



# Giovanni Brindesi'nin Mesire Konulu Eserlerinde Doğulu Kadın İmgesi

## The Image of the Eastern Woman in Giovanni Brindesi's Works on Promenade Theme

Neşe Arda Onar<sup>1</sup>

### öz

19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda kültürel etkileşimin ve sanatsal faaliyetlerin hız kazandığı bir dönem olması açısından önemlidir. Bu dönemde seyahat koşullarının iyileşmesiyle Doğu'ya seyahat eden ressam, seyyah ve yazarların eserleri, Osmanlı toplumunda kadının sosyal yaşamına ışık tutması açısından oldukça önemlidir. Özellikle bu yüzyılda etkili olan Oryantalist resim akımındaki eserlere baktığımızda Doğulu kadın konulu resimlerde Batı'nın arz talep meselesine göre şekillenen ve erotizmin ön planda olduğu Doğulu kadın imgesinin yaygın olarak tercih edildiği görülmektedir. Bu imgeden farklı olarak İtalyan Oryantalist ressamın eserlerindeki Doğulu kadın imgesi ise gerçek Osmanlı kadını yansıtmaya açısından önemlidir. Oryantalist ressamın içerisinde Doğu seyahati yaparak gerçek Doğulu kadın imgesini yansıtan İtalyan ressamlardan hem İstanbul'da uzun yıllar yaşamış ve toplumun sosyal ve kültürel kodlarına hâkim hem de dönem kaynakları ile resimleri arasında büyük paralellik bulunan Giovanni Brindesi'nin Doğulu kadın imgesi konulu eserleri çalışmamız açısından önemlidir. İstanbul'da yaşamış bir ressam olan Giovanni Brindesi'nin Doğulu kadını günlük yaşamın bir parçası olarak gördüğü sekiz adet mesire sahnesi içeren resmi vardır. Mesire sahnelerinde İtalyan Oryantalist ressamın diğer Oryantalist ressamlardan farkı ortaya koyularak hem o dönemin sosyal yaşantısına pencere açılmış hem de kadının dışarıdaki alanıyla ilgili tespitlerde bulunulmuştur. Yabancı ressam ve yazarların gözlem yapma imkânı bulabildiği ve gördüklerini eserlerine aktarabildikleri mesire yerleri, Doğulu kadınların en çok tercih ettiği eğlence alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Kâğıthane ve Gökusu gibi mesire yerleri bu dönemde kamusal alanda kadının görülebildiği yerler olması açısından çok önemlidir. Mesire konusunu resmeden başka ressam da vardır. Bununla birlikte mesire sahnelerindeki kadın imgesinin gerçekçi yansımalarını irdelemeyi hedefleyen bu makalede, İstanbul yaşamış ve yabancı gözüyle konuyu ele almış olması nedeniyle Brindesi'nin çalışmalarına yoğunlaşılmıştır.<sup>2</sup>

**Anahtar Kelimeler:** Doğulu Kadın, Doğu Seyahati, Giovanni Brindesi, Mesire, Oryantalizm

### ABSTRACT

The 19<sup>th</sup> century is important in terms of being a period when cultural interaction and artistic activities gained momentum in the Ottoman Empire. The works of painters, travelers and writers who traveled to the East during this period, with the improvement of travel conditions, are very important in terms of shedding light on the social life of women in Ottoman society. When we look at the works of the Orientalist painting movement, which was especially influential in this century, we see that the image of the Eastern woman, shaped according to the supply and demand issue of the West and where eroticism is at the forefront, is widely preferred in paintings about Eastern women. In contrast to this image, the image of the Eastern woman in the works of Italian Orientalist painters is important in terms of reflecting the real Ottoman woman. Among the Orientalist painters, the works of Giovanni Brindesi, who lived in Istanbul for many years and was well-versed in the social and cultural codes of the society and whose paintings have great parallels with the sources of the period, are important for our study. Giovanni Brindesi, a painter who lived in Istanbul, has eight paintings containing promenade scenes in which he sees the Eastern woman as a part of daily life. The promenade scenes reveal the difference between Italian Orientalist painters and other Orientalist painters,

<sup>1</sup> **Corresponding Author:** Neşe Arda Onar, Pamukkale Üniversitesi, Denizli Teknik Bilimler MYO, Tasarım Bölümü, Denizli, Türkiye, E mail: [nesea@pau.edu.tr](mailto:nesea@pau.edu.tr), ORCID: 0000-0003-2625-7771.

<sup>2</sup> Bu çalışma, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'ndan Prof. Dr. Mustafa BEYAZIT danışmanlığında yürütülmüş ve Öğr. Gör. Neşe ARDA ONAR tarafından hazırlanmış olan "İtalyan Oryantalist Resimlerde Doğulu Kadın İmgesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.



both opening a window to the social life of that period and making observations about the area of women outside. promenade areas, where foreign painters and writers had the opportunity to observe and transfer what they saw to their works, emerged as the most preferred entertainment areas by Eastern women. Promenade such as Kağıthane and Göksu in particular were very important in this period in terms of being places where women could be seen in public spaces. There are other painters who have depicted the subject of the promenade. However, in this article, which aims to examine the realistic reflections of the female image in promenade, the focus is on Brindesi's work because he lived in Istanbul and approached the subject from a foreigner's perspective.

**Keywords:** *Giovanni Brindesi, Promenade, Orientalism, East Voyage, Eastern Women.*

## GİRİŞ:

Çalışmada Avrupa'da Doğu ilgisinin ilk kez ne zaman başladığı, nerede ortaya çıktığı, hangi tarihsel olaya dayandığı konusu incelenerek Oryantalizmin köklerine dair veriler tespit edilmiştir. Napolyon'un Mısır Seferi ile başlayan ve I. Dünya Savaşıyla biten Oryantalist resim akımı, belirli bir dönem içerisinde ele alınmış olsa da Avrupa'nın Doğu ilgisinin Troia'ya kadar uzandığı bilinmektedir. Bu nedenle Herodot ve Büyük İskender'in Doğu seferleri önem arz etmektedir. M.Ö. 405'te sahnelenen Antikçağ Atina oyunu olan (Said, 2016) Bakkhalar'da (Özcan, 2020) Dionysos'un Asyalı oluşuna referans veren Euripides, Thebai kentine gönderme yaparak, kadın erkek ilişkisini ve kadının doğa ile benzerliğini ele aldığı "...Lidya'nın, Frigya'nın altın ovaları.../... Doğulular ve Helenlerin toprakları ..." şeklinde metinlere yer vermiştir. (Euripides, 2001).

Doğu ilgisi, 8. yüzyılda başlayıp 18. yüzyıla uzanan (Larzul, 2018) 1001 Gece Masalları'nın 18. yüzyılda Antoine Galland tarafından başta edebi bir eser olarak ele alınması ve daha sonra tiyatro, opera, bale, resim, sinema gibi çok sayıda alanı etkisi altına almasıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Özellikle hayatlarında hiç Doğu seyahati yapmayan Avrupalı ressamın sadece 1001 Gece Masalları'ndan esinlenerek hayal ettikleri Doğu imgesi çalışmamızda Doğulu kadının yeri ve önemi açısından önemli rol oynamıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan 19. yüzyılda arz talep meselesine göre işlenen Doğu temalı kompozisyonlarda gördüğümüz Doğulu kadın resimlerinde, ressamın seyahat koşulları belirleyici rol oynamaktadır. Doğu'ya seyahat etmeyen ressamın Batılı Oryantalist bakış açısına göre resmettikleri erotik hamam ve harem sahnelerinde arzu edilmesi beklenen Doğulu kadın sunulurken Doğu seyahati yapan İtalyan Oryantalist ressamın resimlerinde davranışları yasalarla belirlenmiş, feraceli ve yaşmaklı, işinde gücünde bir Doğulu kadın imgesi gerçekte olduğu gibi resmedilmiştir.

Çalışma yöntemi olarak İtalyan Oryantalist ressamın eserleri Doğu'ya seyahat edenler, Doğu'ya seyahat etmeden Doğu'yu resmedenler ve Doğu seyahati kesin olmayanlar şeklinde üç kategoride incelendikten sonra hem İtalyanlar hem de İtalyanlar dışındaki Oryantalist ressamın içinde mesire sahnelerinin en çok Doğu seyahati yapan İtalyan Oryantalistler tarafından resmedilen ve Doğulu kadın imgesi içeren otuz sekiz adet eser tespit edilmiştir. İtalyanlar dışında ise bilimsel kaynaklardan ulaşılabilen on iki adet eser yer almaktadır.

Giovanni Brindesi'nin ele aldığımız Doğulu kadın imgesi içeren on yedi eserinden sekiz tanesi mesire sahneleridir. Ele alınan sekiz eser İtalyanlar ve diğer Oryantalist ressamın örneklerle açıklanmıştır. Eserler kronolojik olarak ele alınmış, mesire sahneleri arka planında kalan şehir silüeti ya da ağaçlık alanlar, mesireye gidiş ya da dönüş sahnesi olup olmadığı konusunda belirleyici rol oynamıştır.

Giovanni Brindesi'nin Doğu toplumu hakkındaki gözlem ve betimlemeleri önem arz etmektedir. Sanatçının hem Doğulu kadın içeren eserleri hem de kıyafet albümlerine bakıldığında yüksek statülü kişilerin ve günlük yaşamda karşılaşılabileceğimiz karakterleri eserlerinde görmek mümkündür.

Çalışmada, mesire sahnelerini ele almamızın en önemli nedeni gerçek Doğulu kadın imgesini yansıtır olması ve kamusal alanda Doğulu kadını günlük ve sosyal yaşam ortamında toplumun bir ögesi olarak ele alan sahnelerin başında mesire sahnelerinin gelmesidir.

## 1. Giovanni Brindesi ve Mesire Konulu Eserleri

1826'da İstanbul'da doğan sanatçı, 1888'de vefat etmiştir. Doğduğu şehirde vefat eden Brindesi, Oryantalist ressamlar arasında İstanbul konulu resimleri ile ün kazanmış, 1850-1870 yılları arasında İstanbul'un sanat ve kültür ortamında önemli rol oynamıştır. (Brindesi, 2018; Germaner & İnankur, 2008; Juler, 1987; Makzume, 2007).

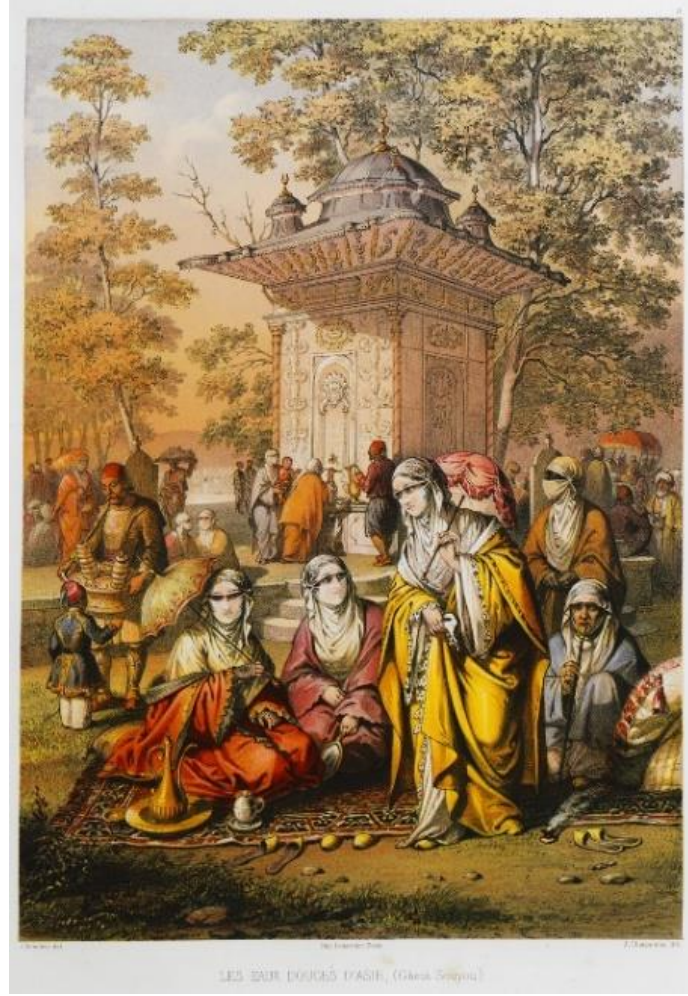
Yeni Çarşı Sokak 60 numarada çalışmalarını sürdüren ressamın resimlerinin konuları Batı dünyasında büyük ilgi görmüştür. Resimlerinin toplandığı iki albümden biri 1856 tarihli "Elbise-i Atika- Musée Anciens Costumes Turcs" diğeri de 1860 tarihli "Souvenirs de Constantinople" dir. Brindesi öldükten sonra Feriköy Latin Katolik Mezarlığı'na defnedilmiştir. (Juler, 1987; Makzume, 2007).

Brindesi'nin en çok resmettiği konuların başında mesire sahneleri gelmektedir. İstanbul fethedildikten sonra halkın en sevdiği ve gitmeyi tercih ettiği mesire alanları Göksu (Büyük Göksu), Küçüküsu (Küçük Göksu) ve Kağıthane'dir. İtalyan oryantalist resimlerde en çok resmedilen yerler olan mesire alanlarında yabancı gezginlerin yaşmaklı kadınları görmek için buraları ziyaret ettikleri bilinmektedir.

Mesire alanlarına Doğulu kadınların gravür ve seyahatnamelerde de rastlanan kupa arabası, öküz arabası, fayton, talika, at arabası gibi araçlarla kalabalık bir şekilde gittikleri ve günün büyük bir bölümünü belirli ritüeller eşliğinde burada eğlenerek geçirdikleri görülmektedir. Mesireye gitmeden önce birtakım hazırlıkların yapıldığı bilinmektedir. (Arda Onar, 2021). Doğulu kadının günlük yaşamının önemli bir parçasını oluşturan mesire sahneleri, 19. yüzyılda Oryantalist ressamlar, seyyahlar ve yazarların ilgi duyduğu konuların başında gelmektedir.

Edward Racyznski, 1814'te erkek ve kadınların ayrı ayrı eğlendiğini, kadınların yaşmaklı olmalarına rağmen çekici gözlerinden bahsetmektedir. (Evren, 2010). Lamartine, 1833 yılında Küçüküsu için dört tekerlekli, kafesli yıldızlı arabaları, yaşmaklı Türk kadınlarını ve siyahi hizmetçileri gördüğünden bahsetmekte (De Lamartine, 1971), Miss Julia Pardoe ise cuma günleri Göksu'yu ziyaret edenlerin Türk kadınlarını evdeki halleriyle görebileceklerini yazmaktadır. (Pardoe, 1997).

Kadınların sosyal alanlarının yasal düzenlemelerle şekillendiği bu dönemde, mesirede aileler de dahil kadın ve erkeğin birlikte gözükmemesi gerektiği, buna uymayanların zabıta tarafından uyarıldığı bilinmektedir. (İnalçık & Seyitdanlıoğlu, 2015). 1861'deki bir yasa gereği kadın ve erkeklerin birlikte oturması halinde ceza alacakları yazmaktadır. Cuma günleri kadınların, pazar günleri de erkeklerin gidebildiği Üsküdar, Boğaziçi gibi mesire alanları bu dönemin en önemli mesire yerleri olarak karşımıza çıkmaktadır.



**Şekil 1.** Giovanni Brindesi, Eaux Douces d'Asie (Gheuk Souyou), Asya'nın Tatlı Sularında, 1845, Gravür Tekniğinde (<http://tr.travelogues.gr/item.php?view=54875> Erişim: 09.03.2020.)

Doğulu kadının Pardoe'nin anlatımına uygun bir akış içinde verildiği şekil 1'de resmin merkezinde arka düzlemde yer alan Küçüksu Çeşmesi için Pardoe, "arabesk bezemeli, mermer bir çeşme" ibaresini kullanmıştır. Halkın su ihtiyacını karşılamak için Küçüksu Çeşmesi'ni kullandığını hanımların "seccadelerini" (küçük halı/kilim) sererek günlerini burada geçirdiklerini, arabayla gezdiklerini vurgulamaktadır. (Pardoe, 1997).

Şekil 1'de arka planında Küçüksu Çeşmesi'nin kompozisyona hakim olduğu resmin merkezinde ön düzlemde kilim üzerinde oturan altı Doğulu kadın görülmektedir. Oturan kadınlar, farklı renklerde ferace ve yaşmak giymişlerlerdir. Kadınların kilim üzerine oturmadan önce ayaklarından çıkardıkları sarı terlikleri ön düzlemde sıralanmıştır. Kadınlara arkası dönük olarak resmedilen ve önde ayakta duran sarı feraceli kadın bir eliyle feracesinin eteklerini diğer eliyle de pembe şemsiyesini tutarken resmedilmiştir. Resmin sağ düzleminde oturan ve yaş olarak orta yaşın üzerinde gözükken kadın çubuk içmektedir. Orta yaşın üzerindeki kadınların yaşmaklarını indirerek çubuk içtikleri seyahatnamelerde de geçmektedir. Pardoe'ye göre toplumun üst tabakasından kişilerin aileleri olan bu kadınlar günlerinin büyük bir bölümünü burada geçirmektedirler. Diğer genç kadınların ise ellerinden düşüremedikleri ve en önemli aksesuarları olan aynaları bulunmaktadır. (Pardoe, 1997).

Pardoe'nin yukarıdaki anlatımı ile uyumlu olarak resmin orta düzlemindeki kadının elinde ayna görmekteyiz. Brindesi, Doğulu kadının günlük yaşamının olmazsa olmazı olan kahve fincanı, kahvedan

ve çubuk gibi eşyaları resmin ön düzlemine yerleştirerek gerçek doğulu kadına referans vermiştir. Sağ düzlemde çubuk içen kadının arkasında ayakta duran siyahi bir hizmetçi oturan kadınlara refakat etmektedir. Devamında arka planda faytonlar ile kompozisyon sonlanmaktadır. Sol düzlemdeyse kadınlara yakın mesafede mesire ritüelinin gerçekliğine vurgu yapan bir sokak satıcısından alışveriş yapan bir çocuk görülürken, arka planda farklı sokak satıcıları ile kompozisyon devam etmektedir. Bu detay Pardoe'nin anlatımıyla uyuşmamaktadır. Pardoe kadın ve erkeklerin ayrı yerlerde oturduğundan söz etmektedir. Orta düzlemde etrafında kadın ve erkeklerin ellerinde testilerle su doldurdukları ve sosyal etkileşim halinde olduğu Küçüksu Çeşmesi, merkezde arka plana hâkim konumda olması açısından önemlidir. Gözlem yapılabildiğimiz bu tarz resimler İstanbul'da en uzun yaşayan İtalyan Oryantalist ressam Brindesi ve Preziosi' nin resimleridir. Brindesi, İstanbul'da aktif olduğu yirmi yıl boyunca Doğulu kadını ve Osmanlı toplumunu gerçekçi bir üslupla işlemiştir.



**Şekil 2.** Giovanni Brindesi, *Women of the Sultan's Harem on Their Promenade, Chaperoned by Kislar Aga, Head of the Eunuchs of the Imperial Palace, 1845*, Gravür Tekniğinde (<http://tr.travelogues.gr/collection.php?view=337> Erişim: 09.03.2020)

Şekil 2'de resmin merkezinde kupa arabası içinde karşılıklı oturan üç Doğulu kadın görülmektedir. İnce yaşmakları ve farklı renklerde feraceleri olduğu anlaşılan kadınlara refakat eden Haremağaları bulunmaktadır. Pardoe Kâğıthane'yi anlatırken Arap baş ağası ve muhafızların eşlik ettiği arabalardan, saraylı kadınların ince yaşmak altından yüzlerinin görüldüğünden, bebek şehzadelerden, mesireye giderken muhafızların onlar geçene kadar geçişleri durdurduğundan bahsetmektedir. (Evren, 2010; Pardoe, 1997).

Sağ düzlemde siyah atlı muhafızlar, sol düzlemde de kadınlara yakın mesafede yerde oturup çalgı çalan müzisyenler, ayakta hizmete hazır bekleyen Haremağası, bir asker ve at üzerindeki arabacı görülmektedir. Leyla Saz, mesire alanındaki gezgin çalgıcı grubunun, kadınlardan uzak, kalfalar tarafından belirlenen uzaklıkta olduğundan bahsetmektedir. (Saz, 2010).

Fakat bu anlatım şekil 1 ve 2 ile çelişmekte, aksine kadın ve erkekler yakın mesafede görülmektedir. 1855-1856 yılında Mrs. Edmund Hornby, kadınların rengârenk giysilerinin ve feracelerinin bornoza benzediğini yazmaktadır. (İnal, 2011). Kadınların seyahat ettiği egzotik arabaları anlatarak ve her kültür ve kesimden insanların olduğuna dikkat çekmektedir. (Germaner & İnankur, 2008).



**Şekil 3.** Giovanni Brindesi, Voiture Turque (Talica), Talika, 22x32 cm., 1845, Renkli Litografi Tekniğinde (<http://eng.travelogues.gr/item.php?view=54896> Erişim: 09.03.2020)

Şekil 3'te kupa arabasında seyahat eden farklı renklerdeki ferace ve yaşmaklarıyla üç kadın ve bir çocuk kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Mavi feraceli kadının elinde Pardoe'nin bahsettiği soluk benizlerini gizlemek için ve bilezik ve yüzüklerini ortaya çıkarmak için kullandıkları yelpaze bulunmaktadır. (Evren, 2010; Pardoe, 1997).

Arabanın seyahat rotası ile aynı yönde şemsiyeli tezgahında sokak satıcısı vardır. Sağ düzlemde siyahi bir erkek sokak satıcısından alışveriş yaparken soldaysa günlük yaşamın akışına hizmet eden sokak köpekleri resmedilmiştir. Theophile Gautier 1853 yılındaki seyahatnamesinde mesire yolculuğundan bahsederken sokak köpeklerinden, aheste aheste sokaklarda dolaşan öküz arabalarından, bağdaş kurarak oturan kadınlardan söz etmektedir. (Gautier, 1853).

Gautier'in bu anlatımına uygun olarak şekil 3, 'te sokak köpeklerinin de olduğu bu sahne görülmektedir. Kompozisyonun devamında farklı yapılar ve bir minare varken; ön düzlemde su birikintisi ve küçük ot topluluklarından oluşan detayla birlikte imzası yer almaktadır.



**Şekil 4.** Giovanni Brindesi, Ottoman Carriage, Osmanlı Faytonu, 1845, Renkli Litografi, The Gennadius Library /The American School of Classical Studies at Athens<sup>3</sup> (<http://tr.travelogues.gr/collection.php?view=337> Erişim: 09.03.2020)

Şekil 3 ile kurgu olarak benzeyen şekil 4'te beyaz yaşmaklı, ikisi kahverengi feraceli altı kadın, zillerle süslü, kırmızı tekerlekli, dört yanı açık, kenarları sarı püsküllü kırmızı bir tente olan öküz arabasıyla seyahat ederken resmedilmiştir. Ortadaki kadınların giysileri gözükmemektedir. Onlara refakat eden şalvarlı, cepkenli, pabuçlu ve şapkalı arabacı, öküzlerin ipinden tutmuş, elinde sopasıyla arabanın önünde yürürken betimlenmiştir. Arka plânda bir ev ve minare ile şehir silueti vurgulanmıştır.

<sup>3</sup> Şekil 1, 2 ve 3 de bu koleksiyonda bulunmaktadır.



**Şekil 5.** Giovanni Brindesi, Ottoman Carriage, Osmanlı Faytonu, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 37x47 cm., Geri Benardete Koleksiyonu (Baytar, 2007, s.148).

Şekil 4 ile büyük ölçüde benzerlik gösteren şekil 5 ise farklı renlerdeki feraceli ve beyaz yaşmaklı kadınları taşıyan bir öküz arabası resmin merkezine yerleştirilmiştir. Solda ağaçlık bir alan, sağ düzlemde de uzaktan yelkenliler betimlenmiştir. Ön düzlemde resmedilen otların arasında ressamın imzası bulunmaktadır.



**Şekil 6.** Giovanni Brindesi, Kupa Arabası, Kâğıt Üzerine Suluboya, 37,4x47 cm., Geri Benardete Koleksiyonu (Baytar, 2007).



Şekil 6'da kupa arabası ile seyahat eden kadınlar, şekil 3, 4 ve 5 ile aynı kompozisyon kurgusuyla ele alınmıştır. Resmin merkezine yerleştirilen kupa arabası diğer kompozisyonlardaki talika, öküz arabası ya da faytonlardan farklı formdadır. Bu tip araba sadece Brindesi'nin fotoğraf 3'teki eserinde görülmektedir.



**Şekil 7.** Giovanni Brindesi, Haliç'te Sefa, 1875, Kâğıt Üzerine Suluboya, Timur Özkan Koleksiyonu (Baytar, 2007).

Şekil 7'de mesire alanında bir öküz arabasının taşıdığı altı yaşmaklı ve feraceli kadın resmedilmiştir. Şekil 4 ve 5 ile aynı biçimdeki arabaya şekil 7'de biri beyaz diğeri kahverengi at üzerinde siyahi iki muhafız refakat etmektedir. Kompozisyon arka planda Haliç manzarası ile sonlanmaktadır.



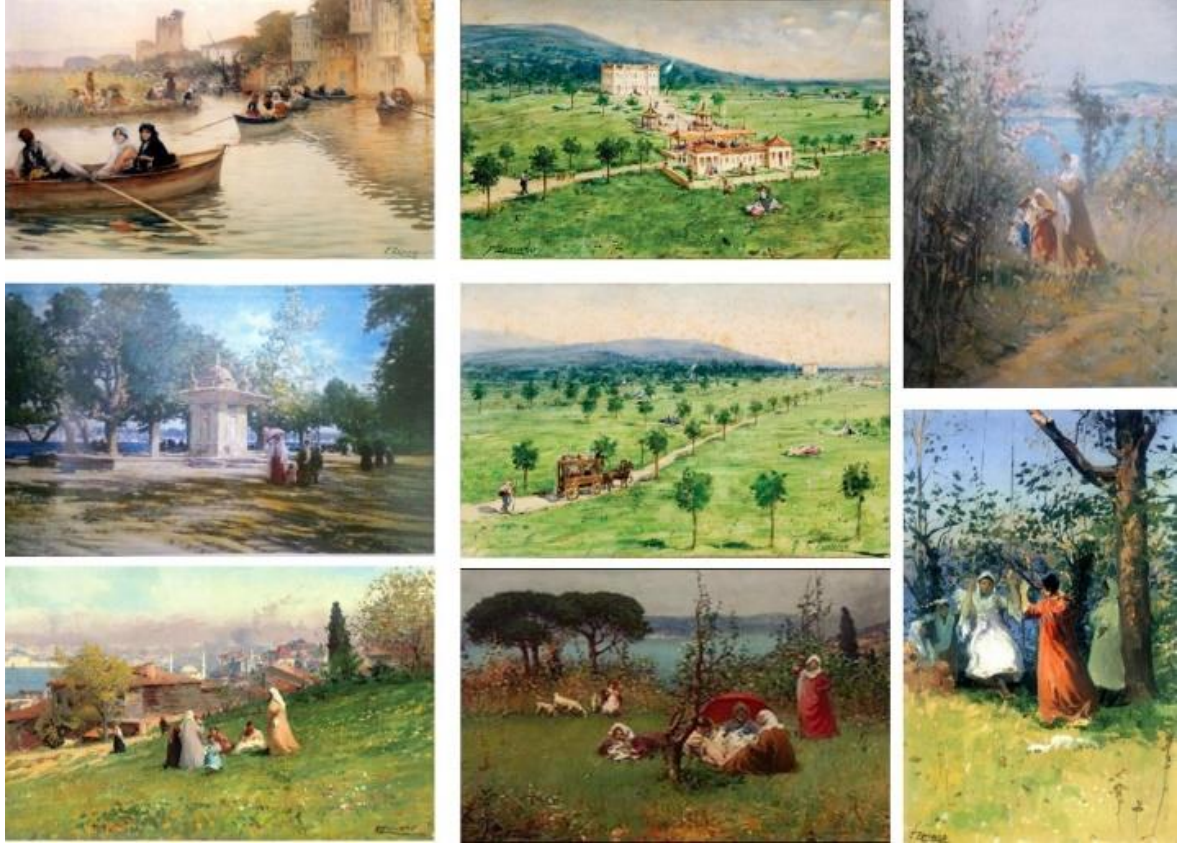
**Şekil 8.** Giovanni Brindesi, Türk Arabası (Araba)-Asya'nın Tatlı Suları, 33x56 cm., Gri Kâğıt Üzerine Guaj, Jean Soustiel Galerisi, Paris (Juler, 1987)

Şekil 8, şekil 7 ile kurgu olarak çok benzerdir. Farklı olarak burada bir adet atlı muhafız görülmektedir. Arka planda şekil 7' deki Haliç manzarası burada yerini Göksu nehrinde köprüye ve kayıklara bırakmıştır. Sağ altta Brindesi' nin imzası vardır. Şair Leyla Saz Hanım "beylik gezme" (Pakalın, 1993) adı verilen ve cuma günü yapılan bu gezilerde padişahın saraylı kadınlara sırayla izin verdiği bahsetmektedir. (Sancar, 2010). Özel arabalarla gidilen gezintilerde kadınların feracelerinin renklerini birbiriyle uyumlu olacak şekilde seçtikleri bilinmektedir. Hizmetkar diğer cariyelerin sarayın yan taraftaki kapıdan sıradan arabalarla geziye katıldıklarını ve onlara refakat eden Haremağalarından söz etmektedir. (Saz, 2010). Şekil 2,7 ve 8'de bu tarz haremağaları görülmektedir.

Seyahat edilen arabalardan Lady Montagu Doğu Mektuplarında bahsetmektedir. (Montagu, 2014) Pardoe ve Gautier'in anlatımlarında da arabalara eşlik eden Arap atlı Kızlarağası'ndan söz edilmektedir. Pardoe, bu arabalar için "güneş vurdukça parlayan sarı tenteli ve saçaklı arabalardan görülen ipek minderler üzerinde oturan yaşmaklı sultanların oturduğu arabalar" ibarelerini kullanmıştır. Bu arabaların geçişine şahit olan Pardoe, anılarında süslü atlara, elit ailelerin arabalarını beyaz öküzlerin çektiğine dikkat çekmiştir. Bu tarz arabalar, şekil 4, 5, 7 ve 8'de, Arap atı ve Kızlarağası ise şekil 2,7 ve 8'de görülmektedir. Pierre Loti, bilinen ilk Oryantalist roman olan "Aziyade" kitabında arabalara eşlik eden haremağalarını anlatmaktadır. (Loti, 2012).

Şekil 9, 10 ve 11'de görüldüğü üzere Brindesi dışında Fausto Zonaro, Amadeo Preziosi, Leonardo de Mango, Pietro Bello, Herman Salomon David Corrodi, Salvatore Valeri, Alberto Pasini, Achile Befani Formis ve Ulise Caputo gibi İtalyan Oryantalist ressamlar da mesire sahnelerini ele almışlardır.

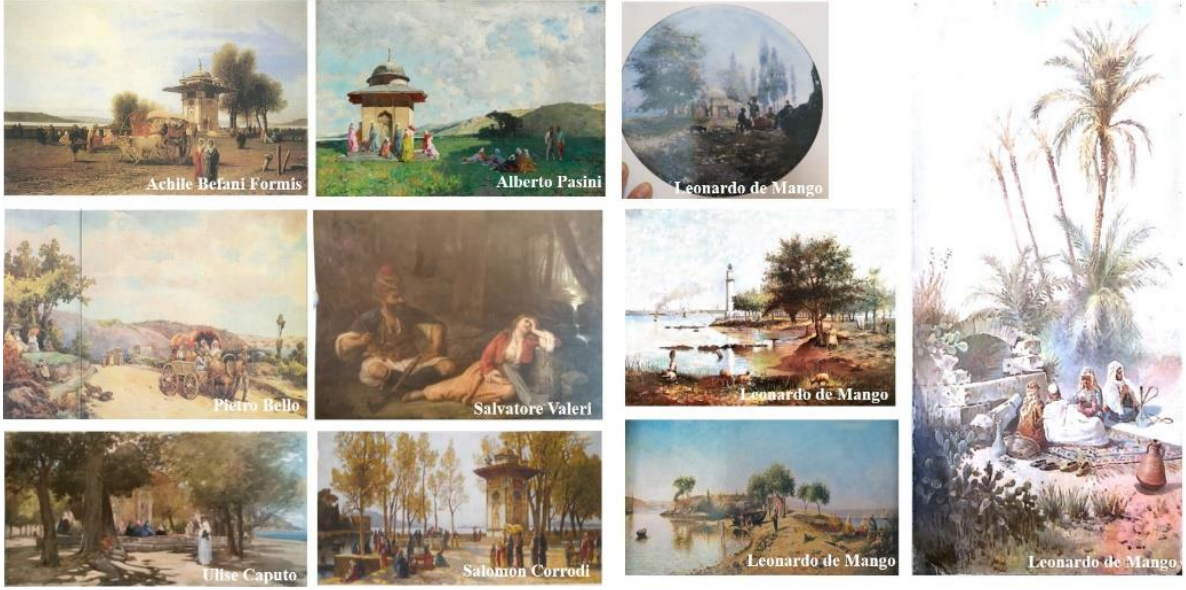
Brindesi ile benzer olarak Zonaro'nun sekiz eserinden sadece bir tanesinde fayton kullanılmış, diğer eserlerinde kadınlar mesire alanında toplu halde resmedilmiştir. Preziosi, Bello ve Formis'in eserleri, kadınları faytonda seyahat halindeyken ele alması açısından Brindesi ile benzerlik göstermektedir. Diğer ressamın eserlerinde kadınlar kırsal alanda bazen bir meydan çeşmesinin etrafında, bazen de en az iki kişilik gruplar halinde resmedildiğinden bu eserler Brindesi'nin kompozisyon kurgusundan farklıdır.



Şekil 9. İtalyan Oryantalist Ressam Fausto Zonaro'nun Mesire Konulu Eserleri (Arda Onar, 2021)



Şekil 10. İtalyan Oryantalist Ressam Amadeo Preziosi'nin Mesire Konulu Eserleri (Arda Onar, 2021)



**Şekil 11.** Diğer İtalyan Oryantalist Ressamların Mesire Konulu Eserleri (Arda Onar, 2021)

İtalyan ressamlar dışında Doğulu kadının sosyal alanı olarak vurgulanan meydan çeşmeleri, J. W. Zarzecki'nin "Göksu'da Mesire", C-G. Löwenhielm'in "Kâğıthane", W.H. Bartlett "Göksu", V. Adam, Lewis, Allom, Barlett, Flandin ve Valentin' in "Küçüksu Çeşmesi", Lewis'ın "III. Ahmet Çeşmesi", Barlett'in "III. Ahmet Çeşmesi Üsküdar", "Tophane Çeşmesi", Flandin'in "Sabiha Sultan Çeşme ve Sebili", "Sadettin Efendi Çeşmesi", Allom'un "Tophane Çeşmesi" ve "Küçüksu Çeşmesi" eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. T. Allom'un "Kâğıthane" ve S. Chlebowski'nin "Kâğıthane" eseri benzerdir. J.W. Zarzecki'nin "Göksu'da Mesire" ile W. H. Bartlett "Küçüksu" ve "Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Sebili" resimlerinde seyahat arabaları açısından benzerlik görülmektedir. L. B. Parmentier'in "Tophane Kılıç Ali Paşa Camii", E. Rafford'un ve P. Gues'in "Tophane Çeşmesi" eserlerinde Doğulu kadın toplumun ögesi olarak kalabalığın içinde görülmektedir. (Arslan, 1992; Germaner & İnankur, 2008; Majda, 2014).



Şekil 12. İtalyanlar Dışında Bazı Sanatçıların Mesire Konulu Eserleri (Arda Onar, 2021)

**SONUÇ:**

Mesire sahnelerinde İtalyan oryantalist ressamın diğer Oryantalist ressamlardan farkını ortaya koymak için yapılan bu çalışmada, hem o dönemin sosyal yaşantısına pencere açılmış hem de kadının dışarıdaki alanıyla ilgili tespitlerde bulunulmuştur. Yapılan tespitlerimize göre kadınların mesire sahnelerinde yalnız resmedilmediği, siyahi bir hizmetçinin onlara refakat ettiği ve yaşmaksız dışarı çıkmadıkları görülmüştür.

Mesire sahneleri, Doğu'ya hiç gitmemiş ve Doğu seyahatini bilmediğimiz İtalyan Oryantalist ressam tarafından hiç ele alınmamış, sadece Doğu seyahati yapan ressam grubunun ilgisini çekmiş, özellikle Brindesi, de Mango, Preziosi ve Zonaro gibi İtalyan ressamın tercih ettiği konular arasında yer almıştır. Brindesi dışında mesire sahnesini resmeden ve Doğu seyahati yaparak İstanbul'da uzun zaman geçiren İtalyan Oryantalist ressam, Fausto Zonaro, Amadeo Preziosi, Leonardo de Mango, Pietro Bello, Herman Salomon David Corrodi, Salvatore Valeri, Alberto Pasini, Achile Befani Formis ve Ulise Caputo'dur.

Bu ressamın eserlerinde de Brindesi'de olduğu gibi Doğulu kadın günlük yaşamın bir parçası olarak resimlere taşınmıştır. İtalyan ressamın eserleri ile Brindesi arasındaki farklılığa baktığımızda ise Brindesi'nin her resminde kupa arabası, talika, öküz arabası gibi ulaşım araçlarının resminde olmaması olarak Doğulu kadınlarla birlikte resmedildiğini görmekteyiz. Resmin merkezinde ya da arka planda mutlaka bu tip arabalar karşımıza çıkmaktadır.

Oysaki diğer İtalyan ressamında Amadeo Preziosi, Befani Formis ve Pietro Bello dışında mesirede Doğulu kadın resmin ana konusu olsa da olmasa da araba tipleri resmedilmemiştir. Brindesi'nin kompozisyon kurgusu ile Amadeo Preziosi arasında büyük benzerlik görülmektedir.

Mesire gezileri, Osmanlı kadınları arasında önemli bir aktivite olmasının yanı sıra toplumsal sirkülasyonun yoğun olduğu yerler olarak kadının yaşmaklı ya da yaşmaksız, yasal kurallara uyararak müzisyenler, muhafızlar, sokak satıcıları, arabacılar ve askerler gibi günlük yaşamdan karakterler ile aynı ortamı nasıl paylaştığını da gözler önüne sermektedir.

Mesire resimlerinde, Küçüksü'deki meydan çeşmesi toplumsal etkileşimin odağı olması açısından önemlidir. Doğulu kadına sunulmuş sosyal alanlar olarak görülen hem buluşma hem de toplanma yeri olarak meydan kavramı, Osmanlı'da çeşme etrafında sokak satıcıları, kadın ve erkek grupları ve sokak hayvanları ile günlük yaşamın akışına katkıda bulunmaktadır.

Eserlerinde arka planda kullandığı dini ve sivil mimari örneklerinin yanı sıra mezar taşları, cumbalı ahşap evler, meydan çeşmeleri, surlar, Kapalıçarşı gibi öğeler, ancak İstanbul'da yaşamış bir ressamın dikkatinden kaçmayacak bir gerçeklikte ele alınarak gerçek Oryantalist bakış açısını destekler niteliktedir.

Oryantalist resim tarihine bakıldığında Doğulu kadın, arz talep meselesine göre şekillenmiş resimta konuları içinde bedenle ön plana çıkan ve çıplaklığın ana tema olduğu kompozisyonların başkahramanı olarak Batılı oryantalist bakış açısına göre resmedilmiştir. Oysaki Doğu seyahati yapan İtalyan Oryantalist ressamın mesire sahnelerinde Doğulu kadın, Batı'nın görmek istediği dişil enerjisi yüksek, çıplak, erotik hamam ve harem sahnelerinden sıyrılarak gerçek kimliğine kavuşmuştur. Doğulu kadın bu sahnelerde, kendine ait sosyal bir yaşamı olabilen, kendisine sunulan haklardan faydalanabilen gerçek Doğulu kadın olarak karşımıza çıkmaktadır.

Burada Doğulu kadın, Batılı oryantalist bakış açısının aksine saten ferace ve tül yaşmağını giydikten sonra, yanından ayırmadığı en önemli aksesuarları olan şemsiye ve aynasını alarak evden dışarı çıkabilen, sosyal ve günlük yaşamında önemli bir yere sahip olan mesire alanına giderek burada zaman geçirebilme lüksüne sahip bir birey olarak betimlenmiştir.

Brindesi'nin eserleri de Doğulu kadınların davranışlarının ve kılık kıyafetlerinin yasalarla belirlendiği bir dönemde onların sosyal aktiviteleri, eğlenceleri ve alışverişleri hakkında dönem kaynağı niteliğindedir. Bu eserlerde sanatçının en çok resmettiği konu Kağıthane ve Göksu gibi mesire sahneleridir. Kamusal alanda geçen bu sahnelere yerli ve yabancı ressam, yazar ve seyyahlar birebir şahit olarak gördüklerini eserlerine taşımışlardır. Bu sayede hem görsel hem de yazılı malzeme günümüze kadar gelmiştir. Sahnelerde sıklıkla gördüğümüz ve mesireye gidiş ve dönüşlerde kullanılan kupa arabası/talika/at arabası/öküz arabası gibi isimlerle anılan araba biçimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

### **Etik Standart ile Uyumluluk**

**Çıkar Çatışması:** Yazar ve diğer üçüncü kişi ve kurumlarla çıkar çatışmasının olmadığını veya varsa bu çıkar çatışmasının nasıl oluştuğuna ve çözüleceğine ilişkin beyanlar ile yazar katkısı beyan formları makale süreç dosyalarına ıslak imzalı olarak eklenmiştir.

**Etik Kurul İzni:** Bu makalede etik kurul iznine gerek yoktur, buna ilişkin ıslak imzalı etik kurul kararı gerekmediğine ilişkin onam formu sistem üzerindeki makale süreci dosyalarına eklenmiştir.

**Finansal Destek:** Bu çalışmada herhangi bir finansal destek yoktur.

**KAYNAKÇA:**

- Arda Onar, N. (2021) *İtalyan Oryantalist Resimlerde Doğulu Kadın İmgesi*. (Yayımlanmış Doktora Tezi), Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arslan, N. (1992). *Gravür ve Seyahatnamelerde İstanbul*. İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Baytar İ. (2007). *Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler Gli Orientalisti Italiani nel Territorio Ottomano*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.
- Brindesi, G. (2018). *Elbise-i Atika Musée des Anciens Costumes Turcs de Constantinople*, (A. Arslantürk, Çev.), İstanbul, Metamorfoz Yayıncılık.
- De Lamartine, A. (1971). *İstanbul Yazıları*, (Ç. Gülersoy, N. Berk, Çev.), Yenilik Basımevi.
- Makzume, E. (2007). İtalyalı Oryantalistlerin Doğu Sevdası, *Osmanlı Topraklarında İtalyan Oryantalistler Gli Orientalisti Italiani nel Territorio Ottomano*, İ. Baytar ve Ö. Taşdelen, (Ed.), (s. 73-101), TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.
- Evren, B. (2010). *Seyyahların Gözüyle Semt Semt İstanbul*, Novartis Yayınları.
- Euripides, (2001). *Eski Yunan Tragedyaları II Bakkhalar*, (G. Dilmen, Çev.), Mitos Boyut Yayınları.
- Gautier, T. (1853). *Constantinople*, Hachette Livre-Bnf.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. (2008). *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnal, Onur. (2011). "Women's Fashions in Transition: Ottoman Borderlands and the Anglo-Ottoman Exchange of Costumes." *Journal of World History* 22(2), 243-72, <https://doi.org/10.2307/23011711>.
- İnalçık, H. ve Seyitdanlıoğlu, M. (2015). *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Juler, C. (1987). *Les Orientalistes de L'Ecole Italienne*, Acr Edition.
- Larzul, S. (2018). Binbir Gece Masalları Tarihi ve Konusu, *1001 Gece, 25 Eylül-30 Aralık 2018 Sergi Kataloğu*, 30-47.
- Loti, P. (2012). *Aziyade*. (H. Lütfi, Çev.), İş Bankası Yayınları.
- Majda, T. (2014). *Polonya Sanatında Oryantalizm*, Pera Müzesi Yayınları.
- Montagu, L. M. W. (2014). *Lady Montagu Doğu Mektupları*. (M.A. Erginöz, Çev.), Ark Yayınları.
- Özcan, G. (2020). Euripides'in "Bakkhalar" Oyununda Kadının Dionizik İmgeleri Üzerine Bir İnceleme, *Atatürk Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 64-69.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pardoe, M. J. (1997). *18. Yüzyılda İstanbul*. (B. Şanda, Çev.), İnkılap Kitabevi.
- Said, E. (2016). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*. (B. Yıldırım Çev.), Metis Yayınları.
- Sancar, A. (2010). *Osmanlı Kadını Efsane ve Gerçek*, Kaynak Yayınları.
- Saz, L. (2010). *Anılar 19. Yüzyılda Saray Haremi*, Cumhuriyet Kitapları.



<http://tr.travelogues.gr/item.php?view=54875> Erişim: 09.03.2020.)

(<http://tr.travelogues.gr/collection.php?view=337> Erişim: 09.03.2020)

(<http://eng.travelogues.gr/item.php?view=54896> Erişim: 09.03.2020)

## EXTENDED SUMMARY

### Research Problem:

The aim of this study is to show the realistic image of the Eastern woman by revealing the differences between the unrealistic Western-shaped Eastern woman image reflected by Orientalist painters and the real Eastern woman image reflected by Italian Orientalist painters who traveled to the East. It is to show that in the promenade themed paintings of one of these painters, Giovanni Brindesi, Eastern women are reflected from a real Orientalist perspective, unlike those reflected in the West, by discussing the period sources.

### Research Questions:

How is the image of a real Eastern woman reflected? Who is Giovanni Brindesi? How did he paint Eastern women? What does an Eastern woman do on promenade? How do women behave on promenade? How do you go on promenade? Where do you go for promenade? What do Eastern women wear when they go out?

### Literature Review:

When national and international literature is examined, there are many publications about Orientalist paintings and painters. One of the most important of these is Caroline Juler's (1987) publication, which includes Italian painters and their works, and the other is Ilona Baytar's (2007) study on Italian painters in the Ottoman Empire. In this study, the compositions of Eastern women in Brindesi's promenade themed paintings have not been examined in any publication before, together with period sources or in different formats. Another important source is Semra Germaner and Zeynep İnankur's 2008 study titled Orientalists' Istanbul, which is an illuminating source in terms of identifying painters and travelers who came to Istanbul in the 19<sup>th</sup> century. In addition, travelogues, painters' diaries and voyage' voyage albums from this period are also very important works as period sources. For example, Gautier and Pardoe recorded what they observed in their notebooks during this period, and we see that Eastern women actually dressed and behaved like the paintings of Italian Orientalist painters, and were depicted exactly as they were depicted.

### Methodology:

In this study, Italian orientalist painters were identified by scanning publications on orientalist painters. Then, these painters were classified as those who went to the East, those who did not go to the East, and those whose travels to the East are not certain. Travelogues, picture albums, and scientific publications, which are sources of the period, were examined. Of these painters, Giovanni Brindesi's Istanbul albums played a decisive role in terms of spatial analysis of women's clothing and walking areas. Then, the compositions of Eastern women in Brindesi's paintings were examined and it was seen that the images of Eastern women were promenade scenes.

### Results and Conclusions:

In the history of Orientalist painting, the first scenes that come to mind when Eastern women are mentioned are the bath and harem scenes, which are frequently preferred. The Eastern woman image in these scenes has continued to be depicted by being identified with the real Eastern woman. However, contrary to what is reflected in these paintings, the Eastern woman is an ordinary Ottoman woman as reflected by the Italians. Her clothes are determined by law, and she is an individual who can have her own space, even if her outdoor space is limited. Among the Orientalist painters, we see promenade scenes featuring Eastern women in the works of the Italian Orientalist painter Giovanni Brindesi, who traveled to the East. promenade scenes are quite important in terms of being public spaces where women can socialize, have fun, and have a good time. The nude, Eastern women

images, reflected from the Western Orientalist perspective, have been exhibited for years, supported by bath and harem scenes, and have attracted great attention due to the supply-demand issue. However, Italian Orientalist painters went to the East, to Istanbul, lived there, and reflected the image of the real Eastern woman by mastering the cultural codes of the East. Among the Italian Orientalist painters, the Eastern women images in the paintings of Giovanni Brindesi, who traveled to the East, and the Eastern women images in the writings of Miss Pardoe, who was in Istanbul at the time, are largely parallel to each other. This situation is important in terms of determining the reality dimension of the compositions of the Eastern women images of the artists we included in our study.