

XIX. CENTURY TURKISH PAINTING AND ITS FORMAL PROBLEMS

Turkish Painting arose from the contemporary movements in military and technical fields started by Military Schools in Turkey (Mühendishane-i Berri Humayun - Mekteb-i Harbiye) starting from first half of XIXth century. Functionality of Military Schools on the formation progress of The Turkish Painting under the influence of The Western Painting continued after the foundation of The Sarayi-i Nefise Mektebi. How and when the formal elements like chiaroscuro ("light and shade") influenced the XIXth Century Turkish Painting has been researched. The works of XIXth Century Turkish Painters who took into consideration the linear and painterly ways, as well as the effects of colour and atmosphere in The Western Painting examined. Because XIXth Century Turkish Painters tried to use and internalize these formal effects of The Western Painting during a certain period of time, the emergence of formal problems in XIXth Century Turkish Painting were ascertained. Also, it was expressed why the XIXth century was the most important period in the progress and formation of The Turkish Painting

Anahtar Kelimeler : Türk Resim Sanatı, XIX. yüzyıl Türk Resmi, Türk Ressamları, Sarayi-i Nefise Mektebi
Key Words : The Turkish Painting, XIXth Century Turkish Painting, The Turkish Painters, Sarayi-i Nefise Mektebi

GİRİŞ

Türk resim sanatı ancak, XIX. yüzyılın ilk yarısından itibaren, askeri okulların (Mühendishane-i Berri Humayun - Mekteb-i Harbiye) askeri ve teknik alanda başlattığı yenileşme hareketleriyle ortaya çıkmıştır.

Batı anlayışındaki Türk resminin oluşumunda Askeri okulların işlevi Sarayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasından sonra da devam etmiştir. XIX. yüzyıl ilk Türk Ressamlarının birçoğu askeri okul çıkışıdır. Ayrıca, başka okullarda okumuş, Saray'da ya da alaylı olarak yetişmiş olanları da vardır. Bütün bu ressamlar aynı yıllarda doğmuş aynı çağ koşulları ya da askeri eğitimle yetişmiş olmalarına karşın birbirlerinden farklılaşmış sanatçılarıdır. Bu ressamlar daha çok manzara ve natürlmort türlerinde benzer bir üslupla eserler vermişlerdir. Manzaraya yönelmeleri askeri okullarda öğretilen teknik çizim, perspektif gibi derslerden ve kuvvetli bir haritacılık geleneğinin etkisinden kaynaklanır. Nurullah Berk'in çoktan sönmüş bulunan minyatürle Batı anlamında "Peinture" arasındaki birinci aşamayı temsil ettiğini söylediği ilk Türk yağlıboya ressamlarının manzarada yetkinleştiği halde figürdeki

çekimser tavırları İslam dininin getirdiği suret yasağının etkisi, akademik eğitim gerektiren figür resmi yapmanın zor olması ve çok daha köklü bir geleneği gerektirmesinden kaynaklanır.

Askeri okullardan çıkan, usta çırak eğitiminden geçen ya da Paris'te öğrenim gören bu XIX. yüzyıl ressamları, genellikle yukarıda değinildiği gibi, aynı eğilim içinde değeriendirilebilirler ya da yakın bir duyarlılığa sahiptirler. Çoğu, resim yaparken fotoğraftan yararlanmıştır. Detaycı bir bakış açısıyla "boyayı tek katman olarak kullanmaları, çizgisel perspektifteki başarıları ve figürden kaçınmaları ortak nitelikleri' olarak gösterilebilir. XIX. yüzyıl ressamlarının içinde batı anlayışına dönük bu yeni resim anlayışını en iyi içselleştirenler ve benzer tavırları yıkanlar Batıda (Paris'te) eğitim alanlarıdır.

XIX. yüzyıl Türk resminin bilinen en eski temsilcileri Osman Nuri, Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) ve Süleyman Seyit gibi asker kökenli ressamlardır. Cihangirli Mustafa, Eyüplü Cemal, Ferik İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf Bey, Ferik Tefrik Paşa, Servili Kaymakam Ahmet Emin, Emin Baba, Cihangirli Mustafa, Fahri Kaptan, Hasköylü Ahmet İhsan, Hilmi Kasımpaşalı, Ahmet Bedri, Ahmet Ziya da bunlara eklenebilir. XIX. yüzyıl ressam-

* Yrd.Doç. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, G.S.F. Resim Bölümü, Fındıklı-İstanbul
1-Günsel Renda, Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1993, s.444

larından kendi kişiliklerini öne çıkartıp batı sanatını daha iyi özümseyen ve onlardan sonraki yönelimlere öncülük edenler, Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa), Süleyman Seyyit, Osman Hamdi, Hüseyiu Zekai Paşa, Ahmet Ziya Akbulut ve daha sonrasında Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır.

Eyüplü Cemal efendinin yaptığı bilinen "Çinili Köşk" (Resim-1) adlı tuval üzerine yağlıboya çalışma, bu dönemin tipik özelliklerini yansıtır. Köşkün merkezde ve önden resmedilmesi bir teknik çizim öğretisinin baskınlığından kaynaklanır. Ayrıca, köşkün çiziminde çift kaçıslı perspektiften kaçınılması hatta tam önden gösterilmesine rağmen tek kaçıslı perspektifin bile dikkate alınmamış olması, bilimsel perspektife tam hâkim olunamayışın bir sonucu olarak algılanabilir.



Resim-1, Eyüplü Cemal, Çinili Köşk, 76x100 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Resimde her şey ayrıntıcı bir tavırla betimlenmesine karşın köşk, detaylı görünümünden ve merkezde olup en büyük yeri kaplamasından dolayı resimde baskın bir vurgu alanı haline gelir. Bununla birlikte köşkün manzaradan kopuk bir şekilde boyutlandırılması ya da kolaj etkisinde gözükmesi resimde esas sorun olarak karşımıza çıkar. Köşkün dışındaki mekanın belirgin bir atmosfer etkisi oluşturmamasına karşın köşkün bundan etkilenmemesi, bu atmosferden kopuk algılanması, kolaj etkisini güçlendirir. Resimdeki ayrıntıcılığa rağmen yer yer ağaçlar ve gökyüzündeki düz boyanmış alanlar bu ayrıntıcılığa yanıt veren ve resmi rahatlatan bir etki yapar. Ressam derinliği üç planla, ya da kademelendirmeyle vermeye çalışır. Öndeki ağaçlar ilk kademe, köşk ikinci kademe, İstanbul görünümü de üçüncü ve son

kademedir. Öndeki koyu ağaçlarla köşk arasında bir mesafe oluşur. Şehir görünümü belirgin konturlardan arındırılmış olsa da esas derinliği sağlayan köşkle arkadaki ev ve cami arasındaki doğru kıyastır. Bu resimde hava perspektifi kullanımının işaretleri görülse de derinlik etkisini planimetrik espas oluşturur. Minyatürün çizgisel tavrı ve ayrıntıcı yaklaşımıyla örtüşen ve paralellik gösteren bu resimde içerik ya da tema ikinci plana itilmemiş, bunun da ötesinde hiç dikkate alınmamıştır. Ressam, Batı resim anlayışının tekniklerini ve biçimsel özelliklerini anlamaya, keşfetmeye ve irdelemeye çalışmıştır.



Resim-2, Osman Nuri, Yıldız Sarayı Bahçesinden, 73x91 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Osman Nuri'nin "Yıldız Sarayı Bahçesinden" (Resim-2) adlı yağlıboya çalışması da XIX. yüzyılın ilk örneklerindedir. Ressam her nesneyi ayrıntılarıyla resmetmeye ve her nesnenin dokusallığını betimlemeye çalışmıştır. Ressamın çok gerçekçi ve inandırıcı bir manzara oluşturma çabasına rağmen sonuçta kuru, durağan ve yaşamayan, dondurulmuş bir an'ın görünümü olarak ortaya çıkar. Figürün bu resimde de yer almayışı bu etkileri artıran etkenlerden sayılabilir. Yine konu önemsenmemiştir. Resim cilalı bir yüzey etkisinde oluşturulmuştur. Bunun sonucu olarak, bu çalışmada, resimde ifadeyi güçlendiren boyanın dokusal özelliğinden hiç bir iz yoktur.



Resim-3, Ressamı Bilinmiyor, Yıldız Sarayı Bahçesinden, 90x129 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Ressamı Bilinmeyen "Yıldız Sarayı Bahçesinden" (Resim-3) isimli yağlıboya resim, incelediğimiz çalışmalara nazaran biçimsel sorunları daha az gibi gözükmemektedir. Ressam, ışık-gölgenin biçimsel etkileriyle ya da oyunlarıyla derinliği oluşturmuştur. Dolayısıyla, daha gerçekçi ve inandırıcı bir etki yaratılmıştır. Binadaki perspektifin doğruluğu, uzaktaki ağaçların giderek cırıyıp yok olması ya da gökyüzüyle kaynaşması ve ağaçların arasından sızan ışığın doğallığı, bu inandırıcılığı sağlayan temel etkenlerdir. Sanatçının asıl amacı atmosfer etkisi içinde bir yanılsama yaratmaktır. Bu yanılsamayı çok ürkek bir şekilde ve teknikle çalıştığı da bir gerçektir. Mekân ne bir yaşantı içeriğini ne de izlerini taşır. Fakat diğer XIX. yüzyıl ön örnekleriyle kıyaslandığında bu çalışmada yanılsama oldukça inandırıcıdır.

Bu dönemde manzara resminin çoğunlukla bahçe görüntüleriyle sınırlı kalması sanatçının sosyal konumu, içinde yaşadığı yerin bitki örtüsü ve doğaya bakış tarzıyla açıklanabilir. Batı resim sanatının sorunlarıyla cebelleşen bu ressamlardan, bakımlı ve düzenli bir hale getirilmiş, doğallıktan ya da pitoresk olmaktan yoksun bu bahçelerden ya da fotoğraflarından yetkin ve inandırıcı bir sonuç oluşturmaları beklenemez.

Paris'te öğrenim gören XIX. yüzyıl Türk ressamları bu biçimsel sorunları daha kolay aşmışlardır. Şeker Ahmet Paşa, Paris'te G. Boulanger ve L. Gerome gibi klasik-akademik ressamların yanında sekiz yıla yakın çalışmıştır. Bu eğitimin sanatına yansımaları son derece sınırlı gibi gözükse de, kazandığı birikimler ile kendine özgü olanı bir senteze ulaştırmayı başarmıştır.



Resim-4, Şeker Ahmet Paşa, Otoportre, 120x85 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Şeker Ahmet Paşa'nın aldığı bu klasik-akademik eğitimin etkisi otoportresinde (Resim-4) daha belirgin bir şekilde görülür. Kendini, fırçasıyla, paletiyle ve tuvaliyle betimleyen Şeker Ahmet Paşa bu çalışmayı, doğa gözlemine, rahat fırça kullanımını ve ifadeyi dikkate alarak koyun bir atmosfer içerisinde, belirli bir ışık gölge ve gölgesel tavır etkisinde, ayrıca realistlerin bakış açısıyla resmetmiştir. "Ben" diyen bakışıyla tuvalinin önünde duran sanatçı seyirciye sesleniyor gibidir. Bu aynı zamanda bireyselliğin de önemli bir belirtisidir. Artık, Türk resmine Batı'nın biçimsel dillerinin yanında içeriğin de giriyor olması önemli bir gelişmedir. Bahçe ya da manzara türlerindeki resimlerden sonra yeni bir tür olarak otoportrenin karşımıza çıkması önemli bir gelişmedir. Ayrıca, konunun Türk resminde dikkate alınmaya başlandığının göstergesidir. Bunun kadar önemli olan, otoportrenin belirgin bir şekilde algılanması da açık form ve açık kompozisyon (gölgesel tavır) biçimselliğinin etkileriyle ele alınmasıdır. Şeker Ahmet Paşa, klasik-romantik bir eğitim almasına rağmen, resimlerini Barbizon Okulu ve Courbet Realizmini etkisinde yapmıştır. "Taliin Yapan Erler", "Hisar ve Evler", "Orman" vb.gibi çalışmaları buna örnek verilebilir.

"Talim Yapan Erler" (Resim-5) adlı çalışmasında step bitki örtüsünün ve içinde talim yapan erlerin gösterildiği görünüm gözlemlenmiş bir yerin resmi olduğu izlenimini verir. Şeker Ahmet Paşa doğrudan doğa karşısında çalışmamış olsa da eskizlerden ya da bir fotoğraftan yararlandığı aşikârdır. Bu manzara bir konuyu da içermesinden ötürü görünümün ötesindedir. Sadece biçimsel sorunların ötesinde Türk ressamı temayla da ilgilenmeye başlamıştır artık. Şeker Ahmet Paşa'nın "Talim Yapan Erler" konusunu neden resmettiğini açıklayamasak da resmin biçimselliğinin içeriğinin önünde olduğu söylenebilir. Resimde ilk algılanan talim yapan erler ve onların herbir detayı değil gökyüzü ile yeryüzünün oluşturduğu kuvvetli bir açık - koyu etkisidir. Ayrıca resimde Courbet realizmindeki doğa gözleminin yansıması görülür. Çok sade ve hesaplanmamış gibi gözükse de Şeker Ahmet Paşa akılcı bir yaklaşımla resmi kurgulamıştır. Güçlü bir açık-koyuyla vurucu bir etki yapan resimde, gözün yer düzleminde gezinmeye başlaması ve buradaki ışığın çok doğru kullanılmamasına karşın yapay bir etkide algılanmaması, ayrıca derinliğin sadece yolun kavisli kıvrımıyla sağlandığı izlenimi Şeker Ahmet Paşa'nın ne kadar bilgi ve bilinçle resme yaklaştığını açıklar.

Yer düzlemindeki derinlik etkisi birbirine yakın, koyu tonların ustaca kullanımıyla sağlansa da esas mesafeyi oluşturan asıl öğe öndeki ışıklı alanla arkadaki, genelde ondan daha koyu olan, tepeler arasındaki açık-koyu ilişkisidir. Ayrıca çadırlar açık bir lokal tonla betimlenerek belirgin bir şekilde vurgu alanı haline gelir. Hemen yolun kenarında bir ok işareti gibi dizilmiş erler, gözü yolun hareketine, yani resmin içine doğru yönlendirir. Sağda iki sıra halinde dizilmiş askerler bu yönlendirmeyi, gölgede kaldıklarından ve çok net gözükmediklerinden dolayı engellemez. Bu yönelişi yoldaki iki grup asker kuvvetlendirir ve hemen üstlerindeki bir manga asker ya da bir sıra ağaç, yolu ikiye ayırıp gözün derine gitmesini engellemiş gibi gözükse de öndeki askerlerden çok daha kısa boyutlandırılmalarıyla derinliği artırıcı bir etki yapar. Göz yolun sağa doğru kavislenmesiyle gökyüzüne bağlanır ve derinlik izlenimi daha da artar. Şeker Ahmet Paşa, Barbizon Okulu'nun doğaya naturalizm ekseninde yaklaşan tavrına nazaran daha kurgusal bir anlayışla resmini oluşturmuştur. Çoğu zaman doğayı olduğu gibi

değil bilinçli müdahalelerle göstermek istediği gibi resmetmiştir. Şeker Ahmet Paşa'nın bu özgürlük alanını alabildiğince kullandığını bu resimde gözlemleriz.



Resim-5, Şeker Ahmet Paşa, Talim Yapan Erler, 65x46,5cm, Tuval Üzerine Yağlı



Resim-6, Şeker Ahmet Paşa, Hisar ve Evler, 61x46,5cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

"Hisar ve Evler" (Resim-6) adlı eserinde ise "Talim Yapan Erler" in biçimselliğine benzer bir çözüm gözlemlenir. Yine çok kuvvetli bir açık - koyu etki göze çarpar. Yer düzleminin nereden aydınlandığı belirgin değildir. Sağdaki evlerin sağ yüzü ışıklandırılmışken, soldaki evlerin sol tarafı ışıklandırılmıştır. Ayrıca ön çatıdaki köşeye ışığın nereden, hangi kaynaktan geldiği de belirsizdir. Tüm bu farklı kaynaklardan gelen ışık etkilerine rağmen yine de bu resim belli bir duyarlılık içindeki atmosferini oluşturur ve yansıtır.



Resim-7, Şeker Ahmet Paşa, Orman, 140x180 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Şeker Ahmet Paşa'nın en çok üzerinde konuşulan "Orman" (Resim-7) adlı çalışması orta ve koyu tonlarla resmedilmiştir. Yer yer heliren açık ton ve renkler ise vurgu alanları oluşturarak derinliğe yardımcı olur. Birbiri içerisinde eriyen formlardan, renklerden ve mekânın resmin dışında da devam ediyormuş gibi görünen yanılmasından da anlaşılacağı gibi belirgin bir şekilde olmasa bile açık form ve açık kompozisyonun biçimsel üslup etkileriyle resmedilmiştir. Akademik resim anlayışından uzak ya da kopuk gözükse de bu resim bu bilgiden yoksun değildir. Sola yatan ağaçların diagonal bareketleri, sağa yönelen patikanın hareketiyle dengelenemez. Bu dengeyi Şeker Ahmet Paşa sağ üste yerleştirdiği ağaçla ve üzerine düşürdüğü ışığı ve ağacın dokusallığını vurgulayarak oluşturur. Gözü alabilirdiğince resim üzerinde gezdiren Şeker Ahmet Paşa, doğayı bir organik bütünsellik içinde yansıtır. Resmin atmosferini oluşturur. Sol alttaki eşekli figür ise bu bütünsellikten kopuk gözükür. Bu figürlerin betimlenen doğanın derinlik ve büyüklük izlenimine önemli bir katkısı olsa da biçimsel çözümleri inandırıcı değildir. Bu orman, yüksek bir yerden, bir ağaçtan kırkbeş derecelik bir bakış açısıyla resmedilmiş izlenimi verir. Fakat eşekli figür, bu yarı kuşbakış

dikkate alınmadan resmedilmiştir. Şeker Ahmet Paşa bu problemi, figürle eşeği ışık-gölge sayesinde mekânla ilişkilendirerek aşmayı dener. Ayrıca, figürle eşeğin patikaya yönelmesi gerekirken resmin alt çizgisine koşut ve tam profilden poz verir gibi betimlenmesi bu savı, mekânla figürler arasındaki kopukluğu, kuvvetlendirir. Ancak, yine de resim bütün olarak inandırıcılığınan hiçbirşey kaybetmez.

Şeker Ahmet Paşa ölü doğa resimlerinde (natürmort) ise doğaya çok daha sadıktır. Doğayı belirgin bir şekilde yönlendirmeye ve dönüştürmeye çalışmaz. Şunu da eklemek gerekir ki Şeker Ahmet Paşa'nın bu çalışmalarında da görüldüğü gibi boyanın dokusal etkilerinin kullanımının Türk resmine yansması, sonraki çalışmalar ve ressanlar için, önemli bir veri oluşturur.

Yine Paris'te eğitim alan Süleyman Seyyit (1842-1913) natürmortlarıyla (Resim-8) ünlenmiştir. A. Cabanel'in atölyesinde Klasik bir resim öğrenimi görmüştür. Dengeli, hesaplı bir kompozisyon ve fırça kullanımı gerçekçi bir anlayışla çalışmalarına yansır. Boyayı şeffaf bir şekilde üst üste sürerek elde ettiği saydamlık ve tazelik etkileriyle resimlerini doğal ve inandırıcı kılar. Natürmortlarını doğrudan doğadan çalıştığını bu gerçekçilikle ilişkilendirebiliriz. Tür olarak Natürmort, Türk Resminde Süleyman Seyyit'in bu resimleriyle temellenir.



Resim-8, Süleyman Seyyit, Portakal, 32,5x40,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Süleyman Seyyit'in boyayı üst üste şeffaf kullanması bir tutukluktan değil bu teknikle kişiliğinin örtüşmesinden kaynaklanır. Ayrıca soyulmuş bir portakaldan bile çok yetkin bir çalışma yapması sanata bağlılığının ve duyarlılığının göstergesidir. Asker kökenli olmayan ve Fransa'da yetişen Osman Hamdi Bey (1842-1910) XIX. yüzyıl Türk Resminde önemli bir dönüm noktasıdır. Türk

resminde figürlü kompozisyonların ve portreciliğinin öncülüğünü yapmıştır. Paris'te Boulanger ve Gerome gibi oryantalistlerle çalışan Osman Hamdi, bu etkileri resmine taşımıştır. Fakat batılı oryantalistler gibi hayal ürünü ya da doğudan gelen görsel veya yazılı malzemelerden yararlanarak resmini oluşturmamıştır. Gerçekte var olan bildiği ve gördüğü yerleri resmetmiştir. Bu mekân ve yerlere yerleştirdiği Osmanlı giysileri içindeki figürleri resmetmiştir. Doğunun kültür ve sanat değerlerini, yaşamdan sahneler kullanarak kurgulamıştır. Osman Hamdi bu bağlamda çalışmalarını oluştururken düşünceyi ve temayı dikkate almasıyla Türk resminde bir öncülük daha yapar.

Doğa gözlemi yerine fotoğrafa bağlı kalması, figürlerle mekan arasında yer yer biçimsel kopukluklar yaratmış olsa da, esas sorun fotoğrafın verdiği dondurulmuş an'a sadık kalması ya da onu aşmak için herhangi bir girişimde bulunmayışıdır. Osman Hamdi Bey'in oryantalist çalışmalarının yanısıra yaptığı aile portreleri daha natüralist ve inandırıcıdır. Bu portreler dışında "Vazo Yerleştiren Kız", "Vazolu Kız", "Zeybekler", "Kırda Gezinti" gibi çalışmaları Oryantalizm'den farklılaşır ve günlük yaşamla ilişkilendirilebilir. Osman Hamdi Bey, daha önce kısmen minyatürlerde görülse de, kadın konusunu irdeleyen ilk Türk ressamdır. Birçok kadın ve genç kız portresi yapmıştır. Kadını günlük yaşantısında ele almıştır. Genre/Tür (Günlük Yaşam) resminin de Türk resmine girmesine öncü olmuştur. Haremden, Ressam Çalışırken, Türbe Ziyaretinde, Vazo Yerleştiren Kız, Vazolu Kız, Saçlarını Taratan Kız, Okuyan Kız, Kahve Getiren Kız gibi çalışmaları bunun örneklerindedir. Osman Hamdi'nin birçok resmi, hem Oryantalizm etkisindeki bir bakış açısını hem de Genre/Tür (günlük yaşam) resmini içermesiyle Türk resim sanatında önemli ve öncü bir yer tutar.

Ayrıca Osman Hamdi Bey'in, görününün arkasındaki anlamı da dikkate alması ya da sembolik anlamları yüklediği nesnelere bir batılı gözüyle bilinçli olarak resminde kullanması Türk Resmi için hiç küçümsenemeyecek diğer bir yeniliktir. Bunun en tipik örneği "Mihrab" (Resim-9) adlı tablosudur.



Resim-9, Osman Hamdi Bey, Mihrab, Tuval Üzerine Yağlı Boya



Resim-10, Osman Hamdi Bey, Cami Kapısında, 220x120 cm, T.Ü.Y.B

Osman Hamdi 220 x 120 cm ebatlarındaki "Cami Kapısında" (Resim-10) adlı resminde kendini model olarak kullanmıştır. Tahminen 160 cm. boyutundaki bu figürün merkeze anıtsal bir şekilde yerleştirilmesi Türk Resmi için figür bağlamında çok önemli bir gelişmedir. Her ne kadar figür mekândan kopuk eleştirisinde gerçeklik payı olsa

da, figürün Türk resminde yer alması ve hatta anıtsal bir şekilde irdelenmesi gibi bir gelişmede bu biçimsel problem dikkate bile alınmayabilir. Bu resimde figürün mekândan kopuk olmasının asıl nedeni ayrıntıcı bir tavırla çalışılması ve boyama tarzı gibi gözükse de figürle mekan arasındaki yanlış kıyas en az bu kadar önemlidir. Figür geri dönüp bir adım atmış olsa kapıya varır, kapıdan başını eğmeden geçmesi imkânsız gibidir. Dolayısıyla, kapının gerçekten böyle küçük mü yoksa figürün mekâna göre büyük mü ele alındığı tartışılabilir. Ayrıca, figüre anıtsal bir etki yüklemek için mi böyle bir kurgudan yararlandığı belirsizdir.

Osman Hamdi'nin resimlerinde, batılı oryantalistlerin Doğu'ya bakışındaki gibi, Doğu'ya özgü formlara mistik ifade ve atmosfer yüklemeye çalışma gayreti hissedilir. Fakat, Osman Hamdi bu resmini, formları ve biçimleri tam bir objektif bakış açısıyla hiçbir duygusal etki katmaksızın nesnel bir şekilde ele alarak oluşturmuştur. Bundan dolayı, Batılı oryantalistlerin mistik ve Doğu'ya özgü atmosfer oluşturma amaçlı resimlerinden ayrılır. Batı'da eğitim almış bir doğulunun doğu atmosferini hiçe sayarak **nesnel** bir şekilde konuyu irdelemesi, Türk resim **sanatına** yeni **giren ve keşfedilen** Batı resminin **biçimsel özelliklerinin yetkin** bir şekilde kullanılmaya çalışılması **kaygısının sonucudur**. Buna karşın, resmin önemli ifade aracı olan atmosferin bu resimde etkin bir şekilde dikkate alınmayışı mekan ve figür ilişkisinin tam anlamıyla kurulamamasının bir diğer sebebidir. Sonuç olarak, figürle mekan arasındaki bu sorun, figür ve mekan arasındaki yanlış kıyas, atmosfer ya da duygusal etkinin hemen hemen hiçe sayılması ve mekandaki esnek çalışma tarzının figür üzerinde görülmemesinden kaynaklanır.

"Mimozalı Kadın" (Resim-11) adlı çalışması ise tam tersine dramatik bir etkiyi yansıtır. Bu etkiyi kompozisyonun kuruluşu, renk kullanımı ve özellikle olanca tenselliğiyle resmedilmiş yüzün ifadesi ve bakışı ortaya koyar. Osman Hamdi'nin en belirgin atmosfer ve İzlenimcilik'in (Empresyonizm) biçimsel etkilerini içinde barındıran çalışması "Venedik'ten" (Resim-12) isimli resmidir.



Resim-11, Osman Hamdi Bey, Mimozalı Kadın, 136x97,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



Resim-12, Osman Hamdi Bey, Venedik'ten, 28x36 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit'in resimlerinde kullandığı biçimsel nitelikleri kendinde toplayan sanatçı Hüseyin Zekai Paşa'nın, (Resim-13) atmosfer ve Empresyonizm'in biçimsel etkilerini resminde barındırması ayrıca, hava perspektifini kullanması Çallı Kuşağı'nın Empresyonizminden önce Türk resminde önemli gelişmelerdir.



Resim-13, Hüseyin Zekai Paşa, Erenköy'den 60x80 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya



Resim-14, Hoca Ali Rıza, Kayalar (Ayrıntı), 9x14 cm, Suluboya

Hoca Ali Rıza (Resim-14) ve Halil Paşa (Resim-15) Çallı Kuşağı'nın Empresyonizmine geçişte ara kuşağı oluşturur. Empresyonizmin ışık, renk ve atmosfer etkilerini daha klasik bir biçimsellikte resimlerinde kullanmışlardır.



Resim-15, Halil Paşa, Kayık İskelesi, 24,5x36 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

SONUÇ

Batı resminin biçimsel dil öğeleri XIX. yüzyıl Türk resminde ışık-gölge, açık-koyu ve renk etkilerine varıncaya kadar yer almıştır. Bu durumun, Batı resim sanatının, Rönesans'tan başlayıp Empresyonizm'e kadar devam eden uzun bir süreçte oluşan biçimsel dil öğelerinin XIX. yüzyıl Türk resim sanatına sıkıştırılmış bir yansıması olduğu söylenebilir.

XIX. yüzyıl Türk resmini biçimsel oluşumunda ve gelişiminde Rönesans'tan Empresyonizm'e kadar ki süreçteki Batı resim sanatının biçimselliğinin oluşumunun kronolojik yapısı benzer bir şekilde yer alır.

XIX. yüzyıl ressamları çalışmalarını Batı resim sanatının uzun bir süreçte gelişen çizgisel ve gölgesel üsluplarını ve ayrıca renk ve atmosfer etkilerini dikkate alarak oluşturmuşlardır. Bu biçimsel tavırları kısa bir süreçte kullanmaya ve içselleştirmeye çalışmalarından dolayı XIX. yüzyıl Türk resminde değinilen biçimsel sorunların ortaya çıkması doğaldır. Bununla birlikte, XIX. yüzyıl, Batı anlayışındaki Türk resim sanatının oluşumunda ve gelişiminde en önemli dönemdir denebilir.

KAYNAKÇA

Aksel, Malik., "Yazıdan Resme", Akademi - Mimarlık ve Sanat, Sayı 3-4, 1965.

Berk, Nurullah., Türkiye'de Resim, G.S.F. neşriyatı. 1943.

Cezar, Mustafa., "Osman Hamdi Bey Fotoğraflarla Resim Sergisi Katalog", İstanbul, 1993.

Erbil, Devrim., "İstanbul Resim ve Heykel

Müzesi", Akademi-Mimarlık ve Sanat 7, İstanbul, 1967.

Germaner, Semra., "Osman Hamdi Bey Sergisi Katalođu", M.S.Ü., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 2001.

Güvenli, Zahir., Resim Sanatı ve Türk Resmi, Akbank Yayını, 1987, İstanbul.

İpşiroğlu,M.Ş.- Eyübođlu,S., Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İ.Ü.E.F. Yayınları, İstanbul, 1972.

İskender, Kemal., "Türk Resminde İnsana Bakış, Büyük Figür Sergisi Katalog", M.S.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, 1996.

Renda, Günsel - Erol,Turan., Türk Resim Sanatı Tarihi, Tiđlat Basımevi, İstanbul, 1980.

Renda, Günsel., Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1993.

"Süleyman Seyyit", Türkiye'de Sanat, Sayı: 22, 1996.

"Şeker Ahmet Paşa", Türkiye'de Sanat, Sayı :21, 1995.

Turani, Adnan., Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1977.