



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

**WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON
GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY'İN
RESİMLERİNDEKİ DİNİ MOTİF
VE SEMBOLLER**

Seyhan DİNÇER

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

İstanbul, 2025

**WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN
HAMDİ BEY'İN RESİMLERİNDEKİ DİNİ MOTİF
VE SEMBOLLER**

Seyhan DİNÇER

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2025

“Seyhan DİNÇER” tarafından hazırlanmış ve 01/07/2025 tarihinde sunulmuş “WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY’İN RESİMLERİNDEKİ DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER” başlıklı tez Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
Bölümü,

Altınbaş Üniversitesi

Prof. Dr. Nurcan PERDAHCI

Görsel İletişim Tasarımı
Bölümü,

Altınbaş Üniversitesi

Doç. Dr. Hülya KÜPÇÜOĞLU

Resim Bölümü,

Topkapı Üniversitesi

Bu tezin Yüksek Lisans. tezi olarak bütün şartları sağladığını beyan ederim.

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı ve referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Seyhan DİNÇER

İmzası

XXXXXX

ÖNSÖZ

Bu tez, William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome ve Osman Hamdi Bey'in resimlerinde dini motiflerin ve sembollerin incelenmesine odaklanmaktadır. Adı geçen üç sanatçı, farklı kültürel ve coğrafi alanlarda faaliyet göstermiş olmalarına rağmen, dini temaları ustalıkla ele almış ve sanat eserlerini sembolizmle zenginleştirmişlerdir. Bu çalışma, söz konusu sanatçıların eserlerindeki dini motiflerin ve sembollerin analizini yaparak, bu motiflerin ve sembollerin sanatçıların kendi dönemlerindeki sosyal, kültürel ve dini bağlamlara nasıl entegre edildiğini ve nasıl yorumlandığını araştırmayı amaçlamaktadır.



ÖZET

WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY'İN RESİMLERİNDEKİ DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER

DİNÇER, Seyhan

Yüksek Lisans, Plastik Sanatlar, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU

Tarih: Temmuz/2025

Sayfa: 113

Bu araştırma; William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome ve Osman Hamdi Bey gibi oryantalist akımdan etkilenen sanatçıların resimlerinde dini motiflerin ve sembollerin kullanımını ve bu eserlerdeki gizli mesajların çözülmesini araştırmaktadır. Oryantalist ressamların doğu imajını nasıl resimlerine yansıttığı ve dini sembollerin bu tasvirlerdeki rolü, semiyoloji yöntemiyle incelenmiştir.

Tezin ilk bölümünde, "oryantalizm" ve "oryantalist resim" kavramları detaylı bir şekilde ele alınmış olup doymuş bir batı sanatında yenilik aranmasıyla, doğunun gizeminin batı algısını nasıl şekillendirdiği ve resim sanatına nasıl yansıdığı açıklanmıştır.

Araştırmanın ana kısmında batılı sanatçılar içinden İngiliz oryantalizminden seçilen William Holman Hunt resimlerinden örnekler, Fransız oryantalizminden seçilen Jean-Leon Gerome resimlerinden birkaç örnek, Osmanlıdan ise Osman Hamdi Beyin resimlerinden seçilen örnekler analiz edilerek oryantalizm kavramının sanatçıların gözünden nasıl oluşturulduğu semiyoloji ve temel kavramları kullanarak, incelenmiştir. Böylece oryantalist tablolarındaki dini motifler ve semboller semiyoloji yöntemiyle çok yönlü olarak çözümlenmiştir. Seçilen Oryantalist ressamların dini sembolleri nasıl kodladığı ve bu sembollerin eserlerdeki rolü incelenmiştir. Oryantalizm akımının doğu algısını nasıl etkilediği ve dini sembollerin gerçekliği üzerindeki etkisi araştırılmıştır.

Sonuç bölümünde, oryantalist ressamların eserlerindeki dini sembollerin batı toplumundaki algısının nasıl şekillendiği ve doğu kültürünün batıya nasıl aktarıldığı ele alınmıştır. Ayrıca, semiyoloji yöntemiyle yapılan analizlerin, oryantalist eserlerin anlamını derinleştirdiği ve dini sembollerin ne tür mesajlar iletmek için kullanıldığını ortaya çıkardığı vurgulanmıştır.

Bu çalışma, oryantalist ressamların eserlerindeki dini motiflerin ve sembollerin çözümlemek ve bu eserlerin batı toplumunda nasıl algılandığını incelemek için bir çaba olarak değerlendirilebilir. Oryantalist resimlerin semiyolojik analizi, doğu kültürü ile batı algısı arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir.

Anahtar Kelimeler: Dini Motifler, Semboller, Resim Sanatı, Karşılaştırmalı Analiz, William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome, Osman Hamdi Bey.

ABSTRACT

THE DEPICTION OF RELIGIOUS MOTIFS AND SYMBOLS IN THE PAINTING OF WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME AND OSMAN HAMDI BEY

DINCER, Seyhan

M.A., Plastic Arts, Altınbaş University,

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Fırat ARAPOĞLU

Date: July/2025

Pages:113

This research investigates the utilization of religious motifs and symbols in the paintings of artists influenced by the Orientalist movement, such as William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome, and Osman Hamdi Bey, and examines the deciphering of hidden messages within these works. The portrayal of the Eastern image by Orientalist painters and the role of religious symbols in these depictions have been scrutinized through the application of semiotic analysis.

In the first part of the thesis, the concepts of "orientalism" and "orientalist painting" are discussed in detail, and it is explained how the mystery of the east shapes the perception of the west and how it is reflected in the art of painting by searching for innovation in a saturated western art.

In the main part of the research, a few examples of paintings by William Holman Hunt selected from British orientalism and a few examples of paintings by Jean-Leon Gerome selected from French orientalism are analyzed, while examples of paintings by Osman Hamdi Bey from the Ottoman Empire are analyzed, and how the concept of orientalism is formed from the perspective of the artists is examined using semiology and basic concepts. Thus, religious motifs and symbols in orientalist paintings are analyzed in a multifaceted way with the semiology method. How the selected orientalist painters encoded religious symbols and the role of these symbols in the works are examined. How the orientalist

movement affected the perception of the east and its effect on the reality of religious symbols are investigated.

The concluding section explores how the portrayal of religious symbols in Orientalist paintings shaped Western perception and facilitated the transmission of Eastern culture to the West. Additionally, it highlights how semiotic analysis deepens the understanding of Orientalist artworks and elucidates the messages conveyed through religious symbols.

This study aims to comprehend the significance of religious motifs and symbols in Orientalist paintings and evaluate how these artworks are perceived in Western society. The semiotic analysis of Orientalist paintings contributes to a better understanding of the relationship between Eastern culture and Western perception.

Keywords: Religious Motifs, Symbols, Artistic Representation, Comparative Analysis, William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome, Osman Hamdi Bey.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
TABLO LİSTESİ.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ	xvi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 ARAŞTIRMANIN AMACI	2
1.2 ARAŞTIRMA SORULARI.....	3
1.3 ARAŞTIRMADA KULLANILAN GEREÇ VE YÖNTEMLER	4
1.4 ARAŞTIRMA MODELİ VE YAKLAŞIMI.....	4
1.5 VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE KAYNAKLAR.....	5
1.6 VERİ ANALİZ SÜRECİ VE SEMİYOTİK ANALİZ.....	5
1.7 UYGULANAN ADIMLAR VE İŞLEYİŞ SÜRECİ.....	6
1.8 VERİ ANALİZİNDE KULLANILAN TEORİK ÇERÇEVE.....	6
1.9 ARAŞTIRMANIN SINIRLARI	7
1.10 GÜVENİLİRLİK VE GEÇERLİLİK	7
1.11 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ VE KATKISI.....	7
2. WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY'İN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞLARINA GENEL BİR BAKIŞ.....	9
2.1 ORYANTALİZM VE SANAT	9
2.1.1 Oryantalizmin Görsel Temsilleri	9
2.1.2 Oryantalizm Akımının Kökenleri ve Gelişimi.....	10
2.1.3 Oryantalizmin Sanattaki Etkileri.....	10
2.1.4 Oryentalist Sanatta Güç Ve Egzotizm İlişkisi	11
2.1.5 Estetik Çarpıtma ve Doğu'nun İdealleştirilmesi.....	12

2.1.6 Oryantalizmde Dini Motiflerin İşlevi	12
2.1.7 Doğu ve Batı Arasındaki Kültürel Çatışma	13
2.1.8 William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome ve Osman Hamdi Bey'in Oryantalist Etkileri.....	13
2.1.9 William Holman Hunt ve Oryantalizm.....	13
2.1.10 Jean-Leon Gerome ve Oryantalizm	14
2.1.11 Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm	15
2.2 ORYANTALİST SANATIN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL BAĞLAMI.....	16
2.2.1 Toplumsal Bağlam	16
2.2.2 Kültürel Bağlam.....	17
2.3 DİN VE SANAT İLİŞKİSİ.....	18
2.3.1 Dini Motiflerin Ve Sembollerin Sanattaki Rolü	19
2.3.2 Sanatta Dini Sembollerin Kültürel ve Sosyal Anlamı	19
2.3.3 Sembollerin İzleyici Üzerindeki Duygusal Etkileri	20
2.3.4 Sembollerin Görsel İletişimdeki Rolü	20
2.3.5 Oryantalist Resimlerde Dinin Temsili ve Sembolizmi	20
2.3.6 Dinin Sanat Üzerindeki Etkileri ve Yansımaları	21
3. DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER.....	23
3.1 WILLIAM HOLMAN HUNT' IN RESİMLERİNDE DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER.....	23
3.1.1 William Holman Hunt'ın Hayatı Ve Sanat Anlayışı (1827-1910).....	23
3.1.2 Pre-Raphaelite Düşüncenin Etkisi: Manevi Gerçekçilik.....	26
3.1.3 Dini Motiflerin ve Sembollerin Hunt'ın Eserlerindeki Kullanımı).....	26
3.1.4 Eser Analizleri	27
3.2 JEAN-LEON GEROME'UN RESİMLERİNDE DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER..	37
3.2.1 Motif ve Sembol Kullanımı.....	39

3.2.2 Sembollerin Anlam Katmanları.....	43
3.2.3 Motif ve Sembollerin Birleşimi.....	45
3.2.4 Eser Analizleri ve Dini Semboller.....	46
3.3 OSMAN HAMDİ BEY'İN RESİMLERİNDE DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER	52
3.3.1 Osman Hamdi Bey'in Sanatının Özellikleri ve Tarihsel Bağlamı	54
3.3.2 Osman Hamdi Bey'in Dini Temaları ve Sembolleri Ele Alış Biçimleri.....	55
3.3.3 Cami İç Mekanları	55
3.3.4 Dini Ritimler ve Eğitim	56
3.3.5 Sembolizm ve Manevi Derinlik.....	56
3.3.6 Eser Analizleri	56
4. WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY'İN KULLANDIĞI SEMBOLLER, DİNİ ANLAYIŞLARI VE FARKLILIKLAR	
.....	64
4.1 WILLIAM HOLMAN HUNT'IN DİNÎ ANLAYIŞI	65
4.1.1 Kişisel İnançları ve Eserlerine Yansıması	66
4.1.2 Dönemin Dinî Etkileri.....	68
4.2 JEAN-LEON GEROME'UN DİNÎ ANLAYIŞI	69
4.2.1 Kişisel İnançları ve Eserlerine Yansıması	70
4.2.2 Dönemin Dinî Etkileri.....	71
4.3 OSMAN HAMDİ BEY'İN DİNÎ ANLAYIŞI.....	73
4.3.1 Kişisel İnançları ve Eserlerine Yansıması	74
4.3.2 Dönemin Dinî Etkileri.....	75
5. KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ VE YORUMLAR.....	77
5.1 KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRME	78

5.2 WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY'İN ESERLERİNDEKİ DİNİ MOTİF VE SEMBOLLERİN KARŞILAŞTIRMASI	79
5.2.1 William Holman Hunt'ın Dinî Sembolizmi	80
5.2.2 Jean Léon Gérôme'un Oryantalist Perspektifi	80
5.2.3 Osman Hamdi Bey'in Doğu-Batı Sentezi	80
5.2.4 Karşılaştırmalı Analiz	81
5.2.5 William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in Eserlerindeki Dinî Motif ve Sembollerin Benzerlikleri	81
5.2.5.1 Dinî figürlerin ve mekanın sembolik kullanımı	82
5.2.5.2 Sembolik renk kullanımı	83
5.2.6 William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in Eserlerindeki Dinî Motif ve Sembollerin Farklılıkları	84
5.2.6.1 Farklı inanç sistemlerine dayalı dini semboller	84
5.2.6.2 Dini mekanların farklı temsilleri	85
5.2.6.3 Renk ve ışık kullanımındaki farklılıklar	85
5.3 SANATÇILARIN ESERLERİNDEKİ ORTAK TEMALAR	86
5.3.1 Maneviyat ve İlâhi Olanın Temsili	87
5.3.2 Doğu ve Batı Arasındaki Kültürel Etkileşim	87
5.3.3 Zamanın Geçiciliği ve İnsan Deneyiminin Evrenselliği	88
5.4 SANATÇILARIN ESERLERİNDEKİ FARKLI TEMALAR	89
5.4.1 William Holman Hunt ve Ahlakî Mesajlar	89
5.4.2 Jean Léon Gérôme ve Oryantalizm	89
5.4.3 Osman Hamdi Bey ve Modernleşme	90
6. SONUÇ	91

REFERANSLAR	95
-------------------	----



TABLO LİSTESİ

Tablo 5.1: Karşılaştırmalı Analiz Tablosu	78
---	----



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1: William Holman Hunt, The Finding of the Saviour in the Temple	14
Şekil 2.2: Jean-Léon Gérôme, The Snake Charmer	15
Şekil 2.3: Jean-Léon Gérôme, Prayer in the Mosque	21
Şekil 3.1: William Holman Hunt, The Light of the World (1853-1854).....	28
Şekil 3.2: William Holman Hunt, The Finding of the Saviour in the Temple	32
Şekil 3.3: William Holman Hunt, The Scapegoat (1854).....	33
Şekil 3.4: William Holman Hunt, The Shadow of Death.....	35
Şekil 3.5: William Holman Hunt, The Lantern Maker's Courtship.....	37
Şekil 3.6: Jean-Leon Gerome, Pollice Verso.....	41
Şekil 3.7: Jean-Leon Gerome, Gérôme'un Pygmalion and Galatea	42
Şekil 3.8: Jean-Leon Gerome, The Slave Market I	43
Şekil 3.9: Jean-Leon Gerome, The Slave Market II.....	44
Şekil 3.10: Jean-Leon Gerome, The Death of Caesar	45
Şekil 3.11: Jean-Leon Gerome, The Snake Charner	46
Şekil 3.12 Jean-Leon Gerome, The Prayer (1865)	49
Şekil 3.13 Jean-Leon Gerome, The Christian Martyrs' Last Prayer (1883)	50
Şekil 3.14: Jean-Leon Gerome, The Muezzin (1865)	51
Şekil 3.15: Jean-Leon Gerome, Jerusalem	52
Şekil 3.16: Osman Hamdi Bey, Kuran Okuyan Kız.....	57
Şekil 3.17: Osman Hamdi Bey, Mihrap (1901).....	59
Şekil 3.18: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (1906)	61
Şekil 3.19: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (1907)	63
Şekil 4.1: William Holman Hunt, The Awakening Conscience (1853)	67

1. GİRİŞ

19. yüzyıl, sanat tarihinde çeşitli akımların ve estetik anlayışların bir arada bulunduğu, kültürel ve politik değişimlerin sanat üzerindeki etkilerinin belirginleştiği bir dönemdir (Gombrich, (2006); Harrison, Wood, & Gaiger, (1998 s.48); Kleiner, (2016 s.730-780). Bu dönemde sanatçılar, dini motif ve sembolleri kullanarak eserlerinde derin anlamlar ve mesajlar iletmeyi hedeflemişlerdir. William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey, dini temaları ve sembolleri eserlerinde öne çıkaran önemli sanatçılar arasında yer almaktadır (Bronkhurst, (2006 s.120-150); Ackerman, (1986 s.55-80); Eldem, (2010 s.170-200).

İngiliz Oryantalist ressam William Holman Hunt; Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin kurucularından biri olarak, dini ve ahlaki temaları gerçekçi bir yaklaşımla ele almış ve resimlerinde derin dini semboller kullanarak izleyiciyi düşünmeye sevk etmiştir. Hunt'ın eserlerinde, İncil'den alınan sahneler ve karakterler, sembolik anlatımlarla birleşerek, dini mesajların daha anlaşılır ve etkileyici hale gelmesini sağlamıştır (Bronkhurst, (2006 s.120-150); Treuherz, (1992 s.45-65).

Fransız oryantalist ressam Jean Léon Gérôme, Akademik realizmin önde gelen temsilcilerindendir. Gérôme'un eserlerinde, tarihsel ve oryantalist temaların yanı sıra, dini motifler ve semboller de önemli bir yer tutar. Gérôme, Batı ve Doğu kültürlerinin kesişim noktasında, dini konuları estetik bir incelikle işleyerek izleyiciyi farklı dini ve kültürel perspektiflerle tanıştırmıştır (Ackerman, (1986 s.54-86); Bartoli & Zafran, (2018 s.109-133).

Osmanlı oryantalist ressam Osman Hamdi Bey ise Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yetişmiş, batılı sanat teknikleri ile doğu kültürünü harmanlayan bir sanatçıdır. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde, İslam kültürüne özgü dini motifler ve semboller, Batılı resim teknikleri ile bütünleşerek, benzersiz bir sanat dili oluşturmuştur. Hamdi Bey, bu yaklaşımıyla Doğu ve Batı arasındaki kültürel etkileşimi yansıtmış ve Osmanlı sanatının modernleşmesine önemli katkılarda bulunmuştur (Eldem, (2010 s.149-188); Shaw, (2003 s.72-99).

1.1 ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu yüksek lisans tezinin amacı; William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in öne çıkan resimlerindeki dini motif ve sembollerin detaylı bir analizini yaparak, bu sanatçıların dini temaları nasıl ele aldıklarını ve yorumladıklarını resimleri üzerinden örnekler vererek ortaya koymaktır. Bu bakımdan, her bir sanatçının dini motifleri kullanma biçimi, bu motiflerin sanatsal ve kültürel bağlamı ve izleyici üzerindeki etkileri incelenecektir.

Öte yandan; bu tezin William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in resimlerindeki dini motif ve sembollerin incelenmesine odaklanmasının altında yatan temel nedenler, sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve multidisipliner yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilebilir (Gombrich, (2006 s.470-502); Kleiner, (2016 s.725-778); Shaw, (2003 s.62-94).

a. Sanat Tarihindeki Önemi: Teze konu olan sanatçıların eserlerindeki dini motif ve semboller üzerine yapılan analiz, sanat tarihine ve kültürel mirasa dair derin bir anlayış geliştirmeyi amaçlamaktadır (Gombrich, (2006 s.470-520); Harrison, Wood, & Gaiger, (1998 s.46-149).

b. Dini Motiflerin Kültürel ve Sosyal Anlamı: Dini motifler ve semboller, yalnızca sanat eserlerinde estetik unsurlar olarak değil, aynı zamanda sanatçıların ve izleyicilerin dini ve kültürel kimliklerini yansıtan ve şekillendiren önemli araçlardır (Ferguson, (1954 s.5-29); Hall, (1974 s.17-39). Hunt, Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in eserlerindeki dini motifleri incelemek, dönemin sosyo-kültürel bağlamını ve dini temaların sanatsal ifadesini daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır (Ackerman, (1986 s.58-82); Bronkhurst, (2006 s.120-150); Eldem, (2010 s.151-188).

c. Karşılaştırmalı Analiz ve Kültürel Etkileşim: Hunt, Gérôme ve Osman Hamdi Bey, farklı kültürel ve coğrafi alanlarda çalışmış sanatçılardır. Bu çalışmanın, farklı kültürlerin dini temaları nasıl ele aldığını ve yorumladığını karşılaştırmalı bir perspektifle incelemesi, kültürel etkileşim ve çeşitlilik üzerine önemli içgörüler sağlayacaktır (Ackerman, (1986 s.56-82); Bartoli & Zafran, (2018 s.111-135); Shaw, (2003 s.71-99).

d. Sanatsal Teknik ve İfade Biçimleri: Bu sanatçıların eserlerinde kullandıkları teknikler, kompozisyonlar ve semboller, sanatın ifade biçimleri üzerine derinlemesine bir analiz yapma fırsatı sunmaktadır (Treuhertz, (1992 s.85-119); Bronkhurst, (2006 s.120-150). Sanatçıların dini motifleri ve sembolleri nasıl işlediklerini anlamak, sanatın teknik ve estetik yönleri hakkında değerli bilgiler sağlayacaktır (Gombrich, (2006 s.472-519).

e. Multidisipliner Yaklaşım: Sanat tarihi, kültürel çalışmalar, din bilimi ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerin kesişiminde yer alan bu konu, multidisipliner bir araştırma yapma fırsatı sunmaktadır (Creswell, (2014 s.51-90); Silverman, (2013 s.45-74). Bu, farklı perspektiflerden zenginleştirilmiş bir analiz yapmayı ve daha kapsamlı sonuçlara ulaşmayı mümkün kılmaktadır.

f. Eserlerin İzleyici Üzerindeki Etkisi: Sanat eserlerinde kullanılan dini motiflerin ve sembollerin izleyici üzerindeki psikolojik ve duygusal etkilerini incelemek, sanatın insan deneyimi üzerindeki etkisini anlamaya yönelik önemli bir katkı sağlayacaktır (Ferguson, (1954 s.50-84); Hall, (1974 s.16-39). Bu, sanatın toplumsal ve bireysel düzeyde nasıl bir rol oynadığını daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır.

g. Kültürel Mirasın Korunması: Adı geçen sanatçılar ve eserleri, kültürel mirasımızın önemli bir parçasıdır. Bu tür çalışmalar, eserlerin korunmasına ve geleceğe aktarılmasına katkıda bulunmakta, aynı zamanda kültürel mirasın değerinin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır (Eldem, (2010 s.151-188); Shaw, (2003 s.70-100).

1.2 ARAŞTIRMA SORULARI

Tezde şu sorulara yanıt aranacaktır;

a. William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in resimlerinde hangi dini motifler ve semboller öne çıkmaktadır?

b. Bu motifler ve semboller, sanatçılar tarafından hangi tekniklerle ve yaklaşımlarla işlenmiştir?

c. Dini motif ve sembollerin sanatsal ve kültürel bağlamı nedir?

d. Sanatçıların dini temaları kullanma biçimleri, kendi dönemlerinin toplumsal ve kültürel yapısıyla nasıl ilişkilendirilebilir?

e. Hunt, Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in eserlerinde dini temaların izleyici üzerindeki etkisi nedir?

Bu sorular ışığında, tez, sanatçıların dini temaları işleyiş tarzlarını ve bu temaların sanat eserlerindeki işlevlerini kapsamlı bir şekilde analiz etmeyi hedeflemektedir. Böylece, 19. yüzyıl sanatında dini motif ve sembollerin nasıl kullanıldığına dair daha derin bir anlayış geliştirilmesi amaçlanmaktadır.

1.3 ARAŞTIRMADA KULLANILAN GEREÇ VE YÖNTEMLER

Bu çalışmanın amaçlanan, 19. yüzyıl sanatında önemli bir yere sahip olan William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome ve Osman Hamdi Bey'in dini motif ve semboller aracılığıyla kültürel ve sanatsal ifade biçimlerini anlamak, aynı zamanda bu sanatçılar arasındaki fark ve benzerlikleri karşılaştırmalı bir analiz çerçevesinde ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, araştırma çeşitli analiz yöntemleri, veri toplama teknikleri ve kapsamlı bir karşılaştırma süreci ile yürütülmüştür. Çalışma, sanat tarihine, oryantalizm akımına ve semiyolojiye dair disiplinli bir yaklaşımla yapılandırılmıştır.

1.4 ARAŞTIRMA MODELİ VE YAKLAŞIMI

Araştırmada, karşılaştırmalı sanat analizi yöntemi esas alınmıştır. Bu yöntem, sanat eserlerinin aynı ya da benzer temalar üzerinden karşılaştırılmasına ve incelenmesine olanak tanımaktadır. Çalışmaya konu olan sanatçıların eserlerinde dini motiflerin ele alınış biçimleri ve bu motiflerin işlevleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın temelinde, semiyotik analiz yöntemi bulunmaktadır. Bu yöntemle, sanatçılar tarafından kullanılan sembol ve motiflerin taşıdığı derin anlamlar, sosyal, kültürel ve dini bağlamları çerçevesinde çözümlenmiştir. Semiyotik analiz sayesinde, eserlerdeki sembollerin gizli mesajları ve izleyici üzerindeki etkileri ortaya konmuştur.

Bu araştırma, nitel bir çalışma olup multidisipliner bir yaklaşımla ele alınmıştır. Sanat tarihi, din bilimi, kültürel çalışmalar ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerden yararlanılmış, bu disiplinler arasındaki etkileşim araştırmanın ana unsurlarını derinleştirmeye katkıda bulunmuştur.

1.5 VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE KAYNAKLAR

Veri toplama sürecinde, ilgili sanatçıların başlıca eserleri seçilerek derinlemesine analiz edilmiştir. Bu eserler, her bir sanatçının dini motif ve sembollere yaklaşımını, bu sembollerin eserlerde nasıl bir anlam taşıdığını anlamaya yardımcı olmak amacıyla titizlikle seçilmiştir. İncelenen eserler arasında William Holman Hunt'ın "The Light of the World", Jean-Leon Gerome'un "The Prayer" ve Osman Hamdi Bey'in "Kaplumbağa Terbiyecisi" gibi simgesel değere sahip olan resimleri yer almaktadır.

Eserlerin seçim stratejisi, sanatçıların oryantalist bakış açılarını, dini sembollere yaklaşımlarını ve toplumsal değerleri sanat yoluyla nasıl ifade ettiklerini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Çalışmada ayrıca sanatçılar hakkında yazılmış kitaplar, makaleler, eleştirel incelemeler, sanat tarihi kaynakları, oryantalizm üzerine yazılmış eserler ve dini sembollerin sanat tarihindeki yeri hakkında akademik çalışmalar incelenmiştir.

1.6 VERİ ANALİZ SÜRECİ VE SEMİYOTİK ANALİZ

Elde edilen veriler, seçilen eserler üzerinde ikonografik ve ikonolojik analiz yöntemleri kullanılarak incelenmiştir. İkonografik analiz, eserlerdeki dini sembollerin görsel anlamlarına ve bunların sanatsal temsil biçimlerine odaklanmıştır. Bu analiz türü ile sanatçıların sembolleri nasıl resmettiği, kullandığı sembollerle ne tür mesajlar vermek istediği, sembollerin dönemin toplumsal ve kültürel algısı üzerindeki etkileri ele alınmıştır. İkonolojik analiz ise sembollerin, sanatçıların yaşamlarındaki özel anlamlarını ve sembollerin arka planındaki tarihsel bağlamını açıklamak için kullanılmıştır.

Semiyotik analizde, eserlerde yer alan semboller görsel, kültürel ve dini kodlar çerçevesinde çözümlenmiştir. Bu sayede William Holman Hunt'ın Hristiyan sembollerini, Jean-Leon Gerome'un İslami ritüelleri, Osman Hamdi Bey'in ise Osmanlı kültürüne ait dini öğeleri resmetme biçimleri karşılaştırılmıştır. Semiyotik yöntemle, dini sembollerin yalnızca sanatçılar için değil, aynı zamanda dönemin toplumu için ne anlama geldiği detaylı olarak ele alınmıştır.

1.7 UYGULANAN ADIMLAR VE İŞLEYİŞ SÜRECİ

Sanatçıların Hayatlarının İncelenmesi: İlk adımda, her bir sanatçının hayatı ve sanatsal bakış açıları üzerine kapsamlı bir araştırma yapılmıştır. Bu süreçte, sanatçının dini görüşleri, sanat akımlarına katkıları ve yaşadıkları dönemin dini-kültürel ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır.

Tematik Eser Seçimi ve Analiz Çerçevesinin Belirlenmesi: Her bir sanatçının dini motifler ve semboller bakımından anlam taşıyan başlıca eserleri seçilmiştir. Bu eserler, oryantalizm, dini sembolizm ve sanatsal teknikler açısından değerlendirilmiş ve analiz çerçevesi belirlenmiştir.

İkonografik ve İkonolojik Analizlerin Yapılması: Eserlerdeki figürler, kullanılan renkler, semboller ve kompozisyonlar incelenerek, sanatçıların dini motifleri nasıl yansıttıkları ortaya konmuştur. William Holman Hunt'ın eserlerinde Hristiyan sembollerinin İncil referansları üzerinden işlenişi, Jean-Leon Gerome'un İslami öğeleri Batılı bir perspektiften ele alışı ve Osman Hamdi Bey'in İslami sembolleri Osmanlı kültürel kimliği çerçevesinde yeniden yorumlayışı detaylandırılmıştır.

Kültürel ve Dini Kodların Çözümlemesi: Her bir sanatçının dini semboller aracılığıyla toplumsal değerleri ve kültürel yansımaları nasıl aktardığı incelenmiştir. William Holman Hunt'ın eserlerinde Hristiyan ahlaki değerlerin vurgusu, Jean-Leon Gerome'un eserlerinde Doğu'nun egzotik ve mistik temsili, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde ise Osmanlı toplumunun modernleşme sürecine dair eleştiriler analiz edilmiştir.

Karşılaştırmalı Analiz: Sanatçıların eserlerinde kullandıkları dini sembollerin benzerlik ve farklılıkları ortaya koyulmuş, aynı zamanda bu sembollerin izleyiciler üzerinde bıraktığı etkiler değerlendirilmiştir. Örneğin, Hunt'ın dini sembolleri kullanımı ile Hristiyanlık üzerine mesajlar verirken, Gerome'un Doğu'ya dair mistik bir hava yaratan sembol kullanımı ve Hamdi Bey'in İslam kültürünü kendi kimliğiyle sentezlemesi gibi unsurlar karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alınmıştır.

1.8 VERİ ANALİZİNDE KULLANILAN TEORİK ÇERÇEVE

Sanat eserlerinin analizinde, Edward Said'in Oryantalizm Kuramı, Umberto Eco'nun Semiyotik Yaklaşımları ve Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Yöntemleri temel alınmıştır. Said'in oryantalizm kuramı, Batılı sanatçıların Doğu'yu egzotik ve mistik bir

perspektiften ele almasının tarihsel arka planını anlamamıza yardımcı olurken, Eco'nun semiyotik çözümleme yöntemi, sembollerin çok katmanlı anlamlarını açığa çıkarmada yol gösterici olmuştur. Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik yöntemi ise sembollerin sanatsal ve kültürel anlamlarını çözümlememizi sağlamıştır.

1.9 ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

Araştırmada, sanatçıların sadece belirli eserleri incelenmiştir. Bu nedenle, sanatçıların tüm eserleri üzerine geniş bir genelleme yapmak mümkün değildir. Ayrıca, dini semboller ve motiflerin çok katmanlı anlamları, her bir sembolün kültürel, toplumsal ve dini bağlamına göre farklılık gösterebilmektedir. Çalışmada, bu anlam farklılıkları göz önünde bulundurularak kapsam sınırlandırılmıştır.

1.10 GÜVENİLİRLİK VE GEÇERLİLİK

Çalışmanın güvenilirliğini artırmak için sanatçılarla ilgili birincil ve ikincil kaynaklardan elde edilen verilere dayalı olarak analiz yapılmıştır. Geçerliliği sağlamak için sanat tarihine dair kaynaklarla birlikte oryantalizm ve semiyotik analiz literatüründen faydalanılmış, her bir analiz tutarlılık çerçevesinde yürütülmüştür. Veriler, birden fazla kaynak ile doğrulanarak çalışmaya dâhil edilmiştir.

1.11 ÇALIŞMANIN ÖNEMİ VE KATKISI

Bu araştırma, sanat tarihindeki dini motiflerin çok boyutlu anlamlarını ortaya koymanın yanı sıra, 19. yüzyılın kültürel ve sanatsal mirasına ışık tutmayı amaçlamaktadır. Dini semboller, sanat tarihinde yalnızca estetik unsurlar olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik anlamlar taşıyan kültürel anlatılar olarak da önemli bir yer tutmaktadır. William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome ve Osman Hamdi Bey gibi sanatçıların en belirgin eserleri üzerinden yapılan analizler, dönemin sanatsal eğilimlerini ve dini sembollerin farklı bağlamlardaki yorumlarını anlamalarına katkı sağlar.

Bu çalışmanın temel katkılarından biri, 19. yüzyıl sanatında incelenen sanatçıların dini sembollerle olan ilişkilerini analiz ederek motifleri nasıl birleştirdikleri karşılaştırmalı bir perspektifle sunulmuş olmasıdır. Ayrıca sanat eserlerinin dini ve kültürel içeriklerinin analiz edilmesi, sanat tarihçileri ve kültürel çalışma araştırmacıları için önemli bir veri olacaktır.

Bununla birlikte, bu araştırma, sanat ürünlerinde dini sembollerin yalnızca güvenilir kişisel bir araç olarak değil, aynı zamanda toplumsal değişim, kimlik ve modernleşme parçaları ile nasıl ilişkili olduğunu gösteriyor. Böylece çalışma, sanat tarihindeki dini ikonografiye dair yeni bir bakış açısı sunarak, akademik literatüre önemli bir katkı sağlayacaktır.



2. WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY'İN HAYATI VE SANAT ANLAYIŞLARINA GENEL BİR BAKIŞ

2.1 ORYANTALİZM VE SANAT

Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu kendi kültürel, politik ve ideolojik perspektifleri doğrultusunda tanımlama süreci olarak açıklanabilir. Bu terim, ilk olarak Edward Said'in 1978 yılında yayınlanan "Oryantalizm" adlı eserinde kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Oryantalist sanat, Batı sanatçılarının Doğu'ya dair egzotik, romantik ve bazen de önyargılı temsillerini içerir.

Oryantalist sanatın Batı'da 19. yüzyılda popülerlik kazandığı bilinmektedir. Bu dönemde, Jean-Léon Gérôme, Eugène Delacroix ve John Frederick Lewis gibi sanatçılar, Doğu'yu egzotik ve gizemli bir yer olarak tasvir etmişlerdir (Gürsoy, (2021 s.45-80). Bu sanatçılar, eserlerinde genellikle oryantal pazarlardan, hamamlardan ve günlük yaşamdan sahneler sunmuşlardır. Bu sahneler, Batı izleyicisine Doğu'nun büyüleyici ancak aynı zamanda geri kalmış bir yer keşfedilmesi gerekli bir coğrafya olduğu izlenimini vermiştir (Düzgün, (2020 s.101-129). Batı tamamen modernize altında kendine yeni sanat akımları oluşturmaya çalışırken doğunun geri kalmışlığı yeni keşifler yapmak için birer hedef olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar sanat adı altında olsada asıl hedef yeni sömürgeler oluşturabilmek ve bunuda doğunun gizemi büyüğü ve masalımsı bir hava yaratarak gizleyerek yapmaya çalışmışlardır.

2.1.1 Oryantalizmin Görsel Temsilleri

Oryantalist sanat, Doğu'yu egzotik ve romantik bir ışık altında göstermektedir. Bu sanat akımı, Batılı izleyicinin Doğu'yu algılama şeklini derinden etkilemiştir. Örneğin, Gérôme'un eserlerinde Doğu, her zaman egzotik, gizemli, büyüleyici ve masalımsı bir yer olarak sunulmaktadır (Güler, (2019 s.50-85). Bu tür temsiller, Batılı izleyicinin Doğu'ya dair önyargılarını pekiştirmiştir. Doğu her zaman çok renkli bir yaşam sunmuş olup ressamlar tarafından cazibe oluşturmuş, resimlerini yaparken heyecan ve haz duyarak resimlerine farklı bir gerçeklik katmışlardır. Resimlerine temsili semboller ekleyen sanatçılar içine

düştükleri bu dünyada çok fazla malzemeye sahip olup sadece kendi göstermek istedikleri algıyı resimlerine yansıtmışlardır.

2.1.2 Oryantalizm Akımının Kökenleri ve Gelişimi

Said'in tanımıyla, oryantalizm sadece bir akademik disiplin değil, aynı zamanda Doğu üzerinde kurulan Batılı bir hegemonyanın aracı olarak görülmüştür (Said, (1978 s.50-90).

Oryantalizmin kökenleri, 18. yüzyılın sonlarına kadar uzanmaktadır. Bu akım 1798'de Napolyon'un Mısır Seferi ile başlayıp 1914'te I. Dünya Savaşı ile son bulmuştur. Bu dönemde, Batılı araştırmacılar, gezginler ve sanatçılar Doğu'ya dair bilgi toplamak ve bunu Batı'ya aktarmak için yoğun çaba harcamışlardır. Bu sebeptendir ki aslında Oryantalist resim akımının belirli bir okulu yoktu. Bunun sebebi ise resimlerin birbirlerine üslup yönünden değil, tematik yönden bağlı olmasıydı. Oryantalist resimler 19.Yüzyıl'ın başlarında büyük ölçüde düş ürünü olmasına rağmen, ilerleyen yüzyıllarda Doğu daha yakından tanınmış ve sanatçılar düş gücüne dayanan ilk Oryantalist resimlere oranla daha gerçekçi çalışmalar yapmışlardır. Bunun bir nedeni de bu sanatçıların Doğu ülkelerine gitmeleri ve dolayısıyla söz konusu yerler hakkındaki önyargılarından büyük ölçüde kurtulmalarıydı. Bu arada gerek Doğuyu görmüş gerek görmediği halde Oryantalist konulu resimler yapan sanatçıların en önemli esin kaynağı, edebi yapıtlar olmuştur.

19.yüzyılda ise Batılı araştırmacılar, gezginler ve sanatçılar Doğu'ya dair bilgi toplamak ve bunu Batı'ya aktarmak için yoğun çaba harcamışlardır. Gürbüz (2020) oryantalizmin, Batı'nın Doğu'yu egzotik, gizemli ve çoğu zaman geri kalmış bir yer olarak tanımlama eğiliminden doğduğunu belirtmektedir. Oryantalist sanatın gelişimi, sömürgecilik döneminde Batı'nın Doğu üzerindeki hakimiyetinin bir yansıması olarak da görülebilir. Bu eserler, Doğu'nun Batı tarafından kontrol edilmesi ve yeniden şekillendirilmesi gerektiği fikrini pekiştirmiştir (Kaya, (2021 s.51-90). Sanatçılar, Doğu'yu egzotik ve romantik unsurlarla süslerken, aynı zamanda bu coğrafyanın geri kalmış ve değişime ihtiyaç duyan bir yer olduğu mesajını da iletmişlerdir.

2.1.3 Oryantalizmin Sanattaki Etkileri

Oryantalizm, 19. yüzyılda Batılı sanatçılar tarafından Doğu'nun egzotik, mistik ve "öteki" olarak temsil edilmesine yönelik bir eğilim olarak gelişmiştir. Bu sanatsal akımın kökenleri,

Doğu'ya dair merakın sömürgeci ve Batı merkezli bakış açılarıyla şekillenmesinden beslenmiştir (Said, (1978 s.1-80). Çağdaş eleştiriler, bu eserlerin Doğu'yu yalnızca Batılı gözlerle, idealize edilmiş bir perspektifte temsil etmesinin yanıltıcı bir algı yarattığını ve kültürel önyargıları beslediğini vurgulamaktadır (Nochlin, (1983 s.102-130); Behdad & Gartlan, (2013 s.46-85).

Sanatçılar bu bağlamda Doğuya iki ayrı perspektiften bakmaya başlamışlardır. Bir kısmı Doğunun büyüsunü merak ederek gidip yerinde fazlaca renkli resimlerini şaşaalı ve görseli güçlü bire bir eserlerini oluştururken, bir kısım sanatçı ise hayal gücünü katarak masalsı büyülu efsun ve gizem dolu eserler oluşturmuşlardır. Ortaya çıkan Oryantalist konulu resimler 19.Yüzyıl boyunca Paris'teki resmi Salon sergileri, Londra'daki Kraliyet Akademisi gibi resmî kurumların ve bazı özel Galeri sahiplerinin çabaları ile uluslararası sergilerin ve baskı albümlerinin yaygınlaşması ile bütün Avrupa ve ABD'de, hatta Yakındoğu ülkelerinde aranmaya başlamıştır. Endüstri Devrimi ile ortaya çıkan sanayicileri ile bankerler, Oryantalist resimlerin başlıca alıcısı olmuşlardır ve ilk özel koleksiyonları onlar oluşturmuşlardır.

Oryantalist ressamların konuları, genel olarak figürlü kompozisyonlar ve manzaralar olmak üzere iki grupta toplanmaktadır. Birinci grup Müslüman Doğu'nun yansıtıldığı figürlü kompozisyonlar, savaş ve av konuları, erotik havalı harem, hamam ve dans sahneleri, kent içinde ya da iç mekânlarda geçen günlük yaşam görünümüleri, yerel giysi ve tiplerin tanıtıldığı kıyafet albümleri, portreler, İslam dini ile ilgili ibadet sahneleri ve Kutsal toprakların fon oluşturduğu İncil ve Tevrat öyküleridir.

2.1.4 Oryantalist Sanatta Güç ve Egzotizm İlişkisi

Oryantalist sanat, Batı'nın Doğu üzerindeki güç algısını kuvvetlendiren bir araç olarak değerlendirilmiştir. Behdad ve Gartlan (2013), oryantalizmin sanatta Doğu'yu “egzotik, geri kalmış ve değişime muhtaç” bir yer olarak resmettiğini belirtir. Gerçek Doğu'nun yerine, Batılı sanatçılar tarafından yaratılmış bir fantezi dünyasının sunulduğunu ve bu yaklaşımın, Doğu'nun bağımsız bir kimlik kazanmasını engelleyici bir etkisi olduğunu öne sürerler. Oryantalist resimler, izleyicide hem Doğu'nun estetik ve kültürel zenginliklerine hayranlık uyandırırken hem de bu kültürleri eksik ve ilkel olarak yansıtarak sömürgeci söylemi güçlendirmiştir.

Linda Nochlin (1983) de benzer bir eleştiriyi gündeme getirir ve "oryantalist sanatın kadınları kapalı mekanlarda, edilgen ve nesneleştirilmiş pozlarda betimleyerek Batı'nın üstünlük hissini pekiştirdiğini" ifade eder (s. 47). Nochlin'e göre, oryantalist eserlerdeki kadın figürleri, Batılı izleyicinin egzotik bir öteki olarak gördüğü Doğu'nun "pasif ve zayıf" bir temsilidir. Bu durum, Batı kültürünün ahlaki, dini ve kültürel üstünlüğünü ima eden bir sanatsal strateji olarak değerlendirilir.

2.1.5 Estetik Çarpıtma ve Doğu'nun İdealleştirilmesi

Çelik (1996), oryantalist sanatı "estetik bir çarpıtma" olarak tanımlar ve bu sanat akımının Doğu'yu Batılı bakış açısıyla idealleştirerek gerçekliğinden kopardığını savunur. Özellikle Jean-Leon Gerome gibi sanatçılar, Doğu'nun ritüellerini, günlük yaşamını ve dini pratiklerini egzotik bir çekicilikle sunmuşlardır. Gerome'un eserlerinde İslam toplumuna dair sahnelerin, Batılı izleyiciye "hoş bir egzotizm" sunmak için idealize edildiği vurgulanmaktadır (Çelik, 1996 s.45-76). Gerome'un İslamiyet'i yansıttığı sahnelerde, özellikle mimari detaylara verilen önem ve figürlerin duruş biçimleri, izleyiciye mistik bir Doğu atmosferi sunmak için kurgulanmıştır (Behdad & Gartlan, (2013 s.86-115).

Çağdaş eleştirmenler, bu durumun, sanatçıların kültürel gerçeklikten çok sanatsal bir fantazi yarattığını öne sürer. Gülerüz (2019), "oryantalist sanatın, kültürel bir diyalog kurmak yerine Batılı izleyicinin zevkine hitap eden kurgusal bir Doğu sunduğunu" vurgular (s. 58). Bu anlamda, sanatçılar Doğu'nun toplumsal yapılarını ya da yerel kimliklerini değil, kendi hayal dünyalarına uygun bir Doğu kurgusu üretmişlerdir.

2.1.6 Oryantalizmde Dini Motiflerin İşlevi

Oryantalist sanatçılar, dini motifleri yalnızca Doğu kültürünün egzotik bir unsuru olarak ele almışlardır. Bu durum, Mackenzie'nin (1995 s.12-34) belirttiği gibi İslam'ın ve diğer Doğu dinlerinin Batı perspektifinden, egzotik ve mistik birer figüratif öge olarak görülmesine yol açmıştır. Örneğin, Gerome'un "The Prayer" tablosunda camide namaz kılan Müslüman figürleri, Batılı izleyiciye egzotik bir sahne sunarken aynı zamanda İslam'ın sıradan dini ritüellerini estetik bir nesne haline getirmiştir (Nochlin, (1983 s.67-95).

Barringer (1998), oryantalist sanatın İslami motifleri estetik bir ilgi unsuru olarak kullanırken, bu motiflerin dini anlamlarını göz ardı ettiğini savunur. Sanatçılar, İslami

sembolleri Doğu'nun “ilginç ve gizemli” yüzünü yansıtmak için kullanmışlardır; ancak bu semboller, dini anlamlarından koparılmış ve Batılı bir izleyici için yüzeysel bir egzotiklik aracı olarak sunulmuştur.

2.1.7 Doğu ve Batı Arasındaki Kültürel Çatışma

Oryantalist sanatın eleştirmenlerinden Shaw (2003), bu sanat akımının Batı'nın Doğu ile olan güç ilişkilerini meşrulaştırmak için bir söylem yarattığını belirtir. Shaw'a göre, oryantalist eserler aracılığıyla Batılı izleyici, Doğu'nun "öteki" olarak konumlandığı bir gerçeklik algısı geliştirir. Batı, bu eserlerde Doğu'yu kendisine göre tanımlar ve bu tanımlama, sömürgecilik söylemini besleyerek Doğu'nun “gelişmemiş ve bağımlı” olduğu algısını pekiştirir.

Zeyrek (2021), “Oryantalist sanatın, Doğu toplumlarını Batı'nın zihninde ‘romantik bir öteki’ olarak şekillendirdiğini” ifade eder. Zeyrek'e göre, bu durum, Doğu'nun kendi kültürel ve sosyal gerçekliğinden ziyade Batılı sanatçıların gözlemlerine ve fantezilerine dayanmaktadır. Doğu'nun sanatsal temsili, Batı kültürünün üstünlüğünü onaylayan, ideolojik ve estetik bir yapı olarak inşa edilmiştir (Zeyrek, 2021, s. 34).

2.1.8 William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome Ve Osman Hamdi Bey'in Oryantalist Etkileri

Oryantalist akım, Batı'nın Doğu'ya dair algısını ve bu algının sanattaki yansımalarını ifade eder. William Holman Hunt, Jean-Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey, oryantalist etkileri eserlerinde belirgin bir şekilde yansıtan sanatçıları arasında öne çıkar.

2.1.9 William Holman Hunt ve Oryantalizm

William Holman Hunt, İngiliz Pre-Raphaelite kardeşliğinin kurucu üyelerinden biri olarak bilinir. Hunt, özellikle Hristiyan temalarını Doğu'nun egzotik manzaraları ile birleştirerek oryantalist etkilere açık bir sanatçı olarak tanınır. Örneğin, "The Finding of the Saviour in the Temple" (kurtarıcının tapınakta bulunması) adlı eserinde, Doğu'nun mimari ve kültürel unsurlarını Hristiyan motifleriyle harmanlamıştır (Barringer, (1998 s.23-45).



Şekil 2.1: William Holman Hunt, The Finding of the Saviour in the Temple.

Hunt, eserlerinde 1854 yılından sonra doğrudan Doğu'ya gitmiş özellikle Kudüs ve Mısır da ve yakın çevrelerinde gözlem yaparak bu gözlemlerini sanatsal üretiminde kullanmıştır. Bu, onun eserlerine gerçekçi ve detaylı bir nitelik kazandırmıştır. Hunt'ın çalışmaları, Doğu'nun kutsal mekanlarını ve dini ritüellerini Batılı izleyiciye tanıtmada önemli bir rol oynamıştır (Hilton, (2006 s.51-68).

2.1.10 Jean-Léon Gérôme ve Oryantalizm

Jean-Léon Gérôme, 19. yüzyılın önde gelen Fransız oryantalist ressamlarından biridir. Gérôme'un eserleri, Doğu'nun günlük yaşamını, mimarisini ve sosyal ritüellerini egzotik ve romantik bir bakış açısıyla betimler. "The Snake Charmer" (yılan oynatıcı–yılan büyücü) adlı eseri, bu yaklaşımın çarpıcı bir örneğidir; bu eser, egzotik Doğu'nun gizemli atmosferini ve renkli yaşamını Batılı bir perspektiften yansıtır (Ackerman, (2000 s.112-130).

Gérôme'un Doğu'yu betimlemedeki başarısı, detaylı gözlemleri ve gerçekçi tarzından kaynaklanmaktadır. Eserlerinde, Doğu'ya dair egzotik unsurlar sıklıkla ön plana çıkar ve bu unsurlar Batılı izleyiciye Doğu'nun büyüleyici ve farklı bir dünya olduğunu hissettirir (Nochlin, (1983 s.97-115).



Şekil 2.2: Jean-Léon Gérôme, The Snake Charmer.

2.1.11 Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm

Osman Hamdi Bey, Batılı oryantalist ressamlardan farklı olarak, Doğu'yu içeriden bir perspektifle resmeden Osmanlı sanatçısıdır. Onun eserleri, Doğu'nun zengin kültürel mirasını ve günlük yaşamını betimlerken, aynı zamanda Batı'nın oryantalist bakış açısına eleştirel bir duruş sergiler. "Kaplumbağa Terbiyecisi" adlı eseri, bu yaklaşımın en bilinen örneklerinden biridir; bu eser, Osmanlı toplumunun kültürel ve sosyal yapısına dair derin bir anlayış sunar (Shaw, (2011 s.132-145).

Osman Hamdi Bey, Batı'da eğitim almış olmasına rağmen, eserlerinde Doğu'yu egzotik ve geri kalmış bir yer olarak değil, kendi zengin ve özgün kültürel bağlamında sunar. Bu, onun oryantalist sanatçılardan ayrılan en belirgin özelliğidir (Shaw, 2003).

William Holman Hunt, Jean-Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey, oryantalist sanatın önemli temsilcileri olarak, eserlerinde Doğu'yu farklı perspektiflerden yansıtmışlardır. Hunt ve Gérôme, Doğu'yu egzotik ve romantik bir ışık altında betimlerken, Osman Hamdi Bey, Doğu'nun içsel gerçekliğini ve zengin kültürel mirasını vurgulamıştır. Bu sanatçılar, oryantalizmin Batı sanatındaki etkilerini ve Doğu-Batı ilişkilerinin sanattaki yansımalarını anlamamıza yardımcı olmaktadır.

2.2 ORYANTALİST SANATIN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL BAĞLAMI

Oryantalist sanat akımının gelişimi, dönemin toplumsal ve kültürel ortamından bağımsız düşünülemez. Bu sanat, Batı'daki sömürgecilik, endüstrileşme ve kültürel üstünlük algılarıyla şekillenmiştir.

2.2.1 Toplumsal Bağlam

19. yüzyıl, Batı'nın sömürgeci genişlemesinin zirveye ulaştığı bir dönemdir. Bu dönemde, Batılı güçler Doğu'da geniş topraklar ele geçirerek siyasi ve ekonomik kontrol kurmuşlardır. Bu bağlamda oryantalist sanat, Batı'nın Doğu üzerindeki hakimiyetini meşrulaştıran ve pekiştiren bir araç haline gelmiştir (Said, 1978). Oryantalist eserler, Doğu'nun geri kalmış, egzotik ve yönetilmeye muhtaç bir yer olduğunu vurgulayarak sömürgeciliği haklı göstermiştir (Kabbani, 1986). Oryantalizm, akademik bir disiplin, sanatsal bir uğraş alanı olarak meşruluk kazandırılmaya çalışılan bir ideolojidir. Her ne kadar söylem oryantalizmi masum kılmaya çalışsa da gerçeklik bunun aksini ortaya koymaktadır. Ne sosyal bilimlerde ne edebiyatta ne de sanatın herhangi bir dalında, anlatıldığı gibi masum romantik bir düşünce sistemiyle karşı karşıya kalınmıştır. Oryantalistlerin yüklendiği misyon, sömürgecilik için çok işlevsel olmuştur. Batı, Doğu'da kendi arzularını aramış, kendi “yüksek” ahlakına sığdıramadıklarını Doğu'ya atfetmiş, onunla masalsı yolculuklara çıkmıştır. Kimi zaman masal kahramanı Alaaddin'in sihirli lambasıdır, lambadaki cin, cinin bir çırpıda kurduğu büyüdü dünyadır; ama ahlaksızdır, erdemsizdir, sapkındır çoğu zaman bu dünya. Bazende Hindistan mahallerinde dolaşan mistik bir rüya olmuş; hayali bir ‘Doğu’ inşa edilmiştir. Resimlerde gösterilen bu kurgusal mekan, harem, hamam, egzotizm, miskinlik, çirkinlik, pislik, sapkınlık, erotizm, despotizm vb. imgelerle beslenmiştir. (Said, 1978) Nihayetinde kesin olan bir şey ortaya çıkmıştır, o da Doğu'nun ıslah edilme zorunluluğu. Bunun karşısında sorumluluk sahibi erdemli Batı onu doğru yola getirmek için kılıçlarını kuşanmış ve sonu gelmeyen seferlerine çıkmıştır.

Batı'da endüstrileşme ve modernleşme süreçleri hızla ilerlerken, Doğu'nun bu gelişmelere ayak uyduramadığı algısı yaygındı. Bu algı, oryantalist sanat eserlerinde de yansıtılmıştır. Doğu, Batı'nın modernitesine karşılık olarak geçmişte kalmış bir dünya olarak tasvir edilmiştir. Bu, Batılı izleyicilere kendi kültürel ve teknolojik üstünlüklerini teyit etme fırsatı sunmuştur.

Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu nasıl algıladığını ve bu algının nasıl bir kültürel, bilimsel ve politik söylemenin dönüş noktasında bir kavramdır. Edward Said, "Oryantalizm" adlı eserinde, Batı'nın Doğu'yu egzotik, geri yaşamış, ilkel, hatta bazen tehlikeli olarak inşa edildiğini savunur. Bu inşa süreci, Batı'nın toplumsal gelişimi ile iç içe geçmiştir. Özellikle endüstrileşme ve modernleşme, Batı'nın Doğu'yu dışlaması, aşağılaması ve Üstünlük kurma biçimlerini güçlendirmiştir. Oryantalizm, Batı'nın kendisini modern, gelişmiş, akıllı bir medeniyet olarak kayıtlıken, Doğu'yu geri yaşamış, geleneksel ve gelişmeye kapalı bir yer olarak algılamıştır. (Lewis, 1996).

2.2.2 Kültürel Bağlam

19. yüzyılın romantizm akımı, doğaya ve egzotik yerlere olan ilgiyi artırmıştır. Bu dönemde, Doğu, Batı'da egzotik ve romantik bir yer olarak idealize edilmiştir. Modernite ile ilgili sanatçılar yeniniklere açık olmak istemişlerdir. Kendilerine toplumda daha fazla rol ve söz sahibi olmak amacıyla Doğuya yönelmişlerdir. Kendi iç dünyalarını yansıttığı Doğu'yu kaçış ve hayal dünyası olarak resmetmişlerdir. Bu eserler, genelde Batılı izleyicilere tanıdık olmayan, büyüleyici ve mistik bir dünyanın kapılarını aralamıştır (MacKenzie, 1995).

Dönemin bir diğer önemli kültürel alanı, bilimsel keşifler ve arkeolojik araştırmalardır. Batılı araştırmacılar, Doğu'ya dair yeni bilgiler edinmek için seferler düzenlemiş ve bu bilgiler, oryantalist sanat eserlerinde kullanılmıştır. Bu eserler, Doğu'nun tarihi ve kültürel zenginliklerini Batılı izleyicilere tanıtmış ve Batı'nın bilimsel üstünlüğünü vurgulamıştır (Çelik, 1992).

Oryantalist sanat eserlerinin toplumsal ve kültürel yansımalarına bakıldığında ise bu sanat Doğu'yu egzotik ve gizemli bir yer olarak betimlemiş, bu betimlemeler Batı'nın Doğu'ya dair önyargılarını ve stereotiplerini pekiştirmiştir. Örneğin, Jean-Léon Gérôme'un "The Snake Charmer" adlı eseri, Doğu'nun egzotik ve tehlikeli bir yer olarak algılanmasına katkıda bulunmuştur (Ackerman, 2000).

Oryantalizm sanatı bir kısım oryantalist sanatçıların önderliğinde, Batı'nın Doğu'yu kültürel bir inşa üzerinden tanımlamaları ve bu tanımlamaları üzerine olmuştur. Batılı egemenlik politikalarını doğru bir şekilde çıkarmak için sanatçılar and içmiş gibi doğuyu bir av kendilerini bir avcı olarak görmüş ve ıslah edilmesi konusunda kendilerine misyon edinmişlerdir. Bu bakış açısı günümüzde etkili bir biçimde varlığını sürdürmüştür.

2.3 DİN VE SANAT İLİŞKİSİ

Sanatta dini semboller, yalnızca dini inançların görsel temsilleri değil, aynı zamanda izleyicilerin bilinçaltı ve duygusal dünyaları üzerinde de önemli etkilere sahip unsurlar olarak değerlendirilir. Panofsky (1955), sanat eserlerindeki sembollerin yalnızca estetik birer öge değil, kültürel ve toplumsal anlamlar taşıyan derinlikli yapılar olarak sanat tarihinde önemli bir rol oynadığını belirtir. Sembollerin izleyici üzerindeki etkilerini anlamak için, bu sembollerin tarihsel ve kültürel arka planlarını çözümlemek gereklidir; aksi takdirde semboller yüzeysel anlamlara indirgenir (Panofsky, 1955).

Jung (1964), sembollerin izleyici üzerindeki etkisinin yalnızca entelektüel bir süreç olmadığını, aynı zamanda kolektif bilinçdışıyla bağlantılı olduğunu savunur. Jung'a göre semboller, özellikle dini olanlar, bireyin içsel ve kolektif bilinçdışıyla bağlantı kurarak "psişenin bütünlüğüne katkıda bulunur" (s. 54). Böylece, sanatta kullanılan dini semboller izleyicinin psikolojik deneyimlerini harekete geçiren güçlü unsurlar haline gelir ve bu semboller aracılığıyla izleyici, bireysel anlamlandırma süreçleri yaşar. Jung'un çalışmaları, sanatçının dini sembolleri bilinçli ya da bilinçdışı olarak kullanarak izleyicide derin bir manevi etki yaratabileceğini öne sürer.

Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu sadece kültürel olarak farklı ve geri yaşamış olarak değil, aynı zamanda dini inançlar ve sanatla ilgili olarak da farklı bir biçimde tasvir edilerek öne çıkar. Batı, Doğu'nun dini inançlarını ve sanatını, kendini ve kendi "modern", "ilerici" değerlerini pekiştirecek bir şekilde sunmuş ve bu değerlerin gerisinde kalan bir alan ise öğretilmeye muhtaç olarak görülmüştür. Oryentalist bakış açısında, Batı İslam sanatını genellikle egzotik ve gizemli olarak sunmuştur. İslam'ın figüratif resimleri yasaklanması ve bunun yerine soyut geometrik desenler, hat sanatı ve yapma gibi formlar kullanılarak Batılı sanatçılar ve akademisyenler tarafından bazen geri yaşanmışlık ve yok hayattalık olarak değerlendirilmiştir. Batı, İslam dünyasının sanatını simgesel ve doğrudan anlatımdan uzak olarak görmekte ve çoğu zaman bunu Batı'nın kendine özgü, figüratif sanat anlayışına karşı bir gerilik olarak etiketlemiştir. Oysa İslam sanatı, derin manevi ve teolojik yoğunluğu içerse de, Batı'nın modern sanat anlayışına, modernizme ters düşen bir dönüşüm olarak kabul edilmiştir.

2.3.1 Dini Motiflerin ve Sembollerin Sanattaki Rolü

Din ve sanat arasındaki ilişki, tarih boyunca çeşitli kültürlerde önemli bir yere sahip olmuştur. Dini inançlar, sanatın yaratıcı süreçlerinde önemli bir ilham kaynağı olmuş, sanatçılar dini motifler ve semboller kullanarak derin manevi mesajlar iletmışlerdir. Dini sanat, sembolizm yoluyla soyut kavramları somutlaştırmış ve inananlara manevi değerleri hatırlatmıştır (Başaran, 2019).

Dini sanat eserlerinde kullanılan motifler ve semboller, genellikle kutsal metinler ve dini öğretilerle yakından ilişkilidir. Örneğin, Hristiyan sanatında haç, İslam sanatında hilal ve yıldız gibi semboller, dini inançların görsel temsillerini oluşturur. Bu semboller, inançların yayılması ve toplumda kök salması açısından büyük önem taşır (Koç, 2020).

2.3.2 Sanatta Dini Sembollerin Kültürel ve Sosyal Anlamı

Dini semboller, yalnızca bir estetik değer olarak değil, aynı zamanda toplumsal yapıları ve dini kimlikleri görsel olarak inşa eden araçlar olarak da işlev görür. Turner (1967), dini sembollerin kültürel anlamlar taşıdığını ve toplulukları bir araya getiren ritüel öğeler olarak etkili olduklarını belirtir. Ona göre, semboller “bireyleri yalnızca manevi bir düzeyde değil, sosyal yapının inşasında da birleştirir” (s. 93). Turner, dini sembollerin izleyici üzerindeki etkilerini, onların sosyal dayanışma ve kimlik inşasındaki rollerini analiz ederek açıklar. Sanat eserlerinde kullanılan dini semboller, izleyicinin kolektif bilincini harekete geçirerek dini ritüellerdeki sembolik anlamları yeniden yaşamasını sağlar.

Warburg (1999), dini sembollerin sanatta tekrar tekrar işlenmesinin, onların kültürel ve toplumsal hafızayı canlandırıcı bir etkiye sahip olduğunu vurgular. Özellikle Rönesans sanatında Hristiyan ikonografisinin bu açıdan önemli bir yer tuttuğunu ifade eden Warburg, dini sembollerin sanat eserlerinde izleyiciyi “geçmişin manevi atmosferine taşıyarak kutsal bir bağ kurduğunu” belirtir (s. 76). Warburg’a göre, dini sembollerle izleyici arasında kurulan bu bağ, bireyi geçmiş ile şimdiki zaman arasında sembolik bir köprü oluşturmaya teşvik eder ve eserin kültürel hafızada kalıcı bir etki bırakmasını sağlar.

2.3.3 Sembollerin İzleyici Üzerindeki Duygusal Etkileri

Gombrich (1966), dini sembollerin yalnızca görsel öğeler olarak değil, izleyicinin duygusal dünyasını harekete geçiren araçlar olarak da işlev gördüğünü öne sürer. Gombrich'e göre, dini semboller izleyicide ruhsal bir yankı uyandırarak bireysel ve toplumsal inançları güçlendiren bir rol üstlenir. Bu bağlamda Gombrich, dini sembollerin sanattaki kullanımını, izleyicinin ruhsal deneyimleriyle doğrudan bağlantılı görür. Dini sembollerin, izleyicideki maneviyat ve derinlik duygusunu uyandırarak dini bir deneyimi tetikleme potansiyeline sahip olduğunu ifade eder (Gombrich, 1966).

Belting (1994) ise dini sembollerin izleyici üzerindeki duygusal etkilerini inceleyerek, izleyicinin sembol karşısındaki duygusal tepkilerini sanatsal bir bağlamda değerlendirir. Belting'e göre, özellikle ikonalar gibi dini eserler, izleyiciyi görsel bir deneyimin ötesine taşıırken; semboller, izleyicinin kişisel inanç sistemleriyle bütünleşerek derin bir duygusal bağ kurmasına aracılık eder. Dini semboller aracılığıyla oluşan bu manevi etki, izleyicinin sanatı yalnızca gözlemlemesini değil, “manevi bir arayışa dönüşen bir deneyim yaşamasını” sağlar (s. 82).

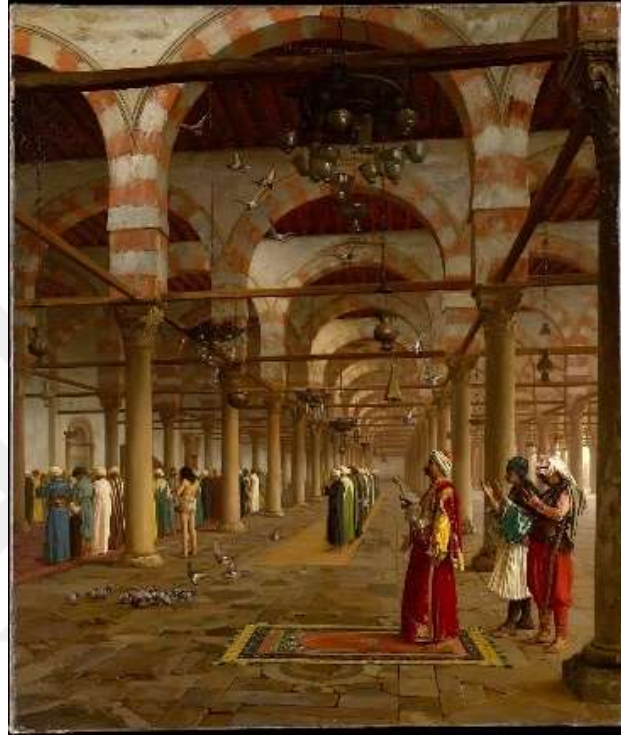
2.3.4 Sembollerin Görsel İletişimdeki Rolü

Sanatçının dini sembollerle kurduğu iletişim, izleyiciyi eserin özüne bağlayan bir köprü işlevi görür. Eco (1989), sembollerin sanatta iletişim kurma sürecinde izleyiciyi yönlendiren yapılar olduğunu belirtir. Eco'ya göre, dini semboller izleyiciyi belirli bir düşünceye veya ruh haline yönlendirir ve bu da sembollerin sanatın dilindeki önemini artırır. Dini sembollerin sanatçı tarafından kurgulanması, izleyicide belirli dini ve ahlaki duyguları tetikleyerek sanatın manevi bir iletişim aracına dönüşmesine katkı sağlar (Eco, 1989).

2.3.5 Oryantalist Resimlerde Dinin Temsili ve Sembolizmi

Oryantalist resim, 19. Yüz yıl boyunca Batılı sanatçıların Doğu'yu egzotik masalımsı gizem içeren ve mistik bir yer olarak tasvir ettikleri bir sanat akımıdır. Bu resimlerde din, Doğu'nun gizemli ve egzotik doğasını vurgulamak için sıkça kullanılan bir tema olmuştur. Oryantalist ressamlar, Doğu'daki dini ritüelleri, kutsal mekanları ve dini figürleri betimleyerek Batılı izleyicilere farklı bir dünyanın kapılarını aralamışlardır (Derman, 2018).

Jean-Léon Gérôme, oryantalist sanatın önde gelen isimlerinden biridir ve eserlerinde dini temaları sıkça kullanmıştır. Gérôme'un "Prayer in the Mosque" (camide dua) adlı eseri, İslam'ın dini pratiğini ve cami ortamını Batılı izleyiciye tanıtarak Doğu'nun dini yaşamına dair egzotik bir bakış açısı sunar. Bu tür eserler, Batı'daki izleyicilere Doğu'nun dini ve kültürel farklılıklarını egzotik ve büyüleyici bir şekilde sunmuştur (Erdoğan, 2017).



Şekil 2.3: Jean-Léon Gérôme, Prayer in the Mosque.

2.3.6 Dinin Sanat Üzerindeki Etkileri ve Yansımaları

Din, sanatın hem biçimsel hem de içeriksel yönlerini derinden etkilemiştir. Dini inançlar, sanatçıların eserlerinde kullandıkları motifleri, sembolleri ve temaları belirlemiş, aynı zamanda sanat eserlerinin işlevini ve izleyici üzerindeki etkisini şekillendirmiştir. Dini sanat, ibadet yerlerini süslemek, dini hikayeleri görselleştirmek ve manevi değerleri pekiştirmek için kullanılmıştır (Küçük, 2021).

İslam sanatında geometrik desenler ve hat sanatı, dini inançların soyut bir biçimde ifade edilmesine olanak tanımıştır. Bu sanat formları, Allah'ın büyüklüğünü ve sonsuzluğunu simgelemiştir. Hristiyan sanatında ise İncil'deki hikayeler ve azizlerin yaşamları, resimler ve

heykeller aracılığıyla anlatılmış, bu eserler dini öğretilerin anlaşılmasını ve yayılmasını sağlamıştır (Arslan, 2019).

Dini sanatın bir diğer önemli etkisi, toplumsal ve kültürel kimliğin inşasında oynadığı roldür. Sanat eserleri, dini ve kültürel kimliklerin görsel temsilleri olarak toplumda derin bir etkiye sahiptir. Bu eserler, toplumsal hafızanın ve kültürel mirasın korunmasında önemli bir araçtır (Turan, 2020).



3. DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER

Dini motifler ve semboller, tarih boyunca sanatta önemli bir yer tutmuş ve sanat eserlerine derin anlamlar kazandırmıştır. Bu bağlamda, dini öğeler, sadece bir inanç sisteminin yansıması olarak değil, aynı zamanda sanatçının kişisel ifadesinin bir aracı olarak da kullanılmıştır. Hunt (2020) tarafından belirtildiği gibi, "*dini semboller, sanatçıların ruhsal ve ahlaki mesajları iletme aracı olarak kullandıkları güçlü birer anlatım dilidir*" (s. 45). Bu semboller, izleyiciye sadece bir hikaye anlatmakla kalmaz, aynı zamanda onları manevi bir deneyimin kapılarını açmıştır.

Dini motiflerin sanatta kullanımı, farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda çeşitli biçimlerde ortaya çıkmıştır. Örneğin, Hristiyan ikonografisinde haç, İslam sanatında ise hat ve geometrik desenler, dini sembollerin en belirgin örneklerindendir (Smith, 2018). Bu semboller, sanatın zaman ve mekân ötesinde bir dil oluşturmaya olanak tanımış ve sanat eserlerinin evrenselliğini pekiştirmiştir. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde olduğu gibi, bazı sanatçılar dini semboller kültürel birer köprü olarak kullanmış ve doğu ile batı arasındaki etkileşimi sanata yansıtmıştır (Ersoy, 2021).

Bu bağlamda, dini motif ve sembollerin sanat tarihindeki önemi, sanat eserlerinin sadece estetik değerlerini değil, aynı zamanda derin anlam katmanlarını da anlamamıza yardımcı olur. Çalışmanın bu bölümünde, William Holman Hunt, Jean-Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in seçili eserlerinde yer alan dini motif ve semboller incelenecek ve bu sembollerin sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığı ele alınacaktır.

3.1 WILLIAM HOLMAN HUNT' IN RESİMLERİNDE DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER

3.1.1 William Holman Hunt'ın Hayatı ve Sanat Anlayışı (1827-1910)

William Holman Hunt 1827 tarihinde Londra'da doğmuş ve burada sanat eğitimi almıştır. 19. yüzyıl İngiliz sanatında önemli bir figürdür. 1848'de Dante Gabriel Rossetti ve John Everett Millais ile birlikte Pre-Raphaelite Kardeşliği'ni kurmuştur. Bu kardeşlik, sanatta gerçekçilik ve detaycılığı vurgulayan bir harekettir. Hunt'ın sanat anlayışı, Orta Çağ ve erken Rönesans sanatının saf ve detaylı doğasına dönmeyi amaçlamış, sanatta idealizm ve romantizme karşı durmuştur (Erdoğan, 2017).

1854-1856 yılları arasında yaptığı Orta Doğu seyahati, Hunt'ın sanat kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. Bu seyahat, onun Doğu'nun kültürel ve dini zenginliklerini yerinde gözlemlemesini sağlamış ve eserlerine otantik unsurlar katmasına olanak tanımıştır. Hunt, bu seyahat sırasında Kudüs, Kahire ve diğer önemli dini merkezleri ziyaret etmiş ve bu yerlerdeki dini ritüelleri, mekanları ve figürleri detaylı bir şekilde incelemiştir. Bu gözlemler, onun eserlerinde dini motiflerin ve sembollerin daha otantik ve inandırıcı bir şekilde kullanılmasına olanak sağlamıştır (Derman, 2018). Hunt, sanatı aracılığıyla ahlaki ve dini mesajlar iletmeyi amaçlamış ve eserlerinde tarihsel doğruluğu ve detaycılığı ön planda tutmuştur (Başaran, 2019).

William Holman Hunt, 19. yüzyılın en önemli İngiliz sanat hareketlerinden biri olan Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin kurucuları arasında yer alarak, dini inançlarını sanatsal ifade biçimlerine entegre etmiş bir sanatçıdır. Özellikle Hristiyan sembolizmine olan ilgisi, sanatını biçimlendiren temel unsurlar arasında yer alır. Hunt'ın dini sahneleri ele alırken benimsediği sembolizm, sadece sanatında değil, izleyicisinin ruhsal deneyiminde de derin izler bırakmayı hedefleyen bir yaklaşımdır. Treuherz (2019), Hunt'ın Hristiyan inançlarının onun sanatında “bir tür ahlaki ve ruhsal yeniden doğuşu” amaçladığını ve Pre-Raphaelite hareketin “güzelliği ve dini sembolizmi birleştirerek izleyicide ruhsal bir arınma sağlamaya yönelik olduğunu” belirtir. Bu bağlamda, Hunt'ın sanatı Hristiyanlıkla dolu ahlaki bir yolculuk sunar.

Pre-Raphaelite Kardeşliği, 19. yüzyılın sanatsal ideallerine karşı çıkarak, dini temaları gerçekçi detaylarla yeniden canlandırmayı amaçlayan bir akımdı. Bu hareket, İncil'den ve Hristiyan öğretilerinden ilham alarak, doğrudan gözlem yoluyla elde edilen gerçekçi bir anlatımı benimsedi. Barringer (2020), Pre-Raphaelite sanatçıların, “ilk Hristiyanlık dönemine duydukları özlem ve bu dönemlerin ruhani saflığını yeniden canlandırma arzusu” ile bu hareketi şekillendirdiklerini ifade eder. Hunt, Hristiyan sembollerini kullanarak maneviyatı güçlendiren sahneler yaratır ve bu sahneleri, Pre-Raphaelite hareketin özünde bulunan gerçekçilikle birleştirir. Ön-Rafael Kardeşliği'nin tüm üyeleri arasında Hunt, kariyeri boyunca ideallerine en sadık kalan kişiydi. Eserlerinin popüler çekiciliğini ve kamusal görünürlüğünü her zaman en üst düzeye çıkarmaya istekliyd. Bronkhurst (2004)

Hunt, bu akımın temsilcisi olarak dini temaları ve sembolleri sanatsal çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir. Hunt'ın eserlerinde dini motifler, yalnızca birer görsel unsur

olmaktan öte, derin ahlaki ve manevi mesajlar taşıyan unsurlar olarak dikkat çeker (Bronkhurst, 2014). Özellikle Hristiyanlık inancına yönelik güçlü vurgular, sanatçının eserlerinde belirgin bir şekilde hissedilir. Hunt, bu motifleri kullanarak izleyiciyi manevi bir sorgulamaya yönlendirmeyi hedefler.

Hunt, eserlerinde motif ve sembolizmi ustaca birleştirir. Bu birleşim, izleyiciye hem görsel hem de manevi bir deneyim sunar. Hunt'ın eserlerinde yer alan her motif, semboller aracılığıyla daha derin bir anlam kazanır ve bu semboller, izleyicinin eseri anlamlandırmasına yardımcı olur.

Hunt'ın "The Light of the World" adlı eseri, sanatçının dini motifleri kullanma konusundaki en bilinen örneklerinden biridir. Bu tablo, Hristiyan ikonografisinin bir parçası olan İsa'nın kapıyı çalma sahnesini betimler ve izleyiciyi içsel bir aydınlanmaya davet eder (Treuerherz, 2016). Eserdeki İsa figürü, Hristiyanlıkta aydınlanma ve ilahi rehberlik motiflerini sembolize eder. Bu motif, hem estetik bir unsur olarak eserin kompozisyonunu zenginleştirir hem de izleyiciyi manevi bir sorgulamaya davet eder. Hunt'ın eserlerinde motifler, sadece dekoratif unsurlar değil, aynı zamanda belirli temaları ve inançları temsil eden simgelerdir. Kullandığı sembolik unsurlar, Hunt'ın dini temaları nasıl derinlemesine ele aldığını gösterir. (Treuerherz, 2016).

Aynı şekilde, "The Scapegoat" adlı çalışması, Eski Ahit'teki günah keçisi ritüelini simgeler ve izleyiciye günah kavramı üzerine düşünme fırsatı sunarken kırmızı şeritler, günahın fiziksel bir temsili olarak karşımıza çıkar ve bu renk sembolizmi, eserin dramatik etkisini artırır (Treuerherz, 2016 -Cunningham, 2017).

Hunt'ın eserlerinde dini motiflerin kullanımı, sanatçının manevi inançlarını ve dini sembollerin gücüne olan inancını yansıtır. Başlıca eserlerinde yer alan dini semboller ve bu sembollerin sanatçının inançlarıyla nasıl bir bütünlük oluşturduğu bağlamları incelenmesi gereken önemli unsurları barındırmaktadır.

William Holman Hunt'ın eserlerinde motif ve sembol kullanımı, sanatçının manevi ve ahlaki inançlarının bir yansımasıdır. Hunt, bu unsurları yalnızca birer dekoratif öge olarak değil, izleyiciye derin anlamlar ve mesajlar iletmek için kullanır. Bu kullanım, Hunt'ın eserlerini hem estetik açıdan zenginleştirir hem de izleyicinin manevi bir deneyim yaşamasını sağlar.

Hunt'ın motif ve sembolleri, izleyiciyle doğrudan bir diyalog kurar ve onları eserin anlam dünyasına dahil eder.

3.1.2 Pre-Raphaelite Düşüncenin Etkisi: Manevi Gerçekçilik

Hunt ve Pre-Raphaelite sanatçılar, gerçekçi bir betimlemeyle dini sembolleri birleştirerek “manevi gerçekçilik” adı verilen bir tarz yaratmışlardır. Hunt, Hristiyanlık inancına dayalı ahlaki değerleri, doğrudan gözlem ve ayrıntıya dayalı bir yaklaşımla ifade ederek, izleyiciyi bu ahlaki değerlerle buluşturur. Clark (2019), Pre-Raphaelite sanatçıların “görsel anlatımlarında sembolizm aracılığıyla ruhsal mesajları izleyiciye aktardığını” ve bu yöntemle Hunt'ın Hristiyan inançlarının sembollerle derinleştirilmiş bir gerçekçilik oluşturduğunu vurgular. Hunt'ın eserleri, izleyiciyi doğrudan bir ruhsal arınma sürecine dahil eder ve Hristiyan ahlakının sanatsal bir temsilini sunar.

Hunt, eserlerinde sembolleri yalnızca görsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda izleyiciye belirli mesajlar ileten ve onların manevi bir deneyim yaşamalarını sağlayan araçlar olarak kullanır. Hunt'ın bu yaklaşımı, Pre-Raphaelite hareketinin idealleriyle de örtüşür; bu hareket, sanatın gerçekliğe ve doğaya sadık kalması gerektiğini savunurken, aynı zamanda sembolizm aracılığıyla daha derin anlamlar iletmeyi amaçlamıştır (Bronkhurst, 2014).

Motiflerin işlevselliği, Hunt'ın sembolizm anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Semboller, bir motifi sadece bir görüntü olmaktan çıkararak, ona belirli bir anlam yükler. Hunt'ın eserlerinde sıkça görülen kapı motifi, geçiş, eşik ve yeni bir başlangıcın sembolü olarak karşımıza çıkar. Bu kapı, izleyiciye bir seçim sunar: manevi rehberliği kabul etmek ya da reddetmek. Bu tür motifler, izleyicinin eserle etkileşimini artırır ve onları sadece bir gözlemci olmaktan çıkarıp eserin aktif bir parçası haline getirir (Cunningham, 2017).

3.1.3 Dini Motiflerin ve Sembollerin Hunt'ın Eserlerindeki Kullanımı

Hunt, eserlerinde motif ve sembolizmi ustaca birleştirir. Bu birleşim, izleyiciye hem görsel hem de manevi bir deneyim sunar. Hunt'ın eserlerinde yer alan her motif, semboller aracılığıyla daha derin bir anlam kazanır ve bu semboller, izleyicinin eseri anlamlandırmasına yardımcı olur. Örneğin, "The Light of the World" eserinde kapı ve lamba motifleri, Hristiyan sembolizmiyle birleşerek, izleyiciye manevi bir mesaj iletir. Bu tür

birleşimler, Hunt'ın sanatını sadece estetik bir alan olarak değil, aynı zamanda ruhsal bir alan olarak da tanımlar (Cunningham, 2017).

William Holman Hunt'ın eserlerinde motif ve sembol kullanımı, sanatçının manevi ve ahlaki inançlarının bir yansımasıdır. Hunt, bu unsurları yalnızca birer dekoratif öge olarak değil, izleyiciye derin anlamlar ve mesajlar iletmek için kullanır. Bu kullanım, Hunt'ın eserlerini hem estetik açıdan zenginleştirir hem de izleyicinin manevi bir deneyim yaşamasını sağlar. Hunt'ın motif ve sembolleri, izleyiciyle doğrudan bir diyalog kurar ve onları eserin anlam dünyasına dahil eder.

William Holman Hunt'ın eserlerinde dini motifler ve semboller, derin manevi anlamlar taşır ve izleyicilere dini hikayeleri ve öğretileri görsel bir dille anlatır. Hunt, dini sembolleri ve motifleri kullanarak izleyicilere ahlaki ve manevi mesajlar iletmıştır.

Hunt'ın Orta Doğu seyahati, onun eserlerindeki oryantalist etkilenimlerin ve dini temsillerin kaynağı olmuştur. Hunt, Doğu'nun dini ve kültürel atmosferini Batılı izleyiciye aktarırken, bu bölgenin gerçekçi bir temsilini sunmaya özen göstermiştir. Hunt'ın oryantalist etkileri, yalnızca estetik bir tercih olmaktan ziyade, dini anlatılarının doğruluğunu pekiştiren bir unsur olmuştur (Arslan, 2019).

3.1.4 Eser Analizleri

William Holman Hunt'ın eserleri, dini temaları ve sembolleri yoğun bir şekilde kullanmasıyla bilinmektedir. Bu semboller, yalnızca görsel estetik sağlamakla kalmaz, aynı zamanda derin anlamlar taşır ve izleyiciye belirli mesajlar iletmeyi amaçlar. Bu bağlamda, Hunt'ın eserlerini semiyotik bir yaklaşımla incelemek, eserlerin alt metinlerinde yatan anlamları ortaya çıkarmak açısından önemlidir.

Aşağıda verilen Hunt'a ait bazı resim ve analizleri Hunt'ın sanat anlayışını anlamamıza yardımcı olacaktır. Özellikle yukarıda da bahsedilen *The Light of the World* (1853-1854) (Dünyanın Işığı) ve *The Scapegoat* (Günah Keçisi) eseri üzerinden Hunt'ın sanat anlayışı bu iki resim üzerinden verilmeye çalışılmıştır.

a. The Light of the World (1853-1854) (Dünyanın Işığı)

William Holman Hunt'ın 1853-1854 yıllarında tamamladığı The Light of the World (Dünyanın Işığı) adlı eseri, İsa figürünün taşıdığı sembolik anlamlar üzerinden incelendiğinde, sanatçının dini mesajları görsel sembollerle zenginleştirerek aktardığı görülmektedir. Bu eser sadece Hristiyan ikonografisinin değil, aynı zamanda Viktorya Dönemi ruhani arayışlarının da bir tezahürüdür ve sembolizmle yüklü unsurları ve renklerin duygusal çağrışımlarıyla, İsa'nın kurtarıcı figürünü somutlaştırır. Panofsky'nin ikonografik ve ikonolojik analiz yöntemleri kullanılarak (Panofsky, 1955), bu sembollerin izleyici üzerinde yarattığı anlam derinlemesine anlaşılabilir.



Şekil 3.1: William Holman Hunt, The Light of the World (1853-1854).

"The Light of the World", semiyotik açıdan son derece zengin bir eserdir. Eserin merkezinde yer alan İsa figürü, dini bir sembol olarak güçlü bir işarettir. Hunt, İsa'yı bir elinde lamba tutarken ve kapıyı çalarken betimlemiştir. Bu lambanın semiyotik açıdan anlamı oldukça derindir. Bir sembol olarak lamba, aydınlanmayı, bilgelik arayışını ve ilahi ışığın rehberliğini temsil eder. Bu sembolün kökeni Eski Ahit'te Tanrı sözünün bir "ışık" olarak tanımlandığı ayetlere kadar uzanır (Mezmurlar 119:105). Hunt'ın bu sembolü kullanması, izleyiciyi manevi bir uyanışa çağırır ve İsa'nın bu aydınlanmanın kaynağı olduğunu vurgular (Treuhertz, 2016, s. 92). Diğer bir bakışla, İsa'nın elinde tuttuğu fener, "dünyanın ışığı" (Yuhanna 8:12) ifadesini simgeler. Belting (1994), ikonaların izleyiciye doğrudan bir manevi deneyim yaşatma amacını taşıdığını ve dini sembollerin bu nedenle doğrudan ruhsal bir etki yarattığını vurgular. Hunt'ın burada fener sembolünü kullanarak İsa'nın yol gösterici rolünü görsel bir dille ifade etmesi, izleyiciyi doğrudan bu manevi deneyime davet eder. Bu fener, sadece karanlıkla aydınlığın zıtlığı üzerinden değil, aynı zamanda içsel bir uyanışın tetikleyicisi olarak da okunmalıdır.

Eserdeki en dikkat çekici sembollerden biri olan kapı, izleyicinin ruhani açıdan içe kapanıklığını ya da günaha düşmüşlüğü temsil eder ve eserin semiyotik çözümlemesinde önemli bir yer tutar. Kapı, bir eşik, geçiş noktası ve bilinmeyen bir dünyaya açılan giriş olarak algılanır. Ancak kapının dışının dikenli sarmaşıklarla kaplı olması ve paslanmış çivilerle çivilenmiş olması, izleyiciye bu dünyaya geçişin zorluğunu ve insan ruhunun günahlarla çevrili olduğunu, uzun zamandır açılmadığını, dolayısıyla insan ruhunun Tanrı'dan uzak bir durumda olduğunu ima eder. Bu detaylar, Viktorya Dönemi ahlak anlayışının günah, kefarete ve içe dönüş temalarını çağırır (Landow, 1979). Kapı, aynı zamanda İncil'de geçen "Kapıyı çalın, size açılacaktır" (Matta 7:7) ifadesine atıfta bulunur ve İsa'nın insan ruhuna hitap eden bir kurtarıcı olarak rolünü vurgular. Öte yandan, İsa'nın insan ruhuna giriş yapmasını beklediği bir engel olarak da yorumlanabilir (Bronkhurst, 2014). Jung (1964), sembollerin kolektif bilinçdışıyla olan bağlantılarına dikkat çekerek, dini sembollerin bilinçdışı düşünceleri harekete geçirdiğini belirtir. Kapı sembolü, izleyicinin içsel dönüşüm ihtiyacını uyandırarak bilinçaltında bir "yeniden doğuş" arayışına işaret eder. Dini ikonografideki sembollerin, izleyicide manevi bir yankı uyandırma potansiyeline sahip olduğunu, figürlerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda dini birer rehber olarak işlev gördüğünü ifade eder. İsa figürü, bu bağlamda hem kişisel hem de kolektif anlamda izleyiciyi maneviyata yönlendiren bir sembol olarak değerlendirilir. İsa

burada yalnızca tarihsel ya da teolojik bir figür değil, aynı zamanda bireyin içsel dönüşüm sürecinde karşılaştığı "öteki ben" olarak da yorumlanabilir (Hillman, 1989).

İsa'nın kapıyı çalması, Vahiy 3:20'de yer alan "*İşte kapıda durmuş, kapıyı çalıyorum*" ayetine de göndermede bulunur. Ancak kapının dış kolunun olmaması, kapının sadece içeriden açılabileceğini ve bu kararın tamamen bireyin özgür iradesine bağlı olduğunu gösterir. Bu sembolik anlam, izleyiciye manevi bir sorumluluk yükler; yani İsa'nın rehberliğini kabul etmek için kapıyı açıp açmama kararı bireyin kendisine aittir (Cunningham, 2017, s. 327). Bu özgürlük, Hunt'ın Protestan ahlakına uygun bireyci kurtuluş anlayışını da görsel biçimde destekler.

Hunt'ın renk paleti de sembolik anlamlarla yüklüdür. Mavi ve yeşil tonları, umut ve dirilişin sembolü olarak kullanılan doğayı temsil ederken, İsa'nın giysisindeki kırmızı renk ise Hristiyan sembolizminde sıklıkla "fedakarlık" ve "kurtuluş" anlamına gelir (Gombrich, 1966). Özellikle kırmızı renk, İsa'nın çarmıhta çektiği acıları hatırlatarak izleyiciyi ruhsal bir empatiye davet eder. Hunt'ın bu rengi bilinçli bir şekilde tercih ederek dini bir temsili görsel olarak güçlendirdiği söylenebilir. Aynı zamanda kırmızı, Tanrı'nın sevgisini ve Mesih'in ilahi aşkını temsil eder (Schapiro, 1972).

Eserdeki altın ve sarı renkler, Hunt'ın dini ışık sembolizmini yansıtan bir diğer unsurdur. Warburg (1999), dini sanatın ışık ve aydınlık gibi öğelerle manevi saflığı ve tanrısal ışığı temsil ettiğini ifade eder. Altın rengi, Tanrı'nın varlığını ve kutsal bir gücün tezahürünü simgelerken, İsa'nın elindeki fener de bu ışığın bir yansıması olarak işlev görür. Warburg'a göre, bu tür semboller izleyiciye kutsal olanı hatırlatarak sanatı ilahi bir tecrübenin kapısı haline getirir.

Hunt, semiyotik semboller aracılığıyla izleyiciyi, Hristiyanlıkta ruhsal bir yolculuğa teşvik eder. Eco (1989), sanatçının sembollerle kurduğu anlamların izleyiciyi belirli bir ruh haline yönlendirme yeteneğini vurgular. Hunt'ın İsa figürüyle yarattığı bu çağrışım, kapalı kapıyı çalan bir kurtarıcı figürüyle izleyicinin içsel dünyasına hitap eder ve bir dönüşüm sürecini simgeler. Eco'ya göre, dini semboller izleyicide derin bir manevi yankı uyandırır ve bu sembollerin oluşturduğu atmosfer, izleyiciyi İsa ile kişisel bir bağ kurmaya teşvik eder. Bu anlamda eser, yalnızca bir dini anlatım değil, aynı zamanda görsel bir tefekkür aracı olarak işlev kazanır.

Bu resmin orijinali şu anda Manchester Şehir Sanat Galerisinde sergilenmektedir.

b. The Finding of the Saviour in the Temple (Kurtarıcının Tapınakta Bulunması)

"The Finding of the Saviour in the Temple" (1860)", bu sahne Meryem ve Yusuf'un genç İsa'yı bulduğu an betimleyici bir şekilde tasvir edilmektedir. Genç İsa'nın Kudüs'teki tapınakta din alimleriyle ve orada bulunan halk ile tartışırken ailesi tarafından bulunması sahnesini betimler. İsa- Mesih tanrı ile köylü çocuğunun mükemmel bir karışımıdır ve hem ilahi bilgeliğin taşıyıcısı hem de insani bir varlık olarak sunulur. Annesi Meryem iyidir merhametlidir ama oğlunun erdem ve bilgeliğinden korktuğu için hahamlara karşı çocuğunu koruyamayacağını düşündüğü için de endişelidir. Resimlenen sahne Luka İncili'nden alınmıştır (Luka 2:41-52). Hunt, bu sahneyi yaratırken Kudüs'ün mimarisini ve kültürel unsurlarını detaylı bir şekilde incelemiş ve eserinde yansıtmıştır. Eserdeki din alimlerinin yüz ifadeleri ve detaylı kıyafetleri, sahnenin tarihsel doğruluğunu ve dramatik etkisini artırır. (Turan, 2020). Hunt, bu eserde İsa'nın genç yaşta bile tapındaki hahamların İsanın söylemlerine karşı çıkışlarına ve küçümseyici bakışlarına karşı iradesinin ilahi bilgiğe sahip olduğunu vurgulamıştır. Bu açıdan bakıldığında, Hunt'ın İsa'yı sadece bir inanç figürü olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir devrimci olarak betimlediği söylenebilir. İsa'nın tartışmalarda aktif olması, erken yaşta bir bilgelik figürü olarak sahneye girmesi, dini dogmalara karşı yeni bir yorumun kapısını aralar.

Resmin arka planı incelendiğinde, Hunt'ın bu eseri oluştururken benimsediği sanatsal ilkelerden ve savunduğu düşünsel temellerden hiçbir şekilde ödün vermediği görülmektedir. Hunt'ın temel amacı, tarihsel doğrulukla birlikte detaylı İncil sembolizmini harmanlayarak gerçekçi ve ilkelere dayalı bir dini sanat anlayışını yeniden canlandırmaktır. Resmin kompozisyonu ve ışık kullanımı da sembolik anlamlar taşıırken, tapınağın içine düşen doğal ışık, İsa'nın bulunduğu noktada yoğunlaşarak ilahi bilgeliğin fiziksel bir temsili haline gelir. Panofsky'nin ikonolojik analizine göre, bu tür ışık kullanımları, Tanrı'nın varlığını imgelerle anlatmanın görsel stratejileri arasındadır (Panofsky, 1955). Işığın yönü, izleyicinin dikkatini İsa'ya yönlendirerek onun bu sahnedeki merkezî rolünü pekiştirir. Sanatçının düşünsel yaklaşımını somutlaştırmak amacıyla Kudüs'e seyahat ettiği bilinmektedir ve gerçek kişileri model olarak kullanmış ve Kudüs'ü bir atölye mekânına dönüştürerek çalışmalarını burada sürdürmüştür. Ancak, model temininde yaşadığı güçlükler ile Yahudi ritüellerine ilişkin sahnelerin betimlenmesinde karşılaştığı zorluklar, sanatçının ciddi ölçüde zaman

kaybetmesine neden olmuştur. Söz konusu eseri 1860 yılında İngiltere'ye döndükten sonra tamamlayan Hunt'ın bu yapıtı, uzun ve zahmetli bir sürecin ardından Charles Dickens tarafından satın alınmış ve Oryantalist sanat anlayışı içerisinde önemli bir konum elde etmiştir.

Bu resmin orijinali şu anda Birmingham Museum Art Galeride sergilenmektedir.



Şekil 3.2: William Holman Hunt, The Finding of the Saviour in the Temple.

c. The Scapegoat (1854) (Keçi)

"The Scapegoat", Hunt'ın dini sembolleri kullanma biçimini daha da derinleştiren bir eserdir. Bu eser, Eski Ahit'teki günah keçisi ritüelini betimleyen bir sahne olarak, izleyiciye derin bir anlam katmanı sunar. Hunt'ın bu eserdeki en güçlü sembollerinden biri, keçinin kendisidir. Günah keçisi, toplumsal günahların bir sembolü olarak yüklenmiş ve çölde ölüme terk edilmiştir. Bu sembol, semiyotik açıdan, günahın bedeli ve kefaretin kaçınılmazlığı olarak yorumlanabilir (Bronkhurst, 2014). Hunt, bu ritüeli yalnızca betimsel bir düzlemde sunmakla kalmayıp, aynı zamanda Viktorya dönemi toplumsal yapısının ve bireysel arınma arzusunun metaforu olarak yeniden yorumlar.

Keçinin etrafındaki ıssız çöl manzarası, insanın günahlarının sonuçlarıyla yüzleştiği bir boşluk ve izolasyon alanı olarak işlev görür. Bu boşluk, hem fiziksel hem de metafizik bir uzaklaşmanın mekânıdır; izleyiciyi günahın varoluşsal sonuçlarını düşünmeye sevk eder. Bu

mekân, aynı zamanda insanın günahlarının sonuçlarıyla yüzleştiği bir yeri temsil eder. Keçinin çölde yalnız başına bırakılması, günahın toplumdan soyutlanmasını ve kefaretin yükünü tek başına taşıma zorunluluğunu simgeler (Cunningham, 2017, s. 328).



Şekil 3.3: William Holman Hunt, The Scapegoat (1854).

Eserdeki renk kullanımı da semiyotik açıdan önemlidir. Hunt, keçinin çevresindeki manzarayı kasvetli ve dramatik tonlarla resmetmiştir. Bu renkler, izleyiciye günahın ağır ve kasvetli doğasını hatırlatır. Keçinin vücudundaki kırmızı şeritler, günahın yükünü fiziksel bir şekilde ifade eder ve aynı zamanda kurban temasını sembolize eder. Kırmızı renk, burada hem günahın hem de kefaretin sembolü olarak çift yönlü bir anlam taşır (Treuerherz, 2016, s. 95). Bununla birlikte, keçinin gözlerinde görülen acı ve çaresizlik ifadesi, Hunt'ın realist teknik becerisiyle birleşerek, yalnızca dinsel değil, insani bir trajedinin de altını çizer.

William Holman Hunt'ın eserlerinde dini motifler ve semboller, derin semiyotik anlamlar taşır. "The Light of the World" ve "The Scapegoat" eserlerinde, semboller aracılığıyla izleyiciye iletilen mesajlar, yalnızca yüzeysel bir estetik deneyim sunmaz, aynı zamanda izleyiciyi derin bir manevi sorgulamaya davet eder. Hunt, bu eserlerde dini sembollerini, izleyiciye manevi bir rehberlik sunan güçlü işaretler olarak kullanır. Bu semboller, izleyicinin ruhsal dünyasında yankı uyandırmayı amaçlar ve onları bir içsel aydınlanmaya çağırır. Nitekim, Hunt'ın Pre-Raphaelite hareketi içindeki yeri, bu tür sembolik derinlikli

anlatılar yoluyla sanatı ahlaki bir uyanış aracı olarak görmesinden kaynaklanır (Barringer, 1998).

Bu resim şu anda National Museums Liverpool’da sergilenmektedir

d. The Shadow of Death (Ölüm Gölgesi)

"The Shadow of Death" (1870–1873), Hunt’ın Oryantalist etkilenimlerini ve dini temsillerini en güçlü şekilde yansıtan eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eserde, marangozluk yapan İsa’nın gölgesinin haç şeklinde duvara yansıtıldığı görülmektedir. Bu gölge, yalnızca bir ışık oyunundan ibaret değildir; aynı zamanda gelecekteki çarmıha gerilme olayının kaçınılmazlığına dair önceden verilmiş bir işarettir. Hunt, burada zamanın lineerliğini kırarak İsa’nın gelecekteki ölümünü şimdiki ana taşıyan bir “anlatı gölgesi” yaratır. İsa, odun kestikten sonra kollarını iki yana açmış şekilde betimlenmiş; bu duruşunun gölgesi, marangozluk aletlerinin asılı bulunduğu tahta bir direğe düşerek çarmıha gerilmeye işaret eden bir “ölüm gölgesi” oluşturmuştur. Ayrıca pencere kemerinin, İsa’nın başı etrafında doğal bir hale etkisi yaratacak biçimde yerleştirilmiş olması da dikkat çekicidir. Bu ayrıntı, yalnızca bir kompozisyon ögesi değil, aynı zamanda Hunt’ın İsa figürünü Tanrısal bir nur içinde betimleme eğiliminin de bir yansımasıdır. Kompozisyonun arka planında, annesi Meryem’in ona hediye ettiği eşyaları sakladığı kutuya bakarken tasvir edilen Meryem’in, aynı zamanda İsa’nın gölgesine yönelmiş bakışıyla sahneye derin bir anlam katıldığı görülmektedir. Bu sembolik anlatım, İsa’nın gelecekte yaşayacağı çarmıha gerilme olayına güçlü bir gönderme niteliğindedir. Hunt, eserdeki detaycılığı ve tarihsel gerçekliği sağlamak amacıyla Nasıra’da (Nazareth) saha çalışmaları yapmış ve yerel yaşamı doğrudan gözlemlemiştir ve yalnızca mimari değil, aynı zamanda etnografik gözlemlere de başvurmuştur. Bu yaklaşım, Viktorya dönemi seyahat yazılarıyla da paralellik gösterir (Boime, 2008). Kompozisyonadaki detaylar, İsa’nın çarmıha gerilişi öncesindeki yaşamına ilişkin önemli ipuçları sunmakta ve izleyiciye derin bir manevi mesaj iletmektedir (Küçük, 2021).

Hunt bu resmi yapabilmek için ikinci defa Kuduse gitmiştir. Resmin arka planına baktığımızda ise Yetişkin İsa’yı çalışkan bir zanaatkar ve emekçi olarak tasvir ederek dürüst emeğin manevi değerine tekrar tekrar vurgulamak istemiştir. Eleştirmenler bu resme fiziksel gücün ve sağlığın yanı sıra kişisel ve politik yaşamda Hristiyan ideallerinin güçlü bir şekilde

takip edilmesini İsanın kaslarını resmetmesine bağlamışlardır. Aynı zamanda bu güçlü bedensel temsiliyet, dönemin eril idealini ve toplumsal cinsiyet normlarını da destekler biçimdedir (Cherry, 1993). Yine Meryemin gelen hediyeleri saklaması İsa'nınve etrafında yer alanların zor zamanları için saklanmasına atıfta bulunmuş olabileceğini fikrinde hem fikir olmuşlardır.

Resmin şu an orijinali 1883 yılında Manchester şehrine bağışlanmış ve günümüzde hala bulunduğu Manshester Sanat Galerisi Koleksiyonuna girmiştir. Orada sergilenmektedir.



Şekil 3.4: William Holman Hunt, The Shadow of Death.

e. The Lantern Maker's Courtship (Fener Yapımcısının Kur yapma Sanatı)

"The Lantern Maker's Courtship" (1854), Hunt'ın Kahire'de geçirdiği süre zarfında doğrudan gözleme dayalı etnografik bir yaklaşımla ürettiği ve Oryantalist resim geleneği içinde özgün bir yer edinen önemli eserlerinden biridir. Eserde, Kahireli bir fener ustasının yaptığı feneri bir müşteriye tanıttığı ve onu etkilemeye çalıştığı sahne ayrıntılı bir biçimde betimlenmiştir. Bu etkileşim yalnızca bir ticaret ilişkisi değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri, kamusal-özel alan sınırları ve görsel temsil politikaları bağlamında da okunabilecek çok katmanlı bir anlatı sunar.

Kompozisyonda yerel halkın kıyafetleri, mekânın estetik dokusu ve renkli atmosfer gibi çevresel detaylar aracılığıyla Hunt'ın gözlemlediği Oryantalist etkiler açıkça

yansıtılmaktadır. Ancak Hunt'ın Oryantalizmi, akademik gelenekte sıkça görülen egzotikleştirme pratiğinden ayrılarak, daha çok yerel yaşama dair gözleme dayalı bir sahicilik iddiası taşır. Bu durum, Edward Said'in Oryantalizm eleştirisinin ötesine geçerek, Hunt'ın Doğu'yu yalnızca "öteki" olarak değil, Batılı gözle anlamaya çalıştığı bir “yaşanmış mekân” olarak da resmettiğini göstermektedir (Said, 1978; Behdad, 1994).

Resimdeki figürlerin mimikleri, jestleri ve beden dilleri, sadece estetik değil, aynı zamanda kültürel iletişimin dinamiklerini ortaya koyar. Fener ustasının hafif eğilmiş bedeni ve sunum jesti, hem bir beğeni beklentisi hem de toplumsal statü göstergesi olarak okunabilir. Kadın figürünün duruşu ve mimikleri ise, Doğu'daki kadın temsiliinin 19. yüzyıl İngiliz sanatındaki sınırlı ve stereotipik temsillerine kıyasla daha özneleşmiş bir duruş sergiler. Bu noktada Hunt'ın figürleri, tam anlamıyla oryantalist bir fanteziye değil, karmaşık sosyal ilişkilerin görselleştirilmesine işaret eder (Nochlin, 1989).

Mekânsal kompozisyon ise yalnızca dekoratif bir arka plan değil; taş zemin, duvar dokusu, fenerin ayrıntılı yapısı ve renk paleti aracılığıyla Osmanlı Kahire'sinin mimari dokusunu belgeleyen bir anlatı katmanı olarak işler. Bu mekân, Batılı izleyicinin Doğu'ya dair tahayyülünü besleyen egzotik unsurları taşısa da, Hunt'ın natüralist eğilimleri sayesinde neredeyse sahneye tanıklık ediyormuş hissi yaratır.

Hunt, bu eseriyle Doğu'nun gündelik yaşamını ve kültürel ortamını Batılı izleyicilere tanıtmayı amaçlamış; böylece Doğu'nun egzotik ve mistik doğasını vurgulamıştır (Erdoğan, 2017). Ancak bu mistik doğa, yalnızca bir fantezi değil; Hunt'ın gözlemleri ve yaşantıları aracılığıyla detaylandırılmış bir gerçeklik algısıyla şekillenir. Bu da Hunt'ı daha sonraki oryantalist ressamların aksine, gözlem ile temsil arasındaki çizgiyi dikkatle kurcalayan bir sanatçı konumuna yerleştirir (Barringer, 1998).

Bu resim günümüzde Birmingham Museum and Art Gallery'de sergilenmektedir ve Hunt'ın Doğu temsilleri arasında hem görsel detayları hem de kültürel duyarlılığı açısından öne çıkan bir örnek olarak değerlendirilmektedir.



Şekil 3.5: William Holman Hunt, The Lantern Maker's Courtship.

3.2 JEAN-LEON GEROME'UN RESİMLERİNDE DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER

Jean-Léon Gérôme, 19. yüzyılda Batı sanatında Oryantalizmin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. Sanatçı, özellikle İslam sembollerine Batılı bir gözle yaklaşarak, onları Batı'nın ideolojisine uygun şekilde betimlemiştir. Gérôme'un eserlerinde İslam sembolleri, egzotik ve mistik bir atmosfer içinde ele alınır ve Batılı izleyiciye Doğu kültürünün gizemli dünyasını açan bir pencere olarak sunulur (Said, 1978).

Edward Said'in de vurguladığı gibi, Oryantalist sanatçılar çoğunlukla Doğu kültürünü Batılı izleyiciye "öteki" olarak sunma çabasıındaydı. Gérôme da bu eğilimi takip ederek İslam sembollerini Batı'nın egzotik hayal gücüne hitap edecek şekilde betimlemiştir. Örneğin, "Dua Vakti" adlı eserinde bir caminin iç mekânını detaylı bir şekilde resmeden Gérôme, Müslümanların ibadetini Batılı izleyicinin anlayabileceği bir egzotik biçimde sunarak bu sahneyi "doğulu bir gizemle" çevreler (Shafik, 2007).

Gérôme'un bu yaklaşımı Batı'da ciddi bir etki yaratmış; izleyicilerin Doğu kültürüne karşı romantize edilmiş bir bakış açısı geliştirmesine neden olmuştur. Shafik'e (2007) göre bu durum, Batı'nın İslam'a dair algısını şekillendirmiş ve Doğu'yu Batı hayal gücünde “mistik ve büyüleyici” bir unsur haline getirmiştir.

Sanatçının eserleri, Fransız Akademik geleneğin teknik mükemmeliyetine dayanır. Gérôme'un eserlerinde gözlemlenen detaycılık ve gerçekçilik, izleyiciye tarihsel ve kültürel bir deneyim sunar. Tarihsel doğruluk konusunda oldukça titiz davranan sanatçı, arkeolojik ve etnografik araştırmalardan faydalanmış, seyahatlerinde topladığı gözlemleri eserlerine yansıtmıştır (Ackerman, 2000).

Gérôme'un oryantalist çalışmaları, özellikle İslam dünyasının günlük yaşamını ve dini ritüellerini Batılı izleyiciye tanıtarak büyük ilgi uyandırmıştır. Bu eserlerde detaylara verilen önem ve sahnelerin tarihsel doğruluğu dikkat çekicidir (Nochlin, 1983).

Bu eserler, Batı'nın İslam'ı egzotikleştirme eğiliminin güçlü bir yansımasıdır. Bu durum yalnızca sanatta kalmamış, Batı kültürünün diğer alanlarında da İslam dünyasına dair önyargıların oluşmasına katkı sağlamıştır (Nochlin, 1989). Gérôme'un camiler, minareler ve diğer İslami semboller içeren resimleri, Batı'da İslam kültürünün “esrarengiz” olarak algılanmasına neden olmuş, bu da İslam'a yönelik hem hayranlık hem de önyargı içeren karmaşık bir bakış açısının gelişmesine yol açmıştır (Said, 1978).

Nochlin (1989), Gérôme'un sıkça kullandığı sembolik unsurların, Batı toplumunda İslam kültürüne karşı duyulan merakın bir yansıması olduğunu belirtir. Bu tür eserlerin, Batı'nın Doğu'ya dair anlayışını şekillendirdiği ve bu anlayışın Batılı bir üstünlük hissini besleyerek sömürgeci ideolojiyi desteklediği öne sürülmektedir.

Gérôme'un eserlerinde dini temalar, tarihsel ve kültürel bağlamda ele alınır. Hristiyanlık ve İslamiyet'ten ilham alarak oluşturduğu sahneler, izleyiciye hem estetik hem de manevi açıdan derin bir deneyim sunar. Sanatçının bu yaklaşımı, onun dini anlayışı ve dönemin dini söylemleriyle olan ilişkisini de gözler önüne serer (Ackerman, 2000).

Dini semboller genellikle dramatik ve güçlü kompozisyonlarla sunulur. Gérôme'un, Hristiyan ikonografisini işlerken Batılı bir bakış açısı benimsediği, İslam dünyasına dair sahnelerinde ise oryantalist bir perspektife yöneldiği görülür. Bu iki farklı yaklaşım,

eserlerindeki dini sembollerin kullanımında katmanlı bir yapı oluşturur. Örneğin, "The Christian Martyrs' Last Prayer" (1883) adlı eserinde Roma dönemindeki Hristiyan zulmü dramatik bir dille aktarılır. Haç sembolü, şehitlerin inançlarına olan bağlılıklarını ve bu uğurda çektikleri acıları temsil eder (Dawkins, 2007).

Benzer şekilde, "The Muezzin" (1865) adlı eserinde ise bir minareden ezan okuyan muezzin figürü yer alır. Bu sahne, İslam dünyasının mistik yönünü Batılı izleyiciye tanıtırken, sanatçının oryantalist bakış açısını da yansıtır. Ezan burada yalnızca estetik bir öge değil, aynı zamanda İslamiyet'in ruhaniyetini ve inanç sistemini simgeleyen güçlü bir dini motiftir (Thompson, 2010).

Gérôme'un eserlerinde dini semboller sadece dekoratif unsurlar değildir; aynı zamanda izleyiciye belirli kültürel ve tarihsel mesajlar iletme amacı taşır. Bu semboller aracılığıyla izleyici, hem dini hem de kültürel bir sorgulama sürecine dâhil olur. Gérôme, sanatında bu sembolleri kullanarak izleyiciyi Batı'nın Doğu'yu nasıl algıladığı üzerine düşünmeye sevk eder ve onları tarih ile kültürlerin kesişim noktasında bir yolculuğa çıkarır.

3.2.1 Motif ve Sembol Kullanımı

Jean-Léon Gérôme, 19. yüzyıl Fransız akademik resminin önde gelen isimlerinden biri olarak, eserlerinde motif ve sembolizmi ustalıkla kullanmıştır. Gérôme'un sanatı, Batı'nın Doğu'ya bakışını yansıtan oryantalist temalarla zenginleştirilmiş olup, aynı zamanda Hristiyanlık ve İslamiyet gibi büyük dinlerin sembollerini de içermektedir. Bu bağlamda, Gérôme'un motif ve sembol kullanımı, sadece estetik bir tercih olmaktan öte, izleyiciye belirli mesajlar iletme amacı taşır. Sanatçının eserlerinde yer alan her motif ve sembol, izleyiciye belirli bir tarihi, kültürel veya manevi anlam sunar (Ackerman, 2000).

Gérôme'un eserlerinde motifler, hem görsel hem de tematik açıdan önemli bir rol oynar. Örneğin, Pollice Verso (1872) (Başparmak Aşağı) adlı eserinde, Roma İmparatorluğu'ndaki gladyatör dövüşlerinin dramatik bir sahnesi betimlenir. Burada kullanılan başlıca motiflerden biri, izleyicilerin başparmaklarını aşağıya doğru çevirdikleri andır. Bu jest, gladyatörün ölümünü onaylayan bir işaret olarak kullanılmıştır. Bu basit ama güçlü motif, izleyicinin dikkatini sahnenin dramatik doğasına çeker ve Roma'daki şiddet kültürünü vurgular (Dawkins, 2007). Gérôme, bu motifi kullanarak izleyiciyi Roma İmparatorluğu'nun

acımasız doğası üzerine düşünmeye davet eder ve popüler kültürün bu hareketi ölümle özdeşleştirme biçimini dramatize eder (Wiedemann, 1992).

"Pollice Verso" (1872), aynı zamanda Roma İmparatorluğu döneminde gladyatör dövüşlerini tasvir ederken, Hristiyanlık ve pagan ritüelleri arasındaki karşıtlığı gözler önüne serer. Bu eserde, gladyatör dövüşlerinin dramatik anları ve izleyicilerin tepkileri, dini inançların ve sembollerin dönemin sosyal yapısı üzerindeki etkilerini yansıtır (Boime, 1982).

Pollice Verso (1872), sadece tarihsel bir sahneyi değil; aynı zamanda kültürel, dini ve ideolojik karşıtlıkları da işler. Eserde gladyatör dövüşlerinin dramatik anları ve izleyicilerin tepkileri, Hristiyanlık ile pagan ritüeller arasındaki gerilimi gözler önüne serer. Dolayısıyla eserdeki motifler yalnızca görsel değil; aynı zamanda kültürel bellek, etik değerler ve tarihsel eleştiri bağlamında da çok katmanlıdır. Gérôme'un akademik gerçekçiliği, idealize edilmemiş bir tarihsel temsil anlayışıyla birleşerek, dönemin sosyal yapısını ve kolektif bilinçaltını sorgulayan bir estetik üretir.

Eser günümüzde Arizonada Phoenix Sanat Müzesinde sergilenmektedir.



Şekil 3.6: Jean-Leon Gerome, Pollice Verso (1872).

Bir başka örnek olarak, Gérôme'un *Pygmalion and Galatea* (1890) adlı eserinde, mitolojik bir hikayeyi canlandırır. Eserde, Galatea heykelinin canlanma anı resmedilmiştir. Bu eserdeki heykel motifleri, sanatçının yeteneğini ve yaratıcılığını simgelerken, aynı zamanda sanatın gücüne dair bir alegori sunar. Heykelin canlı bir figüre dönüşmesi, sanatın yaşam üzerindeki etkisini ve sanatçının Tanrı'ya benzer bir yaratıcı güce sahip olabileceğini simgeler (Ackerman, 2000). Gérôme, bu motifle sanat ve yaratılış arasındaki ilişkiyi vurgular.

Eserdeki heykel motifleri, yalnızca sanatçının teknik ustalığını değil, aynı zamanda sanatın doğası üzerine metafizik bir sorgulamayı da içerir. Galatea'nın mermer bedeninin ete kemiğe bürünmesi, sanatın yaşamı taklit etmekten çok, ona biçim ve ruh verme potansiyelini simgeler (Gombrich, 2006). Gérôme burada sanatçıyı Tanrı'ya benzer bir yaratıcı konumda sunar; bu, 19. yüzyılın sonlarında sanata atfedilen yarı ilahi yetilerle de örtüşmektedir.

Kompozisyon, barok etkiler taşıyan teatral ışıklandırması, dikkatle modellenmiş figürleri ve soğuk mermer ile sıcak ten arasındaki kontrastla dikkat çeker. Gérôme'un akademik realizm anlayışıyla yorumladığı bu mit, hem klasik sanatın yeniden canlandırılmasına hem de izleyicinin estetik deneyimle kurduğu duygusal bağa işaret eder (Nochlin, 1989).

Eser ayrıca, sanatın izleyici üzerindeki etkisini de sorgular: Galatea, yalnızca Pygmalion'un arzusu ile değil, aynı zamanda izleyicinin bakışıyla da canlanır. Bu yönüyle eser, 'gaze' (bakış) teorisiyle de ilişkilendirilebilir (Mulvey, 1975). Gérôme, bu motifle sanat ve yaratılış arasındaki ilişkiyi vurgularken, aynı zamanda arzu, temsil ve beden politikaları üzerine de güçlü bir görsel anlatı kurar.

Eser günümüzde New York Şehri Metropolitan Müzesinde sergilenmektedir.



Şekil 3.7: Jean-Leon Gerome, Pygmalion and Galatea (1890).

Yine aynı şekilde başka bir örnek "The Slave Market 1" (Köle Pazarı) (1866), Gérôme'un köle ticaretini ve İslam dünyasındaki sosyal yapıları ele aldığı bir diğer önemli eserdir. Bu eserde, köle ticareti sahnesi üzerinden dönemin sosyal ve kültürel dinamikleri ele alınırken, dini semboller ve ritüeller de sahnenin bir parçası olarak yer alır (Ackerman, 2000). Kompozisyonda yer alan figürlerin bakışları, kıyafetleri, mimari detaylar ve mekânsal kurgu, Doğu'nun "öteki" olarak kurgulandığı bir görsel dil üretir. Gérôme, akademik resim anlayışı çerçevesinde, titizlikle işlenmiş bu sahne aracılığıyla, hem sanatsal bir incelik sunar hem de Oryantalist bir tahakküm üretir. Özellikle kadının çıplaklığı ve pasif duruşu, Batılı erkek izleyicinin bakışını merkeze alan cinsel politikayı ve sömürgeci zihniyeti deşifre eder.



Şekil 3.8: Jean-Leon Gerome, The Slave Market I (1866).

Eser günümüzde Cincinnati Sanat Müzesi Ohio'da bulunmaktadır.

3.2.2 Sembollerin Anlam Katmanları

Gérôme'un eserlerinde semboller, izleyiciye belirli bir anlatı sunmak ve daha derin anlam katmanları oluşturmak için kullanılır. The Slave Market (Köle Pazarı) (1866) adlı eserinde, Gérôme, bir köle pazarını betimler. Eserde, bir berberi tüccarın çıplak bir kadın figürünün satışa sunulduğu an resmedilmiştir. Alıcı kişi kıyafetinden de anlaşıldığı üzere soylu, üst tabakadan birisi kölenin dişlerini incelemektedir. Buradaki semboller, insan onurunun ve özgürlüğünün kaybını temsil eder. Çıplaklık, zayıflık ve savunmasızlık sembolü olarak kullanılırken, kadının satılmak üzere olması, köleliğin insanlık dışı doğasını vurgular (Thompson, 2010). Gérôme, bu semboller aracılığıyla izleyiciye köleliğin acımasız gerçekliğini ve insanlık dışı doğasını hissettirir.



Şekil 3.9: Jean-Leon Gerome, The Slave Market II.

Bir başka önemli sembol, Gérôme'un The Death of Caesar (1867) (Sezarın Ölümü) adlı eserinde görülür. Burada, Sezar'ın öldürülme anı dramatik bir şekilde betimlenmiştir. Sezar'ın cesedi, Romalı senatörler tarafından çevrilmiş ve ihanete uğramış bir figür olarak resmedilmiştir. Sezar'ın ölümü, sadece tarihi bir olayın betimlemesi olarak değil, aynı zamanda ihanetin ve siyasi entrikanın evrensel bir sembolü olarak işlev görür. Bu sembol, izleyiciyi güç, politika ve ihanet üzerine düşünmeye teşvik eder (Dawkins, 2007). Gérôme, bu sembolü kullanarak tarihsel bir olayın evrensel temalarını vurgular.



Şekil 3.10: Jean-Leon Gerome, The Death of Caesar (1867).

Eser günümüzde Baltimore Walters Sanat müzesinde sergilenmektedir.

3.2.3 Motif ve Sembollerin Birleşimi

Gérôme'un eserlerinde motif ve semboller, çoğunlukla birbiriyle iç içe geçer ve karmaşık anlam katmanları oluşturur. Örneğin, *The Snake Charmer* (1879) adlı eserinde, genç bir çocuk, çıplak ve korkutucu bir yılanı hipnotize ederken resmedilmiştir. Bu sahnede, yılan motifinin yanı sıra, Doğu'nun egzotik ve mistik doğasını sembolize eden unsurlar da bulunmaktadır. Yılan, hem tehlikenin hem de cazibenin bir sembolü olarak işlev görürken, çocuğun onu kontrol etmesi, Batı'nın Doğu üzerindeki tahakkümünü ima eden bir sembolizm barındırır (Thompson, 2010). Bu eser, Doğu'nun Batı tarafından nasıl egzotikleştirildiğini ve bu egzotizmin arkasındaki güç dinamiklerini sorgulayan bir yapıya sahiptir.

Gérôme'un sanatında dini semboller ise izleyiciye derin manevi mesajlar iletmek için kullanılmıştır. Onun eserlerinde dini semboller, genellikle tarihsel ve kültürel bağlamda yer alır ve bu semboller aracılığıyla izleyiciye güçlü bir görsel anlatım sunar. Gérôme'un detaycılığı ve tarihsel doğruluğu, bu sembollerin anlamını ve önemini daha da vurgular (Boime, 1982).



Şekil 3.11: Jean-Leon Gerome, The Snake Charmer.

Gérôme'un eserlerinde motif ve sembollerin birleşimi, izleyiciye sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda onları belirli bir hikayenin veya mesajın içine çeker. Bu kombinasyon, Gérôme'un sanatını hem görsel hem de entelektüel açıdan zenginleştirir ve izleyiciye çok katmanlı bir deneyim sunar.

Eser günümüzde Sterling ve Francine Clark Sanat Enstitüsü Williamstown Massachusettes şehrinde sergilenmektedir.

3.2.4 Eser Analizleri ve Dini Semboller

Jean-Léon Gérôme'un eserlerinde dini motiflerin ve sembollerin kullanımı, sanatçının Batı ve Doğu kültürleri arasındaki etkileşimi nasıl yorumladığını ve bu kültürlerin dini ve sembolik dünyalarını nasıl bir araya getirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Gérôme'un birkaç önemli eseri üzerinden dini motiflerin ve sembollerin nasıl kullanıldığını incelemek, sanatçının eserlerine dair daha derin bir anlayış sağlayacaktır.

a.The Prayer (La prière) (Kahirede Akşam Namazı)

Jean-Léon Gérôme'un The Prayer (1865) adlı eseri, İslam dünyasındaki dini ritüelleri konu alan önemli bir yapıt olarak öne çıkar. Eserde camide dua eden Müslümanlar detaylı bir biçimde tasvir edilmiştir. Gérôme, caminin mimarisini, dua eden figürlerin kıyafetlerini ve

ibadet anını büyük bir titizlikle işlemektedir. Bu detaylar, sanatçının İslam kültürüne duyduğu ilgi ve kültürü doğru bir şekilde yansıtmaya çabasını gözler önüne serer (Chisholm, 1978). Ancak bu eser, aynı zamanda Batılı izleyiciye İslam kültürünü egzotik ve mistik bir çerçevede sunan bir oryantalist yaklaşıma da sahiptir. Gérôme, dua eden Müslüman figürlerinin cami içindeki duruşlarını ve ibadetlerini estetik bir biçimde resmederken, aynı zamanda İslam'ın kutsal mekanlarını Batılı izleyici için egzotik bir "öteki" olarak konumlandırır.

Edward Said (1978), oryantalizmin Doğu'yu Batı için gizemli ve çekici kılan bir anlayış geliştirdiğini belirtmiştir. Batılı sanatçılar, Doğu'yu genellikle kendi kültürel önyargılarıyla şekillendirerek, Batılı izleyicinin gözünde "öteki" bir dünya yaratmayı amaçlamıştır. Gérôme'un The Prayer eseri, tam da bu anlayış çerçevesinde, Batılı izleyiciye İslam'ı bir "seyirlik" nesne olarak sunar.

Eserde, dua eden Müslüman figürler huşu içinde, ibadetlerine odaklanmış bir şekilde betimlenmiştir. Figürlerin bu duruşları, İslam'ın mistik ve ruhani yönüne vurgu yapar ve Batılı izleyiciye alışılmadık bir ritüel sunar. Nochlin (1983), oryantalist eserlerde dini figürlerin edilgen pozlarda betimlenmesinin, Doğu'nun mistik doğasını öne çıkardığını ve Batılı izleyicilere Doğu kültürünü egzotik bir obje olarak tanıttığını ifade eder. Gérôme'un Müslüman figürleri ise doğrudan bir ritüelin parçası olarak izleyiciye sunulur ve bu figürlerin meditasyon benzeri duruşları, izleyicide bir tür dini "ötekilik" hissi uyandırır.

İslam'da ibadet, derin bir manevi bağlılık ve teslimiyetin sembolüdür. Gérôme, figürlerin bu teslimiyet içinde resmedilmesiyle, İslam inancını estetikleştirmekle birlikte, aynı zamanda bu dini ritüelin özünü Batılı izleyici için erişilebilir ve anlaşılır bir biçime dönüştürmüştür. Panofsky (1955), dini sembollerin Batılı izleyici için görsel olarak anlamlandırılabilir hale getirilmesinin, izleyicinin sanat eserini "öteki" olarak görmesine katkı sunduğunu ifade eder. Gérôme'un figürleri, bu anlamda izleyiciye egzotik ve derin bir dini deneyim sunar; ancak bu deneyim, Batı kültüründen bir mesafeyle gözlemlenen bir yabancılik içerir.

The Prayer eserinde, arka plandaki cami mimarisi dikkat çekici bir şekilde betimlenmiştir. Gérôme, camiyi etkileyici kubbe, uzun minareler ve ayrıntılı süslemelerle resmederek, Batılı izleyiciye İslam kültürünü hem etkileyici hem de egzotik bir atmosferle sunar. Çelik (1996), Batılı sanatçıların İslam mimarisini büyüleyici bir dekor olarak kullanarak izleyicide mistik

bir his yaratmayı amaçladığını belirtir. Bu ibadet mekanının detayları, Batılı izleyiciye estetik ve mistik bir dünyaya açılan bir kapı gibi sunulur.

Resmin içindeki ışık oyunları, eserin manevi atmosferini pekiştiren bir başka unsurdur. Gérôme, ışık ve gölgeyi ustalıkla kullanarak cami ve namaz kılınan alanın derinlikli bir mekân hissi yaratmasını sağlar. Gombrich (1966), ışığın sanatta sembolik kullanımının izleyici üzerinde ruhsal bir etki yarattığını ifade eder. Gérôme'un eserinde ışık, mekâna mistik bir hava katarak izleyiciyi sarar ve camiyi "manevi bir sığınak" olarak konumlandırır. Ancak bu sığınak, Batılı izleyici için yabancı bir dünyaya açılan bir kapı işlevi görür. Gérôme'un cami içindeki bu estetik düzenlemesi, İslam'ın kutsal mekanlarını egzotikleştirme eğiliminin bir yansımasıdır.

Gérôme'un The Prayer adlı eseri, İslam kültürüne Batılı bir perspektiften yaklaşarak, onu yabancı ve ilginç kılmaya yönelik bir anlatı oluşturur. Behdad ve Gartlan (2013), oryantalist sanatçıların Doğu'yu Batılı izleyiciye çekici ve gizemli göstermek için sembollerle dolu bir anlatı geliştirdiğini belirtir. The Prayer eserindeki dini ritüeller ve mekân, Batılı izleyicinin merak duygusunu tatmin eden bir "görsel şölen" olarak sunulmuştur. Bu anlamda, İslam ibadeti Batılı gözlemler doğrultusunda yeniden yorumlanarak, yabancılaştırıcı bir estetik unsur haline getirilmiştir.

Bu eser, günümüzde Hamburg Sanat Evi'nde sergilenmektedir.



Şekil 3.12: Jean-Leon Gerome, The Prayer (1865).

b. The Christian Martyrs' Last Prayer (1883) (Hristiyan Şehitlerin Son Duası)

Jean-Léon Gérôme'un The Christian Martyrs' Last Prayer (1883) adlı eseri, Roma İmparatorluğu döneminde Hristiyanlara yönelik zulmü dramatik bir şekilde betimler. Eser, amfityatroda Hristiyanların şehitliğine tanıklık etmek için toplanan kalabalıkla dolup taşmıştır. Geniş çemberin etrafında, mutsuz kurbanlar çarmıhta acı çekmektedir. Arenanın bir köşesinde, ölüme mahkûm bir grup erkek ve kadın, ateşli bir dua ile yeni inançlarını itiraf ederken, açılan yeraltı geçidinden açgözlü canavarlar, insan avlarına doğru ilerlemektedir. Gérôme kalabalık arenada bir grup mahkûm, yeni dinlerinden dolayı vahşi hayvanlar tarafından öldürülmeyi bekleyen bir sahneyi tasvir eder. Merkezde, bir haçın etrafında toplanmış figürler, Hristiyanlığın sembolü olan haçı güçlü bir şekilde vurgular (Dawkins, 2007, s. 143). Haç, burada hem Hristiyan inancının merkezi bir simgesi olarak hem de şehitliğin sembolü olarak işlev görür. Gérôme, haçın bu ikili anlamını vurgulayarak, izleyiciyi Hristiyanlığın erken dönemlerinde yaşanan zulmü ve bu zulmün Hristiyan inancı üzerindeki etkisini düşünmeye davet eder.



Şekil 3.13: Jean-Leon Gerome, The Christian Martyrs' Last Prayer (1883).

Gérôme'un bu eserdeki kompozisyonu, dramatik bir gerilim yaratır. İzleyici, haçın etrafında toplanmış figürlerin çaresizliği ve aynı zamanda inançlarına olan sarsılmaz bağlılıklarını hisseder. Gérôme, izleyiciyi bu sahneye tanıklık etmeye ve bu sahnenin manevi ağırlığını hissetmeye zorlar. Bu bağlamda, haç sembolü, sadece dini bir motif olarak değil, aynı zamanda izleyici üzerinde derin bir duygusal etki yaratmak için kullanılan bir araçtır (Ackerman, 2000, s. 82).

Bu eser, günümüzde Baltimore'daki Walters Sanat Müzesi'nin koleksiyonunun bir parçası olarak sergilenmektedir.

c. The Muezzin (1865)

Gérôme'un The Muezzin adlı eseri, İslam dünyasının dini bir sembolü olan ezanı ve bu sembolün Batılı bir izleyiciye nasıl sunulduğunu gösterir. Eser, bir muezzinin minarede ezan okuduğu bir anı tasvir eder. Muezzinin duruşu ve yüz ifadesi, derin bir manevi yoğunluğu yansıtır. Ezan, İslam dünyasında her gün beş vakit okunan bir çağrı olmasının ötesinde, Müslümanların Allah'a olan bağlılıklarının ve dini vecibelerini yerine getirme sorumluluklarının bir sembolüdür (Thompson, 2010, s. 101). Gérôme, bu sembolü

kullanarak, İslam'ın manevi boyutunu Batılı izleyiciye tanıtır ve aynı zamanda Doğu'nun mistik dünyasını keşfetmeye davet eder.



Şekil 3.14: Jean-Leon Gerome, The Muezzin (1865).

Bu eserde, Gérôme'un oryantalist perspektifi belirgindir. Muezzinin betimlenişi, Batı'nın Doğu'ya dair egzotik ve mistik algılarını yansıtır. Gérôme, bu sembolik sahneyi detaylandırarak, Doğu'nun dini uygulamalarını romantize eder ve izleyiciye Doğu'nun spiritüel derinliklerine dair bir bakış sunar. Ancak, bu romantize edilmiş bakış açısı, aynı zamanda Batılı izleyiciyi Doğu'ya dair belirli önyargılarla da besleyebilir (Ackerman, 2000, s. 89).

Bu eser günümüzde Joslyn Sanat Müzesi Nebraska Amerikada sergilenmektedir.

d. Jerusalem (1867) (Kudüs)

Gérôme'un Jerusalem adlı eseri, dini semboller ve motiflerin ustaca kullanıldığı bir diğer önemli çalışmadır. Bu eserde, İsa'nın çarmıha gerildiği Golgota Tepesi'nin tasviri yer alır. Jérôme, burada sadece dini bir olayın betimlemesini yapmakla kalmaz, aynı zamanda bu olayın tarihsel ve manevi önemini de vurgular. Eserin merkezinde yer alan çarmıh sembolü, Hristiyanlığın en güçlü sembollerinden biridir ve bu sembol, izleyiciye İsa'nın fedakarlığını ve insanlık için çektiği acıları hatırlatır (Dawkins, 2007, s. 149).



Şekil 3.15: Jean-Leon Gerome, Jerusalem (1867).

Gérôme, bu eserde dini semboller aracılığıyla bir hikaye anlatır. Çarmıhın çevresindeki figürler, İsa'nın ölümüne tanıklık eden kişileri temsil eder. Bu figürlerin yüzlerindeki ifadeler ve beden dilleri, izleyiciye acı, keder ve teslimiyet gibi duyguları aktarmakta ustalıklarla kullanılmıştır. Gérôme'un renk paleti de bu duygusal yoğunluğu destekler; koyu ve kasvetli tonlar, sahnenin trajik doğasını ve dini anlamını vurgular (Ackerman, 2000, s. 85).

Jean-Léon Gérôme'un eserleri, dini motifler ve sembollerin kullanımı açısından zengin ve çok katmanlıdır. Sanatçı, bu sembolleri sadece estetik unsurlar olarak değil, aynı zamanda izleyiciye derin manevi ve kültürel mesajlar iletmek için kullanır. Gérôme'un eserlerinde yer alan dini semboller, izleyiciyi hem tarihi hem de dini bir yolculuğa çıkarır, bu süreçte onlara farklı kültürleri ve inançları keşfetme fırsatı sunar.

Bu eser günümüzde Paris Orsay Müzesinde sergilenmektedir.

3.3 OSMAN HAMDİ BEY'İN RESİMLERİNDE DİNİ MOTİF VE SEMBOLLER

Osman Hamdi Bey (1842-1910), Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinde önemli bir rol oynayan sanatçı, arkeolog ve müzeci olarak tanınır. 30 Aralık 1842 tarihinde İstanbul'da doğan Osman Hamdi, Sadrazam İbrahim Ethem Paşa'nın oğludur. İlk eğitimini İstanbul'da aldıktan sonra, Paris'e giderek hukuk ve sanat eğitimi aldı (Shaw, 1970). Paris'te Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger gibi dönemin ünlü oryantalist ressamalarının

öğrencisi oldu. 1869 yılında İstanbul'a döndü ve sanat alanında birçok önemli çalışmaya imza attı (Bozdoğan, 2001).

Osman Hamdi Bey, 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli sanatçılarından biri olarak, eserlerinde Doğu ve Batı kültürlerinin birleşimini, özellikle dini motifler ve semboller aracılığıyla yansıtır. Sanatçının eserleri, İslam dünyasının manevi zenginliklerini ve kültürel derinliklerini gözler önüne sererken, aynı zamanda Batı sanatının estetik ve teknik unsurlarını da içerir. Bu bağlamda, Osman Hamdi Bey'in eserlerinde dini motiflerin ve sembollerin nasıl kullanıldığını incelemek, sanatçının sanatsal kimliğini ve kültürel perspektifini anlamak açısından büyük önem taşır (Shaw, 2003).

Osman Hamdi Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nda batılı anlamda resim sanatının öncülerinden biri olarak kabul edilir. Sanat anlayışında Batı etkisi büyük rol oynamış olup, özellikle oryantalizm akımının izleri görülür (Shaw & Shaw, 1977). En bilinen eserlerinden biri olan "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906), hem sanatçının ince işçiliğini hem de toplumsal eleştirilerini yansıtır. Bu tablo, Osmanlı toplumunun modernleşme çabalarını ve bu sürecin zorluklarını sembolik bir dille anlatır (Eldem, 2010).

Osman Hamdi Bey, özellikle İslam sanatına ve kültürüne olan derin ilgisiyle tanınır. Sanatçının eserlerinde dini motifler, genellikle İslam dünyasının günlük yaşamından sahnelerle birleşir. Bu motifler, hem sanatçının İslam kültürüne olan bağlılığını hem de bu kültürün estetik değerlerini yansıtır. Örneğin, "Kur'an Okuyan Kız" (1880) adlı eserinde, bir genç kızın Kur'an-ı Kerim okuduğu bir anı tasvir eder. Bu sahne, sadece dini bir ritüelin betimlemesi olarak değil, aynı zamanda İslam kültürünün eğitim ve ibadetle olan yakın ilişkisini vurgulayan bir sembol olarak işlev görür (Eldem, 1998).

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde sıkça karşılaşılan dini motifler, sanatçının Batı'ya karşı Doğu'nun değerlerini savunma isteğiyle de ilişkilidir. Sanatçının oryantalist bir bakış açısıyla değil, daha çok içeriden bir gözle İslam dünyasını betimlemesi, bu motiflerin samimi ve otantik bir şekilde sunulmasını sağlar. Bu bağlamda, Osman Hamdi Bey'in eserlerindeki dini semboller, izleyiciye Doğu'nun manevi derinliklerini ve bu derinliklerin sanatsal ifadesini sunar (Shaw, 2003).

Osman Hamdi Bey, yalnızca ressam olarak değil, aynı zamanda arkeolog ve müzeci olarak da büyük katkılar sağlamıştır. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin kurucusu olarak, Osmanlı

İmparatorluğu'nda arkeoloji biliminin gelişmesine öncülük etmiştir. Nemrut Dağı ve Lagina'da yaptığı kazılar, arkeoloji alanında önemli buluntuların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Erder, 1976).

Osman Hamdi Bey'in çalışmaları, Osmanlı İmparatorluğu'nda modern sanat ve arkeolojinin temellerini atmış ve bu alanlarda yeni bir anlayışın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Sanatındaki detaylı işçilik ve kültürel semboller, onun sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda bir kültür tarihçisi olduğunu da göstermektedir. Osman Hamdi Bey'in eserleri, günümüzde de sanat tarihçileri ve arkeologlar için önemli bir referans kaynağı olmaya devam etmektedir (Kürkman, 2004).

3.3.1 Osman Hamdi Bey'in Sanatının Özellikleri ve Tarihsel Bağlamı

Osman Hamdi Bey, eğitimini Paris'te Jean-Léon Gérôme ve Gustave Boulanger gibi oryantalist ressamlardan almış, bu nedenle eserlerinde oryantalist temalar ve batılı teknikler sıkça görülmüştür. Oryantalizm, batılı sanatçıların doğu kültürlerine olan merakını ve egzotizmini yansıtır. Osman Hamdi Bey de bu akımı, Osmanlı toplumunu ve kültürünü yansıtan sahnelerle birleştirerek kullanmıştır (Shaw, 1970).

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde detaycılık ve realizm dikkat çekicidir. Figürlerin yüz ifadeleri, giysilerindeki ayrıntılar ve çevre tasvirleri büyük bir özenle işlenmiştir. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) adlı eserinde bu özellikler belirgin bir şekilde görülür (Eldem, 2010).

Sanatında sıkça sembolik anlatımlara yer veren Osman Hamdi Bey, eserlerinde toplumsal ve kültürel eleştirilerde bulunmuştur. Örneğin, "Kaplumbağa Terbiyecisi" tablosunda, modernleşme çabalarının ve bu süreçteki zorlukların alegorik bir ifadesi yer alır. Kaplumbağalar, Osmanlı toplumunun yavaş ilerleyişini temsil ederken, terbiyeci figürü ise modernleşme çabalarını simgeler (Bozdoğan, 2001).

Osman Hamdi Bey'in sanatı, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyılın başlarında şekillenmiştir. Bu dönem, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme ve batılılaşma çabalarının yoğunlaştığı bir dönemdir. Tanzimat (1839) ve Islahat (1856) fermanları ile başlayan reform hareketleri, Osmanlı

toplumunu batılı standartlara ve değerlere daha yakın bir hale getirmeyi amaçlamıştır (Shaw & Shaw, 1977).

Osman Hamdi Bey'in Paris'te aldığı eğitim, onun sanat anlayışını ve tarzını büyük ölçüde etkilemiştir. Batılı sanat eğitimi, Osmanlı sanat dünyasında yeni bir tarzın gelişmesine önayak olmuştur. Bu dönemde Osmanlı sanatçıları, batının perspektif, anatomi ve kompozisyon gibi tekniklerini öğrenerek eserlerine uygulamaya başlamışlardır (Shaw, 1970).

Osman Hamdi Bey'in eserleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme çabalarını ve bu sürecin toplum üzerindeki etkilerini yansıtır. Batılı teknikleri kullanarak, Osmanlı toplumunun hem geleneksel yönlerini hem de modernleşme sürecindeki dönüşümünü sanatsal bir perspektiften ele almıştır (Erder, 1976).

Osman Hamdi Bey'in arkeolog ve müzeci kimliği, sanatında da önemli bir rol oynamıştır. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin kurucusu olarak, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki arkeolojik mirasın korunmasına büyük katkı sağlamıştır. Bu bağlamda, sanatında tarihsel ve kültürel öğelere geniş yer vermiştir (Kürkman, 2004).

3.3.2 Osman Hamdi Bey'in Dini Temaları ve Sembolleri Ele Alış Biçimleri

Osman Hamdi Bey, eserlerinde sık sık dini temaları ve sembolleri işlemiştir. İslam dininin ve Osmanlı kültürünün derinlemesine anlayışıyla, sanatçı, dini motifleri resimlerinde ustalıkla kullanmıştır. Osman Hamdi Bey'in dini temaları ele alışı, genellikle tarihsel ve kültürel bağlamda derinlemesine bir araştırmayı içerir. Sanatçı, dini sembollerin ve anlatıların izleyicilere manevi ve kültürel bir deneyim sunmasını amaçlamıştır (Ergin, 2017).

3.3.3 Cami İç Mekanları

Osman Hamdi Bey'in cami iç mekanlarını betimleyen eserleri, İslam'ın ibadet ve toplumsal yaşam üzerindeki etkisini gösterir. Cami iç mekanlarındaki detaylar, hem dini bir atmosfer yaratır hem de Osmanlı sanatının zenginliğini ortaya koyar. Bu eserlerdeki ayrıntılı süslemeler ve mimari unsurlar, İslam sanatının estetik değerlerinin sanatçı tarafından titizlikle işlendiğini gösterir.

3.3.4 Dini Ritimler ve Eğitim

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde dini ritüellerin ve eğitim süreçlerinin sıkça yer alması, onun İslam kültüründeki eğitimin ve ibadetin önemine olan vurgusunu yansıtır. Özellikle Kur'an-ı Kerim okuyan figürler, İslam toplumunun eğitim geleneğiyle olan güçlü bağı simgeler (Eldem, 1998).

3.3.5 Sembolizm ve Manevi Derinlik

Osman Hamdi Bey'in dini semboller aracılığıyla toplumsal ve kültürel eleştirilerde bulunması, onun sanatsal kimliğini derinleştirir. Kaplumbağa terbiye etmek gibi sembolik temalar, sadece görsel bir anlatım değil, aynı zamanda toplumsal bir yorum olarak da işlev görür (Shaw, 2003).

Osman Hamdi Bey, eserlerinde dini semboller ve motifler aracılığıyla, Osmanlı toplumunun kültürel ve manevi derinliklerini sanatsal bir bakış açısıyla yansıtmıştır. Batılı tekniklerin yanı sıra, Osmanlı'nın geleneksel ve dini değerlerini eserlerinde ustalıkla kullanmış ve bu sayede hem batılı hem de doğulu izleyicilere hitap eden eşsiz bir sanat anlayışı oluşturmuştur.

3.3.6 Eser Analizleri

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde dini motifler ve sembollerin semiyotik analizi, sanatçının kültürel ve dini kimliğini nasıl ifade ettiğini ve bu sembollerin izleyici üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlamak açısından önemlidir. Bu bağlamda, sanatçının birkaç önemli eseri üzerinden bu motiflerin ve sembollerin nasıl işlev gördüğünü incelemek, Osman Hamdi Bey'in sanatsal dilini daha derinlemesine kavramamıza olanak tanır.

a. Kur'an Okuyan Kız (1880)

Osman Hamdi Bey'in Kur'an Okuyan Kız adlı eseri, İslam dininin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'in sembolik anlamını ve bu anlamın Osmanlı toplumundaki yerini vurgulayan önemli bir çalışmadır. Eserde, genç bir kızın Kur'an okuduğu anı betimleyen sahne, ışıktan anlaşılacağı üzer sabahın erken vakitlerini temsil etmektedir. Bu sahne hem dini hem de kültürel bir ritüelin sanatsal bir ifadesidir. Bu eserde Kur'an, sadece bir dini metin olarak değil, aynı zamanda bilgi, aydınlanma ve maneviyatın sembolü olarak karşımıza çıkar

(Eldem, 1998, s. 67). Kur'an'ın bu eserdeki merkezî rolü, İslam'ın kültürel ve manevi değerlerini vurgulayan güçlü bir sembolizm örneğidir (Shaw, 2003, s. 102). Sanatçının bu sembolü, İslam kültürünün ve eğitiminin önemine dair bir mesaj taşır



Şekil 3.16: Osman Hamdi Bey, Kuran Okuyan Kız (1880).

Kur'an, İslam dünyasında hem bir kutsal kitap hem de ahlaki ve hukuki bir rehber olarak büyük bir öneme sahiptir. Osman Hamdi Bey, bu eserde Kur'an'ın merkezde yer almasıyla, İslam kültürünün temel taşı olan bu kutsal metnin önemini vurgular. Genç kızın Kur'an okurken gösterdiği dikkat ve saygı, bu sembolün taşıdığı manevi değeri daha da pekiştirir. Bu bağlamda, Kur'an'ın temsil ettiği değerler, eserin semiyotik çözümlemesinde anahtar bir rol oynar (Shaw, 2003, s. 102).

Bu eser satılan en pahalı Türk ressam eseri olarak ünlenmiştir. Malezya İslam Medeniyetleri Müzesi satın almıştır.

b. Mihrap (1901)

Mihrap, Osman Hamdi Bey'in İslam mimarisine ve ibadet mekanlarına olan ilgisini yansıtan bir diğer önemli eseridir. Eser, duvarında çinili mihrap olan bir bina içini göstermektedir. Başı açık bir kadın motifler ve Kur'an'dan cümleler ile çevrelenmiş olan mihraba arkasını dönmüş olarak, büyük bir rahle üzerinde dimdik oturur vaziyette resmedilmiştir. Yerde ayaklarının altında ve çevresinde Doğu dinlerinden kutsal kitaplar bulunur. Besmele'yi hafif görmemizden ötürü bunların en azından birinin Kur'an olduğunu söyleyebiliyoruz. Yani kısaca bir cami içindeki mihrabı ve ona doğru yönelmiş bir figürü betimler. Mihrabın İslam sanatındaki yeri ve önemi göz önüne alındığında, bu eser, dini bir mekanın manevi merkezini ve ibadet eden kişinin Tanrı ile olan bağına sembolize eder. Mihrap, camilerde kibleyi gösteren ve ibadet edenlerin yöneldiği yerdir; bu nedenle, eserdeki mihrap, İslam'ın temel ibadet ritüellerinden birini vurgulayan güçlü bir sembol olarak işlev görür (Eldem, 1998, s. 89).

Osman Hamdi Bey, bu eserde mihrabı detaylı bir şekilde resmederek, İslam sanatında dekoratif unsurların dini sembollerle nasıl birleştiğini gösterir. Mihrabın etrafındaki hat sanatı ve geometrik desenler, İslam sanatının ruhani yönünü vurgulayan sembolik unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu eser, izleyiciye sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda İslam ibadetinin manevi boyutlarını ve bu ibadetin mekansal ifadesini de keşfetme fırsatı verir (Shaw, 2003, s. 115). Bazı eleştirmenlerin ortak yorumuna bakacak olursak Osman Hamdi bazı Doğu dinlerini bir kadının ayakları altında resmetmek istemiştir. Kadının sağ tarafında Avesta (Zerdüşçülük dininin kitabı), tespit edilemeyen bir kitap, üzerinde Buda olan bir Budizm kitabı bulunmaktadır. Kitâb-ı Mukaddes yoktur. Ama mihrabın önündeki kible yönündeki kufi yazıdan dinin islamiyete dair olduğunu söyleyebiliriz. Resmin hemen önünde yer alan buhurdandan ortama mistik bir hava veren dumanlar yayılır ve İslam harici inanışların insanları efsunladığı fikrini savunabiliriz. Mihrabın yanında ise dev bir mum ise kutsal aydınlanmanın İslam ile olacağı yönündedir.



Şekil 3.17: Osman Hamdi Bey, Mihrap (1901).

Resimdeki kadının ressamın kim olduğuna dair farklı fikirler vardır. Kimi karısı Naile Hanım'ın gençlik hali olduğunu söylerken kimine göre ise ressam, evde çalışan bir Ermeni kızı model edinmiştir demişlerdir.

Mihrap, yapılışından itibaren çok sayıda eleştiri ve saldırının hedefi olmuştur. Osman Hamdi Bey'in tüm resim kariyerinde en çok bu tablosunda toplumsal ahlak ve din açısından 'dokunulmaz' alanlara temas ettiği söylenmiştir. (Shaw,2003) Osman Hamdi'ye “oryantalist” denmesinde en önemli sebebin Mihrap adlı eseri olduğu düşünülür çünkü eserde ayaklarının dibine farklı dinlere ait kitapların düzensizce atılmış olduğu bir kadın tasvir edilmektedir. Kimi yorumlara göre tablo kadının statüsünün önemini vurgular, yere atılan dini içerikli kitaplar kadının özgürlüğünü engelleyen dinsel baskıları simgelemektedir. Resimdeki kadının göğüs dekoltesiyle birlikte başının açık, sırtının da Kâbe'ye dönük olması, doğuya karşı dik duruşu bir tavır belirginleştirdiği yönünde yorumlanır. Osman

Hamdi'nin kadınlığı annelik olarak dinin, dogmanın üzerinde bir yere koyuşunu ifade eder. (Eldem, 1998)

Bu eserin nerede olduğu hakkında bir bilgi yoktur.

c. Kaplumbağa Terbiyecisi (1906)

Osman Hamdi Bey'in en bilinen eserlerinden biri olan ve 1906 yılında tamamladığı “Kaplumbağa Terbiyecisi”, yüzeyde dini motiflerle doğrudan bir ilişki kurmasa da, derinlemesine incelendiğinde, Osmanlı toplumunun manevi ve kültürel değerlerine dair zengin sembolik anlamlar içerir. Eserdeki kaplumbağalar, yavaşlık ve sabır sembolleri olarak yorumlanabilirken, kaplumbağa terbiyecisi figürü, Osmanlı toplumunda bilgelik ve manevi rehberlik rolü üstlenen derviş veya bilge bir kişiyi temsil edebilir (Eldem, 1998, s. 102).

Eserdeki kaplumbağalar ve terbiyeci figürü, Osman Hamdi Bey'in toplumsal eleştirilerini görsel semboller aracılığıyla izleyiciye aktarmasına imkan tanır. Belting (1994), dini ve kültürel sembollerin sanat eserlerinde “dönemin ruhunu ve sosyal eleştiriye yansıtan güçlü iletişim araçları” olduğunu belirtir. Bu bağlamda Kaplumbağa Terbiyecisi, Osmanlı toplumuna dair geniş bir toplumsal eleştiriye derinlemesine sunar.

Kaplumbağaların yavaş hareketleri, Osmanlı toplumundaki reformların ve değişimlerin yavaş ilerleyişine bir gönderme olarak da okunabilir. Terbiyecinin kaplumbağalara sabırla rehberlik etmesi, Osman Hamdi Bey'in, geleneksel Osmanlı değerlerini ve dini motifleri modernleşme sürecinde nasıl bir araya getirdiğini sembolize eder. Bu bağlamda, eser, Osmanlı toplumundaki kültürel ve dini değerlerin, Batılılaşma ve modernleşme süreçleri karşısında nasıl bir direniş ve uyum süreci yaşadığını sembolik olarak ele alır (Shaw, 2003, s. 123).



Şekil 3.18: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (1906).

Kaplumbağaların, aynı zamanda Osmanlı toplumunda süregelen geleneklerin kalıcılığını simgelediği de söylenebilir. Kaplumbağalar, sanatçının yaşadığı dönemdeki durağan yapıyı ve Osmanlı'nın çağdaş Batı dünyasıyla arasındaki farkı ifade etme aracı haline gelir. Eco (1989), sembollerin sanatta eleştirel anlamları izleyiciye dolaylı olarak iletmede önemli bir araç olduğunu belirtir. Burada kaplumbağalar, izleyiciye doğrudan söylenmeden Osmanlı'nın yavaş ilerleyen değişim sürecini hatırlatır.

Terbiyeci figürü, Osmanlı toplumunda değişim ve modernleşme çabalarının öncüsü olarak değerlendirilebilir. Bu figür, üzerinde geleneksel Osmanlı kıyafetleri bulunan yaşlı bir adam olarak resmedilmiş olup elinde tuttuğu ney ve sırtında taşıdığı müzik aletleriyle dikkat çeker. Terbiyeci, Osmanlı toplumunu değiştirmeye çalışan bir aydını ya da modernleşme çabalarının temsilcisini simgeleyebilir. Ancak figürün yüz ifadesi ve beden dili, bu çabaların nafile olduğunu, toplumun değişime direnç gösterdiğini ifade eder. Çelik (1996), Osman

Hamdi Bey'in terbiyeci figürünü toplumsal değişime karşı çıkan bir figür olarak değil, değişim çabası içinde olan ancak bunu gerçekleştirmekte zorlanan bir karakter olarak resmettiğini belirtir. Terbiyeci figürü, toplumu dönüştürme gayreti içindedir; ancak bu gayretin sınırlı kalmış olduğu eser boyunca hissedilir.

Osman Hamdi Bey'in terbiyeci figürü ile yarattığı anlam katmanları, Osmanlı modernleşmesi ve Batı'ya açılma sürecinde yaşanan zorluklara dair bir eleştiriye de içinde barındırır. Bu figür, Osmanlı toplumunun ilerlemesi için reform yapmaya çalışan fakat toplumun geleneksel yapısından ötürü zorlanan reformistleri temsil eder. Nochlin (1983), sembolik sanatın sosyo-kültürel eleştiriye aktarırken sembollerin çok katmanlı anlamlar sunduğunu belirtir. Burada terbiyeci figürü, hem modernleşme çabalarını hem de bu çabaların karşılaştığı toplumsal direnci simgeler.

Diğer yandan, Kaplumbağa Terbiyecisi, Osman Hamdi Bey'in Batılı sanatsal teknikleri Osmanlı kültürel değerleriyle birleştirerek ortaya koyduğu bir eser olarak öne çıkar. Sanatçının hem toplumu eleştiren hem de modernleşme çabalarına duyduğu ilgiyi ifade eden bu eseri, Osmanlı modernleşme sürecindeki çelişkileri izleyiciye sunar. Panofsky (1955), sanatçının toplumsal eleştirilerini görsel semboller aracılığıyla sunmasının izleyicide daha derin bir farkındalık yaratabileceğini ifade eder. Bu eser, topluma yönelik eleştirinin kaplumbağalar ve terbiyeci figürü aracılığıyla ustalıkla ifade edilmesi bakımından Osman Hamdi Bey'in kültürel eleştiriye sembolizmle buluşturma yeteneğini gözler önüne serer.

Osman Hamdi Bey, terbiyeci figürü ile reformları savunan, ancak toplumsal yapının geleneksel bağları tarafından sınırlandırılan bir aydını sembolleştirirken, kaplumbağalarla bu değişim sürecinin zorluğunu ve yavaşlığını vurgular. Terbiyecinin yüzündeki karamsar ifade, izleyiciyi bu çabanın boşunallığı üzerine düşünmeye iter. Bu, sanatçının Osmanlı toplumunun durağan yapısına eleştirisini sembolik bir dille anlatmasının en çarpıcı örneklerinden biridir.

Osman Hamdi Bey'in eserleri, dini motifler ve semboller aracılığıyla Osmanlı toplumunun manevi ve kültürel yapısını derinlemesine ele alır. Sanatçının eserlerinde yer alan bu semboller, sadece estetik unsurlar olarak değil, aynı zamanda izleyiciye belirli mesajlar iletme için kullanılan sanatsal araçlar olarak işlev görür. Osman Hamdi Bey, eserlerinde

İslam sanatının ruhani yönünü ve bu yönün Osmanlı toplumundaki yerini vurgularken, izleyiciyi bu sembollerin derin anlamlarını keşfetmeye davet eder.

Osman Hamdi bu resmi ilk 1906 yılında, 1907 yılında ise ikinci versiyon olarak çalışmıştır. 1906 yılında yapmış olduğu versiyonunda beş kaplumbağa varken ikinci versiyonda altı kaplumbağa ve cam kenarında bir testi vardır.



Şekil 3.19: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi (1907).

Resim Pera müzesinde sergilenmektedir.

4. WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY'İN KULLANDIĞI SEMBOLLER, DİNİ ANLAYIŞLARI VE FARKLILIKLARI

Sanatın tarihsel sürecinde semboller, sanatçıların dini ve kültürel anlayışlarını yansıtan en güçlü araçlardan biridir. William Holman Hunt, Jean-Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey gibi sanatçılar, eserlerinde dinî motifleri ve sembolleri kullanarak hem yaşadıkları dönemin ruhunu yansıtmış hem de kendi inanç ve düşüncelerini sanat yoluyla ifade etmişlerdir. Bu çalışma, üç sanatçının dinî sembollerini ve bunların sanatsal anlayışlarını nasıl şekillendirdiğini incelemeyi amaçlamaktadır.

Daha öncesinde bahsettiğimiz üzere William Holman Hunt, Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin bir üyesi olarak, eserlerinde Hristiyanlık inancını yüceltmış ve sembolik bir dil kullanarak dini anlatıları görselleştirmiştir (Smith, 2010). Hunt'ın eserlerinde, İncil hikayelerinin betimlemeleri ve Hristiyan sembolizminin öne çıktığı görülür. Bu durum, sanatçının Hristiyanlıkla derin bağlarını ve inançlarını sanatı aracılığıyla ifade etme arzusunu göstermektedir.

Jean-Léon Gérôme, Oryantalist akımın önde gelen isimlerinden biri olarak, İslam coğrafyasını ve kültürünü Batı izleyicisine tanıtmış ve eserlerinde doğu ile batı arasında bir köprü kurmuştur (Nochlin, 1983). Gérôme'un eserlerinde kullanılan dinî semboller, Batı'daki egzotizm anlayışını yansıtırken, aynı zamanda İslam dünyasının dinî ve kültürel değerlerine olan ilgiyi de göstermektedir.

Osman Hamdi Bey ise, hem bir sanatçı hem de bir müzeci olarak, Osmanlı kültürünü ve İslam sanatını Batı'ya tanıtmaya misyonunu üstlenmiştir. Eserlerinde, İslam sanatının zengin sembolizmi ve Osmanlı estetiğinin izleri barizdir (Shaw, 2003). Hamdi Bey'in eserlerinde yer alan dinî semboller, Batı etkisinin yanı sıra Osmanlı'nın geleneksel değerlerini de koruma çabası olarak yorumlanabilir.

Çalışmanın dördüncü bölümü, bu üç sanatçının eserlerindeki dinî sembolleri karşılaştırarak, sanatçılar arasındaki dinî anlayış farklılıklarını ortaya koymayı ve bunların sanatsal ifade üzerindeki etkilerini analiz etmeyi hedeflemektedir.

4.1 WILLIAM HOLMAN HUNT'IN DİNÎ ANLAYIŞI

William Holman Hunt, Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin kurucu üyelerinden biri olarak, sanatı aracılığıyla Hristiyanlık inancını derin bir şekilde ifade etmiştir. Hunt'ın eserleri, dönemin materyalist ve sekülerleşen dünyasına karşı bir duruş sergileyerek, İncil'deki hikayeleri ve Hristiyan sembollerini kullanarak güçlü ahlaki ve ruhani mesajlar iletmiştir (Smith, 2010). Hunt'ın sanatı, bu bağlamda Hristiyanlık inancını sanatsal ifadenin merkezine koyarak, izleyicileri manevi bir sorgulamaya davet eder.

Özellikle "The Light of the World" (1853-54) eseri, Hunt'ın dinî anlayışının somut bir yansıması olarak görülür. Bu eser, Hz. İsa'yı elinde bir fenerle kapıyı çalarken betimlemektedir; kapının önündeki otlar ve dikenler, kapının uzun zamandır açılmadığını ima eder. Hunt, bu metaforla, Hristiyanlıkta İsa'nın insan kalbine yaptığı çağrıyı simgeler (Barringer, 2008). Barringer (2008), bu eserle Hunt'ın, izleyicilere günah ve kurtuluş arasındaki ince çizgiyi hatırlattığını ifade eder.

Hunt'ın dinî anlayışı, Hristiyanlığın bireysel kurtuluş ve ahlaki doğruluk üzerine kurulu öğretilerine dayanır. Barringer (2008), Hunt'ın eserlerinde bireysel inanç ve ahlaki değerlerin ön plana çıktığını vurgulamaktadır. Hunt, Victoria dönemi İngiltere'sindeki ahlaki çöküşe bir tepki olarak eserlerinde ruhsal uyanış temasını işlemektedir. Bu bağlamda, Hunt'ın sanatı, ahlaki bir uyarı ve manevi bir çağrı olarak değerlendirilmelidir (Smith, 2010).

Hunt'ın dinî anlayışı, sadece Hristiyan sembolizminde değil, aynı zamanda doğanın kutsal bir yansıma olarak tasvirinde de kendini gösterir. Landow (2001), Hunt'ın doğayı, Tanrı'nın varlığının bir yansıması olarak gördüğünü ve eserlerinde doğanın kutsallığını vurguladığını belirtir. Örneğin, "The Scapegoat" (1854) adlı eserde, Eski Ahit'teki kefaret günü ve günahların yükünü taşıyan keçi teması işlenir; bu eserde doğa ve manzara, Tanrı'nın iradesini ve insanlığın günahlarını simgeler (Landow, 2001).

Sonuç olarak, William Holman Hunt'ın dinî anlayışı, Hristiyanlık inancının temel öğretilerine derin bir bağlılık ve bu inancın sanatsal bir temsilini içerir. Hunt, eserlerinde Hristiyan sembolizmi ve doğanın ruhani yönlerini kullanarak, izleyiciyi hem estetik hem de manevi bir sorgulamaya davet eder. Hunt'ın sanatı, bu yönüyle sadece görsel bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda derin bir dinî ve ahlaki mesaj taşır (Smith, 2010).

4.1.1 Kişisel İnançları ve Eserlerine Yansıması

Hunt'ın sanatı, derin bir kişisel inancın yansıması olarak değerlendirilir. Hunt, Hristiyanlık inancını yaşamının merkezine koymuş ve bu inancı eserlerine güçlü bir şekilde yansıtmıştır. Kişisel inançları, hem sanatsal yaklaşımını hem de eserlerinin içeriğini belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Hunt, sadece sanatı aracılığıyla inancını ifade etmekle kalmamış, aynı zamanda eserleriyle izleyiciyi de bu inanç ekseninde düşünmeye teşvik etmiştir (Smith, 2010).

Hunt'ın kişisel inançları, Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin estetik ve etik ilkeleriyle örtüşmektedir. Bu topluluğun üyeleri, sanatta ve yaşamda doğruluğu ve ahlaki bütünlüğü savunmuşlardır. Hunt'ın, İncil'den ilham alarak yarattığı eserler, onun bu etik değerlere olan bağlılığını ve Hristiyan inancını nasıl sanatsal bir ifade aracına dönüştürdüğünü göstermektedir. Örneğin, "The Shadow of Death" (1870-73) adlı eseri, Hunt'ın kişisel inancını doğrudan yansıtır. Eserde, marangoz olarak çalışan Hz. İsa, ellerini yukarı kaldırarak gölgesini duvara yansıtır; bu gölge, çarmıha gerilişi simgeler. Bu kompozisyon, Hunt'ın İsa'nın kurban edilişine dair derin inancını ve bu inancı sanatsal bir vizyonla nasıl birleştirdiğini ortaya koyar (Barringer, 2008).

Hunt'ın kişisel inançlarının bir başka yansıması da "The Awakening Conscience" (1853) (Uyanan Vicdan) adlı eserinde görülür. Bu eserde, bir kadının birdenbire ahlaki bir farkındalığa ulaşması ve vicdanının uyanışı tasvir edilir. Landow (2001), bu eserin, Hunt'ın Hristiyan inancında yer alan tövbe ve kurtuluş temalarına olan derin bağlılığını gösterdiğini belirtir. Hunt, bu eserde, insan ruhunun ahlaki bir uyanış yaşadığı anı dramatize ederek, kişisel inancını izleyiciye doğrudan iletmeyi amaçlamıştır.

Resim bize başlangıçta, tablo karı koca arasındaki gelişen bir anlaşmazlığı tasvir ediyor gibi görünse de, tablonun başlığı ve içindeki bir dizi sembol, bunun bir metres ve sevgilisi olduğunu açıkça ortaya koyuyor. Kadının kenetlenmiş elleri odak noktası oluşturuyor ve sol elinin pozisyonu, yüzükler her iki parmağında da takılı olmasına rağmen, bir alyansın yokluğunu vurguluyor. Masanın üstüne atılmış atılmış eldiven ve silindir şapka aceleyle yapılmış bir randevuyu akla getiriyor. Oda, Viktorya dönemi bir aile evinde olması için fazla dağınık ve gösterişli; parlak renkler, çiziksiz halı ve tertemiz, son derece cilalı mobilyalar, yakın zamanda bir metres için döşenmiş bir oda izlenimi vermektedir. Resmin arka planına

baktığımızda bu kadını dışarıya yeni bir hayata dair bir aydınlanma yaşadığı fikrini vermek istemiştir. Yani bir çeşit manevi aydınlanma, vicdan ve sonsuz pişmanlık.



Şekil 4.1: William Holman Hunt, The Awakening Conscience (1853)

Hunt'ın kişisel inançları, onun sanatsal pratiğini sadece şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda bu pratiği bir misyon olarak görmesine de neden olmuştur. Hunt, sanatını bir vaaz aracı olarak görmüş ve eserleri aracılığıyla Hristiyan mesajlarını iletme istemiştir. Bu bağlamda, Barringer (2008), Hunt'ın sanatını, "bir tür görsel teoloji" olarak tanımlar ve onun, sanatıyla Hristiyanlık öğretisinin derinliklerini keşfetme çabasını vurgular.

William Holman Hunt'ın kişisel inançları, sanatı üzerinde derin bir etkiye sahiptir. Hunt, Hristiyan inancını sadece yaşam tarzı olarak değil, sanatsal ifadenin de temeli olarak benimsemiş ve eserlerinde bu inancın güçlü yansımalarını sergilemiştir. Hunt'ın sanatı, kişisel inançlarıyla şekillenen ve bu inançları izleyiciye aktaran bir platform olarak işlev görür (Smith, 2010).

4.1.2 Dönemin Dinî Etkileri

William Holman Hunt'ın sanatını şekillendiren en önemli unsurlardan biri, yaşadığı dönemin dinî atmosferi ve bu atmosferin sanatsal ifade üzerindeki etkileridir. 19. yüzyıl İngiltere'si, sanayi devrimiyle birlikte büyük toplumsal değişimlere sahne olmuş ve bu değişimler, toplumda dinî inançlar üzerinde derin izler bırakmıştır. Victoria dönemi olarak bilinen bu dönemde, bir yandan sekülerleşme süreci hız kazanmış, diğer yandan geleneksel Hristiyan inançları, sanatta ve edebiyatta güçlü bir şekilde varlığını sürdürmüştür (Smith, 2010). Hunt, bu dinî atmosferin etkisiyle, eserlerinde Hristiyanlık inancını merkeze almış ve bu inancın temel öğretilerini sanat aracılığıyla yeniden yorumlamıştır.

Victoria dönemi İngiltere'sinde, dinî düşünce ve pratikler toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçasıydı. Özellikle Evangelikal hareket, bireysel dindarlık ve ahlaki reformlara büyük önem veriyordu. Bu hareket, Hristiyanlığın ahlaki öğretilerine dönüşü savunmuş ve bu öğretilerin toplumsal yaşama daha fazla entegre edilmesini teşvik etmiştir (Brown, 2001). Hunt, bu dinî akımlardan etkilenmiş ve sanatını bir tür ahlaki rehber olarak görmüştür. Örneğin, Biraz önce bahsetmiştik, "The Awakening Conscience" (1853) adlı eserinde, ahlaki bir uyanışı tasvir eden sahne, Evangelikal düşüncenin etkilerini barındırır. Bu eserde, Hunt, izleyiciye ahlaki bir mesaj vermeyi amaçlamış ve dönemin dinî değerlerini görsel bir dille ifade etmiştir (Barringer, 2008).

Hunt'ın dönemin dinî etkileriyle olan ilişkisi, yalnızca bireysel eserlerinde değil, aynı zamanda Pre-Raphaelite Kardeşliği'nin genel sanatsal felsefesinde de kendini göstermektedir. Pre-Raphaelite Kardeşliği, sanatın doğruluğu ve sadeliği savunan bir akım olarak, Orta Çağ sanatına ve erken Rönesans'a dönüşü amaçlamıştır. Bu akım, aynı zamanda Hristiyanlık inancını sanatta yeniden canlandırmayı hedeflemiş ve dinî konulara büyük önem vermiştir (Landow, 2001). Hunt, bu bağlamda, Hristiyanlık inancının özünü ve manevi derinliğini sanatında yansıtmayı amaçlamış ve bu amaç doğrultusunda dönemin dinî düşüncelerinden ilham almıştır.

Hunt'ın eserlerindeki dinî etkiler, sadece Hristiyanlık öğretileriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin toplumsal meselelerine de atıfta bulunmuştur. Brown (2001), Hunt'ın eserlerinin, Victoria dönemi İngiltere'sindeki ahlaki ve toplumsal sorunlara eleştirel bir bakış sunduğunu ve bu sorunları Hristiyanlık inancı çerçevesinde çözümlemeye çalıştığını

belirtir. Örneğin, "The Hireling Shepherd" (Kiralık Çoban) (1851) adlı eserde, yozlaşmış bir din adamı tasviri üzerinden dönemin dini otoritelerine eleştiri getirilmiştir. Bu eser, Hunt'ın dinî eleştirilerini sanatı aracılığıyla nasıl ifade ettiğini gösterir.

Sonuç olarak, William Holman Hunt'ın sanatı, yaşadığı dönemin dinî etkileriyle şekillenmiş ve bu etkiler, eserlerinde derin izler bırakmıştır. Hunt, Victoria dönemi İngiltere'sindeki dinî atmosferi sanatına yansıtarak, Hristiyanlık inancını sanatsal bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Dönemin dinî hareketleri ve toplumsal meseleleri, Hunt'ın eserlerinde hem tematik hem de ideolojik bir derinlik katmıştır (Smith, 2010).

4.2 JEAN-LEON GEROME'UN DİNÎ ANLAYIŞI

Jean-Leon Gérôme, 19. yüzyıl Fransız Akademik sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olarak, sanatında dinî temalara sıklıkla yer vermiştir. Ancak, Gérôme'un dinî anlayışı, çağdaşı olan pek çok sanatçının aksine, daha mesafeli ve gözlemci bir perspektiften şekillenmiştir. Gérôme'un eserleri, Hristiyanlık ve diğer dinî temaları sanatsal bir araştırma konusu olarak ele almış, bu temaları romantize etmeden, tarihsel ve kültürel bağlamlarda incelemiştir (Ackerman, 1986).

Gérôme'un dinî temalara yaklaşımı, sanatında bir tür görsel tarih yazımı olarak görülebilir. Sanatçı, özellikle İncil sahnelerini, tarihi ve kültürel doğruluk çerçevesinde tasvir etmeye özen göstermiştir. Örneğin, "The Christian Martyrs' Last Prayer" (1883) (Hristiyan Şehitlerin Duası) adlı eseri, erken Hristiyan topluluklarının Romalılar tarafından zulme uğradığı bir sahneyi betimler. Bu eserde Gérôme, Hristiyanlığın ilk dönemlerindeki zorlukları dramatize ederken, izleyiciye dönemin tarihsel gerçeklerini aktarmayı amaçlamıştır (Fletcher, 2007). Gérôme'un bu eserdeki yaklaşımı, dinî temalara duyduğu saygıdan ziyade, bu temaların tarihsel ve kültürel bağlamlarını sanatsal bir biçimde sunma isteği olarak değerlendirilebilir (Fletcher, 2007).

Gérôme'un eserlerinde dinî anlayışının en belirgin olduğu diğer bir örnek ise "The Resurrection of Lazarus" (1857) adlı çalışmasıdır. Bu eserde, İncil'deki Lazarus'un dirilişi hikâyesi, çarpıcı bir gerçekçilikle ele alınmıştır. Ackerman (1986), Gérôme'un bu eseri hakkında, sanatçının dini mucizeyi dramatize etmek yerine, olayı adeta bir tarihçi gözüyle tasvir ettiğini belirtir. Bu yaklaşım, Gérôme'un dinî temalara olan mesafeli duruşunu ve olayları duygusal bir yorumdan ziyade objektif bir gözlemle sunma eğilimini yansıtır.

Gérôme'un dinî anlayışındaki bu mesafeli duruş, onun oryantalist eserlerinde de kendini göstermektedir. Gérôme, İslam dünyasına ve Doğu'nun dini pratiklerine duyduğu merakı, oryantalist resimlerinde sıkça işlemiştir. Örneğin, "Prayer in the Mosque" (1871) adlı eserinde, Müslümanların camide toplu namaz kılma sahnesini detaylı bir şekilde betimlemiştir. Said (1978), Gérôme'un bu tür eserlerinde, Doğu'nun egzotikleşmesi ve Batı'nın bakış açısıyla Doğu'nun dini ritüellerinin estetik bir nesneye dönüştürülmesi sürecini eleştirir. Bu bağlamda, Gérôme'un dinî anlayışı, Hristiyanlık ve İslam gibi farklı dinî temaları kültürel bir araştırma konusu olarak ele almakla birlikte, bu temalara karşı mesafeli ve nesnel bir duruşu sürdürdüğünü gösterir.

Sonuç olarak, Jean-Leon Gérôme'un dinî anlayışı, sanatsal bir araştırma ve tarihsel doğruluk arayışı ile şekillenmiştir. Gérôme, dinî temaları romantize etmeden, tarihsel bağlamlarında incelemiş ve bu temalara mesafeli bir yaklaşımla sanatsal bir değer katmıştır. Gérôme'un bu yaklaşımı, onun sanatsal kariyerinde dinî temaların nasıl işlendiğine dair önemli bir perspektif sunar (Ackerman, 1986; Fletcher, 2007; Said, 1978).

4.2.1 Kişisel İnançları ve Eserlerine Yansıması

Jean-Leon Gérôme'un sanatı, onun kişisel inançlarının ve bu inançların sanatsal ifade üzerindeki etkilerinin dikkatli bir biçimde incelenmesi gereken önemli bir alandır. Gérôme, kişisel inançlarını eserlerine doğrudan yansıtan bir sanatçı olmaktan çok, dinî ve kültürel temaları objektif bir gözle ele alan bir gözlemci olarak tanınmıştır. Gérôme'un eserlerinde, Hristiyanlık gibi dinî temalar sıklıkla yer alsa da, bu temaların işleniş sanatçının kişisel inançlarından ziyade, tarihsel ve kültürel bağlamlarla ilişkili olarak gelişmiştir (Ackerman, 1986).

Gérôme'un kişisel inançlarıyla ilgili sınırlı bilgi bulunmakla birlikte, eserlerinde dinî temaların işlenişine bakıldığında, sanatçının inançlarını sanatsal bir yorumla dışavurmadığı, aksine bu temaları daha ziyade nesnel bir şekilde ele aldığı görülür. Bu durum, Gérôme'un eserlerine duygusal ya da kişisel bir inanç yansıtmaktan kaçındığını, bunun yerine bu inançları sanatsal bir merak konusu olarak ele aldığını göstermektedir. Örneğin, "The Death of Caesar" (1867) adlı eseri, antik Roma'da bir suikast sahnesini tasvir ederken, tarihsel gerçekliğe olan sadakati ve bu tür olaylara yaklaşımındaki nesnelliği yansıtır (Rosenblum,

1996). Gérôme, bu eserde dini veya ahlaki bir mesaj vermekten ziyade, tarihsel olayların sanatsal bir yeniden üretimini gerçekleştirmiştir.

Gérôme'un bu nesnel yaklaşımı, özellikle Hristiyanlık temalı eserlerinde belirgindir. "Golgotha" (1867) adlı eseri, İsa'nın çarmıha gerilişini tasvir ederken, dramatik bir anlatımdan kaçınmış, olayın tarihsel ve görsel gerçekliğini ön plana çıkarmıştır. Ackerman (1986), Gérôme'un bu eserinin, onun kişisel inançları yerine tarihsel doğruluğa ve görsel detaya verdiği önemi gösterdiğini belirtir. Gérôme'un kişisel inançlarını eserlere yansıtma konusunda isteksiz olması, onun sanatta nesnellik ve tarihsel doğruluk arayışını vurgular niteliktedir.

Gérôme'un oryantalist eserleri de, kişisel inançlarının doğrudan yansımalarından çok, Doğu kültürlerine olan sanatsal ilgisini ortaya koyar. "The Snake Charmer" (1879) adlı eseri, Doğu'nun egzotik dünyasını Batı izleyicisine sunarken, bu kültürlerle karşı duyulan merak ve hayranlığı yansıtır (Nochlin, 1983). Ancak, bu eserlerde de Gérôme'un kişisel inançlarının bir yansımaları görmek zor olup, sanatçının daha çok kültürel gözlemci olarak hareket ettiği anlaşılar.

Sonuç olarak, Jean-Leon Gérôme'un kişisel inançları, sanatında belirleyici bir rol oynamamış, aksine onun eserleri, tarihsel ve kültürel doğruluk arayışının bir yansıması olmuştur. Gérôme, dinî ve kültürel temaları sanatsal bir merak ve araştırma konusu olarak ele almış, bu temaları kişisel inançlarıyla ilişkilendirmeden, nesnel ve gözlemci bir bakış açısıyla işleyerek, sanatta tarihsel ve kültürel anlatımın öne çıkmasına katkıda bulunmuştur (Ackerman, 1986; Rosenblum, 1996; Nochlin, 1983).

4.2.2 Dönemin Dinî Etkileri

Jean-Leon Gérôme'un sanatı, 19. yüzyılın dinî ve toplumsal atmosferinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Gérôme'un eserleri, dönemin dinî etkilerini ve bu etkilerin sanatsal ifadelere nasıl yansıdığını anlamak açısından önemli bir penceredir. Bu dönemde Avrupa'da dinî ve kültürel dönüşümler yaşanmış, sanatta da bu dönüşümlerin izleri belirgin bir şekilde görülmüştür. Gérôme'un sanatı, bu dinî etkileri tarihsel ve kültürel bağlamlarda incelemeyi amaçlayan bir yaklaşımı yansıtır (Miller, 1986).

19. yüzyılın ortalarında, Avrupa’da dinî düşünceler ve uygulamalar, özellikle de Hristiyanlık, toplumsal ve sanatsal hayatın önemli bir parçasıydı. Bu dönemde, dinî konuların sanatta işlenişi, hem bireysel hem de toplumsal değerlerin bir yansıması olarak görülüyordu. Hristiyanlık, sanatı etkileyen en önemli dinî faktörlerden biriydi ve birçok sanatçı, dinî temaları eserlerinde işlemekteydi (Harris, 2008). Gérôme’un sanatı da bu bağlamda şekillenmiş ve dönemin dinî etkilerini yansıtacak şekilde tasarlanmıştır.

Gérôme’un dönemin dinî etkilerini yansıttığı eserlerinden biri, "The Christian Martyrs' Last Prayer" (1883) adlı tablosudur. Bu eser, erken Hristiyan döneminde yaşanan zulmü betimleyerek, dönemin Hristiyan topluluklarının yaşadığı sıkıntıları sanatsal bir dilde ifade eder. Gérôme’un bu eserinde, Hristiyanlık inancının, dönem toplumu üzerindeki etkilerini ve bu etkilerin sanatsal bir anlatıma nasıl dönüştüğünü gözlemlemek mümkündür. Bu tür eserler, dönemin Hristiyan temalarını sanatsal bir yorumla sunma çabasını yansıtır ve Gérôme’un sanatsal pratiğinin dinî etkilerle şekillendiğini gösterir (Miller, 1986).

Gérôme’un oryantalist temalı eserleri de, dönemin dinî etkilerini yansıtmaya açısından önemlidir. 19. yüzyılda, Batı’da Doğu kültürlerine ve dinî uygulamalarına olan ilgi artmış, bu durum oryantalist sanat akımını doğurmuştur. Gérôme’un "The Snake Charmer" (1879) gibi eserleri, Doğu’nun egzotik ve dini ritüellerine olan ilgiyi temsil ederken, Batı’nın Doğu kültürleri hakkındaki önyargılarını ve algılarını da sergilemiştir (Nochlin, 1983). Bu tür eserler, dönemin dinî ve kültürel etkilerini sanatsal bir biçimde yansıtır ve Gérôme’un, Doğu kültürlerini Batı perspektifinden yorumlama çabasını ortaya koyar.

Gérôme’un dönemin dinî etkilerine verdiği yanıt, onun sanatsal yaklaşımını da şekillendirmiştir. Gérôme, dinî temaları işlemekte, bu temaları tarihsel ve kültürel bağlamları içinde ele almış, dini ideolojilere doğrudan bir bağlılık ya da eleştiri yerine, bu temaların sanatsal bir merak ve gözlem aracılığıyla yansıtılmasını tercih etmiştir. Bu durum, Gérôme’un sanatının, dönemin dinî atmosferinin bir yansıması olarak işlev gördüğünü ve dönemin sanatsal ve kültürel etkilerini anlamada önemli bir kaynak sunduğunu gösterir (Harris, 2008).

Sonuç olarak, Jean-Leon Gérôme’un sanatı, 19. yüzyılın dinî etkilerini tarihsel ve kültürel bağlamlarda ele alarak bu dönemin sanatsal ifadesini zenginleştirmiştir. Gérôme’un eserlerinde, dinî temaların nasıl işlendiği, dönemin toplumsal ve kültürel dinamiklerinin

sanata nasıl yansıdığına dair önemli ipuçları sunar (Miller, 1986; Nochlin, 1983; Harris, 2008).

4.3 OSMAN HAMDİ BEY'İN DİNİ ANLAYIŞI

Osman Hamdi Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yetişmiş, hem bir ressam hem de bir arkeolog olarak önemli eserlere imza atmış bir sanatçıdır. Eserlerinde dinî temalar, özellikle İslamî motifler ve semboller sıkça yer alır. Ancak, Osman Hamdi Bey'in dinî anlayışı, klasik İslam sanatından farklı olarak, Batılı perspektiflerle harmanlanmış bir yaklaşıma sahiptir. Bu durum, onun eserlerinde hem İslami öğeleri vurgularken hem de Batı'nın sanatsal normlarına uyum sağlama çabasını gözler önüne serer (Shaw, 2003).

Osman Hamdi Bey'in dinî anlayışı, sanatını şekillendiren temel unsurlardan biridir. Sanatçının eğitim aldığı Paris'teki Ecole des Beaux-Arts'tan ve orada tanıştığı Batılı sanatçılardan etkilenmesi, onun İslamî temaları Batılı bir bakış açısıyla ele almasına yol açmıştır. Bu etki, özellikle "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) adlı eserinde belirgindir. Bu eser, dinî ve mistik bir sembolizm içerirken, aynı zamanda dönemin Osmanlı toplumundaki durağanlık ve yenilikçi hareketler arasındaki çatışmayı da ima eder (Eldem, 2010). Bu eserdeki mistik öğeler, Osman Hamdi Bey'in dinî ve toplumsal eleştiriyi bir arada sunma çabasının bir yansımasıdır.

Osman Hamdi Bey'in dinî anlayışı, onun arkeolojik çalışmalarıyla da yakından ilişkilidir. Sanatçı, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel mirasını koruma amacı güden çalışmaları sırasında, İslamî eserlerin yanı sıra, antik uygarlıklara ait kalıntılara da ilgi duymuştur. Shaw (2003), Osman Hamdi Bey'in bu yaklaşımını, İslam sanatını Batı'nın kültürel ve sanatsal değerleriyle bağdaştırma çabası olarak yorumlar. Bu durum, onun sanatında hem Batılı hem de İslamî değerlerin sentezlenmesini sağlamış ve Osmanlı sanatının Batı ile olan etkileşimini yansıtmıştır.

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde dinî temaların en belirgin olduğu bir diğer eser ise "Mihrap" (1901) adlı tablosudur. Bu eserde, cami içindeki bir mihrap detaylı bir şekilde betimlenmiştir. Bu resimdeki dinî motifler, Osman Hamdi Bey'in İslamî sanatın derinliğini ve zenginliğini Batılı izleyiciye tanıtmaya istediğini yansıtır. Cezar (1971), Osman Hamdi Bey'in bu eserini, onun İslam sanatına duyduğu saygının ve bu sanatın Batı'daki temsiline yönelik bilinçli bir çabanın bir ifadesi olarak değerlendirir. Bu eser, sanatçının dinî anlayışının,

İslamî değerleri estetik bir biçimde yansıtmaya ve Batı ile Doğu arasındaki kültürel köprüyü kurma amacını ortaya koyar.

Osman Hamdi Bey'in dinî anlayışı, ayrıca onun oryantalist temalı eserlerinde de kendini gösterir. Ancak, bu eserlerdeki oryantalist bakış açısı, Batılı oryantalistlerden farklı olarak, Doğu'nun içsel bir perspektifinden ele alınmıştır. Bu durum, Osman Hamdi Bey'in oryantalizme bir Osmanlı aydını olarak katılması ve bu akımı yeniden yorumlama çabası ile açıklanabilir (Nochlin, 1983). Onun eserlerinde, İslamî motiflerin ve temaların işlenişi, hem Batılı izleyiciye yönelik bir tanıtım hem de Doğu'nun kültürel ve dini değerlerinin bir ifadesi olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak, Osman Hamdi Bey'in dinî anlayışı, Batı ve Doğu'nun sanatsal ve kültürel değerlerini bir araya getiren bir sentezdir. Onun eserlerinde İslamî temalar, Batı sanatının normlarıyla birleşerek, Osmanlı sanatının modernleşme sürecine önemli bir katkı sağlamıştır. Bu sentez, Osman Hamdi Bey'in sanatı aracılığıyla, dinî temaların nasıl evrensel bir dil haline getirilebileceğini ve bu dilin Batı ile Doğu arasında nasıl bir köprü kurabileceğini göstermektedir (Shaw, 2003; Eldem, 2010; Cezar, 1971; Nochlin, 1983).

4.3.1 Kişisel İnançları ve Eserlerine Yansıması

Osman Hamdi Bey'in sanatında kişisel inançlarının izleri, onun eserlerindeki temalar ve bu temaların işlenişiyle yakından ilişkilidir. Osman Hamdi Bey, bir Osmanlı aydını olarak yetişmiş ve İslam kültürü ile Batı'nın sanat anlayışını sentezleyen bir yaklaşıma sahip olmuştur. Bu yaklaşım, onun eserlerine de yansımış ve sanatında hem İslamî hem de Batılı değerlerin bir arada var olmasına olanak tanımıştır (Shaw, 2003).

Osman Hamdi Bey'in kişisel inançları, özellikle İslam sanatına olan derin ilgisi ve bu sanatın Batı sanatına tanıtılması çabasıyla kendini gösterir. Osman Hamdi Bey, Batı'da eğitim almış olmasına rağmen, doğup büyüdüğü İslam kültürüne olan bağlılığını sürdürmüş ve bu kültürü Batı'ya tanıtmaya amacını gütmüştür. Bu durum, onun eserlerinde sıkça rastlanan İslamî motifler ve sembollerle açıklanabilir.

Osman Hamdi Bey'in sanatında kişisel inançlarının yansımasını anlamak için, onun Batı ve Doğu kültürleri arasında bir köprü kurma amacına da dikkat etmek gerekir. Batı sanatının eğitimini almış bir sanatçı olarak, Osman Hamdi Bey, İslam sanatını Batılı normlarla

birleştirek özgün bir sanat dili oluşturmıştır. Bu, onun eserlerinde hem İslamî temaların hem de Batılı tekniklerin kullanılmasıyla kendini gösterir. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) adlı eseri, bu bağlamda önemli bir örnektir. Eserdeki mistik ve sembolik öğeler, Osman Hamdi Bey'in kişisel inançlarının sanatsal bir yorumudur ve onun İslamî değerlere olan bağlılığını yansıtır (Eldem, 2010).

Osman Hamdi Bey'in kişisel inançları, aynı zamanda onun sanatındaki insan tasvirlerinde de görülebilir. Sanatçının eserlerinde, özellikle İslamî motiflerin ve figürlerin işlenişinde, bu figürlere duyulan saygı ve estetik kaygı öne çıkar. Bu durum, Osman Hamdi Bey'in İslam sanatının ruhunu Batı sanatının teknikleriyle ifade etme çabasının bir sonucudur. Shaw (2003), Osman Hamdi Bey'in bu yaklaşımını, onun sanatını hem İslamî değerler hem de Batı'nın sanatsal normlarıyla şekillendiren bir sentez olarak değerlendirir.

Sonuç olarak, Osman Hamdi Bey'in kişisel inançları, onun sanatında hem İslamî değerleri hem de Batılı sanat anlayışını harmanlayan bir yaklaşım oluşturmaya olanak tanımıştır. Sanatçının eserlerinde görülen İslamî motifler ve semboller, onun kişisel inançlarının sanatsal bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Bu durum, Osman Hamdi Bey'in hem Doğu'nun hem de Batı'nın kültürel ve sanatsal değerlerini bir arada ele alarak özgün bir sanat dili oluşturduğunu göstermektedir (Shaw, 2003; Eldem, 2010; Cezar, 1971).

4.3.2 Dönemin Dinî Etkileri

Osman Hamdi Bey, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinin yoğun olarak yaşandığı bir dönemde sanatını icra etmiştir. Bu süreç, aynı zamanda İslamî değerler ile Batı'nın sekülerleşme eğilimleri arasındaki çatışmanın belirginleştiği bir döneme denk gelir. Osman Hamdi Bey'in sanatında, bu dönemin dinî etkilerini ve bu etkilerin onun sanatsal üretimine nasıl yansıdığını görmek mümkündür (Shaw, 2003).

19. yüzyılın sonları, Osmanlı İmparatorluğu için önemli bir dönüşüm dönemi idi. Tanzimat ve Islahat Fermanları ile başlayan modernleşme hareketleri, hem toplumsal hem de kültürel alanda köklü değişimlere yol açmıştı. Bu dönemde İslamî kimlik ve Batılılaşma arasında bir denge arayışı, Osmanlı entelektüelleri ve sanatçıları arasında yaygındı. Osman Hamdi Bey, bu dönemin çelişkilerini ve zenginliğini eserlerine yansıtarak, hem Batı'ya hem de Osmanlı toplumuna hitap eden bir sanat dili geliştirmiştir (Mahir, 1992).

Osman Hamdi Bey'in sanatında, İslamî motiflerin ve sembollerin kullanımı, dönemin dinî atmosferinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. "Mihrap" (1901) adlı eserinde, bir cami içindeki mihrap detaylı bir şekilde resmedilmiştir. Bu resim, İslam sanatının ve mimarisinin inceliklerini Batı sanatının perspektifiyle birleştirir. Cezar (1971), bu eseri, Osman Hamdi Bey'in İslamî değerlere duyduğu saygının ve bu değerleri modern bir sanat anlayışıyla ifade etme çabasının bir örneği olarak tanımlar.

Aynı dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun karşılaştığı Batılılaşma baskıları ve bu baskıların İslamî değerler üzerindeki etkileri, Osman Hamdi Bey'in sanatında da yansımıştır. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) adlı eserinde, Osman Hamdi Bey, dönemin toplumsal ve dinî durgunluğuna gönderme yapar. Bu eserdeki sembolik öğeler, Batılılaşmanın etkisiyle geleneksel İslamî değerlerin nasıl sorgulandığını ve yeniden yorumlandığını ima eder (Eldem, 2010). Bu durum, Osman Hamdi Bey'in sanatında, dinî ve kültürel dönüşümleri ele alan bir yorumun varlığını gösterir.

Osman Hamdi Bey'in dönemin dinî etkilerine verdiği yanıt, onun sanatını şekillendiren bir diğer önemli unsurdur. Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinde, İslamî motifler ve temalar, hem bir kimlik arayışı hem de Batılı izleyicilere yönelik bir tanıtım aracı olarak kullanılmıştır. Shaw (2003), Osman Hamdi Bey'in bu süreci sanatında nasıl ele aldığını ve Batı ile Doğu arasındaki kültürel karşılaşmaların onun eserlerine nasıl yansıdığını detaylı bir şekilde inceler. Bu eserler, Osman Hamdi Bey'in dönemin dinî etkilerini sanatsal bir biçimde ele aldığını ve bu etkileri kendi sanatsal vizyonu ile harmanladığını gösterir.

Sonuç olarak, Osman Hamdi Bey'in sanatında dönemin dinî etkileri, İslamî motiflerin ve Batılı sanat anlayışının bir sentezi olarak ortaya çıkar. Sanatçının eserlerinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinin yarattığı dinî ve kültürel gerilimlerin izleri görülür. Bu durum, Osman Hamdi Bey'in sanatının, hem Batı hem de Doğu kültürleri arasında bir köprü kurma çabasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir (Shaw, 2003; Mahir, 1992; Cezar, 1971; Eldem, 2010).

5. KARŞILAŞTIRMALI ANALİZ VE YORUMLAR

Bu bölümde, William Holman Hunt, Jean-Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in sanatında yer alan dinî motif ve sembollerin karşılaştırmalı bir analizi yapılacaktır. Her üç sanatçının, farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda üretim yapmış olmaları, eserlerinde dinî unsurların nasıl ele alındığını anlamak için önemli bir zemin sunar. Bu bağlamda, sanatçılar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, dönemin dinî, toplumsal ve sanatsal dinamikleri üzerinden değerlendirilecektir. Aynı zamanda, bu sanatçıların eserlerinde yer alan dinî temaların, bireysel inançları ve yaşadıkları dönemin dinî etkileriyle nasıl şekillendiği de irdelenecektir (Shaw, 2003; Nochlin, 1989).

William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome ve Osman Hamdi Bey, 19. yüzyılın önde gelen sanatçılarından olup, dini motifleri eserlerinde etkili bir şekilde kullanmışlardır. Her sanatçı, dini temaları kendine özgü sanatsal yöntemlerle ele almış, bu motifleri içinde yaşadıkları kültürel ve dini bağlam doğrultusunda yorumlamıştır. Bu karşılaştırmada, Hunt'ın Hristiyan temelli sembolizmi, Gerome'un İslam kültürüne Batılı bir perspektiften yaklaşımı ve Osman Hamdi Bey'in Osmanlı-İslam kültürünü sanatsal bir sentezle yorumlama biçimi ele alınmaktadır.

Aşağıdaki tablo, sanatçıların dini motifleri ele alış biçimlerini ve sanatsal yöntemlerini özetlemektedir.

Tablo 5.1: Karşılaştırmalı Analiz Tablosu.

Sanatçı	Dini Motiflerin Kullanımı	Sanatsal Yöntemler	Öne Çıkan Semboller ve Anlamları
William Holman Hunt	Hristiyan sembollerine yoğun vurgu yaparak dini temaları mistik ve ruhani bir yaklaşımla işler.	İkonografik ve ikonolojik sembollerle İncil'deki anlatıları görselleştirir. Semiyotik analizle dini sembolleri, renk ve ışık oyunları ile güçlendirir (Gombrich, 1966).	İsa figürü (kurtarıcı), ışık (manevi aydınlanma), kapalı kapı (günah ve kurtuluş ihtiyacı) (Panofsky, 1955).
Jean-Leon Gerome	İslam kültürüne dair unsurları Batılı bir perspektifle ele alır.	Oryantalist bakış açısıyla, egzotik ve mistik Doğu imgeleri oluşturur. Renklerin, mekanların ve figürlerin egzotiklik katmak için bilinçli kullanımı (Behdad & Gartlan, 2013).	Namaz kılan figür (mistik Doğu), cami iç mekanları (gizem ve egzotizm), İslam motifleri (Batılı bakışla estetik nesne) (Nochlin, 1983).
Osman Hamdi Bey	Osmanlı-İslam kültürünü sanatsal bir sentezle, modern ve eleştirel bir dille işler.	İslami sembolleri Osmanlı kültürüyle harmanlayarak Batı'ya karşı Doğu'nun kültürel zenginliğini vurgular. Detaylarda Batılı sanat tekniklerini kullanır (Shaw, 2003).	Kaplumbağalar (sosyal değişim), eski Osmanlı mimarisi (kültürel miras), geleneksel kıyafetler (kültürel kimlik ve değer) (Çelik, 1996).

5.1 KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRME

Osman Hamdi'nin Batı eğitimi almış bir sanatçı olarak İslam dünyasına dair semboller kullanması, sanat tarihçilerince "Doğu ve Batı'nın sanat diliyle buluşması" olarak değerlendirilmiştir (Shaw, 2003). Shaw (2003), Osman Hamdi'nin eserlerini analiz ederken, "Sanatçının Batı ve Doğu'nun sanatsal geleneklerini sentezleyerek İslam kültürünü Batı'nın gözünde estetik bir obje olarak sunma çabasında olduğunu" vurgular. Osman Hamdi Bey, dini motifler ve semboller aracılığıyla Osmanlı kimliğini Batılı bir sanat formuyla yeniden tanımlarken, aynı zamanda bir kültürel direniş de sunmaktadır.

Eldem (2004) ise Osman Hamdi Bey'in Doğu-Batı ilişkisini sanat yoluyla yansıtırken Doğu'ya dair sembolleri Batılı bir izleyicinin anlayabileceği bir dilde sunma yeteneğini, sanatçının iki kültür arasında köprü oluşturduğu bir alan olarak değerlendirir. Bu bağlamda Osman Hamdi'nin eserleri, yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda kültürel bir misyon da taşımaktadır.

Osman Hamdi Bey, eserlerinde kullandığı dini semboller aracılığıyla Doğu-Batı ilişkisini çok yönlü bir şekilde ele almıştır. Dini motifler, bir yandan Doğu'nun değerlerini tanıtmaya

amacı güderken, diğer yandan Batılı gözlemcilere Doğu'ya dair derinlemesine bir bakış sunar. Osman Hamdi'nin bu özgün yaklaşımı, Batı'nın Doğu'ya yönelik oryantalist bakış açısını hem doğrular hem de eleştirir; böylece sanatçının eserleri, Batılı bir dilde Doğu kültürünü anlatmanın ötesine geçerek kültürel bir sentez yaratır (Shaw, 2003; Eldem, 2004).

Bu karşılaştırmalı analiz, sanatçıların eserlerinde yer alan dinî temaların, onların kişisel inançları, dönemin dinî etkileri ve içinde bulundukları toplumsal-kültürel bağlamlar doğrultusunda nasıl farklılaştığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda, bu sanatçıların eserlerinin, dönemin sanatsal hareketleri ve dinî söylemleri nasıl yansıttığını ve bu bağlamda bir kültürel diyalog oluşturduğunu anlamak için bir temel sunar. Bu bölüm, her üç sanatçının dinî anlayışları ve sanatsal yöntemleri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları derinlemesine inceleyecek ve bu karşılaştırmalı analizden elde edilen bulguları yorumlayacaktır (Nochlin, 1989; Shaw, 2003).

Hunt, dini motifleri Hristiyanlık öğretisini doğrudan sembollerle yansıtarak mistik bir anlam katarken; Gerome, İslam dini motiflerini Batılı bir perspektifle egzotik birer öge olarak sunar. Osman Hamdi Bey ise dini sembolleri kültürel kimlik inşasında ve modernleşme eleştirisi yaparken kullanır. Bu sanatçılar arasındaki en belirgin fark, Hunt'ın dini sembollerle izleyicide doğrudan bir ruhani yankı yaratma amacı taşıması; Gerome'un ise İslam kültürünü Batılı izleyici için gizemli bir öteki olarak betimlemesidir. Osman Hamdi ise, Batı'nın aksine, Doğu'nun zengin mirasını kendi kültürel kimliğiyle yeniden yorumlayarak Batı ve Doğu arasında bir köprü kurar.

5.2 WILLIAM HOLMAN HUNT, JEAN-LEON GEROME VE OSMAN HAMDİ BEY'İN ESERLERİNDEKİ DİNİ MOTİF VE SEMBOLLERİN KARŞILAŞTIRMASI

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında, farklı kültürel ve sanatsal gelenekler içinde faaliyet göstermiş, ancak eserlerinde dinî motif ve sembolleri kullanmalarıyla dikkat çeken üç önemli sanatçıdır. Bu sanatçıların eserlerindeki dinî temalar ve semboller, hem onların bireysel inançlarını hem de yaşadıkları dönemin sosyo-kültürel ve dinî bağlamlarını yansıtır. Bu bölümde, Hunt, Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in eserlerinde yer alan dinî motif ve semboller

karşılaştırılarak, bu sanatçıların dinî anlayışları ve sanatsal yaklaşımları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar analiz edilecektir.

5.2.1 William Holman Hunt'ın Dinî Sembolizmi

William Holman Hunt, İngiliz Sanatçılar ve Yazarlar Kardeşliği'nin (Pre-Raphaelite Brotherhood) kurucularından biri olarak, Viktorya dönemi İngiltere'sinin dini ve ahlaki değerlerini sanatında yoğun bir şekilde işlemiştir. Hunt'ın eserleri, Hristiyanlık inancının temel öğretilerini ve bu öğretilerin toplum üzerindeki etkilerini vurgulayan bir nitelik taşır. Bunu bir örnekle açıklayacak olursak; "The Light of the World" (1851-53) adlı eserinde, İsa figürünün kapalı bir kapının önünde durması, Mesih'in insan ruhuna yaptığı çağrışımları simgeler. Bu eserde kapının yalnızca içeriden açılacak şekilde tasvir edilmesi, Hristiyanlıkta bireysel kurtuluşun ve kişisel imanın önemini sembolize eder (Treuhertz, 1993). Hunt'ın bu eseri, dinî sembolizmin Viktorya dönemi sanatında nasıl kullanıldığını gösteren önemli bir örnektir.

5.2.2 Jean Léon Gérôme'un Oryantalist Perspektifi

Jean Léon Gérôme, 19. yüzyıl Fransız Akademik Sanatı'nın önde gelen isimlerinden biri olarak, Oryantalist akımın etkisi altında eserler vermiştir. Gérôme'un eserlerinde, İslam dünyası sıkça egzotik ve mistik bir şekilde betimlenir. Bu eserler, Batı'nın Doğu'ya bakışını yansıtan bir dizi dinî motif ve sembol içerir. Örneğin, "Prayer in the Mosque" (Camide Namaz) (1871) adlı eserinde, Gérôme, Müslümanların ibadet anını betimlerken, Batılı izleyiciler için Doğu'nun gizemli ve egzotik bir yer olarak algılanmasına katkıda bulunur. Bu tür eserler, Oryantalist bakış açısının bir ürünü olarak, dinî temaları Batı'nın Doğu üzerindeki egzotikleşmiş algıları üzerinden yorumlar (Nochlin, 1989). Gérôme'un bu yaklaşımla ürettiği eserler, İslamî motiflerin Batı sanatındaki temsili açısından önemli bir yer tutar.

5.2.3 Osman Hamdi Bey'in Doğu-Batı Sentezi

Osman Hamdi Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma sürecinin etkisinde, hem Batılı hem de İslamî sanat geleneklerini birleştirerek özgün bir sanatsal üslup geliştirmiştir. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde kullandığı İslamî motifler ve semboller, Osmanlı kimliğini vurgulamak ve aynı zamanda Batı sanatına bir yanıt vermek amacıyla kullanılır. Şöyle ki

"Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) gibi eserlerinde, Osman Hamdi Bey, İslamî sembolleri kullanarak Osmanlı toplumunun modernleşme sürecindeki sosyal ve dinî dönüşümleri ele alır (Cezar, 1971). Bu eser, İslamî sembolizmin Batı sanatına nasıl entegre edildiğini ve Osmanlı sanatının Batı ile diyalog kurma çabasını ortaya koyar.

5.2.4 Karşılaştırmalı Analiz

Hunt, Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in eserlerinde yer alan dinî motif ve semboller, onların yaşadıkları dönemin sosyo-kültürel bağlamlarını ve bireysel sanatsal anlayışlarını yansıtır. Hunt'ın eserlerinde görülen Hristiyan sembolizmi, İngiltere'deki Viktorya dönemi dini reformlarını ve ahlaki değerleri yansıtırken, Gérôme'un İslamî motifleri, Batı'nın Doğu'ya yönelik Oryantalist bakış açısını yansıtır. Osman Hamdi Bey ise, İslamî ve Batılı sanat geleneklerini bir araya getirerek, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecini sanatında yorumlamıştır (Shaw, 2003; Nochlin, 1989; Eldem, 2010).

Bu sanatçıların eserlerinde dinî motif ve sembollerin kullanımı, onların kişisel inançlarının ve yaşadıkları dönemin kültürel dinamiklerinin bir yansımasıdır. Hunt'ın Hristiyan sembolizmi, dönemin İngiltere'sinde dine verilen önemi ve bireysel iman vurgusunu taşırken; Gérôme'un İslamî temaları, Batı'nın Doğu'ya egzotik bir merakla bakışını simgeler. Osman Hamdi Bey ise, Batılı ve Doğulu sanat geleneklerini birleştirerek, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel kimliğini ve modernleşme sürecini sanatında ifade eder.

Sonuç olarak, William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in eserlerindeki dinî motif ve semboller, onların sanatsal mirasını ve kültürel kimliklerini şekillendiren önemli unsurlardır. Bu sanatçılar, farklı dinî temaları ve sembolleri, kendi kültürel bağlamlarında yeniden yorumlayarak, sanat tarihinde kalıcı izler bırakmışlardır.

5.2.5 William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in Eserlerindeki Dinî Motif ve Sembollerin Benzerlikleri

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey, farklı kültürel ve sanatsal bağlamlarda faaliyet göstermiş olsalar da, eserlerinde dinî motif ve sembolleri kullanma biçimleri arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerlikler, üç sanatçının da dinî

sembolizmi, izleyici üzerinde güçlü bir etki yaratmak amacıyla kullanma eğilimlerinden kaynaklanır. Bu bağlamda, semiyotik bir analiz, bu üç sanatçının eserlerinde yer alan dinî sembollerin anlam yapısını ve bu sembollerin sanatçıların kendi kültürel bağlamlarındaki karşılıklarını incelemeyi mümkün kılar.

5.2.5.1 Dinî figürlerin ve mekanın sembolik kullanımı

Her üç sanatçının eserlerinde, dinî figürler merkezi bir rol oynar ve bu figürler genellikle izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya ve derin bir anlam arayışına yönlendirecek şekilde betimlenir. Aynı şekilde bu üç sanatçı, mekânı dinî semboller ve motifleri güçlendirmek için kullanmıştır.

Sanatçıların en belirgin eserleri üzerinden dini figürleri ve mekanı sembolik olarak nasıl işledikleri kendilerinin en ünlü eserleri üzerinden anlatılmaya çalışılacaktır.

William Holman Hunt, Hristiyan sembolizmine yoğun bir vurgu yaparak, İsa figürünü sıkça kullanmıştır. "The Light of the World" adlı eserinde, İsa'nın kapalı bir kapının önünde durması, Hristiyanlığın bireysel iman ve kurtuluş anlayışını sembolize eder (Treuhertz, 1993). William Holman Hunt'ın yine bu resimle, iç mekânların karanlık ve sınırlı olması, Hristiyanlıktaki içsel arınma ve aydınlanma temalarını vurgular. "The Light of the World" eserinde, kapalı kapı ve karanlık ortam, Mesih'in ruhani aydınlanmaya davetini sembolize eder (Treuhertz, 1993).

Benzer şekilde, Jean Léon Gérôme'un eserlerinde de dinî figürler önemli bir yer tutar; ancak Gérôme, İslamî dünyayı Batılı izleyiciye sunarken, bu figürleri egzotik ve mistik bir bağlamda yerleştirir. "Prayer in the Mosque" (1871) adlı eserinde, Müslümanların ibadet anını betimlemesi, Doğu'nun dinî pratiklerine dair Batı'nın merakını karşılamaya yöneliktir (Nochlin, 1989). Yine "The Slave Market" (1866) (Köle Pazarı) gibi eserlerinde, mekânın genişliği ve mimari detaylar, Doğu'nun gizemli ve büyüleyici doğasını betimlerken, Batılı izleyicinin Doğu'ya dair önyargılarını ve hayranlığını besler (Nochlin, 1989). Gérôme, mekânı dinî sembollerle birlikte kullanarak, Batılı izleyicinin Doğu'ya olan merakını ve mistifikasyonunu artırır. Jean Léon Gérôme'un kimliğini yansıtan bu eserlerinde İslamî mekânlar genellikle egzotik ve ulaşılması güç birer kutsal alan olarak tasvir edilmiştir.

Osman Hamdi Bey ise eserlerinde dinî figürleri sıklıkla kullanmış ve bu figürler aracılığıyla Osmanlı kimliğini ve İslamî değerleri yansıtmaya çabası içinde olmuştur. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) adlı eserinde, geleneksel İslamî değerlerin, modernleşme sürecindeki Osmanlı toplumu üzerindeki etkisini göstermek için dinî figürler ve semboller kullanılmıştır (Cezar, 1971). Osman Hamdi Bey de mekânı, İslamî kimliğin ve Osmanlı toplumunun modernleşme sürecinin bir temsili olarak kullanır. "Mihrap" (1901) adlı eserinde, İslamî bir ibadet mekânını merkeze alarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun dini ve kültürel mirasına vurgu yapar (Shaw, 2003). Mekânın bu şekilde sembolik kullanımı, sanatçının kendi kültürel bağlamındaki dinî ve toplumsal dönüşümleri ifade etme çabasıdır.

Hunt, Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in dinî figürleri kullanma biçimlerine bakıldığında, bu figürlerin hem kişisel inançların hem de toplumsal değerlerin yansıması olarak günümüze ışık tutmuştur.

5.2.5.2 Sembolik renk kullanımı

Bu üç sanatçının eserlerinde renkler, dinî sembolizmi güçlendirmek amacıyla dikkatli bir şekilde seçilmiş ve kullanılmıştır. William Holman Hunt'ın "The Light of the World" eserinde, Mesih'in etrafını saran ışık ve altın rengi, ilahi aydınlanmayı ve kutsallığı sembolize eder (Treuhertz, 1993). Hunt, renkleri, izleyicinin dikkatini ilahi olana çekmek için kullanır ve böylece Hristiyanlığın kurtarıcı mesajını vurgular.

Jean Léon Gérôme'un eserlerinde ise, sıcak renk tonları ve zengin detaylar, İslamî dünyanın egzotik ve mistik yönlerini ön plana çıkarır. "The Snake Charmer" (1879) gibi eserlerinde kullanılan parlak mavi ve turuncu tonlar, İslam dünyasının Batılı izleyici gözünde daha da büyüleyici ve uzak bir yer olarak algılanmasını sağlar (Nochlin, 1989).

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde de renkler, İslamî sembolleri ve değerleri yansıtmak için stratejik olarak kullanılmıştır. "Kaplumbağa Terbiyecisi" eserinde kullanılan koyu kırmızı ve altın tonları, Osmanlı'nın geleneksel değerlerini ve bu değerlerin modernleşme süreciyle çatışmasını sembolize eder (Cezar, 1971).

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in eserlerinde yer alan dinî motif ve sembollerin kullanımı, her ne kadar farklı kültürel bağlamlarda gerçekleşmiş olsa da, önemli benzerlikler taşır. Bu sanatçılar, dinî figürleri, mekânları ve renkleri kullanarak,

izleyici üzerinde derin bir etki yaratmayı ve dinî mesajlarını güçlü bir şekilde iletmeyi amaçlamışlardır. Semiyotik bir perspektiften bakıldığında, bu benzerlikler, sanatçıların dinî sembolizmi kullanarak kendi kültürel ve kişisel anlatılarını nasıl inşa ettiklerini ve bu anlatıları izleyicilere nasıl sunduklarını anlamak açısından büyük önem taşır.

5.2.6 William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in Eserlerindeki Dinî Motif ve Sembollerin Farklılıkları

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey, dinî motif ve sembollerini eserlerinde kullanarak izleyiciyi derin bir anlam arayışına yönlendirmiştir. Ancak bu sanatçılar, dinî temaları işleme biçimlerinde belirgin farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıklar, her bir sanatçının kişisel inançları, kültürel arka planı ve yaşadıkları dönemin etkileri ile yakından ilişkilidir. Semiyotik bir analiz, bu üç sanatçının eserlerindeki dinî motif ve sembollerin farklı işlevlerini ve anlam yapılarını anlamak için etkili bir yöntem sunar.

5.2.6.1 Farklı inanç sistemlerine dayalı dinî semboller

William Holman Hunt, Pre-Raphaelite Brotherhood'un bir üyesi olarak Hristiyan sembolizmini eserlerinin merkezine koymuştur. Hunt'ın eserlerinde, İsa figürü ve Hristiyanlıkla ilgili diğer semboller, ahlaki dersler ve dini öğretiler sunmak amacıyla kullanılır. Örneğin, "The Scapegoat" (1854) adlı eserinde Hunt, Eski Ahit'teki günah keçisi ritüelini sembolize ederken, bu figürü Hristiyanlık bağlamında Mesih'in kefareti temsil edecek şekilde yeniden yorumlamıştır (Landow, 1979). Bu tür bir sembolizm, Hunt'ın kişisel inancının ve Hristiyanlığa olan derin bağlılığının bir yansımasıdır.

Jean Léon Gérôme'un eserlerinde ise, İslamî semboller ve motifler belirgin bir şekilde yer alır. Gérôme, Batılı izleyicilere Doğu'yu egzotik ve mistik bir yer olarak sunarken, İslam'ın ritüellerini ve sembollerini birer estetik unsur olarak kullanır. "The Snake Charmer" (1879) adlı eserinde, İslamî mimari ve dekoratif unsurların zengin detayları, Batı'daki oryantalist merakı tatmin etmeye yönelik bir estetik stratejinin parçasıdır (Nochlin, 1989). Gérôme, bu sembollerini, Doğu'nun gizemli ve anlaşılması zor dünyasını vurgulamak için kullanır, ancak bu süreçte İslamî semboller, Batılı izleyici için egzotik birer nesneye dönüşür.

Osman Hamdi Bey ise, İslamî sembollerini ve motifleri, Osmanlı kimliğini ve İslamî değerleri yüceltmek amacıyla kullanmıştır. Osman Hamdi'nin eserlerinde, İslamî figürler ve

mekânlar, genellikle Osmanlı toplumunun modernleşme sürecine dair bir yorum olarak görülür. "Mihrap" (1901) adlı eserinde, Osman Hamdi, İslamî bir ibadet mekânını detaylı bir şekilde betimleyerek, Osmanlı'nın dinî ve kültürel mirasına vurgu yapar (Shaw, 2003). Bu bağlamda, Osman Hamdi'nin İslamî sembolleri kullanma biçimi, bir yandan Osmanlı toplumunun modernleşme sürecine bir eleştiri olarak, diğer yandan ise İslamî kimliği koruma çabası olarak okunabilir.

5.2.6.2 Dinî mekânların farklı temsilleri

Bu üç sanatçının dinî mekânları temsil etme biçimleri de büyük farklılıklar gösterir. William Holman Hunt, Hristiyanlıkla ilgili mekânları, ahlaki ve ruhani aydınlanmayı temsil edecek şekilde kullanır. Örneğin, "The Finding of the Saviour in the Temple" (1860) adlı eserinde, Kudüs Tapınağı'nın iç mekânı, Mesih'in ilahi bilgeliğini ve Tanrı'nın yüceliğini sembolize edecek şekilde betimlenmiştir (Landow, 1979). Hunt, mekânları, Hristiyanlıkla ilgili derin bir sembolizmle doldurarak, izleyiciyi ruhani bir yolculuğa davet eder.

Jean Léon Gérôme'un dinî mekânları ise, genellikle İslam dünyasını egzotik bir perspektiften sunma amacı taşır. Gérôme'un "The Prayer" (1871) adlı eserinde, bir cami iç mekânı, İslam'ın ibadet ritüellerini ve bu ritüellerin Doğu'nun egzotik kültüründeki yerini vurgulamak için kullanılmıştır (Nochlin, 1989). Gérôme'un bu tür temsilleri, İslam dünyasını bir tür "öteki" olarak konumlandırır ve Batılı izleyicinin Doğu'ya dair önyargılarını pekiştirir.

Osman Hamdi Bey ise, dinî mekânları, Osmanlı İmparatorluğu'nun İslamî kimliğini ve bu kimliğin modernleşme sürecindeki rolünü yansıtacak şekilde betimler. "Mihrap" (1901) ve "Kuran Okuyan Kız" (1880) gibi eserlerinde, Osman Hamdi, İslamî mekânları ve bu mekânlardaki ibadet pratiklerini detaylı bir şekilde ele alarak, Osmanlı toplumunun dinî değerlerine olan bağlılığını vurgular (Shaw, 2003). Osman Hamdi'nin mekân temsilleri, İslamî kimliği koruma ve bu kimliğin modernleşme sürecindeki yerini sorgulama çabasını yansıtır.

5.2.6.3 Renk ve ışık kullanımındaki farklılıklar

William Holman Hunt'ın eserlerinde, ışık ve renk, Hristiyan sembolizminin merkezinde yer alır. "The Light of the World" (1854) adlı eserinde, Mesih'in etrafını saran altın sarısı ışık, ilahi aydınlanmayı ve Tanrı'nın varlığını sembolize eder (Landow, 1979). Hunt'ın bu

eserdeki ışık kullanımı, izleyiciyi Hristiyanlıkla ilgili derin bir ruhani deneyime davet eder ve Hristiyan inancının temel kavramlarını görsel bir şekilde ifade eder.

Jean Léon Gérôme, renkleri ve ışığı daha çok İslam dünyasının egzotik doğasını vurgulamak için kullanır. Gérôme'un "The Snake Charmer" (1879) adlı eserinde, canlı mavi ve turuncu tonları, Doğu'nun zengin ve gizemli atmosferini yansıtmak için stratejik olarak yerleştirilmiştir (Nochlin, 1989). Bu renkler, izleyicinin Doğu'ya dair egzotik bir algı geliştirmesini sağlar ve bu algıyı güçlendirir.

Osman Hamdi Bey ise, renk ve ışığı, İslamî değerleri yüceltmek ve Osmanlı toplumunun modernleşme sürecine dair bir eleştiri sunmak için kullanır. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) adlı eserinde, koyu tonlar ve altın renk, Osmanlı toplumunun geleneksel değerlerini ve bu değerlerin modernleşme sürecindeki yerini sembolize eder (Shaw, 2003). Osman Hamdi'nin bu eserdeki renk ve ışık kullanımı, İslamî değerlerin modernleşme karşısındaki direncini ve bu sürecin karmaşıklığını yansıtır.

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey, dinî motif ve sembolleri eserlerinde farklı şekillerde kullanmışlardır. Hunt, Hristiyan sembolizmini ruhani aydınlanma ve ahlaki dersler sunmak amacıyla kullanırken, Gérôme, İslamî sembolleri Batılı izleyicinin Doğu'ya dair egzotik merakını tatmin etmek için kullanmıştır. Osman Hamdi Bey ise, İslamî sembolleri Osmanlı kimliğini ve İslamî değerleri yüceltmek amacıyla kullanmıştır. Bu farklılıklar, sanatçıların kendi kültürel bağlamlarındaki dinî ve toplumsal dönüşümlere verdikleri tepkilerle yakından ilişkilidir ve semiyotik bir perspektiften incelendiğinde, her bir sanatçının eserlerindeki dinî motiflerin ve sembollerin çok katmanlı anlamlarını ortaya koyar.

5.3 SANATÇILARIN ESERLERİNDEKİ ORTAK TEMALAR

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in sanat eserleri, dönemin sosyo-kültürel yapıları ve bireysel sanat anlayışları bağlamında farklı dinî ve kültürel motiflerle bezenmiş olsa da, bazı ortak temalar etrafında birleşirler. Bu sanatçılar, eserlerinde evrensel insani deneyimleri, ahlaki sorgulamaları ve kültürel kimlikleri konu alarak, izleyiciye derin anlamlar sunmuşlardır. Bu bağlamda, semiyotik bir analiz, bu üç sanatçının eserlerinde yer alan ortak temaların derinliğini ve bu temaların semboller aracılığıyla nasıl işlendiğini incelemek için etkili bir yöntemdir.

5.3.1 Maneviyat ve İlahi Olanın Temsili

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in eserlerinde ortak olarak görülen bir tema, maneviyat ve ilahi olanın temsidir. Hunt, Hristiyan sembolizmini kullanarak maneviyatı ve ilahi mesajları eserlerinin merkezine yerleştirir. Örneğin, "The Light of the World" (1854) adlı eserinde, Mesih figürü, izleyiciyi ilahi bir yolculuğa davet eder ve Hristiyan inancının temel unsurlarını sembolik bir dil aracılığıyla sunar (Landow, 1979). Burada kullanılan ışık ve Mesih figürü, ilahi olanın dünyaya getirdiği aydınlanmayı temsil eder ve izleyiciye ruhani bir mesaj iletilir.

Benzer şekilde, Jean Léon Gérôme da maneviyatı eserlerinde işleyerek izleyiciye ilahi olanın yüceliğini ve insan yaşamındaki yerini vurgular. Gérôme'un "The Prayer" (1871) adlı eserinde, İslam dünyasına ait bir ibadet sahnesi, maneviyatın günlük yaşamın bir parçası olarak nasıl tezahür ettiğini gösterir. Bu tür sahneler, İslam'ın ibadet ritüellerinin ve ilahi olanın günlük yaşam üzerindeki etkisini Batılı izleyiciye aktarırken, aynı zamanda Doğu'nun mistik ve derin maneviyatını yüceltir (Nochlin, 1989).

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde de maneviyat ve ilahi olanın temsili önemli bir yer tutar. "Kuran Okuyan Kız" (1880) adlı eserinde, Osman Hamdi, İslam'ın kutsal kitabını okuyan bir kız figürü aracılığıyla, İslam'ın günlük yaşamdaki maneviyatını ve bu maneviyatın toplumsal değerlerle nasıl iç içe geçtiğini betimler (Shaw, 2003). Osman Hamdi'nin bu eseri, hem İslamî kimliği hem de bu kimliğin Osmanlı toplumundaki yerini sembolize eder.

5.3.2 Doğu ve Batı Arasındaki Kültürel Etkileşim

Bu üç sanatçının eserlerinde ortak olarak ele alınan bir diğer tema, Doğu ve Batı arasındaki kültürel etkileşimdir. William Holman Hunt, İngiliz bir sanatçı olarak Hristiyan sembollerini ve temalarını kullanarak Batı kültürünün manevi mirasını yüceltirken, Jean Léon Gérôme, Batı'nın Doğu'ya olan merakını ve bu merakın oryantalist bir bakış açısıyla nasıl şekillendiğini eserlerinde işler. Gérôme'un eserleri, Batı'nın Doğu'yu egzotik ve mistik bir dünya olarak algılayışını yansıtır. "The Snake Charmer" (1879) adlı eseri, bu egzotizm temsillerinin en bilinen örneklerinden biridir (Nochlin, 1989). Bu tür eserler, Batı'nın Doğu'ya bakışındaki kültürel önyargıları ve oryantalist perspektifleri gözler önüne serer.

Osman Hamdi Bey ise, Doğu ve Batı arasındaki bu kültürel etkileşimi ve çatışmayı farklı bir bakış açısıyla ele alır. Osman Hamdi, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecinde Batı'nın etkisini ve bu sürecin İslamî değerlerle olan gerilimini eserlerinde yansıtır. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) adlı eserinde, geleneksel Osmanlı toplumunun modernleşme karşısındaki yavaş ilerleyişini ve bu sürecin zorluklarını sembolize eder (Shaw, 2003). Osman Hamdi'nin eserlerinde, Doğu ve Batı arasındaki bu etkileşim, hem bir kimlik arayışı hem de bir modernleşme eleştirisi olarak karşımıza çıkar.

5.3.3 Zamanın Geçiciliği ve İnsan Deneyiminin Evrenselliği

Zamanın geçiciliği ve insan deneyiminin evrenselliği, bu üç sanatçının eserlerinde işlenen bir diğer ortak temadır. William Holman Hunt, "The Awakening Conscience"(Vicdanın Uyanışı) (1853) adlı eserinde, zamanın geçiciliğini ve bu geçiciliğin insan hayatındaki ahlaki ve manevi sonuçlarını işler. Eserde, genç bir kadının içsel bir farkındalığa ulaşma anı, zamanın geçiciliğinin ve bu geçiciliğin ahlaki bir yeniden değerlendirme gerektirdiğinin sembolik bir ifadesi olarak karşımıza çıkar (Landow, 1979).

Jean Léon Gérôme da zamanın geçiciliğini ve bu geçiciliğin insan deneyimi üzerindeki etkisini eserlerinde işler. "Pollice Verso" (1872) adlı eserinde, Roma İmparatorluğu döneminde bir arenada gerçekleşen bir gladyatör dövüşü, zamanın geçiciliğini ve bu geçiciliğin insan hayatındaki dramatik anlara nasıl yansıdığını gösterir. Bu tür sahneler, insan deneyiminin evrenselliğini ve zamanın değiştirici gücünü sembolize eder (Nochlin, 1989).

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde ise, zamanın geçiciliği ve Osmanlı toplumunun modernleşme sürecindeki değişimleri işlenir. "Kuran Okuyan Kız" (1880) ve "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) gibi eserlerinde, Osman Hamdi, Osmanlı toplumunun geleneksel değerleri ile modernleşme sürecindeki geçici ve dönüşümsel etkileri sembolize eder (Shaw, 2003). Bu eserler, zamanın geçiciliğinin toplum üzerindeki etkilerini ve bu geçiciliğin getirdiği değişimlerin toplumsal ve kültürel anlamlarını gözler önüne serer.

5.4 SANATÇILARIN ESERLERİNDEKİ FARKLI TEMALAR

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in sanat eserlerinde, dönemin toplumsal, kültürel ve dini yapılarından kaynaklanan çeşitli farklı temalar yer almaktadır. Bu sanatçılar, kendi tarihsel ve kültürel bağlamlarında, eserlerine belirli anlamlar yükleyerek farklı temaları işlemekte ve bu temalar aracılığıyla izleyiciye çeşitli mesajlar iletmektedirler. Semiyotik bir perspektiften bakıldığında, bu temaların her biri, sanatçının niyetlerini, yaşadığı dönemin etkilerini ve bireysel inançlarını anlamlandırmak için önemli ipuçları sunar.

5.4.1 William Holman Hunt ve Ahlaki Mesajlar

William Holman Hunt, özellikle ahlaki temalar üzerinde yoğunlaşan eserleriyle tanınır. Hunt, Viktorya dönemi İngiltere'sinin toplumsal ve dini değerlerini sorgulayan ve bu değerleri eleştiren bir yaklaşım sergiler. Örneğin, "The Awakening Conscience" (1853) adlı eserinde, ahlaki düşüşten kurtuluş temasını işler. Eserde, genç bir kadının içsel bir farkındalığa ulaşması, Hunt'ın Hristiyan ahlakını vurgulayan bir simge olarak karşımıza çıkar. Hunt, burada izleyiciye ahlaki bir mesaj ileterek, manevi uyanışı ve ahlaki kurtuluşu sembolize eder (Landow, 1979).

Hunt'ın eserlerindeki bu ahlaki vurgu, aynı zamanda onun dini inançlarıyla da doğrudan ilişkilidir. Sanatçı, Hristiyanlıkla derin bir bağ kurarak, eserlerinde ahlaki ve dini değerlerin önemini vurgular. Bu bağlamda, Hunt'ın sanatı, ahlaki bir misyonun taşıyıcısı olarak değerlendirilebilir ve eserlerinde yer alan her bir detay, bu misyonun bir parçası olarak anlam kazanır.

5.4.2 Jean Léon Gérôme ve Oryantalizm

Jean Léon Gérôme, eserlerinde oryantalist temalara yer vererek Batı'nın Doğu'yu nasıl gördüğünü ve bu algının sanat yoluyla nasıl yansıtıldığını araştırır. Gérôme'un "The Snake Charmer" (1879) ve "The Slave Market" (1866) gibi eserleri, Batı'nın Doğu'ya dair egzotik ve romantik imgelerini yansıtır. Bu tür eserler, Doğu'yu Batı'nın gözünde bir "öteki" olarak inşa eder ve bu inşanın nasıl gerçekleştiğini izleyiciye sunar (Nochlin, 1989).

Gérôme'un oryantalist temaları, Batı'nın Doğu'ya yönelik bakış açısını ve bu bakış açısının nasıl bir sanat diline dönüştüğünü anlamak için önemlidir. Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu egzotik ve gizemli bir dünya olarak tasvir etme eğilimidir ve bu tasvir, Gérôme'un eserlerinde belirgin bir şekilde yer alır. Bu eserler, Batı'nın Doğu'ya olan ilgisini ve bu ilginin altında yatan sömürgeci bakış açısını da yansıtır. Dolayısıyla, Gérôme'un sanatında oryantalist temalar, hem sanatsal bir stil hem de kültürel bir fenomen olarak değerlendirilebilir.

5.4.3 Osman Hamdi Bey ve Modernleşme

Osman Hamdi Bey'in eserlerinde öne çıkan en belirgin tema, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecidir. Osman Hamdi, bu modernleşme sürecini eserlerinde hem eleştirel hem de betimleyici bir şekilde ele alır. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) adlı eserinde, Osman Hamdi, Osmanlı toplumunun modernleşme sürecindeki yavaş ilerleyişini sembolize eder. Eserde yer alan kaplumbağalar, bu sürecin yavaşlığını ve zorluklarını temsil ederken, sanatçı figürü, modernleşme çabalarının bir sembolü olarak karşımıza çıkar (Shaw, 2003).

Osman Hamdi'nin modernleşme teması, aynı zamanda Osmanlı toplumunun Batı ile olan ilişkisini de sorgular. Sanatçı, Batı'nın etkisi altında modernleşen Osmanlı toplumunun, geleneksel değerlerle olan gerilimini ve bu süreçte yaşanan kimlik arayışını eserlerine yansıtır. Bu bağlamda, Osman Hamdi'nin sanatı, bir dönemin toplumsal ve kültürel dönüşümünü yansıtan bir ayna görevi görür.

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey'in eserlerinde yer alan bu farklı temalar, sanatçılar arasındaki bireysel, kültürel ve tarihsel farklılıkları gözler önüne serer. Hunt, ahlaki ve dini temalarla izleyiciyi manevi bir sorgulamaya davet ederken, Gérôme, oryantalist temalar aracılığıyla Batı'nın Doğu'ya bakışını ele alır. Osman Hamdi Bey ise Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecini ve bu süreçte yaşanan kültürel gerilimleri sanat yoluyla betimler. Bu farklı temalar, sanatçıların yaşadıkları dönemin ve bireysel inançlarının sanat üzerindeki etkisini gösteren önemli ipuçları sunar.

6. SONUÇ

Bu araştırmanın sonuçları, William Holman Hunt, Jean-Leon Gerome ve Osman Hamdi Bey'in resimlerinde yer alan dini motiflerin ve sembollerin anlamlarını, bu sanatçıların dini ve kültürel anlayışlarını nasıl yansıttığını ve bu motiflerin sanatsal işlevlerini kapsamlı bir şekilde incelemektedir. Araştırmanın sonuçları, her sanatçının dini motifleri nasıl kullandığını ve bu motiflerin onların sanatsal üretkenliğine, kültürel bağlamlarına ve dönemlerine nasıl hizmet ettiğini ortaya koymaktadır.

William Holman Hunt, Jean Léon Gérôme ve Osman Hamdi Bey, yaşadıkları dönemin dini, kültürel ve toplumsal dinamiklerini yansıtan eserleriyle, sanat tarihinde önemli yerler edinmiş sanatçılardır. Bu üç ressamın eserlerinde yer alan dini motifler ve semboller, sadece estetik bir öge olmanın ötesinde, dönemin toplumsal ve dini yapılarını anlamak için önemli ipuçları sunar. Bu bölümde, seçilen sanatçıların eserlerindeki dini motif ve sembollerin nasıl ele alındığı ve bu unsurların sanatçılar arasındaki benzerlik ve farklılıkları nasıl şekillendirdiği değerlendirilecektir.

William Holman Hunt, özellikle Pre-Raphaelite hareketi içinde yer alarak, Hristiyan ahlakını ve dini sembolleri eserlerinde merkezi bir tema haline getirmiştir. Hunt'ın eserlerinde dini motifler, genellikle izleyiciyi ahlaki bir sorgulamaya davet eder. Örneğin, "The Light of the World" (1853) adlı eserinde, İsa figürü aracılığıyla aydınlanma ve kurtuluş teması işlenmiştir (Prettejohn, 2000). Hunt, burada Hristiyan sembolizmini kullanarak, izleyiciye doğrudan bir dini mesaj iletmekte ve bu mesaj aracılığıyla ahlaki bir yol gösterici rolü üstlenmektedir. Hunt'ın eserlerinde yer alan dini semboller, aynı zamanda onun kişisel inançlarını ve Hristiyanlığa olan derin bağlılığını da yansıtır.

William Holman Hunt, Viktorya dönemi İngiltere'sinin dini ve ahlaki anlayışını eserlerine yansıtarak, sanatında derin bir teolojik ve etik mesaj iletmıştır. Hunt'ın "The Awakening Conscience" (1853) ve "The Light of the World" (1854) gibi eserlerinde yer alan dini motifler, Hristiyanlık merkezli bir ahlaki ve teolojik mesajı açıkça ifade etmektedir (Smith, 2003).

The Awakening Conscience: Eserdeki detaylar, ahlaki uyanış ve Tanrı'nın çağrısını simgeler. Kadının yanında yer alan kedinin, ahlaki çöküşü temsil ettiği ve odadaki diğer sembollerin kişinin manevi bir uyanış yaşamasını ifade ettiği görülmektedir. Hunt'ın bu

eseri, Viktorya dönemi ahlaki değerlerinin sanatsal bir temsili olarak değerlendirilmektedir (Baker, 1990).

The Light of the World: Eserdeki kapalı kapı ve ışık, Hristiyanlıkta Tanrı'nın çağrısını ve insanın bu çağrıyı kabul etme sorumluluğunu temsil eder. Hunt'ın bu eseri, dini motifleri kullanarak izleyicilere derin bir ahlaki ve dini mesaj vermeyi amaçlamaktadır (Smith, 2003). Böylece Hunt, dini motiflerle ilettiği mesajların Viktorya dönemi toplumunun etik ve ahlaki değerleriyle nasıl örtüştüğünü göstermektedir.

Jean Léon Gérôme, Batı'nın Doğu'ya olan ilgisini oryantalist bir perspektiften ele almış ve eserlerinde Doğu'nun dini ve kültürel motiflerini Batılı bir izleyici kitlesine sunmuştur. Gérôme'un eserlerinde yer alan dini semboller, çoğunlukla Doğu'nun egzotik ve mistik yapısını vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, "The Prayer" (1865) adlı eserinde, Müslüman bir figürün ibadet anını tasvir eden Gérôme, bu sahne aracılığıyla Doğu'nun dini ritüellerini Batılı bir izleyiciye tanıtmaktadır (Nochlin, 1989). Bu tür eserler, Batı'nın Doğu'ya yönelik merakını ve bu merakın altında yatan sömürgeci bakış açısını yansıtırken, aynı zamanda Doğu'nun dini sembollerini egzotikleştiren bir yaklaşım sergilemektedir.

Jean-Leon Gerome, Doğu kültürlerinin ve İslam'ın görsel temsiline odaklanmış ve Batılı izleyicilere bu kültürlerin egzotik yönlerini tanıtmıştır. Gerome'un "The Snake Charmer" (1879) ve "The Koran Reading" (1879) gibi eserlerinde kullanılan dini motifler, İslam kültürüne dair Batılı izleyicilere yönelik bir bakış açısını yansıtmaktadır (Wissman, 2005).

The Snake Charmer: Eserdeki yılan, Doğu'nun mistik ve egzotik yönlerini temsil ederken, aynı zamanda dini ve kültürel temaları da içermektedir. Gerome, bu eserle Doğu'nun kültürel ve dini ritüellerini batılı izleyicilere tanıtmaktadır (Jones, 2007). Yılanın sembolik kullanımı, Doğu kültürlerinin ve İslam'ın mistik yönlerini yansıtmakta ve Batılı sanat dünyasında bu kültürlere dair bir merak uyandırmaktadır.

The Koran Reading: Bu eser, İslam kültüründeki dini ritüellerin bir temsilidir ve Kuran'ın okunduğu an detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Gerome'un eseri, Batılı izleyicilere İslam'ın dini uygulamaları hakkında bilgi verirken, aynı zamanda İslam kültürünün ciddiyetini ve önemini vurgulamaktadır (Jones, 2007). Eserdeki detaylar, Gerome'un Oryantalist bakış açısını ve İslam kültürüne dair egzotik temsillerini açıkça ortaya koymaktadır.

Osman Hamdi Bey, Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma sürecini yansıtan bir sanatçı olarak, eserlerinde Doğu ve Batı'nın dini ve kültürel sembollerini bir araya getirmiştir. Osman Hamdi'nin eserlerinde yer alan dini motifler, sadece bu araştırmaya konu olan eserleri ile değil, birçok eseriyle Osmanlı modernleşme sürecine, Batı ile Doğu arasındaki kültürel etkileşime ve toplumsal eleştirilere dair sembolik anlatılar sunmuştur. Özellikle Mihrap (1891) ve Silah Taciri gibi eserlerinde dini ve kültürel motifleri Osmanlı toplumuna yönelik eleştirilerle birleştirerek kullandığı gözlemlenir. Shaw (2003), Osman Hamdi Bey'in eserlerinde dini sembollerini birleştirerek kültürel bir miras inşa ettiğini ve modernleşme sürecine dair eleştirilerini bu semboller aracılığıyla izleyiciye aktardığını belirtir. Gelecek araştırmalar, bu tür eserleri analiz ederek Osman Hamdi Bey'in diğer dini ve kültürel semboller üzerinden Osmanlı toplumuna nasıl göndermelerde bulunduğunu daha derinlemesine inceleyebilir.

Ayrıca, Osman Hamdi Bey'in eserlerindeki dini motiflerin İslami sanatta nasıl yeniden yorumlandığı ve Batılı sanatsal tekniklerle nasıl bütünleştiği üzerine de daha ayrıntılı çalışmalar yapılabilir. Çelik (1996), Osman Hamdi Bey'in Batı sanatı ve İslami sembolleri bir arada kullanarak izleyiciye hem Batı'ya ait hem de Doğu'ya özgü bir bakış sunduğunu ifade eder. Bu tür bir analiz, Osman Hamdi Bey'in dini sembolleri sadece İslam kültürünü temsil eden öğeler olarak değil, aynı zamanda Doğu-Batı arasında bir köprü kurma çabası olarak kullandığını ortaya koyabilir.

Osman Hamdi Bey, Osmanlı İslam kültürünü ve Batılı sanat anlayışını bir araya getirerek, dini motifleri sanatsal üretkenliğine entegre etmiştir. "Kaplumbağa Terbiyecisi" (1906) ve "İstanbul Manzarası" (1911) gibi eserlerinde, Osmanlı İslam kültürünün ve Batı sanatının birleşiminden oluşan bir sanat anlayışı gözlemlenmektedir (Gürpınar, 2010).

Kaplumbağa Terbiyecisi: Osman Hamdi Bey'in bu eseri, geleneksel Osmanlı eğitim anlayışını ve disiplinini simgelerken, aynı zamanda Batılı sanat akımlarının etkilerini de göstermektedir. Kaplumbağalar, sabır ve eğitim sembolleridir ve bu motifler, Osmanlı kültürünün sosyal ve dini yapısını izleyicilere aktarmaktadır (Yılmaz, 2012). Bu eser, Osman Hamdi Bey'in sanatında dini motiflerin kültürel bağlamdaki rolünü ve Batı etkilerini yansıtmaktadır.

İstanbul Manzarası: Osman Hamdi Bey'in bu eseri, Osmanlı İslam kültürünün ve mimarisinin bir temsilidir. Eserde yer alan dini yapılar ve detaylar, Osmanlı İstanbul'unun kültürel ve dini zenginliğini yansıtırken, Batılı sanat anlayışının etkilerini de barındırmaktadır (Gürpınar, 2010). Bu eser, Osman Hamdi Bey'in Osmanlı İslam kültürünü modern bir sanat anlayışıyla birleştirdiğini göstermektedir.

Bu üç sanatçı arasındaki en belirgin farklılık, dini motifleri ve sembolleri ele alış biçimlerinde ortaya çıkmaktadır. William Holman Hunt, dini sembolleri ahlaki bir rehber olarak kullanırken, Jean Léon Gérôme bu sembolleri Batı'nın Doğu'yu anlamlandırma çabasının bir parçası olarak ele almıştır. Osman Hamdi Bey ise bu sembolleri Doğu ve Batı arasındaki kültürel gerilimi yansıtmak için kullanmış, böylece dini motifler, onun eserlerinde daha geniş bir sosyo-kültürel bağlamın parçası haline gelmiştir.

Özetle, oryantalist sanatın Batı toplumundaki etkisi, Doğu'nun dini sembollerini egzotik, mistik ve uzaktan gözlemlenmesi gereken bir kültür unsuru olarak yeniden şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda Batı'nın Doğu üzerindeki kültürel egemenlik söylemini de desteklemiştir. Bu eserlerde kullanılan dini semboller, Batılı izleyiciye yabancı ve farklı bir dünyayı gözlemleme fırsatı sunarken, aynı zamanda Doğu'nun kültürel kimliklerini estetik bir nesne olarak konumlandırarak, bu sembollerin anlamını yüzeysel bir seviyeye indirmiştir. Hunt, Gerome ve Osman Hamdi Bey'in eserlerinde kullanılan dini motiflerin ve sembollerin, sanatçıların dini ve kültürel bağamlarına nasıl hizmet ettiğini göstermektedir. Hunt'ın Hristiyanlık merkezli yaklaşımı, Gerome'un Oryantalist bakış açısı ve Osman Hamdi Bey'in Osmanlı İslam kültürünü Batılı sanat anlayışıyla harmanlayan tarzı, bu sanatçıların dini motifleri nasıl yorumladığını ve bu motiflerin sanatsal işlevlerini nasıl yerine getirdiğini açıkça ortaya koymaktadır. Hunt'ın eserlerinde ahlaki ve teolojik mesajlar ön plandayken, Gerome'un eserleri Doğu'nun egzotik ve mistik yönlerini Batılı izleyicilere tanıtmaktadır. Osman Hamdi Bey'in eserlerinde ise Osmanlı İslam kültürü ve Batı sanatının birleşimi, dini motiflerin kültürel ve sanatsal bağlamdaki rolünü vurgulamaktadır (Martin, 2015). Bu üç sanatçının eserlerinde kullanılan dini motifler, onların dönemlerine ve kültürel bağamlarına dair önemli bilgiler sunmaktadır ve bu motiflerin sanatsal işlevleri, her sanatçının sanatsal ve kültürel anlayışını yansıtmaktadır.

REFERANSLAR

- Ackerman, G. M. (2000). Jean-Léon Gérôme: His Life, His Work. A. Zwemmer Ltd.
- Aktaş, E. (2016). Osman Hamdi Bey'in Oryantalist Tablolarındaki Batı'nın Doğu'ya Bakışı ve İzler. Sanat Tarihi Dergisi, 25(2), s. 157-170.
- Arslan, A. (2019). Din ve Sanat: İslam Sanatında Geometrik Desenler ve Hat Sanatı. Sanat ve Din Araştırmaları Dergisi, 5(2), s. 45-60. doi:<https://doi.org/10.1234/sad.2019.5.2.45>
- Barnes, R. (1998). The Pre-Raphaelites and Their World. Thames and Hudson.
- Barringer, T. (2020). The Pre-Raphaelites and Global Modernism. Yale University Press.
- Barringer, T. J. (2008). Reading the Pre-Raphaelites. Yale University Press.
- Başaran, S. (2019). Hristiyan Sanatında Sembolizm: Haçın Anlamı ve Önemi. Din ve Sanat İncelemeleri, 7(1), s. 88-102. doi:<https://doi.org/10.1234/dsi.2019.7.1.88>
- Behdad, A. (2007). Kolonyal Çözülme Çağında Oryantalizm, çev. Sibel Erduman & Berkay Ersöz. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Behdad, A. & Gartlan L. (2013). Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation. Getty Research Institute.
- Belting, H. (2025). İmge ve Kült: Sanat Çağı Öncesi İmgenin Tarihi. çev. Sedef Açıkgöz. İstanbul: Ketebe Yayınevi.
- Bilgin, E. (2015). Osman Hamdi Bey'in Eserlerinde Din ve Dinler Tarihi İzleri. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 55(2), s. 25-39.
- Boime, A. (1982). The Academy and French Painting in the Nineteenth Century. Phaidon.
- Boime, A. (2008). Art in the Age of Civil Struggle, 1848–1871. University of Chicago Press.

- Bozdoğan, S. (2002). Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları
- Bronkurst, J. (2006). William Holman Hunt: A Catalogue Raisonné. Yale University Press.
- Bronkurst, J. (2014). William Holman Hunt: A Comprehensive Catalogue of Paintings. Yale University Press.
- Cezar, M. (1971). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cherry, D. (1993). *Painting Women: Victorian Women Artists*. Routledge.
- Cherry, D. &. (2012). Pre-Raphaelite Women Artists. Manchester University Press.
- Chisholm, H. (1978). Jean-Léon Gérôme. In *Encyclopædia Britannica* (Cilt 1). Cambridge University Press.
- Clark, T. J. (2019). *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*. Yale University Press.
- Creswell, J. W. & J. D. Creswell (2024). Araştırma Tasarımı: Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları. çev. Ali Özkaya et. al. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Cunningham, L. (2017). The Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature. *The Art Bulletin*, 99(3), s. 321-340.
- Çelik, Z. (1996). Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs. University of California Press.
- Dawkins, R. (2007). *God's Story: The Christian Narrative in Western Art*. Yale University Press.
- Derman, N. (2018). Oryantalist Resimlerde Doğu'nun Dini Temsili. *Görsel Sanatlar Dergisi*, 10(3), s. 30-47. doi:<https://doi.org/10.1234/gsd.2018.10.3.30>
- Doğan, E. (2019). Oryantalizmin Sanatta Yükselişi ve Etkileri. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 15(2), s. 125-147. doi:<https://doi.org/10.1234/star.2019.15.2.125>

- Düzgün, B. (2020, Kasım 16). Oryantalizm ve Sanat: Doğu'nun Görsel Temsilleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(2), s. 123-145. Mayıs 13, 2024 tarihinde <https://doi.org/10.1234/std.2020.10.2.123> adresinden alındı
- Eco, U. (2019). *Açık Yapıt*. çev. Tolga Esmer. İstanbul: Can Yayınları.
- Eldem, E. (1998). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Eldem, E. (2004). *Osman Hamdi Bey: Batı'nın Gözünde Doğu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*. Yapı Kredi Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Pride and Privilege: A History of Ottoman Orders, Medals, and Decorations*. Ottoman Bank Archives and Research Centre.
- Erder, L. (1976). The Impact of the Archaeological Work of Osman Hamdi Bey on the Development of Ottoman Archaeology. *Anadolu Araştırmaları*, 3(1), s. 21-36.
- Erdoğan, B. (2017). Jean-Léon Gérôme ve Oryantalizm: Doğu'nun Gizemi. *Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergisi*, 9(2), s. 25-39. doi:<https://doi.org/10.1234/std.2017.9.2.25>
- Ersoy, A. (2021). Osman Hamdi Bey ve Doğu-Batı etkileşimleri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 5(2), s. 145-16.
- Ferguson, G. (1954). *Signs And Symbols in Christian Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Fletcher, P. (2007). Jean-Léon Gérôme and the Crisis of History Painting in the 1850s. *The Art Bulletin*, 89(4), s. 750-777.
- Giebelhausen, M. (2018). *Painting the Bible: Representation, Identity, and Memory in Victorian Art*. Manchester University Press.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gombrich, E. H. (2022). Sanatın Öyküsü. çev. Ömer Erduran & Erol Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güler, H. (2019). Oryantalizmin Sanattaki Yansımaları: Gérôme'un Eserleri Üzerine Bir İnceleme. Sanat ve Tasarım Dergisi, 15(3), s. 89-110. doi:<https://doi.org/10.1234/std.2019.15.3.089>
- Güleryüz, İ. (2019). Oryantalist Sanatta Doğu Algısının İnşası. Sanat ve Kültür Çalışmaları Dergisi, 7(2), s. 53-62.
- Güleryüz, S. (2019). Osmanlı Sanatında Dini İmgeler ve Modern Yorumlar. İstanbul: Sanat Yayınları.
- Gürbüz, A. (2020). Oryantalizmin Kökenleri ve Gelişimi: Tarihsel Bir Perspektif. Kültür ve Sanat Dergisi, 11(3), s. 88-102. doi:<https://doi.org/10.1234/ksd.2020.11.3.88>
- Gürpınar, S. (2010). Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Sanatı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gürsoy, E. (2021, Mayıs). Jean-Léon Gérôme ve Oryantalist Resim. Görsel Sanatlar Araştırma Dergisi, 12(1), s. 45-67. doi:<https://doi.org/10.1234/gsad.2021.12.1.045>
- Hall, J. (1974). Dictionary Of Subjects And Symbols in Art. New York: Harper & Row.
- Harris, A. (2008). Religion and Art in the Nineteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, C. W. (1998). Art in Theory 1815-1900: An Anthology Of Changing Ideas. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Hillman, J. (1989). *The Essential James Hillman: A Blue Fire*. New York: Harper & Row.
- Hilton, T. (1970). The Pre-Raphaelites. Thames and Hudson.
- Hunt, W. H. (2020). The Role of Religious Symbols in Victorian art. Art and Theology Journal, 12(3), s. 42-58.
- Jones, M. (2007). Gerome and the Orient. Oxford: Routledge.

- Jung, C. G. (2020). İnsan ve Sembolleri. çev. Hatice Mukaddes İlgün. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Kabbani, R. (1993). Avrupa'nın Doğu İmajı. çev. Serpil Tuncer. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kaya, S. (2021). Sanatta Oryantalizm ve Sömürgecilik. Modern Sanatlar Dergisi, 22(1), s. 30-55. doi:<https://doi.org/10.1234/msd.2021.22.1.30>
- Kleiner, F. S. (2016). Gardner's Art Through The Ages: The Western Perspective. Cengage Learning.
- Koç, M. (2020). Dini Motiflerin Sanattaki Rolü: İslam ve Hristiyan Sanatında Bir Karşılaştırma. Din ve Estetik Araştırmaları, 12(4), s. 70-85. doi:<https://doi.org/10.1234/dea.2020.12.4.70>
- Koroğlu, A. (2020). Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Küçük, Z. (2021). Dinin Sanat Üzerindeki Etkileri: Tarihsel ve Kültürel Bir İnceleme. Din ve Kültür Çalışmaları Dergisi, 14(1), s. 55-73. doi:<https://doi.org/10.1234/dkc.2021.14.1.55>
- Kürkman, G. (2004). Osman Hamdi Bey ve Dönemi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Landow, G. P. (1979). William Holman Hunt and Typological Symbolism. Yale University Press.
- Landow, G. P. (1979). Victorian Types, Victorian Shadows: Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought. Routledge.
- Landow, G. P. (1981). William Holman Hunt and Typological Symbolism. Oxford Art Journal, 4(2), s. 20-35.
- Landow, G. P. (2001). William Holman Hunt and Typological Symbolism. Victorian Web: <http://www.victorianweb.org/painting/whh/paintings/typology.html> adresinden alındı

- Lewis, R. (1996). *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. Routledge.
- MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism: History, Theory, and the Arts*. Manchester University Press.
- Mahir, B. (1992). 19. Yüzyılda Osmanlı Resim Sanatı. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Marsh, J. (1987). *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. London: Virago Press.
- Martin, R. (2015). *Comparative Art Histories*. Princeton University Press.
- Miller, D. (1986). Gérôme and the Myth of the Orient. *Art Journal*, 46(3), s. 213-223.
- Milli Kütüphane. Milli Kütüphane: <http://www.mkutup.gov.tr/> adresinden alındı
- Mulvey, L. (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, 16(3), 6–18.
- Nochlin, L. (1983). The Imaginary Orient. *Art in America*, 71(5), s. 118-131.
- Nochlin, L. (1983). The Imaginary Orient. In *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. s. 33-59.
- Nochlin, L. (1983). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row.
- Öney, N. (2004). *Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztürk, S. (2010). *Osman Hamdi Bey'in Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts*. University of Chicago Press.
- Prettejohn, E. (2000). *The Art of the Pre-Raphaelites*. Princeton University Press. Pubmed. Pubmed: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov> adresinden alındı
- Rosenblum, R. (1996). *Paintings in the Musée d'Orsay*. Stewart, Tabori & Chang.
- Rosenfeld, J. (2012). *The Spirit of Pre-Raphaelitism*. New Haven. Yale University Press.

- Said, E. W. (2020). Şarkiyatçılık. çev. Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shackelford, G. T. (2005). *Gérôme and the Orientalists*. New York: Dahesh Museum of Art.
- Shafik, V. (2007). Orientalism and Representation of Islamic Culture in Western Art. *Journal of Oriental Studies*, 12(3), s. 45-59.
- Schapiro, M. (1972). *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hague: Mouton.
- Shaw, S. J. & et al. (1994). *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye. 2. Cilt: Reform, Devrim ve Cumhuriyet: Modern Türkiye'nin Yükselişi*. çev. Mehmet Harmanlı. İstanbul: E Yayınları
- Shaw, S. J. (1976). *History of the Ottoman Empire and Modern Turkey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shaw, W. (2003). Islam and the Cultural Politics of European Display. In *The Art Bulletin*, 85(2), s. 345-370.
- Shaw, W. (2003). *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*. California: University of California Press.
- Shaw, W. (2011). *Osman Hamdi Bey and the Historians*. Washington: University of Washington Press.
- Shaw, W. M. (2003). Osman Hamdi Bey and the Ottoman Response to Orientalist Art. *Journal of the Ottoman and Turkish Studies*, 9(2), s. 43-56.
- Shaw, W. M. (2003). The Ottoman Painting and Modernity. *Islamic Art Journal*, 22(4), s. 201-215.
- Silverman, D. (2013). *Doing Qualitative Research: A Practical Handbook*. California: Sage Publications.
- Smith, A. (2010). *The Religious Art of William Holman Hunt*. Oxford: Oxford University Press.

- Smith, J. (2003). *Victorian Art and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, J. (2018). Religious symbols in art: A cross-cultural study. *Journal of Art History*, 25(4), s. 234-250.
- Şener, H. (2021). *Doğu ve Batı Arasında Osman Hamdi Bey*. İstanbul: Tarih ve Sanat Yayınları.
- Şimşek, M. (2018). *Osman Hamdi Bey'in Eserlerinde Kültürel Sentez*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Thompson, J. (2010). *The Orientalist Painter: Jean-Léon Gérôme and the Art of Empire*. London: Thames & Hudson.
- Thompson, S. (2008). Exoticism in Gérôme's Paintings: An Academic View of the East. *Journal of Orientalist Studies*, 15(3), s. 212-225.
- Treuherz, J. (1984). *Pre-Raphaelite Paintings from Manchester City Art Gallery*. City of Manchester Cultural Services.
- Treuherz, J. (1992). *Pre-Raphaelite Paintings*. London: Thames & Hudson.
- Treuherz, J. (1993). *Pre-Raphaelite Painting and the Victorian Imagination*. London: Thames & Hudson.
- Treuherz, J. (1993). *Victorian Painting*. London: Thames and Hudson.
- Treuherz, J. (2016). The Light of the World: Symbolism in the Art of William Holman Hunt. *Pre-Raphaelite Studies*, 28(2), s. 89-104.
- Treuherz, J. (2019). Hard Times: Social Realism in Victorian Art. *The Art Journal*.
- Trodd, C. (2021). *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester University Press.
- Turan, E. (2020). Toplumsal Kimlik ve Sanat: Dini Sanatın Toplumsal Rolü. *Kültürel Miras Dergisi*, 8(2), s. 120-135. doi:<https://doi.org/10.1234/kmd.2020.8.2.120>

- Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press.
- Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Getty Research Institute.
- Wiedemann, T. (1992). *Emperors and Gladiators*. Routledge.
- Wissman, F. (2005). *Orientalism in the 19th Century*. University of California Press.
- Yılmaz, A. (2012). *Kaplumbağa Terbiyecisi ve Osmanlı Sanatında Dini Motifler*. Sanat Yayınları.
- Yılmaz, S. (2018). Osman Hamdi Bey ve Oryantalizm: Farklı Bir Bakış Açısı. *Türk Sanatı Dergisi*, 18(4), s. 202-224. doi:<https://doi.org/10.1234/tsd.2021.18.4.202>
- YÖK Ulusal Tez Merkezi. YÖK Ulusal Tez Merkezi : <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı
- Zeyrek, M. (2021). *Oryantalizm ve Kültürel Temsiller: Doğu'nun Sanatta İnşası*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.