

TEKNİK VE ÜSLUP BAKIMINDAN 1930'LARA KADAR TÜRK RESMİ'NDE MANZARA

Doç. Dr. Erol KILIÇ*

Özet

Manzara resminin Uzakdoğu ve Doğu toplumlarının sanatında çok eskiden beri önemli bir yeri olmuştur. Bu toplumların doğaya karşı olan tutkuları yüzyıllar öncesinden sanatlarına yansımıştır. 16. yüzyıldan itibaren manzara topografik görünümü ile Türk Minyatürleri'nde yer almaya başlamıştır. 18. yüzyıldan itibaren manzaraya karşı olan tutku ve heves cilt kapaklarına kadar yansımıştır. Cilt kapaklarında, ahşap ve duvar üzerindeki süslemelerin yerini manzara resimleri almıştır. Devam eden bu tutku 19. yüzyılda yağlı boya tuval resimlerine dönüşmüştür. İlk denemelerinin asker ressamlarımızca gerçekleştirildiği manzara temasının Batılılaşma dönemi Türk Resim Sanatı içerisinde ayrı bir yeri olmuştur. Manzarayla başlayan bu süreç daha sonraki dönemlerde de akademik bir gelişim içinde devam etmiştir. Bu makaleyle, minyatürlerden başlayarak, manzaranın Türk Resmi Sanatı içinde 1930'lara kadar olan gelişimi "teknik, üslup ve pentür" bakımından incelenmesi amaçlanmıştır. Manzara resminin Türk Ressamları tarafından nasıl algılandığı dönem dönem incelenerek netleştirilmeye çalışılmıştır. Manzara resminin 1930'lara kadar gelişim ve olgunlaşma aşamaları Türk Ressamlarının eserlerinden seçkin örneklerle tartışılmıştır. Başlangıçta fotografik bir desensel kesinliğe sahip olan yağlıboya manzara resmi, devam eden süreçte olgunlaşarak, 20. yüzyılın başından itibaren yerini pentüral biçime bıraktığı saptanmıştır. Ayrıca, başlangıçta Türk Ressamları'nın neden manzara resmini tercih ettiklerine de bir açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk resmi, Manzara, Teknik, Üslup, Pentür

* Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü ekilic@akdeniz.edu.tr

The Turkish Landscape Painting Dating Back To 1930s with respect to technique and style

Abstract

Landscape painting holds an important place in the art of the societies in the East and the Far East. The passion for the nature of these societies has reflected on their works of art for centuries. Since the 16th century, landscape has started to take place in Turkish miniatures with topographic views. Beginning from the 18th century, the passion and enthusiasm for the landscape have started to reflect on the covers of the volumes. The decorations on the wood and the walls were replaced by the landscape paintings. The passion which keeps going has been transformed into the oil canvas paintings in the 19th century. The Westernization era in the landscape theme, which was initiated by painters who were graduates of the military schools, has taken an exceptional place in Turkish painting. This process which started with landscape continued in an academic development in the subsequent periods. This article studies the landscape in Turkish painting dating back to 1930s as regards technique, style and paint; discusses these in the context of the problem of landscape of Turkish artists and Turkish people interested in landscape painting. It has been tried to clarify how the landscape painting had been perceived by Turkish painters in the periods. The stages of development and maturation of the landscape painting until 1930s were discussed with distinguished samples of Turkish painters' works. At the beginning, the landscape oil painting that had precision of photographic patterns matured in the process and left its place to pentural shape. It was detected that beginning from the early 20th century. In addition, it was tried to clarify why Turkish painters preferred the landscape painting at first.

Key Words: Turkish painting, landscape, technique, style, penture

Giriş

Manzara, tek başına konu olarak Batı Resim Sanatı içinde 19. yüzyıldan itibaren yer almıştır. Batı Resminde manzara temasının, yaşam biçiminin bir gerekliliği ve doğa ile bir hesaplaşma sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. Batılı ressamlar açık havada resim yaparken, ışığı ve ışığın nesnelere üzerindeki etkilerini gözlemleyerek resimde yeni bir biçim ve üslup yaratmış ve boyanın tuvale sürülmesinde de yeni bir pentür anlayışı geliştirmişlerdir. Rönesans'ın ve Klasisizm'in desene dayalı pentür anlayışı, Barok Sanatçıları'nın boyaları üst

üste sürmeleri ile elde ettikleri boya tabakalarının birbirine yansımaları sonucu ortaya çıkan yeni biçim, yeni bir resim anlayışını ortaya çıkartmıştır. 19 ve 20. yüzyılda Rönesans'ın desensel kesinliği giderek yerini pentüral biçime bırakmıştır¹.

Türk Resmi Sanatı'nda ise Batı'ya benzer süreçler yaşanmamıştır. Batı'da manzara resminin yaygınlaştığı ve kabul gördüğü dönem Türkiye'de manzara resmine karşı olan ilginin yoğun olduğu dönemle aynı tarihlere rastlamaktadır. Bu ilgi yalnızca manzaraya olan düşkünlük bakımından bir benzerliktir. Batılılaşmanın yeni başladığı dönemde, henüz problemlerini çözememiş Türk Manzara Resminin Batı ile boy ölçüşecek bir kıyaslaması söz konusu değildir. Türk Resmi'nde Batı etkileri manzarayla başlamıştır. Türk Resmi'nde ilk batı etkilerinin neden manzara temalı resimlerde başladığı sorunsalı günümüze değin pek çok açıdan tartışılmıştır. Başlangıçta, manzara resminin benimsenmesi ve figüratif resimden kaçınılmasını İslam Dinindeki resim yasağı ile ilişkilendirilebilir. Örneğin, Gönül Gültekin konuyla ilgili kitabında; "19. yüzyıl batılaşma döneminde figür yasağı, sanatçıları bilinç altından etkilediği içindir ki, resmimizde figüre dayalı hızlı bir değişme görülmez. Batı kültür ve sanatını benimsemekle birlikte, İslam düşünce ve ahlak sistemine dayalı duyarlık ve zihniyetleri, onları insansız manzara resimlerini, gerçek görünümüleriyle işlemeye yöneltmiştir"² demektedir. Gönül Gültekin'in ileri sürdüğü bu görüşe katılmak tamamen mümkün değil. Başlangıçta, Resim sanatımızda Batılı etkilerin ilk görüldüğü dönemlerde ressamlarımızın manzara resimlerini tercih etmeleri, dini bir yasaklığa bağlı kalmaktan çok, onların akademik resim eğitimi almamalarına bağlamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır kanısındayım. Kıymet Giray , askeri okullarda yetişen genç ressamların manzara resimlerine öncelik vermelerini " doğu felsefesinin mistik düşüncesi içinde, dışı kapalı bir aile ortamının bireyleri olarak yetiştirilen Osmanlı geçlerinin, tanrı yaratısı olan doğaya duydukları hayranlık"³ gereği tuvallerine aktardıklarını vurgulamaktadır.

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın önde gelen sanatçılarından Zafer Gençaydın ise, bu konuyla ilgili olarak bir makalesindeki yorumunda: " Türk Sanatı'nın Batı anlayışına yaklaşması, düşünsel planda Batı'nın pozitif düşünce anlayışına

¹ Adnan Turani, "Türk Resminde Pentüral Prosedürler", Türkiye'de Sanatın Bugünü Ve Yarını, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayınları 1-2, Ankara, 1985, s.28.

² Gönül Gültekin, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*, Ziraat Bankası Yayınları, Ankara, 1992, s.11.

³ Kıymet Giray, "19. Yüzyıl Resim Sanatında Estetik Duyarlık", Uluslar arası Estetik ve Sanat Kongresi, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Ankara, 2008, s.116.

yaklaşmasıyla birlikte başlar. Bu yeni düşünce sistemine alışma sırasındaki yapılanma, doğal olarak sanatta da etkisini göstermiştir. İlginçtir ki, 19.yüzyılda Avrupa'ya gönderilen Türk öğrenciler parlamenter dönemin sanat akımları olan Romantizm, Natüralizm, İmpressionizm gibi sanat akımları yerine, Monarşik dönemin anlatım biçimi olan ölü bir akademik anlayışın peşinden gitmişlerdir (Gérome ve Boulanger gibi). Monarşik yönetimin biçimini tüm kurumlarıyla yaşayan bir toplumun bireyleri kuşkusuz ki o düşüncenin anlatım biçimini seçeceklerdir"⁴ demek suretiyle, yönetimlerin sanatçı seçimindeki etkisine dikkat çekmekte ve Fransız Klasisizminin o dönem primitif diye de nitelendirilen ilk yağlı boya tuval ressamlarımız üzerindeki etkisine değinmektedir. Dikkatlice incelendiğinde görülecektir ki, İslam Dini'nin kendisinde, yani dinin referans alındığı dinin kitabı Kuran-i Kerim'de tasviri ya da figüratif resme dair bir betimlemeyi yasaklayan tek bir ayet bile yoktur. İslam peygamberinin tasvir yasağı ile ilgili kimi hadislerinin de sahih olduğu konusunda şüpheler bulunmaktadır. Böyle olmakla birlikte, İslam toplumlarında yakın zamana kadar figüratif resme karşı mesafeli durulduğu da bir gerçektir. Batı tarzı tuval resminin İslam coğrafyasına, hatta tüm doğu toplumlarına girmeyişini Doğu ve Batı düşüncesinin nesneye yaklaşımında, maddeyi algılamasında onu anlamlandırmasında aramak gerektiği söylenebilir.

Minyatürlerdeki figüratif anlayış ise, İslam Dini'nin kendisinden çok, genel olarak Doğu toplumlarının nesneyi kavrayışıyla ilgilidir. Doğu toplumlarında figür ve doğa iç içe olarak yüzyıllar öncesinden kullanılmıştır. Hatta, doğa tek başına resmin konusu olmuştur. Batı sanatı için oldukça yeni sayabileceğimiz manzara resminin Uzakdoğu'da yüzyıllar öncesine dayanan bir geçmişi vardır⁵.

İslam dönemi minyatürlerde de, özellikle de İran Minyatürleri'nde tek başına doğa betimlemelerine rastlanır. Doğa ve figürler iç içe kullanılmıştır. Çoğu zaman konu minyatürlerde doğa içinde açık havada canlandırılmıştır.

Türklerin yaşamında, doğaya karşı olan tutku 16. yüzyıldan itibaren minyatürlere yansımış; devam eden süreçte de aşamalı olarak tuval resimlerinin ilk örneklerini oluşturmuştur. Günümüzde de geniş halk kitlelerinde hala manzara resimlerine karşı yoğun bir ilginin olduğu da bir gerçektir. Bu ilginin gerekçelerinin sosyolojik olarak araştırılması gerekir. Türk Resmi'nin tarihi

⁴ Zafer Gençaydın, "Düşünsel ve Toplumsal Değişim Sürecinde Türk Resim Sanatı", Amerika Birleşik Devletleri'nde Çağdaş Plastik Sanatlar, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, Ankara, s.57.

⁵ Mehmet Ergüven, "Türk Resminde Manzara/Doğa İkilemi", Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi, S.24, Kasım-Aralık 1995, 24.

gelişim sürecinde 1940'lara kadar manzaranın tema olarak kullanımı incelendiğinde; teknik, üslup ve pentüral gelişim bakımından 6 aşama içinde gerçekleştiği görülebilir. Bu aşamalar: 1- Minyatürlerde manzara, 2- Kitap ciltlerinde ve duvar resimlerinde manzara, 3- Primitif Türk ressamlarında manzara, 4- Şeker Ahmet Paşa kuşağı ressamlarında manzara, 5- 1914 Çallı Kuşağı ressamlarında manzara, 6- Manzaranın yerel duyarlılıkla betimlenmesi olarak değerlendirilebilir.

1. Minyatürlerde Manzara

Manzaranın minyatürlerde kullanım sürecine bakıldığında ilginç bir gelişim gözlemlenmektedir. 16. yüzyılda İslam dünyası içinde sadece Osmanlılarda önemli bir yeri bulunan ilk manzara resimlerine Kanuni Sultan Süleyman'ın sefer yollarını ve menzillerini belgeleyen el yazmalarında rastlanır. Bu el yazmalarında, Osmanlı Sultanı'nın Bağdat ve Belgrat seferleri, bir ordu mensubu olan Matrakçı Nasuh tarafından 1558'de yazılıp resimlenmiştir. 16. yüzyıldan itibaren saray nakkaşhanesinde Avrupa'dan ressamların da çalışmasıyla batılı unsurlar minyatürlerde kullanılmaya başlanır⁶. Resimde batılılaşma süreci de bu yıllarda başlar. Diğer bir etken de, Süleymanname'de diğer minyatürlerde olduğu gibi çevrenin en belirgin özellikleri yansıtılmaya çalışılmış ve her önemli ayrıntının bir arada görülebileceği topografik resim geleneğinin giderek yerleşmesinde Osmanlıların İspanyol ve Portekiz haritalarından yararlanarak atlaslar hazırlamalarıdır.

Kanuni döneminin önemli seferlerine katılan ünlü nakkaş Matrakçı Nasuh, ordunun konakladığı yerleri harita gibi belgelemiştir. Matrakçı, birer manzara denemesi sayılabilecek⁷ bu topografik çizimlerine mavi ve yeşil renklerle boyadığı tepeleri parlak renkli bitkilerle donatarak adeta doğa duygusu katmıştır (Fotog: 1).

Topografik resim geleneği 17. yüzyılda sona ermiş, sonrasında nakkaşlar özellikle Nakşi, mimari tasvirlerde derinlik etkisini güçlendirmek için ilkel de olsa perspektif denemelerini gerçekleştirmiştir. Böylelikle, İslam Minyatür Sanatı için yabancı, fakat Batı Resmi'nin en önemli ayrıcı özelliği olan üç boyutluluk kavramı Osmanlı Minyatürleri'ne sızmıştır.

⁶ Kanuni döneminde çalışmış nakkaşlar için bkz: R. M. Meriç, *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları*, Ankara, 1953, s.4-6. ve "1558 Tarihli Süleymanname ve Macar Nakkaş Pervane", *Sanat Tarihi Yıllığı*.3, 1970, s.167-196.

⁷ Günsel Renda, T. Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.1, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s.25.

Lale devri ile birlikte pek çok alanda olduğu gibi minyatürlerde de Batı etkisi güçlenir. Batı etkisi özellikle doğa kesitlerinde daha belirgin kullanılır. Levni kendine has bir boyama tekniği ile yenilikleri denerken, kendi üslubunu da oluşturur⁸.

Onun minyatürlerinde pembe, turuncu, yeşil kayalıklar, yerini yumuşak çizgili tepelere bırakmış, gökyüzü doğal mavilerine kavuşmuştur. Gölgelemlerini yere vurmuş, açıklı koyulu yeşillere boyanmış ağaçlar, önceki yüzyılların minyatürlerinde ince çizgilerle belirtilmiş, bunlar en ufak damarına kadar işlenmiş yapraklarla dolu ağaçlardan çok farklıdır (Foto: 2).

2. Kitap Ciltlerinde ve Duvar Resimlerinde Manzara

18. yüzyılda sınırları Avrupa'nın ortalarına kadar yayılan Osmanlı'ların Batı kültürüyle karşılaşması sonucunda, minyatür sanatında batı etkileşimlerinin daha da hızlandığını gözlemliyoruz. Bu etkileşimin ilk belirtileri tema olarak manzarada gözlemlenir.

Abdullah Buhari'nin 1729 tarihli cilt kapakları resimleri, minyatürlerle iyiden iyiye bağlarını koparmış, Türk Resmi'nde bilinen en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonlarıdır. Nakkaş bu denemelerinde lake tekniğiyle, ilkel de olsa bir perspektif uygulamıştır (Foto: 3). Aynı denemelerin başka cilt kapaklarında da denendiği görülür.

18. yüzyıl boyunca manzaralar giderek yaygınlaşmış ve padişah portrelerine bile girmiştir. Bunlarda teknik de değişmiştir. Tutkallı boyalarla yapılan ve üst üste binmeyen yüzeyler halinde boyanan minyatürler, artık ışık-gölgeye yer veren suluboya resimlerine dönüşmüştür.

18. yüzyılın başından itibaren Avrupalı sanatçıların, Doğu sanatlarına olan ilgisi ve Osmanlı'nın Batı sanatına ve yeniliklere açık olması yabancı sanatçıları Osmanlı topraklarına çekmiştir. Azınlık sanatçıların da etkisiyle resim sanatımız hem teknik, hem üslup bakımından değişime uğramıştır. Önceleri, üçüncü boyutun bilinçle arandığı minyatürlerde, eklenen doğa kesitlerinde araştırılan ışık-gölge gibi yenilikler sonraları manzara kompozisyonlarına uygulanmıştır. Batı etkisi özellikle manzara resimlerinde giderek etkisini artırmıştır. Cilt kapaklarında süslemenin yerini manzara resimleri almıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür yerini bir başka resim dalı olan duvar resmine bırakmıştır.

⁸ Erol Kılıç, *Levni'nin Surname Minyatürlerinde Kompozisyon Biçimleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1991, s.142.

İlk duvar resim örnekleri İstanbul manzaraları olup, tavan eteklerini dolayan dar şeritler veya duvarların üst bölümlerinde Barok ve Rokoko nakışların arasına yerleştirilmiş pano resimlerdir. Giderek bu şeritlerin genişlediği ve çok renkli manzara kompozisyonlarına dönüştürüldüğü görülür. Bu manzaralarda kompozisyon düzeninde, yapıların ve ağaçların biçimlenişinde belli kalıpların dışına pek çıkmadığı gözlemlenir. Genellikle kıyılarına serpiştirilmiş yapılar, denize açılan ırmakları örten köprüler, çeşmeler, fiskiyeli havuzlu bahçeler ve koruluklarla zenginleştirilmiş olan bu kompozisyonlar çoğunlukla iki yandan ağaçlarla çevrelenmiştir. Figürsüz olan bu manzara resimlerinde, minyatürcülüğün ayrıntıcı yaklaşımları korunmuştur ve renkler de fazla çeşitlilik göstermez. Fakat bu resimlerde perspektif ile renklerin açıklık koyuluk dereceleri titizlikle kullanılmıştır. Bu tarz duvar resimlerine saray ve İstanbul dışında da pek çok yerde rastlanmaktadır (Foto: 4).

19. yüzyılın ikinci yarısında duvar resminde giderek Batı etkiler artmıştır. Teknikler ve konular da değişmiştir. Bu dönemin yapılarını süsleyen duvar resimleri, daha çok yağlı boyadır. Yağlı boya tekniğinde gerçekleştirilmiş ilk resimler olarak karşımıza çıkarlar. İstanbul manzaralarının yanı sıra, Avrupa kartpostal resimleri gibi kuleli, şatolu kır görünümleri, çeşitli türde av sahneleri ve özellikle 19. yüzyılın sonlarında figürlü resimler dikkati çeker.

Günsel Renda'nın da dediği gibi, "bütün duvar resmi örnekleri, şunu düşündürmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında ve ülkemizde yeni bir resim türü yerleşmiştir. Bu yeni resim türü gerek imparatorluğun başkenti İstanbul'da, gerekse taşrada belirli bir biçim ve içeriğe kavuşmuştur. Bu resimlerin çoğunluğu manzara kompozisyonlarıdır"⁹. Görülüyor ki; sanatçıların, yeni teknik, içerik ve üslupları denemek için en uygun ortamı manzarada buldukları söylenebilir. Bu nedenle 18. ve 19. yüzyılda yapılmış manzara resimlerini, Türk Resmi'nin Batılılaşma yolunda ilk denemeleri olarak değerlendirilebilir.

3. İlk Dönem Primitif Türk Ressamları'nda Manzara

Tuval resimlerinin ilk örnekleri 1835 'den itibaren Mühendishane çıkışlı asker kökenli ressamlarca uygulanır. 19. yüzyıl Türk manzara resminin asker ressamlar zümresinin en eski temsilcileri olarak Osman Nuri, Ahmet Ali, Süleyman Seyit, Cihangirli Mustafa ve Eyüplü Cemal, Ferik Tefvik Paşa ve Ferik İbrahim Paşa'yı sayılabilir.

⁹ Günsel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850), Ankara, 1977, s.175-178.

Bu ressamardan Eyüplü Cemal'e ait 'Çinili Köşk' adlı tablosuna bakıldığında; bu resimde, ön sıraya ve sağ köşeye tek düze sıralanmış yarım ağaçların oluşturduğu koyu çerçevenin belirginleştirdiği Çinili Köşk, tüm ayrıntılarıyla resmedilmiştir. Solda derinlik etkisini güçlendirmek için konulmuş İstanbul görünümü vardır. Yapıtın, hacminin, boşluktaki kitle etkisini vermediğini, bir perde gibi düz yazı durduğunu görüyoruz. Resimdeki her ayrıntı, kesinlikle çizilmiş, boyanmış, ama soluk mavi gökyüzünde gezinen bulutlar, ürkek fırça dokunuşlarıyla biçimlendirilmek istenmiştir. Bu resim, doğa karşısında gözlemlerle değil, fotoğrafa dayalı bilgilerle ve ezberden yapılmıştır (Foto: 5).

Fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra, 1840'lı yıllarda FOTOĞRAFİN Türkiye'ye girmesiyle, 19.yüzyıl ressamlarımızın İstanbul'un çekilmiş fotoğraflarından resimlerini yaptıkları bilinmektedir. Bu sebeple, ermiş sabrıyla tuvallerini boyayan bütün bu ustalar, sözleşmişçesine hep aynı manzarada buluşurlar. Çoğu Yıldız Sarayı'nın köşklerini yapmış; gölleri, dizi dizi fenerleri, mermer saksıları, serin gölgeli ağaçlarla donatılmış yemyeşil ıslak bahçeleri, bazısı biraz daha tutuk, donuk, bazısı da kımıltılı, fırça darbeleriyle resmetmişlerdir. Bu resimlerde hiçbir şey kımıldamaz, her şey sonsuza dek aynı ışık kaynağından aynı derecede payını alırlar.

Pirimitif diye nitelendirilen Türk tuval resminin ilkleri ve öncüleri olan bu ressamların üsluplarını daha iyi tahlil edebilmek ve onlara bir yorum getirebilmek için, onların okulda aldıkları derslerin niteliklerine ve derslerin nasıl yapıldığına bakmak gerekir.

Turan Erol, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi 1. ciltte, Türk Resminin Önemli Ustalarından Sami Yetik'in 1840 kuşağı asker ressamların okulda aldıkları dersleri şu şekilde özetlediğinden bahsetmektedir: "Menşe-i Muallim "sınıfı evvel" ve "sınıfı sani" olmak üzere ikiye ayırıyordu. Dört yıl süreli sınıfı evvel mezunları askeri liselerle resim öğretmeni olarak atanıyordu. Bu bölümde Hendese-i Resmiyle, menazır ve gölge, resmi hattı, karakalem resmi, sebya ile resim, çini ile resim, boyalı resim, kopya ve modelden resim, makine tersimatı, fenni teşrih, bilhassa mefassıl bahsi, fotoğrafçılık, elbise tarihi gibi dersler vardı. Askeri Rüştiyelere öğretmen olmak isteyen gençler de iki yıl süreyle Sınıfı Sani bölümünde öğrenim görüyorlardı. Dersler şöyleydi: Menazır ve gölge, resmi hattı, karakalem resim, sepya ile resim, çini ile resim, boyalı resim, modelden resim, tarama, yalama, müsvedde, perspektif, anatomi, makine resmi gibi resimlerin dışında kalan derslerin aslında hepsi resim dersi kapsamında sayılabilecek derslerdi. Malzeme türüne ve uygulama yöntemlerine göre, resim

dersi değişik adlar alıyordu ve resim derslerinin Mühendishane’de ve Harbiye’de öğrencilere taş baskısı örneklerden kopyalar yaptırılmak suretiyle yürütülüyordu.”¹⁰.

Aldıkları derslerden de anlaşıldığı gibi, yapılan resimlerde gerçekten olduğu kadar hayali (Tasavvuri) unsurlar da kullanılmıştır. Fırçayı yalatarak yapılan resimlerde mimari perspektife büyük bir önem verilmiş, tüm detaylar ayrıntılarıyla gösterilmiştir. Bu dönem resimlerinde pentüral anlamda bir boya olgunluğu, Batı resminde olduğu gibi, ışığa ve gözleme dayalı değildir. Manzaralarda bir pentür tadı da yoktur. Fotoğrafik bir kopyalama söz konusudur. Tüm ayrıntılar fotoğraf algılaması içinde verilmiştir. Bu resimleri yapanların kendi deneyimi ve gözlemlerine dayalı, ortaklaşa gerçekleştirdikleri bir üsluptan söz edemeyiz. Bu nedenle de her ne kadar bu dönemde yapılan resimler tek bir elden çıkmışçasına birbirlerine benzeseler de, bir üslup birliğinden bahsetmek söz konusu değildir.

Darüşşafakalı ressamolar olarak resim tarihimize geçmiş olan, Darüşşafaka’dan mezun olmuş öğrencilerin resimlerinde de benzer özellikler söz konusudur. 1973’ten itibaren resim derslerinin yer aldığı ilk özel mektep olan Darüşşafaka Mektebi’nde resim eğitimi Fahri Efendi Kaptan, Şeker Ahmet Paşa ve Hoca Ali Rıza’nın nezaretinde verilmiştir. Bu okulda da canlı modelden çalışma yoktu. Resimler fotoğraftan ve basma resimlerden kopya edilirdi. Öğrencilerin yaptıkları resimlere de hocalar müdahale eder ve onları saatler süren çalışmalardan sonra tamamlarlardı¹¹. Adnan Çoker, ‘Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar’ adlı makalesinde, Darüşşafakalı öğrencilerin okulda primitif tarzda çalışmış oldukları ve bugün İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde bulunan resimlerle ilgili olarak; saray fotoğrafçısının beğenisiyle çerçevelemiş ve objektifiyle saptanmış bu görüntülerin biçimleri ne derece gerçeğe yakınsa da, boyama ve renk uyumları açısından Osmanlı Türkiye’sinde kuşkusuz Batı resimleri görmüş bir yetkin kişinin, yani Kolağası Fahri Efendi’nin kafasında kavramsallaşan bir evrenin yansımalarını sunarlar¹². Aynı durumu Celal Esat Arseven Harbiye Mektebi’nde resim dersleri veren Hoca Ali Rıza için de, “Talebenin başladığı resimleri tashih için sehpa önüne oturan Hoca Ali Rıza Bey, ekseriya saatlerce bu

¹⁰ Bkz. Ayrıntılı bilgi için: Sami Yetik, Ressamlarımız, İstanbul, 1940, s.149; Günsel Renda, T. Erol, a.g.e, s.100

¹¹ Serdar Başaran, “Türk ‘Primitif ‘ Resmi Ve Fahri Kaptan Hakkında Yazılanlar Üzerine Bazı Düşünceler”, Artist, Mayıs 2007, s.20-27.

¹² Adnan Çoker, “Fotoğraftan Resim Ve Darüşşafakalı Ressamlar”, Yeni Boyut, 2/9 Şubat 1983, s.12.

tabloda çalışarak onu bitirirdi”¹³ demektedir. Her iki örnekte de sanat yapıtına müdahale söz konusudur. Müdahale edilen bir sanat yapıtının özgünlüğünden söz edilemeyeceği gibi, özgün bir üsluptan da bahsedilemez. 19. yüzyılda kişisel prosedüre dayanan bir boya biçimlemesi görülmedi¹⁴.

4. Şeker Ahmet Paşa Kuşağı Ressamları’nda Manzara

Batılılaşma dönemi Türk Resmi’nde, Sanayi Nefise kuruluncaya kadar süre içindeki asker kökenli ressamlar Türk Resmi’nin Primitifleri olarak değerlendirilmektedir. Şeker Ahmet Paşa’dan önceki ressamları birinci dönem primitifleri olarak adlandırılırsa, Şeker Ahmet Paşa kuşağı da diyebileceğimiz ikinci dönem primitifleri farklı özellikler gösterirler. 1860 kuşağı ressamlar ağırlıklı olarak manzara konulu resim yapmalarının yanında, natürmort, portre ve figürlü manzara resimleri de yapmışlardır. Bu ressamlar da, diğerlerine göre daha olgun bir boya, leke düzeni, renk pasajları, fırça kullanış farklılıkları vardır. Şeker Ahmet Paşa’nın resimlerinde Coubert’in orman resimlerindeki realizmin etkisi hissedilir. Olgun bir boya ve plastik üslup içinde resimler yapmıştır.

Şeker Ahmet Paşa’nın ‘Orman’ (Foto: 6), ‘Karaca’, ‘Ayvalar’ adlı tablolarında dokusal renk ilişkilerini yansıtan ayrıntıcı, bir yaklaşımla; o güne kadar görülmemiş ve diğer ressamlardan farklı bir renk anlayışı ve ustalığı görülür. Şeker Ahmet Paşa, çağdaş Türk Resim Sanatı’nın temel taşlarından biri olarak değerlendirilir. Batı deneyimlerini özümseyen bir istemle, peyzaj temasını yaptığı dünya çapındaki katkısı, sanatçının mekan derinliği ve atmosfer ilişkilerini yorumlayan duyarlılığının ürünü olarak görülür. Şeker Ahmet Paşa’nın özel anlayışına mal olan lirizmi, özgün bir şema geometrisi ile dengelenir. “Doğa görünümlerine doğulu bir felsefe ile yaklaşan Osmanlı ressamlarının ortak duyarlılığını sergiler”¹⁵.

Aynı dönem içinde yer alan Hoca Ali Rıza da, giderek izlenimci esintilerden etkilenerek, daha renkli bir anlatıma varmıştır. Suluboya ya da neredeyse suluboya kadar ince, saydam kullandığı yağlı boyayla yaptığı Üsküdar’ı konu edinen manzara resimleri, tertemiz pembeler, yeşiller, mavilerle göz okşayıcıdır. Hoca Ali Rıza’nın gerçekten duygulu, içli, sevimli İstanbul manzaralarının yanı sıra, kart postal beğenisine giden, çok sayıda imgesel

¹³ Celal Esat Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, (Haz: Ekrem Işın), İletişim Yayınları, 1993, s.46.

¹⁴ Adnan Turani, ”Türk Resminde Pentüral Prosedürler”, a.g.m., s.29.

¹⁵ Kıymet Giray, a.g.m. s.124.

manzaralar da yapmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu sanatçı etkilerden uzak, içtenlikli, tükenmez bir doğa sevgisine dayanan bir manzara türü geliştirmiş ve bu yoldan resmin yaygınlaştırılmasına katkıda bulunmuştur.

“Mühendishane çıkışlı ressamların en ünlüsü ve en önemlisi olan Halil Paşa'nın manzara resimleri teknik ve boyanın olgunluğu bakımından daha olgun ve yetkindir. Sekiz yıl Paris'te kalıp yurda döndüğünde, askeri okullardaki resim öğretimiyle bağlarını kopardığı, resimlerinde 19. yüzyıl ortak manzara üslubunu anımsatacak izleri silip attığı görülür. O dönemde yapılmış olan boğaz manzarası ‘Çengelköy’de Sabah’ (Foto:7) adlı resmi Halil Paşa'nın önemle, üzerinde durulması gereken yapıtıdır. Bu resimle İzlenimci akımın etkileri görülmeye başlamıştır. Halil Paşa, 1888'den sonra yaptığı İstanbul manzaralarıyla İzlenimci akımın bizdeki öncüsü olmuştur”¹⁶.

19. yüzyılın ikinci çeyreğinde, ikinci Dönem Primitifler olarak adlandırdığımız Şeker Ahmet Paşa kuşağı asker ressamların, Paris'te atölyelerden aldıkları eğitim gereği de pentüral prosedürlerinde daha farklı bir yaklaşımlarını görüyoruz. Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Osman Hamdi'nin pentüral prosedürü Rönesans'tan sonraki Avrupa Barok sanatçılarının boya prosedürlerine bağlı olarak geliştiği gözlemlenir. Bu pentüral prosedür (resim tekniği) üst üste sürülen boya tabakalarını birbirine yansımaları ile elde edilen biçimleme anlayışıydı ki, bu anlayış 17. ve 18. yüzyılın tüm Batı ressamlarını arkasından sürüklemişti. Yeni bir üslup yaratmada desen araştırması yerine pentüral prosedür öne çıkıyordu. Delacroix, Cézanne, Gauguin ve Van Gogh'un 19. yüzyıllardaki boya hamuru ile biçimleri çizgisel üslup yerine, boya işlemlerine dayanan bir üslup arayışını geçerli kılmıştır.

İşte, 1960'larda Avrupa'ya gönderilen asker ressamlar (Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Osman Hamdi ve arkadaşları) Academie des Beaux Arts'da Fransızların David-İngres klasizminin boyama yöntemlerini benimsedikleri için, yaptıkları natürmort, portre ve peyzaj resimlerinde öğrendikleri bu yöntemi uygulamaya çalıştıklarını görüyoruz. Sınırları sonuna kadar zorlanan bu yöntem 1910'lara kadar gelenekselleştirilen bir biçimleme yöntemi olarak Türk Ressamları'nca benimsenmiştir¹⁷.

¹⁶ Adnan Turani, a.g.m. s.29

¹⁷ Adnan Turani, a.g.m., s.29.

5. 1914 Çallı Kuşaağı Ressamlarında Manzara

Türk resminde boya plastisizminin olgunluğa ulaşmasının ancak ve ancak Sanayi Nefise'nin kurulmasından uzun bir süre sonra gerçekleşebildiğine tanık oluyoruz. İbrahim allı ve arkadaşlarının akademiden sonraki yurt dışında deneyimlerini geliştirmeleri sonucu, batılı anlamda, resmin tüm plastik sorunlarının çözümlendiği gözlemlenir. 1910'lardan sonra Halil Paşa'nın geliştirdiği David-İngres klasisizminin boyama yöntemlerine izlenimciliğin fırça tuşu ile ilgili renkli doğa notlarını saptama yöntemi eklenir. Bir başka adıyla 1914 kuşaağı diye de adlandırılan allı Kuşaağı ressamaları yetkin bir boya deneyimine ulaşmış olsalar da, dönemin anlayışı ve sanat çevrelerinin beğenileri doğrultusunda resim yaptıklarına ve empresyonist anlayışta manzaradan kopamadıklarına tanık oluyoruz. Özellikle İstanbul'un boğaz manzaralarını yapmaktan kopamayan Hikmet Onat'a niçin empresyonist tarzda resim yaptıkları sorusuna verdiği "ülkemin şartları bunu gerektirdi" cevabı her şeyi açıklar niteliktedir (Foto: 8). Manzara teması allı kuşaağının da vazgeçemediği temalar olur. Ancak allı kuşaağı ile 19. yüzyıl Türk Ressamları'nın manzara resimleri arasında teknik üslup ve boya yetkinliği bakımından büyük farklılıklar vardır. Farklılık yalnızca boya plastisizminde görülmez. Aynı zamanda görüş, duyuş, uygulanış planlarındaki ayırım bakımından da farklılıklar göze çarpar. 19. yüzyıl sanatçıları genellikle manzara resmi yaparak, figürü işleyen büyük kompozisyonlardan kaçınmışlardır. Fakat işçilikleri titiz, dikkatli, sabırlı ve epey ustaca olmakla beraber değiştirici, yorumcu değillerdi ve doğal görünümlere çok bağlı bir objektiflik içinde çalışmışlardır. Tablolarında, yapıt arkasındaki sanatçının anlayışını, mizacını sezme, görüşlerini, dış dünya ile olan temaslarında duygularını anlamak zordur. 1914 dönemine dek Türk ressamaları, doğayı kopya etmele yetinmiş, herhangi bir yorumsal hamleden kaçınmıştır.

1914 Kuşaağı ressamaları Avrupa'dan döndükten sonra, 19. yüzyıl resim estetiğine son verecek bir atılganlıkla renk dünyasına girmişlerdir. Manzaranın yanında resmin konusunun içine natürmort, tek figür, insan resmi, benzetilmiş portreler ve çeşitli konuları dile getiren sahneleri de katmışlardır. Resim yapmanın sadece doğayı tekrarlamak değil, aynı zamanda ve özellikle de doğaya kişisel bir yorum, bir anlam katmak olduğunu izleyicilere öğretmeye çalışmışlardır. Bu ressamaların büyük çoğunluğu empresyonist sistemin hiç değilse ana prensibine uyararak doğayı ve dış dünyayı yepyeni bir algılamayla görmeye başlamışlardır.

Akademikleşmiş empresyonizm olarak nitelendirebileceğimiz bu tutum 1914 dönemi ressamlarının tüm yapıtlarında belli olmuştur¹⁸.

6. Manzaranın Yerel Duyarlıkla Betimlenmesi

Manzaraya dayalı resim anlayışını 1930'lardan itibaren Müstakiller ve d Grubu sanatçıları aşmaya çalışılmış, ancak bu ressamlar henüz kişisel boyama prosedürlerini aşamadıkları için Batıdan ithal edilen çağdaş sanat akımlarını Türkiye'ye aktarmakla yetindiklerine tanık oluyoruz. 1927'de Avrupa'da öğrenimlerini tamamlayarak yurda dönen genç ressamlar çağdaşlaşmayı ve ulusal bir sanat yaratmayı hedefleyerek işe başlamışlardır. 1930 'larda Müstakiller ve "d" grubu sanatçılarımızın yapmış oldukları manzaraları bu anlayış doğrultusunda değerlendirilmesi gerekir. Bu dönemde de Türk Ressamlarının manzara resmi yapmaktan kaçamadıkları anlaşılıyor. Ancak Müstakil Grubu Türk Ressamları, Çallı kuşağının yaptığı gibi yalnızca empresyonist bir yaklaşımla doğayı betimlememiştir. Doğa insanla birlikte anlamlandırılmaya çalışılmıştır; ya da Cemal Tollu ve Ali Avni Çelebi'de olduğu gibi dışavurumcu bir anlayışla doğa bulunduğu toplumun sosyal ve kültürel yaşamına göre karakterize edilmeye çalışılmıştır. Sanatçı burada bilinçlidir, neyi ne için yaptığının bilincindedir. Burada doğa ne Hoca Ali Rıza ve çağdaşlarında olduğu gibi bir manzara/doğa ikilemi, yani yarı tasavvuri yarı gerçek, ne de 1914 Kuşağı ressamlarımızın yaptığı gibi İstanbul'un iki yakasının boğazla birlikte büyüleyici ve etkileyici izlenen güzelliği değildir. Doğa ilk defa Müstakillerde sorgulanmaya başlanmıştır. Manzara, içinde doğa, insan ve insanların yaşadıkları evler, kasaba, köy ya da mahalleleriyle birlikte karakterize edilmiştir. Zeki Kocamemi, özellikle dış görünüm resimlerinde, ön plandan arka planlara uzaklaşan tarlaların, ağaç ve ev kümelerinin yapısal değişimlerini belirlemiştir. Yakın-uzak değerler empresyonistlerde olduğu gibi renklerin sertlik ve yumuşaklıkları, birbirleri içinde erimesiyle değil, çizgisel değişimleriyle değerlendirilmiştir. Renk titreşimlerinden çok, sıcak-soğuk renk kontrastları önem kazanmıştır (Foto: 9).

Bu dönem genç ressamların tüm yapıtlarında olduğu gibi manzara ağırlıklı tablolarında da yöresel duyarlık dikkati çeker. Yurt gezilerine katılmış olan Şeref Akdik'in tablolarında çevre görünümüleri, yerel tipler ve köylüler adeta belgesel nitelikler taşıyan akademik-gerçekçi bir yaklaşımla yansıtılmıştır. Tablolarda verilmek istenen tema ile manzara (çevre) anlamına uygundur.

¹⁸ Nurullah Berk, A, Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C.2, Tıglat Basımevi, İstanbul, 1981, s.10-80.

Uluslaşma sürecini yaşayan Türk toplumu, uzun yıllar ulusal kültür yaratma uğraşısı vermiştir. Bunun için, resimde, öncelikle Türk insanını ve doğasını konu olarak seçme gereğine inanılmıştır. Bu inanç halkçılık politikası ile birleşince, Anadolu insanı ve doğası belli başlı konu durumuna gelmiştir. Yönetim 1938'de başlattığı yurt gezileri planlaması ile bu politikayı adeta programlamış ve Türk Ressamları'nın Anadolu insanı ve doğası ile yakın ilişki kurmasına yardımcı olmuştur. Namık İsmail'in 'Harman', Mahmut Cuda'nın 'Trabzon', Refik Epikman'ın 'Hasat', Cemal Tollu'nun 'Keçiler', Malik Aksel'in 'Köylü Kız', Turgut Zaim'in 'Yörükler', Bedri Rahmi'nin 'Köylü Kadın', bunlardan bazı örnekler sayılabilir¹⁹.

Gerek Müstakiller, gerek d Grubu hareketsiz, statik, donuk formüllere bağlı bir sanat yerine Batı dinamizmini yansıtan, dünyaya uyabilen, karışabilen bir sanatın temellerini atmaya çalışmışlardır. Resim sanatı, doğanın renkli bir yansımından ibaret olan bundan önceki kuşağın anlayışını aşmış ve sanat sorunları ve bu sorunlara kişisel yorumlar getirerek yeni bir hava belirlenmiştir. Bu nedenle d Grubu sanatçıları, Türkiye'de Cumhuriyet döneminin ilk önemli yenilikçi ressamı olarak görülmektedir.

Sonuç olarak, doğa kesitlerinin son dönem Türk Nakaşlarından Levni'nin minyatürlerinde görülmeye başlaması ile, doğuya has bir algılama ve betimlem içinde Türk estetik zevkine de uygun olarak kullanılmaya başlamış, kentin ileri gelenlerinin yaşadıkları mekanları süsleyen duvar resimleri olarak yer almıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yağlıboya tuval resminin ilk örnekleri de manzara ile başlamıştır. Teknik, üslup ve pentür bakımından son derece ilkel olarak başlayan manzara tuval resmi 19. yüzyılın başından itibaren olgunlaşmıştır. Çallı Kuşağı ile olgunlaşan Türk Resmi'nde konu olarak manzara ağırlığını sürdürmüştür. 1930'ların başından itibaren manzara resmi Türk Resminde konu olmaktan çıkmış, kendi dinamizmi içinde resmin sorunlarının çözümlendiği bireysel yorumlara dönüşmüştür.

¹⁹ Veysel Günay, "Çağdaş Türk Resminde Konu", *Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Sanat*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, Ankara, s.63, Müstakiller konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Akbank Yayınları, 1997.



Foto. 1- Matrakçı Nasuh, “Sultaniye”, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, İ.ÜT 5964,31b-32



Foto. 2- Levni, Surname-i Vehbi Minyatürlerinden Detay, Topkapı Sarayı 3.Ahmet Kütüphanesi(No.3593) , 18.yy’ın İlk Yarısı

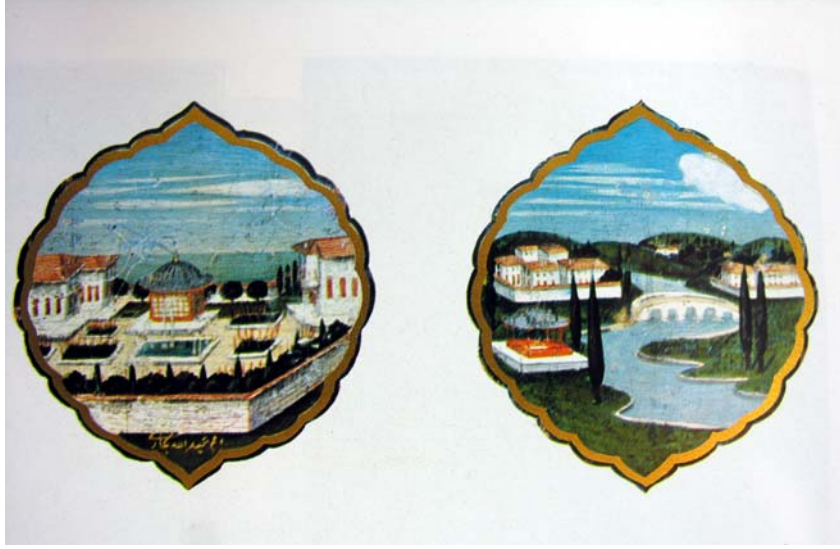


Foto. 3- Abdullah Buhari , “Bahçeli Köşk”, Topkapı Sarayı Kitaplığı,
E.H 1380 No’lu 1728-1729 Tarihli Yazmanın Lake Cilt Kapağı

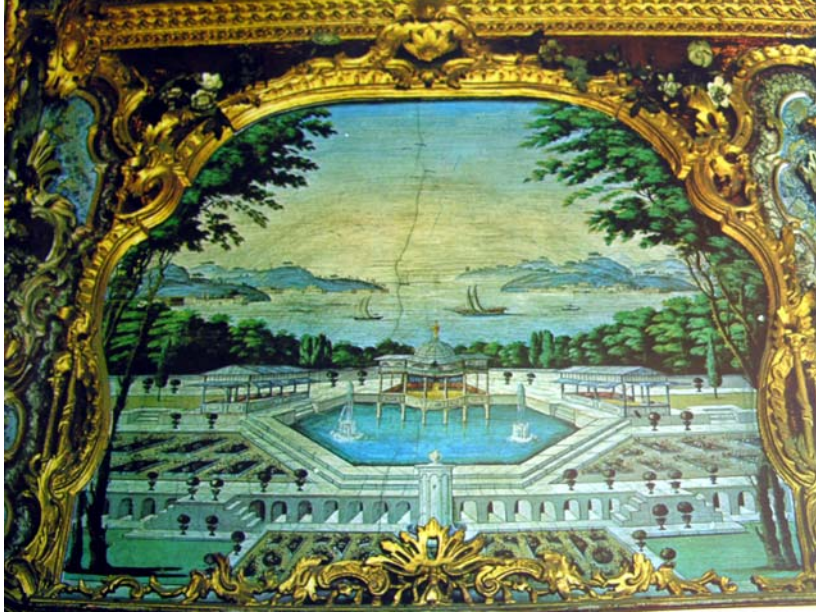


Foto. 4- “Deniz Kıyısında Bahçeli Köşk”, Valide Sultan Odası,
Topkapı Sarayı Harem Dairesi, III.Selim Dönem



Foto. 5- Eyüplü Cemal , “Çinili Köşk”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
76x10cm, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi



Foto. 6- Şeker Ahmet Paşa, “Ağaçlı”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
140X180 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



Foto. 7- Halil Paşa, “Çengelköy İskelesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
80X144 cm. İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi

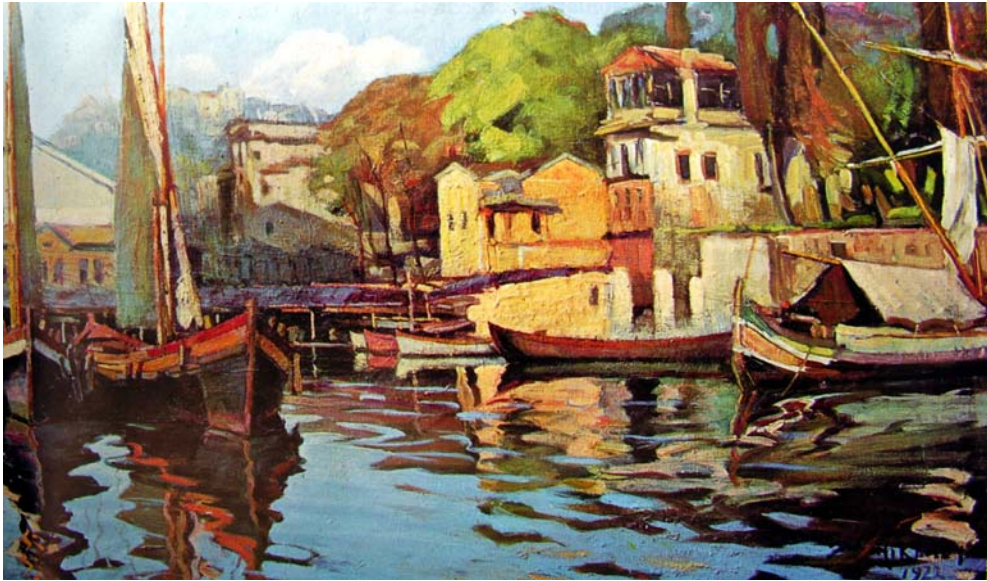


Foto. 8- Hikmet Onat, “Kabataş İskelesi'nde Mavnalar”, 1922,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

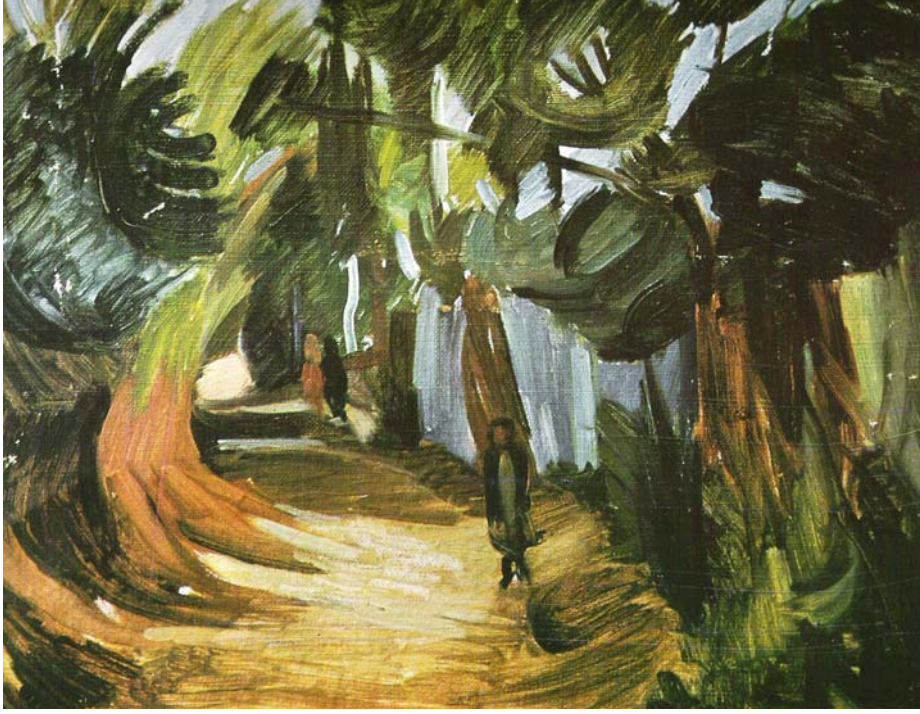


Foto. 9- Zeki Kocamemi, "Ağaçlı Yol", Tuval Üzerine Yağlı Boya,
32x39 cm, İ.R.H Müzesi