

T.C.
İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI BİLİM DALI

15. ve 19. YÜZYIL OSMANLISINDA SANATTA ADAB

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif Janset KILIÇTAŞ

İstanbul
Haziran-2019

T.C.
İSTANBUL SABAHATTİN ZAİM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI
TARİH VE MEDENİYET ARAŞTIRMALARI BİLİM DALI

15. ve 19. YÜZYIL OSMANLISINDA SANATTA ADAB

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif Janset KILIÇTAŞ

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Teyfur Erdoğan

İstanbul
Haziran -2019


Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Anabilim Dalı, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman Doç. Dr. Abdullah Teyfur ERDOĞDU



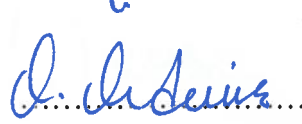
.....



.....

Üye Dr. Öğr. Üyesi Ertuğrul ORAL


Üye Dr. Öğr. Üyesi Osman ÖZDEMİR



.....

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.



.....

Prof. Dr. Ömer ÇAHA
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “15 ve 19. Yüzyıl Osmanlısında Sanatta Adab” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

İmza

E. Janset KILIÇTAŞ



ÖNSÖZ

Tarih boyunca insanlar, bilinçli ya da bilinçsiz olarak sanat eseri oluşturma gereksinimi duymuşlardır. Bilinçsiz sanat eseri oluşturma ifadesini kullanırken, bilinçsiz oluşturulan bir görsel, sanat eseri olabilir mi diye düşünülebilir. Ancak ilkel dönem insanların düşünecek olursak, döneminde eser olarak görülmemeyen ama şu an sanat tarihi kitaplarında yer alan duvar resimlerine, heykellere ve takılara rastlayabiliriz. O dönemlerden itibaren duvar resimleri, koruyuculuğu olduğu düşünülen çeşitli objeler ve takılar tarih sayfalarında yer almaktadır. 15. yüzyıl Rönesans dönemine kadar tamamen din adamlarının ve kralların istekleri doğrultusunda eserler ortaya konulmuştur ve sanat eseri ya da sanatçı kavramları kendini gösterememiştir. Sanat eserlerinin üreticileri anonim olarak kalmıştır. Dolayısıyla sanatçılar özgünlüklerini bastırılmış ve tezde açıklanacağı üzere sanat adabına aykırı yaşamak zorunda kalmışlardır. Nitekim o dönemde bir sanatçının bu duruma başkaldırması bile edepsizlik olarak yorumlanabilirdi. Bunun sonucu olarak sanat adabının oluşma süreci hep baskı altında kalmıştır.

15. yüzyıldan itibaren sanatçı adım adım özgünleşmiş ve eserlerinde hayallerini özgürce dışa vurarak, sanat adabı oluşturmaya başlamıştır.

Bu çalışmanın amacı, edep-adap gibi muhafazakâr kavramların, sanat içinde değerlendirildiğinde, sanatın müstehcen tavrına nasıl karşı durmaya çabalarken onun içinde boyut değiştirmelerini ortaya çıkarmaktır. Aynı zamanda dinlerin ve kültürlerin yayılmasında sanatın ne derece etkili olduğunu sorgulamak da bir diğer amaçtır. Bu çalışmayı gerçekleştirirken zorluk yaşanan en önemli nokta, edep anlayışını sanat içinde değerlendirirken, onun anlamını altüst eden, yaşadığımız toplumun edep kurallarına zıt ifade ve savunularda bulunabilme ihtimalinin üzerimizde oluşturduğu baskıdır. Buna rağmen “savunmama devam etmeliyim” şeklinde, iç ses dinlenerek savunmaya devam etme fikri, tezin başlığına hizmet edercesine asi bir yaklaşımdır.

Çalışmamı yürütürken, deneme yazıları yazıp, kendi fikirlerimi başka biriymişim gibi okuyup değerlendirdikten sonra bu fikirleri besleyen ve tezimi savunmama destek olabilecek kaynaklardan okumalar gerçekleştirdim. Yazılı okumaların dışında, görsel okumalar bu tezin ana unsurları arasında yer almıştır. Tezin oluşumuna destek olan ilk isim olarak, tez danışmanım Doç. Dr. Teyfur Erdoğan'ya ve tüm kaynak sahiplerine sonsuz teşekkürlerimi bildirmek isterim.

Doç.Dr. Teyfur Erdoğan, Prof. Dr. Haşim Şahin, Prof. Dr. Abdülaziz Bayındır, Doç. Dr. Aytül Papila, Nevin Meriç, Yrd. Doç. Dr. Özand Gönülal, Prof. Dr. Ayla Ersoy, Gonca , John MacKenzie, Prof. Dr. Semra Daşçı, Bulut Yücel, Prof. Dr. Onur Bilge Kula, Dr. Edward Said, Dr. Öğr. Gör. Ertuğrul Oral, Dr. Öğr. Gör. Osman Özdemir,

Teşekkürler...

E. Janset KILIÇTAŞ

İstanbul - 2019



ÖZET

15 ve 19. YÜZYIL OSMANLISINDA SANATTA ADAB

E. Janset KILIÇTAŞ

Yüksek Lisans, Tarih ve Medeniyet Araştırmaları

Tez danışmanı: Doç. Dr. Teyfur Erdoğan

Haziran-2019, 70 Sayfa

Bu çalışmada öncelikle ve kısaca 15. ve 19. yüzyıl arasında edeb ve adab kavramlarının pür sanat dalları üzerindeki etkileri, bu kavramların, sanat içinde yorumlanırken nasıl anlam değiştirdikleri değerlendirilmiştir. Pür sanat eserleri oluşturulurken, sanatçının içindeki özgürlüğü özgün bir dille nasıl dışa vurduğu ve sanat yapılırken, ayıpların ortadan kalktığı düşüncesi üzerinde durulmuştur. Bu sebeple 19. yüzyıl Osmanlı döneminde oluşturulan sanat eserleri ve dönem Avrupa resimleri incelemiştir. Bazı edebi eserlerin de yorumlandığı bu çalışmada ayrıca pür sanat eseri oluşturan sanatçı ile edebi eser oluşturan yazarın (sanatçının) arasındaki fark değerlendirilmiştir. Bir ressam ya da heykeltıraşın eserindeki çıplaklık ya da özgünleşerek ortaya konulan, aykırı yorumlanan eserlerinde, ressam ya da heykeltıraş ayıplanarak eleştirildiği halde roman, hikâye ya da şiir gibi edebi eser veren yazarın ahlak dışı olayların yazdığı eserinde, tamamen masum görülüp, eserdeki karakterlerin bu suçu üstlenerek yazarı azat ettirdiği değerlendirilmiştir. Osmanlı'nın yaşam kültürü ve değişimi, Batı sanatçıları tarafından merak edilen ve tasvir edilen harem kültürü ve gizeminin eserlere ne şekilde ilham olduğu, resimler üzerinden görsel tanımlama yapılarak incelenmiştir. Osmanlı'nın geleneksel el sanatları olan minyatür ve ebru sanatı incelenmiş, Batılı sanatçıların gözünden ve Osmanlı kültürü içindeki sanatçıların gözünden değerlendirilme yapılmıştır. Minyatür ile ikonalar arasındaki bağ ve zıtlık değerlendirilmiştir. Her iki farklı din ve kültürün kendilerine özgü ortaya koyduğu dinsel ve kültürel görsel yansımaları, sanat adabı açısından değerlendirilmiştir. Sanat kavramı sorgulanmış ve edep-adap çerçevesinde sanatın kavramsal olarak ne derece değiştirdiği yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Osmanlı'da Sanat, Edep, Minyatür, İkona

ABSTARCT
MORALS OF ART IN OTTOMAN EMPIRE AT 15th AND 19th
CENTURY

E. Janset KILIÇTAŞ
Master, History and Civilization Research
Thesis Advisor: Doç.Dr. Teyfur Erdoğan
June-2019, 70 Pages

In this study, firstly and briefly, it was evaluated the effects of the concepts of decency and customs/etiquette/manner/adab on the pure art branches and how these concepts change their meaning in the interpretation of art between the 15th and 19th century. While being created pure works of art and being revealed of them, it was emphasized how the artist expresses his/her freedom originally and the thought of disappearing the shames. For this reason, the artworks and European paintings created in the 19th century period of ottoman were examined. In this study that some literary works are also interpreted, it was also evaluated the difference between the artist who creates a pure art work and the writer (artist) who creates a literary work. It was evaluated that although a painter or sculptor were criticized and blamed for the nudity in their work or the works being created originally and interpreted as contradictory, the author writing a literary work such as a novel, a story or a poem was considered to be completely innocent in the work in which immoral events were written and the characters in the work have taken this crime and released the author. The life culture and change of the Ottoman, how the harem culture and mystery that were wandered and depicted by the Western artists was inspired were examined by means of a visual description. Ottoman traditional handicrafts, miniature and marbling art were examined, and it was evaluated from the eyes of western artists and the eyes of the artists in the Ottoman culture. The relation between miniature and icons was evaluated. The religious and cultural visual reflections of each of the two different religions and cultures were evaluated in terms of art manners. The concept of art was questioned and interpreted how art changed the meaning of these concepts in the framework of decency- and customs/etiquette/manner/adab.

Keywords: Art in Ottoman, Art, customs/etiquette/manner/adab. Iconic, Miniature, Narcissism, Orientalism

İÇİNDEKİLER

TEZONAY.....	i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	viii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ.....	1
SANAT NEDİR?	4
1.1. Edep ve Sanat İlişkisi	5
1.2. Sanat Eserleri Üzerinde Adab	15

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE EDEP İLİŞKİSİ.....	23
2.1. Edep Nedir?.....	23
2.2. Edep Algısı ve Değişimi.....	29
2.3. Adap ve Edeb İlişkisi.....	30
2.4. Edep ve Ayıp Arasındaki İlişki - Yargılanan Sanat	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA OSMANLI'NIN EDEP ALGISI.....	39
3.1. 19. Yüzyıl Osmanlı'sında Ötekileşme.....	48
3.2. Batılılaşmanın Osmanlı Sanat Algısındaki Etkileri.....	52

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA EGO BİR ADAB BİÇİMİ MİDİR?	56
4.1. Geleneksel Osmanlı Sanatlarında Adap	59
4.2. Minyatür Sanatı ve Ebru Sanatının Değişimi	60
4.3. Minyatür Sanatı İle İkonalar Arasında Nasıl Bir Bağ ve Zıtlık Vardır?	61
4.4. Dinlerin Yayılmasında Sanatın Etkileri Ne Ölçüdedir?	64
SONUÇ	66
KAYNAKÇA.....	68

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

- Fotoğraf 1.1:Jean Auguste Dominique Ingres'nin "Odalık ve Köle (1839)"
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 1.2:Jean Auguste Dominique Ingres'nin "Odalık ve Köle (1839)"
.....7
- Fotoğraf 1.3:Jean Auguste Dominique Ingres'nin "Odalık ve Köle (1839)"
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 1.4: Micheal Praetorius
.....11
- Fotoğraf 1.5:Alberto Pasini, John Frederick, Kahire Haremde Yaşam, 1858
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 1.6: David Roberts
.....13
- Fotoğraf 1.7: Charles Landelle, Le Prince Lointain 1822-1908, L'Italienne
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 1.8: Ingres 1863 "The Turkish Bath"
.....16
- Fotoğraf 1.9:Michelangelo, Victory
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 1.10: Michelangelo, Adem' in Yaradılışı, 1511
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 1.11: Boticelli, Venüs'ün Doğuşu
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 1.12:Venüs Güzellik Tanrıçası, Orion'un Evi
.....20
- Fotoğraf 1.13: "Sarayın Terası", Jean Léon Gerome. Batılı Ressamların Gözüyle
Harem, Doğan Burda Dergi Yayınevi, 2012..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 1.14: "Harem Sahnesi", Francesco Hayez, Batılı Ressamların Gözüyle Harem,
Doğan Burda Yayınevi, 2012.....21
- Fotoğraf 2.1: Jean Desire Gustave Courbert, "L'Origine du Monde", 1866
.....26
- Fotoğraf 2.2:Osman Hamdi Bey, Mihrabım
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 2.3:
..... Osman Hamdi Bey, Kuran sayfaları ve kadının hamile olduğunun detayları
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 2.4:Mihrabım, Hamdi Bey Osman, 1901
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
- Fotoğraf 2.5: Gustave Coubert,1866, Uyku
.....32
- Fotoğraf 2.6: Jean Desire Gustave Courbert, 1819, "Sleep"
..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

Fotoğraf 2.7:	Eyck, Jan van, Armolfi'nin Düğünü, 1434	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Fotoğraf 2.8:	Hunt, Willam Holman, Vicdanın Uyanışı, 1853	36
Fotoğraf 2.9:	Hunt, Willam Holman, Vicdanın Uyanışı, 1853	37
Fotoğraf 2.10:	Pierre Auguste Renoir, The Bather 1919	38
Fotoğraf 3.1:	Levni, Topkapı Sarayı Müzesi	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Fotoğraf 3.2:	17. yüzyıl Tercüme-i Miftah Cifr'ül	41
Fotoğraf 3.3:	Müstehcen Minyatür Örneği	42
Fotoğraf 3.4:	Müstehcen Minyatür Örneği	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
Fotoğraf 3.5:	G. Bellini, Fatih tablosu	44
Fotoğraf 3.6:	III. Mustafa, www.topkapisarayi.gov.tr	45
Fotoğraf 3.7:	"Haremde Banyo" Rudolf Ernst	46
Fotoğraf 3.8:	"Sarayın Terası" (1824-1904)	47
Fotoğraf 3.9:	"Haremde Kızlar Ağası" Henri G. Schlesinger (1814-1893), Arkas Sanat Merkezi Arşivi.	48
Fotoğraf 3.10:	Fuller, C.F. Sultan Abdülaziz'in At Üzerinde Heykeli, 1971.	50
Fotoğraf 3.11:	19. yüzyıl Doussault, Charles, www.arcadja.com	51
Fotoğraf 3.12:	Doussault Charles, 1840	52
Fotoğraf 3.13:	Giritli Hüseyin, Yıldız Sarayı Bahçesi, 1979	54
Fotoğraf 3.14:	Ahmet Ziya Akbulut, Mimar Sinan Türbesi, 1869-1938	54
Fotoğraf 3.15:	Hikmet Onat, Manzara	55
Fotoğraf 3.16:	İA, 2010	55
Fotoğraf 4.1:	Alparslan Babaoğlu, İki Lale	57
Fotoğraf 4.2:	Fuller, C.F. Sultan Abdülaziz'in At Üzerinde Heykeli, 1871	58
Fotoğraf 4.3:	Müstehcen Minyatürler	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

Fotoğraf 4.4:	Ayayorgi Ortodoks Kilisesi	
.....	62
Fotoğraf 4.5:	Ayayorgi Ortodoks Kilisesi	
.....	62
Fotoğraf 4.6:	Padişah	
.....	63
Fotoğraf 4.7:	Kanuni Sultan Süleyman	
.....	63
Fotoğraf 4.8:	İran	
.....	64



GİRİŞ

Toplumlar içerisinde, her kültüre göre “edep ve adap” kavramları farklı yaşanmakta, anlaşılmakta ve farklı ifade edilmektedir. Edep ve adap kavramları birbirleri ile aynı anlamı ifade ediyor gibi görünseler de, aralarında bir ruh farkı vardır. Bu sebeple tezde, edep ve adap kelimeleri detaylı incelenip yorumlanırken, sanat içerisinde de hangi rolü üstlendikleri değerlendirilmiştir. Çünkü sanat, tüm kavramları farklı yorumlamamıza imkan verecek kadar kendine özgü bir duruşa sahiptir. Dönemler, toplumlar ve kültürler edebi de sanatı da farklı yaşayıp, farklı yorumlamışlardır. Dünyada ne kadar farklı edep algısı olsa da sanat her tavra karşı kendi tavrını ortaya koyacak kadar cesur ve uçsuzdur. Sanatın bu özgüvenli ve kendini kabul ettirici özelliği, Osmanlı döneminde bu dönemin baskılarına rağmen dönemin yaydığı kültüre de sadık kalarak kendini var etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun yaşayan kültür doneleri, giyim kuşamı, harem yaşamı ve ihtişamıyla Batı sanatını da etkisi altına almış bir Osmanlı sanatı vardır. Özellikle harem, günümüzde bile son derece merak konusudur. Harem ile ilgili tarihi belgelere ulaşmak güç olsa da herkesin gözünde ve zihninde kendilerince yorumlanmış bir başka harem söz konusudur. Padişahlar ve saray harem ile ilgili yazılı çok az belge bırakmıştır. Bu durumun sebebi harem kurumunun mahrem alan olmasıdır. Padişahın ailesinin yaşadığı alandır. Bu gizem sanatçıları her zaman etkilemiştir. Sanatçıların ve toplumların harem hakkındaki özgürce düşünebilme ve hayal edebilme yetileri, yeni ve farklı bakış açılarını ve yorumları ortaya koymaktadır. Haremin gizlenmişlik olarak yaydığı etki, eserlerin sunumunda bile büyük yön verici olmuştur. Yalnızca görsel sanatlar değil, yazılı edebi eserlerde besleyici unsurlardandır. Harem, mahrem kelimesinin ağırlığını tüm duvarlarına ve taşlarına hapsetmiştir bu sebeple içine girilip gezilmeden bile muazzam bir etki oluşturmaktadır.

“15-19. Yüzyıl Osmanlısı’nda Sanatta Adab” başlıklı tez çalışması içerisinde yer alan görsellerin tümü özellikle tercih edilmiştir. Örneğin 2. bölümde

Harem, www.topkapisarayi.gov.tr.



Harem, www.topkapisarayi.gov.tr.



Cariyeler ve kadınefendiler taşlığı, www.topkapisarayi.gov.tr



BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT NEDİR?

Sanat nedir sorusuna birçok cevap verilebilir. Özand Gönülal'ın makalesindeki yorum şu şekildedir:

“Sanat, ne bir nesne adıdır, ne de bir tekniğin... olunca nesneden hareketle yaptığımız adlandırmalar, yani resim sanatı, heykel sanatı, seramik sanatı, fotoSanat bir olgudur. Böyle grafi sanatı vb. ifadeler yanlış ifadelerdir. Bunlar olgu olan sanatı, nesnelleştirme tehlikesi ile karşı karşıya bırakmaktadır. Bu konuda birçok filozof ve sanat tarihçisinin farklı ifadeleri bulunmaktadır. Bazıları görselden, bazıları duygusal hareket ederek sanat sınıflamasına girişmişlerdir. Bunlar da kısıtlı yaklaşımlardır. Bir de (finearts) Güzel Sanatlar ifadesi vardır ki, beraberinde “çirkin sanatlar” düşüncesinin de var olabileceğini barındırmaktadır. Yurtdışında ve yurtiçinde “Güzel Sanatlar” olarak yanlış bir biçimde adlandırılmış okullar bulunmaktadır.”(Gönülal, 2009: 1).

Sanat nedir sorusunu *Sanat Kavramına Giriş* kitabında Ersoy'un alıntılmasıyla Lev Tolstoy şöyle yorumlanır:

“İnsanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya sözcüklerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından sanat ortaya çıkmıştır.” (Ersoy, 2016: 9)

Tolstoy aynı zamanda sanatın doğallıkla da ortaya çıktığını savunmuştur. Bu savuyu şu sözlerinden de hissedebiliriz.

“Bir erkek çocuk dışarıda yürürken ona doğru gelen bir boğa görür. Eve vardığında boğanın başı öne eğik ve öfkeli bakışlarla ona doğru nasıl geldiğini, onun nasıl telaşla kaçtığını bir an tökezledikten sonra dengesini sağlayıp bir merdivene tırmandığını ve böylelikle kaçıp kurtulduğunu anne babasına anlatır. Çocuk bu hikâyeyi anne ve

babasını yaşadığı duygularla etkileyip başından geçenleri onlara da hissettirmek için anlatıyorsa o bir sanat eserine varmış olur. O, hiç boğa görmediği halde onunla karşılaştığı zaman neler hissedebileceğini yalnızca hayal edip hayali olarak yaşadığı duyguları anne babasıyla paylaşmak için böyle bir hikâye anlattıysa bile bir sanat eseri ortaya koymuş olacaktır. (Tolstoy, 2000: 11)

Tolstoy sanatı felsefi açıdan bu şekilde yorumlamış ve okuyucuya her iki açıdan da doğallıkla sanatın sunulabileceğini aktarmıştır.

Sanat kavramı ile ilgili birçok yorum yapılabilir. Sanat insanın yaşamdan, doğadan, olaylardan, olgulardan ve sanatçının kendi ruhundan aktardığı tüm doneleri, yine kendi ruhuyla şekillendirerek dışarıya ve tüm insanlara aktarma eylemidir. Sanat ve zanaat kavramları bazen karıştırılabilir. Sanat komut verir ve zanaat eyleme geçer. Zanaat sanat ile üretilen yegâne eserin benzerlerini üretmektedir. Zanaatte özgünlük olduğu zaman sanata dönüşür. Aksi durumda, yani özgün olmadığında ahşaptan yapılmış olağanüstü bir at formu bile sadece zanaat eseri olarak kalır. İşte bu durumda yorum, ruh yönlendirmesi, özgünlük ve sanatçının sorunu, yapılan işin sanat olmasına sebep olur. Sanat bazı toplumlarda günah keçisi kavramını göğüsleyen küçük bir çocuk gibidir. Anlaşamadığı anda karalanır, yıkılır, yakılır, suçlanır. Oysa eserde görülen çıplaklık, siyasi mesaj, insan bedeninin gerçek formuna aykırı, yeni bir form yaratma eylemi günah, ayıp ve yanlış değildir. Bunu anlayabilmek için toplumların sanata hazır hale gelmesi gerekir. “Sanat sanat için midir, toplum için midir?” Sorusuna verilecek cevap, toplum sanata uygun hale getirilmeli olmalıdır. Çünkü eserler tamamen insanlara sunulmaktadır. Eserin verdiği mesajı diğer bir insan algılamalıdır. Eğer toplumlar eserleri algılayacak düzeyde, sanata hazır hale getirilirse o toplumun tüm olaylara bakışı ve olayların çözümü de daha iyi düzeyde olacaktır.

1.1. Edebiyat ve Sanat İlişkisi

Edebiyat ve sanat kelimeleri yan yana geldiğinde tıpkı siyah ve beyaz gibi birbirlerine aykırı davranırlar. Edebiyat denilen kavramı toplum belirler sanatı ise birey. Yani aralarındaki zıtlığın temeli belki de buradan kaynaklanır. Bir tarafta toplumun dayatması ve yaratıcılığa bile müdahale tavırların tek sahibi edeb, diğer yanda da bireyin içinde

yarattığı dünyanın, bu toplum kurallarına takılmadan, sanat adabı olarak oluşumu. İşte bu iki kavramın yaşadığı çekişme de bu şekildedir.

Edebiyat ve sanat bir arada yorumlanırken, Doğulu ve Batılı sanatçılar bu bağlamda karşılaştırılmalıdır. Doğu sanatında oryantalizmin güçlenmesine, Osmanlı kültürünün içindeki birçok öge etken olmuştur. Osmanlı dönem giysileri, Batı'nın ilgisini çekmiştir ve Batılı sanatçılar da bu öğeleri konu edinmeye başlamışlardır. Gonca Güçsav'ın *Odalık-Görünmeyi Sergilemek* kitabında bu durum şu şekilde yorumlanır: John MacKenzie, *Oryantalism: History, Theory and The Arts* isimli eserinden de şu şekilde destek alır:

“Bütün oryantalist sanatçıların, sömürgelere gitmiş oldukları veya Doğu'yu, Batı'nın emperyal ve sömürgeci gücünü desteklemek için betimlediklerini iddia etmek abartılı olacaktır, bununla beraber, örneğin

John MacKenzie'nin öne sürdüğü gibi, sanatçıların bu tip ideolojilerden bütünüyle arınmış olduklarını ve Doğu ile sadece sanatsal nedenlerden dolayı ilgilendiklerini söylemek de biraz toyluk olur. MacKenzie'ye göre, Batılı sanatçılar Doğu'ya çeşitli dönemlerde şeref duyulacak nedenlerle ve buradaki insanlara, onların kültürlerini öğrenmek için saygıyla yaklaşmışlardır.”

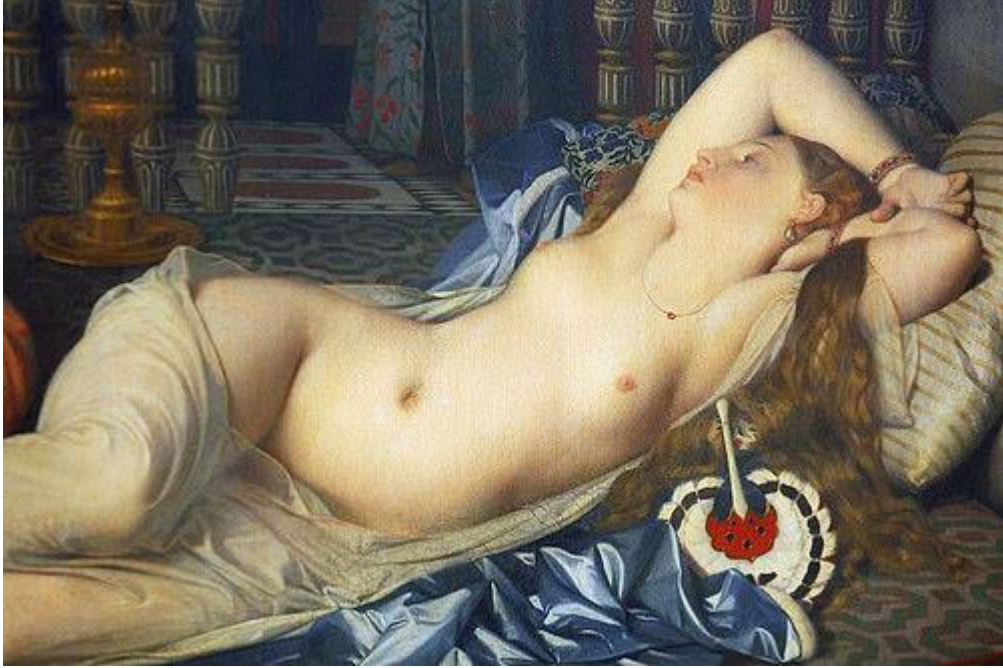
(MacKenzie, 1995; Güçsav, 2012: s:10)

Güçsav'ın bu yaklaşımı destekleyen tablolardan birini örnek olarak vermek gerekirse, Jean Auguste Dominique Ingres'nin *Odalık ve Köle* (1839) isimli yağlı boya çalışması incelenebilir.

Fotoğraf 1.1: Jean Auguste Dominique Ingres'in "Odalık ve Köle (1839)"



Fotoğraf 1.2: Jean Auguste Dominique Ingres'in "Odalık ve Köle (1839)"



Eserde haremın oryantal özelliği konu edinilmiştir. Aslında o dönemde haremdeki bir kadının giyim kuşamında edep kurallarına dikkat etmesi bir kural olarak yaşansa da bu eserde sanatçı, edebi zihinlerden kaldırarak, sanat adabına hizmet eden bir tavırla, aslında o giysiler arkasına hapsedilen kadının içindeki rahat yaşama hissini eserine yansıtmiştır. Bedeni yarı çıplak, halıların üzerine uzanmış bir kadın ve ayakucunda müzik aleti ile melodiler yayan bir başka kadın yansımıştır. Ve arkada bulunan zenci köle belki de Osmanlı edebinin ağırlığı nedeniyle, Batılı sanatçının bile fırçasında gözlerini kadının olmadığı bir tarafa yansıtarak bakmıştır. Eser, edep ve sanat ilişkisi değerinde önemli örneklerden biridir.

Fotoğraf 1.3: Jean Auguste Dominique Ingres'nin “Odalık ve Köle (1839)”



Batılı sanatçıları Osmanlı kültürünün giyim kuşamı ve özellikle de *harem* olgusu derinden etkilemiştir. Burada haremı olgu olarak tanımlama sebebim bir takım durumların doğurduğu bir sonuç olmasındandır. Bu durumlara örnek vermek gerekirse, kültürel, dini, bilimsel eğitimler kapsamında özel bir adapla oluşturulan kadın profilleridir. Burada belirli adap çerçevesinde yetiştirilen hatta geldikleri farklı ülke ve medeniyetlere rağmen yeni kadın adapları haremı bir olgu niteliğine taşır. “Kutsal dokunulmazlık” anlamına gelen Harem, Fatih Sultan Mehmet tarafından, kadınları eğitmek ve mahrem oluşturmak için kurulmuş önemli yenilik ve bir gelenek

olacaktır. Burası bir okuldur, bir âlem ya da benzeri bir yer değildir. Fatih Sultan Mehmet'e kadar padişahlar ve şehzadeler genelde savaştıkları kralların kızları ile evleniyorlardı. Ya da çevrelerindeki kızlarla... Enderun mekteplerinde erkeklere verilen ağır derslerin tamamı haremde kızlara da verilmiştir. Yani harem günümüzde sanıldığı gibi padişahlara sadece güzel olduğu için orada bulunmayan aynı zamanda eğitilmiş, kültürlü kızların yetiştirildiği bir bölümdür. Bu bilgi şu sonucu da çıkarabilir: Osmanlı devleti cariyelerini bile üst seviyede eğiterek aslında devleti içten güçlendirme amacı gütmüştür. Çünkü kadın yeni bireylerin oluşumunda en etkili varlıktır. İyi yetişmiş bir kadın, yetiştireceği şehzadeler ile Osmanlı'nın alt yapısını da iyi hale getirecektir.

Oryantalizm Nedir? Batılı Sanatçıları Oryantalizm İmajı Ne Ölçüde Osmanlı Kültüründen Alıntılanmıştır? Oryantalizm, doğu bilimidir. Doğunun tüm kültürel etkilerinin sergilendiği bir akımdır. Şarkiyatçılık ile aynı anlama gelen oryantalizm, Batılı sanatçıları çok etkilemiş ve günümüzde de etkisi zaman zaman devam etmektedir. Şark doğu demektir ve bu kelimenin kökü şarkiyatçılık yani doğuculuk olarak oryantalizmi oluşturur. Edward Said oryantalizmi "Hepsi birbirine bağlı birçok şey" olarak yorumlayıp şöyle devam eder:

"Oryantalizm Doğu ile Batı arasında ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşünüş biçimidir. (...) 18. yüzyıl sonlarını kabaca belirlenmiş bir başlangıç noktası olarak kabul edersek, Oryantalizm Şark ile uğraşan toplu bir müessesedir; yani Şark hakkında hükümlerde bulunur, Şark hakkındaki kanaatleri onayından geçirir, Şark'ı tasvir eder, tedris eder, iskân eder, yönetir; kısacası 'Doğu'ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için' Batı'nın bulduğu bir yoldur." (Said, 1989: 15-16)

Edward Said, oryantalizmi yorumlarken aslında Batıyı biraz bu kültürü sömürgeci olarak yorumladığı hissi ortaya çıkabilmektedir. Yani aslında sanat anlamında sığlaşmaya başlanıldığı dönemde Şark bir kurtarıcı olmuş ve güçlü bir pazar oluşturmuştur. Renkler, yaşamların gizemi, Doğu dilleri, danslar besleyici etkilerdir. Oryantalizmi Yücel Bulut, Oryantalizmin Kısa Tarihi başlıklı eserinde betimleyerek şu şekilde yorumlar:

"Bu durum, avcının avladığı geyiğin kafasını salondaki şöminenin üzerine asarak ya da avladığı kaplanın derisini salondaki şöminenin önüne sererek sergilemesine

benzemektedir. Sergilenen gerçekte geyik ya da kaplan değil avcının başarısı ve geyik ya da kaplan üzerinde kurduğu hâkimiyettir. Avcının avı araçsal kullanımında benzer bir biçimde burada Batı dünyası Doğu'yu araçsal olarak kullanmaktadır.” (Bulut, 2004: 27)

Batı'nın 18. yüzyıla kadar Türklere bakışı biraz yıkıcı ve acımasızken 18. yüzyıl sonrası olumlu görebilme, bu kültürden etkilenme ve kültürden beslenme dönemi başlamıştır. Onur Bilge Kula, Batı Edebiyatında Oryantalizm isimli kitabında bu görüşü destekleyici şu sözlere yer vermiştir:

“Balkanları egemenlikleri altına alan Türklerin Avrupa'yı da boyundurukları altına alacakları savlanmış ve 'Bu inançsız ve kıyıcı topluluğa karşı tüm Hristiyanlar birleşmelidir!' görüşü başta Luther gibi 'düşün oluşturucu' kişilerce savunula gelmiştir. Türk tehlikesinin 18. yüzyıldan itibaren giderek azalması ve zamanla tümüyle gündemden çıkmasına koşut olarak, Türklere bakışta değişiklik gerçekleşir. Artık Türkler, edebiyatın dışında felsefe ve müzikte kimi zaman alaycı, kimi zaman aydınlanmacı bir yaklaşımla ele alınır. Ayrıca Haçlı Seferleri ile birlikte başlayan Doğu'nun ve Türklerin “güzel kokulu hamamları, baharatlı yemekleri, güzel kadınları, ilginç çalgıları da “ Türk ve Doğu imgesini renklendiren konular arasına girer. Türk motiflerinin Avusturya'da müzik alanında kullanılmasına, bir yönüyle bilgi, öbür yönüyle imgelem ve düş gücü kaynaklık eder.

Doğu müziğine ilişkin “bilgilerin” Batı'ya, Avrupa'ya aktarımının da belirleyici ve kalıcı bir işlev görenlerden biri Wolfenbüttel Düklüğü orkestra şefi ve müzik bilimci Micheal Praetorius'tur.(1571-1621)” (Kula, 2011: 104-105).

Fotoğraf 1.4: Micheal Praetorius,
<http://www.classical.net/music/comp.lst/praetorius.php>



Batı'nın gözünden birkaç Oryantalist etkili eser incelemek görsel dili de yorumlamamıza fırsat tanıyacaktır.

Fotoğraf 1.5: Alberto Pasini, John Frederick, Kahire Haremde Yaşam, 1858



Alberto Pasini *Haremde Yaşam* isimli çalışmada, renkli kadın giysileri kullanmış ve bir satıcının yere yığılmış sebze meyvelerini tablo vasıtasıyla seyircisine sunmuştur. Yeşili, mimariyi ve Osmanlı kültürünün bereketli el açıklığını vurgulamıştır.

Fotoğraf 1.6: David Roberts



David Roberts da çalışmasında siyasi bir görüşmeyi resmetmiş gibidir. Katip yerde konuşmaları yazarak kaydedilmektedir. Sağ tarafta bulunan Avrupalı olduğu düşünülen kişilerin tedirgin bekleyişi, elinde tütünlükle bağdaş kuran sadrazam olduğu düşünülen kişinin rahat tavrının yansıması, sanatçının imgesellikten öte bu kültürle ilgili bilgi sahibi olduğunu da göstermektedir. Oturuş biçimi ve diğer tüm görevlilerin ayakta beklemesi en iyi kanıtlardandır.

Fotoğraf 1.7: Charles Landelle, Le Prince Lointain 1822-1908, L'italienne



Charles Landelle'nin tablosunda yer alan kadın figürü, doğu etkilerini bakışlarından elbisesinin üzerindeki detaylara kadar taşımaktadır. Detaylar mahremiyet içermektedir. Oryantalist etkinin üst seviyede olduğu tabloda sol alt köşede bulunan akan çeşmenin hem işlevselliği hem de manevi anlamı bulunmaktadır. Bakır büyük bir tas formu taşıyan detaya bakılınca ve bu esnada kadın figürü kapatılınca sanki bir hamam detayı gibi görünmektedir. Oysa kadın figürü de bütününe içine alındığında sanki hamamda yıkanmış gibi beden dili bulunmaktadır. Oysa kadın giysilidir bu da oryantalizmin mahremiyet temsilidir. Resimdeki su ise temizleyici özelliğinin yanı sıra masumiyet ve duruluğu simgeler.

Oryantalist Batılı ressamın tüm eserlerinde genel olarak kadın, Doğu mimarisi ve pazar yerleri bulunmaktadır yani aslında gündelik yaşam sorgulanmış ve tablolara aktarılmıştır. Dünyada birçok renk, kültür varken neden Batıyı Şark bu kadar etkilenmiştir? sorusuna giyim kuşamdan dolayı gizemli bırakılan kadınlar, pazar yerlerinde maddi gücü olamadığı için ihtiyaçlarını karşılayamayan insanların birbirine karşılıksız yardımları etkileyici unsurlar olabilir.

Batı her zaman yenilikçi olduğundan kendi öz benliğini evrenselleştirmiş ve dolayısıyla kendine özgü bir tavır bırakmamıştır. Doğu edeb-adab kavramları ve milliyetçi tutumlarıyla kendine hapsedtiği ve bırakmaktan endişe ettiği kültürünü, renklerini ve yaşam biçimini öyle cazip hale getirmiştir ki farkında olmadan, bu da Batı'yı sanatta hızla kendine çekmiştir. Burada Oryantalizm bir sanat akımından ziyade tamamen farkında olunmadan kendini güçlendirmiş bir kültür aktarım aracı olmuştur.

1.2. Sanat Eserleri Üzerinde Adab

Edebi bir eseri okumak ve anlamak, görsel bir eseri okuyup anlamaktan daha kolaydır. Çünkü sözlü anlatım insanların alışık olduğu bir iletişim yoludur. Oysa görsel sanat eserini okumak, yani yorumlamak, ciddi bir gözlem ve estetik algı terbiyesi gerektirir. Sanatçının sözsüz iletişimini algılamak, onun mesajını ve o anki ruh halini, doğru hissedip doğru alınlamayı gerektirir. Birçoklarına göre müstehcen kabul edilen eserlerin, sanat okuryazarlığın artması ile eserin dokusunda ayıp olmayan bir müstehcenlik fark edilir. Ingres'in "Türk Hamamı" adlı tablosunu bu cümleyi destekleyen, iyi örnekler arasında sayabiliriz. Bu eserin orijinal adı "The Turkish Bath"dir ve eser 1863 tamamlanmıştır. Eser yuvarlak bir form içine yerleştirilmiştir.

Sanki gizlice izlenen bir hamam hissi yaratır. Bunun sebebi, sanatçının bu tür bir ortamı hiç görmediği halde, ortamı anlatıldığı mektuptan esinlenerek çalışmasıdır. Kadınların rahat tavırları dikkat çeker. Bu da hemcinslerinin yanında içlerindeki edep baskısının rahatlamasıyla ilgili olabilir. Sırtını dönmüş olan kadın figürü, edep baskısının etkisiyle izlenilebileceklerini düşünen bir üslupla, kapıya sırtını dönmüş olabileceğini de ifade ediyor gibi görünmektedir.

Fotoğraf 1.8: Ingres 1863 “The Turkish Bath”



Görsel sanatlarda, Tanrı'nın yarattığı herhangi bir figürü deforme etmek de “ayıp” olarak yorumlanabilir mi? Eğer bu bir “ayıp” ise bu durum üslupların oluşumuna ne derece aykırılık getirir? Yaratılan tüm canlılar belirli oranlarla ve belirli özelliklerle yeryüzüne gönderilir. Bu özellikler de onları isimlendirmemize sebep olur. İnsan, hayvan ve bitki türleri vs. Sanatta bazen yeni arayışlar, bazen de bir önceki üsluba başkaldırı olarak yeni akımlar ve yeni figür oranları ortaya çıkmıştır. Ancak öyle bir

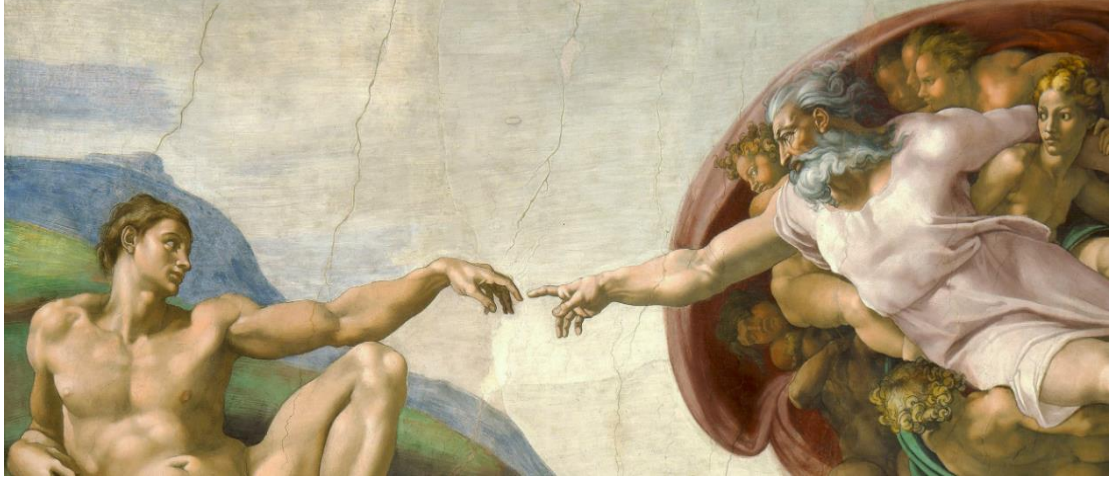
denge oluşturmuştur ki bu durum gözleri rahatsız etmez. İnsan anatomisini normal oranların dışında yorumlayarak yeni akımlar oluşturmuştur. Maniyerizm sanat akımı bu duruma örnek olarak verilebilir. Rönesans dönemi sanatçılarının yarattığı mükemmel oranlardaki, kusursuz vücutlara bir başkaldırıdır. Aslında Tanrı'nın gönderdiği oranlara da başkaldırıdır. Örneğin; Michelangelo (1520) bu akımın öncüsüdür ve eserlerinde oranları altüst ederek sorununu ortaya koymuştur. Michelangelo dışında akımı destekleyen diğer sanatçılar arasında Giulio Romano, Baldessare Peruzzi, Andrea Palladio bulunmaktadır.

Maniyerist akım, klasiğin yani olması gerekenin dengesini değiştirmiştir. Abartı söz konusudur. İşte bu akımla sanatçı içindeki tepkiyi figürlerin oranlarını değiştirerek ortaya koymuştur. Anatomi oranları ile oynamak Tanrısal orantılanan bir tavra karşı bir tavır olduğundan kimilerine göre adaba aykırılık yorumlanabilir. Ancak bu durum sanat adabı içinde sanatın değişim ve gelişimine radikal bir dokunuştur. Bu tavır cesurdur, hem Tanrı'ya hem de dönem sanat algısına bir başkaldırıdır.

Fotoğraf 1.9: Michelangelo, Victory



Fotoğraf 1.10: Michelangelo, Adem' in Yaradılışı, 1511



Her iki örnek eserde başların daha küçük çalışıldığını, bedeninin oldukça uzun ve oranların değiştirildiğini görüyoruz. Bu imaj bir başkaldırı ve yeni insan anatomisi belirleme eğilimi olarak da yorumlanabilir.

Ama kimi zaman farklı oranlarla, örneğin altın oranın biraz dışında, daha uzun bir boyun ya da alışılmış oranın dışında farklı özelliklerle gösterilen insanlar vardır. Bu durum onların toplumlarda farklı ve özel görünmelerine sebep olabilir. Sanat eserlerinde kullanılan insan ve hayvan figürleri, sanatçının kendi oran ve form yorumlarıyla ortaya konulduğu zaman kimi inanışlara göre ayıplanabilir. Çünkü Tanrı'nın yarattığına yeni bir form kazandırma eğilimi şirk koşmak gibi algılanabilir. Ortaçağ Avrupası'nda kilise ve din adamlarının baskısı ile yapılan resim ve heykellerin tümünde gerçeğe en yakın insan figürleri kullanılırdı. Oranları tamamen alışıldık şekilde yansıtılmaya çalışılırdı. Elbette ki ortaya çıkan tüm görseller din odaklıydı. Sanatçı kavramı tamamen baskılanmıştı. Sanatçılar bir sanatçı olarak değil zanaatkâr olarak çalışmaktaydı. Tamamen yönlendirmelerle freskler, heykeller ve tablolar yapılmaktaydı. Rönesans'a geçildiğinde artık sanatçı kavramı ortaya çıkmaya başladı ve sanatçı özgün sanat tavrıyla anatomiye yeni yorumlar getirmeye başladı. Ancak birden büyük bir değişim beklenemezdi. Öncelikle kusursuz güzellik yaratma endişesiyle, belki de farkına varmadan, Tanrı'nın gönderdiği formları kendilerince daha da güzelleştirmeye çalıştılar. Örneğin Sandro Boticelli'nin (1445-1510) "Venüs'ün Doğuşu" (1485) adlı resmi böyledir. Büyüleyici güzellikte tasvir edilmiş eserde, sanatçı diğer çalışılan eserlerin aksine Venüs'ün göğsünü tam kapatmamıştır. Sanatçı eserde kendi tavrından ödün vermeyen oranlar kullanmış, vücutları daha uzun

çalışmıştır. Mükemmel yakın olma dürtüsü dönemin birçok sanatçısını etkilediği gibi, Boticelli'yi de etkilemiştir. İnsan bedenini Tanrı'nın yarattığının üstüne çıkarma dürtüsünü, sanat içinde değerlendirirsek, bu durum tamamen bir tavır, bir adap meselesi olarak yorumlanabilir. Ama Doğu toplumlarına göre sanatçıların bu tavır belki de Tanrı ile yarış durumu ve onun yarattığı oranlara bir başkaldırı olarak alınabilecektir. Doğu ve Batı toplumlarının sanat algısı ve üretisi günümüzde bile farklılık gösterilmektedir.

Fotoğraf 1.11: Boticelli, Venüs'ün Doğuşu



Elbette her sanatçı çıplaklığı sansürleyen bir ortamda çalışmamıştır. Örneğin 19. yüzyılda Jean Léon Gerome'un "Sarayın Terası" isimli tablosu böyledir. Bu tabloda aksine, tüm harem kadınlarının rahat tavırları ve bedenlerini özgürce sunuşları resmedilmiştir.

Fotoğraf 1.12: Venüs Güzellik Tanrıçası, Orion'un Evi,
(<https://orionunevi.weebly.com/writings/july-24th-2016>)



Fotoğraf 1.13: “Sarayın Terası”, Jean L on Gerome. Batılı Ressamların Gözüyle
Harem, Doğan Burda Dergi Yayınevi, 2012



Yine 18-19. yüzyılda yapılmış eserlerden bir örnek de “Harem Sahnesi” isimli eserdir. Sanatçı esere ilk bakıldığında son derece normalleştirilmiş bir çıplaklığı tabloya yerleştirerek, gözümüzü o çıplaklığı sonradan algılamasına çalışmıştır. Ve bu çıplaklıkları da öyle adabıyla yerleştirmiştir ki, kadınların göğüs bölgeleri bir şekilde sansürlenmiştir. Bu şu hissi uyandırmaktadır belki de: Haremde ne kadar etik kurallar olsa da rahatlık ve kadınların bedensel özgürlükleri vardır. Padişahların kendilerine sunulmuş kadınları tamamen ayıp cenderesine sokarak, onların feminenliklerini kısıtlanmamıştır. Ancak bu tamamen Batılı bir ressamın kendi imgesel algısı ile yarattığı bir çalışmadır. Çünkü harem ve içerideki kadın yaşamlarını bilmeleri mümkün değildi.

Fotoğraf 1.14: “Harem Sahnesi”, Francesco Hayez, Batılı Ressamların Gözüyle Harem, Doğan Burda Yayınevi, 2012.



Sanatçının başkaldırı imajı ve yeni bir biçim kazandırma yolu bir kavramı daha konu içinde değerlendirmemizi gerektirebilir. Narsisizm... Narsisizm nedir? Sanat eserleri ve sanatçıları ne ölçüde kendine hapseder? Olmazsa ne olur? Narsizm, kelime olarak özseverlik anlamına gelir. Yani kişinin kendine olan sevgisinin abartılı boyutta olmasıdır. Öz sevgi, olması gerekenin üzerine çıkıp beraberinde egoyu yüksek ölçüde ayaklandırır. Kendinden başka hiçbir şeye yüksek beğeni göstermeyecek insan tipi

oluşur. Narsisizm genel olarak, bireyin kendi ruhsal ve bedensel benliğine aşırı bir bağlılık ve beğeni duyması, kendi kendine hayran olması anlamına gelmektedir (Seward, 2007: 1). Bu baskın karakterin sanat ve sanatçı üzerinde ne derece yönetici olduğunu, olmazsa ne olurdu sorusunu sormak gerekir. Sanatçı, irdelediği sorunlarını sanat eseri olarak ortaya koyar ve bu durumda kendi inandığı sanat eserini insanlara kendi istediği biçimde sunacağından tamamen işine ve içindeki o heyecan veren eser donelerine fazlasıyla güvenir, bu dışavurumuna anlayamasa da âşık olur ve çok emin bir biçimde bunu herkese sunar. Günlük yaşamında olmasa da eserini ortaya koyarken narsist bir tavır sergileyebilir. Hatta bu tavır olmazsa sanatçının içinde oluşan ve dış dünya ile buluşan renk, ses, doku, yazı her ne ise kendinden emin olamaz ve dışarıya sunulamadığından başka bir takım yıkımlara sebep olabilir. Yani sanat eserleri oluşurken narsisizm oluşum aşamalarından biridir esasında.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE EDEP İLİŞKİSİ

2.1. Edep Nedir?

Edep kavramını tanımlamak; bu kelimeyi terimsel olarak sorgulamayı, tarifini yapmak ise kelimenin anatomisini betimlemeyi gerektirir. Öncelikle “tanım” ve “tarif” arasındaki önemli farkın bu şekilde belirtilmesi doğru olacaktır. Tanım olarak “edep” toplumların törelere, geleneklere ve adetlere uygun şekilde oluşturduğu dini ve hukuki kaidelerin baskın olduğu davranış, düşünce ve ifade biçimidir. Bir toplumda örf, adet ve kural halini almış iyi tutum ve davranışlar veya bunları kazandıran bilgi anlamında kullanılır (Çağrıcı, 1994: 412). Bu kavram birçok alanda yine toplumsal aktarımla bireylerin “ar” bilincine yerleşmiştir.

Edep, edebiyat ilmi ve şiirle de bağlantılıdır. Edebiyatın kelime kökü “edep” den gelmektedir. Yani edep aslında bir tutumdur. Tutumdan kastedilen, insanlara giydirilmiş davranış, ifade ve düşüncelerdir. Bu edep giysisi insanların bedenlerine, ruhlarına giydirilir ve olmadığında kendilerini çıplak hissettirir. Edep kelimesi muhafazakâr bir kelimedir. Muhafazakârlıktan kasıt, doğru olduğu kabul edilen davranışların muhafaza edilmesidir. Edep kavramının tanımını toparlayacak olursak denenmiş veya denememiş olsa da doğru olduğuna inanılmış ve toplum tarafından kabul görmüş davranış, ifade ve düşünce biçimidir. Edep, insanın “ar” yönlendirmesine hükmeden bir ahlak yöneticisidir.

Edep kavramını tarif ederken çeşitli malzemelerle betimlemek gerekir. Eğer doğru malzeme yeterli oranda kullanılmazsa bu karışım doğru ürünü ortaya koymaz. Tıpkı zamanından önce mayalanmış bir yoğurt gibi. Bu durum hem görüntü hem de tat olarak doğruyu elde etmemize engeldir. Kavramın tarifinde, “toplum” bir heykeltıraş, “insan” şekillenmeyi bekleyen bir taş kütlesi, “örfler” ise şekillendiren malzemelerdir. Bir heykeltıraş (toplum) aslında taş kütlesinde gizli olan formu (insan modelini) oluşturamaz, içinde gizli olanı ortaya çıkarır. İnsanın içinde mevcut birçok hasletten örfleri, adetleri ve kanunları kullanarak toplumlara göre farklılaşan edep modelleri ortaya çıkarır. O toplumdaki insanların diğer toplumlardaki insanlardan bu yolla bazı farklılıkları oluşur. Bir başka konu şudur: Bir toplum içinde örf, adet ve kanunlara

aykırı davranış sergileyen insanlar bulunacaktır. Bu insanlar edepsiz olmakla itham edilebilirler. Toplum kabul ettiği örf, adet ve kanunları değiştirme yoluna da gidebilir. Bu genellikle o toplumun, o taş kütlesi içindeki form konusunda yanıldığını düşünmesine kadar devam edebilir. Kimi zaman içinden beklenen edep çıkmaz. İşte o zaman bunu başka yönlendirmelerle olumluya çevirmek gerekir. Sanat eseri bu yönlendirmelerden biridir.

Pür sanatta ve edebiyatta “edep” kavramını toplum ahlak unsurlarına bağlı kalarak değerlendirirsek, bu durum sanatçının iç dünyasının dışa aktarımı açısından özgün ve özgür olmasına engel olabilir. Bu durumda edep bir adap yani bir “duruş” haline gelir.

“Adab” ve “edep” aynı gibi algılanan kelimeler olsalar da ruhları farklıdır. Edep form, adap ise deformdur. Form aslında boyutsuzluk gibi de yorumlanabilir. Deform o formun, o boyutsuzluğun boyut kazanmasıdır. Bu durumun açıklaması, formun yorumlanması ve bir tavır oluşturmasıyla olur. Form iyice çözümlenmeden deform oluşmaz. Deform, ifade olarak olumsuz bir algı yaratsa da bir sanat eseri için kaçınılmazdır. Hatta onu doğurandır. Sanatçı, zaten var olanı, bir formu olduğu gibi ortaya koyarsa yalnızca zanaat icra etmiş olur. Var olanı iyi bir şekilde çözümledikten sonra o var olanı değiştirmeye, yorumlamaya, onu özgünleştirmeye başlar. Bunu kimi zaman bir insan bedeninin oranlarıyla oynayarak, kimi zaman da fizik kurallarını zorlayan eserler ortaya koyarak yapar. Sanatçı bunu tamamen sanat adabı ve kendi özgünlüğüne kulak vererek icra eder. İşte o zaman eser yalnızca bir zanaat olarak kalmaz artık sanat eseri haline gelir. Bunu herkesin algılaması ve yorumlaması beklenemez. İşte sanat ve sanat eseri için gerekli olan deformun farkı buradadır. “Bu şekilde insan mı olur?“, “Bu yalnızca bir taş yığını” diye yorumlanan eserler deform ile amacına ulaşır. Edebin kelime anlamına aykırı davranarak sanat adabı oluşur. Yukarıda da belirtildiği gibi edep ayıplardan kaçınılarak inşa edilmiştir. Hatta edep kavramı, edebın kendi inşa kurallarına bağlı kalındığında sanat eserini kısıtlayan bir muhafazakârlıktadır. Bu durumda her ne kadar toplumun ortaya koyduğu örfler, insana bir dayatıda bulunsa da sanat edebi görmezden gelerek adabı -ama kendi adabını- oluşturmak ister.

Edep ne kadar muhafazakâr bir kelimeyse sanat adabı da o kadar müstehcendir. Müstehcenlik yalnızca çıplaklık demek değildir. Çıplaklığın dışında yaratılan formun değiştirilmesi de, siyasi eleştirinin karşı tarafı aşağılayan tavırları da müstehcen

sayılabilir. Böyle bir durumda sanat ve sanat eseri, çok yönlü değerlendirilmelidir. Örneğin, alışılmış bir insan bedenini stilize edip onu Tanrı'nın yarattığı formdan uzaklaştırmak da müstehcenlik (edebî aykırılık) olarak yorumlanabilir. Bir insan bedeninin form olarak ve işlev olarak farklılaştırılması mesela bir insan bacağı yerine herhangi bir hayvan bacağının yerleştirilmesi gibi. Sanatçı vermek istediği mesajı kimi zaman bu şekilde de vermek isteyebilir. Bu durumda eser karşısında, halkın eleştirili cümleleri ve tepkileri ortaya çıkar. Sanatçının eserdeki bu tavrını halk, Tanrı'ya şirk koşmak olarak yorumlanabilir. Ve bu durumda topluma göre müstehcendir. Ya da belirlenmiş ve inanılmış dini bir olayın deforme edilerek (yorumlanarak) resmedilmesi ve üç boyutlu hale getirilmesi de aynı tepkileri çekebilir. Örneğin bir ressam, doğal dışkı kullanarak Hz. Meryem'i resmeder ve bunun üzerine kilise tarafından aforoz edilir. Müstehcenlik kimi zaman sanatçının üremeyi simgelemek isterken bir kadının cinsel organlarını eserinde sunmasıdır. Fransız ressam Jean Desire Gustave Courbert'in "Dünyanın Kaynağı (1866)", orijinal adıyla "L'Origine du Monde" tablosunda olduğu gibi. Bu eser 19. yüzyılda cüretkârca oluşturulmuş, günümüzde bile tabloya bakarken insanların "edep dışı" suçlayıcı bakışlarıyla karşılaşmaktadır. Oysa sanatçının bu eseri aslında edep-adap kelimelerinin farklı anlamda olduğuna bir kanıttır. Çünkü bu eserde sanatçı, edep kurallarına bağlı kalmadan "sanatçının bir sorunu vardır ve olmalıdır" adabıyla duruş sergilemiştir. "Toplum ne der?" diye düşünmek yerine "Ben sorunumu özgün ve özgürce nasıl ifade ederim"i seçmiştir. Edeple değil, adapla hareket etmiş ve sanat eserini bu şekilde ortaya koymuştur.

Fotoğraf 2.1: Jean Desire Gustave Courbert, “L’Origine du Monde”, 1866

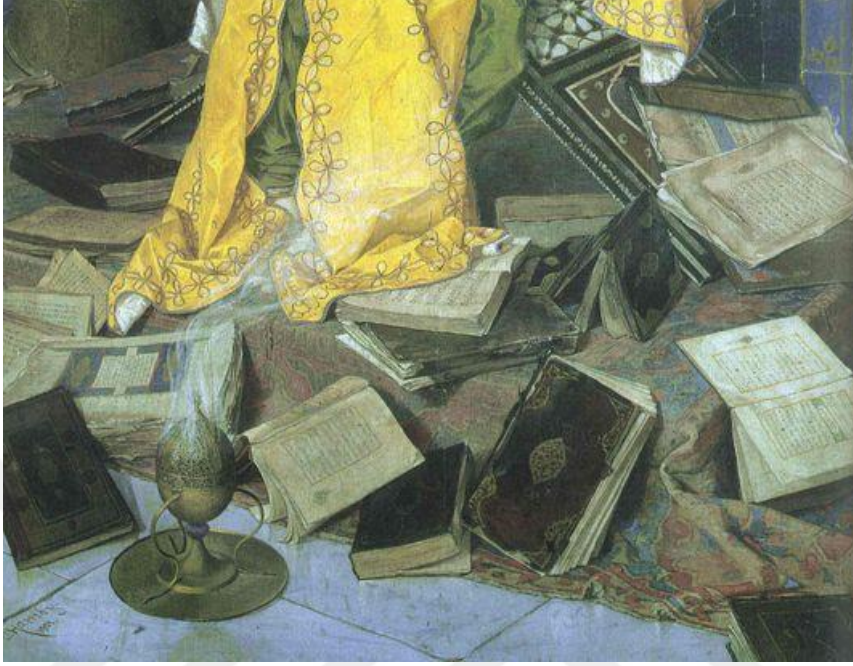


Sanat, edep konusunda ergenlik dönemini hiç bırakmayacak asi bir gençtir. Ona nasıl yaklaşırsanız bunun karşılığı bir ruhla size cevap verir. Toplum baskısıyla sanat eseri ortaya koymak, bu asi gencin ruhunun bozulmasına ve içinde baskılanmış eserlerin onu boğmasına neden olur.

Peki, müstehcenlik (edebe aykırılık) yani sanatın müstehcen tavırları yalnızca çıplaklıkla mı karşımıza çıkar? Hayır. Örneğin Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşamış, devlet işlerine hâkim, milliyetçi, aynı zamanda devlet adamı ve sanat eğitimini hukuk eğitimine tercih etmiş değerli Türk ressamlarından Osman Hamdi Bey’in Mihrabım (1901) tablosu bu konuda önemli bir ipucudur. Bu eser, camide mihraba arkasını dönmüş, (üzerine kuran konulan) rahle üstünde oturan, başı açık, duruşu dik bir kadının, Kuran sayfalarını ayaklarının altına alarak resmedilmiş bir eserdir. Eser topluma, toplumun yarattığı edep kurallarına aykırıdır. Topluma göre “ayıp”, “günah” hatta “eser yakılmalıdır” belki de. Oysa bu eserde sanatçı, hamile bir kadın figürünü kullanarak ve mihrabı kadının arkasına alarak, kadını ve doğurganlığı yüceleştirmektedir. Osman Hamdi Bey, tablosundaki tutumuyla edep anlayışına aykırı bir tarzda da olsa, İslamiyet’in aslında kadını ne kadar yüce kıldığını, insanlığın

üremesinde kadının ne derece önemli olduğunu kendi sanat adabıyla yaratıp insanlara sunmuştur.

Fotoğraf 2.2: Osman Hamdi Bey, Mihrabım (Kuran-ı Kerim detayları)



Fotoğraf 2.3: Osman Hamdi Bey, Kuran sayfaları ve kadının hamile olduğunun detayları



Fotoğraf 2.4: Mihrabım, Hamdi Bey Osman, 1901



Bu tablo, günümüzde bile İslam ahlakını hiçe saydığı düşüncesi ile yargılanmaktadır. Çıplaklık olmamasına rağmen, tablo edep yapısını ve İslami değer öğelerini hiçe saymakta olarak algılanmıştır. Bu tablonun yorumlanması ile Doğu toplumlarının sanat ve din meselesini birbirine karıştırdığı sonucunu da elde edebiliriz. Eseri iyi algılamak ve yorumlayabilmek için, sanat ile ilgili toplumların kendilerini doyurması gerekmektedir. Eser o dönemde 1903 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde sergilenmiştir. Osman Hamdi Bey bu eseri ile ilgili günümüzde bile tartışma konusudur. Mihrabım isimli tablonun ve bunun gibi sanat eserlerinin aynı mutsuz kaderi yaşamasının en büyük sebebi budur. Eserler ve sanatçı sanat psikolojisi, sembolizm, sanat felsefesi gibi kavramlar üzerinde durularak incelendiğinde bu tatsız sonuçları yaşamaktan kurtulur.

2.2. Edep Algısı ve Değişimi

Edep kavramı, yerini edepsiz gibi görünen yeni bir “edep” içeriğine mi bıraktı? Edep kelimesi kolay gibi algılanan fakat son derece farklı yorumlanacak bir duruş biçimidir. Toplumların doğru kabul ettiği davranış biçimine “edep” denmektedir. Ancak bir toplumun belli bir durumu edepli, başka bir toplumun aynı durumu “edepsiz” olarak yorumlaması “edep” kavramının tüm kavramlar gibi evrensel olmadığını, sosyolojik bir dram olarak ortaya çıkarır. Örneğin, Türkiye’de çıplaklık edep kavramını sarsarken, ABD’de çıplaklık çoğunlukla normal karşılanmaktadır. Birçok Amerikan müzik klibinde çıplaklık ön planda tutulmaktadır. Bunun sebepleri vardır. En belirgin sebepler: “para” ve “karanlık güçlerin” baskısıdır. ABD’de, özellikle çıplaklığın normalleştirilerek sunulması kitlesel hipnoz ve bir toplumu içine alma çabasıdır. Müslüman toplumlarda, edep özellikle çıplaklıkla aynı cümlede çok kullanılır. Bunun sebebi, namus kavramının kapalılıkla aynı düzlemde incelenmesidir. Oysa dünyada hâkim olan ve dinlerin bile üstüne çıkmış örgütsel bir şekil yaratma ve benimsetme hâkimiyeti belirlemiştir. Ortaya çıkan yeni biçim algısı çeşitli iletişim araçlarıyla insanlara benimsetilebilir. Bazen bu durum dini öğeleri bile insanlar üzerinde sapmaya uğratabilir. İşte bu hâkimiyet “edep” kavramının şeklini değiştirmektedir. Edep artık şekil değil, söz değil, duruş değil adeta “sizlik” ile birlikte olmuştur. Ancak değişen çağ ile beraber edebini kendini “edepsizliğe” bıraktığını savunanlara karşı, modern çağın çağdaş insanları ve onların yeni davranış biçimleri ortaya çıkmıştır. Şimdi “edep” kendini yeni bir yoruma ve duruşa bırakmıştır. Yeni edep kavramının yeni

içeriği belki de görülen değil, hissedilen bir ritüel olarak yaşamaktadır. Çeşitli algı dayatıları ile insanların zihnine yerleştirilen yani görülme de iç güdüsel olarak doğru olduğuna inandırılan, söz ile olmasa da his ile düşüncelere yapışmasıdır.

2.3. Adab ve Edeb İlişkisi

Adab nedir? Edep ve adap arasında nasıl bir fark ve bağ vardır? Sanat adabı ortaya konulurken, edep hangi ölçüde sanatı etkiler? Adabın tanımını sanat içinde yorumlayacak olursak adap, bir üslup ve usul biçimidir. Adab herhangi bir şeye aitlik hissettirip aslında hiçbir şeye ait olamayan, özgür bir tavır şeklidir. Adabın ortaya çıkışında her ne kadar kısıtlanmış bir karakter mevzubahis olsa da, sanat içinde esere katıldığında son derece asi ve özgürdür. Edep ve adap arasındaki fark sanki yok gibi görünse de, ince bir ifadeyle şu şekilde yorumlanabilir: Edep, bir davranıştır. Aklın hükmü ve yönlendirmesi ile bedenini sergilediği ritüeldir. Adap ise ruhtur, üsluptur. Adab kavramı görünmediği, sadece hissedildiği için edep kelimesi ile aynı gibi yorumlanır. Bu kelimeler beraber anıldığında, akıl ve kalp bağı gibidir. Bütünü ise doğruyu bulma isteğine yaklaştırır. Sanatta adap oluşturulurken, bu terimi ruh olarak yorumladığım için, bu durumda edep onu davranış olarak etkiler. Bu durum sanatçının ruhuna sanat adabını genetik bir kod gibi işler, yani üslubunu, edebini emrettiği ayıp kavramından sıyrır, özgürleştirir ve bu şekilde farklı bir edep-adap yorumunu doğurur. Aslında sanat, kavramlar oluşturulurken, tam karşılığı olan açıklamayı alt üst eden bir ifadeleştirme özgürlüğüdür. Dolayısıyla sanat, edebi edepsizleştirirse de bu da onun adabındandır.

2.4. Edep ve Ayıp Arasındaki İlişki - Yargılanan Sanat

Ressam ya da heykeltıraş yaptığı eserle yargılanıp, eser ve sanatçının kendisi edepsiz olarak yorumlanabilirken neden örneğin bir şair ya da yazarın dizi ya da film yönetmenlerinin kendileri değil de genelde eserindeki karakterler yargılanır? Edebiyat eserleri ile diğer sanat eserlerinin karşılaştırmasını yaparsak, ilginç bir durumla karşılaşırız. Edep kavramının tanım ve tarifi başlıklı bölümde bahsedilen Coubert'in "Yaşamın Kaynağı" isimli tablosunun da karşılaştığı gibi 19.yy. çağdaşları ve şu anki çağ insanları, eser sahiplerini ayıplayarak yorumlarlar ama sanat disiplini alan insanlar eserleri farklı açıdan analiz ederek onları masumlaştırır. Yani toplum özellikle görsel sanatların sunumunda sanatçıyı yargılarken, edebi sanatlarda (roman, öykü vb.)

toplum yazarı değil, öykülenen karakterleri ve olayları yargılar, ayıplar. Bu durumu örneklendirecek olursak, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Melek Sanmıştım Şeytanı" eserinde, evin damadı Hüsnü karakterinin, evin kadınlarının yardımcısı olan Servinaz' a duyduğu aşk ve onunla yaşadığı yasak aşk, okuyucu tarafından ayıplanmıştır. Hatta hayali karakter olan Hüsnü bile bu durumu bir leke olarak hissetmiş ve bunun acısını yaşamına yerleştirmiştir. Romanda Hüsnü'nün hatasından dolayı duyduğu pişmanlık zihninde şu şekilde yankılanmıştır: "*Karımı aldatayım derken, kendim çok aldanmışım.*" (Gürpınar, 1968: 156) Karakterin kendini eleştirmesi aslında yazarın yarattığı öyküdeki edepsizliği eleştirmesi anlamına gelir ve belki de bu durum, okuyucuyu psikolojik açıdan yargılanacak kişi olarak öyküye ve karakterlere yönlendirir..

Örnekleri çoğalmak istersek, Halit Ziya Uşaklıgil'in en bilinen eseri *Aşk-ı Memnu* romanını irdeleyebiliriz. Bu romanlarda yasak aşk söz konusudur. Topluma göre ahlaksızca yaşanan bu aşkın karakterinden Bihter, onu çok seven eşini aldatır ve sonunda intihar eder. İntihar sebebi aslında yaptıklarından duyduğu pişmanlık yerine, sevdiği adamı yani yasak aşkını kaybetmesidir. Okuyucu eser sonunda yine karakterlere ve öyküye eleştiride bulunurlar. Sonunda bu kötü kadının ölmesi, mutlu sondur. Neden mutlu sondur? Çünkü toplum ahlak kurallarına aykırı kişi yok olmuştur. Yine yazar yargılanmaz. Eser sonlandığında toplumun oluşturduğu edebe hizmet etmiştir. Ve bir mesaj vardır burada. Yalan daima ortaya çıkar ve kötüler daima kaybeder. İşte toplumun duymak istedikleri bunlardır. Yazar bu durumu masum gösterip sonunda onları kazandırsaydı belki de bu defa yazarın kendisi eleştiri alır ve "ayıp" yargısıyla yargılanırdı.

Yazılı eserlerin en azından ilerleyen sayfalarında ve finalde sanatkarın kendini aklamaya vakti olurken resim, heykel gibi plastik sanatların algılanması, yani bu eserlerin doğru çözümlenmesi yalnızca bu tip eserleri okuyabilenler tarafından gerçekleştirilebilir. Eser (resim, heykel vb.) okuryazarlık kavramı, o eseri çözümlmek ve yorumlamak anlamında kullanılmıştır. Yalnızca 19. yüzyıl Osmanlısında değil, çağımızda da durum geçerlidir.

Toplum plastik sanatları çok da edepli görmez, göremez. Çünkü eserler 19. yüzyıl toplumunun baktığı kadardır. Baktığı kadardır cümlesinden kasıt, tablo ölçüsüdür. 120x170 cm gibi mesela. Sorununu sığdırabildiği ölçüde aktarılır. Tablo ölçüsü ne

boyuttaysa, ne kadar mesaj sığdırıldıysa, o kadar. Oysa tablodaki renkler bile sayfalarca hikâye barındırır içinde. Tablolarda nüelerin olma sebebi vardır, müstehcen sanılan o duruşların sanat adabına uygun açıklamaları vardır. Dünyanın ve 19. yüzyılın en önemli koleksiyonerlerinden Halil Şerif Paşa, getirttiği tablolarla genelde eleştirilmiştir. En çok Fransız ressam Gustave Courbet'in eserlerini beğenen koleksiyoner, Courbet'le ilk tanıştığında sanatçının atölyesinde bulunan Venüs tablosunu almak ister. Fakat eser daha önce satılmıştır, Halil Bey de bu eserin satıldığını duyunca kopyasını ister. Courbet, Halil Şerif Paşa'ya "Size onun kopyasını değil devamını yapmak istiyorum" diye söz verir. Ve "Uyku (1819)" ismini verdiği lezbiyenliği konu alan bir tablo oluşturur. O dönemde son derece cüretkârca algılanan bu eser, günümüzde bile toplum edep kurallarını sarsar. Venüs bir tanrıçadır. Bu eserin devamı olarak nitelendirilen "Uyku" tablosundaki kadınlar neden toplumun yasak gördüğü bir ilişki içindedirler?

Fotoğraf 2.5: Gustave Courbet, 1866, *Uyku*



Fotoğraf 2.6: Jean Desire Gustave Courbert, 1819, “Sleep”



Tanrılar ve Tanrıçaların hatasızlığı gösterilmeye çalışılırken, neden lezbiyenliği tercih ederek temsili Tanrıça lekelenmiş ve ayıplanmıştır? “Sanatçının bir sorunu vardır ve olmalıdır” yaklaşımıyla, tabloya verilen isim bile manidardır: Uyku...

Uyku yarı ölüm olarak nitelendirilir. Bilinç kapalıdır ve bu durumda belki sanatçıya göre Tanrılar da hata yapabilir. Belki de bu bir rüyadır. Tanrılar ve Tanrıçalar... Çoğullar daima hata yapmaya açıktır, oysa “Tek” hatasızdır. Belki de yaratıcının hatasızlığı ve mükemmelliği, sanatçının içinde bir düşünce olarak gezmiştir. Ama toplum, bunu bu şekilde algılayamaz. Toplum, içinde onları sarmalayan kurallarla eseri yorumlamak zorunda kalır. 19. yüzyıl Osmanlı döneminde sanatta edebi sınırlarının dışına çıkarmak ne kadar kolaysa 21. yüzyılda da son derece kolaydır. Eserleri Halil Şerif Paşa aracılığıyla Osmanlı 19. yüzyıl dönemine tez konusu bakımından damgasını vuran sanatçı Courbet, şu sözlerle aslında sanatta edep değil de adap olması gerektiğini çok net ifade eder.

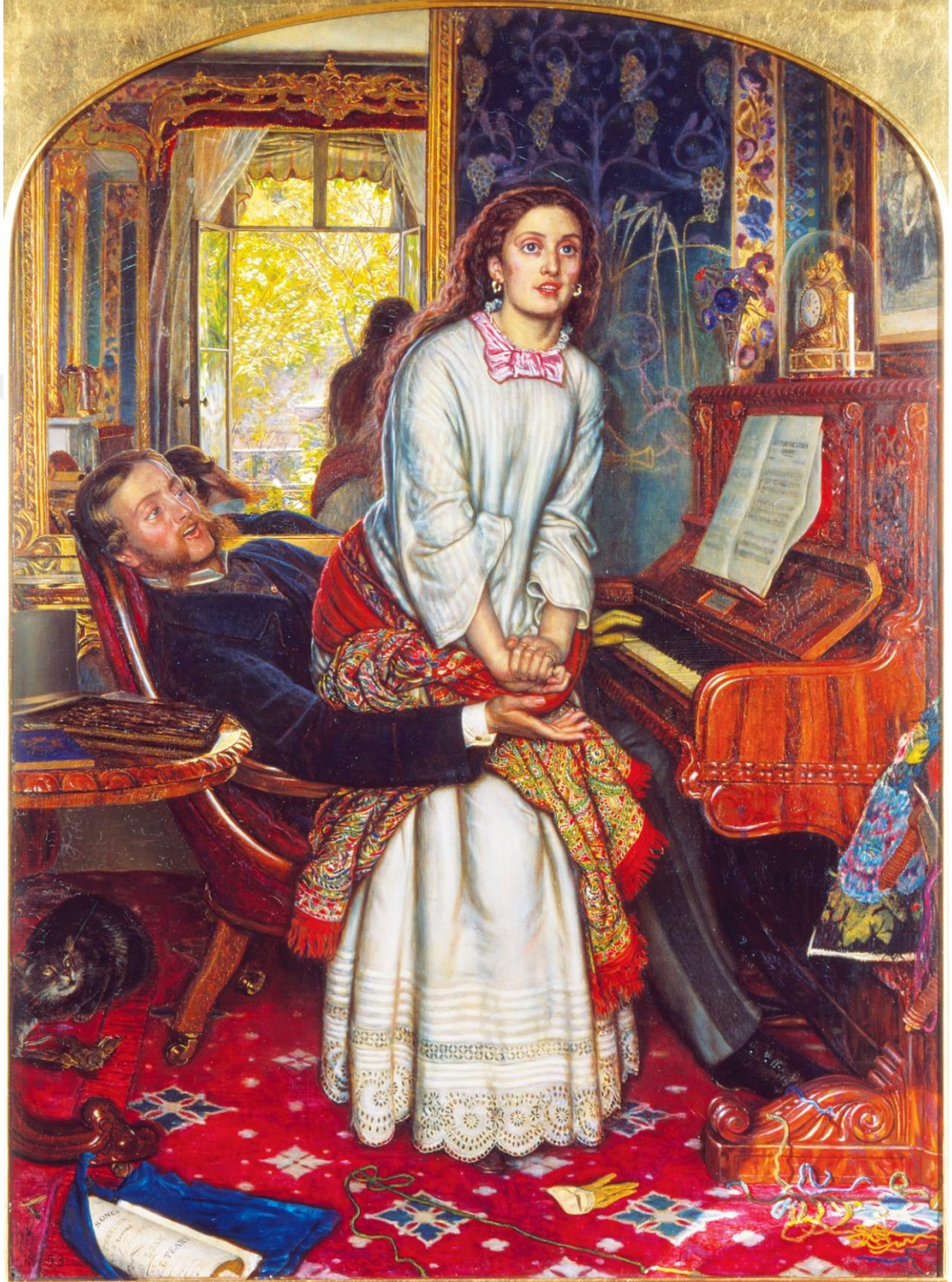
- “Elli yaşımıdayım ve her zaman özgür yaşamak istedim. Hayatımı özgürlük içinde tamamlamama izin verin. Ölürken hakkımda ‘Hiçbir okula, kiliseye, enstitüye, akademiye ait değildi. Özgürlük rejimi haricinde hiçbir rejime ait olmadı’ denmesine izin verin.” (Courbet, 1992)

Bu sözler bir sanatçının aslında ruhunun dokunulmazlığının bir kanıtıdır. Bazı görsel eserlerde, sanatçı izleyici tarafından bir şekilde masumlaştırılabilir. Bunu da başarma sebepleri arasında bence eser içinde doğrudan ahlaki sorunu ortaya koyduktan sonra, onun yanlış olduğunu hissettiren ve bu ortamı eleştiren başka detaylar da koyması yatar. Bu da onu, tıpkı bir roman yazarının tüm suçu öykü içindeki karakterlere atması gibidir. “Evet, ben burada bir ahlaksız yaşamı sizlere sanat yoluyla sunuyorum ama bakın detaylara ben o ahlaksızlığı yok ediyorum ve ya kınıyorum” diye resimsel bir anlatı gerçekleştirebilir. Buna örnek önemli tablolardan biri, William Holman Hunt’ın “Vicdanın Uyanışı”dır. Tablo, 1853 yılında toplumsal ahlakı sorgulamak için yapılmıştır. Hunt, ahlaki değerlere önem veren bir sanatçıdır. Bu eserde yaşadığı dönemden ziyade daha önceki dönemlerde yapılmış bir tablo yaratma yoluna gitmiştir. Belki de bunun sebebi, o dönemi daha ahlaksız bulması ve bir şekilde bunu eleştirmesidir. Sanatçının bu eseri Jan Van Eyck’in “Arnolfin’in Düğünü” isimli eserine göndermelerini hissettirir. Ahlaki olarak zıttı gibi görünse de çok önemli ayrıntıyla ilginç bir bağ kurar iki eser arasında. Adamın yüzü kapıya dönüktür, bu da erkeğin dış dünyayla bağını koparmayacağını, kadının yüzü ise içeri dönük olması kendini erkeğinin dünyasına bağladığını hissettirir. Genelde erkekler ahlaki hata yapabilir bilinci yüzyıllardır aslında insanların bilinçaltına yerleştirilmiştir. Yani erkek çok eşli olabilir inancının normalleştirilmesi Osmanlı döneminde de harem kültüründe de karşımıza çıkar. Ama eserde kadının içinden bir vicdan yatmaktadır bilinci görsele yansımaktadır. Vicdanın Uyanışı’nda da adam halinden çok memnunken, kadın içindeki huzursuzluğu tüm detaylara taşımıştır.

Fotoğraf 2.7: Eyck, Jan van, Armolfi'nin Düğünü, 1434



Fotoğraf 2.8: Hunt, Willam Holman, Vicdanın Uyanışı, 1853



19. yüzyılda W. H. Hunt tarafından orijinal adı ile “The Awakening Conscience” yani “Uyanan Vicdan” tüm tablo içinde mesaj veren, ahlakı sorgulayan önemli bir tablo yapılmıştır. Bu tabloda kadının yasak aşk yaşadığı ve adama göre alt sınıftan biri olduğu detaylarda hissedilir. Adam halinden memnun gibi görünse de kadının ellerini üst üste kenetlemesi içindeki huzursuzluğu anlatır.

Fotoğraf 2.9: Hunt, Willam Holman, Vicdanın Uyanışı, 1853, (kızın mahcubiyeti detay)



Hunt, tablosunda yarattığı kadın detayında, arkada bir ayna çalışmış ve bu aynaya da dışarıdan doğayı yansıtmıştır. Burada doğa, Tanrısal bir huzurlanma detaydır. Kadının içindeki huzursuzluğu içine alan ve onu masumlaştırmaya çalışan bir detaydır. Ve tablo çerçevesinde ilginç bir detay daha vardır: “Kalbi ağırlaşmış birisine neşeli şarkılar söylemek, soğukta onun üzerinden giysisini almak gibidir”. Bu cümlede anlatılmak istenen soğukta kalan birine yapılacak en ağır şey onu daha da çıplaklaştırıp daha da üşümesini sağlamaktır. Yani kalbinde huzursuzluk olan birine mutlu olması için ne yapılırsa yapılsın bu onun iç huzurunu düzeltemeyecektir. Bunun üzerine şunu da sorgulamak gerekir, geçmiş dönemlerde Osmanlı Devleti içinde resim sanatı belirli bir döneme kadar yasak olduğu ve kısıtlı konular içerdiği halde, Avrupa’da da resim sanatının içinde konu olan “edepsizliği sorgulayan ve toplumu iyiye yönlendiren”

detayların var olması, yani sanatı yasaklamak yerine bunu olumlu ya da olumsuz olarak topluma bir şekilde sunması, her iki farklı toplumun da aslında ahlaki değerlere aynı ölçüde değer verdiğini mi ifade eder? Buradan da ortaya çıkan sonuç şudur; sanat eserlerinde kullanılan çıplaklık ya da olarak kabul edilenin tersini ispatlayan eserler sanatta ya da toplumda, toplumun anlayışına göre normalleşebilir ama vicdanı huzursuz eden ve bir başkasının huzurunu bozarak yeni bir mutluluk yaratmaya çalışan hiçbir yaşantı, hiçbir toplumda edeb sınavından geçememiştir. Bunu da sanat eserleri gayet iyi yansıtmaktadır.

Aşağıda yer alan, Renoir “The Bather” tablosunda göl kenarında yıkanan kadınlar ve yan yana uzanmış, çıplak iki kadın görünmektedir. 20. yüzyılın başlarında yapılan bu tablo, yıkanan kadınların bu anlarının kendilerine özel kalması gerekse de sanatçı bunu eserine yansıtarak tüm dünyaya sunmuştur. Ancak Hunt’ın tablosunda durumun hoş olmadığını kadının tavırlarına yansıtarak bir pişmanlık ifadesi hissettirmiştir. Ve İncil’den alıntı olarak sunduğu yazı da bu durumun ahlaki yükünü ifade etmiştir. Bu durumu sanat içinde değerlendirdiğimizde bu bir sanat adabıdır. İfade biçimidir ve sanatçının eseri ortaya koyma özgürlüğüdür.

Fotoğraf 2.10: Pierre Auguste Renoir, The Bather 1919



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA OSMANLI'NIN EDEP ALGISI

Osmanlı'da edep algısı aslında günümüz edep algısının temellerini oluşturmaktadır. Osmanlı döneminde Batılılaşma endişesi yüksek olduğu için topluma çeşitli baskılayıcı kurallar getirilmiştir. Özellikle bu baskılayıcı durum, sanat eserlerinin üretiminde belki de sanatçının iç dünyasında çeşitli yıkımlara ve sessiz haykırıışlara sebep olmuştur.

Osmanlı'da son yüzyıla kadar en önemli görsel sanat dalı minyatür olmuştur. Minyatürde eser içindeki hikayelendirmeler, belirlenmiş edep algısına uygun bir şekilde üretilmiş, farklı stil, yorum ve özgünlükler bastırılmıştır. Buna rağmen resimli cinsellik kitapları elden ele dolaşmaktadır. Minyatür 17. yüzyıldan itibaren tavrını değiştirerek, toplum edebine göre “müstehcen” olarak yorumlanan ama sanat olarak değerlendirildiğinde belki de kaçınılmaz bir ses olmuştur. Ahmet Dalkıran'ın “17. yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Sıra Dışı Bir Eğilim: Müstehcenlik” isimli makalesinde belirttiği gibi 16. yüzyıl minyatür sanat anlayışının düşüşe geçmesi ve 17. yüzyılda artık eserlerde, müstehcen görüntülerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Dalkıran sözlerine şu şekilde devam eder:

“Bir saray sanatı olan minyatürün 17. yüzyılda sıra dışı konu olan, müstehcen günlük yaşam sahnelerini ele almaya başlaması, hem halkın kültürü, cinsel yaşantısı ve estetik anlayışı hakkında bilgi vermesi, hem de dönemin yöneticilerinin resim sanatına bakış açılarını göstermesi bakımından önemlidir.” (Dalkıran, 2012: 7)

17. yüzyıl öncesi minyatürlerini incelersek dönemin değişimi ile çizgilerin ve özgürlüklerin nasıl ortaya çıktığını görebiliriz.

Fotoğraf 3.1: Levni, Topkapı Sarayı Müzesi



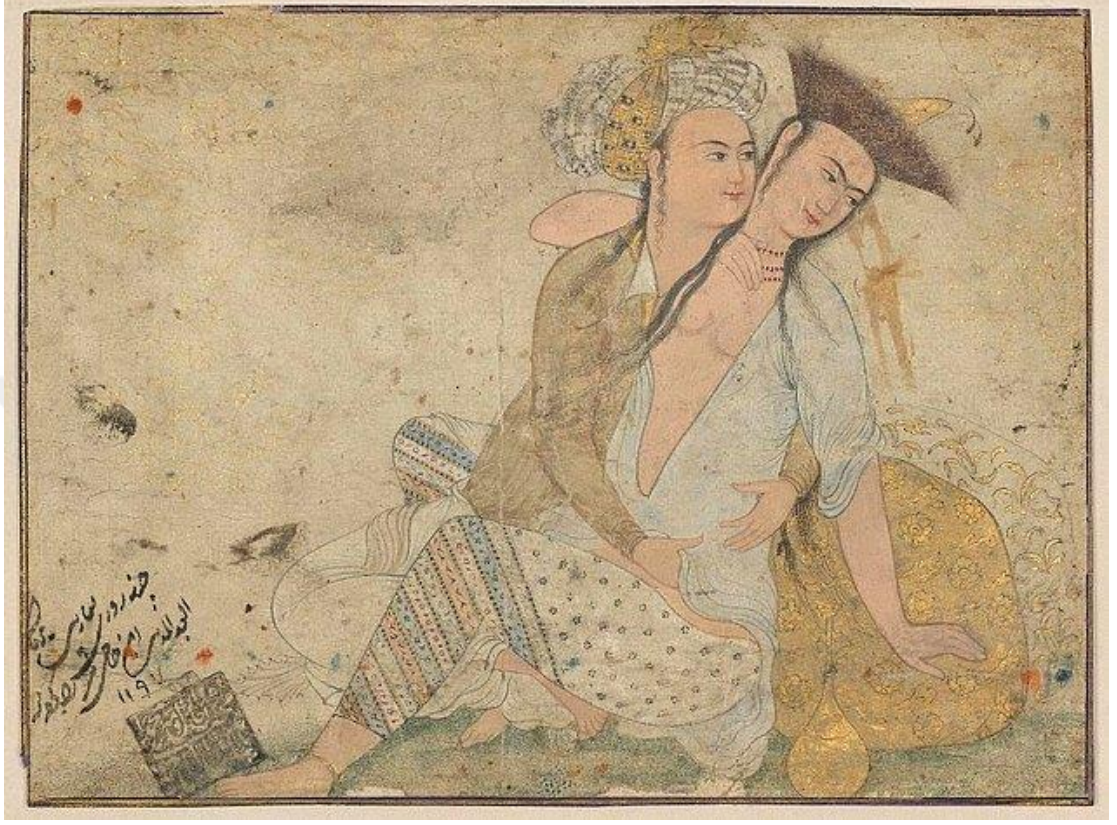
Fotoğraf 3.2: 17. yüzyıl Tercüme-i Miftah Cifr'ül



17. yüzyıl dönemine ait olan bu minyatür çalışmasında gizli kalması planlanan bir takım cinsel sapmaların görsel anlatı diliyle sunulma cesareti göstermektedir. Oğlan olarak tasvir edilen kişilerin yüzünde tamamen kadınlara ait bir yumuşak ifade kullanılmıştır. Bu durum üç şekilde yorumlanabilir: birincisi minyatüre ilk bakıldığında bu ayıplanacak durumun dikkatten kaçması isteği, ikincisi iki erkeksi figürün yan yana geldiğinde doğuracağı olumsuz etkiyi ortadan kaldırıp, oğlancılığı normalleştirme durumudur. Üçüncüsü ise bu durumun toplumun belli kesimlerinde normal olmasıdır. Ya da Osmanlı saraylarında her şeyin aslında doğrular çerçevesinde olmadığını görsel bir dille açığa vurmaktadır. Sağ alt köşede bulunan tepsi içerisindeki armut formunu andıran kadın anatomisiyle de beraber anılan bu formun bir gönderme olabilmesi olasıdır. Çalgı çalanların hepsinin de yine oğlan görseli olarak tanımlanmış olmaları belki de bu dünyanın içinde olmanın anormalliğinin farkında olarak normal

bir erkek ya da kadını bu dünyaya sokmamış olmalarıdır. Bunu da bu görselle vurgulamak istemeleridir.

Fotoğraf 3.3: Müstehcen Minyatür Örneği



Bu eserin kime ait olduğu bilinmemektedir. Ancak kullanılan her iki erkek figürünün de kadınlaştırılması gizem yaratmaktadır.

Fotoğraf 3.4: Müstehcen Minyatür Örneği



Bu minyatür eserde de yine kadın erkek ayrımı yapılmamıştır. Bir gizem yaratılmıştır. Muhtemelen bu konuda kendini belli etmek istemeyen kişilere gönderme yapılmıştır.

Osmanlı döneminde, padişahların portrelerini ve Sultan Abdülhamid'in heykelini yaptırdıklarını da biliyoruz. İktidarın kişilere yüklediği benlik kavramı, sanata yönelik müdahalelerle de olsa ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ama sadece padişahın istediği renkler ve duruşlarla. Sanatçı yine bu durumda zanaatçı rolüne bürünmüştür.

Fotoğraf 3.5: G. Bellini, Fatih tablosu



Fatih Sultan Mehmed, Osmanlı padişahları arasında Batı'ya duyduğu ilgi nedeniyle daha farklı bir imaja sahiptir. Sanatı sever ve kendi portresini ilk yaptırmış padişah olarak bilinir. Batılı Bellini' ye yaptırılan ve olağanüstü iyi bir çalışma olan portre Fatih Sultan Mehmed'i gerçekçi bir gözle yansıtmaktadır. Tablo detaylarında kullanılan altın işlemeli kemer içerisindeki Fatih üzerindeki kürklü kaftanı ve tablonun alt bölümünde bulunan sandık ile güçlü ve ihtişamlı bir mesaj vermektedir.

Fatih Sultan Mehmed'in dışında kendi portrelerini yaptıran diğer padişahların bazıları da şunlardır: Sultan I. Mahmud (1730-1754), Sultan III. Mustafa (1757-1774) ve Sultan I. Abdülhamid (1774-1789). III. Mustafa'nın portre çalışmasının biri tuval diğeri kağıt üzerine yapılmıştır. Birbirinin kopyası olan bu çalışmanın en önemli özelliği Osmanlı sanat adabında kitaptan tuvale geçişin ilk örneği olmasıdır.

Fotoğraf 3.6: III. Mustafa, www.topkapisarayi.gov.tr



Fotoğraf 3.7: “Haremde Banyo” Rudolf Ernst

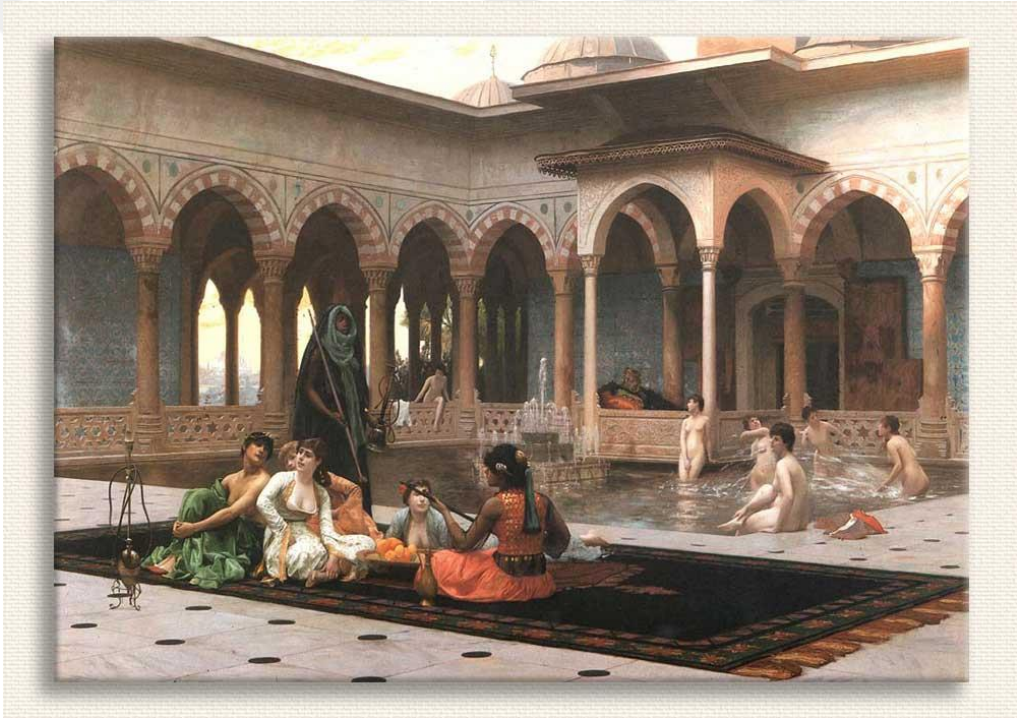


Harem yaşamının görsel sanata yansımada, Batılı ressamın ve Osmanlı ya da Türk ressamın yaklaşımı ne gibi farklılıklar gösterir? Harem, tarih boyu hep merak edilen bir mahrem olmuştur. Sanatçılar da bu gizemli ve ihtişamlı yaşamın sürüldüğü ortamı, genellikle resmetmiştir. Çünkü harem, padişah ve onun cariyelerinin özel yaşamının olduğu, dokunulmaz bölgedir. Hatta günümüzde bile, Topkapı Sarayı ziyaretlerinde, Harem'e girmek için ayrıca bir bedel ödemeniz gerekir. Bu gizem aslında Osmanlı'da “ayıp” kavramı olgusunun ne kadar güçlü olduğunu ispatlamaktadır. Bu tutum, Avrupalı sanatçıları da Türk sanatçıları da derinden etkilemiştir. Orada tam olarak neler yaşandığı bilinmese de sanatçılar kendi yorumları ile hareme küçük bir yolculuk yapmışlardır. Belki de bu dünyanın gizemini tam olarak görselerdi eserlerini daha farklı ortaya koyarlardı. Bazen bilmemek uçsuz bucaksız

düşünebilmemize sebep olur. Birkaç örnekle sanatçıların yaklaşımlarını analiz edebiliriz.

19. yüzyılda Rudolf Ernst'in "Haremde Banyo" adlı resim çalışmasında, ayakta duran cariye'nin çıplaklığını gizlemek için büyük bir peştamal ile tüm bedenini örttüğü görülmektedir. Rudolf Ernst bu tabloyu gözlem yaparak değil, anlatılanlardan yola çıkarak resmetmiştir. En çok merak konusu, burada yaşayan kadınların, özel yaşamını nasıl sürdürebildikleridir. Yani kendilerine özel vakit ayırabildikleri eylemlerini nasıl gerçekleştirdikleri merak konusudur. Hamam sahnelerinin bu kadar çok resmedilme sebebi de bundandır.

Fotoğraf 3.8: "Sarayın Terası" (1824-1904)



Oryantalist sanat akımının etkisi ile çalışmalarını gerçekleştiren Fransız asıllı sanatçı Gerome da Osmanlı harem hayatından etkilenmiş ve diğer Batılı sanatçılar gibi o da oradaki yaşamı, kendi yorumuyla sunmuştur. "Saray Terası" isimli yağlı boya çalışmasında, müzik dinletileri ve meyve tabakları, nargile ve rahat giysili kadınlar, bunun yanında da havuza giren çıplak kadınlar görülmektedir. Haremin gizemli tavrını ortadan kaldırma çabasıyla birçok Batılı sanatçı, özellikle kadınları çıplak çalışmayı tercih etmiştir. Ve Osmanlı kültürü içinde özel düzenleme olarak gerçekleştirilen hadım edilme durumunu, Batılı sanatçıların çalışmalarında harem içinde çıplak

kadınları çalıştıklarında bile muhakkak görsellerde hadım edildiği düşünülen bir erkek figürü kullandıkları gözlemlenmiştir. Buna birçok örnek görsel sunulabilir.

Fotoğraf 3.9: “Haremde Kızlar Ağası” Henri G. Schlesinger (1814-1893), Arkas Sanat Merkezi Arşivi.



Schlesinger'in tablosunda, kızlar ağası ön planda tutulmuştur. Haremde bir erkeğin dolaşması aslında yasaktır. Ancak kızlar ağası hadım edilmiş kölelerden olduğu için bu durum belirli ve sınırlı bölgelere kadar sakıncalı değildir. Kadınların kendi kendilerine eğlendikleri, yine rahat tavırların ve giysilerin sergilendiği bir tablodur. Ancak her şey yine bir Batılı'nın muhayyelinin yansıması şeklindedir.

3.1. 19. Yüzyıl Osmanlı'sında Ötekileşme

Osmanlı Devletinin son dönemlerindeki ötekileşme hissi, sanatı daha özgür olmaya yönlendirmiş midir? 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu için aslında hem bir endişe, hem de bir değişim dönemidir. Endişe değişimin doğurduğu toplumsal bir travmadır. Hızla değişen giyim-kuşam, mimari, sanat özgünlüğü ve özgürlüğü, Batı'nın yarattığı, farklılık farkındalığının oluşması ve siyasi tutum genel bir kaygıya yol açmıştır. Osmanlı'nın, Batı kültürüne teslim olma hissi, onu “ben” kavramından sıyırmaya başlamıştır. Bu da aslında Osmanlı için bir son mudur yoksa sonuç mudur sorusunu düşündürmektedir. Aytül Papıla'nın da yorumladığı gibi,

“Kimlik kavramını oluşturan ‘ben’ ve ‘öteki’ ilişkisi, Osmanlı ve Avrupa ilişkisine uyarlanabilir. Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa, ‘kimliklerini’ tanımlarken, diğerini ‘öteki’ olarak ifade etmişlerdir.” (Papila, 2008: 23).

Ötekileşerek benliğinden koparılması, evrensel dil olduğuna inandığım görsel dil yoluyla daha hızlı yayılmıştır. Bu dönemde ilk kez bir padişahın (Sultan Abdülaziz) at üstünde heykelini yaptırması bile, dönemde geçerli adab-ı muaşerete aykırı gelmiştir. Beylerbeyi Sarayı’nda bulunan bronz heykel, padişahın siparişi üzerine İngiliz bir heykeltıraş olan Charles Fuller tarafından tasarlanıp hayata geçirilmiştir.

Sultan Abdülaziz’in bu heykeli yaptırmaktaki amacı, iktidarını görselleştirmektir fakat belki de toplumun tepkisini çekeceğine inandığından, heykeli küçük yaptırtmıştır. Ve sarayına koydurmuştur. Burada padişahın bu tutumu bile Osmanlı imparatorluğunda sanatın ortaya konmasında, edebın yarattığı kaygılarla, bağlayıcılık, kısıtlayıcılık ve “toplum ne der” algısının ne kadar yüksek sesle iktidar olduğunu ortaya koymaktadır. Ama burada sanatçı ve eseri mi desteklenerek bu heykel yapımı olmuştur yoksa padişahın kişisel yüceliğini görme ve gösterme eğilimi mi desteklenmiştir? Bunun ayrımı da son derece önemlidir. Çünkü bir bireyin egosuna yönelik bu çalışma, aslında bilinçli ya da bilinçsiz olarak sanatın icrasında özgürlük çanlarının çalması anlamına da gelir. Ama elbette ki iktidar desteği ile.

Fotoğraf 3.10: Fuller, C.F. Sultan Abdülaziz'in At Üzerinde Heykeli, 1971.



Osmanlı'da Batılılaşma başladığı dönemlerde sanata ilgi artmış ve Batılı ressamlar bu topraklara gelebilmek ve maddi destekten yararlanmak için birbirleriyle yarışmışlardır. O dönemlerde de Osmanlı tarzı dikkat çekmiş ve çekmeye de devam etmiştir. Sultanların kendilerinin resimlerini ve heykellerini yaptırma eğilimleri 19. yy. da artmaya başlamıştır. Bu da aslında artık Osmanlı edep anlayışındaki sanata bakış açısını değiştirerek, ötekileştirdikleri toplum anlayışına bir adım daha yaklaşmalarına sebep olmuştur. İslami anlayışa göre, resim ve heykel gibi sanat eserlerinin günah

olduğu iddia edilmesi sebebi ile bu inanışa sahip olan Osmanlı ve Doğu kültüründe var olan zenginlikleri, bu kültürün öğeleri olan toplumların sanatta kullanması yerine Batılıların kullanması öteki olarak gördüklerinden bu konuda hep kendilerini geri bırakmıştır. Semra Daşçı'nın Sanat Tarihi Dergisi'nde yayınlanan (2006) yazısında belirttiği gibi Osmanlı topraklarına Batılı ressamın yoğun seyahati olmuş ve hatta birbirleri ile yarışmışlardır. Daşçı, özellikle ressam Charles Doussault üzerine bu makalesini kaleme almıştır. Aslında öteki kavramı, Osmanlı'dan Batı'ya olduğu kadar, Batı'dan da Osmanlı'ya olmuştur. Sanatçıların Osmanlı kültürünü bu kadar çok konu alması esasında onların da bu kültüre ait olma hissine kapıldıklarını ifade eder. Çünkü bir sanatçı bir eser oluştururken, ruhen kendini eser içindeki öğelere ait hale getirir. Bu da onları bir kültür topu haline getirir ve bu durumda kendinden uzaklaşma, yabancılaşma kaçınılmazdır. Batılı ressamın tamamen eserde yarattıklarının içine hapsolurlar.

Fotoğraf 3.11: 19. yüzyıl Doussault, Charles, www.arcadja.com



Fotoğraf 3.12: Doussault Charles, 1840



3.2. Batılılaşmanın Osmanlı Sanat Algısındaki Etkileri

Batılılaşma, edep açısından Osmanlı döneminde sanatı ne derece etkilemiştir? Bu soruyu sorgularken “Adab-ı Muâşeret” ve “Edep” kavramları göz önünde bulundurulup, kavramları tekrar yorumlamak doğru olacaktır. Adab-ı muâşeret, “toplum içinde yaşayan insanın uymak zorunluluğu hissettiği güzel ahlak, nezaket ve görgünün icaplarını, kendini kusur ve ayıplardan koruyacak, erdemli bir birey olmasını sağlayacak kuralları içeren bir davranış disiplini” demektir (Meriç, 2000: 15). Tanzimat dönemi, Batılılaşmanın üst düzeye çıktığı bir dönemdir. Bu dönem itibariyle giyim, mimari, sanat yaklaşımları değişime ve gelişime uğrar. Fakat bu dönem, çağdaşlarının birçoğu için belki de gelişim olarak değil edepten uzaklaşma olarak algılanır. Çünkü Batı, Osmanlı’dan daima daha farklı düşünmekte ve yaşamaktadır.

Özellikle mimari değişim aile yaşamını son derece etkilemiştir. Evlerin düzeni artık kişisellik kazanarak, haremlik algısından yavaş yavaş uzaklaşmaya başlamıştır. 19. yüzyıldan itibaren ev yaşamı değişmeye başlar. Ev yaşamının ve düzeninin değişmesi, artık özel zevklerin meşrulaşması olarak da yorumlanabilir. Artık toplum hane içinde istediği tabloyu ve heykeli ev düzenlemesinde görsel tamamlayıcı olarak kullanabilir. Özel alanlar oluşur ve bireyler artık seçilenleri yaşamak yerine kendi seçtiklerini

yaşamaya başlamak için adım atmıştır. Yaşanılan alan, giyim ve benzeri öğeler tamamen kişinin tavırlarını ortaya koyar.

Odaların tanziminde görülen değişme, kullanılan eşyanın değişimi ve dolayısıyla yaşam tarzındaki değişmeyi beraberinde getirmiştir (Meriç, 2000: 175).

Giyim kuşamda da toplum daha önceden kabul ettiği edep kuralları çerçevesini değiştirecek seçimlerden korksa da bu durumu kabullenip, adetlerin dışına çıkmaya başlamıştır. Artık ev içinde giyilen giysiler ile dış mekân giysileri değişmiştir. İnsanın gidilecek “yere” göre giyinmesi modernleşmenin kıyafet üzerindeki etkisini gösterir. Böylece kıyafet “moda” kavramıyla yeniden tanımlanır ve sürekli değişen, yenilenen, tüketilen “yeni” bir anlam kazanmış olur (Meriç, 2000: 368).

Özellikle mimari ve giyimle değişimini güçlendiren 19. yüzyıl dönemi, sanatın daha özgün ve özgür hayata geçmesine neden olmuştur. Artık “edep”, “adet”, “adab-ı muaşeret” gibi kavramların baskıladığı toplum, giyim ve yaşam şeklini tamamen değiştirip yenileyerek sanatın da kendi sesini daha acık duyurmasına zemin oluşturmuştur. Giyim ve mimari, sanatın beslediği alanlardır. Sanat, bunu sinsice yapar. Bir tablo üzerinde bulunan kadının eldiveni modayı etkileyebilir. Ya da bir heykel, bir mimari yapıya destek bir sütun görevi görebilir. Bu yüzden mimari-giyim-sanat değişimi toplumsal değişim ve edep- adet değişimi açısından yenileyici bir durumdur.

19. yüzyıla kadar Osmanlı Devleti içinde İslamiyet’in daha baskın olduğu bilinmektedir. Bu da Batı sanat anlayışına Osmanlıyı hep daha uzak tutmuştur.

Aytül Papila’nın da “*Osmanlı İmparatorluğunun Batılulaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı*” isimli makalesindeki savunuları gibi, 19. yüzyılın başında Türk Ressamlar eserlerinde figürden kaçarak, İstanbul manzaraları, Mimari görseller sergilemişlerdir.

Fotoğraf 3.13: Giritli Hüseyin, Yıldız Sarayı Bahçesi, 1979



Fotoğraf 3.14: Ahmet Ziya Akbulut, Mimar Sinan Türbesi, 1869-1938



Fotoğraf 3.15: Hikmet Onat, Manzara



Fotoğraf 3.16: İA, 2010



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA EGO BİR ADAB BİÇİMİ MİDİR?

Sanatta ego olmalı mıdır? Günümüz sanatı ile önceki dönemlerin içindeki ego karşılaştırılması yapıldığında nasıl bir fark görülmelidir? Bu yaklaşımı değerlendirebilmek için öncelikle “ego” kelimesi incelenmelidir. Ego benlik duygusudur. İnsanı esir almaya yönelik bir başkaldırı tavrıdır. İnsanı yönetmesi çok olasıdır. Yönetilemediği takdirde, tehlikeli ve insan gelişimini olumsuz etkileyen bir benlik duygusudur. Sanatçılar, diğer insanlardan farklı düşünüp farklı hissettikleri için kimi zaman ego sanatçıların eserlerine yaklaşımını yönlendirebilir. Bu bazen olumlu bazen de olumsuz olabilir. İyi yanı şudur: Sanatçı toplum kuralları, siyasi baskılar ya da olmazsa olmazlara rağmen sanatını istediği şekilde ortaya koyar ve “Ben buyum!” der. O zaman daha özgün bir eser ortaya çıkar. Çünkü her sanatçının susturulmaması gereken bir sesi vardır.

Bir de olumsuz yanı vardır egonun. O da sanatçıyı, kendi ürettiği teknik ve esere sonsuz inanıp, “Ben en iyisini yapıyorum” tavrı ile tamamen yeni denemelere gözlerini kapamasıdır. Bu tavır daha çok geleneksel sanatlarda göze çarpar. Klasik dönem minyatür sanatçılarının, öğrencilerinin yeni teknik denemelerine tepki vermeleri gibi. Minyatür sanatında gelenekselcilik ve edep kavramları çok baskın olduğundan, olması gerekenler çok net ve kısıtlayıcı bir şekilde oluşturulmuştur.

Geleneksel el sanatlarında tekniğe aykırı üslupla çalışmak, bu sanat dalına karşı edepsizlik olarak yorumlanabilir mi? Yoksa bu durum yeni bir adapla, bu sanat dalını geliştirmeyi mi hedeflemektir?

Geleneksel Türk el sanatları denildiği zaman herkesin aklına ebru ya da hat sanatı gibi, zanaata bağlı olarak ortaya çıkan ama zamanla özgünleşerek, adını sanat dalı olarak duyuran eserler gelmektedir. Klasik dönemden geldiği ve usta çırak ilişkisi ile nesillere aktarıldığı için, bu sanat eserleri daima bozulmamış olarak, asıl tekniğine sadık kalarak yürütülmek istenmiştir. Ama elbette ki, yalnızca öz ustaları yani usta çırak ilişkisi ile yetişen ustalar tarafından bu istek ortaya konmuştur. Nesil değiştikçe belki var olan tekniğe yenilerini ekleyerek bir imaj belirlemek isteyen ustalar ortaya çıkmıştır. Ancak öz tekniği bozmak istemeyen ustalar sebebiyle bu tip eserler “zanaat” olarak anılmıştır.

Dönem ilerledikçe, insanların ruh halleri değıştikçe, klasikleşen bazı tekniklere yeni yaklaşımlarla üslup farkları eklenmiştir. Bu durumu, eski ustalar belki “esere karşı edepsizlik” olarak yorumlasalar da aslında daha önce de savunduğum gibi, adap yani ruh devreye girip, edebi yani davranışı altüst etmiştir. Bu sanatta kaçınılmaz, hatta olması kesinlikle şart olan bir durumdur. Aksi durumda, eser teknik kalır ve söylemek istediğı konusunda kendini doğru ifade edemez. Tamamen zanaat olarak kalmaya devam eder.

Ebru Sanatçılarından Alparslan Babaoğlu’nun, Dünya Bülteni’ne verdiğı röportajda (2013), “Öyle bir hale geldik ki artık neredeyse kadim ebruya rastlamak zor bir hadise oldu. Her tarafta İspanyol ebruları var. Artık Türk ebrucuları, İspanyollardan daha güzel ebru yapıyor... Hani kadim ebruculuğumuz? Battal ebrumuz nerede? Mustafa Düzgünman, Necmeddin Okyay bilemez miydi böyle ebru yapmayı?” şeklinde yorum yapmaktadır. Ebru sanatı geleneksel bir sanat dalı olduğı için, Türk geleneklerine bağılı kalmalı ancak yenilenerek ama özünü yitirmeyerek özgünleşmelidir savunusundayım. Sayın Babaoğlu hocamızın düşüncesine saygı duyarak ve onu sözlerimden uzak tutarak söylemeliyim ki, klasikleşen teknikler ve eserlerde ustaların egoları yenilenmelerine karşı çıkmaktadır.

Fotoğraf 4.1: Alparslan Babaoğlu, İki Lale



Geleneksel sanatlarda tekniğe aykırı yeni üslup ve teknik arayışları esas ustanın, ustalık egosunu rahatsız edebildiği gibi, egoyu bir de padişahların kendilerini heykel ya da resim olarak çalıştırmaları da bir ego durumu olarak değerlendirilmelidir.

Fotoğraf 4.2: Fuller, C.F. Sultan Abdülaziz'in At Üzerinde Heykeli, 1871



Osmanlı döneminde 19. yüzyıl sonlarında tamamlanan bu heykel sultanın isteği üzerine yapılmıştır. İlk Osmanlı padişah heykeli olan, at üzerinde tasvir edilen bu heykel, padişahın bu ilki yaşayarak, egosuna hizmet ettiğini ancak daha sonra dikkat

çekmesinden huzursuz olarak Beylerbeyi Sarayına göndermesi de hala toplum baskısının yeterince ortadan kalkamadığını hissettirir. Bir padişah bile olsa, bir yerde toplum adabına uygun olmadığı hissedilen durumlarda, egosunu yumuşatarak, farklı davranmak zorunda kalabilir. Bu heykel çalışmasının halkın gözünün önünden uzaklaştırılma sebebi bu olabilir.

4.1. Geleneksel Osmanlı Sanatlarında Adap

Geleneksel Osmanlı sanatının başında, ebru ve minyatür sanatı gelmektedir. Ebru sanatı özel bir üretim tekniğine bağlı olarak ortaya çıkar. Genelde Tasavvufta önemli görülen semboller, Kuran'da yer alan "Vav ve Elif" harflerinin de sıkça görüldüğü, özel bir boya aktarım tekniği ile üretilir. Geleneksel bir sanattır. Ebru ve minyatür Osmanlı döneminde kullanılan ve günümüzde de geleneksel el sanatları olarak adlandırılan bir sanat biçimidir.

Minyatür 13. yüzyıldan itibaren gelişmeler göstermiş (Eroğlu, 2016: 9) kendine özgü perspektif anlayışı olan bir sanat biçimidir. Minyatür, dönemin de baskıları sebebiyle padişah bazen eser üzerindeki diğer canlılardan daha büyük çalışılır. Burada amaç, padişahın yüceliğini ve diğer insanlardan üstün konumlandırılmasını ortaya koymaktır. Bu sanatlar gelenekseldir ve bu şekilde de kalması için çaba gösterilmiştir. Tamamen Osmanlı adabına uygun görseller ortaya konmuştur. Minyatür sanatı Orta Asya'da 8. yüzyıl dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Türklerin, İslamiyet öncesi benimsemiş olduğu dinlerden Maniyeizm ve Budizm'de, resim sanatının sözden daha etkili olduğuna inanılırdı. Mani dini, resim sanatını, dinî terbiyenin esası ve vasıtası olarak kabul etmiştir. Temelleri bu şekilde oluşturulan minyatür Osmanlı döneminde kullanılma dönemleri 15. yüzyılda yok denecek kadar azdır. Ancak Kanuni döneminde en çok eserlerin ortaya çıktığı görülmüştür.

Fotoğraf 4.3: Müstehcen Minyatürler



4.2. Minyatür Sanatı ve Ebru Sanatının Değişimi

Minyatür ve ebru sanatının değişimini incelemek için bu sanat dallarının yorumsal açıklamalarını aktarmak gerekir. Minyatür sanatı, geleneksel Türk el sanatlarının en değerli ve toplumu en iyi ifade eden sanat dillerinden biridir. Tarihsel hikâyelerin tasviri, padişahların yaşamı, sembolizm etkileri minyatür sanatı yardımı ile izleyiciyle sessiz bir iletişime geçmiştir. Ömer Faruk Atabek'in yorumu ile:

“Minyatür; Orta Asya kökenli kendine has özellikler ve güzellikler yaratan bir tasvir sanatımızdır. Bu sanat yapımına nakış, sanatçısına nakkaş denildiği gibi yapımına tasvir ve yapıcısına da musavvir denildiği de görülmüştür. Minyatür; kırmızı ile boyamak anlamında Latince “miniare” den gelir. Eski kitaplar “minium” yani kırmızı sülyenle boyandığı nedenle bir kitap sanatı olan bu resimlerde “minyatür” adı ile tanınmıştır.”
(Atabek, 1997: 224)

Minyatürler Türk-Osmanlı tarihinde çok önemli bir yere sahiptirler. Alışılmış resim sanatından farklı kuralları vardır. Ve perspektif kurallarına uyum sağlamaz. Aslında amaç İslami kurallar çerçevesinde resimsel bir tarih sunumudur. “Minyatür bir belge niteliği taşıdığı için konu, detayı ile aynen belirtilir; böylece minyatürlere bakarak tarihi bilgi elde etmek mümkündür. Resmin haram olduğu devirlerde müsamaha görmesi de bu nedendir (Atabek, 1997: 224).

4.3. Minyatür Sanatı İle İkonalar Arasında Nasıl Bir Bağ ve Zıtlık Vardır?

Minyatür sanatının anlamını yukarıdaki bölümlerde belirtmiş olduğumdan ikona kavramını açıklayarak bu bağlantı ve zıtlığı ifade edebiliriz. İkona nedir? İkona, Ortodoks kiliselerinde, Hıristiyanlarca kutsal sayılan kişilerin, olayların, yaşamların anlatıldığı kutsal resimli anlatılardır. Mozaiklerle, resim teknikleriyle yorumlanabilir. Tıpkı minyatürde olduğu gibi İkonalarda da dini öğretileri ve kültürel anlayışları algılatma amacı ile resmin akılda kalıcılığı ve resim sanatının uluslararası dil oluşundan yararlanılabilme anlayışı hissedilebilir. Minyatür ve ikonalar arasında bağ olarak bunu görebiliriz. Ancak ikona anlatımları minyatüre göre kullanılan baş figürler açısından daha az ana figür içermektedir. Mesela Hz. İsa ve Meryem ana genelde baş figürlerdir. Bazen de hıristiyanlık inancındaki ermişler figür olarak resmedilir. Minyatürde ise belirli isimler değil, belirli statüler vardır. Mesela o dönemin padişahları, bu padişahların yaşadığı tarihi hadiseler, önemli ve tarihe katkı sağlayacak seferler, dini öğeler ve yaşam biçimleri...

Yani burada göze çarpan en önemli fark ikonalarda din ve dini unsurların sunumu söz konusu olurken minyatürlerde resmedilen toplumun yaşam biçimleri yani aslında örf adet ve tarihsel anlatımları esastır. Resimli anlatım çok önemli bir lisandır aslında. Çünkü dilini konuşmasanız da resimli ifadelerle birçok anlatılanı algılayabilirsiniz. Bu sebeple ikonalar ve minyatürler bir toplumun ya da dinin anlamında önemli rol oynamaktadırlar. İkona ve minyatürlere karşılaştırmalı olarak çeşitli örnekler verebiliriz:

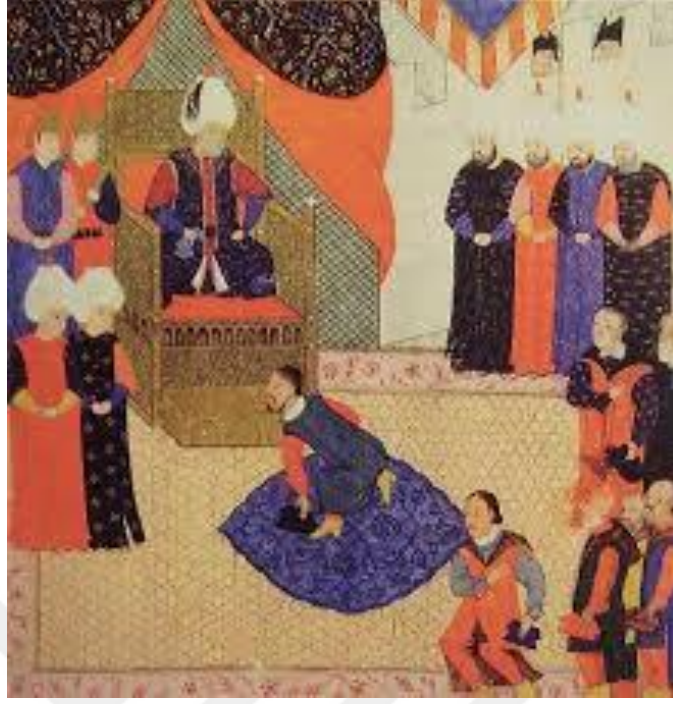
Fotoğraf 4.4: Ayayorgi Ortodoks Kilisesi



Fotoğraf 4.5: Ayayorgi Ortodoks Kilisesi



Fotoğraf 4.6: Padişah



Fotoğraf 4.7: Kanuni Sultan Süleyman



Fotoğraf 4.8: İran



Görsellerden de anlaşıldığı üzere minyatürlerde belirli isimler üzerinde durulmamıştır. Dönem padişahları, tarihsel olaylar ve yönetim şekilleri, dini unsurlar konu olmuştur. İkonalar minyatürlere göre daha boyutlu bir çizgiselliğe sahiptir teknik olarak.

4.4. Dinlerin Yayılmasında Sanatın Etkileri Ne Ölçüdedir?

Dinlerin yayılmasında birçok etken bulunmaktadır. Ancak bunu analiz etmeden önce din nedir ve neden ortaya çıkmıştır? sorularını araştırmak gerekir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Din”, Tanrı’ya, doğaüstü güçlere, çeşitli kutsal varlıklara inanmayı ve tapınmayı sistemleştiren toplumsal bir kurum olarak tanımlanmaktadır (<http://www.tdk.gov.tr>., Erişim tarihi: 13 Mart 2018).

Tolstoy’un “Din Nedir?” kitabında dini yorumlaması şu şekildedir: *Din kelimesinin en eski ve yaygın tanımı şöyledir: Din, insan ile Allah arasındaki bağıdır* (Tolstoy, çev. Çiftkaya, 2016: 13).

Din kelimesini birçok felsefeci farklı şekilde ama aynı hissi uyandıran ifadelerle açıklamıştır. Mesela B. Constant dini “Din, ruhun ihtiyaçlarının ve aklın etkilerinin sonucudur.” şeklinde yorumlar (Tolstoy, çev. Çiftkaya, 2016: 13).

Benim için din, insanın içgüdülerinin yönlendirmesi sonucu, doğru ve yanlış olarak algıladıklarını ispatlamak için ortaya bir kanıt olarak sunulmuş bir kurumdur. Bir inanışlar ve inanmayışların aslında kanıtlanmasını kolaylaştırmasına sebep olan bir kurtarıcıdır. Tanrı’nın peygamberler aracılığı ile gönderildiği ve birçok inanışın

sonucudur. İnsanlığın yaradılışından günümüze tavrını birçok kez değiştirmiş olsa da büyük dinler olarak kabul edilen dinlerin ortak kurallar içerisinde isimlerinin farklılaştırıldığı bir sahip olunma rahatlığıdır. Ruhunu dinlendiren ve arınmaya yönlendirilen bir felsefedir esasında din.

İslam dini son din olarak kabul edilir. Ve İslamiyet'e göre bazı ruhani liderlerin inanışlarına ya da kuranı yorumlamalarına ya da tarihsel olayların sonucu olarak halka kabul ettirmek istedikleri durumlar arasında pür sanatların yani resim ve heykelin İslami inanışlara göre yasaklı olduğudur. Örneğin, bir camiye gittiğinizde asla Hz. Muhammed'in tasviri bir tablo ya da heykel göremezken, Hz. İsa'nın heykel ve resimlerini birçok kilise duvarında, fresk olarak, heykel olarak ya da tablo olarak görebilirsiniz. Ben dinin görsel sanat diliyle daha olumlu sunulan bir anlatış ve kabul ettirilme yöntemi olduğuna inananlardanım. Hıristiyanlık dini ve kiliseler, dini öykülerin anlatıldığı tablolarla bir din algısından önce ortaçağ dönemi sanat eserleri sunumu gibi algılandığından insanoğluna daha güzel duygular uyandırıcı gelebilir.

SONUÇ

Toplumlar medenileştikçe edep kavramları ortaya çıkmış ve toplumu oluşturan bireylerin bu kurallara uyum sağlaması beklenmiştir. Bu durum kültürler arası değişim gösterir ancak hangi din ve kültüre mensup olunursa olunsun herkes için de ayıplanan durumlar söz konusu olabilir.

Toplum edebi yaratıp insanlara kabul ettirirken öte yanda da sanat denilen bir gerçek vardır. İnsanlığın varoluşuyla başladığı halde kavramsal olarak Rönesans dönemi ile ortaya çıkan ve kabul gören “sanat” kavramı asırlardır edep dayatılarına karşı durmuştur. Sanat eseri ortaya konulurken özgür olunması gerektiğini sanat her eserde sözlü ya da görsel olarak sunmaya çalışmıştır. Sanat dalları arasında görsel sanatlar çoğu kez kendini iyi anlatamadığından yargılanma ile daha fazla karşı karşıya kalır. Sözlü eserlerde bu durum görsel sanatlara göre daha masumlaşır. Çünkü anlatım dili sözdür ve sözlü anlatım görsel anlatımdan her zaman daha iyi anlaşılır. Bunun sebebi görsel anlatım dilini anlayabilmek için bu konuyla ilgili bireylerin gözlerini ve anlama biçimlerini beslemeleri gerekir. Bu da her toplumda mümkün olmadığından resim ve heykel gibi sanat eserleri yanlış anlaşılabilir.

Osmanlı döneminde sanat olarak sıkça yer alan minyatür ve ebru yine kurallara dayalı kalması gerektiğinden kısıtlanarak icra edilmiştir. Ancak 19. yüzyıla yaklaşırken minyatür biraz daha özgürleşmeye başladı. Devlet içinde ve halk arasında olan olayları, ilişkileri ve yansıtılmayan daha birçok durumu daha özgürce çalıştı sanatçılar.

Sanatın her şeye karşı durarak ayakta kalma mücadelesini, özgünlüğün ve özgürlüğün kendine has bir adaba sahip olduğunu kanıtlamaya çalıştı sanat ve buna da devam ediyor. Toplumların 15-19. yüzyıllarda yadığı tablolar (bu kimi zaman adab-ı muaşerete aykırı) heykeller ve bunun gibi sanat eserleri günümüzde de yargılanabilmektedir. Tezde örneklendirilerek bazı detaylar savunulmuştur.

Dinlerin yayılmasında sanatın ne derece destek verdiği, İslamiyet ve Hıristiyanlık arasındaki bağ ve zıtlık sorgulanmış, Hıristiyanlığın yayılmasında kiliselerde bulunan freskler üzerindeki dini anlatıların olduğu çalışmaların toplumlar üzerinde ne derece etkili olduğu örneklendirilerek ifade edilmiştir.

Sanat toplum için midir, sanat için midir? Sorusu tekrar incelenmiş ve varılan sonuç edep adab kavramları da değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Haremin gizemli tavrının Batılı sanatçıları ne derece etkilediği örnek resimlerle suulmuştur.haremin günümüzde bile kimi zaman yanlış ifade edilmesine aydınlatıcı yorum ilave edilmeye çalışılmıştır.



KAYNAKÇA

- Atabek, Ö. F. (1997). “Günümüz Sanatçılarından Türk-İslam Sanatı Örnekleri”, *Tarih ve Kültür Serisi 5*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Babaoğlu, A. (2013). *Röportaj*. İbrahim Ethem Gören, İstanbul, 06 Mart. <https://www.dunyabulteni.net/kultur-sanat/klasik-ebru-battal-ebrudur-h250328.html>
- Bayındır, A. (1988). Adab. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 1, s. 334-335). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bellini, G. (1480). The Sultan Mehmet II -Fatih Sultan Mehmed'in Portresi-, [Fotoğraf]. Victoria and Albert Museum, London.
- Bulut, Y. (2004). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Courbet, Gustave: Letters of Gustave Courbet, 1992, University of Chicago Press, çev. Petra Ten-Doesschate Chu. <https://books.google.com/books>
- Çağrı, M. (1994). Edebiyat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 10, s. 412-414). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Dalkıran, A. “On Yedinci Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Sıra Dışı Bir Eğilim: Müstehcenlik”. *İdil Dergisi*. C. 1, S. 5(1) (2008): 112-131.
- Daşçı, S. (2006). Doğu İle Batı Arasında Bir Gezgin - Ressam: Charles Doussault (1814-1880). *Sanat Tarihi Dergisi*, 15(1): 45-56.
- Ernst, R. Haremde Banyo, [Fotoğraf]. *Batılı Ressamların Gözüyle Harem*. (2012). İstanbul: Doğan Burda Dergi Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2016). *Minyatür Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramına Giriş*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fuller, C. F. (1871). Sultan Abdülaziz'in At Üzerinde Heykeli, [Heykel]. Beylerbeyi Sarayı. İstanbul.

- Gerome, J. L. Sarayın Terası, [Fotoğraf]. *Batılı Ressamların Gözüyle Harem*. (2012). İstanbul: Doğan Burda Dergi Yayınevi.
- Gönülal, Ö. (2009). “Sanat Nedir”. www.sanatteorisi.com [08.09.2018].
- Güçsav, G. (2012). *Odalık, Görünmeyeni Sergilemek*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (1968). *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*. İnkılap Kitapevi.
- Hayez, F. Harem Sahnesi, [Fotoğraf]. *Batılı Ressamların Gözüyle Harem*. (2012). İstanbul: Doğan Burda Dergi Yayınevi.
- Ingres, Dominique. J. A. “Türk Hamamı” [Fotoğraf]. 19. Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı. İnankur, Z. (1997). İstanbul: Kabalcı Yayınevi içinden. Louvre Museum. Paris.
- Kula, O. B. (2011). *Batı Edebiyatında Oryantalizm-II*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları İstanbul.
- MacKenzie, J. (1995) . *Orientalizm: History, Theory and the Arts*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Meriç, N. (2000). *Osmanlı’da Gündelik Hayatın Değişimi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Michelangelo. (1511). The Creation of Man -Adem’in Yaratılışı-, Vatikan [Fotoğraf]. Sistine Chapel, Rome.
- Papila, A. “Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. C. 1, S. 1 (2008): 118-120.
- Pasini, A ve Frederick, J. Kahire Haremde Yaşam, [Fotoğraf]. (1858) <https://www.istanbulsanatevi.com>. [23.07.2018].
- , “Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. C. 1, S. 1 (2008): 117-134.
- Said, E. (1989). *Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu*, Çev. Selahattin Ayaz. İstanbul: Pınar Yayınları.

Serin, M. (2010). Şeker Ahmed Paşa. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 38, s. 487-488). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Seward, S. K. (2007). Are Narcist Bad For Relationships Or Are Relationships Bad For Narcist: The Effect of Narcisism On Close Relationships”, *Narcisism and Relationships*, Department of Psychology St. Francis Xavier University.

Türk Dil Kurumu sözcülüğünde

Tolstoy, L. N. (2000). *Sanat Nedir?*, çev. Kabil Demirkıran. İstanbul: Şule Yayınları.

----- (2016). *Din Nedir?* çev. Murat Çiftkaya. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

