

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK RESİM SANATINDA KADIN
GİYSİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlke BAĞKAZAN AVDAN

2100001337

Ana Bilim Dalı: Sanat Yönetimi

Programı: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK

Şubat 2025

T.C.
İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK RESİM SANATINDA KADIN
GIYSİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İlke BAĞKAZAN AVDAN

2100001337

Ana Bilim Dalı: Sanat Yönetimi

Programı: Sanat Yönetimi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK
Jüri Üyeleri: Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Dr. Öğr. Üyesi Beste GÖKÇE PARSEHYAN

Şubat 2025

ÖNSÖZ

“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resim Sanatında Kadın Giysileri” isimli tez çalışmasında Osmanlı İmparatorluğu’nun Tanzimat öncesi dönemi ile araştırmaya başlanmış, Tanzimat Dönemi’nden Cumhuriyet’in ilk yıllarına uzanan yaklaşık yüz yıllık zaman diliminde Türk kadınlarının eğitim, sanat eğitimi, toplumsal hareketleri ve çıkarmış oldukları kadın dergileri incelenmiştir. Yine aynı dönemde, Osmanlı topraklarında yaşamakta olan Başkentli Türk, Ermeni, Yahudi ve Rum kadınları ile Osmanlı Saray mensubu kadınların ev içi ve ev dışı kıyafetleri detaylıca ele alınmıştır. Bahsi geçen zaman diliminde faaliyet göstermiş ve çoğu Batı’da sanat eğitimi almış kadın ve erkek Türk resim sanatçılarının biyografileri ile kadın figürlü tabloları incelenerek, yaşanan dönemdeki kadın kıyafetlerinin sanat eserlerine yansısı detaylıca ele alınmıştır.

Araştırmamın her aşamasında, hangi vakit desteğine ihtiyaç duysam bilgi birikimi, tecrübesi ve tüm vasıflarının ötesinde güler yüzlü, kibar yaklaşımı ile bana yol gösteren danışman hocam İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı Sayın Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK’e saygılarımı sunar, teşekkür ederim.

Yaşamımın her anında olduğu gibi, eğitim hayatımın her aşamasında da maddi ve manevi destekleriyle yanımda olan canım aileme sonsuz sevgi ve şükranlarımı sunarım.

Bu yola girdiğim andan itibaren tüm kalbiyle yanımda olan, beni her zaman destekleyen ve cesaretlendiren, bana inanmaktan hiçbir zaman vazgeçmeyen sevgili eşim Uğur AVDAN’a sonsuz teşekkür ederim.

Şubat 2025

İlke BAĞKAZAN AVDAN

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	xxvii
ABSTRACT	xxix
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı	1
1.2. Araştırmanın Kapsamı	1
1.3. Araştırmanın Yöntemi ve Literatür	2
2. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK KADINI	3
2.1. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Öncesi Türk Kadını	3
2.2. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Sonrası Türk Kadını	5
2.2.1. Eğitim	6
2.3. Osmanlı Devleti'nde II. Meşrutiyet Sonrası Türk Kadını	7
2.3.1. Eğitim.....	9
2.3.2. Sanat Eğitimi	13
2.3.3. Kadın Hareketleri ve Kadın Dernekleri	15
2.3.4. Kadın Dergileri	17
2.4. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Kadını	19
2.4.1. Kadın Haklarında Sağlanan Gelişmeler	20

3. XIX. YÜZYIL OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN GİYSİLERİ.....	21
3.1. Tanzimat'tan Önce Osmanlı Kadın Giysileri	21
3.2. XIX. Yüzyıl Avrupası'nda Kadın Giyimi ve Osmanlı'yla Etkileşim	29
3.3. XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Kadın Giysileri	35
3.3.1. Osmanlı Saray Kadını Giysileri	35
3.3.2. Türk ve Müslüman Kadın Giysileri	38
3.3.2.1. Ev Giysileri	38
3.3.2.2. Sokak Giysileri	40
3.3.3. Ermeni Kadın Giysileri	43
3.3.4. Yahudi Kadın Giysileri	44
3.3.5. Rum Kadın Giysileri	45
3.4. Osmanlı Kadın Giysi Süsleri ve Kadın Ayakkabıları	46
3.4.1. Osmanlı Saraylı Kadınının Giysi Süsleri ve Ayakkabıları	46
3.4.2. Türk ve Müslüman Kadının Giysi Süsleri ve Ayakkabıları.....	47
3.5. Osmanlı Kadın Giysilerinde Kumaş Türleri	48
3.6. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Kadın Giysileri	51
4. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK RESİM SANATINDA	
RESSAMLAR VE KADIN FİGÜRLÜ TABLOLARI	52
4.1. Klasikler	53
4.1.1. Osman Hamdi Bey (1842-1910)	53
4.1.1.1. Hayatı	53
4.1.1.2. Kadın Figürlü Tabloları	57
4.1.2. Halil Paşa (1857-1939)	87
4.1.2.1. Hayatı	87
4.1.2.2. Kadın Figürlü Tabloları	88

4.1.3. Şehit Hasan Rıza (1858-1913)	97
4.1.3.1. Hayatı	97
4.1.3.2. Kadın Figürlü Tabloları	98
4.1.4. Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)	101
4.1.4.1. Hayatı	101
4.1.4.2. Kadın Figürlü Tabloları	103
4.1.5. Ömer Adil (1868-1928)	109
4.1.5.1. Hayatı	109
4.1.5.2. Kadın Figürlü Tabloları	110
4.1.6. Şevket Dağ (1876-1944)	113
4.1.6.1. Hayatı	113
4.1.6.2. Kadın Figürlü Tabloları	114
4.2. 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı) ve Dönemi Ressamları	118
4.2.1. Mehmet Ruhi Arel (1880-1931)	119
4.2.1.1. Hayatı	119
4.2.1.2. Kadın Figürlü Tabloları	121
4.2.2. İbrahim Çallı (1882-1960)	129
4.2.2.1. Hayatı	129
4.2.2.2. Kadın Figürlü Tabloları	130
4.2.3. Hikmet Onat (1882-1977)	152
4.2.3.1. Hayatı	152
4.2.3.2. Kadın Figürlü Tabloları	153
4.2.4. Nazmi Ziya Güran (1881-1937)	155
4.2.4.1. Hayatı	155
4.2.4.2. Kadın Figürlü Tabloları	156
4.2.5. İzzet Ziya (1883-1934)	162
4.2.5.1. Hayatı	162
4.2.5.2. Kadın Figürlü Tabloları	162

4.2.6. Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)	165
4.2.6.1. Hayatı	165
4.2.6.2. Kadın Figürlü Tabloları	167
4.2.7. Feyhaman Duran (1886-1970)	170
4.2.7.1. Hayatı	170
4.2.7.2. Kadın Figürlü Tabloları	171
4.2.8. Namık İsmail (1890-1935)	177
4.2.8.1. Hayatı	177
4.2.8.2. Kadın Figürlü Tabloları	178
4.3. Dönemin Kadın Sanatçılarının Gözünden Kadın Tabloları	187
4.3.1. Celile Hikmet (1883-1956)	187
4.3.1.1. Hayatı	187
4.3.1.2. Kadın Figürlü Tabloları	187
4.3.2. Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)	189
4.3.2.1. Hayatı	189
4.3.2.2. Kadın Figürlü Tabloları	191
4.3.3. Müfide Kadri (1890-1912)	203
4.3.3.1. Hayatı	203
4.3.3.2. Kadın Figürlü Tabloları	203
4.3.4. Belkıs Mustafa (1896-1925)	208
4.3.4.1. Hayatı	208
4.3.4.2. Kadın Figürlü Tabloları	208
4.3.5. Melek Celal Sofu (1896-1976)	209
4.3.5.1. Hayatı	209
4.3.5.2. Kadın Figürlü Tabloları	209
5. SONUÇ	214
KAYNAKÇA	216
EKLER	225

KISALTMALAR

A.g.e.	: Adı geçen eser
A.g.m.	: Adı geçen makale
A.g.t.	: Adı geçen tez
ARHM	: Ankara Resim ve Heykel Müzesi
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
cm	: Santimetre
çev.	: Çeviren
ed.	: Editör
İRHM	: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
SSM	: Sakıp Sabancı Müzesi
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	: Türk Dil Kurumu
t.y.	: Tarih yok

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1. Üç etek entari (DEMİR, Elif Tuğçe; <i>Osmanlı Dönemi Kadın Giyim Kuşamında Avrupa Etkileri</i> , Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2015, s. 133.).....	22
Şekil 3.2. Selçuklu kadın saray giysisi (BAYER, Füsün; <i>Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı (Tanzimattan Meşrutiyete)</i> , Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2010, s. 24.)	23
Şekil 3.3. Feraceli Müslüman kadın (YILMAZ, Dilek; <i>Osmanlı Dönemi 19. Yüzyıl Modası ve Değişimi</i> , Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2011, s. 38.)	24
Şekil 3.4. Kadın başörtüsünde kullanılan göz siperi (BAYER, Füsün; <i>Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı (Tanzimattan Meşrutiyete)</i> , Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2010, s.30.)	25
Şekil 3.5. Yaşmak ve feraceli Osmanlı kadını (BAYER, Füsün; <i>Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı (Tanzimattan Meşrutiyete)</i> , Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2010, s.50.)	26
Şekil 3.6. Osmanlı Saray kadını, 1813 (ATILGAN, Duygu Kocabaş; <i>18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Kadın Giyim-Kuşamında Yasaklar</i> , Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2016, s.70)	27
Şekil 3.7. Osmanlı ev giysisi, entari (BAYER, Füsün; <i>Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı (Tanzimattan Meşrutiyete)</i> , Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2010, s. 86.)	28
Şekil 3.8. Robe à la Française / Fransız Robu (https://collections.mfa.org/objects/73677 Erişim Tarihi: 15.10.2024)	30
Şekil 3.9. Robe l'Anglaise / İngiliz Robu (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159540 Erişim Tarihi: 15.10.2024)	31
Şekil 3.10. Ampir elbise örneği (Meltem Ok ve Leyla Ögüt; “Ampir Dönemi Kadın Giysilerinde Siluet, Kumaş ve Desen Özellikleri”, <i>İDİL</i> , 95, (2022): s. 1054)	32
Şekil 3.11. İki etek entari (Elif Tuğçe Demir; <i>Osmanlı Dönemi Kadın Giyim Kuşamında Avrupa Etkileri</i> , Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2015, s. 134)	34
Şekil 3.12. Mihrimah Sultan, 1522-1578 (Azime Kaya; <i>İstanbul Sarayında Osmanlı Saraylı Kadının Giyim Kuşamının Araştırılması</i> , Yüksek Lisans Tezi, Nişantaşı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul 2022, s. 13)	37

Şekil 3.13. Mediha Sultan, 1856-1928 (https://www.uskudarhanimsultanlamuzesi.com/sultan.php?sultan=MEDİHA-SULTAN Erişim Tarihi: 24.11.2024)	38
Şekil 3.14. Osmanlı'da ev içi (solda) ve ev dışı (sağda) giysili kadınlar, 1873 (Fatma Keser; <i>1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri</i> , Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 21)	39
Şekil 3.15. Müslüman Türk kadınının sokak giysisi (Fatma Keser; <i>1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri</i> , Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 12)	40
Şekil 3.16. II. Abdülhamit dönemi dış giysisi, çarşaf (Fatma Keser; <i>1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri</i> , Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 36)	41
Şekil 3.17. Dört peşli entari (BAYER, Füsun; <i>Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı (Tanzimattan Meşrutiyete)</i> , Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2010, s. 112)	42
Şekil 4.1. Osman Hamdi Bey, <i>Agarithe'nin Portresi</i> , 1874, Tuval üzerine yağlıboya, 39x31 cm., Özel koleksiyon (Rabia Kul; <i>Osman Hamdi Bey'in Resim Sanatında Portre Tarzı</i> , Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon 2014, s. 81.)	58
Şekil 4.2. Osman Hamdi Bey, <i>Kahve Ocağı</i> , 1879, Tuval üzerine yağlıboya, 50x38 cm., Özel koleksiyon (V. Belgin Demirsar; <i>Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler</i> , Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 34.)	59
Şekil 4.3. Osman Hamdi Bey, <i>İki Müzisyen Kız</i> , 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 58x39 cm., Pera Müzesi/Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu, İstanbul (https://artsandculture.google.com/asset/two-musician-girls/SwEhRGp3ripP_w?hl=tr Erişim Tarihi: 16.10.2024)	61
Şekil 4.4. Osman Hamdi Bey, <i>Kuran Okuyan Kız</i> , 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 41.1x51 cm., Malezya İslam Sanatları Müzesi (https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/girl-reciting-qu-ran-1880 Erişim Tarihi: 16.10.2024)	62
Şekil 4.5. Osman Hamdi Bey, <i>Haremden</i> , 1880, Tuval üzeri yağlıboya, 56x116 cm., Özel koleksiyon (V. Belgin Demirsar; <i>Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler</i> , Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 180.)	63

Şekil 4.6. Osman Hamdi Bey, <i>Çarşafı Kız</i> , yakl. 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 63x41 cm., Özel koleksiyon (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-carsafli-kiz-11171/ Erişim Tarihi: 17.10.2024)	64
Şekil 4.7. Osman Hamdi Bey, <i>Vazo Yerleştiren Kız</i> , 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 55x37 cm., Özel koleksiyon (https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/lady-who-fits-the-vase Erişim Tarihi: 17.10.2024)	64
Şekil 4.8. Osman Hamdi Bey, <i>Leylak Toplayan Kız</i> , 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 56x32.5 cm., Özel koleksiyon (V. Belgin Demirsar; <i>Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler</i> , Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 184.)	65
Şekil 4.9. Osman Hamdi Bey, <i>Gebze'den Manzara</i> , 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 75x119 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (V. Belgin Demirsar; <i>Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler</i> , Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 54.)	66
Şekil 4.10. Osman Hamdi Bey, <i>İstanbul Hanımefendisi</i> , 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 58x39 cm., Pera Müzesi – Suna ve İnan Kırac Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu (https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/a-lady-of-constantinople-1881 Erişim Tarihi: 17.10.2024)	67
Şekil 4.11. Osman Hamdi Bey, <i>Cami Kapısında Feraceli Kadınlar</i> , 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 119.5x61 cm., Özel koleksiyon (V. Belgin Demirsar; <i>Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler</i> , Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 90.)	68
Şekil 4.12. Osman Hamdi Bey, <i>Saçlarını Taratan Kız</i> , yakl.1882, Tuval üzerine yağlıboya, 58x39 cm., Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu (https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/the-lady-who-haves-her-hair-combed Erişim Tarihi: 18.10.2024)	69
Şekil 4.13. Osman Hamdi Bey, <i>Yeşil Cami Önü</i> , 1882, Tuval üzerine yağlıboya, 85x100cm.,Özelkoleksiyon(https://tr.wikipedia.org/wiki/Ye%C5%9Fil_Cami_%C3%96n%C3%BC_%28tablosu%29#/media/Dosya:Osman_Hamdi_Bey'in_%22Ye%C5%9Fil_Cami_%C3%96n%C3%BC%22_tablosu.jpg Erişim Tarihi: 23.10.2024)	71
Şekil 4.14. Osman Hamdi Bey, <i>Ayakta Genç Kız</i> , 1884, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon (Rabia Kul; <i>Osman Hamdi Bey'in Resim Sanatında Portre Tarzı</i> , Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon 2014, s.83.)	72
Şekil 4.15. Osman Hamdi Bey, <i>İftardan Sonra</i> , 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu (V. Belgin Demirsar; <i>Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler</i> , Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 38.)	73

- Şekil 4.16.** Osman Hamdi Bey, *Naile Hanım*, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (<https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/12/portre> Erişim Tarihi: 18.10.2024)73
- Şekil 4.17.** Osman Hamdi Bey, *Gezintide Kadınlar*, 1887, Tuval üzerine yağlıboya, 84x132 cm., Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu (<https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/ladies-taking-a-walk> Erişim Tarihi: 18.10.2024)74
- Şekil 4.18.** Osman Hamdi Bey, *Halı Satıcısı (Halıcı Acem/İranlı Halıcı)*, 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 60x122 cm., Berlin Devlet Müzesi (<https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType=masonry> Erişim Tarihi: 23.10.2024).....76
- Şekil 4.19.** Osman Hamdi Bey, *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız*, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 76x111 cm., Özel koleksiyon (V. Belgin Demirsar; *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 66.)77
- Şekil 4.20.** Osman Hamdi Bey, *Leyla'nın Portresi*, 1891, Kontrplak üzerine yağlıboya, 9.5x8.5 cm., Özel koleksiyon (Rabia Kul; *Osman Hamdi Bey'in Resim Sanatında Portre Tarzı*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon 2014, s. 57.)77
- Şekil 4.21.** Osman Hamdi Bey, *Mihrap (Tekvin ya da Yaradılış)*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm. (<https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/mihrap> Erişim Tarihi: 19.10.2024)...79
- Şekil 4.22.** Osman Hamdi Bey, *Feraceli Kadınlar*, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 102x68 cm., Özel koleksiyon (V. Belgin Demirsar; *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 136)81
- Şekil 4.23.** Osman Hamdi Bey, *Mimozalı Kadın*, 1906, Tuval üzerine yağlıboya, 130x93 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Beşiktaş (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Osman_Hamdi_Bey_Mimozal%C4%B1_Kad%C4%B1n.jpg Erişim Tarihi: 22.10.2024)82
- Şekil 4.24.** Osman Hamdi Bey, *Arzuhalci*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 110x77 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (<https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/the-petitioner> Erişim Tarihi: 23.10.2024)83
- Şekil 4.25.** Osman Hamdi Bey, *Naile Hanım Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 52x41 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (<https://artsandculture.google.com/asset/naile-han%C4%B1mportresiosmanhamdibey/nwHOknCewKB5NA?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A8.72404970628092%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A3.606258992805755%2C%22height%22%3A1.2374999999999998%7D%7D> Erişim Tarihi: 23.10.2024)84

- Şekil 4.26.** Osman Hamdi Bey, *Sultanahmet Camii Girişinde Kadınlar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon (https://tr.wikipedia.org/wiki/Cami_%C3%96n%C3%BCndeki_Kad%C4%B1nlar#/media/Dosya:Osman_Hamdi_Bey_004.jpg Erişim Tarihi: 23.10.2024)85
- Şekil 4.27.** Osman Hamdi Bey, *Cami Kapısında*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon (<https://www.wikiart.org/en/osman-hamdi/at-the-mosque-entrance> Erişim Tarihi: 23.10.2024)...86
- Şekil 4.28.** Halil Paşa, *Eldivenli Kadın*, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 56.6x45.5 cm., Özel koleksiyon (<https://artnet.com/artists/halil-pasha/lady-in-gloves-6YOaHloAEnIr1XmSSwAUBg2> Erişim Tarihi: 24.10.2024)88
- Şekil 4.29.** Halil Paşa, *Madam X*, 1889, Karton üzerine yağlıboya ve pastel, 100.5x65 cm., Sakıp Sabancı Müzesi (<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/256/848> Erişim Tarihi: 24.10.2024)..89
- Şekil 4.30.** Halil Paşa, *Yaşlı Halayık*, 1891, Tuval üzerine yağlıboya, 106x104 cm., Özel koleksiyon (<https://www.youtube.com/watch?v=L0oRDW-fRtA> Erişim Tarihi: 25.11.2024)90
- Şekil 4.31.** Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Elif Dastarlı Dellaloğlu; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2018, s. 221)91
- Şekil 4.32.** Halil Paşa, *Şakayıklar ve Kadın*, 1898, Tuval üzerine yağlıboya, 119.5x72.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/256/847> Erişim Tarihi: 24.10.2024)92
- Şekil 4.33.** Halil Paşa, *Bostancı Sahilinde Gezinti*, 1899, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon? (Mehmet Akif KAPLAN; “Empresyonizm Sanat Akımının Halil Paşa Resimleri Üzerindeki Etkisi”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), (2024): s. 540)93
- Şekil 4.34.** Halil Paşa, *Kahve Hazırlığı*, 1899, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon? (<https://artam.com/muzayede/353-cagdas-ve-klasik-tablolar/halil-pasa-1852-1939-kahve-hazirligi-3> Erişim Tarihi: 25.11.2024)93
- Şekil 4.35.** Halil Paşa, *Eldivenli Kadın*, 1900, Kâğıt üzerine pastel, 90x65 cm., Özel koleksiyon (Çağlar Koca; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kültür Sanat Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2022, s. 91)94

Şekil 4.36. Halil Paşa, <i>Pembeli Kadın Portresi</i> , 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 125.5x 80.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/koleksiyonlar/330/728 Erişim Tarihi: 25.11.2024)	95
Şekil 4.37. Halil Paşa, <i>Dikiş Diken Büyükanne</i> , 1908, Tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm., Özel koleksiyon? (https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/turkiyeden-2022in-en-degerli-22-sanat-eseri Erişim Tarihi: 25.11.2024)	95
Şekil 4.38. Halil Paşa, <i>Mektup</i> , 1918, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon? (https://www.rhm.org.tr/event/turk-resim-sanatinin-bir-asirlik-oykusu/#&gid=1&pid=11 Erişim Tarihi: 25.11.2024)	96
Şekil 4.39. Halil Paşa, <i>Ressam Kız ve Atölyesi</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/koleksiyonlar/341/846 Erişim Tarihi: 26.12.2024)	97
Şekil 4.40. Şehit Hasan Rıza, <i>Havuz Başında Gergef İşleyen Kadınlar</i> , 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 138x210 cm., Edirne Belediye Başkanlığı (Esra Uzunçakmak; <i>Ressam Şehit Hasan Rıza</i> , Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2008, s. 128)	99
Şekil 4.41. Şehit Hasan Rıza, <i>Kuzular</i> , 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 137x207 cm., Edirne Belediye Başkanlığı (Esra Uzunçakmak; <i>Ressam Şehit Hasan Rıza</i> , Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2008, s. 130)	100
Şekil 4.42. Şehit Hasan Rıza, <i>Kadın Portresi</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 73x59.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Esra Uzunçakmak; <i>Ressam Şehit Hasan Rıza</i> , Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2008, s. 58)	100
Şekil 4.43. Şehit Hasan Rıza, <i>Kadın Portresi</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 81x65 cm., İstanbul Librairie de Pera Müzayede Evi (Esra Uzunçakmak; <i>Ressam Şehit Hasan Rıza</i> , Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2008, s. 156.)	101
Şekil 4.44. Halife Abdülmecid Efendi, <i>Sarayda Kahveci Güzeli</i> , 1895-1896, Tuval üzerine yağlıboya, Türk Petrol Vakfı Koleksiyonu (Eylem Yağbasan; <i>Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı</i> , Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2004, s. 508)	104
Şekil 4.45. Halife Abdülmecid Efendi, <i>Haremde Beethoven</i> , 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 155,5 x 211 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (https://tr.wikipedia.org/wiki/Haremde_Beethoven#/media/Dosya:Haremde_beethoven.jpg Erişim Tarihi: 03.11.2024)	105

- Şekil 4.46.** Halife Abdülmecid Efendi, *Haremde Goethe/Mütalaa*, 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 132x174cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (<https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/80/haremde-goethe> Erişim Tarihi: 04.11.2024)107
- Şekil 4.47.** Halife Abdülmecid Efendi, *Şehsuvâr Başkadınefendi*, 1920-1921, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Milli Saraylar Resim Müzesi (<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/sahzedenin-sehsuvr-baskadinefenditablosu-ilk-kez-ssmde-sergileniyor-i-25187> Erişim Tarihi: 04.11.2024)107
- Şekil 4.48.** Halife Abdülmecid Efendi, *Yalı Önünde Kadınlar*, 1922-1924, Tuval üzerine yağlıboya, 261x183 cm., Dolmabahçe Sarayı Müzesi (Lâle Uçan; *Son Halife Abdülmecid Efendi'nin Hayatı – Şehzâdelik, Veliahtlık ve Halifelik Yılları*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 315)108
- Şekil 4.49.** Halife Abdülmecid Efendi, *Hanzade Sultan Portresi*, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 104,5 x 80 cm., Sakıp Sabancı Müzesi (<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/263/635> Erişim Tarihi: 04.11.2024)108
- Şekil 4.50.** Halife Abdülmecid Efendi, *Şemsiyeli Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 143x83 cm., Milli Saraylar Resim Koleksiyonu (Lâle Uçan; *Son Halife Abdülmecid Efendi'nin Hayatı – Şehzâdelik, Veliahtlık ve Halifelik Yılları*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 308)109
- Şekil 4.51.** Ömer Adil, *Düşünen Kadın*, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 116,5x81 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (<https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/2431/dusunen-kadin> Erişim Tarihi: 05.11.2024)110
- Şekil 4.52.** Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, 1919-1922, Tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (<https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/omer-adil-kizlar-atolyesi/> Erişim Tarihi: 05.11.2024)111
- Şekil 4.53.** Ömer Adil, *Göreve Hazır Ol*, 1924, Tuval üzerine yağlıboya, 91,5x125 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (https://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6reve_Ko%C5%9F#/media/Dosya:GoreveKos.JPG Erişim Tarihi: 05.11.2024)112
- Şekil 4.54.** Şevket Dağ, *Gezi Kayığında Saraylı Hanımlar*, 1899, Tuval üzerine yağlıboya, 76 x 132 cm., Özel koleksiyon (Hatice Şimşek; *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 50)115

- Şekil 4.55.** Şevket Dağ, *Şemsiyeli Kadın ve III. Ahmet Çeşmesi*, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 74 x 49 cm., Özel koleksiyon (Hatice Şimşek; *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 61)115
- Şekil 4.56.** Şevket Dağ, *III. Ahmed Çeşmesi ve Feraceli Kadınlar*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 87.5x63.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/255/872> Erişim Tarihi: 05.11.2024)116
- Şekil 4.57.** Şevket Dağ, *Topkapı Sarayı Avlusu*, 1927, Kontrplak üzerine yağlıboya, 58x46 cm., Özel koleksiyon (Hatice Şimşek; *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 98)117
- Şekil 5.58.** Şevket Dağ, *Eski İstanbul Sokağı*, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm., Özel koleksiyon (Hatice Şimşek; *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 113)118
- Şekil 4.59.** Mehmet Ruhi Arel, *Kasnakta Nakış İşleyen Kadın*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 116x143 cm., Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müzesi (Özge Tomar; *Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon 2022, s. 94)121
- Şekil 4.60.** Mehmet Ruhi Arel, *İftar Hazırlığı*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, Esin Tunalıgil Arşivi (Önder Çetin; *Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004, s. 326)122
- Şekil 4.61.** Mehmet Ruhi Arel, *Tuvalet Diken Türk Hanımı*, 1919, Tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm., Özel koleksiyon (Özge Tomar; *Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon 2022, s. 116)123
- Şekil 4.62.** Mehmet Ruhi Arel, *Bahçede Gergef İşleyen Kız*, 1922, Tuval üzerine yağlıboya, 116x143 cm., Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu (Özge Tomar; *Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon 2022, s. 95)123
- Şekil 4.63.** Mehmet Ruhi Arel, *Derede Çamaşır Yıkayan Kadınlar*, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 41x29 cm., Selma Arel koleksiyonu (Özge Tomar; *Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon 2022, s. 101) ...124
- Şekil 4.64.** Mehmet Ruhi Arel, *Lohusa*, 1925, Mukavva üzerine yağlıboya, 37x46 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (<https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/54/lohusa> Erişim Tarihi: 06.11.2024)125

Şekil 4.65. Mehmet Ruhi Arel, <i>Kuşkondu</i> , 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 110x132 cm., Gönül Arel koleksiyonu (Özge Tomar; <i>Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri</i> , Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon 2022, s. 112)	125
Şekil 4.66. Mehmet Ruhi Arel, <i>Fatih Kaymakamlığı</i> , 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 66x81 cm., M. Taviloğlu Arşivi (Özge Tomar; <i>Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri</i> , Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon 2022, s. 100)	126
Şekil 4.67. Mehmet Ruhi Arel, <i>Atatürk'e İstikbal</i> , 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 93x119 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (https://arhm.ktb.gov.tr/artworks/detail/9/ataturk-e-istikbal Erişim Tarihi: 06.11.2024)	127
Şekil 4.68. Mehmet Ruhi Arel, <i>Eşi Muzaffer Hanım Portresi</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm. (Özge Tomar; <i>Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri</i> , Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon 2022, s. 37)	128
Şekil 4.69. Mehmet Ruhi Arel, <i>Yaşmaklı Kadın Portresi</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 53.5x64 cm. (Özge Tomar; <i>Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri</i> , Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon 2022, s. 38)	128
Şekil 4.70. İbrahim Çallı, <i>Hamakta Uzanmış Kadın</i> , 1915-1916, Ahşap üzerine yağlıboya, 38x70 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/267/855 Erişim Tarihi: 06.11.2024)	131
Şekil 4.71. İbrahim Çallı, <i>Mithat Şükrü Bey'in Eşinin Portresi</i> , 1915, tuval üzerine yağlıboya, 135x94.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 484)	131
Şekil 4.72. İbrahim Çallı, <i>Adada Maşlahlı Kadınlar</i> , 1919, Jüt üzerine yağlıboya, 72.5x96 cm., Özel koleksiyon (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 482)	132
Şekil 4.73. İbrahim Çallı, <i>Kız Portresi</i> , 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 80x64 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/267/711 Erişim Tarihi: 06.11.2024)	133
Şekil 4.74. İbrahim Çallı, <i>Gri Elbiseli Kadın</i> , 1932, Tuval üzerine yağlıboya, 155x93 cm., Demsa koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 499)	134

Şekil 4.75. İbrahim Çallı, <i>Yeşil Elbiseli Kadın (Bayan Vicdan Moralı'nın Portresi)</i> , 1932, Tuval üzerine yağlıboya, 145x116 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/ibrahim-calli-yesil-elbiseli-kadin-bayan-vicdan-moralinin-portresi/ Erişim Tarihi: 06.11.2024)	135
Şekil 4.76. İbrahim Çallı, <i>Aliye Moralı</i> , 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 119x79 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 374)	135
Şekil 4.77. İbrahim Çallı, <i>Fatma Barşal</i> , 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 116x90 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/fatma-cimcoz-barsal-portresi Erişim Tarihi: 07.11.2024)	136
Şekil 4.78. İbrahim Çallı, <i>Balkonda Oturan Kadınlar (Emel Korutürk ve Saynur Aral)</i> , 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 148x117 cm., Aile koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 387)	137
Şekil 4.79. İbrahim Çallı, <i>Hasene Cimcoz Portresi</i> , 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 113x90 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 380)	138
Şekil 4.80. İbrahim Çallı, <i>Melek Keçeci</i> , 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm., Aile koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 379)	138
Şekil 4.81. İbrahim Çallı, <i>Adada Gezinti</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 115x80 cm., Demsa Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 471)	139
Şekil 4.82. İbrahim Çallı, <i>Adada Gezinti</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 110x74 cm., Kemal Bilginsoy Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 470)	140
Şekil 4.83. İbrahim Çallı, <i>Adada Çamlar Arasında</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 125x89 cm., Özel koleksiyon (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 331)	140
Şekil 4.83. İbrahim Çallı, <i>Adada İki Kardeş</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 62x92 cm., İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 473)	141

Şekil 4.84. İbrahim Çallı, <i>Adada Sohbet</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 57x66.5 cm., Taviloğlu Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 480)	142
Şekil 4.85. İbrahim Çallı, <i>Adada Sandal Sefası</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 80x115 cm., Özel koleksiyon (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 474)	142
Şekil 4.86. İbrahim Çallı, <i>Bostancı Sahili'nde Gezintiye Çıkan Kadınlar</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 96x163 cm., Özel koleksiyon (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 477)	143
Şekil 4.87. İbrahim Çallı, <i>Balo</i> , (t.y.), Jüt üzerine yağlıboya, 75x80 cm., İpek-Ahmet Merey koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 549)	144
Şekil 4.88. İbrahim Çallı, <i>Gül Koklayan Kadın</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 50x72 cm., Türkiye İş Bankası Resim ve Heykel Müzesi (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 483)	145
Şekil 4.89. İbrahim Çallı, <i>Dikiş Diken Kadın</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 126x97 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (https://irhm.msgrsu.edu.tr/collection/ibrahim-calli-dikis-diken-kadin/ Erişim Tarihi: 08.11.2024)	145
Şekil 4.90. İbrahim Çallı, <i>Yeşilli Kadın</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 117x79 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-ve-arastirmalar/koleksiyonlar/330/809 Erişim Tarihi: 08.11.2024)	146
Şekil 4.91. İbrahim Çallı, <i>Kız Portresi</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 56.5x97 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (https://www.absurdizi.com/nu-resmin-oncusu-ibrahim-calli/ Erişim Tarihi: 25.11.2024)	147
Şekil 4.92. İbrahim Çallı, <i>Bahçede Oturan Kadın</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 57x66.5 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 481)	147
Şekil 4.93. İbrahim Çallı, <i>Fatma Barşal</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm., Aile Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 385)	148

Şekil 4.94. İbrahim Çallı, <i>Genç Kız Portresi / Boalı Kadın</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 120x78.5 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 320)	149
Şekil 4.95. İbrahim Çallı, <i>Makbule Kara</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 140x89 cm., İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 493)	149
Şekil 4.96. İbrahim Çallı, <i>Beyaz Şapkalı Kadın</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 64x54 cm., Özel Koleksiyon (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 500)	150
Şekil 4.97. İbrahim Çallı, <i>Adrienne Morali</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 71.5x53 cm., Beynun Erener Özkan Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 323)	151
Şekil 4.98. İbrahim Çallı, <i>Plajda Kadınlar</i> , (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 64x81 cm., İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu (Ayşenur Güler; <i>İbrahim Çallı</i> , Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2014, s. 550)	152
Şekil 4.99. Hikmet Onat, <i>Ağaçların Altında Dikiş Diken Kadın</i> , 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 74x89 cm., İzmir Resim ve Heykel Müzesi (Murat Aslan; <i>Hikmet Onat'ın Eserlerinde İstanbul</i> , Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2018, s. 57)	153
Şekil 4.100. Hikmet Onat, <i>Oturan Kadın</i> , 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 113.5x69.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/280/851 Erişim Tarihi: 09.11.2024)	154
Şekil 4.101. Hikmet Onat, <i>Gergef İşleyen Kız</i> , (t.y.), Duralit üzerine yağlıboya, 58.5x50 cm., Edip Onat Koleksiyonu (Murat Aslan; <i>Hikmet Onat'ın Eserlerinde İstanbul</i> , Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2018, s. 56)	155
Şekil 4.102. Nazmi Ziya Güran, <i>Şezlongda Pembeli Kadın</i> , 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 54x73 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (https://www.sakipsabancimuzesi.org/koleksiyonlar-vearastirmalar/koleksiyonlar/330/714 Erişim Tarihi: 09.11.2024)	157
Şekil 4.103. Nazmi Ziya Güran, <i>Taksim Meydanı</i> , 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 73.5x92 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/259/712 Erişim Tarihi: 09.11.2024)	158

- Şekil 4.104.** Nazmi Ziya Güran, *Eski Bir Sokakta Simitçi*, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm., Doğan Paksoy Koleksiyonu (Bahar Ertürk; *Nazmi Ziya Güran'ın Resimlerinde İnsan ve Mekân Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2021, s. 79)159
- Şekil 4.105.** Nazmi Ziya Güran, *23 Nisan 1936*, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 93x73 cm., Özel koleksiyon? (Yasin Çakır; *20. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Resminde Manzara ve Nazmi Ziya Güran*, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya, 2017, s. 111)159
- Şekil 4.106.** Nazmi Ziya Güran, *Büyükada'da Gezinti*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 56x76 cm., Özel koleksiyon (Bahar Ertürk; *Nazmi Ziya Güran'ın Resimlerinde İnsan ve Mekân Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2021, s. 129)160
- Şekil 4.107.** Nazmi Ziya Güran, *Eski İstanbul'da Mavi Giysili Kadın*, (t.y.), Duralit üzerine yağlıboya, 33x41 cm., Acar Tunçbilek Koleksiyonu (Bahar Ertürk; *Nazmi Ziya Güran'ın Resimlerinde İnsan ve Mekân Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2021, s. 112)160
- Şekil 4.108.** Nazmi Ziya Güran, *Peyzaj*, (t.y.), Kâğıt üzerine suluboya, 26x19 cm., Özel koleksiyon (Bahar Ertürk; *Nazmi Ziya Güran'ın Resimlerinde İnsan ve Mekân Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2021, s. 107)161
- Şekil 4.109.** Nazmi Ziya Güran, *Saraylı Hanımlar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 200x300 cm., Özel koleksiyon (Bahar Ertürk; *Nazmi Ziya Güran'ın Resimlerinde İnsan ve Mekân Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2021, s.90)161
- Şekil 4.110.** İzzet Ziya, *Deniz Kıyısında Kız*, 1920, Duralit üzerine yağlıboya, 45.5x63 cm., Sakıp Sabancı Müzesi (<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/272/665> Erişim Tarihi: 11.11.2024)163
- Şekil 4.111.** İzzet Ziya, *Plajda*, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm., Özel koleksiyon (Elif Dastarlı Dellaloğlu; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2018, s. 360)164
- Şekil 4.112.** İzzet Ziya, *Sahilde Uzanan Kadınlar*, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon? (<https://www.turkishpaintinguk.com/izzet-ziya/> Erişim Tarihi: 25.11.2024)164
- Şekil 4.113.** İzzet Ziya, *Şemsiyeli Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 60x73.5 cm., Özel koleksiyon (Çağlar Koca; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kültür Sanat Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2022, s. 101)165

- Şekil 4.114.** Hüseyin Avni Lifij, *Çeşmebaşı*, 1921-1924, Duvar üzerine yağlıboya, 275x412 cm., Mecit Efendi Köşkü (Eda Ocak; Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2011, s. 18)167
- Şekil 4.115.** Hüseyin Avni Lifij, *Eşi Harika Lifij'in Portresi*, 1922, Ahşap üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Ayten-İ. Şazi Sirel Koleksiyonu (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harika_Lifij_Portresi.jpg#/media/File:Harika_Lifij_Portresi.jpg Erişim Tarihi: 12.11.2024)168
- Şekil 4.116.** Hüseyin Avni Lifij, *Arkeoloji Müzesi Bahçesi'nde Öğrenciler*, (t.y.) (<https://dergibi.com/huseyin-avni-lifij-ve-sanat-yasami/#jp-carousel-14476> Erişim Tarihi: 12.11.2024)169
- Şekil 4.117.** Hüseyin Avni Lifij, *Testili Kadın*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 21 x 25 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi (<https://www.youtube.com/watch?v=i6WJRuFiUE4> Erişim Tarihi: 25.11.2024)169
- Şekil 4.118.** Feyhaman Duran, *Abbas Halim Paşa'nın Kızının Portresi*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya (<https://www.leblebitozu.com/feyhaman-duranin-eserleri-ve-hayati/> Erişim Tarihi: 05.12.2024).172
- Şekil 4.119.** Feyhaman Duran, *Fularlı Kadın*, 1911-1912, Karton üzerine pastel, 64x50 cm., Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Emirgan, İstanbul (<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatici/269/919> Erişim Tarihi: 12.11.2024)172
- Şekil 4.120.** Feyhaman Duran, *Karanfilli Kadın Portresi*, 1916, Tuval üzerine yağlıboya, 68x49 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-/duran-feyhaman/feyhaman-duran-kadin-portresi/> Erişim Tarihi: 14.11.2024)173
- Şekil 4.121.** Feyhaman Duran, *Güzin Duran'ın Portresi*, 1921, Tuval üzerine pastel, 107x87 cm., Özel koleksiyon ([https://feyhamanduran.istanbul.edu.tr/tr/content/feyhaman-duran/guzin-duran-\(1898-1981\)](https://feyhamanduran.istanbul.edu.tr/tr/content/feyhaman-duran/guzin-duran-(1898-1981)) Erişim Tarihi: 12.11.2024)173
- Şekil 4.122.** Feyhaman Duran, *Güzin Duran'ın Portresi*, 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 78x93 cm., İstanbul Üniversitesi Feyhaman Duran Koleksiyonu (https://smartofjournal.com/files/smartjournal/976620266_13_44_ID880_Pehlivan_940-957.pdf Erişim Tarihi: 12.11.2024)174
- Şekil 4.123.** Feyhaman Duran, *İç Mekân (Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi)*, 1948, Çuval üzerine yağlıboya, 154x105 cm., İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu (Elif Dastarlı Dellaloğlu; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2018, s. 352)175

- Şekil 4.124.** Feyhaman Duran, *Mavi Şalvarlı Kız*, 1948, Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 80 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi (<https://issanat.com.tr/resim-heykel-muzesi/> Erişim Tarihi: 13.11.2024)176
- Şekil 4.125.** Feyhaman Duran, *Safiye Ayla Portresi*, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, İstanbul Üniversitesi Feyhaman Duran Koleksiyonu (<https://x.com/ssabancimuze/status/833647349683589121> Erişim Tarihi: 05.12.2024)176
- Şekil 4.126.** Feyhaman Duran, *Safiye Ayla Portresi*, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 87x72 cm. (Burcu Pehlivan; “Feyhaman Duran’ın Resimlerinde Kültür Dünyamızdan Tanıdık Yüzler”, *Smart Journal*, 7(44), (2021): s. 948)177
- Şekil 4.127.** Namık İsmail, *Sedirde Uzanın Kadın*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 131x180 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Gülce Çermikli; *Namık İsmail’in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 180)179
- Şekil 4.128.** Namık İsmail, *Tifüs*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 130x170 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (<https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/28/tifus> Erişim Tarihi: 13.11.2024)180
- Şekil 4.129.** Namık İsmail, *Eşi Mediha Hanım*, 1920, Mukavva üzerine yağlıboya, 40x38 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Gülce Çermikli; *Namık İsmail’in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 183)180
- Şekil 4.130.** Namık İsmail, *Mediha Hanım*, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 63x59 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Gülce Çermikli; *Namık İsmail’in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 184)181
- Şekil 4.131.** Namık İsmail, *Mediha Hanım*, 1920, Mukavva üzerine yağlıboya, 45x36 cm., İzmir Resim ve Heykel Müzesi (Gülce Çermikli; *Namık İsmail’in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 185)182
- Şekil 4.132.** Namık İsmail, *Fahrünnisa Venç*, 1922, Tuval üzerine yağlıboya, 62x45,5 cm., Özel koleksiyon (Murat Burak Hızarcıoğlu; *Namık İsmail’in Hayatı, Sanat Yaşamı ve Empresyonist Çalışmalarının Türk Resim Sanatına Dönemsel Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta 2022, s. 44)182
- Şekil 4.133.** Namık İsmail, *Ayakta Duran Kadın*, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 100x85 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Gülce Çermikli; *Namık İsmail’in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 235)183

- Şekil 4.134.** Namık İsmail, *İspanyol Kadın*, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 142x191 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Gülce Çermikli; *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 234)184
- Şekil 4.135.** Namık İsmail, *Çarşafly İki Kadın*, 1929, Prestual üzerine yağlıboya, 26x18 cm., Özel koleksiyon (Gülce Çermikli; *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 242)184
- Şekil 4.136.** Namık İsmail, *Pazar Yerinde Kadın ve Bebek*, 1929, Mukavva üzerine yağlıboya, 19x27.3 cm., Emine Keskin Koleksiyonu (Murat Burak Hızarcıoğlu; *Namık İsmail'in Hayatı, Sanat Yaşamı ve Empresyonist Çalışmalarının Türk Resim Sanatına Dönemsel Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta 2022, s. 89)185
- Şekil 4.137.** Namık İsmail, *Köylü Aile*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 71x89 cm., Özel koleksiyon (Gülce Çermikli; *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 200)186
- Şekil 4.138.** Namık İsmail, *Mavi Gözlü Kadın*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 42x32 cm., Emine Keskin Koleksiyonu (Gülce Çermikli; *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 231)186
- Şekil 4.139.** Namık İsmail, *Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 25x33 cm., Özel koleksiyon (Gülce Çermikli; *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 214)187
- Şekil 4.140.** Celile Hikmet, *Köylü Kadınlar Aşında*, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 67x82 cm., Özel koleksiyon (<https://www.sanatatak.com/ayse-celile-hikmet-online-muzayedede/> Erişim Tarihi: 14.11.2024)188
- Şekil 4.141.** Celile Hikmet, *Otoportre*, (t.y.), Tekniği bilinmiyor, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon? (<https://arts.ozyegin.edu.tr/tr/artist/celile-hikmet> Erişim Tarihi: 05.12.2024)188
- Şekil 4.142.** Mihri Müşfik, *Naile Hanım Tablosu*, 1908-1909, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon (Nur Sultan Yıldırım; *Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2023, s. 47)191
- Şekil 4.143.** Mihri Müşfik, *Letta Hanım Portresi*, 1911-1912, Tuval üzerine yağlıboya, 178.5x96.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Elif Şeyma Kılıç; *Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 36)192

- Şekil 4.144.** Mihri Müşfik, *Otoportre*, 1918 öncesi, Tuval üzerine yağlıboya, 71x61 cm., Özel koleksiyon (Elif Şeyma Kılıç; *Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 27)193
- Şekil 4.145.** Mihri Müşfik, *Otoportre*, 1920, Kâğıt üzerine suluboya, 12.5x8 cm., Özel koleksiyon (Nur Sultan Yıldırım; *Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması*, Yüksel Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2023, s. 49)193
- Şekil 4.146.** Mihri Müşfik, *Otoportre*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 98.5x61 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (<https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/mihri-hanim-rasim-musfik-portre/> Erişim Tarihi: 14.11.2024)194
- Şekil 4.147.** Mihri Müşfik, *Otoportre*, (t.y.), Tuval üzerine pastel, 116x89 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (<https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/portre> Erişim Tarihi: 14.11.2024)195
- Şekil 4.148.** Mihri Müşfik, *Otoportre*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 60x48 cm., T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Resim Müzesi (Nur Sultan Yıldırım; *Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması*, Yüksel Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2023, s. 29)195
- Şekil 4.149.** Mihri Müşfik, *Mevsum Yalçın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 100x82 cm., Özel koleksiyon (Elif Şeyma Kılıç; *Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 45)196
- Şekil 4.150.** Mihri Müşfik, *Adada Kadınlar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 145x105 cm., Özel koleksiyon (Elif Şeyma Kılıç; *Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 49)197
- Şekil 4.151.** Mihri Müşfik, *Namaz Kılan Halayık*, (t.y.) Tuval üzerine yağlıboya, 92x65 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul (Nur Sultan Yıldırım; *Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması*, Yüksel Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2023, s. 48)197
- Şekil 4.152.** Mihri Müşfik, *Yaşlı Kadın Portresi*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 30x40 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Elif Şeyma Kılıç; *Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 33)198

Şekil 4.153. Mihri Müşfik, <i>Sahilde Yürüyüş</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 92x111 cm., Özel koleksiyon (Elif Şeyma Kılıç; <i>Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi</i> , Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 48)	198
Şekil 4.154. Mihri Müşfik, <i>Peçeli Kadın Portresi</i> , (t.y.), Kâğıt üzerine suluboya, 44x29.5 cm., Özel koleksiyon (Nur Sultan Yıldırım; <i>Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması</i> , Yüksel Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2023, s. 46)	199
Şekil 4.155. Mihri Müşfik, <i>Kadın Portresi</i> , (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm., Özel koleksiyon (Nur Sultan Yıldırım; <i>Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması</i> , Yüksel Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2023, s. 42)	199
Şekil 4.156. Mihri Müşfik, <i>Otoportre</i> , (t.y.), Kâğıt üzerine suluboya, 31x23 cm., Özel koleksiyon (Elif Şeyma Kılıç; <i>Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi</i> , Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 29)	200
Şekil 4.157. Mihri Müşfik, <i>Otoportre</i> , (t.y.), Kâğıt üzerine suluboya, 31x23 cm., Özel koleksiyon (Elif Şeyma Kılıç; <i>Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi</i> , Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 28)	200
Şekil 4.158. Mihri Müşfik, <i>Enise Hanım Portresi</i> , (t.y.), Mukavva üzerine pastel, 65x50.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Nur Sultan Yıldırım; <i>Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması</i> , Yüksel Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2023, s. 35)	201
Şekil 4.159. Mihri Müşfik, <i>Siyahlı Kadın Portresi</i> , (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, Özel koleksiyon (Elif Şeyma Kılıç; <i>Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi</i> , Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 31)	202
Şekil 4.160. Mihri Müşfik, <i>Siyahlı Kadın / Çarşafı Kadın Portresi</i> , (t.y.), Tuval üzerine pastel, 116.5x90 cm., Özel koleksiyon (Elif Şeyma Kılıç; <i>Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi</i> , Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2019, s. 34)	202
Şekil 4.161. Müfide Kadri, <i>Sahilde Aşk</i> , 1907-1908, Tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Pınar Yazkaç ve Hilal Gürensoy Şener; "Osmanlı Döneminde Yetişen Öncü Kadın Ressamlarımızdan Müfide Kadri", <i>Kalemişi Dergisi</i> , C.6, S.12, Ankara, (2018): s. 131)	204

- Şekil 4.162.** Müfide Kadri, *Mesirede Ud Çalan Kadınlar*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 38 x 55 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi (<https://arhm.ktb.gov.tr/Artworks/Detail/74/mesirede-ud-calan-kadinlar> Erişim Tarihi: 15.11.2024)204
- Şekil 4.163.** Müfide Kadri, *Kayıpta Kızlar*, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 40x75 cm., Özel koleksiyon? (Esra Sar; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma Hareketlerinden Son Dönemlere Doğru Uzanan Yolculukta Yetişen Öncü Kadın Ressamımız Müfide Kadri ve Eserlerindeki Kadın İmgesi”, *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), (2021): s. 231)205
- Şekil 4.164.** Müfide Kadri, *Dua Eden Kız*, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, Ebatları bilinmiyor, Özel koleksiyon? (Esra Sar; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma Hareketlerinden Son Dönemlere Doğru Uzanan Yolculukta Yetişen Öncü Kadın Ressamımız Müfide Kadri ve Eserlerindeki Kadın İmgesi”, *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), (2021): s. 231)206
- Şekil 4.165.** Müfide Kadri, *Beklemek*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, Ebatları bilinmiyor, Yapı Kredi Koleksiyonu (<https://listelist.com/mufide-kadri/> Erişim Tarihi: 15.11.2024)206
- Şekil 4.166.** Müfide Kadri, *Kitap Okuyan Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 58 cm., Özel koleksiyon (https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCfide_Kadri#/media/Dosya:M%C3%BCfide_kadri_Kitap_Okuyan_kad%C4%B1n.jpg Erişim Tarihi: 15.11.2024)207
- Şekil 4.167.** Müfide Kadri, *Otoportre*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 12x9 cm., Özel koleksiyon (Esra Sar; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma Hareketlerinden Son Dönemlere Doğru Uzanan Yolculukta Yetişen Öncü Kadın Ressamımız Müfide Kadri ve Eserlerindeki Kadın İmgesi”, *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), (2021): s. 230)207
- Şekil 4.168.** Belkıs Mustafa, *Portre*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 24x20 cm., Özel koleksiyon? (<https://www.magnetmuzayede.istanbul/urun/4205199/belkis-mustafa-1896-1925-portre-eski-turkce-belkis-imzali-mukavva-uzerin> Erişim Tarihi: 16.11.2024)208
- Şekil 4.169.** Melek Celal Sofu, *Dikiş Diken Kadın*, 1923, Mukavva üzerine yağlıboya, 38.5x34.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Meltem Yakın; Türk Resminde Melek Celal Sofu’nun Yeri ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005, s. 109)...210
- Şekil 4.170.** Melek Celal Sofu, *Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın*, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 36x48.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergi/72/1710> Erişim Tarihi: 16.11.2024)210

- Şekil 4.171.** Melek Celal Sofu, *Şapkalı Otoportre*, 1941, Tuval üzerine yağlıboya, 21x 15.5 cm., Özel koleksiyon (<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergi/72/1709> Erişim Tarihi: 16.11.2024)211
- Şekil 4.172.** Melek Celal Sofu, *Kırmızı Yazmalı Kadın Portresi*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 50x39 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Meltem Yakın; Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005, s. 115)...212
- Şekil 4.173.** Melek Celal Sofu, *Otoportre*, (t.y.), Tekniği ve ebatları bilinmiyor, Özel koleksiyon? (Meltem Yakın; Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005, s. 108)212
- Şekil 4.174.** Melek Celal Sofu, *Yeşilli Kadın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 55x44.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Meltem Yakın; Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2005, s. 114)213

Üniversite : İstanbul Kültür Üniversitesi
Enstitüsü : Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Ana Bilim Dalı : Sanat Yönetimi
Programı : Sanat Yönetimi
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet Üstünipek
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Şubat 2025

ÖZET

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK RESİM SANATINDA KADIN GİYSİLERİ

İlke Bağkazan Avdan

Osmanlı Devleti'nde, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen süreçte Türk resim sanatında kadın giysileri, toplumsal değişimlere paralel bir dönüşüm geçirmiştir. Türk resim sanatında ele alınan kadın figürleri ve onların giysileri, salt estetik bir unsur olmanın ötesine geçerek; dönemin toplumsal, kültürel ve hatta politik atmosferini yansıtan önemli göstergeler hâline gelmiştir. Tanzimat ile bireylerin hayatına giren Batılılaşma, çağdaşlaşma, kadın hakları, kadın eğitimi gibi kavramlar, resim sanatında birer temaya dönüşmüş ve konu olarak işlenmeye başlamıştır. Bu dönüşümün bir parçası da kadın giysileri olmuştur.

Türk kadını, yaşanan sancılı süreç içerisinde eğitimi, sanat eğitimi ve kadın hareketleri ile toplumsal hayatın vazgeçilmez unsuru olmak için çabalamıştır. Tanzimat döneminde Avrupa ile etkileşim hâlinde olan Osmanlı Devleti'ndeki değişimlerle paralel olarak kadınların toplumsal hayattaki konumu ile ilgili hareketler de kaçınılmaz olmuştur. Tanzimat'ın Türk kadınına en önemli katkısı, kadınları eğitim sisteminin içine dâhil etmiş olmasıdır. II. Meşrutiyet, kadınlara toplumsal ve ekonomik alanda var olmaları için destek vermiştir. 1914 yılında İnas Darülfünun'u ve yine aynı yılda İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması, Osmanlı kadınının yükseköğretim ve güzel sanatlar alanında da var olmasının önünü açan önemli gelişmelerdir. Yine bu dönemle birlikte kadınlar, seslerini geniş kitlelere duyurabilmek amacıyla kadın dernekleri kurmuş, cemiyetlere katılmıştır. Meşrutiyet döneminin getirdiği özgürlük

ortamıyla beraber kadınlar, dergicilik faaliyetlerinde bulunmuştur. Kadın dergilerinin sayısı da gitgide artmaya başlamıştır.

Osmanlı kadınının giyim kuşam kültürü uzun yıllar değişime uğramadan devam etmiştir. Saraylı Osmanlı kadını, kentli Osmanlı kadını ve köylü Osmanlı kadını için giyim kuşam alanında değişimlerin başlangıcı yine Tanzimat'la birlikte hayata geçmiştir. Çokkültürlü bir yapıya sahip olan Osmanlı Devleti'nde Ermeni, Rum ve Yahudi kadınlar ile Müslüman Türk kadınlarını ayırt etmek için kıyafet önemli bir araç hâline gelmiştir. XIX. yüzyılda Avrupa ile etkileşimin bir sonucu olarak değişmeye başlayan kadın kıyafetleri, yüzyılın Türk ressamlarının tablolarına da konu olmuştur. Türk sanatı ve arkeolojisi için önde gelen isimlerden olan Osman Hamdi Bey'in tablolarında, dönemin Türk kadınının klasik giyim kuşam kültürü aktarılmaktadır. İlerleyen yıllarda ise Batılı tarzda portre resimleri ile Türk kadını buluşturulmuş, Osmanlı kadını Batılı kıyafetler içinde resmedilmeye başlanmıştır. Bu durum, özellikle erken Cumhuriyet yıllarında görülmektedir. Dönemin tablolarında resmedilen kadın figürleri, salt kadın kıyafetlerini aktarmamış; dönemin toplumsal ve sosyokültürel alanlarında Türk kadınının hangi konumda olduğu hakkında bilgiler de vermiştir. Osmanlı kadın kıyafetlerini resmeden eserler hem görsel hem de kültürel açıdan toplumun bir yansıması olarak dikkate değerdir. Dönemin toplumsal yapısı, kültürel değerleri, kadının yeri ve estetik değerleri bu tablolar aracılığıyla günümüze ulaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Kadın Giyimi, Türk Resminde Kadın, Batılılaşma

University : Istanbul Kültür University
Institute : Institute of Graduate Studies
Department : Art Management
Programme : Art Management
Supervisor : Prof. Dr. Mehmet Üstünipek
Degree Awarded and Date : MA – February 2025

ABSTRACT

WOMEN’S CLOTHING IN TURKISH PAINTING FROM TANZIMAT TO THE REPUBLIC

İlke Bağkazan Avdan

In the Ottoman Empire, from the Tanzimat period to the Republic of Türkiye, women's clothes portrayed on canvas in Turkish painting were transformed parallel to social changes. The female figures and their clothes in Turkish painting went beyond being pure aesthetic parts; they have become significant indicators reflecting the social, cultural, and even political structure of the period. During the Tanzimat period, concepts such as Westernization, modernization, women's rights, and women's education came into people's lives. These became themes in painting and were taught as lessons. Women's clothing became a part of this transformation.

Turkish women have struggled to become an essential part of social life through their education, art education and women's movements during this painful process. In the Ottoman Empire, which interacted with Europe during the Tanzimat period in parallel with the formations of, some movements for women were inevitable. Without question, the most significant contribution of the Tanzimat period to Turkish women is their inclusion in the education system. The Second Constitutional Monarchy supported women to exist in the social and economic fields. In 1914, the establishment of the Inas Darülfünun (Istanbul Women's University) and the Inas Sanayi-i Nefise Mektebi (The High Academy of Fine Arts for Girls) in the same year were huge developments that paved the way for Ottoman women's presence in higher education and fine arts. However, women set up women's associations and joined societies to make themselves heard by the masses during this period. With the environment of freedom brought by the Constitutional Monarchy period, women were

involved in magazine publishing activities. The number of women's magazines began to increase gradually.

The clothes culture of Ottoman women continued unchanged for many years. The beginning of changes in the field of clothing for the Ottoman women of the palace, the city, and the peasantry was eventualized with the Tanzimat period. In the Ottoman Empire, which had a multicultural structure, clothing became an important tool to distinguish between Armenian, Greek and Jewish women and Muslim Turkish women. Women's clothing began to change as a consequence of the interaction with Europe in the XIXth century. It was also the subject of the paintings of Turkish painters of the 19th century. In the paintings of Osman Hamdi Bey, one of the leading names in Turkish art and archaeology, the classic clothing culture of Turkish women of the period was portrayed. Western-style portrait paintings were introduced to Turkish women in the upcoming years. Ottoman women began to be portrayed in Western clothes. It is seen especially in the early Republican period. The female figures depicted in the paintings of the period not only portrayed women's clothing but also provided information about the position of Turkish women in the social and sociocultural areas of the period. Paintings depicting Ottoman women's clothing are notable both visually and culturally as reflections of society. The social structure, cultural values, the place of women and aesthetic values of the period have reached the present day through these paintings.

Keywords: Ottoman Women's Clothing, Women in Turkish Painting, Westernization

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Amacı

“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resim Sanatında Kadın Giysileri” isimli tez çalışması, Osmanlı Devleti’nden Türkiye Cumhuriyeti’ne uzanan ve değişimlerin yoğun olduğu bir süreci kapsayan Batılılaşma dönemi içerisinde var olma çabası sergileyen Türk kadınının, tüm bu süreç yaşanırken giyim kuşam bağlamında geçirdiği değişimi Türk resim sanatı üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu süreçte yaşanan köklü değişimin, Türk resim sanatında etkili izler bırakan Türk ressamlar ve onların eserlerine yansımalarının neler olduğunu ve değişimi hangi boyutta yansıttığını saptamak araştırmanın bir diğer amacıdır. Türk kadınının kültürel ve kamusal alanda Batılılaşma ile paralel olarak gittikçe var olmasının ve kadının salt estetik amaçla bir nesne konumunda resmedilmesinin geride bırakılarak, resmin öznesi hâline gelmesinin yine resim sanatı üzerinden aktarılması sürecinin incelenmesi de tezin amaçlarındandır.

1.2. Araştırmanın Kapsamı

“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resim Sanatında Kadın Giysileri” isimli tez çalışmasının ikinci bölümü “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Kadını” ismini taşımaktadır. Bu bölümde, Tanzimat öncesi dönemden başlanarak Cumhuriyet’in ilk yıllarına denk gelen zaman diliminde Türk kadınının toplumsal hayattaki yeri, sosyal statüsü, eğitim hakları ele alınmıştır. Kadınların sanat eğitimine dahil olması, kadın hareketleri bağlamında dernek ve cemiyetler kurması ve çıkardıkları kadın dergileri incelenmiştir. Bununla birlikte, dönemin önemli gelişmeleri olan Senedi-i İttifak, Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı ile ilgili verilen tarihi bilgilere ek, bu gelişmelerin Türk kadınına sağladığı kazanımlara değinilmiştir.

“XIX. Yüzyıl Osmanlı Toplumunda Kadın Giysileri” adlı üçüncü bölümde Anadolu ve başkent İstanbul’da yaşayan kadınların farklı olan yaşam biçimlerinin değerlendirmesi yapılmıştır. Yine Tanzimat öncesi dönemden başlayıp, Cumhuriyet’in ilk yıllarına uzanan bir süreçte Osmanlı topraklarında yaşayan Türk kadınının giyim kuşam kültürü ele alınmıştır. Türk ve Müslüman Osmanlı kadınının ev içi ve ev dışında giymiş olduğu kıyafetlerin farklılıkları ile Osmanlı sarayında yaşayan saraylı kadının birbirlerinden farklı giyim kültürleri incelenmiştir. Belirtilen yüzyılda, Osmanlı İmparatorluğu’nun Batılı devletler ile olan münasebetinin sonuçlarından biri olarak

ortaya çıkan kılık kıyafet hususundaki etkileşim ve bu yüzyılda Avrupalı kadınların giymekte olduğu kıyafetler irdelenerek, bu münasebetin Osmanlı kadınına etkisi ele alınmıştır. Osmanlı Devleti çok uluslu bir yapıya sahiptir. Bu sebeple de çokkültürlü bir toplum görülmektedir. Bu çokkültürlü toplumun bir parçası olan Ermeni, Yahudi ve Rum kadınlarının giyim kuşam kültürü, birbirlerinden farklı ve birbirlerine benzer yanları bu bölümde ele alınmıştır. Kadın kıyafetlerinin tamamlayıcı parçaları olan giysi süsleri ve ayakkabılar ile kıyafetlerin kalitesinin en önemli unsuru olan kumaşlar da tezin bu bölümünde incelenmiştir.

Tezin “*Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resim Sanatında Ressamlar ve Kadın Figürlü Tabloları*” isimli dördüncü bölümünde ise, Türk resim sanatı için bir dönüm noktası olan XIX. yüzyılda sanatsal faaliyetlerde bulunmuş kişiler, gruplar, sanat ekolleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Osman Hamdi Bey’den başlanarak, kadın figürlü eser veren on dokuz sanatçının, yüz yetmiş dört adet tablosu detaylı olarak incelenmiştir. Eser incelemesine geçilmeden önce eser sahibi olan sanatçıların yaşamları hakkında bilgiler verilmiştir. Osmanlı toplumunda yaşayan kadınların giyim kuşamları hakkında sanat eserlerine yansımaların neler olduğu ve değişimi hangi ölçüde yansıttığı ele alınmıştır.

Tezin sonuç bölümünde, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar Türk resim sanatında kadın giysilerinin incelenmesi sonucunda elde edilen bulgular genel olarak yorumlanmıştır. Osmanlı’da Batılılaşma ile gelen değişim hakkında çeşitli çalışmalar yapılmış; kadın yaşamındaki çağdaşlaşma süreçleri, kadın hakları, miras, evlilik, çalışma hayatı üzerine tezler yazılmıştır. Bu tez çalışmalarında, bahsi geçen konulara ek olarak dönemin kadın giysileri yalnızca bir alt başlık olarak incelenmiştir. Kadın-erkek kıyafetlerinin bir arada incelendiği tez çalışmaları yapılsa da salt kadın kıyafetlerinin incelendiği çalışmalar az sayıdadır. Var olan çalışmalar yalnız tablolar üzerinden değil; fotoğraf albümleri, belgeler, gravürler, basın-yayın organları aracılığıyla yapılmıştır. Bu tez çalışması ile dönem, salt tablolar üzerinden, salt kadın kıyafetleri incelenerek geniş kapsamlı ve detaylı şekilde anlatılmaya çalışılmıştır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi ve Literatür

“*Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resim Sanatında Kadın Giysileri*” isimli tez çalışmasında kapsamlı bir literatür çalışması yapılarak, elde edilen veriler yorumlanmıştır. Tezde, nitel bir yaklaşım kullanılarak araştırma yapılmıştır. Literatür

taraması için öncelikle Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, İBB Atatürk Kitaplığı, İKÜ ve İAÜ Bilgi Merkezi'nde oldukça kapsamlı bir araştırma yapılmış; elde edilen tüm basılı ve elektronik kaynaklar değerlendirilmiştir. Bununla birlikte üniversitelerin lisansüstü ve doktora tezleri için Ulusal Tez Merkezi, makale ve süreli yayınların elektronik incelemeleri için DergiPark ile Türkiye Makaleler Bibliyografyası, yine dijital erişim imkânı sağlayan ResearchGate, Academia gibi akademik sitelere erişim sağlanmıştır. Devlet Arşivleri, Dergi Arşivi, TBMM Milli Saraylar Halife Abdülmecid Efendi Koleksiyonu, Milli Kütüphane, TBMM Kütüphanesi Açık Erişim, SALT Araştırma aracılığıyla yine dijital ortamda veriler elde edilmiştir. SSM, İRHM, ARHM başta olmak üzere, bu müzelerin web sitelerindeki dijital sergiler ile arşivlerinden bilgi toplanmıştır. Böylelikle yürütülen bu tez çalışması için; kitaplar, süreli yayınlar, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri, arşivler taranarak geniş kapsamlı bir literatür taraması yapılmıştır.

2. TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK KADINI

Kadın konusu, özünde insanın varlık konusudur. Kadını merkeze alarak yapılan tartışmaların, tarihin her döneminde güncelliğini koruduğu görülmektedir. Türk toplum yapısının önemli yapıtaşlarından olan kadınların, mensubu oldukları sosyal çevredeki dönüşümden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu değişim süreci, kendini en kesin biçimde XIX. yüzyılda göstermiştir.¹ Bir ülke değişirken, ülkenin en önemli yapıtaşlarından olan kadının değişimi kaçınılmaz olacaktır. Tanzimat döneminde Avrupa ile geliştirilen münasebetlerin sonucu olarak Osmanlı Devleti, Batı'nın düşünce ve hayat tarzı ile karşı karşıya gelmiş; oluşumlara paralel olarak Türk kadınının toplumsal konumuna dair birtakım hareketlenmeler oluşmaya başlamıştır.²

2.1. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Öncesi Türk Kadını

*Teokratik*³ bir devlet sistemiyle yönetilen Osmanlı Devleti'nde, Türk-Osmanlı ailesi *patriyarkal*⁴ vasıflarını taşımakta ve tüm haklar ile alınan kararlar erkeğe ait olmaktadır. Miras paylaşımında kadın, daima erkekten az hisse almak zorunda

¹ Elifnur Atalay; "19. Yüzyıl Osmanlı İstanbul'unda Kadın Kıyafetinin Evrimi", *Erzurum Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, S. 2, (2021): s. 131.

² Şefika Kurnaz; *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, 1991, s. 4.

³ Siyasal iktidarın, din adamlarının elinde bulunduğu toplumsal, siyasi düzendir. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 22.11.2024

⁴ Ataerkil. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 22.11.2024

bırakılmıştır. Şahitlikte ise iki kadın, bir erkeğe denk sayılmaktadır. Osmanlı kadını son derece kapalı bir hayat sürmektedir. Yalnızca ev işleri yapmakta, elişî işlemekte ve çocuğuna bakmaktadır.⁵ Saray ve büyük şehirlerde yaşayan kadınlar arasında cariye ve esir olanlar da bulunmaktadır. Esir hizmetkâr kadınların, evlendikten sonra kendileri ve çocukları tamamen hür olmaktadır. Osmanlı'da kadın, esir düştüğünde mülk konumundadır ve evlenme ile hür sınıfına girebilmektedir.⁶

Teokratik Osmanlı Devleti'nde kadının sosyal durumu, eski Türk devletlerine nazaran gerilemiş biçimdedir. Bu durum, İmparatorluk'ta görülen İran ve Bizans etkilerinden kaynaklanmaktadır. Osmanlı'nın ilk devirlerinde kadına dinî inanışlara göre az da olsa sosyal hayatta bir yer tanınmakta idi. Bu, ilerleyen yıllarda kaybolmuş, kadın ayrı bir hayat düzenine alıştırılmak istenmiştir. İran ve Bizans haremi Türk sarayına örnek teşkil etmiş ve bu etkiler neticesinde Saray, XV. yüzyılda *haremlık* ve *selamlık* olarak ikiye ayrılmıştır. Sarayda gerçekleşen bu durum zamanla evlere de yayılmıştır.⁷

Köyde ve kasabada yaşayan Müslüman Osmanlı kadını, eşi ile üretici konumunda bir tarım işçisidir. Ev ekonomisinde yeri bulunmaktadır. Aynı zamanda kadın, ailedeki her bireyin kumaşını dokuyup, örgüsünü örmektedir. Aynı dönemlerde, şehirli kadın için uygulanan padişah fermanları, giyim ve örtünme açısından köydeki Türk kadınına pek etkilememiş; köylü kadınları kendi sosyal yapısı içinde yaşamına devam etmiştir.⁸ Köydeki kadın, şehirdeki kadın kadar sıkı sıkıya örtünmek mecburiyetinde değildir. Çünkü eşi ile tarlada, açık havada çalışmaktadır. Buralarda kadın peçe değil, başına baş örtüsü takmaktadır. Köyde yaşayan kadının bir fikir hayatının olduğu söylenememektedir. Bunun en önemli sebebi kız çocuklarının düzenli bir eğitim hayatı bulunmamasıdır. Özel olarak okuma yazma öğrenen kız çocukları da seçkin ailelere mensuptur. Böyle ailelerin babaları, kız çocuklarını kendileri okutmuş ya da özel ders aldırılmışlardır. Çoğunluğu Müslüman olan bir imparatorluk, bünyesinde yaşayan kadının haklarını da bu esaslara göre düzenlemiştir.

⁵ Afet İnan; *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2022, s. 60.

⁶ İnan; *a.g.e.*, s. 62.

⁷ İnan; *a.g.e.*, s. 57.

⁸ İnan; *a.g.e.*, s. 74.

İmparatorluk içerisinde yaşayan gayrimüslim kadınların hayatı ise, kendi geleneklerine göre yaşadıklarından, Müslüman kadınların hayatından daha farklıdır.⁹

Osmanlı’da kadının sosyal statüsü ve hakları, İmparatorluğun kuruluş, yükseliş ve son yıkılış devrinde değişik safhalar göstermektedir. Bununla birlikte çıkarılan fermanlar ile kadınların kıyafetlerine ve yaşayışlarına yönelik hükümler görülmektedir. Afet İnan’ın aktardığına göre bu hükümler şöyledir:

(...) Kadınlarla erkekler birlikte sandala binmemeleri (24 Şaban 991), kadınların kaymakçı dükkânına girmemeleri (23 Muharrem 981), kadınların ferace biçimlerinde değişiklik yapmamaları (1138), kadınların haftada ancak dört gün sokağa çıkabilecekleri (III. Osman devri), kadınların babası veya oğlu ile sokakta beraber yürüyememeleri, arabaya binmemeleri, ezan saatinden sonra dışarda kalmamaları, muayyen meydanlarda dolaşmamaları (Hicrî 1278 tenbihnamesi).¹⁰

2.2. Osmanlı Devleti’nde Tanzimat Sonrası Türk Kadını

Tanzimat, “nizam verme” anlamında kullanılan “*tanzim*” sözcüğünün çoğul hâlidir.¹¹ Osmanlı İmparatorluğu’nu Tanzimat’a götürecek olan yolu açan gelişmelerde, Sultan II. Mahmut; kendisinden önce gelen Padişah III. Selim gibi, yenilikçi bir tutum izleyerek Batılı anlamda bir devlet yaratmak için çabalamıştır. Bu çabaları sayesinde, kendisinden sonra gelecek olan Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerine yol açmıştır.¹²

Osmanlı demokratikleşmesinin kimi tarihçiler tarafından 1808 *Sened-i İttifak*’ın ilanı ile; kimi tarihçiler tarafından ise 1839 *Tanzimat Fermanı* ile başladığı kabul görmektedir. Ancak Sened-i İttifak’ın sadece ayanları; Tanzimat Fermanı’nın ise İmparatorluk içerisinde var olan tüm halkları ilgilendirmesi sebebiyle Tanzimat Fermanı, dolayısıyla Tanzimat Dönemi Türk modernleşme çabasının başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir.¹³

Sultan II. Mahmut’un vefatı üzerine Osmanlı tahtına çıkan oğlu Sultan Abdülmecid, daha önceki hareketlerden niteliği bakımından farklı olan bir yenilik hareketine girişmiştir. Osmanlı tarihinde “*Tanzimat Fermanı*” ya da “*Gülhane Hatt-ı*

⁹ İnan; *a.g.e.*, s. 76.

¹⁰ İnan; *a.g.e.*, s. 84.

¹¹ Niyazi Berkes; *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi, 2014, s. 213.

¹² Gülşah Kızılkaya Savcı; *Batılılaşma Hareketleri’nin Osmanlı Kadın Giysilerindeki Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2008, s. 51.

¹³ Âtıl Cem Çiçek, Selçuk Aydın, Bülent Yağcı; “Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme”, *KAÜ İİBF Dergisi*, C.6 S.9, (2015): s. 276.

Hümayunu” olarak bilinen belge, 3 Kasım 1839’da Gülhane Meydanı’nda ilan edilmiştir.¹⁴ Tanzimat dönemi ile başladığı kabul edilen Osmanlı batılılaşma hareketleri, “[...] görünüşte kültür alanlarında bile pratik ve teknik birtakım yenilikleri ihtiva ederse de aslında, mevcut kıymet hükümleriyle Batı’nın bize göre yeni olan değerlerinin karşı karşıya gelmesi demektir.”¹⁵ Ferman ile padişahın yetkileri kanun egemenliğinde sınırlandırılmıştır. Tanzimat Fermanı ile Batılılaşma hareketleri anayasal nitelik kazanmıştır.¹⁶ Tanzimat Fermanı daha çok siyasî bir belge olmuş, eğitimle ilgili bir kayıt fermanında yer almamıştır.¹⁷ Tanzimat Fermanı’nın ilânıyla amaçlanan, Osmanlı toplumu içerisinde yaşayan Osmanlı tebaasının tümünü; dil, din, ırk ayırt etmeden kaynaştırarak devletin yıkılmasının önüne geçmektir. Osmanlı Devleti’nde Tanzimat olarak adlandırılan bu dönem, 1876 yılında II. Abdülhamit’in tahta çıkması ve I. Meşrutiyet’in ilân edilmesiyle sona ermiştir.

2.2.1. Eğitim

18 Şubat 1856 tarihinde Sultan Abdülmecid tarafından ilân edilen Islahat Fermanı, pek çok alanda yeniliği öngörmektedir. Tanzimat Fermanı’nın aksine, Islahat Fermanı’nda eğitim konusuna da yer verilmiştir. Ancak bu ferman da Osmanlı toplumuna eğitim hususunda bir yenilik getirememiştir. Femandaki eğitim ile ilgili olan hükümler, gayrimüslimleri ilgilendirmiştir. Ferman, gayrimüslimlere kültürel bağımsızlık, okul açma hakkı vermektedir.¹⁸

Sultan Abdülmecid, maarif alanında yapılacak olan reformları destekleyen bir padişah’tır. 1845 yılında Bâb-ı Âli’ye giderek, tüm devlet erkânının dikkatini maarif alanında gerçekleşmeyen reformlara çekmiş, gerekli tedbirlerin alınmasını emretmiştir.¹⁹ Bu Hatt-ı Humâyun üzerine, eğitimde sorunların tespit ve çözümünü sağlamak amacıyla oluşturulan “*Meclis-i Muvakkat*” tarafından hazırlanan bir rapor sonucunda; *Sıbyan*, *Rüşdiye* ve *Darülfünun*’dan oluşan üç kademeli bir eğitim sistemine karar verilmiştir.²⁰ 17 Mart 1857 tarihinde kurulan ve günümüz Millî Eğitim Bakanlığı’nın temelini oluşturan “*Maârif-i Umûmiye Nezareti*”nin, 1861 yılına dek az

¹⁴ Fahir Armaoğlu; *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914)*, İstanbul: Kronik, 2020, s. 232.

¹⁵ Orhan Okay; “*Batılılaşmanın Sınırları*”, Batılılaşma Devri Fikir Hayatı Üzerine Bir Deneme, C. II, İstanbul, 1998, s. 195.

¹⁶ Savcı; *a.g.t.*, s. 55.

¹⁷ Bayram Kodaman; *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988, s. 15.

¹⁸ Kodaman; *a.g.e.*, s. 15.

¹⁹ Kodaman; *a.g.e.*, s. 10.

²⁰ Bahar Baskın; *2. Meşrutiyet’te Eğitim, Kadın ve İnas Darülfünunu (İlk Kadın Üniversitesi)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s. 83.

sayıda olsa da “*Mekteb-i Mülkiye*” ve rüşdiyelerin yanında bir de 1859 tarihinde “*Kız Rüşdiyesi*” açtığı bilinmektedir.²¹ 1869’da çıkarılan “*Maarif-i Umumiye Nizamnamesi*”, eğitimde birliği konu alan ilk resmi belgedir. Bu nizamnameye göre eğitim, yalnız üst kesime ve bürokrasinin seçkinlerine yönelik olmaktan çıkarılmalı ve tüm halk çağdaş eğitim görmelidir.²²

1861 yılında kurulan “*Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye*”, Osmanlı Devleti’nde kurulan ilk resmî örgüttür ve bir Darülfünun açma gerekliliğini de gündeme getiren ilk kuruluştur.²³

Tanzimat’ın en önemli ve büyük başarılarından biri kadını eğitim sistemine dâhil etmesidir. Mithat Paşa’nın girişimleri ve uğraşları sonucu Rusçuk’ta kurulan ilk *Kız Sanayi Mektebi*’nin kuruluş amacı ordunun iç çamaşırı ve kıyafet ihtiyacını karşılamak idi. Böylece kız çocuklarına yönelik eğitim hakkı yalnızca üst sınıfa ait olmaktan çıkacak ve alt sınıflara da yayılacaktır.²⁴

XIX. yüzyıl, Osmanlı kadını için yeni bir dönemdir. Kadınlara eğitim hakkı doğmuş; kadınlar gazete, dergi, roman okumuş; yeni dönemle birlikte kadın hem kendini hem de toplumu sorgulamaya yavaş yavaş başlamıştır.²⁵ Yine de devrin tüm modernleşme çabalarına rağmen, kadının toplumsal hayattaki statüleri eskisinden pek de farklı değildir. Özellikle tarihin her döneminde olduğu gibi, kadının giyimi eleştirilere hâlâ açıktır ve yasaklar devam etmektedir.²⁶

2.3. Osmanlı Devleti’nde II. Meşrutiyet Sonrası Türk Kadını

1789 Fransız Devrimi’nin yaymış olduğu milliyetçi ve özgürlükçü düşüncelerden etkilenen devletlerden olan Osmanlı Devleti, dinî çeşitlilikten çıkabilecek sorunların önüne geçmek ve yabancıların iç işlerine karışmasını engellemek amacıyla önce 1839 Tanzimat Fermanı, sonrasında ise 1856 tarihli Islahat Fermanı’nı yayınlamıştır. Ancak kendilerine Jön Türkler ya da Yeni Osmanlılar diyen aydınların istediği özgür ortamın tam olarak sağlanamaması üzerine, padişah yetkilerini sınırlandırmak isteyen Mithat Paşa’nın desteğini alan özgürlük yanlısı bu

²¹ Kodaman; *a.g.e.*, s. 16.

²² Baskın; *a.g.t.*, s. 85.

²³ Baskın; *a.g.t.*, s. 84.

²⁴ Baskın; *a.g.t.*, s. 87.

²⁵ Sibel Dulum; *Osmanlı Devleti’nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)*, Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006, s. 19.

²⁶ Dulum; *a.g.t.*, s. 20.

aydın grup, Sultan Murat'ı tahttan indirerek, Meşrutiyet sözü veren II. Abdülhamit'i tahta çıkarmıştır.²⁷ Meşrutiyet, mevcut hükümdarın yanında bir anayasa ve bir parlamentonun var olmasını öngören bir rejimdir. Meşrutiyet'le birlikte padişahın mutlak yetkileri sınırlandırılabilir. Halk, meclis vasıtasıyla yönetime katılabilecek ve kişisel hak ve özgürlükler anayasa ile kontrol edilebilecektir. Padişah da anayasaya bağlı kalacaktır.

Osmanlı tarihinde Meşrutiyet iki kez ilân edilmiştir. I. Meşrutiyet dönemi, ilk anayasanın (Kanun-i Esasi) ilân edildiği 23 Aralık 1876 ile Meclis'in kapatıldığı 14 Şubat 1878 yılları arasındaki dönemi; II. Meşrutiyet dönemi ise, 1908-1920 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır. 1876 yılında I. Meşrutiyet'i ilân eden II. Abdülhamit, 1878'de askıya almış ve 23 Temmuz 1908 yılında yeniden ilân ederek II. Meşrutiyet dönemini başlatmıştır.²⁸

1809 tarihli Sened-i İttifak ile başlayan Türk anayasal sürecinde, belgenin içeriğine bakıldığında kadın hakları ile ilgili herhangi bir düzenleme olmadığı görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin ikinci anayasal gelişmesi olan 1839 tarihli Tanzimat Fermanı'nda "eşitlik" bahsi geçmiş olup; bahsi edilen bu eşitlik Müslümanlar ile gayrimüslimler arasındaki eşitliği sağlamaya çalışmaktadır. 1856'da ilân edilen Islahat Fermanı'nda kadın haklarına yönelik bir eşitlikten ilk defa bahsedilerek cinsiyet ayrımı teorik de olsa ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır.²⁹

Osmanlı Devleti'nin ilk anayasası olarak kabul edilen 1876 tarihli Kanun-i Esasi ile anayasal olarak bir eşitlikten söz etmekle birlikte, kadın hakları bakımından da bu anayasanın oldukça önem arz ettiği görülmektedir. Bu anayasa ile Osmanlı kadını ücretli işçi olarak 1897 yılında çalışma hayatına dahil olmuştur.³⁰ Yine bu anayasa ile ilköğretim hem kız öğrenciler hem de erkek öğrenciler için zorunlu hâle getirilmiştir.³¹

1887'de Kanun-i Esasi'nin rafa kaldırılarak meclisin feshedişinin üzerinden geçen yaklaşık otuz yıllık süre sonunda 23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet ilân edilmiş ve anayasa yeniden yürürlüğe girmiştir. Sosyal ve siyasal alanlarda yaşanan değişimler

²⁷ Savcı; *a.g.t.*, s. 56.

²⁸ Orhan Doğan; *Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi*, Ankara: Okutman, 2011, s. 63'ten aktaran Fatma Keser; *1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017, s. 31.

²⁹ Gülçin Eroksal Ülger; "Türk Anayasalarında Kadın Hakları ve Uygulamalarıyla İlgili Bir Değerlendirme", *Yasama Dergisi*, S.31 (2017): s. 28.

³⁰ Ülger; *a.g.m.*, s. 29.

³¹ Ülger; *a.g.m.*, s. 30.

yaşanmıştır. II. Meşrutiyet'in getirmiş olduğu süreç, Osmanlı modernleşmesi adına bir dönüm noktası olarak görülmektedir.³²

Tanzimat'ı takip eden I. Meşrutiyet Dönemi ile kadınlara yönelik yapılan çalışmalar artmışsa da en büyük gelişmeler II. Meşrutiyet'ten sonra yaşanmıştır.³³ Osmanlı modernleşmesinin önemli eşiklerinden biri olan II. Meşrutiyet ile kadınlara toplumsal ve ekonomik alanda var olmaları için destek verilmiştir. Kadınların eğitiminin yaygınlaştırılması ve hukuki anlamda da korunması için çalışmalar yapılmış, kadını koruyan yasalar çıkarılmıştır. Evlilik yaşı 16'ya yükseltmiştir. Kadınların dernekleşme faaliyetlerinin önü açılmıştır.³⁴

2.3.1. Eğitim

Osmanlı Devleti'nde ilk eğitim ve öğretimin yapıldığı yer “*sıbyan mektebi*” (ilkokul) olarak adlandırılmaktadır. Bu okulların amacı, çocuğa okuma yazma öğretmek, İslâm dininin kurallarını aktarmak ve Kur'an-ı Kerîm'i öğretmektir. İmparatorluğun güçlü dönemlerinde ihtiyaca cevap verebilen sıbyan mektepleri, zaman ilerledikçe kendini yenileyemez hâle gelmiş ve işlevini yitirmeye başlamıştır.³⁵ Osmanlı'da Tanzimat dönemine kadar kız çocuklarının pek azı, yalnızca basit düzeyde dinî eğitim görebildikleri sıbyan mekteplerine gidebilmiştir. Ancak kız ve erkek çocuklarının bir arada okutulması ailelerin gözünde doğru olmadığından kız çocuklarının eğitimden faydalanması mümkün olmamaktadır.

Osmanlı Devleti'nde XIX. yüzyılın ikinci yarısına gelene dek “*maârif*” yani çağdaş eğitim alanında ciddi bir yenilik hareketine girilmemiştir. Yapılacak yeniliklerin önünde duran en büyük engel, medreselerdir. Eğitim dili yalnızca Arapça olan, deney ve gözleme yer vermeyen medreseler çağın ihtiyaçlarına karşılık verememekte ve kendini yenileyememektedir.³⁶

1830'lardan sonra, II. Mahmut'un padişahlığı dönemine gelindiğinde ise bir reform dönemini başlatma niyetinde olduğu göze çarpmaktadır. Adliye, din ve eğitim alanlarında yenilik yapmanın gerekli olduğuna inanan II. Mahmut, bahsedilen alanlarda önemli birtakım olaylara yol açmasının yanı sıra Tanzimat döneminde

³² Baskın; *a.g.t.*, s. 39.

³³ Hacer Banu Paşalıoğlu; *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 1996, s. 11.

³⁴ Baskın; *a.g.t.*, s. 45.

³⁵ Kodaman; *a.g.e.*, s. 57.

³⁶ Kodaman; *a.g.e.*, s. 1.

yaşanacak gelişmelerin de başlangıcını yapmıştır.³⁷ İlk olarak 1824 yılında sıbyan mekteplerinin ıslahı ele alınmış ve “*talim-i sıbyan*” hakkında bir ferman yayınlanmıştır. Bu fermana göre, yalnızca İstanbul’da geçerli olacak şekilde ailelerin çocuklarını okula göndermeleri buyrulmuştur.³⁸ Modern eğitimin temellerinin atıldığı II. Mahmut döneminde ilköğretimin zorunlu hâle getirilmesi konusundaki ferman Türk eğitim tarihi açısından bir ilktir.³⁹

Kız çocukları, ilköğretim seviyesi üzerinde bir eğitimi 1859’da açılan *Cevri Kalfa İnas Rüşdiyesi* ile alabilme şansını yakalanmışlarsa da bu okulda kadın öğretmen bulunmaması sebebiyle aileler yine kız çocuklarını okula göndermemişlerdir. Kadın öğretmen eksiğinin giderilmesi amacıyla, 1870 yılında kız okulları için öğretmen yetiştirmeye yönelik kurum olan *Darülmualimât* açılmıştır.⁴⁰ Tanzimat döneminde kız çocukları için meslek eğitimi veren okullar da faaliyete girmiştir. Bunun ilk örneği, 1842’de açılan ebelik kurslarıdır.⁴¹

Tanzimat döneminde sıbyan mekteplerinin düzene konulması amacıyla ilk girişim Sultan Abdülmecid tarafından yapılmıştır.⁴² Tanzimat’la birlikte, zengin ailelerin kız çocuklarına kendi konaklarında bir eğitim verilerek aydın kadınlar yetiştirilmesinin önü açılmıştır. Konak eğitimi alan kadın, toplumsal hayatta var olmuş ve kültürlenmiştir.⁴³

II. Abdülhamit ile kız çocuklarının eğitim hayatı ilerlemeye başlamıştır. 1876’da ilân edilen Kanun-i Esasî ile ilköğretim mecburiyeti Anayasa’ya geçmiştir. Abdülhamit döneminde, eğitim gören kız çocuklarının sayısı dört-beş kat artmıştır.⁴⁴ II. Abdülhamit döneminde ilköğretim iki kısma ayrılmıştır; “*mekatib-i sıbyaniye*” ve “*mekatib-i iptidaiye*”. Bahsedilen ilk kısım geleneksel yollardan eğitime devam etmekteyken, diğer kısım yenilikçi eğitimden yana olmuştur. Uzun süre devam eden bu ikiliği kaldırmak isteyen Maarif Nezareti, ağırlığı *iptidai* okullarına çekmek

³⁷ Kodaman; *a.g.e.*, s. 3.

³⁸ Kodaman; *a.g.e.*, s. 58.

³⁹ Ahmet Vurgun; “19. Yüzyıl Türkiye’sinde Eğitimde Modernleşme Atağı: II. Mahmud ve Tanzimat Döneminde Eğitime Bakış”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, C.13 S.37 (2024): s. 202.

⁴⁰ Yasemin Tümer Erdem; *II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kızların Eğitimi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2007, s. 25.

⁴¹ Erdem; *a.g.t.*, s. 26.

⁴² Kodaman; *a.g.e.*, s. 60.

⁴³ Dulum; *a.g.t.*, s. 26.

⁴⁴ Erdem; *a.g.t.*, s. 27.

istemiştir. Pek çok ilkokul yeni usûl öğretimi uygulamaya başlamıştır.⁴⁵ Yine Sultan Abdülhamit döneminde, ilk ve orta öğretime fazlasıyla önem verilmiş, lise ve yüksekokullar yaygınlaştırılmış ve özel eğitim gereksinimi olan öğrenciler için girişimler yapılarak sağır ve dilsiz öğrencilerin eğitim alabileceği okullar yapılmıştır.⁴⁶ Kız öğrenciler için lise düzeyinde eğitim veren okul, yine Abdülhamit döneminde açılmıştır.⁴⁷ 1908 Devrimi'nden sonra özellikle Batı'daki kız okullarına benzer okullar Osmanlı topraklarında da açılmaya başlanmıştır.⁴⁸

Rüşdiyeler, ilk zamanlarda ilkokul üstü hazırlık okulu konumundayken, sonraları ortaokul derecesinde okullar olarak kabul edilmiştir. Osmanlı Devleti'nde ilk rüşdiye 1838 yılında, II. Mahmut tarafından açılmış olan “*Mekteb-i Maârif-i Adli*”dir.⁴⁹ II. Abdülhamit zamanında rüşdiyeler sayı ve nitelik olarak artarak ıslah edilmiştir. Yine II. Meşrutiyet'le birlikte sivil ve askeri rüşdiyeler birleştirilerek askeri eğitim idadi ve üstü için bir sistem hâline getirilmiştir.⁵⁰ 1859 yılında İstanbul'da kurulan İnas Rüşdiyesi ise kız çocuklarına yönelik eğitimin başlangıcı olmuştur.⁵¹

“*İdadi*” Arapça'da hazırlamak, geliştirmek anlamına gelmektedir. Bu kökten gelen idadi okullar, “*hazırlama yeri*” anlamında kullanılmaktadır. 1869 Nizamnamesi'ne dek idadiler, hangi derecede olursa olsun hazırlama sınıflarına verilen isim olarak kullanılmıştır. Bu nizamnâme ile ilk defa orta öğretimin bir kademesi olarak görülmeye başlanmıştır.⁵² Osmanlı Devleti'nde ilk idadi Sultan II. Abdülhamit döneminde, 1873 yılında açılmıştır. Kız öğrenciler için ise ilk idadi 13 Mart 1880 yılında yine Sultan II. Abdülhamit tarafından açılmıştır. Pek ilgi göremeyen okul kapatılmıştır. II. Meşrutiyet döneminde devlet eliyle gerçekleştirilen bir girişim olmuş ve kız öğrenciler ilk idadi 1911 yılında İstanbul'da kurulmuştur.⁵³

Rüşdiye seviyesinin üstünde bir okula ihtiyaç duyulan Osmanlı Devleti'nde, Sultan Abdülaziz döneminde 1868 yılında açılan “*Galatasaray Sultanîsi*” rüşdiye ve

⁴⁵ Kodaman; *a.g.e.*, s. 69.

⁴⁶ Baskın; *a.g.t.*, s. 90.

⁴⁷ Dulum; *a.g.t.*, s. 46.

⁴⁸ Hasan Ali Koçer; *Türkiye'de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi (1773-1923)*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 1991, s. 196.

⁴⁹ Kodaman; *a.g.e.*, s. 91.

⁵⁰ Baskın; *a.g.t.*, s. 100.

⁵¹ İlber Ortaylı; *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim, 2004, s. 188.

⁵² Kodaman; *a.g.e.*, s. 114.

⁵³ Baskın; *a.g.t.*, s. 114.

yüksek öğretim arasında bir müessese idi.⁵⁴ II. Abdülhamit döneminde sultanîlerin ıslahı için de çalışmalar yapılmıştır. II. Meşrutiyet'in eğitim politikasının kazandırmış olduğu önemli gelişmelerden birisi de kız çocuklarına yönelik *Sultanîlerin* açılmasıdır.

Osmanlı Devleti'nde üniversite düzeyinde eğitim veren Darülfünun'da erkek öğrenciler eğitim alabiliyorken, kadın öğrenciler için böyle bir imkân bulunmamaktaydı. Kadınların üniversite seviyesinde eğitim görme hakkı, kız öğrencilerin yoğun talepleri ve Maarif Nâzırı Şükrü Bey'in çabalarının bir sonucu olarak gerçekleşmiştir.⁵⁵ Kızların üniversite düzeyinde bir eğitimden yararlanması amacıyla Süleymanpaşazade Sami Bey ile İsmail Hakkı Baltacıoğlu Darülfünun'da "*hanımlara mahsus serbest dersler*" verilmesi önerisinde bulunmuş, bu öneri Şükrü Bey tarafından kabul görerek uygulanmaya başlamıştır.⁵⁶ Bahsi geçen serbest dersler⁵⁷, Zeynep Hanım Konağı'nda 7 Şubat 1914 tarihinde vermeye başlamıştır. Kadın hakları, ev bilgileri, tarih, sağlık, pedagoji gibi konuların işlendiği serbest derslere ilginin çok fazla olması, kız öğrenciler için bir üniversite açılması fikrini güçlendirmiştir.⁵⁸ Ve nihayetinde İnas Darülfünun'u, Darülmuallimat bünyesinde yüksek bir bölüm olarak kurulmuştur.⁵⁹

Maarif Nâzırı Şükrü Bey'in bu gelişme ile ilgili *La Turqua* gazetesine verdiği beyanata şu şekildedir;

Genç Müslüman kızlarını da tahsîl -i âliden müstefid etmek ihtiyacı kendini her gün daha ziyade hissettiriyordu. Bu ihtiyacı tatmin edecek bir başlangıç olmak üzere Dârülfünûn konferans salonunda serbest dersler tesis ve öğleye kadar evlerindeki dahili işleriyle meşgul olanların da bu derslerden istifade edebilmeleri için dersleri öğleden sonraya tertip ettik. Münevver bir valide, mukadder bir nâzıma iyi bir zevce olabilmek için bir kadına lazım olan bütün ma'lûmât bu derslerde verilecektir. El işlerinden mâda, fûnûn-ı hâzıra ve ilm-i terbiyye-i etfâl bu derslerde mühim mevkiiler işgal edeceklerdir. Bu seneki programın hutût-ı esâsiyyesi ilm-i terbiyye-i etfâl, hıfz-üs-sıhha ve tarih-i umûmîdir. Kadınların ne gibi hukuku talep ne gibi vezâif-i tahammül edebileceklerini tayin edebilmeleri için de hukuk-i nisvân dersleri verilecektir ki bunlardan mühim istifâdelere intizâr ediyoruz. Gelecek seneden itibaren bu serbest dersler, daha ziyade tevsî' ve tanzîm edilerek devam mecburiyeti olacak ve yalnız liselerden mezun olan genç kızlar kabul edilecektir. Bu suretle istikbâl için en yeni ve en mükemmel silahlarla mücehhez bir muallime ordusu yetiştireceğiz ve bu sayede talebeler ders

⁵⁴ Kodaman; *a.g.e.*, s. 135.

⁵⁵ Baskın; *a.g.t.*, s. 123.

⁵⁶ Ali Arslan ve Özlem Akpınar; "İnas Darülfünunu (1914-1921)", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, VI/2 (2005) s. 226.

⁵⁷ "*Serbest Konferanslar*" olarak da bilinmektedir. Bkz.: Baskın; *a.g.t.*, s. 123.

⁵⁸ Arslan ve Akpınar; *a.g.m.*, s. 227.

⁵⁹ Baskın; *a.g.t.*, s. 129.

yaparken bile çarşaf taşımak azâbından kurtulmuş olacaktır. Esâsât-i dîniyyeye münâfih olmadığından pek yakın bir âtîde tıp fakültesine de genç kızlar kabul edilecektir genç kızların tâlim ve terbiyesi en ziyade ehemmiyetle iştigal edeceğimiz mevâdd-ı esâsiyyeden biridir. Bu tâlim ve terbiye Avrupa müessesâtında verilenin aynı, hür ve medeni bir tâlim ve terbiye olacaktır. Fi-mâba'd temeddün ve terakkiye mâni olan bâtil i'tikadlara, câhilâne taassuplara kat'iyen ehemmiyet verilmeyerek, kızlarımızı vatan ve millet mefkûreleriyle münnevver ve mücehhez olarak yetiştireceğiz.⁶⁰

12 Eylül 1914'te açılan İnas Darülfünun'u yirmi iki öğrencisiyle öğretim hayatına başlamıştır.⁶¹ İnas Darülfünun'u dört şubeden (fakülte) meydana gelmektedir; *Edebiyat, Riyaziyat ve Tabiiyyat* şubelerine ek olarak *Sanayi-i Nefise Şubesi* de İnas Darülfünununa dahildir.⁶² Lise eğitimini tamamlayan kız öğrenciler bir sınava tabi tutularak İnas Darülfünununa öğrenci olabilmektedir. İnas Darülfünun'u ilk mezunlarını 1917 senesinde vermiştir. Öğrenciler, aldıkları eğitimin erkek öğrencilerin aldığı eğitimden daha düşük ve yetersiz seviyede olduğunu belirterek Maarif Nezareti'nden bu ikili uygulamaya son vermesini talep etmiştir. İstanbul Darülfünunu Senato'su bu talebi olumlu değerlendirmiş, hukukî olarak da onaylamıştır. 1919 yılında karma eğitime geçilmiştir. 16 Eylül 1921 tarihinde İnas Darülfünununun kız öğrencileri, Darülfünun'da eğitim görmeye başlamış; İnas Darülfünun'u tarihe karışmış ve bir yandan da yeni kurulacak Türkiye'de karma eğitim-öğretimin ilk adımı da atılmıştır.⁶³

2.3.2. Sanat Eğitimi

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan otuz bir sene sonra kız öğrenciler için de bir güzel sanatlar okulunun kurulması gerekli olmuştur. Okulun açılmasıyla birlikte kız öğrenciler ilk kez sanat eğitimi ile tanışma imkanını yakalamıştır. II. Meşrutiyet döneminin ortalarında, 1914 yılında İstanbul'da kurulmuş olan İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi, Osmanlı kadınına güzel sanatlar eğitimi verme amacı taşımaktadır.

Okulun açılması için ilk adımları Mihri Müşfik Hanım atmıştır. Dönemin Maarif Nazırı Şükrü Bey'e bu gerekliliği doğrudan kendisi iletmıştır. İkili arasında geçen diyalog, Malik Aksel tarafından "İstanbul'un Ortası" kitabında şöyle belirtilmiştir:

⁶⁰ Ulviye Mevlan; "Kadınlık – Maarif Nâzırı", *Kadınlar Dünyası*, No.131, 15 Şubat 1329, s. 2'den aktaran Bahar Baskın; 2. *Meşrutiyet'te Eğitim, Kadın ve İnas Darülfünunu (İlk Kadın Üniversitesi)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s. 124.

⁶¹ Baskın; *a.g.t.*, s. 126.

⁶² Baskın; *a.g.t.*, s. 127.

⁶³ Arslan ve Akpınar; *a.g.m.*, s. 234.

(...)

- Muhterem Nazır Beyefendi. Memlekete Meşrutiyet'le birlikte hürriyet, müsavat, ulumet geldi, ama bütün bu nimetlerden, sadece erkekler istifade ediyor; kadınlar hala olduğu yerde, bir adım bile ileri gitmiş değiller. Acaba bu imtiyaz nereden geliyor?...

Bu sözler karşısında Maarif Nazırı Şükrü Bey tuhaflaşarak:

- Ne demek istiyorsunuz Hanımefendi! deyince Mihri Hanım da cesaretini artırarak:
- Bugün her yerde müsavat ve adaletten söz ediliyor. Fakat inas (kız) sanayi-i nefise mektebi nerede? Hep yapılanlar erkekler için! der ve Meşrutiyet'in getirmiş olduğu hürriyetten cesaret alarak isteklerini tekrarlar.⁶⁴

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bir şubesi olarak eğitim hayatına başlamıştır. Hocaları da büyük ölçüde Sanayi-i Nefise Mektebi'nden sağlanmaktadır. Bu duruma rağmen okul, ayrı bir okul gibi muamele görmüştür.⁶⁵

Dönem kadınlar için her alanda zorluklarla doludur. Güç şartlara rağmen kız öğrenciler, okuldan oldukça iyi bir eğitim alabilmişlerdir. Okulun ilk yılında, altısı azınlık olmak üzere toplam otuz üç öğrencinin kaydı alınmıştır. Ali Sami Boyar, Mihri Müşfik, Ali Nurettin Berkol, Ahmet Ziya Akbulut, İhsan Özsoy ve Hoca Ali Rıza okulun hocaları ve yöneticilerindendir.⁶⁶ İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk müdürü Salih Zeki Bey'dir. Kendisi bu görevi birkaç ay sürdürdükten sonra okulun yeni müdürü Ali Sami Boyar olmuştur.⁶⁷

Dönemin önemli ve ünlü ressamlarından oluşan öğretmen kadrosu, *Klasizm* ve *Empresyonizm*'i benimsemiş isimlerdir. Bu durum onların eğitimlerine de yansımaktadır. Öğrenciler desen bilgisi, renk ve ışık kullanımı, açık havada doğanın hediyelerinden faydalananarak kullanmayı öğrenmişlerdir.⁶⁸ Menâzır, teşrih ve sanat tarihi olmak üzere üç ana programdan oluşan okulun ders programında her ders otuz iki saat verilmektedir.⁶⁹

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ile Sanayi-i Nefise Mektebi'nin birleştirilerek; kız öğrenciler ve erkek öğrencilerin bir arada eğitim görmelerinin bir sonucu olarak okul

⁶⁴ Malik Aksel; *İstanbul'un Ortası*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1977, s. 104.

⁶⁵ Uğurgül Tunç; *Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi-Âlisi Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018, s. 61.

⁶⁶ Paşalıoğlu; *a.g.t.*, s. 53.

⁶⁷ Tunç; *a.g.t.*, s. 68.

⁶⁸ Paşalıoğlu; *a.g.t.*, s. 56.

⁶⁹ F. Nalan Türkmen; "Türk Sanat Tarihinde Öncü Kurumlar ve Kuruluşlar", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.7 S.14 (2009): s. 609.

kapanmış bulunmaktadır. 1926 senesinde, Namık İsmail'in müdürlüğünde iki okul birleşmiştir.⁷⁰

2.3.3. Kadın Hareketleri ve Kadın Dernekleri

Osmanlı kadın hareketleri siyasallaşma niteliği kazanması bakımından Batı'daki kadın hareketlerinden ayrılmaktadır. Kadınlar, seslerini duyurabilmek amacıyla siyasi partilere katılmışlardır.⁷¹ Kadınların bilinçlenme yolundaki en büyük adımlarından biri *Beyaz Konferanslar*'dır. Bu konferanslar büyük bir merakla takip edilmiş olup, kadınların özgürlük yolundaki mücadelesinde ve kendilerine yeni bir dünya inşa etme yolundaki çalışmalarında örnek teşkil edecek niteliktedir.⁷²

Bu konferanslar, İstanbul'da, 1911 senesinde bir konakta düzenlenmiştir. Konferans metni, P.B. şeklinde imzayla, *Kadın* dergisinde yayınlanmıştır. Konferansın adından yola çıkılarak, düzenleneceği mekânın renkleri dahi adına uygun düzenlenmiş; beyaz bir konferans salonu hazırlanmıştır. P.B. imzalı kadın hem konağın sahibi hem konferansı düzenleyen kişi hem de konferans konuşmalarını metne dönüştürerek yayınlayan kişidir. Üç yüz kadının katılımıyla konferansın ilk toplantısı düzenlenmiştir.⁷³

Fatma Nesibe Hanım, toplantıların tek konuşmacısıdır. Kadınların yaşadığı tüm zorlukları ve sorunları güçlü bir hitabet ile toplantılarda dile getirmiştir. Kadın hakları için yapılan mücadelelere özellikle dikkat çekmiştir. Kadınların içinde bulunduğu tüm bu zorlukların tek sebebi olarak erkekleri göstermiştir. Buna ek olarak, kendilerinden önceki kuşağın kadınlarını da baskılar karşısında pasif kaldıkları için suçlamıştır. Fatma Nesibe Hanım, yalnızca başkentteki kadınların değil, Anadolu'nun her yerindeki kadınların da sesi olmak istediklerini söylemekte; oradaki baskının da farkına varılmasını sağlamak istemektedir. Kadın ve erkek kimliklerini karşılaştırarak, kadınları ileri görüşlülük, sabır ve incelik bakımından erkeklerden üstün tutmaktadır.⁷⁴ Kadının, vatanın geleceğinde oldukça önemli bir pozisyonu üstleneceği de konuşmanın ana başlıklarından birini oluşturmaktadır. Bu sebeplerle, kadının statüsü iyileştirilmeli, kadının gelişmesi ve topluma katkılı bireyler olması için çalışmalar

⁷⁰ Paşalıoğlu; *a.g.t.*, s. 62.

⁷¹ Paşalıoğlu; *a.g.t.*, s. 14.

⁷² Paşalıoğlu; *a.g.t.*, s. 15.

⁷³ Serpil Çakır; "Kadınlığın İlk Tarihi Şikâyeti: Beyaz Konferanslar", *Tarih ve Toplum*, S.231, (2003): s. 168.

⁷⁴ Çakır; *a.g.m.*, s. 171.

yapılmalıdır.⁷⁵ Beyaz Konferanslar, o yıllarda, kadınların hak etmedikleri konumda oluşlarına, özgürlük isteyişlerine bir başkaldırı olarak görülmektedir.

Osmanlı kadın hareketleri denildiğinde akla ilk gelenler kadın dernek ve cemiyetleridir. Osmanlı Devleti'nde cemiyetlerin oluşmaya başladığı 1860'lı yıllarda, ilk örgütsel kadın hareketlerini başlatan kesim gayrimüslim kadınlar olmuştur.⁷⁶ Rum, Ermeni, Musevi kadınlar ile İngiliz, Bulgar kadınlar uzunca yıllar bir araya gelerek kadın cemiyetleri kurmuşlardır.

Müslüman Osmanlı kadını gerek eğitiminin yetersizliği gerekse toplumsal gelenekler ve süregelen ataerkil yapı sebebiyle cemiyet kurma süreçlerine gayrimüslim kadınlara kıyasla daha geç katılmıştır. Müslüman kadınların kurmuş olduğu ilk cemiyetler yardım amaçlıdır.⁷⁷ II. Meşrutiyet'in ilanına kadar genellikle yardım amaçlı ve sayıları sınırlı bir şekilde Müslüman kadınlar tarafından kurulan kadın dernekleri, II. Meşrutiyet'in ilân edilmesiyle birlikte hız kazanmıştır. Kadın dernekleri, tıpkı Gayrimüslim kadın derneklerinde olduğu gibi, zengin ve bilinen ailelerin eğitilmiş kadınları tarafından kurulmuştur. Meşrutiyet'le birlikte özgürlük, hak, eşitlik isteyen kadınlar harekete geçmiş ve bu yöndeki taleplerini somut ve örgütlü bir hâle getirebilmek amacıyla dernek kurmaya yönelmişlerdir. İttihat ve Terakki yönetimi de dernek kurma faaliyetlerini desteklemiş; dernek düzenini sağlayabilmek ve kontrol edebilmek amacıyla 16 Ağustos 1901 senesinde, on dokuz maddelik *Cemiyetler Kanunu*'nu yürürlüğe koymuştur. Ancak bu kanun, kadın derneklerini kapsamamaktadır. Kadınların dernek kurması yasal hâle 12 Nisan 1910 tarihinde yapılan bir müzakere ile getirilebilmiştir.⁷⁸

Kadınların dernekleşmesine, gazete ve dergiler de destek sağlamış, Osmanlı kadınının dernekler çevresinde birleşmeleri hususunda örnek teşkil edecek yayınlar yapmıştır.⁷⁹

⁷⁵ Çakır; *a.g.m.*, s. 172.

⁷⁶ Şirin Eker Karadağ; *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Dernekleri*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, 2011, s. 120.

⁷⁷ Karadağ; *a.g.t.*, s. 129.

⁷⁸ Karadağ; *a.g.t.*, s. 132.

⁷⁹ Karadağ; *a.g.t.*, s.133.

1919 Osmanlı Hilâl-i Ahmer Cemiyeti Hanımlar Heyet-i Merkeziyesi'nin çıkarmış olduğu takvime göre, dönemin kadın derneklerinden bazılarının isimleri ve kuruluş tarihleri şu şekildedir:

“Teâli-i Nisvan Cemiyeti (1909), Osmanlı Hilâl-i Ahmer Cemiyeti Hanımlar Heyet-i Merkeziyesi (1911), Esirgeme Derneği (1912), Hilâl-i Ahmer Hanımlar Dârüssinâisi (1913), Müdafaa-i Hukuk ı Nisvan Cemiyeti (1913), İstihlâk-ı Milli Kadınlar Cemiyet-i Hayriyesi (1914), Şişli Cemiyet-i Hayriye-i Nisvaniyesi (1914), Biçki Yurdu (1914), Bikes Ailelere Yardımcı Hanımlar Cemiyeti (1915), Türk Ocağı (1916), Bilgi Yurdu (1916), Kadıköy Fukaraperver Hanımlar Cemiyeti (1917), Kadıköy Müdafaa-i Milliye Hanımlar Cemiyeti (1917), İslâm Kadınlarını Çalıştırma Cemiyeti (1917), Himaye-i Etfal Cemiyeti (1918), Muallimler Cemiyeti (1918), Üsküdar Biçki Yurdu (1918), Mûsiki Muhibbi Hanımlar Heyeti (1918), Asri Kadın Cemiyeti (1918), Amerikan Koleji Talebeleri Türk Mezunları Cemiyeti (1918).”⁸⁰

Kadın hareketleri ve dernekleşme faaliyetleri, Türk kadınının kendi değerini bulmaya başlaması açısından son derece önemlidir.

2.3.4. Kadın Dergileri

Meşrutiyet döneminin sağladığı özgürlük ortamı ile basın hayatında yaşanan gelişmelerin sonucu olarak çok sayıda gazete ve dergi yayınlanmaya başlamıştır. Yayınlanan dergiler arasında kadın dergilerinde de artış yaşanmıştır. Bu dergiler vasıtasıyla Osmanlı kadını, düşüncelerini özgürce ifade etmeye başlamıştır. Osmanlı kadınının basın hayatında yer edinmesi ilk olarak Tanzimat döneminde dayanmaktadır. Kadınlara yönelik çıkarılan ilk süreli yayın, 1868’de çıkarılan ve Terakki Gazetesi’nin eki olan “*Muhadderat (İslam Kadınları)*”dır.⁸¹

“*Şükufeza*” dergisi, sahibi ve yazı ekibinin tamamını kadınların oluşturduğu ilk süreli yayın olarak tarihe geçmiştir. Bu dergide yine ilk kez kadın yazarlar, erkek ismiyle yazmak zorunda olmayıp kendi isimleriyle yazılar yazmışlardır.⁸²

XIX. yüzyılla beraber toplumsal hayatta daha çok öne çıkmaya başlayan kadınlar, dergi çıkarmaya başlamış, toplumsal hayatta aktifleşme eğilimine girmiştir.⁸³

⁸⁰ Osmanlı Hilâl-i Ahmer Cemiyeti Hanımlar Heyet-i Merkeziyesi, *Takvim*, Ahmed İhsan ve Şürekâsı Matbaası, İstanbul 1919, s. 199.’den aktaran Şirin Eker Karadağ; *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Dernekleri*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, 2011, s. 135.

⁸¹ Selda Malkoç, Duygu Vefikuluçay Yılmaz; “Osmanlı Dönemi Kadın Dergileri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.12 S.63, (2019): s. 655.

⁸² Zeynep İlayda Özkurt; “Osmanlı Dönemi Kadın Dergileri”, *Noktasız*, S.8 (2022): s. 43.

⁸³ Nurcan Türeyen; *II. Meşrutiyet Dönemi Basınında Kadın Dergileri*, Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu, 2018, s. 2.

II. Abdülhamit'in desteğini alan “*Mürüvvet*” dergisi, kadınlara eğitim seviyeleri ile kültürel özelliklerini arttırabilecekleri önerilerde bulunmuştur. Yazı kadrosunun neredeyse tamamı kadın olan “*Hanımlara Mahsus Gazete*” 1895 tarihli ve bu süreli yayının önemli bir özelliği altı yüz on iki sayıyla tam on üç yıl boyunca devam etmesidir. Bu özelliği ile dergi, en uzun süreli kadın dergisi olmuştur. Bu dergiyi diğerlerinden ayıran en önemli özellik ise; kadınlara sadece iyi bir anne ya da sadece iyi bir eş olma misyonunu yüklememesidir. Bunun yerine, kadınların yapacakları her işi, en iyi şekilde yapabileceklerini işlemektedir.⁸⁴

II. Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte kadın dergileri sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. 1908 yılında dört dergi birden çıkarılmıştır. Bu dergilerden ilki “*Demet*” dergisidir. Osmanlı kadını siyasî konuları bu derginin çıkarılmasıyla birlikte ilk defa tartışır konuma gelmiştir. İkinci kadın dergisi olan “*Mehasin*” ise resimli ve renkli olarak yayınlanan ilk kadın gazetesidir. Selanik'te çıkarılan ilk kadın dergisi olması bakımıyla önem arz eden üçüncü dergi ise “*Kadın*”dır. İstanbul'da yine aynı isimle çıkarılan “*Kadın*” isimli bir dergi daha yayın hayatına başlamıştır.⁸⁵

“*Kadınlık*” ismiyle 1914 yılında yayınlanan dergi, ele aldığı konular bakımından Meşrutiyet dönemi kadın dergileri içerisinde önemli bir yere sahiptir. Kadınların eğitimi, örgütlenerek hareket etmesi, toplumsal hayattaki duruş ve konumu, feminizm, kadın hukuku, kadının çalışma hayatı bu dergide ele alınan başlıca konulardandır.⁸⁶

Meşrutiyet Dönemi Osmanlı'sında yayınlanan bu kadın dergileri, bir yandan kadınların özgürlük, eşitlik haklarını dile getirirken, bir yandan içinde bulunulan toplumdan çekinen kadın yazarların, çoğunlukla eşlerinin ya da babalarının ismiyle yazılarını çıkardıkları gözler önüne sermektedir.

XIX. yüzyılın Avrupa ve Osmanlı topraklarında getirmiş olduğu bu yenilik ortamı içerisinde kendini basın yoluyla ifade etmeye başlamış Osmanlı kadını, 1868 yılında yayınlanan “*Terâkki*” gazetesinde “*Üç Hanım*” imzasıyla bir yazı yayınlamıştır. Bu yazıda, kadınlarla erkeklerin aynı vapur ücreti ödemesine rağmen hor görülerek giyim-kuşamlarına karışılması sorgulanmaktadır.⁸⁷

⁸⁴ Özkurt; *a.g.m.*, s. 44.

⁸⁵ Özkurt; *a.g.m.*, s. 45.

⁸⁶ Özkurt; *a.g.m.*, s. 46.

⁸⁷ Serpil Çakır; *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis, 1996, s. 23.

Bu değişim hareketlerinin Osmanlı kadınını etkilemesinde önemli rollerden birini Fransız gazeteleri üstlenmiştir. Başlangıçta Osmanlı Devleti'nde yaşayan Fransızlar ile *levantenlerin*⁸⁸ takip ettiği bu gazeteleri, sonraları kadınlar da takip etmeye başlamıştır. Avrupa ürünlerinin tüketiciyle buluştuğu bu dönemde, elbise, eldiven, şapka gibi kılık kıyafet reklamları da gazetelerde yer almaya başlamıştır. Osmanlı kadınının Batı modasında esen değişim rüzgârı ile tanışmasında bu gazete reklamlarının katkısı büyüktür.⁸⁹

Dönemin kadın dergilerinin hemen her sayısında kadın giysi modellerine yer verilmiştir. Bu sayede kadınlar hem bilgilendirilmiş hem yönlendirilmiştir.

2.4. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Türk Kadını

*"Şuna inanmak lazımdır ki, dünya yüzünde
gördüğümüz her şey kadının eseridir."*

Mustafa Kemal ATATÜRK

Cumhuriyet kelimesi Arapça "*cumhur*" kelimesinden dilimize geçmiş olup, *halk, büyük kalabalık* anlamlarına gelmektedir. Pek çok tanımlaması olan Cumhuriyet kelimesi TDK'ye göre; "milletin egemenliğini kendi elinde tuttuğu ve bunu belli süreler için seçmiş olduğu milletvekilleri aracılığıyla kullandığı devlet biçimi" olarak tanımlanmaktadır.⁹⁰

Batı'nın "*Hasta Adam*" olarak tabir ettiği, Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlup ayrılmış Osmanlı İmparatorluğu, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın önderi Mustafa Kemal Atatürk liderliğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne yerini bırakmıştır. Cumhuriyet, 29 Ekim 1923 tarihinde ilân edilmiştir. Türk kadınının yıllardır devam eden yazgısı, belirli oranda, Cumhuriyet'in ilânıyla birlikte değişmeye başlamıştır. Türk kadını, babalarını, eşlerini, oğullarını uzun yıllar süren savaşlarda kaybetmiş, yaşadıkları tüm

⁸⁸ Osmanlı Devleti'nde özellikle Tanzimat sonrası, büyük liman kentlerinde yaşayan ve ticaretle uğraşan Hristiyan kesime verilen addır. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 22.11.2024

⁸⁹ Orhan Koloğlu; *İslam'da Başlık*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973, s. 77.

⁹⁰ Ercan Haytaoğlu; "Cumhuriyet, Türk Tarihindeki Gelişimi ve Atatürk", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C.14 S. 42, (1998): s. 1135.

acılarına rağmen Kurtuluş Savaşı'nda göstermiş oldukları özveri ile Türk milletinin bağımsızlığını kazanmasında en büyük etkenlerden biri olmuşlardır.⁹¹

2.4.1. Kadın Haklarında Sağlanan Gelişmeler

29 Ekim 1923'te ilân edilen Cumhuriyet ile Türk kadını, haklarını kazanma bakımından, dönemin en ileri sayılabilecek ulusları ile aynı konuma erişmiştir. Cumhuriyet'in Türk kadını açısından en önemli konu başlıklarından ilki *Tevhid-i Tedrisat Kanunu*'dur. Öğretimin birleştirilmesi olan bilinen kanun 1924 yılında yürürlüğe girmiş ve medrese eğitime son vermesiyle birlikte Tanzimat döneminden beri süregelen ikiliği kaldırmıştır.⁹²

1928 yılında yeni harflerin kabulü ile Türkiye'de geniş çaplı bir halk eğitim seferberliği gerçekleşmiştir. Millî Eğitim Bakanlığı, "*Ulus Okulları*" ismiyle bir kurs açmıştır. Bu kursa, 15-45 yaş aralığında olup, okuma yazması olmayan kadınlar da dahil tüm vatandaşlar devam etme zorunluluğunda tutulmuştur.⁹³

İstanbul Üniversitesi'ne 1921 yılından sonra öğrencilerin kabul edilmesi ve kız öğretmen okullarındaki artış; beraberinde kız sanat okulları ve liselerinin yaygınlaşmasıyla birlikte meslekî bilgilerle bu okullardan mezun olan kız çocukları, öğretmenlikten başka mesleklerle de iş hayatına atılmaya başlamıştır. Örneğin; Eylül 1922 tarihinde İstanbul Tıp Fakültesi'ne ilk defa yedi kız öğrencinin kaydı yapılmıştır.⁹⁴ Cumhuriyet'le birlikte kadınlar; tıp, diş hekimliği, mühendislik, mimarlık, sahne sanatkarlığı, tiyatro, edebiyat, hukuk eğitimi alma ve bu meslekleri yapma haklarına kavuşmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti'nde kanunlar önünde kadın ve erkek vatandaş ayrımı yoktur; eşit hak ve görevlere sahip Türk vatandaşı tanımı bulunmaktadır. Hukuk alanında gerçekleştirilen bir dizi reformlar, kadının hem aile hem de siyasi haklarını büyük ölçüde değiştirmiştir. Medeni Kanun'un Türk toplumuna en önemli yeniliği; çok kadınla evlenmenin kaldırılması ve boşanmanın yalnızca erkeğin isteğiyle değil kadının da hakkıyla olabileceğinin getirilmesidir. Evlenme yaşı olarak kızlar 18 yaşını bitirmiş olmalıdır.⁹⁵

⁹¹ Necla Arat; *Kadın Sorunu*, İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi, 1980, s. 77.

⁹² İnan; *a.g.e.*, s. 148.

⁹³ İnan; *a.g.e.*, s. 152.

⁹⁴ İnan; *a.g.e.*, s. 153.

⁹⁵ İnan; *a.g.e.*, s. 162.

1934 yılında kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınmasıyla ilk kadın milletvekilleri parlamentoya katılmış, siyasi haklarını Atatürk devrinde kazanarak dünya kadınları arasında ileri bir konuma gelmiştir.

3. XIX. YÜZYIL OSMANLI TOPLUMUNDA KADIN GİYSİLERİ

Her toplum kendine ait sınırlar içinde, kendine has giyim kuşam kültürüne sahiptir. Bu nedenle Osmanlı topraklarında yaşayan Osmanlı kadını ele alırken; *Saraylı Osmanlı kadını, kentli Osmanlı kadını ve köylü Osmanlı kadını* olacak şekilde bir ayırımın yapılması gerekmektedir. Kadınlar farklı sosyal tabakalara mensup olduğundan, yaşam biçimleri de birbirinden farklıdır. Örneğin; İstanbul’da yaşayan bir Osmanlı kadını, Avrupa’daki modayı takip eden Hristiyan azınlık kadınları ile etkileşime girerek, onlardan etkilenmiştir. Yönetimi rahatsız eden bu etkileşimin sonucu olarak, Tanzimat döneminde İstanbullu kadının giyim kuşamına yönelik sınırlayıcı fermanlar çıkarıldığı görülmektedir.⁹⁶ Ancak bu fermanlar, hiçbir zaman Anadolu’da yaşayan kadını kapsamamıştır.

Tanzimat ile kadının toplumsal hayattaki statüsü tartışılmaya başlanmıştır. Tanzimat aydınları kadının eğitim görmesinden yana olmuştur. Kadınların topluma daha faydalı olabilmesi için; gazete ve dergi yazılarında, kadının tesettürünü, çok eşliliği eleştirerek, kadın ile erkeğin eşit olduğunu ve kadının özgür olması gerektiğini savunmuşlardır.⁹⁷

Unutulmamalıdır ki, tüm bu tartışmaların odak noktası şehirli yani İstanbul’da yaşayan Osmanlı kadınıdır. Çoğunluğu oluşturan köylü ya da kasabalı kadınlar geri plânda bırakılmıştır. Tanzimat’ın getirdiği ortam ile köylere giden memur aileler aracılığıyla Anadolu’da da kendiliğinden yayılan bir kadın hareketi doğmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak, taşradaki kadın da şehirli kadına benzemeye başlamıştır.⁹⁸

3.1. Tanzimat’tan Önce Osmanlı Kadın Giysileri

Geleneklerine bağlı bir toplumda yaşayan Osmanlı kadınının kıyafet kimliğinin şekillenmesinde, geleneksel Türk giyimi etkili olmuştur. Türk kıyafet tarihinin en eski kaynakları, Orta Asya’daki arkeolojik kazılarda bulunan belgeler sayesinde aydınlatılabilmektedir. Dönemin Türk giysilerinde ipek kumaşlar, pamuklu ve

⁹⁶ Erdem; *a.g.t.*, s. 8.

⁹⁷ Erdem; *a.g.t.*, s. 11.

⁹⁸ Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu; “Tanzimat’ta İctimaî Hayat”, *Tanzimat I*, İstanbul (1999): s. 653.

devetüyünden dokunan kumaşların kullanıldığı görülmektedir.⁹⁹ Orta Asya yaşantısının bir sonucu olarak, fonksiyonel bir giyim tarzı gelişmiştir. Ekonominin yapıtaşı olan hayvancılık, Asya insanının hayatında büyük bir yer kaplamakta, giyim kültürü de bu durumun etrafında şekillenmektedir. Bu nedenle Türk giyiminin temelinde deri malzeme ilk sırada gelmektedir. Ata binme Türklerde günlük hayatın olmazsa olmazıdır. Hem fonksiyonel hem de rahatlık sağlayan giysiler, Türk giyiminin ilk dönemine etki etmiştir. Bu düşünceden yola çıkıldığından, kadın ve erkek giysileri, birbirlerine oldukça yakın biçimdedir. Dış giyim elemanı olan kaftanlar, kaftanın altına giyilen gömlekler, “üç etek” entariler, vücudun alt kısmına giyilen ve “don” olarak adlandırılan giysiler ve vücuda sarılan kemer ile kuşaklar dönemin giyim sisteminin en önemli ve genellikle ortak unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁰⁰



Şekil 3.1. Üç etek entari

Türk-İslam devletlerinin en önemlilerinden olan Selçuklu Devleti, Orta Asya'dan Horasan'a geldiklerinde, yerleştikleri bölgenin etkisi ile Orta Asya'dan getirmiş oldukları giyim-kuşam alışkanlıklarını birleştirerek zengin bir ürün ortaya koymuşlardır. Özellikle İslâmiyet'i kabul ettikten sonra giyim kültüründe birtakım değişiklikler yaşanmıştır. Orta Asya'ya bağlılıklarını göstermişler ve Moğolların giyimlerinde bulunan yaka formunu Selçuklular kendi kıyafetlerinde kullanmışlardır.

⁹⁹ Önder Küçükerman; *Türk Giyim Sanayiinin Tarihi Kaynakları*, İstanbul: GSD Dış Ticaret A.Ş., 1996, s. 19.

¹⁰⁰ Dilek Yılmaz; *Osmanlı Dönemi 19. Yüzyıl Modası ve Değişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011, s. 3.

Kadın giyim kuşamında geleneklerine bağlı kalmışlar; şalvar, gömlek ve entari giymişlerdir.¹⁰¹



Şekil 3.2. Selçuklu kadın saray giysisi

Osmanlı döneminde ise bu eski giyim geleneğinin kimi yönleriyle sürdürüldüğü, kimi yönleriyle değişim geçirdiği göze çarpmaktadır. Bu değişimin en önemli sebebi, İmparatorluğun sınırlarının genişlemesidir. Değişik iklim bölgelerinde sağlanan hâkimiyetlerin bir neticesi olarak, yeni sınırlar içerisindeki giyim çeşitliliği de artmaya başlamıştır.¹⁰² Dolayısıyla Selçuklu ve eski Türk giyim geleneğinin mutlak etkisi ve devamlılığı çok uzun ömürlü olmamıştır.

Batılılaşma dönemine dek Osmanlı kadınının ev içinde şalvar ve etekten oluşan bir kıyafet tercih ettiği görülmektedir. Bu kıyafet, geleneksel Osmanlı kadını kıyafetidir. Osmanlı'nın erken dönemlerinde sosyal sınıf farkı olmaksızın neredeyse tüm kadınlar bu şekilde giyinmektedir. Ancak yüksek gelire sahip olan ailelerde kadınların bu benzer giyimleri daha pahalı kumaştan yapılmış ve kullandıkları mücevherler farklı olmuştur. Uzun kollu, yakasız, ön kısmı açık ve yan kısımları yırtmaçlı bir giysi olan “*entari*”, dönemin kadınları tarafından sıkça giyilmektedir. Entariler, içlerine bir iç giysisi kullanılarak kullanılmaktadır. Batılılaşma dönemiyle birlikte entariler de çeşitlenerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Osmanlı Devleti içerisinde yaşayan Türk ve Müslüman kadınların giyim kuşamı da farklı kültürlerden etkilenmiş ve değişime uğramaya başlamıştır. Sosyal hayatta

¹⁰¹ Elif Özdemir; *18.-19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyiminin Tablolar ve Belgeler Üzerinden İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Nişantaşı Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, 2022, s. 8.

¹⁰² Yılmaz; *a.g.t.*, s. 6.

Müslüman olan ve olmayan kadınların ayırt edilebilmesi amacıyla, Müslüman Osmanlı kadınına yüzlerini *peçe*¹⁰³ ile kapatma zorunluluğu getirilmiştir. Selçuklu kadınının giyim kuşamında yer almayan peçenin, Osmanlı kadınında görülmesinin temel nedeni budur.¹⁰⁴ Sokak giysisi olarak ferace giyen kadınlar, yüzlerini gizlemek için kimi zaman peçe, kimi zaman üst üste iki tane “*yaşmak*” takmıştır. Osmanlı Devleti’nin genişleyen yapısı içerisindeki her kesim, belirlenen normlara uygun giyinmek zorunda kalmıştır. “*Kıyafet normu*” olarak isimlendirilen bu normların en önemli amacı, ülkenin karmaşık yapısı içerisinde yer alan unsurların, giydikleri giysiler yardımıyla kolayca ayırt edilebilmesi içindir.¹⁰⁵ Osmanlı Devleti’nin geniş toprakları ve çok uluslu bir yapıda olması sebebiyle giyim-kuşamı, ulusların ve dinlerin ayrıştırılmasında bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Bu ayrıştırıcı giyimin ilk bakışta herkes tarafından görünebilir ve algılanabilir olması oldukça önem arz etmiştir. Kılık kıyafet, bir kişinin dinini, mesleğini, statüsünü ve ait olduğu sosyal grubu gösteren bir araç hâline gelmiştir.¹⁰⁶



Şekil 3.3. Feraceli Müslüman kadın

Osmanlı İmparatorluğu giyim kuşamı bir araç olarak kullanırken, kimseyi küçümsemeden bu ayrımı yapmayı sağlamıştır. Giyimde kullanılan her bir renk,

¹⁰³ Kadınların, sokakta yüzlerini örttükleri ince, siyah renkli örtüdür. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 22.11.2024

¹⁰⁴ Hülya Tezcan; “XVI.-XVII. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Kadın Modası”, *P Dergisi*, C.12, İstanbul, (1998): s. 58.

¹⁰⁵ Yılmaz; *a.g.t.*, s. 7.

¹⁰⁶ Necdet Aysal; “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri”, *ÇTTAD*, X/22, İzmir (2011), s. 3.

kumaş ya da değerli taşın bir anlamı bulunmakta, her biri farklı bir statüyü temsil etmektedir.¹⁰⁷

Tanzimat öncesi döneme ait Osmanlı kadın giyimini anlatan örneklerle, Fatih albümü minyatürlerinde rastlanmaktadır. Kadınların başında, ense ve omuzlarını örtecek ince ve işlemeli örtüler görülmektedir.¹⁰⁸ XIV. yüzyıldan itibaren Osmanlı kadını başörtülerinde göz siperi kullanmaya başlamıştır.¹⁰⁹



Şekil 3.4. Kadın başörtüsünde kullanılan göz siperi

XV. yüzyıldan sonra güçlü bir devlet hâline gelen Osmanlı Devleti, XVI. yüzyılda sınırlarını daha da genişletmiştir. Osmanlı kadın giyim kuşamında XV-XVI. yüzyıllarda geleneksel çizgilere bağlılığın korunduğu görülmektedir. Sokak giysisi olarak hem kadın hem erkeklerde “ferace”¹¹⁰ kullanımı göze çarpmaktadır. Bir dış giyim olarak tercih edilen ve bedene hafif oturan bu giysinin eteği yerlere kadar uzanmaktadır. Yakası boyna oturmalar birlikte, hafif ‘V’ şeklinde ya da yuvarlaktır.¹¹¹ Kadınlar ferace ile genellikle yaşmak takmış ve her zaman olmamakla birlikte peçe kullanmışlardır. “Yaşmak” Osmanlı kadınının sokakta ferace ile kullandığı, bir parçası baştan çeneye, diğer parçası çeneden başa doğru bağlanan iki bölümden oluşan; zengin

¹⁰⁷ Fadime İrem Yüksel; *19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyim-Kuşamında Oryantalist Yaklaşımların Günümüze Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 39.

¹⁰⁸ Füsün Bayer; *Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı (Tanzimattan Meşrutiyete)*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 2010, s. 28.

¹⁰⁹ Bayer; *a.g.t.*, s. 29.

¹¹⁰ Eski Türk kadın giysisidir. Mantoya benzer olup, düğmesizdir. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli; *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi, 2011, s. 107.

¹¹¹ Tezcan; *a.g.m.*, s. 56.

ve saray mensuplarının kolalayarak kullanabildiği beyaz renkli bir örtüdür.¹¹² Peçe ve yaşmak modasının Türklere, İran ve Bizans'tan geçtiği rivayet edilmektedir. Anadolu'ya gelen ilk Müslüman Türklerde bu moda rastlanmamaktadır.¹¹³



Şekil 3.5. Yaşmak ve feraceli Osmanlı kadını

XVI. yüzyılda, Avrupa'da güçlenmeye başlayan Paris, kadın giyiminde de etkilerini göstermeye başlamıştır. Kadın giysileri daralmaya başlamış, kuyruklu etekler giyen kadınlar görülmüştür. Yelpaze ilk defa bu dönemde kullanılmıştır. Giysiler dantel ve fiyonklarla süslenmeye başlamıştır. Tanzimat'a doğru oluşan Osmanlı kadın modası, Fransa ve Osmanlı etkileri taşıyan yeni oluşumlar olarak karşımıza çıkmaktadır.¹¹⁴

XVI. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin siyasi ve pek çok alanda en güçlü olduğu dönemdir. Osmanlı en gösterişli dokumalarını da yine bu yüzyılda üretmiştir. Saraylı kadınların giysileri *kadife*, *seraser*, *atlas*, *tafta* gibi kumaşlardan hazırlanmaktadır.¹¹⁵ Sarayda yaşayan kadın ile halktan bir kadının giyiminde önemli bir farkın başlarını örtme şeklinden geldiği görülmektedir. Saraylı kadın taç takmaktadır. Giysileri altın işlemeli kumaşlardan dikilmektedir. Giysilerinin yaka kısımları açık bırakıldığı ve boyunlarına gösterişli bir takı takmakta oldukları görülmektedir.¹¹⁶ Saraylı kadının

¹¹² Mehmet Zeki Pakalın; *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü C.III*, İstanbul: Milli Eğitim, 1946, s. 606.

¹¹³ İnan; *a.g.e.*, s. 61.

¹¹⁴ Said Öztürk; *Askeri Kassama Ait 17. Asır İstanbul Tereke Defterleri*, İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı, 1995, s. 15'ten aktaran Füsün Bayer; *Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı (Tanzimattan Meşrutiyete)*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 2010, s. 35.

¹¹⁵ Özdemir; *a.g.t.*, s. 11.

¹¹⁶ Sevgi Gürtuna; *Osmanlı Kadın Giysisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999, s. 3-62.

kılık kıyafetine oldukça önem verilmektedir.¹¹⁷ En pahalı kumaşlardan kıyafetler dikilen saray kadını için başlıklar, kemerler ve takılarında en değerli mücevherler kullanıldığı görülmektedir.¹¹⁸



Şekil 3.6. Osmanlı Saray kadını, 1813

Ev giysisi olarak şalvarlar, Osmanlı kadınının en sık kullandığı giysi türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı çeşitlerde şalvarlar üretilmiştir. Alt kısımları oldukça geniş olan şalvarlar, belde bir büzgü ile toplanmaktadır.¹¹⁹ Osmanlı kadını evlerinde şalvarların üzerine gömlek veya iç kıyafetler giymektedir. İpek ya da saten üstler tercih eden Osmanlı kadını, gömleğin üzerine ise hırka ya da kaftan giymektedir.¹²⁰ Osmanlı kadını, sokak kıyafeti olarak yanları cepli, önleri göbeğe kadar düğmeli uzun feraceler tercih etmiştir. XVI. yüzyıldan Tanzimat'a kadar olan zaman ise “*kapalı devir*” adını almıştır. Çünkü kadınlar için çıkarılan tüm emirlerde, kadının kesin olarak kapanması istenmiştir. Kadının giyim kuşamı, devlet tarafından sürekli kontrol altında tutulmuştur.¹²¹

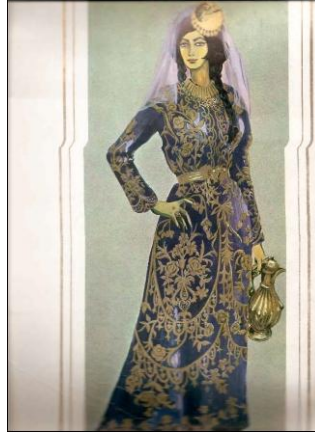
¹¹⁷ Özdemir; *a.g.t.*, s. 16.

¹¹⁸ Tezcan; *a.g.m.*, s. 66.

¹¹⁹ Tezcan; *a.g.m.*; s. 56.

¹²⁰ Tezcan; *a.g.m.*; s. 66.

¹²¹ Melek Sevtüktekin Apak, Filiz Onat Gündüz ve Fatma Öztürk Eray; *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür, 1997, s. 107.



Şekil 3.7. Osmanlı ev giysisi, entari

Osmanlı Devleti’nde Müslüman kadın ile gayrimüslim kadınların kıyafetleri birbirinden farklıdır. Osmanlı yönetiminde en uzun süre yaşayan toplum olan Ermeniler, Osmanlı halkı ile etkileşime sıklıkla giren bir topluluk olduklarından bu iki halk arasında kültürel etkileşim de oldukça yüksek seviyelerde olmuştur. Dolayısıyla bu durum iki toplumun giyim kuşam kültürüne de yansımıştır. Ermeni toplumunun giyim kuşamı Osmanlı toplumunun giyim kültürüyle benzer özellikler göstermektedir.¹²² 1580 yılında çıkarılmış olan bir kanun ile Müslümanlar ve gayrimüslimleri ayırt etmek amacıyla kumaş ayırımına gidilmiştir. III. Selim döneminde yapılan bir düzenlemeyle, Ermenilerin kırmızı şapka takmaları ve yine kırmızı ayakkabı giymeleri belirtilmiştir. Aynı düzenlemede, Yahudi vatandaşların şapka ve ayakkabılarının mavi renkli olması; Rum vatandaşların ise siyah şapka ve ayakkabı giymeleri gerektiği söylenmiştir.¹²³ Rum kadınlarının ayırt edici en önemli özelliği dışarda giydikleri feracelerin dekolteli olmasıdır. Rum kadınlarının kıyafetleri Müslüman kadınlar ve diğer gayrimüslim kadınlara kıyasla daha açıktır.¹²⁴

XVII. yüzyılın son yarısına gelindiğinde ise kıyafetlerde kumaş kalitesi azalmıştır. Giyim kuşam konusunda temel değişikliklerin, III. Ahmet döneminde yani 1730-1730 yılları arasında yapıldığı görülmektedir.¹²⁵ Dışa açılan Osmanlı

¹²² Gürsoy Şahin; “Amerikalı Bir Misyonerin XIX. Yüzyılın Ortalarında Türk Ermeni Kültürel İlişkileri ile İlgili İzlenimleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE Dergisi*, C.7 S.1, Afyon (2005): s. 209.

¹²³ T. Tankut Soykan; *Osmanlı İmparatorluğu’nda Gayrimüslimler*, İstanbul: Ütopya, 2000, s. 183.

¹²⁴ Özdemir; *a.g.t.*, s. 23.

¹²⁵ Yüksel; *a.g.t.*, s. 55.

Devleti'nde her alanda olduğu gibi giyim kuşam alanında da yeni değişiklikler ortaya çıkmaya başlamıştır.¹²⁶

XV. ve XVII. yüzyıllarda, sadece dış giyimde kullanılan ferace, XVIII. yüzyıla gelindiğinde gösterişli bir kıyafet hâlini almaya başlamıştır. Uzun ferace boylarında kısılmalara gidilmiştir. Bu dönemde daha parlak ve canlı renkteki giysilerin tercih edilmesi, Batı ile girilen etkileşimin bir sonucudur.¹²⁷ Bu değişikliklerin dışında ferace, XVIII. yüzyıla kadar geleneksel özelliklerini koruyabilmiştir. III. Ahmet'in padişahlığı sırasında yaşanan Lale Devri (1718-1730) ile Osmanlı kadınları mesire hayatına karışmıştır. Bu durum da giyim kuşam konusunda süslenme isteklerini canlandırmıştır.¹²⁸ 1727 yılında III. Ahmet tarafından Fransa'ya gönderilen Mehmet Çelebi ise “*Turquere*” modasının temsilcisi hâline gelmiştir. Bu moda, Avrupa'nın elit tabakasındaki insanları tarafından benimsenmiştir. Turquere modası, Paris'te başlamış, Avrupa'nın şehirlerine yayılmış ve İtalya'ya ulaşmıştır.¹²⁹ Turquere modası da yine Osmanlı ile Avrupalı devletler arasındaki etkileşimin sonucudur.

3.2. XIX. Yüzyıl Avrupası'nda Kadın Giyimi ve Osmanlı'yla Etkileşim

XIX. yüzyılda Batı etkisinin her alanda kendini gösterdiği Osmanlı Devleti'nde bu etkinin kaçınılmaz bir sonucu olarak Osmanlı kadınlarında da değişimler göze çarpmaktadır. Oluşan kadın hareketleri ve dergicilik faaliyetleri ile kadınlar, bilgiye ve modaya ulaşabilir hâle gelmiştir.

XVIII. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkmış olan *Rokoko* dönemi, XV. Louis'in hükümdarlık süresi içinde moda olmuştur. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Paris modasına İngiltere de eşlik etmeye başlamış, Avrupa'da etkilerini göstermiştir.¹³⁰ XVIII. yüzyıl Rokoko modasında, kadın giysilerinin dekolte kısımları açık olacak şekilde bırakılmıştır. Dönemin modası kare yakalı giysiler olarak göze çarpmaktadır. Kıyafetin beden kısmı, bele sıkıca oturtulmaktadır. Giysilerin etek boyları uzundur. Etek bitişlerinde fiyonk ve firfir kullanımı görülmektedir. Giysi kolları, dirsek uzunluğundadır. Dantel ve ince

¹²⁶ Hülya Tezcan; “Batılılaşma Döneminde Saray Kadınının Modası”, *P Dergisi*, C.12, İstanbul, (1998): s. 85.

¹²⁷ Zeki Tez; *Tekstil ve Giyim Kuşam Sanatının Kültürel Tarihi*, İstanbul: Doruk, 2009, s. 252.

¹²⁸ Fatma Keser; *1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017, s. 13.

¹²⁹ Bayer; *a.g.t.*, s. 46.

¹³⁰ Elif Tuğçe Demir; *Osmanlı Dönemi Kadın Giyim Kuşamında Avrupa Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2015, s. 85.

kumaşlar ile kollar süslenmiştir. Eteklerin altına, telden yapılan çember şeklinde iç etekler giyilerek giysinin yan kısımları geniş gösterilmiştir.¹³¹ Bu çemberlerin ufak olanları ev giyimi ve günlük giyimde kullanılırken, geniş olanları ise abiye kıyafetlerde tercih edilmektedir. Bel kısmının daha ince görünmesi için korse mutlaka kullanılmaktadır. Tam ortadan iki yana açılarak iç eteğin gözükmemesini sağlayan uzun etekler dönemde sıkça kullanılmaktadır. İç eteklerde, firfir, çiçek desenleri, dantellere rastlanmaktadır. “*Modestie*” olarak adlandırılan yakadaki firfırlar, giyimde en önemli öğelerin başında gelmektedir.¹³² Dönemin moda anlayışında kıyafet üzerlerini süslemek için kullanılan ve “*apron*” adı verilen önlükler; dantel ve küçük çiçeklerle işlenerek uzun süre kadın giyiminde kullanılmıştır.¹³³ “*Robe à la Française*” yani *Fransız Robu*, genelde yeşil beyaz çizgili ipek ve keten kumaştan yapılmaktadır.¹³⁴



Şekil 3.8. Robe à la Française / Fransız Robu

Fransız modasını etkileyen İngiliz modası, erkek redingotundan esinlenilerek yapılan geniş yakalı, uzun kollu ceket kullanımı ile kadınlar arasında görülmeye başlanmıştır. Fransız modasına yer alan iç etek çemberinin yerine ise, eteğin arka kısmında bulunan yastıklar kullanılmaya başlanmıştır. Erkeksi tarzda boyun kısmına bağlanan yaka ve eşarplar da dantellerle süslenmektedir.¹³⁵ Bu tarzın ismi “*Robe à l’Anglaise*” yani *İngiliz Robu* olarak bilinmektedir. Genelde zıt renklerden oluşmakta ve beyaz dantel ile süslenmektedir. Elbisenin üzerinde, kalça kısmında yastıklar bulunmaktadır. Beden kısa, yaka kısmı açık, kollar dar bir şekildedir.

Bu dönemde kadın giysilerine farklı isimler verildiği görülmektedir. Fransız biçimi, İngiliz biçimi, Türk biçimi, Polonya biçimi gibi isimlerin görüldüğü kadın

¹³¹ Elif Jülide Dereboy; *Kostüm ve Moda Tarihi*, İstanbul: İnkılap, 2004, s. 82.

¹³² Demir; *a.g.t.*, s. 92.

¹³³ Dereboy; *a.g.e.*, s. 83.

¹³⁴ Dereboy; *a.g.e.*, s. 84.

¹³⁵ Demir; *a.g.t.*, s. 92.

kıyafetlerinin çoğunluğu aynı çizgiye sahip olmakla birlikte, stilleri ayıran kısım kullanılan süslemeler olmuştur.



Şekil 3.9. Robe à l'Anglaise / İngiliz Robu

Avrupa kadınları tarafından XVI. yüzyıldan itibaren sıklıkla kullanılan korse, XVIII. yüzyıl ile oldukça gelişmiştir. Beli ince göstermek için kullanılan korseler, balina kemiğinden yapılmakla birlikte, kaburga ve ciğerlere ciddi zararlar vermekte ve kullanan kadını da rahatsız etmekteydi. Bu dönemde statü sembolü olarak görülen korselerin yapımında kullanılan materyal olan balina kemiği kullanımından vazgeçilmiş, zamanla kendini daha konforlu korselere bırakmıştır.¹³⁶

Rokoko dönemi modasıyla birlikte beyaz renk kullanımı ve sadelik ön plâna çıkmaya başlamıştır. Saraya yakın kadınların renk tercihi ise genellikle siyah olmuştur. Sadeliğin ön plâna çıktığı bu dönemde Avrupa’da hazır giyim satan giysi dükkanları açılmaya başlamıştır.¹³⁷

XIX. yüzyıla gelindiğinde Sanayi İnkılabı’nın beraberinde getirdiği gelişmelerle üretim artmış ve ticari ilişkilerde canlanma yaşanmıştır. 1836 yılına gelindiğinde dikiş makinesinin icat edilmesi ile hazır giyim ticareti gelişmiş, yeni giysi mağazaları açılmaya başlanmıştır. Moda endüstrisinde adeta bir devrim niteliği yaratmış olan bu durum modernizmi de beraberinde getirmiştir. Dönemin Avrupası’nda üst sınıfa ait olan kadınlar şık giyinip modayı takip ederken, işçi sınıfında yer alan kadınlar daha sıradan kıyafetler kullanmışlardır. Buna rağmen, seri üretim imkânları sayesinde moda endüstrisi, orta sınıf seviyesine kadar ulaşabilmiştir.¹³⁸

¹³⁶ Dereboy; *a.g.e.*, s. 85.

¹³⁷ Dereboy; *a.g.e.*, s. 85.

¹³⁸ Demir; *a.g.t.*, s. 96.

XIX. yüzyıl Avrupa kadın giyim modası kendi bünyesinde farklılıkları barındırmaktadır. 1820’li yıllara dek, Fransızların ortaya koymuş olduğu stillerin kadın modasına hâkim olduğu görülmektedir. 1820’lere gelindiğinde kadın modasında bir dönüm noktası yaşanmış, yıllardır kullanılan yüksel bel hizası normal görünümüne kaydırılmış ve dar bir stile oturtulmuştur. Belin inceliğini ön plâna çıkarmak için geniş etekler kullanılmıştır. Fransızlar genellikle beyaz renkte kıyafetler giymiş, İngiliz kıyafetleri ise romantik bir görünüm almaya başlamıştır.¹³⁹

XIX. yüzyıl sonunda Napolyon Bonaparte Fransı’sında “*empire*” moda akımının başladığı görülmektedir. Bu moda stili, bel çizgisinin göğüs altında olması ile belirginleşen, daha dar ve düz eteklerin kullanıldığı, etek kuyruklarının daha zarif olduğu bir stildir. Barok ve Rokoko dönemlerinin klasiklerinden olan kabarık, gösterişli kıyafetlerden sonra görülen bu giyim tarzı ile kadınlar daha sadeleşmiştir. Dekolte fazlasıyla kullanılmıştır. Kadife pelerinler ile zarif bir görünüm sağlanmıştır.¹⁴⁰ Kalın kemerler, elbise ve eteklerde sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Eteklerle büzgüler ve pileler eklenmiştir. 1828’lerden sonra kadın kıyafetlerinde etek boyları da kısaltmaya başlamıştır. Kadın giysilerinde renk seçenekleri artmıştır.¹⁴¹



Şekil 3.10. Ampir elbise örneği

1837 yıllarında eskiye dönüş yaşanmış, iç etek kullanımı tekrar başlamıştır. Ancak bu kez eteklerin altına bir iç pantolon giyimi de moda olmuştur.¹⁴²

1840’lı yıllara gelindiğinde, Avrupalı kadınlar tıpkı erkekler gibi at binmeye, alkol kullanmaya başlamıştır. Bu durum kadınların giysilerine de yansımış; özellikle

¹³⁹ Demir; *a.g.t.*, s. 96.

¹⁴⁰ Demir; *a.g.t.*, s. 98.

¹⁴¹ Demir; *a.g.t.*, s. 99.

¹⁴² Dereboy; *a.g.e.*, s. 96.

ata bindiklerinde erkek yakalı gömlekler, erkek tarzını anımsatan ceketler, oldukça hacimli etekler kullanmaya başlamışlardır. Tek parça elbiseler, karpuz kollar ve etek üstlerine giyilen dar ve önden düğmeli ceketler dönemin moda giysileri arasındadır.¹⁴³

1840 yılından sonra İspanya İmparatoriçesi'nin kostüm tarzından esinlenen III. Napolyon'un saray terzileri, yeni bir jüpon modeli tasarlamıştır. Dış eteğin dolgunluğu, çok katlı yapılan iç eteklerle sağlanmış ve bu tasarıma "*krinolin*" ismi verilmiştir. Böylelikle saray baloları ve aristokrasi eğlencelerinde sıklıkla kullanılan bir yardımcı giysi unsuru elde edilmiştir. Ancak bu stil, burjuvanın ilgisini çekmediğinden sonraları "*yarım krinolin*" tasarlanmıştır. 1860'larda krinolin geliştirilmiş ve eteklerin arkalarında dolgun bir görüntü elde edilerek, kıyafetin ön kısımları daha düz bırakılmaya başlanmıştır. 1870'lerde ise kıyafetlerin arka kısımlarında olan bu dolgunluk, yerini etek kısmının uçlarında görülen bir dolgunluğa bırakmıştır. Bununla birlikte etek kuyrukları önem kazanmıştır. 1880'lerin ortalarında, drapeli eteklerin kullanılmasıyla birlikte krinolin kullanımı ortadan kalkmıştır. Uzun ve çan şeklinde açılan etek modası gündeme gelmiştir.¹⁴⁴

1890'lı yıllara gelindiğinde etekler artık daha ince bir görünüm kazanmıştır. Tüm bu değişimlerin içinde değişmeyen en önemli unsur ise korse kullanımının devam ediyor oluşudur. Etekler kalçaya doğru daraltılarak, kadının üzerine oturur hâle gelmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru ise etekleri çok kattan oluşan, şık ancak kadınları pek rahat ettirmeyen kıyafetler ortaya çıkmıştır. Kullanılan malzemenin çok oluşu sebebiyle kadınlar hareket etmekte zorlanmışlardır. Giysi kolları, bileklerden dirseğe kadar oturtulmuştur. Arkadan kapanan gömleklerin ortaya çıktığı dönemde, bu tarz kıyafetlerin düğmeleri baskılı ya da sedeftir.¹⁴⁵

XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Dönemi'yle birlikte gelen dışa açılma ve çağdaşlaşma hareketlerinin bir sonucu olarak Avrupaî giyim tarzı yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Batıda kullanılan ürünler, Osmanlı günlük hayatında kendisine yer bulmuştur. "Avrupa yelek", "Avrupa entari", "kostüm" ve "rob" gibi terimler de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır.¹⁴⁶

¹⁴³ Demir; *a.g.t.*, s. 98.

¹⁴⁴ Dereboy; *a.g.e.*, s. 97.

¹⁴⁵ Dereboy; *a.g.e.*, s. 98.

¹⁴⁶ Küçükerman; *a.g.e.*, s. 143.

Avrupalıların, Doğu'nun gizemli hayatına duydukları ilgi ve merak, Osmanlı'nın dışarıya açılmasıyla birleşince Osmanlı ve Avrupa arasındaki etkileşim iyice artmıştır.

XIX. yüzyıla dek Osmanlı topraklarında görülen kadın giysi çeşitleri bu yüzyılda da devam etmekle birlikte, geleneksel kıyafetlerin kesimleri ve süslemelerinde Avrupa kıyafetlerinin etkisi görülmeye başlamıştır.¹⁴⁷ Yüzyıllardır Osmanlı kadınının giysilerinden olan “*entari*”, XIX. yüzyıldan itibaren çeşitlenmeye başlamıştır. Geleneksel entaride görülen önden açıklık yerine, önü kapalı entariler tercih edilmeye başlamıştır. “*Üç etek entariler*”e ek, “*iki etek entariler*” de ortaya çıkmıştır.¹⁴⁸



Şekil 3.11. İki etek entari

Avrupa giyiminin etkisiyle ortaya çıkan bir diğer entari biçimi ise çan biçiminde etekli, önden tamamen kapalı, takma kollu, yuvarlak yakalı, bele oturmayan, arkası kuyruklu ve eteği bol “*bindallı entariler*”dir.¹⁴⁹

Osmanlı Devleti'nde bu dönem kadın giysilerinde radikal değişimler göze çarpmaktadır. Yüzyılın ortalarından itibaren geleneksel Osmanlı giyimi Avrupa modasına uyarlanmıştır. Öncelikle sarayda başlayan Avrupaî giyim tarzı, sonradan Osmanlı başkenti ve nihayetinde diğer kentlere de yayılmaya başlamıştır.¹⁵⁰

Tamamen Avrupa modasının etkin olduğu yıllarda ise Osmanlı kadınının giysileri etek ve bluz olarak iki parçadan oluşmaktadır. Geleneksel Osmanlı kıyafetlerinden farklı olarak ölçüler alınıp, giyecek kişinin üzerine uygun olarak

¹⁴⁷ Lale Görünür; *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminden Kadın Giysileri-Sadberk Hanım Koleksiyonu*, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 2010, s. 16.

¹⁴⁸ Görünür; *a.g.e.*, s. 181.

¹⁴⁹ Görünür; *a.g.e.*, s. 23.

¹⁵⁰ Demir; *a.g.t.*, s. 143.

dikilmektedir. Takma kol kullanılmaya başlanmış olup, kol kısmı genellikle kabarık yapılmaktadır.¹⁵¹ Geleneksel Osmanlı kadın kıyafetinde, kemer ya da bir kuşak yardımıyla bele uydurma yapılmaktayken; Avrupa kıyafetlerinde korse ya da balen kullanılarak vücuda uyumlu bir giysi dikilmektedir.¹⁵²

3.3. XIX. Yüzyılda Osmanlı’da Kadın Giysileri

XIX. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı Devleti’nde askerî ve siyasî alanlarda görülen Batı etkisi kendini, giyim kuşamda da göstermiş ve radikal değişimler görülmeye başlanmıştır.

Osmanlı Devleti’nde giyim kuşamda batılılaşma ilk olarak askerî alanda kendini göstermiştir. 1808-1839 yıllarında, II. Mahmut’un hükümdarlığı sırasında “*Asakir-i Mansure-i Muhammediye*” ordusu kurulmuş, Yeniçeri Ocağı kaldırılmıştır. Kurulan yeni ordunun kıyafetlerinde, Batı etkileri görülmektedir. Askerî kıyafetlerden sonra, erkek giyiminde ve ardından kadın giysilerinde birtakım yenilikler ortaya çıkmıştır.¹⁵³ Batılılaşma dönemine dek uygulanmış olan, Müslüman olan ve olmayan vatandaşlar arasındaki giyim kuşam ayrılıkları II. Mahmut tarafından çıkarılan 1835 tarihli karar ile kaldırılmıştır.¹⁵⁴

Osmanlı toplumunda kadın giysilerinin her dönemde politik bir önem taşıdığı görülmektedir. Bu durumun sebebinin ise karmaşık bir toplum yapısına sahip olan Osmanlı’da giysilerin renkleri, kesimleri vs. ile bir kesimin diğerlerinden hemen ayırt edilebilmesine olanak sağlaması olarak açıklanmaktadır.¹⁵⁵

3.3.1. Osmanlı Saray Kadını Giysileri

Osmanlı Devleti’nde saraylı kadınların ikamet ettikleri yere “*Harem*” adı verilmektedir. Belirli bir hiyerarşik düzenin görüldüğü Harem’de saray kadınlarının en yüksek mertebeli olanına “*Kadın*” denmektedir. “*Gedikliler*”, padişahın şahsi hizmetlerine bakan cariyelerdir ve kadından sonra gelmektedir. Kadınların arasından çocuk doğuranlar “*Haseki*” unvanını almıştır. Padişah kadınları tıpkı sultanlar gibi

¹⁵¹ Görünür; *a.g.e.*, s. 25.

¹⁵² Görünür; *a.g.e.*, s. 29.

¹⁵³ Tezcan; *a.g.m.*, s. 83.

¹⁵⁴ Günil Özlem Ayaydın Cebe; *19. Yüzyılda Osmanlı Toplumu ve Basılı Türkçe Edebiyat: Etkileşimler, Değişimler, Çeşitlilik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 38.

¹⁵⁵ Bayer; *a.g.t.*, s. 97.

giyinmişlerdir. Elbise kopçaları dahi elmastan yapılmıştır. Başları ve omuzlarını örten şalları çoğunlukla Kışmir şalıdır.¹⁵⁶

Padişah anneleri “*Valide Sultan*” olarak adlandırılmaktadır. Padişah anneleri, hiyerarşi piramidinin en tepesinde duran kadındır. Harem üstünde mutlak bir otoriteye sahiptir.¹⁵⁷ Harem’in iç kısmında, kendilerine ait valide sultan dairesinde oturmuşlardır. Harem içinde bulundukları sırada başlarına *hotoz*¹⁵⁸ giymiş, üzerine başörtüsü örtmüşlerdir. Harem dışına çıkacakları zaman ise ferace giyerek başlarını yaşmak ile bağlamışlardır. Giydikleri feraceler son derece ağır kumaştan yapılmaktadır. Göğüs ve kol kısımları kapalıdır.¹⁵⁹

Padişahın, nikahına aldığı ve çocuğu olduğu takdirde “*Kadın*” yahut “*Kadın Efendi*” sıfatını alan kadınlar ise Valide Sultan’dan sonra Osmanlı Sarayı’ndaki kadınların en yüksek derecelisidir. Kadın Efendiler başlarına “*bağtak*” adı verilen hotozlar takmışlardır. Tepesi sivri olarak yapılan bu hotozlar kıymetli taşlar ve çiçekler ile süslenmiştir. Kadın Efendiler, üzerlerine omuz ve yakaları kürklü, üzeri altın sıra işlemeli sevaî bir elbise giymişlerdir. İşlemeli olan bu elbiselerin kumaşları oldukça ağırdır. Kadınlar, göbek üzerine gelecek şekilde “*kadın kuşağı*” adı verilen bir örtüyü bağlamışlardır.¹⁶⁰

Padişahın nikahsız zevceleri yani “*Haseki Sultan*”lar; başlarına bir burmalı hotoz takmış, yakalı bir entari ile üzeri altın işlemeli kepenek ve kırmızı şalvar giymişlerdir. Tıpkı toplumda olduğu gibi Harem’de de farklı şekillerde kumaşlardan yapılan elbiseler kullanılmış ve bu elbiselerin kumaşları, renkleri harem kadınının statüsünü belirlemiştir.

Harem’deki “*Gedikli Kadınlar*”, padişahın şahsi hizmetlerine bakan kişilerdir. Başlarına hotoz giyip, bellerine kalın bir kuşak bağlamışlardır. Kırmızı, kolsuz kaftan giymişlerdir.¹⁶¹

Harem’in gedikli sınıfına mensup “*Odalıklar*” üzerlerine “*kutmu*” denilen kırmızı renkli ve oldukça ağır kumaştan beli kuşaklı bir entari, en alt kısma da “*canfes*”

¹⁵⁶ Bayer; *a.g.t.*, s. 106.

¹⁵⁷ Aslı Sancar; *Osmanlı Kadını: Efsane ve Gerçek*, İzmir: Kaynak, 2009, s. 102.

¹⁵⁸ Kadınların süs için saçlarının üstüne taktıkları küçük başlıktır. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 23.11.2024

¹⁵⁹ Emin Cenkmén; *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri*, İstanbul: Türkiye, 1948, s.78.

¹⁶⁰ Cenkmén; *a.g.e.*, s. 84.

¹⁶¹ Bayer; *a.g.t.*, s. 110.

etek giymişlerdir. Harem'deki “*Büyük Oda*” olarak adlandırılan kadınlar, üzerlerine dar kollu kepenek giymişler, lahur şalı omuzlarına sağ kısımdan atarak gevşek şekilde bağlamışlardır.¹⁶²

“*İkbal*” de başına hotoz takmaktadır. Üzerine kırmızı, yeşil ya da sarı renkte kaftan ya da entari giymektedir. Şalvar rengi kırmızı, taktığı yemeninin rengi ise sarıdır.¹⁶³

Padişah kızları yani “*Sultan*” unvanına sahip kadınlar, hanedan soyundan geldikleri için diğer kadınlara kıyasla daha özgürlük sahibi idiler. Saray dışına çıkabilir, evlilik gerçekleştirdiğinde kendi sarayında oturabilir, saray dışından misafir dahi kabul edebilirdi.¹⁶⁴



Şekil 3.12. Mihrimah Sultan, 1522-1578

Saray kadınları, iç elbiselerini oldukça zarif seçmektedir. Entarileri işlemeli, eldivenleri nakışlı, terlikleri de sırma işlemeli olarak dikkat çekmektedir. Batılılaşma dönemiyle birlikte, XVI. yüzyıldan sonra tıpkı başkentli Müslüman Osmanlı kadınları gibi Saray kadınlarında da şık giyinme ve Batı modasına imrenme başlamıştır. Ancak Saraydaki kadınların saray örf ve âdetlerine göre giyinmeleri zorunludur.¹⁶⁵

XIX. yüzyılda Batılılaşma hareketlerinin etkisi neticesinde saray kadınlarının yaşam biçimleri ve dolayısıyla giysileri etkilenmiştir. Hanım sultanlar, saray dışındaki terzilere Fransız modasından etkilenecek siparişler vermişlerdir. Avrupaî tarzda; pullarla, fiyonklarla süslü elbiseler dikilmesini istemişlerdir. XIX. yüzyıldan itibaren

¹⁶² Bayer; *a.g.t.*, s. 111.

¹⁶³ Bayer; *a.g.t.*, s. 112.

¹⁶⁴ Bayer; *a.g.t.*, s. 115.

¹⁶⁵ Bayer; *a.g.t.*, s. 114.

saraylı hanımlar Batılı hanımlar gibi giyinmeye başlamıştır. Avrupalı kadınların kullandığı ceketlerin bir muadili olarak, kalçaları örtecek biçimde hırkalar tercih etmişlerdir. Tıpkı Fransız saray kadınlarının yaptığı gibi, etek boylarının uzaması bir statü göstergesi olmuştur. Entarinin boyu kadının ayak bileklerini geçmemektedir. Kadın yakasında dekolte bu dönemde görülmeye başlanmıştır. XIX. yüzyıla dek kollar çok nadir olarak kısa kollu yapılmışken, bu yüzyıldaki değişimlerle birlikte kol boyları da kısaltmaya başlamıştır. XIX. yüzyılın başında giyilen “üç etek” ve “dörtetek” entariler, yerini “iki etek entariler” almıştır.¹⁶⁶



Şekil 3.13. Mediha Sultan, 1856-1928

3.3.2. Türk ve Müslüman Kadın Giysileri

3.3.2.1. Ev Giysileri

Başkentli Müslüman Osmanlı kadını, Orta Asya’dan devraldığı giyim kuşam kültürünü Müslümanlığın yaygınlaşmasıyla birlikte sentezleyerek kullanmaya devam etmiştir. Asya kültürünün devamı sayılan elbiseler çeşitlenmiştir.

Osmanlı kadını ev içi giyiminde şalvarı sıklıkla tercih etmektedir. Şalvarlar, ipekten yapılan, beli ve bilek kısmı ipele bağlanan bol pantolonlardır.¹⁶⁷ Kadınlar evlerinde üst kısmı dar, yakası dekolte kıyafetler giymişlerdir. Bellerine altın kemer ya da kuşak takmışlardır.

Meşrutiyet sonrası ev içinde kürk giyimi görülmeye başlanmıştır. XVIII. ve XIX. yüzyıl Osmanlı kadınının ev giysilerinden bir diğeri de entaridir. Entari, aslında Türkçe kökenli bir kelime olup, Araplar bu Türkçe kökenli kelimeyi Türklerden sonra

¹⁶⁶ Leyla Saz; “Saray ve Harem Hatıraları”, *Yeni Tarih Dergisi*, S. 26, İstanbul (1959): s. 656.

¹⁶⁷ Reşad Ekrem Koçu; *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, İstanbul: Doğan Kitap, 1967, s. 218.

kullanmıştır.¹⁶⁸ Entari ile kaftan birbirlerine kesim olarak çok benzemekle birlikte aslında üst üste giyilen parçalardır. Kumaşları ve kesim detayları, iki giysiyi birbirinden ayıran özelliklerdir. Entari, kaftana göre daha gündelik bir giysi olmuştur.¹⁶⁹



Şekil 3.14. Osmanlı'da ev içi (solda) ve ev dışı (sağda) giysili kadınlar, 1873

Dönemin Osmanlı kadınının ev giysilerinden bir tanesi de “*üç etek*” adı verilen giysidir. Yerlere kadar uzanan üç etekten oluşan bir elbise türü olan bu giysiler, genellikle genç ve zayıf kadınlar tarafından giyilmiştir. Genç kadınlar, giydikleri bu kıyafeti, genellikle tek bir gonca ya da açmış gül ile tamamlamıştır.¹⁷⁰

Önce sokak modasında Avrupai bir tarzı benimsemeye başlayan kadınlar, sonraları ev içi giyimlerinde de bunu gerçekleştirmişlerdir. Özellikle evlilik çağındaki kızlar ile genç kadınların sabah yataktan kalktıktan sonra giydikleri kıyafetlere “*sabahlık*” denilmiştir. Sabahlık da Avrupaî modanın etkisiyle birlikte Türk kadınının hayatına girmiştir. Zengin aileler bu sabahlıkları “*matine*” olarak da adlandırmaktadır.¹⁷¹

Yaz sabahlarında kadının giydiği ince hırkalara ise “*libade*” denmiştir. Dikişli, pamuklu kısa hırka olan libade, ilik düğmesiz ve önü daima açık duran bir kadın giysisidir. Özellikle yazlıklarda, sabah serinliğinde kadınlar ev içi giysisi olarak tercih etmişlerdir.¹⁷²

¹⁶⁸ Reşad Ekrem Koçu; *Tarihimize Garip Vakalar*, İstanbul: Atlas, 1968, s.102.

¹⁶⁹ Bayer; *a.g.t.*, s. 87.

¹⁷⁰ Bayer; *a.g.t.*, s. 92.

¹⁷¹ Koçu; “Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü”, *a.g.e.*, s. 95.

¹⁷² Koçu; “Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü”, *a.g.e.*, s. 168.

3.3.2.2. Sokak Giysileri

Her alanda değişimin yaşandığı bu yüzyılda, Osmanlı kadınının sokak kıyafeti de değişime uğramıştır. Osmanlı'nın yüzünü tamamen Batı'ya döndüğü II. Abdülhamit döneminde halk Suriye'den gelen bir modayı tepki olarak benimsemiştir. Bu tepki, Osmanlı'nın Batılılaşmasına yönelik bir tepkidir ve halkın ferace yerine, Doğu'ya özgü olan çarşafı günlük hayatta giymesi olarak yansımıştır. Osmanlı Devleti'nde çarşafın ilk kullanımı 1892 tarihindedir.¹⁷³ Halkın çarşafı böyle bir dönemde tercih etmesi saray tarafından hoş karşılanmamıştır. İmparatorluğun sağlamaya çalıştığı çağdaşlaşmaya aykırı olan çarşafın saraya sıçramasını II. Abdülhamit kesinlikle doğru bulmamaktadır. Bu nedenle çarşafın saray kadınları tarafından kullanılmasını yasaklamıştır.¹⁷⁴ XIX. yüzyılın sonlarına doğru, saraylı kadınlar ve üst zümre kadınları giymese de Osmanlı kadını çarşaf kullanmaya başlamıştır.¹⁷⁵



Şekil 3.15. Müslüman Türk kadınının sokak giysisi

II. Abdülhamit döneminde ortaya çıkan çarşaf modası için, çevresindekiler tarafından, kendisine düzenlenecek olası bir suikastta tıpkı çarşaf giyen kadınlar gibi giyinen erkeklerin saklanma aracı olacağı yönünde söylentiler çıkarılarak şüphe uyandırmışlardır.¹⁷⁶ Padişahın 1890 yılında Cuma selamlığı sonrası Yıldız Sarayı'na giderken gördüğü kara çarşafı, ince peçeli kadınları Hristiyan olduklarını zannetmesi

¹⁷³ Nurettin Sevin; *Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990, s. 130.

¹⁷⁴ Lale Görünür; "Anıların Aynasında Moda, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonunda XIX. Yüzyıl Kadın Kıyafetleri", *P Dergisi*, S.12, İstanbul (1998): s. 98.

¹⁷⁵ Fanny Davis; *Osmanlı Hanımı, 1718'den 1918'e Bir Toplumsal Tarih*, çev. Bahar Tırnakçı. (İstanbul: Yapı Kredi, 2006), s. 219.

¹⁷⁶ Mehmet Zeki Pakalın; *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü C.I*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 2004, s. 328.

gibi sebeplerle de 1 Nisan 1892 yılında kara çarşafı yasaklamıştır. Nerede bir çarşaf giymiş kadın görülürse, etek ve pelerinlerinin boydan boya kesilmesini emretmiştir.¹⁷⁷



Şekil 3.16. II. Abdülhamit dönemi dış giysisi, çarşaf

Osmanlı kadınının yüzyıllar boyu sokak giyiminde örtünmeye önem verdiği görülmektedir. Kadınlar, yüzlerini ve sadece gözlerini açık bırakacak şekilde başlarını kapatmışlardır. Özellikle vücut hatlarını göstermeyecek bol kıyafetler giymişlerdir.¹⁷⁸

19. yüzyıla gelindiğinde ise Osmanlı kadınının temel giysisi olan ferace ile örtünme biçiminde de değişikliklere gittiği görülmektedir. Feracelerin, kadının ayak parmaklarına kadar kapatan kısımlarının kısaldığı; elleri ve kolları gizleme özelliği olan feracenin bu özelliğini de yavaş yavaş yitirmeye başladığı, ellerin ve hatta kolların bir kısmının açıkta bırakılmaya başlandığı görülmektedir. 19. yüzyıldan önce kadın kıyafetlerinde kullanılmayan cep, bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Yaşamak tercihi ise artık ince, beyaz ve iç gösteren kumaşlardan yana yapılmaktadır. Yani kadının yıllardır gizlemiş olduğu boynu ve yüz hatları artık belli olmaktadır. Müslüman Türk kadınının sokak giyiminde bir açılma görülmektedir.¹⁷⁹

Batılılaşmanın beraberinde getirmiş olduğu etki ile Osmanlı kadını geleneksel giyim olgusundan uzaklaşmış ve farklı bir moda ortaya çıkarılmaya başlanmıştır. Kadın kıyafetlerindeki mutlak değişiklik, 1870 yılından sonra yaşanmıştır. Müslüman Türk kadınları da artık Avrupalı kadınlar gibi giyinmeye başlamıştır.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Rukiye Bulut; “İstanbul Kadınlarının Kıyafetleri ve II. Abdülhamid’in Çarşafı Yasaklaması”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, S.8, İstanbul (1968): s.34.

¹⁷⁸ Ahmet Refik; *Kafes ve Ferace Devrinde İstanbul*, İstanbul: Umut Matbaacılık, 1998, s. 78.

¹⁷⁹ Fatma Koç; “18. Yüzyıl Minyatür Sanatında Osmanlı Kadın Modası”, *Türk- İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* S.7, Konya (2009): s. 87.

¹⁸⁰ Keser; *a.g.t.*, s. 34.

Bu dönemin kılık-kıyafet modernleşmesinde en önemli özelliklerinden biri de sanayileşmenin etkisiyle birlikte hazır üretilmiş kıyafetlerin alınmaya başlanması olmuştur. Dönemin yeni modası başta başkent İstanbul’da görülmüş; zamanla İmparatorluğun diğer şehirlerine de yayılmaya başlamıştır.¹⁸¹

XIX. yüzyıl ile Osmanlı kadınının hayatına korse de girmiştir. Bu döneme dek korse kullanmamış kadınlar artık korse takmaya başlamıştır. Ancak dönemin dergilerinde dahi kadınlar korse konusunda uyarılmış, korse kullanımının ilerde yol açabileceği hastalıklardan bahsedilmiştir. XIX. yüzyıl başında kadınların, belin üst kısmından hatta göğüslere yakın bir noktadan fazlaca sıkılarak giyilen uzun elbiseler tercih ettikleri görülmektedir. İngiltere’den doğarak tüm Avrupa ülkelerinde ve Osmanlı’ya yayılan bu moda “*ampir*” modası olarak adlandırılmaktadır ve Osmanlı kadını yeni giyiminde bu modayı da yakından takip etmektedir.¹⁸² Geleneksel entarilerin yerini artık korseli elbiseler ile uzun fırfırlı eteklerin aldığı görülmektedir.

1890’lardan sonra kadınlar arasında moda olan bir diğer elbise çeşidi ise, “*dört peşli*” entarilerdir. Bu entari, iki parça bir kıyafettir; yandan birer dikiş bu iki parçayı bir arada tutmaktadır. Belden aşağı kısmı bol olan ve dalgalanan bu entarilere bol kesimi sağlamak için “*peş*” adı verilen kendi kumaşından üçgen parçalar, iki yan dikiş arasına eklenmektedir.¹⁸³



Şekil 3.17. Dört peşli entari

¹⁸¹ Özdemir; *a.g.t.*, s. 66.

¹⁸² Nur Onur; *Moda Bulaşıcıdır*, İstanbul: Epsilon, 2004, s.40.

¹⁸³ Bayer; *a.g.t.*, s. 113.

Etek-bluz kullanımları, kemerler, pililer, dantel şeritler, firfırlar sıklıkla kadın giyiminde kullanılmaya başlanmıştır. Giyilen bluzların kol kısımları genelde kabarık yapılmıştır. Eteklerin arkası da kabarık ve kuyruklu şekildedir. Meşrutiyet'in getirmiş olduğu haklar ile sosyal yaşantılarında değişimler yaşayan kadınlar, her ne kadar II. Abdülhamit'in yasaklamaları da olsa, çarşaf giymeye devam etmiştir. Her şeyin değişim gösterdiği bu zamanda, çarşafın da bu değişimden etkilenmemesi olanaksızdır. Öncelikle büyük, gösterişli, kabarık feracelerin yerini çarşaflar mutlak şekilde almıştır. Feracelerin yerini alan bu çarşaf modellerinde ise dönemin Avrupaî etkileri göz önünde bulundurulmuştur. Meşrutiyet'le birlikte çarşaf, etek ve pelerinden oluşan iki parçalı kıyafet hâline dönüşmüştür.¹⁸⁴ Çarşafların etek kısımları gitgide daralmaya başlamıştır. Bu uzun ve dar eteğin üstüne, yine pelerine benzeyen bir dış giysi kullanılmıştır.

3.3.3. Ermeni Kadın Giysileri

Osmanlı Devleti'nin etnik ve dinî yapısı çok çeşitlidir. Farklı etnik ve dinî yapıdaki kesimlerden olan insanlar, hoşgörülü Osmanlı'nın topraklarında bir arada uzun yıllar yaşamıştır. Ermeniler de bu toplumlardan bir tanesidir.

Coğrafya, dini normlar, gelenek-görenekler, kültür gibi faktörlerin en fazla etkilediği alanlardan birisi de giyim kuşamdır. Ermeni kılık kıyafetleri, komşu toplumların kılık kıyafetleri ile benzerlikler taşımaktadır. Ermeni kadınları da tıpkı Osmanlı kadını gibi, günlük hayatlarında şalvar giymektedir. Ermeniler giysilerinde yün tercih etmişlerdir.¹⁸⁵ Ermeni kadınları da tıpkı Müslüman Türk kadınları gibi günlük hayatlarında üstlerine gömlek ve uzun entariler giymektedir.

Ermeni toplumunda, Kafkas halklarına has bir kıyafet olan “arkhaluğ” giysisi kullanılmaktadır. Bu giysi, diz hizasına dek gelmekte ve genelde gömlek üzerinde kullanılmakta olan kuşaklı bir kıyafettir.¹⁸⁶

Çokkültürlü bir yapıya sahip olan Osmanlı toplumunda giyim kuşam yoluyla Müslümanlar ve gayrimüslimler ayırt edilebilmektedir. Osmanlı Devleti'nde etkileşim

¹⁸⁴ Keser; *a.g.t.*, s. 35-36.

¹⁸⁵ Henry J. Van Lennep; *The Oriental Album. Twenty Illustrations in Oil Colors of the People and Scenery of Turkey, with an Explanatory and Descriptive*, çev. Pars Tuğlacı. (İstanbul: Altayhan Matbaası, 1985), s. 127.'den aktaran Fadime İrem Yüksel; *19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyim-Kuşamında Oryantalist Yaklaşımların Günümüze Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 85.

¹⁸⁶ Matossian ve Villa; *a.g.e.*, s. 85.

hâlinde olan ve birbirine benzer kıyafetleri giyen Müslüman Türkler ve gayrimüslimler arasında bazı belirleyici özellikler görülmektedir. Müslüman Türklerin, gayrimüslimlere ait ayırt edici kıyafetleri giymesi yasaklanmıştır. Bu durum, gayrimüslim vatandaşlar için de geçerlidir. Gayrimüslimlerin her çeşit kumaşı kullanması yasaklanmıştır. Örneğin; Bursa kutnu kumaşından yahut atlas kumaştan yapılan elbiseler ile gök mavi renginde şalvar giyebilmelerine müsaade eden ferman çıkarılmıştır.¹⁸⁷

Ermeni kadınlar, kırmızı ve mavi çizgileri bulunan başlıklar kullanmışlardır.¹⁸⁸ Ermeniler, Türklerden farklı olarak bellerine önlük bağlamaktadır. Yine Türklerden farklı olarak Ermenilerde başörtüsü evliliğin sembolü sayılmaktadır. Bu nedenle evli olan Ermeni kadınları başörtüsü takmaktadır.¹⁸⁹ Müslüman Türk kadını, çoğunlukla, sadece gözleri açık kalacak şekilde örtünürken; Ermeni kadınının yüzünün yalnızca yarısı örtülü olmalıdır. Osmanlı'da yaşayan her toplum, kendilerine has bir biçimde örtünmek zorundadır.¹⁹⁰ Ermeni kadınlar da Müslüman kadınlar gibi ferace giyebilmektedir. Ancak Ermeni kadınının feracesi kahverengi ya da koyu renklerde olmalıdır.¹⁹¹

3.3.4. Yahudi Kadın Giysileri

Diğer toplumlara karşı daha kapalı bir yaşam tarzı benimseyen Yahudiler, Osmanlı Devleti'ne sığınan gayrimüslim bir topluluktur. Osmanlı Devleti'nde yaşayan diğer tüm topluluklar gibi Yahudiler de dinî ve kültürel bağımsızlıklarını bir hoşgörü ortamı içerisinde yaşayabilmiştir. Osmanlı Devleti'ndeki hoşgörü ve bağımsızlık sayesinde de kendi geleneklerini sürdürebilmişlerdir.¹⁹²

Osmanlı Devleti'nde Müslümanlar ile gayrimüslimleri ayırt etmek amacıyla giyim-kuşam konusunda farklılıklar olduğu görülmektedir. Buna rağmen yine de birbiriyle etkileşim hâlinde olan Müslüman kadın ile Yahudi kadınların birbirlerinden

¹⁸⁷ Yavuz Ercan; *Osmanlı Yönetiminde Gayrimüslimler; Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Sosyal Ekonomik ve Hukuki Durumları*, Ankara: Turhan, 2001, s. 182.

¹⁸⁸ Ömer Faruk Bozkurt; *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gayrimüslimlerin Kıyafet Düzenlemeleri (XVI – XVII. Yüzyıllar)*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2014, s. 24.

¹⁸⁹ Mary Kilbourne Matossian ve Susie Hoogasian Villa; *Alıntılar ve Fotoğraflarla 1914 Öncesi Ermeni Köy Hayatı*. çev. Altuğ Yılmaz. (İstanbul: Aras 2012): s. 86.

¹⁹⁰ Cihan Aktaş; *Kılık Kıyafet İktidar-1*, İstanbul: Nehir 1991, s. 63.

¹⁹¹ Seda Türüt; *XVI. ve XVII. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Saray Kadın Kıyafetleri ile Halk Kadın Kıyafetlerinin Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011, s. 73.

¹⁹² Ercan; *a.g.e.*, s. 179.

çok da farklı giyindikleri söylenememektedir. Giyim kuşam konusunda ayırt edici bazı kurallar getirilmiştir. Yahudi kadınları günlük yaşamlarında alt giyim olarak şalvar kullanmışlardır. Üstlerine entari giymiş, entarinin üstüne de kalçalara kadar gelecek şekilde bir hırka giymişlerdir. Yahudi kadınlarının Müslüman kadınlardan belki de en önemli farkı, genelde kıyafetlerinin boğaza kadar kapama sağlamayarak, göğüs kısmı açık bırakılmış şekilde kullanılmasıdır.¹⁹³

Yahudi kadınlar da Osmanlı kadınları gibi ‘kat kat’ giyinme özelliği göstermektedir. Üst giyimlerinde farklı olarak derin bir V yaka kullanmışlardır. Kırsal bölgede yaşayan Yahudi kadınları daha kapalı giyim tercih ederken, başkent İstanbul’da yaşayan Yahudi kadınları daha özenli ve açık bir şekilde giyinmiştir.¹⁹⁴

Osmanlı toplumunda yaşayan diğer kadınlar gibi Yahudi kadınlar da Batılılaşma döneminin getirdiği yeni giyim-kuşam hareketlerinde etkilenmiştir. Batı’dan alınan kabarık etek modası, Yahudi kadınları tarafından da tercih edilmiştir. Kaynaklara bakıldığında Yahudi kadınların giyim kuşamlarında mor rengi sıkça kullandıkları ifade edilmektedir. Yahudi kadınların başlarında kullandıkları giysileri diğer toplumlardan farklıdır. Yahudiler için kadının başörtüsü takması saygınlık göstergesidir. Başörtüsü olarak oyalı yemeniler kullanılmıştır.¹⁹⁵

Müslüman Türk kadını gibi Yahudi kadını da günlük sokak yaşamında giysi olarak ferace tercih etmiştir. Yahudi kadınlarının ferace renkleri; siyah, mor ve mavidir. XIX. yüzyıldan sonra kahverengi feraceler de kullanılmaya başlanmıştır.¹⁹⁶

3.3.5. Rum Kadın Giysileri

Osmanlı Devleti’nde Ortodoks Kilisesi’ne bağlı olan kişilere “*Rum*” denilmiştir.¹⁹⁷ Diğer gayrimüslim topluluklarda olduğu gibi Rumlar da kılık-kıyafet ayrımı ile öteki topluluklardan ayrılmıştır. Belli bir dönem lacivert başlık giymek zorunda kaldıkları bilinmektedir. Giydikleri entariler de mavi-beyaz çizgili olmak zorundadır. Siyah ferace giymelerine yönelik düzenlemeler de yapılmıştır.¹⁹⁸

¹⁹³ Lucy M.J. Garnett; *Türkiye’nin Kadınları ve Folklorik Özellikleri*. çev. Nurettin Elhüseyni. (İstanbul: Oğlak 2009), s. 253.

¹⁹⁴ Garnett, *a.g.e.*, s. 251.

¹⁹⁵ Tez; *a.g.e.*, s. 247.

¹⁹⁶ Bozkurt; *a.g.t.*, s. 30.

¹⁹⁷ Ercan; *a.g.e.*, s. 76.

¹⁹⁸ Namık Sinan Turan; “16. Yüzyıldan 19. Yüzyıl Sonuna Dek Osmanlı Devletinde Gayrimüslimlerin Kılık Kıyafetlerine Dair Düzenlemeler”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, C.60-S.4, Ankara, (2015): s. 247.

Rum kadınların kıyafetleri gösterişlidir. Özellikle varlıklı kadınlar, altın ve gümüş düğmeli kıyafetler giymişlerdir.¹⁹⁹ Rum kadınlarının modaya düşkün olduğu bilinmektedir. Özellikle kabarık eteklere karşı ilgileri bulunmaktadır. “V” yakalı elbiseler ile önlükleri günlük yaşamlarında kullanmışlardır. Giydikleri elbiselerin üst kısımları bellerine oturmaktadır. Onlar da Osmanlı toplumunda yaşayan her kadın gibi 19. yüzyılda Batı’nın giyim tarzını benimsemeye başlamıştır.²⁰⁰

Şalvar, Rum kadınlarının günlük giyimlerinde de sıkça görülmektedir. Üstlerine giydikleri entariler, çoğunlukla çiçek desenli ve çizgilidir. Entariler uzun ve kolludur. Rum kadınları çoğunlukla, uzun ve silindirik bir başlık takmaktadır. Tepeden basık, yassı ya da koni biçiminde kullandıkları başlıkları da mevcuttur.²⁰¹ Rum kadınının sokak giyimi, Müslüman Türk kadınının giyimi ile benzerlik taşımaktadır. Ancak önemli fark şudur ki; Rum kadını yüzlerini kapatmamaktadır.²⁰²

Rum kadınları da sokakta ferace giymektedir. Diğer toplumlarda olduğu gibi Rumlarda kullanılan feraceler de “V” yakalıdır. Gayrimüslimlerde yaka genişliği Müslüman topluma göre daha açık şekildedir. Mavi ve mor renkli feraceler kadınlar arasında sıkça kullanılmıştır.²⁰³

3.4. Osmanlı Kadın Giysi Süsleri ve Kadın Ayakkabıları

3.4.1. Osmanlı Saraylı Kadınının Giysi Süsleri ve Ayakkabıları

Osmanlı Devleti’nin her döneminde kadın giyiminin ayrılmaz bir parçası olarak baş aksesuarları karşımıza çıkmaktadır. Bu baş aksesuarlarının en erken tarihli olanları, “*horasani*” adı verilen yüksek, konik başlıklardır. İlk dönemlerde oldukça yüksek ve sivri olan bu başlıkların tepeleri zamanla kesilmiş, alt kısmından yukarıya doğru genişleyen “*terpuş*” denilen baş kıyafetine dönüşmüştür.²⁰⁴ XVI. yüzyıla dek

¹⁹⁹ Metin And; *16. Yüzyılda İstanbul, Kent-Saray-Günlük Yaşam*, İstanbul: Yapı Kredi, 2009, s. 181.

²⁰⁰ Sinan Ceco; *Lale Devri Ressamı Van Mour’un Çizimleriyle Osmanlılar Kıyafet Albümü*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür, 2013, s. 81’den aktaran Fadime İrem Yüksel; *19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyim-Kuşamında Oryantalist Yaklaşımların Günümüze Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 98.

²⁰¹ Koçu; *a.g.e.*, s. 208.

²⁰² Nurullah Abalı; *Geleneksellik ve Modernizm Açısından Kılık Kıyafet*, İstanbul: İlke, 2009, s. 197.

²⁰³ Ebru Bayar; *Osmanlı İstanbul’unun Toplumsal Tarihi*, çev. Serpil Çağlayan. (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2014), s. 200.

²⁰⁴ Hülya Tezcan; “Osmanlı Sarayında Kadının Giyim Tarzı”, *Osmanlı İstanbul’unda Kadın*. ed. Ayla Duru Karadağ. (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2021), s. 582.

saraylı kadınların temel baş süsleri, fesler olmuştur. Gümüş ya da altınla işlenen fesler sıkça kullanılmıştır.²⁰⁵

Saraylı kadınların kullanmış oldukları mücevherler bir statü göstergesi olarak kabul edilmektedir. Kadınların bellerine takmış oldukları kemerler de zenginlik derecesine göre çeşitlendirilmiştir.²⁰⁶ Saraylı kadınların giymiş olduğu kaftanın önünü kapatmak için kullandıkları altın, gümüş ya da mücevherli düğmeler de bir süs unsuru olarak kullanılmaktadır.

Saraylı kadınların ayakkabılarında kullanılan deri son derece kalitelidir. Dericiliğe oldukça önem veren Osmanlı padişahları, deri ve dokuma sanayiini tesis etmiştir. Sarayda kullanılacak olan ayakkabılar genelde keçi, koyun, manda ve öküz derisi kullanılarak üretilmiştir. Kadın ayakkabılarına “*zenane*” adı verilmiştir. Ayakkabılar kadar kullanılan bir diğer unsur da kadın terlikleridir. Osmanlı Saray kadını, incili ve mercanlı terlikleri sıklıkla kullanmıştır. Osmanlı’da kullanılan en kıymetli ayakkabılar ise kırmızı “*sahtiyan*” yani keçi derisinden dikilen çizmelelerdir. Bu kırmızı renkteki sahtiyan çizmeleler keçi derisinin koyu kırmızı renginden yapılmaktadır. Giyen kişinin sosyal statüsünü belirleyen bu sahtiyan çizme yalnızca Müslümanlar tarafından giyilebilmektedir. Gayrimüslimlerin siyah ve mavi dışında bir renk ayakkabı giymesi yasaklanmıştır.²⁰⁷ Saray pabuçlarında en yaygın kullanılan süsleme çeşitleri; üç benekler, pars çizgileri, hançeri yapraklar, lâle, karanfil, sümbül motifleridir. Natüralist çiçeklerin oluşturduğu çiçek demetleri göze çarpmaktadır. Baskı ve aplike yöntemi ile ayakkabılar bezenmektedir. Saray pabuçlarında yaygın olarak işleme tekniği de görülmektedir.²⁰⁸

3.4.2. Türk ve Müslüman Kadının Giysi Süsleri ve Ayakkabıları

Osmanlı kadınının dış giyimini tamamlayan önemli aksesuarların başında başlıklar gelmektedir. Farklı formlarda tasarlanan başlıklar, kadının toplumdaki statüsünü belirlemektedir. Halk kadınının günlük yaşamında kullandığı başlıklar, Saray kadınına kıyasla kısa ve basık feslerdir. Bu fesler, üzerine örtülen ve omuzlara kadar düşen tülbentler ile kullanılmaktadır. Kadınların kullandıkları bu başlıklar “*arakiyye*” ya da “*arakçın*” olarak adlandırılmaktadır.²⁰⁹ Zamanla fesin yerini

²⁰⁵ Türot; *a.g.t.*, s. 121.

²⁰⁶ Türot; *a.g.t.*, s. 130.

²⁰⁷ Tezcan; “Osmanlı Sarayında Kadının Giyim Tarzı”, *a.g.e.*, s. 587.

²⁰⁸ Tezcan; “Osmanlı Sarayında Kadının Giyim Tarzı”, *a.g.e.*, s. 588.

²⁰⁹ Tezcan; “Osmanlı Sarayında Kadının Giyim Tarzı”, *a.g.e.*, s. 582.

hotozlar almıştır. Hotozlar ev içinde kullanılmış, dışarı çıkılırken de yaşmakla örtülmüştür.²¹⁰

Kadın giyiminde kıyafetin önemli tamamlayıcılarından bir diğeri ise ayakkabılardır. Altı köselesiz ve konçlu olan ayakkabılar yani “*mest*”ler, Osmanlı kadınının bu dönemde kullanmış olduğu ayakkabılardır.²¹¹ Bu ayakkabı çeşitleri, Batılılaşma dönemiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Kadınlar daha çok bot şeklindeki kunduraları tercih etmektedir. Halk arasında “*çık çıkaklı*” denilen bir çeşit topuklu ayakkabı giyildiği de görülmektedir.²¹² Kıyafetlerde olduğu gibi, ayakkabıların da kadınlar arasında statü ve mezhep belirlediği bilinmektedir. Örneğin; Müslüman kadınlar sokakta sarı renkli “*çedik*” pabuç giymek zorundayken, gayrimüslim kadınlar siyah ve koyu renk pabuçlar giymek zorundalardı.²¹³ Esasen kadın giyiminde ortaya çıkan ilk ayakkabı çeşidi, potine benzeyen “*çetik*”tir. Sokağa çıkılırken bu çetiklerin üzerine pabuç giyildiği bilinmektedir.²¹⁴

3.5. Osmanlı Kadın Giysilerinde Kumaş Türleri

Kumaş ve dokuma sanatı, bilinen en eski sanat kollarından biridir. Dokumacılık, Osmanlı Devleti tarihinde Türklerin çadır kültürünü çok sık kullanmasının bir sonucu olarak gelişmiş ve kumaş ihracatı tahsil ile vergiler dolayısıyla son derece önemli bir alan hâline gelmiştir. Osmanlı Devleti’nde kumaşların özellikle karışım hâlinde kullanıldığı görülmektedir. Bu karışımların sebebi hem görüntü hem de kullanım rahatlığı ve dayanıklılığı sağlamak amacıyla. Özellikle ipek ve pamuk karışımı kumaşlar, kullanım alanlarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.²¹⁵ Osmanlı Devleti’nde en çok tercih edilen ve “*saray kumaşı*” olarak anılan ve tekstilin her alanında kullanılan, ipek ve pamuk karışımı “*kutnu*” kumaşlar öne çıkmaktadır.²¹⁶

XIV. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı topraklarında dokumacılık son derece gelişmiş bir durum sergilemektedir. Hanedan yaşamında ipekli dokumalar önemli bir yer tutmaktadır. Padişahlar hem günlük hayatlarında hem de resmi günlerde ipek

²¹⁰ Türot; *a.g.t.*, s. 123.

²¹¹ Tezcan; *a.g.m.*, s. 62.

²¹² Tezcan; “Osmanlı Sarayında Kadının Giyim Tarzı”, *a.g.e.*, s. 589.

²¹³ Apak, Gündüz ve Eray; *a.g.e.*, s. 101.

²¹⁴ Türot; *a.g.t.*, s. 135.

²¹⁵ Ceyhan Berkol; *Yazılı Kaynaklarda Yer Almış Osmanlı Kumaşlarının İrdelenmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013, s. 24.

²¹⁶ Yunus Berkli, Gülten Gültepe ve Mariye Pınar; “Osmanlı Devleti’nin Kumaş Sanatına Verdiği Önem”, *Sanat ve İkonografi Dergisi*, S.1, (2021): s. 21.

şalvarlar, entariler ve mantolar giymektedir. Osmanlı Devleti'nde kumaş isimlerinin ilk kez I. Osman'ın "*Neşri Tarihi*"ndeki bir dökümde geçmekte olduğu bilinmekte ve "*Denizli Bezi*" isminde bir kumaştan bahsedilmekte; bu kumaştan I. Osman için bir kaftan yapıldığı bildirilmektedir.²¹⁷ Bu yüzyılda, başarılı kadife ve kumaşlar ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde, Bursa'nın Doğu-Batı ticaret yolları üzerindeki stratejik konumu, bu şehrin sanayi ve ticarete merkez durumuna gelmesini sağlamıştır.²¹⁸ Osmanlı arşiv belgelerinde ismi geçen pek çok kumaş, *Bursa kadifesi* gibi, imal edildikleri şehrin ismi ve kumaş tipinin birleşimi ile adlandırılmıştır.²¹⁹ XV. yüzyılda Osmanlı Devleti topraklarında; Kadife, Bursa çatması, Bursa kemhası, vale, tafta, Bursa beneği, beledi, beyaz hindi kutnu gibi çok sayıda yerli dokuma kumaşlar bulunmaktadır.²²⁰ XV. yüzyılın ikinci yarısında, iyi bir cins atlas kumaş olan "*İstanbul Dibası*" isimli bir kumaşa rastlanmıştır.

XVI. yüzyıl Osmanlı Devleti için pek çok alanda olduğu gibi kumaş ve dokuma alanı için de en parlak ve verimli yıllardır. Dokumacılık hem üretim hem de kalite olarak son derece gelişmiştir.²²¹ Osmanlı Devleti'nin *Klasik dönemi* olarak adlandırılan ve *Yükseliş dönemi* olarak da bilinen XVI. yüzyılda kumaş sanatının bu denli yükselişinde kumaş sanatçıları kadar padişahların da desteği ve sağladıkları imkânlar önemlidir. Kumaş sanatının en üst noktasına taşınmasında gerekli tüm maddi desteği padişahlar sağlamıştır.²²² Saray'da 1526'lı yıllardan itibaren donanımlı kumaş atölyelerinin varlığı bilinmektedir. Atölyelerde saf ipek kumaş, aba, kadife üretimi yapılmaktadır. Yine bu yüzyılda *seraser*, *zerbaft* ve *şahbenek* gibi kumaş adlarına rastlanmaktadır. Osmanlı Sarayı, dokumacılığa ve kumaş atölyelerine oldukça önem vermiş ve sık sık denetlemeye tabi tutmuştur.²²³ XVI. yüzyıl Osmanlı kumaşları arasında; altınlı çatma kadife, tafta, serenk, miski atlas, payi güzin, telli vale, seza renk,

²¹⁷ Nevber Gürsu; *Türk Dokumacılık Sanatı, Çağlar Boyu Desenler*, İstanbul: Redhouse, 1988, s. 32'den aktaran Ceyhan Berkol; *Yazılı Kaynaklarda Yer Almış Osmanlı Kumaşlarının İrdelenmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013, s. 25.

²¹⁸ Ülkü Gezer; *16. Yy. Osmanlı Kumaşlarındaki Motiflerin Sembolik Açıdan İncelenmesi ve Günümüze Yansımaları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2012, s. 202.

²¹⁹ Berkol; *a.g.t.*, s. 26.

²²⁰ Berkol; *a.g.t.*, s. 32.

²²¹ Berkol; *a.g.t.*, s. 33.

²²² Gezer; *a.g.t.*, s. 208.

²²³ Berkol; *a.g.t.*, s. 35.

ibrişim fita, al bürüncük, gükluni, elvani, bürüncük, Bağdat kadifesi gibi kumaşlar öne çıkmaktadır.²²⁴

XVI. yüzyılda uluslararası düzeyde başarıya ulaşan Osmanlı kumaşlarının bu durumunu XVII. yüzyılın ilk yarısında da koruduğu görülmektedir. Bu döneme ait kumaşlarda aynı üslup devam etmektedir. Osmanlı pamuklu sanayii kontrol altında tutulsa da moda olgusunun rağbet kazanmasıyla birlikte Hint mallarına da ilgi artmaya başlamıştır. Osmanlı pazarında görülen kutni ve alacak kumaşların artık Hindistan menşei olduğu görülmektedir.²²⁵ Bu yüzyılda İstanbul’da ilk kez dokunan yeni bir kumaş türü olan “Şib”, bir tür kaba bürüncük ve ham ipekten dokunan bir kumaştır. XVII. yüzyılın kumaşları arasında; Bursa taftası ve Menemen kadifesi göze çarpmaktadır. Bu dönemde artık kumaş kalitelerinde düşüşler yaşanmaktadır.²²⁶ Sultan III. Ahmet, kumaşlarda gümüş sarfiyatını azaltmak amacıyla gümüş iplik kullanımını yasaklamıştır.²²⁷

XVIII. yüzyılda Osmanlı kumaş sanatı da bir çöküntü içine girmiştir. İyi ve kaliteli kumaş üretimi artık pek fazla görülmemektedir. Osmanlı ekonomisinde XV. yüzyılın sonlarına doğru başlayan gerilemeye paralel olarak bir de XVIII. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan sanayileşme süreci eklenince dokumacılığın içinde bulunduğu hâl daha net anlaşılmaktadır.²²⁸ Bahsi geçen yüzyılın son çeyreği ve XIX. yüzyılın başlarında geleneksel üretim devam etmekte, bu da Osmanlı Devleti’nin makineleşme hareketlerine iyi bir biçimde karşılık verebilmesiyle sağlanmaktadır.²²⁹ XIX. yüzyılda kumaş ve dokuma denildiği zaman akla gelen öncelikli yer Hereke Dokuma Fabrikası’dır. Batılılaşmanın etkisiyle Osmanlı Devleti’nin son dönem kumaş üretim merkezi hâline gelmiştir. Geleneksel Türk dokuma sanatı üslubunu korumakta ve bunu gerçekleştirirken de Batı’dan gelen yeni üsluplardan yararlanılmaktadır.²³⁰

Köklü Selçuklu Devleti’nden devraldığı kumaş ve dokuma sanatını Osmanlı Devleti, kendi geleneğiyle birleştirerek ileriye taşıyabilmiştir. Osmanlı Devleti’nin göçebeliği terk ederek yerleşik hayata geçmesiyle birlikte dokuma ve kumaş sanatında

²²⁴ Berkol; *a.g.t.*, s. 37.

²²⁵ Berkol; *a.g.t.*, s. 40.

²²⁶ Berkol; *a.g.t.*, s. 43.

²²⁷ Apak, Gündüz ve Eray; *a.g.e.*, s. 16.

²²⁸ Berkol; *a.g.t.*, s. 44.

²²⁹ Berkli, Gültepe ve Pınar; *a.g.m.*, s. 22.

²³⁰ Berkli, Gültepe ve Pınar; *a.g.m.*, s. 24.

farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Osmanlı Devleti'nin kumaş sanatına verdiği önem ile Türk dokuma ve kumaş sanatı zirveyi yaşamıştır.

3.6. Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Kadın Giysileri

I. Dünya Savaşı'ndan Cumhuriyet'in ilânına dek olan süreç, kadın kıyafetleri açısından da önemli yıllardır. 1917 yılında çıkarılan Aile Hakları Kanunu'ndan sonra, kadınların aile ve eğitim hayatlarında daha fazla hak elde etmesine paralel olarak sosyal hayata katılmaları kaçınılmaz olmuştur. Bu gelişmenin sonucu olarak da kadın kıyafetlerinde bazı değişimler gözlenmeye başlanmıştır. Kadınların çarşaf giymeyi bırakmaya başladıkları dönem bu yıllara denk gelmektedir. Meşrutiyet döneminde modernleşerek, etek ve pelerin şeklinde iki parça hâline gelen çarşaflarda önce pelerin kısmının kolları kısalmış, bu kısalan kısmın yerine eldiven takılmaya başlanmıştır. Sonraları ise “*tango çarşaf*” adı verilen ve etekleri daha kısa olan çarşaflar giyilmiş, peçeler ise incelmeye başlamıştır. Zamanla peçe kullanımı da azalmış, yerine baş örtü gelmiştir.²³¹ 1917 yılında Rusya'da Çarlık Sistemi'nin yıkılmasıyla Türkiye'ye sığınan Ruslar, sosyal hayatın içine dahil olmuştur. Rus kadınlarının giyim tarzından etkilenen Türk kadınları “*sıkma baş*” adı verilen bir bağlama yöntemini benimsemiştir. Cumhuriyet'in ilanına kadar Müslüman Türk kadınları, baş örtüsüz sokağa çıkmamış; çıktıkları zaman ise bu sıkma baş ismi verilen örtü bağlama şeklini tercih etmişlerdir. 1919 yılından sonra çarşaflar adeta biçim değişikliğine uğramıştır. Çarşaflar, ceket ve etek olarak iki parçaya ayrılmış, etek boyları dizin bir karış altına gelmeye başlamıştır.²³²

Cumhuriyet'in ilânından sonra Müslüman Türk kadınının giyiminin fazlasıyla değişmeye başladığı görülmektedir. Batılılaşma döneminin başladığı yıllardan itibaren örnek alınan Paris modasından esinlenen kıyafetler, Türk kadınına Cumhuriyet'in ilk yıllarında da ilham olmuştur. Manto, ceket, tayyör, bluz ve etekler bu dönemin en çok kullanılan kadın kıyafetleri arasındadır.²³³ Etek boyları bu dönemde kısalmaya başlamıştır. Yakalar genellikle açıktır. Osmanlı'da görülen süslü elbiseler yerini daha sade elbiselere bırakmaya başlamıştır. Kadın kıyafetlerinde plise, volan ve votka kullanımı görülmüştür. Çarşaf giymekten vazgeçmeyen bazı kadınlar, daha modern çarşaflar giymeye başlamıştır. Pelerin ve etekten oluşan çarşaflar modaya uygun bir

²³¹ Keser; *a.g.t.*, s. 49.

²³² Keser; *a.g.t.*, s. 51-53.

²³³ Keser; *a.g.t.*, s. 62.

görünüm sunmuştur. Kısalmaya başlayan etek boylarının bir neticesi olarak, kadın kıyafetlerinin bir tamamlayıcısı olan ayakkabılar ön plâna çıkmaya başlamıştır. “İskarpin” adı verilen şık ayakkabılar sıklıkla tercih edilmiştir.²³⁴

4. TANZİMAT’TAN CUMHURİYET’E TÜRK RESİM SANATINDA RESSAMLAR VE KADIN FİĞÜRLÜ TABLOLARI

Batılı anlamda figüratif çalışmaların ortaya çıktığı XIX. yüzyıl, Türk resim sanatı için önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. XIX. yüzyıl Türk ressamlarının çoğunun askerî okul çıkışlı olmasından sebep, bu dönemin ressamları “*asker ressamlar*” olarak adlandırılmaktadır. Askerî öğrencilere teknik resim ve haritacılık alanlarında ilerlemeleri adına resim dersi eğitimi zorunlu tutulmuştur. Öğrenciler sonraları, taş baskı, oyma ve kazıma gibi resmetme tekniklerini de çalışmaya başlamışlardır. Çağdaş Türk resminin ilk önemli temsilcilerinden olan Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa, yurtdışına eğitim amacıyla gönderilen ilk öğrencilerdendir. XIX. yüzyılın ilk yarısında Londra ve Paris’te, Romantizm ve *Barbizon Okulu*’nun²³⁵ açık hava resmi oldukça yaygındır. Ancak İbrahim Paşa ve Tevfik Paşa gibi eğitim almaya Avrupa’ya gelen ilk sanatçılar bu ekolden uzak durmuş, klasist anlayışla eğitimi benimseyen Paris Güzel Sanatlar Okulu anlayışına yönelmişlerdir.²³⁶

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yurtdışı eğitimine giden sanatçılar, kendilerinden önceki kuşakla aynı aldıkları eğitime ek olarak Barbizon Okulu ile İzlenimcilik akımına ilgi duymaya başlamışlardır. Bunun bir sonucu olarak da çalışmalarında renk çeşitliliği ve fırça serbestliği öne çıkmıştır. Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyid bu grup ressamlardır. Bu ekolde ilerleyen sanatçılar, çağdaş eğilimlere ne tamamen açık ne de tamamen kapalı durumdadırlar.²³⁷

Bahsedilen erken dönemin en önemli özelliği natüralist resimlerin meydana getirilmesidir. Türkiye’nin ilk güzel sanatlar eğitim okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılışına kadar olan bir süreci kapsayan bu dönem aslında bir başlangıcı

²³⁴ Keser; *a.g.t.*, s. 94.

²³⁵ Fransa’da Barbizon isimli köye 1830 ile 1860’lar arasında yerleşen bir Natüralist ressamlar grubudur. Grup üyelerinin neredeyse tamamı Fransız’dır ve hemen hemen tüm manzara resimlerini yapmışlardır. Yapıtlarıyla ise İzlenimci resmin belirişinde etkili olmuşlardır. Sözen ve Tanyeli; *a.g.e.*, s. 45.

²³⁶ Seyfi Başkan; *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 1990, s. 49.

²³⁷ Başkan; *a.g.e.*, s. 50.

ifade etmektedir. Bu başlangıcın ikinci dönemini, asker ressamı kuşağı ile Sanayi-i Nefise'nin ilk mezunları olan İzlenimci 1914 Kuşağı oluşturmaktadır.

4.1. Klasikler

4.1.1. Osman Hamdi Bey (1842-1910)

4.1.1.1. Hayatı

Osman Hamdi Bey, 30 Aralık 1842'de dünyaya gelmiştir. İlköğretimi tamamladıktan sonra Mekteb-i Maarif-i Adliye'de eğitim görmeye başlayan Osman Hamdi Bey'in babası Edhem Paşa, II. Mahmud zamanında Sakız'da çıkan bir isyanın bastırılması sırasında İstanbul'a getirilmiş esir çocuklardan biridir. Kaptan-ı Derya Hüsrev Paşa tarafından evlat alınıp, yetiştirilmiştir. Hüsrev Paşa, iyi bir eğitim görmesi için Edhem Paşa'yı 1829 yılında Fransa'ya göndermiştir. Edhem Paşa, Avrupa'ya eğitim amacıyla gönderilen ilk öğrencilerdendir. Türkiye'ye döndüğünde maden mühendisi olarak albay rütbesiyle Askeriye'ye girmiş, 1851 yılında ferik (tümgenerel) rütbesiyle sarayda görevlendirilmiş önemli bir şahsiyettir. 1876 yılında Danıştay Başkanlığı'na tayin edilmiş, 1877-1878 yılları arasında Sadrazamlık görevinde bulunmuştur. 1879-1882 yılları arasında Viyana Sefirliği'nde bulunan Edhem Paşa, 1883 yılında ise Dahiliye Nazırlığı'na (İçişleri Bakanlığı) getirilmiştir. 1893 yılında vefat etmiştir.

Osman Hamdi Bey, donanımlı ve ayrıcalıklı bir ailede hayata gözlerini açmıştır. O'nun çok yönlü gelişiminde ailesinin katkısı kaçınılmazdır. Babası Edhem Paşa tıpkı kendisi gibi oğullarının da Batı'da eğitim görmesini, onların da Batı kültürüyle yetişmelerini istemektedir. Bu sebeple 1857 yılında, dört çocuğundan en büyüğü olan Osman Hamdi Bey'i hukuk eğitimi alması için Paris'e göndermiştir. Bir süre hukuk eğitimine devam eden Osman Hamdi Bey, sanat sevgisinin daha ağır basmasıyla bir süre hukuk ve resim eğitimini bir arada yürütmeye çalışsa da sonunda resim alanını tercih ederek, Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitimine başlamış, bir yandan da özel atölyelere devam etmiştir. Osman Hamdi Bey'in hocaları, dönemin en ünlü ressamlarından Jean-Léon Gérôme ve Boulanger'dir.²³⁸ Osman Hamdi Bey'in Paris'teki eğitimi on iki yıl sürmüştür. Paris'teki eğitimi sırasında iki Türk genci daha, Ahmet Ali Efendi (Şeker Ahmet Paşa) ve Süleyman Seyyid de Paris'e resim eğitimine

²³⁸ V. Belgin Demirsar; *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 5.

gelmiştir. Bu üç genç isim Paris'teyken, 1867 senesinde Milletlerarası Paris Sergisi ve Sultan Abdülâziz'in Paris'i ziyareti gibi oldukça önemli olaylar yaşanmıştır.²³⁹

Osman Hamdi Bey, hukuk okumayı bırakıp sanata yöneldiği için memnundur ancak çevresi özellikle ailesi bu duruma onun kadar olumlu yaklaşmamaktadır. Fransa'ya iyi bir hukukçu olması için gönderilen Osman Hamdi Bey'in resim sanatına yönelmesi, içinde bulunduğu toplumsal yapı ve kendisinin çalıştığı figürlü kompozisyonlar itibariyle de tepki çekmiştir.²⁴⁰

Ressam, Paris'te resim eğitimi almaya devam ederken, Marie isimli bir kadın ile evlenmiş, evlilikleri on yıla yakın sürmüştür. Osman Hamdi'nin bu evliliğinden iki kızı bulunmaktadır. Türkiye'ye dönüşünden beş yıl sonra eşinden ayrılan Osman Hamdi, yine bir Fransız ve ismi Marie olan bir hanımefendi ile Viyana'da tanışmıştır. Onu İstanbul'a getirerek ikinci evliliğini yapmış, Marie Hanım'a "Naile" ismini uygun görmüştür. 1869 yılında Paris'ten yurda dönen Osman Hamdi Bey, Bağdat Valiliği'ne atanan Midhat Paşa'nın isteği üzerine onun yanında yer alacak ekibe dahil olmuş ve "Vilayetî Umur-u Ecnebiye Müdürlüğü"ne (Yabancı İşler Müdürlüğü) atanarak Bağdat'a gitmiştir. Yaklaşık iki sene kaldığı Bağdat'ta resim çalışmalarından uzaklaşmamış, resim çalışmalarını devam ettirmiştir.²⁴¹

1871 yılında İstanbul'a dönen Osman Hamdi Bey, iyi derecede yabancı dil bilgisinin de etkisiyle "Teşrifat-ı Hariciye Müdür Muavinliği"ne (Yabancı İşleri Müdürlüğü) tayin edilmiştir. 1873 tarihli Viyana Sergisi'ne komiser olarak bizzat Sultan Abdülaziz tarafından atanmıştır. 1875 yılında Hariciye Nazırı Ârifî Paşa'nın yanına, "Hariciye Umur-u Ecnebiye Kâtibi" (Dışişleri Bakanlığı Protokol Müdür Muavini) olarak tayin edilmiştir. 1876 yılında Abdülaziz'in tahttan indirilmesiyle bu görevden alınarak "Matbuat-ı Ecnebiye" (Yabancı Basın Yayın) Müdürlüğü'ne atanmıştır. 1877 yılında ise Beyoğlu Altıncı Daire Belediye Müdürü olmuş ve Osmanlı-Rus Harbi'nin bitişine dek yani 1878 yılına kadar bu görevde bulunmuştur. Yıllardır yürütmüş olduğu devlet memurluğu görevinden, resim sanatına daha fazla vakit ayırabilmek amacıyla 1878 yılından sonra ayrılmıştır. 11 Eylül 1881 yılında, kendini bulacağı, severek yapacağı bir göreve, Müze-i Hümayun Müdürlüğü'ne

²³⁹ Mustafa Cezar; *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat, 1987, s. 11.

²⁴⁰ Serra Hanife Çelik; *Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi*, Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017, s. 50.

²⁴¹ Cezar; *a.g.e.*, s. 11.

atanmıştır. Hem kendi hayatında hem de Türk sanatı ve müzeciliğinde yeni bir dönem bu görevle birlikte başlamıştır. Esasen Osman Hamdi Bey'in bu vazifeye getirilmesinden önce Osmanlı topraklarında yaklaşık otuz senelik bir müze bulunmaktaydı. Fakat bu müze olarak adlandırılan kuruluş, eser bakımından zayıftı ve mevcut eserler tasnifsiz bir şekilde durmaktaydı. Bu müzenin kuruluşuna vesile olan kişi işe Tophane Müşiri Fethi Ahmed Paşa'dır. 1845'li yıllarda cephanelik olarak faaliyet gösteren Aya Eirene Kilisesi'nde antika eşya toplamaya başlamasıyla bir müze ve müzecilik fikri ortaya çıkmıştır.²⁴²

Ahmet Fethi Paşa'nın vefatından sonra 1869 yılında, Aya Eirene'de toplanan eski eserlerle Müze-i Hümayun kurulmuş, müzenin müdürlüğüne Galatasaray Lisesi hocalarından Goold atanmıştır. 1871 yılında müze müdürlüğüne Alman Dethier zamanında müze, Aya Eirene'den Çinili Köşk'e taşınmış, 1874 tarihli Asar-ı Atika Nizamnamesi çıkarılmış, müze envanteri arttırılmıştır. 1877 yılında ise Müze Komisyonu kurulmuştur. Bu komisyonun sekiz üyesinden biri de Osman Hamdi Bey'dir. 1881 yılında müze müdürü Dethier'in vefatı üzerine, esasen yabancı birinin düşünüldüğü müdürlük görevine, Edhem Paşa'nın da katkısının yanında o güne kadar yaptığı başarılı işler, katıldığı sergiler, yabancı dil bilgisi ve kültürü ile Osman Hamdi Bey getirilmiştir.²⁴³

11 Eylül 1881 tarihinde müze müdürlüğü görevine başlayan Osman Hamdi Bey'in ilk işi Çinili Köşk'ün tamiri olmuştur. Bu tamirattan sonra bir okul binası inşasına başlanmasını uygun görmüştür. Bu okul binası, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin faaliyete geçeceği binadır. Günümüzde Eski Şark Eserleri Müzesi olarak kullanılan bu bina, Çinili Köşk ile aynı bahçededir. Osman Hamdi Bey'in müze müdürlüğüyle beraberinde envanter artışını da getirmiş, pek çok eski eser müzeye kazandırılmıştır. Gelen eserlerin artık Çinili Köşk'e sığmayacağını tespit eden Osman Hamdi Bey, gerekli izinleri aldıktan sonra Mimar Vallauire'den yeni bir müze binası plânını çizmesini istemiştir. Yine aynı bahçe içerisinde yer alacak olan yeni müze binası üç kısımdan oluşmuştur ve her bir kısım 1891 yılından 1907 yılına dek sırayla açılmıştır. Günümüzde İstanbul Arkeoloji Müzeleri olarak faaliyet veren bu anıtsal bina, Neo-Yunan üslubunda yapılmıştır.²⁴⁴

²⁴² Demirsar; *a.g.e.*, s. 6.

²⁴³ Demirsar; *a.g.e.*, s. 7.

²⁴⁴ Cezar; *a.g.e.*, s. 16.

Osman Hamdi Bey bir yandan da arkeolojik faaliyetlerini sürdürmektedir. Osmanlı Devleti'nin toprakları zengin bir arkeolojik mirasa ev sahipliği yapmaktadır. Bu durum eski eserlere ilgi duyan pek çok kesimin gözlerini bu topraklara çevirme sebebi olmuştur. Ülkenin arkeolojik zenginliğine sahip çıkma sorumluluğunun, en başta müze müdürüne ait olduğunu bilen Osman Hamdi Bey, arkeolojiye olan ilgisini daha da arttırmıştır. Yabancıların, Osmanlı topraklarında yaptığı kazılardan sonra bu topraklara ait olan eserleri kolayca ülkeden götürememesi adına 1884 yılında “*Asar-ı Atika Nizamnamesi*” (Eski Eserler Tüzüğü) çıkarılmıştır. Arkeoloji alanında faaliyetlerine devam eden Osman Hamdi Bey'in Nemrud Dağı kazısı, Sayda kazısı, Lagina kazısı bizzat idare ettiği kazılardandır.²⁴⁵

Asar-ı Atika Nizamnamesi sayesinde ülkenin sanat ve tarih değeri taşıyan eserlerinin ülke sınırları dışına çıkarılması kesin olarak yasaklanmıştır. Yine bu nizamname ile Osmanlı topraklarında arkeolojik kazı yapacak yabancıların, bulduğu tarihi eserleri yalnızca fotoğraflayabileceği ve alçı ile model çıkarabilecekleri vurgulanmıştır. Ülkede bulunan her bir arkeolojik eserin devlet malı olduğu ve yurtdışına kesinlikle çıkarılamayacağı bu nizamnamenin ana fikridir.²⁴⁶

Osman Hamdi Bey'in ülkeye kazandırdığı bir diğer önemli kurum, Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. Çağdaşlaşma çabaları içinde bulunan bir devletin, batı usullerine göre eğitim veren bir sanat okulu da olmalıydı. Osman Hamdi Bey, Müze-i Hümayun müdürlüğü vazifesine başladıktan hemen sonra, ülkede bir Sanayi-i Nefise Mektebi'ne gereklilik olduğu bir yazı ile belirtilmiş ve yine bir yazı ile Osman Hamdi Bey, Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü'ne de atanmıştır.²⁴⁷ 1928 yılında “Güzel Sanatlar Akademisi” ismini alan bu kurum, 1982 yılında ise Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüşmüştür.

Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü vefatına kadar yirmi yedi yıl devam etmiştir. Çok yönlü bir isim olan Osman Hamdi Bey, pek çok ülkeden şeref payeleri, madalya ve nişanlar almış; üç Alman, iki İngiliz üniversitesinin ise “fahri doktorluk” payesine sahip olmuştur. 24 Şubat 1910'da Kuruçeşme'deki yalısında vefat etmiştir.²⁴⁸

²⁴⁵ Demirsar; *a.g.e.*, s. 8.

²⁴⁶ Cezar; *a.g.e.*, s. 21.

²⁴⁷ Cezar; *a.g.e.*, s. 23.

²⁴⁸ Demirsar; *a.g.e.*, s. 9.

Resme olan tutkusunu henüz Maarif-i Adliye’de öğrenciyken yaptığı karakalem çalışmalarıyla fark eden Osman Hamdi Bey, hukuk eğitimi alarak başarılı bir avukat olmak için gittiği Paris’ten bir ressam olarak dönmüştür. Osman Hamdi Bey’in sanatında, Oryantalist hocalarının etkisi açıkça görülmektedir. Batı’nın alışlagelmiş Oryantalist üslubunun tersine Osman Hamdi Bey tablolarında Doğu’nun özellikle Türk sanatının güzel yanlarını göstermeyi amaçlamıştır. Üslup olarak Oryantalisttir ancak konu olarak onlardan ayrılmaktadır.²⁴⁹ Sadece fırça kullanmak yönünden değil, konularına eğilişi bakımından da bir Batılı ressam gibi davranmaktadır.²⁵⁰

Türk resim sanatına figürlü kompozisyonu Osman Hamdi Bey getirmiştir. Onun tablolarında figür vurgulanmıştır ve kompozisyonun en hâkim unsurudur.²⁵¹ Tek başına kadın figürünün tuvale aktarıldığı eserleri veren ilk ressam yine Osman Hamdi Bey’dir. Eserlerinde figür boyutlarını giderek büyötmüş, bu büyötmeyi yaparken de gerçekçiliği de ihmal etmemiştir.²⁵²

Çağdaşı olan diğer ressamı gibi kendini doğaya atıp, doğada çalışmayı pek tercih etmeyen Osman Hamdi Bey daha çok atölyesinde eserlerini üretmiştir.²⁵³

4.1.1.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.1.1.2.1. Agarithe’nin Portresi

Osman Hamdi Bey’in portre çalışmalarından biri olan *Agarithe’nin Portresi* isimli tablo 1874 tarihlidir. Pek çok kaynakta söylenilen bilgi bu tablodaki kadının, Osman Hamdi Bey’in ikinci eşi Naile Hanım olduğudur. Ancak tablodaki kadın, Osman Hamdi Bey’in Fransa’da evlenmiş olduğü ilk eşi Agarithe Hanım’dır. Naile Hanım’ın hafif kemerli ve düşük burnu ile Agarithe Hanım’ın daha kalkık olan burun yapısı bu farkı bariz olarak göz önüne sermektedir.²⁵⁴

Aile portrelerini sıkça resmeden, aynı zamanda bir portre ressamı olarak da anılan Osman Hamdi Bey bu portre çalışmasında figürün karakteristik yüz hatlarını ortaya çıkarmıştır. Figür yandan resmedilmiştir. Üzerinde beyaz yakalı bir Avrupai elbise taşımaktadır. Bu elbisenin, ilk eşinin Fransız olduğü ile bağdaştırılarak

²⁴⁹ Demirsar; *a.g.e.*, s. 15.

²⁵⁰ Zahir Güvemli; *Resim Sanatı ve Türk Resmi*, İstanbul: Akbank, 1987, s. 46.

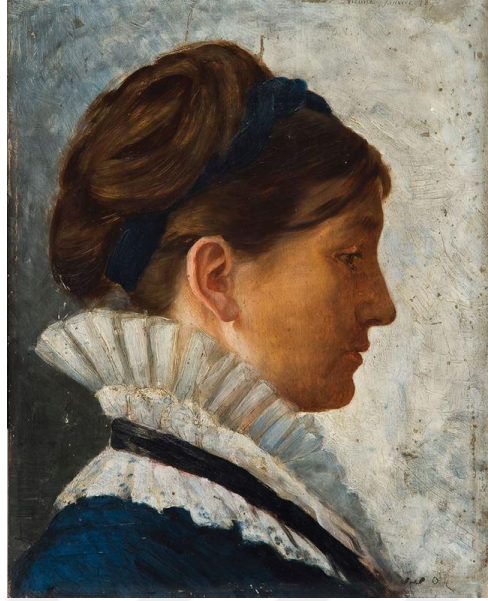
²⁵¹ Cezar; *a.g.e.*, s. 26.

²⁵² Çelik; *a.g.e.*, s. 52-53.

²⁵³ Sezgin Armağan; *Osman Hamdi Bey’in Hayatı ve Faaliyetleri*, Yüksek Lisans Tezi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çankırı, 2023, s. 91.

²⁵⁴ Rabia Kul; *Osman Hamdi Bey’in Resim Sanatında Portre Tarzı*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2014, s. 80.

resmedildiği söylenebilmektedir. Yarım portre bu figürün üst giysisi lacivert renktedir. Figürün başında, elbisesi ile aynı renkte bir saç bandı bulunmaktadır.



Şekil 4.1. Osman Hamdi Bey, *Agathe'nin Portresi*, 1874, Tuval üzerine yağlıboya, 39x31 cm., Özel koleksiyon

4.1.1.2.2. Kahve Ocağı

Osman Hamdi Bey'in 1879 tarihli bu eserinde geleneksel bir Osmanlı saray odası içerisinde iki canlı figür görülmektedir. Resmin merkezinde çinili bir ocak yer almaktadır. Bu tarz çinili ocaklar, Topkapı Sarayı Harem dairesinde kullanılmaktadır.²⁵⁵ Tamamen bitkisel motifli süslemeler kullanılan bu ocak, dikdörtgen formludur ve dıştan üç bordür ile sınırlandırılmıştır. Ocak külâhının yüzeyinde, mavi bir zemin üzerinde palmet ve rumî motifleri kullanılmıştır. Külâhın alt kısmında, yan yana sıralanmış dört adet kandil motifi görülmektedir.

Ocağın her iki yanında simetrik olarak birer adet niş kullanılmıştır. Her iki nişin üzerinde, mukarnaslı²⁵⁶ bir kuşak görülmektedir. Mukarnaslı kuşak üzerinde, bir ibrik ve bir keramik tabak kullanılmıştır. Tablonun sol kısmında yer alan kuşak ile nişin arasında yazılı dikdörtgen bir levha görülmektedir. Bu levhada, “Ahmet”

²⁵⁵ Demirsar; *a.g.e.*, s. 33.

²⁵⁶ Yan yana ve üst üste yerleşen prizmatik öğelerin dışa doğru derece derece taşarak, genellikle, simetrik bir düzen içinde dizildiği üç boyutlu bir mimari bezeme ögesi ve strüktürdür. Sözen ve Tanyeli; *a.g.e.*, s. 216.

yazmaktadır.²⁵⁷ Kompozisyonda yer alan keramik tabak, 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen ve “*Rodos işi*” olarak adlandırılan bir İznik tabağıdır.²⁵⁸

Osman Hamdi Bey tablosunda, bir kadın ve bir erkek olmak üzere iki figür kullanmıştır. Erkek figürün yüzü izleyiciye dönüktür. Yere serilen bir halı üzerinde oturmakta ve sırtını çinili ocağa yaslamaktadır. Çubuklu bir pipo içtiği görülmektedir. Pipo, önünde durmaktadır. Sol eli, çenesindedir. Üzerinde beyaz renkte ve tek parça bir giysi bulunmaktadır. Belinde ise sarı bir kuşak takılıdır. Başında yer alan beyaz ve yüksek kavuğun, dönemin yönetici sınıfının takabildiği bir başlık olması sebebiyle, bize bu erkek figürünün bir yönetici olduğu aktarılmaktadır.²⁵⁹ Kompozisyonun diğer figürü ise bir kadındır. Kadın, tek parça sarı çizgili elbise giymektedir. Elbisenin kol formu, döneminde kullanılan kol formlarını yansıtmaktadır. Başına takmış olduğu yemeni, saçlarını tamamen kapamamaktadır. Halı üzerinde oturan erkek figürüne, kadın figürü kahve servisi yapmaktadır. Kadın figürünün, dönemin saray kadın çalışanlarının giyimini yansıttığı söylenmektedir.



Şekil 4.2. Osman Hamdi Bey, *Kahve Ocağı*, 1879, tuval üzerine yağlıboya, 50x38 cm, Özel koleksiyon

²⁵⁷ Derya Sari; *Osman Hamdi Bey ve Hüseyin Zekai Paşa Tablolarında Mimari Gelenek*, Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van, 2021, s. 22.

²⁵⁸ Demirsar; *a.g.e.*, s. 33.

²⁵⁹ Sari; *a.g.t.*, s. 21.

4.1.1.2.3. İki Müzisyen Kız

Osman Hamdi Bey'in 1880 tarihli *İki Müzisyen Kız* isimli tablosu, ilk bakıldığında Oryantalist etkiler taşımaktadır; Doğu'ya özgü renkli halı kullanımı, terlikler, tef kullanımı, kadınların kıyafetleri... Aslında Osman Hamdi Bey, vermek istediği Oryantalist kadın mesajını bu tablosunda kadınların ellerinde tutmakta olduğu müzik aletleri üzerinden vermektedir. Bu tabloda kadın, modern bir şekilde bir müzik aleti çalırken resmedilmiştir. Bununla Osman Hamdi Bey, Oryantalist kadının Batı'nın gördüğünden daha farklı bir yerde olduğunu Batı'ya göstermektedir.²⁶⁰

Kompozisyonun geçtiği mekân olan mahfil²⁶¹ Bursa Yeşil Camii içerisinde yer alan mahfildir. Resimdeki şebekeler, sekiz köşeli yıldızların birleşmesiyle oluşturulmuştur. Kadın figürlerin ayaklarının kenarındaki kısımda mermer niş kullanımı göze çarpmaktadır.

Tabloda iki kadın figürü karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı'nın üst sınıf kadınlarına ait vazgeçilmez bir uğraşı olan müzik, resmin ana konusunu oluşturmaktadır. Ayaktaki kadın figürü tambur çalmaktadır. Yerde oturan kadın figürü ise ona tef çalarak eşlik etmektedir. Figürlerden biri ayakta, diğeri onun hemen yanında oturur pozisyonudadır. Ayakta olan kadın figürü, uzun, sarı renkli ve tek parçadan oluşan üç etek entari giymektedir. Giysinin kol formu, dönemin modasıyla paraleldir. Başında turkuaz bir yemeni bulunmaktadır. Sarı terliklerini çıkarmış olarak resmedilmiştir. Yerde halı üzerinde oturan kadın figürü ise, ayaktaki kadın figürünün tam zıttı renklere bürünmüştür. Sarı çizgili tek parça giysisinin rengi mavi iken, başındaki yemeni sarı renktedir. Onun da sarı renkte terlikleri bulunmaktadır. Giyim tarzlarının diğer Doğulu kadın giyiminden farklı olduğu göze çarpmaktadır.

²⁶⁰ Çelik; *a.g.t.*, s. 81.

²⁶¹ Osmanlı camilerinde padişahın içinde namaz kılması amacıyla ayrılmış, çevresi parmaklıklıklı küçük mekândır. Sözen ve Tanyeli; *a.g.e.*, s. 139.



Şekil 4.3. Osman Hamdi Bey, *İki Müzisyen Kız*, 1880, tuval üzerine yağlıboya, 58x39 cm, Pera Müzesi/Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu, İstanbul

4.1.1.2.4. Kuran Okuyan Kız

Bir Türk ressamına ait en pahalı tablo unvanını elinde bulunduran *Kuran Okuyan Kız* isimli tablo, 1880 yılında Osman Hamdi Bey tarafından yapılmıştır. Alışlagelmişin dışına çıkarak Türk resim sanatına figür kullanımını yerleştiren ressam olan Osman Hamdi Bey Oryantalist kimliğini bu eserinde de kullanmıştır. Osman Hamdi, eserlerinde Batı gözünden resmedilen Oryantalist tablolarındaki alışlagelmiş kadın objesini, farklı bir yerde konumlandırmak istemektedir. Bu nedenle de Doğu kadınının resmin arka plânında tutmayarak, doğrudan resmin ana konusu yapmıştır. Erkeğin arkasında kalmayan Oryantalist kadına verilen önemi vurgulamak istemiştir.

Kompozisyonun tam ortasında bir kadın figürü yer almaktadır. Sarı renkli tek parça üç etek entari elbisesi, elbisesinin yaka ve kol detaylarıyla döneminin moda anlayışına uygun bir giyim söz konusudur. Başında turuncu bir yemeni bulunmaktadır. Genç kadının önünde bir rahle, rahlenin üzerinde bir örtü ve örtünün üzerinde açık bir şekilde Kur'an-ı Kerim bulunmaktadır. Kadının elleri dizlerinin üzerinde birleştirilmiş şekildedir ve bir seccade üzerinde oturur pozisyonda resmedilmiştir.

Batılı ressamın gözüyle yapılan Oryantalist çalışmalarındaki kapalı ve kasvetli havanın tam tersi olarak kompozisyona pencereden bir aydınlık hava ulaşmaktadır. Pencerenin yanında mavi altıgen çinilerden oluşan bir duvar göze çarpmaktadır. Osman Hamdi Bey bu tablosu ile Batı'nın kafasında uzun yıllardır yer etmiş olan Oryantalist imajın sanıldığı gibi olmadığını göstermek istemiştir. Kıyafetinin açık renk olması, pencereden kompozisyona giren gün ışığı, kadının okuması, bir

kompozisyonda erkek egemenliği dışında yalnız resmedilebilmesi bu imajı kırmak açısından son derece önemli adımlar olarak görülmektedir.²⁶²



Şekil 4.4. Osman Hamdi Bey, *Kuran Okuyan Kız*, 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 41.1x51 cm., Malezya İslam Sanatları Müzesi

4.1.1.2.5. Haremden

Osman Hamdi Bey'in 1880 tarihli *Haremden* tablosunun kompozisyonunda çini bir duvar önünde resmedilen dört kadın figürü yer almaktadır. Tabloda görülen bu çinili duvar, ressamın kendisinin yarattığı bir mekândır. Mavi zemin üzerine beyaz altıgen çini panoları ile kaplı duvar; Topkapı Sarayı Sünnet Odası ile Adana Ulu Camii'ne bitişik olan türbedeki çinilere benzetilmiş olsa da esasen bu gerçeklikte bir mekân olmadığı araştırmalar sonucu ortaya çıkarılmıştır.²⁶³

Oryantalist eserlerde sıkça karşılaşılan renkli halı kullanımı bu tabloda da karşımıza çıkmaktadır. Resmin sol köşesinde renkli bir halı bulunmaktadır. Mekânın yerleri bir hasır ile kaplıdır. Ortada tombak bir leğen bulunmaktadır. Çini duvarın önünde ise kurulanma amacıyla kullanılan nesneler asılı durmaktadır.

Kompozisyonda yer alan dört kadından iki tanesinin yüzü izleyiciye dönük şekilde resmedilmiştir. Batılı ressamın Oryantalist tablolarında yer alan koyu bir Harem içinde yalnız kadın vücudunun çıplak ve aydınlık resmedildiği Doğu kadınının aksine bu dört kadın da açık tonlarda giysiler ile resmedilmiştir. Dört figür de dönemin sıkça kullanılan giysilerinden olan üç etek entari giymiştir. Yine tüm kadın figürleri, başlarına bir yemeni takmaktadır. Ressamın bilinen ilk Harem resmi olan bu tablo, Batı'nın Harem sahnelerinden son derece farklıdır. Harem'in bilinen algısının

²⁶² Çelik; *a.g.t.*, s. 84.

²⁶³ Demirsar; *a.g.e.*, s. 179.

ötesinde, adeta günlük hayattan bir sahne sergilenmektedir. Osman Hamdi Bey'in resmettiği bu Harem sahnesi, giysi modası da dahil, erotik bir imaya kesinlikle yer vermemektedir.²⁶⁴



Şekil 4.5. Osman Hamdi Bey, *Haremden*, 1880, Tuval üzeri yağlıboya, 56x116 cm., Özel koleksiyon

4.1.1.2.6. Çarşaflanan Kadınlar

Osman Hamdi Bey'in yaklaşık olarak 1880 yılında resmettiği *Çarşaflanan Kadınlar* isimli tablosu bir iç mekânda geçmektedir. Bu eserinde Osman Hamdi Bey'in saray izlenimi için kullandığı çiniler yerini ev mobilyalarına bırakmıştır. Açık renk ve yeşil bordürlü bir duvarın önünde iki kadın figürü yer almaktadır. Kadınlar, dönemin çağdaş giysisi olan ferace giymektedir. Hem mobilyalar hem de kadınların bu dönem giysilerinden yola çıkılarak bu iç mekânın bir burjuva konağı olduğu söylenebilmektedir. Mavi bir koltuğun önünde duran mindere dizlerinin üzerinde oturan kadın figürü ile bu kadının çarşaflanması ona yardımcı olmak için bekleyen bir diğer kadın figürü resmin kompozisyonunu oluşturmaktadır. Yerde yine Oryantalist tablolarda karşımıza sıkça çıkan bir halı bulunmaktadır. Diz çökmüş olan kadın figürü, dönemin modern giysisi olan üç etek entari giymiştir. Entarisi sarı renklidir. Yine aynı figür, üç etek entarinin alt kısmına yine döneminde sıklıkla tercih edilen şalvar giymektedir. Ayakta duran kadın figürü de yine dönemin çağdaş giysisi olan pembe-sarı renklerinde üç etek entari giymektedir. Başında bir hotoz takılıdır. Diz çökmüş vaziyette olan kadın figürü, dışarı çıkmak için hazırlanıyor şekilde resmedilmiştir. Başındaki beyaz yaşmak, birazdan kuşanacağı çarşafın tamamlayıcı bir unsurdur.

²⁶⁴ Semra Germaner ve Zeynep İnankur; *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul: İş Bankası Kültür, 2002, s. 307'den aktaran Rabia Kul; *Osman Hamdi Bey'in Resim Sanatında Portre Tarzı*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2014, s. 100.



Şekil 4.6. Osman Hamdi Bey, *Çarşaflanan Kadınlar*, yakl. 1880, Tuval üzerine yağlıboya, 63x41 cm., Özel koleksiyon

4.1.1.2.7. Vazo Yerleştiren Kız

1881 yılında Osman Hamdi Bey tarafından resmedilen tablonun ana unsuru kadındır. Kadın figürü tek başına, kompozisyonun tam ortasında ayakta durmaktadır. Mavi bir sedirin dayandığı duvardaki vazo içerisine çiçek yerleştiren bir kadın figürü, bir iç mekânda resmedilmiştir. Kadının üzerinde dönemin modern elbiselerinden olan üç etek entari bulunmaktadır. Tek parça elbisesi sarı renktedir. Kol formu dönemine uygundur. Başında mavi bir hotoz bulunmaktadır. Figürün vücut hatları belli olmaktadır. Hakimiyetin simgesi olan sarı rengin bu tabloda neredeyse tek odak noktası olarak kullanılması, sanatçının alegorik bir bakış açısına doğru kaydığını da göstermektedir.²⁶⁵



Şekil 4.7. Osman Hamdi Bey, *Vazo Yerleştiren Kız*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 55x37 cm., Özel koleksiyon

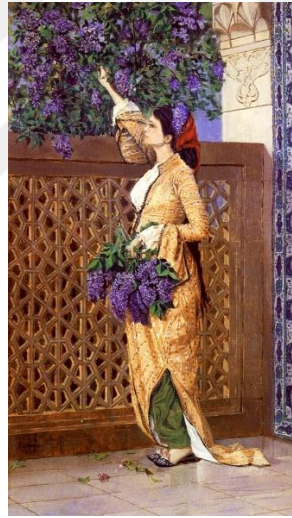
²⁶⁵ Kul; *a.g.t.*, s. 36.

4.1.1.2.8. Leylak Toplayan Kız

Osman Hamdi Bey'in 1881 tarihli bir diğ er eseri olan *Leylak Toplayan Kız* isimli tablo, duvarları çiniyle kaplı bir balkondan, ayak ucunun üzerinde uzanarak leylak toplayan bir kadını tasvir etmektedir. Türk sanatında oldukça fazla kullanılan doğrudan kesilen altıgenlerden oluşan şemanın kullanıldığı bir korkuluk şebekesi görülmektedir. Kadının ayak bastığı balkonun yerleri mermerdir.²⁶⁶

Tam bir Osmanlı'nın Batı'ya açılış yıllarındaki kadın tasviri olan figür, sarı renkli uzun    etek entari giymektedir. Entarisinin iç kısmında yeşil renkli bir şalvar bulunmaktadır. Başında ise kırmızı bir yemeni vardır. Topladığı mor leylakların bir kısmını elinde tutmakta, ufak bir kısmını ise başına ta  yaptığı görülmektedir.

Bu tablodaki genç kadın figürünün Harem'de görevli bir cariye mi ya da bir ev kadını mı olduğunu anlamak oldukça güçtür. Ancak kadın figürü tek ve bağımsız gözükmektedir.



şekil 4.8. Osman Hamdi Bey, *Leylak Toplayan Kız*, 1881, Tuval  zerine yağlıboya, 56x32.5 cm., özel koleksiyon

4.1.1.2.9. Gebze'den Manzara

1881 yılında Osman Hamdi Bey tarafından yapılan bir diğ er eser olan *Gebze'den Manzara* isimli tabloda bir meydan görüntüsü resmedilmiştir. Bu dış mekân resminde görülen yer Gebze'dir. İçinde yaşanılan evlerden üç tanesi yan yana sıralanmıştır. Evler, iki katlı, *cumbalı*²⁶⁷ geleneksel Osmanlı evleridir. Yapılardaki ahşap dikmeler

²⁶⁶ Demirsar; *a.g.e.*, s. 183.

²⁶⁷ Yapının zemin katının üstündeki katta yer alıp sokağa doğru uzanan çıkmalara verilen addır. Eski İstanbul evlerinde pencerenin önünde sokağa doğru çıkma yapan kafesle örtülü bölümdür. Sözen ve Tanyeli; *a.g.e.*, s. 71.

net bir şekilde seçilebilmektedir. Bu tablo, dönemin sivil mimarisi hakkında da bilgi vermektedir. Resimde görülen dini yapı, Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi'dir.²⁶⁸

Kompozisyonda sokakta oynayan dört çocuk figürü, yoldan geçmekte olan bir erkek figürü, bir köpek ile iki kadın figürü yer almaktadır. Çocuk ve kadın figürleri öndeki yeşil çimenlik alandadır. Çocuklardan üç tanesi oturur pozisyondayken, bir tanesi ayakta durmaktadır. Kadın figürlerinin ikisi de ayakta durmaktadır. Kadınların ayakta oluşu ve çocukların duruşu, resme bir hareket kazandırmaktadır. Kadınların ikisi de çarşaflıdır. Çarşaf, yeşil-mavi tonlardadır. İki kadının da başı, omuzlarını da örtecek şekilde kapalıdır. Günlük hayattan alınan bir sahne resmedilmiştir. Dönemin Osmanlı kadınının günlük yaşamındaki giysileri hakkında da izleyiciye bilgi vermektedir.



Şekil 4.9. Osman Hamdi Bey, *Gebze'den Manzara*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 75x119 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.1.1.2.10. İstanbul Hanımefendisi

1881 tarihli *İstanbul Hanımefendisi* tablosu Osman Hamdi Bey'in anıtsal nitelikteki tablolarından bir yönden farklı olması sebebiyle önem taşımaktadır. Osman Hamdi Bey'in diğer anıtsal eserlerinde çok figürlü kompozisyonlar yer alırken, bu eserinde yalnız başına ayakta duran bir kadın figürünü işlediği görülmektedir.²⁶⁹

Kompozisyonda altın sarısı damask kumaşı andıran bir perde ya da örtünün tam önünde tek başına duran bir kadın figürü görülmektedir. Osman Hamdi Bey'in tablolarının önemli bir tamamlayıcı unsuru olan halı, gerçeğe yakın bir şekilde betimlenmiştir. Canlı ve çok renkli bu halının üzerine, dönemin çağdaş kıyafetleri içerisinde bir Osmanlı kadını ayak basmaktadır. Kadın figürü, tek parça siyah feracesi ile son derece sade ve zarif bir şekilde tasvir edilmiştir. Feracenin etek boyunca

²⁶⁸ Demirsar; *a.g.e.*, s. 53.

²⁶⁹ Kul; *a.g.t.*, s. 78.

uzatılmış olan püsküllü yakası, dönemin kadın kıyafetlerinde pek de rastlanılmayan bir özelliktir.²⁷⁰ Osmanlı kadın giyiminde feracenin tamamlayıcı unsuru olarak kullanılan yaşmak, bu tablodaki kadın figürünün kullandığı bir nesnedir. İnce bir beyaz kumaştan yapılan yaşmak ile yüzü örtülmektedir. Başında yine beyaz renkli bir başlık bulunmaktadır. Kollarını zarif bir biçimde birleştiren kadın figürünün kol detayları beyaz danteldendir.

Doğulu Osmanlı kadınına Batı modası etkisi ile harmanlayarak tasvir eden Osman Hamdi Bey, bu eserinde çağdaş bir Osmanlı kadını izleyiciye göstermektedir.



Şekil 4.10. Osman Hamdi Bey, *İstanbul Hanımefendisi*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 58x39 cm., Pera Müzesi – Suna ve İnan Kıraç Vakfı Oryantalist Resim Koleksiyonu

4.1.1.2.11. Cami Kapısında Feraceli Kadınlar

Osman Hamdi Bey'in 1881 tarihli *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar* isimli tablonun dış mekânı Bursa Muradiye Camii kapısıdır.²⁷¹ Üç kadın, iki erkekten oluşan kompozisyon bol figürlüdür. Eserde taç kapı, oldukça yüksek bir şekilde resmedilmiştir. Sanat tarihinde “*Bursa Kemerî*” olarak adlandırılan mimari ögenin köşelerinde kalan çini köşe dolgularını gerçeğe en yakın biçimde tuvaline aktaran ressam, giriş kapısının hemen üzerinde yer alan *mükebbire*²⁷²’yi de aslına uygun olarak resmetmiştir. Mükebbirenin iki yanında kûfî yazı kuşakları görülmektedir.

²⁷⁰ Nazan Oskay; “Osman Hamdi Beyin Tablolarında Tekstil Yaklaşımlar ve Dönemin Kadın Giyim Formlarının Yansımaları”, *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), s. 12.

²⁷¹ Demirsar; *a.g.e.*, s. 89.

²⁷² Camilerin son cemaat yerinde namaz kılanlara içerdeki imamın tekbirlerini ileterek, cemaatin aynı anda namaz kılmasını sağlamak işini gören müezzinin durduğu küçük balkondur. Sözen ve Tanyeli; *a.g.e.*, s. 218.

Cami merdivenlerinde duran beş figürden üç tanesi kadındır. Üç kadın da dönemin bilinen dış giysilerinden olan ferace giymektedir. Üçünün feracesi de farklı renktedir; sarı, pembe ve siyah. Feracenin tamamlayıcı ögesi olan yaşmak takan üç kadının da başında başlıkları bulunmaktadır. Sarı ve siyah ferace giyen kadınların ellerinde dönemin kadın aksesuarlarından olan şemsiye bulunmaktadır. Hayatın doğal akışı içerisinde var olan Osmanlı kadını bu tablosu ile Osman Hamdi Bey izleyicisine sunmaktadır.



Şekil 4.11. Osman Hamdi Bey, *Cami Kapısında Feraceli Kadınlar*, 1881, Tuval üzerine yağlıboya, 119.5x61 cm., Özel koleksiyon

4.1.1.2.12. Saçlarını Taratan Kız

Osman Hamdi Bey tarafından 1882 yılında yapılmış olan bu resimde iki kadın figürü bulunmaktadır. Tablo bir iç mekânda geçmektedir. Mekân; Yeşil Cami'nin sol mahfilidir.²⁷³ İki figürün arkasında yer alan duvarda bal peteği görünümünde altıgen ve mavi renkli çiniler yer almaktadır. Bu duvarın önünde bir çeşme ve bir avize bulunmaktadır. Çeşme ve kurnanın resimde yer alması, bir yıkanma faaliyetini hatırlatmakta, izleyicinin aklına bir hamam mekânı getirmektedir. Bu kısım bir seki ile figürlerin durduğu kısımdan ayrılmıştır. Figürlerin üzerinde bulunduğu yer, mermerden olup; mermerin üzerinde Oryantalist resmin vazgeçilmez unsuru olan bir halı serilidir. Sanat tarihinde sonsuzluk fikrini çağrıştıran yıldız ve altıgen motiflerin

²⁷³ Kul; *a.g.t.*, s., 89.

iç içe geçmesiyle meydana gelmiş olan geometrik kompozisyon pencere parmaklıklarını oluşturmaktadır. Resmin ışık kaynağı burasıdır.

Ayaktaki kadın figürü, bir sehpa üzerinde oturmakta olan kadın figürünün saçlarını taramaktadır. Oturan kadın figürü elindeki aynayla kendisine bakmaktadır. Oturan figürün üzerinde mavi renkli üç etek entari bulunmaktadır. Ortası bir U yaka formunda olan entarinin üst kısmının içine beyaz renk bir gömlek giyilmiştir. Bele oturan bir elbise giyen bu figürün ayakları çıplaktır. Elbisenin kolu uzun ve yırtmaçlıdır.

Ayakta saç tarayan kadın figürü sarı renkli üç etek entari giymektedir. Kol ve yaka detayları, dönemin üç etek entari modasına uygundur. Kadın figürü, beline kırmızı, mavi çizgili bir peştamal bağlamıştır. Bu peştemali önlük olarak kullanmış ve arka kısımda birleştirmiştir. Bu önlük kullanımından, ayaktaki bu figürün çalışan bir görevli olduğu anlaşılmaktadır. Başında mavi bir yemeni bulunmaktadır. Bu figürün de ayakları çıplaktır.



Şekil 4.12. Osman Hamdi Bey, Saçlarını Taratan Kız, yakl.1882, Tuval üzerine yağlıboya, 58x39 cm., Dolmabahçe Sarayı Koleksiyonu

4.1.1.2.13. Yeşil Cami Önü

Osman Hamdi Bey tarafından 1882 yılında tamamlanan bu eser, ressamın diğer tablolarına bakıldığında daha az ışık ve renk içermesi bakımından ayrı bir yerdedir. Eserde, Bursa Yeşil Cami'nin taç kapısı mekân olarak kullanılmıştır. Osman Hamdi Bey, caminin giriş kapısı olan bu taç kapı üzerindeki mimari öge detaylarını büyük bir titizlikle resmetmeyi başarmıştır. Bu da Osman Hamdi Bey'in genel olarak sahip

olduğu gerçekçilik anlayışının bu eserindeki yansıması olarak yorumlanabilmektedir. Bursa Yeşil Cami'nin orijinal taç kapısında merdiven bulunmamaktadır. Tabloda görülen merdivenler Osman Hamdi Bey'in yaptığı eklemelerdir. Bu eser, Osman Hamdi Bey'in batılı Oryantalist ressamların eserlerindeki üsluba en çok benzerlik gösteren eserlerindendir. Bu dönemde Oryantalist resimlerde tercih edilen soluk renklerin bu eserde de kullanılması bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir.

Eserde Doğulu kadın ve erkek figürlerinin bir arada resmedildiği, toplumsal gündelik yaşama ait bir an yansıtılmaktadır. Resimde, beş kadın ve on erkek figürü olmak üzere toplamda on beş figür bulunmaktadır. Osmanlı sosyal hayatında büyük yer tutan cami önlerini, gündelik bir hayattan sahneye resmetmiş olan Osman Hamdi Bey erkek figürlerini tipik Doğulu Osmanlı erkeği giyimine uygun olarak vermiştir. Kadınlar, Batı tarzı çağdaş giyime uygun şekilde kıyafetler ile tabloda kendilerine yer bulmuştur. Cami giriş kapısının önünde, kucağında bebeği ile oturan kadın figürü dışında diğer dört kadın için bu durum geçerlidir. Kompozisyonun en solunda kalan ve bir erkek figürü ile konuşma hâlinde olan kadın figürü, mavi feracesi ile resmedilmiştir. Başını bir başlık yardımıyla kapatan kadının yüzü de sadece gözleri görünecek şekilde kalın bir yaşmak ile kapalıdır. Kompozisyonun en önünde ve onun iki basamak yukarısında yer alan kadın figürleri ise siyah ferace giymektedir. Arkası izleyiciye dönük olan kadın figürü merdivenden çıkarken bir iç giysi olarak kullandığı ve muhtemelen üç etek entari olan kırmızı kıyafeti görülmektedir. Ayağında ise hafif topuklu bir ayakkabı vardır. Yüzü izleyiciye dönük olan kadın figürü ise dikkatle bir yere bakmaktadır. Yüzünü ince tül bir yaşmak ile örten kadının ayaklarında yine hafif topuklu bir ayakkabı bulunmaktadır. Cami kapısına daha yakın durmakta olan kadın figürü açık pembe bir ferace giymektedir. Yine bir başlık ve ince tül yaşmak ile yüzünü gizlemektedir. Elinde ise dönemin modasına uygun olarak bir şemsiye taşımaktadır.



Şekil 4.13. Osman Hamdi Bey, *Yeşil Cami Önü*, 1882, Tuval üzerine yağlıboya, 85x100 cm., Özel koleksiyon

4.1.1.2.14. Ayakta Genç Kız

Osman Hamdi Bey'in 1884 yılına tarihlenen bu eseri, tek başına kompozisyonun tam merkezinde duran bir kadını resmetmektedir. Kadının statüsünü anlamak güçtür. Çini motiflerin bir kısmının gözüktüğü, yeşil bir perdenin asılı olduğu duvarın önünde; sağ eli belinde bir kadın figürü izleyiciye bakmaktadır. Sol eliyle de yeşil perdenin bir ucundan tutmaktadır. Resmin sağ tarafında görülen kahverengi kısım ise muhtemelen bir kapıdır. Kadın, bir seki üzerinde durmaktadır. Sekinin üzerinde geometrik desenli bir halı serilmiştir.

Kadın, dönemin çağdaş kıyafeti olan üç etek entari giymektedir. Elbisesi sarı renklidir. Elbise U yaka formunda olup, bele oturmaktadır. Dik yakalıdır. Kolları uzun, dar ve yırtmaçlıdır. Kadının ayakları çıplaktır. Terliklerini, sekinin hemen kenarında bıraktığı görülmektedir. Başında beyaz ve çiçek motifleri olan bir yemeni bulunmaktadır. Bu görünümü ile kadın, dönemin moda giysilerini üzerinde taşımaktadır.



Şekil 4.14. Osman Hamdi Bey, *Ayakta Genç Kız*, 1884, Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

4.1.1.2.15. İftardan Sonra

1886 yılında Osman Hamdi Bey tarafından resmedilen bu eser, ressamın *Kahve Ocağı* eserinde olduğu gibi yine ocaklı bir mekân içerisinde geçmektedir. Bahsi geçen eser ile bu eserde görülen çinili ocak hemen hemen aynıdır. Sadece dış bordürlerinde bir farklılık gözlenmektedir. Kompozisyon, bir seki üzerinde gerçekleşmektedir. Sekinin üzeri mermerdir. Mermerin üzerinde ise geometrik desenli halı bulunmaktadır.

Kompozisyon odanın köşesinde, bir pencere önünde geçmektedir. Erkek figürü, ahşap pencerenin hemen önünde, Batı etkisindeki koltuk-sedir arası bir yerin üzerinde oturmaktadır. Bu koltuk Barok stilde yapılmıştır.²⁷⁴ Kadın figürü ayakta; erkeğe kahve getirmektedir. Üzerinde sarı renkli üç etek entari bulunmaktadır. U yaka stiline sahip entarinin kolları dar, uzun ve yırtmaçlıdır. Tipik bir XIX. yüzyıl Osmanlı kadın kıyafetidir. Kadının başında, üç etek entarisi ile aynı renkte bir başlık bulunmaktadır.

²⁷⁴ Demirsar; *a.g.e.*, s. 37.



Şekil 4.15. Osman Hamdi Bey, *İftardan Sonra*, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm., Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

4.1.1.2.16. Naile Hanım

Osman Hamdi Bey'in ikinci eşi olan Marie (sonradan Naile) Hanım'ı resmettiği 1886 tarihli çalışmasıdır. Osman Hamdi Bey'in portre çalışmalarından biri olan bu çalışmada Naile Hanım sağ profilden resmedilmiştir. Saçları yukardan topuz yapılmıştır. Yüzünün karakteristik özellikleri, keskin burun ve çene hatları resme yansıtılmıştır. Üzerinde bordo, dik yaka bir kıyafet ile siyah bir kürk bulunmaktadır. Açık renk fon ile koyu renk kıyafetler bir tezat yaratmış olup; figür bu sayede ön plâna çıkarılmıştır.



Şekil 4.16. Osman Hamdi Bey, *Naile Hanım*, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

4.1.1.2.17. Gezintide Kadınlar

1887 yılında Osman Hamdi Bey'in resmettiği bu eser, demir şebekeli uzun bir duvar önünde renkli feraceleri ile dolaşan Osmanlı kadınlarını izleyiciye yansıtmaktadır. Bu şebekeli duvar, Sultan Ahmet Camii'nin Hipodrom'a bakan kuzey cephesinin avlu duvarıdır. Esasen Sultan Ahmet Camii'nin avlu duvar şebekeleri dikey ve yatay demirlerden oluşan kareler iken; Osman Hamdi Bey tablosunda bu kısımları değiştirerek toplamda dört farklı geometrik şebeke kullanmayı tercih etmiştir.²⁷⁵ Avlu duvarının arkasında görülen mimari öge, cami minaresinin kaidesidir. Avlu içerisindeki ağaçlar da figürlerin arka kısmında yer almaktadır.

Resmin kompozisyonuna bakıldığında Osman Hamdi Bey'in çok figürlü tablolarından biri olduğu görülmektedir. Eserde, Sultanahmet Camii avlu duvarı önünde resmedilmiş dokuz kadın figürü, yedi erkek figürü, bir kız çocuğu figürü ve Oryantalist ressamların çok sık tasvir ettiği köpek figürü de yer almaktadır. Resmin sol köşesinde yeşil bir güneşlik altında oturan satıcı erkekler yer almaktadır. Güneşli bir günde, gündelik bir alışveriş ve sohbet havası tabloda hâkimdir.



Şekil 4.17. Osman Hamdi Bey, *Gezintide Kadınlar*, 1887, Tuval üzerine yağlıboya, 84x132 cm., Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu

Kadın figürleri rengarenk feraceleri ve yaşmaklarıyla bu gündelik hayatın içerisinde bir gezintiye çıkmış şekilde resmedilmiştir. Kadın figürler pembe, bordo, mavi, sarı, siyah, yeşil, lila ve kırmızı renkte feraceler giymiştir. Başlarında bir başlık bulunmaktadır. Feracelerin boyu uzun, dökümlüdür. Feracelerin yaka kısımları, etek uçları ve kol uç kısımları dantel veya kendi kumaşından yapılan bir büzgülü şerit ile

²⁷⁵ Demirsar; *a.g.e.*, s. 91.

hareketlendirilmiştir. Feracelerin belden aşağısı kabarık bir biçimde açılmaktadır. Ferace içlerine ise uçları fırfırlı, kabarık etek giydikleri düşünülmektedir. Osmanlı kadınının Tanzimat döneminden sonra etek giymeye başlaması, bu düşüncüyü desteklemektedir. Kadın figürlerinin bazılarının kalça kısımlarında bombe olduğu göze çarpmaktadır. Bu bombe, dönemin Fransız modasında yer alan “*çemberli jupon*” adı verilen iç giysisi sayesinde olmaktadır.²⁷⁶ Kadın figürlerinin ellerinde, dönemin moda anlayışına uygun olarak şemsiye bulunmaktadır. Figürlerin ayakları, dolayısıyla ayakkabıları görünmemektedir.

4.1.1.2.18. Halı Satıcısı (Halıcı Acem / İranlı Halıcı)

Osman Hamdi Bey’in 1888 tarihli bu eseri, Osmanlı Devleti’nin gündelik sokak hayatından bir kesit sunmaktadır. Mekân, Ayasofya’nın arkasında, Topkapı Sarayı’nın dış kapısının önünde yer alan ve inşa tarihi 1728 olan III. Ahmet Çeşmesi’nin sebilidir. Kare planlı bu çeşmenin her cephesinde bir çeşme, çeşmenin yanında birer niş ve tam köşelerde ise birbirinden farklı örgüye sahip demir şebekeli sebiller yer almaktadır. Taş üzerine bitkisel kabartmalarla süslü bir mimaridir. Halı objesi bu tabloda ön plâna çıkmaktadır. Tam bir renk cümbüşü olan halılardan, şebekede gerili olarak duran XIX. yüzyıla ait bir Yörük halısı, satıcının elinde tutmakta olduğu halı ise yine XIX. yüzyıla ait bir Kafkas halısıdır. Tabloda bulunan miğfer, XV. yüzyıla tarihlendirmesi yapılan yivli Türk miğferlerindendir. Şamdan, Memlûk şamdanıdır. Tabloda yer alan vazo ise Çin vazosudur. Hilye ise XVII. veya XVIII. yüzyıla tarihlendirilmektedir.²⁷⁷

Osman Hamdi Bey bu eserinde, sömürgecilik döneminin zirve yaptığı on dokuzuncu yüzyıl sonunda sömürgeciliğin bir anını resmetmek istemiştir. Batılıların algıladığı şekilde bir Doğulu satış sahnesi gerçekleştirilmek istenmiştir. Öyle ki, sokakta, bir dükkân düzeninin olmadığı ortamda bu sahne resmedilmiştir. Tablo, sokakta, çeşme mimarisi önünde halı tüccarlığı yapmakta olan bir Doğulu figür ile onu dinlemekte olan beş figürden; toplamda altı figürden oluşmaktadır. Figürlerden biri kadın, biri kız çocuğu, dördü erkektir. İki oturur, dördü ayakta resmedilmiştir. Üç figür Doğulu, üç figür Batılıdır. Halı satıcısından halı almak isteyen Batılı bir aile görülmektedir. Ailenin Batılı olduğu kıyafetlerinden anlaşılmaktadır. Batılı erkek figür, kıyafetinin rengi ve taktığı şapkadan dolayı bir askeri anımsatmaktadır. Kadın

²⁷⁶ Nurhan Özkan; “Osman Hamdi Bey Tablolarında Giysi Analizi”, *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, C.6 S.12, (2020): s. 203.

²⁷⁷ Demirsar; *a.g.e.*, s. 71.

figür ise, ceket ve etekten oluşan iki parçalı mavi kıyafeti, şapkası, eldivenleri, elinde taşıdığı şemsiyesi ile tam bir Batılıdır. Resmin sol tarafında duran erkek figürünün endişeli ve meraklı duruşu, oturan Doğulu figürün dikkatle karşısındaki insanlara bakması onların kararını beklediklerini göstermektedir.²⁷⁸

Bu tablo ile Osman Hamdi Bey, sömürgeciliğin politik boyutunu olmasa da ekonomik ve sosyal alanlardaki boyutunu izleyiciye göstermek istemektedir.²⁷⁹



Şekil 4.18. Osman Hamdi Bey, *Halı Satıcısı* (*Halıcı Acem/İranlı Halıcı*), 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 60x122 cm., Berlin Devlet Müzesi

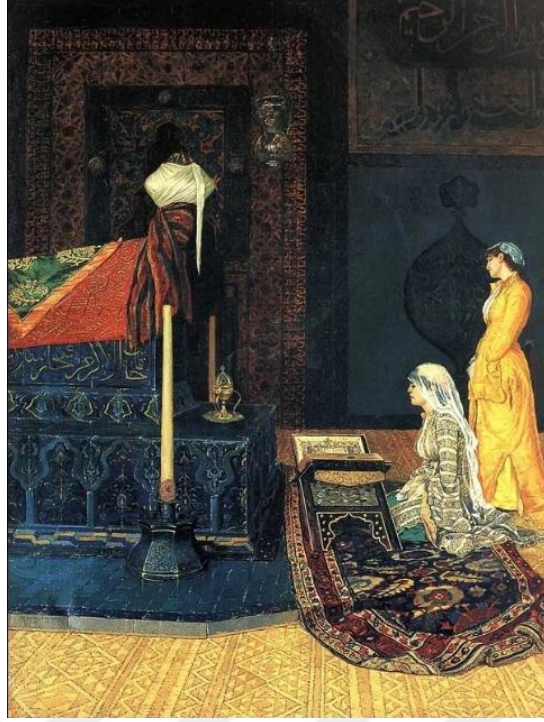
4.1.1.2.19. Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız

Osman Hamdi Bey'in 1890 tarihli tablosunda Bursa Yeşil Türbe'nin içi mekân olarak kullanılmıştır. Tabloda iki kadın figürü görülmektedir. Hasır kaplı bir yerin üzerinde duran bu iki kadın figüründen birisi halının üzerinde diz çöküp, önünde duran rahle üzerindeki Kur'an-ı Kerim'i okumaktadır. Diğer kadın figürü ise ayakta durmaktadır. İkisinin yüzü de lahite dönük şekildedir. Tablodaki mimari unsurlardan olan sanduka ve mihrap, net olmayan bir şekilde resmedilmiştir. Süsleme öğelerinden olan çini levhalar ve panolar da net bir şekilde okunamamaktadır.

Tabloda yer alan ayakta duran kadın figürü sarı renk bir üç etek entari giymektedir. Başında mavi bir eşarp bulunmaktadır. Saçlarının tamamı kapalı değildir. Dik yakası, U formundaki göğüs kısmı, yırtmaçlı kol uçları ve kabarık formu ile tam dönemin kadın kıyafetlerini yansıtan bir elbise giymiştir. Rahle başında oturan kadın figürü, yeşil ve beyaz, enine çizgili, tek parça bir kıyafet giymiştir. Ayakta duran kadın figüründen farklı olarak, başında beyaz ince bir tül örtü bulunmaktadır.

²⁷⁸ Çelik; *a.g.t.*, s., 91.

²⁷⁹ Çelik; *a.g.t.*, s., 93.



Şekil 4.19. Osman Hamdi Bey, *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız*, 1890, Tuval üzerine yağlıboya, 76x111 cm., Özel koleksiyon

4.1.1.2.20. Leyla'nın Portresi

Osman Hamdi Bey'in 1891 yılında yaptığı bu portre, kızı Leyla'nın portresidir. Yoğun bir pentür hissini izleyiciye veren bu tablonun fonu beyaz renklidir. Kızı Leyla, sağ profilden resmedilmiştir. Leyla'nın üzerinde koyu renk bir kıyafet bulunmaktadır. Saçları açık şekilde resmedilmiştir. Başında da beyaz bir örtü bulunmaktadır.



Şekil 4.20. Osman Hamdi Bey, *Leyla'nın Portresi*, 1891, Kontrplak üzerine yağlıboya, 9.5x8.5 cm., Özel koleksiyon

4.1.1.2.21. Mihrap (Tekvin ya da Yaradılış)

Osman Hamdi Bey'in anıtsal nitelikte sayılabilecek eserlerinden biri olan *Mihrap* isimli tablosu, 1901 yılında yapılmıştır. Osman Hamdi Bey'in eserleri arasında en düşündürücü, en manalı ve eleştiriye en çok uğrayan tablosu Mihrap'tır. Dönemi için son derece cesur bir adım sayılabilecek bu eser, hem kendi döneminde pek çok tepkiye neden olmuş hem de yapılışından yüz yıl sonra bile tartışmalara konu olmaya devam etmektedir.

Esere ismini veren, kadın figürün önünde oturduğu mihrap, İstanbul Çinili Köşk'te yer alan, 1907 senesinde Konya Karaman İbrahim Bey İmaret'i'nden Çinili Köşk'e getirilen mihraptır. Osman Hamdi Bey bu mihrabı, İstanbul'a getiriliş yılından altı sene evvel görüp, resminde kullanmıştır.²⁸⁰ Eserin, hangi mimari içerisinde çizildiği bilinmese de mihrabın bir imaret mihrabı olduğu bilinmektedir. Mihrap, üç bordür ile sınırlandırılmıştır. Şamdanın arkasında kalan en dış bordür görülmemektedir. İkinci bordürde dikey bir yazı kuşağı görülmektedir. Bu yazı kuşağı, aslına uygundur. Üçüncü bordür, stilize bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Mihrabın mukarnas kavsarası sekiz kademelidir. Kompozisyonun önünde bir buhurdan dikkat çekmektedir. Karşıdan gelen ışık resmin tek aydınlık kaynağı olup, günün hangi saatinde yapıldığıyla ilgili bir bilgi sunmamaktadır.

Osman Hamdi Bey bu eserinde bir kadın figürünü mihrap önünde bir rahle üzerinde oturur biçimde ve ayaklarının altında dağınık şekilde durmakta olan kitaplarla birlikte resmetmiştir. Kadın figürü, sarı renkli ve dönemin moda anlayışına uygun yırtmaçlı bir üç etek entari giymektedir. Entari, vücudunu sarmaktadır. İç kısmına yeşil renkte bir iç etek giymiştir. İşlemeli bu tek parça elbisenin kol detaylarında yırtmaçlar yer almaktadır. Kolların içinden beyaz renkli gömleğin fırfırlı kol detayları gözükmektedir. Osman Hamdi Bey'in pek çok tablosunda kullanmış olduğu kadın figürlerinin giyimine benzemekle birlikte bu figürün diğerlerin ayrılan önemli bir yanı bulunmaktadır. Bu, elbisenin yaka kısmındaki farklılıktır. Diğer kıyafetlerde yaka kısmı kapalıyken, bu figürün kıyafetinin yaka kısmı açık olarak resmedilmiştir. Göğüs kısmındaki bu dekolteden yola çıkılarak eserdeki figürün bir Ermeni kadın olduğu iddiaları öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra eserdeki kadın figürünün Osman Hamdi Bey'in eşi ya da kızı olduğu da sanat eleştirmenleri

²⁸⁰ Demirsar; *a.g.e.*, s. 119.

tarafından iddia edilmektedir. Eserdeki figürün karın kısmına bakıldığında, kadının hamile olduğu görülmektedir. Tablonun yapıldığı yıllarda, kızı Leyla'nın hamile olduğu göz önüne alındığında eserdeki kadının Leyla olabileceği iddiaları da güçlenmektedir.

Kadın figürü, kendinden emin ve dik bir şekilde rahle üzerinde oturmaktadır. İki eliyle rahleyi sıkı sıkı tutmakta olan figürün ayaklarının altında çok sayıda kitap bulunmaktadır. Kitaplarda, Arap harfleriyle yazılan yazılar bulunmaktadır. Bu da kitapların kutsal kitaplar olarak nitelendirilmesini sağlamaktadır. Sezer Tansuğ, bu tablo ile ilgili en ağır eleştirilerden birini yaparak şunları söylemiştir: “Avrupa’da hiçbir Oryantalist ressam cami mihrabı önündeki rahleye model Ermeni kızını oturtup, ayaklarının altına Kur-an’ı Kerim sayfalarını yayacak kadar ileri gidememiştir.”²⁸¹ Tablonun bir mesaj verdiği konusunda hemfikir olan sanat eleştirmenleri, verilen mesaj konusunda tartışmalar yaşamaktadır. Kimi kadın figürünün hamile olmasından sebep kadının kutsallığına Osman Hamdi Bey’in vurgu yapmak istediğini söylemektedir. Yine hamile kadın figüründen dolayı, anneliğin her şeyin üzerinde görülmesi mesajını vermek istediğini savunan eleştirmenler bulunmaktadır.



Şekil 4.21. Osman Hamdi Bey, *Mihrap (Tekvin ya da Yaradılış)*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 210x108 cm., En son Demirbank Arşivi’nde kayıtlı görünen tablo, kayıptır.

²⁸¹ Sezer Tansuğ; *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul, 1986, s. 108’den aktaran V. Belgin Demirsar; *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989, s. 120.

4.1.1.2.22. Feraceli Kadınlar (Huzur)

Osman Hamdi Bey 1904 yılına tarihlenen *Feraceli Kadınlar* isimli tablosunun merkezine, bir yapının balkona benzer dış kısmından bir manzaraya bakmakta olan, ayakta iki kadın figürünü yerleştirmiştir. Osman Hamdi, mekân olarak Gebze'nin Eskihisar köyünü tercih etmiştir. Kadınlar manzaraya, Eskihisar'a inmekte olan yol güzergahı üzerinde dik bir tepe üzerinden bakmaktadır.²⁸² Manzaradan bakıldığında tablonun sol tarafında görülen kale, Eskihisar Kalesi'dir. Tablonun sağ tarafında ise bir çam ağacı ve deniz manzarası görülmektedir.

Kadın figürleri, sekiz köşeli yıldızların birleşmesiyle oluşan bir korkuluğa yaslanmaktadır. Bu geometrik şema, Osmanlı Devleti'nin ilk ve klasik dönemlerinde görülmezken, XIX. yüzyıl son döneminde kullanılan bir şema olduğu bilinmektedir.²⁸³ Osman Hamdi Bey, figür konusundaki başarısını kolaj konusunda da gösterebilmiş bir sanatçıdır. Şöyle ki, başka bir mekânda gördüğü bir mimari unsuru, tablosunda resmettiği bambaşka bir mekâna aktarabilmiştir.²⁸⁴ Bu eserinde kullanılan sekizgen geometrik şema da bunun bir örneğidir. Bu sekizgen şemanın kullanıldığı bir süsleme, Bağlarbaşı Mecid Efendi Köşkü ile Topkapı Sarayı'nın dördüncü avlusunda bulunan Mecidiye Köşkü önündeki balkon korkuluklarında yer almaktadır.²⁸⁵ Balkonun zemininde altıgen taş ya da tuğla örüntüsünden oluşan bir kompozisyona sahiptir.

Kadın figürleri, dönemin tipik İstanbul kadın giyimine sahip iki kadındır. Biri turuncu, diğeri siyah renkli ferace giyen iki Osmanlı kadını, başlarında bir başlık ile yüzlerini örttükleri beyaz renkli bir yaşmak ile resmedilmiştir. Dönemin moda aksesuarlarından olan şemsiye de katlanmış bir biçimde yanlarında yer almaktadır.

²⁸² Demirsar; *a.g.e.*, s. 135.

²⁸³ Demirsar; *a.g.e.*, s. 135.

²⁸⁴ Kul; *a.g.t.*, s. 98.

²⁸⁵ Demirsar; *a.g.e.*, s. 135.



Şekil 4.22. Osman Hamdi Bey, *Feraceli Kadınlar*, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 102x68 cm., Özel koleksiyon

4.1.1.2.23. Mimosalı Kadın

Osman Hamdi Bey tarafından 1906 yılında tamamlanan bu eser, ressamın eşi Naile Hanım'ı resmettiği bir tablosudur. Kırmızı bir fon önünde, arkasına yaslanmış şekilde oturmakta olan kadın figürü, kucağında büyük bir demet mimoza çiçekleri ile resmedilmiştir. Vücudu hafif geride bir pozisyonudur.

Osman Hamdi Bey'in empresyonist akım izlerini fazlasıyla taşıyan bir eseri olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Diğer izlenimci ressamın tablolarında olduğu gibi, pentür dokusu bu tabloda hissedilmektedir. Sanatçının diğer tablolarına kıyasla bu eseri daha sade bir anlayıştır.

Resimdeki figürün giymiş olduğu elbise, Osman Hamdi Bey'in kökeni Fransız olan eşi Marie Palyart ismiyle dünyaya gelen Naile Hanım'ın geleneksel kıyafetidir.²⁸⁶ Figürün üst giysi olarak siyah, dökümlü bir çarşaf giydiği görülmektedir. Çarşafın baş kısmında şeffaf siyah bir peçe parçası olduğu görülmektedir. Kadın figürü, çarşafın içine mavi-beyaz renklerden oluşan bir elbise giymektedir. Elbisenin göğüsten yakaya kadar olan kısmı beyaz danteldir. Dik yaka bu elbisenin yaka kısmı büzgülüdür. Göğüs hizasında mavi drapeli parça, bir çiçek motifi yardımı ile tam ortada toplanmaktadır. Figürün bel kısmına bakıldığında, taşıdığı elbisenin beline oturduğu görülmektedir.

²⁸⁶ Evrim Özescici; "Osman Hamdi Bey'in Resimlerindeki Motiflerde Stilizasyon ve Anlam", *Art-Sanat*, S. 21, (2024): s. 571.

Kıyafetin kol kısmı ise oldukça geniştir. Beyaz dantel ve mavi büzgülü kol uçları sarmaktadır. Modelin kıyafeti ve kıyafetteki motiflere bakıldığında, Fransız geleneklerinin etkileri görülmektedir. Figürün kıyafetleri Fransız modası taşımakla birlikte, içinde bulunduğu mekân algısı ve duruşu bakımından Doğu kültürüne yakındır. Osman Hamdi Bey'in, eşini resmettiği bu eserinde Doğu-Batı sentezi yapmak istediği söylenebilmektedir.²⁸⁷



Şekil 4.23. Osman Hamdi Bey, *Mimozalı Kadın*, 1906, Tuval üzerine yağlıboya, 130x93 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Beşiktaş

4.1.1.2.24. Arzuhalci

Arzuhalci, Osman Hamdi Bey'in imzasız ve tarihsiz eserlerindendir. Bir Osmanlı yapısının taş ve tuğladan yapılmış dış duvarının önünde, çini alınlıklı, demir şebekeli pencerenin önünde; güneşten korunma amacıyla duvara tutturulmuş bir gölgeliğin altında üç figür karşımıza çıkmaktadır. Tablodaki mimari yapı, Bursa Muradiye'de bulunan Şehzade Mustafa Türbesi'dir. Tabloda demir şebekeli pencere üzerinde çini alınlık olarak resmedilen pano, bugün yerinde olmamakla birlikte, bu türbenin dış pencere alınlığındadır. Duvar, gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Pencere metal şebekelidir. Bu metal şebekeler aslına uygun değildir.

Resimdeki figürlerden ikisi kadın, biri erkektir. Kadın figürlerden biri ve erkek figür otururken, diğer kadın figürü izleyiciye arkası dönük ve ayakta resmedilmiştir. Oryantalist resmin vazgeçilmez unsurlarından olan köpek figürü de kompozisyonda

²⁸⁷ Özeskici; *a.g.m.*, s. 582.

yer almaktadır. Arzuhalci, bir kerevet üzerinde serili halıya oturmaktadır. Önünde yazı kutusu yer almaktadır. Tabloda yer alan iki kadın figürü, elinde bir kâğıt parçası tutmakta olan erkek figürü arzuhalciye yazdırdıkları mektubu teyit etmek istercesine kendisine okutmaktadır.²⁸⁸ Kadın figürleri mavi ve siyah renkte ferace giymektedir. Bu feraceli kadınlar, Osman Hamdi Bey'in diğer pek çok eserindeki kadın figüründen ayrı olarak son derece halk görünümündedir.



Şekil 4.24. Osman Hamdi Bey, *Arzuhalci*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 110x77 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.1.1.2.25. Naile Hanım Portresi

Osman Hamdi Bey'in tarihsiz eserlerinden biri olan eser, ressamın ikinci eşi Naile Hanım'ın portresidir. Oryantalist renklerden Osman Hamdi Bey'in de eserlerinde sıkça kullanmakta olduğu sarı renk, bu tabloda fon olarak verilmiştir. Altın yıldız kullanılan fonun önünde siyah elbisesi ile Naile Hanım görülmektedir. Fondaki pentür dokusu hissedilmektedir. Ressamın bu tablosunda kullanmış olduğu altın yıldız kullanımı ile tablo, diğer eserlerinden ayrılmaktadır.²⁸⁹ Naile Hanım, bu tabloda sol açıdan resmedilmiştir. Siyah elbisesiyle uyumlu renkte bir başlık taktığı görülmektedir.

²⁸⁸ Kul; *a.g.t.*, s. 110.

²⁸⁹ Kul; *a.g.t.*, s. 44.



Şekil 4.25. Osman Hamdi Bey, *Naile Hanım Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 52x41 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.1.1.2.26. Sultanahmet Camii Girişinde Kadınlar

Osman Hamdi Bey'in tarihsiz tablolarından biri olan *Sultanahmet Camii Girişinde Kadınlar* tablosu çok figürlü bir çalışmadır. Dış mekân kullanılan tablodaki mekân, Sultanahmet Camii avlusunun Hipodrom yönüne bakmakta olan duvarındaki orta kapıdır.²⁹⁰

Büyük bir ağacın altında toplanan beş kadın figürü tasvir edilmiştir. Kadın figürleri, siyah, mavi, kırmızı, krem ve yeşil renklerde feraceler giymektedir. İstanbullu Türk kadınının temsili olarak bu figürler karşımıza çıkmaktadır. Feraceleri, dönemin moda anlayışı ile uygundur. Giymiş oldukları rengarenk bu feraceleri, başlarındaki başlık ve yüzlerini kapatan yaşmak tamamlamaktadır. Kompozisyonun solunda yer alan siyah ve mavi feraceleri figürlerde, yine dönemin çağdaş aksesuarı olan şemsiye bulunmaktadır. Bu beş kadın figürüne ek olarak, cami avlusundan kucağında bir bebekle çıkmakta olan şalvarlı ve yemenili kadın ile kuş figürleri kompozisyona hareket katmaktadır.

²⁹⁰ Demirsar; *a.g.e.*, s. 97.



Şekil 4.26. Osman Hamdi Bey, *Sultanahmet Camii Girişinde Kadınlar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

4.1.1.2.27. Cami Kapısında

Tarihsiz bir Osman Hamdi Bey eseri olan bu tablo, kalabalık figürleriyle dikkat çekmektedir. Sanatçı, bu eserinde 1425-1426 yıllarında inşa edilmiş olan Bursa Muradiye Camii'nin giriş cephesini mekân olarak kullanmıştır. Bu devasa taç kapı, caminin beş gözlü son cemaat yerine girildiğinde görülmektedir. Tabloda son cemaat yeri gösterilmemiş, yalnızca taç kapı resmedilmiştir. Bursa kemeri şeklinde olan giriş kapısının kemer kısmı çinilerle dolgulanmıştır. Tabloda da bu, aslına uygun olarak resmedilmiştir. *Mükebbire* ismi verilen demir korkuluklar eserde göze çarpan bir başka mimari öğedir. Sekiz kollu yıldız motifinin birleşmesiyle bu şebeke oluşmuştur. Daha önce incelenen "*Feraceli Kadınlar*" isimli Osman Hamdi Bey tablosunda da mekân olarak burası kullanılmıştır.²⁹¹ Mükebbirenin iki yanında kullanılan kufi yazı kuşağı aslına uygun değildir. Bu yazı kuşağı bu mimarinin orijinalinde bulunmamaktadır. Yazı kuşağının hemen altında yer alan, taç kapının sağ ve solunda yer alan çini panolar da yapının orijinalinde bulunmayıp, Osman Hamdi Bey tarafında resme eklenmiştir. Yine eserin sol tarafına bakıldığında yapıda olmayan ancak ressam tarafından eserine eklenen bir korkuluk yerleştirilmiş olduğu ve bu korkuluğun yüksek platformla birleşince bir balkon izlenimi uyandırdığı görülmüştür.

Tabloda toplam on dört canlı figür kullanılmıştır. Geniş bir perspektifin kullanıldığı tabloda figürlerin çoğunluğunu kadınlar oluşturmaktadır. Kadın figürleri

²⁹¹ Demirsar; *a.g.e.*, s. 83.

dönemin çağdaş giyimine uygun olarak feraceleri ile eserde karşımıza çıkmaktadır. Rengarenk feraceler giyen Osmanlı kadını, feracenin ayrılmaz bir tamamlayıcısı olan yaşmak ile yüzlerini örtmektedir. Yine dönemin moda aksesuarlarından olan şemsiyeler de kadın figürlerin ellerinde görülmektedir. Bu tabloda beş farklı grup insan figürü vardır. Kompozisyonun sol tarafında iki kadın kendi arasında konuşmaktadır. Merdivenlerde oturan iki çocuk seyirciye dönük konumda, adeta seyirciyi izlemektedir. Sağ arkada sahaf olan satıcı erkek figürü ile kitapları inceleyen erkek figürlerinin kendi içinde etkileşimde olduğu görülmektedir. Önde duran kadın grubu da kendi içinde etkileşim içindedir. Bu figürlerin kendi aralarında bir grup olmakla beraber resmin tamamına bakıldığında birbirini tamamlar nitelikte olduğu görülmektedir. Bu eser son derece hareketli bir tablodur. Hareketli insan figürleri dışında tabloda bir testi, iki köpek, kuşlar, bir tef ve bir tente unsurları eserde kendine yer bulmuştur. Bu çok figürlü tabloda, Osmanlı'nın sosyal yaşam alanı da olan cami önlerinin işlevi seyirciye gösterilmektedir.²⁹² Eserin tam merkezinde, taç kapının önünde durmakta olan sarı cübbeli erkek figürü ressamın kendisidir. Osman Hamdi Bey kendi figürünü resmin tam merkezine yerleştirerek tuval ile kendisi arasında bir organik bağ kurmaktadır.²⁹³



Şekil 4.27. Osman Hamdi Bey, *Cami Kapısında*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, Özel koleksiyon

²⁹² Kul; *a.g.t.*, s. 112.

²⁹³ Kul; *a.g.t.*, s. 113.

4.1.2. Halil Paşa (1857-1939)

4.1.2.1. Hayatı

Ressam Halil Paşa, 1857 yılında İstanbul Boğaziçi'nde doğmuştur. Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane'nin yani Harp Okulu'nun kurucularından olan Tophane Müşiri Ferik Selim Paşa'nın oğludur. Askeri Rüşdiye'de tamamladığı eğitimin ardından, 1867 yılında Mühendishane-i Berri-i Hümayûn'a giren Halil Paşa, 1873 yılında bu okuldan “*mülazım sani*” rütbesiyle mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra, 1880 yılında Paris'e gideceği zamana kadar Askeri İdadi'de resim öğretmeni olarak çalışmıştır.²⁹⁴ Paris'e gittiğinde ise Leon Gerome'un atölyesinde eğitim almıştır.²⁹⁵

Paris'te eğitim aldığı sırada, “*Empresyonizm*” akımıyla tanışmış ve bu akımın Türk resim sanatındaki en önemli halkalarından biri olmuştur. Kendisi için, Türk empresyonizminin temelini atan ressam denilebilir.²⁹⁶ Halil Paşa, Fransa'da eğitim aldığı dönem ve bu dönemi takip eden yıllarda “*Realizm*” anlayışı ile eserler vermiştir. Sonraları Empresyonizm akımına duyduğu hayranlığı artan Halil Paşa'nın, ortaya çıkardığı eserlerinde bu iki akımı sentezleyerek kullandığı görülmektedir.²⁹⁷

Halil Paşa'nın sanatı iki dönem olarak değerlendirilmektedir. Paris döneminde ortaya çıkardığı eserleri daha çok realist etki ile yapılmıştır. Paris'ten yurda döndüğünde çalıştığı eserlerinde ise empresyonist etki göze çarpmaktadır.²⁹⁸

Halil Paşa'nın manzara çalıştığı tabloları yenilikçi özellikler taşımaktadır. Boğaziçi kıyılarını tablolarına konu edinen ilk ressamımız olan Halil Paşa ayrıca modern Türk resminde ışık üzerine çalışmalar yapan ilk ressamımızdır.²⁹⁹

Emekliliğinden sonra, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin başına geçmiştir. Yeni görevinde sadece idari işlerle uğraşmakla yetinmeyerek, resim ve heykel atölyelerinde dersleri yakından takip etmiş, yetenekli öğrencilere atölyesinde özel dersler vermiştir. Neredeyse tüm eserlerinde görülen empresyonist üslup, yetiştirdiği öğrencilerini de etkilemiştir.³⁰⁰ Türk sanatına sayısız eser bırakan Halil Paşa 1939 yılında vefat etmiştir.

²⁹⁴ Nüzhet İslimyeli; *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Ankara: Doğu, 1965, s. 46.

²⁹⁵ Başkan; *a.g.e.*, s. 81.

²⁹⁶ Alaybey Karoğlu; *1923-1973 Yılları Arası Türkiye'de Resim Eleştirisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1986, s. 13.

²⁹⁷ Mehmet Akif Kaplan; “Empresyonizm Sanat Akımının Halil Paşa Resimleri Üzerindeki Etkisi”, *Sanat&Tasarım Dergisi*, 14(1), (2024): s. 538.

²⁹⁸ Cihan İnaç; *Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Asker Ressamların Sanat Eğitimine Katkıları*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum, 2016, s. 108.

²⁹⁹ İnaç; *a.g.t.*, s. 110.

³⁰⁰ Yusuf Çetin ve Mehmet Ali Avcı; “Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Bu Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (25), s. 57.

4.1.2.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.1.2.2.1. Eldivenli Kadın

Halil Paşa tarafından 1886 yılında tamamlanan bu eser, vücudunun tamamı ve yüzünün sol tarafını izleyiciye dönmüş şekilde oturmakta olan bir kadın figürünü göstermektedir. Kahverengi bir fon önünde, dimdik şekilde oturan bu figür siyah bir kıyafet giymektedir. Kadın figürü eserin tam merkezinde yer almaktadır. Ellerini dizlerinin üstüne koymuştur. Ellerinde kahverengi eldiven takılıdır. Üzerindeki kıyafet, dönemin modasına uygundur. Dik yakalı, önden düğmeli, yakası boyna kadar kapalı, arka kısmı kabarık ve muhtemelen uzun elbisesi ile bu uygunluğu yakalamaktadır. Tablonun renklerindeki solgunluk, kadın figürünün şapkasındaki sarı çiçekler yardımıyla biraz hafifletilmiştir.³⁰¹

Müslüman Osmanlı kadınlarının aynı dönemlerde giymiş oldukları kıyafetler ile benzerlik taşısa da Müslüman kadınlar gibi yüzü gizleyen bir yaşmak takılmamış olması ve şapka kullanımı sebebiyle Halil Paşa'nın bu eserinde bir Fransız kadını resmetmiş olabileceği söylenmektedir. Eserin yapım tarihine bakıldığında, ressamın Paris'te sanat eğitimi aldığı yıllara denk geldiği görülmektedir.



Şekil 4.28. Halil Paşa, *Eldivenli Kadın*, 1886, Tuval üzerine yağlıboya, 56.6x45.5 cm., Özel koleksiyon

4.1.2.2.2. Madam X

Halil Paşa'nın 1889 tarihli tablosu, 1888 yılında Paris'ten İstanbul'a dönüşünden sonra yapılmıştır. Paris'te aldığı eğitimin etkisiyle empresyonizme yönelen Halil Paşa, yurda dönüş sonrası bir süre realist anlayışta eserler vermiştir. Her iki akımın da kendisinde izler bıraktığını anlayan Halil Paşa, empresyonizm ve realizm akımlarını

³⁰¹ Mert Yavaşca; "Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kültürel Kimliğin Temsili; Ressam Halil Paşa'nın 'Madam X' Tablosu, *IJTAD*, C.2 S.5, (2022): s. 49.

sentezleyerek eserler üretmiştir. Madam X tablosu ise ressamın realist eserlerinden biridir. Madam X portresindeki kadın figürünün, Halil Paşa'nın eşi Aliye Hanım olduğu söylenmektedir. Ancak bunun ispatı henüz yapılamamıştır.

Tabloda gri-siyah renkli düz bir fonun önünde oturmakta olan bir kadın figürü görülmektedir. Fonda kullanılan boyama tarzı, izlenimcilere özgü bir boyama tekniğidir. Kendinden emin bir şekilde izleyiciye bakmakta olan bu figür, dönemin moda anlayışına uygun bir kıyafet giymektedir. Tüm yaka kısmı boyna kadar kapalı, dik yakalı kahverengi bir gömlek görülmektedir. Elbisesi yine kahverengi tonlarında, hareketli ve kabarıktır. Figürün yüzü bembeyazdır. Figür, bakır renkli bir saç aksesuarı takmaktadır. Elinde, sarı renkli eldiven bulunmaktadır. Elleri yarı açıktır ve avuç içleri birbirine bakmaktadır.

Madam X, vakur duruşu, izleyici ile iletişime açık bakışları ve dönemin moda kıyafetlerini üzerinde taşıması gibi sebepler neticesinde orta-üst bir toplumsal sınıfı temsil ettiği izlenimini vermektedir.³⁰²

Bir Osmanlı ressamı tarafından yapılmış olan bu eser, Paris'te çeşitli ödüllere layık görülmüştür. Zor günler geçiren devletin, güzel sanatlar alanında ne kadar ileride olduğunu kanıtlar nitelikteki bu eserde yer alan kadın figürünün kimliği, Osmanlı Devleti'nin modern kültürel kimliğini yansıtan bir gösterge hâline gelmiştir. Osmanlı kadınının, yaşmak ya da Batılılarca daha çok bilinen peçe kullanmadan tasvir edilmiş olması da bu yakıştırmalara sebep olmuştur.³⁰³



Şekil 4.29. Halil Paşa, *Madam X*, 1889, Karton üzerine yağlıboya ve pastel, 100.5x65 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

³⁰² Yavaşca; *a.g.m.*, s. 50.

³⁰³ Yavaşca; *a.g.m.*, s. 51.

4.1.2.2.3. Yaşlı Halayık

Ressam Halil Paşa'nın 1891 tarihli tablosudur. Halayık, Osmanlı Devleti döneminde kadın kölelere verilen isimdir. Tabloda, eserin isminden de anlaşılacağı üzere yaşlı bir kadın köle resmedilmiştir. Bir iç mekânda resmedilen halayık, yeşil bir duvar önünde, tabure üzerinde oturmaktadır. Yerde mavi renkli bir halı ya da kilim döşelidir. Onun üstünde ise sarı ve kahverengi tonlarında çizgili bir kilim bulunmaktadır. Kilimin üzerinde, kadın figürünün hemen önünde yer alan soba gibi bir ızgara bulunmaktadır. Figür, bu ızgarada ellerini ısıtmaktadır. Izgaranın üzerinde bir sürahi yer almaktadır. Kilimin üzerinde bir kahve değirmeni, kahve fincanı ve kahve bardağı görünmektedir.

Kadın figürü kalın bir kumaştan kırmızı bir ceket giymektedir. Alt giysi olarak mavi bir etek giydiği görülen figürün üstündeki kıyafetlerde delikler bulunmaktadır.



Şekil 4.30. Halil Paşa, *Yaşlı Halayık*, 1891, Tuval üzerine yağlıboya, 106x104 cm., Özel koleksiyon

4.1.2.2.4. Uzanan Kadın

Halil Paşa'nın 1894 tarihli bu eseri, "*mahrem*"in temsil edildiği, bilinen en erken örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Halil Paşa'nın resminde, genç bir kadın mavi örtülü bir kanepede uzanmaktadır. Sol elini başına destek yaparak uzanan kadının üzerinde pembe bir elbise vardır. Beyaz, tülenden bir örtü beline sarılı gibi durmaktadır. Kadının ayakları çıplaktır, ev terlikleri ise hemen kanepenin önünde durmaktadır. Saçları açık olan kadın figürünün önündeki sehpa su bardağı ve sürahi yer almaktadır. Kadının başucunda bir salon bitkisi, arkasındaki duvarda dekoratif yelpaze, yine arkasındaki duvarda köşesi görünen çerçeveli bir resim, yerde turuncu

bir halı, belli belirsiz seçilen bir duvar nişi ile içerisinde beyaz bir vazo ve sarı çiçekler duran bir iç mekân görülmektedir.³⁰⁴

Bu eserin yapıldığı tarih, II. Abdülhamit tarafından çarşafın yasaklandığı tarihten sonrasına denk gelmektedir. 1872 yılında ferace giyilmesi yasaklanmış, kadınlar biraz da yeni moda tepki vermek ve bu yasağa da uyabilmek adına çarşafa yönelmişlerdir. Ancak 1892 yılında II. Abdülhamit bu kez güvenlik sebebiyle çarşafı yasaklamıştır. Birtakım değişimlerin ve yasakların yaşandığı bu ortamda, üstelik resimde figür olayı Türk sanatına yeni yeni girmişken; bir kadının başının açık ve ayaklarının çıplak olarak resmedilmesi o dönem için oldukça cesur bir adımdır.³⁰⁵ Tablodaki kadın figürü, Halil Paşa'nın eşi Aliye Hanım'dır. İçinde yaşanan devletin yönetim yapısının teokrasi olduğu düşünülürse Halil Paşa'nın eşini yatar pozisyonda, başı açık ve ayakları resmetmiş olması alışılacelmiş bir durum değildir. Ancak bu eseri teşhir amaçlı yapmayıp, evlerinin odasındaki bir duvarda sergilediği düşünülmektedir.

Uzanan Kadın tablosu ile Halil Paşa, İstanbul'daki yüksek tabakanın mahrem yaşantısını anlatmaktadır. Bu figürün eserde işleniş şekli, giyinik olmasına karşın, Batı'da gelenekselleşmiş olan çıplak figürün bir esinlenmesi olarak görülmektedir.³⁰⁶



Şekil 4.31. Halil Paşa, *Uzanan Kadın*, 1894, Tuval üzerine yağlıboya, 41x60 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.1.2.2.5. Şakayıklar ve Kadın

Halil Paşa tarafından 1898 yılında yapılan tablo, Boğaziçi manzarasına karşı yan dönmüş bir kadın figürünü resmetmektedir. Kadın figürü resmin tam merkezindedir. Balkonun korkuluklarına sol eliyle hafifçe tutunmuş olan figürün sağ elinde ise bir

³⁰⁴ Elif Dastarlı Dellaloğlu; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018, s. 222.

³⁰⁵ Dellaloğlu; *a.g.t.*, s. 223.

³⁰⁶ Mustafa Baytar; *1839-1960 Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Sanatın Nesnesi ve Öznesi Olarak Dönem Sanatçılarının İnsan Figürüne Yaklaşımı*, Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014, s. 114.

dürbün bulunmaktadır. Şakayık çiçekleri ile süslü balkonda, bir sandalye ve muhtemelen iki kişi için hazırlanmış olan bir sehpa göze çarpmaktadır. Bu sehpanın üzerinde fincanlar bulunmaktadır.

Kadın figürü kırmızı bir elbise giymektedir. Elbise bileklere kadar uzun, dik yakalı, ön kısmı büzgülü, vatkalı, balon ve uzun kollu tek parça bir elbisedir. Belinde ve kol kısmında siyah kurdele yer almaktadır. Siyah rugan bir ayakkabı giymektedir. Dönemin alışlagelmiş elbiselerinden bu özellikleri ile ayrılmaktadır.



Şekil 4.32. Halil Paşa, *Şakayıklar ve Kadın*, 1898, Tuval üzerine yağlıboya, 119.5x72.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.1.2.2.6. Bostancı Sahilinde Gezinti

Halil Paşa'nın *Bostancı Sahilinde Gezinti* isimli tablosu, 1899 yılında, ressamın son yıllarında yapmış olduğu empresyonist açık hava eserlerindendir. Empresyonist ressamların yaptığı gibi Halil Paşa da açık havada bu resmi tamamlamıştır. Ressamın yaşamış olduğu Bostancı'da tamamladığı bu eser, sahilde yürüyüş yapmakta olan bir kadın ve bir çocuk figüründen meydana gelmektedir. Tablonun arka kısmında evler görülmektedir.

Tablodaki kadın figür, pembe bir ferace giymektedir. Takmakta olduğu yaşmak yüzünü kapatmamakta, çene altında durmaktadır. Kadın figür, dönemin moda anlayışına uygun bir şekilde resmedilmiştir. Kadın figür, yine dönemin modasına uygun olan pembe bir şemsiyeyi de elinde taşımaktadır.



Şekil 4.33. Halil Paşa, *Bostancı Sahilinde Gezinti*, 1899, Tuval üzerine yağlıboya

4.1.2.2.7. Kahve Hazırlığı

Halil Paşa'nın 1899 yılına tarihlenen bu eseri, ışıltı alan bir iç mekân içindeki dört figürden oluşmaktadır. Figürlerden ikisi kadın, ikisi çocuktur. Kompozisyonun solunda bir koltuk üzerinde dikiş diken bir kadın figürü yer almaktadır. Eserde günlük yaşamdan bir kesit sunulmaktadır.



Şekil 4.34. Halil Paşa, *Kahve Hazırlığı*, 1899, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon?

4.1.2.2.8. Eldivenli Kadın

Halil Paşa'nın 1900 yılına tarihlenen bu tablosu, eşi Aliye Hanım'ı model olarak kullandığı çalışmasıdır. Aliye Hanım bembeyaz yüzü ile izleyiciye dönük pozisyonda oturmaktadır. Hâkî renk bir fonun önünde, iki parçadan oluşan bir kıyafetiyle resmedilmiştir. Aliye Hanım'ın kıyafetinin üstü siyah, altı ise lacivert renktedir. Kahverengi eldiven taktığı elleri ise birbirine bakar konumdadır. Bu tabloda yer alan kadın figürü, geleneksel Osmanlı kadınlarının aksine, on dokuzuncu yüzyılın giderek Avrupaî bir görünüm kazanan kadınlarına benzemektedir. Teokrasi ile yönetilen bir devlette, kadınların kendilerini örtünerek sakladığı bir ortamda Halil Paşa eşini başı

açık bir şekilde tasvir etmiştir. Figürün başında sarı renkte bir saç aksesuarı bulunmaktadır.³⁰⁷



Şekil 4.35. Halil Paşa, *Eldivenli Kadın*, 1900, Kâğıt üzerine pastel, 90x65 cm., Özel koleksiyon

4.1.2.2.9. Pembeli Kadın Portresi

Halil Paşa'nın 1904 yılına tarihlenen *Pembeli Kadın Portresi* isimli eserinde, kendisine modellik yapan kadının kimliği belli değildir. Gerek yüz hatları ve göz rengi gerek üzerindeki kıyafetten dolayı bu kadının bir Türk olmadığı düşünülmektedir. Ressamın, Paris'te aldığı eğitim ve orada geçirdiği sekiz yıl düşünülerek, figürün bir Fransız kadın olduğu söylenebilir.

Kadın figürü, kadife kumaştan yeşil bir perde önünde poz vermektedir. Vücudu izleyiciye dönük olan kadının bakışları hafif sola doğrudur. Kadının üzerinde yine kadife kumaştan pembe renk bir ceket vardır. Ceketin içine, yaka kısmı fırırlı olan beyaz renk bir gömlek giymiştir ve bu gömlek kadın figürünün boynunu kapatmaktadır. Gömleğin üzerine takılmış bir broş ve kolye dikkat çekmektedir. Uzun kollu ceketin bel kısmı vücuda oturmuştur. Altında da muhtemelen bir etek vardır. Figür, sağ elinde bir baston tutmaktadır. Sol elini de sağ elinin üzerine gelecek şekilde kapatmıştır. Figürün saçları topuz yapılmıştır ve mavi, pembe, kırmızı renkli çiçeklerden oluşan bir şapka takmaktadır. Figür, dönemin Fransız modasına benzer şekilde giyinmiştir.

³⁰⁷ Çağlar Koca; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kültür Sanat Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2022, s. 91.



Şekil 4.36. Halil Paşa, *Pembeli Kadın Portresi*, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 125.5x80.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.1.2.2.10. Dikiş Diken Büyükanne

Halil Paşa'nın 1908 tarihli eserinde, bir kız çocuğu ve bir yaşlı kadın figürü yer almaktadır. Resim, kapalı bir mekânda geçmektedir. Büyük iki pencerede asılı olan beyaz perdeler, bu pencerenin önünde duran ufak bir sehpa, pencerelere dik konumlandırılmış bir koltuk resmin öğeleridir.

Çocuk figürünün bir ayağı çıplaktır. Büyükannesinin dikmekte olduğu çorabını giymek için beklemektedir. Yaşlı kadın figürü, kompozisyonun tam ortasına konumlandırılmış, bir sandalye ya da tabure üzerinde oturup torununun çorabını dikerken resmedilmiştir. Arkasındaki sehpa ipleri ve önünde hemen yerde duran bir dikiş kutusu göze çarpmaktadır. Kadının başında yemeni, üzerinde bir hırka ve altında turuncu tonlarında bir etek bulunmaktadır. Resim, dönemin fakir halkının ev giyimini gözler önüne sermektedir.



Şekil 4.37. Halil Paşa, *Dikiş Diken Büyükanne*, 1908, Tuval üzerine yağlıboya, 90x70 cm., Özel koleksiyon?

4.1.2.2.11. Mektup

Halil Paşa'nın 1918 yılına tarihlendirilen *Mektup* isimli eserinde, Boğaz manzaralı bir pencerenin önünde duran genişçe bir koltuk ya da sedirin üzerinde oturan bir kadın figürü resmedilmiştir. Pencerede kırmızı renkli, şık bir perde asılıdır. Koltuğun durduğu duvara, bir çerçeve çiviyle asılmıştır. Koltuğun üzerinde etnik desenli bir örtü yer almaktadır. Kadın figürü, yastığa yaslanmış, dizinin üzerinde bir mektup yazmaktadır.

Kadın figürünün üzerinde, çizgili bir etek, iç kısmında yakasının fırırları görülen bir gömlek ve en üst kısımda ise uzun bir hırka bulunmaktadır. Başında ise bir yemeni takılıdır. Kadın sağ profilden resmedilmiştir. Ciddi bir duruş ile bir mektup yazmaktadır.



Şekil 4.38. Halil Paşa, *Mektup*, 1918, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon?

4.1.2.2.12. Ressam Kız ve Atölyesi

Halil Paşa'nın tarihsiz bu eseri, atölyesinde resim yapan genç bir kızı betimlemektedir. Resmin mekânı olan atölyenin sol tarafında duvarda asılı bir Türk halısı vardır. Bu halının üzerine ise alt alta gelecek şekilde üç çerçeveli resim asıldığı görülmektedir. Resimlerden ortada duranı altın varaklı ve daha büyük olarak dikkat çekmektedir. Kompozisyonun sağ kısmında da resimlerin yer aldığı görülmektedir. Bu resimler ise çerçeveli değil, daha çok bir pano görünümündedir. Resimlerin hiçbiri net olarak işlenmemiştir. Sağ kısımdaki resimlerin ortasında, üzerine bir vazo konulmuş bir kavukluk bulunmaktadır. Sağ alt köşede yüzü duvara dayalı şekilde duran tuvalden buranın bir atölye olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. Halı asılı duvarın önünde bir koltuk ve koltuğun üzerinde bir hayvan postu örtü durmaktadır. Yanmakta olan bir soba kompozisyonun solunda kalmaktadır. Resim yapan kız bir koltukta oturmuş ve

önündeki şöalesine ayaklarını dayamış şekilde tuvaline desen çizerken resmedilmiştir.³⁰⁸ Kadın figür, kırmızı bir üst giysisi ile lila rengi bir etek giymektedir. Kıyafeti iki parçadan oluşmaktadır. Figürün başı açıktır ve saçları arkadan tek örgü yapılmıştır. Halil Paşa genç kızın yüzünü detaylandırmadığından, figürün kimliğine dair bir veri yoktur.



Şekil 4.39. Halil Paşa, *Ressam Kız ve Atölyesi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 41x33 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.1.3. Şehit Hasan Rıza (1858-1913)

4.1.3.1. Hayatı

Ressam Şehit Hasan Rıza, 1858 yılında İstanbul Üsküdar’da dünyaya gelmiştir. Babası Miralay Şakir Bey, annesi Nefise Hanım’dır. Rüştîye’de okuduğu yıllarda resme ilgisi başlayan Hasan Rıza, İdadi’den Harbiye Mektebi’ne geçtiği sene olan 1877-78 yıllarında Osmanlı İmparatorluğu ile Rusya arasında yaşanan ve “93 Harbi” olarak bilinen savaş dolayısıyla pek çok arkadaşı gibi gönüllü olarak cepheye gitmiştir. Bulunduğu alayda harp ile ilgili çizimler ve resimlemeler yapmakla görevlendirilmiştir.³⁰⁹

Savaş sonrası Hasan Rıza, resim alanında kendini geliştirmek amacıyla İtalya’ya gitmiştir. İtalya’da on sene kalan ressam, buradan Mısır’a geçmiştir. Mısır’da iki sene kalan Hasan Rıza, 1892 yılında yurda geri dönmüştür.³¹⁰ Resim sanatını icra etme

³⁰⁸ Dellaloğlu; *a.g.t.*, s. 273.

³⁰⁹ Esra Uzunçakmak; *Ressam Şehit Hasan Rıza*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2008, s. 27.

³¹⁰ Uzunçakmak; *a.g.t.*, s. 28.

isteğiyle Edirne'ye yerleşen ressam, Karaağaç'taki atölyesinde resim çalışmaları yapmış, eserlerini vermiş, bir sanat ortamının oluşmasını sağlamıştır.³¹¹

1912 yılında yaşanan Balkan Harbi sırasında, Edirne Sanayi-i Mektebi hastane olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hasan Rıza da hastanenin müdürlüğünü üstlenmiştir. Bombardıman altındaki bölgede bulunan ressam, Karaağaç'taki atölyesine gitmek istemiş, bu sırada Bulgarlar tarafından eserleri parçalanarak 26 Mart 1913 tarihinde kendisi de şehit edilmiştir.³¹²

Çok çeşitli konularda tablolar yapan Hasan Rıza, hâkim olduğu anatomi bilgisi sayesinde portre sanatında, İtalya'da almış olduğu eğitim sayesinde ise kalabalık figürlü kompozisyon resimlerinde başarılı olmuştur.³¹³

Osmanlı tarihini çok iyi bilen ressam, Osmanlı'nın XV. ve XVI. yüzyılda gösterdiği kahramanlıkları anlatan tablolar üretmiştir. Osmanlı Devleti'nin başarılarla dolu geçmişini resimlerinde anlatmak en büyük isteği olmuştur. Bu sebeple resimlerinde kullandığı portreleri, kostüm ve mekanları gerçekçi biçimde aktarmaya çalışmıştır. Gündelik yaşamdan manzaraya pek çok konuda eser veren Hasan Rıza'nın en çok tercih ettiği konu savaş tarihi ve kahramanlıklardır. Asıl başarısını bu alanda göstermektedir.³¹⁴

4.1.3.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.1.3.2.1. Havuz Başında Gergef İşleyen Kadınlar

Hasan Rıza tarafından 1901 yılında yapılan eser, konusu günlük yaşamdan alınan çok figürlü bir kompozisyondur. Eserde dört kadın, bir çocuk olmak üzere beş figür bulunmaktadır. Kadın figürlerinden üçü kahverengi ve beyaz taşlarla döşenmiş bir zeminde örtülü kahverengi ve turuncu renklerden oluşan bir kilim üzerinde oturmaktadır. Gergefin başında oturarak nakış işlemekte olan kadın figürü, beyaz elbise giymekte, başına ise sarı ve beyaz renklerden oluşan bir yazma takmaktadır. Kıyafetinin yakası derin V yakadır, kolları ise kısadır. Figürün kolunda bilezikler, boynunda ise kolye bulunmaktadır. Figür elindeki mavi renkli nakışı, tam karşısında oturmakta olan kadına göstermektedir. Figürün yanında bir ud bulunmaktadır.

Nakışa bakan kadın ise beyaz renkli, kısa yollu, yakası açık bir bluz ile sarı renk bir etek giymektedir. Başında mavi ve sarı renkli yazması bulunmaktadır. Boynunda

³¹¹ Uzunçakmak; *a.g.t.*, s. 35.

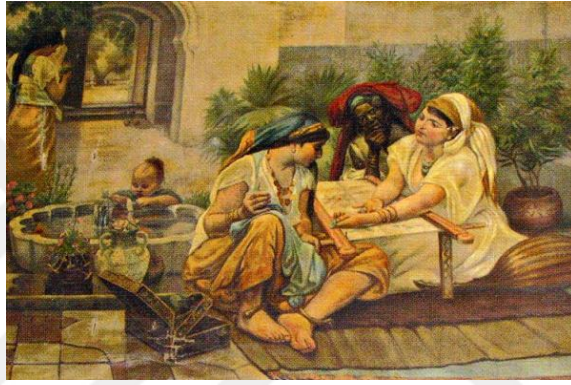
³¹² Uzunçakmak; *a.g.t.*, s. 38.

³¹³ Uzunçakmak; *a.g.t.*, s. 40.

³¹⁴ Uzunçakmak; *a.g.t.*, s. 41.

kolye, kolunda bilezikler yer almaktadır. Sağ eliyle de muhtemelen iğne tutmaktadır. Sağ dizinin üzerine mavi renkli bir elışı koymuştur. O da nakış işlemektedir. Figürün ayakları çıplaktır. Ayağının hemen dibinde bir dikiş kutusu vardır.

Yanlarında bulunan siyahî kadın ise cariyedir. Çenesine dayadığı sağ eliyle bu iki kadını izlerken resmedilmiştir. Başındaki kırmızı renkli yazma, diğer kadınların yazmasından son derece farklıdır. Kompozisyonun sol arkasında ayakta durmakta olan kadın figürü de iki parça kıyafet giymektedir. Beyaz renk bir bluz ve sarı renk etek giyen figürün saçları açıktır. Bu bir genç kız figürüdür. Öndeki mermer havuzun başında oynayan bir çocuk figürü vardır. Havuzun önünde çiçekler ve bir testi bulunmaktadır.³¹⁵



Şekil 4.40. Şehit Hasan Rıza, *Havuz Başında Gergef İşleyen Kadınlar*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 138x210 cm., Edirne Belediye Başkanlığı

4.1.3.2.2. Kuzular

Şehit ressam Hasan Rıza tarafından yapılan 1901 tarihli bu eser, yeşil çimenler üzerinde çeşitli çiçeklerin arasında bir kadın, bir kız çocuğu, dört kuzudan oluşan çok figürlü bir tablodur. Kompozisyonun ortasında bir patika yol vardır. Tablo, bir sonbahar gününü betimlemektedir. Kadın figürünün üzerinde pembe renkli, uzun kollu, bisiklet yaka bir elbise vardır. Elbisenin üzerinde beyaz renkli bir önlük takmaktadır. Figür, eğilmiş bir şekilde kuzuları elleriyle beslerken yanında duran ve elinde çiçek tutmakta olan kız çocuğu onları izlemektedir. Günlük hayatta, köy yaşamından bir kesit sunulmaktadır.

³¹⁵ Uzunçakmak; *a.g.t.*, s., 129.



Şekil 4.41. Şehit Hasan Rıza, *Kuzular*, 1901, Tuval üzerine yağlıboya, 137x207 cm., Edirne Belediye Başkanlığı

4.1.3.2.3. Kadın Portresi

Şehit Hasan Rıza'nın tarihi belli olmayan bu eserinde, yeşil bir fon önünde bir kadın figürü resmedilmiştir. Vücudu hafif sola yönelmiş ve sola doğru bakan kadın figürü orta yaşlı ya da orta yaşı biraz geçmiştir. Saçları siyah ve kısadır. Başında modern bir şapka takılıdır. Üzerinde bordo renk bir kıyafet vardır. Uzun kollu ve dik yakalı bu kıyafetin alt kısmı görünmemektedir. Elbisenin boyun kısmında bir broş vardır. Kadın figürü, elbisenin üzerine kolye takmıştır.



Şekil 4.42. Şehit Hasan Rıza, *Kadın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 73x59.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.1.3.2.4. Kadın Portresi

Şehit Hasan Rıza'nın yine tarihsiz başka bir *Kadın Portresi* eseri olan bu tablo, yine orta yaş ya da orta yaştan biraz üzerinde bir kadın figürünü resmetmektedir. Kadın figürü, vücudu ve başıyla sağa doğru yönelmiş şekildedir. Siyah bir fon önünde, yine koyu renkli bir kıyafet giymektedir. Kısa kollu olan bu kıyafetin kol kısmında dantel detaylar kullanılmıştır. Kısa saçlı kadın figürünün başında, son derece modern bir şapka bulunmaktadır.



Şekil 4.43. Şehit Hasan Rıza, *Kadın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 81x65 cm., İstanbul Librairie de Pera Müzayede Evi

4.1.4. Halife Abdülmecid Efendi (1868-1944)

4.1.4.1. Hayatı

Abdülmecid Efendi, Sultan Abdülaziz ile Sultan'ın ikinci eşi Hayrânîdil Kadınefendi'nin oğlu olarak 1 Haziran 1868 yılında, Dolmabahçe Sarayı'nda dünyaya gelmiştir. Babası Sultan Abdülaziz'in Batı'ya dönük karakteri sayesinde Abdülmecid Efendi'nin çocukluğu da Batı kültürüne açık bir şekilde Dolmabahçe Sarayı'nda geçmiştir.³¹⁶ Küçüklüğünden itibaren eğitime önem verilen Şehzâde Abdülmecid Efendi, Taksim Tophane Kışlası'na kaydedilmiştir. Askeriye'nin Topçu sınıfına kaydedilen Abdülmecid Efendi, o sıralarda henüz dört yaşındadır. Burada spor ve at binme eğitimleri almıştır. Avcılık ile uğraşan Şehzâde, iyi bir nişan eğitimi almış ve yüzücülükle de ilgilenmiştir. Şehzâde Abdülmecid Efendi'nin lalalığını ise ilk olarak annesinin babası Hakkı Bey, daha sonra ise Lala Mehmed Bey yapmıştır.³¹⁷ Abdülmecid Efendi'ye din eğitimi Dolmabahçe Sarayı'nda, ulemanın önemli isimleri tarafından verilmiştir. Kurân-ı Kerîm, hatt-ı sülûs ve nesih derslerinde oldukça başarılı olduğu öğrenim yıllarına ait evraklardaki not çizelgesinde yer almaktadır. Şehzade'nin hat sanatına olan yeteneği henüz çocuk yaşlarda ortaya çıkmaya başlamıştır.³¹⁸

³¹⁶ Eylem Yağbasan; *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2004, s. 59.

³¹⁷ Yağbasan; *a.g.t.*, s. 60.

³¹⁸ Lâle Uçan; *Son Halife Abdülmecid Efendi'nin Hayatı – Şehzâdelik, Veliahtlık ve Halifelik Yılları*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 31.

Şehzâde Abdülmecid, babasının vefatından sonra Sultan II. Abdülhamid gözetiminde Yıldız Sarayı'nda Şehzâdegân Mektebi'ne devam etmek durumunda kalmıştır. Dil eğitimine çok önem verilen Abdülmecid Efendi, iyi derecede Fransızca bilmektedir. Sekiz sene kadar Almanca dersleri alan Şehzâde, halife seçildiği ileriki yıllarda ise İngilizce eğitimi için özel hocalarla çalışmıştır. Bertrand Bareilles, Şehzâde Abdülmecid'in hayatında önemli yer tutan hocalarından biridir. Bareilles, Abdülmecid Efendi'nin yalnızca hocası olmakla kalmamış, O'nun entelektüel yaşamını şekillendirecek adımları da atmasını sağlamıştır. Şehzade'ye, hayatında sanatın olması gerektiğini anlatmış, O'ndaki resim yeteneğini de fark etmiştir.³¹⁹

Hürriyeti savunan Abdülmecid Efendi, ilerleyen yıllarda davet ve toplantılara katılmış, sanat gösterilerini izlemiş, pek çok derneği destekleyerek başkanlığını yapmıştır. Avrupa'ya seyahatlerde bulunup sanatsal faaliyetleri incelemiştir.³²⁰ Abdülmecid Efendi, kadınların eğitiminin gelecek nesiller adına oldukça önemli bir konu olduğunu düşünmektedir. İslâm kadını, ev kadını ve millet kadını olarak bir sınıflama yapılarak kız çocuklarına eğitim verilmesinden yanadır.³²¹ O'na göre Müslüman bir Türk kadını ev hanımı, eş, anne olmasının yanında sosyal hayatın içinde de var olmalıdır. Kendi hanımlarına Harem'de özel hocalar tutarak müzik aleti çalmalarını sağlayan Abdülmecid Efendi, kız çocuklarını ve kız torunlarını tuvaline aktarmayı da ihmal etmemiştir.³²²

Akademik anlamda bir sanat eğitimi almayan Abdülmecid Efendi'nin ilk resim hocası, Beylerbeyi Sarayı'nın duvar ve tavan resimlerini yapmak amacıyla ülkeye getirilen Polonyalı ressam Petroveski'dir.³²³ “*Eşya dersleri*” eğitimi, Tophane Kışlası'ndaki eğitimi sırasında alan Abdülmecid Efendi, Saray ressamı Stanislaw Chelebowski ile Şeker Ahmet Paşa'dan özel dersler almıştır. Gençlik yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi ile ilişkiler içinde olan Abdülmecid Efendi, mektebin müdürü sanatçı Osman Hamdi Bey ile mektebin yağlıboya hocası Salvatore Valéri'den ve II. Abdülhamid'in saray ressamı olarak bilinen Fausto Zonaro'dan resim dersleri almıştır.³²⁴

³¹⁹ Uçan; *a.g.t.*, s. 33.

³²⁰ Yağbasan; *a.g.t.*, s. 68.

³²¹ Uçan; *a.g.t.*, s. 239.

³²² Uçan; *a.g.t.*, s. 240.

³²³ Yağbasan; *a.g.t.*, s. 80.

³²⁴ Uçan; *a.g.t.*, s. 165.

Abdülmecid Efendi sanatçı kimliğinin yanında iyi bir sanat koruyucusudur. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* 1908 yılında Abdülmecid Efendi'nin himayesinde kurulan bir sanat derneğidir.³²⁵ Paris'te kurulan *İstanbul Dostları Cemiyeti*'nin onursal üyeliğini Abdülmecid Efendi yapmaktadır. Kendisi, Osmanlı İmparatorluğu'nun yurtdışındaki kültürel temsilcisi olarak görülmektedir. Meşrutiyet'in ilânından sonra ise Abdülmecid Efendi, Avni Lifij'i himayesine alarak Paris'e sanat eğitimi için göndermiştir.³²⁶ Resim sergilerine de maddi yardımlarda bulunan Abdülmecid Efendi'nin himayesinde 1921 ve 1922 Galatasaray sergileri düzenlenmiştir. Çemberlitaş Resim Atölyesi de yine onun katkıları sonucu kurulmuştur.³²⁷

4.1.4.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.1.4.2.1. Sarayda Kahveci Güzeli

Halife Abdülmecid Efendi tarafından yapılan ve 1895-96 yıllarına tarihlenen bu eserde, elinde gümüş bir kahve askısında kahve taşıyan genç bir kadın figürü karşımıza çıkmaktadır. Kadın figürü, renkli çinilerle bezenmiş bir duvarın önünde durmaktadır. Duvarda renkli çinilerin yanı sıra, kufi yazılı bir bordür ve ahşap bezemeli bir kapı da göze çarpmaktadır. Duvarın hemen önünde bir ceylan figürü görülmektedir. Ceylan figürünün yanında bir vazo içerisinde palmiye yaprakları durmaktadır. Zemin, altıgen yeşil ve beyaz renkli mermerdir.

Kadın figürü, bir seki üzerinde durmaktadır. zerinde pembe renkli, kolları uzun, V yakalı, yerlere kadar uzanan, dökümlü bir elbise bulunmaktadır. Pembe uzun elbisenin içerisinde krem rengi bir iç kıyafet giymektedir. O kıyafetin yalnızca yakası gözükmektedir. Figürün saçları açıktır. Başında ise ay yıldızlı bir taç vardır. Kulağında küpe, boynunda bir kolye bulunmaktadır. Figürün sağı omzunda, Arap harfleriyle bezenmiş, pşkll, yeşil renk bir şal bulunmaktadır. Belinde, kalın bir kuşak sarıdır. Saçları ve kaş rengi kıızıl, gözleri mavi renklidir. Osmanlı sarayında kalfa ya da cariyeler olarak çalışan kadınların çoğunluğu Çerkez, Abaza ya da Gürcü kadınlarından oluşmaktadır. Ten, göz ve saç rengi göz önünde bulundurulduğunda bu figürün de Çerkez olduğı söylenebilir.³²⁸

İslami öğeler de barındırmakta olan bu eserde, Avrupalı bir kadın figürüyle karşılaşılmaktadır. Avrupa modasının bir yansıması olarak bu eser ele alınmaktadır.

³²⁵ Yağbasan; *a.g.t.*, s. 109.

³²⁶ Yağbasan; *a.g.t.*, s. 111.

³²⁷ Yağbasan; *a.g.t.*, s. 115.

³²⁸ Yağbasan; *a.g.t.*, s. 118.

Kahve taşıyan bu kadın figürü, çok yüksek ihtimalle, Saray'daki büyük kalfalardan biridir. Çünkü Saray'da kahve getirme görevi bu vasıftaki kişilere aittir.³²⁹



Şekil 4.44. Halife Abdülmecid Efendi, *Sarayda Kahveci Güzeli*, 1895-1896, 160x190 cm., Tuval üzerine yağlıboya, Türk Petrol Vakfı Koleksiyonu

4.1.4.2.2. Haremde Beethoven

Halife Abdülmecid Efendi'nin 1915 yılına tarihlenen bu eseri, yakın çevresinden kadınları resmettiği çok figürlü bir çalışmadır. Bu tablo, Abdülmecid Efendi'nin müzik, resim ve heykel zevkini bir araya getiren bir eserdir ve sarayda yaşanan bir olayın tuvale aktarılmasıdır.³³⁰ Her alanda Batılılaşma etkilerinin görüldüğü Osmanlı Devleti'nde, eğlence anlayışında da bu değişimler etkili olmuş ve Batı müziği dinlemek önce sarayda daha sonra toplumun ileri gelen şahısları arasında yaygın hâle gelmiştir. Batı müziğine ilgisi olan Abdülmecid Efendi, tıpkı bu tablosunda resmettiği gibi, kendi köşkünde aile orkestrası ile akşamları müzik toplantıları yapmıştır. Kompozisyonun geçtiği mekân, Abdülmecid Efendi'nin Üsküdar'daki köşkünün harem dairesidir.³³¹

Resimde beş kadın figürü ile iki erkek figürü bulunmaktadır. Resimdeki üç figür Batılı tarzda enstrüman çalmakta; diğer figürler ise bu icrayı dinlemektedir. Avrupaî kıyafetler içinde resmedilen Başkadınefendi Şehsuvar Hanım keman çalmaktadır. Beyaz renkli, truvakar kol, V yaka bir bluz ile lacivert bir etekten oluşan iki parça kıyafet giymektedir. Sade ama son derece şık bir görünümündedir. Abdülmecid Efendi'nin himayesinde bulunan ve asıl adı *Hatça Kadın* olan Ofelya Kalfa, piyano çalarken resmedilmiştir. Ofelya Kalfa Çerkez asıllıdır. Üzerinde dönemin moda

³²⁹ Yağbasan; *a.g.t.*, s. 117.

³³⁰ Uçan; *a.g.t.*, s. 178.

³³¹ Dellaloğlu; *a.g.t.*, s. 202.

kıyafetlerinden biri bulunmaktadır. Sade ama şık bir kıyafettir. Yerlere kadar uzanan, toprak tonlarında, truvakar kol, yuvarlak yaka tek parça bir elbise giymektedir. Viyolonsel çalan erkek figürü, profilden resmedilmiştir. Önünde duran nota kağıtlarına dikkatle bakmaktadır. Bu figür, aslında kadın olan Behruze Kalfa iken, sanatçı daha sonra figürü genç bir erkeğe dönüştürmüştür.³³²



Şekil 4.45. Halife Abdülmecid Efendi, *Haremde Beethoven*, 1915, Tuval üzerine yağlıboya, 155,5x211 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Bu enstrüman çalan üç figür haricinde; viyolonsel çalan genç erkek figürünün hemen arkasında ayakta duran iki kadın figürü görülmektedir. İki figür de erkek figürünün sandalyesine yaslanır biçimde resmedilmiştir. Mavi ve beyaz renklerde, uzun elbiseleri yine dönemin moda anlayışına uygundur. Arkada yer alan kadın figürü oturur pozisyonudadır ve izleyici yalnızca bir büst gibi onu görebilmektedir.

Keman çalan Ofelya Kalfa'nın hemen karşısında oturmakta olan, bacak bacak üstüne atar pozisyonunda ve üniforma içerisindeki figür, Abdülmecid Efendi'nin kendisidir. Abdülmecid Efendi'nin ayaklarının dibinde, üst üste konumlandırılmış şekilde duran nota kitapları bulunmaktadır. En üstte yer alan kitabın kapağında *Beethoven II* yazmaktadır. Abdülmecid Efendi ile Ofelya Kalfa arasındaki bir kaide üzerinde Beethoven büstü durmaktadır. Büstün hemen arkasında bir manzara resmi yer almaktadır. Resmin hemen yanında, Rokoko üslubunda bir saat bulunmaktadır. Kompozisyonun arka kısmında, tam ortada, bir mermer kaide üzerinde Sultan Abdülaziz'in heykeli yer almaktadır. Palmiye yapraklarından oluşan bitkiler de göze çarpmaktadır. Batı üslubunda mobilyalar dikkat çekmektedir. Tüm bu öğelere eklenen Batı enstrümanları ile resmedilen kadın figürlerinin duruş, tavır ve kıyafetlerinden yola

³³² Dellaloğlu; *a.g.t.*, s. 204.

çıkılarak bu tablo artık alışıl gelmiş Doğulu harem görüntüsünden oldukça uzaklaşmış bir durumdadır.

4.1.4.2.3. Haremde Goethe

Halife Abdülmecid Efendi'nin 1918 tarihli bu eseri, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde iç mekânların da değişerek Batı etkisine girmeye başladığını gösteren bir eser olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde bir kadın figürü izleyiciye doğru bakmaktadır. Abdülmecid Efendi'nin eserinde model olarak kullandığı figürün kim olduğu tartışmalıdır. Kimileri bu kadın figürünün kızı Dürrüşehvar Sultan olduğunu söylemektedir ancak kendisi bu eser yapıldığında henüz üç yaşındadır. Resimdeki figürün yüzü, oğlu Ömer Faruk Efendi'ye benzetildiği için bu kişinin Şehsuvar Kadınefendi olduğu söylenmiştir. Ancak Eylem Yağbasan bu görüşe karşı çıkarak Abdülmecid Efendi'nin hem eşi Şehsuvar Kadınefendi hem de oğlu Ömer Faruk Efendi'yi model alıp, her ikisinin yüz özelliklerini taşıyan idealize bir kadın figürü ortaya çıkardığını söylemektedir.³³³ Resmin geçtiği mekâna dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Figürün arkasındaki duvarda bir duvar halısı ve bir hat levha yer almaktadır. Hemen yanında bir sehpa ve sehpanın üzerinde cam bir süs eşyası vardır. Yerde ise kırmızı bir örtü üzerinde gri renkli bir hayvan postu bulunmaktadır.

Kadın figürü, *Josephine* adı verilen tek kenarlı koltuğun üzerinde, tıpkı dönemin Fransız ressamlarının tablolarında olduğu gibi, yarı uzanır pozisyonundadır. Sağ eliyle tutmakta olduğu kitap, ünlü Alman şair Goethe'nin *Faust*'udur. Figür, sol dirseğini yastığa dayamaktadır ve sol eliyle ise boynundaki inci kolyeyi tutmaktadır. Figür, yakası göğüs kısmına kadar açık olan V yaka bir kıyafet giymektedir. Tek parça bir elbise olan bu kıyafet kavuniçi renklidir. Kıyafetin yaka, kol ve bel kısmına yeşil renk bir ince kumaş eklenmiştir. Göğüs dekoltesinin V kısmında ise yeşil kumaştan yapılmış bir gül bulunmaktadır. Elbise kısa kolludur, kadının kolları açıktır. Kadın figürü, topuklu bir ayakkabı giymektedir. Son derece modern kıyafetlerle, kendinden emin duruşuyla izleyicinin karşısına çıkan kadın figürü batılılaşmanın kadın kıyafetleri üzerindeki etkisini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

³³³ Eylem Yağbasan, "Abdülmecid Efendi'nin Resimlerinde Konular ve Üslup", Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi, Ed. Ömer Faruk Şerifoğlu, 1. bs., İstanbul, TBMM Milli Saraylar/Yapı Kredi Yayınları, Ağustos, 2004, s. 70-71'den aktaran Elif Dastarlı Dellaloğlu; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018, s. 209.



Şekil 4.46. Halife Abdülmecid Efendi, *Haremde Goethe/Mütalaa*, 1918, Tuval üzerine yağlıboya, 132x174 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

4.1.4.2.4. Şehsuvâr Başkadınefendi

Halife Abdülmecid Efendi tarafından 1920-1921 yılları arasında tamamlanan bu tablo, eşi Şehsuvâr Başkadınefendi'nin bir portresidir. Kadın figürü kırmızı renk bir fon önünde oturmaktadır. Bakışları sağa, vücudu ise izleyiciye dönüktür. Üzerinde pembe renkli, ince bir elbise bulunmaktadır. Elbise V yakalı ve kısa kolludur.



Şekil 4.47. Halife Abdülmecid Efendi, *Şehsuvâr Başkadınefendi*, 1920-1921, Tuval üzerine yağlıboya, Milli Saraylar Resim Müzesi

4.1.4.2.5. Yalı Önünde Kadınlar

Halife Abdülmecid Efendi'nin 1922-1924 yıllarına tarihlenen tablosu, çok figürlü bir kompozisyonudur. Bir boğaz yalısının önünde, kayıklara binmeye çalışan kadınlar ve onlara yardım etmekte olan haremağaları kompozisyonda görülmektedir. Resimde, altı erkek ve dört kadın olmak üzere toplam on adet figür yer almaktadır. Kadın figürlerinin tamamı, geleneksel Osmanlı kadın kıyafetlerini üzerinde taşımaktadır. Pembe, yeşil, turuncu renklerde ferace giyen kadın figürleri, feracenin tamamlayıcısı olan yaşmak takmaktadır. Elllerinde de modern şemsiyeler bulunmaktadır.



Şekil 4.48. Halife Abdülmecid Efendi, *Yalı Önünde Kadınlar*, 1922-1924, Tuval üzerine yağlıboya, 261x183 cm., Dolmabahçe Sarayı Müzesi

4.1.4.2.6. Hanzade Sultan Portresi

Halife Abdülmecid Efendi, bu tablosunda oğlu Ömer Faruk Efendi'nin kızı olan torunu Zehra Hanzade İbrahim Osmanoğlu'nu resmetmiştir. Tablo, 1936 tarihli'dir. Hanzade Sultan 1923 yılında dünyaya gelmiş, 1924 yılında ise hayatını geçireceği Fransa'ya diğer aile üyeleriyle birlikte sürgüne gönderilmiştir. Halife Abdülmecid Efendi bu eseri, Nice'te resmetmiştir.

Yeşil renk bir fon önünde, bir sandalye üzerinde oturmakta olan Hanzade Sultan'ın yüzü ve vücudu sol tarafa dönüktür. Dizlerinin dibinde bir vazo içerisinde yer alan çiçekler, resmi hareketlendirmektedir. Figürün üzerinde, mavi renkli Japon kimonusu vardır. Tezde incelenen kadın kıyafetlerinden oldukça farklı bir giysi olan kimonosunun yaka ve kol kısımları çiçeklerle bezelidir. Hanzade Sultan'ın elleri, dizlerinin üzerinde kavuşmuş olarak resmedilmiştir.



Şekil 4.49. Halife Abdülmecid Efendi, *Hanzade Sultan Portresi*, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 104.5x80 cm., Sakıp Sabancı Müzesi

4.1.4.2.7. Şemsiyeli Kadın

Halife Abdülmecid Efendi'nin tarihi net olmayan eserlerinden biri *Şemsiyeli Kadın* isimli tablosunda; kahverengi tonlarında bir fon önünde tek başına durmakta olan bir kadın figürü resmedilmiştir. Kadının üzerinde siyah renk bir çarşaf bulunmaktadır. Bu çarşaf, Osmanlı Devleti'nde II. Meşrutiyet sonrası kadınlar arasında sıkça tercih edilen yeni bir çarşaf modelidir. Modern bir çarşaf yorumu olarak; alt kısım dar, üst kısım ile pelerin şeklindedir. Bu yeni yorumun bir sonucu olarak da pelerinin kol kısmı kısalmış, kısalan kol ise beyaz eldivenlerle kapatılmıştır. Yaşamak ya da peçe kullanımı yoktur, yüz tamamen açıktır. Kadın figürü, dönemin moda aksesuarlarından olan şemsiye ve çanta taşımaktadır.



Şekil 4.50. Halife Abdülmecid Efendi, *Şemsiyeli Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 143x83 cm., Milli Saraylar Resim Koleksiyonu

4.1.5. Ömer Adil (1868-1928)

4.1.5.1. Hayatı

Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1900'lü yıllarda öğretmen olarak kabul edilmiş ilk Türk ressam olan Ömer Adil 1868 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Geleneksel resim bilgileriyle yetişmiş bir ressamdır ancak eserlerini daha çok izlenimci bir üslupta vermiştir. Eserlerinde, kapalı mekânları, savaş ve barışın yansımalarını güçlü bir kompozisyon bilgisi ile aktarabilmekte ustadır.³³⁴

Ressam, 1919 yılında Mihri Müşfik Hanım'ın görevinden ayrılması üzerine, yine aynı yıl İnas Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğüne getirilmiştir. Ömer Adil, 1928 yılında İstanbul'da vefat etmiştir.

³³⁴ Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983, s. 32.

4.1.5.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.1.5.2.1. Düşünen Kadın

Ressam Ömer Adil'in 1912 yılına tarihlenen bu eseri bir iç mekân resmidir. Mavi ve kahverenginin hâkim olduğu bir köşe koltukta oturan kadın figürü, kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiştir. Koltuğun önünde durduğu duvarda çiçekli duvar kağıtları ile koyu tonlarda bir fon elde edilmiştir. Resmin sol tarafında duvarda asılı bir raf bulunmaktadır. Rafın alt tarafına kitaplar dizilmiş, üst tarafına ise vazoda içerisinde bir çiçek yerleştirilmiştir. Resmin sağ tarafında altıgen bir sehpa, sehpanın üzerinde ince uzun bir vazoda ve yeşil renkli yapraklar göze çarpmaktadır. Yerde ise kiremit tonlarında bir halı serilidir.

Kadın figürü izleyiciye sağ profilini dönmüş şekildedir. Hem yüzü hem de vücudunun sağ taraftan resmedildiği görülmektedir. Figür, bacak bacak üstüne atmış, sol elini yüzüne koyarak düşünceli bir şekilde koltuğun üzerinde duran mektuba bakmaktadır. Kadın figürünün üzerinde, yerlere kadar uzanan mavi renk bir elbise vardır. Elbise V yakalı, sırtı açık, drapeli, truvakar koldur. Sol omzunda ise oturduğu koltuğun üzerinden yere kadar dökülen açık renk bir kumaş dikkat çekmektedir. Bu eserdeki kadın kıyafeti üzerinden, Osmanlı kadınının ev giyiminde de artık Batılılaşma yoluna giderek, klasik ev giyimini değiştirmeye başladığı görülmektedir.



Şekil 4.51. Ömer Adil, *Düşünen Kadın*, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, 116.5x81 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

4.1.5.2.2. Kızlar Atölyesi

1919-1922 yılları arasına tarihlenen Ömer Adil'in *Kızlar Atölyesi* isimli tablosu, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde müdürlük yapan sanatçının, mektepte eğitim gören kız öğrencileri resmettiği bir eserdir. Esasen Osmanlı kadınının almakta olduğu sanat

eğitimini görselleştiren bir tarihi belge niteliğinde olan bu eserde Osmanlı kadını resim atölyesinde çalışır şekilde resmedilmiştir.

Eser, çok figürlü bir çalışmadır. On bir kadın figürünün yer aldığı tabloda mekân, yüksek pencereler ile aydınlanan bir resim atölyesidir. Atölye duvarlarında asılı olan tamamlanmış resim çalışmaları çoğunlukla çıplak kadın figürleridir. Duvarda tablolara eşlik eden bir saat ve ressamın boyaları karıştırmakta kullandığı bir paletin asılı olduğu görülmektedir. Canlı bir çıplak modelden çalışmanın yasak olduğu mektepte, anatomi çalışmaları için antik heykel örneklerinin kullanılması bu eserde gösterilmiştir.

Tablodaki on bir kız öğrenci, bakıldığında birbirleri ile gruplaşmış şekilde resmedilmiştir. Eserin solunda yer alan paravanın önünde birbiriyle konuşmakta olan iki kadın figürü görülmektedir. Figürlerden biri ayakta iken diğeri masanın ucuna oturmuş, elinde bir çay fincanı tutmaktadır. Hemen yanlarında ise bir sobanın üzerinde durmakta olan çay demliği vardır. Kompozisyonun tam merkezinde, bir sandalyede oturur vaziyette resmedilen figür, Mihri Müşfik Hanım'dır. Önünde şöalesinde tuvaline bir çalışma yapmaktayken, arkasına dönerek ayakta duran kadın figürüne bir şeyler gösterirken resmedilmiştir.

Bu tablo, Batılılaşma dönemi Osmanlı Devleti'nde kadınların almakta olduğu sanat eğitimini izleyiciye gösterirken, kadının resmin nesnesi olmaktan çıkıp faaliyeti gerçekleştiren konuma geçtiğini anlatması açısından da oldukça önemli bir yere sahiptir.³³⁵



Şekil 4.52. Ömer Adil, *Kızlar Atölyesi*, 1919-1922, Tuval üzerine yağlıboya, 81x118 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

³³⁵ Esra Aliçavuşoğlu; “Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı*, 2007, S.19, s. 43.

4.1.5.2.3. Göreve Hazır Ol

Ömer Adil'in son dönem resimlerinden biri olan 1924 tarihli *Göreve Hazır Ol* isimli tablosu, çok figürlü bir eserdir. Bir kadın, iki erkek ve bir kız çocuğundan oluşan kompozisyondaki dört figür bir masanın etrafında oturur vaziyette resmedilmiştir.

Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş yıllarında yapılan bu eserde, içinde bulunulan durum tuvale aktarılmaktadır. Bu eserin, Osmanlı'dan Cumhuriyet rejimine geçişi simgeleyen bir eser olduğu kabul edilmektedir. Duvarda asılı duran Türkiye haritasını parmağıyla işaret etmekte olan yaşlı erkek figürü izleyiciye yüzünü tam dönmüş, gözleriyle genç erkek figürüne bakmaktadır. Bu yaşlı erkek figürü, Osmanlı Devleti'ni simgelemektedir. Arkası izleyiciye dönük olan erkek figürü ise, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil etmektedir. Yaşlı erkek figürünün hemen yanındaki kız çocuğu, pembe bir elbise giymektedir. O, yeni kurulan rejimin geleceği olarak görülmektedir. Masada, erkeklerle birlikte oturan kadın figürü ise oldukça modern bir görünümündedir. Kısa kollu, mor renkli bir elbise giyen figürün elinde ise sarı renkli bir kumaş göze çarpmaktadır. Kumaşla aynı renkte bir iplik ve makas, masanın üzerinde durmaktadır. Türk kadını simgeleyen bu kadın figürüne, ev işleri ya da eviyle alakalı bir görevin verilmiş olma ihtimali yüksektir.³³⁶



Şekil 4.53. Ömer Adil, *Göreve Hazır Ol*, 1924, Tuval üzerine yağlıboya, 91,5x125 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

³³⁶ Aytül Papila; “Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşturduğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.16 (1) 2012, s. 155.

4.1.6. Şevket Dağ (1876-1944)

4.1.6.1. Hayatı

Ressam Şevket Dağ 1876 yılında, kökeni Kafkasya'ya uzanan bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da doğmuştur. Babası deniz ön yüzbaşlarından Çerkez İsmail Kaptan'dır. Sanayi-i Nefise Mektebi resim bölümünün ilk öğrencilerinden olan Şevket Dağ, 1897 yılında aynı bölümü birincilikle bitirmiştir. Evkaf Nezareti'nde çalışmaya başlayan sanatçı, bir yandan da resim çalışmalarına devam etmiştir.³³⁷

Ressam, Galatasaray Lisesi'ne resim öğretmenini olarak atanmıştır. Bu vazife ile resim yapma imkanını daha fazla bulan sanatçı, İstanbul'un tarihi eserleri ve abidelerini incelemeye başlamıştır.³³⁸ Öğrencilerine, doğadan resimler yaptırmıştır.

Malik Aksel, yakından tanıdığı Şevket Dağ'ı şu sözlerle anlatmaktadır:

(...) “Memleketimizde resimle meşgul olup da Ressam Şevket Dağ'ı tanımayan yoktur. Kendisini yakından görenler onun iri, kalın vücuduna rağmen, hassas, duygulu bir ruhu, neşeli ve nükteli bir dili olduğunu unutmazlar. Kılık kıyafetine büyük bir itina gösterir. Yaz kış beyaz kolalı yaka kullanır. İpek boyunbağlarının üstüne altın üzerine elmas ile süslenmiş küçük palet iğne takar. Üzerinde ufak bir boya, bir yağ lekisi bulunmaz ve buna tahammül edemezdi”.³³⁹ Sigara içilen rakı kokan yerler sanatçının barınmadığı yerlerdi. Bunu o derece ileri vardırdı ki ne vakit parmakları sararmış bir talebe görse, ona: “İki metre ilerden resmini göster” diye çıkışarak tenbih eder. Ve sonra talebelere dönerek: “Ben sigara içenlerin iki metre ilerden resim göstermelerini söylemişim. Ne çabuk unuttunuz” diye sözünü tekrarlardı. Hemen o anda kürsünün arkasındaki pencereyi açtırır, sınıfı havalandırır, bu kadarla da kalmaz hemen cebinden çeyrek litrelik bir kolonya şişesi çıkarır. Ellerini uğuşturur. Bir kısmını da alnına, bıyıklarına sürerdi.”³⁴⁰

Şevket Dağ, Türk resim sanatında, 1914 Kuşağı'na geçişte bir ara dönemde yer alan önemli bir sanatçıdır. Sanatçının Sanayi-i Nefise Mektebi öğrenciliği yıllarında okulun müdürü Osman Hamdi Bey, resim hocası ise Salvotere Valeri'dir. Hocalarının da etkisiyle Akademik-Klasist bir ressam olarak adlandırılan Şevket Dağ'ın, Klasist ressamların aksine kalın fırça vuruşları ile serbest bir teknik kullandığı görülmektedir.³⁴¹

³³⁷ Hatice Şimşek; *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2007, s. 27.

³³⁸ Malik Aksel; “Bir Cami Ressamı”, *Sanat ve Folklor*, İstanbul: Milli Eğitim, 1971, s. 255.

³³⁹ Aksel; *a.g.e.*, s. 255.

³⁴⁰ Aksel; *a.g.e.*, s. 258.

³⁴¹ Başkan; *a.g.e.*, s. 92.

Sanatçı, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin Galatasaray sergilerine devamlı olarak katılmaktadır. Vefatına kadar her yıl katıldığı bu sergilerde toplam 159 tablosu sergilenmiştir. İç mekânı öne çıkardığı tablolarını bu sergiler aracılığıyla topluma tanıtmıştır. İç mekân resimlerinin dışında peyzaj çalışmaları da son derece ünlü olan Şevket Dağ, İstanbul'un eski evleri, dar sokakları ve dere kıyılarını, Rumeli Hisarı'nı işlediği peyzaj tabloları oldukça önemlidir. Açık havada resim yapan sanatçı, bu durumun sağladığı ışık ve duru görünümüleri tablolarına canlı ve sıcak renkler ile aktarmıştır. İzlenimci üsluba yakın bir anlayışla ortaya çıkardığı peyzaj çalışmalarında ışığı ve perspektifi oldukça etkili bir şekilde kullanmaktadır.³⁴²

Şevket Dağ, adeta bir iç mekân ressamıdır. Çeşitli tarihi eserlerin iç mekânlarını çalıştığı tabloları, onun karakteristik tabloları arasında en öndedir. İstanbul'un eski tarihi mimarisi başlıca konularındandır.³⁴³ İstanbul'un tarihi camilerini, özellikle Ayasofya, Süleymaniye Camii ile Yeni Camii'nin iç mekânlarını yıllar boyu resimlemiştir.³⁴⁴

4.1.6.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.1.6.2.1. Gezi Kayığında Saraylı Hanımlar

Şevket Dağ tarafından 1899 yılında tamamlanan bu eser çok figürlüdür. Yatay bir kompozisyonda düzenlenen resimde, beş kadın, üç erkek olmak üzere toplam sekiz figür yer almaktadır. Eserde, saraylı kadınların sandalda yaptıkları gezi resmedilmiştir. Sisli manzaranın ardında İstanbul silüeti görülmektedir. Kayıkta kürek çeken üç erkek tipik Osmanlı erkeği giyimiyle resmedilmiştir.

Kadın figürlerinden tablonun en solunda yer alan kadın figürü siyahidir. Diğer dört kadın figürü, dönemin kadın giyimini birebir yansıtmaktadır. Saraylı kadınların tamamı, renkli feraceler giymekte, başlarında bir başlık taşımakta ve yüzlerini ince bir tül yaşmak ile gizlemektedir. Elllerinde ise yine dönemin en moda aksesuarlarından olan şemsiye ile resmedilmişlerdir.

³⁴² Şimşek; *a.g.t.*, s. 47.

³⁴³ Başkan; *a.g.e.*, s. 94.

³⁴⁴ Şimşek; *a.g.t.*, s. 45.



Şekil 4.54. Şevket Dağ, *Gezi Kayığında Saraylı Hanımlar*, 1899, Tuval üzerine yağlıboya, 76x132 cm., Özel koleksiyon

4.1.6.2.2. Şemsiyeli Kadın ve III. Ahmet Çeşmesi

Ressam Şevket Dağ'ın 1904 tarihli bu çalışması, bir dış mekân tablosudur. Resimde mekân olarak seçilen yer İstanbul'da bulunan III. Ahmet Çeşmesi'dir. Bu tarihi çeşmenin bir köşesi resmin sağ tarafında görülmektedir. Çeşme, Sultan III. Ahmet'in hükümdarlığı döneminde, Lale Devri'nde, rokoko üslupta yapılmış olup 1728 tarihlidir. Kompozisyonun arka kısmında görülen tarihi duvarlar ise Topkapı Sarayı'nın dış duvarlarıdır. Gökyüzü, arkada görülmekte olan deniz ve yeşil ağaçlar ile kompozisyon tamamlanmıştır. Topkapı Sarayı duvarlarını arkasında bırakmış, tarihi çeşmenin yanında yürümekte olan bir kadın figürü görülmektedir. Bu figür sarı bir ferace giymektedir. Yüzünü gizlediği yaşmak ve elinde tuttuğu turuncu renkli şemsiye ile dönemin kadın giyimini tam olarak yansıtır şekilde resmedilmiştir.



Şekil 4.55. Şevket Dağ, *Şemsiyeli Kadın ve III. Ahmet Çeşmesi*, 1904, Tuval üzerine yağlıboya, 74x49 cm., Özel koleksiyon

4.1.6.2.3. III. Ahmed Çeşmesi ve Feraceli Kadınlar

Şevket Dağ'ın 1910 yılına tarihlenen bu tablosunda, mekân olarak yine III. Ahmet Çeşmesi seçilmiştir. Çeşme, Osmanlı Devleti hükümdarlarından Sultan III. Ahmet döneminde, 1728 yılında inşa edilmiştir.

Bu eserde, III. Ahmet Çeşmesi anıtsal bir şekilde resmin ön plânına yerleştirilmiştir.³⁴⁵ Çeşmenin tüm mimari özellikleri, detayları, bezeme özellikleri, üzerindeki levhalar gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Çeşmenin üzerindeki ta'lik hatla yazılan kasideler, sebilin şebekeleri, şebeke aralarındaki sütunlar, çeşmenin üzerinde yer alan kırmızı ve beyaz renkli sivri kemerler, çeşmenin yanında yer alan mukarnaslı niş tamamen gerçekçi bir üslup ile yapılmıştır.

Eserde yer alan kadın figürleri, adeta resmin bir tamamlayıcısı olarak kullanılmaktadır. Ön plânda yer alan çeşmeye göre oldukça küçük ve orantısız resmedilen bu iki kadın figürü, dönemin dış giyimine uygun olarak ferace giymektedir. Mavi ve pembe renkli ferace giyen bu iki kadın figürünün yüzü belli belirsiz resmedilmiştir. Önde yer alan mavi feraceli kadın figürünün elinde, dönemin modern aksesuarı olan şemsiye bulunmaktadır.



Şekil 4.56. Şevket Dağ, *III. Ahmed Çeşmesi ve Feraceli Kadınlar*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 87.5x63.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.1.6.2.4. Topkapı Sarayı Avlusu

Şevket Dağ'ın 1927 yılına tarihlenen bu eserinde mekân olarak İstanbul'un tarihi yerlerinden olan Topkapı Sarayı avlusunun revaklı bir bölümü kullanılmıştır. Avlu revaklarının bir kısmının resmedildiği bu eserde, ışık başarıyla kullanılmıştır. Gün ışığı ve güneşin vermiş olduğu sarı renk ile duvarın mavi çinileri başarılı bir kontrast

³⁴⁵ Şimşek; *a.g.t.*, s. 68.

oluşturmaktadır. Resmin ön plânında yer alan saksı içindeki yeşil yapraklar ile resim hareketlendirilmek istenmiştir.³⁴⁶

Revaklı avluda, izleyiciye yüzünü dönerek tam karşıdan yürümekte olan bir kadın figürü resmin merkezine yerleştirilmiştir. Kadın figürünün omzunda büyük bir su testisi vardır ve kadın bu testi taşımaktadır. Kadının üzerinde dökümlü, mavi ve yeşil tonlarında bir elbise vardır. Boynuna kırmızı bir örtü atmıştır. Dönemin ev içi kıyafetlerini gözlemleyen ressam, bu eserinde gerçekçilik anlayışı ile kadın kıyafetini resmetmiştir.



Şekil 4.57. Şevket Dağ, *Topkapı Sarayı Avlusu*, 1927, Kontrplak üzerine yağlıboya, 58x46 cm., Özel koleksiyon

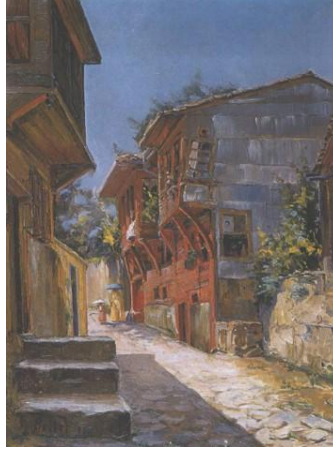
4.1.6.2.5. Eski İstanbul Sokağı

Şevket Dağ'ın geç tarihli resimlerinden biridir. Resimde ahşap, cumbalı evleri, Arnavut kaldırım sokakları ile eski İstanbul sokaklarından biri görülmektedir. Ressamın, izlenimci üslupla yaptığı tablolarından olan bu eser, kırmızı ve sarı renkleri bünyesinde barındırmaktadır. Kullanılan renklerden eserin bir öğle vaktini aktardığı anlaşılmaktadır. Evlerin mimari özellikleri, pencere önü çiçekleri hatta ahşap malzemenin dokusuna kadar detaycı bir şekilde bu resimde verilmiştir.³⁴⁷

Resimde tamamlayıcı nesne olarak kullanılan bir kadın ve bir kız çocuğu figürü bulunmaktadır. Kadın figürü, sarı renk feracesi ve elinde şemsiyesi ile Osmanlı Devleti'nin son dönem kadın giysilerini yansıtmaktadır.

³⁴⁶ Şimşek; *a.g.t.*, s. 98.

³⁴⁷ Şimşek; *a.g.t.*, s. 113.



Şekil 4.58. Şevket Dağ, *Eski İstanbul Sokağı*, 1931, Tuval üzerine yağlıboya, 80x60 cm., Özel koleksiyon

4.2. 1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı) ve Dönemi Ressamları

1908 yılında II. Meşrutiyet'in ilân edilmesinden sonra Osmanlı Devleti'nin her alanında görülen özgürlük düşüncesi, sanat ortamını da olumlu anlamda etkilemiştir. Yetenekli gençlerin Avrupa'ya resim eğitimi almaları için gönderildiği ya da imkânı olan gençlerin kendi olanaklarıyla Batı'daki akademilere gitmelerinin hız kazandığı görülmektedir. Bu yıllarda, sanat ortamının egemenliği “Çallı Kuşağı” ya da “1914 Kuşağı” olarak adlandırılan sanatçıların elindedir.³⁴⁸

Çallı Kuşağı ressamı, Paris'te yalnızca akademik eğitim veren atölyelerde bulunmalarına rağmen, yurda geri döndüklerinde akademi dışında gelişen izlenimci anlayışta eserler vermişlerdir. Renk skalasından koyu renkleri çıkartan ressam, sarı, mor, pembe gibi canlı renkleri kullanmışlardır.³⁴⁹ Empresyonizmin belki de tek amacı, doğaya ait olan parçaları, renk ve ışık ile tasvir etmektir. Kuşağın ressamı da ışığın her hâlini, tuvale yansıtmayı kendilerine ilke edinmişlerdir.³⁵⁰

İzlenimcilik Avrupa'da etkisini yitirmeye başladığı yıllarda, ülkemize 1914 Kuşağı ressamı tarafından getirilmiştir. Dönemin ressamı, empresyonizm akımının kendilerinde bıraktığı etki ile Akademi'de aldıkları gerçekçi eğitim çizgisini bir noktada birleştirebilmişlerdir.³⁵¹ 1914-1915 yıllarında düzenlenen Galatasaray sergisine katılan ressamın teşhir edilen tablolarında yeni izlenimci ruh göze çarpmaktadır. Avrupa'dan yeni dönmüş ressamın, Paris'teki hocaları ile Sanayi-i

³⁴⁸ Fatih Başbuğ; *1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2009, s. 202.

³⁴⁹ Serpil Akdaş; *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011, s. 35.

³⁵⁰ Akdaş; *a.g.t.*, s. 36.

³⁵¹ Başbuğ; *a.g.t.*, s. 204.

Nefise Mektebi'ndeki Batı etkili Türk resmi geleneğinin etkisi altında kalmadığı görülmektedir. O güne kadar halkın alışmış olduğu üsluptan farklı olan 1914 Kuşağı ressamaları, bu sergi sonrası son derece olumlu geri dönüşler almıştır.³⁵²

Çallı Kuşağı'nın yurda kazandırmış olduğu önemli olaylar arasında Galatasaray sergilerinin açılması, bu sergiler vasıtasıyla Müslüman halk arasında pek kabul görmeyen ressamlığın bir meslek olarak halk nezdinde algılanmaya başlaması, resimde figürün, çok figürlü kompozisyonun ve çıplak figürün Türk resim hayatına girmesi sayılabilmektedir. Galatasaray sergileri ile genç Türk nesli, ressamlığa ilgi duymaya başlamıştır.³⁵³ Paris'te empresyonistler, akademik sanata karşı çıkarak, önceki kuşak resmiyle bağın koparılması gerektiğini savunmuşlardır. Çallı Kuşağı ressamaları da aynı Fransız empresyonistler gibi önceki kuşaktan teknik ve konu bakımından farklılaşmıştır. Onların aksine Çallı Kuşağı ressamaları figür çalışmaya başlamışlar, çıplak kadın figürünü Türk resim sanatına yerleştirebilmişlerdir.³⁵⁴

4.2.1. Mehmet Ruhi Arel (1880-1931)

4.2.1.1. Hayatı

1880 yılında Sultan II. Abdülhamid döneminin İstanbul'unda, Galata'da doğan Mehmet Ruhi Arel, ilk ve orta eğitiminden sonra, Mekteb-i Bahriye-i Şahâne (Deniz Harp Okulu) olarak anılan lise eğitimine başlamıştır. Resme olan ilgisini bu yıllarda fark eden Arel, 1900 yılında Gemi İnşaatı Mühendis Subayı olarak mezun olmuştur. Resme ilgisini fark eden Bahriye Mektebi'ndeki hocası Kaymakam Yarbay Şükrü Bey Arel'i yanına alarak yardımcısı yapmıştır.³⁵⁵

Ruhi Arel, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gördüğü yıllarda hocası olan İtalyan ressam Salvatore Valeri'den yağlıboya ve figür eğitimlerini almıştır. Desen ve perspektif çalışmalarında başarılı olan Ruhi Arel'in tabloları da figür ağırlıklıdır. Oryantalist bir ressam olan Valeri'nin realist bakış açısıyla renkleri kullanımı, tek başına figür kullanımı ve İstanbul kişiliklerini resimlerine konu edinmesi Ruhi Arel'i etkilemiş; bu sayede Ruhi Arel folklor çalışmalarına yönelmiştir.³⁵⁶

³⁵² Başbuğ; *a.g.t.*, s. 205.

³⁵³ Ayşenur Güler; *İbrahim Çallı*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014, s. 59.

³⁵⁴ Güler; *a.g.t.*, s. 61.

³⁵⁵ Özge Tomar; *Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon, 2022, s. 4.

³⁵⁶ Tomar; *a.g.t.*, s. 7.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden birincilikle mezun olduktan sonra Bahriye'deki vazifesinden istifa etmiştir. Türk ressamların ilk sanatçı birliği olan ve Halife Abdülmecid himayesinde kurulacak Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin fikir babası Mehmet Ruhi Arel'dir. II. Meşrutiyet'in ilanı sonrası açılan yurtdışı bursluluk sınavının ilki 1909 yılında düzenlenmiş ve bu sınavdan başarıyla çıkan Mehmet Ruhi Bey ile İbrahim Çallı Paris'e gönderilmiştir. Paris'e giden Mehmet Ruhi Bey, sanatsal yönünü orada geliştirmiştir.³⁵⁷

Paris'te Cormon atölyesine katılan, desen ve suluboya konusunda üstün yeteneği olan Ruhi Arel, figür çalışmaları yapmaktadır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğrenciyken hocası olan Oryantalist ressam Valeri'den almış olduğu eğitimi, askeri okuldan edindiği perspektif bilgisini, Paris'teki hocası Fernand Cormon'un atölyesinde geliştirme imkânı bulmuştur. Hocası Cormon, 1866'da l'Ecole des Beaux-Arts'a kabul edilen öğrencilerdendir. Kendi üslubu ve öğrencilerine verdiği eğitim akademik çizgidedir. Ancak buna rağmen öğrencilerine, açık havada çalışmayı tavsiye etmektedir. Üslup olarak da Romantik'lere daha yakın olduğu görülmektedir. Mehmet Ruhi Arel'in tablolarında tarihe yönelmesinde ve güçlü desen bilgisi ile anlayışında hocası Cormon'da görülen güçlü desen çalışmaları ile tarihi resimleri etkili olmuştur.³⁵⁸

Arel'in çalışmalarını üç dönemde toplamak mümkündür. İlk dönem eserlerinde akademi eğitiminin bir sonucu olarak klasik resim üslubunda eserler veren Mehmet Ruhi Arel, olgunluk dönemi olarak nitelendirilen eserlerinde geniş fırça vuruşlarını kullanarak eserlerini üretmiştir. Son dönem eserlerinde ise empresyonist akım izleri görülmektedir.³⁵⁹ Yaptığı savaş, tarih, kahramanlık gibi konular ile peyzaj çalışmaları, gündelik yaşam konularında yaptığı eserler ile tanınan Ruhi Arel, kendi kültürünü yansıtan elbiseler, halılar, kilimleri realist bir anlayışla eserlerinde kullanmıştır. Tablolarındaki figürlerde mutlaka duyguları tuvale yansıtmıştır. Figürü, olduğu gibi, kusurları ile resmetmektedir. Doğaya çıkarak resim yapmaktadır. Empresyonizmi peyzaj resimlerinde kullanmakla birlikte akademik anlayıştan da kopmadığı görülmektedir. Perspektif, Arel'in tablolarında oldukça önemlidir. İç mekân resimlerde

³⁵⁷ İlona Baytar; "Gündelik Hayata Dokunan Bir Ressam, Mehmed Ruhi Bey", *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, VII (1), İstanbul, (2020), s. 42.

³⁵⁸ Baytar; *a.g.t.*, s. 43.

³⁵⁹ İlkay Karatepe; *Asker Ressamlar Kataloğu*, İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 2001, s. 59.

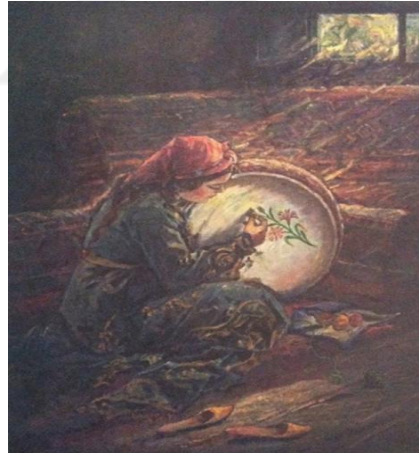
de mutlaka ışığı kullanmıştır. Işık mutlaka bir pencere ya da kapıdan süzülerek içeri girmekte ve tablonun esas konusunu ön plâna çıkarmaktadır.³⁶⁰

4.2.1.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.2.1.2.1. Kasnakta Nakış İşleyen Kadın

Mehmet Ruhi Arel 1910 yılına tarihlenen bu tablosunda, evindeki sedirin hemen yanına oturmakta ve elindeki kasnağa renkli iplerle çiçek işlemekte olan bir kadın figürünü resmetmiştir. Günlük yaşamdan alınan bir sahne tabloda işlenmiştir. Resme ışık sedirin arkasındaki pencereden gelmektedir.

Genç ve oldukça güzel resmedilen bu Türk kadını, yerlere kadar uzanan, uzun kollu, sarı nakış işlemeli ve mavi renkli tek parça bir elbise giymektedir. Başında kırmızı renk bir yazma bulunmaktadır. Saçları, bu yazmanın altından çıkmış durumdadır. Oturacağı yerin hemen yanında ayağından çıkararak bırakmış olduğu sivri burunlu terlik ise Osmanlı'da XVIII. ile XIX. yüzyıllar arasında sıklıkla kullanılmış bir kadın terliğidir. Mehmet Ruhi Arel bu eserinde klasik Osmanlı kadın kıyafetlerini izleyici ile buluşturmayı başarmıştır.



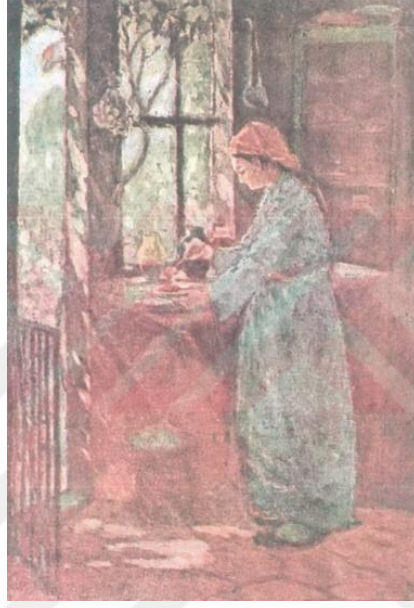
Şekil 4.59. Mehmet Ruhi Arel, *Kasnakta Nakış İşleyen Kadın*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 116x143 cm., Cumhurbaşkanlığı Atatürk Müzesi

4.2.1.2.2. İftar Hazırlığı

Mehmet Ruhi Arel'in gündelik yaşamdan kesitler sunduğu eserlerinden biri *İftar Hazırlığı* isimli tablosudur. Eser, 1917 yılına tarihlenmektedir. Eserde, bir Türk kadını, mutfakta, Müslümanlarca kutsal olan Ramazan ayında yapılacak olan bir iftar yemeği için yiyecek hazırlarken resmedilmiştir. Kadın figürü merkezde, sol profilden

³⁶⁰ Tomar; *a.g.t.*, s. 36.

resmedilmiştir. Sol eliyle tutmakta olduğu tabağa, sağ eliyle yiyecekleri koymaktadır. Mutfak mekânındaki pencereden gelen ışık, kadının yüzünü aydınlatmaktadır. Kadının sağında telli dolap bulunmaktadır. Duvarı ise mutfak gereçleri asılıdır. Kadının üzerinde uzun kollu, yerlere kadar uzanan, mavi renkli tek parça bir kıyafet bulunmaktadır. Elbisesi, başına bağlamış olduğu kırmızı yazması ile dönemin tipik Osmanlı kadını temsil etmektedir.



Şekil 4.60. Mehmet Ruhi Arel, *İftar Hazırlığı*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, Esin Tunalıgil Arşivi

4.2.1.2.3. Tuvalet Diken Türk Hanımı

Ressam Ruhi Arel tarafından 1919 yılında resmedilen bu eser yine günlük yaşamdan bir sahne sunmaktadır. Resim bir iç mekânda geçmektedir. Resmin merkezinde bir genç kadın ve bir kız çocuğu olmak üzere iki figür bulunmaktadır. Küçük çocuk ayna tutmaktayken genç kadın elinde iğne iplikle bir tuvalet dikmektedir. Saçları başındaki yazmasının altından görülmekte olan genç kadının üzerinde dekoltesi ve kolları yırtmaçlı bir ferace bulunmaktadır. Dönemin İstanbullu kadınları tarafından sıklıkla giyilen bu kıyafet Ruhi Arel tarafından esere aktarılmıştır.³⁶¹

³⁶¹ Tomar; *a.g.t.*, s. 116.



Şekil 4.61. Mehmet Ruhi Arel, *Tuvalet Diken Türk Hanımı*, 1919, Tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm., Özel koleksiyon

4.2.1.2.4. Bahçede Gergef İşleyen Kız

Mehmet Ruhi Arel 1922 tarihli bu eserinde, bahçede gergef işlemekte olan genç bir kadın figürünü resmetmiştir. Yeşillikler, saksıda rengarenk çiçekler, ağaçlar içindeki bir bahçede bir örtü üzerinde oturarak günlük hayattaki işine devam etmekte olan genç kız figürü resmin merkezindedir. Kadın figürü, sol eliyle alttan desteklediği dikdörtgen kasnağa çeşitli çiçek motifleri işlemektedir.

Genç kadının üzerinde boyuna çizgili sarı ve mavi renklerden oluşan tek parça bir kıyafet vardır. Başındaki pembe yazmanın altından, uzun ve örgü yaptığı saçları görülmektedir. Sol profilden resmedilen genç kadının kulağında ise muhtemelen bahçeden kopartılmış olan güller takılıdır.



Şekil 4.62. Mehmet Ruhi Arel, *Bahçede Gergef İşleyen Kız*, 1922, Tuval üzerine yağlıboya, 116x143 cm., Cumhurbaşkanlığı Sanat Koleksiyonu

4.2.1.2.5. Dere de Çamaşır Yıkayan Kadınlar

Mehmet Ruhi Arel'in gündelik hayattan alınan sahnelerden oluşan bir diğer eseri ise *Dere de Çamaşır Yıkayan Kadınlar*'dır. 1925 yılına tarihlenen bu eser bir dış mekân resmidir. Eserde, Ankara Bent Deresi'nde çamaşır yıkamakta olan iki kadın figürü görülmektedir. Ateşin üzerindeki kazanda su ısıtılmaktadır. Dere kenarında çamaşır yıkayan kadın figürlerinden yola çıkarak burada bir köy yaşantısının resmedildiği söylenebilmektedir. Yeşil ve kahverengi tonların yoğunlukta olduğu bu eser, köyde yaşayan dönem kadınlarının günlük kıyafetleri hakkında ipucu vermektedir.³⁶²



Şekil 4.63. Mehmet Ruhi Arel, *Dere de Çamaşır Yıkayan Kadınlar*, 1925, Tuval üzerine yağlıboya, 41x29 cm., Selma Arel koleksiyonu

4.2.1.2.6. Lohusa

Ruhi Arel 1925 yılına tarihlenen bu eserinde yeni doğum yapmış lohusa bir kadını resmetmiştir. Resmin merkezindeki kadın figürü yatakta oturur pozisyonda, dünyaya getirdiği bebeğini emzirmektedir. Bol yastıklı yatakta, anne figürünün belden yukarısı gözükmektedir. Bacaklarına pembe tonlarında bir battaniye örtülmüştür. Kadının üzerinde mavi tonlarında, muhtemelen bir gecelik, bir kıyafet bulunmaktadır. Başında ise kırmızı tonlarında bir yazma takılıdır. Bebek, kundağa sarılı bir şekilde annesinin kucağında resmedilmiştir.

³⁶² Tomar; *a.g.t.*, s. 100.



Şekil 4.64. Mehmet Ruhi Arel, *Lohusa*, 1925, Mukavva üzerine yağlıboya, 37x46 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

4.2.1.2.7. Kuşkondu

Mehmet Ruhi Arel 1926 tarihli bu tablosunda, eşi Muzaffer Hanım ve küçük oğlu Şemsi'nin gündelik yaşamlarından bir sahneyi resmetmiştir. Pencerenin önünde bir sedirin üzerin oturmakta ve kucağında bebeğini tutmakta olan kadın figürü, bebeğine bakarak gülümsemektedir. Sedirin üzerinde bebeğin oyuncakları vardır. Muzaffer Hanım'ın üzerinde yakası açık, kahverengi bir kıyafet vardır. Boynundaki kolye de resimde işlenmiştir. Saçları ensesinde toplanmıştır.³⁶³ Kadın figürü dönemin moda anlayışına uygun bir görünüm içerisinde resmedilmiştir.



Şekil 4.65. Mehmet Ruhi Arel, *Kuşkondu*, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 110x132 cm., Gönül Arel koleksiyonu

³⁶³ Tomar; *a.g.t.*, s. 111.

4.2.1.2.8. Fatih Kaymakamlığı

Mehmet Ruhi Arel tarafından 1926 yılında tamamlanan bu resim, empresyonist etkilerin görüldüğü bir açık hava resmi. Açık ve güneşli bir hava resme hakimdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılmış olan bu resim çok figürlü bir eserdir. Güzel havada, oturmuş sohbet eden insanlar arka plânda görülmektedir.

Resmin geçtiği mekânda yer alan iki tarihi yapı bulunmaktadır. Kompozisyonun arkasında kalan tarihi mimari yapı, Fatih Kaymakamlık Binası'dır. Bu bina 1970 yılına kadar bu işlevde kullanılmıştır. Diğer tarihi yapı ise, kompozisyonun sağında yer alan *Tayyare Şehitleri Anıtı*'dır. Bu anıt, Mimar Vedat Tek tarafından tasarlanmıştır. 1914 yılında İstanbul-Kahire uçuşu sırasında şehit olan üç tayyarecinin anısına 1916 yılında inşa edilmiştir.³⁶⁴

Resmin merkezinde yer alan iki kadın figürü göze çarpmaktadır. Bu iki kadın son derece şık giyinmiştir. Biri sarı tonlarında, diğeri ise lacivert tonlarında elbise giymektedir. Kolları uzun olan elbiselerin yakası V biçiminde açıktır. Etekler artık yerlere kadar uzun değil, diz boyundadır. Kadınların başlarında ise dönemin modası olan şapkalar yer almaktadır. Son derece çağdaş bir görünüm içerisinde kadın figürleri resmedilmiştir.



Şekil 4.66. Mehmet Ruhi Arel, *Fatih Kaymakamlığı*, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 66x81 cm., M. Taviloğlu Arşivi

4.2.1.2.9. Atatürk'e İstikbal

Mehmet Ruhi Arel'in 1927 tarihli ve büyük ebatlı bu eseri, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ü karşılama sahnesidir. Çok figürlü bu eserde, halk büyük bir sevinç ve heyecanla Atatürk'ü karşılamaktadır.

³⁶⁴ Tomar; *a.g.t.*, s., 99.

Eser, bir dış mekân resmidir. Mekân olarak resmedilen yer ise, izleyicinin konumundan bakıldığında karşıda kalan kısım, Dolmabahçe Sarayı'ndan Ortaköy Camii'ne kadar uzanmakta olan sahil şerididir.³⁶⁵ Halk, bir bayram coşkusuyla Mustafa Kemal Atatürk'ü getiren gemiye doğru, ellerinde bayrakları ile kayıklara, teknelere binerek ilerlemektedir. Genç, yaşlı, kadın, erkek herkes gemiye el sallayarak, Atatürk'ü selamlamaktadır.

İzleyiciye en yakın plândaki gemide dört kadın figürü ile bir erkek figürü görülmektedir. Figürler Atatürk'e el sallarken resmedilmişken, bir kadın figürü ise taburede oturup elindeki dürbün ile gelen gemiyi seyretmektedir. Bu kadın figürü kahverengi, kolları uzun, diz altı bir elbise giymektedir. Ayağında son derece modern topuklu bir ayakkabı vardır. Diğer kadın figürleri ise kısa kollu, yine diz altında elbiseleri ve modern ayakkabılar ile tasvir edilmiştir. Dönemin çağdaş kadın görünümü, bu eserde göze çarpmaktadır.



Şekil 4.67. Mehmet Ruhi Arel, *Atatürk'e İstikbal*, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 93x119 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

4.2.1.2.10. Eşi Muzaffer Hanım Portresi

Ressam Mehmet Ruhi Arel, eşi Muzaffer Hanım'ı eserlerinde model olarak sıklıkla kullanmıştır. Tarihsiz bu eserinde olduğu gibi pek çok portre çalışmasına imza atmıştır. Ruhi Arel, bu tabloda eşi Muzaffer Hanım'ı sol profilden resmetmiştir. Kızıl-kahverengi bir fon önünde eşine poz veren Muzaffer Hanım, son derece detaycı bir şekilde resmedilmiştir. Figürün saçları ensesinde toplanmış ve başına kırmızı renk bir kurdele takılmıştır. Boynundaki ince şal ve giymekte olduğu kıyafeti ile dönemin modası olan kıyafetleri üzerinde taşırken resmedilmiştir.

³⁶⁵ Tomar; *a.g.t.*, s. 69.



Şekil 4.68. Mehmet Ruhi Arel, *Eşi Muzaffer Hanım Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm.

4.2.1.2.11. Yaşmaklı Hanım Portresi

Ruhi Arel'in tarihsiz resimlerinden biri olan *Yaşmaklı Hanım Portresi* isimli tablo, eşi Muzaffer Hanım'ın portresidir.³⁶⁶ Koyu renk bir fon önünde eşine modellik yapan Muzaffer Hanım, kırmızı renk elbisesi, yine kırmızı tonlarında dantelli başörtüsü ile resmedilmiştir. Figürün yüzü izleyiciye dönüktür. Ellerinde eldiven takılı olan figür, sağ eliyle zarif bir şekilde tutmakta olduğu gülü koklamaktadır. Figürün elinde eldiven olması, yeni modern çarşaflarda kol boyları kısaldığından açık kalan kolların kapatılması amacıyla eldivenlerin o dönemde kullanıldığını; buradan da yola çıkılarak figürün giymekte olduğu kırmızı kıyafetin çağdaş bir çarşaf olduğunu göstermektedir.



Şekil 4.69. Mehmet Ruhi Arel, *Yaşmaklı Kadın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 53.5x64 cm.

³⁶⁶ Tomar; *a.g.t.*, s. 38.

4.2.2. İbrahim Çallı (1882-1960)

4.2.2.1. Hayatı

13 Temmuz 1882 yılında o tarihlerde İzmir’e, günümüzde ise Denizli’ye bağlı olan Çal kasabasında dünyaya gelmiştir. İlköğretimi Çal kasabasında, Mülkî İdadî’de lise eğitimini İzmir’de tamamlamıştır. Kasabada payına düşen arsanın satılmasıyla askeri okulda okumak amacıyla İstanbul’a gelmiştir.³⁶⁷ “Çallı” lakabı ile anılacağı İstanbul’a gelen ressam, arsasını satarak kazandığı ve okuması için ona destek olacak altınları çaldırılmıştır. Çalışmak zorunda kalan İbrahim Çallı, aşar kâtipliği, gazete dağıtıcılığı ve Yeni Cami’de arzuhalcilik yapmıştır. Tüm bu işler sonrasında Ticaret İcra Dairesi’nde iş bulmuştur. Bu dönemlerde Kapalıçarşı’da çalışan ressam Ropen (Roben) Efendi’den üç ay boyunca para karşılığı resim dersi almıştır. Bu sırada Şeker Ahmet Paşa’nın oğlu İzzet Bey ile tanışmış ve onun sayesinde 1906 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nin resim bölümüne kaydolmuştur.³⁶⁸ Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğrenciliği devam ederken bir yandan da adliyedeki görevini sürdüren İbrahim Çallı, altı yıllık okul süresini üç yılda tamamlayarak mezun olmuştur.³⁶⁹ İbrahim Çallı, Maarif Nezareti tarafından düzenlenen, yetenekli öğrencileri Paris’te resim eğitimine göndermek amacıyla yapılan sınavı kazanarak Mehmet Ruhi Arel ile 1910 yılında Paris’e gönderilmiştir.³⁷⁰ Paris’te dört yıl kalan İbrahim Çallı, burada Fernand Cormon’un atölyesinde çalışmıştır. 1914 yılında çıkan I. Dünya Savaşı sebebiyle yurda geri dönmüştür.³⁷¹

İbrahim Çallı’nın İstanbul’a döndüğü yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi’nin öğretim kadrosuyla ilgili gazete ve dergilerde eleştiriler yapılmaktaydı. Tüm bu eleştiriler neticesinde öğretim kadrosunda değişikliğe gidildiği görülmektedir. Warnia Zarzecki, Salvator Valeri ve Oskan Efendi bu eleştiriler sonrası emekli edilmiştir. Bu değişikliklerden sonra artık Türk sanatçıları da öğretim kadrosunda görev yapabileceklerdir. Bu, bir dönüm noktası olarak görülmektedir. İbrahim Çallı da Paris dönüşüne denk gelen bu olaylar sonucunda Sanayi-i Nefise Mektebi resim bölümünde yağlıboya atölyesi hocası olarak görev yapmaya başlamıştır.³⁷² 1947 yılında emekli

³⁶⁷ Güler; *a.g.t.*, s. 10.

³⁶⁸ Başbuğ; *a.g.t.*, s. 208.

³⁶⁹ Güven Aktaş; *1914 Çallı Kuşağında Portre Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 1999, s. 31.

³⁷⁰ Güler; *a.g.t.*, s. 17.

³⁷¹ Başbuğ; *a.g.t.*, s. 208.

³⁷² Aktaş; *a.g.t.*, s. 32.

olana dek Sanayi-i Nefise’de atölye hocalığı yapmıştır. Cumhuriyet döneminde öne çıkan Türk ressamlar İbrahim Çallı’nın bir dönem öğrencisi olan kişilerdir: Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Nuri İyem, Mahmut Cûda, Nurullah Berk, Cemal Tollu... Mektepteki “Çallı Atölyesi”nde öğrencisi olan ressamlar onu “efsane hoca” olarak adlandırmaktadır.³⁷³ İbrahim Çallı, emekli olduğu 1947 senesinden vefat ettiği 1960 senesine kadar Cihangir’deki evinin bir odasını atölye olarak kullanmış, orada aktif olarak resim yapmayı sürdürmüştür.³⁷⁴

Erken Cumhuriyet döneminin önemli sanat koleksiyoneri olarak görülen Salah Cimcoz, İbrahim Çallı’nın hem yakın dostu hem de koleksiyoneridir. Cimcoz koleksiyonunda 16 adet Çallı tablosuna rastlanmaktadır. Salah Cimcoz, mebus olarak Meclis-i Mebusan’a seçilmesiyle önemli siyasi bir figür olmasına ek, sanat ve kültür hayatına yaptığı katkılarla da anılmaktadır.³⁷⁵

1914 Kuşağı içerisinde en çok tanınan ve kuşağın en önemli temsilcisi İbrahim Çallı’dır. Bohem yaşam tarzı, kendine has hoşsohbet eğitmenliği ile bir kuşağı kendi adı altında bütünleştirmeyi başaran bir ressamdır. Türk resim sanatında bir ekolün adeta gizli lideri olarak görülmektedir.³⁷⁶

4.2.2.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.2.2.2.1. Hamakta Uzanmış Kadın

İbrahim Çallı tarafından 1915-1916 yılları arasında yapılmış olan bu tablo, seçkin bir tabakaya mensup olan bir kadın figürünün hamakta, elinde kitabıyla uzanmış şekilde resmedilmesidir. Kadın, uzun kollu, yerlere kadar uzanan beyaz renk bir elbise giymektedir. Ayağında dönemin modasına uygun topuklu ayakkabılar vardır. Başlı ise sarı-kahverengi tonlarında bir eşarp ile örtülmüştür. Kıyafeti, dönemin modasını yansıtmaktadır.

³⁷³ Güler; *a.g.t.*, s. 130.

³⁷⁴ Güler; *a.g.t.*, s. 139.

³⁷⁵ Güler; *a.g.t.*, s. 140.

³⁷⁶ Akdaş; *a.g.t.*, s. 40.



Şekil 4.70. İbrahim Çallı, *Hamakta Uzanmış Kadın*, 1915-1916, Ahşap üzerine yağlıboya, 38x70 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.2.2.2.2. Mithat Şükrü Bey'in Eşinin Portresi

İbrahim Çallı'nın 1915 tarihli bu eserinde kendisine modellik yapan kadın, İttihat ve Terakki kurucularından olan ve partinin genel sekreterliğini yapan Mithat Şükrü Bleda'nın eşi Hatice Hanım'dır.³⁷⁷

Kiremit ve kahverengi tonlarında bir fonun önünde, kırmızı renk bir koltukta oturmakta olan Hatice Hanım, siyah renk bir elbise giymektedir. V yaka olan elbisenin kolları uzundur. Elbisenin üzerine yine siyah renk bir şal almıştır. Boynundaki kolyeler, parmaklarındaki yüzükler ile kıyafetini tamamlayan Hatice Hanım dönemin çağdaş kadın kıyafetlerinden birini üzerinde taşımaktadır.



Şekil 4.71. İbrahim Çallı, *Mithat Şükrü Bey'in Eşinin Portresi*, 1915, tuval üzerine yağlıboya, 135x94.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.2.2.2.3. Adada Maşlahlı Kadınlar

İbrahim Çallı, Adada resmettiği kadın figürlerinden bir seri oluşturmuş ve bu seri ile oldukça tanınır hâle gelmiştir. *Adada Maşlahlı Kadınlar* isimli tablosu da yapmış olduğu bu serinin bir resmidir. 1919 yılına tarihlenen tablo, seçkin tabakaya mensup iki kadının eşek üzerinde Ada'da gezintiye çıktığı anı izleyiciye sunmaktadır.

³⁷⁷ Güler; *a.g.t.*, s. 248.

İbrahim Çallı'nın Ada tablolarındaki kadınlar genelde maşlah giymektedir. Bu tabloda da kadın figürlerinin üzerinde beyaz renk bir maşlah bulunmaktadır:

“İstanbul hanımları geçen asır sonlarında maşlah giymeye başlamışlardır ve bu moda ancak Birinci Cihan Harbi sonlarına kadar devam etmiştir. Kibar kadın üstlüğüdür. Şehir içinde giyilmemiş, yalnız sayfiyelerde; yalılara ve köşklere taşındığı zaman giyilmiştir... günün her saatinde giyilmiş bir sokak, dış üstlüğüdür: yazlık kibar hayatında sokakda, kayıkda, sandalda, bahçede, mesirelerde giyilmiştir...”³⁷⁸

Üstlerine giymiş oldukları maşlah ile eşeğe binerek gezinti yapan kadınların saç kesimleri de dikkat çekicidir. Dönemin modasına uygun olarak kısa kesilmiş saçları ile resmedilmişlerdir. Alında kâkül, tepede topuz gibi saç modelleri oldukça yaygındır ve resimlere de bu yansımıştır. Birinci Dünya Savaşı sonlarında Türk kadınları saçlarını omuz hizasında kestirdiğini ve bu saç modasının adının “*A la Jeanne d’Arc*” olarak anıldığını R. Ekrem Koçu söylemektedir.³⁷⁹



Şekil 4.72. İbrahim Çallı, *Adada Maşlahlı Kadınlar*, 1919, Jüt üzerine yağlıboya, 72.5x96 cm., Özel koleksiyon

4.2.2.2.4. Kız Portresi

İbrahim Çallı'nın 1926 yılına tarihlenen bu eserinde portresi resmedilen kadın figürünün kimliği belli değildir. Sol üst köşede imzası bulunan ressam bu eserinde sarı bir fon kullanmıştır. Genç kız figürü, sarı fonun önünde durmaktadır ve bakışları izleyiciye dönüktür. Kadının üzerinde kırmızı tonlarında bir üst giysisi, muhtemelen

³⁷⁸ Reşat Ekrem KOÇU, “Maşlah”, Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, s. 170.’den aktaran Ayşenur Güler; *İbrahim Çallı*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014, s. 244.

³⁷⁹ Reşat Ekrem KOÇU, “Saç”, Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, s. 200.’den aktaran Ayşenur Güler; *İbrahim Çallı*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014, s. 244.

ceket bulunmaktadır. Hâkim yaka, derin dekolteli olan bu ceketin içine kadın figürü beyaz renk, önden tek düğmeli bir bluz giymiştir. Ceketin kolları uzundur. Kadının belinde ise açık renk bir kuşak bağlıdır. Giyimi, dönemin modasını yansıtmaktadır. Kadının saçları yine dönemin moda saç kesimine uygun tasvir edilmiştir. Kısa saçları küt, kısa ve kâküllüdür.



Şekil 4.73. İbrahim Çallı, *Kız Portresi*, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 80x64 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.2.2.2.5. Gri Elbiseli Kadın

İbrahim Çallı'nın 1932 tarihli tablosu, tek figürlü bir eserdir. Kadın figürü, tablonun merkezine yerleştirilmiş şekilde resmedilmiştir. Mor tonlarında fon olarak kullanılan duvarın önünde, hasır sandalye üzerinde oturan figür, sağ elini sandalyenin kolçak kısmına atmış, bacak bacak üstüne atmış, yüzünde bir gülümsemeyle tuvale yansımıştır. Çallı'ya modellik yapan kadının kim olduğu ise belirsizdir.³⁸⁰

Kadının üzerinde beyaz renk, yerlere kadar uzanan bir tuvalet vardır. Elbise boyundan bağlamalı, derin göğüs dekoltelidir. Kadın figürünün ayakkabıları topuklu ve mavi renkli olup, dönemin modasına uygundur. Bileklerinde bilezikler ve parmağındaki yüzükler ile elbisenin şıklığı tamamlanmıştır. Modelin sol kolunun altından yere kadar uzanmakta olan siyah renkli bir kumaş vardır. Modelin saçları da dönemin modasına uygun olarak tuvale aktarılmıştır. Kısa saçlarına yapılmış olan maşa, yanaklarındaki bol pembe allık ve dudaklarında kırmızı ruj ile dikkat çekmektedir.

³⁸⁰ Güler, *a.g.t.*, s. 254.



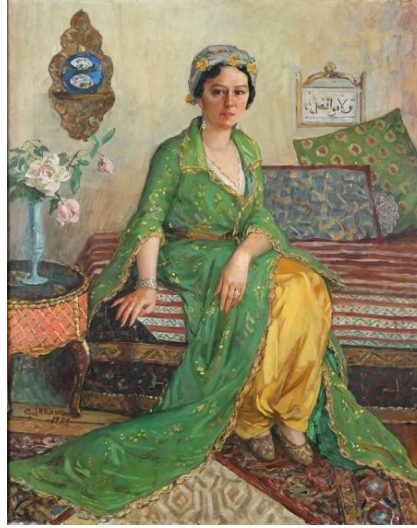
Şekil 4.74. İbrahim Çallı, *Gri Elbiseli Kadın*, 1932, Tuval üzerine yağlıboya, 155x93 cm., Demsa koleksiyonu

4.2.2.2.6. Yeşil Elbiseli Kadın (Bayan Vicdan Moralı'nın Portresi)

İbrahim Çallı'nın 1932 yılında yapmış olduğu *Yeşil Elbiseli Kadın* isimli tablosu bir iç mekânda geçmektedir. Resmin yapılmış olduğu mekân, İstanbul'un Moda semtinde bugün Salah Apartmanı'nın olduğu yerde var olan Cimcoz Köşkü'dür.³⁸¹ Krem rengi bir duvarın önünde, alçak bir sedirin üzerinde oturmakta olan bir kadın figürü izleyiciye doğru bakmaktadır. Yerdeki halı, sedir, yastıklar birbirinden farklı desenlerde olsalar da Çallı bu karmaşayı bir bütün hâline getirmiştir. Sedirin yanında bir sehpa, sehpanın üzerinde ince mavi renk bir vazo içinde çiçekler yer almaktadır. Duvarda asılı olan bir kavukluk ve Arapça yazılı hat levha resmin diğer nesneleridir.

İbrahim Çallı'nın eserlerinde görülen kadın figürlerinden farklı olarak bu tablodaki kadın, daha yerel ve klasik Osmanlı giysileriyle poz vermektedir. Figürün üzerinde yeşil üzerine sarı işlemeleri olan üç etek entari bulunmaktadır. Bu üç etek entarinin boyu yere kadar uzanmaktadır. Entarinin kolları uzun olup, kol uçları hareketlidir. Derin bir V yakaya sahip olan entarinin içine ise yine V yaka bir iç kıyafet giyen kadın figürü beline ise ince bir kemer bağlamıştır. Figürün alt kıyafet olarak sarı renkli bir etek tercih ettiği görülmektedir. Figürün başında ise bir yemeni bağlıdır. Ayaklarında ise, görünen kısmı kadarıyla, bir terlik bulunmaktadır. Figür hem kıyafeti hem başına takmakta olduğu yemeni hem de ayağında tercih ettiği terlikler sebebiyle geleneksel Osmanlı kadını imajını çizmektedir.

³⁸¹ Güler, *a.g.t.*, s. 152.



Şekil 4.75. İbrahim Çallı, *Yeşil Elbiseli Kadın (Bayan Vicdan Moralı'nın Portresi)*, 1932, Tuval üzerine yağlıboya, 145x116 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.2.2.7. Aliye Moralı

Ressam İbrahim Çallı tarafından 1933 yılında tamamlanan eserdeki kadın model, Salâh Cimcoz'un kayınvalidesi Aliye Moralı'dır. Bir iç mekân resmi olan tabloda, mekân olarak İstanbul Moda'da bulunan Aliye Hanım'ın köşkü tercih edilmiştir.³⁸² Açık renk bir fonun önünde, tek kişilik koltukta, dimdik oturur vaziyette olan Aliye Hanım, ellerini kavuşturmuş şekilde poz vermektedir. Modelin üzerinde siyah renk bir elbise bulunmaktadır. Dik yaka, uzun kollu, yerlere kadar uzanan etek boyu ile sade bir elbise giymekte olan figür, beyazlamış saçlarının üzerine taktığı siyah başlık ile dönemin moda kadın başlığını yansıtmaktadır.



Şekil 4.76. İbrahim Çallı, *Aliye Moralı*, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 119x79 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

³⁸² Güler, *a.g.t.*, s. 151.

4.2.2.2.8. Fatma Barşal

İbrahim Çallı'nın 1933 yılında tablosunda ona modellik yapan kadın figür, Salâh-Hasene Cimcoz çiftinin en büyük kızları Fatma (Cimcoz) Barşal'dır. Bu tablonun, diğer İbrahim Çallı tablolarından en büyük farkı oval şekilde çalışılmasıdır. Mavi bir duvar önünde bir koltukta otururken resmedilen Fatma Hanım'ın üzerinde siyah renkli, boyundan bağlamalı, ölçülü dekolteli, dantel bir gece elbisesi vardır. Figür, kırmızı bir şal ile poz vermiştir. Sade elbisesini yakasına takmış olduğu broş ile hareketlendiren figür, bilekliği ve yüzüğü ile şık bir görünüm elde etmiştir. Dönemin modasına uygun olarak saçları kısadır.



Şekil 4.77. İbrahim Çallı, *Fatma Barşal*, 1933, Tuval üzerine yağlıboya, 116x90 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

4.2.2.2.9. Balkonda Oturan Kadınlar (Emel Korutürk ve Saynur Aral)

1934 yılına tarihlenen bu tabloda, bir balkonda oturmakta olan iki kadın figürü görülmektedir. Kadın figürlerden biri Emel Korutürk, diğeri Saynur Aral'dır. Bu kadınlar, Salâh-Hasene Cimcoz çiftinin kızlarıdır. Birlikte resmedilen iki kız kardeş, Cimcoz Köşkü'nün balkonundadır. Zemin mozaik taşlarla kaplı, beyaz balkon demirlikleri ve yeşil yapraklı ağaçlar ile hareketlendirilen resimde mavi elbisesi ile poz veren Emel Korutürk 19, pembe elbiseli kardeşi Saynur Aral ise 17 yaşındadır.³⁸³

Dönemin modasına göre elbise ve etek boyları dizin bir karış kadar altında idi. Tabloda görülen iki kadın figürünün elbisesi de bu modaya uygun olarak dizlerinin bir karış aşağısında sonlanmaktadır. Mavi elbiseli kadın figürü, ölçülü dekoltesi olan V yaka bir gece elbisesi giymektedir. Yarım kol olan elbisenin kol detayında pencereye

³⁸³ Güler, *a.g.t.*, s. 157.

yer verilmiştir. V yakanın bittiği yerde ise elbiseye bir hareket kazandırmak amacıyla bir büzgü kullanılmıştır. Pembe elbiseli kadın figürü de yine dizlerinin bir karış altında bitmekte olan bir gece elbisesi giymektedir. Kısa kollu bir elbise olan bu kıyafetin yaka ve kol kısmı ile aşağı doğru uzanan yan kısımlarına bir hareket vermek amacıyla volan kullanıldığı görülmektedir. Açık mavi, hafif topuklu ayakkabıları ile bu modern görünüm tamamlanmıştır. İki kadın figürünün de saçları, dönemin modasına uygun olarak kısadır.



Şekil 4.78. İbrahim Çallı, *Balkonda Oturan Kadınlar (Emel Korutürk ve Saynur Aral)*, 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 148x117 cm., Aile koleksiyonu

4.2.2.2.10. Hasene Cimcoz Portresi

Salâh Cimcoz'un eşi olan Hasene Cimcoz, 1934 tarihli İbrahim Çallı tablosunda ona modellik yapan kişidir. Kadın figürü, tablonun tam merkezinde, açık renk bir duvarın önünde durmakta olan koltuğun üzerinde kendine güvenir bir şekilde oturmaktadır. Yanında, kendisine eşlik eden köpeği Nana ile resmedilmiştir.³⁸⁴ Salon mobilyaları, vazo içerisinde çiçekler, sehpa figürü içerisinde koltukta köpeğiyle birlikte oturan kadın figürü, son derece şık beyaz bir elbise ile poz vermektedir. V yaka, kolsuz, uzun elbisesinin sol tarafını bir broş ile hareketlendiren kadın figürü, broşu ile aynı renklerde bir kolye, küpe ve yüzük takmaktadır. Kıyafeti gibi saç kesimiyle de yeni dönemin modasını tuval üzerinde izleyiciye göstermektedir.

³⁸⁴ Güler, *a.g.t.*, s. 155.



Şekil 4.79. İbrahim Çallı, *Hasene Cimcoz Portresi*, 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 113x90 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

4.2.2.2.11. Melek Keçeci

Salâh Cimcoz'un eşi Hasene Cimcoz'un kız kardeşi olan Melek Keçeci'nin resmedildiği, 1934 yılına tarihlenen bu eserde mekân olarak Moda Aliye Moralı Köşkü'nün bir odası kullanılmıştır. Kadın figürü, resmin merkezinde bir Josephine koltuk üzerinde oturmaktadır. Koltuğun arkasında bir köşesi gözükmekte olan masa ya da sehpanın üzerinde büyük bir vazo durmaktadır. Kadın figürünün üzerinde, Hindistan'daki kadınların yaygın olarak giydikleri bir dış giysi olan “*sari*” bulunmaktadır. Yeğeni Nilüfer Sultan, bir Hint şehri olan Haydarabad'a gelin olarak gitmiş, üzerindeki bu kıyafeti de kendisine yeğeni armağan etmiştir.³⁸⁵



Şekil 4.80. İbrahim Çallı, *Melek Keçeci*, 1934, Tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm., Aile koleksiyonu

³⁸⁵ Güler; *a.g.t.*, s. 153.

4.2.2.2.12. Adada Gezinti

“*Adada Gezinti*”, “*Adada Sohbet*” gibi isimlerle anılan ve İbrahim Çallı’nın erken dönem resimleri arasında bulunan bir “*Ada*” serisi bulunmaktadır. *Adada Gezinti* de bu serinin eserlerinden biridir. Tarihi belli olmayan bu tabloda, merkezde iki kadın figürü görülmektedir. Eserin sağında ise arkası dönük bir kadın ve bir kız çocuğu figürü vardır. Kibar, zengin, seçkin kesimin sayfiye yeri olarak kullandığı Adalar’da çam ağaçları arasında gezmekte olan bu iki kadın figürünün dönemin modasına uygun olarak diz altı elbiseleri, topuklu ayakkabıları, kısa saçları ve başlarına takmış oldukları “*sıkma baş*” adı verilen bağlama biçimiyle bağlanmış bir baş bağı dikkat çekmektedir. Tarihsiz olan bu eserin, giyim kuşamdan yola çıkılarak Cumhuriyet’in ilanından sonra yapılmış olması olasıdır.



Şekil 4.81. İbrahim Çallı, *Adada Gezinti*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 115x80 cm., Demsa Koleksiyonu

4.2.2.2.13. Adada Gezinti

İbrahim Çallı bu eserinde yine seçkin kesim tarafından tercih edilen bir sayfiye yeri olan Ada’da gezinti yapmakta olan iki kadın figürünü resmetmiştir. Ağaçlar arasında resmedilen bu iki kadın figürü dışında, resmin sağ üst köşesinde üç kadın figürü ve bir bebek arabası görülmektedir. Resmin merkezinde yer alan iki genç kadın biri açık renk, diğeri hâkî tonlarında bir dış kıyafet ile resmedilmiştir. Önde duran kadın figürü eldiven takmaktadır ve sağ eliyle bir baston taşımaktadır. İki kadının da saçları, dönemin modasını niteler; kısa bir saç kesimleri vardır. Başlarında ise yine sıkma baş bağlanan bir baş bağı bulunmaktadır. Arkada duran kadın figürünün ayakkabısı yine döneme uygun olarak topuklu, zarif bir ayakkabıdır.



Şekil 4.82. İbrahim Çallı, *Adada Gezinti*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 110x74 cm., Kemal Bilginsoy Koleksiyonu

4.2.2.2.14. Adada Çamlar Arasında

İbrahim Çallı tarafından yapılan bu eser, tarihi net olmamakla birlikte, 1917 yılındaki Galatasaray Sergisi'ne katıldığından, eseri de 1917 yılı ve öncesine tarihlendirmek çok da yanlış olmayacaktır.³⁸⁶ Çam ağaçları arasında iki kadın figürünün resmedildiği bu eserde, önde duran kadın figürü sağa doğru bakmaktadır. Üzerinde çizgili bir maşlah, altında ise bir etek (ya da elbise) vardır. Dönemin moda ayakkabılarından giymekte olan kadın figürü, yine dönemin moda saç kesimini kullanmış, başına ise bir baş örtü takmıştır. Hemen yanındaki kadın figürü ise bakışlarını izleyiciye doğru yöneltmiştir. Onun da üzerinde beyaz bir maşlah vardır. Sol eliyle eteğinin ucunu kaldırmaktadır. Başındaki baş bağı da dönemin giyim kuşamı hakkında izleyiciye bilgi vermektedir.



Şekil 4.83. İbrahim Çallı, *Adada Çamlar Arasında*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 125x89 cm., Özel koleksiyon

³⁸⁶ Güler; *a.g.t.*, s. 244.

4.2.2.2.15. Adada İki Kardeş

İbrahim Çallı'nın yapım yılı belli olmayan Ada temalı eserlerinden biri de *Adada İki Kardeş* isimli tablosudur. Ancak kadın figürlerinin üzerinde maşlah olmaması, etek boylarının diz altında olması bu eserin Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte yapıldığını düşündürmektedir.³⁸⁷ Öndeki kadın figürü pembe, diz altı, kolları açık bir elbise giymektedir. Başında yeşil bir baş örtü vardır. Omzunda ise renkli bir şal taşımaktadır. Saçları da dönemin modasına uygun bir kesimdir. Hemen yanındaki kadın figürü açık renk, kayık yaka, diz altı bir elbise giymektedir. Onun da başı bir bağ ile bağlanmıştır. Kısa saçlarıyla dönemin moda anlayışını yansıtan figür yine açık renk bir çorap da giymektedir.



Şekil 4.83. İbrahim Çallı, *Adada İki Kardeş*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 62x92 cm., İpek-Ahmet Meryem Koleksiyon

4.2.2.2.16. Adada Sohbet

İbrahim Çallı'nın Ada resimlerinden bir diğeri olan *Adada Sohbet*, deniz kenarında ufak bir masa ve sandalyede oturarak sohbet eden iki kadın figürünün resmedildiği bir eserdir. Arka tarafta olan kadın figürü pembe tonlarında, kayık yaka bir elbise giymekte; elinde ise sarı renk bir şemsiye tutmaktadır. Figür, bir şeyler anlatıyorken resmedilmiştir. Daha önde yer alan kadın figürü ise açık renk bir elbise giymiştir. Ayağında yaşadığı dönemin popüler ayakkabılarından vardır. İki kadın figürü de aynı biçimde başlarını bağlamıştır. Yine saç kesimi her iki kadın figüründe de aynı biçimdedir.

³⁸⁷ Güler; *a.g.t.*, s. 246.



Şekil 4.84. İbrahim Çallı, *Adada Sohbet*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 57x66.5 cm., Taviloğlu Koleksiyonu

4.2.2.2.17. Adada Sandal Sefası

İbrahim Çallı'nın Ada resimlerinden biri olan *Adada Sandal Sefası* isimli eser, Büyükkada'da sandala binen iki kadın figürünün tuvale yansımasıdır. Yeşil yapraklı ağaçlar arasında, durgun Ada sularında kürek çekmekte olan ayakta bir kadın figürü açık renk, V yakalı, uzun kollu bir maşlah giymektedir. Belinde kahverengi tonlarında bir kuşak bağlıdır. Başında sıkma baş stilinde bağladığı bir baş bağı vardır. Oturmakta olan kadın figürü sağ eliyle sandalı tutmaktadır. Onun da üzerinde somon rengi tonlarında bir maşlah vardır ve başındaki bağ sıkma baş stilinde bağlanmıştır.



Şekil 4.85. İbrahim Çallı, *Adada Sandal Sefası*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 80x115 cm., Özel koleksiyon

4.2.2.2.18. Bostancı Sahili'nde Gezintiye Çıkan Kadınlar

İbrahim Çallı'nın yapmış olduğu en büyük ölçülü eser olan bu tablo, İstanbul Bostancı sahilinde iki kadın figürünü göstermektedir. Deniz kenarında, karşıda görülen Adalar manzarası eşliğinde yürüyen kadınlardan izleyiciye daha yakın resmedilmiş olanı karşıya bakmaktadır. İzleyici onu, sol profilden görmektedir. Diğer kadın figürü ise bu kadın figürüne doğru gülümseyerek bakmaktadır.

İki kadın figürünün de üzerinde beyaz renk maşlah bulunmaktadır. Figürlerin saçları kısadır ve başlarında Çallı tablolarında sıkça rastlanılan sıkma baş bağlanmış örtüleri vardır. Öndeki kadın figürü sol elinde bir çanta tutmaktadır.



Şekil 4.86. İbrahim Çallı, *Bostancı Sahili'nde Gezintiye Çıkan Kadınlar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 96x163 cm., Özel koleksiyon

4.2.2.2.19. Balo

İbrahim Çallı'nın tarihi okunamayan eserlerinden biri olan *Balo* isimli tablosu, bir iç mekânda geçen çok figürlü bir tablodur. Bir balodaki dans sahnesinin resmedildiği bu mekânın, zamanında pek çok balo etkinliğinin düzenlendiği yer olan Tepebaşı Garden Bar olduğu düşünülmektedir.³⁸⁸ Eserde net olarak seçilebilen beş kadın ve iki erkek figürü vardır. Eser son derece dinamiktir. Bu eser ile İbrahim Çallı, Cumhuriyet'le birlikte değişen toplum ve dolayısıyla değişen Türk kadınına vurgu yapmaktadır. Kadın artık kamusal alanda özgürce bulunabilmektedir.

Canlı renklerin kullanıldığı eserde ön plânda dans eden çiftten kadın figürü, sarı renk bir elbise giymektedir. Elbise diz altında bitmektedir, kolları ise açıktır. Figürün sol kolundan incecik bir şal yerlere kadar uzanmaktadır. Kahverengi takım elbiseli bir erkek figürüyle dans etmektedir.

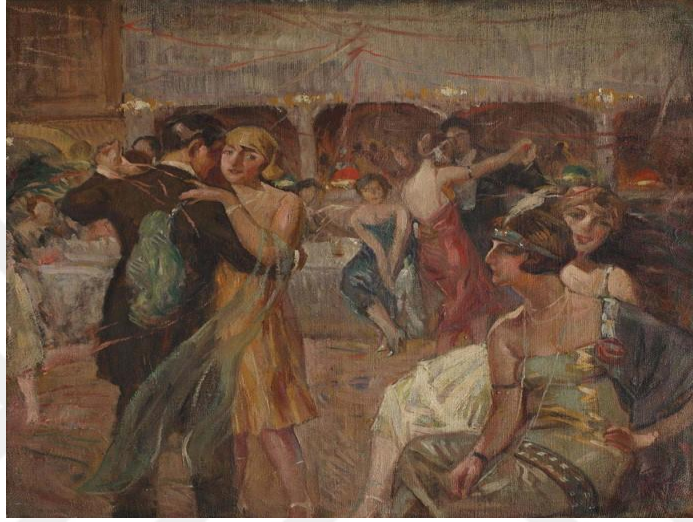
Yine dans eden bir çift hemen arkada tasvir edilmiştir. Bu kez kadın figürünün sırtı izleyiciye dönüktür. Kadının üzerinde pembe renk, sırtı açık, ince askılı, diz altı bir elbise vardır. Bu çiftin hemen yanlarında mavi elbiseli, oturan bir kadın figürü vardır. Onun bakışları izleyiciye dönüktür. Biraz yorgun durmaktadır.

Kompozisyonun en sağında, önde yer alan iki kadın figürü ise oturur şekilde tasvir edilmiştir. Arkadaki kadın figürü, bacak bacak üstüne atmış, mutlu bir şekilde izleyiciye bakmaktadır. En öndeki kadın figürü ise straplez, yeşil tonlarında bir elbise

³⁸⁸ Güler; *a.g.t.*, s. 284.

giymektedir. Sol omzundan aşağı kaymakta olan bir şalı vardır. Boynunda bir kolye takılıdır. Başında ise dönemin moda aksesuarlarından olan tüylü bir saç tuvaleti takmaktadır.

İbrahim Çallı'nın *Balo* tablosunda, genç Cumhuriyet'in izleri görülmektedir. Kadın ve erkekler bir arada dans edebilmektedir. Kadın kıyafetlerinde etek boylarının kısaldığını ve artık omzu açık elbiseler giyilebildiğini bu tablo üzerinden söylemek mümkündür.



Şekil 4.87. İbrahim Çallı, *Balo*, (t.y.), Jüt üzerine yağlıboya, 75x80 cm., İpek-Ahmet Meray koleksiyonu

4.2.2.2.20. Gül Koklayan Kadın

İbrahim Çallı'nın *Gül Koklayan Kadın* isimli tablosu, ressamın tek figürlü eserlerinden biridir. Bir bahçe duvarının yanında, dallarında duran yavruağzı gülleri koklayan bir kadın figürü resmedilmiştir. Bahçe duvarının hemen arkasında ağacın yaprakları ve beyaz renk bir evin pencereleri görülmektedir. Sol eliyle fidanı tutmakta olan figür, sağ eliyle gülü kavramıştır. Sol profilden resmedilen kadın figürünün gözleri yarı kapalıdır. Figür, neredeyse tüm esere hâkim konumdadır.

Figürün üzerinde neredeyse şeffaf bir kıyafet vardır. Truvakar kol, V yaka kıyafetinin kol ve yaka kısımlarında dantel kullanılmıştır. Kıyafetin belinde koyu renk bir kuşak kullanılmıştır. Figürün başındaki örtü, dönemin modasına uygun bir şekilde takılmıştır. Örtünün altından görünen kısa saçları ise kırmızı renktir. Kıyafeti ve başındaki örtüsü ile figür, çağdaş bir kadın görünümünde resmedilmiştir. Figür, Osmanlı toplumunun Cumhuriyet ile değişen yüzü gibidir.

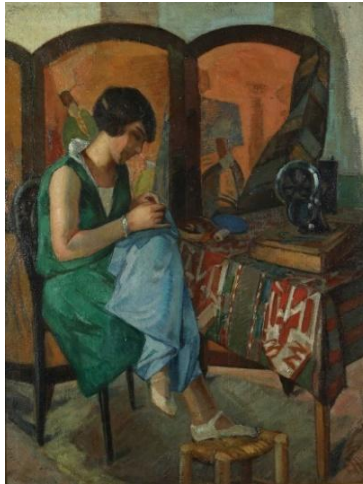


Şekil 4.88. İbrahim Çallı, *Gül Koklayan Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 50x72 cm., Türkiye İş Bankası Resim ve Heykel Müzesi

4.2.2.2.1. Dikiş Diken Kadın

İbrahim Çallı'nın eserlerinden biri olan bu tabloda, bir kapalı mekânda kahverengi tonlarındaki paravanın önünde dikiş dikmekte olan bir kadın figürü görülmektedir. Kadın siyah bir sandalyede oturmaktadır. Yanında örtülü bir masa, masanın üzerinde dikiş makinesi ve iğne iplik kutusu bulunmaktadır. Kadın ayaklarını ufak bir tabure üzerine koyup, bacak bacak üstüne atmış şekilde resmedilmiştir.

Kadın figürü sağ profilden verilmiştir. Üzerinde sıfır kol, V yaka, diz altı bir yeşil elbise taşımaktadır. Ayağında beyaz renk, düz ayakkabı vardır. Kısa saçları, onun dönemin modasına uygunluğunu arttırmaktadır. Sol eliyle tutmakta olduğu mavi kumaşı, diğer elindeki iğneyle dikkatlice dikerken resmedilmiştir.



Şekil 4.89. İbrahim Çallı, *Dikiş Diken Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 126.5x97 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.2.2.22. Yeşilli Kadın

Ressam İbrahim Çallı tarafından resmedilen bu eserde, kadın figürünün kim olduğu konusu aydınlatılamamıştır.³⁸⁹ Bir iç mekânda, kahverengi tonlarındaki bir duvarın önünde duran açık yeşil renkli tek kişilik koltukta oturmakta olan kadın figürü görülmektedir. Koltuktaki yastık, yerdeki halı ve koltuğun kenarından sarkmakta olan kumaş, resme renk katmaktadır. Tablodaki kadın figürü artık bir Cumhuriyet döneminde olunduğunu izleyiciye işaret etmektedir. Figürün üzerinde kayık yaka, kolları açık, diz altı hizasında mavi yeşil tonlarında bir elbise vardır. Elbisenin kol kısmı volanlarla hareketlendirilmiştir. Kadın, koyu renk bir çorap giymektedir. Ayakkabıları yaşadığı döneme uygun olarak zarif ve topukludur. Saç kesimi de yine dönemin modasına uygun olarak kısa kesimdir.



Şekil 4.90. İbrahim Çallı, *Yeşilli Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 117x79 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.2.2.2.23. Kız Portresi

İbrahim Çallı'nın tarihi belli olmayan eserlerinden olan *Kız Portresi* ya da *Kadın Portresi* isimli tablosu, bir portre çalışmasıdır. Eserde, koltukta oturarak elindeki tütünü içen bir kadın figürü görülmektedir. Düz bir fonun önünde duran koltukta oturan figür, sol eliyle tütün ürününü tutmaktadır. Figürün solunda duran sehpa ve çiçekli vazo, resme bir hareket katmıştır. Göğüslerinin hemen üzerinde biten, straplez bir elbise giymekte olan kadın figürü büyük, siyah renk bir şapka takmaktadır. Saçları dönemin modasına uygun olarak kısa kesimlidir.

³⁸⁹ Güler; *a.g.t.*, s. 254.



Şekil 4.91. İbrahim Çallı, *Kız Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 56.5x97 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.2.2.24. Bahçede Oturan Kadın

İbrahim Çallı'nın tarihsiz eserlerinden biri olan bu tabloda, beyaz çiçekler içindeki bir bahçede, bahçe koltuğu üzerinde oturmakta olan bir kadın resmedilmiştir. Kadın figürü, kendinden emin bir şekilde oturmaktadır ve bakışları doğrudan izleyiciye yöneliktir. Üzerinde kayık yaka, uzun kollu, diz altı beyaz bir elbise vardır. Yine beyaz renkteki çorapları ve beyaz ayakkabılarıyla bir bütün oluşturan figürün saç kesimi ve saç bandı da yaşadığı döneme uygun bir görünüm sergilemektedir.



Şekil 4.92. İbrahim Çallı, *Bahçede Oturan Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 57x66.5 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

4.2.2.2.25. Fatma Barşal

Hasene-Salâh Cimcoz çiftinin en büyük kızları olan Fatma (Cimcoz) Barşal'ın İbrahim Çallı'ya modellik yaptığı tablolardan biridir. Fatma Barşal'ın tablosu, oldukça renkli bir tablodur. Kırmızı üzerine sarı figürlerin yer aldığı bir duvarın önünde durmakta olan varaklı bir koltuğun üzerinde zarifçe oturan bir kadın figürü resmedilmiştir. Koltuk, mavi yastıklarla hareketlendirilmiştir. Koltuğun yanında kaide üzerinde ince, oval bir sehpa ve sehpanın üzerinde bir vazo yer almaktadır.

Figür, altın rengi bir elbise giymektedir. İnce askılı ve yerlere uzanmakta olan bu tuvaletin altına ayakkabı olarak kırmızı bir ayakkabı tercih edilmiştir. Elbisenin sağ askı kısmı üzerindeki gül motifiyle bir hareket sağlanmıştır. Kısa saçları ve kıyafetiyle dönemin modasına uygun bir görüntü tuvale yansıtmaktadır.



Şekil 4.93. İbrahim Çallı, *Fatma Barşal*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 120x100 cm., Aile Koleksiyonu

4.2.2.2.26. Genç Kız Portresi / Boalı Kadın

ARHM’de “*Genç Kız Portresi*” adıyla teşhir edilmekte olan bu tablo, “*Boalı Kadın*” olarak da bilinmektedir. Uzun yıllar “Boğalı Kadın” ya da “Boyalı Kadın” olarak çevirisi yapılmış olan bu eserin isim konusuna açıklık getirmek gereklidir. Eserin orijinal ismi “*Boalı Kadın*”dır. *Boa*, Fransızca’da *dar ve uzun boyun kürkü* anlamında kullanılmaktadır. Eserde de tıpkı bu anlamda olduğu gibi kadın figürü bir boa kullanmaktadır. Eserin ismi de bu boadan gelmektedir.³⁹⁰

Kadın figürü, büyük ebatlı bir tablonun önünde duran alçak bir tabure üzerinde oturmaktadır. Elinde bir kürk çeşidi olan boa tutmaktadır. Bakışları izleyiciye dönüktür. Üzerinde beyaz renk, yarım kollu bir elbise vardır. Beyaz çorapları ve yine aynı renk olan ayakkabıları ile bir ton sür ton yakalanmıştır. Yaşadığı dönemin kılık kıyafet modasını yansıtmakta olan kadın figürünün bakışları da son derece derin ve anlamlıdır.

³⁹⁰ Güler; *a.g.t.*, s. 44.



Şekil 4.94. İbrahim Çallı, *Genç Kız Portresi / Boalı Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 120x78.5 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

4.2.2.2.27. Makbule Kara

İbrahim Çallı'ya bu eserinde modellik yapmakta olan kişi, ahbap oldukları Ahmet Kara'nın eşi Makbule Kara'dır.³⁹¹ Kahverengi tonlarında bir duvarın önünde durmakta olan koyu renk bir koltukta oturur şekilde resmedilen Makbule Kara'nın üzerinde, turuncu tonlarında bir kıyafet bulunmaktadır. Elbise, uzun kollu olup, kol kısmında dekoltesi vardır. Kıyafetin sol omzundan aşağıya doğru bir tül parçası uzanmaktadır. Elbise dönemin modasına uygun olarak diz altıdır. Figürün ayakkabıları ve saçları da dönemini yansıtmaktadır. Resme bir renk katma amacıyla koltuğun üzerine bir kumaş atıldığı görülmektedir.



Şekil 4.95. İbrahim Çallı, *Makbule Kara*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 140x89 cm., İpek-Ahmet Merey Koleksiyonu

³⁹¹ Güler; *a.g.t.*, s. 252.

4.2.2.2.28. Beyaz Şapkalı Kadın

İbrahim Çallı'nın tarihsiz olan eserlerinden biri olarak karşımıza çıkan bu portredeki kadın figürünün kimliği belirsizdir. Figür, muhtemelen bir bahçede hasır bir sandalyede oturmaktadır. Vücudu izleyiciye dönük olmakla beraber, başı kendi soluna doğru çevrilmiştir. Üzerinde mavi renk, V yaka, kısa kollu bir kıyafet vardır. Başında ise dönemin moda başlıklarından olan beyaz renk bir şapka vardır. Figürün kıvılc saçları, dönemin modasına uygun olarak kısadır.



Şekil 4.96. İbrahim Çallı, *Beyaz Şapkalı Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 64x54 cm., Özel Koleksiyon

4.2.2.2.29. Adrienne Moralı

İzmir'de seçkin bir ailenin üyeleri olan Nail Moralı ve Halit Moralı kardeşler ile İzmir'de geçirdiği günlerde ahabap olan İbrahim Çallı, Halit Moralı'nın eşi Adrienne Moralı'nın bir tablosunu yapmıştır. Alman anne ve İtalyan babanın kızı olarak dünyaya gelen Adrienne Moralı İzmir'de doğmuştur. Tabloda kadın figürünün dik duruşu ön plâna çıkarılmaktadır. Sade bir duvarın önünde, sade ancak dekolteli koyu renk bir elbiseyle Moralı poz vermektedir.

Dönemin İzmir'in seçkin, aydın ve aynı zamanda kozmopolit yapısına işaret etmektedir.³⁹²

³⁹² Güler; *a.g.t.*, s. 47.



Şekil 4.97. İbrahim Çallı, *Adrienne Morali*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 71.5x53 cm., Beynun Erener Özkan Koleksiyonu

4.2.2.2.30. Plajda Kadınlar

İbrahim Çallı'nın bilinen eserlerinden biri olan *Plajda Kadınlar* isimli tablosudur. Türk kadınının Cumhuriyet'le birlikte kavuştuğu yeniliklerden biri de deniz banyolarıdır. Paçaları uzun, V yakalı, vücuda oturan, koyu renkli mayolar bu dönemde Türk kadınları arasında tercih edilmektedir.³⁹³

Deniz hamamları da denilen, suya çakılan dört adet kazığın üzerine oturtulan, tahtalar ile çevrili ahşap yapılar, bu tabloda karşımıza çıkmaktadır. Resimde sadece kadınlara ait olan bir deniz hamamı tasvir edilmiştir. Kompozisyonda, arka plânda bulunan beş kadın figürü denizin içinde, bir kadın figürü deniz hamamının yanında resmedilmiştir. Ön plânda yer alan üç kadın figürü ise kumsalda güneşlenmektedir. İki kadın oturur ve yarım yatar pozisyondayken, biri ayakta durmaktadır.

Kadınların üzerinde dönemin modası olan mayolardan vardır. Bu mayolar ince askılı, V yaka, dizden bir karış kadar yukarıdadır. Kadınlar koyu tonları tercih etmiştir. Ayakta duran kadın figürü ise mayosunun üzerine, maşlaha benzer, krem rengi bir kıyafet almaktadır. Yüzü izleyiciye dönük kadın figürlerinin saç kesimleri kısadır. Yüzü arkaya dönük olan kadın figürünün saçları ise yine dönemin modasına uygun olarak ensesinde topuz şeklindedir.

³⁹³ Keser; *a.g.t.*, s. 88.



Şekil 4.98. İbrahim Çallı, *Plajda Kadınlar*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 64x81 cm., İpek-Ahmet Meryem Koleksiyonu

4.2.3. Hikmet Onat (1882-1977)

4.2.3.1. Hayatı

Ressam Hikmet Onat 1882 yılında İstanbul Fındıklı’da dünyaya gelmiştir. Babası deniz binbaşılardan Murat Bey’dir. Heybeliada’daki Mekteb-i Bahriye-i Şahane’yi 1903 yılında bitirerek güverte mühendisi teğmeni olarak mezun olmuştur. Bu dönemlerde resme olan ilgisini ön plâna çıkararak resim eğitimi almaya karar vermiştir.³⁹⁴ 1904 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girmiştir. Bu okuldaki eğitimini tamamlayıp mezun olduktan sonra, 1910 yılında Avrupa sınavını kazanarak Paris’e giderek sanat eğitimi burslu olarak alma hakkını kazanmıştır. Paris Güzel Sanatlar Akademisi’nde Fernand Cormon Atölyesi’nde dört yıl eğitim almıştır. Empresyonizme olan ilgisi de bu dönemde başlamıştır.³⁹⁵ Patlak veren I. Dünya Savaşı sebebiyle Hikmet Onat yurda geri dönmüştür.

1915 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde emekliye ayrılan hocaların yerine resim bölümüne getirilen sanatçılardan biri de Hikmet Onat olmuştur. Hikmet Onat, emekli olana kadar buradaki vazifesini sürdürmüştür. Sanayi-i Nefise’ye ilk atandığında hazırlık dönemi öğrencilerine ders vermiştir.³⁹⁶ Güzel sanatların ilk basamağını oluşturan sınıf, desen atölyesidir. Bu bağlamda desen hocası Hikmet Onat’ın atölyesi bir hazırlık sınıfı işlevi görmekte, burada başarılı olabilen öğrenciler üst sınıfa geçebilmektedir.³⁹⁷ Hikmet Onat’ın öğrencileri arasında Ali Avni Çelebi,

³⁹⁴ Murat Aslan; *Hikmet Onat’ın Eserlerinde İstanbul*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2018, s. 32.

³⁹⁵ Esra Yıldırım; *Çallı Kuşağı ve Resim Sanatında Empresyonizm*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2015, s. 41.

³⁹⁶ Aslan; *a.g.t.*, s. 40.

³⁹⁷ Aslan; *a.g.t.*, s. 41.

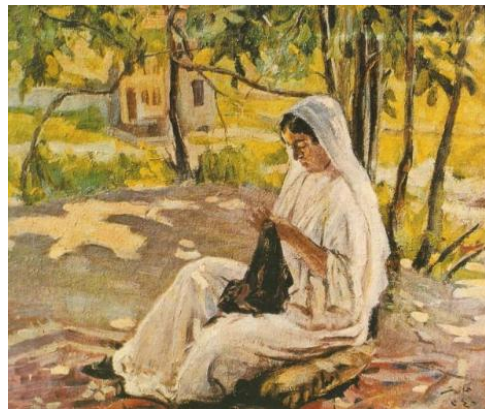
Zeki Kocamemi, Cevat Dereli, Şeref Akdil gibi oldukça önemli ressamalar bulunmaktadır. Onat atölyesinde canlı modeller ile etüt yapmaktadır.³⁹⁸

Kendisini “Boğazın ressamı” olarak tanımlayan Hikmet Onat, açık havada çalışan bir ressamdır. Kendisine empresyonist denmesine karşı çıkan ressam, kendi tablolarını daha çok gerçeklikle ilişkilendirmektedir.³⁹⁹ Bir İstanbul ressamı olan Onat’ın eserlerinde ana konu denizdir. Denizi her zaman sakin ve durgun şekilde resmetmektedir. Renk kullanan izlenimcilerin aksine, siyah ve kahverengiyi resimlerinde kullanmaktadır. İzlenimciler için yapılan en büyük eleştirilerden olan sağlam desen yoksunluğu, Hikmet Onat için söylenememektedir.⁴⁰⁰ Onat’ın resimlerinde ışık kullanımı oldukça önemlidir ve kullandığı ışık daima yukardan gelmektedir.⁴⁰¹

4.2.3.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.2.3.2.1. Ağaçların Altında Dikiş Diken Kadın

Hikmet Onat’ın 1923 yılına tarihlendirilen bu eserinde, aslen Çerkez olan eşi kendisine modellik yapmaktadır. Yemyeşil bir doğanın içinde beyaz kıyafetleriyle dikiş diken bir kadın tasviri görülmektedir. Günlük yaşam sahnesinden bir kesit tuvale aktarılmıştır. Kadın figürü bahçe taşları üzerinde yayılan halı ve halının üzerinde yer alan mindere oturmaktadır. Elinde siyah renkli bir kumaş vardır ve o kumaşı dikmektedir. Üzerinde beyaz renkli bir ev giysisi vardır. Başını ise saçları görünecek şekilde örtülüdür.



Şekil 4.99. Hikmet Onat, *Ağaçların Altında Dikiş Diken Kadın*, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, 74x89 cm., İzmir Resim ve Heykel Müzesi

³⁹⁸ Aslan; *a.g.t.*, s. 45.

³⁹⁹ Aslan; *a.g.t.*, s. 51.

⁴⁰⁰ Akdaş; *a.g.t.*, s. 63.

⁴⁰¹ Aslan; *a.g.t.*, s. 52.

4.2.3.2.2. Oturan Kadın

Hikmet Onat'ın ünlü eserlerinden biri olan *Oturan Kadın* tablosu, 1928 yılına tarihlendirilmektedir. Mavi bir zemin üzerinde çiçek desenleriyle kaplı duvarın önünde duran Josephine koltuğun kenarına zarif bir şekilde oturmakta olan bir kadın figürü resmedilmiştir. Bu iç mekân resminde kendisine poz veren modelin kim olduğu bilinmemektedir. Cumhuriyet'in ilânından sonra resmedilmiş olan eserdeki figür, dönemin modasına uygun bir elbise giymektedir. Siyah renkli, V yakalı ve dekolteli elbisenin boyu dizlerde bitmektedir. Elbisenin yaka kısmı ve kol manşetleri açık renk bir kumaştandır. Kadının zarif bir şekilde tutmakta olduğu bacaklarında koyu renk bir çorap vardır. Ayakkabıları ise zarif, topuklu ayakkabılardır. Figürün saç kesimi de yine dönemin anlayışına uygun olarak kısa bir modeldir.



Şekil 4.100. Hikmet Onat, *Oturan Kadın*, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 113.5x69.5 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.2.3.2.3. Gergef İşleyen Kız

Hikmet Onat tarafından resmedilen eserde yer alan kadın figürü, Hikmet Onat'ın eşidir. Günlük hayattan bir sahne tuvale aktarılmıştır. Resimde odak noktası genç ve güzel kadın figürüdür. Kadın ve gergef dışında bir nesne kullanımı olmamıştır. Üzerinde yerel ya da klasik olarak adlandırılabilir kıyafetler olan kadın figürü, sol eliyle yuvarlak gergefi tutmakta, sağ eliyle de gergefe geçirmiş olduğu kumaşın üzerine nakış işlemektedir. Üzerindeki mavi renkli kıyafet, Osmanlı kadınının klasik kıyafeti olan üç etek entariyi anımsatmaktadır. Kol kısmı geniş olan kıyafetten, figürün kolları gözükmektedir. Alt giysisi olarak muhtemelen bir etek giymektedir. Eteğin

rengi beyazdır. Kadının kakülleri gözükmetedir. Saçları örülmüş ve sağ yanına doğru atılmıştır. Başında ise bir yemeni bulunmaktadır.



Şekil 4.101. Hikmet Onat, *Gergef İşleyen Kız*, (t.y.), Duralit üzerine yağlıboya, 58.5x50 cm., Edip Onat Koleksiyonu

4.2.4. Nazmi Ziya Güran (1881-1937)

4.2.4.1. Hayatı

Nazmi Ziya Güran, 1881 yılında İstanbul Aksaray’da dünyaya gelmiştir. Nazmi Ziya’nın babası kâtip, Nüfus Umum Müdürü, Dahiliye Nezareti Muhasebecisi olarak önemli görevlerde çalışmış bir devlet memurudur.⁴⁰²

Yüksek öğretimi için Mekteb-i Mülkiye-i Şahane’ye kaydolan Nazmi Ziya, babasının devlet görevlisi olmasını istemesinden sebep bu okuldan mezun olmuştur. Oğlu için bu istekte bulunan babası, mezuniyetinden bir sene önce vefat etmiştir. Resim yapmasını ve yeteneğini desteklemeyen babasının ölümünden sonra ise Nazmi Ziya’ya Sanayi-i Nefise Mektebi’nde okumanın yolu açılmıştır.⁴⁰³

1902’de Sanayi-i Nefise Mektebi’ne giren Nazmi Ziya, hocası Valery’nin kopya etme üslubuna karşılık, gördüğünü yorumlayarak resmetme üslubunu benimsediği için akademik hayatta pek başarılı olamamıştır. Güran’ın bu tutumu, Sanayi-i Nefise’deki eğitiminin bir sene uzamasına sebep olmuştur.⁴⁰⁴

⁴⁰² Yasin Çakır; *20. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Resminde Manzara ve Nazmi Ziya Güran*, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya, 2017, s. 64.

⁴⁰³ Çakır; *a.g.t.*, s. 66.

⁴⁰⁴ Mehmet Üstünipek; *Işığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran*, İstanbul: Rezan Has Müzesi, 2012, s. 11.

1905 yılında İstanbul'a gelen Fransız ressam Paul Signac, empresyonist bir ressam ve puantilizm tekniğinin geliştiricilerinden olan bir isimdir. Nazmi Ziya, başta eserlerini anlamlandırmakta zorlansa da sonraları Signac'tan etkilenmiştir.⁴⁰⁵

Sanayi-i Nefise'den mezun olduktan sonra kendi imkanları ile Paris'e resim eğitimi almaya gitmiştir.⁴⁰⁶ Paris'e gittiği ilk dönemlerde önce Akademi Julian'da Marcel Bachet Royer'in atölyesi, sonraları ise Cormon'un atölyesinde dersler görmüştür. Ancak Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki tutum ve ısrarını burada da sürdürmüştür. Akademiye uygun doğrultuda resimler vermek yerine, açık havada resim yapmayı tercih etmiştir. Gün ışığı ve doğada resimler Nazmi Ziya'nın vazgeçilmezleridir. 1913'te Cormon atölyesinden ayrılarak yurda geri dönmüştür.⁴⁰⁷

1918-1921 ve ikincisi 1925-1927 yılları arasında iki kez Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü vazifesine getirilmiştir. Yine 1918'de müdürlük vazifesinin yanı sıra Sanayi-i Nefise Mektebi hocalığı da yapmaya başlamıştır.⁴⁰⁸

Dönemindeki ressamlardan onu ayıran en önemli özelliği, empresyonizme en çok bağlı kalan ressam olmasıdır. Tamamen açık havada eserler üretmiş, güneşin ışıklarını tuvaline aktarmıştır. Tablolarının bazılarında ise puantilist üslupta eser veren ressam gibi, ana renkleri yan yana getirerek ara renklerin tabloya bakan gözde kendiliğinden oluşmasını sağlamıştır. Monet'in izlenimci üslubundan da etkilendiği bazı tablolarında görülmektedir.⁴⁰⁹ Bir izlenimci olarak Paris'e giden Nazmi Ziya, Paris yıllarında doğada çalışmış ve yine bir izlenimci olarak yurda dönmüştür. Türkiye'nin ilk empresyonist ressamı olduğunu dile getirmiştir.⁴¹⁰ Nazmi Ziya Güran eserlerinde mavi, kırmızı ve sarı renkleri oldukça fazla kullanmıştır.⁴¹¹

4.2.4.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.2.4.2.1. Şezlongda Pembeli Kadın

Nazmi Ziya Güran'ın 1917 yılına tarihlendirilen bu eseri, bir açık hava resmidir. Empresyonizm izlerini taşıyan bu eserde; yemyeşil ağaç dalları, yapraklar ve pembe güllerle dolu bir bahçede, bir ağacın gölgesi altında durmakta olan şezlongda dinlenen

⁴⁰⁵ Atila Taşpınar; *Nazmi Ziya*, İstanbul: Apa Ofset, 2004, s. 48.

⁴⁰⁶ Bahar Ertürk; *Nazmi Ziya Güran'ın Resimlerinde İnsan ve Mekân Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2021, s. 11.

⁴⁰⁷ Ertürk; *a.g.t.*, s. 12.

⁴⁰⁸ Çakır; *a.g.t.*, s. 70.

⁴⁰⁹ Ertürk; *a.g.t.*, s. 14.

⁴¹⁰ Çakır; *a.g.t.*, s. 74.

⁴¹¹ Ertürk; *a.g.t.*, s. 17.

bir kadın figürü resmedilmektedir. Figür, şezlongda bacak bacak üstüne atar pozisyonudadır, ellerini karnında birleştirmiş ve kırmızı tonlarında yuvarlak bir yastığa başını yaslamıştır. Kadının gözleri kapalıdır. Figürün üzerinde uzun, beyaz renk bir elbise vardır. Başındaki baş örtüsü, eserin yapıldığı yıla göre çağdaş bir bağlama tarzındadır. Ayaklarında siyah, kurdeleli bir topuklu ayakkabı vardır.



Şekil 4.102. Nazmi Ziya Güran, *Şezlongda Pembeli Kadın*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 54x73 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.2.4.2.2. Taksim Meydanı

Nazmi Ziya Güran'ın eserlerinden biri olan bu tablo, 1935 yılında resmedilmiş olan bir açık hava resmidir. Kompozisyonun geçtiği yer, İstanbul Taksim Meydanı'dır. Taksim Anıtı, yeni kurulan Cumhuriyet rejimini temsil etmektedir. Resmin odak noktasında bu anıt yer almaktadır. Meydandaki ağaçlar ve kompozisyonun arka plânında yer alan çağdaş binalar tabloda görülmektedir. Bunun dışında mavi bir araba dikkat çekmektedir.

Resim, çok figürlüdür. Resmin sol arkasında, anıtın hemen yanında, fazla seçilemeyen figürler de dahil olmak üzere, toplam on iki figür resmedilmiştir. En önde yer alan mavi elbiseli kadın figürü, dönemin çağdaş kıyafetleri içindedir. Diz altında biten elbisesi, eldivenleri, topuklu ayakkabıları, çantası, şapkası ve hatta saç kesimi ile dönemin kadın modasını neredeyse eksiksiz yansıtmaktadır.

Resmin yine ön plânında iki kadın figürü birbiriyle sohbet ederken resmedilmiştir. Yine diz üstü, kolsuz elbiseleri, saç kesimleri, topuklu ayakkabıları, şapka ve eldivenleri ile dönemi yansıtır biçimdelendir. Sağ, önde yer alan, izleyiciye sırtı dönük olan kadın figürü ise sarı renk bir *döpiyes* giymektedir. Döpiyes, etek ve ceket olarak iki parçadan oluşan bir kadın kıyafetidir. Şapkası ve topuklu ayakkabıları dönemi yansıtmaktadır.

Tablodaki diğer canlı figürler de modern giyimlidir. Eserde, Osmanlı'nın klasik giyim kuşamından uzaklaşmış ve Cumhuriyet'in getirdiği çağdaş giyim tarzını sokaklara taşıyan insanlar resmedilmiştir. Kadınlar artık kamusal alanda, erkeklerle birlikte daha çok var olmakta ve sosyalleşebilmektedir.



Şekil 4.103. Nazmi Ziya Güran, *Taksim Meydanı*, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 73.5x92 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.2.4.2.3. Eski Bir Sokakta Simitçi

Nazmi Ziya Güran'ın 1935 yılına tarihlendirilen bir diğer eseri de *Eski Bir Sokakta Simitçi* isimli tablosudur. Bir açık hava resmi olan tablo, Arnavut kaldırımli eski bir Osmanlı sokağında geçmektedir. Kubbeli ve çok sayıda kemerli penceresi olan bir mimari yapı sokağın tam köşesinde yer almaktadır. Kompozisyona ağaçlar ile renk kazandırılmıştır.

Eser çok figürlüdür. Resmin sol köşesinde bir çocuk ve bir kadın figürü, simitçiiden simit almaktadır. Kadın, eski Osmanlı kıyafetleri ile resmedilmiştir. Üzerinde çizgili bir çarşaf bulunmaktadır. Resmin tam ortasında yer alan erkek figürü ise muhtemelen bir Osmanlı askeridir.

Kompozisyonun sağ tarafında iki kadın figürü yürüyerek sohbet eder şekilde betimlenmiştir. Kadınlar, klasik bir Osmanlı son dönem kadın kıyafetleri içindedir. Üzerlerinde siyah ve bordo feraceler vardır. Başlarına klasik bir başlık takmışlardır. Elleri ise yine son dönem moda aksesuarlarından olan şemsiyeler bulunmaktadır.



Şekil 4.104. Nazmi Ziya Güran, *Eski Bir Sokakta Simitçi*, 1935, Tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm., Doğan Paksoy Koleksiyonu

4.2.4.2.4. 23 Nisan 1936

Ressam Nazmi Ziya Güran tarafından 1936 yılında tamamlanan bu kompozisyonda, genç Cumhuriyet'in genç bir kadın öğretmeni ile öğrencileri resmedilmiştir. Eser çok figürlüdür. Bir kadın ve on çocuk figüründen oluşmaktadır. İlkokul çağındaki çocuklar, öğretmenlerine toplamış oldukları çiçekleri uzatmaktadır. Tablonun isminden yola çıkılarak, bu an bir bayram anıdır.

Genç öğretmen figürü ise, son derece çağdaş kıyafetler içindedir. Kahverengi bir diz altı döpiyes giymektedir. V yakalı kıyafetini, ensesinde toplamış olduğu saçları ve dönemin moda aksesuarı olan fötr şapka ile tamamlamıştır. Dönemin moda ayakkabılarından olan topuklu ayakkabıları dikkat çekmektedir.



Şekil 4.105. Nazmi Ziya Güran, *23 Nisan 1936*, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 93x73 cm., Özel koleksiyon

4.2.4.2.5. Büyükada'da Gezinti

Adından da anlaşılacağı gibi İstanbul Büyükada'da gezintide olan kadınların resmedildiği çok figürlü bir kompozisyon olan bu tablo, Nazmi Ziya Güran tarafından yapılmıştır. Ön plânda yer alan dört kadın figürünün kıyafetleri daha detaylıdır. Bu dört figürden en solda yer alan, diğerlerinden yaşça daha küçüktür, muhtemelen bir çocuk figürüdür. Diğer üç kadın ise son derece zarif duruşlar sergilemektedir.

Üzerlerinde dönemin moda kıyafetlerinden olan maşlah bulunmaktadır. Kıyafetlerinin diz altında bittiği görülmektedir. Başlarında ise dönemin modası olan bir baş bandanası, sıkma baş biçiminde bağlanmıştır.



Şekil 4.106. Nazmi Ziya Güran, *Büyükada'da Gezinti*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 56x76 cm., Özel koleksiyon

4.2.4.2.6. Eski İstanbul'da Mavi Giysili Kadın

Nazmi Ziya Güran'ın eserlerinden biri olan bu tabloda, günlük hayattan alınmış bir kesit görülmektedir. Resmin sol kısmında, muhtemelen çokgen plânlı, dikdörtgen pencereli ve sivri kemerli bir yapı yer almaktadır. Bu yapının hemen önünde yer alan iki erkek figürü ile karşı yönden gelen erkek figürü hariç bir de kadın figürü eserde yer almaktadır. Kadın hariç diğer tüm figürlerin yüzü izleyiciye dönüktür. Kadın figürü ise izleyiciye sırtını dönmüş, ileriye doğru yürümektedir. Üzerinde mavi renk bir elbise vardır. Elbisenin boyu dönemin modasına uygun olarak diz altındadır. Başında yine mavi renk bir şapkası bulunan kadın son derece modern bir görünüm içerisindedir.



Şekil 4.107. Nazmi Ziya Güran, *Eski İstanbul'da Mavi Giysili Kadın*, (t.y.), Duralit üzerine yağlıboya, 33x41 cm., Acar Tunçbilek Koleksiyonu

4.2.4.2.7. Peyzaj

Nazmi Ziya Güran'ın köy peyzajlarından biri olan bu eserin tarihi belli değildir. Eserde bir köy evinin kapısından çıkmak üzere olan bir kadın figürü bulunmaktadır. Kadının üzerinde beyaz bir önlük ve başörtüsü vardır. Güran, yalnızca şehirli modern kadını değil, köylü Anadolu kadınına da resmetmiştir.



Şekil 4.108. Nazmi Ziya Güran, *Peyzaj*, (t.y.), Kâğıt üzerine suluboya, 26x19 cm., Özel koleksiyon

4.2.4.2.8. Saraylı Hanımlar

Ressam Nazmi Ziya'nın çok figürlü eserlerinden biri de Saraylı Hanımlar tablosudur. Büyük ebatlı eserlerinden biri olan bu tabloda, ressamın soluk renkler tercih etmesi adeta bir rüya ya da masal etkisi yaratmaktadır. Kompozisyonda akan sular, uçan kuşlara yer verildiği görülmektedir. Olay, sarayın bahçesinde yer alan havuzlu bir çeşmenin başında geçmektedir. İzlenimci bir ressam olan Nazmi Ziya'nın eserlerinden farklı olarak bu tablosu Sembolizm akımının etkilerini taşımaktadır.



Şekil 4.109. Nazmi Ziya Güran, *Saraylı Hanımlar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 200x300 cm., Özel koleksiyon

Üç kadın figürü, bahsi geçen havuzlu çeşmenin başında durmaktadır. İki kadın figürü çeşmeye yaslanmış, diğer figür ise sol elini havaya kaldırmış kuşu uçururken ya da kuş tam eline konacağı sırada tuvale yansımıştır. Zarif bir şekilde betimlenen kadın figürleri, Osmanlı kadınının klasik giyimi olan üç etek entari giymektedir.

Kadınlar, iç kıyafet olarak mavi ve pembe renklerde bir alt giysisi tercih etmiştir. Bellerinde ise kuşak takılıdır. Entarileri V yaka olup, dekolteleri mevcuttur. Kol kısımları ise yine klasik olarak dirsekten itibaren genişlemektedir. Ayaklarında ise düz pabuçlar bulunmaktadır.

4.2.5. İzzet Ziya (1883-1934)

4.2.5.1. Hayatı

1880 yılında dünyaya gelen İzzet Ziya, bir saray ressamıdır. Sultan II. Abdülhamit'in iktidarının son dönemlerinde saray ressamlığını yapan Fausto Zonaro, gerçekleşen 31 Mart Olayı'ndan sonra açığa alınmıştır. Bu sırada V. Mehmet Reşat tahta çıkmış ve Zonaro'dan boşalan bu göreve İzzet Ziya Bey getirilmiştir. Bu göreve geldiği sırada zaten mabeyn kâtabi olarak vazife alan İzzet Ziya, saray ressamlığını bu işe ek olarak üstlenmiştir. Bunun nedeni ise, sarayın ekonomik kaygılarıdır.⁴¹²

İzzet Ziya, Türk resim sanatında nü çalışmalarıyla ün kazanmış bir ressamdır. 1914 Kuşağı ile aynı sanat ortamında eserler üreten İzzet Ziya'nın çağdaşı olan sanatçılardan en önemli farkı, genellikle çocuk yaşta sayılabilecek erkek figürlerini nü olarak resmetmiş olmasıdır. Kadın figürü çalışmaları daha az olan ressam, bu çalışmalarında ise kadınları giyinik şekilde resmetmeyi tercih etmiştir.⁴¹³ Ressamın gerek üslubu gerek ışık kullanımı ile çağdaşları gibi İzlenimci anlayışta eserler verdiğini söylemek doğrudur. Bununla birlikte güçlü bir desen anlayışı ve anatomi bilgisi olduğu görülmektedir.⁴¹⁴

4.2.5.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.2.5.2.1. Deniz Kıyısında Kız

İzzet Ziya'nın 1920 yılına tarihlendirilen bu eserinde, deniz kıyısındaki taşlara yaslanan bir kadın figürü resmedilmiştir. Sakin bir denize bakarken tasvir edilen figürün kimliği belirsizdir. Figürün hemen yanında ufak bir tabure bulunmaktadır. Bu taburenin üzerinde ise bir mektup yer almaktadır. Figür, sağ elini çenesine dayamış bir şekilde sağ profilden resmedilmiştir. Durgun ve düşünceli bir görünümündedir. Bu nedenle resimde melankolik bir hava sezilmektedir. Bu melankolik havayı, denizin

⁴¹² Müjde Dila Gümüş; "Mimar Vedat (Tek), Ressam İzzet Ziya ve Sedefkâr Vasıf Beylerin Ortak Bir Çalışması: 1914 Tarihli III. Selim Tablosu ile Çerçevesi", *TÜBA-KED*, S. 18 (2018): s. 194.

⁴¹³ Dellaloğlu; *a.g.t.*, s. 360.

⁴¹⁴ Dellaloğlu; *a.g.t.*, s. 362.

durgun oluşu da destekler niteliktedir. Kadın figürü, tabure üzerinde duran mektubu okuduktan sonra uzaklara dalmış olmalıdır.

Kadın figürü, beyaz renkli sade bir kıyafet giymektedir. Bu kıyafet iki parçadan oluşmaktadır. Üstünde uzun kollu bir ceket ile altında beyaz renkli, etek ucu ise siyah renkte olan bir etek vardır. Beyaz çorabı ve beyaz topuklu ayakkabıları ile dönemin moda anlayışını üzerinde taşımakta olan bu figürün başında ise sıkma baş yöntemiyle bağlanmış bir örtü bulunmaktadır. Dönemine uygun anlayışla saçları kısa kesilmiş şekilde resmedilen figürün hemen yanında ise kırmızı bir şemsiye bulunmaktadır.



Şekil 4.110. İzzet Ziya, *Deniz Kıyısında Kız*, 1920, Duralit üzerine yağlıboya, 45.5x63 cm., Sakıp Sabancı Müzesi

4.2.5.2.2. Plajda

İzzet Ziya'nın 1921 tarihli bu eseri, bir plajda bulunan tentenin altında rahat bir biçimde yatmakta olan bir kadın figürü ile arka plânda yer alan bir kadın ve bir çocuk figüründen oluşan bir resimdir. Kadının üzerinde beyaz renk bir kıyafet bulunmaktadır. Kıyafet, kadının bacaklarını açıkta bırakmış şekilde resmedilmiştir.

Resmin yapıldığı 1921 yılında, kadınlar ve erkekler için ayrı yapılan deniz hamamları yaygındı. Tasvir edilen yer de organize edilen bir plaj değil de ıssız bir yerden denize girme eyleminde bulunma izlenimi vermektedir. Bu nedenle de kadının bu denli rahat yatışı normal karşılanabilir.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Dellaloğlu; *a.g.t.*, s. 362.



Şekil 4.111. İzzet Ziya, *Plajda*, 1921, Tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm., Özel koleksiyon

4.2.5.2.3. Sahilde Uzanan Kadınlar

1923 yılına tarihlenen bu İzzet Ziya eserinde, bir sahilde uzanmakta olan iki kadın figürü resmedilmiştir. İki kadın figürü de sahile sermiş oldukları beyaz bir örtü üzerinde uzanmaktadır. Üzerlerinde koyu renkli, yarım kol, diz altı bir elbise bulunmaktadır. Elbiselerin yaka kısımları hafif açıktır. Bir tanesi elbisenin açık V yakasının içine beyaz bir iç giysi giymiştir. Figürlerin son derece rahat bir biçimde tasvir edildiği görülmektedir. Başlarında dönemin baş örtme biçimine uygun bir şekilde yapılmış bir örtü bulunmaktadır. Ayakkabıları da yine dönemin moda ayakkabılarından. Elinde yeşil renk bir şemsiye tutan figür, gülerken resmedilmiştir. Diğer figür ise ellerini başının altında birleştirerek gökyüzüne bakmaktadır.



Şekil 4.112. İzzet Ziya, *Sahilde Uzanan Kadınlar*, 1923, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon?

4.2.5.2.4. Şemsiyeli Kadın

Ressam İzzet Ziya'nın tarihi belirsiz olan resimlerinden olan *Şemsiyeli Kadın* isimli tablosunda, beyazlar içerisinde bir kadın figürü resmedilmiştir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen figürün kimliği belirsizdir. Figür, izleyiciye doğrudan bakmaktadır. Osmanlı'nın son dönem kadın giysilerini üzerinde taşımakta olan figür,

beyaz renk uzun bir elbise giymiştir. Kayalık bir mekânda resmedilen kadın figürü, sağ eliyle elbisesinin ucunu tutmaktadır. Saçları topuz yapılmıştır. Elinde ise dönemin moda aksesuarı olan şemsiye bulunmaktadır.



Şekil 4.113. İzzet Ziya, *Şemsiyeli Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 60x73.5 cm., Özel koleksiyon

4.2.6. Hüseyin Avni Lifij (1886-1927)

4.2.6.1. Hayatı

1914 Kuşağı'nın önemli isimlerinden olan Avni Lifij, 1886 yılında Samsun Ladik'te dünyaya gelmiştir. Avni Lifij çok küçükken ailesi göç ederek İstanbul'a yerleşmiştir. Çerkez kökenli bir aileden gelen Hüseyin Avni'nin soy ismi, ait olduğu Çerkez kolunun ismidir ve kelime anlamı olarak da “*beyaz tenli*” anlamına gelmektedir.⁴¹⁶ Henüz 15 yaşındayken Demiryolları Müdürlüğü'nde çalışmaya başlayan Lifij, aynı zamanda Fransızca dersleri almış, resme olan ilgisi sebebiyle anatomi öğrenmek için Mülkiye Tıbbiyesi'ne ve boya tekniklerini öğrenmek için ise Eczacı Mektebi'nde kimya derslerine dinleyici olarak katılmıştır.⁴¹⁷

1906 yılında İskender Ferit Bey ve Fransız mimar Henri Prost, Avni Lifij'e yaptığı resimleri Osman Hamdi Bey'e göstermesini tavsiye etmişlerdir. Bu tavsiye üzerine Osman Hamdi Bey'e eserlerini götüren Lifij, Osman Hamdi Bey tarafından oldukça beğenilmiştir. Osman Hamdi Bey, 1908 yılında Paris'e resim eğitimi için gönderilecek öğrenci olarak Avni Lifij'i, Abdülmecid'e tavsiye etmiştir. Abdülmecid'in de eserlerini beğenmesi üzerine Avni Lifij'in Paris'te resim eğitimi almasına karar verilmiştir. Paris'teki okula gittiğinde bir referans olması adına da kendisi Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiştir. 1909 yılında Paris'e giden Avni

⁴¹⁶ Eda Ocak; *Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011, s. 2.

⁴¹⁷ Serdar Güven; *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu Ressamlar*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2010, s. 83.

Lifij, Ecole des Beaux-Arts'dan kur izleme belgesi almaya hak kazanarak Cormon atölyesinde çalışmaya başlamıştır. 1914 Kuşığı içerisinde Paris'e gitmeye hak kazanan ilk isim Avni Lifij'dir. Üç yıl Paris'te kalan Avni Lifij, 1912 yılında yurda geri dönmüştür.⁴¹⁸

Türkiye'ye döndüğünde İstanbul Sultanîsi yani bugünkü ismi ile İstanbul Erkek Lisesi'nde resim öğretmenliğine başlamıştır. Galatasaray sergilerine katılmakla birlikte kişisel sergisini de açmaya başlayan Avni Lifij, 1923 yılında ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Tezyini Sanatlar (Dekoratif Sanatlar) bölümünde hocalığa başlamıştır. 1927 yılında henüz 41 yaşındayken hayata gözlerini kapatan Lifij, yaşamının son gününe kadar burada hocalık yapmaya devam etmiştir.⁴¹⁹

Hüseyin Avni Lifij'in tablolarındaki temanın odak noktasında insan figürü bulunmaktadır. Otoportreleri ve figürlü kompozisyonları sanat hayatında önemli bir yer kaplamaktadır. Mitolojik, fantastik ve alegorik çalışmalar figürlü kompozisyonlarının dikkat çekici unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır. Peyzaj çalışmaları sayıca çok fazladır ve bu çalışmalarında ressam Lifij, doğayı gördüğü gibi aktarmak yerine tuvale kendi duygu dünyasını yansıtmaktadır. Sağlam bir desen ve kompozisyon bilgisi eserlerinde görülmektedir. Yapıtlarında duyguları, düşünceleri ve hayal gücünü de tuvale aktarmaktadır. Daha serbest ve seri vuruşlara dayanan "poşad" çalışmaları da ünlüdür.⁴²⁰

Duygusal ve melankolik bir kişiliğe sahip olan Avni Lifij, ürettiği Sembolist tarzdaki eserlerine gerçek yaşantısını ve kişiliğini yansıtmıştır. Yenilikçi, empresyonist, sembolist ve dışavurumcu eserler üretmesi sebebiyle Avni Lifij, 1914 Kuşığı sanatçılarından daha farklı bir ressamdır. Gün batımını çok seven Lifij'in resimlerinde ışık kullanımı belirli bir zamanın göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴²¹ Döneminde ve dahil olduğu grupta sıklıkla vurgulanan "empresyonist ressam" nitelemesine salt olarak uymayan Avni Lifij'in çalışmalarında

⁴¹⁸ Ocak; *a.g.t.*, s. 4.

⁴¹⁹ Aktaş; *a.g.t.*, s. 50.

⁴²⁰ Nurettin Kazankaya; *Hüseyin Avni Lifij ve Feyhaman Duran'ın Resim Anlayışında Peyzaj*, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008, s. 57.

⁴²¹ Aktaş; *a.g.t.*, s. 80.

empresyonizmden (izlenimcilik) ekspresyonizme (dışavurumculuk), sembolizmden romantizme kadar değişik akımların izleri görülmektedir.⁴²²

4.2.6.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.2.6.2.1. Çeşmebaşı

Avni Lifij'in 1921-1924 yılları arasında yapımını tamamladığı bir duvar resmi olan *Çeşmebaşı*, iyi ilişkiler içinde bulunduğu Abdülmecid Efendi'nin Bağlarbaşı'ndaki köşkündeki yenileme faaliyetleri sırasında yapmış olduğu bir resimdir. Köşkün girişindeki salonun merdiven duvarına eser yapılmıştır. Oldukça büyük ebatlı bir manzara resmidir.⁴²³

Eserde çok figürlü bir kompozisyon görülmektedir. Çeşmenin sol tarafında üç, sağ tarafında üç olmak üzere altı tane kadın figürü resimde yer almaktadır. Üzerlerinde geleneksel kıyafetler olan figürlerin başlarında bir yöne doğru uçuşmakta olan başörtüler bulunmaktadır.



Şekil 4.114. Hüseyin Avni Lifij, *Çeşmebaşı*, 1921-1924, Duvar üzerine yağlıboya, 275x412 cm., Mecit Efendi Köşkü

4.2.6.2.2. Eşi Harika Lifij'in Portresi

Avni Lifij, 1919 yılında Doktor İbrahim Şazi'nin kızı Harika Şazi ile nikahlanmış, salgın hastalıkların baş göstermesi sebebiyle 1922 yılında evlenebilmiştir. 1922 yılına tarihlenen bu tablosunda, eşi Harika Hanım kendisine modellik yapmaktadır. Açık renk bir fon önünde poz vermekte olan bir kadın figürü bu eserde karşımıza çıkmaktadır. Eser, bir portredir. Figür, üzerine muhtemelen bir yakalı elbise giymektedir. V şeklinde gelen yakanın ölçülü bir dekoltesi vardır.

⁴²² Kazankaya; *a.g.t.*, s. 65.

⁴²³ Ocak; *a.g.t.*, s. 18.

Kıyafeti uzun kolludur ve kahverengi tonlarındadır. Figürün saç kesimi, dönemin modasına uygundur.



Şekil 4.115. Hüseyin Avni Lifij, *Eşi Harika Lifij'in Portresi*, 1922, Ahşap üzerine yağlıboya, Ayten-İ. Şazi Sirel Koleksiyonu

4.2.6.2.3. Arkeoloji Müzesi Bahçesi'nde Öğrenciler

Osman Hamdi Bey, bir tavsiye üzerine Avni Lifij'in resimlerini görmek istemiştir. Resimlerini gördükten sonra çok beğenen Osman Hamdi Bey, Avni Lifij'in en büyük hayallerinden biri olan Sanayi-i Nefise Mektebi'ne öğrenci olarak alınmasını istemiştir.

Eserde, İstanbul Arkeoloji Müzeleri yani ilk ismiyle *Müze-i Hümayun* bahçesinde açık hava resmi yapmakta olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri resmedilmiştir. Eser tarihsizdir. İnan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1914 yılında kurulduğu göz önünde bulundurulursa, eserin bu tarihten sonra yapılmış olduğu düşünülebilir. Kompozisyonda, Müze-i Hümayun'un mimar Vallaury tarafından tasarlanan üçgen alınlıklı binası görülmektedir. Kız öğrencilerin resim yaptıkları bölümde, merdivenleri görülen bina ise günümüzde Eski Şark Eserleri Müzesi olarak kullanılan kısımdır. Burası, 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi olarak inşa edilmiştir. 1917 yılına kadar Akademi öğrencileri burada ders almıştır. Tablodaki kadın figürleri, dönemin moda giysilerinden olan ferace giymektedir. Biri mavi, diğeri pembe renkli ferace giyen figürler, feracelerine uygun renkte bir baş örtüsü de takmışlardır. Baş örtüleri de dönemin moda baş sağlama biçimi olan sıkma baştır.

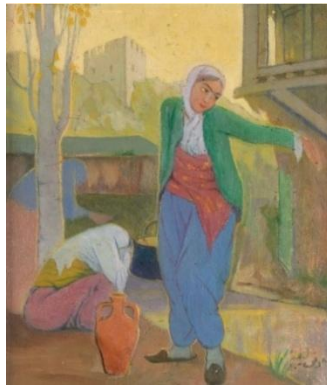


Şekil 4.116. Hüseyin Avni Lifij, *Arkeoloji Müzesi Bahçesi'nde Öğrenciler*, (t.y.), Boyutları bilinmiyor, Özel kol.

4.2.6.2.4. Testili Kadın

Hüseyin Avni Lifij'in tarihi belli olmayan *Testili Kadın* isimli tablosu, çok figürlü bir tablodur. Eserin geçtiği dış mekân belli değildir. Arka plâna bakıldığında ağaçların arasında bir kale görülmektedir. Bir su kaynağı verilmemiş olmasına rağmen, kadın figürünün elinde su taşıyor olması ve ardında bıraktığı yoldaki su izleri izleyiciye, çeşmenin yakınlarda olduğu fikrini çağrıştırmaktadır.

Kompozisyonda üç kadın figürü görülmektedir. Yerel köylü kadın kıyafetleri içinde olan kadınlardan en arkada olanı pembe bir kıyafet giymiş, başını mavi bir örtüyle bağlamış ve önüne eğilerek işini yapmaktadır. Beyaz baş örtülü kadın ise yere çömelmiş şekildedir, başını ellerinin arasına koymuştur. Bu duruşu ile dertli gibi görünse de muhtemelen dinlenen bu kadının üzerinde ise pembe bir şalvar ile sarı bir bluz vardır. En önde yer alan kadın figürü ayaktadır. Elinde bir bakraç içerisinde su taşımaktadır. Yük sağ eline binmiş, bu sebeple de sol elini havaya kaldırarak ilerlemeye çalışmaktadır. Figürün hemen yanında bir testi durmaktadır. Figür, mavi şalvar ve yeşil bir hırka giymektedir. Belinde kırmızı bir kuşak bağlıdır. Ayağında çorapları ve çarıkları bulunmaktadır. Başını ise bir yemeni ile örtülmüştür.



Şekil 4.117. Hüseyin Avni Lifij, *Testili Kadın*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 21x25 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi

4.2.7. Feyhaman Duran (1886-1970)

4.2.7.1. Hayatı

Ressam İbrahim Feyhaman Duran 1886 yılında İstanbul Kadıköy’de dünyaya gelmiştir. Babası Süleyman Hayri Bey muallim, hattat, yazar ve şairdir. Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden ressam, annesinin vasiyeti üzerine eğitim hayatına Galatasaray Sultanisi’nde devam etmiştir.⁴²⁴

Galatasaray Sultanisi’ni 1908 yılında bitiren Duran, Bâb-ı Âli’de kâtip olarak işe başlamıştır. Aynı yıl mezun olduğu okulda Fransızca güzel yazı öğretmenliği yapmaya başlayan Feyhaman Duran resim ve hat çalışmalarını da sürdürmüştür. Mısırı Abbas Halim Paşa ile tanıştıktan sonra hayatı değişmeye başlamıştır. Yaptığı portreleri çok beğenen Abbas Halim Paşa, Feyhaman Duran’ı maddi ve manevi yönden desteklemiş ve onu Paris’e resim eğitimi almaya göndermiştir. Paris’te Paul Richter, Jean Paul Lourens, Albert Laurens ve Fernand Cormon’dan dersler almıştır. Paris’te üç farklı okuldan dersler alan Feyhaman Duran, kendi üslubunu yavaşça şekillendirmeye çalışmış, gerçekçi ve anlatıcı tarzının temellerini atmaya başlamıştır. Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte yurda dönmüştür.⁴²⁵

Çalışmalarına İstanbul’da devam eden Feyhaman Duran, 1919 yılında İnas Sanayi-i Mektebi Müdürü olan Mihri Müşfik Hanım’ın görevden ayrılmasıyla usul-ü tersim öğretmeni olarak görevine başlamıştır. Burada desen ve yağlıboya dersleri vermiştir.⁴²⁶

Çağdaş Türk resim sanatı tarihinde ikinci kuşak ressamlarının önde gelen temsilcilerinden olan Feyhaman Duran, erken yaşlarda sanat yeteneğini fark ederek ortaya çıkarabilmiştir. Bunda en önemli etken şüphesiz ki entelektüel bir ailede dünyaya gelmesidir. Henüz öğrencilik yıllarında arkadaşlarının portrelerini resmetmeye başlamıştır. Paris’e gittiğinde, o dönem henüz Türkiye’de yapılamayan çalışmalardan biri olan, nü modelden anatomi çalışma imkânını yakalamıştır. Portre sanatına özel bir ilgisi olan Duran, portre ressamı olan hocası Poul Laurens’den dersler almış ve sanatından etkilenmiştir. Empresyonizme eğilim gösteren Feyhaman Duran, tam anlamıyla empresyonizmi benimsememiş ve kendine özgü bir üslup

⁴²⁴ Betül Kayhan; *Feyhaman Duran Koleksiyonunda Yer Alan Seçili Yazı-Resim Levhaların İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2021, s. 68.

⁴²⁵ Kayhan; *a.g.t.*, s. 70.

⁴²⁶ Kayhan; *a.g.t.*, s. 71.

geliştirmiştir.⁴²⁷ Saf renklere olan bağlılığı ve eserlerinde kullanması, Duran'ı empresyonizme yaklaştıran özelliklerinden biridir.⁴²⁸ Batıdaki empresyonist anlayışta yapılan tablolara göre doğa, günün farklı saatlerindeki ışığın etkisiyle tuvale olduğu gibi aktarılmalıdır. Feyhaman Duran ise empresyonist bir anlayış benimsemesine rağmen, portrelerinde bunu tam anlamıyla uygulamamış ve gerçekçi bir üslup benimseyerek ışık-gölge etkisini tuvaline aktarmıştır.⁴²⁹

Türk resim sanatına *portrecilik* türünün yerleşmesini sağlayan ve bu türün ilk temsilcisi olan Feyhaman Duran, portrelerine yalnızca fizikî görüntüyü değil anlam da yüklemek istemiştir. Portre çalışırken, modelinin fiziksel özellikleriyle beraber iç dünyasını da tuvaline yansıtmaya çalışmıştır.⁴³⁰ Portrelerinde kompozisyon ve anlatımın kusursuz olması anlayışıyla hareket etmiştir.⁴³¹

Türk resim sanatının en önemli portre sanatçılarından olan Feyhaman Duran, yaşamının son iki senesini gözleri görmeyerek geçirmiştir. 1970 yılında İstanbul'da hayata gözlerini kapatmıştır.

4.2.7.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.2.7.2.1. Abbas Halim Paşa'nın Kızının Portresi

Bir tesadüf sonucunda Abbas Halim Paşa ile tanışan Feyhaman Duran'ın hayatı, Paşa tarafından Paris'e sanat eğitimi alması için gönderilmesiyle birlikte değişmiştir. Feyhaman Duran, Abbas Halim Paşa'nın ailesinden pek çok ismin portre çalışmalarını yapmıştır. Bu çalışmalardan biri de Paşa'nın kızının portresidir.

Figür, koyu bir fon önünde, yine koyu renk elbisesi ile poz vermektedir. Bakışları izleyiciye dönüktür ve yüzünde ciddi bir ifade vardır. Siyah elbisesinin boyun kısmı açıktır. Elbise uzun kolludur. Kulağında inci küpeleri ve başındaki ince tacı ile kadın figürü zarif bir görünüm içerisindedir.

⁴²⁷ Kayhan; *a.g.t.*, s. 79.

⁴²⁸ Kazankaya; *a.g.t.*, s. 44.

⁴²⁹ Nilüfer Usta; *1914 Çallı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir, 2015, s. 51.

⁴³⁰ Kayhan; *a.g.t.*, s. 81.

⁴³¹ Gamze Başaran; *1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014, s. 57.



Şekil 4.118. Feyhaman Duran, *Abbas Halim Paşa'nın Kızının Portresi*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, Özel kol.

4.2.7.2.2. Fularlı Hanım

1911-1912 yılları arasında Feyhaman Duran tarafından resmedilen bu kadın portresinde açık renk bir fon üzerinde sarışın bir kadın figürü görülmektedir. Figür, kendi soluna doğru bakmaktadır. Üzerinde lacivert tonlarında, muhtemelen bir ceket bulunmaktadır. Kıyafetinin yaka kısmında ise beyaz renk bir fular takılıdır. Kulaklarındaki küpelerle ise kıyafetin şıklığı tamamlanmıştır.



Şekil 4.119. Feyhaman Duran, *Fularlı Kadın*, 1911-1912, Karton üzerine pastel, 64x50 cm., Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, Emirgan, İstanbul

4.2.7.2.3. Karanfilli Kadın Portresi

Türk sanatında “*portre*” denildiğinde akla ilk gelen isimlerden olan Feyhaman Duran, sanat tarihinde tanınır olan *Karanfilli Kadın Portresi* isimli tablosunu 1916 yılında tamamlamıştır.

Tablodaki kadın figürü, açık renk bir fon önünde poz vermektedir. Bakışları izleyiciye dönüktür. Yüzünde hafif bir tebessüm vardır. Üzerinde turuncu tonlarında,

düğmeli bir kıyafet bulunmaktadır. Kıyafeti gömlek yakadır ve hafif bir V yaka açıklığı bulunmaktadır. Başına bir şal benzeri uzun örtü bağlamıştır, altından ise kakülleri görülmektedir. Figür, sağ elinde zarif bir şekilde karanfil tutmaktadır.



Şekil 4.120. Feyhaman Duran, *Karanfilli Kadın Portresi*, 1916, Tuval üzerine yağlıboya, 68x49 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.7.2.4. Güzin Duran'ın Portresi

Feyhaman Duran, 1921 tarihli bu tablosunda, kendi gibi ünlü bir ressam olan eşi Güzin Duran'ı resmetmiştir. Somon rengi bir duvarın önünde, mavi bir tekli koltukta oturmakta olan kadın figürü, sağ elini hafifçe göğsüne doğru getirmiş, sol elini ise serbestçe bırakmıştır. Figürün üzerinde beyaz renkli, ince bir elbise vardır. Elbise kadının üzerine oturmaktadır. V yakalıdır ve ölçülü bir göğüs açıklığı mevcuttur. Figürün başında açık kahverengi tonlarında bir başörtüsü bulunmaktadır. Bu örtü, modern bir biçimde, sıkma baş bağlanmıştır.



Şekil 4.121. Feyhaman Duran, *Güzin Duran'ın Portresi*, 1921, Tuval üzerine pastel, 107x87 cm., Özel koleksiyon

4.2.7.2.5. Güzin Duran Portresi

Feyhaman Duran'ın 1946 tarihli bu eserinde kendisine modellik yapan kişi eşi Güzin Duran'dır. Portrede, orta yaşlarını sürmekte olan bir kadın figürü görülmektedir. Resimde kullanılan mekân, muhtemelen Feyhaman-Güzin Duran çiftinin resim atölyesidir. Atölyenin pencerelerinde Hacivat ile Karagöz figürleri yer almaktadır. Güzin Hanım elinde bir fırça ve kâğıt tutmakta; resim yapmaktadır. Üzerinde kırmızı tonlarında kısa kollu bir bluz ve altında lacivert bir etek bulunmaktadır. Saçları, dönemin moda anlayışına uygun olarak kısadır.



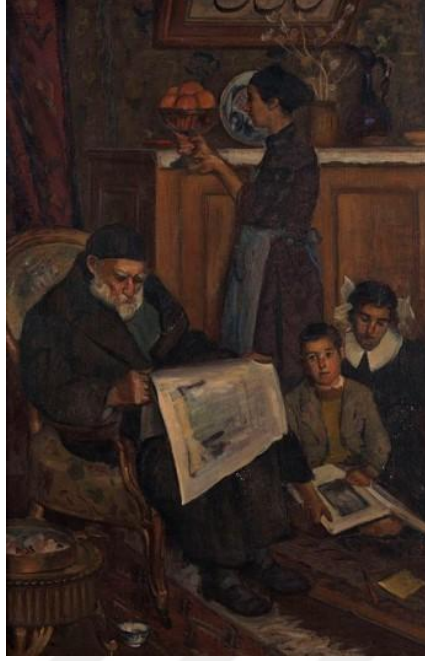
Şekil 4.122. Feyhaman Duran, *Güzin Duran'ın Portresi*, 1946, Tuval üzerine yağlıboya, 78x93 cm., İstanbul Üniversitesi Feyhaman Duran Koleksiyonu

4.2.7.2.6. İç Mekân (Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi)

Feyhaman Duran'ın çok figürlü tablolarından biri olan *İç Mekân* isimli eseri 1948 yılına tarihlendirilmektedir. Eserde mekân olarak bir ev ortamı seçilmiştir. Tek kişilik koltuk, arka plânda konsol, konsolun üzerindeki aksesuarlar, sehpa, sol tarafta kompozisyona dahil olan perde...

Tabloda dört canlı figür yer almaktadır. Bir iç mekân resmi olan eserde koltukta oturup gazete okuyan kişi Hattat Rıfat Efendi'dir. Hattat Rıfat Efendi; Feyhaman Duran'ın eşi Güzin Duran'ın hattat olan dedesi Hattat Yahya Hilmi Efendi'nin yanında yetişmiştir. Tablodaki kişiler de Rıfat Efendi ve ailesi olarak betimlenmektedir.⁴³² Tabloda günlük yaşamdan bir kesit sunulmaktadır. Kadın figürü önlüklüdür. Üzerinde uzun koyu renk bir elbise vardır. Başında ise başörtüsü takılıdır. Elinde bir meyve sepeti taşıırken resmedilmiştir. Ön plânda bir kız ve bir erkek çocuk figürü görülmektedir. Kız çocuğu, siyah önlüğü, beyaz yakası ve iki yanında toplanmış saçlarındaki beyaz kurdeleler ile muhtemelen okula gitmek için beklemektedir. Öndeki erkek çocuğu figürü ise elinde bir kitap tutmaktadır.

⁴³² Dellaloğlu; *a.g.t.*, 353.



Şekil 4.123. Feyhaman Duran, *İç Mekân (Hattat Rıfat Efendi ve Ailesi)*, 1948, Çuval üzerine yağlıboya, 154x105 cm., İstanbul Üniversitesi Resim Galerisi Koleksiyonu

4.2.7.2.7. Mavi Şalvarlı Kız

Feyhaman Duran'ın 1948 tarihli, büyük ebatlı *Mavi Şalvarlı Kız* tablosu ressamın ikonik eserlerindendir. Resimdeki kadın figürü, neredeyse resmin tamamını kaplamaktadır. Resimde, bir Anadolu kızı görülmektedir. Kadın figürü, bitkisel motiflerden oluşan bir paravanın önünde, muhtemelen bir sandalye ya da koltuğun üzerinde dik bir şekilde otururken resmedilmiştir. Figür, izleyiciye doğrudan bakmamaktadır.

Esere ismini veren mavi şalvar oldukça dikkat çekicidir. Figür, mavi şalvarını bir iç giysi olarak kullanmıştır. Bu şalvarın üstüne ise Osmanlı kadınlarının klasik ve yerel kıyafeti olan açık renk bir üç etek entari giymektedir. Üç etek entarinin içine ise lila tonlarında bir gömlek tercih ettiği görülmektedir. Belinde bir kemer vardır. Başında ise kırmızı renkli, ince bir örtü vardır.

Eserin yapıldığı tarih göz önünde bulundurulduğunda, tablodaki kadın figürünün salt bir Anadolu kadını olmadığı; seçkin bir sınıfa mensup olsa bile geleneklerine sahip çıkmak istediği için ya da Anadolu kadınına duyduğu hayranlık sebebiyle bu kıyafetlerle poz vermek isteyeceği akıllara gelmektedir.



Şekil 4.124. Feyhaman Duran, *Mavi Şalvarlı Kız*, 1948, Tuval üzerine yağlıboya, 120x80 cm., Türkiye İş Bankası Resim Heykel Müzesi

4.2.7.2.8. Safiye Ayla Portresi

Safiye Ayla Targan, Cumhuriyet döneminin tanınmış kadın ses sanatçılarından biridir. Mustafa Kemal Atatürk'ün de severek dinlediği ses sanatçısı Safiye Ayla'nın portresi olan bu eser, Feyhaman Duran tarafından 1950 yılında tamamlanmıştır. Figür, açık renk bir fon önünde durmaktadır. Üzerinde beyaz renk, yaka kısmı açık bir üst giysisi vardır. Kulaklarında mavi küpeler yer almaktadır. Kıyafetinin görünen kısmı ve saç modeli ile figür, dönemin kadın giysilerini yansıtmaktadır.



Şekil 4.125. Feyhaman Duran, *Safiye Ayla Portresi*, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Üniversitesi Feyhaman Duran Koleksiyonu

4.2.7.2.9. Safiye Ayla Portresi

Feyhaman Duran'ın ünlü ses sanatçısı Safiye Ayla Targan'ı resmettiği bir diğer eser de 1957 yılına tarihlendirilmektedir. Safiye Ayla, kırmızı bir duvarın önünde, tek kişilik koltukta bacak bacak üstüne atmış şekilde oturmaktadır. Ellerini zarif bir biçimde serbest bırakmıştır. Bakışları izleyiciye dönüktür. Üzerinde yakası açık, uzun kollu, diz altı, lila renk bir elbise vardır. Omuzlarından aşağı doğru süzülen açık renk bir şal takmaktadır. Üzerindeki kıyafetler, döneminin kadın modasını yansıtmaktadır. Figürün saçları topuz yapılmıştır. Küpeleri, kolyesi, bileklik ve yüzüğü ile şık ve zarif görünümü tamamlanmıştır.



Şekil 4.126. Feyhaman Duran, *Safiye Ayla Portresi*, 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 87x72 cm.

4.2.8. Namık İsmail (1890-1935)

4.2.8.1. Hayatı

1890 yılında Samsun'da Çerkez bir ailenin ortanca çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Babası İsmail Zühtü Bey, Tophane vezne müdürüdür. Nesih ve sülüs yazıda da dönemin ustaları arasındadır. Annesi ise Vezirköprü kaymakamı Amasyalı Yeğenzade Hüsnü Bey'in kızı Bakiye Hanım'dır. Sanatçının soyadı bazı kaynaklarda Yeğenoğlu, bazı kaynaklarda ise Sebük olarak geçmektedir. Sanatçının aile lakabı olan Yeğenzade'den gelen Yeğenoğlu soyadı ile 1928 Soyadı Kanunu'yla Sebük soyadını alan sanatçı her iki soyadını da kullanmayı tercih etmemiştir.⁴³³

⁴³³ Gülce Çermikli; *Namık İsmail'in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s. 3.

Hattat babası dolayısıyla sanata ilgisi küçük yaşlarda başlayan Namık İsmail, ilkokuldan sonra Beşiktaş Hamidiye Mektebi'nde eğitimine devam etmiştir. Tevfik Fikret'in Galatasaray Lisesi müdürlüğü yıllarında bu lisede öğrenim hayatına devam etmiştir. 1911 yılında buradan ayrılarak resim eğitimi için, babasının arkadaşı İstanbul Merkez Kumandanı Ahmet Feyzi Paşa tarafından Paris'e gönderilmiştir. Paris'e ilk gittiğinde Julian Akademisi'ne giren Namık İsmail, o sıralarda Paris'te bulunan İbrahim Çallı'nın yönlendirmesiyle l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'da Fernand Cormon'un atölyesine geçmiştir. 1914 yılına dek çalışmalarını bu atölyede sürdürmüştür.⁴³⁴ Namık İsmail empresyonist tarzda ışık ve rengi ön plânda tutarak eserlerini üretmiştir. Bu, aldığı eğitimlerin tersi bir üsluptur. 1914 yılında tatil için geldiği Türkiye'de Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte Namık İsmail, Kafkas Cephesi'nde görevlendirilmiştir. Ancak geçirdiği tifüs sebebiyle İstanbul'a geri dönmüş ve 1917 yılına dek atölyesinde eserlerini üretmeye devam etmiştir. Özellikle portre ve otoportre çalışmaları dikkat çekmektedir.⁴³⁵

1919 yılında Gazi Osman Paşa Ortaokulu'nda resim öğretmenliği yapmaya, 1920 senesinde ise İleri Gazetesi'nde yazı işleri müdürü olarak çalışmaya başlamıştır. 1921 senesinde Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür yardımcısı olarak atanmıştır. Buradaki görevinden 1922 yılında ayrılarak Paris'e giden Namık İsmail, 1927'de Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğüne atanmıştır. Vefatına dek bu görevi sürdürmüştür.⁴³⁶

4.2.8.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.2.8.2.1. Sedirde Uzanan Kadın

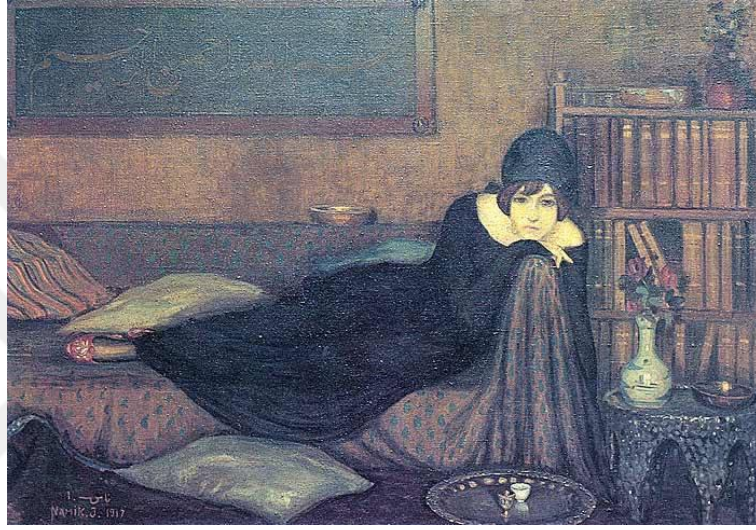
Namık İsmail'in bilinen eserlerinden olan bu resim, 1917 yılına tarihlenmektedir. Eser bir iç mekân resmidir ve mekân olarak bir evin içi kullanılmıştır. Bir kanepede ya da sedir üzerinde yarı uzanmış şekilde duran kadın figürü kompozisyonun merkezindedir. Figürün arkasındaki duvarda bir hat levha yer almaktadır. Figürün uzandığı kanepenin önünde bir minder ve tepsi dikkat çekmektedir. Resmin sağında bir kitaplık ile kitaplar, kitaplığın önünde bir sehpa ve sehpanın üzerinde vazo içerisinde kırmızı çiçekler bulunmaktadır.

⁴³⁴ Çermikli; *a.g.t.*, s. 5.

⁴³⁵ Murat Burak Hızarcıoğlu; *Namık İsmail'in Hayatı, Sanat Yaşamı ve Empresyonist Çalışmalarının Türk Resim Sanatına Dönemsel Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta, 2022, s. 6.

⁴³⁶ Çermikli; *a.g.t.*, s. 14.

Kadın figürü, uzun siyah bir elbise giymektedir. Kayık yaka olan elbiseden kadının omuzları gözükmektedir. Elbise uzun kolludur. Kadının ayaklarında kırmızı renkli bir terlik vardır. Başını bir örtü ile örtülü olmasına rağmen kakülleri görülmektedir. Başındaki örtü, dönemin modasına uygun olarak sıkma baş tekniği ile bağlanmıştır. Figür, izleyiciye doğrudan bakmaktadır. Bu figür, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yaşayan elit tabakaya mensup bir kadının tuvale yansımasıdır. Bu vurguyu Namık İsmail, resmetmiş olduğu kitaplık ile yapmıştır. Batılılaşma dönemi sonrası okumaya başlayan Osmanlı kadınına bir gönderme yapılmaktadır.⁴³⁷



Şekil 4.127. Namık İsmail, *Sedirde Uzanan Kadın*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 131x180 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.8.2.2. Tifüs

Namık İsmail'in savaş konulu eserlerinden olan bu tablo 1917 yılına tarihlenmektedir. Ressam, I. Dünya Savaşı devam ederken, Kafkas Cephesi'nde savaşmak için Erzurum'a gönderilmiştir. Erzurum'da tifüse yakalanan ressam, İstanbul'a geri dönmek zorunda kalmıştır. Bu eseri de Erzurum'da bulunduğu dönemde ya da İstanbul'a döndükten hemen sonra yaptığı düşünülmektedir.⁴³⁸

Tamamen karamsar bir duygu hissi oluşturan tabloda, koyu renkler tercih edilmiştir. Savaşın ve hastalıkların beraberinde getirdikleri resmedilmiştir. Çok figürlü tablonun ön plânında yer alan üç kadın figürü de yerel kıyafetler içindedir.

⁴³⁷ Çermikli; *a.g.t.*, s. 89.

⁴³⁸ Çermikli; *a.g.t.*, s. 86.



Şekil 4.128. Namık İsmail, *Tiflis*, 1917, Tuval üzerine yağlıboya, 130x170 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

4.2.8.2.3. Eşi Mediha Hanım

Namık İsmail'in 1920 yılına tarihlenen bu eserinde, kendisine modellik yapan kişi eşi Mediha Hanım'dır. Yarım portre olan bu tabloda Namık İsmail, eşini siyah bir fon önünde siyah bir kıyafet içinde resmetmiştir. Figür, sağa dönük bir biçimde ve profilden verilmiştir. Fonun ve kıyafetlerin koyu renkli olması, figürün yüzünü ön plana çıkarmaktadır. Figürün saçlarını hatta yüzünün bir kısmını, başörtü ya da büyük ebatlı bir şapka kapatmaktadır.



Şekil 4.129. Namık İsmail, *Eşi Mediha Hanım*, 1920, Mukavva üzerine yağlıboya, 40x38 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.8.2.4. Mediha Hanım

Namık İsmail'in 1920 yılında evlenip, kendi ani vefatından iki ay önce boşandığı eşi Mediha Hanım yine kendisine bu eserinde modellik yapmaktadır. Eser 1920 yılına tarihlendirilmektedir. Mediha Hanım, açık kahverengi tonlarında bir duvarın önünde,

sağ eli belinde, yarım portre olarak resmedilmiştir. Uzun kollu, siyah renkli, dekolteli V yaka bir kıyafet giymektedir. Kıyafetinin sağ omzundan çıkmakta olan beyaz süsler kıyafete bir hareket katmaktadır. Başındaki örtü, başının sol kısmında toplanmış, uç kısımları ise aşağı doğru inecek şekilde bağlanmıştır. Baş örtüsü ve kıyafeti ile dönemin moda kadın giysileri resmedilmiştir.

Figürün bakışları doğrudan izleyiciye dönüktür. Yüzünde hafif bir gülümseme ve çekici bakışlarla erotizmi çağrıştıran bir duruş sergilemektedir.⁴³⁹



Şekil 4.130. Namık İsmail, *Mediha Hanım*, 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 63x59 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.8.2.5. Mediha Hanım

Namık İsmail'in 1920 yılına tarihlenen bir başka tablosunda yine eşi Mediha Hanım'ı model olarak kullandığı görülmektedir. İncelenen diğer iki Mediha Hanım tablosunun yanında bu tablodaki figür daha durgun, üzgün bakışlara sahiptir.

Mediha Hanım açık renk bir duvar önünde, yarım portre şeklinde resmedilmiştir. Üzerinde yakası açık bir kıyafet bulunmaktadır. Saçları kısa ve küt biçimdedir. Figürün bakışları doğrudan izleyiciye yöneliktir. Burada figür, tipik bir Cumhuriyet kadını temsil etmektedir. Çarşaf, yaşmak, peçesini üzerinden atan kısa saçlı bir kadın imgesi Namık İsmail'in eserine yansımaktadır.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Çermikli; *a.g.t.*, s. 98.

⁴⁴⁰ Çermikli; *a.g.t.*, s. 99.



Şekil 4.131. Namık İsmail, *Mediha Hanım*, 1920, Mukavva üzerine yağlıboya, 45x36 cm., İzmir Resim ve Heykel Müzesi

4.2.8.2.6. Fahrünnisa Venç

1922 yılına tarihlenen *Fahrünnisa Venç* tablosunda diğer portre çalışmalarında yararlandığı güneş ışıklarını tercih etmeyen Namık İsmail, son derece koyu renkleri kullanmıştır. Figür, sol profilden resmedilmiştir. Koyu renk bir fon önünde siyah bir kıyafetle poz vermiştir. Kadın figürünün boyun kısmı açıktır. Kısa ve küt saçlara sahiptir.



Şekil 4.132. Namık İsmail, *Fahrünnisa Venç*, 1922, Tuval üzerine yağlıboya, 62x45,5 cm., Özel koleksiyon

4.2.8.2.7. Ayakta Duran Kadın

Namık İsmail'in 1927 yılında yapmış olduğu *Ayakta Duran Kadın* isimli eserinde mavi renk, baklava dilim desenli bir masa örtüsüyle örtülmüş masanın yanında ayakta durmakta olan bir kadın figürü görülmektedir. Kadın figürü

kompozisyonun sağına kaplamaktadır. Figürün önünde durduğu duvar açık renktir ve duvarda çerçeveli bir tablo asılıdır. Vücudu ve bakışları doğrudan izleyiciye bakan figürün başı ise hafif sola dönüktür. Figür, sağ elini masaya hafifçe yaslamıştır. Masaya yasladığı elinde ise defter ya da kitap tutmaktadır.

Kadın figürünün üzerinde Cumhuriyet dönemiyle değişen Türk kadınının giyim kuşamını yansıtır şekilde, düz, boynu açıkta bırakan, kırmızı tonlarında bir elbise vardır. Elbisenin üzerine ise önü açık, krem rengi bir hırka giyen kadın figürünün saçları da yine dönemin modasına uygun olarak kısadır.

Modernleşme ile kadın, pek çok alanda olduğu gibi, sanat yapıtlarında da değişime uğramıştır. Modernleşen Türk kadını artık Oryantalistlerin resmettiği gibi bir yer üzerinde uzanmış, atıl olarak resmedilmemekte; ayakta, dik duruşu, zarafeti ile resimlerde var olmaktadır.⁴⁴¹



Şekil 4.133. Namık İsmail, *Ayakta Duran Kadın*, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 100x85 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.8.2.8. İspanyol Kadın

1927 tarihli Namık İsmail imzalı bu eserde, pek çok kadın figürlü eserinde görüldüğü gibi, yine düz bir duvar önünde poz vermekte olan bir kadın figürüne rastlanmaktadır. Yeşil tonlarında bir duvarın önünde poz veren figür, İspanyol bir kadındır. Kadının kimliği belirsizdir. Sağ eli belinde, vücudu hafif sağa dönük ve bakışları doğrudan izleyicinin üzerindedir. Kadın, sağ elinde çiçekler tutmaktadır.

Figür, kırmızı ve kabarık bir etek giymektedir. Eteğin üzerinde yine aynı renk bir gül bulunmaktadır. Figürün üzerinde askılı bir bluz vardır. Ayağında zarif, sivri burun bir ayakkabı vardır. Sol kulağında bir kırmızı gül vardır, saçları da muhtemelen

⁴⁴¹ Çermikli; *a.g.t.*, s. 124.

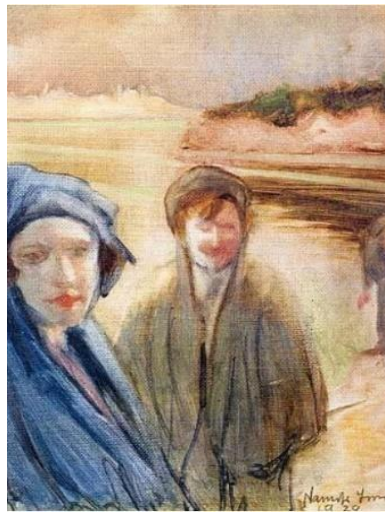
ensede toplanmıştır. Bu, geleneksel İspanyol tarzına uygun bir seçimdir. Başında ise neredeyse dizlerine kadar uzanan bir örtü taşımaktadır. Kadın figürü, geleneksel İspanyol balo elbisesini üzerinde taşıırken Namık İsmail’e modellik yapmıştır.⁴⁴²



Şekil 4.134. Namık İsmail, *İspanyol Kadın*, 1927, Tuval üzerine yağlıboya, 142x191 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.2.8.2.9. Çarşafly İki Kadın

Namık İsmail’in 1929 tarihli bu eseri, bir açık hava resmidir. Kompozisyonda, iki kadın figürü yer almaktadır. Portre şeklinde resmedilen bu iki kadın figürü resmin oldukça ön plânında yer almaktadır. Kadınlar, iki parçadan oluşan modern çarşaf giymektedir. Biri mavi, diğeri yeşil tonlarında çarşaf giyen kadın figürlerinden arkada olan kadının saçları gözükmemektedir. Başlarını ise bir örtü yardımıyla kapattıkları görülmür.



Şekil 4.135. Namık İsmail, *Çarşafly İki Kadın*, 1929, Prestual üzerine yağlıboya, 26x18 cm., Özel koleksiyon

⁴⁴² Hızarcıoğlu; *a.g.t.*, s. 55.

4.2.8.2.10. Pazar Yerinde Kadın ve Bebek

Ressam Namık İsmail'in 1929 tarihli bu eseri, sosyal ve toplumsal içerikli bir resimdir. Eserde, günlük yaşamdan alınan bir sahne resmedilmiştir. Fonda tezgahlar ve insanların olduğu bir pazar yeri görülmektedir.

Resmin ön plânında ise, muhtemelen bir taburede oturmakta olan kadın figürü vardır. Vücudu ve bakışları sola doğrudur. Yüzünde düşünceli bir hâl vardır. Kadın figürünün kucağında ise kundakta bir bebek görülmektedir. Sağ eliyle bebeğini tutan kadın, sol eliyle ise az önce pazardan almış olduğu ya da satmakta olduğu yiyecekleri tutmaktadır. Kadın figürü, turuncu tonlarında bir çarşaf giymektedir.



Şekil 4.136. Namık İsmail, *Pazar Yerinde Kadın ve Bebek*, 1929, Mukavva üzerine yağlıboya, 19x27.3 cm., Emine Keskin Koleksiyonu

4.2.8.2.11. Köylü Aile

Namık İsmail'in tarihsiz bu eseri, kırsal kesimdeki yaşam biçimini göstermektedir. Mekân bir köy evidir. Resimdeki ışık kaynağı, evin pencerelerinden giren gün ışığıdır. Açık renk duvarın önünde duran sedirin üstünde oturan bir aile resmedilmiştir.

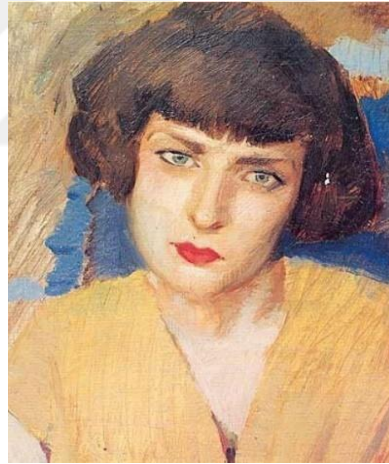
Tablo, çok figürlüdür. Erkek figür doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Erkek figürünün yanında kız çocuğu oturmaktadır. Erkeğin sağ tarafında ise ellerini birleştirmiş, ayaklarını dizlerinin altına doğru toplayıp oturmuş bir kadın figürü yer almaktadır. Figürün gözleri önüne doğru bakmaktadır. Üzerinde lacivert çizgili bir bluz, altında kırmızı çizgili bir şalvar bulunmaktadır. Başı ise kalınca bir örtü ile örtülmüştür.



Şekil 4.137. Namık İsmail, *Köylü Aile*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 71x89 cm., Özel koleksiyon

4.2.8.2.12. Mavi Gözlü Kadın

Tarihsiz bir Namık İsmail resmi olan *Mavi Gözlü Kadın* tablosunda, renkli gözlerine vurgu yaparak tablosunu isimlendirdiği bir kadını model olarak kullanmıştır. Bir yarım portre olan bu tabloda, V yaka, kısa kollu, sarı renk bir kıyafet giymekte olan kadın figürü görülmektedir. Kısa, küt ve kâküllü saçları, dönemin modasına uygun bir saç kesimidir.



Şekil 4.138. Namık İsmail, *Mavi Gözlü Kadın*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 42x32 cm., Emine Keskin Koleksiyonu

4.2.8.2.13. Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış

Namık İsmail'in tarihsiz eserlerinden olan *Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış* isimli tablosunun, resimdeki kadın figürlerinin giyim kuşamından yola çıkılarak Cumhuriyet'in ilanı sonrası yapılması olasıdır. İstanbul Kadıköy Moda'dan Fenerbahçe manzarasına doğru bakan ve sohbet eden dört kadın figürü eserde görülmektedir. Bir ağacın gölgesi altında, yüksekçe bir yerden denize bakmakta olan figür yalnızdır. Krem rengi bir etek ve lacivert bluz ile dönemin modası olan kıyafetleri üzerinde taşımaktadır. Başına taktığı baş bağı da yine dönemine uygun şekilde

bağlanmıştır. Onun haricinde bir masa etrafında oturarak aralarında sohbet eden üç kadın figürü daha bulunmaktadır. Cumhuriyet'in ilanından sonra kadınların kamusal hayatta yalnız başlarına da yer edindiklerini Namık İsmail bu eseri ile göstermektedir.



Şekil 4.139. Namık İsmail, *Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 25x33 cm., Özel koleksiyon

4.3. Dönemin Kadın Sanatçılarının Gözünden Kadın Tabloları

4.3.1. Celile Hikmet (1883-1956)

4.3.1.1. Hayatı

Celile Hikmet adıyla tanınan ressam Celile Uğuraldım, 1883 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası Enver Paşa, Sultan Abdülmecid'in yaveridir. Baba tarafından dedesi olan Mustafa Celalettin Paşa, Polonya İhtilâli'nde Türkiye'ye sığınarak Müslüman olmuştur. Celile Hikmet'in annesi ise Alman kökenli Müşir Mehmet Ali Paşa'nın kızı Leyla Hanım'dır. Celile Hanım, ünlü şair Nazım Hikmet Ran'ın ise annesidir. Celil Hikmet'in almış olduğu sanat eğitimi hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Ancak padişahın yaveri olan babası vasıtasıyla, saray ressamı Zonaro'dan özel dersler aldığı bilinmektedir.⁴⁴³ Ressam, 1956 yılında Ankara'da hayatını kaybetmiştir.

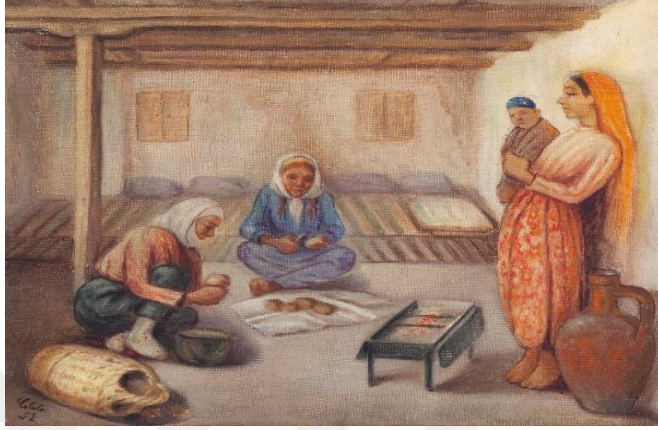
4.3.1.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.3.1.2.1. Köylü Kadınlar Aşında

Ressam Celile Hikmet'in 1952 tarihli bu eserinde mekân olarak bir köy evinin içi tercih edilmiştir. Ahşap direkli ve tavanlı bu odanın içinde üç kadın, bir bebek figürü bulunmaktadır. Duvarın önüne bir halı serilmiş, üzerine minderler atılmıştır. Kompozisyonda yer alan iki kadın figürü, yerde oturmakta ve patates soymaktadır. Önde duran kadının önünde bir tencere vardır. Yemeği pişirmek üzere mangal

⁴⁴³ Başkan; *a.g.e.*, s. 103.

yakılmıştır. Bunun dışında odada duran testi de dikkat çekmektedir. Oturan kadınlar, tamamen yerel kıyafetler ile tasvir edilmektedir. Altlarında şalvar, üstlerinde kazak, ayaklarında kalın çoraplar, başlarında ise yemenileri vardır. Duvarın kenarında, bebeği ile ayakta bekleyen bir kadın figürü daha vardır. O figür daha genç yaştadır. Alt giysi olarak turuncu tonlarında bir şalvar, üst giysi olarak yine turuncu tonlarında çizgili bir kazak giymektedir. Figürün başında yine aynı renkte bir uzun başörtü bulunmaktadır.



Şekil 4.140. Celile Hikmet, *Köylü Kadınlar Aşında*, 1952, Tuval üzerine yağlıboya, 67x82 cm., Özel koleksiyon

4.3.1.2.2. Otoportre

Celile Hikmet'in tarihi belli olmayan bu otoportre çalışması, yarım portre bir çalışmadır. Ressam, kahverengi tonlarında bir fon önünde durmaktadır. Vücudu ve bakışları doğrudan izleyiciye dönüktür. Üzerinde, yaşadığı yılları hatırlatan bir bluz ve hırka bulunmaktadır. Bluzun yakası açıktır. Figürün kulağındaki küpeler dikkat çekmektedir. Saçları, dönemin moda saç anlayışına uygun olarak kısadır.



Şekil 4.141. Celile Hikmet, *Otoportre*, (t.y.), Tekniği bilinmiyor, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon?

4.3.2. Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)

4.3.2.1. Hayatı

Mihri Müşfik Hanım, 26 Şubat 1886 yılında İstanbul Kadıköy’de dünyaya gelmiştir. Babası, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane’nin tanınmış hocalarından Dr. Mehmet Rasim Paşa’dır. Rasim Paşa iki eşlidir; Rum hanımından Mihri Müşfik, Çerkez hanımından ise genç yaşta yitirilen Türk resim sanatının önemli isimlerinden Hale Asaf’ın annesi Enise Salih ve Refik adlı kızları dünyaya gelmiştir. Batılı yaşam tarzını benimseyen, sanat ve kültürle ilgilenen bir ailenin kızı olarak Mihri Hanım, Mehmet Rasim Paşa’nın diğer kızları gibi Batılı tarzda yetişmiştir.⁴⁴⁴

Edebiyat, müzik ve resim alanlarında evlerine gelen özel hocalardan eğitimler alan Mihri Hanım, belirli bir süre sonra yalnızca resim alanında ilerlemek istemiştir. Saray ressamı olan Fausto Zonaro’dan özel resim dersleri almıştır. Tüm yeteneğine rağmen o dönemde ülkenin tek güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebi’ne kız öğrenciler alınmadığından Mihri Hanım Avrupa’ya giderek sanat eğitimi almak istemiştir. Padişahlıkla yönetilen ülkede genç bir kızın yurtdışında resim eğitimi alma isteğinin onaylanmayacağını düşünen Mihri Hanım, Fransız elçisini eşi olan Madam Barrer’in hazırlatmış olduğu sahte Fransız pasaportu ile Roma’ya gitmiştir.⁴⁴⁵

Roma’da bir süre kaldıktan sonra Mihri Hanım o dönem sanatın başkenti Paris’e geçmiştir. Bir yandan evini kiralamış, diğer yandan da kiraladığı evin bir kısmını resim atölyesine çevirerek sanat hayatına devam etmiştir. Ek kira getirisi için yaşadığı evin bir odasını kiraya vermek istemiş, bu şekilde Müşfik Selami Bey ile tanışmıştır. O dönemde Sorboune’da siyasi bilimler öğrencisi olan Müşfik Selami Bey ile başlangıçtaki kiracı-ev sahibi ilişkileri zamanla sevgiye dönüşmüş ve ikili evlenmiştir. Paris’te mutlu bir evlilik sürdüren Mihri Hanım bir yandan da sanat hayatına devam etmektedir. Paris’te Türk elçiliğinde düzenlenen bir gecede dönemin Maliye Nazırı Cevat Bey ile tanışan Mihri Hanım’ın batıya dönük eğitimi, yaşam tarzı ve sanatı Cevat Bey’i etkilemiştir. Maarif Nazırlığı’na Mihri Hanım’ı öneren Cevat Bey’in vasıtasıyla 1913 yılında Mihri Hanım Darülmuallimat’a (İstanbul Kız Öğretmen Okulu) resim öğretmeni olarak atanmış ve eşiyle birlikte yurda dönmüştür.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Emine Seyran; *Mihri Müşfik (Yaşamı ve Sanatı)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2005, s. 24.

⁴⁴⁵ Seyran; *a.g.t.*, s. 25.

⁴⁴⁶ Seyran; *a.g.t.*, s. 26.

1913'ten 1922 yılında tekrar Avrupa'ya gidene dek sürecektir olan bu dönem Mihri Hanım'ın sanatsal anlamda en verimli dönemidir. Sanatçı, Türk sanatında pek çok ilke bu dönemde imzasını atmıştır. Görev yaptığı okul gibi öğretmen okulları o dönemde kızların gidebildiği en yüksek seviyedeki okullardır. Mihri Hanım görevli olduğu okulda kız öğrencilerine yaklaşımla, davranışla, giyim tarzı ve kişiliği ile kendini öğrencilerine çok sevdirmiştir.⁴⁴⁷

1915 yılında çok sevdiği Tevfik Fikret'in ölümüyle üzüntü içerisinde giren Mihri Hanım Türk sanatı için oldukça önemli bir gelişmeye imza atmış ve Tevfik Fikret'in cenazesi defnedilmeden evvel yüzünün bir maskını almıştır. Türk sanatında ilk mask olma özelliği gösteren bu çalışma Mihri Hanım'ın ellerinden çıkmıştır.⁴⁴⁸

Kız öğrencilerin Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kabul edilmemeleri Mihri Hanım'ı harekete geçirmiştir. İlgili makamlara başvuran ressam Eski Maarif Nazırı Şükrü Bey'in huzuruna çıkarak bir kız güzel sanatlar mektebi kurulması konusundaki ihtiyaçtan bahsetmiştir. Onun yoğun çabaları neticesinde Türk resim sanatının kadın ressamlarını yetiştirecek olan İnas Sanayi-i Nefise Mektebi 1 Kasım 1914 yılında kurulmuştur. Mihri Hanım okulun hem ilk müdiresi hem de hocalarındandır.⁴⁴⁹ Mektepteki atölyesine kadınlar hamamından modellik yapması için modeller getirterek kız öğrencilerin ilk defa çıplak resim çalışmaları yapmasını sağlamıştır. Derslerinde hem almış olduğu akademik eğitimle doğru orantılı gitmiş hem de onlara açık havada çalışma fırsatı yaratmayı başarmıştır.⁴⁵⁰

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde dört sene çalıştıktan sonra Mihri Hanım İtalya'ya gitmiştir. 1923 yılında eşinden ayrılan Mihri Hanım, Müşfik soyadını kullanmayı bırakıp, babasının soyadı olan Rasim'i kullanmaya başlamış ve eserlerini bu soyadı ile imzalamıştır. Mihri Hanım 1927 yılında New York'a yerleşmiştir. Buradaki üniversitelerde konuk profesör olarak görev yapmış, özel resim dersleri vererek geçimini sağlamıştır. Sanatçı 1954 yılında New York'ta hayatını kaybetmiştir.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Seyran; *a.g.t.*, s. 27.

⁴⁴⁸ Nur Sultan Yıldırım; *Mihri Müşfik'in Resimlerinde Kadın Teması*, Yüksel Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne 2023, s. 19.

⁴⁴⁹ Seyran; *a.g.t.*, s. 28.

⁴⁵⁰ Seyran; *a.g.t.*, s. 29.

⁴⁵¹ Seyran; *a.g.t.*, s. 36.

Sağlam bir akademik desen bilgisi ve tekniğine sahip olan Mihri Hanım, portre ve natürmort konularını eserlerinde işlemiştir. Dönemin aydın ve zengin kadınlarının portrelerini yapmasıyla tanınmıştır.⁴⁵² Tablolarında önem verdiği bir konu olarak karşımıza ifadecilik çıkmaktadır. Oryantalist ressam Zonaro'dan eğitim alan Mihri Hanım, çalışmalarına Zonaro'nun üslubunu yansıtmamıştır. Akademik tarzda resimler vermiştir. Yaptığı portre çalışmalarında amacı, figürün duygusal ifadeleri ile karakteristik özelliklerini tuvaline vurgulamaktır. Renk ve ışık kullanımında ustadır. Bu sayede çalıştığı figürün derinlik ve hacim hissiyatını arttırmıştır.⁴⁵³

4.3.2.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.3.2.2.1. Naile Hanım Tablosu

Ressam Mihri Müşfik'in 1908-1909 yıllarına tarihlendirilen bu tablosunda ona modellik yapan kişi, politikacı Meclis-i Mebusan ve Ayan reisi olan Ahmet Rıza Bey'in annesi Naile Hanım'dır. Figür, Osmanlı üslubunda düzenlenmiş olan bir odanın sedirinde oturmaktadır. Figür, sedirin başında duran yastığa sağ kolunu dayamış tesbih çekerken resmedilmiştir. Duruşu, tesbihi ve bakışları izleyiciye güçlü ve otoriter bir kadın olduğu izlenimi vermektedir. Üzerinde kırmızı bir elbise ve bordo kadife bir ceket vardır. Başında sarı renk bir baş bağı bulunmaktadır. Saçlarının ön kısmı bu örtünün altından gözükmektedir.



Şekil 4.142. Mihri Müşfik, *Naile Hanım Tablosu*, 1908-1909, Tuval üzerine yağlıboya, Boyutları bilinmiyor, Özel koleksiyon

⁴⁵² Seyran; *a.g.t.*, s. 39.

⁴⁵³ Yıldırım; *a.g.t.*, s. 25.

4.3.2.2.2. Letta Hanım Portresi

Mihri Hanım'ın 1911-1912 yıllarında resmetmiş olduğu eserindeki kadın figürü, dönemin Hariciye Nazırı yanı Dışişleri Bakanı olan Asım Paşa'nın Avusturyalı eşidir. Figür, Sofya Elçiliği'nde düzenlenecek olan baloya gitmeden önce poz vermiştir.⁴⁵⁴ Mihri Hanım, bu eseri meydana getirmek için Letta Hanım'ın fotoğrafından çalışmıştır.⁴⁵⁵

Letta Hanım, ön cepheden ve boydan resmedilmiştir. Figürün üzerinde lila renkli, kare yaka, uzun bir davet elbisesi vardır. Başındaki tacı, elindeki yelpaze ile Mihri Hanım, dönemin balo kıyafet kültürünü tuvaline aktarmayı başarmıştır.



Şekil 4.143. Mihri Müşfik, *Letta Hanım Portresi*, 1911-1912, Tuval üzerine yağlıboya, 178.5x96.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.3.2.2.3. Otoportre

Mihri Müşfik'in 1918 öncesine tarihlendirilen bu eseri bir otoportre çalışmasıdır. Ressam burada yirmili yaşların başlarındadır. Düz bir fon önünde durmakta olan hasır bir koltukta oturup, kahve yudumlarken resmedilmiştir. Üzerinde sarı-krem arası renkte bir elbise vardır. Elbisesi truvakar kol ve V yakalıdır; yerlere kadar uzanır. Figürün bakışları izleyiciye dönüktür. Başında ise dönemin sıkma baş modasına uygun olarak bağlanan, ince bir örtü yer almaktadır.

Tablo orijinal hali ile günümüze gelememiştir. Tablonun üst kısmı zarar görmediği için, net bir biçimde “*portre*” kategorisine girmektedir.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Elif Şeyma Kılıç; *Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik'in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya, 2019, s. 36.

⁴⁵⁵ Yıldırım; *a.g.t.*, s. 37.

⁴⁵⁶ Kılıç; *a.g.t.*, s. 27.



Şekil 4.144. Mihri Müşfik, *Otoportre*, 1918 öncesi, Tuval üzerine yağlıboya, 71x61 cm., Özel koleksiyon

4.3.2.2.4. Otoportre

1920 yılına tarihlendirilen *Otoportre* çalışmasında Mihri Hanım, yüzündeki gülümser ifadeyle birlikte başını hafif öne eğmiş şekildedir. Üzerinde siyah bir çarşaf ve yüzünde siyah renkte bir tül peçe bulunmaktadır. Eserin üzerinde “*Sevgili Vecihciğime İstanbul Hatırası*” şeklinde Osmanlıca harflerle yazılmış bir not bulunmaktadır.⁴⁵⁷



Şekil 4.145. Mihri Müşfik, *Otoportre*, 1920, Kâğıt üzerine suluboya, 12.5x8 cm., Özel koleksiyon

⁴⁵⁷ Yıldırım; *a.g.t.*, s. 49.

4.3.2.2.5. Otoportre

Mihri Müşfik'in ünlü tablolarından biri olan *Otoportre* çalışmasıdır. Genç ve alımlı bir kadın olarak kendini resmeden Mihri Hanım'ın bakışları, izleyiciye göre, tablonun sağına doğrudur. Dönemin giyim tarzına uygun olarak üzerinde siyah bir çarşaf vardır ancak çarşafın dekoltesi oldukça açıktır. Dönemin yeni moda çarşaflarındandır. Dekoltenin içine ise pembe renkli, dantelli bir bluz giymiştir. Bu bluz, dudaklarının aralık oluşu, eteklerini sol eliyle toparlaması gibi ayrıntılar, resme erotizm katmaktadır. Figürün elinde siyah renk bir eldiven vardır. Saçları dönemine uygun olarak kısa kesimdir. Başında ise yine siyah renk sıkma baş bağlanan bir başlık bulunmaktadır.



Şekil 4.146. Mihri Müşfik, *Otoportre*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 98.5x61 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.3.2.2.6. Otoportre

Yine Mihri Hanım'a ait bir otoportre çalışması olan bu eserde, merkezde tek bir kadın figürü resmedilmiştir. Figür, yine oldukça genç ve güzel bir görünümündedir. Kahverengi tonlarında bir fon önünde, bir koltukta otururken resmedilen bu genç kadın, siyah bir ferace giymektedir. Ferace truvakar kol ve V yakalıdır. Esasen bir dış kıyafet olan feraceyi giyen Osmanlı kadınları, yaka ve kol kısımlarını da kapamaktaydı. Mihri Hanım ise burada, yaka ve kol kısımlarını açık bırakmıştır. Boynuna bir inci kolye taktığı görülmektedir. Başında ise bir saç bağı bulunmaktadır.



Şekil 4.147. Mihri Müşfik, *Otoportre*, (t.y.), Tuval üzerine pastel, 116x89 cm., İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

4.3.2.2.7. Otoportre

Ressam Mihri Hanım, otoportre çalışması olan bu eserde kendini izleyiciye bakarken resmetmiştir. Bakışları izleyiciye dönük, yüzünde sıcak ve içten bir gülüş ile resmedilen figürün üzerinde dönemin moda kadın kıyafetlerinden olan firfırlı, krem renk, yakası açık bir giysi bulunmaktadır. Dönemin modasına uygun olarak kesilen saçlarına bir de sarı renk bir taç takmaktadır.



Şekil 4.148. Mihri Müşfik, *Otoportre*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 60x48 cm., T.C. Cumhurbaşkanlığı Milli Saraylar Resim Müzesi

4.3.2.2.8. Mevsume Yalçın Portresi

Mihri Hanım, tarihsiz bu eserinde gazeteci Hüseyin Cahit Yalçın'ın eşi olan Mevsume Hanım'ı resmetmiştir. Bir iç mekân resmi olan eserde Fransız tarzı koltuklar, saat, heykeller, biblolar, halı ve şömineden yola çıkılarak evin ihtişamı ve yüksek statüde bir aileye ait olduğu anlaşılmaktadır. Ev, batılı tarzda döşenmiştir.

Figür, bu ihtişamlı koltukların birinde, bacak bacak üstüne atmış, sağ elini çenesine doğru yerleştirmiş, yüzünde bir gülümsemeyle oturmaktadır. Üzerinde eflatun rengi bir elbise vardır. Elbisesi yerlere kadar uzundur. Kol kısımları truvakar kol olup, yakası açıktır. Dönemin moda anlayışına uygun, modern bir kadın tuvale aktarılmıştır. Figürün saç kesimi de yine dönemin modasına uygun şekildedir. Takıları ve topuklu ayakkabıları ile bu zarif görünüm tamamlanmıştır.



Şekil 4.149. Mihri Müşfik, *Mevsime Yalçın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 100x82 cm., Özel koleksiyon

4.3.2.2.9. Adada Kadınlar

Ressamın bir dış mekân resimlerinden olan *Adada Kadınlar* isimli tablosu, dönemin zengin kişilerinin sayfiye yeri olarak kullandığı Büyükkada'dan bir kesit sunmaktadır. Deniz manzarası, ağaçlar ile çok figürlü kadın ve erkeklerden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Perspektif kullanımı olan resimde arka plânda kalan kişiler çok yüksek ihtimalle yardımcı insanlardır.

Ön plânda yer alan dört kadın figürü ise Ada'ya gezinti amaçlı gelen elit kesimden kişilerdir. Figürlerin üzerinde iki ya da tek parçadan oluşan dönemin moda kadın kıyafetleri yer almaktadır. Açık renk kıyafet giyen figürün elindeki şemsiye dikkatleri çekmektedir. Figürlerin ayaklarında dönem modasına uygun zarif topuklu ayakkabılar vardır. Saç kesimleri yaşadıkları dönemin modasına uygun kesilmiş; başlarındaki baş bağı ise yine döneme uygun olarak sıkma baş biçiminde bağlanmıştır.



Şekil 4.150. Mihri Müşfik, *Adada Kadınlar*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 145x105 cm., Özel koleksiyon

4.3.2.2.10. Namaz Kılan Halayık

Mihri Hanım'ın yapım tarihi belli olmayan bu eserinde, İslam dininin vecibelerini yerine getirmekte olan bir kadın figürü görülmektedir. “*Kadın köle*” anlamına gelen halayık kelimesinden yola çıkılarak, kadın figürünün zengin bir ailenin yanında hizmetli olarak çalıştığını söylemek çok da yanlış olmayacaktır. Siyahi bir kadın figürü, ellerini göğsünde birleştirmiş, kıyam pozisyonunda durmaktadır. Üzerinde kırmızı tonlarında bir elbise ile başında sarı renkli bir başörtüsü bulunmaktadır.



Şekil 4.151. Mihri Müşfik, *Namaz Kılan Halayık*, (t.y.) Tuval üzerine yağlıboya, 92x65 cm., Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

4.3.2.2.11. Yaşlı Kadın Portresi

Mihri Hanım, bu eserinde yaşlı bir kadını resmetmiştir. Kadın figürü, sağ profilden verilmiştir. Yaşlı bir Anadolu kadını tasvirinde Mihri Hanım yarım portre çalışarak figürün yüzündeki emeği, yılların getirmiş olduğu yorgunluğu tuvaline yansıtmıştır. Figürün üzerinde kahverengi tonlarında bir kıyafet vardır. Üzerindeki

beyaz ve mavi renkler, resme bir hareket katmaktadır. Figürün başı ise, iç kısma taktığı bir bone ve üzerine takmış olduğu siyah başörtü ile örtülü şekildedir.



Şekil 4.152. Mihri Müşfik, *Yaşlı Kadın Portresi*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 30x40 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.3.2.2.12. Sahilde Yürüyüş

Mihri Müşfik'in tarihi belli olmayan eserlerinden biridir. Bir deniz kıyısında yürüyüş yaparken resmedilen iki kadın figürü görülmektedir. Üzerlerindeki giyimden anlaşılacağı üzere bu iki kadın figürü elit bir tabakaya mensuptur. Eserin resmedildiği dış mekânın neresi olduğu belli değildir.

Figürlerden biri izleyiciye doğrudan bakarken resmedilmiştir. Arkada duran figürün üzerinde çizgili, önde duran figürün üzerinde ise düz beyaz renk bir maşlah bulunmaktadır. Genelde sayfiye yerlerinde ve gündüz giyilen maşlahların kol kısmı açıktır. Dönemin kadınları arasında son derece popüler olan bir giysidir. Kadın figürlerinin başı ise bir baş bağı sıkma baş tarzında ile bağlanmıştır. Bu bağlama tarzı da yine dönemin modasından kaynaklıdır. İzleyiciye bakmakta olan figürün elinde bulunan şemsiye de dönemin moda aksesuarları arasında yer almaktadır.



Şekil 4.153. Mihri Müşfik, *Sahilde Yürüyüş*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 92x111 cm., Özel koleksiyon

4.3.2.2.13. Peçeli Kadın Portresi

Tarihsiz bir Mihri Müşfik eseri olan bu tabloda, krem tonlarında bir fon önünde açık kahverengi, yeşil renklerini kullanarak kadın figürünü resmetmiştir. Yan profilden resmedilen figür bir başörtü takmaktadır ve yüzünün üzeri koyu renkli, tül bir peçe ile kapatılmıştır. Figürün peçesinin altında gülümser ve zarif yüzü, yüzünün güzelliği, hatları esere yansıtılmıştır. Bu eser, Mihri Hanım'ın tanınır eserlerindendir.



Şekil 4.154. Mihri Müşfik, *Peçeli Kadın Portresi*, (t.y.), Kâğıt üzerine suluboya, 44x29.5 cm., Özel koleksiyon

4.3.2.2.14. Kadın Portresi

Mihri Hanım'ın bu eseri, siyah ve mavi renklerin hâkim olduğu kadın figürlü bir eserdir. Eserdeki kadın figürünün kimliği belirsizdir. Yalnızca baş ve omuz bölgesi resmedilmiştir. Figür, yan profilden verilmiştir. Başına bağlamış olduğu bir siyah çarşaf, çarşafın omuzlarına uzanan kısmı görülmektedir.



Şekil 4.155. Mihri Müşfik, *Kadın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 30x40 cm., Özel koleksiyon

4.3.2.2.15. Otoportre

Mihri Hanım'ın tarihi belirli olmayan bir otoportre çalışması olan bu eser, ressamın gençlik dönemlerini yansıtmaktadır. Ten rengi ile fon arasında bir uyum yakalanan eserde Mihri Hanım'ın bakışları ve vücudu izleyiciye dönüktür. Başı, hafif öne eğiktir. Üzerinde mavi renkli olan kumaş muhtemelen bir çarşaftır. Figürün başı, siyah renkli bir örtü ile bağlanmıştır. Örtünün altından bir kısmı görünen saçları, dönemin saç kesimlerine uygundur.



Şekil 4.156. Mihri Müşfik, *Otoportre*, (t.y.), Kâğıt üzerine suluboya, 31x23 cm., Özel koleksiyon

4.3.2.2.16. Otoportre

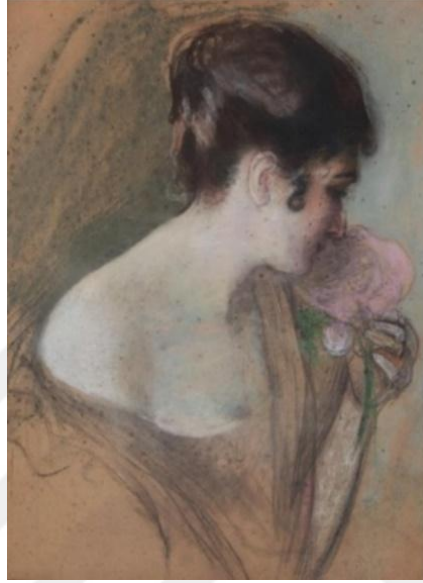
Mihri Hanım'ın otoportre çalışmalarından bir diğeri bu eserdir. Mihri Hanım'ın gençlik dönemlerinde resmettiği eserde yine fon ile ten rengi uyumu sağlandığı görülmektedir. Bu eserde kullanılan renkler turuncuya kaçmaktadır. Fonun içerisinde ise mavi renk kullanımı dikkat çekmektedir. Figürün vücudu yan dönüktür. Başı ise izleyiciye çevrilmiştir. Üzerinde siyah bir çarşaf bulunmaktadır. Çarşafın baş kısmının altından, kısa saçlarının kâkülü görülmektedir. Bu saç biçimi, yaşadığı dönemin modasını yansıtmaktadır. Figürün yüzünde gülümseme vardır.



Şekil 4.157. Mihri Müşfik, *Otoportre*, (t.y.), Kâğıt üzerine suluboya, 31x23 cm., Özel koleksiyon

4.3.2.2.17. Enise Hanım Portresi

Mihri Müşfik'in tarihi belirli olmayan bu eserinde, kendisine kız kardeşi Enise Hanım modellik yapmaktadır.⁴⁵⁸ Kadın figürü, başını soluna doğru çevirmiş ve sol elinde tutmakta olduğu pembe bir gülü koklarken, sağ profilden resmedilmiştir. Figürün teni bembeyazdır. Omzunu açıkta bırakacak bir kıyafet giymektedir. Gül tuttuğu elinde eldiven vardır. Saçları ise dönemin modası olan topuzdur.



Şekil 4.158. Mihri Müşfik, *Enise Hanım Portresi*, (t.y.), Mukavva üzerine pastel, 65x50.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.3.2.2.18. Siyahlı Kadın Portresi

Mihri Müşfik'in portre çalışmalarından olan bu eserde, sarı bir fon önünde resmedilen bir kadın figürü görülmektedir. Figürün üzerinde klasik Osmanlı kadın giysilerini anımsatan bir kıyafet vardır; bir feraceye benzemektedir. V yaka bu feracenin kolları uzundur. Boynunda inci kolye takılıdır. Sol elini beline koyarak poz veren figür, başına takmış olduğu siyah tül peçe ile resmedilmiştir. Kıyafeti, bu figürün eğitimli bir kadın olarak üst sınıftan bir aileye mensup olduğunu kanıtlar niteliktedir.⁴⁵⁹ Boynuna taktığı inci kolye, küpeleri ve elbisesinin yakasındaki inci düğme ile zarif bir görünüm elde etmektedir.

⁴⁵⁸ Yıldırım; *a.g.t.*, s. 35.

⁴⁵⁹ Kılıç; *a.g.t.*, s. 31.



Şekil 4.159. Mihri Müşfik, *Siyahlı Kadın Portresi*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, Özel koleksiyon

4.3.2.2.19. Siyahlı Kadın / Çarşafı Kadın Portresi

Mihri Müşfik'in oldukça büyük ebatlardaki bu eserinde, yan profilden resmedilen bir çarşafı kadın figürü görülmektedir. Resmin fonu; sarı ve turuncu renkler ile onu takip eden mavi ve siyah renklerin diagonal olarak resmedilmesi sonucu bir girdap izlenimi vermektedir.⁴⁶⁰ Kadın figürü de bu girdabı doğrular biçimde üzgün ve çaresiz durmaktadır. Bakışlarını tek bir noktaya sabitlemiş, yüzünde ağlamaklı bir ifade ile karşısına bakmaktadır. Figürün üzerinde siyah renk bir çarşaf bulunmaktadır. Dönemin çağdaş çarşaflarından birini üzerinde taşımakta olduğu, açıkta kalan kollarından anlaşılmaktadır. Başındaki örtü ise sıkma baş tarzda bağlanmış olup yine yaşadığı döneme uygun bir anlayıştır.



Şekil 4.160. Mihri Müşfik, *Siyahlı Kadın / Çarşafı Kadın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine pastel, 116.5x90 cm., Özel koleksiyon

⁴⁶⁰ Kılıç; *a.g.t.*, s. 34.

4.3.3. Müfide Kadri (1890-1912)

4.3.3.1. Hayatı

Müfide Kadri, Osmanlı İmparatorluğu'nun bilinen ilk Müslüman kadın ressamı ve resim öğretmenidir.⁴⁶¹ 1889 yılında İstanbul'da doğan Müfide Kadri anne ve babasını çok küçük yaşta kaybettikten sonra, İstanbul asilzâdelerinden Kadri Bey tarafından evlat edinilmiştir. Kadri Bey'in sağladığı özel imkânlar neticesinde sanatın her dalı ile ilgili eğitimler alan Müfide Kadri, resim alanındaki yeteneğini keşfetmiştir. Dönemin Saray ressamı Zonaro'dan, Sanayi-i Nefise Mektebi kurucusu Osman Hamdi Bey'den özel resim dersleri almıştır. İlk olarak Numune Mektepleri'nde, sonra ise Süleymaniye Numune-i İnas adlı kız okulunda resim öğretmenliği yapmıştır.⁴⁶² Yirmi iki yıllık kısa süren ömrüne pek çok eser sığdıran Müfide Kadri 1912 yılında verem sebebiyle hayata gözlerini kapamıştır.

4.3.3.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.3.3.2.1. Sahilde Aşk

Müfide Kadri'nin 1907-1908 yıllarına tarihlenen bu eseri, aslında dönemin çağdaş eserlerinde rastlanılmayan bir konuyu resmetmektedir. Kadın ve erkek figürlerinin birlikte tasvir edildiği eserler elbette vardır. Ancak bu eserlerde iki karşı cins, mahrem bir alanın içerisinde tasvir edilmektedir. Müfide Kadri'nin bu eserinde ise kadın ve erkek figürleri, kamusal bir alan içerisinde kol kola yürürken resmedilmiştir. İlk defa bir Osmanlı kadını bu şekilde bir resimde tasvir edilmiştir.

Mekân, İstanbul'da bir deniz kenarıdır. Ayın ışıkları denize vururken, arkada İstanbul silüeti göze çarpmaktadır. Erkek, klasik Osmanlı erkeği giyimi ile kadın figürünü kolundan tutmaktadır. İki figür de uzaklara bakarken resmedilmiştir. Kadın figürünün üzerinde, beyaz renkli uzun bir ferace bulunmaktadır. Başında yine beyaz renk bir başörtü takılıdır. Kadın figürünün saçları, başörtüsünün altından gözükmektedir. Resmin yapıldığı yıllar göz önüne alındığında, kamusal alanda bir Osmanlı kadınının bu tarzda bir kıyafetle dolaşırken resmedilmesi son derece radikal bir seçimdir.

⁴⁶¹ Pınar Yazkaç ve Hilal Gürensoy Şener; "Osmanlı Döneminde Yetişen Öncü Kadın Ressamlarımızdan Müfide Kadri", *Kalemişi Dergisi*, C.6, S.12, Ankara, (2018): s. 121.

⁴⁶² Yazkaç ve Şener; *a.g.m.*, s. 126.



Şekil 4.161. Müfide Kadri, *Sahilde Aşk*, 1907-1908, Tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.3.3.2.2. Mesirede Ud Çalan Kadınlar

Müfide Kadri'nin çok figürlü eserlerinden biri olan *Mesirede Ud Çalan Kadınlar* isimli tablosu, pembe tonların eşlik ettiği bir eserdir. Tabloda beş kadın figürü vardır. En önde oturarak poz veren kadın figürü ud çalmakta, diğer dört figür ise mutlu bir şekilde onu dinlemektedir. Kadın figürlerinden biri uzanarak dinlenmekte, diğer üç figür mesire alanında çiçek toplayarak sepetlerine yerleştirmekte ve çiçekten taç yapmaktadır. Bu tablo, saray hayatının bir yansımasıdır. Tablodaki uzanan kişi, II. Abdülhamit'in torunu Adile Sultan'dır. Kadınlar, Adile Sultan'ın nedimeleridir. Mekân ise Yıldız Sarayı'nın bahçesidir.⁴⁶³

Kadın figürlerinin üzerinde rengarenk elbiseler göze çarpmaktadır. Burası bir özel alan olduğu için kapanma ihtiyacı duymamışlardır. Kıyafetleri, dönemin Fransız elbiselerine benzemektedir. Kadınların başlarında ise mesire alanından toplayıp yaptıkları çiçekten taçları bulunmaktadır.



Şekil 4.162. Müfide Kadri, *Mesirede Ud Çalan Kadınlar*, 1910, Tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm., Ankara Resim ve Heykel Müzesi

⁴⁶³ Esra Sar; "Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma Hareketlerinden Son Dönemlere Doğru Uzanan Yolculukta Yetişen Öncü Kadın Ressamımız Müfide Kadri ve Eserlerindeki Kadın İmgesi", *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), (2021): s. 230.

4.3.3.2.3. Kayıkta Kızlar

Müfide Kadri'nin 1911 yılına tarihlendirilen bu eseri, dış mekânda erkek sanatçılar tarafından resmedilen kadın figürlerinin olduğu bir ortamda, bir kadın sanatçı tarafından dış mekânda kadınların resmedildiği ilk örneklerden olması sebebiyle önemlidir.⁴⁶⁴

Kayalıklara yakın bir yerde, durgun bir denizde bir sandalda kendi başlarına gezinti yapmakta olan iki kadın figürü görülmektedir. Sandal keyfi yaptıkları yerin, İstanbul Adalar olduğu düşünülmektedir. Üzerlerine giymiş oldukları kıyafet de bunu doğrular niteliktedir. O yıllarda, elit tabakaya ait Osmanlı kadınları *maşlah* adı verilen bu kıyafetleri daha çok sayfiye yerlerinde giymekte idi. Adalar'ın o dönemlerde bu kesime mensup insanlar tarafından sayfiye yeri olarak tercih edildiği bilinmektedir. Kadınların üzerindeki maşlahlar beyaz renk olup, onların da elit kesime mensup olduklarını göstermektedir. Başlarında sıkma baş bağlanmış bir örtü bulunmaktadır.



Şekil 4.163. Müfide Kadri, *Kayıkta Kızlar*, 1911, Tuval üzerine yağlıboya, 40x75 cm., Özel koleksiyon?

4.3.3.2.4. Dua Eden Kız

Müfide Kadri'nin 1912 senesindeki vefatından kısa bir süre önce yaptığı düşünülen aynı tarihli bu eseri bir iç mekân resmidir. Ellerini yukarı açmış, gözlerini kapamış bir şekilde dua etmekte olan bir kadın figürü resmedilmiştir. Kadın, seccadenin üzerindedir. Muhtemelen namaz ibadetini yerine getirdikten sonra, dua ettiği anda resmedilmiştir. Kadının üzerinde bir ev giysisi vardır. Beyaz ve sarı çizgili bu elbise, ibadet anında giyildiği için boyu ve kolları uzundur. Başı ise saçları görünmeyecek şekilde kapalıdır.

⁴⁶⁴ Dellaloğlu; *a.g.t.*, s. 357.



Şekil 4.164. Müfide Kadri, *Dua Eden Kız*, 1912, Tuval üzerine yağlıboya, Ebatları bilinmiyor, Özel koleksiyon?

4.3.3.2.5. Beklemek

Müfide Kadri'nin tarihi belirli olmayan eserlerinden olan *Beklemek* isimli tablosu, tek figürlü bir kompozisyonudur. Eserde, deniz kenarında, ağaçlar içinde bir alanda tek başına oturmakta olan bir kadın figürü görülmektedir. Figür, sağ profilden resmedilmiştir. Yüzünde zarif ve umut dolu bir gülümseme ile henüz gelmeyen birini beklemektedir. Üzerinde dönemin özellikle sayfiye yerlerinde tercih edilen bir kadın kıyafeti olan maşlah bulunmaktadır. Maşlah, beyaz renklidir. Dönemin modasına uygun bir topuklu ayakkabı giyen figürün başında ise yine dönemin modasına uygun bir baş bağı bulunmaktadır. Bu baş bağını, çağın moda stili olan sıkma baş biçiminde bağladığı görülmektedir. Bu örtünün altından ise kısa saçlarının bir kısmı görülmektedir.



Şekil 4.165. Müfide Kadri, *Beklemek*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, Ebatları bilinmiyor, Yapı Kredi Koleksiyonu

4.3.3.2.6. Kitap Okuyan Kadın

Müfide Kadri'nin tarihi belli olmayan tablolarından biri de *Kitap Okuyan Kadın* isimli tablosudur. Resim, bir iç mekân resmidir. Kompozisyonadaki “*Avrupai*” duruş göze çarpmaktadır. Çizgili desene sahip bir sedirin üzerine, halıya benzer kalın bir

püsküllü örtü örtülmüştür. Bu örtünün üzerinde durmakta olan firfırlı yastığa sağ kolunu yaslayarak, yarı uzanmış şekilde kitap okuyan bir kadın figürü resmedilmiştir.

Figür, Osmanlı Devleti'nin elit tabakasına ait bir elbise giymektedir. Yerlere kadar uzanmakta olan elbisesinin kolları uzundur ve yakası V yaka formundadır.



Şekil 4.166. Müfide Kadri, *Kitap Okuyan Kadın*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 40x58 cm., Özel koleksiyon

4.3.3.2.7. Otoportre

Müfide Kadri'nin otoportre çalışması olan bu eserinde, yarım portre olarak resmedilmiş bir genç kadın görülmektedir. Sağ profilden resmedilen figürün bakışları, izleyici ile temas kurmamaktadır. Üzerinde koyu bir renk kıyafet olduğu omuzlarından anlaşılmaktadır. Başına taktığı bir başlık ile bir yaşmak kullanarak yüzünü gizlediği görülmektedir. Yaşmak, ince bir tül den yapılan Osmanlı kadınının yüz örtüsüdür. Ancak yaşmak kullanan kadınlarda saçlar açıkta bırakılmaz. Müfide Kadri otoportresinde saçlarını açıkta bırakmayı tercih etmiştir. Bakışları tek bir noktaya dalmış biçimde, durgun ve üzgün bir ifade ile resmedilmiştir.



Şekil 4.167. Müfide Kadri, *Otoportre*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 12x9 cm., Özel koleksiyon

4.3.4. Belkıs Mustafa (1896-1925)

4.3.4.1. Hayatı

Belkıs Mustafa, 1896 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. On sekiz yaşına geldiğinde İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolmuştur. 1917 yılında okuldan mezun olmuştur ve Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne Maarif Bakanlığı tarafından gönderilmiştir. İnas Sanayi-i Nefise'de diploma alan ilk kız öğrenci kendisidir. Aynı yıllarda ressam Lovis Corinth'ın atölyesinde resim eğitimine devam etmiştir. Nü model betimlemesinde oldukça başarılı olan Belkıs Mustafa, ı ışık-gölge kontrastlarını oldukça başarılı bir biçimde kullanmıştır.⁴⁶⁵

Sanat yaşamının ilk yıllarında İzlenimci bir üslup sergileyen Belkıs Mustafa ilerleyen yıllarda daha Dışavurumcu bir anlayışa yönelmiştir. Portrecilikte oldukça ileri seviyede olan ressam adeta bir fotografik betimlemeler yapmaktadır.⁴⁶⁶ Ressam, 1925 yılında yaşama veda etmiştir.

4.3.4.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.3.4.2.1. Portre

Belkıs Mustafa'nın tarihsiz bu çalışması, bir kadın portresidir. Kadın figürü, sol profilden resmedilmiştir. Mavi tonlarında bir fon önünde, koyu renk kıyafeti ile resmedilen bu kadının kimliği belli değildir. Yarım portre çalışmasında kadın figürü, siyah bir çarşaf giymektedir.



Şekil 4.168. Belkıs Mustafa, *Portre*, (t.y.), Mukavva üzerine yağlıboya, 24x20 cm., Özel koleksiyon?

⁴⁶⁵ Seda Yavuz; "Belkıs Mustafa: 'Sanat Uzun, Hayat Kısa'", *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, S. 7, (2018): s. 178.

⁴⁶⁶ Yavuz; *a.g.m.*, s. 179.

4.3.5. Melek Celal Sofu (1896-1976)

4.3.5.1. Hayatı

Melek Celal, 1896 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası Miralay Ziya Bey çok kültürlü bir insan olduğundan kendisine onu örnek almış ve bu yolda ilerlemek istemiştir. Sanatla ilgilenmiş, Fransızca ve Almanca dillerinde özel dersler almıştır. Sanat eğitimine ise, Nazmi Ziya Güran'dan özel dersler alarak başlamıştır. İlerleyen yıllarda misafir öğrenci olarak İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim görmüştür. Paris'te Julian Akademisi'ne kaydolarak sanat eğitimine devam etmiştir.⁴⁶⁷ Resim, heykel ve hat sanatlarında oldukça başarılı olan Melek Celal ilk evliliğini Avukat Hasan Celal Sofu ile yapmış; ikinci evliliğini ise Alman Prof. Dr. Arno Eduard Lampe ile yaparak Münih'e yerleşmiştir.

Sanatçı, resimlerinin her birinde farklı üslup denemeleri yapmaktadır. Empresyonist, realist ve romantik resimlerine rastlamak mümkündür. Resimlerinde yeşil ve sarının tonlarını sıklıkla kullanmıştır.⁴⁶⁸

4.3.5.2. Kadın Figürlü Tabloları

4.3.5.2.1. Dikiş Diken Kadın

Melek Celal Sofu'nun 1923 yılına tarihlendirilen eserinde, bir sandalye üzerinde yan dönerek oturmuş ve dikiş dikmekte olan bir kadın figürü resmedilmiştir. Empresyonist izler taşıyan bu eserde sarışın kadın figürünün yüzü izleyiciye gösterilmemiştir.⁴⁶⁹

Masada yeşil bir vazo içerisinde kırmızı çiçekler durmaktadır. Figürün diktığı kumaş beyaz renklidir. Kadın figürünün üzerinde modern bir elbise bulunmaktadır. Yeşil tonlarında ve boyuna çizgileri olan bir jile elbise giymekte olan figür, kıyafetinin içine ise beyaz renkli kısa kollu bir bluz giymiştir. Saçları, çağın modasına uygun bir biçimde ensede topuz yapılmıştır.

⁴⁶⁷ Meltem Yakın; *Türk Resminde Melek Celal Sofu'nun Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005, s. 37.

⁴⁶⁸ Yakın; *a.g.t.*, s. 38.

⁴⁶⁹ Yakın; *a.g.t.*, s. 58.



Şekil 4.169. Melek Celal Sofu, *Dikiş Diken Kadın*, 1923, Mukavva üzerine yağlıboya, 38.5x34.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.3.5.2.2. Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın

Melek Celal Sofu'nun 1936 tarihli eseri, ressamın başyapıt kabul edilen tablolarından biridir. Resimde, TBMM Kürsüsünde konuşma yapan bir kadın figürü ön plâna çıkmaktadır. Konuyu vurgulayan bir resim olduğundan figürlerin yüz detaylarına girilmemiştir. Yalnızca konuşma yapmakta olan kadın figürünün yeşil renk, V yakalı ve uzun kollu bir kıyafet giymekte olduğu görülmektedir. Türk kadını, 5 Aralık 1934 yılında sahip olduğu Seçme ve Seçilme Hakkı sonrasında yapılan 8 Şubat 1935 TBMM 5. Dönem seçimlerinde on yedi kadın milletvekili ilk kez Meclis'e girebilmiştir. Türk kadını için oldukça önemli olan bu olay üzerine; eşitliği, kadının da her alanda ön plânda olmasının gerekliliği savunan ressam Melek Celal bu eserini resmetmiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte haklarına kavuşan modern Türk kadınının en önemli simgelerinden biri bu tablo olmuştur.⁴⁷⁰



Şekil 4.170. Melek Celal Sofu, *Eski Büyük Millet Meclisi Kürsüsünde Kadın*, 1936, Tuval üzerine yağlıboya, 36x48.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

⁴⁷⁰ Yakın; *a.g.t.*, s., 67.

4.3.5.2.3. Şapkalı Otoportre

Ressam Melek Celal Sofu'nun 1941 tarihli otoportre çalışmasında açık renk bir fon önünde poz vermekte olan bir kadın figürü görülmektedir. Figürün vücudu ve bakışları izleyiciye dönük şekilde resmedilmiştir. Üzerinde pembe renkli bir kıyafet bulunmaktadır. Saçları kısa kesilmiştir. Figür, başının üstüne, alnının bir kısmını kapatacak şekilde bir fötr şapka takmaktadır. Şapkası siyah renklidir. 25 Kasım 1925 yılında gerçekleşen Şapka Devrimi'ne bir gönderme yapılma olasılığı yüksektir.



Şekil 4.171. Melek Celal Sofu, *Şapkalı Otoportre*, 1941, Tuval üzerine yağlıboya, 21x15.5 cm., Özel koleksiyon

4.3.5.2.4. Kırmızı Yazmalı Kadın Portresi

Melek Celal'in tarihi belli olmayan yarım portre çalışmasında, düz ve yeşil bir fon önünde poz vermekte olan bir kadın figürü görülmektedir.

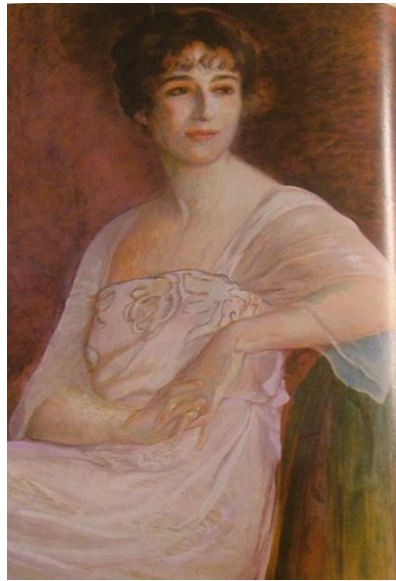
Sol profilden resmedilen kadın figürü, belli belirsiz bir gülümseme ile tam karşısına bakmaktadır. Figür, yine yeşil tonlarında bir elbise giymektedir. Kıyafetinin V yakası hafif açıktır. Saçları, dönemin modasına uygun şekilde kısa kesimdir. Başının üzerine, çarşaf benzeri, uzun bir örtü takmaktadır. Bu örtünün altında ise, tabloya ismini veren kırmızı yazması görülmektedir.



Şekil 4.172. Melek Celal Sofu, *Kırmızı Yazmalı Kadın Portresi*, (t.y.), Kâğıt üzerine pastel, 50x39 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

4.3.5.2.5. Otoportre

Melek Celal Sofu'nun otoportresi olan bu eserde, figür bir koltuk üzerinde sol kolunu koltuğa yaslamış, ellerini birbirine kenetlerken resmedilmiştir. Figür, düz ve kahverengi bir zemin önündedir. Vücudu ve yüzü zıt yönlerde dönüktür. Hiçbir koşulda bakışları izleyici ile temas hâlinde değildir. Yüzü oldukça detaylı resmedilen kadın figürünün saçları dönemin modasına uygun olarak kısadır. Kadının yüzünde hafif bir gülümseme vardır. Figürün üzerinde, rengi neredeyse beyaza kaçan uçuk pembe bir elbise vardır. Elbise kare yakadır. Truvakar kol olan elbisenin kol kısmı ince tül den yapılmıştır. Yaka kısmındaki kendinden işleme olan nakışlar elbiseye hareket katmaktadır. Dönemin moda anlayışına uygun bir kıyafet içinde Melek Celal kendisini resmetmiştir.



Şekil 4.173. Melek Celal Sofu, *Otoportre*, (t.y.), Tekniği ve ebatları bilinmiyor, Özel koleksiyon?

4.3.5.2.6. Yeşilli Kadın Portresi

Tarihi belirli olmayan portre çalışması olan *Yeşilli Kadın Portresi*, Melek Celal Sofu'nun bir eseridir. Koyu yeşil bir fon önünde poz vermekte olan bir kadın figürü eserde görülmektedir. Figürün elbisesi de yeşil renktir. Vücudu izleyiciye dönük olan figürün bakışları sola doğrudur. Yeşil kıyafetinin gömlek yakası açıktır. Kıyafetin kolları hafif kabarıktır. Yakasında bir pembe gül bulunmaktadır. Figürün yüzü detaylı resmedilmiştir. Öyle ki yanaklarının pembeliği bile net bir şekilde görülmektedir. Figürün saçları ise dönemine uygun olarak ensede topuz yapılmıştır.

Figürün yaka biçiminden, yaka açıklığından ve modern görünümdeki saçlarından yola çıkılarak figürün dönemin moda anlayışına uygun resmedildiği görülmektedir.



Şekil 4.174. Melek Celal Sofu, *Yeşilli Kadın Portresi*, (t.y.), Tuval üzerine yağlıboya, 55x44.5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

5. SONUÇ

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat dönemi ile başlayan Batılılaşma hareketleri, Osmanlı kadınının yaşam biçimi, eğitimi ve giyim kuşamını değişikliğe uğratmıştır. Yüzyıllardır süregelen teokratik yönetim biçimi ve ataerkil toplum yapısı sebebiyle kadınlar içedönük bir yaşam sürmüş, toplumsal yaşamda var olma haklarının farkında dahi olamamışlardır. Osmanlı Devleti'nin pek çok alanda Avrupa'dan geri kaldığını kabul etmesi ve buna paralel olarak başlayan Batılılaşma çabaları, Türk kadını için bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Osmanlı Devleti'nde toplumsal ve kültürel pek çok değişim yaşanırken, Türk kadını da özgürlükleri ve toplumsal statüleri açısından oldukça önemli haklar kazanmıştır.

Tezin ulaştığı ilk sonuç, kadın hareketlerine, kadınların toplumsal hayatta var olmalarına ve kadınların giyim kuşam kültürlerine Tanzimat ve özellikle II. Meşrutiyet dönemlerinin önemli katkıları olduğudur.

II. Meşrutiyet'in sağlamış olduğu özgürlük ortamından yararlanan Türk kadınları, çeşitli kadın dernekleri kurarak ve cemiyetlere üye olarak bir kadın hareketi dalgası başlatmıştır. Kadınlar bu derneklerde bir araya gelerek haklarını savunmaya yönelik girişimlerde bulunmuştur. Kadınların eğitim hakları ile ilgili önemli ve somut adımların atıldığı dönem olan II. Meşrutiyet dönemi ile Türk kadını, üniversite düzeyinde eğitim alma hakkına kavuşmuştur. 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile kadınlar, güzel sanatlar eğitimi de almaya başlamıştır.

Bu bilgiler ışığında tezin ulaştığı ikinci sonuç, II. Meşrutiyet döneminin Türk kadınına, o güne kadar Osmanlı Devleti'nde hiçbir kurum ve kuruluşun ya da kişinin sağlayamadığı hak, eşitlik çabası, özgürlük ve kamusal alanda var olma hayallerini gerçekleştirme uğraşında olduğu görüşüdür. Kadının eğitim, hukuk, sanat ve çalışma hayatındaki yeri II. Meşrutiyet ile genişletilmiş ve kadın hakları mücadelesi oldukça görünür bir duruma gelmiştir. Kadınların sosyal ve siyasi yaşama katılımları, yine II. Meşrutiyet ile gerçekleşmiştir. Türk kadını, elde ettiği tüm bu hakları kendi mücadeleleri ile kazanmıştır.

Farklı sosyal tabakalara mensup olan Osmanlı kadınının, giyim kuşamları da birbirinden farklıdır. Saraylı kadın, başkentli İstanbul kadını ve Anadolu'da yaşayan köylü kadının giyim kuşamları farklı olduğu gibi, Batılılaşma dönemiyle gelen Avrupa etkileşimi ve sonuçlarının yansımaları da her kadın için farklı bir süreç içermiştir.

Etkileşim önce Sarayda yaşayan kadınları etkilemiş, daha sonra halk arasında yayılmaya başlamıştır. Halkın arasında ise bu etkileşimden en çok İstanbul’da yaşayan başkentli kadınlar etkilenmiştir. Çokkültürlü bir yapıya sahip olan Osmanlı Devleti, kadınların hangi dine ya da etnik kökene sahip olduğunu ayırt etmek için, giyim kuşamı bir araç olarak kullanmıştır. Bu ayrıma, Müslüman ve Türk kadınıni Ermeni, Rum ve Yahudi kadınlardan ayırt etmek amacıyla gidilmiştir. Birbirleriyle etkileşim hâlinde olan bu kadınların giyimlerinde pek çok ortak nokta bulunmaktadır. Ancak bazı nüanslar vardır. Örneğin; Ermeni kadınları kırmızı ve mavi çizgileri bulunan başlık kullanmak zorundadır. Yahudi kadınlar ise mavi ve mor ferace giyebilmektedir. Rum kadınları ise yüzlerini kapatmamaktadır.

Osmanlı Devleti’nde pek çok alanda olduğu gibi Türk resim sanatı için de XIX. yüzyıl bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Batılı anlamda figüratif çalışmalar bu dönemde ortaya çıkmıştır. Tez çalışmasında, başta Osman Hamdi Bey olmak üzere kadın figürlü eser veren on dokuz sanatçının, yüz yetmiş dört adet tablosu detaylı olarak incelenmiştir. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan, yoğun değişimlerin yaşandığı bir süreç içerisinde varlığını kanıtlamaya çalışan Türk kadınının, tüm bu süreç yaşanırken kılık kıyafet konusunda geçirdiği değişim resim sanatı aracılığıyla incelenmiştir. Yaşadığı dönemde, içinde bulunduğu dönemin kadın giyim kuşamını resimlerine gerçekçi bir gözle aktaran sanatçıların eserleri, bu değişimi realist bir biçimde yansıtmaları bakımından tezin ulaşmayı amaçladığı bir diğer sonucu da ortaya çıkardığı söylenebilir. Sanatçılar, kadın kıyafetlerini eserlerine salt estetik amacıyla yansıtmamıştır. Bu eserlerde, ilk başlarda kadınların mahrem olan evleri içinde, genelde diğer kadınlarla ya da tek başına resmedildiği görülmüştür. Eğer bir erkek ile kadın figürü birlikte resmedilecekse bu yine özel alan olan ev içinde gerçekleşmiştir. Yaşanan Batılılaşma dönemi ile paralel olarak, kadınlar artık kamusal alanda erkeklerle birlikte resmedilmeye başlanmıştır. Eserlerde, Cumhuriyet dönemine yaklaştıkça kadın figürlerinin kamusal alanda görünür olduğu, giyim kuşam konusunda da Batılı bir görünüme kavuştuğu söylenebilir. Türk kadınının uzun mücadelelerle kazanmış olduğu hak ve özgürlüklerin, Türk resim sanatına yansması bu şekilde gerçekleşmiştir.

KAYNAKÇA

- ABALI, Nurullah; *Geleneksellik ve Modernizm Açısından Kılık Kıyafet*, İstanbul: İlke, 2009.
- AKDAŞ, Serpil; *Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011.
- AKSEL, Malik; “Bir Cami Ressamı”, *Sanat ve Folklor*, İstanbul: Milli Eğitim, 1971, s. 255-263.
- AKSEL, Malik; *İstanbul’un Ortası*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1977.
- AKTAŞ, Cihan; *Kılık Kıyafet İktidar-1*, İstanbul: Nehir 1991.
- AKTAŞ, Güven; *1914 Çallı Kuşağında Portre Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 1999.
- ALİÇAVUŞOĞLU, Esra; “Cumhuriyet Öncesi Dönemden Günümüze Kadın Sanatçıların Kendilerine ve Kadınlara Bakışı”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı*, 2007, S.19, s. 41-72.
- AND, Metin; *16. Yüzyılda İstanbul, Kent-Saray-Günlük Yaşam*, İstanbul: Yapı Kredi, 2009.
- ANTMEN, Ahu; *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*, İstanbul: Sel, 2014.
- APAK, Melek Sevüktekin, GÜNDÜZ, Filiz Onat ve ERAY, Fatma Öztürk; *Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür, 1997.
- ARAT, Necla; *Kadın Sorunu*, İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi, 1980.
- ARMAĞAN, Sezgin; *Osman Hamdi Bey’in Hayatı ve Faaliyetleri*, Yüksek Lisans Tezi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çankırı, 2023.
- ARMAOĞLU, Fahir; *19. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1789-1914)*, İstanbul: Kronik, 2020.
- ARSLAN, Ali ve AKPINAR, Özlem; “İnas Darülfünunu (1914-1921)”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, VI/2 (2005) s. 225-234.
- ASLAN, Murat; *Hikmet Onat’ın Eserlerinde İstanbul*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2018.
- ATALAY, Elifnur; “19. Yüzyıl Osmanlı İstanbul’unda Kadın Kıyafetinin Evrimi”, *Erzurum Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, Sayı: 2, (2021): 131-161.
- AYSAL, Necdet; “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri”, *ÇTTAD*, X/22, İzmir (2011): s. 3-32.

BASKIN, Bahar; *2. Meşrutiyet'te Eğitim, Kadın ve İnas Darülfünunu (İlk Kadın Üniversitesi)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.

BAŞARAN, Gamze; *1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014.

BAŞBUĞ, Fatih; *1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2009.

BAŞKAN, Seyfi; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Resim*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 1990.

BAYAR, EBRU; *Osmanlı İstanbul'unun Toplumsal Tarihi*, çev. Serpil Çağlayan. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2014.

BAYER, Füsün; *Osmanlı Kadınının Giyim Kuşamı (Tanzimattan Meşrutiyete)*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri, 2010.

BAYTAR, İlona; “Gündelik Hayata Dokunan Bir Ressam, Mehmed Ruhi Bey”, *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, VII (1), İstanbul, (2020), s. 37-55.

BAYTAR, Mustafa; *1839-1960 Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Sanatın Nesnesi ve Öznesi Olarak Dönem Sanatçılarının İnsan Figürüne Yaklaşımı*, Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014.

BERKES, Niyazi; *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi, 2014.

BERKLİ, Yunus, GÜLTEPE, Gülten ve PINAR, Mariye; “Osmanlı Devleti'nin Kumaş Sanatına Verdiği Önem”, *Sanat ve İkonografi Dergisi*, S.1, (2021): s. 19-27.

BERKOL, Ceyhun; *Yazılı Kaynaklarda Yer Almış Osmanlı Kumaşlarının İrdelenmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013.

BOZKURT, Ömer Faruk; *Osmanlı İmparatorluğu'nda Gayrimüslimlerin Kıyafet Düzenlemeleri (XVI – XVII. Yüzyıllar)*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2014.

BULUT, Rukiye; “İstanbul Kadınlarının Kıyafetleri ve II. Abdülhamid'in Çarşafı Yasaklaması”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, S.8, İstanbul (1968): s. 34-36.

CANİKLİ, İlkay Canan; *Ressam Güzin Duran*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005.

CEBE, Günil Özlem Ayaydın; *19. Yüzyılda Osmanlı Toplumu ve Basılı Türkçe Edebiyat: Etkileşimler, Değişimler, Çeşitlilik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2009.

CENKMEN, Emin; *Osmanlı Sarayı ve Kıyafetleri*, İstanbul: Türkiye, 1948.

CEZAR, Mustafa; *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat, 1987.

ÇAKIR, Serpil; “Kadınlığın İlk Tarihi Şikâyeti: Beyaz Konferanslar”, *Tarih ve Toplum*, S.231, (2003), s. 168-175.

ÇAKIR, Serpil; *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis, 1996.

ÇAKIR, Yasin; *20. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Resminde Manzara ve Nazmi Ziya Güran*, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya, 2017.

ÇELİK, Serra Hanife; *Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi*, Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017.

ÇERMİKLİ, Gülce; *Namık İsmail’in Yaşamı ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009.

ÇETİN, Önder; *Mehmet Ruhi Arel ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004.

ÇETİN, Yusuf ve AVCI, Mehmet Ali; “Çağdaşlaşma Sürecinde Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve Asker Ressamların Bu Okuldaki Eğitim Faaliyetleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (25), s. 51-66.

ÇİÇEK, Atıl Cem, AYDIN, Selçuk ve YAĞCI, Bülent; “Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme”, *KAÜ İİBF Dergisi*, C.6 S.9, 2015, s. 269-284.

DAVIS, Fanny; *Osmanlı Hanımı, 1718’den 1918’e Bir Toplumsal Tarih*, çev. Bahar Tırnakçı, İstanbul: Yapı Kredi, 2006.

DELLALOĞLU, Elif Dastarlı; *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018.

DEMİR, Elif Tuğçe; *Osmanlı Dönemi Kadın Giyim Kuşamında Avrupa Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2015.

DEMİRSAR, V. Belgin; *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989.

DEREBOY, Elif Jülide; *Kostüm ve Moda Tarihi*, İstanbul: İnkılap, 2004.

DULUM, Sibel; *Osmanlı Devleti’nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)*, Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2006.

ERCAN, Yavuz; *Osmanlı Yönetiminde Gayrimüslimler, Kuruluştan Tanzimat’a Kadar Sosyal Ekonomik ve Hukuki Durumları*, Ankara: Turhan, 2001.

ERDEM, Yasemin Tümer; *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Kızların Eğitimi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2007.

ERTÜRK, Bahar; *Nazmi Ziya Güran'ın Resimlerinde İnsan ve Mekân Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2021.

FINDIKOĞLU, Ziyaeddin Fahri; “Tanzimat'ta İçtimaî Hayat”, *Tanzimat 1*, İstanbul 1999, s. 619-659.

GARNETT, Lucy M.J.; *Türkiye'nin Kadınları ve Folklorik Özellikleri*. çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Oğlak, 2009.

GEZER, Ülkü; *16. Yy. Osmanlı Kumaşlarındaki Motiflerin Sembolik Açısından İncelenmesi ve Günümüze Yansımaları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2012.

GÖRÜNÜR, Lale; “Anıların Aynasında Moda, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonunda XIX. Yüzyıl Kadın Kıyafetleri”, *P Dergisi*, S.12, İstanbul (1998).

GÖRÜNÜR, Lale; *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminden Kadın Giysileri-Sadberk Hanım Koleksiyonu*, İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 2010.

GÜLER, Ayşenur; *İbrahim Çallı*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014.

GÜMÜŞ, Müjde Dila; “Mimar Vedat (Tek), Ressam İzzet Ziya ve Sedefkâr Vasıf Beylerin Ortak Bir Çalışması: 1914 Tarihli III. Selim Tablosu ile Çerçevesi”, *TÜBA-KED*, S. 18 (2018): s. 191-204.

GÜRTUNA, Sevgi; *Osmanlı Kadın Giysisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1999.

GÜVEMLİ, Zahir; *Resim Sanatı ve Türk Resmi*, İstanbul: Akbank, 1987.

GÜVEN, Serdar; *Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ve d Grubu Ressamlar*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2010.

HAYTAOĞLU, Ercan; “Cumhuriyet, Türk Tarihindeki Gelişimi ve Atatürk”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C.14 S. 42, (1998): s. 1135-1149.

HIZARCIOĞLU, Murat Burak; *Namık İsmail'in Hayatı, Sanat Yaşamı ve Empresyonist Çalışmalarının Türk Resim Sanatına Dönemsel Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta, 2022.

İNAÇ, Cihan; *Türkiye'nin Çağdaşlaşma Sürecinde Asker Ressamların Sanat Eğitimine Katkıları*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum, 2016.

İNAN, Afet; *Tarih Boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2022.

İSLİMYELİ, Nüzhet; *Asker Ressamlar ve Ekoller*, Ankara: Doğuş, 1965.

KAPLAN, Mehmet Akif; “Empresyonizm Sanat Akımının Halil Paşa Resimleri Üzerindeki Etkisi”, *Sanat & Tasarım Dergisi*, 14(1), (2024): s. 533-545.

KARADAĞ, Şirin Eker; *II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Dernekleri*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, 2011.

KARATEPE, İlkey; *Asker Ressamlar Kataloğu*, İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, 2001.

KAROĞLU, Alaybey; *1923-1973 Yılları Arası Türkiye’de Resim Eleştirisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1986.

KAYA, Azime; *İstanbul Sarayında Osmanlı Saraylı Kadının Giyim Kuşamının Araştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Nişantaşı Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, 2022.

KAYHAN, Betül; *Feyhaman Duran Koleksiyonunda Yer Alan Seçili Yazı-Resim Levhaların İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2021.

KAZANKAYA, Nurettin; *Hüseyin Avni Lifij ve Feyhaman Duran’ın Resim Anlayışında Peysaj*, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2008.

KESER, Fatma; *1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017.

KILIÇ, Elif Şeyma; *Sanat Eğitiminde Mihri Müşfik’in Portre Çalışmalarının Öğrenci Görüşlerine Göre Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya, 2019.

KOCA, Çağlar; *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Kültür Sanat Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2022.

KOÇ, Fatma; “18. Yüzyıl Minyatür Sanatında Osmanlı Kadın Modası”, *Türk- İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi* S.7, Konya (2009): s. 82-98.

KOÇ, Malike Bileydi; “Türk Resim Tarihinde Askeri Ressamlar Dönemi ve Bahriyeli Ressam İsmail Hakkı Bey”; *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, C.9, S.2, (2022): s. 169-201.

KOÇER, Hasan Ali; *Türkiye’de Modern Eğitimin Doğuşu ve Gelişimi (1773-1923)*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 1991.

KOÇU, Reşad Ekrem; *Tarihimizde Garip Vakalar*, İstanbul: Atlas, 1968.

KOÇU, Reşad Ekrem; *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, İstanbul: Doğan Kitap, 1967.

KODAMAN, Bayram; *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1988.

KOLOĞLU, Orhan; *İslam'da Başlık*, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1973.

KUL, Rabia; *Osman Hamdi Bey'in Resim Sanatında Portre Tarzı*, Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2014.

KURNAZ, Şefika; *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, 1991.

KÜÇÜKERMEN, Önder; *Türk Giyim Sanayiinin Tarihi Kaynakları*, İstanbul: GSD Dış Ticaret A.Ş., 1996.

MALKOÇ, Selda ve YILMAZ, Duygu Vefikuluçay; "Osmanlı Dönemi Kadın Dergileri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.12 S.63, Nisan 2019, s. 654-659.

MOTASSIAN, Mary Kilbourne ve VILLA, Susie Hoogasian; *Alıntılar ve Fotoğraflarla 1914 Öncesi Ermeni Köy Hayatı*, çev. Altuğ Yılmaz., İstanbul: Aras, 2012.

OCAK, Eda; *Hüseyin Avni Lifij'in Yapıtlarında Paris ve İstanbul Sanat Çevrelerinin Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011.

OK, Meltem ve ÖĞÜT, Leyla; "Ampir Dönemi Kadın Giysilerinde Siluet, Kumaş ve Desen Özellikleri", *İDİL*, 95, (2022): s. 1051-1065.

ONUR, Nur; *Moda Bulaşıcıdır*, İstanbul: Epsilon, 2004.

ORTAYLI, İlber; *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim, 2004.

OSKAY, Nazan; "Osman Hamdi Beyin Tablolarında Tekstil Yaklaşımlar ve Dönemin Kadın Giyim Formlarının Yansımaları", *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), s. 37-54.

Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1983.

ÖZDEMİR, Elif; *18.-19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyiminin Tablolar ve Belgeler Üzerinden İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Nişantaşı Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul, 2022.

ÖZESKİCİ, Evrim; "Osman Hamdi Bey'in Resimlerindeki Motiflerde Stilizasyon ve Anlam", *Art-Sanat*, S. 21, (2024): s. 565-586.

ÖZKAN, Nurhan; "Osman Hamdi Bey Tablolarında Giysi Analizi", *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, C.6 S.12, (2020): s. 197-208.

ÖZKURT, Zeynep İlayda; “Osmanlı Dönemi Kadın Dergileri”, *Noktasız*, S.8 (2022): s. 42-51.

PAKALIN, Mehmet Zeki; *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü C.III*, İstanbul: Milli Eğitim, 1946.

PAKALIN, Mehmet Zeki; *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü C.I*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı, 2004.

PAPİLA, Aytül; “Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşturduğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.16 (1) 2012, s. 151-168.

PAŞALIOĞLU, Hacer Banu; *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve Mezunları*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 1996.

PEHLİVAN, Burcu; “Feyhaman Duran’ın Resimlerinde Kültür Dünyamızdan Tanıdık Yüzler”, *Smart Journal*, 7(44), (2021): s. 948.

REFİK, Ahmet; *Kafes ve Ferace Devrinde İstanbul*, İstanbul: Umut Matbaacılık, 1998.

SANCAR, Aslı; *Osmanlı Kadını: Efsane ve Gerçek*, İzmir: Kaynak, 2009.

SAR, Esra; “Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma Hareketlerinden Son Dönemlere Doğru Uzanan Yolculukta Yetişen Öncü Kadın Ressamımız Müfide Kadri ve Eserlerindeki Kadın İmgesi”, *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(2), (2021): s. 221-234.

SARİ, Derya; *Osman Hamdi Bey ve Hüseyin Zekai Paşa Tablolarında Mimari Gelenek*, Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van, 2021.

SAVCI, Gülşah Kızılkaya; *Batılılaşma Hareketleri’nin Osmanlı Kadın Giysilerindeki Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2008.

SAZ, Leyla; “Saray ve Harem Hatıraları”, *Yeni Tarih Dergisi*, S. 26, İstanbul (1959): s. 630-750.

SEVİN, Nurettin; *Onüç Asırlık Türk Kıyafet Tarihine Bir Bakış*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.

SEYRAN, Emine; *Mihri Müşfik (Yaşamı ve Sanatı)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2005.

SOYKAN, T. Tankut; *Osmanlı İmparatorluğu’nda Gayrimüslimler*, İstanbul: Ütopya, 2000.

SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur; *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi, 2011.

ŞAHİN, Gürsoy; “Amerikalı Bir Misyonerin XIX. Yüzyılın Ortalarında Türk Ermeni Kültürel İlişkileri ile İlgili İzlenimleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE Dergisi*, C.7 S.1, Afyon (2005): s. 208-239.

ŞİMŞEK, Hatice; *Şevket Dağ (Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2007.

TAŞPINAR, Atila; *Nazmi Ziya*, İstanbul: Apa Ofset, 2004.

TEZ, Zeki; *Tekstil ve Giyim Kuşam Sanatının Kültürel Tarihi*, İstanbul: Doruk, 2009.

TEZCAN, Hülya; “Batılılaşma Döneminde Saray Kadınının Modası”, *P Dergisi*, C.12, İstanbul, (1998).

TEZCAN, Hülya; “Osmanlı Sarayında Kadının Giyim Tarzı”, *Osmanlı İstanbul’unda Kadın*. ed. Ayla Duru Karadağ, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., 2021, s. 561-591.

TEZCAN, Hülya; “XVI.-XVII. Yüzyıl Osmanlı Sarayında Kadın Modası”, *P Dergisi*, C.12, İstanbul, (1998): s. 56-69.

TOMAR, Özge; *Mehmet Ruhi Arel ve Gündelik Yaşam Resimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Trabzon, 2022.

TUNÇ, Uğurgül; *Osmanlı Modernleşmesinde Eğitim, Sanat ve Kadın: İnas Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018.

TURAN, Namık Sinan; “16. Yüzyıldan 19. Yüzyıl Sonuna Dek Osmanlı Devletinde Gayrimüslimlerin Kılık Kıyafetlerine Dair Düzenlemeler”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, C.60-S.4, Ankara, (2015): s. 239-267.

TÜREYEN, Nurcan; *II. Meşrutiyet Dönemi Basınında Kadın Dergileri*, Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu, 2018.

TÜRKMEN, F. Nalan; “Türk Sanat Tarihinde Öncü Kurumlar ve Kuruluşlar”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.7 S.14 (2009): s. 609-627.

TÜRÜT, Seda; *XVI. ve XVII. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Saray Kadın Kıyafetleri ile Halk Kadın Kıyafetlerinin Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011.

UÇAN, Lâle; *Son Halife Abdülmecid Efendi’nin Hayatı – Şehzâdelik, Veliahtlık ve Halifelik Yılları*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019.

USTA, Nilüfer; *1914 Çallı Kuşağından Günümüze Portre Resminde Karakter Çözümlemelerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir, 2015.

UZUNÇAKMAK, Esra; *Ressam Şehit Hasan Rıza*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2008.

ÜLGER, Gülçin Eroksal; “Türk Anayasalarında Kadın Hakları ve Uygulamalarıyla İlgili Bir Değerlendirme”, *Yasama Dergisi*, S.31 (2017): s. 24-45.

ÜREKLİ, Fatma; “Osmanlı Kadınlarının İlk Güzel Sanatlar Yüksek Okulu: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlîsi (1914-1923)”, *Toplumsal Tarih*, S. 303 (2019): s. 44-53.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet; *Işığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran*, İstanbul: Rezan Has Müzesi, 2012.

VURGUN, Ahmet; “19. Yüzyıl Türkiye’sinde Eğitimde Modernleşme Atağı: II. Mahmud ve Tanzimat Döneminde Eğitime Bakış”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, C.13 S.37 (2024): s. 185-208.

YAĞBASAN, Eylem; *Halife Abdülmecid Efendi ve Sanatı*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2004.

YAKIN, Meltem; *Türk Resminde Melek Celal Sofu’nun Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005.

YAVAŞÇA, Mert; “Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kültürel Kimliğin Temsili; Ressam Halil Paşa’nın ‘Madam X’ Tablosu, *IJTAD*, C.2 S.5, (2022): s. 44-53.

YAVUZ, Seda; “Belkıs Mustafa: ‘Sanat Uzun, Hayat Kısa’”, *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, S. 7, (2018): s. 175-180.

YAZKAÇ, Pınar ve GÜRENSOY ŞENER, Hilal; “Osmanlı Döneminde Yetişen Öncü Kadın Ressamlarımızdan Müfide Kadri”, *Kalemişi Dergisi*, C.6, S.12, Ankara, (2018): s. 121-139.

YETİK, Sami; *Ressamlarımız*, İstanbul: Gram, 2016.

YILDIRIM, Esra; *Çallı Kuşağı ve Resim Sanatında Empresyonizm*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon, 2015.

YILDIRIM, Nur Sultan; *Mihri Müşfik’in Resimlerinde Kadın Teması*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2023.

YILMAZ, Dilek; *Osmanlı Dönemi 19. Yüzyıl Modası ve Değişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2011.

YÜKSEL, Fadime İrem; *19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyim-Kuşamında Oryantalist Yaklaşımların Günümüze Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019.

EKLER

Ek 1. Osmanlı kadın giyiminde kullanılan yaşmak örneği (Fadime İrem Yüksel; *19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyim-Kuşamında Oryantalist Yaklaşımların Günümüze Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019, s. 38)



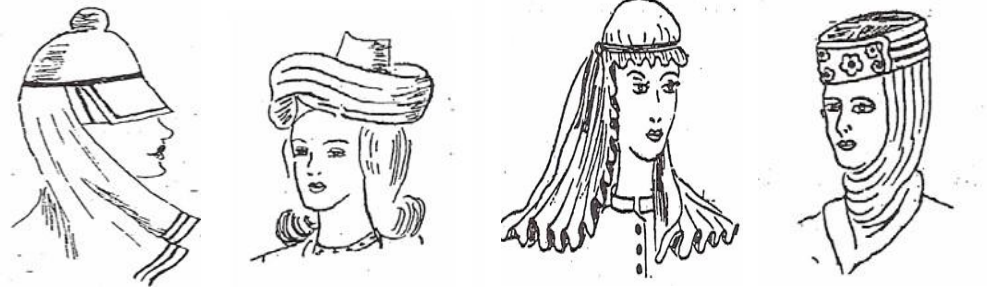
Ek 2. Korse örneği (<https://aysenurdagli.com/korse-osmanli-tartismasi/amp/> Erişim Tarihi: 25.11.2024)



Ek 3. Krinolin örneği (Fatma Keser; *1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 26)



Ek 4. XVI. yüzyıl kadın başlıkları (Seda Türüt; *XVI. ve XVII. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Saray Kadın Kıyafetleri ile Halk Kadın Kıyafetlerinin Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2011, s. 123-124)



Ek 5. XVII. yüzyıl Hotoz örnekleri (Seda Türüt; *XVI. ve XVII. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Saray Kadın Kıyafetleri ile Halk Kadın Kıyafetlerinin Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2011, s. 123-124)



Ek 6. Kadın ayakkabısı, potin (Fatma Keser; *1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 15-16)



Ek 7. Meşrutiyet dönemi, etek-bluz örnekleri (Fatma Keser; *1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 35)



Ek 8. Dar etekli Meşrutiyet çarşafı ile maşlah (Fatma Keser; 1923-1950 Yılları Arası Cumhuriyet Dönemi Kadın Kıyafetleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017, s. 38-40)



Ek 9. Ermeni kadın giysisi (Elif Özdemir; 18.-19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyiminin Tablolar ve Belgeler Üzerinden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Nişantaşı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul 2022, s. 18-19)



Ek 10. Rum kadın giysisi (Elif Özdemir; 18.-19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyiminin Tablolar ve Belgeler Üzerinden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Nişantaşı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul 2022, s. 25-26-27)



Ek 11. Yahudi kadın giysisi (Elif Özdemir; 18.-19. Yüzyıl Osmanlı Kadın Giyiminin Tablolar ve Belgeler Üzerinden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Nişantaşı Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul 2022, s. 37)



Ek 12. Soldan sağa; Osmanlı topraklarında yaşayan evli Yahudi kadın, Bulgar kadın, evli Müslüman Türk kadın fotoğrafı (Duygu Kocabaş Atılğan; 18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Kadın Giyim-Kuşamında Yasaklar, Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2016, s. 96)

