

TOPLUMSAL HAFIZA VE KÜLTÜREL BELLEK EKSENİNDE İMGELER: OSMAN HAMDİ BEY'İN SEKİZ TABLOSU ÜZERİNDEN BİR ÇÖZÜMLEME

IMAGES IN THE AXIS OF SOCIAL MEMORY AND CULTURAL MEMORY: AN
ANALYSIS OF EIGHT PAINTINGS BY OSMAN HAMDİ BEY

ОБРАЗЫ СОЦИАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ: АНАЛИЗ ВОСЬМИ
КАРТИН ОСМАНА ХАМДИ-БЕЯ

Figen ŞENGÜL*

ÖZ

Hatırlama ve unutmaya sarkacı içerisinde geçmişten damıttıklarımızla şekillendirdiğimiz bellek, imgeler aracılığıyla hatıralarını kemikleştirir ya da zihnin karanlık dehlizlerine yok olmak üzere defneder. Hatırlama imgeler aracılığıyla gerçekleştirilen ve ozanlar, şairler, ressam, yazarlar gibi kültür anlatıcılarının eserlerin oluşturduğu, kültürel bellek kodlarıyla geleceğe aktararak ilerleyen bir süreci tanımlamaktadır. Bu anlatıcılar bugünü geçmişin anlatılarını, kültürel kodları damıtarak biçim veren kültürel belleğin ve onu kapsayan toplumsal belleğin kuşaklararası aktarımını sağlayarak geçmişten geleceğe bir pencere açan kültür elçileridir. Bu kültürel kodların inşa edilerek oluşturulduğu kültürel bellek üzerinden ise toplumsal hafıza şekillenmektedir. Bu süreçte ortak deneyimler ve hatırlardan oluşan toplumsal hafızadaki geçmişin imgeleri, kültürel anlam aktarımının yeniden inşa edilerek kültürel belleğin şekillendirilmesi ile geleneğin geleceğe aktarılmasını içeren bir mücadele alanını oluşturmaktadır. Toplumsal grupların hafızaları ölçüsünde tarih yeniden revize edilmekte hatırlanması istenenler bellekte ritüellerle, anma törenleriyle, bayramlarla, edebi eserlerle pekiştirilerek hatırlatılmaktadır. Bu sayede kuşaktan kuşağa aktarımla birlikte değişen, dönüşen ve eklemlenen bellek, hatırlamanın ve hatıraları gelecek kuşaklara aktararak zamanın acıklığına meydan okumanın önemini gözler önüne sermektedir. Günümüzde bireylerin her an bilgi akışına maruz kaldığı bilinmekle birlikte belleğin hatırlaması, kaydedilmesi gerekenleri muhafaza etmesi konusunda seçiciliğinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu noktada geçmişin kanonlaşmış eserleri tarihi dokuyu ve ait olunan dönemin izlerini taşımaları dolayısıyla belleğin filtre etmesini kolaylaştırmaktadır. Neyin hatırlanması gerektiği konusunda bu eserler geçmişe bir pencere aralayarak belleğin tazelenmesini, geçmişle şimdi arasında bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Bu noktada kanonlaşmış eserlerin dönemin ruhunu yansıtması dolayısıyla toplumların belleğini tazelediği

* **ORCID:** [0000-0003-1962-0560](https://orcid.org/0000-0003-1962-0560), YÖK 100/2000 Doktora Projesi Bursiyeri, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü, figen.sengul@hbv.edu.tr
Kaynak Gösterim / Citation / Цитата: Şengül, F. (2024). TOPLUMSAL HAFIZA VE KÜLTÜREL BELLEK EKSENİNDE İMGELER: OSMAN HAMDİ BEY'İN SEKİZ TABLOSU ÜZERİNDEN BİR ÇÖZÜMLEME. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* (62), 41-66. **DOI:** [10.17498/kdeniz.1474375](https://doi.org/10.17498/kdeniz.1474375)

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

söylenbilmektedir. Bu eserlerin gelecek kuşaklara gelenek aktarımını sağlama işlevi bir diğer niteliklerindedir. Bu çalışmada Osman Hamdi Bey'in figürlü kompozisyonlarından Tanzimattan II Meşrutiyete uzanan süreçte farklı yılları konu alan sadece kadın figürleri içeren sekiz tablosu Cezar'ın Sanatta Batıya Açılış Osman Hamdi Bey adlı eserindeki figürlü tablolarından amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Farklı yıllarda resmedilmiş dönemin ruhunu, kültürel ve toplumsal belleğe dair unsurları, kadın imgesindeki değişimi yansıtacağına inanılan her bir tablo Pierce'nin göstergebilimsel analiz yöntemiyle değerlendirilecektir. Gerek toplumsal hafıza gerekse kültürel bellek nezdinde tabloların içeriğindeki hafıza mekanlarının niteliği, nesnel belleğine dair içerdiği unsurlar, bellek ve karşı bellek unsurları, kadın imgesinin modernleşme sürecindeki değişimi incelenerek tarihsel süreçte imgelerin akışkanlığı çözümlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Osman Hamdi Bey, Kadın İmgesi, Toplumsal Hafıza, Kültürel Bellek, Göstergebilim, Tablo

ABSTRACT

The memory, which we shape with what we distill from the past in the pendulum of remembering and forgetting, ossifies its memories through images or buries them in the dark recesses of the mind to disappear. Remembering defines a process realized through images and carried forward to the future through the cultural memory codes formed by the works of cultural narrators such as bards, poets, painters and writers. These narrators are cultural ambassadors who open a window from the past to the future by ensuring the intergenerational transmission of the cultural memory that shapes the present by distilling the narratives and cultural codes of the past and the social memory that encompasses it. Social memory is shaped through the cultural memory in which these codes are constructed and formed. In this process, the images of the past in social memory, consisting of common experiences and memories, constitute an area of struggle involving the transfer of tradition to the future by shaping cultural memory through the reconstruction of cultural meaning transmission. History is revised to the extent of the memories of social groups, and what is desired to be remembered is reinforced and reminded in memory through rituals, commemorations, festivals and literary works. In this way, memory, which changes, transforms and articulates with the transmission from generation to generation, reveals the importance of remembering and challenging the fluidity of time by transferring memories to future generations. Although it is known that individuals today are exposed to the flow of information at every moment, the importance of the selectivity of memory in remembering and preserving what needs to be recorded emerges. At this point, the canonized works of the past facilitate the filtering of memory as they carry the historical texture and traces of the period to which they belong. Regarding what should be remembered, these works open a window to the past, refreshing the memory and establishing a connection between the past and the present. At this point, it can be said that canonized works refresh the memory of societies as they reflect the spirit of the period. Another characteristic of these works is their function of transmitting tradition to future generations. In this study, eight paintings of Osman Hamdi Bey's figural compositions, which include only female figures from different years from Tanzimat to II Constitutional Monarchy, were selected from the figural paintings in Cezar's work titled Opening to the West in Art Osman Hamdi Bey by purposeful sampling method. Each painting, which is believed to reflect the spirit of the period, elements of cultural and social memory, and the change in the image of women, painted in different years, will be evaluated with Pierce's semiotic analysis method. Regarding social and cultural memory, the quality of the memory spaces in the content of the paintings, the elements contained in the memory of objects, the components of memory and counter-memory, and the change in the image of women in the

modernization process will be examined. The fluidity of pictures in the historical process will be analyzed.

Keywords: Osman Hamdi Bey, Woman Image, Social Memory, Cultural Memory, Semiotics, Painting

АННОТАЦИЯ

Память, формируемый с помощью извлечения из прошлого воспоминаний и забвений, закостеневаеет воспоминания через образы или хоронит их с целью исчезания в темных коридорах разума. Воспоминание описывает процесс, который осуществляется через образы и переносится в будущее с помощью кодов культурной памяти, созданных произведениями деятелей культуры, таких как ашуги, поэты, художники и писатели. Вышеуказанные деятели являются культурными посланцами, которые открывают окно из прошлого в будущее, обеспечивая передачу культурной памяти из поколения в поколение, которая формирует настоящее, путём дистилляции повествований о прошлом, культурных кодов и социальной памяти. Социальная память формируется посредством культурной памяти, в которой конструируются и создаются указанные культурные коды. В этом процессе образы прошлого в социальной памяти, состоящие из общих переживаний и воспоминаний нации, основой борьбы, включающее в себе переоформление культурной памяти путём реконструкции, передачу культурного мышления и перенос традиции в будущее. История пересматривается по воспоминаниям социальных групп, а то, что хотят запомнить, закрепляется в памяти ритуалами, поминками, праздниками и литературными произведениями. Таким образом, меняющая, трансформирующая и артикулирующая память, при передаче от поколения к поколению, раскрывает важность запоминания и бросает вызов текучести времени путём передачи воспоминаний будущим поколениям. В настоящее время, становится очевидной важность памяти и сохранении всего необходимого. Хотя известно, что человек постоянно подвергается воздействию потока информации. В таком случае, канонические произведения прошлого облегчают фильтрацию памяти, поскольку несут в себе историческую фактуру и следы периода, к которому они принадлежат. Эти произведения открывают окно в прошлое относительно того, что следует помнить. Тем самым, освежают память и устанавливая связь между прошлым и настоящим. На этом этапе можно сказать, что канонические произведения освежают память общества, поскольку отражают дух эпохи. Ещё одна особенность этих произведений – способность передавать традиции будущим поколениям. В этом исследовании исследуется восемь женских фигуральных композиций Османа Хамди-бея, охватывающие разные годы в период от Танзимата до Второй конституционной монархии. Они были отобраны целенаправленно из картин художника Сезара с названием “Открытые Запада в искусстве Османа Хамди-бея”. Каждая картина, написанная в разные годы и отражающая дух эпохи, элементы культурной и социальной памяти, а также изменение образа женщины оценивается с помощью метода семиотического анализа Пирса. Текучесть образов на основе запомненных элементов в историческом процессе анализируется, исследуя природу пространств памяти в картинах с точки зрения как социальной, так и культурной памяти. Наряду с этим указывается на контрпамять и изменение женского образа в процессе модернизации.

Ключевые слова: Осман Хамди-бей, женский образ, социальная память, культурная память, семиотика, живопись

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

1. GİRİŞ

Toplumların bir aradalığına önemli bir katkı sunan ve aidiyet hissini kemikleştiren bellek izleri, yirminci yüzyılda bellek patlaması döneminde de önemini korumakta, geçmiş hatırlamada tarihin koridorlarını arşınlarken yolumuzu aydınlatarak kılavuzluk etmektedir. Toplumsal hafıza/bellek ulus kimliği inşa sürecinde önemli bir katalizördür. Her birey veya her topluluk için belleğin farklı birikimlerin aracılık ettiği bir egemenlik alanı olduğu düşünüldüğünde bu inşa sürecinde toplumsal bellek alanında da neyin hatırlanacağı önem arz etmektedir. Hatırlama bireysel bellek alanında öznel, sübjektif ve deneyimseldir. Halbwachs'ın ifadesiyle “ne kadar grup varsa o kadar bellek vardır” (Halbwachs,2019, s. 96-43) ve “her hatıranın temelinde tamamen bireysel bilinç yatar”. Bu sebeple belleğin spesifiklikle ve çoğullukla karşı bellekleri de bünyesinde barındıran gelenek aktarımını sağlayan bir egemenlik alanı olduğu söylenebilmektedir. Bu noktada Halbwachs'ın(2019) “her grubun anılarını barındırdığı kolektif belleğe sahip” (s. 30) oluşu ifadesinden yola çıkılarak Doğu-Batı, Türk-Öteki azınlık vb. karşı bellekleri bünyesinde barındıran çoğulluklar ve karşıtlıklardan bahsedebiliriz. Örneğin Camiden Çıkan Sultan tablosunda sultan ve yanında bulunan siyahi uşak bellek ve karşı bellek unsurlarının imlenmiş hali iken, Gezintideki Kadınlar tablosunda kadınlar ile erkeklerin kamusal alanda bir arada imlendiği tablo, karşı bellek unsurlarından anekdotlar sunmaktadır. Benzer şekilde Mihrab tablosundaki kadın figürü geleneksel değerleri yansıtan hat ve çini öğelerinin yanı sıra kadın figürünün rahle üzerinde oturmasıyla geleneksel değerlere meydan okuyan bir kadın duruşu sergilemesiyle belleğin modernleşme sürecinde yaşadığı değişimi sergilemektedir

Bu süreçte hatırlamaya yardımcı yazılı kültür unsurları ile birlikte bellek tazelenmekte ve anılar geleceğe aktarılmaktadır. Bu noktada Nora'nın ifade ettiği gibi belleğin “her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağ olduğu... hatırayı kutsallaştırdığı” (Nora,2006, s. 19) söylenebilmektedir. Nitekim bellek “ister bireysel olsun ister kolektif daima şimdinin filtre ettiği bir geçmiş görüntüsüdür.” ve “tarih bellekten doğar” (Traverso,2019, ss. 19-21). Bu durum düşünüldüğünde hatırlamanın belleğin yeniden yorumlanan, geçmiş ve şimdi arasında diyalektik bir ilişkiden kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Connerton'ın ifade ettiği gibi toplumsal bellek “tarihin yeniden kurulması” (s. 27) olarak ifade edilebilecek akışkan bir süreci karşılamaktadır. Toplumsal bellek “toplumun geçmişe ait olaylarla tanışık olması, kimi zaman geri gidebilmesi olarak tanımlanabilecekken yalnızca geçmişe ait verilerin bulunduğu ve gerektiğinde dönüp bakılabilen bir depo değil, başlı başına bir mücadele alanı olarak” tanımlanabilmektedir. (Orta,2019, s. 1094)

Bu noktada belleği korumak için hatıralar konusunda özenli davranılması önem arz etmekle birlikte hatıraları kalıcılaştıran yazılı kültürün işlevi öne çıkmaktadır. Neyin hatırlanarak ya da hatırlatılarak geleceğe aktarılacağı ya da unutturulacağı bu alandaki mücadele alanını oluşturmaktadır. Bu hususta Yazılı kültürün taşıyıcısı tarihçilere ve belleğin taşıyıcıları olan yazarlar, ozanlar, şairler, ressamalara önemli işlevler düşmektedir. Yazılı kültürün topluma aktardığı belleğe dair pek çok değer, figüratif resimle birlikte “simgesel dilin imgeye dönüşmesi” (Değirmenci, 2015, s. 46) ve gündelik yaşam pratiklerinin tuvale aktarımı aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarılmaktadır. Hafızanın gelecek nesillere aktarımı konusunda önemli bir işleve sahip olan edebi eserler ve sanat eserleri, toplumsal belleğin ve bu minvalde geleneğin gelecek kuşaklara aktarımını içeren kültürel belleğin yansımalarını taşımaktadır. Özellikle sanat eserleri gündelik yaşam pratiklerinden mitolojik öğelere, toplumsal kırılma dönemlerini içeren edebi eserlere, doğa ve tabiata dair tablolara ressamın ve dolayısıyla ressamın ait olduğu toplumun izlerini taşımaktadır. Bu noktada ressamın sahip olduğu işlevin, yani tuvale boyalar aracılığıyla aktarılan belleğin ne gördüğü ve ne aktardığı önem arz etmektedir. Görmenin –gösterenin- sahip olduğu bu güç -gösterenin neyin

aktarılabildiğinin da belirleyicisi oluşu- hafızanın devamlılığındaki yönlendirici işlevini ortaya koymaktadır. Unutulmaması gereken şey ise her bireyin kendi anlamlar evreni olduğudur. Berger'in anlamlar evreninin spesifikliğini özetlediği “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesnelere görüşümüzü etkiler” ve “yalnızca baktığımız şeyleri görürüz ve bakmak bir seçimdir” (Berger,2020, s. 8) dizeleri görme ediminin bireyden bireye nasıl farklılaşabildiğini göstermesi açısından önem arz eder. İmgeyi yorumlarken ya da resmedilişinde, gösteren ve gösterilen ilişkisinde gösterenin sahip olduğu anlam evreni ve gösterenin önemi oldukça hayatidir diyebiliriz. Bu minvalde Ponty'nin “Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür” (Ponty,2019, s. 31) ya da Berger'in (2020) “Gösterenin yani ressamın neye, bakıp seçtiği kendi anlam evrenine göre anlamlandırıp tuvale aktardığı, görünen ve dolayısıyla hafızaya kaydedilen şeyi belirler” (s. 10) ifadeleri hatırlanan şeyin ressamın seçimi olduğunu vurgulamaktadır. Çalışmada gösterenin önemi üzerine yoğunlaşılma birliktedir, toplumsal ve kültürel bellek izleri Osman Hamdi Bey'in tablolarının ve eserlerinin tümünü içeren Mustafa Cezar'ın Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey adlı iki ciltlik eserinden yararlanılacaktır. Çalışmada eser üzerinde yapılan tasnif sonucunda portre, natüremort ve manzara resimleri şeklinde üç kategori belirlenmekte ve Osman Hamdi Bey tabloları içerisinde, bellek izlerini en fazla yansıtan figür ve kompozisyonun bir arada kullanıldığı yirmi bir figürlü kompozisyondan kadın figürlerin kullanıldığı sekiz tablo ile sınırlandırılarak örneklem yürütülecektir.

Osman Hamdi Bey'in seçilmesinin sebebi Batılı anlamdaki Türk resminde figür ve kompozisyon kullanımının öncülerinden biri olması ve “iç mekan resminin ilk örneklerini” Türk resmine kazandırması (Germeç,2018, s. 1373) sonucu sahip olduğu çağdaş Türk resminin öncüsü niteliği ve bunun yanı sıra tablolarında gerçekliği ve özgünlüğü “doğulu bir oryantalist gözüyle” aktarması (Sabancı Müzesi, 2020) sebebiyle gündelik hayatın tüm dinamiklerini ve Osmanlı Türk modernleşmesinin izlerini ve dolayısıyla bellek izlerini tablolar üzerinde net olarak gözlemlene olanağı bulunmaktadır. Türk resminde ilk defa çok figürlü kompozisyonlara yer vermesi, kadın imgesini geleneksel unsurlarla (önü açık ferah elbise anlamında olan kadınların sokakta yaşmakla giydiği üst elbise olan ferace ve kavuk külah vb. bir başlık üzerinde sarılmış ince uzun tülbent, ağbani, şal olan sarık, diz kapağı ayak bilekleri yere kadar uzanan, önde açık dik yahut devrik yakalı, çeşitli renklerde kıymetli kumaştan yapılmış, ekserisi mücevherlerle süslü nakışlı üst elbise olan kaftan veya kırmızı çuhadan yapılan tepeye doğru daralan silindir şeklinde üstünden sarkan püsküllü başlık olan fes vb. TDV İslam Ansiklopedisi,2024) birlikte aynı zamanda modernliği içinde barındıracak şekilde resmetmesi ve kadının toplumsal ve dinsel görevi şeklinde ikili karşıtlıkları tablolarında gözlemleyebilmemiz, geleneksel mekanları tablolarında sıklıkla işlemesi sonucu toplumsal ve kültürel belleğe dair pek çok çıkarım yapılması Osman Hamdi Bey'in tablolarının öne çıkan diğer özelliklerindedir. Literatürde Osman Hamdi Bey tabloları ile ilgili pek çok çalışma bulunmakla birlikte bellek izleri üzerinden imgelerin çözümlendiği bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışmayla yeni bir çalışma alanı olan bellek çalışmaları alanındaki literatürdeki bu eksiklik kapatılmaya çalışılacaktır. Çalışmanın ilk bölümünde imge ve bellek kavramları tanımlanacaktır. İkinci bölümde ise geçmişten günümüze resim ve imgenin konumu irdelenerek Osmanlı sanatı bünyesinde resim ve imge kavramları irdelenecektir, ardından minyatürle başlayan Osmanlı sanatında resimde soyut figürden somuta doğru nasıl evriliş olduğu irdelenecektir. Son bölümde Osman Hamdi Bey'in görüntüsel anlatımı ve genel gösterenlerinin yer aldığı sekiz tablosu üzerinden incelenerek kültürel belleğin ve toplumsal hafızanın aktarıcısı olan tablolarında yansıtılan kadın imgesinin yaşadığı dönüşüm aydınlatılmaya çalışılacaktır. Seçilen tablolar yapılış tarihine göre kronolojik olarak sıralanmıştır. Kadın imgesini temsili seçkilerini içeren Osman Hamdi Bey'in sekiz tablosu Pierce'ın göstergebilimsel analizi yöntemiyle

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

değerlendirilecektir. Bu analizde gösterge, gösteren ve gösterilen olarak tablolar üçlü kategoriye ayrılarak her göstergenin işaret ettiği gösterenin kişi zaman ve mekân açısından anlatsal olarak çözümlenışı yapılacak ardından teknik göstergeleri renk ve biçim olarak değerlendirilecektir. “İmge zihinde üretilen görüntünün temsili olurken, gösterge bir şeyin ötesindeki ikinci düşünce ya da herhangi bir şeyin ardındaki sonuç iken, gösteren bir nesneye ait görüntü, gösterilen ise görüntünün ardındaki mana fikirdir. Yani bir resmi okumada bir varlığın yorumunda önce net bir görüntü(gösteren) sonra arkasındaki zihinsel kavramsal anlam(gösterilen) ve anlamlandırma sonucu yeni bir görüntü temsili oluşmaktadır (Albayrak,2020,s. 135).Çalışmada bu perspektiften yola çıkılarak tablolarda gösterilenin anlatsal açıdan gösterdiği kişi, zaman ve mekân anlamı ardından teknik gösterge olan renk ve biçimsel anlamı göstergebilimsel olarak çözümlenecektir. “Gösterge bir gösteren ve gösterilenden kuruludur. Gösterenin düzlemin anlatım düzlemini, gösterilen düzlemin içerik düzlemini oluşturmaktadır” (Barthes,2005,s.47'den akt Albayrak,2020,S. 135). Bu çerçevede tablodaki bir kaftan içindeki kadın figürü kişi olarak gösterge, kadın figürünün kendisi form olarak bir kadın, gösterilen ise geleneksel değerleri temsil eden bir kadın figürünü anlatmaktadır. Kadının bulunduğu mekan (türbe, cami ya da hamam) anlatsal gösterge içindeki mekânsal düzlemi anlatmaktadır. Kadının giyim kuşam pratiklerinden kaftanının ya da eşarabının rengi ve biçimi teknik gösterge olarak çözümlenebilmektedir. Örneğin sarı renkli bir kaftan rengin Doğuyu temsil ettiği düşünüldüğünde bir doğu temsili olduğu mavi renkli bir eşarp ise bilgeliği temsil ettiği düşünüldüğünde bilgeliğe vurgu yeşil renkli eşarp ise yeşil dini vecibeleri temsil ettiği için muhafazakarlık ya da dindarlık sembolü olarak çözümlenebilmektedir. Tablolardaki kültürel bellek ve toplumsal hafıza unsurları ise dönemin ruhunu yansıttışı, bellek karşı bellek unsurları hafıza mekanları, kadın ve erkek imgesinin mekandaki kullanımı, nesnel belleği nezdinde geleneğin geleceğe aktarılarak belleğin tazelenmesi ya da yeniden inşası nezdinde betimsel analizle ele alınarak imgelerdeki akışkanlık somutlaştırılmaya çalışılacaktır. Örneğin geleneksel motiflerle süslü bir çinili kahve ocağının toplumsal hafızada kahve kültürünü ve kahvehaneleri anımsatarak toplumsal belleği canlandırdığı ya da nesnel belleği ürünü olan kahvenin kültürel bellekteki yerinin vurgulanmasıyla geleneğin geleceğe taşınması ve şimdide geçmişten bir pencere açılması olarak çözümlenebilmektedir.

2. İMGE, BELLEK VE RESİM SANATI

İmge kelimesi “Latince imago kelimesinden türemiş olup başlangıçta suret, benzerlik anlamlarını taşıırken zamanla hayalet, kavram, düşünce anlamlarını da yüklenmiştir” (Çalışkan, 2020, s. 355). Türk Dil Kurumuna göre imge zihinde tasarlanan gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya ya da duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj olarak tanımlanmaktadır. (TDK, 2021) Batı felsefesi “imgenin varlığını eksik bir varlık, bir suret, bir kopya, daha az gerçekliğe sahip ikinci bir şey olarak” ele almaktadır. İmgenin sahip olduğu tanrısal güç (Marin, 2013, s. 13) bulunduğu döneme dair pek çok figürü temsil yetkisinden kaynaklanmaktadır. Tanrısal bir yetiye sahip olan hayal ve görüntünün zihinde canlandırılması olarak tanımlanabilecek imgeler, içerisinde pek çok stereotipi ve kabulü barındırmakta, çoğunlukla şairlerin, ressamaların, yazarların içinde yaşadıkları toplumun tüm niteliklerini, yönelimlerini aktaran özelliklere sahip olup, dönemin tasavvurunu hayal gücünü yansıtmaktadır. İmgelerin içinde buldukları dönemden izler taşıdıkları düşünüldüğünde, bellekle bağlantılı oldukları ve bakış açısı dönemsel eğilimlerden çalkantılardan etkilenmekte olan ressamın aktardığı imin o çağa dair pek çok ipucu barındırdığı söylenebilmektedir. Berger'in ifade ettiği gibi “her imgede bir görme biçimi yatar. Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt imlerle yeniden canlandırılır” (Berger, 2020, s. 10). Buhran dönemlerinde veya savaş zamanlarında romantizm akımının ortaya

çıkması ya da kübizmin doğuşu bir gerçeklikten kaçış gibi algılanabileceği gibi dönemin koşullarının sanat anlayışını etkileyişi ve bu durumun bellekler üzerinden tablolara yansımaları imgelerin çağının ipuçlarını sunuşlarının örnekleridir.

Bellek kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında ise “bel”, “işaret” anlamına gelen kelimedenden türediği (Öztürk, 2019, s. 122) görülmele birlikte bu kelimenin “hafıza” kavramını karşıladığı (TDK, 2021) söylenmektedir. Draper’a göre bellek “duvarlarında bütün yaptıklarımızın silüetlerinin asılı durduğu sessiz bir galeri” (Draisma,2018, s. 183) iken Aristoteles’e göre bellek ne şimdiki zamana ait olan algı ne de kavramsal bir düşünce olmayıp geçmişle ilgili olup “geçmiş zamana bağlı olarak bunlarla eklenilen kalıcı bir durum ya da değişikliktir (Assmann,2018, s. 26). Traverso’ya göre ise bellek “şimdinin filtre ettiği geçmiş görüntüsüdür” (Traverso,2019, s. 9-10). Batı düşünce geleneğinde hatırlama kavramından hareketle üç farklı bellek -bireysel, toplumsal ve kültürel- yaklaşımı bulunmaktadır. Bireyin belleğine ilişkin anılar bireysel belleği, bir grup veya topluluk içinde oluşup kolektif yapı içinde hatırlanan anılar kolektif belleği ifade ederken kültürel bellek ise geleneğe odaklanmaktadır. (İlhan, 2018, s. 23) Halbwachs anıların bireysel olarak deneyimlense bile kolektif olduğunu belirtmektedir. Ona göre her bir grubun kendisi için önemli hatıraları belli bir süre canlı tuttuğu kolektif belleği vardır (Halbwachs,2019, ss. 30-96). Connerton ise toplumsal bellek ya da kolektif belleği “tarihin yeniden kurulması” şeklinde seçici bir anımsama eylemi olarak tasvir etmektedir (Connorton,1999, s. 25). Geleneklere yoğunlaşan ve geleneklerden yararlanan kültürel bellek ise “bireysel ve toplumsal belleğin açıklamada yetersiz kaldığı” alana “geçmişin kavranarak geleneğe dönüşmesi alanına” odaklanmaktadır (İlhan,2020, s. 16-24). Kültürel bellek bu minvalde kuşaklararası geleneğin aktarılacak yaşatılması işlevini üstlenmekte, bir nevi “kültürel alanın devredilme ve canlandırılmasını” (Assmann, 2018, s. 28) sağlamaktadır. Kültürel bellek hatırlama, unutma kavramları ekseninde şekillenmektedir. Bu çerçevede hatırlamayı sağlayacak anma pratikleri olan ritüeller, hatırlamayı kolaylaştıracak kültür taşıyıcıları olan şairler, ressam, yazarlar, şamanlar, ozanlar vb. ve hatırlamanın somut nesnelere olan yazılı edebi ve sanatsal eserler ile bellek mekanları kültürel belleğin çeşitli öğeleridir. Kültürel bellek imgelerin zaman içerisindeki akışkanlığından etkilenmektedirler. İmgeler her ne kadar tarihsel perspektifte akışkan olsa da bu akışkanlık uzun bir zaman içerisinde tezahür etmektedir. Bu sebeple imgeler akışkan olmasından çok toplumsal bellekte ve onun alt dalı olan kültürel bellek alanında zamana karşı geçerliliğini sürdürmekte ve kolay kolay yok olmamaktadır. Zamanla imgeler olumlu ya da olumsuz şekilde belleklerde eklenilerek değişime uğramaktadır. Bunu özellikle Osman Hamdi Bey tablolarında figür tasvirinde Osmanlı imgesi ilkin Müslümanlıkla geleneksel unsurlarla algılanmakta olduğu, Batılılaşma çabaları başladıktan sonra ise (Tanzimat ve sonrası) Osmanlı imgesinin değişerek içerisinde Batılılaşma unsurlarını barındırdığı ve Türklük imgesine evrildiği görülmektedir. Sarıktan fese, feraceden Avrupalı tuvalete, Osmanlı kimliğinden Türk kimliğine evrilmeye doğru ilerleyen sürecin imgelerdeki değişimi de bünyesinde barındırdığı söylenebilmektedir. Çini, Peştamal, Hat, Cami, Sarık, Kılıç, Cübbe, Nekkare, Ferace, Nargile, Çarşaf, Sedir, Kuran, Rahle gibi Osmanlı imgesinin temsil edildiği geleneksel unsurların Modern ya da Batılı imgesi olarak Osman Hamdi Bey tablolarında yerini Fes, Eldiven, Şemsiye, Silah, Kahvehane, Avrupalı tuvaletlerin imlendiği şekilde değiştiği görülmektedir. Geçmişten günümüze imgenin olumlu ya da olumsuz şekilde eklenilerek farklılaştığı, ressamın o imgeyi resmedişindeki tutumunun değiştiği, resim geleneğinde her kültürün her dönemde kadını farklı şekilde tuvale imlediği görülmektedir. Örneğin cumhuriyet öncesi’’ değişen toplum yapısına paralel olarak kadın, bir sanat nesnesi ya da sanat eserinin plastik elemanı iken cumhuriyetin ilk yıllarında kendisi sanat eserini nesnesini ortaya koyana evrilmiştir. Bu durum resim sanatında kadın figürü betimlemelerini biçimsel ve içerik olarak oluşturmanın toplumsal yapı olduğu

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

sonucunu” (Şen, Gürpınar,2019, s. 876) göstermektedir. Bu çerçevede Kadın imgesinin sadece ev içi mekanlarda kuran okurken, otururken figür olarak kullanıldığı, modernleşme ile birlikte kamusal alanlarda tambur, tef çalarken etken şekilde değişime uğramış şekilde imlendiği söylenebilmektedir.

İslam'da sanat anlayışının yansıması olarak kadın figürünün tabloları yansımasının gecikmesi Avrupalı ressamın kadın imgelerini oryantalist üslupla imlemelerine olanak sağlamakta olduğu görülmektedir. Bu durum kadın imgesinin Avrupa bakışı ile farklı, Doğulu bakışı ile farklı olarak imlenmesine sebebiyet vermektedir. Örneğin 19. Yüzyılın Oryantalist resimlerinde çıplaklığın yerini kadınların kapalı mekanlarda tek başına resmedildiği veyahut şehir hayatında günlük hayatlarının gösterildiği resimler almış kapalı ama sık, yeni moda kıyafetleriyle şehirde gezen kadın temsilleri ağırlık kazanmıştır. (Akşit,2005, s. 65'den akt. Şen;Gürpınar, 2019, s. 876). Batılı gözüyle edilgen seyirlik resmedilen kadın figürlerin, Doğulu gözüyle ise günlük şehir hayatı içinde gezen, alışveriş yapan, tef tambur çalan vb. etken şekilde resmedildikleri görülmektedir.

Bu toplumsal yapı farklılığı 16. Yüzyıl ve takip eden süreçte Avrupa'da kadının genellikle edilgen, seyirlik şekilde (ressama bakarken poz vermiş şekilde) resmedilmesine, Avrupa dışı geleneklerde ise Kadın'ın resmedilişinin etken, seyirlik olmayan şekilde imlenişine zemin hazırlamaktadır. 18 yüzyıla birlikte değişim devam ettiği görülmektedir. Avrupalı ressamın özellikle kadın imgesi söz konusu olduğunda kadın figürünü “Batının Doğuya ait kültür ve medeniyetleri tanımak için başlattığı ilim olan Harmankaya,2015,s.765) oryantalist bir bakış ile işlemekte olduğu, Avrupa dışı ressamın (Hint, İran, Osmanlı vb.) etkin bir kadın imgesi resmettiği görülmektedir” (Berger,2020, ss. 50-55). Batılı gözüyle resmedilen doğulu kadın figürlerinin aksine resmin yaygınlaşması ve modernleşme sonucu kültürel değişimlerin ardından kadın etken olarak (tambur veya tef çalarken, alışveriş yaparken rahle üzerinde otururken vb.) resmedilmeye başlanmıştır. Bu çerçevede Osman Hamdi Bey'in “İki müzisyen kız 1880” adlı tablosunda kadın imgesinin batılılaşma gayesinde gündelik hayat pratiklerinde etkin bir şekilde resmedildiği görülmekteyken, Roslin'in “İlk Buluşma Öncesi 1760” tablosunda ise kadın imgesinin Avrupa bakışı ile resmedilmekte olduğu görülmektedir. Bu iki figür toplumsal bellek-hafıza içerisinde kadın imgesi hakkında ipuçları vermektedir. (Turan,2013, s. 104)

Oryantalizmin 18. Yüzyılı ile birlikte gelişmesi ile birlikte “Doğunun mimari detayları, insanların yaşam biçimleri giyim ve süsleme alışkanlıkları, kullandıkları eşyalar ilgi çekici olarak algılandığı ve bu eğilimlerin sanat eserleri aracılığıyla somutlaştırıldığı” görülmektedir (Üşenmez,2013, s.447'den akt. Harmankaya,2015, s. 766). Batılı gözüyle Doğulu figürlerin imlendiği tabloların yanı sıra 19 Yüzyılda Batılı resamlara ek olarak yerli ressamın kadın figürleri imledikleri görülmektedir. 19. Yüzyılın Oryantalist resimlerinde çıplaklığın yerini kadınların kapalı mekanlarda tek başına resmedildiği veyahut şehir hayatında günlük hayatlarının gösterildiği resimlerin aldığı kapalı ama sık, yeni moda kıyafetleriyle şehirde gezen kadın temsillerinin ağırlık kazandığı görülmektedir (Akşit,2005,s. 65'den akt. Şen;Gürpınar, 2019, s. 876). Bu dönemde Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Gustave Boulanger (1824-1888), Eugène Fromentin (1820-1876), Georges Washington (1827-1901), Victor Hugué (1835-1902), Narcisse Berchère (1819-1891), Adolphe Schreyer (1828-1899), Stefano Ussi (1822/32-1901), İvan Konstantinoviç Ayvazovski (1817-1900) gibi ünlü oryantalist ressamın Doğuyu yakından görmek tanımak amaçlı Doğu'ya geldiği bilinmektedir (Kaya,2019 s.77).

Bu temsili imleyen ilk örneklerinden olan Osman Hamdi Bey'in “Doğulu bir oryantalist” gözüyle tablolarını imlemesi diğer doğulu ve batılı resamlardan onu ayırmaktadır. Osman Hamdi Bey'in “Batı'nın Doğuya bakışının bir doğulu tarafından içselleştirilmesi olarak tanımlanan resim anlayışı kısacası hem Doğulu olmayı reddetmesi,

Doğuya Batı'nın gözüyle bakmaya çalışması hem de kendisini anlatmak isterken Batı'nın Doğu için kullandığı kalıpları kullanması Osman Hamdi Bey'in kişiliğinde Osmanlı toplumunun kimlik karmaşasını anlatmakta" (Papila,2008, s. 125) olduğu çıkarımının yapılmasını sağlamaktadır. Batılılaşma kaygılarıyla yapılan toplumsal reformlar hiç şüphesiz sanat alanını da etkilemiştir. Osmanlı'da Batı resmine nazaran tabloları kadın figürünün kullanımı oldukça geç konu edilmiş olsa da kadın ve ailenin Osmanlı toplumunda Batılılaşma (Modernleşme) simgesi olarak (Turan,2013, s. 104) görüldüğü düşünüldüğünde, özellikle Batılılaşma çabalarından sonra bu dönem tablolarına figür olarak kullanılması şaşırtıcı olmamaktadır. Kadın üzerinden yapılan tanımlamalar, fermanlar ile gerçekleştirilen kısıtlamalar kadının toplumsal bellek üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu ve bu etkinin kadın imgesi üzerinde geçmişten Tanzimat'a doğru değişmekte olduğunu göstermektedir. Avrupa ve Osmanlı toplumundaki bu ayırım o dönem yapılan tablolar karşılaştırıldığında kadın figürleri gibi daha somut bir şekilde erkek figürü üzerinde de görülebilmektedir. Toplumsal belleğin ürünü olan resimler gibi resimden önce kullanılan minyatürlerde de belleğe dair ipuçları gözlemlenebilmektedir. İslamiyet'in minyatür, tezhip, ebru gibi daha çok süsleme amaçlı sanatların gelişimine olanak tanınması, resim ve heykele karşı mesafeli duruşu resmin ülke topraklarında yavaş gelişim göstermesine neden olduğu görülmektedir.

3. MİNYATÜRDEN FİGÜRATİF RESME OSMANLIDA RESİM VE İMGE

İslam sanat anlayışının pek çok sanat türünün Osmanlıya geç gelmesini sağladığı bilinmekle birlikte bu durumun alternatif sanatların gelişmesine zemin hazırladığı söylenebilmektedir. "İslamiyet'in canlı nesnelerin tasvir edilmesinin yasak olduğunu benimsemesi -Kur'an-ı Kerim'de sadece heykele tapmak yasaklanmış olsa da" (Mutluel,2011, s. 25), "ressamlar ve resim alanında hadislerin şüpheli olduğu bilinse de" (Çubukçu, 1987)- Kuranda açıkça belirtilmese de putlara tapmanın yasaklanması olarak geçen Maide suresinin tasvir yasağı ile ilişkilendirildiği söylene de (İlden,2012,s. 61) figüratif resimleri içeren tabloları heykellerden İslam kültürünün soyutlanmasına ve bunun yerine hat, minyatür, ebru gibi tasvirten uzak alanlara yönelmesine zemin hazırladığı bilinmektedir. Osmanlı'da sanat nesnelerinin gündelik yaşam pratiklerine dahil olmasının oldukça geciktiği ve tebaaya padişah tarafından sunulan bir ayrıcalık olduğu görülmektedir. Cezar Osmanlı'daki sanat anlayışının gelişimindeki engelleri "mutlak monarşinin getirmiş olduğu eğitimsizlik ve kısıtlamalar ve İslam'daki tasvir yasağına" bağlamaktadır. Gerek getirilen yasaklar gerekse Osmanlı devletinin Batıya açılmadan önceki Batıyı küçümseyici duruşu (Cezar,1995, ss. 26-72) Osmanlı'nın yenilikleri takip etmemesine ve çağın gerisinde kalmasına, İslami gelenek ise batıya kendini uyarlayamamasına (Balçı,2006, s. 11) neden olduğu söylenebilmektedir. Bu durumun Batıya gönderilen elçiler, devlet adamları ve düşünürler aracılığıyla değiştiği görülmektedir. Hiç şüphesiz bu etkileşim imgeler (Osmanlı, Batılı, Türk imgeleri) üzerinde de etkili olmaktadır. Bu çerçevede Sarık bir Osmanlı imgesi unsuru, Fes bir Türk imgesi unsuru (modernleşme ile Osmanlı imgesinden ayrılan bir nesnel bir unsur), Avrupalı tuvaletler ya da şemsiyeler Batı imgesi unsuru olarak görülebilmektedir. Osmanlıdaki sanat anlayışının 16 ve 17 yüzyıldan meşrutiyet dönemine doğru gelişimine bakıldığında ise minyatürden figüratif resme geçildiği görülmektedir. Minyatür "Orta Çağ Avrupa'sında hazırlanan el yazmalarının bölüm başlarında metnin ilk harfinin kızıl turuncu minium ile yapılan miniatura adlı tezhipten gelmekte ve sülügenle boyanmış anlamı taşımaktadır ancak zamanla minör kelimesinin etkisinde kalarak küçük resim anlamını kazanmıştır. Resmi açıklamak amacıyla kitap sayfalarına yapılan küçük boyutlu resimler olarak tanımlanabilmektedir" (İslam Ansiklopedisi,2024). Her ne kadar Osmanlı döneminde ilk olarak on altı ve on yedinci yüzyılda ortaya çıkan minyatürün

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

figüratif unsurları içerdiği düşünülse de kitap resimlerinde veya albüm resimlerinde kullanılan bu figürlerin (Değirmenci,2015, s. 38) soyut gölgeden, gerçeklikten ve üç boyutluluktan uzak olarak resmedilmesi (Çelik,2008, s. 26)- İslamiyet'in gölgesinde gelişme imkânı bulamayan resmin sadece bir uzantısı olduğu söylenebilmektedir. Bu dönemde yapılan minyatürlere bakıldığında belleğe dair pek çok imgeye -Kadın imgesi, erkek imgesi, Osmanlı İmgesi vb.- rastlanabilmektedir. Bu dönemde kaleme alınan yazılı eserlerde de kriptik bir dil (Değirmenci,2015, s. 46) kullanıldığı düşünüldüğünde minyatürlerde de benzer bir şekilde imgenin ardında yatan şifreli bir anlam bulunduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Örneğin “On altı ve on yedinci yüzyıl minyatürlerine bakıldığında erkek imgesinin belirli bir stereotipi canlandırdığı ve bu stereotipin ise genellikle kitap, bıçakla resmedildiği görülmektedir. Elde tutulan kitap edebi yeteneği, beldeki kılıç ise bıçaklılığı tasvir etmektedir” (Değirmenci,2015). Benzer kriptik dil Osman Hamdi Bey'in Mihrab tablosunda kuran üstünde oturan kadın ile geleneksellikten modernliğin ya da kadının kutsanması, Abı Hayat Çeşmesi ile elde tutulan kitap ile eğitimin yüceltilmesi gelenekselliği sırtının yaslanması şeklinde tezahür etmektedir. Kullanılan bu dilin Osmanlı'da Batılılaşma çabalarıyla birlikte resim sanatının yaygınlaşmasıyla figüratif unsurları içeren kompozisyonlarla birlikte resmedildiği görülmektedir. Bu dönemde yapılan tabloların Osmanlı Batılılaşması doğrultusunda gündelik yaşamın oluşturduğu kültürel belleğe dair taşıdığı izler noktasında geçmişin kılavuzluğunu yaparak önemli ipuçları verdiği söylenebilmektedir. Tablolarda kullanılan hat bezemeleri, çini örnekleri, türbe ve cami gibi geleneksel yapılar, fes, sarık, cübbe, çarşaf, ferace gibi giyim kuşam ve gündelik yaşama dair pek çok geleneksel unsurlar dönemin ruhunu imler üzerinden yansıtarak adeta geçmişten geleceğe doğru bir kapı aralayıp izleyiciyi zaman yolculuğuna çıkartmaktadır.

4. OSMAN HAMDİ BEY'İN SEKİZ TABLOSUNUN GÖRÜNTÜSEL ANLATIMI VE GENEL GÖSTERENLERİ

Osman Hamdi Bey'in ele aldığımız tablolarına bakıldığında tabloların I. Meşrutiyet (1876) ve II. Meşrutiyet (1909) arası dönemde resmedildiği görülmektedir. Osmanlı döneminin batılılaşma tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı bu dönemde kültürel, eğitim, hukuk gibi pek çok alanda değişimlerin ve reformların yaşandığı görülmektedir. Bu dönemde yapılan değişimleri gündelik yaşam pratiklerinde ve bu pratiklerin imlendiği tablolarda gözlemlemek mümkündür. Tablolarda modernleşmenin simgesi olarak kadın figürünün resmedilişinin 1876'dan 1909'a kadarki dönemde, dönemsel olarak farklılaşması kadının kamusal alandaki görünürlüğü ve maddi kültür ögesi olan kıyafetleri kullanımındaki farklılıklar üzerinden okunabilmektedir. Her ne kadar benzer durum erkek figürler üzerinden görülse de kadının “Modernleşmenin öznesi” (Turan,2013, s. 104) olması dolayısıyla bu değişimin daha çarpıcı bir şekilde tablolara yansıdığı söylenebilmektedir. Modernleşmeyi gündelik yaşam pratiklerinin yansıtıldığı tablolar üzerinden okumaya çalıştığımızda tablolarda ilk göze çarpan maddi kültür ögesi olan kıyafetler ve kullanılan mekanlardır. Mekân kullanımında ise kadın ve erkekler üzerinden ikili bir ayrımın tablolara yansıdığı görülmektedir. Kamusal alan kullanımının kadınlardan açısından sınırlı olduğu bu sebeple mekân kullanımında kadınların tablolarda genellikle iç mekanlarda resmedildiği II. Meşrutiyet dönemine yakın yapılan tablolarda ise kadınların mekân kullanımında çeşitlilikler olduğu görülmektedir. Modernleşmenin öznesi olan kadının kamusal alana dahil ve gündelik yaşam pratikleri ve tüketim kalıplarındaki değişim tablolara da çarpıcı şekilde yansımaktadır. Benzer şekilde modernleşme ile birlikte bazı tüketim kalıpları değişmiştir (ferace yerini Avrupai tuvaletlere bırakmıştır). Bu durum aynı zamanda kamusal alan kullanımını da etkilemiştir. Kadınların çoğunlukla ev içindeki geleneksel konumu yerini kamusal alanda varlığını gösteren mahrem varlık olmaktan çıkartmıştır. Bu noktada kadın imgesi ve erkek imgesi de değişime uğramış ve bu değişim tablolara yansımıştır.

Osman Hamdi Bey'in tablolarında kullandığı figürlerin imleme biçimlerine bakıldığında çoğunlukla geleneksel Osmanlı Türk mimarisini tanıttak şekilde mekanlar seçtiği ve geleneksel mekanlar olan türbe, cami gibi mekanlarda kadın ve erkek figürleri modern ve geleneksel unsurlarla sentezci bir şekilde melez bir sanat anlayışıyla resmettiği görülmektedir. Tablolarda kullanılan figürlerin renkleri (sıklıkla doğuyu simgeleyen rengi - sarı- imlerin de kullanması) ve figürlerin imlenme biçimleri (kuran okuma, dua ederken imleniş vb.) geleneksel ve dini görevleri yerine getirirken takınılan duruş dikkat çekmektedir. “Türk kültüründe sarı rengin altın rengiyle bağdaşması sebebiyle “dünyanın merkezinin sembolüğü” anlamını taşıması” (Rayman,2003'den akt. Yıldız,2020, s. 39) aynı zamanda doğuyu sembolize eden bir renk olması sinematografide bu rengin bilgeliği tanımladığı (Kırık,2013, s. 74) görülmektedir. İslam sanatında ve hadislerde ise sarı rengin farklı kullanımları olduğu görülmektedir. “Keyif veren iç açıcı olarak, cehennem rengi hastalık, ölüm, keder, üzüntü yalnızlık rengi, dünya hayatının geçiciliğini vurgulayan renk olduğu belirtilmektedir. Beyazın ise alçakgönüllülük, iyilikle, saflıkla, tevazuyla ile ilişkilendirildiği” görülmektedir. (Çelik, 2019, s. 91)

Bir diğer dikkat çeken husus tablolarda kamusal alanda görünürlüğü sınırlı olan kadınların tablolarla haremlik ve selamlık unsurlara uygun şekilde imlenişidir. Kadınlar çoğunlukla ev içi mekanlarda ilerleyen tarihlerde ise cami önü, türbe gibi kamusal alanlarda görülmektedirler. Kadın imgesinin modernleşmeyle birlikte uğradığı değişimin tablolar üzerinden tarihsel perspektifte minyatürden figüratif resme doğru değiştiğini göstermektedir. Osman Hamdi Bey Tablolarında kullanılan mekanlara bakıldığında; cami, türbe gibi geleneksel dini mekanların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Tablolarda sıklıkla beyaz ve sarı kullandığı dikkati çeken diğer unsurlardandır. Dinen elbisenin en hayırlısı beyazdır hadisi gereği Selçuklu ve Osmanlıda beyaz renge önem verildiği söylenebilmektedir (Arıç, 2007,s. 146)

Kullanılan kadın imleri ve erkek imleri genellikle farklı mekânlarda ayrı ayrı resmedilmiştir. Çalışmamız örnekleminde sadece iki tabloda erkek ve kadın figürlerinin bir arada olduğu görülmektedir. Erkek ve kadın figürlerin birlikte imlendiği bu tablolarda erkek oturur pozisyonda kadın ise ayakta ve hizmet eder pozisyonda geleneksel ve toplumsal görevini yerine getirirken resmedilmekte, kadının toplumsal hayat içerisindeki rolü, toplumsal hafıza ve kültürel bellek açısından konumuna bu imler ışık tutmaktadır. Kadın ve erkek imgelerinde dikkat çekici olan nokta ise oryantalist ressamın aksine Osman Hamdi Bey'in tablolarında kadın figürlerini etkin şekilde ve modernist unsurlarla tef ya da tambur alırken resmetmesi hatta Mihrab tablosunda kadını yücelterek rahle ve kuran üzerinde sentezci bir şekilde imlemesidir. Bu tasvir kadın imgesinin kültürel bellek üzerindeki yerinin sanatçı belleği üzerinden yansımalarıdır. Modernleşme hareketlerinin devam ettiği II. Meşrutiyete sekiz yıl kala yapılan Mihrab tablosu 16 ve 17. yüzyıllarda minyatürlere konu olarak değinilmeyen kadın imgesinin nasıl değiştiğinin kısacası imgelerin akışkanlığının ve yeniden yaratıldığıının göstergesidir.

4.1.Kahve Ocağı 1879 Tablosunun Göstergibilimsel Analizi



Resim 1. Kahve Ocağı

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

Gösterge	Anlatısal Gösterge				Teknik Gösterge	
	Kişi 1	Kişi 2	Zaman	Mekan	Renk	Biçim
Gösteren	Oturan Erkek Figürü	Ayakta duran Kadın Figürü	1879	Kahve Ocağı	Beyaz Sarı	Kahve fincanını elinde tutan ayakta duran bir kadın ve servis bekleyen oturan bir erkek
Gösterilen	Hizmet edilen otorite Güç sahibi	Hizmet eden tahakküm edilen Belki cariyeye veya köle	Birinci Meşrutiyetten 3 yıl sonra Modernleşme Başlangıcı	Kahve Ocağı olan ev içi bir mekân	Bilgelik İyimserlik Merhamet Sevgi Neşe Doğruluk masumiyet saflık İman istikrar süreklilik	Kahve ocağında hizmet eden bir kadın hizmet edilen bir erkek

Kahve ocağı tablosu minvalinde bakıldığında ise Osmanlı'da kahve ve kahvehanelerin bir sosyalleşme ve hatta örgütlenme anlamında önemli bir iletişim mekânı olduğu toplumsal bellek alanında yer etmiş bu mekanların ressamın belleği aracılığıyla tablolara da yansıdığı söylenebilmektedir. Osman Hamdi Bey'in ele aldığımız iki tablosunda kahve ikramı yapan kadınların imlenmesi toplumsal bellek alanında ve toplumsal belleğin şekillendirdiği ressamın belleği alanında kahvenin önemli bir yeri olduğu çıkarımını yapmamızı sağlamaktadır. Dönemin toplumsal koşullarına bakıldığında Osmanlı'da kahvehanelerin oldukça yaygın olduğu görülmektedir. Kahvehanelerin havadis jurnalleri aracılığıyla halkla ilgili önemli gelişmelerin öğrenilerek, hafiyelerce bu havadislerin saraya aktarıldığı bilgi edinme mekanları oluşu, bu mekanları aynı zamanda önemli bir bellek mekânı olarak görmemiz gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu mekanların önemli mevkilerdeki paşalardan, sıradan halka kadar pek çok müdavimi olduğu bu mekanların ise "halkın dedikodularına kulak kabartılan önemli bir iletişim mekanları" olduğu bilinmektedir (Kırlı: 2000, s. 59). Pek çok yasaklamaya rağmen halkın müdavimi olduğu kahve ocaklarının tablolarında resmedilmesi (Osman Hamdi Bey'in iki tablosunda resmedilmesi) bu mekanların önemli bir toplumsal bellek mekanları olduklarını göstermekle beraber, kahvenin o dönemdeki tüketim kalıpları, alışkanlıkları konusundaki yeri hakkında ipuçları sunmaktadır. Osman Hamdi Bey'in tablolarında gördüğümüz mekânın kahvehane olarak tasvir edilen mekanlardan farklı oldukları ve dönemin toplumsal koşulları göz önüne alındığında tablolarında kadınların kahve ikramı yaptıkları görüldüğünden, kamusal mekanlarda kadınların bulunması oldukça sınırlı olduğu için bu mekanların ev içi bir mekân oldukları varsayımımızı güçlendirmektedir. Tabloda kadın figürün ayakta ve Türk kültüründe Doğunun sembolü akıl, sezgi, iman rengi

(Yıldız,2020:39) İslam kültüründe tevazu, hüzün, hastalık, olumsuzluk (Çelik,2019, s. 91) sinematografide ise bilgelik (Kırık,2013, s. 74) anlamına gelen sarı renkli bir kaftan giydiği kahve servisi yaptığı erkek figürün ise oturur pozisyonda olduğu beyaz sarık taktığı ve kaftan giymekte olduğu görülmektedir. Arka fonda çini desenli bir kahve ocağı çini desenli bir tabak ibrik duvarda grift figürlü bir pano görülmektedir. Yerde geleneksel desenli bir halı ve minder bulunduğu görülmektedir. Tabloda imlenmiş olan tüm bu geleneksel nesnelere geleneksel giysi pratikleri kültürel bellek unsurunun temsili olarak değerlendirilebilecek iken Ramazan ayının imlendiği bir tablo oluşu ise toplumsal hafıza içerisinde önemli bir yer edinmiş olan bu ayın anılarının geleceğe aktarımını sağlamaktadır. Tabloda kadın hizmet eden erkek ise oturmuş pozisyonu itibariyle hizmet edilen pozisyonda imlendiği görülmektedir.

4.2.İki Müzisyen Kız 1880 Tablosunun Göstergibilimsel Analizi



Resim 2. İki Müzisyen Kız

Gösterge	Anlatsal Gösterge				Teknik Gösterge	
	Kişi 1	Kişi 2	Zaman	Mekan	Renk	Biçim
Gösteren	Elinde ud tutan genç kız	Elinde tef tutan genç Kız	1880	Ev içi mekân	Mavi Yeşil Sarı	Tambur ve tef çalan iki genç kız ellerinde müzik aletleri ile perfor manslarını sergiliyorlar

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

Gösterilen	Kadının sanatta etken konumu	Kadının sanatta etken konumu	Birinci Meşrutiyetten 4 yıl sonra	Mahremiyet	Özgürlük Sakinlik Zihinsel canlılık Bilgelik İman Doğu	Modernleşmeyle birlikte kadının mahrem ev içi ile sınırlı konumunun etken konuma evrilişi
-------------------	------------------------------	------------------------------	-----------------------------------	------------	---	---

Uzun saplı lavta türünün tek örneği olan telli çalgı (İslam Ansiklopedisi,2024) olan Tambur ve buna ek olarak tef çalan iki müzisyen kızın imlendiği tabloda geleneksel motiflerin önünde ev içi mekânda imlenen kadın figürler görülmektedir. Figürlerin giyim kuşam pratiklerinin geleneksel kaftan olduğu görülmekle birlikte kullanılan renklerin doğuyu simgeleyen sarı ve bilgeliği simgeleyen maviyi içerdiği görülmektedir. Genellikle oryantalist bakış açısı ile batılı gözüyle nesneleştirilerek imlenen figürlerin burada seyirlik olarak değil müzik aleti çalar şekilde, etken konumda imlendiği görülmektedir. Mekân kullanımının benzer şekilde haremlik ve selamlık şekilde yapılandırıldığı görülmektedir. Tambur ve tefin nesnelere bağlı hatırlamayı sağlayan nesnelere belleğine vurgu yaparak kültürel belleğin aktarımına katkı sağladığı söylenebilmektedir. Geçmişe ait kültürün göstergeleri olan çini figürleri, geleneksel kaftan giyimi, tambur kullanımı toplumsal hafıza nezdinde geçmişin imgelerini günümüze aktararak toplumsal hafızayı tazelemektedir.

4.3.Cami Kapsında Feraceli Kadınlar 1881 Tablosunun Göstergebilimsel Analizi



Resim3. Cami Kapsında Feraceli Kadınlar 1881

	Anlatısal Gösterge				Teknik Gösterge	
Gösterge	Kişi 1-5	Kişi 6	Zaman	Mekân	Renk	Biçim
Gösteren	Ayakta duran sohbet eden 5 kadın	Arkada ayakta duran seyreden 1 kadın	1881	Cami Önü	Siyah Kırmızı Mavi Yeşil Beyaz	Ayakta duran sohbet eden 5 figür
Gösterilen	Modern tuvaletli kadınlar tesettürü estetik	Anadolu Kadını	Birinci meşrutiyetten 5 yıl sonra	Dini değerlere Geleneksellik ve muhafaza	Güç resimiyet Canlılık mutluluk özgürlük Sakinlik	Modern Müslüman Kadın temsili gelenek-

	modaya dönüştü renler, varlıklı kesim		istibdat Dönemi	karlığa vurgu	Sıcakkanlılık zihinsel canlılık Bilgelik İyimserlik Merhamet Sevgi Neşe Doğruluk masumiyet safılık	sel Anadolu kadını temsili
--	---	--	--------------------	------------------	--	-------------------------------------

Osmanlı toplumu geleneksel yapısına bakıldığında kadının kamusal alanda bulunmasının oldukça sınırlandığı sadece belirli mekanlarda belirli giyim kuşam pratikleri içerisinde bulunmasının kesin hükümlerle kararlaştırıldığı görülmektedir. Kadınların kamusal alan kullanımı ve giyim kuşamı alanında çıkarılan fermanlar, kamusal alan kullanımı konusunda kadınların talepkâr olduğunu göstermektedir. Bu fermanlardan bazıları şu şekildedir:

“I. Ahmet (1603-1610) döneminde 1603 yılında çıkarılan fermanla tatlıcı dükkanlarına girmeleri, 1610 yılında çıkarılan fermanla (babalarıyla bile olsa) erkeklerle birlikte sandala binmeleri, I. Mahmut (1703-1754) döneminde 1750’de yayımlanan bir fermanla kadınların mesire alanlarına girmelerinin yasaklandığı” (Aydın,2015, s. 86) görülmektedir. Benzer şekilde “III. Osman (1754-1757) döneminde haftada dört gün sokağa çıkmaları, I. Abdülhamit döneminde (1774-1789) 1787’de ince kumaştan ferace giymeleri yasaklanmıştır, II. Mahmut döneminde (1808-1839) 1828 ince kumaştan ferace diken terzilerin uyarılması, uyulmazsa iş yeri önünde asılmaları” yasaklanmıştır (Demir,2008, s. 9).

Kadınların “1600-1800 yılları arasında şeriye sicillerinde kadınların düzenli olarak mahkemelere giderek hak aradıkları” görülmektedir. Kayseri şeriye sicili (Köse,s. 2016, s. 292), Afyonkarahisar şeriye sicili (Sarıyüce, 2009,s. 204-258) benzer şekilde kadınların atölyelerde çalıştıkları, loncalara dava açarak hak taleplerinde buldukları görülmektedir (Demir,2023, s. 509-510). Modernleşme ile birlikte kadının ev içi alana ait görülen mahrem bir varlık olan konumu kamusal alana ait bir varlığa doğru evirildiğini göstermektedir. Bu dönemde haremlik ve selamlık uygulamaları kadının mahremiyetine oldukça dikkat edilmiştir. “Kadını yabancı erkeklerden ayırma isteği ve çabası mimariye de yansımıştır: daha çok büyük konaklarda haremlik selamlık bölümler, mahallerde çıkmaz sokak düzenlemeleri, yüksek bahçe duvarları gibi” (Çakır, 2009, s. 80) düzenlemelerle kadın mahrem, ev içi alana ait bir varlık olarak konumlandırılmıştır. Kadınların kamusal hayata katılması konusundaki belirli kısıtlamalar “Mecelle” adlı ilk anayasal belge de yer alarak kadın mekanları konusunda ifadelerin bulunduğu görülmektedir. 1888 tarihli Mecelle ’de “kadına ait yerlerin (Makarr-ı Nisvan) mutfak, kuyu başı avlular olarak tanımlandığı bu mekanların bir başka yerden görülmesinin ise zarar-ı fahiş sayıldığı görülmektedir. Yapılan binalarda kadına ait yerlerin görülmesinin zarar sayıldığı, bir kimsenin var olan evinde açtığı pencereden bitişik evlerdeki komşusunun makar-ı nisvan olan yerlerin görünmesinin de zarar kabul edildiği” (Çakır,2009, s. 80) ve bu zararın tazmin edilmesi durumunun ortaya çıktığı görülmektedir. Kadın ve erkeklerin kullandıkları mekanlar arasındaki bu katı ayırım hiç şüphesiz tablolar da gözlemlenebilmektedir. Toplumsal belleğin yansımaları bir ürünü olan tablolar da kadın imgesi ve erkek imgesindeki ve bellek mekanlarının kullanımı

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

konusundaki değişimler ise I. Meşrutiyetle birlikte değişmektedir. Özellikle Osman Hamdi Bey'in yapmış olduğu tabloların Birinci Meşrutiyet dönemi sonrasına ait oluşu tablolar incelendiğinde bu dönemden sonra kadınların kamusal alanda resmedilişinin arttığı çıkarımını yapmamızı sağlamaktadır.

Osman Hamdi Bey'in tablolarında da makar-ı nisvan'a yani kadına ait yerlerin tasvirine uyulduğu, kadınların genellikle iç mekanlarda tasvir edildiği ve bu iç mekân tasvirlerinde kadınların haremlik selamlık şekilde resmedildiği görülmektedir. Bu durum Osman Hamdi Bey'in Haremdeki kadınlar, İki Müzisyen kız, Kuran okuyan kız, Türbe ziyaretindeki genç kız gibi pek çok tabloda da gözlemleyebilmektedir. Toplumsal belleğin aktarımı konusunda kadınların imlendiği bu tablolar modernleşmenin öznesi olan kadınların bellekte nasıl bir yere sahip oldukları konusunda fikir vermektedirler. Osmanlı'dan cumhuriyete ev içi mekanlar ve aile ile özdeşleştirilen kadınların cumhuriyete doğru aile kurma rolünü korudukları fakat kamusal alan sınırlamalarının ise ortadan kalktığı görülmektedir. Bu değişim Batılılaşma alanında bir ara dönem olan Birinci meşrutiyet dönemi ve İkinci meşrutiyet dönemi arasında tekabül eden İstibdat döneminde daha net bir şekilde gözlemlenmektedir. Kamusal alanlarda tasvir edilen kadınların I. Meşrutiyet sonrası (1876) yapılan tablolarda figür olarak kullanıldığı bu dönem tablolarından kadının geleneksellik ve mahrem sarmalından kurtularak modernleşme alanında kamusal alanların kullanımı konusunda bazı kısıtlamalardan kurtulduğunu göstermektedir. Bu tablolarda geleneksellik sembolü olan çarşaf ve feraceden bindallıya, Avrupa tarzı tuvaletlere ve sarıktan, fese geçilmiş olduğu görülmektedir. Osman Hamdi Bey tablolarında ise kadınların resmedildiği mekanların ise cami avlusu, harem, türbe olduğu görülmektedir.

4.4.Saçlarını Taratan Kız Tablosunun Göstergibilimsel Analizi



Resim4. Saçlarını Taratan Kız 1882

	Anlatsal Gösterge				Teknik Gösterge	
Gösterge	Kişi 1	Kişi 2	Zaman	Mekan	Renk	Biçim
Gösteren	Saçların 1 taratan hizmet edilen kadın	Elinde tarak saç tarayan yardım eden hizmet eden kadın	1882	Ev içi mekân	Mavi Kırmızı Sarı	Elinde tarak saç tarayan yardım eden hizmet eden kadın ve Saçlarını taratan kadın
Gösterilen	Hizmet edilen tahakküm eden	Yardım eden hizmet eden	-	Kadınların mahrem alana ait varlıklar oluşu	Özgürlük Canlilik Bilgelik İman Doğru	Bellek ve karşı bellek unsurlarının tahakküm eden ve e

	kadına vurgu	cariyey e vurgu				dilen unsurların vurgulanışı cariye efendi, köle efendi ya da hizmet- li ev hanımı karşıtlıklarının vurgusu
--	-----------------	--------------------	--	--	--	---

Saçlarını taratan kız tablosunda ise benzer şekilde ev içi mekân kullanımının olduğu görülmektedir. Hizmet eden ve hizmet edilen iki figürün imlendiği tabloda bellek karşı bellek unsuru (hizmet eden- hizmet edilen ya da efendi-köle, tahakküm eden ve tahakküm edilen) görülebilmektedir. Benzer şekilde geleneksel giysi pratiklerinden kaftan ve peştimal kullanımının tabloda işlendiği görülmekle birlikte, oryantalist bir bakışla imlenen tabloda seyirlik değil etken bir şekilde imlenen figürlerin günlük yaşam içerisinde kullandıkları bu geleneksel nesnelere kültürel bellek unsurlarını oluşturduğu söylenebilmektedir. Bu geleneksel giysi pratikleri ile nesnelere belleği nezdinde kültürel bellek unsurlarının vurgulandığı söylenebilmektedir. Mekânda geleneksel motiflere sahip bir ahşap işlemeli pencere sistemi görülebilmektedir. Oturan figürün elinde ayna ayakta duran figürün ise elinde bir tarak mevcuttur. Geleneksel motiflerle süslü bir halının üzerinde konumlanan iki figürün Osman Hamdi Bey'in Doğulu gözüyle oryantalist üslubuyla imlenmiş geleneksel değerlerin vurgulandığı bir toplumsal hafıza ürünü olan bu imlerle vurgulanarak geleneğin geleceğe aktarıldığı söylenebilmektedir.

4.5.İftardan Sonra Tablosunun Göstergibilimsel Analizi



Resim5. İftardan Sonra 1886

	Anlatısal Gösterge				Teknik Gösterge	
Gösterge	Kişi 1	Kişi 2	Zaman	Mekan	Renk	Biçim
Gösteren	Oturan Erkek Figürü	Ayakta duran Kadın Figürü	1886	Kahve ocağı	Beyaz Sarı	Kahve fincanını elinde tutan ayakta duran bir kadın ve servis bekleyen oturan erkek
Gösterilen	Hizmet edilen otorite Güç sahibi	Hizmet eden tahakküm edilen	Birinci Meşrutiyetten 10 yıl sonra Modernleşme Sonrası	Kahve Ocağı olan ev içi bir mekân	Bilgelik İyimsizlik Merhamet Sevgi Neşe	Kahve ocağında hizmet eden bir kadın hizmet

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

					Doğruluk masumiyet saflık İman Doğu istikrar süreklilik	edilen bir erkek
--	--	--	--	--	---	---------------------

İftardan sonra tablosunda ise diğer tablolardan farklı olarak mekân kullanımının haremlik selamlık şekilde olmadığı erkek ve kadının figürlerin birlikte imlendiği görülmektedir. Kadının geleneksel bir ürün olan kahveyi servis ettiği ve ayakta imlendiği, erkeğin ise oturur pozisyonda elinde kahve ile imlendiği görülmektedir. Tablonun adından yola çıkılarak iftar ardından gerçekleşen bir anın imlenmesi ise geleneksel bir ay olan Ramazan'ın vurgulandığı çıkarımı yapılmasını sağlamaktadır. Kadın figürün geleneksel bir giyim pratiği kaftan giymiş olduğu erkek figürün ise sarık ve kaftan içerisinde imlendiği görülmektedir. Duvarda çini işlemleriyle bezeli bir kahve ocağı bulunmaktadır. Duvarda ahşap işlemleri bir pencere bulunmaktadır. Yerde geleneksel işlemleri figürlerle bezeli bir halı erkek figürün ise oturduğu ahşap işlemeli bir divan görülmektedir. Tabloda imlenmiş olan tüm bu geleneksel nesnelere geleneksel giysi pratikleri kültürel bellek unsurunun temsili olarak değerlendirilebilecek iken Ramazan ayının imlendiği bir tablo oluşu ise toplumsal hafıza içerisinde önemli bir yer edinmiş olan bu ayın anılarının geleceğe aktarımını sağlamaktadır. Tabloda kadın hizmet eden erkek ise oturmuş pozisyonu itibarıyla hizmet edilen pozisyonda imlendiği görülmektedir.

4.6. Gezintide Kadınlar 1887 Tablosunun Göstergibilimsel Analizi



Resim 6. Gezintide Kadınlar 1887

Gösterge	Anlatısal Gösterge				Teknik Gösterge	
	Kişi 1-9	Kişi 10-13	Zaman	Mekan	Renk	Biçim
Gösteren	Ayakta birbirleriyle sohbet eden kadın figürler	Tezgâh başında oturan erkek figürler	1887	Cami avlusu dışı	Mavi Kırmızı Beyaz Siyah Yeşil Sarı	Ayakta duran elle- rinde şemsiye tutan birbir- leriyle sohbet eden kadınlar

Gösterilen	Kadınların sınıfsal farklılıklarının görünürlüğü feracelerle aktarılması kamusal alan kullanımlarının erkeklerle aralarındaki farkın azalışı	Seyreleyen erkek figürler modernleşmeyle birlikte kadının etken konumu erkek figürlerin ise daha seyreleyen edilgen konumunun resmedilişi	Birinci Meşrutiyetten 11 sene sonra istibdat dönemi	Dini değerlere Gelenekselliğe vurgu		Kamusal alanı kullanan kadınlar modernleşmeyle birlikte kadının görünürlüğü artması tüketim kalıplarının değişmesi
-------------------	--	---	---	-------------------------------------	--	--

Modernleşme ile birlikte bazı tüketim kalıplarının değiştiği, ferace kullanımının yerini Avrupai tuvaletlere bıraktığı görülmektedir. Bu durum aynı zamanda kamusal alan kullanımını da etkilemiştir. Kadınların çoğunlukla ev içindeki geleneksel konumu yerini kamusal alanda varlığını gösteren mahrem varlık olmaktan çıkarttığı kamusal alanlarda resmedildikleri görülmektedir. Kadın figürlerin Avrupai tuvaletler içerisinde imlenmesi modernleşme unsuru olarak görülebilmektedir. Kadınların sınıfsal farklılıkları feraceleri ile aktarılmaktadır. Bu dönemde Müslüman ve Gayrimüslim kadınların ferace ve ayakkabılarını sosyal konumlarını ayırt edebilmek amacıyla belirli renklerde giymelerinin öngörüldüğü belirtilmektedir (İmre,2016,s. 200). Erkek figürlerin kadın figürlerle açık alanda birlikte imlenmesi kamusal alan kullanımındaki fark konusunda toplumsal hafıza açısından önemli bir detay olarak görülebilmektedir. Kadının modernleşmenin öznesi olma konusunda gerek Avrupai tuvaletlerin giyimi gerekse mekân kullanımındaki farklılıklardan çıkarılabilmektedir. Benzer şekilde erkek figürlerde sarık yerine fes kullanımının başlaması benzer bir modernleşme unsuru olarak görülebilmektedir. Kadınların ellerinde şemsiye ve yüzlerinde peçe kullanımı erkeklerde ise fes kullanımı birer nesnel belleği bünyesinde kültürel belleğin gelecek kuşaklara aktarıldığı şekilde figürlerim imlendiği çıkarımını yapmamızı sağlamaktadır. Oryalist üslupla imlenen figürlerin yer aldığı tabloda dikkat çeken bir diğer unsur ise mekânın duvarlarında kullanılan geleneksel oymalardan oluşan duvardır. Bu detay Osman Hamdi Bey'in çoğu tablosunda gözlemlenmektedir.

4.7.Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız Tablosunun Göstergibilimsel Analizi



Resim 7. Türbedeki Kız 1890

	Anlatısal Gösterge	Teknik Gösterge
--	---------------------------	------------------------

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

Gösterge	Kişi 1	Kişi 2	Zaman	Mekan	Renk	Biçim
Gösteren	Oturarak kuran okuyan genç kız	Ayakta Kuran dinleyen genç kız	1890	Türbe	Beyaz Sarı	Oturarak kuran okuyan dini görevini icra eden genç Ayakta dinleyen genç
Gösterilen	Muhafazakarlık geleneksellik dini sorumluluğunu icra eden kadın	Muhafazakarlık geleneksel değerlere vurgu Müslüman genç kız kimliği	İstibdat dönemi meşrutiyetten 14 yıl sonrası	Dini değerlere Geleneksellik ve muhafazakarlığa vurgu	Bilgelik İyimserlik Merhamet Sevgi Neşe Doğruluk masumiyet saflık İman Doğu sembolü	Din gereği duruş, Geleneksel değerlerin önemi

Tabloda dini görevlerinin bilincinde oluş geleneksel değerlere bağlılık (sarı, rahle Kuran, Doğunun sembolü kabul edilen sarı renkli elbise giyen ayakta duran genç kız) vurgulanmakla birlikte ressamın Doğu'yu sembolize eden aynı zamanda bilgeliğin sembolü (Kırık,2013, s. 74) olan sarı rengi seçimi dikkat çekicidir. Kuran okuyan genç kızın duruşu ve ayakta duran genç kızın ise ellerini öne doğru bağlayarak duruşu dini vecibeleri yerine getirirken takınılan duruşu anlatmaktadır. Geleneksel bir mekân olan türbede haremlilik bir şekilde geleneksel giysi pratiği olan kaftanla imlenen iki kadın figür görülmektedir. Sarı renkli doğu sembolü, bilgelik ya da iman sembolü rengi anlatan bir kaftan giyen ayakta konumlanan kadın figür ve kuran okuyan masumiyet saflık alçak gönüllülük tevazu maddi manevi iyilik sembolü bir renk kaftan giyen kadın figürü dikkati çekmektedir. Bu beyaz kaftan giyen kadın figür yerde rahle üzerinde açık duran Kurani okumaktadır. Geleneksel figür detaylı bir halı ve grift süslemeli duvar panosu görülmektedir. Oturan figür ve ayakta duran figür önünde üzerinde beyaz sarık ve kırmızı bir seccade serili olan lahit görülmektedir. Seccade üzerinde gelenekselliği temsil eden yeşil renkli bir örtü dikkati çekmektedir. Kuran okuyan kızın önünde ve lahitin iki kenarında mumluklar dikkati çekmektedir. Oryalist üslupla imlenmiş tabloda kullanılan sarık, seccade, mumluk, grift pano, kaftanlar kültürel bellek unsurlarını. Kullanılan mekân olan türbe bir hafıza mekanını (kültürel belleğin geleceğe aktarımını sağlayan ve belleği temsil eden mekân) yansıtmaktadır. İslamiyet'e ait bir mezar mimarisi olan (TDV İslam Ansiklopedisi,2024) türbeler geleneksel unsurlar olan girift panolar, lahitler, seccadeler, çini bezemeler ve içerdiği sarık kaftan vb. nesneleş detaylarla kültürel belleğin ve hafızanın boyutunu içeren kolektif hatıraların simgeleştiği

hafıza mekanlar olarak tanımlanabilmektedir. Tıpkı diğer yedi tablo gibi geleneksel figürlerin oryantalist üslupla imlendiği iki kadın figürün haremlik bir şekilde imlendiği tablo toplumsal hafıza ürünü olarak bizlere geçmişten anekdotlar sunarak belleği tazeleme işlevini üstlenmektedir.

4.8.Mihrab 1901 Tablosunun Göstergebilimsel Analizi



Resim8. Mihrab 1901

	Anlatısal Gösterge			Teknik Gösterge	
Gösterge	Kişi 1	Zaman	Mekân	Renk	Biçim
Gösteren	Rahle üzerine oturan başı açık kadın Dini görevdense kadının dünyevi görevlere ağırlık vermesine vurgu	1901	Ev içi mekân	Sarı Beyaz	Rahlenin üzerine oturmuş önünde ters bırakılmış kuran sayfaları olan kadın
Gösterilen	Tesettürsüz oluşunun ise modernliğe yaptığı vurgu	İstibdat dönemi ikinci meşrutiyete 7 yıl kala	Mahremiyet Haremlik selamlık alan	Bilgelik Doğunun Sembolü renk İman Bilgelik İdrak Sezgi Akıl	Kadının annelik vasfının toplumsal görevinin dini görevlerinden kutsal oluşu

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

Mihrab tablosu adını Türk İslam Sanatında cami, mescid ve namazgâhlarda kibleyi ve imamın namaz kıldırırken duracağı yeri gösteren mimari eleman (TDV İslam Ansiklopedisi) anlamına gelen mihrabdan almaktadır. Mihrab tablosundaki kadın figürü geleneksel değerleri yansıtan hat ve çini öğelerinin yanı sıra kadın figürünün rahle üzerinde oturmasıyla geleneksel değerlere meydan okuyan bir kadın duruşu sergilemesiyle belleğin modernleşme sürecinde yaşadığı değişimi sergilemektedir. Tablo geleneksel değerlerin üzerinde konumlandırılan kadın veya annelik gibi önemli bir toplumsal rolün, dini rolün üzerinde konumlandırıldığı şeklinde yorumlanabilmektedir. Bu durum aslında modernleşme sonucu oluşan bellek kırılmasının bir örneğidir. Kadın varlığı ve dini motiflerin birbirine kontrast bir duruşla resmedilmesi olarak çözümlenen “Mihrap” tablosu (Fidan,2007, s. 133) belleğe dair ikili karşıtlıkların (Geleneksel-modern, dini görev-toplumsal görev, erkek imgesi-kadın imgesi vb.) tabloda gözlemlenmesini sağlamaktadır. Rahle üzerinde konumlandırılan kadının yüceltilmesi ve tasvir edilen kadının tarihsel bağlam içerisinde düşünüldüğünde başı açık bir şekilde resmedilmesi Osman Hamdi beyin gelenekselliğe karşıt olarak modern değerleri yücelttiği çıkarımını yapmamızı sağlamaktadır. Fakat Osman Hamdi Bey'in ölümünden sonra Osman Hamdi Bey'in oğlu Ethem Bey'in tasvir edilen kadının hamile olduğu (Fidan,2007) ve annenin tasvir edildiğine dair açıklamasının üzerinde ise anneliği yücelterek dünyevi ve toplumsal değerleri dini değerlere karşıt olarak yücelttiği şeklinde ikinci bir çıkarım yapılabilmektedir. Mihrab tablosundaki kadın tasvirinin ilk olarak minyatür sanatında tasvir edilen kadın imgesinin, modernleşme süreciyle birlikte değiştiğinin, kadının görünürlüğünün artarak resimlerde figür olarak kullanıldığının göstergesidir. Kamusal alanda sınırlı bir şekilde var olan kadının (belirli mekanları belirli günlerde ve belirli saatler aralığında kullanabilmesi konusunda kısıtlamaların yasalarla belirlenmiş olması ve bu sebeple genellikle ev içi mekanlarda bulunabilmeleri vb.) tablolarda sıklıkla kullanılması, kadın imgesi alanında belleğin sosyo-kültürel koşullardaki değişimlerle birlikte reforme edildiğinin kanıtıdır. Toplumsal belleğin inşa sürecine dikkat çeken bu duruma ek olarak modernliğe doğru adım atmaya çalışan Osmanlı devletinin pek çok yazılı kültür ürününde bu unsurlara rastlanıldığı görülmektedir. Resimlerinde ana figürleri sıklıkla “sarı” tonuyla resmetmesi Türk kültüründe bu rengin altın rengiyle bağdaşması sebebiyle “dünyanın merkezinin sembolüğü” anlamını taşıması (Rayman,2003'den akt. Yıldız,2020, s. 39) aynı zamanda doğuyu sembolize eden bir renk olması sinematografide bu rengin bilgeliği tanımlaması (Kırık,2013, s. 74) ve İslam kültüründe dünya hayatının geçiciliğini keder, üzüntü, yalnızlığı anlatan bir renk olduğu beyazın ise alçakgönüllülük, tevazu, maddi manevi iyilik ve güzellikle ilişkilendirildiği (Çelik,2019, s. 91) görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında ressamın renk seçimlerinde de oldukça bilinçli olduğu çıkarımının yapılmasını sağlamaktadır. Tabloda ayrıca arka fonda çini desenli bir mihraba sol tarafına bir mumluk geleneksel desenli kilim üzerinde Kuran ve Kuran sayfaları dikkat çeken diğer kültürel belleğe dair unsurlardır.

5.SONUÇ

Toplumların aidiyet hissini kemikleştiren bellek izleri belleğin her an bir uyaran ve bilgi akışına maruz kaldığı pek çok anının tüketim kalıplarının, alışkanlıkların değişmesi ve bu değişimin bilginin tüketimine yansıdığı bu çağda ve aidiyet hissini pekiştiren unsur olarak neyin korunacağına seçimi hususunda önem arz etmektedir. Bilgi ağlarından bireye her an kolay bir şekilde doğru veya yanlış bir akışla da olsa gelmekte olan bu bilgi akışının metinlerden ziyade imlere doğru evirildiğini görülmektedir. Hızlı kolay fakat doğruluğu tartışılır olan bu bilgi akışı sonucu bir bellek patlaması yaşanmakta olduğu söylenebilmektedir. Bu sebeple her an her ağdan almakta olduğumuz bu akış, belleğe

kaydedilen her anı, neyi hatırlamamız konusunda yapılacak seçimin önemini ortaya koymaktadır. Bu noktada hatırlamayı kolaylaştıracak şeylerin ne olduğu konusunda Platon'un balmumu metaforu kılavuzluk etmektedir. Hatırlamada nesnelerin kalıcılığına değinen Platon'un ifade ettiği gibi hatırlamak istediğimiz şeylerin balmumu ile kalıbını çıkartarak kalıcılığının sağlanması durumu geçmiş dönem eserleri üzerinde yapılacak çalışmalarda bellek açısından bu eserlerin işlevini sunmaktadır. Dönemin özelliklerini yansıtan, adeta dönemin fotoğrafını çeken bu eserler tabloya imlenerek ya da edebi eserlere işlenerek dönemin ruhundan anekdotlar sunmaktadır. Berger'in (2020) resimler için ifade ettiği gibi bu eserler çağlarının tanıklıklarını yapmaktadırlar (s. 31). Tanzimattan II Meşrutiyet'e modernleşme sürecinde resmedilen Osman Hamdi Bey'in yirmi bir figürlü kompozisyonundan seçilen (Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi Bey Cilt 1-2'den sadece figürlü kompozisyonları içeren yirmi bir tablo üzerinden sadece kadın figürleri içeren sekiz tablo) bu çalışmada kullanılacak sekiz tablosu Birinci Meşrutiyetten İkinci Meşrutiyete kadar geçen bu süreçte modernleşme öncesi ve sonrasına dair -içerisinde uzun bir İstibdat dönemini de kapsayacak şekilde- gündelik yaşam pratiklerinden tüketim kalıplarına, sanattan bilime, hukuktan tıba pek çok alanda yaşanan değişimlere dair veriler sunmaktadır.

Batı, Osmanlı ve Türk imgelerinin niteliği benzer şekilde erkek ve kadın imgelerindeki değişim, kültürün somut örneği olan tablolar üzerinden gözlemlenebilmektedir. Kültürel belleğe dair özellikle modernleşmenin simgesi olan kadın alanında Osman Hamdi Bey tabloları üzerinden pek çok çıkarım yapılabilmekte, kadınların kamusal mekân kullanımlarının ve giyim kuşam pratiklerinin fermanlarla sınırlanışı tablolarındaki tasvirlerinden gözlemlenebilmektedir. Benzer şekilde kadın imgesinin geleneksellikten modernliğe evrilen bu süreçte nasıl değiştiği, mahrem varlık olarak görülen kadının artık kamusal alana dahil olan dernekler kuran, talep eden bir forma nasıl büründüğü imlenen figürler üzerinden görülebilmektedir. Bu değişim tablolarındaki figürlerin imlenme biçimlerinde çeşitli ipuçları sunmaktadır. İlk yapılan tablolarında ev içi mekanlarda imlenen kadın figürlerinin son yapılan tablolarında kamusal alanlarda Avrupalı tuvaletlerle ve ellerinde şemsiyelerle imlendiği görülmektedir. Sarık yerine fese geçilmesi, Ferace yerine Avrupalı tuvalet kullanımı, eldiven ve şemsiye kullanımları gibi modernleşme unsuru sayılacak kültürel bellek unsurlarındaki bu değişim kadın figürler ve erkek figürlerde görülmekte bu durum imgelerin zaman içerisinde akışkanlığını gözler önünde sermektedir. Kültürel bellek alanında kahve tüketiminin toplumun belleği üzerinde bıraktığı izlere tablolarında rastlanmaktadır. Padişahın kendisine bilgi akışını sağlayan bir nevi onun için gizli olarak bilgi toplayan kişiler olan hafiyelerin bulunduğu mekanlar olan kahvehaneler, klüpler vb mekanların tablolarında da kullanıldığı görülmektedir. Dönemin hafiye mekanları olarak nitelenen önemli bir iletişim mekânı olan kahvehaneleri çağrıştıran tablolarında kamusal alan kullanımı sınırlı olan kadınların kullanılması, kahve ocağı tablosunun ev içi mekânda kullanıldığı çıkarımının yapılmasını sağlamaktadır. Kültürel belleğin aktarıcısı olan ressamın geçmiş geleceğe kuşaklara aktarmak amacıyla tabloları üzerinden yapılan imgelerin çözümlenmesi Osmanlı Türk imgelerinin dönüşümü ve kadın erkek imgelerinin dönüşümünün geleneksellik ve modernlik arasındaki değişimin somutlaştırılmasına toplumsal değerlerin değişimine ışık tutarak imgelerdeki değişimin gözlemlenmesine olanak sağlamaktadır. Benzer şekilde geçmişe ait anıların toplandığı bir hafıza alanı olan toplumsal hafıza ürünü olarak iftar, kahve ocağı türbe ve cami gibi hafıza mekanlarının kullanılması toplumsal hafızadaki geleneksel anıların ortak yaşanmışlıkların tekrarlanarak anıların tazelenmesine olanak sağlamaktadır. Görüldüğü üzere Assmann'ın (2018) ifade ettiği gibi hatırlama imgeler üzerinden kurulmaktadır (s.46) bu sebeple önemli bir toplumsal bellek ürünü olan aynı zamanda kültürel belleğin taşıyıcısı olan tablolar geçmişten anekdotlar sağlamakta ve neyin hatırlanması gerektiği konusunda yol göstererek imgelerin akışkanlığını

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

gözler önüne sermektedirler. Modernleşme sürecinde Osmanlı toplumunun yaşadığı değişimin tablolara yansıtılışına bakıldığında toplumsal bellek alanında nasıl bir değişim yaşandığı bu akışkanlığı görülebilmektedir. Tablolara bakıldığında kullanılan sembollerle pek çok bilgi verdiği söylenebilmektedir. Bu imlerin aynı zamanda karşı belleğe dair de birtakım anekdotlar sağladığı görülmektedir. Bu süreçte kadın imgesinin değişmiş, eklemelenmiş ve dönüşmüş olduğu nesne konumundan ve seyirlik şekilde resmedilmekten özne konumuna dönüştüğü görülmektedir. Benzer şekilde tüketim kalıpları, gündelik yaşam pratikleri, mekanların kullanımı, sembollerin anlamları gibi pek çok alanda yaşanan değişim toplumsal belleği de etkilemiş ve toplumsal koşulların etkisinde kalan ressamın belleği bu değişimi tablolarında tasvirlemiştir. Baudelaire 'in (2017) ifadesiyle sanatçı "belleğini ve imgelem gücünü kullanır...bütün hakiki ressamlar doğrudan değil zihinlerinde yer etmiş imgelerden çizerler...hakiki ressam için model yardımcıdan çok ayak bağıdır" (s. 218). Görüldüğü üzere ressamlar için imgeler modelden, nesneden daha kıymetlidir. Osman Hamdi Bey'in tablolarına baktığımızda Halbwachs'ın ifade ettiği gibi toplumsal koşullardan etkilenmiş olan ressamın belleğindeki imgelerden kadın ve erkeğe bakışın nasıl bir seyir izlediği zamana karşı nasıl eklemelenerek dönüştüğünü gözlemek mümkündür. Bu aynı zamanda Alberti'nin ifade ettiği "ressamın ölmüşleri yaşayanlara gösterebilmesiyle admondum divina olarak ifade ettiği tanrısal gücünü" (akt. Marin,2013, s. 15) ortaya koymaktadır. Bu tanrısal güç toplumsal belleğin imlendiği tuvallere taşımakla birlikte dönemin ruhunun gelecek kuşaklara aktarılmasını ve bu sayede toplumsal belleğin tazelenmesi işlevini üstlenmektedir. Bu çerçevede Osman Hamdi Bey'in tablolarında hat sanatını, çinileri, Osmanlı mimarisinden örnekleri ve rahle, kuran, ney gibi geleneksel nesnelere kullanması bu değerlere dikkat çekmeye çalıştığının göstergesidir. "Geleneksel bazı değerlerin gelecek nesillere aktarılma amacının güdüldüğü" (Börekçi,2020, s. 27) bu tablolarda açık şekilde anlaşılmaktadır. Bu durum aslında Osman Hamdi Bey'in Doğulu gözüyle Oryantalist olarak adlandırılışı ile oldukça uyumludur. Geleneksel değerleri resimlerinde özellikle kullanmaya çalışması "doğulu gözü" bu değerleri batılı üslubuyla aktarımı ise Oryantalistliğini ortaya koymaktadır. Tablolardaki geleneksel mekanlar türbe, cami kullanılan geleneksel nesnelere bezemeler çini süslemeleri kaftanlar, sarıklar ve ardından modernleşmeyle birlikte yerini alan Avrupalı tuvaletler, fesler vb. imgelerin zaman içerisinde değiştiğini bunun ise mekân kullanımına, toplumsal koşullardan yola çıkılarak tasvirlenen nesnelere yansıdığı söylenebilmektedir. Geçmişle günümüz arasında bir köprü kuran ve neyin hatırlanması gerektiği konusunda gelecek kuşaklara yol gösteren bu kanonlaşmış eserler, toplumların anılarını geçmişte yaşanan anılara vurgu yaparak tazeleyerek, birliktelik ve ortak kimliğin devamlılığını sağlama ve bazen yaratma konusunda önemli bir işlevi üstlenmektedirler. Bu hususta imgelerin (özelde kadın imgesinin) tarihsel süreçte değiştiği ve dönüştüğü, bu dönüşümün ise toplumsal hafızayı ve kültürel belleği yansıtan tablolar üzerinden gözlemlenebileceği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- ALBAYRAK, A. (2020). Görsel Sanatlarda İmge Kavramı.2(2),133-163. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1308342>
- ARIĞ, A. S.(2007). Türklere Kıyafetin Kısa Tarihi. KulturaNarodov Priçernomoriya Dergisi. (109). 141-159. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/680789>
- ASSMANN, J. (2018). Kültürel Bellek. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- AYDIN, H. (2015). Meşrutiyetten Cumhuriyete Türkiye'de Kadın. Curr Res Soc Sci, 1(3), 84-96. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/curesosc/issue/4356/59576>
- BALCI, S. (2009). Osmanlı Devleti'nde Tercümanlık ve Bab-ı Ali Tercüme Odası. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,

- Ankara. Erişim adresi:
https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=shvEuMsiL8o-p_7WkfuqPA&no=8Mzs50xQiXqCA2Xeo3f_QA
- BAUDELAİRE, C. (2017). Modern Hayatın Ressamı. İstanbul: İletişim Yayınları
- BERGER, J. (2020). Görme Biçimleri. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yay.
- BÖREKÇİ, Ü.; Göze, F.E.; Işık, G. (2020). Geçmişten Günümüze Toplumsal Hafıza. Ankara: Gazi ktbv.
- ÇALIŞKAN, S. (2020) Kendine Ait Bir Cengiz Han. Journal Of Universal History Studies. 3(2), 353-372. <https://doi.org/10.38000/juhis.790437>
- ÇAKIR, S. (2009). Osmanlıda Kadın mekanları Sınırlar ve İhlaller. Cins Cins Mekân. İstanbul: varlık Yayınları.
- CEZAR, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi cilt 1 ve 2. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- ÇELİK, S. (2008). Türkiye'nin Toplumsal ve ekonomik dönüşümünde Sanat Piyasasının Oluşumu Plastik Sanatların Rolü ve Osman Hamdi Bey Örneği. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Erişim adresi: <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/314379>
- ÇUBUKÇU, İ. A. (1987). Kültür Tarihimizde Sanatın Değeri. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.Cilt:29. Sayı:1,135-144. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/auifd/issue/71603/1152092>
- CONNORTON, P. (1999). Toplumlar Nasıl anımsar? (Alaeddin Şenel) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- DEĞİRMENCİ, T. (2015). Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin ‘‘Okunması’’: İmgenin ardındaki Hikayeler (Şehir oğlanları ve İstanbul’un meşhur kadınları). Osmanlı Araştırmaları. XLV, 25-55. <https://doi.org/10.18589/oa.569956>
- DEMİR, F. (2008). Tarihsel Süreç İçinde Kadın Hakları ve Kadının Çalışma Hayatı İçindeki Yeri. TUHİS İş Hukuku ve İktisat Dergisi. 21(4), 8-24. Erişim adresi: <https://www.tuhis.org.tr/upload/dergi/1349440754.pdf>
- DEMİR, K. (2023). Osmanlı Kadınının Ceza Hukukundaki Yeri ve Şikâyet Hakkını Kullanması. 7(1). 508-535. <https://doi.org/10.30561/sinopusd.1255488>
- DRAAİSMA, D. (2018) Unutmanın Kitabı. (D. Muradoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- FİDAN, H. (2007). Sanat ve Dinin Kadın varlığında Buluşması Türk İslam Sanatında Kadın imgesi. Milet ve Nihal İnanc kültür mitoloji Araştırmaları dergisi. 4(1), 127-142. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/milel/issue/10451/127938>
- GERMEÇ, U. (2018) Batılılaşma Yönünde Türk Resim Sanatının Estetik Bağlam Sorunu. Ulak bilge Sosyal Bilimler Dergisi. 6(29),1363-1387. Doi:10.7816
- HALBWACHS, M. (2019). Kolektif Bellek. (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yay.
- İLHAN, M. E. (2018). Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama. Ankara: Doğu Batı Yay.
- HARMANKAYA, H. (2015). Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri. International Journal of Science Culture and Sport. (3), 764-781. Doi : 10.14486/IJSCS344
- İLDEN,S. (2012). Türk Minyatür Sanatının Gelişiminde Dinin (İslamiyetin) Etkisi. 5(9), 60-72. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27656/291514>
- İMRE, M. (2016).Tarihsel Gelişim İçinde İnsan Moda Ayakkabı İlişkisi.International JournalOf Cultural And Social Studies. 2(1), 189-204. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/253532>
- KAYA, G. S. (2019). Sultan Abdulaziz ve Döneminin Resim Sanatı. (17), 77-101. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msdergisi/issue/47792/605540>

Toplumsal Hafıza ve Kültürel Bellek Ekseninde İmgeler: Osman Hamdi Bey'in...

- KIRIK, A. (2013). Sinemada Renk ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. 21. yüzyılda Eğitim ve Toplum. 2(6), 71-83. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/egitimvetoplum/issue/5127/69829>
- KIRLI, C. (2000). Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. yüzyılın Ortalarında Osmanlı'da sosyal kontrol. Toplum ve Bilim. 83, 58-78. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/152494>
- KÖSE, E. (2016). Osmanlı Devleti'nde Kadınların Hak Arama Kültürü. II. Türk Hukuk Tarihi Bildirileri Cilt 1. İstanbul: Oniki levha yay.
- MARİN, L. (2013). İmgenin İktidarı. (Muna Cedden Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- MUTLUEL, O. (2011). İslam Sanatının Oluşumunda Etkenler. AİBÜ Eğitim Fakültesi Dergisi.11(1), 19-27. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/16830>
- NORA, P. (2006) Hafıza Mekanları. (M. E. Özcan,Çev.). Ankara:Dost Kitabevi.
- ORTA, N. (2019). Toplumsal Bellek ve Sinema:Popüler Sinema Örneği Olarak Fetih 1453. Selçuk İletişim. 12(2),1094-1126. <https://doi.org/10.18094/josc.596314>
- ÖZTÜRK, J. (2019). Türkiye Türkçesinde Kökü Açık Olarak görülmeyen Kelimeler. Kafdağı,4(2),107-133. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kafdagı/issue/51260/657669>
- PAPİLA, A. (2008). Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. 1(1), 117-134. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220458>
- PONTY, M. M. (2019) Göz ve Tin. (Ahmet Soysal, Çev.). İstanbul:Metis yay.
- SAKIP SABANCI MÜZESİ. (2020,21 Kasım). Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey. Erişim Adresi: <https://sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/publication/pdf/Osman-Hamdi-Bey.pdf>
- SARIYÜCE, L. (2009). 587 Nolu AfyonKarahisar Şeriyeye Sicilinin Transkripsiyon ve Değerlendirilmesi. (Yayınlanmamış yüksek Lisans Tezi). Afyonkocatepe Üniv Sosyal Bilimler Enstitüsü. Afyonkarahisar.
- ŞEN, E. ;GÜRPINAR, F. (2019). Türk Resim Sanatındaki Kadın İmgesi. Ulakbilge. (42), 875-891. DOI: 10.7816/ulakbilge-07-42-10
- TRAVERSO, E. (2019). Geçmişi kullanma Kılavuzu. (Işık Ergüden Çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- TURAN, N. S. (2013). Modernleşmeyi Semboller Üzerinden Okumak: Son Dönem Osmanlı kadın Kıyafetinde Değişim ve Toplumsal Tartışmalar. Kadın Araştırmaları Dergisi. 2(12), 103-138. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iukad/issue/739/7994>
- YILDIZ, A. (2020). Kültürel Bir gösterge olarak Renk Sembolizmi ve Beyazın Kültürel İşlevi. Türk Ekini Dergisi. (6), 37-49.Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkek/issue/55112/755435>
- TDK Sözlük.(2021). İmge. <https://sozluk.gov.tr/imge>
- TDK Sözlük.(2021). Bellek. <https://sozluk.gov.tr/bellek>
- İslam Ansiklopedisi. (2024). Minyatür. <https://islamansiklopedisi.org.tr/minyatür>
- İslam Ansiklopedisi. (2024).Tambur. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tambur>
- İslam Ansiklopedisi. (2024). Türbe. <https://islamansiklopedisi.org.tr/turbe>
- İslam Ansiklopedisi.(2024).Mihrap.<https://islamansiklopedisi.org.tr/arama/?q=mihrap&p=m>
- İslam Ansiklopedisi.(2024).Ferace. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ferace>
- İslam Ansiklopedisi.(2024).Kaftan. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kaftan>
- İslam Ansiklopedisi.(2024).Sarik. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sarik>
- İslam Ansiklopedisi.(2024). Fes. <https://islamansiklopedisi.org.tr/fes>