

KADINLAR RESİMLER ÖYKÜLERİ

modernleşme sürecindeki Türk resminde "kadın" imgesinin dönüşümü

WOMEN PAINTINGS STORIES

transformation of the image of "woman" in Turkish painting in the modernization era

FF

KADINLAR RESİMLER ÖYKÜLERİ
WOMEN PAINTINGS STORIES



transformation of the image of "woman" in Turkish painting in the modernization era

WOMEN PAINTINGS STORIES

REF
069.52

KAD
2006
PERG

İstanbul Araştırmaları Enstitüsü

Kütüphanesi



0022664



KADINLAR RESİMLER ÖYKÜLERİ

modernleşme sürecindeki Türk resminde "kadın" imgesinin dönüşümü



PERA
MÜZESİ

KADINLAR RESİMLER ÖYKÜLER
Modernleşme sürecindeki Türk resminde
“kadın”形象ının dönüşümü
WOMEN PAINTINGS STORIES
Transformation of the image of “woman” in
Turkish painting in the modernization era

Pera Müzesi yayımı 9
İstanbul, Ocak 2006
Pera Museum publication 9
İstanbul, January 2006

ISBN 975 9123-11-8

Danışman
Consultant
Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman

Koordinatör
Coordinator
Zeynep Ögel

Yayına hazırlayan
Editor
Begüm Akkoyunlu
Çevirmen
Translation and proofreading
Carol Ann La Motte

Katalog tasarımlı
Catalogue design
Ersu Pekin

Türkçe düzelti
Turkish proofreading
Müge Karalom

Röprodüksiyonlar
Reproductions
Uğur Ataç

(Aşağıda numaralar belirtilen resimler ilgili
koleksiyon arşivlerinden sağlanmıştır:
Paintings numbered below have been
obtained from the archives of the
relevant collections:
res./ill. 1, 3, 8, 14, 15, 16,
17, 18, 19, 21, 25, 29
kat./cat. 3, 10, 36, 51, 55, 57)

Renk ayrimı ve baskı
Color separation and printing
Promat Basım Yayın Sanayi ve Tic. A.Ş.
E-5 Karayolu üzeri, Avcılar 34516 İstanbul
Tel: 90 212 690 63 63
Faks: 90212 693 63 73
www.promat.com.tr

© Suna ve İnan Kıraç Vakfı,
Pera Müzesi
© Suna and İnan Kıraç Foundation,
Pera Museum
Meşrutiyet Caddesi No 141, 34443
Tepebaşı, İstanbul

Bu katalog, 30 Ocak 2006 tarihinde
Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nde
açılan *Kadınlar Resimler Öyküler*
sergisi için hazırlanmıştır.

This catalogue has been prepared for the
exhibition *Women Paintings Stories*,
opening on January 30, 2006,
at the Suna and İnan Kıraç Foundation
Pera Museum.

İçindekiler

Contents

- 7** Resim sanatımızın modernleşme sürecine yeni bir bakış... *Suna ve İnan Kıracı*
A fresh look at the modernization era in Turkish Painting... *Suna and İnan Kıracı*
- 8 – 85** Ötekinin varlığı: Her resim bir öykü anlatır / Modern Türk sanatında kadının imgesel dönüşümü
Zeynep Yasa Yaman
The existence of the other: Every painting tells a story / Transformation of the image of woman
in modern Turkish art *Zeynep Yasa Yaman*
- 86 – 195** Katalog
Catalogue
- 197** Kaynakça
Bibliography

Sergiye eser vererek katkıda bulunan kurumlar ve koleksiyon sahipleri

**Individuals and institutions who have graciously loaned works
from their collections**

MSGŞÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
MSFAU İstanbul Museum of Painting and Sculpture
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi
Ankara State Museum of Painting and Sculpture
İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi
Izmir State Museum of Painting and Sculpture
TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı
TGNA Department of National Palaces
Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi
Sabancı University Sakıp Sabancı Museum
Türkiye İş Bankası
İşbank
Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası
The Central Bank of the Republic Turkey
Halkbank
Halkbank
İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Aşıyan Müzesi ve Atatürk Kitaplığı
İstanbul Metropolitan Municipality, Aşıyan Museum and Atatürk Library
Beyoğlu Kaymakamlığı
Beyoğlu District Municipality
Sema ve Barbaros Çağa Koleksiyonu
Sema and Barbaros Çağa
Ayla Günaltay
Ayla Günaltay
Emine Keskin
Emine Keskin
Suna ve İnan Kıraç
Suna and İnan Kıraç
İpek ve Ahmet Merey
İpek and Ahmet Merey
Doğan Paksoy
Doğan Paksoy
Lüset ve Mustafa Taviloğlu
Lüset and Mustafa Taviloğlu

Resim sanatımızın modernleşme sürecine yeni bir bakış...

Günümüzde çok canlı ve heyecan verici bir bilim dalı haline gelen sanat tarihinin kendi ana malzemesine – geçmişin sanat yapıtlarına – her gün yeni ve taze bakışlarla bakması, bu yapıtların gerilerde kalmış, biraz durağan dünyasını zamanımızın yeni bilgi, düşünce ve kuramlarının ışığında, durmaksızın “yeni okumalarla” ele alması gerektiği, gün geçtikçe daha iyi anlaşılıyor.

Bugün Pera Müzesi salonlarında açılan *KADINLAR, RESİMLER, ÖYKÜLER / Modernleşme sürecindeki Türk resminde ‘kadın’形象ının dönüşümü* adlı sergi, işte böyle bir eğilimin ve böyle bir yeniden okuma çabasının ürünü. Bu sergide, değerli sanat tarihçisi Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman’ın yönlendirdiği bir düzenleme içinde, çeşitli kamu kurumlarından ve özel koleksiyonlardan seçilerek bir araya getirilen elliği aşkın resim bizi, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e, resim sanatımızın gelişme ve çağdaşlaşma yıllarına götürürken, bu dönemi, ‘kadın’形象inin dönüşümü gibi çok özel, ama birçok açıdan çok anlamlı bir tema çerçevesinde yeniden katediyor.

Türk resminin modernleşme sürecine yeni ve değişik ışıklar tutan bu sergiyi açma onurunu değerli sanat dostlarıyla paylaşırken, koleksiyonlarındaki yapıtları bu sergiden esirgemeyen ve aşağıda adları bulunan tüm kişi ve kuruluşlarla, başta Sayın Zeynep Yasa Yaman olmak üzere, serginin hazırlanmasına katkıda bulunan herkese içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Suna ve İnan Kıraç

A fresh look at the modernization era in Turkish Painting...

Art history, one of the liveliest and most exciting branches of knowledge of our times, emphasizes the need to continually re-examine, re-evaluate and re-interpret its primary ingredient – art works of the past – from fresh perspectives in the light of current information, thought and theory about these works whose very nature fixes them firmly in the past.

The exhibition that opens today at the Pera Museum, *WOMEN, PAINTINGS, STORIES / Transformation of the image of ‘woman’ in Turkish painting in the modernization era* is the product of just such an intention and (re-)interpretation. In this exhibition of more than fifty works chosen from a variety of public institutions and private collections, renowned art historian Assoc. Prof. Dr. Zeynep Yasa Yaman, has organized the arrangement of works that span the era from the Meşrutiyet/Second Constitution through the Republic, taking us on a voyage through the years during which the Turkish art of painting was undergoing a movement towards contemporaneity, traversing anew, but within the framework of an exceptional and extremely meaningful theme, the period in which the image of ‘woman’ was transformed.

We are honored to open this exhibition and share with our fellow lovers of the arts this new and different perspective on the modernization era in Turkish painting. We take this opportunity to express our deepest and most sincere gratitude to all the individuals and institutions, who have so generously shared their works of art with us for the purpose of this exhibition. We offer our heartfelt thanks first and foremost to Zeynep Yasa Yaman, and to all those who have participated in the preparation of this exhibition.

Suna and İnan Kıraç

Ötekinin varlığı: Her resim bir öykü anlatır

Modern Türk sanatında kadının imgesel dönüşümü

Zeynep Yasa Yaman

The existence of the other: Every painting tells a story

Transformation of the image of woman in modern Turkish art

Zeynep Yasa Yaman

Kimliğin apaçık bir kesinlik olarak temsil edildiği tarihsel süreci açımlamayı sağlayan düşünürlerden Derrida'nın sözmerkezci kesinliğe saldırısı, Foucault'nun tarihteki ayrımcılığı sorgulaması, Lacan'ın 'kendim' fikrini bir kurgu olarak ortaya koyması gibi 'kimlik-cinsiyet' sorununa dayalı sorunsalların sanata aktarımı 1990'larda giderek artmıştır. Türkiye'de de özellikle bu yıllarda sanatçılar, tarihçiler ve sanat tarihçileri, kadın ve erkek özne arasındaki önemli ayrimın toplumsal boyutları üzerine düşünmüşler, konuya doğrudan ilgilenmişlerdir.

Suna ve İnan Kırış Vakfı Pera Müzesi'nde açılan *Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme sürecindeki Türk resminde 'kadın' imgesinin dönüşümü* başlıklı bu sergide, günümüz sannatındaki görselleştirilişi ve sorunsallaştırılışı dışında tutularak, Osmanlı modernleşmesinin önemli eşiklerinden biri sayılan II. Meşrutiyet'ten (1908), erken Cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan 1950'lere kadar 'kadın' imgesi, resimlerden izlenerek resimli bir tarih denemesi gerçekleştirilecektir.¹

Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi olarak adlandırılan bu süreçlerde, 'batı'lı sanat anlayışı 'doğu'lu olanla yer değiştirmiş, geleneğin terk edilmesi niyeti tüm 19. yüzyılı belirleyen önemli bir sanatsal dönüşüm olmuştur. Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde Avrupalı akademik bir öğretim başlatılmış ve Cumhuriyet'le adı Güzel Sanatlar Akademisi olarak değişen kurumda sürdürmüştür.

The transfer to the realm of art of problems based on the 'identity-gender' question, like the attack on the literal absolute by Derrida, one of the thinkers to make possible the analysis of the historical process in which identity was represented as a clear certainty, Foucault's questioning of discrimination in history and Lacan's putting forward of the 'self' as a speculation, increased throughout the 1990s. Particularly during those years, artists, historians and art historians in Turkey began to focus on the sociological dimensions of the important distinctions between male and female subjects in painting, and to examine them more closely.

In the Suna and İnan Kırış Vakfı Pera Museum exhibition, *Women, Paintings, Stories / Transformation of the image of woman in modern Turkish art*, this visualization and problematization in contemporary Turkish art will be put aside momentarily while we pursue a pictorial and historical essay on the image of the "woman" from the Second Constitutional Period [II. Meşrutiyet] (1908), considered the threshold of Ottoman modernization, until the 1950s, a period known as the early Republican period.¹

In the process described as Ottoman and Republican modernization, a 'western' perception of art took the place of the 'eastern' one, and the intention to abandon the tradition resulted in an important artistic transformation that determined the art of the entire nineteenth century. Academic European education was instituted at the *Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi* [Sublime (Imperial) School of Fine Arts], which continued to function, renamed the *Güzel Sanatlar Akademisi* [Academy of Fine Arts], during the Republic.

¹ Tarihsel olarak bu yeğleme ve sınırlama, koleksiyonlarda bulunan yapıtlara erişebilme kolaylığı ile ilişkili olmuştur. Bununla birlikte yapımı daha eski tarihi olmakla birlikte Osman Hamdi'nin, Tevfik Fikret'in resimleri katalogda kullanılmıştır. Sergide, kadın gösterimi açısından bulunması istenen bazı başyapıtlar, özellikle MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi teşhirinde olmaları, yapıtların başka müzelerde düzenlenen diğer sergilere verilmesi konusundaki kurallar nedeniyle elde edilememiştir. 1950'lardan sonraki öyküleme, başka bir araştırmmanın ve serginin konusu olarak projelendirilmektedir.

¹ Historically this preference and limitation has been related to the ease of access to works in collections. However in spite of being of an earlier date, Osman Hamdi and Tevfik Fikret's works are included in this book. In the exhibition certain major works desired from the point of view of representation of the woman, in particular those on exhibit at the MSGSÜ Museum of Painting and Sculpture, could not be obtained because of regulations surrounding the exhibition of works in other museums. The tale of the years following the 1950s will be the subject of a separate study and exhibition.

Avrupa'nın kendi karşısında, 'öteki' olarak tanımladığı 'Şark'a ilişkin toplu düş gücünü görselleştiren sanatçıların/fotoğrafçıların 19. ve 20. yüzyıllarda çektiği fotoğraflar ve yaptığı resimlerle oluşturdukları oryantalist kalıp-yargıların dışında bir serginin gösterimi için, modern/romantik/oryantalist bakış ile Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi arasındaki ayrimın belirginleştirilmesi gerekebilir.

18. yüzyıldan bu yana Avrupalının kültürel ve sanatsal olarak genelde Doğu'ya, özellikle ise 'doğu'lu' kadına bakışını ve gösterimini, "Şark'ı egemenlik altına almanın batılı tarzı olarak" yorumlayan Edward Said, *Şarkiyatçılık* (1978, 1999) adlı kitabında bir kültürün diğer tarafından klişeleşmiş algılanmasını, yaratıkların kuvvetli 'gerçeklik etkisi'ne karşın, tereddütle karşılamıştır (Said 1978, 1999; Burke, 2003: 143-146; Yeğenoğlu 1996: 107-159). Doğu kadını, genelde seks, zulüm, avarelik, harem, hamam, odalık, köle gibi kalıplaşmış konuların nesnesi olarak gösteren Avrupalı sanatçılar, batılı izleyiciye, girilmesi neredeyse olanaksız bir mekâna, hareme girme ve yabancı bir kültürün en mahrem sırlarına tanık olma ayrıcalığını vermiş oluyorlardı (Said 1978; Germaner ve İnankur 1989, 1992; Yeğenoğlu 1996: 107-159; Burke 2003: 144). Bu görsel imgelerin oluşturulmasında, düş gücünün yanı sıra edebiyat metinlerinden de yararlanılmıştır. Örneğin Ingres'in "Türk Hamamı" (1862-63) tablosunda, Leydi Mary Wortley Montagu'nün 18. yüzyılda İstanbul'da Türk hamamına yaptığı ziyareti anlatıldığı mektupların suretlerinden yararlandığı bilinmektedir. Kolektif fantezi ya da düş ürünü olan Ortadoğu'ya ilişkin bu batılı kalipyargıların çoğalarak bugüne ulaşan uzun ömürlü bir etki alanı yaratmaları, izleyicinin 'gözleme' arzusunu kıskırtmıştır (Germaner ve İnankur 1992: 193; Benjamin 1997: 9; Burke 2003: 145; Fleckner 2004: 27).

When presenting an exhibition that goes beyond the orientalist stereotypes of the nineteenth and twentieth centuries that had developed as a result of photographs and paintings that made use of the collective imagination regarding an 'Orient' defined by a vision of its 'otherness' in the eyes of Europe, it may be necessary to clarify the distinction between the "modernist/orientalist/romantic" view and Ottoman and Republican modernization.

From the 18th century onward, the European's cultural and artistic portrayal of the East in general, and of the 'Eastern' woman in particular, was marked by an attitude interpreted by Edward Said in his book *Orientalism* (1978, 1999) as "the western method of dominating the Orient," a means for one culture to perceive and portray another in terms of clichés, and in spite of the strong sense of realism it conveyed, was met with his reserve and hesitation (Said 1978, 1999; Burke 2003: 143-146; Yeğenoğlu 1996: 107-159). The Eastern woman was portrayed by European artists as an object in stereotyped roles involving sex, cruelty, oppression, idleness, in the harem and the hamam, as odalisque or slave, in environments almost impossible of access, giving to western spectators the sense of being privileged to enter the harem and observe the most intimate secrets of a foreign culture (Said 1978; Germaner and İnankur 1992, 1999; Yeğenoğlu 1996: 107-159; Burke 2003: 144). If the creation of these visual images owed much to the imagination, it also made use of literary texts. For example, it is well known that Ingres benefited from copies of the letters of Lady Mary Wortley Montagu describing her visit to a Turkish bath in 18th century İstanbul when he was painting his famous tableau, "The Turkish Bath" (1862-63). These Western stereotypes, products of collective fantasies or imaginary views of the Middle East, increased and had a longlasting influence that has endured until our own times, encouraging in the spectator a taste for voyeurism (Germaner and İnankur 1992: 193; Benjamin 1997: 9; Burke 2003: 145; Fleckner 2004: 27).

Öte yandan Osmanlı ressamı Osman Hamdi'nin kendi kültüründen sahneleri batılı bir biçimle resmetmesi, onun oryantalistliği konusunda farklı görüş ve tartışmalara neden olmuştur (Aksügür Duben 1987: 283-290; Nochlin 1983: 118-131; Çelik 2003: 145; Eldem 2004). Burke'ün, "Anlaşılan Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme süreci kendisine batılı ya da en azından batılılaştırıcı gözlerle bakmasını gerektiriyordu" saptaması, farklılaştırma ve uzaklaştırma ya da başka biçimde söyleseki 'öteki'leştirme sürecinin belli bir kültürün içinde de yaşanabileceğine işaret eder.

19. ve 20. yüzyıllarda Avrupalı sanatçıların resimlerindeki doğulu kadınlar ile Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi sanatçılarının kadın resimleri aynı Avrupalı modernlik anlayışından, batılı gibi modern olma ve resim yapma isteğinden beslenmesine karşın ortaya çıkan imgelerin farklılığı nasıl açıklanabilir?

Osman Hamdi, olasılıkla Charles Baudelaire okuyordu.² Tom Reiss (2005: 119), *The Orientalist* adlı kitabında, halifeliğin kaldırılışından sonra 1924'te ülkeyi terk eden Şehzade/Halife/Veliahd Abdülmecid'i Paris'te bir caffede oturup Montaigne okurken betimliyor. Böyle olunca da Osman Hamdi ve Şehzade Abdülmecid'in haremde Goethe okuyan, Beethoven dinleyen, dışında gezinen kadın resimlerinin, batılı gözün 'harem' beklenisiyle çelişmesi pek şaşırtıcı gelmiyor. Avrupalının düşsel kadın/harem fantezilerinin karşısına doğulunun Avrupa tasavvuruna göre 'öteki'leştirerek Avrupalılaştırıldığı kadın anlayışıyla çıkan 'erkek/sanatçı' bakışı, 'harem/kadın' ilişkisini de tersine çeviriyor.

Tanzimatla birlikte batılılaşma sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle de Batı'da eğitilmiş 'erkek' modernistleri, kadının toplumsal işlevini, ülkenin temsilindeki rolünü önemsemişler, tasavvur ettikleri 'öteki' kadını genel

On the other hand, the Ottoman painter Osman Hamdi was portraying scenes from his own culture in a western style, leading to different opinions and discussions on the subject of his 'orientalism' (Aksügür Duben 1987: 283-290; Nochlin 1983: 118-131; Çelik 2003: 145; Eldem 2004). Burke's statement, "It appears that the Ottoman Empire's process of modernization requires it to observe itself through western or, at the very least, westernizing eyes" points out that the process of differentiation and a certain distancing, or in other words, the intention of "other-ness," can be experienced within a given culture as well.

If that is the case, how do we explain the vast differences between the images of Eastern women created by European artists during the 19th and 20th centuries and those produced by artists of the Ottoman and Republican era, who were nourished by the same European concept of modernity and in spite of the desire of the Eastern artists to be as modern as the Westerners?

In all probability Osman Hamdi read Charles Baudelaire.² Tom Reiss (2005: 119), in his book *The Orientalist*, depicts the Prince/Veliahd [an heir to a throne]/Caliph Abdulmecid sitting in a cafe in Paris reading Montaigne, after fleeing the country when the caliphate was abolished in 1924. Under these circumstances it is not surprising to see the contradiction between the western expectations of the 'harem' and Osman Hamdi and Caliph Abdulmecid Efendi's depictions of women in the harem reading Goethe, listening to Beethoven and promenading outdoors. Contrary to the European's objectification of the female in their imaginary representations of 'female/harem' fantasies, the Eastern artist's approach to the "otherness" of women by Europeanizing them from a 'male/artist' viewpoint turned the harem/female relationship inside out.

During the process of westernization that the Ottomans entered with the Tanzimat/Reform,³ 'male' modernists, particularly those educated in the west, began to emphasize the social function of women

² Osman Hamdi'nin Charles Baudelaire'i okuduğuna ilişkin bilgi yoktur. Bununla birlikte bana ait bir düşünce olarak Osman Hamdi'nin Charles Baudelaire'i, "Modern Yaşamın Ressamı" makalesini ve daha başka yazılarını da tanıdığını, en azından Paris'te olduğu 1860-1869 yılları arasında *Figaro* okumuş ve 26, 28 Kasım ve 3 Aralık 1863'te *Figaro*'da üç bölüm halinde yayımlanan "Modern Yaşamın Ressamı" yazısını ve diğer bazı yazılarını görmüş olabileceğini düşünüyorum. Bu düşünce, onun resim anlayışını besleyen kişilerden birinin de Charles Baudelaire olacagına ilişkin öngörü ve sezilerimden kaynaklanmaktadır (Zeynep Yasa Yaman).

² There is no evidence confirming that Osman Hamdi read Charles Baudelaire. However in my own opinion, Osman Hamdi was familiar with Baudelaire's article on "The Artist in Modern Life" and other of his writings; I think it is possible that Osman Hamdi at least read *Figaro* during the years 1860-1869 when he was living in Paris, and that he read this article, which was published in three installments in the issues of November 28, 29, and December 3, 1863, as well as certain other articles. The speculation that Charles Baudelaire was one of the persons whose ideas influenced Osman Hamdi's understanding of painting is based on my own intuition and instincts. (Zeynep Yasa Yaman).

³ Tanzimat: Reform: the period of administrative reforms begun in 1839.

eğilimlerden farklı biçimde yaratmayı projelerdirmişler; haremden kurtarak ailennin temel bireyi halinde sunmuşlardır. Bu açıdan bakıldığımda tarihsel bir geçmişe dayanan ‘erkek Osmanlı’ görselliğinin Meşrutiyet ve Cumhuriyet’le birlikte, simgesel olarak dışlaştırılmış ve öyle imgeleştirilmiş olduğu söylenebilir.

Tanzimat ve Meşrutiyet sanatçıları –ki büyük çoğunluğu erkektir–, ‘kadın’ı, erkek bakışı–larında–yla farklılaştırılarak İstanbul elitenin başat imgelerine dönüştürmüştür. Onlar kitap okurlar; Sultanahmet’té, Beyoğlu’nda, Ada’dá, Boğaz’da, deniz kenarında, kent içinde dolaşırlar; balolarda dans ederler; müzik dinlerler; keman, piyano çalarlar; plajlarda güneşlenir; denizde yüzerler.

Türkiye Cumhuriyeti’ndeki modernizm devinimi, ‘kadın’ konusunu çağdaşlaşmanın temel niteliklerinden biri olarak anlamış ve ‘kadın’ sorununa özel bir önem vermiştir. Kadın形象, Osmanlı modernleşmesinde olduğu gibi Cumhuriyet Türkiyesi’nde de yeniden kurgulanıp kurularak söylemsel olarak düzene sokulmuştur.

İnkılâp, tanımladığı aileye uygun yeni bir kadın tipi önermiş ve bu kadının hiç yoktan yaratılmasını tasarlamıştı. Yeni kadın her şeyden önce sosyal bir varlıktı, hemen her alanda etkin olarak eğitiliyor, hakim, hemşire, öğretmen, daktilo, doktor, sanatçı vb. olarak toplumda çeşitli görevler alıyordu. Bu kadın, Türk ailesinin kadını olacaktı. Bu kadının yalnız İstanbul, Ankara ve İzmir gibi bir iki büyük kente değil, Türkiye’nin her yerinde etkin olması söyleştiriliyordu.

Tarihte olduğu gibi, kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti’nde de kadınlar, adalet, özgürlük, barış benzeri başka bir şeyin dışsal temsilini üstleniyorlardı ve bu, Türkiye için yaratılan yeni söylemin en önemli imgelerinden biriydi. ‘Kadın’, vitrini belirleyen en önemli ideolojik gorsel elemandı.

and the role they played in the representation of the nation, making it their goal to create a portrait of the ‘other’ woman in a manner different from the usual tendencies by releasing her from the harem and presenting her as the fundamental unit of the family. Approached from this viewpoint, it can be said that the image of the ‘male Ottoman’ based on a historic past became symbolically feminized with the arrival of the periods of the Meşrutiyet/ Constitution⁴ and the Republic.

The artists of the Tanzimat and Meşrutiyet – the vast majority of whom were male – transformed the ‘woman’ with and through their male perceptions of the dominant images of the İstanbul elite. They read books, they stroll in Sultanahmet, in Beyoglu, on the Prince’s Islands, on the shores of the Bosphorus, at the seaside and in the city; they dance at the balls, listen music; play violin and piano; they sunbathe and swim.

The modernism movement in the Republic of Turkey considered the contemporary portrayal of the ‘woman’ one of its primary attributes and attributed particular importance to the issue of the ‘woman’. The image of woman, in Republican Turkey just as during the period of Ottoman modernization, was assembled anew, established, organized and articulated.

Revolution required a new type of woman appropriate to the defined family, and intended to create this woman from scratch. The new woman was above all a social creature, educated to be active in almost every sphere, taking on responsibilities in society as judge, nurse, teacher, secretary, doctor, artist, etc. This woman would be the woman of the Turkish family. This woman would function not only in a few large cities like İstanbul, Ankara and İzmir, but would participate in activities in every corner of Turkey.

Just as throughout history, so in the Turkish Republic: women took on the external representation of concepts like justice, freedom and peace and they became one of the most important images in the new statement that was being made about

⁴ Meşrutiyet/Constitution:
There are two constitutional periods in the Turkish political history, the first (23rd December 1876-13th February 1878) and the second. The 2nd Constitution, starting by Abdülhamid II on 23rd/24th July 1908, having been obliged to announce the validity of the Constitution for the second time following the ending of the 1st Constitution which was started by Abdülhamid's ascending the throne and the validity of the Constitution after being approved, and ending with the closing of the House of Parliament (Meclis-i Mebusan). 2nd Constitution continues until the removal of the sovereignty, legally on 1st of October 1922. 2nd Constitution, considered as the announcement of the Freedom, was welcomed with exuberance, and has enabled the ‘Ittihat and Terakki’ (Committee of Union and Progress) to become the most important political power of the empire.

Hiç kuşkusuz, sanattaki görüntüsü/yeri açısından ‘kadın’ı bir sorun olarak enine boyuna tartışmak, kadın imgesinin değişen ivmesini ve eğrisini, çok sayıdaki görsel malzeme üzerinden incelemek, bu serginin sınırlarını aşacak yoğunlukta bir çalışmayı gerektiricektir. Bununla birlikte Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminden başlayarak ‘kadın’ın değişen imgesi yaklaşık 1950’lere deðin modern sanattaki görünümü açısından kurgulanmış, belli bir zamandızın içinde örenklenmeye çalışılmış, ancak tüm örnekler ve sanatçilar göz önüne alınamamıştır. Amaçlanan daha çok, ‘kadın’ın değişen imgesi ile toplumsal kimliği arasındaki ilişkinin resim düzleminde izlenmesidir. Resimde kadının değişen imgesine bakarken ‘çiplak/çip-laklı’ ve portreler serginin dışında tutulmuş, ama ‘kadın’ Türkiye modernleşmesinde üstlendiði rol açısından ele alınmıştır.

1908’den yaklaşık 1950’lere deðin izini süreceğimiz ‘kadın’ın sosyal, kültürel ve ekonomik yaşamı ile aile içindeki konumu, hiç kuşkusuz İstanbul-Ankara gelgitinde biçimlenen ve payitaht-baþkent ekseninde tasarımlanan bir ‘d-önüþüm-üşünüm’ün göstergeleyiyle sınırlıdır. İstanbul ya da Anadolu kadını olma durumu, gerçekte yaþanandan farklı olarak sanatçının, ideolojik söylemlerin ekse-nindeki görsel tasarımlama ve düþünsel dünyası ile yakından ilgilidir. Roland Barthes, “Metinleri, resimleri, kentleri, yüzleri, hareketleri, manzaraları vs. okuyorum” diyor. Benzer bir okuma, modern Türk sanatında kadının imgesel dönüşümü üzerinden yapılmaya çalışıldı ve bu sergide resimlerde görününen yola çıkarak ve belli bir çerçevede, seçerek küçük bir öyküleme denendi. Bu öykü, modern sanatın biçimsel gösterimi değil, ama sanattan yola çıkarak tarihin, sanat tarihsel sunumu olacaktır.

Turkey. ‘Woman’ was the most important ideological visual image in the showcase.

A thorough and wide-ranging discussion of the topic of the ‘woman’ from the viewpoint of her perception and place in the arts, the speed and degree in the changes of the female image and its study through a vast amount of visual material is undoubtedly a task requiring research that goes beyond the scope of this exhibition. However, by taking the last era of the Ottoman Empire as a starting point and studying the changing image of ‘woman’ in modern art up until the 1950s, we have attempted to provide examples within a defined time period, although not every example or artist could be represented. The objective was rather to observe the relationship between the changing image of women and their social identity in the arena of art. ‘Nudes/nudity’ and portraits are not represented in the exhibition, but are discussed within the framework of their relevance to the role of ‘woman’ in the modernization of Turkey.

The period of 1908 until the 1950s, within which we will observe the ‘woman’s social, cultural and economic life and her position within the family, was doubtless shaped in the swing of the pendulum between İstanbul and Ankara and the imperial city-capital axis within which its movements were limited.. Unlike the reality of being an İstanbul or an Anatolian woman, the artist’s visual concept and intellectual world are more closely related to the axis of his ideology. Roland Barthes writes, “I perceive their texts, their paintings, their cities, their faces, their movements, their scenery”. A similar perception has been attempted here with respect to the changing image of the woman in modern Turkish art, taking the paintings in this exhibition as a starting point and telling their story within a particular framework. The story lies not so much in the representation of styles of modern art, but rather in the use of the art as a departure point for the presentation of history through the history of art.

'Modern bir konut', 'Türk bir aile', 'Yeni bir kadın'
Şişli'den kurtulmak ya da aydınlık Anadolu'ya ulaşmak

'A modern dwelling', 'A Turkish family', 'A new woman'
Liberation from Şişli, or, attaining luminous Anatolia

Kuruluşundan beri 'demokrasi' kavramı ile ilişkilendirilen Cumhuriyet Türkiyesi, 1950'lere degen demokrasinin önerdiği yaştanının geçeceği kent, yapı ve dekorasyon anlayışını oluşturmaya, başka deyişle varolani yeniden biçimlendirmeyi istemiştir. Eylemde yeterince belirginleşmese, günlük yaşam alanlarına birbir yansiyamasa da, 'yeni' olanın kuramsal tartışmaları dönemin bilim adamları, yazarları, düşünürleri vd. tarafından önemsenen ve basının da destek verdiği bir konu olarak gündeme sokulmuştur. 1930'ların Türk mimarlığında modern evin nasıl olması gerektiği tartışılrken, bir yandan da 'bu ev', kültürel ideolojinin tüm yükünü üstlenmiş, en özel durumlar, en genel ideolojik çerçevelerin doğrudan ve doğal uzantısıymış gibi kabul edilmiştir (Baydar Nalbantoğlu 1999: 305). Türkiye'de modern ev, cumhuriyet kadınının her şeyden önce anne ve ev kadını olduğu gerçekini gözeterek tasarlannmış, sade ve kullanışlı düzenlenmiş bir 'aile yuvası'dır; aydın ve ülkü sahibi modern Türk kadınının, sağlıklı Türk ailesinin mekânıdır (Bozdoğan 1998: 347).

Dönemin aktüalite ve kadın dergilerinin "Ev ve Eşya" köşelerinde yayımlanan grafikler, orta halli, çekirdek bir aileyi tanımlıyordu. Bu çizimlere göre, karıkoca, karıkoca ve bir çocuk, iki çocuk ya da üç çocukla sınırlanan Cumhuriyet'in Türk ailesine 2, 3 ve 4 odalı evler öneriliyordu. Önünde küçük bir bahçesi olan bol güneşli modern evler genellikle dört kişilik aile veya iki çocuklu bir karıkoca için düşünülmüştü: Antre, yemek sa-

Republican Turkey, committed to the concept of 'democracy' from the moment of its inception, attempted until the 1950s to instill the appreciation of a democratic style of life in cities, structures and even home decoration; that is to say, they wished to reshape and transform what already existed. Even if it was not sufficiently clear in practice, or if the changes were not reflected individually in all the areas of daily life, theoretical discussions of the 'new' were considered crucial by the scientists, writers, and philosophers of the period and, supported by the press as well, held a prominent place on the agenda. Throughout the 1930s, while discussions about what the architectural makeup of a modern Turkish home should include were taking place, 'this home' took on the entire burden of the cultural ideology, accepting the most personal situations as if they were direct and natural extensions of the general ideological framework (Baydar Nalbantoglu 1999: 305). The modern home in Turkey was designed bearing in mind that the woman of the Republic was first and foremost a mother and housewife, and was organized as a 'family home' in a simple and efficient manner, as the abode of an enlightened and idealistic modern Turkish woman and a healthy Turkish family (Bozdogan 1998: 347).

The graphics that accompanied the "House and Furniture" columns of the news and women's magazines of the period depicted a middle-class nuclear family. According to this picture, the Turkish family of the Republic was ideally limited to husband and wife, or husband and wife and one, two or three children, for whom homes with two, three or four rooms were considered appropriate. The sunny, modern homes graced with a small garden were generally designed for a family of four: foyer, dining room, two

lunu, iki karyolalı yatak odası, iki karyolalı diğer bir yatak odası, mutfak ve kiler, hizmetçi odası, banyo, apteshane ve sandık odası. Yeni planın oluşturduğu yeni evin nasıl döşenmesi gerektiğinden söz eden yazılar da sıkılıkla yinlenmiştir. 1926 tarihli "Türklerde Mobil-yacılık" başlıklı yazısında İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1934: 209-212), Osmanlı yaşamını ve ona göre biçimlenen ev ve dekorasyon anlayışını yerken "Türk evi Türk'lük' seyişini kaybetmeksızın dahi asrileşebilirdi, asrileşmeli" savını getiriyor ve "yeni bir zevk yeni hayatın kendisinden doğamaz mı?.." diye soruyordu.

Bu ev, kentlinin evi olarak düşünülüyordu ve Cumhuriyet aydını için seçilen evin zaman içinde halkın beğenisi de kazanacağı umuluyordu. Bu yeni eşya ve döşeme biçiminin en belirgin sloganı 'masrafsız güzellik'ti. Üstelik düz hathı kübik mobilyaların malzeme seçimi, her keseye uygun biçimde ayarlanabilirdi. Cumhuriyet kadını, nasıl yalnızca bir süs ve cinsellik nesnesi olarak görülmüyor, sosyal bir varlık olarak yeniden tanımlanıyor evi de ona uygun yeni bir işlev kazanmalıydı (S.S. 1933: 2).

Haydar Fevzi (1933: 11), Osmanlı ve Cumhuriyet evi arasındaki ayrimı

Yağkandılı, karanlık odalar, dağınık saçlar
kalktıkça dünyanın şiri azalıyormuş. Yani
ölüm kokan şiir azalıyor. Uçuk benizli,
öksüren, bayılan 'esiri sevgili' şiri ölüyor.
Bunun yerine hayatın, kanın şiri geliyor.

Eski evlerde mehtabin sultanlığı vardı. Şimdi
her tarafı camlı binalarda güneşin sultanlığı
başlıyor.

sözleriyle pekiştirmektedir.

Öte yandan Cumhuriyet köylü ve çiftçiyi modernleştirmeye yöneldiği için, dağ eteğinde yapılmak üzere maliyeti düşük olan ev planları da önerilmekte, bu planın nasıl kullanılacağı tariflenmektedir:

bedrooms containing two beds each, kitchen and pantry, maid's room, bath, toilet and storeroom. Frequent articles dictated how the new home with the new plan should be furnished. In a 1926 issue of "Turkish Furniture," İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1934: 209-212) criticized the Ottoman lifestyle and the home and decor that it entailed, stating that "the Turkish home can and should be modernized without losing its Turkish character", and questioned whether "a new taste should not spring naturally from a new life".

This home was considered appropriate for the city dweller, and it was hoped that the general population as well would ultimately adopt the design for the intellectual class. The primary slogan to describe this new style of household goods and interior furnishings was "beauty without expense". The materials for the simple cubic lines of the furniture included a wide range of choice, offering something to suit every pocketbook. Just as the woman of the Republic was viewed as not simply a decorative and sexual object, but redefined as a social being, so her home should acquire an equally appropriate functionality (S.S. 1933: 2).

Haydar Fevzi (1933: 11) reinforces the difference between the homes of the Ottoman and Republican eras in these words:

They say that as the dark rooms, tousled hair and oil lamps disappear, the world is losing its poetry. That's to say the poetry that stinks of death. The pale-completed, coughing, fainting 'slaves of love' poetry – that is dying. In its place is arriving a red-blooded poetry of life.

The sultanate of the moon dominated the old houses. But now the sultanate of the sun has begun in buildings surrounded with glass.

At the same time, because the Republic was leaning towards modernization of the lives of the villager and the farmer, plans for low-cost housing that could be constructed on the skirts of the mountains were also being proposed, and instructions for their use were described:

³ Risaleyi aktaran İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 155.

Yukardaki planın tetkikinden anlaşılabileceği gibi, bu köşk biraz da çiftçilik ile meşgul olanlar için yapılmıştır. Birinci kattaki depo ve ambar için tâhsis edilen odalar kişilik erzakı saklamaya mahsustur. Bu odaların biri mutfak olarak kullanılabilir. İkinci katta uzun kış gecelerini ailece toplu bir halde geçirmek için geniş bir salon vardır. Atölyeye tâhsis edilen mahal dışardan kapılıdır. İcabında bir otomobil veya bir araba barındırılabilir (Anonim 1933: 2).

Modernliğin temsilinde ‘kadın’ önemli bir (s)imge değeri taşımış, söylemin oluşturulmasında vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Avrupalı yeni sanat da modern ‘kadın’ı görselleştirmiştir, hem Meşrutiyet, hem Cumhuriyet tasarladığı devrimleri, kent, konut, aile, gençlik vd. alanlardaki tüm değişimleri, savaş, eğlence gibi gösterimleri, verilen iletileri kadın imgesinin yardımıyla inandırıcı hale getirmiştir.

Yeni olacağının yaşantı, beraberinde yeni bir aile tipinin de sorgulanıp tanımlanmasını gerekli kılmıştır. 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başında ‘modern aile’nin düşsel gösterimi önem kazanır. Gerçek ile çıkışmayan ama tasarımlanan varlıklı, kültürlü, ‘alafranga’ bir aileye duyulan özlemi Tüccarzade İbrahim Hilmi Bey’in, 1914 tarihinde, Avrupalılaşma karşıtı olanları alaya aldığı “Avrupalılaşmak, Felaketlerimizin Eşbabı” başlıklı risaleşinde gözlemlemek olasıdır. Bu aile, Şişli’de bir apartmanda ya da Erenköy’de küçük bir köşkte oturur, yaşlı baba, anne, genç bir eş, temiz pak giyimli bir erkek, üç çocuk ve bir hizmetçiden oluşur. Ailenin akrabaları ve yakınları da vardır. Genç eş (kadın), iş güç sahibidir ve boş zamanlarını evde oturup okuyarak geçirir.³ İlber Ortaylı, çizilen bu manzara'yı Fransızca ders kitaplarındaki ‘*la famille du pont*’ ya da İngiliz ‘Mr. Brown’ ailelerine benzettmektedir, bu uyarlama ve özlemi şu sözlerle dile getirmektedir:

As can be seen from a study of the above plan, this structure has been designed for the use of those involved with agriculture. The rooms designated as depots and storerooms on the first floor are meant for the storage of provisions for winter. One of these rooms can be used as a kitchen. There is a large salon on the second floor where the family can spend their time together in family gatherings on long winter nights. The area designated as a workshop has an access door from the outside. If necessary it can be used for sheltering an automobile or cart (Anonymous 1933:2).

The ‘woman’ had great symbolic value in this representation of modernity, and was an irreplaceable component in its formation. The new European art had created an image of the modern ‘woman,’ and in the revolutionary changes designed by both the Constitution and by the Republic, it was with the help of the image of the woman that all their messages of change regarding areas like the cities, the home, the family and youth, along with portrayals of war and entertainment, became more believable.

This presumed new way of life required the questioning and definition of a new family to accompany it. At the end of the nineteenth and beginning of the twentieth centuries it became important to project an image of this imaginary “modern family.” The aspiration for this well-envisioned, if unrealistic, wealthy, cultured, “westernized” family is captured in the 1914 treatise by Tüccarzade İbrahim Hilmi Bey entitled, “Europeanization, the Source of our Disasters,” in which he ridicules those who are enemies of Europeanization. This family resides in a flat in Şişli or in a small house in Erenköy, and consists of an elderly father, mother, young wife, spotlessly dressed husband, three children and a servant. The family has a circle of friends and relatives as well. The young wife ('woman') has a profession and spends her free time at home reading.⁵ This family scene reminds İlber Ortaylı, “*la famille DuPont*” in French textbooks, or the English “Mr. Brown” families.

⁵ The treatise is quoted by İlber Ortaylı, *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul, 2001, Pan Yayıncılık, p.155.

Aksaray’ın bazen lağımlar akan, her zaman tozlu, çamurlu dar sokaklarındaki ahşap, basit evdeki fakir, çocukların takunyayla mahalle mektebine giden, sağlıksız şartlarda yaşayan, erkeğin evde değil kahvede oturduğu ailenin ziddidir. Bugün bizlerin nostaljiyle 1950’lerde çevrilen Türk filmlerinde aradığımız bu mahalle manzarası, Meşrutiyet münevverinin kâbusuydu. O mahalleden igreniyordu, üzüldüyordu. Tümüyle o düzeni ve aileyi kendi tarihî çizgisi içinde müttalea edip değiştirmektense, bir farazî dekor ve asır halk yaratmak tercih ediliyordu (Ortaylı 2001: 156).

Bir görüşe göre, Tanzimat’tan sonra Türkülüğün öne çıkarılmasına karşın, ‘kulluk’ sistemi üzerine kurulu Osmanlı toplum ve hukuk yapısı, bir yandan da Türk’ü ‘kapıkulu’ ahlakına uydurmuş ve kendine özgü bir Avrupalılışma örneği yaşanmıştır. Örneğin Cumhuriyet’in hemen sonrasında 1924-1925 yıllarında kaleme aldığı yazlarında Muhittin Bilgen, Osmanlı tarihini ‘Kapıkulu’ olarak adlandırılan bir model içinde irdelemekte ve Osmanlı ailesi ile Türk ailesini bütünüyle birbirinden ayırmaktadır.⁴ Bu yaklaşım, Osmanlı ve Türk kimliğini, İstanbul ve Ankara aileleri⁵ olarak karşı karşıya getirmekte, tarihi, kültürel ve sosyal anlamda ayırtırmaktadır. Bilgen’e göre devşirmenin evrilmiş hali olan ve aslında Hristiyan bir Bizans ailesi olan kapıkulu ailesi, geçmişine sahip olmadığı için bir aile adı da taşıyamaz. Ona göre Türkiye’nin İstanbul dışında dünyanın her yerinde insanlar aile adları ile anılır ve bir ulusu ulus yapan da ‘kan’ ve tarihteki yerinin belirliliğidir. Ancak devşirme ve türedi bir nesil, Abbasî-Bizans karışımı, geçmişinden yoksun ve Osmanlı olarak tanımladığı ‘kapıkulu’ için bu olanaksız bir durumdur:

Türedi bir nesil olan Osmanlı kapıkulusu, ailesiz ve adsızdır. Kapıkulu muntazam bir

lies, and this adaptation and yearning is expressed by him in the following words:

This family is the complete opposite of the poor family living in unsanitary conditions in a dusty simple wooden house in Aksaray, on a narrow muddy street with leaking sewers, their children attending the neighbourhood school wearing wooden clogs and the man of the house spending his time in the local coffeehouse rather than at home. This type of neighbourhood scenes that we viewed with nostalgia in the Turkish cinema of the 1950s) was the worst nightmare of the enlightened population of the Constitution. This type of neighbourhood was a source of both sorrow and disgust. Rather than pondering the historical ramifications of this system and family and changing it completely, it was preferable to create a hypothetical contemporary populace (Ortaylı 2001:156).

According to one point of view, unlike the period after the *Tanzimat* when Turkishness was emphasized, the structure of Ottoman law and society based on the *kulluk* system⁶ placed the Turk within a kind of ‘*kapıkulu*’⁷ ethic and a unique and characteristic example of “Europeanization” was thus experienced. For example, in his writings of 1924-1925, shortly after the foundation of the Republic, Muhittin Bilgen examined Ottoman history within the framework of the ‘*Kapıkulu*’ model, and completely differentiated the identity of the Ottoman family from that of the Turkish family.⁸ This approach resulted in an opposition between İstanbul and Ankara families in the historical, cultural and social spheres.⁹ According to Birgen, the *kapıkulu* family was in fact a Christian Byzantine family transformed by the phenomenon of devşirme,¹⁰ the recruitment of Christian boys for the Janissary corps; because in effect it did not ‘own’ its own history, it could not even bear a family name. According to Birgen, everywhere in the world outside of Turkey’s İstanbul, people were known by their family names, and what made a nation were

⁴ İstanbul Osmanlı modernleşmesinin, Ankara Cumhuriyet modernleşmesinin düşünsel ve ideolojik mekânları olmuşlardır.

⁵ Ankara, Anadolu’nun temsilini üstlenmiştir. Bu nedenle Ankara ailesi Anadolu ailesi, İstanbul ailesi Osmanlı ailesi yerine ve adına kullanılmıştır. Ve bu metinde bu anlaşıyla kullanılacaktır.

⁶ A system wherein one is a subject rather than a citizen.

⁷ Servant/subject

⁸ İstanbul was the intellectual and ideological focal point of Ottoman modernization just as Ankara was the focal point of the Republic’s modernization.

⁹ Ankara took upon itself the representation of Anatolia. This is why the term ‘Ankara family’ is used for the Anatolian family and ‘Ottoman family’ is used in place of Istanbul family. The terms will be used in the same sense in this text.

¹⁰ Recruitment of Christian boys to be trained as janissaries.

⁶ Soylu ırk.

⁷ Anlayıştan yoksun köylüler; Türkler.

kan tarihine delalet eden bir aile ismi taşımaz. İstanbul'da aile ismi kullanılmamasının sebebi budur. Aynı zamanda kapıkuluunda aile hukuku da Roma ailesi hukukundan pek az farklıdır. Aile hukukça babanın hâkimiyet-i istibdatı altında bulunur” (Arikan 1997: 127-129).

Birgen'e göre, Osmanlı ailesi de Roma hukukuna göre biçimlenmiştir. Roma'da esirleri tanımlayan 'família: aile' sözcüğü, 'esir: *familus*' sözcüğünden türemiştir. İslamiyetin hukuki katkılarına karşın kapıkulu, İslamiyeti bile değiştirmiş, Osmanlı'da da ailenin Roma'daki esaret içeriği korunmuş, babanın buyurduğu, annenin ve çocukların bu buyruğa uyduğu düzen esas olmuştur. Birgen, kurtuluşun çaresini;

Bugün İstanbul'un aile ismine sahip olabilmesi için tek bir çare kalır ki o da Anadolu'da mevcut aile isimlerinin İstanbul'u istila etmesinden, tâbir-i aharla Osmanlı tarihinin tesirlerinden hâlâ kurtulamamış olan İstanbul'un Anadolu kitlesi içinde erimesinden ibarettir.

düşüncesiyle belirtilmiştir (Arikan 1997: 127 ve 129).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Arap, Türk, Bulgar, Sırp, Arnavut vd. topluluklardan oluşan 'millet' yapısı içinde Türk ve Türkçe küçümsenmiş, Namık Kemal için bile Müslüman Araplar ve Arnavutlar 'kavm-i necip',⁶ Türk 'Etrak-i biidrak'⁷ olmaktan kurtulamamıştır (Arikan 1997: 131).

Bu nedenle, 'Türk' bir kültür ve yeni bir kuşak sorunu, Cumhuriyet'in önemdediği bu önemli proje, Osmanlılıktan kurtulmakla olası görülmüştür. Erken Cumhuriyet döneminde, Tanzimat'la gelen yenilikler uygun bulunmayarak eleştirilirken öte yandan da

'blood' and the certitude of its place in its history. However this situation was impossible for the *kapıkulu* he described as the parvenu descendants of *devşirme*, an Abbasid-Byzantine mix with no history of its own past, calling itself Ottoman.

The Ottoman kapıkulu was an upstart generation with neither family nor name. The palace servant could not bear a name that bore witness to blood history. This is the real reason why family names were not in use in İstanbul. At the same time, family law among the kapıkulu was not unlike Roman family law. The family was under the autocratic rule of the father (Arikan 1997: 127-129).

According to Birgen, the Ottoman family was also structured according to Roman law. In Rome, the term 'família: family' was derived from the term for slave, '*familus*'. Despite the legal contributions of Islam, the *kapıkulu* even affected Islam, and among the Ottomans the family continued to include the Roman concept of slavery, with the father in command, and the mother and children submitting to his will. Birgen expressed the following solution:

There is only one way for the İstanbul family to able to own a family name, and that is because the present surnames of Anatolia have overwhelmed İstanbul. An İstanbul unable to escape the influence of Ottoman history is destined to be absorbed in the Anatolian mass (Arikan 1997: 127 and 129).

Within the structure of the Ottoman Empire's 'millet'¹¹ or 'national group' composition of Arabs, Turks, Bulgarians, Serbs, Albanians and other social groups, Turks and Turkish were belittled, and even Namik Kemal did not escape the prejudicial nomenclature of "kavm-i necip"¹² for Moslem Arabs and Albanians and "Etrak-i biidrak"¹³ in the case of Turks (Arkan 1997: 31).

Consequently, the solution to the issue of a "Turkish" culture and the problem of new genera-

¹¹ Nation

¹² Soylu ırk [noble race]

¹³ Anlayıştan yoksun köylüler/
Türkler [ignorant villagers/ Turks]

Türkiye Cumhuriyeti ruhuna yaraşır daha başka bir yenilik planlanmaktadır.

Örneğin 1929 yılında, *Resimli Ay* dergisinde,⁸ bir Tanzimat yerleşimi olarak kabul edilen Şişli semtinin ulusuna yabancılama modernizmi yerilmektedir (Anonim 1929: 8);

Apartman... Apartman... Apartman...

Otomobil... Otomobil... Otomobil... Kumar, kumar... Türlü türlü, cins cins, kumar...

Şampanya, kokain.. Kokteyl, zina, türlü türlü, cins cins, renk renk, dişili erkekli zina...

Parfön... Parfön... Pudra, ruj, karmen.

Manikür... pedikür... Kocalarından daha koca kadınlar, kadınlarından daha kari kocalar...

İşte: Şişli...

Şişli budur. İstanbulun ortasında acaip bir kule gibi yükselen bu bembeyaz sipsivri binalar. İstanbulda Fatihde, Aksarayda, Kasımpaşa'da daraldıkça, evler kuliibe, kuluibeler arsalanıkça; boylandılar, serpildiler, şismanladılar... Şişli, alıntılarıyla kazanan İstanbul sarardıkça, soldukça irileşti, irileşti.. Irileşti... Ve alız İstanbul'un bedeninde bir ur gibi büyüdüükçe büyüdü...

Tanzimatın istikrizzliesıyla temelleri atılan Şişli bugün artık, beyi ile usağıyla, hanımıyla, hizmetçisiyle bir tufeyliler, bir çalışmadan kazananlar beldesidir..

Bu beldenin sakinleri kimlerdir? Bunlar hangi millettendirler? Hangi sınıfı mensupturlar?

Ve hele hayatlarını nasıl kazanırlar?

Şişlide türkçe tereddinin lisani addedilir..

Onun için bu beldeye türkçe ancak gizli odalarda, tüstlerinden kilit vurulan kinalı saçı hanımların kulağına gizlidene gizliye fısıldanır. Orada frenkçe konuşulur; İngilizce konuşulur, Almanca konuşulur... konuşulur, konuşulur..

Yalnız türkçe konuşulmaz...

İşte bunlar Şişlililerdir...

tion, a project considered important by the Republic, would be possible by freeing itself from the Ottoman image. During the early days of the Republic while the innovations of the Tanzimat period were being criticized and found unsuitable to their purposes, a new plan was being formed that would be in conformity with the spirit of the Republic of Turkey.

For example, in the *Resimli Ay*¹⁴ periodical in 1929, the district of Şişli, which had been happily accepted as a settlement area of the Meşrutiyet/Constitution Period, was derided for a modernity that alienated it from its own nation (Anonymous 1929: 8).

Apartments... Apartments... Apartments... Cars...

Cars... Cars... Gambling, Gambling .. All sorts, every variety of gambling ...

Champagne, cocaine... Cocktails, adultery, all sorts, every variety, every tone, male and female adultery... Perfume... Perfume... Powder, lipstick, Carmen.

Manicure... pedicure... Women more male than their men. Men more female than their women..

Behold: Şişli

This is Sisli. Sharply pointed white buildings rising like strange towers in the middle of İstanbul. As the old İstanbul houses in Fatih, in Aksaray, in Kasımpasa shrank, as the houses turned into shacks and the shacks turned into vacant land... They grew taller, they multiplied, they widened ... Sisli broadened, fattened, as İstanbul, sweat on its brow, yelled, then paled ... It grew obese ... And like a tumor on İstanbul's weak and puny body, it grew and grew again ...

Its foundations built on the borrowed money of the Tanzimat Era, today Şişli, with its gentlemen and its valets, its ladies and its servants, is a community of those who acquire wealth without earning it.

Who are the residents of this community? What nationality are they? To what class do they belong? And furthermore, how do they earn their living?

In Şişli Turkish is considered a language of degener-

⁸ O dönemde, Muhittin Birgen gibi *Resimli Ay* dergisi de Sovyetler Birliği yanlısı bir yaklaşım içindedir.

¹⁴ During this era, Muhittin Birgen, like the *Resimli Ay* magazine, had a strong leaning toward the Soviet Union.

⁹ Örneğin 1926 yılından başlayarak konservatuvar müdürü Ziya Bey, 900 kadar halk türküyü derlemiş, bunları kayda almış, ulusal ve yerel halk oyunlarını saptamıştır (*Resimli Ay*, Mart 1929, s. 27).

Bunlar tanzimattan beri Avrupadan yapılan istikrazların komisyonları ve hükümdar bahşları içinde gözlerini açtılar, kazanmanın sıkıntısını çekmeden, yaşamın kolayını buldular... Hala böyle kolayca, çalışmadan kazanıyorlar, yiyołar, içiyorlar. Dikkat ediniz Şişlide hangi müsəbet işi görürler? ...
(Anonim 1929: 17)

büçümünde sürüp giden yazı, Tanzimat burjuvazisini eleştirirken kuşku yok ki, Cumhuriyet için başka tür bir modernlik, başka tür bir aile ve yaşam öneriyordu. Bu yenileşmenin temel birimi Anadolu ve Anadolu kültürü üzerine odaklanıyor, Osmanlı'nın idari ve kültürel merkezi olarak kabul edilen İstanbul'dan, Cumhuriyet'in yeni idari ve kültürel merkezi olarak seçilen Anadolu'ya bir kayma görülmüyordu.⁹

Bununla birlikte Cemal-Ekrem Reşit Rey kardeşlerin 1930'larda yaptığı *Liikiş Hayat* operetinin librettosunda yer alan;

Şişlide bir apartiman
Yoksa eğer halin yaman
Duvarda yağlıboyalar
Nikel, kübik mobilyalar

dizeleri Cumhuriyet döneminde Şişli'nin ve Şişli'deki aptamın kübik özellikleri ile de dönemde uyduğunu, lüks ve ihtişamın mekâni olarak hâlâ önemli ve baskın özellikler taşıdığını göstermektedir. Şişli'den ve Şişli apartmanlarında oturan 'kadın' dan kurtulmanın da öyle pek kolay olmadığı anlaşılmaktadır.

Yeni toplumun yeni bir kent ve eve gereklisini olduğu kabulü, değişik açılardan bir çok kişi tarafından tartışılmıştır. Örneğin, Celal Esat Arseven, "Asri Bir Şehir Projesi" (1929) başlıklı yazısında, her yanından bol ışık giren, aydınlatır bir kent isteği ni dile getirirken gölgeli dar sokakların, eciş

ates... In this community Turkish is only whispered from ear to ear by hennaed grandmothers locked in hidden rooms. Western languages are spoken; English is spoken, German is spoken... spoken, spoken.

Only Turkish goes unspoken.

These are the inhabitants of Şişli.

They were born into wealth derived from commissions for money borrowed from Europe since the Reform Era, and from gratuities from sovereigns; without experiencing the hardships of earning, they found the easy way... They are still eating, drinking, gaining without earning. Pay careful attention – what kind of useful work is performed in Şişli? ...
(Anonymous 1929: 17).

The piece continues in this vein, obviously proposing a different type of modernity, a different concept of life and family, as it criticized the Tanzimat bourgeoisie. The fundamental unit in this renewal was to be focused on Anatolia and Anatolian culture, and the shift away from the Istanbul-centered administrative and cultural center of the Ottomans toward the newly chosen administrative and cultural center in Anatolia gradually began to manifest itself.¹⁵

At the same time, the lines from a libretto in the 1930s operetta, "A Life of Luxury" by the Cemal-Ekrem Reşit Rey brothers,

Şişlide bir apartiman
Yoksa eğer halin yaman
Duvarda yağlıboyalar
Nikel, kübik mobilyalar

Without an apartment in Şişli
Your life would be hard
Oil paintings on the walls
Cubic nickel furniture

are a good indication that during the Republican era, Şişli and the cubic characteristics of the Şişli apartment were quite suited to the period, that the area maintained its dominant characteristic of a luxurious

¹⁵ For instance, in 1926 Ziya bey, director of the Conservatory, began collecting and recording folk songs, eventually 900 of them, along with identifying national and regional folk dances. (*Resimli Ay*, March 1929: 27)

büçüş evlerin bir kentin yaşamını ruhsal açıdan olumsuz etkileyeceğini belirtmektedir (aktaran Baydar Nalbantoğlu 1999: 307). Aynı yılda (1929) Baltacıoğlu'nun yönelttiği "Asri Ev Nedir?" sorusunun yanıtı, Cumhuriyet modernliğinin, Tanzimat/Meşrutiyet/Osmanlı modernleşmesinden, başka ulusların modernleşme isteklerinden farklı olduğu biçiminde verilmiş ve 'bize özgü' olan açıklanmaya çalışılmıştır.

Ismail Hakkı Baltacıoğlu (1934: 235-236) da, Birgen ve Safa'nın görüşlerine katılarak Osmanlı ile Cumhuriyet ailesi arasındaki ayırma değiniyor ve

... Evler birer kaptır. İçinde yaşayan ailennin, aile hayatını taşırlar. Nasıl ki şehirler de birer kaptır. Şehir hayatı denilen içtimai hayatı taşırlar. Bu kap iyi olmak için içindeki şeyi taşıyabilecek gibi sağlam olmalıdır. Şu halde iyi bir ev ailennin hayatını kusursuzca taşıyabilmelidir. Ailenin türlü ihtiyaçları vardır. Hep bu ihtiyaçlara göre biçimini değiştirmelidir. Bir de aile değişimeyen bir şey değil, daima zamana göre değişen bir mevzudur. Asrı aile ile Roma ailesi biri birine ırca edilemez. İnkılâptan evvelki Türk ailesi inkılâptan sonraki Türk ailesi değildir. Eski ailennin birçok vazifeleri ve birçok da selâhiyet ve mesuliyetleri vardı. Yeni ailennin daha az vazifeleri ve selâhiyetleri, fakat belki de daha şiddetli ve katı ihtiyaçları vardır. Eski aile aynı zamanda iktisadi, bedîf ve terbiyevi bir rol oynuyordu. Yeni ailedeki roller bir derece hafiflemiştir. Artık ev istihsaline, ev toplantılarına hemen hemen malik değiliz. Türk evlerinde fabrika bacası kadar büyük bacalı ve cami kemerleri gibi kemerli ocaklar görülmüyor. Bugünkü aile her şyeden ziyade sıhhate, konfora muhtaçtır. Güneş, ışık, hava ve istirahat edebilecek eşya... Bu ihtiyaç o kadar şiddetlenmiştir ki üç odalı fakat konforlu bir yuvayı ısıtılması kabil

and privileged life, and that it was not going to be easy to be free of either the area of Şişli or of the 'woman' who inhabited its apartment buildings.

The need for a new city and home for a new society was a fervent topic of discussion from many different aspects by many different experts. For example, in his article "A Modern City Project" (1929). Celal Esat Arseven expressed the desire for a bright, well-lit, airy city, stating that dark, narrow streets with crooked houses would have a deleterious psychological effect on city life (Related by Baydar Nalbantoğlu 1999: 307). In the same year (1929) Baltacıoğlu questioned, "What is a modern home?" The modernity of the Republic demanded something different from the Tanzimat/Meşrutiyet/Ottoman modernization, and for that matter, from the modernization desired by other countries as well, something that was "particular to us."

Ismail Hakkı Baltacıoğlu (1934: 235-236) agreed with Birgen and Safa with respect to the difference between the Ottoman family and that of the Republic, saying,

Every home is a vessel. It contains the family life of the family that lives in it. Just as cities are vessels that carry the public life that is called urban life. In order for a vessel to be useful, it must be strong enough to carry what it contains. In that case, a good house must be able to impeccably contain the life of the family within it. Families have a variety of needs. It should be able to change its form in order to meet these needs. We must remember that the family is not an unchanging entity, it is always changing over time. The modern family cannot be compared to a Roman family. The pre-revolutionary Turkish family is not the post-revolutionary Turkish family. The former family had many duties and responsibilities, as well as authority. The new family has fewer responsibilities and less authority, but perhaps more intense and absolute needs. The old family also played an economic, aesthetic and educative role. In the new family these roles have been somewhat reduced. We are no longer involved in

olmýyan bir saraya tercih edenler çokluktur. Fakat bu azamî ve medenî konfor fikri bir mimarın zekâsı, yahut bir zenginin parasile halledilecek gibi yalnız bir iş değildir. Artık bugün güneş, ışık, sıcaklık, hava ve bahçe meseleleri daha geniş bir zaviye içinden görülmüþür. Yeni bir köy, bir şehir, bir millet meselesi sayılıyor. Şehirciliği belediyecilikten ve yol genişletmekten ibaret bir meharet sanmıyorum...

sözleriyle yeni bir aile modelini yeni bir konut tipinin içine yerleştiriyor, Cumhuriyet devriminin söylemlererek tüküslüştirdiği Türk kadını da yeni aile ve yaşam biriminin temelini oluşturuyordu.

Cumhuriyet'in modernleşme projesi 'Alaturka mı? Alafranga mı?' sorusunda ve karşılığında değil, daha çok Tanzimat'la başlayan 'alafrangalasma' eğiliminin Türk'e ilişkin değerleri ihmali ettiði, hatta kimi kez aşağıladığı düşüncesinde odaklıyor, ve Cumhuriyet modernleşmesinin 'kendi/alaturka' olanı yücelemekle gerçekleþebileceði vurgulanıyordu. Peyami Safa'ya göre,

Türke muzaþ olan her şeyin kıymetsizliğini telkin eden ecnebi mektepleri ve ecnebi propagandası, ... bir alaturka düşmanlığı aşılamıştır...

Şöyle sürdürüyor Safa görüşlerini:

Onlar Tanzimat çocukları ve Babiâli züppeleri, alafrangacı doğdular. İçlerinde Yahya Kemal veya Rusen Eşref gibi ısrâş şahsiyetlerinden silkinip çikanlar pek azdır. Biz, yeni Türkiye çocukları, Türk doğduk. Kafamız Avrupalıdır. Elektrik yakarız, fakat udumuzu elimize alarak Tamburî Cemîl'in enfes bir semaisini çalmaktan utanmazız ve Türk musikisine bütün Garp kulaklarının

the production of our homes and gatherings. In Turkish houses we don't see chimneys the size of factory smokestacks or vaults like those in mosques. Today's family is in need of health and comfort above all else. Sun, light, air and comfortable furnishings. This is such a strong need that the majority of people prefer a comfortable three-room home to a palace that is impossible to heat. But this concept of maximum civilized comfort is not one that can be satisfied simply by the intelligence of the architect or the money of a wealthy patron. In the world of today we look at issues like sun, light, heat, air and gardens from a wider point of view. A new village, a city, is considered a national matter. Let us not view urban planning as simply a matter of municipal administration and road-widening.

With these words, he places the new model family firmly within a new type of dwelling, with the Republican reform period's idealized Turkish woman as the foundation of the family and way of life.

The Republic's project of modernization was not so much focused on juxtaposition of the *A la Turca?* *A la Franca?* issue but rather on the view that the Europeanization tendency that began with the Tanzimat had neglected Turkish values or sometimes even denigrated them, insisting that the Republic could achieve this modernization by glorifying the aspects of 'self and Turkification.' According to Peyami Safa,

*foreign schools and foreign propaganda that instill a sense of the worthlessness of everything related to the Turk... have encouraged the growth of enmity for all things *a la Turca*... (Safa 1933b: 1).*

Safa continues to elucidate his views as follows:

*They are the children of the Tanzimat and the dandies of the Babiâli,¹⁶ they were born proponents of *a la franca*. Very few of them were able to throw off the character they inherited as Yahya Kemal and Rusen Esref did.*

¹⁶ Meaning, "High/supreme door"; the name given to the administration, the post of Head of Viziers, and the governmental building, in the Ottoman Empire. Also, due to the publication houses for the press being in the same district, generally used to imply, the "press".

tiryaki olacağım günü de yaklaşımak için zamanın eteklerine yapışırız. Artık bizim aramızda bir 'alaturka alafranga' müjnakaşası yoktur. Alaturka kelimesinin içindeki Türk sözünden çekinen Beyoğlu'nu kozmopolit Türkleri, bize, bizi anlayan ecnebilerden daha uzaktılar. (Safa 1933b:1).

Cumhuriyet'in 10. yılında, 1926'da Medeni Kanun'un kabulünün, 1934'te kadınlara seçme ve seçilme hakkı verilmesinin önemli bir demokrasi devinimi olduğu, Ortaasya'da zaten eşit olan kadın ile erkek birlikteliğinin Cumhuriyet'in aile anlayışı içinde de eşitlenmesinin, devrimin ulusal başarısı için koşul olduğu çeşitli yazınlarda belirtiliyordu. Bu, ailennin özgürleştirilmesiyle olasıydı ve "Aile hürriyeti ile kadın, erkeğin adeta esiri olmaktan kaçarak karı koca mütekabil bir anlaşma ve mukavele ile hayatlarını birleştirmeye çalışırlar"dı (Mehmet Saffet 1933: 734).

Cumhuriyet projesinin kuramsal ve pratik olarak köye ve köylüye yönelen demokrasi anlayışı, Atatürk'ün, "Türkiye'nin sahibi hakiki ve efendisi, hakikî müstahsil köylüdür" sözüyle, Cumhuriyet'in aile birimini köyde aramış ve modernleştirme isteğini köylüye yöneltmiştir. Birçok dergi ve gazetedede Anadolu'nun çeşitli kentleri, kasabaları ve köyleri fotoğraflarla tanıtılmış, bu mekânlarda yaşayan aileler, kadınlar ve gençler görselleştirilmiştir. Anadolu'daki gerçek böyle değilse bile, özellikle köylüler/çiftçiler resimlerde hep çekirdek aile olarak ele alınmış ve ilerinin çağdaş Türkleri olarak köylü ailesi yükseltilmiştir.

Cumhuriyet Halk Partisi 1938 yılında 'sanatçıları korumak ve yurdun güzelliklerini saptattırmak' amacıyla başlattığı 'Yurt Gezileri' ve açtığı üç 'edebi müsabaka'nın şartname lerinde, yazılacak oyunların, öykülerin "Tabiat, insan, tarih, iş, ahlâk, ideal, âlicenaplık, aile muhabbeti, yurtseverlik, sevda hisleri ve evlenme

We, the children of the new Turkey, were born Turks. Our minds are European. We use electricity, but we aren't ashamed to pick up our lutes and play a wonderful piece of music by Tamburi Cemil, awaiting the day when the Occident becomes addicted to the sounds of Turkish music. We no longer have arguments over A la Franca versus A la Turca. The cosmopolitan Turks of Beyoğlu who are afraid of the Turk in A la Turca are more distant from us than the foreigners who understand us (Safa 1933b: 1).

In the tenth year of the Republic, the acceptance of the Civil Code in 1926 and the right to vote and hold elected office granted to women in 1934 were acknowledged in various articles as important movements for democracy, and the acceptance of this equality of men and women (already a longstanding Central Asian tradition) within the Republican concept of the family was a requisite for the national success of the revolution. This was possible with the emancipation of the family and, "with freedom of the family, the woman is freed from being the slave of her husband, and man and wife are able to join their lives with reciprocal agreements and contracts" (Mehmet Saffet 1933: 734).

The concept of democracy projected by the Republic that was both theoretically and practically directed toward the village and the villager as expressed by Atatürk, "Turkey's true lord and master is the villager who truly produces," looked to the family unit in the village and directed the desire for modernization toward the villager. A multitude of newspapers and periodicals introduced their readers to the cities, towns and villages of Anatolia with photographs, acquainted them with images of the women, the families and the youth who lived there. Even if the reality of Anatolia was not exactly the case, the villagers and farmers were always painted by artists as nuclear families, with the village family glorified as the contemporary Turks of the future.

In 1938 the Cumhuriyet Halk Partisi [CHP: Republican Peoples Party] established three literary

¹⁰ Yurt Gezileri ve Sergileri için bkz. Yasa Yaman, Zeynep, "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", *Toplumbilim*, 1996, 4, s. 35-52.

tarzları hülâsa âdet, kahramanlık ve an'ane, karakter ve hususiyetler" yansımaları isteniyordu (Anonim 1938: 27-28). CHP'nin açtığı bu üç ayrı öykü yarışmasında özetlenen amaçlar 'kadın'ın gösterimindeki ana ilkeleri ve programı da tanımlamaktadır:

...

— *Piyes müsabakasında terbiye, lisan, edebi zevk, konuşma zarafeti bakımlarından sahnenin yüksek ehemmiyetini dikkate alan parti, bu müsabakaya iştirak edecek eserlerde 'yeni türk cemiyetinin modern, kültürel, milli duygularını tatmin edebilmek ve yetiştirmek olmak' vasıflarını aramaktadır.*

— *Büyük ve küçük hikayelere gelince; bunlarda da milletimizin âdetlerini, kahramanlığını, ananelerini, karakterini ve hususiyetlerini tebarüz etmiş görmek istemekte ve hikayelerde esas, realite ve sanattır.*

.....

Türk sanatkârını teşci ederken kendisinden beklenilen büyük hizmetlerin vasif ve mahiyetlerini tayindeki isabet, ancak övülebilecek bir kaygının ifadesidir. Türk sanatkârı, sanat endişesini zerece unutmaksızın, vatan tabiatının bütünü güzelliklerini ve çetinliklerini, sularının akışı gibi sabarı başında terliyen köylünün emeğini, çocuğunu emziren anasının ümitlerini, ormanlarındaki çiçeklerin kokuları kadar sınırlı can veren delikanının kahramanlığını, kahkahaları birer âhenk olan pembe tenli genç kızın yeşil gözleri gibi makine önünde uğraşan işçinin çalışmasını, yeşil dağlarda civildawan kuşların nağmeleriyle beraber ailesini beslemek için didinen babanın yorgunluklarını, Türk mertliğini, Türk cömertliğini, Türk asilliğini de safha safha, yer yer, zaman ve mekân içinde, kendi hakikatlerimizle, kendi neşe ve istiraplarımıza terennüm etmelidir...

(Baydur 1938: 6).¹⁰

competitions and the exhibition they labelled "Yurt Gezileri" (Travels through the Homeland), with the stated purpose of encouraging artists and help them in collecting the beauties of the homeland. A description of the conditions for the plays and tales that were to be contributed to this competition specified that the stories should reflect, "nature, humanity, history, occupations, morality, ideals, nobleness, love of family, patriotism, passionate feelings and marriage customs, in short, customs, heroism and tradition, character and characteristics." (Anonymous 1938b: 27-28). In the summary of the goals of the three competitions instituted by the CHP, the principles and program regarding the representation of women are introduced:

...

— *Recognizing the great impact of the stage on behavior, language, literary taste and elegant use of language, the Party seeks in the works presented in the drama competition qualities that will both satisfy and encourage modern, cultural and national feelings in the new Turkish society.*

...

— *As for the novel and short story competition, the Party wishes to see evidence of national customs, heroism, traditions, character and characteristics, displaying principles, realism and art.*

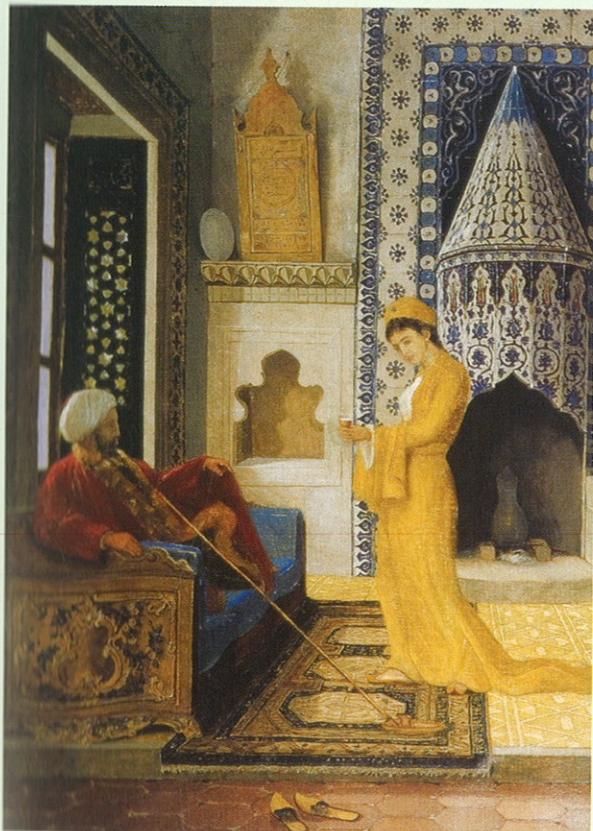
.....

While thus encouraging and emboldening the Turkish artist, our indication of the qualities and attributes required of their great services are simply the expression of praiseworthy concern. The Turkish artist should, while taking pains not to ignore his artistic concerns, sing sweetly of both the beauty and intractability of nature in our native country, of the labor of the villager sweating at his plow, of the hopes of the mother suckling her child, of the scent of flowers as well as the heroism of the youth giving his life at our borders, of the harmony in the laughter of the pink-cheeked, green-eyed young girl along with the work of the laborer at his machine, of the playful song of birds

Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e ulanan sürekte, sanatçılardan yapıtlarında 'kadın'ı, tanımlanan modern konuta değilse de yeni bir aileye kavuşturdukları anlaşıyor. Tanzimat'tan Cumhuriyet dönemine degen kadın, resimlerde ya yalnız ya diğer kadınlarla bir arada gösterilmiştir. Modern Türk sanatında, kadını aile içine yerleştiren resimsel gösterim, Şehzade Abdülmecid ve Osman Hamdi'yi dışında tutarsak, Cumhuriyet dönenine kadar neredeyse yoktur. Şehzade Abdülmecid'in "Harem'de Beethoven", Osman Hamdi'nin "İftar'dan Sonra" (res. 1) gibi yapıtlarındaki aile gösterimini saymazsa Ömer Adil'in "Göreve Çağrı" (1924) (kat.1) adlı yapımı, İlber Ortaylı'nın aktardığı aile ortamını temsil eden ilk örneklerden biri sayılabilir. Resimde, kocası, kayınpederi (ya da babası) ve kızı ile aynı masaya oturmuş, çağdaş görünümlü genç bir kadının,

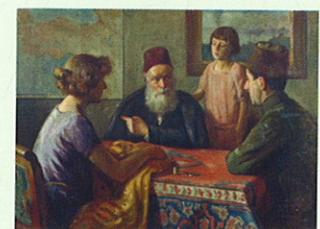
*flying in the emerald mountains alongside the fatigue
of the father struggling to nourish his family, of
Turkish bravery, Turkish generosity, Turkish nobility,
relating stage by stage in the appropriate context of
time and place, our realities, our joys and our
sorrows (Baydur 1938: 6).¹⁷*

In the progression from the Constitution to the Republic, artists presented the 'woman' in their works with a new family, if not a modern new domicile. From the Tanzimat period until the Republic, women had been depicted in paintings either alone or with other women. In modern Turkish art, with the exception of Prince Abdülmecid and Osman Hamdi, the representation of women with their families was practically nonexistent before the Republican period. Excluding Caliph Abdülmecid's "Beethoven in the Harem" and Osman Hamdi's "After Breaking the Fast" (ill. 1), Ömer Adil's "Call to the Mission" (1924) (cat. 1) may be one of the first examples of the fami-



1 Osman Hamdi Bey, *İftar'dan Sonra*, 1886, tuval üstüne yağlıboya, 57 x 42 cm., İş Bankası Koleksiyonu

1 Osman Hamdi Bey, *After Breaking the Fast*, 1886, oil on canvas, 57 x 42 cm., İşbank Collection



kat. cat. 1

¹⁷ Regarding the Yurt Gezileri and Exhibitions, see Yasa Yaman, Zeynep., "Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'", Toplumbilim, 1996, 4., pp. 35-52.

alınacak kararda eşit söz hakkı sahibi olduğu izlenimi verilmektedir. Evin duvarlarında yer alan harita ve bir manzara resmi, genç ve yaşı erkeğin başlarındaki fes, kadının oturduğu sandalyenin tarzı, çekirdek bir Meşrutiyet ailesini tanımlamaktadır. Yaşı adamın arkasındaki harmayı işaret ederek tartıştığı konu, ülkenin önemli bir sorunuyla ilgili görünümeye, bu tartışmada bir yan dan dikiş dikerken bir yandan da erkekleri dinleyen kadın ile kızın, görevin önemini idrak etmiş oldukları anlaşılmaktadır. Dedenin sırtına elini koyan çocuk, geleceğin kadını simgelemekte ve geleceğin temsilinde erkek çocuk yerine devamlılığı sağlamaktadır. Cumhuriyet'le birlikte, özellikle Halkevleri'nin kurulmasını izleyen yıllarda kadının Anadolulaştırılarak aile içinde erkekle yan yana, aynı mekânda, iş yaparken ve eş koşullarda gösterildiğine sıkılıkla tanıklık edilir. Örneğin Namık İsmail ve Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun köylü aileleri, anne, baba ve çocuktan oluşan küçük bir aileyi evde ve dışarıda göstermiştir (res. 2, kat. 2). Bedri Rahmi'nin tarladaki ailesi gibi Namık İsmail'in ev içindeki ailesi de üç kişilik bir ailedir. Ev içi düzgün, aydınlatır ve sade dir. Duvarda asılı resim, mahfazalı *Kur'an* ve buğday demeti, yastığın üzerinde annenin arkasında duran kitap, modern, çekirdek bir köylü ailesine karşılık gelmektedir. Kız çocuğunun saçları babası tarafından şefkatle okşanmaktadır. "Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında" (1929) adlı yapıtında ise, Ankara bozkırında olasılıkla Atatürk Orman Çiftliği arazisinde Atatürk'ün öncülük ettiği doğrultuda zoru başaracakları anlamış olan çiftçi ailesi arasında kadın da çocuğuyla birlikte yerini almıştır (res. 3). Salih Urallı'nın "Hasat" (1940) adlı yapıtında kadın ve erkek omuz omuza tarlada çalışmaktadır (kat. 3), Halil Dikmen'in "Portakal Bah-

ly representation which is written about by İlber Ortaylı. In this painting, a contemporary-looking young woman is seated with her husband, her father-in-law (or perhaps her father) and her daughter at the same table, and gives the impression of a person who is treated with equality and the right to participate in the making of decisions. The landscape and map on the walls, the fez worn by the young and old men and the woman's pose, seated in a chair, define a nuclear family of the Meşrutiyet/Constitution era. The subject under discussion by the elderly gentleman pointing to the map appears to be one of national importance, and the woman and her daughter, who are following the conversation while sewing, appear to be fully aware of the weight of their responsibilities. The child with her hand on her grandfather's back represents the woman of the future, representing the continuity of the future in the place of a male child.

With the establishment of the Republic, especially in the years after the foundation of the *Halkevleri*,¹⁸ we witness women in an 'Anatolianized' situation in the family, side by side with the men, in the same milieu, working together under conditions of equality. For example, the small village families of Namık İsmail and Bedri Rahmi Eyüboğlu consisting of mother, father and child are depicted at home or out of doors (ill. 2, cat. 2). Bedri Rahmi's family in the fields as well as Namık İsmail's family indoors each consists of three members. The interior of the house is tidy, bright and simple. The picture on the wall, the Quran in its case and the sheaf of wheat, along with the book resting on a cushion behind the mother, combine to represent a modern nuclear village family. The father affectionately strokes his daughter's hair. In his work, "Gazi Mustafa Kemal Atatürk Among the Farmers" (1929), we see mother and child assuming their places in the farmer's family, probably at the Atatürk Forest Farm on the Ankara plain, ready to take on their challenging responsibilities under the leadership of Atatürk (ill. 3). In Salih Urallı's work, "Harvest" (1940), man and woman are working side by side in the fields (cat. 3) and in Halil

¹⁸ Nation Houses: a type of education-oriented community center in both urban and rural areas.



2



kat. cat. 2



kat. cat. 3



3

2 Namık İsmail, *Köylü Aile*, tuval üstüne yağlıboya, 89 x 71 cm.,
Özel Koleksiyon

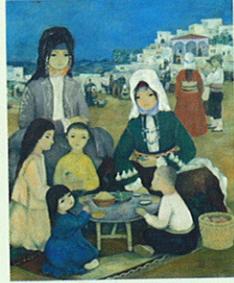
2 Namık İsmail, *Peasant Family*,
oil on canvas, 89 x 71 cm.,
Private Collection

3 Namık İsmail, *Gazi Mustafa Kemal Atatürk Çiftçiler Arasında*, 1929, tuval üstüne yağlıboya, 475 x 500 cm.,
T.C. Ziraat Bankası
Koleksiyonu

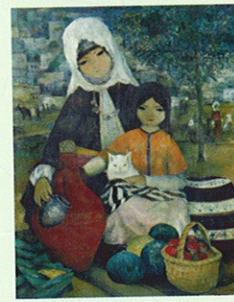
3 Namık İsmail, *Ghazi Mustafa Kemal Atatürk Among the Farmers*, 1929, oil on canvas,
475 x 500 cm., T.C. Ziraat Bank
Collection



kat. cat. 4



kat. cat. 5



kat. cat. 6

çesi”nde (kat. 4) hep birlikte meyve toplamaktadırlar. Turgut Zaim “Yörükler Köyü”, “Köylü Kadın ve Kızı” gibi bir dizi köylü resimlerinde (kat. 5, kat. 6) Anadolu mekânlarını ve kadınlarını ülküesleştirir. O da Osman Hamdi'nin Osmanlı geleneği ve kültürü için yaptığı gösterime benzer bir yaklaşımla, Anadolu köylerini, kadınlarını, çocukların, giysilerini, tepsisi, sini, kaşık vb. etnolojik malzemelerini güzelleştirip seçerek kur-guladığı mekânlarda, Türk köylüsünü, mutlaka bir kız çocuğu sahip ve en fazla üç çocuklu ülküesleştirilmiş temiz, güzel, sık aileler ve kadınlar olarak gösterir.

Dikmen's “Orange Grove” they are all harvesting the fruit together (cat. 4). In Turgut Zaim's series that includes “Nomad Village” and “Village Woman and her Daughter” (cat. 5, cat. 6), both the Anatolian scenery and the women are idealized. With an approach similar to that of Osman Hamdi in his representation of Ottoman tradition and culture, Zaim utilizes the Anatolian villages, women, children, their clothing and a host of ethnological props, such as their large round trays and wooden spoons, to establish a tableau in which he portrays idealized and sterilized beautiful, chic Turkish village women with families of no more than three children, one of whom is a daughter.

Kadın: Aşk, sanat ve yaratıcılık

Aşk kadının eseridir: Köylü severken müstakbel Türk nesillerine istihsal orduları yetiştirecek bir sevgi ile sever.

Woman: Love, art and creativity

Love is the opus of women: The villager loves with a passion that will ultimately educate the productive armies of future generations of Turks.

Cumhuriyet ve inkilâp, Jöntürk modernleşmesini Anadolu'ya taşıyarak tarım toplumunu dönüştürmeyi, kadınların eğitimini, görünümünü, toplum içindeki konumunu değiştirmeyi önemsemi (Hobsbawm 2001: 285).

Cumhuriyet anlayışı ve devrim ideolojisi, Tanzimat'la birlikte ‘mecelle’ ortaya çıkışına kadar kadınların esir yaşamı sürdüğünü, ‘kaşık düşmanı’ ve ‘bacı’ sıfatlarıyla anıldıklarını, haremde ömür tüketiklerini, sevilmediklerini, kapıkulu aşkınn tükennmiş ve çürük bir aşk olduğunu savlayarak köylü Türk aşkıni yüceltmıştır:

The Republic and the revolution placed great importance on carrying the ‘Young Turk’ modernization to Anatolia in order to transform the agricultural society, women’s education, their appearance and their role in society (Hobsbawm 2001: 285).

Republican thought and revolutionary ideology glorified the love of the village Turks, proclaiming that until the changes in the ‘mecelle’, civil code of the Tanzimat, women had lived their lives as slaves, addressed in demeaning terms, spending their lives unloved in harems, and that the former master-slave relationship was a decadent love that had finally come to an end:



Halbuki köylü Türk, temiz ve velut aşklarını yaşıyordu. Kapıkulunun aşkı, onun iktisadiyatında göreceğimiz veçhile, tam bir müstehlik aşk idi. O aşkı yaşayanlar, kendi kendilerini tüketmekten ve nesillerini çürütmekten başka bir cins vazifesi yapmazlardı; bedeni bir tükenme ve bedeni bir inhilal (dağılma), sonra bununla birlikte manevi ve ahlaki bir stüküt ve inhilal! Köylünün, Türk aşkına gelince, o müstähsil bir aşktı: Köylü severken, müstakbel Türk nesillerine istihsal orduları yetiştirecek bir sevgi ile severdi. Kapıkulu kendi kendini çürüttür, Türk kendi kendini yaratmaya çalışır!

(Birgen'den aktaran Arıkan 1997: 145).

Meşrutiyet devirleri başlarken ‘inkılâp yapılık’ diye sevinilmesine karşın aynı sistem ve zihniyetin köründüğünü belirten Birgen, Tanin ve Ziya Gökalp çevresinde, tam olmuşmamış, yarı bilinçli bir ‘Anadolu’ya ve Türk’e doğru’ fikrinin yayılmış olmakla birlikte Tanzimat ruhunun sürdüğünü, yüzyıllardır ‘Sultan-ı iklim-i Rum’ olmak ülküsüyle yaşamış sultanlar ve onların çevresindeler gibi İttihat ve Terakki’nin de bütün imar etkinliklerini Rumeli’ye yönlendirdiğini dile getirmektedir (Arıkan 1997: 175). Ona göre Osmanlı devleti Türkleşmeye cesaret edememiş, Ziya Gökalp bile bir yandan Türk’ü severken bir yandan da ‘Osmanlı mefkûresi’nden kurtulamamıştı. Türk’ü ve Anadolu’yu düşünmek Cumhuriyet’e kalmıştı. Bu da Osmanlı’nın reddi ve İstanbul’un terkiyle olası görünmekteydi.

II. Meşrutiyet’in ilanıyla büyük kentlerde ‘Avrupai’ davranışın isteyen, giyim kuşam alışkanlıklarını değiştirerek açılan kentli burjuva kadınları gelenekçi, tutucu güçlerin tepkisiyle karşılaşımlardır. ‘Avrupai’liğin kentin belli kesimindeki kadınları ilgilendirmesi, ‘eşitlik, özgürlüşme’ isteği ve savaşımında ço-

However, the village Turks continued to experience their decent and productive love. The love of the kapıkulu was an obscene love, as evidenced in its economic aspect. Those who practiced it accomplished no more than their own exhaustion and the destruction of their generation; physical exhaustion and disintegration was followed by spiritual and moral exhaustion and disillusion. But the villager's love – ah, that was a fecund love that would nourish the productive armies of future generations of Turks. The kapıkulu would ultimately destroy himself, whereas the Turk was working to create himself! (Arıkan 1997: 145).

Birgen maintains that in spite of rejoicing over their reforms at the beginning of the Mesrutiyet Period, the same system and mentality remained in place; surrounding Tanin and Ziya Gökalp was an immature and half-formed notion of a movement toward ‘Anatolia and the Turk’ that was widespread but still dominated by the spirit of a Tanzimat Period based on the ideals of ‘Sultan-ı iklim-i Rum’,¹⁹ one that focused, like the İttihat ve Terakki,²⁰ on the development of Rumeli (Arıkan 1997: 175). According to him, the Ottoman nation did not have the courage to Turkify itself, and even Ziya Gökalp, while proclaiming to love the Turk, was unable to free himself from the Ottoman ideal. It remained to the Republic to focus on the Turk and on Anatolia. And it appeared that this could only be accomplished by rejecting the Ottoman and abandoning İstanbul.

With the proclamation of the Second Constitution, the urban bourgeois women of the major cities who wished to behave in a ‘European’ manner and change their habitual veiled style of dress found themselves faced with a powerful reaction by the traditional and conservative forces. In the face of the interest of the women of certain segments of society in the ‘European’ and their desire for equality and freedom versus the lack of support of the majority in this struggle, the Young Turks

¹⁹ Sultan of the Roman Lands.

²⁰ İttihat and Terakki (CUP): Committee of Union and Progress.

günluğun desteğinin sağlanamaması gerçeğinin ayrimında olan Jön Türkler ‘yeni kadın’ imgesini topluma mal edebilmek için bazı kadın derneklerini bizzat kurdurmışlardır. Kentli aydın kadınlar arasında öğretmen, memur, yazar, romancı, şair ve ressam sayısı zaman içinde çoğalmıştır (Güzel 1985: 872).

Halil Paşa’nın “Resim Yapan Kız”ı (kat. 7), Avni Lifij’in kadını esin perisi olarak gösterdiği “Atelye” (kat. 8) adlı yapıtı bu gösterimin örnekleri arasında sayılabilir. Ama daha da önemlisi bu dönemde Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Melek Celâl Sofu, Güzin Duran gibi kadın sanatçılar yetişmiştir.

Cumhuriyet döneminde artan kadın sayısına koşut olarak CHP, düzenlediği yurt gezileti kapsamında Sabiha Bozcalı'yı Zonguldak'a, Melahat Ekinci'yi Aydın'a, Refia Erden'i Ordu'ya gönderiyordu. Eskiden özellikle çiçek resmi yapan ve dışarı pek çıkmayan, ‘kadın ressam’ anlayışı, Cumhuriyet’le birlikte değişmekteydi. Malik Aksel bu durumu;

Eski Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

Mecmuası'nın on sekizinci sayfasında kadın ressamlar için söyle bir cümle var: ‘Çiçek resmile meşgul olmak, zaraftet içinde yaşamak demektir. Güzelliğe güzellik katmak...bu şan kadınlığındır. Saniyen ressam, salonunda, bahçesinde çalışır. Herhalde zavallı peyzajistlerin bir yığın yükle çektileri mezahime, güneş vurmalarına, soğuk almalarına, yağmur ve karda kalmalarına maruz kalınır, bu eziyetler o nazik vücutlar için cidden nalâyık ve haramdır,’ diyen eski zihniyete, Cumhuriyet'in genç kadın ressami, Karabük fabrikasında şahmerdanlar önünde resim yapmakla, ıssız bucaksız yerlerde bir kahraman gibi çalışmakla resmi bir süs gibi gösteren telâkkiye ne güzel cevap veriyor (Aksel 1942: 11).

sözleriyle açıklamıştır.

established women's associations for the purpose of establishing the image of the ‘new woman’. Among elite urban women, the number of teachers, civil servants, writers, novelists, poets and painters gradually increased (Güzel 1985: 872).

Halil Paşa’s “Girl Painting” (cat. 7) and Avni Lifij's depiction of a woman as his muse in “Studio” (cat. 8) can be included among the examples of this movement. But of even greater importance during this period was the growth and development of educated female artists such as Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Melek Celâl Sofu and Güzin Duran.

Parallel to the increasing numbers of women during the Republican period, the CHP, within the framework of its ‘Yurt Gezileri’ project, sent Sabiha Bozcalı to Zonguldak, Melahat Ekinci to Aydın, Refia Erden to Ordu. The perception of the previous ‘female artist’ who stayed at home and painted flower arrangements was changing with the Republic. Malik Aksel describes this situation:

In an old issue of the ‘Ottoman Painting Society Magazine,’ on page 18, there is a sentence about women artists: “Occupation with paintings of flowers is the equivalent of elegant living. To add beauty to beauty... this is the glory of femininity. The gentle painter of the second degree works in her salon or her garden. She is not subjected to the heavy loads that burden the landscape artist, the sunstroke or the chills, the snow or the rain; such torture is neither fitting nor permitted for those delicate constitutions.” What a wonderful response to this interpretation portraying her as little more than a formal decoration is the young female artist of the Republic, working heroically in locations far and wide, painting in the factories of Karabük, surrounded by heavy machinery! (Aksel 1942:11).

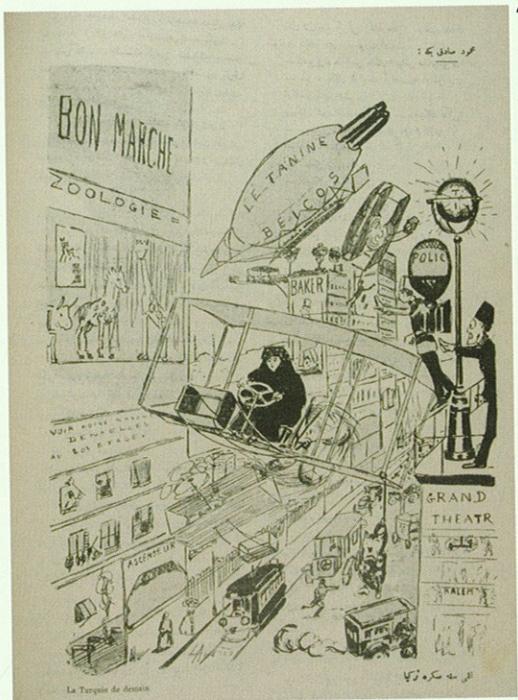
The difference in the transformation that took place during the Republic can be described as becoming more ‘genuine’, in moving from ‘hopes’ and dreams to action. In a caricature published in the weekly *Kalem*



kat. cat. 7



kat. cat. 8



4 "Geleceğin Türkiyesi" *Kalem*,
Aralık 1908

4 "The Turkey of the Future",
Kalem, December 1908

Cumhuriyet devrimlerinin farklı 'sahici' olması, 'düş'ten eyleme geçmesiyle açıklanabiliridi. 1908'de haftalık *Kalem* dergisinde "Geleceğin Türkiyesi" başlığı ile yayımlanan bir karikatürde (res. 4), 'fütürizm'in bütün söylemini özetleyen yüksek binalar, hızla ve farklı yönlerde ilerleyen tramvay, otobüs, otomobiller, koştururan insanlar, uçan araçlar, zeplinler, bunlar için yerden oldukça yüksekte konumlandırılmış ulaşım ve polis istasyonları, kenti ışıklandıran yanardönerler ve daha neler neler arasında en ilginci resmin merkezine yerleştirilen uçan aracın kullanımının çarşaflı bir kadın olmasıdır. Yeşim Arat'a göre karikatürdeki öngörü Atatürk'ün manevi kızı Sabiha Gökçen'in Türkiye'deki ilk kadın pilot olmasıyla fili bir gerçeğe dönüştürülmüştü ve 1908'lerin bu öngörüsü Cumhuriyet'in ilk yirmi otuz yılında fili ve mecazi anlamda bir gerçek haline gelmemiştir. 'Muasırlaşma', liberal demokratik, liberal bir batılı toplumsal model yaratmak olarak anlaşıldığından Gökçen, bu yeni, cesur, erkekle aynı işi yapabilen, çalışkan, toplum için-

in 1908 under the heading, "The Turkey of the Future" (ill. 4), where the characteristics of 'futurism' consisted of tall buildings, trams, buses and automobiles moving rapidly in different directions, rushing crowds, zeppelins and other airborne vehicles, transportation centers and police stations positioned in high places in order to access these vehicles, brilliant city lights and a multitude of other novelties, the most interesting spectacle is the veiled woman at the wheel of the flying machine in the center of the picture. According to Yeşim Arat, the caricature foresaw Atatürk's spiritual daughter Sabiha Gökçen as Turkey's first female pilot, and the prescience of those years was a prediction of the literal and figurative reality to come in the ensuing twenty to thirty years. With the concept of 'becoming contemporary' equivalent to the creation of a liberal, democratic, Western model for society, Gökçen became an important image of the dynamic, hardworking, brave new woman capable of doing a man's work and taking her due place within the society, symbolizing the modernization of Turkey (Arat 2005: 84-86).

Do not think that you can only see this woman in

deki yerini almış, etkin kadınla temsil edilen Türkiye modernleşmesini simgeleyen önemli bir imgeye dönüşmüştür (Arat 2005: 84-86).

Demeyiniz ki, bu kadını yalnız İstanbul, Ankara ve İzmir gibi bir iki büyük şehrümüzde görebilirsiniz. Öyle değil. Bu yeni kadın, Türkiye'nin her yerinde yaşıyor. Ona her kasabamızda tesadüf ediyoruz. O, hayatın tabii nesnesini yaratan bir sanatkârıdır. Her sanatkâr gibi Türk cemiyetini kendi eserile besleyecek, her köşe bucaktaki Türk kadınınu da kendisine uyduracaktır.

Türk inkılâbi, büyük sanatkârını yetiştirdi. O da bir Türk kadın, 'his ve fikir' bünyesi yarattı. Bu kadın asırın felsefesine de hakim. Biz, bu kadının büyük aşklarını bekleyelim. O zaman, Türkiyemizde beşerî, 'hümen, sanatkârlar, edipler, şairler, âlimler ve dahîler' yetişecektir.

bîciminde ülküsseştirilen Türk kadını yeni aile ve yaşam biriminin temelini oluşturuyor- du (Pelister 1938: 56).

'Modern kadın', toplumda etkin bir birey olarak gösterildiği için, örneğin 'dekorasyon' önerileri yapan bir dergide, daha baştan, kadın mekâni olarak tanıtılan mutfaç yazısından dolayı kadınlardan özür dileniyordu:

Mutfak, bir ev kadının salonu demektir. Bu tabirden kadın okuyucularımızın gîcenmemelerini rica ederiz. Bir ev kadının mevkii içtimaiî ne kadar mühim ve yüksek olursa olsun evinin mutfagi ile alakası vardır. (Anonim 1933: 3).

Cumhuriyet'in genç kadın nesli, genç erkek nesline benzemiyordu. Genç erkek babasının değilse de ağabeyinin düşüncce ve duygularını paylaşıyordu, ama kadın ne anasının ne ablasının devamı olarak görülmüyordu. Pelister'e gö-

the big cities like İstanbul, Ankara or İzmir. That is not the case at all. This new woman lives in every corner of Turkey. We can encounter her in every small town. She is an artist who creates the joy of life. Like every artist, she will nourish Turkish society with her own work, and inspire Turkish women in every corner of the country to be like her.

The Turkish reform has created its great artist. That is the emotional and intellectual constitution of the Turkish woman. This woman is a master of the philosophy of the age. Let us expect great loves of her. Then we can expect the development in our Turkish homeland of humane artists, authors, women of science and letters and genius

Thus the idealized Turkish woman formed the foundation of the new family unit (Pelister 1938: 56).

In a magazine article making recommendations on home décor, an apology was made in advance for an article indicating that the kitchen was the domain of the modern and dynamic woman of the Turkish Republic:

The kitchen is the 'salon' of the housewife. We beg our women readers not to take exception to this expression. No matter how high or important a level she has achieved, she still remains involved with concerns of the kitchen (Anonymous 1933: 3).

The young generation of women of the Republic were unlike the young generation of men. The young man might share the beliefs and feelings of his older brother, if not his father, but the young woman was the continuation of neither her mother nor her older sister. According to Pelister (1929: 53-57), the young man had a voice in the revolution, he knew the philosophy of the era, its literature, science and technology, and dreamed of a modern Turkish society. It was, after all, the male generation who had accomplished this revolution. But there was no such female generation, ergo it was necessary to create one. The project of "creating a

re (1929: 53-57), genç erkeğin bir devrim söylemi vardı, çağın felsefesini, edebiyatını, bilim ve tekniğini biliyor ve modern bir Türk toplumu düşlüyordu. İşte devrimleri de bu erkek nesli yapmıştı. Ama Türkiye'de böyle bir kadın kuşağı yoktu, öyleyse yaratılmalıydı. Devrimle 'yeni bir kadın yaratma' projesi, bu kadının nasıl olacağı

Kadın, ne eski kadın gibi cinsinin dışisidir, ne de erkekleşmiştir... Kadının tabii varlığı, gönlü ile düşünmektir. İşte cinsi cazibe de bundan başka bir şey değildir

sözleriyle tariflenmiş, onun akıl ve duyguyu birlestiren, eğitimli, seven, iyi bir aile bireyi ve anne olması ile de söylemleştirmiştir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* (1934) romanı, Cumhuriyet'in kadına tanıdığı özgürlüğü göstermesi açısından ilginçtir. Bir Meşrutiyet kızı olan ve evleninceye kadar neredeyse İstanbul'dan hiç çıkmamış Selma Hanım, Banka Muamelat Şefi Ahmet Nazif Bey'in karısı olarak "Türk milletinin kalbinin attığı" Ankara'ya gelir, kale çevresinde kiralık bir eve yerleşir. Sanki vatan yalnızca İstanbul'lu gibi hep İstanbul hasreti içinde olan Selma Hanım, ruhunun milli muvazenesini bulmaya geldiği Ankara'da o dengeyi bir türülü bulamaz. 1921'de Büyük Taarruz'dan önce Selma Hanım, Eskişehir Askeri Hastanesi'nde hastabaklıcılık yaparak Kurtuluş Savaşı'na katkı sağlamak ister. Nazif'ten uzaklaşıkça Ankara'ya, Ankara'nın ifade ettiği milli manaya bağlılığı artmaktadır.

Bu olaydan üç yıl sonra, Selma Hanım Yenisehir'de, yeni bir evde (bu kübik bir evdir) yeni kocasının yanısında uyaniyordu. Nazif Bey Selma'yı sevmekten, onun arzularını yernerine getirmekten bir an geri durmamıştı. Bu nunla birlikte Selma Hanım Nazif Bey'den ayrılmış, miralay rütbesiyle ve göğsünde kızıl

"new woman" that the revolutionary era embraced, the ideal of an educated, loving good mother and family member who combines intelligence and emotion is described thus:

A woman neither like the former female of the species, nor a masculinized version... the true nature of the woman thinking with her heart... it is in this that her charm lies.

The novel by Yakup Kadri Karaosmanoğlu *Ankara* (1934) is interesting from the viewpoint of the freedom granted to the woman of the Republic, which idealized her passions. Selma Hanım, a young woman of the Meşrutiyet/ Constitution who had never even left İstanbul before her marriage, comes to Ankara, "where the heart of the Turkish nation beats," as the bride of Ahmet Nazif Bey, the director of commercial transactions of a bank, and settles into a rented house near the fortress. As if the country consisted only of İstanbul, Selma Hanım lives in a constant state of nostalgia for that city, and fails to find the sense of national equilibrium that she has come to Ankara to seek. In 1921, just before the Great Offensive, Selma Hanım decides to participate in the National War of Independence by serving as a nurse at the military hospital in Eskişehir. In the course of her separation from Nazif, her devotion to Ankara and the feelings of nationalism that Ankara represents increase.

Three years later, Selma Hanım is awakening in her new home (it is a cubic house) next to her new husband. Nazif Bey never ceased loving Selma, nor did he ever stop trying to satisfy her every desire. But in spite of this, Selma Hanım has separated from Nazif bey and married Hakkı Bey, a retired colonel who wears on his chest the ribbons of his rank and the red-ribbed Medal of Independence who is also Chairman of the Board. In spite of their wealth, Selma Hanım chooses to work, because to her, freedom as a woman means that a woman should not be subject to a man, should expect nothing from him,

kurdeleli İstiklal madalyasıyla gelen ve daha sonra ... Şirketi Meclis Reisi olan emekli miralay Hakkı Bey'le evlenmişti. Varlıklı yaşamına karşın çalışmak isteyen Selma Hanım için kadının hürriyeti demek, kadının hiçbir hususta erkeğine muhtaç olmaması, ondan bir şey beklememesi, ona tâbi bulunmaması demekti. Bu lüksten, kendini asalak gibi hissetmekten kurtulmak istiyordu ve ikinci evliliği de bunalıma girmiştir... Kendi hissétikleri bir yana üç dört yıl öncesine kadar Avrupalı düşmanı olan Hakkı Bey de birdenbire değişmiş, ecnebi bir hanımla 'flirt'e başlamıştı. Selma Hanım, Hakkı Bey'den de ayrılmaya karar verdiğiinde gerekçesi şuydu: Dünyanın en canlı istihsal unsuru olan köylü kadınlarını, dünyanın en tutumlu, iradeli ev kadınları olan Ankara'nın yerli hanımlarını bir tarafa bıraklığında kendini özgürlüğünü kullanamayan, yararsız bir kadın olarak görüyor, sosyal hayatı gerçekten de erkekle aynı konumda olmayı istiyordu.

Ve böylece üçüncü kocası bir yazar olan Neşet Sabit'le Kaledibi'nin Cebeci'ye bakan yamacında, sabahtan akşamya güneş içinde geniş taraçalı bir apartmanda oturmaya başladı.

Üç evliliği ile romanın baş kahramanı olan çocuksuz Selma Hanım, Ankara'da aşağı yukarı bu serinin tüm temalarını duyumsatacak bir devrim atmosferinde kadının Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e değişen görüntüsünü verirken Cumhuriyet'in kadın anlayışındaki 'kentli' ve 'köylü' imgelerinin kendi içindeki çelişkilerini de görünür kılmış, öte yandan Selma Hanım'ın aşkları, Yakup Kadri'nin *Ankara* romanının yaratılmasına esin kaynağı olmuştur. Cumhuriyet devrimlerinin erkek ideologları yeni 'kadın'ı yaratırken epey düşünmek ve bunalmak zorunda kalmıştı.¹¹

and should not be dependent on him. She wants to be free of the feeling of being a parasite in this luxurious life, and now her second marriage is also in a state of disarray. Apart from her own personal feelings, Hakkı Bey, who was until three or four years ago an enemy of Europeans, has begun a 'flirtation' with a foreign woman. When Selma Hanım decided to separate from Hakkı bey, her reasoning was thus: leaving aside the village women, the world's liveliest examples of productivity, the world's thriftiest and most strong-willed housewives, these native women of Ankara, she saw herself as a useless woman who was unable to benefit from her own freedom, and wanted to be able to function at the same level as men in society.

Together with her third husband, Neşet Sabit, a writer, she begins to live in an apartment on the hillside of Kaledibi facing Cebeci, in an apartment with a wide terrace that is filled with sunshine from morning to night.

While portraying the thrice-married childless heroine of the novel in the changing situation for women between the Mesrutiyet/Constitution and the Republic, touching every possible theme of Ankara's revolutionary atmosphere, the paradoxes of the 'city' and 'country' images of women of the Republic become apparent; at the same time the passions of Selma Hanım become the inspiration for Yakup Kadri's *Ankara* novel. While the male ideologists of the Republic were busy creating the 'new woman,' they must also have experienced a great deal of worry and even depression.²¹

¹¹ Kadro dergisinin baş yazarlarından olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun kadına tanığı bu ayricaklı konum, kısa sürede üç kez evlenen kadının arayışlarını haklı kılan bu erkek bakışı, kadını özgürleştirmediği bu ülküsel tutum yine de toplumsal kabullerle örtüşmenin ayrıksı ve tekil bir yaklaşımıdır. Öte yandan romanda Selma Hanım'ın kocalarının meslekleri (bankacı, subay, yazar), evlilikleri boyunca oturdukları semtler (Ulus-Kale civarı, Yenişehir, Cebeci) ve evler (eski bir Ankara evi, Yenişehir'de kübik bir ev, Cebeci'de geniş terası, bol güneşli, aydınlatır bir apartman katı) de Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e geçişin söylemlerini ve simgelerini barındırır.

²¹ In this privileged situation allowed to women expressed by Yakup Kadri Karaosmanoğlu, one of the lead writers for Kadro magazine, the viewpoint of a male who approved the three consecutive marriages of a woman within a short period of time was a rather singular and contrary one in the framework of the accepted social behavior of the time. At the same time, the professions of Selma's husbands (banker, officer, author), the locations where she lived during her marriages (Ulus, the fortress area, Yenişehir, Cebeci) and the residences (an old Ankara home, a cubic home in Yenişehir, and a bright sunny terraced apartment in Cebeci) are inclusive of the features and symbols of the transition from the Meşrutiyet to the Republic.