

Üç Tarz-ı Kıyafet: Türk Resminde Kadın Temsilleri (1880-1940)

Three Styles of Dress: Representations of Women in Turkish Painting (1880-1940)

Murat Aksoy^{1*} 

¹ Doç., Karamanoğlu Mehmetbey
Üniversitesi Sanat, Tasarım ve
Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü,
Karaman, Türkiye.
ror.org/037vvf096

*Sorumluyazar/Corresponding author:
hekirliya@hotmail.com

Öz: Osmanlı modernleşme hareketleriyle birlikte kadın, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da görünür olmaya başlamış, Türk resmine girmesi ise Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla mümkün olmuştur. Türk resminde kadın imgesinin temsiline odaklanan bir izleyici üç farklı kadın temsiliyle karşılaşacaktır: Osmanlı kadını, Cumhuriyet kadını ve Anadolu kadını. Bu üç farklı kadın tipi üç kıyafet tarzı ile Türk resmine konu olacak, anlatım ve kompozisyon bu kıyafetlerin görsel, sosyolojik ve ideolojik çağrışımlarıyla uyumlu olacaktır. Türk resminde ortaya çıkan bu üç kıyafeti Tarz-ı Osmanî, Tarz-ı Cumhur ve Tarz-ı Taşra olarak isimlendirmek mümkündür. Bu temsillerde Osmanlı ve Cumhuriyet kadınları modern kıyafetler içinde mutlu ve müreffeh bir şekilde resmedilmiştir. Genellikle yemenili ve şalvarlı olarak temsil edilen Anadolu kadını ise yokluk, yoksulluk ve savaş kompozisyonlarının konusu olmuştur. Nitel araştırma yöntemini kullanacak olan çalışmanın amacı bu üç çeşit kıyafet tarzı üzerinden görsel ve ideolojik çözümlemeler yapmaktır.

AnahtarKelimeler: Anadolu kadını, Kadın temsili, Türk resmi

Abstract: With the Ottoman modernization movements, women began to become visible in the field of art, as in many other fields, and their entry into Turkish painting was possible with the establishment of the Sanâyi-i Nefise Mektebi. A viewer who focuses on the representation of the female image in Turkish painting will encounter three different female representations: Ottoman woman, Republican woman and Anatolian woman. These three different types of women will be the subject of Turkish painting with "Üç Tarz-ı Kıyafet", and the expression and composition will be compatible with the visual, sociological and ideological connotations of these clothes. It is possible to name these three outfits that emerged in Turkish painting as "Tarz-ı Osmanî", "Tarz-ı Cumhur" and "Tarz-ı Taşra. In these representations, Ottoman and Republican women are depicted as happy and prosperous, dressed in modern clothing. The Anatolian woman, often represented in a "yemeni" and "shalvar", has been the subject of compositions depicting scarcity, poverty, and war. The aim of this study, which will utilize qualitative research methods, is to conduct visual and ideological analyses of these three types of clothing styles.

Keywords: Anatolian women, Turkish painting, Women representation

Geliş/Received: 17.09.2025
Revizyon/Revision: 25.04.2026
Kabul/Accepted: 06.06.2026
Yayınlanma/Online: 26.06.2026

I. GİRİŞ

Türk resminde kadın imgesi konusuna odaklanan bir araştırmacı veya okuyucu Türk kadınının üç farklı mekân, üç farklı hayat tarzı ve üç farklı kıyafetle resmedildiğini görecektir. Aynı zamanda üç farklı dünya görüşüne de karşılık gelen bu resmedilme şekli uzun süre devam edecek, görsel alanda kadının eğitim, inanç, ekonomik ve sosyal statüsü hakkında kalıplaşmış formalara dönüşecektir. Bu üç farklı kadın ve kıyafet türü kadına çeşitli durum ve zamanlarda yüklenen sosyal görevlerin özelliğini de gösterir nitelikte olacaktır.

III. Selim ile başlayıp II. Mahmut ile hızlanarak devam eden, Tanzimat ve Meşrutiyet ile en yüksek noktasına ulaşan Osmanlı modernleşme hareketlerinin yol açtığı özgürlük ortamıyla beraber kadın, kamusal alanda, dergi ve gazetelerde ve özellikle sanat alanında görünür olmaya başlamıştır. Osmanlı geçmişinde kadın, sanatçı kimliğiyle değil, figür olarak ağırlıklı biçimde minyatür sanatında temsil edilmiştir. Batılı anlayışla üretilen tuval resimlerine geçiş sürecinde kadın figürü uzun süre sınırlı ve ikincil bir konumda kalmış; 19. yüzyılın son çeyreğinde Osman Hamdi Bey'in çalışmaları ve 1883'te Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla birlikte kadın figürü Osmanlı resminde yeniden merkezi bir temsil alanı kazanmıştır (İnankur, 2014, s. 203). Elbette kadının minyatür resimlerinde yer alması ile Batı tarzı tuval resminde yer alması arasında sosyolojik, politik ve kişisel gelişim açısından kıyaslanamayacak bir farklılık vardır. Zira sanatta kadın

figürünü görmediğimiz zaman aralığı, kadınların sosyolojik anlamda varlığının da dönüşüm geçirdiği yıllardır. Resimde kadın figürü 19. yüzyıl sonunda yeniden ortaya çıkmıştır ama bu sefer hem kadının kendisi hem de temsil edilme şekli değişmiştir (Dastarlı, 2021, s. 101). Modern Osmanlı-Türk resminde kadının temsili, sosyolojik konumu ve ideolojik tavır alışa göre üç farklı biçimde ortaya çıkmıştır. Hem Osmanlı modernleşmesi sırasında hem de onun devamı niteliğindeki Cumhuriyet modernleşmesi esnasında kıyafet Avrupalılaştırmanın/ Batılılaşmanın/ modernleşmenin belirleyici unsuru olarak görülmüş, kadının görsel sunumu da çoğu zaman bu minvalde yapılmıştır.

Yusuf Akçura'nın 1904 yılında Kahire'de yazdığı ve Türk isimli gazetede yayınladığı "Üç Tarz-ı Siyaset" adlı makalesi, dönemin üç siyasi yolunu inceleyen oldukça meşhur bir makaledir. Akçura, Osmanlılık, İslamcılık ve Türkçülük başlıkları altında incelediği bu siyasi yolları *üç meslek-i siyasi* olarak da adlandırmıştır. Bu üç siyasi görüşten her birinin özellik, gelişme ve faydaları üzerinde durarak hangi yolun izlendiği veya izlenmesi gerektiği konusunu irdelemiştir. Bu metin Akçura'nın makalesinden ilhamla Türk resminde üç farklı kadın kıyafeti üzerine görsel ve ideolojik çözümlemeler yapmayı deneyecektir. Çalışmada kullanılan "Üç Tarz-ı Kıyafet" başlığı yalnızca fonetik bir benzerlik amacıyla değil, aşağıda açıklanacak olan üç tarz kıyafetin sosyolojik ve ideolojik arka planına göndermede bulunmak amacıyla da kullanılmıştır. Bu anlamda Türk resmine üç tarz-ı kıyafet biçimi yansımıştır: İlki, Osmanlı'nın modern kadınının kıyafeti, ikincisi, Cumhuriyet'in modern-leştirilen kentli kadını ve üçüncüsü de Anadolu-taşra kadını. Metin için seçilen çalışmalar 1880 ile 1940 yılları arasında çeşitli sanatçılar tarafından yapılmış konuyu temsil kabiliyeti olan eserlerdir.

İpek Duben'e (2007) göre Osman Hamdi Bey'in 1880 tarihli *Kur'an Okuyan Kız* (Görsel 2) adlı eseri her yönüyle radikal bir atılımdır ve o tarihe kadar hiçbir ressam insan figürünü bu kadar açık seçik ve baskın bir imge olarak çalışmamıştır (s. 36). Bu figürün kadın olması ise -gelenek düşünüldüğü zaman- bu tarihi ve *Kur'an Okuyan Kız*'ı milat olarak kabul etmeyi daha da kolaylaştırmaktadır. 1940 tarihi ise Yeniler Grubu'nun toplumcu gerçekçi anlayışı ve aynı yıllarda başlayan milli kültür ideolojisinin yükselişi gibi nedenlerle Anadolu kadınının olduğu gibi resmedilmesinin başlangıcıdır. Başka bir ifadeyle, bu tarihten önce Anadolu kadını belirli bir tipolojinin öznesi olmuş ancak 1940'lı yıllardan sonra daha gerçekçi resmedilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla 1880 ve 1940 tarihleri arasında Türk resmine yansıyan kadın temsilleri bu üç tür kadın kıyafetini incelemek için en uygun zaman aralığı olarak görülmektedir.

II. TARZ-I OSMANİ: PAYİTAHTIN AVRUPAİ KADINLARI

1860'larda başlayan modernleşme hareketlerinden itibaren Batılılaşma iktisadi ve felsefi bir zihniyet olmaktan çok sağ bir adab-ı muâşeret kuralları bütünü olarak anlaşılmıştır. Ortaya çıkan değişiklikler ilk başta mevcut durumun izin verdiği sınırlar çerçevesinde uygulanmaya çalışılmış, günden güne yeni alışkanlıklar, yeni tarzlar, yeni düşüncelerin toplum içine yerleşmesi ile sonuçlanmıştır (Karabıyık Barbarosoğlu, 1994, s. 102). Bugünün romantik Osmanlı sarayı ve Osmanlı kadını söylemlerine bakacak olursak, modern Türk resmindeki ilk kadın figürlerin ve bizzat saray kadınlarının temsili bize oldukça abartılı gelebilir. Modernleşme hareketinin lokomotif saray olduğu için Avrupaî hayat tarzının benimsendiği ilk yer de saray olmuş (Dastarlı, 2021, s. 78), sonra ise ekonomik anlamda durumu daha iyi olan ailelere ve halka yansımıştır. Kıyafetteki bu değişim önce eldiven, çorap gibi aksesuarlarda kendini göstermiş zamanla dış giyimi de etkisi altına almıştır (Aysal, 2011, s. 8). Alafranga kıyafetler başta saray kadınları olmak üzere eğitilmiş ve yüksek kültür sahibi kadınlar için bir çeşit Avrupalılık göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Cemiyet alaturka ve alafranga olmak üzere ikiye bölünmüş, hatta yeni tanışılacak kişiler hakkında karar vermenin en önemli göstergesi, tanışılacak kişinin alaturka mı alafrangamı olduğu meselesine dönmüştür (Barbarosoğlu, 2014, s. 13). Toplumda ortaya çıkan bu kıyafet tarzları resimlere de yansımış, kadın figürleri modern Türk resminde boy göstermeye başlamıştır.

Geleneksel dünyada yaşanan hemen her değişim en tepede başlamıştır. Dolayısıyla Türk resminin Batılılaşması sürecinde de sultanların ve sarayın etkisi oldukça fazladır. Yabancı sanatçıların Payitaht'a davet edilmesi, padişahın kendi portresini yaptırıp çoğaltarak dağıtması ya da saray içerisinde Batı tarzı bir resim koleksiyonu oluşturması gibi devam eden süreç, sultanın ya da şehzadenin bizzat resim yapmasına kadar varmaktadır (Dastarlı, 2021, s. 78). Bu anlamda Abdülmecid Efendi hanedan içerisinde resim yapmasıyla bilinen en meşhur ve tartışmalı kişidir. Abdülmecid Efendi üzerinden yapılan tartışma genelde *Avluda Kadınlar* (Görsel 1) adlı çalışması sebebiyledir. Çalışmamızın dışında olması nedeniyle üzerinde durmayacağımız eser, aslında Abdülmecid Efendi'nin daha sonra yapacağı resimlerin zihinsel arka planını okumak adına önemlidir çünkü Avluda Kadınlar resmi kurgusal bir konu ve kompozisyona sahiptir. Oysa daha sonra yapacağı harem resimleri bizzat şehzadenin kendi haremi ve en yakınları olması bakımından daha dikkate değer bir konudur. Batılı gibi giyinmek, batılı mobilyalar kullanmak ya da batılı enstrümanlar çalmak ortalama bir muhafazakâr için en hafif tabirle batı taklitçiliği iken doğrudan sarayın hayat tarzının batılı olması ilginç bir durumdur. Abdülmecid Efendi her ne kadar çocukluğunda geleneksel bir eğitim almış olsa da¹ 1886'dan başlayarak 1891'e kadar entelektüel ve artistik eğitiminden sorumlu hocası Bertrand Bareilles'den aldığı Batılı eğitim, Şehzade'nin modern kişiliğinin - hanedanın genel tavrının yanı sıra- en önemli kaynağı olarak görülebilmektedir (Ölçer, 2022, s. 156).

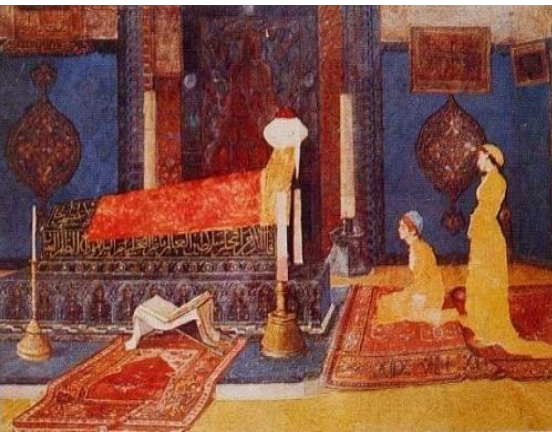
¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Uçan, L. (2019). *Son Halife Abdülmecid Efendi'nin hayatı: Şehzâdelik, veliahtlık ve halifelik yılları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.



Görsel 1. Abdülmecid Efendi, *Avluda Kadınlar*, 1888, tuval üz. yağlıboya, 117x177 cm (solda); *Haremde Goethe*, 1917, tuval üz. yağlıboya, 132x174 cm (ortada); *Haremde Beethoven*, 1915, tuval üz. yağlıboya, 155x211 cm

Şehzade Abdülmecid'in resimleri Osmanlı hanedanının, sarayın ve üst sınıfın geçirdiği sosyo-kültürel değişimleri göstermesi bakımından oldukça çarpıcıdır. Abdülmecid Efendi'nin *Harem'de Beethoven* (Görsel 1) adlı çalışması sadece içerdiği Batılı besteci Beethoven büstüyle bile sarayın sahip olduğu kültürün niteliklerini açık olarak göstermekte (Kahraman, 2013, s. 89) yanı sıra modern Osmanlı kadınının en rafine halini tarihe not düşmektedir. *Harem'de Goethe* (Görsel 1) adlı çalışmasında temsil ettiği Başkadınefendisi Şehsüvar, elinde tuttuğu kitabın başlığından da anlaşılacağı gibi Goethe'nin ünlü eseri *Faust*'u Almancadan okuyabilecek kadar kültürlü, bakımlı saçları ve kıyafetiyle ortalama bir Avrupalı kadından ayırt edilemeyecek bir kadındır (İnankur, 2014, s. 205). Şehzade'nin modeli, ne baştan çıkarıcı bir bakışa ne de muzip bir gülüşe sahiptir. Kadın harem geleneğinin sınırları içinde de olsa eğitilmiş, özgüveni olan, *Haremde Beethoven* tablosunda da gördüğümüz, modern Osmanlı kadınıdır (Ölçer, 2022, s. 156). Abdülmecid Efendi *Harem'de Beethoven* tablosunda keman çalan kadın için Şehsüvar Kadınefendi'yi, konseri dinleyen kadınlardan biri için de üçüncü eşi Mehisti Kadınefendi'yi model olarak kullanmış ve bir kez daha harem kadınlarının batılı özelliklerini vurgulamıştır (Dastarlı, 2021, s. 87; İnankur, 2014, s. 205). Şaheser niteliğindeki bu iki çalışma, haremdeki yaşamın gösterilme isteğini, bu defa tartışmaya yer bırakmayacak biçimde gözler önüne serer (Dastarlı, 2021, s. 84). Yüzyıllardır mahrem olan haremler neden başta Avrupalılar olmak üzere birilerine gösterilmek istenmiş olabilir? Bunun nedeni belki de "Sizin düşündüğünüz gibi doğulu değiliz. Haremde bile en az sizin kadar modern giyiniyor, sizin enstrümanlarınızı çalıştırıyor" düşüncesini görsel olarak ortaya koymaktır. Bu iki çalışmanın yapıldığı zaman aralığı net olmamakla birlikte 1910- 1917 yıllarına tarihlenir ve bu tarih aralığında Osmanlı İmparatorluğu için ölüm kalım meselesine dönüşmüş olan Balkan Savaşları ve Çanakkale Savaşı meydana gelmiştir.

Sarayın modern kadınları Batılı hemcinslerinden ne giyim kuşam anlamında ne de kültürel anlamda geri değildir. Çalışmanın altına yabancı bir ressamın adı yazıldığı takdirde, temsilin bir Osmanlı kadınına veya hanedan üyesi bir kadına değil de Batılı bir kadına ait olduğu konusunda kimsenin şüphesi olmaz. İronik bir biçimde zihinlerdeki Osmanlı veya hanedan kadını imgesini kısmen görebilmek için sarayın dışına ve zaman zaman Batı taklitçisi ve oryantalist olarak eleştirilen ressamın çalışmalarına bakmak gerekir. O sanatçılardan biri olan Osman Hamdi Bey, Osmanlı kadını hem kamusal alanda hem de bir mekân/ev içinde çokça resmeder. O'nun *Kur'an Okuyan Kız*, *Türbe Önünde İki Genç Kız* ve *İki Müzisyen Kız* (Görsel 2) gibi çalışmalarında modern Osmanlı kadını cinsel çağrışımlardan uzak, kendine güveni tam, kişilik sahibi bireyler olarak resmedilmiştir. Çalışmada betimlenen iki kadın figüründe de bu yaklaşım açık bir biçimde görülmektedir. Osman Hamdi'nin *Kur'an Okuyan Kız* ve *Türbe Önünde İki Genç Kız* tablolarına bakıldığında da Oryantalist sanatçıların tersine, özellikle kadınları modern kıyafetleriyle dini mekânlarda betimlediği görülmektedir. (Oskay, 2021, ss. 44-46). Bauhn'ın (2022/2023) deyimiyle dini gelenek göz önüne alındığında, iki genç kadının bir cami içinde müzik



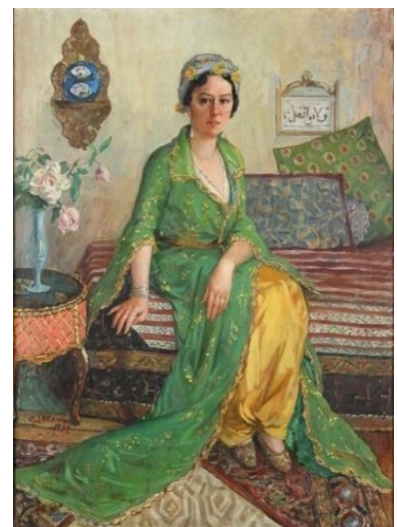
Görsel 2. Osman Hamdi Bey, *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız*, 1890, tuval üz. yağlıboya, 76x111 cm (solda); *Kur'an Okuyan Kız*, tuval üz. yağlıboya, 1880, 41x51 cm (ortada); *Müzisyen Kız*, 1880, tuval üz. yağlıboya, 39x58 cm (sağda)

aleti çalması en hafif ifadeyle alışılmışın dışında bir durumdur. Ama modernlik bir yerde geleneğe ve geleneğin kutsallarına da karşı çıkmaksa, Osman Hamdi Bey'in gelenek tarafından şiddetle karşılanacağı belli olan bu davranışı bir meydan okuma gibi de düşünülebilir: Tıpkı *Mihrap* resminde olduğu gibi. Osman Hamdi Bey'in çalışmaları geleneksel çevrelerce zaman zaman eleştirilmiştir ama Osman Hamdi Bey'in kadınları en azından geleneğe uygun olarak Kur'an okur ve tambur çalar. Oysa Halife Abdülmecid'in kadınları Goethe okuyup keman ve piyano çalmaktadır.

Osmanlı'da devlet demek saray demektir ve saray ile toplumun geri kalanı arasında ciddi bir kültürel kopukluk vardır (Dastarlı, 2021, s. 32). Sarayda tam bir Avrupaî rüzgâr esmesine karşılık, kamusal alanda kendi modasını oluşturmuş, görece gelenek çevresinde kalan modern kadın vardır. Kamusal alandaki Osmanlı kadınları, çarşafın ilk kullanımı tarihi olan 1892 yılına kadar sokakta ferace ve yaşmak kullanmaya devam etmiştir (Karabıyık Barbarosoğlu, 1994, s. 97). Feraceler tozpembe, havai mavi, açık yeşil gibi uçuk renkteki bol giysilerdir (Aysal, 2011, s. 5). Osman Hamdi Bey'in iç mekânda resimlediği Osmanlı kadınları bütünüyle gerçeği yansıtan dönemin kıyafetleri içerisinde modern görünümlü olarak bize sunulduğu (Şengün, 2018, s. 35) gibi dış mekândaki kadınları da aynı gerçeklikle sunulmuştur. Osman Hamdi'nin resimlerinde kadınlar kendinden emin görünüşleriyle kimi zaman bir türbe önünde, kimi zaman bir cami kapısı önünde erkeklerle bir arada veya bir arzuhalci önünde derdini anlatırken resmedilir. *Gezintiye Çıkış Kadınlar* (Görsel 3) resminde kadınların değişik renk ve biçimlerde giyindikleri görülmektedir. Kalkık kalçalarıyla ön plandaki kırmızı, mavi ve daha geri plandaki sarı feraceli kadınlar dikkat çeker. Bu görüntü kalçaya abartılı bir dolgunluk vermek ve ince bir bel görüntüsü elde etmek için kullanılan *paniye* nedeniyle oluşan bir görüntüdür. Hatta bu aparatın kullanımdan kalkmasından sonra yerine yastıklar kullanılarak aynı görüntü elde edilmeye çalışılmıştır (Dastarlı, 2019, s. 73).



Görsel 3. Osman Hamdi Bey, *Sultanahmet Camii Girişinde Kadınlar*, 1881, tuval üz. yağlıboya (solda); *Gezintiye Çıkış Kadınlar*, 1887, tuval üz. yağlıboya, 84x132 cm (sağda)



Görsel 4 (soldan sağa, sırayla). Fausto Zonaro, *Boğaz Manzarasında Türk Kadını*, tuval üz. yağlıboya; Osman Hamdi Bey, *Yeşil Cami Önü*, 1882, tuval üz. yağlıboya, 100x185 cm; Osman Hamdi Bey, *Cami Kapısı Önünde Feraceli Kadınlar*, 1881, tuval üz. yağlıboya; İbrahim Çallı, *Yeşil Elbiseli Kadın*, 1932, tuval üz. yağlıboya, 116x145 cm

Sultanahmet Camii Girişinde Kadınlar ve Gezintiye Çıkmış Kadınlar (Görsel 3) tablosunda da dönemin modasına uygun renklerdeki feraceleriyle modern Osmanlı kadınları görülmektedir. Topuklu ayakkabıları, dantelli güneşlikleri, etraflarındaki erkeklerden rahatsız olmayan tavırlarıyla oldukça rahattırlar. Bazı yorumlarda Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki kadınların kıyafetlerinin dönemin kurallarına uygun olmadığı dile getirilmiştir. Oysa dönemin diğer bazı sanatçıların resimlerine baktığımızda Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki betimlemenin gerçeğe uygun olduğu görülmektedir. 1891-1910 yıllarında İstanbul'da bulunan ve 1896'dan başlayarak II. Abdülhamid'in saray ressamlığını yapan Fausto Zonaro'nun *Boğaz Manzarası'nda Türk Kadın* (Görsel 4) adlı çalışması ev içi kıyafetleriyle ve yüzündeki şeffaf yaşmağıyla Osman Hamdi'nin resimlerindeki Osmanlı kadınına oldukça benzemektedir (Topallı, 2022, s. 852). İbrahim Çallı'nın *Yeşil Elbiseli Kadın* (Görsel 4) resmindeki figürün giydiği elbise de rengi haricinde Osman Hamdi'nin iç mekânda resmettiği kadınların elbiseleriyle birebir aynıdır.

19. yüzyılın ortalarından başlayarak, yaşantısını hanenin iç-avlusunun dışına taşıyan, farklı eğlence türlerini tecrübe eden bir kesim belirir. Bu kesim, *Mecelle*'nin müellifi Ahmet Cevdet Paşa'nın yazılarında bahsettiği saray çevresi gibi İstanbul'un üst sınıflarını oluşturanlar da değildir. Artık orta kesimden insanlar da gündelik hayatta görünür hale gelmiş, lüks tüketimin sergilenmesi meşrulaşmıştır. Toplumsal değişme sürecinde tüketimin kamusal alanda sergilenerek bunun bir statü kazanma gayretine dönüşmesi aynı zamanda gelenekselden moderne geçiş sürecini de karakterize eden bir durumdur (Güler & Çelik, 2023, s. 131). Modern Osmanlı kadını birkaç farklılık dışında Avrupa'lı kadından farklı değildir artık. Hem eğitim konusunda hem sosyal hayat konusunda Osmanlı modernleşmesi onları, tam anlamıyla olmasa da yeterince özgürleştirmiştir.

Ömer Adil'in *Kızlar Atölyesi* (Görsel 5) resmi tüm figürlerin oldukça rahat davrandığı, sanat üzerine konuşmalar yaptığı bir atölye ortamını gösterir. Sanatçı figürlerin yüz detaylarını vermeyerek anonim karakterler yaratmış, kimliklerden ziyade temsiliyetlerine odaklanmıştır. Sanatçının bu yaklaşımıyla resmin kompozisyonunda yalnızca resim yapan kadın imgesi yaratılmış olmaz, aynı zamanda yerleşik yasaklardan kurtulan kadının ressam olabildiği doğal bir mekân da yansıtır (Dastarlı, 2021, s. 154). Şer-i hükümler Osmanlı modernleşmesi sürecinde önemini yitirmiş görünmektedir çünkü kızlar atölyesinin nü model çalıştığı, resmin sol tarafındaki soyunma kabininden anlaşılmaktadır. Sağ tarafta dolabın üzerindeki çıplak alçı erkek modelinin ve hemen altındaki Venüs modelinin varlığı da birçok konuda önyargıların kırıldığı modern bir atölye ortamının simgeleridir.



Görsel 5. Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, 1919, tuval üz. yağlıboya, 81x118 cm (solda);

Müfide Kadri, *Sandal Sefası*, 1907, tuval üz. yağlıboya, 40x75 cm (sağda)

Erkeğin tekelinde olan kamusal alanda eğlence, Osmanlı modernleşmesi ile beraber kadınların da görünür olduğu alandır artık. İmparatorluğun son yıllarında herkesin hem akraba ziyaretlerine hem de kamusal eğlencelere gittiği bayram günleri dışında bir de "mesire" alanları vardır. Kâğıthane'den başlayıp daha sonra birçok yerde mesire yerlerinin ortaya çıkması zaman içerisinde artacak olan bir gezinti modası şekillendirir. Kurbağalıdere, Kuşdili, Göksu gibi yerlerde sandalla ya da arabayla gezintiye çıkmak oldukça yaygınlaşır (Belge, 1983, s. 870). Bu sandal gezintilerinden biri kendisi de bir Osmanlı modern olan Müfide Kadri'nin *Sandal Sefası* (Görsel 5) adlı eserine yansır. Resimdeki figürlerin üzerinde yaşadıkları dönemin modası olan kıyafetleri ve başlarında arkadan bağladıkları örtüleriyle (Yazkaç & Gürensoy Şener, 2018, s. 132) yeni özgürlük alanları olan kamusal alanın tadını çıkaran zamanının modern kadınlarıdır. Giydikleri kıyafet kollarını, bağladıkları örtü saçlarını tam olarak kapatmaz. II. Abdülhamit'in kızı Aliye Sultan'a sarayda özel resim dersleri verecek kadar saraya yakın olan Müfide Kadri, Abdülmecid Efendi'nin *Haremde Goethe* (Görsel 1) adlı eserinden etkilenmiş midir bilinmez ama *Kitap Okuyan Kadın* eserinde de Osmanlı elit tabakasındaki bir kadını Batı'ya has giysiler içinde kitap okurken resmetmiştir (Sar, 2021, ss. 227-231).

Modern Osmanlı kadını ile modern Cumhuriyet kadını arasında daha Batılı görünmek, yeni yönetim şeklinin sunduğu imkânları kullanmak dışında fazla bir fark yoktur. Abdülmecid Efendi'nin resimlerinde haremın Batılıların düşündükleri gibi olmadığını ispat için Avrupaî kıyafet ve enstrümanlarıyla model olan kadınlar, Cumhuriyet döneminde de Batılı kıyafetleriyle muasır medeniyetler seviyesine yükselme çabasının görsel sembolü olmuştur. Payitaht kadınlarının

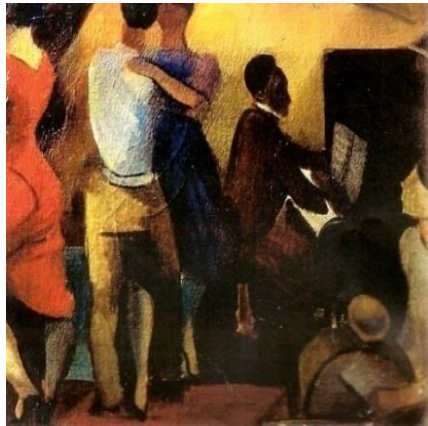
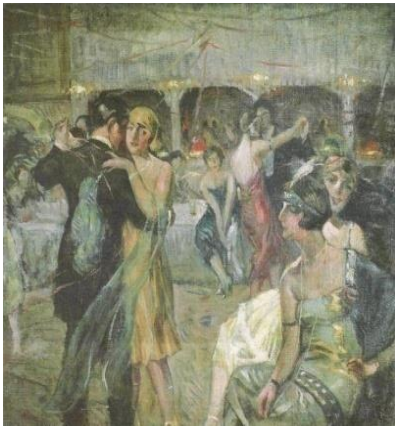
modernleşmeyi Avrupaî tarz kıyafette aramaları gibi yeni kurulan Cumhuriyetin vitrini konumundaki kadınlar da muasır medeniyetler seviyesine çıkmanın yolunun giyim kuşamdan geçtiğini düşünmüş olmalıdır.

III. TARZ-I CUMHUR: ANKARA’NIN MUASIR KADINLARI

Özellikle Cumhuriyetin kurulmasından sonra, kurucu kadronun üzerinde büyük bir etkisi olduğu bilinen Akçura’nın kendisinin de yaşayarak gördüğü gibi “Üç Tarz-ı Siyaset”ten Türkçülük, Cumhuriyetle birlikte sistematik bir biçimde Kemalizm olarak uygulamaya konulmuştur. Kemalizm siyasetinde, muasır medeniyetler seviyesi ulaşılması gereken bir hedef olarak belirlenmiş, zihinsel ve bilimsel ilerlemenin değişmesi ve gelişmesi için gerekli motivasyonun görsel değişimden geçtiği veya başladığı düşünülmüştür. En tartışmalı inkılâplardan biri olarak görülen ve siyasi sancıları bugün bile hissedilen kılık kıyafet inkılâbı özellikle kadın kıyafetleri üzerinden tartışılmıştır çünkü kadının giyim kuşamı hem şer-î anlamda hem de yerleşik kültür anlamında kökleri daha derinde olan bir meseledir. Dolayısıyla kadının konumu ve fiziksel görünümü çoğu zaman Türk modernleşme hareketinin başarısı ve ölçütü olarak görülmüştür (Zorlu, 2015, s. III). Çoğu ulusal devrim genelde *ideal insanın* özelliklerini yeniden tanımlamaya çalışmasına rağmen Kemalist devrim bir *ideal kadını* yüceltme peşindedir. Bu paradigmada kadınlar, Batılılaşmanın öncüleri, laikliğin taşıyıcıları ve medeniyet tercihindeki dramatik değişimin şahitliğini yapan aktörlerdir (Göle, 2011, s. 30). Böylece Kemalist reformlarla, Kemalist ideolojinin pragmatist yapısıyla uyumlu, modern bir Türk kadını imajı inşa ederler (Acun, 2007, s. 98). Cumhuriyetin ilk yıllarında büyük ölçüde teorik olarak inşa edilen bu imaj, Türk resminde görsel bir forma bürünmüş, ilerleyen yıllarda başkentin yaşayan kadınına dönüşmüştür. Türk resmindeki muasır Cumhuriyet kadını eğlencenin, sanatın, sporun, siyasetin hâsılı Kemalist paradigmadaki çağdaş kadının olması gereken halinin görsel prototipi/şablonu olmuştur.

Modernliğin temsilinde ve söylemin oluşturulmasında kadın önemli bir (s)imge, vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Gerek Meşrutiyet gerek Cumhuriyet öngördüğü devrimleri sanat yoluyla kalıcı hale getirmeye çalışmıştır. Kent, konut, aile, gençlik vb. alanlardaki tüm değişimlerle savaş, eğlence gibi gösterimleri ve verilen mesajları kadın imgesi aracılığıyla inandırıcı hale getirmiştir (Yasa Yaman, 2006, s. 16). Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra kadın, muasır Türkiye’nin değişen yüzünün en başat temsilcisi haline gelmiştir (Aliçavuşoğlu, 2007, s. 43). Bu değişimin en önemli tanıklarından olan İbrahim Çallı, Refik Epikman ve Ali Avni Çelebi’nin sırasıyla *Balo*, *Bar* ve *Maskeli Balo* (Görsel 6) adlı eserleri, Türk kadınının yeni imajını en iyi temsil eden çalışmalardandır. Osmanlı’nın balo geçmişi Fransız elçisinin elçilikte verdiği baloya Sultan Abdülmecit’in katılmasıyla (Günyol, 1983, s. 256) başlamış ve Cumhuriyetin ilanından sonra da devletin eğlence anlayışının önemli bir göstergesi olmuştur. Kadın kıyafetleri üzerinde de derin etkiler bırakan bu balolarla birlikte kadınlar temsillerde görünür olmaya başlamış, hem kendilerini diğer kadınların gözünden görme fırsatı hem de karşı cinsle birlikte sosyalleşme imkânı bulmuşlardır. Bunun en önemli nedeni baloların yemekleriyle, müzikleriyle, kıyafetleriyle ve kadın-erkek ilişkileriyle yeni bir hayat tarzının tüm kültürel örüntülerini tek bir alanda ve belirli bir zamanda sunarak kültürel hayatı dönüştürmesidir. İlk başlarda dar bir kesimde merak uyandıran balo kültürü, kısa bir süre sonra kasabalara kadar yayılarak Cumhuriyetin en önemli kültür enstrümanı ve modernleşme temsili haline gelmiştir (Aydın, 2018, s. 52).

İbrahim Çallı’nın *Balo*’sunda (Görsel 6), kendinden emin, modern, sık giyimli, kendinden geçmiş kadınlarla, dans etmekten yorulduğu için oturmuş dinlenen kadınlar resmedilmiştir (Yasa Yaman, 2006, s. 75). Çallı, Avrupa modasına uygun kıyafetli kadınları ile bir çeşit Avrupa’da verilen bir baloyu betimliyor gibidir (Büberoğlu, 2020, s. 56). Çelebi’nin karmaşık bir anlatıya sahip *Maskeli Balo* (Görsel 6) resminde kadınların modern tavır ve kıyafetleri dikkat çeker. Dönemin şartları gereği böyle bir kompozisyonun gerçekliği mümkün görünmese de kadının böyle bir kompozisyona konu edilmesi bile oldukça cesurcadır.



Görsel 6. İbrahim Çallı, *Balo*, 1920, tuval üz. yağlıboya, 75x80 cm (solda);

Refik Epikman, *Bar*, 1937, tuval üz. yağlıboya, 46x55 cm (ortada);

Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, 1928, tuval üz. yağlıboya, 138x186 cm (sağda)

Sanatçıların balo veya eğlence konulu çalışmalar yapmaları, kuvvetle muhtemel dönemlerinin ideallerine olan inançlarını simgeler (Dastarlı, 2021, s. 259). Refik Epikman'ın 1928 yılında resmettiği Bar (Görsel 6) adlı eserinde de rejimin simgeleştirmek istediği kadın anlayışı sanatçı tarafından özenle resmedilmiştir (Ergönül & Koca, 2017, s. 770). Epikman, Cumhuriyet değerlerine sadık bir sanatçı olarak dönemin eğlence anlayışını yansıtmış, *Bar*'da, peyderpey yaşamın içine yerleşmeye, genç Cumhuriyetin eğlence anlayışının olağan bir şekli olmaya başlamış bir dans sahnesini betimler (Dastarlı, 2021, s. 266). Yüksek ekonomik kesimden insanların dans ettikleri bir balo salonu yerine modern kıyafetli orta sınıf kentlilerin dans ediyor olmaları resmin en dikkat çekici yönüdür. Tablodan anlaşıldığı kadarıyla, modernleşme düşüncesinin gereği olarak Batılı eğlence anlayışının toplumun alt kesimlerine doğru yayıldığı görülmektedir (Ergönül ve Koca, 2017, s. 771).

1930'lardan itibaren Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikası esaslı bir dönüşüm geçirmiştir (Aslan, 2019, s. 1005). Resim gibi müzik de Batılı formlarda icra edilmeliydi. Osmanlı ile başlayan bu düşünce Cumhuriyetle birlikte tepeden inmece bir hale bürünmüştür. Kurucu kadronun Osmanlı Mûsikîsi'nden geleneksel desteğini çekmesiyle birlikte, toplumun eski mûsikîyi unutacağı düşünülmüş ve belli bir süre sonra da yasaklama yoluna gidilmiştir. Osmanlı konservatuvarı Dârülehân'ın Alaturka Mûsikî Şubesi 1926 yılında lağvedilmiş, devamında da Türk mûsikîsi ilk ve ortaokullarının müfredatından çıkartılmıştır. 1934 yılına gelindiğinde ise radyolardan Türk mûsikîsi çalınması yasaklanmıştır. Batı müziğinin yaygınlaşması için Osmanlı musikisinin faaliyet alanları sınırlandırılmış, bu türün resmi kurumlarda icra edilmesi kabul edilmemiştir. Bu mûsikî olabildiğince itibarsızlaştırmaya, Batı (Avrupa) müziği karşısında ikinci sınıf bir mûsikî olarak kabul ettirilmeye çalışılmıştır (Yiğit & Sezikli, 2020, s. 130). Atatürk'ün, 1928'de İstanbul Sarayburnu Parkı'ndaki gazonoda eğlenirken müzik üzerine yaptığı bir konuşma bu anlamda önemlidir. Cumhuriyetle birlikte yeni bir toplum düzeninin ortaya çıktığını ve eski müziğin bu toplum düzeninin ruhunu yansıtmadığını düşünen Atatürk, acilen, Türkün ruhunu yansıtacak modern bir müziğe ihtiyaç olduğuna dikkat çeker. Eski basit müzik Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmin etmek için yeterli değildir. Toplumu harekete geçirecek olan, medeni dünyanın müziğine benzeyen bir Türk müziğidir (Oransay, 1973, s. 228; Yıldırım, 2021, s. 316). Mûsikî inkılâbının gerçekleşebilmesi için halkın Batı mûsikîsini tanıması şarttır. Dolayısıyla halkın her vesileyle bu mûsikîyi dinlemesinin gerekli olduğu düşünülmüş, bu amaca uygun olarak, sinema salonlarında orkestralar, radyolarda da modern melodiler halkla buluşturulmuştur (Yiğit & Sezikli, 2020, s. 130). Abdülmecid Efendi'nin Avrupaî görünmenin formülünü piyano çalan harem kadınlarında bulması gibi, Atatürk de muasır medeniyetler seviyesine çıkmanın yolunun Batı müziği gibi müzik yapmaktan geçtiğini düşünmüş olmalıdır. Günün sonunda Cumhuriyet ressamı da müzikte muasırlaşmanın görüntüsü olarak piyanoyu keşfetmiştir.

Cumhuriyet'in yılmaz bekçileri olacak olan çocukların yetiştirilmesinde devletin en önemli müttefiki olan aile ve özellikle de kadın başat bir rol üstlenir (Işık, 2023, s. 2). Hamit Görele'nin *Konser* ve Şeref Akdik'in *Sara Akdik Piyano Başında* (Görsel 7) adlı çalışması modern bir ailenin, Cumhuriyet adına üzerine düşen görevi en iyi şekilde yerine getirdiğinin resmidir. Görele'nin 1935 tarihli *Konser* tablosu, Türk modernleşmesinin aile merkezli olduğunu gösterir niteliktedir. Bu tabloda, oluşturulmak istenen kadın ve modern aile ortamı sergilenir. Çocuk, Atatürk büstü altında piyano çalarken anne ve babasının da onu dinlemesi zamanın arzulanan aile şeklini yansıtmaktadır (Ergönül & Koca, 2017, s. 15). Şeref Akdik'in 1929 tarihli çalışması da benzerleri gibi Türk kızının çağdaşlaşma yolundaki gayretini gösteren bir kompozisyonudur. Hem Akdik'in hem de Görele'nin resimlerinde kadınların kıyafetleri mekânın düzenlenmesi ve enstrümanlarla birlikte oldukça modern görünmektedir. Her iki resimde de kolları açık tek parça elbise, bele bağlanmış bir kuşak-kemerle tamamlanmıştır. Figürlerin Türk kültürüne aykırı bir biçimde ev içerisinde ayakkabı ile durmaları da Batılı hayat tarzına bir gönderme olarak okunabilir.



Görsel 7. Hamit Görele, *Konser*, 1936, tuval üz. 130x162 cm (solda);

Şeref Akdik, *Sara Akdik Piyano Başında*, 1929, tuval üz. yağlıboya, 41x33 cm (ortada);

Cemal Tollu, *Balerin*, 1935, tuval üz. yağlıboya, 65x54 cm (sağda)

1930-1945 arası dönemde spor ve beden terbiyesi, devlet denetimi altında gerçekleşen ve devletin makbul bireyler yetiştirmek amacıyla kullandığı olumlu öjeni politikalarından biri olarak karşımıza çıkar. *Sağlıklı bir Türk* olabilmenin yolu beden, ruh ve ahlakın terbiyesi ile yakından ilişkilendirilmiştir (akt. Çağlı, 2011, s. 94). Bu anlamda bir yönü beden terbiyesi ve bir yönü sanat olan bale de yeni rejimin muasırlaşma görüntüsünde favorileri arasındadır. Başka bir deyişle Batı tarzı müziğin yanı sıra sanatın birçok çeşidi de bundan sonra bir devlet politikası olarak desteklenmiş ve genç Cumhuriyet için medenileşmenin göstergeleri olmuştur (Dastarlı Dellaloğlu, 2018, s. 260). Halkedileri dergisinde yayınlanan ve halk oyunları üzerine nasıl çalışılması gerektiğini maddeler halinde anlatan bir yazıda, şöyle bir madde yer almaktadır: Türk halk oyunlarının belirlenmesi gelecekteki Türk balesi için de elzemdir. Müstakbel milli balemiz bu oyunlar üzerine inşa edilecektir (Topaloğlu, 2012, s. 149). Böyle bir görüşe sanatçıların bigâne kalması söz konusu değildir. Zeki Faik İzer, Ali Avni Çelebi, Turgut Zaim ve Cemal Tollu'nun balerinleri konu alan çalışmaları dans meslek edinmiş kızların resimsel ifadeleridir (Yasa Yaman, 2006, s. 81). Cemal Tollu'nun *Balerin* (Görsel 7) adlı çalışması milli balemizi gösteren ve Türk resminde çok fazla benzeri olmayan bir resimdir. Tollu, Balerin'de Cumhuriyetin müzikteki çağdaşlaşmasını görüntülemiştir (Öğüt, 2018, s. 92). Tollu balerine poz verdirmiştir ve bunun nedeni balenin kendisine değil de bale yapana yapılmak istenen vurgudur: Türk kızları artık bale yapmaktadır (Dastarlı, 2021, s. 143). Tollu'nun balerininin Degas'nın balerinlerinden hiçbir farkı yoktur çünkü bale, mekânı, kareografisi ve uygulama kıyafetiyle Batı kültürüne ait bir sanat dalıdır.

Türk kadını sadece gözlerden uzak iç mekânda modern değildir. Kamusal alanda da kendinden emin ve Batılı hemcinslerinden kılık kıyafet anlamında farkı yoktur. Zamanın şapka eldiven ve tayyör modasını yakından takip eder. Osmanlı bakiyesi toplumda kadınların kıyafetleri ülkeyi muasır medeniyetler seviyesine çıkarmak isteyen Cumhuriyet yöneticileri için pek sevimsizdir. Kadın, özellikle kamusal alanda, bir toplumdan edinilecek ilk izlenimin mekânında Batılı gibi görünmelidir. Bu anlamda Cumhuriyet, dışsal bir sembol olarak kadına, onun bedenine ve bütün bunları sarıp sarmalayan bir ideolojik flama olarak kadın kıyafetine önemli bir değer atfetmiştir (Aydın, 2018, s. 58). Mesela Türk Bedaiiyini Koruma Derneği kuruluş amaçlarından birini "Türk kadınlarının kisve hariciyesini tesbit edecek ve bu şeklin kabulünü isteyecek" (Kaplan, 2001, s. 162) şeklinde özetleyerek modern Türk kadını imajının devlet ve sivil kuruluşlar eliyle nasıl oluşturulmaya çalışıldığını gösteren ilginç bir örnektir.

Batılılaşmanın en temel unsuru olarak nitelenen kadının özgürleşerek kamu yaşamına dâhil olması toplumsal gelişmenin yapı taşı olarak tanımlanmıştır (Gelgeç Bakacak, 2009, s. 632). Kadın kamusal alana çıkmıştır fakat bu alan birçok alan ve olayda olduğu gibi tasarlanmış bir alandır. Devrimci kadro, kamusal alanı da kendi şekillendirmiştir. Bu alan, toplumun ortak meseleleri hakkında bireylerin rasyonel ve eleştirel tartışma yaptığı bir alan değil, modernist pratiklerin ve yaşam biçimlerinin uygulandığı bir alan olarak görülmüştür (Günindi Ersöz, 2015, s. 92). Genç Cumhuriyetin yaşam şeklinin kamusal alanda gösterildiği Ruhi Arel, Nazmi Ziya ve Ali Avni Çelebi'nin çalışmaları (Görsel 8), makbul modern Türk kadını imgesinin Türk resmindeki en erken örnekli yansımalarından birkaçını temsil etmektedir.



Görsel 8. Ruhi Arel, *Fatih Kaymakamlığı*, 1926, tuval üz. yağlıboya (solda);

Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı*, 1935, tuval üz. yağlıboya, 73x93 cm (ortada);

Ali Avni Çelebi, *Vitrin*, 1926, tuval üz. yağlıboya, 73x90 cm (sağda)

Cumhuriyetin hayal ettiği modern kadın iyi eğitim almış, meslek sahibi, sosyal hayata aktif biçimde katılan, yaşadığı topluma katkıda bulunan kadındır (Acun, 2007, s. 98). Cumhuriyet özellikle başkentte istediğini elde etmiştir. Çarşafını çıkaran kadınlarımız başlarını açmış, tayyör giymeye ve şapka takmaya başlamıştır. Etek boyu kısalmış, hatları incelmış, duruşu dikleşmiştir (Uzunoglu, 2008, s. III). Kamusal alanda modern Cumhuriyetin görünen yüzü olmuştur. Çelebi'nin çalışmasına verdiği isim gibi kadın, bir *vitrin*dir artık. Vitrinin önünde durur ve vitrine bakar ama kendisi de bir vitrin süsüdür. Genç Cumhuriyetin vitrinidir ve en özel vatandaşları/ kadınlar olarak orada sergilenir. Kadını kamusal alanda temsil eden oldukça ikonik bu üç resimde de kadınlar zamanın modasına uygun olarak resmedilmiştir: eldiven, şapka, yüksek topuklu ayakkabı ve tayyör.

Türk resminde modernleşmenin imgeler vasıtasıyla izinin takip edilmesi anlamında Nazmi Ziya'nın *Taksim Meydanı*

(Görsel 8) adlı eseri en ilginç örneklerdendir (Dastarlı Dellaloğlu, 2018, s. 387). *Taksim Meydanı* kentsel modernleşmenin önemli bir simgesidir ve sanatçı, çalışmasında bu meydanın sosyal alan statüsü kazanmasında önemli rol oynayan Taksim Cumhuriyet Anıtı'na özellikle yer verir: Apartmanlar, arabalar, şapkalı kadınlar kadar modern bir unsurdur meydan (Antmen, 2010).

Ulusal kökenin hatırlanması için ulus devletlerin kuruluş dönemlerinin akıllarda sürekli taze tutulması hayati öneme sahiptir (Özkan, 2022, s. 157) ve meydanlar bu hatırlamanın en simgesel mekânlarıdır. Geleneksel Osmanlı toplumunda merkez genellikle camidir ve sosyal hayat bu mekân çevresinde şekillenir. Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte seküler bir anlayış hâkim olmaya başlamış, bu anlayışla dinsel sembollerin yerini Cumhuriyet ideolojisini yansıtan mekânlar almıştır (Atalay, 2010, s. 117). *Taksim Meydanı*, Kemalist ideolojinin Taksim Meydanı'na yüklediği anlam ve önemi görmek açısından dikkat çekicidir. Resmedilen kadınlar günün modasına uygun döpiyes ve şapkaları, topuklu ayakkabıları, eldiven benzeri aksesuarlarıyla şık kadınlardır. Çalışma, yeni rejimin vitrini şeklinde tasarlanan modern Cumhuriyet kadını gösterir (Dastarlı, 2021, s. 271).

Cumhuriyetle yalnızca yönetim biçimi değişmemiştir. Yeni yönetim şekline bağlı olarak şehirlerde valilik ve belediye binaları gibi kamu yapıları da yer almaya başlamıştır (Atalay, 2010, s. 119). 1914 yılında yapılan Fatih Kaymakamlık binası bu yapılardan biridir. Ruhi Arel'in *Fatih Kaymakamlığı* (Görsel 8) adlı eseri modernleşmenin kadına atfettiği önemi görselleştiren ve kadını kamusal alana taşıyan başlıca örnekler arasındadır (Kolukısa, 2018). Resimde yer alan unsurların tamamı da rejimin öngördüğü görsel ideolojiye hizmet etmektedir. Milli mimari tarzını yansıtan bina ve anıt, II. Meşrutiyetle birlikte başlayan ve Cumhuriyet politikalarıyla devam eden ulus-devlet düşüncesinin bir yansımasıdır. 1920'lerin Paris modasını yansıtan figürlerin betimlendiği resimde geri plandaki kaymakamlık binası "Bu görüntü, Türkiye Cumhuriyeti Devleti sayesinde var" (akt. Uzunoğlu, 2008, s. 134) mesajını vermektedir. Osman Hamdi Bey'in resimlerinde, biraz gelenek biraz da zamanın kanunları gereği² kadınların tek gezmesi mümkün olmadığı için toplu gezen kadın resimlerine karşılık bu resimlerde kadınlar ya erkeklerle ya da en fazla iki kişi olacak şekilde betimlenmiştir. Kalabalık gezintiler bir yerde otokontrolle ilişkilendirilebilirken ikili gezintiler daha özgür, daha özel gezintilere atıfta bulunuyor denebilir.

Kadının siyasete, eğitime ve işgücüne başka bir ifadeyle çeşitli şekillerde tanımlanmış *kamusal* alanlara dâhil edilmesi laik devletin en önemli özelliklerinden biri olarak gösterilebilir (Gelgeç Bakacak, 2009, 633). Cumhuriyet devrimlerini destekleyen sanatçılar, devrimin ilk yıllarından itibaren, okuma yazma öğrenen, eğitim seferberliğine katılan, meclis kürsüsünde konuşan, modern görünümüne kadınları resmederler (Uzunoğlu, 2008, s. 231). Türk resmindeki en benzersiz kompozisyonlardan biri olan Melek Celal Sofu'nun 1936 tarihli *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın* (Görsel 9) adlı eseri, yeşil kıyafetli bir kadını kürsüde temsil eder. Resmin merkezinde, yeşil elbisesiyle ilk Meclis Binası'nın kürsüsünden hitabeden kadın yer alır (Dastarlı, 2021, s. 135). Erkeklerin siyah renkli kıyafetlerine karşılık kadının yeşil renkli elbisesi oldukça dikkat çekicidir. Kadının elbisesinin tarzı veya rengiyle daha fazla görünür olma isteği bir meydan okumadır: geleneğe ve Cumhuriyete rağmen erkek egemen kültüre bir meydan okuma.



Görsel 9. Melek Celal Sofu, *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Kadın*, 1936, tuval üz. yağlıboya, 35X48 cm (solda);

Malik Aksel, *Yeni Mektep*, 1936, tuval üz. yağlıboya, 84x84 cm (sağda)

Cumhuriyet devrimlerinin hemen hemen her alanda ideal kadını yaratma arzusu, kaçınılmaz olarak sanatta da kendini göstermiştir. Özellikle öğretmenlik mesleği yeni Cumhuriyet neslinin yetiştirilmesindeki öneminden dolayı

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Öztop, F. (2023). Osmanlı Devleti'nin son döneminde adab-ı umumiyenin muhafazası ve kadın. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(2), 788–798. <https://doi.org/10.32709/akusosbil.1083147>

kutsallaştırılır ve *kadın öğretmen* de bu idealleştirmenin başat figürlerinden birine dönüşür (Dastarlı, 2021, s. 137). Malik Aksel'in *Yeni Mektep* (Görsel 9) adlı yapıtında, duvarında Atatürk resmi olan son derece aydınlık, modern bir eğitim anlayışının mekânsal kurgusu (Yasa Yaman, 2006, s. 47) içerisinde bu kadını görebiliriz. Diğer eserlerde olduğu gibi burada da kadınların modern kıyafetleri gerideki Atatürk portresi ve aydınlık ortam ile uyum içindedir. Kadın ve onun muasır kıyafeti, Cumhuriyetin aydınlık geleceğinin görsel taahhüdü gibidir.

Aslına bakılırsa 1923-1945 arasındaki modernleşme tamamıyla görsel bir modernleşmedir. Arada hukuk ve siyaset alanında da önemli reformlar yapılmış olmasına rağmen, bu dönemin modernleşmesi bilhassa görüntüyle içli dışlıdır. Kılık kıyafet başta olmak üzere, mimaride ve kentleşmedeki dönüşüm, ortaya doğrudan bir görüntü öncelikli modernleşme getiriyordu. "Kılık kıyafetimizle modern olacağız" denirken, bu görüntünün önemine ve önceliğine atfı yapan bir vurguydu (Kahraman, 2013, s. 151). Bu anlamda Türk modernleşmesinin görüntü modernleşmesi yani bir "kostüm modernleşmesi" (Ramazanoğlu, 2005, s. 804) olduğu çoğu kere tartışma konusu olmuştur. Benzer bir iddia İpek Duben tarafından Türk resmi içinde ileri sürülmüştür. Duben'e göre sanatçılar biçim ve kurguyu Batılı sanatçılardan taklit ettikleri gibi, resmettikleri figürlerin dış görünümünün de Batılı tiplere benzemesine özellikle dikkat etmişlerdir. Bu figürler saç biçimleri, şapkaları, tayyörleri, makyajlarıyla ve bohem havalıyla Avrupaî yaşam görüntüsü yaratmışlardır. Türk ressamının, genel olarak figürü, özellikle de kadın konusunu Batılı gözlüklerle gördüğü bellidir (Duben, 2007, ss. 83-92).

IV. TARZ-I TAŞRA: ANADOLU'NUN MÜKEDDER KADINLARI

Cumhuriyet'in ilk yıllarında *yeni kadın*ın biçimlendirilmesinde, Atatürk'ün kadın konusundaki düşünceleri özellikle çok önemli bir yer tutar. Atatürk ister Cumhuriyet reformlarının oluşturulma aşamalarında isterse irad ettiği nutuklarda kadınların geleneksel yüklerinden kurtulmasını desteklemiş, bu destek sayesinde milli ideal ve ahlaka sahip olması arzulanan kadınların daha görünür olmasını da sağlamıştır (Kartal, 2008, s. 229). Atatürk'ün 21 Mart 1923'te Konya'da Kızılay Kadın Kolu'na hitaben yaptığı konuşmada, "yeni modern kadın"ın, batılı kadının hoppalığını taklit etmemesi ve iffetini koruması için uyarmıştır. Kadının kamu yaşamında yer alması için "şeriatın tavsiyesi, dinin emri mucibince" giyinmesi ve "içtimaiyemizin ahlak ve adabına mugayir" olmaması gerektiğini belirtmiştir (Kartal, 2008, s. 229).

Atatürk (akt. Özgen, 2024), iki sene geçtikten sonra 30 Ağustos 1925'te Kastamonu'da yaptığı konuşmada ise "şeriatın tavsiyesi, dinin emri mucibince" giyinen kadınlar ve hareketleri için şöyle der:

... Bazı yerlerde kadınlar görüyorum ki, başına bir yemeni, peştamal veya buna mümasil bir şeyler atarak yüzünü gözünü gizler ve yanından geçen erkeklerle karşı ya arkasını çevirir veya bir yere oturarak yumulur. Bu tavrın mana ve medlülü nedir? Efendiler, medeni bir millet anası, millet kızı bu garip şekle bu vahşi vaziyete girer mi? Bu hal milleti çok gülünç gösteren bir manzardır. Derhal tashihi lazımdır. (s. 21)

Anadolu'nun hemen her yerinde kadın kıyafeti yemeni, peştamal, şalvar, çarşaf ve çarık şeklindedir. Bu anlamda özellikle yemeni ve şalvar³ Türk resminde Anadolu kadınının temel kıyafetidir. Türk resim sanatına konu olmaya başlamasından itibaren de Anadolu kadını özelinde savaşın, acının, yoksulluğun; devrimler çerçevesinde ise *garip* *şeklinve vahşi vaziyetin* simgesi olmuştur.

Barış zamanının "gülünç" kadını, savaş zamanının müşfik Anadolu kadınıdır. Osman Hamdi Bey'in *Yeşil Cami Önü* (Görsel 4) tabloluşunda dilenci, diğer birkaç tablosunda geri planda önemsiz bir figür olarak görünen, Abdülmecid Efendi'nin tablolarında renk lekesi olarak bile görünmeyen Anadolu kadını, Cumhuriyet sanatçılarının tuvallerinde yokluğu, yoksulluğu ve savaşın zorluklarını anlatmak gerektiğinde başat aktöre dönüşmüştür.

Muhafazakâr veya laik ama modern Türk kadını, Osman Hamdi Bey'den başlayarak Türk resminde görünür olsa da geleneksel kıyafetleriyle Anadolu kadını Türk resminde daha çok savaş ve felaket kompozisyonlarıyla birlikte görünmeye başlamıştır.⁴ Birinci Dünya Savaşı devam ederken Osmanlı Devleti Doğu Cephesi'nde büyük bir problem yaşar; tifüs salgını. Sarıkamış Savaşı sırasında ve hemen akabinde ortaya çıkan salgın, asker-sivil binlerce insanın ölümüne neden olmuştur (Gül & Özdil, 2022, s.146). 1914 kuşağının önemli isimlerinden Namık İsmail'in 1917 tarihli çalışması, Erzurum'da yaşanan bu tifüs salgınının betimlemektir. Savaşın gerçek yüzünü, salgın hastalıkların dramını yansıtan *Tifüs 1917/Savaşın Yankıları* (Görsel 10) adlı resim cami ve gasilhane önünde kaynayan kazanları, kazanların başında yakınlarının cesetlerini yıkamak için bekleyen kadınları resimlemiştir. Resimdeki kadınların hepside kuvvetle muhtemel Erzurum yöresinde hala kullanımda olan ehram giyerler. Kadınların ev dışına çıktıklarında kıyafetlerinin üzerine

³Ayrıntılı bilgi için bkz. Ayhan, F. (2021). Türk geleneksel giyim kültüründe şalvar. *Humanities Sciences (NWSAHS)*, 16(1), 59-70. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.1.4C0243>

⁴Avni Lifi'ın *Testili Kadın* gibi yüzeysel Anadolu kadını tasvirleri olmakla birlikte bahse konu olacak sayıda değildir. Anadolu kadınının bu tarz romantik yaklaşımlar içinde ve yoğun bir biçimde ele alınması için en azından çeyrek yüzyıl daha beklemek gerekecektir. Anadolu kadınına yoğun bir biçimde el alan ilk sanatçılardan Turgut Zaim sanat ve gelenek çerçevesinde büyük övgüler almış olsa da İpek Duben'in *Türk Resmi ve Eleştirisi* adlı kitabındaki soru cevaplanması gereken ciddi bir soru olarak durmaktadır: "Tepsiye yemek yiyen, testi taşıyan, davul çalan köylü tiplerini, turist gözüyle Anadolu'yu sergilemenin ötesine gidebildi mi?" Ayrıntılı bilgi için bkz. Duben, İ. (2007). *Türk resmi ve eleştirisi*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.

attıkları, aynı zamanda yüzlerini örtmeye de yarayan bu kumaş, ham renkli koyunyününden eğrilen iplerle beyaz, krem, kahverengi ya da siyah renkli olarak el tezgâhlarında dokunan bir kumaştır (Salman & Atmaca, 2010, s. 15). Resmin genel atmosferiyle kadınların ehramlarının koyu rengi uyum içindedir. Anadolu kadını Namık İsmail'in resminde çaresizliğini, ellerini başının arasına alarak gösterir. Sultanahmet meydanında gezinen veya baloda eğlenen şuh kadınlar ile bu kadınların aynı tarihlerde, aynı ülkede yaşadıklarına inanmak zordur.



Görsel 10. Namık İsmail, Tifüs /SavaşınYankıları, 1917, tuval üz. yağlıboya, 130x170 cm (solda);
Sami Yetik, Cephane Taşıyan Köylüler, 1917, tuval üz. yağlıboya, 91x131 cm (ortada);
İbrahim Çallı, Zeybekler, 1923, tuval üz. yağlıboya, 118x154 cm (sağda)

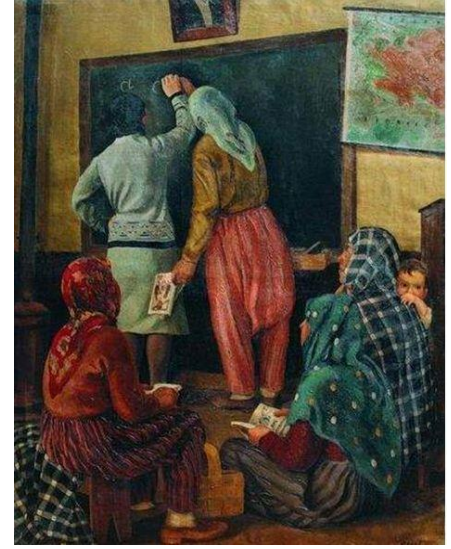
Sami Yetik'in *Cephane Taşıyan Köylüler* (Görsel 10) adlı çalışmasındaki veya İbrahim Çallı'nın *Zeybekler* (Görsel 10) adlı eserindeki kadınlar Atatürk'ün Kastamonu konuşmasında *vahşi* olarak nitelendirilen kadınlara hem kıyafet hem de hal ve davranış bakımından oldukça benzemektedir. Resimdeki kadınlar "başına bir yemeni, peştamal veya buna mümasil bir şeyler atarak yüzünü gözünü gizleyen" (Özgen, 2024, s. 21) Anadolu kadınıdır. *Zeybekler* tablosundaki kadınlar, yerel kıyafet ve Buldan bezinden yapılmış çizgili bir kumaşla örtünmüşlerdir (Alkan, 2017, s. 114). Kadınların oldukça çekingen görünen tavırları dikkat çeker. Çağdaş Türk kadınının resmedildiği gibi özgüvenli bir şekilde resmedilmemişlerdir. Öndeki figürün sol eli örtü altından görünürken arkadaki kadınların elleri dahi görünmez ve bu durum öndeki kadının arkadakilere kıyasla yaşlıca olduğu sonucunu çıkarmamıza olanak verir. Diğerlerine göre daha rahat olmasının sebebi yaşıdır belki ama asla *Taksim Meydanı*'nda gezinen kadınlar kadar rahat ve kendine güvenen bir tavır yoktur. Hayri Çizel'in *Ana Gayreti* (Görsel 11) adlı çalışmasında da Anadolu kadını diğerlerinden çok farklı resmedilmemiştir: Çarık, şalvar, yemeni ve çile.



Görsel 11. Hayri Çizel, Ana Gayreti, 1934, tuval üz. yağlıboya, 42x63 cm (solda);
Ruhi Arel, Ayrılık ve Zafer, 1917, tuval üz. yağlıboya (ortada);
Abidin Elderoğlu, Ayrılık, 1935, tuval üz. yağlıboya, 153x182 cm (sağda)

Ruhi Arel'in *Ayrılık ve Zafer* (Görsel 11) adlı triptiğinde de kadınlar ferace türü bir elbise ve beyaz başörtüleriyle resmedilirler. Tablo 1917 tarihlidir ve kadınların kıyafeti 90'lar ve 2000'lerde Kemalistler tarafından türedi ve siyasal olarak nitelendirilecek olan muhafazakâr kadın kıyafetleriyle aynıdır. Tabloda savaşa giden de uğurlayanda Anadolu insanıdır. Mekân benzer resimlerdeki hemen hemen tek mekândır: taşra. Triptiğin her iki tarafında da geri planda cami görünmektedir. Bu yapı öndeki kadınların kıyafetiyle uyum içindedir. Şapkalı, eldivenli modern Türk kadını resmedilirken geri planda meydan, anıt heykel gibi modern mekân ve nesneler görülür. Yemenili kadınların olduğu çalışmalarda ise geri plana cami veya köy manzarası eklenir. Konu asker uğurlama veya şehitlik olunca yemenili, başörtülü Anadolu kadını sorun olmaz çünkü "bir savaşta moralin en yüksek seviyede tutulmasında iman ve dinî inançların oldukça güçlü bir faktör olduğu" (Muhammedâ, 2014, s. 20) bilinen bir hakikattir. Payitaht'ın veya Ankara'nın modern kadınları hiç mi asker uğurlamamıştır? Rengârenk feraceleriyle, paniyeli, şapkalı veya eldivenli bir kadın neden asker uğurlarken resmedilmemiştir? Neden Abidin Elderoğlu'nun *Ayrılık* (Görsel 11) adlı resminde de olduğu gibi asker uğurlayan, başörtüsü ve şalvarıyla hep Anadolu kadınıdır?

Halil Dikmen'in *Cephane Taşıyan Kadınlar* (Görsel 12) çalışmasında da geri planda uzaklarda bir köy ve cami minaresi, ön planda etek, şalvar ve başörtüsüyle kadınlar görünmektedir. Kadınlardan ikisinin yalınayak oluşu dikkat çeker. Kıyafetler belli bir yöreye özgü olmaktan ziyade genel bir giyim tarzına atıf yapar niteliktedir. Figürlerin keskin yüzhatları, yapılı bedenleri ve olgun renkli kıyafetleri güçlü ve özverili Anadolu kadını imajını simgeler. Savaş için gerekli olan cesaret, iman ve fedakârlık Anadolu kadınının kıyafetleriyle özdeşleşir. Fakat bütün bu çileler bittikten sonar resimlerdeki geri plan gibi öndeki Anadolu kadını da ortadan kaybolacaktır. Geri planda modern mimari yapılar, ön planda onlara eşlikeden modern kadınlar görünecektir. Taksim Meydanı'nda yemenili ve şalvarlı kadınlar değil, şapkası, eldiveni, yüksek topuklu ayakkabısıyla çağdaş Türk kadını resmedilecektir artık.



Görsel 12. Halil Dikmen, *Cephane Taşıyan Kadınlar*, 1933, tuval üz. yağlıboya, 143x195 cm (solda); Şeref Akdik, *Millet Mektebi*, 1933, tuval üz. yağlıboya, 150x180 cm (sağda, 1933)

Harf Devrimi yapıldıktan hemen sonra yeni harflerin öğretilmesi için ülke genelinde eğitim seferberliği başlatılmış, okuma-yazma faaliyetlerine hız verilmiş ve bu amaçla 1929 tarihinde Millet Mektepleri açılmıştır (Sever, 2023, s. 159). Bu mektepleri betimleyen Şeref Akdik'in 1933 tarihli *Millet Mektebi* (Görsel 12) adlı eserin de Cumhuriyetin eğitimli modern kadını ile Anadolu'nun okuma-yazma bilmeye kadınları vardır. Resimde şalvarlı, başörtülü ve muhtemelen köylü kadınlara sınıf tahtası önünde okuma-yazma öğretilmesi betimlenir. Öğretmenin modern kıyafetlerine karşılık köylükadınların kıyafeti yöreseldir; *Zeybekler* (Görsel 10) resmindeki kadınların kıyafetine de benzer, *Cephane Taşıyan Köylüler* (Görsel 10) resmindeki kadınlara da. O resimlerde Anadolu kadınının kıyafeti özveriye, cesareti ve vatan sevgisini ifade ederken burada cahilliği ve taşralılığı simgeler. Bu yafta Anadolu kadınının boynunda uzun süre asılı kalacak, ideolojik kaygıların da etkisiyle neredeyse günümüze kadar devam edecek, başörtüsü, feraceye da şalvar birçok kişi tarafından irticanın, cahilliğin ve köylülüğün belirtileri olarak görülecektir.

V. SONUÇ

Kadın Türk resminde görünür olduktan sonra "Üç Tarz-ı Kıyafet" ile resmedilir. Tarz-ı Osmanî, Tarz-ı Cumhuriyet ve Tarz-ı Taşra. Türk resmindeki ilk kadın tipleri, kimi zaman saraylı kimi zaman sıradan kadınlarıdır. Saraylı kadınlar resme konu olduğu zaman Avrupaî kıyafetler içinde, Avrupaî mobilyalar ve enstrümanlarla resmedilir. Okudukları kitaplar, mekânların dekore edilmesi veya kadın erkek ilişkileri geleneksel kültürden ziyade Avrupaî kültüre daha yakındır. Bu kadınların haremde resmedilmesi de sorun olmaz çünkü resmeden de saray mensubudur. Bu resimler tam da harem dışarı göstermenin ve "Osmanlı kadını Avrupaî bir kadındır, okuduğu kitaptan uzandığı koltuğa kadar Avrupalıdır" demenin görsel biçimidir. Saraylı ressamın fırçasından harem kadınları geleneksel Osmanlı kadın kıyafetleriyle değil de Avrupaî kıyafetler içerisinde ve bir Avrupalı gibi resmedilir. Çoğu zaman kendi ülkesine oryantalist gibi bakmakla suçlanan sanatçıların resimlerinde ise kadın zamanın geleneklerine uygun bir biçimde ferace ve yaşmaklı olarak resmedilir: Goethe değil Kur'an okumaktadır, piyano değil tambur ve def çalamaktadır.

Osmanlı kadınları çarşı pazar gezer. Kimi zaman sandal sefasında kimi zaman bir resim atölyesinde görürüz onları. Onlar rengârenk feraceleri, topuklu ayakkabıları, paniyeli kalçaları ve özgüvenli tavırlarıyla Osmanlı'nın muhafazakâr modern kadınlarıdır. Cumhuriyetin modern kıyafetli kadınları Osmanlı'da bulamadığı giyim kuşam özgürlüğüne yeni rejimle kavuşmuştur. Modern Türk kadınının modern kıyafeti artık yeni bir dünyanın, muasır medeniyet seviyesine göz dikmiş bir ülkenin göstergesidir: teşvik edilir, övülür, dahası Türk kadın ve kızına yakışandır. Ankara'nın muasır kadınları yeni kıyafetleriyle Türk resminin gözdesidir. Eğitim hayatında, eğlence hayatında, çalışma hayatında ve ev içi yaşamında hep modern kıyafetleriyle bir Batılı gibi resmedilir. Geleneksel müzik ya da geleneksel alfabe gibi geleneksel kıyafetler de "ancien regime"i hatırlatır. Modern kıyafetleriyle Türk kadını yeni rejimin parıltılı vitrini gibidir. Kendini geri kalmış,

ya da Batı tarafından hor görülmüş hissedene Osmanlı ressamı gibi Cumhuriyet ressamı da ülkesinin ve kadınlarının modernliğinin bir ispatı olarak kadını modern kıyafetler içinde Batılı olarak resmetmekte bulur çareyi. Yüksek topuk ayakkabısı, eldiveni, şapkası ve döpiyesiyle modern Türk resminin vazgeçilmez figürüdür artık kadın. Meydanlarda gezer, mesire yerlerinde eğlenir, balolara gider, bale ve dans eğitimi alır, yeri gelince öğretmen, yeri gelince kürsüde hatip, yeri gelince cumhuriyetin gürbüz çocuklarını yetiştirecek ev kadınıdır. Bir muska gibi üzerinde taşıdığı kıyafeti iman ettiği modernitenin manevi kalkanıdır: elbette müreffeh bir hayatın ve barışın hâkim olduğu bir vatanda. Konu savaş resimleri olunca şalvarı, yemenisi, çarığı ve ehramıyla Anadolu kadını çıkar sahneye.

Şalvarıyla kağnı iterken, yemenisiyle asker uğurlarken, çarığıyla cepheye mermi taşıırken, ehramıyla şehidine ağlarken resmedilir. Başörtüsü, üç eteği, çarığı ve cesaretiyle Türk resminde fedakârlığın, vatan sevgisinin, yiğitliğin simgesi olan Anadolu kadını, barış zamanı ise geri kalmışlığın, “gülünç” lüğün ve “vahşi” liğin simgesi olmuştur. Eğlencenin ve mutlu bir hayatın öznesi değildir. Böyle bir hayata kıyafeti mi yakışmaz, sarayın ya da Ankara’nın yaşadığı hayata uzak olduğundan mı bilinmez ama ne Osmanlı ne de Cumhuriyet ressamı eğlenen mutlu Anadolu kadını resmetmeyi akıl edemez.

BEYANLAR

Teşekkürler: Yazar herhangi bir kişi veya kuruma teşekkür etmek istememektedir.

Yazar Katkıları: Çalışmanın tüm bölümleri yazar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan eder.

Destekleyen Kuruluşlar: Bu araştırma için herhangi bir dış finansman alınmamıştır.

Etik Onay: Bu çalışma insan veya hayvan katılımcıları içermemektedir. Tüm prosedürler bilimsel ve etik ilkelere uygun olarak gerçekleştirilmiş olup, atıfta bulunulan tüm çalışmalar uygun şekilde kaynak gösterilmiştir.

İntihal Beyanı: Bu makale intihal açısından değerlendirilmiş ve herhangi bir intihal vakası tespit edilmemiştir.

YZ Araçlarının Kullanımı: Yazar, bu makalenin hazırlanmasında Yapay Zekâ (AI) araçlarının kullanılmadığını beyan eder.

KAYNAKLAR

- Acun, F. (2007). Görsel verilerde kadın imajı (1923–1960). *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 91–112. <https://izlik.org/JA86RD58GW>
- Aliçavuşoğlu, E. (2007). Cumhuriyet öncesi dönemden günümüze kadın sanatçıların kendilerine ve kadınlara bakışı. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı*, (19), 41–72. <https://izlik.org/JA46FE72FN>
- Alkan, U. (2017). *Türk resim sanatında 1914–1935 dönemi savaş temalı tabloların incelenmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi].
- Antmen, A. (2010, 10 Ağustos). *Bir biblo sehpaı olarak Taksim Meydanı*. Radikal. <http://www.yapi.com.tr/haberler/bir-biblo-sehpaı-olarak-taksim-meydanı-81816.html>
- Aslan, Ç. (2019). Erken Cumhuriyet dönemi sanat anlayışı ve Türk sosyologlarının yaklaşımları. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18(3), 1004–1014. <https://doi.org/10.21547/jss.494735>
- Atalay, N. (2010). *Kent meydanı: Kamusal-estetik çerçevede eleştirel bir değerlendirme* [Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Aysal, N. (2011). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e giyim ve kuşamda çağdaşlaşma hareketleri. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 10(22), 3–32. <https://izlik.org/JA88RF49HC>
- Aydın, R. (2018). Türk modernleşmesinde bir görünüm ve değişim temsili olarak kıyafet. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3(6), 48–70. <https://izlik.org/JA48EZ84MX>
- Ayhan, F. (2021). Türk geleneksel giyim kültüründe şalvar. *Humanities Sciences (NWSAHS)*, 16(1), 59–70. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.1.4C0243>
- Barbarosoğlu, F. (2014). Osmanlı kadın modernleşmesi: “Yeni hayat” ın “yeni kadın” ları. *Muhafazakâr Düşünce*, 11(41–42), 9–26. <https://izlik.org/JA88WB28EY>
- Bauhn, P. (2023). Osman Hamdi Bey – Osmanlı oryantalisti mi yoksa hümanist Osmanlı mı?. *Aydın Sanat*, 9(18), 229–249. <https://izlik.org/JA25LD98KP>
- Belge, M. (1983). Türkiye’de günlük hayat. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* (Cilt 2) içinde (ss. 836–879). İletişim Yayınları.
- Büberoğlu, N. (2020). *Türk resminde kadınlar, kadın sanatçıların gözünden kadın temsiliyeti ve semboller* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi].
- Çağlı, E. (2011). *Kemalist dönemin öjeni politikalarında kadınlığın kurgulanışı: 1930–1945* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].

- Dastarlı, E. (2019). Batılılaşan Türk resminde kadın imgesinin kamusal alanın oluşumundaki önemi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (22), 69–80.
- Dastarlı, E. (2021). *Yan kapıdan girenler: Modern Türk resminin analizi*. Hayalperest Yayınevi.
- Dastarlı Dellaloğlu, E. (2018). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk resminde modernleşme: İmgeler ve Batılı kimlik* [Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Duben, İ. (2007). *Türk resmi ve eleştirisi*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ergönül, E., & Koca, B. (2017). Erken Cumhuriyet dönemi resimlerinde kadın imgesi: Modernleşme ve milliyetçilik. *Art-e Sanat Dergisi*, 10(20), 761–786. <https://doi.org/10.21602/sduarte.331487>
- Gelgeç Bakacak, A. (2009). Cumhuriyet dönemi kadın imgesi üzerine bir değerlendirme. *Atatürk Yolu Dergisi*, 44(1), 627–638. https://doi.org/10.1501/Tite_0000000306
- Göle, N. (2011). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. Metis Yayınları.
- Gül, M. F., & Özgül, O. (2022). Birinci Dünya Savaşı başlarında Erzurum'da tifüs salgını ve Hafız İsmail Hakkı Paşa'nın vefatı. *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Dergisi*, 4(8), 145–169. <https://doi.org/10.47994/usbadi.1028505>
- Güler, M., & Çelik, H. (2023). Osmanlı'da modernleşme, kamusal alan ve kadın: Toplumsal değişimi *Hanımlara Mahsus Gazete* ile okumak. *Bilgi*, (107), 127–160. <https://doi.org/10.12995/bilgi.10705>
- Günindi Ersöz, A. (2015). Özel alan/kamusal alan dikotomisi: Kadınlığın “doğası” ve kamusal alandan dışlanmışlığı. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 18(1), 80–102.
- Günyol, V. (1983). Batılılaşma. M. Belge (Ed.). *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* (Cilt 2) içinde (ss. 255–259). İletişim Yayınları.
- Işık, E. (2023). Cumhuriyet'in gülbüz çocukları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (75), 1–12. <https://doi.org/10.51290/dpusbe.1002782>
- İnankur, Z. (2014). Osmanlı resminde kadın figürü. M. B. Tanman (Ed.). *Nurhan Atasoy'a armağan* içinde (ss. 201–209). Lale Yayıncılık.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye'de görsel bilincin oluşumu*. Kapı Yayınları.
- Kolukısa, E. (2018, Nisan 13). *Renk, ışık ve titreşimin izinde*. Cumhuriyet. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/renk-isik-ve-titresimin-izinde-957929>
- Kaplan, L. (2001). Türk bediîyini koruma derneği ve Cumhuriyet döneminde Türk güzelliğini geliştirme çabaları. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 17(49), 159–170. <https://izlik.org/JA32SA74ZA>
- Karabıyık Barbarosoğlu, F. (1994). *Modernleşme sürecinde moda-zihniyet ilişkisi* [Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Kartal, C. B. (2008). II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e miras: “Makbul kadınlar”. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 38, 215–238.
- Muhammedâ, Z. (2014). Dini inanç ve unsurların Malazgirt Zaferi'ndeki rolü. *Tarih Dergisi*, (58), 1–23. <https://izlik.org/JA68TX66GL>
- Oransay, G. (1973). *Cumhuriyet'in ilk elli yılında geleneksel sanat musikimiz*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Oskay, N. (2021). Osman Hamdi Bey'in tablolarında tekstil yaklaşımları ve dönemin kadın giyim formlarının yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 37–54. <https://izlik.org/JA44XK89DB>
- Öğüt, S. (2018). Günümüz Türk resim sanatında kadın. *Modular*, 1(1), 89–97. <https://izlik.org/JA44YZ43WT>
- Ölçer, N. (2022). Şehzade'nin sıra dışı dünyası: Abdülmecid Efendi. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies*, 4, 156–160.
- Özgen, Y. (Ed.). (2024). *Atatürk'ün söylev ve demeçleri (Cilt III)*. Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Özkan, G. (2022). Cumhuriyet meydanları ve toprak alma törenleri örneğinde ulus inşa, toplumsal bellek ve halkla ilişkiler. *Kültür ve İletişim*, 25(1), 153–181. <https://doi.org/10.18691/kulturveiletisim.1025552>
- Öztop, F. (2023). Osmanlı Devleti'nin son döneminde adab-ı umumiyyenin muhafazası ve kadın. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(2), 788–798. <https://doi.org/10.32709/akusosbil.1083147>
- Ramazanoğlu, Y. (2005). Cumhuriyet'in dindar kadınları. M. A. Aktay (Ed.). *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: İslamcılık* içinde (ss. 804–812). İletişim Yayınları.
- Salman, F., & Atmaca, Z. (2010). Erzurum'da geleneksel kadın giysilerinin özellikleri. *Sanat Dergisi*, (15), 11–17. <https://izlik.org/JA89UU24NY>
- Sar, E. (2021). Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinden son dönemlere doğru uzanan yolculukta yetişen öncü kadın ressamımız Müfide Kadri ve eserlerindeki kadın imgesi. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 221–234. <https://izlik.org/JA98KP24GB>
- Sever, F. M. (2023). Cumhuriyet döneminde yeni harflerin halka öğretilmesinde Millet Mektepleri'nin halk eğitimine yönelik çalışmaları. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 18(35), 157–168.
- Şengün, E. N. (2018). Batılılaşma dönemi Osmanlı resminde Türk ressamların kadın portreleri. *Gorgon Kültür, Tarih Araştırma Dergisi*, (3), 32–41. <https://gorgondergisi.com/batililasma-donemi-osmanli-resminde-turk-ressamlarin-kadin-portreleri/>
- Topaloğlu, H. (2012). Ulusal beden inşası: Beden eğitimi, spor ve halk oyunları politikaları. *Toplum ve Kuram*, (6–7), 141–154.

- Topallı, E. (2022). Fausto Zonaro'nun tablolarında Margarethe Fehim tasvirleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(43), 851-904. <https://doi.org/10.21550/sosbilder.1071870>
- Uçan, L. (2019). *Son Halife Abdülmecid Efendi'nin hayatı: Şehzâdelik, veliahtlık ve halifelik yılları* [Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Uzunoglu, M. (2008). *Cumhuriyet'ten günümüze toplumsal değişimin Türk resim sanatında kadın imgesine yansması* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].
- Yıldırım, T. (2021). Erken Cumhuriyet dönemi millî musiki politikalarının Türkiye'de müzik sosyolojisi düşüncesinin ortaya çıkma süreçlerine etkileri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(33), 312-332. <https://doi.org/10.12981/mahder.833613>
- Yiğit, İ., & Sezikli, U. (2020). Türk müzikîsi ve yasaklar (1754-1952). *Darülfünun İlahiyat*, 31(1), 119-135. <https://doi.org/10.26650/di.2020.31.1.0012>
- Yasa Yaman, Z. (2006). Ötekinin varlığı: Her resim bir öykü anlatır modern Türk sanatında kadın imgesinin dönüşümü. B. Akkayunlu (Haz.), *Kadınlar, resimler, öyküler: Modernleşme sürecindeki Türk resminde "kadın" imgesinin dönüşümü* içinde (ss. 8-85). Pera Müzesi Yayınları.
- Yazkaç, P., & Gürensoy Şener, H. (2018). Osmanlı döneminde yetişen öncü kadın ressamlarımızdan Müfide Kadri. *Kalemîşi*, 6(12), 121-138. <https://doi.org/10.7816/kalemisi-06-12-01>
- Zorlu, Y. (2015). Alay Gazetesi (1920) örneğinde moda, kadın figürü ve Batılılaşma. *Sosyal Bilimler Metinleri*, (6), 1-27. <https://izlik.org/JA84UY79MU>

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1 (solda).** Abdülmecid Efendi. (1888). *Avluda Kadınlar* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 79). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 1 (ortada).** Abdülmecid Efendi. (1917). *Haremde Goethe* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 83). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 1 (sağda).** Abdülmecid Efendi. (1915). *Haremde Beethoven* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 85). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 2 (solda).** Osman Hamdi Bey. (1890). *Türbe ziyaretinde iki genç kız* [Resim]. Resim Biterken. Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu. <https://resimbiterken.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/osmanhamdi-bey-turbe-ziyaretinde-iki-genc-kiz1890.jpg>
- Görsel 2 (ortada).** Osman Hamdi Bey. (1880). *Kur'an okuyan kız* [Resim]. Wikipedia. Malezya İslam Sanatları Müzesi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Kur%27an_Okuyan_K%C4%B1z#/media/Dosya:Osman-hamdi-bey-girl-reciting-qu-ran-1880.jpg
- Görsel 2 (sağda).** Osman Hamdi Bey. (1880). *İki müzisyen kız* [Resim]. Wikipedia. Suna ve İnan Kırâç Vakfı Koleksiyonu. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ki_M%C3%BCzisyen_K%C4%B1z#/media/Dosya:%C4%B0ki_M%C3%BCzisyen_K%C4%B1z.png
- Görsel 3 (solda).** Genç, V. (2014). Osman Hamdi tablolarında hayvan figürleri. *Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 61, 85-91.
- Görsel 3 (sağda).** Osman Hamdi Bey. (1887). *Gezintiye çıkmış kadınlar* [Resim]. Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu. https://tr.wikipedia.org/wiki/Gezintide_Kad%C4%B1nlar#/media/Dosya:Osman_Hamdi_Bey_002.jpg
- Görsel 4 (soldan birinci).** Topallı, E. (2022). Fausto Zonaro'nun tablolarında Margarethe Fehim tasvirleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(43), 851-904. <https://doi.org/10.21550/sosbilder.1071870>
- Görsel 4 (soldan ikinci).** Osman Hamdi Bey. (1882). *Yeşil Cami önü* [Resim]. Özel Koleksiyon. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ye%C5%9Fil_Cami_%C3%96n%C3%BC_%28tablo%29#/media/Dosya:Osman_Hamdi_Bey'in_%22Ye%C5%9Fil_Cami_%C3%96n%C3%BC%22_tablosu.jpg
- Görsel 4 (soldan üçüncü).** Genç, V. (2014). Osman Hamdi tablolarında hayvan figürleri. *Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 61, 85-91.
- Görsel 4 (dördüncü).** Çallı, İ. (1932). *Yeşil elbiseli kadın* [Resim]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. https://irhm.msgsu.edu.tr/wp-content/uploads/2021/10/IMG_2571.E-NO-1153-I%CC%87BRAHI%CC%87M-C%CC%A7ALLI-JPG.jpg
- Görsel 5 (solda).** Ömer Adil. (1919). *Kızlar atölyesi* [Resim]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1zlar_At%C3%B6lyesi#/media/Dosya:Kizlaratolyesi.jpg
- Görsel 5 (sağda).** Sar, E. (2021). Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinden son dönemlere doğru uzanan yolculukta yetişen öncü kadın ressamımız Müfide Kadri ve eserlerindeki kadın imgesi. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 221-234.
- Görsel 6 (solda).** Çallı, İ. (1920). *Balo* [Resim]. Kültür İstanbul. Ayla Günaltay Koleksiyonu. <https://kultur.istanbul/gorsel/2021/05/ibrahim-calli-4.jpg>
- Görsel 6 (ortada).** Epikman, R. (1937). *Bar* [Resim]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/6/67/Refik_Epikman_Bar.JPG

- Görsel 6 (sağda).** Çelebi, A. A. (1928). *Maskeli balo* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 259). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 7 (solda).** Akdik, Ş. (1929). *Sara Akdik piyano başında* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 133). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 7 (ortada).** Görele, H. (1936). *Konser* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 235). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 7 (sağda).** Tollu, C. (1935). *Balerin* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 142). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 8 (solda).** Arel, R. (t.y.). *Fatih kaymakamlığı* [Resim]. İstanbul Sanat Evi. Lucette-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu. <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2018/12/mehmet-ruhi-arel-fatih-kaymakamligi-1024x1024.jpg>
- Görsel 8 (ortada).** Güran, N. Z. (1935). *Taksim meydanı* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 267). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 8 (sağda).** Çelebi, A. A. (1926). *Vitrin* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 253). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 9 (solda).** Aksel, M. (1936). *Yeni mektep* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 18). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 9 (sağda).** Sofu, M. C. (1936). *Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kadın* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 136). Hayalperest Yayınları.
- Görsel 10 (solda).** Namık İsmail. (1917). *Tifüs / Savaşın yankıları* [Resim]. Ankara Resim ve Heykel Müzesi. <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/28/tifus>
- Görsel 10 (ortada).** Yetik, S. (1917). *Cephane taşıyan köylüler* [Resim]. Ankara Resim ve Heykel Müzesi. <https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/19/cephane-tasiyan-koyluler>
- Görsel 10 (sağda).** Çallı, İ. (1923). *Zeybekler* [Resim]. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Zeybekler_Kurtulu%C5%9F_Sava%C5%9F%C4%B1nda#/media/Dosya:Ibrahîm_%C3%A7all%C4%B1_Zeybekler.jpg
- Görsel 11 (solda).** ota Dergisi. (2021, 18 Eylül). *Hayri Çizel'in fırçasından "Ana gayreti" adlı tablo (1919-1922)* [Facebook gönderisi]. Facebook. <https://www.facebook.com/RotaDergisi/posts/hayri-%C3%A7izel-in-f%C4%B1r%C3%A7as%C4%B1ndan-ana-gayreti-adl%C4%B1-tabloy%C4%B1l-1919-1922/4437124006362749/>
- Görsel 11 (ortada).** Arel, R. (1917). *Ayrılık ve zafer* [Resim]. Dolmabahçe Müzesi. <https://pbs.twimg.com/media/FrFOGbOXsAEeLDe?format=jpg&name=small>
- Görsel 11 (sağda).** Elderoğlu, A. (1935). *Ayrılış* [Resim]. İzmir Resim ve Heykel Müzesi. <https://saglamart.com/wp-content/uploads/2020/12/Âbidin-Elderoğlu-Ayrılış.jpg>
- Görsel 12 (solda).** Aksoy, M. (2018). Türk destanlarında alp kadın ve Kurtuluş Savaşı resimlerine yansımaları. *İdil*, 7(48), 1003-1010. <https://doi.org/10.7816/idil-07-48-10>
- Görsel 12 (sağda).** Akdik, Ş. (1933). *Millet mektebi* [Resim]. Dastarlı, E. (2021). *Yan Kapıdan Girenler: Modern Türk Resminin Analizi* içinde (s. 139). Hayalperest Yayınları.