk Girls' Institute (Adanır, 1997, p. 59).

Nevertheless, it is clear from the above mentioned occasions that there was no proper place for the organisation of exhibitions. Social factors were another problem preventing women artists to exhibit their works. Two articles in *Hürsöz* newspaper bitterly criticised women who were active in the society and referred to them as

naughty and of low moral standing, even citing the names of some women poets. The author also added that even Rauf Denktaş, a student in England, had written a letter criticising the poetry of some women (*Söz*, 1945 July, p. 1). One of them signed as Nazif Süleyman Ebeoğlu in *Hürsöz* dated 24 September 1946 mocked some women for having their hair curled and cut short looking like lambs as if that would make them look more intelligent (Ebeoğlu, 1946, September, p.1). Under these conditions it was not easy for any woman to take a chance for the opening of an exhibition. And in fact the similar explanations were given by some artists in the case of Mevhibe Şefik, the first Turkish art teacher who had never exhibited any of her paintings.

The foundation of the Cyprus Republic in 1960 after the Zurich and London agreements brought the expectations to the Cypriots on the island for opening new gates to the world. However, the cultural activities remained usually within each society. The First Turkish Cypriot Artists Exhibition was opened in Nicosia Museum on 3rd May 1961. İnci Yılmaz (Kansu), Sema Zihni and Makbule Necdet were the three women artists who took part in this exhibition alongside the male artists, Cevdet Çağdaş, Fikri Direkoğlu, İsmet Vehit Güney, İbrahim Hikmet, Kemal Karaderi, Nedim Kazım, Mehmet Necat, Ergün Şöforoğlu, Süleyman Mustafa (1st Cypriot Artist Exhibition Catalogue; Feridun, c. 2000, p. 438). Çağdaş claims that this exhibition was one of the first important attempt for the to encouragement of the Turkish Cypriot artists in their profession as well improving a taste for the appreciation of art (Çağdaş, 1987, p. 16). The Second Exhibition of the Cypriot Artists was opened in Mevlevi Tekke Hall on 12th April 1962. Necla Çakıldağ, İn-Kan (İnci Kansu), Olga Rauf, Sema Zihni were the women artists who took part in the exhibition. The third exhibition was organised in Saray Hotel, Nicosia in 1964. The fourth exhibition was opened in 1965 and Gülten Kemal (Can), Yalkın Muhtaroğlu, Germaine Ramadan and Olga Rauf were the female artists who took part in it. The Sixth Turkish Cypriot Artists Exhibition was opened on 15th July 1967 again in the hall of Saray Hotel and for the first time Aylın Örek, a woman artist took part in the organising committee. Gönen Atakol, still a student in Pennsylvania State University, Göral Hasan (Özkan), İnci Kansu, Gülsen Kazım (Erin), Gülten Kemal (Can), Yalkın Muhtaroğlu, Aylın Örek took part in the exhibition. A ceramic exhibition was also opened for the first time by Lerzan Öke, a woman artist from Turkey in 1961.

Saray Hotel, the only luxury hotel owned by the Turkish Vakıf Administration in the Turkish part of Nicosia and the halls of the schools hosted almost all of the exhibitions and after 1984 the modern exhibition hall of Atatürk Cultural Centre enabled the artists with better exhibition conditions. Turkish Cypriot culture suffered much until 1974 with the lack of financial support started in 1963. These were the years that a complete isolation lived by the whole society with financial difficulty as the Turkish Cypriot community was impelled to live as *ghettos* and forced to close its communication almost with the whole world for 2 decades. However, it was

during these years that the families realized the value of education and sent their daughters for higher education mainly to Turkey.

The years after 1974 were the opening of the gates to the whole world and giving opportunities for better employment of the young people with better economical conditions, which is so essential for the development of an art career.

Özden Selenge is one of the female artists to take part in the Exhibition of Cypriot Artists opened in Antalya Film Festival together with three male colleagues in 1976. One of the largest organizations abroad was the Exhibition of Turkish Cypriot Artists organised in Ankara State Fine Arts Gallery, on 17th November 1977. Sixteen artists joined to the exhibition. The women artists who took part in this exhibition were Aylın Örek, Gönen Atakol, Görül Hasan Özkan, Hatice A. Örek, Özden Selenge. Another exhibition organised abroad was the Exhibition of Turkish Cypriot Artists in Brussels in 1990. Again 16 artists took part in this exhibition. The women artists forming the majority of the group were Günay Güzelgün, Hatice Salih, Cemaliye Salih, Özden Serak, Nilgün Kozal, Emel Samioğlu, Aylın Örek, İnci Kansu, İsmet Tatar. Anita Nardon, the art critique of AICA (Association International des Critiques) described the painting style of the women artists with these words:

I noticed the gouaches from Günay Güzelgün because they were about popular and feminine world, something full of solar colours. ... I also appreciate Hatice Salih and Özden Serak as well as İsmet Tatar... I am very sensible to things that happen outside our European context and I discovered Aylın Örek's painting in 1985. I like her way of viewing the sense of celebration in popular life and the slow work of the old crafts. She depicted them in the form of colour patch-works (*Northern Cyprus Monthly*, 1990 May).

The years 1988-1990 were active times for all the artists. This may be considered as the opening of the gates to international platforms by organising exhibitions both in Cyprus as well as abroad. Appreciation of art only by the people with an art education left its place to a more intellectual group of people who even acted as patrons of art. The Foundation of Culture and Art established by Asil Nadir, a well known businessman, created one of the most active periods in Cyprus during 1988-1992 for the case of musical activities, while Ergün Olgun, another business man and an art connoisseur offered exhibition opportunities to the artists on the top floor of the modern building of his furniture show room, in addition to the hall in Atatürk Cultural Centre. Therefore a group of artists established the Fluxus Gallery with an action manifesto. This was the first of a series of galleries, then to be followed by HP (Haydar Paşa) Gallery in 1991 and Vision Gallery in 1994. All the galleries accepted exhibition proposals through the decision of the board members consisting of art consultants. Artists also attempted to have studios where they could have a permanent exhibition of their works. A woman architect, Rezan Nevzat made a daring attempt to open HP Gallery, not depending on any other business and support. Her efforts to organize rather high quality exhibitions in the 1990s together with her attempt to restore Haydarpaşa Mosque (St. Catherine Church), a

badly neglected important historical monument in Nicosia, are worth appreciating.

One of the most important exhibitions ever held in North Cyprus was opened in Atatürk Cultural Centre in Nicosia with the encouragement of Fluxus Gallery and sponsorship of Poly Peck Company of Asil Nadir on 13-22 April 1990. This was The First International Erotic Art Exhibition (Fig : 1), which caused such a sensation and publicity in those days. Although many people criticised the inauguration, which started with erotic performance art at the time of 'iftar' during the Holy Ramadan,⁸ they did not hesitate to watch this art performance with great curiosity.⁹ This performance designed by an Italian artist was of course something rather unusual even for the local artists. However it was the unorthodox style of Yves Klein, one of the eminent Neo-Dadaist artists, in the 1950s. It was a kind of paintings produced by the action of elements in a ceremonial manner (Lucie Smith, 1969/1995, p. 124). Four Turkish Cypriot women artists, Filiz Ankaç, Gönen Atakol, İnci Kansu, Özden Selenge did not hesitate to take part in this exhibition of erotic art.¹⁰ The Erotic Art Exhibition was a further step taken in the field of art as compared even with the ones in Turkey. It was in the memories of many people that some politician leaders ordered for the removal of many paintings in museums or art galleries in the 1980s since they were considered to be provocative and of low moral value.

Several Turkish Cypriot women artists such as İnci Kansu, Emel Samioğlu, Nilgün Güney, Özden Selenge, Gönen Atakol also took part in the exhibitions of 1st and 2nd International Asian-European Art Biennales in Ankara. This was one of the great experiences for many artists and they managed to establish many contacts through this exhibition.

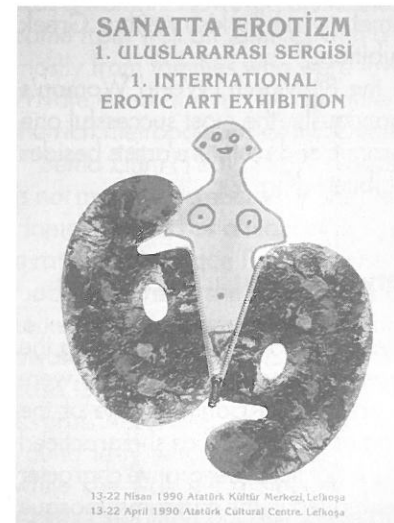


Fig. 1 – Cover of the exhibition catalogue of 1st International Erotic Art, 1990.



Fig. 2 – A view from the 3rd Exhibition of Turkish Cypriot Women Artists organised by the Center for Woman Studies - Eastern Mediterranean University on 8th March 2002.

The bi-communal art exhibitions called *Brushstrokes across Cultures* organised by the Embassy of United States of America in Nicosia were attempts to bring the artists of the two communities as well as American artists together. Women artists took part in this exhibition although the number of male artists invited was usually higher. The first three exhibitions held both in Greek and Turkish parts of Nicosia, in 1992, 1993 and 1997 while the last two in 1999 and 2003 were organised in the Residence of the Ambassador. Filiz Ankaç was the only Turkish woman artist in the 1992 exhibition while in the 1993 exhibition, Nilgün Kozal, Emel Samioğlu, Özden Serak represented the Turkish Cypriot women artists. In the 1997 exhibition İnci Kansu, Günay Güzelgün, Lebibe Sonuç exhibited their works while only İnci Kansu was invited to the one held in 1999. Somehow no Turkish neither Greek Cypriot women artists took part in the 2003 exhibition.¹¹

Women artists' exhibitions usually open on the 8th March, World Woman's Week. EMU-CWS organised three exhibitions previously, the most successful one being in 2002. This was the first time to include ceramic and sculpture artists besides the paintings, and more than 80 works were exhibited. (Fig. 2).

Women Artists in Turkish Cypriot Society

Although there was no art education in the Western sense in the island during the first half of the 20th century, it is known that there were some scholars who were talented in decorative arts, mainly calligraphic art. Nazife Hanım is one of the talented women who is said to have a skill in the art of calligraphy as she practiced in *sülus* style. Examples of some beautiful embroideries of floral decorative character as well as stylistic figurative or calligraphic ones exhibited in the museums, mosque walls or private collections give the hint of the existence of few talented women in this field.

It was Olga Rauf who first appeared as a woman artist in the Turkish society as far as we could know from the existing documents. In fact, Olga was a German woman born in Moscow. She was among the Germans who were prisoned in Russia in 1914 during the First World War and settled to Bavaria after the prisoners were exchanged. She studied art in the fine art academy for 5 years and after her graduation she decided to settle to Cyprus where she had some friends (Çizenel, 1987, p. 6). After she got married to Dr. Mehmet Rauf, a doctor from a well-known family in 1928, she then became one of the residents of Cyprus. She usually painted landscapes, historical sites or folk themes. Although she had had an academic education in art during the years of the development of new abstract styles like symbolist, cubism and futurist, her style always remained in impressionist style. Emin Çizenel, who has written a brief article about her, described her as an impressionist artist whose neatness is reflected in the detailed descriptions while her careful observations is turned into the topics in nature. Her landscapes are always full of bright light source that is characteristic of the Cypriot nature. Although some sources mention about her Solo Exhibitions (Olgun. ed. 1986), Çizenel mentioned her neglect of opening Solo exhibitions and referred to the retrospective exhibition organised by the Association of Plastic Arts. And similar to the feelings of any artists living in Cyprus, Madame Olga also complained for not being understood or appreciated as an artist and for this reason, she always preferred to continue painting silently without any expectations (Çizenel, 1987, p. 2).

As it has been argued in a previous paper about the role of women in art education, The Girls' Secondary School seemed to give more emphasis on the art courses than the male school since 1925 and the first Turkish Cypriot art teacher was a woman. However, unlike the women artists in Turkey or elsewhere who usually come from well off families with a cultural background, Cypriot women artists are mostly from families who were involved with education or middle class craftsmen. Private education for the daughters of the rich families as practiced in İstanbul or the rich metropolitans of the Ottoman Empire prior to 1900 is not known.

Sema Zihni (1932-1967) was an artist born in Lefke but due to her short life she is not much remembered.¹² She was the daughter of Zihni Bey (teacher) and Rasiha Hanım (worked as a teacher in Kyrenia Girls' School) (An, 2002, p. 499) living in a rather picturesque Turkish house in Karşıyaka quarter in Lefke. Due to her father's teaching career, she had her primary school years in Limassol, Gemikonağı and Lefke. She had her secondary school education in Victoria Girls' School. She was awarded with a scholarship by the Board of Turkish Education and studied in İsmet Paşa Girls' Technical School during the first half of the 1950s and came back to Cyprus. According to Göral Özkan, Sema Zihni was a rather successful and talented young lady whose painting was accepted to the State Art Exhibition in Turkey while she was still a student. Sema Zihni joined to the Second Turkish Cypriot Artists Exhibition but due to the difficult economic and social conditions began in Cyprus after 1963, she left for Turkey where she got married in Muğla but died in

1965 during childbirth in Sweden. Since she intended to open her solo exhibition she took all of her paintings to Muğla. Unfortunately, we could trace only three of her watercolour paintings in the collection of Sevim Tümer, her sister living in Ankara, while the fate of rest of the collection kept by her husband is not known at the moment. (Fig. 3). In considering these water-colours as well as the picture of her work from the 2nd Turkish Cypriot Artists' exhibitions, it could be said that her paintings are mainly in the impressionist or cubic style.

İnci Kansu (born in 1937) had an art education in Gazi Education Institute in Ankara with the inspiration and encouragements she got from Mevhibe Şefik, her art teacher in Victoria Girls' Lycée. She is from the early generation of artists to take part in the Exhibitions of Turkish Cypriot Artists started in 1959. She believes in the idea that in order to achieve perfection for gaining the status of 'master' in the profession, a continuous effort of learning and experimenting with new things and techniques is essential. Therefore with this belief, Kansu started a new journey into a new realm through a scholarship she gained from Fulbright in 1989 during the last years of her teaching career when she worked as an education inspector in the ministry. She attended to two workshops on plastic arts training and paper art and a course in hand-made paper, which changed her art in a new dimension. İnci Kansu is one of these artists who try new techniques of painting on handmade paper produced in her own atelier from different material. As she described her art, the elements of her early paintings were more functional while later they became more individual, isolated and simple. She is the only woman artist from TRNC who is attending the conferences of IAPMA (International Association of Paper Making Artists). İnci Kansu opened her first solo exhibition of her handmade paper paintings

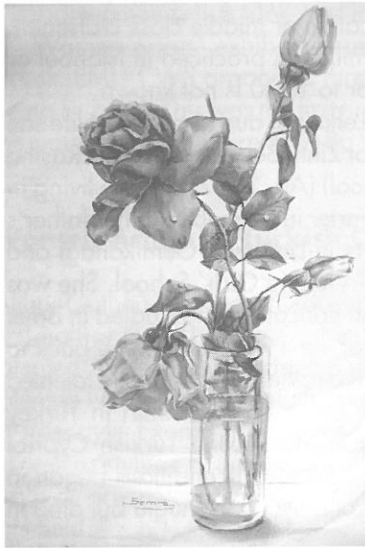


Fig. 3 – Sema Zihni, *still-life*. Water colour on paper, ca. 1960.



Fig. 4 – İnci Kansu, *Cuprum*. Hand made paper, mixed technique, 2002.



Fig. 5 – Göral Özkan, *Untitled*. Acrylic on canvas, 1998.

in 1994 at HP Gallery. Many art critics such as Prof. Dr. Mümtaz Işingör (Sculptor – Turkey), Svetlana Hotic (Macedonia), Winald Stöper, Hüsamettin Koçan, Prof. Dr. İsmail Tunalı, Prof. Dr. Tayfun Erdoğan, Remzi Köklü, Doç. Dr. Mümtaz Sağlam published critics about her art. She took part in many international art exhibitions abroad while her recent three solo exhibitions were held in Felez Art Gallery, Antalya (1998), Karaca Art Gallery, Ankara (2002) and Halicarnassos Gallery, Bodrum, (October-November 2003). Besides her exhibitions, İnci Kansu dedicated herself to teach the techniques of papermaking and she is continuously organizing workshops and giving conferences about this art, which she defines as the art of the 20th century. Her interest in the copper ore of Cyprus led her to her thematic works entitled 'Cuprum'. The rusted barrel and shield composition as a part of her *Cuprum* series were the most attractive *oeuvres* in the State Exhibition in 2001 where she joined as the honour artist of the year (Fig. 4). This was also exhibited in Karaca Gallery Exhibition in 2002 and Halicarnassos Gallery, Bodrum in October 2003. She was awarded as the successful artist in March 2003 by Centre for Woman Studies – Eastern Mediterranean University (EMU-CWS).

Göral Özkan (born in 1938) was the third Turkish Cypriot woman art teacher who started her teaching career in 1959. She had her first art education from Mevhibe Şefik during her secondary education years. Through her encouragements she studied in Ankara Girls High School for Technical Training. She had her several years teaching experience as well as administration mission at the Ministry of National Education and Culture. She used to teach art and art history lessons at the secondary school and also she was actively involved with painting during these years. She painted portraits for her living due to extremely low wages given to civil servants in order to contribute to the family budget. She had commissions usually

from the diplomatic circles and painted several portraits of the wives or children. It is interesting to read in her biography that she was never involved with male models except family members. The reason for this was her dedicated family life. Göral Özkan however continued her children themes and portraits as well as women figures in expressionist or surrealist manner. Her recent works performed in the 1990s are all in abstract expressionist style and blue is the dominant colour in her paintings. Göral Özkan took part in many group exhibitions. She was the honour artist for the 14th State Art Exhibition and also took part in the Exhibition of Women Artists organized by EMU-CWS in 1999 and 2001. She had opened two solo exhibitions, the first one in Vision Art Gallery in 1994 and the second was in Atatürk Culture Centre in 1996 (Fig. 5). Prof. Dr. Erdal Aksugür, the owner of Vision Gallery then, remarked upon her works to have a rather balanced composition in view of the colour, line and arrangement of three-dimensional figures in the space, reflection of the time context as well as her passionate and warm personality.

Aylin Örek (born in 1941) is the first Turkish artist to perform an academic education. She studied at Fine Arts Academy (currently Mimar Sinan University) and graduated from Nurullah Berk Studio in 1966. She also spent some time in the studios of Adnan Çoker and Ali Çelebi. Aylin Örek is the first Turkish Cypriot woman artist to open a solo exhibition in 1966 in Saray Hotel. She also started her career as a teacher in the same year (Olgun (ed.), 1987, pp.30-31; Çağdaş, 1987, p. 15). She had further education in Paris and Marseille with the scholarship awarded by France. Although Aylin Örek is not actively painting and exhibiting at the present, she was responsible for organising an important exhibition for *Salon Officiel-Exposition Internationale de l'Union Feminine Artistique et Culturelle Salon Internationaux (UFACSI)* in Atatürk Culture Centre in Nicosia and Dolmabahçe Palace Gallery in İstanbul in 1992. She was the only Turkish Cypriot artist to take part in it. She is the delegate for the Near Eastern countries of UFACSI. One of her paintings is in the collection of İstanbul Fine Arts Museum. She was awarded with a prize in the first exhibition of TRNC State Art Exhibition in 1986 and took part as the honorary artist in the exhibition in 1998. Her paintings exhibited during the first women artists exhibition organised by EMU-CWS in 1991 caused much sensation as they reflected her perfect composition and an unusual theme depicting the African women.

Gönen Atakol (born in 1945) is a graduate from USA. She was a brilliant student during her education in Pennsylvania University where she graduated with high honour and won the Evan Pugh Junior Award, Evan Pugh Senior Award and Edwin W. Zoller Scholarships. She took part in many group exhibitions at home and abroad including the Erotic Art Exhibition in Nicosia and the Exhibition of the Women Artists from Islamic countries.

Emel Samioğlu (born in 1946) is one of the leading artists in TRNC. She graduated from the painting department of Ankara Girls' High School for Technical Training in 1967. She worked as an art and art history teacher in Nicosia Turkish Girls'

Lycée (currently called 20 Temmuz Lycée) between the years 1967-89. She had her first solo exhibition in Saray Hotel in 1969. She continued her art career more actively after her retirement from teaching. She took part in many group exhibitions some of which are in İstanbul, Ankara, İzmir, Ordu, Fethiye in Turkey, Erotic Art Exhibition, Brushstrokes across Cultures Exhibition in Nicosia, and others in Brussels, Nuremberg and Schönecken in Germany. She organised a workshop and exhibition on ceramic painting in Design 74 Ceramic Studio in 1993. Her recent solo exhibitions were opened in İş Bank Art Gallery in Erenköy, İstanbul (1997), Soyut Gallery, Ankara (1998), *New Approaches (Yaklaşımlar)* exhibition in Yaşar Art Gallery, İzmir (2000). Emel Samioğlu is currently painting history themes which recalls the style of İnci Eviner (born in 1951) and Ayşegül İzer Draşan (born in 1959), the contemporary women artists in Turkey (See Atagök, 1993, pp. 77, 81). Her images are impressions from the primitive art of Cyprus and she reached a climax in abstracting her images into new forms and into a new topic simply called as 'texture and feelings'. Her aim is to lead her spectators into a new realm by comparing the past with the present. She also tried to bring a new sense of excitement to her paintings in each new period that reflect the explosions of her feelings resulting from her search for new impulses with the worries of aesthetic revealed in her *esquisses* and selective colours from her palette as well as by her brush-strokes and colour transitions. As she also suggests, her *oeuvres* are reflections of her overflowing excitement and her choice of colour. With this selectivity, she is producing a new texture which aims to create the impression of a great desire of touching and feeling. She usually paints on canvas or handmade paper. (Fig. 6)



Fig. 6 – Emel Samioğlu at her solo exhibition at Atatürk Cultural Center in November 2003 and her group painting entitled "Texture and Feeling". Acrylic on canvas.

Özden Selenge (born in 1947) is an artist who started her career as an art teacher as well as an artist in 1967. Her first solo exhibition was a poetry exhibition opened in İzmir. Then she held her second solo exhibition in 1974 June in Nicosia. Cevdet Çağdaş cited her name as one of the most outstanding Turkish artists besides S. Oral, G. Pir, A. Atakan who are actively opening new exhibitions almost every year (Çağdaş, 1986 (2), p.13). She is a rather talented artist who is mainly famous for her traditional subjects in naïve miniature style. Her subjects always run in parallel with her life-story. Children themes were important in her paintings during her early teaching years and later she continued with love themes. Loneliness, nature and woman themes are taking a more important part in her current paintings. As she is more concentrated in writing stories and novels since the 1990s, she usually paints parallel topics to her writing. She is one of the most successful Cypriot authors in story and novel literature. Currently she is holding a solo exhibition at the signing of her each new book.¹³ Her recent works were again in naïve miniature style reflecting the traditional themes based on her recent novel. However, the new series did not bring new dimensions in this style as her earlier miniature style paintings. They almost reflect a traditional manner of women giving more attention to social religious activities in their old age years. Her *œuvres* are in many collections all round the world today.

İsmet Tatar (born in 1947) starting her career as a teacher for elder women students in Practical Arts and Crafts Institute improved her art studies after her retirement and she opened several thematic exhibitions, which are mainly on woman theme. Her exhibitions entitled "*Themes on the Women Lives*" were reflections of the tragedy in her life as well as the experience of many other Turkish Cypriot women who lost their husbands at war (Fig. 7). Her other exhibitions are also the reflections of the sensitivity of a woman towards the neglect of nature. The painting series entitled as "*My Name is the Olive Tree*" and "*The Garden of the Sun*" were perfect representation of nature as well as women either in dramatic, humoresque attitudes or in an idiomatic manner.¹⁴ Tatar's recent painting series entitled "*The Reflections of the Mediterranean Beams*" were more abstract with bright colour, but still depicted nature, mainly the details from trees. In these works, she aimed to experiment new dimensions in painting techniques and aesthetics by abstracting nature, mainly the tree trunks. İsmet Tatar is also rather talented with her watercolour paintings. She exhibited her series of watercolours consisting of Cyprus landscape scenes in Turkish House located at UN Plaza in New York on 15th November 1998. Although her early paintings were more representational since she was inspired by the tragedy of the political happenings in her early life, her recent works are more idiomatic emphasising on the traditional or nature themes.

Nilgün Güney (born in 1952) is the daughter of İsmet Güney, one of the first Turkish Cypriot artists. She had her first art education from her father. She graduated from the Graphic Art Department of Fine Arts Academy (Mimar Sinan University) with masters' degree. Nilgün Güney started her career as an art teacher in 1977 and exhibited both in the island as well as in several foreign countries. She opened



Fig. 7 - Cover of the exhibition catalogue of İsmet Tatar's exhibition entitled as *A Survey on the Themes and Lives of Women* performed in 1995.



Fig. 8 - Nilgün Güney. *Portrait*. Acrylic on canvas. 2002.

her first and second solo exhibitions in Nicosia in 1983 and 1986 respectively. She had then opened her third Solo exhibition in Munich in 1988 at the Geesing City Library. She participated in several group exhibitions in Cyprus, Belgium, London and Turkey including the 1st and 2nd International Asian European Art Biennales in Ankara and UFACSI exhibitions in France (1993) and Spain (1994). Although her paintings are usually women figures, she is one of the women artists who did not hesitate to practice nude male figures. She had the intention to improve her art in new trends for her portrait and anatomical studies. This is after her retirement as well as the termination of her married life. Her anatomy studies of male figures can be considered as a feminist manifesto against the idea of presentation of woman figures and especially nudity as an erotic symbol. Güney suggested that both sexes have a natural affinity in the human body. So, as she suggests, beauty and attractiveness of body is not particularly restricted to woman. Her abilities in poetry and graphic art reflected with the inscriptions added in her paintings. The colour application in her painting technique also recalls the experimentation of Henry Matisse (Fig. 8).

Ruzen Atakan (born in 1966) is a graduate of Painting and Handcraft Department of Education Faculty, Gazi University in Ankara. She took part in many group exhibitions at home and abroad. Aşık Mene refers to her success with the unusual

manner of dealing with her subjects. Mene's appreciation of her art is expressed with the following words in the leaflet prepared for her solo exhibition opened in Fluxes Art Gallery on 23rd February 1991: "She is transferring the everyday happenings of her life into her canvas. Her manner of approaching to all data is done with a great sensitivity. It can be observed that her figures are suffering in the flames of a fire or shaking with horror or moaning with agony in their dreams. According to Mene, Atakan's figures are taking place in a dramatic, horror, upsetting atmosphere, transition of colour and *esquisse*." Her recent exhibition entitled as April were consisting of genre scenes, mainly sexual erotic images. She experienced her brush in representing rather daringly sexual actions of different people, young or old couples or even transsexuals (Fig. 9). As usual, her colour selection in lively colours increases mysticism or dramatic stories on her easles

Feryal Sükan (born in 1963) is one of the exceptional artists who started to be involved with art while she was working as an English teacher in the secondary school. She gained her first art training from Aşık Mene. Her great talent and patient, incessant practices enabled to bring her art to perfection. She was awarded with prizes in several group exhibitions. She had several solo exhibitions at home and one in Palette Gallery, Istanbul. Though her figurative paintings are usually the reflections of her feelings and self-experiences, like many women artists, as she is maturing her style, abstraction is increasing in her works (Fig. 10).

New generation artists like Lebibe Sonuç, Zehra Şonya and Simge Uygur are experimenting new art trends and seeking for opportunities to exhibit at international art occasions and to attend to international competitions. As it is the universal attitude, younger artists working with psychologically loaded subject-matter and making free use of metaphor (Lucie-Smith, p. 201) young Turkish Cypriot women artists are trying to bring new dimensions to art.



Fig. 9 – Ruzen Atakan, *Untitled, April* from 2004, exhibition. Oil painting on canvas. 120 x 150 cm.

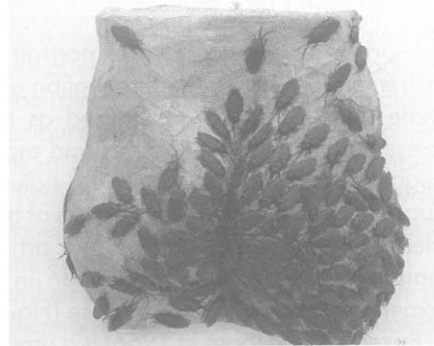


Fig. 10 – Simge Uygur, *The Buttock*. Hand made paper, 2001, mixed technique.

Lebibe Sonuç (born in 1972) studied art in Marmara University and currently she is a PhD candidate in Mimar Sinan University. She achieved her success by joining an art competition for exhibiting at Osaka Picture Triennial and her statue entitled "*The Widow of East Mediterranean*" was selected among 3895 candidates as one of the 74 works worth to be exhibited. Her Solo exhibition opened in Istanbul and later in Nicosia was in an unusual manner although they could be considered in naïve style. These were paintings and ceramic sculptures of fantastic grotesque figures depicting mainly a fantasy universe or a naïve fantasy of a story world.

Simge Uygur (born in 1977) is a graduate from the Painting Department of Marmara University and currently working as an art teacher. She is a rather daring young artist who attracted attention from art critics during the education years in 1996 and graduation exhibition in 1998 in Turkey. Simge Uygur made her first *début* in Istanbul with an exhibition called *New Proposals/New Proposes* at Borusan Art Gallery. She was one of the three students selected from the Faculty of Fine Arts, Marmara University by the committee consisting of members of Faculty Administration and members of Borusan Art Gallery to join this exhibition. The exhibition aimed to encourage young talented artists by introducing new and fresh ideas for the art arena. Her works all designed in installation technique were quite unusual in the treatment of forms, colour and subject. The shapes in her *oeuvres* split into separate units as the forms and organics and then all these are complementing one another and joining into a single body. Above all they were the reflections of a feminist attitude bringing criticism to the concept of eroticism for identifying the women's personality merely through her sexuality.¹⁵ Uygur's solo exhibition attracted much attention because of their unusual humour value as well as variety of unusual materials. Together with her painted canvases, there were several three dimensional works made of paper, sand, wood, coffee, resin, textile or plastic. Uygur's works recalls Picasso whose two dimensional forms are physically displaced from the surface of the canvas and participate in actual as well as in imagined space (Hamilton, 1967/1993, p. 460), as she works in several mediums and techniques like a draughtman, graphic artist and sculptor. She had groups of works classified according to topics, the unusual ones being the torso sculptures designed to emphasise the buttocks (Fig. 11). These buttocks were made of



Fig. 11 – Feryal Sükan, *Cira (Greek Woman)*. Oil painting on canvas, 2002.

paperwork and covered with different materials such as first aid plasters, rusted nails, foil paper, glittering textiles and plastic flowers or insects. Ironical and metaphorical meanings are sought in her works. Tongues of different sizes and positions come out of the hole of a black box or seashells and crusts. All these reflect the humour of the artist and to express the actions to scream in terror and fear, teasing or laughing, or recalling erotic desires. Ümit İnatçı, an art critic and artist defined these *oeuvres* as 'bio-morphic' sculptures in the exhibition leaflet.

Sculpture and ceramic arts usually classified under the crafts in earlier periods have also exhibited rapid advancements recently. Semral Öztan, Ayhatun Ateşin, Bahire Korol, Zehra Şonya, Hayal Dimililer, Özge Refik, Pembe Gaziler, Sinem Saydam and several others can be cited here for their contribution. The recent Exhibition of the Center for Woman Studies (March 2002) was an attempt to give the taste of plastic arts in different fields including ceramic arts. Hayal Dimililer's large wall panel (Fig. 12), currently exhibited in the Faculty of Architecture - Eastern Mediterranean University as a generous donation of the artist, was one of the original works with mystical representation of the cosmos and human relations

One of the recent exhibitions opened by Zehra Şonya (born in 1972) is the first sculpture exhibition opened by a Turkish Cypriot woman artist which really presented a daring act of exhibiting sculptures of iron, stone and paper with an aim of creating an installation art regarding the arrangement of the objects to play with the light, space and sound. (Fig. 13) Through her work and displaying techniques she created a complete sensuous experience, which appealed to the spectators' touch and sense



Fig. 12 – Hayal Dimililer, *Cosmos*, Ceramic. Faculty of Architecture, EMU collection. Dia. 160 cm. 2002.



Fig. 13 – Zehra Şonya, sculptures exhibited during 3rd CWS Turkish Cypriot Women Artists Exhibitions, EMU. Stone and iron. 2002.

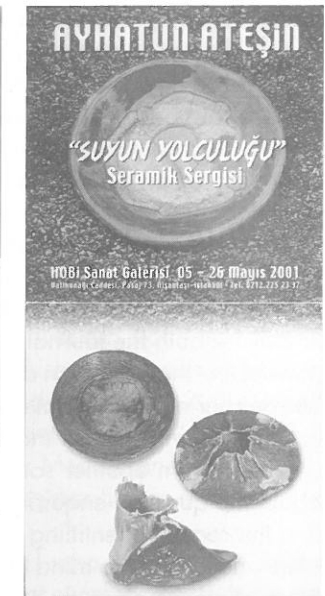


Fig. 14 – Ayhatun Ateşin, Exhibition leaflet, *The Journey of Water*. Ceramic Exhibition, 2001.

of smell, as well as to the sense of sight and hearing. Şonya based her art on mysticism to create interesting forms all based on a certain philosophy in relation to reality, space and time. She described the mission of artist to reflect the reality by pushing themselves into chaos within the limits of time during which the works with materials are created. Therefore the artist must usually think and act beyond time and space to create the authentic self-expression, which in fact are the reflections of the artist's personality and creativity (Şonya, 2001, p. iii, 32, 96).

The increasing number of ceramic artists with academic education started a new era in Cyprus ceramic art, which was almost forgotten since the medieval ages. Semral Öztan (born in 1956), a graduate from Fine Arts Academy (Mimar Sinan University) was the first Turkish Cypriot woman to have ceramic education. Unluckily she could not find a proper job to develop her career for several years. She is currently working in Atatürk Training and Profession Institute and teaching ceramics. She is also performing her art activities in her own ceramic studio and exhibits her works in solo as well as group exhibitions. She is one of the members to found the Association of Ceramic Artists. Semral Öztan usually gets her impressions from ancient Cyprus art or the aesthetic curving lines of Art Nouveau style. Although Semral Öztan's recent exhibition was rather successful with her ceramics in woman theme, she was bitterly criticised by Zehra Şonya, the woman sculptor, because of the publicity made by a journalist in the local newspaper,

Kıbrıs. This interview was in fact based on a short conversation which took place during the inauguration by a journalist of no art background. The interview emphasised on one of her installation works arranged as a group of women figures on a mirror base, which was the attraction point of the exhibition. These nude women figures were standing in different positions and were almost indifferent from each other. All figures were marked with a small symbol of piece over their shoulders. The journalist transferred the remark of the artist as "One may conceive whatever he wants to visualize in an art object" upon the question whether there was any message given through her group ceramics. Although Şonya begins her criticism on this remark, her critical issues are rather complicated as she attempted to criticise both the journalist who gave inadequate and wrong information in the news about the exhibition or the newspaper for publishing such inefficient interview besides her main criticism about the exhibition. Some of her paragraphs were not in fact matching with her main critical essay and gave the impression of meaningless quotation from another source. Furthermore, she also criticised Öztan's response about the question enquiring the main idea aimed in the installation group piece and the reason of entitling this as "The Leader and the Society". In fact, the whole idea was to draw to mind the recent discussions among the political parties about the acceptance of newly proposed Annan Plan in North Cyprus. Şonya was right in some of her questions whether the nude women symbolised the Turkish Cypriot society or the exhibits to represent the Cypriot culture. Her attempt to bring a sensitivity for the probing of the attempts to relate art with the current political issues and also bringing an implicit criticism from a feminist point of view was one of the first one ever made although her writing was not well organised to clarify her ideas.

Ayhatun Ateşin (born in 1961) has a special place in the ceramic art of North Cyprus. She is one of the rare persons to develop a career by following short private courses without getting an academic education. She was the first Turkish Cypriot woman ceramic artist to open a solo exhibition in 1992. This was a thematic exhibition called "The Art of Fire". Her second exhibition was entitled as "The Dance of the Clay and Fire". She exhibited her works either in group or solo exhibitions. She used polychrome glazing for her ceramics usually in turquoise, red and orange colours. Her solo exhibitions always caused a sensation because of her exciting and unexpected displays. Her charismatic personality together with her creative talent in art resulted with ceramics in new forms and colours. The inauguration of her exhibition entitled as "The Journey of Water" (Fig. 14). was one of the exceptional occasions ever made in North Cyprus. Spectators passed through a tunnel of artificial rain, thunderbolt and fire to reach the gallery. Together with her ceramics, she created a wish pond and an artificial stream named 'Ayhatun Water' in the hall, with candles and other authentic objects (*Kıbrıs*, 2000 May). She repeated the same exhibition in Hoby Art Gallery, İstanbul, 2001 May. (*Kıbrısım*, 2001, pp. 44-45). This kind of inaugurations could be considered as part of her

interest in theatre. Ayhatun Ateşin is the member of the International Ceramic Artists Association and International Women artists (UFACSI). She took part in UFACSI exhibition organised in Lille, France (1999) with two ceramics and one of these entitled as "Sansür" (Censorship) was selected to the exhibition which was opened in several art centres worldwide (*Kıbrıslı*, 1999 Mayıs, p.63)

Conclusion

Art activities began after the reformation of the Turkish education system in the 20th century. Although attempts to raise its cultural level to western standards started earlier in the nineteenth century, the evolution of the Turkish Cypriot culture close to the level of universal standards achieved in the second half of the 20th century. Today the level of art in view of the achievements of the women artists in the Turkish Cypriot society is rather high as compared with many Mediterranean countries. They are taking almost equal position, and even leading position in every field of the fine arts.

Today, there are several artists in Northern Cyprus who are working in the modern art trends at international level. Most Cypriot women artists have an academic education. They all start their careers as art and art history teachers since they wanted to acquire an income and social security benefits from the government for the rest of their lives. Therefore, they always play important roles in the art education of the country. Some of them preferred to be teachers while others are energetically involved with art in their leisure times at schools or in their private studios. The art teachers take part in group-exhibitions organised by the Ministry of Education, The Teachers' Union or other institutions, and exhibit their works in a more competitive mood, which brings new dimensions to these events.

These artists usually explore new art trends although mainly we could say that in their early art experimentations, surrealist or cubist styles were followed while mainly they continued to work in abstract expressionism or abstract cubist styles.

In considering the question about the difference between male artists and female artists, it could be said that the nature of themes established the difference. Women's art themes were usually about their own life and their sensitivity for love. Mainly love or sorrow for their beloved ones, loneliness and love for nature are the dominant subjects of the women artists. With the rapid spread of feminism throughout the world since the 1970s, it is only natural that the woman artist should have chosen herself as subject (Atagök, 1993, p. 20). There is more sensitivity for human factors and feelings in the works of the women artists while wild eroticism, aggressiveness, political and historical themes are more dominant in the works of the male artists. Although the early generation artists usually depicted their life stories with a woman's sensitivity, the new generation prefer philosophical and psychological topics in feminist manner designed in abstract forms. The first début of women artists to less conservative manner in their creative activity was the International Erotic Art

Exhibition that was organised in North Cyprus in 1990. A recent movement is to experiment with new material and new forms. More philosophical subjects are dealt with in the works of particularly the new generation and a feminist theme can be seen clearly in the recent exhibitions. The analysis of the artists' lifestories and their works could show the rapid evolution of the level of culture and social life in North Cyprus.

It is pleasing to see that although political problems have always affected the life of every individual of the society, artists take a rather active part in the activities of the conflict resolution groups for the benefit of bringing peace to the whole island. They took part in group exhibitions in Cyprus or abroad usually conveying the message of peace, friendship and solidarity.

However, the lack of a modern art museum in North Cyprus is an obstacle to publicising the artists living on this part of the island. The absence of sponsorship or patronizing institutes is another handicap for the encouragement of the artists. Another issue is the population, which prevents large numbers of publications on scholarly matters. But the most serious problem is the lack of an art market in North Cyprus. The low income of art connoisseurs or high intellectual people such as teachers, government officers does not permit people to purchase art works. The lack of an art market does not foster art as an investment. This factor affects the sale of art objects. Lack of art critics and art galleries or publications about the local artists are other factors, which are needed for the publicity of artists.

Art competitions, except for the annual State Exhibition awards, are rarely held in North Cyprus. However, a glance at the catalogue published by the Ministry of Education which summarises the State Art Exhibitions that organised between the years 1986-1999, there are only eleven awards gained by women artists out of 36 awards given. The most successful artists and authors who contributed to the cultural events of each year are awarded with prizes by Turkish Bank. Bayrak Radio and Television Enterprise and Deniz Bank organise competitions for children, usually for the occasion of 23rd April, Children's Day. But sometimes the criteria for the awards given by the state and other institutions do not show objective evaluations based on art principles, since the members of the juries usually consist of artists, architects, authors or journalists. Usually, there is no art historian with modern art expertise to take part in these juries. And most seriously, as members of a small society, friendship relations are the factors to prevent objective evaluation of the works in the competitions.

Consequently, it could be said that the level of art and culture of a country is an important mark of the modernity and in the case of North Cyprus this modernity is nearly achieved in particular with the case of women artists. This fact brings to mind the necessity for recording and illustrating the history of modern art in Turkish Cypriot society virtually. Therefore, it is urgent to open a modern art museum and even a children's art museum as well as representation of the artists in more modern media such as, well designed web-pages, documentary films or publications. All of these require patrons such as the state or other enterprises. The aim of this study is

to be the beginning of scholarly research about the evolution of modern art in the Turkish Cypriot society in view of the first art occasions and in particular emphasize the role of women artists in this movement.

Notes

- ¹ See Web-page Yıldız (2001). *History and Culture of Cyprus* at <http://emuonline.emu.edu.tr>, EMU – Online Institute.
- ² For instance the records in the diary of Fuat Sami (Dedeçay (ed.) (2002)) such as: 1970 June 5 Friday: 5 p.m.: English School Exhibition; 1971 May 31 Wednesday: 4 pm. Atatürk Girls' Institute Exhibition; 1971 June 14, 10.00 a.m.: Atatürk Elementary School Exposition; 1971 July 7, Wednesday: Exhibition painting, Ledra Palace" are merely brief notes with no comment about the occasions. Dedeçay (ed.) (2002). Vol. IV, pp. 68, 146, 173, 180.
- ³ See Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı (c. 2001). *Resim, Heykel, Seramik ve Özgün Baskı Koleksiyonu 1934-2000*. (Author, publication date and place not indicated).
- ⁴ A Spanish artist who introduced himself as Ali Bey el Abbasi, son of Osman Bey of Aleppo, prince of the Abbasids. He made several drawings, which were published in his travel book in 1816. Cobham (ed.) (1908/1986), p. 391.
- ⁵ For a detailed study on the subject see Severis (2000). Also see Yıldız (1999). pp. 639-662.
- ⁶ Severis might have a mistake with the name of Elektra's husband. This could be Peter Megaw, the archaeological officer mentioned by Durrell (1957/1973). p. 109 or as mentioned in the Diaries of Taylor and Edith Belcher (Martin & Wallace (eds.), 2000). pp 6, 36, 76, etc.
- ⁷ British Institute was in Nicosia. There might be a mistake with this information by Ali Nesim quoted from the memoirs based on an interview with İsmet Vehit Güney.
- ⁸ The time when people breaks fasting during the holy Ramadan just after the setting of the sun.
- ⁹ See the news in *Kıbrıs*, 14 April 1990.
- ¹⁰ See the catalogue: *Sanatta Erotizm 1. Uluslararası Sergisi, 1. International Erotic Art Exhibition 13- 22 Nisan 1990/13-22 April 1990*, pp. 35, 36, 38, 41.
- ¹¹ A glance at the exhibition catalogue reflects a curious selection as it included a painting of Andy Unger painted c. 1978, and another one signed Boruch painted in 1971, with no biographical information but merely giving information about them as being in the personal collection of the Ambassador. This is an unusual way of selection in view of the main aim of the exhibition. See *Brushstrokes across Cultures V, Nicosia 2003* (last two pages).
- ¹² I would like to acknowledge Göral Özkan, İnci Kansu, Oğuz Feridun and Ali

Tanrikul for their kind helps to trace the address of her sister Sevim Tümer who contributed to this study with a brief but invaluable information about Sema Zihni as well as photocopies of her three watercolour paintings.

- ¹³ A profile consisting of three detailed articles by Netice Yıldız, Hülya Argunşah, Yonca Hürol about Özden Selenge was published in *Kadın/Woman 2000* on the occasion to celebrate the award given to her by EMU-CWS. See the articles in *Kadın/Woman 2000*, (2001 June). II (1), pp. 1-91.
- ¹⁴ For details about this exhibition see Yıldız (1999a). İsmet Tatar and Olive Trees. In *Benim Adım Zeytin Ağacı*, İsmet Tatar Exhibition Catalogue, April 1999, pp. 1-2; Yıldız (1999b). Zeytin Ağaçları ve İsmet Tatar, *Kıbrıslı Dergisi*, Nisan 1999, pp. 22-23, Yıldız, (2001). pp. 1-42.
- ¹⁵ Some of the art critics appeared about this exhibition are: *Geçen Ay*. In *Sanatsal Mozayik*, July 97, no: 23; Buket Öktülmüş (1998). Gençlerin Önergeleri. In *Radikal*, 21 July 1998; Esra Aliçavuşoğlu 1998). Gençlerden Yeni Önergeler. In *Kültür, Cumhuriyet*; Beral Madra (1998); Barkan Naci İslimyeli (September 96), *Milliyet Sanat*, p. 34.

References

- Adanır, Eralp (1997). *Kıbrıslı Türklerde Müzik, Darülelhan ve 1955-1965 Müzik Toplulukları*, Lefkoşa: Dört Renk Matbaacılık Ltd.
- Aliçavuşoğlu, Esra (1998 Haziran). Gençlerden Yeni Önergeler, *Cumhuriyet*.
- Altındal, Meral (1994). *Osmanlı'da Kadın*, İstanbul: Altın Kitaplar.
- VI'ncı Kıbrıs Türk Resim ve El Sanatları Sergisi / VIth Turkish Cypriot Art & Craft Exhibition 15th – 22nd July 1967, Nicosia Organised by the Turkish Office of Education.
- An, Ahmet (2002). *Kıbrıs'ın Yetiştirdiği Değerler*, Lefkoşa: AkÇağ Yayınları.
- Anony. (1997 July). *Geçen Ay*. In *Sanatsal Mozayik*, no: 23.
- Atagök, Tomur (1993). *Cumhuriyet Dönemi Kadın Sanatçıları/Contemporary Women Artists, Çağlarboyu Anadolu'da Kadın Sergileri/Woman in Anatolia Exhibitions, Ministry of Culture, General Directorate of Monuments and Museums*, İstanbul: Mas Matbaacılık Aş.
- Behçet, Hasan (1969). *Kıbrıs Türk Maarif Tarihi (1571-1968)*, Lefkoşa- Kıbrıs.

Birinci Kıbrıslı Türk Ressamlar Sergisi 3 Mayıs-12 Mayıs 1961, Lefkoşa Müzesi, Kıbrıs Türk Maarif Müdürlüğü Tarafından Tertiblenmiştir, Lefkoşa.

Brushstrokes Across Cultures V, (2003), Residence of the Ambassador, United States of America, Nicosia- Cyprus.

Çağdaş, Cevdet (1986). Kıbrıs Türk Resmi (1), *Kültür ve Sanat, Türk Bankası, Lefkoşa /Kıbrıs*, Sayı: 3, pp. 7-9.

Çağdaş, Cevdet (1986). Kıbrıs Türk Resmi: Bu Günlere Gelişin Öyküsü: 2, *Kültür ve Sanat, Türk Bankası, Lefkoşa /Kıbrıs*, Sayı: 4, pp. 12-13.

Çağdaş, Cevdet (1987). Kıbrıs Türk Resmi: Bugünlere Gelişin Öyküsü: 3, *Kültür ve Sanat, Türk Bankası, Lefkoşa /Kıbrıs*, Sayı: 3, pp. 15-17.

Çizenel, Emin (1987). Olga Rauf: Kıbrıs'lı Bir Alman, *Kültür ve Sanat, Türk Bankası, Lefkoşa /Kıbrıs*, Sayı: 6, pp. 2-3.

Chrysochos, A. (1964). Painting, in *Cyprus, A Handbook on the Island's Past and Present*, Publication Department, Greek Communal Chamber, Nicosia, p. 88.

Cobham, C. D. (ed.) (1908/1986). *Excerpta Cypria*, London: Kraus reprint.

Dedeçay, Servet Sami (1985). *Viktorya İslam İnas Sanayi Mektebi ve Kıbrıslı Türk Kadınının Hakları (1902-1985)*, Magosa: Lefkoşa Özel Türk Üniversitesi Yayınları: 3.

Doğramacı, Emel (1987). *Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. ed.

IV. Kıbrıslı Türk Ressamlar Sergisi /IVth Turkish Cypriot Painters Exhibition - Türk Maarif Müdürlüğü Tarafından Düzenlenmiştir, 12-19 Ağustos 1965 /12th – 19th August 1995 – Lefkoşa/Nicosia - Saray Hotel.

Durrell, Lawrence (1957/1973). *Bitter Lemons*, London: Faber and Faber.

Ebeoğlu, Nazif Süleyman (1946 June). *Günler Boyunca: Kafa ve Kol Söz*, No: 2866, p. 1

Ebeoğlu, Nazif Süleyman (1946 September). *Kadın Akli*, Söz, p.1

Ehrenberg, Margaret (1989). *Women in Prehistory*, London: British Museum Press.

Georghallides, G.S. (1979). *A Political and Administrative History of Cyprus 1918-1926, with a Survey of the Foundation of British Rule*, Nicosia: Cyprus Research Centre Publications: VI.

Gürkan, Haşmet Muzaffer (1989/ 1996). *Dünkü ve Bugünkü Lefkoşa*, Lefkoşa: Galeri Kültür Yayınları.

Halkın Sesi (Ağustos 1954). Resim Sergisi, p. 4.

Hamilton, George Heard (1967/1993). *Painting and Sculpture in Europe 1880-1940*, New Haven and London: Yale University Press.

Hill, George (1952). *A History of Cyprus*, Cambridge: Cambridge Press, 4 Vols.

http://www.pio.gov.cy/cyprus_today/may_aug2002/p12.htm.

Hutchinson, Sir J. T. and Cobham, Claude Deleval (1901). *A Handbook of Cyprus*, London.

11'ci Kıbrıslı Türk Ressamlar Sergisi /11'nd Exhibition of Paintings by Cypriot Painters 12-22 Nisan /12th - 22nd April, 1962, Mevlevi Tekkesi Salonu - Lefkoşa, Türk Maarif Müdürlüğü Tarafından Tertiplenmiştir/ Organized by Turkish Education Department.

İslimyeli, Barkan Naci (September 1996). *Milliyet Sanat*, p. 34.

İsmail, Sabahattin & Birinci, Ergin (1989). *Atatürk Döneminde Türkiye-Kıbrıs İlişkileri 1919-1938*, Lefkoşa.

Kıbrıs Türk Orta Eğitim Öğretmenler Sendikası (1998). *3. Resim - Heykel Sergisi*, 26 Şubat - 6 Mart 1998, Atatürk Kültür Merkezi, Lefkoşa.

Kıbrıs (2000 Mayıs). *Suya Yolculuk: Ayhatun Ateşin'in Seramik Sergisi, Kıbrıs*.

Kıbrısım (2001 May-June). Kıbrıslı Seramik Sanatçısı Ayhatun Ateşin "Suyun Yolculuğu" Seramik Sergisinde İstanbul Sanatseverlerinin Beğenisini Kazandı, *Kıbrısım*, pp. 44-45.

Kıbrıslı (1999, Mayıs). *Ayhatun Ateşin'in Seramik Sergisi, Kıbrıslı*, p. 63.

Kufi, Erol (2003 Eylül-Ekim). Ressam Hakim Ahmet Bürhanettin Bey, *Kıbrısım*. 4 (27), pp. 74-75.

Lucie-Smith, Edward (1969/1995). *Movements in Art Since 1945: Issues and Concepts*, London: Thames & Hudson.

Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı (c. 2001). *Resim, Heykel, Seramik ve Özgün Baskı Koleksiyonu 1934-2000*. (Author, publication date and place not indicated).

Morris, Desmond (1985). *The Art of Ancient Cyprus*, London: Phaidon Press.

Nardon, Anita (1990 May). An Important Painting Exhibition in Brussels, *Northern Cyprus Monthly*, May 1990.

Nesim, Ali (1987). *Batmayan Eğitim Güneşlerimiz*, Lefkoşa: Milli Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları.

Nevzat Yalçın (1991). *Daha Yeni Daha Yakın*, Bonn: Önel-Verlag.

Nevzat Yalçın (1997). *Üçgen, Denemeler*, Bonn: Önel- Verlag.

Olgun, Ergün (ed.) (1988). *Kıbrıs Türk Resim Sanatından Bir Kesim*, Lefkoşa: Olgun Co. Yayınları.

Öktülmüş, Buket (1998 July). Gençlerin Önergeleri. In *Radikal*, 21 July 1998.

Öndeş, Osman (1974 c.Kasım). Kıbrıslı Türk Ressamın Deniz Hasreti, *Hayat Mecmuası*, pp. 6-8 .

Perkin, Joan (1993). *Victorian Women*, London: John Murray.

Pyrgos, Mary A. (1993). *The Cypriot Woman at a Glance*, Nicosia, Cyprus: Pyrgos Publications.

Sanatta Erotizm 1. Uluslararası Sergisi, 1. International Erotic Art Exhibition 13-22 Nisan 1990 / 13 - 22 April 1990.

Severis, Rita C. (2000). *Travelling Artists in Cyprus 1700-1960*, London: Philip Wilson Publishers.

Şonya, Zehra (2001). *Yaratım Sürecinde Öz-Biçim İlişkisi*, Hacettepe Üniversitesi, Heykel Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Sanat Eseri Çalışma Raporu, Ankara.

Şonya, Zehra (2003 February). Zehra Şonya'nın Gözüyle Semra(l) Öztan'ın Seramik Sergisi, *Kıbrıs*, 19 Şubat 2003 Çarşamba, 2003, p. 29.

Söz (1930-32).

Söz (1945 July). Pazar Şakaları: Bazı Kadınlarımız, Söz, No: 2894 p.1.

Söz (1946 Mayıs). Year 28, No: 2855, 2856, May 1946.

The Cyprus Gazette (1928). Nicosia, pp. 825, 831.

Yaşın, Özker (1997). *Nezhat ve Ben*, İstanbul: Yeşilada Yayınları.

Yıldız, Netice (1999). Illustrated Books and Manuscripts on Cyprus, *Second International Congress For Cypriot Studies 24-27 November 1998, Papers presented in English, Economics – Miscellaneous*, ed. İsmail Bozkurt et al., Gazimağusa: Eastern Mediterranean University, pp. 639-662.

Yıldız, Netice (1999). İsmet Tatar and Olive Trees. In *Benim Adım Zeytin Ağacı*, İsmet Tatar Exhibition Catalogue, April 1999, pp. 1-2

Yıldız, Netice (1999). Zeytin Ağaçları ve İsmet Tatar, *Kıbrıslı Dergisi*, Nisan 1999, pp. 22-23.

Yıldız, Netice (2000). Kıbrıs'ta Tarih Öncesinden Günümüze Kadın, *Kadın/Woman 2000 – Journal for Woman Studies*, 1 (1), pp. 79-116.

Yıldız, Netice (2001). Portrait of Özden Selenge as an Artist, *Kadın/Woman 2000 – Journal for Woman Studies*, 2 (1), pp. 1-42.

Yıldız, Netice (2002). Portrait of Mevhibe Şefik, The First Turkish Cypriot Woman Art Teacher, *Kadın/Woman 2000 – Journal for Woman Studies*, 3 (1), pp. 1-44.

Yıldız, Netice. (2000). History and Culture of Cyprus, <http://emuonline.emu.edu.tr/arch329>.

Özet

Çağdaşlığın Göstergesi: Kıbrıs Çağdaş Sanatında Türk Kadın Sanatçıların Rölü

Batı anlayışındaki sanat Türk toplumu için oldukça yeni bir olgudur. Özellikle dini eğitimden laik eğitim sistemine ancak 1925 yıllarında geçilmiş olduğu gerçeği de göz önüne alındığında, sanat etkinlikleri arasında plastik sanatların sadece seksen yıl gibi kısa bir zaman dilimi içinde gelişme olasılığı bulunduğu görülür.

Çağdaş yaşama ayak uydurması ve bir kaç yüz yıllık kültür ve eğitim farkının açığını kapatabilmesi Kıbrıs Türk toplumu için çok kolay bir süreç olmamakla beraber, 20. yüzyılın ilk yarısı içinde tüm ekonomik sıkıntılara rağmen büyük bir hamle ile bir çok güçlüğün üstesinden gelmeyi başarır ve 20. yüzyılın son çeyreğinde her yönüyle çağdaş bir toplum ortaya çıkar. Plastik sanatlar alanında sayıları erkek sanatçılarla eşit duruma gelen kadın sanatçılar da 21. yüzyılın bu ilk yıllarında Kıbrıs Türk toplumunun çağdaşlaşma sürecinde gösterdiği aşamaların en önemli simgelerinden biri olur.

Kıbrıslı Türk Kadın sanatçıların toplum yaşamına katkıları çok fazla olup, meslek yaşamlarına hemen hemen ilk önce eğitimci olarak başlayıp, sanat etkinlikleri de bunun paralelinde devam eder. Uluslararası etkinlikler yanında Kıbrıs probleminin çözümüne katkı amacıyla düzenlenen iki toplumu yaklaşımcı kültürel etkinliklerde yer almaları yönleriyle de girişimci kişilikleri ile tanınırlar. Yine Kıbrıs'ta sanat etkinliklerinin tarihçesi de bu konulara ışık tutması açısından yazıda ele alınacaktır.

Sanat ve kültürün gelişmesinde devletin ve özel kişilerin himayesi gerekli bir olgu ise de ekonomik nedenlerle bu destek kısıtlı olur. Buna karşın bu yüzyılın içinde çok sayıda kadın hem sanat eğitimi hem de sanatçı olarak etkin olur ve yurt içi olduğu kadar yurt dışında da isimlerini duyururlar. Yirminci yüzyılın ilk yarısında sanat eğitiminde kadın öğretmenlerin önemli katkılarına karşın, sanatçı sıfatıyla kadınların tek başlarına eserlerini sergilemeleri mümkün olmamış, ancak 1960'lerden sonra bu tür etkinlikleri gerçekleştirebilmiştir. Bu makalede Kıbrıs kadınının sanatla olan ilişkilerinin başlangıcı ve sanat etkinliklerinin tarihi süreci irdelenip, günümüzdeki çağdaş toplum imajı içindeki katkıları gösterilmeye çalışıldı. Ayrıca sanat eğitimi ve sanat ortamına katkıları ile tanınan sanat alanında çalışan kadın sanatçılardan önde gelenler yanında çağdaş sanatta gelişim çizgisini

tamamlayıp, yeni çağdaş akımlar çerçevesinde kendi özgün üsluplarını yaratma denemeleri ile de daha ilk günlerden itibaren isimlerini uluslararası sanat etkinliklerinde duyurmaya çalışan bazı genç sanatçılar yanında heykel sanatındaki başarıları ile isimlerini duyurmuş kadın sanatçılar ele alındı.

Anahtar Kelimeler: Kıbrıslı kadınlar, Kıbrıslı sanatçılar, Kıbrıs Türk Sanatı, kadın sanatçılar, sergiler, resim sanatı, seramik sanatı, heykel sanatı.

The Students of Sanayi-i Nefise School and the Position of Women in the Turkish Society at the Beginning of 20th Century in View of New Documents

Sema Öner*
Yıldız Technical University

Abstract

Various evaluations have been made about the women artists of today who have demonstrated their creativity in the plastic arts in the Republic of Turkey in which the woman was designated as a person who produced in an artistic world. In the discussion of woman's place in the artistic world in Turkey prior to the Republic, it is commonly held that the 15-year-period that extends from the Second Constitutional Period (1908) to the proclamation of the Republic (1923) was both an important era for westernizing efforts and a preparatory time for women artists. The development of the subject is generally seen as connected with the social and political events of the period and the education system.

Examining the infrastructure that provided for its formation shows that the "first" step in fine arts education for women, aside from private education, supports the genesis, was taken nearly 90 years ago in 1914 with the founding of the Girls' School of Fine Arts. It is essential that the importance of this first step and its place in education from the institutional point of view as well as student potential at the beginning and the individuals who had potential be scrutinized. However we have only limited information about the students of the Girls' School of Fine Arts. The information is limited since today that generation is no longer alive and an important part of the registrations connected with the school were destroyed in a fire. Just as we couldn't get complete lists related to registrations, we can't say that we have comprehensive information about the professional lives of the students whose names could be obtained through their education institution. So it is

* Assoc. Prof. Dr. Sema Öner, Faculty of Arts and Design, Yıldız Technical University, Besiktas, Istanbul -Turkey. e-mail: soner@yildiz.edu.tr

possible that a small detail that could be added to what is still not known about these students will be able to play a part in ensuing analyses.

Our purpose is to offer new biographic information not previously known about the students to the academic world and with this data determine the place that the students at the Girls' School of Fine Arts obtained in the women's art world; it will also shed light through a number of new evaluations related to the Turkish woman's socio-cultural evolution and place in society.

Key Words: plastic arts, Girls' School of Fine Arts, Turkish women artists, art education, girls 'school, Galatasaray Exhibitions.

Introduction: New Schools for Girls in the Ottoman Education System in the Second Half of the 19th Century

Information related to efforts to modernize the education of Turkish women came on the agenda as the westernization movements in the Tanzimat (Reformation) Period (1839-1876) gained speed. Ottoman intellectuals and high-level bureaucrats of the Tanzimat re-evaluated the education of women in terms of creating a desirable new society as part of preparatory education, and consequently place was provided for the establishment of the Ebe Mektebi (Midwife's School) (1842), the Kız Rüşdhiye (Girls' Grammar School) (1858) and the Kız Sanayi (Girls' Arts School) and Darülmüallimat (Girls' Teacher Training School) (1870) (Tekeli, 1985, p. 468). It is understood that despite all the innovative thoughts from the Tanzimat to the II. Meşrutiyet (Second Constitutional Period)(1908), girls' education was restricted to girls' teaching training schools and girls' art schools. Establishing a higher-level educational institution for girls was only achieved in the Second Constitutional Period .On this topic the first initiative occurred with the opening of the İnas İdadisi (Girls' Preparatory School) in İstanbul in 1911. The school began continuing education under the name of the İnas Sultanisi/Bezmialem Valide Sultanisi (Girls' Secondary School) in 1913-1914. Following that first step, the Erenköy, Çamlıca and Kandilli Sultanisi were founded.¹ From the point of view of the secondary schools established in the capital, as well as the other schools mentioned, there was continuity; however, in the provinces outside the capital, they weren't widespread. The period of education at the girls' secondary schools was specified as ten years. The girls' secondary education institutions opened in the provinces became five-year Girls' Teaching Schools.

For girls the possibility of higher education began with the opening of the İnas Darülfünun (Girls' High School) in the 1914-1915 educational years. Given this new undertaking at the same time as the Balkan War, the lectures and private classes established in the Darülfünun for girls must have played an important role

(Dölen 1985, p. 476). When the İnas Darülfünun began providing education in a separate building, the old Law School in Cağaloğlu, there were a total of 25 students in the three main sections which included literature, mathematics and the natural sciences (Tekeli - İlkin, 1993, p. 98). The first graduates of the school, that had a three-year educational program, emerged in 1917. The İnas Darülfünun was eliminated in 1921 when the girls took their own initiative and boycotted their own classrooms and started to work the boys' classes.

İnas Sanayi-i Nefise (The Girls' School of Fine Arts) and the Circumstances Surrounding the Establishments

November 1, 1914 is accepted as the date for the establishment of the Girls' School of Fine Arts (Halil Edhem, 1970, p. 43). The school began 31 years (1883) after the School of Fine Arts offered Turkey's first official fine arts education for male students. A long time after its founding, it merged with School of Fine Arts/Academy of Fine Arts in 1925.² Therefore, a long time passed during which the need for fine arts education for women was considered and action taken. A situation similar to this delay was experienced in the development of the Academie Beaux Art in Paris, France; it was only in 1897 before girl students were accepted at this school which has a long history (Gören, 1996, p. 100).

The year 1914, when the Girls' School of Fine Arts opened, political history in the Ottoman Empire is taken into account; it was a quite complex period when freedom movements were alive and well and the Empire had entered World War One (October 16, 1914). On the other hand one learns from publications of the time that women of the Second Constitutional period (1908) frequently used such concepts as "freedom and equality" *vis-à-vis* men. These stirrings continued during the year the Girls' School of Fine Arts was founded and over the ensuing years. Within this process in which political and economic relations were drawn together with the artistic and culture relations between the Ottomans and the West, one understands that reverberations of the women's rights, written into law in Britain and France, were gaining importance (Beykal, 1983, p. 6).

In the artistic world in 1914 Turkey, an interesting intersection occurred and a period began during which an important departure point would be experienced. This period is known today as the "Generation of 1914" or the "Çallı Generation." When the Turkish artists who were being educated in Europe returned home upon the outbreak of World War One, they contributed to the educational and artistic atmosphere. Among these artists who had been sent to Paris in 1910 after winning the "Europe Examination", that had been opened at the School of Fine Arts were, Ali Sami (Boyar), Hikmet (Onat), İbrahim Çallı, Nazmi Ziya (Güran) and Mehmet Ruhi (Arel) (Tansuğ, 1986, p. 120). Avni (Lifij) and Feyhaman (Duran) who were supported by Prince Abdülmecid and Abbas Hilmi Pascha and Namık İsmail who

acquired an art education by his own means were all members of the same artistic group.

An important event, a short time before the date mentioned, is that the Turkish painter artists had united within the framework of a professional association, "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti" (The Ottoman Artist Association). In the formation of this new organization in 1909 were names like Avni (Lifij), Feyhaman (Duran) and Namık İsmail who would later have places in the Generation of 1914. Mihri (Müşfik) Hanım who would take up a position in the İnas Sanayi-i Nefise cadre and Müfide Kadri who was one of her students also were among the members of this association (Başkan, 1994, p. 27).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti's magazine was the publication of the association; it first appeared on January 20, 1911 and was closed on July 14, 1914. Negative circumstances resulting from the war was one of the reasons for discontinuing the publishing of the magazine. The magazine that was to have appeared with the important endeavors and contributions of the Generation of 1914 is informative about the different formations in the artistic world.

The Girls' School of Fine Arts' Teaching Cadre and Lessons

After Salih Zeki Bey held the position of director of the Girls' School of Fine Arts that had been established in the middle of the war for a short time, Mihri Hanım was appointed to the position.³ She had received a private art education in Turkey⁴ and then was educated in Rome and Paris; prior to this position she had been the painting teacher at the Darülmualimat (Girls' Teacher Training School) (Toros, 1988, p. 43). Ömer Adil took over the directorship of the Girls' School after Mihri Müşfik, an experimental educator.⁵ Then later this duty was carried out by Feyhaman Bey (Zeytinoğlu, 2003, p. 15).

The school's teaching cadre was created with the support and contributions of the School of Fine Arts. In the first years students were only accepted in the Painting Department, and the students continued their education in different locations.⁶

Mihri Hanım (Fig. 1&2) as the workshop teacher and Ali Sami (Boyar) were among the educators⁷. The course on perspective was given by Ahmet Ziya (Akbulut), the art history and aesthetics course by Vahit Bey⁸ -after Ahmet Haşim- and the anatomy course by Dr. Nurettin Ali (Berkol). Aznif Hanım also was in the teaching cadre in the first years (Zeytinoğlu, 2003, p. 15). Sources show that Ömer Adil, Cem, İbrahim Çallı, Hikmet (Onat), Nazmi Ziya (Güran), Namık İsmail and Feyhaman (Duran) were in the expanding cadre. As noted, the Generation of 1914 artists who were educators made important contributions here.

In the school workshop, studies were held until noon so it is to be understood that theoretical courses were held in the afternoon. According to sources that give information on the educational program,⁹ in the year 1330 /1914-1915 the first-year students took courses in painting, pastels, history and perspective; in 1332/



Fig. 1 - Mihri Müşfik, an uncompleted work by Cemil Cem and İbrahim Çallı (Toros (1988) p. 15)



Fig. 2 - Mihri Müşfik, *Portrait of a Woman*, oil paint on canvas, 98.5x61cm., İstanbul Painting and Sculpture Museum.

1916-1917 the courses of the second-year students consisted of painting, nudes, anatomy, perspective, clay and history. The sources are quite specific in saying that on the subject of design Mihri Hanım was totally disciplined as the workshop teacher (Beykal, 1988, p. 9). In the first years the topic of still life received importance. Some practice occurred outdoors in nature even though this approach carried a reaction and seemed strange.¹⁰ While they had limited number of nude models and were using statues in their classes, their problem was solved with Russian immigrants who came to the country in 1917 and posed as live models.

Girls' School of Fine Arts Students

The information about the first students at the Girls' School of Fine Arts is extremely limited. The reasons why the sources and the information are limited are the following: that particular generation is no longer alive and an important portion of the Girls' School of Fine Arts registrations were destroyed in a fire in 1948, years after it merged with the School of Fine Arts. In the research done on this subject and using publications as sources, the notebook of artist Belkis Mustafa Hanım, one of the first students at the school, has been used. The source noted and, the information that Taha Toros who lived through the period, shows that a total of 33 people including six minority students were taken in during the first year of the school (Mutlu, 1987, 13; Toros, 1988, p. 42). Registration for the male

students at the School of Fine Arts was held at the Museum of the Ancient Orient (Beykal, 1988, p. 9).

According to Taha Toros, in 1330 /1914-1915 among the 33 people whose names are noted as being among the students who first applied, number one was Müzdan Sait, number 2 Muide Esat, number 3 Belkıs Mustafa, number 4 Nazire Osman, number 7 Nevzat (Drago), number 21 Mediha Süleyman (Gezgin) and number 24 Nazlı Emin (Ecevit) (Toros, 1988, pp. 44-45; Paşalıoğlu, 1996, p. 66).

According to Belkıs Mustafa's notebook the other students in the first class were Nazide, Sıdıka, Efrac, Muhterem, Taciser, Nedime, Ahmet, Münire, Rabia, Naciye, Madlen, Nevzare, Rukiye, Bakiye, Rana, Nimet, Ruhiye, Şükufe, Fatma, Melek, Refika, Seniye, Behice, Sabiha, Nihal, Zehra Sait and Sabriye Hanıms. One person's name among these was illegible.

In the second year class in Belkıs Mustafa's list for 1332/1916-1917 there are only 11 people. These are Belkıs, Nazire/Nazide, Nazlı, Leyla, Naşide, Muhterem, Rukiye, Nevzat, Muide, Cemile and Efrac Hanıms. On this list Cemile, Leyla and Naşide Hanıms names are additions to the names in the first-year course.

According to research, in addition to the school's first students the other members of the Girls' School of Fine Arts members who could be identified (Paşalıoğlu, 1996, pp. 66-67) are: Saime Rezan Ramiz (Öker) who registered in 1919, Nermin (Faruki) who registered in 1920 and Sabiha Ziya (Bengütaş) and students whose dates of registration could not be determined: Afet, Bedia (Güleryüz), Edibe, Emine, Eser, Fahrünnisa (Zeid), Fatma Remziye, Güzin (Duran), Hamide (Çizen), Hatice, İffet İhsan, İhsan Rıza, Muhsine, Mukbile, Nüşet, Nüveyre (Faik), Refik (Yalman), Reşide, Rezzan, Safiye Mehmet Emin (Karaduman) and Şevkat Adil. Of these students, Melek, Rezan, Edibe, Muhsine, Sabiha Ziya (Bengütaş) and Nermin (Faruki) were students in the sculpture workshop.



Fig. 3 - A workshop at the Girls' School of Fine Art. [Beykal, (1983), p. 10]

According to what could be ascertained from memoirs and photographs of the period, the minorities among the students either wore hats or were bareheaded. The Turkish girls however continued with the outdoor over-garment (çarsaf) or scarves (Fig. 3).

The Members of the Girls' School of Fine Arts and Galatasaray Exhibitions

Because official registrations no longer exist, it is very difficult, if not impossible, to arrive at correct figures for students who continued at the school between 1914 and 1925 or who graduated. However, to approximate those figures on the basis of possible clues, one of the sources that have to be considered, are the exhibitions in which the students or graduates participated. The Galatasaray Exhibitions, that include the teaching sessions of the Girls' School of Fine Arts, are among the sources that can be used in this regard. The students of the Girls' School as students or graduates had their place next to the women artists who were educated privately or in Europe. Women artists from the minorities also took part.

The first art festivals in which women participated during the reign of Sultan Abdülaziz's reign (1861-1876) were collective exhibitions in 1870-1873 of sewing-embroidery, calligraphy and painting by graduates of the *Darülmuallimat* and *Kız Rüşdiyeleri* that had opened at the *Darülfunun* (Hasbora, 1994, p. 8). In the painting exhibition, the first opened to the public in 1873 and organized by Ahmet Ali, there were only works by some Western women and from the minorities. In the ABC/Elifba Exhibition in 1880 the name of the first Turkish woman painter, Princess Nazlı, is evaluated among the artists who participated in the show (Cezar, 1995, p. 437).

As we pointed out above, with the first graduates of the Girls' School of Fine Arts student works were a part of the Galatasaray Exhibitions and there was broad participation. This continued at Galatasaray during the Turkish Republic period and as time went on it increased in importance, forming a sequence between 1916 and 1951.¹¹

According to the catalogue information for the Galatasaray Exhibitions between 1916 and 1951, the artists from the Girls' School of Fine Arts who participated in these exhibitions were¹² Maide Esat (1916-1917, 1922-1923)¹³ Müzdan Sait (Arel) (1916), Nevzat (1919-1923), Nazlı (1920, 1922) (Fig. 4), Efrac (1923, 1925, 1926), Melek Feyzi (1920, 1922-1923), Muhterem Ömer (1920), Güzin (1920-1923, 1925, 1926), Belkıs (1922-1923), Naciye (1922), Sabiha Ziya (1922-1923), Melek Ahmet (1922), Bedia (Güleryüz) (1923), Emine Nüşet (1923), Makbule/Mukbile Reşad (1923) and Nermin Faruki (1923).

The other women artists for whom there is as yet no source for their education but who participated in the exhibitions are as follows: Ruşen Zamir (1917-1918),



Fig. 4 - An oil painting made by Nazlı (Ecevit) Hanım while she was a student at the Girls' School of Fine Arts. [Toros, (1988).p. 49]



Fig. 5 - Sabiha Rüştü (Bozcalı), *Still Life*, 1930. Oil paint on duralite, 58x41cm. [Şerifoğlu, (ed.) (2003). p. 179]

Bakiye (1920, 1923), İhsan Rıza¹⁴ (1920, 1922, 1925, 1926), Mediha (1920, 1921), Melek¹⁵ (1920-1921, 1924), Feride, Mezdad/Müzdad (?) (1921), İhsan (1921, 1923), Melek Celal (1922), Zahide (Özar) (1922-1923), Melek Ahmet, Meliha, Sabiha Nezahat (1923, 1924, 1926), Edibe, Muhsine Ahmet, Rezzan (1924), Sabiha Ziya (1924-1925), Efser İsmail, Şükriye Cafer, Nüzhet Emin (1925), Bedia, Kutsiye Edip (1925-1926) and Hamide Rıza (1926).

Among the artists who had their work in the Galatasaray Exhibitions and who had had a private education were Harika Şazi (Lifij) (1916-1917), Celile Hikmet (1916, 1917, 1923) and Sabiha Rüştü (Bozcalı) (1921 ?, 1924-1926) (Fig. 5). Melek Celal (Melek Ziya) (1917, 1925, 1926) (Fig. 6) was educated as a guest student at the Girls' School of Fine Arts. One must not forget that there could be other Girls' School of Arts members among the artists who participated in the exhibitions but for whom we still do not have information on their education.

The Artistic Identities of the Girls' School of Fine Arts Members through their Participating in Education and Through Other Initiatives

We have the most detailed information about those whose names we know from those who first registered at the Girls' School of Fine Arts and these are the artists

who participated much more actively in the artistic world. The case is similar for later students.

The data shows that some students were only active in the field in which they received their education but others were to be evaluated for their accumulative artistic identity in the field of education.

Nazlı Emin (Ecevit) (1914)¹⁶ was at the Ankara Girl's Lycee and the Music Teachers' School; Mediha Süleyman (Gezgin) (1914) was the painting and music teacher in Istanbul at the Çamlıca, Kandilli and İstanbul Girls' Lycees; Nevzat (Drago) (1914-1916) was the painting teacher at the İstanbul Cumhuriyet and Fatih Lycees; and Bakiye İsmail Şirvanzade (Koray) (prior to 1922) was the painting teacher at İstanbul Akşam, Bursa Necatibey Institute, Bursa Girls Technical Teachers' School and the Nişantaşı Girls' Institute. Hale (Asaf) (1924) taught at the Bursa Girls' Teachers' school and Bursa Necati Bey Institute.

Just as there were among the artists some who belonged to various associations there were those also who participated in professional unions. Among these artists Mediha Süleyman (Gezgin) (1914) was a member of the Modern Women's Society and the Muslim Women's Union and she held the chairmanship of the First Women's Union. She established the Women's Rights Protection Association. Saime Rezzan (Öker) (1919) worked as an honorary member of the Children's Protection Association and the Republican People's Party (CHP).

Nazlı Hanım who was among the administrators of the Fine Arts Union; Hale (Asaf) who was one of the founders of the Independent Artists and Sculptors Union; Nermin (Faruk) who was one of the founders of the Turkish High Sculptors Society; and İhsan Rıza, Sabiha Rüştü, Güzin (Duran) and Hale (Asaf) who were members of the Turkish Artists Society are among the artists who participated in the work of the professional unions.



Fig. 6 - Melek Celal, *Nude* 1926, oil paint on duralite, 20.5x30.5cm. [Şerifoğlu, (ed.) (2003) p. 161].



Fig. 7 - Fatma Remziye Hanım during the years when she studied at the Girls' School of Fine Arts. (Family Archive, Photo: Serap Şahan)



Fig. 8 - Fatma Remziye, *Hellenistic Head*, pencil on paper, 44x32cm. (Family Archive, Photo: Serap Şahan)



Fig. 9 - Fatma Remziye, *Bust*, pencil on paper, 52x35cm. (Family Archive, Photo: Serap Şahan)



Fig. 10 - Fatma Remziye, *Pericles's Busts*, pencil on paper, 41x58cm. (Family Archive, Photo: Serap Şahan)

Some New Information on the Students

Obtaining new information, aside from what is known, about the members of the Girls' School of Fine Arts, it seemed essential to research family archives and meet with family members. Evaluating these types of family archives today can be done by second or third generation family members. To ensure that some of this information remains permanently in this regard, here is a short biography of Fatma Remziye Hanım (Çoksezen, later Gültekin), one of the members of the Girls' School of Fine Arts.

Fatma Remziye was born in İstanbul in 1319/1903-4. Her mother was Saniye (Uzdilek) Hanım and her father, Salih Şefik Bey, was a captain in the Maritime Engineering branch in the Army.¹⁷ Her elder brothers were Senior Professor Salih Murad Uzdilek¹⁸ and Cevdet Güldürücü. Her childhood was spent in Heybeli Island.

After finishing grammar school, she began her life work in Şehremaneti. While continuing to work, she registered at the Girls' School of Fine Arts. In what she related while still alive, she was in the same class as Nazlı Hanım (Ecevit)¹⁹ (Fig. 7) and she was one of the students of Mihri Hanım.²⁰ It must have been during the years 1917 to 1922 when Nazlı Hanım and Mihri Müşfik were at the school. Otherwise the date of birth of Remziye Hanım is an important point on this subject. From the memoirs we see that the students in the classes were of various age groups and Remziye Hanım was among the youngest, in the workshop. The figurative work that Remziye Hanım did with pencil and charcoal exist (Fig. 8).²¹ In her figurative work she benefited from torsos and busts as models. At school she used the name Hale instead of her real name and there is a pencil drawing entitled *Bust* and signed Hale among her workshop studies (Fig. 9). In *Pericles' Busts* and in other examples on the front of the paper officially or, on the back, one can read the sentence "Achievement for perfection" or "carry on" that is considered to be the instructor's appreciation (Fig. 10). There are no oil or watercolor paintings in the family archives. During her life, she noted that the reason she used a name other than her own was because it was seen as the fashion of the day and many classmates had made the same choice and behaved accordingly. In the advanced years of her life when she was 80-82 she communicated with Nazlı Hanım. When Nazlı Hanım was in İstanbul they wanted to get together and talk. But that didn't happen because the latter died in Ankara in 1985 although she died in 10 November 1990.

Remziye Hanım played the piano from an early age as it was considered to be the widespread model for cultured young women of the period.

Remziye Hanım didn't participate actively in the artistic world following her education at the Girls' School of Fine Arts. She used her accumulated knowledge in a different field, drafting. In the first years of the Turkish Republic from 1937 she shared her accumulated knowledge with her friends who were engaged in architectural work with a sensitive approach brought about by her education. She

was probably the only member of the Girls' School of Fine Arts who worked on drafting designs for the construction of buildings.²²

Through her efforts she contributed to production and a life work despite the difficulties of being a Turkish woman. Apartment buildings, for which she made drafts, are to be found in Mataracı Street - Cihangir, Samanyolu Street - Şişli and Sarıgözel Fatih in İstanbul.

Conclusion

When the Girls' School of Fine Arts was opened, the difficult conditions and many different straits created by the war atmosphere led to an infrastructure for the new steps and development of a young Turkey. One of the most important steps in this infrastructure was undoubtedly the opening of a new school for girls who previously had not had a chance to acquire preparatory art education. The Girls' School of Fine Arts showed how effective its students and graduates could be between the years 1914-1925, considering the courses at the School of Fine Arts and its existence as a part of total education. The woman artist phenomenon has been documented in the last days of the Empire when ideas of freedom grew stronger and this achieved the place it deserved under the Republic. This phenomenon is identified with the artist Mihri Hanım who was administering the school.

Urban woman, whose place within the whole was restricted and whose numbers were rather few, were directed towards the creation of items in the plastic arts rather than the production of handicrafts. On the other hand woman as an official subject, vis-à-vis the existence of conservative circles, began to be discussed as a woman who painted and these measures became an important indicator of civilization and the contemporariness.

The information connected with the families and those around the students of the Girls' School of Fine Arts shows that generally they were children whose circle was attached to the military, bureaucracy or palace; that was cultured, educated and closely interested in art. Some of the initiatives that suited the necessity of the time and were part of efforts that fit contemporary fashion resulted from members of innovative families at the time. Some of those who wanted a systematic educational process, but with the sensitivity of the artistic approach, chose fine arts for their education. As a result of this choice, conditions, political and historical development and change, because of the difficult pressure of the historic period and women participating directly in artistic events, must have a share in the conscious approach.

As an educator Mihri Müşfik's and the school's students were involved in professional organizations and as time went by it shows that whatever the innovation that passed from teacher to student among the members of the Girls' School of Fine Arts, it was a step towards the future.

Meanwhile there were those for whom existing education wasn't enough so artists continued their education in Europe and strengthened their relations with art circles in Europe. This shows that they were pushing on the boundaries for opportunities for artists. Belkıs Mustafa, Hale (Asaf), Bedia (Gülyüz) and Nermin (Faruki) after their education at the Girls' School continued at the Berlin State Fine Arts Academy while Sabiha Ziya (Bengütaş) went to the Rome Fine Arts Academy. As for Fahrünnisa (Zeid) she was among the artists who worked at the Ranson Academy in Paris.

On the other hand the participation of artists, who were educated or being educated at the Girl's School as well as other women artists who had been educated by different means, in exhibitions that were open to the public and stressed continuity created an atmosphere for young Turkish women who emphasized their existence as artists. It achieved an important artistic breakthrough and became the reason why such women artists continued to have a place in art at the exhibition level. The acceptance of development and recognition through criticism in the press speeded up the process of growing closer to society.

After the members of the Girls' School of Fine Arts completed their education, the existence of those who were sharing their accumulated knowledge with the younger generation as educators carries a separate importance.

Remziye Hanım was in a field that was necessarily sensitive to the accumulation of knowledge and connected with art; she may not have participated actively in the art world but she brought her artistic sensitivity with her. Finding special examples evaluated in terms of urban aesthetics brings forth the necessity of evaluating contributions over a very broad spectrum in terms of social, economic and socio-cultural contributions as the members of the Girls' School of Fine Arts did from the artistic point of view. So for detailed examination and evaluation, finding increasing amounts of information related to the artists within the period denoted, although difficult, awaits the discovery of what isn't known. In solving these concerns, such difficulties as the artists no longer being alive and the great effort required to accumulate knowledge means one has to be sensible where the second and third generations are sensitive.

With our study the importance of oral history studies once again comes on the agenda. In addition, reexamining the information accumulated within an academic and interdisciplinary framework of academic relations will achieve a multilateral evaluation and clarification of the students of the Girls' School of Fine Arts and the place and limits of the Turkish woman during the years leading up to the founding of the young Turkish Republic.

Notes

- ¹ İlhan Tekeli & Selim İlkin (1993). p. 87; Alongside the secondary schools whose names are cited in the text are the Selçuk Hatun and Üsküdar Girls' Art Secondary Schools that were based on a six-year primary education and had a four-year special program opened in İstanbul but their graduates did not have the right to go to higher education.
- ² If there are different dates given for the merger of the two school, 1926 is accepted as the result of the latest research. See Emre Zeytinoğlu (2003). p. 16; Mustafa Cezar (1983). p. 14 the merging was occurred nearly the end of the directorate of Cemil Bey, the Director of School of Fine Arts in 1925; Taha Toros (1988). p. 42 information gave 1920 as the date for the merger of two schools.
- ³ Mustafa Cezar (1983). p. 54 given Salih Zeki Bey as the first director of the Girls' School of Fine Arts.
- ⁴ Ottoman Court Painter Fausto Zonaro gave art lessons to Mihri Hanım in İstanbul.
- ⁵ Mustafa Cezar (1983). p. 54. Ömer Adil is shown as being in the Girls' School of Fine Arts cadre in 1921-1925.
- ⁶ For the various locations where the school's education continued, see Banu Paşalıoğlu (1996). pp.50-51.
- ⁷ Ali Sami Bey was on duty at the Girls' School of Fine Arts between 4.10.1914-13.10.1915. For detailed information, see Canan Beykal (1983). p. 9; Mustafa Cezar (1983). p. 54. Accordingly Ali Sami was the director of the School of Fine Arts from 9.5.1921 to 12.9.1921.
- ⁸ Vahit Bey was the son-in-law of Osman Hamdi Bey. See Canan Beykal (1983). p. 9.
- ⁹ Asım Mutlu (1987). pp.10-13. It has been quoted from Belkıs Mustafa's notebook.
- ¹⁰ Mihri Hanım and her students worked in Gülhane Park, Topkapı Palace and Scutari in İstanbul and sometimes Hoca Ali Rıza participated in this group.
- ¹¹ Although it is known that the earliest exhibitions open to the public was started by the initiative of Şeker Ahmet Paşa in 1867, the continuity of these exhibitions were achieved after 1901-1903 with the exhibitions of *İstanbul Salons* as they gained much attraction by the public and art circles.
- ¹² The first two years Galatasaray Exhibitions were organized under the name "The Galatasaray Dormitory Painting Exhibitions" and later under different names. For detailed information see Ömer Faruk Şerifoğlu (ed) (2003). pp. 24-115.
- ¹³ It is the date of participation in the Galatasaray Exhibition.
- ¹⁴ İhsan Rıza could be the same person as İhsan.
- ¹⁵ It could be Melek Ahmet or Melek Celal.
- ¹⁶ It is the year that the artist registered at the Girls' School of Fine Arts.
- ¹⁷ According to Deniz Harb Okulu's registrars he died on 30.9.1908. See Fahri Çoker (1994). *Deniz Harb Okulumuz 1773*, Ankara, p. 27.

- ¹⁸ In 1908 he graduated from the Deniz Harb Okulu (Maritime Military School) as a deck officer and while captain in rank in 1925 he left the military for health reasons and got a scholarship to study at London University in England. Beginning the Academic career at ITU in the physics field, he retired as a senior professor from the university at which he taught for many years. See Fahri Çoker (1994). *Deniz Harb Okulumuz 1773*, Ankara, p. 74.
- ¹⁹ Nazlı Ecevit left the school in 1922. See, Anonim(1983). *Nazlı Ecevit ile Görüşme*, p.14.
- ²⁰ The information was collected from her daughters Nurten Çoksezen and Armağan Öner. Remziye Hanım was the grand mother of Sema Öner.
- ²¹ I would like to thank to Assoc. Nilgün Sim Süldür, the chair of Photogtraph and Video Programme, YTU, the Faculty of Art and Design and Assist. Serap Şahan for providing the photographs of the works that lost their net quality because of the material used at the time.
- ²² One of the architects that she worked with was Burhan Çağlar.

References

- Anonim (1983). *Nazlı Ecevit ile Görüşme*, *Yeni Boyut*, No. 16, p.14.
- Başkan, Seyfi (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, Ankara: Çardaş Basım Yayın Ltd.
- Beykal, Canan (1983). *Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*, *Yeni Boyut*, No.16, pp. 6-13.
- Cezar, Mustafa (1983). *Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne*, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası.
- Cezar, Mustafa (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, C.II, İstanbul: Erol-Kerim Aksoy, Kültür, Eğitim, Sağlık ve Spor Vakfı, 2nd ed.
- Çoker, Fahri (1994). *Deniz Harp Okulumuz 1773*, Ankara: Dz.K.K.Karargah Basımevi.
- Dölen, Emre (1985). *Darülfünun, Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C.II, İstanbul, pp. 476-477.
- Halil Edhem (1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul .

Göksoy, Cavidan (1985). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde Yetişen Kadın Ressamlarımız*, İstanbul, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Unpublished Master's Degree Thesis.

Hasbora, Hatice (1994). *Başlangıcından Günümüze Türk Kadın Ressamları*, İstanbul, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Unpublished Master's Degree Thesis.

Gören, Ahmet Kamil (1996). 19. Yüzyılda Paris'te Resim Eğitimi, *Antik-Dekor*, No.35, pp. 93-100.

Gören Ahmet Kamil (1999). Mihri (Müşfik) Hanım(1886-1954). *Türkiye'de Sanat*, No. 39, pp. 24-31.

Mutlu, Asım (1987). Ressam Belkis Mustafa'nın Yaşamı ve Onun Desenleri ile Yakın Çevresinden Bir Kesit, *Sanat Çevresi*, No.101, pp.10-13.

Paşalıoğlu, Banu (1996). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları*, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Unpublished Master's Degree Thesis.

Şerifoğlu, Ömer Faruk (ed) (2003). *Resim Tarihimizden, Galatasaray Sergileri*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.

Tansuğ, Sezer (1986). *Çağdaş Türk Sanatı* İstanbul: Evrim Matbaacılık Ltd.

Tekeli, İlhan (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişimler, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Vol.2, İstanbul, pp. 456-475.

Tekeli, İlhan & Selim, İlkin (1993). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü*, Ankara.

Toros, Taha (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*, İstanbul: Ak Yayınları, Sayılı Matbaa.

Toros, Taha (1999). Bebeklikleri-Çocuklukları Dönemlerinde Ressamlarımız, *Antik-Dekor*, No. 52, pp. 118-123.

Toros,Taha (2000). *O Güzel İnsanlar*, İstanbul: Aksoy Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş.

Zeytinoğlu, Emre (2003). Sanayi-i Nefise'den Günümüze, *Akademiye Tanıklık 1*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, pp. 15-19.

Yeni Veriler Işığında İnas Sanayi-i Nefise Öğrencileri ve Kadının Toplumdaki Yeri

Sema Öner*
Yıldız Teknik Üniversitesi

Özet

Kadının, sanat ortamında üreten bir kişi olarak belirginleştiği Cumhuriyet Türkiye'si'nde, plâstik sanatlar alanında yaratılarını ortaya koyan günümüz kadın sanatçılarıyla ilgili çeşitli değerlendirmeler yapılmaktadır. Türkiye'de kadının sanat ortamındaki yeri tartışılırken Cumhuriyet öncesinde Batılılaşma çabalarının önemli bir dönemini oluşturan II. Meşrutiyet (1908) ile Cumhuriyet'in ilanı (1923) arasındaki on beş yıllık sürecin kadın sanatçıları açısından bir ön hazırlık dönemi olarak değerlendirilmesi, paylaşılan bir görüş açısidir. Konunun gelişimi, genellikle dönemin toplumsal ve siyasal olayları ve eğitim sistemiyle ilgili görülmektedir.

Oluşumu sağlayan alt yapı incelendiğinde; özel eğitim dışında, kadınlar için güzel sanatlar eğitiminde 'ilk' adımın yaklaşık 90 yıl önce, 1914'de İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin (Kız Güzel Sanatlar Okulunun) kuruluşu ile atıldığı belirginleşmektedir. Bu ilk adımın kurumsal açıdan öneminin ve eğitimdeki yerinin yanısıra, başlangıçtaki öğrenci potansiyeli ile potansiyeli oluşturan bireylerin de irdelenmesi gerekmektedir. Ancak İnas Sanayi-i Nefisenin öğrencileri hakkında oldukça sınırlı bilgiye sahip bulunmaktayız. Bilginin sınırlı olma nedenleri belirtilen kuşağın bugün artık hayatta olmaması, diğer taraftan okul ile ilgili kayıtların önemli bir bölümünün kuruluşun uzunca bir süre sonra İnas Sanayi-i Nefise ile birleştirilen Sanayi-i Nefisedeki (Güzel Sanatlar Okulu) 1948 yılı yangını sonucunda yok olmasıdır. Kayıtlara ilişkin tam listelere ulaşamadığımız gibi, adları saptanabilen öğrencilerin yaşamları ve eğitimlerinin sonrasında aldıkları yol açısından da ayrıntılı bilgilere sahip olduğumuz söylenemez. Bu nedenle öğrenciler hakkında bugüne dek bilinmeyenlere eklenebilecek küçük bir

* Doç. Dr. Sema Öner, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 34349 Beşiktaş - İstanbul. e-mail: soner@yildiz.edu.tr

ayrıntının dahi birbirini izleyen çözümlere neden olabileceği bir gerçektir.

Amacımız, öğrencilere ait bilinmeyen yeni biyografik verilerin bilim ortamına kazandırılması ve bu verilerle İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin kadının sanat ortamında aldığı yerin yanısıra Türk kadının sosyo-kültürel evrimine ve toplumdaki yerine ilişkin yapılabilecek bazı yeni değerlendirmelere ışık tutabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Plastik sanatlar, İnas Sanayi-i Nefise, Türk kadın sanatçıları, sanat eğitimi, kız okulları, Galatasaray Sergileri.

Giriş : 19.Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Eğitim Sisteminde Kızlar İçin Yeni Okullar

Türk kadınının eğitiminde çağdaşlaşma yolundaki çabalara ilişkin veriler, Batılılaşma hareketlerinin ivme kazandığı Tanzimat döneminde (1839-1876) gündeme gelmiştir. Tanzimat'ın Osmanlı aydını ve üst düzey bürokratları, istedikleri yeni bir toplumun yaratılmasında kadının eğitimini örgün eğitim içinde yeniden değerlendirmiş, bu çalışma içinde Ebe Mektebi (1842), Kız Rüştüleri (1858) ile Kız Sanayi ve Darülmualimatinin (1870) kuruluşlarına yer vermiştir (Tekeli, 1985, s. 468). Tüm yenilikçi düşüncelere karşın Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e (1908) değin kızların eğitiminin kız rüştüleri ve kız sanat okulları ile sınırlı kaldığı anlaşılmaktadır. Eğitimde kızlar için daha üst kademede eğitim kurumlarının örgütlenmeye başlaması ancak II. Meşrutiyet dönemi ile birlikte gerçekleşmiştir. Bu konuda ilk girişim 1911'de İstanbul'da İnas (Kız) İdadisinin açılması ile yapılmıştır. Okul, 1913-1914 yıllarında İnas Sultanisi (Bezmiâlem Valide Sultanisi) adı ile eğitime başlamıştır. İlk adımın ardından İstanbul'daki Erenköy, Çamlıca, Kandilli İnas Sultanileri kurulmuştur.¹ Belirtilen okullar ile başkentte inas sultanilerinin kuruluşları açısından bir süreklilik sağlanmış, ancak başkent dışındaki vilayetlerde yaygınlaştırılmamışlardır. Kız sultanilerinin eğitim süreleri 10 yıl olarak belirlenmiştir. Vilâyetlerde açılan kız orta eğitim kurumları ise 5 yıllık kız muallim mektepleri olmuştur.

Kızlar için yüksek öğretim olanağı, İnas Darülfünununun 1914-1915 eğitim-öğretim yılında açılması ile başlamıştır. Bu yeni yapılanmada Balkan Savaşı ile birlikte Darülfünunda kadınlar için düzenlenen konferansların ve kızlar için kurulan özel sınıfların önemli rolü olmalıdır (Dölen, 1985, 476). İnas Darülfünunu, ayrı bir binada, Cağaloğlu'nda eski Hukuk Mektebi binasında, eğitim vermeye başladığında, Edebiyat, Riyaziyat ve Tabiat şubeleri olmak üzere üç ana bölümü ile toplam 25 öğrencisi bulunmaktaydı (Tekeli-İlkin, 1993, s. 98). Üç yıllık bir eğitim programı uygulayan okulun ilk mezunları 1917 yılında verilmiştir. İnas Darülfünunu, kızların kendi dersanelerini boykot edip erkeklerin dersanelerine girmeleriyle 1921'de kaldırılmıştır.

Belirtilen girişimlerle 19.yüzyılın sonları ile 20.yüzyılın başlarında kızların eğitiminde önemli aşamalar kaydedilirken, kız öğrenciler için Darülfünunun açıldığı yıl, yine kızlar için güzel sanatlar eğitimi veren İnas Sanayi-i Nefise kurulmuştur.

İnas Sanayi-i Nefise ve Kuruluş Ortamı

İnas Sanayi-i Nefisenin kuruluş tarihi olarak 1 Kasım 1914 kabul edilmektedir (Halil Edhem, 1970, s. 43). Okul, Türkiye'deki ilk resmi Güzel Sanatlar eğitimi veren ve erkek öğrenciler için eğitim veren Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisinden (1883) 31 yıl sonra gündeme gelerek işlerlik kazanmıştır. Kuruluştan uzunca bir süre sonra, 1925'te Sanayi-i Nefise ile birleştirilmiştir². Anlaşılacağı gibi, kadınların güzel sanatlar eğitimine gereksinimlerinin düşünülmesi ve uygulanması için oldukça uzun bir süre geçmiştir. Bu gecikmenin benzeri bir durum da Fransa'da Paris, Academie Beaux Art'ın gelişiminde yaşanmış, kız öğrencilerin bu köklü sanat okuluna kabulü ancak 1897'de gerçekleşebilmiştir (Gören, 1996, s. 100).

İnas Sanayi-i Nefisenin eğitime başladığı 1914 yılı, Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasi tarih açısından da oldukça karmaşık, özgürlüklerle ilgili hareketlerin yaşandığı ve İmparatorluğun I.Dünya Savaşı'na girdiği (16 Ekim 1914) bir dönem içindedir. Diğer taraftan, dönemin yayın organlarından, II. Meşrutiyet'le (1908) birlikte kadınların 'hürriyet ve eşitlik' kavramlarını erkeklere karşı yoğun bir biçimde kullandıkları da öğrenilmektedir. Bu kıpırdanışlar İnas Sanayi-i Nefisenin kuruluş yılı ve onu izleyen yıllarda da devam etmiştir. Belirtilen süreç içinde Osmanlıların Batı ile sanatsal ve kültürel ilişkileri ile birlikte siyasi, ekonomik ilişkileri de dikkate alındığında, İngiltere ve Fransa'da yasallaşan kadın haklarının Osmanlı kadını üzerindeki yansımalarının da önem kazandığı anlaşılmaktadır (Beykal, 1983, s. 6).

1914'te Türkiye'deki sanat ortamında ise Türk resim tarihinde ilginç bir kesişme ve önemli bir çıkış noktasının yaşanacağı dönem başlamaktadır. Bu dönem, günümüzde '1914 Kuşağı' veya 'Çallı Kuşağı' adı ile tanınan, Avrupa'da eğitim görmekteyken I. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine yurda dönen Türk ressamlarının eğitim ve sanat ortamına katılımlarıdır. Sanayi-i Nefisede açılan 'Avrupa Sınavı'nı kazanarak 1910'da Paris'e gönderilmiş olan bu sanatçıların arasında Ali Sami (Boyar), Hikmet (Onat), İbrahim Çallı, Nazmi Ziya (Güran), Mehmet Ruhi (Arel) bulunmaktadır (Tansuğ, 1986, s. 120). 1914 kuşağı içinde değerlendirilen Avni (Lifij), Şehzade Abdülmecid'in; Feyhaman (Duran), Abbas Halim Paşa'nın destekleriyle Namık İsmail ise kendi olanaklarıyla Paris'teki resim eğitimlerini sürdürmüşlerdir.

Belirtilen tarihten kısa bir süre önce yaşanan önemli bir olgu da Türk resim sanatçılarının ilk kez bir meslek birliği çerçevesinde biraraya gelmeleridir. 1909'da gerçekleşen bu yeni organizasyonun, 'Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin oluşumunda, daha sonra 1914 kuşağı içinde yer alacak olan Avni (Lifij), Feyhaman

(Duran), Namık İsmail gibi isimler bulunmaktadır. İleride İnas Sanayi-i Nefise kadrosunda görev yapacak olan Mihri (Müşfik) ve öğrencilerden Müfide Kadri Hanımlar da bu derneğin üyeleri arasındadır (Başkan, 1994, s. 27).

Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin 20 Ocak 1911'de çıkarmaya başladığı yayın organı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası'nın 14 Temmuz 1914'te kapandığı görülmektedir. Savaşın etken olduğu olumsuz koşullar derginin yayımını sürdürmemesinin başlıca nedenleri arasındadır. 1914 Kuşağı'nın önemli çaba ve katkılarıyla çıktığı anlaşılabilir dergi, sanat ortamındaki farklı oluşumların da habercisidir.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin Öğretim Kadrosu ve Dersleri

Savaş ortamında kurulan İnas Sanayi-i Nefisenin müdürlüğüne Salih Zeki Bey'in kısa süreli yöneticiliğinden sonra Mihri (Müşfik) Hanım getirilmiştir.³ Mihri Hanım, Türkiye'de aldığı özel⁴ resim eğitiminin yanısıra, Roma ve Paris'te de resim eğitimini sürdürmüştü ve bu görevden önce de İstanbul Darülmüallimatında (Kız Öğretmen Okulu) resim öğretmenliği yapmıştır (Toros, 1988, s. 43; Gören, 1996, s. 24-31). Deneyimli bir eğitmen olduğu anlaşılabilir Mihri Hanım'ın ardından, Ömer Adil, İnas Sanayi-i Nefisede yöneticiliği devr almıştır.⁵ Daha sonra bu görev Feyhaman Bey tarafından sürdürülmüştür (Zeytinoğlu, 2003, s. 15).

Okulun öğretim kadrosu Sanayi-i Nefise öğretmenlerinin desteği ve katılımlarıyla oluşturulmuştur. İlk yıllarda sadece Resim Bölümüne öğrenci kabul edilmiş, öğrenciler eğitimlerini değişen mekanlarda sürdürmüşlerdir.⁶

Eğitmcilerin içinde atölye hocası olarak Mihri Hanım (Fig. 1&2) ve Ali Sami (Boyar) bulunmaktadır.⁷ Perspektif dersi Ahmet Ziya (Akbulut), Sanat Tarihi ve Estetik dersi önceleri Vahit Bey⁸ daha sonra Ahmet Haşim tarafından, Anatomi dersi ise Dr. Nurettin Ali (Berkol) tarafından verilmiştir. Aznif Hanım da ilk yılların öğretim kadrosundadır (Zeytinoğlu, 2003, s. 15). Kaynaklar, Ömer Adil, Cem, İbrahim Çallı, Hikmet (Onat), Nazmi Ziya (Güran), Namık İsmail ve Feyhaman (Duran)'ı da genişleyen kadro içinde göstermektedir. Görüldüğü gibi 1914 kuşağı ressamlarının burada da eğitmen olarak önemli katkıları bulunmaktadır.

Atölye çalışmalarının öğleye kadar yapıldığı okulda, öğleden sonra teorik derslerin verildiği anlaşılmaktadır. Ders programı hakkında bilgi veren kaynaklara göre,⁹ 1330/1914-1915 yılında 1. sınıf öğrencilerinin resim, pastel, tarih, menazır (perspektif); 1332/1916-1917 de 2. sınıf öğrencilerinin resim, vücut (nü), teşrih (anatomi), menazır, çamur, tarih dersleri gördükleri anlaşılmaktadır. Atölye hocası olarak Mihri Hanım'ın desen konusunda son derece disiplinli olduğu kaynaklarda belirtilmektedir (Beykal, 1988, s. 9). İlk yıllar derslerde ağırlıklı olarak ölüdoğa konusu yer almıştır. Kimi zaman uygulamalar sırasında yadırgansalar ve tepki alsalar da doğa karşısında uygulamalar gerçekleştirmişlerdir.¹⁰ Çıplak modelden çalışmalar için önceleri kısıtlı sayıda canlı modelden, daha çok heykel ve torsolardan



Fig. 1- Mihri Müşfik, Cemil Cem ve İbrahim Çallı tarafından yapılan tamamlanmamış bir çalışma (Toros (1988). s.15).



Fig. 2- Mihri Müşfik, Kadın Portresi, tuval üzerine yağlıboya, 98,5x61 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

yararlanırlarken, 1917'de ülkeye gelen Rus göçmenlerle model bulmakta yaşanan sorun çözülmüştür (Beykal, 1983, s. 10; Hasbora, 1999, s. 10).

İnas Sanayi-i Nefise Öğrencileri

İnas Sanayi-i Nefisenin ilk öğrencileri hakkında son derece sınırlı bilgiler bulunmaktadır. Kaynakların ve bilginin sınırlı olma nedenleri, belirtilen kuşağın bugün artık hayatta olmaması ve İnas Sanayi-i Nefise kayıtlarının önemli bir bölümünün Sanayi-i Nefise ile birleştikten sonra, 1948'de okulda çıkan yangın nedeniyle yok olmasıdır. Bu konuda yapılan araştırmalar ve yayınlarda kaynak olarak okulun ilk öğrencilerinden ressam Belkis Mustafa Hanım'ın not defterinden yararlanılmıştır. Belirtilen kaynak ile döneminin yaşayan kaynağı Taha Toros'un verdiği bilgiler, okula ilk yıl 6'sı azınlıklardan olmak üzere toplam 33 kişinin alındığını göstermektedir (Mutlu, 1987, 13; Toros, 1988, s. 42). Kayıt işlemlerinin, Sanayi-i Nefise erkek öğrencilerinin o günlerde eğitimini sürdürmekte olduğu Eski Şark Eserleri Müzesinde yapıldığı bilinmektedir (Beykal, 1988, s. 9). Taha Toros'a göre 1330/1914 -15'te okula ilk başvuran öğrencilerden adları belirlenebilen 33 kişi içinde, 1 numaralı Müzdan Sait, 2 numaralı Muide Esat, 3 Numaralı Belkis Mustafa, 4 numaralı Nazire Osman, 7 Numaralı Nevzat (Drago), 21 Numaralı Mediha Süleyman (Gezgin) ve 24 numaralı Nazlı Emin (Ecevit) Hanımlar bulunmaktadır (Toros, 1988, s. 44-45; Paşalıoğlu, 1996, s. 66).

Belkıs Mustafa'nın not defterindeki sıralamaya göre göre 1. sınıfın diğer öğrencileri: Nazide, Sıdika, Efrac, Muhterem, Taciser, Nedime, Ahmet, Münire, Rabia, Naciye, Madlen, Nevvare, Rukiye, Bakiye, Rana, Nimet, Ruhiye, Şükufe, Fatma, Melek, Refika, Seniye, Behice, Sabiha, Nihal, Zehra Sait ve Sabriye Hanımlardır. Bu kayıtlarda bir kişinin adı okunamamıştır.

Belkıs Mustafa'nın 1332/1916-17 tarihli 2. sınıf not listesinde ise sadece 11 kişi bulunmaktadır. Bunlar Belkıs, Nazire, Nazlı, Leylâ, Naşide, Muhterem, Rukiye, Nevzat, Muide, Cemile ve Efrac Hanımlardır. Bu listede 1. sınıftaki adlara ek olarak Cemile ve Leylâ Hanımların adları görülmektedir. Okulun ilk öğrencileri hakkında elde edilen bu bilgilerin yanısıra araştırmalara göre belirlenebilen diğer İnas Sanayi-i Nefiseliler (Paşalıoğlu, 1996, s. 66-67): 1919 kayıtlı Saime Rezan Ramiz (Öker), 1920 kayıtlı Nermin (Farukî), Sabiha Ziya (Bengütaş) ile kayıt tarihleri saptanamayan öğrenciler; Afet, Bedia (Güleryüz), Edibe, Emine, Eser, Fahrünnisa (Zeid), Fatma Remziye, Güzin (Duran), Hamide (Çizen), Hatice, İffet İhsan, İhsan Rıza, Muhsine, Mukbile, Nushet, Nüveyre (Faik), Refik (Yalman), Reşide, Rezzan, Safiye Mehmet Emin (Karaduman), Şevkat Adil Hanımlardır. Bu öğrencilerden Melek, Rezan, Edibe, Muhsine, Sabiha Ziya (Bengütaş), Nermin (Farukî) okulun heykel atölyesi öğrencileridir.

Anılarda belirtildiği ve dönemin fotoğraflarından saptabildiğine göre öğrencilerden azınlıklar okula şapkalı veya başörtülü veya başı açık, Türk kızları ise çarşafı veya başörtülü olarak devam etmişlerdir (Fig. 3).

İnas Sanayi-i Nefiseliler ve Galatasaray Sergileri

Resmi kayıtların günümüze ulaşamaması nedeniyle 1914-1926 yılları arasında okula devam eden veya mezun öğrenciler hakkında doğru sayılara ulaşmak son derece zordur. Ancak doğruya yakın değerlere ulaşabilmek için verebileceği



Fig.3 - İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde bir atölye. (Beykal, (1983). s.10).

ipuçları açısından üzerinde düşünülmesi gereken kaynaklardan birisi de öğrenci veya mezunların katıldıkları sergilerdir. İnas Sanayi-i Nefiselilerin öğrenim dönemlerini içeren Galatasaray Sergileri, konuyla ilgili olarak yararlanılabilecek kaynaklar arasındadır. Bu sergilerde öğrenci veya mezun olarak İnas Sanayi-i Nefiseliler, özel derslerle ya da Avrupa'da aldıkları eğitimle yetkinleşen kadın sanatçıların yanında yer almışlardır. Sergilere azınlıklardan kadın sanatçılar da katılmışlardır.

Bilindiği gibi kadınların yer aldığı ilk sanat etkinlikleri Sultan Abdülaziz döneminde (1861-1876), 1870-1873 yıllarında Darülfünunda açılan ve kız rüştiyeleri ile Darülmualimat mezunlarının dikiş-nakış, yazı ve resimlerinin yer aldığı toplu sergilerdir (Hasbora, 1994, s. 8). Ahmet Ali'nin düzenlediği 1873 tarihli ilk kamuya açık resim sergisinde ise sadece Batılı ve azınlıklardan bazı kadın sanatçıların eserleri yer almaktadır. 1880 yılındaki ABC/Elifba Sergisine katılan Prens Nazlı, böyle bir etkinliğe katılan ilk Türk kadını olarak değerlendirilmektedir (Cezar, 1995, s. 437).

Yukarıda belirtildiği gibi İnas Sanayi-i Nefisenin ilk mezunlarıyla öğrencilerinin eserlerinin de yer aldığı Galatasaray Sergileri, bir başka deyişle Galatasaray'da düzenlenen sergiler ise geniş katılımlı, Cumhuriyet'le birlikte sürekliliği korunan 1916-1951 yılları arasındaki zincirleme bir sanat etkinliğidir.¹¹ Galatasaray Sergilerinin 1916-1926 yıllarına ait katalog bilgilerine göre İnas Sanayi-i Nefiseli olarak Galatasaray Sergilerine katıldığı belirlenen sanatçılar¹²: Maide Esat (1916-1917, 1922-1923)¹³ Müzdan Sait (Arel) (1916), Nevzat (1919-1923), Nazlı (1920, 1922) (Fig. 4), Efrac (1923, 1925, 1926), Melek Feyzi /Fevzi (1920, 1922-1923), Muhterem Ömer (1920), Güzin (1920-1923, 1925, 1926), Belkıs (1922-1923), Naciye (1922), Sabiha Ziya (1922-1923), Melek Ahmet (1922), Bedia (Güleryüz) (1923), Emine Nüşhet (1923), Makbule/Mukbile Reşad (1923), Nermin Farukî (1923)'dir.

Sergilere katıldığı saptanan ancak yetiştikleri eğitim kurumları henüz belirlenemeyen diğer kadın sanatçılar: Ruşen Zamir (1917-1918), Bakiye (1920, 1923), İhsan Rıza¹⁴ (1920, 1922, 1925, 1926), Mediha (1920-1921), Melek¹⁵ (1920-1921, 1924), Feride, Mezdad (1921), İhsan (1921, 1923), Melek Celal (1922), Zahide (Özar) (1922-1923), Melek Ahmet, Meliha, Sabiha Nezahat (1923, 1924, 1926), Edibe, Muhsine Ahmet, Rezzan (1924), Sabiha Ziya (1924-1925), Efser İsmail, Şükriye Cafer, Nüşhet Emin (1925), Bedia, Kutsiye Edip (1925-1926), Hamide Rıza (1926)'dir.

Galatasaray Sergileri'nde yapıtları yer alan Harika Şazi (Lifij) (1916-1917), Celile Hikmet (1916, 1917, 1923), Sabiha Rüştü (Bozcalı) (1921-?, 1924-1926) (Fig. 5) özel eğitim aldığı bilinen sanatçılar arasındadırlar. Melek Celal (Melek Ziya) (1917, 1925, 1926) (Fig. 6) ise İnas Sanayi-i Nefisede konuk öğrenci olarak eğitim almıştır. Sergilere katıldığı saptanan, ancak eğitimleri hakkında henüz bilgi sahibi olmadığımız diğer sanatçılar arasında İnas Sanayi-i Nefiseliler olabileceği de gözardı edilmemelidir.



Fig. 4 - Nazlı (Ecevit) Hanım'ın İnas Sanayi-i Nefise öğrencisiyken yaptığı yağlıboya bir çalışma. (Toros (1988). s. 49)



Fig. 5 - Sabiha Rüştü (Bozcalı), Ölüdoğa, 1930, duralit üzerine yağlıboya, 58x41 cm. (Şerifoğlu, (ed.), (2003). s. 179).



Fig. 6 - Melek Celal, Nü, 1926, duralit üzerine yağlıboya, 20,5 x 30,5 cm. (Şerifoğlu, (ed.), (2003). s.161).

Sanatçı Kimliklerinin Yanısıra Eğitime Katkıları ve Diğer Girişimleriyle İnas Sanayi-i Nefiseliler

İnas Sanayi-i Nefiseye ilk kaydolanlar içinde adları kesinlik kazanmış olanlardan en fazla ayrıntılı bilgiye sahip olduklarımız, daha çok sanat ortamına aktif olarak katılmış sanatçılardır. Benzer durum daha sonraki öğrenciler için de geçerlidir.

Verilerden kimi öğrencilerin sadece eğitim aldıkları alanda etkinlik gösterdikleri, kimi öğrencilerin ise sanatçı kimliklerinin yanısıra, birikimlerini eğitim alanında da değerlendirdikleri anlaşılmaktadır. Nazlı Emin (Ecevit) (1914),¹⁶ Ankara Kız Lisesi ve Musiki Öğretmen Okulunda; Mediha Süleyman (Gezgin), (1914) İstanbul'da Çamlıca, Kandilli ve İstanbul Kız Liselerinde resim ve müzik öğretmenliği; Nevzat (Drago), (1914-1916) İstanbul Cumhuriyet ve Fatih Liselerinde resim öğretmenliği; Bakiye İsmail Şirvanzade (Koray), (1922 öncesi) İstanbul Akşam, Bursa Necatibey Enstitüsü, Bursa Kız Teknik Öğretmen Okulu, Nişantaşı Kız Enstitüsünde resim öğretmenliği yapmışlardır. Hale (Asaf) (1924) Bursa Kız Öğretmen Okulu ve Bursa Necatibey Kız Enstitüsünde öğretmenlik yapmıştır.

İnas Sanayi-i Nefiseliler içinde çeşitli dernek üyelikleri yapanlar olduğu gibi meslek birliklerine de katılanlar bulunmaktadır. Bu sanatçılar arasında Mediha Süleyman (Gezgin), (1914) Asri Kadın Cemiyeti üyeliği, Müslüman Kadınlar Birliği ve Birinci Kadınlar Birliği Başkanlığı yapmıştır. Kadın Haklarını Koruma Derneğini kurmuştur. Saime Rezzan (Öker), (1919) Çocuk Esirgeme Kurumu ve CHP'de fahri olarak çalışmıştır.

Güzel Sanatlar Birliğinin yönetiminde bulunan Nazlı Hanım, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği kurucularından Hale (Asaf), Türkiye Yüksek Heykeltraşlar Cemiyetinin kurucularından Nermin (Farukî), Türk Ressamlar Cemiyeti üyeleri İhsan Rıza, Sabiha Rüştü, Güzin (Duran), Hale (Asaf) meslek birliklerinin çalışmalarına katılan sanatçılardandır.

Öğrenciler Hakkında Bazı Yeni Veriler

İnas Sanayi-i Nefiselilere ilişkin bilinenler dışında yeni bilgilere ulaşmak için aile arşivlerinin araştırılması ve aile bireyleriyle görüşmelere gereksinim duyulmaktadır. Günümüzde bu tür aile arşivlerinin değerlendirilmesi, ancak ailelerin 2. kuşak veya 3. kuşak bireyleri tarafından yapılabilmektedir. Bu bağlamdaki bazı verileri kalıcı kılmak amacıyla kısa biyografisi sunulacak bir İnas Sanayi-i Nefiseli de Fatma Remziye Hanım'dır (Çoksezen, daha sonra Gültekin).

Fatma Remziye Hanım, 1319 /1903-4 İstanbul doğumludur. Annesi, Saniye (Uzdilek) Hanım, Babası Deniz Makine Kıdemli Yüzbaşı Salih Şefik Bey,¹⁷ ağabeyleri Ord. Prof. Salih Murad Uzdilek¹⁸ ve Cevdet Güldürücü'dür. Çocukluğu Heybeli Ada'da geçmiştir.

Rüştüyeyi bitirdikten sonra çalışma hayatına Şehremanetinde başlamıştır. Çalışmaya devam ederken diğer taraftan da İnas Sanayi-i Nefisede eğitim



Fig. 7 - Fatma Remziye Hanım'ın İnas Sanayi-i Nefise'de okuduğu yıllar. (Aile Arşivi, Fotoğraf: Serap Şahan)



Fig. 8 - Fatma Remziye, Helenistik Baş, kağıt üzerine karakalem, 44x32 cm. (Aile Arşivi, Fotoğraf: Serap Şahan)



Fig. 9 - Fatma Remziye, Büst, kağıt üzerine karakalem 52x35 cm (Aile Arşivi, Fotoğraf: Serap Şahan)



10- Fatma Remziye, Perikles Büstleri, kağıt üzerine karakalem, 41x58 cm (Aile Arşivi, Fotoğraf: Serap Şahan)

görmüştür. Hayatta iken anlatımlarında Nazlı Hanım (Ecevit) ile aynı atölyede olduğunu¹⁹ (Fig. 7) Mihri Hanım'ın öğrencileri arasında bulunduğunu belirtmiştir.²⁰ Nazlı ve Mihri Hanımların okuldaki süreçleri, Remziye Hanım'ın doğum tarihi de dikkate alındığında, 1917-1922 yılları arasında olmalıdır. Yine anılardan, sınıfların çeşitli yaş gruplarındaki öğrencilerden oluştuğu, Remziye Hanım'ın atölyenin yaşça en küçükleri arasında olduğu bilinmektedir. Remziye Hanım'ın atölyede yapılmış karakalem ve füzen ile figür çalışmaları bulunmaktadır (Fig.8).²¹ Figür çalışmalarında model olarak torso ve büstlerden yararlanılmıştır. Okulda, asıl adı dışında Hale ismini kullanmıştır. Atölye çalışmalarından karakalem bir *Büst Hale* imzalıdır (Fig. 9). *Perikles Büstleri* ve diğer bazı örneklerde resim kağıdı üzerinde veya arkasında ders öğretmenin 'Taktire şayandır.' cümlesi veya 'devam' ibaresi okunabilmektedir (F.g. 10). Aile arşivinde yağlıboya veya suluboya eseri yoktur. Remziye Hanım verdiği bilgilerde, okulda kendi ismi dışında bir isim kullanma nedenini, günün modası olarak değerlendirmekte ve pek çok sınıf arkadaşının da aynı seçim ve davranış içinde bulunduğunu belirtmekteydi. Yaşamının ilerleyen yıllarında, 80-82 yaşlarındayken Nazlı Hanım ile irtibatları olmuştur. Nazlı Hanım'ın İstanbul'da bulunduğu dönemlerde biraraya gelip karşılıklı konuşma istekleri onun Ankara'da 1985'teki vefatı üzerine gerçekleşmemiş, kendisi de 10 Kasım 1990'de vefat etmiştir.

Remziye Hanım, dönemin kültürlü genç hanımları arasında yaygın bir moda olarak genç yaşlarından itibaren piyano çalmaktaydı. Remziye Hanım, İnas Sanayi-i Nefisedeki eğitiminin ardından aktif olarak sanat ortamına katılmamıştır. Birikimini farklı bir tasarım alanında değerlendirmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında, 1937'den itibaren, eğitiminin getirdiği duyarlı bir yaklaşımla birikimini mimar çalışma arkadaşlarıyla paylaşmıştır. İnşa ettiği yapılarla, belki de bu alanda çalışan tek İnas Sanayi-i Nefiseli olarak mekan tasarımlarına ilişkin çalışmalar gerçekleştirmişti.²² Çalıştığı mimarlardan birisi Burhan Çağlar'dır. Bu çabalarıyla Türk kadının üretime katkısı ve iş yaşamı içindeki zorlu görevini sürdürmüştür. Cihangir, Mataracı Sokak, Şişli, Samanyolu Sokak ve Fatih Sarıgül'de tasarımlarını yaptığı apartmanlar bulunmaktaydı.

Sonuç

İnas Sanayi-i Nefisenin açıldığı dönem, savaş ortamının getirdiği çok yönlü sıkıntıları taşımakla birlikte yeni atılımlar ve genç Türkiye'nin gelişimi için bir alt yapı oluşturmuştur. Bu alt yapının en önemli basamaklarından birisi de kuşkusuz örgün sanat eğitiminde daha önce hiç şansı bulunmayan kızlar için yeni bir okulun açılmış olmasıdır.

Başlangıçta da belirtildiği gibi, 1914-1925 yılları arasında etkinlik gösteren ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Sanayi-i Nefise ders programı içinde ve eğitimde bütünsellik içinde değerlendirilen İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin

öğrencileri ve mezunları ile İmparatorluğun hürriyet fikirlerinin yoğun yaşandığı son günlerinde kadın sanatçı olgusu belirginleşmiş ve Cumhuriyet'le birlikte gereken yeri almıştır. Bu olgu, okulun yöneticiliğini de yapan ressam Mihri (Müşfik) Hanım ile de özdeşleşmektedir.

Bütün içindeki yerleri sınırlı ve sayıları az da olsa bu süreç içinde kentli kadın, el sanatlarına yönelik üretimlerinden plâstik sanatlar alanındaki ürünlerin yaratıcılığına yönelmiştir. Diğer taraftan resme konu olan kadın, tutucu çevrelerin varlığına karşın resim yapan kadın olarak gündeme gelmeye başlamış ve bu uygulamalar çağdaşlık ve uygarlığın önemli bir göstergesi olmuştur.

İnas Sanayi-i Nefise öğrencilerinin aile ve yakın çevreleri ile ilgili bilgiler, genellikle asker, bürokrat, sarayla bağlantılı, kültürlü, eğitilmiş, sanatla yakın ilişkili bir çevrenin çocukları olduklarını göstermektedir. Kimilerinin, çağın gereklerine uyan, dönemin yenilikçi ailelerinin bir bireyi olarak modaya uyma çabası doğrultusundaki girişimleri, kimilerinin ise sanata duyarlı yaklaşımları ile sistematik bir eğitim sürecine girme istekleri, eğitimde güzel sanatları seçmeleri sonucunu getirmiştir. Bu seçimde, siyasal ve tarihsel gelişim ve değişimle bütünleşen ve tarihsel sürecin zorunlu itişisi sonucunda ortaya çıkan koşullarla birlikte, kadınların sanatsal etkinliklere doğrudan katılma yönünde gösterdikleri bilinçli yaklaşımın da payı olmalıdır.

Bir eğitimci olarak Mihri Müşfik'in ve okulun öğrencilerinin giderek mesleki örgütlenmeler içinde olmaları da İnas Sanayi-i Nefiselilerin öğretmeninden öğrencisine kadar ne denli girişimci ve geleceğe yönelik adımlar atmaktıklarını göstermektedir. Ayrıca, aralarında mevcut eğitimleriyle yetinmeyerek Avrupa'da eğitimlerini güçlendiren ve Avrupa'daki sanat çevreleriyle ilişkilerini sürdüren sanatçıların da bulunması, sanatçının olanakları doğrultusunda sınırlarını zorladığını göstermektedir. Belkıs Mustafa, Hale (Asaf), Bedia (Güleryüz), Nermin (Faruki) Hanımlar eğitimlerini İnas Sanayi-i Nefise'den sonra Berlin Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde, Sabiha Ziya (Bengütaş) ise Roma Güzel Sanatlar Akademisinde sürdürmüşlerdir. Fahrünnisa (Zeid) Hanım Paris, Ranson Akademisinde çalışmış olan sanatçılar arasındadır.

Diğer taraftan İnas Sanayi-i Nefise'den yetişmiş ve yetişmekte olan sanatçıların kamuya açık, süreklilik taşıyan sergilere farklı kaynaklardan yetişmiş diğer kadın sanatçılarla birlikte katılımları, genç Türk kadınlarına varlıklarını sanatçı olarak vurgulayıcı bir ortam yaratmış, önemli sanatsal bir açılım kazandırmış ve böylece kadın sanatçıların da sanatın sergiler boyutunda devamlılık içinde yer almasına neden olmuştur. Basındaki yönlendirici eleştirilerle gelişme, tanınma, kabullenilme ve toplumla yakınlaşma sürecini hızla yaşamaya başlamışlardır. İnas Sanayi-i Nefiseliler içinde eğitimlerinin tamamlanmasından sonra, birikimlerini eğitimci olarak genç nesil ile paylaşanların da varlığı ayrı önem taşımaktadır.

Remziye Hanım gibi aktif olarak sanat ortamına katılmamış ancak sanatsal duyarlılığını yine sanatla ilgili birikimlere gerek duyulan bir alanda, kent estetiğine katılım ile değerlendirmiş özel örneklerin de bulunması, İnas Sanayi-i Nefiselilerin sanatsal açıdan olduğu gibi

toplumsal, ekonomik, sosyo-kültürel açılardan da katkılarının çok geniş bir yelpaze çerçevesinde değerlendirilmeleri gerekliliğini ortaya çıkartmaktadır. Bu nedenle de ayrıntılı irdemeler ve değerlendirmeler için belirtilen dönem içindeki sanatçılara ilişkin bilgilerin arttırılması, ulaşılmaması zor da olsa bilinmeyenlerin çözümlenmesi beklenmektedir. Çözümlemelerde ise sanatçıların hayatta olmaması nedeni ile zorluklar taşıyan ve çok emek gerektiren bilgi birikiminin oluşumu ve bu konuda da ikinci, üçüncü kuşakların katkılarına gereksinim duyulmaktadır.

Bu çalışmamızla sözlü tarih çalışmalarının önemi bir kez daha gündeme gelmektedir. Ayrıca, bilgi birikiminin alanlararası bilimsel ilişkiler çerçevesinde yeniden irdelenmesi, İnas Sanayi-i Nefise öğrencilerinin çok yönlü olarak değerlendirilmesi konusuna bütünsellik kazandıracak ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarını hazırlayan ortam içindeki Türk kadınının yerini, sınırlarını daha da belirginleştirecektir.

Notlar

¹ İlhan Tekeli-Selim İlkin (1993). s.87. Metinde adı geçen sultanilerin yanısıra altı yıllık ilköğretime dayalı, dört yıllık bir özel program uygulayan, ancak mezunları yüksek öğrenime devam etme hakkı bulunmayan Selçuk Hatun ve Üsküdar Kız Sanayi Sultanileri de İstanbul'da açılmıştır.

² İki okulun birleştirilme tarihi olarak farklı yıllar verilse de bu tarih son araştırmalarda 1925 olarak kabul edilmektedir. bkz. Emre Zeytinoğlu (2003). s. 16; Mustafa Cezar (1983). s.14'de İnas Sanayi-i Nefise ile erkeklerin eğitim gördüğü kısmın Cemil Bey'in müdürlüğünün son yılında birleştirildiği belirtilmektedir. Cemil Bey'in görev süresi 1925 de bitmiştir. Taha Toros (1988), s. 42'de ise her iki okulun 1920 'de birleştirildiğine dair bilgi vermektedir.

³ Mustafa Cezar (1983). s. 54'de İnas Sanayi-i Nefisenin ilk müdürü olarak Salih Zeki Bey verilmektedir.

⁴ Mihri (Müşfik) Hanım, Türkiye'de saray ressamı Fausto Zonaro'dan ders almıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Taha Toros (1988), s.10.

⁵ Mustafa Cezar (1983). s. 54' de Ömer Adil'in İnas Sanayi- Nefise kadrosunda bulunuş yılları olarak 1921-1925 gösterilmektedir.

⁶ Okulun eğitimini sürdürdüğü çeşitli mekanlar için bkz. Banu Paşalıoğlu (1996). s. 50-51.

⁷ Ali Sami Bey İnas Sanayi-i Nefise'de 4.10.1914-13.10.1915 yılları arasında görev yapmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Canan Beykal (1988). s.9; Mustafa Cezar (1983). s. 54'den Ali Sami'nin 9.5.1921-12.9.1921'e kadar Sanayi-i Nefisede müdürlük yaptığı öğrenilmektedir.

⁸ Vahit Bey, Osman Hamdi Bey'in damadıdır. Canan Beykal (1988), s. 9.

⁹ Asım Mutlu (1987). s.10-13, Belkıs Mustafa'nın not defterlerinden belirlenen bilgiler sunulmaktadır.

- ¹⁰ Hasbora Hatice (1994). s.10 da Mihri Hanım'ın öğrencilerine Gülhane Parkı, Topkapı Sarayı, Üsküdar gibi semtlerde açık havada çalışmalar yaptırdığı, Hoca Ali Rıza'nın da zaman zaman bu çalışmalara katıldığı belirtilmektedir.
- ¹¹ Bilindiği gibi Türkiye'de ilk kamuya açık sanat sergileri 1867'de Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa)'nın girişimleriyle başladıysa da sergilerin süreklilik taşıması ile ilgili ilk örnekler 1901-1903 yılları arasındaki İstanbul Salonları ile kamunun ve sanat çevrelerinin ilgilerine neden olmuştur.
- ¹² Galatasaray Sergileri ilk iki yıl 'Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergileri' adı ile, daha sonra farklı adlarda düzenlenmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ömer Faruk Şerifoğlu (ed.) (2003). s. 24-115.
- ¹³ Galatasaray Sergileri'ne katılım tarihidir.
- ¹⁴ İhsan Rıza, İhsan ile aynı kişi olabilir.
- ¹⁵ Melek Ahmet veya Melek Celal olabilir.
- ¹⁶ Sanatçının İnas Sanayi-i Nefiseye kayıt yılıdır.
- ¹⁷ Harbiye kayıtlarına göre 30.9.1908 de vefat etmiştir. bkz. Fahri Çoker (1994). Deniz Harp Okulumuz 1773, Ankara, s. 27.
- ¹⁸ 1908'de Deniz Harb Okulundan Güverte subayı olarak çıkmış, 1925'te Kıdemli yüzbaşı iken sağlık nedeniyle ordudan ayrılmış ve İngiltere'de Londra Üniversitesinde burslu olarak eğitim görmüştür. İTÜ'de Fizik alanında akademik kariyere başlayarak uzun yıllar öğretmenlik yaptığı üniversiteden Ord. Prof. olarak emekli olmuştur. bkz. Fahri Çoker (1994). s. 74.
- ¹⁹ Nazlı Ecevit okuldan 1922'de ayrılmıştır. bkz. Anonim (1983). s.14.
- ²⁰ Kızları Nurten Çoksezen ve Armağan Öner'den alınan bilgilerdir. Remziye Hanım, Sema Öner'in anneannesidir.
- ²¹ Zaman içinde, kullanılan malzeme nedeniyle ilk günkü netliklerini kaybetmiş olan eserlerin fotoğraf çekimlerinin gerçekleşmesinde, YTÜ. Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, Fotoğraf ve Video Programı Yürütücüsü Doç. Nilgün Sim Süldür ve Arş. Gör. Serap Şahan'a teşekkür ederim.
- ²² Çalıştığı mimarlardan birisi Burhan Çağlar'dır.

Kaynakça

- Anonim (1983). Nazlı Ecevit ile Görüşme, *Yeni Boyut*, S.16, s.14.
- Başkan, Seyfi (1994). *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, Ankara: Çardaş Basım Yayın Ltd.
- Beykal, Canan (1983). Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, *Yeni Boyut*, S. 16, s. 6-13.
- Cezar, Mustafa (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan

Üniversitesi'ne, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası.

Cezar, Mustafa (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, C.II, İstanbul: Erol-Kerim Aksoy, Kültür, Eğitim, Sağlık ve Spor Vakfı.

Çoker, Fahri (1994). *Deniz Harp Okulumuz 1773*, Ankara: Dz.K.K. Karargah Basımevi.

Dölen, Emre (1985). Darülfünun. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C.II içinde, İstanbul, s.476-477.

Halil Edhem (1970). *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*, İstanbul.

Hasbora, Hatice (1994). *Başlangıcından Günümüze Türk Kadın Ressamları*, İstanbul, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Göksoy, Cavidan (1985). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde Yetişen Kadın Ressamlarımız*, İstanbul, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Gören, Ahmet Kamil (1996). 19.Yüzyılda Paris'te Resim Eğitimi, *Antik-Dekor*, S. 35, s. 93-100.

Gören, Ahmet Kamil (1999). Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954), *Türkiye'de Sanat*, S.39, s. 24-31.

Mutlu, Asım (1987). Ressam Belkıs Mustafa'nın Yaşamı ve Onun Desenleri ile Yakın Çevresinden Bir Kesit, *Sanat Çevresi*, İstanbul, S.101, s.10-13.

Paşalıoğlu, Banu (1996). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları*, İstanbul, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şerifoğlu, Ömer Faruk (ed.) (2003). *Resim Tarihimizden, Galatasaray Sergileri*, İstanbul:Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.

Tansuğ, Sezer (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Evrim Matbaacılık Ltd.

Tekeli, İlhan (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Eğitim Sistemindeki Değişimler. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C.2 içinde, İstanbul, s. 456-475.

Tekeli, İlhan & İlkin, Selim (1993). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Eğitim ve Bilgi Üretim Sisteminin Oluşumu ve Dönüşümü*, Ankara.

Toros, Taha (1988). *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Ak Yayınları, Sayılı Matbaa.

Toros, Taha (1999). *Bebeklikleri - Çocuklukları Dönemlerinde Ressamlarımız, Antik - Dekor*, Sayı 52, s.118-123.

Toros, Taha (2000). *O Güzel İnsanlar*. İstanbul: Aksoy Yayıncılık.

Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programının Annelerin Duyguların Farkında Olma ve Duygu Yönetimi Düzeylerine Etkisi

Seher Balcı*
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Özet

Her birey, aile, kültür ve içinde yaşadığı toplumun isteklerine göre davranışlarını yönlendirse de, kendine özgü bir varlıktır. Toplum, bireyleri aynı şeylere inanmaya, aynı alışkanlıkları devam ettirmeye, aynı modayı takip etmeye v.b. zorlasa dahi iki bireyin aynı şekilde hissetmesi için onları zorlayamaz. Bu sebepten dolayı da bireyleri birey yapan kıyafetleri, işleri, arabaları ya da bedensel özellikleri değil onların duygularıdır. Duygular kısmen yaşamak, hayatta kalmak ve canlı olmak için doğuştan sahip olunan, kısmen de sonradan edinilen donatım parçalarıdır.

Bu araştırmada annelere verilen Duyguları Güçlendirme Eğitiminin annelerin duyguların farkında olma ve duygu yönetimine etkisi incelenmiştir. Çalışma grubu beş yaşında (60 aylık) çocuğa sahip 20 anneden oluşturulmuştur. Araştırma deseni, öntest-sontest deney ve kontrol gruplu desen olup 10 anne deney, 10 anne de kontrol grubuna alınmıştır. Annelerin özbilinç (duyguların farkında olma) ve duygu yönetimi düzeyleri Yılmaz ve Ergin (1999) tarafından geliştirilen Duygusal Zeka Ölçeği ile ölçülmüştür. Verilerin analizinde varyans analizinin özel bir hali olan tekrarlanmış ölçümler için tek faktör üzerinden iki boyutlu varyans analizi kullanılmıştır.

İstatistiksel analizler sonucunda Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programına katılan ve katılmayan annelerin duygularını fark etme ve duygu yönetimi düzeyleri arasında katılan annelerin lehine anlamlı fark olduğu bulunmuştur. Geliştirilen 'Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programı' duyguları farketme ve duygu yönetimi üzerinde etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Duyguları Güçlendirme Eğitimi, duyguların farkında olma, özbilinç, duygu yönetimi, Duygusal Zeka Ölçeği.

* Yrd.Doç.Dr. Seher Balcı, Psikolojik Danışma ve Rehberlik Anabilim Dalı, Eğitim Bilimleri Bölümü, Eğitim Fakültesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Kurupelit-Samsun. e-mail: sbalci@omu.edu.tr

Giriş

Aile, kültür ve içinde yaşanılan toplumun istekleri, bireyin davranışları üzerinde etkili olup onu yönlendirse de, her birey kendine özgü bir varlıktır. Toplum, bireyleri aynı şeylere inanmaya, aynı alışkanlıkları devam ettirmeye, aynı modayı takip etmeye zorlayabilir. Fakat iki bireyin aynı şekilde hissetmesi için onları zorlayamaz. Bu nedenle bireyleri birey yapan kıyafetleri, işleri, arabaları ya da bedensel özellikleri değil onların duygularıdır.

Duygular kısmen yaşamak, hayatta kalmak ve canlı olmak için doğuştan sahip olunan, kısmen de sonradan edinilen donatım parçalarıdır (Mayer, Salovey ve Caruso, 2000; Konrad ve Hendl, 1997; Sartorius, 1999).

Duygu kelimesi Latince 'movere' hareket etme kökünden gelmektedir. Kelimeye 'e' ön eki eklendiğinde 'öteye hareket etmek' anlamına gelmektedir. (Konrad ve Hendl, 1997). Duygu süreci anatomisinin ilk basamağında, çevresel olayların algılanmasını sağlayan ve bireylerin bilinçli fonksiyonlarından çok, duyu organlarının fonksiyonlarına bağlı olan tepkiler vardır (Özer, 2000). Aynı duygunun birey üzerinde etkisi farklı olabileceği gibi, farklı duygularda farklı etkileyebilirler. Bu etkiler, hem bedensel hem de olgusal süreçlerde görüldüğü gibi düşünme ve hayal gücü üzerinde de etkilidir (Izard, 1989; Ackerman ve Haggstad, 1997). Duygular, bireyin kendisini nasıl hissettiğini psikolojik açıdan gösteren içsel mekanizmalardır (Carlson, 2001). Bu nedenle de hem bireyi hem de bireyin içinde bulunduğu topluluğu etkilemektedirler. Duygu dünyası önceden tespit edilemezler. Fakat arzuları, amaç ve hareketleri etkiler, kendilerini beden dili ve yüz hareketleriyle (jest ve mimiklerle) dışa yansıtırlar (Brockert ve Braun, 2000). Duyguları, kişiler kendi amaçları doğrultusunda (rahatlamak, neşelenmek için gibi) kullanabilirler. Bir amaca ulaşmak için kullandıklarında ise; kişiye, doğru zamana, doğru yere odaklanmayı ve uygun duyguya sahip olmayı sağlayabilir (Merlevede, Bridoux ve Vandamme, 2001).

Duygular, anlaşılması mümkün olmayan esrarlı olaylar değildirler (Adler, 1995). Kendi duygularını kabul edip öğrenen, o an kızgın mı, sinirli mi, yoksa üzgün mü, hissettiğinin muhasebesini yapan birey, meta-duygu (duygu üstü) sanatını öğrenebilir. İçinden gelen sese kulak veren birey, hayatını daha iyi yönetebilir. Çünkü duygular içsel hava durumumuzu bildiren barometre görevi görürler. Birey çevresiyle sürekli iletişim halindedir. Bu iletişim sırasında kızgın olduğunu, karşısındaki kişiyi incitmeden anlayışlı bir dille ifade ettiğinde günlerce haftalarca sürececek kavgalara dönüşmeden çözülebileceğini görür. Aristo bunu yıllar önce fark etmiş ve 'Herkes kızgın olabilir; bu çok kolay. Ancak doğru kişiye, doğru zamanda, haklı sebeplerle ve uygun bir tarzda, ölçülü olarak kızgın olmak- işte zor olan bu' demiştir. Duygular sonucu oluşan davranış kalıpları yani bireyin sahip olduğu duygusal zekayı göstermektedir. Böylece bireyin uyum sürecinde zeka ve duygu kavramları iç içe geçerek 'Duygusal Zekayı' oluşturmaktadır.

'Duygusal Zeka' kavramını ilk ortaya atan Mayer ve Salovey (1990), kişinin kendisinin ve diğerlerinin hisleri ve duygularını izleme, bunlar arasında ayırım yapma ve bu bilgiyi düşünce ve eylemlerinde kullanma becerisini içeren sosyal zekanın bir alt kümesi, Goleman, (1998a), kendini harekete geçirebilme, aksiliklere rağmen yoluna devam edebilme, dürtüleri kontrol ederek doyumunu erteleyebilme, ruh halini düzenleyebilme, sıkıntıların düşünmeyi engellemesine izin vermeme, kendini başkalarının yerine koyabilme ve umut besleme, Ayers ve Stone (1999) bireyin kendisinin ve başkalarının duygularını anlama, duygularını zekice, duyarlı ve bilgece bir tarzda kullanabilme yetisi, Yeşilyaprak (2001) kendimizin ve başkalarının duygularını tanıma ve değerlendirmenin yanı sıra duygulara ilişkin bilgileri ve duyguların enerjisini günlük yaşamımıza ve işimize etkin bir biçimde yansıtarak onlara uygun tepkiler verme olarak tanımlamışlardır. Cooper ve Sawaf (1997) duyguların gücü ve kavrayışını insan enerjisi, bilgi ve etki kaynağı olarak çözüme, anlama ve etkili olarak uygulama yeteneği şeklinde 'duygusal zeka'nın en geniş tanımını yapmışlardır.

'Duygusal zeka' kavramı psikolojide yeni bir kavram değildir. Thorndike, otuzların sonlarında "sosyal zeka" üzerinde durmuş ve 1983'lerin başında Gardner (dil ile ilgili, mantıksal-matematiksel, bedensel devinim ile ilgili, uzamsal, müzik ile ilgili, içkişisel (intrapersonal) ve kişilerarası (interpersonal) 'Çoklu Zeka Kuramı'nı ortaya atmıştır. Gardner Çoklu Zeka kuramında, Duygusal Zeka kavramını kullanmamasına rağmen içkişisel ve kişilerarası zeka kavramları duygusal zekanın daha sonraki modelleri için temel oluşturmuştur. Gardner'in içkişisel ve kişilerarası zeka kavramı, bireyin kendisini ve başkalarının duygularını ve niyetlerini anlama ve bilme kabiliyeti olarak bilinir. Bundan kısa bir süre önce Reuven Bar-On pozitif uyum için oldukça gerekli görülen bilişsel olmayan yetenekleri ölçmek için EQ-I geliştirmiştir. Bundan kısa bir süre sonra ise, Mayer ve Salovey 1990 yılında yazdıkları iki makale ile bu konuyla ilgili çalışmalara başlamışlardır. 'Empati, duyguları ifade etme, bağımsızlık, uyum yapabilme, beğenilme, kişilerarası problem çözme, sebat, sevecenlik, nezaket, saygı...' gibi duygusal nitelikleri belirlemede duygusal zeka kavramını kullanarak, isim babası olmuşlar ve çalışmalarının devamını da getirmişlerdir. Onlara göre, duygusal zeka üç zihinsel süreci içerir. Bunlar: (a) Bireyin kendisini ve başkalarının duygularını anlama ve tahmin etme, (b) Kendisinin ve başkalarının duygularını yönetme, (c) Düşünmeyi kolaylaştırmak için duygulardan yararlanmaktır. Mayer ve Salovey duygusal zekanın isim babaları olmalarına rağmen, Bar-On, Cooper ve Sawaf, Goleman, Shapiro ve Weisinger kendi duygusal zeka kavramlarını benimsemişlerdir. 1995 yılında Goleman'ın 'Duygusal Zeka' kitabını yayınlamasıyla da ün kazanmıştır. Sosyal zekanın bir alt boyutu olduğu düşünülmesine rağmen farklı bir zeka türü olarak değerlendirilmektedir (Cherniss, 2001; Erkuş, 1998; Jordan ve diğerleri, 2002; Shapiro, 1998; Schutte ve diğerleri, 1998; Sherry, 2001; Quebbeman ve Rozell, 2002). Cooper ve Sawaf 'ın popüler kitabı 'Executive EQ' ile özel beceri ve eğilimlerle ilgili olan duygusal zekanın dört köşe taşı modeline işaret etmişlerdir.

Bunlar; a) duygusal okur-yazarlık, b) duygusal uygunluk, c) duygusal derinlik ve d) duygusal simyadır (Schutte ve diğerleri, 1998).

Bütün bunlara rağmen, duygusal zeka halen tartışılan bir konudur. Bu nedenle üzerinde yapılan çalışmalar hem zekayla hem de duygularla ilgilidir. Duygusal zeka, günlük hayatımızdaki duygularımızın zeka potansiyelidir (Salovey ve Sluyter, 1997). Duygusal zeka, bir zeka türü olarak kabul edildiğinde, duyguların davranışları nasıl harekete geçirdiği önemlidir. Duygular, bireyi farklı şekillerde etkilemekte, aynı zamanda birey farklı duygulardan da farklı şekilde etkilenebilmektedirler (Izard, 1989). Farklı duygular farklı davranış kalıplarını içerir (Ortony, Clore & Collins, 1998). Duygular sonucu oluşan davranış kalıpları da duygusal zeka düzeyini gösterir. Böylece bireyin uyum sürecinde zeka ve duygu kavramları iç içe geçerek duygusal zekayı oluşturmaktadır. Duygusal zeka, öğrenilebilir ve öğretilir olması nedeniyle IQ'dan ayrılır.

Bütün bunlardan bireyin sadece duygulara sahip olmasının yeterli olmadığı anlaşılmaktadır. Bireyin hem kendisinin hem de çevresindeki kişilerin duygularını tanıması, fark etmesi ve bunları etkili bir şekilde yönetebilmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Çünkü duygular her an bizimle beraber olduğu için kariyerimizde nasıl başarılı olacağımızdan tutun da çocuklarımızı nasıl yetiştireceğimize, başarılarımızı nasıl artıracamıza, diğer bireylerle ilişkilerimizde onlarla nasıl anlaşacağımıza, nasıl mutlu olacağımızdan ve toplumu nasıl mutlu kılacağımıza kadar hemen hemen her konuda önemli rol oynarlar. Bireyler birlikte çalıştıkları mesai arkadaşlarını, ebeveynler çocuklarını, eşler birbirlerinin iç halini tam algıladıklarında ve paylaştıkları sürece hayatlarında ve mesleklerinde özel bir uyum sağlamış olacaktırlar. Her duygu gibi bu özellik de doğuştan getirilen bir özelliktir ama tecrübelerle ve eğitimle geliştirilebilir (Konrad ve Hendl, 2001).

Çocuğun ilk eğitimi ailede başlar. Anne ile çocuk arasında çok özel bir ilişki vardır. Çocuk için anne, henüz istikrarlı olmayan bir dünyada güven kaynağı, huzuru, referans merkezi ve tek anlaşılabilir bir durum ya da kişi, bilişsel anlamda süreklilik gösteren bir sevgi nesnesidir. Sevgi, bedensel, zihinsel ve duygusal gelişimde önemli bir rol oynar. Ebeveyn için sevgi, çocuğun gizli potansiyelini açığa çıkarmaya yardım için gerekli tek araçtır. Çocuğun dünyasında ilk tasarımların biçimlenmesini, birçok duygusal izlenimlerin yavaş yavaş ortaya çıkmasını sağlar. Annenin çocuğu ile kurduğu diyalog duygusal doyumun sağlanmasına ve anne-çocuk arasındaki köprünün pekişmesine neden olur (Dönmezer, 1999; Yavuzer, 2001; Williams, 1998). Bu köprü pekişirken çocuk aile içindeki bireyleri kendine model alır. Model almaları onların duygu, düşünce ve davranışlarını doğrudan etkiler. Çocuklarıyla en çok vakit geçiren annedir. Bu nedenle annenin model olması önem kazanmaktadır.

Anne ya da anne adayları kendi duygularını ve başkalarının duygularını tanır, onları nasıl yöneteceğini bilir, başkalarıyla empati kurmayı öğrenirse, geleceğin yetişkinlerinin daha sağlıklı, başarılı, mutlu ve duygusal zeka düzeyi yüksek birey olmalarında önemli adımların atılmasında ilk basamağı oluşturacaklardır. Bu nedenle annelere verilen duyguları güçlendirme eğitiminin annelerin duyguların

farkında olma ve duygu yönetimi düzeylerine etkisi var mıdır? Bu temel probleme yanıt aramak için aşağıdaki denenceler test edilmiştir.

Denence 1: "Duyguları güçlendirme eğitimi programı annelerin duyguların farkında olma düzeyini önemli düzeyde yükseltmektedir"

Denence 2: "Duyguları güçlendirme eğitimi programı annelerin duyguları yönetme düzeyini önemli düzeyde yükseltmektedir"

Yöntem

Duyguların Güçlendirilmesi Eğitimi Programının annelerin duygusal zekanın alt boyutlarından olan, duygu yönetimi ve duyguların farkında olma (özbilişç) düzeyleri üzerine etkisinin incelenmesi amaçlanan bu araştırma, Kontrol gruplu Ön-test, Son-test modeline dayalı deneysel bir çalışmadır. Bu bölümde araştırmanın evreni, örneklem, araştırmanın deseni, kullanılan ölçme araçların ve bu araçların geçerlik ve güvenilirlik çalışmaları, deney ve kontrol gruplarının oluşturulması, bilgi toplama aracı, deney ve kontrol grubuna verilen eğitim ve verilerin analizi açıklanmıştır. Bu makalede duygusal zekanın alt boyutlarından olan duygu yönetimi ve duyguların farkında olma düzeyleriyle ilgili bulgulara yer verilmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni Samsun Doğum evi personelinden 0-60 aylık bebeğe sahip, 76 anneden oluşmaktadır. Evreni oluşturan annelerin yaş aralıkları 21-32 arasında değişmektedir. 21-24 yaş arasında 24 anne (%31.58), 25-28 yaşları arasında 30 anne (%39.48), 29-32 yaşları arasında ise 22 anne (%28.94) araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

Evrenin tümüne Kişisel Bilgi Formu ve Duygusal Zeka Ölçeği uygulanmıştır. Bu ölçekten duygusal zeka düzeyi düşük ve puanları birbirine denk olanlardan; gönüllü olarak, istenilen gün ve saatte eğitim programına katılacaklarını bildiren ve sosyo-demografik özellikleri birbirine benzer annelerden 10'ar kişiden oluşan deney ve kontrol grubu oluşturulmuş ve bu kişiler çalışma grubu olarak belirlenmiştir. Çalışma grubuna seçilen anneler 0-60 aylık en az bir, en fazla iki çocuğa sahip, öğrenim durumları lise, yüksekokul ve üniversite mezunlardır. Yaş aralıkları ise 21-32 olup; 21-24 yaş arasında 6 anne (%22.8), 25-28 yaşları arasında 7 anne (%26.6), 29-32 yaşları arasında ise 7 anne (%26.6)'den oluştu. Eğitim programına katılan anneler en az bir en çok üç çocuk sahibidirler.

Deney ve Kontrol grubunun duygusal zeka ölçeğinin alt ölçeklerinden olan duygu yönetimi ve duyguların farkında olma alt boyutlarından aldıkları ön-test puanlarına Levene's testi uygulanmış ve deney ve kontrol grubundaki gözlemlerin aynı evrenden gelmesi varsayımı test edilmiştir. Deney ve kontrol grubunun duygu yönetimi ön-

test puan ortalamaları arasında ($F(4.41) = 1.998, p > .05$) ve uygulamaların farkında olma ön-test puan ortalamaları arasında ($F(4.41) = 3.70, p > .05$) fark olmadığı anlaşılmıştır.

Araştırmanın Deseni

Bu araştırma 'Kontrol Gruplu Ön-Test, Son-Test Modele' dayalı deneysel bir çalışmadır. Bu çalışmada iç-geçerliliği düşüren kaynaklardan gelen hataları azaltabilmek için ya da yok edebilmek amacıyla deney grubu yanında, kontrol grubu da alınmıştır (Kaptan, 1989).

Gruplar ön-test, son-test deney ve kontrol grubu şeklinde düzenlenmiştir. Deney ve kontrol gruplarına eğitim programından önce ve sonra Duygusal Zeka Ölçeği uygulanmıştır. Ön-test uygulamasından bir hafta sonra deney grubundaki annelere haftada iki gün iki (120 dk) saatlik oturumlar şeklinde 12 oturum eğitim verilmiştir. Kontrol grubu ile ise, aynı haftalar bir araya gelip değişik konularda sohbetler yapılmıştır. On iki oturumun sonunda, deney ve kontrol gruplarına "Duygusal Zeka Ölçeği (DZÖ)" son-test olarak tekrar uygulanmıştır.

Araştırmanın bağımsız değişkeni, ön-test ve son-test uygulamaları arasında deney ve kontrol grubu ile gerçekleştirilen 'Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programı (DGEP)' dir. Bağımlı değişken ise, annelerin "Duyguları Fark etme, Duygu Yönetimi" düzeylerini ölçmek için kullanılan "Duygusal Zeka" ölçeğidir. Bu çalışmada duygusal zeka ölçeğinin sadece iki alt ölçeğinden elde edilen veriler kullanılmıştır. Araştırmanın temel amacı, Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programının annelerin duygularını fark etme ve duygu yönetimi düzeylerine etkisini araştırmaktır.

Veri Toplama Araçları

Bu araştırma annelerin, duygu yönetimi ve duyguları fark etme düzeylerini ölçmek amacıyla kullanılan, Yılmaz ve Ergin (1999) tarafından standardizasyonu yapılan 'Duygusal Zeka Ölçeği' 30 madde ve beş alt boyuttan oluşmaktadır. Duygusal zekayı ölçmek amacıyla yurt dışında geliştirilmiş olan beş ölçekten bir tanesi uzman kanaatine baş vurularak seçilmiştir. Ölçeğin orijinali İngiliz Dili ve Edebiyatı son sınıf öğrencilerinden İngiliz Dili ve gramer derslerinden not ortalaması 70 ve üzerinde olan 55 kişiye uygulanmıştır. Türkçe çevirisi Dil uzmanı ve Psikolojik Danışma ve Rehberlik Anabilim Dalında en az Doçent unvanına sahip bir ekip tarafından gerçekleştirilmiştir. Gözden geçirilen ve tartışılan her bir madde bir ay sonra Türkçe formu İngilizce formunun uygulandığı aynı gruba tekrar uygulanmıştır. İki uygulama sonucu elde edilen güvenilirlik katsayısı $r = .76, p < .05$ ile $r = .92, p < .05$ olduğu bulunmuştur. Ölçeğin tespit edilen sonuçları şöyledir:

Birinci alt boyutunun ilk ve son uygulama arasındaki korelasyon $r = .76, p < .05$,

ikinci alt boyutunun ilk ve son uygulama arasındaki korelasyon $r = .92, p < .05$,

Üçüncü alt boyutunun ilk ve son uygulama arasındaki korelasyon $r = .91, p < .05$,

Dördüncü alt boyutunun ilk ve son uygulama arasındaki korelasyon $r = .88, p < .05$,

Beşinci alt boyutunun ilk ve son uygulama arasındaki korelasyon $r = .86, p < .05$

Ölçeğin toplam puan açısından bakıldığında ilk ve son uygulama arasındaki korelasyon $r = .84, p < .05$ bulunmuştur.

Böylece deneklerin İngilizce formundan anladıkları ve algıladıkları ile Türkçe formundan anladıkları ve algıladıkları arasında büyük benzerlik çıkmıştır. Yapılan madde-toplam puan analizi sonucunda iki madde dışında $r = .73-.89, p < .05$ arasında bir dağılım göstermiştir. İki madde tekrar gözden geçirilmiş ve anlaşılır hale getirilmiştir.

Test yarılama yöntemiyle yapılan güvenilirlik çalışmasında korelasyon katsayısı $r = .79, p < .05$ olarak bulunmuştur.

Ölçek, Duyguların farkında olma; Duyguları yönetme; Kendini motive etme; Empati ve ilişkileri kontrol etme olmak üzere beş alt ölçekten oluşmaktadır. Bu çalışmada sadece, duyguların farkında olma ve duyguları yönetme alt ölçekleri kullanılmıştır. Ölçekten yüksek, normal ve düşük olmak üzere üç puan elde edilmektedir. Duyguların farkında olma alt ölçeği için 31 ve üzeri yüksek, 26-30 arası normal, 25 ve altı ise düşüktür. Duyguları yönetme alt boyutu için ise, 32 ve üzeri yüksek, 27-31 arası normal, 26 ve altı ise düşüktür.

Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programının Geliştirilmesi ve İşlem Yolu

Araştırmada kullanılan eğitim modeli, Burnard'ın "Interpersonal Skills Training" kitabı temel alınarak Konrad ve Hendl'in "Duygularla Güçlenmek", Merlevede, Bridoux ve Vandamme'nin "7 Steps to Emotional Intelligence", Erkan'ın "Grup Rehberliği Etkinlikleri" adlı yayınların yanında konuyla ilgili diğer kaynaklar da gözden geçirilerek hazırlanmıştır. On iki oturumluk hazırlanan program haftada iki gün iki saat şeklinde yürütülmüştür.

Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programı bireylerin duygularını tanımları ve onlarla nasıl iletişim kurmaları gerektiğini bilmeleri düşüncesinden hareket edilerek hazırlanmıştır. Programın hazırlanmasında bireyin duygularını güçlendirebilmesi için önce duygularını tanıması, onlarla iletişim kurması ve güçlendirmesi gerekçesiyle Duyguları Güçlendirme Eğitimi Programı hazırlanmıştır. İlk oturumlarda iletişim becerileriyle ilgili (Empati, etkin dinleme becerisi, duygularını ifade etmede sen ve ben dilinin kullanımı) etkinliklere daha sonraki oturumlarda bireylerdeki

farkındalığını artırmayla ilgili (gözlem yoluyla duyguları anlayabilme, duygulardaki çelişkileri farketme) etkinliklere son oturumlarda ise, duyguları güçlendirmeye ilgili (olumlu-olumsuz ve zor duygularını ifade edebilme, abartarak ifade etme, duygulara odaklanabilme gibi) etkinliklere yer verilmiştir

Bu programın genel amacı: Duygularla iletişim kurarak, duygularını daha iyi tanıma, duygularının farkına varabilme, duygularını açma ve bunlarla iletişim kurmayı sağlamaktır. Program sonunda katılımcıların duygularını güçlendirip, bunlarla iletişim kurabilme, duygularını fark etme ve duygularını yönetime becerisi kazanmalarını sağlamaktır.

Bulgular

Bu bölümde araştırmanın denencelerini test etmek amacıyla yapılan istatistiksel verilere ve bu veriler sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir. (Tablo- 1).

Duyguların Farkında olma	Ön-test			Son-test		
	N	X	SS	N	X	SS
Deney	10	28.20	7.8003	10	36.10	7.5638
Kontrol	10	28.00	3.8297	10	28.10	4.1218
Toplam	20	28.10	5.9816	20	32.10	7.2104
Varyansın kaynaşı	KT		Sd	KO		F
Gruplar arası Grup (Deney-Kontrol)	1372.600		19	168.100		2.512
Hata	168.100		1	66.917		
Gruplar içi Ölçüm (Öntest - Sontest)	1204.500		18			
Ölçüm X Grup	455.000		20			
Hata	160.000		1	160.000		20.154*
	152.100		1	152.100		19.159*
	142.900		18	7.939		
Toplam	1817.600		39			

Tablo 1: Deney ve kontrol grubunun duyguların farkında olma ön-test, son-test puanlarına uygulanan varyans analizi sonuçları.

Tablo 1'e görüldüğü gibi deney ve kontrol gruplarının duyguların farkında olma düzeyi ön-test, son-test puanlarına uygulanan varyans analizi sonuçlarına göre, gruplar arasındaki farklar anlamlı bulunmamıştır. Ölçümler arasındaki farklar ise (F(4.41)=20.154, p< .05 düzeyinde anlamlı, etkileşime ilişkin farklar da (F(4.41)=19.159, p< .05 anlamlı bulunmuştur. Duyguları güçlendirme eğitimi programına katılan annelerin duyguların farkında olma düzeyleri bu programa katılmayan annelerinkinden daha yüksek bulunmuştur

Duygu Yöntemi	Ön-test			Son-test		
	N	X	SS	N	X	SS
Deney	10	24.40	4.8351	10	33.60	4.6236
Kontrol	10	26.90	3.3813	10	28.30	3.9172
Toplam	20	25.65	4.2584	20	30.95	4.9786
Varyansın kaynaşı	KT		Sd	KO		F
Gruplar arası Grup (Deney-Kontrol)	559.400		19	19.600		.654
Hata	19.600		1	29.989		
Gruplar içi Ölçüm (Öntest - Sontest)	539.800		18			
Ölçüm X Grup	537.000		20			
Hata	280.900		1	280.900		48.617*
	152.100		1	152.100		26.325*
	104.000		18	5.778		
Toplam	1817.600		39			

Tablo 2: Deney ve kontrol grubunun duyguları yönetme ön-test, son-test puanlarına uygulanan varyans analizi sonuçları.

Tablo 2'de görüldüğü gibi deney ve kontrol gruplarının duyguları yönetme düzeyi ön-test, son-test puanlarına uygulanan varyans analizi sonuçlarına göre, gruplar arasındaki farklar önemli bulunmamıştır. Ölçümler arasındaki farklar ise (F(4.41)=48.617, p< .05 düzeyinde anlamlı, etkileşime ilişkin farklar da (F(4.41)=26.325, p< .05 anlamlı bulunmuştur. Duyguları güçlendirme eğitimi programına katılan annelerin duyguları yönetme düzeyleri bu programa katılmayan annelerinkinden daha yüksek bulunmuştur

Tartışma ve Yorum

Bu bölümde araştırmanın sonucunda elde edilen bulgular literatür ışığında tartışılmıştır.

Duyguları güçlendirme eğitimine katılan annelerin (deney grubu) duygusal zekanın alt boyutlarından olan duyguların farkında olma (özbilinç) ve duygu yönetimi puanların bu eğitime katılmayan (kontrol grubu) annelerinkine göre anlamlı düzeyde artış olduğu görülmüştür.

Annelere verilen duyguları güçlendirme eğitimi sonunda annelerin kendilerini ve duygularının farkına vardıklarını ve farkına vardıkları duygularını doğru değerlendirebildikleri gözlemlenmiştir. Duyguları anlama bireyin ses tonundan, yüz ifadelerinden, beden duruşundan duygusal mesajlarla gönderilen şifreleri çözmeyi içerir.

Ortony, Clore ve Collins, (1998) duyguları anlamak için duygu dilinin bilinmesi gerekmektedir. Çünkü bazı duyguları ayırt etmek için özel bir dil gerekmektedir. Duyguları anlamamanın bir diğer yolu ise bireyin yaşantılarıdır. Duygularla davranışlar birbirleriyle ilişkili olduğu için duygularla ilgili davranış kalıpları ortaya çıkmıştır. Farklı duygular farklı davranış kalıplarını içerirler. Bireylerin herhangi bir durum, olay ya da kişiyle ilgili göstereceği duygusal tepki durumdan kaynaklandığı için duyguları anlamada bireyin içinde bulunduğu psikolojik durumunda önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Goleman (1998 b) bireyin duygularının farkında olması onun benlik bilincini oluşturur. Duygusal zeka; kendini tanıması, duygularının farkına varması ve farkına vardığı duygularını doğru olarak değerlendirmesi yani duygu oluşurken fark edebilmesidir.

Bar-On ve diğerleri (2000) kadınlar erkeklerden kişilerarası becerilerde daha iyi bir gelişme süreci gösterdiklerini, erkeklerin ise, stresli durum ve olaylara daha dayanıklı, duygularını gösterme kadar kontrol etme kabiliyetine kadınlardan daha iyi olduklarını ifade etmişlerdir.

Kadınlar başkalarının duygularını sezmek ve kendilerini ona göre ayarlamak konusunda ustadırlar (Sartorius, 1999). Fakat iş kendilerinin duygularını sezmeye ve anlamaya gelince orada yaya kalmışlardır. Bunun birçok nedeni vardır. Bunlardan bazıları öfkelerini içlerine attıkları için *bulimia* hastalığını tekrar yaşarlar, eğer öfkelerini dışa vurmaya başarmış iseler, dışa vurmalarına rağmen suçluluk duyarlar, korktuklarında utanırlar, sevdiklerinde aşırı severler, birinden öç aldıktan sonra üzüntü duyarlar vs...Tabii ki bunun sürekli bu şekilde sürüp gittiğini söylemek de yanlıştır.

Izard (1992) duyguların kendi arasında ve bilisle olan ilişkisini inceledikleri çalışmalarında duyguların biyolojik ve sosyal işlevlerin uyumunda ve değerlendirilmesinde başlıca unsur olduğu, özel duyguların özel olarak isimlendirilmesi gerektiği, bunların ortak bir sinirsel yapıya sahip olduğu, evrensel olduğu ve tek duygu ifadesi olduğunu belirtmiştir.

Mayer ve Geher (1996) 321 kişi üzerinde yaptıkları çalışmalarında bireylerin karşılarındaki kişilerin duygularını anlarsa onların düşüncelerinin duygusal

sonuçlarını daha iyi anlayacaklarını belirtmişlerdir. Bireylere karşılaşılabilecekleri sekiz durum verilmiş ve bu durumlarla ilgili duyguları tahmin etmeleri istenmiştir. Tahmin edilen duygular 12 seçenekli bir ölçek üzerinde değerlendirilmiş ve değerlendirmelerin belirlenen kritere uyup uymadığına bakılmıştır. Sonuçta bireylerin duygulara nasıl karar verdikleri ve duyguları tanımlama yetenekleri test edilmiştir.

Howell ve Conway (1990) 12-18 yaş grubunda bulunan 40 erkek öğrencinin olumlu ve olumsuz duyguların ifade edilmesini inceledikleri çalışmalarında, olumsuz duyguları, olumlu duygulara göre daha fazla ifade ettiklerini bulmuşlardır. Ayrıca, olumlu ve olumsuz duyguların yoğun olarak yaşanmasının, bireylerde daha fazla açılma isteğinin doğmasına neden olduğu ve bunun da daha yakın ilişkilerin kurulmasına yol açtığını belirtmişlerdir.

Yılmaz (2002) yaptığı çalışmada 0-6 yaş çocuğa sahip olan 10 anneye verdiği Duygusal Zeka Düşünme Becerileri Eğitiminin Annelerin Duygusal Zeka düzeylerini yükselttiğini bulmuştur.

Bayanların duygu dünyası erkeklerin duygu dünyası arasında farklar vardır (Sartorius, 1999). Bayanlar erkeklere göre daha fazla duyguya sahiptirler ve duygularını yöneltmekte erkeklere göre daha başarılıdırlar. Bayanların duyguları daha derin, gizemli, incelmış, farklı ve sinsice duygular beslemeye erkeklere göre daha yatkındırlar. Duygu birikimleri çok büyük, duygu hazineleri ise değerli, ruh halleri ve hassasiyetleri de derin ve çok katmanlı olduğu için erkekleri korkuturlar. Bu nedenle bayanlar yıllarca duygusal derinliklerini durgun bir yüzeyin altında gizlemeyi başarmışlardır. Duyguları yönetme, bireyin duygularının farkına varması ve bunları günlük hayatına geçirebilmesidir (Merlevede, Bridoux ve Vandanmme, 2001) Bunu yaparken ne duyguların esiri olunmalı ne de duygular bastırılmalıdır. Goleman, 1998). Bireyin duygularını dengeli ve uyumlu bir biçimde ortaya koyabilme ve duygusal özdenetimin (doyumun, hedefe yönelik olarak ertelenebilmesi) sağlanmasıdır.

Ayrıca bireyin duygularını yönetmesi; onun stresle başa çıkmasında, amaçlarına ulaşmasında, tepkilerini kontrol etmesinde ve olumlu düşünmesinde de etkili olmaktadır (Oneil, 1996). Duygu yönetiminin bireyin zihinsel süreçleri üzerinde ve aynı zamanda problem çözme sürecinde de etkili olmaktadır.

Fisher ve Ranson (1991) "Aile dünya görüşü, ebeveyn duygu yönetimi ve adolesans sağlığı" isimli çalışmalarında cinsiyet, rol, nesil, aile üyelerinin karakteristik özellikleri ve sağlıklı olmayla ilişkisinin sürekli olarak aile yaşamının özel tavrıyla ilişkisi test edilmiştir. 141 erkek 137 bayan olmak üzere toplam 225 çiftin katıldığı çalışmada elde edilen verilere göre adolesans sağlığı ve dört ailenin dünya görüşü arasındaki ilişkiyi belirlemek için yapılan veri analizinde hem ailenin dünya görüşü hem de eşlerin duygu yönetimleri adolesansın sağlığıyla anlamlı derecede ilgili olduğu bulunmuştur. Ailedeki tutarlılık, erkeklerde fiziksel iyilik ve duygularla, kadınlarda da düşük anksiyete ve duygusal iyilikle ilişkili olduğu bulunmuştur.

Sarni (1997) duygu yönetimi ve sosyal etkileşim için stratejiler isimli çalışmalarında duygusal yaşantılar içinde yüz ifadelerinin rolünü araştırdıkları

çalışmalarında, iki farklı model geliştirmişlerdir. Deneklerin yüz ifadeleri kontrol edilmiş, arkasından bu yüz ifadelerine verilen otomatik tepkilere ve kişisel duygular olarak ifade edilmesi ölçülerek test edilmiştir. Çalışmanın sonunda, yüksek düzeydeki yüz ifadelerinin, yüksek düzeydeki otomatik aktivite ve duyguların kişisel ifadeleriyle ilişkili olduğunu görmüşlerdir.

Caroll (1992) temel duygular, duygular arasındaki ilişkiler ve duygu-biliş ilişkilerinin araştırıldığı çalışmada, duygusal yaşantıların ortaya çıkarılmasında, temel duyguların psikolojik ve biyolojik olarak ne "ilkel" ne de "azaltılması mümkün olmayan engelleyiciler" olmadıkları belirtmiştir. Duyguyu harekete geçiren, bilişsel olmayan birçok uyarının mevcut olduğunu ve bazı duyguların temel olduğunu ifade eder. Çünkü, onlar sinirsel altyapılara sahip oldukları için, doğuştan ve evrenseldirler. Bu nedenle herkeste aynı olan bir duygu-motivasyon durumu olduğuna inanmaktadır. Duygusal yaşantıların çok farklı şekillerde olması, duygu-biliş ilişkisinin fonksiyonları olduğu açıklanmaktadır.

Jordan ve arkadaşları (2002) duygusal zeka düzeyi düşük takımların, yüksek duygusal zekalı takımlardan daha düşük düzeyde performans gösterdiklerini, Newsome ve arkadaşları (2000) duygusal zekanın akademik başarı ile ilişkili olduğunu, Schutte ve arkadaşları (2001) duygusal zekanın empatik bakış açısıyla ilişkili, empatik fantezi, empatik ilgi ve kişisel stres ile ilişkili olmadığını, duygusal zeka düzeyi yüksek olanların sosyal beceri düzeylerinin yüksek, diğer bireylerle daha açık ilişki kurdukları, evlilik ilişkilerinin de daha iyi olduğunu bulmuşlardır.

Sonuç olarak annelere verilen Duyguları Güçlendirme Eğitiminin annelerin duygu yönetimi ve duyguların farkında olma düzeylerini olumlu yönde etkilediği ve bu programın sonunda öğrendiklerini de günlük hayata aktarmaları sağlanmıştır. Duygu yönetimi ve duyguları anlama, iletişime de etken temel unsurlardan ikisi sayılabilir. Annelerin sağlıklı iletişim kurmaları ve sağlıklı bireyler yetiştirmeleri kendilerini tanımalarından geçer. Gelecek nesilleri yetiştirecek olan anneler duygularını farkında olup ve onları nerede, ne zaman, nasıl ifade edebileceklerini bilirlerse, yetiştirecekleri çocukları da kendilerinin ve başkalarının duygularını anlamada, duygularını yönetmede başarılı olabilirler. Kişiliğin temellerinin ilk altı yıllarda atıldığına göre, annelerin çocuklarının kişiliklerinin şekillenmesinde ilk model olmaları nedeniyle annelere verilecek bu tür eğitimlerin önemi bir kez daha anlaşılmaktadır.

Geleceğin yetişkinlerini yetiştirecek annelere bu ve benzeri eğitim verilerek sağlıklı birey ve sağlıklı toplum yapısına ulaşmada da yardımcı olunabilir.

Kaynaklar

- Ackerman, P. A. & Haggstad, E. D. (1997). Intelligence, Personality and Interest: Evidence for Overlapping Traits, *Psychological Bulletin*, 121, 2, 219-245.
- Adler, A. (1995). *İnsanın Tabiatını Tanıma*. Çev. Ayda Yörükcan İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları .
- Bar-On, R., Brown, J. M., Kirkcaldy, B. D., Thomä, E. P. (2000). Emotional expression and implications for occupational stress; an application of the Emotional Quotient Inventory (EQ-i), *Personality and Individual Differences*, 28, 1107-1118.
- Brockert, S. & Braun, G. (2000). *Duygusal Zeka Testleri*, Çev. Nurettin Süleymanlı, MNS Yayıncılık.
- Burnard, P. (1992). *Interpersonal Skills Training: Sourcebook of Activities for Trainers*, London: Kogan Page Limited.
- Carlson, R. (2001). *Ne Olursa Olsun Mutlu Olabilirsiniz*. Ankara: HYB Yayıncılık.
- Caroll E. I. (1992). Basic Emotions, Relations Among Emotions, and Emotion-Cognition Relations, *Psychological Review*, 99, 33, 561-565.
- Cherniss, C. (2000). Emotional Intelligence: What it is and Why it Matters?, *Paper Presented at the Annual Meeting of the Society for Industrial and Organizational Psychology*, New Orleans, LA.
- Cooper, R. K. & A. Sawaf (1997). *Liderlikte Duygusal Zeka: Yönetimde ve Organizasyonda Duygusal Zeka (EQ)*, Çev.:Z. B. Ayman ve B. Sancar, İstanbul: Sistem Yayıncılık, 218.
- Dönmezer, İ. (1999). *Ailede İletişim ve Etkileşim*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Erkan, S. (2002). *Grup Rehberliği Etkinlikleri*, Ankara: Pegem Yayınları.
- Erkuş, A. (1998). Goleman'ın 'Duygusal Zeka' Görüşünün Psikometrik Açıdan Eleştirisi ve Dinamik Etkileşimsel Model Önerisi, *Türk Psikoloji Yazıları*, 1,1, 31-40.
- Fisher, L. & Ransom, D. C. (1991). Family World View, Parent Emotion Management and Adolescent Health *Research Report*, Paper presented at the Society for Research in Child Development Biennial Meeting, Seattle, WA, 19.

- Goleman, D. (1998a). *Duygusal Zeka*, Çev. B.S.Yüksel, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Goleman, D. (1998b). *İşbaşında Duygusal Zeka*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Howell A. & Conway M. (1990). Percieved Intimacy Expressed Emotion, *The Journal of Social Psychology*, 130, 4, 476-486.
- Izard, C. (1989). *Human Emotions*, Newyork: Penum Press.
- Izard. C. (1992). Basic Emotions, Relations Among Emotions and Emotion Cognition Relations, *Psychological Review*, 99, 3, 561-565.
- Joordan, J.P., Ashkanasy, M. N., Härtel, E.J.C. & Hooper, S. G. (2002). Workgroup emotional inteligenca scale development and relationship to team process effectiveness and goal focus, *Human Resource Management Review*, 12, 195-214.
- Kaptan, S. (1989). *Bilimsel Araştırma Teknikleri ve İstatistik Yöntemleri*, Ankara: Bilim Yayınları.
- Konrad, S. & Claudia H. (2001). *Duygularla Güçlenmek*, Çev. Meral Taştan, İstanbul: Hayat Yayınları.
- Mayer, J.D., Salovey P. ve Caruso, D.R. (2000). Emotional Intelligence as Zeitgeist as Personality and as a Mental Ability, *The Handbook of Emotional Intellegence*, Sanfrancisco; Jossey-Bass and Wiley Company, 92-117.
- Mayer, J. D & Geher G. (1996). Emotional Intelligence and the Identification of Emotion, *Intelligence*, 22, 2, 89-113.
- Merlevede, P. E., Bridoux, D. & Vandamme, R. (2001). *7 Steps to Emotional Intelligence*, Crown House Publishing Limited.
- Newsome, S., Day, L. D. & Catano, M. V. (2000). Assesing the predictive validity of emotional intelligence, *Personality and Individual Differences*, 29, 1005-1016.
- Oneil, J. (1996). On Intelligence: A Conversation with Daniel Goleman, *Educational Leadership*, 54, 1.
- Ortony, A., Clore, G. & Collins, A. (1998). *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge University Press.

- Özer, K. (2000). *Duygusal Gerilimle Başetme Yolları "Ben Değeri Tiryakiliği"* İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Quebbeman, A. J., & Rozell, E. J. (2002). Emotional intelligence and dispositional affectivity as moderators of workplace aggression: The impact on behavior choice, *Human Resource Management Review*, 12, 125-143.
- Sarni, C. (1997). Emotion Management and Strategies for Social Interaction, *Research Report, Paper present at the Biennial meeting of the society for research in child development, 62nd, Washington DC, April 3-6, 143.*
- Sartorius, M. (1996). *Kadınlarda Duygusal Zeka*, Çev. Şebnem Can Erendor, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Schutte, S. N., Malouff, M. J., Hall, E. L., Haggerty, J. D., Cooper, Golden, J. C., & Dornheim, L. (1998). Development and validation of a measure of emotional intelligence, *Personality and Individual Differences*, 25, 167-177.
- Schutte, S. N., Malouff, M. J. & Bobik, C. (2001). Emotional intelligence and interpersonal relations. *The Journal of Social Psychology*, 141, 4, 523-536.
- Sherry, M. (2001). Teaching emotional intelligence, *The Delta Kappa Gamma Bulletin*, 67, 4, 13-16.
- Yavuzer, H. (2001). *Ana-Baba ve Çocuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yeşilyaprak, B. (2001). Duygusal zeka ve eğitim açısından doğurguları, *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*, 7, 27, 139-146.
- Williams, L. (1998). *Çocuğunuzu Keşfedin*. Çev. Miyase Koyuncu, İstanbul: Hayat Yayınları.
- Yılmaz, H., & Ergin, E. (1999). Üniversite öğrencilerinin sahip oldukları duygusal zeka düzeyleri ile 16 kişilik özelliği arasındaki ilişki üzerine bir araştırma, *VII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresinde Sunulan Bildiri*, Trabzon.
- Yılmaz, M. (2002). Duygusal zeka düşünme becerileri eğitiminin annelerin duygusal zeka düzeyine etkisi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, OMÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü

Abstract**The Effect of Emotion Strengthening Training Program on The Self Awareness and Emotional Self Regulation of The Mothers**

Although the family, the culture, and the society orient his/her attitudes (behavior), every person is an independent individual. Society may force its members to believe in the same things, to follow the same habits or fashion but it can not force to feel in the same way. Therefore, what makes a person as an individual is not his/her clothes, duties, cars, or physical features but their emotions. Some emotions are parts of equipment that partially gained by birth and partially later in order to live, to be alive or to survive.

In this research, the effect of emotion strengthening training programme to the self-awareness and emotional self regulation to the mothers are examined.

This study was carried out on 20 volunteer mothers, each of whom has a five years (60 months) old infant. Desing of research was based on pre-post test, experiment and control groups each of which included 10 subjects.

Mothers' self awareness and emotional self regulation level were measured by means of 'Emotional Quantitative Scale' which was developed by Yilmaz and Ergin (1999). Two dimensional variance was used for the data analysis. (One factor for repeated measurements, which is a specific form of variance analysis).

As a result of several statistical analysis, it is found that there is a meaningful difference on the self awareness and emotional self regulation of the mothers' of control and experiment groups. Additionally, it is found that the developed emotion strengthening training programme is effective on the self awareness and emotional self regulation.

Keywords: Emotion Strengthening Training Programme, self-awareness, emotional self-regulation, EQ Scale

Community-Based Integrated Approach to Overall Sustainable Women Development of Rural Kenya

Kefa Rabah*
Eastern Mediterranean University

Abstract

In this paper we are going to highlight some of the fundamental features of the integrated approach (IA), as a way forward to sustainable women development in rural Kenya. This approach is based on integrated women's indigenous and traditional knowledge, tasks, experiences, and concerns about problems and community needs that are essential and, which they have been using for many generations, in tackling crucial environmental problems such as deforestation, soil erosion and the scarcity of food, fodder, fuel wood and water in rural Kenya. Indigenous knowledge and practices, often enhances the conservation of biodiversity and, can be used as the basis for rural development. By documenting and adding to their own knowledge, this system of approach will help rural women farmers integrate into the mainstream sustainable rural and national socio-economic development. The IA programme covers sustainable agricultural development and income-generating schemes, new technology transfer including access to credit and small-scale enterprises. It will contribute towards independence and sustainability of rural-based women groups, thereby allowing them to take control of their indigenous resource-base and also be more confident of the future. Further, it is expected that rural women, in the long run, would be able to meet the general economic objectives of their family, through improved quality of life and education for their children. We will also present the overall advances so-far made and obstacles that still remain to be tackled.

Key Words: Africa, Kenya women, Green Africa Network, sustainable development, traditional technology, environmental hygienic developement.

*Assist. Prof. Dr. Kefa Rabah, Department of Physics, EMU, Gazimagusa, North Cyprus, Via Mersin 10, Turkey. e-mail: kefa.rebah@emu.edu.tr
Prof. Kefa Rabah is the founder and CEO, GREEN AFRICA Network (GAN) and GARN. This article is part of the research work conducted by author, and not a collective document of GARN. Photographs © Copyright of GAN.

1. Introduction

The saying goes: *'No one knows the realities of over-exploitation of the land than women who till it, carry its waters, use its trees for food, fuel, harvest forests for healing herbs and medicinal plants and use their traditional and indigenous knowledge for the benefit of the community, in preserving species and ecosystems.'* Further, research has shown that the forest is central to lives of rural women in Africa, and hence, they play a major and critical role in conserving this storehouse. In addition, the time spent in forests, gathering woodfuel, has taught women the many uses of forest resources, including providing fibres for cloth, mat-making and basketry. Many indigenous forest resources are used as a source of food, offering vegetables, nut fruits and even vines. Women also know the uses of traditional medicinal resources of various plants. Hence, their role as managers and caretaker of the environment, community forest, and its biodiversity is an acknowledged phenomenon. However, the problems they must deal with today are complicated by exacerbating environmental degradation, pressure and loss of access to land and natural resources e.g., lack of water supply and woodfuel resources and economic policies such as Structural Adjustment Programmes (SAPs), which have made rural Africa increasingly prone to food security crises; are all new and extra burden to rural women (see, Fig. 1). But these issues also involve more intricate inter-relationships with politics and socio-economics and, larger circles of influence than what rural women have been exposed to in the past. One mark of political leadership is the number of water projects abandoned and/or sabotaged after they were completed and running well for years



Fig.1 (a) A woman and her two daughters transport 20-litre containers of water for miles as they always done. (Photograph © Copyright of GAN)



Fig.1(b) Effect of environmental degradation on woodfuel shortage: women trek miles to get woodfuel. (Photograph © GAN).

In Kenya, for example, 40% of its population of over 29 million people lives below poverty line. Malnutrition among children in Kenya is also on the increase with up to 50 % of rural children below five years of age being malnourished. About 80% of Kenyan natives live in rural areas, and 70% of them are women, while nationally, women comprise over 55 %. At the rural level, women are the main social and labor forces. They prepare the land, work in the fields, feed and meet the requirements of other family members. Further, over 85 % of all rural women contribute to sustainable national development through their work as small-scale farmers, providing the bulk of the nation's food supply. Moreover, their role as the gatekeepers to family and child welfare is also a common knowledge in Kenya and Africa in general (see Table 1). As such they are keenly aware of the connections between local poverty, the lack of available and affordable technologies, and the problems of socio-economic in rural areas. For this reason, their role and status becomes a key critical factor in enviro-socio-economic and policy development in Kenya.

Table 1: In Africa women perform the lion's share of food systems tasks. (Smith, 1993, K.R.)

Workload	%Share	Workload	%Share
Clearing Land	5	Processing	90
Turning soil	30	Marketing	60
Plating	50	Carrying water & fuel	90
Weeding & hoeing	70	Domestic animal care	50
Harvesting	60	Hunting	10
Carrying crops home	80	Cooking & family care	95
Storing	80	Small - scale farmers	85

Paradoxically, however, women are rarely integrated as partners in the design, management and follow-up of development programs. They are usually systematically excluded from access to land, credit and formal training on skills and new technologies that could eventually lead to easing of their daily workloads. Other factors include, conflicting difficulties influenced by enviro-socio-economic problems and, outdated traditional and cultural practices which increasingly impoverishes them; many wives have the status of perpetual minor or otherwise merely seen as provider of 'social security' and producers of the future labor force. The girl-child is not spared either; in Kenya overwhelmingly most of the domestic workers are usually teenage girls.

2. Problems, Initiatives and Policy Implications of Sustainable Women Development

Since it is a well known fact that women are the biggest producer of food (e.g., 80 % in Africa, 60% in Asia, and 40 % in Latin America), and the biggest labor force in most developing countries, it is important that more human resources are invested in sustainable women development. In this program, GARN aims to increase the diversity of enterprises with the rural women farmers. The IA programme is also working with rural women to enhance their productive capacity, through capacity building via integrated training on the use of new and appropriate technology transfer, on techniques in improved farming methods for sustainable agricultural development, leading to increased food production and food security; help them to acquire food preservation techniques; assist them to have quality domestic water supply, improved cook-stoves and fuel for cooking and use of renewable energy sources; and finally to assist them to form cooperative movements so that they can get access to credit facilities to enable them start-up small-scale enterprises. The IA programme also provides group training, advice and assistance for improvement of rural community project design and management, in order to promote long-term accountability and sustainability of the



Fig. 2 Women entrepreneurs. Women with good skills adds value to their income. (a) A woman tailor mending clothes at a local village. (b) Fabrication of traditional basket (Kiondo) discussing quality control and marketing skills. (Photographs © GAN)

projects. It is also helping to develop better and sustainable methods for transferring knowledge and skills to the rural people living within the community, and hence, help to reduce expectation and over dependency on outsiders.

Small-scale low-income rural women entrepreneurs require quick, accessible and simple financial services. Small loans make a difference to the lives of low-income rural women. Opening up for low-income women entrepreneurs' to get access to financial information and marketing strategy and; everything else changes. The information earned leads to better use of their skills (see Fig. 2 a & b). These women are the ones who will in the end change the realities of their families, of their communities. And any institution that works with them, will be changed too, for the better in terms of loan repayment or good inter-relationship, as women tends to be very good in money matters. Better income for women leads to more food on family table and also more girls go to school. Therefore women's empowerment is improved. However, there is a need to develop simple and cost-effective ways of assessing its ultimate impact on the overall general well being of the rural communities. Forming community-based women group, and networks of Community-Based Organizations (CBOs), and NGOs, is the best way of implementing this integrated approach (IA) to sustainable women development.

3.0 Importance of Grouping

In Sustainable Rural Development Programmes, the participation of target groups, in all phases, is prerequisite for a successful implementation of projects, through ways that involve rural communities as stakeholders, in order for them to derive direct benefits from it. Women's impact could be more easily achieved through groups and networks that call for visibility and recognition. Groups are good forums for giving or receiving information. Each member in a community has something to offer. In groups, members are free to share problems affecting them. GREEN AFRICA Rural Network (GARN) with the help of local theatre groups, have since developed entertaining and instructive dramas and songs, centered on folklore and meaningful proverbs, as means to achieve better communication and information flow with target groups. These have proved very instrumental in passing over very difficult issues like AIDS/HIV awareness campaign. GARN is currently working with grass-root women groups in various part of Kenya, to tap their indigenous knowledge and skills to generate income for them.

3.1 Clean Water for All: An ordinary improved clay-pot to filter water

The unavailability of potable clean water for domestic use is widely acknowledged as a problem in Kenya and Sub-Saharan Africa in general – a region that is designated as a high risk area in terms of waterborne diseases. The situation is even more desperate in the rural countryside, where tap water is almost non-existent, and if there are any, they are sparsely located that women and at times with their children have to trek long distances, spending several hours per day just to get a few gallons of water (Fig. 3). The use of polluted or insufficient fresh water supply is linked to the incidence of waterborne diseases such as malaria, cholera, diseases of the skin, diarrhea diseases, urinary tract infections, and intestinal worms. Waterborne disease, especially cholera, is one of the leading causes of illness and death in these areas, among the young and the aged.

However, there is a ray of hope for these rural folks. GARN is currently taking advantage of traditional women knowledge in clay-pot making. The answer comes from a very simple and oldest known and frequently used traditional cooking clay-pot. The traditional cooking pot, which is found in virtually every rural household, and particularly reputed for cooking an excellent meal of maize (corn) mixed with beans, has found itself a new use which when fully developed, will drastically improve rural public health in drinking water. The improved traditional clay-pot with reduced thickness, usually used for water-cooling in rural hot spot areas, has proved to be very effective in purifying untreated water. The reduced size is necessary as it enables water to flow through the pores, unlike the ordinary cooking pots, which must be thick enough to withstand the high cooking temperatures. And with external coat of just a thin layer of silver, the clay/ceramic pot virtually rid the untreated or contaminated water of most germs, such that it can be safely drank without boiling. The pot-for-a-filter, have been

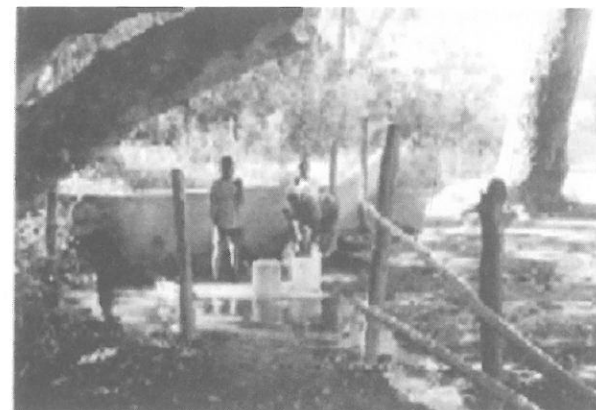


Fig.3 A woman and her children drawing water from a rural water point. (Photograph © GAN)

shown to remove up to 90 % of bacteria contained in the untreated river water. How silver kills the microorganisms is still not very clearly understood, but we think it must be something to do with the toxic amounts of silver ingested by the microorganisms. However, for ultimate safety precaution, boiling of water is still recommended to kill the microorganisms that may still be present, before it can be considered ultimately safe for drinking. The research team of GARN is currently carrying out tests on other metals with a view to replace the more expensive silver by some chemicals (e.g., copper which is in the same category as silver), which is readily available and comparatively cheaper and affordable by the rural people.

The traditional technology for the fabrication of clay-pots is well known among the rural African womenfolks for time immemorial. The fabrication process is quite straight forward, after hand-moulding the pot-for-filter and firing (subjecting it to high temperatures for some pre-determined length of time) as earthenware producers do with *jikos* (and building bricks), a very thin layer of a dilute solution of silver (3% silver nitrate) is applied on the exterior of the filter and fired a second time immediately. Silver can also be applied by dipping the pot into the silver solution, or by using an ordinary paint-brush (Fig. 4). These attributes, plus the fact that the fabrication / manufacturing and processing facilities remain exactly the same as with the cooking pots, make this innovation low cost, cost-effective and easily adaptable, as an appropriate technology to improve water quality at the rural level.

GARN is currently working with the rural grass-root women and community-based groups and other self-help groups on ways to exploit this proven innovation and its probable commercialization, as an effective low-cost water filter, that is affordable for most rural people, thus ensuring that they get clean and safe drinking water, and thereby, leading to improved quality of life, through improved public health and from income generation derived from selling of the earthenwares.



Fig. 4. Local women group coating the as-fabricated traditional clay-pot with silver. As they believe, this can filter out 90% of germs in contaminated water. (Photograph © GAN).

4. Sustainable Farm/Forest Agricultural Programme

Sustainable farm/forest agricultural programme is a system of agricultural development which seeks to integrate the use of a wide range of pest, nutrient, agroforestry, soil, and water management technologies. In this programme, we aim to increase the diversity of enterprises with the rural women farmers.

4.1 Afforestation – Farm Forest Project

Green Africa Network in conjunction with Farm Forest Project (GAN-FFP) is run by Jackson Academy School and sits on 110 acres of land, 5 km from GAN Field Station. The project was originally started by the Academy's primary pupils and secondary students, who have jointly and with great dedication, effort, carriage and ambition have targeted to plant a million tree-plants by the turn of 2005, bringing the total tree plants to 2 million on its completion. The Project, however, is still far from completion and only 50% of trees have been planted. Many hectares of land is still not planted with trees, due mainly to lack of funds which would be used for the following: Purchasing of tree seedlings; Developing a working tree nursery which will provide local farmers with seedlings (Fig. 5 a&b). A water borehole is also needed to provide enough water for our nursery, and also to help provide clean drinking water



Fig. 5 (a) The afforestation programme. (Photograph © GAN).

Fig. 5 (b) Agro-forestry programme. (Photograph © GAN).

to the local community to alleviate water problem. Fencing-off of young trees against destruction by wild and domesticated animals and; also to help in up-keeping some of our volunteers.

A major program is also underway to up-grade the project into a training center to provide on-site training to local farmers on improved farming techniques, and to local schools and community-based groups on environment and ecosystems management of indigenous resources, including commercial exploitation of indigenous forest resources. For this reason, GAN-FFP is currently working on an ambitious program to help make this project a reality, through soliciting of funds from local and international donors and well wishers.

4.2 Community-Based Sustainable FFP Programme (CSFP)

This programme is part of the GARN-FFP working group, which serves community-based women groups, and other CBOs, and also individual farmers on best ways to implement FFP-agroforestry's program at the farm level. Our CSFP team holds group discussions on a regular basis, which are aimed at sounding-out the underlying factors related to the tree and land tenure relationships, especially with women groups, whom customarily are not entitled to own communal land. The CSFP team also on a regular visits, oversees how new ideas are implemented on improvements to existing tree regeneration techniques and on how group members, especially the women group, use these ideas on their own to carry out these tasks. However, the most striking aspects of the work with these groups were the eagerness of the farmers to experiment with the new trees on the basis of their pre-existing knowledge. Various planting sites, e.g., cropland, woodlot and hedges were tested in combination within the farms. Follow-up of the farmers' activities was carried out regularly and the information collected from them was continuously analyzed.

The following is an example of the monitoring results that came out, two years after distribution of seedlings to the groups/farmers. One hundred nine respondents were interviewed, out of 520 farmers who participated. Out of 109 respondents, 83% had trees still surviving; of these 52% (96 farmers) had harvested the trees. Of these 65% (57 farmers) had harvested for fuel-wood, while 14% had harvested for fodder, and some farmers had also implemented full agro-forestry practices by inter-cropping trees in their agricultural fields. No adverse effects of the trees on the maize (corn) and beans crops were reported, and the trees were considered to be compatible with crops. A few farmers reported increased maize yields during the second year in the agro-forestry system.

4.3 Food Preservation and Integrated Paste Management (IPM) Project

Another FFP-agroforestry programme in conjunction with women group is currently going on in Trans-Nzoia District, in Northeast of Kenya, where efforts are being made to harness a 300-year-old technology developed by local women farmers to preserve milk, often before drinking for reasons of palatability and preservation, using certain species of trees. The local rural women farmers store milk in gourds that have been coated inside by burnt wood ash-dust of various tree species. Milk stored in such containers is considered "treated". Trees chosen for this purpose are multipurpose species. *Cassia didymobotrya* was found to be most popular for the task, 60% of women farmers have planted it around their homes. The farmer choose particular trees for milk treatment using certain criteria, by and large, the treatment itself is still subject to trial and error, but we hope to develop a more effective way to pin-point the right species. On the area of combating the on-farm pest menace, farmers use integrated pest management (IPM) system. IPM techniques is used to combat particular diseases and pests through the use of wood ash and extracts of pyrethrum, tobacco and Mexican marigold, which have been found to be quite successful and cost-effective in controlling most of the local on-farm pests, which affect common food crops.

The current study being carried out by GARN to sustain this type of indigenous knowledge is to look at ways, which will provide a basis for 'horizontal learning' and improving communication network, among the rural community-based women groups. For example, the possibility of the product market potential, and for research to help farmers raise seedlings to ensure their long-term supply of the raw materials. This study will also form part of an integrated approach to raise fuel-wood as well as serve as a basis for developing future forest conservation and tree planting strategies.

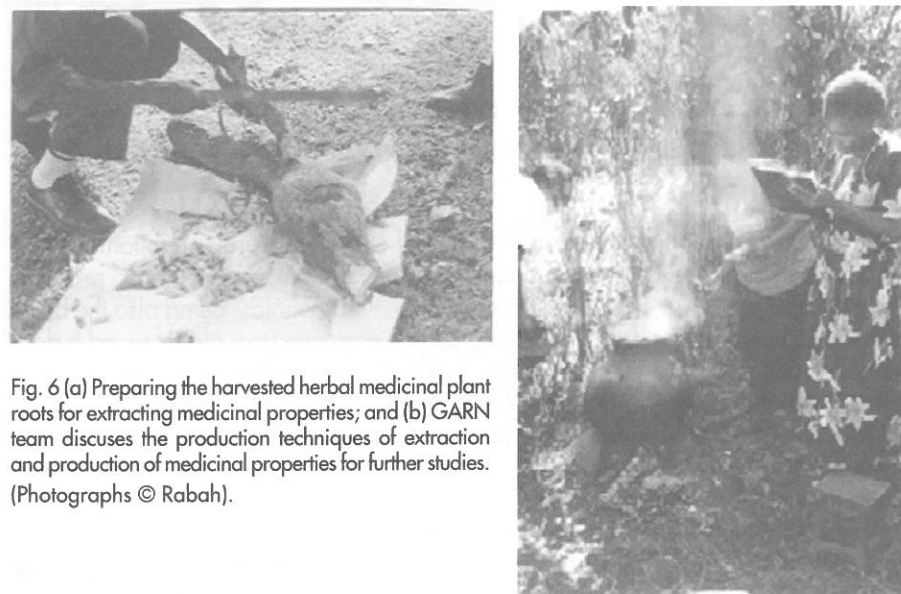


Fig. 6 (a) Preparing the harvested herbal medicinal plant roots for extracting medicinal properties; and (b) GARN team discusses the production techniques of extraction and production of medicinal properties for further studies. (Photographs © Rabah).

4.4 GARN-FFP Ethnomedicine Programme

A logical extension to the GARN-FFP programme is the monitoring of the use of ethnomedical resources/traditional medicinal remedies, which the local population uses, with mixed results, to treat a variety of ailments including malaria, dysentery etc. This part of the work is important, mainly because the inhabitants of rural Kenya rely heavily on traditional remedies for their healthcare needs, not only because of their cultural dispositions, but also because the healthcare infrastructures in these areas are poorly developed, and hence, cannot adequately cater for the inhabitants needs. For example, malaria and dysentery are endemic in some rural areas, and hence, there are chances of finding traditional remedies used locally and which could be scientifically standardized for a wider usage.

For the success of this programme, GARN-FFP have initiated a system for collecting information on indigenous knowledge-based systems from various rural communities around Kenya - by asking women and/or other rural residents about the medicinal, ecological and social values of various forest resources (Fig. 6). On the research side, an ethnomedicine survey is currently being carried out along side other studies to document and/or verify what have already been previously reported. The data obtained will be used to build-up ethnomedical resources database. The information from which will be correlated with the medical conditions in the area in order to assess the level of usage and possible side effects. Furthermore, the study will seek to establish the conservation status of the popularly used ethno-medical resources, with the view to

establishing baseline data to be used in setting up suitable strategies to foster the sustainable utilization and conservation of these indigenous resources.

5. Use of Renewable Biomass Energy and its Environmental Implication

Biomass fuelwood is the most affordable form of energy for rural inhabitants, and it has been persistently the commonest energy option for these people. Wood provides over 95 % of fuel to over 80 % of the country's rural households, being also the basic fuel for low income urban households who consume on average 2 kg of wood a day. The dependence on biomass contributes to a wide range of economic, health, and environmental problems. Indoor biomass smoke resulting from traditional cooking methods contains respirable particulates, carbon monoxide (CO), nitrogen oxides, formaldehyde and hundreds of other organic compounds, which have serious health implications on inhabitants (Fig. 7).

This, in turn, have been linked to acute respiratory infection (ARI) - which is the most passive cause of chronic illness in Sub-Saharan Africa - in particular pneumonia, eye infections, burns, cancer, and adverse pregnancy outcomes like still births, neonatal deaths, and low birth weight. It can also ultimately result in cor pulmonale, a condition of right heart failure.

Since, women are responsible for domestic cooking and are in the kitchen for longer hours than men, they are more vulnerable to the health impacts of indoor smoke emissions, and by extension small children who stay by their mother's side while they cook. ARI is the leading health hazard to children in developing nations, and in the general population results in an estimated 4.3 million deaths per year (Kammen, 1995; Smith, 1993; Rabah, 1995; Bradly, 1991). Preliminary studies



Fig. 7 :(a) Typical traditional three-stone wood fuel cook stove. (Photograph © GAN).



Fig. 7 (b) A rural woman with her daughter preparing food using traditional three-stone cooking fire-place, which emits massive indoor pollution when used indoor. (Khamati, 1987).

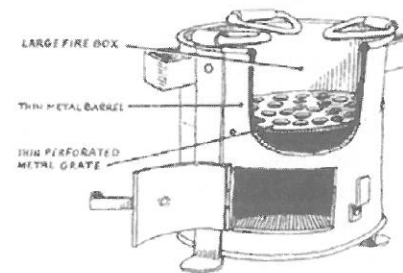


Fig. 8 (a) Traditional Kenya charcoal jiko: burns charcoal fast wastefully, (b) produces carbon monoxide which causes headache and dizziness and can result in quick death.(Khamati, 1987)

in rural Kenya have shown that 38% of women below 60, who use the traditional three-stone fire-places had ARI. While for the children, 59% were found to have acute respiratory diseases (Kinyanju, 1996; Mutere, 1996). In the Gambia, for example, a study of 500 children found that girls aged below five who were carried on the backs of their mothers as they cooked in the smoky huts, had six times higher risk of ARI. Despite this indoor pollution menace to women and children, domestic cooking is not even recognized as an occupational health hazard. Professor M. R. Pandey, cardiologist and President of the Nepal Heart Foundation, attributes this to the low political and economic status of the women

in developing countries. However, the use of the redesigned cook-stoves can have a dramatic effect on the energy usage, the environment, ecosystems and community health (Fig. 8).

5.1 GAN-Community-based Rural Energy Program

By now it should be clear that there is a need for improvement to the current traditional cookstoves (Khamati, 1987) (Figs. 7 and 8). The new stove should be able to reduce all the harmful effects of the traditional cook-stove. It should be environmentally friendly i.e., be able to save on fuel and time, be clean and smokeless and without other harmful indoor pollution. All these parameters must be incorporated into the new stove. The new stove is found in the name of Kenya Ceramic *Jiko* (KCJ) (Fig. 9).

GARN is currently working with rural women group on the fabrication of the *jiko's* inner ceramic lining and production of KCJ. The fabrication process for the ceramic lining is similar to the clay-pot one and, are undertaken under the same programme. A complete KCJ *jiko* cost ~4-5 US\$. The ceramic liner must be replaced every 6 - 8 months under normal use, at a cost of 0.5 - 1.5/KCJ. US\$. Homesteads which adopted KCJ *jikos* reported a saving of between 30- 40 % in wood and charcoal use, and a reduction of ~90 % in smoke emission.

GARN holds regular training workshops, follow-up protocols and a network of support services country-wide for community-based women groups and other CBOs, in the use and adaptation of the new energy technologies, including continuous analysis and upgrading of these energy saving and environment friendly devices. Income generation from the commercialization of the improved *jiko* is currently going on very well. GARN undertake studies on the impact of the "new" technology transfer, demonstration and its implication on the rural people's quality of life. In other renewable energy systems, GARN is currently undertaking development, production and promotion in rural Kenya of solar PV and thermal ovens, biogas, wind-power and to a limited extend small-hydro power schemes.

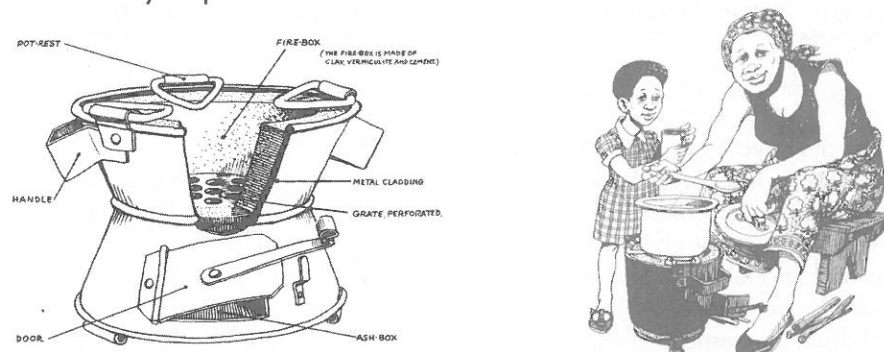


Fig. 9 (a) Schematic representation of a KCJ; and (b) its use is environmental friendly (Khamati, 1987).

6. Conclusion

In conclusion it could be said that without any reasonable doubt that the realization of sustainable women development will lead to promotion and empowerment of rural women – an effort that will have a clear impact from rural-to-national development, through more manageable population growth rates and enhanced human welfare, leading to improved quality of life from rural, national to international level.

References

- Bradley P. N. (1991). *Woodfuel, Women and Woodlots: The foundation for a Woodfuel Development Strategy for East Africa*, Hong Kong: Macmillan Ltd.
- Kammen D. M. (1995). Cookstoves for the Developing World, *Scientific American*, 273, 72 - 75.
- Khamati, B., (1987). *Improving Cookstoves*, Kengo Wood Energy Training Series, Nairobi, Kenya: KENGO.
- Kinyanjui, M. M. (1996). *A Study on the Influence of Improved Stoves on Acute Respiratory Infection, Conjunctivitis and Accidental Burns*, *Wood Energy News*, December, 1996 / April 1997.
- Mutere, A. (1996). Domestic Air Pollution in Kiambu District (Kenya), *Wood Energy News*, December, 1996/April 1997.
- Rabah, K. V. O. & Mwangi, W.J. & Ndirangu, N. R. (1995). *A Study of Indoor Air Pollution from Biomass Fuel*, University of Nairobi, Department of Research Report.
- Smith K. R. (1993). The Health Impact of Cookstove Smoke in Africa. In *African Development Perspectives Yearbook*, 3, Oesterdiekhoff, P. (Ed.), Kenya.

Özet

Bu makalede biz kırsal Kenyada kadının gelişiminin ilerde sürdürülebilir olması için bütünlüsel yaklaşımın bazı temel özelliklerinin altını çizdik. Bu yaklaşım kırsal Kenya'daki bütün kadınların, doğuştan ve geleneksel bilgileri, görevleri, deneyimleri ve sorunları hakkındaki endişeleri, ve toplumsal ihtiyaçları ki bunlar birçok nesilden beri ciddi sorunlardan olan toprak erezyonunu, yiyecek kıtlığını, beslenme, yakacak odun ve su konuları üzerinde durmaktadır. Doğuşsal bilgiler ve alışkanlıklar genellikle yaşamsal farklılıkları korumayı artırdığı olgusu göz önüne alındığında, tüm bu faktörler esas olarak kırsal bölgeyi geliştirmede kullanılabilir. Bu geleneksel bilgileri ekleyip döküman haline getirmekle, bu sistemli yaklaşım ilerde kırsal bölgedeki çiftçi kadınlara yardımcı olabilir, kırsal ve milli ekonomik sosyal bütünleşmeyi sağlayabilir. Bütünsel yaklaşım sürdürülebilir tarımsal gelişmeyi, gelir üretim şemasını, yeni teknolojik gelişmeleri ve yeni küçük gelişim derecelerini kapsamaktadır. Bu yaklaşım bağımsız ve sürdürülebilir kırsal kesim kadın gruplarına katkıda bulunmakta, bundan dolayı bu akım kırsal kesim kadınlarına geleceklerini ve içgüdüsel ve doğuştan olan temel davranışlarını kontrol etme olanağı tanımaktadır. Kırsal kesim kadınlarının uzun sürede kendi çocuklarının hayat kalitelerini ve eğitimlerini geliştirme yolunda kendi ailelerinin genel ekonomik objektifleriyle karşılaşacakları beklenmektedir. Şimdiye kadar yapılan bütün gelişmeleri ve bununla beraber hala daha şu anda süregelen ve adeta gelişmelerine engel oluşturan sorunların çözümüne çalışılması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Afrika, Kenya kadınları, Green Africa Network, sürdürülebilir kadın gelişimi, geleneksel teknoloji, çevre bilimi, çevre sağlığı.

Representations of Women and Writing in Doris Lessing's *The Golden Notebook* and Peride Celal's *Üç Kadının Romanı*

Berkem Gürenci*
Başkent University

Abstract

Being a woman and a writer is a duality that gains particular interest when contextualised in a specific time and place. The novels that this paper aims to analyse both have female authors as their protagonists, and both Doris Lessing's *The Golden Notebook* and Peride Celal's *Üç Kadının Romanı* (A Novel of Three Women) take place at around the same time – the mid-1950's. However, while *The Golden Notebook* is set in London, *Üç Kadının Romanı* is set in İstanbul, thereby showing particular difference in the social and political structure. The principal concern of this paper is to offer an analysis of women writers of the times and to discuss their position in these two very different social atmospheres, as depicted in the novels in question. The two central characters in these novels, Anna and Fatma, will be compared and contrasted in terms of how they view their identity, womanhood, and how they are able to overcome this duality of identity.

Key Words: Dorris Lessing, Peride Celal, *The Golden Notebook*, *Üç Kadının Romanı*, novel, women authors' characters.

* Berkem Gürenci, Instructor, Department of American Culture and Literature, Başkent University, Preparatory School Building, Başlıca Campus, Eskişehir Yolu 20.km, 06530 Ankara- Turkey.
e-mail: bgurenci@baskent.edu.tr

Despite the differences in their form and content, Doris Lessing's *The Golden Notebook* and Peride Celal's *Üç Kadının Romanı* (A Novel of Three Women) share an integral concept - the problematisation of the role of women. Both novels concentrate on the position of women in their particular contexts, and offer an analysis of the women as writer in their respective times and places. Although their contexts differ (one is set in London, the other, in Istanbul), the novels are approximately close in their dates of publication; *The Golden Notebook* (1962, but takes place in 1957) and *Üç Kadının Romanı* (1954). This paper aims to analyze Anna and Fatma, the respective protagonists of the novels, in terms of how their femininity and artistic personality that is, being authors, are constructed. General issues regarding the woman question, marriage, and the relationships of these protagonists, particularly with that of their female friends, will also be analysed in order to emphasise the conflicts among the female characters in question.

Peride Celal has been criticised of writing 'popular' fiction at the time when novels published in Turkey were firstly serialised in newspapers and journals. These were called "tefrika romanları" and were popular in the 1940s and 50s. Celal wrote, admittedly at great haste, to meet the deadlines set by these newspapers, and, in short, she wrote for money. As she admits in an interview conducted by the author Selim İleri, "In the first years I wrote ordinary things, a little of what the newspapers wanted [...] I never looked back on them anyway" (1996, p.47). The negative criticism directed towards her was due to her 'simplistic' writing of popular love stories. *Üç Kadının Romanı*, published in 1954, signalled a slight change in her career, as author, toward a more socially oriented discourse in her fiction. It is, indeed, a love story, and, unlike most of Celal's work, has a happy ending. Nonetheless, it is possible to discern the female author finding a voice in the character of Fatma, who is also an author. The novel actually portrays a transitional phase of Turkish society from a traditional to a modern one, and especially dwells on the position of women in society in flux.

The problematisation of the female author, as Aytaç points out, is a post-modern concept because of its insistence of listening to the suppressed voice of the woman. Aytaç states that Celal is perhaps the first female Turkish author who dwells on this problem: "For her to take up this widespread subject of post-modern literature makes her an initiator in some aspects. The questioning of the author - artist identity, how to write, what is the stance towards reality and the world, takes her to the detectable layers of metafiction" (1996, p.122). Celal's use of metafiction in *Üç Kadının Romanı* is confined to the stories of Fatma, Belkıs and Renan, three entirely different sisters in terms of character, but unified in the novel in terms of their experience of being women. The use of three perspectives, in the questioning of their main role, suggests a fragmental aspect of the novel, which places it into the layers of metafiction yet again.

While *Üç Kadının Romanı* can be said to be post-modern mainly in its content, Lessing's *The Golden Notebook* is post-modern in its form. Firstly, it is a multi-layered novel composed of four different notebooks that Anna writes in. Anna

identifies these notebooks in terms of colour - the blue notebook is her diary, the yellow notebook is composed of her experimental creative writing, a red notebook for her experience in politics, and a black notebook, in which she dwells on her writing. These notebooks are in essence an extension of her fragmented personality and serve to make explicit the splits in Anna's character. Moreover, there are also the sections entitled Free Women in which a more objective, third person point of view is given to highlight the course of events. Thus, the novel has at least five levels to it, and as Greene also points out, "This situation of an Anna who writes a novel about an Anna, who gives up writing is a closed, self - cancelling circle: like a novel Anna writes about an Ella who writes a novel about suicide or like the 'sadistic-masochistic cycle' in which Soul and Anna are caught" (1994, p.119). The metafictional layers of the novel increase in complication as Anna leaves off writing in her separate notebooks and unifies them in a single *Golden Notebook*. Furthermore, when the reader confronts the character of Saul at the end of the novel, she/he discerns that he gives Anna the opening sentence of the novel which she intends to write, and which, incidentally, is identical to that of the opening of the novel *The Golden Notebook*, thus the beginning of the first 'Free Women' section. 'Free Women,' therefore, also appears to be written by Anna.

Secondly, *The Golden Notebook* is post-modern in the sense that it is open-ended and does not form a clear conclusion. The post-modern concern of leaving the ending to the reader is used in the aim of emphasising the circular motion of the novel. The novel finishes with an entry in the blue notebook (Anna's diary), and then the reader is given the last of the Free Women sections. Therefore the novel has two endings, one as Anna writes in her diary, and the second, the ending that the more objective voice gives, which could also either be Anna or the author herself. In fact, neither provides the reader with a concrete resolution as they both send the reader back to the beginning of the novel, thereby completing the cycle of events.

Taylor states that *The Golden Notebook* "isn't an explicitly feminist text" (as cited in Greene, 1994, pp.96 - 97), and in fact, nor is *Üç Kadının Romanı*. What the novels have in common, however, is that they are both centred on the female experience, especially that of the female author. There is a presiding femininity in both novels, in that they both exhibit only the point of view of women and not of men. Male characters lack depth in the novels and appear as puppets with a single explicit characteristic. Neither novel provides a solution to the problem that they set out to question - the roles given to women by imposed norms of society. Of primary importance is the fact that the protagonists accomplish a reunion of their own personality with that of the world around them. While Fatma achieves happiness by consenting to be submissive to her lover, and Anna separates from the man that she loves, the reader is made aware at both instances that the characters achieve a unity in themselves as their conflicts are resolved.

Anna's conflict is made explicit from the very beginning of the novel as she states to Molly, regarding their intimate relationship, that they are "free women",

which is also the name of this first section of the book:

'When we're so different in every way,' said Molly, 'it's odd. I suppose because we both live the same kind of life - not getting married and so on. That's all they see.'

'Free women,' said Anna, wryly [...] 'They still define us in terms of relationships with men, even the best of them.' 'Well, we do, don't we?' said Molly, rather tart. (p.26)

Even though both Molly and Anna define themselves as free women, it is evident that the role of the kind of woman that they are acting as does not correspond to what they feel or want. Molly's retort of "we do, don't we?" exemplifies the fact that they are not altogether different from their constructed stereotype of the woman who defines herself in terms of acceptance by men. The title of the section and the way that they talk about being free women becomes ironic as the novel progresses and shows us that Anna is far from being 'free'. As Danziger emphasises, Anna is "essentially dependent, and not at all 'free' - as the ironic title of her interior novel would have us believe. This is a reality that she struggles to escape throughout the novel" (1996, p.68).

Anna is not only a woman struggling to be free, but also a mother, two aspects of her personality that she must reconcile, but which she insists on keeping separated, like the other dualities she also faces: "The two personalities - Janet's mother, Michael's mistress, are happier separated. It is a strain having to be both at once" (Sprague, 1994, p.336). Later on, she accepts the irony of her situation as she relates it also to her concept of writing; "my being 'free' has nothing to do with writing a novel; it has to do with my attitude towards a man, and that has been proved dishonest, because I am in pieces [...] I am left with no more than some banal commonplace that everyone knows: in this case, that women's emotions are all still fitted for a kind of society that no longer exists" (Lessing, 1993, p.283). The fact that this acceptance comes through in her writing (In her yellow notebook, to be specific), as she puts the words into the mouth of Ella, her alter - ego, suggests that even though society is changing, it does not want the women to change. Working women, for example, are acceptable, but they still have to cook dinner, wash the dishes, and look after the children at home.

Anna, on some unconscious level, perceives the falsity of her role as a 'free woman' when it comes from the mouthpiece of Ella, both a fictional and an autobiographical character. As Betsy Draine claims, "at the moment when it becomes clear that Ella is self-deluded and self-destructive, Anna as narrator recoils from her creation. Astounded by what she has discovered about herself, she breaks off the narrative" (1983, p.79). Ella serves the role of bringing out those suppressed feelings that Anna wishes to keep hidden because they do not fit in to her role of the free woman. For Anna, Ella "represents her romantic, idealising self - the part of her that wishes to 'put her intelligence to sleep' and float in a dream world of love and trust" (Draine, 1983, p. 79). Ella is the part of her who identifies herself

largely with social norms and male domination, she is the part of her that wants to be dominated. The fragmented Ella of Anna's personality, as Danzier suggests, "is only really happy when lying next to, or cooking for, the strong, admirable man in her life - and this realisation is profoundly disturbing to her" (Danziger, 1996, p.67). Anna, horrified that such a personality exists within her, wishes to eliminate Ella altogether by stopping writing in the *Yellow Notebook*. This of course does not provide the solution that she needs. The resolution comes when Anna succumbs, towards the end of the novel, into madness, which seems necessary in her need to see her fragments as an onlooker. At the end of the novel, this conflict is finally resolved as Anna finally accepts that Ella is a part of her and becomes "intelligent enough to let [men] go" (Lessing, 1993, p. 570), and thus is at peace in her role as a free woman. For Molly, on the other hand, the situation is reversed as she decides to get married and passively demonstrates that she is not, and perhaps never was, fit to be a 'free woman'.

The role conflict that Anna suffers from is not one confined to that of 1950s London; it is a conflict that could be transferred to any context, even to that of today. Greene states, "Anna is torn between roles of single parent, political worker, writer, lover, [and] friend" (1994, p.97). Perhaps the most essential issue for Anna is the dilemma she faces between her role as Janet's mother and of being a 'free woman.' The question of marriage, and the complications involved with it distress Anna. One of these complications arises because she feels that she would have to accept her need for a male companion, which does not correspond to her role as a free woman. The paradox here is, of course, that she does want a man and in fact, likes looking after one (as can be seen depicted by the character of Ella). The real problem with Anna is that she has to work out the unity that involves the concept of being a free woman. It is similar to that of her problem with the Communist Party - she has to rip off the propaganda and the jargon to see it in its pure form, then she must make her decision, whether she wishes to be a part of it or not. Her concern with the Communist Party is in fact an echo of her dilemma between her roles as a woman. It is again a dilemma of belief, and accentuates the cycle of conflicts in the novel. Therefore, Anna must quit the Communist Party, and indeed does so. Her reconciliation with her identity as a woman comes later, but we see that once she is able to see her femaleness in its naked form in the midst of her temporary insanity, coherence is established between her conflicts of being a mother, an author, and a lover.

As stated before, marriage involves an acceptance of a male partner and, to an extent, foreshadows the loss of individual identity. It is an issue that troubles the minds of all the female characters in both *The Golden Notebook* and *Üç Kadının Romanı*. In both novels, the institution of marriage is presented as a union that prevents loneliness. As Cederstrom suggests, "The ability to be alone is a quality Lessing feels few women are capable of achieving, and it is a lesson that Anna Wulf is forced to learn in the course of the novel" (1990, p.119). The reluctance

and fear of being alone is best exemplified in *Üç Kadının Romanı* in the character of Belkıs, Fatma's older, unmarried sister. Even though, as Aytaç states, "Like the first, the last paragraph is about Fatma" (1996, p.122-123), Belkıs is a character developed with great care by Peride Celal, as she is a very true character of her times in her representation of many conflicts that women had to face. The author contextualises Belkıs in an interview thus: "She had many models. I have known many people like Belkıs. I feel that Belkıs is a young girl stuck between a conservative father and modern life. Contextualised in the Turkey of the half-ethical, half-innovative, both conservative and both Americanised Democrat Party..." (İleri, 1996, p.54). Basically, the conflict that the Turkish women of the 1950s faced was one between the revolutions of Mustafa Kemal Atatürk and the doctrines of the Democrat Party. Erendiz Atasü, another female author, explains:

Women citizens of the Turkish Republic, probably uniquely in the world, were offered their legal, social and cultural rights by the young Turkish Republic under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk. It should be obvious that these rights could only really be utilized by the relatively privileged groups of people in the society such as the upper and middle classes. These classes have successfully assimilated the concept of liberated woman, as long as it was limited to education, and did not include sexual freedom. (1993, p.74).

After the death of Atatürk and the reign of the Republican People's Party (CHP), came the Democrat Party, with its rightist stance:

1950s opened a new era in Turkey's life. Speedy population growth, immigration from rural areas to cities, industrialisation and beginnings of a rise in Islamic movements are the main characteristics of this era [...] The effects of this social panorama on the lives of men and women, created individuals trapped between the values of East and West, agricultural life and industrialisation, Islam and atheism, tradition and revolution. (Atasü, 1993, p.74)

Belkıs's character is an example of this entrapment and it is evident that she is unable to grasp the limits of her freedom as a woman, particularly regarding her sexuality. While she is aware of the social pressure regarding her respectability (as she indeed comes from an upper middle class family, and remains a virgin throughout most of the novel), she nonetheless is caught in the conflict of being a liberal woman who is supposed to keep her sexuality to herself, the paradox of her era. Fatma, who appears more conservative and serious than her sister, at least at the beginning of the novel, does not like her elder sister: "She didn't like this stupid, flighty sister who tried to keep it a secret that she was three years older than herself because she still had not married" (1954, I, p.9).

The only way remaining for Belkıs to reconcile her sexual energy and the limits of society is to get married. However, her lack of opportunity to achieve this, resulting from her too - high aspirations, sink her deeper and deeper into loneliness. Her poverty explains her search for a man of wealth. She disdains Fatma, because she feels that Fatma is not aware of her happiness, "Fool! As I always say,

she's a fool, a fool! I'd see her if she were closeted up in this little house, looking after a sick person and with no money like me! Look at this dress! How old is it? It's practically faded away!" (Celal, 1954, p.57). Belkıs is prepared to go to any length in order to escape the confined loneliness of her home, even if it means getting married to a man that she hates. Unable to live out her conflictive identity, she comes to think that husbands are saviours as the institution of marriage will enable her to live as she wishes to; "She looked at Necdet as at a saviour" (1954, I, p.106). Her fallacy, if it could be termed so, is that she aspires to the higher class and wishes to live a life of luxury with many people around her. She feels that the rich and married are never lonely. She overestimates wealth since she thinks that even if the wife does not love her husband (and vice versa), that wealthy possessions have the power of curing loneliness. Belkıs is incapable of being at peace with herself in her loneliness. She is unable to accept herself as she is, as much as she is unable to make herself be accepted by society, and is only able to arrive at reconciliation with her identity in death, as she commits suicide.

Fatma, on the other hand, is lonely in her marriage, a fact that Belkıs can not comprehend. However, like Belkıs, and also like Ella of Anna's "Yellow Notebook," "she [can] not imagine [her] future without a man." (Lessing, 1993, p.165). In *Üç Kadının Romanı*, as Burcu Karahan points out, love is what brings out the inner worlds of the female characters (2002, p. 20). Fatma's fear of loneliness is unconscious and comes to the surface in her inability to remain alone. Most of the time, in her hopelessness, she blames her own selfishness for this, "Should I ever fell in love in anybody?" (1954, I, p. 39), and "What foolish people, what empty thoughts!" (1954, I, p.9). Her relationship with her husband, Mehmed, is paradoxical and changes constantly, both during and after the marriage; "Just yesterday he was the man I got angry with and fought with! Only yesterday he was the man of whose burden I was tired of, of whose badness I was sick of! Both my husband and my enemy! Today? 'I'll die without him,' she thought." (1954, I, p.13). It is essential to note, however, that the first revelation regarding Fatma in the novel is an emphasis on her loneliness amidst her friends and her husband. The novel opens with a dinner party given by Fatma and Mehmed, and almost immediately, Fatma reflects that, "'Sometime I am going to write all about this' she thought. She was also going to write about her own loneliness. This seemed like a comfort to her. Why? Is it because she was going to renounce all her troubles to the world? Or was it an anxiety of producing a work of art?" (1954, I, p. 7). Thus, Fatma's personalities as wife, friend and author are portrayed from the very start. The irony is her feelings towards Leyla, her best-friend, as she feels that Leyla is the only person capable of understanding her and lets her escape her loneliness: "Fatma felt that she swelled with pride as she looked at her friend. It was a great comfort to know that she was the only person to whom she could pour all her secrets, depression and happiness" (1954, I, p.8). The irony, or perhaps the tragedy, of the situation is that Leyla runs away with Mehmed, leaving Fatma completely on her own. Fatma's relationship

with Nail, soon after this event, is purely on the rebound and is instinctive rather than planned or wished for beforehand. This relationship is neither based on an emotional or sexual basis but is a reflection of Fatma's vulnerability and her fear of loneliness. As she understands the faults of her actions, she reflects upon them as follows:

She started shivering in the corner of the car. 'So I needed to be crushed and maltreated by a monster like this, did I? What are these animal-like desires hidden inside of us? I don't even love him!' She wanted to escape from the man's dreams, but still saw herself swinging in his arms, struggling under his crushing lips [...] She had gone, without thought. She had been so distraught at seeing him going away, herself alone at the door. (1954, II, pp. 119-120).

The youngest of the sisters, Renan, is perhaps the 'freest' of the three. Her conflict is different and is one of a hybrid identity, as she is the daughter of her father's second wife; her role is to reconcile the fact that she is the daughter of a Turkish man and a Swedish mother. Her half and half position and the fact that she is educated at Switzerland and then at Paris (Sorbonne), enables her to shape her liberation from the start. Her relationship with Martin, a rural Swedish boy, places her in a position higher than him because of her experience and sense of freedom. When Martin proposes marriage, stating that "A woman always needs a support, a man" (1954, I, p. 190), she retorts with, "I'll be fine by myself, she said. I don't need anyone, and I never will. I'm not one of those parasite-like women: I know how to look after and protect myself" (1954, I, p. 190).

This is perhaps this sort of statement that Anna would most like to make, a statement that a 'free woman' would make. It is ironic in a way that Anna achieves this (the ability to say 'no, I do not need you' to a man) at the end of the novel while Renan is reunited at the end of *Üç Kadının Romanı*, despite her earlier claims, and the last the reader sees her is as she walks away hand in hand with Martin: "They held hands. They were both happy in their separate thoughts, but they were unified in their youth, in their happiness at being together, and their excitement of their hopes of the future" (1954, II, p. 207). While Anna and Renan's roles are reversed at the beginning of the novels, it is interesting to note that their roles are reversed once more at the resolution. They each become what the other was at the beginning.

Both Anna and Molly have a negative attitude towards marriage; perhaps because they were both formerly married to men they did not love and who did not love them in return. However, despite their negative perspective, they both retain a hope that they could find love and marriage in the future, with men that will treat them at their worth. Nonetheless, they do not hesitate to degrade Marion, Richard's wife (Richard is Molly's ex-husband and father of the son Tommy), and to constantly compare themselves with her. For example, Molly says to Richard, "[...] what about you - you have Marion, the good little woman, tied hand and foot to the boys while you do as you like" (Lessing, 1993, p. 37), and again, a few pages

later, "Your poor Marion, treated like a housewife or a hostess, but never as a human being" (1993, p. 41). Marion's role in the novel, as both Anna and Molly's attitude towards her makes clear, is to portray the consequences of the conventional marriage pattern - the woman remains at home to look after the children, cook and clean, while the man is outdoors with another woman. Marion, in short, is the type of fabricated woman which the man "uses [...] as a source for everything from mothering to a clean shirt" (Hite, 1989, p. 76).

It seems as if Anna puts up a defensive mask regarding this issue. While she agrees with the points that Molly makes, and would not trade places with Marion for anything, it is crucial that when she does have a boyfriend, she enjoys cooking and looking after him, as stated before. She thus conforms to the stereotype offered by the character of Marion, and her conflicts between her roles as a woman gain a further aspect. As Greene suggests, "Lessing demonstrates that both male and female behaviour represent crippling adjustments to a destructive society, but that men are more crippled because they are locked into postures that prohibit change" (1994, p. 101). Women therefore can not become free firstly because men would not accept them as such, and even if they would, they would not bother to change themselves, and secondly because, as Ella of the "Yellow Notebook" demonstrates, it is how their emotional worlds are constructed as women:

Ella says only: 'My dear Julia, we've chosen to be free women, and this is the price we pay, that's all.'

'Free,' says Julia. 'Free! What's the use of us being free if they aren't? I swear to God, that every one of them, even the best of them, have the old idea of good women and bad women.'

'And what about us? Free, we say, yet the truth is they get erections when they're with a woman they don't give a damn about, but we don't have an orgasm unless we love him. What's free about that?' (1993, p. 404).

Fatma wears a similar mask towards Mehmed, her husband, because she feels that he can not put up with the fact that she is emotional and passionate. She especially tries to hide her jealousy. She tries to appear less emotional, cold and hard towards the outer world, whereas she is burning with jealousy internally. By doing so, Fatma tries to appear much different than she really is: "She always tried to extinguish problems that were hard for her in a cold logic game, to make them go away by breaking them into small pieces, and most of the time she was successful. This time she was trying to the same with Mehmed" (1954, I, p. 82). An essential quality of Fatma is that she has made herself become a woman who lacks the capacity to love someone other than herself (Karahan, 2002, p. 22).

This effort at suppressing emotions has its consequences for both Fatma and Anna; they both end up feeling cold on the inside. Anna again dwells on this issue from the mouthpiece of Ella, but of course she is once more writing about herself, "Ella found herself in the grip of a sensation which, as she examined it, turned out to be loneliness. It was if, between her and the groups of people, were a space of

cold air, an emotional vacuum. The sensation was of physical cold" (Lessing, 1993, p.284). Fatma experiences a similar stir of emotion and states, "Evet, nah böyle taş gibiydi. İç donmuştu sanki... kaskatı bir hali vardı" ("Yes, it was as hard as stone. As if the inside were ice...hard as brick.") (1954, I, p.17).

This refusal of emotion is also bound with the writing process of both women, as Cederstrom also implies.

Anna is suffering from a writer's block which in turn is the result of her refusal to grow beyond the stages in her past that have caused her pain or suffering. She is suffering from an emotional paralysis, a regressive desire to feel nothing at all rather than to suffer pain. It is the end of her affair with Michael that has brought her into analysis (1993, p.128).

Anna tries to analyse herself by keeping four notebooks, each designed for a different aspect of herself, as she explains, "a black notebook, which is to do with Anna Wulf the writer; a red notebook, concerned with politics; a yellow notebook, in which I make stories out of my experience; and a blue notebook which tries to be a diary" (Lessing, 1993, p. 418). These sections or fragments of her identity are reconciled only when she is able to put them all away to bring them together in the "*Golden Notebook*," where, as she points out, she is at last able to "laugh at free women" (1993, p. 553).

It is evident that the writings of both Fatma and Anna are affected by the relationships that they are involved in. Anna, for instance, reflects that, "Suppose [Michael] had said to me: 'I'll marry you if you promise never to write another word? My God, I would have done it!'" (1993, p. 282). Writing and emotions are interrelated to such an extent for Anna that she is in fact ready to give writing up to be able to get married to the man that she loves. In a similar fashion, Fatma feels that Mehmed restricts her ability to write but still remains with him for a long while because she loves him. It is only after Mehmed leaves her that this idea comes to her mind, "He poisoned and destroyed my life. He prevented my work, my progress. He scorned me. Dirty scoundrel!" (1954, I, p. 82).

The second conflicting emotion that both women have to grapple with is the conflict of motherhood and writing. Anna's motherhood is one of the contributing factors that make up her inability to produce writing, "I haven't moved, at ease, in time, since Janet was born. Having a child means being conscious of the clock, never being free of something that has to be done at a certain moment ahead. An Anna is coming to life that died when Janet was born" (1993, p.476). At this point, producing a child becomes prohibitive to other kinds of creativity, like writing, and it is only after Anna takes up "*The Golden Notebook*" that she is able to understand this. After her realisation, she is able to unify her parenthood with the other aspects of her personality, and gives up trying to write. However, because she has stated earlier that, "I shall write another novel. But the trouble is, with the last one there was never a point when I said: I shall write a novel. I found I was writing a novel," it is possible for the reader to feel that now she has given up trying

to write she will be able to. It should not be omitted that the multiple layers and thus endings of the novel point the reader to different conclusions. While the ending of the '*Golden Notebook*' may point us to a particular conclusion, 'Free Women' points us to a separate one. As 'Free Women' turns out to be the novel that Anna herself has seemingly written, it is evident that she does overcome her writer's block. The conclusion of *The Golden Notebook*, on the other hand is less evident, and constitutes the endings of all the stories within stories of the novel.

The conclusion of *Uç Kadının Romanı* is much more evident as it does not share the same concern of fragmentation in the structure of the novel as *The Golden Notebook*. Fatma, however, shares the same concern with Anna in that she sees having a child as an intrusion to her happiness. Aytaç explains that her motherhood signals the crisis of her life:

The betrayal of her husband, her best-friend's infidelity, the tragedies of her sisters; none of these are major enough to be a climax in her life. This comes in the form of Arif Hikmet: he leaves her when she decides to end her pregnancy by having an abortion. The basis of her decision lies in her selfishness, her belief that the role of a novelist is superior to that of a mother (1993, p.125).

Whereas Fatma had explained before her decision to have an abortion, she changes her mind upon reflection and realises that Arif Hikmet is more important to her: "There was nothing she wouldn't do to keep him. She was ready to beg, to degrade herself, to do anything." (1954, II, p. 237). It is obvious that it truly is real love this time as Fatma is willing to show her emotional and passionate side to this man, an ability that she had not experienced with Mehmed. It is essentially important that Arif Hikmet is the person who reconciles her with her writing, and points out that it is her selfishness that has prevented her from writing pieces of art before:

Oh come on, this is all sentimentality! You never love anyone, only yourself. You want an example? There is Mehmed, Nail, and myself...you can even see it in your writing...Why can't you be content? I told you so many times...you can't write about people without knowing them. A person with a heart as dry as the desert can't write about hearts lit by flame, heart-break, sorrow or happiness of other people. (1954, II, p. 229).

For Fatma, it is Arif Hikmet the poet who is able to reconcile her and she discovers, with his help, the extent of her troubles with writing and identity. She thus sacrifices her pride and comes to the realisation that her ideals were too high as the realist poet brings her down to earth. As she enters the world of reality, she ceases to be a puppet like the characters that Arif Hikmet says that she writes about: "Just like the heroes in your work! They are all dry puppets because of their politeness and understanding, like you" (1954, II, p.230).

The ending of *The Golden Notebook*, although not a happy one, is nonetheless one of reconciliation, and "the novel ends with Anna's completed individuation" (Cederstrom, 1990, p.134). It is interesting and perhaps ironic that both the reconciliations of the women are enabled by men, what they regarded as the enemy

at the beginning of the novels. While Anna is able to explore her inner self and thus reconcile it with Saul's help, Fatma also gains her awareness through her relationship with Arif Hikmet. For both women, unity can only be a result of chaos, and both have to encounter the chaotic sides of their personalities to achieve equilibrium.

Bibliography

Atasü, Erendiz (1993). Images of Women in Turkish Fiction after the 1970s. *Aegean Journal of Language and Literature: Proceedings of 13th All-Turkey English Literature Conference, 1992*. Izmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. pp. 73-87.

Aytaç, Gürsel (1996). Peride Celal'in Kadın Yazarları. Peride Celal'e Armağan. Ed by Selim İleri. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. pp. 122-130.

Cederstrom, Lorelei (1990). The Process of Individuation: Disintegration and Reintegration in *The Golden Notebook*. Fine-Tuning the Feminine Psyche: Jungian Patterns in the Novels of Doris Lessing. New York: Peter Lang. pp. 117-134.

Celal, Peride (1954). *Üç Kadının Romanı*. II Cilt, İstanbul: Çağlayan.

Danziger, Claire A. (1996). *The Golden Notebook: Reading, Raping, Revenge. Text/CounterText: Postmodern Paranoia*. In Samuel Beckett (1996). *Doris Lessing, and Philip Roth*. New York: Peter Lang. pp. 45-74.

Draine, Betsy (1983). *The Golden Notebook: The Construction of a Postmodern Order. Substance Under Pressure: Artistic Coherence and Evolving Form in the Novels of Doris Lessing*. Wisconsin: The U. of Wisconsin Pr. pp. 69- 88.

Hite, Molly (1989). The Future in a Different Shape: Broken Form and Possibility in *The Golden Notebook*. In *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*. Ithaca and London: Cornell U P. pp. 55-126.

Greene, Gayle (1994). *The Golden Notebook: 'Naming in a Different Way.'* In *Doris Lessing: The Poetics of Change*. Michigan: U. of Michigan Pr. pp. 93-121.

İleri, Selim (1996). Peride Celal'le Söyleşi: 25 Haziran 1996, Salı Akşamüstü. In *Peride Celal'e Armağan*. Ed by Selim İleri. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, pp. 41-55.

Karahan, Burcu (2002). *Peride Celal'in Romanlarında Kadın Kimlikleri (Female Identities in the Novels of Peride Celal)*. Master's Thesis. Ankara: Bilkent University.

Lessing, Doris, 1993. *The Golden Notebook*. London: Flamingo.

Sprague, Claire (1994). *Multipersonal and Dialogic Modes in Mrs. Dalloway and The Golden Notebook. Woolf and Lessing: Breaking the Mold*. Saxton, Ruth and Jean Tobin, eds. New York: St Martin's Press.

Özet

Doris Lessing'in *Altın Defter* ve Peride Celal'in *Üç Kadının Romanı*'nında Kadın ve Yazma Edimi

Hem kadın hem de yazar olma ikilemi, belirli bir yer ve zaman çerçevesine konulduğunda ayrı bir boyut kazanmaktadır. Bu çalışmanın ele aldığı iki romanında baş karakterleri kadın yazarlar olmakla birlikte her ikisi 1950 ortalarında yaşamaktadırlar. Ancak, Doris Lessing'in *The Golden Notebook* (*Altın Defter*) romanı Londra'da, Peride Celal'in *Üç Kadının Romanı* ise İstanbul'da geçtiği için kadınların sosyal ve politik konumları farklılıklar göstermektedir. Bu çalışmada romanların ana karakterleri olan Anna ve Fatma, hem yazar olarak hem de kadın olarak kendilerine nasıl bir kimlik yarattıkları açısından incelenirken, yaşadıkları konumun bu kimlik arayışındaki etkisi üzerine durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Doris Lessing, Peride Celal, roman, kadın yazar karakterleri, *Üç Kadının Romanı*, *The Golden Notebook*.

Aysel'in Trajedisi ya da Ölmeye Yatmak Romanında Aydın Kadının Bunalımı

Ümran Ağca*
Gazi Üniversitesi

Özet

Adalet Ağaoğlu'nun Ölmeye Yatmak romanında bir devrin aydınlarının kendilerini sorgulamasıyla karşılaşırız. Romanın kadın kahramanı Aysel de böyle bir sorgulama içindedir. Kendisine yüklenen ağır vazife hissi bireysel istekleriyle çatışmaya başlar. Birey ideallerinin ağırlığı altında ezilmektedir. Bir yönüyle bireyin inkarı anlamına gelen içi boş idealizmini sorgular Aysel. Ona göre birey kendisi olmalı, inanç ve görevlerini kendisi belirlemelidir. Birey olmaya giden yol kişisel yaşanmışlıktan ve bireysel tercih hakkına sahip olmaktan geçer. Romanda Cumhuriyetin ilkelerini yüceltmek için vazifelendirilen Aysel ve onun kuşağının bireyseli yakalama çabası Aysel'in bir gün bir otel odasında intihar etme isteğinin ışığında sorgulanmıştır.

Sonunda Aysel mutlak bir sorgulama inancıyla otel odasından ayrılır. Birey kendini yapan değerleri ve inançlarını sorgulamalıdır. Hayat vazife gibi yaşanmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Adalet Ağaoğlu, aydın kadın, bireysellik.

* Ümran Ağca, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazi Üniversitesi, Ankara.
e-mail: ferruhagca@yahoo.com

Taşındıkları kimliğin kendilerine çok ağır geldiğini hissedenler vardır. İdeallerinin yoğunluğu, baskısı ve uzaklığı onları bir kozanın içine hapsedmiştir. Bu daracık kozanın içinde sağa sola kıvılcıdaymadan, nefes alabilmek için pencereler aralamakla geçer zamanları. Her kıvılcık hareket alanlarını biraz daha daraltır. İnsan olmanın küçük anlarını, ufak zevklerini kendilerine çok görürler. Onlar hayatlarını başkalarına adanmışlardır. Hayatı vazife bilinciyle yaşamaktadırlar.

Ölmeye Yatmak'ta Aysel'in sorgusu bireyin kendisi için belirlenmiş kalıp hâlinde kendisine sunulan üst kimliğe itirazını ifade eder. Aysel'in hikâyesi bir romanın sayfalarına sığmayacak kadar ağır bir sorgulamayla doludur. Bu yüzden onun içine hapsedildiği romanın sayfalarından çıkıp aranızda dolaştığını düşünebilirsiniz. Romanların yaşanmışlık değerlerinin önemi ya da önemsizliği sizin için o kadar da gerekli değilken birden etiyile, kanıyla, kafasıyla, yaşamış olduğunu mutlaka kabul etmeniz gerektiğini düşündüren canlılığıyla ve gerçekliğiyle karşınıza çıkıyor Aysel. O, kendi tabiriyle vazifeye doymayan açgözlü, fakat zayıf omuzlarıyla bir devri, görev ve misyon tarafıyla yüklenen nadir karakterlerden biridir. Hayatı öylesine vazife bilinciyle yaşamaktadır ve bu öylesine durdurulmaz ve geri dönülmez bir çizgidir ki Aysel bu akışın dışına çıkmak istediğinde kendisini bir otel odasında ölmeyi beklerken bulur. Aysel ömrü boyunca varlık mücadelesi vermekten, önce insan olarak kendisini kabul ettirmek savaşıyla uğraşmaktan asıl kimliğine, benliğinin derinliğine uzanamamıştır. Bu, içine doğru gitmeyi hep erteleyip, sürekli dışa doğru uzanışın sonucudur. Üst beni fazlaca abartılmış bir insanın kendisini bulma mücadelesidir. Onu anlatabilecek en iyi kelime de mücadele kelimesidir zaten. Aysel, kelimenin tam anlamıyla kendini, kendi benini tanıyamayacak kadar etrafındaki insanlara daha doğru bir ifadeyle vazifelerine dağıtmış bir karakterdir. Bunun tabii bir sonucu olarak da kimliğinin kayıp taraflarını başkalarında aramaktadır. Bir gün oldukça geç denebilecek bir dönemde hayatın asıl gerçeğine uyanır. Uyandığı yer bir otel odasıdır. Bu otel odasına hayatını, hayatının ipuçlarını, sorularını, şu veya bu şekilde kimliğini dağıttığı insanları da beraberinde getirmiştir. Burası bir süre sonra kalabalık bir toplantı salonuna dönüşür. Aysel onlar arasından seçmeler yapacaktır. Elini daha doğrusu hafızasını rastgele orada burada dolaştırır. Eline gelenlerden hangisi gerçek Ayseldir? Üstelik Aysel bütün bu kimlik mücadelesini hayattan ümidini kestiği, birkaç saat içinde ölmeyi beklediği bir zamanda gerçekleştirir. Aysel bu otel odasında zamanı, dış dünyayı, yani yaşamın bütün unsurlarını geride bırakmıştır. Burası dünyadayken, ölmeden önce ölülebilen bir mezardır. Bu yüzden Aysel odanın karanlık olmasına özen gösterir. Perdeleri kapatır. Işık istemez. Bir mezarda ya da bilinçaltının karanlık dehlizlerindedir. Tuhaf bir şekilde kendisinin seçtiği ölümün eşiğindedir. Tuhaf çünkü yaşadığı hayatın içinde hayata devam ederken kendisiyle karşılaşamamıştır. O ancak ölümün nefesini hissederken kendisine uyanır, kendisini ancak ölümün eşiğinde bulabileceğini düşünmektedir. Çünkü devam eden hayatın akışı, bu akışın düzeni onu öylesine parçalayıp dağıtmış, öylesine kendisine yabancılaştırmıştır ki bir taraftan yaşarken bir taraftan kendisini bulamayacağını çok iyi bilmektedir. Ölüm Aysel için kendine giden yoldur. Hatta tek yoldur.

Aysel'i anlamak, düşüncenin karanlık dehlizlerinde kendi gösterdiği zayıf ve her köşesinde ipuçları saklı ışıkla, onun peşinden bilinçaltına yolculuk etmek demektir. Aysel'in hayatı, kişiliğinin dağıldığı insanları bir araya getirmekle bütünlenebilir. Yine aynı yoldan onun kimliğine, kişiliğine ve bunalmına da gidilebilir. Onu anlamanın zamanı da onun gösterdiği zamanın içindedir. Yani ölümden yaşama, varoluşa giden zaman çizgisi. Merkezinde ölüm olan, oradan yaşama dağılan ve açılan bir kimlik. Aysel'in kişiliğini ölümün gölgesinde aramak, daha başından onu iki farklı boyutta yani çatışmanın tam ortasında bulmak demektir. Bir tarafı yaşama dağılan reddedilen, diğer tarafı ölümden bulunmuş ya da aranan parçalanmış bir kişilik. Aysel'in karakteri temelde iki farklı bölümde incelenebilir. Kimliğinin kadın tarafı daha doğru bir ifadeyle, asıl hayatı; yaşanmışlığı çağrıştıran tarafı ile daha baştan kendine aslı bir görev gibi yüklediği aydın kimliği. Aysel'in kişiliğinin bu iki yönü çatışmaktadır ve Aysel'in trajedisi de buradan doğar. Aslında aydın kimliği adı altında yüklendiği görev tarafı ağırlığıyla asıl kimliğini hep ezmiştir. O, asıl Aysel'i ancak ölme isteğiyle birlikte belki ondan biraz daha önce keşfedecektir. Bu tarafının uyanmasıyla da aydın kimliğiyle yaşadığı hayatı kafasında bir türlü doğrulayamamıştır. Ölüm zamanında kendisini ve yaşadığı hayatı beğenmemektedir:

Nasıl olsa kendimi beğenerek ölmeyeceğim...Kendimizi doğrularsam ölümün gereği kalmayacak. Bu, kişinin her şeyle ve kendisiyle uzlaşmasını gerektirir. Demek kendimizi, her şeyi doğrulayamazsam, o içgüdüsel savunuyla ölüme büsbütün karşı durulacak. Gerilenemeyecek. Kim istemez kendini beğenerek ölmeyi? Kendimi doğrulamış olarak ölmeyi ben de isterdim. Her şeyde haklı bularak kendimi. Bütün haksızlıkları da başkalarına yıkarak. Devrederek. Kismet değilmiş. (s.103)

Yaşamla ölüm arasında takılıp kaldığı otel odasında bütün vazifelerinden, görevlerinden arınmış olarak bir kez yaşamış olmayı arzulamaktadır. Bir türlü ölemeyişinin nedenini izah ederken: "Ölmek nedir? Ölmek yaşanmış olmayı gerektiriyor." (s. 248) diyerek yaşamla aslında ne kadar kopuk olduğunu vurgular. Yaşadığı hayat da aslında yaşamın kendisine pek yakın bir hayat değildir. Aysel görev gibi yaşanmış bir hayatın pişmanlığındadır. Yaşamış olmak adına ölmeden önce son bir sigara içmek isterken bütün görevlerine isyan etmektedir:

Ölmeden önce son sigaramı içsem mi artık? Çok istiyorum bir sigara içmeyi. Neden içmeyecekmişim peki? Henüz ölmediğime ve canım da çektiğine göre. Beni ne alıkoyabilir sigara içmekten. Hangi görevim benim? Hangi ödevim? Hangi Atam? (s.104)

Aysel'in ölümle pençeleşmesinin sebebi vazife bilincinden sıyrılamamasıdır. Çantasında öldükten sonra okunmak üzere yazılmış bir not vardır. Bu notu değiştirmek ister. Ölümün anlamı üzerinde bile düşünmek istemez.

İyi ama ölümün gerçek anlamını nasıl anlatmalı? Anlatmak mı? Artık bir görev yüklemek istemiyorum ki kendime. Bu bir görevsizlik kararıdır. Zarftaki notu yırtıp böyle mi yazsam? (s.104).

Yeni Türkiye'nin Aydın Kadını

Aysel'in hikâyesi Ankara'nın küçük bir kasabasında, Türkiye Cumhuriyetini yarınlar taşıyacak yeni ve mükemmel bir neslin yetiştirilmeye çalışıldığı bir dönemde başlar. Aysel de diğer arkadaşları gibi Dünder öğretmeninin irfan ordusunun bir neferidir. Aydın bir Türk kadını olmak vazifesi Aysel'in omuzlarına daha o günlerde, ilkokulda yüklenmiştir. Dünder öğretmenin yazdığı, yeni Türkiye tablosunun gösterilmeye çalışıldığı bir piyeste Aysel çalışan, aydın bir Türk kadını temsil eden bir rol üstlenir. Yıllar sonra gerçekten de piyesteki rolünü hayatta oynamaya başlar. Fakat o, bu rolü yeterince benimseyemeden hep oyunda kalan taraflarıyla yaşayacaktır. İlk mücadelesi de yine o günlerde başlar. Aysel, okumak istemektedir. Okumak onun için bir taraftan Atatürk'ün istediği gibi, erkeğini yalnız bırakmayacak bir aydın kadın vasfı taşımakken, diğer taraftan da onun için bir varlık mücadelesi haline gelir. Aysel'in bütün yaşamı okumak kelimesiyle özdeşleşir o günlerde. Kendini bir varlık olarak hissedebilmesi de okumasına bağlıdır. Böylece Aysel'in kimliğinin vazife tarafı iki çizgi halinde oluşmaya başlamıştır. Bir taraftan aydın bir Türk kadını olma ülküsü, bir taraftan da ona karışmış olarak gelişen varlık mücadelesi. Bu iki çizgi ilerleyen zamanlarda birbirine karışmış olarak bazen biri diğerinin önüne geçerek devam etmiştir. Aysel, erkek çocuk olmakla kız çocuk olmak arasındaki farkla o yıllarda tanışmıştır. Evde ağabeyine karşı takınılan yüce varlık imajı onu derinden etkilemiştir. Erkeğin varlığı kutsanmıştır. Bir erkeğin kimlik olabilmek için başka bir şey yapmasına gerek yoktur. Oysa onun bir kişi olabilmek için yapması gereken tek bir şey vardır: Okumak. Kendisini yıllar sonra önemli bir konuma getiren hırslı altındaki temel duyguyu Aysel, ağabeyi karşısında kendisine gösterilen hiçlik konumu olarak tanımlar. Okumak da bu anlamda bir mücadele ve bir görevdir.

Aysel içinde onarılmaz bir kırıklık duyuyor. Yeniden evin kıyıda köşede unutulmuş bir eşyası olduğunu seziyor. İlk gerçek öfkeyi tanıyor. Dışa vurulamayan, o insanı içten içe kırbaçlayan, insana kendini aşırn ve kendini zora koşturan. Eline geçen bu ilk fırsatı ne olursa olsun iyi değerlendirmeliydi. Kendisinin de bir kişi olduğu akıllarda yer etmeliydi. (s.206)

Burada okumak kimlik kazanmaktan da öte varoluş mücadelesinin, kendisini bir varlık olarak hissedebilmenin koşulu olarak görülmektedir. Aysel yıllar sonra otel odasındaki sorgusunda, kendini ilk olarak okumuşluğunu vurgulama, ispatlama konumundayken yakalar. İşte bu yakalama onu otel odasına götüren sonun başlangıcıdır. Aysel için varolmanın koşulu okumuş olmaktır. Onun çıkmazı bir neslin kadınının da gerçek dramıdır. Aydın olmayan, okumuşluk izi taşımayan bir kadın olmak, onun için hiç olmakla aynı anlama gelmektedir. Bu, kişiliğe sonradan giydirilmiş bir mecburiyettir. Daha başından kendini reddedip bir göreve talip olmaktır.

Gazeteyi yüzüme örttüm. Kendimi asıl ilk böyle yakaladım işte. Temizlikçi kadına canım yatacak istemedi. Bir arkadaşım kaldım, dikmiş dikmek istedim ve buna benzer bir yığın başka bir şey söyleyebilirdim. Ama fırsatı bir kez daha okumuşluğum üstünde değerlendirivermişim. Pedikürücü Gönül'e de böyle yapıyordum. Pedikürün ardından bir kokteyle davetliysem, alışverişe gideceksem ya da konuklarımız varsa bunları söyleyiyordum. Hep ciddi görevlerim olmalıydı. (s.108)

Temizlikçi kadına ya da pedikürücü Gönül'e Aysel'in ispat edecek hiçbir şeyi yoktur. Fakat Aysel, kadın olarak onlardan farklı olduğunu vurgulama telâşındadır. Çünkü önemli görevleri olan okumuş kadın kimliği silindiğinde yok olacağını ya da kendisinin fark edilmeyeceğini düşünmektedir. Bir köşede eşyalar gibi unutulmuşluğunun öfkesini hâlâ içinde taşımaktadır. Taşımakla kalmayıp onun izinden gitmektedir. Bütün hayatını bu ispatın gölgesinde yaşamıştır. İçindeki asıl Aysel ise henüz ortalarda gözükmemektedir. Onun varlığından bile habersizdir henüz. Aysel'in kendisiyle karşılaştığı an, tükenme noktasına oldukça yakın, neredeyse yokluk sınırında bir yerdir. Yok olma korkusu kendini iyiden iyiye hissettirirken, hem kadın tarafıyla hem de aydın olarak son bir gayretle tutunur hayata. Bu sefer varlığını vericiliğe yönlendirmiştir. Hiç ödeyemeyeceği bir borcun altındaymış gibi etrafındakilere ölçsüz bir şekilde kendini sunar. Bu borcun kaynağı fazlaca gelişen üst benidir. Bütün topluma kendini adayın bir insanın maruz kalabileceği türden, neredeyse içgüdüsel, bir tutunmadır. Aysel yok olmamak, varoluşunu ispatlamak için görev kılığına soktuğu borcunu ödemeye devam eder. Kendisinde olanı başkalarına vererek varlığından emin olmak... Aysel'in yaşadığı budur. Ali'ye, Aydın'a, Engin'e karşı yaklaşımında bu temel duygunun yönlendirmesi vardır. Aydın kadın, erkeğini yalnız bırakmamalıdır anlayışının altına gizlenerek onunla sınıksız örtüşmüştür. Gerçekte Aysel, benliğinin gizli köşelerinde, bilinçaltında yaşayan varlığını ispat etme, varoluşunu vurgulama temel duygusuyla hareket etmektedir. Engin'le yaşadığı beraberliğe bir türlü aşk adını vermeyişinde de bu duygunun etkisi açıkça görülür. O, ancak vererek varlığını güvende hisseder. Yok olmak Aysel için kimliksiz bir kadın olmakla aynı anlama gelir:

Herhalde yine aynı korkudan: Önemli bir toz parçası gibi üflenip gitmekten. Ama ben bu duyguyu yıllar önce yaşamış olmalıyım. Son haftalarda, haftalar boyunca hemen bütün boş saatlerim genç öğrencilerimle doldu. Sanki dünyanın sonu gelmiş de sanki iki dakika sonra tümümüz küller altında kalacakmışız da. İşte bu yüzden bütün sevecenliğimi, bütün sıcaklığımı, hoşgörümü engelsiz boşaltıveriyordum. (s.147)

Aysel tükenme noktasında olduğunun farkındadır. Sürekli vermek istemesinin nedeni, varlığını tükenmenin eşliğinden geri döndürmeyle karışan akışı durdurma isteğidir. Varlığın ve dirimin sembolü olan gençlere kimliğini, varolmasının dayanağı sandığı coşkulu tutkunluğunu aktarma çabasına dönüşen başkaldırı. Kendinden beslenip yine kendisine yönelen bir isyan. Enginle de buna benzer bir duyguyla birlikte olduğunu düşünür:

Tamam buydu işte beni mutlu eden, bir gençliği paylaşmak. Önünde her şey için daha çok zamanı olanlardan otlamak. (s.17)

Suyu en kurak güne saklamış, ağzına dek dolu bir havuzdum sanki. O, artık en kurak gün, artık neredeyse bütün köklerin kuruyuvacağı sandığım gün havuzun tıpasını açtım. Gürül gürül akıtıyorum kendimi. Ya da akıtmaya çalışıyorum. Gürül gürül akacağım. Her yeri sulayacağım... (s.147)

Bilinçaltının bilince boşalmasına açılan bir kapıdan birikimlerin, gerilimlerin, tetikte durmaların çözülüşüyle birlikte kişiliğindeki çatılmanın içine düşecektir. Aysel, kadınlığını hep ihmal etmiş olmasının, hayatı içinden geldiği gibi yaşayamamasının aslında kendini görevlerine adanmış aydın kadın kimliğinin sonuçları olduğunun farkındadır. Kendini toplumsal işlevleriyle tanımlamış aydın kadının ödemesi gereken bir bedel vardır. Aysel için bu bedel, hayatıdır. Otel odasında kadın olmakla aydın olmak kimlikleri birbiriyile çatışmaktadır. O ise ikiye ayrılmış benliğinin çatlaklarından sızan acıyla kıvrınmaktadır. Bu bir doğum sancısıdır. Aysel'in içinden yıllarca unutulmuş, farkına varılmamış yeni bir Aysel, salt kadın olan bir Aysel, doğmaktadır. Aysel kocasının yanında bile kadın kimliğini hissedemediğini fark eder:

Hem canım kadınlığı kocamın yanında bile düşünemem ben. Beni düşündüren hep başka şeylerdir. Okudum o kadar, öğrendim. Koştum, koştum... Neredeyse yoruldum. Neredeyse bir köşede oturmak dönemi. Neredeyse... Ama daha vatan... Kurtarmak, yüceltmek, öğrenmek, öğretmek, koşmak daha... Daha uygarlaşmak... Batı... Az gelişmiş... Çok gelişmiş... Gelişmekte olan yani... Daha kurtarmak... Kurtulmak... (s.268)

Aşkın Ben: Vazife

Aysel, asıl köşeye çekilmekten korkmaktadır. Köşeye çekilmek fonksiyonsuz kalmak demektir. Aysel vazifeye beslenen bir yaratığa dönüştürmüştür kendini. Bu yüzden, vazife tarafını hep ayakta tutmak zorundadır. Vermek de vazifeyi yaşatmanın başka bir şeklidir. Bu sebeple kendini gençlere doğru akıtmaktadır. Bu görev tutkusu ve vazife ihtirası uykularına bile yansır: *"Kendimi bildim bileli bir nöbetçi gibi uyuyorum. Sanki uyuyakalmam ayıpmış gibi..."* (s.249).

Aysel asıl Aysel'in içinde uyanmasını uykularında bile engellemiştir. İnsanın asıl kimliği, uykunun belirsiz ikincil hayatında gizlidir. Oysa Aysel bilinçli ya da bilinçsiz bunu engellemiştir. Kendine giden bütün kapılar kilitlenmiştir. Durmadan, insan üstü bir gayretle varlık mücadelesine devam etmektedir. Engin'e bile varlığını ispatlamanın bir uzantısı gözüyle bakmaya çalışır:

Neydi belli belirsiz bir içtenlikle beni kafamda durmadan tazelediğim o tabloya kuşkuyla bakmaya iten? Korku. Ne korkusu? Engin'in gözleri, bakışları. Bunlarda iş yok. Olamaz da? Dedirtmemek. Görülmemiş şey. Duyulmamış. Bir öğrenciden çekinmek (s.174).

Varlığı başkalarının tasdikine bağlanmış bir kimliktir Aysel'inki. Başkaları onu beğenmezse parçalanıp yok olacaktır. Bu, varlığını fazlaca kendisinden başkalarına bağlamanın bir sonucudur. Aysel bu noktada sonu intihara kadar giden bir sorgulamaya girer. Ferdi ve toplumu tartışmaya başlar. Aysel'in üst beninin fazla gelişmesinin bir sonucu olarak genelden özele doğru çalışan bir düşünce sistemi vardır. Kişiliğine giden yolu da böyle bir sorgulamanın sonucunda bulur:

Öyle ya hangi sınıftanım ben. Düşünenler sınıfı. Bunu da ilk düşünmüyoruz zaten. Ama Engin de sözlerinin altında yaşayan, hareket eden, kımlı dünyanın farkında değil. Yaşamışlığı olmayan hiç bir cümle kalıbının hiçbir anlamı yüklenmediğini bir gün anlar mı acaba?

Kişi olmak üzerine o düşüncemi ilk kez Ömer'e açtığımda "bunu söylemek için henüz erken demişti." Her şey için hep erken... Sonuç: Geç kalmak. (s.177).

Genellemelerin içinde ferdin yeri nedir? Yaşamışlık adına ferdin payına ne düşmektedir? Aysel'in bütün meselesi budur. Kişisel yaşamışlık. Bu kelimeler Aysel'in hayatının şifresidir. Onun için ferdi ve toplumu sorgulamak, kişiliğinin iki tarafını sorgulamak anlamına gelmektedir. Aysel bu sorgulamanın ardından kendinde kişisel yaşamışlıkları olan bir yan, bir taraf arar boşuna. Fakat bulamaz. İşte o zaman tehlikenin büyüklüğünü farkeder. Ferdin kendi bilincini, kendi hayatını, kendi yaşantısını topluma terk etmesinin mânâsızlığını anlamıştır. Ya da tam tersini... Toplumun ferde yaşantı olarak benimseyemeyeceği kadar zor ve uygulanamaz idealleri yüklemesinin çıkmazından doğan ağır buhranı... Bu bakımdan, Engin'in sözleri üzerindeki dikkati ilgi çekicidir. Öğretilerin yaşamışlık değerleri olmadan anlam kazanamayacağını düşünür Aysel. Bir öğretiye ya da amaca kendini adanmak ayrıdır, onu yaşamak ayrıdır. Ayrıca onları yaşantıya dönüştürmede onlara ferdin katılımı bambaşkadır. Aysel yaşantıya dönüşmemiş yani yaşamışlık kazanmamış öğretilerin insana ferdi kimlik kazandıramayacağını, ancak bir görev gibi taşınabileceğinin ayrımındadır. Kendi nesline ve kendisine yaşamışlıktan uzak ideallerini görev gibi taşıyan insanlar olarak bakar:

Yoksa tarihi yeniden yapan elin, Dündar öğretmenin irfan ordusunu da yaptığına, çatığına daha doğrusu bu irfan ordusunun tarihi yeniden yazdığına yürekte inanmadım mı hiç? Buna inanmak da salt bir görev miydi yoksa? Peki bu bir görev olmuş olsa. Bu da... Her gün karşımda bir bölüm temsilcisini gördüğüm genç öğrencilerime inanmakta mı bir görev? Neden utanamıyorum. Yüzlerini bile anımsayamaktan şimdi? Bu denli uzağımda kalmış olmalarından?... (s.300)

Aysel gerektiği için, kendisinden öylesi istendiği için yapılanlarla dolu bir hayat yaşadığını fark etmiştir. Fakat asıl zor olanı, bu kuşatılmışlık içinde kendisini başkalarına adayanlara özgü bir yabancılaşmayla, kendisinin nerede olduğunu, istediklerinin neler olduğunu da bilmemektedir. Çünkü ortasına kadar yaşamış bir hayatı tekrar başa döndürmek imkânsızdır. Aysel'in çıkmazı hayatının neredeyse yarısını yaşadıkten sonra onu sorgulamaya başlamasıdır. Kimliğinin hangi tarafıyla, nerede olması gerektiğini anlaması için önce, olmaması gerekeni yaşamış olmasıdır.

Bir kadın olarak yaşadığı hayat da içten gelen bir tutkuyla yaşama bağlılıktan ziyade görev haline gelmiş alışkanlıklarından oluşur:

Bütün o pedikürler, manikürler, geceleri yüzümü iyi bir kremle silişim, sabahları yüzüme hafif bir nemlendirici sürüşüm, kollarımın altına, orama burama talk pudraları serpişim, o sabahlara değin sanki kadınlığımdan kopuk, sağlık, rahatlık için yapılmış bir görevdi. Acaba hiç kendim olmuş muydum? Hiç kendimiz olduk mu? Görevlerin birlikte götürülmediği bir yerim oldu mu hiç? Engin'le doldurduğum son on saat görevsiz miydi? (s.176)

Dikkat edilirse Aysel, birisi aydın aydın olarak vazife tarafını, diğeri salt kadın tarafını vurgulayan her iki yaklaşımda da kendisi olamamaktan şikayet etmektedir. Kendisi olamadığı, içine katılmadığını hissettiği hayat, Aysel'in bütün hayatıdır. Aslında hiçbir ânında kendisini bulamadığı ve fert olarak, kendi adına doğrulayamadığı bir hayatı sürdürür. Otel odasında yaşadığı bir yanılığın acısıdır. Bütün hayatını yanlış yaşamış olanların duyduğu pişmanlıkla karışık bir acı. *"Yanılmış olmanın acısını anlamıyorlar. Umulmadık bir anda yenilmiş olmanın acısını. Bundaki dayanılmazlığı."* (s.143)

Aysel'in kafasında kimlik diye kalan içselleşmemiş, asıl benliğiyle yani kendisiyle uzlaşmamış bir görev duygusudur.

Kadın Olmak: Soyunmak

Aysel'in irdelenmesi gereken diğer tarafı da kadın kimliği tarafıdır. Kadın olma bilinci meselesi de Aysel'de görevin gölgesinde yaşamaktadır. Onun kadın tarafını anlamak için en iyi yöntem şu veya bu şekilde hayatına giren erkeklerle karşı takındığı tavır sorgulamaktır. Çünkü Aysel kadınlığını, erkekleri çıkış noktası olarak tanımlar. Aysel'in hayatında, Aydın, kocası Ömer ve bir tarafıyla Engin'e benzediği için önemli olan Ali ile bir de Engin vardır. Bunlar arasında Aydın, Aysel'in kimliğinin bir tarafını temsil etmektedir. Aydın, Aysel'in kimlik kazanma sürecinde etkili olmuş bir erkektir. Aysel'i başından sonuna kadar düşünmek, bütün hayatının özellikle kadınlık tarafının Aydın'a karşı aksülamel olduğunu bilmeyi gerektirir. Aydın, ilçenin kaymakamının oğludur. Hem sahip olduğu sosyal statü gereğince hem de fikirleriyle Aysel'in bulunduğu yere gelmesinde güdüleyici bir unsurdur. Aydın, bir tarafıyla Aysel'e batılı, çağdaş bir aydın Türk kadını olmasını telkin etmekte, diğer tarafıyla da ona salt bir kadın olarak, yani aydınlığından, okumuşluğundan arınmış bir kadın gözüyle bakmaktadır. Aysel, bu iki farklı yaklaşımı bir türlü uzlaştıramaz. Aysel'in kafasında okumuş, düşünen kadın kimliğinin dışındaki kadınlık, küçük görülecek bir şeydir. Lise yıllarında bir arkadaşına yazdığı bir mektupta Aysel, Aydın'dan şöyle söz eder:

Benim açık fikirli bir meslek kadını alabileceğime nedense bir türlü inanmak istemiyor. Bu gün yine karşıma çıkıp beni küçültmek istedi. Yakında kocaya verirler seni Aysel. Bir sevgilin bile olmadan çoluk çocuğa karışır gidersen demesin mi?... (s.242)

Yıllar sonra Aysel, açık fikirli bir meslek kadını olduğunu, Aydın kendisinden çok farklı isteklerde bulunurken müjdeleyecektir ona: "Oysa ben ona doçent olduğumu müjdeliyordum. Bunu önemseyeceğine sanıyordum. Asıl bunu önemsemesini istiyordum." (s.305)

Aysel, aydın bir kadın oluşunu, doçentliğini Aydın'a ispat ederken kendisini zafer kazanmış bir komutan gibi hisseder. Aydın'ın doçentliğini önemsemesini ister çünkü hayatını bu doçent olmaya adamıştır. Oysa Aydın, Aysel'e cinsel kimliği nedeniyle ilgi duymaktadır. Aydın onun için aynı zamanda Avrupalı olmayı simgelemektedir :

Orada ilk defa Avrupalı bir kız oluşumu Aydın'la oturup bir bardak bira içişimi yani. Daha da Avrupalılaşip az sonra karlı bir bank üzerinde kırım üşüye üşüye elimi tutmasına izin verişimi. Ne üstüne oturduğum ıslaklığı, ne yanımdaki genci, fakat uygar oluşumu sevişimi... (s. 308)

Aydın, Aysel için bir şekildir. Aydın kadın kimliğini, Avrupalılığı temsil eden bir şekil. Aydın'da Aysel'i rahatsız eden taraf, onun mücadelesini yok sayması ona salt kadın olduğunu hissettirmesidir. Oysa Aysel, aydın kimliğinden soyunmuş bir kadınlığı asla kabullenemeyecektir. Okumuşluğuna, aydınlığına değer verilmesini ister. Aydın'la Aysel arasında bir yaşamışlık problemi vardır. Asıl meselesi hayatın yaşanmışlığı olan Aysel, Aydın'la bu yüzden aynı çizgide buluşmamıştır. Sınıf farkından kaynaklanan bir ayırımı da ifade eden bu farklılık, temelde taşrayla merkezi birbiriyle uzlaşmaz yapan uzaklıktır:

Siz bizleri hep küçük gördünüz. İlkokulda da sonra Galatasaray'a giderken de dünyalarımız hep ayrı oldu. Dünyalarımızın büsbütün ayrıldığını sizi bir gün sinemada gördüğümde büsbütün anlamışım.

Bir defa bizim ekme karnelerimizin rengi ayrı. Biz seninle arkadaş olamayız. (s.305)

Bu düşünceler Aysel'i hem sosyal konum hem de ileride kazanacağı görev tutkusu açısından güdülemiştir. Aysel, Aydın'ın daha doğuştan sahip olduğu yere gelebilmek için bütün ömrünü harcayacaktır. Fakat hep görev bilinciyle... Aysel otel odasında gebe olabileceği ihtimalini düşünürken, Engin'le birlikteliğini izah etmeye çalışırken, aklında hep kendini Aydın'a ispatlamak vardır:

Hatta Aydın'a telefon edip: "Gebeyim ama çocuk kocamdan değil" demeyi. Bunu nereden çıkarıyorum. Aydın'la ne ilişkim var benim? Ama sigara içmeyi istediğim kadar istiyorum ona telefon etmeyi. (s. 323)

Aysel'in hayatındaki diğer erkek, kocası Ömer'dir. Ömer de Aysel'e hayatın vazife tarafını hatırlatır. Aysel, Ömer'i evlenmek için tercih ederken ondan: "Ömer de gözleriyle hiçbir kız öğrenciyi yemiyordu. Düşünmesini ve düşündürmesini biliyordu." diye bahseder. Bu yaklaşım Ömer'i Aysel'in kocası yapacaktır. Aydın'da bulunmayan düşünme ve düşündürme özelliğine sahiptir Ömer. Aysel'in kadınlığından çok kafasıyla ilgilenmektedir. Aysel kafasına yani okuduklarına, aydın

kimliğine değer verilmesinin coşkusu Ömer'le yaşar. Fakat Ömer'le de kadınlık tarafı hep boş kalır. Kendisini onun yanında kadın gibi hissedemez. Ömer hayatın düşünce yani vazife tarafıyla kalır kafasında:

Ömer, onu düşünmeyi hep sona bırakıyorum. Bu yatağa yattığımdan beri kafama bir sürü şey doluyor. Ömer'i düşünürsem bir çok şeyi istemem gerekecek. Buradan kalkmayı, yeniden giyinmeyi, eve dönmeyi, hatta belki derse bile gitmeyi, derste millî gelir dağılımından söz etmeyi, Gülden'in oğluna boyalı kalemler götürmeyi, dönerken akşam yemeği için alışveriş etmeyi, güzel bir sofrayı hazırlamayı. (s. 352)

Vazife olarak uzaklaşmak istediği her şey Ömer'le birleşmektedir. Hatta Ömer hayatın vazife tarafıyla arasındaki bağ gibi gözüküyor. Aysel kadınlık tarafının uyanması için Engin'le karşılaşmayı bekleyecektir. Zaten hayatını sorgulamaya başlamasında Engin'le olan ilişkisinin önemli bir yeri vardır. Ya da tam tersi. Hayatının sorgulanmasının sonucudur Engin. Aysel'e o kadar özlemine çektiği duyguyu, yaşanmışlığı getirir. Ali'yle Engin'i birbirine bağlayan da zaten bu yaşanmışlıktır. Aysel Engin'in odasını gözleriyle araştırırken aynı ölçüde Ali'nin odasını da merak ettiğini düşünür. Burası oldukça basit, fakir bir öğrenci odasıdır. Engin fabrikalardan okula gelmiştir. Bir köy çocuğu olarak yaşamı Ali'nin yaşamı ile birleşir. Engin, bu yaşanmışlık tarafı ile Aysel'in hiç yaşamadığı kadınlık tarafını uyandırır, Aysel'in düşünce ve kadınlık tarafını birleştirir. Aysel'in gözünde Aydın salt kadınlığı, Ömer düşünce ve görev tarafını temsil eden erkeklerdir. Engin ikisini birleştirmiştir:

Engin'le rahattım işte. Onunla aynı yatağa girdiğimi unuttuğum çok olmuştur. Yeniden diri, dolu bir kızdım. Bütün aklım, bilgim, saçlarım, dudaklarım, göğsüm, belim, dünyaya bakışım, gülüşüm, söyleyişim bir bütün halinde ortaya dökülüyordu. Bir arada hem saygıdeğer, hem saygıdeğmez, hem kusursuz hem kusurlu, hem giyinik hem çıplak. Hem kadın hem insan. (s. 252)

Bu tam bir uzlaşmadır. Benliğinin iki tarafının görevden uzak, yalnızca insan yanının, kafasının ve ruhunun uzlaşmasıdır. Zıtların birbiriyle uzlaşmasıyla gelen bütünlenmişlik tamamlanmışlık hissi... Yeniden doğuşu, varoluşu içinde ispat ve mücadele kaygısı taşımadan derinden gelen bir coşkuyla yaşamaktadır. Kendine giden yolu keşfetmek, belki de kendini yeni baştan tanımlamak. Aysel, Engin'le kadınlığını hisseder ve dikkati vücuduna yönelir. Kadınlığına doğru bir yolculuğa çıkar. Engin derinlerdeki Aysel'e bir kapı açmıştır:

Hangi büyük Engin? Daha kendimi senin yardımınla tanıyorum. Kişi kendini bilmeden neyi bilebilir ki? Acaba gerekli ya da gereksiz seyerek ya da sevmeyerek yapılan böyle yüzlerce şeyden hangisi beni bu denli ısıtmış, pırıldılara boğmuştu. (s. 342)

Engin'in anlamı, hayatı yeniden ve derinden içten gelen bir mutlulukla hissetmektedir. Hayatı yeniden, başka bir gözle yaşamak... Aysel'in Engin'de bulunduğu yaşanmışlıktır:

Bu coşkunluk başıma vurdu. Neredeyse hemen gece devrimin gerçekleşeceğini ben bile inandım. Yine de kendimi seyredecek aralıklar buluyordum. Coşkunluğumun nedeni apaçık: Aydın oluşum gibi -neden küçümsemeli- kadın oluşum da giderek gölgede kalmaya zorunlu bulunduğu bir dönemde kendimi yine birden, yine önde dipdiri ayakta görüverdim. Bu belki son fırsattı. Dört elle sarıldım. İlericiliğimi diriltten bir şırınga yemiş gibi taptazedim işte. (s. 174)

Aysel, bedeni ve kafasıyla bir bütün olarak kendini aynada seyrediyor. Engin onun aynadaki tamamlanmışlığıdır. Kadınlığının mutlaka irdelenmesi gereken zamanıdır. Aysel bedeniyle ve cinsel kimliğiyle barışır. Aynadaki Aysel'le ancak bu son durakta tanışır:

O sabahtan başlayarak ilk kez gövdemin elle tutulur, bakılıp görülür somut bir şey olduğunu anladım. Kolları alınırken bile kendi gözümde hep bir fikir yığını haline gelmiş olan bu başı, bu boynu, bu kolları, bu bacakları hemen yeniden varsaymakta bocaladım. Ellerimi belime, kalçalarımın altına koydum. Giyinirken öylece önden, arkadan seyrettim kendimi. Bir an soyunup aynanın karşısında çıplak durmak istedim. Odalarda çıplak dolaşmayı o sabah öğrenmişim demek. Az önce içerideki banyoda çıplaklığımı nasıl bir alışkanlıkla, nasıl bir rahatlıkla baktığımı düşünüyorum. Gövdemin bunca yılı benden böylesi kopuk oluşu nedendi acaba? (s. 177)

Bütün bu coşkunluk ve bedeniyle kendini yeniden bir bütün olarak hissetmedeki uzlaşma huzuru, Aysel'e Engin'den gelir. Aysel kadınlığı yeniden buluş zamanları için 'öç alma' tabirini kullanır, kendini yok saydığı yıllardan intikam almaktadır:

Bu budalalıkları, bu saf kızlıkları tamamlamak gerekir. Ne tuhaf bir öç alış. Bu öç alıştan ne tuhaf ve hem de tükenen bir tat alış!.. (s. 217)

Özgürlüğe Giden Yol

Aysel kendisine çizdiği görev dolu hayat çizgisinden sapma göstermiştir. Bireyin topluluk karşısındaki aykırılığını yaşar. Bu aykırı duruş, hayatın dışına çıkmak hem kendini bulmak hem de özgürlüğünü ispatlamak anlamına gelmektedir. Aysel'in özgürlüğe verdiği anlam da ilginçtir. Onun için özgürlük, düz bir çizgi hâlinde devam eden, fazla sosyalleşmiş, ferde yaşama imkânı tanımayan, içinde tek bir duygu kımıldanışı ve içtenlik taşımayan görev duygusuna karşı alınmış bir tavidir. Yani bireyin özgürlüğüdür. Kendine yöneliş ve kendini buluştur. Ve hemen her varoluşu Aydın'a ispatlama isteği burada da kendini gösterir. Engin'le özgür bir kadın olduğunu onun da duymasını ister. Bu bir taraftan da bir öç alıştır. Kendisini kendisine yabancılaştıran üst kimliğinden intikam alırken, Aydın'dan da intikam almış olacaktır:

Başucumdaki telefon durmadan aklıma takılıyor. Neden ille de telefon edip, Aydın'ı çağırarak istiyorum. Özgür bir Türk kadını oluşumu onunla kanıtlanmadım. Yirmibeş yaşında bir delikanlı

ile kanıtladım. Anlaşılan bunu bilmesini istiyorum. Böyle ise apaçık bir öz alma özlemi içindeyim demektir. (s. 108)

Aysel, kadının kimlik sahibi olma sürecinde kadın kimliğinin yok edilmesine karşıdır. Sorumluluk ve görev, kadını sosyal açıdan özgürleştirmiştir. Fakat asıl özgürlük, duygusal özgürlüktür. İnsan, görevi yüklenirken yaşanmışlık değeriyle yani bireyselleşmiş şekliyle kabul etmelidir. Aysel'in kimlik ve özgürlük adına feda ettiği şeyler kendi hayatından çaldıklarıdır. Bu anlamda Aysel, duygusal özgürlüğünün peşindedir. Aysel kendisiyle dolu olmayan bir hayatın pişmanlığını yaşamaktadır. Konumu, aydın kimliği Aysel'in duygusal özgürlüğünü, kişisel özgürlüğünü elinden almıştır. Duygusal özgürlüğünü ispatlamak adına Engin'le yatar:

Evet bir kez yattım öğrencimle. Bu yatıştan kısa süren bir tat aldım. Burası gerçek. Beynimden çok, beynimde kurulan bir imparatorluğun şehvetiydi belki. İnsan kendini tek başına özgürleştiremez ve tek başına özgürleştirme düşü içinde boğulmuşsa kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır. (s. 43)

Aysel, özgürlüğü yaşayamamış, onun ancak düşünüyü görebilmiştir. Yani kazandığını düşündüğü özgürlüğün realitede karşılığı yoktur. Aysel'in bütün düşü hem düşünsel hem de duygusal olarak özgür olmaktır. O her iki anlamda da yeterince özgürleşememiştir. Üstelik hayatının görevlerine adadığı bölümü, duygusal hayatını sürekli tehdit etmektedir. Toplumsal beni ile kişisel benin çatışmasını yaşamaktadır. Bu yüzden Engin'le uyanan kişiselliğine de rahatça bırakamaz kendini. Çünkü sosyal tarafı bunu reddetmektedir. Bir süre sonra Engin'e de görevlerinin ışığıyla bakmaya başlar. Böylece yaşama ihtimali kendine açılan sonsuz bir kapı olabilecek aşkı da içine görev taşıyarak yok eder. Doçentliği, bir kere daha kişiselliğinin yerine geçer:

Bütün bir gece kendime hiçbir şeyi çok görmedim. O kadar da değil. Bazı sahtekârlıklarım oldu. Bana nasıl baktığının farkındaydım. Ama farkında değilmiş gibi durdum. Kadınca şartlanmalar nedeniyle değil, bir doçent oluşumun şartlanmalarından henüz kurtulamadığım için. (s.174)

Üst kimliğiyle kadın tarafı, kişiselliğiyle toplumsallığı Engin karşısında da çatışmaya başlar. Engin, Aysel'e kadınlığının kapılarını açmıştır. Aysel'i otel odasına götürüren de bu çatışmadır. Aysel, otel odasından çıkmadan önce hayat adına yaşadığı her şeyin Engin'de toplandığını söyler:

Bir Engin sorunun vardı galiba. Ama şimdi kendimi onca zorluyorum, çocuğun yüzünü, yüz çizgilerini, saçının rengini bile gözümün önüne getiremiyorum. Engin'in yüzüdür diye gözümün önüne gelen sanki bildiğim ve yaşadığım her şey. (s. 299)

Aynaya Düşen Gölge: Ben

Aysel yaşamın bir yerinde durup kendisine, kendi aynasından bir an bakan ve bu küçük zaman dilimi içinde bütün yaşamını bağımsız ve hayatın dışında kalarak ölümün gölgesinde sorgulayan bir aydın kadındır. Kendi isteğiyle kendini hayatın dışına çıkarmış ve hayatı sahnede bırakarak, kendisi seyirci koltuğuna oturmuştur. Orada gördüğü kendi hayatı, kör kuyunun başında dönüp durmaktan ibarettir. Zaman ilerlemekte, Aysel yaşlanmakta fakat hayatı yerinde durmaktadır. Onunki bir duruş hikâyesidir:

Bütün tutsaklık perdelerini yırtıyorsun, yırtıyorsun. Hiçbir şeye başlanılmamış sanki, hiçbir şey eskimemiş, yeniden eskiye başlamak. Aynı şeyi hep yeniden, yeniden denemek, kendine hiçbir şey katmadan, üstelik usanmadan, usanmayı kendine hak tanımadan. Kadın olmadan önce insan olduğunu bile unutarak. (s. 46)

Aysel bu duran hayatın tam ortasından kendisini onun dışına atmaya çalışmıştır. İçine doğru bir düşüş yaşamıştır. Bu, bireyin kendiliğine, kendi aykırılığına, topluluktan kopuşuna yönelen bir sorgulamadır. Üstelik yalnızca tekil bir düşünmeyi değil bir dönemin, bütün bir neslin içe dönüş sorgusunu kapsar.

Her şey yolunda görünüyordu. Artık öyle görünmemeli. Otuz yılda hiçbir yere gelinmemişse, bir başkaldırı mutlak olmalı. Bu hiçlik de yaşanmalı. Bu boşluğa olanca hızla düşülmeli. Bu düşüş gerçek yüzünü göstermeli. Bir düşüş yok gibi yaşanılmaz. Düşülen yerden yıldızlar seyredilemez. (s.101)

Aysel, merkezinde kendisi olan koca bir dairenin etrafında döne döne en sonunda kendine doğru bir yolculuk yapmıştır. Ona ölümü göze aldırın, onu ölümün eşiğine getirip bırakan, görevleriyle kendisi arasında, hayatla ölüm arasında asılı kalan bir başkaldırı... Aysel yıldızları karartmayı denemiş, ölmek istemiştir. Fakat yıldızlar hâlâ parlaktılar ve Aysel ölmemiştir. Herhangi bir otelde Aysel için ayrılmış bir oda olduğu sürece... Türk romanında bireyin doğuş serüvenine eklenen halkalardan biridir. Onun hikâyesi bu doğuşun sancıları olarak önemini hep koruyacaktır.

Kaynaklar

Ağaoğlu, Adalet, Ölmeye Yatmak, Simavi Yay., İstanbul, 1992. (Makale boyunca yapılan alıntılar eserin bu baskısından yapılmıştır).

Abstract***Aysel's Tragedy or the Depression of the Intellectual Woman in the Novel "Olmeye Yatmak" (Lie Back to Death)***

In the novel Ölmeye Yatmak by Adalet Ağaoğlu, the thematic issues revolve about the self-questioning of intellectuals during a certain period of time. The heroin of the novel, Aysel, is questioning herself in term of guilt eroded by a conflict between duty and her personal ideals. Aysel questions her nihilistic idealism which is also the denial of the individual. According to her, the individual must be herself, and should be herself to determine her belief and duties. The way to become an individual involves a commitment to personal experience and having the personal right of choice. In the novel, Aysel whose duty it is to promote the principles of Republic while struggling to become an individual, is being questioned under the light of Aysel's attempt to commit suicide in a hotel room.

At the and, Aysel leaves the hotel room with having achieved relief of absolute personal questioning. An individual should question values and beliefs on the process of finding herself. Life shouldn't be lived blindly as a duty.

Key Words: *Adalet Ağaoğlu, intellectual woman, individualism.*

Eser Tanıtımlar/ Reviews**Kadın Konulu Tarihi Kaynaklar/Historical Sources on Woman Studies****Lady Montagu'nun Mektuplarında Osmanlı Kadını**

Ayşe Demir*
Erciyes Üniversitesi

Özet

Bu çalışma, 18. yüzyılın başlarında Osmanlı coğrafyasında bulunan Lady Mary Montagu'nun Türkiye hakkında Avrupalı dostlarına yazdığı mektupları, Türk kadını konusunda içerdiği bilgiler bakımından değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bugün bizler için bile merak konusu olan dönemin kadınlarını Binbirgece masallarının egzotik ortamından çıkaran bu mektuplar, kadınların zorunlu olarak yöneldikleri özel yaşamlarında oluşturdukları zengin ve renkli bir gelenekler sistemine de işaret etmektedir. Türk sosyal hayatının çeşitli unsurları yanında 18. yüzyıl Osmanlı kadınının oluşturduğu yaşam biçimlerini yine bir kadın gözüyle yansıtan bu mektuplar günümüzde de değerini korumaktadır.

I - Seyahatnameler

Seyahatnameler bir ülkenin kültürel ve sosyal yapısının açıklığa kavuşmasında mühim bir yere sahiptir. Bir devletin tarihî görenekleri, yaşam tarzı gibi tarih kitaplarının haklarında fazla ayrıntıya yer vermedikleri konuları seyahatnameler ele alırlar. Böylece bir devletin siyasî tarihini tamamlayıcı bilgiler bu tür eserlerle sağlanabilmektedir. Özellikle Osmanlı gibi sosyal hayat bakımından yeterince açığa

* Ayşe Demir, Türk Dili ve Edebiyatı, Fen ve Edebiyat Fakültesi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri-Türkiye.
e-mail: demira@erciyes.edu.tr

çıkarmış yönleri bulunan bir devlet için bu tür bilgiler daha da önem arz etmektedir.

Osmanlı Devleti'nin siyasi hayatı olduğu kadar sosyal hayatı da farklı düşünce sistemlerine sahip insanlar tarafından birbirine tamamen zıt bakış açılarına göre değerlendirilmiştir. Bir devlet hakkında bu kadar farklı yorumların yapılmasının kökeninde bilgi -özellikle belge- eksikliği yatmaktadır. Dönem hakkında kesin hükümlere varılabilecek kaynak yokluğu objektif verilerin yerine subjektif yorumların geçmesine neden olmuştur.

Osmanlı Devleti'nin sosyal yapısı içinde tartışmaya en açık konulardan biri ise Osmanlı kadınının toplum içindeki yeri olmuştur. O dönemdeki kadınların yaşantısıyla ilgili yeterince bilgi ve belgenin olmayışı doğru değerlendirmelerin yerini çeşitli faraziyelerin alması sonucunu doğurmuştur. Bizzat Osmanlı kadınının elinden çıkmış verilere ulaşılmasını da araştırmacıları bu alanda yarı yolda bırakmıştır. Bu konuda bilgi verebilecek seyahatnamelerin birçoğu ise kadının ev yaşantısını göremeyen, toplum içinde kadına verilen değeri tespit edebilecek kadar uzun süre gözlem yapamayan erkek seyyahlar tarafından yazılmıştır. Erkek seyyahlar ise nüfuz edemedikleri Osmanlı kadın hayatı hakkında birbirinden çok farklı görüşler ileri sürmektedirler. Bu durumda bu eserlerin de bize verebileceği bilgiler yeterli olmamaktadır. Böyle bir ortamda sınırlı da olsa ele geçen bir belge geçmişi açıklamak için bize ışık tutacaktır. Lady Montagu'nun mektuplarından oluşan ve ülkemizde *Türkiye Mektupları* adıyla neşredilen kitap bu bakımdan anlamlıdır.

II. Lady Montagu ve Türkiye Mektupları

a- Lady Montagu

Lady Mary Montagu, 1689'da Nottinghamshire'de doğdu. Babası tarafından yetiştirilmiş ve bu eğitim sayesinde İngiltere'nin en aydın kadınlarından biri olmuştur.

Edward Wortley Montagu'yla yaptığı evlilikten sonra Londra'ya yerleşerek edebiyat çevreleriyle yakınlık kurmuştur. Bu muhitte ünlü İngiliz şairi Alexander Pope ile tanışmış, kurduğu dostluklar sayesinde entelektüel çevrelerde özellikle edebiyatçıları arasında tanınmış bir isim haline gelmiştir.

Eşi Edward Wortley Montagu'nun 1717 yılında İngiliz elçisi sıfatıyla İstanbul'a tayin edilmesiyle birlikte Lady Montagu da iki yıl sürecek seyahatine başlamış, Hollanda, Almanya, Avusturya ve Macaristan güzergahını takip eden yolculuğunu İstanbul'da tamamlamıştır.

Lady Montagu, İngiltere'ye dönüşünden uzun bir zaman sonra (1730) eşinden ayrılarak Venedik'te yaşamış, 1761'de tekrar ülkesine dönerek orada 1762'de ölmüştür.

Lady Montagu, 1717 yılında başlayıp 1718 yılının ortalarında biten seyahati sırasında Balkanlar'dan itibaren Osmanlı coğrafyasının önemli bir kısmını görme

imkânı bulmuştur. Türk sosyal hayatı ve bunun bir parçası olan kadın hayatı hakkında gözlemleriyle edindiği bilgileri taşıyan mektuplar, bu seyahatin ürünleridir.

Ölümünden bir yıl sonra yayınlanan mektuplarının bir bölümünü oluşturan *Türkiye Mektupları*, başta Voltaire olmak üzere bir çok insanın övgüsünü kazanmıştır. Eser Türkiye'de de *Şark Mektupları* adıyla 1912 yılında Ahmet Refik tarafından neşredilmiştir.

b- Türkiye Mektupları

Lady Montagu, 12 Şubat 1717 tarihinden 19 Mayıs 1718 tarihine kadar çeşitli şahıslara 20 mektup yazmıştır.

Mektupların kimlere, hangi tarihlerde gönderildiği aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Gönderilen Kişi	Yazıldığı Yer	Adet	Tarih
Alexander Pope	Belgrad	1	12 Şubat 1717
Alexander Pope	Edirne	1	01 Nisan 1717
Alexander Pope	Belgrad Köyü	1	17 Haziran 1717
Anne Thistlethwayt	Edirne	1	01 Nisan 1717
Anne Thistlethwayt	Beyoğlu	1	04 Ocak 1718
Kontes de		1	Mayıs 1718
Lady Bristol	Edirne	1	01 Nisan 1717
Layd Bristol	1	10 Nisan 1718
Lady Mar	Edirne	1	01 Nisan 1717
Lady Mar	Edirne	1	8 Nisan 1717
Lady Mar	Beyoğlu	1	10 Mart 1718
Lady	Edirne	1	01 Nisan 1717
Lady	Belgrad Köyü	1	17 Haziran 1717
Lady	Beyoğlu	1	16 Mart 1718
Prenses dö Gal	Edirne	1	11 Nisan 1717
Rahip Conti	Edirne	1	01 Nisan 1717
Rahip Conti	Edirne	1	17 Mayıs 1717
Rahip Conti	İstanbul	1	29 Mayıs 1717
Rahip Conti	İstanbul	1	19 Mayıs 1718
Sarah Chiswell	Edirne	1	01 Nisan 1717

Lady Montagu, bu mektuplarıyla Osmanlı coğrafyasını ve toplumunu merak eden dostlarına ülkeyi tanıtmaya çalışmıştır. Her mektupta toplumun birçok yönünü sergileyen teferruatlı bilgilere rastlanmakta, ordudan kadının yaşayışına ve göreneklere kadar birçok konuya temas edilmektedir. Çok iyi bir gözlem

kabiliyetine sahip olan Montagu, Türkiye'yi ve Türkleri tanımayanların konu hakkında fikir edinebileceği kadar etraflıca açıklamaya çalışmıştır.

Sayısı yirmiyi bulan mektuplar İngiltere'de yaşayan dostlara yazılmıştır. Dolayısıyla mektuplarda samimi bir hitap tarzı ve üslup kullanılmıştır. Lady Montagu şâir dostu Alexander Pope'a Belgrat ve Edirne'den üç mektup yazmıştır. İlk mektubunda Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde ilk uğrak yeri olan Belgrat'ın konumundan, şehrin ahalisinden ve Türkler'in Belgrat'a verdikleri önemden söz etmiştir. Alexander Pope'a ikinci mektubunu Edirne'de, ilkinden yaklaşık iki ay sonra yazmıştır. Kalmış olduğu yerin özelliklerini eski şâirlerin dizelerinden örnekler vererek anlatmıştır. Bunda muhatabının bir şâir olmasının da payı vardır. Bu mektubun önemli bir kısmı İbrahim Paşa'nın eşi için yazmış olduğu şiire ve şiirin açıklanmasına ayrılmıştır. Lady Montagu, en iyi Türk şiirlerinden biri saydığı bu şiiri mektubuna alarak Alexander Pope'un Osmanlı şiirinin durumu konusundaki merakını gidermek istediğini belirtir. Mektupta ayrıca bu şehirde gördüğü halk danslarını da anlatır. Montagu, Pope'a uzun uzun burada gördüğü çiçek hastalığına karşın yapılan aşından bahseder. Yaşlı kadınlar tarafından yapılan bu aşı insanların bağışıklık kazanmasına neden olmakta idi. İngiltere'de 1798'de ilmi tecrübelerle Dr. Edward Jenner tarafından ortaya konan çiçek aşısının bulunmasında Montagu'nun anlattıklarının önemi olması olasıdır (Afetinan, 1967, s. 4-5). Üçüncü mektup Belgrad Köyü'nden yazılmıştır. Bu mektupta içinde bulunduğu ruh halini, yazar ve şâirlerin eserlerinden örnekler vererek anlatmaktadır.

Lady Montagu Anne Thistlethwayt'e de Edirne ve Beyoğlu'ndan iki mektup yazmıştır. Bu mektuplarda çok çeşitli konulardan bahsederek Avrupalılar tarafından hakkında çok az şey bilinen Osmanlı'yı tanıtmaya çalışmıştır. Anne Thistlethwayt'e yazılan ilk mektupta oldukça ilginç konuların anlatımına rastlanmakta, örneğin arkadaşına öncelikle deveden bahsetmektedir. Çünkü Batı ülkelerinde hiç görülmemiş bu hayvan ona oldukça şaşırtıcı gelir ve anlatma ihtiyacı duyar. İkâmet ettiği Osmanlı evinin yapısı, eşyalar ve kadınların vakitlerini geçirmek için edindikleri uğraşlar yine bu mektubun satırları arasında yer almaktadır. Lady Montagu yazdığı ikinci mektupta ise kadın yaşamlarından özellikle eğlencelerinden bahseder. Bütün bunlardan söz ederken de samimî bir üslup kullanır.

Lady Montagu, adı tam olarak verilmeyen Kontes de ...'ye de bir mektup yazmıştır. Bir kadına yazılmış olması sebebiyle ağırlıklı konusu kadın olan bu mektupta hamamlardan ve kadınlarla ilgili ilginç hikâyelerden bahsedilmiştir. Lady Montagu'nun Lady Bristol, Lady Mar, Prens de Gal ve ismi açıklanmayan Lady'e yazdığı mektuplar da hemen hemen Anne Thistlethwayt'e yazılan mektuplarla aynı üslup ve muhteva özelliklerini göstermektedir.

Lady Montagu seyahati süresince en çok mektubu Rahip Conti'ye yazmıştır. Mektuplar genelde Rahip Conti tarafından sorulan sorulara cevap niteliğindedir. Bunların da içeriği diğer mektuplar gibi çeşitlidir. Rahip Conti'ye verdiği bilgiler öncelikle din hakkındadır. Rahip Conti, bir din adamı olması sebebiyle Türkler'in dinî inanışlarını merak etmiş olmalıdır. Lady Montagu ise bu suallere çeşitli araştırmalardan sonra cevaplar vermiş, Rahip Conti'ye yazılan dört mektupta da

samimi olduğu kadar saygılı bir ifade tarzını benimsemiştir.

Türkiye Mektupları'nda yer alan mektuplar Avrupalıların Türkler hakkındaki önyargılarının çoğunu ortadan kaldıracak niteliktedir. Lady Montagu'nun 18. yüzyıl Osmanlı coğrafyasından kesitler sunduğu bu mektuplar sadece Avrupalılar için değil Türk toplumu için de büyük değer taşımaktadır. Osmanlı hakkındaki bilgilerimizin yetersizliği göz önüne alındığında geniş değerlendirmelere yer veren bu mektupların kıymeti daha da anlaşılacaktır. Çünkü Lady Montagu seyahat ettiği coğrafyanın sadece belirli özelliklerine değinmekle yetinmemiş, siyasî yapılanma hakkında da bazı bilgiler aktarmıştır. Ancak askerî ve siyasî alanda verilen bilgiler gözlemden çok nakillere dayandığı için tatmin edici gözükmemektedir. Bunun dışında Lady Montagu'nun sunduğu en önemli ve diğer kaynaklarda karşılaşamayacağımız bilgiler kadın ve kadının ev yaşantısına ait kendi gözlemleri sonucu ortaya koyduklarıdır.

Lady Montagu'nun, İngiliz elçisinin eşi ve kadın oluşu ona Osmanlı evinin ve özellikle harem dairelerinin kapısını kolayca açmış, dostlukları sayesinde kadın yaşayışını en ince ayrıntılarıyla müşahede edebilmiştir. O yüzyılda hiçbir seyyahın elinde bulunmayan bu imkanları iyi değerlendiren Lady Montagu, evlilikten kadının aile yapısındaki yerine, giyiminden yemek zevkine varıncaya kadar birçok konuda tespitlerde bulunmuştur. Edirne ve İstanbul'da üst düzeydeki insanların evlerinde bulunur ve bu çevrede karşısına gerek Avrupalılar gerekse bizim için birçok bilinmeyen noktalara sahip Osmanlı harem hayatı çıkar. Merak konusu olan bu mekanın kapıları mevkisinden ve cinsiyetinden dolayı sadece ona açılır. Kendisi de sahip olduğu bu imtiyazı arkadaşısı Anne Thistlethwayt'e şu şekilde anlatır:

Öyle zannediyorum ki, bütün bunları okurken, bilmedikleri şeylerden bahsetmek için kendilerini bir türlü tutamayan basit seyyahların hatıralarından büsbütün farklı şeyler gördüğünüze hayret edersiniz. Oysa ki seçkin bir zümreye dahil olmadıkça veya olağanüstü bir fırsat çıkmadıkça hiçbir Hıristiyan Türkiye'de kibar bir adamın evine giremez. Özellikle harem tamamen yasaktır. Bu yüzden basit seyyahlar içeriye nüfuz edemedikleri için evlerin ancak fazla gösterişli olmayan dış kısımlarını anlatabilmektedirler. Zaten harem arka tarafta olduklarından sokaktan görülemezler. Dışarıdan yalnız gayet yüksek duvarlarla çevrilmiş bahçeler görülebilir. (s. 73)

Bu satırlarda sadece Lady Montagu'nun elde ettiği ayrıcalığı değil mektuplarını diğer seyahatnamelerden ayıran özgün tarafları da buluruz. Diğer seyyahların görebildiklerinin bahçe duvarlarından ibaret olduğunu düşünürsek Lady Montagu'nun ince ayrıntılara dikkat etmeye çalışan anlatımının 18. yüzyıl Osmanlı kadını hakkında ne kadar çok şey söylediği fark edilebilir.

Lady Montagu'nun mektuplarında her sınıftan kadın yer almaktadır. Saray kadınları ve dostluk kurduğu üst düzey devlet adamlarının eşlerini olduğu kadar toplumun diğer katmanlarında bulunan kadınları da eserine taşıma imkânı bulur. Burada yapmış olduğu gözlemleri Lady Montagu'yu bir seyyah olarak daha da ayrıcalıklı kılar.

Lady Montagu'nun mektuplarını farklılaştıran yalnız Osmanlı evine nüfuz edebilmiş olması değildir, Osmanlı evine ve kadınına yönelttiği çoğu mukayeseli

gözlemleridir. Onu öne çıkaran nokta, yazarımızın kadın duyarlılığı ve şahsi gözlem kabiliyeti sayesinde her ayrıntıya vakıf olmamızı sağlamasıdır. Oryantalist bir bakış açısıyla geldiği Osmanlı coğrafyası ve Türk insanı hakkında kapsamlı ve tarafsız olmaya çalışan bilgiyi aktarmaya gayret gösterir. Böylece çağdaşlarının ve sonraki okuyucuların soruları cevaplar bulmuş hem de ön yargıları sarsılır.

III - İntibalar

a-Mekanlar

a-i. Zengin Evleri

Lady Montagu'nun yakınlık kurduğu insanlar mevki sahibi kişilerdir. Dolayısıyla gördüğü evlerin büyük kısmını zengin evleri oluşturmaktadır.

Yazarın ilk gördüğü harem dairesi, Edirne'de Kethüda eşinin haremidir. Haremin mimarisinden, cariyelerin durumuna kadar ilk defa karşılaştığı şeyleri, önyargılarını ve önyargıların bir süre sonra zihninden silinişini anlattığı satırlar oldukça ilgi çekicidir. Evin yapısındaki incelikler, ağaçların gölgeleriyle korunan ev ve çiçeklerle süslenmiş odalar Lady Montagu'yu oldukça etkiler. Fakat bunlardan daha çok o, büyük bir misafirperverlikle kendisini karşılayan ev sahibesi Fatma Hanım üzerinde durmuş, mektubunun önemli bir bölümünde bu güzel kadından bahseder:

Tavırları o derece asil ve o derece tabii idi ki, bizim barbar tanıdığımız bir memlekette dünyaya geldiği halde onu Avrupa'nın en muhteşem tahtlarından birine oturmuş görenler kraliçe olmak için doğmuş olduğunu zannederler. Velhasıl güzelliği bütün güzelleri gölgede bırakır. (s. 79)
(...) Daha önce tercümanım bana Fatma'nın güzelliğinden bahsettiği halde o derece hayretler içinde kaldım ki, bir müddet güzelliğini seyre daldığım için kendisiyle konuşmadım. O ne güzel yüz ve ne ölçülü vücuttu! Tabiat cildine çok tatlı bir renk vermiş. Gülümseyişi çok çekici. Mavi renginin baygınlığına sahip iri, siyah gözleri vardı. İnsan ona ne taraftan bakarsa baksın, yeni bir güzellikle karşılaşılıyor. Bu ilk şaşkınlığının tesiri geçer geçmez, herhangi bir kusuru olup olmadığını anlamak için yakından tekrar baktım ve her bakımdan güzel bir kadının hoş gitmiyeceği hakkındaki kanaatlerin yanlış olduğunu anladım. (s. 76-77)

Lady Montagu Türk kadınlarını anlatırken burada yaptığı gibi sık sık mukayeselere gider. Bu mukayeseler, ilk bölümlerde daha çok kadınların ilk görüşte dikkati çeken özellikleri ve kıyafetleri ile ilgilidir. Genel olarak Fatma Hanım'ın şahsında Osmanlı kadınına güzel bulunduğunu belirtir. Lady Montagu Edirne'de görüşerek güzelliğine ve inceliğine hayran kaldığı Kethüda'nın eşi Fatma Hanım'la İstanbul'da görüşme imkanı bulur. Onu İstanbul'da da Edirne'de olduğu kadar gösterişli ve canlı bir ev hayatı karşılar:

Evinin eşyası gayet zevkli ve zarif. Kışık odalarda sırma oyali kadife, yazlıklarda ise yine sırma işlemeli Hint kumaşı döşeli. Burada kibar kadınların evleri, Hollanda'dakiler gibi temiz. Fatma'nın evi İstanbul'un en yüksek yerinde, pencerelerden deniz, Adalar ve Anadolu yakasındaki dağlar görülüyor. (s. 81)

Lady Montagu Edirne'de Sadrazam Halil Paşa'nın evine de gitmiş, burada Sadrazam ve eşiyle görüşmüştür. Fakat Montagu, bu ziyaretten fazla hoşlanmamıştır. Çünkü Sadrazam ve eşinin yaşlı olması yüzünden bu evde canlı bir yaşantıyla karşılaşamaması onun sıkılmasına neden olmuştur. Ancak bu evde Türk yemekleri hakkındaki izlenimleri kültür tarihimizi bu açıdan da bir parça aydınlatması bakımından önemlidir:

Eşi (Sadrazam Halil Paşa) çok nazik davranarak, yemeğe kadar benimle görüştü. Yemekler size anlatılabileceği gibi fena olmayıp, Türk zevkine göre, çok çeşitli yapılmıştı. Burada nasıl yemek yapıldığına dair size bilgi verebilirim. Çünkü Belgrad'da üç hafta kadar bir efendinin evinde oturdum. Ahçılarına bizim için çok nefis yemekler pişirtti. İlk hafta yemekleri pek mükemmel buldum. Fakat sonunda bıktığımı saklamama sebep yok. Kendi usulümüzde bir yemek pişirtmek için müsaade istedim. Zannederim alışkın olmadığım için bıktım. Çünkü bir Amerika yerlisi ne bizimkine ne de onlarınkine alışkın olmasa, mutlaka onlarınkini tercih eder. Türkler etleri çok fazla pişirip, dövülmüş baharat kullanıyorlar. Salçaları da çok keskin. Çorba yemeklerin sonunda veriliyor. Fakat sebzeleri bizimki kadar çeşitli. Sadrazamın eşi, bana fevkalade bir misafirperverlikle hepsinden yedirdi. Onun nezaketi kadar fazla iştahım olmayışına canım sıkıldı. Yemekten sonra kahve, buhur verildi. Bu, gösterilen saygıyı ifade edermiş. İki cariye diz çöküp saçlarıma, elbiselerime ve mendilime kokular serptiler. (s. 110).

Lady Montagu'nun bu anlatımında yemek zevkinin yanı sıra Türk kadınının misafire gösterdiği yakınlığı, misafirini nasıl ağırladığı, ona ne gibi hizmetlerde bulunduğu yer almaktadır. Ayrıca bu izlenimlerden Türk yemek kültüründeki devamlılık ve değişmelerle ilgili fikirleri de çıkarmak mümkündür.

ii. Hamamlar

Toplum hayatına, günlük yaşama çok aktif olarak katılmayan Osmanlı kadını, sokaktan uzak kapalı mekânlara yönelmiştir. Böylece hamam kültürünü geliştirmiş ve bu mekâna birden çok ve önemli işlevler yüklemiştir. Haftada bir burada buluşarak dertlerini ve sevinçlerini paylaşmaktadırlar. Günümüze yaklaşıldığında hamamın bu birçok işlevinden artık sıyrılmış olduğu görülmektedir. Bu geleneğin yüzyıllar boyu devam etmesinde Türk kadınının geleneklerine sıkı bağlılığının ve sosyal hayata katılma ihtiyacının payı vardır.

Osmanlı kadını hamamlarla adeta erkeklerin toplantı yerleri olan kahvehanelere paralel olacak bir mekân geliştirmiştir. Buralarda çok sayıda kadın bir arada bulunarak hem görüşüp iyi vakit geçirmekte hem de onlar tarafından sürdürülen geleneksel davranış ve törenlerin devamlılığı sağlanmıştır. Ayrıca düğün merasimlerinin önemli bir bölümünün bu mekanlarda yapılması kadın hayatındaki yerini sağlamlaştırmakta, hatta vaz geçilmez bir hale getirmiştir. Lady Montagu da görmüş olmaktan pek memnun kaldığını söylediği bir hamam düğününe iştirak etmiştir. Bu törende gelinin getirilişi ve tavırları, genç kızların güzelliği onun ilgisini çekmiştir:

Üç gün önce şehrin en güzel hamamına merak ettiğim için gittim. O gün oraya yeni bir gelin gelecekti, bu sebeple yaptıkları merasimi büyük bir zevkle seyrettim. Ve Teokrites'in Epithalome d'Helene'ini hatırladım. Bana öyle geldi ki, bu merasim o zamanlar neyse şimdi de o. Yeni akrabalık kuran iki ailenin dostları, akrabası ve hatta tanıdıkları hep hamama geliyorlar. Bazıları da sırf seyretmek için geliyorlar. Velhasıl hamamda iki yüze yakın kadın vardı. Evli ve dulları hamam dairelerinin kenarlarındaki mermer setlere oturuyorlar, genç kızlar çabucak soyunuyorlar, üzerlerinde inciler ve kordelalarla süslü saçlarından başka bir şey kalmıyor. İki tanesi yeni gelini karşılamak için kapıya doğru gittiler. Gelini annesi veya akrabasından biri getiriyordu. Gayet güzel ve ancak onyediyi yaşındaydı. Elbiseleri hep mücevherlerle süslü ağır bir kumaştan yapılmıştı. Gelini çabucak anadan doğma hale getirdiler. O sırada genç kızlardan meydana gelen alayın önünde iki kız kırmızı kaplardan etrafa kokular saçıyorlardı. Diğer otuz kız da ikişer ikişer arkadan geliyorlardı. Öndekiler bir şarkı söylüyorlar, öbürleri bunu tekrarlıyorlardı. En geriden gelen gelinin yanında iki kız vardı. Gelin gözleri yere doğru, gayet alçak gönüllü bir tavırla yürüyordu. Bu pek hoşuma gitti. Kızlar böylece hamamın üç büyük salonunu dolaştılar. Bu manzaranın güzelliğini anlatmak çok zor. Hemen bütün kızların vücutları çok düzgün ve tenleri göz alacak kadar beyaz. Hamama sık gitmekten şeffaflaşmış. Alay bitince gelin, hatırlı hanımlara takdim edildi, herbiri tarafından iltifatlı sözler ve mücevher, kumaş, mendil veya buna benzer hediyelerle tebrik edildi. Kendisine hediye verenin elini öpüyor ve hediye kabul ediyordu. (s. 132-133)

Lady Montagu, hamamda orta sınıf Türk kadınının yaşantısına tanık olmuştur. Osmanlı kadınının hayatına uzun süredir aşina olması ve hamamda gördükleri sonucunda Türk kadınlarının fikir sahibi nazik ve İngiliz kadınları kadar özgür olduğu kanısına varmıştır. Kadınların hamamı bir toplanma merkezi ve sosyalleşme alanı olarak kullandıklarını tespit etmiştir.

b. Cariyeler

Lady Montagu'nun özellikle gözlemediği diğer bir konu da cariyelerin yaşam tarzıdır. Para karşılığı alınıp satılan ve hayatlarına kolaylıkla müdahale edilebilen cariyelerin Osmanlı Devleti'nde nasıl bir yaşam sürdüğü, Avrupalı bir kadın olarak onun da ilgisini çekmiştir. Osmanlı toplumunun aile içi yaşantısı hakkında teferruatlı bilgiye sahip olunamadığı için cariyelerin nasıl muamele gördükleri de açıklığa kavuşmamıştır. Böylece hakkında çok az şey bilinen her konu gibi bu da insanların hayal güçlerinin yardımıyla farklı hikâyelere dönüşmüştür. Bu durum sadece Avrupalılar tarafından değil Türkler tarafından da bu şekilde değerlendirilmiştir. Bütün bunlar biraz da cariyelik kavramının kendisinden kaynaklanır. Cariyelerin satın alınabilmesi, sahiplerinin emri altında olmaları farklı yorumları da beraberinde getirir. Lady Montagu ise kendisinden cariyelerin yaşamları konusunda bilgi isteyen dostuna uzun incelemeleri sonunda vardığı yargıyı bildirir ve mektubunda şu ifadelerle yer verir:

Benden cariyelere ait özel bilgi istersiniz. Fakat Hıristiyanların anlattıkları gibi bunların hali müthiş diyemeyeceğim. Türk değilim ama talihsiz cariyelere gösterilen iyi muameleyi de takdir ederim. Cariyeler dayak yemiyorlar ve esaretleri de diğer memleketlerdekinden fazla değil. Kendilerine kefalet parası verilmiyor ama elbiselerine yaptıkları masraf bizim hizmetçilerimize

verdiğimiz paradan fazla. Zannedirim burada erkeklerin kadınları kötü niyet ile satın aldıklarını söyleyerek itiraz edersiniz. Fakat büyük Hıristiyan şehirlerinde bundan daha az alçakça bir niyetle mi satın alınıyorlar? (s. 128)

Lady Montagu, bu satırlarla okuyuculara zihinlerinde yer etmiş dramatik cariyeye hikayelerinden çok daha farklı tablolar sunmuştur. Yazar, bu sonuca ulaşınca kadar kadınların topluca bulunduğu yerlerdeki ve haremdeki cariyeleri incelemiştir. Cariyeler kendilerini satın alan kadının hakimiyeti altında bulunmaktadırlar. Kadınlar arasındaki bu ilişki mektuplardaki bilgilere dayanarak köle-sahip ilişkisinden farklı boyutlara ulaşmaktadır. Hanımlar cariyelerine kendilerine yaptıkları kadar masraf yapabilmekte, eğitimleri ile de yaşlı cariyeler alâkadar olmaktadır. Yazarın bu gözlemlerini o dönemdeki bazı gelenekler de desteklemektedir. Konaklar arasında cariyelerin iyi yetiştirilmesi hususunda bir rekabetin olduğu bilinmektedir. Bu mekânlarda bulunan cariyelerin kullanımı "(...) kaynaklandığı Saray'a göre, daha değişik bir görünüm içindedir. Buralarda köle sayısı daha az olduğu için onlarla tek tek ve yakından ilgilenme geleneği yaygındı. Efendiler, kölelere çoğunlukla ana-baba gibi davranırlar, onların yetişmeleri için ellerinden geleni esirgemezlerdi. Üstelik, kadın köleleri yaşlanmadan "âzâd" ederek kendilerine uygun bir kocaya verirlerdi" (Parlatır: 1987, s.14). Sarayda Hafize Sultan'ın cariyeleri de toplumun diğer kesimlerindeki cariyelere benzerlik göstermektedir:

Otuza yakın cariyeye vardı. İçlerinden on tanesi seçme idi. Bunların en büyüğü yedi yaşında idi. Bu küçük kız çocuklarının hepsi de çok güzel giyinmişlerdi. Sultanı eğlendiren bunlardı herhalde. Kendisine oldukça pahalıya mâl oluyorlar. Bu yaşta bir kız yüz İngiliz lirasından aşağıya alamaz. Kıvrık saçlarını hep çiçekten yapılmış çelenklerle süslemişlerdi. Bunlar onların başlıkları; sırmalı kumaştan elbiseler giymişler. Diz çökerek Sultan'a kahve ikram ediyorlar, elini yıkaması için su getiriyorlar. Yaşlı cariyelerin başlıca görevleri arasında bu küçük kızların yetiştirilmesi ve nakış öğrenmesi var. Hanımlarına öz evlatları gibi büyük bir titizlikle hizmet etmeleri gerekiyor. (s. 115)

Cariyeleri başka mekânlarda da görebiliyoruz. Diğer evlerde ise aynı görevleri sürdürmelerinin yanı sıra kadınlar arasında düzenlenen eğlencelerde yer almakta, kimi müzik aleti çalmakta kimi de dans etmektedir. Cariyelerin ağır işlerde çalıştıklarına dair herhangi bir bilgiye ise mektuplarda yer verilmemiştir:

Fatma Hanım'ın bir işareti üzerine, derhal dört tanesi lavta'ya, gitar'a benzeyen çalgılarla içli havalarda çalmaya, türküler söylemeye başladılar. O sırada diğerleri de sırayla oynuyorlardı. Bu dans şimdiye kadar gördüklerimizden çok farklıydı. İnsanda belli bir takım hisler uyandırmak için bundan daha sanatkarane daha uygun bir şey olamaz. Nağmeler o kadar tesirli; bazen dokunaklı bir vaziyette durup gözlerini süzüyorlardı. Sonra arkaya doğru eğilip sanatla kalkışlarının en hissiz bir sofunun dahi görüp de tesiri altında kalmamasına imkân yok. (s. 80)

Bu konuda dikkatleri çeken en önemli noktalardan biri de erkeklerin cariyelere bakışları ve onlara takındıkları tavırlardır. Cariyelerin erkekler tarafından cinsel yönden kullanıp kullanmadığına dair değerlendirmelere de yer verir Lady Montagu. Bu durumun sanılanın aksine çok sıkı vukubulmadığını, seyrek olarak görüldüğünü belirtir. Dinin dört kadınla evlenmeğe izin verdiğini ancak kadınların ihanete tahammül edememeleri sonucu özellikle kibar erkeklerin böyle bir tercihe yönelmediklerini söyler. Fakat bunu yok sayanlar da vardır. Örnek olarak da bir defterdar verilir. Bu defterdar tamamen evin hanımının hakimiyeti altında olan ve ona hizmet etmekle yükümlü bulunan cariyelerle eşine ihanet etmiştir. Böylece hem eşinin kinini kazanmış hem de toplumda çapkın olarak değerlendirilmeye, toplum içindeki saygınlığını yitirmeye başlamıştır:

Türkler'de şeriat dört kadınla evlenmeye izin veriyor, ama kibar erkekler bu izinden istifade etmiyorlar. Kadınlar ihanete asla tahammül edemezler. Erkeğin ihaneti gayet normal olduğu halde, sevgilisini ayrı bir evde oturtup gizlice ziyaretine gider, tıpkı İngiltere'de olduğu gibi. Tanıdığım kibarlar arasında sadece defterdarın birkaç cariyesi var. Bunlar selâmlığın bir kısmında oturuyorlar. Çünkü bir hanıma hizmet etmek üzere alınan cariyeler tamamen o hanımın hakimiyeti altına giriyorlar. Bu anlattığım defterdar için çok çapkın diyorlar ve hiç saygı göstermiyorlar. Eşi yine aynı evde oturuyor, ama onu görmek bile istemiyor (s. 54-55).

Saraydaki cariyelerin konumu ve padişahın onlara karşı tutumu da farklı bir konudur. Belki de en çok dikkat çekici olanı ve hakkında yorum getirilene de budur. Saray hayatı Avrupalılar tarafından başlı başına bir merak konusuyken buna bir de cariyelik eklenince durum daha da masal öğeleriyle beslenmeye başlamıştır. Lady Montagu kendi ifadelerine göre Avrupa'da bu konuda çeşitli inanışların bulunduğunu belirtir. Bu inanışlar tamamen oryantalist bir görüşten doğmuşlardır ve hayali unsurları içinde barındırmaktadırlar.

Mary Montagu, II. Mustafa'nın eşi Hafize Sultan'ı ziyareti sırasında hem saraydaki cariyeleri görmüş hem de bu konu hakkında daha çok bilgi edinmiştir:

Sultan (Hafize Sultan) son derece neşeli, büyük bir nezakete görüştü. Kendisinden saray hakkında bilgi edinmek için fırsattan istifade ettim. Öteden beri padişahın hangi kızı isterse ona bir mendil attığı hakkındaki fikrimizin katıyen doğru olmadığını söyledi. Padişah istediği kızı kızlarağası ile çağırtırmış. Diğer Sultanlar derhal itaat edip o kızı yıkar, giydirir, vücuduna kokular sürerlermiş. Padişah önce kızın odasına güzel hediyeler gönderir, sonra da kendisi gidermiş. Yatağın ucuna kadar kızın sürünerek geldiği yalanmış (s. 113).

Böylece mektuplara saray haremi, padişah ve cariyeler ilişkisi de girmiş olur.

c. Giyim-Kuşam

Lady Montagu *Türkiye Mektupları*'nda kadınların giyiminden de sıkça bahseder. Osmanlı kadınının zengin olsun olmasın giyime harcadığı para gözünden kaçmaz. Modanın özellikle saray kadınları tarafından takip edildiğini vurgulayan Lady

Montagu, mektuplarında toplumun her kesimindeki kadınların giyimindeki zenginliği dile getirir. Cariyelerin kıyafetlerini en az hanımlarının giysileri kadar güzel bulduğunu bir sokak satıcısının karısının bile bir elmasa sahip olduğunu belirtir. Kadın kıyafetlerini anlattığı bölümlerden şüphesiz en etkileyici olanı Hafize Sultan'ın giyimini anlattığı bölümdür:

Elbisesi son derece kıymetli idi. Size anlatmadan yapamayacağım. Arkasında dolama ismi verilen bir gömlek vardı. Kırmızı renkli yukarıdan aşağıya, yakasından eteğine kadar buradaki kadınların elbiselerindeki düğmeler kadar elmaslarla süslenmiştir. Lord Montagu'nun elması kadar değil ama yine de nohut büyüklüğünde var. Bu düğmelerin üzerinde aynı bir prensin doğum yıl dönümünde giyilen elbiselere konulan altın süslerle benzeyen, iri elmas süsler sarkıyordu. Gömleği ise sapları iri elmaslarla süslü daha küçük iki iğne ile kemere tutturulmuş. İç gömleğini baklava biçimi iki elmas düğme ile iliklemiş. Geniş kemeri tamamen elmas işli. Gerdanındaki üç dizi mücevher dizlerine kadar iniyordu. Biri iri inciler arasına konulan Hint yumurtası büyüklüğünde zümrüt, diğeri ise her biri ufak para büyüklüğünde gayet koyu yeşil üç veya altı altın kalınlığında zümrütlerden meydana geliyordu. Üçüncüsü ise yuvarlak zümrütlerden meydana gelmişti. Küpelerin parlıtsı diğerlerinin hepsini gölgede bırakıyordu. Armut şeklindeki küpeler, fındık büyüklüğündeki iki elmastan yapılmıştı (s.111-112).

Bu kıyafetin üzerindeki mücevherlerin yarısına bile Avrupa'daki hiçbir kraliçenin sahip olmadığını da ekler. Bu gösterişli tablo 18. yüzyılda Osmanlı saray kadınının zevkini göstermektedir. Lale Devri'nin başlangıç yıllarına rastlayan bu izlenimler devrin özelliğini de bir bakıma yansıtmaktadır.

Lady Montagu Türk kadın kıyafetlerinden çok etkilenmiştir. Daha İstanbul'da iken Türk kıyafetlerini çok beğenmiş, İngiltere'ye döndükten sonra da beraberinde getirdiği çok sayıda Türk giysisini değişik toplantılarda, maskeli balolarda giymiş, ayrıca bu kıyafetlerle değişik portrelerini yaptırmıştır (Yıldız, 2002, s. 569). Bu kıyafetlerden birini Lady Mar'a yazdığı mektubunda en ince ayrıntılarına varıncaya kadar anlatmıştır.

d. Güzellik

Lady Montagu'nun Türk kadınının güzelliğinden bahseden satırları oldukça ilginç ve bir o kadar da gurur okşayıcıdır. Yazar, Osmanlı coğrafyasına yaptığı seyahatin ilk anlarından beri Türk kadınını çok güzel bulmuş, farklı mektuplarında Türk kadınını güzel yapan unsurlardan sık sık bahsetmiştir. Güzellikten bahsederken sürekli olarak Türk kadınıyla Avrupalı kadın arasında bir mukayeseye giriştiği görülmektedir. Tercihini ise Türk kadınından yana kullanmıştır.

Burada güzel kadın İngiltere'dekinden çok daha fazla ve çeşitli. Çirkin bir kadın göremezsiniz. Hem hepsinin gözleri kara, tenleri dünyanın en güzel rengi. Her ne kadar bütün Hıristiyanlık alemi içerisinde, İngiliz Kral sarayı en güzel kadınların bulunduğu yer ise de orada bile bu kadar güzel kadın yok (s. 53).

Mary Montagu bu gibi ifadeleri her fırsatta dile getirmektedir. Türk kadınına güzellik katan her unsuru hayranlıkla ama dikkatle incelemiştir. Kadın duyarlığıyla bir gözlem yapmış olması bize bu konuda çok şey aktarmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca Türk kadınlarının güzelleşmek için baş vurdukları yöntemler de bu mektupların içinde yer alır.

Montagu, seyahatinin ilerleyen kısımlarında kadınları daha yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Böylece kadınların sadece dış güzelliklerinden bahsetmekle kalmamış onların toplum içindeki yerlerini ve haklarını da bizlere iletmıştır. O bunları yaparken şahsi yorumlarını da ilâve etmiştir.

Avrupalıların kadının Osmanlı Devleti içinde bir esirden farksız olduğu inancına ilk başta Lady Montagu da sahiptir. Fakat bu düşüncelerinden oldukça çabuk sıyrılır. Avrupalılar tarafından hiçbir yetkiye sahip olmadığı düşünülen Osmanlı kadınının aslında bir çok hakkı elinde tuttuğunu da belirtir. Toplum içinde aşağılanmadığını, kendisini koruyabilecek bir çok hak ve yetkiyi elinde tuttuğunu söyler. Ona göre kadınların sahip olduğu haklar toplumun alt kesimlerinde daha kısıtlı olmakla beraber, üst tabakalarda alabildiğince genişlemektedir. Şu cümleleri Osmanlı kadınının haklarını, toplum içindeki yerini belirlemesi bakımından önemlidir:

Zengin Türk kadınları kocalarından hiç korkmazlar. Çünkü onların gelirleri kendi ellerindedir. Divan da kadınlara hürmet eder. Bir paşa öldürülünce Padişah haremın üstünlüğüne katıyyen tecavüz edemez. Dul bir kadın her bakımdan emniyet içinde yaşar. Hanımlar cariyelerin hakimidir, bunlar çok genç ve güzel olsalar bile eşler asla yan bakamazlar. (s. 54).

Nitekim bu sözleri 1874 yılında İstanbul'u ziyaret eden Edmondo De Amicis de Lady Montagu'ya bazı yönlerden katılarak tasdik eder:

Bu kadınlar hürdür. Bu her yabancıнын buraya gelir gelmez eliyle tutabileceği kadar açık bir hakikattir." (Amicis: 1993, s. 202).

Osmanlı kadınının böylece zannedilenden daha fazla salahiyyete sahip olduğunu görmekteyiz.

Sonuç

Osmanlı toplumunun kafes arkasında kalmış kadınlarının yaşamlarından önemli kesitleri vermeye çalışan Lady Montagu, o dönemden günümüze çok şey ulaştırmıştır. Onun çeşitli başlıklar altında toplanabilecek fikirleri hem içerdiği bilgiler hem de aydın bir Avrupalı kadına ait olmaları bakımından oldukça önemlidir.

Lady Montagu'nun yetiştirilmesine gösterilen özen ve ilerleyen zamanlarda kurduğu dostluklar, girdiği entelektüel çevre onun mekanı ve özellikle insanı değerlendirme kabiliyyetini olumlu yönde etkilemiştir. Yolculuğuna ve mektuplarına ilk başladığı günden itibaren onda her şeyi görebilme ve değerlendirme isteği

fark edilir. Kendisine açılan her mekanın ayrıntılarını yansıtmaya ihtiyacı onun eserini zenginleştiren hususlardandır. Diğer seyahatnamelerin sadece küçük bir bölümünü oluşturan kadın hayatına geniş yer ayıran Lady Montagu'nun mektupları, kısa bir dönem için bile olsa, kadın hayatına tutulan bir ayna niteliğindedir.

Bunun yanında Lady Montagu'nun mektuplarını herhangi bir seyyahın eserinden farklı kılan unsurlardan en önemlisi içeriğidir. Yoğun olarak Osmanlı kadınından bahseden yazar, hem devri hem de sonraki dönemler için yol gösterici bilgiler sunabilmiştir. Onun diğerlerinin aksine kadını yaşadığı hemen hemen her alanda gözlemleyebilmesi bu bilgilerin çeşitliliğini artırmaktadır.

Bu çeşitlilik sayesinde eserde yer alan her mektupta yazarla birlikte farklı mekanlarda farklı hayatlarla karşılaşırız. Kadınlar buldukları mekânla, giyimleri ve tavırlarıyla, bazen de ilginç hikâyeleriyle karşımıza çıkarlar. Bu arada yazarın fikirlerinin değişimine de tanık oluruz. Yazar kendi önyargılarını silmenin yanında mektuplarda hitap ettiği dostlarının düşüncelerini de değiştirme isteği duyar. Görmüş olduğu bu renkli coğrafyayı dostlarına tanıtmaya ihtiyacıyla yazdığı mektuplar, Avrupa'da da çok yankı yapmıştır. Bu sebeple sadece çağdaşları tarafından değil kendisinden sonra Osmanlı Devleti'nde bulunan seyyahların eserlerinde de ismi sık sık zikredilir.

Kaynakça

Afet İnan, A. (1964). Lady Montague'nün Mektuplarından: Çiçek Aşısı (1717). *Teymis'ten Üsküdüra /From Thames to Scutari içinde*, İngilizceye çeviren: Engin Uzmen, Ankara: Kadının Sosyal Hayatını Tetkik Kurumu Yayınları: No. 8.

Amicis, Edmondo De (1993). *İstanbul (1874)*, (çev. Prof. Dr. Beynun Akyavaş), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, VI+399 s.

Lady Montagu, (tarihsiz). *Türkiye Mektupları*, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser, 208 s.

Parlatır, İsmail, (1987). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay., 227 s.

Yıldız, Netice, (2002). İngiliz Kültüründe Osmanlı Etkileri, *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, C.15, s. 564-580.

Yıldız, Netice, (2002). Afet İnan Öncülüğünde Kurulan Kadının Sosyal Hayatını Araştırma ve İnceleme Derneği (KASİAD)'nin Kadın Konulu Yayınları. *KADIN /*

WOMAN 2000, Kadın Araştırmaları Dergisi /Journal for Woman Studies, Cilt. 2, Sayı 1, 2001, s.140-146. (Kitap Tanıtımı).

Abstract***Ottoman Women in the Letters of Lady Montagu***

The study aims to examine the informations about Turkish women in the letters of Lady Mary Montagu who visited Ottoman Empire at the beginning of 18th century.

Letters that take out Ottoman women from exotic image of the Arabian Nights, are making a sign to rich and colorful traditions systems which are formed by women.

These letters also show assorted elements of Turkish social life and living forms of Ottoman women in 18th century with a women view. All of these peculiarities increase the importance of letters.

Yeni Kitaplar / Recent Books**Woman's Body as Colony: Impossible Saints**

Michele Roberts, *Impossible Saints*. (London: Virago, 1998), 308 pages ISBN 1860494560

Michele Roberts's novel, translated and published by İmge Yayınevi into Turkish (Kutsanmamış Azizeler), is so rich a novel that it virtually provides material for several courses such as the instruction of one-semester-history-of-Middle Ages, Sociology, Political Science and Feminist culture. There is no need to talk about Literature. It is already there.

In one of her interviews Michele Roberts says that because she had been "a Catholic and the body is very scorned in Catholicism-particularly the female body-(she) wanted to rescue the body and cherish it and love it and touch it and smell it and make it into language" with "a feminist urge" and that has become her sole "political reason" to write. That is to say, like Jonathan Swift in *Gulliver's Travels*, Roberts too, applies a method which makes use of the human body as an object as a means of analysing the social order. She is one of those writers who can look accurately into human anatomy while seeing a parallelism between social and sexual politics and therefore opens up the human body for discussion. Like Swift, Roberts is a satirist whose work is marked with farcical comedy. The strategy of her satire is based on religious fanaticism and sexual degradation of women.

At this point, however, one has to remember her catholic background: as is the case with every other writer whose writing becomes a product of his/her past. Roberts is also a product of her own Catholic past no matter how much she rebels against it. Like a good Catholic, she cannot help giving that gloomy, fatalistic message to the world that a woman can only work out her own salvation, like a saint through suppressing the needs of (and thus killing) her body, in this male dominated world. It may be just that Michele Roberts is only making and formulating an observation for all of us. Now that there has not been any progress made in the way of equalizing the sex-roles of man and woman since Roman times, then, renouncing your body and thereby your life, may only be taken as a form of liberation on the part of a woman whose resistance will necessarily be done away with in the end. It may be why Roberts's women die, one after the other as "accidental saints", putting an emphasis on male domination and the traditional sex roles that victimize them. (Each one dies in a particular social atmosphere; it may be an English pub of our time as well as a Monastery in Dark Ages). And as they die, they also show us clearly that the sex roles that are dictated to them are nothing but various ways of enslaving women for men. As for the men, on the other hand, as they play the father, the lover, the husband, these men in the novel

only act to ensure the maintenance of the *status quo* so as to guarantee the maintenance of their self-interests: They do not get punished in any sense in return for the crimes they commit against women while the women pass away, one after another leaving behind fragrant flowers as the signs of saintliness.

Michele Roberts uses the method and strategies of "Magic Realism" in *Impossible Saints* which can be defined as a work of fiction that combines a rational view of reality with fantastic and dreamlike elements with its material derived from myth and fairy tales. In fact, Magic Realism is characterized by the cultural manifestations of colonization as an endless struggle between the colonizer (who imposes upon the political and social systems of the colonized country his own authoritarian sense of order) and the colonized, offering a world view which transcends natural or physical laws of objective reality -an amalgamation of realism and fantasy. Magical Realism as Ray Verzasconi sees it "is an expression of the New World reality which at once combines the rational elements of the European super-civilization, and the irrational elements of a primitive America." Thus, magic realism attempts to "defamiliarise" the culture described in a text, or rather attempts to create an atmosphere of temporary detachment from cultural and intellectual domination of the Western thought on part of the reader. The reader, as a result of this defamiliarisation is led to do, what might be called, an intercultural reading preparing him to deal with the fabulous, inconceivable, phenomenal events as commonplace and routine. Magical realists incorporate indigenous elements (myths, folklore) into post-colonial culture, hybridizing a world of ever-changing reality. The plots of magic realists amalgamate not only cultural opposites, but also that which is serious and trivial, overstated and understated, tragic and comic. In this sense it serves double purposes: it helps the "oppressed" raise his voice and cope with the "oppressor" and at the same time, by distancing the oppressed from objective reality of everyday life, manipulates him to make a compromise with his oppressor because the world of magic realism characterizes itself with lack of clear opinions about the accuracy of events:

Each girl held out her left hand. Each one wore, on her wrist, the tight handcuff to which was attached the long chain whose other end was fixed to the pillar in the middle of the room. Christine cut off the others' left hands one by one, letting the severed and bleeding chunks drop to the floor, the cuff and chain with them. They left these in a gory heap for the doctor to find on his return from holiday.

The snakes knotted themselves together to make a ladder from the window down to the garden. One by one the girls slithered down. Girls and snakes leaped onto the back of the lorry. The driver roared them away into town. (p. 123)

Michele Roberts does more than the world of magic realism offers. She locates her novel within the borders of the Roman Empire during the period of the first Christians spreading the new religion and, she captures (as the nonverbal equivalent of defamiliarisation) that which does not change ever since those days: woman's status and her conditions. Starting out from this observation she is able to make

an analysis with universal implications. She displays the sexist's policies, male domination and sexual exploitation of women by means of an exaggerated stereotype, "the saint" which she uses as a sign-post to indicate the forms of overt and covert oppressions applied to the women in patriarchal societies. Women as saints are rendered and formed into one metaphor of exploitation based on sex-differentiation.

Thus, in Roberts's novel, a man in the form of father/husband/lover, is no more than a colonist who is out to colonize the woman's only possession that is her body. Roberts brings together small parts of a large-scale map of exploitation of woman's body in the anecdotes of fathers who attempt to rape their daughters; husbands who torture their wives and mistresses and priests who volunteer to be the tools of these tortures; punishments (like confinements in the towers or thrown into wells) designed to devastate women's sexuality. The theme of sexual discrimination underlies Roberts's novel.

Along with the sexual exploitation of a woman's body, numerous responsibilities of motherhood and housekeeping such as cleaning, cooking, and childcare, many forms of domestic slavery serve in the maintenance of "inequality" between man and woman. The patriarchal system seems to derive its strength from religion all the time: the myths, male discourse that despise woman, institutions of control (that oppress women) are either created or supported by religion. Nuns, priests, saints, virginity, self-denial, fasting as well as other forms of physical restrictions, punishments, tortures, a world shaped and controlled by religion, Roberts seems to say, will never allow woman to enjoy privileges of power that men enjoy.

Beginning with Saint Josephine, who is also a writer, all the women saints in the book, namely Paula, Petronilla, Thecla, Christine, Agnes, Thais, Dymna, Uncumber, Marine. Barbara and Marina are, at the beginning of their lives, inspired by hope because they are born into favorable conditions. However, all of them end up in despair after they become exposed to a ritualistic public humiliation either by their fathers or by men they fall in love with and they find themselves morally ruined because loss of honor and identity destroy their lives.

Through the town they carried her, like a prize fish to be put on show in the marketplace. Inside the net she kicked and fought, she scratched and spat, but to no avail. Out of the centre of town they went, and into the suburbs. The asylum that they had found for Christine was on the very edge of town. A tall sturdy tower. Not at all an unpleasant place. (p. 117)

After public humiliation and shameful treatment, having suffered profound pains, these women are left to die either in a cold room of a monastery or in a deep well they are thrown into. This final stage of each of their stories symbolizes the potential for perversion of justice in patriarchal societies and abnormalities of male domination. Patriarchal societies are hierarchical systems functioning on the basis of "might makes right", a formula which always works against women.

That is why in Roberts' *Impossible Saints* miracles, as part of the strategy of

satirical irony, always turn women around. The miracles which befall great leaders, as a proof of their greatness, befall women of inconsequential, insignificant achievements. Just to give an example, women who clean toilets die filling their graves with inviting smells of various kinds of flowers. The people do not leave their dead bodies alone and they begin to bite pieces off the corpses to take home as they worship the new saints.

Consequently, in the close of the novel, the bones of an army of women saints (of eleven thousand plus two) are put in a hierarchical order to be displayed in the *Golden House* to serve as an example to living women. The Cardinal then begins to wait for the new victims to arrive from the world of men who live very far away from his world of the saints; the last thing being to sanctify the writer Saint Josephine whose bones get (unfortunately) lost. Anyway, the Cardinal thinks "Josephine's modest vanishing was typical of her unobtrusive sort of sanctity, and that it would do her cause no harm, in the rigorous and searching canonization process, for her to be recognized as amongst the most humble and self-effacing of her sex." (p.308)

"My theory is that inspiration is born of loss" says Michele Roberts, "so that if there is an empty space inside you, something can come and fill it. Something can be born inside you." This inspiration is what makes her a distinguished woman writer, a winner of many prizes; her ability to perceive the losses and sufferings of many women and transform them into inspirations to fill the hearts and minds of her readers.

Sevinç Özer
Department of Western Languages and Literatures
Pamukkale University
Turkey

Durakbaşa, Ayşe, Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, 262 s. ISBN 975-470-815-0

Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm, Türk feminizminin Cumhuriyetin asi kızı olarak tanınan Halide Edib'in tesiriyle yönelen tarihini, Halide Edib öncesini ve sonrasını irdeliyor. Çalışma içerisinde yazarın eserleri, özellikle de anıları, modernleşme çerçevesinde feminist bir yaklaşımla ele alınarak değerlendiriliyor.

Ayşe Durakbaşa, 1961 yılında İskenderun'da doğmuş. Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünü bitirdikten sonra aynı bölümde *The Formation of Kemalist Female Identity* [Kemalist Kadın Birliğinin Kuruluşu] başlıklı teziyle master derecesi almış. Essex Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde *Reappraisal of Halide Edib for a Critique of Turkish Modernization* [Türk Modernleşmesinin Bir Eleştirisi İçin Halide Edib'i Yeniden Değerlendirmek] başlıklı teziyle doktorasını tamamlamış. Ayşe Durakbaşa, toplumsal cinsiyet sosyolojisi, kadın çalışmaları, Türk modernleşmesi ve milliyetçilik üzerine çalışmalar yapmaktadır.

Durakbaşa bu çalışmasında Halide Edib'i değerlendirmenin yanı sıra onun eserlerinden hareket ederek Türk feminist tarihine geniş bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Halide Edib'i incelerken, modernleşme, milliyetçilik, Türk aydınlanması, kadın kimliğinde sosyal sınıfın etkisi ve Batı feminizmi gibi konular da ilgi alanına girmekte ve edebî bir portre olarak Halide Edib'in farklı bir tarafı ortaya çıkarılmaktadır. Bu noktadan hareketle eserin disiplinler arası bir çalışma olduğunu söylemek gerekir. Eserin en mühim özelliklerinden birisi de budur. Durakbaşa bu çalışmasıyla, edebî eserin farklı şekillerde okunabileceğini örnekliyor. Edebî eser, edebî eser olmanın dışına çıkarak sosyolojik boyutlarıyla değerlendiriliyor ve feminist tarih yazımının malzemesini oluşturuyor. Bir bakıma kadının tarihin neresinde olduğuyla ilişkili bir sorunun cevabını veriyor. Anlaşıyor ki kadın, bu tarihin aktif katılımcılarından ve yaratıcılarından biri. Özellikle kendisine 'asi' denilebilecek kadar özgün bir tavır ortaya koyabilen bir portrenin otobiyografisinin bu çalışmaya temel olarak alınması, varılan nokta açısından da anlamlı görünüyor.

Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm adlı eser iki kısım, yedi ana bölüm ve yirmi üç alt başlıktan meydana gelmektedir. Sonuç bölümünün ardından Durakbaşa'nın ilk olarak İktisat Dergisi'nde yayımlanmış olan ve biyografik yazım için önemli notların bulunduğu, "Halide Edib Adivar'ın Biyografisinin Yazımı İçin Notlar" başlıklı makalesi de yer alır.

Durakbaşa bu eserini, bir biyografi çalışması olmak üzere hazırlamamıştır. O, Türk modernizmini öncü bir kadının hayat hikâyesi etrafında irdelemek ister. Bu sebeple Halide Edib'in toplumsal-tarihsel konumunu değerlendirirken, iki farklı araştırma alanı belirler: Bunlardan ilki Halide Edib'i, feminist ve modernist kimliğiyle inceleyerek, modern söylemlerde dünyada modern kadının oluşumu açısından değerlendirmektir. İkinci araştırma alanı ise, Türk modernleşmesinin

feminist bakış açısından bir eleştirisini yapmaktır.

Kitabın 'Türkiye'de Feminizm Üzerine Gözlemler' başlıklı giriş bölümünde, Türkiye'de kadın olgusu ve kadın olmak durumu üzerinde durur. Ayrıca bu bölümde Türk feminist tarihine genel bir bakış da söz konusudur. Durakbaşa, Osmanlı döneminde kadınları savunan yazar ve fikir adamlarına da değinmekle beraber asıl kültürler arası feminizm ve feminist kimlik incelemesinde yoğunlaşmaktadır. Bu sebeple Batının Doğu milletlerine bakış açısı da dile getirilir. Durakbaşa, Müslüman devletlerde ve toplumlarda batıya nazaran kadına daha fazla haklar verildiğini de vurgulamaktadır.

'Kadınların Özgürleşmesi İçin Modernist Paradigmalar' başlıklı ikinci bölümde, batı feminizmi irdelenir ve Türk feminizmindeki paradigmlar incelenerek Türkiye'de feminizmin tarihi saptanmaya çalışılır.

'Modernleşme, Milliyetçilik ve Türk Aydınlanması' başlıklı üçüncü ana bölümde, küresel fenomen olarak milliyetçiliğin kaynakları ve ulus devlet politikasına değinilir. Bu bölümde Türk aydınlanmasının ideolojik kaynakları üzerinde durulmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kurumsal reformlardan Türk modernizmine tarihsel bir bakış yapılmaktadır. Bunun yanı sıra Osmanlı'nın son dönemlerindeki milliyetçilik fikirlerinde kadın haklarının önem kazanmasına dikkat çekilmektedir.

Sosyolojik açıdan Türk Milliyetçiliğindeki unsurları izah ederek milliyetçilik kavramını tarihsel süreci içerisinde inceleyen Durakbaşa, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki sosyal reformlara ve hemen onun yanında yapılan eğitim reformlarına bağlı olarak kadın hareketlerinin gelişimi ile Osmanlı kadınlarının, II. Meşrutiyet'in ardından derneklerde, kulüplerde, gazete, dergi ve edebiyatta aktif hâle gelişlerini anlatır.

'Türkiye'de Modernist Erkekler ve Kadınlar' başlıklı bölümde, modernist elitlerin toplumsal kökenleri ve ideolojik olarak milliyetçiliğe yönelimleri incelenir. Türkiye'de modernist erkek ve kadının toplumsal kimlikleri belirlenmeye çalışılır. Yeni Osmanlı ve Jön Türk hareketinin Osmanlı'nın sosyal ve siyasî durumuna etkileri ile yeni reform hareketleri ve inkılaplarla Kemalizm'in tesirleri anlatılır. Atatürk'ün, kadının sosyal hayattaki önemi hakkındaki fikirleri belirtilir. Bunun yanı sıra Halide Edib'in aldığı eğitim ve dönemin yapısı zikredilir. İstanbul hanımefendisi olan ve öğrenim görmüş Halide Edib ile öğrenim görmemiş devir kadınlarının hayata ve insanlara bakış açıları, Halide Edib'in anılarının yardımıyla anlatılır.

'Cumhuriyetin Resmi Tarihi ve Alternatif Tarihler' başlıklı beşinci bölümde, Halide Edib'in Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna Türk Milliyetçiliğinin, kimlik kaynağı oluşuna tanıklık etmesi zikredilir. Yine bu bölümde, Halide Edib'in ardından tarihi yansıtan ve anlatan başka bir kadın yazar, Afet İnan tanıtılır. Bu bölümde, Afet İnan'ın kim olduğu ve çalışmaları hakkında bilgiler verilir. Yazar, Afet İnan'ın ardından tekrar Halide Edib'e döner: Halide Edib'in savaş esnasında ve savaş sonrasındaki tutumu, devrin sosyal ve siyasî yapısına bağlı olarak anlatılır. Halide Edib, Türk kamuoyunda iki yönde ele alınmakta ve değerlendirilmektedir. Birincisi, Türk kadınlarının kurtuluşundaki öncü kadın ve Kurtuluş Savaşı'nın Halide onbaşı; ikincisi ise Atatürk devrimine ihanet eden, iktidar heveslisi bir kadın. Durakbaşa

bu bölümde, Halide Edib'in otobiyografisinden yola çıkarak, anılarını yazması süreci üzerinde durur. Bunun yanında, diğer yazar ve düşünürlerin, Halide Edib hakkındaki fikir ve görüşlerine yer verilir.

'Sürgünde Bir Kadın Yazar' başlıklı altıncı ana bölümde, sürgünde olan bir yazarın otobiyografisine yönelişini görmekteyiz. Durakbaşa, H. Edib'in otobiyografisini, bir yabancılaşma öyküsü, yabancılaşmayı aşma çabası olarak değerlendirmektedir. Bu bölümde, Adıvar çiftinin sürgün yaşamının (İngiltere, 1924-1928) anlatılmasının yanı sıra bu anıların İngilizce olarak yayımlanması üzerinde durulur. İngilizce [Halide Edib, *Memoirs of Halide Edib*, New York, London, 1926] olarak yayımlanan eseri, edebiyatımıza *Mor Salkımlı Ev* ve *Türk'ün Ateşle İmtihanı* şeklinde çevrilmiştir. Bu iki eserinin yanında eşi Adnan Adıvar'ı anlattığı *Abdülhak Adnan Adıvar'ın Portresi* isimli bir hatıra kitabı daha vardır. Durakbaşa, bu bölümde ayrıntıları ile Halide Edib'in sürgün hayatını ve aile yaşantısını aktarır. Bunların ardından, *Türk'ün Ateşle İmtihanı*'ndaki kadınlar ve Gül Hanım üzerinde yoğunlaşır. Ayrıca yine anılardan yola çıkarak, Milli Mücadelenin önde gelen isimlerinin tasfiye edilmesine değinir.

'Kültürel Karşılaşma Anları ve Türk Feminist Kimliğinin Kuruluşu' başlıklı yedinci ve son bölümde Halide Edib'in hayat hikâyesindeki kültürel karşılaşmaya ilişkin anlatılara yer verilir. Isabel Fry ile tanışması, İngilizlerle olan ilişkileri ve ardından İngiltere'ye kaçıış değerlendirilir. Ayrıca onun İngiliz kültürü ile karşılaşması sonrası tutumu da bu bölümün ana temalarıdır. Yine bu bölümde, Türkiye'ye 1908'de, 1913'te ve 1920 yıllarında gelen Grace Ellison isimli gezgin üzerinde durulur. Ellison'un Atatürk'e olan hayranlığı ve feminizm hakkındaki görüşleri zikredilir.

Ayşe Durakbaşa'nın eseri, sonuç bölümü ve ek olarak alınan makale ile tamamlanır. Eserin sonunda geniş bir kaynakça yer almaktadır. Tarihî metod dikkate alınarak ve disiplinlerarası bir çalışma halinde hazırlanmış olan bu eser, modern anlamda feminist unsurları anlatması ve Halide Edib'i içermesi bakımından güncel ve ilgi çekicidir. Eserde ayrıca, Halide Edib'in fotoğraflarına da yer verilir. Her şeyden önce kitabın titiz bir çalışmanın ürünü olduğu dikkati çeker. Okuyucu, hemen hemen her bölümde Halide Edib ile karşılaşır.

Durakbaşa, Halide Edib'i Türk modernleşmesi ve feminizm bağlamında ele alarak, sosyoloji ve edebiyat tarihi alanına önemli katkılar sağlamış, edebî metinlere farklı şekillerde yaklaşabileceğini göstermiştir. Bunun için de Durakbaşa'nın bu kitabı edebiyatçıların, Halide Edib hayranlarının ve Türk feminizminin gelişimini bir hayat hikâyesinin kenarından öğrenmek isteyenlerin dikkatlerini çekmesi gereken önemli bir kaynaktır.

Asuman Öz
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Erciyes Üniversitesi

İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası Üzerine

Toska, Zehra; Çakır, Serpil; Gençtürk, Tülay; Yılmaz, Sevim; Kurç, Selmin; Art, Gökçen; Demirdirek, Aynur (hzl.), İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası, Metis Yayınları ve Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul, 1993, xx+390 s. ISBN. 975-342-023-4.

Eserde 1869'da çıkan ilk kadın dergisi *Terakkî*'den 1927'e kadar yayımlanmış 39 kadın dergisine yer verilmiştir. Kitapta yer alan diğer dergilerin isimleri ise şöyledir: *Aile, Âlem-i Nisvan, Âsâr-ı Nisvan, Âyine, Bilgi Yurdu Işığı, Çalikuşu, Demet, Diyane, Erkekler Dünyası, Ev Hocası, Firuze, Genç Kadın (1334), Genç Kadın (1335), Hanım, Hanımlar, Hanımlar Âlemi, Hanımlara Mahsus Gazete, Hanımlara Mahsus Malumat, İnci/Yeni İnci, İnsaniyet, Kadın (İstanbul), Kadın (Selanik), Kadınlar Âlemi, Kadınlar Dünyası, Kadınlık/Kadınlık Duygusu, Kadınlık Hayatı, Kadın Yolu/Türk Kadın Yolu, Mahasin, Musavver Kadın, Mürüvvet, Parça Bohçası, Seyyale, Siyanet, Süs, Şükûfezar, Türk Kadını, Vakit Yahut Mürebbi-i Muhadderat*. Çalışma İstanbul kütüphanelerinde mevcut olan dergilerle sınırlıdır. Kitap, bu dergilerin her sayısında yer alan yazıların ve varsa yazarlarının isimlerinden oluşan listeler şeklinde hazırlanmıştır. Her derginin birinci sayısının ilk sayfasının bir kopyası da kitapta görsel malzeme olarak yer almaktadır. Kitabın diğer bir önemi, her derginin başlığı altında bu derginin hangi kütüphanelerde hangi sayılarının bulunabileceği hakkında da bilgi veriyor olmasıdır.

İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası, araştırmacılar için önemli bir başvuru kitabı özelliği taşımaktadır. Çünkü Türkiye'de ne yazık ki özellikle süreli yayınları bir yerde ve toplu olarak bulmak mümkün değildir. Yaşanan savaş yılları, imkansızlıklar ve basılı malzemeyi muhafaza etme anlayışının çok geç gelişmesi sadece süreli yayınların değil kitapların bile bulunmasını zorlaştırmaktadır. Neredeyse bütün ülke sathına yayılmış durumda bulunan süreli yayınlar, ayrıca tamamlanamayan koleksiyonlarla da bu imkansızlıklar tablosunu daha da vahim hâle getirmektedir. Buna Türkiye kütüphanelerinin son derece zor koşullar altında hizmet verdiklerini ve teknolojik imkanlardan henüz faydalanamadıklarını da eklersek *İstanbul Kütüphanelerindeki Eski Harfli Türkçe Kadın Dergileri Bibliyografyası*'nın önemi daha da belirginleşir. Bibliyografya bu haliyle, sadece İstanbul dışında değil İstanbul'da yaşayan araştırmacının da dağınık koleksiyonlar peşinde zaman harcamasını engelleyerek işini kolaylaştırmaktadır.

Bizce bu bibliyografyanın bir diğer önemi yaşanan asırlar içerisinde küçümsenen kadın yazarlar ve onların yazılarıyla ilgili bir dökümü de ortaya çıkarmasıdır. Böylece aydınlanma çağı içerisinde ve sosyal meseleler karşısında kadınların aldıkları yer ve üstlendikleri roller de açıkça görülmektedir. Bu Türk kültürüne hiç de küçümsenemeyecek sayıda kadın yazarın katkılarda bulunduğunu ispatlamaktadır. Bugün adı unutulmuş, eserlerinden artık söz edilmez olmuş bir çok kadın yazarın imzası bu bibliyografya sayesinde tekrar dikkatlere sunulmuştur. Herhangi bir kadın yazarın kadın dergilerindeki yazma serüvenini takip yine bu çalışma sayesinde kolaylaşmış ve yeni bir disiplin olarak ortaya çıkmış olan kadın araştırmaları alanında çalışanlara bolca malzeme verilmiştir.

Şahika Karaca
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Fen ve Edebiyat Fakültesi
Erciyes Üniversitesi.

Argunşah, Hülya, *Bir Cumhuriyet Kadını Şükûfe Nihal, Akçağ Yay., Ankara, 2002, 382 s. ISBN. 975-338-486-6*

Bir milletin edebiyatı, bir bütün olarak, yüksek zirvelere ulaşmış sanatçılara ait eserlerin yanısıra ve onlardan daha fazla sayıda olan ancak edebîlik noktasında vasattan öteye pek gidememiş sanatçıların eserlerini de içerir. Zirveye ulaşmayı başaran pek az bahtiyarın gösterdiği başarıda, onların gerisinde kalan sanatçıların büyük bir payının olduğu inkâr edilemez. Fakat ne yazık ki insanların gözleri sadece zirveye yönelir, zirvedekilerle ilgilenir. Zaman geçtikçe geride kalanların isimleri de eserleri de hafızalardan birer birer silinir. Onlar, bütün içtenliklerine, bütün gayretlerine ve edebiyata yaptıkları katkının önemine rağmen, bu hazin sonda kendilerini kurtaramazlar. Bundan sonra eserlerinin hayat bulması, ancak akademi dünyasında bir edebiyat bilgininin ilgisiyle mümkün olabilir.

Türk edebiyatında artık ismi hafızalardan büyük ölçüde silinmiş pek çok yazar bulunmasına karşılık Türk Dili ve Edebiyatı sahasında çalışan akademisyenlerin, onlarla ilgili çalışmalarının oran itibarıyla son derece yetersiz olduğu söylenebilir. Bunda, söz konusu sanatçılarla ilgili olarak çalışmanın, bir yığın güçlüğü ve sıkıntıyı beraberinde getirmesinin önemli bir payı vardır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, şiirleri ve romanlarına şöhret bulmuş, yaşadığı devrin önemli yazarları arasında isminden bahsettirmeyi başarmış, fakat daha yaşarken unutulmaya başlamış olan bir kadın yazarımız, Şükûfe Nihal hakkında Hülya Argunşah tarafından hazırlanmış olan monoğrafi, Şükûfe Nihal'in varlığını akademik dünya içinde bile olsa, bir ölümsüzlüğe erdirmesinin yanısıra, yukarıda söz ettiğimiz boşluğun doldurulması yönünde vücuda getirilmiş titiz bir çalışma olarak da önem taşımaktadır.

Eser, dört ana bölüm halinde hazırlanmıştır: Birinci bölümde Şükûfe Nihal'in biyografisi veriliyor. Yazarın, Şükûfe Nihal'den bahseden ulaşılabilecek nitelikte bütün kaynaklara ulaşarak oluşturduğu bu hayat hikâyesiyle, Şükûfe Nihal'in hayatı hakkındaki mevcut bilgilerin kapsamını oldukça genişlettiğini söyleyebiliriz. Bunda Argunşah'ın, Şükûfe Nihal'in bizzat kendi eserinde, Şükûfe Nihal'le yakınlığı bulunan yazarların eserlerinde, gazete ve dergilerde kalmış yazılarda ve Şükûfe Nihal'le doğrudan ilgisi olmasa da onun adının geçtiği eserlerde yer alan bilgileri, bir Şükûfe Nihal biyografisi ortaya çıkaracak şekilde kullanma becerisinin belirleyici olduğu görülmektedir.

Yazarın bu bölümde takip ettiği yol, önce Şükûfe Nihal'in hayat hikâyesinin ana hatlarıyla tespit edilmesi, sonra bu hayat içinde ön plâna çıkan unsurların ayrıntılı bir şekilde ele alınarak derinleştirilmesi şeklindedir. Sonuç olarak, kültürlü bir ailede dünyaya gelen, Abdülhamit devrinde çocukluğunu, Meşrutiyet devrinde genç kızlığını idrak eden, kimliğini modernleşme doğrultusunda arayan, iki defa evlenmiş, fakat mutlu olamayıp boşanmış, kendisine âşık olan erkeklerin sevgisine karşılık verememiş mutsuz bir kadının; bir taraftan duygu yüklü iç dünyasını, diğer

taftan idealizm yüklü millî hissiyatını ifade eden şiirler ve romanlar yazan bir kadın yazarın; iki çocuk sahibi bir annenin, kırılmalarla, sukut-ı hayallerle akıp giden ve tam bir yalnızlık ve unutulmuşluk içinde son bulan hazin hikâyesiyle karşılaşırız. Oyle bir unutturmuş ve öyle bir unutulmuş ki nihayet Aşiyân'daki mezarı bile belirsiz hale gelmiştir. Yazar düşünerek mi yapmıştır, yoksa bir tesadüf müdür bilmiyoruz ama Şükûfe Nihal'in yetmiş yedi yıllık hayatının hikâyesi, eserin yetmiş altıncı sayfasında son buluyor.

İkinci ana bölümde, Şükûfe Nihal'in bir şair olarak ortaya koyduğu eserler inceleniyor. Yazar, öncelikle, Şükûfe Nihal'in şiirinin temel karakteristiğini verdikten sonra; şiirini, içeriklerini esas alarak üç devreye ayırıyor: Ferdî romantizm, millî romantizmden sosyal realizme geçiş ve tekrar ferdî romantizm. Bu üç şiir devresinde de şairin kendi 'ben'i ile tabiat ve sosyal konular, şiir devresinin özelliğine göre, sayı bakımından daha az veya daha fazla olmakla birlikte hep asli temler olarak yer almaktadır. Bu bölümde Şükûfe Nihal'in şiiri, ağırlıklı olarak içerik bakımından değerlendirilmektedir. Bununla birlikte, Şükûfe Nihal'in şiirlerindeki şekil özellikleri de bölümün sonunda ayrı bir başlık halinde verilmiştir.

Üçüncü bölüm, Şükûfe Nihal'in roman ve hikâyeciliği başlığını taşımaktadır. Bu bölümde yine öncelikle, Şükûfe Nihal'in romanları genel bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir. Yazar, Şükûfe Nihal'in romanlarını içerikleri itibarıyla, ferdî muhtevalı romanlar ve sosyal muhtevalı romanlar olmak üzere iki guruba ayırmaktadır. Bundan sonra Şükûfe Nihal'in romanlarındaki temel unsurlar kendi 'ben'i, kadın duyarlılığı, aşk, kaçma duygusu, istiklâl savaşı ve alafranga hayatın tenkidi olarak tespit edilip açıklanmaktadır. Bunu Şükûfe Nihal'in romancılığı ile ilgili hükümler takip etmekte ve nihayet altı romanının ve bir hikâye kitabının ayrı ayrı ve geniş kapsamlı tahlilleri yapılmaktadır.

Son bölümde Şükûfe Nihal'in yazdığı iki seyahat kitabı tahlil edilmektedir. Bunlardan birincisi, Şükûfe Nihal'in, Grigori Petrof'un *Beyaz Zambaklar Memleketinde* isimli eserinden etkilenerek gittiği Finlandiya ile ilgili intibalarının yer aldığı Finlandiya'dır. Diğeri Batı Anadolu'ya yaptığı bir gezinin intibalarını içeren *Domanıç Dağlarının Yolcusu'dur*.

Ayrı bir bölüm halinde yer alan *Son Söz'de* yazar, yaptığı geniş kapsamlı araştırma ve incelemeden hareketle, Şükûfe Nihal'in hayatı, şahsiyeti, şairliği ve romancılığı ile ilgili olarak ulaştığı sonuçları, ayrıntılı olarak kaydetmektedir.

Hem Şükûfe Nihal'le ilgili olarak eserin bütününden hasıl olan bir değerlendirmeyi hem de yazarın samimi hissiyatını ve dileklerini ifade ettiği için önemli olan, *Son Söz'ün* son paragrafını alıntılıyarak, bu tanıtım yazısına son veriyoruz:

"Şükûfe Nihal yetmiş yedi yıl süren ömründe sanat ve kültür hayatımıza birçok katkılarda bulunmuştur. Ancak yaşadığı talihsiz hayat ve içli mizacı onu daha ziyade ferdî sızlanışların yazarı yapmıştır. O, birçok edebiyat tarihinde Cumhuriyet yıllarının idealist tiplerini örnekleyen idealist bir kadın yazar olarak kaydedilmiştir. Fakat edebiyat tarihi onu büyük bir umursamazlıkla daha ölmeden tozlu sayfalarına

gömmüş ve unutturmuştur. Eğer şairler ve yazarlar Türkçenin ses mimarları ise, Şükûfe Nihal'in yeniden okunması ve düşünülmesi gerekir. Bu onun yeniden dirilişi olacaktır. Yaşarken ne yazık ki anlaşılamamış olao n bu Türk kadın yazarı, etrafındaki dedikoduların korkunçluğu ile kaçtığı sonra da öldüğü köşesinden çıkarılmayı beklemektedir. Bu ona göstermek zorunda olduğumuz bir vefa borcudur. Türk kadın hareketlerindeki çalışmaları ve Türk edebiyatındaki eserleriyle o, bu manevi dirilişi çoktan hak etmiştir. Bugün harap halde bulunan ve ismi bile yazılı olmayan mezarına ancak bu yolla bir ışık yakılabilecektir."

Yard. Doç. Dr. Ali Yıldız
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Fen - Edebiyat Fakültesi
Fatih Üniversitesi

Kadın Araştırmaları ile İlgili Etkinlikler ve Raporlar / News and Reports about Woman Studies

5. Avrupa Feminist Araştırmalar Konferansı (5th European Feminist Research Conference Gender and Power in the New Europe)'nın ve Nordik Üniversite Kültürü'nün Penceresinden "Yeni Avrupa'da Toplumsal Cinsiyet ve Güç İlişkileri"

Güzin Yamaner*
Ankara Üniversitesi

Bin yılı aşkın bir tarihe sahip olan İsveç'in en eski kentlerinden birinin adını almış, üç yüz elli yıla yakın geçmişi olan bir kurum Lund Üniversitesi. Teknoloji Enstitüsü, Fen, Hukuk, Sosyal Bilimler, Tıp, Sanat ve Teoloji Fakülteleri ile Malmö'deki Gösterim Sanatları Akademisi olmak üzere yedi bölümü var. Bu bölümlere bağlı olan lisans eğitimi, lisans üstü eğitimi, araştırma ve kütüphanecilik hizmetleri için çeşitli özel komiteleri mevcut. Üniversitenin temel hedefi, yüksek düzeyde karar alma yetisi kazanmış bireyler yetiştirmek. Öğretim üyesi kadrosu, öğrencileri ve kamusal düzeyde topladığı ilgiden gurur duyan bir üniversite. Lisans öğrencilerinin yarısından biraz fazlası kadın. Bu sayı, lisans üstü düzeyinde yüzde kırk dörtlere düşüyor. Çok sayıda yabancı öğrenci var. Bu, neredeyse tüm tarihi binalarını ve merkezini üniversiteye terk etmiş kente, oldukça renk katıyor. Ama, kent kendi saatine göre yaşıyor. Hafta içi, akşam üstü saat beşte dükkanlar kapanıyor. Cumartesileri, gündüz üçte kapanan dükkanlar, Pazar gününü de sessizlik içinde geçiriyorlar. Belli ki, insanlar evlerine gidiyorlar erkenden ve kentli olmak üzerine derslerini çalışıyorlar. Yoksa, yollar bu kadar temiz, parklar bu kadar bakımlı, kamu hizmetleri bu kadar insanın konforu için mükemmel hale getirilmiş olabilir mi? Çok çaba harcanmış olduğu ortada, insan hayatının kalitesini artırmak için. Belediye otobüsleri, kaldırıma doğru eğiliyor ve yaşlılar, engelliler kolayca biniyorlar tekerlekli sandalyeleriyle. Belediye otobüsünde,

* Güzin Yamaner, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi, Ankara -Türkiye. e-mail: guzinyamaner@hotmail.com.

köpek bağlama yerleri var. Her şey, canlıların daha kolay yaşamaları için. İşin en güzel yanı, kapalı yerlerde kesinlikle sigara içilmiyor. Üniversite binalarının hiç birinde, sigara kokusu yok. Sigara içmek isteyen bahçeye çıkmak zorunda. Bunlar, çok iyi şeyler. Ama bu güzelliğin içinde geriye, derin bir yalnızlık hissi kalıyor. Akdeniz insanının bağıra çağıra geçirdiği gündelik yaşamına tam olarak zıt bir yalnızlık hissi. Buralarda, ne otellerde ne tren garlarında öyle insanın aklına geleni sorabileceği birini bulması çok zor. Hele, "ben bilmem, git sağdan ikinci kapıya sor" diyecek kadar az işi olan birine rastlamak imkansız. Neredeyse her şeyi zaten makineler yapıyor, otomatik bilet veriyorlar insana, treni otobüsü de o dakika durağına geliyor, her saat başına on kala ya da kırk dokuz geçe. Bekliyorsunuz gecikir nasılsa diye, böyle kırk dokuz geçe de otobüs mi gelirmiş; ama geliyor, hem de her seferinde. Kısa süre için çok cazip bu kadar mükemmel bir düzende yaşamak. Yine de, bir ömür boyu hiç aksamayan kamu hizmetleriyle karın doyar mı orası bizim gibi hayatı tam bir pazar yeri şenliğinde yaşayan insanlar için şüpheli.

Bin yıllık tarihinin tek bir taşına zarar vermemiş olan kent, tarihi binalarına yeni bin yılın en zengin teknik donanımını ekleyerek, üniversitenin hizmetine sunmuş. Lund Üniversitesi'nin Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Merkezi de (*The Centre for Gender Studies*), toplumsal cinsiyet ve kadın çalışmaları alanlarında disiplinlerarası eğitim ve araştırma yapan bir birim ve çok şık bir binaya sahip. Merkez'in eğitim programı, lisans ve yüksek lisans diploması vermeye müsait, yakın zamanda da Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları'nda doktora programı açmayı planlıyorlar. Sosyal ve insani bilimler alanlarında yoğunlaşıyorlar. Merkez, toplumsal cinsiyet, kültür ve toplum arasındaki ilişkiyi eğitim programlarına taşıyor ve kadınlarla erkeklerin toplumsal konumlarının kuruluşunu inceliyor. Bu tür çalışmaları geliştirmek üzere, Merkez'in temel eğitim programına ek olarak, kısa süreli kurslar, internet üzerinden gerçekleştirilen dersler ve öğrenci değişim programlarının sağladığı geniş olanaklarla uluslararası öğrenci potansiyeliyle yapılan dersler mevcut. Ayrıca, toplumsal cinsiyet ve eşitlik konusuna ilgi duyan, ama üniversite dışından olan gruplara yönelik organizasyonlar da sağlanıyor. Merkez'in araştırma alanlarındaki anahtar kavramlar; bilgi- toplumsal cinsiyet ve güç, kadın ve kamusal alan, Nordik evlilik yasaları, toplumsal cinsiyet- teknoloji ve eğitim, postmodern medikal söylemde beden, anlatı ve oto-biyografiler ile etnisite ve toplumsal cinsiyet olarak sıralanıyor. Feminist ütopya ve distopya, globalleşme, *queer* teori gibi alanlarda toplanıyor verilen dersler. Merkez'in bütün İsveç'te en büyük toplumsal cinsiyet koleksiyonlarından birine sahip bir kütüphanesi var ve kütüphane Lund Üniversitesi'nin ağından, tüm öğrencilere, araştırmacılara açık olarak hizmet veriyor. Merkez'in iki katlı, en az on toplantı odası olan binasında, ferah bir okuma olanağı veren kütüphanesi, kullanıcının hizmetine koşulsuz açık olan teknolojik donanımı çok özendirici. Bu tür mekansal özelliklere ek olarak, akademik takvimle değişen şekilde en az on iki tam zamanlı öğretim üyeli kadrosu ise bir başka önemli boyut.¹

Çeşitli Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları merkezleri, ağları ve akademik birimleri ile ortak çalışmış olmalarına rağmen, *Yeni Avrupa'da Toplumsal Cinsiyet ve Güç* alt başlıklı 5. Avrupa Feminist Araştırmalar Konferansı'nı (5th European Feminist Research Conference Gender and Power in the New Europe) gerçekleştiren birim, işte yukarıda sıralanan teknik ve akademik donanıma sahip olan bu Merkez. Yine de, organizasyona önemli katkıları olan birkaç kuruluşun adından söz etmekte fayda var. ATHENA (Advanced Thematic Network in Activities in Women's Studies) ve OAIFE (Association of Institutions for Feminist Education and Research in Europe) bu kuruluşlara örnek verilebilir. Konferans, 20-24 Ağustos 2003 tarihleri arasında yapıldı. Dünyanın dört bir yanından gelen yedi yüz akademisyen vardı. Bunların dört yüzü, ortak oturularda, eş zamanlı atölyelerde bildiri sundular. Katılımcılar ezici çoğunlukta kadındı. Sayıları bir elin parmaklarını bulmayan erkek meslektaşlar da, konunun erkekler açısından değerlendirilmesine ilişkin araştırmalarından söz ettiler. Yine sayıları bir elin parmaklarını bulmayan ve eşcinsel kimliklerini ortaya koyan araştırmacılar, görüşlerini ya da kısa filmlerini paylaştılar konferans boyunca. Bunun dışında, kadın ve erkeği heteroseksüel beden dili ve kendini ifade etme kalıpları açısından şekillendiren anlayışı reddeden ve kendi lezbiyen kimliklerini ortaya koyan kadınlar, farklılık denilen kavramın altını çizerek oluşturdular durdukları yeri.

Konferansın programında, üç farklı paylaşım ortamı hazırlanmıştı. İlk buluşma ortamı, yüzlerce katılımcının dinlediği açık oturumlardı. Buralarda, "imparatorluk olgusunun cinsiyeti"nden ekonomiye, feminist ütopyalardan Avrupa'nın ciddi bir sorunu haline gelen fuhuş pazarlamacılığına dek "Yeni Avrupa" imgesiyle doğrudan ilişkisi olan konular, "üst düzey" akademisyenlerce tartışıldı. Geniş katılımcı kitlesine de, soru sorma, yorum yapma fırsatları tanındı. İkinci buluşma ortamı olarak, aynı tema altında sunuş yapan birkaç konuşmacının yer aldığı daha küçük atölyeler oluşturulmuştu. Bu atölyelerde, global değişim ve global Avrupa'nın yaşadığı dönüşüm, eşitlik, direnç ve güçlenme, hegemonya, beden ve arzu, akademi/fen bilimleri ve mühendislik eğitimi, teknolojiendirilmiş toplumsal cinsiyet ve cinsiyetlendirilmiş teknolojiler, sağlık ve sakatlık, şiddet, militarizm, savaş ve barışın pazarlanması, erkekler üzerinde yapılan çalışmaların eleştirisi, kadın-toplumsal cinsiyet-feminizm çalışmaları, dil, imge ve temsil, çalışma yaşamı, sosyal devlet, açık pazar ve göç, anlatı ve anılar, feminist politika, feminist teori ve feminist bio-politikalar gibi çok çeşitli temalar etrafında bildiriler sunuldu. Üçüncü buluşma ortamı, biraz daha renkli ve pratik bir deneyimin paylaşımına olanak tanıdı. Burada, alana ilişkin literatüre yeni katılan kitapların yazarları tarafından yapılan tanıtımı, dokümanter ve kurgusal film gösterimleri ve çözümlenmeleri, Nordik kıyılarda "kadın tarihi"ni kaydetmeye gönüllü mekanların gezilmesi gibi paylaşımlar yer aldı.

"Yeni Avrupa'da Toplumsal Cinsiyet ve Güç" başlığıyla Avrupa'da yürütülen feminist araştırmalarını, her üç yılda bir tartışan konferansın bu halkasında, ilk

söz "güç" kavramının en büyük gövde gösterisinin yapıldığı savaş arenasına verildi. Dünyanın en güçlü sömürge imparatorluklarından birinden, İngiltere'den gelen ilk kadın sesi, Yeni Dünya'nın yeni bir güç pazarlığıyla palazlanan imparatoruna, Birleşik Devletler'in uyguladığı savaş oyunlarına yöneltti mikrofonu. IMF ve WTO gibi canavar ağızlarında boğulan insanlık birikiminden, beyaz rengin kendinden koyu olanlara karşı uyguladığı baskıya dek dünya üzerinde dönen bir çok çarkın sesini işitmeye başladık konferansın ilk dakikalarından itibaren. Ne yazık ki, bu çarkın dişlileri, bir anda ortadan kaldırılamayacak kadar keskin olduğundan, o salonu dolduran kadınların tenlerindeki renk farkında da devam etti çarkın dişlileri dönmeye. Yalnızca feminist ve hümanist olmak, bir yığın kadını artık arada hiç bir ayrımcı unsur kalmadan birleştirmeye yetecek güçte olsaydı keşke. Böyle olamayacağını giderken de biliyorduk, gidince de bir kere daha gördük. Konuşmacıların, hangi ülkeden oldukları, hangi ana dilinde konuştukları ve mensup oldukları ırk en önemli baş rolleri kapmış durumdaydı. Böylece, "Yeni Avrupa"nın toplumsal, kültürel ve ekonomik koşulları içindeki her türlü toplumsal cinsiyet örüntülerini, feminizmin murad ettiği biçimde silmek için toplanan akademik birikimin akademinin gerektirdiği yansız ya da evrensel olması beklenen paylaşımları, sık sık İngiliz dilini telaffuz yeteneği, beyaz Avrupa'nın sandalyelerinde oturup oturmama hali gibi noktalarda kesintiye uğradı. Mısır'da doğmuş ama bir İngiliz vatandaşı gibi yetişmiş esmer kadınlarla, Nordik kıyılarda İngilizce'yi ana dili kadar düzgün konuşan sarışın kadınların sözleri aynı kapıları aralama gayreti içinde değildi her zaman. Kürsüye çıkan teni koyu renkli² kadının derdi; göçmen kadının yoksullukla boğuşması, alt hizmet grubu işleri yapmaktan başka bir çaresi bulamaması gibi belirirken; beyaz feminizmin öncelikli sorunları arasında, devletle vatandaşın mesafesi, devlet eliyle üretilen feminizmin handikapları, giderek daha da incelmış bir hak ve özgürlük anlayışıyla *single mothering* denilen tek başına annelik yapmak, eşcinsel evliliğinin yasal düzenlemelerini toplumsal normlara daha uygun hale getirmek gibi sorunlar sıralanıyordu. Konferansın bu tür farklı sorun alanları, talep sepetine elmalarla armutlar kadar farklı talepleri atmalarına neden oldu feminist akademisyenlerin ya da kendi disiplinleri ile toplumsal cinsiyet çözümlerini birleştiren konuşmacıların. Bu, her türlü uluslararası toplantıda beklenebilecek bir durumdu. Hele de, "Yeni Avrupa" gibi, komünist rejimlerin yıkılmasının ardından Doğu blokundan akan fuhuş ve kadın pazarlama mafyasının sorunsalı, Avrupa Birliği'ne girmek için kapıda bekleyen ülkelerle "Avrupa"nın ilişkisi, dünyanın çeşitli kıyılarından özellikle de kahverengi Afrika'dan ve Uzak Doğu'dan gelen göç olgusu, siyasal sığınmacılar konusu bambaşka çözüm yolları arama zemininin zorunluluğunu ortaya koydu.

Konferansın ortaya koyduğu başka bir gerçek de, yine üniversitede hiç yabancı olmadığımız bir ikiliğin yansımaları idi. En kalabalık dinleyici kitlesini barındıracak şekilde düzenlenen tartışma başlıkları ve kentin merkezine yakın mekanlar, politika, kamusal ve yasal düzenlemeler, ülkelerarası mevzuata ilişkin

sorunlar gibi "ana" alanlara ayrılmıştı. Üniversitenin kent merkezinden uzaklaşan mekanlarında da, daha küçük insan grupları; dil, temsil ve edebiyat dünyasının kurmaca karakterlerinin çözümlenmeleri üzerine yazılanları dinliyorlardı. Bazen yalnızca bize ait olduğunu düşündüğümüz bu ikilemin Batıda da görülür bir şey olması düşündürücü idi. Edebiyatın kurmaca dünyasının akademik kıstaslarla çözümlenerek, diğer akademik işler gibi akademisyenlere ehliyet kazandırması yeni bir şey değil. Edebiyat kökenli akademik işler yapan bölümler, fakülteler dünyanın her yerinde var ve çoğu da epey prestij sahibi. Ama nedense, diyelim ki barış ya da insan hakları ya da şimdi olduğu gibi toplumsal cinsiyet kökenli sorunlar tartışıldığında, o aynı üniversiteyi paylaştıkları politika, hukuk, ekonomi gibi diğer oturaklı bilim alanları temel tartışma zemini yaratırken, edebiyata böyle bir kenarda durup, kendi bildiği ve bilimsel kurallarını katı tuttuğu biçimde çözümlenmesini yapmak düşer. Lund Üniversitesi'nin binaları arasında da aynı ayrım yaşandı. Bir binada, insanlar ideolojik olarak yaratılan çekirdek ailede, temiz elli fedakâr eş ve anne modelinin kadınları kapattığı çemberi tartışır ve buna karşı politikalar üretirken, diğer binada insanlar, yalnızca bir yazarın bir romanını ya da bir yönetmenin bir filmi aldılar ve onu feminist eleştirinin normlarına göre çözümlədiler. Bu birbirine mesafeli binalarda üretilen sözler ne kadar çarpıtı birbirine, bunu çok iyi bilmiyoruz.

Sosyal bilimler arasında yalnızca toplumsal cinsiyet tabanlı araştırmaların değil bir çok başlığın altında incelenebilecek bir sorun bu, bilimler arası söylem farklılığı. Bu tür bir farklılık, bilim alanlarında olduğu kadar bilim insanlarında da kendini doğrudan açığa çıkaran bir şey. Özellikle de Batılı bilim insanı olup olmamak konusu, ilk açığa çıkan hususlardan biri uluslararası akademik bir birliktelikte. Kütüphane raflarımızı ve yazdığımız bir çok akademik metnin dipnotlarını dolduran Batılı akademisyenin salt kitabını değil bizzat kendisini görmenin, sözü edilen bu açığa çıkışta önemi var. Çünkü, diyelim ki, "İran'da kadın olmak" üzerine, "siz Batılı feministlerin saptadığı hiçbir feminist çözümün karşılığı yok", sorusunu işittiklerinde, teorik kitaplarından biraz daha yumuşak bir yanıt verdiklerini görebiliyorsunuz; "haklısınız, Batılı feminizm, kendi bulgularını dünyanın her yerine ihraç etmekten vazgeçsin!" Amerikan ve İngiliz kaynaklarının feminizm üzerindeki akademik belirleyiciliği bilinen bir gerçekken ve bunu dönüştürmenin çok kolay olmayacağı da açıkken, Batılı feminizmin kendine bakışı ve bütün bir Batı ideolojisinin "Müslümanlığa karşı Hıristiyanlık, barbarlığa karşı uygarlık!" vaadiyle nasıl, Afrikalıların tembel olduğu için, İrlandalıların ayıklanması gerektiği için lonların da çeki düzen verilmesi gerektiği için, başka ırkların ya da milletlerin de başka gerekçelerle ehlileştirilmeleri düşüncesinin, dünyanın bugün geldiği ileri sömürü düzenini açıklamakta kullanılması önemli bir şeydi. Bu konferans, ağırlıklı olarak kadınlardan oluşmasaydı, Batı kendisine bu kadar eleştirel bakar mıydı, yoksa yine dünyayı uygarlaştıracak tek seçilmiş elemanın kendisi olduğunu sanmaya devam mı ederdi bunu saptamak zor. Ama Batılı feminist kadın akademisyen, koyu renkli kadınların dediklerini dinledi ve

kendi uygarlık aşamalarının atlama taşlarını yeniden hatırladı, bunun dünyanın tıkanıdığı sömürü düzeni ve kadınların uğradıkları iki katmanlı sömürü mekanizmaları için nasıl zemin yarattığına mikrofonun uzatılmasına sesini çıkarmadı. Sarışın ve literatürün en tanınmış kitaplarının sahibi olmayan kadınlar, tenleri esmerden kahverengiye çalan kadınlar, Filipinler'den gelen ve Avrupalı beyaz hanımın evinin pisliğini temizleyen kadına da, dinsel ritüel gereği örtünmüş Müslüman kadına da, Norveç'te odaklanmış fuhuş pazarının batağına saplanmış Yugoslav kadına da aynı soruyu sordu. Feminizm, size acımalı ve "seni kurtaracağım" mı demeli, yoksa sizin yaptığınızı bir seçim gibi görmeli, bir meslek gibi değerlendirmeli ve bunu iyileştirmeye mi çalışmalı? Batılı feminizm, genel olarak kitaplarda yaptığını, konferans salonlarında pek yapmadı. Bu soruların, kendisinden başka feminizmlerin sesleriyle dile getirilmelerini hep birlikte oturup dinledi. Tabii burada Batının hesabına da bir başka sorun tanımlı yazılıyordu; egemen güç ilişkilerinin yarattığı paradoks! Özellikle ev sahibi İsveç'te, beyaz olmayan feminizmin haykırdığı göç, feodal büyük aile düzeni, yoksulluk, eğitimsizlik gibi sorunlar yok. Ama, oralarda da, tıpkı dünyanın kadınlar için daha karanlık olan kurumları gibi, aile içi düzenlemelerde eşcinsellerin kazanmak istedikleri haklar sorunu, heteroseksüel çekirdek aile ideolojisinin dayattığı "heteronormallik" ölçütüne duyulan tepki, ücretlerin daha iyileştirilmesi gibi sorunlar var. Ve bunlar, Nordik kıyılarda olduğu gibi, ekonomik ve sosyal olarak tüm yüzleriyle "yeni"lenmeye çalışılsa da Avrupa'nın genelinin sorunları.

Yeni Avrupa'nın, "toplumsal cinsiyet ve güç" tahlili üzerinden çeşitli yüzlerine bakılırken, yenilenmesi ya da en azından daha belirgin bir dille eleştiriye açılması gereken bir başka sorun alanı da, akademik araştırma olgusunun kendisine yönelik olarak ortaya konuldu. Birinci dünyada sağlam eğitim almış, ortak akademik iş yapmayı bilen araştırmacı, üçüncü dünyaya gider ve orada bir gürlüğü içinde kaynaşan denekleri araştırmaya tabi tutar. Ama, araştırmacıyla denek arasındaki güç ilişkisini acaba sonuç bulguları değerlendirirken hep göz önünde tutar mıyız, yoksa bir saatten sonra onu akılsallaştırır ve onunla bilimsel yollarla baş etmeyi başarır mıyız?

Ya da, bir başka akademik eleştiri mekanizmasının sesini daha duyduk konferansta. Bize tanıdık gelen akademik olup olmama korkusunun Avrupa gibi yerde artık esamesinin okunmayacağını düşünmemek gerekmiş, bunu gördük. Kimi akademisyenler, "cinsellik" sözünü bildirilerinin başlığına koymakta tereddüt etmişler. Ama konferansa gelince, bunun konuşulabildiğini görmüşler ve bu itirafı gerekli bulmuşlar. Üstelik de, binlerce eşcinselin Amerika'da çeşitli gösterilerde yaptığı yürüyüşleri çözümleyen bir bildiri bu. Bedenin nasıl bir canlandırma aracı olarak kullanıldığına ve insanları kategorileştiren her anlayışın mutlaka birilerini dışarıda bırakmaya mahkum olduğuna dair kuramsal alıntılar yapıldığı bu bildiride, "heteronormalliğe" karşı üretilen simgelerin göz önüne serilmesi ilginçti. Öte yanda da, cinsiyetçi gösterim unsurlarının aslında bal gibi nesneleştirdiği kadın figürünün, "cinsiyetçilik değil, sanatsal olarak ironi yoluyla vurgulamak"

diye pazarlandığı örnekler sunuldu. Özellikle, Fransız kaynaklı dokümanter ve kurgusal film örneklerinin, bu tuzağa düşen ya da düşmeyen örnekleriyle, yeni Avrupa'nın yeni göstergelerinin çözümlemesinde farklı bakışlar konuldu ortaya.

Konferansın programında önemli bir yer tutan feminist ütopyalar, diğer izimler içinde daha radikal ve daha canlı tepkilerle sokağa dökülmesine alıştığımız feminizmin bir çok örneğiyle karşılaştırıldığında, o kadar canlı ve dışavurumcu değildi. Konferansın, üniversitenin ciddi havasının hakikaten havaya suya karıştığı bir ortamda geçmesinin bunda payı olabilir. Yine de, kadınların kısa süre için davetli olduğu ve tek yapılması gerekenin "kendini yazmak" olarak saptandığı bir Akdeniz kıyısından, İtalya'dan *Parola di Confine* ile gelen dişil tebessüm; bununla birlikte ev sahibi İsveç'in "*Sex(y) Art (Seks(i) Sanat*" adını verdikleri proje ile, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin, akademisyenler ve sanatçıların ortak katılımıyla, teori ve pratik arasındaki engellerin kaldırılmasıyla irdelenmesi gibi örnekler, feminist ütopyanın gerçeğe taşınabilecek yanlarının fazlalığına dair umutlarımızı canlandıran örneklerdi. Bunun dışında konferans, genel olarak bir durum saptamasıyla, zaten bilinen cinsiyetçi ideolojilerin cinsiyetçi dil kalıplarıyla nasıl yeniden ve yeniden üretildiğinin aktarımıyla, buna karşı geliştirilmesi gereken politikalarla dolu birkaç günü içerdi.

Nasıl ki, konferansın açılışı, bizim sıcak iklimlerde esen sıcak karşılama törenlerinden uzak bir mantıkla hazırlanmıştı, madem ki, konferans "Yeni Avrupa" imgesini vurguluyordu, öyleyse "Yeni Dünya" üzerinde olup bitenlere bakmakla başlamakta fayda var diye düşünmüş olmalılar programı oluştururken. Konferansın bitimi de başlangıcı gibi, İsveç'in iklimine çok uygun bir ısı derecesinde oldu; katılımcılar için çok sıcak bir hava estirilmeden! Konferansın, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Merkezi*'nin tam zamanlı iki elemanından oluşan bir organizasyon ekibi vardı. Onların da, çok sayıda gönüllü yardımcıları. Nasıl bir ortak çalışma yürüttüklerini, yıllardır nasıl Nordik kadın Çalışmaları ile Avrupa'da yapılan kadın çalışmaları arasındaki uçurumu kapatmayı hedeflediklerini belirttiler. Konferansın bitiminde, kendi yaptıkları işi, başarıyla tamamladıklarını düşündüklerini, bu nedenle de birbirlerini manevi değeri olan armağanlarla ödüllendirmek istediklerini belirttiler. Bunu yaptılar da, biz dünyanın çeşitli bucaklarından gelenler de, valizler dolusu broşürün içerdiği teorik ve pratik bilgi, deneyim, girişim ve hayali kendi toplumsal cinsiyet çözümlemelerimizde kullanmak üzere kolumuzun altına alarak, onlarla birlikte onları alkışlayarak ayrıldık olay yerinden. Eve döndüğümüzde, bıraktığımız cinsiyetçi kurguların birbirinden ne kadar farklı senaryolarla, her geçen gün daha da katlanarak nasıl çoğaldığı belki de en büyük hatta neredeyse tek ortak noktamızda onca kadınlık hali içinde.

Konferansın tartışma raporları, Avrupa Topluluğu'na gönderilecek. En büyük sayısal bilgilerin başında, çok sayıda feministin ama çok çok az sayıda erkek katılımcının olduğu yer olacak. Her üç yılda bir tekrarlanan konferans, 1992 yılında olduğu gibi, 2006'da da Polonya'da gerçekleştirilecek. Lund'da, kadınlar

birbirlerini Polonya'da görmek istediklerini belirterek kapadılar konferansı. Üç yıl sonra, "Yeni Avrupa"da, Lund'da üretilen ütopyaların gerçekleşmeye yüz tuttuğu bir kıta özlemimizle....

Notlar

- ¹ Bizim üniversitelerimizin "kadın sorunları" üzerine kurulan araştırma merkezlerinin ve anabilim dallarının, uzman ya da araştırma görevlisi gibi yalnızca en çok iki tam zamanlı elemanı olabiliyor. Henüz, tam zamanlı öğretim üyesi barındırmaları ise uygun bulunmuş değil. Kullanabildikleri mekanlar da, genel olarak tek bir odadan ibaret. Bazen, bu bile imkansız olabiliyor ve kadın çalışmaları anabilim dalları, bir çok anabilim dalı ile tek bir odayı paylaşmak durumunda kalabiliyorlar.
- ² Amerika Birleşik Devletleri'nde olsaydık, siyahlarla beyazlar diye keskinleşecek olan ten farkı, Avrupa'da biraz daha açık tondaydı, renkli kadınların teni, brown (kahverengi) olarak biraz daha fazla umut arz etti sanki.

DOĞU AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ KADIN ARAŞTIRMALARI VE EĞİTİMİ MERKEZİ KADIN/ WOMAN 2000

Yayın İlkeleri Genel İlkeler

- 1) Yazarlar, *KADIN/WOMAN 2000*'de yayımlanmasını istedikleri bilimsel çalışmalarını aşağıdaki adrese göndermelidirler:

Yayın Yönetmeni
KADIN/WOMAN 2000
Kadın Araştırmaları ve Eğitimi Merkezi
Doğu Akdeniz Üniversitesi
Gazimağusa – Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

- 2) *KADIN/WOMAN 2000*, Türkçe ve İngilizce olmak üzere iki dilde yayım yapar.
- 3) *KADIN/WOMAN 2000*'e gönderilen yazılar, başka bir yerde yayımlanmamış olmalıdır. *KADIN/WOMAN 2000* Yayın Kurulu tarafından yayımlanmak üzere kabul edilen yazılarda, DAÜ – Yayınevi bütün yayın haklarına sahiptir. Ancak yazarlar yayınlanan bilgileri kısmen *KADIN/WOMAN 2000*'ne atıfta bulunmak üzere başka yayınlarında kullanabilirler.
- 4) Yazılardaki düşünce, görüş, varsayım, tez ya da savları yazarlarına aittir. Doğu Akdeniz Üniversitesini veya Kadın Araştırmaları ve Eğitimi Merkezini bağlamaz.
- 5) Tüm yazılar yazar(lar)ın kimliği saklı tutularak konu ile ilgili en az iki akademik danışman tarafından incelenip, yapılan değerlendirme hakem isimleri gizli tutularak yayın kurulu başkanı tarafından yazarların bilgisine sunulur.
- 6) Yayın Kurulu, yayıma gönderilen yazılarda düzeltme yapabilir. Bunlar yayımdan önce yazarın bilgisine sunulur.

Yazım Kuralları

- 1) Yazılar üç nüsha olmak üzere eklenmesi istenilen yayına uygun olarak hazırlanmış figür ve tablolar ile birlikte gönderilmeli, ayrıca disket veya CD üzerinde Windows ve Word formatında verilmelidir.
- 2) *KADIN/WOMAN 2000*'e gönderilecek yazılar, A4 boyutlarında beyaz kağıda üst, alt, sağ ve sol boşluk 2,5 cm bırakılarak, çift aralıklı ve düz metin olarak tercihen New Roman Times fontu ile 12 punto olarak yazılmalıdır. Yazıların uzunluğu makalelerde 25-30 sayfa veya 9000 kelimeyi aşmamalı, kitap tanıtımlarında ise 1-7 sayfa veya 500-2500 kelime arasında olmalıdır.
- 3) Türkçe yazılarda Türk Dil Kurumu'nun İmlâ Kılavuzu esas alınmalı, yabancı sözcükler yerine olabildiğince Türkçe sözcükler kullanılmalıdır. Türkçede pek alışılmamış sözcükler yazıda kullanılırken ilk geçtiği yerde yabancı dildeki karşılığı parantez içinde Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir. İngilizce yazılarda ise *Oxford English Dictionary* veya ekleri örnek alınmalıdır.

- 4) Yazılar başlık sayfası, ana metin, kaynaklar, ekler, tablolar, şekil başlıkları, şekiller, yazar notları ve yazışma adresi ile yazı Türkçe yazılmış ise İngilizce, İngilizce yazılmış ise Türkçe olarak genişletilmiş uzun özet (Abstract) bölümlerini içermelidir. Yazarın makalesini hem Türkçe hem de İngilizce olarak göndermesi halinde yazısı iki dilde de yayımlanabilecektir.
- a) Başlık sayfası en fazla 10-12 kelimedenden oluşan makale başlığını, (kelimeler arasındaki boşluklar ile beraber en fazla 50 karakter), yazarların adı ve soyadı, ünvanı ve çalıştığı kurum içermelidir.
- b) Türkçe ve İngilizce olmak üzere 'Özet' ve 'Abstract' başlıkları altında her iki dilde de 300 kelimeyi geçmeyecek şekilde hazırlanmalıdır. Türkçe ve İngilizce özetin her biri yeni bir sayfadan başlamalıdır. Bunların altında ayrıca 'Anahtar Kelimeler' ve 'Key Words' başlıkları ile makale ile ilgili önemli anahtar kelimeler (en fazla 10 kelime) yazılmalıdır.
- c) Ana metin yeni bir sayfadan başlamalıdır.
- d) Metin içinde atıfta bulunulan kaynak ve şahıslar (Yazar soyadı, Yayın yılı, ve atıfta bulunulan sayfa numarası) şeklinde verilmelidir. Metinle ilgili ek bilgiler üst numaralarla verilmeli, metin sonundaki Notlar kısmında aynı numara ile eklenmelidir.
- e) Şekillere başlık ve numara verilmeli, başlıklar tablo ve figürlerin üzerinde yer almalı, kaynaklar ve figürlerle ilgili notlar ise alta yazılmalıdır.
- f) Tablolar metin içine konmayıp, her biri ayrı bir sayfaya yazılmalı, metin içindeki yeri marjın içinde belirtilmelidir.
- g) Makalede yer alması istenen resimler veya çizimler yayıma hazır şekilde gönderilmelidir. Resimler makalede yer alış sıralarına göre numaralandırılmalı, metin içindeki yerleri Resim 1, Resim 2 şeklinde parantez içinde gösterilmeli, resimlerin arkalarına ise resim numaraları, yazarın soyadı ve kısaca makale ismi yazılmalıdır. Ayrıca bunlara ait açıklamalar ayrı bir sayfada sıra ile belirtilmelidir. Resimler disket veya CD üzerinde TIFF formatında gönderilebilir.
- h) Denklemlere sıra numarası verilmelidir. Sıra numarası parantez içinde ve sayfanın sağ tarafında yer almalıdır. Denklemlerin türetilişi kısa olarak gösteriliyorsa, hakemlere vermek üzere türetme işlemi bütün basamaklarıyla ayrı bir sayfada gösterilmelidir.
- i) Metinde yararlanılan tüm kaynaklar ayrı bir sayfadan başlayarak alfabetik sırada Kaynaklar başlığı altında şu sıraya göre verilmelidir: Yazar Soyadı, Adı (Yayın yılı). *Kitap ismi* (italik harflerle) veya makale ismi, *Dergi adı* (italik harflerle) Basım yeri: Basımevi, dergide yer aldığı sayfa numaraları. *Kitap isimleri* italik harflerle, makale isimleri normal harflerle, dergi adı *italik* olarak yazılmalıdır. Ayrıca yayımlanmamış kaynaklardan yapılan alıntılar da tam olarak anlaşılacak şekilde kullanılmalıdır.
- 5) Bu duyuruda belirtilen kurallara uymayan yazılar, gerekli düzeltmelerin yapılması için yazarlarına geri gönderilir. Yayın Kurulu tarafından yayımı uygun bulunmayan yazılar bir nüsha olarak varsa orijinal tablo ve figürleriyle birlikte yazara iade edilir.

Yazışma Adresi

Kadın / Woman 2000

Yayın Yönetmeni
Doğu Akdeniz Üniversitesi
Gazimağusa - Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

Tel: (392) 630 2238
Fax: (392) 392 365 0918
e-mail: woman2000@emu.edu.tr
http://emu.edu.tr/kadin_woman2000.htm

EASTERN MEDITERRANEAN UNIVERSITY CENTER FOR WOMAN STUDIES KADIN/WOMAN 2000

Notes For Contributors

General Principles

- 1) Manuscripts should be sent to the following address:

Editor-in-chief
KADIN/WOMAN 2000
Center for Woman Studies
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa - North Cyprus
Mersin 10 - Turkey.

- 2) KADIN/WOMAN 2000 publishes in Turkish and English.
- 3) Manuscripts submitted to KADIN/WOMAN 2000 are expected to contain original work and should not have been published in an abridged or other form elsewhere. Acceptance of a paper will imply assignment of copyright by its author to KADIN/WOMAN 2000 and EMU Press; but the author will be free to use the material in subsequent publications written or edited by the author provided that acknowledgment is made of KADIN / WOMAN 2000 as the place of the original publication.
- 4) All ideas, views, hypothesis or theories published in KADIN/WOMAN 2000 are the sole responsibility of the authors and they do not reflect the ideas, views or policies of Eastern Mediterranean University or Center for the Woman Studies.
- 5) All manuscripts are assessed by at least two academic referees without any sign of the author(s) identity and the evaluation of referees without their names are sent to the author by the chief editor.
- 6) The publisher and editors reserve the right to copyedit and proofread all the articles accepted for the publication. Copy of edited manuscripts will be sent to authors prior to publication.

Instructions to Authors

- 1) Contributors must submit three copies of their manuscripts including the original figures and tables to the editor. In addition to the hard copy, the author should submit the work on a computer disk or CD in Windows format.
- 2) Manuscripts must be typed on A4 white paper, double-spaced, with New Roman Times 12 font, and leaving a 2.5 cm. margin on each side as well as the top and bottom part of the paper. The length of the articles should not exceed 25-30 pages or 9000 words and the book reviews may be around 1-7 pages or 500-2500 words.

- 3) The spelling guidelines of The Foundation of Turkish Language for the Turkish manuscripts must be taken as standard for the spelling of loan words in Turkish. Loanwords accepted in English usage should be spelled in accordance with the *Oxford English Dictionary* and its supplements. Other foreign words must be written in *Italics* and explained in parenthesis or at deep notes if necessary.
- 4) Manuscripts must consist of the title page, the abstract pages, both in Turkish and in English, the main article, appendix, tables, figure captions, figures, deep notes or end notes, the correspondence address of the author, and extended abstract in English for the Turkish articles and Turkish for the English articles. All these must be written on separate pages. Articles sent in both languages Turkish and English will be published together.
- a) A title page should be prepared carrying the article title consisting of not more than 10-12 words (maximum 50 characters including the spaces), author's full name (in the form preferred for publication), and author's affiliation including mailing address.
- b) Abstracts, not exceeding 300 words both in Turkish and English must begin from new pages. Below these the 'Key Words' and 'Anahtar Kelimeler' (not more than 10 words) must be added.
- c) The article must begin from a fresh page.
- d) References should be given in the text in this format: (Surname of the Author, Year of publication and page(s) quoted). Other additional information may be numbered consecutively and appear as endnotes under Note at the of the text. Quoted unpublished material should have full location reference.
- e) Tables and figures should have captions and numbers. The captions of the tables and figures must be written on the top, and references and explanations related to the figures must be written below the table.
- f) Each table must be typed on a separate sheet and its approximate position in the text to be indicated by a marginal note.
- g) Original drawings or pictures must be submitted in a form ready for the printer. Each illustration should bear on the back a number, the author's name and the title of the paper. Captions should be presented separately on a sheet at the end of the manuscript and should be identified by number.
- h) Equations should be numbered consequently. Equation numbers should appear in parentheses at the right margin. In cases where the derivation of formulae has been abbreviated, it is of great help to the referees if the full derivation can be presented on a separate sheet (not to be published).
- i) The references quoted or referred in the text must be listed alphabetically in the 'References' in this format: Surname, Name of the author (date of publication). *Full title of the book* (in italic) or full title of the article (in regular font) and *The name of the journal* (in italic), the place of publication: publisher, pages of the article published in the journal. Quoted unpublished material should have full location reference.

- 5) Articles that do not obey these rules will be returned to the author for the necessary changes. Papers not accepted by the editorial board will be sent back to the author together with the original figures and tables.

Correspondence Address

Kadin/Woman 2000

Editor-in-chief
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa - North Cyprus
via Mersin 10 - Turkey

Tel: (+90 392) 630 2238

Fax: (+90 392) 392 365 0918

e-mail: woman2000@emu.edu.tr

http://emu.edu.tr/kadin_woman2000.htm

Bu Sayıda Katkıda Bulunan Yazarlar/Authors in This Issue

Makaleler/Articles

Ümran Ağca
Turkologist
Social Sciences Institute
Gazi University
Ankara - Turkey.

Assist. Prof. Dr. Seher Balcı
Sociologist
Educational Sciences Department
Education Faculty
Ondokuz Mayıs University
Samsun - Turkey.

Berkem Güreñci
Comparative Literature
Department of American Culture and
Literature
Başkent University
Bağlıca Kampüsü, Eskişehir Yolu 20.km,
06530
Ankara - Turkey.

Assoc. Prof. Dr. Sema Öner
Art Historian
Faculty of Arts and Design
Yıldız Technical University
İstanbul - Turkey.
34349 Beşiktaş
İstanbul - Turkey.

Assist. Prof. Dr. Kefa Rabah
Physicist
Department of Physics
Faculty of Arts and Sciences
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa – North Cyprus
(via Mersin 10 – Turkey).

Assoc. Prof. Dr. Neñice Yıldız
Art Historian
Faculty of Architecture
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa – North Cyprus
(via Mersin 10 – Turkey).

Kitap Tanıtımları/ Book Reviewers

Ayşe Demir
Turkologist
Department of Turkish Language and
Literature
Faculty of Arts and Sciences
Erciyes University
Kayseri - Turkey.

Prof. Dr. Sevinç Özer
Americanist
Department of Western Languages and
Literatures
Faculty of Literature and Science
Pamukkale University
Denizli - Turkey.

Asuman Öz
Social Sciences Institute
Department of Turkish Language and
Literature
Faculty of Arts and Sciences
Erciyes University
Kayseri - Turkey.

Şahika Karaca
Sosyal Sciences Institute
Department of Turkish Language and
Literature
Faculty of Arts and Sciences
Erciyes University
Kayseri - Turkey.

Assist. Prof. Dr. Ali Yıldız
Turkologist
Department of Turkish Language and
Literature
Faculty of Arts and Sciences
Fatih University
Büyükcçekmece 34900
İstanbul - Turkey.

Rapor ve Haberler / Report Writers

Güzin Yamaner
Turkologist
Social Sciences Institute
Department of Woman Studies
Ankara University - Ankara.

Bu Sayıda Hakemlik Yapanlar / Referees in This Issue

Prof. Dr. Ayşe Akın
Hacettepe University
Ankara - Turkey

Prof. Dr. Şerif Aktaş
Gazi University
Ankara - Turkey.

Assist. Prof. Dr. Sevda Bulduk
İstanbul University
İstanbul-Turkey

Assoc. Prof. Dr. Yakup Çelik
Kırıkkale University
Kırıkkale - Turkey

Assoc. Prof. Dr. Mustafa Denktas
Erciyes University
Kayseri - Turkey.

Assist. Prof. Dr. Yeşim Korkut
İstanbul University
İstanbul - Turkey.

Prof. Dr. M. Akif Erdoğan
Ege University
İzmir - Turkey.

Prof. Dr. İnci Ergünün
İstanbul - Turkey.

Assist. Prof. Dr. Mahnaz Gümrükçüoğlu
Sakarya University
Sakarya - Turkey.

Assist. Prof. Dr. Ramazan Gülendam
Çanakkale 18 Mart University
Çanakkale - Turkey.

Assoc. Prof. Dr. Emel Kefeli
Marmara University
İstanbul - Turkey.

Dr. Zaal Kikvidze
Kutaisi State University
Kutaisi - Georgia.

Prof. Dr. Ahmet Kocaman
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa - TRNC.

Assist. Prof. Isaac Lerner
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa -TRNC.

Assoc. Prof. Dr. Banu Mahir
Mimar Sinan University
İstanbul - Turkey.

Assoc. Prof. Dr. Biran Mertan
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa - TRNC

Assist. Prof. Dr. Nurgün Oktik
Muğla University
Muğla - Turkey.

Assoc. Prof. Dr. Sema Öner
Yıldız Technical University
İstanbul - Turkey.

Dr. Yıldırım Özbek
Erciyes University
Kayseri - Turkey.

Prof. Dr. Sevinç Özer
Pamukkale University
Denizli - Turkey.

Assoc. Prof. Dr. Netice Yıldız
Eastern Mediterranean University
Gazimağusa - TRNC.

**Doğu Akdeniz Üniversitesi - Kıbrıs Araştırmaları Merkezi (DAÜ-KAM)
V. ULUSLARARASI KIBRIS ARAŞTIRMALARI KONGRESİ
14-15 Nisan 2005**

BİRİNCİ DUYURU

Doğu Akdeniz Üniversitesi Kıbrıs Araştırmaları Merkezi (DAÜ-KAM) tarafından düzenlenen Uluslararası Kıbrıs Araştırmaları Kongresi'nin (UKAK) beşincisi, **14-15 Nisan 2005** tarihleri arasında Doğu Akdeniz Üniversitesi'nde gerçekleştirilecektir.

Kongre Konuları ve Dili:

Kongre'ye genel olarak Kıbrıs, özel olarak Kuzey Kıbrıs'ın tarihi, arkeolojisi, coğrafyası, dili, edebiyatı, eğitimi, sanatı, doğası, folkloru, hukuku, siyaseti, ekonomisi, maliyesi, turizmi, sporu ile Kıbrıs'a ilişkin diğer konularda sunular kabul edilecektir. Sunular Türkçe ya da İngilizce yapılabilir.

Sunu Çeşitleri:

Konferansta üç tür sunu yer alacaktır:

Bildiriler

Tek ya da birden fazla araştırmacının katılımıyla, özgün bir araştırma konusunun sunulacağı bildiriler için sunum süresi 20 dakikadır. Sunum sonrası, tartışma ve sorular için 10 dakikalık süre ayrılmıştır.

Pano (Poster) Sunuları

Tamamlanmış ya da sürmekte olan araştırmalarla ilgili olarak bilgi alış-verişi amacıyla hazırlanan pano sunuları Kongre boyunca izlenmeye açık olacak biçimde panolara asılacaktır.

Yuvarlak Masa Toplantıları

Belirli bir konuyu derinlemesine ya da çeşitli yönleriyle tartışmak amacıyla düzenlenecek yuvarlak masa toplantılarına, katılım sayısına göre, 1,5 - 2 saatlik süre ayrılacaktır. Konu ve katılımcılar toplantı düzenleyicisi tarafından belirlenecektir. Tartışmaya açılmak istenen konunun içeriği ve katılımcılar özet metinde belirtilecektir.

Sunu Özetleri:

Yukarıda belirtilen sunu türlerinin her biri için özetlerin gönderileceği son tarih **15 Haziran 2004**'tür. Her katılımcı, biri bireysel diğeri de ortak olmak üzere en çok iki sunu etkinliği gerçekleştirebilir.

İlişikte bulunan Sunu Özet Formları en az 400, en fazla 600 sözcük içerecek biçimde doldurulmalıdır. 400 sözcükten az olan özet metinleri değerlendirmeye alınmayacaktır. Ayrıca sunu sahipleri 100 kelimeyi aşmayacak şekilde kendilerini tanıtıcı bir özgeçmiş eklemelidir.

Özetlerde çalışma konusu hakkında genel bilgi verilmeli, araştırmaya temel oluşturan sorun açıkça belirlenmeli, ayrıca araştırmanın yöntemi ve veri tabanı hakkında bilgi verilmelidir. Yuvarlak Masa Toplantısı düzenlemek isteyen katılımcı, tartışma konusunun içeriğini yukarıda belirlenen biçimde, kendi belirleyeceği katılımcıların adıyla birlikte özet metinde belirtilecektir.

Özetler normal posta aracılığıyla gönderilebileceği gibi, elektronik ortamda da gönderilebilir. E-posta eklentisi olarak "Word" dosyası halinde gönderilen özetler kolaylık sağlayacaktır. Özetler,

çeşitli olası işleme sorunları nedeniyle, e-posta ana metni içinde gönderilmemelidir. Kayıt formları, faks, posta ya da e-posta yoluyla gönderilebilir.

Tüm özetler (bildiriler, pano sunuları ve yuvarlak masa toplantıları) **Bilim Kurulu** tarafından yazar isimleri gizli tutularak değerlendirilecektir. Değerlendirmede sunu özetlerinin kongre temasına uygunluğu, çalışmanın özgünlüğü ve kalitesi esas alınacaktır. Kabul edilen sunulara ilişkin bildirilerin tam metninin en geç **3 Aralık 2004** tarihine kadar Bilim Kuruluna ulaştırılması gerekmektedir. Bilim Kurulu tarafından belirlenen hakemler tarafından değerlendirilecek olan bildirilerden kabul edilenleri Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayinevi tarafından Kongre Bildirileri kitabında basılacaktır.

Kongredeki Diğer Etkinlikler:

Atölye Çalışmaları
Sergi(ler)
Konser ve gösteriler
Gezi

Katılım Ücreti:

Bildiriyle katılmak isteyenler : 80 Euro
Bildiriyle katılmak isteyen öğrenciler (yüksek lisans, doktora) : 40 Euro
Bildirisiz katılmak isteyenler : 60 Euro

Katılım ücreti,
Bildiri Kitabını (Bildirisiz katılanlar ücret karşılığı alabileceklerdir.)
Kongre'deki tüm sunulara katılımı
Kongre program kitapçığı; katılım sertifikası; broşür, harita vb. dokümanı
Kongre'deki açılış/kapanış kokteyllerini
14-15 Nisan 2005 günlerindeki öğle yemeklerini, tüm servis ve ikramları
Sergi, konser, gezi vb. etkinliklere katılımı kapsayacaktır.

Kongrede Önemli Tarihler:

Kayıt formunun ve sunu özetinin teslimi (en geç) **15 Haziran 2004**
Kabul edilen sunu özetlerinin açıklanması **30 Haziran 2004**
Bildirilerin tam metninin teslimi (en geç) **3 Aralık 2004**
Kabul edilen bildirilerin açıklanması **14 Ocak 2005**
Kongre kayıtlarının son günü **1 Mart 2005**
Kongre tarihi **14-15 Nisan 2005**

Daha fazla bilgi için aşağıdaki iletişim adreslerine başvurulabilir:
Tel: (+90) 0 - 392 - 630 1327 Faks: (+90) 0 - 392 - 365 2027
İletişim Adresi: Doğu Akdeniz Üniversitesi, Kıbrıs Araştırmaları Merkezi, Gazimağusa, KKTC
e-posta: necdet.osam@emu.edu.tr, nihal.sakarya@emu.edu.tr
http://www.emu.edu.tr/daukam

Düzenleme Kurulu

Prof. Dr. Turgut Turhan
Prof. Dr. Ayhan Bilsel
Doç. Dr. Necdet Osam
Emin Çiznel

Prof. Dr. Ruşen Keleş
Doç. Dr. Ülker Vancı Osam
Y. Doç. Dr. Halil Nadiri

Kongre Sekreteri

Doç. Dr. Necdet Osam

THE FIFTH INTERNATIONAL CONGRESS ON CYPRUS STUDIES organized by Center for Cyprus Studies - Eastern Mediterranean University 14-15 April, 2005

The Fifth International Congress on Cyprus Studies will be held at the Eastern Mediterranean University on **14-15 April 2005**. The aim of the Congress is to open up a discussion platform for the analysis, development, exchange and critique of ideas on Cyprus-related matters.

Themes:

The Organising Committee will accept papers related to Cyprus issues in general, specifically related to Cypriot history, archeology, geography, language, literature, education, art, folklore, law, politics, economy, tourism, sports, and alike.
Presentations can be done both in English and Turkish.

Presentation Types:

Paper Presentations Single or joint authors can present their unique research paper in 20 minutes. Additional 10 minutes will be provided for discussion.

Poster Presentations

A completed or ongoing research can be presented in a poster to be displayed openly to the participants during the Congress days.

Round-Table Talks

This session is for those who would like to discuss an issue in depth with a number of related speakers. Time allocated for the round-table talk is maximum 2 hours.

Proposals:

Deadline for submission of proposals is **15 June 2004**. One participant can submit maximum two proposals, one single and one joint.

Proposals should include minimum 400, maximum 600 words. Proposals with less than 400 words will not be taken into consideration. Also, a biodata of maximum 100 words should be attached.

The proposals should include information on the presentation topic, and clearly express the aim, scope, method and data analysis of the study. In round-table talk proposals, the participant who would like to chair the session should give information on the topic as stated above and should list the other speakers who would take part in the talk.

The participants can submit their proposals either through post, fax, or e-mail. Proposals attached as word document to the e-mail messages will be most appreciated. All proposals (paper, poster and round-table talk) will be blind-reviewed by the Advisory Board. Relevance to the congress theme(s), quality of the research and originality of the ideas will be considered when reviewing submissions. Upon notification of acceptance, the authors are expected to submit their full papers by **3 December 2004**. Successful papers accepted by the Advisory Board will be published in the Proceedings by the Eastern Mediterranean University Press.

Other Activities:

Workshops
Exhibitions
Concerts and shows
Sightseeing tours

Registration Fees:

Participants with presentations 80 Euro
Post-graduate students with presentations 40 Euro
Participants without presentations 60 Euro

The registration fee will cover participation to all sessions congress documents, bag, badge, certificate of attendance, brochures, maps, program proceedings (which can also be purchased by those participants who didn't have a presentation) welcome and closing receptions lunches, tea/coffee/cookie services on 14-15 April 2005. participation to exhibitions, concerts, and sightseeing tours.

Important Dates:

Deadline for submitting the forms of participation and proposals **15 June 2004**
Acceptance notification for the proposals **30 June 2004**
Deadline for submitting the full papers **3 December 2004**
Acceptance notification for the presentations **14 January 2005**
Deadline for registration **1 March 2005**
Congress dates **14-15 April 2005**

For further information contact
e-posta: necdet.osam@emu.edu.tr, nihal.sakarya@emu.edu.tr
<http://www.emu.edu.tr/daukam>
Phone : +90 392 630 1415 or 1327
Fax: +90 392 365 2027

Eastern Mediterranean University
Center For Cyprus Studies
Famagusta – North Cyprus
via Mersin 10, Turkey

JCS
THE JOURNAL OF CYPRUS STUDIES

The *Journal of Cyprus Studies* (Eastern Mediterranean University Press) is an international, interdisciplinary journal which functions as an academic forum for the development and exchange of scholarship in the fields of social, cultural, historical, political and legal studies relating to the island of Cyprus. *The Journal of Cyprus Studies* encourages the presentation of advanced research, discussion and critique on issues relevant to the past, present or future of Cyprus. It also continues to develop an authoritative and comprehensive archive and bibliography for the benefit of scholars and students whose research is active in the aforementioned areas. The journal considers original research, reasoned opinion and critical response for publication, in no way promoting or tolerating unsubstantiated partisan or discriminatory attitudes and propaganda.

The *Journal of Cyprus Studies* invites contributions from scholars, and other interested parties, to present current research, literature reviews, reports on projects, conferences and other initiatives relating to the entire island. The official languages of the journal are English and Turkish.

FOR SUBSCRIPTION INFORMATION PLEASE CONTACT
Michael J.K. Walsh, Editor
Journal of Cyprus Studies / Center for Cyprus Studies
Eastern Mediterranean University
Famagusta, via Mersin 10, Turkey
Tel: 90-392-630-2280 / 90-392-630-1027 (Sic) • Fax: 90-392-365-1604
<http://orahms.emu.edu.tr/jcsp> • e-mail: michael.walsh@emu.edu.tr

SPECIAL ISSUE: CYPRUS & EUROPE!

THE JOURNAL OF CYPRUS STUDIES



EASTERN MEDITERRANEAN UNIVERSITY PRESS

THE JOURNAL OF CYPRUS STUDIES VOLUME 8 / NUMBER 1-2

Articles:

- Peter Zervakis – 'The Europeanisation of the Cyprus Question: A Model for Conflict Resolution'
- Christoph Ramm – 'Cyprus in Europe: 'Solving the Cyprus Problem by Europeanising it''
- Arshi Khan – 'Situating Cypricism in Cyprus Politics'
- Jan Amussen – 'Limassol 1912 - Dali 1922: Cyprists in Nationalist Conflict'
- Dilek Latif – 'From Peacekeeping to Humanitarian Intervention. The United Nation's Approach to Peace: The Case of Cyprus'

Research in Progress:

- Muge Şevkeoğlu – 'Earliest Settles in Cyprus: Tadisu Çiftliküzü (Akantifou Arkosyko) Excavation Preliminary Results'

Project Report:

- Özlem Çaykent reports on a collaborative project between the National Archive and the History Department at the Eastern Mediterranean University.

Book Reviews:

- Niyazi Kızılyürek, *Milliyetçilik Kısacığında Kıbrıs* Review by Gül Barkay.
- Rita Severts, *Travelling Artists in Cyprus: 1700-1960* Review by Rose Marie Gnausch.
- Derzucvesi, Habib and M. Kemal Kasapoğlu (eds.), *Ömer Hilmi Elendi: Albakım! /erhaq* Review by Slobodan Ilic.

Document / Archive:

- The Annan Plan 3rd Version – Full Text.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Cilt / Volume III Sayı / Issue 1 - Haziran / June 2002

Makaleler / Articles

A Portrait: Memhisa Şelik - The First Turkish Cypriot Woman Art Teacher (1923-1) /
Bir Portre: Memhisa Şelik - İlk Kıbrıslı Türk Kadın Resim Öğretmeni (1923-1)

Nerisa Yıldız

CATON: A Model for Empowering Women in South Eastern Anatolia
Aygül Fazlıoğlu

Women's Tombs in Koyuneri / Koyuneri Kadın Türbeleri
Yıldırım Özbek

Eğitim, Cezir ve Yabancılar Yerini Kadınların Sağlık ve Hastalık Davranışları
Üzerindeki Etkileri

Seray (Özay) Çiğdem ve Nilayen Adıgüzel

Honour, Shame and Sexuality of Women in Modern Turkish Literature: 1960-1980
Ramazan Çelikköten

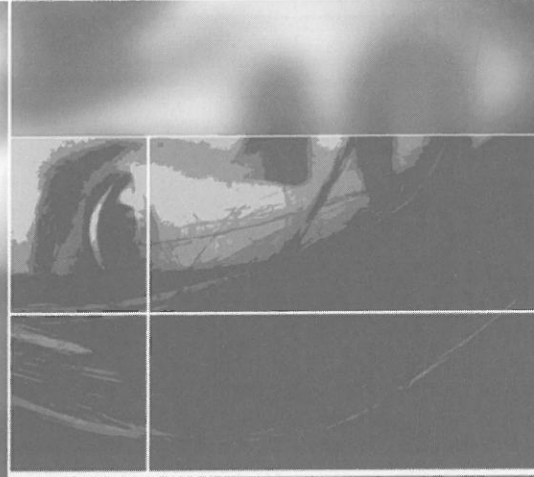
KADIN/WOMAN 2000'Yİ kapsayan veritabanları/indexing

Contemporary Women's Issues, Expanded Academic ASAP International, IT One
File, General Reference Center, General Reference Center Gold, IT Custom,
GenderWatch, MLA International Bibliography, Turkbilgiye Anzotiger & Index
Islamica.



ISSN: 1302-9916
Kadın/Woman/Çağın Kadını, SSK Çaykaya
İzmir/İzmir (Edisyon) Kadını/Woman/Çağın Kadını, SSK Çaykaya

ISSN 1302-9916



Kadın/Woman 2000
Kadın Araştırmaları Dergisi
Journal for Woman Studies

Haziran/June 2002
Cilt/Volume III Sayı/Issue 1

Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınları
Eastern Mediterranean University Press

Kadın/Woman 2000

Haziran/June 2002

Cilt/Volume III Sayı/Issue 1

emupress

KADIN/WOMAN 2000 Recent Issues

ISSN 1302-9916

KADIN/WOMAN 2000
Cilt/Volume III Sayı/Issue 2 Aralık/December 2002

Makaleler / Articles

Social and Emotional Development of Turkish Cypriot Children and Caregiving Style
Briam Mertan

Developing Women's Spaces: Evaluation of the Importance of Sex-segregated Spaces for Gender and Development Goals in South-eastern Turkey
Leila M. Harris & Nurcan Akalan

Tanzimat Dönemi Türk Romanında Kadın Üzerine bir Değerlendirme
Ebru Bırcı

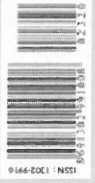
Anadolu Ağaçlarında Kadın İçin Kullanılan Sözcük Üzerine bir İnceleme
Halıca Plancı


Cinsiyet Rolü Kollayarak, Androjenlik ve Diğer Cinsiyet Rolü Yönelimleri
H. Andaç Demirtaş

KADIN/WOMAN 2000'İ kapsayan veritabanları/indexing
Contemporary Women's Issues, Expanded Academic ASAP International, IF One File, General Reference Center, General Reference Center Gold, IT Custom, GenderWatch, MLA International Bibliography, Turkbilgişer Ansajer & Index Islamicus.

Kadın/Woman 2000 Aralık/December 2002 Cilt/Volume III Sayı/Issue 2 empress

Kadın/Woman 2000 Journal for Woman Studies
Aralık/December 2002
Cilt/Volume III Sayı/Issue 2
Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınları
Eastern Mediterranean University Press

 1302-9916 03(2) 180-183



Satış Kurumu: Kocaeli Değerli Satış Kurumu
Başlık: Kadın/Woman 2000 Aralık/December 2002 Cilt/Volume III Sayı/Issue 2
Kod: 1302-9916 03(2) 180-183

ISSN 1302-9916

KADIN/WOMAN 2000
Cilt/Volume IV Sayı/Issue 1 Haziran/June 2003

Makaleler / Articles

The Role of Turkish Cypriot Women Teachers in the Evolution of Modern Art
Nesibe Yıldız

Gender and Health Status of Women in Turkey
Özlem Akbulut, Şevket Özgür & Gülgem Eren

Sons, Daughters and their Mothers: Turkish Women's Perspectives on the Gender of their Children
Sude Tolunay

Romane Eseri Kırkışların Toplumun Çihil Akademi İnkışkım
Nem Özgören

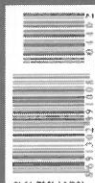
Ayrı İnkış Kılınken Davımda Kadın
Yıldı Özgören

Bir Başka Teknolojik Kadın Yıkılışı Üzerine
Remzi Boşay

KADIN/WOMAN 2000'İ kapsayan veritabanları/indexing
Contemporary Women's Issues, Expanded Academic ASAP International, IF One File, General Reference Center, General Reference Center Gold, IT Custom, GenderWatch, MLA International Bibliography, Turkbilgişer Ansajer & Index Islamicus.

Kadın/Woman 2000 Haziran/June 2003 Cilt/Volume IV Sayı/Issue 1 empress

Kadın/Woman 2000 Journal for Woman Studies
Haziran/June 2003
Cilt/Volume IV Sayı/Issue 1
Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınları
Eastern Mediterranean University Press

 1302-9916 04(1) 184-187



Satış Kurumu: Kocaeli Değerli Satış Kurumu
Başlık: Kadın/Woman 2000 Haziran/June 2003 Cilt/Volume IV Sayı/Issue 1
Kod: 1302-9916 04(1) 184-187