

## Osman Hamdi Bey – Osmanlı Oryantalisti mi Yoksa Hümanist Osmanlı mı?<sup>1</sup>

Per Bauhn<sup>2</sup>

Çeviren: Fatma Fulya Tepe

### ÖZ

Osman Hamdi Bey'in (1842–1910) resimleri, aynı dönemde Avrupa'da yapılmış, Orta Doğu'dan zengin saray ortamları, harem iç mekanları, camileri, egzotik ürünlerin sergilendiği çarşıları, geleneksel Doğu kıyafeti giymiş insanlarla sokakları ve benzeri sahneleri betimleyen tablolarla sözde benzerlikleri nedeniyle "Osmanlı Oryantalizmi" örnekleri olarak tanımlanmıştır. Bununla birlikte, burada tartışılacağı gibi, Osman Hamdi, kesinlikle zengin bir Osmanlı geçmişinin hatırasını korumaya hevesli, ama aynı zamanda insan aklını ve insanın hakikat ve güzellik arayışını kutlamaya hevesli bir "Hümanist Osmanlı" olarak daha iyi tanımlanabilir. Bu nedenle, tarihi sahneleri tasvir etmekten aldığı zevk, gelenekçi değerlere bağlılık olarak görülmemelidir. Gerçekten de, normatif etik açısından Osman Hamdi, dini inancın eleştirel incelemeye tabi tutulması gerektiğine işaret ettiği için gelenekçilik karşıtı olarak görülebilir. Bu özellikle Genesis (1901) tablosu için geçerlidir. Osman Hamdi'nin sanatını, bazı Avrupalı çağdaşlarının egzotizmiyle yüzeysel benzerliği nedeniyle bir kenara atmak yerine, onun kendi başına özgün ve değerli bir katkı olduğunu kabul etmeliyiz.

**Anahtar Kelime:** *Osman Hamdi Bey, Osmanlı Oryantalizmi, Hümanizm, İslam, Din*

## Osman Hamdi Bey - an Ottoman Orientalist or a Humanist Ottoman?

### ABSTRACT

The paintings of Osman Hamdi Bey (1842–1910) have been described as examples of "Ottoman Orientalism" because of their alleged similarity to paintings made at the same time in Europe depicting scenes from the Middle East, involving opulent palace settings, harem interiors, mosques, bazaars with exotic goods for display, street scenes with people in traditional Oriental garb, and so on. However, as will be argued here, Osman Hamdi is better described as an "Humanist Ottoman", certainly eager to preserve the memory of a rich Ottoman past, but also keen to celebrate human reason and the human quest for truth and beauty. Hence, his delight in portraying historical scenes should not be viewed as a commitment to traditionalist values. Indeed, in terms of normative ethics, Osman Hamdi can be seen as an anti-traditionalist, pointing to the need of subjecting religious faith to critical scrutiny. This is especially true of his Genesis (1901). Rather than dismissing Osman Hamdi's art because of its superficial similarity to the exoticism of some of his European contemporaries, we should recognize it as an original and valuable contribution in its own right.

**Keywords:** *Osman Hamdi Bey, Ottoman Orientalism, humanism, Islam, religion*

<sup>1</sup> Bu makale üzerindeki çalışmalarım sırasında bana paha biçilmez yardım ve teşvik sağlayan İstanbul Aydın Üniversitesi'nde Sosyoloji Doçenti olan eşim Fatma Fulya Tepe'ye derin şükranlarımı sunarım.

<sup>2</sup> Pratik Felsefe Emeritus Profesörü, Linnaeus Üniversitesi, İsveç. Email: per.bauhn@lnu.se Bu makale daha önce "Osman Hamdi Bey - an Ottoman Orientalist or a Humanist Ottoman?" başlığı altında Nordic Review of Iconography, no. 3-4 2022, s. 7–37'de yayınlamıştır. Bknz: <https://lnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=-2944&pid=diva2%3A1783390Y> Makale yazarın ve derginin izniyle Türkçeye çevrilmiş ve yayımlanmıştır. Çevirmen bu yazıdaki alıntılarını Per Bauhn'un İngilizce makalesinden çevirmiştir. Alıntılar Türkçe kitaplardan ya da Türkçe çevirisi varolan kitaplardan yapılmamıştır.



**Resim 1.** Osman Hamdi Bey (1842-1910) atölyesinde, 1895 civarı. Bilinmeyen fotoğrafçı.  
[www.ottomanhistorypodcast.com](http://www.ottomanhistorypodcast.com) (ticari olmayan adil kullanım)

### **Oryantalizm ve Osmanlı Oryantalizmi**

Edward Said'e göre oryantalizm, "Doğu'ya hükmetmenin, yeniden yapılanmanın ve Doğu üzerinde otorite uygulamanın Batılı bir yolu"dur (Said, 2003: 3). Daha somut olarak Said, Oryantalizm'in Batılıların (çoğunlukla Fransız ve İngiliz) Doğuluları (çoğunlukla Müslüman Araplar) Batı egemenliğini meşrulaştıracak şekilde klişeleştirmesinin bir yolu olduğuna inanmaktadır. Said'e göre oryantalizm, cinsel deneyimler için uygun bir yer olarak Doğu imajını içerir. Said, Gustave Flaubert'in roman karakterlerine burjuva yaşamının geleneklere bağlı can sıkıntısından kaçmaları için nasıl "haremler, prensesler, prensler, köleler, peçeler, dansçı kızlar ve erkekler, şerbetler, merhemler vb." hakkında hayaller kurmasına izin verdiğini ve burada "bağlantının açıkça Doğu ile rastgele cinsellik özgürlüğü arasında kurulduğuna" işaret eder. Yani bu yolla canı sıkılan Batılılar, macera arzularını, birinci elden çok az bildikleri veya hiç bilmedikleri toplumlara ve kültürlere yansıtarak, "Doğu'nun, insanın Avrupa'da elde edilemeyen cinsel deneyimleri arayabileceği bir yer olduğunu" varsaymak için kendilerine izin verdiler (Said, 2003: 190).

Genel olarak oryantalist nosyonlar, "Doğulu karakter, Doğu despotizmi, Doğu şehveti ve benzeri" klişeler ve basmakalıplarla ifade edilen bir "Doğu öğretisi" doğurur (Said, 2003: 203). 19. yüzyılda Avrupa'da bu klişelerin etkisi göz önüne alındığında, Said, bu dönemde Doğu hakkında konuşan herhangi bir Avrupalının "ırkçı, emperyalist ve neredeyse tamamen etnosentrik" olması gerektiği sonucuna varıyor (Said, 2003: 204). (Burada Said hakkında çok az şey bildiği insanlar hakkında basmakalıplaştırma ve genelleştirme yapmaktan çekinmiyor.)

Osmanlı Oryantalizmi- tarihçi Ussama

Makdisi (Makdisi, 2002) tarafından ortaya atılan bir terim – Batı ve Doğu arasındaki ikiliğin Osmanlı İmparatorluğu'nun seçkinleri tarafından imparatorluğun periferisiyle karşılaşmalarında uygulanması anlamına gelir. 19. yüzyılda çökmekte olan imparatorluğu reforme etmeye çalışan bu seçkinler, bir taraftan taşra halklarını medenileşmemiş olarak görmelerine neden olan Batılı bir kalkınma anlayışıyla özdeşleştiler. Diğer taraftan da hem Doğu'yla hem de İslamla özdeşleştikleri ve Batılı da olmak istemedikleri için Doğu'yu genel olarak geri kalmış olarak gören Batılı bir imajı kabul etmeyi reddettiler. İmparatorluğun çevre kesimini temsil eden ilkel ve pre-modern Doğulu benlik ile kendilerinin temsil ettiğini düşündükleri aydınlanmış, modern ve ilerici Doğulu benliği birbirinden ayırdılar (Makdisi, 2002: 770). Bunun yanı sıra, Sultan'ın gelişmemiş halkını (örneğin Araplar ve Kürtler) medenileştirmeyi ve genel olarak eşit yurttaşlardan oluşan bir Osmanlı siyasi topluluğu oluşturmayı görevleri olarak gördüler. Toplum mühendisi olmak istiyorlardı ve kuşkusuz kendilerini çevre denilen kesimdeki halkların çıkarlarını tanımlama hakkına sahip olarak görüyorlardı.

### **Osman Hamdi Bey**

Osman Hamdi Bey (1842–1910), Osmanlı Donanması Büyük Amiralı Hüsrev Paşa'nın (1769–1855) evlatlık kölesi olan İbrahim Edhem Paşa'nın (1818–93) oğluydu. İbrahim Edhem, Osmanlı ordusunun sivil halkı katlettiği Yunanistan'ın Sakız adasından üç yaşında getirilmiş ve İstanbul'da Hüsrev Paşa tarafından ailesinde büyütülmek üzere birkaç çocukla birlikte benzer şekilde satın alınmıştı. İbrahim Edhem, padişahın bursuyla eğitim için Paris'e gönderildi. École des Mines'deki prestijli maden mühendisliği bölümünün en iyi öğrencilerinden biriydi. İstanbul'a dönerek padişahın yöne-

timinde dışişleri bakanı, ticaret bakanı ve daha sonra sadrazam (1877-78) olarak kariyer yaptı. Aynı zamanda (1851’de kurulmuş olan) Türkiye Bilimler Akademisi’nin bir üyesi, jeoloji ve matematik alanında bazı makalelerin yazarı, tarih literatürü çevirmeni, Osmanlı mimarisi üzerine bir çalışmanın başlatıcısı ve Osmanlı İmparatorluğu’na metrik sistemi getiren erken bir girişimin sorumlusu olarak aktifti (Eldem, 2010a: 20–24).

1860 yılında genç Osman Hamdi, Osmanlı İmparatorluğu’nun daha da modernleşmesi için yararlı bilgi ve deneyim kazanmak amacıyla babası tarafından Fransızca öğrenmek ve hukuk okumak üzere Paris’e gönderildi. Ancak Osman Hamdi ressam olarak eğitim alarak zaman geçirmeyi tercih ettiğinden çalışma motivasyonu dalgalandı. Kimin altında çalıştığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, genellikle iki sanatçıdan bahsedilir: Jean-Léon Gérôme (1824–1904) ve Gustave Boulanger (1824–88).

1868 yılında, oğlunun yönetimde faydalı olmaya başlamasının önemli olduğunu düşünen babası tarafından eve çağrıldı. Osman Hamdi, o zamanlar Osmanlı İmparatorluğu’nun bir vilayeti olan Irak’a, oradaki hükümete yardımcı olarak gönderildi. Oradayken (1869-70) baba ve oğul arasında Fransızca yazışmalar yapıldı. İstanbul’a dönen Osman Hamdi, Osmanlı İmparatorluğu’nun 1873’te Viyana’da düzenlenen Dünya Sergisi’ne katılımından sorumlu olmak da dahil olmak üzere Osmanlı Dışişleri Bakanlığı’nda görevler üstlendi. 1881 yılında, daha sonra İstanbul’daki Arkeoloji Müzesi’nin müdürlüğüne atandı. Osman Hamdi arkeolojik kazılara bizzat katılmış olsa da, kendisini her şeyden önce mü-

zenin koleksiyonlarına adanmıştır. Osman Hamdi’nin “gerçek misyonunun, hayal kırıklığı yaratması muhtemel bir arkeologluk kariyerinden ziyade kurumun yönetiminde yattığının” farkında olduğu anlaşılıyor (Eldem, 2004: 130). Müze müdürü olarak, Osmanlı İmparatorluğu’nun eski eserlerini yabancı çıkarların istismarından korumak için önemli çabalar sarf etti. Osman Hamdi, müze müdürlüğü görevine paralel olarak resim yapmaya devam etti. Ayrıca (1882’de) daha sonra İstanbul’da Mimar Sinan Üniversitesi’ne dönüşecek olan bir güzel sanatlar enstitüsü kurarak sanat çalışmalarına, sanatçıların ve sanat akademisyenlerinin eğitimine katkıda bulundu.

### **Tanzimat**

Osman Hamdi Bey, kendisinden önceki İbrahim Edhem Paşa gibi, Osmanlı İmparatorluğu tarihinde 1839-76 Tanzimat (yeniden yapılanma) olarak bilinen dönemle yakından ilişkilidir. Tanzimat, imparatorluk içindeki etnik-milliyetçiliğe olduğu kadar dış baskılara da bir yanıttı. Tanzimat aktivistleri ilham almak için Batı’ya baktılar ve Batı’nın kalkınma koşullarını Osmanlı İmparatorluğu’na uygulamak istediler. Bu temelde, çökmekte olan imparatorluğa yukarıdan yeni bir hayat ve yeni bir enerji aşılamaya çalışan bir elit projesiydi. Osmanlılık, Sultan’ın tüm tebaasının din ve etnik kökene bakılmaksızın eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan kapsayıcı bir ideoloji olarak lanse edildi. Tanzimat reformcuları ayrıca, insanların dini grup aidiyetlerine göre örgütlendiği, vergilendirildiği ve yargılandığı millet sistemini ortadan kaldırarak, Osmanlı Sultanı’nın Müslim ve gayrimüslim tebaasının eşit yasal haklara sahip olacağı bir sistem hedeflediler. Vergi-

lendirme, eğitim ve askere alma artık dini cemaatler için özel hükümler olmaksızın herkesi kapsayacaktı. Tanzimat, 1876'da iki meclisli bir parlamentonun kurulmasıyla sonuçlandı; bu parlamentoda ikinci meclis üyeleri, belli bir servete sahip tüm erkeklerin oy hakkıyla seçiliyordu. (Birinci meclis Sultan tarafından atanmaktaydı.) Meclis iki yıl sonra Sultan Abdülhamid II tarafından feshedildi ve Sultan Abdülhamid sonraki otuz yıl boyunca imparatorluğu otokratik bir şekilde yönetti.

### **Osman Hamdi Bey'in ilericiliği**

Osman Hamdi'nin Irak'taki misyonu, kanallar ve demiryolları inşa etmenin yanı sıra Fırat'ı keşfetmeyi amaçlayan bir tür "aydınlanmış sömürgecilik" (Eldem, 2010a: 38) olarak tanımlanmıştır. Osman Hamdi, Osmanlı İmparatorluğu'nun Irak'taki illeri karakollarıyla karşılaştığında, Batılıların genel olarak Osmanlı İmparatorluğu'na uyguladıklarını anımsatan bir tutumu benimsemeye başladı: bir yanda halk gerçek, orijinal ve otantik, diğer yanda ise umulmayacak kadar geri kalmış, yozlaşmış ve kanunsuzdu (Eldem, 2010a: 44; Georgeon, 2010: 148). Osman Hamdi'nin mensup olduğu Osmanlı eliti için İstanbul, medeniyeti, imparatorluğun Arap bölgeleri ise bazen hayranlık duyulan, çoğu zaman korkulan ya da hor görülen, asla özdeşleşilemeyen ve her zaman kontrol altına alınmak istenen insanların yaşadığı vahşi ve evcilleşmemiş çevreyi temsil ediyordu. İlerleme ve kalkınmayı teşvik etme arzusu, 20. yüzyılın toplum mühendislerinin tutumuna benzer olarak yukarıdan aşağıya bir bakış açısıyla eşleştirildi. Bu durum, Osman Hamdi Bey'in son dönem akrabalarından tarihçi Edhem Eldem'in "Osman Hamdi Bey'in bir Oryantalist olduğunu, çünkü kendisinin de uyguladığı bir modernliğe inandığını" iddia

etmesine yol açmıştır (Eldem, 2010a: 67).

Osman Hamdi, Ağustos 1869'da babasına Irak'taki Arap göçebeler hakkında şunları yazar "Onlar zeki, dürüst, cesur ve merttirler. Fakat Arapların medeniyet veya kalkınma yolunda tek bir adım attıklarını düşünüyor musun? Hayır!" Ancak Osman Hamdi bunun suçunu, sanayiye, ticareti ve iyi yönetimi teşvik etmekten çok yerel nüfusun kaynaklarını kurutmakla ilgilenen eski valilere yüklüyor. Yani bilmeyen, iktidarın dilinden başka bir şey görmemiş bir halkla karşı karşıyayız. Bu şekilde yetişmiş bir halkın hükümeti ordusuyla mı yoksa yönetimiyle mi değerlendirebileceğini soruyorum size. Ordusuyla, çünkü onlar iktidarın dilinden başka bir şey bilmezler; onlar için ordu hükümdür" (Eldem, 2010a: 84).

Osman Hamdi geleneksel aile ve görücü usulü evlilikler hakkındaki görüşlerini de dile getirir. Nisan 1870'te babasına yazdığı bir mektupta, babasını etrafına bakmaya çağırır:

"Ailelerde ne görüyorsunuz? Yozlaşma, ah-laksızlık, anlaşmazlıklar, boşanmalar. Kölelik onları rahatsız ediyor, haremdeki köle kızlar morallerini bozuyor. Kadın kocasına boyun eğmiyor, koca karısına saygı göstermiyor. [...] Çocuklar terk edilir. [...] Kendisini sadece iyi bir mobilya parçası olarak gören köleye emanet edilen bu zavallı küçükler büyür [...] Ve tüm bunlar, yozlaşmış geleneklerimizdeki gülünç bir gelenek, erkeğin gözleri kapalı bir eş almasını istediği içindir. Bu gelenek evliliğin kadın ve erkeğin özgür rızasının değil, ebeveynler arasındaki bir sözleşmenin sonucu olmasını istiyor" (Eldem, 2010a: 99).

Aynı zamanda Osman Hamdi, geleneksel yaşam biçimlerine yönelik eleştirilerinin İslam'ın kendisine değil, yalnızca İslam'ın

çarpıtılmış bir biçimine yönelik olduğunu ve Batı geleneklerinin Osmanlı geleneklerine her bakımdan tercih edilebilir olduğunu kastetmediğini vurgulamak istemektedir: “Sevgili babacığım, artık Müslümanların gelenekleri olmayan geleneklerimize bu şekilde saldırdığımda, bunun yerine Avrupa geleneklerini övmediğimi iyi anlayın. Onlar hakkında da söyleyecek çok şeyim var, ancak yine de onları şu açıdan tercih ettiğimi söylemeliyim: evlilik dışı haricinde genellikle ahlaksız, yozlaşmış ve ahlaksız olunmaz. Zengin bir adam, yasal karısının yanı sıra, emrinde bir dizi genç köle kıza sahip değildir, ancak gayrimeşru ve yasadışı bir ilişki kurmak isterse, bunu sokakta ve fahişe olarak tanımlanan ve dolayısıyla yasaların dışında kalan özgür kadınlarla yapar” (Eldem, 2010a: 100).

Osman Hamdi az önce söylediklerinin “halk için değil, büyükler, zenginler” için geçerli olduğunu iddia etmektedir. Avrupa burjuvazisine gelince, onun aile ahlakı “özellikle Almanya’da en kusursuz olanıdır”. Bu da Osmanlı orta sınıfının eksikliklerinin değerlendirilmesine yol açmaktadır:

“Cuma günü camiye gidin ve bir ülkenin tek zenginlik kaynağı olan esnafa, vatandaşın bakın. Perişan, paçavralar içinde, sadece acıma uyandıran bir gölge. Girişim yok, ticaret yok, hiçbir şey yok! Sabırlı bir ölümden başka bir şey yok! Her şey Tanrı’dan gelir. Dükkanı olan yarı yıkık bir barakaya gider, onu yağmalanmış bulur - bu Tanrı’dan gelir - evi olan bir barakaya döner ve onu alevler içinde bulur - bu her zaman Tanrı’dan gelir ve asla yönetimden gelmez! Oraya bak zanaatkâr, oraya bak vergi mükellefi, oraya bak halk” (Eldem, 2010a: 100).

Osman Hamdi Bey’in meslek hayatının büyük bir kısmı Abdülhamid’in otokratik yönetimi sırasında geçmiştir. Osman Hamdi

açık muhalefetten kaçınmış, ancak 1908’de istibdadı sona erdiren ve anayasal yönetimi yeniden tesis eden sözde Jön Türk İsyanı’na sempati duymuştur. Kendisini “Jön Türklerin en yaşlısı” olarak tanımlamış ve yeni hükümetin liderlerinden Enver Paşa’nın bir portresini çizmiştir (Eldem, 2004: 124).

Ancak Osman Hamdi Bey’in ilericiliği kendi ailesi içinde bile tam olarak benimsenememiştir. İlk eşi gibi bir Fransız olan ikinci eşi Marie Palyart Hamdi (1863-1943), kuşkusuz evliliğiyle bağlantılı olarak Hıristiyan inancını terk etmek zorunda kalmamıştı. Ancak kendisinin ya da kızlarının İstanbul sokaklarında başı açık dolaşması ya da Osman Hamdi Bey’le birlikte kamuya açık ortamlarda görünmesi düşünülemezdi. Kendisi 1896’da Hamdi ailesinin evini ziyaret eden bir kadın misafire şöyle demişti: “Yaşmak dışında evimin arkasındaki sokağın tepedeki bahçeme asla geçmem” (Eldem, 2014: 65). Ancak adil olmak gerekirse, bu kadınların özgürlüğüne sınır koyanın Osman Hamdi Bey’in şahsından ziyade Osmanlı toplumunun gelenekleri olduğunu belirtmek gerekir. Bu arada, Osman Hamdi’nin kendisine de Batılı etkilere her zaman şüpheyle yaklaşan bir sultan tarafından uzun süre yurtdışına seyahat izni verilmemiştir.

### **Osman Hamdi Bey’in Sanatı ve Oryantalizm**

Osman Hamdi Bey’in sanatının oryantalizmine gelince, onun çıplak harem kölesi kızları resmederek Doğu’yu egzotikleştiren ve aynı zamanda yerli izleyicilerinin pornografik arzularını tatmin eden hocaları Bou langer ve Gérôme ile karşılaştırılmaması gerektiğine işaret edilmiştir. Bu oryantalizm biçimi izleyicinin röntgenci dürtülerine hitap ediyordu, çünkü gerçekte harem ortamı dışarıdan bir erkek izleyici için asla

erişilebilir olamazdı. Osman Hamdi'nin sanatı bu tür bir röntgencilikten uzaktır. Sanat tarihçisi Wendy Shaw'a göre, o, "gizli alanlara erişim ya da bu alanların fethini sunmaz", bunun yerine bizi "kendi evinin özel alanına" götürür; burada tasvir edilen kadın "bizden uzağa bakmaktadır" (Shaw, 2003: 104). Burada sanki çıplak kadınlara gizlice yaklaşmaktan ziyade, sanatçının eserlerine gizlice yaklaşmaya davet ediliriz. Benzer şekilde François Georgeon, Osman Hamdi'nin birçok resminde kadınların merkezi bir rol oynamasına rağmen, hiçbir zaman erotikleştirilmediklerini, erkeklere ya da dine itaatkâr olarak resmedilmediklerini belirtmiştir; gerçekten de Georgeon'a göre Osman Hamdi için "kadınların eşitliği sadece yasal bir mesele değildir; din önünde ve din içinde eşitlikleriyle başlar- ve bu son derece orijinal bir fikirdir" (Georgeon, 2010: 158).

Osman Hamdi Bey'in bir oryantalist olarak görülüp görülmemesi gerektiği sorusu başka bir soruya, yani resimlerinde belirli bir mesele olup olmadığı sorusuna temas eder. Tarihçi Edhem Eldem bu konuda şüphecidir. Osman Hamdi'nin en ünlü resimlerinden biri olan Kaplumbağa Terbiyecisi (resim 2), Osman Hamdi'nin kendisinin bir imgesi olarak yorumlanmıştır (Osman Hamdi kendi resimlerinde sıklıkla tarihi kıyafetler içinde görünür) ve Osmanlı yetkililerinin tarihsel araştırma ve eğitimi destekleme konusundaki isteksizliğinden duyduğu hayal kırıklığı olarak yorumlanmıştır. Eldem, resim ilk sergilendiğinde, herhangi bir "eğitime" atıfta bulunulmadan, sadece Kaplumbağalı Adam olarak adlandırıldığına dikkat çeker. Resim ancak Osman Hamdi'nin ölümünden sonra Kaplumbağa Terbiyecisi adını almış ve bu isimle birlikte eğitim, aydınlanma, bilgi edinme ve benzeri diğer eğitim biçimleriyle ilişkilendirilmiştir-

tir. Eldem'e göre "ne resimde ne de isminde Osman Hamdi Bey'in bunu eğitim ve öğretim üzerine bir alegori ya da metafor olarak kastettiğini iddia etmemize olanak tanıyacak hiçbir şey yoktur". Eldem'e göre Osman Hamdi'nin muhtemelen "çekici ve Osmanlı ortamına uyurlanabilir bulunduğu bir kompozisyonu yeniden üretmekten başka bir niyeti yoktu" (Eldem, 2012: 350). Dolayısıyla Eldem, Osman Hamdi Bey'i bir oryantalist olarak görmekte bir sorun görmemektedir:

"Özünde kesinlikle bir vatansever olmasına rağmen, zaman içinde kendisini çevreleyen dünyaya bakışına hâkim olan, Batılı türden 'gerekli' Oryantalizmin çok güçlü bir temeline sahipti. [...] Bu durum, Batılı Oryantalist resmin biçim, konu ve eğilimlerinin çoğunu benimseyen sanatsal üretimi için daha da doğrudur. Sekiz yılını Paris'te geçirmiş, iki kez Fransız kadınlarla evlenmiş, ailesi ve meslektaşlarıyla Türkçeden çok Fransızca konuşup yazmış bir adam için Oryantalizm büyük olasılıkla hem bir yan etki hem de yaşam biçiminin bir ifadesi haline gelmişti. [...] Kulağa hayal kırıklığı gibi gelse de, onun temel motivasyonunun [...] estetik açıdan hoş, teknik açıdan ikna edici ve kültürel açıdan tutarlı bir İslami Doğu vizyonu sunarak Batılı bir izleyici kitlesinin beklentilerini karşılamak olduğuna inanıyorum" (Eldem, 2012: 374).

Eldem'in Osman Hamdi'nin sanatsal motivasyonuna dair bu oldukça küçümseyici görüşü, Osman Hamdi'nin Batılı sanat alıcılarının dikkatini çekecek bir sanat yaratarak sadece bir fırsatçı olduğunu öne sürece kadar ileri gitmektedir: "[H]amdi'nin resimleri bir tepki, isyan ya da yıkım biçimi olarak değil, daha ziyade bir satış stratejisi olarak görülmelidir" (Eldem, 2018: 37). Ancak Eldem'in açıklaması ne adil ne de ek-

siksizdir. Kuşkusuz Osman Hamdi Bey'in sanatsal üslubunu tamamen estetik anlamda oryantalist olarak tanımlayabilir ve bunu bu türü geliştiren sanatçılar tarafından eğitilmiş olmasıyla açıklayabiliriz. Ancak onun sanatsal üretimini Batılı izleyiciye istediğini verme meselesine indirgemek sadece haksızlık değil, aynı zamanda onun sanatına dair oldukça sığ ve yüzeysel bir anlayışa da tanıklık ediyor. Bu aynı zamanda mantıksal bir yanılgıya düşmek, yani etki ile niyeti birbirine karıştırmaktır. Osman Hamdi Bey'in sanatının Batı'da iyi karşılanmış olması, onun sanatıyla (tek) niyetinin Batılıların özümseyebileceği bir şey yaratmak olduğu anlamına gelmez. Sonuçta, Batılı oryantalist ressamların piyasaya sürdüğü türden nü çalışmalarla da aynı (hatta daha fazla) başarıyı yakalayabilirdi, ama o şöhret ve servet için böyle bir yolu denemedi.

Onu ve genel olarak Estetik oryantalizmi daha geniş bir perspektife yerleştirmek daha ilginç olabilir; bu perspektifin Said'in Doğu hakkında ırkçı stereotipler üretmeye yönelik komplocu bir irade varsayımına indirgenmesi gerekmez. Örneğin Ahmet Ersoy, Tanzimat dönemiyle ilişkilendirilen yeni bir başlangıç arzusuyla bağlantılı olarak Osmanlı sanatçılarının da "uzak ve görkemli bir Osmanlı/İslam geçmişine dair kolektif hayallere" nasıl daldıklarına işaret etmiştir (Ersoy, 2010: 131). Bu kolektif hayallerin temelinde ise "temel bir değişim bilinci, geri dönüşü olmayan bir kopuş hissi ve özellikle akademik ve sanatsal alanda, telafi edilemez kayıplara karşı Romantik bir duyarlılık" vardı (Ersoy, 2010: 132). Sanat tarihçisi Wendy Shaw da benzer bir yorumda bulunarak Osman Hamdi Bey'in sanatı ile arkeolojik ilgileri arasındaki bağlantıya işaret etmiştir.





**Resim 2.** Osman Hamdi, *Kaplumbağalı Adam*, 1906. Tuval üzerine yağlıboya. 221,5x120 cm. Pera Müzesi, İstanbul. Wikimedia Commons (CC0 1.0).

Sanatında tarihsel, retrospektif temalara yönelik bir tercih vardır ve “sadece anakronik değil, aynı zamanda biraz müze benzeri bir alanda çalışır” (Shaw, 2003: 103).

Ersoy ve Shaw’ın ifadeleri sadece Osman Hamdi Bey’in sanatına değil, aynı zamanda oryantalist biçimleri de dahil olmak üzere Batı Avrupa tarih resmine de uygulanabilir. Sadece Osmanlı İmparatorluğu bir değişim ve kırılma dönemi yaşamadı. Endüst-

riyalizm, şehircilik, ticarileşme ve otoriter bir fayda ve verimlilik kültürü, ister Ortaçağ şövalye romantizmi, ister Roma ve Yunan antikitesi, isterse de modern çağın getirdiği kasvetli gerçeklikle tezat oluşturan bir zenginlik ve ihtişamla ilişkilendirilebilecek Osmanlı Doğu’su olsun, tanımlanmamış bir geçmişe özlem duyulmasına katkıda bulundu.

Tarih ressamaları köle pazarlarını ve harem ortamlarını estetize ettiklerinde naiflikle ve hatta ahlaki sorumsuzlukla suçlanabilir, ancak çalışmalarını küçümseme veya ırkçılık ifadelerine indirgemek yanlış olur. En azından çoğu durumda, onların çalışmaları daha ziyade kültürel ve tarihsel olarak uzak bir geçmişe yansıttıkları bir güzelliği ve estetik zenginliği kutlamakla ilgilidir - kendi zamanlarında ve toplumlarında algıladıkları aşırı materyalizmden farklı bir yaşam tarzına dair bir tür sanatsal rüya. Bunu yaparken, kendi zamanlarının ve toplumlarının sahte ve gösterişçi duygusallığı, gelenekselliliği ve gelenekçiliği olarak algıladıkları şeylere isyan ederek geleceğe bakan, makineleri, teknolojiyi ve acımasız bir ilerlemeyi kutlayan daha sonraki modernistlerden çok da farklı değillerdi. Görsel sanatlar hiçbir zaman sadece bugünü belgelemekten ibaret olmamış, aynı zamanda her zaman geçmişe ya da geleceğe açılan pencereler ve kaçış yolları sunmuştur.

19. yüzyıl, büyük ve hızlı çalkantılarıyla -endüstriyel devrim, geleneksel yaşam biçimlerinin çöküşü, olguların açık varlığı, duygusuz bir verimlilik kültürü ve sınırsız bir kâr arayışı, buna eşlik eden işçilerin acımasızca kullanımı, gecekonduların ve kent proletaryasının varlığı- hem sanatçıların hem de sanat izleyicilerinin güzel, uyumlu ve tefekkür dolu bir şeye duydukları özlemi uyandırdı. Çeşitli hayali geçmişlere dönüp

bakmak, birçok kişinin endüstriyel verimliliğin hakim olduğu bir dünyada hissettiği rahatsızlığı ifade etmenin bir yoluydu - Karl Marx'a göre, "katı olan her şeyin eriyip havaya karıştığı, kutsal olan her şeyin kirletildiği ve insanın sonunda gerçek yaşam koşullarıyla ve türdeşleriyle olan ilişkileriyle ayık bir şekilde yüzleşmek zorunda kaldığı" bir dünya idi bu (Marx, 1988: 58). Marx 19. yüzyılın çalkantılarını tarihsel bir gereklilik ve sosyalizme giden yolda bir adım olarak kabul ederken, herkes onun determinist görüşlerini benimsemeye istekli değildi. Modern durumun öne çıkan bazı yönlerinin çirkinliği karşısında dehşete kapılanlar için, güzelliği yaratmak ve aramak bir direniş eylemi haline geldi. Sanatı tarihselleştirmek, sanayi devrimine karşı estetik bir tepki olduğu kadar ahlaki bir tepkiydi de. Aynı zamanda, pek çok sanatçının kendilerini uzaklaştırmak istediği o huzursuz ve dinamik kapitalizm, hali vakti yerinde bazı özel kişilerin sanatı tarihselleştirmek için para ödemesini de mümkün kılmıştı.

Bu türden nostaljik sanat, estetize ettiği ortamların ardındaki genellikle sert gerçekliği ele almadığı için elbette eleştirilebilir. Ancak, gerçekçilikten yoksun olduğu yönündeki itirazlara teslim olmadan önce, durup iyi sanat kriterlerini düşünmekte fayda var. Sonuçta sanat, gerçekliğin ampirik olarak geçerli ve nesnel olarak doğru bir açıklamasını sunmakla ilgili değildir (ya da en azından sadece değildir). Dolayısıyla, tek tek sanat eserlerini yalnızca gerçeğe uygun temsil kriterlerine göre değerlendirmek hata olacaktır:

*"Sanat eleştirisi hocalarının genellikle mücadeleye çalıştığı ilk önyargı, sanatsal mükemmelliğin fotoğrafik doğrulukla özdeş olduğu inancıdır. [...] Estetik, başka bir deyişle, inandırıcı temsil sorunuyla, sanatta*

*yanılsama sorunuyla ilgilenme iddiasından vazgeçmiştir"* (Gombrich, 2002: 4).

Bir sanat eseri bilimsel bir rapor ya da gazete haberciliği gibi anlaşılmalıdır. Dünyanın politik ya da ahlaki açıdan doğru bir anlayışına uygun olması da iyi sanatın tanımlayıcı bir özelliği değildir. Gerçekliği temsil eden sanat eserleri her zaman perspektivisttir; yalnızca bir insanı ya da manzarayı belirli bir zamanda belirli bir açıdan resmetmeleri gibi önemsiz bir anlamda değil, aynı zamanda sanatçının (ya da sanat alıcısının) estetik tercihlerini ifade etmeleri gibi daha ilginç bir anlamda da. Ancak estetik tercihler ahlaki değerlendirmelerle özdeş olmak zorunda değildir. Bir kişi aynı anda hem estetik gelenekçiliği hem de siyasi ilericiyi benimseyebilir ya da sanatta radikal bir avangardizmi ahlaki ve sosyal konularda muhafazakâr bir görüşle birleştirebilir. Burada kendimize Arts and Crafts hareketinin Viktorya dönemindeki kurucusu William Morris'in durumunu hatırlatabiliriz. Orta çağ sanat eserlerini seven bir sosyalist olan Morris, "ekonomi politığın eleştirisi olarak sosyalizm geleneği ile romantik anti-endüstriyalizm geleneğini" birleştirmiştir (MacCarthy, 1994: xviii–xix).

Bir orta çağ sahnesinde güzellik gören kişi, feodal bir toplumun yeniden kurulmasından yana olmak zorunda değildir. Dolayısıyla, bir sanatçının eserine, tasvir ettiği sahnelerin toplumsal gerçekliğini tam olarak yansıtmadığı gerekçesiyle itiraz etmek, kübist bir resme "her şey böyle görünmüyor" diye itiraz etmek kadar yanlıştır. Said'in harem iç mekanlarını resmeden sanatçıların temel motivasyonunun Doğu'yu geri kalmış bir köle toplumu olarak resmetmek olduğu suçlamasını da eleştirmeden kabul etmemeliyiz. Bunun yerine, Oscar Wilde tarafından "her şeyin fiyatını bilen ve hiçbir

şeyin değerini bilmeyen” biri olarak tanımlanan 19. yüzyıl sanayicisi veya mühendislerine özgü faydacı araçsalcılığı reddettiklerini ifade etmek istemiş olabilirler (Wilde, 2003: 452).

### Genesis

Osman Hamdi Bey, sanatının çoğunda inkâr edilemez bir şekilde retrospektif ve nostaljik bir bakış açısını ifade eder. Kendi zamanında büyük ölçüde ortadan kalkmış olan ortamları tasvir eder. Ancak onun sanatı hakkındaki tüm gerçek bu değildir. Gördüğümüz gibi, Edhem Eldem eski akrabasına romantikleştirilmiş oryantalist motifler arayan Batılı bir izleyiciyi tatmin etmekten başka bir amaç atfetme konusunda isteksizdir. Ancak Eldem’in bu indirgemeci bakış açısının altına sokmakta zorlandığı bir resim var: Genesis (1901), Resim 3. Bu resim muhtemelen Osman Hamdi’nin en esrarengiz ve kesinlikle en sembol yüklü resimlerinden biridir. Etrafında pek çok soru işareti vardır. İsmi bile bir karışıklık kaynağı olmuştur. Resmin arka planında görülebilen dua nişinden dolayı tablo genellikle Mihrab olarak adlandırılır. Ancak bu isim 1971 gibi geç bir tarihte sanat tarihçisi Mustafa Cezar tarafından Osman Hamdi Bey’in biyografisinde verilmiştir. Cezar, resmin daha önce isimsiz olduğuna inanmış görünmektedir, zira “Mihrab adını vermeyi tercih ettik” diye yazmakta ve “belki okuyucularımız daha uygun bir isim bulurlar” diye eklemektedir (Cezar, 1971: 324). Ancak Edhem Eldem’in de belirttiği gibi, resim ilk kez sergilendiğinde, 1901’de Berlin’de ve ardından 1903’te Paris ve Londra’da, Fransızca La genèse (Eldem, 2012: 359), yani Genesis başlığıyla yer aldı; bu da “köken” ve “yaratılış” gibi çift anlamlara işaret ediyordu ve bu son kelime aynı zamanda

dini bir çağrışım da taşıyordu (örneğin, Tanrı’nın yeryüzündeki yaşamı nasıl yaratıldığının anlatıldığı İncil’in Yaratılış Kitabı örneğinde olduğu gibi).

Ne yazık ki Edhem Eldem’in kendisi de bu karmaşaya katkıda bulunup tablonun başlığını, kelimenin dini anlamında “yaratılış” anlamına gelen yeni bir Türkçe isim- Yaratılış - vererek değiştirmiştir (Eldem, 2010b: 489–494).



**Resim 3.** Osman Hamdi, *Yaratılış*, 1901. Tuval üzerine yağlıboya. 210 x 108 cm. Pivadacom’un izniyle.

Böylece Edhem Eldem Osman Hamdi'nin kendisinin (muhtemelen kasıtlı olarak) yorumuna açık bıraktığı bir konuda taraf tutmaktadır. "Genesis" elbette sanatsal yaratıma atıfta bulunabilir ve sadece ilahi faillığe değil; aynı zamanda, daha genel olarak, yaşamın kökeni, insanlığın kökeni, bilgeliğin kökeni gibi kökene de atıfta bulunabilir bunların hepsi Osman Hamdi'nin resmiyle ilişkilendirilebilir.

Resimde, hamileliğinin ilk aylarında olan bir kadın, arkasında bir dua nişi (mihrab), önünde ve ayaklarının altında açık Kur'an ve Zerdüş kitapları bulunan bir Kur'an sehpasında oturmaktadır. Bu imaj, Doğu'ya dair hoş bir imaj vermekten daha farklı bir şeyle ilgilidir. Ve burada Osman Hamdi Bey tarihi bir dekoru tasvir etmekten daha fazlasını istemektedir. İlginçtir ki, tablosunun vermek istediği mesaj, Avrupa'da ilk kez sergilendiğinde izleyicilerin gözünden kaçmışa benziyor. Londra'daki sergi kataloğunda sadece "limon sarısı Doğu giysileri içinde, kürsü üzerinde x şeklinde bir koltukta dik oturan bir kadın" tasvir edildiği belirtilmişti. Arkasında mavi çinili bir Kahire duvar fonu vardır; ayaklarının dibinde bir buhurdanlık ve bir dizi Arapça kitap serpiştirilmiştir" (Eldem, 2012: 359).

Ne yazık ki, bu gözlemleri yapan Edhem Eldem'in kendisi Genesis'in ilginç bir şekilde anlaşılmasına katkıda bulunmaya meyilli görünmemektedir. Eldem, tablodaki kadın modeli tartışırken, Osman Hamdi'nin torununun tablodaki kadının Osman Hamdi'nin evindeki bir Ermeni hizmetçinin hamile kızı olduğuna dair anekdot niteliğindeki kanıt-

larını reddeder Bunun yerine, modelin Osman Hamdi'nin 1902'de bir çocuk doğuran kızı Leyla olabileceğini öne sürer - ancak bu, sadece bu yorumla ilgili "[b]ir büyük sorunun" (Eldem, 2012: 359) olduğunu, yani resmin bu çocuğun doğumundan bir yıl önce tamamlanmış ve ilk kez sergilenmiş olması dolayısıyla Leyla'nın resmin yapıldığı sırada hamile olamayacağı olduğunu fark etmesine neden olur.

Eldem ayrıca Genesis'in ilham kaynağının Fransız ressam ve heykeltıraş Jean-Léon Gérôme tarafından 1890 yılında yapılan Tanagra adlı küçük bir heykel olduğunu öne sürer (Resim 4). Bu heykelde oturan çıplak bir kadın resmedilmiştir, ancak herhangi bir dini sembol ya da metne atıfta bulunulmamıştır. Hayatı boyunca Klasik Dünya'ya derin bir ilgi duyan Gérôme, 1870'lerde Yunan kasabası Tanagra yakınlarında devam eden ve M.Ö. dördüncü yüzyıla ait, birçoğu hem oturan hem de ayakta duran kadınları temsil eden bir dizi küçük pişmiş toprak figürin ortaya çıkaran arkeolojik kazıları anmak istemiştir. Tanagra heykeli bir kazı höyüğünün üzerinde oturan bir kadını, yanında bir arkeologun kazmasını ve ayaklarının dibinde kısmen kazılmış küçük figürleri göstermektedir. Bu, arkeolojinin ve antik Yunan'ın bir kutlamasıdır ve Osman Hamdi'nin resmindeki dini ve varoluşçu temalarla hiçbir ilgisi yoktur. Genesis ve Tanagra'nın tek ortak noktası, her ikisinin de oturan bir kadını tasvir etmesidir. Diğer her açıdan farklıdır ve Genesis'in Tanagra'dan esinlendiğini gösteren hiçbir şey yoktur.



**Resim 4.** Jean-Léon Gérôme (1824-1904), *Tanagra*, 1890. Mermer. Yükseklik 154,7 cm. Musée d'Orsay. Wikimedia Commons, fotoğraf Lomita (CC BY-SA 4.0).

Bunun yerine Genesis, radikal bir hümanist bakış açısının ifadesi olarak görülebilir. Burada merkezde olan din değil, insanlık ve insanın varoluş koşullarıdır. Resimdeki kadın yaşamın kökeni (genesis) olarak temsil edilir ve dinden ziyade insan yaşamının kendisi uygun hürmet nesnesi olarak sunulur. Altın rengi elbisesi onun yüce statüsünü vurgular. Dahası, kadın Kur'an'ın yerleştirilmiş olması gereken yerde oturmaktadır. Kur'an standı normalde İslam'ın kutsal kitabı olan ve Müslümanlar tarafından Muhammed Peygamber'in sözlerini içerdiğine inanı-

lan, saygı ve hürmet nesnesi olan Kur'an'ı destekler. Ancak bunun yerine altın rengi elbiseli, ciddi görünümlü hamile bir kadın bu yeri işgal etmektedir. Burada Kur'an'ın kutsallığı yerine insan hayatının kutsallığı ile karşılaşırız. Kadının ayakları farklı dinlere ait çeşitli kutsal kitapların üzerinde duruyor. Kitaplar sanki öfkeyle ya da hayal kırıklığıyla yere atılmış gibi darmadağın; bir tanesinin kapağı kısmen yırtılmış ve sayfaları dökülmüştür. Dahası, kadına göre daha aşağı bir pozisyonda yerleştirilmişlerdir- ayaklarının altındadırlar ya da en azından yerde, ayaklarıyla aynı seviyededirler. Kitapların çoğu yeni okunmuş gibi açık; dolayısıyla işe yaramaz oldukları düşünülmüyor ama büyük bir saygı da gösterilmiyor. Bu, dinin ve dini metinlerin değerini insan yaşamı ve insan aklı açısından değerlendiren, din üzerinde yargıda bulunan insanlıktır. Bu, insanın ve onun güzellik, bilgelik ve anlam arayışının bir kutlamasıdır ve insanı, dinin değerleri de dahil olmak üzere tüm değerlerin kaynağı olarak sunar.

Osman Hamdi'nin buradaki mesajı en makul şöyle anlaşılabilir: İnsanlık ve insan yaşamı amaçtır ve din en fazla aydınlanma için bir araçtır. Din insan için bir araçtır, insan din için bir araç değildir; dini metinlerin insanlığa hizmet etmesi gerekir, tersi değil. Edhem Eldem'in tablodaki kutsal kitapların sadece İslami değil, Zerdüsti de olduğu yönündeki gözlemi, Osman Hamdi'nin sadece İslam'a özel bir yorum yapmak değil, dinin değeri hakkında genel bir noktaya değinmek istediğini düşündürmektedir. Dolayısıyla, Osman Hamdi dini olası bir bilgelik kaynağı olarak reddetmese de, resmi dinin sahip olduğu her türlü değerlerin tam ve iyi bir insan yaşamına katkıları açısından değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir.

İnsani amaçlar için bir araç olarak görülen din, Osman Hamdi'nin Genesis'inin mesajını Immanuel Kant'ın ahlakın kategorik zorunluluğuna ilişkin ünlü formülasyonuna yaklaştırmaktadır: “Öyle davran ki, ister kendi kişiliğinde ister bir başkasının kişiliğinde olsun, insana hiçbir zaman sadece bir araç olarak değil, her zaman aynı zamanda bir amaç olarak bak” (Kant, 1964: 96). Geleneksel olarak dine gösterilen saygı artık insanlığa gösterilmektedir. Kadın Mekke'ye sırtını döner ve kendini din ile bizim aramıza yerleştirir. Bu, kutsallığa yalnızca insanlık aracılığıyla erişilebileceği ya da kutsallığın kökeninin (genesis) insanlıkta bulunacağı görüşüne işaret eder. Eğer Tanrı'ya ibadet etmek istiyorsak, işe kendi insanlığımızı ele alarak başlamalıyız. Önce insan yaşamı, insan aklı ve insan özgürlüğü ile temas kurmadan Mekke'ye ulaşamayız.

Resimdeki kadın solgun, oldukça sert bir yüze sahip, sırtı dik bir şekilde oturuyor ve elleri Kur'an sehпасının kenarlarını sıkıca kavriyor. Bu aynı zamanda kendi geleceğine ilişkin sorumluluğunun bilincinde olan insanlığın bir imgesi olarak da görülebilir. Yine Kant'ın ünlü sözüyle ilişkilendirebiliriz: sapere aude! - Bilge olmaya cesaret et! Kant bunu Aydınlanmanın, yani “insanın

kendi yarattığı olgunlaşmamışlıktan çıkması”nın sloganı olarak sunar (Kant, 1991: 54). Kant, ayrıca dini konularda eleştirel sorgulama özgürlüğünü savunmak için özel bir noktaya değinir: “[H]iç kimsenin alenen sorgulayamayacağı kalıcı bir dini anayasayı tek bir ömür için bile kabul etmek kesinlikle kabul edilemez” (Kant, 1991: 58). Bilgi ve bilgeliğin cesaret gerektirdiği fikri - dini iddiaların değerini değerlendirmekle ilgili cesaret de dahil olmak üzere – Genesis tablosundaki kadının kararlı ifadesinde iyi bir şekilde yansıtılmıştır.

### **Bir hümanist olarak Osman Hamdi Bey**

Osman Hamdi, erkeklerin, oğlanların ve kızların dini metinleri okuduğu birçok resim yapmıştır ve odak noktası her zaman okuma eyleminin kendisidir, başkasının vaazını pasif bir şekilde dinlemek değil. Alıcılardan ziyade failleri, başkalarının öğretilerini pasif bir şekilde kabul edenlerden ziyade bilgeliği kendileri araştıranları, dini otoritelere boyun eğenlerden ziyade dini araştıranları kutlar. Dolayısıyla, Osman Hamdi'nin resimlerinde kutsal metinlerin okunması, dini bir görevin yerine getirilmesinden ziyade insani bir merakı ve entelektüel bir tavrı ifade eder.



**Resim 5.** Osman Hamdi, *Kur'an ile Bir İslam İlahiyatçısı*, 1902. Tuval üzerine yağlıboya. 145 x 171 cm. Belvedere Müzesi, Viyana, Avusturya. Wikimedia Commons (CC0 1.0).

Örneğin, Kur'an'la Bir İslam İlahiyatçısı (1902) resminde, önünde bir sehpa da açık bir Kur'an ile yerde oturan altın cübbeli bir adam görürüz (Resim 5). Sağ eliyle başını destekliyor, dirseği kitabın bir köşesine dayanıyor. Yüzü itaatkâr olmaktan ziyade dalgındır. Bu, Kur'an'ına inançla değil sorularla gelen, kitabın kendisine ne söyle-

diğini basitçe kabul etmek yerine üzerinde düşünen bir adamdır. Ya da Kur'an Okuyan Kız (1880), resim 6'ya bir göz atın. Burada da Osman Hamdi, mavi çinili bir duvarın ve bahçeye açılan bir pencerenin yanında, önünde bir sehpa üzerinde açık bir Kur'an ile bir Doğu kilimi üzerinde oturan altın elbiseli genç bir kızı tasvir etmiştir.



**Resim 6.** Osman Hamdi, Kur'an okuyan kız, 1880. Tuval üzerine yağlıboya. 41,1 x 51 cm. Pivadacom'un izniyle. 2019'da Bonham müzayede evinde Malezya İslam Sanatları Müzesi, Kuala Lumpur'a satıldı.

Kız bacaklarını altına çekmiş ve sırtı düz bir pozisyonda oturmaktadır. Gözleri açık Kur'an'a yönelmiştir, ancak bunlar bir din adamının değil, eleştirel ve düşünceli bir okuyucunun gözleridir. Kur'an'ı inceliyor, ona boyun eğmiyor. Kant'ın sözleriyle, bilgi olmaya cesaret eden, bilgeliği kendisi için ve kendi başına arayan bir kızdır. Bu,

dini telkin ya da kadın itaatkârlığının bir imgesi değil, daha ziyade failliğin ve eleştirel düşüncenin bir tezahürüdür.

Osman Hamdi sanatında bazı dini tabulara ve geleneklere meydan okuyor, ama aynı zamanda dini mimaride ve süslemede güzel bulduğu şeyleri de dahil etmek istiyor.





**Resim 7.** Osman Hamdi, İki müzisyen kız, 1880. Tuval üzerine yağlıboya. 58 x 39 cm. Pera Müzesi, İstanbul. Wikimedia Commons (CCO 1.0).

Osman Hamdi, insan yaşamına güzellik ve ruhsal gelişim getiren şeyleri kutlar, ancak bunu kendine özgü bir şekilde yapar. Örneğin, İki Müzisyen Kız (1880) adlı tablosuna bir göz atın, Resim 7. Bu resimdeki iki kız çok güzel giyinmiştir; biri altın işlemeli beyaz bir elbise, diğeri ise geniş altın çizgili yeşil bir elbise giymiştir. Beyazlı kız ayakta durmuş, geleneksel bir Osmanlı yaylı çalgısı olan tambura çalmaktadır; yeşilli kız ise arkadaşının ayaklarının dibinde yere oturmuş, sol elinde bir tür tef olan def tutmaktadır. Kızların saç bantları birbiriyle uyumludur: ayakta duran kız, oturan kızın elbisesiyle uyumlu yeşil bir bant takarken, oturan kız da ayakta duran kızın işlemeleleriyle uyumlu altın bir saç bandı takmaktadır. Ayakta duran kız enstrümanını çalarken

yüzünde ciddi ve konsantre bir ifade vardır, oturan kız ise gözlerini arkadaşına dikmiştir.

Resim ilk kez 1880 yılında İstanbul Tepebaşı Bahçesi'ndeki Elifba Kulübü'nde sergilenildiğinde "tatlı, sakin ve göze hoş gelen" bir resim olarak övülmüştür (Kıbrıs, 2019: 54). Ancak burada resmin güzelliğinden daha fazlası söz konusudur. İki kız, mavi süslemeli çinilerden oluşan bir arka plan ve üst katı çevreleyen beyaz mermer bir parmaklık ya da paravana karşı yerleştirilmiştir. Bu kata çıkan merdivenler renkli doğu halılarıyla kaplıdır. Bu, Bursa'nın meşhur Yeşil Cami'sinin iç mekânından unsurları resmetmesi bakımından dikkat çekicidir (Resim 8) (Germaner & Inankur, 2002: 307; Eldem, 2018: 31). Pera Müzesi'nin 2019 tarihli Osman Hamdi kitapçığında bu resim anlatılırken, "bireysel kimliklerinin ve yeteneklerinin farkında olan" kadınları temsil ettiğine ve "Bursa'daki Yeşil Cami'den mimari unsurların görülebildiğine, kadınların sanatçı kimliğine Osmanlı'ya özgü dekoratif unsurların eşlik ettiğine" dikkat çekilmektedir (Kıbrıs, 2019: 61).

Şimdi, Osman Hamdi'nin İki Müzisyen Kız için Bursa'daki Yeşil Cami'yi mekân olarak kullandığı bilgisi, sadece caminin mimari unsurlarını tasvir etme doğruluğu açısından değil, aynı zamanda bir camiye mekân olarak kullanmış olması açısından da dikkate değerdir. Dini açıdan bakıldığında, iki genç kadının bir camide müzik çalması en hafif tabirle alışılmıştın dışında bir durumdur. Bir Osmanlı camisindeki standart müzik pratiği, (erkek) imam ve müezzinlerin seslerini kullanarak Kur'an okumalarını, namaza çağrılarını ve ilahiler söylemelerini içerir (Şahin, 2019), ancak iki kızın enstrüman çalmasını içermez. Osman Hamdi, iki kız müzisyeni kutsallıkla ilişkilendirerek, onları

ve sanatlarına olan bağlılıklarını insanlığın en rafine ve yüceltici halinin temsilcisi ve takdirimizi hak eden kişiler olarak kabul ettirmiş olabilir. Sanatın icrasını kutsallıkla ilişkilendirmek, Osman Hamdi'nin kültürü kelimenin orijinal Latince anlamına yakın bir anlamda, yani hakikat ve güzellik gibi insani değerlerin geliştirilmesi olarak kutlama biçimi olabilir. Bu değerler, bir arkeolog ve ressam olarak hayatını tarihsel hakikat ve sanatsal güzellik arayışına adanmış bir adam için de açıkça anlamlı olacaktır.

Osman Hamdi'nin sanatı din karşıtı değil, daha ziyade hümanisttir; onun için öncelikli amaç dine ve dini inançlara meydan okumak değil, insanlığı, insan eylemliliğini, insan kültürünü ve insani değerleri kutlamaktır. Onun sanatı insanın bilme ve dünyaya güzellik getirme arzusunu yüceltir. Dini ve dini metinleri insan aydınlanmasının olası bir kaynağı olarak dışlamaz, ancak bu metinlerin eleştirel bir anlayışla ele alınmasının gerekliliğine işaret eder. Dini metinler okunmalı, incelenmeli, sorgulanmalı ve üzerinde düşünülmalıdır- sadece körü körüne ve sorgusuz sualsiz bir inançla teslim olunmamalıdır. Zımnen, dini ve dini metinleri eleştirilmeden kabul edilecek ve takip edilecek dogmalar olarak değil, varoluşsal refahımız için olası araçlar olarak görmemiz gereken kendinden emin bir hümanist bakış açısını kutlamaktadır. Yani, insanlığı dini bir inancın hizmetinde bir araç olarak düşünmek yerine, dini zengin ve kültürlü bir insan yaşamı için olası bir araç olarak düşünmeliyiz. Bu pozisyon, dinin tamamen reddedilmesi anlamına gelmese bile, genel olarak dinin ve özel olarak İslam'ın ortodoks anlayışlarıyla kesinlikle çatışmaktadır. Çağdaş Türk sanatçı İpek Aksüğüdür Duben'in Osman Hamdi Bey hakkında belirttiği gibi, "geleneksel İslam felsefesine mantık, bilimsellik, nesnellik, insanın öne-

mi ve maddenin güzelliği ile karşı çıkmıştır" (Aksüğüdür Duben, 1992: 60).

Osman Hamdi Bey, genellikle Sünni İslam ile ilişkilendirilen insan tasvir etme yasağı iddiasından dolayı rahatsızlık duymamış gibi görünmüyor. Muhtemelen dini eleştirilere karşı kendisini, yasağın her türlü tasvirin yasaklanması olarak yorumlanmaması gerektiğine işaret ederek savunacaktı. Bu, Osman Hamdi Bey'in kendi dönemindeki arkadaşları tarafından da dile getirilen bir argümandı. Örneğin sanat eleştirmeni Adolphe Thalasso (1858-1919), Osmanlı sanatı üzerine yazdığı kitabın girişinde, hadislerde bahsedilen yasağın "sanat olarak resme karşı değil, putperestliği yayma aracı olarak resme karşı" anlaşılması gerektiğini yazar (Thalasso, 1911: 6).



**Resim 8.** Bursa Yeşil Camii. Bursa Yeşil Camii, iç mekân. Wikimedia Commons, foto Georges Jansone Jojan, 2007 (CC0 1.0).

Ancak Osman Hamdi Bey'in kendisi, görsel sanatlar ve İslam arasındaki ilişki söz konusu olduğunda düşük bir profil sergilemiştir. Sergileri çoğunlukla yurtdışında gerçekleşti ve bir ziyaretçinin belirttiği gibi "fanatizm canavarından korktuğu için" yabancıların evindeki atölyeyi ziyaret etmesine izin vermemekte isteksizdi (Eldem, 2014: 191).

Bu bağlamda, Thalasso'nun kitabının "Sultan Abdülaziz'in oğlu Abdülmecid Hazretleri"ne ithaf edilmiş olması da ilgi çekici bir olgu olarak not edilmelidir: "Paleti zeki bir şekilde tutan ve Osman'ın soyundan gelenlerin ilki olarak renk sanatını geliştiren kanın ışıltılı prensine". Abdülmecid (1868-1944) önde gelen bir portre ressamı ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti başkanıydı. Saltanat 1922'de kaldırıldığında sultan olmak için sırada bekliyordu. Ancak, bu makam Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal tarafından kaldırılmadan önce son Osmanlı halifesi olmayı başardı (1922-24). İslam'ın en yüksek resmi din adamı olan bu adamın kendisi de görsel bir sanatçıydı ve bu iki rolü birleştirmekte hiçbir sorun yaşamamış gibi görünüyordu.

Bu arada Thalasso, Osman Hamdi'den oryantalist bir sanatçı olarak da bahsetmektedir, ancak bununla sadece Doğu'dan motifler resmeden bir sanatçıyı kastetmektedir ve bu terimin olumsuz bir çağırışımı yoktur. Thalasso'ya göre gerçek ve sahte oryantalistler arasında, resimlerinin ayrıntılarına dikkat edenler ile dekorlarla hile yapanlar arasında önemli bir nitelik farkı vardır. Bu bağlamda, Osman Hamdi'nin kompozisyonlarında neredeyse bilimsel bir doğruluk ve güvenilirlik kanıtı veren gerçek bir oryantalist sanatçı olduğuna inanmaktadır (Thalasso, 1911: 21-22).

Osman Hamdi'nin sanatı hakkındaki bu görüş, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında,

milliyetçi ve Kemalist sanat eleştirmenlerinin onun resimlerinin "doğruluğu son derece tartışmalı konular sunduğunu" ve "piyasa için bir Şark'ı temsil ettiğini" iddia ettikleri, hatta sanatının "kirlenmiş ve yozlaşmış" olduğunu öne sürdükleri zaman sorgulanmaya başlandı (Eldem, 2011: 242-243). Bu eleştirmenlerin sakıncalı buldukları şey, Osman Hamdi'nin üslubunun Batı sanat akımlarından çok açık bir şekilde etkilenmiş olması ve dolayısıyla "Türklükten" yoksun olmasıydı. Ancak sonunda rüzgâr yeniden tersine döndü ve sanatı Türk güzellik değerlerinin değerli bir savunusu olarak vurgulandı.

Osman Hamdi Bey'i bir sanatçı olarak özetlemek söz konusu olduğunda, onu bir oryantalist olarak -en azından Said'in kullandığı anlamda "oryantalist" olarak- görmektense bir hümanist olarak imgelemek için iyi bir nedenimiz var. Osman Hamdi'nin sanatsal amacı, güzelliği yaratma ve takdir etme gibi çok özel insan kapasitesi de dahil olmak üzere, insanlığın ve insan aklının kutlanması gibi görünüyor. Estetize edilmiş tarihsel motifleri kullanması, insanlığın çalışma, eser verme ve güzel nesnelere yaratma yoluyla kendini geliştirmeye yönelik süregelen projesinin tanınması olarak düşünülebilir. Dolayısıyla Osman Hamdi, Matthew Arnold'un "bizi en çok ilgilendiren tüm konularda, dünyada düşünülmüş ve söylenmiş en iyi şeyleri bilmek ve bu bilgi aracılığıyla, mevcut kavramlarımız ve alışkanlıklarımız üzerine taze ve özgür bir düşünce akımı getirmek yoluyla toplam mükemmelliğimizin peşinde koşmak" şeklindeki kültür fikrini paylaşıyor olarak görülebilir (Arnold, 2009: 5). Bu hümanist kültür kavramı (bir kültürün belirli gelenek ve göreneklere sahip bir etnik grup olduğu antropolojik kültür kavramının (Gewirth, 1994: 23) aksine), insan kültürünün tüm

ifadelerinin eşit derecede iyi olduğu anlamına gelmez. Ancak, bu değerlerin gerçekleştirildiği her yerde doğruyu ve güzeli aramak için verili olanın ötesine geçmenin değerine işaret eder. Osman Hamdi Bey böyle bir hakikat ve güzellik arayıcısıydı ve Batı sanatının yetenekli ama özgün olmayan bir taklitçisi olarak değil, böyle görülmesi gerekir

### Kaynaklar ve Literatür

Aksüğür Duben, I. (1992). Osman Hamdi'nin resminde epistemolojik çelişkiler ["Epistemological contradictions in Osman Hamdi's paintings"], Z. Rona(Ed.), In: 1. Osman Hamdi Bey Kongresi Bildiriler [Proceedings of the First Osman Hamdi Bey Congress (pp. 59–63). Istanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Arnold, M. 2009. [1869.] Culture and Anarchy, Oxford: Oxford World's Classics.

Cezar, M. (1971). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi [The Opening to the West and Osman Hamdi], Istanbul: Türkiye İş Bankası A. Ş. Kültür Yayınları.

Eldem, E. (2004). An Ottoman archaeologist caught between two worlds: Osman Hamdi Bey (1842–1910), D. Shankland (Ed.), In: Archaeology, Anthropology and Heritage in the Balkans and Anatolia: The Life and Times of F. W. Hasluck, 1878–1920, vol. I, (pp. 121–149). Istanbul: Isis Press.

Eldem, E. (2010a). Un Ottoman en Orient: Osman Hamdi Bey en Irak, 1869–1871, Arles: Actes Sud.

Eldem, E. (2010b). Osman Hamdi Bey Sözlüğü [An Osman Hamdi Bey Dictionary], Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Eldem, E. (2011). Quand l'orientalisme se fait oriental: Osman Hamdi Bey, 1842–

1910. S. Basch, N. Seni, P. Chuvin, M. Espagne & J. Leclant (Ed.), In: L'orientalisme, les orientalistes et l'empire ottoman, pp. 239–273). Paris: Académie des inscriptions et belles-lettres.

Eldem, E. (2012). Making Sense of Osman Hamdi Bey and His Paintings, Muqarnas (29): 339–383.

Eldem, E. (2014). Nazlı's Guestbook: Osman Hamdi Bey's Circle, Istanbul: Homer Kitabevi.

Eldem, E. (2018). Osman Hamdi Bey Beyond Vision, Istanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.

Ersoy, A. (2010). Osman Hamdi Bey and the historiophile mood. Z. Inankur, R. Lewis & M. Roberts (Ed.), In: The poetics and politics of place, (pp. 131–141). Seattle, WA: University of Washington Press.

Georgeon, F. (2010). Le Génie de l'Ottomanisme: Essai sur le Peinture Orientaliste d'Osman Hamdi (1842–1910), Turcica, (42): 143–166.

Germaner, S. & Z. Inankur (2002). Constantinople and the Orientalists. Istanbul: İşbank.

Gewirth, A. (1994). Is Cultural Pluralism Relevant to Moral Knowledge? Social Philosophy and Policy (11) 1: 22–43.

Gombrich, E. (2002). Art and Illusion, London and New York, NY: Phaidon Press.

Kant, I. (1964) [1785]. Groundwork of the Metaphysic of Morals, New York, NY: Harper Torchbooks.

Kant, I. (1991) [1784]. An Answer to the Question: 'What is Enlightenment?'. H. Reiss (Ed.), In: Kant's Political Writings (pp. 54–60). Cambridge: Cambridge University Press.

- Kıbrıs, R. B. (Ed.) (2019 ) Osman Hamdi Bey: An Ottoman intellectual. Istanbul: Pera Museum.
- MacCarthy, F. (1994). William Morris: A Life for Our Time, London: Faber and Faber.
- Makdisi, O. (2002). Ottoman Orientalism, *American Historical Review* (107) 2: 768–796.
- Marx, K. (1988 [1848]. *The Communist Manifesto*, New York, NY: W. W. Norton & Co.  
<https://istanbultarihi.ist/602-religious-music-in-ottoman-istanbul>
- Şahin, A. (2019). Religious Music in Ottoman Istanbul, *History of Istanbul from Antiquity to 21st Century*. Vol. VII: Literature, Arts, and Education, Ç. Yılmaz (Ed.) Istanbul: Türkiye Diyanet Foundation Center for Islamic Studies (İSAM) and İstanbul Metropolitan Municipality Kültür ve Sanat Ürünleri A.Ş.
- Said, E. 2003 [1978]. *Orientalism*, London: Penguin,
- Shaw, W. (2003). *Possessors and Possessed*, Oakland, CA: University of California Press, Thalasso, A. (1911). *L'art ottoman: les peintres de Turquie*, Paris: Librairie artistique internationale.
- Wilde, O. (2003). *Lady Windermere's Fan. The Complete Works of Oscar Wilde*, 420–464. London: Collins.