

Makale Türü: Araştırma
Gönderim Tarihi: 6 Aralık 2022
Kabul Tarihi: 27 Aralık 2022

EDWARD HOPPER'IN KAÇIŞ MANEVRALARI: PENCERELER EDWARD HOPPER'S ESCAPE MANEUVERS: WINDOWS

Rabia DEMİR¹ - 0000-0003-1475-9133, Nazif GÜR² - 0000-0002-4105-7586

ÖZET

Araştırmada, içerisi-dışarıyı için bir iletişim alanı olan pencere, Edward Hopper resimlerinde mekân ve insan ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Zira iç ve dış, özel ve kamusal arasında geçiren, uzamsal bir belirsizlik çizen pencere tam da bu yönüyle ne içeride ne de dışarıda; mahremiyet alanı ve kamusalın bulanıklaştığı arafta bir yerdedir. Araştırmada, arafta olma durumuyla pencere, resimlerinde sade üslubuyla günlük yaşamın sıradan konularını ele alan ve yalnızlaşmış modern bireyle aynı kaderi paylaşan Hopper resimleri üzerinden okunur. Çalışmaları hem geleneksel hem de modern görünen Hopper'in tasvir ettiği yerler; tanıdık ve yabancı, rahat ve rahatsız edicidir. Bu karşıtlık figüre de sirayet eder ki figürler, 1930'lu yılların olumsuz etkileriyle kendine ve topluma karşı yabancılaşmış; boşlukta, umutsuz, çaresiz, kendi hayal âlemlerine dalarak içinden çıkılamayacak bir durumda ve arada kalmış gibi görünür. Arada kalmışlığın mekânsal karşılığı olan pencere bazen dışa bazen de içe açılarak içerinin ve dışarının diyalektiğini yineler. Dolayısıyla pencereden dışarıya bakarak hayal dünyasına ağmaya çalışan figür için Hopper resminde pencere, öznenin dışarı açılmasına olanak tanıyan bir araç olarak görülür.

Anahtar Kelimeler: Edward Hopper, Mekân, Pencere, Yalnızlık

¹ Doç., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Rektörlük Güzel Sanatlar Bölümü, rabiad3547@gmail.com

² Arş. Gör., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ngur_@hotmail.com

ABSTRACT

In the research, the window, which is a communication area for “inside” and “outside” is discussed in the context of space and human relations in Edward Hopper’s paintings. Because the window, which draws a permeable, spatial uncertainty between interior and exterior, private and public, is neither inside nor outside with this aspect; It is in a place in the purgatory, where the sphere of privacy and the public are blurred. In the research, the window with the state of being in limbo is read through Hopper’s paintings, which deal with the ordinary issues of daily life with their plain style and share the same fate with the isolated modern individual. The places Hopper depicts, whose work looks both traditional and modern; familiar and foreign, comfortable and disturbing. This contrast also spreads to the figure, which, with the negative effects of the 1930s, alienated them from themselves and the society; He seems to be in a vacuum, hopeless, helpless, in a situation that he can’t get out of by diving into his own dream worlds and stuck in between. The window, which is the spatial equivalent of being in between, sometimes opens to the outside and sometimes to the inside, repeating the dialectic of inside and outside. Therefore, the window in Hopper painting is seen as a tool that allows the subject to open up, for the figure trying to enter the world of imagination by looking out the window.

Keywords: *Edward Hopper, Place, Window, Loneliness.*

1. GİRİŞ

Sanat tarihsel süreçte mekânın bir parçası olarak pencere, sıklıkla ele alınmış olsa da Hopper’da pencerenin mekânsal araç dışında metafora dönüşmesi dikkat çeker. Bunda Hopper’ın eserlerindeki en yaygın konulardan biri olan, pencere kenarında duran veya oturan kadın figürünün etkisi göz ardı edilemez. Hopper’ın resimlerinin özneli tarafından paylaşılan bir keder olarak yalnızlık ve yabancılaşma duygusu figürlerin neredeyse tamamının ortak paydası olarak dikkat çeker. Bu figürlerin hemen hepsinde göze çarpan melankolik ruh durumlarının yansımada Hopper’ın ışık, renk gibi kompozisyon kullanımının yanı sıra mekân ve mekânın parçası olarak pencerenin özel konumuna dikkat çekmek gerekir.

Burada sanat tarihsel süreçte pencere imgesine geçmeden önce Ortaçağ’ın kilise ve katedrallerindeki ışığın içeri girmesini sağlayan sivri vitray pencerelerinin önemini hatırlamak faydalı olacaktır. Ayrıca, 15. ve 16. yüzyılda, resimdeki üç pencerenin baba-oğul-kutsal ruh üçlemesini ifade etmesi; Raffaello Sanzio’nun 1509-1511 tarihli “Atina Okulu” ve Leonardo Da Vinci’nin 1495-1498’e tarihlenen “Son Akşam Yemeği” başta olmak üzere birçok resimde sıklıkla ele alındığı bilinmektedir. Pencere üzerindeki ikonografiye bakıldığında esas olarak Rönesans’tan ve özellikle Flaman ve Toskana ressamlarından gelir. Örneğin Van der Weyden (Saint Luke Drawing the Virgin, 1435) ve Jan Van Eyck (Madonna Of Chancellor Rolin, 1435), Filippo Lippi (Annunciation, 1443) ve Botticelli (The Cestello Annunciation, 1489) Meryem Ana’yı pencere çerçevesinin yanında resmeder. Aynı strateji Lorenzo Costa’nın “Kutsal Aile” isimli resminde de görülür.



Görsel 1. Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, 4,6x8,8m., 1495–1498. **Görsel 2.** Sandro Botticelli, *The Cestello Annunciation*, 150x150cm., 1489.

Rönesans sanatçısı Andrea Mantegna ise “Camera Degli Sposi” (1460) isimli eserini Mantua’da evlilik törenlerinin yapıldığı sarayın tavanındaki freskte, batı sanat tarihinde ilk kez gökyüzüne doğru açılan bir görünüm illüzyonunu, cennete açılan bir pencere metaforu kullanarak resmeder. Resimde pencereden (gökyüzünden) aşağıya doğru bakan melekler adeta yeni evlileri izleyerek şahitlik yapmaktadır. Pencere, 15. yüzyılın ikinci yarısından 18. yüzyılın ikinci yarısı boyunca resimlerde yer almış ancak iç ve dış arasındaki bağlantıyı pencereyle gösterme eğilimi 18. yüzyılda özellikle Hollanda resim sanatında enteriyör resim çalışmalarında daha belirgin hale gelmiştir. Bu anlamda akla ilk gelen Johannes Vermeer’in ev içini betimlediği resimlerinde görülen pencere – figür ilişkisidir. Bu resimlerde kadınlar çoğu zaman dalgın bir halde ve tek başına bir pencerenin önünde bazen mektup okurken bazen de bir ev işi yaparken resmedilmiştir.

Pencereden dışarı bakmak bir nevi yolculuğa başlamak, yola çıkmak, en azından hayali yansıtma ya da hayal kurarak dünyanın manzarasına girmek olarak yorumlanabilir. Romantizm akımının önemli temsilcilerinden Alman Caspar David Friedrich’in “Woman at a Window of” (1822) isimli eserinde pencereden bakan kadının bu görüntüyü somutlaştırdığı söylenebilir. Çünkü Romantizmde arkası dönük figür aynı zamanda doğaya duyulan özlemi ifade eder. Resimde koyu kahverengi renkleriyle kasvetli iç mekân dünyevi olanı temsil ederken, pencereden dışarıya doğru açılan renkler, gökyüzüne doğru uzanan kavaklar ve tekneler

cennetle/doğayla ilişkilendirilir. Diğer taraftan, Pierre Bonnard'ın “House in the Courtyard” (1845) isimli eserinde olduğu gibi kimi zaman ressamlar pencereyi, izleyicinin bakışını belirli bir sahneye veya konuya yönlendirme, bir sahnede görülen/gösterilmek istenen güzelliği çerçeveleme aracı olarak da kullanmışlardır. Bonnard gibi Henri Matisse de “Open Window” (1905) isimli eserinde, pencereyle izleyicinin bakışını yönlendirir ve dünyaya açılan bir manzara olarak sunar. Avukatlık bürosunda çalıştığı dönemde pencere motifini sıklıkla kullanan Matisse'in bu dönem yaptığı resimlerde pencere, sanatçının manzaraya verdiği duygusal yoğunluğu yansıtmaya çalışarak, ruha açılan pencere metaforu olarak bir anlam kazanır. Diğer taraftan pencere, Norveçli izlenimci ve sembolist Edward Munch'un “Girl Looking Out The Window” (1893) isimli eserinde olduğu gibi; iç mekânı dış dünyadan ayıran geçiş nesnesi olarak yerini alır. Resimde, karanlık bir odada ayakta durarak, pencereden dışarıya bakan kadının neye baktığının belirsizliği resme gizem katarken pencereyi de arzu nesnesine dönüştürür.

Tüm bu anlamların yanı sıra resimde pencere, bazen özgürlüğün ya da özlemin sembolü olarak karşımıza çıkar. Burada, İngiliz ressam Evelyn de Morgan'ın 1907 tarihli “The Prisoner” isimli eserinde görülen hapisane penceresinin, resimdeki kadının özgürlüğe ve güneş ışığına duyduğu özleminin bir metaforuna dönüştüğünü söylemek gerekir. Benzer şekilde, Salvador Dali'nin 1925'te Friedrich'in “Woman at a Window” isimli eserine benzer bir kompozisyonla oluşturduğu “Young Woman at a Window” resmi ele alınabilir. Resimde yine arkadan görülen figür, sonuna kadar açık ve resmin büyük bir bölümünü kaplayan pencereden denize bakmaktadır. Pencere bu kez ulaşılmaz bir yerin eşiği olarak, gerçekleşmemiş bir kaderin ve özlemin metaforu haline gelmiştir.

Öyle görülüyor ki pencere, sanat tarihi boyunca başka olası dünyaları bulmanın ya da hayal etmenin sonsuzluğunu sağlayan kurtarıcı bir boşluk olarak sanatçıların eserlerinde yer alır. Bu sanatçılardan biri olan Amerikan realizminin önde gelen sanatçılarından Edward Hopper'ı pencere nesnesini kullanımını bakımından diğer sanatçılardan farklı kılan ise hemen hemen tüm

resimlerinde pencereyi dış dünyanın yalnızlığını ve soğukluğunu göstermede metafor olarak kullanıyor olmasıdır.

2. HOPPER'DA PENCERE'DEN İÇE VE DIŞA BAKMAK

Edward Hopper, çağdaş sanat tarihindeki hatırı sayılır etkisinden dolayı dönemin heykeltıraşlarının, film yapımcılarının ve fotoğrafçıların eserlerine ilham kaynağı olur. Resimleri halen dünya çapında kolektif hayal gücünün parçası olarak kabul edilir. Belki de Hopper hakkındaki ana paradokslardan biri, aynı zamanda hem çok tanıdık hem de oldukça bilinmeyen olmasıdır. Bu da onun tam olarak anlaşılmasını engelleyerek, resimlere gizemli bir atmosfer katar. Hopper'ın resimlerinin, çoğu eleştirmene göre tam olarak anlaşılabilmesi, tasvir edilen gerçeklik hakkında çok az şey bilinmesinden kaynaklıdır.

Amerikan tarihindeki travmatik olayların³ yaşandığı döneme şahit olan Hopper, resimlerindeki tematik kurguyu bu olayların toplumdaki yansımalarını gözlemleyerek şekillendirir. Krizin duyguları ile modern zamanların duyguları birbirinin aynıdır; yabancılaşma. Resimlerinde de izleyiciye aynı duyguyu hissettirmektedir. Sanat tarihçisi Robert Hobbs, Hopper'ın sanatının gerçek konusunu anlamak için izleyicinin de yabancılaşma duygusunu yaşaması gerektiğine dikkat çekerek ancak o zaman Hopper'ın çalışmalarının “bir fikrin resmedilmesinden ziyade, bir duygunun denkleme” (1987, s. 59) benzetilebileceğini savunur.

Hopper'ı çağdaşları arasında değerli kılan, sıradan nesnelere, sùretleri ve olayları/vakaları yok saymayarak manaya yönelmesi ve sanat nesnesine dönüştürmesi olarak kabul edilir. Çağdaşları

³ 20. yüzyılda ikinci sanayi devriminin gelişimiyle birlikte büyük kalabalıkların yaşadığı şehirler modern yaşamın vazgeçilmez mekânı haline gelir. Bunun paralelinde şehirlerin yapısı ve insanların tekipleştiği bir ülke görünümü ortaya çıkar. İnsanlar arasındaki ilişkiler giderek kopması, bireyin kendini sosyal yaşamdan izole etme eğilimi ile bireysellik ön plana çıkmaya başlar. 1929'da başlayan “Büyük Buhran” Amerika birleşik devletlerinde ve 10 yıl içerisinde tüm dünyayı ekonomik kriz dönemine sokar. Pazar daralmasının şiddeti ülke genelinde Amerikalıları etkilemiş, en görünür etkiler arasında işsizlik, evsizlik ve Amerikalıların yaşam standardında belirgin bir düşüş olmuştur. Tüm bu olumsuzluklara rağmen Amerikan kültürü ve tarihinde dayanıklılık ve gururu besleyecek olanın sanat olacağı inancıyla WPA projesi kurulmuştur. Hükümet programları aracılığıyla üretilen sanatla, hem dönemin zorluklarını hem de daha iyi bir Amerika vizyonu resmedilmiştir. <https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/uncovering-america/great-depression.html>. (Erişim: 19.09.2022).

olan De Chirico, Balthus ve Magritte gibi ressamın aksine Hopper sürrealist/gerçek-üstücü görselliği kullanmadan izleyicisini gerçeğin üstüne çıkararak düşsel âlemin kapılarını aralar (Yılmaz, s. 61). Bu anlamda Hopper, Amerikan sanatı türünün öne çıktığı II. Gerçekçiliđe yakın olarak durur. Yaşamdan ya da doğadan bağımsız bir “arı resim” yaratma dürtüsünün mümkün olmadığını söyleyen Hopper, temsille gerçeği değil gerçeklikle temsili işaret ederek, madde ile mana arasındaki ince tabakayı kaldırır ve anlama ilişkin içeriksel öğeleri yüzeye çıkarır.

Resimlerinde her zaman samimi bir dil kullanan Hopper, bu nedenle izleyiciye kendisini yabancı hissettirmez. Dolayısıyla izleyici kendinden bir şeyler bularak bir anda resimdeki figürün yaşadığı dünyanın içerisine girmiş gibi aşinalık hisseder. Aslında herkes bir parça bu mekânlarda ikamet ediyor gibidir. Kendi başlarına bakıldığında, bu hareketsiz görüntüler gizemli ve akıldan çıkmayacak niteliktedir. Bu da resimde bir sonraki sahnede ne olacağını tahmin etmeyi güçleştirirken anlatının geri kalanı için bir arzu/merak uyandırır. Dahası modern yaşamın karakteristiği olan tecrit ve kayıp duygusunun resimsel bir izdüşümü olarak yorumlanabilecek Hopper resimlerinde, söz konusu tecrit olma durumu vurgulanarak, bireyin/izleyicinin kaderini pasif bir şekilde kabul etmesinin görüntüsü yakalanır. Dolayısıyla Hopper resminde izleyicinin yüzleştığı benzer duygulanım, sanat tarihçisi ve küratör Robert Hobbs’a göre, izleyicinin yaşadığı yalnızlık duygusunun sürekliliğinin kırılmasından kaynaklanır (1987, s. 18). Hobss’un tanımından Hopper’ın resmiyle karşılaşan izleyicinin duygulanımını anlamak için burada Besim F. Dellaloğlu’nun, *Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında* adlı makalede modern çağda birey için yaptığı “sürekli yeniden üretilen bir ürün” (2003, s. 27) tanımından söz etmek gerekir. Zira modernleşme ile başlayan süreçle birlikte birey de yeniliğin ve sürekli ilerlemenin etkisiyle yeniden tasarlanır. Ancak, ilerlemenin motive edici bu gücünün vaat ettiği gerçekliğe ulaşamadığı, bireyi yalnızlığa ve umutsuzluğa sürüklediği aşikârdır. Bu anlamda Hopper, modern hayatın ivme yanılması ortadan kaldırarak izleyiciyi bu yalnızlığa ortak ederken modern dünyadaki geleneksel manevi temellerin çöküşünü de yansıtır.

Diğer taraftan Hopper eserleri, Amerikan orta sınıfının kent karşıtı tahayyüllerine hitap ettiği için ilgi çekici kabul edilir. Böylece resimleri, geçmiş zamanlara ve yerlere yönelik nostaljik

özlemlerini ifade etmeye çalışan Amerikalılar arasında bir akor yaratır. Zira Hopper, kamusal alanda yaşanan mutsuzluğun, umutsuzluğun ve yabancılaşmanın özel alana yansımalarını sunar. “Edward Hopper and the American Imagination” kitabının yazarı Deborah Lyons da bu duruma dikkat çekerek Hopper’ın; “sanatının büyük bir kısmı insanlar arasındaki başarısız ilişkilere veya insanların çevrelerinden yabancılaşmasına odaklansa da, Hopper neredeyse açıklanamaz bir özlem ve kayıp duygusunu imler.” (1995, s. xiii). Bu durum resimlerine, bir kapı eşliğinden ya da pencereden birilerini izleyen kadın imgesi ile yansır. Bu kadın aracılığıyla belki bir geçmiş zaman, insan belki de bir yer özlenmektedir.

Bu bağlamda makalede incelenen “Morning Sun”, “Eleven A.M.”, “Cape Cod Morning” ve “Women in the Sun” resimlerindeki figürler, pencereden bakarak tarifsiz özlem ve kayıp duygusunu görünür kılarlar. Zira Hopper’ın figürlerindeki bu duygu gerek arka plan gerekse figürleriyle kent yaşamının kalp kıran kuraklığının bir tür temsiline (Hobbs, 1987, s. 33) dönüşür. Hopper figürlerinin pencere ile olan bu ilişkisine resimlerin renk ve genel atmosferi de dâhil edildiğinde yalnızlık, özlem ya da yabancılaşma duygusu daha da güçlü bir şekilde hissedilir. Tablolardaki bu atmosferin herhangi bir zamanla olan bağına dahası zamansızlığına işaret eden Jean Gillies, *Art Journal*’da yayımlanan *The Timeless Space of Edward Hopper* adlı makalede, Bergsoncu sinematografik bir zaman anlayışıyla tablolardaki görüntünün ‘zamansız bir alanı’ temsil ettiğini öne sürer. Bu önermenin kökeni açıktır: Zaman olayların art arda sıralanışı olarak düşünüldüğünde, hiçbir olay olmadığında zaman duygusu da ortadan kalkar (1972, s. 404-412). Şüphesiz bu zamansızlık ve olaysızlık –figürler bakmak dışında herhangi bir eylemde bulunmaz- Hopper resimlerinin, hem modern dönemin ruhunun yansımaları hem de modern zamanın sınırlarının ötesi olarak okunmasını sağlar.

Bu yaklaşımlar ışığında figürlere yeniden baktığımızda Hopper’ın kadınları, oldukları mekândan ve içerisinde buldukları olgulardan çok uzakta adeta boşluğa maruz bıraktığını görürüz. Bu boşluk ister dışsal isterse içsel nedenlerden kaynaklanıyor olsun her iki durumda da topluma ve kendisine yabancılaşmış gibi görünen figürler, yalnız ve hüznü ruh hali

içerisinde pencere aracılığıyla dışarıya bakarlar. Öyle ki bir şeyleri düzeltmek için herhangi bir çaba da göstermezler. Adeta bitkin, yorgun, umutsuz bir melankoli içerisindedirler. Nitekim ümitsizliğin solunduğu Amerika’da Hopper da benzer durumdadır. Resimlerinde modellik yapan Hopper’ın Eşi Jo’nun ifade ettiği şu sözlerde bu durum açıkça görülmektedir: “Ed sosyal bir varlıktan başka bir şey değil ve olmayacaktır. İnsanlarla hiç ilgilenmez. Onu tanıştırdığım insanlara karşı hiç kibar ve nazik değil. Arkadaşlarımdan herhangi biriyle tanışmak için bir yere gitmez.” (Levin, 1995, s. 177). Elbette eşinin bu sözleri Hopper’ın, insanları sevmediği ya da tam bir insan düşmanı olduğu şeklinde yorumlanmasa da, sanatı ve okuma tutkusuyla kendi dünyasında kaybolmuş biri olarak bilinir. Dahası çalışmaları konusunda pek konuşmamış, verdiği çok az sayıda röportajda da kısa açıklamalar yaparak, “Söyleyecek başka bir şeyim yok” gibi cümleler kullanmıştır. Dolayısıyla düşünceleri çok bilinmese de sanat görüşünü Goethe’den yaptığı “beni çevreleyen dünyayı, içimdeki dünya aracılığıyla temsil etmek” (Wagstaff, 2004, s. 17) ifadesiyle açıklar. Bu alıntı ve Hopper’ın yukarıda değinilen düşünceleri resimlerindeki figürler ile sanatçı arasındaki bağı ve figürlerin metafor olarak kullanımını güçlendirir.

Başlangıç noktası olarak, Gail Levin’in, Hopper’ın külliyyatı hakkındaki önemli bilgisine dayanarak resimlerin yorumlanmasına yönelik bazı önemli kritik katkıları gözden geçirmek yerinde olacaktır. Levin’e göre Hopper’ın resimlerinde masum bir geçmiş ile modern yaşam ve onun karmaşıklıkları arasında toplumsal bir çatışma vardır. Levin, “Hopper’ın 1920’den sonraki eserlerinde bu çatışmanın görünür kılındığını” (1980a, s. 40) öne sürer. Nitekim makalede incelenecek olan dört eser de 1920 yılı sonrasına aittir.



Görsel 3. Edward Hopper, *Morning Sun*, Tüyb., 100x71 cm., 1952.

Hopper resminin en tipik örneklerinden olan “Morning Sun” isimli eserin kompozisyonunun merkezinde, yatakta oturan, elleri, göğsüne kadar çekilmiş çıplak bacaklarına sarılı, kısa pembe slip giymiş bir kadın figürü görülür. Yüzündeki makyajı ve arkadan toplu saçları ile figür sanki bir yerlere gitmek için hazırlanmış ya da henüz yeni gelmiş gibidir. “Edward Hopper, Transformations of The Real” (1991) kitabının yazarı Rolf Gunther Renner ise figürün makyajlı yüzünü, katı, ifadesiz ve soğuk bir maske olarak tanımlar.

Resimlerinde sıklıkla insan ve sosyal izolasyon konularını, kamu-özel, içerisi-dışarıyı ikilemiyle temalaştıran sanatçının, bu resminde de benzer bir ritüeli görmek mümkündür. Resimde odaya güneş ışığının girmesine izin veren pencereye doğru bakan kadın önündeki sahneye tefekkür içinde kaybolmuş gibi kayıtsız bir şekilde oturmaktadır. Kadın, aşağıda yer alan sokağın küçük bir detayını görebilmekte ve bu, odanın dört duvarında hissedilen dinginliği ve yalnızlığı daha da artırmaktadır. Vivien Green Fryd, 2003’de yayımladığı “Art and the Crisis of Marriage: Edward Hopper and Georgia O’Keeffe” adlı kitapta psikanalitik bir bakış açısından Hopper’ın figürlerini, travmatik bir kaybın kurbanları olarak yorumlar ve sanatçının boş oda da betimlediği figürün annenin vücuduna geri döndüğü rahmi temsil edebileceği (2003,

s. 61) yönünde ilginç bir öneri sürer. “Morning Sun” da ki kadının duruşu da sanki doğumdan önceki rahim içi hayattan hatıralarmış gibi bu fikri işaretler niteliktedir. Ayrıca, pencerenin önüne gelip uzun uzun hayallere dalan kadın, hem içinde bulunduğu alanı düşsel bir şekilde kendi zihninde terk edebilir, hem de hayallerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererek karşısındaki şehir manzarası aracılığıyla hayal dünyasını dölleyebilir. Elbette Hopper bunu doğrudan dile getirmez, daha çok bakılan manzara, takip edilen bir ışık huzmesi gibi göstergelerle görünür kılar. Bu da Hopper’ın resimde pencereyi sadece mimari bir detay olarak değil, kadının dinamik bir kaçış noktası olarak ortaya koyar.

Resimde, iki dünya arasında bir bağ oluşturan güneş ışığı ile dünyanın çekiciliği adeta pencerenin süzgecinden geçerek içeri dolmaktadır. Bu yönüyle resmin iç ve dış dünya arasında bağlantı noktası olan pencere hem gerçek hem de mecazi bir işlev görür. Bu resimde ilginç olan, kadının bakışlarının iç benliğine yönelmesi ile odayla birlikte bir tutsak gibi görünmesidir. Bu anlam üzerinde duranlardan biri de “Silent Theater: The Art of Edward Hopper” kitabının yazarı Walter Wells’dir. Wells, kadını saran ışığın bir umut mu yoksa çaresizlik mi gösterdiğinden şüphe etmekte ve dış pencere çerçevesinin yeşil tonunun, bu tutsaklıktan ayrılma zamanını imleyen trafik ışığını sembolize edebileceğini (2008, s. 95) belirtmektedir. Wells gibi Mark Strand da Hopper’ın ışık kullanımına farklı bir bakış açısı getirerek, pencereden gelen ışıkla aydınlatılan Hopper’ın kadın sahnelerinde yoğun bir aşkınlık olduğu iddiasıyla “Işıktaki vahiy”den söz eder ve “Morning Sun” un “neredeysen bir müjde” (2008, s. 68) olduğunu söyler. “Morning Sun” da ki ışık, ağırlıklı olarak kadının vücudundadır. İzleyici resme baktığında, kadının güneşle kolları, bacakları ve yüzünün ısındığını, hatta güneşin sıcaklığında adeta yıkandığını açıkça görebilir. Sıcak ve soğuk arasındaki bu ayrım, iç ve dış dünya arasındaki farkı vurgulamaya da yardımcı olur. “Morning Sun” gibi sonraki eserlerinde de ışık adeta soyut bir nesne olarak tasvir edilmiştir. Işık, odanın güvenliğini ihlal eden yabancı bir muhbir gibidir. Belki de Strand’ın düşüncesinin aksine tasvir edilen ışık burada kurtuluş müjdelemeyebilir. Her ne kadar batı geleneğinde karanlık mekânın ışıkla aydınlatılmasını umutla ilişkilendirmek popüler olsa da bunun aksini düşünmekte olasıdır. Nitekim mahremiyete sızan

ışık, soğuk renklerin ve düzensiz yeşillerin anonimliğiyle adeta soğuk şehrin çatlaktan içeriye girmesi gibidir. Böylece Hopper, Batı geleneğinde ışığa atfedilen anlayışı ters düz eder. Diğer yandan Hopper'ın ışığı kullanımında, herhangi bir hikâye, eylem veya sonuca odaklanmadığı için sonuç veya çözüm de yoktur. “Morning Sun” tam olarak herhangi bir şeyin duyurulduğu bir müjde değil, olsa olsa hiçbir şeyin (aşkınlığın eksikliğinin) duyurulmadığı bir müjdedir. Hopper'daki pencereler ayrıcalıklı uzamsal imgelerse, bunun nedeni, görünen ve görünmeyeni ileten kutsal alanın “gramerini” etkileyen sınırlardır (Calabrese, 2006, s. 49-50). Bunun nedeni, ışığın, Wagstaff'ın sözleriyle, onların içinden geçerek, “iç ve dış, boşluk ve olasılık ilişkilerini” temsil etmesidir (2004, s. 26).



Görsel 4. Edward Hopper, *Eleven A.M.*, Tüyb., 1926.

Pencerenin, hem işlevsel hem de imgesel olarak birbirine bağlı anlamları vardır. Işık için işlevselliği barındıran pencere, evin dışarıya açılan gözüdür (Narlı, 2014, s. 128). “Eleven A.M.” isimli eserde de içeri ile dışarı arasındaki bağlantı pencere ile kurulur. Resmin ortasında, mavi bir koltukta elleri birbirine kenetlenmiş oturan kadının resmin kompozisyonuna hâkim olması, onun dış dünyayla ilişkisine yönelik bir belirsizliği ortaya çıkarır. Nitekim kadının teninin solgunluğu, koltuğun mavisi, duvarın yeşili, ön plandaki lambanın koyu

kırmızısı ile güçlü bir tezatlık oluşturması kompozisyonun merkezini daha belirgin kılar. Sahnenin mahrem-anonim tadı, tam da 20. yüzyıl Amerikalısının göstergesidir. Resimdeki pencere, kadının toplum içinde ilgi odağı olmadan ve fark edebilmeden dolaşabilmesini sağlar. Dolayısıyla pencere, izlenen değil izleyen mekânı imleyerek öznenin özgürlüğünü gösterir. İlginçtir ki, Hopper'ın genellikle tasvir ettiği karakterleri, onların izlendiklerini fark etmeden gözlemlememize izin verir (Nochlin, 1981, s. 138). Nitekim “Eleven A.M.”, resimdeki kadının hayatına pencereden bakılan bir açıyla resmedilmiş bir tablodur. Dolayısıyla resimde izleyen konumunda olan figür, resme bakan kişi tarafından da izlenen konumundadır. Hopper, bakılan bir resimde bakana da unutmamıştır. Kadın kendini fark ettirmeden pencere aracılığıyla dışarıyı gözetlerken gözlemlenen varlığın bakışından bihaberdir. Cinselliği içeren ve Türkçe’de karşılığı dikizleme olan bakışın imgesi; kadındır. Bu Hopper’ın fantezi penceresinden görünen bir kadın imgesidir ve bu noktada toplumun talep ettiği kimliği mi yoksa kadının doğasını mı resmettiği muğlaktır. Öznenin başka bir özne-nesne üzerinden fantezi kurabilmesi için ona dışarıdan bakan ve kavrayanın olması gereklidir. Ayrıca bakan özne tarafından arzu uyandırabilmesi için gizemli veya yarı örtük olması da gereklidir. Hopper, bu gereklilikleri çok iyi biliyor olmalı ki birçok resminde olduğu gibi “Eleven A.M.”de de bunları kullanmıştır. Resimde arzu uyandıran bir diğer önemli nokta yine pencere aracılığıyla kısmen görünen şehir manzarasıdır. Bu açıdan pencere, “Morning Sun” da olduğu gibi, resme bakanda fantezi kurdukmaktadır. Pencereden kısmen görünen şehir, Renato Boccia’nın Edward Hopper’ın sanatını incelediği makalesinde belirttiği gibi, izleyiciyi sahnenin dışında yer alan öğeleri ve formları hayal etmeye (2015, s. 158) zorlayarak resme bakan kişinin kendi imgelerini yaratmasını sağlar. Şehir tamamen gösterilseydi eğer, öznenin hayal etmesine de gerek kalmayacaktı çünkü arzu uyandıracak bir belirsizlik olmayacaktı.

Modern çağın penceresi özneye dışarı çıkmadan dışa açılma hüviyeti sağlar. Özne görünürde içeridedir ama ruhen dışarıda olarak hayal kurabilmektedir. Kadının bakışları dış dünyaya yöneliktir. Duvarların hemen ötesinde başka hayatlar yaşamaktadır. Yine de kadının dış dünyaya odaklandığını söylemek zordur. Hopper eserinde anlamsız bir denkleme anlam verme

çabasıdır. Figür, kendi dışındaki dış dünya ile kendi varlığının içindeki iç dünya arasındaki denkleme var olma çabasında gibi görünür. Belki de resmin imaj gelişiminin bir halkası olarak görünen sabah güneşinden öylesine büyülenmiştir ki çağın olumsuz yüzü umurunda olmadan kendi varoluş dinamikleriyle yüzleşmeye dalmıştır. Yine de karanlık odada pencereye adım atıp güneş ışığını yüzünde hissetmek, yabancılaşmanın çekildiğini hissetmek için yapılan küçük kaçış manevraları, geçici kürlerdir. Ve böyle kaotik bir ortamda ümidi pencereden hayal edip soluyarak sahte bir doyuma ulaşmak olasıdır.

Hopper'ın resimlerine bakıldığında peyzajın, pencereden görülen büyük panoramalar sunmak yerine manzaralarını sınırlaması tesadüf değildir. Hopper'ın peyzajları insana, doğa ile karşıt ucu olan uygarlığı göstermektedir. Hopper'ın doğası uygarlığın etkisiyle ablukaya alınarak sekteye uğramıştır. Böylece uygarlığın alanı doğayı köşeye sıkıştırılmıştır. İnsanın dışlanmasıyla da bir zamanlar ait olduğu doğaya yabancılaşmıştır (Aktan, 2009, s. 10).



Görsel 5. Edward Hopper, *Cape Cod Morning*, Tüyb., 101x87 cm., 1950.

Hopper da hayatı boyunca yaşadığı çatışmaların kökeni olan geleneksel ve modern, kırsal ve kentsel, içerisi ve dışarıyı gerilimini keskin bir şekilde hissetmiştir. Dolayısıyla Levin'in de vurguladığı gibi, Amerikan manzaralarının, değerlerinin ve toplumunun kristalleşmeleri gibi dinamikleri çalışmalarında tekrar tekrar ele almıştır (1995a, s. 111). Amerika savaş ve buhran dönemi sonrası çiftlik popülasyonunun kırsala kaymasıyla muazzam bir dönüşüm geçirmiştir. “Cape Cod Morning” isimli eserde çiftlik evi, kırsal nüfusun azalmasına ve aile çiftliğinin sancularına sessizce tanıklık etmektedir. Ama aynı zamanda yeniden düşünmek ve baştan başlamak için bir fırsatı da temsil eder. Hobbs, “Cape Cod Morning” de hem evin hem de sakinlerinin ilerlemenin kurbanları gibi görüldüğünü iddia ederek resmi Amerika'nın kırsal alanlarının⁴ içinde bulunduğu durumun ifadesi olarak yorumlar (1987, s. 110).

Hopper'ın şehre yönelik tutumunun gelişmesinde, şehir hayatından hoşlanmayan ve ona karşı güvensizliklerini açıkça yazılarında dile getiren Ralph Waldo Emerson⁵ ve Henry David Thoreau'nun düşüncelerini benimsediği bilinir (Schmied, 1995, s. 10). Nitekim Hopper, verdiği bir röportajda Emerson'a çok hayranlığını dile getirerek onu tekrar tekrar okudum (Hobbs, 1987, s. 65) okuduğunu söyler. Emerson'un doğadaki her görünümün zihinsel bir duruma tekabül ettiği görüşü, Hopper'ın adeta bu kavramı “somutlaştıran, görsel deneyimin kişisel doğasını ve hayal gücünün düzenleyici rolünü vurgulayan bir resim stili yaratmasıyla” (Koob, 2021, s. 66) açığa çıkar. Yine Hopper'ın döneminden başka bir örnekle Henry David Thoreau'nun klasik eseri “Walden Life in the Woods” (1854) adlı kitabında savunduğu değerler

⁴ Nitekim Amerikan şehrinin entelektüel tarihi hiçbir zaman olumlu duyguların muştusu olmamıştır. Thomas Jefferson, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Edgar Allan Poe, Henry James, Frank Lloyd Wright gibi çoğu düşünür için korku daha tipik ve yaygın tepki olmuştur. Bu düşünürler şehre karşı duyulan ikirciklik ve düşmanlıkla “şehir karşıtlığı geleneğini” savunmuşlardır (White ve White 1962, s. 3). Bu güvensizlik mirası, şüphe ve kentsel alanlara yönelik önyargı, doğanın zevklerine, kırsal yaşamın üstünlüğüne ve ahlaki değerlere sık sık atıfta bulunularak kurulmuş ve güçlendirilmiştir.

⁵ Emerson, “insan analogiye yatkındır” der. Çünkü doğadaki her görünüm bir zihinsel duruma tekabül eder ve bu ruh hali ancak bu doğal görünümü kendi resmi olarak sunarak tanımlar. Bu durum, Emerson'un görüşlerinin Hopper için neden popüler olduğunu açıkça ortaya koyar. Bu fenomene dikkat çeken sanat tarihçisi Charles Eldredge, Emerson'un öznellikliği, bireyselliği ve felsefi idealizmi teşvik etmesinin Amerika'da sembolist estetik için alıcı bir iklim yarattığını savunur (Schmied, 1995, s. 10).

esasen, doğada yaşayan ve toplumsal yaşamdan bağımsız, izole edilmiş bireye ait değerlerdir. Bu ilginçtir, çünkü Hopper'ın şehir resimlerindeki insanların çoğu çevreleri değiştikçe kentten hem sosyal hem de mekânsal olarak kopmuş, yersiz görünen izole bireyler olarak, çevrenin doğaya yönelik tehdidi karşısında şaşkına dönmüş, bir boşluk duygusu ile arafta kalmış gibidirler (Hobbs 1987, s. 66).

Edward Hopper, bu sade ve belirsiz resimde bir mucize olan gün doğumunu betimlemek yerine, insan öznesini buna tepki olarak gösterir. Resimde kadın parlak ışığa doğru gözlerini kısarak bir cumbadan dışarı bakmaktadır. “Cape Cod Morning”de ki figürün hareketsiz pozu, dramatik ışık ve gölge, izole bir yerde gergin bir beklentide olduğu hissi uyandırır ve kadının iç alanı ile ötesindeki dünya arasında bir ikilik ima eder. Belki de Hopper'ın hayatının artık bir şehir hayatı ve bir kulübe hayatı arasında nasıl bölündüğünü yansıtıyordu. Resim bu sınırsız gergin bekleyişte günün ne getireceğinin, gelecek beklentilerinin ve hayal kırıklığının kaçınılmaz olduğunu bilen bir adam tarafından tasvir edilmiştir.

Bu resmi diğerlerinden ayıran en çarpıcı özelliklerinde biri; buradaki bakışın doğrudan dışarıya olmasıdır. Araştırmada pencere üzerinden okunan Hopper'ın diğer resimlerinde kadınlar pencereden dışarıya bakarken bir yandan uyumsuzluklarına, yabancılaşmalarına kısaca kendi içlerine doğru da bakarlar. “Cape Cod Morning”de ise özellikle figürün pencereye doğru eğilerek uzanması onun dışarıda bir yere, bir kişiye, bir olaya ya da doğaya baktığını gösterir ki bu da diğer resimlerdeki soğuk kent evi/otelinin yatak odasında tek başına kalan kadınlarla kontrast oluşturur.



Görsel 6. Edward Hopper, *Women in the Sun*, Tüyb, 101x152, 1961.

Hopper, 1961’de yaptığı “Women in the Sun” adlı resminde yetmiş sekiz yaşında olan eşini model olarak kullanır. Resimde oda, en basit mimari bileşenlerine indirgenmiş, mekânsal ilişki pencere ile kurulmuştur. Pencere, Hopper’ın diğer resimlerinde olduğu gibi burada da hem işlevsel hem de imgesel olarak birbirine bağlı anlamları ile yer alır. Büyük, sade, mavi bir yatak odasında çıplak bir kadın elinde sigarasıyla kendisini ışığın güçlü kaynağına rahat bir şekilde açarak yükselen güneşe doğru durur. Bu da bize kadının şehirden çok doğaya olan özlemini işaret eder ki Hopper bu resimde insanoğlunun mekânsal topografyasının ilk kundağı olan doğa ile kent arasında bir öbeleşme meydana getirmiştir. Doğa güçlü bir ışıkla odanın mahremine girmektedir. Böylelikle pencere, kadının doğayla bağının kopmasını azaltarak dışarı ile içerisi arasında geçirgenliği sağlar. Kadın elinde sigarayla pencereden dışarıya doğru baksa da burada dışarıya olan büyük bir yabancılaşma ve huzursuzluk göze çarpar. Hopper’ın resimlerinin özneleri tarafından paylaşılan bir keder olarak yalnızlık ve yabancılaşma duygusu burada bir kez daha görülür. Sanatçının resimlerinde sıklıkla kullandığı keskin ışık ve gölgeler, odanın zemininden başlayarak figürün bedeninde ve yüzünde dolaşır. Nitekim figürleri önümüze bu kadar somut bir şekilde yerleştiren aynı zamanda onları uzaklaştıran, onlara tarifsiz bir aura veren ve sinematografik yapan Hopper’ın resimlerindeki bu güneş ışığıdır.

Sanatçının diğer resimlerinde olduğu gibi bu resimde de izole bir hayat ve depresif bir atmosfer göze çarpar. Pencereden görülen minimal doğa görüntüsü ile beton bloklar arasında sıkışıp kalan insanın doğa ile ilişkisi, doğaya olan özlemi bir kez daha gösterilir. Zira gelişen yeni uygarlık, insanın ait olduğu doğadan kopmasının buna bağlı olarak mutsuzluğunun başlıca nedenlerinden biri olarak kabul edilir. Böylesi bir kopuş insanı hem kendisine hem de dış dünyaya karşı yabancılaştırmakta ve aidiyet den uzaklaştırmaktadır.

Hopper bu resimle birlikte resme bakan özneyi bir kez daha gözetleyici konumuna yani etken duruma getirerek resimdeki figüre edilgen bir rol biçer. Ancak kadın gözetleyenin bakışına teslim olmayan bir doğallıkta ve erotik olmaktan çok uzaktır. Burada John Berger'in Görme Biçimleri (2013) kitabında yaptığı "çıplaklık" ve "nü" arasındaki ayrımı hatırlamak gerekir. Berger, kitabın ikinci bölümünde çıplaklığın insanın kendisi olması, nü olmanın ise başkalarına çıplak görünmek olduğunu dolayısıyla da nü olmanın insanın kendisi için değil başkası için yapılan bir eylem olduğunu söyleyerek nü'yü *seyirlik*, çıplaklığı ise figürün *kendisi olma* olarak katagorize eder. "Nü ile çıplağı seyirlik olan ve kendi olan şeklinde ayıran" Berger, resimdeki çıplaklık temasına "seyreden ve seyredilen arasındaki ilişki" (2013) bağlamında bakar. Bu durumda Hopper'ın resimlerindeki çıplak kadınlar, varlığı olduğu gibi yansıttığından ve seyirlik nü olmaktan uzak, kendi olma durumunun göstergesi olarak erotizmden uzaktırlar. Bu da izleyiciyi, röntgenci rolünden kurtarır ve sessiz tanık rolünü verir.

3. SONUÇ

Pencereden görülen dışarının ve aynı zamanda içerinin manzarası, her seferinde bir çokanlamlılık ve çok sayıda sembol ve işlev üstlenerek resmin nesnesi olmuştur. Pencere bazen uzaklara, dünyanın uçsuz bucaksızlığına ve başka bir yere bakışın bir temsiliyken, bazen de hapsedilmenin ve hapsedilmenin bir temsilidir. Sanat tarihi boyunca ressamların eserlerinde farklı amaç, araç ve işlevlerle ele alınan pencere, Hollanda resim sanatına kadar genellikle dış dünyayı içeri alması da dışarının ışığını gizlice içeri alarak dolaylı yoldan içerisi ile dışarıyı arasında bir bağ kurar. Hopper ise resimlerinde pencereleri, bir duygulanım ifadesi olarak sıklıkla kullanır.

Bunu bazen pencereden bakan özneyle bazen de pencereden görünen manzarayla anlam ağına ilişkin ipuçlarını işaret ederek yapar. Böylece, özne ve pencere arasında ki yadsınmaz ilinti beraberinde anlamın izini sürmede açık bir alan yaratır.

Makalede ele alınan “Morning Sun” isimli resimde kamu-özel, içerisi-dışarıyı diyalektiğini temalaştıran sanatçı, patolojik kalabalıkların oluşturduğu bir apartman dairesi veya otel odasında yalnız bir kadını resmetmiştir. Resimde büyük yer kaplayan pencereden görünen şehir manzarasının soğukluğu ışıkla birlikte odaya sızmıştır. “Eleven A.M.”, isimli eserde 20. yy. Amerika’ında pencere arkasında gizlice şehri seyreden kadın fark edilmeden tüm maceraların oynandığı şehri tiyatro gibi izlemektedir. Böylece özgürlüğü hatırlayan kadın pencere sayesinde ilgi odağı olmadan izleyene dönüşür. “Cape Cod Morning” ve “Women in the Sun” isimli eserlerde ise kırsal-kentsel zıt kutbunu, içerisi-dışarıyı gerilimini pencereyi bir ara yüz olarak kullanarak metaforlaştırır. Nitekim dönemin pek çok şehir karşıtı düşünürlerinin fikirlerini benimseyen Hopper’ın bu iki resmini yorumlamada temel izleği oluşturmuştur. Sonuç olarak Hopper reminde pencere ve figür ilişkisi hem içerisi-dışarıyı arasındaki ilişki hem de figürün pencere aracılığıyla dış dünyayı izlerken, yabancılaşmasını ve kendi içine doğru bir bakışı temsi etmesi bağlamında okunabilir. Böylece Hopper resminde pencere, figürün hem kendisinden hem de dış dünyadan kaçış manevrası olarak kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

Aktan, G., (2009) Edward Hopper ve George Segal'in Sanatlarında Anlam Ve Biçim İlişkisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı.

Benjamin, W., (2002), Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal , 4. Baskı, İst., Yapı Kredi Yayınları

Berger, J. (2013). Görme Biçimleri, (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları.

Boccali, R., (2015), Dipingere l'assenza. Edward Hopper e le annunciizioni senza messaggio, Studi di estetica, anno XLIII, IV Serie, 1/2015, ISSN 0585-4733.

Dellaloğlu, B. F. (2003). Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında, Cogito (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hobbs, R., (1987), Edward Hopper, New York: Harry N. Abrams Inc.

Koob, P. N., (2004), States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics American Art, Vol. 18, No. 3 (Fall 2004), pp. 52-77.

Levin, G. (1980a), Edward Hopper, The art and the artist, New York: Whitney Museum of American Art, in Association with W.W. Norton & Company.

Levin, G. (1995), Edward Hopper: An Intimate Biography. New York: Alfred A. Knopf.

Lyons, D., (1995), Edward Hopper and the American Imagination.

Narlı, M. (2014), Şiir ve Mekân. Ankara: Akçağ Yayınları.

Nochlin, L. (1981), "Edward Hopper and the Imagery of Alienation", Art Journal, 41.2, Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art.

Renner, R. G (1991), Edward Hopper, Transformations of The Real, Köln: Benedikt-Taschen.

Schmied, W. (1995), Edward Hopper, Portraits of America, Munich-New York: Prestel- Verlag

Strand, M. (2008), Hopper, New York: Alfred A. Knopf.

Wagstaff, S. (2004), “The Elation Of Sunlight”, in Sheena Wagstaff, (ed.), Edward Hopper, London: Tate Publishing.

Wells, W. (2008), Silent Theater: The Art of Edward Hopper, London: Phaidon.

White, M. and White, L. (1962) The Intellectual Versus the City: From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright. Cambridge, MA: Harvard University Press.

<https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/uncovering-america/great-depression.html>.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <https://artucky.com/blogs/blog/son-aksam-yemegi-tablo-hikayesi> (Erişim Tarihi:22.12.2022)

Görsel 2. https://arthive.com/sandrobotticelli/works/4646~The_Annunciation#show-work://4646 (Erişim Tarihi:22.12.2022)

Görsel 3. <https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp#prettyPhoto> (Erişim Tarihi:14.09.2022)

Görsel 4. <https://www.etsy.com/au/listing/1146622654/edward-hopper-eleven-am-1926-museum> (Erişim Tarihi:14.09.2022)

Görsel 5. <https://americanart.si.edu/artwork/cape-cod-morning-10760> (Erişim Tarihi:14.09.2022)

Görsel 6. <https://whitney.org/collection/works/1337> (Erişim Tarihi:14.09.2022)