

# Oryantalist Bağlamda William Holman Hunt Üzerine Bir Değerlendirme

Meltem YAŞDAĞ\*

## ÖZ

19. yüzyılın ilk yarısında Fransız ve İngiliz gezginler, 'Doğu/Orient' olarak tanımladıkları coğrafyanın bilinmeyen bölgelerini keşfetmeye başladılar. Bu keşiflerin sanatta karşılığı ise gerçek ile hayal edilenin yansıtıldığı çok sayıda resmin varlığı olmuştur. Oryantal resimler, genelde çok sayıda yerel renk, egzotik mimari ve kostüm içeren, anlatılan hikâyenin arka planını ve detaylarını oluşturan görsel zenginlikleri nedeniyle ön plana çıkan çalışmalardır. Dönemin öncü gezgin ressamı arasında, farklı yıllarda Türkiye, Filistin, Suriye, Fas ve Mısır'ın da aralarında bulunduğu bölgeye seyahat eden Alexandre-Gabriel Decamps, David Roberts, John Frederick Lewis, Jean-Léon Gérôme ve William Holman Hunt yer almaktadır. Konu ile ilgili tüm literatürde oryantalist ressamlar arasında yer alan William Holman Hunt, Londra'da Royal Akademi'nin Rönesans Dönemi (15 - 16. yüzyıl) eserlerinin kopyasını çalışmak üzerine kurulu idealist eğitim sistemine tepki olarak 1848 yılında bir araya gelen Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin (Pre-Raphaelite Brotherhood) (1848-1854) kurucu üyelerinden biridir. Pre-Raphaelite Kardeşliği, 19. yüzyılın ortasında Sanayi Devrimi'nin öncüsü Viktorya İngiltere'sinde büyük değişim ve yıkımların yaşandığı bir dönemde faaliyet göstermiştir. Grup, İngiliz resim tarihinin ilk avand-garde hareketi olarak gösterilen bir sanat topluluğudur. Kardeşlik üyelerinden William Holman Hunt, grupta aktif bir şekilde yer aldığı süre boyunca konusunu edebiyat, din ve sosyal yaşamdan alan çok sayıda resim yapmıştır. Bu resimler; grubun, kaynağını doğadan alan ve sembolik nesnelere varlığı ile didaktik yönü ağır basan çalışmalar olmuştur. Hunt'ın resimleri, Viktoryalı Britanya'da özellikle dini resmin, edebiyatta ve görsel sanatlarda emperyalist genişlemeye ve oryantalizme nasıl bağlı olduğunu göstermek bakımından her zaman ön planda tutulmuştur. Bu çalışmada William Holman Hunt'ın 1854 yılından sonra, özellikle Kudüs, Mısır ve çevresinde gerçekleştirdiği bazı eserleri üzerinden, ressamın temel motivasyonunun ne olduğu üzerinde değerlendirilmedi bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Pre-Rafelit Kardeşliği, 19. Yüzyıl Resim Sanatı, Viktorya Dönemi, Oryantalizm, Sembolizm

\* Kültür ve Turizm Bakanlığı, meltem.yasdag@kultur.gov.tr

# An Assessment Of William Holman Hunt In The Context Of Orientalism

Meltem YAŞDAĞ\*

## ABSTRACT

In the first half of the nineteenth century, French and British travelers began to explore the unfamiliar regions of the geography described as 'Orient'. The artistic response of these discoveries is painting, which is a combination of the observed and the fictional. Oriental paintings are the works that come to the forefront due to its visual richness, which makes up the backdrop and details of the described story, usually includes a lot of local colors, exotic architecture and costume. Among the pioneering travelling artists of the period are those who travel in the different time periods to the region including Turkey, Palestine, Syria, Morocco and Egypt, are Alexandre-Gabriel DECAMPS, David ROBERTS, John Frederick LEWIS, Jean-Léon GEROME and William Holman HUNT. William Holman HUNT, one of the Orientalist painters in all the literature related to the subject, is one of the founding members of Pre-Raphaelite Brotherhood (1848-1854), which came together in 1848, in response to the idealist education system based on the study of the Royal Academy's copy of the Renaissance Period (15<sup>th</sup>-16<sup>th</sup>). The Pre-Raphaelite Brotherhood operated in the mid-19th century, when the forerunner of the Industrial Revolution was experiencing major changes and devastation in Victorian England. The group is an artistic community that is shown as the first avant-garde movement of British painting history. William Holman HUNT, a member of Brotherhood, while actively participating in the group, produced a number of major paintings of literature, religion and social life. These pictures are the work that took its source from nature and outstripped the didactic aspect of the existence of symbolic objects. Hunt's paintings are always pre-screened in Victorian Britain, particularly in religious images, in literature and visual arts, to show how imperialist expansion and Orientalism are connected. In this research, after the year of 1854, especially some of William Holman HUNT's works, painted in Jerusalem, Egypt and its surroundings, will be evaluated on what is the basic motivation of the painter.

**Keywords:** Pre-Raphaelite Brotherhood, 19th Century Painting Art, Victorian Period, Orientalism, Symbolism

Sanatta oryantalizm; coğrafi olarak Orta Doğu'nun batısı, Türkiye ve Kuzey Afrika'da yaşayan insanları ve yaşadıkları yerleri konu alan (Germaner ve İnankur, 1989), yoğunlukla 19. yüzyıldan itibaren Avrupalı (Batılı) gezgin/ressamlar tarafından ortaya çıkan üretimlere dayanmaktadır. Ancak bugün, oryantalist olarak adlandırılan sanatçılar tarafından yapılan eserler değerlendirildiğinde 'Doğu' etiketi altında "en güçlü temsil edilen bölgenin aslında Doğu Akdeniz olduğunu söylemek yanlış olmaz: Türkiye, Suriye, Filistin, Mısır ve Mağrip (Tunus, Cezayir, Fas ve Batı Sahra'yı da içine alan bölge), başka bir deyişle büyük bir bölümü Osmanlı İmparatorluğu'nun kontrolü altında olan Müslüman yerleşimler, 'Doğu' olarak nitelendirilen bir bölgenin sınırlarını oluşturmaktadır" (Daşçı, 2005: 61).

Doğu, 19. yüzyılın hızlı ve etkili tarihsel gelişmeleri eşliğinde Batı dünyasının gözündeki gizemli çekiciliğini uzun süre korurken, sayısız gezgin ve sanatçı için zengin bir kaynak, bir masal dünyası yaratmıştır. Avrupalı sanatçılar, özellikle kendilerine tamamen yabancı buldukları egzotik unsurlara, kendilerine göre "öteki"nin yaşamını aksettiren giyim ve dekorasyon eşyalarına önem vermişler, yeni konular ve modeller keşfetmek için Doğu'ya yönelmişlerdir. Geçmiş, 19. yüzyıldan önceye dayansa da yoğunlukla 1840'tan itibaren oryantalist sanatçılar; İstanbul'a, Kudüs'e ve Kahire'ye çok sayıda ziyaret gerçekleştirmişlerdir. Oryantalistler, ziyaretleri sırasında ve sonrasında gözlemleri ile birlikte 'düşledikleri' dünyayı resmetmelerine rağmen, bu eserlerin yapıldıkları döneme ilişkin hatırı sayılır bir veri sağladığı yadsınamaz bir gerçektir. Bu üretimde öne çıkan eserler arasında İngiliz oryantalistlerin, Fransız sanatçılar ile başrolü paylaştığı görülmektedir.<sup>1</sup>

Bu dönemde Doğu ile ilgili siyasal gelişmelerde, ulusal çıkarları doğrultusunda sömürgeci bir anlayışla hareket eden İngilizlerin, özellikle Orta Doğu başta olmak üzere 'Doğu'ya ilişkin uzun geçmişleri ve bitmeyen bir ilgileri olduğu görülmektedir. Bununla birlikte 19. yüzyılın ortaları, İngiliz diplomatlar ve maceracılarla bu bölgeye yolculuk eden sanatçıların sayısında da büyük bir artışa tanık olmuştur. Bu seyahatlerin odağında ise İstanbul ve Kahire gibi ünlü başkentlerin yanı sıra Kutsal Topraklar-Kudüs yer almıştır.

İngiliz oryantalist sanatçıları, keşfettikleri yeni dünyayı resmederken temel motivasyonları, bölgeye eş zamanlı olarak ziyaret eden gezgin/seyyah/diplomat/sanatçılardan çok da farklı değildir: Siyaset, kayıt, gözlem, tanıma, merak, araştırma, kurgu ve din. Tüm bu terimler birbirinden bağımsız gibi gözükseler de aslında oryantalistlerin Doğu'ya ait öznel ve tamamen siyasi/dini temelli fikirlerini özetlemektedir. Gezginlerin, bu fikirleri için uygulama fırsatı bulabildikleri belki de en geniş saha resim olmuştur. Bu karmaşık geçmişi anlatan yayın ve etkinliklerin birçoğunda karşımıza çıkan İngiliz oryantalistleri kısmen 1984 yılında National Gallery of Art'da açılan Oryantalistler: Delacroix'den Matisse'e, Kuzey Afrika'nın Cazibesi ve Yakın Doğu (The Orientalists: Delacroix to Matisse, The Allure of North Africa and the Near East) ile sağlam bir başlangıç yaparken, 2008 yılında Tate Britain'de açılan başka bir sergi ile izleyicilere yeniden sunulmuş resim kazanmıştır. Doğu'nun Cazibesi: İngiliz Oryantalist Resim Sanatı (The Lure of the East: British Orientalist Painting) adıyla açılan sergide İngiliz ressamların Orta Doğu'yu 17-20. yüzyıllar arasında bölge halklarını, şehirleri ve peyzajlarına yönelik sorulara sanat boyutuyla bir yanıt vermeyi hedeflerken, oryantalizme ilişkin sanat tarihi yazımında yer alması gereken İngiliz oryantalistlerin isimlerini de bir anlamda meşrulaştırmıştır.

Bu sergide yer alarak eserleri ile ön plana çıkan isimlerden biri de William Holman Hunt'tır. Hunt'ın burada sergi küratörleri tarafından PRB (*Pre-Raphaelite Kardeşliği/Pre-Raphaelite Brotherhood*) kimliği vurgulansa da ilk defa oryantalist ressam olarak anılmış (Tromans, 2008) ve sonrasında konuya ilişkin yayınlarda sistemli bir şekilde bu kategoride yer almıştır.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Fransız İmparatorluğu, zaten Kuzey Afrika (Cezayir ve kısa süreliğine de olsa Mısır) ile bağlantısı olan bir güçtü. Bu nedenle İngilizlerin aksine Araplar ve İslami yaşamla doğrudan bağlantıları vardı.

<sup>2</sup> William Holman Hunt'ın oryantalist ressamlar arasında yer aldığı ve değerlendirildiği yayınlar için bkz. Thompton (1994: 126) ve Lewis (1996: 110).

Peki, 19. yüzyılın ortasında İngiliz sanatına yeni bir soluk getirmeyi hedeflediklerini ifade ederek sanatta akademi kurallarına karşı çıkan Pre-Raphaelite Kardeşliği (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) kurucu üyelerinden William Holman Hunt bir oryantalist midir?

Royal Akademi ile başlayan Hunt'ın sanat yaşamı, başlarda John Ruskin<sup>3</sup> ile çağdaşı şair ve yazarların çalışmaları ile şekillenmiştir. 1848 yılında Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin kurulmasının ardından ise ressamın kariyeri, tamamen farklı bir yönde ilerlemiştir.<sup>4</sup> Hunt'ın 1854 yılından itibaren birçok kez ziyaret ettiği ve yaşamının sonuna kadar etkisini neredeyse hiç yitirmediği Orta Doğu<sup>5</sup> ülkeleri; sosyal, siyasal, tarihi ve ekonomik koşulları ile sanatçının kariyerinde yeni bir dönemin başlangıcını temsil etmiştir. Ressam, 'Kutsal Topraklar'a 1854-1856, 1869-1872, 1875-1878 ve 1892 yılında olmak üzere dört defa seyahat etmiştir.<sup>6</sup> Bu seyahatler sadece Mısır ve Filistin ile sınırlı kalmış, Türkiye'yi bu bölgelere geçiş için kullanmıştır. Hunt'ın her ziyareti, beraberinde ve sonrasında çok sayıda eseri getirmiş, sanatçının Ortadoğu'ya ilişkin kariyerinin temelini oluşturmuştur.

Hunt'ın Ortadoğu'ya giderken iki amacı vardır. Bunlardan ilki sanatçının, doğaya ilişkin gözlemlerini geniş ve özgürce kullanabileceği manzara resimleri için otantik yerler bulmaktır. Hunt, anılarında, bu isteğini karşılayacak mekânın uzak coğrafyalarda aranması gerektiğine işaret etmiştir (Hunt, 1905). Sanatçının yaşamını sürdürdüğü Londradan uzaklaşmasına sebep olan ikincil amaç ise ressamın dini temalı resimlerindeki gerçekçiliği vurgulamak ve bir süre sonra 'tipolojik sembolizm' olarak adlandırılacak bir stilin yaratıcısı olmaktır. Hunt, Tevrat ve İncil'deki konuların doğrudan geçtiği mekânlar üzerinde çalışmanın, resimlerinin inandırıcılığını arttıracığına inanmıştır.

Hunt, Kutsal Topraklarda çok sayıda manzara resmi yapmıştır. Bu manzaraların birçoğu, resmin konusu ve bakış açısı ile uyumlu olmayan, garip ve göz kamaştırıcı renklerle verilmiş Filistin'in topografyası üzerinedir. Günah Keçisi (*The Scapegoat*) ise ressamın geliştirmek istediği yeni resim dilinin ilk örneğidir (Res. 1). Resmin konusu, Yahudiler için kutsal sayılan Kefaret Günü'nde<sup>7</sup> yapılan dini ritüellerden birini anlatmaktadır. Ressamın Kutsal Topraklarda yaptığı ilk resminin konusunu, İncil yerine Tevrat'tan seçmesi tesadüfi değildir. Sanatçı, yeni resmi için Tevrat ve Yahudileri anlatan konu seçimini, Filistin'e gitmeden önce araştırmaya başlamıştır:

<sup>3</sup> Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin sanat anlayışı içinde, doğayı olduğu gibi ve ona sadık kalarak resmetme prensibini özetleyen 'doğaya yönelen bakış', grup üyeleri tarafından doğrudan yazılı bir kaynaktan keşfedilmiştir. Bu kaynak, 19. yüzyılın en önemli şair, eleştirmen, ressam ve yazarlarından olan John Ruskin'in (1819-1900), 1843-1860 yılları arasında yayınladığı *Modern Ressamlar (Modern Painters)* adındaki beş ciltlik serisinin ilk iki kitabıdır. Ruskin, grubun 'doğayı olduğu gibi ele alma ve resmetme' prensibinin ilham kaynağı ve öğreticisidir.

<sup>4</sup> William Holman Hunt, 1848 yılında Royal Akademi'nin sadece Rönesans Dönemi eserlerinin kopyasını çalışmak üzerine kurulu idealist eğitim sistemine karşı biraya gelen Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin kurucu üyelerinden biridir. Hunt, kardeşliğin bir arada çalışmalarına devam ettiği 1848-1853 yılları arasında, konusunu edebiyat, din ve sosyal yaşamdan alan çok sayıda resim yapmıştır. Pre-Raphaelite Kardeşliği ve çalışmaları hakkında bilgi için bkz. Wood (1997), Prettejohn (2000) ve Hilton (2010). Konuyla ilgili Türkçe yayın olarak bkz. Yaşdağ (2017).

<sup>5</sup> Viktorya Britanyası için Orta Doğu, Mısır ve Filistin olmak üzere iki bölgeye ayrılmıştır. Mısır büyük ölçüde ekonomik nedenlerle önemliyken Filistin, dini ve tarihsel sebeplerden dolayı ön plana çıkmış, aynı zamanda "Kutsal Topraklar"ın adı ve sınırlarını belli etmiştir. Bu nedenle 19. yüzyılda, Hunt'ın otobiyografik çalışması da dahil olmak üzere sanatçının bölgeye yönelik tüm tanımlarında 'Kutsal Topraklar', Filistin ve kısmen Suriye terimlerini karşılamaktadır.

<sup>6</sup> William Holman Hunt'ın Orta Doğu ülkelerine yaptığı seyahatleri ve sonrasında süreci ne şekilde ele alıp gözlemediğini ve algıladığını anlamak için, yaptığı resimler ile birlikte Hunt'ın sanat yaşamını, neyi nasıl yorumladığını ve seçimlerini anlama adına en önemli kaynak, sanatçının "Pre-Raphaelitism and Pre-Raphaelite Brotherhood" adlı otobiyografik çalışmasıdır. Her ne kadar Elizabeth Prettejohn, Hunt'ın anılarının "doğrulanabilir bir gerçeği göstermediğini" haklı olarak vurgulasa da (Prettejohn, 2000) birçok açıdan ilk elden bilgi vermesi bakımından önemlidir. Ancak bu kaynak her zaman temkinli bir şekilde ele alınmalıdır. Zira biyografik sanat tarihinin sanatı kişisel bir ifade biçimine dönüştürme ihtimali çok yüksektir.

<sup>7</sup> Kefaret Günü, Yahudiler için yılın en kutsal ve dini ağırlığa sahip günüdür. Günün ana temaları, kefaret ve tövbedir. Kefaret gününde Yahudiler, tüm günü oruç tutarak ve günahlarından arınmak için tövbe ederek geçirmektedir (Edersheim, 1997: 86-87). Yahudiler için büyük önem arz eden günün en önemli ibadetlerinden biri ise iki keçi seçerek birini tapınakta günahlarının kefareti olarak kurban etmeleridir. Seçilen ikinci keçi ise başına kırmızı bir bez bağlanarak şehrin dışında ıssız bir noktada serbest bırakılmaktadır. İnanca göre kırmızı bez, şehirdeki tüm insanların günahlarının sembolüdür. Eğer keçi şehre döndüğünde kırmızı bez, güneşin yakıcı etkisi ile beyaza dönmüşse, keçinin yeterince dolaşarak bedeli ödediği ve insanların günahlarının affedildiği anlamını taşımaktadır (Giebelhausen, 2006: 161-162).

**“...Resimimde<sup>8</sup> kullanacağım kompozisyonu belirlemeye başladığım zaman, Yahudi ayinleri konusunda ne kadar bilgisiz olduğumun farkına vardım. Ve bu konudaki açığımı kapatmak için Yahudiliği, onlar için kutsal olan metinleri incelemeye başladım. Yeni Ahit ile birlikte yürüttüğüm bu inceleme, bu sefer beni başka bir dünyaya götürdü: Daha fazla okudukça kendimi eksik olduğum bu alana karşı daha fazla sorumlu hissetmeye ve gelenekleri bertaraf ederek kendimi hem sanatçı, hem inanan olarak daha inanmış olarak görmeye başladım”** (Hunt, 1905: 295).

Günah Keçisi (The Scapegoat), sonsuzluk ve yalnızlık hissi veren ıssız bir manzara eşliğinde verilmiştir. Arka planda ise uzakta görülen dağlar ve ölmüş hayvan iskeletlerinden oluşan bir kompozisyon yaratılmıştır. İssız bir coğrafyada, yapayalnız bir hayvanın çekiği acı, resmin her köşesinde hissedilmektedir. Hunt, resmine kaynak olarak Kefaret Günündeki ibadeti seçmiş olsa da bu tasvir, dünyanın ruhunu taşıyan İsa'nın çektiği acıları sembolize etmektedir (Bownes, 1985: 21). Hıristiyan ikonografisi içinde değerlendirildiğinde resmin amacı, İsa'nın acılarla dolu hayatının bir kez daha düşünülmesidir. Bu açıdan, kompozisyonun merkezindeki keçinin başındaki kırmızı bez, İsa'nın başının etrafındaki dikenli tacı tasvir etmektedir.

Resimde, arka planda görülen ölmüş hayvanlara ait iskeletlerin dağılmış görüntüsü, İsa'nın çarmıhtaki halinin kaçınılmaz sonunu göstermek içindir (Landow, 1979: 53).

İnanırlılığın sınırlarındaki bu resmi ile Hunt, hem gerçekçiliği hem de tipolojik sembolizmi taşıyan paradoksal bir resim yapmıştır. Bir anlamda Günah Keçisi, Hunt'ın, alışlageldiği üzere oryantalist öğelerin beklendiği ve vurgulandığı imgelerden bağımsız bir şekilde yoğunlukla sembolik figüralizmin özeti olmuştur.<sup>9</sup>

Hunt'ın, okuduğu kutsal metinler ile gözlem gücüne dayalı ilk resmi Günah Keçisi'nin aksine, adının oryantalizm ile yan yana anılmasına sebep olan ikinci çalışması, Kutsal Topraklara yapılan ilk gezinin başlıca sonucu olan Kurtarıcıyı Tapınakta Bulma (The Finding of the Saviour in the Temple)'dir (Res. 2). “Hunt, Luka İncili'nin ikinci bölümünde yer alan ‘İsa Tapınakta’ isimli pasajdan<sup>10</sup> etkilenerek bu resmin yapımına karar vermiştir” (Barringer, 1998: 123). Sanatçı, tamamen Kutsal Kitap'tan okuduğu metinleri izleyicisine anlatmayı hedeflediği resminde, tıpkı Günah Keçisi'nde olduğu gibi, Hıristiyanlık ve Yahudilik'i bir arada değerlendiren bir çalışma yapmıştır.

Resimde, çocuk İsa'nın Yahudi Tapınağı'nı ziyareti sırasında Hahamların, O'nun öğrenme ve anlama yeteneği karşısındaki şaşkınlığı ve tartışma anı anlatılmaktadır (Barringer, 1998: 123). Hunt resimdeki tüm karakterlerini dünyevi zevkin içinde çeşitli kıyafetler, müzik enstrümanları ve dini aksesuarlar içinde vermiştir. Sanatçı, yarattığı çeşitli fizyonomi ve psikolojideki karakterleri ile hem vermek istediği mesajın inandırıcılığını arttırmak istemiş, hem de resimde anlatılan kutsal anın izleyici tarafından yeniden deneyimlenebilmesi ve anlaşılabilmesi için portreler galerisi sunmuştur (Res. 2).

Hunt, resimdeki kostüm ayrıntılarını ve her katılımcının psikolojik tasviri ile iki ayrı döneme hitap eden kişiler yaratmıştır: İsa'nın yaşadığı dönemde O'nu ve öğretilerini kabul etmeyenler ile O'nun mesajlarının çağlar boyunca karşılaşacağı direnci temsil eden kişiler. Kompozisyon içindeki bu figürlere eşlik eden ve göze çarpan en önemli detaylar ise figürler üzerindeki Doğu'ya özgü tekstil zenginliği ile iç mekânda yaratılan 'oryantalist' etkidir. Hunt, 19. yüzyılın 'doğu gezginleri' tarafından sıklıkla tercih edilen; sarı, mavi, kırmızı ve yeşil rengin hakim

<sup>8</sup> Hunt'ın, kullanacağı kompozisyon için araştırma yaptığı resmi 'Dünyanın Işığı' (The Light of the World)'dür.

<sup>9</sup> Sussman'a göre resim, Hunt'ın kariyeri boyunca yaratmak istediği tipolojik sembolizmin en ünik çalışması olmuştur (1968: 83-90).

<sup>10</sup> İncilin bu bölümünde, Meryem ve Yusuf, Kudüs'e dönerek üç gündür kayıp olan genç İsa'yı aramaktadır: “... İsa'nın ailesi, her yıl Yahudiler'in Fısıh Bayramında Kudüs'e giderlerdi. İsa on iki yaşına gelince, bayram geleneğine uyarak yine gittiler. Bayramdan sonra eve dönerlerken küçük İsa Kudüs'te kaldı. Bunu farketmeyen annesi, çocuğun yol arkadaşlarıyla birlikte olduğunu sanarak bir günlük yol gittiler. Sonra O'nu akrabalar ve dostlar arasında aramaya başladılar. Bulamayınca O'nu araya araya Kudüs'e döndüler...” (Luka 2: 41-45).

olduğu bol dökümlü kumaşları ve detaylı mimari tasvirin hakim olduğu bir iç mekanı figüratif kompozisyonuna arka plan olarak kullanmaktan çekinmemiş, hatta bu karmaşık ve çok renkli görüntüyü yine resmin dini sembolizminin etkisini destekleyecek şekilde kullanmıştır.

Kuşkusuz resim bu hali ile çağdaş 'oryantalist' ressamların eserleri ile ortak paydalara sahiptir ki dönemin önemli sanat dergilerinden *Fraser's Magazine*, resmi İncil'de geçen bir konunun ağır oryantalist hava içinde verilmesi nedeniyle eleştirmiş ve hatta eserin bu hali ile başka ülkelerde gösterilmesinin sakıncalı olabileceğini vurgulamıştır.<sup>11</sup> Ancak burada unutulmaması gereken en önemli nokta, kompozisyon içindeki her drapenin, mimarinin, portrenin ve duruşun bir arada resmin finalinin hazırlanması için kullanılmasıdır. Sahne, tarihi açıdan bakıldığında Filistin topraklarında geçmektedir. Ancak tasvir için seçilen metot ile tanımlama tamamen İngiliz'dir ve 'oryantalist' olarak etiketlenen ya da tanımlanan detaylar, sadece anlatılan anın Filistin'de, yani yaşandığına inanılan yerde olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır.

W. Holman Hunt'ın, Orta Doğu'ya yaptığı ilk gezisi sırasında çalışmalarına başladığı üçüncü resmi, dini temalı ilk iki çalışmasının aksine konusunu günlük yaşamdan almıştır. *Fener Üreticisinin Kur Yapması: Kahire'de Bir Sokak Sahnesi (The Lantern Maker's Courtship, A Street Scene in Cairo)* Viktorya Britanyası'nın Orta Doğu'daki sömürge egemenliğini ve Mısır'ın yozlaşmaya başlayan kültürel değerlerini konu alan resim, aslında Hunt'ın açıkça oryantalist öğeleri kullandığı bilinen ilk çalışmasıdır (Res. 3).

Hunt, resminde modern Mısır yaşamını yansıtmayı hedeflemiştir. Sanatçı, otobiyografisinde, Kahire'de dolaşırken sokak arasında karşılaştığı bu özel anın tasvirini otobiyografi kitabında genç bir esnafın siyah burka altındaki nişanlısının yüzünü görebilmek için girişimi olarak anlatmaktadır (Hunt, 1905: 385-386). Ressam, şehrin turistik olmayan bir bölgesine odaklanmış ve modern Kahire'nin geleneksel hayatını betimlemiştir.

Kahire'de sokak arasında kurulan bir pazarda, divanı üzerinde rahat ve mutlu görünen bir fener satıcısı, nişanlısına kur yapmaktadır. Eli ile yüzündeki peçeyi açmaya veya peçe altından kadının yüzünü hissetmeye çalışan adama, kadın elini tutarak engel olmaktadır. Her iki figür, tıpkı *Kurtarıcıyı Tapınakta Bulma (The Finding of the Saviour in the Temple)*'da olduğu gibi, geleneksel ve otantik olarak tanımlanabilecek kıyafetleri içindedir. Sahneyi detaylandıran unsurlar, resmin konusuna ve yapıldığı dönemin yaşam koşullarına referans vermektedir. Erkeğin başının üzerinde, yaptığı işi anlatan çeşitli form ve renkte fenerler vardır. Arka planda, oldukça dar bir sokak izlenimi veren, birbirine yakın cumbalı evler dikkat çekmektedir. Sahne içinde, sokakların birleştiği bir noktada, bir adam devesini yürütmeye çalışmaktadır. Devenin hemen önünde yer alan ve sahne içinde dikkati çeken başka bir unsur ise başında şapkası ile muhtemelen İngiliz olduğu düşünülen figürdür (Res. 3).

Sahne, kadının yüzünü kapatan peçenin kullanılması aslında bir hicivdir. Karşı cins arasındaki kayıp ve utangaç bakışların olduğu tasvirler, Hunt tarafından tamamen erken dönem Viktorya temalı bir konunun, doğulu oryantalist bir sahneye adapte edilmiş halidir. Erkeğin kadının peçesini açmaya cesaret etmesi, arka plandaki İngiliz'in varlığı, kadın ve erkeğin birbiri ile iletişimi, Mısır'da, İngiliz sömürgeciliği nedeniyle yaşanan Avrupa etnosentrizmini gösteren unsurlardır. Burada oryantalist erkek, Hunt'ın önceki resimlerinde yer alan erkek figürlerine benzer şekilde, tembel ve çalışmayan biri olarak verilmiştir. Figürlerin hemen sağında görülen Kahire'den bir sokak manzarası ise şehrin içinde bulunduğu kaotik durumu anlatmak içindir. Hunt, asırlardır egemen olan hâkim kültürün parçası olan mimari detayı, sanatta estetik kaygısı güden, dekoratif bir unsur haline getirmiştir: Sahnenin sol tarafında görülen sütun kaidesi, artık Mısır uygarlığının geçmişini ve önemini kaybettiğini, tıpkı bilinmeyen bir sokak arasında, sahipsiz kalan sütun parçası gibi harap halde olduğunu anlatmaktadır.

<sup>11</sup> *Fraser's Magazine*'de yayımlanan eleştiri için bkz. Mayıs 1860: 34-39 (<https://catalog.hathitrust.org/Record/000535426>; Erişim 15.06.2017)

Hunt'ın Orta Doğu'ya ilk seyahatinin başlıca sonuçlarından olan Fener Üreticisinin Kur Yapması: Kahire'de Bir Sokak Sahnesi, aslında sanatçıyı oryantalist ressamlar arasında değerlendirenlerin önemli dayanaklarından birini temsil etmiştir. Ressam 19. yüzyılda Mısır'a geldiğinde, aslında Araplara ve Orta Doğu'da yaşayan halka karşı nefret ve tikslenme duygusu taşımaktadır. Dini-ideolojik araştırmaları için geldiği topraklara ilişkin yazdığı notlarda sanatçı, arka planda her zaman Avrupalı insanı üstün tutan ve sömürge topraklarını aşağılayan bir anlayışa sahiptir (Hunt, 1905). Bu nedenle her ne kadar Mısır sokaklarında dolaşırken karşısına çıkan bir sahne olduğu ressam tarafından iddia edilse de bu kadın ve erkek figürünün tasvirindeki her detayın, dikkatli bir şekilde değerlendirilmesi ve tıpkı oryantalist ressamların birçoğunda görüldüğü üzere, gerçek ile fantezi arasında gidip gelen bir sürecin sonucunda yaratılmış olabileceği unutulmamalıdır.

Hunt'ın ilk seyahati sırasında çalışmalarına başladığı son resmi ise ikinci defa günlük yaşamdan bir görüntüyü kayıt altına aldığı *Mısır'da Günbatımı Sonrası Kızılık (The Afterglow in Egypt)*'dir (Res. 4/a). Ressamın, en zengin oryantalist öğeleri barındıran çalışmalarından olan resmin, aynı konu ve modele sahip iki farklı versiyonu mevcuttur.<sup>12</sup>

*Mısır'da Günbatımı Sonrası Kızılık (The Afterglow in Egypt)*, Hunt'ın Orta Doğu'yu konu alan eserleri arasında belki de en iyi tanınan çalışmalarından ve sanatçıyı oryantalizm kategorisine dahil eden kompozisyonlarının yine ilk sıralarında yer almaktadır. Bu bakış açısıyla resim, 1984 yılı National Gallery of Art, 2005 yılı Manchester Art Gallery'de açılan *Black Victorians: Black People in British Art 1800-1900 (Siyah Viktoryalılar: 1800-1900 Britanya Sanatında Siyah İnsanlar)* ile İngiliz oryantalist sanatını tüm unsurları ile kapsamlı bir şekilde bir araya getiren *Doğu'nun Cazibesi (Lure of the East)* sergisine dahil edilmiştir.

Hunt'ın 19. yüzyılda Britanya'nın sömürgelerinden olan Mısır'da yapımına başladığı resmi için, konu seçimini nasıl yaptığına dair açıklayıcı bir bilgi, kaynaklarda yer almamaktadır. Ressam, sadece 16 Aralık 1584 yılında arkadaşı Thomas Seddon'a yazdığı bir mektupta, Mısır'da bulunduğu süre içinde, bir gün karşısına çıkan köylü bir kadının kendisini nasıl etkilediğini şöyle anlatmıştır:

**“...Prenses ve tanrıça, her ikisi de yitip gitmişlerdi; ve ben modern Mısır'ın kişiselleşmesi karşısında varlığımı bulmaya başlamıştım. Cansız kömür gibi, soğuk siyah gözlerde, çöldeki bu uğursuz durgunlukta, bir köle veya fahişeye uygun bir mücevher olarak Mısır'ın sembolünü bulmuştum. Eski uygarlığın görkemi içinde tahttan inmiş, yüksek ve entelektüel kültüründen düşmüş bu kadın, Nil nehrinin ve onun bereketli doğasının içinde bir şekilde eski lüksünü yaşamaya devam ediyordu. Neden kadın nehre arkasını dönmüştü? Onu, medeniyetinin eski ve devasa kalıntılarından ayırmak için. Kararlı ama bir o kadar kasvetli görünen havada başı üzerinde taşıdığı ağırlığa rağmen adeta cansız bir blok gibiydi. Hayatı bir hayvanın pençesine düşmüştü. Muhtemelen onun ruhu hala ışıltılı ve parlantılı günlerinin coşkusunu derinlerde saklıyordu.”** (Landow, 1983: 163-164).

Resimdeki Mısırlı kadın, bol ve dökümlü bir elbise ile mücevherler içinde verilmiştir. Kadın, başının üzerinde taşıdığı yeni toplanmış ekinleri sağ eli ile desteklerken, diğer eli ile yeşil renkte bir vazoya taşımaktadır. Hunt, kompozisyonun odak noktasını oluşturan modeli, doğrudan izleyiciye bakar vaziyette vermiştir. Kadın, su kenarında ve ayakları çıplaktır. Kadının ayakları etrafında ve başı üzerinde güvercinler vardır. Figürün sol tarafında, sahneye henüz girmiş bir deve ile uzaklarda, ufuk noktasında bir dizi palmye ağacı göze çarpmaktadır. Hunt, resmin ikinci ve daha küçük ölçekli versiyonunda aynı kadını, bu kez başı üzerinde içi güvercin dolu kafesi destekler biçimde vermiştir. Arka planda, uçsuz bir çöl manzarası vardır. Sol tarafta, resmin ilk versiyonundaki gibi bir deve görülmektedir. Gökyüzünün pembe kızılıllığına karşın palmyeler ufukta kendini hissettirmektedir (Res. 4/b).

<sup>12</sup> Hunt'ın toplamda iki farklı versiyonunu yaptığı *Mısır'da Günbatımı Sonrası Kızılık (The Afterglow in Egypt)* tabloları bugün; Birleşik Krallık'ta Ashmolean Museum ile Southampton Art Gallery'de sergilenmektedir.

Resmin arka planında, tarım arazileri üzerinde toplanmış çok sayıda saman balyası görülmektedir. Hunt'ın resmi için seçtiği manzara, Mısır'ın sömürge olduğunu vurgulamak için ideal bir seçim olmuştur. Resim içindeki tarım alanları ve develerin varlığı tesadüfi değildir. Mısır, kompozisyon içinde bilinen en ünlü iki özelliği ile yer almıştır: Nil nehri ve kervanların egemen olduğu çöllere. Resim, *Fener Üreticisinin Kur Yapması: Kahire'de Bir Sokak Sahnesi (The Lantern Maker's Courtship, A Street Scene in Cairo)*'den (Res. 3) sonra İngiltere'nin Orta Doğu'daki sömürge egemenliğini tekrarlamaktadır. Hunt, çalışması ile oryantalist öğeleri baskın kılarak, arka planda Kutsal Topraklar'a geliş amacını unutmadığını vurgulamaktadır.

Hunt'ın uzun bir aradan sonra 1869 yılında gerçekleştirdiği ikinci seyahati, sanatçının *Günah Keçisi (The Scapegoat)* ile başlayan Orta Doğu macerasının en somut üretimlerinden biri ile sonuçlanmıştır. *Ölümün Gölgesi (The Shadow of Death)*'te Hunt'ın çalışmasının odak noktası, İsa'nın çektiği acılar ve ölümüdür (Res. 5). Hunt, resmin merkezine marangoz atölyesindeki genç İsa figürünü yerleştirerek akla 'Çarmıh' sahnesini getiren bir düzenleme yapmıştır. İsa'nın gölgesinin arka duvar üzerine yansıttığı etki ile bu görüntü, tamamen haç formunu oluşturmuştur. İsa, kollarının gölgesi ile sağladığı görüntüsü nedeniyle duvara çivilenmiş gibi durmaktadır. Böylece ressam, çarmıh sahnesini yaratmıştır. Kompozisyon, İsa'yı bekleyen sonun nasıl gerçekleşeceğini anlatan simgesel bir anlama kavuşmuştur.

Hunt'ın yarattığı İsa ve Meryem figürleri, tıpkı önceki çalışmalarında olduğu gibi; yerel halkın özelliklerini taşıyan, Viktoryen anlayışın beyaz tenli uygulamalarının aksine İsa'yı koyu ten rengi ile veren, mekân içinde, Meryem ve İsa'nın üzerinde yöresel tekstil uygulamalarını kısmen devam ettiren bol dökümlü kumaş parçalarının kullanıldığı, arka plandaki ikiz kemerli pencereden *Mısır'da Günbatımı Sonrası Kızılık (The Afterglow in Egypt)*'ta (Res. 4) yaratılan ıssız ve uçsuz bucaksız 'Doğu' topraklarının yer alması ile ressam kendine özgü 'Orta Doğu' tutumunu devam ettirmiştir.

*Ölümün Gölgesi (The Shadow of Death)* Hunt'ı, Orta Doğu'ya özgü, otantik olarak adlandırılabilir yöresel öğelerin yer aldığı dini resmin etkili gücü ile tanıştırmıştır ancak hiçbir zaman İngiliz Protestan hassasiyetini değiştirmemiştir. Resmin en belirgin özelliği, var olduğu söylenen oryantalist yaklaşımdan çok kutsal bir sahnenin mutlak doğrulukla tasvir edilme girişimidir.

Hunt, resmi sergiledikten kısa süre sonra ilk tepkileri almaya başlamıştır. *The Times*, Hunt'ın resmi ve resmindeki oryantalist detaylar ile neyi amaçladığının fakına vararak yorum yapan ilk sanat dergisi olmuştur:

**"Hunt, geleneksel sanatlara bağlı kalarak çalışmalarına devam eden ressamları takdir ederken, sanatçı daha çok tasarımcı olarak yaşadığı çağın ruhunu ve zekâsını takip etme eğilimindedir. Birden fazla nesil için, Kutsal kitaba ilişkin çalışmaları değerlendiren eleştirilenler hala mevcuttaki oryantal öğeleri dikkate alarak Kutsal Kitap'ta anlatılan olayları yorumlamaktadır. Bu nedenle halk, Ghirlandajo veya Paolo Veronese'den daha iyi adresi verilmiş çalışmaları beğeniyor...Resimlerini izleyicisi için yapmaya çalışan ressamlar düşünüldüğünde, Hunt, ustaları ile aynı zeminde farklı bir metot deneyerek zorlu bir yarışa girmekten memnun olmalıdır. Bay Holman Hunt'ın Resmi, "The Shadow of Death" (The Times, 2 Aralık 1873, 4) (<http://www.britishnewspaperarchive.co.uk>; Erişim 16.06.2017)**



Ressam, otobiyografi kitabında da resmin sergilendiği dönemde verilen diğer reaksiyonları şöyle anlatmaktadır:

**“...Kudüs'te olduğu gibi, sıra dışı Kilise grupları hep birlikte Markos İncili'nde İsa'yı marangoz olarak temsil eden anlayışı reddederek resmi bir küfür gibi algıladı. . . Resim ülkenin kuzeyinde gösterildiği zaman ise özellikle esnaf ve ticaret adamları tarafından büyük ve derin bir ilgi ile karşılandı, sonrasında hepsi galeriye geldiler. . . Resmin kopyalarının bastırılıp uygun ödeme koşulları planlanması talep ederek her biri, evlerinde böyle bir resmin olmasını istediler... İsa'nın hayatına karşı gösterilen saygılı bir tevazu: Bu tam da benim istediğim şeydi.”** (Hunt, 1906: 310).

Hunt, açık bir şekilde, resimlerinde maneviyat ile ilgili mesaj kaygısı taşıdığını ve kitlelere bunu iletirken kutsal sahnelerin gerçekten yaşandığına inanılan mekânlara referans veren imgeleri, kabul gören tabirle oryantalist öğeleri kullanmaktan çekinmemiştir. Aslında ressam, 'Orta Doğu' topraklarını tecrübe ettiği dönemde, ki büyük bir bölümüne otobiyografisi içinde eskiz olarak yer vermiştir, çok sayıda resim yapmış; birçoğu da başta Royal Akademi olmak üzere imparatorluğun neredeyse tamamına ulaşabilecek şekilde sergilenmiştir. Bu resimler, Britanya'nın Protestan bir ulus olarak iddiasını vurgularken, imparatorluğun sağlam temeller üzerinde genişlemesini destekleyen bir anlatım biçimine dönüşmüştür.

Hunt'ın başta İsa'nın yaşamı olmak üzere dini konularda yakaladığı masalsı ve bir o kadar gerçekçi anlatımı, 1875 yılında yaptığı üçüncü seyahatinde son şeklini almıştır. Ressam, Filistin'de kaldığı üç yıl boyunca çeşitli manzara, portre ve kalabalık figüratif kompozisyonların yer aldığı çalışmalar yapmıştır.<sup>13</sup> Bu çalışmaların büyük bir çoğunluğu, önceki seyahatlerin devamı niteliğindeki üretimleri ile sonuçlanmıştır.

William Holman Hunt'ın da arasında 'oryantalist' unvanı ile yer aldığı *Doğu'nun Cazibesi: İngiliz Oryantalist Resim Sanatı (The Lure of the East: British Orientalist Painting)* sergisi, birçok açıdan Hunt'ın 'Orta Doğu' temalı eserlerini, sergiye adını da veren tema ile bağlantılı olarak bir araya getiren ilk müze sergisidir. Aslında bu sergi, 19. yüzyılın en büyük iki Avrupa imparatorluğu tarafından üretilen oryantalist sanat üretimi arasında ayırım yapma çabasını ortaya koyan ciddi bir hamledir.<sup>14</sup> Sergi kapsamındaki eserler incelendiğinde, Filistin ağırlıklı peyzaj ve günlük yaşam konulu çalışmaların yoğunlukta olduğu görülmektedir. Aslında bu durum, şaşırtıcı değildir. Protestan uluslar Hıristiyan tarihini tanımlarken bölge önemli bir rol oynadığından, bu yaklaşım ile İngiliz oryantalistleri için Filistin, çalışmalarında özellikle değerlidir. Bu nedenle İngiliz Protestanlar, Fransız Katoliklerin Roma'daki papalık çağrışımına karşı olarak İsa'nın biyografisi ve kutsal anlatılarının zeminini oluşturan Filistin'e yönelmiştir. Kuşkusuz William H. Hunt da bu nedenle çağdaşları ile birlikte Orta Doğu'ya yapılan serüvenin bir parçası olmak istemiştir.

<sup>13</sup> William H. Hunt'ın 1875 ve 1892 yıllarında Filistin'de çalışmalarına başlayıp Londra'daki atölyesinde tamamladığı iki eseri daha vardır: Masumların Zaferi (The Triumph of the Innocents) ile Kutsal Ateşin Mucizesi (The Miracle of the Holy Fire). Her iki resim (ki Masumların Zaferi'nin üç farklı versiyonu mevcuttur), tıpkı araştırmacının konusunu oluşturan diğer eserleri gibi, Hunt'ın sanat yaşamında öne çıkan ve Orta Doğu'daki gözlemleri sonucunda üretilen resimlerdir. Ancak barındırdıkları oryantalist öğelerin tartışılabilirliği ile sanatçının tamamen tipolojik sembolizme dönüşen çalışmaları olmaları nedeniyle araştırma kapsamına alınmamıştır.

<sup>14</sup> Oryantalizm üzerine ulusal söylem öneren sergi/araştırma/projelerin çerçevesinin belirli bir ülke ile sınırlandırılmasının, bu tür analizlerde ulaşılan sonuçların uygulanabilirliğini azaltırken, sömürge sonrası çalışmaların daha kapsamlı olabilecek politik değerini tehdit edebileceği düşünülmektedir.

Hunt'ın eserleri; Britanya'nın dini profilini ve Filistin'in kutsal öneme sahip yerlerini Protestan ulus vurgusunu yapan bir tavrın sonucudur ve Britanya'nın imparatorluk ve emperyalizmi algılama biçimini, dini bir arka plan eşliğinde ortaya çıkarmıştır. Aslında Viktorya Dönemi'nin önde gelen birçok ressam ve gezgini, Kutsal Toprakları görmeden, tanımadan ve yaşamadan çalışmalarına dâhil etmeye başlamıştır. Dolayısıyla oryantalizm yalnızca perspektife değil, belki de bir görüntünün gerçekliği içerebilme kapasitesine inanan tüm Batı geleneğine yeni bir hayat sunmuştur. Zaten bu düşünce dizisi desteği ile William H. Hunt Avrupa'nın genişleyen siyasi nüfuzunun bir sonucu olarak Avrupalı gezginlerin yabancı ülkelere artan bir erişim kazandıkları bir dönemde Orta Doğu'ya gitmiştir. Sanatçı, Britanya İmparatorluğu'nun genişleme döneminde bir İngiliz vatandaşı olmanın verdiği yetkiyle donanmış bir şekilde, Batı'nın bir anlamda Doğu'yu metinler ve imgeler aracılığıyla keşfettiği bir süreçte oryantalizm çerçevesinde faaliyet göstermiş gibi gözükse de Hunt'ın Ortadoğu'ya yaklaşımı her zaman çok farklı olmuştur.

O'nu bu topraklara getiren anlayış, oryantalist ressamların ve gezginlerin amacından farklı olarak sadece İncil'den alınan konulara, bu olayların yaşandığına inanılan Kutsal Topraklar üzerinde resmetmektir. Hunt, bu durumu adeta bir görev bilinci ile gerçek bir inananın yani Hıristiyan'ın yapmakla yükümlü olduğu bir sorumluluk olarak görmüştür. Sanatçı, Kutsal Topraklar'a ilişkin ideolojisini, yine hala parçası olduğunu düşündüğü Pre-Raphaelite Kardeşliği'ne atfen, grubun üyelerinden William Michael Rossetti'ye yazdığı mektupta da şöyle dile getirmiştir:

***“Ressamların; tüccarlar gibi dışarı (doğaya) çıkmaları, karşılaştıkları sahnelere uygun sadık resimlerinde tarihi düşünceye (referans) verecek kıymetli eşyaları (fikirleri) da almaları gerektiğini düşünüyorum. Bu, her ressam tarafından yapılmalı ve bu dini olarak Havarilerin ruhuna uygun bir şekilde, aslında hiçbir şeyden korkmadan, soyguncuların arasında kaybedilecek bir şey olmadan ve çöllerde dokunulmaz bir biçimde sahnedeki en ufak detayları, hatta çakıl taşlarını resmederek olduğu yerden çıkarılmalıdır...Sanırım bu, PRB'nin (Pre-Raphaelite Kardeşliği) doktrininin bir sonraki aşaması olmalı, beni buraya getiren ve sonuna kadar işleyip işlemediğini görmek için sabretmemi sağlayan da bu inanç.”*** (Landow, 1982: 647)

Hunt'ın mektubunda 'en ufak detaylar'da aradığı maneviyata ilişkin ipuçları, aslında Orta Doğu'ya seyahatlerin başlıca nedenlerinden biridir. İncil'den alınan kutsal sahnelerin, Kutsal Topraklar'da resmedilmesi, Hunt'ın kendi Mesih'i'ni aradığı süreçte doğru bir yöntemdir. William H. Hunt, her dönem kendisini Pre-Raphaelite Kardeşliği üyesi olarak tanımlamasına rağmen Ortadoğu'da gittiği ülkelerde özellikle yerel halktan seçtiği modelleri kullanarak, kendisini keşfedilmemiş bir arazide bir maceraperest olarak tanımlamıştır. Bu nedenle Hunt'ın çalışmalarını Oryantalizm başlığı altında bir genelleme içine almak, bir anlamda bu sürecin neden-sonuç ilişkisini sekteye uğratmaktır. Ancak Hıristiyan ikonografisi konulu resimleri için bu yöntemi deneyen tek ressam, Hunt değildir.

Aslında Hunt, İngiliz kökenli bir ressam olmanın ötesinde hiçbir zaman oryantalist hedefleri olan ve bu etkiyi resimlerine sadece bu amaçla yansıtmak isteyen seyyah olmamıştır. Hunt'ın resimleri, İncil'in oryantalist manzaralarla örtüşen güç ilişkisini vurgulaması açısından benzersizdir. Bir Pre-Raphaelite Kardeşliği üyesi olarak Hunt, grubu kurdukları ilk yılda, tüm üyelerin altına imza attığı ve koşulsuz bağlı kalacaklarına dair söz verdikleri 'Ölümsüzler Listesi'nin ilk sırasında yer alan İsa'ya duydukları bağlılığın gereği olarak bunu yapmıştır. Ve yine aynı gerekçelerle Doğu'nun her tarafını gezip keşfetmek yerine, en güçlü ve ikonik örneklerini verdiği din sembolizmi için sadece Filistin ve Mısır'a gitmiştir.

Bununla birlikte William H. Hunt'ın kutsal sahneleri, özellikle arka planda Orta Doğu'ya gönderme yapan peyzajları, ressamın buraya ilk gidişinden çok öncesine dayanmaktadır. Yani

bir başka deyişle Hunt, PRB imzası ile resimlerini yapmaya başladığında 'Kutsal Topraklar' imgesini tanımamaktadır. Bu nedenle sanatçı, kariyerinin ilk günlerinden Orta Doğu'ya yaptığı son seyahatine kadar, çağdaşlarının Egzotizmden Oryantalizme varan göreceli tasvirlerinin aksine, Pre-Raphaelite bakış açısının gereği olarak gerçekçi ve etkisi yüksek sembolik resimler yapmak için bu yolu tercih etmiştir. Ressam, Orta Doğu'da çalıştığı süre boyunca Pre-Raphaelite sembolizminin en önemli özelliklerinden biri olan gerçekçi tasvirleri en üst düzeyde tutmak için iki ayrı yaklaşımdan yararlanmıştı: Dinsel tipoloji ya da egzotizm. Belki de bu düalizm sanatçısı, Oryantalizm altında değerlendirilmeye iten bir süreci gündeme getirmiştir.

Kuşkusuz, Hunt da tıpkı çağdaşı olan ve 'oryantalist' kategorisinde sıralanan ressamalarda olduğu gibi, yeni tanıştığı ve ilk elden tecrübelerine dayanarak oluşturduğu 'Doğu' dünyasına ait giyim, mimari, dekorasyon ve ayrıntılarda karşımıza çıkan günlük eşyalara yer vermiştir. Sanatçı, resimlerdeki ayrıntı ve aksesuarları oluştururken yararlandığı yöresel kıyafet vb. detayları kompozisyonu oluşturan sıradan birer öge olarak değil, büyük oranda din ve güncel siyasi gelişmelere referans verecek şekilde kurgulamış ve birer sembol haline getirerek kendi resminde, Viktoryen bir anlayışın ezilen bir kültürün üzerindeki hâkimiyetini vurgulamak için izleyiciye sunmuş gözükmektedir.

Hunt'ın eserleri ayrıca, 'Kutsal Topraklar' coğrafyasının İngiltere'nin emperyalist ve dini manzarasına nasıl anlatılacağını ortaya koymuştur. Hunt'ın eserleri İngiltere'nin dini resmini, Britanya'nın Filistin'deki kutsal öneme sahip yerlere Protestan bir ulus olarak kimliğini bağlayan emperyalist bir iddia ile İngiltere'deki dini resme temel oluşturmuştur ve bu nedenle Britanya'nın İngiltere'yi imparatorluk ve emperyalizmi algılama biçimini ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle Hunt, eserleri ile oryantalist ve emperyalist bağlamda sanatın, dinin ve bilimin kesişim noktalarını tasvir etmiştir. Başka bir deyişle Hunt'ın çalışmaları, literatürde çoğunlukla karşımıza çıkan Oryantalizm başlığına konu edilebilecek bir üretimden çok, PRB sembolizmini taşıyan, bu sembolizm ile Britanya ile Filistin arasındaki ilişkinin bağımlılık ve hâkimiyetle karakterize edilebileceğini göstermiştir. Bu gerekçelerle William Holman Hunt; bir sanatçı, ressam, Pre-Raphaelite ve hatta İngiliz emperyalist olarak tanımlanmalı ancak Oryantalist ressam/gezgin/sanatçı olarak anılmaktan çok Kutsal Kitap Oryantalizmi olarak tanımlanabilecek bir alt başlık ile değerlendirilmelidir ki bu başlık İngiltere'nin Ortadoğu'ya olan özgün ilgisi ışığında anlaşılmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Barringer, T. Reading the Pre-Raphaelites, London, The Orion Publishing Group, 1998.
- Bowness, A. The Pre-Raphaelites, London, Tate Gallery Publishing, 1985.
- Daşçı, S. "Delacroix'nin Fırçasından Osmanlılar", Sanat Tarihi Dergisi, XIV/1, İzmir, Nisan 2005, 61-78.
- Edersheim, A. The Temple : Its Ministry and Services As They Were at the Time of Jesus Christ, Massachusetts, Hendrickson Publishers, 1997.
- Germaner, S. ve İnankur, Z. Oryantalizm ve Türkiye, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1989.
- Giebelhausen, M. Painting the Bible: Representation And Belief in Mid-victorian Britain, London, Ashgate Publishing, 2006.
- Hilton, T. The Pre-Raphaelites, London: Thames & Hudson, 2010.
- Hunt, W. H. Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood I, New York, E. P. Dutton&Company, 1905.
- Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood II, New York, E. P. Dutton&Company, 1906.

Landow, G. P. William Holman Hunt and Typological Symbolism, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

"William Holman Hunt's 'Oriental Mania' and His Uffizzi Self-Portrait", Art Bulletin 64, 1982, 646-655.

"William Holman Hunt's Letters to Thomas Seddon.", Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester, 66, 1983, 139-172.

Lewis, R. Gendering Orientalism: Race, Feminity and Representation, London and New York, Routledge, 1996.

Prettejohn, E. The Art of the Pre-Raphaelites, London, Tate Publishing, 2000.

Sussman, H. L. Victorians and the Machine: The Literary Response to Technology, Boston, Harvard University Press, 1968.

Thomton, L. Women as Portrayed in Orientalist Painting, Paris, ACR Edition Internationale, 1994.

Tromans, N. The Lure of the East: British Orientalist Painting, London, Tate Publishing, 2008.

Wood, C. The Pre-Raphaelites, London, Seven Dials, 1997.

Yaşdağ, M. "19. Yüzyılın Sıradışı Sanat Hareketi: Pre-Raphaelite Kardeşliği ve Sembolizmi ", Sanat Tarihi Dergisi, XXVI/1, İzmir, Nisan 2017, 171-185.

Fraser's Magazine, Mayıs 1860: 34-39 (<https://catalog.hathitrust.org/Record/000535426>; Erişim 15.06.2017)

The Times, 2 Aralık 1873: 4 (<http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results?basicsearch=the%20times%20%20december%201873>; Erişim 16.06.2017)

## RESİMLER



**Resim 1** Günah Keçisi/The Scapegoat, 1854-1855 W. H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 87 x 139.8 cm, Lady Lever Art Gallery, Liverpool (<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/collections/preraphaelites/item-227852.aspx>) (Erişim: 19.06.2017)



**Resim 2** Kurtarıcıyı Tapınakta Bulma/The Finding of the Saviour in the Temple, 1854-1860 W. H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 85.7 x 141 cm, Birmingham Museums and Art Gallery (<http://www.bmagic.org.uk/objects/1896P80/images/136113>) (Erişim: 19.06.2017)



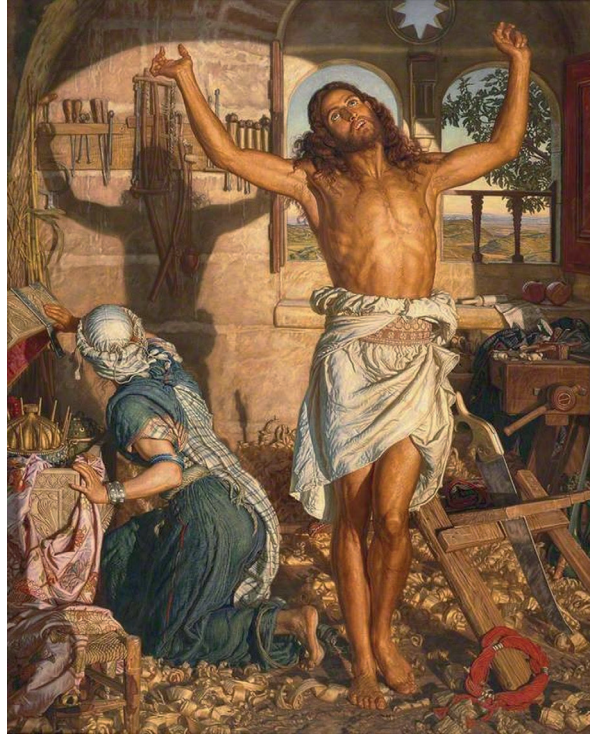
**Resim 3** Fener Üreticisinin Kur Yapması: Kahire'de Bir Sokak Sahnesi/The Lantern Maker's Courtship, A Street Scene in Cairo, 1854-1861 W. H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 34.7 x 54.8 cm, Birmingham Museums and Art Gallery (<http://www.bmagic.org.uk/objects/1962P68/images/144662>) (Erişim: 19.06.2017)



**Resim 4** Mısır'da Günbatımı Sonrası Kızılık/The Afterglow in Egypt, 1854-1863 W. H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 82 x 37 cm, Ashmolean Museum, Cambridge (<http://www.ashmolean.org/ash/objects/makedetail.php?pmu=730&mu=732&gty=qsea&sec=&dtm=15&sfn=Artist%20Sort,Title&cpa=1&rpos=0&key=WA1894.3>) (Erişim: 19.06.2017)



**Resim 4/a** Mısır'da Günbatımı Sonrası Kızılık/The Afterglow in Egypt, 1854-1863 W. H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 185 x 86 cm, Southampton City Art Gallery, Southampton (<https://www.southamptoncityartgallery.com/object/sotag-1280/>) (Erişim: 19.06.2017)



**Resim 5** Ölümün Gölgesi/The Shadow of Death, 1870-1873 W. H. Hunt, tuval üzerine yağlıboya, 214.2 x 168.2 cm, Manchester Art Gallery (<https://artuk.org/discover/artworks/the-shadow-of-death-205248>) (Erişim: 19.06.2017)