

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIM SANAT DALI

**SANATTA ORYANTALİZM VE BİR ORYANTALİST
OLARAK OSMAN HAMDİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:
Serra Hanife ÇELİK

İSTANBUL, 2017

T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM VE TASARIM ANASANAT DALI
İLETİŞİM SANATLARI VE TASARIM SANAT DALI

**SANATTA ORYANTALİZM VE BİR ORYANTALİST
OLARAK OSMAN HAMDİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:
Serra Hanife ÇELİK

Öğrenci No:
110784004

Danışman
Doç. Dr. Gökhan UĞUR

İSTANBUL, 2017

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım 03.08.2017

Serra Hanife ÇELİK



T.C.
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

03.08.2017

Enstitümüz İletişim Tasarım Anabilim Dalı İletişim Tasarım Programı yüksek lisans öğrencilerinden **110784004** numaralı **Serra Hanife ÇELİK**' in "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim – Öğretim Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**Sanatta Oryantalizm ve Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 18/07/2017 tarih ve 2017/27 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin 29. maddesinin 3. fıkrası gereğince (60) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında *oyçokluğu/oybirliği* ile *Kabul/Red veya Düzeltme* kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

DANIŞMAN

Doç Dr. Gökhan UĞUR
(Beykent Üniversitesi)



ÜYE

Doç.Seyyit BOZDOĞAN
(Işık Üniversitesi)



ÜYE

Yrd. Doç.Dr. Burak YENİTUNA
(Beykent Üniversitesi)



Adı ve Soyadı : Serra Hanife ÇELİK
Danışmanı : Doç. Dr. Gökhan UĞUR
Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans 2017
Alanı : İletişim Sanatları ve Tasarım
Anahtar Kelimeler : Batı, Doğu, Oryantalizm, Resim, Ressam

ÖZ

SANATTA ORYANTALİZM VE BİR ORYANTALİST OLARAK OSMAN HAMDİ

Batı ve Doğu medeniyetleri arasındaki çatışma, büyük ölçüde bir sosyal zemin üzerine inşa edilmiştir. Uzun yıllar boyunca Batı ve Doğu, birbirlerini sadece savaş meydanında tanımış ve bu sayede de birbirlerine dair sadece savaş meydanlarında gördüklerine göre fikir sahibi olmuşlardır. Bu fikirler, yıllar içerisinde Batı'nın ve Doğu'nun, sosyal anlamda, birbirlerini çeşitli açılardan ve negatif olarak tanımlamalarına neden olmuştur. Fakat bu süreçte Batı, konuyu daha sert olarak değerlendirmiş ve Doğu'yu kötü olarak göstermekten vazgeçmemiştir. Bu sürecin bir parçası olarak oryantalizm yaklaşımı, Batı'nın, Doğu'ya dair sert, aşağılayıcı ve düşmanca tavrını sergilemek adına yaratılmıştır. Büyük ölçüde siyasi bir anlamı olan oryantalizm, zaman içerisinde, kendisine sanat dünyasında da yer bulmuştur ve resim, oryantalizmin en güçlü araçlarından biri haline gelmiştir. Aynı zamanda resim, hayallere dayalı kötü ve olumsuz Doğu imajını da pekiştirmiştir. Bu bağlamda oryantalizm resimde bir tartışma konusu olurken, Doğulu ressamlar açısından da oryantalizm algısını ve ona dair değerlendirmeleri son derece önemlidir. Bu Doğulu resamlardan biri olarak Osman Hamdi Bey eserleri ile birlikte oryantalist ya da oryantalizm karşıtı biri olarak, farklı açılardan değerlendirilmiştir. Bu tezde, oryantalizm ve onun sanattaki yansımaları temelinde, Osman Hamdi Bey'in seçilmiş eserleri incelenmekte ve bu eserlere göre Osman Hamdi Bey'in oryantalizm ile olan ilişkisi değerlendirilmektedir.

Name and Surname : Serra Hanife ÇELİK
Supervisor : Ass. Prof. Dr. Gökhan UĞUR
Degree and Date : Master, 2017
Major : Communication and Design
Key Words : East, Orientalism, Paint, Painter, West

ABSTRACT

ORIENTALISM IN ART AND OSMAN HAMDI AS AN ORIENTALIST

The conflict between Western and Eastern civilizations was built mostly on a social sphere. For many years, West and East knew each other on the battlefields and in this process, they had opinions about each other due to their views on the battlefields. These ideas caused West and East, in social mean, to describe each other from various angles and negatively. However, in this process, West evaluated the issue tougher and did not give up showing the East as evil. As a part of this process, the approach of orientalism was created to show West's tough, humiliating and unfriendly attitude against the East. Orientalism, which has a political meaning mostly, in time, found a place in the world of art and painting became one of the most powerful tools of orientalism. At the same time, the painting consolidated the Eastern image, which depends on dreams and is negative. In this context, while orientalism become a matter of debate, for Eastern painters, their perception of orientalism and their evaluations on this issue are extremely important. As one of these Eastern painters, Osman Hamdi Bey was evaluated as an orientalist or an anti-orientalist from different angles. In this thesis, in the basis of orientalism and its reflections in art, the chosen works of Osman Hamdi Bey are investigated and the relation of Osman Hamdi Bey with orientalism due to these works is evaluated.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	v
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ORYANTALİZM

1.1. Oryantalizm Kavramı.....	4
1.2. Oryantalizmin Tarihçesi.....	7
1.3. Oryantalizmde Edward Said'in Rolü.....	9
1.4. Oryantalizmde Doğu-Batı Ayrımı ve Ötekileştirme.....	12
1.5. Oryantalizmin Türleri.....	15
1.5.1. Klasik Oryantalizm.....	15
1.5.2. Yeni Oryantalizm.....	17
1.6. Oryantalizm ve Sosyokültürel Yansımaları.....	19
1.7. Oryantalizme Yönelik Eleştiriler.....	22
1.8. Oryantalizme Bir Tepki Olarak Oksidentalizm.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

ORYANTALİZM VE SANAT

2.1. Sanatta Oryantalizmin Tarihi.....	29
2.2. Edebiyatta Oryantalizm.....	32
2.3. Resimde Oryantalizm.....	34
2.4. Plastik Sanatlarda Oryantalizm.....	42
2.5. Şiirde Oryantalizm.....	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR ORYANTALİST OLARAK OSMAN HAMDİ BEY

3.1. Osman Hamdi Bey'in Hayatı.....	49
3.2. Osman Hamdi Bey'in Sanatsal Kimliği.....	52
3.3. Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi Bey.....	56

3.4. Osman Hamdi'nin Sanatında Fransız ve Japon Resim Sanatlarının Etkisi.....	60
3.5. Osman Hamdi Bey ve Özgünlük Tartışması.....	64

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

OSMAN HAMDİ'NİN ESERLERİNDE ORYANTALİST İMGELERİN İNCELENMESİ

4.1. Eser İnceleme Yöntemi.....	68
4.2. Eserlerin İncelenmesi.....	71
4.2.1. <i>Okuyan Genç Emir</i> (1878).....	71
4.2.2. <i>Kahve Ocağı</i> (1879).....	73
4.2.3. <i>Haremde</i> (1880).....	76
4.2.4. <i>İki Müzisyen Kız</i> (1880).....	79
4.2.5. <i>Kuran Okuyan Kız</i> (1880).....	82
4.2.6. <i>Yeşil Cami Önü</i> (1882).....	85
4.2.7. <i>Gezintide Kadınlar</i> (1887).....	88
4.2.8. <i>Halı Satıcısı</i> (1888).....	90
4.2.9. <i>Cami Kapısında</i> (1891).....	93
4.2.10. <i>Mihrab</i> (1901).....	96
4.2.11. <i>Ab-ı Hayat Çeşmesi</i> (1904).....	99
4.2.12. <i>Kaplumbağa Terbiyecisi</i> (1906-1907).....	102
4.2.13. <i>Cami Önünde Konuşan Hocalar</i> (1907).....	106
4.2.14. <i>Şehzade Türbesinde Derviş</i> (1908).....	109
SONUÇ	113
KAYNAKÇA	119

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 1. Jean-Léon Gérôme, <i>Snake Charmer</i> (1880).....	40
Şekil 2. Eugène Delacroix, <i>Cezayirli Kadınlar</i> (1834).....	41
Şekil 3. Osman Hamdi Bey'in <i>Cami Önünde Konuşan Hocalar</i> (1907) (solda) ve <i>Şehzade Türbesi 'nde Derviş</i> (1908) (sağda) resimlerinde kullandığı figürlerde yararlandığı, kendisine ait fotoğraflar.....	54
Şekil 4. Fransız gezi dergisi <i>Le Tour du Monde</i> 'un 1869 yılındaki bir sayısında, İsviçreli diplomat Aimé Humbert'in Japonya'yı anlattığı makalesinde bulunan Japon gravür.....	63
Şekil 5. <i>Okuyan Genç Emir</i> (1878).....	72
Şekil 6. <i>Kahve Ocağı</i> (1879).....	75
Şekil 7. <i>Haremden</i> (1880).....	77
Şekil 8. <i>İki Müzisyen Kız</i> (1880).....	80
Şekil 9. <i>Kuran Okuyan Kız</i> (1880).....	83
Şekil 10. <i>Yeşil Cami Önü</i> (1882).....	86
Şekil 11. <i>Gezintide Kadınlar</i> (1887).....	89
Şekil 12. <i>Halı Satıcısı</i> (1887).....	91
Şekil 13. <i>Cami Kapısında</i> (1891).....	94
Şekil 14. <i>Mihrab</i> (1901).....	98
Şekil 15. <i>Ab-ı Hayat Çeşmesi</i> (1904).....	100
Şekil 16. <i>Kaplumbağa Terbiyecisi</i> (1906) (Soldan sağa: Birinci versiyon ve ikinci versiyon).....	105

Şekil 17. <i>Cami Önünde Konuşan Hocalar</i> (1907).....	108
Şekil 18. <i>Şehzade Türbesinde Derviş</i> (1908).....	111



GİRİŞ

Batı medeniyeti ile Doğu medeniyetinin arasındaki çekişme ve çatışma çok uzun yıllar öncesine dayanmaktadır. Bu süreç içerisinde Doğu, kendisini tanımlama konusunda her ne kadar belirli sosyokültürel unsurlara sahip olsa da Batı, uzun yıllar boyunca Doğu'yu tanımlama konusunda daha aktif olmuştur. Fakat bu aktiflik, Batı'nın Doğu'yu tanıma arzusunun bir sonucu olarak ortaya çıkmamış, iki tarafın arasındaki sorunlu ilişkilerin bir sonucu olarak, Batı'nın Doğu'yu kötü olarak resmetme çabasıyla ortaya çıkmış, buna göre de Batı için Doğu, her zaman kötü, korkulan, eleştirilen, ilerleyen zaman içerisinde aşağılanan ve kaba bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu durum, tarafların arasındaki sorunların çözümüne herhangi bir şekilde yardımcı olmadığı gibi tarafların birbirleri ile iletişimlerinin giderek daha sorunlu olmasına sebebiyet vermiştir.

Doğu açısından ise bu durum, kendisine olan güven ve fethetme duygusunun varlığıyla birlikte karşılık verilmesi gerekmeyen bir durum olarak görülmüştür. Uzun yıllar boyunca Doğu'nun önemli topraklarına hükmeden bu toprakların ülkeleri, toplumları ve medeniyetleri, kendilerini Batı'ya karşı konumlandırmış ve onları hâkimiyet altına alma çabasıyla hareket etmiştir. Fakat Doğulu toplumlar için Batı, Batı'nın Doğu'yu algıladığı kadar kötü ve negatif ölçekli olarak tasvir edilmemiştir. Mutlak olarak Doğulu toplumlar için de Batı imgesi olumlu olmamakla birlikte, Doğu'nun Batı'ya bakışında, hayallere, zihinlerdeki imgelere ya da duyumlara dayalı olan görüş ve yaklaşımların sayısı Batı'daki kadar değildir.

Bu karşılıklı durum, özellikle Orta Çağ sonrasında başka bir boyuta taşınmış, daha sonrasında ise Batı'nın Doğu hakkındaki görüşleri giderek daha fazla sosyal alana yayılarak Batılıların zihnindeki Doğulu imgesi daha da olumsuz hale getirilmiştir. Doğu'ya dair yaratılan hikâyeler abartılı anlatımlardan beslenmiş, bu noktada da Batı'da kesin, açık ve sürekliliği olan bir karşıtlık yerleşik hale gelmiştir. Bu karşıtlık, varlığını uzun yıllardır sürdürse de 15. yüzyıl itibari ile artık bir kavram haline gelmiş ve literatüre oryantalizm kavramı eklenmiştir. Bu kavram, Batı'nın

zihnindeki Doğu'nun tanımlanması adına artık sık bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

Oryantalizm, temel olarak, Batı'nın siyasal algısında kendisine yer bulan ve Doğu'nun Batı medeniyetinden farklı ve aşağı olan yönlerinin açıklanması adına bir çıkış noktası haline gelmiştir. Fakat oryantalizmi nitelikli ve anlamlı kılan unsurların başında da sanat gelmiştir. Özellikle 17. yüzyıl sonrasında ciddi bir ivme kazanan oryantalizm temelli sanat anlayışı içerisinde yazılı ve görsel sanatlara dair birçok eser ve sanatçı, Doğu'nun kötü bir imaj dâhilinde tanımlanması adına ciddi ölçekli çaba sarf etmiştir. Bu açıdan resmin, oryantalizmin sanat alanındaki yansımalarında önemli bir yeri bulunmaktadır. Resim, Batı toplumunun Doğu'yu kötü olarak değerlendirebilmesi adına en güçlü imgeleri yaratan alan olmuştur.

18. ve 19. yüzyıllar dâhilinde ön plana çıkan resmin oryantalizm içerisindeki yeri, Doğu'nun hayallerdeki, aslında var olmayan hali ile Batı toplumuna kabul ettirilmesine yardımcı olmuştur. Bu kabul ettirme baskısı içerisinde Batılı, oryantalist ressam, resmin akıllara kazıyacağı etkiyi anlamak adına öncül olmuşlar ve bu şekilde de yarattıkları eserler ile Batılıların aklındaki Doğu'ya dair imgeleri, negatif yönlü olarak pekiştirmeye çalışmışlardır. Özellikle Doğulu kadınların sürekli olarak haremde hayal edilmesi ve Doğuluların keyfe dayalı olduğuna inanılan hayatın resme aktarılması, Batı-Doğu çatışmasının sosyal zemine güçlü bir şekilde yerleşmesine sebebiyet vermiştir. Bu nedenle resmin, oryantalizm açısından, zihinlerdeki olumsuz imgeleri güçlendirme açısından son derece önemli bir katkısı olmuştur.

Buna bir cevap olarak vermesi adına Doğu'nun hamlesi söz konusu olsa da resim sanatı özelinde yeterli düzeyde bir cevabın verilemediği, aksine, Doğulu ressamın Batı'nın etkisinden kurtulamadıkları, ancak kendi toplumlarının Batı'nın bu denli aşağılamalarına karşı çıkmaya çalıştığı görülmektedir. Bu isimlerden biri olarak, Osmanlı'nın son dönem ressamlarından biri, Osman Hamdi Bey'in önemli bir yeri bulunmaktadır. Sanat anlayışı, eserlerinin niteliği, içeriği ve oryantalizm ile olan bağlantısı sürekli olarak bir tartışma konusu olan Osman Hamdi Bey, eserlerinin

geneli itibari ile Doğulu bir bireyin, Doğu'yu Batı'nın gözünden değerlendirmeyen, ancak Batı etkisi ile Doğu'yu anlamaya çalışan bir tarzının olduğu görülmektedir.

Eserlerinde özellikle kadın figürünün kullanımı açısından Batı'nın oryantalist algılamalarından son derece farklı yaklaşımları bulunan Osman Hamdi Bey, bazı eserlerinde Doğu insanını resmetme şekli açısından, farklı Doğulu kesimlerce oryantalist olmakla eleştirilmiştir. Özellikle Doğulu erkek figürünün resmedilmesi konusunda tuvale aktardıkları ve dini öğeleri sanatında kullanma konusundaki karmaşık yaklaşımları, Osman Hamdi Bey'in eleştiriler ile karşılaşması konusunda doğal bir zemin yaratmıştır. Bu zeminin üzerinde, ressamın bazı eserleri, renk, imgeler, unsurlar ve taşıdığı varsayılan mesajlar nedeni ile birçok farklı kesimce, ressamın hayatını kaybetmesinden sonra farklı açılardan ele alınmıştır.

Bu tez çalışmasında, oryantalizm kavramı temelinde, oryantalizmin sanat üzerindeki etkileri incelenmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra tezde, oryantalizmin bir Doğulu ressam üzerindeki etkilerinin neler olduğunu konusunu değerlendirebilmek adına Osman Hamdi Bey'in eserleri ele alınmıştır. Ressamın hayatı temelinde yapılan değerlendirmede hem Osman Hamdi Bey'in sanat anlayışına hem de ressamın çeşitli, seçilen eserlerinin incelenmesine çalışılmıştır. Bu vesile ile tezin son bölümde, eser incelemesi olarak Osman Hamdi Bey'in *Okuyan Genç Emir* (1878), *Kahve Ocağı* (1879), *Haremden* (1880), *Kuran Okuyan Kız* (1880), *İki Müzisyen Kız* (1880), *Yeşil Cami Önü* (1882), *Gezintide Kadınlar* (1887), *Halı Satıcısı* (1888), *Cami Kapısında* (1891), *Mihrab* (1901), *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904), *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906-1907), *Cami Önünde Konuşan Hocalar* (1907) ve *Şehzade Türbesinde Derviş* (1908) adlı eserleri seçilmiştir. Eser inceleme sürecinde ise Erwin Panofsky'nin ilk baskısını 1967 yılında yapan "İkonoloji Araştırmaları: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar" adlı eserinde değinilen, üç aşamalı inceleme yöntemi baz alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ORYANTALİZM

1.1. Oryantalizm Kavramı

Kültürel olduğu kadar siyasi anlamda da dünya insanlık tarihinde önemli bir yer tutan Doğu ve Batı medeniyetlerinin tartışması, uzun yıllardan beridir varlığını sürdürmektedir. Bu tartışma, Doğu ile Batı'nın farklı yaklaşımlarından kaynaklanıyor olarak değerlendirilebilecektir. Fakat önemli olan, taraflar arasındaki çatışma, tartışma ve yer yer çekişmenin, halen varlığını sürdürmesi ve genel olarak da fiziksel ya da mental şiddetle ilintili olarak varlığını sürdürmesidir. Bir başka deyişle Doğu ve Batı arasındaki farklılıklar, çeşitli şekillerde tarafları birbirlerine düşman edebilecek noktaya gelmektedir. Bu düşmanlık, bireysel, ülkesel ve bölgesel anlamda varlığını hissettirmektedir.

Doğu ile Batı'nın bu denli birbirleri ile anlaşmazlık içerisinde olması ya da birbirlerine karşı farklı olarak gözükmelerinin nedenleri, sosyoloji, felsefe, tarih, psikoloji vb. bilim dallarına mensup bireyler tarafından araştırılmıştır. Bu araştırmaların bir çıktısı olarak değerlendirilebilecek olan “oryantalizm” kavramı, Batı menşeli olmak kaydıyla Doğu'ya dair birçok farklı kültürel ve dini olgunun araştırılmasını öngören bir ekol olarak tanımlanmaktadır (Kırpık, 2008, s. 243). Bu ekol, Batı temelinde, Doğu'nun Batı'dan farklı olan yönlerini, büyük ölçüde çeşitli olumsuzluklar özelinde incelemektedir.

İslam Ansiklopedisi dâhilinde incelendiği üzere oryantalizm, Batı'nın Doğu'ya dair, kendi gözünden ve kendi geliştirdiği, bilimse niteliği olmayan araştırmalarını ifade etmektedir. Bir başka deyişle oryantalizm, Doğu medeniyetinin din, dil, bilim, düşünce, sanat, tarih ve siyaset gibi konularda incelenmesini öngören faaliyetlerin bir bütüne işaret etmektedir. Bununla birlikte oryantalizm, söz konusu incelemelerin sonucunda bir değer yargısı bütününe oluşmasını da ifade etmektedir. Bu değer yargılarıyla oryantalizm, Batı'nın zihninde yaratılmış olan Doğu'nun imajını ifade etmektedir (Türkiye Diyanet Vakfı, 2007, s. 428-437).

Oryantalizm, her ne kadar Batı'nın, İslam'ın doğuşu ve yayılmasıyla birlikte merakını cezbeden bir olgu olarak görülsede aslında içerisinde Orta Doğu, Asya geneli ve Uzak Doğu'yu da kapsamaktadır. Bu şekilde kavram, Doğu kültürünün içerisinde var olan tüm unsurları içerisinde barındırmakta ve böylelikle de Doğu'nun sahip olduğu değerleri Batı'nın kendi bakış açısıyla değerlendirmesine imkân sağlamaktadır. Batı'nın tüm yaklaşımlarının Doğu'nun sahip olduklarının eleştirel bir gözle anlaşılmaya çalışılması, oryantalizmin temelinde yer almaktadır ve bu çaba, kavramı tek taraflı bir hale getirmektedir. Bu şekilde değerlendirildiğinde 17. yüzyıl itibari ile büyük bir ivme kazanan oryantalizm, Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu'da hâkim olduğu süreçte, kendisine özel bir araştırma alanı yaratmış ve bu alan Batı kültürünün Doğu'dan farklılıklarının neler olduğunun anlaşılmasına odaklanmıştır (Anameriç, 2012, s. 1).

Yine de bu anlaşılma sürecinin yeterli olmadığını ve buna istinaden de Batı'nın kendi zihninde yaratmış olduğu evrenin kısıtlılıklarına göre şekillendirilen bir Doğu dünyasının bulunduğu anlaşılabilecektir. Oryantalizm, bu hali ile bir tarafın diğerine fikri anlamda bir baskı yapması anlamını taşımaktadır. Bir başka deyişle Batı, Doğu'yu tanımlarken onu hakkaniyetli bir şekilde tanıyarak, gerçek anlamda bilimsel verilere dayanacak şekilde bir değerlendirme yapmak sureti ile değil, büyük ölçüde kendi zihninde düşündüğü ya da olmasını istediği bir düzene istinaden Doğu'yu tanımlamaktadır. Bu da tek taraflılık yaratırken beraberinde Doğu'nun muhtemel ve haklı tepkisini yaratmaktadır.

Oryantalizm, var olduğu ilk günden itibaren, aslında son derece olumsuz bir kavramı işaret etmektedir. Buna göre oryantalizm, Batı'nın Doğu'ya dair bakış açısını, Batı'dan farklı olan bir olgunun aslında ne denli negatif, Batı'nın gerisinde ve Batı'nın eriştiği seviyeye erişmemiş bir yapıya sahip olduğunu açıklamak adına kullanılmıştır. Batı kültürü, kendisinin dışında kalan birçok şeyi dışlama görüşü ile hareket ettiği gibi Doğu'yu da bu şekilde incelemiştir ve oryantalizm bu negatif bakış açısından doğmuştur. Bu nedenle söz konusu kavram “Doğu'nun Batı'ya karşı farklılığı, eksikliği ya da öteki olma durumunu” ifade etmektedir. Oryantalizm, onu

yaratan taraf için olumlu olan bir unsuru ya da unsurları tanımlamak adına olumsuz bir şekilde ortaya çıkarılmıştır (Dikici, 2014, s. 46).

Oryantalizm açısından bakıldığında kavram, Doğu'nun gelişime olan ihtiyacını ortaya koymaktadır. Bu şekilde oryantalizm Batı'nın, erişilmesi gereken bir nokta olarak değerlendirilmesi gerektiğine hükmedilerek yaratılmıştır. Bir başka deyişle oryantalizm Batı'nın, Doğu'yu istediği gibi şekillendirmesi olarak görülmekte ve bu vesile ile de oryantalizm kavramı, Doğu kültürünün ve medeniyetinin tüm hatlarının belirlenmesi adına Batı'nın elinde bilimsel gücü ifade etmektedir. Fakat bu hali ile oryantalizm sadece tek bir tarafın görüşlerini yansıtan, sosyolojik ve tarihsel ifadeyi ortaya koymaktadır (Ersöz ve Uslu, 2005, s. 68).

Bu şekilde oryantalizm, Batı kültürünün yaratmış olduğu ve üzerine, kendince inşa ettiği bir başka kültür bütünü, yani Doğu kültürünü ifade etmektedir. Bu inşa sürecinde Batı, kendi düşünce yapısına uymayan ve Doğu kültüründe yer alan unsurlar üzerinden diğer medeniyet yapısını tanımlamakta ve araştırmalarında da ön yargılı olarak gözükmektedir. Bu şekilde Batı, kendisinin doğusunda kalan tüm medeniyetleri, kültürleri, inanışları ve etnik yapıyı kendisinden son derece farklı olarak, eleştirel bir gözle ve çoğunlukla da olumsuz özellikleri değerlendirmeye almaktadır. Bu durum, oryantalizm kavramını yaratırken oryantalizm, bir çatışma ekseninde oluşmuş olarak gözükmektedir. Oryantalizm, kendisini tanımlarken Doğu'nun eksilerinden yol çıkmakta, bu şekilde de söz konusu eksiklikler ile Batı'nın öncüllüğünü ortaya koymaktadır.

Tüm bunların yanı sıra oryantalizm, özel olarak Batı'nın İslam'a karşı olan tavırlarını ortaya koymaktadır. İsim olarak ilk ortaya çıktığı dönemlerde oryantalizm olarak adlandırılmasa da kavram, ilk olarak İslam'a karşı Batı'nın durumunu ve tutumunu tanımlayan bir görüşün de açıklayıcısı olmaktadır. Bu şekilde de oryantalizm içerisinde, İslam'a olan sorgulayıcı bakış açısının özelinde bir Doğu eleştirisi bulunduğu görülmektedir (Köse ve Küçük, 2015, s. 110). İslam zamanla oryantalizmin temel hedefi haline gelmiş ve İslam'ın tanımlanması aslında Doğu'nun tanımlanması anlamına gelmeye başlamıştır.

1.2. Oryantalizmin Tarihçesi

Doğu'nun varlığını ve kimliğini, çok uzun yüzyıllardan beri egzotik olarak gören ve buna istinaden de hiç gidilmemiş ya da hiç keşfedilmemiş olan bu topraklar hakkında sürekli olarak çeşitli hikâyeler üreten Batılı yazarlar ve düşünürler, bu şekilde Batılı insanların zihninde, hayale dayanan bir Doğu imgesi yaratmışlardır. Bu imge, büyük ölçüde, Doğu'yu tek bir sefer, ticari amaçlı ziyaretlerde gören tüccarların anlattıkları hikâyelere dayandırılmış ve gerçekliği hiç sorgulanmamıştır. Bu şekilde de oryantalizmin gayri resmi olarak tarihi, özellikle 15. yüzyıl itibari ile Doğu'nun zenginliklerinden pay almak adına hareket eden tüccarların eşliğinde, onların anlatıları temelinde canlanmıştır. Doğu'ya dair algı, ilk dönemlerinde, herhangi bir kanıta dayandırılmamış, Asya kıtasının ve Orta Doğu'nun hayallerde canlanan imgelerine bağlanmıştır (Kaya, 2017, s. 650).

Her ne kadar 15. yüzyılda ortaya konan şablon, Doğu'nun anlaşılması adına bir inandırıcılık paradoksu yaratmış olsa da Batı toplumunun konuya dair yerleşik inancı, kâşif, tüccar, yazar ve seyyahların dikkatini fazlasıyla çekmiştir. Öte yandan bilimin çeşitli alanlara bölünmesi ve 19. yüzyıl itibari ile artan Doğu üzerindeki sömürgecilik faaliyetleri, Doğu'nun daha dikkatli bir şekilde araştırılması ve değerlendirilmesi ihtiyacını da doğurmuştur. Özellikle sömürge faaliyetleri ile ortaya çıkan işgal duygusu, beraberinde, uzun yıllardır Doğu'ya dair ortaya çıkmış olan merakın giderilmesi adına bir teşvik de yaratmıştır. Bu vesile ile de sömürgecilik döneminde, Doğu'nun daha yakından tanınması fırsatı onun topraklarını ziyaret edenler tarafından elde edilmiştir (Çoruk, 2007, s. 194).

Resmi anlamda bakılacak olursa, bu tür keşif hareketlerinin dışında, konuyu bilimselleştirme adına çabalarının da ilk kez 18. yüzyılın sonlarına doğru mümkün olduğu görülmektedir. Oryantalizmi savunan ya da oryantalizm üzerinde sıkça düşünenleri tanımlamak adına kullanılan “oryantalist” kelimesi, ilk olarak 1779 yılında İngiltere’de; 1799 yılında ise Fransa’daki Doğu'ya dair araştırmalar sürecinde kullanılmış ve literatüre kazandırılmıştır. Fakat konunun işlenişi açısından bilimsel

bir yapının kurulması adına 19. yüzyılın sonları beklenmiş olsa da söz konusu bilimsel yapının etkililiği de sorgulanmıştır (Yeğenoğlu, 1999, s. 110).

Söz konusu olan bilimsel yapının kurulmasına dek geçen süre zarfında ortaya çıkan tabloda, bilimsel olarak görülen unsurların aslında hiç de bilimsel olmadığı, sadece bireysel değerlendirmelere dayandığı düşünülebilecektir. Bu bireysellik, oryantalizm için bilimsel bir zemin oluşturulsa bile yeterince açıklayıcı ve yeterince kabul edilebilir olmayacağını da göstermektedir. Oryantalizm bir kavram olarak ortaya atılırken zemininin son derece hayalci bir şekilde oluşturulması, onun bilimin farklı alanlarına da bir zemin oluşturmasını engellemiştir. Çünkü bilimsellik açısından sağlam verilere ve kanıtlara ihtiyaç duyulacakken, oryantalizm bilimsel boyuta taşınırken tahminler, hayaller, sanrılar ve varsayımlar kavramın güçlü bir şekilde oluşturulmasına engel olmuştur.

18. ve 19. yüzyıllar, oryantalizmin gelişimi ve şekillendirilmesi açısından önemli dönemler olarak görülebilir. Bunda, kavramsallaştırma ile birlikte Doğu'nun sınırlarının çizimi de söz konusudur. Buna göre Batı açısından oryantalizmin kapsamış olduğu coğrafya, Batı Asya, Orta Asya ve Doğu Asya, Orta Doğu ve Uzak Doğu'yu içerisine almaktadır. Bu belirlemenin ardından, söz konusu dönemlerde konuya dair araştırmalar gerçekleştiren taraflar, Doğu'ya dair gerek gözlemler gerek deneyimler gerekse de duyular ile birlikte çeşitli değerlendirmeler gerçekleştirmişlerdir. Bu noktada söz konusu tarafların üzerine odaklandığı nokta, Doğu'ya ve oryantalizme dair görüşlerin meşrulaştırılması ve birer kaide haline getirilmesidir. Hatta oryantalizm ekseninde, Batı'nın Doğu'ya hükmetmesinin ve onu yeniden yapılandırmasının gerekliliği de açıklanmaya çalışılmıştır (Güner, ss. 58-59).

19. yüzyılın sonu itibari ile oryantalizmin insanların zihninde çok daha geniş ölçekli bir yer tuttuğu görülmüştür. Bunda, Batılı güçlü devletlerin Doğu üzerindeki çeşitli sömürgecilik faaliyetleri sonucunda Doğu'yu daha yakından tanıma imkânı bulmalarının büyük bir etkisi bulunmaktadır. Batılı devletler sömürge faaliyetlerini sürdürürken, çeşitli araştırmacılar da konunun ciddi ölçekli bir biçimde bilimsel bir platforma taşınması açısından çaba sarf etmişlerdir. Fakat genel görünüme

bakıldığında, Batı'nın oryantalizm temelindeki Doğu'ya dair görüşlerinin, bu denli yakınlaşmaya rağmen çeşitli eksiklikleri de içerisinde barındırdığı gözlemlenmiştir. Buna göre Batı, Doğu'ya karşı ön yargılı bir şekilde yaklaşarak, O'nu araştırır ve irdelerken O'nun sadece eksikliklerine ve Batı tarafından oluşturulmuş olan negatif görüntüsüne odaklanmıştır. Bu durum da oryantalizmin içerisindeki Doğu algısının negatif olmanın ötesine geçememesine sebebiyet vermiştir (Gürses, 2012, s. 1273).

Buraya kadar oryantalizmin gelişim sürecine bakıldığında, aslında kavramın, mümkün olduğunca eleştirel bir yapıyı ifade ettiği görülmektedir. Buna göre oryantalizm, bir araştırma alanı olarak bilimsel zemine taşınırken, aynı zamanda gelecek adına olumsuz bir etkisi de söz konusu olmuştur. 20. yüzyılın ortalarında konuya dair yeni araştırmaların ortaya çıkışına dek geçen süre zarfında, 19. yüzyılın içerisinde Doğu kültürüne dair gerçekleştirilen ötekileştiren ve eleştirel yaklaşımlar sürekli olarak referans alınmış ve bu referansların hemen hepsi gelecek çalışmaların gerçekliğine ve geçerliliğine engel teşkil etmiştir.

Sömürge döneminin ve 20. yüzyılın ilk yıllarının oryantalizm konusundaki temel algısı, Doğu'nun despot bir şekilde hareket ettiği ve bunun hümanist bir şekilde yeniden düzenlenmesi olmuştur. Bu nedenle de sömürge faaliyetleri meşrulaştırılırken oryantalizmin içerisinde yer alan Doğu'nun sertliği ve katılı söylemi kendisine geniş bir yer bulmuş ve Doğu üzerinde kurulan baskı, bu şekilde meşrulaştırılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle de 20. yüzyılın devraldığı oryantalizm mirası, Doğu'nun ehlileştirilmesi ve yapısının medeni bir şekilde düzenlenmesi üzerine kuruludur. Bir başka deyişle bu durum, oryantalizmin Doğu'yu tanımaktan ziyade, tarihsel süreçte O'nu eleştirmek ve yermek üzerine kurulu olduğunu göstermektedir (Mardin, 2002, s. 113).

1.3. Oryantalizmde Edward Said'in Rolü

Oryantalizm, kavramsal bir bütünlük içerisinde değerlendirilirken, bu kavramın içeriğine olumlu ya da olumsuz anlamda birçok araştırmacı, yazar ve bilim adamı katkıda bulunmuşlardır. Kimi gözlemlerine kimi duyumlarına kimi de tecrübelerine dair elde ettikleri bilgileri yansıtan araştırmacı, yazar ve bilim adamı

oryantalizmi kendi görüşlerine göre şekillendirme fırsatı bulmuşlardır. Fakat çok azı, çalışmalarında tarafsız bir tutum sergileyerek Batı ile Doğu'yu karşılıklı olarak değerlendirme ve özellikle de Batı'nın konuya dair bakış açısına da eleştirel bir gözle yaklaşmaya çalışmıştır. Bunların arasında en fazla ön plana çıkan ve oryantalizme dair çalışmalarıyla dikkati çeken isim Filistin asıllı Amerikan edebiyatçı ve teorisyen Edward Said'dir.

Batı ile Doğu kültürünün karışımı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Edward Said, oryantalizm üzerindeki görüşlerini, 1978 yılında ilk baskısı gerçekleşen ve orijinal adı "Orientalism" olan eserinde dile getirmiştir. Eser, her ne kadar Batı topraklarında yetişmiş bir bireyin kaleminden çıkmış olsa da Said bu çalışmada, Batı'nın siyasal, sosyal, dini, felsefi, kültürel ve edebi anlamda nasıl sömürdüğünü dile getirmiş ve bu durumu şiddetli bir şekilde eleştirmiştir. O'na göre Batı, Doğu'yu tanımlarken daha en başından Doğu'yu kötü olarak göstermiş ve buna istinaden de kendisini haksız bir şekilde üstün ilan etmiştir. Bu vesile ile de sürekli olarak Batı'nın galip, Doğu'nun ise mağlup olduğu, hatta Doğu'nun kendisine ait olmayan değerler üzerinden eleştirildiği Said tarafından, çeşitli boyutlarla ele alınmaya çalışılmıştır (Demir, 2012, s. 536).

Said'in eserinde dikkat çeken noktalardan biri, Batı'nın Doğu'yu tanımlarken, herhangi bir şekilde, elde edilmiş tecrübeler ya da tarafsız analizlere dayalı olarak değil, hayallere, tevatürlere ve sanrılara dayalı olarak Doğu'yu tanımlamaya çalışmasıdır. Fakat Said, bunu yeterli görmemektedir ve Batı'nın aslında Doğu'yu olumsuz unsurlar ile tanımlamaya çalışırken, bir bakıma O'nun üzerinden kendisini tanımladığını dile getirmektedir. Bir başka deyişle Doğu'nun sahip olduğu değerleri çeşitli kontrastlar eşliğinde kendisine olumlu olarak devşirmeye çalışan Batı, Doğu kültürünün sahip olduğu olumsuzlukların kendisinden nasıl bir olumlu imgesinin ve yetisinin bulunduğunu dile getirerek Doğu'nun olumsuzluklarından kendisine olumlu yönde çıkarımlar yapmaya çalışmaktadır (Said, 1998, s. 15).

Said, oryantalizme dair görüşlerini, Oryantalizm adlı eseri dışında, çeşitli mecralarda dile getirdiğinde, Batılı yaklaşımların Doğu medeniyetini kötü gösterme çabalarını eleştirse de bunun sadece Batılı güçlü devletlerin Doğu üzerindeki sömürge çabalarıyla sınırlandırılmayacağını dile getirmektedir. O'na göre Batı'nın sahip olduğu Doğu algısı, aslında sömürgecilik çağından çok önceki bir zaman diliminde oluşturulmuş ve buna istinaden de sosyolojik anlamda Batı'nın kendisini haklı çıkarma çabasının, uzun yıllara yayılan bir ürünüdür. Bu şekilde de Said'in mensubu olduğu Batı medeniyeti, Doğu'yu eleştirme konusunda uzun yüzyıllardan beri hazırlıklı olmuş, ancak ilk kez, oryantalizmin bilimsel bir zemine taşınmasıyla fikirlerini pratiğe uygulayabilmiştir (Çetinkaya, 2009, s. 15).

Bu açıdan bakıldığında Said, oryantalizmin sömürgecilik dönemindeki kimliğinin bir arka planı olduğuna işaret etmektedir. Her ne kadar sömürgecilik yıllarında kabuk değiştirerek daha güçlü bir şekilde ortaya çıkmış olsa da oryantalizm, aslında Batılıların zihninde çok önceden, yanlış yaklaşımlar zemininde çoktan oluşturulmuştur. Bu oluşum, sömürgecilik dönemine gelindiğinde artık oryantalizmin sosyal bir kavram olmaktan uzaklaşarak, giderek daha fazla bir siyasal kavram haline gelmesine sebebiyet vermiştir. Said'in oryantalizm konusunda en çok eleştirdiği nokta da aslında sosyal bir kavram olarak ele alınması gereken oryantalizmin, bu denli ötekileştirici bir mantıkla siyasallaşmasıdır.

Yine Oryantalizm eseri dışında Said'in yaklaşımlarına bakıldığında, Batı'nın tüccarları, seyyahları ve askerleri, Doğu'yu ziyaret ettiklerinde aslında zengin bir kimliğin varlığını fark etmişlerse de bu durumu asla kabullenmek istememişlerdir. Çünkü uzun yıllardır Batı medeniyetine mensup bireylerin zihninde var olan ontolojik ayırım, fiziksel olarak elde edilen kanıtların kabullenilmesine bir engel teşkil etmiştir. Bu taraflı yaklaşımların bir eseri olarak da Batı merkezci görüşlere sahip olan araştırmacıların ve seyyahların aktardıkları ışığında Doğu, sürekli olarak negatif, eksik, başarısız, medeniyetin uzağında ve mental olarak güçsüz bir şekilde tarif edilmiştir. Bu tarif, psikolojik olarak, oryantalizmin Batı'yı kendi kendini galip ilan etmeye itmiştir (Çakırtaş, 2015, s. 390).

Said'in Oryantalizm adlı eserinde eleştirmiş olduğu bu durum, O'nun açısından Batı'nın kendisini belirli kalıplar içerisine hapsedmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Said için Batı, kendi yarattığı hayal dünyasının esiri olmuş ve onun izin vermediği alanlara ayak basabilme şansını elde edememiştir. Bir başka deyişle Batı, kendi yazdığı senaryoya göre Doğu ile ilişkilerini yaşamış ve buna istinaden de Doğu'nun hakkındaki olumsuz görüşlerini, herhangi bir bilimsel geçerliliğe dayandırmadan, kendisine Doğu profili yaratmıştır. Bu profile göre Batı'nın egosu, üstünlüğü ve erişilmezliği, Doğu'nun eksiklikleri üzerinde yorumlanarak toplumun en derin noktalarına kadar kabul ettirilmiştir (Said, 1998, s. 20).

Said'in oryantalizmi değerlendirme şekli, kendisinin konuyu ele alışına kadarki değerlendirmeler açısından bir ilki temsil etmektedir. Buna göre ilk olan, Said'in Doğu'dan ziyade Batı'yı eleştirmesi ve Doğu'dan Batı'ya bakmasıdır. Said, kendisinin mensup olduğu medeniyetin önyargılarına dayalı oryantalist bakış açısını kabul etmemektedir. Her ne kadar kendisinin yaklaşımları içerisinde de kendisinin doğup büyüdüğü Orta Doğu topraklarına dair yer yer eleştiriler söz konusu olsa da gerek Oryantalizm adlı eserinde gerekse de genel olarak ortaya koymuş olduğu söylemlerinde Said'in hiç de Batı'nın kendisinin şekillendirdiği bir Doğu düşüncesini yine Batı'nın oryantalist bakış açısı çerçevesinde kabul etmediği görülmektedir.

1.4. Oryantalizmde Doğu-Batı Ayrımı ve Ötekileştirme

Oryantalizmin yaratıcısı olarak nitelendirilebilecek olan Batı, onu kabul ettirme konusunda da son derece dayatmacı bir duruş sergilemiştir. Oryantalist düşüncenin ilk ortaya çıkmış olduğu anlardan itibaren değerlendirildiğinde, Batı medeniyetinin kendisini kusursuza yakın, hatta kusursuz olarak nitelendirmesi herhangi bir şekilde tesadüf değil, bir kurgunun eseridir ve Doğu medeniyetinin bunu kabullenmesi açısından ciddi ölçekli bir çaba sarf edilmiştir. Bu yapılırken de biz-onlar ayrımına girilmiş ve çoğunlukla da onlar olarak tabir edilen Doğu, Batı'nın karşısındaki düşmanı olarak nitelendirilmiştir. Bu nitelendirme tek taraflıdır ve Doğu'nun kendisinin dile getirdiği herhangi bir düşüncüyü yansıtmamaktadır; aksine,

Doğu ile Batı'yı birbirinden ayırırken kimin karar verici taraf olduğunu göstermektedir (Kontny, 2002, s. 121).

Aslında 18. yüzyıl, Doğu ile Batı'nın arasındaki ayrımın güçlü bir şekilde netleştiği bir dönemdir. Buna göre Batı, giderek sömürgeciliğe yakınlaşırken ve uzun yıllardır siyasal anlamda geri kaldığı Doğu'ya karşı üstünlük sağlamaya başlarken eline başka bir üstünlüğü de geçirmiştir. Söz konusu üstünlük, Batı'nın Doğu'yu şekillendirme hakkını elinde bulundurmasına dairdir. Buna göre her ne kadar Batı ile Doğu medeniyetleri birbirlerinden farklı olsa da birbirleri ile uzun yüzyıllardır süren çekişmelerinde mutlak olarak bir galibin çıkması gerekmektedir. Bu galip ise Batı olmalıdır. En önemlisi ise Batı'nın Doğu üzerinde karar verici etkisinin kati olmasıdır. Buna göre de oryantalizm Batı ile Doğu arasında karar veren-uygulayan ayrımını yaratmaktadır (Germaner ve İnankur, 1989, s. 39).

Bu ayrım, ilerleyen yıllarda, Batı'nın 18. yüzyıl itibari ile kurduğu bilimsel üstünlük ile daha da pekişmiştir. Oryantalistler için görüşlerini meşrulaştırmak adına bu üstünlük kullanılmaya çalışılmış ve bunun neticesinde Batı bilimsel anlamda gelişmiş olarak nitelendirilirken Doğu geri kalmış olarak nitelendirilmiştir. Bu değerlendirme, oryantalizmin üstünlük söylemine birebir uymakla birlikte oryantalistlerin Doğu ile Batı'yı birbirinden kolaylıkla ayırabilmeleri adına da bir fırsat sunmuştur. Parlak fikirlerin önemsendiği ve değer verildiği Avrupa ile baskıcı rejimlerin hâkim olduğu düşünülen Doğu'nun farkı ele alınırken, bu gelişmişlik-geri kalmışlık ayrımı ön plana çıkarılmaktadır (Yanık, 2016, s. 362).

Oryantalizmin temel yaklaşımlarında olduğu gibi konunun Batı ve öteki algısı temelinde alındığı süre zarfındaki değerlendirmelerde de çeşitli varsayımların genel geçer kuram olarak kabul edildiği görülmüştür. Her ne kadar bahsi geçen dönemlerde Doğu gerçekten de Batı'nın gerisinde kalmış olsa da bu gelişmişlik-geri kalmışlık ikileminin, herhangi bir şekilde Doğu'yu ziyaret etmeden, O'nun mevcut durumunu değerlendirmeden ve O'nunla iletişim kurulmadan yapılması, oryantalizmin ayrıştırıcı ve ötekileştirici kimliğinin yerleşik hale gelmesi konusunda yeterli ölçüde güçlü bir zemini yaratmaktadır.

Bu şekilde, literatürde sık bir şekilde dile getirildiği üzere, Doğu ile Batı arasında bir ötekileştirme çabasının bulunduğu ve öteki kavramının bu şekilde daha da belirginleştiği gözlemlenmektedir. Öteki, sosyolojik anlamdaki bir kavramsallaştırma ile etnisite, dini topluluk ve dil birliği gibi kavramların birbirleri arasındaki farklılıkları açıklamak ve biz ile onlar arasındaki ayrımı ortaya koymak adına bir kategori ayrımı yaratma çabasıdır. Bir başka deyişle öteki, mevcut süreçte, bir arada bulunanların dışında bulunan birey ya da toplulukları tanımlamak adına kullanılan, büyük ölçüde negatif ölçekli olguları tanımlamaya yönelik bir kavramdır (Yanık, 2013, s. 85).

Öteki, bir mekânın dışındaki diğer mekânda bulunanı tanımlamak adına kullanılan bir kavram olmaktadır. Büyük ölçüde, bir tarafın kötü olarak gösterilmesi adına çabalanan bir süreçte öteki, mevcut bir yapı ile örtüşmeyen değerlerin neticesinde ortaya çıkmaktadır. Söz konusu değerler, eğer ki bir bireyin ya da toplumun algısına ters düşmüşse, bu şekilde, bu değerlerin kötü bir şekilde tasarlanarak öteki olarak tanımlanması mümkündür. Zaman içerisinde ötekinin sosyal kimlikten uzaklaşarak siyasal bir kimlik kazandığı da gözükmemektedir. Karşılıklı iki güçlü ya da bir güçsüz ve bir güçlü tarafın varlığı söz konusu olduğunda, bir taraf, siyasal anlamda kendisini olumlu ve doğru taraf olarak tanımlarken diğer tarafı ise öteki, kötü ve yenilmesi gereken olarak tasarlamaktadır (Çelik, 2004, ss. 139-140).

Doğu-Batı ayrımı içerisinde de öteki önemli bir yer tutmaktadır. Her ne kadar Doğu'nun da Batı için öteki olma yakıştırmasını yaptığı düşünülebilecekse de aslında öteki kavramının ortaya çıkışında önem arz eden Batı'nın Doğu'yu öteki olarak betimlemesidir. Bu betimlemenin içerisinde Doğu, Batı'nın gerisinde, bilimden faydalanmayan, katılık ve şiddeti benimseyen taraf olarak nitelendirilmekte ve öteki olan tarafı temsil etmektedir. Fakat burada, öteki kavramının literatürdeki anlamının dışında, karşılıklı olarak tarafların birbirlerini birbirlerinden farklı görmeleri değil, tam aksine, sadece bir tarafın diğerini öteki olarak görmesi söz konusudur. Buna göre de Doğu-Batı ayrımında ötekinin sınırlarını ve kimliğini belirleyen taraf Batı medeniyetinin kendisi olmaktadır (Dursun, 2014, s. 20).

Oryantalizmin içerisindeki tek taraflılığın bu noktada da kendisini gösterdiği fark edilmektedir. Buna istinaden oryantalizm, Batı'yı, sanki Doğu hakkında kesin hükümler verme konusunda cesaretlendirmektedir. Buna göre Batı, çok rahat ve kendinden emin bir şekilde Doğu hakkında net bir hüküm verebilmektedir. Bu hüküm, Doğu'nun medeniyetten uzak ve yönetilmeye ihtiyaç duymasıyla alakalıdır. Doğu her ne kadar durumun bu şekilde olmadığını ifade edebilecek olsa da Doğu'nun bu savunusunun ne sözlü ne de yazılı olarak kabulünün mümkün görülmemesi, Batı'nın kendi savunusunu daha da güçlendirmekte ve yapay haklılığını daha uzun süreli hale getirmektedir.

Oryantalizm ile birlikte Batı'nın üstünlüğü tek taraflı olarak ortaya konurken, ona boyun eğmesi gereken taraf olarak da Doğu gösterilmektedir. Batı bu şekli ile kendi elinde olmasa bile diğer tarafa kendisini üstün kılarken, bu üstünlüğün Doğu tarafından kabul edilmesi konusunda bir baskı kurmasını beklemektedir. Asıl beklenti Doğu'nun Batı'yı tanımasına dairdir. Fakat Batı medeniyeti, tanıma konusunda eksik kaldığı Doğu medeniyetini ötekileştirerek kendisinden uzaklaştırdığı gibi yakından da tanımak istemektedir. Bu şekilde de öteki kavramı, Batılılar için cezbedici bir anlam ifade etmektedir. Söz konusu cezbedicilik ile birlikte aslında Batı, geçici olarak Doğu'nun öteki olmasını göz ardı edebilmekte ve böylelikle de onunla yakınlaşma çabasında olmaktadır. Bu yakınlaşmanın da nihai hedefi Doğu'ya karşı güçlü ve etkin bir üstünlük kurmaktır (Özçelik, 2015, s. 174).

1.5. Oryantalizmin Türleri

1.5.1. Klasik Oryantalizm

Bilindik şekli ile oryantalizm, Batı'nın literatürüne yüzyıllar öncesinde girmiş olmasına karşın, onun sistematik olarak Doğu'nun varlığına ve kimliğine karşı negatif ölçekli bakış açısının oluşturulması uzun yıllar almıştır. Fakat her halükarda oryantalizmin Batı toplumu üzerinde, Doğu'ya dair olumsuz bir algı yaratma çabası ve becerisi, özellikle sosyal zeminde son derece güçlü olmuştur. Buna istinaden denilebilir ki oryantalizm, bir bilinç olarak Batı toplumunun zihnine çok önceleri yerleştirilmiştir. Yine de klasik oryantalizm olarak bilinen kavram, 17. yüzyılda

birçok batı Avrupa ülkesinde yer alan üniversitede kurulan Arapça kürsülerinin kurulmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu şekilde bir kürsünün kurulmasının temel nedeni, Doğu'nun hâkim dili olarak anlaşılan Arapçayı bilerek Doğu'yu biraz daha yakından tanımak ve Doğu'ya, kendi dili aracılığıyla Batı'nın üstünlüğünü aktarmak isteğidir (Kaplan, 2007, s. 456).

Klasik oryantalizmin kurucuları olarak değerlendirilen Fransız oryantalizminin babası Silvestre de Sacy, E. W. Lane, Karl Pfander, J. von Hammer-Purgstall, William Muir ve Ernest Renan olarak görülmektedir. Bu isimlerin hemen hepsinin ortak olarak nitelendirilebilecek özelliği, Doğulu birçok yazarla tartışmaya girmiş olmaları ve kendi ülkelerinin toplum yapısı içerisinde hâkim olan oryantalist kültürü baskın bir şekilde Doğu meslektaşlarına, dolayısıyla onların toplumlarına kabul ettirme konusunda verdikleri çabalardır. Aynı zamanda bu isimler, yazdıkları eserler ile birlikte klasik oryantalizmin de Doğu karşıtlığının ötesinde aslında ne ifade ettiğini de ortaya koymaya çalışmışlardır. Yine aynı isimler, sadece kendi dönemlerinin oryantalist algısını yönlendirmekle kalmamışlar, aynı zamanda kendilerinden sonraki, klasik oryantalizmin savunucusu olan neslin fikir önderliğini de yapmışlardır (Kalin, 2006, s. 178).

Klasik oryantalizmin temeli ve belki de tüm argümanı, kolonyalist Batılı güçlerin Doğulu devletler üzerinde kurmaya çalıştıkları baskı ile ilintilidir. Özellikle de kolonyal faaliyetlerin yoğunlaştığı 19. yüzyılda, temeli 17. ve 18. yüzyılda atılmış olan düşünsel hamlelerin büyük önemi vardır. Batı'nın Doğu üzerinde sonsuz bir etkisi bulunması gerektiği düşüncesinden hareket eden yaklaşımlarda, genellikle Osmanlı'nın Avrupa karşısındaki gerileşmesine atıfta bulunulmuş ve bu şekilde de Doğu'nun geriliğine gerçek anlamda, meşru bir zemin yaratılmaya çalışılmıştır. Oryantalizmin, klasik anlamdaki formunun kendisine geçerli ve geniş kitlelere kabul göreceğine inanmış olduğu düşünce, Osmanlı'nın gerilemesi ile birlikte artık Doğu'nun ilkeliliğinin deşifre olduğu ve bu şekilde de Doğu'nun yönetilmesi adına medeni ve gelişmiş Avrupa'nın elinde yeterli gücünde bulunduğu (Alam, 2009, s. 107).

Klasik oryantalist anlayışın 19. yüzyıldaki durumu aslında oryantalizmin geleceği için son derece kritik olmuştur. Öyle ki Doğu'ya karşı olan negatif yaklaşımlar, zaman içerisinde farklı ve saldırgan ideolojilerin ortaya çıkışına destek vermiş ve böylelikle de söz konusu ideolojilerin hem sosyal yapıyı hem de siyasal yapıyı derinden etkilemesi söz konusu olmuştur. Bu süreçte ortaya çıkan, sömürgeciliğin yanı sıra emperyalizm, derecesi artan ve şekil değiştiren ırkçılık, faşizm ve hatta gelecek yılların Nazizm gibi anlayışları, Doğu'ya karşı olan saldırganlığın düzeyini arttırmışlardır. Bu vesile ile de klasik oryantalizm daha fazla ideolojik ve siyasal bir boyut kazanmış, ilk ortaya çıktığı dönemdeki gibi sadece toplumun içerisindeki bir olgu olmaktan fazlasıyla uzaklaşarak kendisine siyasal anlamda meşru bir kimlik oluşturmuştur (Hanafi, s. 2).

1.5.2. Yeni Oryantalizm

Oryantalizm zaman içerisinde klasik dönemdeki gücünü yitirmiş gibi gözükse de Doğu karşıtlığının hiçbir şekilde sonlanmadığı Batı'da, yeni bir oryantalist düşünce yapısının oluşması da kaçınılmaz olmuştur. Bu noktada Batı'nın temel argümanı, yine Doğu'nun medeniyet anlamında geri olduğunun dile getirilmesiyle birlikte, Doğu'nun İslami kimliği temelinde, Orta Doğu'nun büyük bir sorun üreticisi sosyopolitik alan olduğu ve bunda da Arap ülkelerinin başı çektiğidir. İslam'ın gerici bir zihniyet ile hareket ettiğini düşünen yeni oryantalist akım, bu vesile ile terörü ve onun yarattığı baskıyı, kendisi için yeni eleştirilecek ve ötekileştirilecek faktör olarak görmesine imkân tanımıştır. Geçmişte, hakkında egzotik ve mistik hikâyeler uydurulan Doğu, şimdi artık Orta Doğulu, Arap ve Müslüman kimliği ile birlikte terörist, korkulması gereken, düşman ve karşısında savunma mekanizması geliştirilmesi gereken bir tehdit olarak algılanmaya başlamıştır (Yiğit, 2008, s. 242).

Yeni oryantalist akımın ortaya çıkışında, klasik oryantalizmin aksine Amerikan düşünce yapısı ön planda olmuştur. Bu nedenle ABD'nin doğusunda yer alan tüm unsurlar (Avrupa hariç) bir öteki olarak görülmüş, özellikle de İslami söylemleri bulunan, Müslüman kimlikli ve ABD'ye karşıt olan tüm sosyopolitik ve

sosyokültürel karakterler, Doğu'nun ne denli kötü olduğunu anlamak ve anlatmak adına hedef olarak seçilmişlerdir. Radikal İslam adıyla anılan ve sonu terörizme bağlanan bu hedef, bir akım olarak yeni oryantalistlerin, Doğulu kimliğini tanımlamak adına kullanmış oldukları bir araç haline gelmiştir. Bu hedefin içerisinde artık Doğu'ya ait olan hiçbir şey merak uyandırmamakta, aksine bir korku yaratmaktadır. Aslında bu korku da tıpkı klasik oryantalizmin yaratmış olduğu gibi yapay niteliktedir (Önal ve Baykal, 2011, s. 111).

Yeni oryantalizmin öncülerinden biri olarak değerlendirilebilecek olan Amerikalı tarihçi ve yazar Daniel Pipes, Müslüman ülkelerin, bünyelerinde çok fazla radikal kimlik ve terörist barındırmalarından dolayı ciddi ölçekli birer tehdit haline geldiklerini dile getirmiş ve böylelikle de onlara karşı sert önlemler alınması gerektiğini belirtmiştir. Aynı zamanda Pipes, medeniyetlerin arasında bir çatışma yaşanmadığını, aslında modern çağın çatışmasının, modern toplumlarla barbar toplumlar arasında yaşandığını dile getirmiştir. Burada modern olan Batı iken barbar olan ise Doğu'dur. Bu nedenle de Doğu'nun gelişimine katkı sağlanması ve onların Batı modernliğini benimseyebilmeleri adına engelin İslam'ın öngördü toplum yapısı olmaktadır. Yeni oryantalist yaklaşımların temelinde tam olarak bu görüş yer almakta ve Doğu ile Batı arasındaki uçurumu derinleştirmektedir (Ayhan, 2007, s. 103).

Yeni oryantalizmin bakış açısı, geçmişteki sosyokültürel öğelerden arındırılmış, tamamıyla siyasallaştırılmış olarak gözükmektedir. Buna göre yeni oryantalizm, Batı'nın hâkim güçlerinin Doğu'yu fiziksel anlamda sömürgeleştirmese bile siyasal anlamda, uzaktan yönetecek şekilde sömürgeleştirmesini zorunlu olarak görmektedir. Bunun yanı sıra yeni oryantalizmde İslam, Batı'nın gözünde, oryantalist literatürün bugüne dek hiç değinmediği kadar barbar, saldırgan ve ilkel olarak resmedilmekte, en önemlisi, bu durum, çeşitli imgeler ile Batı toplumuna kabul ettirilmeye çalışılmaktadır. Her ne kadar insanoğlunun teknolojinin en üst noktadaki dönemini yaşamasına karşın oryantalizm, sanki Batılıların Doğu'yu araştırdıklarında farklı bir şey bulamayacaklarına inanmışçasına Doğu'nun ötekileştirilmesine, güçlü ve saldırgan bir şekilde devam etmektedir.

1.6. Oryantalizm ve Sosyokültürel Yansımaları

Oryantalizm sadece bilimsel anlamda, sosyolojinin ya da herhangi bir araştırma alanının içerisinde değerlendirilmemektedir. Toplumların iletişimi açısından da oryantalizmin bir etkisinin bulunduğu düşünülebilecektir. Bu etki, toplumların birbirlerine olan bakış açılarının, olumlu ya da olumsuz olmak sureti ile bir şekilde gelişmesine sebebiyet vermektedir. Özellikle de teknolojinin etkin ve bugünkü kadar geniş ölçekli olmadığı dönemlerde, oryantalizm, özellikle Batı toplumu, diğer toplumları tanımak adına bir başlangıç noktası temsil etmektedir. Buna göre oryantalizm ile birlikte toplumlar, sosyokültürel anlamda birbirlerini, eksik olarak da olsa tanıma fırsatı bulmaktadırlar. Bu durum Doğu medeniyetine mensup toplumlar açısından nötr olarak ele alınabilecekse de Batı toplumu açısından negatif yönlü olarak değerlendirilebilecektir.

Oryantalizm içerisinde, konunun sosyokültürel anlamdaki yansımalarına bakıldığında, ilk dikkati çeken noktanın, oryantalizmin, toplumları kimliklendirmeye böylelikle de birbirlerine karşı bir görüş geliştirmeye yöneltmesidir. Bu açıdan bakıldığında, oryantalist görüşler açısından Doğu, despot yönetimlerin baskısı altında, bilimsel gelişmelerden geçmişteki duruma göre daha geride ve böylelikle de gelişime mümkün olduğunca kapalı olarak resmedilmektedir. Batı toplumu, Doğu toplumunu bu çerçeveden gözlemlemektedir. Doğu açısından ise Batı, kendisini merak etmesine karşın, kendisi üzerinde baskı kurmaya çalışan, kötü niyetli bir düşman olarak görülmektedir. Doğu toplumuna mensup bireyler, bu noktada oryantalist bakış açısının yönlendirdiği Batılı bireyleri kendilerinin düşmanı olarak algılamaktadır (Doğan, 2010, s. 182).

Fakat genel algının aksine, Batı toplumu içerisinde, oryantalizmin, yer yer farklı algılamalarının da bulunduğu görülmektedir. Buna göre özellikle 19. yüzyılda yazılan seyahatnamelerde, Batılılar için aslında Doğu bir eve dönüşü, özü keşfetmeyi ve ömür boyu hatırlanacak, önemli bir deneyimi ifade etmektedir. Aynı zamanda oryantalist Batılıların Doğu ile ilgili algılamaları O'nun bir kutsal toprak olduğu ile doğrudan alakalıdır. Bu kutsal toprak, kendisine Batılıları çağırmakta ve temel

algıları olan Doğulunun kötü olduğuna dair algıya tezat teşkil etmektedir. Bu vesile ile oryantalizm, bahsi geçen seyahatnamelerin yazarları sayesinde, Doğu'nun tümünden reddini ya da O'na karşı düşmanca tutum sergilenmesini de engellemektedir. Buna istinaden de oryantalist akımın, dolaylı olarak Batılıları Doğulularla tanışmaya teşvik eden bir yapısının olduğu da görülmektedir (Gözütok, 2010, s. 98).

Sosyokültürel anlamda bakıldığında oryantalizm, belki bilimsel ve siyasal zemin üzerinde, tarafları birbirlerine uzaklaştırsa da toplumun yaşayışı açısından, düşünüldüğü gibi bir ayrıma, çatışmaya ve soruna sebebiyet vermeyecek nitelikler de taşımaktadır. Oryantalist araştırmacıların, çok sık bir biçimde üzerine odaklanmış oldukları tasavvuf konusu, sempati ve merakla üzerinde durmalarından dolayı süreç, onlar açısından konunun nitelikli bir şekilde araştırılmasını gerektirmiştir. 19. yüzyılda, sömürgeciliğe dünyanın birçok ülkesinden daha evvel başlayarak büyük bir ivme kat eden İngiltere ve Fransa, tasavvuf konusu başta olmak üzere Doğu'nun sosyokültürel kimliğine dair konular, olgular ve olaylar üzerinde geniş ölçekli araştırmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu araştırmalar ile Batı, Doğu'nun sosyal ve kültürel yapısını ayrı ayrı tecrübe etme şansını elde ederken Doğu da dolaylı olarak bu fırsata sahip olmuştur (Çift, 2007, s. 128).

Aslında bu süreç, Batı'nın Doğu'ya sempati ile bakması adına ilk değerli adımı da ifade etmektedir. Buna göre Doğu, Batı'nın kendisine bu denli yaklaşmasıyla birlikte kendisini ifade etme fırsatı bulduğu gibi yanlış anlaşılmaları da düzeltme şansını elde etmiştir. Oryantalizmin ilk ortaya çıkmış olduğu günden bu yana bu duruma ilk kez rastlanılmaktadır ve Batı'nın Doğu'ya imaj anlamında verdiği zararın onarılması adına da bir fırsat yaratmıştır. Fakat sürecin o dönemlerde geldiği noktada ortaya konan tüm fikri ve ruhani öğeler, Batılıların zihnindeki sorunlu ve ilkel Doğu imajının bir anda ortadan kaldırılması adına da yeterli değildir. Aksine, tasavvuf temelinde Batı ile Doğu'nun daha fazla birbirlerine yaklaşmasına ihtiyaç duyulmuştur ki Avrupa'da çok geniş çevreler bu yaklaşıma şiddetli bir karşıt duruş sergilemişlerdir.

Bunun yanı sıra, oryantalizmin üst nitelendirmesinde, Batı, Doğu'ya hâkim gibi gözüke de bu hâkimiyet, bilgi edinimi konusunda kısıtlı olarak değerlendirilmesinden dolayı, özellikle İslam'a dair motiflerin ele alınması konusunda, oryantalistlerin ciddi ölçekli bir merakla hareket etmekte ve buna istinaden de İslam'ın Doğu'daki yansımalarının aslında ne ifade ettiğini öğrenmeye çalışmaktadırlar. Bu durum, öncelikli olarak Batı'yı Doğu'ya yakınlaştırırken, tarafların birbirini tanımaları açısından da bir yöntem olmaktadır (Solak, 2014, s. 4). Çünkü uzun yüzyıllar boyunca taraflar birbirlerine, çatışma odaklı bir şekilde yakınlaşmış, bu nedenle de birbirlerini nitelikli bir şekilde tanıma fırsatı elde edememişlerdir. Temel hedef, birbirlerine karşı üstünlük kurmak adına, tam da oryantalizmin belirttiği şekilde olmuştur.

Sosyokültürel anlamda, taraflar arasında bir yakınlaşmadan bahsedilebilecek olsa da yine de bu durum, yeterince olumlu bir sosyal ve kültürel bütünleşmeyi ifade etmemiştir. Aksine, oryantalist bakış açısının körüklemiş olduğu, Batı'daki, Doğu'ya dair olumsuz yaklaşımlar varlığını etkin bir şekilde sürdürmüş, özellikle de İslam temelinde, Doğu medeniyetine eleştiriler getirilmiştir. Bu sürecin içerisinde, Batılı araştırmacıların, dürüst ve şeffaf olarak Doğu'nun kendileri hakkındaki görüşlerini ortaya koymaktan ya da algılamaktan uzakta oldukları görülmüştür. Buna istinaden de Bernard Lewis'in ilk baskısı 1973 yılında yapılan "Islam in History: Ideas, Men and Events in the Middle East" adlı eserinde belirttiği gibi Batı'nın Doğu üzerindeki hâkimiyetinin yine Doğu'nun eksikliklerinden kaynaklandığı görüşü hâkim olmuştur. Bu açıdan da İslam'ın baskın olduğu Doğu toplumlarında bir sosyal ve kültürel gerilemenin bulunduğu dair bir görüş birliği oluşmuştur (Alam, 2009, s. 101). Fakat bu görüş birliği tek taraflı olmakla birlikte, karşı tarafın kötü ve önyargılı olarak değerlendirilmesinin de önünü açmaktadır.

Lewis ve O'nun gibi düşünen yazarların büyük bir bölümünde, Doğu'nun eksikliklerine olan sık bir vurgunun olduğu görülmektedir. Bu vurgu, Doğu'nun önyargılarla değerlendirildiğinin de bir başka örneğidir. Geçmişten, oryantalist kültürün temelinden gelen yaklaşımlar, mevcut zaman dilimine yaklaşan, modern dünyada dahi Batılı araştırmacıların fikirlerinin zeminini oluşturmaya devam

etmektedir. Her ne kadar iletişim ve bilgi edinme fırsatlarının giderek yaygınlaşıyor olmasına karşın Batı toplumu, Doğu'yu halen zihninde canlandırdığı şekilde resmetmeye, anlamaya ve anlatmaya devam etmektedir. Doğu'nun gerçek anlamda eksikliğini olduğu konular ele alınırken bile, oryantalizmin 18. ve 19. yüzyılda kalan yaklaşımlarını görmek mümkün olmaktadır.

1.7. Oryantalizme Yönelik Eleştiriler

Temel olarak oryantalizm, Batı'nın Doğu'ya dair algılamalarının sonuna kadar doğru olarak kabul edildiği bir yaklaşım bütünü ile oluşturulmuştur. Bunu desteklemek adına da özellikle Batılı güçlü devletlerin sömürgeci uygulamalarının baskısı kullanılmıştır. Fakat tek taraflı olarak süregelen bu durum dikkatli olarak incelendiğinde, Doğu medeniyetine mensup tarafların da konuyu dikkatli bir şekilde inceledikleri ve kendilerine dair eleştiri ve yorumları detaylı bir şekilde cevapladıkları görülmektedir. Bu karşıt duruşun temelinde, uzun yıllardır Doğu'nun üzerinde oluşturulan sosyokültürel ve siyasi baskının yaratmış olduğu rahatsızlık hissiyatının büyük bir etkisinin bulunduğu düşünülebilecektir. Buna göre de oryantalizm, zaman içerisinde, artan bir ivme ile Doğu toplumlar tarafından sıkı eleştiriler ile karşılaşmıştır.

Söz konusu eleştirilerin belki de en önemlisi, Batılı araştırmacıların özellikle İslam ve onun lideri Hz. Muhammed hakkındaki, güçlü bir temele dayanmayan görüşleri olmuştur. Birçok Doğulu ve İslam dinine mensup araştırmacılar, büyük ölçüde bilimsel zemine dayandırdıkları, hatta tarihi kayıtları kullandıkları cevaplarıyla İslam'a, O'nun liderine ve ruhani değerlerine dair, oryantalizm ile oluşan sorunları ortadan kaldırmaya ve soruları cevaplamaya çalışmışlardır. Doğulu araştırmacıların oryantalist yaklaşımlara dair düşüncelerinde belki de en önemli karşıt görüş, oryantalizm ilk dönemlerinde, Doğu'nun genel olarak kültürüne ve İslam'a dair görüşlerin Musevilik ve Hristiyanlık tarihine dair kaynaklardan yola çıkılarak meydana getirilmiş olmasıdır (Uğur, 2011, s. 510).

Oryantalizme hem Batı hem de Doğu kanadında getirilen eleştirilerin temelinde, aslında oryantalizmin kendisinin yaratmış olduğu bir sorunun izleri bulunmaktadır. 19. yüzyıl itibari ile oryantalizm, kendi kendisini doğubilimi olarak adlandırmaya başlamışken bu durum zamanla ciddi ölçekli tartışmaların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Buna göre Doğulu araştırmacılar, aydınlar ve özellikle de bilim adamları, bu kavramsallaştırmaya sonuna dek karşı çıkmışlar ve Batı'nın oryantalizm temelinde bir çalışma ve açıklama çabası söz konusu ise bunun asla bir araştırmadan öteye geçemeyeceğini dile getirmişlerdir. Çünkü konunun bilimsel aşamaya gelebilmesi açısından, tarafsız değerlendirmelerin, gözlemlerin, testlerin ve geniş ölçekli araştırmaların, belki de uzun vadeli olarak yapılmasının büyük bir önemi bulunmaktadır. Bunların olmadığı bir ortamda, oryantalizm Doğu'ya dair sadece araştırma yapabilecek, bilimsel olarak ise herhangi bir şey ortaya koyamayacaktır (Okuyan, 2011, s. 118).

Oryantalizmin karşılaştığı bir başka eleştiri noktası da bu akımın sömürgeci zihniyetle paralel olarak hareket ediyor olması ve bu vesile ile de emperyalist bakış açısına hizmet ettiği yönündedir. Gerek Batı toplumu içerisinde gerekse de Doğu toplumu içerisinde almış olduğu eleştirilere bakıldığında, oryantalizmin genel olarak kendisine özgü ve bilimsel bir yapısının bulunmadığı, aksine, kendisinin dışarıdan, belirli amaçlar için yönlendirildiği ve bunun da sömürgecilik ile ilintili olduğunun ön plana çıktığı görülmektedir. Söz konusu eleştiriye getiren tarafların temel argümanı, Doğu'nun istila edilmesi ile birlikte Batı'nın O'na karşı olan gücünün ispatlanabileceği ve hali hazırda da Doğu'nun Batı medeniyetinin seviyesinden geride olduğu konusunda görüşlere istinaden bunun Doğu'nun eğitilmesinde kullanılması gerektiği düşüncesinin yanlışlığıdır (Dikici, 2014, s. 46).

Bu argüman, aslında Batı'nın Doğu üzerinde ne denli olarak baskın olmaya çalıştığını ve sürekli olarak barbarlık ve ilkellikle suçladığı Doğu'nun benzeri şekilde O'nun üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışarak aslında var olan hedeflerini de ortaya koymaktadır. Her ne kadar Batı kendisini medeni olarak gösterse de Doğu'yu sömürgeleştirme zihniyeti, Doğu'da eleştirilen noktaların bir benzeri gibidir. Bu nedenle de Batı ile Doğu arasındaki ayrım, Batı'nın kendi saldırgan düşünceleri

nedeni ile ortadan kalkmaktadır. Oryantalist düşüncenin karşısında bulunan taraflar için bu son derece önemli bir karşıtlık zemini oluşturmakta ve karşıt görüşlerini de meşrulaştırmaktadır.

Oryantalizme getirilen eleştirilerden bir başkası da Edward Said'in kendisine aitti. Said, Batı'nın Doğu üzerindeki politikalarının, Doğu'nun var olduğu andan itibaren sahip olduğu haklarının gasp edilmesi yönünde olduğu konusunda yoğunlaşmaktadır. Batı, demokrasiyi ve kendi haklarını savunmayı doğuştan hak ederken, oryantalizmin temel felsefesine göre Doğu bunu hak etmemekte, eğer ki Doğu'da bir düzen kurulacaksa bunun mutlak olarak Batı tarafından sağlanması gerekmektedir. Said, buna karşı çıkmakta ve bu düşüncenin, zaten Batı'nın Doğu'ya dair kendi yaratmış olduğu hayal dünyasının bir ürünü olduğunu dile getirmektedir. Bu vesile ile de Doğu, Batı'nın yönetiminde değil, kendisinin karar vereceği bir mekanizma üzerinde hareket etmesi mümkün olabilecektir. Batı medeniyeti, sadece eleştiri yapmak yoluyla Doğu'nun değişimine ve gelişimine katkı sağlayabilecektir (Said, 1998, ss. 11-13).

Yine Said'in geliştirdiği oryantalizm eleştirisinde, uzun yüzyıllar boyunca, Batı'nın Doğu medeniyetini sosyokültürel anlamda eleştirmesine karşın, zamanla bu eleştirilerin siyasi anlamda bir hegemonyaya dönüşmüş olması yer almaktadır. Oysaki oryantalizm, ilk ortaya çıktığı dönemde, sadece Batı'nın Doğu'ya eleştirel bir algılama biçimini ifade etmesine karşın, bunun zaman içerisinde aşağılayıcı ve ötekileştirici bir duruma gelmiş olmasıdır. Aslında Doğu, Said için herhangi bir şekilde geri planda bırakılabilecek bir kültür eksikliğine sahip değildir. Aksine, uzun yüzyıllar boyunca, her iki taraf arasındaki kültürel geçişler, savaşlarla sağlanmış olsa bile birbirlerine bir şeyler katmalarına yardımcı olmuştur. Fakat Batı, bu durumu, Doğu'nun ele geçirilmesi ve O'na hükmedilmesi şeklinde algılamıştır. Buna göre de oryantalizm, zaman içerisinde sosyokültürel zemininden uzaklaşarak siyasal zemine doğru geçiş yapmıştır ki Said buna karşı çıkmaktadır (Said, 1998, s. 22). Batı'nın bu tutumu, oryantalizmin zaman içerisinde saldırgan bir felsefesi olduğu imajının yaratılmasına yardımcı olmuştur.

Said'in bu yaklaşımında, Batı'nın, sömürgecilik döneminden önce de Batı'dan bir şeyler elde etmeye çalıştığını ve bunun karşılığında herhangi bir elle tutulur unsuru Doğu ile paylaşmayarak yine tek taraflı olarak hareket ettiğini açıklamaya çalışmıştır. Çünkü Batı, kendisini ifade etme konusunda birçok şeyi gizlerken Doğu'dan her şeyi almaya çalışmış ve kültürel etkileşim sürecinde Doğu'nun zenginliği ve açıklığı karşısında Batı'nın kendisini geri çekmesi aslında Batı'nın kültürel ve medeni anlamdaki eksikliklerini ortaya koymuştur. Fakat zaman içerisinde Batı Doğu'dan aldıklarını hayal ürünü unsurlarla birleştirerek gerçekliği sıkça tartışılacak bir oryantalist kültür yaratmıştır.

1.8. Oryantalizme Bir Tepki Olarak Oksidentalizm

Oryantalizme yönelik eleştiriler, sadece ona karşı duran Doğu toplumunun mensupları tarafından ortaya konmamış, ayrıca Batı'nın kendi içerisindeki bireyler tarafından da geliştirilmiştir. Aslında Batı, elindeki bilimsel araştırma fırsatları arttıkça, giderek daha fazla Doğu'yu tanıma fırsatı bulmuş ve zaman içerisinde Doğu medeniyetine dair eleştiri ve suçlamaları artan tarafların sayısı çoğaldığı gibi bunun tam karşısında duran tarafların da varlığı söz konusu olmuştur. Buna göre oryantalizme yönelik eleştirilerin, sadece Edward Said gibi konuyu detaylı ve tüm boyutlarıyla ele alan taraflar sayesinde geliştirilmediği, bunun dışında, birçok farklı ismin ve grubun konuya odaklandığı gözlemlenmiştir. Özellikle de entelektüel Doğulular için oryantalizme tepki göstermek, zaman içerisinde bir görev haline gelmiştir.

Bu Batı'ya yönelik eleştirel tavrın varlığı giderek organize bir hal aldıkça konu üzerindeki ilgi artmış ve bu organize olarak Batı'yı eleştiren tarafların yarattığı akım oksidentalizm olarak adlandırılmıştır. Bir bakıma garbiyatçılık olarak da adlandırılabilir olan oksidentalizm, temel olarak, oryantalizmin nihai olarak ulaşmış olduğu sömürgeleştirici zihniyeti kabullenmemekte, buna istinaden de Batı'nın oryantalizm ile yapmak istediğini sömürgeleştirmenin yeni bir boyutu olarak görmektedir. Bu nedenle de oksidentalist yaklaşımlar, öncelikli olarak Doğu medeniyetinin, kendisine Batılılar tarafından yakıştırılan, sömürgeleşmeye ve itaat

altına girmeye müsait olduğu algısını ortadan kaldırmak ile meşgul olmuşlardır (Uzun ve Atasever, 2010, s. 175).

Öte yandan Doğulu oksidentalistlerin algılarına yönelik olarak ortaya konan düşüncelerde, aslında Batı'nın kendisini dikkatli bir şekilde değerlendirmesi ve kendi sorunları üzerine odaklanması telkin edilmekte ve Batı medeniyeti, genel olarak eleştirilmektedir. Buna göre Batı, Doğu'nun kimlik durumunu, pratiğini ve felsefesini geri kalmışlık ile suçlar ve eleştirirken Doğu, Batı'nın maneviyatsızlık üzerine inşa edilmiş ve kutsal değerlere bağlı olmayan, bu nedenle de sadece elde etmek ve tüketmek, asla değer katmamak, aksine değersizleştirmek üzerine kurulu bir düzenin parçası olarak görmektedir. Bu nedenle de Batı medeniyeti, aslında kendi kendine bir medeni olma-medeni olmama ekseni kurmuş, medeni tarafına kendisini yerleştirmiş, medeniyetsizliğin tarafına da Doğu'yu yerleştirmiştir. Bu durum, yapay bir değerlendirme ve kimliklendirmedir (Yavuz, 2002, s. 217).

Oryantalizmin bakış açısında, Batı, tek başına sürecin modern ve örnek alınması lideri olarak lanse edilmiş ve bu durum Doğuluları fazlasıyla rahatsız etmiştir. Bu nedenle de Doğulular, zaman içerisinde, kendi eksikliklerini kendi başlarına fark etmenin de vermiş olduğu etki ile yeni modern yapılarını kurmayı, Batı'nın modernleşmeye dair yönlendirmelerini kabullenmemektedirler. Bir başka deyişle, kimi Doğululara göre oksidentalizm ile birlikte Doğu medeniyeti kendi Batı'sını ya da kendi ya da kendi örnek alacağı modern bir yapıyı, onu takip etmek adına kurmaya çalışmıştır (Çoruk, 2007, s. 199). Bu da oksidentalizmin, aslında Doğu'nun kendi yol haritası olarak ortaya çıkan bir ilkeler bütünü olduğunu göstermektedir.

Oksidentalizm, bu görüntüde Doğu'nun bir savunma mekanizması olarak algılanabilecektir. Çünkü Batı'nın özellikle sömürge çağında, Doğu üzerindeki durdurulamaz, baskı kurmaya yönelik akınları o denli artmıştır ki artık karşı koymanın ve Batı'nın kendi eksiklerini O'nun yüzüne çarpmanın zamanının geldiği düşünülmüştür. Buna göre oksidentalizm, aslında Doğu'nun Batı'nın yüzüne tuttuğu bir ayna olarak değerlendirilebilecektir. Bu ayna o denli açıklayıcı ve detaycıdır ki

hem Batı'nın aslında ne olduğunu kendisine göstermekte hem de Doğu'ya dair tutumundaki eksiklik ve sakatlıkları açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu nedenle de oksidentalizmin, oryantalizme verilmiş en derli toplu ve Doğu'nun birlikteliğini içeren fikir akımı olduğunu düşünmek mümkündür.

Oksidentalizm ile birlikte literatürde, oryantalizm ile oluşan “Batı'ya karşı diğerleri” gibi birleştirici ve teşvik edici bir sloganın karşısında, “Doğu'ya karşı diğerleri” sloganının yerleştiği görülmektedir. Aslında Batılılar, kendi sloganlarıyla, Doğu da dâhil olmak üzere dünyanın geri kalanındaki birçok medeniyeti sürecin içerisine katmaktadırlar. Fakat Doğu'nun sloganıyla birlikte, sadece Batı karşıtlığına odaklı olarak hareket edildiği görülmektedir. Öte yandan Doğu'nun bu şekildeki Batı karşıtlığı, bir ırkçı söylem üzerinden gelişmemektedir. Aksine bu söylem, Batı'nın kendi kendisine, yüzyıllar içerisinde inşa ettiği ve 19. yüzyılın sömürgecilik uygulamalarıyla pratiğe güçlü bir şekilde uyguladığı Doğu karşıtlığına bir tepkidir ve bunu tetikleyen Batı'nın tutum ve davranışlarının ta kendisidir (Kızıl, 2007, s. 157). Bir başka deyişe Doğu medeniyeti ve kültürü, Batı medeniyetine ve kültürüne karşı olan tutumlarını, tam anlamıyla Batı'nın yaklaşımlarından çıkarsamaktadır.

Oksidentalizme dair tanımlamalardan birinde, kavram “Doğu'nun kendisini tanımlama ve geçmişin eksikliklerini, hatalarını ve felaketlerini telafi amacıyla Batı'yı ötekileştirme girişi” olarak görülmektedir (Yavuz, 2006, s. 107). Bu tanımlama özelinde bakıldığında Doğu için oksidentalizm, Batı'nın kendisine uzun yıllar boyunca yaptıklarını kendisinin Batı'ya uygulama çabasıdır. Bunu daha ileri götüren ve kavramın Batı'yı mağdur ettiği görüşüne sahip olan araştırmacılar Ian Buruma ve Avishai Margalit, oksidentalizmin ciddi ölçekli olarak Batı karşıtlığını körükleyen bir fikir bütünü olduğunu ve tarafların çatışmasını körüklediğini dile getirmektedir (Metin, 2011, s. 51). Fakat bu yaklaşımın, temel olarak Batı'nın hatalarını görmezden gelmesi nedeni ile geniş kitleler tarafından eleştirilmesi ve Doğu'nun haklı olduğu yönlerinin hasıraltı edildiği düşünülmüştür.

Oksidentalizm, sadece Doğu medeniyetinin kendisini felsefi anlamda savunma mekanizmasının bir ürün olmadığını, bundan daha fazlası olduğunu dile getiren yaklaşımlarda ise kavram, üçüncü dünya olarak tanımlanan ve dünyanın doğusunda kalan az gelişmiş, siyasal ve ekonomik anlamda geri kalmış ülkelerin, bir birlik halinde kendilerini ifade etmeleri olarak algılanmaktadır. Bu şekilde de oksidentalizm, Doğu için yeni ve etkin bir birleştirici unsur olarak da görülmektedir (Zabardast, 2015, s. 216).



İKİNCİ BÖLÜM

ORYANTALİZM VE SANAT

2.1. Sanatta Oryantalizmin Tarihi

Oryantalizm sosyokültürel zeminden siyasal zemine geçerken, aslında geri planında yer alan birçok farklı unsur da göz ardı edilmiştir. Bunların başında gelen sanat, oryantalizmin belki de kendisini en yoğun olarak göstermiş olduğu alanların başında gelmektedir. Buna göre bilim adamları ve siyasiler kadar sanatçılar da oryantalizmin kazandığı ivmeden kendilerine pay çıkarmış ve sürecin sonunda da mümkün olduğunca etkin bir şekilde, Doğu'ya dair imgeleri yazılı ve görsel eserlerinde yansıtmaya çalışmışlardır. Bir bakıma sanat, dönemsel sosyopolitik ve sosyokültürel akımların birçoğundan etkilendiği gibi oryantalist kültürel akımlardan da etkilenmiştir.

Bunların başında gelen resim, Batı toplumunun zihninde gerçekleşen Doğu'ya ait yaşam dünyasının en renkli şekilde aktarıldığı alanların başında gelmektedir. Bir başka deyişle görsel sanatlar, oryantalizmi, insanların zihninden gerçeğe dönüştürme konusunda en etkili araçlar olmuşlardır. Özellikle de Rönesans'ın Avrupa'da ciddi değişim rüzgârları estirdiği bir dönemde, ressamların önemli bir bölümü ya da daha doğrusu Doğu medeniyetine ilgisi olanları gerek hayallerinde canlandırdıkları gerekse de gidip gördükleri şekli ile Doğu'yu eserlerine yansıtmaya çalışmışlardır. Dönemin hâkim siyasal gücü Osmanlı İmparatorluğu'nun topraklarını ziyaret eden sanatçıların çoğunluğu Osmanlı askerleri olan yeniçerileri, sarıklı Osmanlı elçilerini ve çeşitli renklerde kumaşlardan kaftanlar giymiş tüccarları resmederek Batı'nın zihnindeki Doğu'yu canlandırmaya çalışmışlardır (Güçhan, 2008, s. 35).

18. ve 19. yüzyılda, bünyesinde soyluluk, akılcılık, uyum, açıklık, sınırlılık, evrensellik, idealizm, denge, ölçülülük, güzellik, görkemliliği görselleştiren klasisizm ve insan zihninin sınırsızlığını savunan romantizmi barındıran oryantalizm akımı, özellikle saray ressamlarının, kendilerinin gidip görmedikleri coğrafyalara

dair elde etmiş oldukları bilgilere dair hem kendi kültürlerini hem de Doğu kültürünü yansıtan eserleri ile zenginleşmiştir. Bu noktada resmin, giderek oryantalist akımın sanatsal boyutunu ele geçirdiği ve buna istinaden de oryantalizmin sanat boyutunu temsil eden yegâne alan olduğunu görmek mümkündür. Özellikle de saray ressamlarının, siyasilerin yönlendirmeleri ile birlikte oryantalist bakış açısını yansıttıkları eserleri akımın egzotik bir boyuta gelmesini ve Batı'nın Doğu üzerindeki fatih durumuna gelmesine sebebiyet vermiştir (Harmankaya, 2015, s. 766).

19. yüzyıl ve özellikle bu yüzyılın son dönemi, resimlerin eski güçlü etkilerini giderek yitirdikleri ve yazının çok daha fazla önem kazandığı bir dönemdir. Söz konusu süreçte, geçmişin masalsı anlatılarından ziyade, çeşitli hatıraların ve gözlemlerin içerisinde yer aldığı edebi metinler, çok daha çekici bir hal almaya başlamıştır. Bu şekilde edebiyatçılar, oryantalizmin boyutlarını belirlerken, mümkün olduğunca Doğu'ya dair hikâyeleri daha gerçekçi hale getirmeye çabalamışlardır. Edward Said'in belirttiği üzere, oryantalizmin yaratmış olduğu Batı'nın Doğu'ya karşı olduğu varsayılan üstünlük düşüncesi, edebi metinler içerisinde farklı bir havasının yer almasını sağlamıştır. Buna göre oryantalizmin edebi boyutu, Batı'nın Doğu'ya karşı olan üstünlüğünü, Doğu'ya dair, gidilmemiş ve görülmemiş gezi metinleri üzerinden oluşturulmuştur (Eren, 2013, s. 162).

Bu noktada sanatın Batı açısından, Doğu'yu değerlendirmek anlamında son derece karmaşık ve içerisinde çelişkiler barındıran bir yapısı olduğu görülebilecektir. Doğu'nun yaşamını anlatmak adına O'nu hayalinde yaratanların eserleri kabul görürken, Doğu'yu ziyaret ettiği halde O'nu olduğundan çok farklı gösterenlerin sanat eserlerine daha fazla itimat edilmiştir. Bilimin, ilmin ve gerçekçiliğin peşinden, Rönesans'ın yarattığı devrim sürecinden beri koşan Batı için son derece önem vermiş olduğu sanatın, Doğu'nun hayatını ve kimliğini anlatma konusunda bu denli gerçekçilikten uzak kalması, Batılı sanat akımlarının sadece Batı'ya ait topraklarda saygı görmesine neden olmuştur. Böylelikle de oryantalizmin sanata yansımaları, tıpkı zihinlerdeki yansımaları gibi hayalci, gerçekten uzak, egzotizmi besleyen ve fantezilerden beslenen bir yapıya erişmiştir.

Batı'daki oryantalist eser zenginliği içerisinde önemli bir yer tutan bir başka sanat şekli ise yine aynı dönemde söz konusu olan, edebi oryantalist metinlerin metin içerisinde kullanılan gravürler ile tasvir edilmesidir. Her ne kadar 15. yüzyıldan bu yana varlığını sürdürüyor olsa da gravür kullanımı, oryantalist sanat akımları içerisinde, edebiyat ile birleşerek başka bir boyuta geçiş yapmıştır. Özellikle Doğu topraklarına geziler gerçekleştirmiş olan gezginlerin ve araştırmacıların gözlemlerinden doğan edebi metinler ve ona eklemlenmiş olan gravürler, okuyucuların zihninde, oryantalist resim sanatının yarattığından daha canlı ve daha nitelikli bir imgeler bütünü yaratmıştır. Bu bütünün içerisinde, tekdüze yaşamından sıkılmış olan Batılı toplumun, resimle tam olarak tatmin edemediği, hayal dünyasının açlığını da bir şekilde tatmin etmeyi sağlamıştır (Daşçı, 2007, s. 2).

Görselliğin, yazının ve masalsı anlatımların, tarihi akış içerisinde önemli bir yer tutmuş olduğu oryantalist sanat akımları, gerçekçi olarak 20. yüzyılın başı itibari ile somut bir alana geçiş yapmıştır. Fotoğrafçılığın, özellikle Doğu topraklarındaki sömürge noktalarında yaygınlaşması ile birlikte, Batılı toplumların bireylerin, Doğu'nun yaşam şartlarına dair daha net ve daha gerçekçi bilgiler aktarılmaya başlanmıştır. Sanatın başka bir kolu olarak, dönemin teknolojisinin de elverdiği ölçüde, gezginlerin ve dönemin ilk fotoğrafçılarının bir oryantalist fotoğrafçılık akımı oluşturdukları da görülmektedir. Buna göre söz konusu sanatçılar, Doğu'nun çeşitli topraklarında çektikleri fotoğrafları anayurtlarındaki çevreleri ile paylaşmaya başladıklarında, bu sanat akımı aracılığıyla, belki de yeni bir düşünsel yapının yaratıldığı gözlemlenmiştir. Bu yapı, fotoğrafların gerçekçiliği ve somutluğuna dayanmakta, buna istinaden de Batı'nın oryantalist kültür ile oluşturduğu kapalı ve sınırlı kültürel algıyı da yeni bir yola sevk etmiştir (Özdal, 2013, ss. 64-65).

Fakat genele bakıldığında, fotoğrafların gerçekçiliğine karşın halen Batı'nın Doğu algısında çeşitli eksiklikler olduğu da görülmektedir. Fotoğraflar sadece zihinlerdeki Doğu imajını zenginleştirmiş, oryantalist düşünceleri asla silememiştir. Fotoğraflarda her ne kadar nitelikli ve Doğu'nun hiç görülmemiş olan noktalarına yer verilmiş olsa da bu durum, beklendiği şekilde olumlu ve çekici bir etki

yaratmamıştır. Aksine, Batılı insanların çok daha fazla gerçeklikten uzaklaşmalarına ve gördüklerini, aslında hiç var olmayan şeylere yormalarına sebebiyet vermiştir.

2.2. Edebiyatta Oryantalizm

Batı edebiyatının kendisini ifade etme şekli tıpkı Doğu’da olduğu gibi bölgeden bölgeye ülkeden ülkeye değişmektedir. Her bölgenin ve ülkenin edebiyat görüşü, toplumu oluşturan değerler ile farklılaşabilmekte, böylelikle de ortaya çıkan tabloda, sürekli olarak farklılıklardan beslenen bir edebi ortam söz konusu olmaktadır. Fakat oryantalizmin sürecin içerisine dâhil olmasıyla birlikte bu yapının değiştiği görülmektedir. Bu değişimin temelinde de Batı’nın Doğu’yu algılama konusunda, büyük ölçüde ortak olan yaklaşımlarının varlığı ve oryantalizmin, çok uzun yıllar boyunca ortak değerlerden ve düşüncelerden beslenmesinin büyük bir etkisi söz konusudur. Böylelikle de özel bir oryantalist edebiyat akımının oluştuğu anlaşılmaktadır.

Oryantalizmin edebiyata olan yansımaları, genel olarak son derece tartışmalıdır. Özellikle sömürgecilik akımının Avrupa’da son derece yaygın olduğu bir süreçte ortaya çıkan oryantalizm, büyük ölçüde sömürgeciliği övmekle suçlanmıştır. Alman, İngiliz, Fransız ve İtalyan edebi metinlerinde, Doğu’nun sahip olduğu zenginliklerinin yönetimi konusunda Batı’nın gücünün ortaya konması gerektiğini belirten ve Doğu’nun sürekli olarak aciz durumda olduğunu gösteren betimlemelerin bulunması, konunun Batı’da edebi eserler aracılığıyla nasıl bir propaganda aracına dönüştüğünü de göstermiştir. Bu sayede oryantalizm, okuma oranının giderek arttığı Batı toplumlarında, oryantalistlerin istediği şekilde bir algının yaratılmasına yardımcı olmuştur (Hamadi, 2014, s. 42).

Oryantalist edebiyat akımında dikkati çeken bir başka nokta, hayalci yaklaşımların masalsı anlatımlarla bütünleştirilmesi ve bu şekilde Batı’nın kendisine özgü bir Doğu fantezisi yaratmış olmasıdır. Bu fantezi, uzun yıllar boyunca da Batı toplumunun edebiyat anlayışının içerisinde önemli bir toplumsal değerler bütününe oluşmasına yardımcı olmasıdır. Fakat bu noktada oryantalist edebiyat akımı, Batı merkezli olarak şekillendirilmesi sebebi ile de sıklıkla sorgulanmıştır. Bu

sorgulamanın içerisinde oryantalist yazarların objektiflikten uzak metinler ortaya çıkararak Doğu'nun hikâyelerini değil, Batı'nın görmek istediği ya da yaşamak istediği Doğu'nun hikâyelerini anlatmasıdır. Bu hikâyeler, oryantalist edebiyatın tek düze bir algı ile oluşturulmasına sebebiyet vermiştir. Bu nedenle de oryantalist edebiyat metinleri diğer oryantalist sanat akımlarının gerisinde kalmıştır (Doran, 2016, s. 3).

Oryantalizmin edebi metinleri, büyük ölçüde Antik Yunan'daki edebi eserlerden etkilenmiştir. Persleri Doğulu ve öteki olarak değerlendiren metinlerin ortaya çıkışı, ilerleyen yıllarda oryantal kültürün doğmasına ve onun birçok alanda etkili olduğu gibi edebiyat alanında da etkili olmasına imkân sağlamıştır. Zaman içerisinde oryantalizm Batılı toplumların zihninde daha geniş ölçekli yer ettikçe konu kendi tarihsel kimliğinden sıyrılarak giderek daha fazla dini bir boyut kazanmıştır. Bu nedenle oryantal kültürün içerisinde Batı'nın Hristiyan kültürel bütünlüğü, Doğu'nun Müslüman kültürel bütünlüğüne karşı olarak görülmüş ve bu nedenle de söz konusu metinlerin içerisinde İslam'a dair eleştirel yaklaşımlara yer verildiği fark edilmiştir (Çoruk, 2007, s. 80).

Batı'da edebiyat, oryantalizm açısından belki de en bilimsel yansıması olarak değerlendirilmiştir. Çünkü yazarların çeşitli olgular ve olaylar bağlamında oluşturduğu hikâyeler fazlasıyla gerçek olarak gösterilmiş ve özellikle resim ve heykellerde resmedilen Doğu imgesinin ötesine geçilmiştir. Hikâyelerin gerçekliğinin tartışılması bir kenara dursun, onların gerçekliğine o denli inanılmıştır ki oryantalist resimlerin etkisi giderek azalmış ve onların anlattıkları hikâyelerin bir sınırı olduğuna kanaat getirilmiştir. Böylelikle de ortaya çıkan tabloda edebiyat, giderek daha güçlü bir şekilde oryantalizmin temel argümanı haline gelmiştir. Bu argüman, Doğu'ya dair sözde bilimsel tespitleri içermekle birlikte olayları, karakterleri ve tarihi masalsi hale de getirmiştir.

Oryantalist edebiyatın temel hareket noktası, sürekli olarak Hristiyanlar ve ötekiler şeklinde oluşturulmuştur. Ötekiler, oryantalist edebiyat akımında, Hristiyanlığın ve O'nun temsilcilerinin üstünlüğünü açıklamak adına birçok farklı

eser ortaya konurken, temel hedef, öteki tanımı dahilinde Doğu'nun dini, kültürel, etnik ve yönetsel özelliklerinin bir eleştirisi söz konusu olmaktadır. Oryantalist edebiyatçıların önemli bir bölümünde, işlenen konu ya da anlatılan hikâye her ne olursa olsun, içerik mutlak olarak Batı-Doğu çekişmesi ya da üstünlük-gerilik ekseninde işlenen konulara rastlanmaktadır. Bu konular, uzun yüzyıllardır süren Batı'nın Doğu'ya karşı üstünlüğünün ne noktada olduğuna dair, toplumu bir hayal dünyası özelinde inandırmak üzerine kurgulanmıştır (Alan, 2016, s. 1825).

Oryantalist edebiyat algısının önem verdiği konulardan biri de Batı'nın sahip olduğu bilgeliktir. Söz konusu bilgelik, Batı'nın kendi üstünlüğünü ön plana çıkarmak adına geliştirmiş olduğu bir zihniyetin yansımasıdır. Her ne kadar Doğu'nun sahip olduğu bilgelğe dair Batı'da bir kabullenilmişlik söz konusu olsa da bunun Batı'nın kimliğine devşirilmesi konusunda bir çaba söz konusudur ve oryantalist edebi metinlerde Batı'nın sahip olduğu bilgelğe atıfta bulunmaktadır (Yıldız, 2013, s. 2227).

Bu değerlendirmeler ile oryantalist edebiyat anlayışının, aslında bir bilinçaltı yönetim mekanizması olarak yönetildiğini görmek mümkündür. Oryantalizmin özellikle son derece güçlü olduğu sömürgeciliğin 19. yüzyıldaki döneminde, edebi olarak Batılı birçok yazarın ortaya koymuş olduğu Doğu imgesi, Batılıların zihnindeki Doğulu imgesinin birbirine benzer ve ortak olması adına şekillendirilmiştir. Bir başka deyişle oryantalist yazarların genelinde, Batı'nın kimliği birbirinden farklı olarak tasvir edilse de Doğu'nun kimliği neredeyse birbirine yakın olarak nitelendirilebilir. Bu durum da oryantalizmin, edebiyat düzleminde, sanki bir kurgu üzerine inşa edilmiş olabileceği izlenimini yaratmaktadır.

2.3. Resimde Oryantalizm

Oryantalizmin felsefi ve bilimsel anlamdaki ilk oluşum sürecinde resmin büyük bir etkisi bulunmaktadır. Fransız ve İtalyan ressamların Rönesans dönemindeki eserleri birer başlangıç olarak kabul edilmekle birlikte, oryantalizmin resim ile bulmuş olduğu yayılma alanı, özellikle insanların zihninde önemli bir yer

edinmiştir. Resmin oryantalizme ciddi olarak yapmış olduğu etki, oryantalist söylem ve metinlerin bir vücut bulmasına imkân tanınması ve böylelikle de Batılıların algılarını kolay bir şekilde yönlendirmenin yolunun açılmasıdır. Özellikle de Rönesans Avrupa'sının resim sanatına atfettiği önem ve o dönem ortaya konan çok sayıdaki sanat eserinin varlığı düşünüldüğünde, oryantalizmin böyle bir temelden beslenmesi mümkün olarak gözükmemektedir.

Rönesans dönemi, Avrupa'nın sanatı çok detaylı ve çok istekli bir şekilde yaşamış olduğu bir süreci göstermektedir. Bu süreçte yeni arayışlar içerisinde olan Avrupalı sanatçılar, kendilerine bir akım yaratabilmek ya da kendilerine yeni hikâyeler bulabilmek adına Doğu'nun keşfini gerçekleştirmişlerdir. Bir başka deyişle Avrupalı ressam, yeni yarattıkları sanat akımında Doğulu imgeleri kendilerini ifade etmek ve sanatlarının dikkat çekmesi adına bir araç olarak kullanmışlardır. Bazıları bizzat gidip Doğu topraklarındaki yaşamı görme ve değerlendirme fırsatı bulan ressam, bu şekilde kendilerine Doğulu hikâyeleri anlatmayı bir görev edinmişlerdir. Ticari anlamda dönemin hâkim Doğulu gücü Osmanlı ile ilişkileri bulunan İtalyan kent devletlerinin içerisindeki birçok sanatçı burayı ziyaret ederek Doğulu yaşamına dair bilgiler edinmişlerdir. Bu şekilde de ortaya, gözlemlere dayansa da çoğunlukla abartı ve hayal ürünlerini içeren resimler çıkmıştır. Aynı ticari hayatı İtalyanlar ile yaşayan Osmanlı topraklarındaki ressam da bu resimlere karşılık verircesine hem kendi kültürlerini yansıtan hem de Batı'nın Doğu'daki imajını yansıtan resimler icra etmişlerdir (Karellas, 2010, s. 27).

Aslında, Avrupa bir merkez olmakla birlikte, oryantalizmi en derin şekilde yaşayan Avrupa'nın dışında da konuya dair bir eğilimin ve çizimlerin olduğu görülmektedir. Her ne kadar oryantalizm dendiğinde akla ilk gelen ressamın Avrupalı oldukları düşünülse de bu konuda zaman içerisinde, ABD'ye de geçen bir oryantalist resim anlayışının bulunduğu görülmektedir. Bu anlayış, oryantalizmin kıtasal bir algı olmasından ziyade, uluslararası ve kıta dışında bir kimliğe büründüğünü de göstermektedir. Bu açıdan değerlendirilecek olursa, oryantalizmin resme yansımaları konusunda başı çeken sanatçıların Fransa'dan çıktığını görmek mümkündür. Fakat Fransız sanatçılar tek değildir. İngiliz sanatçılar da sürecin

içerisine dâhil olmuşlar ve kendi duyumlarına ve hayallerine göre bir Doğu resmetmeye çalışmışlardır. İngilizlerin bu şekilde sürece dâhil olması, sosyal anlamda yakın ilişkiler içerisinde bulundukları Amerikalıları da etkilemiş, böylelikle de Avrupa kıtası dışında, Batılı kültürün bir parçası olarak ilk kez Amerikalılar oryantalist resim eserleri ortaya koymuşlardır (Dellios, 2010, s. 620).

Oryantalist resmin yaratıcısı olarak değerlendirilebilecek olan Fransızların temel ürünleri iki unsurdan oluşmuştur. Bunlardan ilki Doğu'nun sahip olduğu değerlerin çok ötesinde, Batılı bir hayalcilik, hatta Batı'nın kültürel değerleri ile bütünleştirilmiş olan dünya içerisinde Doğu insanın hayatını anlatmaya çalışmıştır. Bunlarında içerisinde, Batılı ve oryantalist düşünceden uzak Fransız resim eserlerinin izleri de görülebilmektedir. Fransız oryantalizminin resme yansımalarındaki ikinci öge tutkunun cinsel ögeler ile birleştirilerek, kadın ve erkeğin aynı anda resme yansıtılmaya çalışılmasıdır. Bu şekilde Fransız resim eserlerinde, tam anlamıyla bir gerçek dışılık söz konusudur. İngilizlerin bu konuda daha gerçekçi oldukları düşünülebilecektir. Buna göre İngilizler için kadın imgesinin ön plana çıktığı ve erkeklerin eserlerin dışında bırakıldığı, buna istinaden de gerçekte yaşanması ya da Batı toplumunun zihninde kabul edilebilir türden Doğu hikâyelerinin tuvale aktarıldığı görülmüştür (Almarcegui, 2009, ss. 155-156).

İngilizlerin gerçeğe yaklaşmak adına tuvale yansıttıkları hikâyeler ne denli önemli olursa olsun, Batılıların zihnindeki Doğu'nun asıl yansıması Fransız ressamların eserlerinde kendisini bulmuş ve ilgi görmüştür. Çünkü oryantalizmin temel çıkış noktasında yer alan Doğu'ya dair hayal kurmanın en sınırsız olanları Fransız ressamların eserlerinde mevcudiyetini belli etmiştir. Bu durum da Fransız ressamların Doğu anlatımlarının çok uzun yıllar boyunca Doğu'yu tanımak adına kabul görmesine yardımcı olmuştur. Böylelikle de Fransızların, oryantalist düşünce temelinde, resimde uzun yıllar hâkim konumda olduklarını söylemek mümkündür.

Mutlak olarak resimde oryantalizmin varlığı söz konusu olduğunda, Avrupa ile Osmanlı İmparatorluğu arasında yaşanan çekişme ve çatışmanın, sanatçıların eserlerinde kendisine yer bulduğu gibi Osmanlı'nın başını çekmiş olduğu dönemin

Doğu medeniyeti hakkında da derin bir merak uyandırdığı görülmektedir. Fakat bu merakın giderilmesi adına 17. ve 18. yüzyıllardaki Doğu'ya seyahat çabalarının çok daha etkili sonuçlar verdiği görülmektedir. Buna göre özellikle İtalyan ticaret gemileri ile Avrupa'dan gelen birçok İtalyan ve diğer Avrupa ülkelerine mensup sanatçılar hem Osmanlı'nın kültüründen hem de Doğu'nun genel olarak sahip olduğu farklılıkların yaratmış olduğu renklilikten, kendi resim eserleri için faydalanmayı istemişlerdir (Kalaycı, 2012, s. 2).

Bu dönemde, Osmanlı'nın ve İstanbul'un yarattığı etkilerin kendisini fazlasıyla hissettirdiği görülmektedir. 18. yüzyılda İstanbul'da bulunan ve "Boğaziçi ressamı" olarak nitelendirilen Van Mour, Liotard, Carley de Favray ve Melling resim sanatçıları, İstanbul'da ikamet ediyor olmaları sebebi ile belki de dönemin en önemli ve en nitelikli oryantalist resim eserlerini ortaya koymuşlardır. Türklere ve Doğululara özgü kıyafet ve onların Batı zihninde canlanmasına yardımcı olan renklerin sık bir şekilde kullanılmış oldukları bu eserler, belki de ilk kez oryantalist söylemler ile toplumun zihninde canlanan noktaların uyumlu bir şekilde sanat eserlerine yansıtılmış olan halleridir. Bunun yanı sıra söz konusu eserlerde mimari öğelerin de ön plana çıkarılmasıyla sadece Doğu kültürünün ve yaşayışının değil, Doğu'nun şekil verme kabiliyetinin de sanat eserleri içerisinde değerlendirilmesi mümkün hale gelmiştir (Germaner ve İnankur, 1989, ss. 10-13).

Oryantalizmin resim sanatının kendine has bir üslubu bulunmakla birlikte bu üslup, aslında Doğu'nun ötekileştirilmesi sürecine de fazlasıyla hizmet etmektedir. Bu noktada, oryantalist resim sanatının ve oryantalist ressamların yaptıkları en önemli değişikliklerin başında aslında var olanın, var olduğundan çok farklı olarak gösterilmesidir. Buna göre oryantalist resim sanatı ve oryantalist ressamlar, Doğuluların yaşam biçimlerine dair değer ve imgeleri, oraya gidip görmüş olsalar dahi çok ciddi bir abartı ile eserlere aktarmayı tercih etmiştir. Kılık, kıyafet, yüz hatları, toplumsal yaşayış ve tavırların Batı'nın düşüncesinde resme aktarımına bakıldığı süre zarfında, söz konusu düşünmenin egzotik bir bakış açısını benimsediği ve buna istinaden de ortaya koymuş olduğu tablonun gerçeklikten ziyade bireysel

olarak benimsenen duygu ve düşüncelerin hayalle bezenmiş bir hali olduğu görülmektedir (Papila, 2008, s. 120).

Özellikle oryantalist ressamların, Doğu insanını resmetme konusunda giysi kullanmalarının temel nedeni, medeniyet algısının Batı’da giderek kılık kıyafetle ölçümlendiği bir döneme girilmiş olmasıdır şeklinde değerlendirilebilecektir. Buna göre Batılılar, son derece şık ve modern giyinirken, oryantalist ressamlarının tuvallerinden yansıyan imgelere göre Doğulular son derece ilkel ve nitelikli sayılmayacak kıyafetleri tercih etmektedirler. Böylelikle de Batılı bireylerin zihninde Doğulu bireyler, giyimleri üzerinden değerlendirilmektedirler. Bu algı, toplumun zihninde olmasa bile zaman içerisinde, Batılı oryantalist ressamların eserleri ile birlikte akıllara kazınmış ve her ne kadar bir egzotiklikten bahsedilse de bunun medeni olmadığı öngörüsü ile Doğu’ya bakılmıştır.

Şüphesiz, oryantalist resim sanatı açısından belki de en önemli olan eser konularının başında, harem ve Arap gecelerinin eserlere yansıtılması düşüncesi bulunmaktadır. Buna göre oryantalist ressamların ilk dönemlerden modern döneme kadar uzanan bir süre zarfı içerisinde var olanlarının neredeyse tamamı, Doğu’nun sadece bir harem üzerine kurulu düzenin olduğu ve yaşamının bu şekilde işlediği konusunda ciddi ölçekli bir algıya sahip olmuştur. Bu nedenle de 17. yüzyıldan başlamak üzere, neredeyse Avrupa’nın tüm ressamaları açısından, kendi hayallerinde canlandırmış oldukları harem algısı ve Arap kültürüne mensup yaşayış biçimi, fantezi ve egzotizm dolu olarak resmedilmeye çalışılmıştır (İsmailinejad, 2015, s. 70).

Harem, Osmanlı kültürünün doğal yaşam alanında, kadının hâkim olarak bulunduğu bir yerdir. Buna istinaden haremden genellikle kadınlar ve çocuklar yer alırken, “selamlık” olarak adlandırılan yerde erkeklerin bulunduğu ve gündelik işlerini yaptıkları ya da keyif odaklı faaliyetleri yürüttükleri görülmektedir. Buna istinaden bakıldığında harem, sadece sarayın içerisinde ele alınan değil, aynı zamanda sıradan Osmanlı ailesinin de evinde yer alan, alanının boyutları farklılık gösteren bir mekândır. Erkeğin, harem içine çok fazla girilmesine izin

verilmemesine dair tespitler ile birlikte haremın kadınlar için özel ve içeride neler olduğunun bilinmemesi nedeni ile yaşananların gizli olduğu bir yerden de bahsetmek mümkündür (Düğer, 2015, s. 73). Bu nedenledir ki haremın resmedilişı, büyük ölçüde ressamların inisiyatifine ve hayal gücüne bağlı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu noktada gerçekten uzaklaşılması, hareme dair herhangi bir bilgi ya da gerçekçi resmin bulunmaması sonucunda gerçekleşmektedir.

Hareme odaklanan resimlerde kadın bedeni bir egzotizm üzerinden tasarlanısa da aslında kadınların kıyafetleri, Doğu kadının resmedilmesini Osmanlı kadını ve harem çevresi üzerinden gerçekleştirme konusunda ressamaları teşvik etmektedir. Buna göre oryantalist resimlerde Doğu kadının kıyafetleri haremdaki Osmanlı kadını üzerinden tasarlanmakta ve gösterişli kaftanların resimlerde ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Kadınların kıyafetlerinde kullanılan desenler ve çok renkli yapı, aynı zamanda haremın resmedildiği alanda kullanılan işlemler ile bütünleştirilmekte ve Batılı, oryantalist ressamların zihnindeki harem ve Doğulu kadını imajı daha da gösterişli hale getirilmektedir (Harmankaya, 2015, s. 779). Fakat bu durum, Batılı, oryantalist ressamların büyük ölçüde tahminlerine ve hayal gücüne bağlı olarak ortaya çıkmış, gerçeği yansıtmada konusunda şüpheler uyandırmıştır. Yine de uzun yıllardan bu yana söz konusu ressamların zihninde oluşan imaj dâhilinde, oryantalist resimlerin genelinde birbirine benzer harem ve Doğulu kadın imgelerine yer verilmektedir.

Fakat oryantalist resim sanatı açısından, gerçeği resmetme bazında sorun teşkil eden, çeşitli üretim konuları da gündeme gelmiştir. Özellikle 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın hemen başında, Fransız ressamların başını çektiği bir grup sanatçının, sürekli olarak Doğulu kadınların ya yarı çıplak ya da tamamıyla yarı çıplak resmettikleri gözlemlenmiştir. Fakat ortaya çıkan kadın figürleri, genel olarak Antik Yunan’a dair yapılan resimlerde kullanılan kadın figürlerinin birebir aynısı olması nedeni ile eserlerin hayal ürünü olmaktan da ziyade gerçek ile çelişen bir durumunun olduğu gözlemlenmiştir. Bu şekilde, özellikle kadının temsili açısından oryantalist resmin, bahsi geçen dönemlerde, geçmişin imgelerinden faydalanarak, ötekileştirme algısı çerçevesinde, Doğulu kadını olduğundan çok daha farklı ve

ressamın kendi hayal dünyasına fazlasıyla bağlı olarak şekle bürünmüştür (Ma, 2012, s. 12).



Şekil 1. Jean-Léon Gérôme, *Snake Charmer* (1880).

Kaynak: Pınar Zararsız, *Orientalism Redux: Inci Eviner's Harem*, Master Thesis, The University of Alabama, Birmingham, 2015, s. 83.

Genel olarak bakıldığında ise Fransız ressamların konuya dair farkındalıklarından ziyade, hayal gücünü oryantalist resme aktarma güçlerinin daha etkin olduğu görülmüştür. Bunların arasında önemli bir yeri bulunan Eugene Delacroix bir önder olarak kabul edilmekle birlikte, Doğu'nun tasvirinde Arapların çok sık bir şekilde ön plana çıkarılmaya çalışıldığı fark edilmektedir. Dönemsel olarak önemsenen tarafların isimleri değişmekle birlikte, Osmanlı'yı eserlerine yansıtan tarafların ötesinde Delacroix ve O'nu takip edenler, uzun yıllar boyunca oryantalist resimde ön plana çıkan Arap imgelemine değişik şekillerde, çalışmalarında vurgulamaya çalışmışlardır (Archer, 2010, s. 76).



Şekil 2. Eugène Delacroix, *Cezayirli Kadınlar* (1834).

Kaynak: Yasemin Erengeçgin Kafkas, Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2008, s. 18.

Her ne kadar Doğu dendiğinde akla Osmanlı'nın hâkimiyetinde bulunan Anadolu topraklarından başlayarak Uzak Doğu'ya kadar uzanan topraklar anlaşılıyor olsa da bu durum sadece coğrafi anlamdaki bir değerlendirmenin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Fakat bilhassa Fransız ressamların düşüncelerindeki Doğu sadece Araplardan ve Müslümanlardan oluşmaktadır. Batı'nın oryantalist algısının da İslam'a olan karşıtlığı ve olumsuz bakış açısı göz önünde bulundurulacak olursa Batılılar için Müslüman Arapların resimlerdeki olumsuz yöndeki yansımaları, Doğu'yu yakından tanımaları adına yeterli görülebilecektir. Hali hazırda, dönemin insanları da Doğu'yu sadece Araplar ekseninde değerlendirmiş ve Doğu'ya dair olan olumsuz payelerini de bu şekilde vermişlerdir.

2.4. Plastik Sanatlarda Oryantalizm

Plastik sanatlar, çok uzun yüzyıllardan bu yana insanoğlunun hayatında vardır ve her geçen dönem farklı akımlar ekseninde şekillendirilmiştir. Kuşkusuz, her medeniyet, plastik sanatlara bir şeyler katmış ve onu kendi kültürünün değerlerine göre çeşitlendirmiştir. Bu nedenle plastik sanatlarda da kültürel farklılıklar olduğu gibi Doğu-Batı ayrımı da söz konusu olmaktadır. Bu ayrım, iki medeniyet yapısının da ellerindeki sanat birikimini ve tecrübesini farklı şekillerde algılaması ve aktarmasından kaynaklanmaktadır. Buna istinaden de plastik sanatlar, zaman içerisinde, Doğu-Batı ayrımı yaşadığı kadar oryantalizme dair ayrımlar da yaşamıştır. Bu nedenle de plastik sanatların da içerisinde, oryantalizm ile ilgili çeşitli tartışmaların bulunması doğal olmaktadır.

Tarihsel geçmişine bakılacak olursa plastik sanatların içerisinde Doğu-Batı ayrımı, Antik Yunanların heykel yapma konusunda Mezopotamya medeniyetlerinden etkilenmeleri ile başlamıştır. Bu vesile ile aslında plastik sanatlara dair nitelikli ve detaylı hatları bulunan ilk örnekleri veren taraf olarak Mısırlılar ve Asurlular, zaman içerisinde Yunan medeniyetine de etki etmiş, böylelikle de Yunanlar hem yeni bir sanat dalı keşfetmiş hem de onu kendi istedikleri şekilde yönlendirmeye çalışmışlardır. O dönemde ne Mısırlılar ve Asurlular ne de Yunanlar, birbirlerinin medeniyetlerinin detaylarını bilmedikleri için Batılı Yunan medeniyetinin Doğulu Mısır ve Asur medeniyetini, kendilerinden bin yıllar sonra var olan oryantalist algı ile heykele aktarmaları söz konusu olmamıştır. Bu nedenle de söz konusu dönem, sanatsal bir alışveriş olarak geçmiştir (Gombrich, 2007, s. 48).

Özellikle Orta Çağ dönemi ile Batılı sanatçıların plastik sanatlara olan ilgilerinin arttığı ve onu kendi başlarına tanımlamaya çalıştıkları görülmektedir. Konunun oryantalizm boyutuna ilk kez taşındığı bu dönemlerde plastik sanatların daha çok Batı menşeli bir sanat dalı olduğu algısı yerleştirilmeye çalışılmış ve böylelikle de Doğu'nun öteki olan kimliğini anlatmak adına plastik sanatlardan da yararlanılmaya çalışılmıştır. Matisse'nin yaklaşımına göre Batı'nın plastik sanatlar anlayışı Batı'nın yarattığı değil, Batı'nın Doğu'dan ödünç aldığı fikirler ile

oluşturduğu, ancak kendi kafasındaki hayallere göre şekillendirdiği bir Doğu'yu anlattığı bir anlayışa dönüşmüştür (Kafkas, 2008, s. 20). Oryantalizmin tüm alanlarında görüldüğü gibi plastik sanatlar açısından da Batı'nın gözünden Doğu'nun değerlendirilmesi söz konusudur.

16. ve 17. yüzyıl temelinde plastik sanatların oryantalizmdeki yansımaları göz önünde bulundurulduğu süre zarfında, özellikle Avrupa'da çok yaygın ve sanatçılar arasında ciddi ölçekli bir rekabete sebebiyet veren bu sanat alanında, Osmanlı imgesinin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Osmanlı'nın Avrupa için sürekli olarak bir tehdit şeklinde algılanması, O'nu kötü ve çekinilmesi gereken bir unsur haline getirmiş, böylelikle de Osmanlı'nın çekinilecek bir figürü temsil etmesine sebebiyet vermiştir. Özellikle de heykellerin resmedilişlerinde, sanatçıların sanki ortak bir dil kullanırcasına, Türk ve Müslüman öğelerini bir arada kullandıkları ve Osmanlı'yı bu öğeler üzerinden kötü bir şekilde resmettikleri görülmektedir. Bunda, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa üzerinde yaratmış olduğu tehdidin büyük bir etkisinin bulunduğu düşünülebileceği gibi Avrupalı sanatçıların, oryantalist zihniyete sıkı sıkıya bağlı olan yaklaşımlarının sanatı şekillendirme konusunda ne denli baskı olduğu görülebilecektir. Bu yaklaşımların odak noktasında ise Doğu'nun hâkim gücü olarak algılanan ve korkulan Osmanlı kültürü bulunmaktadır (Al-Sulami, 2011, s. 47).

Plastik sanatlar, fiziksel olarak insanların zihnine daha güçlü etki yaratabilmesi bakımından, Batı'nın Doğu'ya dair çekincelerini ve düşmanlığını anlayabilmek adına belki de en ciddi ölçekli unsurdur. Buna göre plastik sanatlarda ortaya konan figürler ve desenler, zihinlerde Doğu'nun renkliliğini ve çekiciliğini değil, korkuyu ve çekinceyi çağrıştırmaktadır. Konunun temelinde yer alan Osmanlılar açısından bakıldığında ve Osmanlı'nın uzun yıllar boyunca Batı için bir siyasal tehdit olduğu düşünüldüğünde de Batılıların zihninde plastik sanatlara dair imgeler giderek olumsuzlaşmakta ve korkuya atıfta bulunmaktadır. Özellikle heykeller, oryantalist bir zihniyet ile oluşturulmalarının verdiği etki ile Batılıların gündelik yaşamındaki korku ögesini tetiklemektedir.

Yine Osmanlı'yı betimleyen plastik sanatı eserleri üzerinden bakıldığı süre zarfında, resimlerin dışında oyma sanatına mensup eserlerin ve heykellerin yapımında, Doğu'nun ne denli kötü gösterilirse gösterilsin, renk ve hikâye açısından, çok geniş ölçekli olarak arabesk motiflerin kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda söz konusu eserlerde Batılıların kıyafetleri, medeni olmalarına dair göndermeler üzerinden bir üstünlük içerirken, Doğuluların da yine kıyafetleri üzerinden medeniyetin dışında ve Batılıların doğru ve düzgün olarak algıladıkları hayata tam anlamıyla ters olarak nitelendirilmiştir. İlkelleştirmenin büyük bir etkisinin bulunduğu 18. ve 19. yüzyıl plastik sanatlarındaki oryantalizmde, ilkel-medeni ayrımının yapıldığı süre zarfında ilkel olan Doğu'nun yaşam tarzı olarak resmedilirken, Batı'nın düşünce tarzı medeniyetin merkezi ya da asıl belirleyicisi olarak gösterilmeye çalışılmıştır (Archer, 2010, s. 85).

Plastik sanatlar için Batı'daki temel görüş, sürekli olarak, Batılı sanatçıların söz konusu sanat alanlarında daha üstün oldukları görüşü olmuştur. Özellikle Orta Çağ sonrası temel bir argüman olarak yerleşen bu görüş, Doğulu bir plastik sanatı icracısının, kendisini kabul ettirmesi adına mutlak olarak Batılı gibi düşünmesi ve sanatında Doğu'nun kötü gösterildiği öğeleri benimsemesi gerektiği düşünülmektedir (Soysal, 1996, s. 26). Bu durum, oryantalizmin geneline hâkim bir görüş olarak göze çarparken, Doğulu bir sanatçının kabul görmesinin Doğu'yu eleştirmesinden geçtiği düşüncesi ortaya çıkmakta ve bu durum bir plastikçi sanatçısı olmanın, oryantalist olarak adlandırılmanın ve modern sanata kabul edilmenin bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Aynı zamanda plastik sanatlarda Batı'nın düşüncesinin benimsenmemesi, Doğu'nun kabullenildiği ve savunulduğu anlamını taşımaktadır.

Kolonyalist döneme bakıldığında, aslında ortaya çıkan tablonun, Doğu'nun karşısında Batı'nın üstün ve güçlü olarak resmedildiğini görmek mümkündür. Bu vesile Batılı plastik sanatçılar, Doğu'nun parça parça sömürgeleştirilmesini, bunu başaran siyasiler ya da ordu komutanları özelinde, bir zafer olarak gördükleri ve bu vesile ile de özellikle heykellere yansıttıkları görülmüştür. Bu noktada Batılı plastik sanatçıları, Batılı isimlerin kolonyalist faaliyetlerinin, öncelikle kötü olarak gösterilen Doğu'yu fethetmeyi, daha sonrasında da O'nu medenileştirmeyi

başarmakla ilgili olduğuna dair bir göndermelerinin bulunduğu görülmektedir. Bu göndermeler, medeni olmayan ve insani tutumları bulunmayan şekilde algılanan Doğu'nun ehlileştirilmesi konusunda elde edildiği düşünülen zaferleri betimler ile ortaya konmaya çalışılmıştır (Ismailinejad, 2015, s. 73).

Bu vesile ile Batılı plastik sanatlarda Batı'nın toplumsal yapı estetik, güzel ve modern şekilde resmedilirken Doğulu bir karakter son derece fütursuz, şeytani ve ürkütücü bir şekilde gösterilmektedir. Bu tür eser çalışmaları, Doğu'nun sadece söylem anlamında değil, fiziksel olarak resmedilme noktasında da aşağılanan ve Batı'nın güzelliği karşısındaki düşman olarak görülmektedir. Bu kontrast durum, Batı'nın kendisini kabul ettirmek adına Doğu'nun üzerinde, kötölemeye dayalı bir kimlik yoğunlaştırmaya çalıştığı görülmektedir. Bu şekilde Batı, kendisini övmesine gerek duymadan, mümkün olduğunca etkin ve baskın bir şekilde, plastik sanatlardaki eserlerde Doğu'nun çekiciliği olmayan karaktere bürünmesini sağlamıştır. Bu nedenle de plastik sanatlar, Batı insanının Doğu hakkında daha negatif düşünmesi adına bir somut delil de oluşturmaktadır (Takıcı, 2009, s. 109).

Öte yandan, Batı'nın plastik sanatlar algısında, Batı'nın şanını yüceltmek adına bir çaba sarf edildiği ve bunun da çeşitli, aslında olmayan ve hayal ürünü olan kahramanlıklar üzerinden resmedilmesi bulunmaktadır. Bunun için de Batılı plastik sanatlara mensup isimlerin, Batılı önemli figürleri, Doğulu bir figürü alt ederken kullandığı, Batı'nın gücünü, Doğu'nun ise acizliğini resmeden eserler, bir bakıma kültürel bir baskıyı yaratmaktadır. Bu baskı, Batı'yı hayali bir şekilde yüceltirken, Doğu'yu yine hayali bir biçimde suçlu, şeytani ve mutlak olarak alt edilmesi gereken bir düşman olarak göstermektedir. Bu tür eserlerin, halkın sıklıkla görebileceği lokasyonlarda konuşlandırılması da onların zihinlerinin, oryantalist bir baskı ile yönlendirilmesini ve Doğu'ya karşıt görüşler beslemelerini zorunlu kılmaktadır (Canbay, 2008, s. 42).

Meydanlarda yer alan heykellerin yaratmış olduğu Doğu'nun kötü olduğuna dair algı, oryantalizmin söylemlerinin etkisini güçlendirmiştir. Hayatlarının her anında, karşılarında olumsuz Doğu imgelerini gören toplum için buna karşı koymak

zorlaştığı kadar, Batılı önemli isimlerin, hayali olarak, kazandıklarına inanılan zaferler, Batı toplumunun bir ikilem yaşamasına sebep olmuş olarak nitelendirilebilecektir. Fakat nihai olarak oryantalizmin birçok sanat dalında olduğu gibi plastik sanatlarda 18. ve 19. yüzyılda ağır bir baskısının ve zihinsel yönlendirme gücünün olduğu görülmektedir.

2.5. Şiirde Oryantalizm

Oryantalizmin kendisini en güçlü şekilde hissettirdiği alanlardan bir diğeri de şiir olmuştur. Özellikle 18. yüzyıl itibari ile İngiltere’de başlayan oryantalist şiir akımı, belki de Doğu medeniyetinin en sert ve en ağır şekilde eleştirildiği alanlardan biri olmuştur. İçerisinde Batı toplumunun uyandırılmasını, bilgilendirilmesini ve Batılı siyasilere teşvikini barındıran şiir, bu sayede oryantalist düşüncenin zihinlerde romantik bir şekilde yer etmesini de sağlamıştır. Bu şekilde şiirin, oryantalist düşüncenin Batı, özellikle Avrupa topraklarında zirvedeki dönemi yaşadığı sırada güçlü bir tetikleyici etkisinin bulunduğu buna istinaden de Doğu’nun anlatılış tarzının tam da oryantalizmin güçlü destekçileri tarafından algılanmasını istedikleri şekilde anlatıldığı derin bir etkisinin bulunduğu görülmektedir.

Bir Hintli olmasına karşın İngiliz kültürünü benimsemiş Hindu şairlerden biri olarak Henry Louis Vivian Derozio’nun 1820’lerde yazdığı şiirlerin geneli, bu görüşü yansıtan eserlerdendir. Derozio şiirlerinde, Perslerin medeniyetsizliğini ve barbarlığını ön plana çıkaran, buna istinaden de onların Avrupalıları tehdit eden tutumlarını eleştirdiği satırlar göze çarpmaktadır. “Thermopylae” adlı şiirinde bu konuya güçlü bir şekilde değinen Derozio, aslında Batı’nın Doğu’yu tam anlayıp anlayamadığı konusundaki çelişkilerini de ortaya koymaktadır. Buna göre şair, aslında Batı’nın Doğu karşısındaki kararsızlığının da bir timsali gibi gözükmektedir. Bir yandan Doğu’yu son derece ilkel ve barbar olarak gören Batı, öte yandan bu konuda emin olup olmadığını sorgulamaktadır (Mufti, 2010, s. 476). Fakat Derozio örneğinde olduğu gibi bir sorgulama söz konusu olsa dahi bu sorgulama, mutlak olarak bir Batı üstünlüğü ve Doğu barbarlığı ile sonuçlanmakta ve bu durum satırlara yansımaktadır.

Yine İngiliz şairler özelinde konu irdelendiği süre zarfında, söz konusu İngilizler şairlerin, özellikle Hindistan temelinde tüm Doğu'nun fethedilmesine dair arzularının satırlara yansıdığı görülmektedir. Yunanistan ve Hindistan arasında büyük bir İngiliz Krallığı'nın kurulmasını arzulayan bu tür şiirlerde, Doğu'nun zenginliklerinin kolonyalist bir düşünce tarzıyla ele geçirilmesinin önemi söz konusu olmakla birlikte, aynı zamanda, bu bölgenin kendisini yönetmekten aciz olduğu düşüncesine atıfta bulunan 19. yüzyıl oryantalist mantığı Batı'nın Doğu üzerindeki zorlayıcılığını da gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda İngiliz şairlerin değinmiş oldukları bu konunun ötesinde, ırksal ve cinsiyete dayalı konuları da Doğu'nun yaşam tarzını eleştirecek şekilde eserlerine yansıtmış oldukları görülmektedir (Pirnajmuddin ve Shiran, 2013, s. 67).

İngilizlerin, bu tür ağırlıkta oldukları şiir alanında, kaçınılmaz bir şekilde hedefleri Osmanlı kültürünün kendisi olmuştur. Osmanlıların Kudüs'te bir işgal içerisinde olduklarını düşünen İngiliz şairleri, İngiliz siyasilerini ve ordu yetkililerini de etkileyecek şekilde, Kudüs'ün kurtarılması gerektiğine dair mesajlarını şiirlerinde paylaşmışlardır. Bu durum öylesine bir etki yaratmıştır ki İngiliz Mareşal Edmund Allenby, ordusu ile birlikte 1917'de Kudüs'e girdiğinde, "Haçlı Seferleri tamamlanmıştır!" diyerek aslında oryantalist kültürün Batılılar üzerinde ne denli güçlü bir etki bıraktığını da göstermiştir. Şiir de bu alandaki yerini etkili bir şekilde almış ve dönemin İngiliz toplumu üzerinde doğrudan bir etki yaratmıştır. Özellikle de şiirin teşvik edici duyguları, dönemin Batılılarını, İngilizler özelinde milliyetçi bir şekilde teşvik etmiştir (Meer, 2014, ss. 500-501).

Oryantalist şiirde, İngilizlerin Osmanlı üzerindeki etkisi düşünüldüğü gibi sadece Orta Doğu toprakları üzerindeki etkisi ile sınırlı kalmamıştır. Lord Byron, 19. yüzyılın ortalarında kaleme almış olduğu "The Giaour" adlı eserinde, dünyada bir Doğu sorunu olduğuna dikkat çekmiştir. Bu sorun, Türklerin, daha doğrusu Osmanlı'nın sadece Kudüs'ü değil aynı zamanda Yunanistan'ı da işgal etmesi ile ilgili bir iddia ile açıklanmaya çalışılmıştır. Şiirde Türklerin Yunanlar üzerinde bir baskı oluşturduğu, buna istinaden de bölgenin mutlak olarak özgürleştirilmesi gerektiği, bunu da bir tek İngilizlerin yapabileceğine dair söylemler, şiirin içerisinde

fazlasıyla dile getirilmiştir (De Donno, 2010, s. 4). Bu görüntü, Doğu sorunu olarak oryantalist kültürde tanımlanan durumun, Türkler ile alakalı olarak algılandığını ortaya koymaktadır.

Bu duruma paralel olarak Mary Shelley'nin 1818 tarihli "The Revolt of Islam" adlı şiirinde İngilizleri Doğu'nun kurtarıcısı olarak görmüştür. Bu öyle bir kurtarıcılıktır ki öncelikle Yunanların kurtarılması ile alakalı olmaktadır. Buna göre Yunanlar, baskısı altında oldukları iddia edilen Osmanlılardan ancak İngilizlerin desteği ile kurtarılabilecek durumdadır. Aynı zamanda Shelley'in şiirinde, İngilizlerin, Avrupa'nın geri kalanı için bir önder olabilecek şekilde Doğu'nun geri kalanının kurtarılması adına güçlü tek taraf olduğu ve bu şekilde de İngilizlerin Doğu'nun fethedilmesi konusunda sorumluluk alması gerektiği düşüncesi empoze edilmeye çalışılmıştır (Turhan, 2006, s. 192). Bu şekilde Shelley ve diğerlerinin de anlatmaya çalıştığı konu, Doğu'nun fethinin gerekliliği ve bunun için de milliyetçi bir bakış açısının geliştirilmesinin gerekliliğidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİR ORYANTALİST OLARAK OSMAN HAMDİ BEY

3.1. Osman Hamdi Bey'in Hayatı

Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl itibari ile başlayan modernleşme ve Batı ile yakınlaşma çabaları, siyasal anlamda yeterince nitelikli sonuçlar ortaya çıkarmasa da zaman içerisinde sanatsal anlamda birçok akımın ve yaklaşımın Osmanlı İmparatorluğu topraklarına dâhil olduğu görülmüştür. Toplumsal anlamda Batı'nın modernliğinden belirli oranda etkilenen Osmanlı, her ne kadar Batılı olma konusunda çeşitli endişeler yaşasa da sanat aracılığıyla Batı'ya yakınlaşma çok daha kolay olmuştur.

Özellikle de edebiyat alanında Osmanlı'nın Batı ile yakınlaşması, zaman içerisinde resim sanatının da sürece katılmasıyla birlikte çeşitliliğin artmasını sağlamıştır. Resim sanatının halen yabancıların önderliğinde süre geldiği Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyılı, Osmanlı ressamlarının da ortaya çıkışı için önemli bir süreci ifade etmektedir. Bunların en başında gelen Osman Hamdi Bey, Osmanlı tarihinde başlayan bir sanatsal hayatın içerisinde, resim sanatına çok fazla sayıda eser vermiş ve bu eserlerin her biri halen çeşitli açılardan incelenmektedir. Bunun yanı sıra Osman Hamdi Bey, Osmanlı resim sanatının Batı ile bütünleşmesi ile olduğu kadar, kendisinin oryantalist bir ressam olduğu yaklaşımına istinaden Doğulu imgelerin eserlerde bir Doğulu gözü ile resmedilmesi konusunda da etkili bir figür olmuştur.

30 Aralık 1842 tarihinde İstanbul'un Beykoz ilçesinde dünyaya gelen Osman Hamdi Bey, babası İbrahim Edhem Paşa'nın Osmanlı bürokrasisinde son derece önemli bir yere sahip olması sebebi ile eğitim konusunda önemli fırsatlar elde etmiştir. Bunun en önemli örneği, Osman Hamdi Bey'in sanata dair fikirlerinin güçlü bir şekilde oluşturulmasına imkân sağlayan Fransa'nın Paris kentinde hukuk eğitimi alması konusunda devlet görevlilerinden almış olduğu destektir. Paris'teki eğitiminin temelinde hukuk bulunsa da Osman Hamdi Bey, bu şehirde bulunduğu süre zarfında,

resim eğitimi de almış ve dönemin önemli ressamların atölyelerinde bulunarak kendisini resim sanatı üzerinde etkin bir şekilde geliştirmiştir (Papila, 2008, s. 124). Paris Güzel Sanatlar Okulu Ecole des Beaux Arts’da aldığı eğitimler, Osman Hamdi Bey’in hayatının geri kalanında resim sanatı ile iç içe bir hayat yaşaması adına aldığı kararın da zemini oluşturmuştur. Özellikle de dönemin ünlü ressamı olan Gerome (1824-1904) ve Boulanger (1824-1888) tarafından özel dersler verilen Osman Hamdi Bey, bu şekilde hem resme dair bilgisini geliştirmiş hem de kendisinin hayatının geri kalanı için ne yapması gerektiği konusunda da kesin bir karara varmıştır (Yıldız, 2013, s. 28).

Osman Hamdi Bey’in bu eğitimi O’nun için mutluluk verse de kendisinin dışındakiler açısından şaşırtıcıdır. Çünkü Fransa’ya bir hukukçu olması umuduyla gönderilen Osman Hamdi Bey, döndüğünde kendisini resim sanatına adanmak isterken bu durum tepki ile karşılanmıştır. Dönemin şartları gereği, her ne kadar resim sanatına ciddi ölçekli bir ilgi söz konusu olsa da toplumsal anlamda resmin günah olarak nitelendirilmesi, Osman Hamdi Bey’in bu yolda yürümesi adına ciddi ölçekli bir engeli de ifade etmektedir. O yıllarda resim sanatı hususunda Batı odaklı bir düşünce yapısına sahip olan Osman Hamdi Bey, eserlerinde insan figürlerine sıkça yer verilmesi sebebi ile çeşitli tepkiler ile de karşılaşmıştır. Fakat ressam, bu konudaki tutkusunu korumuş ve 1869’da Fransa’dan döndüğünde, ressamlığının ilk döneminde, Doğu’nun hikâyesini, Batılıların düşünce tarzıyla yansıtmaya çalışmıştır (Göktürk, s. 43).

Her ne kadar Osman Hamdi Bey için ressamlık hayatının geri kalanı için bir hedef olsa da Osmanlı topraklarına geri döndükten sonraki süreçte bu arzusunu yerine getirme şansını ilk etapta kaybetmiştir. Dönüşünde ilk olarak Bağdat Vilayeti Umur-u Ecnebiye Müdürlüğü’ne tayin olan Osman Hamdi Bey daha sonrasında sırasıyla 1871’de sarayda Teşrifat-ı Hariciye Müdür Muavinliği, 1875’te Hariciye Umur-u Ecnebiye Kâtipliği, 1876’da Matbuat-ı Ecnebiye Müdürlüğü’nde çalışmıştır. 1877 yılında ise Beyoğlu Altıncı Daire Belediye Müdürü olan Osman Hamdi Bey 1881 yılında Müze-i Hümayun müdürü olarak görevlendirildiği. Bu yeni görevi, O’nun için resmin haricinde başka dalda da kendisini geliştirmek ve göstermek adına

bir fırsat yaratmıştır. Osman Hamdi Bey, artık bir müzeci, tarihçi ve arkeolog gibi hareket etmek durumunda kalmış ve bu görevlerini severek ve başarıyla yerine getirmiştir (Kuruloğlu, 2010, s. 53).

Özellikle de müzecilik görevi süre zarfında, arkeoloji araştırmaları adına büyük adımlar atan Osman Hamdi Bey, Türkiye genelinde çeşitli noktalarda arkeoloji kazıları yapılması adına da izinler çıkartmış, O'nun döneminde önemli tarihi kalıntılara erişilmiştir. Bu kalıntılar da zaman içerisinde İstanbul merkez olmak üzere çeşitli müzelere kazandırılmıştır. Bu şekilde sanata dair tutkusunun yanına arkeolojiyi de ekleyen Osman Hamdi Bey, resme dair sevgisini eserlerine yansıtmaya çalışırken aynı zamanda Türkiye'nin tarihsel geçmişinin toplumla buluşturulmasına çalışmıştır. Bu noktada kendisine özellikle saray çevresinden sağlanan destek de önemli bir yer tutmaktadır. Söz konusu arkeolojik kazılar için ayrılan bütçeler ile Osman Hamdi Bey'in müzecilik konusundaki çabaları da olumlu şekilde sonuçlanmıştır (Türkseven, 2010, s. 53).

Bu görevlerinin ötesinde, sanatla iç içe yaşamının belki de en önemli göstergesi ise dönemin Osmanlı Padişahı Sultan II. Abdülhamit'in de desteği ile 1883 yılında bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kökeni olan değerlendirilen Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ni kurmuş olmasıdır. Resim başta olmak üzere birçok farklı sanat dalının eğitiminin verilmesini öngören bu eğitim kurumu, Osman Hamdi Bey'in sanat konusundaki kurumsal adımlarının da öncüsü sayılmaktadır. O dönemde ortaya koyduğu ve aralarında en ünlü eseri olan "*Kaplumbağa Terbiyecisi*"nin de yer aldığı "*Arzuhalci*", "*Kur'an Okuyan Hoca*", "*Silah Taciri*", "*Leylak Toplayan Kız*", "*Şehzadebaşı Camisi Avlusunda Kadınlar*", "*Feraceli Kadınlar*", "*Mimozalı Kadın*", "*Ab-ı Hayat Çeşmesi*" ve "*Mihrab*" isimli resimlerini de yine bu eğitim kurumu aracılığıyla tanıtma fırsatı bulmuştur (Yıldız, 2013, s. 29).

Asıl ilgi alanı olan resmi, tüm bu görevleri süre zarfında ihmal etmeyen Osman Hamdi Bey, Doğu'yu ve Batı resmettiği birçok eser ortaya koymakla birlikte, bu eserlerinin içerisinde, tek başına kadınların resme aktarıldığı ilk eserleri de veren

ressam olma özelliğini de taşımaktadır. Bunun yanı sıra Osman Hamdi Bey, ressamlığı bilfiil bir meslek olarak da yerine getirme özelliği ile de kendi döneminde ve kendi döneminden sonraki birçok Osmanlı topraklarındaki ressama da öncülük etmiştir. Bu hali ile Osman Hamdi Bey, Osmanlı İmparatorluğu tarihinden Türkiye Cumhuriyeti tarihine aktarılan bir ressamlık misyonunun da kurucusu ve üstlenicisi konumundadır. Eserlerinde çok sık olarak Doğu-Batı ve yaşam-ölüm zıtlıklarıyla birlikte inanç ve aşk gibi duygulara da yer veren Osman Hamdi Bey 24 Şubat 1910 tarihinde İstanbul'da yaşamını kaybetmiştir (Yıldız, 2013, s. 29).

3.2. Osman Hamdi Bey'in Sanatsal Kimliği

Osman Hamdi Bey, tarz olarak ilk dönemlerinde, hukuk eğitimi ve resme dair ilk derslerini almış olduğu Fransa'da Batı'ya dair unsurları benimsemiş olsa da Osmanlı topraklarına geri dönüşü ile birlikte bu unsurlara dair bakış açısında ciddi ölçekli bir değişimin olduğu ve Doğu'nun kültürünü, Batı'nın modern bakış açısıyla birleştirmeye çalışarak eserler vermeye çalıştığı görülmüştür. Temel amacı, Doğu'nun zenginliklerini renkli, modern ve gerçekçi olarak yansıtmaya çalışan Osman Hamdi Bey, bu süreçte, kendisine özgü bir tarz da yaratmaya çalışmıştır. Bu tarz, Osmanlı'da resmin ilk dönemlerinde ciddi ölçekli bir destek bulmakla birlikte, herhangi bir şekilde Osmanlı'da resme yatkınlığın bulunmaması sebebi ile de çeşitli tenkitlerle de karşılaşmıştır.

Temel olarak Osman Hamdi Bey'in sanatsal kimliği incelendiğinde, kendisinin, doğanın sadık bir gözlemleyicisi olduğunu söylemek mümkündür. Buna göre Osman Hamdi Bey, karşılaştığı figürleri herhangi bir şekilde değişikliğe uğratmamış ve mümkün olduğunca da onların doğal hallerini koruyarak tuvale aktarmaya çalışmıştır. Bu noktada ressam, doğanın sunduklarını eserlerine yansıtırken, onları inceleyecekleri, gördüklerinin aslında var olan şeyler olduğu mesajını da vermeye çalışmıştır. Bu nedenle de Osman Hamdi Bey, döneminin alışlagelmiş olan hayalci ve var olanı değiştirmeye yönelik resimler yaratan ressamlarından farklı olarak ayrılmıştır. Bu farklılık, renk, figür ve hikâye

anlamında, Osman Hamdi Bey'in gerçekten ayrılmamak adına gösterdiği isteği de gözler önüne sermektedir (Genç, 2014, s. 86).

Osman Hamdi Bey, Türk resim sanatında, figür öğesini ilk ve belki de en iyi kullanan ressamların da başında gelmektedir. Sürekli olarak figür resmetmekten yola çıkarak geliştirdiği eserlerinde, figürlerin boyutunu giderek büyüten Osman Hamdi Bey, bu figürlere, büyümeleri oranında bir gerçekçilik da katmıştır. İlk çizimlerinde beden tasviri konusunda eksiklikleri bulunan ressam, Fransa'da almış olduğu eğitimler sırasında, mümkün olduğunca yüz tasvirlerini geliştirmiş ve beden tasvirleri konusunda da onları daha fazla detaylı şekilde aktarmaya başlamıştır. 19. yüzyılın sonunda ortaya koyduğu eserlerinde, figür sayısı her ne olursa olsun detayların arttığı ve figürlerin tam boyutlarıyla resmedilmeye çalışıldığı görülmektedir. Osman Hamdi Bey bunu, ilk aldığı resim dersleri sonrasında kendisi başarmıştır (Kantar, 2007, s. 6).

Figür tasviri konusunda Osman Hamdi Bey öncü bir isim olarak görülmektedir. İçerisinde İbrahim Çallı'nın popüler ve lider bir kimlikle dahil olduğu, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail ve Nazmi Ziya gibi resamlardan oluşan dönem, Türk resminde Osman Hamdi Bey ile birlikte, giderek büyüyen figürlerin ön plana çıkarıldığı bir zaman dilimine işaret etmektedir. Söz konusu figürler, sanatçıların kendi ressam kimliklerine göre farklılık göstermiş olsa da Osman Hamdi Bey'in detaylandırma ve gerçekçilik konusundaki ısrarı, dönemin diğer ressamlarını da aynı şekilde eserler vermeye yönlendirmiştir. Böylelikle de Osman Hamdi Bey, Türk resminde, gerçek anlamda bir kuşağın oluşmasına, kendi figür resmetme stili ile de önderlik etmiş ve kendisinden sonra gelen kuşağa yol göstermiştir (Yurttadur, 2007, s. 2). Figür oluşturma konusunda Osman Hamdi Bey'in temel hareket noktası, bir stüdyoda, kendisinin çeşitli geleneksel kıyafetler ile çektiği fotoğrafları olmakta ve bu fotoğraflar ressamın bazı resimlerinde kendisine yer vermesine imkân sağlamaktadır (Derci, 2016, s. 112).



Şekil 3. Osman Hamdi Bey'in *Cami Önünde Konuşan Hocalar* (1907) (solda) ve *Şehzade Türbesi'nde Derviş* (1908) (sağda) resimlerinde kullandığı figürlerde yararlandığı, kendisine ait fotoğraflar.

Kaynak: Edhem Eldem, Making Sense Of Osman Hamdi Bey and His Paintings, Muqarnas Online, Vol: 29, No: 1, 2012s. 366.

Aslında Osman Hamdi Bey'in gerçekçilik üzerine kurgulamış olduğu eserlerinin temel etkeni, Fransa'da bizzat kendisinden eğitim aldığı Fransız ressam Jean-Léon Gérôme'dur. Gérôme'un doğayı olduğu gibi tuvale aktarma konusundaki disiplini Osman Hamdi Bey'e de sirayet etmiş, bu şekilde de ressam, kendi dünyasındaki doğa ve somutluk algısını, gerçekçi bir şekilde yansıtmıştır. Özellikle de hayatın akışı içerisinde karşılaştığı anları resmettiği eserlerinde, ışığın, mekânın ve insanların tam da o an olduğu gibi tuvale yansıtıldığı görülmektedir. Osman Hamdi Bey'in bu konudaki becerisinin, 1867 Paris Uluslararası sergisinde de yer alan “*Çingenelerin Molası*”, “*Pusuda Zeybek*” ve “*Zeybeğin Ölümü*” adlı eserlerinde görmek mümkündür. Bu eserlerin tümü, Osman Hamdi Bey'in anlık olarak zihnine kazınan imgelerin birer yansımalarıdır ve gerçeklikle oluşturulmuşlardır (Germaner, 1992, ss. 107-108).

Osman Hamdi Bey'in ressam kimliğinde, modern olarak ortaya konan eserlerin de büyük bir önemi bulunmaktadır. Buna göre Osman Hamdi Bey'in, resimde Batı'nın modernliğini benimsediğine önemli olarak işaret eden unsurların başında, kadını, tek başına resimde kullanan ilk Türk ressam olmasıdır. Kadının 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda değişen yerini açıklamak adına yarattığı eserlerde kadının özellikle yüz hatlarının derinleştiği görülse de bu eserlerin sadece taslak ve deneme aşamasında kaldığı, muhtemel toplumsal tepkilerden dolayı da geri planda bırakıldığı bilinmektedir. Osman Hamdi Bey, kadını konu aldığı eserlerinde özellikle onun değişen kıyafetlerine işaret etmeye çalışmış, bu vesile ile de onun Osmanlı içerisinde, sanılanın aksine ne denli ön planda ve olumlu olarak algılandığını göstermeye çalıştığı fark edilmiştir (Kantar, 2007, s. 7).

Ressamın Batı modernliğini Türk resmine aktarmaya çalıştığı konulardan biri de çıplaklıktır. Her ne kadar çalışmalarında cinselliğin ön plana çıkarıldığı figürler görülme de sergilere çıkarılmayan ve ölümünden sonra atölyesinde bulunan eserlerin arasında, çıplaklığı bir deneme mahiyetinde tuvalinde kullandığı görülmüştür. Tıpkı kadın figürlerinin kullanımında yaşamış olduğu çekinceler gibi nü eserleri toplumla paylaşma konusunda da Osman Hamdi Bey'in, kültürel baskınlıktan yana olan endişelerinden dolayı bu eserleri gizli tutmaya çalıştığı görülmüştür. Fakat hem kadın figürünün hem de çıplaklık eserlerin kullanımı konusunda Osman Hamdi Bey'in sahip olduğu istek, O'nun Batı resminden ne denli yoğun şekilde etkilendiğini göstermesi ve bunu da kendi ülkesinin resim anlayışına adapte etmeyi arzulamasıyla ilintilidir (Tekinel, 2007, s. 37).

Osman Hamdi Bey'in resim sanatına dair kimliğinde, mimari eserlerin resmedilmesinin ve bu yapılırken de mümkün olduğunca ince ayrıntıya girilmiş olmasının büyük bir önemi bulunmaktadır. Bu hali Osman Hamdi Bey, sadece gerçekçilik temelinde bir eser ortaya çıkarmaya çalışmamış, ayrıca geçmişin mimari anlamda son derece nitelikli ve son derece kusursuz eserlerinin dikkati çekmesine ve sürekli olarak hatırlanmasına çalışmıştır. Bu şekilde, söz konusu mimari eserlerin sahiplerine de büyük bir değer atfettiği görülen Osman Hamdi Bey, resimlerinde

kullandığı mimari detaylarla bu binaların tasarımcı ve yapımcılarını da bir bakıma ön plana çıkarmıştır (Çetinor, 1993, s. 40).

3.3. Bir Oryantalist Olarak Osman Hamdi Bey

Osman Hamdi Bey'in resim sanatına dair olan tarzı sürekli olarak tartışılan konulardan biri olmakla birlikte, ressamın çoğunlukla bir oryantalist olduğuna dair görüşler yaygın olarak rastlanmaktadır. Buna göre Osman Hamdi Bey, resim sanatında bir oryantalist olarak adlandırılmış ve eserleri de bu anlamda incelenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda ressam, Batı kültürüne mensup olarak geliştirdiği resim tekniğini Doğu kültürüne uyarlaması konusunda da çeşitli açılardan değerlendirilmiş ve bu noktada oryantalist kimliği Batı'dan mı Doğu'ya baktığı yoksa Doğu'nun gözüyle, Batı algısıyla mı Doğu'ya baktığı konusunda tartışmalar söz konusu olmuştur. Fakat genel olarak değerlendirildiğinde ise Osman Hamdi Bey'in eserlerinde, Doğulu imgelerin, Batılıların oryantalist bakış açısından daha farklı olarak ele alındığı görülmektedir.

Genel olarak Osman Hamdi Bey'in eserlerine bakıldığında, kendisi ile aynı dönemde, Avrupa'da revaçta olan oryantalistler gibi Doğu imgeleri üzerinden hareketle eserlerini ortaya koyduğu, ancak bu noktada Doğu'nun sahip olduğu güzellikleri ortaya çıkarmaya çalıştığı görülmektedir. Bunun belki de en temel örneği, mimari detaylara yer verdiği çalışmalarında, Batılı ressamların sürekli olarak harem içerisinde ya da derme çatma binalarda resmettiği gündelik hayatı tuvale aktarırken, Osmanlı mimarisinin nitelikli eserlerinin en ince detaylarını dahi kullandığı görülmektedir (Kıvanç, 2007, s. 2271). Bu şekilde Osman Hamdi Bey'in Batılı, oryantalist ressamların aksine, Doğu'nun güzellikleri üzerine odaklamaya çalıştığı ve böylelikle de O'nun betimlerken O'nun dikkat çeken ve takdir toplayan yönlerini ön plana çıkarmaya çalıştığı görülmektedir.

İstanbul doğumlu Fransız asıllı yazar Adolphe Thalasso'nun ilk baskısı 1910 yılında yayımlanan "*Art Ottomane Les Peintres de Turquie*" (*Türkiye'de Doğulu Ressamlar*) adlı eserinde Thalasso, Osman Hamdi Bey'in eserlerini farklı açılardan değerlendirmiştir. Yazarın yorumlarına göre Osman Hamdi Bey giysileri,

aksesuarları ve mekânları sadece Müslüman tarzda değil, aynı zamanda bir Türk tarzında resmettiğini, böylelikle de kendi medeniyetinin önemli sanatçılarından biri olarak eserlerini ortaya koyduğunu belirtmiştir (Eldem, 2004, s. 40). Bu şekilde, Osman Hamdi Bey'in, Doğu kültürünü yansıtırken, O'nun Batı'daki algılanışına karşı, Müslüman ve Türk öğelerini, Osmanlı kimliği üzerinde, daha olumlu ve tutarlı bir şekilde tanıtmaya çalıştığı anlaşılabilmektedir. Ressamın bu çabası, Doğulu imgeleri, aslında var oldukları, ancak Batı'da yanlış şekilde değerlendirildikleri düşüncesinin bir eseri olarak da değerlendirilebilecektir.

Buna paralel olarak Osman Hamdi Bey'in eserlerinde, Batılı oryantalist sanatçıların aksine, Doğu'nun aydınlık yönünü çalışmalarına yansıtma çabası da söz konusudur. Buna göre ressam, Batı'da, Doğu'nun algılanış biçimindeki eksiklikleri gidermek adına, kendi medeniyetinin aydınlık, dikkat çeken, renkli ve mümkün olduğunca olumlu olarak nitelendirilebilecek olan unsurlarına fazlasıyla yer vermeye çalışmıştır. Burada ressamın amacı, aslında Doğu'nun, Batılı oryantalist sanatçıların algıladığı gibi kapalı, olumsuz, sıkıntı veren ve medeniyetten uzak bir kültürünün bulunmadığı mesajını vermeye çalışmasıdır. Bu şekilde Osman Hamdi Bey'in eserlerinde, Doğu'nun aydınlık yanının yansıtılmasının birincil amaç olarak benimsendiğini söylemek mümkündür. Özellikle de gerçekçi üslubu ile Osman Hamdi Bey, Batı'nın hayal dünyasındaki Doğu'nun olumsuz imgelerini silmeye çalışmıştır (Genç, 2014, s. 86).

Bunun belki de en çarpıcı örneği ise Osman Hamdi Bey'in resimlerinde kadın imgesinin, Batı'daki algılanışından çok daha farklı ve çok daha değerli bir şekilde tasvir edilmesidir. Batılı oryantalist ressamların büyük bir bölümü, harem imgesi temelinde, kadının cinsellik içeren rolünü ön plana çıkarmış ve tek bir elden çıkmışçasına bütün eserlerde kadının sadece harem hayatında var olan, bir cariye konumunda olduğu düşüncesinden hareketle eserlerini oluşturmuşlardır. Fakat Osman Hamdi Bey için bu durum farklı olmuş ve kadının resmedilmesi süre zarfında değişiklikler söz konusu olmuştur. Bu durum, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde kadının gerek kıyafet gerek günlük yaşam içerisindeki rol gerekse de sosyal aktiviteler açısından yüceltilecek şekilde modern bir biçimde resmedilmesi ile

perçinlenmiştir. Aslında ressam, bu tavrı ile Batılı oryantalist sanatçıların hayallerindeki harem kadını imgesini de bir bakıma ortadan kaldırmaya çalışmıştır (Mamur, 2012, s. 4).

Kadınların sadece resimde değil, aynı zamanda toplum içerisinde de geçmişte olduğu konumdan farklı bir noktaya getirilmesi Osmanlı'nın Tanzimat döneminin haricinde, modernleşme hareketlerinin Avrupa genelinden Avrupa'nın doğusuna yayılması ile mümkün olmuştur. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarı ile aile kurumunun bürokratik yapı içerisinde kendisine yer bulması ve buna istinaden de kadının boşanma, toprak elde etme, başlık parasının kaldırılması vb. haklarının sağlanması ve hukuki düzenlemelerin yapılması, toplumda kadının statüsünün iyileştirilmesine dair ilk örneklerdendir. Her ne kadar toplumun geniş kesimleri tarafından tam olarak bir memnuniyet ile karşılanmasa da bu durum, Osmanlı'nın 20. yüzyıla geçişi süre zarfında, kendisini yenilemesinin önemli unsurlarından biri halini almıştır. Buna göre Osmanlı'da modernleşme hareketleri, sadece siyasi ve askeri yapının yeniden düzenlenmesi ile değil, kadının toplumsal anlamda belirli haklar elde etmesi ile de şekillendirilmiştir. Kadının, kendi hayatına dair kararları kendisinin vermesini sağlayacak türden hukuki düzenlemelerin yapılması, erkeğin sınırsız bir biçimde egemen olduğu toplum yapısında değişikliklere neden olmuş ve artık kadının, sadece evi ile sınırlı olmayan, bunun dışında sosyal bir hayatı ve hakları olan bir varlığa dönüşmesine de yardımcı olmuştur. Fakat bu durum tam anlamıyla kadınların statüsünün iyileştirilmesine yardımcı olmamış, 20. yüzyılın başlarında kadın halen pratikte istediği gibi hareket etme hakkında yoksun bırakıldığı gibi hukukun sağladığı ayrıcalıklar söz konusu olsa da toplumun kültürel değerlerinin halen bir kanun gibi işlediği, buna istinaden de kadının hak ettiklerini tam olarak elde edemediği görülmüştür (Avcı, 2007, ss. 5-10).

Osmanlı'da, aynı tarihlerde yaşanan bir başka değişim konusu, feminist akımların ülke toprakları üzerinde, İstanbul temelli olarak yaygınlaşmaya başlamasıdır. Devlet yönetiminin sunduğu bürokratik hakların kullanımında yaşanan aksaklıkların etkisi ile birlikte bu hakların kullanımına yönelik olarak ortaya çıkan bu akımda kadınlar, kendilerini sözlü olarak savunabilmek ve ifade edebilmek adına

yöntemler geliştirmeye çalışmışlardır. Dergi yayını, bunun belki de en çarpıcı örneğidir. 1869’da, “Terakki-i Muhadderat” adlı derginin yayınlanmasıyla başlayan süreçte yayıncılık serüveninde, sadece kadınlara yönelik olarak çıkarılan dergiler ve gazeteler, kadınların kendi ilerinde kendilerini özel ve farklı hissetmek adına verdikleri çabalardan olmuştur. Fatma Aliye’nin önderliğinde gelişen Osmanlı’daki feminist akımlar kadınların önemini toplumun geri kalanına da aktarmak adına önem arz etmiştir (iek, Aydın ve Yağci, 2015, s. 279).

Bu nedenle kadın, Osmanlı’nın son dönemlerinde sıradan bir toplum nesnesi olmaktan ziyade artık toplumun önemli bir unsuru olmaya doğru evrilmiştir. Bu durum, her ne kadar toplumun geniş kesimlerince garipsenmiş ve hatta tepki ile karşılaşmış olsa da bürokratik alandan basına kadar uzanan silsilede ön plana çıkarılan kadın imgesi, sanatta da kendisine önemli bir yer bulmuş ve böylelikle de kadının resmedilmesi, Osman Hamdi Bey başta olmak üzere birçok ressam tarafından modern bir çizgide gerçekleştirilmiş; bu durum, kadının toplumdaki alışılagelmiş konumundan uzaklaşarak, artık kabul edilebilir bir konuma geldiğinin göstergesi olmuştur.

Yine kadınların resimlerde konu edinilmesi bakımından Osman Hamdi Bey, oryantalist Batılı resamlara göre farklı bazı unsurları da göz önüne sermeye çalışmıştır. Buna göre ressamın eserlerindeki kadın imgesi, Batı’nın algıladığı şekli ile erotik bir simge olan, peçeli, çaresiz, zavallı ve toplumun geri planında kalmış olarak gösterilmemiştir. Aksine, özellikle giyim konusunda peenin kullanılmadığđ Osman Hamdi Bey eserlerinde kadın, toplumun mevcut yaşamının içerisinde bir birey olarak gösterilmiş ve bundan dolayı da yaşamını tıpkı erkeklerinki gibi kendisine göre aktiviteler ile geçiren sosyal bir varlık olarak resmedilmiştir. Her ne kadar kimi resimlerinde Osman Hamdi Bey’in de Osmanlı ve Doğulu kadını pee içerisinde resmetmiş olmasına karşın kadınların kıyafetleri renkli olarak gösterilmiş ve çoğunlukla da kadınların sosyal bir faaliyet içerisinde olduklarına işaret edilmeye çalışılmıştır (Erişti, 2015, ss. 63-64).

Bu hali ile Osman Hamdi Bey, bir oryantalist olarak nitelendirilebileceği gibi nasıl bir oryantalist olduğu da tartışmaya açılabilir. Buna göre ressam için Batılı oryantalist muadilleri gibi Doğu'nun kimliğini eleştiren, aşağılayan ya da çarpıtıran bir tarzının olmadığını, aksine, Doğu'da var olan, ancak Batılıların göremediği pozitif olgular üzerine odaklandığı görülmektedir. Her ne kadar Doğu'yu tam anlamıyla öven ve ön plana çıkaran bir tarzının olmadığı görülse de Osman Hamdi Bey'in doğduğu toprakların doğru şekilde anlaşılması adına bir çabası olduğu da görülmektedir. Tanzimat döneminin Osmanlı topraklarında, Batı'nın değerlerini benimsemek ile Doğu'nun değerlerine sıkı sıkıya bağlı kalmak arasında bulunan bir toplum yapısının üyesi olarak Osman Hamdi Bey'in resimlerinde de çeşitli karışımlar ve yorumlanması zor noktalara olduğu düşünülebilir. Fakat genel görünüm, Osman Hamdi Bey'in Doğu'yu herhangi bir şekilde Batı'nın algıladığı biçimde tuvaline aktarmadığıdır (Eldem, 2012, s. 339).

Aslında Osman Hamdi Bey'in temel amacı, Paris'te eğitim gördüğü yıllarda, Fransa özelinde, Avrupa'da görmüş olduğu modernliğin Osmanlı topraklarına ve Anadolu toprakları dışındaki, Osmanlı'nın üzerine hâkim olduğu alanlara tesir etmesinin sağlanmasına yardımcı olmaktır. Paris'ten babasına yazmış olduğu mektuplarda sürekli olarak kendince geliştirmiş olduğu çeşitli çözüm yollarını paylaşan Osman Hamdi Bey, bir uygarlaştırma misyonu üstlenmiştir. Bu misyon, Osman Hamdi Bey'in Paris'te geliştirdiği entelektüel düşüncenin bir yansımasıdır. Buna istinaden de yapılması gerekenleri fiili olarak devlet yönetimine aktaramamış olsa da, Osman Hamdi bey için resim sanatına vermiş olduğu eserler, O'nun oryantalist kültürün Batı'daki imgesinin nasıl değiştirilerek Doğu'nun olumlu yanlarının açığa çıkarılabileceğine dair yol haritasını belirlemiştir (Holod ve Ousterhout, 2011, s. 122).

3.4. Osman Hamdi'nin Sanatında Fransız ve Japon Resim Sanatlarının Etkisi

Osman Hamdi Bey'in resim sanatına olan ilgisinin kendisinin gençliğinden bu yana var olduğu düşünülecek olsa da bu ilginin pratiğe uygulanma süreci, kendisinin Fransa'da bulunduğu yıllara denk gelmektedir. Paris'te almış olduğu

hukuk eğitiminin yanı sıra almış olduğu resim eğitimi, O'nun kendisini, hayatının gelecek yıllarında bu sanata adanmasının da önünü açmıştır. Burada resme dair edindiği bilgilerin, Batı'nın modern düşünce yapısının ve nihayetinde de Batı'nın oryantalist anlayışının belirli parçalarının Osman Hamdi Bey'in eserlerinde yansımaları söz konusu olmuştur.

Osman Hamdi Bey, 1860 ile 1869 yılları arasında öğrencisi olduğu Fransız ressam Gerome'un eserlerinden ve sanatından fazlasıyla etkilenmiştir. Hatta Osman Hamdi Bey'in sanatının ilk yıllarında, dönemin Fransız resimlerinin etkisinin yansıdığını ve bu nedenle Osman Hamdi Bey'in profesyonel anlamdaki ressamlığının ilk yıllarında açıkça bir oryantalist olarak eserlerini ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Fakat Osman Hamdi Bey'in Fransız resim kültürü ile kendisinin yaratmak istediği resim kültürü arasında kalmasına sebebiyet veren unsur kendisinin bir İstanbullu olmasıdır. Bu nedenle Gerome'dan almış olduğu derslerin etkisi eserlerinde ziyadesi ile gözükse de bu durum zaman içerisinde kendi kültürünü oryantalistlerin algıladığı gibi değil, daha ılımlı bir şekilde değerlendirerek eserlerine yansıtmasına sebebiyet vermiştir (Akbulut, 2009, s. 15).

Öte yandan, Osman Hamdi Bey'in sanatsal anlayışı üzerinde Fransız resim sanatının sahip olduğu genel kültür yapısının büyük bir önemi bulunmakla birlikte, aslında zamanın getirileri ve Fransa'dan ayrılarak kendi ülkesine dönmesinin ressam üzerinde önemli bir etkisinin bulunduğu görülmektedir. Her ne kadar eserleri tam anlamıyla Fransız resminin hatlarını taşısa da O'nun İstanbul'a dönüşü, kendi kültürünü benimsemesini ve kendi resim sanatının kökenini oluşturan Fransız resim sanatı ile bazı noktalarda ayrışmasını sağlamıştır. Bunun en önemi örneği, Fransa'da sürekli karşılaştığı hayalci ve Doğuluları olduğundan çok farklı olarak gösteren resim anlayışını terk ederek farklı bir yol benimsemiş olması ve kendi kültürünü, kendi gördüğü ve olduğu gibi yansıtma isteğidir. Bu da Osman Hamdi Bey'in resim sanatının önemli bir bölümünü geçirdiği Anadolu topraklarında, Fransız resim sanatına tam olarak sırtını dönmeden, onun algısını belirli oranda değiştirmeye dair gösterdiği çabanın önemi büyüktür (Korhan, 2016, s. 83).

Osman Hamdi Bey, aslında, kendisinden önceki süreçte, asker kökenli ve Osmanlı devlet yetkilileri tarafından yurtdışına, bilhassa da Fransa'ya resim eğitimi ya da sergilere katılmaları adına gönderilen ressamlardan daha ileri düzeyde bir şekilde kendi resim sanatını oluşturmuştur. Buna göre ressam, Fransa'da bulunduğu süre zarfında her ne kadar oryantalist bir bakış açısını benimsemiş olsa da bu ülkenin resim sanatının Osman Hamdi Bey'e kazandırmış olduğu yeti sorgulayıcılık olmuştur. Ressam, özellikle Fransız ressamalarda görülen ve Doğu'nun bilinmezliklerini çok iyi biliyormuşçasına hikâyelerin resmedilmesini kabul etmemiş, kendi toplumuna, onu yaşamış olduğu şekli ile bakmayı yeğlemiştir. Buna istinaden de Batı'nın oryantalist resim anlayışı Osman Hamdi Bey'de, kendi toplumunu kendi içerisindeki gerçeklikleri ile değerlendirme isteğini uyandırmıştır (Ağyürek, 2011, ss. 23-24).

Osman Hamdi Bey'in, dönemin iletişim şartlarının yaratmış olduğu engeller nedeni ile Japon resim sanatına ilgi duymuş olsa bile bununla ilgili yeterli düzeyde bilgi edinmesi kolay gözükmemektedir. Çünkü Fransa'da bulunduğu süre zarfında elde ettiği, resim sanatına dair bilgiler ve belgeler, Osmanlı topraklarına döndüğünde elinde kısıtlı bir kaynak birikiminin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Fakat Osman Hamdi Bey'in Paris'teki eğitimi süre zarfında, Fransızca bilgisi dâhilinde çeşitli makaleleri ve resim sanatına dair eserleri inceleme şansı bulunmuştur. Kendisinin en ünlü eseri olan "*Kaplumbağa Terbiyecisi*"nin de burada edindiği bir bilgiye dayandığını söylemek mümkündür. Buna göre Osman Hamdi Bey, dönemin ünlü Fransız seyahat dergilerinden Le Tour du Monde'un 1869 yılındaki bir sayısında gördüğü varsayılabilir bir resim ve makale, *Kaplumbağa Terbiyecisi'nin* yapımı konusunda kendisini teşvik etmiş olarak düşünülebilecektir. Söz konusu derginin o sayısında, İsviçreli diplomat Aimé Humbert'in Japonya'yı anlattığı makalesinde bulunan ve Japon gravür sanatına örnek teşkil eden bir resimde kaplumbağaları eğitmeye çalışan yaşlı bir adam bulunmaktadır. Bu gravürdeki adam ve konu, Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi*'ndekinden belirli oranda farklıdır. Yine de temel olarak kaplumbağa terbiye eden iki adamın, farklı suretlerde de olsa bulunması, Osman Hamdi Bey'in esin kaynağının bu gravür olduğu izlenimini uyandırmaktadır (Eldem, 2009, s. 28).



Şekil 4. Fransız gezi dergisi Le Tour du Monde'un 1869 yılındaki bir sayısında, İsviçreli diplomat Aimé Humbert'in Japonya'yı anlattığı makalesinde bulunan Japon gravür.

Kaynak: Ethem E., Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler..., Toplumsal Tarih, Sayı: 185, 2009, s. 28.

İki resmin arasındaki fark, Japon gravürde yer alan adamın, elindeki tef ile kaplumbağaları hareket ettirmeye çalışırken, Kaplumbağa Terbiyecisi'ndeki Doğulu karakterin, yerdeki yeşillikleri yemeye çalışan kaplumbağaları düşünceli bir şekilde izliyor olmasıdır. Bu aradaki farka rağmen iki resimdeki, iki karakterin de kaplumbağalar üzerine odaklanmış olması, Osman Hamdi Bey'in esin kaynağının tam da bu eser olduğuna dair güçlü bir emare ortaya koymaktadır. (<http://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Kaplumbaga-Terbiyecisi/40/1>).

3.5. Osman Hamdi Bey ve Özgünlük Tartışması

Osman Hamdi Bey'in bir oryantalist olduğu yaklaşımı, O'nun eserlerinde gözlemlenen imgelerden kaynaklanmakla birlikte bu durumun tartışmalı olduğu ve aslında Osman Hamdi Bey'in Batılı mı yoksa Doğulu bir ressam mı olduğu konusundaki eleştiriler de çok sayıdadır. Özellikle kendisinin hayata veda etmesinden sonra geçen süreçte, Osman Hamdi Bey'in eserlerinin sıklıkla eleştiri konusu olduğu ve kendisinin tarzının da bu bağlamda eleştirilmesi gerektiği düşüncesi ön plana çıkmıştır. Buna paralel olarak da Osman Hamdi Bey'in tarzının özgün olmadığı, Batılılardan etkilendiği ve eserlerinin Doğulu imgeleri tam olarak Doğu kültürüne uygun olarak yansıtmadığı eleştirileri yapılmıştır. Yıllar içerisinde, farklı araştırmacıların da bu tartışmaya katıldıkları görülmektedir.

Bu konuda yakın geçmişte çeşitli değerlendirmelerde bulunan Duben (2007), Osman Hamdi Bey'in reformist bir bakış açısıyla Batılı resim sanatının inceliklerini Doğulu resim anlayışına entegre etmeye çalıştığını, hatta Doğu'nun kendi resim sanatını oluşturmaya yönelik olarak hareket ettiğini dile getirmiştir. Fakat yine Duben, kendisine özgün bir sanatsal kimlik oluşturma içerisinde olan ressamın, halen içeriği tartışılan Tanzimat döneminin Osmanlı'da yaratmış olduğu karmaşık duyguların ekseninde eserlerini verdiğini, bunların ise Osman Hamdi Bey'de bir ortada kalma duygusu yarattığını belirtmiştir. Bu şekilde ressam, çok boyutlu resimler yaratırken, bunların içerisinde Doğululuk ve Batılılığın iç içe geçtiğini, Osman Hamdi Bey'in hangisini tam olarak benimsediğinin anlaşılamadığını dile getirmiştir (Duben, 2007, ss. 43-48).

Duben'in bu yaklaşımı, Osman Hamdi Bey'in sanatsal kimlik yaratma sürecinde yeterli derecede olumlu ve nitelikli olarak toplumsal karşılık bulamadığının da bir göstergesidir. Buna istinaden de Duben, Osman Hamdi Bey'in sanatı Tanzimat dönemi üzerinden anlamaya çalışmasının yeterli düzeyde modernleşme fikirlerinin zihninde yerleşmesini sağlamadığı fikrine erişmektedir. Böylelikle de aslında ressamın anlatmak istediklerinin tam olarak anlaşılamaması

durumu ortaya çıkmaktadır ki bu durum Osman Hamdi Bey'in Doğu ve Batı nazarında nerede konuşlandığının da anlaşılmasına engel teşkil etmektedir.

Makdisi (2002) ise Osman Hamdi Bey'i içerisinde bulunduğu Doğu toplumunun önemli bir temsilcisi olmakla birlikte O'na politik bir kimlik yüklemiştir. Bu politik kimliğe göre Osman Hamdi Bey, Doğu'nun tarafını tercih etmiş ve O'nun aslında var olduğundan farklı olduğunu dile getirmiştir. Fakat Makdisi açısından Osman Hamdi Bey, oryantalist olup olmadığı konusunda farklı emareler ortaya koymaktadır. Buna göre Osman Hamdi Bey, mensubu olduğu toplumun ve kültürün savunucusu gibi gözükmekle birlikte eğitimi aldığı ve kültürünü benimsediği Batı'nın da bir temsilcisi olarak kendi ülkesinin topraklarında yer almaktadır. Buna istinaden de ressam, kendisini, aslında hangi tarafa mensup olup hangi tarafı diğerine karşı savunduğunu net olarak ortaya koyma konusunda, en azından eserleri bazında değerlendirildiğinde, tam olarak anlaşılamamaktadır (Makdisi, 2002, s. 768-796).

Makdisi de tıpkı Duben gibi bir anlaşılamama sorununa değinmektedir ve bu anlaşılmazlığın temeline de Osman Hamdi Bey'in kendisini yerleştirmektedir. O'nun modernlik anlayışının tam olarak Doğulu kimliği ile örtüşmemesine işaret ettiği düşünülebilecek olan Makdisi, böylelikle de ressamın tarafının anlaşılması, Makdisi tarafından zorlaşmaktadır.

Çelik (2002) ise Osman Hamdi Bey'in özgünlüğü konusundaki tartışmalara kendi bakış açısını getirerek, aslında ressamın Batı'nın oryantalist söylemlerine karşıt olduğunu belirtmiştir. Çelik'e göre Osman Hamdi Bey, Batı'nın oryantalizm yaklaşımına yeterli şekilde cevap verebilecek durumdadır. Fakat bunu yapmak adına Doğu'nun kimliğini tam olarak benimsediğini söylemek pek mümkün değildir. Bu nedenle de Osman Hamdi Bey'in Batı'dan elde ettiği bilgilerin, özellikle de resme dair yaklaşımlarının, aslında Batı menşeli olması, O'nun Doğu'ya savunucu söylemlerini ve oryantalizm karşıtlığını belirsizleştirmektedir. Bir başka deyişle Osman Hamdi Bey için oryantalizm kavramının ne tarafında durduğunun, söylemleri

açısından netleştirilebilecek olsa dahi eserleri bazında netleştirilmesi, Çelik açısından mümkün gözükmemektedir (Çelik, 2002, ss. 19-41).

Çelik, aslında Osman Hamdi Bey'in yeterli düzeyde kendisini ve düşüncelerini ifade edebilecek bir sanatsal kimliğe sahip olduğunu düşünse de eserlerin ortaya çıkarmış olduğu görüntünün bununla çeliştiğine gönderme de bulunmaktadır. Çelik de tıpkı diğer Osman Hamdi Bey'i eleştirenlerin gözlemlediği gibi bir belirsizlikten ve anlaşılmazlıktan yana eleştirisini dile getirmekte ve Osman Hamdi Bey'in eserlerinin hangi tarafta konuşlandırılacağını bilememekten yakınmaktadır.

Osman Hamdi Bey'in çalışmalarında, genel olarak Doğulu kimliğin aydın ve pozitif yönlerini yansıtmış olmakla birlikte, kendisine yöneltilen eleştirilerden bir diğeri de oryantalizmin Doğu'ya bakış açısını haklı çıkaracak türden figürleri kullanmış olmasıdır. Buna göre eleştirilerde, her ne kadar Osman Hamdi Bey Doğulu kadınının modern yüzünü yansıtmaya çalışmasına karşın, onu hizmet eden ve erkeklerin gündelik yaşam ihtiyaçlarını karşılama konusunda resmeden türden yaklaşımları aslında oryantalizmin temel mantığına yakın olması yer almaktadır. Her ne kadar Osman Hamdi Bey'in eserlerinde kadın sosyal bir varlık olarak resmedilse de arada rastlanan bu detaylar, Doğulu kimliğini yansıtmaması, Doğu'nun kültürel yapısını eleştirmesi ya da oryantalist bir bakış açısıyla Doğu'nun sosyal yaşamdaki uygulamalarını aşağılaması konusunda belirsizlikleri de beraberinde getirmiştir. Bir başka deyişle Osman Hamdi Bey'i eleştiren taraflar, O'nun resimlerindeki hikâyelerinin, zaman zaman kültürel karmaşalarının söz konusu olduğunu ortaya koymaktadır (Camille, 1996, s. 204).

Camille'nin görüşlerine bakılacak olursa, aslında Osman Hamdi Bey için kadının tasviri konusunda bir ikilemin ortaya çıktığı görülebilecektir. Buna göre Camille, Doğulu kadını aslında oryantalizmin anladığından ve anlattığından daha modern resmetmeye çalışırken, bazı resimlerinde, yukarıda belirtildiği şekilde imgelerin bulunması, Osman Hamdi Bey'in aslında vermeye çalıştığı ve tutarlı

olması beklenen mesajın kalıcılığına da bir engel teşkil ediyor olarak algılanabilecektir.

Çelişki ve uyumsuzluk konusunda Osman Hamdi Bey'i eleştirenlerden biri olarak Aksügür (1984), Osman Hamdi Bey'in tarzı temelinde, O'nun dönemin Batıcı aydınlarını eleştirmiştir. Aksügür'ün temel argümanı, Osman Hamdi Bey'in Doğu'yu resmetme konusundaki algısının oryantalist sanatçılardan ya da genel olarak oryantalistlerden farklı olmadığını belirtmiştir. Buna örnek olarak da Osman Hamdi Bey ve O'nun gibilerin, resimlerin ya da diğer sanat eserlerinde resmettikleri ya da tasvir ettikleri gibi sürekli olarak ibadethanelere gitmediklerini, söz konusu eserlerdeki insanlar gibi yaşamadıklarını ve onlar gibi giyinmediklerini dile getirerek, resimlerinin ve diğer sanat eserlerinin, tamamıyla Batı'nın oryantalist düşüncesine yakınlaştıklarını belirtmiştir (Demir, 2002, s. 77). Bu noktada Aksügür, bir açıdan değerlendirildiğinde, Osman Hamdi Bey'in özüne ters davranmakla ve aslında eleştiriyor gibi gözüktüğü oryantalizme yakın durmakla eleştirmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

OSMAN HAMDİ’NİN ESERLERİNDE ORYANTALİST İMGELERİN İNCELENMESİ

4.1. Eser İnceleme Yöntemi

Sanatsal eserlerin incelenmesi sürecinde, dünya genelinde farklı yöntemler benimsenmekle birlikte bu yöntemlerin hemen hepsi, birbirinden farklı içerikleri nedeni ile eserleri farklı bakış açılarıyla ele almaktadır. Resim sanatında da bu durum gözlemlenmekle birlikte hem ressam olan hem de konunun bilimsel anlamda ele alınmasını sağlayan araştırmacılar açısından birbirinden farklı yöntemlerin benimsenmesi söz konusudur.

Bunların arasında, Alman tarihçi Erwin Panofsky’nin önemli bir yeri bulunmaktadır. Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin gibi önemli sanat tarihçilerinin öğrencisi olan Panofsky, söz konusu isimlerin sanat tarihinin çeşitli açılardan incelenmesi adına attıkları adımları yakından izleme ve onların yaklaşımlarının neler olduğunu öğrenme fırsatı yakalamıştır. Bu sayede Panofsky, zaman içerisinde tarihçi kimliğinin içerisine sanat tarihçisi kimliğini de eklemiş ve yıllar geçtikçe kendi deneyimleri ile sanat tarihçiliğine ve özellikle de sanat eserlerinin incelenmesine imkân veren bilimsel araştırma alanı olan ikonolojinin içeriğine katkıda bulunmuştur (Boztaş ve Düz, 2014, s. 320).

Panofsky’nin yöntemi, eğitim aldığı hocalarınınkinden farklı olarak şekillenmiş ve ikonoloji içerisinde kendisine yer bulmuştur. Hocası olan Wölfflin’in yapıtın form analizini ve genel niteliklerini Rönesans ve Barok özelliklere göre değerlendirmesine karşılık olarak Panofsky, bir sanat yapıtının doğru ve asıl niteliklerine göre değerlendirilebilmesi adına eserin meydana getirildiği dönemin şartlarına paralel olarak ele alınması gerektiğini dile getirmiştir. Panofsky açısından, özellikle eserin meydana getirildiği dönem içerisindeki sanatsal ortamın şartların, sanata dair algının ve sanatçıların dönemsel algılarının büyük bir önemi bulunmaktadır (Akyürek, 1995, ss. 9-11).

Panofsky açısından, bir sanat eserinin gerçek hali ile anlaşılabilmesi ve içeriğinin doğru şekilde insanlara ifade edebilmesi açısından, sanat eserini inceleme süreçlerinin üç aşamadan geçtiğine dair bir yaklaşımı söz konusudur. Bunlar:

- **Doğal Anlam**: Bu ilk aşama, “ön-ikonografik inceleme” olarak da adlandırılmaktadır. Doğal anlam aşamasına bir resimde görülen biçimler, daha önceden tanınan nesneler ile eşleştirilmekte, söz konusu eşleşme sürecindeki ilişki incelenmekte ve aralarında bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Bu bağ kurma işlemi ile birlikte eserin ifadesel anlamına erişilmektedir. Resmin içerisinde, göze ilk çarpan olumlu-olumsuz, sevinçli-hüzünlü ve kasvetli-parlak imgeler eseri inceleyenler için hayatlarındaki bazı imgeler üzerinden değerlendirme yapmalarına sebebiyet vermektedir. Bu şekilde eserin doğal anlamda taşıdığı anlama dair fikir yürütülebilmektedir (Panofsky, 2012, s. 28).
- **Uzlaşım Sal Anlam**: “İkonografik tanımlama” olarak da adlandırılan bu aşamada, sanat yapıtı içerisinde resmedilen imgeler ile tema ve tema ile kavramlar arasında bir ilişki olup olmadığının anlaşılmasına, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin belirlenmesine çalışılmaktadır. Panofsky, bu süreçte eseri inceleyenlerin ilk bakışta gözlemledikleri noktaların, gündelik hayatlarındaki pratik ile açıklanamayacağını ve bunun da “uzlaşım sal anlam” adını aldığını belirtmektedir. Eseri inceleyenler için, bu anlamın içeriğini doğru şekilde anlayabilmek adına gündelik hayattaki tecrübelerin dışında tarihten, sosyokültürel değerlerden ve diğer sanatsal eserlerden yola çıkılması gerektiğini dile getirmektedir (Panofsky, 2012, s. 28).
- **İçsel Anlam**: “İkonolojik tanımlama” olarak da bilinen bu aşama, bir sonuçlandırma aşamasıdır. Panofsky için artık bu aşamada sanat eserinin içeriğine erişilmektedir. O’nun için içsel anlam, bir resmin ortaya çıkarıldığı dönemdeki kültürel nitelikler ve sanatçının kişiliği

ile birlikte anlaşılmaya çalışıldığında ortaya çıkmaktadır (Panofsky, 2012, s. 29).

Her ne kadar Panofsky'nin eser inceleme yöntemi sanat çevrelerinde geniş bir yankı bulmuş ve sıkça kullanılmış olsa da tarihçinin bu inceleme yönteminin kendi içerisinde çeşitli eleştirilecek yanları bulunmaktadır. Bunları üç farklı açıdan incelemek mümkündür. Bunlardan ilki, Panofsky'nin yaklaşımlarının, büyük ölçüde Batılı eserleri temel alarak geliştirilmiş olması ve bu vesile ile de sınırlı bir düzeyde sanat eserleri üzerinde etkisinin bulunmasının söz konusu olmasıdır. Bir başka deyişle Panofsky'nin çıkış noktası Batı sanatı olmakta, bu nedenle de diğer sanat alanlarının uzağında kalmakta, aynı zamanda da farklı duygu ve hikâyeler ile oluşturulmuş eserler için uygun bir yapısının bulunmamasıdır.

İkinci eleştirilebilecek nokta, Panofsky'nin eser inceleme yönteminin ikinci aşaması olan uzlaşımsal anlam aşamasının, büyük ölçüde Batılı ve Rönesans ya da Rönesans sonrası eserler için uygulanabilirliğinin bulunmasıdır. Söz konusu eserlerde Batı'nın dini, siyasi ve sosyal yaşamına dair ortak tarihi değerlerin bulunması, uzlaşımsal anlam aşamasında, incelenen bir eserin içeriği ile yine aynı eserin yaratıcısı olan bireyin toplumsal geçmişi arasında bir bağ kurulabilmektedir. Fakat bu durum, Doğulu eserlerin incelenmesi noktasına geldiğinde, Panofsky'nin uzlaşımsal anlam aşamasındaki incelemesi çeşitli zorluklarla karşılaşmaktadır. Bu zorluk, bir Doğulu eserin incelenmesi noktasında, Batılı kültür ile eşleştirilmesini zorlaştırmak, aynı zamanda da söz konusu Doğulu eserin Doğu kültürüne dair taşıdığı tarihsel değerleri araştırabilmek adına hem Panofsky'nin hem de diğer Batılı araştırmacıların işlerini zorlaştırmaktadır.

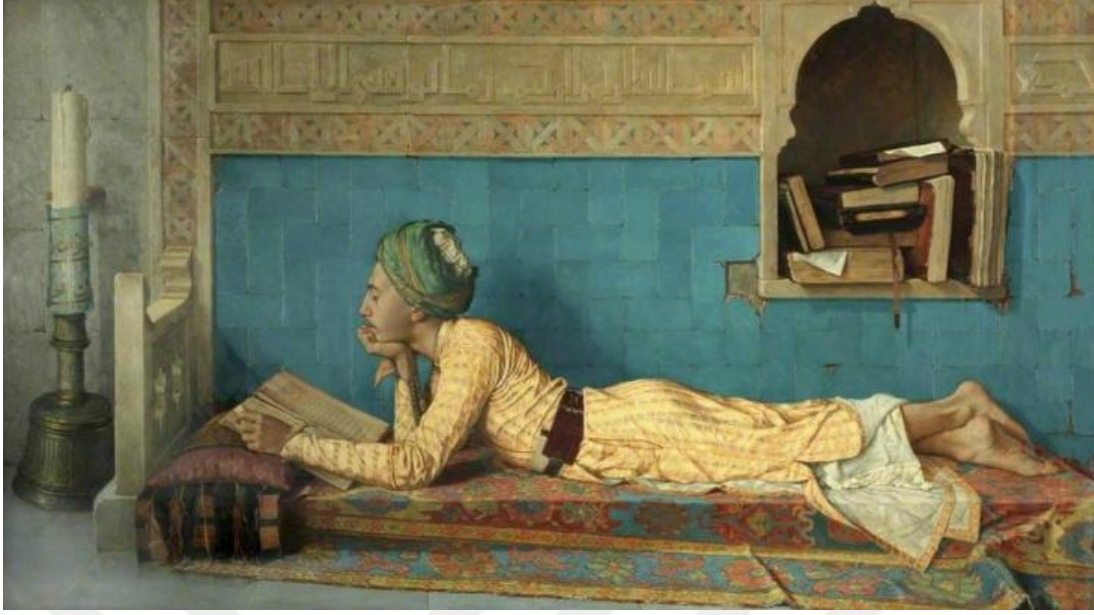
Son olarak, Panofsky'nin inceleme yöntemi, geniş sanat çevrelerince kabul görse de bu yöntem, evrensel olma açısından zorluklar yaşayabilmektedir. Bu zorlukların başında da Batı'nın ortak kültürünün dışında olan eserlerin incelenmesi gelmektedir ki kendi toplumunun dışındaki kültürel yapıların tarihini bilmeden, bir eseri, özellikle uzlaşımsal anlam aşamasında değerlendirmek son derece zor olabilmektedir.

4.2. Eserlerin İncelenmesi

4.2.1. *Okuyan Genç Emir* (1878)

Osman Hamdi Bey'in Doğu'yu resmetme düşüncesi içerisinde önemli bir yer tutan, Doğu'yu Batı'nın algıladığı şekilde cahil, geri kalmış ve medeniyetten uzak şekilde resmetmeme düşüncesi, bazı eserlerinde kendisini belli etmekte ve Osman Hamdi Bey'in asıl amacının gerçekleştirilmesi konusunda O'na yardımcı olmaktadır. Bu vesile ile de ressam, eserlerinde okuyan ve sanatla ilgilenen Doğulu insan figürlerine sıklıkla yer vermeye çalışmıştır. Bunlardan biri olan *Okuyan Genç Emir*, Osman Hamdi Bey için söz konusu çabanın bir ürünü olarak değerlendirilebilecektir. Bu eserin seçilmesindeki temel neden, okuyan bir Doğulu'nun, özellikle de Arap ya da Bedevi olmasından dolayı, Doğulu kimliğini farklı şekilde yansıttmasının etkilerine dair inceleme yapmak adınadır.

Panofsky'nin eser inceleme yöntemlerinin ilk aşaması olan doğal anlam aşaması ile incelenmeye başlandığında eser; renk yoğunluğu açısından, diğer birçok Osman Hamdi Bey resmine göre daha az renkli ve daha solgun bir çalışma olarak ortaya çıkmıştır. Buna istinaden incelendiğinde eser, duvardaki Turkuaz rengi çiniler ve Osmanlıca ya da Arapça olduğu düşünülebilecek olan oymalar ile belirli bir detaycılık da içermektedir. Bununla birlikte eser, kitap okuyan genç bir emiri resmetmesi, bunun yanı sıra da duvarda yer alan çok sayıda kitapla, Batılıların düşüncesinin aksine aydın bir Doğu insanının resmedildiği hissiyatını uyandırmaktadır. Rahat bir okuma ve eğitim ortamının gözlemlenmediği eserde, yerin taş rengi ile birlikte soğuk bir havanın hissedilmesi de söz konusudur. Bu şekilde de *Okuyan Genç Emir*, Osman Hamdi Bey'in soluk renkler ile yaratılmış eserlerinden biri olarak görülebilecektir. Bunun yanı sıra eserde yer alan emir figürü, alışlageldik Doğulu ya da Osmanlı figürlerinden farklı bir görüntüye de sahip olmaktadır. Özellikle sakallarının uzun olmaması ve açık renk bir kaftanla resmedilmiş olması, Osman Hamdi Bey'in Doğulu erkek imgelerini yansıtmadaki farklı uygulamalarından biri olarak değerlendirilebilecektir.



Şekil 5. *Okuyan Genç Emir* (1878)

Kaynak: Edhem, E., Making Sense Of Osman Hamdi Bey and His Paintings, Muqarnas Online, Vol: 29, No: 1, 2012, p. 343.

İkinci eser değerlendirme aşaması olan uzlaşım sal anlamda ise eserde özellikle Doğu insanının okumaya ve öğrenmeye dayalı merakının resmedilişi açısından ön plana çıkan öğelerin olduğu gözlemlenmektedir. Batı'nın genel algısı içerisinde Doğu insanı keyif olgusunu hayatının temeline yerleştirmiş bir varlık olarak gösterilse de aslında Doğu'nun da ilmi anlamda bir bilgi birikimi ile birlikte kendisini ifade etme şeklinin olduğu, tarihsel akış içerisinde rastlanılan bir durumdur. Bir başka deyişle Batı, özellikle resim temelinde incelendiğinde Doğu'yu, hayali bir şekilde cehalet ve keyif odaklı bir yaşamın düşkünü olarak resmetse de bunun gerçekliğinin sorgulanmaması bir tartışma konusudur. *Okuyan Genç Emir*, bu noktada Batı'nın yarattığı cahil Doğulu tabusunu yıkabilecek noktada detaylar içermese de görüntü itibari ile genel olarak Doğu'nun kendisini, düşünüldüğü kadar cahil olmadığı bir şekilde ispatlaması adına da önemlidir. Rönesans dönemi resimlerinde Batı'nın bilge ve aydınlanmaya odaklı figürlerinin ön plana çıkarılmış olması, Batı'nın kendisini övmesinin bir yoludur. Bununla birlikte o dönemin ve ilerleyen dönemin oryantalist resimlerinde Doğu'nun bilgiye dair medeni yapıdan

uzak resmedilmesi de Batı'nın kendisini övmesinin bir başka yolu olarak değerlendirilebilir.

Eserin incelenmesi adına son aşama olan içsel anlam açısından değerlendirildiğinde ise *Okuyan Genç Emir*, her ne kadar Doğulu toplumunun kültürel anlamda aydın bir duruşunun var olduğu izlenimini yaratsa da üzerinde taşımış olduğu bazı Doğu imgeler ile Osman Hamdi Bey'in beklendiği şekilde bir modern Doğulu imajını ortaya çıkarmak adına yaratılmadığı izlenimini de uyandırmaktadır. Buna örnek olarak gösterilebilecek ilk unsur, emirin bir çalışma masası üzerinde ya da kütüphane vb. bir ortamda okuma yapmıyor olması, bunun yerine yerde, yere yakın bir sedir üzerinde bu okuma eylemini gerçekleştiriyor olmasıdır. Bu vesile ile emirin okuma eylemini, kitap okumaktan ziyade, bir dinlenme ya da keyif anında gerçekleştirdiği düşünülebilecektir ki bu, Batılı, oryantalist ressamların gözündeki keyif odaklı hareket eden Doğulu imajına uygun gözükmektedir. İkinci unsur, resimdeki erkek figürün sıradan bir Doğulu insanı olarak değil, bir emir olarak resmedilmesidir. Emir unvanının genellikle Arap toplumunda kullanıldığı düşünülürse resim, genel olarak bir Arap erkeğini resmetmekle birlikte keyif üzerine odaklanmış bir duruşun resmedilmesi, Araplar üzerinden, Batılı, oryantalist ressamların yaklaşımlarına paralel bir Doğulu figürünün akıllarda kalmasına sebebiyet vermektedir. Bu da *Okuyan Genç Emir* için oryantalist bir eser olduğu izlenimini kuvvetlendirmektedir.

4.2.2. *Kahve Ocağı* (1879)

Her ne kadar Osman Hamdi Bey, eserlerinde Doğu'nun kültürünü Batı'nın oryantalist bir şekilde algılandığından daha farklı resmediyor gibi gözüke de aslında resme profesyonel olarak başladığı ilk dönemlerde, Batı'nın oryantalist algısının, O'nun eserlerinde kendisine yer bulduğu gözükmektedir. Bunlardan biri olarak *Kahve Ocağı*, Osman Hamdi Bey'in profesyonel bir ressam olarak ortaya çıkardığı ilk eserlerden biri olmaktadır. Eserin inceleme adına tercih nedeni, Osman Hamdi Bey'in özellikle kadın ve erkek figürlerini, ev yaşantıları içerisinde incelemek ve irdelemektir.

Eser inceleme yönteminin ilk aşaması olan doğal anlam aşaması ile incelenmeye başlandığında *Kahve Ocağı*, renklilik açısından, genel oryantalist Batılı resimlerden farklı olarak daha farklı ve daha canlı renkleri içerisinde barındırmaktadır. Her ne kadar renklerin detayı söz konusu olmasa da eserin aydınlık bir havasının bulunduğu fark edilmektedir. Gün ışığının içeri yansıdığı eserde, her ne kadar derin detaylar bulunmasa da alışlagelmiş olan karanlık, kasvetli ve birbirine benzer konuları içeren özellikle ilk dönem oryantalist resimlerden farklı olduğu görülmektedir. Duvardaki çinilerin, yerdeki halının ve Osmanlıca ya da Arapça yazıların bulunduğu varsayılabilir olan duvardaki tabletin renkleri, eserin ürkütücü ya da olumsuz değerlendirilebilecek olan yanının olmadığı izlenimini uyandırmaktadır. Eserin ana karakterlerinden olan ve sedir üzerinde oturan erkeğin yüz ifadesi bir olumsuzluğun resmedildiği izlenimini uyandırır da ayakta duran ve kahve ikramını yapan kadın karakterin yüz ifadesinin daha olumlu olması, tahmini bir negatif yönlü algının ortadan kaldırılmasına yardımcı olmaktadır. Yine de kadının hizmet eden rolü, eserin oryantalist olarak algılanması konusunda tetikleyici bir etkiye sahip olabilecek düzeydedir.



Şekil 6. *Kahve Ocağı* (1879)

Kaynak: Handan K., Arkeolog, Müzeci, Ressam: Osman Hamdi Bey, folkart, Kasım-Aralık 2016, s. 82.

Uzlaşım sal anlam aşamasındaki değ erlendirme aç ısından bakıld ığında ise eser, öncelikli olarak oryantalist resimlerin iç eriğ inden farklı olarak kadınların hâkim oldu ğ u ve onların cinsel aç ıdan değ erlendirildiğ i ya da sadece erkeklerin iç erisinde bulundu ğ u sefalet iç erisinde ya da medeni olmaktan uzak bir yaşam ın iç erisinde bulundukları imajına tamamıyla ters bir durumu gözler önüne sermektedir. Bunun yanı sıra eserin iç erisinde yer alan yaşam alanı kesiti düşün üldüğ ünde, Osman Hamdi Bey'in geniş ölç ekli bir şekilde Doğ ulu insanının hayatının sanıld ığı kadar medeniyetten uzak olmadığını göstermekten ziyade, yine aynı düşün ce ile kısa bir kesite odakland ığı düşün ülebilecektir. Söz konusu yaşam alanı, tahmini olarak Osman Hamdi Bey'in resmi tuvalde canlandı rdığı yıllardaki Doğ uluların ya da Osmanlı toplumunun yaşam alanını ifade etmemektedir. Fakat büyük ölç üde Osmanlı toplumunun yaşam alanına odaklanmış olabileceğ i düşün üldüğ ünde, nispeten modern, aydı nlık, dönemin şartlarına uygun, yaş anabilir ve belki de

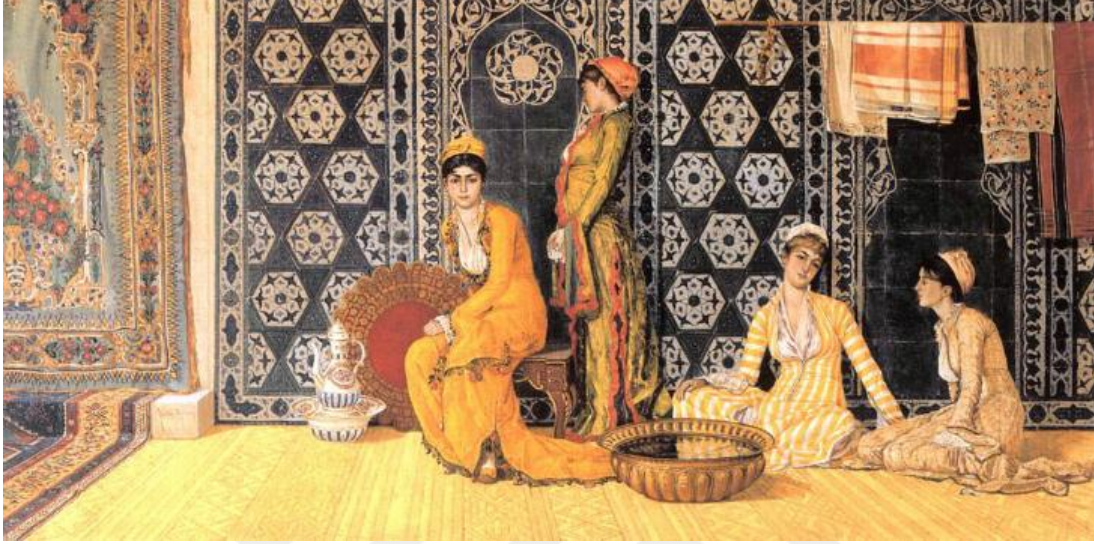
dönemin şartları dâhilinde konforlu sayılabilecek bir görünümü ortaya koymaktadır. Genel olarak bakıldığında Osman Hamdi Bey'in resmetmeye çalıştığı ve tahmini olarak Osmanlı aile yaşamından bir kesit şeklinde değerlendirilebilecek eserde ne Doğulu toplumunun tam anlamıyla modernliğine ne de onun modernliğin dışında olduğu varsayılan yaşamına dair bir görüntü ortaya koymuştur.

Eserin içsel anlam aşamasında ise *Kahve Ocağı*'nın tipik oryantalist sosyokültürel yaklaşımları içerisinde barındırdığı izlenimini vermektedir. Bu oryantalist sosyokültürel yaklaşım, Doğu'nun özgürlükçü bir yaşam modelinden uzak olduğu fikrini içermektedir. *Kahve Ocağı* 'nda, bir sedirin üzerinde oturan erkek figüre kahve getiren bir kadın figürünün ana unsurlar olduğu eserde, erkeğin duruşu ve kadının hizmet ediş şekli eserin oryantalist kültürde yer alan erkek egemen aile yaşamı algısının izlerini taşımaktadır. Eserde, erkeğin rahat ve hükmeder şekilde değerlendirilebilecek olan tavrı ve karşısında, kendisine hizmet eden kadının boynu bükük ve mağrur tavrı, karar verici tarafın erkek olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu gelenekselliği tasdik edercesine de duvarda bulunan çiniler, Türklerin sık olarak tercih ettikleri ev içerisinde ocak türü, sedir üzerindeki el sanatlarına dair detaylar, yerde bulunan bir Doğu motifli olduğu izlenimi uyandıran halı ve duvarda asılı olan, üzerinde Osmanlıca ya da Arapça yazıların bulunduğu varsayılabilir olan tablet, tipik bir Doğulu ya da Osmanlı kültürü mensubu evini ve aile hayatını temsil eder niteliktedir. Osman Hamdi Bey, eserde mümkün olduğunca doğal bir üslup benimseyerek, bir bakıma, oryantalist bir eser ortaya koymak adına tüm unsurlardan yararlanmıştır. Bu nedenle de eseri oryantalist sanat kültürünün bir parçası olarak nitelendirmek mümkündür.

4.2.3. Haremden (1880)

Osman Hamdi Bey'in oryantalist olup olmadığı konusundaki tartışmaların çok büyük bir bölümünde ön planda yer alan kadın imgesi, ressamın, Batı'nın oryantalist kültürü ile Doğu'ya bakışından daha farklı resmedilmiştir. Her ne kadar Osman Hamdi Bey'in eserlerinde oryantalist bakış açısından yansımalar söz konusu olsa da kadının Doğulu kadının resmediliş biçimi Batılı benzerlerine göre ziyadesiyle

farklılık arz etmektedir. *Haremden* adlı eser incelenirken, Batılı ve Doğulu harem algısının, Osman Hamdi Bey özelinde ne şekilde bir etki farklılığına sebebiyet verdiğinin incelenmeye çalışılması; en önemlisi, Osman Hamdi Bey'in konuya dair yaklaşımının ele alınması amaçlanmıştır.



Şekil 7. *Haremden* (1880)

Kaynak: Ali, Y. (Ed.), Osman Hamdi Bey: Ressam ve Arkeolog - Bir Dünya Aydını, Beykoz Kültür ve Sanat, Sayı: 2, 2013, s. 28.

Bunlardan biri olarak görülebilecek olan *Haremden* adlı eserin ilk aşamadaki doğal anlamına bakıldığında, eserin, uzun yıllar boyunca Batı'daki birçok oryantalist ressamın aktardığından farklı olarak, renklerin ve kadın imgesinin kullanılışı açısından temel farklılıklarının olduğu görülmektedir. Öncelikli olarak *Haremden*, Batı'nın oryantalist mantığı içerisinde değerlendirdiği harem gibi karanlık, sadece kadın vücutlarının açık ve aydınlık biçimde resmedildiği bir alanı ifade etmemektedir. Bunun aksine *Haremden* üzerinde aydınlık renklerin kullanıldığı ve bu aydınlığın genel olarak resmin geneline hâkim olmaya başladığı görülmektedir. Duvarlar, yerler ve kadın karakterlerin giysileri son derece aydınlık ve pozitif bir hava yaratacak şekilde resmedilmiştir. Öte yandan eserdeki kadın karakterlerin, yine Batılı oryantalist ressamların resmettikleri gibi çıplaklığın ve egzotizmin hâkim olduğu bir harem ortamında bulunmadıkları görülmektedir. Kadınların bir meşguliyetlerinin bulunduğu ve bunun yanı sıra da oryantalist mantığın içerisinde

yer aldığı gibi sadece çeşitli fantezilerin birer yansıması şeklinde giyinmedikleri ya da davranmadıkları görülmektedir. Bu hali ile *Haremden*, resmi görenler açısından olumlu bir duygu yaratma ve asıl oryantalist resimler ile Osman Hamdi Bey'in eserleri arasında bir karşılaştırma yapmayı zorunlu kılmaktadır.

Haremden adlı eserin uzlaşım sal anlam olarak adlandırılan inceleme aşamasında, bir harem ortamının resmedilmediğinin, sanki bir evin yaşam ortamının yansıtıldığı düşüncesine kapılmak mümkündür. Osman Hamdi Bey'in resmi yaratma şekli, tam olarak bir harem resmetmekle ilgili olarak değ erlendirilemeye bilecektir. Çünkü Batılıların oryantalist kültür içerisinde alış tıkları harem anlayışı ile gerç ekte olan harem anlayış ının farklılığını en iyi anlayabilecek ve eserine yansıtabilecek kişi konumundaki Osman Hamdi Bey, bu noktada bir ikilem yaşamış olarak düşün ülebilir. Ressamın ilk bilinen harem resmi olan bu eserinde ne Batı'nın oryantalist kültür içerisinde algıladığı gibi ne de gerç ekte var olduğu gibi bir harem anlayış ının resmedildiğini söylemek mümkün değildir. Eser, Doğulu kadını, harem içerisinde olumlu bir imge ile resmediyor olsa da Osman Hamdi Bey'in gerç eğe dair düşüncelerini yansı tıp yansı tmadığı konusunda ş üphe uyandırabilecektir. Eğ er ki Osman Hamdi Bey'in harem konusundaki bakış açısı bu eserde anlatıldığı üzere naif ve olumlu bir şekilde ise eser, aslında Batı'nın oryantalist mantığı içerisinde, uzun yıllar boyunca, Doğ u'yu kötü göstermek adına bir mihenk taşı olarak kullandığı harem imajının kökten yıkılması ve böylelikle de gizli bir oksidental ist mantıkla verilen bir cevap olarak algılanabilecektir.

Son aş ama olarak iç sel anlam aş amasında, *Haremden* değ erlendirilecek olursa, resmi gören ve inceleyenler için olumlu yansımalarının bulunduğ unu düşünmek mümkündür. İster Osman Hamdi Bey'in resmi yaptığı dönemde isterse de O'ndan önceki dönemde söz konusu olan harem hayatını anlatsın, *Haremden* Osmanlı'nın ya da Doğ u'nun sahip olduğu harem hayatını ya da kadınların kendi aralarındaki hayatını alış ılanın dışında bir şekilde resmetmektedir. Resmin yapıldığı tarihe kadar ve hatta o tarihlerde oryantalist kültürün harem algısı son derece yerleş ik olmakla birlikte Osman Hamdi Bey'in *Haremden* adlı eseri bu yerleş ik algıya karşı gibi gözük mektedir. Batı'nın oryantalist resimlerinde çıplak ve eğ lence içerisinde

olan kadınlar ile egzotik bir ortamın sürekli olarak yansıtılmaya çalışıldığı eserlerde, Doğulu kadınlar, Osmanlı kadınları özelinde cinsel birer obje olarak lanse edilirken, Haremden üzerindeki kadınlar son derece sakin, çamaşır yıkadıkları varsayılacak şekilde, gündelik hayatlarının bir anını yaşamaktadırlar. Duvar desenleri, duvarda asılı ve yerde serili duran halı Doğulu imgeler taşımakla birlikte şaşaadan da uzaktır. Öte yandan usturuplu bir kıyafetle resmedilen kadınlar, oryantalist kültürün sürekli olarak olduğundan farklı cinsel olarak resmettiği Doğulu kadını için de imgelemin olumluya çevrilmesine yardımcı olmaktadır. Bu nedenle de *Haremden* için Doğulu imgeleri içerse dahi, Batı'nın oryantalist anlayışına, özellikle hareme bakış açısı özelinde, tamamıyla farklı olduğunu söylemek mümkündür.

4.2.4. *İki Müzisyen Kız* (1880)

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde, Doğulu kadın imgesi, Doğu'nun nitelikliliğini ve Batı'nın algıladığından daha modern olduğunu göstermek adına büyük bir önem taşımaktadır. Bu tür kadın figürünün kullanımı konusunda ciddi ölçekli bir hassasiyet gösteren ressam, kadın figürlerinin Batı'da hayal edilenin aksine bir gayesinin bulunduğu görüntüsünün oluşturulması adına resimler oluşturmaya çalışmıştır. Eser ele alınırken, Osman Hamdi Bey'in kadın figürünü, kendi resim anlayışı ve oryantalist Batı resminin karşıtı olarak ne şekilde değerlendirdiğinin öğrenilmesi amaçlanmıştır.

Eserin incelenmesine dair ilk adımda, doğal anlam bakımından *İki Müzisyen Kız*, sadece iki kadın figürü üzerinden bir hikâye anlatmaya çalışsa da aslında hikâyenin ana unsurları, kadın figürlerin ellerinde tutmuş oldukları müzik aletleri ile birlikte dış görünüşleridir. Kıyafet olarak, Osman Hamdi Bey'in birçok farklı eserindeki kadın figürlerine benzemeyen bu iki kadın, aynı zamanda ellerinde bulundurdıkları müzik aletleri ile birlikte, yine ressamın sık kullanmadığı bir duruşa sahip olmaktadır. Bununla birlikte duvarlarda kullanılan desenler ile yine ressamın birçok eserinde önemli bir detay olarak dikkati çeken Doğulu motiflere sahip halılar, *İki Müzisyen Kız* üzerinde dikkati çeken unsurlardır. Fakat esas olarak odaklanması gereken konu, esere ismini veren müzisyenler kızların hem resmin yapıldığı tarih

itibari ile hem de genel olarak oryantalist Batılı kültüründe Doğulu kadınının modern olan herhangi bir unsur ile ilgilenmediğine dair sözlü ve görsel iddialara karşıt bir duruşunun olmasıdır. Bu vesile ile eser ilk incelendiğinde alışıl gelmiş olan oryantalist anlayışların tamamıyla karşısında ve kendi içerisinde de Doğululara aslında kendilerinin ne noktada olduğunu göstermek adına önemli bir mesaj olarak algılanabilir. Bu vesile ile de eserin incelenmesi sırasında, bambaşka bir Doğulu kadını modeli ile karşılaşmaktadır.



Şekil 8. *İki Müzisyen Kız* (1880)

Kaynak: “Two Musician Girls”, https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/-/SwEhRGp3ripP_w?hl=tr (Erişim Tarihi 22.06.2017)

Uzlaşımsal anlam aşamasında eser, Batılı ressamların, kadın müzisyenleri resmettikleri eserlerine benzerlikler göstermektedir. Özellikle de kadınların giyimleri, duruşları ve müziğe dair eğilimleri açısından bakıldığında süre zarfında *İki Müzisyen Kız*, Batılı ressamlar açısından kadının sanatçı kimliği ile taşımış olduğu anlamın aynısını taşıyor olarak gözükmektedir. Oryantalist kültürün, Batı ile Doğu'yu birbirinden ayırdığı konulardan biri olarak nitelendirilebilecek olan sosyal farklılık, kadın özelinde daha fazla ön plana çıkmaktadır. Batı için kadın, özellikle Meryem Ana temelinde kutsal, değerli ve nitelikli bir varlıktır. Fakat aynı Batı açısından Doğu'nun kadını, keyfine düşkün, hareme kapalı ve bunun dışında herhangi bir özelliği bulunmayan hali ile negatif bir görünüme sahip olmaktadır. Bu şekilde de Batı'nın Doğu üzerinde psikolojik bir baskı kurması son derece kolay olmaktadır. Fakat aksi bir durum, bir başka deyişle Doğu'nun kendisini tanıtırken, kadın figürü temelinde, alışlagelmişin dışına çıkarak kendisini modern kadın imgesi ile tanıtmaya çok sık rastlanmamaktadır. Bu noktada *İki Müzisyen Kız*, Osman Hamdi Bey aracılığıyla, Batı'ya karşı, harem içinde, keyfine düşkün ve egzotik hayatın en önemli parçası olan kadın figürünü geçersiz kılmaya çalışmaktadır.

Son aşamada, eserin içsel anlamına bakıldığında, yan yana, biri tambur diğeri tef çalmak üzere bir araya getirilen iki kadın figürü, oryantalist resmin yaklaşımlarındaki kadın figürünün algılanmasına dair ciddi ölçekli farklılık yaratmaktadır. Giyim tarzları gerek Osmanlı gerekse de diğer Doğulu topluluklarının kadınlarının giyimlerine, özellikle de Osman Hamdi Bey'in tercih ettiği genel Osmanlı ya da Doğulu kadını tarzlarına göre daha farklı duran bu iki figür, yaptıkları iş ya da üstlendikleri görevler açısından son derece modern konumdadırlar. Özellikle de her iki figürün de bir enstrümanı ellerinde tutmaları ve müzik yapmaya çalışmaları ya da ayakta duran karakterin müzik yapma çabası, modern dönemin Doğu toplumunun yaşamsal uygulamalarının aslında ne denli dönemin şartlarına uygun olduğunu göstermektedir. Bir başka deyişle Osman Hamdi Bey, döneminin ve toplumunun kadını, Batı'da algılandığından daha maharetli olarak resmetmektedir. Bu atfedilen maharet, müzikal beceri, karakterlerin özellikle yüzlerindeki pürüzsüz renk ve duvar ile yerin parlayan rengi ile birlikte resmi görenler açısından pozitif nitelikte bir izlenim yaratmaktadır. Bu izlenim, Batı'nın hareme hapsederek egzotik

bir hayat bahşettiği Doğulu kadınının aslında olduğundan son derece modern halde bulunduğunun ispatını içermektedir. Osman Hamdi Bey, Doğulu erkek figürlerine atfetmediği sanatsal nitelikliliği kadına atfederek, eğer Doğu'nun bir modernliği söz konusu ise bunun kadınlar ile sağlanabileceği izlenimini yaratmaktadır. Bu hali ile eser, oryantalist bir kimlikten uzaklaşmaktadır.

4.2.5. *Kuran Okuyan Kız* (1880)

Osman Hamdi Bey'in Batılı oryantalist resim algısına zıt bir şekilde tasarlanmış eserlerinden biri olarak *Kuran Okuyan Kız*, Batı'da ya haremde egzotik bir ortamda ya da erkeğin kontrolü altındaki bir ortamda, geri planda resmedilen kadının tanımlanışı açısından farklı bir betimlemeyi içermektedir. Bu şekilde kadın imgesinin olumlu yansımaları, *Kuran Okuyan Kız* ile Osman Hamdi Bey'in resimlerine iyiden iyiye yerleşmeye başlamıştır. *Kuran Okuyan Kız* adlı eser incelenirken, Doğu'nun İslami motiflerinin, mimari güzelliklerinin ve kadına verilen önemin, aslında Batı'nın oryantalist mantığı içerisinde ne şekilde yanlış biçimde algılandığı ve bunun Osman Hamdi Bey'in sanatına yansımalarının incelenmesi amaçlanmıştır.

Eserin doğal anlamı doğrultusunda incelenmesi aşamasında, Osman Hamdi Bey açısından, kültürel anlamda bağlı olduğu medeniyetin, Batı'nın algıladığı gibi karanlık yönlerinin değil, aydınlık yönlerinin tuvale yansıtılması çabası, *Kuran Okuyan Kız* içerisinde de kendisini göstermektedir. Buna göre *Kuran Okuyan Kız*, genel hatlarıyla resmi görenler için iç açıcı ve akıllarda olumlu imgeler yaratabilecek bir etkiye sahiptir. Bunların başında, resimde görülen ve camdan fark edilen aydınlık hava olmaktadır. Batılı oryantalist resim eserlerinin çok büyük bir bölümünde kasvetli bir havanın varlığı resmedilmekte ve bu durum genel olarak Doğulu toprakların sürekli olarak kapalı bir havanın hâkim olduğu topraklar olarak algılanmaktadır. Fakat Osman Hamdi Bey bu algıyı değiştirmektedir. Buna paralel olarak resimde bulunan kadının üzerindeki kıyafet, Kuran sayfası, rahle üzerindeki taşlar ve örtü ile taş döşeli olan yerler, son derece parlak bir şekilde resmedilmiş, böylelikle de resmin mümkün olduğunca onu görenler ve inceleyenler üzerinde

olumlu bir etki yaratmasına çalışılmıştır. Öte yandan, Osman Hamdi Bey'in, Doğu'nun kültürel bir yansıması olarak algıladığına işaret ettiği düşünülebilecek olan dokuma halılar ve çinilerden oluşan duvarlar bu eserin de temel olarak göze çarpan ve onu tanımlayan unsurlarındandır. Bu şekilde ressam için söz konusu unsurların, eserlerinde Doğu'yu anlatmak adına tanımlayıcı bir özelliği olduğu düşünülebilecektir.



Şekil 9. *Kuran Okuyan Kız* (1880).

Kaynak: “Kuran Okuyan Kız”, <http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-kuran-okuyan-kiz-9740/> (Erişim tarihi 13.06.2017).

Eserin uzlaşımsal anlamının araştırılması aşamasında *Kuran Okuyan Kız* üzerinde oluşan itibar, bir kadının Kuran okuma seansının olumlu bir şekilde yansıtılmasından ziyade Osmanlı ya da genel olarak Doğu mimarisinin ve estetiğinin yansıtılması çabası olarak değerlendirilebilir. Osman Hamdi Bey'in, genel olarak eserlerinde, yerleşik ve olumsuz şekilde Batı'da yer alan Doğulu imgesini belirli oranda ortadan kaldırmaya dair bir eğiliminin olduğu düşünülebilecektir. Ressam bunu çeşitli şekillerde yapmaya çalışsa da aslında bu konuda en farklı çabayı sarf

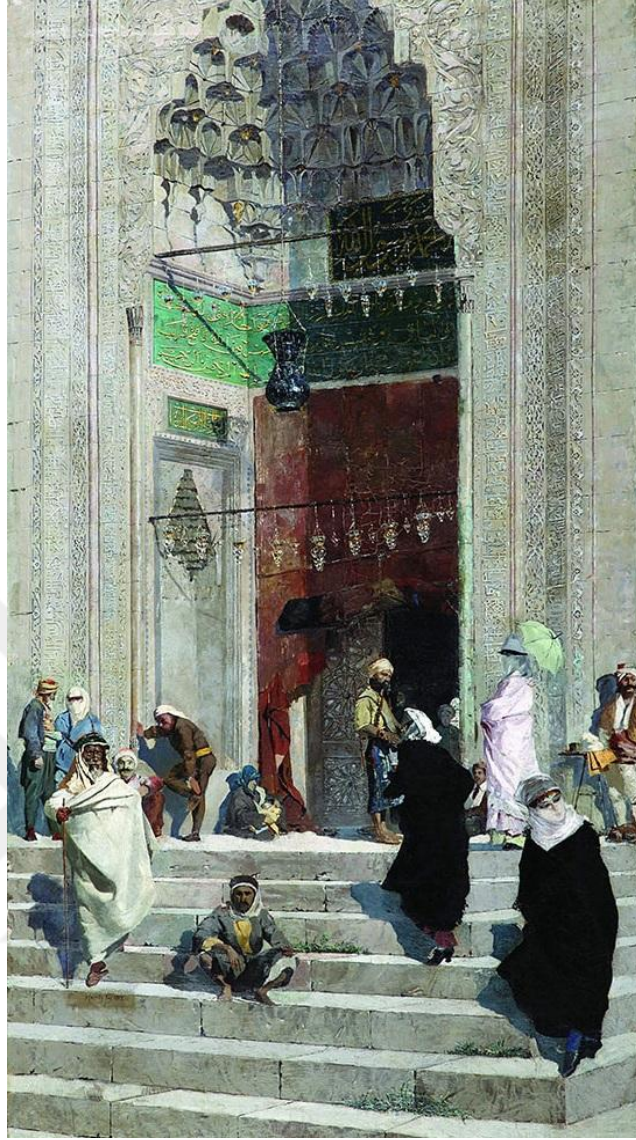
ettiği alan Osmanlı mimarisi, yaşam biçimi, giysileri ve yaşam alanının olumlu şekilde resmedilmesidir. Belki de bu durumun sebebi, Batı'nın genel olarak benimsediği karanlık Doğu algısının yerleşik olduğu oryantalizmin yaratmış olduğu negatif inanışları ortadan kaldırmaktır. Her ne kadar resme dair eğitimini ve ilhamını Batı'dan almış olsa da Osman Hamdi Bey için doğduğu ve kültürel anlamda ait olduğu toprakların insanının resmedilme şeklinin değişimi konusunda bir eğilimin ve isteğin de bulunduğu görülmektedir. Bu eğilim, Osman Hamdi Bey için Batı'nın Doğu'yu son derece kötü olarak gören oryantalist kültürüne karşı durmakla ve Doğu'nun tüm gerçekliğine, sonuna kadar katılım göstermek arasında bir kararsızlık durumunu da yaratmaktadır.

Kuran Okuyan Kızın incelenmesinde, son, içsel anlam aşamasında, yine Osman Hamdi Bey için bir şeyleri düzeltme çabasının bulunduğu görülmektedir. Özellikle de Batı'nın oryantalist mantığı içerisinde İslam'ın ve İslam'a dair motiflerin son derece olumsuz bir şekilde, hatta düşmanca değerlendirildiği süre zarfında, Kuran okumanın ve Kuran okuyan bir kadının açık renkler ile resmedilmesi, Batı'nın oryantalizminin algıladığı İslam ve Müslüman olgularının karanlık yönünü ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Şüphesiz, bu konuda bir aydınlık yaratma isteği söz konusu olsa da Osman Hamdi Bey için daha fazla detayın ve gösterişin olacağı bir eserin resmedilmesi gerçekleşiyor olabilecektir. Fakat ressam eserine bir sınır çizmiş, Kuran okuyan bir kız betimlemesi ile eserin hikâyesini kısıtlamıştır. Yine de eser, özellikle pencereden yansıyan ışığın, kullanılan aydınlık öğelerin ve modern olarak nitelendirilebilecek olan kıyafetleri ile Kuran okuyan bir kızın varlığıyla birlikte oryantalizmin temeli olan Doğu ve İslam karşıtlığının karşısında bir duruş sergilemektedir. Batılı oryantalist resimde Kuran okuyan ya da ibadet eden karakterlerin çok sık kullanılmaması ve kullanılan imgelerin de mümkün mertebe düşman, karşıt, öteki ve medeniyetin uzağındaki Doğu'yu göstermek adına kullanılması, Osman Hamdi Bey'in *Kuran Okuyan Kız* eserini oryantalist bir eser olmaktan uzaklaştırmaktadır.

4.2.6. *Yeşil Cami Önü* (1882)

Osman Hamdi Bey için eserlerinde ünlü ve önemli mekânların kullanılması durumuna pek rastlanmamakla birlikte, genellikle resmedilen alanların, alışlagelmiş Osmanlı ya da Doğulu evleri ya da mekânları olduğu görülmektedir. Bu nedenle *Yeşil Cami Önü*, diğer eserlerine göre farklılık arz etmekte ve genel olarak da bir tarihi eserin nitelikli detaylarını açığa çıkarmak adına tuvale aktarılmış gibi gözükse de içerisinde çeşitli oryantalist detayları da içermektedir. Eserin incelenme nedenine bakıldığında, Osman Hamdi Bey'in Doğu toplumunu resmederken, günlük yaşamı ne şekilde ele aldığı ve bunun oryantalizm ile olan bağlantısının ya da bağlantısızlığının incelenmesi ön plana çıkmaktadır.

Eserin ilk olarak doğal anlamı açısından incelenmesi noktasından bakıldığında *Yeşil Cami Önü*, Osman Hamdi Bey'in diğer eserlerine göre daha az ışık ve renk detayını içermekte ve böylelikle de ressamın diğer eserlerine göre daha tekdüze ve kasvetli bir görünüm sunduğu düşünülebilir. Fakat eserin dikkat çekici yanı, Osman Hamdi Bey'in diğer birçok detaydan ziyade, büyük ölçüde Yeşil Cami'nin giriş kapısı üzerindeki mimari detayları dikkatle ve incelikle esere yansıtmış olmasıdır. Bu vesile ile Osman Hamdi Bey'in bu eserinde, ciddi ölçekli olarak, Yeşil Cami'nin tarihi ve estetik anlamda taşıdığı önem üzerine odaklandığı düşünülebilecektir. Aynı zamanda eserde, Doğulu kadın ve erkek figürlerinin bir arada resmedildiği, kalabalık ve toplumsal yaşama dair bir imgenin esere yansıtıldığı görülmektedir. Bu hali ile *Yeşil Cami Önü*, Osmanlı toplumunun gündelik yaşamına dair bir kareyi, büyük ölçüde, gerçekliği kabul edilebilir şekilde yansıtmaktadır. Özellikle caminin kapısındaki detaylar özelinde ele alınacak olursa eser, Osman Hamdi Bey'in genel olarak sahip olduğu gerçekçilik yaklaşımının eserlerine bir yansıması olarak görülebilecektir. Bunda, Osmanlı toplumunun gündelik yaşamına dair eserde kullanılan imgelerin de büyük bir etkisi bulunmakta ve eseri görenler için kabul edilebilir bir gerçeklik yaratmaktadır.



Şekil 10. *Yeşil Cami Önü* (1882).

Kaynak: Handan K., Arkeolog, Müzeci, Ressam: Osman Hamdi Bey, folkart, Kasım-Aralık 2016, s. 77.

İkinci bir aşamada, uzlaşımsal anlam düzeyinde eser, aslında Osman Hamdi Bey'in bir caminin kimliğine ve genel görünümüne mi yoksa Osmanlı toplumunun genel olarak gündelik yaşamının şartlarına mı odaklandığı konusunda bir soru işareti yaratabilmektedir. Belki de Osman Hamdi Bey'in Batılı oryantalist ressamların tarzına benzerlikler taşıyan en çarpıcı eserlerinden biri olan *Yeşil Cami Önü*, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında, oryantalist resimde sık görülen karanlık resimler yaratmaktan ziyade soluk renklerin tercih edilmesi durumu, bu eserde de

görülmektedir. Genellikle oryantalist resim anlayışında hareme odaklanma sürecinin sona erdiği ve Eugène Delacroix'nın yaşamının son döneminde Doğu'yu resmederken renkli, ancak soluk tasvirleri kullanmaya başlayarak öncülük ettiği bu dönemde Doğu'nun kötü olarak gösterilmesinden ziyade soluk ve estetikten yoksun olarak resmedilmesine dair bir çabanın bulunduğu görülmektedir. Doğu, yine kötü olarak gösterilmekte, ancak bunun anlatım tarzı değişmektedir. Osman Hamdi Bey de bu akımın bir parçası olmakta, ancak estetik konusunda, Batılı oryantalist ressamların aksine, Yeşil Cami'nin giriş kapısına dair vermiş olduğu detaylar ile birlikte bu noktada bir ayrım içerisine girmekte ve farklı bir yöntemi benimsemekte ve tam anlamıyla bir oryantalist ressamın benimsediği metotlara uymadığını göstermektedir.

Son olarak, içsel anlamı aşamasında *Yeşil Cami Önü* değerlendirildiğinde, genel olarak Osmanlı toplumunun gündelik yaşamına dair bir kesiti sunma çabasıyla aktarıldığı görülmektedir. Her ne kadar Osman Hamdi Bey bu konuda gerçekçi bir yöntemi benimsemiş olsa da eserde imgeleri ve karakterleri kullanma açısından oryantalist bir tarza yaklaştığı görülmektedir. Özellikle resmin yakın olan kısmında göze çarpan erkek resimleri, Doğu'nun olumsuz olarak tasvirinin gerçekleştirildiği oryantalist Batı resmindeki, medeniyetin getirilerinden uzak, estetiği bulunmayan ve modern yaşam öğelerini içerisinde barındırmayan bireyleri tanımlıyor gibi gözükmemektedir. Her ne kadar, resimde bulunan dört kadın karakterin de nispeten daha modern, daha zarif ve daha estetik bir duruş sergilemeleri, eserin oryantalist kimliğinden sıyrılarak değerlendirilmesi adına bir fırsat sunsa da erkek karakterlerin, oryantalist kültürel ve sanatsal algı içerisinde gibi tipik bir Doğulu kimliği içerisinde resmedilmiş olmaları eserin tekrardan oryantalist bir eksene doğru geçiş yapmasına sebebiyet vermektedir. Bu durumu, Osman Hamdi Bey'in, ressam kimliği içerisinde özellikle kadını resmetme konusunda oryantalist Batılı ressamlardan son derece farklı olarak düşünmesinden ve Doğulu kadını Batılıların düşündüğünden daha değerli ve daha nitelikli bireyler olarak değerlendirmesi ile açıklamak mümkündür. Fakat renklerin kullanılışı, erkeklerin resmedilişi ve tipik bir oryantalist Batılı anlayışı ile resmedilmiş Doğulu gündelik yaşamını anlatır tarzındaki imgeleri ile *Yeşil Cami Önü* oryantalist bir eser olarak değerlendirilebilecektir.

4.2.7. *Gezintide Kadınlar* (1887)

Osman Hamdi Bey için kadınların modern bir şekilde resmedilme durumunun büyük bir önemi olmakla birlikte ressam, kadınları sürekli olarak, Batılı oryantalistlerin onları hapsedmiş oldukları harem yaşamının dışında resmetmeye çalışarak, Batılı oryantalistlerin zihnindeki ve tuvallerindeki kadın imgesinin köklü bir şekilde değişimine yardımcı olduğu görülmektedir. Bunda, Osman Hamdi Bey'in renkli bir şekilde ve farklı mekânlarda, farklı meşguliyetler içerisinde kadınları resmetme çabasının büyük önemi bulunmaktadır. Özellikle *Gezintide Kadınlar* özelinde bakıldığında, eserin tercih nedeni, Osman Hamdi Bey'in Doğu'ya dair tasvirlerinde, kadın imgesini, Doğu'nun güzel ve olumlu yanını göstermek adına ne şekilde kullandığına değinilmek istenmesidir.

Gezintide Kadınlar da bu çabanın eseri olarak nitelendirilebilecek olan bir çalışmadır. Eserin doğal anlamı ile ilk aşamadaki incelemesi gerçekleştirildiğinde, yine aydınlık bir ortamın, yaşam alanının ve canlı renklerin kullanıldığı bir çalışma göze çarpmaktadır. Eserde, uzak noktada bir erkek grubunun alışveriş sohbeti içerisinde oldukları görülmekle birlikte, kadınların ön planda olduğu ve kadınların da her ne kadar peçe içerisinde resmedilseler de rengârenk kıyafetler içerisinde oldukları görülmektedir. Aynı zamanda, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde sık rastlanmayan bir şekilde, *Gezintide Kadınlar* üzerinde küçük bir kız çocuğunun resmedildiği görülmektedir. Oryantalist Batılı eserlerde Doğulu imgesinin içerisinde var olan, ancak tıpkı kadınlar gibi sürekli olarak çıplak ya da yarı çıplak olarak resmedilen çocuk imgesi, Osman Hamdi Bey tarafından bu eserde son derece usturuplu ve hoş bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda hem Batılı oryantalist resim sanatına mensup eserlerde hem de Osman Hamdi Bey'in eserlerinde sık olarak rastlanmamakla birlikte küçük bir köpeğin de resimde kendisine yer bulduğu görülmektedir. Her ne kadar bu köpeğin varlığı eserin niteliğinin artması ya da onun oryantalist olma ya da olmama ekseninde değerlendirilmesi adına yeterli olmasa da resim içerisinde, Doğulu yaşam tarzının, alışılmışın dışında pozitif olarak değerlendirilmesi adına renk katan bir unsur olarak değerlendirilebilecektir.



Şekil 11. *Gezintide Kadınlar* (1887).

Kaynak: Savaş V. G., Osman Hamdi Tablolarında Hayvan Figürleri, Ankara Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi, Sayı: 61, 2014, s. 88

İkinci aşama olarak ele alınabilecek olan uzlaşım sal anlamda, *Gezintide Kadınlar*, içerisinde bulunan kadın imgesi ile birlikte Osman Hamdi Bey'in Osmanlı mimari sanatına dair çeşitli detayları da içerisinde barındırdığı önemli çalışmalardan biri olarak da görülebilecektir. Resimde, kadınların ve erkeklerin arkasında uzanan duvar ve üzerindeki demir desenler, birbirinden farklı dört demir işlemeye sahiptir. Bunlar her ne kadar resmin genel niteliğine doğrudan etki eden unsurlar olmasa da Osman Hamdi Bey için Doğu'nun bilgi, beceri ve estetiğini yansıtmak adına önemli noktalardandır. Oysa oryantalist kültür içerisinde resmedilen Doğulu ya da Osmanlı insanı, kadınlar bazında harem içerisinde, erkekler bazında estetikten yoksun mekânlarda resmedilmektedir. Batı'nın kendisini resmetme biçiminde, sürekli olarak kusursuz ve son derece estetik mekânlar ön plana çıkarılırken, Doğu'nun yaşam alanları için sürekli olarak estetikten yoksun, çirkin ve kasvetli mekânların resmedildiği görülmektedir. Bu bir psikolojik yönlendirme çabası olarak görülebileceği gibi aynı zamanda farklılıkları ötekileştirme adına bir çaba olarak da görülebilecektir. Çünkü oryantalist Batılı resim sanatında Batı'nın estetik üstünlüğü, kimi zaman abartı ile ortaya konmaya çalışılırken abartı konusu Doğu'nun imgesel

olarak sanat eserlerine yansıtılmasına da sebebiyet vermektedir. Osman Hamdi Bey açısından ise bu durum kabul görmemekte, gerçekçi bir üslup ile renkleri, mekânları ve insanları eserlerine yansıtmaya çalışmaktadır.

Gezintide Kadınlar üzerinde yapılan incelemenin son ve içsel anlam aşamasında, iki noktanın, eserin oryantalist olup olmadığı konusunda belirleyiciliği bulunmaktadır. Bunlardan ilki, eserin içerisinde Osmanlı mimarisine dair kullanılan motiflerin, Doğu'nun estetiğini yansıtmada konusunda son derece başarılı olmasıdır. Hem farklı desenler hem de nispeten desen detayları nitelikli bir şekilde eserde ele alınırken bu vesile ile de Batı'nın oryantalist mantığı içerisinde algıladığı fütursuz, niteliksiz, estetikten yoksun ve sadece gösterişe odaklanmış olan Doğu ve Osmanlı, imajından uzaklaşmıştır. Bu durum hem eser hem Osman Hamdi Bey'in sanatı hem de genel olarak Doğulu imajı için bir kazanım olarak algılanabilir. Öte yandan, belirleyiciliği bulunan, esere dair ikinci önemli nokta, peçeli, ancak modern ve renkli kıyafetleri ile Batı'nın algıladığı gibi eve ya da hareme bağlı olarak yaşamayan kadınların dışarıdaki gezintilerini resmederek Osman Hamdi Bey'in vermiş olduğu mesajdır. Peçeli kadın görüntüsü, her ne kadar Doğulu ve İslam dinine mensup kadın imajını pekiştirse de kıyafetlerin modernliği, kadınların özgür hareket edebilme imkânlarına dair verilen mesaj ve Batılı oryantalist ressamların algıladığından daha renkli bir görüntüleri olan kadınların varlığı, oryantalist kültürün algılamalarından farklı bir durumu ortaya koymakla birlikte Doğulu kadını imajını da pozitif hale getirmektedir.

4.2.8. *Halı Satıcısı* (1888)

Sömürgecilik faaliyetlerinin büyük Batılı devletler tarafından yaygınlaşması ve konunun büyük bir yarışa dönüşmesi sonucu, süreç politik ve ekonomik olduğu kadar sosyolojik bazı etkiler de yaratmıştır. Hali hazırda var olan kötü bir Doğulu imajı ve güçlü bir oryantalist bakış açısı varken, bunun yanı sıra ortaya çıkan, baskın sömürgecilik zihniyeti, Batı toplumuyla birlikte Batı sanatının da ilgisini çekmiştir. Doğu'yu fethedilecek olduğu kadar gezilip görülecek egzotik bir yer olarak da gören Batılılar için Doğu, tam anlamıyla bir gizem yumağı haline gelmiştir. Osman Hamdi

Bey, *Halı Satıcısı* adlı eserinde, sömürgecilik döneminin en aktif dönemlerinden biri olan 19. yüzyıl sonu itibari ile süreci, tıpkı oryantalistlerin yaklaşımlarına benzer şekilde, bir an üzerinden resmetmiştir. Böylelikle eser incelenirken, özellikle bu sömürgecilik algısının ve onun Doğu-Batı ilişkisine nasıl yansıdığının, Osman Hamdi Bey gözünden ve fırçasından ne şekilde tuvale aktarıldığının, oryantalizme göre değerlendirilmesi hedeflenmiştir.



Şekil 12. *Halı Satıcısı* (1888)

Kaynak: Suzan B., Osman Hamdi Bey'in Tablolarındaki Bazı Halı Tasvirleri ve Bu Halılardaki Motifin İrdelenmesi, *Vakılar Dergisi*, Sayı: 36, 2011, s. 174.

Eserin incelenmesine ve doğal anlamının değerlendirilmesine çalışıldığı ilk aşamada, eserdeki anın, Batılıların algıladığı şekilde bir Doğulu mekânında, sokakta, çarşıda geçtiği izlenimi uyanmaktadır. Herhangi bir dükkân düzeninin söz konusu olmadığı, aksine, düzensiz ve modernlikten uzak bir ortamın eserde yansıtıldığı görülmektedir. Üç Doğulu tüccarın yer aldığı eserde, Batılı bir ailenin, söz konusu tüccarlardan halı satın alma anı resmedilmektedir. Duvar üzerindeki mimariye dair detaylardan ziyade halılara dair detayların yoğun olarak kullanıldığı eserde, bir Batılının satın alan, karar veren ve hizmet edilen kişi konumunda olduğu, Doğulu tüccarların ise onlar karşısında satış yapmaya mecbur, onların satın alma kararına muhtaç olduğuna benzer bir izlenim uyanmaktadır. Resmin en solunda yer alan Doğulu figürün meraklı ve endişeli duruşu, Batılı erkek figürün kararından yana olan beklentisini göstermektedir. Resmin sağ tarafında yer alan iki Doğulu tüccardan biri

yerde otururken, diğer ayakta satış yapmaya çalışmaktadır. Fakat üç Doğulu karakter de Batılı figürlerin durduğu kadar rahat ve sürecin belirleyicisi konumunda durmamaktadırlar. Özellikle Batılı erkek figürü, sıradan bir Batılı ziyaretçi gibi olduğu kadar şapkası ve kıyafetinin renginin anımsattıkları kadarıyla bir Batılı asker izlenimi de uyandırmaktadır.

İkinci aşama olan uzlaşımın anlam açısından bakıldığı süre zarfında eser, sömürgecilik döneminin Avrupa açısından zirvede olduğu bir dönemin toplumsal yansımalarını içermektedir. Batılılar açısından, sömürgecilik döneminde Doğu, elindeki zenginliklerin ve insan gücünün Batı'nın yönetiminde olması gerektiği algısıyla değerlendirilmiştir. Bu öyle bir algıdır ki genele bakıldığında sömürgecilik döneminin uzun süre canlılığını koruması ve Avrupalı güçler açısından ciddi ölçekli bir yarışa dönüşmesi, bunun toplumsal anlamda Doğu'nun üzerinde ciddi ölçekli bir baskı kurulması adına bir cesaretlendirmeye sebebiyet vermiştir. Bu cesaretlendirme, sanat açısından da önem arz ederken, Batılı insanlar, Doğulu insanları üzerlerinde hâkimiyet kurabilecekleri bireyler olarak değerlendirmeye başlamışlardır. Bunu sağlayan, Avrupalı büyük güçlerin Doğu üzerinde giderek artan nüfuzlarıdır. Bu nüfuz ile birlikte Batılılar, Doğu üzerinde muzaffer olarak nitelendirilirken, onların sosyal bakış açılarında Doğu, sadece zenginliklerinden ve göz alıcı nitelikteki değerlerinden faydalanılabilecek bir alan olarak görülmüştür. *Halı Satıcısı*, bu açıdan, bir Batılının Doğu'nun göz alıcı zenginliklerini keşfetmek, simgesel anlamda satın almak ve bunu yaparken de kendisinin karar veren taraf olduğu göstermek izlenimini yaratan bir eser olarak anlaşılabilecektir.

Son aşamada, eserin içsel anlamına odaklanıldığında, karşılaşılan tablo, Batılı bir bireyin, Doğulular üzerindeki yaratabildiği hâkimiyet etkisinin varlığıdır. Özellikle resmin en sol tarafındaki Doğulu figür, meraklı, endişeli ve çekingen duruşu ile Batılı ziyaretçinin bir halı satın alma eylemi içerisinde vereceği karara kendisini bağlı ya da bağımlı hisseder durumdadır. Yerde oturan Doğulu figür için de mutsuzluk dâhilinde Batılı figür ile bir göz teması kurma çabası söz konusudur. Fakat bu görüntü, karşılıklı, eşit konumdaki insanların iletişimi izlenimini uyandırmamaktadır. Aksine, bir tarafın diğerine baskın olduğu izlenimi dâhilinde

ortaya çıkan bir durumdan bahsetmek mümkündür. Bu vesile ile de sömürgeciliğin politik boyutunu yansıtmıyor olsa da Halı Satıcısı, sömürgeciliğin ekonomik ve sosyal anlamdaki boyutunu yansıtmaktadır. Batı, elindeki ekonomik güç ile satın alma ve sosyal statü anlamındaki güç ile de üstün olma, karar verme ve kendisi karşısında Doğu'yu, kendisi hakkında verilecek kararın beklentisi içerisinde bırakacak taraf olarak gösterilmektedir. Bu şekilde eser, oryantalist öğeler taşıyor olarak nitelendirilebilecektir.

4.2.9. *Cami Kapısında* (1891)

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde cami, dini eğitim kurumlarının binaları ve eski Osmanlı ve genel olarak Doğulu mimarisinin özelliklerine sahip binalar, gerek iç mekân gerekse de dış mekân olarak kendisine fazlasıyla yer bulmuştur. Özellikle de camiler, bu noktada ressamın üzerinde en çok odaklandığı ve bu vesile ile de sıklıkla resimlerinde yer verdiği mekânlardır. Bunlardan biri olarak *Cami Kapısında*, yine Osman Hamdi Bey'in Doğu'nun mimari ve günlük yaşam anlayışını yansıttığı eserlerinden biri olarak göze çarpmaktadır. *Cami Kapısında*, Osman Hamdi Bey'in Doğuluların gündelik yaşamına dair bir başka kısa kesiti anlatması nedeni ile inceleme aracı olarak belirlenmiştir.

Cami Kapısında üzerinde gerçekleştirilecek olan incelemenin ilk aşamasında, eserin doğal anlamına bakıldığında, aydınlık bir günün resmedildiği ve doğal, alışlagelmiş bir Doğulu toplumunun gününden bir anın tuvale aktarıldığı görülmektedir. Bir cami önünde gerçekleşen o anda, ressamın mümkün olduğunca cami detaylarını gözler önüne serdiği görülmektedir. Buna göre Osman Hamdi Bey, eserlerinin genelinde rastlanmış olduğu gibi yine mimari detayları nitelikli bir şekilde eserine yansıtmaya çalışmıştır. Aynı zamanda eserde, aydınlık bir günün resmedilmesi vesilesi ile özellikle cami duvarlarındaki mimari detayların, ressamın eserlerinde, iç mekânlarda resmedilen mimari detaylardan daha anlaşılabilir şekilde ele alındığı görülmektedir. Aynı zamanda *Cami Kapısında*, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde çok sık rastlanmadığı üzere kadın ve erkek temsillerinin çok ve neredeyse eşit sayıda yer aldığı eserlerden biri olarak da değerlendirilebilecektir. Özellikle de

kadınların renkli ve Batılı, oryantalist ressamların algısındakinden farklı olarak, Doğu toplumu içerisindeki yerinin pozitif şekilde yansıtılmış olması eserin nitelikli olarak Doğu kültürüne dair pozitif unsurları ortaya koyduğunu göstermektedir. Yine Osman Hamdi Bey'in eserlerinde çok sık rastlanmayacak şekilde iki küçük çocuğa da yer verilen eserde, mimari detaylara yer verildiği kadar, yine ressamın çok sayıda eserinde yer alan halı motifinin de yine eserin üst kısmında, caminin boşluğundan sarkıtılarak yer verildiği görülmektedir.



Şekil 13. *Cami Kapısında* (1891)

Kaynak: Savaş, V. G., Osman Hamdi Tablolarında Hayvan Figürleri, Ankara Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi, Sayı: 61, 2014, s. 86.

Eserin ikinci inceleme aşamasında, *Cami Kapısında*, uzlaşım sal anlam açısından ele alındığında, Batı'nın kendi kutsal değerlerini, kale, şato vb. gibi yaşam alanlarını, özellikle Rönesans ve sonrası dönemde sıklıkla resmetme çabasının bir benzeri olarak Osman Hamdi Bey tarafından tuvale yansıtılmıştır. Buna göre Batı'nın resim anlayışında, her ne kadar Osman Hamdi Bey'inki kadar kutsal mekânlara dair detayların ve gerçekte karşılaşılan bina imgesinin benzerinin yansıtılma düşüncesinin yer almadığı Rönesans sonrası dönemde fark edilse de Batılı ressam lar açısından, oryantalizm temelinde Doğu'nun mekânlarının resmedilmesi genel oryantalizm görüşlerinde olduğu gibi fantezi odaklı olarak gerçekleştirilmiştir. Haremin dışına çok çıkamayan mekân anlayışında Batılı, oryantalist ressam lar, bu şekilde kendilerini fazlasıyla kısıtlamışlar, bunun yanı sıra da Doğu'nun mimari anlamda, belki de Batı'ya göre çok daha nitelikli olan unsurlarını görmezden gelmişlerdir. *Cami Kapısında*, dış mekânın, nitelikli bir şekilde yansıtılması açısından, Batı'nın din odaklı bakış açısına dayanan kutsal mekân tasvirlerine göre fark yaratmaktadır. Fakat Osman Hamdi Bey'in de mimari detayları verdiği eserlerinin önemli bir bölümünde hikâyenin kapalı mekânlarda geçiyor olması, *Cami Kapısında* adlı eserini ressam ın nadir bir şekilde dış mekânın detaylarını yansıtan eserlerinden biri yapmaktadır.

Eserin incelenmesine dair son aşamada, *Cami Kapısında* için içsel anlam bakımından iki taraflı bir durumun ortaya çıktığı görülmektedir. Eserin içerisinde, kadın figürünün resmedilişi, her ne kadar kapalı kıyafetler ve peçe içerisinde olsa da Doğu medeniyetinin kültürel bütünlüğünü ifade etmektedir. Aynı zamanda kadın figürlerin renkli kıyafetleri ve yüzlerindeki pozitif ifade, aynı zamanda, Batılı, oryantalist ressam ların algıladığı şekilde eve kapalı, harem dışında bir hayatları olmayan değil, aksine aktif ve toplumsal yaşamın içerisinde bulunan imgeleri hem eser hem de Batı'nın zihnindeki Doğu imgesi açısından büyük bir önem ve olumluluk taşımaktadır. Özellikle de kadınların giyimleri üzerinde bakıldığında, kadın imgesinin, yine Osman Hamdi Bey tarafından Doğu'nun olumluluğunu yansıtmak adına nitelikli bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Fakat eserin bir başka boyutunda, kadın figürleri renkli, olumlu ve güzel olarak resmedilirken erkek imgesinin, tipik bir Bedevi görüntüsünde, gerek kıyafet gerekse de duruş açısından

tıpkı Batılı, oryantalist ressamların resmettikleri gibi yansıtılması, Osman Hamdi Bey'in tarif etmeye çalıştığı pozitif yüklü Doğulu imgesinin çelişmesine sebebiyet vermektedir. Farklı eserlerde kadın ve erkekleri çeşitli şekillerde resmederken kadınları sürekli olarak Batı'nın oryantalist mantığının ezberini bozacak şekilde olumlu resmeden Osman Hamdi Bey, genel olarak erkeği Arap ya da Bedevi görüntüsü üzerinden resmederek bu konuda Batı'daki oryantalist meslektaşlarının çizgisine yaklaşmaktadır. Bu sebeple *Cami Kapısında*, kadınların resmedilişi ve mimari detayların kullanımı açısından son derece olumlu imgeleri gözler önüne serse de erkeklerin resmedilişi açısından oryantalist kültüre yakın olmaktadır.

4.2.10. Mihrab (1901)

Osman Hamdi Bey'in eserleri üzerinde sürekli olarak ortaya çıkan oryantalist olup olmama konusu, bazı eserler açısından çok daha fazla ön plana çıkmakta ve kendisinin hayatını kaybetmesinden sonra daha fazla tartışılmaktadır. Ressamın bazı eserleri, bu durumun perçinlenmesi açısından da tetikleyici birer unsur haline gelmektedir. Bunların başında gelen *Mihrab*, eserin içeriği açısından oryantalizm bağlamında en detaylı şekilde ele alınabilecek Osman Hamdi Bey tablolarındandır. *Mihrab* incelenmek adına tercih edilirken, Osman Hamdi Bey'in kadına ve İslam'a dair öğeleri, sanatı içerisinde ne şekilde incelediğine dair bir değerlendirme yapmak amacı güdülmüştür.

Eserin doğal anlam olarak değerlendirilebileceği ilk aşamasında, göze çarpan ilk unsur, Batılı, oryantalist ressamların hareme dair eserlerinde kullandığı gibi kasvetli ve karanlık bir havanın yer aldığı görülmektedir. Resmin en aşağı noktasından en üst noktasına çıkıldıkça azalan renk çeşitliliği, resmin, onu görenler ve inceleyenler üzerinde negatif bir etkisinin bulunmasına sebebiyet verebilecek şekilde değerlendirilebilecektir. Aynı zamanda resmini ana temasını oluşturan kadın karakterin yüzündeki yorgun, üzgün ve ağlamaklı ifadesi, Batılı, oryantalist resimlerde görüldüğü gibi kadınların mutsuz bir şekilde resmedilmesine benzemektedir. Bunun yanı sıra eserde, Kuran okunmasında yardımcı olan bir araç olan rahlenin üzerinde bulunan kadın, eserin verdiği mesaj açısından daha detaylı

olarak incelenmesini de zorunlu kılmaktadır. Çünkü yerde bulunan Kuran ya da başka bir kitabın kendisine ya da yırtık yapraklarına benzeyen parçaların bulunması, dinsel ya da politik bir olguya olan bir eleştirinin ya da başkaldırının izlerini taşıyor olarak nitelendirilebilecektir. Aynı zamanda eser içerisinde, yine duvarda Arapça ya da Osmanlıca olduğuna kanaat getirebilecek olan metnin üzerinde bulunduğu çiniler, ana figür olan kadının üzerindeki işlemeli ve renkli kaftan ile yerde bulunan halı, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde Doğu'yu resmetmek adına doğal olarak kullandığı unsurlar olarak değerlendirilebilecektir.

İkinci aşamada, uzlaşım sal anlam konusunda, Osman Hamdi Bey'in *Mihrab* adlı eserinin çok farklı açılardan ele alınması mümkün olabilmektedir. Uzun yıllar boyunca Batılı ressam lar, din temalı çok sayıda eser verirken, bunu, kendi görüşlerini yansıtmak adına kullanmış ve bu sayede de çevrelerine ve otoriteye doğrudan ya da dolaylı olarak bir mesaj vermeye çalışmışlardır. Bu mesajların içerisinde, Meryem Ana figürünün, kadının değ erinin yüceltilmesi adına sıklıkla kullanıldığı ve böylelikle hem O'nun bu dünyadaki hem de öte dünyadaki önemine vurgu yapıldığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda Meryem Ana temasının kullanılması, kadının değ erinin arttırılması adına da önemli bir araç olarak nitelendirilebilecektir. Osman Hamdi Bey de eserlerinde Doğulu kadını yüceltme konusunda önemli bir ressam olmakla birlikte, kadının dini açıdan değ erlendirilmesi konusundaki yaklaşımlarının, Batılı ressam larınkinden farklı olduğu görülebilecektir. İlahi bir çerçeve içerisinde yüceltmekten ziyade, bu dünyadaki değ erinin yüceltilmesi adına *Mihrab* önünde resmedilen kadın, rahle üzerine oturmuş hali ve yerlere saçılmış olan, aralarında Kuran'ın da bulunduğu düşün ülebilecek olan kitaplarla, kadının ilahi anlamda yüceltilmesinden ziyade, bu dünyadaki değ eri ve doğurganlığı ile farklı bir güce sahip olduğu düşün ülebilecektir. Bu hali ile *Mihrab*, Osman Hamdi Bey'in, Doğulu kadının kimliğini daha değ erli olarak göstermek adına kullandığı keskin araçlardan birine dönüşmektedir.



Şekil 14. *Mihrab* (1901).

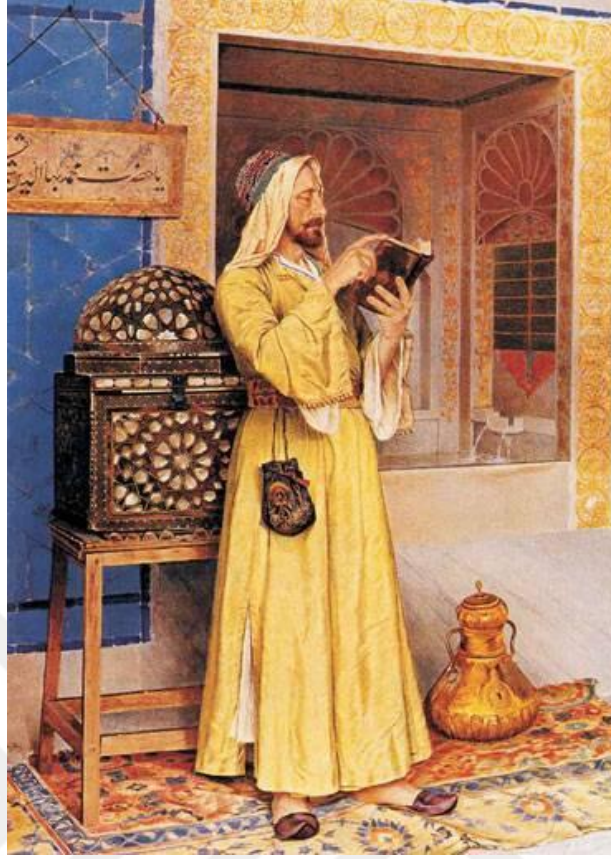
Kaynak: Edhem, E., Making Sense Of Osman Hamdi Bey and His Paintings, Muqarnas Online, Vol: 29, No: 1, 2012, p. 356.

Son olarak, eserin içsel anlamına odaklanılmasıyla birlikte Osman Hamdi Bey'in oryantalist kültüre yakın, hatta ona fazlasıyla paralel bir eser yarattığı gözlemlenmektedir. Osmanlı'da 19. yüzyılın sonu itibari ile hızlanan Batılılaşma akımı içerisinde ön planda bulunduğu düşünülebilecek olan kadın figürü Osman Hamdi Bey için de önemli bir noktada olmuştur ve eserlerinde sık bir biçimde, Batılı, oryantalist ressamların algıladığından daha modern bir kadın ön plana çıkarılmıştır. Fakat *Mihrab*, kadının resmedilişi açısından, dini değerler noktasında önemi olan

Kuran, O'nu taşıyan rahle, okuma, öğrenme ve ilim gibi İslami motifler içerisinde büyük önemi olan kavramlara karşıtmişçasına bir duruş sergilemektedir. Kadının rahle üzerinde duruşu, dünyevi değerlerin ön plana çıkarılması ve rahlenin üzerinde sık olarak görülen Kuran'dan ziyade kadının bulunması, onun kutsallaştırılması olarak nitelendirilebilecektir. Rahlenin büyüklüğü ve önünde bulunduğu çini duvar oyması ve işlemelerinin şekli göz önünde bulundurulduğunda, kadın bir tahtın üzerinde, bir kraliçe şeklinde gözlemlenmektedir. Aynı zamanda, esere dair çeşitli incelemelerde, yerde Kuran ve Zerdüş dininin kitabı *Zend-i Avesta* olduğu var sayılmaktadır; hatta bu varsayımların içerisinde, yerde, Budizm kitabı *Sakiya Muni* olabileceği dile getirilmektedir (Özcan, 2014). Bu iddiaların doğruluğu sorgulanabilecek olsa da kadının rahle üzerindeki duruşu ve yerdeki Osmanlıca ya da Arapça olduğu kanaati uyandıran, Kuran'a ya da başka kıymetli kitaplara benzer eserlerin varlığı iddiaları güçlendirmekte ve böylelikle de kadını; dini inanışların ya da dinin tasvir ettiği kadın modelinin ötesinde bir kadın figürünün ön plana çıkarılmaya çalışıldığı hissiyatını uyandırmaktadır. En azından bu hali ile eser, Batı'nın İslami değerleri çok uzun yıllar boyunca, kendi penceresinden ve onu negatif bir şekilde ele alırcasına yapmış olduğu değerlendirmelerle birlikte düşünüldüğünde oryantalist bir kimliğe bürünmektedir.

4.2.11. Ab-ı Hayat Çeşmesi (1904)

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde, Batılı, oryantalist ressamların tasvirlerinden daha modern bir Doğulu kimliği inşa etme çabasının bulunduğu bilinmekte ve bu durum ressamın çeşitli eserlerinde görülmektedir. Bu eserlerden bir olan *Ab-ı Hayat Çeşmesi*, renklerin kullanımı ve Doğulu insanının, Batı'daki oryantalistlerin algısındakinden daha modern ve okur-yazar olarak resmedilmesi, Osman Hamdi Bey'in söz konusu çabasının bir yansıması olarak değerlendirilebilecektir. Eserin inceleme adına tercih nedeni, özellikle Doğulu erkek figürünü, tek başına resmederken ve bunu son derece yakın bir perspektiften değerlendirirken Osman Hamdi Bey'in hangi Doğulu ya da hangi Batılı ya da oryantalist yaklaşımları belirlediğinin araştırılmasına bilgi edinilmek ve değerlendirme yapmak isteğidir.



Şekil 15. *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904).

Kaynak: Handan K., Arkeolog, Müzeci, Ressam: Osman Hamdi Bey, folkart, Kasım-Aralık 2016, s. 79.

Ab-ı Hayat Çeşmesi üzerinde, eserin doğal anlam aşamasındaki değerlendirilmesinde, eserin renkli ve aydınlık bir şekilde resmedildiği görülmektedir. Osmanlı'daki mimari detaylarının son derece olumlu ve mümkün olduğunca detaylı olarak aktarılmaya çalışıldığı eserde, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde sık rastlanan renkli duvar ve halı unsurları yine *Ab-ı Hayat Çeşmesi* üzerinde de kullanılmıştır. Bu şekilde, Doğu'nun Batı'daki kasvetli algılanışına bir tepki olarak nitelendirilebilecek olan renklilik Osman Hamdi Bey'in *Ab-ı Hayat Çeşmesi* adlı eserinde de kendisini göstermektedir. Bu eserde, söz konusu unsurların yanı sıra, sedef kakma ile yapılmış bir kutunun da varlığı göze çarpmaktadır. Bu vesile ile artık Osman Hamdi Bey'in eserlerine bir başka Osmanlı'ya ve Doğu'ya ait sanatı, gözle görülür şekilde kattığı görülmektedir. Fakat eserin asıl dikkat çeken teması, Osman Hamdi Bey'in Türk resminde öncü olmasına yardımcı olan figür

öğelerine bir örnek olarak ve Batılı, oryantalist ressamların Doğulu erkeklerini algılayış biçime karşıt olarak okur-yazar nitelikte bir erkeği, *Ab-ı Hayat Çeşmesi* üzerinde resmetmiş olmasıdır. Oryantalist eserlerde resmedilen erkek figüründen daha renkli ve daha farklı bir gözle değerlendirilebilecek bu erkek figürü, bir bakıma, Doğulu insanının okumaya, öğrenmeye ve anlamaya yönelik zihniyetinin var olduğuna dair bir ispat olarak değerlendirilebilecektir.

Eserin, ikinci aşamada, uzlaşımsal anlam açısından ele alındığı süre zarfında göze çarpan yapısı, Osman Hamdi Bey'in, Batılı ressamların birçok kez resmetmeye çalıştığı okuyan, araştıran, öğrenen ve bu vesile ile de bilimsel ve ilmi katkı sağlayan Batılı insan modeline muadil bir karakter yaratma çabasını yansıtmaktadır. Çoğunlukla Rönesans ve sonrası dönemlerde Batılı insanı bilge bir şekilde yansıtılmaya çalışılırken, oryantalist bakış açısı içerisinde Doğu insanı sadece keyfi, zevki ve eğlenceyi seven, bu vesile ile de bilime ve gelişime kapalı olarak resmedilmiştir. Bunun bir psikolojik araç olarak kullanıldığı düşünülebileceği gibi Batı'nın Doğu'yu tam olarak anlamamış ya da araştırmamış olmasının da bir sonucu olarak algılanabilecektir. Bu durumun karşısında, Doğulu ressamların bir cevap niteliği taşıyan çok sayıda eserinin bulunmaması, bir bakıma Batılı, oryantalist ressamların ortaya koymuş oldukları Doğulu profilini de perçinlemektedir. Osman Hamdi Bey'in *Ab-ı Hayat Çeşmesi* adlı eseri ise bu noktada, basit ölçekli olsa da bir cevap olarak görülebilecek ve değerlendirilebilecektir. Özellikle de resim üzerinde, elinde, içeriği belli olmasa da bir kitap tutan erkek figürü, uzun yıllardır oryantalistlerin savunduğu cahil, bilgiden yoksun ve de bilime uzak olarak algılanan Doğu insanının gerçek bir yansıması olarak nitelendirilebilecektir.

Eserin son inceleme aşaması olan içsel anlam boyutunda, oryantalist unsurlardan büyük ölçüde uzaklaşıldığı görülmektedir. Bunun göstergeleri, eserin renklerin canlılığı, Osmanlı ve Doğu kültürüne ait, özellikle mimari ve el sanatları unsurlarını detaylı olarak içermesi, çoraklığı ve yaşamsal zenginlikten yoksunluğu birçok kez dile getirilen Doğu'nun *Ab-ı Hayat Çeşmesi* olarak bilinen bir gençlik kaynağına, suya sahip olduğunu betimlemesi ve elinde bir kitapla, Doğulu insanının da öğrenme ve bilme merakının bulunduğu mesajını taşıyan erkek figürünü üzerinde

barındırmasıyla, Osman Hamdi Bey'in bu eseri, Doğu'nun her anlamda zengin olduğu mesajını taşımaktadır. Her ne kadar Doğu'nun gelişmişliğine dair göndermeler taşımasa dahi, Batı'nın oryantalist kültürü içerisinde değerlendirildiği gibi bir gerilik içerisinde olmadığını betimlemeye çalışmaktadır. Yine Osman Hamdi Bey'in oryantalizmin temel yaklaşımlarına karşı olan birçok eserinde görüldüğü gibi harem, pazar yeri, kahvehane ya da erkeklerin bir arada oldukları bir ortamın resmedilmediği, aksine mimari anlamda ciddi bir değer taşıyan, Doğu'nun tarihsel bütünlüğünün yer aldığı bir eserin ortaya konmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Bu hali ile *Ab-ı Hayat Çeşmesi*, Batı'nın oryantalist bakış açısının karşısında, Osman Hamdi Bey'in gözünden, Osmanlı'yı ve Doğu'yu aydınlık bir şekilde ele aldığı eserlerindendir.

4.2.12. *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906-1907)

Osman Hamdi Bey'in en tanınmış eserlerinin başında gelen ve O'nun ismini daha çok hatırlanacak bir forma sokan resim çalışması olan *Kaplumbağa Terbiyecisi*, aynı zamanda Osman Hamdi Bey'in sık olarak tartışılması konusunda da bir ilki temsil etmektedir. Hayata veda edişinin üzerinden geçen yıllar içerisinde *Kaplumbağa Terbiyecisi* çokça tartışılmış ve ressamın, eserini hangi yaklaşımla yaptığı üzerinde halen süren tartışmalar söz konusudur. Eserin asıl önemli olan noktası, resmin öncelikle 1906 yılında tuvale aktarılması, daha sonrasında ise Osman Hamdi Bey'in resmi perspektif açısından değiştirerek ve birkaç ekleme yaparak 1907 yılında tekrardan tuvale aktarmasıdır (Derci, 2016, s. 111). Eserin incelemek adına tercih nedeninin temelinde, eserin hem Osman Hamdi Bey'in en ünlü eseri olması hem de anlam ve içerik olarak oryantalist olup olmadığı konusunda net bir düşünceyi benimseme amacı yer almaktadır.

Eser için ilk yapılan değerlendirme aşamasında, doğal anlam açısından eserin iki versiyonu da duvardaki çiniler ve Osmanlıca ya da Arapça olduğu varsayılan yazıların sanatsal varlığına dikkat çekmektedir. Fakat eserin dikkat çekici asıl yanı, ayakta durarak, eğilmiş bir vaziyette yerdeki kaplumbağalara bakan ve yere serpiştirdiği yeşillikler ile onları besleyen bir erkek figürün varlığıdır.

Kaplumbağaların eğitimine yönelik bir eylemin yapılıp yapılmadığı anlaşılmayan, bunun sadece eserin isminden anlaşıldığı resimde, erkek figürün mesleği tam olarak anlaşılamamakla birlikte elinde ney tuttuğu varsayıldığı süre zarfında bir derviş olduğu fikrini uyandırabilmektedir. Resmin geri kalan kısmında giderek koyulaşan renklerin varlığı ve dervişin önünde kalan alanı aydınlatan pencerenin küçüklüğü göz önünde bulundurulduğunda, Osman Hamdi Bey'in resmettiği bu anın, bir caminin tavan arasında ya da dar, en üst katında geçtiği izlenimi uyanmaktadır. Daha sonraki süreçte, resimlerini çizmeden önce, resmin geçtiği mekânlarda bir fotoğraf çektiler, sonrasında bu fotoğrafları atölyesinde tuvale aktaran Osman Hamdi Bey'in *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı eserinin Bursa Ulu Camii'nde geçen bir anı tasvir ettiği bilgisi edinilmiştir (Derci, 2016, s. 112). Genel olarak iki resimde benzerlikler söz konusu olmakla birlikte resmin 1907 yılındaki versiyonunda Osman Hamdi Bey, erkek figürün sağ tarafındaki duvara, üzerinde "Allah ve Muhammed" yazılı Arapça bir metin yerleştirmiş, böylelikle de eserin İslami bir kimlik kazanmasını sağlayarak, eserdeki anının da bir cami ya da dini nitelikli alanda geçtiği izlenimini yaratmıştır. Bu değişimin ya da eklentinin temel nedeninin ne olduğu tam olarak bilinmemekle birlikte Osman Hamdi Bey'in, büyük ölçüde eserin hikâye olarak Ulu Camii'de geçen bir anı betimlediğini anlatmak adına ya da bu anlatımı pekiştirmek için böyle bir uygulamaya gittiği düşünülebilecektir. Genele bakıldığında da Osman Hamdi Bey eserlerinde dini yazıtların varlığına yer vermekte ve bunları, eserlerini inceleyenlerin kolaylıkla fark edebileceği şekilde resmin bir yanına yerleştirmektedir. Fakat bu resimde bu, ikinci versiyonundaki değişim ile birlikte, Osman Hamdi Bey'in daha önceki eserlerinde var olandan daha bariz bir şekilde oluşturulmuştur.

Eserin ikinci değerlendirme aşaması olan uzlaşım sal anlam bazında ele alındığında *Kaplumbağa Terbiyecisi* ne Batılı, oryantalist ressamların resimlerinde resmedilen ne de Osman Hamdi Bey'in genel olarak resimlerinde ortaya çıkan Doğulu figürüne benzememektedir. Batılı, oryantalist eserlerde çoğunlukla Batılı karakterlerin ilime ve bilime dayalı faaliyetlerde bulundukları varsayımı ile hayatlarının tuvale aktarıldıklarına rastlanmaktadır. Aynı Batılı, oryantalist ressamlar için ise Doğulu insanları sadece ticaret ile uğraşan ve bütün günlerini ehli keyif bir

şekilde geçiren bireyler olarak tasvir edilmektedir. Bu noktada özellikle erkek figürler, oryantalist Batılı ressamalar açısından değerlendirmenin merkezinde yer almaktadır. Osman Hamdi Bey ise sık olmamakla birlikte erkek figürleri çeşitli meslekler dâhilinde ya da ellerinde, okudukları bir metin ile resmetmiş, Batılı, oryantalist yaklaşımlara bir bakıma bir karşıt eser şekli oluşturmuştur. Fakat *Kaplumbağa Terbiyecisi*, her iki versiyonu açısından da değerlendirildiğinde, resmin ana figürünün tam olarak hangi mesleğe mensup olduğunun ve tam olarak ne gibi bir amaçla kaplumbağalar ile iletişim kurmaya çalıştığının anlaşılması mümkün olmamaktadır. Bu durum, *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı eseri belirsiz ve anlaşılması zor olmakla birlikte, Batılı, oryantalist ressamaların Doğu'yu egzotik imgeler içerisinde resmetme arzusuna paralel bir eser olarak görme hissiyatını uyandırmaktadır. Bir başka deyişle *Kaplumbağa Terbiyecisi*, herhangi bir hikâyeyi ya da Doğulu bir bireyin hayatından bir parçayı dışa aktarmamaktadır. Aksine, Batılı, oryantalist ressamaların ya da genel olarak sanatçıların zihnindeki, belki de hiç var olmayan Doğu imajına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Buna istinaden denilebilir ki *Kaplumbağa Terbiyecisi* imge, mesaj ve içerik açısından anlaşılması zor olmakla birlikte, Osman Hamdi Bey'in aslında ne tür bir hikâyeyi şekillendirmeye ya da canlandırmaya çalıştığının tam olarak anlaşılamadığı bir eserdir. Bir kaplumbağa terbiyecisinin varlığının, Osman Hamdi Bey'in kültüründe ne etki yarattığının ve bu vesile ile O'nun bunu tuvale nasıl ve ne amaçla aktardığının bilinmesinin son derece zor olması, eserin yorumlanması sürecini de zorlaştırmaktadır. Egzotik olan, Batılı, oryantalist bireylerin zihninde sınırsız bir şekilde yer etmekle birlikte resim sanatına dair, oryantalizm ile ilgili sergilenen tüm eserler bu egzotikliğin sınırlarını başka yerlere çekmektedirler. Osman Hamdi Bey'in eserinde de bu görüntü dikkati çekmekte ve kaplumbağaları terbiye ettiği düşünülen bir karakterin, bu aktivitesinin herhangi bir anı tuvale yansıtılmaktadır.



Şekil 16. *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906-1907) (Soldan sağa: Birinci versiyon ve ikinci versiyon).

Kaynak: Buğra D., Bir Cinayet ve İflasın Hikâyesi: *Kaplumbağa Terbiyecisi*'nin Öyküsü, Bütün Dünya, Mayıs 2016, s. 111.

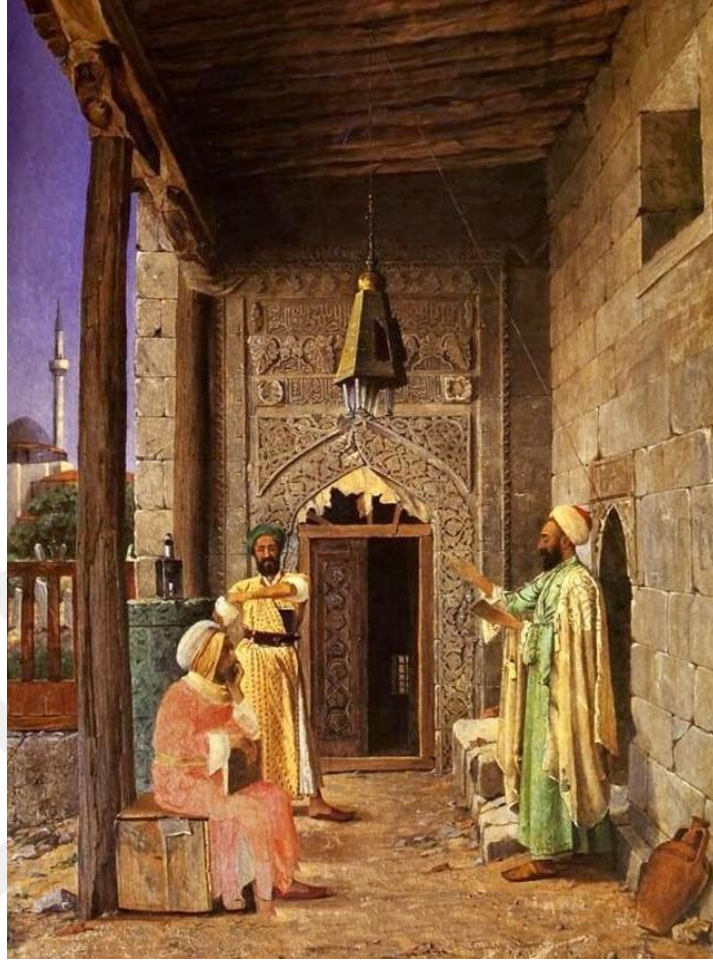
Eserin son olarak değerlendirme aşaması, içsel anlam dâhilinde, *Kaplumbağa Terbiyecisi*'nin tam olarak bir oryantalist olup olmama konusunda kararsızlık algısı ortaya çıksa da Osman Hamdi Bey'in niteliği ve içeriği konusunda fikir yürütülmesi zor olan bu eserle bir egzotik hava yaratmış olduğu görülebilecektir. Buna istinaden Osman Hamdi Bey, genellikle eserlerinde sık olarak görülen, Doğulu olan karakterlerin belirli bir zümreye, mesleğe ya da toplum kesimine mensup olma durumunu, *Kaplumbağa Terbiyecisi* ile bir nevi belirsizliğe sürüklemiş olduğudur. Bu eserin egzotik olarak algılanabilecek olması, onun taşıdığı anlamın tam olarak bilinmemesi ile birlikte bir fantezinin eseri olması ile de ilintilidir. Buna göre eser, Batılı, oryantalist ressamların, Doğulu insanların hayatlarına dair, kendi zihinlerinde oluşturdukları hikâyelerin bir benzeri olarak değerlendirilebilecek, bu vesile ile de eserin oryantalist bir kimliğe sahip olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra, Osman Hamdi Bey'in, eserin 1907 yılındaki ikinci versiyonunda, duvara yerleştirmiş olduğu İslami söylem ve motif, her ne kadar eserin ilahi bir parça içermesine destek

olmakla birlikte aynı zamanda oryantalizmin egzotiklik algısına yakın olan bu eserin, yine oryantalizmin eleştirilerine maruz kalan İslami ilahi değerlerin bu egzotiklik ile bir anda bütünleşmesine sebebiyet vermektedir. Bu nedenle de *Kaplumbağa Terbiyecisi*, görüntü ve nitelik itibari ile kendisini bir oryantalist eser olarak kabul ettirebilecek durumdadır. Eserin gerçek hayatla doğrudan bir bağının bulunmasının zorunluluğu söz konusu olmasa da en azından Doğu'ya dair gerçekçi ve abartıdan kaçan bir yanının bulunması söz konusu olabilecekken, Osman Hamdi Bey, tıpkı Batılı, oryantalist ressamların zihinlerinde ve hayallerinde yaratmış oldukları gibi bir egzotik, karmaşık, gerçekte çok bağdaşmayan ve tanıtım konusunda gerçekleri içermeyen bir Doğu ve Doğulu imajı yaratması, eserin oryantalist olmaması konusunda herhangi bir emare ortaya koymamaktadır. Aksine, genel görünüm, eserin son derece oryantalist bir hava ile resmedildiğini göstermektedir. Öte yandan *Kaplumbağa Terbiyecisi*, yerdeki kaplumbağalar hariç, aslında Doğu imgelerini, Batı'nın algılamadığı şekilde aslına uygun ve Batılı, oryantalist ressamların resmettiklerinden farklı olarak ortaya koymaktadır. Hatta resmin ikinci versiyonunda, sade, İslami öğelere de yer verilmektedir. Fakat eserin içerisinde kaplumbağaların varlığı ve eserin ismi, Osman Hamdi Bey'in esere yaklaşımının tıpkı Batılı, oryantalist ressamların ki gibi olduğunu göstermekte ve esere oryantalist bir hava vermektedir.

4.2.13. Cami Önünde Konuşan Hocalar (1907)

Batılı, oryantalist ressamların çok büyük bir bölümünde gözlemlenen Doğu'nun ve Doğulu bireylerin yaşamlarının negatif yönlü olarak resmedilmesi sürecinde, erkeklerin çok daha fazla ön plana çıkarıldığı fark edilmektedir. Bu vesile ile de onların görüntüleri ve söz konusu resimlerde içerisinde bulundukları mekânların, erkeklerin olumsuz bir şekilde resmedilmesi ile oryantalist sanatın temel dayanaklarından biri haline geldiği gözlemlenmiştir. Osman Hamdi Bey'in *Cami Önünde Konuşan Hocalar* adlı eseri de buna benzer içeriğe sahip olarak ele alınabilmektedir. *Cami Önünde Konuşan Hocalar* inceleme adına tercih edilirken, büyük ölçüde eserin sahip olduğu mekân ve erkek figürlerin varlığıyla verilmek istenen mesajın içeriği üzerine odaklanılmaya çalışılmıştır.

Doğu'nun olumlu yönlerini yansıtmaya konusunda son derece istekli olan Osman Hamdi Bey, *Cami Önünde Konuşan Hocalar* tablosunda, eserin ilk inceleme aşaması olan doğal anlamı dâhilinde ele alındığında, oryantalist bir bakış açısına yaklaştığı düşünülebilecektir. Buna göre esere ilk bakış göze çarpan, Osman Hamdi Bey'in diğer eserlerinde sık olarak rastlanan, pürüzsüzmüşçesine resmedilen yer döşemesinden ziyade, kırsalda yer alan, fütursuzca üzerinde yaşanan bir alanın zemini kullanılmıştır. Her ne kadar eserin hikâyesi, bir mekân dışında, sokakta geçse de Osman Hamdi Bey'in kırsalda yaşanan, Batı'nın oryantalist bir şekilde oluşturduğu, Doğulu imajına yakın bir imgeyi ortaya koyduğu görülmektedir. Tahtadan bir çatı dayanağı ve taş döşeme ile sıradan bir şekilde oluşturulan bina görseli, zorluklar ya da yokluklar içerisinde oluşturulmuş bir kırsal alan camisine gönderme yapsa da bu tür bir basit ölçekli cami yapısı, genellikle Batılı oryantalistlerin eserlerinde görülmektedir. Eserlerinde Doğu mimarisinden imgeleri sık olarak kullanan bir ressam olsa da Osman Hamdi Bey *Cami Önünde Konuşan Hocalar* adlı eserinde, sadece caminin giriş kısmındaki oyma deseni ile bu tür mimari imgeyi kullanmaktadır. Öte yandan eserde, ikisi ayakta duran ve biri oturan hocaların resmediliş şekline bakıldığında da Batılı, oryantalist ressamların sık olarak kullandıkları bir Doğulu imgesine sahip erkeğin Osman Hamdi Bey tarafından tuvale aktarıldığı görülmektedir.



Şekil 17. *Cami Önünde Konuşan Hocalar* (1907).

Kaynak: Renata H., ve Robert O., Osman Hamdi Bey ve Amerikalılar: Arkeoloji, Diplomasi, Sanat (Çev. Kemal Atakay), Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2011. s. 125.

Eserin, ikinci aşamadaki uzlaşım sal anlama dair incelemesinde dikkati çeken, *Cami Önünde Konuşan Hocalar* üzerinde de Batı'nın Doğulu algısına dair benzerliklerin bulunmasıdır. 19. yüzyılda, seyahat koşullarının iyileştirilmesi ile birlikte birçok Avrupalı resim sanatçısı, Osmanlı topraklarını ve diğer Doğulu mekânları ziyaret etmek ve bu bölgeleri resmetmek adına yolculuklara çıkmışlardır. Bu yolculuklarda onlara eşlik eden rehberler, onların ne tür alanları kullanabileceği konusunda bilgi vermişlerdir (Yılmaz, 2012, s. 35). Her ne kadar bu tür gezilerin, uzun yıllar boyunca Doğ'u'yu yanlış tanımış ve tanımlamış oryantalistler açısından yardımcı dokunacağı düşünülse de süreç, söz konusu geziler öncesindeki döneme benzemiş ve Batılı, oryantalist ressamların zihnindeki Doğ'u'nun Anadolu toprakları,

Suriye, Filistin ve Kuzey Afrika ile olan sınırlılığını varlığını sürdürmüştür (Daşcı, 2005, s. 61). Bu vesile ile de oryantalist kültür içerisindeki Doğulu imgesi, yine Bedevilik, yerel kıyafetli, kimi zaman vahşi ve çoğunlukla da medeni olarak yaşama becerisinden yoksun olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Işık, 2008, ss. 21-22). *Cami Önünde Konuşan Hocalar* da bu açıdan, her ne kadar eserin üzerindeki iki hocanın ilmi bir sohbet içerisinde olduğu düşünülebilecek olsa da tablonun genel olarak yansıttığı karakterler, Batılı, oryantalist ressamların Bedevi modellerine ve fütursuz yaşam alanlarına benzerlik göstermektedir.

Cami Önünde Konuşan Hocalar için son inceleme aşaması olan içsel anlam içerisinde, eserin oryantalist imgeler içerdiği anlaşılabilecektir. Bunun temel örneği ise resmedilen üç erkek imgenin de Bedevi niteliğine yakın olmasıdır. Ayrıca bu erkek imgelerin İslami kimlikleri içerisinde resmedilmiş olması, eseri oryantalist bir algıya daha güçlü bir şekilde yaklaştırmaktadır. Her ne kadar eser üzerinde, Batılı, oryantalist ressamların yaptığı gibi İslami değerleri zedeleyecek herhangi bir öğe bulunmasa da yine Batılı, oryantalist ressamların Osmanlı erkeklerine ve genel olarak Doğulu erkeklerine biçmiş oldukları yerleşik İslami kimlik bu eserde de görülmektedir. Osman Hamdi Bey'in kadınların hâkim olduğu eserlerinde, kadın figürler genel olarak modern ve İslami kimliklerinin, belirli ölçüde dışında resmedilmektedirler. Fakat aynı durum, erkeklerin hâkim olduğu resimlerde sık olarak görülmemekte ve Osman Hamdi Bey'in erkeklere Bedevi görüntülerinin artısında İslami değerlerin temsilcisi ve göstergesi olacak şekilde bir rol tasarladığı görülmektedir. Bu vesile ile de *Cami Önünde Konuşan Hocalar* için hem figür hem de mekânın resmedilişi açısından, Batılı, oryantalist resim anlayışına paralel bir görüntüyü ortaya koyduğu, bunu da Osman Hamdi Bey'in renkliliği diğer eserlerine göre geri planda bırakarak yaptığı anlaşılabilmektedir.

4.2.14. Şehzade Türbesinde Derviş (1908)

Erkek figürlerin temelde olduğu ve bununla birlikte İslami öğelere fazlasıyla önem atfedilen eserleri bulunan Osman Hamdi Bey, *Şehzade Türbesinde Derviş* adlı eseri ile bu konudaki yaklaşımlarını bir bakıma gözler önüne sermiş durumdadır.

Batılı, oryantalist eserlerin birçoğunda, genellikle negatif imgeler ile betimlenmeye çalışılan İslami değerler ve semboller, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde bu şekilde ele alınmasa da İslami unsurların, Arap ya da Bedevi kimlikleri ile özdeşleştirildiği sahnelerin de bulunduğu Osman Hamdi Bey eserleri bulunmakta ve *Şehzade Türbesinde Derviş* bunlardan biri olmaktadır. Eserin tercih sebebi, ölüm teması başta olmak üzere, ismi üzerinden değerlendirildiğinde Osmanlı toplumuna ve belki de siyasal hayatına dair Osman Hamdi Bey'in ne tür bir mesaj vermeye çalıştığının incelenerek oryantalist ya da oryantalist olmama konusunda eserin içeriğinin öğrenilmesine dair istektir.

Esere dair ilk olarak, doğal anlam incelemesinde, türbe içerisinde dua eden ya da bir söylemde bulunan bir erkek figürün ya da eserin adında yer aldığı gibi dervişin bulunduğu görülmektedir. Türbenin girişi itibari ile nispeten karanlık olan, ancak türbedeki mezarların ve kapıdan yansıyan ışığın parlak renklerle resmedilmiş olması, resim üzerinde bir dengenin kurulmasına imkân sağlamaktadır. Osmanlı mimarisinin örneklerinin yansıtıldığı eserde, özellikle türbe girişinde, duvarda bulunan oyma desenleri ve türbenin içerisinde mavi ağırlıklı renkteki duvar çinileri, klasik olarak, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde yer vermeye çalıştığı nitelikli ve değerli Doğu mimarisinin özelliklerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda duvarda bulunan, İslam dinine ait kutsal metinlere dair tablolar ve çinilerin üzerindeki Arapça ya da Osmanlıca olduğu düşünülebilecek olan metinler, türbenin yarattığı kasvetli, matemli ve ölüm temalı havayı net olarak yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra türbedeki şehzade mezarlarının çok küçük olması, resmin matem havasını ve kasvetli duruşunu pekiştirmektedir. Bu vesile ile *Şehzade Türbesinde Derviş*, ilk bakış itibari ile Doğulu kültürünün görkemli ve nitelikli mimari motiflerinin dışında, bir türbe ziyareti olması ve küçük şehzade mezarlarını içermesi sebebi ile olumsuz bir imgenin ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir.

Doğu'nun bir yaşam alanı ve yaşamı güzel kılacak unsurlarının bulunduğu düşüncesinin sanat eserlerine yansıtılması beklenirken, bu konuda önemli eserler vermiş olan Osman Hamdi Bey, *Şehzade Türbesinde Derviş* ile birlikte ölümü, çocuklar üzerinden resmetmekle birlikte aslında kendi yaklaşımlarına da ters bir durumu ortaya koymuştur. Ölüm her ne kadar Osman Hamdi Bey'in gerçekçi bakış açısına sahip olarak yapmış olduğu eserlere yansıtıldığında doğal bir durum olarak görülebilecekse de bu eserde çocukların ölü olarak resmedilmesi, O'nun Doğu'nun olumlu kimliğini yansıtmaya dair gösterdiği sanatsal çabaya bir tezat oluşturmaktadır.

Son aşama olarak, eserin içsel anlamının ortaya çıkarılmaya çalışıldığı süreçte, Osman Hamdi Bey'in sık olarak kullandığı Osmanlı ve genel Doğu mimarisine dair olumlu imgelerin dışında, eserde genel olarak var olan matem havası ve kasvet, tam da Batılı, oryantalist ressamların sağlamaya çalıştığı negatif Doğu imgesine yakın bir durumdadır. Osmanlı'da kardeş katlinin çeşitli siyasi nedenler ve Osmanlı'nın ayakta kalabilmesi adına zorunlu görülerek uygulanmasına sebebiyet veren nedenlerin ve kanunların varlığı söz konusudur. Önceden belirlenen şartların ortaya çıkışı ile birlikte bir şehzadenin diğer şehzadeleri öldürmesi meşru olarak addedilmektedir (Katgı, 2013, ss. 197-198). *Şehzade Türbesinde Derviş* adlı eserinde de Osman Hamdi Bey'in bu konuya ışık tutacak şekilde, çocuk yaştaki şehzadelerin katline dair bir imgeyi resmetmesi hem söz konusu Osmanlı uygulamasını betimler niteliktedir hem de Batı'nın gözündeki barbar Doğulu imgesine dolaylı olarak katkı sağlamaktadır. Şehzadelerin hayatlarını doğal bir şekilde kaybetmiş olsalar da dahi bir dervişin ziyareti için bu tür bir türbenin tercih edilmesi, Osman Hamdi Bey'in, Batı'nın oryantalist kültüründeki olumsuz düşüncelere ve imgelere yakın bir mesajı eserin üzerine taşıdığı izlenimini taşımaktadır. Göze çarpan bir başka ayrıntı ise türbedeki dervişin el hareketinin ant içercesine bir mesaj taşıyor olmasıdır. Bu hali ile dervişin tutumu, sanki bir intikam ya da hesap sorma adına ant içildiği izlenimini de uyandırmaktadır. Dolayısıyla bu durumun da Osmanlı'nın ya da genel olarak Doğu'nun sosyopolitik yapısı içerisinde bir katliam, barbarlık ve intikam alma duygusunun var olduğu düşüncesinin var olduğuna dair fikir uyandırmaktadır.

SONUÇ

Batı'nın oryantalist algısı, büyük ölçüde tek taraflı olarak oluşturulmuş ve bu nedenle de sadece Batı'nın egemenliğinde olacak nitelikte şekillendirilmiştir. Bu şekillendirme süreci içerisinde Batılıların hem bireysel hem de toplumsal anlamda zihinlerinden canlandırdıkları, dilden dile aktarılmasını sağladıkları ve gerçekliği hakkında düşünme gereği dahi duymadığı birçok konu ve unsur, Doğuluların hayatlarına entegre edilerek bu şekilde onlar hakkındaki olumsuz imgelerin yerleşik hale gelmesi sağlanmıştır. Bu imgelerin hemen hepsi, gerçekliği konusunda herhangi bir araştırma yapılmadığı gibi gerçek olabileceği konusundaki güçlü inanışlar, zaman içerisinde Batı toplumunun kesin olarak bu sanrı niteliğindeki yaklaşımlarına güçlü bir şekilde inanmasına imkân sağlamıştır.

Bu durumun ortaya çıkışında, şüphesiz resmin çok büyük bir önemi bulunmaktadır. Buna göre resim, Batı'nın sanat anlayışı içerisinde, oryantalizmin popüler etkisi ile bir araya geldiğinde, ortaya çıkan ürünler, Batılı bireylerin zihinlerindeki hayal ürünü unsurları tetikler nitelikte olmuştur. Bu nedenle de resmin insanların hayal dünyaları ve inanışları üzerindeki etkisinin en çarpıcı örneklerinden biri, oryantalist resim sanatının, Batı toplumunu, Doğu'nun nasıl bir hayat yaşadığına dair, daha Doğu topraklarına ayak basarak oradaki insanların hayatlarını görmeden inandırabilmiş olmasıdır. Bu inanış o denli güçlüdür ki ilk ortaya çıktıktan yüzyıllar sonrasına dek güçlü etkisini sürdürmüş, bu vesile ile de Doğu'nun tanımlanması adına birçok sanat dalının eserleri arasında resimler en etkili unsurlar olmuşlardır.

Resmin, oryantalist sanat anlayışı içerisindeki gücü, ortaya konan ve içerik olarak birbirine muadil eserlerin varlığıyla birlikte bir Doğu imgesini kesin bir şekilde yerleştirmiş olmasıdır. Birbirlerine benzer şekilde, Doğu'ya dair hikâyeleri anlatan eserler, herhangi bir şekilde birbirini tekrar etmekle eleştirilmemiş, aksine, her yeni resim, Batılıların zihnindeki güçlü ve negatif yönlü Doğulu imajını pekiştirmiştir. Kıyafetler, yaşam stili, yaşam alanları, egzotik tasarımlar ve özellikle de egzotik kadın figürleri, Batılı, oryantalist resim sanatının etkisi ile Batı'nın literatüründeki Doğu'nun geniş kitlelerce kabul görmesini sağlamıştır.

Bu gücün içerisinde, Doğu'nun kötü olduğuna dair inanış, varlığını kaybetmeyen tek unsur olmuştur. Batılı, oryantalist resim sanatı, Doğu'yu kötüleme şeklini, resmin sınırsız ve hayal ürünü imgeleri ile birleştirdiğinde artık Doğu medeniyetine mensup insanlar ve toplumlar, aşağılanabilecek ve bu vesile ile de medeniyetin dışında bir şekilde değerlendirilebilecek hale getirilmiştir. Doğu'nun sahip olduğu zenginlikleri görmezden gelen ya da yakından tanıma isteği içerisinde olmayan Batılı, özellikle de Avrupalı ressamalar için ilerleyen zaman içerisinde, Doğu'yu ziyaret emiş olsalar dahi, zihinlerindeki Doğu imgesinin değişmezliği baki olmakla birlikte, gidip de Doğu topraklarında gördükleri imgeler, yeni eserlerinde daha sınırsız, daha akıl almaz ve daha gerçek dışı bir hal almıştır. Bir dönem Batılı, oryantalist resim sanatına damgasını vuran harem yaşamı ve harem kadını konusu, belki de Batı'nın en uzun süre kullandığı meta olarak gözlemlenmiştir.

Batı'nın ve Batılı sanatçıların bu denli Doğu'yu kötü olarak göstermesi, doğal olarak oksidentalizm gibi bir akımın ortaya çıkışına da hizmet etmiştir. Bu, bir bakıma Doğu'nun, oryantalist ile kendisini olduğundan farklı göstererek kötüleştiren, hatta üzerindeki düşmanlık baskısını arttıran Batı'ya cevabı olmuştur. Fakat Doğu'nun oksidentalizm ile verdiği cevap büyük ölçüde siyasal ve edebi alanda değerlendirilebilecektir; sanat konusunda Doğu'nun cevabının yeterli olduğunu söylemek son derece zordur. Bir cevap verdiği düşünülen, Osman Hamdi Bey gibi sanatçılar açısından ise durum son derece tartışmalıdır. Mevcut süreçte Osman Hamdi Bey'in yaklaşımlarını ve eserlerini inceleyenler arasında, ressamın bu noktada gereken sorumlulukları yerine getiren bir sanatçı olup olmadığı konusunda tartışmalar uzun yıllardır gözlemlenmektedir.

Eserleri incelendiğinde, Osman Hamdi Bey için genel olarak bir Doğulu, ancak Batılı zihniyete sahip, modern bir ressam olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle de eserlerinde, Batı'nın son derece kötü olarak resmettiği Doğulu unsurların imgelerini iyileştirmesi, Osman Hamdi Bey'in Doğu kültürünün bir savunucusu olduğu izlenimini uyandırabilecektir. Fakat eserleri arasında bulunan bazı, belirli resimler, O'nun bir oryantalist olduğu izlenimini güçlü bir şekilde uyandırmaktadır. Bu nedenle de Osman Hamdi Bey'in eserlerinin oryantalist sanatsal

anlayış temelinde değerlendirilmesi konusunda karmaşık ve zorlu bir tablo ile karşılaşilmektedir.

Bu durumu değerlendirmek ve Osman Hamdi Bey'in sanatsal kimliğinin oryantalizm ile olan bağlarının ne noktada olduğunun incelenmesi adına, bu tez çalışmasında bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada, ressamın *Okuyan Genç Emir* (1878), *Kahve Ocağı* (1879), *Harem*den (1880), *Kuran Okuyan Kız* (1880), *İki Müzisyen Kız* (1880), *Yeşil Cami Önü* (1882), *Gezintide Kadınlar* (1887), *Halı Satıcısı* (1888), *Cami Kapısında* (1891), *Mihrab* (1901), *Ab-ı Hayat Çeşmesi* (1904), *Kaplumbağa Terbiyecisi* (1906-1907), *Cami Önünde Konuşan Hocalar* (1907) ve *Şehzade Türbesinde Derviş* (1908) adlı eserleri odak nokta olarak belirlenmiş ve bu eserler oryantalist bir kimliğe sahip olup olmadıkları üzerinden incelenerek, söz konusu incelemenin ardında da Osman Hamdi Bey'in sanatsal kimliğinin oryantalizm ile olan bağı üzerinde durulmuştur.

Erwin Panofsky'nin sanat eserlerini, özellikle de resim sanatına mensup eserleri incelemek üzere geliştirmiş olduğu yöntem benimsenerek yapılan değerlendirmelere göre Osman Hamdi Bey'in eserlerinden *Okuyan Genç Emir*, *Kahve Ocağı*, *Yeşil Cami Önü*, *Halı Satıcısı*, *Cami Kapısında*, *Kaplumbağa Terbiyecisi*, *Cami Önünde Konuşan Hocalar*, *Mihrab* ve *Şehzade Türbesinde Derviş* için birer oryantalist eser oldukları, *Harem*den, *Kuran Okuyan Kız*, *İki Müzisyen Kız*, *Gezintide Kadınlar* ve *Ab-ı Hayat Çeşmesi* için ise oryantalist olmadıkları yönünde fikir belirtilebilecektir. Bu hali ile çalışmada inceleme altına alınan eserlerin çoğunluğu oryantalist olarak göze çarpmakta ve bu vesile ile de Osman Hamdi Bey'in oryantalist bir ressam olduğu anlaşılabilmektedir.

Bu tespiti derinleştirmek gerekecek olursa, Osman Hamdi Bey için bu şekilde bir oryantalist kimliğe sahip olduğu tespitinde bulunulmasına sebebiyet veren dört temel nokta bulunmaktadır. Bunlardan ilki, ressamın eserlerinde, erkek figürlerin belirgin olarak resmedilenlerinde, söz konusu figürlerin, Batılı, oryantalist ressamların resmettiği şekilde yerel kıyafetleri içerisinde, uzun sakallı, Bedevi kimliğine çok uygun türden olmalarıdır. Bu şekilde oryantalist resim eserlerinde sık

olarak rastlanan modernlikten, Batılıların yaklaşımına göre medeniyetten uzak yaşayan birey yaklaşımına yakın bir figürler ya da figürler yaratılarak oryantalizmin sahip olduğu genel algı ile bütünleşik olarak bir karakter yaratılması söz konusu. Aynı resimlerde kadınlar daha modern ve oryantalist resmin algısından farklı olarak resmedilse de erkekler ile aralarında ortaya çıkan tezat, Osman Hamdi Bey'in Batılı, oryantalist muadilleri ile yakın imgeler üzerinde eserlerini meydana getirdiğini göstermektedir.

Bir diğer dikkati çeken nokta, Osman Hamdi Bey'in erkekleri resmetme konusundaki yaklaşımlarının yine Batılı muadilleri ile benzerlik içerisinde olduğunu göstermektedir. Buna göre ressam, Batı'nın, harem egzotizmi temelinde yaratmış olduğu keyif içerisinde olan kadın modeline ters düşen aktif ve akan bir hayatı olan kadın imgeleri yaratırken, erkekleri sürekli olarak ehli keyif, sadece dini işlerle meşgul olan, ticari faaliyetlerden başka bir hayat gayesi olmayan ya da hükmeder bir profile sahip duruşu bulunan bireyler olarak resmetmiştir. Bu çaba, Batılı, oryantalist ressamların zihnindeki, dolayısıyla da Batı toplumunun zihnindeki Doğu insanı kimliğinin pekişmesine, bir Doğulu ressam eli ile kolaylık sağlamaktadır. Hali hazırda Batılılar için Doğulu insanını üstün nitelikli gayelerden mahrum birer birey olarak resmetmek son derece rutin hale gelmişken, Osman Hamdi Bey de bununla ilintili eserler ortaya çıkarmaktadır. Bu tercihin ortaya çıkışında, Osmanlı için 19. yüzyılında son dönemlerinde bir modernleşme ve zihinsel anlamda kurtuluş hareketi olarak görülen, ancak sonuçları açısından bekleneni sunmayan Tanzimat akımının büyük bir önemi bulunmaktadır. Buna göre Osman Hamdi Bey, Fransa'da almış olduğu eğitim ve edindiği kültürel birikim ile birlikte Osmanlı topraklarında mümkün hale gelen, Tanzimat'ın elverdiği kültürel değişimin bir parçası olarak kadınları ön plana çıkararak onlara psikolojik bir değer atfetmiştir. Bu değer, onların aslında erkeklerden daha zarif ve Doğu'nun tanımlanması konusunda asıl renkli ve pozitif imaj sahibi unsur olmalarıyla ilintilidir. Bu imaj, Osman Hamdi Bey için de geçerlidir ve O'nun görüşüne dair bir tahmin yürütüldüğünde, ressam için toplumda kadının Tanzimat ile birlikte kendisini değiştirmeye gayret gösterdiğini, ancak erkeğin kendisini kültürel anlamda değiştirme konusunda herhangi bir adım atmadığını düşündüğüne dair bir fikir yürütmek mümkün olmaktadır. Bu nedenle de

Osman Hamdi Bey, Doğu ile ilgili olarak vermek istediği bir pozitif imaj söz konusu olduğunda Doğuluyu, Batı'nın anlamış olduğundan daha nitelikli, değerli ve olumlu olarak tuvaline aktarmıştır.

Üçüncü bir nokta, özellikle *Şehzade Türbesinde Derviş* ve *Mihrab* adlı eserlerinde gözlemlenebileceği üzere, Osman Hamdi Bey'in dini öğeleri kullanma konusunda, figürleri tercih ettiği eserlerinde vermiş olduğu ya da vermeyi düşündüğü mesajların yeterince olumlu sonuçlar yaratmaması ya da Batılı oryantalistlerin çıkarımlarına benzer çıkarımların oluşmasına sebebiyet vermektedir. *Şehzade Türbesinde Derviş* üzerinde bulunan çocuk mezarları ve bunların, kardeş katli ile ortaya çıkmış bir Osmanlı saray hukuku uygulaması olarak ortaya çıkmış olabileceği ihtimali, sıradan bir türbe ziyaretinin farklı anlamlara gelebilmesinin yolunu açabilmektedir. Bunun başında da Batılı, oryantalist zihniyete sahip bireyler için Osmanlı'yı ve Doğuyu barbar olarak görmek adına bir pekiştirici imgenin Osman Hamdi Bey tarafından, dolaylı olarak da olsa oluşturulması gelmektedir. *Mihrab* üzerinde ise bir kadın figürün rahle üzerinde, Kuran yaprakları oldukları varsayılan kitap ve sayfaların yere saçılmış olması, ressamın Doğu insanına, kültürüne ve medeniyetine dair verebileceği olumlu yöndeki mesajların önüne geçmekte, bunun ötesinde Osman Hamdi Bey'i açık bir şekilde oryantalist bir ressam olarak göstermektedir.

Dördüncü ve son nokta, Osman Hamdi Bey oryantalist eserlerinin çoğunluğunda, Doğu'nun mimari zenginliklerine ya da el sanatları vb. unsurlarına dair detayları son derece nitelikli olarak verirken, toplumun yaşamına dair unsurları, tam da Batı'nın oryantalist mantık içerisinde algılamış olduğu gibi yansıtmaktadır. Buna göre göre Osman Hamdi Bey, özellikle sokak, çarşı, pazar, şenlik vb. alanları resmederken, çoğunlukla çöl toprağına benzeyen bir zemin resmetmesi ve bu şekilde de duvarlarda ya da iç mekânlarda kullandığı estetiği sokak yaşamındaki imgeler için kullanmamış olması, tıpkı Batılı, oryantalist ressamların resmettiği gibi Doğu'nun insanının yaşamını çöl ortamına benzetmektedir. Bu da oryantalist resim sanatının Doğu'nun az gelişmişliğine dair betimlemelerin yapıldığı eserlerdeki imgelere geniş ölçekli olarak benzerlik göstermektedir. Osman Hamdi Bey bunu gerçekleştirirken,

her ne kadar mimari detaylar ve kadın imgesinin güzel bir şekilde betimlenmesi ile birlikte Doğu'nun olumlu yüzünü yansıtsa da O'nun gündelik yaşamına dair kullanmış olduğu figürler ve unsurlar, ressamın oryantalist kimliğinin varlığına dair çeşitli şüpheler ve hatta kanıtlar da yaratabilmektedir.

Tüm bunlardan ötürü, kendisinin itiraf etmesine, gizlemesine ya da inkâr etmesine imkân verilmeden, Osman Hamdi Bey için, Batılı modern algısı ile Doğulu kimliğine değerleri söz konusu algı ile tuvaline aktarmaya çalışan, ancak ortaya çıkarmış olduğu eserlerin içerisinde barındırdığı imgelerin büyük bir çoğunluğu itibari ile oryantalist Batılı bir kimliğe sahip bir sanatçı olduğunu söylemek mümkündür. Şüphesiz, Osman Hamdi Bey'in özellikle Doğulu kadınları, Batı'nın algıladığı egzotik kimlik ve görüntülerinden çok farklı ve son derece modern olarak resmetmesine karşın, erkeği resmetme konusunda aynı modern yaklaşımla hareket etmemesi, O'nun doğal bir Doğulu tanımlaması yapmak isterken, giderek daha fazla oryantalist ressamların algılamalarına benzer olarak hareket etmesine sebebiyet vermiştir. Doğulu kadın modern olarak resmedilerek oryantalist ressamların tekzibi söz konusu olurken, Doğulu erkek figürü, Batılı onu nasıl anlıyor ve tanımlıyorsa, büyük ölçüde benzer bir şekilde Osman Hamdi Bey'in tuvalinde kendisine yer bulmuştur. Bu tezatlık, Osman Hamdi Bey için bir arada kalmışlıktan ziyade, kadına ve erkeğe bakış açısının farklılıklarından ziyade, Doğu'yu resmetme konusunda Doğulu köklerine bağlı kalma konusundaki tereddütten kaynaklandığı düşünülebilir. Öte yandan Osman Hamdi Bey'in Osmanlı ve genel Doğulu mimarisine dair eserlerine eklediği detaylar, Batı'nın oryantalist bakış açısına estetik bir cevap olarak görülebilecektir. Fakat ressamın bu noktada sadece dini mekânlar ve Doğulu bir ailenin yaşam alanları üzerine odaklı ve kısıtlı kalan tasvirleri, tıpkı Batılı, oryantalist ressamların Doğu'yu anlama anlatma konusundaki kısıtlılığı gibi bir görünüme sahiptir. Osmanlı topraklarında çok sayıda nitelikli ve tarihi mekânlar söz konusu iken Osman Hamdi Bey'in sadece belirli mekânlar üzerine odaklanması, O'nun da kendi doğduğu kültürün mekânsal bütünlüğü ve niteliği konusunda kısıtlı ve oryantalistler benzeri bir yaklaşımının olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitap:

Akbulut, D., Türk Resminin Öncüleri, Deffter, İstanbul, 2009.

Akyürek, E., Erwin Panofsky ve “İkonografi ve İkonoloji Üzerine”- Bilime Adanmış Bir Yaşam, Afa Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Al-Sulami, M. F., The Turks Of Prague The Mundane And The Süblime, in “Early Orientalism: Imagined Islam and the Notion of Sublime Power” Ivan Kalmar (Ed.), Routledge, Abingdon, 2010.

Canbay, E., Batı’nın Sanatında Doğu İmgesi, Hilal Yayıncılık, Bursa, 2008.

Çelik, Z., Speaking Back to Orientalist Discourse, in “Orientalism’s Interlocutors: Painting, Architecture, Photography” Jill Beaulieu and Mary Roberts (Eds.) Duke University Press, Durham, N.C., 2002, 19–41.

Duben, İ. A., Türk Resmi ve Eleştirisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, 2007.

Germaner, S. ve İnankur, Z., Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1989.

Gombrich, E. H., Sanatın Öyküsü (7. Baskı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 2014.

Germaner, S., 19. Yüzyılın ikinci Yarısında Osmanlı Fransız Kültür İlişkileri ve Osman Hamdi Bey, “I. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildirileri” içerisinde, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1992, ss. 105-112.

Holod, R. ve Ousterhout, R., Osman Hamdi Bey ve Amerikalılar: Arkeoloji, Diplomasi, Sanat (Çev. Kemal Atakay), Pera Müzesi Yayını, İstanbul, 2011.

Karellas, H., Images of the East in Renaissance Art, in “Emory Endeavors in World History - Volume 3: Navigating the Great Divergence” Brian Goodman (Ed.), Emory College Pub., Atlanta, 2010, pp. 21-30, <http://history.emory.edu/home/documents/endeavors/volume3/heatherKarellas.pdf> (Erişim tarihi 20.05.2017).

Panofsky, E., İkonoloji Araştırmalar: Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar (Çev. Orhan Düz), Pinhan Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Said, E., Oryantalizm (Çev. Neziğ Uzel), İrfan Yayınevi, İstanbul, 1998.

Takıcı, L., Modern Sanatın Gözünde Öteki İmgesi, Turhan Basım Yayım A. Ş., 2008.

Turhan, F., “Unlettered Tartars” and “Torpid Barbarians”: Teaching the Figure of the Turk in Shelley and De Quincey, in “Interrogating Orientalism Contextual Approaches and Pedagogical Practices” Diane Long Hoeveler (Ed.) and Jeffrey Cass (Ed.), Ohio, The Ohio State University Press, 2006, pp. 182-197.

Türkiye Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi (Cilt: 33), Türkiye Diyanet Vakfı Yayını, Ankara, 2007.

Uğur, H., Osmanlının Son Döneminde Oryantalistlerin Kur'an Hakkındaki İddialarına Karşı Osmanlı Ulemasının Yaptığı Çalışmalar -İsmail Fennî Ertuğrul Örneği, “Osmanlı Toplumunda Kur'an Kültürü Ve Tefsir Çalışmaları Cilt: 1” içerisinde, Türkiye Diyanet Vakfı, İlim Yayıma Vakfı Yayınları, İstanbul, 2011, ss. 507-548.

Yavuz, H., Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?, Modernleşme ve Batıcılık (Cilt: 3), İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Yeğenoğlu, M., Peçeli fanteziler: Oryantalist söylemde kültürel ve cinsel fark, “Oryantalizm, hegemonya ve kültürel fark” içerisinde, F. Keyman, M. Mutman ve M. Yeğenoğlu (Ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, ss. 107-159.

Sürelî Yayın:

Alam, M. S., Bernard Lewis: Bilim Mi Yanıltmaca Mı? (Çev. Mustafa Alican), Tarih Okulu, Sayı: 2, 2009, ss. 97-120.

Alan, S., Bekir Fahri [İdiz]'In “Jönler” Romanında Oryantalizm İzleri, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, Cilt: 5, No: 4, 2016, ss. 1823-1840.

Almarcegui, P., Orientalism and the Visual Arts: A New Formulation, Quaderns de la Mediterrania, No: 11, 2009, pp. 155-158.

Archer, I., (Re)Envisioning Orientalist North Africa: Exploring Representations of Maghrebian Identities in Oriental and Occidental Art, Museums, and Markets, Intersections, Vol.: 11, No. 2, 2010, pp. 67-107.

Avcı, Y., Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Döneminde “Otoriter Modernleşme” ve Kadının Özgürleşmesi Meselesi, OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, Sayı: 21, 2007, ss. 1-18.

Ayhan, Orta Doğu'nun Demokratikleştirilmesi İkilemi: Filistin, Suudi Arabistan ve İran Örneğinde Eleştirel Bir Bakış, Akademik Orta Doğu, Cilt: 2, Sayı: 1, 2007, ss. 99-140.

Bayraktaroğlu, S., Osman Hamdi Bey'in Tablolarındaki Bazı Halı Tasvirleri ve Bu Halılardaki Motifin İrdelenmesi, Vakıflar Dergisi, Sayı: 36, 2011, ss. 171-185.

Boztaş, E. ve Düz, N., İkonografik Ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Tintoretto'nun “İsa'nın Vaftizi” Adlı Eserinin Analizi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 29, 2014, ss. 319-329.

Camille, M., A Range Of Critical Perspectives Rethinking The Cannon Prophets, Canons, And Promising Monsters, Art Bulletin, Vol: 128, No 2, 1996, pp. 198-217.

- Çakırtaş, Ö., Said'in Şarkiyatçılık'ı Işığında Bir Okuma: Arminius Vambery'nin Travels In Central Asia Eseri Ve Politik Teatrallık, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 21, 2015, ss. 386-396.
- Çelik, S. D. Y., Ilias Venezis'in Perspektifinden Öteki Kavramı Ve Türk İmajı, Türkbilig, Sayı: 7, 2004, ss. 137-146.
- Çetinkaya, B. A., Batı'daki 'Sürgün' Doğulu/Yabancı Edward Said'in Gözüyle Oryantalizm -"Öteki"nin Tanımlanması -, Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, Sayı: I, 2009, ss. 3-23.
- Çetinor, B., Osman Hamdi ve Eskişehir Köyü, Skylife, Mayıs 1993, ss. 36-41.
- Çiçek, A. C., Aydın, S. ve Yağcı, B., Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme, Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 9, 2015, 269-284.
- Çift, S., Tasavvuf Araştırmalarında Alman Ekolü: Tarihsel Boyut, Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 18, 2007, ss. 177-190.
- Çoruk, A. Ş., Oryantalizm Üzerine Notlar, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 2, 2007, ss. 193-204.
- Çoruk, A. Ş., Oryantalizm'in Sergüzeşt'i, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. Sayı: 36, 2007, ss. 70-100.
- Daşcı, S., Bir Gravür Ustası Stefano Della Bella; Üslubu, Yapıtları Ve Doğulu İmgesine Yaklaşımı, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 1, 2007, ss. 1-24.
- Daşcı, S., Delacroix'nın Fırçasından Osmanlılar, Sanat Tarihi Dergisi, Sayı: 14-1, 2005, ss. 61-78
- De Donno, F., Routes to Modernity: Orientalism and Mediterraneanism in Italian Culture, 1810-1910, California Italian Studies, Vol: 1, No: 1, 2010, pp. 1-23.

- Dellios, P., Reframing The Gaze: European Orientalist Art In The Eyes Of Turkish Women Artists, *Studia Universitatis Petru Maior - Philologia*, Issue: 9, 2010, pp. 619-631.
- Demir, F., Batılılaşma İzleğinin Edebiyata Yansımaları Bağlamında Edward Said'in Şarkiyatçılık Adlı Eseri, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 1, 2012, ss. 533-542.
- Demir, H., Batılılaşma ve Modernleşme İkileminde Çağdaş Türk Resminin Oluşumu, *Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı: 12, 2002, ss. 73-82.
- Derci, B., Bir Cinayet ve İflasın Hikayesi: Kaplumbağa Terbiyecisi'nin Öyküsü, *Bütün Dünya*, Mayıs 2016, ss. 109-113.
- Dikici, E., Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emperyalizm, *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 2, 2014, ss. 45-59.
- Doğan, N., Türk Düşüncesinde "Mani-i Terakki" Meselesi, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 9, Sayı: 17, 2010, ss. 177-187.
- Doran, C., Popular Orientalism: Somerset Maugham in Mainland Southeast Asia, *Humanities*, Vol.: 5, No: 13, pp. 1-9.
- Dursun, O., Batı'nın Egemen 'Kötü-Öteki-Doğu' Düşüncesinin Pekiştirildiği Bir Alan: Dünya Basın Fotoğrafları Kuruluşu, Yılın Fotoğrafı Kategorisi Üzerine Bir Analiz, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 47, 2014, ss. 19-50.
- Eldem, E., Making Sense Of Osman Hamdi Bey and His Paintings, *Muqarnas Online*, Vol: 29, No: 1, 2012, pp. 339-383.
- Eldem, E., Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm, *Dipnot*, Sayı: 2, 2004, ss. 39-67.
- Eldem, E., Ressamlar, Kaplumbağalar, Tarihçiler..., *Toplumsal Tarih*, Sayı: 185, 2009, ss. 20-30.

- Erişti, Ö. C., Geç Dönem Osmanlı Resim Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Sanatında Kadın İmgesinin Temsili, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Moment Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2, 2015, ss 59-79.
- Ersöz, E. ve Uslu, A. D., Doğu-Batı Karşılaşmasında Çatışma, Karmaşa Ve Muhtemel Bir Uzlaşma, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, Sayı: 7, 2005, ss. 67-86.
- Genç, S. V., Osman Hamdi Tablolarında Hayvan Figürleri, Ankara Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi, Sayı: 61, 2014, ss. 85-91.
- Göktürk, H. İ., Aydınlığın Mimarları: Müzeci - Ressam Osman Hamdi Bey (1842 – İstanbul – 1910), http://vizyon21yy.com/documan/Egitim_Ogretim/Onemli_Insanlari/Ressamlar/Turk_Ressamlar/Osman_H_Bey/Muzeci_Ressam_Osman_Hamdi_bey.pdf (Erişim tarihi 22.06.2017).
- Gözütok, T., 19. Yüzyıl Batı Seyahatnamelerinde Ortadoğu Ve İstanbul İmgesi: François René De Chateaubriand Örneği, A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED), Sayı: 44, 2010, ss. 97-117.
- Güçhan, A., Batı Resminde Doğulu Kadın İmgesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, Sayı: 18, 2008, ss. 33-46.
- Güner, S., Oryantalizmin Ortaçağ Avrupası'ndaki Düşünsel Kökenleri: Batı'nın "Ötekileştirdiği" Müslüman Doğu, Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 25, Sayı: 1, 2008, ss. 57-73.
- Gürses, M., Meşrutiyet Dönemi Gezi Kitaplarında Otooryantalist Ve Oksidentalst Söylemler, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Vol.: 7, No.:1, 2012, pp. 1269-1303.

- Hamadi, L., Edward Said: The Postcolonial Theory And The Literature Of Decolonization, European Scientific Journal, Special Edition Vol.: 2, 2014, pp. 39-46.
- Harmankaya, H., Osmanlı Dönemi Oryantalist Resimlerde Görülen Kadın Figürleri ve Giyim Özellikleri, International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS), Special Issue 3, 2015, pp. 764-781.
- Ismailinejad, Z. S., Orientalist Paintings and Said Orientalism, International Letters of Social and Humanistic Sciences, Vol.: 50, 2015, pp. 68-81.
- Kalaycı, S., İtalyan Gezinlerin Resimlerindeki Osmanlı, Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 30, 2012, ss. 1-17.
- Kaplan, D., Kitap Tanıtımları: “Batı’nın Doğu’su, Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi” Yüksel Kanar, Yıl: 6, sayı: 3 (Marife Oksidentalizm Özel Sayısı), 2007, ss. 453–460.
- Katgi, İ., Osmanlı Devleti’nde Siyaseten Katl (Hukuki Maiyeti, Sebepleri, Usulü, İnfazı Ve Sonuçları), Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 24, 2013, ss. 180-211.
- Kaya, Y., Oryantalizm – Postkolonyalizm Ve Sanat, idil, Cilt: 6, Sayı: 30, 2017, ss. 647-665.
- Kırpık, G., Oryantalizm ve Necip el-Akîki’ye Göre Oryantalizmin Bazı Önemli Temsilcileri, Gazi Akademik Bakış, Cilt: 2, Sayı: 3, 2008, ss. 243-258.
- Kızıl, F., Bir Terimin Etimolojisi: 'Hadis Oksidentalizmi' Oksimoronu, Hadis Tetkikleri Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 2, 2007, ss. 157-160.
- Kontny, O., Üçgenin Temelini Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm Ve Ataerkillik Üzerine, Doğu Batı, Sayı: 20, 2002, ss. 85-92.

- Korhan, H., Arkeolog, Müzeci, Ressam: Osman Hamdi Bey, folkart, Kasım-Aralık 2016, ss. 76-83.
- Köse, M. ve Küçük, M., Oryantalizm ve “Öteki” Algısı, Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi, Cilt: I, Sayı: 1, 2015, ss. 107-127.
- Kuruloğlu, F., Osmanlı Devleti’nde Müzecilik, Tarih Okulu, Sayı: 6, 2010, ss. 45-61
- Ma, L., The Real and Imaginary Harem: Assessing Delacroix’s Women of Algiers as an Imperialist Apparatus, Penn History Review, Vol.: 19, Issue: 1, 2011, pp. 9-26.
- Makdisi, U., Ottoman Orientalism, The American Historical Review, Vol: 107, No: 3, 2002, pp. 768–96.
- Mamur, N., Türk Resim Sanatında Kadın Sanatçının Tuvalinde Kadın İmgesi, Akademik Bakış Dergisi, Sayı: 28, 2012, ss. 1-11.
- Mardin, Ş., Oryantalizmin Hasıraltı Ettikleri, Doğu Batı, Sayı: 20, 2002, ss. 111-116.
- Meer, N., Islamophobia And Postcolonialism: Continuity, Orientalism And Muslim Consciousness, Patterns of Prejudice, Vol.: 48, No.: 5, 2014, pp. 500–515.
- Mufti, A. R., Orientalism and the Institution of World Literatures, Critical Inquiry, No: 36, 2010, pp. 458-493.
- Okuyan, S., Doğu Kültürünün Batıda Yansımaları, SAÜ Fen Edebiyat Dergisi, Sayı: 2, 2011, ss. 99-122.
- Önal, H. ve Baykal, K. C., Klasik Oryantalizm, Yeni Oryantalizm Ve Oksidentalizm Söylemi Ekseninde Sinemada Değişen "Ben" Ve "Öteki" Algısı, ZfWT, Vol.: 3, No.: 3, 2011, ss. 107-128.
- Özçelik, T. G., Doğu ve Batı Dikotomisinin Yarattığı Gerçeklik: Oryantalizm - Oksidentalizm, International Journal Of Eurasia Social Sciences, Vol: 6, Issue: 19, pp. 168-193.

- Özdal, I., Oryantalizm, Görsel İzler Ve Günümüz Fotoğraf Sanatı, Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi, Sayı: 9, 2013, ss. 61-73.
- Papila, A., Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2008, ss. 117-134.
- Pirnajmuddin, H. & Shiran, P., The Other Transformed: Orientalist Discourse in Book IV of Keats Endymion, Journal of Language Teaching and Research, Vol.:4, No.: 1, 2013, pp. 67-73.
- Solak, M. C., Oryantalizm: İslam Ve Az Gelişmişlik, Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 8, 2014, ss. 1-11.
- Soysal, A., Yön Şaşıрма, Toplumbilim Dergisi, sayı: 4, 1996, ss. 1-28.
- Uzun, T. Ve Atasever, G., Türkiye'de Modernleşme Süreci Bağlamında Oryantalist ve Oksidental Bakışlar, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 26, 2010, ss. 175-182.
- Yanık, C., Dünyada ve Türkiye'de Çokkültürlülük, Sentez Yayıncılık, Ankara, 2013.
- Yanık, A., 18. Yüzyıl Batı Felsefesiyle Yaratılan Oryantalist Türk(İye) İmajı Ve Sinemaya Yansımaları: IMDB Üzerinde Bir Analiz, International Journal of Social Science, No.: 43, 2016, pp. 361-381.
- Yavuz, Ş., İslâm'ın Ötekileştirmeye Meydan Okuması Veya Ontolojik Öteki'den Vasıfsal Öteki'ne İntikalin Macerası, Marife, Yıl: 6, Sayı: 3, 2006, ss. 135-156.
- Yıldız, A., Türk Düşünce Tarihinde Oryantalizm Eleştirisinin Alımlanışı, folklor/edebiyat, Cilt: 19, Sayı: 75, 2013, ss. 221-236.
- Yıldız, A. (Ed.), Osman Hamdi Bey: Ressam ve Arkeolog - Bir Dünya Aydını, Beykoz Kültür ve Sanat, Sayı: 2, 2013, ss. 26-29.

Yiğit, Z., Hollywood Sineması'nın Yeni Oryantalist Söylemi Ve 300 Spartalı, Selçuk İletişim, Cilt: 5, Sayı: 3, 2008

Zabardast, S., Flourishing of Occidentalism in Iran After Cultural Revolution, Gazi Akademik Bakış, Cilt: 9, Sayı: 17, 2015, ss. 215-228.

Tez:

Ağyürek, G., Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2011.

Eren, G., Edward Said: Oryantalist Söylem Analizinin Metodolojik Temelleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2013.

Işık, F., 19. Yüzyıl'da Kartpostallarda Osmanlı Toplumu: Max Fruchtermann Kartpostalları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008.

Kafkas, Y. E., Plastik Sanatlarda Yeni Oryantalizm, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2008.

Kantar, S. S., Batılılaşma Dönemi Türk Resminde Beden Ve Temsil Sorunları Çerçevesinde Kadın Figürü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2007.

Metin, A., Bilimsellik, Karşı Söylem Ve Düşünce Tarzı Bağlamında Oksidentalizm, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2011.

Tekinel, T., Türk Resim Sanatında Çıplak, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2007.

Türkseven, H., Osmanlı Devleti'nde Eski Eser Politikası Ve Müze-İ Hümayun'un Kuruluşu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, 2010.

Yılmaz, E., 19. Yüzyılın Seyahatnâme Ve Gravürlerinde Osmanlı Çağı Anadolu Konutu Üzerine Bazı Tesbitler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2012

Yurttadur, O., Cumhuriyetin İlk Yıllarında Yurtdışına Gönderilen Ressamların Türk Resim Eğitime Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2007.

Zararsız, P., Orientalism Redux: Inci Eviner's Harem, Master Thesis, The University of Alabama, Birmingham, 2015.

Bildiriler:

Anameriç, H., Oryantalizmin Temel Kaynakları - Türkiye Kütüphane ve Arşivleri, "Osmanlı Coğrafyası Kültürel Mirasının Yönetimi ve Tapu Arşivlerinin Rolü Uluslararası Kongresi Bildirileri (Cilt 2)" içerisinde, İstanbul 21-23 Kasım 2012, ss. 511-535.

Kalın, İ., Napolyon ile Ceberti Arasında: Modern Döneme Girerken Oryantalizmin Yeni Yüzleri, "Uluslararası Oryantalizm Sempozyumu Bildirileri 9-10 Aralık 2006" içerisinde, 2006, ss. 169-183.

Kıvanç, O., Doğulu Bir Ressamın, Osman Hamdi Bey'in Gözüyle Doğu, "38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri 10-15.09.2007, Ankara, Türkiye" içerisinde, 2007, ss. 2269-2275.

İnternet Kaynakları:

Hanafi, H., From Orientalism to Occidentalism, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DYn6qClUz9IJ:www.fortschritt-weltweit.de/dokumente/aegypten/fortschritt_aegypten_hanafi.pdf+&cd=47&hl=tr&ct=clnk&gl=tr (Erişim Tarihi 21.06.2017).

“Kaplumbağa Terbiyecisi: Osman Hamdi Bey”, <http://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Kaplumbaga-Terbiyecisi/40/1> (Erişim tarihi 11.06.2017).

“Kuran Okuyan Kız”, <http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hamdi-osman/osman-hamdi-kuran-okuyan-kiz-9740/> (Erişim tarihi 13.06.2017).

Özcan, P., “Osman Hamdi'nin kadını yücelttiği Mihrab nerede?”, <http://www.hthayat.com/yasam/roportajlar/haber/1021379-osman-hamdinin-kadini-yucelttigi-mihrab-nerede> (Erişim tarihi 02.07.2017).

“Two Musician Girls”, https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/-/SwEhRGp3ripP_w?hl=tr (Erişim Tarihi 22.06.2017)

ÖZGEÇMİŞ

6 Eylül 1985 Gümüşhane doğumluyum. İlk ve orta öğrenimimi İstanbul'da tamamladım. Sakarya Üniversitesi Halkla İlişkiler Önlisans bölümünü bitirdikten sonra Anadolu Üniversitesi İşletme Bölümü'nde eğitimimi tamamladım. 2011 yılında Beykent Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimime başladım. 2014 yılından beri çeşitli kurumların dergi editörlüğünü yapmaktayım.

Aday: Serra Hanife Çelik