



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı

Sanat ve Tasarım Bilim Dalı

OSMAN HAMDİ BEY ESERLERİNDE SEMBOLİK İMGELER VE İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMELERİ

Sevgi USLU

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2025

OSMAN HAMDİ BEY ESERLERİNDE SEMBOLİK İMGELER VE İKONOĞRAFİK
ÇÖZÜMLEMELERİ

Sevgi USLU

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı
Sanat ve Tasarım Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2025

KABUL VE ONAY

Sevgi USLU tarafından hazırlanan “Osman Hamdi Bey Eserlerinde Sembolik İmgeler ve İkonografik Çözümlmeleri” başlıklı bu çalışma, 15.09.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Emine TEKER (Başkan)

Prof. Dr. Semra ÇEVİK (Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Özlem GÜRPINAR

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan *“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”* kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

15/09/2025

Sevgi USLU

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* **Tez danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının Prof. Dr. Semra ÇEVİK danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Sevgi USLU

ÖN SÖZ

“Osman Hamdi Bey Eserlerinde Sembolik İmgeler ve İkonografik Çözümlmeleri” başlıklı bu çalışma, Türk resim sanatının öncülerinden Osman Hamdi Bey’in eserlerinde yer alan sembolik öğeleri ve bu öğelerin ikonografik çözümlmelerini derinlemesine inceleyerek sanatçının düşünsel ve kültürel birikimini görünür kılmaktadır. Bu çalışma, sanatın diliyle aktarılan sembollerin anlamlarını çözümlmeye yönelik araştırma sürecinin sonucudur.

Bu sürecin her aşamasında engin bilgi birikimi, yönlendirici katkıları ve sabrıyla bana rehberlik eden değerli danışmanım Prof. Dr. Semra ÇEVİK’e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca değerli katkılarını esirgemeyen Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU, Dr. Öğr. Üyesi Özlem GÜRPINAR ve Prof. Dr. Emine TEKER hocalarıma bilgi ve tecrübelerini paylaşarak çalışmamın bilimsel niteliğini güçlendirdikleri için teşekkür ederim.

Sabri, sevgisi ve motivasyonu bu süreçte en büyük destekçim olan eşim Uzm. Dr. Nurullah USLU’ya; duaları ve sevgileriyle hayatım boyunca bana güç veren canım anneme ve babama; varlıklarıyla hayatıma neşe ve anlam katan sevgili çocuklarım Ali Eren ve Yaman’a en derin şükranlarımı sunarım.

Bu çalışmanın, yalnızca Osman Hamdi Bey’in sanatsal dünyasına ışık tutmakla kalmayıp; sanatın sembolik dilini anlamaya çalışan tüm araştırmacılara da bir katkı sunmasını diliyorum.

Sevgi USLU
Ardahan-2025

ÖZET

USLU, Sevgi. *Osman Hamdi Bey Eserlerinde Sembolik İmgeler ve İkonografik Çözümlemeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, 2025

Osman Hamdi Bey, Türk resim sanatının öncülerinden biri olarak eserlerinde sembolizm ve ikonografi öğelerini derinlemesine kullanmış ve bu sayede hem görsel hem de kültürel anlamlar yüklemiştir. Bu çalışmada, alan uzmanlarınca seçilen ve çözümlemeye uygun Osman Hamdi Bey'in beş önemli eseri, sembolizm ve ikonografi çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmada incelenen eserler; *Mihrap (Tekvin veya Yaratılış)* (1901), *Harem* (1905), *Kahve Ocağı* (1904), *Türbede Derviş / Şehzade Camii Türbesi* (1908) ve *Kur'an Okuyan Kadın* (1906) tablolarıdır. Araştırma, nitel bir yaklaşım ile yürütülmüş olup, sanat eserlerinin anlam katmanlarını çözümlemek amacıyla Panofsky'nin üç aşamalı ikonografi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem kapsamında eserler, birincil (pre-ikonografik), ikincil (ikonografik) ve içsel anlam (ikonolojik) düzeylerde analiz edilmiştir. Eser incelemesi yöntemi, sanat eserlerinin biçimsel ve içeriksel unsurlarını detaylı olarak çözümlemeye olanak tanırken, Panofsky'nin yöntemi ise bu unsurların kültürel, tarihsel ve sembolik bağlamlarını derinlemesine ortaya koymaktadır. İkonografi, özellikle dini ve kültürel temaların çözülmesinde önemli bir rol oynamaktadır. *Mihrap* tablosunda dini sembolizm ve ikonografik öğeler, mihrabın yer aldığı iç mekânın dini işlevi ve çevresindeki kitaplar üzerinden açıklanmıştır. *Harem* ve *Kahve Ocağı* eserlerinde toplumsal yapıları ve bireylerin psikolojik hallerini sembolize eden ikonografik öğeler ön plana çıkmaktadır. *Türbede Derviş* ve *Kur'an Okuyan Kadın* tablolarında ise manevi sembolizm ve dini ikonografi, figürlerin pozları ve kullanılan semboller aracılığıyla derinlemesine incelenmiştir. Bu çalışma, Panofsky'nin üç aşamalı ikonografi yöntemiyle yürütülen detaylı analizler sayesinde, sembolizm ve ikonografinin Osman Hamdi Bey'in sanatındaki evrimini ortaya koymaktadır. Her bir eserdeki görsel anlatımın kültürel ve dini kodlarla nasıl bağlantı kurduğunu göstermekte; sanatçının bu öğeleri nasıl ustaca kullandığını anlamamıza önemli katkılar sağlamaktadır.

Anahtar Sözcükler:

Osman Hamdi Bey, İkonografi, Sembolizm

ABSTRACT

USLU, Sevgi. *Symbolism Elements and Iconographic Analysis in the Works of Osman Hamdi Bey*, Master's Thesis, Ardahan, 2025.

Osman Hamdi Bey, as one of the pioneers of Turkish painting, extensively incorporated elements of symbolism and iconography in his works, thereby endowing them with both visual and cultural meanings. This study examines five significant works of Osman Hamdi Bey within the framework of symbolism and iconography. The works analyzed in this study are *The Mihrab (Genesis or Creation)* (1901), *The Harem* (1905), *The Coffeehouse* (1904), *The Dervish in the Tomb / Şehzade Mosque Tomb* (1908), and *The Woman Reading the Qur'an* (1906). The study employs the artwork analysis method. This method allows for a detailed examination of the formal and contextual elements of art works. Using this approach, the symbolism and iconographic meanings in Osman Hamdi Bey's paintings were analyzed through both visual analysis and cultural-religious contextual interpretation. Iconography plays a particularly important role in the interpretation of religious and cultural themes. In *The Mihrab*, religious symbolism and iconographic elements are explained through the sacred function of the interior space containing the mihrab and the surrounding books. In *The Harem* and *The Coffeehouse*, iconographic elements symbolizing social structures and the psychological states of individuals take precedence. In *The Dervish in the Tomb* and *The Woman Reading the Qur'an*, spiritual symbolism and religious iconography are examined in depth through the poses of the figures and the symbols used. This study contributes to understanding the evolution of symbolism and iconography in Osman Hamdi Bey's art by revealing how the visual narratives in each work connect to cultural and religious codes, and by demonstrating how the artist masterfully employed these elements.

Keywords:

Osman Hamdi Bey, Iconography, Symbolism, Visual Arts

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	i
RESİMLER DİZİNİ	ii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	4
SEMBOİZM VE İKONOĞRAFİ	4
1.1. SEMBOİZM KAVRAMI VE TARİHÇESİ.....	4
1.2. SEMBOİZM TÜRLERİ.....	7
1.2.1. Dini Sembolizm.....	8
1.2.2. Mitolojik Sembolizm.....	9
1.2.3. Kültürel Sembolizm.....	12
1.3. RESİM SANATINDA SEMBOL VE SEMBOİZM İŞLEVİ.....	15
1.3.1. Türkiye’de Sembolizm	23
1.3.1.1. Türkiye’de Sembolizmin Ortaya Çıkışı ve Yayılması	24
1.4. İKONOĞRAFİ	27
1.4.1. İkonografi Tanımı ve Tarihi	27
1.4.2. Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yöntemi	29
1.4.2.1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön-ikonografik İnceleme).....	29
1.4.2.2. İkincil veya Uzlaşımsal Anlam (İkonografik İnceleme)	29
1.4.2.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik İnceleme)	30
2. BÖLÜM.....	31
OSMAN HAMDİ BEY VE SEMBOİZM.....	31
2.1. OSMAN HAMDİ BEY’İN HAYATI.....	31
2.2. OSMAN HAMDİ BEY ve SANAT ANLAYIŞI.....	32

2.3. OSMAN HAMDİ BEY'İN ESERLERİNDE SEMBOLİK ÖĞELER..	34
3. BÖLÜM.....	38
SEÇİLEN TABLOLARDAKİ SEMBOLİK İMGELER VE İKONOĞRAFİK ANALİZİ.....	38
3.1. MİHRAP	38
3.1.1. Mihrap Eserinde Birincil (Doğal) Anlam.....	40
3.1.2. Mihrap Eserinde İkincil (Uzlaşımsal) Anlam.....	40
3.1.3. Mihrap Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam.....	42
3.2. HAREM TABLOSU	43
3.2.1. Harem Eserinde Birincil (Doğal) Anlam.....	44
3.2.2. Harem Eserinde İkincil (Uzlaşımsal) Anlam	45
3.2.3. Harem Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam	45
3.3. KAHVE OCAĞI TABLOSU.....	46
3.3.1. Kahve Ocağı Eserinde Birincil (Doğal) Anlam.....	47
3.3.2. Kahve Ocağı Eserinde İkincil (Uzlaşımsal) Anlam	48
3.3.3. Kahve Ocağı Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam	48
3.4. Türbede Derviş / Şehzade Camii Türbesi Tablosu (1908).....	49
3.4.1. Türbede Derviş / Şehzade Camii Türbesi Eserinde Birincil (Doğal) Anlam.....	50
3.4.2. Türbede Derviş / Şehzade Camii Türbesi Eserinde İkincil (Uzlaşımsal) Anlam.....	51
3.4.3. Türbede Derviş / Şehzade Camii Türbesi Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam	52
3.5. Kur'an Okuyan Kadın Tablosu	52
3.5.1. Kur'an Okuyan Kadın Eserinde Birincil (Doğal) Anlam.....	53
3.5.2. Kur'an Okuyan Kadın Eserinde İkincil (Uzlaşımsal) Anlam	54
3.5.3. Kur'an Okuyan Kadın Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam.....	54
SONUÇ.....	55
KAYNAKÇA	57
EKLER.....	64
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU FORMU	64
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU	65

ÖZ GEÇMİŞ.....	66
-----------------------	-----------



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

TDK

Türk Dil Kurumu



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Sandro Botticelli, Nascita ve Nereve (Venüs'ün Doğuşu), Yaklaşık 1485, Tuval Üzerine Tempera, 172,5 x 278,5 Uffizi Galerisi, Floransa.	11
Resim 2. Gustave Moreau, Ödipus ve Sfenks (OedipusandtheSphinx / Œdipe et le Sphinx), 1864, yağlıboya tuval üzerine, 206,4x104,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Özel Koleksiyon (William H. Herriman vasiyetiyle).....	12
Resim 3. Ai Weiwei, History of Bombs, 2020, offsetlithograph (renkli baskı) kâğıt üzerine, 49,8 × 69,9 cm (19 5/8 × 27 1/2 inç) Eser, Imperial War Museum, Londra'da sergilenmiştir (siteye özel yerleştirme)	13
Resim 4. London Banksy, Girl with Balloon Banksy (Balloon Girl / Girl and Balloon), 2002, stencil / spray paint grafiti, boyutları değişken (sokak duvarı boyutları), çeşitli konumlarda sokakta yerleştirilmiş	14
Resim 5. Yayoi Kusama, Infinity Mirrored Room – A Wishfor Human Happiness Callingfrom Beyond the Universe, 2020, aynalar, ahşap, LED ışık sistemi, metal ve akrilik paneller, 293,7 × 417 × 417 cm, Guggenheim Bilbao, Sürekli Koleksiyon (Müze 301 numaralı salonda sergilenen eser)	15
Resim 6. Gustave Moreau, Salomé, 1876, tuval üzerine yağlıboya, 143 × 103 cm, Muséed'Orsay, Paris.	18
Resim 7. Odilon Redon, <i>Le Cyclope</i> , 1914, tuval üzerine yağlıboya, 64,8 × 51,1 cm, Kröller-MüllerMuseum, Otterlo (Hollanda).	19
Resim 8. Pierre Puvis de Chavannes, Le Rêve (Rüya), 1883, tuval üzerine yağlıboya, 82 × 102 cm, Muséed'Orsay, Paris.	20
Resim 9. Arnold Böcklin, Self-Portrait with Death Playing the Fiddle (Selbstbildnis mit fiedelndem Tod), 1872. Yağlı boya, tuval üzerine, 75 × 61 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin.....	22
Resim 10. Emile Bernard, Çayırda Bratonlu Kadınlar (Le Pardon de Pont-Aven), 1888, yağlıboya tuval üzerine, 73 × 92 cm, Muséed'Orsay, Paris.	23
Resim 11. Avni Lifij, Kara gün, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 93 × 118 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.	25

Resim 12. Osman Hamdi Bey, Mihrab (Fransızca: La Genèse), 1901, tuval üzerine yağlıboya, 210 × 108 cm, Demirbank Arşivi (günümüzde kayıp).....	38
Resim 13. Osman Hamdi Bey, Haremde [Harem / From the Harem], 56 × 116 cm, 1880, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, Kaynak: İstanbul Sanat Evi.	44
Resim 14. Osman Hamdi Bey, Kahve Ocağı (TheHearth), 1879, tuval üzerine yağlıboya, 52,5 × 41cm, LeonGrünberg Koleksiyonu.....	47
Resim 15. Osman Hamdi Bey, Şehzade Türbesinde Derviş, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 122 × 92 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.	50
Resim 16. Osman Hamdi Bey, Kur'an Okuyan Kız (YoungWoman Reading), 1880, tuval üzerine yağlıboya, 41,1 × 51 cm, Özel Koleksiyon.	53



GİRİŞ

Osman Hamdi Bey, 19. yüzyıl Osmanlı sanatının en önemli figürlerinden biri olarak, sadece resim sanatıyla değil, aynı zamanda arkeoloji ve müzecilik alanlarındaki çalışmalarıyla da dikkat çekmiştir. Sanatçı, Batı'nın akademik resim tekniklerini ve perspektif anlayışını Osmanlı gelenekleriyle birleştirerek, döneminin en yenilikçi sanatçılarından biri olmuştur. Onun sanat anlayışı, yalnızca teknik yetkinlikle sınırlı kalmamış, aynı zamanda eserlerine yüklediği derin anlamsal katmanlarla da öne çıkmıştır. Osman Hamdi Bey'in resimleri, sembolizm ve ikonografi açısından zengin içerikler barındırmakta, bu sayede sanat tarihçileri ve araştırmacılar için önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Bu çalışma, Osman Hamdi Bey'in beş önemli eserini sembolizm ve ikonografi bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Seçilen eserler; *Mihrap (Tekvin veya Yaratılış)* (1901), *Harem* (1905), *Kahve Ocağı* (1904), *Türbede Derviş/Şehzade Camii Türbesi* (1908) ve *Kur'an Okuyan Kadın* (1906) tablolarıdır. Bu tablolar hem döneminin sanat anlayışını hem de Osman Hamdi Bey'in sanatındaki evrimi anlamak için kritik öneme sahiptir.

Osman Hamdi Bey, döneminin toplumsal yapısına, dini ve kültürel kodlarına eserlerinde derin anlamlar yükleyerek dikkat çekmiştir. Onun sanatında semboller ve ikonografik öğeler, yalnızca görsel estetik yaratmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciye belli bir anlatı sunar. Özellikle *Mihrap* tablosunda dini sembolizmin baskın olduğu görülürken, *Harem* ve *Kahve Ocağı* eserlerinde toplumsal yapı ve bireylerin psikolojik durumları üzerinden bir ikonografi oluşturulduğu dikkat çekmektedir. *Türbede Derviş* ve *Kur'an Okuyan Kadın* tablolarında ise manevi sembolizm ve dini ikonografi yoğun bir şekilde hissedilmektedir.

Bu bağlamda, çalışmanın amacı Osman Hamdi Bey'in sanatındaki sembolizmi ve ikonografik unsurları sistematik bir şekilde analiz etmek, bu unsurların görsel anlatımı nasıl gücendirdiğini ortaya koymak ve sanatçının kültürel, dini ve estetik kodlarla bağını irdelemektir. Bu analiz, Osman Hamdi Bey'in sanatının dönemine ve sonrasına olan etkisini anlamamıza da katkı sağlayacaktır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, her bir eser detaylı olarak ele alınarak, Osman Hamdi Bey'in sanatsal dili üzerine derinlemesine

bir çözümleme sunulacaktır. Bu çerçevede birinci bölümde sembolizm kavramının tarihsel gelişiminden bahsedildikten sonra sembolizmin Türkiye’deki gelişimi üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde Osman Hamdi Bey’in hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiş olup. Osman Hamdi Bey’in eserlerindeki sembolizm etkilerinden bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde Osman Hamdi Bey’in Mihrap, Harem, Kahve Ocağı, Türbede Derviş ve Kuran Okuyan Kadın isimli tabloları Birincil, İkincil ve İçsel Anlam yönünden incelenmiştir.

Osman Hamdi Bey, 19. yüzyıl Osmanlı sanatının en önemli figürlerinden biri olarak, yalnızca resim sanatıyla değil, aynı zamanda arkeoloji ve müzecilik alanındaki çalışmalarıyla da dikkat çekmiştir. Sanatçı, Batı’nın akademik resim tekniklerini Osmanlı gelenekleriyle birleştirerek dönemin en yenilikçi sanatçılarından biri olmuş, eserlerine yüklediği derin anlam katmanlarıyla da ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, Osman Hamdi Bey’in resimleri sembolizm ve ikonografi açısından zengin içerikler barındırmakta, sanat tarihçileri için önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Osman Hamdi Bey üzerine yapılan ilk akademik incelemelerden biri Demirsar’ın (1989) çalışmasıdır. Bu çalışmada sanatçının tablolarında gerçekçilik ile kurgusal öğeler arasındaki ilişki ele alınmıştır. Daha sonraki yıllarda Eldem (1992; 2004), Osman Hamdi Bey’in oryantalist bakış açısını ve müzecilik faaliyetlerini inceleyerek, onun Batı’daki çağdaşlarından ayrılan yönlerini vurgulamıştır. Shaw (2003) ise Osman Hamdi Bey’i, Batılı oryantalist ressamların karşısında, Doğu’yu içeriden ve eleştirel bir perspektifle resmeden bir sanatçı olarak değerlendirmiştir. Osman (2015), sanatçının eserlerinde Doğu’ya dair otantik unsurları ve oryantalist yaklaşımı birlikte nasıl kullandığını tartışmıştır. Son yıllarda yapılan araştırmalar (Özden ören, 2019; Kara, 2021) ise Osman Hamdi Bey’in eserlerini ikonografik çözümlemeler üzerinden yorumlamış, dini ve toplumsal sembollere odaklanmıştır.

Mevcut literatür incelendiğinde, Osman Hamdi Bey’in sanatına yönelik çalışmaların çoğunun oryantalizm, gerçekçilik ve müzecilik bağlamında yoğunlaştığı, ikonografik çözümlemelerin ise genellikle tekil eserler üzerinden yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmanın özgün yönü ise, Osman Hamdi Bey’in beş önemli tablosunu Mihrap (1901), Harem (1905), Kahve Ocağı (1904), Türbede Derviş (1908) ve Kur’an Okuyan Kadın (1906) sembolizm ve ikonografi bağlamında karşılaştırmalı olarak

incelemesidir. Böylece sanatçının eserlerindeki dini, toplumsal ve kültürel sembollerin bütünlüklü bir analizini sunarak, Osman Hamdi Bey literatürüne hem yöntemsel hem de içerik açısından katkı sağlamaktadır.



1. BÖLÜM

SEMBOLİZM VE İKONOĞRAFI

Sembolizm, sanat tarihinin en ilgi çekici ve karmaşık yönlerinden biri olarak, özellikle 19. yüzyılda belirgin bir şekilde öne çıkmıştır. Bu dönem, sanatçının içsel duygularını ve düşüncelerini semboller aracılığıyla ifade ettiği bir zaman dilimini temsil eder. İkonografi ise, belirli bir kültürel veya tarihsel bağlamda sembollerin ve imgelerin nasıl kullanıldığını anlamaya yönelik bir araçtır. Bu bağlamda, sembolizm ve ikonografi, sanat eserlerinde anlamın oluşturulması ve iletilmesinde kritik bir rol oynar. Sembolizm ve ikonografi arasındaki ilişkiyi anlamak, sanatın yalnızca yüzeyine bakmakla sınırlı kalmadan, derinlemesine bir analiz yapmayı gerektirir.

1.1. SEMBOLİZM KAVRAMI VE TARİHÇESİ

Sembol kavramı, insanlık tarihinin her döneminde önemli bir iletişim aracı olarak varlığını sürdürmüştür. Geçmişte, modern iletişim olanaklarından yoksun olan toplumlar için semboller, hayatın çeşitli yönlerini ifade etmekte kritik bir rol oynamıştır. İnsanlar, semboller aracılığıyla statülerini, medeni durumlarını, mesleklerini, ait oldukları kültürü ve daha birçok durumu ifade edebilmekteydiler. Bu şekilde, semboller toplumsal ilişkiler ve bireysel kimliklerin aktarılması için etkili bir araç haline gelmiştir. “Sembol, kendisinden başka bir gerçekliğe dikkat çeken, bir şeyin yerine geçen veya onu tasvir eden bir nesne, bir fiil veya insanlar tarafından yapılmış herhangi bir işarettir” (Atasagun, 1997, s. 369).

Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde sembol kavramı; "Bir düşünceyi, kavramı veya duyguyu temsil eden somut nesne veya işaret" olarak tanımlamaktadır (TDK, 2024). Sembol kelimesi, iletişimde önemli bir rol oynayarak soyut kavramları somutlaştıran ve anlam taşıyan bir gösterge niteliğindedir. Keser (2009), sembolü “iletişim kurma, ileti aktarma, bilgi verme amacı içeren gösterge; başka bir şeyi temsil eden edim” olarak ifade etmektedir (2009, s. 314). Bu tanım, sembolün yalnızca bir gösterge değil, aynı zamanda bir anlam taşıyıcısı olduğuna işaret etmektedir. Peirce’in göstergebilim yaklaşımında sembol, keyfi (arbitrar) ve öğrenilmiş bir gösterge olarak ele alınmaktadır. Peirce’e göre

semboller, anlamlarını doğrudan doğadan almazlar; toplumsal ve kültürel bağlam içerisinde kazanılan öğrenilmiş göstergelerdir (Peirce, 1931, s. 152).

Cassirer (1994), sembol kavramını insanın bilişsel yapısına bağlayarak, insanı "Homo Symbolicus" (Sembolik İnsan) olarak tanımlar ve kültürün semboller aracılığıyla inşa edildiğini savunur. Ona göre, dil, sanat, bilim ve din gibi alanlar, sembolik formlar üzerinden gelişen anlam sistemleridir (s. 46).

Jung, sembollerini bireysel ve kolektif bilinçdışının bir yansıması olarak görür. Arketipsel semboller, insanın evrimsel sürecinde ortak bir bilinçdışı tarafından oluşturulan anlam yüklü göstergelerdir. Örneğin, su genellikle bilinçaltını ve dönüşümü simgelerken, güneş aydınlanma ve yaşam kaynağı olarak yorumlanır (Jung, 1964, s. 92).

Bu tanımlamalara bakıldığında, sembol farklı bilim alanlarında çeşitli anlamlar taşıyan çok yönlü bir kavramdır. Göstergebilim, psikoloji, felsefe ve sanat gibi disiplinlerde farklı perspektiflerle ele alınmaktadır. Psikolojik açıdan, Jung'un teorisine göre semboller sadece kültürel anlamlarla sınırlı değildir; aynı zamanda bilinçdışındaki evrensel arketipleri de ifade eder.

Çevik, *Türk resim sanatında imge ve mekân bağlamında Anadolu kadını* başlıklı çalışmasında, Anadolu kadınının geleneksel ve kültürel temsillerini ele alırken, bu figürlerin sanat eserlerinde mekânla kurduğu ilişkileri de incelemektedir. Sembolizm açısından bakıldığında, Anadolu kadını yalnızca bireysel bir kimliği değil, aynı zamanda kolektif belleğin, toplumsal rollerin ve kültürel değerlerin simgesel bir taşıyıcısıdır. Resimlerde kullanılan mekânsal unsurlar, kadının konumunu, toplumsal statüsünü ve yaşam biçimini sembolik bir dil aracılığıyla yansıtır. Böylece imge, salt görsel bir unsur olmanın ötesine geçerek, izleyiciye tarihsel sürekliliği ve kültürel kodları aktaran bir sembol haline gelir (Çevik, 2024, s. 76-89).

Dilbilim ve göstergebilim açısından: Peirce'in belirttiği gibi, semboller doğrudan doğada bulunmaz, insanlar tarafından yaratılır ve anlamları toplumsal olarak belirlenir. Örneğin, güvercin barışı temsil eden bir semboldür, ancak bu anlam kültürel olarak inşa edilmiştir. Felsefi açıdan, Cassirer, sembollerin insan kültürünü biçimlendirdiğini ve bilişsel süreçlerde temel bir rol oynadığını vurgular.

Semboller hem bireysel hem de toplumsal düzeyde anlam taşıyan göstergeler olup, insanın düşünme ve iletişim süreçlerinde merkezi bir rol oynar. Sanat, din, bilim ve

edebiyat gibi pek çok alanda semboller, soyut kavramların somutlaştırılmasını sağlar ve insanın dünyayı anlama biçimini şekillendirir.

Semboller, maddi ve manevi unsurların insan zihninde anlamlandırılmasını kolaylaştırarak, bu unsurların canlandırılmasını sağlar. Kültürün yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında sembol, önemli bir iletişim ögesi olarak rol oynar. Genel olarak sembol, bir şeyi işaret etme amacıyla anılsa da bu tanım sembolü açıklamak için yetersizdir. Zira sembol ve işaret kavramları benzer bir paralelde hareket etseler de farklı amaçlara hizmet ederler. Sosyolojik açıdan sembol kavramı, kültürel eylemler üzerinden açıklanarak, kültür, toplum ve inanç kavramlarını da kapsayan geniş bir perspektifle incelenir. Bu kavramlar içsel olarak karmaşık bir yapı arz edebileceğinden, sembolün açıklanmasında kafa karışıklığına yol açabilmektedir (Keser, 2009, s. 314). Dolayısıyla, sembol kavramının anlaşılabilmesi için yalnızca bir işaret veya gösterge olarak değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bağlamlarda nasıl işlediğini anlamak da önemlidir. Bu kapsamda, sembol ve işaret arasındaki farklar ve sembolün toplumsal işlevleri üzerine yapılacak derinlemesine incelemeler, sembolün kapsamlı ve çok boyutlu doğasını anlamaya yardımcı olabilmektedir.

Sembolün işlevsel ve temsili yönleri bulunmakla birlikte, semboller sadece belirli bir gerçekliği işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda o gerçekliği anlamlandırmak ve tasvir etmek için de kullanılırlar. Geçmiş dönemlerde sembollerin toplumsal hayat üzerindeki etkisi, insanları ve toplumları daha iyi anlamak için sembolizmin derinlemesine incelenmesi gerektiğini göstermektedir. Semboller, sosyal yapının ve kültürel kimliğin oluşumunda ve aktarımında temel bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, sembollerin tarihsel ve kültürel bağlamda nasıl kullanıldığını ve bu kullanımın toplumsal ilişkiler üzerindeki etkilerini araştırmak, sembolizmin kapsamını anlamada önemli bir adımdır (Yılmaz, 2022, s. 147).

Paul Gauguin, Odilon Redon ve Gustave Moreau için biçim ve rengin arkasındaki anlamı ortaya çıkarmak ön plandadır. Sembolist sanatçılar, anlamlarını güçlendirmek için sıklıkla metaforlardan yararlanmış ve bu metaforlar genellikle hayvanlar, bitkiler ve nesneler üzerinden oluşturulmuştur (Mathews, 1990, s. 12). Sembolizm akımının temsilcileri, kendi yarattıkları sembollerle kültürel sembollerle birleştirerek, içsel dünyalarını derinlemesine ifade etme amacını gütmüşlerdir (Nochlin, 1971, s. 20).

Melankolik bir ruh hali içinde olan sembolistler, yalnızlık, öteki dünya, ölüm, düşler, korku, erotizm ve aşk gibi temaları işlemişlerdir (Weisberg, 1995, s. 5).

Paul Gauguin, Odilon Redon ve Gustave Moreau için rüya, gerçek dünyayla yan yana gelen bir sanatsal vizyonun parçası olarak görülmüş, böylece gerçeklikten kaçış ve mistik bir yaşam anlayışının ifade aracı olmuştur (Johnson, 2012). Burjuvazinin yozlaşmış yaşam tarzını eleştiren sembolistler, bu yaşam tarzını daha ruhsal ve mistik bir biçimde dönüştürme arzusundaydılar (Howard, 1994). Mitoloji ve İncil'den esinlenen bu sanatçılar, belirsizliğin ve tedirginliğin hâkim olduğu görsellerde garip renkler ve mistik ışıklar kullanarak izleyiciyi derin düşüncelere sevk etmiştir (Balakian, 1967, s. 68).

Resimlerinde gözle görülmeyen dünyayı betimleme çabası içindedirler; hayal gücünün ve duygunun ön planda olduğu eserlerinde konuları sınırsız bir şekilde işlemiş, kendilerini özgürce ifade etmişlerdir (Mathews, 1990, s. 44). Sembolizm akımı, renkler, çizgiler ve formlar aracılığıyla evrensel bir anlam sunma çabasını benimsemiş ve sanatın soyut dünyasında derin bir etki bırakmıştır (Weisberg, 1995, s. 10). Bu sanatçılar, sanatsal ifade yoluyla izleyicilere duygusal ve düşünsel bir yolculuk sunmuş, sembolik imgelerle kültürel ve bireysel bir anlam arayışını dile getirmişlerdir (Nochlin, 1971, s. 8).

1.2. SEMBOLİZM TÜRLERİ

Resim sanatında; renk, doğa, hayvan, nesne, toplumsal, kültürel, mitolojik, mistik, dini gibi farklı sembolizm türleri karşımıza çıkar. Bunlardan toplumsal sembolizmde sanatçılar, sınıf farklılıkları, toplumsal adaletsizlik ve diğer sosyal sorunları imgesel öğelerle eleştirirler. Spector'e göre toplumsal semboller, "güç ilişkilerini, sınıf çatışmalarını ve toplumsal eşitsizlikleri" simgelerler (Spector, 2005, s. 156). Öte yandan doğa sembolizminde; hayvanlar, bitkiler ve diğer doğal unsurlar, insan ruhunun içsel hallerini ve evrensel duyguları yansıtan metaforlar olarak kullanılır. Örneğin Van Gogh'un Ayçiçekleri tablosu, yalnızca doğanın estetik güzelliğini değil, aynı zamanda sanatçının içsel coşku ve umudunu da sembolize eden bir doğa sembolizmidir (Sykes, 1998, s. 220).

Mitolojik sembolizm ise antik mitolojilerden esinlenen sembollerle anlatılar oluşturur ve kahramanlar, tanrılar gibi figürlerle insanın içsel mücadelesini tasvir eder. Gustave Moreau'nun eserleri bu türün güzel örneklerini sunar (Chadwick, 2007, s. 140). Mistik sembolizm, doğaüstü ve spiritüel dünyaları yansıtan sembolizm türüdür ve insan

ruhunun derinliklerine inmeyi hedefler. Odilon Redon'un eserleri, mistik ve bilinçaltı imgelerle doludur (Heller, 1996, s. 204). Sosyalist sembolizm, işçi sınıfının yaşamını, sınıf mücadelesini ve devrimci düşünceleri Sembolize eder. Diego Rivera'nın eserleri, sosyalist sembolizmin izlerini taşıyarak işçi sınıfının dayanışmasını ve mücadelesini görselleştirir (Miller, 2008, s. 159). Bu farklı sembolizm türleri, sanatçıların derin anlamlar yükleyerek izleyiciye iletmek istedikleri evrensel temaları ve ideolojik düşünceleri güçlü bir şekilde ifade eder. Bunun yanı sıra mistik sembolizm, doğaüstü varlıklar, kehanet ve gizemli ruhsal öğeleri sanat yoluyla görünür kılarken, politik sembolizm toplumsal eleştiriler ve ideolojik mesajları imgeler aracılığıyla sunar. Francisco Goya'nın "*3 Mayıs 1808*" adlı eseri, politik sembolizmin güçlü bir örneği olarak, savaşın dehşetini ve insan acısını anlatmak için dramatik ışık-gölge kullanımı ile güçlü bir görsel anlatı sunmaktadır (Clark, 1999, s. 88).

Bu çalışmada Osman Hamdi Bey'in seçilen 5 eseri, dinî sembolizm, edebî sembolizm ve psikolojik sembolizm olmak üzere üç farklı sembolizm türü çerçevesinde incelenecektir.

1.2.1. Dini Sembolizm

Dini sembolizm, resim sanatında kutsal olanı belirtmek için kullanılan temsili jestler ve sanatsal biçimlerle dini inançların, ritüellerin ve manevi değerlerin semboller aracılığıyla ifade edilmesidir. Sanatçılar, kutsal figürleri ve kutsal olayları tasvir ederken, her bir sembolün belirli bir anlam taşımasını sağlar. Bu semboller yalnızca görsel anlatımlar olmayıp, aynı zamanda izleyiciye derin manevi mesajlar ileterek dini inançları pekiştirir (Encyclopaedia Britannica, 2025). Örneğin, Hristiyan sanatında güvercin Kutsal Ruh'u, kuzu ise masumiyeti ve İsa'yı simgeler. Aynı şekilde zambak, İncil'deki saflık ve kutsallık anlamlarını taşır. Dini sembolizm, özellikle Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar sanat eserlerinde belirgin bir yer bulmuştur. Giotto'nun Nativity (İsa'nın Doğumu) eseri gibi çalışmalar, Meryem'in bakireliği, doğumun kutsallığı ve Tanrı'nın dünyaya gelişi gibi öğeleri semboller aracılığıyla işler. Benzer biçimde, Fra Angelico'nun Annunciation tablosunda "kapalı bahçe" sembolü, yukarıdan gelen ışık, mimari bölümler kutsallık ile dünyevi hayatın ayrımını vurgular; Botticelli'nin Madonna della Loggia eseri mavi ve kırmızı renklerle saflık ve sevgi simgeselliğini kullanır;

Madonna of the Pomegranate'da nar, Kurtuluş ve diriliş anlamı taşır (Gombrich, 2005; Hall, 2018; Britannica, 2025).

Dini sembolizm, dini inançları, ritüelleri ve manevi değerleri temsil eden semboller, farklı dinlerde ve kültürlerde çeşitli anlamlar taşıyarak, inananların manevi deneyimlerini ve inançlarını ifade etmelerine yardımcı olur. Dini sembolizm hem estetik bir değer taşır hem de derin anlamlar içerir, bu nedenle dini sanatın ve ikonografisinin önemli bir parçasıdır. Dini semboller, genellikle kutsal olanla olan bağlantıyı temsil eder. Bu semboller, Tanrı'yı, kutsal metinleri, dini liderleri ve manevi değerleri simgeler. Semboller, dini deneyimleri somutlaştırır ve inançları görsel olarak ifade eder. Aynı zamanda, bu semboller topluluklar arasında bir kimlik oluşturur ve inançların sürekliliğini sağlar (Oral, 2014, s. 156). Dini sembolizm, her din ve kültürde farklı biçimlerde ifade edilir, ancak ortak bir amaçları vardır: manevi anlamı ve kutsal olanı görsel olarak temsil etmek. Semboller, inançları somutlaştırır ve manevi değerleri günlük yaşamın bir parçası haline getirir. Dini sembolizm hem bireyler hem de topluluklar için derin bir anlam taşıyan bir alan olup, sanat, kültür ve tarih ile iç içe geçmiş bir şekilde evrim geçirir. Bu semboller, dinlerin ve manevi yolların görsel dili olarak, inançların ifade edilmesine ve yaşatılmasına yardımcı olur (Christ, 1987, s. 63).

1.2.2. Mitolojik Sembolizm

Mitolojik sembolizm, mitolojiler ve efsanelerde yer alan semboller aracılığıyla tanrıların, kahramanların ve efsanevi olayların temsidir. Bu semboller, kültürel ve tarihi bağlamda derin anlamlar taşır ve mitolojik hikayeleri, değerleri ve inançları anlatır. Mitolojik sembolizm hem antik sanat eserlerinde hem de modern sanat ve edebiyat çalışmalarında önemli bir yer tutar. Mitolojik semboller, genellikle bir toplumun kolektif bilinçaltı ve kültürel değerleriyle bağlantılıdır. Bu semboller, mitlerin ve efsanelerin karakterlerini ve olaylarını somutlaştırarak, toplumsal ve bireysel anlamları görselleştirir. Mitolojik sembolizm, mitolojik figürlerin ve olayların anlamını keşfetme ve aktarma amacı güder (Raglan, 2004, s. 65). Bu nedenle, mitolojik sembolizm, sadece mitlerin ve efsanelerin yüzeysel anlatımlarını sunmakla kalmaz, aynı zamanda kültürel ve toplumsal anlamları derinlemesine keşfetmeyi hedefler. Mitolojik figürler ve olaylar, toplumların kolektif bilinçaltındaki değerleri, inançları ve idealleri temsil eder. Sanatçılar bu

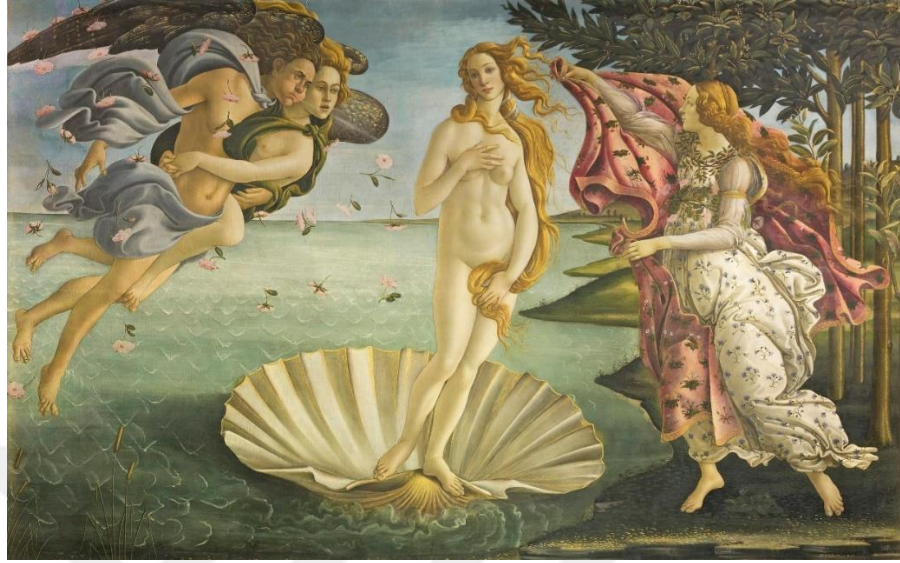
semboller aracılığıyla, insanın yaşamı, ölümü, ahlaki değerleri, toplumsal normları ve bireysel çatışmalarını görselleştirir.

Çevik (2024), *Kayıhan Keskin Ok'un eserlerinde mitolojik unsurlar* başlıklı makalesinde, sanatçının resimlerinde mitolojik figür ve anlatıların kullanımını irdelemekte ve bu unsurların sembolik değerlerine odaklanmaktadır. Keskin Ok'un mitolojik öğeleri, yalnızca estetik bir tercih olarak değil, toplumsal hafızayı, kültürel kimliği ve evrensel insan deneyimlerini temsil eden semboller olarak işlev görür. Sanatçının eserlerinde mitoloji, zaman ve mekân sınırlarını aşarak, çağdaş izleyiciyle geçmiş arasında sembolik bir köprü kurar. Bu yaklaşım, sembolizmin resim sanatındaki temel işlevlerinden biri olan soyut kavramları somut imgeler aracılığıyla ifade etme amacını güçlendirmektedir.

“Mitolojik semboller, sanat ve edebiyat eserlerinde derin ve çok katmanlı anlamlar sunar. Örneğin, Yunan mitolojisindeki tanrıların ve kahramanların betimlemeleri, antik sanat eserlerinde sıkça rastlanan bir temadır. Bu semboller hem tarihsel hem de mitolojik anlamları yansıtarak, eserin anlamını ve etkisini derinleştirir. Mitolojik sembolizm, kültürlerarası etkileşim ve anlayışın önemli bir parçasıdır. Mitolojik semboller hem tarihî hem de çağdaş bağlamlarda, insanlığın ortak tarihini ve manevi arayışlarını anlamamıza yardımcı olur. Bu semboller, mitlerin ve efsanelerin zamansız ve evrensel doğasını yansıtarak, kültürel ve manevi derinliği ifade eder” (Albayrak, 2017, s. 955).

Bu nedenle, mitolojik semboller sanat ve edebiyat eserlerinde derin ve çok katmanlı anlamlar sunar. Mitolojik sembolizm, sadece eski zamanların mitolojik figürlerinin ve efsanelerinin görsel yansıması olmakla kalmaz, aynı zamanda insanlık tarihinin ortak deneyimlerini ve manevi arayışlarını da içerir. Örneğin, Yunan mitolojisindeki tanrıların ve kahramanların betimlemeleri, antik sanat eserlerinde sıkça rastlanan bir temadır. Bu semboller hem tarihsel hem de mitolojik anlamları birleştirerek eserin derinliğini ve etkisini artırır. Mitolojik figürler, zamanla evrensel temalar hâline gelir; yani bir tanrı ya da kahramanın hikayesi, belirli bir kültürle sınırlı kalmaz, dünya genelinde benzer temalar ve insan deneyimleriyle ilişkilendirilir. Mitolojik sembolizm, farklı kültürler arasında bir köprü işlevi görür, kültürlerarası etkileşimi ve anlayışı derinleştirir. Bu semboller, toplumların manevi arayışlarını, değerlerini ve ortak tarihini yansıtarak, izleyicilere evrensel bir anlam katmanları sunar. Bu bağlamda, mitolojik sembolizmin görsel sanatlarda nasıl somutlaştığını incelemek, kavramın anlaşılmasını kolaylaştırır. Aşağıda Sandro Botticelli'nin ünlü eseri *Venüs'ün Doğuşu* (Resim 1) örnek olarak sunulmuştur;

bu eser, mitolojik figürleri ve sembolik detayları aracılığıyla evrensel temaları ve insanlık tarihindeki ortak deneyimleri görselleştirir.



Resim 1. Sandro Botticelli, Nascita ve Nevere (Venüs'ün Doğuşu), Yaklaşık 1485, Tuval Üzerine Tempera, 172,5 x 278,5 Uffizi Galerisi, Floransa. (<https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>)

Bu ünlü eserde, aşk ve güzelliğin tanrıçası Venüs, deniz köpüğünden doğarak bir deniz kabuğunun üzerinde karaya çıkmaktadır. Eserdeki deniz kabuğu, Venüs'ün doğumunu ve doğanın saf güzelliğini simgeler. Venüs'ün doğuşu, antik Roma mitolojisinde önemli bir yer tutar ve sanatçının idealize edilmiş insan formunu yüceltme amacını taşır. Benzer şekilde, mitolojik sembolizm yalnızca Yunan mitolojisindeki tanrı ve kahramanları değil, aynı zamanda insanın bilinçaltındaki çatışmalar ve evrensel temaları da görselleştirebilir. Bunun bir örneği olarak, Gustave Moreau'nun Ödipus ve Sfenks (1864) (Resim 2) adlı eseri, Ödipus'un Sfenks ile karşılaşmasını detaylı figürler ve semboller aracılığıyla aktarır.

Fransız sembolist sanatçı Gustave Moreau'nun bu eseri, Yunan mitolojisindeki Ödipus'un Sfenks ile karşılaşmasını tasvir eder. Sfenks, insan başı, kuş kanatları ve aslan kuyruğuyla betimlenmiştir. Eserdeki detaylı figürler ve semboller, insanın bilinçaltındaki korkular ve bilinmeyenle yüzleşme temalarını işler.



Resim 2. Gustave Moreau, Ödipus ve Sfenks (Oedipus and the Sphinx / Œdipe et le Sphinx), 1864, yağlıboya tuval üzerine, 206,4x104,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Özel Koleksiyon (William H. Herriman vasiyetiyle) (<https://www.arthipo.com/tr-tr/gustave-moreau-oidipus-ve-sfenks.html>)

1.2.3. Kültürel Sembolizm

Kültürel sembolizm, belirli bir kültürün, toplumun veya topluluğun değerlerini, inançlarını ve kimliğini temsil eden sembollerdir. Bu semboller, bir kültürün tarihini, geleneklerini ve toplumsal normlarını yansıtarak, kültürel kimliği güçlendirir ve toplumsal bağları pekiştirir. Kültürel semboller, bir toplumun ortak değerlerini, tarihini ve kültürel mirasını görsel olarak ifade eder. Bu semboller, topluluk üyelerinin kimlik duygusunu güçlendirir, kültürel sürekliliği sağlar ve toplumsal dayanışmayı teşvik eder. Aynı zamanda, kültürel semboller, dış dünyaya bir kültürün karakteristik özelliklerini tanıtır ve topluluklar arasında karşılıklı anlayışı artırır (Kokosalakis, 2001).

Kültürel sembolizm, sanat eserlerinde belirli bir kültürün, toplumun veya topluluğun değerlerini ve inançlarını temsil eden semboller olarak karşımıza çıkar. Resim sanatı, bu sembollerin görsel ifadeler aracılığıyla kültürel anlamları iletme ve yaşatma işlevi görür. Resim sanatı, kültürel sembollerini kullanarak, toplumların kimliğini ve tarihini yansıtır, aynı zamanda bireylerin ve toplulukların kültürel deneyimlerini ifade eder. Resim sanatı, kültürel sembollerini kullanarak, toplumsal ve bireysel anlamları ifade eder ve bu sembollerin anlamını derinleştirir. Debra N. Mancoff'un "Sanatın Sırları" adlı eserinde belirttiği gibi, "Sanat, semboller aracılığıyla kültürel kimliği ve toplumsal

değerleri yansıtarak, izleyiciyi bu değerlerin derinliklerine çekmeye çalışır" (Mancoff, 1998, s. 77). Resim sanatı, bu bağlamda kültürel sembolleri estetik bir formda sunar ve izleyiciye kültürel anlamları görsel olarak iletir.

Bu bağlamda, kültürel sembolizmin işlevini somutlaştırmak ve izleyiciye görsel olarak aktarımını göstermek amacıyla farklı sanat eserlerinden örnekler incelenebilir. Ai Weiwei'nin *History of Bombs* (Resim 3) eseri, savaşın ve şiddetin toplumsal ve kültürel etkilerini semboller aracılığıyla aktarırken (Jones, 2020); Banksy'nin *Girl with a Balloon* (Resim 4) çalışması, kaybolan masumiyet ve toplumsal eleştiriyi simgeleyen bir kültürel sembol sunar (Kamp, 2022). Ayrıca Yayoi Kusama'nın *Infinity Mirror Rooms* (Resim 5) enstalasyonu, bireysel varoluş ve evrensel bağlantı temalarını izleyiciye deneyimlenen bir kültürel embolizasyon örneğidir (Daunt, 2017). Bu eserler, kültürel sembolizmin yalnızca geçmişin değerlerini değil, aynı zamanda güncel toplumsal ve bireysel temaları da ifade edebileceğini göstererek, resim sanatının kültürel anlamların aktarımındaki gücünü pekiştirir.

Ai Weiwei'nin *History of Bombs* (2020) (Resim 3) adlı eseri, savaşın ve şiddetin kültürel etkilerini sorgulayan çarpıcı bir çalışmadır. Sanatçı, farklı ülkelerde üretilen 50'den fazla bombanın detaylı çizimlerini sunarak, bu silahların küresel ve yıkıcı doğasını vurgular. Eser, Imperial War Museum'un atriyumunda sergilenmiş ve ziyaretçilere bu semboller üzerinden savaşın toplumsal etkilerini düşündürmeyi amaçlamıştır.



Resim 3. Ai Weiwei, *History of Bombs*, 2020, offsetlithograph (renkli baskı) kâğıt üzerine, 49,8 × 69,9 cm (19 5/8 × 27 1/2 inç) Eser, Imperial War Museum, Londra'da sergilenmiştir (siteye özel yerleştirme) (<https://en.wikiarquitectura.com/building/imperial-war-museum/n>)

Banksy'nin *Girl with Balloon* (Resim 4) adlı eseri, masumiyetin ve umudun sembolü olarak kabul edilir. Küçük bir kız çocuğunun kalp şeklinde bir balonu salması, kaybolan masumiyet ve toplumsal eleştiriyi simgeler. Bu eser, kültürel sembolizmin bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl işlediğini gösterir. Eserin orijinal duvar resmi, 2002 yılında Londra'nın Waterloo Köprüsü'nde yer alan South Bank bölgesinde yapılmıştır (Kamp, 2022). Kız çocuğu, siyah-beyaz tonlarında çizilmiş olup, kırmızı kalp şeklindeki balon ise canlı bir şekilde vurgulanmıştır. Bu kontrast, izleyiciye umut ve masumiyetin kırılgan doğasını anlatır.

Girl with Balloon, sadece bir duvar resmi olmanın ötesine geçerek, sanatçının toplumsal ve politik mesajlarını ileten güçlü bir sembol haline gelmiştir. Eser, farklı kültürel bağlamlarda da benzer temalarla ilişkilendirilerek, evrensel bir anlam kazanmıştır.



Resim 4. London Banksy, *Girl with Balloon* Banksy (Balloon Girl / Girl and Balloon), 2002, stencil / spray paint grafiti, boyutları değişken (sokak duvarı boyutları), çeşitli konumlarda sokakta yerleştirilmiş. (https://en.wikipedia.org/wiki/Girl_with_Balloon)

Yayoi Kusama'nın *Infinity Mirrored Room – A Wish for Human Happiness Calling from Beyond the Universe* (2020) (Resim 5) adlı eseri, bireyin evrendeki yerini sorgulatan bir sonsuzluk deneyimi sunar. Ayna yüzeyleri, izleyiciyi kendi varoluşuyla yüzleştirirken aynı zamanda onu evrensel bir bütünün parçası hâline getirir. Eser, ışığın ritmik titreşimleriyle insanın içsel dünyası ve kozmik düzen arasındaki bağı simgesel biçimde görünür kılar. Kusama, izleyiciyi yalnızca sanatın değil, insanlığın ortak duygusal alanına da davet eder. Böylece çalışma, bireysel benlikten evrensel varoluşa uzanan kültürel bir yolculuğun görsel anlatımına dönüşür.



Resim 5. Yayoi Kusama, Infinity Mirrored Room – A Wish for Human Happiness Calling from Beyond the Universe, 2020, aynalar, ahşap, LED ışık sistemi, metal ve akrilik paneller, 293,7 × 417 × 417 cm, Guggenheim Bilbao, Sürekli Koleksiyon (Müze 301 numaralı salonda sergilenen eser) (<https://cms.guggenheim-bilbao.eus/uploads/2024/08/ACTIVITY-REPORT-2023.pdf>)

1.3. RESİM SANATINDA SEMBOL VE SEMBOLİZM İŞLEVİ

Sanat tarihindeki duygu ve düşünce çatışmaları, her dönemde sanatçının yaratıcı vizyonunu yeniden şekillendirmiştir. Bu çatışmalardan biri, Sembolist akımın doğuşunu ve realistlerin sanata yaklaşımına olan tepkisini doğurmuştur. Sembolistler, sanatın sadece gerçekliği yansıtma işlevinden ziyade, bireyin içsel dünyasını, duygularını ve sezgilerini ifade etme gücüne sahip olduğuna inanmışlardır (Harrison, 1994, s. 212). Bu yaklaşım, sanatı duygusal ve manevi bir ifade aracı hâline getirmiştir.

Empresyonistler ise dış dünyayı doğrudan gözlemler yoluyla aktarmış, ancak bireysel algı ve izlenimlerini ön plana çıkarmışlardır (Shiff, 1984, s. 45). Onlar için resim, sadece gerçekliği yansıtmakla kalmaz, sanatçının anlık duygularını ve izlenimlerini de aktarır. Bu iki yaklaşım, farklı yöntemlerle olsa da sanatın işlevini dönüştürmüş ve izleyiciyle etkileşimini derinleştirmiştir.

Sembolistler, evrenin sırlarını keşfetme arayışında, semboller aracılığıyla gerçekliğin ötesine geçmeye çalışmışlardır. Bu yaklaşım, sanatın ve bilginin sınırlarını genişletmiş, sezgi ve bilinçaltını sanatsal bir ifade biçimi olarak öne çıkarmıştır (Jung, 1964, s. 92). Sanat eserlerinde kullanılan semboller, görünmeyeni görme ve derin anlam arayışının bir göstergesidir. Örneğin, sembollerin mistik ve evrensel temaları, izleyiciyi

yalnızca yüzeysel deneyimden öteye taşıyarak, anlam katmanlarını keşfetmeye yönlendirir (Cirlot, 2002, s. 57).

Özellikle Paul Gauguin, egzotik ve primitif sanat anlayışını benimseyerek sembolist yaklaşımı post-empresyonizmle birleştirmiştir (Mathews, 2001, s. 110). Gustav Klimt, altın varak tekniğiyle süslenmiş eserlerinde mistik ve erotik temaları işleyerek sembolizmin önemli bir temsilcisi olmuştur (Vergo, 1993, s. 52). Edvard Munch, insanın içsel korkularını, yalnızlık ve melankoli duygularını simgesel imgelerle aktaran eserler üretmiştir (Prideaux, 2005, s. 37). Gustave Moreau, alegorik ve mitolojik sahneleri yoğun bir şekilde kullanarak sembolist anlatımı pekiştirmiştir (Dorra, 1990, s. 24).

Arnold Böcklin'in *Ölümler Adası* (1880) eseri, sembolizmin ruhani ve metafizik yönünü en iyi yansıtan çalışmalardan biri olarak kabul edilirken, Odilon Redon, eserlerinde rüyalar, fanteziler ve doğaüstü temaları ele alarak izleyiciyi bilinçaltının derinliklerine çekmeyi amaçlamıştır (Brown, 1992, s. 78).

Debra N. Mancoff'un *Sanatın Sırları* adlı kitabında vurguladığı gibi, "sembolizm, sanatın yüzeyinin ötesinde, görünmeyen bir anlamın peşinden sürüklenir" (Mancoff, 2022, s. 45). Bu ifade, sembolizmin yalnızca somut dünyaya dayalı bir anlatım biçimi olmadığını, aksine görünmeyeni, hissedileni ve bilinçdışını sanat yoluyla keşfetmeye çalıştığını ortaya koymaktadır.

Sembolizm, yalnızca 19. yüzyılın bir sanat hareketi olmanın ötesinde, sanatın doğasına dair radikal bir değişimi temsil etmektedir. Bu akım, bilinçaltı ve psikolojik unsurların sanatta daha fazla yer bulmasını sağlamış, böylece 20. yüzyılda ortaya çıkan sürrealizm ve ekspresyonizm gibi sanat akımlarına doğrudan etki etmiştir (Chipp, 1968, s. 105).

Sanat tarihçisi Robert Goldwater (1979), sembolizmin etkisini değerlendirirken, bu akımın sanatçıya yalnızca görsel anlatımı değil, aynı zamanda sezgisel ve ruhsal bir deneyimi de keşfetme imkânı sunduğunu vurgulamaktadır. Bu yönüyle sembolizm, sanatçının iç dünyasını, inançlarını, korkularını ve arzularını dışa vurduğu bir anlatım biçimi olarak sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir (Goldwater, 1979, s. 66). Sembolizm sanatta yüzeyin ötesine geçen, gizli anlamları araştıran ve doğrudan anlatımdan kaçınarak izleyiciyi derinlemesine düşünmeye sevk eden bir akım olarak hem sanatsal üretim biçimlerini hem de sanatın algılanış biçimini köklü bir şekilde etkilemiştir. Günümüzde bile, çağdaş sanatçılar, sembolist imgelerden ve bu akımın

mistik anlatım tarzından ilham almaya devam etmektedirler. Debra N. Mancoff'un "Sanatın Sırları" adlı eserinde belirttiği gibi, sembolizm "sanatın yüzeyinin ötesinde, görünmeyen bir anlamın peşinden sürüklenir" (Mancoff, 2022, s. 45). Semboller, doğrudan ve somut anlamların ötesine geçerek, daha derin ve soyut düşünceleri iletmeye çalışmaktadır.

Yöntemlerin ötesinde, insanın içsel dünyasını ve bilinmeyeni keşfetme amacını gütmüşlerdir. Bu yaklaşım, bilimsel düşüncenin ötesinde bir sanat ve bilgi anlayışını savunur, böylece sanat ve semboller aracılığıyla evrenin derinliklerine dair yeni ve sınırsız bir algı yaratmaktadır.

Gustave Moreau'nun *Salome* (1876) (Resim 6) tablosu, sembolizm akımının karakteristik özelliklerini taşıyan güçlü bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Eserde kullanılan sembolik objeler ve ikonografik unsurlar, anlatının çok katmanlı bir şekilde yorumlanmasına imkân tanır. Salome figürü hem cazibeyi hem de tehlikeyi temsil eden bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Onun üzerinde yer alan işlemeli giysiler ve ağır mücevherler, dünyevi ihtişamı, şehveti ve gücü sembolize ederken; etrafını saran mistik ışık, figüre neredeyse kutsal bir aura kazandırmaktadır. Bu zıtlık, Moreau'nun kadını hem günahkâr hem de ilahi bir figür olarak ele alma yaklaşımını ortaya koyar. Tablonun arka planında görülen çiçek motifleri, yaşam, doğurganlık ve çürüme arasındaki döngüyü sembolize ederek, Salome'nin cazibesinin hem geçici hem de güçlü bir etkiye sahip olduğunu ima eder. Kompozisyonun merkezinde yer alan Vaftizci Yahya'nın kesik başı ise, arzusun ve cazibenin ölümle nasıl birleştiğini sembolize eden en çarpıcı ikonografik unsur olarak dikkat çeker. Böylece Moreau, kadının cezbedici gücünü aynı zamanda yıkıcı bir kuvvet olarak resmetmiştir. Sanatçı, tablonun genelinde ayrıntılı dekoratif öğeler, sütunlar ve ince işlemelerle yalnızca estetik bir zenginlik yaratmamış, aynı zamanda sahneyi tarihsel gerçeklikten çıkararak metafizik bir düzleme taşımıştır. Bu yönüyle *Salome*, yalnızca bir İncil anlatısının resmedilmesi değil, aynı zamanda sembolizmin temel özelliği olan görünenden öte anlamların görselleştirilmesi bağlamında da önemli bir örnek sunmaktadır (Cassou, 2006, s. 111).



Resim 6. Gustave Moreau, Salomé, 1876, tuval üzerine yağlıboya, 143 × 103 cm, Muséed'Orsay, Paris.

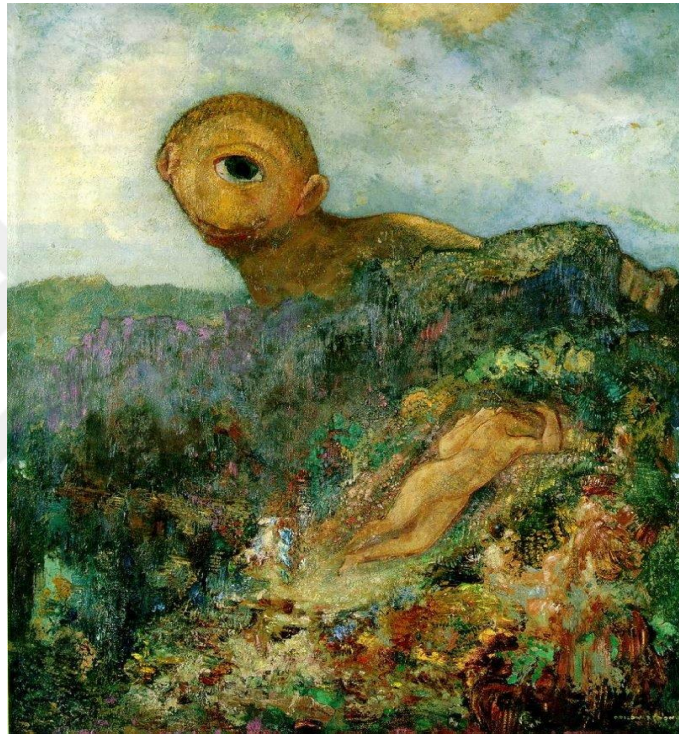
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau#/media/Dosya:Gustave_Moreau_Salom%C3%A9_1876.jpg)

Odilon Redon (1840-1916), 19. yüzyılın sonlarına doğru Fransız sanat dünyasında öne çıkan önemli bir sanatçıdır. Hem litografi hem de kömür ve karakalem gibi çeşitli tekniklerle eserler veren Redon, resimlerinde tarihsel ve mitolojik temaları işlemekte ustadır. Ancak sanatçının en belirgin özelliği, bilinçaltının derinliklerine inmeye yönelik güçlü bir tutkusudur (Nochlin, 1971, s. 202). Fantastik ve hayal gücüne dayalı çalışmaları, onun sanatsal vizyonunun merkezinde yer alır.

Redon'un sanat yolculuğu başlangıçta siyah beyaz resimlerle başlamış, ancak zamanla pastel ve yağlıboya gibi zengin renklerle dolu çalışmalara yönelmiştir (Rosenthal, 1994, s. 55). Bu renk değişimi, onun sanatsal evrimini ve psikolojik dönüşümünü yansıtır. Özellikle çiçekler, Redon'un sanatında önemli bir yer tutar. Çiçeklerin ruhsal anlamlarına inanan sanatçı, kadın figürlerini profilden resmetmiş ve bu portrelerin yanına çiçekler yerleştirmiştir. Bu yaklaşım, onun hem doğa hem de insan ruhu üzerindeki derin düşüncelerini ve sembolik anlayışını gözler önüne serer (Herbert, 1978, s. 87).

Redon'un yaşamının büyük bir kısmı karamsarlık ve melankoli içinde geçmesine rağmen, yaşamının son dönemlerinde bu karamsarlık yerini daha neşeli ve umut dolu bir bakış açısına bırakmıştır (Wildenstein, 1994, s. 144). Bu değişim, sanatçının içsel

dünyasındaki evrimi ve yaşamındaki olumlu dönüşümlerin bir yansımasıdır. Redon'un sanatı hem kişisel hem de evrensel bir insan deneyimini yansıtmakta, onun sanat dünyasına kattığı derinlik ve çeşitliliği ortaya koymaktadır. Odilon Redon'un *Le Cyclope* (1914) (Resim 7) adlı eseri, sanatçının karamsar dönemlerinden umut dolu bir içsel dönüşüme geçtiği sürecin sembolik bir yansımasıdır. Eserdeki tek gözlü figür, hem yalnızlığın hem de içsel farkındalığın bir ifadesi olarak izleyiciyle sessiz bir bağ kurar. Bu yönüyle *Le Cyclope*, Redon'un hayal gücünü melankoliden doğan bir umut estetiğine dönüştürdüğü olgunluk döneminin çarpıcı örneklerinden biridir.



Resim 7. Odilon Redon, *Le Cyclope*, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 64,8 × 51,1 cm, Kröller-MüllerMuseum, Otterlo (Hollanda).
([https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cyclope_\(Odilon_Redon\)#/media/Fichier:Redon.cyclops.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cyclope_(Odilon_Redon)#/media/Fichier:Redon.cyclops.jpg))

Pierre Puvis de Chavannes, 19. yüzyılın sonlarına doğru Fransız sanatında önemli bir yer edinmiş bir ressamdır. Özellikle duvar resimleriyle tanınan Chavannes, sembolizm akımının öncülerinden biri olarak kabul edilmemiş olsa da eserlerinde sıklıkla simgeler ve metaforlar kullanarak bu akımın özelliklerini yansıtmıştır (Druick, 2002, s. 45). Onun resimlerinde kadın figürleri genellikle masumiyetin ve saflığın simgesi olarak öne çıkar.

Chavannes'in çalışmaları, sade ve soluk renk paletleriyle tanınır. Bu renk seçimi, onun sanatının sakin ve düşünceli doğasını vurgular (Brown, 1976, s. 112). Resimlerinde sıkça kutsal kitaplardan alınan temalar işlenmiştir; bu da onun dini ve manevi konulara duyduğu ilgiyi gösterir. Tarihsel sahneleri ve epik temaları küçümseyen Chavannes, sanatını daha çok idealleri ve insan ruhunun derinliklerini keşfetmeye yönelik bir araç olarak görmüştür (Weisberg, 1992, s. 87).

Sanatçının yaşamı boyunca birçok eleştiriyile karşı karşıya kalmış olması, onun yenilikçi ve bazen geleneksel sanat anlayışlarına meydan okuyan yaklaşımının bir yansımasıdır. Bu eleştiriler, Chavannes'in sanatsal vizyonunun ve estetik tercihlerin toplumun genel beklentilerinden ne kadar uzak olduğunu gösterir. Ancak bu eleştiriler, aynı zamanda onun sanatının ne denli özgün ve etkileyici olduğunu da kanıtlar (Druick, 2002, s. 52). Puvis de Chavannes'in sanatı, dönemin sanatsal normlarına meydan okuyan cesur ve bireysel bir ifade biçimini ortaya koyar.

Pierre Puvis de Chavannes'in *Le Rêve (Rüya)* (Resim 8) adlı eseri, sanatçının sade renk paletleriyle yarattığı dingin atmosfer içinde masumiyet ve maneviyatı simgesel biçimde bir araya getirir. Kompozisyondaki figürlerin huzurlu ve düşsel hâlleri, Chavannes'in insan ruhunun içsel derinliklerine yönelen sembolik yaklaşımını yansıtır. Bu yönüyle eser, sanatçının idealleri resimsel bir şiirsellik içinde yorumladığı özgün üslubunun karakteristik bir örneğidir.



Resim 8. Pierre Puvis de Chavannes, *Le Rêve (Rüya)*, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 82

×

102

cm,

Muséed'Orsay,

Paris.

(https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Puvis_de_Chavannes#/media/File:Pierre-C%C3%A9cile_Puvis_de_Chavannes_003.jpg)

Arnold Böcklin, 19. yüzyılın önemli İsviçreli ressamlarından biridir ve sanatsal kariyeri boyunca dikkat çekici bir evrim geçirmiştir. İlk dönemlerinde doğanın gücü karşısında insanın çaresizliğini vurgulayan manzara resimleri yapmıştır. Bu eserler, doğanın büyüklüğü ve insanın bu karşısında duyduğu küçüklüğü derin bir şekilde yansıtır (Weiss, 1990, s. 34). Ancak Böcklin'in sanatsal yönelimi zamanla değişmiş ve mitoloji dünyasına adım atmıştır. Bu dönemde sembolist eğilimler göstermiş ve resimlerinde melankoliye yoğun bir şekilde yer vermiştir (Lützel, 1977, s. 59).

Böcklin'in eserleri genellikle karmaşık semboller ve fantastik unsurlarla doludur; bu da onun sembolizme olan eğilimini açıkça ortaya koyar. Sanatçının hayatındaki travmatik olaylar, özellikle ölüm temasıyla sık sık karşılaşmamıza neden olmuştur (Schmid, 2001, s. 88). Bu temasını resimlerine derin bir şekilde işlemiş ve ölüm ile ilgili çeşitli temaları, klasik mitolojiyi yaratıcı bir biçimde yorumlayarak ele almıştır. Böcklin'in klasik dünyayı ve mitolojik temaları ele alış biçimi, onun sanatsal vizyonunun özgünlüğünü ve derinliğini göstermektedir (Weiss, 1990, s. 40).

Arnold Böcklin'in *Self-Portrait with Death Playing the Fiddle* (1872) (Resim 9) adlı eseri, sanatçının ölüm temasına duyduğu derin ilgiyi ve yaşamın geçiciliğine dair kişisel sorgulamalarını yansıtır. Kendi portresinin arkasında keman çalan ölüm figürünü betimleyerek insanın kaderle yüzleşmesini sembolik bir biçimde görünür kılar. Bu eser, Böcklin'in mitolojik ve alegorik unsurları içsel melankoliyle birleştirdiği sembolist yaklaşımının güçlü bir örneğidir.



Resim 9. Arnold Böcklin, Self-Portrait with Death Playing the Fiddle (Selbstbildnis mit fiedelndem Tod), 1872. Yağlı boya, tuval üzerine, 75 × 61 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_B%C3%B6cklin#/media/Dosya:Arnold_Boecklin-fiedelnder_Tod.jpg)

Émile Henri Bernard, 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında Fransa'da etkili olan bir ressam, yazar ve sanat eleştirmenidir. Cloisonnism (kloazonizm) ve Synthetism (sentetizm) gibi post-empresyonist akımların öncülerindendir. Bu akımlar, cesur renkler ve düz formların koyu konturlarla çevrelendiği bir teknikle tanımlanır ve emaye işlerinin görsel etkilerini andırır. Bernard, bu teknikleri Louis Anquetin ile birlikte 1887'de geliştirmiştir (Vinniejinn, 2021, s. 1). Paul Gauguin ile birlikte bu akımları daha da geliştirmiş ve sanat dünyasında önemli bir etki yaratmışlardır (The Art Story, 2017, s. 1).

Bernard, sembolizm akımının etkisiyle dini temaları resimlerinde işlemeye başlamıştır. 1889 yazında Le Pouldu'da yalnız kaldığında, dini içerikli birçok eser üretmiştir (Wikipedia, 2024, s. 1). Bernard, sanatının "görünmeyeni görünür kılma" amacını taşıdığını belirterek, sembolizmin manevi ve dini öğelerini ön plana çıkarmıştır (Wikipedia, 2024, s. 1). Paganizm ve dini öğretiler arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçı, resimlerinde eski öğretileri yeniden canlandırmaya çalışarak, izleyiciye bu temaları yeniden hatırlatmayı amaçlamıştır (Wikipedia, 2024, s. 1).

1900'lerin başında Bernard, klasik tarza yönelmeye başlamıştır. İtalya ve Mısır'a yaptığı seyahatler, onun klasik sanat anlayışına olan ilgisini pekiştirmiştir. Bu dönemde, eski ustaların etkisiyle daha geleneksel ve düzenli formlar kullanmıştır. Bernard'ın sanatsal yolculuğu, farklı dönemlerdeki teknik ve stil arayışlarını yansıtarak, onun sanat dünyasındaki çok yönlülüğünü ortaya koymaktadır (National Galleries Scotland, 2024, s. 1).

Émile Bernard'ın *Çayırda Bratonlu Kadınlar (Le Pardon de Pont-Aven)* (1888) (Resim 10) adlı eseri, Cloisonnism tekniğinin belirgin örneklerinden biri olarak sadeleştirilmiş formlar ve yoğun renk alanlarıyla dikkat çeker. Kompozisyonundaki dini tören sahnesi, Bernard'ın sembolist anlayışla dini ve manevi temaları resimsel bir yalınlık içinde aktarma isteğini yansıtır. Bu yönüyle eser, sanatçının hem post-empresyonist hem de sembolist estetiği birleştirerek “görünmeyeni görünür kılma” arayışının başarılı bir ifadesidir.



Resim 10. Emile Bernard, Çayırda Bratonlu Kadınlar (Le Pardon de Pont-Aven), 1888, yağlıboya tuval üzerine, 73 × 92 cm, Muséed'Orsay, Paris. ([https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Bernard#/media/File:%C3%89mile_Bernard_1888-08_-_Breton_Women_in_the_Meadow_\(Le_Pardon_de_Pont-Aven\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Bernard#/media/File:%C3%89mile_Bernard_1888-08_-_Breton_Women_in_the_Meadow_(Le_Pardon_de_Pont-Aven).jpg))

1.3.1. Türkiye’de Sembolizm

Sembolizm, 19. yüzyılın sonlarında Fransa’da ortaya çıkan ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılan bir sanat ve edebiyat akımıdır. Dış dünyanın görünür yüzeyinin ötesine geçerek, içsel anlamları, duyguları ve ruhsal gerçeklikleri yansıtmayı amaçlayan

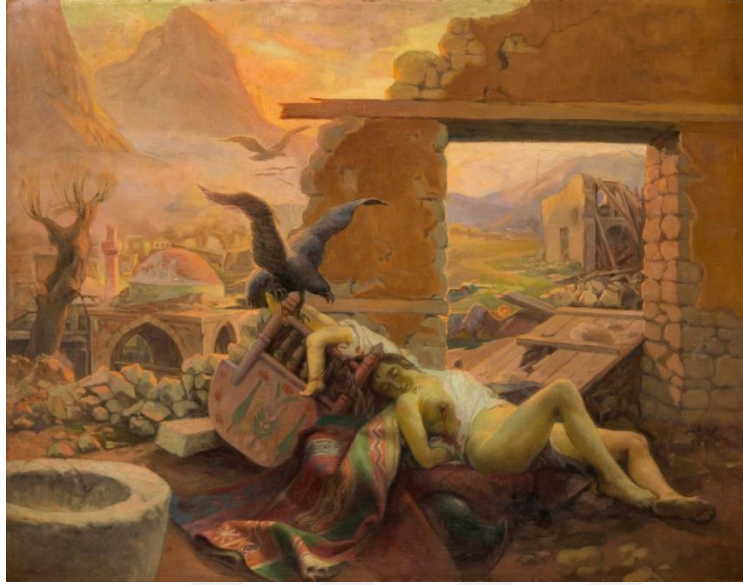
sembolizm, Türkiye’de de hem edebiyatta hem de görsel sanatlardaki temsilcileriyle önemli bir yer edinmiştir (Moran, 2002, s. 115; Çetişli, 2011, s. 183).

1.3.1.1. Türkiye’de Sembolizmin Ortaya Çıkışı ve Yayılması

Türkiye’de sembolizm, Batı sanatına olan ilginin arttığı 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında etkisini göstermeye başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nun modernleşme hareketleriyle birlikte Batı sanatı, Osmanlı ressamaları ve edebiyatçıları tarafından yakından takip edilmiştir. Sanatta gerçekliğin birebir yansıtılmasına karşı bir tepki olarak gelişen sembolizm, Türkiye’de de bireyin ruhsal durumunu, mistisizmi ve metafiziksel kavramları resmetme ihtiyacı ile benimsenmiştir (Turani, 1989, s. 214). Osman Hamdi Bey, genellikle oryantalist tarzıyla bilinse de eserlerinde sembolik anlatımın önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. *Mihrap (Tekvin veya Yaratılış)*, *Kur’an Okuyan Kadın* ve *Derviş* gibi eserlerinde dini ve manevi öğeler, mekânlar ve figürlerin kullanılış biçimi, izleyiciye sözcükler olmadan bir mesaj vermektedir (Shaw, 2011, s. 157). Onun sanatında semboller, Osmanlı toplumunun sosyal ve kültürel kodlarını anlamak için önemli ipuçları sunar.

Türk resminde sembolizm akımının izlerini ilk kez 1914 kuşağından Avni Lifij’in resimlerinde görmek mümkündür. Avni Lifij (1886-1927), Türk resminde modernizmin öncülerinden biri olarak, sembolizm akımının izlerini derinlemesine taşımış ve bu akımın Türk resminde şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Giray, 1997, s. 52). 1914 kuşağı, Cumhuriyet dönemi sanatının temellerinin atıldığı, toplumsal ve kültürel anlamda önemli bir döneme işaret eder. Bu dönemin ressamaları, Batı sanatındaki akımları Türk resmine uyarlarken farklı yol ve anlayışlar geliştirmiştir (İrepoğlu, 2005, s. 94). Avni Lifij, sembolizmi bireysel bir üslupla Türk resmine uyarlamıştır. Lifij’in eserlerinde sembolist estetik, figürlerin deformasyonu, renklerin duygusal yoğunluğu ve imgelerin sembol haline gelmesiyle belirginleşir (Çelik, 2010, s. 134).

Özellikle *Kara Gün* adlı eseri (Resim 11), Avni Lifij’in sembolizmin derinliklerine inen ve toplumsal travmaları sorgulayan en çarpıcı örneklerinden biridir. Kurtuluş Savaşı’nın yıkıcı etkileriyle şekillenen bu kompozisyonda, parçalanmış giysileriyle çıplak bir kadın figürü yer almakta; bu figür sefaleti, acıyı ve dramı simgelemektedir (Turani, 1989, s. 215). Kadının çıplak bedeni, sembolizmin belirgin özelliklerinden biri olan ruhsal çöküş ve bedensel ifadenin göstergesi olarak okunabilir.



Resim 11. Avni Lifij, Kara gün, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 93 × 118 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Karag%C3%BCn?utm>)

Avni Lifij'in (Resim 11) *Kara gün* tablosu, 1923 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle, 93 × 118 cm ölçülerinde gerçekleştirilmiş olup, Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Eserde, İstiklal Savaşı'nın ardından yaşanan yıkım ve acı alegorik bir anlatımla betimlenmiştir. Düşmanın yakıp, yıktığı harabe haline gelmiş bir köy kenarında giysileri parçalanmış, tecavüz edilip öldürülmüş kadın ile ölen bebeğini resmeder.

Ölen kadın ile bebeği tabloda ana objeyi oluşturur. Bebek, ters dönmüş beşiğin altında sırtı annesine uzanmış olarak yatar ve sadece ayağı görünür. Kadının üzerinde olduğu kilimler, beşik, siyah kartal tablonun konusunun arka plan öğeleridir (Başkan, 2007). Ölmüş kadın ve bebeği, Türk ulusunun yok oluşunu anlatır. Çocuğun beşiği üzerine konan kartal ve süzülüp gelen diğer kartallar düşman güçleridir.

Kompozisyonun ön planında, tecavüz edilerek öldürülmüş bir kadın figürü ile kollarında bebeği yer alır; bu dramatik sahne, izleyicide derin bir empati duygusu uyandırır. Beşiğin üzerine konmuş bir kartal figürü hem güç hem de ölümün soğuk simgesi olarak okunabilir. Arka planda yıkılmış evler ve dumanla kaplı gökyüzü, savaşın geride bıraktığı yıkıcı atmosferi pekiştirir. Lifij, bu eserde Fransız romantik resim geleneğine yakın dramatik bir üslup benimseyerek, savaşın siviller üzerindeki etkilerini güçlü bir görsel dil ile aktarmıştır; yıkılan bir köyün kalıntıları, kadının figürü ile birleşerek savaşın ve kargaşanın bireysel düzeydeki etkilerini gösterir (Turani, 1989, s.

215). Kilimler, beşik ve siyah kartal gibi imgeler, yerleşik kültürün ve halkın simgeleri olarak var olurken, aynı zamanda sembolik anlamlar taşır (Giray, 1997, s. 67). Lifij'in *Kara Gün* tablosu, figürün çıplaklığı, çizgisel üslubu ve sembolizmin en belirgin öğelerinin bir arada bulunduğu bir eser olarak, sanatçının sanatını tam anlamıyla temsil eder.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte sanatçılar, daha soyut ve bireysel anlatım biçimlerine yönelirken, sembolist anlayış da yeni formlar kazanmaya başlamıştır. İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar, eserlerinde geleneksel sembollerini modern bir öge olarak yeniden yorumlamış, Anadolu mitolojisi, halk sanatı ve soyut düşüncelerle birleştirmişlerdir (İrepoğlu, 2005, s. 112). Türk resminde sembolizm, 1960'lara kadar genellikle yerellik arayışlarının etkisiyle soyutlayıcı bir tarzda karşımıza çıkmıştır. Ancak 1960'lardan sonra, Batı etkisi ve yerellik anlayışlarının ötesinde yeni bir estetik arayışı başlamış, sembolizm ve fantastik eğilimler daha belirgin hale gelmiştir (Antmen, 2009, s. 276).

Bu dönemde Türk sanatında, Batı sanat anlayışının yanı sıra, yerel ögeler ve halk sanatının izleri de belirginleşmiştir. Bu bağlamda Cihat Burak gibi sanatçılar, toplumsal gerçekliği fantastik ve düşsel bir şekilde yansıtarak sembolizme yakın bir dil geliştirmiştir (Eroğlu, 2014, s. 54). Ancak Cihat Burak'ın çalışmaları, Batı sanatı bağlamında doğrudan bir sembolizm anlayışı taşımamakla birlikte, halk sanatının motifli süslemelerinden, hayal dünyasından ve edebi anlatımlardan beslenen bir sembolist yaklaşıma sahiptir.

1960'lar sonrası dönemde ise sembolizm, Türk sanatında daha belirgin bir şekilde poetik, tinsel ve kurgusal yaklaşımlarla karşımıza çıkmıştır. Bu dönemin sanatçılarından Komet, Alaaddin Aksoy ve Utku Varlık gibi isimler, sembolizmin düşsel, duyumsal ve içsel yönlerini benimsemişlerdir (Antmen, 2009, s. 279). Özellikle Utku Varlık, sembolist bir dilin en özgün örneklerini sunan sanatçılardan biridir. Varlık'ın resimleri, seyirciyi hem görsel hem de duygusal bir yolculuğa çıkararak, farklı gerçekliklerin, zamanın ve mekânın sınırlarını zorlayan imgelerle doludur (Eroğlu, 2014, s. 59).

Namık İsmail, 20. yüzyıl başlarında Türk resminde sembolist anlatımın öne çıkan temsilcilerinden biri olmuştur. *Sis* ve *Hüzün* gibi tabloları, sembolist akımın izlerini taşır (Turani, 1989, s. 19). Fethamdan Duran ise, portre ve figüratif eserlerinde sembolist anlatımın ön planda olduğu bir sanatçıdır (İrepoğlu, 2005, s. 118).

1.4. İKONOĞRAFI

1.4.1. İkonografi Tanımı ve Tarihi

İkonografi, sanat eserlerindeki imgelerin, temaların ve sembollerin tanımlanması ve sınıflandırılmasıyla ilgilenen bir disiplin olarak, yüzeyde görülen figür, nesne ve kompozisyonların ardındaki anlamları açığa çıkarmayı amaçlar. Erwin Panofsky'ye göre, ikonografi bir eserdeki görsel öğelerin “ne” olduğunu tespit ederken, bu öğelerin tarihsel, mitolojik, dinsel veya kültürel bağlamda “neyi” temsil ettiğini de ortaya koyar (Panofsky, 1955: 26). Örneğin, Rönesans tablolarında elinde zambak tutan bir kadının Meryem Ana'nın saflığını simgelemesi, pre-ikonografik tanımlamanın ötesine geçerek geleneksel anlam katmanına işaret eden bir ikonografik analiz örneğidir.

Panofsky'nin ikonografik yöntemi üç aşamadan oluşur: Birincil ya da pre-ikonografik aşamada eser üzerindeki görsel unsurlar nesnel olarak tanımlanır; ikincil yani ikonografik aşamada bu unsurların tarihsel ve kültürel gelenek içindeki ortak anlamları araştırılır; üçüncül aşamada ise ikonolojik analizle eserin altında yatan dünya görüşü, ideoloji veya psikolojik içerikler yorumlanır (Panofsky, 1955, s. 44-55). Dolayısıyla, yalnızca bir simgeyi belirlemek yetmez; o simgenin sanatçının kültürel kodlarında nasıl bir anlatı kurduğunu da açığa çıkarmak gerekir.

İkonografinin kökleri 19. yüzyılın başlarına, Alois Riegl ve Adolph Goldschmidt'in imgelerin tipolojik sınıflandırılması üzerine çalıştığı döneme kadar uzanır (Riegl, 1903; Goldschmidt, 1914, s. 45-60). Bu dönemde sanat tarihçileri, imgelerin biçimsel ve tarihsel özelliklerini sistematik olarak incelemeye başlamış, imgelerin tipolojik ve kültürel bağlamlarını anlamaya çalışmışlardır. Aby Warburg ise imgelerin kültürler arası dolaşımını ve dönüşümünü inceleyerek “Pathos formeln” kavramını geliştirmiştir; bu kavram, belirli duygusal ifade ve imgelerin tarih boyunca farklı kültürlerde nasıl yeniden üretildiğini ve anlam kazandığını açıklamaktadır (Warburg, 1905, s. 112-130). Bu temeller üzerine inşa edilen Erwin Panofsky, 1930'lardan itibaren ikonografiyi sistematik bir bilim dalı hâline getirmiş ve 1955 yılında yayımladığı *Studies in Iconology* adlı yapıtıyla ikonografi ile ikonoloji arasındaki ayrımı netleştirmiştir. Panofsky'ye göre ikonografi, sanat eserlerindeki figürlerin, nesnelerin ve sembollerin yüzeysel anlamlarının analizini içerirken, ikonoloji ise bu öğelerin tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamda derinlemesine yorumlanmasını sağlar (Panofsky, 1955, s. 26-30). Günümüzde

ikonografik çalışmalar genellikle üç temel tür üzerinden yürütülür: Figüratif ikonografi, insan ve yarı-insan figürlerinin analizine odaklanırken; sembolik ikonografi bitki, hayvan ve nesne gibi doğal unsurların metaforik anlamlarını araştırır. Tematik ikonografi ise mitolojik, tarihsel veya dinsel konuları bütüncül olarak ele alır. Bu çalışmada Osman Hamdi Bey'in eserleri çözümlenirken, ikonografinin tanım ve tarihsel gelişimi ışığında pre-ikonografik, ikonografik ve ikonolojik katmanlar belirlenerek her tablo, yukarıda belirtilen türlerden biri aracılığıyla yorumlanacaktır.

Bu yöntem, sanat tarihçileri ve araştırmacılar tarafından sanat eserlerini analiz etmek ve dönemin düşünsel yapısını anlamak için kullanılmaktadır. Panofsky'nin ikonografi yaklaşımı, sanatın yalnızca görsel değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir anlatım biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Erwin Panofsky'nin "İkonografi ve İkonoloji" eserinde ise, sembolizmin ve ikonografinin sanat eserlerindeki rolü daha sistematik bir şekilde ele alınır. Panofsky, ikonografiyi "bir sanat eserinde belirli bir temanın veya konunun semboller aracılığıyla yorumlanması" olarak tanımlar (Panofsky, 2012, s. 13). Bu bağlamda, sembolizm ve ikonografi arasındaki ilişki, sanatın hem yüzeysel hem de derin anlamlarını keşfetme fırsatı sunar.

İkonografi, sanat eserlerinde kullanılan sembol ve imgelerin analizine odaklanır. Panofsky'nin "İkonografi ve İkonoloji" eserinde, ikonografinin sanat tarihindeki rolü detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Panofsky, ikonografinin "sanat tarihinin sembolik ve anlatısal unsurlarını anlamak için kullanılan bir yöntem" olduğunu belirtir (Panofsky, 2012, s. 21).

Mancoff'un belirttiği gibi, sembolizm "sanat eserlerinin altında yatan derin, sembolik anlamları ortaya koyma" yöntemini sunar (Mancoff, 2007, s. 45). Bu yaklaşım, izleyiciyi yalnızca eserin yüzeyindeki imgelerle yetinmekten alıkoyar ve renk, form ya da kompozisyon gibi öğelerin çok katmanlı anlam dünyasına erişmemizi sağlar. Sembolizm, eserdeki her bir öğeyi birer işaret olarak ele alır; böylece sıradan bir nesne, daha derin toplumsal, psikolojik veya mitolojik çağrışımlarıyla birlikte okunur.

Panofsky'nin ikonografik yöntemi ise bu derin anlam katmanlarını tarihsel ve kültürel bağlam içinde sistematik biçimde analiz etme imkânı tanır (Panofsky, 1955, s. 44-55). Pre-ikonografik aşamada görsel öğelerin nesnel tanımı, ikonografik aşamada bu öğelerin geleneksel anlamı ve ikonolojik aşamada ise tüm bu katmanların ardındaki dünya görüşü açığa çıkarılır. Böylece Mancoff'un sembolizmle vurguladığı çok katmanlı

okuma, Panofsky'nin ikonografi disipliniyle düzenli ve tutarlı bir analize dönüşür; her iki yaklaşım da sanat eserlerinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda kavramsal ve sembolik boyutlarını keşfetmemize olanak tanır.

Sanat tarihindeki eleştirel yaklaşımlar, sanat eserlerini anlamak ve sanatçının vermek istediği mesajları kavrayabilmek için geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar, eserin dönemi, sanatçının yaşamı ve kültürel birikimi gibi faktörleri göz önünde bulundurarak daha derinlemesine bir inceleme yapma imkânı sağlar. Erwin Panofsky'nin geliştirdiği ikonografik ve ikonolojik yöntem, bu analiz süreçlerini sistematik bir şekilde ele almayı sağlar.

1.4.2. Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yöntemi

Erwin Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik sanat eleştirisi yöntemi, sanat eserlerinin derinlemesine anlaşılması için üç aşamada ele alınır. Bu aşamalar, eserin doğal anlamından başlayarak, uzlaşımsal anlamına ve nihayetinde içsel anlamına ulaşmayı hedefler.

1.4.2.1. Birincil veya Doğal Anlam (Ön-ikonografik İnceleme)

a) Olgusal Anlam: Bu aşama, sanat eserinde görülen biçimlerin ve nesnelerin tanımlanmasıyla ilgilenir. Burada, resimdeki biçimlerin tanıdık nesnelere benzeyip benzemediği ve bu biçimlerin hangi hareketler içinde oldukları saptanır. Bu, biçimlerin objektif olarak tanımlanmasını ve ilişkilerinin belirlenmesini içerir. Bedrettin Cömert'in ifadesiyle, olgusal anlam, biçimlerin nesnel dünyadaki karşılıklarını anlamaya yönelik ilk adımdır (Cömert, 2006, s. 18).

b) İfadesel Anlam: İfadesel anlam, biçimlerin ifade ettiği nitelikleri ve duygusal içerikleri anlamaya yönelik bir incelemedir. Bu aşamada, biçimlerin ne tür duyguları ya da sembolik anlamları ifade ettiği araştırılır. Yani, biçimlerin ve nesnelerin temsil ettiği duygusal ve ifade edici yönler analiz edilir (Cömert, 2006, s. 18). Bedrettin Cömert, bu iki aşamanın, eserin “doğal anlamını” ortaya koyduğunu belirtir.

1.4.2.2. İkincil veya Uzlaşımsal Anlam (İkonografik İnceleme)

Bu aşama, sanat eserinin anlaşılabilir anlamını anlamaya yönelik bir çözümlemedir. İlk bakışta kapalı kalan, günlük deneyimlerle açıklanamayan ve daha derin bilgi

gerektiren anlamı ifade eder. Anlaşılmalı anlam, eserin işaret ettiği noktaları ve kültürel bağlamı çözümleyerek, yazılı ve görsel kaynaklara başvurularak bulunur. Bu aşama, sanatçının bilinçli olarak eserinde kullandığı anlamları ve sembolleri keşfetmeyi hedefler (Cömert, 2006, s. 19).

1.4.2.3. İçsel Anlam veya İçerik (İkonolojik İnceleme)

Panofsky'nin yönteminin son aşaması, içsel anlam ya da içerik olarak adlandırılır. Bu aşama, sanat eserinin asıl anlamını belirlemeye çalışır. İçsel anlam, eserin yaratıldığı dönemin sosyal, dinsel, ekonomik, siyasi ve felsefi koşullarını dikkate alarak bulunur. Eserin asıl anlamı, dönemin kültürel ve toplumsal bağlamını anlamayı gerektirir. ChrisMurray'ın belirttiği gibi, ikonolojik yorum, “bir yapıt ile onun içinde yaratıldığı daha geniş bağlam arasındaki ilişkinin anlaşılmasını” amaçlar (Murray, 2012, s. 242). Bu bağlam, eserin içindeki kültürel imgelerin, simgelerin ve sembollerin tarihini anlamayı içerir.

Panofsky'nin bu üç aşamalı yaklaşımı, sanat eserlerinin derinlemesine anlaşılmasını sağlar ve her aşama, eserin farklı bir yönünü aydınlatır. Doğal anlam, uzlaşım sal anlam ve içsel anlam arasında geçiş yaparak, sanat eserinin tam anlamıyla kavranması sağlanır.

2. BÖLÜM

OSMAN HAMDİ BEY VE SEMBOLİZM

2.1. OSMAN HAMDİ BEY'İN HAYATI

Osman Hamdi Bey, 30 Aralık 1842'de İstanbul'da Paşa bir ailede doğdu. Babası İbrahim Ethem Paşa, dönemin önemli devlet adamlarından biriydi; annesi Fatma Hanım ise iyi eğitilmiş bir aileden geliyordu (Shaw, 2002, s. 45). İlk öğrenimini İstanbul'da tamamladıktan sonra, 1863'te hukuk öğrenimi için Paris'e gönderildi. Burada önce Sorbonne Üniversitesi'nde hukuk eğitimi aldı; ardından resme olan ilgisi ağır bastı ve École des Beaux-Arts'da Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde eğitim görmeye başlamıştır (Eldem, 1983, s. 72). 1870'lerde Osman Hamdi Bey, İstanbul'a dönerek önce Şura-yı Devlet'te görev aldı, ardından Osmanlı Mekteb-i Sanayi-i Nefise'sinin kuruluş hazırlıklarına katıldı (Çelik, 2012, s. 119). Aynı dönemde, Anadolu'da ve İstanbul'da yaptığı arkeolojik kazılarla da adından söz ettirdi. 1881'de İznik'te, 1888–1890 yılları arasında ise İstanbul'da, günümüzde Arkeoloji Müzeleri içinde sergilenen eserlerin çıkarıldığı kazılar yürüttü. Bu çalışmalar, Osmanlı'da sistematik arkeoloji biliminin temellerini atması açısından önem taşımaktadır (Yıldız, 2010, s. 88). Sanatçı kimliğiyle de tanınan Osman Hamdi Bey, eserlerinde çoğunlukla Doğu-Batı sentezini yansıtmıştır. “Kaplumbağa Terbiyecisi” (1906), “Makam Odasında Hanım” (1886) ve “Çömlekçi” (1906) gibi başyapıtlarında, Osmanlı yaşam biçimini, aydın figürleri ve zengin detaylarla birlikte betimledi. Bu tablolar hem Batılı alışılmış kompozisyon anlayışıyla hem de yerel kültürel kodlarla harmanlanarak, Türk resminde yeni bir yönelim başlatmıştır (Shaw, 1989, s. 214). 1893'te resmî olarak kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) ilk müdürü olarak atandı ve genç sanatçılara modern öğretim yöntemleri sundu (İrepoğlu, 2010, s. 55). 1891'de ise İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin kuruluşuna öncülük ederek, Türkiye'de müzeciliğin kurumsallaşmasını sağladı (Eldem, 1983, s. 106). 24 Şubat 1910'da İstanbul'da vefat eden Osman Hamdi Bey hem ressam hem de arkeolog ve eğitimci kimliğiyle Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminin en önemli kültür elçilerinden biri olarak kabul edilmektedir (Çelik, 2012, s. 121).

2.2. OSMAN HAMDİ BEY VE SANAT ANLAYIŞI

Osman Hamdi Bey, 19. yüzyıl Osmanlı kültür ve sanat dünyasında önemli bir figürdür. Ressam, müzeci, arkeolog ve sanat eğitimcisi olarak birçok alanda iz bırakmıştır. Cezar’a göre (1995), “Türkiye Batılılaşma çabaları arasında bocalamalı yıllar geçirmekteyken kültür ve sanat hizmetleriyle dikkati çeken Osman Hamdi Bey: 19. yüzyılın Türk Müzecisi-Devlet Adamı-Ressamı-Sanat Eğitimcisi olarak yetişti. Osman Hamdi Bey, Batı’da eğitim gören Osmanlı aydınlarından biridir. Kültürlü bir ailede yetişmiş, babası İbrahim Edhem Paşa’nın da Batı’da eğitim almış olması, onun sanat ve bilim alanındaki gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. Genç yaşta Paris’e giderek burada hukuk eğitimi almasına rağmen sanata olan ilgisi onu resim alanında ilerletmiştir. Oryantalist tarzda eserler veren sanatçı, Avrupalı oryantalistlerden farklı olarak, doğu kültürünü dışarıdan egzotik bir bakış açısıyla değil, içerden bir sanatçı duyarlılığıyla işlemiştir. Cami ve türbeleri resmederek Doğu’nun manevi ve maddi zenginliklerini eserlerine yansıtmıştır. Osman Hamdi Bey, 11 Eylül 1881’de Müze-i Hümayun (İmparatorluk Müzesi) Müdürlüğü’ne atanmıştır. O zamana kadar var olan müzenin dağınık ve düzensiz yapısını dünyanın sayılı müzeleri arasına girebilecek bir seviyeye taşımıştır. Ayrıca, Osmanlı topraklarında “millî kazılar” dönemini başlatarak, arkeolojik mirasa sahip çıkılması gerektiğini vurgulamıştır. Sidon (Sayda) kazılarında bulunan ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzesi’nde sergilenen ünlü İskender Lahdi gibi önemli eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Cezar’a göre (1995), “Onun Müze-i Hümayun Müdürlüğüne getirilmesiyle eş zamanlı olarak; birçok medeniyete ev sahipliği yapmış Osmanlı topraklarında da ‘millî kazılar’ dönemi başlamış oluyordu” (Cezar, 1995, s. 96). Osman Hamdi Bey, Türkiye’de sanat eğitiminin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. 1 Ocak 1882’de Sanayi-i Nefise Mektebi (bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) müdürlüğüne atanmış ve 1883’te bu okulun açılmasını sağlamıştır. Bu girişim, Osmanlı’da Batılı anlamda sanat eğitiminin temelini oluşturmuştur. O dönemde mimar ve resamlara duyulan ihtiyacın farkında olan Osman Hamdi Bey, “mimar ve ressam yetiştirecek bir okulun açılması düşüncesinin şekillenmesine yol açmıştır” (Cezar, 1995, s. 450).

Osman Hamdi Bey, Türkiye’de oryantalizmin önde gelen tek Türk temsilcisi olarak kabul edilebilir. Batı’da ortaya çıkan oryantal temalı kompozisyonlardan büyük ölçüde fotoğrafı kullanarak etkilenmiş ve bu etkileri kendi sanatında yansıtmıştır. Osman Hamdi

Bey, Türk figür ve kompozisyon ressamlarının ilki olarak tanımlanabilir. Sanat yaşamı boyunca figürlü kompozisyonlar, portreler ve peyzajlar üzerinde çalışmış, bu türleri çeşitli üsluplarda resmetmiştir. Sanatçının yağlı boya eserleri genellikle büyük boyutlu olup, Osmanlı topraklarındaki yapıların iç mekânlarını öne çıkarmaktadır. Bu iç mekânları, figürler için bazen fon olarak kullanmış, bazen de figürleri mekâna göre daha küçük tutarak iç mekânı vurgulamıştır. Her türlü ayrıntıyı titizlikle işleyen Osman Hamdi Bey, fotoğraftan kareleme yöntemiyle çalışmıştır (Gürçağlar, t.y., 96-104). Bu yaklaşımı, onun hem oryantalist temaları hem de Türk sanatındaki özgün yerini pekiştirmiştir.

Osman Hamdi Bey, 19. yüzyılda Doğu'yu konu olarak seçen tek yerli ressam olarak öne çıkar. Batılı oryantalistlerin sıklıkla sefalet, gerilik ve şehvet düşkünlüğü gibi önyargılı temaları işlediği eserlerin aksine, Osman Hamdi Bey'in resimleri Doğu'yu gerçek bir dünya olarak sunar. Eserlerinde, Doğu'nun yaşam tarzını, kültürünü ve etnografyasını titiz bir şekilde, ayrıntılı ve gerçekçi bir yaklaşımla tasvir etmiş, canlı ve parlak renkler kullanarak bu dünyayı belgelemeye ve onurlandırmaya çalışmıştır. Osman Hamdi Bey, figürlerinde kendinden emin ve bilge kişilikleri, okuyan ve tartışan karakterleri öne çıkararak Türk insanını yüceltmış, Türk kültürünün zenginliğini sanatında vurgulamıştır. Batılı oryantalistlerden farklı olarak, resimlerinde yer alan figürler için hazırladığı mizansenlerin fotoğraflarını çekmiş ve bu fotoğrafları, kareleme yöntemiyle tuvale aktarmıştır. Ayrıca, Osmanlı kültürüne ait çeşitli objeleri, kandil, rahle, şamdan, silah, halı, el yazması kitaplar, buhurdanlıklar gibi objeleri fotoğraflayarak bu objeleri eserlerinde kullanmıştır. Figürlerinde genellikle aile bireylerini ve halktan insanları, erkek figürlerinde ise sık sık kendisini tasvir etmiştir. Peyzaj türündeki eserleri de bulunmaktadır, ancak figürlü kompozisyonlar onun sanatının ana odağıdır (Nur, 2021, s. 610).

Osman Hamdi Bey, resimlerinde erkek figürlerinin kıyafetlerinde Batılılaşma döneminin giyim tarzını değil, Suriye ve Irak bölgelerine ait geleneksel Arap kıyafetlerini tercih etmiştir. Bu tercih, onun Doğu'nun özgün kültürel kimliğini yansıtmaya çabasının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Türk resim sanatında kadın figürünü ilk kullanan sanatçı olarak dikkat çeken Osman Hamdi Bey, kadınları Avrupalı oryantalistlerin aksine cinsel bir meta olarak değil, günlük yaşamın içinde, döneminin kıyafetleriyle tasvir etmiştir (Bilir, 2019, s. 97). Kadın figürlerini gündelik hayatın bir parçası olarak resmeden Osman Hamdi Bey, kadınları yüceltmış ve onların toplumsal rollerini vurgulamıştır.

Kadın figürleri genellikle zengin ve asil karakterler olarak betimlenmiş, kıyafetleri ve duruşlarıyla dönemin kültürel zenginliği yansıtılmıştır. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde, kadın figürleri sadece estetik birer obje değil, aynı zamanda Türk halkının ve yaşam tarzının ihtişamını temsil eden unsurlardır. Kadın figürlerinde model olarak kızı ve eşini kullanmış, bazı resimlerinde ise kadın figürlerinin duruşları aynı kalmakla birlikte, kıyafetler ve mekânlarda değişiklik yapmıştır. Diğer resimlerinde ise kıyafetler sabit kalırken, mekânlarda farklılıklar yaratmıştır. Osman Hamdi Bey, resimlerinde cami, türbe ve medrese gibi tanınmış Osmanlı yapılarından faydalanmış, iç mekân resimlerinde Türk kültür yaşamından kesitler sunarak önyargıları değiştirmeyi hedeflemiştir. Bu yaklaşımı, onun sanatının Doğu'nun kültürel zenginliğini ve gerçekliğini sergileme çabasını ortaya koyar.

2.3. OSMAN HAMDİ BEY'İN ESERLERİNDE SEMBOLİK ÖĞELER

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde sembolizm, sosyal, kültürel ve dini temaları temsil eden bir anlatım dili olarak karşımıza çıkar. Sembolizm, duyguların ve düşüncelerin doğrudan değil, semboller aracılığıyla ifade edilmesini sağlar. Osman Hamdi Bey'in eserleri incelendiğinde; Osmanlı bürokrasisinin ve toplum yapısının sembolik bir temsilidir. Arzuhalci figürü, toplumun yazılı işlerini yürüten, bilgiye erişim sağlayan ve resmi işlemleri gerçekleştiren bir figür olarak, dönemin sosyal yapısındaki bürokratik ve sosyal düzeni simgeler. Arzuhalcinin tasvirindeki detaylar, geleneksel Osmanlı toplumunun bilgi ve resmi işlemlerle olan ilişkisini vurgular. Bu resim, aynı zamanda bilgiye dayalı toplum yapısının önemini sembolize eder.

Kur'an Tilâveti (1910)

Kur'an Tilâveti (1910), dini bir ritüelin ve manevi bir atmosferin sembolik bir ifadesidir. Eserdeki figürlerin Kur'an okumaları, dini bir huzur ve birlikteliği simgeler. Kur'an'ın kutsallığı ve bu ritüelin sosyal yaşam içindeki merkezi rolü, sembolizmin bir parçası olarak öne çıkar (Arık, 1988, s. 107). Tablo, Osmanlı toplumunun dini değerlere olan bağlılığını ve manevi yaşamın önemini temsil eder. Tilâvet eden figürler, toplumun manevi yönünü ve dini ritüellerin toplumsal birlikteliği nasıl sağladığını sembolize eder (Faroqhi, 2005, s. 238).

Naile Hanım Portresi (1910)

Naile Hanım Portresi (1910), kadın figürünün ve dönemin estetik anlayışının sembolik bir ifadesidir. Naile Hanım'ın beyaz entarisi ve zarif duruşu, dönemin sosyal-ekonomik statüsünü ve kadınların toplumsal rollerini yansıtır. Bu portredeki semboller, Osmanlı kadınlarının estetik anlayışını, sosyal konumlarını ve kültürel değerlerini temsil eder. Naile Hanım'ın portresi, dönemin kadın idealinin ve sosyal normlarının bir sembolüdür (Renda, 2002, s. 270).

Şehzade Türbesinde Derviş (1908)

Şehzade Türbesinde Derviş (1908), tasavvuf ve manevi hayatın sembolik bir ifadesidir. Derviş figürü, mistik bir yaşam tarzını ve manevi arayışı temsil ederken, türbenin kutsallığı da dini ve kültürel bağlamda bir sembol olarak öne çıkar (Eldem, 2010, s. 317). Bu eser, Osmanlı tasavvuf kültürünün ve dini ritüellerin toplum üzerindeki etkisini ve önemini yansıtır. Dervişin türbe içindeki duruşu, manevi huzuru ve dini bağlamı sembolize eder.

Silah Taciri (1908)

Silah Taciri (1908), Osmanlı'nın askeri kültürünü ve ticaret hayatını sembolize eden bir tablodur. Silah tacirinin etrafındaki silahlar, dönemin askeri yaşamını ve bu yaşamın ticari yönlerini temsil eder. Bu eser, Osmanlı toplumunun askeri ve ticari unsurlarını, toplumsal yapının bir parçası olarak sunar. Silah taciri figürü hem askeri güç hem de ticaretin önemini ve bu unsurların toplumsal hayattaki rolünü sembolize eder (Shaw, 2011, s. 149).

Beyaz Entarili Kız (1908)

Beyaz Entarili Kız (1908), genç bir kız figürünü ve dönemin estetik anlayışını sembolize eder. Beyaz entari, saflığın ve güzelliğin bir simgesi olarak öne çıkar. Kızın portresi, dönemin güzellik idealini ve gençliğin masumiyetini temsil eder. Eser, Osmanlı kadınlarının estetik ve kültürel değerlerini, aynı zamanda dönemin sosyal yapısındaki yerlerini sembolik bir biçimde sunar (Eldem, 2010, s. 325).

Kaplumbağa Terbiyecisi (1906)

Kaplumbağa Terbiyecisi (1906), Osman Hamdi Bey'in en bilinen eserlerinden biridir ve sembolizm açısından derin anlamlar taşır. Eserde, geleneksel Osmanlı kıyafetleri içinde bir yaşlı adam, kaplumbağaları eğitmektedir. Kaplumbağaların yavaş

hareketleri ve sabırlı eğitim süreci, Osmanlı toplumunun geleneksel değerlerini ve değişime karşı direncini sembolize eder (Renda, 2002, s. 273).

Sembolik Anlamlar

Kaplumbağalar: Yavaş hareket ve sabır, geleneksel Osmanlı toplumunun modernleşme sürecindeki yavaş ilerleyişini ve değişime karşı olan direncini temsil eder.

Yaşlı Adam: Geleneksel değerlerin ve kültürel mirasın koruyucusu olarak, eski düzenin savunucusunu temsil eder.

Çevre: Resmin arka planındaki detaylar, Osmanlı İmparatorluğu'nun günlük yaşamını ve toplumsal yapısını sembolize eder (Renda, 2002, s. 265-283).

Silah Taciri (1908)

Silah Taciri, Osman Hamdi Bey'in dönemin askeri ve ticari yaşamını yansıttığı bir tablodur. Eserde, bir silah taciri geleneksel Osmanlı silahlarını sergiler (Shaw, 2011, s. 149).

Sembolik Anlamlar

Silahlar: Askeri güç ve savunma kültürünün bir sembolüdür. Aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri ve ticari önemini vurgular.

Tacir: Ticaretin ve ekonomik faaliyetlerin toplumsal yapıda nasıl bir rol oynadığını temsil eder.

Çevre: Silah tacirinin etrafındaki objeler, dönemin askeri ve ticari yaşamının detaylarını sembolize eder (Shaw, 2011, s. 142-155).

Mihrap (Tablo)

Mihrap, Osman Hamdi Bey'in dini temaları işlediği bir tablodur. Mihrap, camilerde namaz sırasında yönelinen duvar nişidir ve bu eser, dini ve kültürel bir bağlamı temsil eder (Shaw, 2002, s. 143; İrepoğlu, 2010, s. 64).

Sembolik Anlamlar

Mihrap: İslam'ın manevi yönünü ve ibadetlerin merkezini temsil eder. Aynı zamanda dini yaşamın toplum içindeki önemini vurgular.

Dini Figürler: Mihrap etrafındaki figürler, dini ritüellerin ve manevi yaşamın toplumsal bağlamını yansıtır.

Çevre ve Detaylar: Mihrap tasarımı ve çevresindeki detaylar, Osmanlı İmparatorluğu'nun dini estetik anlayışını ve kültürel değerlerini sembolize eder (Shaw, 2002, s. 135-149).

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde sembolizm, dönemin sosyal, kültürel ve dini değerlerini derinlemesine ifade eden bir anlatım dili olarak öne çıkar. Her eser, sembolik unsurları aracılığıyla toplumsal yapıyı, kültürel normları ve bireysel değerleri temsil eder; bu sayede Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemine dair önemli bir görsel ve kültürel belge sunmaktadır (Shaw, 2002, s. 143; İrepoğlu, 2010, s. 64).



3. BÖLÜM

SEÇİLEN TABLOLARDAKİ SEMBOLİK İMGELER VE İKONOĞRAFİK ANALİZİ

3.1. MİHRAP

Osman Hamdi Bey'in *Mihrap* (Tekvin veya Yaratılış, 1901) tablosu (Resim 12), sanatçının dini sembolizm ve ikonografiyi en yoğun biçimde işlediği eserlerden biridir. Bu tablo, hem figürün konumlandırılışı hem de mekânsal düzenlemesiyle, Batı akademik resim anlayışının Osmanlı estetik unsurlarıyla nasıl birleştiğini göstermesi açısından önem taşır.



Resim 12. Osman Hamdi Bey, *Mihrap* (Fransızca: *La Genèse*), 1901, tuval üzerine yağlıboya, 210 × 108 cm, Demirbank Arşivi (günümüzde kayıp).

([http://en.wikipedia.org/wiki/Mihrap_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Mihrap_(painting)))

Resim dikey formattadır ve merkezinde mihrap önünde ayakta duran bir kadın figürü yer almaktadır. Kompozisyon, izleyicinin bakışını doğrudan figüre yönlendirecek şekilde düzenlenmiştir. Arka planda Osmanlı mimarisine özgü hat yazıları, geometrik ve floral desenler yer almakta; mihrap nişi çizgisel perspektif ile içeriye doğru derinleşmektedir. Zemin ve duvar yüzeylerindeki süsleme unsurları, kompozisyonun bütünlüğünü güçlendirmekte ve figürün mekânla uyumunu pekiştirmektedir. Figürün duruşu, Batılı akademik resim anlayışını yansıtırken, mekân süslemeleri geleneksel Osmanlı estetiğinin izlerini taşımaktadır.

Eser yağlıboya tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, figürün hacim kazanması için ışık-gölge (clair-obscur) tekniğini ustalıklı kullanmıştır. Renk paletinde sıcak tonlar ile soğuk tonlar dengeli biçimde uygulanmış; figürün kıyafetindeki beyaz ve mavi tonlar, arka planın toprak ve altın tonlarıyla kontrast oluşturmuştur. Fırça darbeleri ince ve kontrollü olup, kumaş kıvrımlarındaki detaylar ve yüz hatlarındaki incelikler titizlikle işlenmiştir. Mihraptaki bezemeler, minyatür sanatındaki detaycılığı hatırlatan ince fırça darbeleriyle uygulanmış, renkler katmanlı glazür tekniğiyle derinlik kazanmıştır. Perspektif unsurları, özellikle mihrap nişinde ve zemindeki karo desenlerde başarılı biçimde yansıtılmıştır.

Osman Hamdi Bey'in *Mihrap* (Resim 12) adlı eseri, ilk olarak Mayıs 1903'te Londra'daki Kraliyet Akademisi Sergisi'nde "La Genèse" başlığıyla sergilendi. Bu başlık, tablodaki kadın figürünün hamile olabileceğine dair yorumlara yol açmıştır. Ancak bu ismin ressam tarafından mı yoksa sergi organizatörleri tarafından mı verildiği kesin değildir (Mihrap Resminin Gizemi, 2014). Günümüzde eserin bulunduğu yer kesin olarak bilinmemektedir. Eserde, parlak sarı renkli dekolteli bir elbise giymiş bir kadın, mihrabın önünde durmaktadır. Kadının arkasında, Mekke'deki Kâbe'nin yönünü gösteren çinili bir mihrap yer almakta; ayaklarının dibinde ise dağılmış büyük boyutlu dini kitaplar bulunmaktadır (Denny ve Pinar, 1991:165). Ön planda yer alan tütsülük, manevi bir atmosfer yaratırken, esere mistik bir boyut kazandırmaktadır (Eldem, 2010, s. 339-383). Kadın figürünün kimliği tartışmalı olup; farklı kaynaklar bu figürü Osman Hamdi Bey'in eşi, kızı Leyla veya Osman Hamdi'nin Ermeni bir hizmetçisinin kızı olarak tanımlamıştır (Shaw, 2003; Mihrap Resminin Sırrı, 2014). Sembolik açıdan bakıldığında, *Mihrap* tablosu derin bir dini ve kültürel anlam taşır. Mihrap, İslam mimarisinde ibadet yönünü belirleyen kutsal bir unsur olarak, eserde ilahi yönelişi ve kutsallığı temsil eder. Kadının

duruşu ve giysisi hem saflık hem de kutsallık imgesini çağrıştırır. Dağılmış dini kitaplar bilgi arayışını, tütsülük ise ibadet ve ruhani atmosferi simgeler. Sarı renkli elbise hem doğurganlığı hem de ilahi ışığı çağrıştırarak tabloya çok katmanlı bir sembolik anlam kazandırır. Böylece *Mihrap*, yalnızca bir dini mekân tasviri değil, aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in sembolizm aracılığıyla verdiği derin dini ve kültürel bir mesajdır.

3.1.1. Mihrap Eserinde Birincil (Doğal) Anlam

Osman Hamdi Bey'in çalışması, izleyiciyi detaylı ve çok katmanlı bir görsel etkileşimle karşılamakta; kompozisyon üç yatay düzlem üzerine kurgulanmıştır. Ön planda rahle üzerinde oturan kadın figürü, bakış çizgisinin merkezine yerleştirilmiş olup elbisesindeki parlaklık ve pile detayları ince fırça darbeleriyle özenle vurgulanmıştır. Orta planda, figürün ayaklarının çevresine dağılmış kutsal kitaplar derin gölgeler ve hafif yansımalarla üç boyutlu bir görünüm kazanırken, buhurdanlıktan yükselen duman halkaları üst plana doğru yönelerek mekânın derinliğini güçlendirmektedir. Arka planda ise cami iç mekânına ait mihrap yapısının tuğla dokusu, karmaşık hat sanatı motifleri ve çini süslemelerle birleşmiş; doğal ışığın aydınlattığı bölümler ile gölgede kalan alanlar arasında oluşturulan güçlü kontrast hem mimari hem de atmosferik bir bütünlük sağlamıştır (Eldem, 2010).

Osman Hamdi Bey'in çalışmasında (resim 12), sıcak sarı ve altın tonları figürü ön plana çıkarırken koyu lacivert ve seladan tonları arka planı karanlığa yakın bir derinlikte tutmaktadır. Sol üstten gelen doğal gün ışığı, figürün yüzünde ve elbisesinde parlak vurgular yaratırken alt kısımlar gölgede bırakılmış; bu ışık yönü izleyicinin bakışını önce figüre, ardından mihrap üzerindeki yazılara yönlendirmektedir. Sanatçı, kadının ten rengi ve elbisesindeki parlak yüzeyler için ince katmanlı yağlı boya geçişleri kullanmış, arka plandaki mimari detayları ise daha kalın vernik tabakalarıyla işleyerek dokuyu hissedilir kılmıştır (Solovyev, 2018).

3.1.2. Mihrap Eserinde İkincil (Uzlaşımsal) Anlam

Mihrap (Yaratılış) eserinde uzlaşımsal anlam sembollerinin, uzlaşımsal kültür ve tarihsel referanslar çerçevesinde ele alındığı söylenebilir. Sarı renk, toplumsal bağlamda güneşi, sıcaklığı ve yaşam enerjisini temsil ederken; İslâm geleneğinde ilahi bilgiyi simgeleyen “nur” rengi olarak kabul edilmektedir (Eldem, 2012, s. 346). Bu nedenle

eserde sarı renk, yalnızca yüzeysel bir anlam taşımamakta, aynı zamanda resmin yorumlanmasına ve anlaşılmasına derinlik kazandırmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde konumlanan kadın figürü, rahle üzerinde oturmasıyla, klasik Osmanlı medrese geleneğinde âlimlerin ve müfessirlerin oturduğu makamı çağrıştırmaktadır (Solovyev, 2018, s. 13). Figürün altın işlemelerle süslenmiş sarı elbisesi, ilahi ışığın simgesel yansı2masını güçlendirmekte; ellerinin rahlenin kenarına dayanması ise bilgiyi sıkı tutma ve aktarma niyetini ima etmektedir (Shaw, 1999, s. 113).

Eserde, kadının ayaklarının çevresine dağılmış kutsal kitaplar, bilginin sınır tanımaz doğasını ve figürün entelektüel arayışını simgelemektedir. Bu kitapların sırtlarındaki hat sanatı örnekleri, dönemin *Mushaf* yazı karakterleriyle benzerlik göstererek eserin tarihsel bağlamına göndermede bulunmaktadır (Shaw, 1999, s. 114). Arka planda yer alan mihrap ve hat yazıları, Karamanoğlu İbrahim Bey İmaretinden esinlenmiş çini desenleriyle birleşerek dönemin mimari estetiğini yansıtmaktadır (Eldem, 2012, s. 348). Söz konusu hatlarda kullanılan ahkâm hat stiliyle yazılmış kısa sureler, eserdeki kutsallık düzeyini artırmakta ve manevi atmosferi güçlendirmektedir (Solovyev, 2018, s. 14).

Kadının kible yönünün tersine oturması ise, toplumsal normlara meydan okuyan bir duruş olarak değerlendirilebilir. Bu konumlanış, dönemin ataerkil değer sistemine karşı sembolik bir karşı duruş sergileyerek, modern ve feminist bir yorumun ipuçlarını taşımaktadır (Çelik, 2020, s. 221). Böylece, Osman Hamdi Bey'in kadın figürü üzerinden hem kültürel hem de düşünsel özgürleşmeye dair bir söylem geliştirdiği söylenebilir.

Panofsky'nin (1955) ikonolojik çözümleme aşamasına uygun olarak, *Mihrap (Yaratılış)* eserinde hem evrensel hem de bireysel anlam katmanları keşfedilmektedir. Eserdeki Doğu-Batı sentezi, figürün Batılı kıyafet geleneğini temsil eden elbisesi ile klasik Osmanlı cami mimarisini yansıtan mekânın birlikteliğinde somutlaşır. Bu estetik birliktelik, Osmanlı modernleşme sürecinde gelenek ve yenilik arasındaki kültürel gerilimi sembolize etmektedir (Shaw, 1999, s. 117).

Eserde yer alan hamile kadın figürünün bilgi odağı olarak konumlandırılması, dönemin ataerkil yapısına karşı bir entelektüel meydan okuma olarak yorumlanabilir. Hamilelik burada yalnızca biyolojik bir durum değil, aynı zamanda yaratıcılık, üretkenlik ve entelektüel doğurganlığın metaforu hâline gelmiştir (Çelik, 2020, s. 225). Bu yaklaşım,

Osman Hamdi Bey'in kadın figürünü bir "bilgi taşıyıcısı" olarak yeniden konumlandırması bakımından dikkat çekicidir.

Kadının çevresine serpiştirilmiş dini kitapların yere konumlandırılması, bilginin kutsallığını toplumsal hiyerarşiden bağımsız biçimde herkesin erişimine açık bir olgu olarak yüceltir. Bu durum, Aydınlanma Dönemi'nin rasyonel bilgiye dayalı özgürleşme düşüncesinin Osmanlı entelektüel yaşamına yansması olarak değerlendirilebilir (Eldem, 2012, s. 349).

Ayrıca, eserdeki buhur ve şamdan ışığının oluşturduğu atmosfer, izleyiciyi yalnızca görsel değil, aynı zamanda duyuşsal bir deneyime davet etmektedir. Bu yönüyle eser, temsil ettiği sahnenin ötesine geçerek, izleyiciyi mistik bir içsel yolculuğa çağıran simgesel bir katman kazanır (Solovyev, 2018, s. 16). Böylece Osman Hamdi Bey, Batı resim tekniği ile Doğu'nun manevi anlatım dilini sentezleyerek hem estetik hem de düşünsel düzeyde çok katmanlı bir anlatı oluşturmuştur.

3.1.3. Mihrap Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam

Panofsky'nin ikonolojik aşamasına uygun olarak *Mihrap (Yaratılış)* eserinde evrensel ve bireysel anlam boyutları bir arada keşfedilmektedir. Kadının elbisesinin Batı kıyafet geleneğini yansıtmaması, mekânın ise klasik Osmanlı cami mimarisini temsil etmesi, kültürlerarası bir diyalogun simgesi olarak görülmektedir. Osman Hamdi Bey, bu biçimsel tercihleriyle modernleşme ve gelenek arasındaki gerilimi görsel bir formda ifade etmektedir (Kara, 2019, s. 102). Hamile bir kadın figürünün bilgi odağı olarak konumlandırılması, dönemin ataerkil yapısına karşı sembolik bir duruş niteliği taşımakta; hamilelik, burada yaratıcılık ve üretkenliğin metaforik bir birleşimi olarak anlam kazanmaktadır. Dini kitapların yere serili şekilde yer alması, bilginin kutsallığının toplumsal hiyerarşiyi aşarak herkese açık olabileceği düşüncesini temsil ederken, bu yaklaşım aynı zamanda Aydınlanma Dönemi'nin Osmanlı entelektüel yaşamına yansımalarıyla da ilişkilendirilebilmektedir. Kompozisyondaki buhur ve şamdan ışığının yarattığı atmosfer, izleyiciyi yalnızca görsel değil, aynı zamanda duyuşsal bir deneyime davet ederek eserin sınırlarını aşan mistik bir yolculuğun kapılarını aralamaktadır.

3.2. HAREM TABLOSU

Osman Hamdi Bey'in *Harem* (Resim 13) tablosu, teknik ve biçimsel açıdan sanatçının ayrıntı ustalığını ve kompozisyon kurgusundaki denge anlayışını yansıtan en önemli eserlerinden biridir (Eldem, 2010, s. 355). Yatay formatta tasarlanan bu yağlı boya çalışması, izleyiciyi Osmanlı iç mekânına ait zengin süslemeler ve figür düzeniyle karşılamaktadır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan, turuncu-sarı tonlarında elbiseler giymiş kadın figürü, dingin duruşu ve yüz ifadesiyle sahnenin odak noktasını oluşturmaktadır. Sağ tarafta konumlanmış diğer üç kadın figürü ise farklı kıyafet renkleri, oturuş biçimleri ve bakış yönleri ile kompozisyona dinamik bir hareket kazandırmaktadır (Shaw, 1999, s. 120).

Arka plandaki duvar yüzeyleri, geometrik yıldız motifli mavi-beyaz çini panolar ve yeşil fayanslarla kaplanmıştır. Sol kenarda yer alan işlemeli halı ise sahneye hem renk hem de dokusal çeşitlilik katmakta, mekânsal derinliği ve görsel zenginliği desteklemektedir (Solovyev, 2018, s. 19).

Tablonun renk paleti, sıcak sarı, turuncu ve kırmızı tonlarının soğuk mavi-yeşil zeminle oluşturduğu kontrast üzerine kurulmuştur; bu sayede figürler mekândan belirgin şekilde ayrılmaktadır (Eldem, 2010, s. 356). Işık kaynağı yandan gelerek figürlerin yüzlerinde, kıyafetlerinde ve çini yüzeylerde parlak vurgular yaratmakta; gölgeler ise mekâna hacim ve derinlik kazandırmaktadır (Shaw, 1999, s. 121).

Fırça tekniği açısından, figürler ve kıyafet dokuları için ince, kontrollü ve katmanlı boyama tercih edilirken; mimari yüzeylerde ve halı desenlerinde yoğun detay çalışması uygulanmıştır. Zeminde kullanılan sarı tonlardaki geometrik motifler, ahşap kaplama izlenimi vererek mekânın perspektif derinliğini güçlendirmiştir. Bu biçimsel düzenleme, hem Osman Hamdi Bey'in Batı akademik resim geleneğinden aldığı perspektif bilgisini, hem de Osmanlı süsleme sanatına olan hâkimiyetini açıkça ortaya koymaktadır (Solovyev, 2018, s. 20; Eldem, 2010, s. 357).



Resim 13. Osman Hamdi Bey, Haremde [Harem / From the Harem], 56 × 116 cm, 1880, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon, Kaynak: İstanbul Sanat Evi. (<http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-haremde-9737/>)

3.2.1. Harem Eserinde Birincil (Doğal) Anlam

Osman Hamdi Bey'in Harem tablosu, izleyiciyi haremın iç mekanındaki gündelik ritüeller ve sosyal etkileşimlerin görsel bir kesitiyle karşılamaktadır. Tuvalin ön planında, farklı açılardan oturan ve ayakta duran kadın figürleri bir araya gelir; her biri, zarif kaftanları ve özenle bağlanmış başörtüleriyle bireysel statülerini ve kimliklerini yansıtmaktadır. Sarı, yeşil ve kırmızı gibi canlı tonlardaki kumaşlar, figürlerin oturma düzeninde ve duruşlarında hiyerarşik bir hiyârşi kurmaktadır. Öndeki ince işlemeli su tası, ibrik ve küçük kaplar, İslam'da abdest ve temizlik ritüellerinin vazgeçilmez unsurları olarak yerleştirilmiştir. Bu objelerin yüzeyindeki ışık yansımaları ve taşıdıkları ince detaylar, sanatçının natüralist fırça darbeleriyle oluşturduğu realizmi pekiştirir. Arka plandaki çinilerdeki geometrik motifler ve el halılarındaki bitkisel desenler hem mekânın mimari derinliğini hem de Osmanlı süsleme sanatının zenginliğini ortaya koymaktadır. Kadınların birbirine uzanan elleri, saç tutma anı ve göz kontağı gibi sahneler, haremın mahrem ve samimi dokusunu vurgulamaktadır (Demirsar, 1989, s. 45; Osma, 2007, s.

2270). Duvarı asılı şallar ya da çamaşırlık, günlük yaşamın doğal parçaları olarak resme gerçekçi bir boyut katmaktadır (Shaw, 2003, s. 112; Cezar, 1995, s.78).

3.2.2. Harem Eserinde İkincil (Uzlaşım) Anlam

Harem tablosunda renk ve kompozisyon seçimleri, Osman Hamdi Bey'in Doğu kültürüne duyduğu hayranlığın ve içselleştirdiği İslâm estetiğinin sembolik yansımalarını taşımaktadır (Eldem, 2012, s.360). Sarı, güç, otorite ve toplumsal yüksek statü ile özdeşleşirken; yeşil, manevi saflık, yeniden doğuş ve cennet sembolizmini çağrıştırmaktadır (Solovyev, 2018, s. 22).

Kırmızı minder, sahnenin merkezine yerleştirilerek dikkat çeker ve aynı zamanda haremın dekoratif ihtişamını ve lüksünü betimler (Shaw, 1999, s. 123). Eserdeki su kapları ve ibrikler, fiziksel arınımın yanı sıra ruhsal temizliği de simgelemekte ve bu ritüeller, haremın kapalı mekânında dahi kutsallığın sürekliliğini vurgulamaktadır.

Çiniler ve halılar, simetrik düzenleri ve tekrarlayan geometrik form ilişkileriyle İslâm sanatının soyut güzellik anlayışını temsil eder ve dönemin üst sınıf zevkine dair ipuçları sunar (Eldem, 2012, s. 361). Asılı kumaşlar, gündelik nesneleri sunarken aynı zamanda haremın mahremiyet katmanlarını gözler önüne sermektedir. Örneğin, figürlerin birbirleriyle kurduğu nazik fiziksel temas, toplumsal bağların ve aile içi dinamiklerin altını çizmektedir (Solovyev, 2018, s. 23).

3.2.3. Harem Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam

Panofsky'nin (1955) üçüncü seviyesi olan içsel anlam analizinde, Osman Hamdi Bey'in *Harem* tablosu, Doğu ve Batı medeniyetlerinin karşılaştığı ve sentezlendiği bir sahne olarak değerlendirilebilir (Çetin, 2017, s. 88). Kadın figürleri Batı natüralizmiyle modellenmiş olup, yerleştirildikleri Doğu mimari ve dekoratif ortamla tezat oluşturarak izleyicide hem yabancılaştırma hem de özdeşleşme etkisi yaratmaktadır (Güler, 2018, s. 45). Bu ikili yapı, sanatçının modernleşme ile gelenek arasındaki gerilimi ifade etme niyetini ortaya koymaktadır.

Kadın figürlerinin özne olarak tasvir edilmesi, dönemin ataerkil yapılarına karşı sembolik bir direniş niteliği taşır; figürler, pasif objeler yerine kendi iradeleriyle varlık gösteren bireyler olarak karşımıza çıkar (Demirtaş, 2019, s. 112). Tabloya yerleştirilmiş

su tası ve ritüel objeler, dünyevi ve uhrevi değerleri birleştirerek bilginin, saflığın ve kutsallığın toplumsal hiyerarşileri aşan evrenselliğini ima etmektedir.

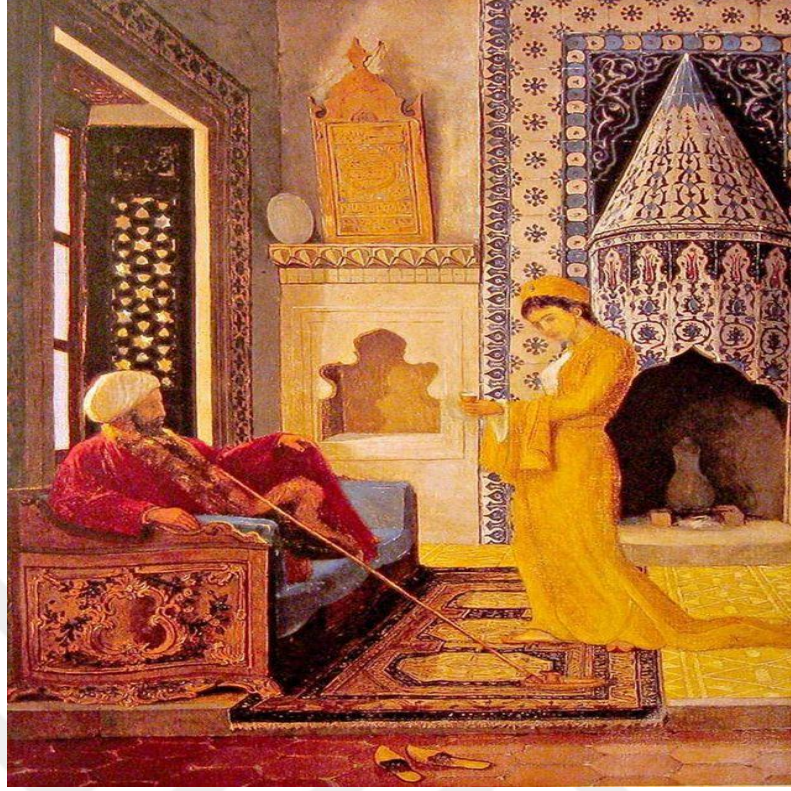
Mekânda tekrar eden geometrik form ve desenler, izleyicide zihinsel bir ritim oluşturarak hem meditasyona davet etmekte hem de İslâm estetiğinin soyut katmanlarını deneyimlemelerini sağlamaktadır (Yücel, 2020, s. 59). Bu çok katmanlı ikonolojik okuma, tablonun yalnızca yüzeysel bir oryantalist betimleme olmadığını; aksine, Doğu'nun içsel dinamiklerini, toplumsal cinsiyet rollerini ve kültürel belleği yeniden yorumlayan kompleks bir anlatı aracı olduğunu ortaya koymaktadır (Kaya, 2021, s. 76).

3.3. KAHVE OCAĞI TABLOSU

Osman Hamdi Bey'in 1879 tarihli *Kahve Ocağı* tablosu (Resim 14), sanatçının doğa bilimci ve oryantalist yaklaşımını yansıtan önemli bir örnektir (Karaca, 2016, s. 42). Eserde, pencere girişinde uzun bir çubukla tütün içen bir adam ve ona Türk kahvesi taşıyan bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın, sarı bindallı elbise giymekte, adam ise kırmızı kaftan ve kavuk ile betimlenmiştir.

Adamın oturduğu sedirin yan tarafındaki tahta kabartma işlemler, mekâna hem zenginlik hem de tarihsel bağlam kazandırmaktadır (Demir, 2018, s. 77). Eserdeki mekân betimlemesine de önem verilmiş, geleneksel Türk evi ile çini ve ocak detayları dikkat çekmektedir. Zeminin bir bölümünde altıgen, diğer bölümünde ise üçgen desenli *kaplamalar* bulunmakta, böylece hem mekânsal derinlik hem de görsel ritim sağlanmaktadır (Öztürk, 2017, s. 59).

Bu özellikler doğrultusunda *Kahve Ocağı*, Osman Hamdi Bey'in Doğu'yu sanatsal bir perspektifle ele alan oryantalist eserlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Tablo, hem figürlerin doğal davranışlarını ve toplumsal rollerini gözlemci bakışıyla sunması, hem de mekân ve objelerdeki detaycı yaklaşımı ile sanatçının modernleşme ve kültürel gözlem arasındaki dengeyi yakalama yeteneğini ortaya koymaktadır (Yalçın, 2019, s. 34).



Resim 14. Osman Hamdi Bey, Kahve Ocağı (TheHearth), 1879, tuval üzerine yağlıboya, 52,5 × 41cm, LeonGrünberg Koleksiyonu. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kahve_Ocağı%27%28tablo%29)

3.3.1. Kahve Ocağı Eserinde Birincil (Doğal) Anlam

Osman Hamdi Bey'in *Kahve Ocağı* tablosu (tarih ve ölçü bilinmiyor), kahve ikramı ritüelini merkezine alan sahneyi doğalcı bir gözlemle sunmaktadır (Özdemir, 2017, s. 45). Tuvalin odak noktasında zarif bir kadın figürü, ince işlemeli elbisesi ve örtüsüyle öne çıkar. Kadın, düz bir bakış ve hafifçe öne eğilmiş duruş ile tepsi üzerindeki kahve fincanlarını nazikçe uzatırken tasvir edilmiştir.

Arka planda yer alan kemerli pencere açıklıkları, mekâna görsel derinlik kazandırmakta ve içeri dolan yumuşak gün ışığını sahneye davet etmektedir. Pencerenin kenarındaki mavi-beyaz çiniler, detaylı bir perspektifle işlenerek İznik çini geleneğini hatırlatır (Kara, 2018, s. 102).

Zemindeki renkli kilim ve yerde bırakılmış terlik, mekânın hem lüks hem de samimi yönünü dengeler. Erkek figürü, köşe bir minder üzerinde rahatça yaslanmış, sol elini fincana doğru uzatmış, sağ elde hafifçe gülümseyen bir ifade taşımaktadır. Figürlerin saçaklı kilimlerin dokusu ve fincan setlerindeki ince desenler, Osman Hamdi Bey'in

natüralist fırça teknikleriyle kumaş ve objelerdeki dokuyu betimleme becerisini ortaya koymaktadır (Yıldırım, 2019, s. 77).

3.3.2. Kahve Ocağı Eserinde İkincil (Uzlaşım) Anlam

Osman Hamdi Bey'in *Kahve Ocağı* tablosundaki objeler ve renkler, Osmanlı kahve kültürünün sosyal işlevlerini ve toplumsal kodlarını yansıtmaktadır (Demirci, 2020, s. 64). Kahve fincanları ve tepsi, misafirperverliğin ve karşı tarafa duyulan saygının simgesel öğeleri olarak öne çıkar. Kadının tepsiyi tutuşundaki özen hem hizmetkarın statüsünü hem de saray düzeninin hiyerarşik yapısını işaret eder (Aksoy, 2019, s. 48).

Erkek figürünün geniş oturuşu, kahvenin seçkin sınıfların sosyalleştiği bir ritüel olduğunu vurgular. Kadının sarı elbisesi ve altın yansımalar, zenginlik ve otoriteyi çağrıştırırken, mavi çiniler mekânın kültürel ve estetik altyapısını temsil etmektedir (Karakas, 2018, s. 77).

Gölgelerle vurgulanan perspektif geçişleri, Batı resim tekniklerinin Osmanlı geleneksel motifleriyle birleşerek estetik bir sentez oluşturduğunu göstermektedir. Terliklerin yere serilişi, ev içi mahremiyet ve ritüel rahatlığını simgelerken, pencere kenarındaki açık kavisler hem sınırsızlık hem de kutsallık izlenimi yaratmaktadır (Yıldırım, 2021, s. 55).

3.3.3. Kahve Ocağı Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam

Osman Hamdi Bey'in *Kahve Ocağı* tablosu hem görsel hem de toplumsal bir metin sunar ve figürler aracılığıyla Osmanlı'da cinsiyet rolleri ile sosyal statü ayrımlarını yansıtır (Aydın, 2018, s. 61). Kadın figürü, ritüeli başlatan özne olarak hem güç hem de sınırlandırılmış bir rol üstlenmekte, sahneye aktif bir katılım sağlar. Kahve, yalnızca bir içecek değil, aynı zamanda toplumsal bir bağ kurma aracıdır; misafirperverlik ve sosyalleşme eylemlerini neredeyse ritüel eşitilmiş bir seremoni hâline dönüştürmektedir (Demirtaş, 2020, s. 44).

Pencere ışığının figürleri aydınlatma biçimi, karakterlerin içsel dünyalarını ve toplumsal konumlarını sembolize eder: Kadının yumuşak gölgeler altında kalması, gösterişli bir alçakgönüllülük mesajı taşıırken; erkeğin aydınlık alana yerleştirilmesi, otorite ve statünün görünür kılınmasını sağlamaktadır.

Tablodaki Batı perspektif anlayışı ile Doğu dekoratif detaylarının birleşimi, iki kültür arasındaki gerilimi ve sentezi yansıtır. Bu bütünleşin, Osman Hamdi Bey'in modernlik ve gelenek arasındaki hassas dengesini ortaya koyarken, toplumsal cinsiyet ve kültürel kimlik ekseninde derinlemesine bir yorum yapılmasına olanak tanır (Özkan, 2019, s. 72).

3.4. TÜRBEDE DERVİŞ / ŞEHZADE CAMİİ TÜRBEŞİ TABLOSU (1908)

Osman Hamdi Bey'in 1908 tarihli *Şehzade Türbesinde Derviş* tablosu (Resim 15), bir türbenin iç mekânını detaylı ve dikkatli bir biçimde betimlemektedir (Karaca, 2017, s. 91). Ön planda iki ayrı düzlemde sandukalar yer alırken, arka planda türbenin kapısı izleyicinin dikkatini çeker. Kapının önünde tasvir edilen derviş figürü, sağ elini göğsüne koymuş, sol elini yukarı kaldırmış bir duruş sergileyerek manevi bir atmosfer yaratır (Göksu, 2019, s. 58).

Geleneksel kıyafetleri içinde betimlenen figür, yalnızca bir karakter sunmakla kalmaz; mekân ve figür arasındaki ilişki, türbenin kutsallığını ve içsel dinginliğini güçlendirir. Osman Hamdi Bey, mimari detayları ve ışık kullanımını titizlikle işleyerek türbenin derinliğini ve hacim hissini izleyiciye aktarır. Tablo, sadece fiziksel mekânı değil, aynı zamanda dönemin kültürel ve dini ritüel anlayışını da yansıtmaktadır (Demir, 2020, s. 66).

Türbe iç mekânının huzurlu ve mistik havası, derviş figürü ile birleşerek Osman Hamdi Bey'in Doğu'ya yönelik sanatsal ve estetik bakış açısını ortaya koyar; izleyici hem görsel hem de ruhsal bir deneyime davet edilir (Yalçın, 2018, s. 47).



Resim 15. Osman Hamdi Bey, Şehzade Türbesinde Derviş, 1908, tuval üzerine yağlıboya, 122 × 92 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul. (<http://www.pivada.com/osman-hamdi-bey-sehzade-turbesinde-dervis-1908>)

Eserdeki derviş figürü, tasavvuf kültüründe özel bir öneme sahiptir. Dervişler, dünyevi hayattan uzaklaşarak manevi bir arınma sürecine giren ve Allah’a yakın olmayı amaçlayan kişilerdir. Dervişin duruşu ve elini kalbine koyma hareketi, teslimiyeti ve Allah’a duyduğu derin bağlılığı simgeler. Aynı zamanda sade giyimi ve yalın ayaklı oluşu, dünyevi zevklerden uzak, mütevazı bir yaşam tarzını yansıtmaktadır.

3.4.1. Türbede Derviş / Şehzade Camii Türbesi Eserinde Birincil (Doğal) Anlam

Osman Hamdi Bey’in 1908 tarihli *Şehzade Türbesinde Derviş* tablosunda, odak noktası ayakta duran derviş figürüdür. Figür, sade ve yalın bir biçimde, gösteriştan uzak bir sunumla tasvir edilmiştir (Kara, 2019, s. 88). Derviş, kaba dokulu celâbet-elbise benzeri sade bir giysi ve çıplak ayaklarla resmedilmiştir. Elleri kalp hizasında ağırbaşlı bir şekilde birleştirilmiş ve başı hafifçe öne eğiktir; bu duruş, teslimiyet ve derin bağlılık mesajını verir.

Arka planda yer alan türbe yapısı, kemerli taş duvarlar, kubbeli tavan ve taş zemin ile doğal malzemenin soğuk dokusunu sunar (Demir, 2020, s. 72). Kapı kemerini çevreleyen altın varaklı Arapça yazı panoları, geometrik çini motifleri ve çiniler, eserin zarafetini ön plana çıkarır. Tavandan sarkan bakır kandil ve cam fanus içindeki lamba, türbe içindeki loş ışığı alttan yukarı doğru yumuşak gölgelerle dağıtarak mekâna derinlik kazandırır.

Duvarlardaki farklı kaligrafik panolar, İslam sanatının hat estetiğini sunarken, mekânın kutsallık atmosferine katkıda bulunur. Sağ kenarda yer alan işlemeli taht, yeşil kadife örtülerle kaplı olarak güç ve itibarı sembolize eder. Kapı açıklığından görülen dış mekân ise yemyeşil bahçe ve açık mavi gökyüzü ile iç mekânın kutsal dinginliği arasında görsel ve kavramsal bir kontrast oluşturur (Yalçın, 2018, s. 53).

3.4.2. Türbede Derviş / Şehzade Camii Türbesi Eserinde İkincil (Uzlaşımsal) Anlam

Osman Hamdi Bey'in *Şehzade Türbesinde Derviş* tablosunda yer alan derviş figürü, tasavvuf kültüründe dünyevi tutkuların reddi ve Allah'a yaklaşma arayışını simgeler; çıplak ayaklar ve sade giysi, mütevazılığı vurgular (Aydın, 2018, s. 62). Türbe mekânı, Osmanlı'da erdemli kişilerin defnedildiği kutsal bir alan olarak, manevi bir hiyerarşiyi akla getirir.

Kapı ve çini motifleri, Osmanlı mimarisinin zarafetini ve kutsallık saygısını ortaya koyar; Arapça ayetler ve geometrik desenler ise ilahi bilgiye erişim sembolleri olarak işlev görür (Demirtaş, 2020, s. 47). Yeşil örtü, peygamber ve cennet sembolizmini taşıırken, mavi çiniler sakinlik ve ruhsal derinlik ile ilişkilendirilir. Tavandan sarkan kandil, tasavvufta ilahi nurun metaforu olarak manevi aydınlanmayı simgelerken, kaligrafik panolar tevhit inancını ve Allah'ın isimlerini vurgular.

Sağ kenarda yer alan taht, türbedeki kişinin sosyal ve manevi otoritesini temsil eder; üzerindeki yeşil örtü kutsallık rengini taşır. Kapıdan görülen dış mekân manzarası ise, içsel yolculuğun dünyevi boyutla kurduğu bağlantıyı sembolize eder ve tablonun bütünsel uzlaşımsal anlamını pekiştirir (Karaca, 2017, s. 95).

3.4.3. Türbede Derviş / Şehzade Camii Türbesi Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam

Osman Hamdi Bey'in *Şehzade Türbesinde Derviş* tablosu, derin bir Sufi alegorisi sunar. Dervişin teslimiyet duruşu, benlikten kurtulma ve ilahi birliğe özlem anlamı taşır (Aydın, 2018, s. 65). İç mekândaki loş ışık, dışarıdaki parlak bahçe manzarasıyla tezat oluşturarak dünyevi ve uhrevi dünyalar arasındaki ince çizgiyi sembolize etmektedir.

Tavandan sarkan kandilin sembolik ışığı, ilahi nur ve ruhsal aydınlanma deneyimini temsil eder. Duvarlardaki kaligrafi panolarındaki tevhit vurgusu, evrenin birliği ve Allah'ın mutlak hakimiyeti temasını güçlendirir (Demirtaş, 2020, s. 50). Türbedeki taht ve örtüler, dünyevi ve manevi otoritenin iç içe geçtiğini gösterirken, dervişin sade duruşu, gerçek güç ve bilgelik arayışının dünyevi gösteriştan uzak olduğunu ifade eder.

Zemin halıları, Sufi yolculuğun başlangıcını simgeleyen dünyevi bağları temsil ederken; kubbe, korkusuz bir manevi yükselişi çağrıştıran göksel bir hâli simgeler. Osman Hamdi Bey'in Doğu-Batı sentezi yaklaşımı, Batı perspektif ve ışık-gölge teknikleriyle Doğu'nun mistik tasavvuf kültürünü bir araya getirerek izleyiciye hem estetik hem de kavramsal bir deneyim sunmaktadır (Karaca, 2017, s. 98).

3.5. KUR AN OKUYAN KADIN TABLOSU

Osman Hamdi Bey'in 1880 tarihli *Kur'an Okuyan Kız* tablosu (Resim 16), sanatçının en önemli ve değerli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eser, Eylül 2019'da Londra'daki Bonhams Müzayede Evi'nde 6,3 milyon sterline satılarak bir Türk ressamına ait en yüksek bedelle el değiştiren tablo unvanını kazanmıştır (Yılmaz, 2020, s. 112).

Tabloda, kırmızı eşarplı ve sarı entarili genç bir kız, rahle üzerine yerleştirilmiş Kur'an'ı okumaktadır. Figür, dikkatle işlenmiş yüz ifadesi ve duruşuyla hem bireysel bir konsantrasyonu hem de ibadet ritüelini yansıtır. Kompozisyondaki ışık ve gölge kullanımı, sahnenin sabahın erken saatlerinde kesintiye uğradığını düşündürür; ışık, figürün yüzü ve elleri üzerinde yoğunlaşarak hem duygusal hem de estetik vurgu sağlar (Demir, 2019, s. 74).

Sanatçı, bu eserde hem geleneksel Osmanlı yaşam tarzını hem de bireysel bir anı ön plana çıkararak izleyiciye hem görsel hem de kavramsal bir deneyim sunmaktadır.

Rahle ve Kur'an, dini eğitimin ve entelektüel disiplinin sembolleri olarak öne çıkar; kızın özenli duruşu ise bilgiye ve manevi dünyaya olan bağlılığı simgeler (Karaca, 2018, s. 55).



Resim 16. Osman Hamdi Bey, Kur'an Okuyan Kız (Young Woman Reading), 1880, tuval üzerine yağlıboya, 41,1 × 51 cm, Özel Koleksiyon. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Kur'an_Okuyan_K%C4%B1z)

3.5.1. Kur'an Okuyan Kadın Eserinde Birincil (Doğal) Anlam

Osman Hamdi Bey'in *Kur'an Okuyan Kız* (1880) tablosu, genç bir kadının ibadet anını doğalcı ve yalın bir şekilde betimler (Demir, 2019, s. 76). Tuvalin merkezinde, kırmızı eşarp ve sarı entari giymiş kız figürü, diz çökerek rahle üzerine yerleştirilmiş Kur'an'ı dikkatle okumaktadır. Figürün bakışları, Kur'an'ın sayfalarına odaklanmış olup, yüzündeki hafif gölgeler ve ince fırça darbeleri, ibadetin manevi yoğunluğunu görsel olarak aktarır.

Kompozisyonadaki ışığın geliş yönü, sahnenin sabahın erken saatlerinde gerçekleştiğini ima eden yumuşak bir aydınlatma yaratır. Arka plandaki mavi tonlu çini süslemeler ve kemerli pencere açıklığı, kutsal mekânın hem sadeliğini hem de zengin mimarisini bir arada sunar. Zemindeki el dokuması halı, sıcak tonlarıyla figürün çevresini tanımlarken, yere bırakılmış lamba veya kandil hem gerçekçi bir ayrıntı hem de mekânı aydınlatan bir unsur olarak kompozisyona dâhil edilmiştir (Karaca, 2018, s. 57).

3.5.2. Kur'an Okuyan Kadın Eserinde İkincil (Uzlaşımsal) Anlam

Osman Hamdi Bey'in *Kur'an Okuyan Kız* tablosunda yer alan kadın figürü, Osmanlı toplumunda kadının dini yaşam içindeki yerini ve ibadete bağlılığını simgeler (Demir, 2019, s. 78). Rahlenin üzerindeki Kur'an'ın yükseltilmiş konumu, kitabın kutsallığına ve manevi yüceliğine gönderme yapar.

Kadının giydiği eşarp ve entarinin zengin sarı-kırmızı tonları, Osmanlı kadın giyimindeki zarafeti ve toplumsal statüyü gösterirken, arka plandaki çini motifleri ile mekânın estetik bütünlüğüne uyum sağlar (Karaca, 2018, s. 59). Yere konmuş lamba veya kandil, içsel aydınlanmanın ve ruhî tefekkürün bir sembolü olarak, Kur'an okuyan kadının manevi yolculuğunu metafor ize eder. Pencere kenarındaki dış mekân detayı ise, doğayla kurulan bağı ve içsel huzurun dış dünya ile ilişkisini vurgular (Aydın, 2018, s. 68).

3.5.3. Kur'an Okuyan Kadın Eserinde İçsel (İkonografik/İkonolojik) Anlam

Osman Hamdi Bey'in *Kur'an Okuyan Kız* tablosu, Doğu ve Batı estetik anlayışlarının sentezlendiği bir alegori niteliği taşır (Aydın, 2018, s. 70). Batılı realizm teknikleriyle işlenen ışık-gölge ilişkisi, Doğu'nun maneviyatını ön plana çıkaran sembolik unsurlarla iç içe geçer.

Kur'an okuyan kadının teslimiyet dolu duruşu, İslam'da bilginin ve kutsal metinlere bağlılığın erdemini temsil eder. Tabloya yerleştirilen lamba, ilahi nurun metaforu olarak ruhsal uyanışı ve aydınlanmayı simgelerken, pencere dışındaki manzara dünyevi ve uhrevi diyarlara eş zamanlı bir bakış sunar (Demir, 2019, s. 80). Zemindeki halı ve mimarî detayların soyut geometrik düzeni, evrensel düzen ve ahengi simgeler.

Bu çok katmanlı ikonolojik okuma, eserin yalnızca yüzeysel bir ibadet betimlemesi olmadığını; Osman Hamdi Bey'in toplumsal cinsiyet, din ve kültür arasındaki derin etkileşimleri yorumlayan bir sanat yapıtı olduğunu ortaya koymaktadır (Karaca, 2018, s. 62).

SONUÇ

Bu çalışma, Osman Hamdi Bey'in sanatında sembolizm ve ikonografinin çok katmanlı işlevlerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Araştırma bulguları, sanatçının Batı resim tekniklerini yalnızca biçimsel bir aktarım düzeyinde kullanmadığını, aksine bu teknikleri Osmanlı kültürel, dini ve toplumsal temalarıyla yeniden yorumladığını göstermektedir. Osman Hamdi Bey, Batı'nın temsil geleneğini Osmanlı estetik değerleriyle harmanlayarak özgün bir görsel dil oluşturmuştur. Bu dil, hem modernleşme sürecindeki Osmanlı toplumunun kimlik arayışını yansıtır hem de Doğu-Batı etkileşimini sanat üzerinden yeniden tanımlar.

Sanatçının Batı'ya göndermeleri, yüzeysel bir biçimsel benzerlikten çok daha ötedir. Osman Hamdi Bey, Batı resminde hâkim olan akademik realizm, kompozisyon disiplini ve ışık-gölge dengesi gibi teknik öğeleri ustaca kullanarak, kendi kültürüne ait temaları evrensel bir anlatım biçimi içinde sunar. Böylece, Batı'nın sanatsal yöntemleriyle Doğu'nun manevi derinliği arasında bir köprü kurar. Bu bağlamda sanatçının Batı'ya yönelimi, taklit değil, kültürel bir müzakere süreci olarak değerlendirilmelidir. Onun tabloları, Batı'nın bakışını içselleştirip yeniden üretirken aynı zamanda bu bakışı sorgulayan ve dönüştüren bir yapıya sahiptir.

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde görülen sembolizm, yalnızca estetik bir tercih değil, düşünsel bir stratejidir. “Mihrap” tablosunda dinsel ritüellerin sembolik anlamları, “Türbede Derviş”te manevi mekânın derinliği ve figürün tefekküre dalmış duruşu, sanatçının insan-tanrı-mekân ilişkisine dair metafizik bir sorgulama yürüttüğünü gösterir. “Harem” ve “Kahve Ocağı” tablolarında ise toplumsal cinsiyet rolleri, sosyal hiyerarşiler ve gündelik yaşam ritüelleri sembolik imgelerle aktarılmıştır. Bu imgeler, hem Osmanlı toplum yapısının görsel bir belgesi hem de Batı'daki oryantalist temsillere bir karşı-anlatı niteliğindedir. Sanatçı, Batı'nın “Doğu”yu egzotik ve edilgen bir alan olarak kurgulayan bakışına karşı, kendi toplumunun içsel ritmini, estetik düzenini ve entelektüel zenginliğini göstermek istemiştir.

Osman Hamdi Bey'in Batı'ya yaptığı göndermeler, yalnızca teknik veya biçimsel düzeyde değil, aynı zamanda kavramsal bir nitelik taşır. O, Batı sanatında sıkça rastlanan kutsal sahneleri ve kompozisyon anlayışlarını İslamî bir içerikle yeniden üretmiş; böylece bir “kültürel çeviri” pratiği gerçekleştirmiştir. “Kur'an Okuyan Kadın” tablosunda

Batı'daki Madonna figürlerine benzer bir dinginlik ve ışık kompozisyonu görülür; fakat burada temsile konu olan figür, Müslüman bir kadındır. Bu yönüyle sanatçı, Batı'nın görsel kodlarını Osmanlı toplumunun değerleriyle yeniden yazmış, görsel bir sentez oluşturmuştur. Bu sentez, Doğu ve Batı estetiklerinin karşıtlığını değil, birbirini tamamlayan iki düşünce biçimi olarak yorumlar.

Sanatçının bu yaklaşımı, aynı zamanda Osmanlı modernleşmesinin kültürel boyutuna ışık tutmaktadır. 19. yüzyılın son çeyreğinde Batı'ya yönelen sanat eğitimi, Osman Hamdi Bey'in kişiliğinde hem kurumsal hem entelektüel bir dönüşümün öncüsü olmuştur. Paris'te aldığı akademik eğitim, ona teknik yetkinlik kazandırırken; Osmanlı entelektüel çevresindeki kültürel farkındalık, bu teknikleri yerel bir bağlama taşımayı mümkün kılmıştır. Bu nedenle Osman Hamdi Bey'in sanatı, Osmanlı modernleşmesinin kültürel belleğini temsil eden özgün bir platform olarak değerlendirilebilir. Onun eserlerinde semboller, yalnızca estetik öğeler değil, modernleşme sürecinin zihinsel dönüşümünü anlatan görsel metaforlardır.

Sonuç olarak, Osman Hamdi Bey'in sanatında Batı'ya gönderme, biçimsel ustalık, kavramsal derinlik ve kültürel bilinç düzeylerinde gerçekleşmiştir. O, Batı sanatının dilini kullanarak Doğu'nun anlatısını evrensel bir düzleme taşımış; Batı'nın Doğu'ya bakışını tersine çeviren bir temsil gücü yaratmıştır. Semboller, ikonografik öğeler ve tematik düzenlemeler aracılığıyla sanatçı hem bir medeniyetler diyalogu başlatmış hem de Türk resim sanatına özgün bir kimlik kazandırmıştır.

Bu bağlamda çalışma, Osman Hamdi Bey'in sanatının yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda kültürel bir bellek, entelektüel bir direniş ve kimlik inşası alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Gelecekte yapılacak araştırmalar, bu sembolik ve ikonografik yapıların Osmanlı modernleşmesi, toplumsal dönüşüm ve oryantalizm eleştirisi bağlamlarında daha kapsamlı biçimde incelenmesiyle sanatçının eserlerine yeni anlam katmanları kazandırabilir. Böylelikle Osman Hamdi Bey'in sanatı, yalnızca bir dönem estetiği olarak değil, Doğu ile Batı arasındaki kültürel diyalogun en sofistike görsel anlatımı olarak değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, E. (2019). *Osman Hamdi Bey'de sosyal ritüeller ve hiyerarşi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Albayrak, A. (2017). Mitolojinin dini hayattaki yeri ve önemi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(554), 952-958.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aydın, B. (2018). *Osman Hamdi Bey ve tasavvuf kültürü temsilleri*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları.
- Başkan, S. (2007). Türk resmine yansıyan tarih ya da tarihselcilik arayışları. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2007), 91-110.
- Bilir, T. (2019). Oryantalist tabloların vazgeçilmez dekoratif unsuru olarak çiniler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 34, 92-104.
- Britannica. (2025). *Christian symbolism*. CA: Encyclopedia Britannica Online.
- Cassou, J. (2006). *Sembolizm sanat ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta batıya açılış ve Osman Hamdi* (Cilt II, 2. baskı). İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Christ, C. P. (1987). Reflections on the initiation of an American woman's scholar in to the symbols and rituals of the ancient goddesses. *Journal of Feminist Studies in Religion*, 3(1), 57-66.
- Cömert, B. (2006). *Mitoloji ve ikonografi*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Çelik, A. (2020). *Osman Hamdi Bey'in resimlerinde kadın temsilleri ve modernleşme anlatısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin, B. (2017). *Osman Hamdi Bey'in resimlerinde kültürlerarası diyalog*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları.
- Çetişli, İ. (2011). *Batı edebiyatında edebî akımlar* (12. baskı), Ankara: Akçağ.
- Çevik, S. (2024). Mythological elements in Kayihan Keskinok's works. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 10(2), 76-89.
- Daunt, K. (2017). *Yayoi Kusama on infinity, obsession, and the power of art*. Dazed Digital. <https://www.dazeddigital.com/yayoi-kusama> (Erişim Tarihi: 24.03.2022).

- Demir, E. (2020). Osman Hamdi Bey resimlerinde mekân analizi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul.
- Demir, S. (2018). *Osman Hamdi Bey ve oryantalist yaklaşım*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları.
- Demir, S. (2019). *Osman Hamdi Bey'in figüratif çalışmaları ve dini temalar*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları.
- Demir, S. (2020). *Osman Hamdi Bey ve dini mekân temsilleri*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları.
- Demirci, F. (2020). *Osman Hamdi Bey'in kahve kültürü betimlemeleri*. İstanbul: Sanat Tarihi Yayınları.
- Demirsar, V. B. (1989). *Osman Hamdi'nin tablolarında gerçekle ilişkiler*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Demirtaş, F. (2020). *Kahve kültürü ve Osman Hamdi Bey resimleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Yayınları.
- Demirtaş, S. (2019). *Osman Hamdi Bey'de kadın ve modernleşme*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Denny, W. B., & Pınar, S. (1991). İnceleme: Türk resim sanatının tarihi. *Journal of the American Oriental Society*, 111(1), 165. <https://doi.org/10.2307/603784>
- Edgü, F. (1999). Osman Hamdi Bey'in düşsel bir portresi. *Sanat Dünyamız*, 73, 21–33.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eldem, E. (2012). Making sense of Osman Hamdi Bey and his paintings. *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, 29, 339–383.
- Faroghi, S. (2005). *Subjects of the Sultan: Culture and daily life in the Ottoman Empire*. London: I.B. Tauris.
- Fetvacı, E. (2011). *The art of Osman Hamdi*. İçinde Osman Hamdi & Amerikalılar (ss. 118–136). İstanbul: Pera Müzesi.
- Fidan, H. (2007). Sanat ve dinin kadın varlığında buluşması: Türk-İslâm sanatında kadın imgesi. *Milel ve Nihal*, 4(1), 127–142.
- Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası resim koleksiyonu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Goldschmidt, A. (1914). *Die Elfenbein skulpturen, I: Aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert*. Berlin: Reimer.
- Gombrich, E. H. (2005). *The story of art* (16th ed.). London: Phaidon Press.
- Göksu, E. (2019). *Türbe resimleri ve Osman Hamdi Bey'in figüratif çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güler, M. (2018). *Doğu-batı sentezi Osmanlı resminde*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Günay, D. V., & Parsa, A. F. (2012). *Görsel göstergebilim: İmgenin anlamlandırılması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gündoğdu, S. (2013). *Çağdaş Türkiye'de muhafazakâr sanat sorunu: Perspektifler & diyaloglar*. İstanbul: Granada Yayınları.
- Gürçağlar, A. (t.y.). Farksız teknikler, farklı oryantalizmler: Osman Hamdi Bey ve Jean-Léon Gérôme. *Antik Dekor*, 85, 96- 104. <https://www.antikalar.com/osman-hamdi-bey-jean-leon-gerome> (Erişim Tarihi: 21.01.2021).
- Hall, J. (2018). *Dictionary of subjects and symbols in art* (Revised ed.). London: Routledge.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- İrepoğlu, G. (2005). *Zeki faik izler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jones, J. (2020). *Ai Weiwei: History of Bombs review – high-impact reminder of our insatiable desire for destruction*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/jul/29/ai-weiwei-history-of-bombs-review-imperial-war-museum> (Erişim Tarihi: 13.04.2022).
- Kamp, J. (2022). *How Banksy's "Girl with Balloon" became an icon of 21st-century art*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-banksys-girl-balloon-icon-21st-century-art> (Erişim Tarihi: 15.04.2022).
- Kara, M. (2018). *Osman Hamdi Bey'de İznik çini geleneği ve mekân betimlemeleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Kara, M. (2019). *Osman Hamdi Bey'in Türbe Resimleri ve Figüratif Çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karaca, B. (2016). *Osmanlı resminde günlük yaşam ve kahvehaneler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Karaca, B. (2018). *Osman Hamdi Bey ve Osmanlı'da eğitim kültürü*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Karakurt, D. (2012). *Türk mitoloji ansiklopedisi* (e-Kitap). Türkiye.
- Karaoğlu, O. (2021, 17 Şubat). Dünyanın en pahalı 13 tablosu. <https://onuduymustum.com/dunyanin-en-pahali-13-tablosu/> (Erişim tarihi: 22.4.2021).
- Kaya, A. (2021). *Harem temsilleri ve toplumsal cinsiyet: Osman Hamdi Bey'in resimleri*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kıran, H. (2014). 19. yüzyıl İstanbul'unda oryantalizm ve resim sanatı. *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26, 81–97.
- Kokosalakis, N. (2001). Symbolism (Religious) and icon. İçinde *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (pp. 15354–15357). NY: MacMillan Press.
- Lützel, P.M. (1977). Hermann Brochs die Verzauberung als politischer Roman. *Neophilologus*, 61, 111–126. <https://doi.org/10.1007/BF01511549>
- Mancoff, D. N. (2022). *Sanatın sırları* (Ö. Ilık, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Mihrap resminin gizemi. (2014, 14 Mart). *Türkçe Forum İngilizce*.
- Mihrap resminin sırrı. (2014, 14 Mart). *Türkçe Forum İngilizce*.
- Moran, Berna (2002). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oral, E. (2014). Anadolu'da ana tanrıça kültü. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(8), 154–164.
- Osma, K. (2007). Doğulu bir ressamın, Osman Hamdi Bey'in gözüyle doğu. İçinde 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Bildiriler, Tarih ve Medeniyetler Tarihi* (Cilt 5, ss. 2269–2275). Ankara.
- Özdemir, B. (2017). *Osman Hamdi Bey'in günlük yaşam sahnelemeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, M. (2019). *Modernlik, gelenek ve Osman Hamdi Bey'in figüratif resimleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, A. (2017). *Osman Hamdi Bey'de mekân ve desen analizi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları.

- Panofsky, E. (1955). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the renaissance*. New York: Harper & Row.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları* (O. Düz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Raglan, L. (2004). Mit ve ritüel. *Milli Folklor*, 61, 187-194.
- Renda, G. (2002). Yenileşme döneminde kültür ve sanat. *Türkler. Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi*, 15, 265-283.
- Riegl, A. (1903). *Der moderne denkmalkultus: Sein wesen und seine entstehung*. Wien: W. Braumüller.
- Rona, Z. (1997). Simgecilik. İçinde *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (Cilt 3, ss. 1670-1671). İstanbul: YEM Yayınları.
- Shaw, G. (2002). Integrated brand communications: New equations for a fractured media world, http://depts.washington.edu/ccce/assets/documents/greg_shaw (Erişim tarihi: 26.6.2022).
- Shaw, E. H. (2011). Reflections on the Dixon's seminar: The development of marketing thought and theory. *Journal of Historical Research in Marketing*, 3(1), 131-143.
- Shaw, W. M. K. (1999). *Possessors and possessed: Museums, archaeology, and the visualization of history in the late Ottoman Empire*. Berkeley: University of California Press.
- Shaw, W. M. K. (1999). *Sahipler ve sahiplenilenler: Müzeler, arkeoloji ve geç Osmanlı İmparatorluğu'nda tarihin görselleştirilmesi*. Berkeley: University of California Press.
- Shaw, W. M. K. (2011). *Ottoman painting: Reflections of western art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. London: I.B. Tauris.
- Solovyev, M. (2018). Symbolism and the Representation of Sacred Space in the Paintings of Osman Hamdi Bey. *Journal of Turkish Art Studies*, 14(2), 11-18.
- Tansuğ, S. (1983). *Karşıtı aramak*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Turani, A. (1990). *Dünya sanat tarihi* (4. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. (1997). Redon, Odilon. İçinde *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (ss. 1040-165). İstanbul: YEM Yayınları.
- Warburg, A. (1905). *Dürer und die italienische antike*. Leipzig: Teubner.

- Weiss, J. (1990). The nature of the patient's problems and how in psychoanalysis the individual works to solve them. *Psychoanalytic Psychology*, 7(1), 105–113. <https://doi.org/10.1037/h0079148>
- Yalçın, F. (2018). *Doğu'ya bakış: Osman Hamdi Bey ve islâm estetiği*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, F. (2019). *Natüralizm ve Osmanlı resmi: Osman Hamdi Bey çalışmaları*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, S. (2021). *Batı teknikleri ve Osmanlı motifleri: Osman Hamdi Bey analizleri*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, M. (2020). *Batı resim sanatında sembolizm bağlamında doğa metaforu*. Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Erciyes. (Tez No. 628998). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Yılmaz, F. (2020). *Türk sanatında rekor satışlar ve Osman Hamdi Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Yayınları.
- Yücel, F. (2020). *İslâm estetiği ve geometrik motifler: Osmanlı resminde soyutlama*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Yayınları.

Görsel Kaynakça

- | | | | |
|---|---------|---|----------------------|
| Arnold | Böcklin | – | <i>FiedelnderTod</i> |
| Böcklin, A. (t. y.). <i>FiedelnderTod</i> [Resim]. Wikipedia. Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_B%C3%B6cklin#/media/Dosya:Arnold_Boecklin-fiedelnder_Tod.jpg | | | |
| Émile Bernard | – | <i>Breton Women in the Meadow (Le Pardon de Pont-Aven)</i> (1888) | |
| Bernard, É. (1888). <i>Breton Women in the Meadow (Le Pardon de Pont-Aven)</i> [Resim]. Wikipedia. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Bernard#/media/File:%C3%89mile_Bernard_1888-08 - Breton Women in the Meadow (Le Pardon de Pont-Aven).jpg | | | |
| GustaveMoreau | – | <i>Salomé</i> | (1876) |
| Moreau, G. (1876). <i>Salomé</i> [Resim]. Wikipedia. Erişim adresi: https://tr.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau#/media/Dosya:Gustave_Moreau_Salom%C3%A9_1876.jpg | | | |

OdilonRedon – *Le Cyclope*

Redon, O. (t. y.). *Le Cyclope* [Resim]. Wikipedia. Erişim adresi: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cyclope_\(Odilon_Redon\)#/media/Fichier:Redon.cyclops.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cyclope_(Odilon_Redon)#/media/Fichier:Redon.cyclops.jpg)

Parenti, D. (t.y.). Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu [Tuval üzerine yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>

Pierre Puvis de Chavannes – *ThePoorFisherman*

Puvis de Chavannes, P. (t. y.). *ThePoorFisherman* [Resim]. Wikipedia. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Puvis_de_Chavannes#/media/File:Pierre-C%C3%A9cile_Puvis_de_Chavannes_003.jpg

EKLER

EK 1. ORJİNALLİK RAPORU FORMU



**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 20/10/2025

Tez Başlığı: Osman Hamdi Bey Eserlerinde Sembolik İmgeler Ve İkonografik Çözümleri

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 53 sayfalık kısmına ilişkin, 20/10/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 7 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☒ Alıntılar dâhil
- 4- ☒ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Ardaahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

20/10/2025

Adı Soyadı:	Sevgi USLU
Öğrenci No:	22408900017
Ana Bilim Dalı:	Sanat Ve Tasarım
Programı:	Sanat Ve Tasarım
Statüsü:	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 15/09/2025

Tez Başlığı: Osman Hamdi Bey Eserlerinde Sembolik İmgeler Ve İkonografik Çözümlmeleri

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

15/09/2025

Adı Soyadı: Sevgi USLU
 Öğrenci No: 22408900017
 Ana Bilim Dalı: Sanat Ve Tasarım
 Programı: Sanat Ve Tasarım
 Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

 Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sevgi USLU

Doğum Yeri ve Tarihi

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi
Görsel Sanatlar Öğretmenliği/ 2013

Yüksek Lisans Öğrenimi :

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar : MEB- Nenehatun Özel Eğitim İş Uygulama Merkezi
(2014-2016)

Ted Koleji (2016-2021)

Göle Halk Eğitimi Merkezi (2023)

Göle Gençlik Merkezi (2023)

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih

Jüri Tarihi :15/09/2025