

BİR SANAT ELEŞTİRİSİ ÖRNEĞİ: OSMAN HAMDİ BEY'İN “SİLAH TACİRİ” RESMİ

A SAMPLE IN ART CRITICISM: “WEAPON TRADERMAN”, OSMAN HAMDİ'S DRAWING

Dr. Öğretim Üyesi Çağrı GÜMÜŞ

KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü Konya/Türkiye



Article Type : Review Article / İnceleme Makalesi

Doi Number : <http://dx.doi.org/10.26449/sss.1029>

Reference : Gümüş, Ç. (2018). “Bir Sanat Eleştirisi Örneği: Osman Hamdi Bey'in “Silah Taciri” Resmi”, International Social Sciences Studies Journal, 4(26): 5673-5680

ÖZ

Bu çalışma; Türk resminin Batı'ya adaptasyonu açısından Türk sanatının önemli isimlerinden biri olan Osman Hamdi Bey'in Silah Taciri adlı tablosunun siyasal, sosyo-kültürel ve estetik bir değerlendirmesini yapmayı amaçlamaktadır. Bu değerlendirmeyi yapmadan önce Osman Hamdi Bey'in temsil ettiği Oryantalizm ve Osman Hamdi'nin bu akımda nerede durduğuna dair bir araştırma yürütülmüş, sonrasında Oryantalist değerlerin bu tablodaki görüngüleri üzerine analiz çalışması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osman Hamdi Bey, Oryantalizm, Silah Taciri

ABSTRACT

This study is one of the pioneers of the West to the Turkish Painting Art in terms of adaptation. Osman Hamdi Bey's “weapon trafficker” aims at making social-cultural, political and aesthetic evaluation. Before this assessment depending on the flow of Osman Hamdi Bey and Osman Hamdi on Orientalism at this current is a discussion about where he is standing to be executed and then will work on the analysis of phenomenon in this painting the values of orientalist.

Key Words: Osman Hamdi Bey, Orientalism, Weapon Tradesman

1. GİRİŞ

18. yüzyılda başlayan Osmanlı Batılılaşması, hükümdarların kişiliğine bağlı olarak belirledikleri çizgiler üzerinden, İstanbul merkezli devlet bürokrasisi tarafından yürütülmüştür. Kesintiler, duraklamalar ve geri dönüşlerle Cumhuriyet'e kadar devam eden bu sürecin aşamaları, sanat eserleri üzerinden izlenebilir. Batıyla kurulan ilk ilişki, Sultan III. Ahmed döneminde Paris'e elçi gönderilmesi olmuş, bunun sanat üzerindeki ilk etkileri, Osmanlı mimarlığında görülmüştür. 16. yüzyılda klasikleşen Osmanlı mimari üslubu, Batı'nın Barok ve Rokoko üslupları etkisiyle değişmeye başlamış, Türk Barok'u olarak adlandırılan yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Batılılaşma hareketinin en etkili aşaması olan, askeri eğitimin Batılılaştırılması, Batı tarzı resim sanatını ortaya çıkarmıştır. III. Selim döneminde, 1793 yılında açılan askeri mühendislik okullarında (Mühendishane-i Berr-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun) Fransız askeri okulların eğitimi uygulanmıştır. Batı tarzı resim yapan ilk Türk sanatçıları, askeri okul öğrencileridir. Bu okullarda, daha çok askeri amaçlarla verilen resim derslerinde, perspektif kuralları ve ışık-gölge gibi tekniklerle, nesnelere iki boyutlu yüzeylerde üçüncü boyut yanılsamasıyla birlikte göstermek öğretilmiştir (Papila, 2015).

19. yüzyılın başında eser veren ilk Türk ressamları, İstanbul'dan manzaralar ve mimari betimlemeler üzerinde yoğunlaşmış, portreden ve doğada figürden kaçınmışlardır. Bireysel ve toplumsal kimliklerin görsel olarak en iyi anlatım aracı olan insan figüründen kaçışın nedenleri arasında, bu sanatçıların figür üzerine eğitim almamış olmaları kadar, İslam sanatındaki figür yasağının etkisiyle biçimlenen Osmanlı sanatının geleneksel kurallarından henüz kurtulamamış olmaları da sayılabilir. Osmanlı Batılılaşması, henüz,

"Batılılaşmış insan" yaratamamıştır. Osmanlı sanatının soyuta yaklaşan görsel dilinin, bireylerin bilinçaltında devam ettiği görülmektedir. İstanbul'un bir başkent olarak sağladığı olanaklar ve kozmopolit yapısı, Türk resim sanatının merkezi olmasını sağlamıştır.

Batılılaşma hareketleri, 1839'daki Tanzimat Fermanı ile yeni bir boyut kazanmıştır. Bu tarihe kadar yalnızca Osmanlı devletinin sorunu olan Batılılaşma, bu tarihten sonra, Avrupa Devletleri'ni de doğrudan ilgilendiren ve zaman zaman müdahalelerde buldukları bir sürece dönüşmüştür. Tanzimat Fermanını izleyen 1859'daki Islahat Fermanı, 1877'deki I. Meşrutiyet ve 1908'deki II. Meşrutiyet, Osmanlı'nın reform hareketlerinin aşamalarını göstermektedir. Bütün bu hareketlerle, devletin iç yapısının değiştirilmesi, "demokratikleştirilmesi" ile yıkılışın önüne geçmek ve uluslararası ortamda Avrupa'luların desteğini kazanmak istenmiştir. Osmanlı'nın teb'asına bakışı, "kul"dan, hakları ve özgürlükleri yasal olarak tanımlanan "birey"e doğru dönüştürülmeye çalışılmış, ancak bu çaba, iç yapıdaki geleneksel unsurlar tarafından engellenmiştir. 19. yüzyılda, Batı tarzı resim sanatının varlığı ve gelişmesi, Osmanlı hükümdarları ve devlet bürokrasisi tarafından Batılılaşmanın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilmiş ve desteklenmiştir. Çünkü, "Duyuların eğiteleceği, bilincin oluşturulacağı ve kişinin kendini en doğrudan ifade edebileceği alan, sanattır" (Tataroğlu, 2011). 1835 yılından başlayarak, yetenekli öğrencilerin Avrupa başkentlerine resim eğitimi görmek için gönderilmeleri de bu kapsamda yer alır. Önceleri Avrupa'nın Viyana, Berlin, Paris ve Londra gibi başkentlerine öğrenci gönderilirken, daha sonra merkez haline gelen Paris'te, öğrencilerin daha iyi eğitim alabilmeleri için, 1861'de Mekteb-i Osmani açılmıştır. Bu uygulamanın amaçları arasında, bu gençlerin daha iyi eğitim almalarının yanında, geleceğin Osmanlı toplumunun üst düzey bireyleri olarak hedeflenen "Batılı kimliğini" yaşayarak edinmeleri sayılabilir (Papila, 2015).

19. yüzyılda, Osmanlı devleti, eğitilmiş insan gücü gereksinimini, İmparatorluğu oluşturan farklı uluslardan gençleri askeri ve devlet okullarında eğiterek karşılamaktaydı. Bu gençler, Tanzimat dönemi sonrasında sayıca ve nitelik olarak artan okullarda ya da yurt dışında eğitim gördükten sonra, devletin üst kademelerinde görev almaktaydılar. Devlet okullarını seçenler, genellikle, İstanbul merkezli devlet bürokrasisinin üst kesiminden insanların çocuklarıyken, askeri okulları, Osmanlı toplumunun orta ve alt sınıflarından gelen gençler seçmekteydi. Devlet okullarında ya da yurt dışında eğitim gören, üst toplumsal sınıflardan gelen sanatçılar, yaşamları ve eserlerinde, daha özgür davranıp, Osmanlı toplumunun geleneksel kurallarına başkaldırırken, orta sınıftan gelen sanatçılar, aynı eğitimi almış olsalar bile, konumları gereği, daha temkinli hareket etmişlerdir. Osman Hamdi Bey (1842-1910) ve Mihri Müşfik'in (1886-1954) yaşamları ve eserleriyle, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Türk sanatında öncü rolü oynamış olmaları, sınıfsal kimlikleriyle açıklanabilir.

2. OSMAN HAMDİ BEY ve ORYANTALİZM

Osman Hamdi Bey birçok alanda yürüttüğü çalışmalar ile Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde Batılılaşma hareketinin bir parçası olmuş, arkeoloji, müzecilik ve resim sanatında önemli çalışmalara imza atarak adından sıkça bahsettirmiştir. "Sanatçı, yaşadığı dönemde sanatsal ve kültür birikimine sahip çıkma bilincini yerleştirmek bir yana dursun; müzecilik, arkeolojik kazılar, okullarda resim öğretimi ve güzel sanatlar eğitimi verecek okul kurulması anlamında da çok büyük emek sarf etmiştir. Bu emekte öncelikle zekâsı, yetenekleri ve çalışkanlığı işe koşulmuş olsa da sanatçının ailesinin sanatçı üzerindeki olumlu ve güdüleyici etkisi de gözden kaçırılmamalıdır. Kendisi gibi Batı'da eğitim görmüş olan babası, Osmanlı İmparatorluğu'nda "nazırlık" ve "sadrızamlık" gibi üst düzey görevler üstlenmiş aydın bir kimliktir." (Tataroğlu, 2011, "Osman Hamdi Bey: 19.Yüzyılın Türk Müzecisi-Devlet Adamı-Ressamı-Sanat Eğitimcisi-Arkeoloğu", 3. Uluslar Arası Eğitim Bilimleri Kongresi Özet Kitabı, ICES 2011).

Osman Hamdi Bey II. Abdulhamit'in sadrazamlığını da yapan Ethem Paşa'nın büyük oğludur ve 1842 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Mekteb-i Maarif-i Adliye'de okumuş ve daha 16 yaşındayken bir görev ile Sırbistan ve Viyana gezileri yaparak oralardaki müze ve resim sergilerini inceleme fırsatı bulmuştur. 1857 yılında Hukuk öğrenimi için Paris'e gitmiş; burada güzel sanatlar okuluna ve özel resim atölyelerine devam ederek sanat çalışmalarını hızlandırmıştır. 1867 yılında Paris genel sergisinde Osmanlı Hükümetinin temsilcisi olarak bulunmuştur. 14 yıl sonra Paris'ten dönüşte umuru ecnebiye müdürü olarak Bağdat'ta görev almış sonra da İstanbul'da yabancı elçilerin protokol işlerinde görevlendirilmiştir (1871 – 1875). Türkiye'nin de katıldığı Viyana Uluslararası Sergisi'ne yönetici olarak gönderilmiştir (1874). Osman Hamdi Bey, 1881 yılına kadar basın müdürlüğü ile birlikte, bir çok görevde bulunmuş, bir ara da resimle hayatını kazanmak istemiştir. 1881 yılında Osmanlı Müzesi müdürlüğüne atanmış ve Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi bugünkü adıyla Güzel Sanatlar Akademisini Kurmuştur (1883). Resim alanında en önemli eserlerini hayatının son on yılında veren Osman Hamdi Bey, 1910 yılında hayata gözlerini yummuştur. (Epikman,1967).

Oryantalizm farklı kaynaklarda, farklı derinlik ve bağlamlarda tartışılan bir kavramdır.

“Eski manasıyla doğuya merak sarma, doğuyu inceleme, resim sanatında doğuya haz temaları işleme, günümüzde doğuyu batıdan özde farklı, aşağı, değişmez, zaman içinde dönmüş gören ideoloji”(Eldem, 2010) olarak tanımlar.

Oryantalizm tartışmaları ile dünyada geniş yankı bulan Edward Said ise,“Doğu ile ilgili doğu hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek, uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Doğu’ya egemen olmakta, Doğu’yu yeniden yapılandırmakta, Doğu üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi”(Said, 1995) tanımını yapmaktadır. Bu iki tanımı karşılaştırdığımızda ilkinin çok daha naif olduğu görülmektedir. Ama Said’in tanımında geçen “yetke” (otorite), kavramın özü hakkında bilgi sahibi olabilmemiz için bize fayda sağlamaktadır.

Edward Said oryantalizm çözümlerinde bize kavramın ilk tanımdaki kadar naif olmadığını gösterir. “Doğu” üzerine sanki tarafsız ve doğrudan biçimde edinilmiş masum bilgi anlayışından uzaklaşarak söylemde saklı arzusunun gücünü, bilgiyi ve hakikati üreten söylemin içindeki güç yatırımı görmemizi sağlar. Oryantalizm üzerinden hakimiyetini ve hegemonyasını “ötekini” (“Doğuyu”) damgalayarak, yani kendinden farklı olanı “öteki” haline getirerek üreten Batı, bu süreçte kendi öznesini gizleyerek kendini “evrensel” bilgi öznesi olarak kurar. (Mutman,1996).

“Evrensel” bilgi öznesi olan Batı, Oryantalist söylemi sömürgeci/emperyalist güç aygıtı ile cisimleştirerek hegemonyalarını tüm “ötekiler” üzerinde kurmalarını sağlar. Oryantalizm de bu hegemonyanın (ya da sömürgeci/emperyalist tutumun) meşrulaşma aracı olarak, şair, ressam, politikacı, kim tarafından gerçekleştiriliyorsa kullanılmasıdır. Bu da “Doğu” diye farklı bir yer, özel bilgi gerektiren “başka” bir yer kurularak gerçekleşmektedir.

Oryantalizmle kurulan bu hegemonya araçları içinde resim de bulunmaktadır. Bu Batı merkezli kurulmak istenen politik durum içinde resim sanatında oryantalizmi de Batılı sanatçının Doğu’ya kendi gözlükleri ile bakarak, kafasındaki Doğu ve Doğulu imgesine göre yaptığı resimler olarak tanımlamak mümkün. Kurulmak istenen ya da zaten mevcut hegemonya içinde Oryantalist ressamların resmettikleri şeyin ne kadar doğru ve nesnel olduğu yani çizdikleri imgelerin ve olayların ne kadar gerçekçi olduğu da önemsiz bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada ressamların bakış açısı ve temsil ettikleri “Batılı ressam” rolleri esas itibarıyla anlatmak istediklerini önemsiz kılmaya yeter.

Genel olarak oryantalizmi tanımladıktan sonra burada Osman Hamdi Bey’den ve onun oryantalizminden de bahsetmek gerekir. Onun oryantalizmi diyorum çünkü Osman Hamdi Bey’in resmettiği tabloların Batılı oryantalist tablolardan farklı mesajlar taşıdığını söyleyen isimler var. Örneğin Mustafa Cezar “*Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*” kitabında Osman Hamdi Bey’in kullandığı Oryantalist öğelerin Batılı oryantalistlere bir cevap niteliğinde olduğunu dile getirir. Ressamın oryantalizmi Batılıların ilgisini çekme amacıyla kullandığını ve bu resimlerinde Doğu’nun kültür ve sanat zenginliği, mimari ve kullanım eşyalarını çeşitli kompozisyonlarla Batılılara sunduğunu dile getirir. Osman Hamdi Bey’in eserlerinde Türk mimarisinden ve ona bağlı süsleme sanatlarından, cami ve türbelerinden deforme edilmemiş biçimde yararlanmasının Batılıların tanımadığı doğu yüzünü göstermek çabası olarak değerlendirmiştir (Cezar, 1995).

Adolpe Thalasso, Osman Hamdi Bey’in özellikle “Türk” objeler ve sahneler resmettiğini vurgulamaya, dolayısıyla da Doğuyu tasvir eden Batılı ressamlardan ayrıldığını söylemeye özen göstermiştir. “Osmanlı Sanatı” adlı çalışmasında Osman Hamdi Bey’den şu şekilde bahsetmiştir.

“Kanaatimce, Doğu’nun dekoru hiçbir yerde Hamdi Bey’in eserlerindeki kadar gözler önüne serilmiş değildir. İşte bence onun tarzının özelliği de buradadır. O detaylar yığını tuvallerinin her birini bir sanat şiiri haline getirir ki, onlarda en ufak ayrıntı, tabloya adını veren esas kişi kadar, incelikle belirlenmiş ve işlenmiştir. Etüdündeki kişilerin sadece müslüman değil, Türk olmasında itinalı olduğu gibi, kostüm, dekor ve döşemenin de sadece müslüman değil Türk olmasında aynı şekilde titizdir. Osman Hamdi Bey’de her şey Doğu Türkiye’sinden ilhamını almıştır. Sanatçı konularını Türkiye’yi zar zor hatırlatabilecek dış dekorlar içine yerleştirmeyip, tablolarına yalnızca Türkiye’ye özgü iç dekorlar havası verip onlara sanat gücü ile bu yönden bir özellik kazandırmıştır. Onun böyle bir estetikten ilhamını alan tuvaleri tamamen Türk’türler ve açıkçası ancak Türk olan bir sanatçı tarafından yapılabilecekleri intibamı verirler.” (Thalasso, 2009).

Thalasso ve Cezar’ın Osman Hamdi Bey üzerine bu sözleri, Osman Hamdi Beyi Oryantalizm tanımlarında dile getirdiğimiz tanımdan uzaklaştırma çabası olarak görünmektedir. “Doğu” toplumlarından birine mensup birisinin oryantalist olmasının kendisini kendi toplumundan ayrı tutması gayet mümkün ve bunun örnekleri

de Osman Hamdi Bey'de mevcutken sadece konu ettiği imgeler ve çizdiği nesnelere yönünden Osman Hamdi Bey'i oryantalizmin aslından ayırmak ne kadar mümkündür? Bu soruya yanıt vermek adına Osman Hamdi Bey'in çalışmalarını yaptığı dönemi biraz incelemek gerekir.

Osman Hamdi Bey çalışmalarını gerçekleştirdiği, özellikle İstanbul'a döndüğü dönemde Batılı anlamda resim çalışmaları için ilk adımlar atılmış, acemilik biraz giderilmişti. Ancak toplumsal olarak bakıldığında Batı tarzı resim sanatı çok dar bir zümrede kendini göstermekte ve pek az sayıda insana hitap etmekte idi. Buna rağmen perspektifli resim Türkiye'de toplum katlarına inmeye aday bir sanat dalı durumundaydı. (Cezar, 1995). Öte yandan Osman Hamdi Bey döneminde ve onun gibi Batı ile iç içe yetişmiş bir kişi için Osmanlı Devleti'nin o zamanda içinde bulunduğu Batılılaşma hareketlerinin de güçlü etkileri ile Osman Hamdi Bey için Oryantalizmin kaçınılmaz olduğu kabul edilebilir. Devletin bekası için Batı'ya ve Batılılaşmaya duyulan ihtiyaçla birlikte Doğu'nun acizliğini kabul etmek olağan kabul edilebilir. Edhem Eldem bu durumda olan kişilerin çeşitli durumlara başvurabileceğini dile getirir. Bu yollardan biri o kişilerin kendilerini, gruplarını, sınıflarını hatta milletlerini Doğu'dan ayrı tutmaya, Batılı görmeye, dolayısıyla da Doğuyu ve Doğunun temsil ettiklerini başka bir kesimin üzerine yıkmaya yönelebilirler: Arap, göçebe, İranlı, Kürt, yobaz, köylü...(Eldem, 2010)

Osman Hamdi Bey tam da Edhem Eldem'in yukarıda bahsettiğimiz düşünceleri gibi kendi kendisini toplumundan soyutlamış, kendisini "Batılı" hisseden ve o şekilde yaşayan birisidir. Bunu yaşadığı evde Fransızca konuşmasından, arkadaşları arasında kullandığı oryantalist klişelerden rahatlıkla anlayabiliriz (Eldem, 2010). Bu tutumu ile Thalasso ve Cezar'ın dediği gibi bir Türk milliyetçisi olmadığı açıkça görülmektedir.

3. OSMAN HAMDİ BEY'İN SİLAH TACİRİ ADLI ESERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Resim Osman Hamdi Bey'in 1908 yılında, tuval üzerine yağlı boya çalıştığı 175x130 cm boyutundaki resmidir ve resim oryantalist geleneğin klasik bir tekrarını oluşturur: Doğuya özgü giysiler, nesnelere, taşlar ve mimari çizgiler...

Bu resimde, sanatçı düz ve eğri çizgileri bir arada kullanmıştır. Arka planda iki duvar arasında ki tahtanın yatay formu, dış tarafta bulunan dikey sütunla tam bir karşıtlık içindedir. Ayakta duran adamın dikey formuyla elinde tuttuğu kılıcın 45 derecelik açısıyla formu aynı bütünlük içindedir. Aynı yorumu oturan, elinde tuttuğu yuvarlak miğfer ve belinde yukarı doğru kırmızı ipe asılı savaş miğferi içinde söylemek mümkündür.

Resme renksel öğeler açısından bakıldığında sarı, mavi, turunu, gri, kırmızı ve kahverenginin tamamlayıcı renklerle birlikte mekana yayıldığı söylenebilir. Resimde renklerin karşıtlığına verilebilecek en iyi örnek resmin konusunu oluşturan figürler olabilir. Ayakta duran adamın giysisi mavi renktedir ve giysi kahverengi dikey olarak birbirini tekrar eden çizgilerle tamamlanmıştır. Figürün pelerini sarı renktedir. Yine içinde sarı ile birbirini tamamlayan dikey olarak birbirini tekrar eden çizgiler yer almaktadır. Başındaki yeşil sarma sarı ve kahverengi çizgilerle sarılarak tekrarlanmış, bu da kendi içinde bir denge oluşturmuştur. Mermerin üstüne oturan adamın renkleri ise bunun tam tersidir. Figürün pelerinde kullanılan sarıya yakın renk, bu sefer belirgin bir farkla yani sarı rengin daha koyusu olarak taşın üzerinde oturan diğer figürün kafasındaki sarığın rengine dönüşmektedir. Yine aynı mantık ve karşıtlıkla ayakta duran figürün giysisindeki renk ve çizgiler gibi mermerin üzerinde oturan figürün giysisi kendi içinde kırmızı renge dönüşmekte içinde sarı dikey çizgilere yer verilmektedir. Yukarıda yapılan yorumlar resmin arka tarafında yer alan insan figürleri içinde geçerlidir.

Aynı sistem insan figürlerinin elindeki nesnelere içinde geçerlidir. Figürlerin ellerinde tuttuğu nesnelere (kılıç ve miğferler) birbirlerini tamamlayan renklere sahiptir. Özellikle resimde figürlerin yanında duran iki silah bu karşıtlığı gözler önüne sermektedir. Resimde sağ tarafta duran diğerinden daha uzun olan silah kahverengi ağırlıkta olup sap kısmı sarı tonlara sahiptir. Benzer şekilde sol tarafta duran kısa silahın ise uzun kısmı kahverengi sap kısmı sarının yine daha koyu tonudur.

Yukarıdaki saptamalar resimdeki figürler için de yapılabilir. Ayakta duran kumral adam kumral bir adam olmasıyla, kumrala yakın teni giysisindeki mavıyla bir karşıtlık kurarken; mermerin üzerinde oturan adam esmerdir. Adamın esmer teni kumral tenin karşıtlığı ile dengelenmiştir. Aynı şey arkada duran iki adam içinde geçerlidir.

Bu bağlamda, resimde kullanılan tüm öğeler resmin tamamına yayılan tüm renkleri kendi içlerinde yansıtırlar. Bu açıdan adamların resmin odak noktasını oluşturduğu söylenebilir.

Osman Hamdi Bey, çoğu resmini kareleme yoluyla yapmıştır. Çoğu kez gerçek bir fotoğrafı kareleyerek büyütür ve tuvale boyar (Akbulut, 2009). Sanatçının Silah Taciri adlı resimde eşit karelere bölündüğünde, fotoğrafta uygulanan kompozisyon ve figür yerleştirme tekniğinin bire bir uygulandığı görülür.

Bu resme bakıldığında gözün ilk algıladığı figür ayakta duran figür ve figürün elinde tuttuğu kılıçtır. Osman Hamdi Bey'de ayakta duran figürü ve elinde tuttuğu kılıcı yatay ve dikey çizgilerin tam olarak çakışma noktasına yerleştirmiştir. Bu durum, fotoğraf tekniğinde de aynı şekildedir. Fotoğrafta öne çıkarılmak istenen kişinin gözleri üç yatay ve üç dikey çizginin kesişme noktalarından birine yerleştirilir. Bu doğrultuda Silah Taciri adlı resimde adamların öne çıkarıldığı ancak ayakta duran figürün ve kılıcının özellikle vurgulandığı söylenebilir.

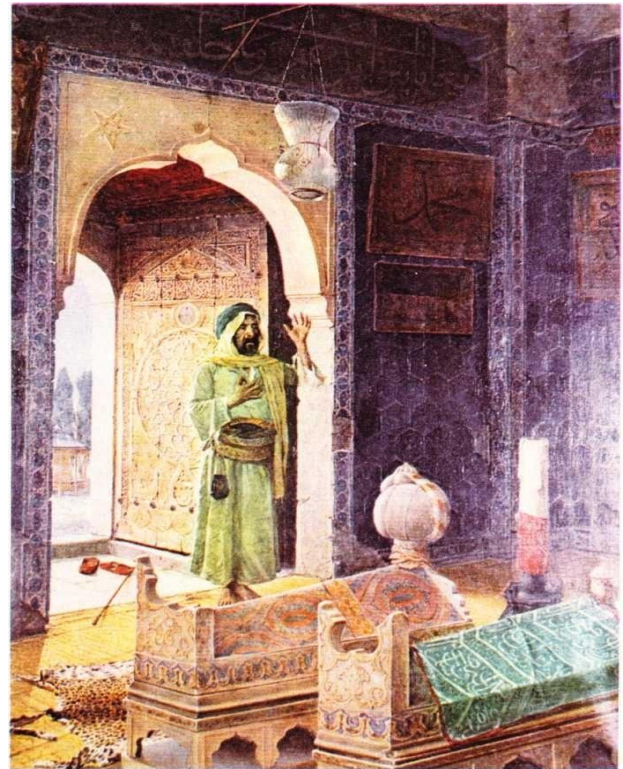
Foto gerçekçi bir anlayışla yapılan bu eserde arkada heyecanla bir şeyler anlatan ve anlatanı dinleyen iki figür yer almaktadır. Resimdeki gerçekçilik unsuruna bakıldığında neredeyse arkada onların ne konuştukları duyulmaktadır. Resim ambiyansı içerisinde dikkatle incelendiğinde bu hissedilebilir. Ayrıca resimde mistik bir hava yaratılmış, figürler de kendi içerisinde gizemli kişiler gibi durmaktadır. Tam olarak kim oldukları nereden gelip nereye gittikleri kestirilemez. Resimde taşların verdiği bir soğukluk ve mekanın yansıttığı nemli bir ortam hissi vardır.

Osman Hamdi Bey, çoğu Avrupalı ressamda olduğu gibi resimleri arasında organik bir bağ kurmayı hedefler. Zaman ve mekan farklı olsa da bazı figür ve nesnelere, aynı ya da değişik şekillerde değişik resimler arasında dolaşır. Rubens'in karısı Helene Fourment'i çok sayıda resminde aynı yüz ifadesiyle ancak farklı kimliklerde resmetmesi gibi, o da bazı insan figürlerini farklı zaman ve mekanlarda resmeder. Aynı şekilde tıpkı Simeon Chardin'in aynı bakır çeşmeyi çok sayıda natürci ortamında kullanması gibi, Osman Hamdi Bey'de bazı eşyaları hiç olmadık mekanlara uydurmaktan vazgeçmez. Çoğu resminde farklı rol ve görevlerde kendisinde yer alır. Üstelik klonlanmışçasına aynı mekanda iki hatta üç Osman Hamdi Bey görmek mümkündür (Akbulut, 2009).

Cami kapısı önünde Konuşan Hocalar adlı resminde, birbirleriyle konuşan üç Osman Hamdi Bey yer alır. 1890 tarihli Bursa'da Yeşil Cami'de adlı çalışmasında, yine birbirleriyle derin sohbete dalmış iki Osman Hamdi Bey dikkat çeker. Aynı şekilde, kadınlar da küçük değişikliklerle, farklı iç mekanlarda farklı duruşlarla resmedilirler. Bazen aynı kadını oturduğundan ya da yüzündeki jestten anlamak mümkündür. Bu tekrarı, nesnelere ve süsleme motiflerinde de devam ettirir. Sanatçının resimlerinde çoğu mekanda ısrarla kullandığı dev şamdan, çoğu kez kompozisyonu tamamlayan bir aktör işlevine sahiptir. Aynı şamdan Bursa'da Yeşil Cami'de, Mihrab'da (şekil 1) ve Şehzade Türbesinde Derviş'de (şekil 2) aynı şekilde görülmektedir (Akbulut, 2009).



Şekil 1: Mihrab



Şekil 2: Derviş

Bu süslemeleri ve şamdanı yukarıda anlatılan resimlerinde olduğu gibi Silah Taciri adlı eserinde de görmek mümkündür. Resimde oturan adamın altındaki mermerin üzerindeki süslemeler ve tavanda asılı olan şamdan görünümündeki kahverengi lamba bunun göstergeleridir.

Osman Hamdi Bey resimlerinde cami, cami önleri türbeler ve eski konaklardaki erkek kıyafetlerinde Batı'ya ilginç gelecek entarili ve cübbeli kıyafetleri kullanmayı tercih etmiştir. Oysa kendi yaşadığı dönemde İstanbul'da ceket, pantolon ve şalvarlı kıyafetler hakim olmakla beraber uzun cübbeli kıyafetlerde kullanılmaktaydı.

Sanatçının Silah Taciri adlı resminde de bu durum açıkça görülmektedir. Resimde kullanılan insan figürlerinin giysiler ve buldukları mekandan bu açıkça görülmektedir. Resimde figürlerin kıyafetleri (sarı, entari vb.) ve mekanın mimarisi (o döneme ait yuvarlak formda tavanla birleşen sütunlar, taş zemin vb.) bunu gözler önüne sermektedir.

Resimde Osman Hamdi Bey, Silah Taciri ile onun müşterisi konumundaki genç bir alıcıyı işlemiştir. Adamın kıyafetlerinden onun bir emir ya da prens olduğu söylenebilir. Resimde mermerin üzerinde oturan yaşlı adamın satıcı olduğu kılıca ilgiyle bakan genç adamı kılıcı satın almaya ikna etmek için bir şeyler söylemesinden ve kaldırdığı tek eli ve ona dönük yüzünden anlaşılmaktadır.

Yukarıda değinildiği gibi resmin odak noktasını insan figürleri oluşturmakla birlikte mekandaki taşların soğukluğu ve inorganik yapısı dikkat çekmektedir. Ayrıca silahların metali ve sap kısımlarındaki işlemler ve tacirin üzerinde oturduğu mermer yapısı resimde görülen ve resmi ilginç kılan başkaca dokulardır.

4. YÖNTEM

Genel tarama yöntemi kullanılmıştır. Tarihsel betimleme ile veriler analiz edilmiştir.

5. SONUÇ

Oryantalizm Batılı yazar ve sanatçıların Doğu ve Doğulu'yu kendi bakış açısından seyredip kendi kafasındakilerin ışığında betimlemesidir. Kendisini üstün gören Batılı, kendine göre Doğu'nun garip, tuhaf, alışılmamış şeylerine karşı ilgi duyar. Onun ilgilendiği şey egzotizmdir. Daha doğrusu o kendine göre Doğu'nun egzotik tarafını seçer. Erotik konuları da egzotizmin ana malzemeleri arasına sokar. Böylece Batılı oryantalist Doğu'nun harap yağlarını, fakir insanlarını, ayı oynatıcılarını, ilginç kıyafetli sokak satıcılarını, cariye ve odalıklarını, hamam sahnelerini vahşet sahnelerini konu alır. Osman Hamdi Bey'in oryantizmi bütün bunlara yanıt oluşturur. Akılcı Osman Hamdi Bey, Batılıya verilecek en iyi yanıtın Doğu'nun sanat ve kültür değerleriyle onun karşısına çıkmanın yani bu değerlerle ona hitap etmenin en isabetli yol olacağını kestirmiştir.

Buradan hareketle; Osman Hamdi Bey'in çoğunlukla İslam'ın düşünsel boyutunu tartışan insan figürlerini resmettiği resimlerinde tartışmanın geçtiği mekanın döküntü olmasını ve Osmanlı sanatını tanıttığı resimlerinde bu sanat eserlerinin kırık, dökük ve örümcek ağları bağlamış olduğunu dile getirmediği gibi Silah Taciri adlı eserinde de bu oryantist anlayışını resimde kullanılan mekan, eşyalar arasına insan figürlerini yerleştirerek güçlü bir kompozisyon kurarak gözler önüne sermektedir.

Osman Hamdi'nin Silah Taciri adlı resmi bu nedenlerle bugün adeta o günlerden bir fotoğraf karesi gibidir. Batı'nın Doğu'yu gördüğü şekilden çok daha farklı olduğu bu resimde açıkça anlatmıştır. Bu resim bir tarihin ve bir kültürün belgesi olması, o kültürü ve dönemi tanıtmaya açısından önemli ve çok değerlidir.



Şekil 3: Osman Hamdi Bey'in Silah Taciri Adli Eseri. Yapım Yılı: 1908. Tekniği: Yağlı Boya. Ölçüsü: 175X130 cm

KAYNAKÇA

- Akbulut, Durmuş (2009). Türk Resminin Öncüleri “Osman Hamdi ve Batı Kuşağı. İstanbul: EtikYayıncıları, s.21,23,24.
- Cezar, Mustafa (1995). Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Yayınları, s. 344, 367.
- Eldem, Edhem (2010). Osman Hamdi Bey Sözlüğü. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, s. 421, 417.
- Epikman, Refik (1967). Osman Hamdi. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, s.1.
- Mutman, Mahmut (1996). Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 32.
- Papila, Aytül. (2015). Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (1), 117-134.
- Said, Edward (1995). Şarkiyatçılık. İstanbul: Metis Yayınları, s.13.
- Tataroğlu, Eylem (2011). “Osman Hamdi Bey: 19.Yüzyılın Türk Müzecisi-Devlet Adamı-Ressamı-Sanat Eğitimcisi-Arkeoloğu”, Özet Kitabı, 3. Uluslararası Eğitim Bilimleri Kongresi ICES 2011, Gazimağusa, KKTC.
- Tataroğlu, Eylem (2011). Görsel Sanatlar Dersi Kazanımlarının Bilişsel-Duyuşsal-Psikomotor Alan Becerilerinin Aşamalarına Göre Sınıflandırılması, *Milli Eğitim*, 122-144.
- Thalasso, Adolpe (2009). Osmanlı Sanatı, Türkiye'nin Ressamları. İstanbul: Kültür A.Ş., s.21.
- URL-1, (2018). <http://www.yardimcikaynaklar.com/osman-hamdi-bey-kimdir-sanat-anlayisi-ve-eserleri/> (Erişim Tarihi: 25.06.2018, Şekil 2).
- URL-1,(2018). https://www.vivense.com/osman-hamdi-bey-mihrap_modeli.html?utm_source=criteo&utm_medium=cpc&utm_campaign=croMerged&utm_content=Canvas%20Tablo Erişim Tarihi: 25.06.2018. (Şekil 1).
- URL-2, (2018). <https://tr.pinterest.com/pin/457185799644574792/?lp=true> Erişim Tarihi: 25.04.2018. (Şekil 3).