



MANZARA RESMİNİN POETİKASI

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

Sanatta Yeterlik Tezi

Heykel Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI
PLASTİK SANATLAR BİLİM DALI

MANZARA RESMİNİN POETİKASI

The Poetics of Landscape Painting

SANATTA YETERLİK TEZİ

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

Danışman Prof. Dr. Önder YAĞMUR

Erzurum
Kasım, 2025



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Prof. Önder YAĞMUR danışmanlığında Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI tarafından hazırlanan “**Manzara Resminin Poetikası**” başlıklı çalışma 25/11/2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Heykel - Anasanat Dalı Plastik Sanatlar Sanat Dalı'nda **Sanatta Yeterlilik** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi (Danışman):	Prof. Önder YAĞMUR <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Prof.Dr. Mustafa BULAT <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Prof.Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Prof.Dr. ALİ OSMAN ALAKUŞ <i>DİCLE ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Doç.Dr. OSMAN YILMAZ <i>ERCİYES ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylanm.

03/12/2025
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
e-imza



ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Manzara Resimlerinin Poetikası” başlıklı çalışmanın, tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

25/ 11 / 2025

Aslı ıslak imzalıdır

M. Arif KARAMANOĞULLARI

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

TEZ BENZERLİK RAPORU

“**MANZARA RESMİNİN POETİKASI**” başlıklı tez çalışmamın toplam 300 sayfalık kısmına ilişkin, 25/11/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **iThenticate** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %9 olarak belirlenmiştir

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

25 / 11 / 2025

Danışman

Öğrenci

Prof. Dr. Önder YAĞMUR

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

Aslı ıslak imzalıdır

Aslı ıslak imzalıdır

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın hazırlanma sürecinde, öğretimimin her aşamasında, rehberliğiyle yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Önder YAĞMUR'a, Tez İzleme süreçlerinde bu çalışmaya yaptıkları öneri ve katkılarıyla Prof. Dr. Mustafa BULAT'a ve Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ'ye teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca Tez Savunma Jürimde yer alarak çalışmamı dikkatle değerlendiren, değerli görüş ve önerileri için, Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ'a ve Doç. Dr. Osman YILMAZ'a ve bu süreçte desteklerini benden esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALİOĞLU'na, Doç. Dr. Şefik ÖZCAN'a, Dr. Öğr. Üyesi Okan ŞAHİN'e ve çok kıymetli aileme teşekkür ederim.

Tez çalışması Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) kapsamında “Manzara Resminin Poetikasi” başlıklı çalışma SSY-2024-13836 proje kodu ile desteklenmiştir. Desteklerinden dolayı Atatürk Üniversitesi Rektörlüğüne, BAP birimine ve BAP Proje Ofisi yönetimine teşekkürlerimi sunarım.

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

ÖZ

SANATTA YETERLİK TEZİ
MANZARA RESMİNİN POETİKASI
Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI
Tez Danışmanı Prof. Dr. Önder YAĞMUR
Kasım 2025, 330 Sayfa

Bu çalışma manzara resminin tarihsel, estetik ve düşünsel bağlamını ‘poetika’ kavramı aracılığıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Poetik olan, insanın varoluşuna içkin olan *aşkinci hakikat arayışına* esrimeyi aracı kılar. Yani hakikatin esrime halinde olan insana bir anlık parlayıp görünür olması aracılığıyla dünyanın yepyeni imgelemelere kapı aralaması diyebiliriz. İnsan ve doğa ilişkisi, her zaman bir değişim ve düşünsel süreklilik içerisinde algılanmıştır. Bu yüzden değerler dizgesi, estetik arayışlarla anlam kazanmıştır. Örneğin; Doğa, tarih öncesi dönemlerde tanrısal düzenin bir tezahürü olarak kabul edilmiştir. Orta Çağ’da ise sembolik ve alegorik anlam alanı olarak yorumlanmıştır. Rönesans’ın gözlem ilkeleriyle yeniden keşfedilen doğa, ölçülebilir bir biçim ve oran sistemine dönüşmüştür. Aydınlanma düşüncesinin insan merkezli anlayışı, doğayı insan aklının sınırları ve hakimiyeti içerisinde tutmuştur. Rönesans ile gözlem ve ölçü nesnesine dönüşmüş, Romantizmle birlikte insan ruhundaki yankıların şiirsel rehberi olmuştur. Bu açıdan poetik manzara resmi; insanın doğaya bakarken kendi iç alemini gördüğü, dış dünyanın sessizliğinde kendi varoluşunu işittiği bir alanda Romantizmle birlikte zirve noktasına ulaşmıştır diyebiliriz. Araştırma, Caspar David Friedrich’in, J. M. W. Turner, John Constable gibi ressamın yapıtlarında manzaranın dış dünyanın betiminden, insanın ruhsal tecrübesine dönüşümünü inceler. Bu dönüşümün modernizm sürecine gelindiğinde de sürdüğü görülür. Monet’nin titreşen ışık zamanı, Cezanne’ın yapısal şekilde kurduğu doğa geometrisi ve Kandinsky’nin soyut renk tınılarıyla resme kazandırdığı yeni biçimler, lirik manzara resminin devamı niteliğinde görülebilir. Ayrıca araştırma, Jacob van Ruisdael ve Claude Lorrain gibi erken dönem manzara ressamının doğa anlayışlarını, İslam ve Doğu minyatürünü, Çin ve Japon resmi gibi farklı kültürlerde doğanın simgesel temsillerini lirik manzara kapsamında değerlendirir. Böylece manzara resminin farklı kültür estetiklerinde kazandığı lirik-poetik değerler karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada, manzara resmi biçimsel, tematik ve poetik bağlamda çözümlenmiş, betimsel analiz yöntemi ile eserlerin plastik çözümleri yapılmıştır. Elde edilen bulgular, manzara resminin doğayı sadece görsel bir temsil olarak değil, aynı zamanda hatırlama, duyumsama ve anlamlandırma süreçlerinin şiirsel bir alanı olarak kurduğunu göstermektedir. Bu bağlamda manzara resmi, sanatçının içsel sesiyle birleşen bir ruhsal yaratım mekanına dönüşür. Çalışma, manzara resmini dış dünyanın bir tasvirinden çok, insanın varoluşsal deneyiminin biçimsel bir ifadesi olarak yorumlar ve modern sonrası sanatın şiirsel duyarlılığına analitik bir çerçeve sunar. Ayrıca analiz edilen eserlerden edinilen gözlemler, manzara resminin şiirsel duyarlılığının sadece estetik eğilimden değil, aynı zamanda içsel bir anlayış olarak sürdüğünü ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Manzara, Poetika, Doğa-Estetik ilişkisi

ABSTRACT

PROFICIENCY IN ART DISSERTATION THE POETICS OF LANDSCAPE PAINTING

Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

January 2025, 330 Pages

This study aims to examine the historical, aesthetic, and intellectual context of landscape painting through the concepts of ‘poetics’. The poetic mediate ecstasy in the transcendentalist search for truth inherent in human existence. In other words, we can say that the world opens the door to brand new imaginations through the momentary flashing and visibility of truth to the human in a state of ecstasy. The relationship between man and nature has always been perceived within a framework of change and intellectual continuity. Therefore, the system of values has gained meaning through aesthetic pursuits. For example; in prehistoric times, nature was considered a manifestation of divine order. In the Middle Ages, it was interpreted as a realm of symbolic and allegorical meaning. Nature, rediscovered by the observational principles of the Renaissance, transformed into a measurable system of form and proportion. The anthropocentric understanding of Enlightenment thought kept nature within the limits and dominance of the human mind. With the Renaissance, it became an object of observation and measurement, and with Romanticism, it became the poetic guide to the echoes in the human soul. In this respect, Poetic landscape painting; It can be said that the landscape reached its peak with Romanticism, where people saw their inner world when viewing nature and heard their own existence in the silence of the outside world. The research examines the transformation of landscape from a depiction of the external world to a spiritual experience in the works of painters such as Caspar David Friedrich, J. M. W. Turner, and John Constable. This transformation is seen to have continued into the modernist period. Monet's flickering light-time, Cezanne's structurally constructed geometry of nature, and Kandinsky's new forms introduced to painting through abstract color tones can be seen as continuations of lyrical landscape painting. Furthermore, the research evaluates the understanding of nature of early landscape painters such as Jacob van Ruisdael and Claude Lorrain, Islamic and Oriental miniature, and the symbolic representations of nature in different cultures, such as Chinese and Japanese painting, within the context of lyrical landscape. Thus, the lyrical-poetic values acquired by landscape painting in different cultural aesthetics are comparatively examined. This study analyzes landscape painting within formal, thematic, and poetic contexts, and analyzes the works plastically using descriptive analysis. The findings demonstrate that landscape painting constructs nature not only as a visual representation but also as a poetic space for the processes of remembering, sensing, and meaning. In this context, landscape painting becomes a space of spiritual creation, connected to the artist's inner voice. The study interprets landscape painting as a formal expression of human existential experience rather than a depiction of the external world and offers an analytical framework for the poetic sensibility of post-modern art. Furthermore, observations from the analyzed works reveal that the poetic sensibility of landscape painting stems not only from an aesthetic tendency but also from an inner understanding.

Keywords: Landscape, Poetics, Nature-Aesthetics relationship

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı	4
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	4
Araştırmanın Evrensel Boyutu	5
Araştırmanın Yöntemi.....	5
Kuramsal Çerçeve	6
İKİNCİ BÖLÜM	7
Resim Sanatında Manzaranın Doğuşu.....	7
Rönesans Resim Sanatında Doğa.....	24
Manzara Resminin Bağımsızlığı	39
Manzaranın Deneyimlenmesi: Romantik Duyarlılık	57
Caspar David Friedrich: Sessizliğin Şiiri.....	59
John Constable: “Doğanın Sessiz Şiiri”.....	66
Turner’ın manzarasında gözün ve ruhun deneyimi: Görünenin şiirsel ötesi.	72
John Martin’de düşüş sonrası doğa tasviri.	77
Resimsel İki Boyutluluk ve Manzara	82
Minyatür ve manzara.....	84
İran ve Osmanlı minyatürlerinde manzara temsili: Estetik, poetik ve kültürel etkileşim.	85
Uzak Doğu Resim Sanatında Doğa, Şiirsellik ve Zamanın Estetiği: Çin ve Japon	
Manzara Resimleri	102
Çin manzara resminin poetikası: Estetik, felsefi ve tarihsel bir yaklaşım.	103

Japon manzara resimlerinde poetik derinlik.	118
Manzara ile bütünleşen şiir: Haiku.	135
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	142
Manzara Resminde Poetik Anlam	142
Manzara Resminde Lirik Anlam	144
Realizm ve Manzara.....	145
Hudson Irmağı Okulu.....	154
Modern Resimde Manzara: Biçim, Duygu ve Mekânın Yeniden İnşası	158
Empresyonizm.....	160
Neo Empresyonizm	172
Post-Empresyonizm	174
Paul Cezanne: Manzaranın yapısal lirizmi.....	174
Vincent van Gogh: Geceye yazılmış poetik bir manzara.....	177
Noktrünler, James Mcneill Whistler.	181
Henri Rousseau: Doğanın Naif Şiiri	182
Giovanni Segantini: Lirik Bir Manzara	184
Özgürleşen Renk: 20. Yüzyılda Manzara Resminde Temsilden Soyuta	186
Hanri Matisse.	187
Alman ekspresyonizmi.....	190
Soyut Resimde Manzaranın Poetikası.....	194
Sürrealizm ve Poetik Manzara	208
Çağdaş Resim Sanatında Manzaranın Şiirsel Anlamı.....	210
Türk Resminde Poetik Manzara.....	225
Doğanın ve ışığın peşinde: Şeker Ahmet Paşa.....	227
Hoca Ali Rıza'nın İstanbul Manzaralarında Estetik ve Poetik Duyarlılık.....	232
Hüseyin Avni Lifij: Şiirsel manzaralar.	236
1914 kuşağında manzara.	240
Nazmi Ziya Güran: Işığın poetikası.	240
Cumhuriyet dönemi Türk resmi.	244
Müstakiler.	246
Ahmet Zeki Kocamemi.....	246
Ali Avni Çelebi.	248
Hale Asaf.....	249
D grubu.	250
Bedri Rahmi Eyüboğlu.....	252

Çağdaş Yorumlar ve Lirik Anlayışlar	257
Turan Erol: Renklerin ve doğanın lirik yorumu.....	257
Veysel Günay: Mavi ve yeşilin ressamı.....	260
Doğanın şiirsel bir temsili: Muhammet Emin Kayserili'nin kış manzaralarındaki poetik duyarlılık.	263
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	266
Uygulama Raporu.....	266
Ufuk Çizgisinin Şiirselliği	267
Manzara resimlerinde tonal ve dokusal soyutlamalar.	270
Hareketten sükûnete: Manzaranın poetik ânı.	275
Renk alanı ve yüzeyin akışı: Manzaranın poetik bağlamda değerlendirilmesi.....	278
Suyun düşü.	283
Toprağın hafızası.....	285
BEŞİNCİ BÖLÜM	290
Sonuç	290
KAYNAKÇA	292
ÖZ GEÇMİŞ	312

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1	Anonim, Hasan Dağı Yanardağı Sahnesi, MÖ 6150, Duvar Üzerine Kök Boya.	9
Şekil 2	Anonim, Hasan Dağı Sahnesi, MÖ 6150, Şematik Gösterimi.	9
Şekil 3	Anonim, Nebamun'un Bahçesi, MÖ 1400, Duvar Üzerine Tempere.	11
Şekil 4	Anonim, Chnemhotep Mezarından Bir Duvar Resmi, M.Ö. 1900	12
Şekil 5	Anonim, Bahar Zamanı, , MÖ 1500. Fresk, Duvar Üzerine Tempere.	13
Şekil 6	Anonim, Pompei Duvar Resmi, MÖ 1650.	14
Şekil 7	Anonim, Pompei Duvar Resmi, MÖ 1650.	14
Şekil 8	Anonim, Manzara, MS 1. yy, Duvar Resmi.	16
Şekil 9	Giotto di Bondone, Ağıt, 1302-1306, Fresk,	17
Şekil 10	Giotto di Bondone, Mısır Kaçış, 1304-1306, Fresk.	20
Şekil 11	Ambrogio Lorenzetti, Kötü Yönetim Alegorisi, 1338-1339, Duvar Resmi.	21
Şekil 12	Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetim Alegorisi, 1338-1339, Duvar Resmi.	22
Şekil 13	Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetim Alegorisi, 1338-1339, Doğu Duvarı,	23
Şekil 14	Giorgione, Fırtına, 1506 – 1508, Tuval Üzerine Yağlıboya.	26
Şekil 15	Leonardo da Vinci, 1474, Arno Vadisi Manzarası, Kağıt Üzerine Mürekkep.	29
Şekil 16	Andre Mantegna, Buluşma, 1465-1474 Güney Batı Duvar Resmi.	30
Şekil 17	Andre Mantegna, Buluşma, 1465-1474, Tavan Resmi.	31
Şekil 18	Andre Mantegna, 1465-1474, Duvar Pencere Detayı	31
Şekil 19	Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1506, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	33
Şekil 20	Lucas Cranach Elder, Mısır Yolunda Dinlenme, 1504, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	34
Şekil 21	Yaşlı Peter Bruegel, Çarmıha Gidiş, 1564. Tuval Üzerine Yağlı Boya.	36
Şekil 22	Pieter Bruegel, İkarusun Düşüşü Sırasında Bir Manzara, 1558, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	38
Şekil 23	Joachim Patinir, Landscape With Saint Jerome, 1520-24, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	40
Şekil 24	Albrecht Altdorfer, Aziz Georgios'un Ejderhayla Savaşı, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	43
Şekil 25	Tarkovski, Nostalghia, 1983, Film Karesi.	44
Şekil 26	Nicolas Poussin, Tufan, 1660-1664, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	44
Şekil 27	Nicolas Poussin, Pyramus ve Thisbe ile Manzara, 1651, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	46

Şekil 28 <i>Jacob Isaackszon van Ruysdael, Şelaleli Manzara, 1655- 1660, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	48
Şekil 29 <i>Jacob Isaackszon van Ruysdael, Yahudi Mezarlığı, 1660, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	50
Şekil 30 <i>Peter Paul Rubens, Ay Işığındaki Manzara, 1635-1640, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	52
Şekil 31 <i>Claude Lorrain, Apollon'a Kurban Adayış ve Manzara, 1604-1605, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	54
Şekil 32 <i>Jan van Goyen, İki Meşe Ağacı Manzarası, 1641, Tuval Üzerine Yağlıboya.....</i>	57
Şekil 33 <i>Caspar David Friedrich, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, 1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	63
Şekil 34 <i>Caspar David Friedrich, Deniz kenarındaki Keşiş, 1808, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	64
Şekil 35 <i>Caspar David Friedrich, Meşe Ormanındaki Manastır, 1809-1810, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	66
Şekil 36 <i>John Constable, Malvern Hall, 1821, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....</i>	67
Şekil 37 <i>John Constable, Gökkuşağı, 1812, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	69
Şekil 38 <i>John Constable, Saman Arabası, 1821, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	71
Şekil 39 <i>J.M.W. Turner, Köle Gemisi, 1840, Tuval Üzerine Yağlıboya.</i>	74
Şekil 40 <i>J.M.W. Turner, Kar Fırtınası – Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	76
Şekil 41 <i>John Martin, Ninova'nının Düşüşü, 1829, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	78
Şekil 42 <i>John Martin, The Last Man, 1832, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	80
Şekil 43 <i>John Martin, O'nun Gazabının Büyük Günü, 1851- 53, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	82
Şekil 44 <i>Anonim, İsfendiyar'ın Ejderja ile Savaşı, 1370, Kağıt Üzerine Boya.</i>	86
Şekil 45 <i>Anonim, Karlarda Av, Saray Albümü, XIV. yy, Kağıt Üzerine Boya.</i>	86
Şekil 46 <i>Anonim, Güz Manzarası, 14. yy, Kağıt Üzerine Boya.</i>	88
Şekil 47 <i>Yalın Doğa Görünümü, Mecmû'a, 14. Yy, Kağıt Üzerine Boya.</i>	91
Şekil 48 <i>Mistik Manzara, Mecmû'a, 14. yy, Kağıt Üzerine Boya.</i>	91
Şekil 49 <i>Anonim, Moğol Atlısı, XIV. yy, Kağıt Üzerine Mürekkep.</i>	92
Şekil 50 <i>Abdülmü'min el-Hûyî, Varka ile Gülşah'ın Vedası, 13. yy, Kağıt Üzerine Boya.</i>	94
Şekil 51 <i>Anonim, Cami'u Tevahir, Hind Dağları Minyatürü, 1314, Kağıt Üzerine Boya.</i>	95
Şekil 52 <i>Anonim, Ferhad ile Şirin, 14. yy, Kağıt Üzerine Yıldızlı Boya.</i>	97
Şekil 53 <i>Matrakçı Nasuh, Bitlis Şehri, 1536. Kağıt Üzerine Boya.</i>	99
Şekil 54 <i>Matrakçı Nasuh, İstanbul Şehri (Çift Sahife). 1536. Kağıt Üzerine Boya.</i>	100
Şekil 55 <i>Matrakçı Nasuh, Bağdat Şehri (Çift sahife), 1536, Kağıt Üzerine Boya.....</i>	101

Şekil 56 <i>Li Cheng, Açılan Zirveler Arasında Yalnız bir Tapınak, MS 950. Asılan Tomar, İpek Üzerine Mürekkep ve İnce Boya.</i>	107
Şekil 57 <i>Goan Daosheng, Sis ve Yağmur Altında Bambu Korusu, 1308. Kağıt Üzerine Mürekkep.</i>	108
Şekil 58 <i>Ma Yuan, Ay Işığında Doğa, 1200, Asılı Rulo İpek Üstüne Mürekkep Boya.</i>	111
Şekil 59 <i>Kao K'okung, Yağmurdan Sonra Doğa, 1300, Asılı Rulo İpek Üstüne Mürekkep Boya.</i>	112
Şekil 60 <i>Zhan Ziqian, İlkarda Yürüyüşler, MS 581-618, Kağıt Üzerine Boya.</i>	113
Şekil 61 <i>Guo Xi, Erken İlkbahar, 1072. İpek Üzerine Mürekkep ve İnce Boya.</i>	115
Şekil 62 <i>Xia Gui , Saz Kulübeden On iki Manzara, detay, 1200-1240. El tomarı , İpek Üzerine Mürekkep.</i>	116
Şekil 63 <i>Ananim, Buda'nın Ölümü (Nirvana Günü), 1086, İpek Üzerine Boya Asılı Parşömen.</i>	119
Şekil 64 <i>Kose Hirotaka, Erken İlkbahar Manzarası, 11. yy. Duvar Üzerine Boya.</i>	121
Şekil 65 <i>SesshuToyo, Kış Manzarası, 15.yy, Muromachi Dönemi. Kağıt Üzerine Mürekkep ve Mat Renk.</i>	123
Şekil 66 <i>Hasegawa Tohaku, Çam Ağaçları, 1539-1610. Kağıt Üzerine Mürekkep.</i>	124
Şekil 67 <i>Yosa Buson, Yeni Filizlerin Üzerinde Uçan Guguk Kuşu, Edo Dönemi, 18. Yüzyıl sonları. Asılı Parşömen, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya.</i>	126
Şekil 69 <i>Katsushika Hokusai, Güzel Havada Kızıl Fuji Dağı, 1830-32. Kağıt Üzerine Ağaç Baskı.</i>	130
Şekil 70 <i>Ando Hiroshige, Shono'da Sağanak Yağmur, 1833. Kağıt Üzerine Renkli Ağaç Baskı,</i>	133
Şekil 71 <i>Basho, Kurbağa Haiku'su 1686, Kağıt Üzerine Mürekkep.</i>	136
Şekil 72 <i>Yosa Buson. Kayalar, 18.yy, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Açık Renkler.</i>	140
Şekil 73 <i>Yosa Buson, Sonbahar Manzarası, 1780, Kağıt Üzerine Mürekkep İnce Boya.....</i>	141
Şekil 74 <i>Gustave Courbet, Nehir Manzarası, 1869, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	147
Şekil 75 <i>Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	149
Şekil 76 <i>Jean-Baptista-Camille Corot, Tivoli'de, Villa d'Este'nin Bahçeleri, 1843, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	151
Şekil 77 <i>Jean-Baptiste-Camille Corot, Ville-d'Avray, 1867. Tuval Üzerine Yağlı Boya,</i>	152
Şekil 78 <i>Theodore Rousseau, , Korunun Kenarındaki Gölet, 1860-1865, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	153
Şekil 79 <i>Thomas Cole, Massachusetts Northampton'daki Mount Holyoke'den Fırtına Sonrası Görünüm, 1836, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	155

Şekil 80 <i>Worthington Whittredge, Eski Avlanma Alanları, 1864, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	156
Şekil 81 <i>Asher Brown Durand, Ormanda, 1855, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	157
Şekil 82 <i>Claude Monet, Rouen 'ın Genel Görünümü, 1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	163
Şekil 83 <i>Water Lilies, Claude Monet, Nilüferler, 1920-26, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	164
Şekil 84 <i>Camille Pissarro, Jalais Tepesi, Pontoise, 1867. Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	166
Şekil 85 <i>Camille Pissarro, Kırmızı Çatılar, Köyün Bir Köşesi, Kış, 1877 Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	167
Şekil 86 <i>Alfred Sisley, Port Marly'deki Sel Baskını, 1876, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	168
Şekil 87 <i>Alfred Sisley, Louveciennes'de Kar, 1878, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	169
Şekil 88 <i>Alfred Sisley, Sis, 1874, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	171
Şekil 89 <i>Paul Signac, Aziz-Bulut, 1903. Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	173
Şekil 90 <i>Paul Cezanne, Les Lauves'den Görünen Sainte-Victoire Dağı, 1902-1904, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	176
Şekil 91 <i>Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	179
Şekil 92 <i>Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece Resminin Detaylı Analiz Ölçüm Resmi, 2024.</i>	180
Şekil 93 <i>James McNeill Whistler, Nocturne: Blu and Silver, 1871, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	182
Şekil 94 <i>Henri Rousseau, Düş, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	184
Şekil 95 <i>Giovanni Segantini, Kötü Anne, 1894, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	185
Şekil 96 <i>Hanri Matisse, Lüks, Sükunet ve Sefa, 1904-05, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	187
Şekil 97 <i>Hanri Matisse, Yaşam Sevinci, 1905-06, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	188
Şekil 98 <i>Henri Matisse, Collioure'daki Manzara, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	189
Şekil 99 <i>Emil Nolde, Sonbahar Denizi VII, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	191
Şekil 100 <i>Emil Nolde, Tropikal Güneşi, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	191
Şekil 101 <i>Franz Marc, Manzaradaki At, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	193
Şekil 102 <i>Wasilly Kandinsky, Sonbahar Çalışması I, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	195
Şekil 103 <i>Wasilly Kandinsky, Doğaçlama III, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	195
Şekil 104 <i>Wasilly Kandinsky, Hollanda'da Hasır Plaj Sandalyeleri, 1904, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	196
Şekil 105 <i>Robert Delaunay, Eşzamanlı Pencereleler, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya.</i>	198
Şekil 106 <i>Paul Klee, Kırmızı ve Beyaz Kubbeler, 1914, Japon Kağıdı Üzerine Suluboya.</i>	200
Şekil 107 <i>Paul Klee, Tunus Yakınları, 1914, Kağıt Üzerine Suluboya.</i>	201
Şekil 108 <i>Paul Klee, Sarı Kuşlu Manzara, 1923, Kartona Yapıştırılmış Kağıt Üzerine Suluboya.</i>	202

Şekil 109 Piet Mondrian, <i>İskele ve Plajlı Kum Tepelerinde Manzara</i> , 1909, Mukavva Üzerine Yağlı Boya	204
Şekil 110 Piet Mondrian, <i>Kızıl Ağaç</i> , 1908-1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	205
Şekil 111 Piet Mondrian, <i>Yatay Ağaç</i> , 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	207
Şekil 112 Piet Mondrian, <i>Kompozisyon No. VII</i> , 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	207
Şekil 113 Piet Mondrian, <i>Kırmızı Sarı ve Mavi Kompozisyon</i> , 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	208
Şekil 114 Max Ernst, <i>Yağmurdan Sonra Avrupa II</i> , 1914, Yağlı Boya ve Dekolmani Tekniği.	210
Şekil 115 Anselm Kiefer, <i>Niegro</i> , 1984, Kolaj, Yağ, Akrilik, Emülsiyon, Gomalak ve Saman.	212
Şekil 116 Anselm Kiefer, <i>Serafim</i> , 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülsiyon Boyama ve Lak.....	213
Şekil 117 Anselm Kiefer, <i>İkarus-March Sand</i> , 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülsiyon, Gomalak, Kum ve Fotoğraf.....	214
Şekil 118 David Hockney, 1978, Kanyon, Tuval Üzerine Akrilik.	216
Şekil 119 David Hockney, <i>Mulholland Yolu: Atölyeye Giden Yol</i> , 1980, Tuval Üzerine Akrilik.	216
Şekil 120 David Hockney, <i>Büyük Kanyon</i> , 1982, Fotoğrafik Kolaj.....	217
Şekil 121 David Hockney, <i>A Bigger Grand Canyon</i> , 1998, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	217
Şekil 122 David Hockney, <i>İlkbahar Başları</i> , 2006, Tuva Üzerine Yağlı Boya.	219
Şekil 123 David Hockney, <i>Kış Yakınlarında Tünel</i> , 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	219
Şekil 124 David Hockney, <i>Su Kenarında Daha Büyük Ağaçlar</i> , 2007, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	220
Şekil 125 David Hockney, <i>Woldgate Woods</i> , 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	221
Şekil 126 Gerhard Richter, <i>Niagara Şelalesi</i> , 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	223
Şekil 127 Gerhard Richter, <i>Küçük Sahil Manzarası</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya,	223
Şekil 128 Gerhard Richter, <i>Deniz Manzarası (Bulutlu)</i> , 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya. ..	224
Şekil 129 Şeker Ahmet Paşa, <i>Ormanda Oduncu</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya.	228
Şekil 130 Şeker Ahmet Paşa, <i>Tarlada Koyun Sürüsü</i> , Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	231
Şekil 131 Ormanda Yol (Ormanın Sükûneti), 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	231
Şekil 132 Hoca Ali Rıza, <i>Çubuklu Sırtlarından Boğaza Bakış</i> , 1924, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	234
Şekil 133 Hoca Ali Rıza, <i>Mehtap</i> , 1924, Tuval Üzerine Yağlı Boya,.....	235
Şekil 134 Hüseyin Avni Lifij, <i>İsimsiz</i> , Karton Üzerine Yağlı Boya.	237

Şekil 135 Hüseyin Avni Lifij, Kayalık ve Dere, Kontplak Üzerine Yağlı Boya.	239
Şekil 136 Nazmi Ziya Güran, Göksu, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	242
Şekil 137 Nazmi Ziya Güran, Camili Manzara, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	243
Şekil 138 Nazmi Ziya Güran, Paris 'te Sein Nehri Görünümü, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	244
Şekil 139 Namık İsmail, Ataürk ve Köylüler, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	245
Şekil 140 Zeki Kocamemi, Peyzaj, Tuval Üzerine Yağlı Boya,	247
Şekil 141 Ali Avni Çelebi, Arapkir-Hezende Yolu, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	248
Şekil 142 Hale Asaf, Manzara Bursa 'dan, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	250
Şekil 143 Cemal Tollu, Ankara 'dan, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	252
Şekil 144 Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dolmabahçe Sarayı Saat Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	254
Şekil 145 Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ağaçlı Kahve, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	254
Şekil 146 Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mavi Ağaç, 1950, Duralit Üzerine Akrilik Boya.	255
Şekil 147 Bedri Rahmi Eyüboğlu, Gecekonduların Büyük Mavisi, 1973, Duralit Üzerine Yağlı Boya.	257
Şekil 148 Turan Erol, Büyük Mor, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	258
Şekil 149 Turan Erol, Mavi Minibüs, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	260
Şekil 150 Veysel Günay, Obamız, 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	261
Şekil 151 Veysel Günay, Karadeniz 'den, 1994, Tuval Üzerine Yağlı Boya.	262
Şekil 152 M. Emin Kayserili, Sessiz Gece, 2021, Kağıt Üzerine Suluboya.	264
Şekil 153 M. Emin Kayserili, Gecenin Sıcaklığı, Kağıt Üzerine Suluboya.	265
Şekil 154 M. Arif Karamanoğulları, İndigo Night, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	268
Şekil 155 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz I, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	269
Şekil 156 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz II, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	271
Şekil 157 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz III, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	273
Şekil 158 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz IV, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	274
Şekil 159 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz V, 2024, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	275
Şekil 160 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz VI, 2024, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	278
Şekil 161 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz VII, 2023, Tuval Üzerine Karışık Teknik.	280
Şekil 162 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz IX, 2024, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	282
Şekil 163 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz X, 2024 Tuval Üzerine Akrilik Boya.	283
Şekil 164 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz XI, 2024, Tuval Üzerine Karışık Teknik.	284
Şekil 165 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz XII, 2024, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	285
Şekil 166 M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz XIII, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.	286

Şekil 167 <i>M Arif Karamanoğulları, İsimsiz XIV, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.</i>	287
Şekil 168 <i>M Arif Karamanoğulları, İsimsiz XV, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.</i>	288



BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Bir manzara resmine baktığımızda algımızın ufku ne kadar genişler? Gündelik bir manzarayı seyre daldığımızda ufkun bakışlarımızda yakaladığı bireysel duygulanımlardan ziyade bir yapıtta beliren manzara; bireyin kendi ufkuna eşlik eden şiirsel-politik bir uzamdır. Delacroix; biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti demişti. O halde Modern resmin doğaya bakış algısı bir mimetik bakıştan daha fazlasıdır. Bir manzaranın resmi aynı zamanda doğaya eklenen *insan doğasıdır* da. Buna *doğa için de doğa* da diyebiliriz. Delacroix'nın da belirttiği gibi insana ait o muğlak içsel uzam doğaya eklendiğinde dağlar güzelleşir. Sözü edilen muğlak içsel uzam insanın içindeki boşluğu da ifade eder. Doğanın görkemiyle karşılaşan böylesi bir boşlukta muğlak olanın şiirselliği filizlenebilir ki bu poetik olan ile ilişkilidir.

Manzara resminin poetikasını derinlemesine tartışmadan önce resmin poetikasının nasıllığına kısaca değinmek gerekir. Çünkü bilindiği üzere, genel anlamıyla poetika daha çok şiir sanatı ile ilişkilendirilen bir kavramdır. Ancak, Roma dönemi şairi Horace'nin MÖ 19 civarlarında yazdığı tahmin edilen 'Ars Poetica' eserinde, edebi ve sanatsal kuramlar arasında köprüyü; 'ut Picture poesis' yani, şiirler resim gibidir cümlesiyle kurmuştur (Honour & Fleming, 2020, s. 570). Diğer sanat pratiklerinde olduğu gibi resim sanatının da kendine özgü kuralları ve kendine özgü bir ontolojisi vardır. Bu kurallar bağlamında resim sanatının, kendi doğasını yarattığını söyleyebiliriz. Ve bu kurallar elbette estetiğin alanına girdiği için salt akılsal, salt mantıksal değildir. Ratio ile sınırlandırılmayan bu ontoloji, kendi içinde bir şiirsellik (poetika) barındırır. Yani şiirsel anlam; bir şekilde estetik ile ilişkili -ki bu ilişki başka bir tezin konusu olabilecek kadar çetrefilli bir ilişkidir- salt akıllı (ratio) aşan bir durumdur. Resim sanatının kendi maddeselliğine özgü bu poetik ontolojinin poetik bir karşı duruş, anlam arayışı olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlam düşünüldüğünde; poetika dediğimiz olgu salt şiir sanatına ait değildir ve bütün sanatlara uygulanabilecek bir kavramdır. Tüm bunlarla gündelik olanı aşan bir algıdan, bir kavrayıştan söz edilecektir.

Batı Resminde manzaranın ana tema olması, sanat tarihinin uzun süreci düşünüldüğünde yakın tarihlere dayanır. Batı resminde perspektifin kullanılmasıyla birlikte manzara genellikle resimde uzam yaratmak için kullanılan ikincil bir öğeydi. Elbette özellikle geleneksel Çin resminde manzaranın konumu Batı resmine göre çok daha ayrıcalıklıydı. Hümanizmanın insan

merkezci anlayışı manzarayı bireyin bakışıyla şekillenen bir kaçış uzamına dönüştürür. Oysaki Çin resminde manzara insanı da içine alan tinsel bir yüceliğin ifadesidir. Batı resminde manzaranın tinsel bir yüceliğin ifadesine dönüşmesi Kant felsefesindeki yüce kavramının da yardımıyla romantiklerle birlikte başlar diyebiliriz. Yargı Yetisinin Eleştirisinde Kant; klasik güzel kavramıyla birlikte yüce kavramını da inceler. Yüce kavramının yeniliği ve güzelden farkı onun tam olarak sınırlarla belirlenemiyor oluşudur diyebiliriz. Güzel, sınırlı bir doğayı, uyumu şart koşarken yüce ise sınırsızlığın ve uyumsuzluğun ifadesidir. Şunu belirtmekte fayda vardır ki batı resminde romantiklerinin yüce kavramına yaklaşımları ile geleneksel Çin resmindeki manzaranın yüceliği arasında benzerlikler olduğu gibi farklar da vardır. Çin resminde insanı da içine alan manzaranın yarattığı sınırsız bir ahenkten, uyumluluktan söz edebiliriz. Fakat romantik resimlerde manzara, uyumla birlikte bireyin önünde açılan aşkın, belirsiz bir uzamın da ifadesidir. Bireyi içine alan yücelik ve uyumu bozan sonsuzluk, hayal gücünün kapılarını ardına dek açan uzama dönüşür.

Elbette Batı resim sanatında romantiklerden önce yeni klasikçilerin antik dünyaya duydukları özlemi de içeren tarihsel resimlerinde manzaranın yeri ayrıcalıklıdır. Rönesans ve barok dönemde resmin ve şiirin bütünleştiği bir atmosfer söz konusuydu (Minor, 2017, s. 117).

Fakat burada sözü edilen şiirsellik; Romantizmdeki gibi doğaya içkin bir şiirsellikten öte söze dayalı bir şiirselliktir. Özellikle resmin yazılı metinlere, kutsal kitaba, diğer kutsal metinlere, tarihsel, şiirsel ve kurmaca metinlerle ilişkisinden doğan bir şiirselliktir bu (Minor, 2017, s. 118). Nicolas Poussin ve Claude Lorrain'ın resimleri de tarihsel perspektifin şiirselliği üzerinden okunabilir. Poussin, İtalyan klasikistlerden etkilenmiş, kırlarda doğanın güzel, tatlı etkilerini incelemiş, ancak doğayı klasik bir üslupta kompozit (düzenli) etmişti (Turani, 2010, s. 469). Onun doğanın inceliklerini incelemesine rağmen resmini zihnindeki antik tarihselci fikre göre yeniden kurguladığını biliyoruz. Claude Lorrain'ın resimlerinde de aynı antik tarihselci bakışın izlerini görürüz. Işığın etkisini Poussin'e göre daha yoğun kullanan Lorrain, eserlerinde antik harabeleri yeniden kurgulayarak onları hayali antik şehirlere dönüştürür. Yine izlenimden hareket eden fakat zihnin ve antik tarihselci anlatının kurguya egemen olduğu bir anlayışın sonucudur bu antik anıtsal manzaralar. Klasik ideal peyzaj resminin güneyin klasikçi anlayışına duyduğu bu romantik özlem 18. Yüzyıl sanatçıları için çok etkilmişti. Neoklasikçiler, Barok ve Rokoko sanatına duydukları tepkiyle Antik Yunan ve Antik Roma sanatını yeniden canlandırmayı arzulamışlardı. Romantikler ise her ne kadar antik dünyadan -melankolik açıdan- etkilendiyse de Orta Çağ'a duydukları hayranlık ve özlem onlar da çok daha ağır basmaktaydı. Klasik bir antik güzelliğin yerine romantiklerde Gotik olana duyulan özlem hakimdir. Neo-Klasik anlayışın dengeli klasik kurguları yerini asimetrik kurgulara bırakmıştır

romantiklerin sanatında. Orta Çağ sanatı etkisinin ve asimetrinin yarattığı tekinsizlik, romantiklerin manzaralarına da sıyan bir hissiyattır. Metnin anlatıya dayanan şiirselliğı, yerini bireyin kısmen belirsiz, derin ve tekinsiz şiirselliğine bırakır.

...on sekizinci yüzyılın başlangıcıyla birlikte, sanat hakkında düşünen ve yazan kişiler, görsel sanatların türevsel veya metinsel niteliklerinden uzaklaşarak, benzersiz nitelikleriyle ilgilenmeye başladılar. Bir anlamda sanat, sanat içindir fikri, Aydınlanma döneminde ortaya atılmış, romantik dönemde ve daha sonra izlenimcilikte hız kazanmış ve yirminci yüzyıl modernizminin önemli bir bölümünü etkisi altına almıştır. Sanat hakkında düşünmek eskisinden daha az ikonografiktir. (Minor, 2017, s. 117).

Minor'un yukarıdaki alıntıda sözünü ettiğı *benzersiz nitelikler*, plastik olanla ilişkili olduğu kadar *bireyin* tekinsizliği ile de ilişkili olabilir mi? İkonografik olandan yavaş yavaş kopan sanatın, kendine özgü benzersiz niteliklerini oluşturmada romantikler başat rol oynarlar. Romantik bireyin hayal gücünü tetikleyen aşkın bir sonsuzluk düşüncesi yüce kavramı ile ilişkiliydi. Din, gelenek ve ütopya bu sonsuzluk düşüncesini ne kadar beslediyse *yüce kavramıyla ilişkili doğa* da bu düşüneyi besleyen önemli olgulardan biridir. İnsanın simetrisiz derinliği kendine ayna tutan bir mekânı arzular. İnsanın da içkin olduğu yüce doğa fikri romantik arzuların aynasıdır denebilir. Tıpkı Novalis'in *Geceye Övgüler*'in de olduğu gibi doğa, romantiklerin sınırsız düşlerini yaratan muğlak mekândır da aynı zamanda. Bu muğlaklık bireyin kendi anlatısını oluşturduğu estetik poetikanın kökenlerindendir.

Yukarda sözü edilen muğlaklık bu tezin manzara ve poetika ilişkisinde temel rol oynayan kavramlardan biridir. İnsanoğlunun mağara resimlerinden günümüze tüm sanatsal eylemlerinde muğlak bir varoluşun izlerini sürmek mümkün. Elbette bu tez; bu muğlak izleri manzara imgesinin şiirsel olanla ilişkisinde arayacaktır. Poetik kavramıyla (şiirsel) sözü edilmek istenen, manzara imgelerinin içinde gizli olan belirsizliğin ifade edilme arzusu ve bunun çeşitli dönemlerdeki farklı biçimleridir. Her dönemin kendine özgü ideolojik-kültürel yapısı içinde sanatçı, bu muğlaklığı farklı şiirselliklerle maddileştirir. Sanat yapıtı maddileşen bir yaratı olduğuna göre içinde kendi döneminin kültürel etkilerini de taşır fakat bununla yetinmez. İşte bu mevcut olanla yetinmeyen insani dürtü şiirsellik olarak ifade edilebilir. Özellikle manzara resminin bu tezin konusu yapılmasının nedeni de bu arzuyla ilişkilendirilebilir. Çünkü manzara tüm dünya çağlarında uzayan bakışla ilişkili olmuştur. Bu uzayan bakış bir anlamda durduğu konumdan taşan bir bakışın da enerjisini içerir. Taşan bu içerik şiirsel olandır!

Bu kuramsal çerçeve bağlamında, kendi resim pratiğimde şiirsel ufkun nasıl kurulduğunu açarım. Genel olarak fiziksel mekanın bittiği yerde anlamın ve duygulanımın başladığına işaret eden şiirsel bir ufuk görseli hakimdir. Bu ufuk imgesi, resimde hareketten sessizliğe geçişin poetik ânını kurmak için vardır denebilir. Böylelikle ufuk çizgisi, algılayanın bakışında şekillenen ve resimsel mekanın ötesinde bir hissiyat ufkuna dönüşen imgesel eşiktir. Manzara

imgesi, salt doğayı betimlemeden de öte, tıpkı bir şiir gibi katmanlı ve derin anlam ve potansiyelleri açığa çıkarır. Yukarıda da belirtildiği gibi şiirsel olanın taşkın imgelerine dönüşme arzusu içindelerdir.

Bu çalışma, manzara resminin poetikasını ele alarak, manzara resimlerinin görselliğinin ardındaki şiirselliğin kültürel ve tarihsel olarak izini sürer. Bütün bu resimlerin; kompozisyon, renk ve mekân kurgusu aracılığıyla nasıl bir alan yarattıkları sorgulanır. Ve bu yaratılan alanın sunduğu estetik deneyimin şiirselliği bu tezin ana konusudur. Bu bağlamda, şiir ile resim arasındaki ontolojik birliğin bir ifade biçimi olarak manzara resminde nasıl iç içe geçtiği ve dönüştüğü ortaya konacaktır. Ayrıca, çağımızın acil ihtiyaçlarından biri olarak düşündüğümüz şiirselliğin sanatta geri çağırılmasına katkıda bulunması bu çalışmanın hedeflediği itici arzudur.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, manzara resmini, poetika kavramı bağlamında çözümlemek ve tarihsel sürecini estetik ve kavramsal düzlemde incelemektir. Manzara resminin, sadece izlenen doğanın bir temsili olmadığını, aynı zamanda öznel deneyimlerin, içsel duyarlılıkların yansıtıldığı bir alan olduğunu açıklamak; ayrıca, poetika kavramının sanat tarihsel süreç içerisinde, manzara resminde düşünsel derinlik ve estetik sezgi ile nasıl bir anlam ifade ettiği amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Manzara resmi, sanat tarihi süresince en köklü ve dönüşüm geçirmiş sanat türlerinden biridir. Ancak genel itibriyle doğanın bir temsili olarak değerlendirilmiş, estetik, duyuşsal yönü bir nebze tartışılmış ancak poetik anlamı yeterince tartışılmamıştır. Oysa manzara resmi, ressamın doğayı algılayış biçimini varoluşsal ve içsel deneyimlerini poetik bir dille anlatabilecek en özgün sanat türlerinden biridir. Bu çalışma ile manzara resmi, sadece algısal ve estetik bir daralmaya sıkıştırılmayacaktır. Bu daralmanın ötesine geçerek, poetik potansiyeli ile düşünsel, duyuşsal ve felsefi bir söylem alanı olarak yeniden değerlendirilmesi bakımından önem arz etmektedir.

Çalışma sanat tarihsel bağlamda: manzara resmi biçimsel değişimlerin ardındaki estetik ve düşünsel dinamiklerin açığa çıkarılması, sürekliliği ve dönüşümünün sistematik şekilde değerlendirilmesi bakımından önemlidir. Manzara resminin görsel poetika olarak ele alınması sanat eserine sadece biçimsel bir anlatı olarak görmeyi değil, ona şiirsel bir estetik deneyim olarak bakması bağlamında da önemlidir. Ayrıca, kültürler arası, Batı-Doğu sanat pratiklerini karşılaştırmalı olarak ele alınması; Çin, Japon, İran ve Türk manzara temsillerinde doğa, zaman

ve şiirselliğin kavramsal niteliklerinin nasıl biçimlendiği, doğa tasavurunun kültürel farklılıkları veya benzerlikleri ortaya koyması bakımından önemlidir.

Bu bağlamda, çalışmanın gerekçesi, manzara resminin sanat tarihsel pratiği içerisinde özgün bir anlatı biçimi olarak görünür kılma ihtiyacından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Günümüz sanatında doğa, hafıza, mekân ve benlik kavramlarının yeniden önem kazandığı düşünüldüğünde, manzara resmine poetik bir gözle bakmak, çağdaş sanatsal üretim bağlamında estetik ve kavramsal derinlik kazandıracaktır.

Araştırmanın Evrensel Boyutu

Resim evrenseldir, en evrensel sanat dillerinden biri de doğayı anlatan manzara resmi. Bu nedenle insanlık tarihinin evrensel sanat dili manzara resmi. Manzara resmi, milletler arası kültür farklılıklarına ve hatta aynı kültür içerisinde farklı dönemlerdeki, farklı coğrafyalarda, farklı biçimlerde yorumlanmasına rağmen özünde insanın doğayla kurduğu varoluşsal ilişkinin evrensel ifadesidir. Manzara sadece estetik bir kategori değildir, ayrıca evrensel bağlamda insan deneyiminin görsel ifadesidir.

Bu araştırma kapsamında manzara resmi, poetik bir dil olarak ele alınırken, ortak estetik bilinç ile kavrandığını ortaya koymaktadır. Çin’de Saha Shui geleneği, Japonya’da Haiga, anlayışıyla, İran ve Türk minyatürlerinde sembolik doğa tasvirleriyle ve Batı sanatında, pastoral, romantik manzara biçiminde, doğanın evrensel bir şiirselliğe dönüştüğü biçimle karşımıza çıkar. Dolayısıyla, manzara resmi tarihsel gelişimi bağlamında, bireyin doğayı algılama, anlamlandırma ve biçimlendirme pratiklerinin evrensel sürekliliği üzerinden okumaktadır.

Günümüzün doğa temelli sanat partikleriyle çevresel duyarlılığın yükselişe geçtiği bir dönemde, doğanın poetik temsili üzerine düşünme önerisinde bulunması, bu çalışmaya evrensel bir güncellik atfetmektedir. Çünkü doğa, belleğimizin, duygulanımlarımızın ortak mirasıdır. Bu bağlamda manzara resminin poetikası başlıklı çalışma, hem sanat tarihine hem de çağdaş kültürel tartışmalara katkı sağlayan bir perspektifte gelişerek kültürler üstü estetik dil olarak değerlendirilebilir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi, yorumlayıcı ve karşılaştırmalı analiz yaklaşımıyla yürütülmüştür. manzara resmi biçimsel, tematik ve poetik bağlamda çözümlenmiş, betimsel analiz yöntemi ile eserlerin plastik çözümlemeleri yapılmıştır. Çalışmada sanat tarihi kaynakları, estetik ve poetika kuramları, müze, müze katalogları, sanatçı mografilerinden yararlanılmıştır.

Bu yöntem ile çalışmanın poetik söylemi ve estetik düşünce biçimi, hem sanat tarihsel okuma hem de estetik ve felsefi çözümlemeler, disiplinler arası bir yaklaşımdadır.

Kuramsal Çerçeve

Çalışmanın kuramsal temeli, poetika, estetik ve sanat falsefesi üzerine kuruludur. Manzara resimlerinin sadece temsili bir eylem olmadığını, dilsel, şiirsel ve düşünsel bir üretim eylemi olduğu savınıda taşımaktadır. Bu çalışmanın kuramsal çerçevesini; insan-doğa arasında kurulan poetik bir köprü fikri, doğayı bellek ve şiirsel anlatım alanı olarak ele alınabilişi, doğanın yüceliği karşısında duyulan tefekkür ve sanatçının doğayı varoluşsal bir deneyim olarak yaşaması gibi kuramsal temellere oturtulması, manzara resmini düşünsel ve poetik bir ifade biçimini desteklemektedir. Böylelikle poetika, edebiyata özgü bir kavram olmaktan sıyrılarak, resim sanatında anlamın, duygunun ve estetik sezginin kuruluş biçimi olarak kendisine yer bulur.

İKİNCİ BÖLÜM

Resim Sanatında Manzaranın Doğuşu

Bir bakışta olmasada herhangi bir noktadan belli bir yönde çok uzağı seyretmek eylemi için kullandığımız kelime, manzaradır. *Manzara* kelimesi sanatsal bağlamda ilk kullananlar, 16. Yüzyılın son çeyreğinde Hollandalı ressamalar olmuştur. Ve bu kelimeyi kırsalın resimsel bir temsilini görsel bir fenomen olarak tanımlamak için kullanmışlardır. Bu bağlamda manzara kelimesi bir ressamın kelimesidir (Barrell, 1972, s. 1).

İnsanlık neden manzarayı temsil etme gereği duymuştur? Algılanan dünyanın sunduğu mekânları yalnızca görsel olarak deneyimlemek yeterli olabilirken, bu yerleri ikinci kez bir yüzeye aktarma ihtiyacı nasıl ortaya çıkmıştır? Doğal çevre kimi zaman başlı başına büyüleyici bir yoğunluk ve etki barındırırken, örneğin uçsuz bucaksız topraklar, hüzünlü bir nehir ya da yüce bir dağ, bu oluşumlar kendi anlamlarını taşıyorlar mı? Dolayısıyla, doğrudan deneyim yeterince zengin ve tatmin edici görünüyorsa, neden temsile yöneliyoruz? Bu sorular, manzara temsilinin yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda ontolojik ve kültürel bir ihtiyaç olabileceğini düşündürmektedir. İnsanın yaklaşık 9000 yıldır manzarayı temsil etmeye devam etmektedir. Bu süreklilik, temsilin yalnızca görselliğe indirgenemeyecek kadar derin bir yönü olduğunu, insanın dünya ile ilişkisini kurma biçimlerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Doğa, yüzyıllardır bizde merak ve huşu uyandırmıştır. Ruh halimizin bir ifadesi olarak bazen zevk nesnesi, bazen de fikirlerimize ilham kaynağı olmuştur. Ve onu hayal gücümüzde yeniden tasarlayarak manzara ressamlığına dönüştürdük. Manzara ressamlığı doğa anlayışımızdaki aşamalara işaret eder (Clark, 1952, s. 1).

Sanatın tarih öncesi dönemden bu yana yaşamdan ve doğadan beslendiği bilinen bir gerçektir. Doğanın estetiği, değişkenliği, belirsizliği insanoğlunun hep ilgisini çekmiş ve sanatına ilham kaynağı olmuştur. Manzara resminde, doğa olayları, hayvan figürleri ve bitki motifleri öncelikli konumdadır.

Çatalhöyük'te eski bir tapınağın iç duvarında saf bir peyzaj (manzara) olarak yorumlanan bir resim keşfedildi. Hasan Dağı Yanardağı sahnesi (Şekil 1), Karbon testlerine göre M.Ö. 6150 yıllarına tarihlendirilen bu resimde, ön planda düzgün bir şekilde yan yana sıralanmış dikdörtgen evlerin şematize edildiği bir kasaba tasvir edilmiştir. Bu kasabanın, Çatalhöyük'ün kendisini temsil ettiği düşünülmektedir. Arka planda iki zirveli bir dağ

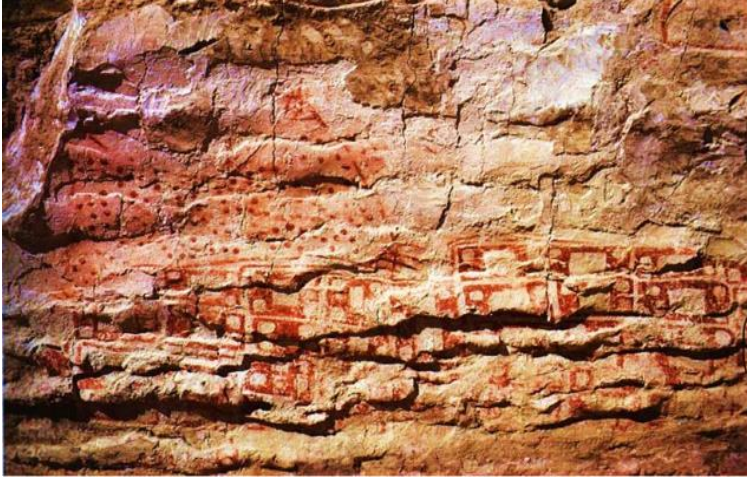
görülmektedir. Dağın daha yüksek konisinden çıkan noktalar ve çizgiler, bir volkanik patlamayı tasvir ediyor gibi yorumlanmaktadır. Bu dağ, Çatalhöyük'ten görülebilen ve Orta Anadolu'da bulunan, bölgedeki tek çift zirveli volkan olan üç bin metre yüksekliğindeki Hasan Dağı olarak tanımlanmıştır (Tansel & Kleiner , 1996, s. 38).

Resmin bir tapınağın duvarlarında yer alması, bu volkanik patlamanın dini bir anlam taşıdığına işaret etmektedir. Bu durum, resmin bir doğa olayıyla ilgili olmasının ötesinde, dönemin toplumsal ve dini inançlarına dair bir sembolizm içerebileceğini göstermektedir. Bu nedenle, resmin belirli bir tarihsel olayı gerçekçi bir şekilde tasvir ettiğini varsaymak yanıltıcı olabilir. Ancak, resim tekrarlayan bir doğa olayını betimliyor gibi görünse de, bu tasvirin bir hikâye anlatısı sunduğu açıktır. Bu yönüyle, tamamen anlatıdan bağımsız bir şekilde bir yerin estetik betimlemesini yapan gerçek bir peyzaj (manzara) resmi olarak değerlendirilemez. Bunun yerine, hem mekânsal bir tasviri hem de anlatısal bir içeriği bir araya getiren bir manzara kompozisyon olarak görülmelidir. Sonuç olarak, bu resim hem dönemin coğrafyasını hem de dini ve kültürel bağlamlarını yansıtan çok yönlü bir sanat eseri olarak değerlendirilmektedir (Tansel & Kleiner , 1996, s. 26).

İnsan sürekli dünyayı algılama ve doğayı anlama çabası içinde olmuştur. Merak ve gözlem yaradılıştan gelen yetilerdir. İnsanoğlu eski zamanlardan beri doğayı sürekli gözlemlemiş, doğadaki değişkenleri kendi ontolojisinin bir parçası olarak hissetme eğiliminde olmuştur. İnsanın doğa karşısındaki bu tutumu doğanın haşmeti karşısındaki çaresizliği şeklinde yorumlanabilir. Buradan bakıldığında insanlar doğa gözlemlerini kendi iç tepilerinin bir yansıması olarak hissetmiş, doğayı anlamaya dair çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Bunlardan en önemlisi imge üretimidir. Doğa unsurlarını sembolik bir dil ile açıklamaya çalışmak, 'imge-leme' yoluyla doğayı daha iyi anlama çabasının bir sonucudur da. İlkel toplumların ürettiği imgeleri anlamak için öncelikle onların düşünce tarzlarını ve yaşantılarını anlamak gerek. İlkel insanda imgeler, bakılacak güzel şeylerden ziyade yabansı hayatları için birer güç nesneleriydi (Gombrich, 2011, s. 40).

Şekil 1

Anonim, *Hasan Dağı Yanardağı Sahnesi*, MÖ 6150, *Duvar Üzerine Kök Boya*.



(Hasan Dağı Yanardağı Sahnesi, MÖ 6150)

Şekil 2

Anonim, *Hasan Dağı Sahnesi*, M.Ö. 6150, *Şematik Gösterimi*.



(Hasan Dağı Yanardağı Sahnesi M.Ö. 6150)

Erken dönem manzara resminin ilk örneklerinden olan Yanardağ sahnesinde; ön planda kuşbakışıyla gösterilmiş dönemin yapısına uygun olarak birbirlerine bitişik Çatalhöyük evleri ve arkasında perspektif anlayışına uygun şekilde şematize edilmiş iki zirveli Hasan dağı görülmektedir (Şekil 2). İlk bakışta dağın zirvesinde patlayan volkandan süzülen lavlar ve dumanlar görülür. Bu resimlerde insanoğlunun doğanın yüceliği ve bilinmezliği karşısında yaşadığı acizliğe tanıklık ederiz. Bilinmezlikler karşısında duyulan korku ve kaygıların tarih öncesi insanında yarattığı büyüsellğin şiirsel bir tınısı olduğundan söz edebiliriz. Newman; “estetik edinim” toplum ve tarihten öncedir diye belirtir. Ve bu estetik edinimin sanat eserinden önce geldiğine, sanat eserinin olsa olsa bu edinimin bir göstergesi olduğunu iddia etmiştir. Newman, Estetiğin ilk varoluşsal olgu olduğunu belirtir ve bu sebeple estetiği toplum ve tarihten ayrı düşünür. Newman “temel estetik kök” kavramıyla boşluk karşısındaki trajik

durumuna, kendine dair farkındalığına ve çaresizliğine karşı duyduğu korku ve kızgınlıkla çılgılık atan ilk insandan bahseder (Kuspit, 2004, s. 41). Sanat, bilinmez olana karşı duyulan varoluşsal bir kaygının şiirsel çılgılığıdır belki de. Sanat ilk çılgılıktan doğmuş olabilir mi? Bu ilk çılgılık ile insan, varoluşunu ve özünü sorgulamaya başlamıştır. Martin Heidegger bu deneyimi “*Varlık kaygısı*” (Angst), olarak adlandırmıştır. Varlık kaygısı insanın varlığının ve bilincinin derinliklerine nüfuz eden temel bir duygudur. Heidegger’e göre, varlık kaygısı ile insanın özgürlüğünü ve sorumluluğunu fark eder ve kendi varoluşunun özünü tam olarak düşünmektedir (Heidegger, 2009, s. 13).

Dünya resim sanatı tarihi incelendiğinde manzara resminin dönemsel ve kültürel olarak farklı şekilde geliştiği gözlemlenmiştir. Antik çağda, manzara resmi mefhumu bugünkü anlamı kadar belirgin değildi. Fakat şu söylenebilir ki; çok daha sonraları karışılacağımız Romantik sanatta görülen doğanın gücü karşısında insanın hissettiği çaresizlik duygusu, insanlığın ilk dönemlerinde de yoğun bir şekilde hissedilmiştir. Antik çağ döneminin sanat anlayışı içerisinde manzara resimleri duvar resimlerinde, mozaiklerde ve vazolar gibi kültür kalıntıları üzerinde görülmektedir. O dönemin sanatçıları doğayı ilk elden gözlemleyerek, doğadaki unsurları temsili bir şekilde eserlerinde işlemiştir. Antik dönem de manzara resimleri daha çok, pagan, mitolojik ve tarihi konuları anlatan resimlerde fon görevi görmüştür. Antik Mısır resimleri, mezar duvarlarına doğa gözlemlerini geometrik bir düzenlilik içerisinde işlemişlerdir. Bu resimler süsleme veya haz duyma maksadıyla yapılmamışlardı. Daha çok bu resimler ölünün ruhuna öbür dünyada yardımcı olacak şeylerin temsiliydi (Gombrich, 2011, s. 64). Mısır resimleri bizlere binlerce yıl önceki yaşamı anlatan imgelerden oluşmuştur. Bu resimlerde önemli olan güzellik değildi, her şeyin katı kurallara bağlı kalarak ayrıntılı bir şekilde resmedilmesi idi (Gombrich, 2011, s. 60). Bu yönüyle Mısır resimleri belge niteliği taşıyan görsel anlatılardır. Bu anlatılarda manzara konu bağlamında, arka plan gereksinimlerini karşılamak amacıyla ikincil bir unsur olarak kullanılmıştır.

Antik Mısır manzara resimleri genelde Nil Nehri kıyılarındaki yaşamı resmeder. Bu resimlerde geniş bir manzara perspektifi göremeyiz, doğa öğeleri daha çok şematik şekilde yerleştirilmiştir. Figürler ve nesneler gerçek boyutlarına göre değil, toplumsal önemlerine göre hiyerarşik bir ölçeklendirme yapıldığı görülmektedir. Örneğin Nil Nehri, tapınaklar gibi önemli coğrafi yerler manzarada daha büyük ve en belirgin şekilde resmedildiği görülmektedir. Özellikle mısır duvar ve mezar odası resimlerinde görülen bu yaklaşım, sanatlarında perspektif ve gerçeklikten ziyade hiyerarşi ve sembolizme verdikleri önemi göstermektedir.

Şekil 3

Anonim, *Nebamun'un Bahçesi*, MÖ 1400, Duvar Üzerine Tempere.



(Nabamun'un Bahçesi, MÖ 1400)

Nebamun'un Bahçesi'nde resmi doğanın ilk tasvirlerinden biridir (Şekil 3). Bu duvar resminde, ağaçlar birçok farklı bakış açısıyla resmedilmiştir. Bahçenin ortasındaki havuza kuşbakışı bakmamıza rağmen balık ve kuşlar belli bir düzen içerisinde profilden resmedilmiştir. Resimdeki tüm figürler en ideal görünümlerini göstermek için farklı açılardan betimlenmiştir. Mısır duvar resimlerinde önemli olan imgenin aktarımıdır. Klasik batı perspektifi eski mısır sanatında tercih edilmediğinden sözü edilen imgeler çoklu açılardan aktarılmıştır. O dönemde resim sanatında üç boyutlu görme olgusu Mısır kültüründe tercih edilen bir olgu değildi. Bunun nedeni Mısır toplumunun din ve ideolojisinin hayata bakış biçimiyle ilgiliydi. 3000 yıllık bir tarihe sahip Mısır sanatının üslubu ve konusu neredeyse hiç değişmedi. Ama hayatın ve ışığın kaynağı tanrı Aton'a inanan Akhenaton döneminde mısırlı sanatçıları ölümden çok yaşama ve doğaya yönelmeleri konusunda cesaretlendirilmiştir. Bu dönem mısır sanatının özgünleştiği bir dönem olarak kabul edilmiş fakat onun ölümünden sonra asli kurallarına tekrar dönüş yapmışlardır (Hodge, 2022). Bahçedeki ağaç, ağacı besleyen toprak, havuzdaki balığı yaşatan su, hepsi en ince ayrıntılarıyla doğayı yansıtır. Manzara konusu, eski Mısır duvar resimlerinde arka plan gereksinimlerini destekleyen ikincil bir unsur olmuştur. Mısır kültürünün kendine özgü bakış rejimi bu resimlerin dinsel poetiğini de oluşturan unsurlardır. Bu manzaraların poetikliği belki de bu dünya ve öteki dünya arasında bir geçiş imgesi yaratma kaygısından kaynaklı olabilir (Şekil 4).

Şekil 4

Anonim, *Chnemhotep Mezarından Bir Duvar Resmi*, M.Ö. 1900



(Chnemhotep Mezarında Duvar Resmi, M.Ö. 9000)

Doğa görsel sanatlarda hem ilginçtir, hem de alegorik anlamda uyarıcıdır. Resimde, doğanın metafizik ve görsel anlamını en iyi şekilde manzara türü yansıtır. Manzara resimlerinde, doğal ve insan yapımı unsurlar bir arada resmedilebilir. Bu unsurların her biri farklı özelliklere sahip olsalarda önemli olan kompozisyonel bir bütünlük içerisinde temsil edilmeleridir. Manzara, evrensel bir görünüm içerisinde bir resme konu olduğunda artık o doğanın bir parçasının ötesine geçer. O artık yer, mekan, zaman gibi unsurlar ile estetik bir duygu yaratma çabasına dönüşür (Pricop, 2023, s. 52).

MÖ 3000–1100 arasına tarihlenen Minos freskleri, insan figürü olmayan saf manzaralardan oluşur. Özerk manzaranın, 16. Yüzyılda Hollanda resminde sıradan bir doğanın resmin konusu olmasıyla ortaya çıktığı düşünülmektedir. Yvonne Their, Manzaranın özel bir tür niteliği kazanmasını ve doğa imgesinin bir resim içerisinde özerk konu mertebesine yükselten ilk ressamın Joachim Patanier (1485-1525) olduğunu iddia eder. Max J. Friedlander ise manzara ressamı olmamalarına rağmen en başarılı manzara örneklerini, Jan Van Eyck, Rubens ve Rembrandt’a borçlu olduğumuzu düşünür. Bazı teorisyenler de Alberti Leon Battista ve Leonardo Da Vinci ye dayandırırken bir kısım teorisyende manzara resminin tarih öncesinin belirli bileşenlerine atıfta bulunurlar. Bu minvalden baktığımızda manzara kavramının doğuşu, neredeyse Avrupa sanatının başlangıcına denk gelir (Pricop, 2023, s. 54).

Şekil 5

Anonim, *Bahar Zamanı*, , MÖ 1500. Fresk, Duvar Üzerine Tempere.



(Bahar Zamanı, MÖ 1500)

Minos sanatının temel konusu, doğal dünyadan esinlenilmiştir. Thera Adası'ndaki bir evin duvarlarına, göğe doğru yükselen bitkiler ve kuşlar resmedilmiştir (Şekil 5). MÖ 1500 civarında yapıldığı kesinlik kazanmış bu eserler, bilinen en eski tarihli manzara resimleridir (Honour & Fleming, 2020, s. 69). Bu freskler, Minos sanatının doğayı ustalıkla stilize edişinin bir kanıtıdır. Resimdeki doğa unsurları olan bitkiler, çiçekler ve kırlangıçlar, doğal dünyanın güzelliklerini şiirsel bir şekilde tasvir etmektedir. Bitkiler zarif ve ince bir şekilde betimlenmiş, kırlangıçlar ise kanat çırpışlarıyla ilkbaharın niteliklerini; büyümenin canlılığını, çiçeklenmenin zarafetini ve baharın ritimlerini lirik bir dille kutlamaktadır. Çevreyi saran yüksek dağlar, doğanın gücüne ve yüceliğine vurgu yapar gibidir.

Bu fresk, doğanın ruhunu yakalamış ve insan ile doğa arasında derin, estetik bir bağ kurmuş görünmektedir. Doğa bu resimde tek başına konu edilmiştir; sanatçının amacı kayalık ada arazisini gerçekçi bir şekilde resmetmekten çok, manzaranın özünü yakalamaktır. Bu eser, Paleolitik Avrupa mağara duvar resimlerinin doğayı tasvir etme çabasının tam tersine, onun ruhunu kavrama girişimidir (Tansel & Kleiner , 1996, s. 69).

Antik dönem Yunan resim sanatı üzerine edindiğimiz bilgiler, Pompei'de Vezüv yanardağının külleri arasında korunaklı bir şekilde günümüze ulaşan duvar resimleri ve mozaiklerden edindiklerimizdir. Antik dönem resimlerinin günümüze kadar nadiren

gelmişlerdir. Sonuçta resim için kullanılan boyar madde, taş, bronz, mermer gibi malzemelerden çok daha az dayanıklıdır. Günümüze ulaşanlar Vezüv yanardağının külleri sayesinde. Pompei 'deki duvar resimleri Antik Romanın sanatı ve kültürü hakkında önemli bilgiler vermiştir. Pompei'de Neredeyse her evin duvarında, sütunlarında günlük yaşam konulu manzaralar, mitolojik sahneler, teatral sahneler resmedilmiştir (Gombrich, 2011, s. 113). Bu da bize bu resimlerin dinsel bir amaçtan ziyade, doğanın fantastik ve idealleştirilmiş estetik bir anlatısı olduğunu gösterir.

Şekil 6

Anonim, Pompei Duvar Resmi, MÖ 1650.



(Pompei Duvar Resmi, MÖ 1650)

Şekil 7

Anonim, Pompei Duvar Resmi, MÖ 1650.



(Pompei Duvar Resmi, MÖ 1650)

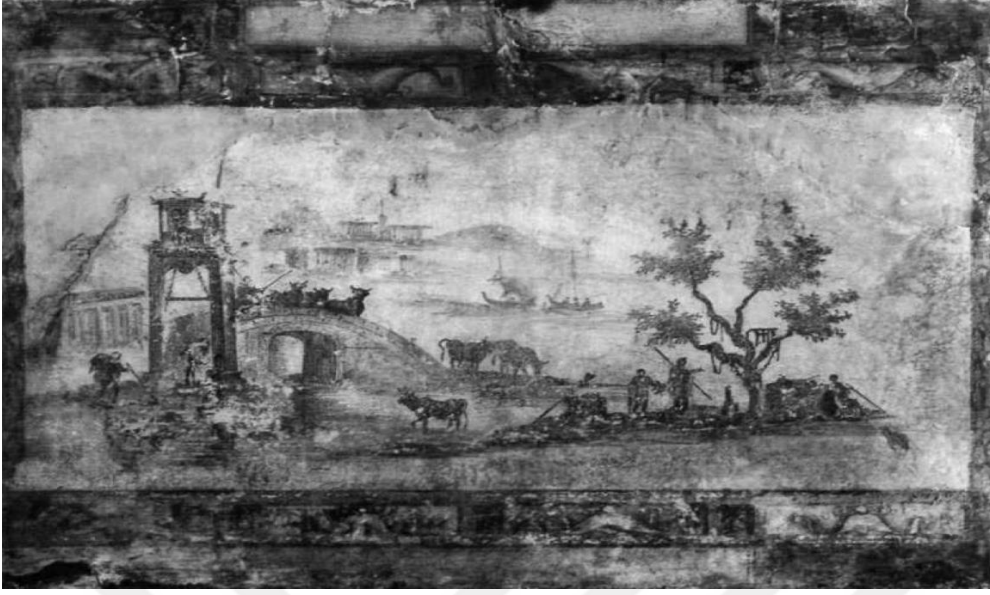
Pompei duvar resimlerinde, biçimsel doğruluk, ışık-gölge ile oluşturulan hacimsellik, renklerde doğaya uyumluluk ve mekân yaratma çabası önemli hususlardır. Bu resimlerde mekan duygusu ve perspektif, algısal olarak verilmeye çalışılmıştır. Kaçış noktasını baz alan insan merkezci perspektif bu dönemde görülmediğinden Pompei duvar resimlerinde nesnelerin uzaklıkları ve boyutları gerçekçi bir şekilde yansıtılmamıştır (Yalım, 2021, s. 272).

Resimde mekân sorunu Rönesans'a kadar çözülmeyecekti. Pompei duvar resimlerinde Helenistik dönem sanatının etkileri görülmektedir. Helenistik dönemin en büyük yeniliği manzara resmindeydi. Bu dönemde resim sanatının natüralist bir yöne evrildiği gözlenmektedir (Gombrich, 2011, s. 129). Helenistik dönem ressamı görünür dünyaya mimetik yaklaşımları sayesinde manzara resmi ekolünü geliştirmişlerdir. Günümüze ulaşan çok az sayıdaki resimlerden anlayabildiğimiz, bu ressamlar ışığı etkili kullanarak becerilerini dekoratif amaçlar için kullanmışlardır. Ancak Vatikan'daki Odyseia serisi manzaraların poetik bir ifade haline geldiğini görmekteyiz (Clark, 1952, s. 1). Vatikan Kütüphanesi'ndeki en ilginç resimler, 1848-1850 yılları arasında Esquiline'de yapılan kazılarda bulunan Odyseia manzaralarıdır (Şekil 6-7). Bu resimler, Homeros metinlerini yansıtmaları bakımından oldukça ilgi çekicidirler. Yedi tam parça ve bir de yarım olan sekiz parçadan oluşan bu freskler, Laestrygon'sun maceralarını Kirke'nin Hikayesini ve Nekyia ve Ulysses'in yeraltı dünyasını ziyaretini anlatan illüstrasyonları gibidir. Tüm resimler Homeros şiirlerinin bir bölümünü, (Od. X. 80'den XI. 600'e) kadar olan bölümünü kesintisiz olarak vermektedir. Bu resimler, büyük bir salonun duvarlarının alt kısmını friz veya dado (tekrar eden desenler ile bezenmiş yatay bant) şeklinde parlak kırmızı renkte pilastlarla bölünmüş bir dekorasyon şemasının parçasıdır. Ancak bu manzaralar pilastlarla sınırlanmaz; çizgiler ve renkler resimden resme devam eder ve bu geçişler fark edilmemektedir. Resimlerde renkler daha çok sarımsı kahverengi, yeşile çalan mavi ve resme bütünlük sağlayan pilastların parlak kırmızılığıdır. Ancak bu resimleri özel kılan, arazi manzaraları olmalarıdır (Wolftman vd., 1880, s. 114). Bu resimler o dönem ressamların tek doğrusal perspektifi bildiklerini gösterir. Bu perspektif ile penceresiz Roma duvarlarına "resim-pencere" manzaralarına dönüştürerek mekan algısını genişletmeyi amaçlamışlardır (Kleiner, 2016, s. 250).

Bu fresklerde her panel farklı bir hikayeyi, anlatım bütünlüğü içerisinde dramatik bir şekilde sahnelemektedir. Fresk tekniği, özellikle Akdeniz bölgesinde M.Ö. 1650 gibi çok eski bir geçmişe sahip olan duvar resimleridir. Bu resimler, ıslak -henüz taze- döşenmiş kireç sıvası üzerine pigmentler emdirilerek uygulanan bir resmetme tekniğidir. İsmi de burdan almaktadır, Fresko, İtalyanca taze anlamına gelmektedir (Kleiner, 2016, s. 504). Bu teknikle yapılmış ve günümüze kadar gelmiş resimler, bu tekniğin dayanıklılığını kanıtlar. Paneldeki figürlerin dengeli ve uyumlu yerleşimi, sahneleri akıcı bir şekilde seyretme olanağı vermektedir. Bu resimlerde, manzara, mitolojik hikayenin anlatımı için bir fon görevindedirler. Doğal unsurlar, efsanevi hikayelerin tasvirine dönüşürler. Resimlerin renk tonları, kırmızı, mavi ve yeşildir. Bu renkler hem doğallığı hem de sıcaklığı yansıtan renklerdir. Doğal ortamın betimlenmesi ile sahnelere derinlik ve gerçeklik kazandırılmıştır. Sahneler dramatik ve duygusaldır. Bu freskler, antik dünyanın büyüleyici hikayelerini sanatsal becerileri yüksek şiirsel bir dille izleyiciye anlatır.

Şekil 8

Anonim, Manzara, MS 1. yy, Duvar Resmi.



(Manzara, MS 1. yy)

Bu resimde (Şekil 8) doğanın gerçekçi bir sunumu yoktur. Daha çok doğanın dingin ve huzurlu pastoral bir anlatımı vardır. Çobanlar, sürüler, yapılar resmin ana temasını oluşturan tüm elemanlar ince bir şekilde işlenerek hoş bir atmosfer sunmaktadır. Resmi daha detaylı incelediğimizde manzaradaki mekan ve figürler gerçek uzaklıklarında resmedilmemiştir. Ama bu bizi hiç de rahatsız etmez. Derinlik elde etmek için ikinci stil perspektif uygulanmıştır. Resim üç katmanda incelenebilir. İlk katmanda çoban ve tarlada çalışan figürler, ikinci katmanda bir köprü ve üzerinde sığırlar görülmektedir. Üçüncü katmanda ise ufukta konumlandırılan gemiler aracılığıyla resme derinlik kazandırmıştır. Bu kompozisyon ile resmin bir manzara betimlemesi olmakle birlikte, Roma'nın sanatsal ve kültürel mirasına göndermede bulunan şiirsel bir anlatım dili ortaya koyar.

Antik manzara resimleri, dekoratif doğa anlayışına sahip olmaları ve estetik değerleriyle dikkat çekmektedir. Vitruvius' un betimlediği gibi, bu resimler, Helenistik dönemin sanatsal icatlarını yansıtırken, uygulandıkları duvarların işçiliği Cumhuriyet'in son günleri ile imparatorluğun ilk günlerine tarihlenir. Doğa tasvirleri, renklerin ve perspektifin dekoratif bir şekilde kullanılmasıyla gerçeklikten ziyade estetik bir etki yaratmayı amaçlar. Bu resimler, antik sanat eserleri arasında benzersiz bir konumda olup hem görkemli hem de şiirsel bir estetik sunar (Woltman vd., 1880, s. 114).

Orta çağ boyunca sanat dinin ve kilisenin tahakkümü altındaydı. Bu sebeple o dönem resimlerin konusu kaçınılmaz olarak dini temalardır. Doğa unsurları, İncil de geçen kutsal olayların anlatımını desteklemek ve vurgulamak için kullanılmıştır. Manzara resmi henüz fon

olmaktan kurtulamamıştır. Orta çağ manzaralarında doğa stilize ve sembolik olarak betimlenirdi. Bu nedenle ağaçlar, dağlar, nehirler, dini ve alegoriktir (Pricop, 2023, s. 57).

Orta Çağ İtalya'sının ressamı ve mimarı Giotto di Bondone 'nin resimlerinde fon olarak kullanılan manzaraları sade ve basittir. Giotto natüralizmin ilk ustalarındandır. Giovanni Villani, Giovanni Boccaccio, Giorgi Vasari gibi yazarlar, Giotto'nun gerçekçi tasvir yeteneği ve doğaya olan sadakatinin, çağdaşı olan birçok sanatçı üzerindeki etkisini vurgulamışlardır. Giotto, klasik formun katı kurallarını aşarak daha doğal ve gerçekçi bir sanat anlayışı belirlemiştir. Onun doğayı daha rasyonel bir şekilde ele alması, deneyimin düşünülüp sadeleştirilmesinden kaynaklanır. Ayrıca Giotto, sanatın görsel bir temsilcisi olmasının yanında, kendisini kısa ve öz şekilde ifade edebilen iyi bir de hikaye anlatıcısıydı (Hauser, 2021a, s. 87). Bu özellikleri düşünüldüğünde, Giotto, natüralizmin öncüsü olmuş ve Rönesans'ın gelişimine önemli katkılar sunmuştur. Giotto'nun sanatı, dramatik anlatım, kutsal ders ve insan deneyimlerini herkese ulaştırabilceği görsel bir dille sentezleyerek, anlatıya dönüştürdü. Onun resimleri Rönesans ressamı için ders kitabı olarak hizmet etti (Kleiner, 2016, s. 505)

Şekil 9

Giotto di Bondone, Ağıt, 1302-1306, Fresk,



(Giotto di Bondone, 1302-1306)

Giotto di Bondone, 14. Yüzyılın başlarında Padua'daki Capella degli Scrovegni Şapeli için gerçekleştirdiği fresk çalışmalarıyla, Orta Çağ sanatında devrim niteliğinde bir natüralist anlayış geliştirmiştir. Giotto'nun fresklerindeki figürler, yalnızca simgesel bir anlatım aracı olmanın ötesine

geçerek bireysel kişilik ve karakter kazanmışlardır. Bu o dönem için figürlerin gerçekliğe son derece yakın bir canlılık taşıdığı izlenimini oluşturmuştur. Bir modele bakılmadan resmedilmelerine rağmen, Giotto'nun figürleri doğal ve gerçekçi bir ifade gücüne sahiptir (Hockney, 2016). Bu bağlamda, sanatçıyı natüralizmin ilk ustalarından biri olarak değerlendirmek mümkündür.

(Şekil 9) Scrovegni Şapeli'ndeki 36 sahneden oluşan fresk dizisinin 36. Parçası olan *Ağıt* sahnesi (Şentürk, 2012, s. 34), çarmıhtan henüz indirilen İsa'nın bedeni etrafında toplanan ve yas tutan figürlerin duygusal yoğunluğunu güçlü bir gerçekçilikle yansıtmaktadır. Giotto, bu sahnede yalnızca figürlerin yüz ifadelerini ve beden dilini öne çıkarmakla kalmamış, aynı zamanda arka plandaki manzara öğelerini de sahnenin anlatısal gücünü destekleyici bir unsur olarak kullanmıştır. Resimde figürler, açık kompozisyon anlayışıyla yakın plana yerleştirilmiş; hacimsel tasarım, kıyafet kıvrımları ve ışık-gölge kullanımı ile Orta Çağ'ın geleneksel düz, soyut ve çizgisel figür anlayışının ötesine geçerek hacimsellik elde etmiştir. İsa'nın bedeni ve yüzü, sahnenin merkezine yönlendiren kaya çizgileriyle vurgulanırken, sol tarafta yer alan figürlerin duygusal yoğunluğu sağ taraftaki figürlerden belirgin şekilde ayrılmıştır. Bu asimetrik kompozisyon, eserin dramatik etkisini artıran unsurlardan biridir. Resmin odak noktası, İsa ve ona ağıt yakan figürlerdir. Özellikle Meryem Ana'nın İsa'yı tutuşu, Mecdelli Meryemin İsa'nın ayaklarına kederle seyretilmesi, Evanjelist Aziz John'un kollarını dramatik bir şekilde geriye doğru atması, sahneye insani ve dramatik bir boyut kazandırmaktadır (Kleiner, 2016, s. 505).

Giotto, freskin yüzeyini iki ana bölüme ayırarak ele almıştır: yeryüzü ve gökyüzü. Orta Çağ resimlerinde sıklıkla rastlanan, arka planın tekdüze altın yaldız veya monokrom bir renkle bırakılması geleneğinden farklı olarak, Giotto doğayı anlatısal gücü destekleyen bir unsur olarak resmetmiştir. Gökyüzünde dönercesine betimlenen melekler, sahneye hareket kazandırarak anlatıya dinamik bir katkı sunmuştur. Kayaç tepeler, çıplak bir ağaç ve gökyüzü yalnızca dekoratif unsurlar olarak değil, sahnenin ruh halini derinleştiren anlatım araçları olarak işlenmiştir. Kompozisyonun ritmik düzeni, kayalık çıkıntının güçlü köşegeni, tek ölü ağaç, (Ademin düşüşüyle kuruyan iyilik ve kötülük bilgisi ağacı) izleyicinin dikkatini İsa'ya yönlendirmeye yardımcı eleman olarak kullanmıştır. Sanatçı, Orta Çağ'ın katı, düz ve hiyerarşik anlatımını terk ederek, figürleri daha gerçekçi bir mekânda konumlandırmıştır. Kayaç tepeler ve gökyüzündeki nötr renkler, figürlerdeki canlı ve parlak tonlarla kontrast oluşturarak, sahnedeki duygusal atmosferin etkisini artırmaktadır. Resmin arka planındaki gökyüzünün derin mavisi, cennetin kubbesini simgelemesinin yanı sıra (Dixon, 2019, s. 45), keskin kaya formları ve solmuş ağaç ile birlikte sahnenin dramatik etkisini güçlendirmektedir. Bu görsel anlatım biçimi, İsa'nın acısının yalnızca insana özgü olmadığını, doğanın da bu acıyı paylaştığını düşündüren şiirsel bir yaklaşım sunmaktadır. Giotto'nun doğayı

duygusal bir ifade aracı olarak kullanımı, dinsel hakikatin yalnızca insan dünyasıyla sınırlı kalmadığını, doğanın da bu anlatıya dâhil olduğunu imlemektedir. Bu yönüyle sanatçı, yalnızca figürleri değil, mekânı da anlam yüklü bir bütünlük içinde ele alarak sanat tarihinde yeni bir anlatım biçimi geliştirmiştir.

Giotto'nun *Ağıt* sahnesi, duygusal yoğunluk, kompozisyon dengesi ve doğanın anlatıya entegrasyonu açısından, Rönesans'ın habercisi niteliğindedir. Sanatçının bu yenilikçi yaklaşımı, perspektif ve hacim kullanımı ile ilerleyen yüzyıllarda gelişecek olan Batı sanatının temel dinamiklerinden birini oluşturmuştur. Böylece, Giotto'nun bu eseri yalnızca Orta Çağ sanatında değil, Batı resim tarihinin genelinde önemli bir dönüm noktalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Orta Çağ manzara resminin gelişimini anlamamız açısından, Giotto'nun Padova'daki Scrovegni Şapeli'ne yaptığı “Mısır’a Kaçış” freski de önemli bir örnektir. Resimde, Kral Herod'un bebek İsa'yı öldürme girişiminden kaçmak için Meryem Ana ve Yusuf'un Mısır'a doğru yaptığı yolculuk betimlenmiştir. Fresk, yalnızca dini anlatımıyla değil, aynı zamanda manzaranın anlatsal bir öge olarak kullanılması ve plastik değerleri açısından da dikkat çekicidir. Orta Çağ resminde manzara genellikle yalnızca bir arka plan ögesi olarak ele alınırken, Giotto'nun bu eserinde manzara hikâyeyi destekleyen, ona derinlik ve anlam katan bir unsur haline gelmiştir. Resmin fonunda görülen yoğun kayalık dağlar ve gökyüzü, yolculuğun zorluğuna işaret etmekle birlikte, sahneye dramatik bir atmosfer kazandırmaktadır. Kayalık formlar, figürlerin hareket yönünü destekleyen bir kompozisyonel düzen içerisinde kullanılmıştır. Dağların öndeki figürlerden daha küçük resmedilmesi, derinlik etkisini güçlendiren önemli bir unsurdur. Giotto, uzak-yakın ilişkisini vurgulayarak düz yüzeyde perspektif etkisi yaratma konusunda öncü bir sanatçı olarak kabul edilmektedir (Gombrich, 2011, s. 199). Ayrıca, ön plandaki dağın arka plandakine kıyasla daha detaylı işlenmesi, derinlik algısını artıran bir başka önemli unsurdur.

Giotto'nun bu eseri, Orta Çağ'ın stilize ve simgesel anlatımından ayrılarak daha gerçekçi bir mekânsal kurgu sunmaktadır. Gökyüzünün zengin maviliği ve dağların soğuk gri tonları, Bizans resminde görülen altın varaklı fonların aksine, doğayı daha gerçekçi bir şekilde temsil eden renk seçimleridir (Clark, 1952, s. 5). Bu renk tercihleri, yalnızca görsel bir gerçekçilik değil, aynı zamanda kompozisyona duygusal bir yoğunluk kazandırmaktadır. Plastik açıdan bakıldığında, figürlerin yerleşimi ve hareketleri de resme dinamizm kazandırmaktadır. Meryem Ana'nın bir eşek üzerinde oturması, figürlerin soldan sağa ilerleyen yatay bir eksenle yerleştirilmesi ve eşeğin bir ayağının havada olması, hareketin sürekliliğini vurgulamaktadır. Resimdeki figürlerin yüz ifadeleri, Giotto'nun insan psikolojisini resme yansıtma konusundaki ustalığını gösterir. Meryem'in düşünceli, dik ve sakin duruşu, annelik duygusunun hem fiziksel hem de manevi yükünü ifade

ederken, Yusuf'un ciddi ve kararlı bakışı, yolculuğun ciddiyetini hissettirmektedir. Yusuf'un öncü rolü ve meleğin rehberliği, sahneye ilahi bir hava katmaktadır.

Giotto'nun bu freski, estetik açıdan yenilikçi olduğu kadar anlatı açısından da devrim niteliğindedir. Sanat tarihçisi Kenneth Clark'ın da belirttiği gibi, Giotto yalnızca dini anlatıyı betimlemekle kalmaz, aynı zamanda figürleri ve mekanı anlamlandırarak bir hikâye anlatıcısı gibi hareket eder (Clark, 1952, s. 5). Bu bağlamda, "Mısır'a Kaçış" (Şekil 10) sahnesinde manzara, yalnızca bir fon olmaktan çıkarak hikâyeyi derinleştiren, anlamını pekiştiren ve aynı zamanda bu yolculuğun ruhsal ve poetik bir ifadesi haline gelmiştir. Bu yaklaşım, daha sonra Rönesans dönemi sanatçıların doğaya olan ilgisini şekillendiren önemli bir adım olarak görülebilir. Giotto'nun "Mısır'a Kaçış" freski, Orta Çağ ile Rönesans arasında bir köprü niteliğindedir. Hem plastik değerleri hem de anlatısal yapısı açısından, dini sanatın biçimsel bir anlatımdan duygusal ve dramatik bir temsil biçimine evrilişini göstermesi bakımından önemli bir eserdir.

Şekil 10

Giotto di Bondone, Mısır'a Kaçış, 1304-1306, Fresk.



(Giotto di Bondone, 1304-1306)

Giotto'dan sonra natüralist anlayışı ve göz yanılmasına dayalı şehir panoramalarıyla en önemli ilerlemeyi Sienalı sanatçı Ambrogio Lorenzetti yapmıştır. Giotto'nun mekân anlayışı, figürlerin yer aldığı homojen ve sürekliliği olan bir kompozisyon içinde derinlik hissi yaratmaya çalışırken, arka plan fon olarak kalmaya devam etmiştir. Lorenzetti ise, mekânı

sadece fon olarak kullanmaktan çıkararak doğal bağlantılarla oluşturulmuş, parçalardan bütüne doğru gelişen bir uzamsal kurgu ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, dönemi için yenilikçi bir adım olup, kent ve doğa arasındaki organik ilişkiyi daha bütüncül ve kapsayıcı bir şekilde ele almıştır. Bu yeniliğin en dikkat çekici örnekleri, *İyi ve Kötü Yönetim Alegorileri* resimleri Siena'nın gerçekçi temsili içinde görülmektedir. Lorenzetti'nin betimlediği kent panoraması o kadar detaylıdır ki, günümüzde bile ressamın kentin hangi bölgesini resmettiği rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Sanatçının bu gözlemci yaklaşımı, sadece bir manzara betimi olmanın ötesine geçerek, şehir dokusunu, toplumsal düzeni ve yönetim anlayışını doğrudan yansıtan bir belge niteliği taşımaktadır. Lorenzetti'nin “İyi ve Kötü Yönetimin Alegorisi” freskleri, Siena'daki Palazzo Pubblico'nun Sala dei Nove (Dokuzlar Salonu) duvarlarına 1338-1339 yıllarında resmedilmiş olup, iyi ve kötü yönetimi alegorik bir anlatımla sunmaktadır (Hauser, 2021b, s. 89) Dönemin en yüksek yürütme organı olan Dokuzlar Konseyi tarafından sipariş edilen bu freskler, yöneticilerin adaletli ve erdemli bir yönetim sürdürmesini teşvik etmek amacıyla tasarlanmıştır (Pricop, 2023, s. 61). Duvardaki sahneler üç duvara altı bölüme ayrılmaktadır: İyi Hükümetin Alegorisi, İyi Hükümetin Şehirdeki Etkileri, İyi Hükümetin Ülkede Etkileri, Kötü Hükümetin Alegorisi, Kötü Hükümetin Şehirdeki Etkileri ve Kötü Yönetimin Ülkede Etkileri. Bu sahneler, yönetim biçimlerinin toplum üzerindeki doğrudan etkilerini görselleştirirken, adalet ve bilgeliğe dayanan iyi yönetimin refah ve huzur getirdiğini; yozlaşmış, despot yönetimin ise savaş ve kaosa yol açtığını vurgulamaktadır.

Şekil 11

Ambrogio Lorenzetti, Kötü Yönetim Alegorisi, 1338-1339, Duvar Resmi.



(Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339)

Lorenzetti, “İyi Yönetimin Alegorisi” sahnesinde Siena'nın çevresindeki tepeleri ve kırsal alanlarını manzara formunda ayrıntılı bir şekilde tasvir etmiştir (Şekil 13). Burada doğa,

yalnızca betimsel bir öge değil, toplumsal düzenin bir yansıması olarak kullanılmıştır. İşlenmiş tarlalar, güvenli yollar ve üretken köylüler, iyi yönetimin kırsal hayat üzerindeki olumlu etkilerini simgelerken; kötü yönetim sahnesindeki (Şekil 11) çorak ve harap doğa tasviri, ihmalin ve anarşinin doğal çevreyi bile etkileyebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda Lorenzetti'nin manzaraları, yalnızca dekoratif bir unsur olmaktan çıkmış, yönetim biçimlerinin çevresel ve toplumsal etkilerini belgeleyen bir görsel metafor haline gelmiştir. Sanat tarihçileri, bu resimleri İtalyan sanatında özerk manzara resminin ilk temsili olarak kabul etmekte ve Avrupa sanatında bağımsız manzara anlayışının erken örneklerinden biri olarak değerlendirmektedirler (Pricop, 2023, s. 62). Bu sahneler, mekân ve zaman kavramlarını da vurgulayan panoramik bir anlatımla sunulmuş olup, izleyiciye gerçekçi ve mekânsal bir deneyim sunmayı amaçlamaktadır.

Resimde anlatımı güçlendirmek adına, figürler, yapılar ve doğa dengeli bir kompozisyonla yerleştirilmişken, şehir ve kırsal kesim arasında net bir ayrım görülmektedir. Erken perspektif denemelerinin ilk örneklerinden olan bu resimlerde, Perspektif derinlik algısıyla kazandırılmaya çalışılmıştır. Canlı renkler ile şehirdeki yaşama hareket kazandırılmıştır.

Şekil 12

Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetim Alegorisi, 1338-1339, Duvar Resmi.



(Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339)

Şehirde ve kırsalda, *İyi Yönetim Alegorisi* resimlerinde sanatçı, (Şekil 13) iyi yönetim altındaki kentsel ve kırsal üzerindeki etkilerini resmetmiştir. Huzurlu şehir, belli bir düzen içinde saraylar, pazarlar, kuleler, kiliseler, sokaklar, şehre ait ne varsa Siena'nın panoramik görüntüsü içerisinde resmedilmiştir. Şehrin trafiği barışçıl bir şekilde akmakta, loncalar zanaatlarını icra etmekte, sokaklarda dans eden dansçılar şenlikli bahar ritüellerinde

görülmektedir. Tüm bunlar barışçıl ve mutlu bir toluluğun metaforudurlar. Ambrogio Lorenzetti'nin huzurlu ülkesi bununla sınırlı kalmıyor.

Bir maiyet şehrin dış kapısından surların ötesindeki Toskananın engebeli kırsalının kuşbakışı bir görünüm sunar. Sürülmüş tarlalar, mevsimlik işleriyle meşkül çiftçiler, kanunların hükmü altında, güvenli bir şekilde resmedilmiştir. Gerçek bir kırsalın geniş görünümü, antik çağlardan beri batı sanatı içerisinde, manzaranın ilk örneklerinden birini temsil eder. Lorenzetti'nin bu resimlerde manzara ve şehir görünümleri, dikkatle kaydedilmiş, bir yere veya çevreye karakter kazandırmıştır (Kleiner, 2016, s. 512).

Şekil 13

Ambrogio Lorenzetti, İyi Yönetim Alegorisi, 1338-1339, Doğu Duvarı,



(Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339)

Bu freskler, belki de antik dönemlerden bu yana resmedilmiş ilk gerçekçi şehir manzarası olup, Batı sanatındaki ilk anıtsal dünyevi resimlerden biri olarak kabul edilir (Honour & Fleming, 2020, s. 410). Dini sanatın egemen olduğu bir dönemde, bu tür seküler tasvirin gerçekleştirilmesi, sanatın ruhban sınıfının tekelinden çıkarak daha geniş toplumsal katmanlara hitap eden bir ifade biçimi haline gelmesini sağlamıştır. Bu gelişme, sanatın demokratikleşmesi açısından erken bir örnek olarak değerlendirilebilir. Şehir manzaralarının resmedilmesi, o dönemin toplumlarının kendi çevrelerini ve kimliklerini nasıl tanımladıklarına dair önemli bir görsel kayıt niteliği taşımaktadır. Bir toplumun sokaklarını, binalarını, doğasını ve sosyal düzenini sanat aracılığıyla temsil etmesi, bireylerin yaşadıkları mekânla daha derin bir duygusal bağ kurmasına olanak tanır. Bu nedenle Lorenzetti'nin freskleri, yalnızca sanatsal bir yeniliği değil, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik gerçeklikleri belgeleyen bir tarihsel belge niteliğini de taşımaktadır. Lorenzetti'nin bu eserini, hem dönemin sanatsal ilerlemeleri hem de toplumsal

ve politik düşüncelerinin görsel bir ifadesi olarak çok önemlidir. Sanatın bu denli işlevsel kullanımı, Orta Çağ sanatında rastlanmayan bir bilinç düzeyini yansıtır.

Ondördüncü yüzyıl başlarında şairlerde bulunan doğal güzellik duygusu Lorenzetti'nin resimlerinde de bulunur. Modern anlamda günümüze ulaşan ilk manzara resimleri Lorenzetti'nin "İyi ve Kötü Yönetim" freskleridir. Bunlar öylesine gerçekçidir ki sembolik peysaj resimlerine benzemezler (Clark, 1952, s. 6).

Manzara resmi, tarihsel olarak net bir süreklilik göstermemiştir. Antik Mısır mezar resimleri, Roma ve Pompei duvar resimleri, genellikle dekoratif nitelikte olup, manzarayı bağımsız bir sanat türü olarak ele almaktan uzaktır. Bu örneklerde, manzara genellikle dinsel veya mitolojik sahneleri çevreleyen bir dekoratif unsur olarak işlev görmüştür. Öte yandan, manzara resminin bağımsız bir sanat formu olarak yükselmeye başlaması ancak Rönesans ile birlikte mümkün olmuştur (Read, 2014, s. 73). Rönesans döneminde Antik Çağ'a duyulan entelektüel hayranlık ve İtalyan yönetici sınıfının aristokratlaşan yapısı, manzara resminin bir sanat formu olarak şekillenmesine güçlü bir temel oluşturmuştur (Wylie, 2007, s. 62). Özellikle perspektif alanındaki ilerlemeler ve doğaya yönelik yeni yaklaşımlar, manzarayı sadece bir fon ögesi olmaktan çıkarıp, bağımsız ve anlam yüklü bir anlatım biçimi haline getirmiştir. Lorenzetti'nin freskleri, bu dönüşümün habercisi olarak değerlendirilebilir. Sanatçının şehir ve doğa manzarasını sadece bir tasvir değil, sosyal düzeni temsil eden aktif bir bileşen olarak ele alması, Rönesans'ta doğa ve insan ilişkisini ön plana çıkaran yeni yaklaşımların öncüsüdür.

Rönesans Resim Sanatında Doğa

Sanat hareketleri toplumsal gelişime paralel değişir. Yeniçağ'la Ortaçağ'ın dogmaları yerini bilgiye ve dünyevi hazlara bırakmış. Yeni çağ (Rönesans) ile sanatçıların kendi yaratıcı güçlerine olan inançları artmış ve yapıtlarını sahiplenmişlerdi. Rönesans'ın mantığı önce resim sanatında biçimlenmeye başlamıştır (Turani, 2010, s. 346). 14. Yüzyıl sonları ile 17. Yüzyıl başları arasında tarihlenen Rönesans, İtalya'da başlayarak Avrupa'da kültürel ve sanatsal bağlamda büyük dönüşümlerin yaşandığı bir sanat hareketi olmuştur. Rönesans, kendinden önceki dönemlerin mistik, felsefi ve sanatsal eğilimlerin birleştiği, Ortaçağ'ın devamı, Antik Çağ'ın da aynası gibidir. Lucian Boie, Rönesans'ın konumu ve karakteri hakkındaki sentezinde; diğer önemli tarihsel dönemlere kıyasla Ortaçağ'ın bu dünyevi dünyada yaşama pahasına ilahi krallığı desteklediğine, modern zamanlarda ise bu eğilim tersine tanrısallıktan uzaklaştığını vurgular. Bu iki zıt yönelim arasında Rönesans orta yolu izlemiş, yeryüzü ile gökyüzü, insan ile ilahi, özgür irade ile kader arasında orta yolu izlemiştir. Ancak özgürlüğü, bireyi ve bireyciliği öncelemesiyle Orta Çağ'dan ayrılır (Pricop, 2023, s. 62). Rönesans resim sanatı, perspektifin kullanılması, doğanın natüralist bir şekilde betimlenmesi ve insan anatomisinin

daha doğru bir şekilde değerlendirilmesi gibi gözlem ve ölçüye dayalı yenilikler getirmiştir. 15. Yüzyılda Floransalılar, insanı çözümlemişlerdi; fiziksel, duygusal ve düşünsel yönlerini, ahlaki ideallerini, matematiksel ölçümlerini ve doğa ile ilişkisini derinlemesine incelediler. Amaçları, insanı evrenin merkezine yerleştirmekti. Ancak, Venedikli ressam Giorgione doğa üzerine yoğunlaşarak insanı evrenin merkezi olarak değil onu evrenin sıradan bir parçası olarak görmeye başlayarak resim sanatında doğayı yeniden keşfetmiştir. Giorgione, doğaya, çağdaşlarından çok daha derin bir duyarlılıkla bağlıydı; onu severken kendi insani özelliklerini yansıtarak kişileştirmiştir (Venturi, 2023, s. 75). Giorgione, doğa ve insan güzelliğini ön plana çıkarır; her ikisine de şiirsel bir tavırla yaklaşırdı (Öndin, 2024, s. 276).

Venedikli ressamlar, Floransalı meslektaşlarına kıyasla renge daha fazla önem verirlerdi. Giorgione'nin sanatında ise bu renk duyarlılığı doğayla birleşir ve yeni bir resim anlayışının önünü açar. Figüratif konulara yer verse de, hikâye anlatımından bilinçli şekilde uzak durur. Bu tercih, ona hem içerik hem de biçim açısından daha büyük bir özgürlük kazandırır. Dönemindeki eleştirmenler, resimlerini anlamakta zorlandığı için onu eleştirmiştir. Ancak bugün bu yaklaşımı yadırgamıyoruz; çünkü artık konuyla içeriği birbirinden ayırabiliyoruz. Giorgione'nin resimlerinde manzara önemli bir yer tutar ve doğaya duyduğu bağlılık açıkça hissedilir (Venturi, 2023, s. 75). Bu doğaya yönelen yeni duyarlılığın en çarpıcı örneklerinden biri de Giorgione'nin *Fırtına* adlı tablosudur.

Şekil 14

Giorgione, Firtına, 1506 – 1508, Tuval Üzerine Yağlıboya.



(Giorgione, 1477-1510)

Firtına (Şekil14), yalnızca Rönesans resminde bir dönüm noktası değil, aynı zamanda anlatısızlığın ya da belirsiz anlatının, sanat tarihinde nasıl güçlü bir ifade biçimine dönüşebileceğini gösteren önemli bir örnektir. İlk bakışta pastoral bir sahne izlenimi verir. Sağ ön planda bebeğini emziren bir kadın, sol tarafta ise elinde mızrak veya savaş baltası (ahalberd) taşıyan bir adam yer alır (Kleiner, 2016, s. 607). Ancak bu iki figür arasında belirgin bir etkileşim görülmez. Ağaçlar, evler, nehir ve gökyüzü kendi ritminde varlığını sürdürürken, insan figürleri bu düzen içinde edilgen ve gözlemci konumdadır. Bu yaklaşım, geleneksel, anlatı merkezli resim anlayışının dışına çıkar. İzleyici bir olay örgüsüne değil, şiirsel ve atmosferik bir doğa deneyimine davet edilir (Venturi, 2023, s. 76).

Tablonun merkezinde fırtına öncesi karanlık gökyüzü ve bir anda çakan şimşek yer alır. Bu dramatik atmosfer, sadece doğal bir olayı değil, içsel bir ruh halini de yansıtır. Gökyüzü ve

ışık, figürleri çevreleyerek onları görünür kılar. Kararsız ama etkileyici bir ışık, resmin duygusal yoğunluğunu oluşturur. Doğayı anlatının taşıyıcısı hâline getiren bu yaklaşım, izleyiciye doğrudan bir anlatıdan çok, bir hissiyatı aktarır. Röntgen analizleri, erkek figürün bulunduğu yerde başlangıçta bir çıplak kadın figürünün yer aldığını ortaya koymuştur. Bu bulgu, tablonun sabit bir anlatıya değil, zaman içinde değişebilen, yoruma açık bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Bu durum, bazı sanat tarihçilerine göre eserin kutsal ya da klasik bir metne değil, şiirsel bir duygu hâline dayandığını düşündürür (Kleiner, 2016, s. 607).

Giorgione, Venedikli ressamların ışık ve renk ile bütünlük kurma anlayışını bir adım ileri taşır. Giovanni Bellini'nin etkisiyle gelişen bu yaklaşımda doğa artık sadece bir arka plan değil, insanla aynı düzlemde var olan bir atmosferdir. *Fırtına*'da figürler, manzara ve atmosferle iç içe geçmiş hâlde yer alır. Bu ilişki, klasik kompozisyon kurallarının ötesindedir. Sanatçı doğayı yalnızca estetik bir unsur olarak değil, anlam taşıyan bir varlık olarak işler. Formları çizgiyle değil, tonlama ve ışık-gölge geçişleriyle tanımlar. Bu “piktüral” form anlayışı, onun ışık ve rengi düşünme biçimini yansıtır. Doğaya verdiği insanî özellikler ve figürlerdeki zerafet, biçim ile içerik arasında derin bir uyum yaratır. Bu uyum, manzara betimine şiirsellik katar (Venturi, 2023, s. 79).

Fırtına, figürlerin merkezde olmadığı, doğanın anlatıyı taşıdığı bir tabloya dönüşür (Gombrich, 2011, s. 329). Figürlerin edilgenliği ve anlatımın manzaraya yönelmesi, eserin lirik niteliğini güçlendirir. Gombrich'e göre bu resmi sanattaki en mükemmel yaratılardan biri yapan şey, konusu değil, onun biçimsel devrimidir. Küçük boyutlu, sade kompozisyonuna rağmen, figürler ve manzara, yalnızca her yere nüfuz eden ışık ve hava sayesinde bütünleşir. Bu ışık, fırtınaya özgü tuhaf bir ışıktır ve ilk kez bir resimde figürlerin önünde yer alan manzara yalnızca arka plan olmaktan çıkar. Resmin asıl konusu, artık manzaranın kendisidir. Gözümüz bir figürden manzaraya, sonra tekrar diğer figüre yönelir; çünkü Giorgione, çağdaşlarının yaptığı gibi nesneleri ve figürleri çizip ardından bir mekâna yerleştirmez. Doğayı, insanla birlikte, ışık, hava, bulutlar, kent dokusu ve köprülerle bir bütün olarak düşünür. Bu yaklaşım, perspektifin keşfi kadar büyük bir adımdır. O noktadan sonra resim sanatı, sadece çizim ve rengin toplamı olmaktan çıkıp, kendi iç yasaları ve anlatım yolları olan bağımsız bir sanat hâline gelmiştir (Gombrich, 2011, s. 330). Wordsworth'ün lirik şiiri “sessizlikte biriktirilen duygular” olarak tanımlaması gibi, *Fırtına* da belirli bir anlatıya bağlı olmadan, izleyicide yoğun bir duygusal yankı uyandırır. Gün batımı ışığında aydınlanan fırtına bulutları, kırsal yaşama çekilmiş insanlar ve doğanın döngüsel hali, birlikte lirik karakterde bir görsel şiire dönüşür (Venturi, 2023, s. 78). Bu yönüyle *Fırtına*, yalnızca döneminin sanat anlayışını değil, aynı zamanda resim

sanatının ifade olanaklarını da köklü biçimde dönüştüren bir yapıt gibidir. Fırtına resminin bu şiirsel etkisi, aslında manzara resminin sanat tarihinde üstlendiği rolün değişimiyle de ilgilidir.

Rönesans öncesi resimlerde manzara -doğa, nehirler, dağlar- genellikle konuyu destekleyen arka plan olarak kullanılmış ve resmin ana temasına yardımcı bir konumdaydı. Bu dönemde manzara, resimde hala doğrudan bir odak noktası değildi; daha çok izleyiciyi resmin ana konusuna çeken yardımcı unsurlar olarak yer alıyordu. Ancak Rönesans döneminde manzara, doğanın gerçeğe daha yakın ve makul resimler olarak, bağımsız bir anlatı ve estetik değeri olan bir tema haline gelmeye başlayarak manzaranın kompozisyonel rolü güçlenmeye başlamıştır. Bu değişim yalnızca tematik bir dönüşüm değil, aynı zamanda sanatçının doğaya ve yaratım sürecine yaklaşımında da köklü bir fark yaratmıştır. Bu dönüşüm hem görsel anlamda hemde düşünsel anlamdadır.

Rönesans, doğanın incelenmesine dayanan sanatsal bir iradeyi ve bilginin tüm alanlarına duyulan bütüncül bir yaklaşımı yansıtır. Doğanın sanatsal yaratım sürecindeki rolü değerlidir. Sanatçı doğayla doğrudan bir temas kurarak, özgün ve derin bir yaratım süreci ortaya koyar.

Doğa, tüm sanatsal keşiflerin başladığı ve geri döndüğü temel, merkezdir. Doğayı özümseme süreci, farklı üslup seviyelerinde gerçekleşir ve bu süreç, dilsel araçların öznel gelişimiyle paralel ilerler. Daha spesifik olarak, bu süreç, bu sanatsal ifade araçları icat edilip doğrulandıktan sonra gerçekleşir. (...) Sanatçıdan, daha önce edinilmiş tüm şematik bilgilerini unutması, doğayla bir diyalog içinde kendi biçimsel kelime dağarcığını geliştirmesi beklenir. Bu süreç, araçlar olmadan, doğrudan gerçekleşmeli ve sanatçı tamamen kendini kontemplasyon (derin düşünme) eylemine adanmalıdır (Hofmann, 1977 s. 62).

Hofmann, doğanın sanatsal yaratımdaki rolüne dikkat çekerek doğa ile temas halinde olup bu temasla sanatçıların özgün ifadeler geliştirdiklerine vurgu yapar.

Leonardo da Vinci, bitkiler, hayvanlar, taşlar, dağlar, kristaller gibi doğal yapıları ve doğal fenomenleri resmettiği resimlerin amacı, doğayı anlamak ve ince ayrıntılarına kadar keşfetmektir. Leonardo'nun resimleri ve eskizleri, bilimsel birer çalışma niteliğinde, temsili, sembolik ve hermetiktir (Pricop, 2023, s. 64). Leonardo, doğal dünyayı klasik geleneğe ya da herhangi bir dini inanca bağlı kalmaksızın doğrudan gözleme dayanarak doğal dünyayı estetik bir gözle karşılamaya öncülük etmiştir.

Şekil 15

Leonardo da Vinci, 1474, *Arno Vadisi Manzarası*, Kağıt Üzerine Mürekkep.



(Leonardo da Vinci, 1474)

Arno Vadisi Manzarası Leonardo'nun bilinen en erken manzara resmi olarak kabul edilir (Pricop, 2023, s. 65). Rönesans döneminde manzara, sanatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Kağıt üzerine mürekkep kullanılarak yapılan bu resim (Şekil 15), doğanın detaylı bir gözlemidir. Kalem ve mürekkeple hazırlanmış bir eskiz üzerine oluşturulan bu çizim, uzak bir ufka doğru uzanan bir vadinin görünümünü resmetmektedir ve gerçek bir manzarayı temsil ettiği düşünülmektedir. Ayrıca bu çizim, 15. Yüzyılda doğaya yönelik artan ilginin ve sanatçıların görünür dünyanın yasalarını, kendi yaratıcılıklarına tabi kılmak için gösterdikleri çabanın önemli bir örneğidir (Zöllner, 2017, s. 13). Bu ilginin en önemli yansımalarından biri de, manzara resminde derinlik ve mekânsal algının nasıl oluşturulduğuna dair arayışlardı.

Mantua'da bir düklük sarayı, içerisinde bir oda. Odanın duvarları ve tavan tonozları mimari sınırlamalarına uyumlu şekilde çepeçevre yağlıboya resimlerle donatılmıştır. Bir resmin içinde olmak gibi. Duvarda her şey resmedilidir, resimleri çevreleyen perdeler, pervazlar, sütunlar, hepsi gerçek dünyanın resimsel temsilidirler. Yapıldığı dönem "*dünyanın en güzel odası*" olarak görülüyordu. "*Her şey tamamen temsil. Perdelerinde resim olduğunu biliyoruz. Resmedilmiş figürler olduğunu, yağlıboya bir gökyüzü, yağlıboya tepeler olduğunu... Her şey tuval işleyi görüyor. Yağlıboya perdeyi çekip yağlıboya manzarayı saklayabiliriz. Ertesi sabah, yağlıboya perdeyi açıp yağlıboya manzarayı görebiliriz.*" (Berger & Berger, 2024, s. 16). Odanın güneybatı köşesinde *buluşma* adında çok figürlü bir dış mekan manzara resmi vardır (Şekil 16). Bu manzara da *trompe-l'oeil* ve liner perspektif teknikleri kullanılmıştır. Odada

duvar ve tavan resimleri gerçek mekanın bir uzantısı gibi izleyiciye üç boyutluluk hissi vermektedir.

Şekil 16

Andre Mantegna, Buluşma, 1465-1474 Güney Batı Duvar Resmi.



(Andre Mantegna, 1465-1474)

Mantegna'nın manzaralarında, mekân arabesk çizgilerin karmaşık ağıyla kıvrılarak derinliğe doğru kaçır, buna karşılık gökyüzündeki bulutlar süzülür gibi betimlenir. Bu tür ifadeler, sabit imgeler üzerinden harekete yapılan göndermeler oldukları için metaforiktir. Sanatçının çizgi kullanımı, kayalar ve yarıklar gibi unsurları yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda plastik, tematik ve hatta hayal gücüne dayalı öğeler haline getirir. Mantegna, çizgisel ifadeyle klasik mekânsal düzenden kurtulmaya çalışırken, kompozisyonlarını aynı anda gökyüzüne doğru açmak ister (Damisch, 2012, s. 177). Mantegna tavan aylamasında yani süslemesinde bu yöntemi son sınırına taşır.

Şekil 17

Andre Mantegna, *Buluşma*, 1465-1474, Tavan Resmi.



(Andre Mantegna, 1465-1474)

Şekil 18

Andre Mantegna, 1465-1474, Duvar Pencere Detayı



(Andre Mantegna, 1465-1474)

Camera degli Sposi 'de odanın tavanında göz anlamına gelen *Okülus* (Şekil 17). Bir kubbe resmi vardır (Berger & Berger, 2024, s. 15). Merkeze açık bir gökyüzü ve bizlere yukarıdan bakan figürlerle çevrili üç boyutlu bir tavan bizim mekânsal algımızı çarpıcı bir şekilde değiştiren yenilikçi bir yaklaşımdır. İtalyan tarihinde ilk aşağıdan yukarıya perspektif orta çıkmıştır, zemine dik açıyla kurulmuş ilk perspektif (Damisch, 2012, s. 178). Mantegna'nın *Camera degli Sposi* fresklerindeki perspektif oyunları ve kısaltmaları, daha sonraki dönemlerde yaygınlaşacak ilizyonist tavan resimlerinin öncüsü olacaktır. Mantegna'nın *Camera degli Sposi*

fresklerinde yer alan *Buluşma* resminin fondaki manzara, anlatıyı güçlendirmek ve derinlik algısını hissettirmek için kullanılmıştır. Bu noktada bu resimde manzara için fon olmaktan ziyade, doğanın anlatıya olan desteğine önemli bir örnek sayabiliriz (Şekil 18).

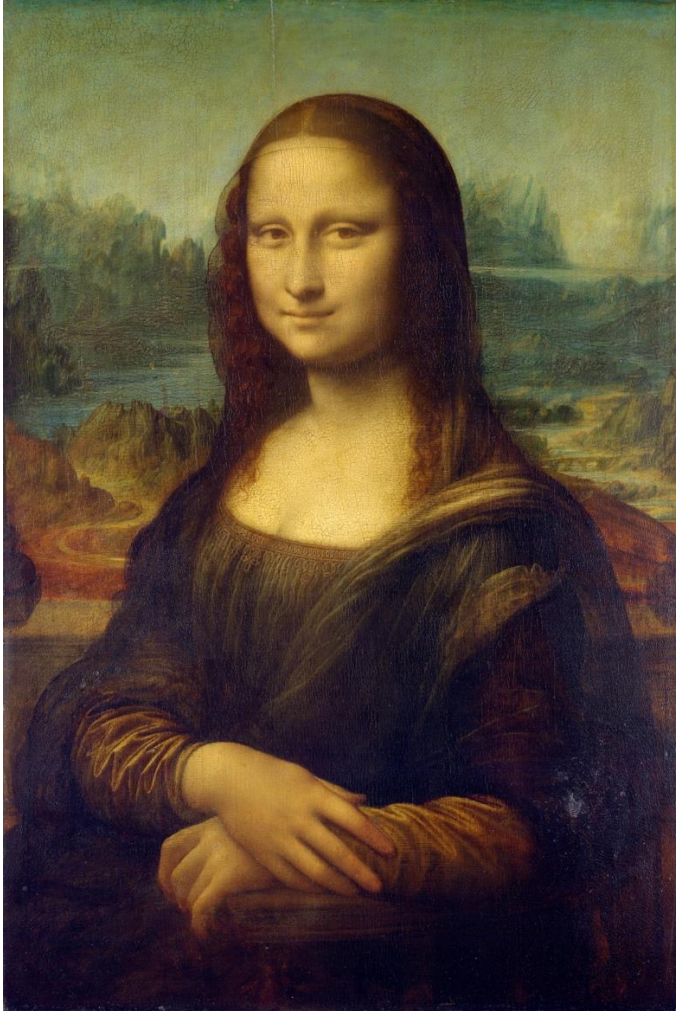
Resimde derinlik ve perspektif kullanılması, manzarada erken dönem perspektifin kullanımına örnek sayılabilir. Perspektifin Rönesans öncesinde yapılmış çalışmalarda hissedildiği biliniyordu. Bunlar Pompeide görülen '*parelel perspektif*' idi. Ayrıca mimar Vitruvius ve Lucretius'un Carus'un '*kaçış noktası*' nı biliyorlardı. Ancak bu buluşlar resimde kullanılmamıştı. Resimde kaçış noktası'nı ilk kullanan ressam Ambrogio Lorenzetti olmuştu (Turani, 2010, s. 347).

Arno Vadisi Manzarası, resminde manzara bir arka plan değildir. İncelenen, tasvir edilen bir mefhumla dönüşmüştür. Doğa değerlendirilmiş ve kucaklanmıştır. Rönesans felsefesi doğayı Tanrı'nın bir yansıması olarak görür. Rönesans'ın doğa felsefesi, doğa'nın 'Tanrının Kitabı' olduğu fikrini benimsemiştir (Cassirer, 1963, s. 54). Bu minvalde, *Arno Vadisi Manzarası*, bir resimden fazlasıdır. Dönemin felsefi ve bilimsel yaklaşımlarını aktaran belge niteliğinde düşünülebilir. Doğanın detaylandırılmaya başlanması ve bilimsel bir kesinlik anlayışı, Rönesans'ın doğayla bilgiyi arama çabasını temsil edebilir.

Her ne kadar resim, doğanın bir taklidi olarak görülse de, bu taklit süreci bilimsel bir niteliğe sahiptir (Minor, 2017, s. 94). Bununla birlikte, doğaya ilişkin bilimsel yaklaşımlar, bilimin analitik gücü ile sanatın estetik gücünün birleşimi sayesinde, manzara resimleri aracılığıyla temsile dönüşebilir. Temsil, bir kopyadan ziyade, *şey*'in özünü, düşüncesini ve anlamını aktaran bir süreçtir. Sanatçı, doğa temsiliyi icra ederken birebir kopyalamaktan ziyade, onu estetik kaygılar doğrultusunda yeniden şekillendirir. Bu durum, Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa tablosunda (Şekil 19) açıkça görülebilir. Tablonun arka planında yer alan manzaranın konumu, resimdeki figür kadar merak konusudur. Bu manzaranın gerçek bir mekânı mı yansıttığı, yoksa sanatçının zihninde tasarladığı ve idealize ettiği hayali bir mekân mı olduğu konusunda farklı görüşler öne sürülmüştür. Bazı sanat tarihçileri, Leonardo'nun bu manzarayı İtalya'nın kuzeyindeki Toskana veya Lombardiya bölgelerinden esinlenerek oluşturduğunu iddia etmektedir (Kemp, 2006, s. 217). Ancak bazı sanat tarihçileri, bu manzaranın gerçekte var olmayan, tamamen hayali bir yer olduğunu ve portrenin ifade gücünü destekleyen özerk bir resimsel etki yaratma amacı taşıdığını öne sürmektedir (Zöllner, 2017, s. 161). Bu yönüyle, arka plandaki manzara, yalnızca topografik bir referans değil, estetik ve anlatısal kaygıları da temsil edebilir.

Şekil 19

Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Leonardo da Vinci, 1503-1506)

Mona Lisa'nın arka planında, Leonardo da Vinci'nin Rönesans döneminde geliştirdiği atmosferik perspektif ile derinlik kazandırılmış bir manzara yer alır. Bu manzarada dağlar, kayalıklar, vadiler ve su yolları, *sufumato tekniği* kullanılarak keskin hatların yumuşatıldığı, öğeler arasındaki geçişlerin belirsizleştiği uyumlu bir kompozisyon içinde resmedilmiştir. Manzaranın ufuk çizgisinin asimetrik oluşu ve perspektifin bilinçli şekilde bozulması, izleyicinin bakışını doğrudan figüre yönlendiren optik bir ilüzyon yaratmaktadır (Gombrich, 2011, s. 303).

Mona Lisa'nın akılda kalıcılığı, büyük ölçüde Leonardo da Vinci'nin öznesini, gizemli bir portreyi mistik bir manzaranın fonuna yerleştirmesinden kaynaklanmaktadır (Kleiner, 2016, s. 583). Fondaki geniş ve ütöpik manzara, Mona Lisa'nın yüzündeki gizemli ifadeyi daha da derinleştirmektedir. Bu manzara, yalnızca arka plan olarak değil, insan ve doğa arasındaki ruhsal ve metafiziksel bağlantıyı güçlendiren bir anlatı unsurudur. Belirsiz ufuk çizgisi ve doğanın sonsuzluğunu simgeleyen geniş manzara, izleyiciyi sadece görsel bir keşfe değil, adeta

varoluşsal bir sorgulamaya da sürükler. Diğer bir ifadeyle, Leonardo'nun *Mona Lisa*'da yarattığı doğa, fiziksel bir mekândan ziyade, insanı ontolojik bir zaman yolculuğuna çıkaran bir mefhumla dönüşür.

Şekil 20

Lucas Cranach Elder, Mısır Yolunda Dinlenme, 1504, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Lucas Cranash Elder, 1504)

Lucas Cranach, *Mısır Yolunda Dinlenme* resmiyle kutsal bir kaçış hikayesini betimlemiştir. Dağlık ve ormanlık bir yerde, su kaynağının kenarında dinlenen Meryem ve Bebek İsa tasvir edilmiştir. Kutsal bir hikaye, şiirsel bir anlatı, şiirsel bir dinginlikle sunulmuştur. Resimde (Şekil 20) doğa, pastoral bir huzur ve mistik bir atmosfer içerisindedir. İnsan ve doğa, ilahi yaratılışın yansımaları olarak ele alınmıştır. Doğal dünya, Tanrının tüm evrendeki tezahürünün bir parçası olarak algılanır (Pricop, 2023, s. 69). Doğanın optik gözlemi, insan ve manzaranın birlikte resmedilmesine olanak sağlamıştır. Tanrı'yı, onun yaratmış olduğu doğa ve insan üzerinden görme düşüncesi, Tanrı'ya yakın olma arzusunun bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Resim sanatı, tarihin çeşitli evrelerinde iyi bir hikaye anlatıcısı olmanın yanında, ilahi olanı bulmayı da çabalayan zamansız bir şiiirdir. Simonides'e atfedilen, resim "sessiz şiir", şiir "konuşan resim" görüşü canlanır zihnimizde (Hauser, 2021b, s. 136).

Resmin kompozisyonu, üçgen bir düzen içerisinde tasvir edilmiştir. Üçgenin üst köşesine siyah giysiler üzerine kırmızı bir pelerin giymiş yaşlı bir adam yer almaktadır. Kutsal bir figür olduğunu tahmin ettiğimiz bu yaşlı adam, saygısını gösterir vaziyette resmedilmiştir. Üçgenin sağ alt köşesinde ise kırmızı elbiseli Meryem ve Bebek İsa bulunmaktadır. Diğer figürler ise üçgenin sol köşesine doğal bir akışla yerleştirilmiş gibidir. Resmin fonunda, Rönesans'ın mekânsal derinlik anlayışına uygun doğal bir manzara kullanılmıştır. Meryem'in kırmızı elbisesi bu doğal manzaranın soğuk renklerine kontrast oluşturmaktadır. Işık, figürlerin baktığı ön cepheden gelmekte olup, ön plandaki figürler arka plandaki figürlerden daha fazla ışık alarak, doğal perspektif oluşturmaktadır. Meryem ile Bebek İsa arasındaki etkileşim insani, yani dünyevi bir nitelik taşıırken, meleklerin onları çevrelemesi, bu resmin kutsal yönünü pekiştirmektedir.

Yaşlı Peter Bruegel, Kuzey Avrupa Rönesansı'nın en önemli ressamlarından biridir. Resimlerinde gündelik hayatı ve dini hikayeleri doğayla iç içe işleyerek anlatmıştır. 1564 yılında, İsa'nın Golgotha Tepesi'nde çarmıha gerilme sahnesini konu alan “*Çarmıha Gidiş*” adlı eserini yapmıştır. Bruegel, eserlerinde doğal unsurları devrimci bir tarzda manzaraya entegre etmiştir (Pricop, 2023, s. 72). Bu resimde (Şekil 21), manzara, insan yaşamındaki kaosu sessiz bir tanığı gibidir. Yüzlerce figürün yer aldığı bu eserde, panoramik bir kompozisyon kullanılmış ve insan deneyimlerinin en ince detayları titizlikle işlenmiştir. Bruegel, yaşadığı dönemin coğrafyasını ve insanlarını yansıtmaya eğilimine sadık kalmıştır. Resimde, lacivert bir zemin üzerine ağır bulutlarla kaplanmış bir gökyüzünün altında, inişli çıkışlı yollar boyunca ilerleyen ve farklı eylemlerde bulunan insanlarla dolu bir manzara görülmektedir. Rönesans'ın merkez odaklı kompozisyon anlayışını Maniyerist bir tavırla devre dışı bırakan ressam, çarmıha götürülen İsa'yı kalabalığın içinde neredeyse fark edilemeyecek şekilde betimlemiştir; onu görmek için özel bir çaba sarf etmek gerekmektedir (Yüzgüller, 2023, s. 57). Resim, yakından uzağa doğru üç bölümden oluşmakta; figürlerin küçülmesi ve yolların daralmasıyla doğrusal perspektif uygulanmaktadır. Sahnenin en önünde, bir tepenin yamacında konumları ve giysileriyle kalabalıktan ayrılan, muhtemelen İsa'nın kederli ailesi ve müritleri yer almaktadır. Ortada, hareket halinde olan ve İsa'nın da içinde bulunduğu kalabalık bir grup; en arkada ise kasvetli gökyüzüyle birleşen ufuk çizgisine yakın, infazın yapılacağı yerde dairesel bir form oluşturmuş bir kalabalık görülmektedir. Ufuk çizgisinin yukarı çekilmesi, resme daha geniş bir manzara görünümü kazandırmıştır. Bu eserle Bruegel, Hristiyanlık dramını adeta minyatürleştirmiştir. Büyük trajediyi küçük bir görsel ayrıntıya indirerek, dünyevi olan ile ilahi olanı geleneksel bir üslupla aktarmaktadır (Sennett, 2022). Bruegel, bu yaklaşımıyla dini bir hikâyeyi günlük hayatın sıradanlığıyla bütünleştirmiştir. Dolayısıyla fondaki manzara, bu bütünleştirme çabasının bir yansıması olarak ele alınabilir.

Ayrıca, bu resimde çarmıha götürülen İsa ile birlikte infaz edilecek iki hırsız da betimlenmiştir. Elleri arkadan bağlı olan bu iki kişi, bir atlı arabanın içinde, iki din adamı eşliğinde ve İsa'ya çok yakın bir şekilde resmedilmiştir. Bu sahne, *anakronik* bir göndermedir (Yüzgüller, 2023, s. 59).

Şekil 21

Yaşlı Peter Bruegel, Çarmıha Gidiş, 1564. Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Yaşlı Peter Bruegel, 1564)

Bu resim ile doğa, insan yaşamının sürüp giden kaosunun sessiz bir gözlemcisi gibidir. Her bir ağaç, taş ve tepe bu sahnelerin tanığıdır. Manzara, sadece bir fon olmanın ötesinde, anlatının en önemli unsurudur. Doğanın büyüleyici zamansızlığını estetik bir formda gözler önüne seren Bruegel, insan ve doğa ilişkisine dair derin bir bakış sunmaktadır. Onun manzarası, insanlık dramını muhakeme eden bir yargıçtan ziyade, bu drama sessizce anlam yükleyen bir şiir gibidir.

Bruegel, *Çarmıha Gidiş* resminden altı yıl önce, ıstıraplı bir pagan hikayesini tasvir ettiği “*İcarusun Düşüşü Sırasında Bir Manzara*” adlı resmi yapmıştır. (Şekil 22), Yunan mitolojisine göre, Deдалus’un yaptığı kanatlarla güneşe doğru uçmaya çalışan İkarus’un balmumundan yapılmış kanatlarının erimesi sonucu denize çakıldığı sahne resmedilmiştir. Ancak bu resimde ilginç olan, İkarus’un düşüşünün asude bir ortamda ve alışılmadık bir tarzda ele alınmış olmasıdır.

Bruegel, İkarus’un yere düşmeye başladığı anı değil, düşüşün ardından suya dalışını, sadece denize batmakta olan iki bacağı betimlemiştir. Bu düşüş sahnesi, manzaranın içerisine

küçük bir ayrıntı gibi gizlenmiştir. Kullanılan renkler dahi olayı gizlemeye yönelik izlenim yaratmaktadır. İkarus'un düştüğü deniz, dinginlik ve huzurla ilişkilendirilen mavi tonlarında, ve doğanın pozitif gücünü hissettiren yeşil renklerle resmedilmiştir. Ancak, bu sakin görünümün ardında trajik bir olay yatmaktadır. Resim gündelik yaşamdan sahneler içerir: Tarlasını süren bir çiftçi, sürüsünü otlatan bir çoban ve ağını atan bir balıkçı canlı renklerle öne çıkarılmıştır. Öyle ki, manzaranın huzuru, izleyicinin gözünü trajedik hikayeden uzaklaştırmayı amaçlamış gibidir. *İkarus'un Düşüşü* resminde İkarus'un çırpınan bacakları, izleyicide bir "İkarus Nerede" bulmacası gibidir (Rose, 2018, s. 41). Ayrıca ufka doğru yelken açmış bir gemi, izleyicinin dikkatini olayın dışında tutmaya yönelik bir unsur olarak yerleştirilmiştir. Bu durum "biri ölüyor diye saban durmaz" atasözünü bir örnek niteliğindedir (Sennet, 2022, s. 188).

Şair W.H. Auden Bruegel'in *İkarusun Düşüşü* resmini, insanın insana karşı umursamazlığını resmettiği bir çalışma olarak yorumlamış ve şu dizelerle ifade etmiştir.

Mesela Bruegel'in İkarus'unda: her şey nasılda
Gönlü rahat sırt çevirir felakete; rençber
Duymuştur suya düşme sesini, umursanmayan çığlığı elbet duymuştur,
Ama dikkate değer bir bozgun değildir bu onca... (Sennet, 2022, s. 189).

Bruegel'in detaycılığı ve izleyiciyi anlatının inşasına davet etme konusunda esrarengiz bir yeteneği vardı. Günlük yaşamı canlı bir şekilde tasvir etmesi, mevsimsel değişikliklere dikkat çekmesi çarpıcı derecede modern ve gerçekçi bir tavidir. Onun gerçekliği, mitolojik ve dini referansları kolayca gölgede bırakır (Rose, 2018, s. 41). Bruegel'in gerçekçiliği, insan deneyimlerini aktarmada estetiği bir araç olarak kullanmasında gizlidir.

Şekil 22

Pieter Bruegel, İkarusun Düşüşü Sırasında Bir Manzara, 1558, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Pieter Bruegel, 1558)

Burada bahsedilen *gerçeklik*, görünen *resmin satıh*'ından daha derin olanı algılatan ve hissettiren nitelikli bir katmandır. Bu katman, natüralizmin sathi taklit cazibesinin çok daha ilerisindedir. Nitekim, Fransız eleştirmen, ressam ve sanat teorisyeni Maurice Denis, 1890'da şöyle yazmıştır: *Temel olarak bir resim – bir savaş atı, çıplak bir kadın veya bir anekdot olmadan önce – belli bir düzende birleşen renklerle kaplı düz bir yüzeydir* (Mınor, 2017, s. 208). Denis'in bu sözü, resmin yalnızca bir taklit değil, yüzeyin ardındaki anlam katmanlarını açığa çıkaran bir sanat biçimi olduğunu düşündürmektedir.

Rönesans ressamının odağı, kendi gösterdiklerinden ziyade izleyicinin ne görebileceğiyle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlama, her türlü gerçek natüralizm eylemini engellemiştir. Çünkü natüralizmin cazibesi, resmin *tıpkı gerçeği* andırdığı çıkarımıdır (Berger, 2022, s. 112). Rönesans resminde perspektif, mekan ve nesnelerin dizilişleri izleyicinin bakışını yönlendirmeye yönelik bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak, bu yaklaşım, natüralizmin temel varsayımı olan doğanın birebir kopyası fikriyle çelişir. Natüralizm gözün gördüğüyken, Rönesans, görünenin idealize edilmiş ilkeler çerçevesinde -akıl, bilim, insan, teoloji, perspektif, - ifade edilmesidir. Rönesans, bilimsel gözlem ve deneyimle doğayı yeniden tanımladı. Sanatçılar, manzara resmini bir fon olarak görmekten ziyade estetik bir unsur olarak ele almaya başladılar. Doğal formların detaylı bir şekilde incelenmesi ve düzenli bir bütünlük içerisinde sunulmasıyla yeni bir yaratıcı ifade biçimi ortaya koydular. Manzara resmi, insanın doğaya

karşı tutumunu ve ilişkisini yansıtarak izleyicinin entelektüel ilgisini çekmeye başlamıştır (Lagerlöf, 1990, s. 6).

Manzara Resminin Bağımsızlığı

Manzaranın, figürlerin konusuna sadece bir zemin olmaktan kurtulması, özellikle Venedik okulu ressamlarından Tintoretto (Jacobe Tintoretto) ve Cima (Giovanni Battista Cima da Coneglino) gibi sanatçıların eserlerinde görülmektedir; bu dönemde manzara, yavaş yavaş konuya hakim olmaya başlamıştır (Read, 2014, s. 73). Manzara resmi Barok ile mitolojik ve dini figürlerle dolu kompozisyonlar içerisinde sıyrılarak duygusal ve tematik anlatım değerini bulma sürecine girmiştir. Ancak bu süreç, manzara resimlerinin tamamen bağımsız bir tür haline gelmesinden ziyade, bu yöne evrildiğini ifade etmektedir. Manzaranın resim sanatı içerisinde özel olarak temel konu haline gelerek değer kazanmasını ilk kez 1521’de Albert Dürer’in Joachim Patinir için “*iyi manzara ressamı olan Joachim*” diye tanımlaması, manzara ressamlığına bir başlangıç olarak kabul edilebilir (Read, 2014, s. 73). 1515’te Anvers ressamları locasında usta olan Joachim Patinir özellikle manzara resimleriyle tanınan bir ressamdı. Alman literatüründe *Landschaft* (manzara) kelimesi Dürer’in Patinir’i tanımlamasıyla sanatsal bir kategorinin nitelemesi olmuştur. Patinir’in resimlerinde doğa, dini metinlerde geçen kahramanlardan daha belirgin resmedilmiştir. Patinir ufuk çizgisini yüksek bir noktadan çizer, çok daha geniş, panoramik bir doğa görüntüsü elde etmek için. Kompozisyonu kuşbakışı görünümünde resmetmiştir. Ancak bu görünüm tutarsızdır: arazi yukardan temsil edilmesine rağmen, ağaç koğukları, taş oyukları gibi baş aşağı görülebilecek şekilde resmedilmiştir. Anlaşıldığı gibi çizgisel perspektifi pek önemsememiştir. Bunun yerine renk geçişleriyle derinlik sağlamaya çalışmıştır (Kleiner, 2016, s. 691). Patinir’in resimleri manzara resminin sekülerleşme ve özerkleşmesinde önemli bir ara aşamadır. Hollanda sanatındaki manzaralar, dini figürlere bağlı olarak tasvir edilmişken, Patinir’in eserlerinde görülen ise doğal dünyaya olan ilginin estetik deneyimleridir. Dini figürlere, sadece tanımlanabilir karakterlerde bir anlam yüklenirken, manzaranın kendisi dini anlatımdan neredeyse bağımsız olarak, doğanın ruhunu ve duygusunu iletmektedir (Goedde, 1990, s. 655). Patinir’in resimleri geniş bir doğa panoraması sunmasından dolayı *Weltlandchaft* yani *Dünya Manzarası*’nın mucidi olarak kabul görmüştür. *Weltlandschaft* terimini Patinir’e atfeden Avusturyalı sanat tarihçisi Ludwig von Baldass’tır (Bahaur, 2024, s. 1).

Şekil 23

Joachim Patinir, Landscape With Saint Jerome, 1520-24, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Joachim Patinir, 1520-24)

Joachim Patinir'in *Aziz Jerome ile Manzara (Landscape with Saint Jerome)* adlı eseri, Aziz Jerome'un bir aslanın pençesinden diken çıkardığı dini bir sahneyi, egzotik ve ayrıntılı bir manzara içinde betimler (Şekil 23). Bu eserde esas tema manzaradır; dinsel anlatı ise manzara içinde küçük bir öge olarak yer alır. Bu yaklaşım, konunun merkezine manzarayı alarak resim anlayışında önemli bir değişimi işaret eder. 15. Yüzyılda geleneksel gözlem biçimleri dönüşmeye başlamış, doğa hem makro (genel görünüm) hem de mikro (detay) düzeyde daha dikkatli şekilde gözlemlenmiştir. Doğa parçaları artık daha mantıklı ve bütüncül bir biçimde yapılandırılmaktaydı. Örneğin bir kaya parçasının betimlenişi dahi başlı başına bir manzara olarak değerlendirilebilmekteydi. Ancak 1500'lü yıllardan sonra insan figürünün resme dâhil olmasıyla birlikte manzara, zamanla geri planda kalmaya başlamıştır. Bu duruma rağmen, 1530 sonrası dönemde Alman sanatçı Albrecht Altdorfer ile Hollandalı Joachim Patinir, manzarayı yeniden ön plana taşıyarak onu resmin esas konusu hâline getirmişlerdir (Turani, 2010, s. 350). Joachim Patinir'in resimlerinde manzara, natüralist doğa ayrıntılarıyla örülü lirik bir hayal gücü ile işlenir. Onun resimlerindeki lirizm, doğayı duygusal ve şiirsel bir üslupla kurgulamasından gelir.

O dönem manzara resmini benzer bir duyarlılıkla betimleyen bir diğer ressam, Albrecht Altdorfer (1480-1538), Alman Rönesansı'nın en özgün ve yenilikçi sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Sanat tarihinde manzarayı bağımsız bir konu olarak ele alan ilk ressamlar arasında

yer alır. Onun eserlerinde doğa, yalnızca bir arka plan değil, başlı başına bir anlatı ögesidir. Altdorfer, doğayı tutkuyla ve yenilikçi bir bakış açısıyla resmederek manzara resmini özgürleştiren öncülerden biri olmuştur (Clark, 1952, s. 38). Altdorfer'in resimlerinde dini ve mitolojik konular doğa duyarlılığıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Tuna Okulu'nun başlıca temsilcilerinden biri olmasından dolayı, Alp bölgesinin ormanlarını, kayalıklarını değişen hava koşullarını coşkuyla resmetmiştir. Tuna vadisini resimlerine çok konu etmiştir. Bu resimlerinde hiç figür ve öyküsel betimleme kullanmadığından bu eserleri Avrupa sanatında ilk *katıksız manzaralar* olarak görülmüştür (Honour & Fleming, 2020, s. 466). Öyleki figürlü resimlerinde dahi, figürleri minyatürleştirilmiş, arka plandaki orman manzarası kutsal bir tema olarak öne çıkmıştır. Bu resimler, daha sonra Alman ormanının ulusal bir sembol ve mistik bir mekân olarak resmedilmesini sağlamıştır. Özellikle Altdorfer'in ormanları konu edinen manzara resimleri, Alman doğasının özgünlüğünü vurgular. Altdorfer'in Çizimlerinde gravürlerinde ve resimlerinde Alman ağaçları ve ormanları şaşırtıcı derecede yoğun, sık ve kıvrak biçimdedirler. Bu yönüyle İtalyan sanatından çok farklılık gösteren imgelerden kurulmaktadır. Simon Schama'ya göre Altdorfer, "Alman farklılığının doğal kahramanı" olarak sadece manzarayı anlatmaz, bu anlatımda, manzarayı, anlatımın bir aracı olarak kurar. Kültürel belleğin, tarihsel özelemlerin ve kimliğin maddesel bir yüzeyde cisimlenmiş biçimidir (Schama, 1995, s. 99). Yani, manzara mimetik temsili aşarak, anlam yüklü imgelere ve duygusal nesnelere dönüşür. O kendi romantik ruhunun manzaralarını, kendi tasavvuru ile içinden geldiği gibi resmediyordu. Onun dünyası şairane bir dünya idi.

Aziz George ve Ejderha (Şekil 24), doğanın ilk kez öyküsel temanın önüne geçtiği, manzaranın bağımsız bir özne olduğu ilk resimlerden biridir (Schama, 1995, s. 99). Orman, sahneyi ele geçirmiş gibidir. Resim küçük boyutuna rağmen, simgesel anlatımı ve estetik yoğunluğu bakımından benzersiz bir eserdir. *Aziz George ve Ejderha*, plastik değerleri bakımından oldukça dikkat çekici ve avangard bir resimdir. Klasik anlatı merkezli resim kompozisyonlarından farklıdır. Mekânsal bir organizasyon ile figürler olağandışı bir tarzla resmin sağ alt köşesine yerleştirilerek doğa merkeze alınarak kutsallaştırılmış gibidir. Tablonun geneline hakim yeşil, sarı ve kahverengi ile orman tabiatının doğal renklerinde gözlemsel gerçeklikte verilmiştir. Resmin dokusu yoğun fırça darbeleriyle neredeyse dokunulabilir kılınmıştır. Resimdeki mekânsal derinlik, arka plandaki bir dağ ve açık tonda gökyüzü, atmosferik perspektif ile elde edilmiştir. Resimde ışık, ağaç gövdelerine, zemindeki bitki örtüsüne ve tekrarlanan biçimdeki ritmik yapraklar üzerine doğal bir yayılımda düşer. Figürler resmin geneline hakim kılınan durağan anlatıyı bozar. Özellikle atın üzerinden ejderhaya doğru hamle yapmak için eğilen Aziz George'un gövdesi ve mızrağı durağan tabloya bir hareket kazandırmaktadır. Altdorfer'in bu eseri, "*figüratif anlatının manzaraya tabi kılındığı*," öncü resimlerinden biridir. Ayrıca, plastik

açından doğa ve insan arasında bir hiyerarşi kurar: doğa karşısında küçültülen insan figürü, doğanın *katedralvari* ihtişamı içerisinde silikleşir (Schama, 1995, s. 101). Bu yönüyle eser, hem estetik hem felsefî bir dönüşümün görsel temsili olarak (Clark, 1952, s. 38), insan merkezli bakışın yerini doğa merkezli bir anlayışa bırakmaya başladığını gösterir. Estetik yapı bakımından manzaranın özerklik kazanması, felsefî açıdan da insan merkezli bakışın doğa merkezli bakışa kayması olarak değerlendirilebilir. Bu anlayış, o dönemlerden modern manzara resmine kadar uzanacak yolculuğunda sanatsal devrimin ilk adımları sayılabilir.

Bu estetik ve düşünsel dönüşüm Barok döneminde daha çok derinleşmiş, manzara artık sadece doğanın betimlendiği bir zemin değil, dramatik ve duygusal anlatımın taşıyıcısı haline gelmiştir. Örneğin, Nicolas Poussin manzara resimlerini dramatik anlatımı güçlendiren bir araç olarak kullanmıştır. İncil'deki tufanın ilk tasviri olan bu resim (Şekil 26), doğanın temel öfkesini, o *korkunç yüceliği* ' çarpıcı derecede gerçek bir manzara şeklinde yansıtmıştır. (Verdi, 1981, s. 389). Poussin'nin manzara resimlerinde su, saflık ve berraklığın temsidir. Ancak bu sahnede su doğal güçlerin tezahürüyle herşeyi kaosa dönüştürmüştür. Bu kaos ölüm ve yeniden doğuşla ilişkilendirilmiştir (Lagerlöf, 1990, s. 70). Su insan yaşamını yansıtan bir semboldür. Poussin'in bu resminde su hem muazzam yıkıcılığa hemde yaratıcı bir kudrete sahiptir. Bu ikilem, doğanın kontrol edilemez yok edici enerjisini ve yaşam döngüsündeki rolünü gösterir. Su şiirsel bir gerçekliğe dönüşür.

Şekil 24

Albrecht Altdorfer, Aziz Georgios'un Ejderhayla Savaşı, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Albrecht Altdorfer, 1480-1538)

Tıpkı Tarkovski'nin *Nostalghia* filmlerindeki duru ve berrak su sahnelerindeki gibi (Şekil 25). Dindar Tarkovsky için suyun berrak netliği Tanrı'nın sonsuz sevgisiyle ilişkilidir.

Şekil 25

Tarkovski, Nostalghia, 1983, Film Karesi.



(Tarkovski, 1983)

Tek bir güçlü su damlası bir dünya yaratmaya ve geceyi dağıtmaya yeter. Gücü hayal etmek için derinlemesine tahayyül edilmiş tek bir damladan başkasına ihtiyaç yoktur. böyle devingen hale gelen su, bir tohumdur; su, hayata sonsuzca bir gelişim sağlar. Suların dili doğrudan şiirsel bir gerçekliktir, dereler ve akarsular sessiz manzaralara garip bir sadakatle ses katarlar; gürültülü sular kuşlara ve insanlara şarkı söylemeyi, konuşmayı, yeniden konuşmayı öğretir... (Bachelard, 2018, s. 22)

Şekil 26

Nicolas Poussin, Tufan, 1660-1664, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Nicolas Poussin, 1660-64)

Doğanın insan yaşamıyla kurduğu derin bağ, Barok dönemin dramatik estetiğiyle ifade edilmiştir. Bachelard, suyun ontolojik bağlamda hem gerçek varlık hem de ideal varlık

olduğunu *şiiirsel gerççeklik* mefhumuyla ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda Bachelard için su, felsefi ve metaforik bir anlatım aracına dönüşmüştür. Suyun dili, yaşamı anlamlandıran şiiirsel bir anlatıdır.

17. yüzyıl Avrupasında tarihsel ve mitolojik olaylar çokça işlenmiştir. Buna verilebilecek örneklerden biri de Nicolas Poussin'in 1651 yılında tamamladığı (Şekil 27), *“Pyramus ve Thisbe ile Fırtınalı Manzara”* resmidir. Ovidius'un Metamorfozlar adlı eserinde geçen trajedik bir aşk hikayesi, dramatik bir atmosferde ve düzenli bir kompozisyon içerisinde betimlenmiştir bu resimde. Birbirlerine aşık Pyramus ve Thisbe, ailelerinden gizli buluşmaya karar verirler, çünkü aileler bu aşka engel olmaya çalışmışlardır. Buluşma yerine ilk gelen Thisbe bir aslan görüp saklanma telaşındayken peçesini düşürür. Daha önce bir hayvanı parçalamış olan aslan, kanlı dişleriyle peçeyi parçalamaya başlar. Bir müddet sonra buluşma yerine gelen Pyramus, Thisbe'nin kanlı peçesini görünce aslan tarafından parçalandığını düşünür ve kendini öldürür. Thisbe, geri döndüğünde Pyramus'un cansız bedenini görür ve o anda kılıcıyla haytına son verir. Poussin, tam da o anı resmeder: Thisbe'nin Pyramus'u kanlar içerisinde gördüğü ânı. Pyramus soğuk bedeniyle yerde yatmakta, Thisbe kollarını açmış ona doğru koşmaktadır (Öndin, 2020, s. 337).

Poussin, hikayeyi fırtınalı bir manzarayla aktararak doğanın gücüne vurgu yapmış gibi görünür. Zorlu hava koşulları, dramatik etkiyi artırırken ön sahnedeki trajedinin yoğunluğunu da güçlendiriyor gibidir. Kasvetli gri bulutlarla kaplı gerilim dolu bir gökyüzü, şimşekler ve şiddetli rüzgarlarla yeryüzüne bir öfke boşaltır. Genç aşıkların kavuşmasına engel olan yalnızca düşman aileler değil, doğanın kendisi de bu amansız mücadelenin bir parçası haline gelir. Bu resimde doğa bir fondan ziyade hikayenin duygusal atmosferini güçlendiren ve ona kozmik bir hava katan başat unsur gibidir. Poussin'in manzarası, gözlerimizle seyrettiğimiz bir doğayı, iç dünyamızı yansıtan bir evrene dönüştürür.

Şekil 27

Nicolas Poussin, Pyramus ve Thisbe ile Manzara, 1651, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Nicolas Poussin, 1651)

Barok için dünya bir sahnedir. Bu sahnede yaşamın draması gösterilmiştir. Barok sanatçıları, sürekli bir devinim içerisinde olan dünyadan ânlık bir enstantaneyi öznel gözlemleriyle dinamik, duyumcu ve coşku dolu formlarla ortaya koymuşlardır (Öndin, 2020, s. 17). Rönesans ile başlayan ve XVII. yüzyılda hakim yöntem haline gelen doğanın niteliksel analizi, doğayı ve elemanlarını bilimsel açıdan anlama noktasında Barok formuyla benzerlik gösterir. Maddenin zaman ve mekân içerisinde hareket ettiği bilimsel görüş, Barok sanatına yeni bir doğa tasavvuru kazandırmış ve sanatçıların yaratıcılıklarını hareketlendirmiştir. Doğa formları statik durumdan hareketli duruma geçmiştir. Zaman ve mekân hareketin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülür. Barok sanatçısı için zaman, özel ânların ve sonsuzluğun bilimsel bir çağrışımı olur. Jacop Isaackson van Ruisdael resimlerinde zamanın geçiciliğini vurgular (Tansel & Kleiner , 1996). Ruisdael, XVII. yüzyıl Hollanda Altın Çağının en önemli manzara ressamlarından biridir. Manzaralarında her ayrıntı gerçekçi bir şekilde verilmiştir. Resimlerinde, engin gökyüzü, anıtsal ağaçlar, pitoresk yerler şiirsel bir betimlemeyle resmedilmiştir. Onun resimlerindeki şiirsel anlatım Romantik yazar Goethe'yi etkiler ve *Şair Olarak Ruisdel* başlıklı bir yazı kaleme alır. Goethe'ye göre Ruisdael düşünen bir sanatçı hatta bir şairdir. (Öndin, 2020, s. 233). Ruisdael'in resimlerinde geçmiş ve şimdilik bir aradadır. O, geçmiş ve şimdiliği, canlı ve cansız harmanlayarak elde ettiğini söyler. Goethe'ye göre sanatçının manzaraları, insanın doğa karşısındaki acizliğini ve gelip geçiciliğini de hatırlatır (Prater & Bauer, 1997).

“Şelaleli Manzara” Doğanın görkemli ve hakim unsurları arasında kaybolmuş küçük, mütevazı bir kır evi (Şekil 28). Doğanın canlı sonsuzluğuna ortak olamamış gibidir. Evin kırılğan yapısı bize doğa karşısındaki insanın faniliğini hatırlatır. Ancak bu geçicilik kır evinin zayıflığından ziyade, doğaya uyumu hatırlatır. Bu bir doğayla uyum içinde olma halidir, bir meydan okuma değildir. Bu resim, doğa ile mücadeleden ziyade onu kabülleşin poetikasıdır: doğayla uyum içerisinde olma bağlamında duygusal ve estetik bir dil. Ruisdael’in doğası, salt fiziksel olmaktan ziyade ruhsaldır. Barok, ruhsal ve psikolojik bir üsluba sahip olsa da maddesel olana da sıkı sıkıya bağlıdır. Hem ruhsal hem de maddesel olma aykırılığı Barok’un güçlü yanını ortaya koyarken; sözü edilen aykırılık bu tutumun sıradışılığını açıklar niteliktedir. “Barok amaçları bakımından psikolojik fakat araçları bakımından maddecidir.” (Read, 2014, s. 70).

Çürüyüp yere düşen ağaç gövdesi, yaşamın sonluluğunu hatırlatır, ama bu hatırlama bir melankoliden çok yaşamın döngüselliğini ifade eder. Çünkü ağaç, “varlık zincirinin güçlü bir imgesidir” (Yüzgüller, 2023, s. 65), herşey’in birbirine bağlı olduğu evrende tüm varlıkların belli bir düzen içerisindeki sıralanmasını ve bağımlılığını temsil eder. Resimdeki şelale, akışkan ve devingen olan zamana vurgu yapar gibidir. Suyun taşlar arasındaki akışı, doğanın her zaman bir çıkış yolu bulabileceğini ima eder. Resimdeki dramatik etkiyi yaratan ışık ve gölge zıtlığı, huzurun ve içsel fırtınaların aynasıdır. Doğanın yüceliği karşısında hiçbir varlık duramaz. Bu resim, Kant’ın estetik yüceliğini (süblime) hatırlatır. Kant’ın estetik yücelik anlayışı, insanın varoluşsal durumunu, doğayla ilişkisini derinlemesine inceler.

Atılğan, öne çıkmış ve bir bakıma gözdağı veren kayalar, şimşekleriyle ve gümbürtüleriyle gökyüzüne yığılan fırtına bulutları, yokedici bütün bir şiddetleri içindeki volkanlar, geçtikleri her yeri altüst eden kasırgalar, kabarıp köpüren uçsuz bucaksız okyanuslar, güçlü bir ırmağın çağlayanları ,vb., tümü de direnme yetimizi onların gücü ile karşılaştırıldığında önemsiz bir küçüklüğe indirgerler. Ama görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur – eğer kendimiz güvenlik içindeyssek; ve bu nesnelere seve seve yüce deriz, çünkü ruhun güçlerini onun alışıldık ortalamasının üzerine yükseltirler ve bizde bütünüyle ayrı türde bir direnme yetisinin açığa çıkmasına izin verirler ki, bize kendimizi doğanın görünürdeki herşeye gücü yeterli karşısında ölçebilme yürekliliğini verir. (Kant, 2006, s. 121).

Ruisdael, doğa ile insan deneyimi arasında bir uzlaşma önerir. İnsanın doğa karşısında küçüklüğünü, aynı zamanda bu büyük döngünün bir parçası olma onurunu yaşatır. Bu resim, doğanın gücünü, sessizliğini ve ruhsallığını izleyiciye aktaran bir mekana dönüşür. Doğa büyüktür ve biz onun bir parçasıyız. Ona hükmetmek yerine, romantik düşünür Friedrich Schlegel’in belirttiği gibi onun ritmine kulak vermeli ve bu sonsuzluğun şairane düzenine kendinizi bırakmalısınız.

“Yeryüzünün rengârenk rüyasında
Bütün seslerin içinden
Hafif bir ses tınlar
Gizlice kulak kabartana” Friedrich Schlegel (Huch, 2005, s. 109).

Şekil 28

Jacob Isaackszon van Ruisdael, *Şelaleli Manzara*, 1655- 1660, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Jacob Isaackszon van Ruisdael, 1655-1660)

Jacob van Ruisdael'in *Yahudi Mezarlığı* adlı eseri (Şekil 29), Hollanda Barok manzara resminin önemli örneklerinden biridir. Eserde, ışık ve gölge arasındaki keskin kontrast, Barok sanatının karakteristik özelliklerini yansıtır. Kompozisyon genelinde diyagonal çizgiler ve kavimsli formlar hâkimdir. Ön planda yer alan kırık ve kurumuş ağaç ile sağ tarafta fırtınalı gökyüzüne doğru uzanan ağaçların ortasında, dikkat çekici bir şekilde konumlandırılmış üç mezar taşı bulunmaktadır. Bu mezarlar, Ruisdael tarafından yerinde gözlemlenerek resmedilmiş olup günümüzde de varlıklarını sürdürmektedir. Ancak, resimde görülen Romanesk harabe, engebeli arazi ve dağdan aşağı süzülen akarsu, sanatçı tarafından dramatik ve sembolik etkiyi artırmak amacıyla hayali bir mekân olarak eklenmiştir (Rynck, 2022, s. 320). Eserde mekânsal derinlik, ışık-gölge dengesi ve farklı dokuların titizlikle işlenmesi açısından güçlü bir yapı sergilenir. Atmosferik perspektif, uzak planın soluk tonlarla verilmesiyle derinlik hissini güçlendirir. Dokusal ayrıntılar, taş yüzeylerden ağaç kabuklarına, suyun akışından bulutların yoğun dokusuna kadar büyük bir özenle işlenmiştir. Ruisdael'in yapıtlarında ciddi, ağırbaşlı ve düşünsel bir üslup belirgindir. Kompozisyonlarındaki çizgiler, yalınlıktan uzak, güçlü ve etkileyici bir karakter taşır ve bu yöntem eserlerine yapısal bir ağırlık kazandırır.

Özellikle ağaç silüetlerinin hareketi, ani ya da özgür biçimde değil, yavaş ve kontrollü bir ritimle sunulur. Sanatçı, ayrıntıdan çok bütünlüğe yönelir. Doğal öğeler tekil biçimleriyle öne çıkarılmaktan ziyade, yoğun ve sıkı bir şekilde bütünsel bir düzen içerisinde betimlenir. Bu yaklaşım, kompozisyonlarında görsel bir birlik ve içsel tutarlılık sağlar. Ruisdael'in tercih ettiği düzenlemeler genellikle kapalı kompozisyonlardır. Örneğin bir ağacın göğe doğru özgürce yükseldiği açık sahneler yerine, ağaçların dağ silüetleri ya da ufuk çizgisiyle kesiştiği, mekânsal sıkışmışlık hissi yaratan sahneler öne çıkar. Bu yapı, izleyicide dramatik ve baskın bir atmosfer algısı oluşturur (Wölfflin, 2023, s. 9). Kompozisyonlarda ışık çoğunlukla sol üstten yönlendirilirken, gökkuşağı aydınlık bölgelere geçiş sağlayarak *Vanitas* temasına umut simgesi olarak eklenir. Eserde, yaşamın geçiciliği ve ölüm fikrine gönderme yapan *Vanitas* teması, mezar taşları, harabeler, ölü ağaçlar ve gökkuşağı gibi simgesel öğeler aracılığıyla görsel olarak pekiştirilmiştir. Ruisdael'in doğa ve zaman kavramlarına ilişkin felsefi yaklaşımı, bu simgeler yoluyla melankolik ve düşündürücü bir atmosfer yaratır. Ruisdael, resimlerinde ışık, gölge, perspektif, kompozisyon gibi görsel unsurları büyük bir ustalıkla işler ve eserlerini derin bir felsefi anlatıma dönüştürür. Bu yaklaşım resimlerinin yapısında kendini gösterir. Ruisdael'in *Yahudi Mezarlığı* adlı eseri, doğa ve hafıza arasındaki kırılgan bağı fısıldayan bir görsel ağıttır. Fırtına bulutları gökyüzünü kaplarken, ışığın kendisini yalnızca mezar taşlarının soğuk yüzeylerinde ve uzakta belirginleşen gökkuşağında hissettirmesi, zamanın akışkanlığına ve hafızanın dalgalanışına işaret eder. Burada manzara, yalnızca fiziksel bir alan değil, geçmişin yankılandığı, mitlerin ve anıların iç içe geçtiği bir bellektir. Ruisdael'in fırçasında mezarlık, insan varoluşunun gelip geçiciliğini ve tabiatın bu geçiciliğe tanıklık edişini sahneler. Yıkık duvarlar, eğilmiş ağaçlar ve köhneleşmiş mezar taşları, hafızanın taşla, toprakla ve suyla yoğrulmuş nasıl dönüştüğünü anlatır. Doğaya, yok oluşu kutsayan bir kurban töreni gibi değil, sürekli dönüşen, hafızayı daima yeniden şekillendiren bir ritim içinde işler. Mezar taşlarının soğuk geometrisi ile eğilmiş, kurumuş ağaçların organik formu, insanın ölümsüzlük arayışı ile doğanın kaçınılmaz çürüme yasası arasındaki gerilimi gösterir.

Simon Schama'nın *Landscape and Memory*'de ifade ettiği gibi, manzara yalnızca bir doğa tasviri değil, geçmişin izleriyle dolu, insanın varoluşsal anlam arayışına ayna tutan bir zihin haritasıdır da (Schama, 1995). Ruisdael'in mezarlığı, bu bağlamda bir unutulmuş değil, bir hatırlayış mekânıdır. Doğaya ve hafıza iç içe geçer; ağaçların rüzgârda eğilişi, suyun mezar taşları arasında akışı, insanlık tarihinin üzerimizde bıraktığı sessiz yankılar gibidir. Resmin ortasında yükselen harabe, yalnızca bir yapının değil, zamanın aşındırdığı anıların da bir yansımasıdır. Gökkuşağı ise, bu hüznü sahnenin içine yerleştirilmiş ince bir umut çizgisidir. Tufan anlatısında gökkuşağı, Tanrı ve insan arasında ki yeni anlaşmanın sembolü, insanlık için yeni bir umudun müjdeleyicisi olan tanrısal bir işaretti (Yüzgüller, 2023, s. 101). Geçmişin yükü ne

kadar ağır olursa olsun, doğa her daim yeniden var olur, hafıza silinse bile manzara onu yeniden yazmaya devam eder. Tıpkı bir şiirin yankılanan mısraları gibi, Ruisdael'in fırçası da insanın unutulmaya karşı verdiği sessiz direnişi, taşların, ağaçların ve bulutların içinde fısıldar.

Şekil 29

Jacob Isaackszon van Ruisdael, Yahudi Mezarlığı, 1660, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Jacob Isaackszon van Ruisdael, 1660)

Ruisdael'in manzara resimlerinde doğa, faniliği ve ilahi düzenin sessiz gücü simgelenir. Aynı dönemin ressamı Peter Paul Rubens ise bu ilahi düzeni çok daha coşkulu bir anlatımla yüceltir. Rubens'in *Ay Işığındaki Manzara* adlı eseri (Şekil 30), gece doğasının lirik ve dramatik özelliklerini iç içe geçirerek yalnızlığın şiirsel etkisini yansıtan ve doğaya daha öznel bir yaklaşım getiren özgün bir manzara resmidir (Braham & Robert , 1988, s. 579). Rubens için ışık, yalnızca doğayı görünür kılan bir araç değildir. Anlam yaratan, kompozisyonu yönlendiren ve duygu yoğunluğu kazandıran bir öğedir. Sanatçının ışığın kaynağı, yayılımı ve renklerle olan ilişkisi üzerine geliştirdiği yaklaşım, resimlerinde güçlü bir atmosfer yaratır. *Ay Işığındaki Manzara* adlı yapıtında bu yaklaşım, özellikle suyun yüzeyinde yansıyan ay ışığında kendini gösterir. Bu yansıma yalnızca görsel bir etki değil, aynı zamanda kompozisyonun merkezini oluşturan ve resme anlam katan bir yapı ögesidir. Işık-gölge kontrastı, Barok dönem resmine özgü dramatik etkiyi artırırken, aynı zamanda doğayı idealize etmeden yücelten bir bakış açısını da ortaya koyar. Ağaçlar, sık ve yoğun bir kütle hâlinde gruplanmış, göğe doğru özgürce yükselmektense, dağ silüetleriyle, ufuk çizgisiyle kesişerek kapalı ve sıkışık bir yapı oluşturmuştur. Bu kompozisyon anlayışı, izleyicinin bakışını yönlendirir, aynı zamanda

doğanın görkemine karşı küçük kalmışlık hissi uyandırmaktadır. Rubens'in resimlerinde ışık, sadece biçimsel bir araç değildir. Aynı zamanda eserin estetik ve düşünsel anlamını da kurar. Kraliyet Akademisi Başkanı Joshua Reynolds'un şu yorumu bu durumu açıkça yansıtır: *"Rubens yalnızca doğadakinden daha kuvvetli bir ışık kullanmakla kalmamış, aynı zamanda eserini sıcak ve parlak renklerle doldurmuştur. Bu, diğer ressamların ay ışığını gösterme biçimlerinden o kadar farklıdır ki, yıldızlar olmasaydı ayı soluk bir bulut zannedebilirdik"* (Read, 2014, s. 73). Rubens için önemli olan doğayı olduğu gibi yansıtmak değil, gözün okşanması ve estetik bir bütünlüğün sağlanmasıdır. Bu tercih, ay ışığını daha doğal göstermekten ziyade, renklerin çeşitliliğinden doğan görsel armoniyi ön plana çıkartır. Resimdeki ışık, sol üstten gelen bir kaynakla sahneye yön verirken, yansıyan parıltılar mekânsal derinliği belirginleştirir. Kompozisyonun solundaki su birikintisi ve otlayan at, sağdaki karanlık ağaç kütleleriyle dengelenir. Asimetrik ancak dengeli bir düzen kuruludur. Bu yapısal kurgu sayesinde resim hem hareketli bir anlatı sunar hem de şiirsel bir dinginlik taşır. Rubens'in bu eseri, doğayı olduğu gibi aktarmaktan çok, görsel ve duygusal deneyimlerin yoğunlaştığı bir ifade alanına dönüşür. Ay ışığı bu bağlamda yalnızca fiziksel bir olgu değil, geceye yazılmış bir övgü niteliği taşır. Alman Romantik şair Novalis'in *Geceye Övgü* adlı eserinde olduğu gibi, burada da ışık ile karanlık, yaşam ile ölüm, gerçek ile düş arasında bir karşıtlık ve geçiş hâli sezilir. Rubens'in manzara resmi, doğanın bilimsel gözlemine dayalı bir temsil değil, insanın doğayla kurduğu estetik ve felsefi ilişkinin bir yansımasıdır. Bu yönüyle, *Ay Işığındaki Manzara* yalnızca Barok dönem manzara resmi içinde değil, genel olarak doğa temsillerinde dönüştürücü bir eşik olarak değerlendirilebilir.

Şekil 30

Peter Paul Rubens, Ay Işığındaki Manzara, 1635-1640, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Peter Paul Rubens, 1635-1640)

Hep yeniden gelmek zorunda mı sabah? Hiç son bulmaz mı yeryüzünün gücü? Uğursuz bir koşuşturma kemirmekte gecenin cennetini. Aşkın o gizli kurban ateşi hiç sonsuza kadar yanmayacak mı? Biçilmiştir ışığa zamanı; ama gecenin hükümlanlığı, zamanın ve uzamın ötesindedir.- Sonrasızlıktır uykunun zamanı. Ey kutsal uyku- dünya halinin bu koşuşturması içerisinde cimri davranma geceye adanmışları mutlu etmekte. Yalnızca deliler seni yanlış tanırlar ve senin o hakiki gecenin karanlığında acıyarak üstümüze indirdiğin gölgeden başka uyku tanımazlar. Asmaların altın çağla yanında, badem ağaçlarının mucizevi yağında ve gelinciğin kahverengi özsuyunda seni hissetmezler. Bilmezler narin genç kızın göğüslerinde esenin ve orayı cennetin kucağına çevirenin sen olduğunu- eski öykülerden cennetin kapılarını açarak geldiğini ve sonsuz gizlerin suskun habercisi olarak kutsanmışların yuvalarının anahtarlarını taşıdığını sezemezler. (Novalis, 2023).

Novalis, gündüzün gerçekliği ile gecenin aşkınlığını derinlemesine ele almaktadır. Gündüz materyalist bir gerçekliğin simgesi iken, gece, sezgisel bir varoluş çabasıdır onda. Novalis, saf akılcılığı (ratio) yücelten modern dünya görüşüne eleştirel bir bakışla, geceyi mistik bilgeliğin ve aşkın tecrübenin bir sembolü olarak görmektedir. Novalis için doğada bulunan tüm unsurlar, gecenin mistik boyutunu hissettirmekte bir araçtır. Gece, yalnızca fiziksel bir karanlık değil, bireyin dünyevi sınırlarını aştığı, sonsuzlukla bütünleştiği aşkınlıktır. Ayrıca, uyku metaforu bu aşkın deneyime ulaşmanın bir yoludur. Modern birey biyolojik uykunun sınırlarına hapsediği için gecenin derin hakikatine varamamaktadır. Böylece, *Ratio* (akıl) ile *Irratio* (akılın ötesi) arasındaki gerilimi sorgulayarak, insanın varoluşsal rolünü vurgulayan aşkın deneyimi romantik bir bağlamda çözümlemektedir.

Claude Lorrain, resimlerinde şafağın ilk kızıllığı ve gün batımının altın ışığını neredeyse tek bir tema olarak ele alır. Öyleki resimlerinde kullandığı ışık, *Claude Işığı* ile resimleri,

zamansız ve düşsel manzaralara dönüşür (Rynck, 2022, s. 330). Lorrain bir manzara ressamıdır, çünkü onun manzara resimleri, dramatik bir hikaye anlatmaz, ahlaki bir şey belirtmez, hiçbir azizi kutsamaz ve resimlerindeki figürleri manzaranın kendisi için birer bahane olarak eklemlenir (Kleiner, 2016, s. 757). Lorrain, resimlerinde antik yapıtlara ve mitolojiden sahneler sıkça yer verir. Bu sahneler, yumuşak ışık ve pastoral temalar ile karakterize edilmiş tasvirlerdir. Bu tür tasvirler, hem İtalyan aristokrasisinin antikiteye duyduğu hayranlığı ve tarımsal yaşamı yücelten ideallerini yansıtır (Wylie, 2007, s. 132), hem de Kutsal kitap metinleri ve mitolojik anlatılar için sahneler oluşturur (Rynck, 2022, s. 330). İnsanoğlu, bakışlarını doğanın yüce güzelliğine ilk yönlendiren Claude Lorrain olmuştur (Gombrich, 2011, s. 255). Lorrain’ın resimlerindeki klasik geçmişe ait antik ve görkemli yapıtların duvarları otlara ve çalılara bürünmüştür, bunlar geçmişe ait olduklarına dair bir göndermedir. Bu gönderme ile geçmiş ile şimdiyi birlikte sunar ve kullandığı ışık ile şiirsel bir anlatımı ortaya koyar (Öndin, 2020, s. 352).

Manzara resimini belirleyen özellikleri adlandırmak istersek ona “*şair*” diyebiliriz. Patinir, Rubens, Poussin, Lorrain açıkça “*şairane*” kelimesiyle açıklayabileceğimiz özel duyarlılıkla resimler yapmışlardır. Şiir ve resim iki ayrı sanat dalıdır; ancak bu iki sanatın terimlerini birbirinden kesin çizgilerle ayırmanın mümkün olmadığını kabul etmek gerekir. Bununla birlikte, manzara resmi, sadece şiirle ifade edilemeyecek, hatta şiirin sınırlarını da aşan bir özelliğe sahiptir. “*Ah, ressam eli olaydı da elim Anlataydım o anda ne gördüğümü; Neydi o parıltı, o görülmedik ışık yerde, gökte, O kutsal cümbüş, o şairin rüyada gördüğü*” (Read, 2014, s. 74).

Şekil 31

Claude Lorrain, Apollon'a Kurban Adayış ve Manzara, 1604-1605, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Claude Lorrain, 1604-1605)

Lorrain'in ışığı, şafağın ilk kızılığını ve gün batımının altın parıltısını pastoral bir dinginlikle doğanın sonsuz güzelliğiyle vurgular (Şekil 31). Işık zamanın akışını yumuşatarak düşsel bir atmosfer sunar gibidir. Gökyüzünde kullanılan sıcak tonlar, sahneye romantik ve içli bir duygu kazandırır. Soldaki antik yapılar, geçmişten şimdiye sızan tarihsel sürekliliğini yansıtırken, Kompozisyondaki ağaçlar, manzaraya derinlik kazandırarak kompozisyonunu dengelemiştir. Resimde karanlık ön plandanın aksine, bir nehrin önünden başlayarak arkaya doğru uzanan uzak bir ufuk görüntüsü, düzlemlerin sonsuzluğa çekilmesiyle karakterize edilmiş gibidir (Rynck, 2022, s. 330). Lorrain'in resimleri, bir şairin mısraları gibi, renklerin ve gölgelerin ahengini izleyicinin imgelem dünyasında hissettirir. Doğa, bir sahneden ziyade zaman ve hafızayla harmanlanmış şairane bir anlatıya dönüşmüştür. Onun Barok ve Klasik dönem resimleri, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi, medeniyetinin ve entelektüel gücünün simgesi olmuştur.

Claude Lorrain, 18. Yüzyıl İngiliz ve 19. Yüzyıl manzara anlayışına kadar uzanan Klasik Avrupa manzara geleneğinin önemli bir ressamıdır. Bu gelenek, 16. Yüzyıl Venedik sanatçıları Giovanni Bellini, Giorgione, Titian ve Paolo Veronese tarafından başlatılan *Arkadya* ruhunu resimlere taşıyan bir çizginin devamı olarak görülmektedir (Wylie, 2007, s. 61). Lorrain'in sanat anlayışı bu ressamların ortaya koyduğu *Arkadya* ruhuyla doğrudan bağlantılıdır. Bellini'nin ışık ve renk kullanımı, Giorgione'nin pastoral sahneleri ve Titian'ın doğayı dramatik bir fon olarak işlemesi Lorrain'in manzara estetiğine yön vermiştir. Lorrain,

Batı sanatında manzara resmini bağımsız bir tür haline getirmiştir. Manzarayı yüksek bir sanat biçimi olarak görmüş ve *Klasik manzara* anlayışına giden yolda rehber olmuş önemli bir ressamdır. 17 yüzyıl ortalarına kadar, manzara resmi, Flemenk ressamı haricinde bağımsız bir tür (*Janr*) olarak görülmemiştir (Honour & Fleming, 2020, s. 587).

Doğanın belirli bir perspektifte ele alınması olarak değerlendirebilecek manzara resmi, her öznenin doğaya bakışın da tikelleşir. Bu tikellik ancak çokluğa içkindir. Yani bakışın altında kendini ortaya seren manzara resminin uzamı, tikelliklerle örülüdür. Resim dediğimiz şeyin bize gösterdiği şey bu tikelliklerdir. Nilüfer Öndin'in Barok: Resim ve Heykel Sanatı'nda bu bağlamda şunları söyler: *Yeryüzündeki yaşam, çok çeşitli şekilleri ve özellikleriyle kendisini sanatçıya açtığından, manzara resmi ayna tutulmuş bir doğa gibidir* (Öndin, 2020, s. 188). Yani nesneler, kendini bakışa açar, bakışın altında kendi sırlarını, tüm şiirsellikleriyle ortaya koyarlar.

Manzara resmi, duyular aracılığıyla algılanan gerçekliğin estetik yorumudur ve izleyiciyi yalnızca bir seyir deneyimine yönlendirdiği ölçüde estetik bir haz uyandırır. Bu estetik hazzı, 17. Yüzyıl Hollanda resimlerinde gözlemlemek mümkündür (Öndin, 2020, s. 188). Hollandalı ressamı, doğayı idealleştirmek yerine, onu gerçeğe en yakın biçimde yansıtmayı amaçlamışlardır. Ayrıca manzaranın belirli unsurlarını öne çıkarmak veya sahneyi düzenlemek konusunda sanatsal özgürlüklerini kullanmışlardır (Honour & Fleming, 2020, s. 599). Flemenk ressam ve sanat kuramcısı Samuel van Hoogstraten'in belirttiği gibi, *keurlijke natuurlijkheid*, yani *verisimilitude* (gerçekliğe uygunluk), doğanın birebir kopyası olmaktan çok, ressamın belirli unsurları ön plana çıkararak oluşturduğu seçici gerçekçilik anlayışdır (Honour & Fleming, 2020, s. 599). XVII. yüzyıl Hollanda resminde, doğayı resmetmek manzara ressamı için sanatın özü hâline gelmiş ve sanat, yalnızca duyuları ifade etmek için değil, aynı zamanda doğayı sanatsal bir kurgu içinde ele almak için var olmuştur (Öndin, 2020, s. 188). Bu dönem, manzara resminde bir kırılma noktası olarak değerlendirilir. Ressamı, gözlerinin önüne serili manzaraları olduğu gibi aktarmaktan ziyade, kompozisyonel düzenlemeler yaparak yeniden kurgulama özgürlüğüne sahip olmuşlardır (Honour & Fleming, 2020, s. 599). Bu anlayış, doğanın mutlak bir taklidi yerine, onun sanatsal bir anlatıya dönüştürülmesi gerektiği fikrini desteklemiştir.

Hollanda manzara resimlerinin önemli temsilcilerinden biri de Jan van Goyen'dir. Goyen'in paleti doğaldır ve doğanın temel tonları olan kahverengi, yeşil, mavi, sarı ve gri renkleri eserlerinde baskın bir biçimde yer alır. Goyen'in ışık kullanımı dengeli ve dindir; bu sayede kompozisyonlarında huzurlu ve doğal bir atmosfer hakimdir. *İki Meşe Ağacı ile Manzara* resmi (Şekil 32), doğanın dramatik bir anlatımı olarak değerlendirilebilir. Resmin

merkezinde iki anıtsal meşe ağacı bir tepenin yamacına yaslanmış gibi görünmekte ve görkemli gövdeleriyle kompozisyonun odak noktasıdır. Ağaçların kıvrımlı dalları, resmin yaklaşık üçte ikisini kaplayan gökyüzünü kucaklamakta ve resmin sağında kalan boşluk ile kompozisyonel bir doluluk ve boşluk dengesi sağlanmaktadır. Hollanda kırsalının düz yapısı ve bu geniş coğrafyanın panoramik bir bakış açısıyla algılanabilmesi, yeni bir resim türünün ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Geniş bir gökyüzüne sahip bu kompozisyonlarda, alçak ufuk çizgisi genellikle resmin üçte ikisini kaplayan gökyüzünün boş ve düz bir manzarayla birleşir. Ressamın, yüksek bir noktadan bakıyormuş izlenimi verdiği bu perspektif, manzara resminin yeni bir alt türünün gelişmesine katkıda bulunmuştur (Rynck, 2022, s. 300). Bu kompozisyonda meşe ağacının altındaki insan figürleri küçük ölçekte betimlenmiştir. Bu durum, insanın doğa karşısındaki kırılgan konumunu ve doğanın yüceliğini imler. Figürler, adeta doğanın kendi anlatısına eklemlenen unsurlar gibidir. Gökyüzündeki gri bulutların kasvetli atmosferine karşılık, ön planda kullanılan sıcak renkler resme dramatik bir derinlikli ve karakter kazandırmaktadır. Ayrıca ışığın resmin belirli yüzeyine düşmesiyle oluşan ışık hüzmeleri, kompozisyona ritmik bir yapı kazandırmaktadır. Doğanın sakinliği ve zamanın akışı, insanın sonsuz döngü içerisindeki varlığını lirik bir anlatı ile bütünleştirirken, resimdeki sessiz ve içsel ritim, gökyüzü ve yeryüzü arasındaki dengeyi kusursuz bir uyum içinde sunmaktadır.

Hollanda manzara geleneği, genellikle doğayla sade, durağan ve gözleme dayalı daha çok fiziksel gerçekliğe dayanan biçimsel bir anlayıştır. Bu durağan ve gözlemci doğa anlayışı 18. Yüzyıl sonlarına doğru yerini bireysel duyguların, içsel deneyimlerin ve melankolik atmosferlerin ön plana çıktığı daha derinlikli bir poetikaya bırakmıştır. Bu dönüşümün en temel nedeni, Aydınlanma'nın rasyonalist doğa anlayışına karşı gelişen Romantik düşüncedir.

Şekil 32

Jan van Goyen, İki Meşe Ağacı Manzarası, 1641, Tuval Üzerine Yağlıboya.



(Jan van Goyen, 1641)

Manzaranın Deneyimlenmesi: Romantik Duyarlılık

Romantizm, Avrupa düşünce tarihinin en kritik kırılma noktalarından birini temsil etmektedir. Gotik dönemden itibaren duyarlılığın evrimi hiçbir dönemde bu denli derinlikli bir ivme kazanmamış, sanatçının bireysel duygularına ve eğilimlerine yönelme hakkı, bu ölçüde açık ve kararlı bir şekilde ifade edilmemiştir. Aydınlanma Çağı ile birlikte Batı dünyasında hâkimiyet kuran Rasyonalizm, Romantizm karşısında tarihsel bağlamda ciddi bir gerileme yaşamıştır. Bu dönüşümü en çarpıcı biçimde İngiliz düşünür William Blake (1790–1793) ifade eder: “*Arzularını dizginleyenler, kendi arzuları dizginlenemeyecek kadar zayıf olduğu için bunu yaparlar; ve dizginleyici ya da akıl onun yerini alır ve isteksizleri yönetir*” (Blake, 1994, s. 20). Bastırılmış ya da yönlendirilmiş duygular, aslında bir erdem değil, bir erdemsizliktir. Bu durum bireyin içsel kontrolünü zayıflatır ve onu dışsal bir otoritenin tahakkümüne açık hale getirir. Böylece akıl, yaratıcı ve özgür düşünmeyi sınırlandırır ve bireysel tutku ve ifade gücü silikleşir. Yaşam, özgünlüğünü kaybeder ve sıradanlaşır, insan, kendi doğasından, yani içsel hakikatinden uzaklaşır. İşte bu kopuş, Romantik düşüncenin karşı çıktığı temel sorundur. Rasyonalizm bilimsel ve uygulamalı disiplinlerde etkisini sürdürmüş olsa da, Avrupa’nın zihinsel iklimi uzun süre Romantik bir karakter taşımaya devam etmiştir. Modern sanatın da modern insanın duygusal dürtülerinin de izlenim, ruh hali, incelik ve çeşitlilik açısından Romantik duyarlılığa çok şey borçlu olduğu açıktır (Hauser, 2021c, s. 235).

Romantik düşüncede doğa, fiziksel dünyanın ötesine taşınarak bireyin ruhsal varlığının sanatsal ifadesine dönüşür (Beiser, 2018, s. 370). Çünkü doğa *duygulam*’ın ve *algılam*’ın yeni düzleminde rasyonel, pozitivist bakışından kurtulmuştur. Aynı zamanda tinselliğin coşkulu, enerji dolu, çoğu zaman da ruhani dinginliğin ve huzurun ifadesi olarak alınılmaktadır. Doğa, sanatçının kendi deneyimi yoluyla gördüğüdür. Deneyim artmış canlılıktır. Bireyin kendi iç hislerine kapanması değildir, bilakis kendi çevresiyle sürekli bir iletişim halidir: kişi, nesne ve olaylar, şeyler, dünyasının bir arada katmanlaşmasıdır. “*Deneyim, tohum halindeki sanattır*” (Dewey, 2021, s. 38). Romantikler deneyimlerini anlatmak ve gerçek kılmak için söze ihtiyaç duymuşlardır. “*Resim ile şiiri sürekli kıyaslamaları bundandır*” (Berger, 2022, s. 134). Bu yaklaşım, Aydınlanma’nın rasyonaliteye dayanan nesnelci düşüncelerine karşı Romantiklerce geliştirilen öz-düşünümsel bir iklimde filizlenmiştir ve doğa bu öz-düşünümsel iklimin ifadesine dönüşmüştür. Örneğin; Aydınlanmanın Romantik düşünürlerinden Jean-Jacques Rousseau, *Yalnız Gezenin Düşleri* adlı edebi eserinde, doğayı içsel arınma, huzur bulma ve tefekkür -derin düşünce, içsel tecelli ve varoluşsal farkındalık- alanı olarak tanımlar. Rousseau’ya göre ruhani güçlerinden yavaş yavaş arındırılan modern toplum katı bir materyalizme doğru yol almaktadır ve bu da onu yozlaşmaya sürüklemektedir. Bu yozlaşmadan kaçınmanın bir yolu doğaya yönelmektir. Ona göre doğa, bireyin içsel arınma yoluyla huzura ulaşabileceği bir sığınaktır (Claudon, 1994, s. 7). Rousseau’nun bu düşüncesi Romantik resimlerin felsefi temelini oluşturmuştur. Bu dönemin sanatçıları doğayı sadece görmekle yetinmemiş, onunla tinsel bir diyalog da kurmuştur. Doğanın ahlaki ve ruhsal bir sığınak olarak yeniden yorumlanması, Romantik ressamların doğayla kurduğu bağa yalnızca görsel değil, etik ve metafizik bir boyut kazandırmıştır. Romantik sanatçılar, doğayı içsel yolculukları için bir tefekkür mekanı olarak kurgulamışlardır. Büyüsel ve gizemli bir bağlamda öznenin içinin bir uzantısıdır doğa. Ben’i Mikrokozmos ve Tanrı’yı Makrokozmos düzeyde keşfetme çabasıdır (Novalis, 2003, s. 7). Bu bağlamda Doğa, estetik bir imgeden ziyade ahlaki saflığın ve ruhsal arayışın sembolüne dönüşür (Beiser, 2018, s. 359-360). Jean-Jacques Rousseau’nun bu poetik ve metafizik yaklaşımını görsel dile aktaran Caspar David Friedrich, doğayla daha çok kutsal ve tinsel düzlemde ilgilenmiştir.

18. yüzyıl başlarında Avrupa’da, anti-klasist sanat akımı büyük bir hayranlıkla takip edilirken, manzara resimde doğacı bir eğilimle Avrupa’ya yayılmaktaydı. O dönem manzara resmi, birer doğa betimlemeleri olmalarının yanında, bireyin iç dünyasını, doğa sevgisini ve yalnızlığını romantik bir bağ üzerinden kurmuştur. Schelling: “*Doğa kendini insanda, insanda kendini doğada bulur*” (Turani, 2010, s. 501), insanın ruh halini bir doğa unsurlarıyla yansıtabileceğini belirtmiştir. Doğayla kurulan bu içsel bağ, manzara resimlerinin bireyin iç dünyasını yansıtan klavuza dönüşebilir. Bu dönem ressamaları, doğayı gerçekçi bir tarzda veya

anlık görüntüleri yansıtan izlenimci ressamalar gibi değilde, yoğun bir duygu atmosferi içerisinde yeniden kurgulamışlardır. Böylelikle manzara resmi, doğaya yönelik romantik bir hayranlıkla bireyin iç dünyasını görsel şiire dönüştürür. “Gözünü kapa, manevi gözünle önce kendi resmini gör diyordu” Caspar David Friedrich (Turani, 2010, s. 501).

Caspar David Friedrich: Sessizliğin Şiiri.

Caspar David Friedrich’e göre; “her sanat dinsel, doğanın tüm görünüşleri kutsaldır ve kutsallık bir ermişin yüzünde değil, bir dağda, bir ağaçta, bir çayırda dile gelir” (Claudon, 1994, s. 52). Friedrich’in manzaralarındaki figürler, izleyiciye sırtını dönmüş biçimde, doğanın sonsuzluğu içinde tefekküre dalmış şekilde betimlenir. Sis *Denizinin Üzerindeki Gezgin* tablosu (Şekil 33), ve *Deniz Kıyısındaki Keşiş* (Şekil 34), resimlerinde manzara, bireyin varoluşsal sorgulamasını gerçekleştirdiği kutsal bir alana dönüşür. ‘Re-invent the Convent (Manastırı yeniden düşünmek)’ diye bir ifade vardır ve egemen hale gelmiş düşünce kalıplarını aşmayı belirtir. Denilebilir ki; doğa, içsel arayışların, derin tefekkürlerin, disiplinin ve arınmanın mekanı olarak sembolleştirilen *manastırın* yerini almıştır. Doğanın kendisi yeni manastır olarak ele alınmıştır.

Romantik sanatçıların yapıtlarında doğa ve yaşam biçimsel özellikleriyle resmedilmez; kutsallığa işaret eden sanatsal bir biçim yaratma kaygısı ve etik-estetik-ütopik bir varoluş yanılması içerisinde yaşamak Romantik sanatçıların temel amacıdır ve gerçekliğin sıradanlığından kaçarak sanat aracılığıyla daha idealize edilmiş, düşsel bir varoluş biçimine sığınır (Hauser, 2021c, s. 245). Bu biçimiyle romantik manzara resimleri, Immanuel Kant’ın *yüce* kavramıyla anlam kazanır. Kant’a göre bu yücelik doğanın gücü karşısında duyulan korkulardan ve doğanın büyüleyici güzelliğine duyulan hayranlıkla ilgilidir. İnsan kendi sınırlılığını idrak ederken, aynı zamanda aklın aşkın gücüyle de sınırsızlığı kavrayabilir (Kant, 2006, s. 138-142). Friedrich’in şu sözü de bu yaklaşımı destekler mahiyettedir: “Ressam yalnızca gözleriyle gördüğünü değil, ruhunda gördüğünü de aktarmalıdır” (Claudon, 1994, s. 52). Bu anlayış, İngiliz politikacı ve filozof, Edmund Burke’ün *güzel* ile *yüce* arasında yapmış olduğu ayırmda karşılık bulur. Burke’e göre yüce kavramı, görkemli, ürpertici ve sınırsız olan doğa, imgesel duyarlılıkla bağlantılıdır. Dehşetle karışık huşu duygusu, Burke’e göre acı ve korkunun insanda en yoğun duyguları uyandırdığını gözlemlemiştir (Kleiner, 2016, s. 801). Yüce kavramının kökeni antik çağlara dayanıyor olsada 18. Yüzyılda önemli bir tartışma konusu haline geldi. Özellikle Burke’ün bu kavramı felsefi bir soruşturma haline getirmiştir. Burke, ayrıca gizem ve telkinin gücünün, Aydınlanma Çağ’ında hâkim olan netlik ve kesinlikten daha fazla ressamaların hayal gücünü harekete geçirebileceğine inanıyordu. Yüce

kavramı, Romantik manzara resmine yönelik tutumları şekillendirmeye her zaman yardımcı olmuştur (Dixon, 2019, s. 233).

John Dewey'nin estetik deneyim anlayışıyla Romantik manzara resmi arasında güçlü bir bağ vardır; her ikisi de doğayı sadece dışsal bir görüntü değil, aynı zamanda içsel bir düşünsel alan olarak görür. Dewey'ye göre sanat, insanın çevresiyle kurduğu canlı ve anlamlı ilişkinin yoğunlaşmış hâlidir (Dewey, 2021, s. 37). Bu bakış, Romantik resimdeki manzara anlayışıyla örtüşür; çünkü doğa burada hem görsel hem duygusal bir yoğunluk taşır. Dewey, bir şimşegin karanlık manzarayı bir ânlığına aydınlatmasını, geçmiş yaşantıların şimdiye taşındığı bir bilinç ânı olarak yorumlar. Ona göre gerçek görme, sadece tanıma değil, geçmişin anlamını şimdiki ana taşıyarak onu derinleştirmektir (Dewey, 2021, s. 43). Bu anlayış, Romantik resimde doğanın hem dış dünyayı hem de içsel duygu ve düşünceleri ifade etmesiyle örtüşür. Ayrıca Dewey'nin canlı varlık ile çevresi arasındaki ritim anlayışı da Romantik sanatçıların doğaya yaklaşımıyla uyumludur. Çünkü onlar doğayı yalnızca bir huzur alanı değil, içsel çatışmaların, dönüşümün ve arayışın mekânı olarak görür. Sonuçta manzara, sadece doğadan bir kesit olmaktan çıkıp zaman, mekân ve duygu taşıyan, bireyin iç dünyasını yansıtan estetik bir alana dönüşür.

Bu bağlamda manzara, resimde yalnızca doğadan bir kesit olarak kalmaz, evrensel bir varlık gibi sunulduğunda, doğanın dolaysız anlamını aşar. Böylece manzara, aynı anda mekân, yer ve zamanı içeren, estetik bir duygu üretme rolüne sahip karmaşık bir sistem olarak ortaya çıkar. Manzara, her şeyden önce estetik deneyimin bir 'nesnesi' ve yargıya konu olan bir mekândır. Orta Çağ sonrası dönemde bu özellik öyle bir gelişme göstermiştir ki, modern çağın insanı doğa fikrini öznelletirmiş ve onu vicdanının bir içeriği hâline getirmiştir (Pricop, 2023, s. 53). 18. Yüzyıl öncesine tarihlenen dönemde ressamalar, doğanın ilham verici, rahatlatıcı ve estetik ruh hallerini yansıtan pitoresk (resmedilmeye değer) olduğunu düşünüyorlardı. Ancak Romantik ressamalar, doğayı daha çok alegorik olarak ele almış ve manzarayı tarihi, ruhani ve ahlaki boyutlarıyla felsefi konularda yorum yapmak için bir araç olarak benimsemişlerdir. Ressamalar artık manzarayı seyretmekle yetinmiyorlardı, onun ruhuna katılarak doğanın aşkın anlamlarının anlatıcısı oluyorlardı (Kleiner, 2016, s. 809). Bu estetik düşüncenin somut örneklerinden biri de Caspar David Friedrich'in manzaralarıdır. Onun resimleri, insanın doğa karşısındaki kırılganlığını ve büyük yalnızlığını görünür kılar. İnsan bu resimler içerisinde, sonsuz doğada sessiz ve düşünceli bir şekilde kendi tefekkürünü yaşar. Friedrich sözcüklerle anlatılamayacak duygu ve düşüncelerini resimleriyle ifade etmekteydi. Bir arkadaşı onun eserleri için şunları söylemiştir: *“Dindar bir insanın tek bir kelime söylemeden dua etmesi ve Tanrının onu duyması gibi, ressamında gerçek duygularını resimler anlatır ve duyarlı insan da*

onu anlar ve kabül eder” (Honour & Fleming, 2020, s. 651). Friedrich’in manzara resimlerinde görülen içsel mahremiyet, gizem ve etkileyici güç; bireyin içsel ışığına ve şahsi yargısına duyduğu inançla şekillenen Protestan düşünce yapısından kaynaklanır. Resimlerdeki detayların netliğiyle birleşen sade yüzeyler, bu içe dönüklüğü vurgular. Ancak aynı zamanda odadaki gerçekdışılık ve belirsizlik, doğada ilahi bir düzen göremeyen inançlı bireyin yaşadığı varoluşsal sorgulamayı yansıtır. Figürler, hem izleyiciden hem de manzaradan kopuk bir şekilde, gerçekliğin sınırında yer alır. Tıpkı *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin* eserindeki gibi (Honour & Fleming, 2020, s. 652).

Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin (Şekil 33)’te doğa, yalnızca fiziksel varlığıyla değil, aynı zamanda tinsel boyutuyla da yer alır. Friedrich’e göre, sonsuz gökyüzüne açılan manzaranın belirsiz derinlikleri, zihnin dünyasal olanı aşma yetisinin yegâne temsidir. Ancak sanatçı, bu sonsuzluğun tam anlamıyla kavranamayacağına işaret etmek için, izleyiciyle manzara arasına sırtı bize dönük bir tanık figürü yerleştirir. Bu figür, manzarayla kurduğu mahrem ve çözümlenemez ilişki aracılığıyla izleyicinin katılımını doğrudan sınırlandırır ve temsilin erişilmezliğini vurgular. Merkeze yerleştirilen bu sırtı dönük gezgin, izleyiciyi doğrudan duysal ve düşünsel bir sürece dahil eder. İzleyici, onunla özdeşleşerek doğaya onun gözünden bakar. Bu bakış, romantik özneye izleyici arasında kurulan bir bağıdır. Figürün yöneldiği manzara, izleyicinin bakışıyla bütünleşir. Arka plandaki sisli dağ zirveleri tabloya hem derinlik hem de hayali bir atmosfer kazandırır. Bu atmosfer, yalnızca fiziksel mekanı değil, aynı zamanda izleyicinin iç dünyasını da içine alan metaforik bir alan yaratır. Resimde hâkim olan soğuk tonlar, düşsel ve melankolik bir hava oluşturur. Ön plan net ve detaylıyken, uzak plan belirsizdir. Bu belirsizlik yalnızca mesafeyle ilgili değildir; aynı zamanda zihinsel bir uzaklık hissi yaratır. Çünkü perspektif sadece mekânı değil, anlamı da kurar. Friedrich’in manzara resimlerinde, gün doğumu ve batımındaki ışığın kırılmalılığı; zamanın geçiciliğini, anın yüceliğini, yaşamın boşluğunu ve herşeyin yok oluşunu vurgular. Bu, aynı zamanda romantiklerin içsel arayışlarının da bir göstergesidir. *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin*, insanın doğa karşısındaki konumunu ve içsel sorgulamasını yansıtan bir eserdir. Bu yönüyle yalnızca bir manzara resmi değil; insan ruhunun evrendeki yerini arayan bir ifadedir. Tablo şiirseldir. Her form, renk ve boşluk, insan ruhunun kırılmalılığını, yalnızlığını, arayışını ve doğayla olan derin ilişkisini anlatır. Görsel bir anlatımın ötesine geçerek, yalnızca izlenen değil, hissedilen ve içselleştirilen bir şiire dönüşür. Gombrich’e göre Friedrich’in resimleri: “Onun manzara resimleri, daha çok Schubert’in ezgileri aracılığıyla tanıdığımız, çağının Romantik lirik şiirlerinin havasını yansıtır (Gombrich, 2011, s. 497). Bu noktada, Friedrich’in manzaralarının yalnız içsel sorgulama değil, zaman ve bellekle de derin bir ilişki kurduğu söylenebilir.

Friedrich'in manzaraları, romantik resimlerde sıkça görülen bir hatırlama duygusunu da taşır. Onun manzaraları, ilk bakışta doğayla karşılaşma gibi görünse de, aslında resimlerinde doğadan fazlası vardır: insanın kökenine duyduğu derin özlem. Bu özlem, duyumsanan saf özlemin kendisi değildir, özlemin kendisiyle karşılaşmaktır. Bu resimler, dil öncesi zamanları hatırlatmak gibidir. var olanı geçmişe taşıyan, uzam dışı bir zaman ya da zaman dışı bir uzam yaratan bir boşluk gezinir onun resimlerinde (Sarıalioğlu, 2019, s. 172).

Romantizm söz konusu olduğunda hatırlamanın çift yönünden de bahsedilmesi gerekli. Arkaik olana duyulan özlemle birlikte, arkaik olanda gizli kalmış; *var olmamış* bir yaşantının kuvvetli ön-sezişini de hissederiz Friedrich'in resimlerinde. Sanki bize dini olmayanın ufkuda yoktur der gibidir. Ütopik olan, ufkun muğlaklığında şiirselleşir. Resimdeki gezgin, zamanın şimdisine, bir anlamda modernitenin ânına bu şiirsel ufukla karşı cevap verir gibidir. Doğanın yüceliği; geçmişte açığa çıkmamış hakikatlerin sığınabilmesi için bekleyen bir mekâna dönüşür adeta. Arkaik geçmiş ve dinsel geleceğin bir bütün olarak hissedildiği bu resimler Friedrich'in şiirselliğin politikasını oluşturuyor gibidir. Ve bu poetik yaklaşımı onun resimlerindeki boşlukta; modernitenin ratiosunun karşısında konumlandığı boşluğun şiirselliğinde hissederiz. Belki de sisli manzarayı izleyen *Gezgin* onu bekleyen muğlaklıkta az sonra yürüyüp kaybolacaktır.

Maddeyi ânı ve zamanı temsil etme zorunluluğundan koparan; maddeye bir şeyden daha fazlası olduğunu hatırlatan boşluğun ele gelmeyen uzamıdır. Boşluk, nostaljik romantik politikanın kuluçkaya yattığı uzam, geçmişe doğru bekleyişin diğer adıdır. Descartes'dan beri bilginin kendisini de araçsallaştıran eleştirel akla karşı sessiz ve dilsiz bir bilgiyi hatırlatma çabası gibidir onun sanatı. Fakat zamanın romantik döngüsellliği, hatırlamanın yönünü sadece geçmişe değil geleceğe de yönlendirir. Peki ama geleceği hatırlamak mümkün müdür? Böyle bir soru tamamıyla estetik bir sorudur. Caspar Friedrich ya da diğer romantiklerin geçmişten anladıklarının zamanın çizgisel boyutuna yerleştirilen kaybolmuş bir zaman dilimi olmadığının altını yeniden çizmek gerekli. Geçmişin ve henüz yaşanmamış geleceğin anıları şimdikiyi oluşturan unutulmuş ve beklenen insan deneyimleridir. Şimdi, geçmişin toplamından ve geleceğin anılarından oluşur bir ütopyacı için! Geleceği şu an hissedilen bir anıya çeviren; dinsel olanı geri çağıran bakışın eş zamanlı bir şekilde ütopyik yönelimidir. Bakıştaki bu zamansal bütünlüğü yaratan tarih dışı, beklenen ütopyanın bilincidir elbette. Düşsel romantik bakış sayesinde zamanın tüm olanakları tek bir boyutta; geçmişe ve geleceğe içkin olan ânda birleşir. (Sarıalioğlu, 2019, s. 172-173).

Şekil 33

Caspar David Friedrich, Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, 1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Caspar David Friedrich, 1774-1840)

Caspar David Friedrich'in içsel, dramatik ve melankolik atmosferi onun kuzeye özgü romantik mizacından gelmektedir. O derin bir sessizlikte yalnızlığı ve kasveti teffekkürle karşılar. Alabildiğince geniş sonsuz uzam karşısında insanın sürekli yenilgisi ve kırılğanlığını Henri-Alexis Baatsch şöyle açıklar,

Friedrich'in resminde her şey, elemanların çatışmasıyla sarmalanmış, sislerle kuşatılmış, simgelerle doldurulmuştur. Yaşamın kıyısına tutunmuş, yaşarken kendi varlığının ufkunu dikkatle gözleyen insanın yazgısı sonucu iç daralmasına uğramış gibi ciddi, loş ve durgundur bu resim. Cinsleri, yaşları ve görevleri kişiliklerinden önce gelen, çoğunlukla hareketsiz duran bu insanlar için, atmosfer her şeydir. "Deniz Kıyısında Keşif" (1808) adlı tablosunun figüründe olduğu gibi büyük ozan Kleist, bu konuya değinmişti. Şiirlerinde elemanların gerçek fırtınasından çok onu ifade etmek istediği doğa içinde içindeki insanın dinsel dramıdır bu. Ozan Kleist, bu durumu bütünüyle dışavurmak gibi, sanatla bağdaşmayan bir eğilimi benimsemişti. Friedrich'in resimlerinde, sırtlarını izleyiciye dönen kişiler, denize, limandaki gemilere, ufka, bulut okyanusuna bakarak yıldızları doğururlar. Ancak dünyadan büyülenmiş gibidirler. Ve biz, tablo izleyerek bu dalgın ritüele katılmayı kabul ederiz. Kimi zaman insanlar,

birdenbire canlanır; gizemli bir atılıştan, kutsal ve profan bir aşkın garip bir biçimde birbirine karıştığı tutkulu bir akıştan bize söz etmek içindir bu canlanış. Bir sabah, uzak ufkun yalnızlığında, büyük dağların zirvelerinde, tepelere asılı kalan sislerin içinde, bir erkek, bir de kadın ve üzerinde haç bulunan yüksek bir tepe; bütün bunlar gökten yeryüzüne inen tuhaf bir zincir oluştururlar. Kadın, haçın önüne dikilip durur ve arkadaşını haça doğru çekmek için eliyle ona yardım etmek ister gibi uzanır. Böyle bir sahneyi, bu kadar yetkin biçimde kullanabilmek, ancak büyük romantiklerin işi olabilir (Gül, 2016, s. 4).

Deniz Kenerında keşiş (Şekil 34), alçak bir ufkun üzerinde yoğun tekinsiz, kesintisiz ve kasvetli mavi-gri ışık alanının varlığında sessiz bir tondadır. Bakılacak hiçbir şey yok, resim cüretkar bir boşlukla dolu gibidir. Bu resim, bir *tür resmi* olarak nitelenebilecek anlatıdan oldukça yoksundur (Rosenblum, 1975, s. 10). Resim üç katmanlıdır. Beyaza yakın bir sahil, koyu neredeyse siyaha yakın birkaç beyaz köpükle kabartılmış deniz ve tüm bunların üzerinde neredeyse resmin tamamını kaplayacak devasa bir gökyüzü (Claudon, 1994, s. 78).

Şekil 34

Caspar David Friedrich, Deniz kenarındaki Keşiş, 1808, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Caspar David Friedrich, 1774-1840)

Kıyıda tek başına duran küçük bir figür, bir Kapuçin rahibi, kesintisiz bir ufuk çizgisinin hemen altında durmakta ve bu *hipnotik* sadelikle yüzleşmektedir. Keşişin tüm algıları açık gibidir ve bizi de bu algıya ortak etmektedir. Bu ortaklık, yalnızca doğayla değil, aynı zamanda kutsalla kurulan bir temasın ifadesidir; zira Friedrich'in manzaralarında, dinsel gizemler artık kilise ya da sinagog ritüellerinin ötesine taşınmış, doğanın görkemi içinde yeniden vücut bulmuştur (Rosenblum, 1975, s. 14). İçinde bulunduğumuz yüce doğanın aynı zamanda

tehditkâr olan yönünü, figürle birlikte biz de deneyimleriz. Friedrich’in bu kompozisyonu, modern insana tanıdık gelen bir duyguya; bireyin evrenin ezici, anlaşılmaz ve sonsuz enginliğiyle yüzleştiği varoluşsal bir deneyime işaret eder. 19. Yüzyılın temel çabalarından biri, insanın endüstrinin gücü aracılığıyla doğayı denetim altına alma arzusuydu. Ancak Friedrich’in resminde bu arzunun bir yanılgıdan ibaret olduğu vurgulanır. Aynı zamanda, bilimsel ve endüstriyel ilerlemelerin şekillendirdiği bu kültürel ortamda, Yaradan’ın kudretini ve ilahiliğini nasıl görünür kılabileceği sorusu da sanatçının ilgilendiği bir diğer mesele olarak belirir. ‘*Deniz Kenarındaki Keşiş*’ adlı eser, işte tam da bu sorunsalı doğa üzerinden yeniden düşünmeye davet eder.

Ölümün sembolleri her yerdedir, ölüm sessizdir. *Meşe Ormanındaki Manastır*, (Şekil 35), sessiz bir ağtın resmidir. Soğuk bir gökyüzünün altında, sisle kaplı bir mezarlıkta, yapraksız meşeler arasında sessizce geçen bir keşiş alayı, Eldana Manastırı’nın harabeleri üzerine inşa edilmiş Gotik kilisenin yıkıntılarına bir tabut taşımaktadır. Friedrich, “*kendime hep soruyorum, neden resimlerime ölümü, geçiciliği ve mezarı bu kadar sık seçiyorum? İnsan bir gün sonsuz yaşama kavuşmak için kendini bir çok kez ölüme teslim etmelidir*”. Bu resim ölümle girilen bir meditasyon olarak görülebilir. O eserlerinde içsel ve dışsal deneyimi dengeler. Ve bu dengeyi, “*sanatçı sadece önünde gördüğünü değil, içinde gördüğünü de resmetmelidir. Eğer sanatçı içinde bir şey görmüyorsa önünde gördüğündende kaçınmalıdır.*” Sözleriyle açıklamıştır (Kleiner, 2016, s. 810). O halde ölümü hissetmek Friedrich için bir son değil, geçici olan dünyanın içinde ebedi sonsuzluk arayışının bir ifadesidir de. Ve bu sonsuzluk arayışı kendini en iyi doğanın adeta klasikleşen yüceliğinde ve doğanın sonsuz hissiyatında belli eder. Bu sonsuzluk arzusu romantikler için Sarıalioğlu’nun da belirttiği gibi *ev sıcaklığındadır*.

Caspar David Friedrich’in “*varoluş hali aynı zamanda romantiklerin benliklerini çoğaltmak istedikleri evdir. Evet, romantikler için boşluğun yaratacağı arzu ve sanat yapısı ev sıcaklığındadır; kaybedilen ve gelecekte çağrılan her şeyin anısı orada, imgenin açtığı boşluktadır.*” (Sarıalioğlu, 2023, s. 229).

Şekil 35

Caspar David Friedrich, *Meşe Ormanındaki Manastır*, 1809-1810, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Caspar David Friedrich, 1809-1810)

Caspar David Friedrich'in eserlerindeki manzara temsiline yüklenen anlam, doğa betimlemesinin ötesine geçerek aşkın ve içsel temalar içermektedir. Romantizm, sanatçının konu tercihi ya da gerçekliği olduğu gibi resmetmesi değildir. Romantizm bir hissetme biçimidir (Baudelaire, 2021, s. 96). On sekizinci yüzyılın Duyarlılık Çağı'ndan Yüksek Romantizme geçiş sürecinde, manzara izleyiciyle düşünsel ve duygusal bir bağ kuran, sanatçının bilinç halini yansıtan bir araca dönüşmüştür. Friedrich, bu estetik dönüşümü, tarihi ve edebi bağlamda derinleştirerek, manzaranın anlamını yeniden yapılandırmış, ona kendine özgü, şiirsel bir içsellik kazandırmıştır (Rosenblum, 1975, s. 113).

John Constable: “Doğanın Sessiz Şiiri”.

“Resim ve duygu benim için aynı sözcükten başka bir şey değildir” der John Constable (Cluadon, 1994, s. 48). Bu ifade onun doğa karşısındaki samimi tutumu ve kişisel bakışını yansıtır. Constable için bir resim, “tamamen kendine özgü, kişisel ve koşulsuz” olmalıdır. Constable, doğayı gizlemek yerine onu gerçekçi duygularla yeniden keşfetmeye çalışır. Sanatsal amacının doğada olduğunu bilir ve şöyle der: “Eski ressamların gördükleri tarla, çimen, güneş daima atölyede hayalden çalışılmıştır ve yaratma değildir. Dünya büyüktür, iki gün birbirine benzemez, hatta iki saat bile. Dünyanın yaratılışından bu yana, birbirine benzeyen iki yaprak bile yoktur. Hakiki sanat eserleri, doğanın eserleri gibi, tamamen birbirlerinden farklıdır. (Turani, 2010, s. 502). Constable'ın resme yönelimi, doğayla kurduğu içten ilişkinin bir sonucu olarak şekillenmiştir.

Doğduğu Suffolk kenti ve güzel çevresini resmetmek, onun için duygusal bir aidiyetin simgesi olmuştur. Sanat yaşamının bazı dönemlerinde portre, dinsel ve tarihsel konulu resimler denemiş olsada, yönünü yeniden doğaya çevirdi. Ruysdael, Rubens, ve Claude Lorrain gibi ustaların eserlerinden etkilenmiş; ancak bu etkileri kendi natüralist vizyonu ile birleştirerek özgün bir tarz geliştirmiştir. Hiçbir sanatçı tamamen özgün değildir. Constable, henüz öğrenciyken resmettiği *Malvern Hall* (Şekil 36) adlı tablosunda, klasik manzara resminin estetik kodlarını görebiliriz. Bu eserde ön-orta-arka planın dengeli dağılımı, sıcak ışık oyunları ve doğal mekânın idealize edilmiş düzeniyle Lorrain'in *ideal manzara*'sına gönderme yapılabilir. Ancak o burada kalmaz, kişisel doğa gözlemciliği sayesinde manzarayı sadece yapısal değil, aynı zamanda duygusal ve deneyimsel biçimde de ele alır. Sessiz ve derinlikli bir yapıya sahip olan *Malvern Hall* (Şekil 36), bu yönüyle klasik manzara geleneğinde Romantik anlayışa geçişte bir eşik sayılabilir. O taklit etmeyen; aksine özümsemediği geleneksel biçimleri içselleştirerek yeniden yorumlayan bir ressamdır (Clark, 1952, s. 75).

Şekil 36

John Constable, Malvern Hall, 1821, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(John Constable, 1821)

Constable, *Janr* tür resminde olduğu gibi gündelik yaşam sahnelerini doğrudan betimlemektense, doğanın kendisini -ışığın titreşimlerini, rüzgarın ve bulutların devingenliğini, dalgaların ve havanın atmosferik etkilerini- resimlerinin ana teması haline getirmiştir. Constable, ileriki dönemlerde Fransa'da romantik doğa sevgilerini gerçekçi gözlemler ile birleştirecek olan Barbizon ekolü ressamlarını ve Delacroix'yi etkileyecektir (Claudon, 1994, s. 49). Bu yaklaşımında, insan artık temsilin merkezinden çekilmiş, çevresindeki maddi

gerçeklik içerisinde sıradan bir varlık olarak yerini almıştır. Bu yönelim, dönemin hâkim anlayışına kıyasla ilerici bir değişimdir.

Sanatta biçim ve teknik sorunlara duyulan ilginin arttığı bu süreçte, temsil edilen konudan çok onun nasıl sunulduğu önem kazanmıştır. Bu kırılma akademik hiyerarşilerin çözülmesine zemin hazırlamış ve biçimsel kaygılar estetik değerlemelerin merkezine yerleşmiştir. Constable'ın, doğadaki ışık ve renk etkilerini titizlikle gözlemleyen, gölgeleri gerçekçi biçimde işleyen yaklaşımı, izlenimciliğin öncüsü sayılabilecek bir teknik arayışın parçası olarak değerlendirilebilir. Bu gözleme dayalı yöntem, görsel deneyimi merkeze alan empresyonist tavrın erken bir habercisidir. Constable, insanı temsilden uzaklaştırarak, doğayı bilimsel bir dikkatle inceleyen ve nesnel dünyayı sanatın merkezine yerleştiren modern anlayışın önünü açmıştır (Hauser, 2021c, s. 295).

Constable'ın doğaya yönelik poetikası, İngiliz romantik şair William Wordsworth'un şiirsel anlayışıyla doğrudan örtüşür. Clark, bu iki sanatçının doğadaki *kalıcı güzellik* ile *insani tutkuları* birleştirme çabasını ortak bir felsefi yönelim olarak görür. Hem Wordsworth hem de Constable, doğayı yalnızca fiziksel bir gerçeklik olarak değil, ruhsal ve ahlaki bir derinlik taşıyan bir varlık olarak görürler (Clark, 1952, s. 79). On sekizinci yüzyılın mekanik evren anlayışına karşı çıkarak, doğada ilahi bir anlam olduğuna inanırlar. Her iki sanatçı da, doğanın sade biçimleriyle insan duyguları arasında doğrudan bir bağ kurar. Wordsworth, şiirlerinde gündelik sahneler aracılığıyla derin duygulara ulaşmayı amaçlarken, Constable ise doğduğu yeri ve çevresini resmederek benzer bir coşkuyu ifade eder. Şiir ve resimde, kişisel deneyimlerimizin sezgisel ve bireysel süzgecinden geçen malzeme – dış dünyada algılanan görüntüler, olaylar, düşünceler, doğa nesneleri vb. – olduğu gibi aktarılmaz; bu öğeler, kendi yaşantımızla damıtılarak ve anlamlandırılarak yeniden biçimlendirir ve ortak dünyadaki anlamlara ilişkin yeni algılar uyandırır (Dewey, 2021, s. 117). Çocukluk anıları, ikisinin de yaratıcı gücünün temelidir. Constable, kırsal manzaralara duyduğu bağlılığı “*beni ressam yapan bu sahnelerdir*” diyerek açıkça dile getirir. Onların ortak vizyonu, doğaya duyulan içten bir hayranlıkla, sıradan olanın içindeki güzelliği görme tutkusudur (Clark, 1952, s. 79).

Romantikler, duygusal selefleri gibi manzaraya ve duyguya büyük önem verirler; ancak onları asıl farklı kılan, doğa ile bilinci benzersiz bir şekilde kaynaştırmalarıdır. Bu kaynaşma yalnızca temsil ettikleri manzaralarda değil – şairin algılayan zihninin, algılanan manzarayla bütünleşmiş gibi görünmesinde- aynı zamanda ve daha radikal biçimde, bu manzaraların okuyucuya ya da izleyiciye hitap etme biçiminde de kendini gösterir (Abrams, 1971, s. 55). William Wordsworth'un *My Heart Leaps* şiiri ve Constable'ın *Gökkuşağı* (Şekil 37) eserleri birbirini tamamlayan ve doğayı aşkın bir deneyim alanı olarak sunmaktadır. Biri kelimeler ile

diğeri fırça darbeleriyle. Her iki eserde doğa karşısında duyumsanan *vecd hâli* 'ni dile getirir.

Wordsworth en güçlü şiirsel enerjisini, doğayla sessiz bir diyalog içinde olduğu hayal anlarında bulmuştur. *Sessiz diyalog* içerisindeki şair, kendini doğayla bir olmuş halde bulur. Şair doğanın ta kendisidir. Ancak burada geçen *sessiz diyalog*, bir *oksimorondur* (birbirine zıt ve çelişkili anlamlar taşıyan kelimelerin yan yana getirilmesiyle oluşan anlatım biçimi). Çünkü diyalog, karşılıklı konuşmayı, sözlü iletişimi ifade ederken; sessizlik, bu iletişimin unsuru olan sesi reddeder. Bu nedenle *Sessiz diyalog* doğası gereği çelişki barındırır. Ancak, Schiller'in belirttiği gibi, bu anı yeniden dile getirmek, şiir yoluyla ifade etme çabası, aslında kaybedilmiş doğanın izini sürmektir (Bate, 2000, s. 75).

*Gökkuşağı görmeyeyim
Kalbim yerinden fırlar:
Çocukluğumda böyleydi,
Büyüdüm, hâlâ Böyleyim;
Ve yine olayım böyle bir ihtiyar.
Yoksa öleyim!
Çocuk babasıdır İnsanın.
Ve birbirlerine, dilerim,
Doğaya imanla eklensin günlerim.* (Wordsworth, 2020, s. 25)

Constable'ın *Gökkuşağı* resminde de tıpkı Wordsworth'un şiirindeki gibi insana açılan bir doğaya iman sezilir. Bu ilişki karşılıklıdır. Bireyden doğaya, doğadan bireye doğru süzülen karşılıklı bir enerjidir bu. Çocukluğun doğaya eklenen ve onunla uyum içinde büyümeye çalışan meraklı ve coşkulu enerjisi!

Şekil 37

John Constable, Gökkuşağı, 1812, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(John Constable, 1812)

Eski zamanlardan beri ressam, resimlerine sanatsal değeri veren şeyin, hikayeden çok kendilerine ait estetik formlar olduğunun bilincindeydiler. Çünkü estetik form yavaş geliyordu. Bu nedenle resimlerinde hikaye anlatmak zorundaydılar. On dokuzuncu yüzyıla kadar *tarihsel tür* resmi, başarılı kabul ediliyordu. Figür içermeyen bir manzara resmi, ikinci derecede bir tür olarak görülüyordu. Bunun nedeni “*tanrının bir imgesi olarak insanın ve amellerinin resmedilmesi*” en değerli konu olarak görülüyor olmasıydı. O dönemin bakış açısına göre, piktörel form figürün ekosistemini oluşturmaktaydı. Oysa doğadaki ağaçlar, dağlar ve gökyüzü gibi dünyevi unsurlarda sanatçıların ilgisine mahr olmuştu. Çünkü bu tüm dünyayı kapsayan bir gerçeklik olarak algılanıyor ve insanı evrenin basit bir parçası olarak görüp, beşeri alanın ötesine geçmeye vesile oluyordu. On dokuzuncu yüzyılda manzara resmi beğenilen resim türlerinden biri olmaktan çok bir ideanın ifadesine dönüşmüştür (Venturi, 2023, s. 133-134). Bu idea kuşkusuz doğanın insanlaştırılmasından kaynaklanan romantik tavırdan doğmuştu. Delacroix değil miydi “*biz doğayı resmettikten sonra doğa güzelleşmiştir*” diyen? Fakat bu idea kanonlaşan bir idea değil aksine doğaya katılan ve onu dönüştüren, modernite karşısında tavır alan yaratıcı ve özgür bireyin ifadesiydi.

Bu yaratıcılık, doğanın doğallığında aranmaktaydı. Bu anlayışı Schelling’in *doğa felsefesi* ile ilişkilendirebiliriz. Schelling’e göre doğa mekanik bir sistem değil, canlı ve organik. Ruhla iç içe geçen bir gerçekliktir. Doğa da kendine özgü bir özneliği içerir. O halde Constable’ın bilimci anlayışı mekanik bir bilimcilik değil, özneyi de içine alan bir canlılığın ifadesidir. Ve sanatçı doğanın sırlarını resim yoluyla çözmeye çalıştığında o şiirsel canlılığın ve sürekliliğin de içine katılacaktır. Doğanın bilinçsiz ruhu sanatçının derinlikli çözümlemesiyle bir ruh kazanır. Doğa ruha, ruh da doğaya eklenerek aşkın ve bütüncül bir hakikatin izini sürer. Constable’ın *Saman Arabası* (Şekil 38) resmi yaşayan bir varlık olarak doğanın ele alınışının bir örneğidir. Bu resimde doğanın canlı atmosferi o kadar yoğundur ki ondaki canlılığı yakalamaya çalışan ressam, doğanın içsel titreşimleriyle şiirsel bir sessizliğe eklenir. Ruhun bu canlı ve hareket halindeki bütüne eklenişi, modernitenin mekanik aklının karşısında içkin- aşkın bir varoluşun arayışı olarak da okunabilir.

Şekil 38

John Constable, Saman Arabası, 1821, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(John Constable, 1821)

Constable'ın manzara resimlerinde, bilim ve hissiyat aynı potada eritilmiştir. O doğayı, hem şeffaf bir bilgi nesnesi hem de bireysel ve içe dönük bir betimleme olarak görür. Bu ikilemi aşma çabası onun sanatının etkileyici özelliğidir (Lukacher, 2019, s. 131). Constable, Hampstead'daki derslerinin birinde şöyle der: *“Resim sanatı bir bilimdir, doğanın yasalarını konu alan bir araştırmadır ve resim sanatı alanında böyle çalışması gerekir. O halde neden manzara resmi sanatına doğa felsefesinin bir dalı olarak bakılmasın ve tek tek resimler de bilimsel deneyler sayılmasın”* (Gombrich, 2015, s. 29). Constable'ın manzara resimleri, doğanın işleyişine ve sistemine dair bilimsel gözlemlere dayanır, havanın, ışığın, mevsimlerin ve zamanın değiştiğine yönelik unsurlar dikkatle yansır. Birçok eskiz defteri ve sahadan aldığı notlar, sadece sanatsal değil, aynı zamanda meteorolojik verilerde taşır gibidir. Örneğin, bulut oluşumları üzerine yaptığı çalışmalar, onu yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda bir doğa gözlemcisi konumuna da getirir. Hubert Damisch, Constable çalışmalarının arkasına düştüğü notlarda, çalışmanın tarihini, saatini, sıcaklığı, rüzgarın yönünü de not etmeyi ihmal etmemiştir. Amaç zaman içerisinde değişen göksel olayları anlayıp çözümlemektir. Charles Robert Leslie: *“Manzara resminin hem bilimsel hem de şiirsel olmasını isteyen Constable, bir tarihi – kelimenin yeni anlamıyla, doğal bir tarihi – anlatmayı başardığı için, aynı zamanda resimlediği şey ile manzaranın kendisinin imgelemin değil çıkarımın ürünü olduğunu anladığı için Ruisdael'i yere göğe sığdıramaz”* (Damisch, 2012, s. 256). Onun resimleri hem bilimsel nesnellik hem de kişisel içtenlik taşır. Yani onun resimleri nesnel bilgi ile öznel his arasında bir

denge kurmaktadır. Constable’ın bu iki yönlü yaklaşımı, cesur ve modernist bir yaklaşım olarak görülebilir.

Constable’ın manzara anlayışında her zaman doğaya duyulan bir içsellik vardır. Ve kentli sanatçılar karşılığı üzerinden bunu tanımlar. Bu yaklaşımının en çarpıcı ifadesi: “*Londralılar, sanatçı olarak ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar, kırsal yaşamın duygularından, manzaranın özünden hiçbir şey bilmezler*” demiştir. Bu sözler onun resimlerine konu olan Stour Vadisi’ne bakışınıda özetler (Lukacher, 2019, s. 133). Özellikle *Saman Arabası* (Şekil 38), görsel algının saf bir biçimde sunulmasına olanak vermektedir.

Resmi sanat yapan şey sanatçının doğaya kendi öznel bakışıdır (Duben, 2007, s. 146). Eserde, ışık-gölge oyunları, değişken gökyüzü altında doğanın bitki örtüsü, toprağın dokusu ve nemi, yenilenmiş ve zenginleştirilmiş bir doğa olarak hissedilir. Tablonun genel havası, pastoral bir durgunluk ile sıradan hayatın akışını yakalama isteğidir. Ancak bu sıradanlık tuvalin yüzeyine işlenmiş canlı boya dokusu ile sarsılır. Işığın, yapraklar ve su kütlesi üzerindeki ışıltıları ve gökyüzünde kalınlaşarak üzerimize doğru gelen bulutlar, resme hareket kazandırmaktadır. Resmin neredeyse merkezine yerleştirilen saman arabası, zamanı askıya almış gibidir, ilerleyip ilerlemeyeceği bir muammadır. Bu resim 1824’te Paris Salonu’nda sergilendiği zaman boyama tekniği ile romantik ressamlar ve eleştirmenlerce övülmüştür (Lukacher, 2019, s. 133). Constable doğaya sadıktır, onu idealleştirmez. Gözleme dayalı estetik yaklaşımı bakımından özgündür. O’nun için manzara, kişisel ve kültürel kimliğinin bir parçasıdır. Dönemin İngilteresinde Endüstri Devriminin kırsal İngiltereye etkisine karşı da görsel bir nostaljik ağıt gibidir. Bu ağıt, sıradan olanın yüceltildiği, doğanın sürüp giden sessiz nefes alışında gibidir.

Ezcümle Constable’ın resimlerinde doğa, duyumsal hafızasında hep yeniden canlanan yaşantılar evrenidir. Bu yönüyle onun sanatı, Romantik dönem ressamlarının doğayla kurduğu içselliğin görsel ifadesine dönüşmektedir. Constable, neoklasiklerin doğayı idealleştirme tavrını görmezden gelerek, doğanın bireyde bıraktığı izlenimi sadakatle resmetmiştir. Bu sadakat, onda ahlaki (insani ve vicdani bir duruş) ve ontolojik (kendinden bir varlık) bir tutumdur. Onun manzaraları, İngiltere kırsalının pastoral görüntülerinin zaman içerisinde yavaşlayan bir varoluşun ve sıradan hayatın sessiz ama dirençli sükûnetinin şiirsel imgeleridir.

Turner’ın manzarasında gözün ve ruhun deneyimi: Görünenin şiirsel ötesi.

J.M.W. Turner’ın ışığı, gözlerimizi kamaştıran fantastik bir dünyadır. Ancak bu dünya, sade bir uyum içerisinde değil, çarpıcı, etkileyici ve hareket halinde bir dünyadır. J.M.W. Turner, çok iyi bir sahne yönetmenidir. Bu sahneler, en masalsı ve en güzel anlarda yakalanmış

doğanın anlık görüntüleridir (Gombrich, 2011, s. 323). Onun sanatsal çabası, doğanın dramatik gücünü ve atmosferik olayları resmetmeye yöneliktir. Turner'in resimleri, görsel betimleme olmalarının yanında, aynı zamanda deneyimseldir. Sanatçı izleyiciyi doğrudan bu deneyime ortak eder. Bu yönleriyle Turner'in resimleri Dewey'in, deneyim ve duyuşsal katılım mefhumlarıyla örtüşür ve dünyaya ilişkin deneyimlerimizin doğası hakkında bir şeyler söyler. Yani dünyayı maruz kaldığımız yeni bir deneyimde sunar (Dewey, 2021, s. 118). Bu konuda Simon Schama: "*Turner sanki Thames suyunu (uygun şekilde saflaştırılmış olarak) doğrudan kağıda dökerek ışık, hava ve suyun yansımalarını oluşturmuş gibidir*" (Schama, 1995, s. 361) der. Turner, resimlerindeki doğayı kendi özgür ve etkileyici biçimiyle betimlemektedir. Onun olgunluk dönemi manzaraları, dönemin eleştirmenleri tarafından genellikle yanlış anlaşılmış olsa da çok farklı ve muğlak bir tarzda ve kendine özgüydü. Bu özgünlük, ressamın nesnelerin ayrıntılı yapısını betimlemekten çok, bulanık sis parıltılı ışık yansımaları içerisindeki ânın etkilerini göstermeyi tercih etmesinde görülür. Yani nesnenin fiziksel gerçekliğinden çok, doğrudan gördüğü izlenimlerin yansımaları. Turner, nesnelerin doğasına ilişkin bütün bilinenleri bilinçli olarak dışlar. Bu bağlamda, nesnelerin görünüşünün betimleme yoluyla yeniden üretilmesi temel öncelik haline gelir. (Gombrich, 2015, s. 250). *Köle Gemisi* (Şekil 39), görücüye çıktığında basında olumsuz eleştirilere maruz bırakılmış; "*kadifeçiçeği rengi heyecanlı bir gökyüzü ve abartılı bir deniz*" sözleriyle küçümsenmiştir. Ancak İngiliz sanat teorisyeni John Ruskin, tabloyla ilgili "*Turner'in resmettiği, en yüce konulara ve izlenimlere adanmış en asil deniz*" diyerek olumlu bir eleştiri yapmıştır (Honour & Fleming, 2020, s. 655). Ruskin, resimde gördüğümüz her şeyin düz bir yüzey üzerindeki renklerden ibaret olduğunu belirterek, bu renklerle oluşturulan nesneleri kendi deneyimlerimizle algıladığımızı savunur. Ona göre, resim sanatının bütün teknik yanı, *gözün masumiyeti*'ne, yani *çocuksu bir tavırla* veya daha önce hiç görmemiş bir âmanın aniden görmeye başlaması gibi, nesnelerin ne olduğunu bilmeden yalnızca görüneni resmetmeye dayanır (Gombrich, 2015, s. 250). Turner, doğal bir gözlemcidir, doğayı sezgisel ve tepkisel bir yaklaşımla yorumlar. Elbette düşünsel çözümlemeler yapmıştır fakat onun odağı daha çok ışığın kısa süreli ve anlık etkisidir. Sisler içerisinde doğan veya batan güneşin ışıkları altında benzeşmeyen nesneleri birbirine bağlamak arzusu, resim sanatının temel yaklaşımıdır. (Honour & Fleming, 2020, s. 655). Bu yaklaşım, Turner'in ışıqla kurduğu derin ve düşünsel ilişkiyi ortaya koyar. Onun ışık tutkusu, 16. Yüzyıl ressamlarının olağanüstü gözlem ve hafıza yetenekleriyle ulaşmaya çalıştığı, salt gerçekçilikle elde edilemeyecek ışık etkilerini yaratmasını sağlamıştır. Işık, empresyonistlerin temel meselesi hâline gelmeden önce, Turner için yalnızca bir temsil aracı değil, doğasını simgeleyen bir renk anahtarıydı. Işığa yönelik bu arayış, onu modern resmin öncülerinden biri yapmış ve kendisinden sonra gelen pek çok ressama ilham vermiştir (Clark, 1952, s. 97).

Şekil 39

J.M.W. Turner, Köle Gemisi, 1840, Tuval Üzerine Yağlıboya.



(Turner, 1840)

İngiltere’de Romantik manzara resimleri tarihsel -modernite karşıtlığı- bağlamda geliyordu. İfade gücü ve üslup çeşitliliğini ilerletme çabası içerisinde olan Turner’ın on dokuzuncu yüzyıl manzara resmine yaptığı katkıyı coşkuyla savunan Ruskin olsa da Turner’ın sanatındaki derin zorlukları ve içsel çelişkileri en iyi anlatan Fransız filozof ve sanat kuramcısı Hippolyte Taine’dir. Taine, Turner’ın manzara betimlemelerindeki anlam arayışı ve duyuşal deneyim arasındaki bağı şöyle açıklar:

Zamanla gözün algısı, optik etki, Turner’a ikincil önemde görünmeye başladı; spekülative ve akıl yürüten zihnin duyguları ve hayalleri üzerinde egemenlik kurdu. Devasa, felsefi ve hümanist destanlar resmetme arzusu duydu... Eserleri olağanüstü bir karışıklıktan, her türden şeklin gömülü olduğu harika bir yığından oluşur. Bir adamı sisin, bir fırtınanın ortasına, güneş gözlerinde, başı dönmekteyken koyun ve sonra, yapabilirsiniz, onun tuvaldeki izlenimlerini betimleyin—işte Turner’ın hayal gücünün karanlık imgeleri, belirsizlikleri, sarhoş edici sanrıları bunlardır (Akt., Lukacher, 2019, s. 142).

Yani onun sanatı, doğayı betimleyen görsel gerçeklikten ziyade zihinsel ve duyuşal deneyimlerdir. Turner’ın manzara resimlerinde, anlam ve anlatı olanakları yüceltilip karmaşılaştırılarak doğanın değişken akış yoğunluğu ve duyuşallık, birbirini besleyen zıt dürtülere dönüşürler. Bu dürtüler birbirlerini sürekli biçimde besler ve sınırlar. Onun manzaralarındaki muğlaklık, doğa etkilerinin dışsal betimlemelerinde olduğu kadar, öğretici ve sembolik unsurlarında da algı ile hayal gücü arasındaki belirsizlik açıkça deneyimlenir. Öyle bir belirsizlik ki, bir yandan insan deneyimlerini gösterirken bir yandan da bu deneyimi gizleme

çabası içerisinde gibidir. Turner'ın sanatı doğanın gücüne karşı boyun eğiş ile insanın bu güce karşı koyuşu arasında gidip gelir. Manzarayı hem bir tehdit olarak görür hem de toplumsal ve tarihsel hedefleri yansıtan bir güç olarak (Lukacher, 2019, s. 142).

Alev alev yanan kızıl bir gökyüzü, şiddetli bir fırtınaya tutulmuş, açık, derin ve sınırsız denizde savrulan bir gemi. *Köle Gemisi* (Şekil 39) adlı bu resim izleyene büyümlü bir dinamizm sunuyor. Ancak bu büyümlü renklerin ve devingen fırça darbelerinin arkasında gerçek bir dram yatmaktadır. Doğanın ihtişamı ve yüceliği içerisinde saklı bir insanlık dramı, *köle ticareti*. Turner, bu yüce ölümcül doğa tasviri içerisinde köleliğin insanlık dışılığını ve insanın doğa karşısındaki mutlak çaresizliğini şiirsel bir dille aktarır. Tablo, 1781'de Zong adlı bir köle gemisinde yaşanan bir drama dairdir. Hastalanan ve sigorta parası için kullanılamaz hale gelen elli köle, zincirli halde denize atılmıştır (Kleiner, 2016, s. 812). Turner, bu korkunç olayın tasvirinde gerçekçi detaylara değil, duysal ve sembolik yoğunluğa odaklanır. Denizde çırpınan eller, zincirli ayaklar, etraflarında dönen yırtıcı balıklar ve martılar, insan hayatının değersizleştirildiği dehşet verici bir ânı görselleştirir. Ama Turner'ın asıl başarısı bu dehşeti doğanın sınırsız ve kayıtsız gücüyle bütünleştirmesinde yatar. Gökyüzü ve deniz, kan kırmızısı ve ateş renkleriyle kaynaşarak insan acısını kozmosun bir parçası haline getirir. Onun resimleri, görünenin ötesinde şiirsel bir hakikati arama çabasıdır.

Kar Fırtınası – Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi (Şekil 40), doğa unsurların—deniz, kar, rüzgâr ve gemi — bireysel formlarını aşarak tek bir bütünlük içinde coşkulu bir manzaraya dönüştüğü çarpıcı bir sahneyi betimler. Bu yapıt, dramatik bir girdapta doğanın doğal ve dizginsiz hareketini gözler önüne sererken, doğayla baş başa kalan insanın varoluşsal mücadelesine dair simgesel bir anlatı sunar (Farthing, 2014, s. 268). Resimdeki bu mücadele, yalnızca bir geminin fırtınaya karşı direnişi değil, aynı zamanda insanın doğa karşısındaki kırılganlığı ve güçsüzlüğüyle yüzleşmesidir. Bu bağlamda izleyiciye yalnızca görsel bir deneyim değil, düşsel ve metafizik bir algı da sunulur. Göz burada yalnızca bakmaya değil, hissetmeye yönelir; resimle kurduğu bağ içsel sezgiye, yani ruhun titrek bakışına dönüşür. Turner'ın anlatısı sözcüklere ihtiyaç duymaz onun fırçası bir anlatıcının dili gibi çalışır. Turner'ın kullandığı teknikler, geleneksel figüratif netliği aşındırarak doğayı adeta buzlu bir camın ardından seyrettirir. Bu nedenle nesnelerin sınırları belirgin olmaktan çıkar, bu da resme güçlü bir atmosfer kazandırır. Işık ve gölge artık nesnelerin değil, doğanın duysal etkilerinin izini sürer (Eyüboğlu & İşpiroğlu, 2013, s. 127). Bu yaklaşımla eser, yalnızca görünen değil, onun ötesinde yer alan betimsel gerçekliği aşan daha derin bir hakikate işaret eder. Turner, bu resminde denizin farklı hallerini yansıtan geniş yelpazedeki anlatım gücünün doruğuna ulaşır. En sakin sahnelerden en yıkıcı fırtınalara kadar uzanan bu çeşitlilik içinde söz konusu tablo,

onun en soyutlamaya yakın çalışmasıdır. Biçimlerin parçalanması, renklerin rastlantısal gibi görünür ancak bilinçli tercihlerle uygulanır ve resmin soyutlama niteliğini pekiştirir. Teknik açıdan bakıldığında, sanatçının kullandığı araçlar oldukça dikkat çekicidir. Fırçanın hem ince hem kalın uçları, palet bıçağı, hatta parmak izleri, Turner'ın kendi ifadesiyle, *kartal pençesi*, yüzey üzerinde belirgin izler bırakır. İnce uygulanmış koyu bir boya yüzeyine kontrast oluşturan kalın beyaz ve sarı lekeler sadece bir ışık efekti değil, resmin duysal yoğunluğunu arttıran katmanlar olarakda işlev görür. Bu teknik uygulamalar, temsilin sınırlarını aşarak izleyiciyi bir gözlemciden çok bir deneyimleyiciye dönüştürür (Dixon, 2019, s. 238).

Şekil 40

J.M.W. Turner, Kar Fırtınası – Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Turner, 1842)

Turner'ın kişisel tarzı, saf rengin duysal gücündedir. Aynı şekilde, fırça darbeleriyle biçimlendirilen kompozisyonun muğlaklığı resmin şiirselliğini ve enerjisini artırmaktadır. Turner'ın resminde çizgi ve renk, figüratif tanımlamadan uzaklaşıp, doğa güçlerinin duysal ve atmosferik etkilerini doğrudan yansıtan birer ifade aracına dönüşür. Turner'ın resimleri renk ile duygu birlikteliği vardır. Bu tavır resim sanatının sonraki gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Saf gücün etkisini keşfetmek ve boyayı eserin konusu haline getirecek kadar akışkan halde kullanmak, yirminci yüzyılda tanımlanacak olan Soyut Dışavurumculuk'un ilk işaretleri sayılabilir.

Bu teknik ve plastik özellikler, Turner'ın resimlerinin yalnızca görsel anlamda değil, felsefi ve duysal düzlemde de derinlik katar. Turner'ın resimleri, Romantik 76laytla

kavramının Edmund Burke ve Immanuel Kant tarafından tanımlanan biçimiyle, insanın doğa karşısında hem büyülenip hem dehşete kapıldığı yüce bir deneyimin görsel temsilidir. Bu resimlerde âna hapsolmuş zaman duygusu ile ruhun devinimlerinin uzantısı hâline gelen titrek, döngüsel ve dinamik formlar, izleyicide güçlü duyumsal etkiler uyandırır. Tüm bu unsurlar, Turner'ın resimlerine özgü poetik niteliklerin temel bileşenlerini oluşturur.

John Martin'de düşünüş sonrası doğa tasviri.

John Martin, Kıyamet peyzajlarının ressamıdır. İncil'den esinlenerek tarihsel ve şiirsel yıkım sahnelerini resmetmiştir. John Martin, ciddi ve geleneksel sanatla halkın ilgisini çekecek gösterişli doğa temsillerini bir araya getirerek, hem entelektüellere hem de sıradan izleyiciye seslenen bir sanat tarzı oluşturmuştur. Eserleri, dönemin edebiyat ve sanat çevrelerince kaba ve popülist görülmüş olsa da bazı çevrelerce de olumlu eleştirilerde almıştır (Lukacher, 2019, s. 138). Resimlerinde *apokaliptik* etkiler ön plandadır. Martin'in manzara resimleri, dramatik renklerle kurgulanmış sahnelerde kıyamete özgü ışığa gömülmüş küçük insan figürleriyle doludur. Bu yönüyle on dokuzuncu yüzyıl romantik dönem resimlerinin *teatral* yönünü öncüllemiştir (Claudon, 1994, s. 94). Martin'in sanatının anlatısını Doğu imparatorluklarının antik tarihinden almış olsa da, resimleri son derece modern tarzdadır. Sanayi dönemi Britanya'sının sosyal, kültürel ve çevresel krizlerini, ilkel ve antik kültürel fantezi sahnelerine dönüştürmüştür. 1834 yılında İngiltere'ye gelen Fransız tarihçi Jules Michelet, Martin'in sanatı için: “*Büyük Britanya'nın gerçek ifadesidir, kişisel çıkarlar, kalabalıklar, kentleşme, boğucu nüfus.*” Martin, resimlerinin hem cezbedici hem de rahatsız edici yönü vardı. Bunlar, sanayi kapitalizmi, kentleşme sorunları, doğanın kudretli ve yıkıcı gücünü ilahi adalet sahnelerine dönüştürmesidir. Sanatçı bu temaları asırlar önce yok olmuş imparatorluklar üzerinden işlemiştir (Lukacher, 2019, s. 140). Bu yaklaşıma, Martin'in 1829 yılında gravür baskı tekniğiyle (mezzotint) yaptığı, *Ninova'nın Düşüşü* (Şekil 41) örnek verebiliriz.

Şekil 41

John Martin, Ninova'nın Düşüşü, 1829, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(John Martin, 1829)

John Martin'ın *Ninovanın Düşüşü* adlı eseri (Şekil 41), Romantik peyzaj anlayışının yücelik kavramını en güçlü şekilde yansıtan örneklerinden biridir. Gökyüzündeki kasvetli ve tehditkâr ışıklar, devasa mimari yapılar ve panik içindeki kalabalığın kaotik hareketleri, Romantik sanatın en önemli mefhumlarından biri olan *yüce*'yi görsel olarak somutlaştırır. Bu sahneleme, aynı zamanda 19. Yüzyıl İngiltere'nin sanayi sonrası çöküşüne dair derin korkuların bir alegorisi olarak da okunabilir. Romantik sanatın sıklıkla yaptığı gibi, tarihsel bir anlatı aracılığıyla modern toplumun kaygıları dile getirilir. Eser, yatay olarak uzanan devasa bir panorama niteliğindedir. Ön planda yer alan yoğun figür grupları, arka planda katman katman yükselen mimari yapılar ve doğa unsurlarıyla birlikte derinlik duygusunu güçlendirir. Kompozisyon, klasik bir merkezi odak yerine, çoklu odak noktalarıyla düzenlenmiş, böylece izleyiciye hem görsel bir çeşitlilik hem de kaotik bir bütünlük hissi sunulmuştur. Figürlerin düzenlenişi neredeyse bir tiyatro sahnesini andırır; özellikle ön plandaki karakterlerin abartılı jestleri ve dramatik duruşları, sahneye tiyatral bir yoğunluk kazandırır. Işık kullanımı da bu tiyatral anlatımı destekleyecek şekilde yapılandırılmıştır. Sol üst köşeden gelen alevler, yaklaşmakta olan felaketi haber verirken, merkezdeki altın ve kırmızı tonlar, bu çöküşün ihtişamını yansıtır. Martin, ışığı adeta spot ışığı gibi belirli bölgelere yönlendirerek, izleyicinin dikkatini sahnedeki en dramatik sahnelerle çeker. Bu da sahnenin anlatısal derinliğini ve duygusal etkisini artırır. Renk paleti ise genel olarak sıcak (kırmızı, sarı, kahverengi) ve koyu tonlardan oluşur; bu da resmin kasvetli, kaotik atmosferini yoğunlaştırır. Perspektif, hem

mimarideki büyük ölçekli yapılarla hem de figürlerin küçüklüğüyle dramatik bir mekânsal etki yaratır. İnsanlar yapılar karşısında küçülür. Bu yöntem Martin'in insanın küçüklüğünü, doğa ve kader karşısındaki çaresizliğini vurgulayan felsefesini güçlendirmiştir. Figürler, birey olarak değil, kitlesel bir felaketin taşıyıcıları olarak ele alınır. Bu figürler, kaçan, savaşı, feryat eden pozisyonlarda betimlenmiştir ve anatomik doğruluktan çok, duygusal yoğunluk ve hareketin ifadesi ön plandadır. Sonuç olarak *Ninova'nın Düşüşü*, plastik unsurlar açısından kusursuz bir yapı sergiler. Aynı zamanda Romantik ideolojiyi görsel olarak yansıtan, tarihsel olanla günceli harmanlayan çok katmanlı anlatıya sahiptir.

John Martin'in *The Last Man* adlı eseri (Şekil 42), sanatçının tarihin eşiğindeki mutlak çöküşe olan ilgisinden hiçbir şey kaybetmediğini gösteren, sakin ve düşünsel bir manzardır. Suluboya ile resmedilmiş bu resim, Romantik dönemin şiir ve kurmacasıyla yaygınlaşan distopik bir tema olarak işlenmiştir. Nasıl ki günümüzde salgın hastalıklar ve ekolojik felaketler bilimkurgusal bir çerçevede uygarlığın yok oluşunu imgeleştiriyorsa, 19. Yüzyılda ortaya çıkmış son insan teması da insanlığın sonuna ve doğanın yokoluşuna duyulan kaygıları temsil ediyor. Lord Byron'un *Darkness* olarak adlandırdığı Tambora Yanardağı'nın patlamasıyla tetiklenen küresel iklim felaketinin anlatıldığı şiir, Mary Shelley'in kaleme aldığı insanlığın bir veba ile yok oluşunu konu eden *The Last Man* adlı romanı ve Thomas Campbell'in yine aynı isimdeki şiirinde insanlığın son temsilcisi olarak kalan bir adamın yalnızlığına ve geçmişin hatıralarına dair melankolik bir anlatı sunar. Tüm bu eserler, 19. Yüzyılda insanlığın bilimsel ilerlemelerinin yarattığı bilinmezlikler, çevresel felaketler ve siyasi çalkantılar karşısındaki kaygılarını yansıtır (Lukacher, 2019, s. 140). Martin'in resmindeki yalnızlık bir son veya bir eksilme değildir, bu yalnızlık onun aşkın anlamlara ve deneyimlerle gark olduğu estetik bir alandır. Edmun Burke'ün *yüce* mefhumundaki tabiriyle bu manzara, yalnızlığın korkutucu değil, anlam yüklü bir deneyime – şiirsel ve düşünsel bir alana- dönüştüğü *eterik* yani maddeyi aşan bir varoluşun şiirsel mekanıdır.

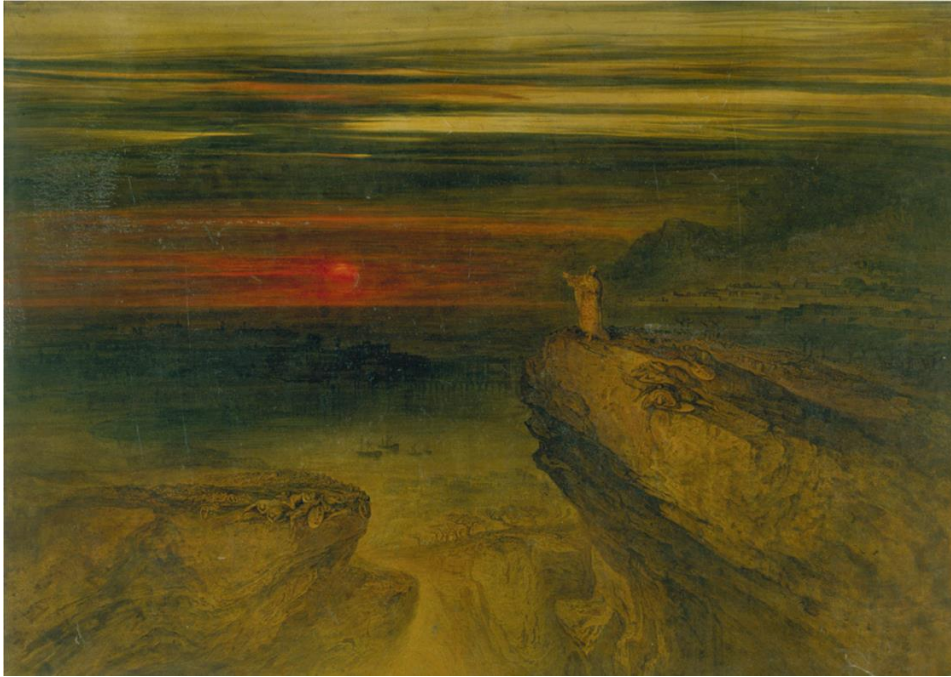
The Last Man, Paslı ve solgun tonlarda boyanmış bu eser, romantik manzara geleneğinin özgün bir örneğini teşkil eder. Kompozisyonda yalnızca bir figür yer almakta olup, bu figür büyük olasılıkla son insanı temsil etmektedir. Diyagonal olarak yükselen bir kayanın zirvesine, merkezin hafif dışına yerleştirilmiş olan figür, karşısındaki uçsuz bucaksız ovayı seyretmektedir. Resmin yapısal kurgusu, temelini karşıtlıklar üzerine inşa eder: doğa ile insan, ölümlü figür ile sonsuz boşluk, aydınlık ile karanlık. Ufuk çizgisi üzerinde yer alan güneşin, batmakta ya da doğmakta olduğu belirsizdir; ancak kıvılcık bulutları yararak yükselmesi ya da alçalması, bu belirsizlikle birlikte zamansal bir geçiş de ima eder. Renk paleti oldukça sınırlıdır ve yeşil, sarı, kırmızı, kahverengi gibi toprak tonlarından oluşur. Bu tercihler, hem cansız

doğayı hem de insansızlaşmış, zaman dışı bir evreyi düşündürür. Gökyüzündeki yatay çizgilerle betimlenen bulutlar, sahneye durağanlık katarken, izleyicide sonsuzluk ve zamansızlık hissi uyandırır.

John Martin'in önceki eserlerinde doğa genellikle görkemli, yüce ve dramatik bir biçimde resmedilirken, bu çalışmada doğa daha yumuşak ve dingin bir atmosfer içerisinde ele alınmıştır. Bu farkın temel nedeni teknik tercihlerde yatmaktadır. Sanatçının önceki işlerinde sıkça kullandığı mezzotint gravür tekniği, dağları, kayaları ve mimariyi keskin hatlarla tanımlarken, bu eserde tercih edilen suluboya ve mürekkep, yumuşak ve kontrollü fırça darbeleriyle daha akışkan, geçişli bir atmosfer yaratmaktadır. Resmin ışık kullanımı dramatiktir, ancak dikey değil yatay doğrultuda dağılmıştır. Bu yatay ışık, figürü karanlıkta boğmak yerine çevreleyerek yalnızlığına vurgu yapar. Işık-insan ilişkisi, romantik ve melankolik atmosferin güçlendirilmesine hizmet eder. Kompozisyon, derinlik açısından üç ana düzlemde yapılandırılmıştır: ön planda detaylı kaya formları ve üzerindeki ölü insanları andıran, toplu mezar izlenimi uyandıran figürler; orta planda geniş yeryüzü tabakası; arka planda ise her şeyi kuşatan gökyüzü yer almaktadır.

Şekil 42

John Martin, The Last Man, 1832, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(John Martin, 1832)

John Martin'in bu eseri, Caspar David Friedrich'in *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* (Şekil 33) adlı yapıtıyla karşılaştırılabilir. Her iki resimde de yalnız ve doğaya yönelmiş bir figür mevcuttur. Ancak bu benzerlik, iki sanatçının birey-doğa ilişkisini ele alma biçimindeki farklılıkları dışlamaz. Friedrich'in figürü, doğa karşısında huşu içinde duran ve onunla diyalog

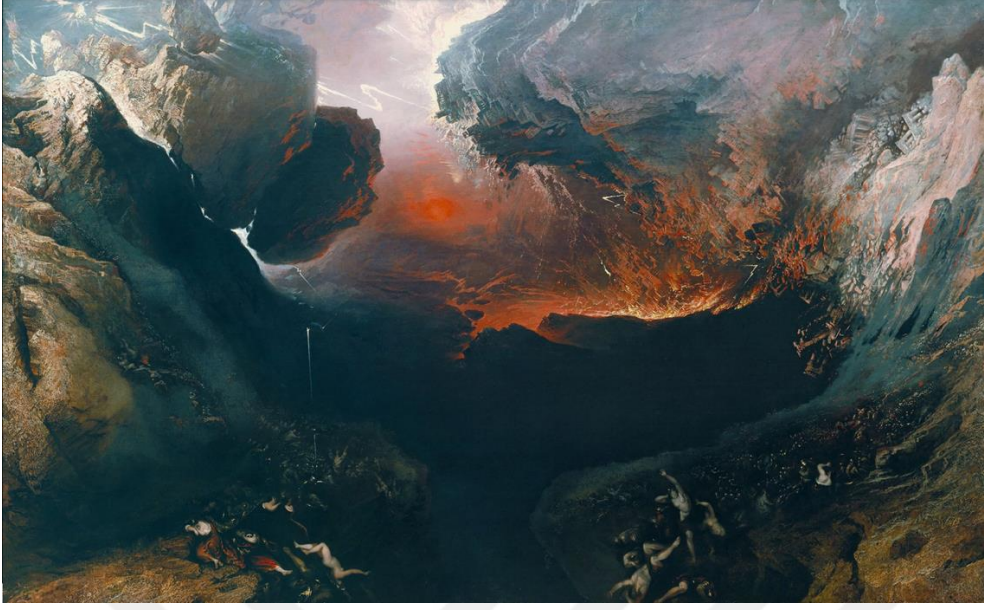
kurabilen umut dolu bir birey iken; Martin'in figürü, toplumsal bağlarını yitirmiş, bireyselliği metafizik bir yalnızlığa dönüşmüş, geçmişin kalıntıları arasında kaybolmuşluğa tanıklık eden son insandır. Bu karşıtlık, romantik düşüncede sıklıkla rastlanan ikilikleri temsil eder: umut ile umutsuzluk, başlangıç ile son, sezgi ile kıyamet. Her iki sanatçı da bireyin doğayla ilişkisini, farklı estetik ve felsefi bağlamlarda yorumlayarak, romantizmin varoluşsal sorgulayıcılığına katkıda bulunur. Doğal olarak romantik resim, doğayla birey arasındaki ilişkinin hem estetik hem de ontolojik sorgulama alanıdır.

O'nun Gazabının Büyük Günü (Şekil 43) John Martin'in apokaliptik estetiğinin en çarpıcı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Sanatçı bu eserinde, Tanrı'nın ilahi adaletiyle birlikte doğanın yapısal bütünlüğünün çöküşünü, tekil bir kompozisyonda çok katmanlı bir yıkım olarak temsil eder. Kompozisyonun her iki yanında yer alan dağlar, şehirler, insan figürleri ve ışık unsurları, merkezi bir çekim noktasına doğru savrulmakta; adeta yeryüzünde açılmış kozmik bir kara deliğe doğru yutulmaktadır. Bu karanlık merkez, yalnızca mekânsal bir boşluk değil, aynı zamanda düzenin bozulduğu, istikrarın yerini kaosa bıraktığı bir sahne işlevi görmektedir. Kırılmış ve bükülmüş toprak formları, dramatik sahne bir kıyametin atmosferini yaratır. Resmin düşey derinliğe sahip yapısı, yukarıdan aşağıya doğru ilerleyen bir çöküş anlatısı kurar. Ön plandaki insan figürleri ise bu felaket karşısındaki insanî çaresizliği temsil eder. Renk kullanımı bakımından da eser oldukça dikkat çekicidir. Kompozisyonun merkezinde yer alan karanlık boşluk, kara deliği andıran formuyla her şeyi içine çeken bir görsel yutuluğu simgeler. Yeraltından yükselen kırmızı ve parlak ateş girdapları, volkanik patlamalar aracılığıyla doğanın öfkesini dışa vurur. Kara deliğin koyu tonları ile lavların sıcak renkleri ve arka planı oluşturan açık gri gökyüzü arasında kurulan keskin kontrast, doğanın yüceliğini ve yıkımın estetik kudretini pekiştirir. Aydınlatma tercihleri de bu düzenin altını çizer: Işık, yukarıdan yayılmakta ancak insan figürlerini değil doğayı vurgulamaktadır. Bu tercihle birlikte, ilahi gücün insanın önüne geçtiği düşünsel bir mesaj da izleyiciye iletiliyor olabilir. Bu görsel felaket, yalnızca doğa olaylarının temsili değil, aynı zamanda tarihsel, mitolojik ve felsefi düzlemde bir kopuşun izlerini de taşır.

John Martin'in *O'nun Gazabının Büyük Günü* resmi her ne kadar distopik bir karamsarlığı yoğun bir şekilde hissettirirse de bu karanlık arkaik cennetin yitimiyle, kaybolmuş şiirsellik ile ilgilidir. Dünyanın -modernitenin- yokoluşu; cennetin kaybolmuş ışığını da barındırır. Bu cennet arkaik, geçmişte kalmış yitilmiş bir cennettir. Fakat yine de her dâim yıkımdan sonra beklenendir.

Şekil 43

John Martin, *O'nun Gazabının Büyük Günü*, 1851- 53, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(John Martin, 1851-53)

Resimsel İki Boyutluluk ve Manzara

Resim sanatında nesnelerin çevresinden bağımsız, düz bir yüzeyde temsil edilmesi, iki boyutlu bir uygulamadır. Bu durum yalnızca teknik bir özellik değil, aynı zamanda temsile dair estetik ve düşünsel bir tercihtir. Erken dönem mağara resimlerinden itibaren, hayvan figürleri, gökyüzü, yeryüzü gibi doğal çevre unsurları, herhangi bir fon olmaksızın yalın biçimiyle düz bir yüzey üzerine aktarılmıştır (Honour & Fleming, 2020, s. 9). Manzara resmi, bu tarihsel sürecin önemli kırılma noktalarından biri olarak doğa temsiline dair algımızı görsel olarak inşa eden başlıca alanlardan biri haline gelmiştir.

Doğa, ontolojik olarak üç boyutlu bir gerçekliğe sahiptir. Ancak bu gerçekliğin iki boyutlu bir yüzeye aktarımı, sanatçının hem biçimsel hem de zihinsel düzeyde çeşitli sınırlılıklarla karşılaşmasına neden olur. Bu sınırlılıklar, yalnızca teknik değil; izleyici algısı, dönemsel temsil anlayışı ve sanatın epistemolojik bağlamı gibi çok katmanlı etkenlerce şekillenir. Düz yüzeyin iki boyutluluğu üzerine doğanın üç boyutlu illüzyonunu kurmak arzusu, temsilin doğasında bir gerilim doğurur. Bu gerilimi Maurice Denis şu şekilde ifade eder: “*Şunu hiçbir zaman unutmayın ki, bir resim, bir savaş atı, bir kadın nü ya da bir anektadun illüstrasyonu olmazdan önce, yani her şeyden önce, üstüne renklerin belli bir düzen içerisinde sürülmüş olduğu düz bir yüzeydir*” (Gombrich, 2015, s. 236). Gombrich, resmi yalnızca iki boyutlu bir yüzey olarak değil, aynı zamanda izleyicinin zihinsel katılımıyla anlam kazanan bir temsil sistemi olarak tanımlar: “*Bu durum sadece görünenle ilgili değil ayrıca bilinenle de ilgilidir. Her resim, olayın doğası gereği görsel tasarım gücümüze yönelik bir çağrıdır ve hiçbir*

resim izleyici yönünden gerçekleştirilecek bir tamamlama olmaksızın anlaşılabilir” (Gombrich, 2015, s. 204). Bu durumda temsil, yalnızca görünenle değil: bilinenle kültürel olanın ve beklentinin de şekillendirdiği bir alan olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, özellikle de manzara resmi doğayı gözlemlemenin ötesinde, zihinde bir yapılandırılması sürecidir. 15. Yüzyılda Filippo Brunelleschi, doğrusal perspektif sistemiyle, resmin iki boyutlu yüzeyine bilimsel bir yapı kazandırılmış; Leon Battista Alberti’nin bu sistemi teorileştirmesiyle birlikte resim, rasyonel temsile yönelmiş ve *pencere metaforu* ile açıklanmıştır. (Honour & Fleming, 2020, s. 419). Bu yapı, Erwin Panofsky tarafından *perspektifin simgesel formu* olarak tanımlanır. Ponofsky’e göre, Rönesans perspektifi yalnızca görsel değil, aynı zamanda zihinsel ve epistemolojik bir sistemdir. Tanrısal düzenin, bireyin bakış açısına göre geometrik olarak kurulması, hem bireysel hem de evrensel bir temsil ilişkisi üretmektedir (Panofsky, 2012, s. 52). Modern sanatla birlikte bu temsil anlayışı eleştiriye açılmış, düz yüzeyin iki boyutluluğu vurgulanmıştır. Clement Greenberg’e göre, modernist resmin doğası, yüzeyin düzlüğünü kabul etmek ve derinlik illüzyonundan kaçınmaktır. Temsilin amacı artık dünyayı taklit etmek değil, resmin kendi maddeselliğini ve yapısal özelliklerini ortaya koymaktır (Greenberg, 1960, s. 6). Cézanne’dan itibaren ise, yüzey-form ilişkisi, doğayı birebir temsil etmekten ziyade, resmin plastik yapısını araştırma yönünde evrilmiştir.

Bu noktada, Doğu sanatında, özellikle İslam minyatür geleneğinde görülen temsil anlayışı dikkat çekicidir. Minyatür resmi, Batı’daki perspektif temelli illüzyonist temsilden farklı olarak, düz yüzeyi bilinçli biçimde korur. Derinlik oluşturmaya amaçlamayan bu yaklaşımda figürler ve mekânlar üst üste binmiş düzlemler halinde, hiyerarşik bir yapıda sunulur. Gombrich *kavramsal imge* kavramıyla, bu tür temsillerin görsel illüzyondan çok kültürel bilgi sistemine dayandığını belirtir (Gombrich, 2015, s. 76). İslam sanatında görülen geometrik desenler ve özellikle girih motifleri de doğalcı temsillerden ziyade zihinsel imgelerin temsiline yöneliktir. Bu desenler dış dünyanın optik gerçekliğini değil, sanatçının zihninde şekillenen estetik formları sunar. Bu bağlamda hem minyatür hem de İslam geometrik sanatı, temsili bir görsellikten çok simgesel, kültürel ve zihinsel bir anlam üretir (Necipoğlu, 1996, s. 210).

Sonuç olarak, manzara resmi hem Batı’da hem Doğu’da, iki boyutlu yüzey ile üç boyutlu algı arasında değişen estetik ve kavramsal anlayışların en belirgin örneklerinden birini sunar. İster perspektif sistemleriyle derinliği simüle eden bir uzam olarak, ister minyatürde olduğu gibi anlamın yüzeye yayıldığı bir düzlem olarak düşünölsün, temsil edilen doğa, sanatın tarihsel gelişimi boyunca iki boyutlu yüzeyde biçimsel, düşünsel ve kültürel kodlarla yeniden inşa edilen bir temsil nesnesi olmuştur. Bu iki boyutlu temsil anlayışının farklı biçimleri Batı’da

perspektif ve derinlik yanılması yoluyla şekillenirken, Doğu sanatında, özellikle İslam minyatür geleneğinde, düzlemin iki boyutluluğu bilinçli bir estetik tercih olarak korunmuştur. Bu bağlamda, minyatür sanatı hem alternatif bir temsil biçimi hem de özgün bir görsel düşünme biçimi olarak dikkat çekmektedir.

Minyatür ve manzara.

*“Gökkubbenin, senin gözlerinle gördüğün, aklınla kavradığın gibi olduğunu
sana kim söyledi?*

Gördüklerin sadece bir resim, bir benzetme (misâl) dir....

Her şey, toz parçasında güneşe kadar, tek bir şeyle (ışıkla) hep var olur.

*Her iki dünya da ışık deryasına gömülmüş -dış görünüş sadece bir
aldatmacadır.”*

Attâr, Esrârname 8/1

Minyatür, el yazması ve kitap süslemeciliğinin bir dalı olarak ortaya çıkmıştır. Genel bir tanımla, yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek ve anlatımı güçlendirmek amacıyla yapılan kitap resimlerdir. Kelime kökeni, Latince *miniare* (kırmızıya boyamak) fiilinden gelmektedir. Batı’da kökeni Antik Çağ’a, Doğu’da ise İslam öncesi dönemlere kadar uzanır. Doğu sanatında özellikle 13. Ve 19. Yüzyıllar arası Hat Sanatıyla birlikte en yaygın resim türü olmuştur. Batı’da ise Kitap Bezeme sanatında *minium* (kırmızı) ile yazılan baş harfleri vurgulamak için kullanılmıştır. Ancak minium kelimesi Latince *minus* (küçük) sözcüğü ile ilişkilendirildiğinden, küçük boyutlu resimler, portreler ve manzaraları tanımlamak içinde kullanılmaya başlanmıştır (Renda, 1997, s. 1262). Osmanlı döneminde minyatür kelimesi yerine *tasvir* yada *nakış* sözcükleri kullanılmıştır (Mahir, 2005, s. 15). İslam kültürüne resim 7. Ve 8. Yüzyıllarda görülmeye başlamıştır. Kubbetü’s-Sahra, Şam Emeviye Camii, Kusayr-ı Amrâ ve Kasru’l Hayri’l Garbi gibi yapıların duvarlarına yapılmıştır. Bu resimler Geç Helenistik ve Sasani sanatının etkileri altında natüralist tarzda yapılmışlardır. Ancak İslamiyetle birlikte resim sanatı Kur’an-ı Kerimde kesin bir yasak olmamasına rağmen çeşitli hadislerle dayanarak yasaklanmıştır. Bu yasağa riayet edilmiş ve duvar ve mozaiklere süsleme resim çizmekten vazgeçilerek kitap resimlerine küçük boyutlarda tatbik edilmeye başlanmıştır (Mahir, 2005, s. 16). İslam dininde tasvir yasağına dair kesin hükümler bulunmasına rağmen, resim sanatı kitap süslemeleri şeklinde varlığını sürdürmüştür. Bu durumun açıklamasını Mashar Şevket İpşiroğlu, dönemin aydın çevrelerinin ve İslam mutasavvıflarının Platon’un idealar kuramı ile Plotinos’un panteist ışık metafiziğiyle karşılaşmalarına bağlamaktadır. Bu düşünsel etkileşim, resim yasağı ile çelişmeyen bir sanat anlayışının gelişmesine olanak tanımıştır. Platon’a göre içinde yaşadığımız dünya, yalnızca ideaların birer yansıması olan görüntüler dünyasıdır. Plotinos ise bu dünyayı, *Tek* olarak tanımladığı tanrısal varlığın dışı yansıyan ışınları şeklinde görür. İslam tasavvuf felsefesinde ise bu dünya, tanrısal görüntünün

tecellisi, tezahürü olarak kabul edilir. Dolayısıyla dünyanın tanrısal bir görüntü olarak kavranması, duyusal algıya dayalı tasvirciliğin ötesinde, idealar ve içsel sezgiler dünyasına açılan bir kapı haline gelmiştir. Bu bağlamda, resim sanatı İslam'ın tasvir yasağıyla doğrudan çelişmeden, kavramsal ve sembolik bir temsil biçimi olarak gelişmiştir. Bu yaklaşım, özellikle el yazması kitaplarda yer alan minyatürlerde somutlaşmış ve sanatın bu özgün biçimi *kavram ressamlığı* aracılığıyla varlığını sürdürmüştür (İpşiroğlu, 2005, s. 9).

İslam resmindeki kavramsal tasvir anlayışı, Hristiyan resim sanatının tam karşısında konumlanmaktadır. Hristiyan ikonografisinde Tanrı, insan biçiminde bedenleşerek mesih suretinde yeryüzene iner; soyut bir inanç somut bir görünüm kazanır. Diğer yandan, İslam sanatında izlenen yol soyutlamadır. Burada amaç, gerçekliği olduğu gibi tasvir etmek değil; duyusal gerçekliği bir perde gibi kaldırarak, onu aşmak ve aşkın bir hakikate ulaşmaktır. Bu doğrultuda İslam resminde gölge-ışık, perspektif ve mekânsal derinlik gibi unsurlar ya tamamen atılır ya da ikinci plana itilir. Nesneler mekanla kayıtlı olmaktan münezzehe kılınır; yalnızca renkler, hatlar ve şematik formlar derinliği olmayan bir düzlemde kalır. İslam resmindeki bu yaklaşım, bir yanda bu dünyanın gölge görüntülerini, diğer yandan da değişmeyen Hakikat'i düşünmeye sevk eder (İpşiroğlu, 2005, s. 10).

İran ve Osmanlı minyatürlerinde manzara temsili: Estetik, poetik ve kültürel etkileşim.

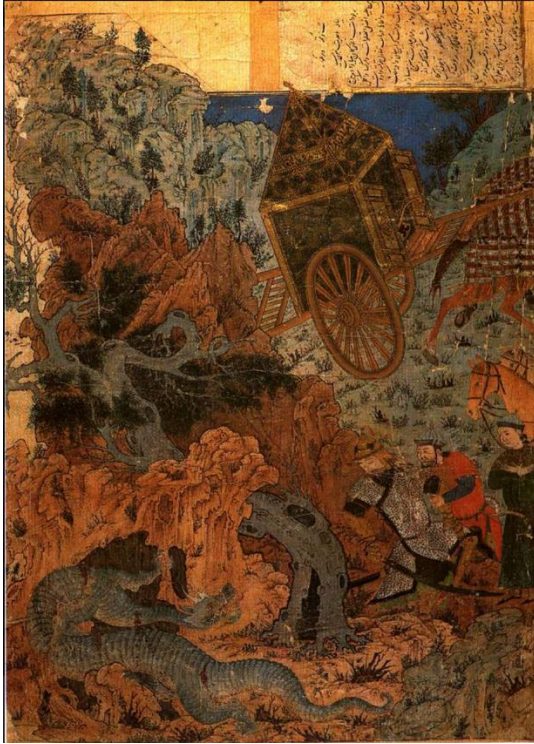
Yakın Doğu'da manzara temsili, özellikle Moğol istilası sonrasında ivme kazanmış ve bu süreçte doğa tasvirlerinin gelişimi dikkat çekici bir biçimde hızlanmıştır. İran minyatür geleneğinde manzara unsurlarının belirginleşmesi, Çin resmiyle kurulan estetik ve teknik etkileşimin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Çin sanatında stilize biçimde tasvir edilen doğa öğeleri , ağaçlar, bulutlar, su kütleleri ve dağlar, İran minyatürlerinde yerel estetik anlayışla yeniden yorumlanarak özgün bir ikonografik dil oluşturulmuştur. Bu anlamda manzara, yalnızca arka planı süsleyen dekoratif bir unsur olmaktan çıkarak, anlatı dünyasına dâhil edilen işlevsel bir mekâna dönüşmüştür. Bu dönüşümün erken örneklerinden biri, 1298 tarihli Maragha yapımı Manafi'al-Hayawan adlı eserde gözlemlenebilir. Söz konusu minyatürlerde doğa, hayvanların yaşamsal çevresini kuran ve anlatının bütünlüğüne katkı sağlayan aktif bir bileşen olarak resmedilmiştir (Gray, 1977, s. 27).

İran'da doğaya yönelik estetik ve metafizik duyarlılık, kökenlerini İslamiyet öncesi Mazdaist inanç sistemine dayandıran kadim bir gelenek içerisinde gelişmiştir. Ancak bu duyarlılığın, doğa betimlemelerine dayalı plastik bir ifade biçimine evrilmesi, yalnızca içsel bir sezgiyle değil, aynı zamanda bu sezgiyi biçimsel olarak ifade edebilecek bir görsel dile ihtiyaç duymuştur. Bu dönüşüm, İran sanatının Uzak Doğu'nun natüralist ve stilize doğa tasvirleriyle

karşılaşması neticesinde mümkün hâle gelmiştir. Çin resminden aktarılan perspektif anlayışı, doğa öğelerinin hiyerarşik düzenlenişi ve atmosferik derinlik kullanımı, İran minyatür sanatında daha önce mevcut olmayan görsel değerlerin tanınmasını sağlamıştır. Bu etkileşim sonucunda, Yakın Doğu’da manzara tasvirine dayalı bir resim geleneğinden söz edebilmek olanaklı hâle gelmiş; doğa, yalnızca mitsel ya da sembolik bir zemin değil, aynı zamanda anlatının aktif bir unsuru olarak temsil edilmeye başlanmıştır. (İpşiroğlu, 2005, s. 41).

Şekil 44

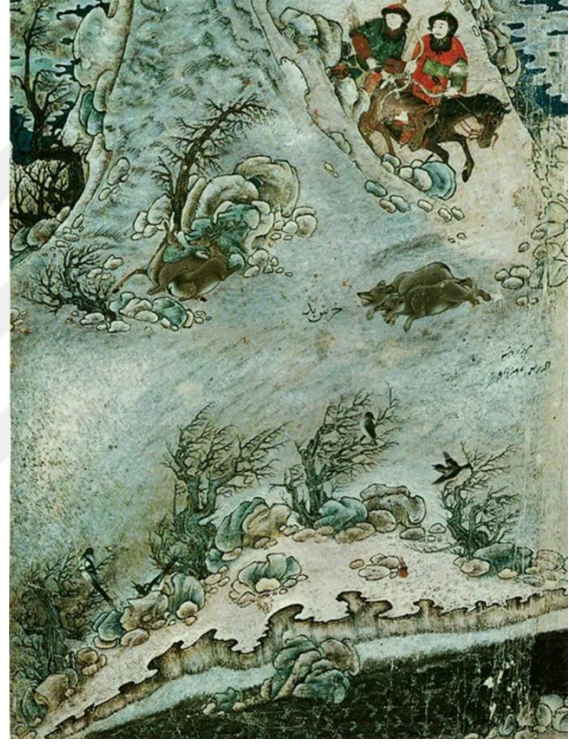
Anonim, *İsfendiyyar’ın Ejderja ile Savaşı*, 1370, Kağıt Üzerine Boya.



(Ejderha ile Savaş, 1370)

Şekil 45

Anonim, *Karlarda Av*, Saray Albümü, XIV. yy, Kağıt Üzerine Boya.



(Karlarda Av, 14. yy)

Şahnâme’nin Herat nüshasında yer alan savaş sahnelerinde, manzara yalnızca bir arka plan işlevi görmekten öteye geçerek, anlatının ruhsal ve simgesel katmanlarını taşıyan bir dile dönüşür. Bu sahnelerde kayalıklar, düşmanlığın ve zorluğun fiziksel tezahürü olarak tehdit edici bir güç biçiminde kurgulanırken; gökyüzü, ilahi müdahalenin gerçekleştiği aşkın bir alana evrilir. Nehirler ise anlatı içerisinde sıklıkla bir eşik ya da sınır, başka bir deyişle, yaşam ile ölüm, bu dünya ile öte dünya arasındaki geçiş, olarak temsil edilir. Bu simgesel yapı, manzaranın yalnızca doğal bir çevre değil, aynı zamanda anlatının anlam dünyasını kuran poetik bir araç olduğunu ortaya koyar. Bu poetik yapının biçimsel düzlemde gelişimini mümkün kılan etkenlerden biri, İran minyatür sanatının Uzak Doğuda özellikle Çin manzara resmiyle kurduğu görsel etkileşimdir. Moğol döneminde yoğunlaşan bu temas, İranlı

sanatçıların doğa temsillerini yeniden değerlendirmelerine olanak sağlamıştır (İpşiroğlu, 2005, s. 45). Çin kaynaklı resimlerdeki stilize dağ silsileleri, kıvrımlı bulutlar, su yolları ve bitki örtüsü, İran minyatürlerine aktarılmış; ancak bu öğeler, yerel estetik anlayışla harmanlanarak özgün bir görsel dil içinde yeniden kurgulanmıştır (Şekil 44-45). Böylece İran'da, Uzak Doğu'dan esinlenen ama ondan ayrışan, yerel metafizik duyarlılıkla bütünleşmiş yeni bir manzara resmi geleneği doğmuştur.

İran minyatür geleneğinde manzara temsillerinin en erken örnekleri, *Şahname* ve *Câmi 'u't-Tevârîh* gibi metinlerin görsel yorumlarında karşımıza çıkar. Bu eserlerde manzara, genellikle figürleri çevreleyen ortamı tanımlayan tamamlayıcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Söz konusu minyatürler, Uzak Doğu resimlerinden aktarılan şematik doğa tasvirlerinin yerel biçimlerde yeniden üretilmiş versiyonlarıdır. İran minyatürlerinde manzara, doğrudan gözleme dayanan bir gerçeklik temsili sunmaktan ziyade, anlatının içeriğini destekleyen sembolik ve biçimsel bir düzlemde kurgulanır. Dağlar, vadiler, nehirler gibi doğal unsurlar, belirli ikonografik kodlara indirgenerek temsil edilir; böylece manzaranın amacı, doğayı olduğu gibi betimlemekten çok, anlatının ruhuna ve yapısına uygun bir görsel bağlam sunma hâline gelir (Gray, 1977, s. 26).

Manzara unsurunun yalnızca bir arka plan ya da anlatının tamamlayıcısı olmaktan çıkıp, bağımsız bir konu olarak ele alınması, 14. Yüzyılın ortalarına tarihlenmektedir (İpşiroğlu, 2005, s. 41). *Güz Manzarası* (Şekil 46), kurumuş bir nehir kıyısında, yapraklarını dökmekte olan ağaçların ve kışa hazırlanan doğanın tasvir edildiği, simgesel anlam katmanları taşıyan bir sahne sunar. Bu sahnede doğa, doğrudan gözleme dayalı bir temsilden ziyade, zihinsel ve simgesel bir düzlemde, iki boyutlu bir yüzey üzerinde kurgulanmıştır. Kompozisyonun yukarıdan ve geniş bir açıyla kurulmuş olması, sahneye panoramik bir derinlik kazandırmaktadır. Kompozisyonun yukarıdan ve geniş bir açıyla düzenlenmiş olması, sahneye panoramik bir açılım kazandırarak izleyiciye bütüncül bir bakış imkânı sunar. Manzarada perspektif, tekil bir bakış açısına indirgenmeksizin, farklı görüş noktalarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur; uzak-yakın karşıtlıkları aracılığıyla ise sahneye sınırlı da olsa bir derinlik hissi kazandırılmıştır. Bu tür bir perspektif anlayışı, özellikle İran ve Osmanlı minyatür resminde gözlemlenen zihinsel ve anlatısal mekân kurgusuyla örtüşmektedir. 15. Yüzyıldan itibaren Batı sanatında gelişen optik derinlikli *lineer* yani doğrusal perspektifin aksine, minyatürlerde mekân, anlatının ihtiyaçlarına göre çoklu düzlemler üzerinde, hiyerarşik ya da semantik önceliklere göre yapılandırılmıştır (Necipoğlu, 1996, s. 108). Bu teknik yaklaşımlar sayesinde manzara ressamlığı hem estetik düzeyde hem de anlatı açısından zengin bir biçim kazanmıştır.

Şekil 46

Anonim, *Güz Manzarası*, 14. yy, Kağıt Üzerine Boya.



(Güz Manzarası, 14. yy)

Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan Mecnû'a adlı eserde yer alan on iki minyatürden on biri, tamamıyla yalın doğa görünümüne ayrılmıştır. Bu kompozisyonlarda insan figürlerine çoğunlukla yer verilmemekte; figüratif unsurlar yalnızca bir minyatürde açık biçimde karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu sahnede, bir ağacın dallarına tünemiş çok sayıda kuş ile su birikintisinde yüzen üç ördek dikkat çeker (Şekil 47) Diğer minyatürlerde ise doğa, yoğun bitki örtüsü ve iç içe geçmiş ağaç kompozisyonları aracılığıyla betimlenmekte; bu yönüyle doğa temsilleri, gerçekçi betimlemeden ziyade soyutlanmış, neredeyse düşsel bir uzama dönüşmektedir (And, 2014, s. 374).

Yalın Doğa Görünümleri (Şekil 47-48) Minyatürlerde ortak olarak yuvarlak formu ve sıralı tepeler, mor, sarı, somon ve turuncu gibi soyut ve doğal olmayan renklerle boyanmış zeminler ile simetrik bir kompozisyonun merkezinde kıvrılarak akan bir nehir motifi öne çıkmaktadır. Bu biçimsel unsurlar, hem manzara organizasyonunun yapay kurgusunu hem de doğaya ilişkin simgesel bir yaklaşımı yansıtmaktadır. İran minyatür geleneğinde, bu örnekler ile doğrudan karşılaştırılabilecek nitelikte başka bir eser bulunmamaktadır. Stilizasyon düzeyleri açısından değerlendirildiğinde, söz konusu minyatürlerin, yaklaşık iki yüzyıl sonra gelişecek olan *Râjput* (Radjpoutana) Hint resim üslubunu andırdığı görülmektedir. Bununla birlikte, kompozisyonlardaki çizim inceliği, detaylara verilen özen ve renk duyarlılığı, bu minyatürlerin İran'ın zengin ve köklü sanat geleneğiyle olan bağını açık biçimde ortaya koymaktadır. (Gray, 1977, s. 69). Bu minyatürlerde özellikle her sahnede tekrarlanan, ancak ilk bakışta fark edilmesi güç olan altın varaklı spiral motifler, doğanın simgesel ve zihinsel

düzlemde kurguladığı bu özgün temsil anlayışının kavramsal derinliğini pekiştirmektedir. Zaman zaman Çin resminden alınan bulut ve su motiflerine yer verilmekle birlikte, genel atmosfer Çin doğa anlayışından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Bu yazmayı ilk kez yayımlayan Dr. Mehmet Ağaoğlu, minyatürleri Mazdaist bir sanatçıya atfetmekte ve bunların, Zerdüş kutsal metinlerinden *Bundahişn*'de geçen *Hvarena* (ebedî yaratılış ışığı) kavramını yüceltme amacı taşıdığını ileri sürmektedir. *Mazdaist* kozmolojide *Hvarena*, aydınlık ile karanlığın, iyilik ile kötülüğün bitmek bilmeyen mücadelesinde iyiliğin temsilcisi olan kutsal bir ışık kaynağıdır. Ay ve yıldızlara yol gösterdiğine, doğaya bereket getirdiğine, hastalık ve ölüme şifa olduğuna inanılan bu ışık, zamanla İran düşünce tarihinde özellikle Sufi gelenek içerisinde içkin ve panteist bir yaklaşımla yeniden yorumlanmıştır (İpşiroğlu, 2005, s. 55).

Antoloji resimleri üzerine yürütülen araştırmalarda bazı görüş ayrılıkları dikkat çekmektedir. Dr. Mehmet Ağaoğlu, bu minyatürlerin İran'a özgü Mazdaist bir sanat anlayışının ürünü olduğunu ve *Bundahişn*'de tanımlanan "*Hvarena*" kavramının görsel yansıması olarak okunabileceğini ileri sürmektedir. Ancak bu yoruma karşı çıkan sanat tarihçisi I. Stchoukine, *Syria* adlı dergide yayımladığı makalesinde söz konusu eserlerin daha geç bir döneme, muhtemelen 16. Yüzyıla ait olduğunu iddia etmiş ve bunların Osmanlı minyatür sanatıyla ilişkili olduğunu savunmuştur. Stchoukine, özellikle figürlü av sahnelerinde kullanılan dağlık manzara düzenlemelerinin, Topkapı Sarayı'nda bulunan Nizâmi Hamsesi'nde yer alan ve Şirin'i omuzlarında taşıyan Ferhad sahnesine benzerliğine dikkat çekmiştir. Bu benzerlikten hareketle, Antoloji'deki yalın doğa tasvirlerinin İran resim geleneğiyle değil, Osmanlı üslup anlayışıyla örtüştüğünü ve bu nedenle 15. Yüzyıl İran minyatür sanatına yabancı kaldığını iddia etmiştir. Ancak bu değerlendirme, başka araştırmacılar tarafından eleştirilmiştir. Hilâl İpşiroğlu, Stchoukine'in sunduğu karşılaştırmının ikna edici olmadığını belirtir. Ona göre, Antoloji'deki manzaraların İran resmine benzer özellikler taşıması, bu eserlerin doğrudan İran kökenli olduğunu kanıtlamaz; üstelik Stchoukine'in örnek gösterdiği figürlü sahne, söz konusu Antoloji'deki yalın manzara sahnesinin yüzeysel ve kaba bir kopyası niteliğindedir (İpşiroğlu, 2005, s. 56). Bu tartışmaya katkıda bulunan bir diğer önemli görüş ise Dr. Filiz Çağman'a aittir. Çağman, figürlü sahnelerdeki figürlerin sonradan eklendiğini, aslında bu minyatürlerin çevresindeki manzara düzenlemelerinin 15. Yüzyılda yapıldığını ortaya koymuştur. Bu da, figürlerin kompozisyona daha sonra dahil edilmesiyle orijinal manzara kompozisyonunun bozulmuş olabileceğini ve bu durumun Stchoukine tarafından göz ardı edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Son olarak, Ağaoğlu'nun bu minyatürleri Mazdaist bir inanç sistemine bağlayarak İran'ın pagan dönem inançlarının görsel bir uzantısı olarak değerlendirmesi de eleştiriye açıktır. İpşiroğlu'na göre, yazılı görsel gelenek açısından sürekliliği bulunmayan ve büyük ölçüde İslamlaşmış bir toplumun edebi ürünlerinde, pagan inançlara ait görsel temsillerin

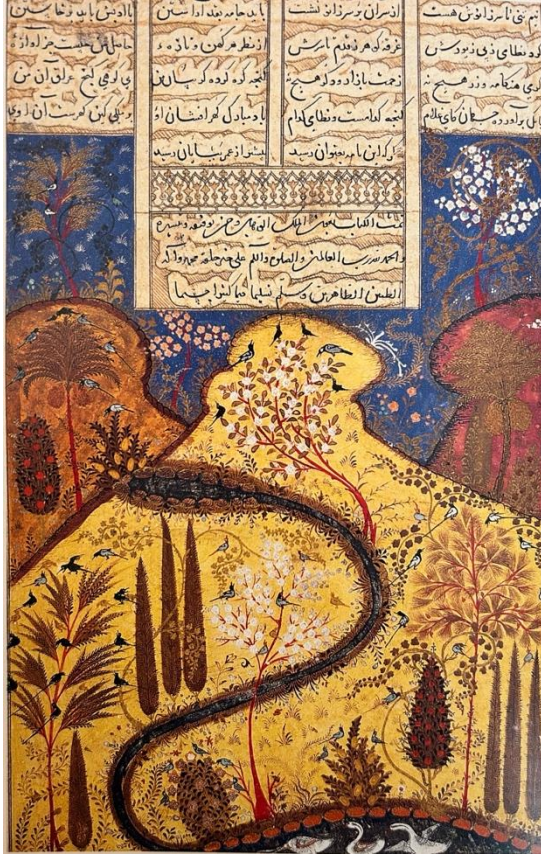
bu denli belirgin biçimde var olabileceğini ileri sürmek, bilimsel bir temelden çok romantik bir kurguya dayanandığını belirtir (İpşiroğlu, 2005, s. 57)

Sanat tarihinde hiçbir eser ya da üslup, içinde bulunduğu kültürel, estetik ya da tarihsel çevreden tamamen bağımsız olarak ortaya çıkmamıştır. Antoloji minyatürlerinin üslubu, her ne kadar Moğol sanat anlayışına bir karşı duruş sergiler gibi görünse de, bu resimlerin konusunu biçimlendiren temel kaynaklardan biri Çin peyzaj resmidir. Tasvir edilen, birbirini kesen dağ silsileleri, doğal bitki örtüsü, çiçek açmış ağaçlar, kıvrılarak ilerleyen dereler ve spiral biçimli bulutlar gibi atmosferik unsurlar, Çin resim geleneğinde yaygın biçimde kullanılan ve bu sanat anlayışından aktarılan motiflerdir (Bush & Shih, 2012, s. 153). Ancak bu motifler, İran minyatür sanatında Çin peyzaj estetiğinden farklı bir yorumla ele alınmıştır. Çin resmindeki lirik, empresyonist ve atmosferik anlatım tarzı, Antoloji minyatürlerinde görülmez. Bu resimlerde ne bir *ânı yakalama* çabası ne de ışık-gölge oyunları ile oluşturulan görsel derinlik mevcut değildir, bunun yerine, iki boyutlu ve derinliksiz bir yüzey üzerinde, zaman ve mekândan koparılmış düşsel ve şiirsel bir doğa sahnesi, soyut bir bahçe kurgulanmıştır (Şekil 47-48). Çin resmindeki manzara temsilleri, doğayı yaşanabilir bir alan, hatta sığınılacak bir yer olarak idealize ederken; Antoloji minyatürlerinde doğa, zamansız ve değişmez bir özün sembolik temsiline dönüşür. Her iki gelenekte de doğa ana temadır; ancak biri doğanın değişken gerçekliğini yakalamaya çalışırken, diğeri doğanın metafizik ve değişmeyen özünü aktarmayı amaçlar. Bu bağlamda Antoloji resimleri, doğaya ilişkin izlenimsel bir anlatım değil, onun saf ve kalıcı hakikatini yansıtan zihinsel bir temsildir (İpşiroğlu, 2005, s. 57).

İran minyatür geleneğinde doğa genellikle figüratif anlatıya eşlik eden, dolaylı bir görsel zemin olarak kurgulanırken. Söz konusu yazmada doğa teması doğrudan ve merkezî bir konu olarak ele alınmıştır. Yaratılmış doğanın görkemi ve çeşitliliği, bu eserlerde yalnızca estetik bir fon olarak değil, başlı başına bir anlatı nesnesi olarak işlenmiştir. Bu yönüyle, yalnızca doğa manzaralarına ayrılmış bu denli kapsamlı bir minyatür grubu, klasik İran minyatür külliyatı içinde istisnai bir örnek teşkil etmektedir (Gray, 1977, s. 68).

Şekil 47

Yalın Doğa Görünümü, Mecmû'a, 14. Yy, Kağıt Üzerine Boya.



(Yalın Doğa Görünümü, 14. yy)

Şekil 48

Mistik Manzara, Mecmû'a, 14. yy, Kağıt Üzerine Boya.



(Mistik Manzara, 14. yy)

Bu nitelikleriyle dikkat çeken söz konusu yazmalar, Timur'un torunu İskender'in 1410–1411 yıllarında Şiraz'da hazırlattığı iki önemli antolojide somutlaşmaktadır. Günümüzde bu iki antoloji, Lizbon'daki Gulbenkian Vakfı ile British Museum'da (Add. 27261) bulunmaktadır. Biçim ve yazı karakteri açısından farklılık gösteren bu yazmalar, yine de aynı resimleme okulunun üslubunu paylaşmaktadır. Bu yazmaların yalnızca tarihî değil, aynı zamanda biçimsel bakımdan da dikkat çekici yönleri bulunmaktadır. Özellikle manzara unsurlarının sahnelerdeki işlevi, dönemin estetik anlayışını ve anlatı stratejisini görünür kılar.

Taşın, toprağın ve genel olarak doğanın karakteristiğini aktarmak, dönemin ressamlarının başvurduğu önemli bir görsel anlatım yoluydu. Özellikle dağların anlatımı neredeyse bütün minyatür resimlerinde görülmektedir (Şekil 49). Resmin çerçevesinden taşan dik ve sarp kaya bloklarının oluşturduğu yüksek bir dağ ve bu dağın eteklerinde dört nala giden bir Moğol atlısı resmedilmiştir. Atlının ileri doğru yatay bir ekseninde uzanan bedeni, dağın oluşturduğu dikey yapı ile zıtlık oluşturarak kompozisyona dinamik bir gerilim katmaktadır. Bu döneme ait manzara resimlerinde, kayalar ve dağlar çoğunlukla sahneyi bölen ve

çerçeveleyen yapısal unsurlar olarak kullanılmıştır. Uzaktan bakılarak yapılan tasvirlerde bu formlar pürüzsüz, yekpare halinde resmedilirken; yakın planlarda sert çizgilerle parçalanarak kaya dokusunun karakteri detaylı biçimde yansıtılmıştır (İpşiroğlu, 2005, s. 42).

Şekil 49

Anonim, *Moğol Atlısı*, XIV. yy, Kağıt Üzerine Mürekkep.



(Moğol Atlısı, 14. yy)

Antoloji yazmalarında, figür ile mekan arasında anlatı temelli bir ilişki söz konusudur. Figürler, genellikle manzarayla bütünlük oluşturacak şekilde kurgulanır ve kompozisyon içerisinde bir anlatı nesnesi olmaktan çok, doğayla kurduğu görsel ilişki üzerinden anlam kazanır. Böylelikle mekân, figürün hareketini yönlendiren ve resmin dramatik yoğunluğunu pekiştiren bir anlatı aracına dönüşür. Özellikle dağ, ağaç ve su unsurları; hareketin yönünü, bakışın sürekliliğini ve sahnenin ritmini belirleyen yapısal ögeye dönüşür. Bu figür-mekan ilişkisi, minyatür sanatında görsel hiyerarşiyi ve anlatı ritmini güçlendiren önemli bir yöntem olarak düşünülebilir. Bu figür-mekân bütünlüğüne dayalı anlatı yapısı, XIV. yüzyıl ortalarına dek İran minyatür geleneğinde belirgin bir biçimde sürerken, Moğol egemenliğinin sona ermesiyle birlikte manzara, figürden bağımsız ve merkeze alınan bir temsil alanı olarak farklılaşmaya başlamıştır. Ancak XIV. yüzyılın sonlarına doğru, bu anlatı yapısından sapmalar

gösteren ve manzarayı bağımsız bir temsil alanı olarak ele alan örnekler dikkat çekmeye başlamıştır. XIV. yüzyıl ortalarında Moğol İmparatorluğu dağılmıştır. Ancak Moğolların egemenliğini yitirmesi sanat ve kültür alanında etkileri hemen son bulmadığı görülmektedir. Moğol etkisinin son bulması XIV. yüzyılın sonlarına doğru olmuştur. Moğol etkisinin esaslı bir biçimde değişiklik göstermesi 1398 tarihli bir Şiir Antolojisi'nin (Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul; No. 1950) minyatürlerinde görülmeye başlanmıştır (Şekil 47-48). Bu antolojide on iki minyatür bulunmakta ve İranlı yedi şairden seçme şiirlerden oluşmaktadır. Bu yalın manzara resimleri, İranda Uzak Doğu etkilerinden azade olmuş ilk örnekleridir. Bu resimlerde manzara, herhangi bir figürün çevresi değildir kendi başına bir konudur.

Minyatür sanatı, İslam estetik geleneği içerisinde metin ile imge arasında kurulan simbiyotik bir ilişkiye dayanır. Bu ilişki, yalnızca anlatının görsel karşılığını sunmakla sınırlı değildir; aynı zamanda metnin tahayyül ettiği dünyayı yüzeyde sahneler. Minyatür, bu bağlamda hem görsel hem de düşünsel bir temsil formu olarak işler. Onun poetikası, yüzey üzerine inşa edilen bu görsel anlatının biçimsel, zamansal ve simgesel düzeninden doğar. Bu poetika terimi, anlatının estetik yapısının yanı sıra manzaranın figürle kurduğu ilişkiden doğan anlamlı uzam; yani görselin şiirsel ve düşünsel boyutu kastedilmektedir.

Minyatür sahnelerinde manzara çoğu zaman fonel bir öge gibi görünse de, aslında anlatının varoluşsal zeminini oluşturur. Bu zemin, zamanın doğrusal akışını askıya alır; olayları başlatan, sürdüren ve sonlandıran klasik Batı tipi anlatı düzenini geçersiz kılar. Beliz Güçbilmez'in ifadesiyle modern bilinçte belirginleşen genişletilmiş şimdi algısı, geçmişle olan bağların zayıfladığı, geleceğin ise tahayyül edilemediği bir zihinsel durum üretir. Ona göre bu durum, nedensellik ilişkilerinin devre dışı kaldığı ve bireyin sadece ân'a yöneldiği bir varoluş biçimini yansıtır (Güçbilmez, 2016, s. 159). Güçbilmez'in yaptığı bu gözlem, minyatürün temsili düzeniyle birebir örtüşür; çünkü minyatür, geç kalınmışlığın telafisi olarak geçmişe yönelir ve zamanı yüzeyde katmanlaştırır. Bu bağlamda minyatürdeki manzara, yalnızca doğayı betimleyen bir arka plan değil, zaman ve varoluş üzerine düşünmeyi mümkün kılan bir sahneye dönüşür. Figürlerin yerleştirilme biçimi —çoğu zaman yerçekimsiz, hacimsiz ve perspektifsiz oluşları— bu poetik mekânı destekler. Oleg Grabar'a göre İslam sanatında imgeler, doğayı birebir temsil etmez; onu soyut bir yapıya dönüştürerek yeniden anlamlandırır. Bu nedenle minyatürlerdeki dağlar, ağaçlar, nehirler ya da gökyüzü, gerçekçi doğa betimlemeleri değil, simgesel anlam taşıyan unsurlardır (Grabar, 1998, s. 103). Bu durum Varka ve Gülşah (Şekil 50), 13. Yy, Konya mesnevisindeki minyatürlerde açıkça görülür. Bu yazmalarda bir birini izleyen 71 minyatür bulunmaktadır. Hz. Muhammed döneminde yaşamış Arap kabileleri arasında yaşanmış bir epik aşk hikayesini konu edinir (İpşiroğlu, 2005, s. 27). Bu hikaye VII.

yüzyıl islam dünyasından İspanya üzerinden Batı'ya taşınmıştır. Batı literatürüne, Floire et Blanchheflor ismiyle Fransız Ortaçağ edebiyatına girmiştir. Önsözünde Gazneli Mahmuda sunulduğu bildirilir; ancak üslup özellikleri Şiraz menşeyli olduğunu göstermektedir.

Şekil 50

Abdümü'min el-Hûyî, Varka ile Gülşah'ın Vedası, 13. yy, Kağıt Üzerine Boya.



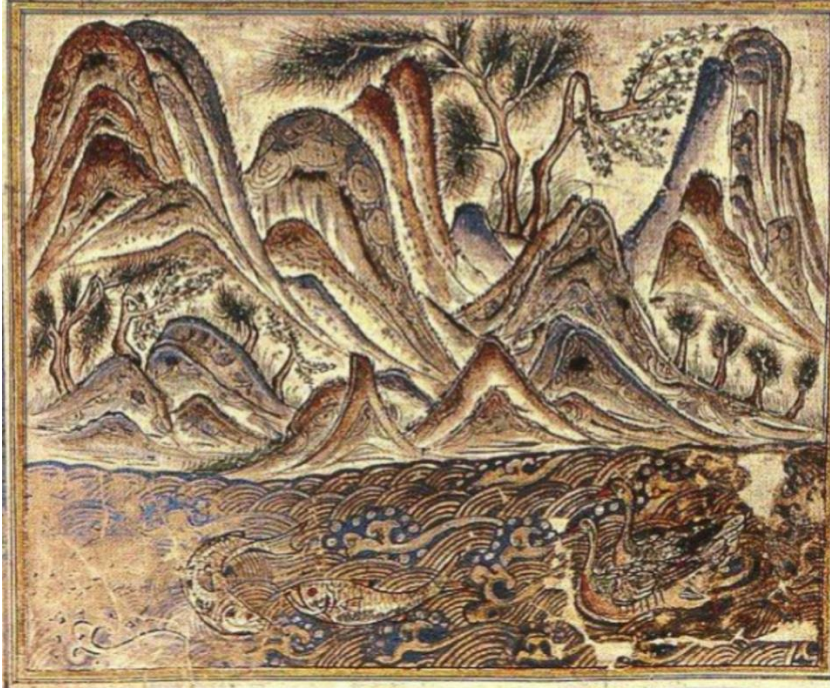
(Abdümü'min el-Hûyî, 13. yy)

Burada doğa, figürlerin aşk ilişkisini görsel olarak çerçeveleyen sembolik bir düzlemdir. Ağaçlar ve kayalıklar, yalnızca mekânsal değil, duygusal bir bağlam da oluşturur. Varka ile Gülşah minyatürleri, duyguların doğaya nakşedildiği nadir örneklerdendirler. Manzara pasif bir süsleme değil, anlatıyı taşıyan şiirsel bir uzamdır. Batı'daki mimetik doğa anlayışında farklı olarak, metaforik bir uzam estetiği yarattığını gösterir. Benzer şekilde Câmi'û't-Tevârîh'in (İlhanlı dönemi, 1314 tarihli nüsha) bir minyatüründe, gölün ortasındaki figürler ve çevreleyen kayalık doğa, metafizik bir atmosfer yaratır. Bu sahneyle VIII–IX. Yüzyıl Bezeklik freskleri arasında kurulan paralellik, doğa imgesinin zamanlarüstü sembolik gücünü gösterir (Aslanapa, 1986, s. 852). Manzara, burada figürle iç içe geçer; figürün çevresini saran doğa unsurları yalnızca mekânsal değil, ruhsal bir çevreleme işlevi görür. Cami'û Tevahir, Hind Dağları Minyatürü'nde (Şekil 51), doğa simgesel bir bakışla ele alınmıştır. Dağlar ve göl kıvrımlı ve dalgalı çizgilerle ritmik bir doğa şiiri oluşmuştur. Bu ritim, yaşamın döngüselliğine vurgu yapmaktadır. Minyatürde Çin manzara resmi ile İslamî sembolik anlatının birleştiği estetik bir zemin yaratılmıştır (Canby, 1993, s. 31). Minyatür'de her unsur bağımsız bir şekilde simgesel bir ân'ı vurgular. Bu nedenle resimde bir olay örgüsünden çok, zamandan bağımsız evrensel bir manzara sunulmuştur. Figürler ve doğa unsurları, varlık mertebesinin asli öğeleri gibi

kurgulanır. Bu yaklaşım, İslam düşüncesinde yer alan ontolojik birlik ve varoluşun kesintisizliği fikrinin görselleştirilmiş biçimidir. Bu konuda Graber minyatürlerdeki anlatı yapısına dair şöyle der: “*Minyatür zamana değil, kozmik süreksizliğe yönelir*” (Grabar, 2006, s. 84). Bu söylem, zamanın düz çizgisel akışı yerine, evrensel ve döngüsel bir ritmin tercih edildiğini gösterir. Doğa burada içsel hakikatin sembolik sahnesi hâline gelir. Hiyerarşik dizilişin yerini ritmik ve içkin bir birliktelik alır. Bu görsel yapı, doğayı sezgiyle okunan poetik bir metne dönüştürür. Bu bağlamda resim, bir tasavvuf şiiri gibi açık bir mesaj vermektense, hakikatin izlerini çağrıştıran bir semboller dizisine dönüşür. Gutas, İbn Sînâ’nın sembolik anlatımını açıklarken, bu türden dolaylı anlatım’ın imgeler aracılığıyla hakikatin sezdirildiğini vurgular (Gutas, 2014, s. 307).

Şekil 51

Anonim, *Cami’u Tevahir, Hind Dağları Minyatürü, 1314, Kağıt Üzerine Boya.*



(Cami’u Tevahir 1314)

Minyatürde zaman ve mekân, figür, zemin ve arka plan arasındaki ilişkilerde değil, yüzeyde kurulan anlam düzleminde belirir. Anlatı burada başlar, gelişir ve çoğu zaman herhangi bir belirgin sonlanma noktasına varmaksızın nihayete erer. Manzara da bu anlatının içinde baştan sona şiirsel bir süreklilik yaratır. Yüzeyde konumlandırılan figürler, adeta birer sembolik göstergedir; yerçekimine direnen ve perspektife boyun eğmeyen bu form dili, hem poetik hem de metafizik bir düzenin dışavurumudur. (Güçbilmez, 2016, s. 159).

İran minyatür geleneğinde manzara temsilleri, yalnızca doğayı betimleme amacı taşıyan dekoratif unsurlar olmaktan çıkıp, metinle imge arasında kurulan estetik, düşünsel ve simgesel bir

bağlamda anlam kazanan poetik yapılara dönüşmüştür. Moğol istilası sonrasında Uzak Doğu sanatlarıyla kurulan yoğun temas, İran minyatüründe manzara anlayışının biçimsel ve kavramsal dönüşümünü hızlandırmış; Çin peyzaj resminden aktarılan stilize motifler, İran'ın kadim ikonografik ve metafizik geleneğiyle bütünleşerek özgün bir anlatı evreni oluşturmuştur. Bu bağlamda manzara, anlatının fonu değil, onun asli kurucu ögesi hâline gelerek, sadece görsel bir sahne değil, aynı zamanda metafizik bir anlamın taşıyıcısı olarak kurgulanmıştır. Gerek *Şahname*, *Câmi 'u't-Tevârih* ve *Varka ile Gülşah* gibi anlatı metinlerinin minyatürlerinde, gerekse figürsüz doğa sahnelerine yer verilen antoloji yazmalarında manzaranın figürle, metinle ve anlatının zaman örgüsüyle kurduğu çok katmanlı ilişki, bu geleneğin poetikasını belirleyen başlıca unsurlardandır. İran minyatüründeki manzara temsilleri, Batı'nın mimetik doğa algısından farklı olarak metaforik, sezgisel ve simgesel bir estetik düzleme sahiptir. Perspektifin anlatıya göre çoğul düzlemlerde yapılandırılması, figür ile doğa arasında kurulan karşılıklı ilişkisellik, İslam düşüncesinin metafizik boyutuyla da örtüşmektedir. Doğa burada bir temaşa nesnesi değil, zamanın askıya alındığı, varoluşun döngüsel biçimde sahnelendiği bir poetik zemine dönüşür. Özetle, İran minyatüründe manzara, yalnızca estetik bir tercih değil, hem kültürel hem de felsefi bir dünya görüşünün görselleridir de. Simgesel yapısı, anlatıdaki işlevi, tarihsel kökenleri ve biçimsel dönüşümüyle birlikte düşünüldüğünde, bu minyatürler yalnızca görsel sanat nesneleri değil, aynı zamanda İslam estetik düşüncesinin ve doğa anlayışının özgün belgeleri olarak değerlendirilebilir.

Nizâmî Gencevî'nin Hüsrev ü Şîrîn mesnevisinden türetilen *Ferhad ile Şirin* (Şekil 52) hikayesini konu edinen bir Minyatür resmi bulunmaktadır. Bu minyatürde doğa ile insan arasında kurulan bağ, doğa tasvirlerinin estetik, düşünsel ve simgesel bir düzlemde işlendiği bir anlatı sunmaktadır. Söz konusu sahnede manzara, çileli bir yazgının mekanı olmuştur. Ferhad Şirini ve atını sırtlamış olarak betimlenmiş; beden diliyle aşk uğruna gösterdiği fedakarlık ve çabayı açıkça ortaya koymuştur. Sarp dağları aşma arzusu, aşk'ın hem maddi yüküne hem de sembolik bir yüceliğe vurgu yapmaktadır. Figürlerin çevresini saran yoğun doğa öğeleri, altın varakla işlenmiş ağaçlar, kuşlar, bitkiler ve kıvrımlı kayalar, klasik minyatür estetiğinde doğanın sadece bir süsleme unsuru değil, anlatının yönünü belirleyen bir yapı taşı olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu anlatı, Timur ve Safevî dönemi Herat Okulu tarzında kurgulanmış gibidir. Manzarada altın işlemeli bitki formları, gecenin karanlığını vurgulamak amacıyla koyu mavi bir zemin üzerine parlak altınla işlenmiştir. Bu kontrast resme ruhani bir atmosfer katmıştır. Böylece doğa, ikonolojik bir düzlemde yorumlanabilir yapıya dönüşmüştür ve biçimlerin ardında sembolik içerikleri açığa çıkaran bir kültür veya düşünsel katmanlar ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, minyatürdeki dağlar yalnızca fiziksel engeller değil, aşk yolculuğunun içsel ve ruhsal sınavlarını da temsil etmektedir. Aynı zamanda, doğu estetik anlayışında kuşlar doğa ile insan arasındaki geçişin metaforları olarak değerlendirilir. Bu sahnede yer alan kuş figürleri, hem aşkın habercisi hem de doğanın canlı,

hissedici bir varlık olduğunu imlemektedir. Bu yaklaşım, İslam estetiğinde doğanın ilahi düzenin görülmesi anlayışıyla örtüşmektedir (Grabar, 1998, s. 160). Sonuç olarak bu minyatürde doğa, aşkın anlam mekânı olarak işlev görmektedir. Ferhad'ın eylemi doğaya karşı değil, doğayla birlikte gelişir; Şirin'in gözlemi ise aşkın ulaşılamazlığını simgeler. Böylece doğa, yalnızca betimlenen bir unsur değil, duygunun aktarıldığı ve anlamın üretildiği bir anlatı düzlemi haline gelir. Bu bağlamda manzara, poetik ve metafizik bir işlev kazanır.

Şekil 52

Anonim, *Ferhad ile Şirin*, 14. yy, Kağıt Üzerine Yıldızlı Boya.



(Ferhad ile Şirin, 14. yy)

Batı resminde *Paysage*, *Landscape* ya da *townscape* kavramları Osmanlı resim sanatında da mevcut olmasına karşın, bu anlayış Batı'dakinden farklıdır. Osmanlı minyatürlerinde doğa, çoğunlukla bir av sahnesi, bir şenlik ya da bir savaş sahnesinin fonu olarak işlev görür. İran resim sanatıyla kıyaslandığında, Osmanlı minyatürleri farklılıklar taşır. İran kitap sanatının temel eserleri olan Şâhnâme ve Hamse, ikonografik ve estetik kodların oluşumunda belirleyici olmuştur. Ancak bu özellikler Osmanlı resimlerinde önemini yitirmiştir. Osmanlı minyatürleri, bilimsel eserler,

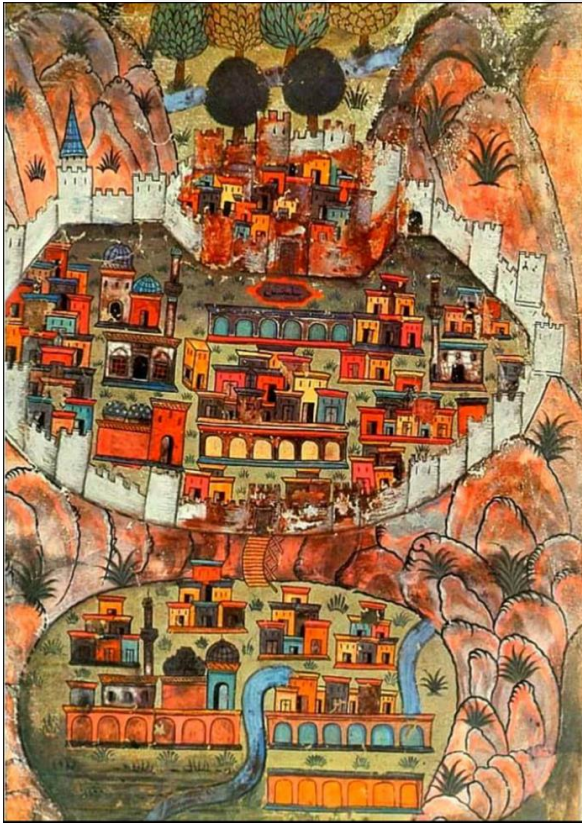
seyahatnâmeler ve dini biyografiler gibi daha çok bilgi aktarımına dayalı konuları resmetmiştir. İran resim sanatının duygusal, şiirsel dili Osmanlı edebiyatına nüfuz etmiştir; ancak resim sanatında bu şiirsellikten uzak kalınmıştır. Osmanlı resimleri, şiirin hayalî dünyasını değil, gündelik yaşamın sıradan gerçekliğini konu edinir. Bu gözlemci yaklaşım, dini hassasiyetleri de gözetenek dünyayı olduğu gibi aktarmayı amaçlamıştır. Bu resimler, Rönesans ile birlikte sanata giren derinlik, perspektif ve anatomi gibi öğretileri benimsemeden, doğrudan Ortaçağ'a özgü bir sanat anlayışını sürdürmüşlerdir (İpşiroğlu, 2005, s. 66).

Osmanlı padişahları Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde fethedilen yerleri resmeden Matrakçı Nasuh, *Topografi Ressamlığı* adı verilen yeni bir tasvir türü oluşturmuştur. Nasuh'un bazı tasvirlerinde *partolan* adı verilen Avrupa deniz haritasındaki kent ve liman çizimlerini örnek almış olsa da kendine özgü bir form diliyle resmetmiştir. Onun tarzı farklı bakış açılarıyla yakaladığı görüntüleri yan yana birleştirerek şematik ve figürsüz manzaralardan oluşmaktadır (Mahir, 2005, s. 51). Bunlardan biri Kanuni'nin Birinci Irak seferinde ordunun geçeceği yerlerin topografyasını yazı ve resimle vermek istediğı *itineraryum* niteliğindeki, 1536 yıllarına tarihlenen, *Beyân-ı menâzil-i sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han* eseridir. 222 sayfa olan yazmanın 90 sayfası metin 107 sayfası resimlere ayrılmış geri kalan 25 sayfa metin ve resim birliktetadır. Resimler keskin bir gözlemcilikle, minyatür sanatının donmuş kalıplarını kırıyor gibidir. XVI. Yüzyıl resim sanatına Osmanlı Manzara ressamlığı diyebileceğimiz yeni bir tür kazandırmıştır (İpşiroğlu, 2005, s. 67). Bu resimlerde insan figürü yoktur. çünkü bu resimler geçilen yerlerin plan ve topografyasını belirlemek amacıyla resmedilmmişti. Ancak o yerlerin engebeleri, doğal bitki örtüsü ve o bölgede yaşayan hayvanlar detaylıca resmedilmştir. Özellikle şehir yapısı büyük bir titizlikle gerçeğe bağılı kalarak resme yerleştirilmiştir. O dönem var olan bu yapılar ve bugün hala ayakta duran cami, kervansaray ve türbeleri bugün dahi tanıyabiliyoruz. Bu bakımdan bu resimler birer belge niteliğı taşımaktadırlar. Matrakçı'nın kendine özgü bir işaret sistemi kullanıyordu. Yapılar ve topografi, önceden belirlenmiş, (tekrarlanan ve klişeleşmiş kalıplar şeklinde) *stereotip* formlar bir düzen içinde veriliyordu. Ancak bu teknik Matrakçı'nın gözlemlerini anlatması için yeterli olmadığından kendine özgü bir form dili yaratmıştır. Seyahatlerinde gördüğü manzaralar ve kentler onun üzerinde derin etkiler bırakıyor ve gördüklerini bütün özellikleriyle betimleme çabası içerisinde olmuştur. Bu nedenle yaptığı resimler, plan ya da topografya olmaktan çıkar ve birer manzara resmine dönüşürler. Bunlara en güzel örnekler, İstanbul, Bağdat ve Bitlis şehir resimleridir (Şekil 53-54-55). Bunlar *Antoloji* (Şekil 47-48) resimlerindeki hayali manzaralar gibi değildir, daha çok şehrin, topografyasını, karakterini ve çehresini bilimsel bir nesnellikle anlatıldığı resimlerdir (İpşiroğlu, 2005, s. 68).

Beyan-ı Menazil adlı yazma, bütün olarak ele alındığında, ardı ardına gelen ve ustalıkla kurgulanmış manzara tasvirleriyle bir film şeridi gibi düzenlenmiştir. Nasuh, bu yazmada, sayfalar arasındaki bağlantıyı kimi zaman belirgin bir biçimde, kimi zaman ise yalnızca bütüncül bir bakış açısı içinde anlam bulan üç temel manzara motifi aracılığıyla kurar: su yolları, toprak yollar ve coğrafi unsurlar. Su yolları motifi, minyatürlerde küçük derelerden büyük nehlere kadar farklı biçimlerde betimlenerek, izleyiciyi yönlendiren akıcı ve ritmik bir peyzaj ögesi olarak işlev görür. Bu manzara unsurları, yazmanın temel özelliği olan hareket ve süreklilik duygusunu somutlaştırır; kentlerin içinden ve çevresinden kıvrılarak geçen akarsular, sayfalar arasındaki bağlantının en önemli yapı taşlarıdır. Toprak yollar ise yalnızca beş çift sayfada ve özellikle Bağdat, Hille, Necef, Kerbela güzergahında yer alır. Bu bölgelerde su kaynaklarının bulunmaması nedeniyle, Nasuh, kıvrımlı patikalar ve toprak yolları manzaranın başlıca taşıyıcısı haline getirir. Böylelikle toprak yollar, su yollarına kıyasla daha gerçekçi ve kabul edilebilir bir peyzaj unsuru olarak öne çıkar ve anlatıya mekânsal bir bütünlük kazandırır. Bunun yanı sıra Nasuh, manzarayı dağ, tepe ve göl gibi coğrafi unsurlarla zenginleştirerek, sayfalar arasında görsel bir süreklilik sağlar. Örneğin, Van Gölü'nün bir motif olarak yerleştirilmesi, anlatının coğrafi gerçeklikle düşsel boyutu arasındaki ince dengeyi yansıttığını gösterir (Tükel, 2005, s. 42).

Şekil 53

Matrakçı Nasuh, Bitlis Şehri, 1536. Kağıt Üzerine Boya.



(Matrakçı Nasuh, 1536)

Bu bağlamda, *Beyan-ı Menazil* yazmasında manzara, yalnızca bir fon unsuru değil; anlatının ritmini, duygusal derinliğini ve yönünü iki boyutlu bir düzlemde belirleyen poetik bir yapı taşı olarak ortaya çıkar. Manzara motifleri, izleyiciyi anlatının akışı içinde rehberlik eden birer yol haritası gibi işlev görerek, yazmanın bütününde hareket ve süreklilik duygusunu güçlendirir. Gerçekler, onları birleştiren ve daha yüksek bir gerçeklik düzlemine yükselten sevgi sayesinde sanata dönüşür ve manzarada, bu kucaklayıcı sevgi ışıkla ifade edilir. Bu doyurucu ışık duygusunun elyazması resim ekolünden doğması ve ilk olarak minyatürlerde ortaya çıkması tesadüf değildir. Çünkü bu tür küçük resimlerde ton birliği çok daha kolay sağlanır ve sahnenin bütününe bir kristaldeki yansımanın yoğunlaştırılmış parlaklığı verilebilir. Tarih boyunca alginın manzaraları küçük olmuştur (Clark, 1952, s. 16). Nasuh'un sahip olduğu özgün dil, Türk minyatür sanatı içerisinde eşsiz bir nitelik kazandırmıştır. Bu özgün dil, *Beyan-ı Menazil*'in ilk bakışta bir *coğrafi atlas* gibi görünmesini sağlarken, derinlemesine bakıldığında ise onun “iç ilişkileri çözümlenmiş, anlamını resim dilinin kuruluşunda bulan” bir başyapıt olduğunu gösterir (Tükel, 2005, s. 50).

Şekil 54

Matrakçı Nasuh, İstanbul Şehri (Çift Sahife). 1536. Kağıt Üzerine Boya.



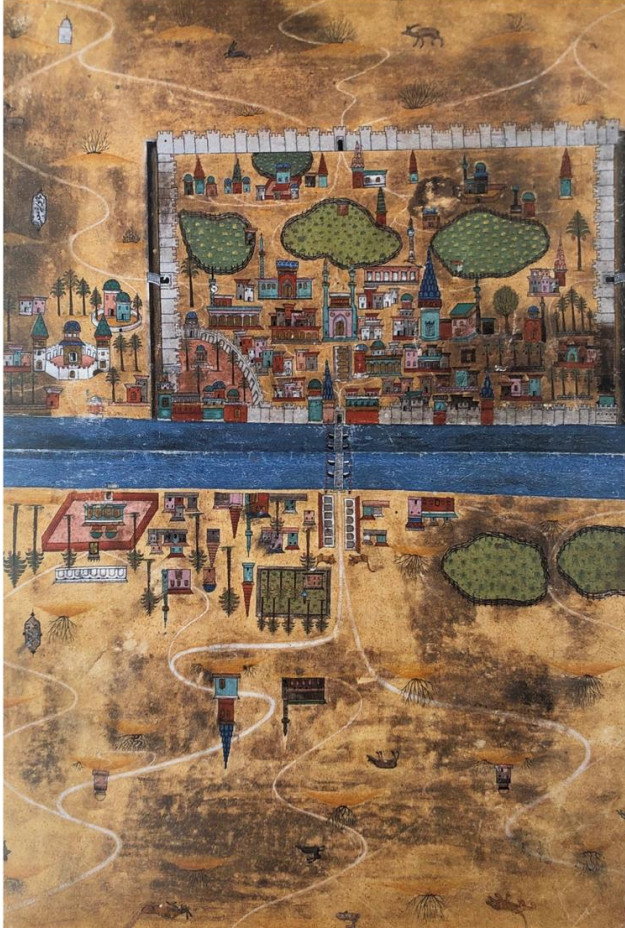
(Matrakçı Nasuh, 1536)

Bu resimleri izlemeye başladığımızda, Matrakçı'nın da amacı gibi, bizim de bu resmin içerisindeki motifleri birer birer, adeta bir resim yazısı gibi okumamız gerekir. Çünkü Matrakçı için görme ve düşünme birbirinden ayrılmazdır; resim, aynı zamanda sembolik bir niteliğe sahiptir. Bu sembolleri, bir zaman süreci içerisinde adım adım çözümledikten sonra ancak bütünü kavrayabiliriz (İpşiroğlu, 2005, s. 69). Böylece manzara, yalnızca bir betimleme alanı değil; anlatının anlam dünyasını ve görsel düzenini belirleyen temel bir yapı taşı olarak bütünsel

bir etki yaratır. *Beyan-ı Menazil* başı ve sonu olan, öykü anlatan türden bir yapıttır. Bu yazmada Kanuni'nin Irak Seferi anlatılmıştır. Ancak bunu yaparken tıpkı bir romancı, bir ressam gibi kendine özgü bir düzen kurmuştur Matrakçı Nasuh (Tükel, 2005, s. 50).

Şekil 55

Matrakçı Nasuh, Bağdat Şehri (Çift sahife), 1536, Kağıt Üzerine Boya.



(Matrakçı Nasuh, 1536)

Sonuç olarak, Yakın Doğu'da manzara temsili, Moğol istilasının yarattığı kültürel etkileşimler ve Çin resim sanatından aktarılan biçimsel özellikler aracılığıyla derinlikli bir evrim geçirmiştir. İran minyatür geleneğinde ortaya çıkan stilize ve simgesel manzara düzenlemeleri, yalnızca doğanın görsel yansıması değil, aynı zamanda anlatının metafizik boyutlarını taşıyan bir poetik yapı olarak gelişmiştir. Bu estetik duyarlılık, Osmanlı topraklarına ulaştığında Matrakçı Nasuh gibi sanatçılar aracılığıyla yeni bir manzara ressamlığı türünün doğmasına yol açmıştır. Matrakçı Nasuh'un *Beyan-ı Menazil* adlı eseri, figürsüz ve şematik düzenlemeleriyle topografik bir anlatı kurgusu sunarken, aynı zamanda manzarayı hareket ve süreklilik duygusu taşıyan bir anlatı taşıyıcısına dönüştürmüştür. Böylelikle, hem İran hem de Osmanlı sanatında manzara, basit bir dekoratif unsur olmaktan çıkarak, kültürel ve estetik

anlam üretiminin temel taşı haline gelmiştir. Bu durum, İslam estetik düşüncesinin zamansal ve mekânsal esnekliğini ve doğanın metafizik yorumunu gözler önüne serer.

Uzak Doğu Resim Sanatında Doğa, Şiirsellik ve Zamanın Estetiği: Çin ve Japon Manzara Resimleri

Uzak Doğu resim sanatı, tarihsel süreci boyunca, doğa-insan arasındaki estetik, felsefi ve şiirsel ilişkiyi derinlemesine işleyen özgün bir anlatım dili geliştirmiştir. Özellikle, Çin ve Japon kültürlerinde doğa, yalnızca dış dünyaya ait bir tema değil, aynı zamanda sanatçının iç dünyasını, sezgisel duyarlılığını, ruhsal farkındalığını yansıtan çok katmanlı bir anlatım alanı olarak işlenmiştir. Bu bağlamda manzara, sadece mekânsal bir dekor değil; zaman, sessizlik, şiir ve varoluşla ilgili metafizik bir deneyimin görsel ifadesi haline gelir. Çin resim sanatı, Batı'daki natüralist temsillerden farklı olarak doğayı birebir kopyalamaya değil, onun içsel ritmini, ruhsal enerjisini ve kozmik dengesini aktarmaya yönelmiştir. Bu anlayış, V. yüzyılda ressam ve sanat kuramcısı Hsieh Ho'nun ortaya koyduğu "Altı Resim İlkesi"nin ilki olan *qi yun sheng dong* (yaşamın ruhsal titreşimi) kavramıyla somutlaşır. Bu ilkeye göre önemli olan, doğayı biçimsel olarak temsil etmek değil; onun taşıdığı içsel devinimi ve ruhu tuvale aktarmaktır (Silva, 1964, s. 35). Loehr'in değerlendirmelerine göre, Batı Han Hanedanı (M.Ö. 206 – M.S. 8) döneminde doğaya dayalı gözlemsel betimleme giderek öne çıkmış; ancak dekoratif gelenek tamamen terk edilmemiştir. Aksine, su, bulut ve ateş gibi doğa unsurlarına ait süsleme motifleri, resim sanatında simgesel anlamlar taşımaya devam etmiştir (Loehr, 1980, s. 11). Song Hanedanı (960–1279) döneminde gelişen *shiyi hua* (şiirsel resim) geleneği, doğa yürüyüşleri, içsel dinginlik ve şiirle resmin birleşimiyle karakterize olmuştur. Bu gelenek, doğayı yalnızca fiziksel bir varlık olarak değil, zihinsel ve ruhsal bir eşlikçi olarak kavrayan yeni bir estetik bakışı temsil eder. Resimler, genellikle rulo (makimono) biçiminde hazırlanır ve izleyicinin resmi soldan sağa ya da yukarıdan aşağıya açarak deneyimlemesi sağlanır. Bu, sadece mekânsal bir dolaşım değil, aynı zamanda zamansal bir şiirsellik yaratır. Böylece izleyici, resimle etkileşime geçtiği anda hem zamansal bir yolculuk yapar hem de ruhsal bir derinliğe çekilir (Turani, 2010, s. 303).

Japon resim sanatı, Çin etkisini yerelleştirerek özellikle Heian döneminden (795-1185) itibaren kendine özgü bir şiirsellik ve duyarlılık geliştirmiştir. Japon manzara resmi, doğayı yalnızca estetik bir görüntü olarak değil, aynı zamanda geçicilik (*mujo*), sadelik (*wabi*) ve yoksunluğun güzelliği (*sabi*) gibi kavramlarla iç içe geçmiş sezgisel bir deneyim alanı olarak görür. Bu anlayış Edo döneminde (1603–1868), özellikle haiku şairi ve ressam Yosa Buson ile doruğa ulaşır. Buson'un sanatı, haiku şiirinin yoğun duyarlılığını görselleştiren haiga tekniğiyle resim ve şiiri birleştiren lirik bir manzara estetiği sunar. James Cahill'in de belirttiği üzere,

Buson'un doğa temsilleri yalnızca manzarayı betimlemekle kalmaz; aynı zamanda izleyicinin duygusal ve sezgisel katılımını da amaçlar (Cahill, 1996, s. 174). Özellikle 1783 tarihli kaya kompozisyonları, görsel sadelikle derin bir şiirselliği bir araya getirir. Bu resimlerde Buson, Çinli şair Su Tung-p'o'nun (Su Shi) ünlü Red Cliff şiirinden bir dizeye yer verir: *Dağlar yüksek / ay küçük görünür / kayalar alçak sulardan fışkırır* (Cahill, 1996, s. 175). Buson'un resimlerinde Çin manzara resmindeki soyutlama geleneğine paralel bir yaklaşım gözlemlense de, onun yaklaşımı daha bireysel, duygusal ve sezgiseldir. Örneğin, *A Gentleman Setting Out on a Stroll* adlı eserinde, bir bilgenin evinden çıkarken hizmetçisi tarafından izlenmesi gibi küçük ayrıntılarla bir yolculuğun şiirselliği ve ruhsal hazırlığı yansıtılır. Bu resimde yalnızca figürün hareketi değil; kitaplar, giysi ve mekân unsurları da onun entelektüel ve duygusal durumunu aktarır. Buson'un bu sahneye eşlik eden haikusu şöyledir: *“Kapıdan çıkar çıkmaz / ben de bir yolcuyum artık / bu sonbahar alacakaranlığında.”* (Cahill, 1996, s. 185) Buson, Japon resmindeki lirik duyusu ve sezgisel derinliği temsil eden sanatçılar arasında özel bir yere sahiptir. Onun sanatında manzara, yalnızca görsel değil; işitsel, şiirsel ve duygusal bir deneyim olarak şekillenir. Çin resmindeki simgesel ve entelektüel derinliğe karşılık, Japon resmi izleyiciyi sahnenin içine çeken daha içsel ve atmosferik bir deneyim sunar. *Yamato-e* tarzı örneğin, saray yaşamını ve doğa imgelerini zarif çizgilerle aktarırken, daha duygusal ve anlatsal bir anlatım biçimi benimser.

Sonuç olarak, Çin ve Japon manzara resmi, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi farklı estetik paradigmalara işler. Çin resmi daha çok kozmolojik, simgesel ve felsefi temsillere yönelirken; Japon resmi içsellik, sezgi ve şiirle örülü bir doğa deneyimi sunar. Her iki gelenekte de manzara yalnızca bir fon değil; zaman, şiir, felsefe ve ruhsal farkındalıkla derinleştirilmiş çok katmanlı bir anlatı aracıdır. Yosa Buson'un eserleri, bu çok katmanlı yapının en berrak örneklerinden biri olarak, Doğu resim geleneğinin şiirsel derinliğini Batı izleyicisine dahi sezdirenen nadir eserler olarak görebiliriz.

Çin manzara resminin poetikası: Estetik, felsefi ve tarihsel bir yaklaşım.

İstisnasız hiçbir Doğulu sanatçı dünyayı bizim gördüğümüz gözle görmemiştir. Doğu sanatçısının doğayı anlama ve yorumlama biçimlerini kavrayabilmemiz için onların bakış açılarını iki yönde ele almamız gerekir. Teknik ve metafizik yönüyle. Çin resim tekniği, tek fırça ve tek renk kullanma bilgisine dayanır. Ancak bu sadelik, uzun ve bireysel tecrübenin yüksek düzeyde bir ustalığın eseridir. Çin resimlerinin bir diğer yönü metafiziksel yönüdür. Soyut olmayan bireysel bir öz ile birleştirilmesiyle, evrenin aheng ve uyumunu gösterme çabasını yansıtır. Başka bir söylemle, Çin resmi, evrensel varoluşun duygusal ve düşünsel bir ifadesi olarak şekillenmesidir. Çinli ressam doğayı belli bir manzara görüntüsünden ibaret

görmezler, onlar tek olanın gerisindeki genel olanı görmeyi çabalamışlardır (Read, 2014, s. 50). Bu yönüyle Doğu sanatı, Batı sanatından ayrılır. Doğu sanatının özünü William Wordsworth'ün yukardaki şiirle ortaya koyduğu evrensel ve duygusal derinlik açık şekilde ortaya koymaktadır. Çin sanatı tarihi süreci içerisinde değişime uğradı. Erken T'ang sanatçıları, ruhsal yoğunluklarının etkisiyle biçimleri güçlü ve dinamik bir ifade de yansıtırken, Sung hanedanlığının geç dönemlerinde ise ifade tarzı daha lirik ve duyguluydu (Read, 2014, s. 51).

Çin manzara resmi, felsefi ve estetik yönlerinin yanında, üretildiği sosyal bağlam açısından da dikkat çekicidir. Bu sanat formu genellikle seçkin ve iyi eğitilmiş bir çevreye hitap eden, özel ve elitist bir sanat formuydu. Genellikle soylu sınıfa mensup amatör sanatçılar tarafından, benzer düşünce yapısına sahip dar bir çevre için üretilirdi. Bu sanatın değerini belirleyen altı temel ilke, VI. yüzyılın başlarında Xie He tarafından ortaya konmuştur. Bu ilkeler sırasıyla; sanat eserine ruh kazandırma, fırça kullanımında yapı ve düzen, nesnelerin doğru biçimde betimlenmesi, renklerin türüne uygun kullanımı, kompozisyonun planlanması ve geçmiş ustaların deneyimlerini kopyalama yoluyla aktarımıdır. Özellikle ilk ilke, sadece teknik beceriyle elde edilemeyen derin bir sanatsal kaliteye işaret ederken; sonuncu ilke, Çin resminde yüzyıllar süren geleneğin ve sürekliliğin temelini oluşturmuştur (Honour & Fleming, 2020, s. 272).

Xie He'nin VI. yüzyılda kuramsal çerçeve, köklerini Han Hanedanı döneminde temelleri atılan seçkin sanat anlayışında bulur. Bu dönem Çin sanatında bir dönüm noktası ve resim tarihinde eşsiz bir ifade biçimi olarak görülmüştür. Han hanedanı döneminde Çin sanatı büyük bir dönüşüm yaşamış ve resim tarihinde benzersiz bir ifade biçimi ortaya çıkmıştır. Shang-Yin döneminin korkutucu yaratıkları ve batıl inançları geride bırakılmış; ressam ve şairler, hayatı gözlemleyerek özgürce ifade etmişlerdir. Bu ifade biçimi aynı zamanda yalın ve sade resimlerdi. Bu konuda Sinolog Osvald Siren: "*Çin tarihinde hiçbir dönem, bu kadar zarafeti sadalıkla birleştirerek basit çizgilerle bu kadar iyi ifade edememiştir*" (Silva, 1964, s. 33), sözleriyle dönemi tanımlar. Bu yeni ifade biçimi, nesnelerin yalnızca güzelliğini ve karakterini betimlemekle kalmadı, aynı zamanda insanın doğayla olan derin bağını yeniden keşfetme arzusunu da yansıttı. İnsan, ilkel durumundan çıkıp kendi yarattığı yapay bir çevreye girdiğinde, zihinsel bilinci gelişti ve doğadan giderek daha fazla yabancılaştığını fark etti. İşte bu yabancılaşma duygusu, çevresindeki doğal varlıklarla entelektüel ve ruhsal bir özdeşleşme, ya da yeniden özdeşleşme ihtiyacını doğurdu. Doğanın tümüyle kendisini özdeşleştirme arzusu çok güçlüydü; insan, aklı ve ruhuyla, onların büyümesiyle kaybettiği şeyi bilinçli bir şekilde yeniden yakalamaya çalıştı. Bu arayış, dünyaya karşı çok yoğun bir sevgiye yol açmıştır (Silva, 1964, s. 35).

Çin resim sanatı, sadece estetik bir uğraş değil, aynı zamanda doğayla kurulan ruhsal bir denge ve felsefi ilkelere bağlı bir dünya görüşünün de dışı vurumudur. Tarih boyunca Konfüçyüsçülük, Taoizm ve Budizm gibi düşünceler sistemleri, Çin resim sanatının temel estetik ve ideolojik çehresini şekillendirmiştir. Çin sanatında resim, evrensel uyum ve ruhsal arayışı yansıtan bir alandı. Çin düşüncesinde, Taoizm ve Konfüçyüsçülük öğretileri genel olarak sosyal nitelikte ve felsefeden çok hayat pratiklerine yönelimliydi. Taoist felsefe ise, maddi ve manevi dünya arasında sınırlar çizer ve maddi dünyadan kurtuluş için kendine has bir yol gösterirdi. *Taoist İdeal Yol*, kendini tanıma amacıyla doğayla bütünleştirme çabasıydı. Manzara resminin gelişimine ruhsal zemin sağlayan da işte Taoist düşünce ve daha sonra ortaya çıkan Zen düşüncesidir (Silva, 1964, s. 39). Evrendeki tüm olay ve olgular, aslında belli bir temel düşüncenin öz'ün fikirlerinin yansımasıdır. Yüzeysel düşünen insanlar, dış görünüşü ve bu görünüşteki ayrıntılara takılırken, daha derinlemesine ve felsefi düşünenler, olayların özündeki anlamı fark edip sanata dönüştürebilirler. Dolayısıyla hangi sanatsal formla ifade edilirse edilsin, varlıkların özündeki içsel doğa değişmez. Örneğin, bir resmin üzerine konan kıvrımlı fırça darbelerinin sağlamlığı, sonsuz hareketliliği ve çeşitliliği, ıslak mürekkebin veya boyanın parlaklığı bizi etkileyebilir ancak bunlar ikinci plandadır. Çünkü evren, ruhun birikimiyle var olur ve bu ruh, dağların, nehirlerin biçim ve niteliklerinde kendisini gösterir: kimi zaman sakin ve geniş, kimi zaman keskin ve pürüzlü, bazen de göğe doğru yükselerek heybetli bir kubbe gibi kapsayıcı ve coşkulu bir biçime bürünür. Ruh aynı zamanda, sürekli değişen hareketlerin güzelliğinde, bağlantılı ritim ve duruşlarda, karşıtlık ve yansımaların zenginliğinde de ortaya çıkar. İnsan evrendeki en ruhani varlıktır ve bu ruhani ışık bastırılmadığı sürece sınırsız ve sonsuz devam eder (Yutang, 1967, s. 203).

Çin ressamı, açık hava resmini yani manzarayı Batı'dan yaklaşık 1100 yıl önce keşfetmişlerdir (Turani, 2010, s. 307). Çin manzara resmi, görsel gerçeklikten çok, sanatçının zihnindeki doğa imgelerini ve doğanın özündeki ruhsal devinimi ve şiirselliği aktarmayı amaçlardı. Bu yaklaşım, VIII. yüzyıl Zhang Zao'nun "*Doğadan öğren ama zihnindeki imajı resmet*" ilkesiyle özlü bir şekilde ifade edilmiştir. Bu sanatsal anlayış, Çinli bilginlerin resim geleneğini incelerken özellikle önem verdiği bir ayrımı gündeme getirir: bir sahnenin ya da nesnenin ayrıntılı ve teknik olarak ustaca betimlenmesi ile onun hem nesnel hem öznel anlamda yeniden canlandırılması arasındaki ayrım. Birinci yaklaşım, Tang (618–907) Hanedanlığı döneminde saray ressamlarının bireysellikleri, alışılmışın dışında ustalıklı fırça kullanımı ve natüralist üsluplarında kendini gösterir (Honour & Fleming, 2020, s. 272). İkinci yaklaşım ise, Song (960–1279) Hanedanı başlarında belirginleşen ve kendi zihinsel imgelerini öne çıkaran aydın sanatçılar tarafından benimsenmiştir. Bu iki yaklaşım kesin çizgilerle ayrılmassa da, gerçekçi olmayan, kısmen hayali ve içsel benzerliklerin tasviri, Çin resim geleneğinin ayırt

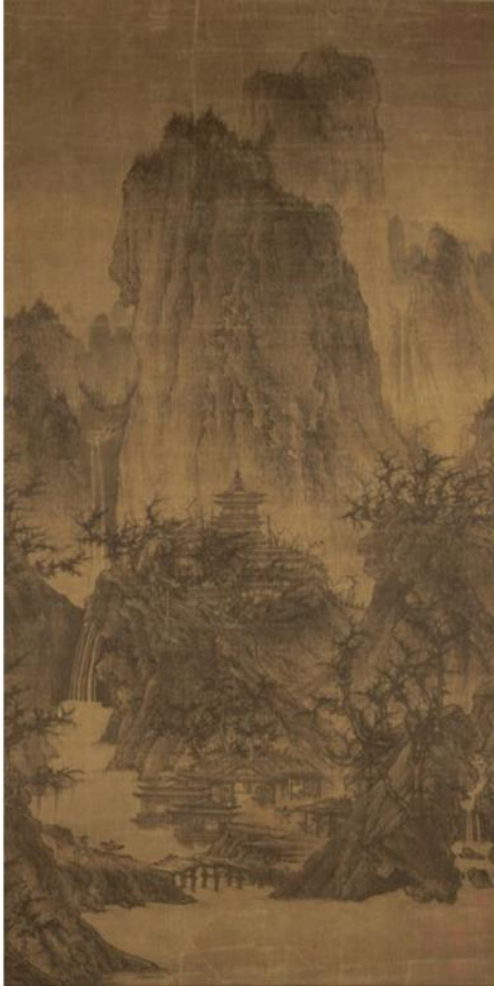
edici niteliği olarak kabul edilir. Zhang Zao'nun vurguladığı gibi, *sanatçı doğadan esinlenerek, ancak kendi zihnindeki imgeyi tuvale aktarmalıdır* (Xin, 1997, s. 1).

Song döneminde, Tang Hanedanlığı'nın manzara resmi geleneği bireysellik ve doğayla içsel bağ kurma anlayışıyla yeniden yorumlanmıştır. Bazı ressamın sıradışı teknikler, benimsemiş, doğayı hem dışsal bir öğretmen hem de içsel ilham kaynağı olarak görmüşlerdir. Bu bireysel yaklaşımlar sonraki sanatçı kuşaklarını etkilemiş olsa da Tang manzara resimleri günümüze çok az sayıda ulaşmıştır. En eski örneklerden biri, Li Cheng'e atfedilen *Açılan Zirveler Arasında Yalnız Tapınak* adlı eserdir. Bu tür eserlerde hayali sahneler doğanın özüne sadık bir gözlemle tasvir edilir; sanatçılar doğayı dikkatle inceleyip eskizler yaparak ruhani ve estetik bir gerçeklik yaratmışlardır. Çin manzara sanatının temelinde, doğanın özünü yansıtan "dağ-su" (shan-shui) ilişkisi yer alır. Konfüçyüsçü ve Taoist düşünceler, su ve dağları bilgelik ve erdemle ilişkilendirerek bu estetik anlayışa felsefi bir temel kazandırmıştır (Honour & Fleming, 2020, s. 273).

Li Cheng'in X. Yüzyıl ortalarında ipek üzerine mürekkep ile uyguladığı *Açılan Zirveler Arasında Yalnız Tapınak* adlı eseri (Şekil 56), Çin manzara resminin hem teknik inceliği hem de kompozisyonel düzeni bakımından Song dönemi estetik anlayışını sembolik olarak temsil eden nadide örneklerdendir. Bu eser, yalnızca doğayı tasvir eden bir görsel anlatı olmaktan öte, dönemin kültürel, politik ve felsefi düzeninin de alegorik bir temsildir (Barnhart vd., 1997, s. 100). Bu resimde ipek zemin üzerine siyah mürekkep Çin kaligrafisinin çizgisel uygulamaları estetik ideallerle manzara resmine taşınmasıdır. Kaligrafik çizgi uygulaması sayesinde, resme hacim ve ritim kazandırılmıştır. Sanatçının *cun* (pürüzsüz) dokulu fırça darbeleri özellikle kayalıkların topografik formunu belirtirken yalnızca yüzeysel konturla yetinmez; aynı zamanda içsel hacmi, doğanın optik, ışık-gölge, geçişlerini ve doğal yaşanmışlığı da ifade eder (Honour & Fleming, 2020, s. 273). Bu, mürekkebin yoğunluğundaki ton farklılıkları ve katmanlı yıkama teknikleriyle *ink wash* (siyah mürekkebin suyla inceltilmesi) tekniği ile sağlanmıştır. Fırça darbeleri uzun, serbest ve sabit olmayan bir seyirde ilerler. Bu durum, Batı'daki doğrusal perspektif yerine, doğulu bir zaman içinde deneyimlenen mekân hissiyatı yaratır (Cahill, 1996, s. 18).

Şekil 56

Li Cheng, *Açılan Zirveler Arasında Yalnız bir Tapınak*, MS 950. Asılan Tomar, İpek Üzerine Mürekkep ve İnce Boya.



(Li Cheng, MS. 950)

Açılan Zirveler Arasında Yalnız Tapınak Resminde kompozisyon, Batılı anlamda bir kapalılıktan ziyade, bütün içerisinde dolaşılabilirliğe ve açıklığa dayanır. Eserde, yukarıdan aşağıya doğru dikey bir organizasyon içinde kurulan yüksek dağlar, izleyiciyi merkezi zirveye yönlendiren bir yolculuğa çıkarır. Li Cheng'in kompozisyonu üç temel eksen üzerine kurgulanmıştır: Sol alt köşeden başlayarak sağa ve yukarıya doğru yükselen, adeta gerilmiş müzik tellerini andıran ve arkaya doğru uzanan yapısal hatlar. Bu yapı, izleyiciyi köprüden geçirerek kulübelere, oradan da sonbahar ağaçlarının arasından tapınağa ve nihayetinde sisle örtülmüş zirvelere ulaştırır (Honour & Fleming, 2020, s. 273). Bu kompozisyonel yolculuk, hem fiziksel hem de metafiziksel bir yükselişi simgeler. Plastik açıdan değerlendirildiğinde eser, üç temel unsurla öne çıkar: hacimsel yapı, derinlik kurgusu ve tonal kontrast. Kayalıklar, *cun* fırça darbeleriyle modellendirilerek içsel bir hacim kazanırken, sisin katmanları mekânsal ayrımı güçlendirerek derinlik algısını artırır. Bu, Çin manzara resmine özgü olan *boşluk ile doluluk arasındaki ritmik denge*'nin somut ifadesidir. Objeler ile aralarındaki sis katmanları,

mekânın ileriye ve yukarıya doğru açılmasına imkân tanır. Böylece izleyici, hem mikro düzeydeki detaylara (tapınak, köprü, kulübe gibi) hem de makro yapıya (yüksek zirveler ve göğe yöneliş) eşzamanlı olarak odaklanabilir. Bu yönüyle eser, ayrıntılarda incelik, bütünlükte ise bir dinginlik sunar. Ayrıca bu resim, Çin İmparatorluğu'nun kozmik düzenini yansıtan bir alegoriye de sahiptir: Evren düzenlidir ve doğa sükunet içindedir (Barnhart vd., 1997, s. 102).

Çin'de manzara resmi, ilk olarak figürlerin arka planı olarak ortaya çıktı ve dokuzuncu yüzyılın sonları ile onuncu yüzyılın başlarında bağımsız bir konu haline geldi. Zamanla manzara resmi, birleşik bir kompozisyon yapısı geliştirdi ve on üçüncü yüzyılın sonuna gelindiğinde başarılı bir illüzyonist derinlik yaratımıyla doruğa ulaştı. Manzara ressamı, doğanın fiziksel fenomenlerinin ardındaki anlamı ve güzelliği keşfetme sorunuyla uğraşmaya başladığında, şair gibi bir konum aldı. Kuzey Song döneminin sonlarına, on birinci yüzyılın sonlarına doğru, önde gelen eleştirmenler şiiri *biçimsiz resim* ve resmi de *sessiz şiir* olarak tanımlamaktan hoşlanıyordu; ayrıca şiirde resim, resimde şiir olması gerektiğini savunuyorlardı. (Fong & Hearn, 1982, s. 7). Song hanedanı döneminde (960–1279), Li Cheng gibi ustalar, derinlikli perspektifler ve bütüncül kompozisyon anlayışıyla manzara resmini doruğa taşımışlardır (Barnhart vd., 1997, s. 100) .

Çin geleneğinde, resim ile şiir'in birlikteliği uzun bir gelenektir. Bir çok şiir sıkça resimlere konu olurken, bir çok şair de resimlerden ilham alarak şiirler yazmıştır. Bu simbiyotik ilişki, her iki sanat dalının birbirini tamamlayan anlam katmanları oluşturmaya olanak tanımaktadır. Ming dönemi ressamı Shen Zhou, resmettiği *Lu Dağı*'na Çince uzun bir şiir eklemiştir. Aynı şekilde Yuan dönemi ressamı Guan Daosheng *Bambu Kuşları* ve *Sis ve Yağmur* isimli eserleri yazıtlar içerir (Kleiner, 2016, s. 1052).

Şekil 57

Goan Daosheng, Sis ve Yağmur Altında Bambu Korusu, 1308. Kağıt Üzerine Mürekkep.



(Goan Daosheng, 1308)

Bir beyefendi neden doğa manzaralarını sever? Bunun nedeni, genellikle bir ev ve bahçede yaşaması, kayaların ve derelerin üzerindeki ıslık seslerinden hoşlanması, balıkçıları, oduncuları ve münzevi bilginleri görmeyi sevmesi ve maymunlar ve

turnalarla vakit geçirmekten keyif almasıdır. İnsan doğası, toplumun koşuşturmasından rahatsızlık duyar ve bulutların arasında gizlenmiş ölümsüzleri görmek ister, fakat her zaman göremeyebilir. (Yutang, 1967, s. 71).

11. yüzyıl manzara ressamı Guo Xi'den alıntılanan bu sözler, manzaranın Çin kültüründeki önemini göstermektedir. Çin'de manzara resmi yüksek bir sanat formu olagelmıştır. Çinli sanatçılar manzara resimleri ile doğa felsefesini keşfeder ve duygularını şiirsel bir şekilde ifade ederlerdi. Ayrıca manzara Çinli entelektüeller için ruhsal bir besin kaynağıydı. Çin resim sanatında etkin olan Budizm'in hayat görüşünün doğayla uyumlu bir denge kurma çabası olduğu söylenebilir. Bu uyumlu denge, Çin resim sanatının ikonografisi ve üslubunun temel ilkelerini oluşturmuştur. Çin resim sanatı ne İslam resim sanatındaki gibi doğadan kaçışı ne de batı Hristiyan resim sanatında olduğu gibi doğayla bir savaşa girişmiştir. Çinli doğayı sınımlanacak bir ana kucağı olarak görmüştür (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009). Çin manzara resmi insanın doğayı seyrederek dünyevi zevklerinden arındığı bir meditasyona davet eder. Çin resminin lirik ve empresyonist anlatımı, anı yakalama çabası, derinlikli sis perdesi içerisindeki atmosfer ve ışık ressamlığıdır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009). Budizm, Çin resmine özsaygı, zarafet ve öğretici nitelikler taşıyan kompozisyonlar yoluyla yeni bir perspektif ve yaklaşım kazandırmıştır (Gombrich, 2011, s. 148). Bu yeni yaklaşım, sanatçının başarısına duyulan derin saygıyı temsil ediyordu. Bu türden bir yaklaşım, Rönesans'a ulaşılan kadar ne eski Yunanistan'da ne de Avrupa'da gözlemlenmemiştir. Çinliler, ressamı ilham almış bir şairle eşit düzeye koyarak, resim sanatını küçümsenecek bir uğraş olarak görmeyen ilk toplum olmuşlardır. Doğu dinlerine göre, doğru bir şekilde yapılan meditasyondan daha yüce bir şey düşünülemezdi. Meditasyon, kutsal gerçeği uzun süre zihinde tartmak, onu derinlemesine incelemek ve sonunda zihni bu düşüncede sabitleyerek, onu sürekli bir şekilde ve her yönüyle ele almaktı. Örneğin su ve dağ, süsleme ya da doğanın görsel aktarımı değil, bu imgelerin zihinsel bir süreçten geçirildiği içsel aydınlanma aracı olarak tıpkı ruhu besleyen bir şiir gibi şekillenmiştir. XII. ve XIII yüzyıl manzara resimlerin amacı buydu (Gombrich, 2011, s. 150).

Çinli ressamlar, doğaya çıkıp gördükleri manzaranın doğrudan bir ön taslağını çizmek yerine, zihinsel bir süreçten geçerek, hafızalarında kalan görsel imgeleri bir araya getiriyorlardı. Bu yaklaşım, şairlerin yürüyüş sırasında esinlenip kelimeleri birbirine bağladıkları şiirsel üretim tarzına benzetilebilir. Çinli ressamlar, doğa unsurlarını bir araya getirerek manzaranın ruhunu resimlerine yansıtmayı amaçlıyorlardı. Onlar için resim yapmak, aynı zamanda içsel bir yolculuk anlamına geliyordu. Öncelikle, önceki ustaların tekniklerini özümseyerek ve zihinsel yoğunlaşma sürecine girerek içsel bir derinleşme yaşıyorlardı. Fırça ve mürekkep kullanımında ustalaşmak, sanatlarının temel tutkusu olarak öne çıkmaktaydı. Genellikle, aynı parşömen üzerine hem şiir hem de resim işlenerek iki sanat formu arasında uyumlu bir birliktelik

kuruluyordu. Bu resimlerde, doğayı ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde tasvir etme amacı güdülmezdi; asıl amaç, ressamın içsel coşkularını ve sezgilerini yansıtmaktı. Ma Yüan'ın *Ay Işığında Doğa* resmi (Şekil 58) ve Kao K'okung'un *Yağmurdan Sonra Doğa* (Şekil 59) resimleri doğa unsurlarının kozmolojik bir bütünlükte sanatçının içsel bir yolculuğa çıktığı metafora dönüşmüştür. Ressamlar, zihinsel ve ruhsal bir bütünlük içerisinde manzara mefhumu ile özdeşleşmişlerdir. Onlar için manzara resimleri, hem şairane bir meditasyon hem de evrensel bir uyum arayışlarının dışavurumudur.

Bu anlayışın kökeni, Çin kültüründe yazı ve resim sanatı arasında derin bağın içkin biçimde gelişmesinde yatmaktaydı. Çinlilerde 'yazı ustası' ve 'ressam' aynı işin ustaları ve icraarları olarak görülürlerdi. Yazı hem bir iletişim aracı hem de estetik ve sanatsal bir ifade biçimi olarak değerlendirilirdi. Ve ayrıca uygulama biçimi, su bazlı mürekkep'in fırça ile tatbiki, bireyin karakterini, ruh halini ve duygusal yoğunluğunu yansıtan bir araç ola gelmiştir. Aynı fırçayla yapılan resimlerde ise bu ifade gücü, resimsel bir dile dönüşerek özgün bir anlatım biçimi kazanır. Dolayısıyla Çin sanatı, yazı ve resmi birbirinden ayırmak yerine, ikisini bütüncül bir estetik deneyim olarak birleştirmiştir. Avrupa sanatında fırça darbesinin kendine özgü bir estetik ifade aracı olarak kabulü, ancak Barok dönemde ortaya çıkmıştır. Oysa Çin'de bu anlayışın, büyük olasılıkla bin yılın öncesinde benimsendiği düşünülmektedir. Bu bağlamda Batı'daki sanat tarihçileri, Çin'in bu erken sanatsal kavrayışını uzun süre göz ardı etmişlerdir. Çin resminde fırça darbesi, sadece bir teknik değil, aynı zamanda ruhsal ve kişisel bir iz taşıyan sanatsal bir izlenimdir (Turani, 2010, s. 304). Ayrıca dünya sanat tarihinde fırçanın tuş güzelliğini ilk anlayan ve uygulayanlar Çinli ressamlardır (Turani, 2010, s. 306).

Bu içsel ve sezgisel estetik, Çin manzara resminde yalnızca doğanın bir temsilinden ibaret değildir, aynı zamanda şiirsel bir anlatım biçimi olarak da gelişmiştir. Çin resim sanatında şiirsel anlatım, XI. yüzyılda Kuzey Song döneminde, klasik düzyazı tarzındaki resim anlayışından farklılaşan yeni bir yaklaşımla ortaya çıkmıştır. Klasik düzyazı anlatımı, ayrıntılı betimlemeler ve bilgi aktarımı üzerine kuruluyken; şiirsel yaklaşım, daha sınırlı ama yoğun bir anlatımla, çağrışım gücüne ve duygusal etkilere odaklanır. Bu yeni eğilimde şiirsel resimler, izleyiciyle doğrudan anlatım yoluyla değil; imgeler, seçilmiş detaylar ve duygusal çağrışımlar aracılığıyla ilişki kurar. Böylece izleyiciyi içine çeken, estetik ve duygusal bir deneyim yaratır. Şiirsel üslup, gündelik yaşam sahnelerine bile estetik bir boyut kazandırarak onları felsefi ve duygusal bir derinlikle işler. Bu resimler, geçmişe dair güçlü bir nostalji ve tanıdıklık hissi uyandırarak izleyicide zamansal bir köprü kurar. Bu anlayış, basit imgelerle bile derin düşünceler ve anlamlar yaratmayı amaçlayan bir sanatsal tavrı yansıtır. Sonuç olarak, şiirsel

resim, yalnızca bir görsel temsil değil; aynı zamanda içsel bir duyumsama biçimi ve kültürel hafızanın şiirsel bir ifadesi olarak belirir (Cahill, 1996, s. 8).

Şekil 58

Ma Yuan, Ay Işığında Doğa, 1200, Asılı Rulo İpek Üstüne Mürekkep Boya.



(Ma Yuan, 12.yy)

Şekil 59

Kao K'okung, Yağmurdan Sonra Doğa, 1300, Asılı Rulo İpek Üstüne Mürekkep Boya.



(Kao K'okung, 1300)

Yüksek kayalık dağların gökyüzüne dikey olarak uzanışı, derin vadiler ve sisin oluşturduğu boşluk gibi unsurlar, gökyüzü ile yeryüzü arasındaki belirsiz geçişlerle birleşerek doğanın yüceliğini vurgulamakta ve sonsuzluk duygusunu güçlendirmektedir. (Şekil 58-59), Bu kompozisyonlarda özellikle dikey düzenleme ve boşluk kullanımı, Çin manzara resminin plastik anlayışını yansıtan önemli öğelerdir. Fırça darbelerinin zarif akışkanlığı, ton geçişleri ve ince hat kullanımı, dağların ve ağaçların ritmik formlarını öne çıkararak resimlere görsel derinlik ve atmosferik bir perspektif kazandırır. Bu yönüyle manzara resmindeki imgeler, Çin şiirlerindeki doğa unsurlarıyla bağlantı kurarken, doğanın evrensel bütünlüğünü ve sanatçının içsel dünyasını aynı anda ifade eder. Her iki resimde insan zihnindeki ruh hâllerinin dışavurumu gibidir; çünkü mürekkebin ton zenginliği ve boşlukların yaratıcı kullanımı, izleyiciyi içsel bir sükunete ve doğayla özdeşleşmeye davet eder. Böylece, bu resimlerin poetik vurgusu; Taoist düşüncedeki evrenin boşlukta oluşu anlayışı, Zen öğretisindeki içsel sükunet ideali ve doğayla bütünleşme kavramlarının hem plastik hem de anlam düzleminde güçlü bir görsel yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sui ve Tang Dönemlerinden günümüze ulaşabilen en eski el yazması manzara resimlerinden biri dönemin çok yönlü bir sanatçısı olarak bilinen Zhnan Ziqian (yaklaşık 550-

604), tarafından yapıldığı düşünülen *İlkbaharda Yürüyüşler* (Şekil 60). Bir nehir manzarası olan bu resim Çin manzara resmi için önemli bir konuma sahiptir. Resmin erken dönem tasarım ve görünümüne sahip, ikna edici bir nehir sahnesi sunması, onun hem biçimsel hem de tematik olarak erken Çin peyzaj sanatının karakteristik özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Bu bakımdan, Çin manzara resminin tarihsel gelişimi bakımından önemlidir ve Zhnan Ziqian'nin gerçekçi manzara resimlerinin gelişimine öncülük ettiği düşünülmektedir (Loehr, 1980, s. 59).

Şekil 60

Zhan Ziqian, *İlkbarda Yürüyüşler*, MS 581-618, Kağıt Üzerine Boya.



(Zhan Ziqianh, MS 581-618)

İlkbaharda Yürüyüşler adlı resim, Çin manzara resim geleneğinin erken dönemine ait nadir örneklerdendir. Geniş ve açık bir alana yayılan düzenli dalgalı bir su yüzeyi, sisli bir ufka doğru uzanır. Bu alan, yalnızca bir mekân değil, aynı zamanda klasik Çin resmindeki “boşluk” kavramının aktif kullanımıyla anlam kazanan ruhsal bir geçiş alanıdır. Kompozisyonun bu geniş açıklığı, resme dingin bir atmosfer kazandırmakta ve küçük figürlerin etrafında gelişen anlatıyı derinleştirmektedir. Sağ tarafta, eğimli ve tepelik bir arazinin üzerinde düzgün konik şekilli dik yamaçlar yükselir. Bu tepeler, kenar çizgilerine yerleştirilen koyu renkli bitki kümeleriyle vurgulanır. Yamaçlar boyunca belirginleşen *cun* fırça darbeleri, Çin resmine özgü hacim ve topografik derinlik kazandırma yöntemidir (Barnhart vd., 1997, s. 9). Resmin sağ üst köşesinde dağların zirvesine oturmuş bulutlar, yalnızca atmosferik bir etki yaratmaz; aynı zamanda Taoist düşüncede ruhsal yükselişin simgesel ifadesi gibidir. Dağ burunlarına ve tepeler üzerine serpiştirilmiş, yapraksız ve çiçek açmış benzer türden küçük ağaçlar, ilkbaharın erken dönemine işaret eder. Ağaçların zarif dalları, fırça tekniğinin doğanın şiirselliğini ifade eden *ch 'i-yün sheng-tung* yaşayan ruhsal titreşimini, yaşam hareketlerinin birleştirici faktörü ilkesine dayandığını gösterir (Silva, 1964, s. 47). Ağaçların doğayla iç içe ama figürlerden hafifçe ayrılan konumları, resmin ritmini oluşturan bir plastik unsurdur. Bir kısmı yürüyerek, bir kısmı at sırtında, bazıları ise nehirden kayıkla geçirilen yolcu figürleri, tepelerin, yamaçların ve suyun soluk yeşil-mavi tonları arasında parlak noktalar oluşturur. Bu parlak noktalar

küçük olan figürlere görsel bir ilgiyle katılımımızı sağlarken resmin geneline yayılmış yeşil ve toprak tonlar, resme atmosferik bir huzur katmaktadır. Figürlerin farklı ulaşım yöntemleriyle betimlenmiş olması, yalnızca görsel çeşitlilik sunmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciye, doğayla kurulan temasın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda metafiziksel bir yolculuğa dönüştüğünü; dış dünyada atılan her adımın, içsel bir keşif ve ruhsal dönüşümle bütünleştiğini ima eder. İlginç bir görünümle kıyı boyunca uzanan yamaçlarda, açılı ve katmanlı kaya oluşumlarının tasarımı öne çıkar. Bu kayalar, hem topografik gerçeklik hem de soyut biçim olarak işlev görerek, doğayı stilize etme ile temsil etme arasındaki sınırdaki konumlanır. Yapılar ise, sarp arazinin kıvrımları arasında kimi zaman uyumsuz biçimde yerleştirilmiştir (Loehr, 1980, s. 62). Bu durum, insan yapısının doğaya tam anlamıyla entegre olamayışını ve insan eliyle doğaya yapılan müdahalenin sınırlı doğasını eleştirel bir biçimde yansıtır. *İlkbaharda Gezintiler* resmi, pastoral bir manzara resmi sunarken, Çin düşüncesinin resim üzerinden doğa, insan ve ruhsal bütünlük bağlamında okunabilen kavramların görselleşmiş hâlidir. Doğa, bu resimde sadece bir arka plan değil, insanın içine doğduğu, hareket ettiği ve sonunda uyum sağlamaya çalıştığı bir varlık olarak temsil edilmiştir. Bu nedenle eser, teknik ustalığı ve görsel kompozisyonunun ötesinde, felsefi ve şiirsel deneyim olarak değerlendirilebilir.

Manzaralar neden resmedilmiştir Sorusu, Song Hanedanlığı döneminde yaşamış olan ve saray akademisinde uzun yıllar görev yapan ressam Guo Xi'nin *Manzara Resmi Hakkında Tavsiyeler* adlı eserinin temel çıkış noktasıdır. Guo Xi bu soruya, yalnızca estetik ya da duygusal bir bakışla değil, daha derin ve bütüncül bir anlayışla yanıt verir. Ona göre, yüksek ahlaki değerlere sahip bireylerin, toplumsal ve ailesel sorumluluklarını bırakarak dağlara çekilmesi mümkün değildir. Ancak bu, insanların doğaya duyduğu özlemi ortadan kaldırmaz. Ormanların, ırmakların, sisin ve dumanın oluşturduğu doğa manzaraları, insanlarda içsel bir arzu ve huzur duygusu uyandırır. Guo Xi'ye göre, bu özlem yalnızca rüyalarla sınırlı kalmamalı; insanların duyuları bu doğal deneyimlerden mahrum bırakılmamalıdır. Bu bağlamda manzara resimleri, şehir yaşamının sınırları içinde bulunan bireylere, doğada özgürce dolaşabilme hissini yaşatacak bir aracı işlevi görür. Guo Xi bu görüşü şu ifadeyle temellendirir: “İnsanlar ormanlara ve ırmaklara, sislerin ve dumanların arkadaşlığına özlem duyar; bu özlem yalnızca düşlerde tatmin edilmemelidir.” Ona göre işte bu işlev, toplumun manzara resmine atfettiği değerın özünü oluşturur. Guo Xi'nin manzara resmine yaklaşımı, Batı'da ancak yüzyıllar sonra gelişecek olan saf estetik ya da romantik doğa anlayışından farklıdır. Manzara resmi onun için yalnızca güzel görüntülerin temsili değil; doğa düzeninin, hatta evrenin bütünselliğinin duyumsanmasını sağlayan bir ifade aracıdır. Bu anlayışın somutlaşmış hâli ise *Erken İlkbahar* adlı eseridir. Bu hayali kompozisyonda, doğanın farklı öğeleri (ağaçlar, kayalıklar, ırmaklar) yakından gözlemlenerek detaylandırılmış; izleyicinin bakışı ise küçük figürlerden başlayıp tapınağa, oradan da sislerin ardındaki kayalıklara ve uzak dağ zirvelerine

yönlendirilmiştir. Guo Xi bu deneyimi, “İlkbahar dağları kesintisiz uzanan hülyalı sis ve dumanlarla örtülüdür ve insanlar sevinç duyarlar” şeklinde ifade eder (Honour & Fleming, 2020, s. 275). Guo Xi’nin Erken Bahar’da sunduğu bu bütünsel doğa vizyonu, yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda izleyiciyi doğa ile evren arasındaki ahenkli ilişkiyi sezgisel düzeyde kavramaya yönelten bir düşünsel yolculuktur. Bu anlamda eser, hem estetik hem de ontolojik derinliğiyle Çin manzara resminin önemli sayılabilecek örneklerinden biridir.

Şekil 61

Guo Xi, Erken İlkbahar, 1072. İpek Üzerine Mürekkep ve İnce Boya.



(Guo Xi, 1072)

Guo Xi’nin bu bütüncül doğa anlayışı, Xia Gui’nin *Saz Kulübeden On İki Manzara* adlı uzun rulo resminde anlatısal bir biçimde sürdürülür (Şekil 61). Xia Gui, Song Hanedanlığı’nın saray ressamlarından biri olarak, bu eserde sağdan sola açıldıkça değişen sahnelerle izleyiciyi uzak dağlardan göllere, balıkçı teknelerinden sahil yaşamına doğru yönlendirir. “*Uzak Dağlar ve Yaban Kazları*, *Tekne Sisler İçindeki Köye Dönüyor*” gibi başlıklarla belirlenmiş sahneler, doğanın farklı anlarını ve ruh hâllerini aktarır. Görsel deneyim, müzik ya da şiir gibi ritmik bir yapıya sahiptir; geçişler neredeyse fark edilmeden ilerler. Fırça darbelerinin kararlılığı, boşlukların ustalıkla kullanımı ve detayların dengesi sayesinde izleyici, durağan bir yüzeyde dinamik bir zaman-mekân yolculuğu yaşar (Honour & Fleming, 2020, s. 275).

Şekil 62

Xia Gui , Saz Kulübeden On iki Manzara, detay, 1200-1240. El tomarı , İpek Üzerine Mürekkep.



(Xia Gui, 1200-1240)

Hem Xia Gui hem de Li Cheng'in eserinde Çin manzara resmi, yalnızca gözle görülen dünyanın değil, aynı zamanda sanatçının evrenle kurduğu içsel uyumun bir dışavurumudur. Bu yaklaşım, Batı'daki hayal gücüne dayalı fantastik kurgu yerine, doğanın özsel yapısına sadık kalmayı ve içsel gözleme dayanan düşsel temsilleri tercih eder. Bu bağlamda Li Cheng'in bazı kompozisyonlarında tek bakış noktasına bağlı kalması, daha sonra gelen eleştirmenlerce bütünsel perspektif anlayışına ters düşmekle eleştirilmiştir. Ancak Li Cheng'in genel yaklaşımı, farklı perspektifleri şiirsel bir bütünlükte birleştirmeye yönelik özgün bir deneme olarak da değerlendirilebilir. Li Cheng, bir seferinde, tepe üzerindeki pavyonları, pagodaları ve diğer yapıları kendisine aşağıdan göründükleri biçimde resmetmeyi denemiştir. Yani çatı kiremitlerini değil, yalnızca saçak altındaki ahşap yapı ve iskeleti betimlemiştir. Bu denemesi, Song Hanedanı'nın ünlü bilgini Shen Kuo tarafından eleştirilmiş; Shen, Li'nin "büyüklükten küçüklüğü algılamayı" bilmediğini ileri sürmüştür. Sonraki dönemlerde hiçbir sanatçı Li'nin bu yaklaşımını sürdürmemiştir. Ancak Shen ya da diğer Çinli eleştirmenler, bu tür çalışmaları gerçekliği bozmakla itham etmemiştir. Aksine, gerçekçi kopyalamanın bir konunun özsel anlamını ya da doğasını yansıtamayacağını savunmuşlardır. Onlara göre, yalnızca hayal gücüne dayalı temsiller gerçekliğin derinliklerini aktarabilir. Nitekim, Tang Hanedanı'nın sonlarına, yani onuncu yüzyıla gelindiğinde, bu yaklaşım Çin resminde güçlü bir ifade biçimi haline gelmeye başlamıştır (Barnhart vd., 1997, s. 424). Çünkü Çin estetik anlayışında amaç, doğanın doğru bir temsilinden ziyade onun özünü yakalamaktır. Sonuç olarak, Song Hanedanlığı döneminde Xia Gui'nin eserleri, Çin manzara resminin hem estetik hem de ontolojik katmanlarını temsil eden iki özgün yaklaşımı yansıtır. Biri doğanın metafizik yapısını ortaya koyarken, diğeri bu yapıyı şiirsel ve anlatımsal bir deneyime dönüştürür.

Bu iki yaklaşımı teorik olarak birleştiren ve sistematik bir çerçeveye oturtan sanatçı ise Ming dönemi ressamı ve sanat kuramcısı Dong Qichang olmuştur. Dong'a göre, Song ve Yuan

dönemindeki edebi ressamalar ideal sanatçılardır ve onların mirası, hem biçimsel olarak korunmalı hem de doğrudan doğa gözlemiyle yeniden yorumlanmalıdır. Ona göre doğa yalnızca dışsal olarak değil, zihinsel ve ruhsal bir süzgeçten geçirilerek temsil edilmelidir. Kalp, el ve tahayyül arasında kurulacak içsel dengeyle sanatçı, geçmişin ustalığını sezginin özgünlüğüyle birleştirmelidir. Kompozisyon, alan bırakma ve form dili, yalnızca görsel uyum değil, doğanın içsel ritmine uygun bir ruhsal ahengi yansıtmalıdır. Bu yönüyle Dong Qichang, Çin manzara resminin tarihsel sürecinde hem gelenekseli koruyan hem de sezgisel yaratımı öne çıkaran kuramsal bir dönüm noktasıdır. Onun düşünceleri, daha sonra Japon lirik manzara resmi anlayışına da ilham verecek olan, şiirsel ve felsefi bir doğa tasavvurunun temelini oluşturacaktır (Honour & Fleming, 2020, s. 555). Ming dönemi Çin resminde resim ve şiir arasındaki simbiyotik ilişki derinlik kazanmış; sanatçının metinsel katkısı sadece görseli tamamlayan bir unsur olmaktan çok eserin anlam dünyasını şekillendiren bir unsur olagelmiştir. Bu bağlamda Dong Qichang'ın, “*Resim dağ ve sulara denk olmasa da, dağlar ve sular da fırçanın yarattığı harikalara denk değildir*” sözü, doğanın birebir temsili yerine özsel deneyimi aktarması fikrini savunur. Ming dönemiyle birlikte, manzara resmi artık yalnızca doğayı betimleme aracı değil, içsel düşünce ve duyguların dışavurumu için yeniden yapılandırılmış anlam yüklü bir estetik form hâline gelmiştir (Honour & Fleming, 2020, s. 554).

Çin manzara resmi, yalnızca estetik bir beğeni nesnesi değil, aynı zamanda felsefi, metafizik ve ruhsal bir deneyimin dışavurumudur. Konfüçyüsçülük, Taoizm ve Budizm'in estetikteki izdüşümleriyle şekillenen bu sanat, insanın doğa ile kurduğu içsel uyumu şiirsel imgeler aracılığıyla görünür kılar. Doğayı taklit etmekten çok, onun özünü, ruhunu ve devinimini aktaran bu anlayış, Batı'daki doğrusal perspektif ya da ikonografik temsilden farklı olarak, zamansal ve sezgisel bir görselliğe dayanır. Bu yönüyle Çin manzara resmi, modern anlamda lirik bir temsil biçiminin erken örneklerini sunar. Sanatçının zihinsel yolculuğu, doğaya olan ruhsal bağlılığı ve gelenekle kurduğu bağ, Çin manzara resmini yalnızca görsel bir anlatım değil, aynı zamanda kültürel bir hafıza ve ontolojik bir şiir haline getirir. Çin manzara resminin bu derin estetik ve felsefi arka planı, özellikle Song dönemiyle birlikte zirveye ulaşmışlığını ve sanatçıların yalnızca doğayı değil, onun metafizik yapısını, içsel ritmini de aktardığı bir form haline geldiğini görüyoruz. Uzak Doğu coğrafyasında, özellikle Edo dönemi Japonya'sında bu anlayış farklı bir şiirsel duyarlılıkla yeniden biçimlenmiştir. Özellikle Buson ve Ike no Taiga gibi sanatçılar, haiku şiirinin minimal ve sezgisel doğasını manzara resmine taşıyarak, Çin'deki şiirsel resim geleneğini yeni bir lirik duyarlılıkla yeniden yorumlamışlardır. Çin manzara resmi bu yönleriyle Japon sanatında, özellikle Edo dönemi ressamaları tarafından geliştirilen lirik manzara anlayışına da ilham vermiştir. Bir sonraki bölümde bu etkileşim daha yakından ele alınacaktır.

Japon manzara resimlerinde poetik derinlik.

Japon resmi, çeşitli dönemlerdeki kültürel, dini ve felsefi akımlarla şekillenip zenginleşmiştir. Yaklaşık bin yılı aşkın bir zaman diliminde kendisine özgü estetik anlayışa sahip olmuştur. Japonya'daki en eski resimler, 1936 ve 1937 yıllarında yapılan arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkarılmış olan M.S. 1. Yüzyıldaki Orta Yayoi dönemine aittir. Bu sanat eserleri, döneme özgü vazolar ile tunç çanlar (dotaku) üzerine kazınmış kabartmalardan oluşmaktadır. En yaygın temalar arasında canlı biçimde betimlenmiş geyikler, ilkel tarzda kolları yukarı kalkmış insan figürleri, kayıkla kürek çeken insanlar, su kuşları ve kazıklar üzerine kurulmuş ev sahneleri yer almaktadır. Söz konusu çizimlerde belirgin bir kompozisyon yapısı bulunmamakta, bunun yerine saf, içten ve doğaçlama bir sanat anlayışı ön plana çıkmaktadır (Terukazu, 1977, s. 12). Japon kültürü Çin kültüründen fazlaca etkilenmiştir. Özellikle doğanın kendisinin kutsal kabul edildiği, *Şintoizm* denilen Japon halk dininin yanında, Budizm ve Çin kökenli Konfüçyüs dinini benimsemeleriyle, XVI., XVII. ve XVIII. yüzyıllarda güzel sanatlar alanında gelişim göstermiş ve o dönemde resim alanında büyük ustalar yetiştirmişlerdir (Turani, 2010, s. 309).

Japon resim sanatı, tarihsel süreci içerisinde dini gelenekler ve kültürel etkilerin sentezlenmesiyle şekillenmiştir. Erken Japon resimlerinde doğa mefhumu, çoğuklukla arka plan olarak kurgulanmıştır. Özellikle Nara döneminde (710-794), Çin, Tang Hanedanlığı ile kurulan kültürel etkileşimin etkisiyle Budist ikonografiye dayalı resimlerde, doğa unsurları tanrısal bir düzenin sembolü olarak ele alınmıştır. Burada doğa daha nesnel bir bakış açısıyla sergilenmekteydi. Bağımsız bir tür (Janr) değil ana konunun, Budist anlatının, geçtiği mekan unsuruydu. Nara dönemi resimleri Çin Tang resimlerinin stilizasyonundaydı. Bu stil daha sonra gelişecek olan Japon resmine özgü estetiği yansıtacaktı. Nara, Japonya'nın ilk başkenti olarak kurulmuştu ancak uzun süre başkent olarak kalamadı. Bunun sebebi 794 yılında İmparator Kammu, günümüz Kyoto'suna taşıdı. Bu değişiklin sebebi, manastırın baskısı ve Nara ruhban sınıfın siyasi müdahaleleriydi. Yeni başkentteki imparatorların politikası, İmparatorluk gücünü pekiştirmek ve Çin ile kültürel bağ kurmaktı. Bu politikalar, Japonya'ya Tendai ve Shingon gibi Budist mezheplerini getirmiş ve bu mezhepler sanat üzerinde etkili olmuşlardır (Terukazu, 1977, s. 37). XI. yüzyılda Budist resmin doruk noktası Amida inancı olmuştur. Japon resminde, Amida'nın gökten inerek mümin ruhu karşılayacağı sahneler çokça resmedilmiştir.

Şekil 63

Ananim, Buda'nın Ölümü (Nirvana Günü), 1086, İpek Üzerine Boya Asılı Parşömen.



(Nirvana Günü, 1086)

Shaka'nın Nirvana'sı (Şekil 63), Japon Budist resminin doruk noktalarından biri olarak kabul edilir. Bu sahne, figüratif ve dekoratif unsurların birlikte kullanıldığı, Yamato-e (Japon resmi) tarzında resmedilmiştir. Kompozisyonun yatay eksenine yerleştirilen Shaka figürü, sarı tonlarda ve natüralist olmayan bir biçimde idealize edilmiştir. Koyu fon üzerine açık renkli örtüye sarılmış bedeni, figüre doğaüstü bir ışıkla kutsallık atfetmeyi amaçlar (Terukazu, 1977, s. 49). Bu koyu-açık karşıtlığı, sahneye dramatik bir ağırlık ve yas duygusu kazandırır. Aynı zamanda Japon estetiğindeki doğaüstü aydınlık temasının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Figürlerin duruşları ve üzgün yüz ifadeleri belirgindir. Yumuşak ve katmanlı boya uygulaması, resme Japon estetiğinde rastlanan ahşap baskı (estamp) tekniğini andıran bir doku kazandırmıştır. Çin sanatının kökeni üzerinde gelişmiş çok ilerde Avrupa başta olmak üzere Empresyonist ressamların, yeni konular ve yeni renk dizileri ararken karşılaşacakları resmetme tekniği (Gombrich, 2011, s. 525). Arka planda çiçek açmış ağaçlar, mevsimsel döngünün sürekliliğini ve Budist kozmolojideki yaşamın geçiciliğini simgeler. Bu bağlamda doğa, yalnızca arka plan değil, ruhani özdeşliğin görsel bir yansımasıdır. Kompozisyonun yatay düzlemde kurgulanışı ve figürlerin manzara öğeleriyle sarmal bir ritimde yerleştirilmesi,

izleyiciye tüm yüzeyde eşzamanlı bir görsel dolaşım imkânı tanır. Bu yönüyle Çin resmindeki yüksek bakışlı perspektiften ayrılır ve Japon resmine özgü yatay anlatım yapısını yansıtır (Mason, 2005, s. 116) Sahne, ikonografik bir hiyerarşi ve duygusal yoğunlukla yapılandırılmıştır, çünkü Budist inanç sisteminde ruhlar olgunluk düzeylerine göre ayrılırdı.

Nirvana sahnesi, Japon Budist resminin teknik olgunluğunu ve doğa ile kurduğu derin, lirik ilişkiyi gözler önüne serer. Kompozisyonun yatay hiyerarşisi, figüratif düzeni ve doğayla iç içe geçmiş anlatımı sayesinde bu eser, yalnızca dini bir sahne değil; aynı zamanda doğa, ölüm ve ruhaniyet üzerine görsel bir meditasyon niteliğindedir.

Japon sanatında doğa, yalnızca dini anlatıların değil, seküler temaların da merkezinde yer alır. Bu doğa merkezli anlatım dili, dini imgelerden bağımsız olarak da insan duygularını ve zamanın akışını betimleyen lirik sahnelerde kendini gösterir. Bu yaklaşım, özellikle Heian Dönemi fresklerinde belirginleşir. Heian Döneminde yapılmış, Kyoto yakınlarında bulunan bir tapınağın iç mekanında 11. Yüzyıl Japon sanatının zarif ve şiirsel örneklerini barındıran freskler bulunmaktadır. Bu freskler, yalnızca Budist ikonografinin dini sembollerini değil, aynı zamanda Japon doğasının mevsimsel dönüşümlerini, dönemin aristokrat duyarlılığıyla birleşen ince bir lirizmle yansıtılmaktadır. Özellikle Heian döneminde gelişen Yamato-e tarzının olgunluk evresini temsil eden bu eserlerde, doğa artık yalnızca betimlenen bir arka plan değil; duyguların, zamanın, mevsimlerin ve insan varoluşunun taşıyıcısıdır (Terukazu, 1977, s. 68) Bu fresklerden biri olan *Erken İlkbahar Manzarası* (Şekil 64), Anka Salonu'nun kuzey kapısının doğu panelinde yer almaktadır. Kompozisyonun merkezinde yavaşça akan bir nehir, alçak tepeler arasında kıvrılarak ilerlemekte, kıyı boyunca savrulan kuru sazlıklar ve yerde kalan kar izleri ise ilkbaharın başlangıcındaki kırılganlığı betimlemektedir. Bu atmosfer, doğanın uyanışı ile geride kalan mevsimin izleri arasındaki geçiş halini, yani *mono no aware* (geçiciliğin hüznü) kavramını görsel olarak ifade eder (Tükel, 1997a, s. 791). Bu kavram, benzer bir duygusal yoğunlukla, Emekli İmparator Teiji'nin siparişiyle hazırlanan *Ebedi Hüzün Şarkısı* adlı paravan ekranında da görülmektedir. Bu ekran için yazılan şiirlerde, özellikle İmparator Xuanzong'un gözünden aktarılan ve sonbahar yapraklarıyla özdeşleşen gözyaşları, melankoli ve özlem duygularını derinleştirir. İmparator ile sevgilisinin ettikleri bağlılık yemini ve onları sonsuza dek ayıran ölüm gerçeği, Japon sanatında doğa, zaman ve duyguların iç içe geçtiği şiirsel bir görsel anlatımla sunulmaktadır. Böylece hem resim hem de şiir, geçicilik ve ayrılık temalarını bir arada işler; bu da Japon estetik anlayışında doğa ile insan duyguları arasında kurulan derin bağın çarpıcı bir örneğini oluşturur (Sorensen, 2012, s. 131).

Erken İlkbahar Manzarası Resimdeki küçük figürler, sade ama anlam yüklüdür; doğanın içinde neredeyse kaybolmuş olan bu küçük figürler, Heian aristokrasisinin kırsal

yaşama ve doğanın dinginliğine duyduğu içsel hayranlığı temsil eder. Bu resimler, 8. Yüzyıl Tang üslubuyla teknik açıdan farklılık gösterir. Çin'in doğanın görkemi ve gücünü simgeleyen manzaraları bu resimlerde yoktur. Daha çok insanla uyum içerisinde, ifade gücü yüksek, yumuşak ve kıvrımlı çizgilerle lirik bir anlatıya sahiptirler (Terukazu, 1977, s. 69). Kıyıdaki iki küçük kulübe, doğayla bütünleşmiş sade bir yaşamın izlerini taşır.

Şekil 64

Kose Hirotaka, Erken İlkbahar Manzarası, 11. yy. Duvar Üzerine Boya.



(Erken İlkbahar Manzarası, 11. yy)

Bu resim plastik, teknik ve mekânsal açıdan incelendiğinde Heian dönemi estetiğini bütün yönleriyle yansıtır. Biçimsel olarak çizgiler yumuşak ve akıcıdır; doğadaki formlar dramatik değil, sakin ve içe dönüktür. Kullanılan pastel renkler (yeşil, mavi, kahverengi) hem doğayla uyumu hem de erken ilkbaharın solgun atmosferini yansıtır. Renk geçişleri ustaca düzenlenmiş, sıcak ve soğuk tonlar arasında dengeli bir ilişki kurulmuştur. Teknik açıdan, bu fresk muhtemelen ahşap yüzey üzerine mineral pigmentlerle uygulanmış; Japon resmine özgü *tsukuri-e tekniği*yle (önce kontur, ardından renk) işlenmiştir. İnce fırça darbeleri, özellikle çitler, sazlıklar ve mimari öğelerde belirgin bir ustalığı gösterir. Zamanla aşınmış yüzeyler bile resmin dokusal bütünlüğünü korumaktadır. Mekânsal olarak ise perspektif anlayışı Batı'daki doğrusal sistemlerden farklıdır; burada uçuşan bakış yöntemiyle katmanlı bir derinlik sunulur: ön planda kulübeler ve çitler, orta planda figür ve nehir, arka planda ise soluk renklerle tasvir edilen tepeler yer alır. Dağların üst üste bindirilmesiyle oluşturulan bu derinlik, izleyiciye hem mekânı hem de mevsimsel geçişi aynı anda hissettirir. Figürün küçüklüğü ve neredeyse görünmezliği ise doğa karşısındaki insanın alçakgönüllü yerini vurgular.

Erken ilkbahar Manzarası freski (Şekil 64), yalnızca bir doğa sahnesi değil, Heian dönemi Japon sanatının duygusal, şiirsel ve felsefi değerlerini yoğun biçimde içinde barındıran bir görsel metindir. Bu resimde doğa, insanla bütünleşmiş bir varlığa dönüşmüş, görsel temsil ise yalnızca gözle değil, ruhla da okunabilecek bir şiire evrilmiştir. Tang dönemi Çin sanatındaki görkemli ve dramatik doğa tasvirlerinden uzaklaşan Heian ressamaları, doğayı lirik, içsel ve insana yakın halleriyle resmetmeyi başarmışlardır. Böylece, Japon seküler sanatının iki yüzyıllık gelişiminin doruk noktası olan bu eser, sadece estetik değil, poetik bir yapıt olarak da değerlendirilebilir.

12. yüzyıla kadar Japon resmi belirgin bir yapı ekseninde gelişim göstermiştir. Heian dönemi ressamaları, dini ve seküler temaları harmanlayarak lirik ve incelikli bir milli Japon resmi yaratmışlardır. Bu özgün sanat anlayışı 13. Yüzyıla kadar egemenliğini sürdürmüştür. Ancak, önce Song ardından da Yuan hanedanları aracılığıyla anakara Çin’den gelen etkiler, Japon resmine 14. Yüzyılda köklü bir dönüşüm kazandırmıştır (Terukazu, 1977, s. 103). Bu kültürel dönüşüm yalnızca teknik değil, aynı zamanda düşünsel bir yönelim farklılaşmasını da beraberinde getirmiştir. Özellikle Zen Budizmi’nin etkisiyle resimdeki estetik öncelikler değişmiş; Heian dönemine özgü duygusal ve betimleyici yamato-e tarzı yerini, sade, spontan ve metafizik boyutu öne çıkaran *suiboku-ga* (mürekkep yıkama) tekniğiyle yapılan çalışmalar almıştır. Bu yeni estetik yaklaşım, doğayı yalnızca görsel bir tema olarak değil, aynı zamanda ruhsal bir tefekkür nesnesi olarak ele alır. Fiziksel dünyanın sınırlarını aşarak nihai gerçekliğe ulaşma çabasında, Çin tarzı mürekkep resimlerine duyulan hayranlık, bu üslubun Japon sanatçıları tarafından benimsenmesini sağlamıştır. Bir Zen öğretisine göre, *çok renk görmek görüşü karartır*. Bu nedenle mürekkep, rengin en büyük ustası kabul edilmiştir. Bu anlayışı en özgün biçimde yansıtan sanatçılardan biri Sesshu’dur. O bu tehlikeyi aşmış, yalnızca Çin’in hayali veya gerçek manzaralarını resmetmekle kalmayıp Japon doğasını da konu edinmiştir. Böylece Çin mürekkep resmi geleneğini Japon topraklarına uygulamanın mümkün olduğunu fark eden ilk sanatçılardan biri olmuştur (Swann, 1966, s. 158). Doğayı yalnızca görsel bir olgu olarak değil, ruhsal bir tefekkür alanı olarak ele alan Sesshu’nun manzaralar, Çin resmindeki özenli fırça işleri ve yumuşak atmosferden farklı olarak, cesur ve keskin hatlarla inşa edilmiş, yoğun bir içsel derinlik taşıyan tasarımlar şeklinde karşımıza çıkar (Honour & Fleming, 2020, s. 559). Çin’deki Budist manastırları, büyük şehirleri ve doğal manzaraları gezen Sesshu’ya bu yolculuğunda rahip ve şair Genryu Shuko eşlik etmiştir. Shuko, seyahatlerine dair kaleme aldığı bir metinde şu gözlemlerde bulunur: “*Günün sonunda, renkleri çalışmaktan ve mevsimleri resmetmekten hem bedenen hem ruhen yorulan Sesshu, korkuluğa yaslanıp yakasını gevşetir ve rüzgârın tenini okşamasına izin verir. Sık sık derin nefesler alır, ciğerlerini genişletir ve resmin anlamı üzerine meditasyon yapar*” (Kleiner, 2016, s. 1068).

Şekil 65

SesshuToyo, *Kış Manzarası*, 15.yy, Muromachi Dönemi. Kağıt Üzerine Mürekkep ve Mat Renk.



(Sesshu Toyo, 15. yy)

Japon resmi, tarih boyunca Çin resminden hem estetik hem de teknik anlamda büyük ölçüde etkilenmiştir. Ancak bu etkilenme, birebir taklitten ziyade, Japon sanatçıların Çin kaynaklarını kendi kültürel ve sanatsal bağlamlarında yeniden yorumlamalarıyla gelişmiştir. Bu bağlamda, bazı sanatçılar Çin resim geleneğinden bazı unsurlar alarak bunları Japon duyarlılığı içerisinde yeni anlamlar kazandırmayı başarmışlardır (Swann, 1966, s. 177). Bu sanatçılar arasında en dikkat çeken, 16. Yüzyıl Momoyama döneminin önde gelen ressamlarından Hasegawa Tohaku'dur (1539–1610). Tohaku, özellikle Sesshu Toyo ve Sung dönemi Çinli Mu-ch'i'nin etkisi altında yetişmiştir. Kyoto'daki Daitokuji Tapınağı'nın sanat koleksiyonları aracılığıyla Zen estetiğini derinlemesine inceleyen sanatçı, monokrom mürekkep resmi konusundaki *suiboku-ga* tek renkli mürekkep tekniği (Renda, 1997, s. 763) ustalığı ile tanınmıştır. Tohaku'nun gevşek ve serbest fırça darbeleriyle oluşturduğu atmosferik derinlik ve şiirsel tonlamalar, Çin kaynaklı bir resim geleneğini Japon doğasının ruhuyla sentezlemesini mümkün kılmıştır (Kleiner, 2016, s. 1079). Sanatçının en bilinen eseri olan *Çam Ağaçları*'dir (Şekil 66).

Şekil 66

Hasegawa Tohaku, Çam Ağaçları, 1539-1610. Kağıt Üzerine Mürekkep.



(Hasegawa Tohaku, 1536-1610)

Bu resim Tokyo Ulusal Müzesi'nde yer alan, altı panelli bir paravan dizisidir. Bu eserde sabah sisi içinde belirginleşen uzun ve zarif çam ağaçları kahverengi mürekkep kullanılarak yaratılmış ton geçişleriyle betimlenmiştir. Mürekkep yayma tekniği, Japon asimetrik tasarım anlayışının cesaret ve yalınlık sınırlarını zorlayan bir kompozisyon dili sunar (Honour & Fleming, 2020, s. 560). Uzun ve yavaş, kısa ve hızlı, koyu ve açık tonlardaki ıslak fırça darbeleri, yaprak, gövde ve kök gibi doğal öğelerin dokusunu olağanüstü bir hassasiyetle yansıtır. Tohaku, Çin sanatından yalnızca biçimsel değil, kavramsal dersler de çıkarmıştır. Örneğin, manzaraya sadelik içinde anlam yüklemek ve gereksiz ayrıntılardan arınmak onun için merkezi bir prensip olmuştur. Resmin arka planında yer alan geniş boşluklar, Zen estetiğinde olduğu gibi ifade edilemeyen yalnızlık, içe dönüş ve dinginliği temsil eder. Böylece boşluk, anlamın taşıyıcısı haline gelir; gösteriş reddedilir, sadelik yüceltilir (Swann, 1966, s. 178). Tohaku'nun başarısı yalnızca teknik becerilerinde değil, aynı zamanda “nerede durulacağını bilme” erdeminde yatar. Bazı Japon sanatçılar, teknik ayrıntılara fazlaca odaklanarak ifadenin sınırlarını zorlayabilmekteyken, Tohaku bu dengeyi şiirsel görüş gücüyle korumayı başarır. Kompozisyonun temel düzeni, fondaki boşluklara rağmen sarsılmaz; aksine bu boşluklar, manzaranın ruhsal derinliğini güçlendirir. Sonuç olarak, Tohaku'nun yapıtları Japon manzara resmi geleneğine yalnızca görsel değil, düşünsel ve duygusal bir katkı sunar. Çin'den ithal edilen bir teknik, onun yorumuyla Japon doğasına özgü bir şiirselliğe bürünür. Bu yönüyle Tohaku, doğa ile sanat, sadelik ile ifade, teknik ile duyarlılık arasında kurduğu incelikli denge sayesinde Japon sanat tarihinin en özgün figürlerinden biri hâline gelmiştir. Özellikle *Çam Ormanı* resmi, Momoyama sanatına egemen olan görsel yoğunluk ve sertliğin aksine, serin ve sisli bir sabahın ruh hâlini izleyiciye başarıyla yansıtarak manzara resmi türünün en etkileyici örneklerinden biri olmuştur (Swann, 1966, s. 178).

17. yüzyıldan 18. Yüzyıl ortalarına kadar gelişen Bun-jin (edebî adamlar ressamı) akımı, edebiyat ile resim sanatının iç içe geçtiği, Çin kökenli estetik anlayışların Japon doğasının özgün duygusallığıyla harmanlandığı bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu akımın ilk önemli temsilcisi Yosa Buson'dur. Edo döneminin hem haiku şairi hem de ressamı olarak, Japon sanatının en zarif figürlerinden biri kabul edilir (Swann, 1966, s. 199). Sanat anlayışında edebiyat ve resim birbirini tamamlayan alanlar olarak değerlendirilir; haikuları ve resimleri lirik bir duygusallık ve şiirsel derinlik taşır. Buson'un resimlerinde, soluk tonlar ve cesur fırça darbeleriyle soyut eğilimler gösteren teknikler dikkat çeker (Kleiner, 2016, s. 1075). Özellikle *Yeni Filizler Üzerinde Uçan Guguk Kuşu* (Şekil 67), pastel renklerle Çin akademik resim geleneğinden etkilenmekle birlikte, bu geleneği katı kurallardan arındırarak daha esnek ve duygusal bir Japon yorumu sunar. Buson'un sanatı, klasik Çin şiirsel resim geleneğini hem görsel hem de edebî açıdan yeniden yoğurarak evrensel bir duygulanım biçimi haline getirmiştir (Cahill, 1996, s. 137). Buson'un manzara anlayışı yalnızca doğanın betimlendiği bir sahne değil, aynı zamanda insan duygularının, geçmişe özlemin ve varoluşsal sorgulamaların aktarıldığı şiirsel bir uzamdır. Doğadan alınan küçük kesitler—örneğin bir dağın yamacına kurulmuş kulübe, sisler içindeki bir patika, sazlıklarla çevrili bir gölet—yalnızlık, içsel yolculuk ve doğayla bütünleşme gibi temaları çağırır. Özellikle geç dönem eserlerinde yalın fırça darbeleriyle inşa ettiği kompozisyonlar, izleyiciyi fiziksel bir mekânda değil, ruhsal bir düşün alanında dolaştırır (Cahill, 1996, s. 166). Buson'un görsel anlatılarında haiku şiirinin yoğunluğu ve sadeliğiyle örtüşen bir estetik tercih vardır. Örneğin, sabah sisi içindeki sazlıkta yürüyen bir figür ya da kış sabahı baltasını kaldıran bir oduncu gibi sahneler, yalnızca doğayı yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda o anın duygusal titreşimini, bellekteki çağrışımını da taşır. Buson'un şiirselliği yalnızca resimlerinin yanına ilaştirdiği dizelerle sınırlı değildir; her fırça darbesinde, her mekân seçkisinde hissedilir. Kompozisyonlarında sessizlik hâkimdir; rüzgârın uğultusu, uzaktan gelen dere sesi ya da dallardaki kuş cıvıltısı betimlenmez ama sezdirilir. Bu yaklaşım, Çin şiirinde yer alan *duygunun doğrudan ifade edilmemesi* geleneğinin Japon görsel sanatına yansımış biçimidir (Cahill, 1996, s. 144).

Şekil 67

Yosa Buson, *Yeni Filizlerin Üzerinde Uçan Guguk Kuşu*, Edo Dönemi, 18. Yüzyıl sonları. Asılı Parşömen, İpek Üzerine Mürekkep ve Boya.



(Yosa Buson, 1800)

Sürgülü bir kapı üzerine işlenmiş *Manzara* (Şekil 67), doğayla kurulan samimi ve duyuşal bağın görsel bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Japon resmine özgü eklektik yaklaşım, bu eserde belirgindir; Ming ve Qing hanedanlıklarına ait Çinli kaynaklardan alınmış öğeler barındırır. Ayrıntılı ikonografik analiz, bu eserlerin Çin resim geleneğindeki farklı ve kimi zaman çelişkili referansları bir araya getirdiğini gösterir.

Japon manzara resmi, Çin örneklerinden farklı olarak yüzeysel görsel etkileri ön plana çıkarır; bu yönüyle daha doğrudan ama daha az derinlikli bulunabilir. Ancak bu yaklaşım, Çin tarzı dekoratif anlayışın duyarlılıkla yorumlandığı bir ustalık sergiler (Swann, 1966, s. 199). Buson'un bu görsel yaklaşımı, onun şiir anlayışında da karşılık bulur. *İlkbahar Çamuru Şiir Koleksiyonuna* yazdığı önsözde resim anlayışına da ışık tutabilecek bir estetik kavrayış ortaya koyar. Merhum arkadaşına *haikai* (bugünkü haiku) şiirinin özünü *sıradan kelimeleri kullanmak ama sıradanlıktan kaçmak* şeklinde tanımladığını hatırlatır. Ona göre, "*ritoku*" (sıradanlıktan uzaklaşmak) olağanüstü ya da süslü sözcükler kullanmakla ilgili değildir. Bu kavram, Çin kaynaklı Hardal Tohumu Bahçesi Resim El Kitabı'ndaki *banallığı dışlama* (ch'ü-su)

öğretisinden uyarlanmıştır (Cahill, 1996, s. 172). Dolayısıyla, Buson'un amacı sıradan olanı dışlamak değil, onun içindeki şiirsel özü görünür kılmaktır. Yosa Buson'un sanatı, klasik şiir ile görsel anlatının iç içe geçtiği bir estetik sentezdir. Onun resimleri, doğayı yüzeysel bir biçimde taklit etmektense, iç dünyayı harekete geçiren şiirsel bir arayüze dönüştürür. Manzara, Buson'un elinde yalnızca bir betimleme değil, insan ruhunun derin titreşimlerini taşıyan bir haiku mısrasına dönüşür. Bu yönüyle Buson, hem bir ressam hem de bir şairdir.

Şekil 68

Katsushika Hokusai, Kanazava Açıklarında Büyük Dalga, 1823-39. Kağıt Üzerine Polikrom Ağaç Baskı.



(Katsushika Hokusai, 1823-39)

Ukiyo-e, 17. Yüzyılda bugün Tokyo olarak bilinen Edo şehrinde ortaya çıkan ve 19. Yüzyıl son çeyreğine kadar etkili olmuş Japon toplumunun, doğa ve güzellik kavramı üzerinden günlük yaşamlarını belgeleyen bir sanat biçimidir (Tükel, 1997a, s. 791). Ukiyo- terimsel olarak “geçici dünya resimleri, kayan dünya, yüzen dünya gibi” anlamlar taşır ve insan yaşamının ve maddi dünyanın gelip geçiciliğini ima eder (Kleiner, 2016, s. 1075). Aslen Budist düşünceden türemiş ve dünyevi varoluşun yanıltıcı ve anlamsız doğasına işaret eder. Ancak Edo döneminde bu kavram, hedonistik (hazcı) bir anlam kazanmış ve kentli nüfusun eğlenceleriyle ilişkilendirilmiştir (Schlombs, s. 7). Ukiyo-e sanatçıları, Çin ve Zen etkisi altındaki geleneksel Japon resminden uzaklaşarak, tiyatro, sirk, eğlence hayatı ve bu alanlardaki figürlerin gündelik yaşamlarını konu alan seküler içerikli resimler üretmişlerdir. Özellikle Japon toplumunun alt sınıfında yer alan, ancak giderek zenginleşen chonin (kentsoylu) kesimi, ağır semboller taşıyan ahlaki içerikli Çin tarzı Kano resimlerine ilgi göstermemiş; bunun yerine çevrelerindeki renkli ve canlı dünyanın görsel temsilini talep etmiştir (Swann, 1966, s. 205). Ukiyo-e, bu bağlamda hem bir tür resim (janr) anlayışını hem de dönemin kültürel yaşamını belgeleyen bir araç işlevi

görmüştür. Teknik açıdan bakıldığında, Ukiyo-e eserleri başta siyah-beyaz ahşap baskı şeklinde üretilmiş, daha sonra bu baskılar fırçayla renklendirilmiştir. 1740 sonrasında sanatçılar, benizuri-e olarak bilinen çok renkli baskı tekniğini geliştirmiştir (Rona, 1997c, s. 1838). Bu teknik, bir kitle üretim yöntemi olarak geliştirilmiştir. Zamanla orta sınıfların sanatsal ihtiyaçlarını karşılayan, çeşitlenmiş ve sofistike bir yayımlama sektörüne dönüşmüştür (Schlombs, s. 41).

Hibbet'in ifadesiyle, Ukiyo-e'nin estetik özü, “*anı düşünmeden yaşamak, ama bu anı, yalnızca haz verdiği için değil, aynı zamanda incelikle tadını çıkarmak için değerli kılmak*” şeklinde özetlenir (Swann, 1966, s. 205). 19. Yüzyıl başlarının Ukiyo-e'nin en önemli ustaları, Katsushika Hokusai ve Ando Hiroshige'dir. Geleneksel Çin ve Japon sanatında manzara resmi genellikle hayal ürünü düşsel görünümlerden oluşurken, bu iki sanatçı doğrudan doğayı gözlemleyerek çalışan ilk manzara ressamı olmuşlardır (Tükel, 1997a, s. 791). Hokusai'nin *Fuji Dağı'ndan 36 Görünüm*, *Japonya'nın Çağlayanları* ve *Ünlü Köprü Görünümleri* gibi dizi resimleri bu yaklaşıma örneklerdir (Rona, 1997c, s. 799). Hokusai'nin çok renkli (polikrom) baskı sanatına en önemli katkısı, Japonya ve Çin'de daha önce yapılmış manzara tasvirlerinden farklı bir anlayış sunmasıdır. Bu manzaralar, güçlü renkleriyle kolayca tanınırlar. Ancak ne bütünüyle gerçekçidir ne de idealize edilmişlerdir (Honour & Fleming, 2020, s. 696). Hokusai, 1820'lerin sonlarında ürettiği *Çiçekler ve Kuşlar* dizisi, *Büyük Çiçekler ve Küçük Çiçekler*, Çin, Japon ve Avrupa sanat tekniklerinin bir arada sunulduğu çalışmalar olmuştur. Bu yapıtlar, güçlü kompozisyon yapısına, cesur fırça vuruşları ve etkileyici renklendirmeleriyle dikkat çeker.

Hokusai, yaşamının son döneminde Çin ve Japon tarihine yönelmiş; 1828–1833 yılları arasında *Çin ve Japon Şiirlerinin Yaşama Yansıması* başlıklı on parçalık bir *kakemono* (duvara asılı rulo) baskı dizisi üretmiştir. Hem Hokusai hem de Hiroshige, Japon baskı sanatının ve Ukiyo-e akımının son büyük temsilcileri olarak kabul edilmektedir (Rona, 1997c, s. 799).

Hokusai, Japon sanatçıların basit sahne düzenlemelerinden çıkarak doğayı daha özgün ve derinlikli biçimde ifade eden ilk sanatçılardandır. Batı tarzı manzaralarla başladığı kariyerinde, abartılı perspektif, ışık-gölge ve aşağıdan tek bir düşük bakış açısı gibi Batı'ya özgü teknikler kullanmıştır. Bu yaklaşımlar, onun başyapıtları olan *Fuji Dağı* görünümünü *Fuji Dağı'ndan Otuz Altı Görünüm* dizisini yaratmasına olanak sağlamıştır (Terukazu, 1977, s. 176).

Hokusai'nin en bilinen eserlerinden biri olan *Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga* (Şekil 68), izleyiciyi su yüzeyine son derece yakın bir bakış noktasına yerleştirerek sahneyi dramatik bir perspektiften sunar. Dalgaya kazandırdığı zarif ve arabesk kıvrım, (soyut bir ritimde sonsuz ve simetrik) tepe noktasındaki deniz köpüklerinin pençeyi andıran biçimlerle

betimlenmesiyle birleşir. Bu anlatım, doğanın yıkıcı ve görkemli gücünü estetik bir dille ifade eder. Temiz ve parlak mavi tonlardan oluşan renk paleti ise bu doğa olayının görsel etkisini daha da güçlendirir (Paget, 1985, s. 57). Hokusai'nin eserlerinde sıkça yer alan karlarla kaplı Fuji Dağı, bu ikonik yapının arka planında da belirgin bir biçimde yer almaktadır. Büyük bir dalganın ejderha pençeleri gibi kıvrılarak kırılğan teknelerin üzerine çöktüğü bu sahnede, Fuji Dağı doğayla insan arasındaki ölçek farkını vurgulayan sabit bir referans noktası sunar. Bu yapı, yalnızca manzaranın görsel kompozisyonuna katkı sunmakla kalmaz; aynı zamanda Japon estetik değerlerinin merkezinde yer alan doğa ve insan ilişkisini simgeler. Hokusai'nin estampları, özellikle Çin etkilerinden görece bağımsızlaştığı dönemlerde, Japon sanatının karakteristik dekoratif desen anlayışını ve doğadan alınan biçimlerin stilize edilmiş yorumunu başarıyla yansıtır. Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga da bu yönüyle, doğaya duyulan estetik ilgiyi ve biçimsel zekâyı bir araya getiren özgün bir örnektir (Honour & Fleming, 2020, s. 696). Japon sanatının simge eserlerinden biri olan *Kanagawa Açıklarında Büyük Dalga* yalnızca Japonya'da değil, Batı dünyasında da sonsuz kez taklit edilmiş, parodisi yapılmış ve kurumsal logolara, tüketim ürünlerine uyarlanmış olsa da, eserin özünde var olan şiirsel titreşim hiçbir zaman silinmemiştir. Çünkü bu resim sadece bir doğa sahnesi betimlemesi değildir. İnsanoğlunun doğa'nın o sublim, yüce tarafına karşı koyma bilincimizin bir aynasıdır. Ancak Hokusai'nin huzursuz dehası, yalnızca o görkemli mavi dalganın ötesine uzanır. Zamanı ve kıtaları aşan silinmez etkisi, onu tüm dünyanın önde gelen Japon sanatçısı konumuna taşır (Paget, 1985, s. 57).

Resim paletindeki saf mavi tonlar, yalnızca doğanın bir yansıması değil, aynı zamanda ruhsal bir derinliğin de taşıyıcısıdır. Bu tonlar, dinginlikle coşkunluk, huzurla tehdit arasındaki sınırda gezinir. Bu resimde Hokusai'nin kullandığı Prusya mavisidir. 18.yüzyılda Almanyada bir kimyagerin tesadüfen bulduğu bu rengi, Japon ressamlar 1820 sonrası yaygın olarak kullanmaya başladılar. Daha önce Japon manzara resimlerinde kullanılan mavi tonlar, kararsız ve çabuk soluyorlardı. Prusya mavisinin çok daha etkili ve güvenilir olması sebebiyle o dönem ressamlar gökyüzü ya da su gibi doğa unsurları betimlemelede bu rengi kullanmaya başlamışlardır. Özellikle Hokusai bu pigmentin bir tutukunuydu (Dixon, 2019, s. 231).

Bu resmin arka planında, tüm bu kaotik hareketin tam karşısında sakin ve sarsılmaz bir figür olarak yer alan Fuji Dağı, doğanın sabit ve ebedi yüzünü temsil eder. Bu karşıtlıkta Japon estetik geleneğinde köklü bir yere sahip *Wabi-Sabi* bağlamında okunabilir. Hokusai bu eserinde doğanın gücünü, görkemiyle değil, yalın ama sarsıcı bir anın içinde sunar. İnsan figürleri neredeyse görünmeyecek kadar küçük ve kırılğandır; tekneler ise doğanın karşısında direnmeye çalışan âciz nesnelerdir. Burada *wabi* nin tevazu ve sadelik estetiği devreye girer (Kleiner, 2016,

s. 1073) Görkemli olan, insan değil, doğadır. İnsan doğaya karşı değil, doğayla birlikte var olmaya çalışır. Dalga, bir an sonra sönünlenip dağılacak, hemen ardından deniz tekrar sakinleşecek. İşte bu anlık şiddetin ardında *sabi* nin geçiciliği ve melankolisi yatar. Bu japon şiirinde sonbahar yapraklarının dökülüşü ya da eskiyen bir çay fincanındaki çatlağın taşıdığı zaman izleri gibi, yaşanmışlığın ve faniliğin estetik değer taşıdığı bir duygulanımdır (Kleiner, 2016, s. 1073). Fuji Dağı'nın sabitliğine karşılık dalganın gelip geçici doğası, zamanın kaçınılmaz akışını imler. İnsan, bu dalganın karşısında değil, içinde erir. Leonard Koren'in tanımıyla *wabi-sabi*, kusurlu, geçici ve eksik olanın güzelliğidir; aynı zamanda mütevazı, sade ve alışılmadık olanla kurulan estetik bir bağdır. Hokusai'nin bu eseri de, yüzeydeki coşkulu enerjiye rağmen, aslında doğaya karşı duyulan tevazu ve âna teslimiyetin bir ifadesidir. Resimdeki sadelik ve abartısızlık, *wabi* kavramının özünü yansıtırken; dalganın gelip geçici gücü, *sabi*'nin yaşanmışlık, zamanın izleri ve fanilik estetiğiyle örtüşür. Koren'in ifadesiyle, “*wabi-sabi* güzelliği küçük, gizli, geçici ve ince şeylerde saklıdır; sıradan gözler için görünmez olabilir” (Koren, 1994, s. 51). Hokusai'nin dalgası da bu bağlamda sadece doğanın gücünü değil, aynı zamanda onun geçici, kırılgan ve neredeyse görünmeyen şiirselliğini yansıtır. Bu bağlamda, eserin poetikası yalnızca bir doğa olayını betimlemekle kalmaz; geçici bir tezahür olarak doğayı, insanın onunla kurduğu duygusal ilişkiyi ve ânın içine sessizce çağrılmayı da içerir. Bu da şu düşünceyle örtüşür: “*Zamanla şekillenen bir dinginlik, kırılganlıkta saklı bir bilgelik ve sadeliğin içindeki derin güzelliktir*” (Koren, 1994, s. 50) Hokusai'nin dalgası, tam da bu *wabi-sabi* ruhunu görsel ve duygusal düzeyde bedenleştirir.

Şekil 68

Katsushika Hokusai, *Güzel Havada Kızıl Fuji Dağı*, 1830-32. Kağıt Üzerine Ağaç Baskı.



(Katsushika Hokusai, 1830-32)

Hokusai Japon sanat geleneğinden farklı olarak manzara resimlerinde alçak bir bakış açısı benimsemiştir. Bu alçak perspektif görünüşü ile manzara daha etkileyici ve resimsel bir etkiye bürünmüştür. *Kızıl Fuji Dağı* baskı resminde (Şekil 69), olağanüstü bir kıvıllıkla resmedilen Fuji dağında hiçbir figür görülmemektedir. Resmin sol üst köşesinde Japon alfabesiyle, “*Güney rüzgarı güzel havayı getirir*” ifadesi yer almaktadır. Sol üst köşedeki yazı, yalnızca meteorolojik bir bilgi vermekle kalmaz; aynı zamanda kutsal bir vizyon etkisi yaratır. Hafif ve yatay bulutlarla bezenmiş mavi gökyüzüne karşı duran dağa kutsallık atfetmiştir. Hokusai, renk kullanımında gerçekliğe sadık kalmıştır. Buna rağmen baskılarında uyguladığı form ve detaylarla elde ettiği sadeleştirme, estetik olarak gerçekliğin ötesine geçmeyi amaçlamıştır (Terukazu, 1977, s. 176). Bu bilinçli soyutlama Edmun Burke ve Immanuel Kant’ın *yüce* (sublim) olanın doğadaki devasa ve aşkın olanı hatırlatır.

Hokusai, Fuji Dağı’nın zirvesine doğru olan eğimini abartarak, yamaçların üstel şekilde kıvrılmasını sağladı ve bu da dağın yüksekliğini vurguladı. Konik formun kompozisyonda sağa kaydırılması ise her iki esere gerilim ve dramatik etki kazandırır. Büyük Dalgadan farklı olarak, bu iki manzara eserinde insan figürü bulunmaz; anlatı tamamen, rüzgâr ve yağmurla çarpışan heybetli ve boyun eğmeyen dağa odaklanır (Paget, 1985, s. 58). Hokusai’nin Kızıl Fuji tasviri, ortaçağ parşömen resimlerindeki zarif arka plan manzaralarını andırır. Bu zarıflığe, güçlü fırça darbeleriyle oluşturulmuş bağımsız manzara düzlemleri eşlik eder. Bu resim, Japon resim geleneğinin tarihsel belleğini yeniden üretir (Terukazu, 1977, s. 176). Hokusai, çevresindeki dünyayı cesur ve özgün tasarımlara indirgerken, konusuyla bağıını asla kaybetmedi. Onun sanatsal abartıları, baskı hareketinin temelinde yatan aynı güçlü tutkudan besleniyordu. Sanatına insani bir duyarlılık eşlik etmiş, biçimsel sadelikle duygusal yoğunluk arasında bir denge kurmuştur. Onun için sanatçının doğa algısı, insan deneyimlerini kapsayan dramatik bir sahne anlayışıyla bütünleşmiştir (Swann, 1966, s. 214). Eserlerinin etkisi o denli genişti ki, baskıları, resimleri ve resimli kitapları Japonya’yı ziyaret eden yabancı koleksiyoncular tarafından toplanmış, sanatçının yaşamı süresince Avrupa’da sergilenmiş ve çoğaltılmıştır. Daha sonra, onun tasarımları bir kuşak Fransız ressamı büyülemiş ve bu sayede Japon sanatı etkisindeki *Japonisme* akımı doğarak modern sanatın gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. (Paget, 1985, s. 7). Hem Hirashige hem de Hokusai aracılığıyla Japon baskı sanatı Avrupa sanat camiasında tatinmasına öncülük etmişlerdir.

19. yüzyılın son çeyreğinde modern öncesi japon resim sanatı, Hiroshige’nin baskı resimleri Avrupa resmine özellikle de Empresyonizm’in gelişiminde büyük katkı sağlamıştır. Japonya’nın dış dünyaya kapılarını açmasıyla, 1862 Londra ve 1867 Paris Dünya Fuarlarında Japonya’dan getirilen çok sayıda baskı resim Avrupa’lı sanatçılar tarafından yoğun bir ilgi

görmüştür. Bu resimlerdeki atmosfer ışığı, hava koşulları, kompozisyon, duygulu ve lirik renklendirme teknikleri, o dönem Avrupa akademik sanat geleneğinin hiyerarşik olarak yapılandırılmış merkezi perspektif ve üç boyutlu cisim tasvirlerini aşmalarında öncü bir unsur olmuştur (Schlombs, s. 86). Sanat eleştirmeni ve tarihçi, Edmond de Goncour 1863 yılında yazdığı bir eleştiri yazısında, “*Onlara bakarken, Yunan sanatını düşünürüm; mükemmelliğin sıkıcılığı, kendisini akademik olma lanetinden hiçbir zaman kurtaramayacak bir sanat*” demiştir (Honour & Fleming, 2020, s. 713) . Bu dönüşüme Hokusai’nin Güzel Havada Kızıl Fuji Dağı (Şekil 69), hem teknik anlamda hem de poetik ve ruhsal bağlamda görsel bir demeyim sunmaktadır.

Fuji Dağı’nın konik tepesi, güneşin ilk ışıklarıyla birlikte doğaüstü bir parıltı kazanır. Bu sahne, fiziksel doğa imgesini aşarak izleyicide ruhani bir deneyim uyandırır. Hokusai’nin *Güzel Havada Kızıl Fuji Dağı* baskısı, insan figürüne yer vermeyen sade kompozisyonuyla dikkat çeker. Gerçek doğa gözlemlerine dayanan bu eserde Hokusai, gerçekçi renklendirmeyi bilinçli bir sadeleştirme ile birleştirerek, dağın yüceliğini küçük bir baskı alanında etkili biçimde yansıtır. Bu eser, Hokusai’nin sanatına adanmış bir yaşamın ardından, doğaya dair en samimi ve şiirsel izlenimini yansıttığı, Edo dönemi Japon estetiğinin modern biçimsel ve düşünsel temellerini etkileyen bir eşik olarak düşünülebilir. Figürsüz kompozisyonu, simetrik olmayan ama dengeli yapısı ve yalınlaştırılmış doğa betimlemeleriyle görsel bir düzlemde felsefi bir düzleme taşır. Bu eserin merkezinde doğa vardır. Hokusai’nin bu baskısı, Japon sanatında hem klasik parşömen resmi geleneğiyle hem de Avrupa izlenimciliği üzerindeki etkisiyle, doğa temsiline dair ikili bir miras bırakmıştır: bir yandan içselleştirilmiş doğa algısını simgelerken, öte yandan doğayı evrensel bir estetik ve varoluşsal deneyim olarak yeniden sunar. Bu yönüyle Kızıl Fuji, yalnızca bir dağ betimlemesi değil, insan ve evren arasındaki kadim ilişkinin görsel bir meditasyonu olarak okunabilir.

Şekil 69

Ando Hiroshige, *Shono'da Sağanak Yağmur*, 1833. Kağıt Üzerine Renkli Ağaç Baskı,



(Ando Hiroshige, 1833)

Ando Hiroshige'nin resimleri, Hokusai'nin coşkulu üslubuna nazaran çok daha yumuşak ve şiirsel bir atmosfere sahiptir. Bu şiirsellik, ince fırça darbeleri ve uyumlu renk düzeniyle aktarılmıştır. Eserlerinin her yerine bir dinginlik ve lirizm hakimdir. Hiroshige'nin doğa tasavvuru insanla iç içedir ve şiirsel bir çağrışım taşır (Terukazu, 1977, s. 178). Bu bağlamda, insan doğanın karşısında değil, onunla bütünleşen bir varlık olarak resmedilir. Bu özellikler, Japon resmine özgü çoklu bakış açısı ve şiirsel mekan algısını yansıtır.

Hiroshige'nin görsel ve şiirsel dehasının kusursuz örneklerinden biri olan *Shono'da Sağanak Yağmur* sahnesi (Şekil 70), hem atmosferik hem de yapısal olarak son derece incelikli bir anlatım sergiler. Bu eser, *Tokaido'nun Elli Üç Durağı* serisinin bir parçası olarak, yağmurlu bir kırsal geçiş anını dramatik bir yoğunlukla betimlemektedir (Kleiner, 2016, s. 1076). Kompozisyonun temelini, eğimli bir tepenin oluşturduğu çapraz yapı meydana getirir. Bu eğim, yalnızca fiziksel bir topografya sunmakla kalmaz, aynı zamanda figürlerin yukarı doğru ilerleyişine görsel bir ivme kazandırır. Çatılar, figürler ve bambu ağaçlarının çizgileri, sağanak şekilde inen yağmurun eğik çizgileriyle çarpazlanarak hem ritmik hem de gerilimli bir görsellik oluşturur. Yağmurun çizgisel betimi, kompozisyonun tamamına yayılmış ve tüm unsurlar bu şiddetli yağışın içinde erimiş gibidir. Bu, izleyicide hem duyuşsal hem de fiziksel bir etki yaratır. Tüm bu dinamik öğelere rağmen sahne son derece dengeli ve ölçülüdür.

Figürlerin doğal hareketleri, Hiroshige'nin gözlem gücünü ve tasarım yeteneğini açıkça ortaya koyar. Özellikle figürlerin anatomik duruşları ve üstlerindeki kıyafetlerin rüzgârla olan etkileşimi, bu gerçekliğe dayalı betimlemeyi kuvvetlendirir. Şemsiyelerin savrulması, sırtlarındaki yüklerle ilerleyen yolcuların eğilmiş pozisyonları, doğaya karşı verilen çetin bir mücadeleyi simgeler.

Hiroshige'nin renk kullanımındaki ustalık, bu eserin bir başka dikkat çekici yönüdür. Yağmurun altında kararan gökyüzü ile toprak arasındaki ton geçişleri, gri, yeşil ve mavi tonların derin uyumuyla sağlanmıştır. Buna ek olarak, bu tonlar yalnızca atmosferi değil, aynı zamanda sahnenin melankolik ruh halini de belirler. Koyu gölgeler ve pastel renk geçişleri sayesinde, kırsal bir bölgede aniden bastıran sağanağın yarattığı dramatik ruh hali başarıyla yansıtılmıştır. Gökyüzüne karşı siluet gibi beliren bambu ağaçları ise hem mekânsal derinlik hem de resimsel etki açısından kompozisyona katkı sağlar. Eserdeki mekân anlayışı geleneksel Batı perspektifinden farklıdır. Derinlik, doğrusal perspektifle değil; ton geçişleri, öndeki figürlerin ayrıntılı betimi ve arka plandaki yapıların silikleşmesi gibi katmanlı tekniklerle kurulmuştur. Özellikle arkadaki evlerin ve dağ silüetlerinin yumuşak biçimde arka plana karışması, mekânın zamanla ve hava durumu ile çözünmesini ima eder. Bu özellikler, Japon resmine özgü çoklu bakış açısı ve şiirsel mekân anlayışıyla örtüşür.

Tüm bu unsurlar, Hiroshige'nin doğa koşullarına ve mevsimsel dönüşümlere karşı duyarlılığını ortaya koyar. Bu sezgisel doğa tasviri, onun sanatını Heian döneminin yamato-e geleneğindeki lirik manzara anlayışıyla ilişkilendirilir (Terukazu, 1977, s. 179). Yamato-e tarzında olduğu gibi, doğa yalnızca bir arka plan değil, duygunun, zamanın ve varoluşun taşıyıcısıdır. *Shono'da Sağanak Yağmur*", bu anlamda yalnızca bir geçiş anını değil, doğa karşısındaki insanın geçiciliğini, kırılganlığını ve hayatta kalma çabasını gösteren bir görsel şiir gibidir.

Hiroshige'nin manzara resimlerinde ışık, hava koşulları ve mevsimsel değişiklikler ön plandadır. Bu yaklaşım Batı sanatında Turner'ın atmosferik perspektifine benzer bir anlayışı çağırır. Ancak onun özgünlüğü, Japon estetik ilkekerine özellikle de, *mono no aware* kavramına olan bağlılığında yatar. Bu doğanın geçiciliğine duyulan hayranlık Hiroshige'nin resimlerine lirik bir nitelik kazandırır (Tükel, 1997a, s. 791).

Hiroshige sanat hayatında Kano okulunda aldığı klasik eğitim onun kompozisyon bilgisinin temelini oluşturmuştur. Daha sonra Çinli ressam, Ooka Umpo'dan aldığı eğitimle fırça kullanımı akıcı, doğaçlamaya dayalı özgür bir fırça tekniği edinmiştir. Ayrıca Nagasaki okulundan Batı'ya ait oymabaskı yoluyla renk kullanımı konusunda deneyim sağlamıştır. Bu

açından Hiroshige'nin, Japon sanatının içe dönük ve sembolik anlatımını Batı'nın gözleme dayalı betimleyici tarzıyla sentezlediği söylenebilir (Tükel, 1997a, s. 791).

Hiroshige, Hokusai'nin genç çağdaşıdır. *Doğu Başkentinden Görünüm* (1826), *Tokaido dizisi* (1834), *Kyoto'nun Ünlü Görünümleri* (1834) ve *Biwa Gölü'nün Sekiz Görünümü* (1835) gibi eserleri öne çıkmıştır. O bir manzara dehasıydı, konusu kırsal kesimdi. Resimlerinde, sıradan bir insanın sabah sisi içerisinde çıkan yapmur fırtınalarına göğüs geren, ya da karlı kaplı bir yokuştan tırmanan figürlerin duygularıyla kendisini özdeşleştirmiştir. Hillier bu durumu şöyle açıklar: “*Sempatimizi yalnızca sanatıyla değil, aynı zamanda esasen Japon olmasına rağmen, tarzı ve hissiyatıyla bizlere seleflerinden tanımlanamaz bir şekilde daha yakın görünmesiyle kazanır.*” Gece sahneleri, kar sahneleri, rüzgar altındaki manzaralar, sis ya da yağmur altındaki doğa. O, her şeyden önce atmosferin ve şiirsel ruh halinin ustasıdır (Swann, 1966, s. 215).

1830'lara kadar baskı resimlerinde manzara, bir fon niteliğindeydi; anlatılan hikayeleri güçlendiren bir dekor görevindeydi. Ancak 19. Yüzyılda manzara, kendi başına bir konu olmaya başlamıştır. Özellikle Hokusai ve Hiroshige gibi sanatçılar manzara resmine bireysel üsluplarını koymuş ve artık figürler manzaranın içerisinde bir yer edinmek zorunda kalmışlardır. Bu değişim ile Hiroshige, özellikle gerçeğin öznel biçimde tasviriyle ilgilenmiştir. Bu amaçla alışılmışın dışında bir bakış açısı, kadrajlama tekniği ve atmosferik ışık-hava değişimlerini renklerle ifade etmeye yönelik kişisel yorumlar geliştirmiştir (Schlombs, s. 7).

Hiroshige'nin manzara baskıları, yalnızca görsel temsiller değil; aynı zamanda bir dönem Japon toplumunun doğaya, sınıfa ve kimliğe dair duyarlılığını yeniden biçimlendiren simgesel üretimlerdir. Bu yönüyle Hiroshige, ukiyo-e geleneğini halkçı, duygusal ve eleştirel bir görme biçimiyle yeniden tanımlamıştır.

Manzara ile bütünleşen şiir: Haiku.

Şiir ve sanat doğanın hikayesini anlatır...

Haiku, dünya yazınının bilinen en kısa, en sade metin, deyiş/yazı biçimidir. Bu yazı biçimi, batı yazınındaki, *aforizma* ve *epigram* türlerinden ayrılır. Ayrıca Doğu yazınındaki *rubai* ve *beyit*'den de ayrılır. Kısalık dışında bu metinler, şiirsel özellikleri bakımından ayrıdır. Haiku ne *nazım* ne de *nesir*'dir, haiku, böylesi bir ayrıma izin vermeyecek bir niteliktedir. “*Haiku, şiir özellikleri taşıyan bir düzyazı: düzyazı özellikleriyle yazılmış bir şiir biçimidir*” (Aruoba, 2020, s. 19) . Beş-yedi-beş, gibi çok sınırlı bir hece ölçüsüne sahip olmasına rağmen, genellikle üç dizeden oluşan Haikular, yoğun ve derin duyguların, doğa gözlemlerinin geçici bir ânının evrensel yankıların en yalın haliyle aktarıldığı güçlü bir şiir formudur. Haikunun özü,

az sözle çok şey söyleme sanatıdır (Ueda, 1970, s. 44). Özellikle Edo döneminde, bağımsız bir şiir formu olarak gelişmiştir. Haiku'nun kökeni Japon Edebiyatında 9. İle 12. Yüzyıllarda, dinsel ve kırsal temalar üzerine yoğunlaşan *tanka*'nın ilk üç dizesine dayanmaktadır.

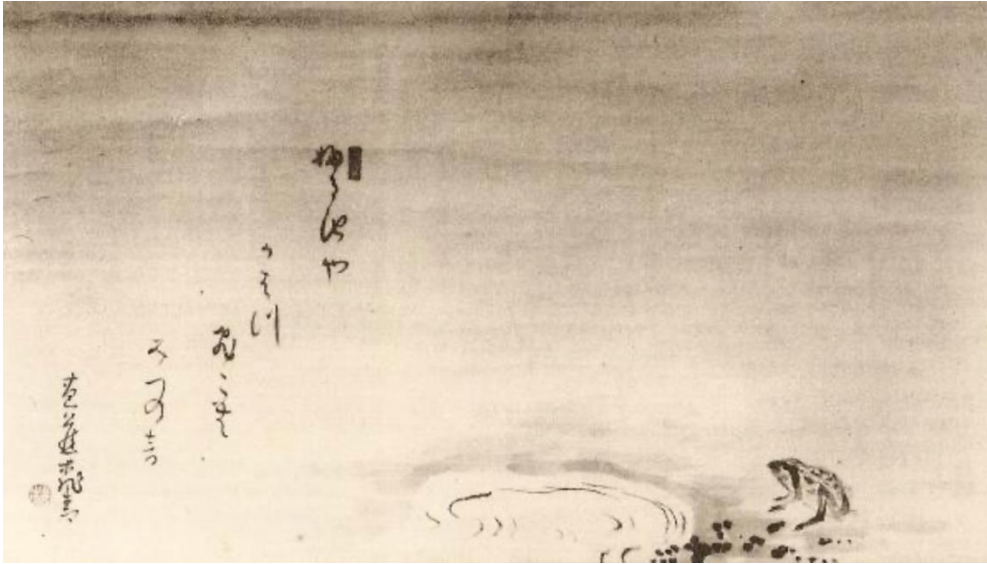
Haikular, düşsel, tinsel ve duygusal bir lirik yapıya sahiptir. Doğa olaylarının veya günlük yaşamdan kesitlerin, anlık bir duyumsamanın uyandırdığı hissiyatların kelimelerle aktarılmasıdır. Japon şiir geleneğinde biçimsel bir öz'den ziyade, doğa ile insan arasında kurulan derin ilişkiyi aktaran bir dünya görüşüdür. Zen Budizmi etkisindeki Haiku, manzarayı sadece dışsal bir gerçeklik olarak değil, içsel bir halin tezahürü olarak işler. Bu sebeple haiku, manzarayı betimlemez, onunla bir olur (Suzuki, 2017, s. 18).

Haikular basit şiirsel yapılarıyla sıradan anları yansıtıyor gibi görünselerde özlerinde hayatın gizemli doğasını yansıtır. Ancak bu duygular kavramsal olarak incelenemezler, çünkü Haiku, belli bir zihin çalışmasının, bir zekanın ya da bir mantığın düşüncesi değildir; kısalığı ve anlamlığıda burdan kaynaklanmaktadır (Suzuki, 2017, s. 34).

Haikular, hep üç dize şeklinde yukardan aşağıya şekilde yazılmış en küçük ileti toplamıdır. Tarihsel süreci içerisinde haikunun öncüsü ve yol açıcısı Matsuo Basho'dur (1644-1694) (Aruoba, 2020, s. 29).

Şekil 70

Basho, Kurbağa Haiku'su 1686, Kağıt Üzerine Mürekkep.



(Basho, 1686)

Eski havuz, ah!

Kurbağanın sıçrayışı,

Su sesi!

Basho'nun 1681'de inzivaya çekildiği bir manastırda, hocası Butço, öğrencileri ve bir rahip olan arkadaşı Gohei Busho'yla birlikte ziyaretlerinde, Basho'nun bahçesini ilk kez görmüş olan Gohei ile aralarında derin bir sohbet başlar:

Gohei: *"Bu dingin bahçede, bütün bitkileriyle ve ağaçlarıyla nasıl da bir Buddha'nın özü var."*

Basho karşılık verir: *Büyük yapraklar büyüklüğüyle, küçük yapraklar küçüklüğüyle..."*

Sonra Butço söze girer: *"Ya bu sıralarda nasıl var?"*

Basho yanıtlar: *"Yağmur dindi yosun yeşeriyor."*

Busho sormaya devam eder: *"Peki Buddha'nın özü yosun yeşermeye başlamadan önce nasıl vardı?"*

Tam bu noktada bahçedeki küçük havuza bir kurbağa atlama sesi iştilir, ve Basho söyler: *"Kurbağa atlayışı- suyun sesi"*

Rahipler hayrette kalır, öğrenci Ransetsu: *Bu, haikunun bütün anlamını içeriyor – ama ilk dize eksik der.*

Bunun üzerine Basho: *"Farkındayım -siz ne dersiniz?"* Diye sorar. Biraz düşündükten sonra Sanpu, akşam çöküşü dizesini önerir; Ransetsu: Yalnızlıktaki

Kikaku da: Dağ çiçekleri.

Basho şöyle der: *"Her biriniz dizelerinizle durumun bir yanını iyi belirttiniz. Ama ben alışılmışı izlemek istemiyorum, bu yüzden,*

Eski havuz diyeceğim" der ve haiku tamamlanmış olur (Aruoba, 2020, s. 202-203).

Çağdaş haiku okulunun kurucusu Basho'nun bu şiiri, kısa geçici olanı ânı vermektedir. Haiku uzmanı Dr. R. H. Dr. Blyth şöyle der:

Her bir nesne ya da nen ya da şey hiç durmadan dharma yasasını anlatan vaazlar verir, ama bu yasa onu anlatan nesneden ya da şeyden başka birşey değildir ki. Haiku işte bu vaazın bize bizim zihinsel kıvranmalarımızın etkisinde kalmadan, 'duygusal renkdeğişimlerinin, duygusal süreçlerin etkisinde kalmadan sunulmasıdır; ya da diyebiliriz ki, haiku nesneyi zihnin hem dışında hem de içinde bulunduğu tek ve aynı zamanda gösterir; en yüksek derecede öznel; kendimiz nesneden ayrıyızdır, fakat nesne bizimle kendine özgü, özgün birlikteliği içindedir... O bir tür doğaya dönüş yoludur, bizdeki ay doğasına, bizdeki kiraz çiçeği doğasına, bizdeki düşen yaprak doğasına, kısacası, bizdeki Buda doğasına dönüş yoludur. O öyle bir yoldur ki, içinde

soğuk kış yağmuru, akşam serçeleri, giderek günün sıcaklığı ve gecenin uzunluğu elle tutulur bir canlılık kazanır, bizdeki insanlığı paylaşır, kendi sessiz ve dışavurumcu dilini konuşur (Suzuki, 2017, s. 36).

Haiku, sezgisel bir farkındalık ve aydınlanma biçimidir. Bir nesnenin kendini doğrudan sunmasıdır. Haiku içerisinde nesne kaybolmaz ya da bir özneye hapsolmaz. Nesneyi bir tür varoluşsal eşzamanlılık içerisinde gösterir. Yani saf bir farkındalığa yönlendirir, şey'in ne olduğunu anlatmaz, özünü kavramamıza yardımcı olur. Bu bağlamda Basho, haiku'nun en önemli ögesini açıklarken: *"...yalnızca bir kural olarak değil, bir görü biçimi; tek şeyleri görmenin genişletilmiş yolu, olarak -tek bir nesneden bütün dünyanın işleyişini görmek"* der (Aruoba, 2020, s. 31). Haiku şiirlerinde konuyla şair, şiir içerisinde aynı potada erir, ikisini ayırarak düşünmek mümkün değildir. Suzuki'ye göre doğa ve insan arasında sınır yoktur. şiirin değeri gözlem yoğunluğuyla değil, sezginin derinliğinde aranmalıdır. *Konunuz ve siz bir olduğunuz zaman zihninizde kendiliğinden oluşacaktır* (Suzuki, 2017, s. 15).

Başo'nun şiirlerinde manzara sıradan fiziksel bir çevre değildi. Onun şiirlerinde manzara, ruhsal bir iç mekândır (Ueda, 1970, s. 19). Başo, 1689 yılında bir seyahat gerçekleştirmiştir. Edo'dan günümüz Tokyo'sundan ayrılarak *Oku* olarak bilinen Japonya'nın kuzeyine doğru bir seyahat gerçekleştirir. Bu seyahatinde amaç, kendi sanatını yenilemek ve eski şairlerin şiirlerini kaleme aldığı yerleri görmektir (Başo, 2022, s. 7). Bu yolculuğunda Basho, gittiği yerlerle bilinçli bir özdeşleşme yaşamıştır. Örneğin aşağıdaki dizeler Basho, için yalnızlık, yoksunluk ve fanilik hallerinin duyumsadığı bir mefhumla dönüşür.

"Geçip giden ilkbahar

Yas tutan kuşlar

Ağlaşan Balıklar"

Bu haiku, Basho'nun yolculuğun ilk şiiridir. Yolculuğa çıkmanın verdiği hüznle şunları söyler: *"Yaşam dediğimiz şey bir rüya, bir hayal kadar kısa bir şeydir. Gözyaşı dökmenin ayrılık acısını hafifletmeyeceğini bildiğim halde elimde olmadan yaşlar süzülür yanaklarımdan"* (Başo, 2022, s. 17). Basho'nun içsel yolculuğu, doğayla kurduğu varoluşsal bağ, onun sanatındaki evrensel bir sezgiyi ortaya koyar. Bu bağlamda Suzuki: *"hayatın gizemleri sanatın kompozisyonunun içine derinlemesine girer. Bu nedenle, sanat bize bu gizemleri en derin, en yaratıcı biçimle sunduğunda, bizi varlığımızın derinliklerine götürür. Ve işte o zaman sanat tanrısallaşır. 'tanrısal bir iş' (opus divinum) olur."* (Suzuki, 2017, s. 23).

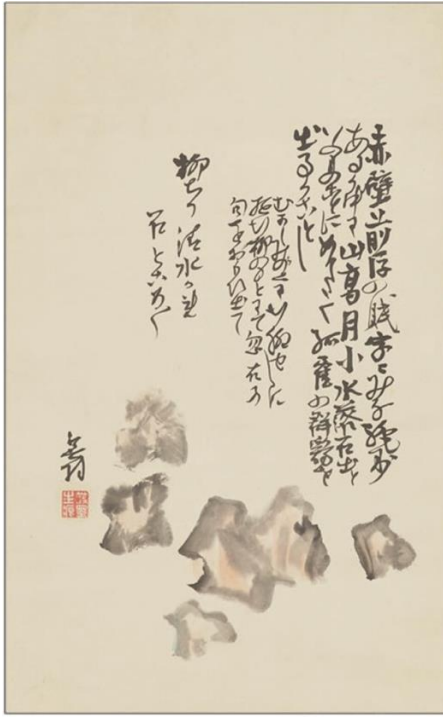
Matsuo Basho dışında haiku ustaları, onsekizinci yüzyıl Yosa Buson, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllar arasında Yataro Kobayaşi İssa ve ondokuzuncu yüzyıl sonlarında Masao Tsunenori Şiki sayılabilir. Haiku, Japon kültürüne aittir. Japon kültüründe her gelişim evresinde Zen Budizm'inden mutlak suretle etkilenmiştir. Ondokuzuncu yüzyıl ve yirminci

yüzyıl başlarında, haiku batı ülkelerinde de hatta bizim ülkemizde de benimsenmiştir. Türkiye’de haiku tarzında şiir yazan bir çok şair olmuştur. Orhan Veli Kanık, İlhan Berk, Eniz Batur, Oruç Aruoba gb. Bir çok şair Haikular yazmışlardır (Suzuki, 2017, s. 19).

Yosa Buson çağının en iyi haiku sanatçılarından (Cahill, 1996, s. 162). Buson, resim ve şiirde Çin ve Japon geleneklerinin ikisinde de bağlantılıydı. Buson’un yazdığı “*Bahar Çamuru Şiir Koleksiyonu*” Önsöz’ünde resimlerinde uygulanabilecek ifadelerde Haikular hakkında: “*Haikunun özü sıradan kelimeler kullanmak ve yine sıradanlıktan kaçmaktır. Sıradanlıktan kaçın ve yinede sıradan olanı kullanın*” tavsiyesinde bulunmuştur. Bu tavsiye on yedinci yüztıl şairi Ishikawa Jozan’ın düşüncelerinin tam aksiydi. Jozan, eski ve yeni Japon şiirlerinin çoğunu banal olarak nitelendirerek dünyada yaygın olarak kullanılmayan kelimeleri rafine (gaji) kelimeler olarak belirtirken, yaygın olarak kullanılan kelimeleride banal (iokuji) kelimeler olarak nitelendirmiştir. Buson ise sıradanlığı, biçimsel olarak, kelimesel olarak değil, kelimenin kullanılacağı şiirin derinlik örgüsüne ve özgünlüğüne göre belirlemektedir. Buson’un bu görüşü Çin resim kitabı *Mustard Seed Garden of Painting* kitabında geçen *Sıradanlıktan Kaçmank (ch’ü-su)* fikrinden esinlenmiştir. Buson için iyi bir haiku, sade, ağdasız, herkesin günlük yaşamda kullandığı kelimelerle yazılmalıdır. Ancak bu kelimeler derin bir duyarlılık ortaya koymalıdır. Sıradanlıktan kaçış, kelimelerle değil, sığ anlatımdan uzaklaşmaktır (Cahill, 1996, s. 171-172). Buson, sanatında Çin şiirinin imge ve mecazlarını Japon haikularına ustaca dahil etmiştir. Onun sanatı, gösterişsiz, duyuşsal anlamda yoğun ve şiirsel duyarlılıktadır (Cahill, 1996, s. 173). Çin ve japon resimleri, ve şairlerin yankılarında, doğayı doğrudan zihinlerinden deneyimliyorlardı. Buson’un *Kayalar* isimli parşömen resminde (Şekil 72)

Şekil 71

Yosa Busaon. Kayalar, 18.yy, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Açık Renkler.



(Yosa Busaon, 18. yy)

“Yüksek dağlar küçük görünen ay, alçak sudan çıkıntı yapan kayalar. Sudan çıkıntı yapan kayaların görüntüsü, tavuk sürüsü içinde yalnız bir turna gibi göze çarpar.” Yazılıdır. Bu metin, Matsuo Busho’nun kuzeye yaptığı yolculuğa bir saygı ve Çin ve Japon edebi geleneklerin derinlemesine harmanlandığı bir parşömen niteliğindedir (Cahill, 1996, s. 175).

Yosa Buson’un, *Sonbahar Manzarası* (Şekil 73), resminin geneline yumuşak ve kontrollü fırça darbeleri hakimdir. Bu yumuşaklığa tezat, dağların dorukları, dağ sırtları, kaya formları kuru fırça tekniğiyle işlenmiş kıvrımlı çizgiler (ts’un) uygulanmıştır. Monokromatik renk kullanımı ve mürekkep kullanımı duygusal tonlamayı vurgulamakta ve sonbaharın serin ve durgun doğasını yansıtmaktadır; pastel renkli solgun yapraklar, ıslak toprak, resme melankolik bir hava katmıştır. Eser dikey bir kompozisyona sahip gibidir. Ancak bakışımız yukardan aşağı bir dikeylikten ziyade, manzarada serbestçe dolanan lirik bir bakış sunar. Bu da Japon estetiğine özgü merkezi belirsizliği vurgular. Uzaklık ve yakınlık, atmosferik derinlikle kazandırılmıştır. Bu manzarada doğanın ânlık bir görüntüsü, haikuların ân’ı yakalama çabasıyla gösterilmektedir. Sakin bir sonbahar; içsel bir yalnızlığın görsel karşılığı ve görülenle hissedilenin birlikteliğidir.

Şekil 72

Yosa Busaon, *Sonbahar Manzarası*, 1780, Kağıt Üzerine Mürekkep İnce Boya



(Yosa Busaon, 1780)

Yosa Busaon ve Matsuo Basho, şiir'in sözs el ve resmin görsel ifade gücünü büyük bir duyarlılıkla yorumlayarak, günlük yaşamın küçük ve kendiliğinden resimlerini haiga'larda birleştirmişlerdir. Haiga'larda haiku şiiri resmi tamamlamaktan ziyade resmin duygusunu güçlendirir. Haikular, Japon manzara resimlerinin tinselliğinin dışavurumudur.

Haiku, kelimelerin bir doğa resminin veya bir manzarasının üzerine yukarıdan aşağıya ya da soldan sağa yazılan kısa şiirler değildir yalnızca. Haikular, insan ve varlık arasındaki sezgisel birlikteliğı ifade eden poetik bir formdur. Haikular hem kültüreldir, hem de dinseldir. Özellikle Yosa Buson ve Matsuo Basho'nun eserlerinde görüldüğü gibi, Zen Budizm  ğretileri ve Japon kültürünün doğaya bakışını yansıtmışlardır. Haiku, doğadan alınan duyumsamayı evrensel bir duyarlılıkla sunma çabasıdır. Bu y n ylede manzara mefhumu, haikunun oluşum evreni hatta mekânıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Manzara Resminde Poetik Anlam

Poetika Yunanca kökenli bir kelimedir. Batı dillerinde de aynı anlama gelen karşılıkları vardır. Fransızcada *poetique*, İngilizcede *poetic*, latince *poetica* ve yunancada *poietike* şeklinde kullanılmıştır. Tüm bu dillerde *yaratma*, *oluşturma* anlamına gelir. Bir dönem Fransada sadece şiir ile ilişkili kalmayıp diğer güzel sanatlar içinde güzelliğin felsefesi manasında estetik kavramına yakın bir anlamda kullanılmıştır. Poetika, şiir'in tekniği ve içeriği üzerine yapılan teorik bir incelemedir. Poetika literatüre Aristoteles tarafından kazandırılmıştır. Bilinen en eski şiir teorisi kitabının adı da Poetika'dır. M.Ö. 344 yılına tarihlenen bu kaynakta genel olarak şiir sanatından bahsediyor olsada Aristoteles'in genel anlamda sanat hakkındaki görüşlerini de içermektedir (Okay, 2023, s. 16). Aristoteles bu eserinde şiiri tüm edebiyat ve sanat türlerini kapsayacak şekilde ele almıştır. Aristoteles, Poetika'nın ilk sistematik açıklamasını, trajediyi başat alarak yapmıştır. Karakter, olay örgüsü (mythos), düşünce (dianoia), dil (lexis) gibi yapısal öğeler aracılığıyla poetik yapının ilkelerini ortaya koyar ve tüm bu öğelerin ortak özelliğinin taklit *mimesis* olduğunu belirtir (Aristoteles, 2021a, s. 19) Aristoteles'e göre, sanat eseri ontik bir bütündür. Nesnel bir şey sunmaz, varoluşsal bir bütünlük sunar (Aristoteles, 2021b, s. 8). Poetika, başlangıçta şiir ve edebiyatla ilişkilendirilmiş olsa da modern dönemde bu kavram resim, mimarlık, sinema, müzik gibi sanat disiplinleri içinde uygulanabilir hale gelmiştir.

Poetika, artık sadece şiirsel veya edebi bir anlatımın değil tüm sanatların ontolojisini açıklamaya çalışan bir kurama dönüşmüştür. Bu yönelim, manzara resmi bağlamında düşünüldüğünde, özellikle Uzak Doğu resim sanatında ve Rönesans sonrası Batı resimlerinde belirginleşir. Manzara, kendi başına bir anlam kazanmaya başlar ve ne gösterdiğinden çok nasıl var olduğuyla ilgilidir.

Bu düşünce, Roman Jakobson, *poetik işlev* ile poetikanın iletişim işlevine vurgu yapar: “*mesajın mesaj olarak kendisine odaklanmasıdır.*” (Jakobson, 1960, s. 356). Ne söylendiğinden çok nasıl söylendiğine; ritim, yapı, uyum, ahenge odaklanır ve hem bilgi hem de estetik boyutuna vurgu yapar. Bu kavram, özellikle görsel sanatlar bağlamında ontolojik olarak okunabilir ve resim sanatının plastik düzeni içerisinde anlam kazanabilir.

Bu kazanım, manzara resmi içinde geçerlidir. Manzara resminde doğa, görsel biçimin, atmosferin ve kompozisyonun aktarıldığı duygu dünyasıdır. Caspar David Friedrich'in *Sis*

Denizi Üzerindeki Gezgin tablosunda (Şekil 33), sırtı dönük bir adamın sisli manzarayı seyredişi, anlatı düzeyinde oldukça sadedir. Ancak sahnenin atmosferik yoğunluğu, figürün sırtının izleyiciye dönük olması, sisler altındaki manzaranın bulanıklığı ve dramatik ışığın dağılımı ile izleyiciyi manzara içerisinde şiirsel bir duygulanım yaşar. Eserin bu şiirselliği ile resmin bize ne gösterdiğinden ziyade nasıl gösterdiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda resim sanatının poetik işlevi iki boyutlu görsel düzlemde sunulmuş olur. Bachelard, bir resmi anlamak için estetik ve plastik çözümlemenin yetmediğinden bahseder. Resmin spiritüel yönüne yönelmek gerektiğine ve resmin görsel deneyimden ziyade varoluşsal bir süreç olarak konumlandırır.

*“Bir süsleme resmine dönüştüm sonunda
Duyusal kıvrımlar
Sarmalların sarılışı
Siyah beyaz düzenlenmiş yüzeyler
Kendi soluğumu duyuyorum yine de
Bir resim mi bu
Yoksa ben miyim?”*

Fransız avangart şair Pierre Alber-Birot’un bir oyma baskı resim gibi görüldüğü bu şiir de görüldüğü gibi, resim dışavurduklarından çok içine aldıklarıyla etkindir. Bir eğrinin kıvrımı ve onun sıcaklığını duyumsatır ve hayal kurma yetisiyle bütünleştirir (Bachelard, 2008, s. 217)

Sanatsal yaklaşımlarda, poetik olan özellikle resim sanatında görülmektedir. James Cahill’in Çin ve Japon manzara resimlerinin şiirsel boyutunu tartıştığı *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan* kitabında bu manzaraların şiirselliğini, duyusal ve zihinsel bir perspektifte aktarır. Cahill’e göre bu manzara resimleri bir şiir gibi okunmalı ve duyumsanmalıdır (Cahill, 1996, s. 7). Poetik işlevin en yalın hali kısa ve yoğun anlatım türü olan haiku şiirlerinde bulunur. Az kelime ile çok yoğun mana anlatılır. Şiirde imge, resimde plastik değer, -ışık, renk, kompozisyon- ve haikuda bir ânlık doğa olayı, hepside poetik birer işlevdir. Poetika, sanatın hikayesini temsilde değil, dil ile varlık, biçim ile anlam, duyusal ile düşünsel bir evrende kurar. Ayrıca manzara resminin poetikası şairane bir uzam, sezgisel bir varlık alanı ve zihinsel bir yolculuk alanına dönüşür. Bu poetika hem Batının romantik duyarlılığında hemde Doğunun mistik ve sezgisel sanat anlayışında karşılık bulur. Manzara görülen ve izlenenin ötesinde hissedilen bir şey haline gelir.

“İstek, akla uygun bir yönelim, arzu ise kalbin çırpınışıdır, mantıkla, doğruyla, yanlışla ilgisi yoktur. İmgenin de, şiirin de, can damarı işte bu arzudur” (Sarıalioğlu, 2020, s. 19). Can damarı olan bu arzu bütün sanatların içinde çırpınan poetik yapıtadır.

Manzara Resminde Lirik Anlam

TDK sözlüğüne göre “Lirik” kelimesi “Coşkun ve ilhamla dolu” olarak tanımlanmıştır. Bu nitelik genellikle şiirde çok baş vurulun bir özelliğdir. Ancak resim sanatında kullandığımızda kavram bir benzetme işlevi görür. Resimde ahenk, renklerin birbiriyle uyumunun duygularımız üzerinde etkisini ifade eder. Bu renkler ve duyguların bilinçaltı ile ilişkili olduğu söylenebilir. Dolayısıyla lirik anlatım, sanatçının hayal gücünü, yaratıcı potansiyelini ifade edebilecek bir hayaller dünyasını temsil eder (Read, 2014, s. 102).

Manzara resminde lirik anlam, ressamın doğayı görsel bir gerçeklikten ziyade, iç dünyasındaki duygusal tepilerin (coşku) şiirsel bir tavırla yansıtılması biçimidir. Lirik kelimesini resim sanatında kullandığımızda, içten duyumsama, sezgisel derinlik bağlamında şiirdeki lirik anlamıyla aynı terminolojide anlamını korur.

Lirik, resimde anlatımcı soyutlamaya benzer bir duyarlılık taşır, ressamın iç dünyasını ve duygusal ifadesini ön plana çıkarır. Bu bağlamda ‘Lirik-Soyutlama’ terimi, resimde sanatçının iç dünyasını duygusal bir dil ile ifade etmesinin en belirgin biçimlerinden biridir. Benzer şekilde manzara resminde lirik anlam, doğayı dışsal bir nesne olarak değil, içsel duyumsamanın şiirsel izdüşümü olarak yansır. Örneğin, Bernard Derival *20. Yüzyıl Ressamları* kitabında, lirik soyutlama terimini hem Robert Lapoujade, Bernard Dufour’un anlatımcı soyutlama ekseninde doğal nesneleri çağrıştıran betimlemeleri için hem de Paul Kallos ve Rezvani’nin biçimsel ve kurgusal yapıtları için kullanmıştır. Kimi sanat tarihçileri, Lirik Soyutlama’nın kökeninde Kandinsky’nin lirik anlatım gücüne dayalı soyut sanat anlayışını görür. Ayrıca Türk resim tarihimizde Faik İzler, Turan Erol ve Selim Turan gibi sanatçılarımızda resimlerinde Lirik Soyutlama akımı içinde değerlendirilen yapıtlar üretmişlerdir (Rona, 1997b, s. 1119).

Lirik anlamda manzara resmi öznel, şiirsel ve içten bir anlatıma kavuşur. Renk, ışık, kompozisyon ve fırça sürüşü ile resim duygusal bir atmosfer yaratır. Doğa ressamın ruh halinin yankısı olur. Manzara resminde lirik anlam, doğanın görülme temsilini aşarak, sanatçının içsel evreninin bir yansımasına dönüşür. Bu anlayışla manzara resmi sanatçıda da yeni bir biçim kazanır. Resimde hem plastik değerler (renk, biçim, çizgi) hem de plastik öğeler (ritim, uyum, ahenk), dış dünyanın betimleyici araçları olmaktan çıkar, iç dünyanın şiirsel ifadesine katkı sağlar. Lirik manzara resmiyle ressamın duyarlılığı görünür kılınır ve bu duyarlılık estetik bir düzlemde somutlaşır. Böylece lirik manzara ile doğa, ressamın varoluşsal ve tinsel deneyimlerinin görsel şiirine dönüşebilir.

Realizm ve Manzara

19. Yüzyıl endüstriyel gelişmeler, Aydınlanma Çağı'nın bilim ve ilerlemeye olan inancını pekiştirdi. Hem entellektüeller hem de halk tarafından ampirizm (gözlem ve deneysellik) ve pozitivizm (bilimsel yasalara olan bağlılık) daha fazla benimsendi. Aguste Comte'un sanat ve düşünce üzerine etkisi Realizm ve modernlik anlayışı içerisinde çok etkili olmuştur. Comte'un felsefi modelinde bilim, zihnin en büyük başarısı olarak görülüyor ve doğayı, toplumu ampirik bir yaklaşımla incelemeyi öngörüyordu. Fransada gelişen bu hareket ile Realist sanatçılar, ampirist ve pozitivist ilkelere uyumlu bir şekilde, gerçek olanın insanın görebildiği olduğunu savundurlar. Bu nedenle Realistler kendi dönemlerinde toplumsal olaylara odaklanarak, tarihsel ve kurgusal olanla pek ilgilenmediler (Kleiner, 2016, s. 815). Bu anlayış, Realizm akımının ortaya çıkışına ve gelişimine büyük destek sağlamıştır. Dönemin sanatçıları Comte'un görüşlerinden ilhamla, doğaüstü ve idealize imgeler yerine gözleme dayalı toplumsal gerçekliği resmetmeyi amaç edindiler. Bu bağlamda 19. Yüzyılda manzara resmi sanatın en önemli dalı olmaya başlamış ve pastoral idealden uzaklaşarak, doğrudan toplumsal ilişkileri temsil eden bir forma evrilmiştir.

Kendi zamanına ve kendi yerine ait olmak; on dokuzuncu yüzyıl Gerçekçiliği anlayışına ve özellikle Gustave Courbet'nin Gerçekçiliğinin anlaşılmasında önemli bir kavramdır. “*Kişi kendi zamanının insanı olmalı, kişi kendi yerinde olmalı*”, bu anlayışlar Klasik sanatın zamansız genellemesine ve Romantiklerin *anakronik* nostaljik tarihçiliğini reddeder. Courbet için en önemli şey, gerçekliğin tekilliğini en somut, en derin ve en otantik şekilde kavranabilmesidir. Bu bağlamda kişinin kendi yerinde ve kendi zamanında olması, daha kalıcı değerlere, kırsal yaşamın gerçeklerine ve halkın gelenekleriyle ilişkiendirilen bir doğa manzarasına bağlılığı gerektirir. Canlı bir mekan duygusuyla bu bağlılık kurulabilirdi. Canlı mekan duygusu Courbet'nin başarısının merkezinde yer alır (Nochlin, 2018, s. 19). Realizm, sanatçının kendi zamanına, kendi mekanına ait olma şiarıyla şekillenmiştir. Zamanın dünyasını en gerçekçi şekilde betimleme çabasıdır. Courbet'nin amacı yaşayan bir sanat yapmaktır. 1855'te Paris uluslararası sergide dışlanmasıyla kendi resimlerini sergilediği kataloğa bir manifesto yazar.

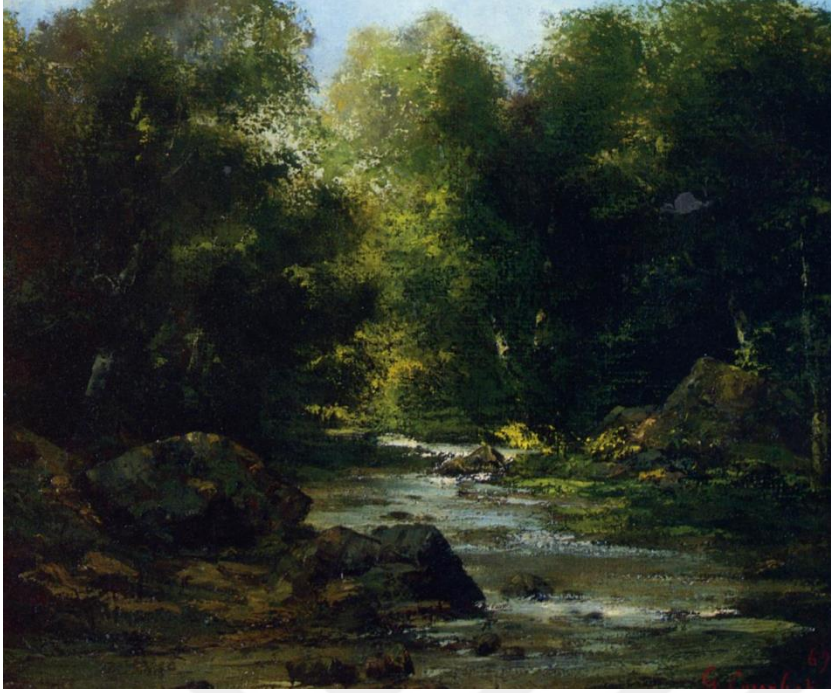
Sistemin dışında, önyargılardan uzak eskilerin ve modernlerin sanatını inceledim. Ne birini taklit etme ne de diğerini kopyalamayı artık istemedim: dahası, niyetim sanat için sanat gibi abes bir hedefe ulaşmak da değildi. Hayır! Sadece gelenekle tam bir tanışıklıktan kendi bireyselliğimin makul ve bağımsız bilincini oluşturmayı istedim. Benim idealim, yaratabilmek için bilmektir. Adetleri, düşünceleri, çağımızın görüntüsünü kendi değerlendirmelerine göre ifade etme konumunda olmak; sadece ressam değil, bir insan da olmak; kısacası yaşayan bir sanat yaratmak -hedefim buydu (Honour & Fleming, 2020, s. 668).

Yaşayan bir sanat, canlı bir mekan duygusu yaratma, Courbet'nin sanatının merkezinde yer almaktadır. Courbet, bir mekan duygusu yaratmanın gerçeklikle mutlak surette bağlarını kopartmaması gerektiğini öne sürmüştür. Amerikalı yazar ve eleştirmen Eudora Welty mekanı, bir sanatçının ya da yazarın durduğu ve deneyimlediği yer, aidiyetini, gerçeklikle olan bağını belirlemede önemli bir faktör olarak görmüştür (Nochlin, 2018, s. 20). Courbet 1861 noelinde bir gazete yayınlanan açık mektubunda sanatının doğası için: bir sanatçının kişisel yeteneklerini, yaşadığı zamanın fikirlerine ve olaylarına uygulamalıdır, Sanat yalnızca görünenin, elle tutulunun temsili olmalıdır, sanatçı kendi çağının sanatını temsil etmeli, her çağ kendi sanatçısıyla temsil edilmelidir görüşünü belirtmiştir. Courbet açıkça Akademik resmi reddetmiştir. Görülmeyen, var olmayan soyut bir nesne resme giremeyeceğini belirterek, *“hiç melek görmedim bana bir melek gösterin resmini yapayım”* ifadesiyle bu görüşünü özetlemiştir (Kleiner, 2016, s. 816).

Realist dönem resimlerinde manzara, sanatçının aidiyetini, konumunu gerçekçi bir ifadeyle anlatma biçimidir. Bu anlayışta manzara, sadece görsel bir güzellik ya da doğanın anlık bir enstantanesi değildir, tarihsel ve toplumsal bağlamıyla da bir anlam kazanmıştır. Özellikle Courbet için manzara, kişisel ve somut bir gerçekliğin temsidir. Bu bağlamda onun *yaşayan sanat* mefhumu doğrultusunda ürettiği manzara resimleri, estetik bir idealleştirmeden çok, sanatçının doğrudan kendi deneyimlediği mekanın tarihsel ve toplumsal dokusuyla ilgilidir. Doğaya ait tüm unsurlar, sanatçının bireysel aidiyetiyle ve dönemin sosyal ve toplumsal gerçekliğiyle sıkı sıkıya bağlıdır. Courbet'nin manzaralarındaki gerçekçilik etkisi sanatçının gözlem yeteneğiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu gözlem, hayal gücünün dönüştüren ve idealize eden formundan ziyade gerçekliğin maddeselliğinin deneyimlenmesiyle ilişkilidir. Böylesi bir deneyim sonunda sanatçı gerçeğin tekilliğini somut ve derin bir şekilde hissedebilir. Doğanın nesnel gerçekliği sanatçının deneyimine yol gösteren bir mekâna dönüşür. Böylece gerçekle bağlarını koparmayan estetik bir mekân yaratılmış olur. Courbet'nin resmindeki şiirsellik; gerçeği ve toplumsal ilişkileri açığa çıkaran deneyimin ve maddenin bulunduğu noktadan sızmaktadır!

Şekil 73

Gustave Courbet, Nehir Manzarası, 1869, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Gustave Courbet, 1869)

Courbet'nin *Nehir Manzarası* (Şekil 74), onun toplumcu yönünden uzaklaşarak doğaya ilişkin figürsüz ancak realist temellere bağlı kaldığı manzaralarından biridir. Resimde atmosfer, aydınlık ve karanlık geçişlerin yumuşak ve dengeli uyumuyla kurulmuştur. Bu da resme bir şiirsellik katmıştır. Eser gözlemci bir gerçeklikle inşa edilmiştir. Ancak, realizmin nesnel yönüyle hafif lirik dokunuşların dengelediği bu eser, klasik realizmin dışına çıkarak lirik ve atmosferik bir yaklaşım sergiler. Resim, içsel bir izlenimden ziyade, doğanın gerçekliğini sunmaktadır. Gözleme dayalı ancak duygusal yorumada açık bir anlatım benimsenmiştir. Sıradan bir doğa görüntüsü, yalın biçimsel unsurlarla işlenerek etkileyici bir gerçekliğe dönüştürülmüştür.

Courbet gibi resimlerinde günlük yaşamı konu edinen diğer gerçekçi ressam, Jean-François Millet'dir. Ancak Courbet'nin resimleriyle karşılaştırıldığında, Millet'nin resimleri güçlü ve duygusal niteliklerinin ön plana çıktığı kırsal yaşamın melankolik görüntüleridir (Beykan, 1997, s. 567). Fransız ressamlar gurubunun bir üyesi olan Millet, kırsal yaşam konularına hakim olmak için Fontainebleau ormanındaki Barbizon köyü yakınlarına yerleşti ve burada kurulan Barbizon Ekolü'nün en önemli üyesi oldu (Kleiner, 2016, s. 818). Barbizon Ekolü, bir gurup ressamın John Constable'ın öğretisini izlemek, doğaya dönmek ve doğaya yeni bir gözle bakmak için 1848 şubat devrimi sonrasında bir araya gelerek kurdukları bir okuldur (Gombrich, 2011, s. 508). Barbizon Okulu resamları için Constable'ın manzara resimleri, onların taşra sahnelerine ilham olmuştur. Bu ekol, Jean-François Millet, Jean-Baptiste-Camille

Corot, Theodore Rousseau ve Charles-François Daubigny gibi ressamların öncülüğünde kuruldu. Barbizon sanatçıları, mitolojik sahnelerde fon görevinde olan manzarayı salt doğa olarak betimlediler (Farthing, 2014, s. 301).

Millet, köylü bir aileden gelmişti ve bu nedenle kır yaşamı, köylüler, çobanlar, emekçiler resimlerinin ana konusudur. “*Yüce olana ulaşmak gerekir*” sözleriyle, *Cri de la terre* fransızca *toprağın ıııııııı* anlamında, toplumsal adaletsizlik ve kırsal yaşamın acılarını metaforik olarak kullanmıştır. Millet bir nevi sosyal eğilimini resmeden bir ressamdı. (Turani, 2010, s. 516). Tüm bu görüşlerin aksine çağdaşı Camille Pissarro, Millet’nin genellikle yanlış anlaşılmış olduğunu belirtir. Millet’nin kırsal yaşamı konu alan resimleri, sosyalist çevrelerce emeği yücelten ideolojik birer temsil olarak değerlendirilmiş ve Millet’nin sosyalist bir görüşe sahip olduğu kanısına varılmıştır. Ancak çağdaşı, ressam Pissarro bu görüşe karşı çıkarak onun İncil’in etkisinde kaderci bir dünya görüşüne sahip olduğunu belirterek inançlı yönünü vurgulayarak şöyle demiştir:

Çapalı Adam resminden ötürü sosyalistler Millet’nin kendi yanlarında olduğunu, bu kadar eziyet çekmiş bir sanatçının, köylü hayatının acılarını ifade etmiş bir köylü dehanın düşünceleriyle mutabık kalması gerektiğini düşünm üşlerdir. Kesinlikle böyle değildi. . . O biraz fazla İncil tarzıydı. Önder veya takip eden olsun, modern düşüncelerin ilerleyişinin bilincine varmadan, anlamaksızın hatta kendine rağmen bu düşüncüyü savunan kör insanlardan biriydi! (Honour & Fleming, 2020, s. 669).

Millet sanatında çarpıcı olan, resimlerindeki figürlerin fiziksel yorgunluğunun toplumcu gerçekçi dilinin ardındaki teolojik anlatıdır. Ayrıca Michel de Montaigne’in yazılarında ve çok daha ötesine; Yaradılış kitabına, Tanrının Adem hakkındaki yargısına, varoluşsal zorunluluğa kadar gider. “*Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın. Toprak sana diken ve çalı verecek, yaban otu yiyeceksin. Toprağa dönünceye dek ekmeğini alın teri dökerek kazanacaksın...*” Bu yönleriyle onun resimleri hem realist hem de derin içsel anlamlar taşıyan sembolik imgelerle yüklüdür (Honour & Fleming, 2020, s. 670). Millet resimlerini bir propaganda aracı yapmadan ve herhangi bir ideolojiye bağlamadan, dönemini gerçekçi gözlemlere dayandırarak doğayı ve doğa içerisindeki insanları şairane bir anlatıyla bütünleştirmiştir. Millet’nin resimlerindeki manzara realist bağlamda ele alındığında, doğanın betimsel bir temsili değil, emeğin, insan-doğa ilişkisinin yoğun ve gerçekçi bir anlatımı olarak ortaya çıkar. Millet’nin resimlerindeki manzara tamamen gözleme dayalı, işleyen beden ile işlenen toprağın gerçekliklerini yansıtıldığı mekanlara dönüşmektedir.

Şekil 74

Jean-François Millet, Başak Toplayan Kadınlar, 1857, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Jean-François Millet, 1857)

Başak Toplayan Kadınlar (Şekil 75), muhtemelen üç köylü kadın hasat sonrası tarlada kalmış buğday başaklarını toplamaktadır. Kadınların görünüşleri, onların yoksul köylüler olduklarını açıkça betimlemektedir. Yaz sıcağının kavurucu güneşin altında bu ağır ve yorucu iş, o dönem yaşanan kırsal gerçekliğin bir temsili niteliğindedir. Figürlerin kalın ve belirgin duruşları, yaptıkları işin zorluğunu gözler önüne sermektedir. Figürler, soluk toprak tonlarda resmin doğasına uyumlu bir arka plan üzerine yerleştirilmiştir. Gökyünün griliği ve figürlerin üzerine çökmüş gölgeler, emeğin ağırlığını yansıtırken; arkada ufuk çizgisinin üzerinde, hasat toplama sahnesi görece aydınlık bir atmosferde resmedilmiştir. Bu iki alan arasındaki ışık ve gölge karşıtlığı, Millet'nin sınıf ayrımını vurgulamak için kullandığı etkili bir anlatım aracıydı (Farthing, 2014, s. 304). *Başak Toplayan Kadınlar* resmi, güneş ışığıyla aydınlanan lirik bir manzara atmosferi, yumuşak renk geçişleri ve doğaya özgü, renksel anlamda hiçbir abartının olmadığı tonlarla bezense de; sadece doğaya ait bir manzara temsili olmanın ötesinde, toplumsal ve sınıfsal eşitsizliklerin görsel ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, bu resim gerçekçi bir manzara resmi. Ancak, idealize veya romantize edilmiş pastoral bir manzara resmi değildir. Barbizon Okulu'nun etkilerinin görüldüğü insan-doğa odaklı, emeğin dolaysız anlatıldığı gerçekçi bir manzara resmi. Bu resim, klasik manzara resimlerindeki özellikle Claude Lorraine ve Nicolas Poussin gibi sanatçıların ideal ve estetik anlayışlarından farklıdır. Millet'nin yapıtı, bireyin doğa içerisindeki emeğinin ve

mücadelesinin somut karşılığıdır. Bu sebeple *Başak Toplayan Kadınlar*, Manzra resimleri ile doğaya bakışın değiştiği ve toplumsal gerçeklikle ilişkilendirildiği bir sürecin temsili olan *toplumsal manzara* türünün en belirgin resmidir. Tüm bu söylenenlerden hareketle Millet'in resimlerindeki şiirselliğin, doğaya içkin insan emeğinin dinsel duyumsanmasında barındığını söyleyebiliriz. Onun katı olmayan gerçekçiliğinde, dinsel-estetik duyusalılık kendini hissettiren bir atmosfer bulur.

Gerçeği olabildiğince resmetmeyi amaçlayan bir diğer Fransız manzara ressamı Jean-Baptiste-Camille Corot'dur. Ancak onun yakalamak istediği gerçeklik, çağdaşlarınkinden ayrı değerlendirilebilir. Çünkü Corot, doğayı iki farklı bakış açısıyla ele alır. O, doğayı hem realist bir gözlemlerle hem de romantik bir duyarlılıkla ele alarak iki anlayış arasında köprü kurar. Örneğin Corot'nun, *Tivoli'de, Villa d'Este'nin Bahçeleri* (Şekil 76), yaz gününün sıcaklığını ve durgunluğunu ifade etmek için daha çok resmin genel biçim ve tonuna ağırlık vermiş, ayrıntılar üzerinde pek durmamıştır. Ancak onun resimlerinde ışık ve atmosfer çok farklı şekilde yakalanmıştır. Örneğin resimdeki kahverengi tonların farklı yoğunluklarını kullanarak gölge ve gün ışığı arasındaki kontrastı yansıtabiliyordu. “Her şeye rağmen, Claude ve Turner gibi, Corot da resimlerine geçmişten klasik ya da dini figürler koymaktan çekinmemiştir. Aslında ona uluslararası bir ün sağlayan da bu şiirsel eğilimi olmuştur.” (Gombrich, 2011, s. 331). *Tivoli'de, Villa d'Este'nin Bahçeleri*, sakin bir yaz gününü deneyimletir. Ufuktaki tepelere doğru akan bir şehir, geniş bir manzarada verilmiştir. Işık ve gölge inceliklerle örülmüş, ışık, yanal bir kaynaktan mimari yapıların ve ağaçların üzerine düşerek resme hacim kazandırmıştır. Resimdeki mimari detaylar, atmosferin derinliği ve doğal gün ışığı şeklinde düzenlenen ışık ve gölge ilişkisi, doğanın fiziksel gerçekliğini realist bir duyarlılıkla ortaya koyar. Sessiz ve dingin bir manzara yoluyla izleyiciyle ruhsal bir bağ kurma çabası, ışık ve renklerin şiirsel kullanımı romantik bir bakış açısının izlerini taşır. Corot'nun bu resmi, doğrudan gözleme dayanan Realist yaklaşımının ve tinsel duyarlılığı öne çıkaran Romantik resim anlayışının bir bütünlük içerisinde sunulduğu bir resimdir.

Şekil 75

Jean-Baptista-Camille Corot, Tivoli 'de, Villa d'Este'nin Bahçeleri, 1843, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Camille Corot, 1843)

Sanatçının doğayı hem içsel hem de gözlemci bir duyarlılıkla resmettiği *Ville-d'Avray* (Şekil 77), ışık ve atmosfere, şiirsel bir ifade biçimindedir. Buna karşın doğanın fiziksel detayları gerçekçi bir üslup ile aktarılmış: mimari yapıların oranları, ağaçlar, doğanın bitki örtüsü, atmosferik perspektif, doğrudan gözleme dayalı gerçekçi bir anlatıma sahiptir. Ayrıca, göl kıyısındaki ince yapraklı ağaçların ve yapıların su yüzeyine düşen durgun silüetleri mekânı fiziksel bir ortamdan içsel sessizliğin hissedildiği varoluşsal bir mekâna dönüştürmektedir. Kompozisyonun ön tarafına yerleştirilen figürler manzaraya içsel bir uyumla eklenmiştir. Bu figürler, eylemselliklerinden ziyade doğayla kurdukları duygu halleriyle oradadırlar. Corot, *samimi peyzaj*'ı keşfedendi. O hem Claude Lorrain'nin klasik peyzaj düzenini hem de Turner'ın ışık ve atmosfer arayışını birlikte kullanmıştır. Ayrıca onun resimleri Poussin ve Claude Lorrain'in ideal manzara şemasını, gerçekçi manzara resminden ayırmıştır. O resimlerini gerçeğin düzlemine ve tesadüfüne bağladı. Onun resimlerinde üzüntüsüz ve sorunsuz bir dünyanın doğası lirik bir duyguyla anlatıldı (Turani, 2010, s. 515). Bu bağlamda Corot'nun manzara resimleri, hem doğrudan gözleme dayalı realist bir gözlem alanı hem de tinsel bir duyumsama alanına dönüşür. *Ville-d'Avray* İncelikli bir manzara, yumuşak pastel tonlar ve tüy gibi ağaçlar, düşsel ılık bir sabahı andıran bir atmosferi çağırıştırıyor. Gümüş rengi bir gökyüzünün suya yansıyan aksi ve sol arkadaki evlere yansıyan güneş ışınları şiirsel bir dille anlatılmıştır. Corot, on dokuzuncu yüzyılın en büyük manzara ressamlarından biridir.

Akademik geleneğe bağlılığı ve vizyonu, onu son Klasik manzara ressamı ve ilk Empresyonist ressam olarak anılmasına yol açmıştır (Phaidon, 1996, s. 108).

Şekil 76

Jean-Baptiste-Camille Corot, Ville-d'Avray, 1867. Tuval Üzerine Yağlı Boya,



(Camille Corot, 1867)

Corot, on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında modern resmin evrimi konusundaki önemi yatsınamaz. Corot, Poussin ve sonrakilerin bırktığı yerden manzara resimlerinin anlatısal potansiyelini ve şiirselliğinin altını boşaltmadan manzara resmine doğayı geri getirdi. Sembolist sanatçı Odilon'a göre Corot, doğanın karşısında bir *şair ve düşünür* olarak görür. Ve gözlemlenen gerçekliğin kölesi olarak suçladığı Manet ve Courbet'den ayırır (Thompson, 2014, s. 25).

Barbizon okulu sanatçılarının esin kaynaklarından biri de Theodore Rousseau'nun *Korunun Kenarındaki Gölet* resmindeki gibi yalın doğa olmuştur. Barbizon ressamlarının öncelikli amaçlarında daha fazla doğallık ve ayrıntı yakalamaktı (Farthing, 2014, s. 305). Rousseau'nun görsel dili ve doğaya karşı tutumu öznel. O panteist bir inanca sahipti; doğanın anlam ve duyguların bir taşıyıcısı olduğu inancını taşıyordu. Rousseau'nun manzara anlayışı, doğanın azametli görünümüyle sınırlı kalmamıştır. En sıradan bir doğa görünümüne dahi derin bir huşu içerisinde saygıyla bakmıştır. Rousseau doğayı, taşıdığı içsel anlam ve varoluşsal değer olarak görmekteydi (Kelly, 2021, s. 10). Fontainebleau bölgesi yüzyıllar boyunca bir *arcadia* (pastoral cennet) olarak kral ve hükümdarların avlarını gerçekleştirdikleri seçkin bir doğa olarak görülmüş ve aristoklara ait bir idealin temsili olmuştur. Ancak, Barbizon ressamları

bu ideali, halkın doğayla ilişkisini öne çıkaran *yeni ve demokratik bir doğa tasavvuru* olarak dönüştürdüler. Özellikle Theodore Rousse, Millet ve Corot'nun resmettiği şekliyle: doğa artık satirlerin, perilerin yerine sıradan insanların, köylülerin, katırların, keçilerin yer aldığı bir alana dönüşmüştür. Bu dönüşüm ile artık doğanın temsiliyeti sanat yoluyla halkın dünyasına geçmiştir. Belli bir zümreye ait arkedy'a'nın yerine bohemyanın arkediya'sı almıştır. Bu durum 19. Yüzyıl doğa anlayışının estetik ve ideolijik bir bağlamda değiştiğine işaret eder (Schama, 1995, s. 546). Özellikle Barbizon okulunun natüralizm'i, yalnızca estetik yönüyle değil aynı zamanda eşitlikçi ve demokratik bir dünya görüşünde görsel temsilleridir. Bu natüralizm, doğayı idealize etmeden tüm gerçekliğiyle ortaya koyan ve toplumsal hiyerarşiye karşı duran bir sanat dili geliştirmiştir. Dolayısıyla natüralizm, kültürel anlamda hem bir sığınak hem de bir direniş metodudur (Eisenman, 2019, s. 336).

Şekil 77

Theodore Rousseau, , *Korunun Kenarındaki Gölet*, 1860-1865, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Rousseau, 1860-1865)

Theodore Rousseau doğaya huzursuz bir tutkuyla bağlıydı. Rousseau'nun doğaya bakışı, saf bir hayranlık veya pastoral bir huzur hissinden ziyade, sorgulayıcı bir tavidir. Empresyonizm'in ortaya çıkmasına bir nesil kala, manzara kavramını çarpıcı şekilde genişletmiştir.

Theodore Rousseau'nun resimleri doğaya idealleştirmeden ayrıca salt bir nesne olarak görmeden ele alır. Bu yönüyle doğaya yönelen samimi bir gözlemin şiirsel bir düzlemde yansıtılmasıdır. Doğanın rastlantısal bir ânı, kendi sadeliği içerisinde doğrudan gözleme dayalı biçimde betimlenmiştir. Ancak bu fiziksel gerçekliğin yanında, resmin atmosferi derin bir

duygu yoğunluğu -melankolik bir zaman dilimi- içermektedir. Bu bağlamda Rousseau'nun manzara resimleri realist bir bakışın ve romantik tinselliğin lirik bir anlatımıdır (Şekil 78).

Hudson Irmağı Okulu.

Amerikan resim sanatı, Thomas Cole, Asher B. Durand, Thomas Doughty ve Frederic Church'ün gibi ressamlarının bulunduğu Hudson Nehri Okulu ile olgunlaşmıştır. Ortak bir tarzları veya felsefeleri yoktu bu sanatçıların. Ancak Adirondacks ve Hudson Nehri vadisinde yaptıkları eskiz çalışmalarında eski dünyanın sahip olmadığı bir doğa güzelliğini fark ettiler. O dönem manzara resimleri Avrupa akademilerinde çok fazla itibar görmezdi. Sanata ilgili Amerikan toplumu da prestijli Avrupa akademisinin prestijli saydığı tarihi resimlere ilgi göstermiyorlardı. Cole'un da belirttiği gibi tercih ettikleri manzara resimleri, Avrupalı meslektaşlarından farklı niteliklere sahipti. *“Bu resimlerde öfke, yıkık veya gösterişli bir tapınak göremezsiniz: Özgürlüğün çocukları – barış, güvenlik ve mutluluk orada yaşıyor.”* Amerika coğrafyası, üzerinde görkemli bir geleceğin kurulabileceği boş bir tuval gibiydi (Dixon, 2019, s. 235)

Manzara resmi İngilterede olduğu gibi, Almanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde de 19. Yüzyılın ilk yarısında benzeri görülmemiş bir önem kazanmaya başlamıştır. Bu durum tek bir sosyal veya siyasi anlamı olan bir olgu değildi. Her türden ressam manzarayı resimledi ve her türden izleyicide bu resimleri ilgiyle izledi. Ancak Almanya ve ABD'de manzara resimlerinin bir amacı daha vardı, doğacı ülküsellikti. Amerika Birleşik devletlerinde 19. Yüzyılın henüz başlarında ulusal mit yaratmak için en iyi platform manzara resmi olmuştur. Tarih resmi küçük bir zümreye hitap ederken, doğaya ve mekana hitap eden manzara *“ulusal, cennetsel kökenler ve yayılmacı kaçınılmazlık mitleriyle beslenen daha geniş bir halka hitap ediyordu”* Amerika Birleşik Devletleri'nde ulusal kimlik arayışının en güçlü aracı 19. Yüzyılın ilk yıllarında manzara resmi olmuştur. Tarih resimlerinden farklı olarak, çok daha geniş kitlelere hitap eden manzara, ilahi kökenleri ve *“kedarci yayılmacılık”* mitleriyle birleştirilmiştir. Hudson Nehri Okulu'nun öncüsü Thomas Cole, *“ilahi takdirin öptüğü”* kutsal topraklar olarak nitelemiştir (Eisenman, 2019, s. 149). Cole, Amerika Birleşik Devletleri'nde manzara resmini ulusal bir sanat formuna dönüştüren en önemli sanatçılardan biridir. Avrupa resimlerindeki nehir manzaraları tarihsel anıtlarla örülü nehir manzaralarıydı. Amerika'da nehirler o dönem daha çok ticari amaç için kullanılıyordu. Amerika için *“ulusal kaderin”* çizildiği birer rota ve ülkenin hayati damarlarıydı. Özellikle Hudson, Ohio, Mississippi nehirleri başta olmak üzere, yeni kurulmuş Cumhuriyetin kültürel ve ekonomik dolaşım hatlarını temsil eden ve dönemin tüccarları için ticari işleyişin birer manzaralarıydı. Ancak Cole, Amerikan nehirlerini sıradanlığın ötesine taşıyarak ulusal bir poetika, ulusun kimliğini -kaderini ve

değerlerini ifade eden estetik bir dil- olarak kazandırdı (Schama, 1995, s. 364). O hiçbir zaman bir yaprak ressamı olmadı. Örneğin Oxbow'da *Massachusetts Northampton'daki Mount Holyoke'den Fırtına Sonrası Görünüm* (Şekil 79), Cole'un "Manifest Destiny" vizyonudur. Bu ideolojik kavram, 19. Yüzyılda yaygın olan bir görüştü ve kaçınılmaz kutsal bir görev olarak kabul edilmekteydi. Amerikanın uçsuz bucaksız vahşi doğasını işgal etme hakkının tanrı tarafından kendilerine verildiği inancındaydılar (Dixon, 2019, s. 235) Amerika'nın doğasını zaman ve kader meyaforu olarak ele alan bu resim, iki bölüme ayrılmıştır. Tuvalin izleyiciye göre solunda, fırtınayla harap olmuş doğanın tüm vahşiliği içerisinde betimlenirken, sağ kısımda işlenmiş tarlalar, belli bir düzen ve aydınlık içerisinde betimlenmiştir. Aynı şekilde bu ayırım gökyüzüne de hakimdir bir taraf doğanın şiddetini hissettiren kara bulutlar, diğer tarafta ise açık bir gökyüzü tüm huzuruyla seyredilmektedir. Bu resim sadece bir doğa betimlemesi değildir. Amerikanın geleceğe dair oluşturulmak istenen ulus miti'ni işaret eder. Fırtınalı taraf kıta sahasının geçmişini, dingin ve aydınlık taraf ise geleceğini temsil etmektedir. Amerikan ideolojisinin temsili şeklinde okuyabiliriz.

Şekil 78

Thomas Cole, Massachusetts Northampton'daki Mount Holyoke'den Fırtına Sonrası Görünüm, 1836, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Thomas Cole, 1836)

Hudson Irmağı'nın aktığı, New York'un kuzeyini konu alan bir grup sanatçının oluşturduğu okul. 1820-1870 Yılları arasında Romantik eğilimli Manzara ressamlarının oluşturduğu bu ressam gurubunun amacı, Amerikan sanatını Avrupa kökenli etkilerinden kurtarmak ve ülkenin doğal güzelliklerini sunan bir sanat anlayışı oluşturmaktır. Hudson okulu ABD'de ilk özgün ve yerli akım olarak nitelendirilir (Rona, 1997b, s. 812). 19. Yüzyılın ilk yıllarında Amerika Birleşik Devletleri'nde manzara resminin kurumsallaşması sonucu Hudson

İrmağı Okulu en etkili estetik oluşumlardan biriydi. Bu okula mensup ressamalar için Hudson Vadisini topografik bir oluşum değildi. Onlar için bu bölge ulusal kimliğin, metafizik duygulanımın oluşturulduğu mekanlardı. Bu görüş doğrultusunda Avrupa Romantizminin duyarlılıklarını Amerika'nın "bakir doğası" ile bütünleştirerek, manzarayı ulus mitolojisinin inşası haline getirdiler. Hudson Okulu ressamaları doğayı, ulusal mitin şiirsel kaynağı olarak kurguladılar.

Hudson Okulu ressamaları, ormanları ve bu ormandaki devasa ağacları birer Gotik yapılar gibi mimari ve kutsal imgeler olarak kavramsallaştırmışlardır. Worthington Whittredge ve Albert Bierstadt gibi ressamalar, devasa ağacları gotik katedralleri hatırlatır tarzda mekânsal formlarla resmettiler. Whittredge'in en güçlü ve başarılı manzara resmi olan "*Eski Avlanma Alanları*" eseridir (Şekil 80). Bu resim Alman Romantik ressam Friedrich'in tarzında arkadan aydınlatılmış ışık altındaki huş ağaclarının kompozisyonu çevreleyen kemerleri, göğe doğru yükselen gövdeleri gotik katedrallerin sütunları gibi yükselmektedir. Bu resimdeki iç ormanın gelgiti gelişi güzel verilmemiştir. Çünkü o dönem ressamaları için bu manzara resimleri manevi çağrışımlarla dolu resimlerdi. Ön planda çürümeye yüz tutmuş küçük bir kano, kaybolmuş Kızılderili kültürüne daie bir 156layt (ağıt) sunar. Burada doğa hem mimari hem de bir hafıza mekanıdır. Ölüm ve yeniden doğuş döngüsünün ifadesi kütükler ve titreşen yapraklarla yaşam ve ölüm diyalektiği birlikte kurgulanmıştır (Schama, 1995, s. 196).

Şekil 79

Worthington Whittredge, *Eski Avlanma Alanları*, 1864, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Worthington Whittredge, 1864)

Şekil 80

Asher Brown Durand, *Ormanda*, 1855, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Asher Brown Durand, 1855)

Asher B. Durand, Hudson Irmağı Okulunun ikinci kuşak temsilcilerindendir. Durand’a göre manzara resminin bir amacı vardır, bu amaç: ifadesel bir saygı ve ruhsal tefekkür üretmek içindir. O doğayı tanrısal niteliklerin sembolü olarak görmüştür. Onun “*Ormanda*” resmi (Şekil 81), gotik yapılara benzer şekilde göğe doğru tek bir noktada birleşecekmiş gibi eğilmiş huş ağaçlarıyla, Amerikan doğasının ilahiliğe giden bir kapı gibi sunulmuştur. Durand’ın transandantal, düşüncesinin yani “doğada Tanrıyı bulma” ifadesinin temsili gibidir.

*“Korular Tanrı’nın ilk tapınaklarıydı.
İnsan henüz öğrenmeden önce
Direği yontmayı, arşivratı yerleştirmeyi
Ve çatıyı onların üzerine sermeyi-
Yüce tonozu kurup ilahilerin sesini
Toplayıp geri yansıtmayı-
Karanlık ormanda,
Serinlik ve sessizlik ortasında,
Diz çökmüştü
Ve kudretli Olan’a en yüce şükranlarını
Ve yakarışlarını sunmuştu”* William Cullent Byrant.

“*A Forest Hymn*” Bir Orman İlahisi şiirinden bir bölüm olan bu şiir ile (Schama, 1995, s. 200). Doğa ilk ve en saf mabet olarak görülür.

Alman Romantik ressam Caspar David Friedrich ve Amerikalı ressam Asher Brown Durand, doğayı ilahi bir alan olarak görme fikrinde ortak görüştelerdi. Ancak bu ortak görüş doğaya yükledikleri anlam bakımından farklılık gösterir. Friedrich’in manzaralarında, sis çökmüş dağ zirveleri, yıkılmış manastırlar, deniz kenarında seyredilen batmakta olan güneşin kıızıllığı, insanın doğa karşısındaki faniliğini hatırlatan semboller ve doğa karşısında duyulan varoluşsal bir melankoliydi. Durand ise Amerikan Transandantalizmi ile doğayı tanrının somut varlığına açılan kutsal bir mekân olarak görmüştür. Durand’ın doğa görüşü, bireysel yalnızlıktan çok kollektif bir ulus birliğin simgesidir. Bu bağlamda, Friedrich ve Durand’ın doğa görüşlerindeki ayrım, doğaya yükledikleri ruhsal anlam farklılıklarındandır. Friedrich’in doğası melankolik ve varoluşsal bir derinlik taşıırken, Durand’ın doğası şükranla beslenen ve ulusal kimlik inşasına hizmet eden bir poetikaya sahiptir.

Modern Resimde Manzara: Biçim, Duygu ve Mekânın Yeniden İnşası

“Gerçekler aşk yoluyla sanat haline gelir, aşk onları bütünleştiren ve gerçeğin daha yüksek bir düzeyine taşıyandır ve gerçekler, manzara resminde tüm bu aşkı kapsayan ışık tarafından dile getirilir” (Clark, 1952, s. 33)

Manzara resmi, sanat tarihi içerisinde süre gelen süreçte, doğa- insan ilişkisinin görsel bir zeminde ifade biçimi olma özelliğini her zaman korumuştur. Ancak, moderniteyle birlikte bu süreklilik bir kırılma yaşar. Doğanın dış görünüşü, insanın iç görüşünü, duygu durumunu ve zamanla ilişkisini sorgulayan bir düzleme erişir. Modern resimle beraber manzara, sıradan ve sabit bir doğa görüntüsü olmaktan ziyade öznel bakışın, belleğin ve varoluşsal deneyimlerin estetik inşası haline gelmiştir. Manzara resminin bu yeni estetik kimliğini sadece sanat tarihsel bağlamında ele almak eksik bir yaklaşım olacaktır. Bu sebeple manzara resmini, felsefi, varoluşsal ve kültürel boyutunu içeren, poetik bir yeniden inşa süreci olarak ele alınıp değerlendirilmelidir.

18. yüzyılda batı düşüncesini etkisi altına almış Akılcılığın yerini Tarihselcilik almıştır. Bu anlayış, toplumsal, ekonomik ve sanatsal sorunları tarihsel süreçler üzerinden açıklamayı öngörür. Bu dönüşümün düşünsel temeli, Hegel’in diyalektik tarih felsefesi ve Marx’ın toplumsal tarihsel incelemeleri üzerinden kurulur. Bu tarihsel eğilim sanatta da çok etkili şekilde görülmektedir. Özellikle akademik tarih resmi, öğretici ve dramatik anlatılarla geçmiş i yüceltmıştır (Honour & Fleming, 2020, s. 665).

Ancak 19. Yüzyılda Avrupa’da yaşanan siyasi ve toplumsal olaylar, akademik sanatın tarihsel resmin üstünlüğünü zayıflatmıştır. Bunun nedenleri: sanat akademilerinin prestiji, kraliyet sarayının otoritesi, nüfus artışı, şehirleşme ve orta sınıfın güçlenmesidir. Fransa’da başlayan bu kırılma, daha sonra Almanya, İtalya ve Rusya’da benzer etkiler yaratmıştır. O dönem sanatçıları ve akademisi tarihsel anlatılara ağırlık verirken, bir grup genç sanatçı Klasizmi ve geleneksel tarihçiliği redderek dikkatlerini, işçi sınıfına, kadınlara, orta sınıfın yaşamına ve çağdaş burjuva yaşamlarını konu edinen eserlere yöneltmişlerdir. Prusyalı sanatçı Adolph von Menzel, endüstri yaşamını konu ederek, tarih resmini toplumsal gerçeklikle harmanladı, Rusya’da gezici ressamlar kır ve köylü hayatının gerçekliklerini konu edindi. İtalya’da da bir grup sanatçı, renk ve kontrast temelli resimler ortaya koydular (Eisenman, 2019, s. 320). Bu süreçte manzara resmi de pastoral bir doğa tasvirinden uzaklaşarak, tarihsel ve toplumsal bir mekanın görsel temsiline dönüşmeye başladı. Modern resimde manzara mekanın ruhundan ziyade, insanın ruhundaki mekanı yansıtan öznel bir deneyime evrildi (Clark, 1952, s. 132).

Modern sanatın bu dönüşümü, Marx’ın toplumsal çatışmalara vaptığı vurgu ve Darwin’in evrim fikriyle şekillenen sürekli değişim fikriyle doğrudan ilişkilidir. Fransız şair ve yazar Charles Baudelaire bu ilişkilerin modern yaşamın temel özellikleri ve modernist bir ressamın konusu olduğunu ısrarla savunmuştur. Ancak sanatta modernizm, yalnızca çağdaş dünyanın sıradan tasviriyle yetinmez, doğayı taklit etme anlayışını terk eder. Sanatı kendi doğasına çeker, biçimi, estetik sorgulamayı ve içsel deneyimi ön plana çıkarır (Kleiner, 2016, s. 842).

Her estetik obje ve her sanat yapıtı, ister plastik değeri isterse edebi yönüyle olsun bir yorumlamadır. Her sanat yapıtı estetik bir obje olarak yorumlanmış bir varlığı ifade eder. Sanat yapıtı, bir yorumu gösterdiğine göre bu yorum içerisinde bir bilgi objesinin de bulunması gerektiği sonucu doğar. Ressamın tuvale aktardığı bir ağaç, bir bilgi objesi olarak kavranabilir. Ancak, tuvale aktarılan sanatçının yorumudur. Ağaç bilgi objesi olmaktan çıkar, sanatçının gördüğü, kavradığı ve yorumladığı bir mefhumla dönüşür. Her insanın belli bir görmesi olduğu gibi her döneminde belli bir görmesi ve belli bir varlık yorumlaması vardır. İnsan, dünyasına görme ile bağlıdır. Ayrıca “*her felsefe görüşünün, sanatta her izm’in belli bir görmesi, ve dünya karşısında belli ve yeni bir duruşu vardır*” (Tunalı, 2020, s. 15). Bütün algımız, özellikle görsel algımız, biyolojik yapımız gereği üç boyutlu dünyaya göre ayarlanmıştır. Ancak bir düzlemde oluşturulan her temsil doğrudan gerçekliğin bir temsili değildir, algılar yoluyla edindiğimiz yorumların zihinsel birer çıktılarıdır. Bu bağlamda sanatta görünenin ardında yatan

her algı, her görsel deneyim öznelidir (Gombrich, 2015, s. 278). Bu bağlamda tamamen algıyı ve özneyi temeline alan Empresyonizm belirginleşmeye başladı.

Empresyonizm.

Sanatın bir görme ve yorumlama biçimi olduğu görüşü, 19. Yüzyılın son yarısında Fransada ortaya çıkmış ve buradan tüm Avrupa'ya yayılmış Empresyonizm akımıyla somutlaşmıştır. Empresyonizm bir sanat anlayışı ve bir sanat dönemi olarakta görülmektedir. Çünkü Empresyonizm terimsel olarak çok daha geniş anlama karşılık gelir. Sadece bir doğa izlenimi ve ya anlık bir doğa görünümünde anlık ışık ve renk sorgulamalarının yapıldığı boyama tekniği değildir. “*Empresyonizm modernizm'in işaretidir.*” Modernist ve Avangard sanatın Empresyonizm ile başladığı yaygın bir görüş vardır. *Avangard kuramı*’nın yazarı Renato Poggioli, Emmpresyonizm’in sanat tarihi içerisinde en tutarlı, bilinçli ve öncü sanat olduğunu belirtir. *Empresyonizm, modern hayatın resmidir* (Artun, 2021, s. 33).

Empresyonist resamlar, Fransız ve Avrupalı ressamların dünya-tarihsel hırslardan, Romantik ressamlarının coşkusundan ve avangard inançlarından yoksun bireycilerdi (Eisenman, 2019, s. 376). Empresyonistler, doğayı biçim olarak değil, edinilen anlık görsel izlenim olarak tatbik ederler. Bu bakımdan izlenim, bir formdan ziyade biçimin gözde bıraktığı etkidir. Bu etki öznel ve geçicidir. Empresyonist ressamlar doğrudan doğada çalışmışlardır. Realist ressamlar ise doğrudan doğa karşısında çalıştıktan sonra izlenimlerini atölyelerinde tashih etmişlerdir. Empresyonizm akımının öncülerinden Eugene Boudin: “*Doğrudan doğruya doğa karşısında boyanan tuvaler, canlı fırça sürüşlerine yol açar ki, bunlar atölyede elde edilemez*” demiştir. Boudin’in iddiası, doğrudan doğa karşısında çalışmak çok daha etkileyici ve canlı fırça sürüşleri sağlar şeklindedir. Courbet gibi realist sanatçılar doğayı biçimsel açıdan irdelerken, Empresyonist ressamlar optik izlenimleri kavramaya çalışmışlardır. Empresyonistlerin derdi, objenin gerçek ya da ideal formu değildi, onların derdi ışık ve gölgenin oluşturduğu anlık görselin öznel izlenimiydi (Turani, 2010, s. 518). Empresyonistler için gerçek, durağan ya da kalıcı bir oluş değil, sürekli bir değişim içerisinde olan bir süreçtir. Bu yönüyle değişim ve sürekliliği yücelten Herakleitosçu dünya görüşüyle örtüşmektedir. Her Empresyonist resim, doğanın anlık bir görüntüsü ve devinim halindeki varoluşun kırılğan, mutlak olmayan, dengesini temsil eder. Empresyonist ressamlar bilinçli olarak, doğanın ışık, renk, hava ve atmosferin durağan olmayan anlık etkilerini kavramayı amaç edinmişlerdir. Bu doğrultuda Empresyonist ressamlar doğayı, canlı, sürekli dönüşen ve çözülerek parçalanan bir yapı olarak kavramışlardır. Nokta fırça tuşeleri ile daha titreşimli renk etkisi, parlak renkler ve ışığı yakalama çabasıyla hızlı boyama, akabinde bitmemişlik izlenimi, değişken gerçekliğin estetik bir ifadesine dönüşür. Böylece izlenimcilik, modern sanatın öznel, dinamik ve süreç

odaklı doğasının temelini oluşturan köklü bir kırılma yaratır (Hauser, 2021d, s. 256). Beyaz gün ışığının prizmadan bölünerek yedi renge ayrışmasını Isaac Newton 17. Yüzyılda yaptığı bilimsel deneylerle kanıtlamıştı. Bu bilimsel bulguyu sanat pratiklerinde ilk tatbik edenler Empresyonist ressamlardır. “*Akademi ressamının geniş bir beyazlıktan başka bir şey görmediği yerde, Empresyonist ressam ışığı ölü bir beyazlıkta değil, zengin prizmatik ayrışmanın binlerce canlı, mücadeleci rengiyle yıkanan bir şey olarak görür*” (Eisenman, 2019, s. 382). Ancak, resmin konusunun ışık olabileceği iddiasında bulunan ilk ressam Delacroix olmuştur. O Constable ve Turner’ın resimlerindeki ışığı Empresyonistlerden çok önce fark etmiş ve günlüğüne şunları yazar: “*Bir çok manzara resminin cansız görünmesinin nedeni, resimlerin hep aynı tonlarda boyanmasındanmış*” (Turani, 2010, s. 519).

Hızla akıp giden bir ân’ı kovalayıp yakalama çabası Empresyonist ve post-Empresyonist resimde başarılmıştır. Empresyonizm, tabiatın görünüşünü ve lirizmini, ışığın şiddetiyle çoğalıp azalan görüntülerini bir şiir gibi ifade etmiştir (Read, 2014, s. 91). Resim sanatı, 19. Yüzyılın ikinci yarısında kültürel dönüşüm ile başat sanat haline gelmiştir. Sanat eleştirmeni Asselineau, Empresyonist resmin şiirin işlevini aldığını ve çağın en duyarlı anlatım biçimi olduğunu vurgulamıştır. Empresyonizm, şiirsel olanı görsel dile aktaran yeni ve modern bir görsel şiir formu olarak konumlandırılmıştır. Çünkü tüm sanat dallarının iletmek istediği duygu atmosferini Empresyonizm, ışık, hava ve renk deneyimlerini görsel düzlemde en etkili biçimde ifade edebilen sanat biçimi olmuştur (Hauser, 2021c, s. 261). Ne var ki, Empresyonizmin ulaştığı bu şiirsel ve görsel devrim, bazı eleştirmenlerce eksik görülmektedir.

Empresyonizm reddedilmez bir şekilde bir zaferdir, ama tamamlanmamış bir zaferdir. Doğanın karşısında dolup taşan ve hâlâ bu büyük coşkusu geleneksel resmin (teknik ressamlık, geometri, perspektif) sahte düşünceleri ve arkaik yordamlarıyla silinip gitti ve neoklasik, sözde-entelektüel ve can çekişen Akademiye ölümcül bir darbe indirdi. (Harrison & Wood, 2016, s. 179).

Eksik ve tamamlanmamış bir evrende sanatta tamamlanmamıştır. Sanat eksik ama yoğun çabalar silsilesidir. Bu bağlamda Empresyonizm’in görüne ulaşma tutkusu bu çabanın en görünür halidir, ama yine de varoluşun sonsuz değişkenliğini tam anlamıyla yansıtamaz. Bu durum sanatın bir eksikliği olarak görülmemelidir. Çünkü sanat sonsuz bir arayışın kaçınılmaz koşulu olarak görülebilir. Sanat hem yıkıcı hem de yapıcıdır. Bu bağlamda doğayı her seferinde yeniden kurar ama asla tamamlayamaz. Tam bu noktada, sanat, her zaman deneyimle ilişkilidir.

Claude Monet: Işığın ve Ân’ın ressamı.

Claude Monet, manzara resmini öznel algısı ve izlenimleri doğrultusunda yeniden yorumlamıştır. Avrupa resmi hiç bi dönemde manzarayı Monet kadar estetik, etkileyici ve duyusal olarak resmetmemiştir. Bu nedenle resimleri döneminde tüm Avrupada ilgi görmüştür.

Monet, izlenimci kompozisyonun kurucusudur. Anlık atmosferi yakalamak için biçimi çözümleyip yumuşatmıştır. Dinamik ve diyagonal düzlemler ile sezgisel kompozisyonlar betimlemiştir. Monet, empresyonist tavrın hem teknik hem de estetik olarak temellendirmiş bir ressamdır. Onun manzaralarındaki şiirsellik, zamanın geçişini ve akışını yakalamaya çalıştığı seri resimlerde öne çıkar. Bu bağlamda özellikle *Rouen Katedrali* ve *Nilüferler* serileridir. Bir şiir gibi aynı konunun farklı ışık koşulları altında yeniden ve yeniden işlenmesiyle oluşan görsel meditasyonlar gibidirler. Empresyonistlerin aynı manzarayı bir seri halinde resmetmelerindeki amaçları, günün farklı zamanlardaki oluşan anlık görüntüleri yakalama çabasıydı. Empresyonist resimlerle birlikte, sanatta *konu saltanatı* yıkılmıştır. Özellikle Fransız Empresyonistler için sanatta başarının esas ölçütü, konunun içeriği değil, ışığın anlık izlenimleriydi (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009, s. 163). Monet'nin tek bir tema ve ya obje üzerine ısrarla çalışması, anlık görüntüleri yakalama çabası ve izlenimsel bir tavır olarak görülebilir ancak, aynı zamanda temsilin doğasına ilişkin sorgulamalar -epistemolojik ve poetik bir mesele- olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda Monet'nin şair dostu Stephane Mallarme'ın öne sürdüğü gibi sembolist teorilerle de ilişkilendirilebilir. Sembolist şairlere göre gerçeklik, doğrudan kavranması zor ve hatta belkide imkansız bir şeydir (Powell-Jones, 2016, s. 120). Sanat ancak dolaylı yollarla hakikate yaklaşabilir. Çünkü sanatta temsil, nesne ve ya olguyu tam olarak karşılayamaz, her temsil mutlak olanı eksiltir ve parçalar. Yani temsil her zaman eksiktir ve bu eksiklik halihazırda sanatın ontolojisine dairdir. Monet'nin tek bir tema üzerinde çalışma ısrarı, bir nesnenin özünü, öznenin sezgisel olarak arama çabasının plastik karşılığıdır. Manet, Natüralizm'in gözleme dayalı ilkesini Empresyonizm'in estetiğiyle aşarak; ışığı oluşturan saf renk ağını titizlikle analiz ediyordu. Aynı zamanda, salt *haberciliği* reddedip, Manet'ye daha fazla yaratıcı özgürlük tanıyan, gözlemlenen olguların yorumlaması ve aktarılmasını tercih ediyor gibiydi (Pool, 1967, s. 216).

Monet'nin ışık ve renk olgusuna dair derinleşen ilgisinin en yoğun biçimde gözlendiği resim *Rouen Katedrali* serisidir. Bu Gotik tarzdaki katedrali yaklaşık otuz farklı gün ışığı ve hava koşulları altında resmetmiştir (Kleiner, 2016, s. 845).

Şekil 81

Claude Monet, Rouen'ın Genel Görünümü, 1892, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Claude Monet, 1892)

Rouen'ın Genel Görünümü (Şekil 82) çözülmüş bir mekan anlayışıyla silüet halinde yükselen Rouen katedrali, atmosferik bir perspektif içerisinde betimlenmiştir. Renklerin ve formların çözülmesiyle aktarılan mesafe görsel derinlik sunar. Monet bu kompozisyonunda, analog tonlar içeren bir renk paleti kullanmıştır. Kısa, yönsüz ve serbest fırça darbeleriyle yana sürülen renkler, kompozisyona optik karışım etkisi yaratarak izleyicinin gözünde birleşir. Bu teknik, izleyicinin zihninde imgelerin oluşmasını olanak tanır ve kompozisyona lirik, izlenimsel bir karakter kazandırır. Empresyonist ressamların temel amacı, doğayı olduğu gibi betimlemekten çok, ışığın ve rengin nesneler üzerindeki etkisini yansıtmaktır. *Rouen'ın Genel Görünümü* adlı bu eser, yüzeydeki titreşimlerle manzaradaki nesnelerin fiziksel özelliklerinden çok ışığın etkisini yansıtarak şiirsel bir izlenim alanı oluşturur. Böylece manzara sabit bir temsil olmaktan çıkarak şiirsel bir izlenim ve gözlem alanına dönüşür. Claude Monet'nin *Rouen'ın Genel Görünümü* eseri, ışığın, rengin ve ân'ın, sezgisel, duygusal ve optik bir bütünlük içerisinde sunulduğu, doğanın lirik ve şiirsel bir anlatım biçimine dönüştüğü görsel anlatıya dönüşür.

Claude Monet ışığın ve havanın büyüüne ve bir resimde konudan çok daha önemli olduğu inancına, Turner'ın yapıtlarıyla kapılmıştı. Özellikle Turner'ın *Fırtınada Gemi* resmini yakından görmüştü (Gombrich, 2011, s. 520). Claude Monet, ışığı fiziksel bir olgudan ziyade, görsel ve psikolojik bir deneyim olarak ele almaktadır. Onun resimleindeki ışık, doğrudan bir temsilden -fiziksel dünyanın doğası- çok izleyicide bıraktığı algısalılığı yansıtmaktadır. Bir manzara resmindeki doğruluk mutlak değil görecedir, her görsel, her izleyicinin algı biçiminde farklı nitekiler algılanır. 19. Yüzyıl bilim insanı Brucke, 1877 yılında, *biraz daha fazla şiirin*

ve biraz daha az güneşin modern manzara ressamlarına iyi geleceğini yazmıştı. Brucke'nin bu görüşü Empresyonist ressamların deneysel çalışmalarıyla aşılmıştır. Monet'nin öğlen güneşinin bütün parlaklığını, özellikle Rouen Katedrali resimlerinde çıplak ışıktaki duyumsadığımız parıldamaları betimleyerek çağrıştırmayı başarmıştır. Bu tür resimler sanatçının olanaksız olanaklı kılarak resimlere şiirsel bir güç de kazandırmıştır (Gombrich, 2015, s. 44). Manet'de ışık, gerçekliği yıkmadan yeniden inşa eden ve izleyicisinin algısal katılımını da önemseyen bir mefhumla dönüşür. Işık sabit ve ölçülebilir bilimsel bir nesne değil, şiirsel ve geçici bir izlenim alanına dönüşen sezgisel bir alandır.

Monet'nin *Nilüferler* resimleri, anlatıdan arınmış, -ki empresyonist ressamlar için konu saltanatı yıkılmıştı- ışığın ve renklerin devinimiyle akan bir dünyadır. Empresyonist ressamlar için konu, amaca ulaşmanın bir yoluydu (Powell-Jones, 2016, s. 23). Nilüferler sözcüksüz birer Haiku ve doğanın şiirsel izlenimleri gibidir. Monet, doğadaki ışığın ve renkleri birer kelime gibi kullanarak doğanın geçiciliği içerisindeki ânı bir şiir gibi kurmak ister. Zamanı sabitleştirmek değil, ân'ı şiirselleştirmek. Monet'nin Nilüferler serisi (Şekil 83), ışığın etkilerini deneyimlemenin doruk noktasıydı. Bu resimleri ufuk çizgisinden yoksundu, sadece su yüzeyine yansıyan gökyüzünün, bulutların ve söğüt dallarının akışkan ve titreşen yansımaları, nilüfer çiçeklerine eşlik eder. (Dixon, 2019, s. 253).

Şekil 82

Water Lilies, Claude Monet, Nilüferler, 1920-26, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Claude Monet, 1920-26)

Monet *Nilüferler* resimlerinde, geleneksel anlamda ufuk çizgisi ve belirgin bir mekânsal derinlik yoktur. Narin fırça sürüşleriyle dengeli renk uyumları, yaygın ve merkezsiz bir kompozisyonla sunulmuştur. Bu durum, izleyicinin bakışını tablonun içine çeker ve resmin bütününe odaklandırır. Nilüferler serisinde yeryüzü ve gökyüzü, nesne ile silüet sürekli bir devinim içerisinde iç içe geçer. Nilüfer çiçeklerinin su yüzeyinde narin hareketleri, ışığın titreşimleri ve göletin durağanlığı, izleyiciyi zamandan münezzeh bir alana sürükler. Giverny'deki nilüfer bahçesi, sonsuzluğu anlatan sonu gelmez bir bütünlüğe yönlendiren görsel

alana dönüşür. Suyun üstünde ve arasında parıldayan görüntülerle yer duygusu silikleşir, manzara elle tutulamayan renk perdelerine dönüşür. Dönen ışıklar, atmosferin yarı-soyut desenleri, doğal dünyayı şiirsel şiirsel bir meditasyona dönüştürür (Honour & Fleming, 2020, s. 774). Monet, ışığın kuramlarını resimlerine özgün bir biçimde tatbik ederek manzara resmine yeni bir yol açmış gibidir. Böylece ideal manzara anlayışı, yerini duyumsanan ve geçici olanın estetiğini yücelten bir yaklaşıma bırakmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca görsel temsildeki algı ve anlayış biçimini değil, aynı zamanda modern insanın dünyayı algılama biçimini de köklü bir biçimde dönüştürmüştür. Empresyonizm'in renk zenginliği, ışığı ve ân'ı -optik duyumları-yakalama çabası, modern bireyin duyuşal özgürleşme, kişisel haz ve öznel deneyimlerine yeni ufuklar açmıştır (Eisenman, 2019, s. 383).

Camille Pissarro: Pastoral Lirizm.

Camille Pissarro (1830-1903), Empresyonizm'in ilkelerine ve hedeflerine bağlı kalmıştır. Işığın saf ve parlak formlarıyla işlendiği manzaranın değişen kaliteli gölgeleriyle ilgilenmiştir. Kırsal yaşamı konu edinen manzaraları resmetmek için Paris dışında kırsal bölgelerde çalışmayı tercih etmiştir (Hodge, 2008, s. 122). 19. Yüzyılın ikinci yarısında modernitenin tehdit ettiği kırsal yaşamı pastoral tarzda resmetmiştir. Pissarro'nun kırsal yaşama dair manzaraları şiirseldir (Pool, 1967, s. 42). Fransız yazar ve eleştirmen Emile Zola, Pissarro'nun *Jalais Tepesi*, *Pontoise* tablosu (Şekil 84), 1868 Salonu'nda sergilendiğinde tabloyu coşkuyla övmüştür. *"Bu modern kırsal. İnsanın yanından geçtiğini, dünyayı çevirdiğini ve kestiğini hisseder... Ve bu küçük vadi, bu tepenin kahramanca bir sadeliği ve dürüstlüğü var. Bu kadar büyük olmasaydı hiçbir şey daha sıradan olmazdı. Ressamın mizacı sıradan gerçeklikten nadir bir yaşam ve güç şiiri çizdi."* (Art, 2025). Emile Zola'nın bu yorumu ile Pissarro'nun kendi döneminde dahi resimlerin pastoral lirik yorumu olarak algılanmaya başlandığını göstermektedir.

Pissarro'nun manzara resimlerine yerleştirdiği figürler, doğayla uyum ve bütünlük içerisinde betimlenmektedir. Pissarro'nın resimleri, biçimsel ve kavramsal yaklaşımları açısından doğayı sanatına uygulama becerisi, dönemdaşlarından çok daha ileridir. Coğrafya ve ekoloji konularına ilgili olan Pissarro, eserlerinde dünyanın enginliğini ve bu engin dünya içerisindeki her şeyin bir biriyle bağlantılılığını betimlemiştir. Onun eserleri, Fransız coğrafyacı ve çevreci yazar Elisee Reclus'un ekoloji ilkesini hatırlatır: *İnsan, öz bilinçli hale gelen doğadır* (Eisenman, 2019, s. 338) Emekçi insanlar ile doğal dünya arasındaki uyumun ütöpik hayali, sanatçının doğayla insan emeğini aynı düzlemde temsil etme çabasını yansıtır. Eserlerinde şehir sahnelerinde betimlemiş olan Pissarro, daha çok kırsal bölgeleri betimlemiştir. *Kırmızı Çatılar*, *Köyün Bir Köşesi*, *Kış* (Şekil 85), resimlerinde bir çok kez betimlediği Pontoise'daki bir sayfiye

bölgesindeki yerleşim yerini tasvir etmiştir. Bu resim, doğa ile insan yapılarının uyumlu birlikteliğidir. Renkler arasında sert geçişler yoktur, her şey organik bir ahenk içerisinde çözülür. Turuncu-kahverengi tonlardaki çatıların doğal bitki örtüsüne, tarlalara ve yapraklarını dökmüş ağaç gövdeleriyle uyum içerisinde. Kalın ve koyu renkli boya birlik içerisinde ışığı yansıtıyorlar. Resimdeki nesnelerin boyutları uyumu verecek büyüklüklerde betimlenerek derinlik hissi yaratılmış ve tuval kompozisyon boyunca dizili paralel düzlemler, ritmik bir ahenk içerisinde uzanıyor. Ağaç gövdeleri yapıların konturlarını gizler ve peyzajın ritmine dahil eder. Bu resim, yaşamın akıp giden ritmi içerisinde, doğa-insan arasındaki uyumun lirik bir resmidir.

Şekil 83

Camille Pissarro, Jalais Tepesi, Pontoise, 1867. Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Camille Pissarro, 1876)

Pissarro'nun resimleri, görsel çevrenin içsel bir duyumsamasına dönüşür. Doğa-insan ve insan emeği pastoral bir şiirsellikle anlatılmıştır. Bu resimlerde renk ve ışık, atmosfer coşkusu veya dinginliğini, lirik bir ritimle anlatır. Bu ritim, doğanın sessiz nefesi gibidir. Reclus'un ekolojik ilişkisinde anlatmak istediği öz bilinçli hale gelen doğa'sını, zihinsel düzeyden, resmin yüzeyinde duyumsatan manzaralardır.

Şekil 84

Camille Pissarro, Kırmızı Çatılar, Köyün Bir Köşesi, Kış, 1877 Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Camille Pissarro, 1877)

Alfred Sisley.

Alfred Sisley, Empresyonizm'in manzaranın en en zarif ve şiirsel örneklerini vermiştir (Powell-Jones, 2016, s. 16). İlk manzara resimleri, koyu kahverengi, soluk maviler ve yeşil renklerin ağır bastığı kasvetli resimlerdi. Corot ve Courbet'den etkilenmiştir. Bu ilk resimlerinde, mekana olan ilgisini ve renk değerlerine karşı hissiyatı 1870 sonrası değişmiştir. Çok daha özgür ve cesur bir üslup benimsemiş, net renkler ve kromatik bölünme içeren Empresyonist tarzda resimler yapmaya başlamış ve Empresyonist resim tarzı en saf biçimde uygulamıştır (Pool, 1967, s. 57). Aslında bilimsel temellere dayalı olan Empresyonizm'i tamamen benimsemesine rağmen, eserleri mantıktan ziyade kalbe hitap eder (Altuna, 2013, s. 182). Resimlerinde figür resmine hiç sapmamış ve Empresyonist resmin karakteristik özelliklerine sıkıca bağlı kalmıştır. Paris çevresindeki köyleri ve Seine Nehri görünümünü resmetmiştir. Kenneth Clark, Sisley'in, özellikle Seine Nehri kıyıları resimlerinde: Hampton Court ve Marly'deki sel betimlemelerinde, ışığın ve doğanın geçici hallerini tüm imalarıyla görsel izlenime sadık kalarak hassas bir duyarlılıkla işlediği fikrindedir (Pool, 1967, s. 60).

Şekil 85

Alfred Sisley, Port Marly'deki Sel Baskını, 1876, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Alfred Sisley, 1876)

Port Maly'deki Sel Baskını (Şekil 86), Sisley'in yedi resimli bir seridir. 1876 yılının Şubat ayında yaşanan bir sel baskını betimlenmektedir. Bu resim dizisi köyün aynı bölgesini – Nikolas Hanı'nın önünden kayık üzerinde- farklı görüş açılarıyla tuvale aktarılmıştır. Resimde sel sularının etkileri dolaylı yoldan anlatılmıştır. Bir doğa olayından -selin etkilerinden- çok, sel baskınının ortaya çıkardığı manzaraya odaklanılmıştır. Melankolik bir yas tablosu olması gereken bu resim, Sisley'in fırçasıyla ışıltılı bir coşkunluk hissi verir (Altuna, 2013, s. 183). Geniş bir gökyüzü mavi gri bulutlar ve bu bulutların su yüzeyinde kaynaşan zarif titreşimleri, fırça darbeleriyle kaynaştırılmıştır. Resmin genel kompozisyonunu binalar, ağaçlar ve direklerin dikeyliği yapılandırmıştır. Resmin solunda bir bölümünü kadrajlanan bina detaylı şekilde betimlenmiştir. Resim bir doğa sahnesidir. İnsan faaliyetleri neredeyse fark edilmeyecek görünürlüktedir. Bu izlenimi veren binanın sonuna kadar açık ve karanlık bir boşluk hissi veren sabit dış kapısıdır (Powell-Jones, 2016, s. 98). Port Marly sel baskınları resim serileri Sisley'in, doğanın geçici bir ânın şiirsel bir lirizm ile anlatıldığı en duru örneklerdendir. Sisley, sel sularıyla kaplı kent manzarasını gündelik -sıradan- olandan çıkararak, yansıtmış ve soluk/pastel renk geçişleriyle pastoral bir atmosfer yaratmıştır. Sisley'in resimlerini manzaralar teşkil ettiğinden *Manzara Şairi* olarak anılmaktadır (Altuna, 2013, s. 179).

Şekil 86

Alfred Sisley, *Louveciennes 'de Kar*, 1878, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Alfred Sisley, 1878)

Sisley, 1872-75 yılları arasında Pris'in batısında yer alan Louveciennes'in dışında bulunan bu köyü manzaralarına konu etmişti. Sisley'in kar manzaralarıda bu dönemlerdedir. On altıncı ve on yedinci yüzyıl Hollandalı ve Belçikalı ressamı yaz aylarını resimlerine konu ederdi. Ancak Empresyonistler sistematik bir şekilde kış ve kar manzaraları resmetmede öncü olmuşlardır. Özellikle Sisley bu tür sayısız kış manzarası üretmiştir (Powell-Jones, 2016, s. 26). Sisley'in manzaralarında sıradan bir doğa unsuru onun olağanüstü betimleme yeteneğiyle derin ve engin duyularla hissedilen doğaya dönüşür. Kış manzaralarındaki karın soğukunu ya da bir bahar esintisinin serinliğini iliklerimizde hissederiz (Altuna, 2013, s. 181).

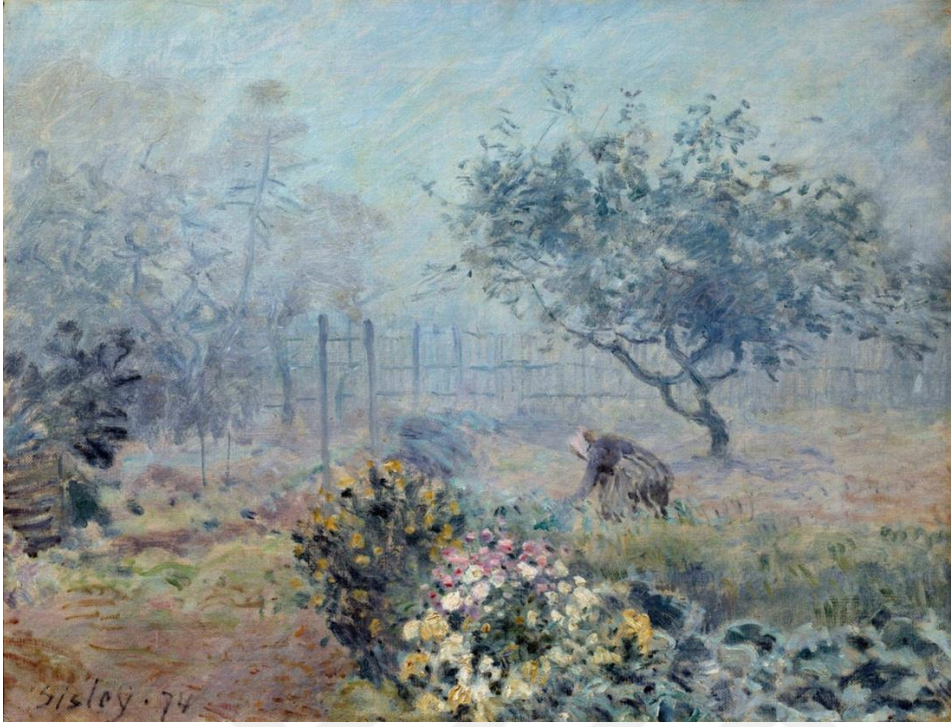
Sisley'in *Louveciennes 'de Kar* eseri (Şekil 87), ilk bakışta sıradan bir kış gününü betimliyor gibidir. Ancak bu resim, Sisley'in Empresyonist yaklaşımı ve şiirsel duyarlılığı ile bütünleştiğinde alışıl gelmiş bir kar manzarası olmanın ötesine geçer. Tabloya hükmeden beyazlık kışın bütün soğukluğunu hissettirmekle birlikte zamanın akışından kopmuş bir atmosfer yaratmıştır. Karla kaplı ağaçlar, ufukta donuk ağaç silüetleri, hüzünlü bir sis içerisinde kaybolmuş doğa gibidir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş ve resme perspektif derinlik

kazandırmış yol bakışımızı doğrudan resmin derinliklerine taşır. Resmin genel atmosferine kontrast oluşturan koyu lekelerle betimlenmiş yalnız figür, manzaranın sessizliğini bozan varoluşsal bir imge olarak belirmektedir. Ancak bu yalnızlık Romantik resimdeki teatral anlatımdan farklı biçimde doğayla bütünleşmiş gibi durmaktadır. Beyaz rengin ışıkla titreşen oyunu, Sisley'in Empresyonist üslubu olan kısa ve yönlü fırça vuruşlarıyla kurulmuştur. Gri bir gökyüzü ve ufukta donuk ağaç silüetleri ufuk çizgisini yutmuş ve resme zaman dışı bir boyut katmaktadır. Bu zaman dışılık, resmi maddesel ağırlıktan kurtarıp şiirsel bir hafiflik kazandırır. Resmin iki yanından merkeze doğru uzanan duvar resme doğal bir derinlik katmıştır. *Louveciennes'de Kar*, Sisley, doğal bir doğa olayını atmosfer olayını şiirsel bir duyarlılıkla anlatır. Sisley, sadece doğayı gözlemleyen değil, doğayı duyumsayan bir bakışla; renk, ışık, doku ile poetik bir atmosfer inşa etmiştir.

Sisley'in doğayı şiirsel bir dille ele aldığı resimler sadece kış manzaraları değildir. 1874 yılında *Sis* resmi (Şekil 88), Sisley'in ışığı ve atmosferi yakalama becerisini gösteren olağanüstü bir çalışmasıdır. Sisley'in Empresyonist tarzı tüm yönüyle kendini göstermektedir. Yumuşak fırça darbeleri, sisli atmosfer, doğayla uyum içerisinde bir figür ve ışığın pastoral bir sahne üzerindeki etkisi açıkça görülmektedir. Görsellikten ziyade doğanın izlenimi ve atmosferini yakalamaya odaklanmış bir çalışma. Tuvalin geneli ince bir boya katmanıyla boyanmıştır. Ancak kompozisyonun önünde betimlenmiş çiçekler daha yoğun boyama dokunuşlarıyla resmedilmiştir. Resmin genel fonuna yayılmış sis katmanı resmi yumuşatarak loş ve bütünlüklü bir hava oluşturmuştur. Bu atmosfer arkaya gidildikçe artmakta ve ön plandaki çiçekleri daha görünür kılmıştır. Bu şekilde resim hem derinlikli hem de ritimsel bir görünüm kazanmıştır.

Şekil 87

Alfred Sisley, *Sis*, 1874, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Alfred Sisley, 1874)

Hızlı ve gevşek fırça darbeleri formu çözerek sınırlarını belirsizleştirmiş ve resme dinginlik katmaktadır. Bu resim, doğanın sakinliği, zamanın akışı içerisindeki ânın güzelliği ve sıradanlığın içerisindeki duyumsal ve öznel bir izlenimdir. Sisley 1892 yılında resimleri için şöyle demişti: *Konu ya da tema, daima sade ve anlaşılabilir bir formda sunulmalı, izleyici gereksiz formların ortadan kaldırılması yoluyla ressamın gösterdiği yola çekilmeli ve sanatçının gözüne ilk olarak takılmış unsuru görmelidir. Bütün öğeler bunda bir rol oynamalıdır: biçim, renk, yaklaşım* (Powell-Jones, 2016, s. 28). Sisley’e göre resme can veren sanatçının ona -resme- yüklediği duygudur.

Sisley, Empresyonistlerin fırça darbelerinin çeşitliliği ve henüz formülize edilmemiş niteliği hakkında yazan tek Empresyonist ressamdı. Bu nedenle aynı resmin farklı kısımlarında farklı bir üslup kullanmayı tercih ettiğini söylemiştir. Empresyonistler, duylara dayalı güçlü ve dürüst bir sanatı savunmuşlardır. Onlar kendi sanat biçimi ve anlamı konusunda hiçbir zaman bir şüpheyeye düşmemişlerdir. Çekingen bir mizaca sahip Sisley bile sanatı hakkında açıklamalarda bulunmuştu. Eleştirmen Adolphe Tavernier’e yazdığı bir mektupta: *“Gökyüzü yalnızca bir arka plan olamaz. Aksine, yalnızca düzlemlerinin verdiği derinlikle katkıda bulunmakla kalmaz (çünkü gökyüzünde yeryüzü gibi düzlemleri vardır), aynı zamanda biçimiyle, bir resmin etkisi ve kompozisyonuyla uyumlu düzenlemesiyle de hareket verir.”* demiştir. Empresyonist bir resim, doğru bir transkripsiyon değil, daha ziyade asla tam olarak

bir daha üretilmeyen bir zaman anına belirli ve benzersiz bir duyarlılığın verdiği tepkinin kaydıdır (Pool, 1967, s. 176) .

Neo Empresyonizm

Empresyonist resim, görünürü ve bu görünürlerdeki duyuları ortaya koyar. Işık ve renk empresyonist resmin duygusunu, formunu ve atmosferini sağlayan temel estetik öğelerdir. Renk ve ışık duyularımız sürekli bir akış içerisinde ve onları belirleyen temel boyut *ân*'dır. Empresyonizm öncesi resimlerde renk ve ışık değişmez unsurlardı. Temsil ettiği nesneye yapışık ondan ayrılmaz bir bütün olarak görülmekteydi. Empresyonizm ile birlikte renk özgürleşti; *objektivitesini kaybetti ve subjektif bir nitelik kazandı* (Tunalı, 2020, s. 95). Artık Her nesne belli ve değişmez bir renge sahip değildir. Renk bir duyuma dönüştü ve lokal renk anlayışı çözülmeye başlandı. Empresyonistler ilk defa nesneleri lokal renklerini terkederek, rengi ışığın oluşturduğu tayf etkisiyle algılamış ve gördüklerini bu optik izlenimlere göre resmetmişlerdir. Her nesnenin belleğimizde bir lokal rengi vardır: yaprak yeşil, deniz mavi gibi. Bu renkler aslında bizim optik olarak algıladığımız renkler değil, nesnelere yüklediğimiz renklerdir (Tunalı, 2020, s. 97). Empresyonistler pozitivistlerdi, resimleri gözleme ve deneye dayalı çözümlemelerdir. Bu nedenle gözleme dayanan bir doğa incelemesi yapmışlardır. Empresyonist sanatçıların öncelikle ışığın nesneler üzerine düşen uçucu anlık etkilerini ve tesadüfi görüntülerini her hangi bir kompozisyon temeline oturtmadan oluşturmayı hedeflemişlerdi. Ancak her şeyden önce, sanatın kompozisyon ve sentez olduğunun farkına vardılar. Bu bağlamda renksiz güneş ışığının ve saf ışık renklerinin yan yana konulmasıyla kompoze -düzenli ve bilinçli- edilebileceği görüşünü, Paul Signac ve Georges Seurat tarafından resme uygulandı (Turani, 2010, s. 522).

Paul Signac, Empresyonistlerin kullandığı renklerin farklı ışık koşullarında nasıl değiştiğine dair tekniklerinden faydalanmıştır. Georges Seurat'nın *Puantillist* (Noktacı) tekniğini benimsemiş, tamamlayıcı renkleri birbirine karıştırmadan yan yana bir dizi nokta şeklinde yerleştirmiştir. Uzaktan bakıldığında birleşen bu renklerle bütünlüklü bir sahne oluşturmaktadır. Bu teknik Claude Monet'nin bir dizi şeklinde yaptığı Rouen Katedrali resimleme tekniğine oldukça yakındır. Empresyonizm, gözlemlere dayalı yeni bir yol açar ve geleneksel resim görüşüne bir takım indirgemeler uygular. Bu indirgemelerin birincisi, üç boyutlu bir dünyanın iki boyutlu öznel bir dünya'ya indirgenmesi. İkincisi, nesnelerin geleneksel görünüşlerinden azade ederek, onları anlık ve renkli görünüşlerini ortaya koymak. Üçüncü indirgemedir, mekan renklerinin yüzey renkleri haline getirilmesidir (Tunalı, 2020, s. 100). Hauser, Empresyonizmin gerçekliği temsil etme biçiminde köklü bir dönüşüm geçirdiğine vurgu yapar: Empresyonizmin Natüralizmden farklı olarak, sadece fiziksel hacmi ve plastik formu yüzeye aktarmaz, aynı zamanda görsel yapı unsurlarını kendi lehine tali

duruma getirir. Doku ve çizgi gibi geleneksel plastik unsurlar yerini, renk ve ışığın uyumlu etkisine bırakır. Mekânın somut yapısı çözülür, gerçeklik bu iki boyutlu yüzeyde şekilsiz ve geçici izlenimlere indirgenir. Burada amaç, ışık ve rengin bütünsel uyumuna ulaşmanın bir aracı olarak görülür. Bu bağlamda Empresyonist resim, formdan, hacimden ve çizgiden feragat eder ve görsel deneyimi ön plana çıkaran estetik bir anlayışa yönelir (Hauser, 2021c, s. 259).

Paul Signac'ın Neo-Empresyonist üsluptaki manzara resimleri, yalnızca görsel bir betimleme değil, renk ve ışıkla kurulan şiirsel bir atmosfer olarak da değerlendirilebilir. Signac'ın *Aziz-Bulut* eserinde (Şekil 89), mekânsal derinlik, geleneksel perspektif kurallarına göre değil, renk düzlemleri ve dokusal yoğunluk aracılığıyla verilmiştir. Resmin genelinde kullanılan renkler, nesnelerin doğal görünümleriyle örtüşmezler. Bu renkler nesnelerin ışık altında geçici titreşimsel görünümleri yansıtır. Bu durumda doğaya ilişkin geleneksel görme biçimi aşılarak, o ânki nesnelerin şiirsel parıltısına dönüşmektedir. Bu yaklaşım, Tunalı'nın idda ettiği; sanatın nesneyi doğrudan temsil etmez, duysal bir varoluş biçimini sunar. Signac'ın bu resimde doğa, nesnel gerçekliğin ifadesi olmaktan çıkar, algısal ve duysal düzlemde inşa edilmiş estetik bir alana dönüşmüştür. Mekân, renk yüzeyleriyle oluşturulmuş, gökyüzü ve yeryüzünü ayıran sınır özellikle ufuk çizgisi kaybolmuş, her şey yüzeyin dokusal sürekliliği içerisinde birbirine bağlanmıştır. Signac'ın bu manzara resmi, doğaya ait gerçekçi bilgiler vermekten ziyade, duysal bir dünyanın ritmik bir ifadesine dönüşmüştür.

Şekil 88

Paul Signac, Aziz-Bulut, 1903. Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Paul Signac, 1903)

Post-Empresyonizm

Empresyonist üsluptaki eserler, Post-Empresyonist olarak sınıflandırılan büyük ressamlar tarafından üretilmiştir. Bu büyük ressamlar, Empresyonizmi kendi sanatsal amaçları doğrultusunda dönüştürmüş ve yirminci yüzyıl sanatının şekillenmesine katkı sağlamışlardır. 1880'lerin ortalarında değişmeye başlayan kültürel iklime denk gelen Post-Empresyonistler, seleflerinden farklı olarak, hem dışsal zorluklarla hem de içsel çatışmalar ve varoluşsal sorgulamalarla da mücadele ettiler. Monet, Sisley ve Pissarro gibi Empresyonist ressamlar, doğanın geçici izlenimlerini yakalama çabasına odaklanmışlardı. Ancak Paul Cezanne, Paul Gauguin ve Van Gogh gibi Post-Empresyonist ressamlar, ışığın geçici etkilerinin ötesindeki kalıcı ve derin hakikati arama çabasında olmuşlardır. Bu arayış hem sanatlarında hem de yaşamlarında daha içsel bir düzleme taşındı. Van Gogh'un acı veren sanrılardaki üretim süreci ve Gauguin'in *Neyiz, Nereden geliyoruz, Nereye gidiyoruz* sorularına sanatıyla cevaplar aramıştır. Post-Empresyonizm, görsel gerçekliğin ötesinde, bireyin ruhsal ve toplumsal yabancılaşmasını anlatan bir dil geliştirmiştir (Pool, 1967, s. 179). Van Gogh ve Paul Gauguin, doğaya karşı pasif, yüzeysel ve derinlikten yoksun bir tavır sergilemek istemediler. Gauguin, yok etmeye ve ya icat etmeye çaresizce ihtiyaç duyan bir ikonoklasttı. Van Gogh ise dış dünyayı kendi doğasının stres ve gerginliklerini somutlaştırmak ve önsezilerine karşı bir dayanak olarak kullandı. Cezanne, zihinsel bakış açısı bakımından Gauguin ve Van Gogh'dan daha Empresyonistti (Pool, 1967, s. 180).

Paul Cezanne: Manzaranın yapısal lirizmi.

Sanayi Devrimi birey üzerine bir buhran gibi çökmüş, bireyi doğadan uzaklaştırmış kır hayatına duyulan özlem artmıştı. Bu özlem Empresyonizm başta olmak üzere on dokuzuncu yüzyıl sanatını büyük ölçüde etkilemiş ve özellikle Paul Cezanne'ın sanatının alt yapısını duygusal ve düşünsel temelini oluşturmuştur. Empresyonizmin sınırlarını, içsel gerilimlerini Cezanne kadar derinlemesine kavrayan başka bir ressam yoktur. *Göz yetetli değildir, aynı zamanda düşünmekte gerekir* dediği rivayet edilir. Cezanne, Empresyonizmin geçici, parçalı ve yapısal bütünlükten mahrum olduğunu düşüncesindeydi. O santında *sağlam ve kalıcı bir şey* yapmak istiyordu (Simpson, 1990, s. 20). *Sanat doğaya paralel bir ahenktir* onun sanatı için sık yapılan bir alıntıdır. Paul Cezanne, Empresyonizmin duyum zenginliğini bütünsel ve yapısal bir biçimde birleştirme çabasıındaydı. Onun tasası, Empresyonist ressamların parlak renklerini ve anlık izlenimlerini resmin düzlemine, derinlik ve desen anlayışından taviz vermeden kullanmaktı. Bu yaklaşımı modern resmin temelini atmış ve Empresyonizm'in sınırlarını aşan ve sonrasını etkileyen sanatçı olmuştur (Honour & Fleming, 2020, s. 729). Cezanne'ın

resimlerinde biçim ve yapı konusundaki çığır açan deneyleri, onun Leonardo da Vinci ve Rembrant kadar önemli bir sanatçı olarak görülmektir (Hodge, 2008, s. 142).

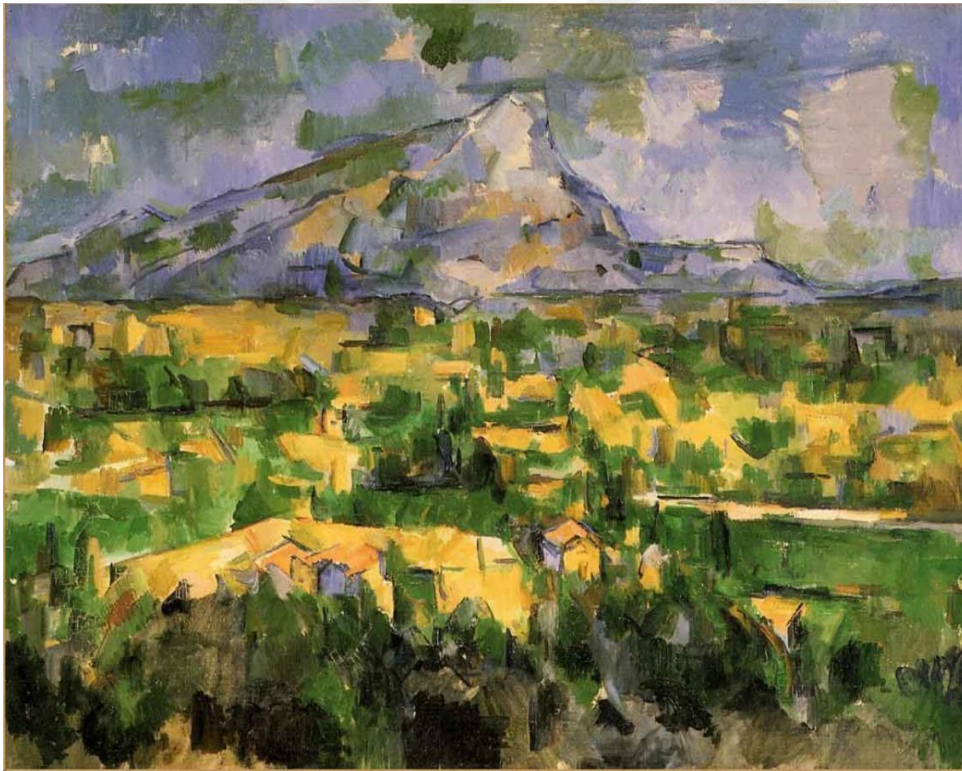
Cezanne, atölyesinde kurduğu natürmort kadrajlarıyla, doğanın kapalı ve yapay dünyasının kütle ve hacimsel yapısını tamamen doğru görene kadar tekrar tekrar düzenledi. Bu natürmortlarında derin bir gözlem, bilinçli ve estetik renk duygusuyla nesnelerin kütle ve hacim etkilerini yakalamaya odaklandı. Ancak bunu manzara resimlerinde uygulamak çok daha zordu. Cezanne, mekân derinliği işleme konusunda geleneksel doğrusal perspektif ve tonlamalı modellemenin, optik izlenimlerin doğrudan görsel izleniminin doğallığını bozabileceğini anlamıştı. Bu nedenle, renk aracılığıyla derinlik yaratma çabası içine girmiştir. Bu yöntem ile, soğuk renkleri geride tutmuş, sıcak renkleri ne çıkarmış, renk yoğunluklarıyla mekânsal derinlik algısı üretmeye başlamış ve “*renk, derinlikteki her aralığı açığa vurmalıdır*” demiştir. Cezanne, doğduğu yer olan ve daha önce resme konu edilmemiş Provence’ın manzaralarını, 1882 sonrası resmetmeye başlamıştır. Klasik manzara resmine tüm asaletini veren soluk yeşiller, toprak renkleri ve geniş bir mavi gibi kısıtlı bir renk paletiyle boyamasının sebebi, resimlerinde derinlik algısına bir zmd. Sainte-Victoire Dağı manzaralarının görünürdeki sadeliği, resmin karmaşık ve estetik derinlikli yapısını gizlemektedir. Cezanne, bu resimlerinde resim düzlemine paralel uzanan ve sadeleştirilmiş kütleyle destekleyen yatay çizgilerle, resimdeki dengeyi, grdğu şeylerin şeklini, derinliğini, birlikte vermeyi başarmıştır. Bu resim, doğayla uyum içerisinde kurulmuştur. Hiçbir ğe doğaya zorla eklenmemiştir. Her şey kendi yerinde ve biçimindedir. Ressamın dikey ve yatay yöndeki fırça vuruşları, bütünsel bir uyum içerisindedir. Cezanne, biçimler arasındaki geçişleri bu fırça hareketleriyle sağlanmıştır, herhangi bir kontur çizgisi kullanmadan, basit belirgin biçimlerle resme denge ve dinginlik kazandırmıştır. Cezanne biçimin yalın görünümünü engelleyen tüm süsleyici öğelerini kompozisyonundan arındırmıştır. O resimleriyle izleyicisi arasındaki bağı, dolaysız, doğrudan ve zl bir kavrayış boyutuna indirgemeyi amaçlıyordu (Kayserili & Satır, 2013, s. 127). Cezanne’ın resimleri, doğaya bakışı, yapısal sadelikle birlikte estetik bir huzur yaratma çabasını olarak okuyabiliriz (Gombrich, 2011, s. 542). Bu yapısal ve estetik yaklaşım, Cezanne’ın altmıştan fazla resmettiği Sainte-Victoire Dağı manzarasında kendini göstermektedir. Cezanne bu dağı farklı mevsimlerde, farklı saatlerde ve farklı açılardan çok kez resmetmiştir. Zamanla bu dağ, sıradan bir doğa manzarası olmaktan çıkmış, Cezanne’da oşkun ve kutsal bir sembol olmuştur. Kendi ifadesiyle, “*doğanın derinliği ve genişliği veya diyelim ki, Peter Omnipotens Aeterna Deus’un gözlerimizin önüne serilmesinin manzarası*” olarak tanımlamıştır. Cezanne’ın eserlerindeki bu maneviyat son resimlerinde oldukça hissedilir (Honour & Fleming, 2020, s. 732). Cezanne, Sainte-Victoire Dağı manzaralarında kullandığı resim tekniğini yenileyip geliştirmek için altmıştan fazla radikal deneme yapmıştır (şekil 90). Cezanne’ın tuvale

aktardığı manzara, arık geçmişte kalmış bir ânın görünümünü değil, yeniden yaşatılan ve tekrar tekrar kurulan bir zaman parçasıdır.

Cezanne her seferinde yeniden kurduğu Sainte-Victoire Dağı, gerçek dünyadaki fiziksel varlığından farklı, ancak aynı enerjiyi taşıyan bir biçimde tuvalde yeniden kurulur. Bu yeniden kurma eylemi, sadece yerel bir doğa betimlemesi değil, dünyanın herhangi bir yerinden hissedilecek evrensel bir “oluş” haline dönüşür. Cezanne’ın resimlerinde, öz ile varoluş, imgelem ile gerçek, görünür ile görünmez, birbirine karışır. Sainte Victoire Dağı betimlemesi, gerçek ile hayalin, soyut ile somutun, iç içe geçtiği ve izleyicinin algısını dönüştüren bir görsel evren yaratır. Böylece izleyici, dünyayı sürekli değişen ve yeniden kurulan bir varlık olarak bitmemiş bir oluş sürecinde algılar. Cezanne’ın resimleri, zamansal sürekliliği kırarak geçmişten yeniden kurgular ve doğa ile zihinsel imgeyi birleştirerek görünür ile görünmez arasındaki sınırları silikleştirir (Merleau-Ponty, 2012, s. 44).

Şekil 89

Paul Cezanne, Les Lauves’den Görünen Sainte-Victoire Dağı, 1902-1904, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Paul Cezanne, 1902-1904)

Empresyonistler, ışığın ve renklerin etkisindeki manzaranın atmosferine ve nesnenin yüzeyiyle ilgilenmişlerdir. Cezanne, bunlarla sınırlı kalmamıştır. O manzaradaki unsurların biçimlerini derinlemesi analiz ederek doğayı silindirik, küre ve koni gibi geometrik biçimlerle ele alarak kaya ve bitki örtüsünü analiz etmeye çalışmıştır. Gördüklerini olduğu gibi resmetmek

Cezanne’ın sanat hayatı boyunca ilkesel amaçlardan biri olmuştur. Ancak Cezanne, elde edilen kavramların doğrudan doğruya ifade etmenin ne kadar güç olacağını farkındaydı. Doğadan alınmış bir modelleme belirli bir örüntü etrafında işlenmedikçe, fikir tuval üzerinde kendini ortaya koyamaz. Belli bir noktaya kadar kuvvetli ve canlı olabilir ancak tam olarak gerçeğe benzemeyebilir. Ayrıca renk ve biçimleri de sanatın ihtiyacı olan ahenkli düzene sokamaz. Cezanne böyle bir ahenge sanatçının hayallerinden çok duyularına ihtiyacı olduğunu anlamıştı. Ve duyuları yakalamak, Cezanne’ın parolası olmuştur (Read, 2014, s. 93). Bu duysal yaklaşım ile Cezanne doğayı, gözleme dayalı renk ve biçim bloklarıyla yapılandırılmış bir düzleme taşıdı. Sainte-Victoire Dağı’nı resmederken bir çok farklı açıdan ele alarak mekanın topografisini daha etkin bir şekilde betimlemek amacıyla resimlerindeki “*düz derinlik*” etkiyi yakalamak için renk blokları, geniş, düz ve homojen renkleri, kullanmıştır (Farthing, 2014, s. 332). Bu konudaki görüşlerini şair ve sanat yazarı olan dostu Joachim Gasquet ile yaptığı bir sohbette Cezanne şöyle der:

Bütün gördüklerimiz dağılır ve kaybolur. Tabiat her zaman aynıdır, fakat ondan bir şey kalmaz, gördüğümüzden bir şey kalmaz. Sanatımız tabiata bütün değişimlerin görünüşleriyle birlikte devamlılığın heyecanını vermelidir. Sanat tabiatta değişmez olanı bize duyurabilmelidir. Bu metafizik resim anlayışına göre çeşitli görünüşlerin gerisinde bir tek değişmez gerçek vardır, sanatçısında ödevi bu gerçekliği bulabilmektir. Bu anlayış ressamın sanatıyla şiir ve felsefenin en büyük tarafını birleştiriyor.” (Read, 2014, s. 93).

Paul Cezanne,ın *Les Lauves’den Görünen Sainte-Victoire Dağı*, sadece bir doğa ve ya dağın temsili değildir, doğanın kalıcı yapısına ulaşma arzusudur. Bu kalıcılık Empresyonist ressamların anlık bir izlenimin kalıcılığı değil, sürekli dönüşümün kalıcı ve derin hakikati arama izlenimleridir. Cezanne doğayı, yalnızca görsel bir izlenim olarak görmez, o doğayı yapısal ve tutarlı bir bütünlük içinde anlamaya çalışır. Bu nedenle doğayı, silindir, koni ve küre gibi geometrik formlara indirgeyerek yeniden kurmaya çalışır. Bu mekanik formlar yapıları gereği duygudan uzak, soğuk ve yapay bir düzenin simgeleri gibi görünebilir. Ancak Cezanne, fırçasıyla hacimlenmiş bu formları, dengeli bir şekilde sentezleyerek, doğaya içkin olan, canlı ve şiirsel bir sıcaklığa dönüştürür. “*Cezanne’ı büyüleyen fırçanın tuvale vuruşları değildi görünüşlerindeki lirizm ve şiirdi*” (Read, 2014, s. 93).

Vincent van Gogh: Geceye yazılmış poetik bir manzara.

On dokuzuncu yüzyıl boyunca Constable’dan Pissaro’ya uzanan süreçte manzara resmini, büyük ölçüde gerçekçi bir biçimde geliştirmiştir. Bu nedenle, söz konusu yüzyıl boyunca fantastik manzaranın geçerliliğini yitirdiği düşüncesi vardı. Ancak, biri yüzyılın başında, diğeri sonunda ortaya çıkan iki ressam bu türün hala güçlü ve etkili bir ifade aracı olabileceğini kanıtlamışlardı. Bu ressamlar, Turner ve Van Gogh’tur. İkisininde ortak noktaları vardı.

Kuzeyli sanatçılar manzaralarında, Akdeniz'in, duyguları serbestçe akıttığı ışığından ilham almışlardır. (Clark, 1952, s. 97). Van Gogh gerçek bir kuzeyli ressamdı. Onun resimleri, soyut, güçlü ve kıvrımlı süslemeleriyle, Alman gotik sanatıyla benzerlik gösteren hareketli ve dalgalı çizgilerin yarattığı görsel bir gerilimle yapılandırılmıştır. Van Gogh'un kompozisyonları da bu anlamda, akıcı ve kıvrımlı çizgilerle inşa edilmiş dinamik yapıdadırlar. Bu yapısal karakter, en iyi şekilde, Alman Rönesans sanatçısı Albrecht Altdorfer ve Wolf Huber'in gerçeklik ve zenginlik dolu tarzını kullandığı şaşırtıcı manzara resimlerinde görülür. Van Gogh'un ışık aktarımı, adeta bir dolu fırtınasında buz tanelerinin düşerken gözlerimizde bıraktığı nokta ve çizgiler gibidir. Onun manzara resimlerinde devasa güneşler, budaklı, içi boş ağaç gövdeleri ve delikli, bükülmüş kayalar görürüz. Van Gogh sanatında, Jean-François Millet ve Ando Hiroshige gibi farklı kaynaklardan aldığı için, bilinçaltından gelen simgesel imgeler olarak değerlendirilebilir. Ama her şeyden önce o kuzeyli bir ışık anlayışına sahipti ve bu da eserlerine büyüleyici bir nitelik kazandırıyordu (Clark, 1952, s. 109). Empresyonizm, 1886'da sanatsal etkisinin zirvesindeydi. O dönem Van Gogh'un Paris günlerinde karşı karşıya kaldığı, artık kurumsallaşmış olan avangard geleneğin temsilcileriydi. Renklerin izlenimsel bir hızla tuvale değmesi, parçalanmış ışığın titreşimleri Van Gogh'u büyülemişti. Ancak daha sonra ışığın yüzeyde kalışından ve biçimlerin dağınıklığı onda derin bir hayal kırıklığına sebep oldu. Onun aradığı, yüzeyde kalan ışık değil, insanın iç dünyasındaki titreşimleride yansıtabilecek ifadeye sahip ışıktı. Bu nedenle Empresyonizmin sunduğu süreli büyü onu tatmin etmedi ve sanatının yönünü başka bir ifade biçiminde aramaya başladı (Schaffner, 1998, s. 47).

Van Gogh, Japon baskı resimlerinin çizgi ve desenlerini özümsemişti. Özellikle Van Gogh'un Hiroshige başta olmak üzere *Ukiyo-e* (yüzen dünya resimleri) geleneğinden oldukça etkilenmiş ve sanatının biçimsel ve içeriksel değişimi üzerinde etkili olmuştur. *Japonizma* olarak bilinen ve Japon ahşap baskılarının ticaret yoluyla Batı Avrupaya gelmesiyle, Batı'nın, klasik perspektif, hacim ve kompozisyon anlamında etkili dönüşümler görülmüştür. Bu dönüşüm, Van Gogh'un estetik duyarlılığında görülmektedir. Japon Sanatı Van Gogh'u sadece biçimsel kaynak bağlamda bakmamıştır aynı zamanda ruhsal ve şiirsel evren olarak benimsemiştir (Schaffner, 1998, s. 44). Van Gogh, Resimlerinde kullandığı renkler, duygularını ifade etmenin amacı olarak Empresyonistlerden çok daha farklı kullanmıştır. Yoğun bir üslupla çalışan Van Gogh tutkuyla resme bağlıydı bu nedenle resimleri coşkuludur. İç dünyasındaki çalkantıları, fırçasında coşkulu bir enerjiye dönüşmüştür. Kısa sanat hayatına ikibinden fazla eser sığdırmıştır. Dramatik ve canlı renkleri kısa kalın fırça darbeleriyle boyaları karmadan yana titizlikle uygulamıştır. Algısal yaklaşımına uyum sağlamak için abartıya başvurmuştur. Van Gogh'un amacı, doğanın vahşiliğini, bir mısır tarlasının ve ya yıldızlı bir gece manzaralarının insanda uyandıracığı hisleri ifade edebilmektir (Hodge, 2008, s. 128).

Şekil 90

Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Vincent van Gogh, 1889)

Yıldızlarla bezeli içsel bir felaket hissiyle yüklü, Van Gogh'un zihinsel imgelereyli şekillenmiş bir evrenin sembolik ve düşsel bir resmidir *Yıldızlı Gece* (Şekil 91). Bu resim bir Provence manzarasının *noktürn*'ü yani gece manzarası olarak yorumlanmaktadır. Van Gogh'un bu gece manzarası, bir yerleşim yerinin sıradan görünümü olmaktan ziyade Van Gogh'un evrensel yalnızlığının, içsel buhranlarının dışavurumudur. Van Gogh sanatı hakkında konuşmaya her zaman istekli bir sanatçıydı. Sanat yaşamı boyunca, intiharından iki gün öncesine kadar kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda resimleri ve yaratım sürecine dair her şeyi yazmıştır. Ancak *Yıldızlı Gece* resmi kısa bir açıklama yapmıştır. Bu tabloya ilişkin olarak mektubunda “*yeni bir yıldızlı gece resmi yaptım*” ifadelerini kullanmış ve daha önce resmettiği, *Rhone Nehri Üzerinde Yıldızlı Gece* resmi hakkında yazmıştır. Van Gogh doğrudan doğada çalışırdı. Yıldızlı Gece resminide gözlemleyerek yaptığı düşünülüyor. Çünkü o gecenin karanlığında ki manzaranın ışığını ve renklerini en doğru şekilde o anda algılabileceğini düşünüyordu. Ancak bu yeni *Yıldızlı Gece* doğrudan bir gözlemle çizilmiş olamazdı çünkü bu resmin yapıldığı hastane odasının penceresi böyle bir manzara bakmıyordu. Bu nedenle bu resmin en azından bir kısmı imgesel çizildiğini varsayabiliriz. Belki pencereden bu tepeleri selvi ağacını ya da köyü göreneyebiliyordu ancak gökyüzünün düşsel görünümünü mutlaka görmüş olmalıydı. *Yıldızlı Gece*, hafızaya, gerçekliğe ve hayal gücüne dayalı bir soyutlama olarak oluşturulmuş güçlü ve tinsel yaratımdır. Van Gogh için bu, sanat yoluyla elde edilen, bilinçli bir özgürlük eylemiydi (Schaffner, 1998, s. 97). Van Gogh, tedavi gördüğü Sain-

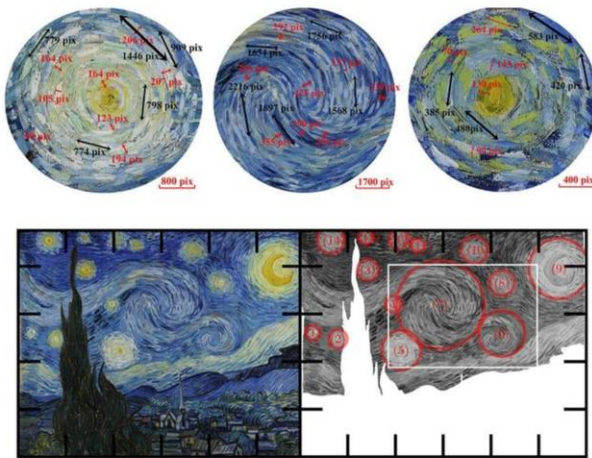
Remy hastanesinde kaldığı dönemlerde, ruhsal hastalığına ve kısıtlı yaşam alanına rağmen son derece güçlü eserler üretmiştir. Bu dönemde, abartılı renk kullanımını terk eder ve daha çok biçime yöneldi. Ona göre bir resim, ne anlatığından ziyade nasıl resmedildiğiyle anlam kazanmalıydı. Bu görüşün en belirgin örneklerinden biri, *Yıldızlı Gece* tablosudur (Jansen vd., 2014, s. 30).

Yıldızlı Gece, Van Gogh'un modern resim tarihinin en ünlü eserlerinden biri olmasının yanında, modern bilimsel analizlerle yapılmış disiplinler arası bir araştırmaya konu olmasındır. Resmin, yüzeyindeki hareket ve ritmik fırça darbeleriyle oluşturulan gökyüzünün spiral şekli, yıldızlardan yayılan halkalı ışıklar, resmi hem estetik (sanatsal ve şiirsel) hem de fiziksel (bilimsel ve yapısal) düzlemde güçlü kılmıştır. Yakın zamanda yapılan bilimsel çalışmalar, *Yıldızlı Gece*'nin görsel yapısı, doğadaki *Akışkanlar Dinamiği* ile şaşırtıcı derecede paralellik olduğunu göstermektedir. (Şekil 92), Van Gogh'un fırça darbeleri ve ritmik desenler, sıvıların türbülanslı akışlarında gözlenen enerji dağılımı örüntüleriyle benzerlik göstermektedir. Bu durum, Rus matematikçi Kolmogorov'un türbülans teorisiyle ilişkilendirilmiştir. (Whiddington, 2024).

Van Gogh'un sezgisel görme biçimi, onun sanatıyla doğa arasındaki derin bağı göstermektedir. Gökyüzü hareketlerinin görselleştirilmesi, estetik bir çözümlemeden ziyade, doğanın enerjik yapısının sanatsal bir temsili olarakta görülebilir. Javier Aragon ve arkadaşlarının belirttiği gibi: "*Van Gogh'un sanatında parlaklık dağılımı, enerji yoğunluğu ve türbülans istatistikleri, gerçek sıvıların davranışlarına olağanüstü benzerlik gösterir*" (Aragon vd., 2008). Bu resim sanatsal sezgi ve ile fiziksel gerçeklik arasında kurulan bir köprü gibidir.

Şekil 91

Vincent van Gogh, *Yıldızlı Gece* Resminin Detaylı Analiz Ölçüm Resmi, 2024



(Ölçüm Analizi, 2024)

Yıldızlı Gece, yalnızca bir manzara resmi değildir. Doğanın fiziksel gerçekliği ile ressamın içsel evreni arasında kurulan şiirsel bir buluşma noktasıdır. Gökyüzündeki spiral

hareketler, yıldızların etrafında dönen ışık hüzmeleri, ve dalgalı fırça darbeleri, Kolmogorov'un türbülans kuramıyla örtüşecek şekilde, doğanın akışkanlık yasalarını sezgisel olarak görselleştirir. Bu türbülans hareket hem fiziksel hem de ruhsal çalkantıların ifadesidir. Van Gogh'un doğrudan bir gözlem yerine hayal, hafıza ve içsel vizyonla kurduğu bu manzara, doğanın görsel şiirine dönüşür. Bu bağlamda *Yıldızlı Gece*, manzara resmini yalnızca bir gözlem nesnesi olmaktan çıkararak, bilimsel doğru ile estetik sezginin iç içe geçtiği şiirsel bir senteze dönüştüren özgün bir manzara resmidir.

Noktrünler, James Mcneill Whistler.

Vincent van Gogh'un yıldızlı göğü, içsel bir çılgınlığın yükselişi ve ressamın iç sesinin fırtınalı yankısını geceye eklemlemiştir. James Mcneill Whistler'in nöktürnleri ise gecenin içerisinde sessiz bir ezgi gibidir. Renkler daha solgun, biçimlerin ise ışıkla çözülüp düşsel bir tül gibi yayıldığı zarif bir sessizliktir. Van Gogh'un geceyi yıldızlarla yazdığı şiirden Whistler'in geceye fısıldadığı ezgiye geçerken karşımıza çıkan iki farklı resim dili ve gecenin ruhunu algılamamanın iki ayrı yolu gözlemlenir. Amerikalı sanatçı Whistler 1855 yılında Parise yerleşti. Burda Realist ressam Charles Glycyre'den eğitim aldı. Gustav Courbet'den etkilenen Whistler, Manet ve Degas ile tanıştıktan sonra Empresyonizme ilgi duydu. Ancak hiçbir zaman hareketin bir üyesi olmadı. 1859 da Londra'ya yerleşen Whistler burada Oscar Wilde, Dante Gabriel Rossetti ve Charles Baudelaire ile tanıştı. Sanatın sanat için olduğu fikrine sıkı sıkıya bağlıydı. Japon sanatınıyla ilgilenmiş ve bu sanatın bazı temel prensiplerini kendi çalışmalarına uyarlamıştır. Japon resimlerinin, yalın kompozisyonu, düz ve dekoratif yüzey uygulamaları, Whistler'in tuvaline renk ve ton uyarlamasına katkı yapmıştır. Bu katkılar resimlerine hem görsel hemde işitsel zenginlik katmıştır. Whistler'in bu anlayışını 1871 yılında yaptığı *Nocturne in Blue and Silver* (Şekil 93) eserinde görürüz. Bu resim *Nöktürn* başlığı altında topladığı eserlerin ilkidir (Hodge, 2008, s. 124).

Şekil 92

James McNeill Whistler, *Nocturne: Blu and Silver*, 1871, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(James McNeill Whistler, 1871)

Thames Nehri kıyısında gecenin sülûetini ve şehrin loş ışıklarının suda eridiği bir resim. Biçimselliğin en aza indirildiği, sınırlar bulanıklaştığı ve ton geçişlerinin hakim olduğu bir resim. Resimde derinlik tonal farklılıklarla verilmeye çalışılmıştır. Resmin kompozisyonu yatay eksenlidir. Resimde boşluk yüceltilmiş ve doğa ve öznenin duygu mekanına dönüşmüştür. Resimde mekân dingin ve sakindir, Ancak bu dinginliği yukardan aşağı dikey ışık akışları bozar ve mekân sabit bir topografyadan çıkar ve poetik bir alana dönüşür. Resimdeki renk paleti mavi ve tonlarının uyumu Tonalizm ile kurulmuştur. Kıyı manzarasının narin bir şiirsellikle betimlendiği, anlatıdan arınmış soyut ve salt estetik duyulara hitap eden bir manzara. Bu resim bizde saf bir görsel tatmin duygusu uyandıran ve doğayla kurulan içsel bir temasın izlenimidir. Bu şiirsel resim hakkında Whistler şöyle demiştir: *İzleyici, Battersea Köprüsü'nden Chelsea yönüne doğru yürürken kıyıda bir ova belirir ve hemen ardından bir uçurum çıkar*. Bu bağlamda Whistler'ın manzara resimleri, hissin ve ruh halin çağrışımlarıdır (Hodge, 2008, s. 124).

Henri Rousseau: Doğanın Naif Şiiri

Tek öğretmeni doğa olan ressam Henri Rousseau, hiçbir akademik eğitim almamış naif bir ressamdır. Doğayla kurduğu bireysel ilişkiyi resimlerine taşımıştır. Doğayı hayal gücü ve içsel imgeler aracılığıyla betimler. Özellikle orman temasını işler ve bu betimlemelerinde

egzotik bitkilere ve canlılara, kösnül ve düşsel bir doğa algılayışının ürünüdür. Eserlerinde ki saflık, barındırdığı ritmik formlar ve parlak renk paleti Primitivizm’e özgüdür (Farthing, 2014, s. 344). Rousseau, akademik anlamda doğru çizimi ya da Empresyonist ressamların tekniğini bilmiyordu. Buna rağmen bir ağacın yaprağını ve her bir ot sapını yalın ve sade renk paletiyle, net bir anlatımla resmediyordu. Bu resimler, zarif bir estetik anlayışa sahip kimselere garip gelebilirdi. Ancak, yapıtlarındaki canlılık, sadelik ve şiirsellik göz önüne alındığında, onun ustalığını tartışmasız kılar (Gombrich, 2011, s. 586). Ayrıca, Rousseau’nun resimlerinde doğal hiçbir kusur yer almaz ve her şey keskin bir açıklıkta işlenmiştir (Eyüboğlu & İpşiroğlu, 2013, s. 158).

Henri Rousseau’nun *Düş* isimli eseri (Şekil 94), Ay ışığıyla aydınlatılmış bir orman manzarası en yalın ve açık biçimleriyle betimlenmiştir. Ancak bu betimlemeler kendi içerisinde bir tutarsızlık barındırmaktadır. Bu tutarsızlığı Rousseau, bir sanat eleştirmenine yazdığı mektubunda şöyle açıklamıştır: “*Kanepede uyuyan kadın, ormana ışınlandığını rüyasında görüyor*” Rousseau da bu resmi Paris’teki stüdyosundan ışınlanmış ve büyüleyici rüya manzaralarına taşımış gibidir (Time-Life Books, 1990, s. 8). Rousseau’nun orman resimlerindeki betimlemeler, botanik açıdan doğru bitki ve hayvan detaylarıyla, *gerçekçi* bir temele sahiptir. Ancak kurduğu kompozisyon, ışık-renk uyumu ve figürlerin yerleşimi, hafifçe gerçeküstüne kayan bir atmosfer sunar. Bu durum, resimlerine düşsel ve büyüsel bir boyut katar. Rousseau’nun resimleri izleyicide uzun süre etkisini sürdüren gizemli ve ketum bir atmosfer yaratma becerisine de sahiptir. Bu beceriyi Kandinsky, Rousseau’nun resimlerini tanımlarken kullandığı “*büyülü gerçeklik*” ifadesiyle açıklamış ve onun ilkel bir sanatçı olmanın ötesinde bir yere konumlandırılmıştır. Rousseau’nun özgün dengesini sanat tarihsel bağlamda değerli kılmıştır (Hodge, 2008, s. 164). Bu bağlamda, Rousseau’nun eserleri, naif resimler olmanın ötesinde, poetik ve kavramsal bir konumda yorumlanabilir.

Şekil 93

Henri Rousseau, *Düş*, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Henri Rousseau, 1910)

Sembolizm, modern dünyanın dayattığı çağdaşlık anlayışını bilinçli olarak terketmiştir. Bu terkediliş, manzara resmini, toplumsal işlevinden kopartarak, daha bireysel ve düşsel bir düzleme taşımıştır. Tarihsel süreci içerisinde manzara resmi, doğayı ve insan ilişkilerini yansıtan, toplumsal ideallerin ve eleştirilerin aracı olan bir tür olagelmıştır. Geç Rönesans'tan 19. Yüzyıl Romantizmine kadar doğa ve toplum arasındaki karşıtlık, üretken bir diyalektikle kuruluyordu. Sembolizm, bu bağı koparmıştır. Doğa artık toplumsal ilerlemenin ölçütü ve ya toplumsal meselelerin eleştirisi olmaktan çıkarak, bireysel duyguların, düşsel imgelerin ve zamandan bağımsız alegorilerin sahnesi olarak görülmeye başlandı. Doğa artık ressamlar için toplumsal bir ölçüt değil, dokunulmaz bir sığınak olarak görüldü. Caspar David Friedrich doğayı manevi bir tatmin olarak görmesinin aksine, Anold Böcklin onu ebedi bir huzur alanı olarak gördü. Frankfurt okulu eleştirmenlerinden Leo Lowenthal'ın belirttiği gibi: “*Ancak, toplumda kişisel tatmin konusunda şüphe ve hatta umutsuzluğun ortaya çıkmasıyla birlikte, doğa imgesi artık yeni bir bakış açısının temeli değil, bir alternatif haline geldi*” (Eisenman, 2019, s. 461)

Giovanni Segantini: Lirik Bir Manzara

Yüzyıllar boyunca sanatçılar, sembollerini görsel bir kısaltma olarak kullanmışlardır. Meryemin elindeki zambak, saflığı, elinde anahtar tutan bir Aziz, Aziz Petrus'a işaret ederdi. Ancak sembolistler bu anlayışı yıktılar. Onların imgeleri simgesel bir anlatımdan ziyade, izleyicinin zihninde bir fikir, duygu ve ruh hali uyandırma çabasıdır. Kökleri Fransa'ya dayanan Sembolizm için Baudelaire, *Yazışmalar* şiirinde doğa deneyimlerini içsel zihin durumlarıyla

ilşkilendirmiştir. Baudelaire'ye paralel bir görüşle, Paul Gauguin, bir ressam arkadaşına: “Doğadan esinlenerek çok fazla resim yapmayın. Sanat bir soyutlamadır. Onu, önünde hayal kurarak çıkartın.” Telkininde bulunmuştur. Sembolistlerin ilham kaynağı klasik mitoloji ve İncildeki öykülerdir. Ayrıca, tuhaf ve karmaşık yaşam formlarını resimlerinin imgeleriydi. Bu resimlerin etkilerini artırmak için genelde “*en temel renklerin prensi*” olarak gördükleri siyah rengi kullanmışlardır (Dixon, 2019, s. 277). Sembolizm belkide uluslararası çapta ilk modern sanat hareketidir. Sembolizm, tüm sanat pratiklerinde mantıksız ve doğal olmayı vurgulayan bir akımdı. Müzikte uyum yerine uyumsuzluğu, şiirde, uyak yerine serbest nazmı ve sanatta temsil yerine soyutlamayı öncüllemiştir. Görsel sanatta sembolizm, uyumsuz renklerle boyanmış egzotik manzaraları, Fovizimden on yıl önce kurmaya başlamış, ayrıca rüya benzeri resimleri de Sürrealizmin habercisiydi. Sembolizm ile doğrudan gözleme dayalı nesnel bir resim anlayışı terkedilerek, öznel, duygusal ve senteze dayalı bir anlatım biçimine geçilmiştir (Eisenman, 2019, s. 449). On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine geldiğinde, Manzara resmi, Sembolist sanat anlayışında; içsel duyguların ve ruh hallerinin yansıdığı bir alana dönüşür.

Şekil 94

Giovanni Segantini, Kötü Anne, 1894, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Giovanni Segantini, 1894)

Lirik bir manzara (Şekil 95), bu gizemli sahne, ilhamını Luigi Illica'nın Nirvana adlı şiirinden almıştır. Anneliği reddeden bir kadın, kuruyup buruşmuş bir ağacın dallarına bir sonbahar yaprağı gibi umutsuzca kıvrılıp tutunmuştur. Bu imge, hayatın geçiciliği, tükenmişliği ve varoluşun kırılganlığını imlemektedir. Bir bebek hayata tutunma çabasıyla annenin memesini emiyor, Anne şefkatini duyumsamadan. Çorak ve karlı bir manzara ve kötü Anne (Dixon, 2019, s. 277). Bu resim Sembolist karakterlere sahip, lirik ve dramatik bir manzara yorumudur. Hem doğa hem de figür alegorik bir anlatının parçasıdır bu resimde. Bu anlatım, Sembolist manzaralarda sıkça tekrarlanan doğayı ruh halinin aynası olarak görmenin ifadesidir.

Atmosferi melankolik ve donuktur. Geniş bir düzlük uzaktaki dağlar, yalnızlık ve ümitsizliği anımsatır. Solgun bir gökyüzü, tonal uyum içerisinde betimlenmiştir.

Özgürleşen Renk: 20. Yüzyılda Manzara Resminde Temsilden Soyuta

20. yüzyılın başları, natüralizmin tüm biçimselliğine karşı bir isyana sahne olmuştu. Büyük yıkım savaşının başlamasına on yıl kala, Batı sanatı tarihinde görülmemiş bir değişim ve dönüşüme uğradı. Resimde, heykelde, mimaride, müzik ve edebiyatta hatta felsefe ve bilimde dahi yeni, cesur ve maceracı fikir ve yöntemler ileri sürülmekteydi. Bu radikal değişim ve dönüşümün etkileri günümüze kadar devam etmektedir. Sembolistlerin öznelciliği ile Cezanne’ın aradığı insan aklının ötesindeki “*diğergâmlık*”, sanatın sadece sanatçıya değil, daha geniş bir insani amaca hizmet etmesi, eğilimleri arasındaki çelişki, çok daha yoğun bir şekilde tartışıldı ve araştırıldı. Bu süreçte Giotto’dan beri süregelen sanatsal gelenek -temsil arayışı- sona erdi. 1912 yılında bütünüyle soyut bir sanat eserinin yapılmasıyla, sınıra vardılar. Bu sınır, biçim ve düzenlemeyi yücelten bir sanat anlayış ile sanatı içsel gerçekliği ifade etmenin bir aracı olarak gören bir anlayıştı. Gerçekten çok görünüşte kalan bir ikilemdi (Honour & Fleming, 2020, s. 768). Bu köklü değişim ile manzara resmine yeni bir yol açmıştır. Sanat tarihi süreci içerisinde asırlardır doğanın aynası olan manzara, saf görsel gerçekliğin temsili olmaktan çıktı. Biçim ve renker ile doğa, sanatçının ruhsal deneyimlerinin yansıması olarak, daha öznel ve soyut eğilimlerle ele alınmaya başlandı. Bu durumda modern manzara resmi iki ana ekseninde gelişim gösterdi. Cezanne’ın yapısal doğa çözümlemeleri Kübist manzaranın yolunu açtı, Sembolistlerin ve Ekspresyonistlerin öznel atmosferi, manzarayı içsel bir gerçekliğin ifadesine dönüştürdü.

Sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, 1905 yılında Pariste küçük bir grup Fransız ressamın açtığı sergideki gördüğü resimlerin, agresif fırça darbeleri, detay yoksunluğu ve doğal olmayan renk kullanımlarından dolayı “*fauve*” yani “*vahşiler*” olarak nitelendirmiştir. Bir başka eleştirmende bu resimler için, “*halkın yüzüne bir kutu boya fırlatıldı*” demiştir. o dönem verilen tepkiler ve alaylamalara rağmen Fovizm olarak anılmaya başlanan bu akım, ilk büyük avangart hareket olarak kabul edilmektedir. Bu gurubun üyeleri, Henri Matisse, Andre Derain ve Maurice de Vlaminck’den oluşmaktaydı. Fovist sanatçıların gayesi, yaratıcı özgürlüğün gerçekliliğin gereklilikleriyle sınırlandırmadan, özgür renkler le resmin potansiyelini keşfetmek için kullanmaktı (Dixon, 2019, s. 282). Fovist ressamlar herhangi bir şekilde örgütlenemediler. Bunun nedeni hem kişisel bağlantılarının ve üslup yakınlıklarının gevşekliği idi. Bu nedenle birliktelikleri kısa sürmüş ve beş yıl içerisinde her bir sanatçı kendi üslup ve tarzının geliştirme yoluna koyuldular. Buna rağmen Fovistler, kısa varoluş süreçlerinde, rengin yapısal, ifadeci ve estetik yeteneklerini göstererek sanata kayda değer bir katkı sağlamışlardır. Bu konuda

Matisse'in yaklaşımı: “Fovizmi karakterize eden şey, taklit renkleri reddetmemiz ve saf renklerle daha güçlü tepkiler almamızdı” (Kleiner, 2016, s. 883).

Hanri Matisse.

Rengi geleneksel biçiminden uygulamaktan kurtaran ve resimsel mekânı radikal bir şekilde deforme eden Hanri Matisse, gurubun en yaşlısı ve gurubun gayri resmi lideriydi. Matisse, üslubuyla Kübizm ve Ekspresyonizm gibi sanatsal akımlara yön vermiştir. Fovistlerin bu deneysel çalışmalarına, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cezanne gibi Post-Empresyonistler, ve George Seurat, Paul Signac gibi Neo-Empresyonistlerden esinlenmesinden ortaya çıkmıştır. (Farthing, 2014, s. 370). Matisse, Fransa'nın güneyinde bulunan St. Tropez'de Signac ile çalışırken, 1904-05 yıllarında, pastoral tarzda “*Lüks, Sükunet ve Sefa*” (Şekil 96) resmini yapmıştır. Bu resim Matisse'in ilk Arkadya -bozulmamış doğanın pastoral ve şiirsel vizyonu- çağrışımlı resmidir. Puantilist tarz ile Fovist arasında denge kurduğu ara geçiş gibidir. İkinci bir diğer Arkadyan resim, birinci resminden daha radikal “*Yaşam Sevinci*” (Şekil 97) resmidir. Bu resim ile Matisse, özgün ve karmaşık renk yönetimini belli bir kurala bağlı kalmaksızın, Puantilist tarzı terk ederek içten geldiği gibi boyamıştır.

Şekil 95

Hanri Matisse, Lüks, Sükunet ve Sefa, 1904-05, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Hanri Matisse, 1904-1905)

Şekil 96

Hanri Matisse, Yaşam Sevinci, 1905-06, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Hanri Matisse, 1904-1905)

Yaşam sevinci, resminin geneline hakim kılınan parlaklığı, aydınlık değil, gerek ölçek, gerek renk tonu ve renk doygunluğu bakımından neredeyse “çiçek dürbünü” (kalideskop) görüntüsü kadar canlı ve cüretkar geçişler sunmasıdır. Resimde parlak, düz renk alanlarının düz görülmesini önlemek için Matisse, koyu tonlu vurgular ve kıvrımlı çizgilerle onlara hacimsellik ve hareket katmıştır. Bu şekilde Matisse, renklerin etkisini artırırken, kompozisyonada canlılık kazandırmıştır. Matisse renkleri tamamen kurgusal bir nitelikte kuruyordu, bedenler pembe resmedilirdi fakat bazen konularına ve üstlendikleri role göre, mavi kırmızı veya turuncu da olabiliyordu. Yani Matisse’in çimenler sarı, mor ve ya gökyüzü, pembeye boyanabiliyordu (Thompson, 2014, s. 86). Matisse, *Yaşamın Sevinci* adlı eseriyle Arkadya temasını modernist bir tavırla yeniden kurmuş ve sonraki çalışmalarının poetik ve ritmik yapısına öncülük etmiştir.

Şekil 97

Henri Matisse, Collioure 'daki Manzara, 1905, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Henri Matisse, 1905)

Matisse'in taslak benzeri izlenimi (Şekil 98), Fovistlerin yaratıcı özgürlüğünü ve vahşi renk paletinin en bariz örneğidir. Matisse, bu resimde her türden natüralist eylemi görmezden gelmiştir. Yağlı boya henüz astarlanmamış bir tuvale uygulanmıştır. Hızlıca uygulanan canlı renkler kalın ve ağırdır. Tuval yüzeyine sürülen boya kimi yerlerde üst üste kimi yerlerde aralıklarla yayılmıştır. Manzaranın arkasında tepeler kaba fırça darbeleriyle kapatılmıştır. Aynı şekilde ön plandaki çimenlikler, bitkilerde ve ağaç yaprakları aynı fırça darbeleriyle betimlenmiştir. Fırça izleri bir araya getirildiğinde, ince detaylardan ziyade enerjik desenlere ve sanatsal ifadeye daha fazla odaklanan sade ama canlı bir manzara kompozisyonu oluşturur (Dixon, 2019, s. 284). Bu resim Matisse'i çağdaşlarından ayrı kılan, içgüdüsel ve kendiliğinden eşsiz bir resim tarzı kullanmaya başlamasıdır. Matisse'in bu devrimci yaklaşımını, MoMa küratörlerinde John Elderfield, "*kariyerinde daha sonra üretilenlerden daha vahşi, daha pervasız*" ve "*O dönemin eserlerinde renk, Batı resminde daha önce görülmemiş bir doğrudanlıkla kendini ifade ediyor ve bu duyguyu daha iyi hale yansıtmak için dünyanın rengini değiştirmeyi gerektiren doğal dünyaya karşı duygusal tepkiyi de doğrudan ifade ediyor*" demiştir (Matisse, 2025). Fovist manzarada doğanın renkleri, sanatçının duygusal iç tepisine göre yansıtılır. Doğaya bir bağımlı kalmazlar renk konusunda. Ağaç kırmızı, deniz yeşil, gökyüzü pembe olabiliyor. Bu resimlerde amaç, doğayı görüldüğü gibi değil, doğanın hissedilen duygusal etkisinin renk aracılığıyla yansıtılmasıdır. Bu manzara resimlerinde,

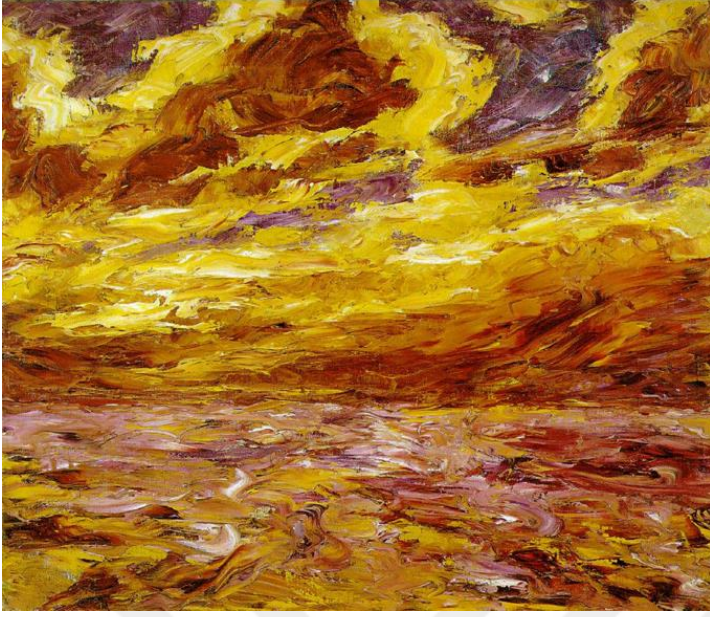
Empresyonizmin gözlemci ve ışık odaklı anlayışına karşı çıkarak renklerin özgürce sürüldüğü, sanatçının duygusal enerjisi ile şiirsel öznelin dışavurumudur.

Alman ekspresyonizmi.

Fauve resimlerinin doğrudanlığı ve cesareti, bir çok sanatçının ilgisini çekmişti. Özellikle Almanya’da Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvariler) iki ressam gurubuydu. Bu gurupları sanat tarihçiler, Alman Ekspresyonistler genel başlığında sınıflandırmıştır. Bu gurubun tuvali, dramatik ve duygusaldır. Renk, yirminci yüzyılın başlarında özellikle de Alman resminde önemli bir rol oynamıştır. Ancak Alman resimlerinin ifadeci gücü daha çok, biçimsel çarpıtmalardan: düzensiz ana hatlar, çalkantılı fırça darbelerinden kaynaklanmaktadır. İlk Alman Ekspresyonist grup Die Brücke (Köprü), 1905 yılında Ernst Ludwig Kirchner tarafından kuruldu. Diğer grup üyeleri, Erich Heckel, Kari Schmidt-Roththif ve Emil Nolde’dir. Amaçları eski ile yeni arasında köprü olmak ve mükemmel bir çağın kapılarını açmaktır. Onların itirazı, iktidarın ikiş yüzölçümüne ve materyalist yozlaşmaydı. Birinci dünya savaşının yaşattığı gerilimler, onların kaygısını daha da yoğunlaştırdı. Bu kaygı resimlerinde, yaşamın huzursuz edici ve yabancılaştırılmış atmosferi aktarılmıştır. Çarpıtılmış perspektif, tehditkar figürler ve çatışan canlı renkler (Kleiner, 2016, s. 886). Gurubun manifestosu, ilkel sanata duyulan ilgiyi vurguluyor ve modern kent yaşamından esinlenen figür, manzara ve yaratıcı üsluba yansiyordu. 1913 te dağılmalarının ardından Emil Nolde, canlı renk ve sade ama duygusal yoğunluklu manzara resimleri üretti. Nolde her şeyden önce renk ressamıydı. Ancak bu renk süsleyici amaçla sürülmezdi, alışılmamış, bazen donuk bazen parlak, kontrastlı ve renk değerleri bakımından zengindi. Boya uygulaması, hamur halinde ve kitle olarak sürüldüğünden büyük bir etkiye sahipti. Resimlerinde çizgi ve ya kontur bulunmamaktadır. Nolde’nin resimlerindeki tüm renk canlılığına rağmen dramatik, ağırbaşlı ve güçlü bir atmosfer kazandırır (Turani, 2010, s. 582).

Şekil 98

Emil Nolde, Sonbahar Denizi VII, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Emil Nolde, 1910)

Şekil 99

Emil Nolde, Tropikal Güneşi, 1914, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Emil Nolde, 1910)

Ekspresyonist sanat, tanım gereği bireyselliğe dayanır. Herhangi bir çağa veya yere tamamiyle bağlı değildir. Ancak tarihsel gelişimi ve sanatçıların eğilimi göz önüne alındığında, kısmen Kuzeyli bir karakter taşır. Çünkü kuzey insanı mizacı gereği içe dönüktür. Ekspresyonizm özgün ve köklü bir sanat türü olarak, duygulara dayanır. Ekspresyonist ifade,

doğadaki nesnel olayları, bu olaylardan çıkan soyut fikirleri değil sanatçının kendi duygularını anlatmaya çalıştığı bir sanattır. Bir ifade biçimi olarak farklı dönemlerde ve farklı ülkelerde yaygın ve ifade gücü yüksek sanat türlerinden biri olmuştur (Read, 2014, s. 104). Ekspresyonizm, sadece bir sanat akımına veya bir sanatçı gurubuna verilmiş bir ad değildir. Daha çok bir yaşam anlayışı ve bir iç dünya görüşüdür. Ekspresyonistler doğayı akıldan boyadılar. Kendilerini doğaya kaptırmak yerine duygularını resmediyorlardı, onlar için doğa bir model değil, duyguları ifade edecek bir araçtır. Doğanın optik gözleme dayalı betimlemeler yerine psikolojik hayal gücünü resmettiler. Bu resimlerde herşey sanatçının mizaç ve iradesine göre biçimlenmiştir (Turani, 2010, s. 577).

Emil Nolde'un manzara resimleri, (Şekil 99, 100) Ekspresyonist anlayışın öznel ve duygusal karakterini güçlü bir biçimde yansıtmaktadır. Bu eserlerde doğa, görülen bir mekan olmaktan ziyade hissedilen bir alana dönüşmüştür. Doğa, optik gerçekliğinde değil, sanatçının yoğun, duygusal algısıyla betimlenmiştir. Nolde'un renkleri izleyici üzerinde güçlü bir psikolojik etki yaratıyor. Bu bağlamda öznel renk kullanımı, Ekspresyonist manzara poetikasının temel yapı taşlarından biridir. Boya sürüşlerinde ki yön ve hareket, resimdeki ritmi ve enerjiyi yansıtırken, derinlik, katmanlı ton geçişleriyle sağlanmıştır. Her iki resimde izlenen manzara , pastoral bir görüntüden ziyade, gerilimli bir atmosfere sahiptir. Bu yaklaşım, Nolde'un kendi sanatsal sürecine dair ifadelerinde karşılık bulmaktadır. *"...bir emsal veya model olmaksızın ...iyi tanımlanmış, sınırları belli bir fikir olmaksızın ... muğlak bir parlama ve renk hissi yeterliydi ...yoksa resim kendi kendine şekillenirdi"* (Thompson, 2014, s. 101).

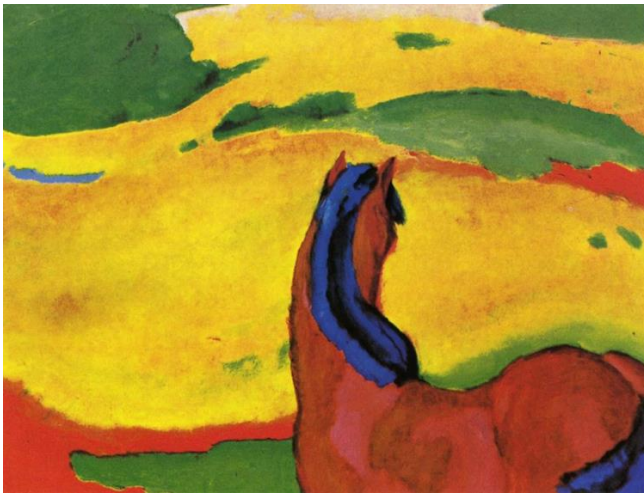
Dünya savaşı ufukta belirirken, Franz Marc insanlığın geleceği hakkında daha çok karamsarlığa kapılmıştı. Der Blaue Reiter'in kurucularından olan Marc, insanların derinden kusurlu olduğu güşüncesiyle: hayvanların insanlardan daha saf ve içsel gerçekliği ifadesi için insanlardan çok daha uygun olduğuna inanıyordu. Resimlerine daha fazla duygusal yoğunluk katmak isteyen Marc, renklere odaklanarak renk ve duygu arasında bir ilişki sistemi geliştirdi. Bu konudaki düşünceleri: *"Mavi, sert, eril bir ilkedir. Sarı, nezik, mutlu ve şehvetli bir dişil ilkedir. Kırmızı ise maddi, acımasız ve ağırdır."* (Kleiner, 2016, s. 888). Marc, 1909'da Münih'ten ayrılıp Yukarı Bavyeraya giderken doğal dünyanın saflığını, gerçekliğini keşfetmeyi umuyordu. Bu bağlamda resimlerini basitleştirerek bir amaca varmaktı. Bu amaç, *"sanatın mutlak özünü keşfetmektir."* Ekspresyonist çizgilerle doğanın hassasiyetini aktarmak için soyut stilizasyona ihtiyaç olduğunu hissediyordu. *Manzaradaki At* (Şekil 101), Marc'ın natüralist renklerden kaçışının ilk örneklerindendir. Marc yeni bir kişisel renk kuramı geliştirdi, bu renk kuramı, üç ana renge dayandığı düşüncelerden oluşuyordu. Marc'a göre bu üç ana rengi karıştırmak, belli başlı özelliklerini de karıştırmak anlamına geliyordu. Marc'ın *Manzaradaki*

At resminde bu minvalde okumamız gereklidir. Bu şekilde okunduğu zaman eser salt bir manzara görüntüsünün ötesinde, psikoloji bir dram haline gelir (Thompson, 2014, s. 106). Bu resim Ekspresyonizm anlayışının bir örneği olarak karşımıza çıkar. Marc'ın farklı anlamlar yüklediği parlak, doğa dışı renkler ile hayvanların ritmik ve basit formlarıyla, betimleyerek güzellik ve maneviyat hakkındaki hislerini ifade eder. Karısına yazdığı mektupta bu duyguları şu ifadelerle belirtir: “...hayvanların sahip olduğu doğal yaşam duygusu içimdeki tüm iyiliği titreştirdi.” (Dixon, 2019, s. 292). Franz Marc'ın, renk kuramı ve doğa-insan ilişkisi ruhsal düzlemde yeniden kurma çabası, bu resmin poetik anlamını belirler. Franz Marc, söz konusu poetikayı şiirsel ve estetik katmanlar anlamıyla kurmaya çalışmaktadır.

Franz Marc'ın, 1914-15 yılları objesiz lirik biçimleri resimlerinin karakterini oluşturmaya başladı. İlk eserlerinde insanı manzara içerisinde resmetse, O, hayvanlar dünyasını onların bakış açılarıyla göstermeye yöneldi. Bir at, bir kartal ya da bir ceylan gibi hayvanların gördüğü dünyayı betimlemeye çalıştı. Bu resimlerde insan bir rüya aleminde, bütün derinliğinde soyut hayvan resimleri olarak göstermek istiyordu. Hayvanları için kullandığı sembol renkler, kırmızı, mavi ve altın sarısıydı. Hayvanları ritmik çizgilerle betimleyerek sürekli bir hareket duygusu yaratır. Marc'ın resimlerindeki renk kullanımı her ne kadar Fovist bir tarzda görülse de, onda renk çok daha büyük bir anlatım gücüne sahiptir. Ve bu renkler hiçbir zaman süs amaçlı değildi. Eğer o bir atı kırmızı ve maviye boyuyorsa, amaç Ekspresyonizmin doğadan, dış gerçeklikten, kurtulma ilkesini yansıtıyordu (Turani, 2010, s. 603).

Şekil 100

Franz Marc, Manzaradaki At, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Franz Marc, 1910)

Franz Marc'ın manzara tasavvurunda doğa, sadece görsel bir alan değildir. İzleyiciyi, doğayı seyreden bir gözlemci olmaktan kurtaran ve doğanın içsel melodisini duyumsatan bir

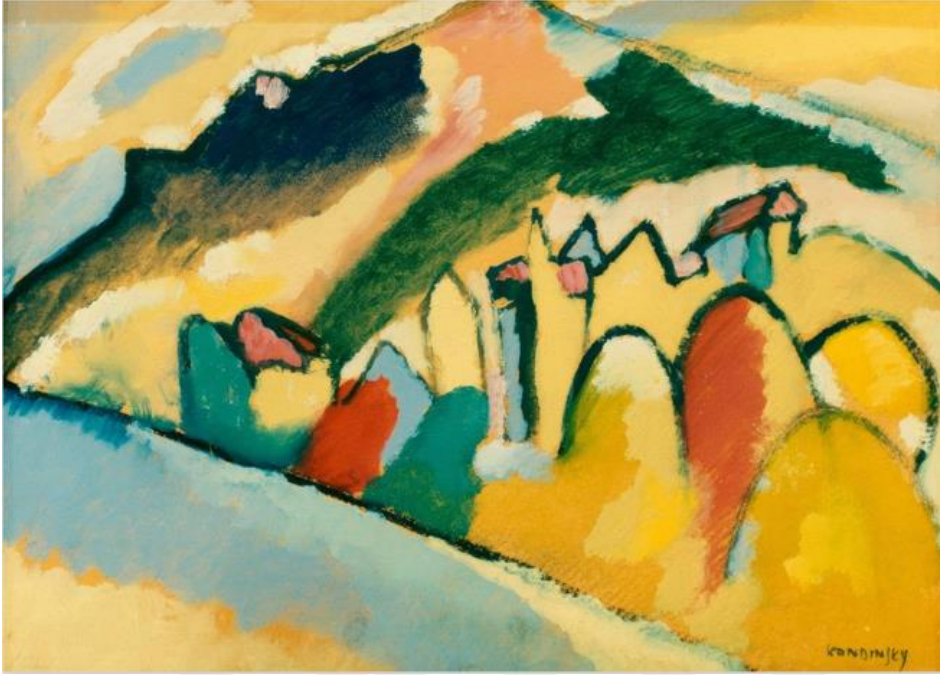
katılımcıya dönüşür. Böylece *Manzaradaki At*, saf bir doğa betimi değil, sanatçının ruhunda cereyan eden bir manzaranın manevi ve duygusal görünümüdür. Bu Ekspresyonizmin lirik yönüne vurgu yapan ve modern manzara resminde, *özgürleşen renk* ile *içsel doğa*'nın kesiştiği en güçlü ve şiirsel buluşmalardan birini temsil eder.

Soyut Resimde Manzaranın Poetikası

1908 yılında Wilhem Worringer “Soyutlama ve Özdeşleyim” adlı eserinde, “*sanat güzelliği, doğa güzelliğinden kesin çizgilerle ayrılmış ve soyutlaştırma anlayışı, insandaki anlama ihtiyacının karşı kutbu olarak gösteriliyordu.*” Wassily Kandinsky ilk soyut akverelini (suluboya) resmini boyadığında, 1908 de soyut sanat var olageldi. Sanatın doğa biçimlerinden vazgeçip geçemeyeceği sorusu “*Der Blaue Reiter*” çevresince tartışılıyordu. Der Blaue Reiter’in sanatsal ve düşünsel fikirlerinde etkisi olan ressam, Wassily Kandinsky, Franz Marc ve Robert Delaunay’dı (Turani, 2010, s. 596). Der Blaue Reiter ile Alman Ekspresyonizmi doruk noktasına gelmiştir. 1933 Nazi döneminde “dejenere sanat” sınıfına koydular. Nazi baskısıyla Ekspresyonist sanatçılar 1930 sonrası Amerika Birleşik Devletlerine sığındı ve burada bir çok genç Amerikalı sanatçıya ilham kaynağı oldu (Farthing, 2014, s. 381). Kandinsky, 1908’e kadar doğadan resimler yapmıştır. Münih dolaylarında Murnau köyüne yerleşti. Burada boya ve renk bakımından oldukça gelişmişti ve 1910 yılına kadar doğa öğelerinin ancak seçilebildiği soyut resimler doğmaya başlamıştı (Turani, 2010, s. 598). 1909-1914 yılları arasında “Sonbahar (Şekil 102) ve *Doğaçlama* (Şekil 103),” isimlerini verdiği seriler resmetti. “*Doğaçlama III*” isimli eserinde hayali manzaralar betimlediği bir dönemde üretilmişti. Bu resimler, geleneksel hikayeler ve masallara gönderme de bulunan resimlerdi. Resim tekniği, yoğun renk kullanımı, kalın konturlarla basit formlarla daha da özgün hale geliyordu. *Doğaçlama III*, Resmi Fovizm izleri taşıyan, sert ve diyagonal fırça darbeleri görülmektedir. Bu resimde Kandinsky, koyu rengin ifadeci ve dışavurumsal potansiyelini, ustalıklı saklayıp kontrollü biçimde ortaya koymuştur. Bu manzaralarında, basitleştirilmiş topografik öğeler, kilise, dağ ve figürler resme temsili bir öz kazandırmaktaydı.

Şekil 101

Wasilly Kandinsky, Sonbahar Çalışması I, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Wasilly Kandinsky, 1910)

Şekil 102

Wasilly Kandinsky, Doğaçlama III, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Wasilly Kandinsky, 1909)

Bavyera Alplerinin aydınlık ışığı altındaki Murnau, etrafını saran dağlar, tepeler, tarlalar ve ormanlarıyla, Kandinsky'nin kendine özgü, fovist etkiler taşıyan soyut bir üslupla betimlediği yerdir. Ayrıca, Ekspresyonist üslubunu geliştirme imkanı veren bu ideal çevre, onun canlı renklerle işlenmiş manzaralarının ilham kaynağıdır. Ressam, paletindeki yoğun

renklerin kendi hayal gücünde değil, Murnau manzaralarını bizzat tecrübe etmesinden kaynaklandığını belirtmiştir. Kandinsky, bütün renklerin bir anlamı olduğunu belirtmiştir. Örneğin; kırmızı, ton rengine göre, acı, kan veya ateşi temsil eder. Ayrıca ona göre, tüm renklerin bir melodisi vardır. Renkler de müzik notaları gibi ruha ulaşmanın bir aracıdır. Açık mavi, bir flüt sesini çağrıştırırken; koyu mavi, bir çelloyu çağrıştırır (Farthing, 2014, s. 383). Kandinsky, müzikle ilgilenen kültürlü bir aileden gelmekteydi. Bu durum, resme karşı tutumunda etkili olmuştur. Müzikal ses, doğa olaylarını mimetik bir şekilde aktaramazdı. Bu sesler resimde ancak soyut çizgi ve şekillerin soyut ifadeleri ile verilebilirdi. Kandinsky'nin soyut resme yönelmesi de bu yüzdendir (Thompson, 2014, s. 102).

Şekil 103

Wasilly Kandinsky, Hollanda'da Hasır Plaj Sandalyeleri, 1904, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Wasilly Kandinsky, 1904)

Kandinsky'nin çalışmaları sürekli bir gelişim ve değişim içerisindeydi. Bu sadece onun edindiği sanatsal deneyimin, sanatına daha geniş fırsatlar açması anlamında değildi. Ayrıca her eserin kendi sanatsal problemine özgü bir çözüm gerektirmesiyle de ilgilidir. Aynı dönemde yaptığı eserlerde farklı üsluplarda olabiliyordu. Kandinsky'nin çalışmalarını “çeşitlilik içerisinde bir bütünlük korumak”, işte bu Kandinsky'nin sanatına özgü temel özelliklerden biriydi. O yaşamı boyunca, fikirlerini tuvale aktarması yönünde somut yöntemler üzerinde ciddi çalışmalar yapmıştır (Turchin, 2011, s. 22). Kandinsky, küçük doğa etütleri üzerine özellikle 1901'de yoğunlaşmıştır. Doğrudan doğada açık havada (plein air) çalışarak, serbest fırça darbeleriyle renk uygular, renkleri detaylar ve geniş renk düzlemleri için farklı biçimlerde uygular. Bazen küçük yumuşak fırça sürüşleri yerine spatula ile boyayı tatbik ederdi. Bu

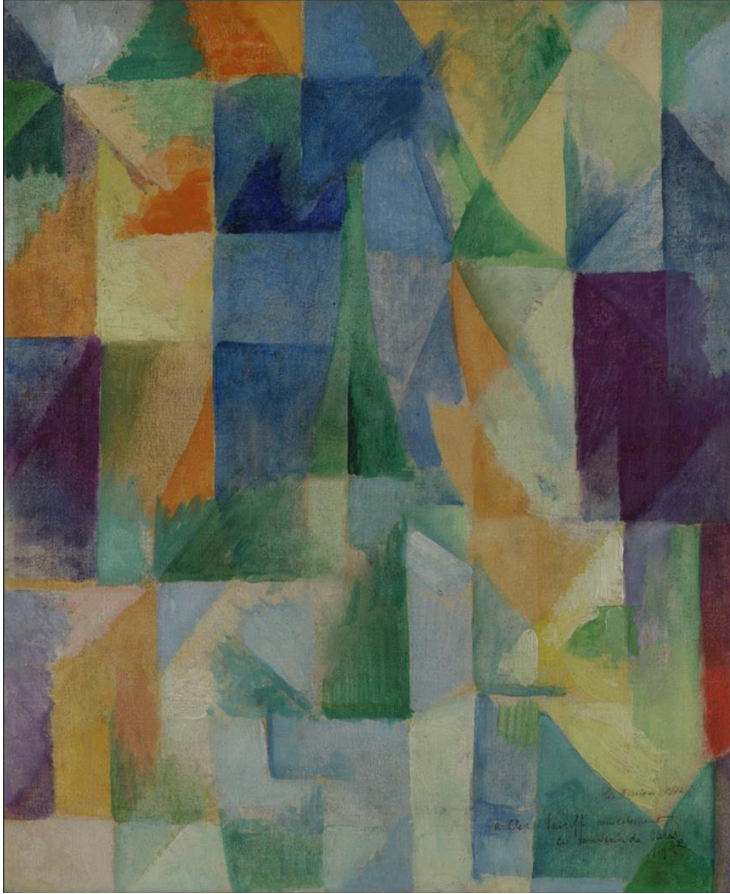
şekilde kalın, kabartılı ve oluklu bir doku oluştururdu. Bu doku ile resmin yüzeyine maddesel bir hacim kazandırmakla kalmaz, spatula izlerinin bıraktığı ritim, kompozisyonun yapısal bürünlüğünü ve görsel temposunu desteklemiştir (Turchin, 2011, s. 23). Kandinsky'nin 1904, *Hollanda'da Hasır Plaj Sandalyeleri* resmi (Şekil 104) puantilist bir tarzdadır. Boya küçük lekeler şeklinde bir birine değmeyecek şekilde uygulanmıştır. Fırça sürüşlerinin arasından görünen tuval yüzeyi kompozisyona katılmış ve resmin görsel diline eklenmiştir. Kandinsky'nin manzaralarında görülen teknik çeşitlilik, resim yüzeyinin plastik değerine verdiği önemi göstermektedir. Spatula ile oluşturulan dokular, serbest fırça darbelerinin kazandırdığı hareket ve puantilist yaklaşımın sağladığı optik titreşim, manzaranın poetik görsel karşılıklarını üretir. Bu teknikler, doğanın betimlenmesinden çok, Kandinsky'nin vermek istediği duygusal ve ruhsal etkisinin izleyiciye doğrudan iletilmesini amaçlayan bir estetik anlayışın parçasıdır.

Der Blaue Reiter gurubunun düşünsel ve sanatsal yönelimleri konuları bağlamında Franz Marc ve Wasilly Kandinsky'den sonra gelen sanatçısı Robert Delaunay'dır. Onun renk ve ışık üzerine geliştirdiği görüşleri, grubun estetik anlayışına önemli katkılar sağlamıştır. Delaunay'ın *Disques* ve *Fenêtres simultanees* isimli çalışmaları, Münihli genç sanatçıların ilgisi çekmiş ve onu renklerin sırlarını paylaşacak bir üstad olarak görmüşlerdir. Delaunay, sadece kendi kuşağı içinde değil, farklı milletten genç sanatçılarda renk, ışık ve modernist biçim anlayışına ilham vermiştir (Turani, 2010, s. 596). Fransız şair ve sanat eleştirmeni, Guillaume Apollinaire, Delaunay'ın neresdeyse soyut kaleydoskopik ve yarı saydam resimlerini tanımlamak için Orfizim terimini kullanmıştır. Orfist resimlerde renkler hem ayrılıyor hem de birleşiyor gibidir (Farthing, 2014, s. 397). Apollinaire Orfizim'in renkçiliğini, müzikal bir lirizm olarak nitelendirmiştir (Turani, 2010, s. 604). Robert Delaunay'ın 1912'de "*Eşzamanlı Penceler*" serisiyle ürettiği resimler, ilk bakışta soyut birer kompozisyon olarak görünürler. Ancak bu resimler Delaunay'ın penceresinden gördüğü kentsel bir manzaradır. Bu resimde kübist biçim çözümlemeleri ve Orfist renk anlayışıyla yorumlanmış bir Paris kent manzarasıdır. Pencere resimleri Delaunay'ın yapıtlarının evriminde önemli bir zaman dilimini temsil eder. Bu resimlerde Kübist, Divizyonist ve Empresyonist deneyimler birlikte kullanılmıştır. Orfizim ismini mitolojik şair ve müzisyen Orpheus'dan almıştır. Bu resimlerde opak, katı hiçbir şey yoktur. tamamen yayılan, prizmatik tarzda düzenlenmiş saydam boya katmanlarından oluşmaktadır. Resim yüzeyi özdeş ve tek tip hale getirilmiştir. Ancak yine de pencerenin içine ve dışına doğru hareket eden, akıp giden uzamı görebilmekteyiz. "*Bu uygulama, resmin adıda düşünülerek kullanılan çok anlamlı yaklaşımı, yani pencerenin dış dünyaya doğru değil dış dünyanın içine açılması fikrini doğru bir şekilde işaret eder.*" İçerinin ve dışarının kaynaştırılması resmin yüzeyinde görülen şairane bir kaynaşmışlık ve "*yapısal bir çetrefillik*"

katar (Thompson, 2014, s. 122). Delaunay için ren, resimde hem konu hem de biçimdir (Kleiner, 2016, s. 896). Delaunay'ın *Eşzamanlı Penceler* eseri (Şekil 105) manzara kavramını, renk ve biçim ilişkisinin Orfizim anlayışı bağlamında soyut bir düzene dönüştürür. Çoklu bakış açısı aynı düzlemde seyredilebilir durumdadır. Resimde yatay, dikey ve ya diyagonal düzlemde oluşturulmuş geometrik şekiller, ritmik bir örgü mantığıyla düzenlenmiştir. Ana ve ara renkler Michel-Eugene Chevreul'ün “*simültane kontrast*” mantığıyla düzenlenerek optik titreşim ve görsel derinlik yaratılmıştır. Resmin yüzeyi ince boya katmanıyla dengelidir. Delaunay'ın amacı, dış dünyayı resimlemekten çok renk-biçim ritmiyle görsel ve duyuşsal bir enerji alanı yaratmaktır. Bu anlamıyla *Eşzamanlı Pencere* resmi, lirik bir manzaranın poetikasının soyut ve modernist bir yorumu olarak değerlendirilebilir.

Şekil 104

Robert Delaunay, Eşzamanlı Pencere, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Robert Delaunay, 1912)

Paul Klee 1913 yılında, Delaunay'ın “*Der Sturm*” dergisinde yayınlanan “*Işık Üzerine*” isimli makalesini Almancaya çevirdi. Klee Delaunay'ın Orfik-kübizm'inden etkilenmiş ve 1914 yılında yapmış olduğu sulu boya resimlerinde bu etki görülmektedir (Turani, 2010, s. 596). Klee, resim sanatında yeni bir dünyadır. Onun saf çocukça resimlerinin altında çok yönlü bilimsel teori ve estetik bilgi yatar. Çünkü Klee sanat birikimi, resimde olduğu

gibi müzik alanında da yeteri kadar donanımlıydı. Bunların yanında pozitif bilimlere olan hakimiyeti ve bilgisi de gözardı edilmemelidir. Klee, eski sanatın gördüğümüz ya da görmek istediğ miz şeyleri resmetme eğilimindeyken, artık bu görünenlerin mutlak birer gerçek olmadığını farkında olarak, tüm hakikati tamamen yansıtmadığını kabul eder.      nesneler  oğ nlukla akla dayalı ve  l   lebilir kesin bilgiler ışığında değ rlendirilirken, yeni sanat, rasyoneliteye uymayan öznel ve soyut olarak yeniden anlam ve biçim kazanır. *“Sanat, objeden hem gerçek, hem de tasarım olarak üstündür. Sanat, objeler ile bilmeyerek oynar. Aynen bir  ocuğ n oyunda bizi taklit ettiğ  gibi, biz oyunda, dünyayı yaratan ve yaratmakta olan g  leri taklit ederiz”* (Turani, 2010, s. 601). Klee’nin sanatında doğ  incelemesi vardır. Doğ dan beslenen eserler, onun zihninde yeniden şekillenir. O çalışırken kendisini kalemin veya fırçanın akışına bırakır sadece fikri tamamlamak için bir müdahalede bulunurdu (Kleiner, 2016, s. 927). *“Biçim üretimleri”* ve *“resimsel biçimler”* e ilişkin kuramlar geliştiren Klee, resim sanatının temel öğelerini doğ  gözlemlerine ve bilimsel-analitik yaklaşımlarla çözümleyerek fantastik düzenlemeler kurgulamıştır. Farklı materyal ve zeminler üzerine kazıma ve boyama tekniğini birarada uyguladığından resimlerinin yüzeyi dokusaldır. Bu dokusallık, doğ l insan yapısı ve geometrik biçimlerle kurgulanmış bir birliktelikle düzenlendiğinden, resme şiirsel bir evren görünümü kazandırır (Tükel, 1997b, s. 1025).

Klee, hiçbir modern sanat akımı içerisine tam olarak konumlanmaz. Her ne kadar Fransız bir gurup olan Sürrealistler kendilerinden saysalar da, gerçekte Sürrealistlerin Klee’den ilham aldıklarını belirtmek gereklidir. Modern sanatçıların en bireyci olanıdır Klee, kendine özgü bir doğ  g r    ve perspektif anlayışına sahiptir. Resimlerindeki dil, hayali ve ilkel derecede nesneldir (Read, 2014, s. 81). Der Blaue Reiter’in  yesi olduğ  dönemlerde, sanatında aradığı biçimi yakalama çabası içerisinde olan Klee, kendi renk deneyimlerinin arayışına girmiştir. Goethe’nin renk kuramını yakından incelemiş geli tireceğ  renk kuramının temellerini henüz yirmili ya larında atmaya başlamıştı. Kısıtlı bir renk paletiyle üst üste binen renk bloklarıyla manzaralar oluşturmuştur (Satır & Kayserili, 2013, s. 83). *“Saf  izimi denedim. Saf ton değ rlerinde boyamayı denedim. Renk dairesinde y n duygumun beni y nettiğ  bütün kısmi yöntemleri renkli olarak denedim. Sonuç olarak, renkli ton değ rlerinde, bütünleyici renklerde, çok çeşitli renklerde boyama yöntemlerini ara tırdım.”* (Klee, 2013, s. 53). 20. Yüzyıl plastik sanatlarının sunduğ  imkanlar, sanatçıların duygu ve düşüncelerini iletmek zorunda olduğ  şeyler için çok daralmıştı. Bunun en büyük nedeni fizik ve psikoloji alanındaki geli imlerdi. Artık yeni, ancak yeni ifade araçlarıyla kavrana bilirdi. Örneğın, sadece optik yaklaşıma dayanmak yeterli gelmemekteydi. Şeyler, ancak özgürce ya da doğ ya benzer biçimde akışkan hale getirildiğ nde temsil edilebilirdi (Grohmann, 1954, s. 78). Bu durumu Klee, şöyle açıklar: *“Nitekim kendi dönemlerinde  zlenimciler – dünkü kar ıtlarımız – gündelik*

*görüntünün altındaki ke ele mi  çalı  ırpı içinde yaşamak için her hakka sahiptir.” (Klee, 2013, s. 49). Klee, 1914’te Tunusa ve 1918 yılında Mısıra yaptığı gezilerde, birçok manzara resmi betimlemi tir. Özellikle Kuzey Afrikada Tunus ve Kayrevan seyahetleri Klee’nin sanatındaki dönüm noktalarından biriydi. Co rafyanın ve ortamın ı ı ının ve ı ı ın bu ortamdaki renkler üzerindeki yansımalarından etkilenen Klee, soyutlamayı farklı bir bağlamda ele almaya ba lamı tır ( ekil 106-107). Kendi deyimiyle “renk bana sahip oldu”der (Erdoğan, 2019, s. 13). Oldukça güçlü bir düşünsel faaliyet sürecine giren Klee, *Kırmızı ve Beyaz Kubbeler* resmi ile binaları tamamen renk odaklı soyutlama bağlamında ele almıştır. Bu resim Delaunay’ın “Pencereler” resim serisi tarzıyla oldukça benzerlik göstermektedir.*

Şekil 105

Paul Klee, Kırmızı ve Beyaz Kubbeler, 1914, Japon Ka ıdı  zerine Suluboya.



(Paul Klee, 1914)

Şekil 106

Paul Klee, Tunus Yakınları, 1914, Kağıt Üzerine Suluboya.



(Paul Klee, 1914)

Paul Klee'nin "*Kırmızı ve Beyaz Kubbeler*" ve "*Tunus Yakınlarında*" resimleri doğanın doğrudan betimlemek yerine renk ışık ve geometrik düzenlemeler ile kurgulanmış manzaralardır. Resmin kompozisyonu, tamamen bölünmüş yüzeye sahiptir. Bu bölümler, renkli kare ve diktörge bloklerden oluşmaktadır. Bu temel yapı resme bütünlüklü bir ritim kazandırmış ve manzarayı bir renk örgüsü halinde betimlemiştir. Renk örgüsü, manzaradaki nesnelerin dolaylı doğal karşılıkları olarak duygusal atmosferin aracı olarak işlev görmektedir. Renkler, soyutlanmış biçimleri tamamlayan uyumlu birer unsur olmuşlardır. Klee'nin bu resimleri, Kuzey Afrika'nın doğası ve kültürel çehresinin onun hafızasında kalan izlenimlerinin arınmış halidir. Sanat anlayışında görünen şeyler, duyumsadığı dünyanın karşılıklarıdır. Klee'nin manzaraları doğayı mekanik olarak kopyalamaz, doğayla içsel bir bağ kurarak bütünleşme arzusu taşır. Ayrıca Klee'nin "*yüzeysel oryantalizmden*" uzaklaşması gerçek aydınlanması bu ziyaret sırasında gerçekleşmiş olabileceği düşünülebilir (Berggruen, 2013, s. 20).

Klee'nin Novalis'ten ilhamla geliştirdiği "*gerçekliğe rüya görüyormuş gibi bakmak*" anlayışı onun manzaralarını Romantik bir poetika içine yerleştirir. Onun manzaraları, sadece doğada gördükleriyle sınırlı değildir. Karanlık ve tuhaf atmosferlere yerleştirilmiş biçimlerin kurgulandığı sahneler, rüya-mekan alanlarına dönüşmektedir (Şekil 108-). Bu manzaralar çoğu zaman bir huşu etkisi yaratarak bizi "*ulaşılmaz olana duyulan hayranlığa*" götürür. Dolayısıyla

Klee'nin manzaraları sadece gerçekliğin değil, düşsel olanında bilinçaltında simgesel ve düşsel bir dile dönüştüğü manzaralardır (Berggruen, 2013, s. 13).

Şekil 107

Paul Klee, Sarı Kuşlu Manzara, 1923, Kartona Yapıştırılmış Kağıt Üzerine Suluboya.



(Paul Klee, 1923)

Klee'nin rüya-mekan atmosferi doğayı düşsel bir atmosfere dönüştürürken, Piet Mondrian doğadan yola çıkarak evrensel uyumun soyut formüllerini keşfe çıkmıştır. O doğadaki ağacın ritmik yapısında bir şiirsellik aradı. Fakat bu şiirselliği doğal biçimlerin dış görünüşlerinde değil, onları daima biçim unsurlarına indirgemesinde buldu. “Çiçeklenmiş Elma Ağacı” gibi erken dönem resimleri, doğanın lirizmini geometrik bir dille soyutlamaya yönelirken, sanatçının amacı tekil biçimler yaratmak değil, daha büyük birliktelikleri açığa çıkarmaktır.

Biçim ve doğal rengin özelliklerinin saf gerçekliği karartan öznel duygu evrelerini çağrıştırdığını keşfetmem uzun zaman aldı. Doğal biçimin görüntüsü değişir, ancak gerçeklik aynı kalır. Saf gerçekliği plastik olarak yaratmak için doğal biçimleri daimi biçim unsurlarına ve doğal renkleri ana renklere indirgemek gereklidir. Amaç, tüm sınırlamalarıyla başka tekil biçimler ve renkler yaratmak değil, daha büyük birlikler uğruna bunların ortadan kaldırılmalarına çalışmaktır. (Honour & Fleming, 2020, s. 795).

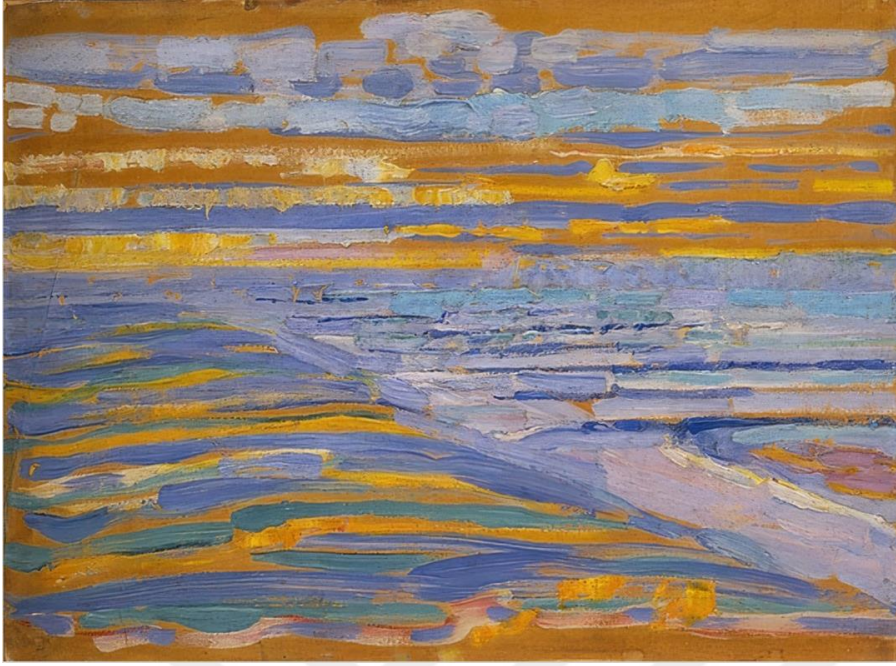
20. yüzyıl henüz ilk çeyreğinde Avrupa sanatında, hem bireysel anlamda hem de evrensel düzeyde radikal dönüşümler yaşamış ve bu dönüşümler, yeni bir estetik dil arayışında

beraberinde getirmiştir. Bu arayışın en özgün temsilerinden biride Piet Mondrian'dır. Sanatı bireysel ifadelerin amacı ve evrensel yasaların açığa çıkarabileceği bir alan ve ebedi düzenin plastik ifadesini bulmak amacıyla 1917'de Piet Mondrian, Arkadaşlarıyla De Stijl (Üslup) hareketini kurmuştur. De Stijl, Suprematizm ve Konstrüktivizmin ütöpik ruhundan, sanat yoluyla insanlık için ideal bir gelecek yaratma çabası, besleniyordu. Ayrıca sanat ve yaşamı bütünleştirme çabası içerisindeydiler. Bu doğrultuda ilk manifestolarında *“Zamanın eski ve yeni bir bilinci vardır. Eski bireyle bağlantılıdır. Yeni evrensel bağlantılıdır.”* demiştir (Kleiner, 2016, s. 929).

Mondrian için sanat, bireysel duygu ve öznel ifadenin bir aracı olmaktan kurtarıp, insanı geçici olandan evrensel olana yükselten bir kurtuluş aracıdır. Mondrian'a göre sanat, varoluşun en yüksek düzeyde kavranma biçimidir. Çünkü ruhsal olan aşkındır, gerçekliğin ötesine geçer. Bu sebeple sanatçı gerçekliğin izinden ne kadar az giderse en yüksek kavrama biçimine o denli çok ulaşmış olur. Sanatçı bu yolda doğanın temel biçimlerine, en yalın haline yönelmelidir. Mondrian'ın sanatını, yatay ve dikey çizgilere ve açılara indirgenmesi, eğriye hiç yer vermemesi ve renklerin mekan bölünmelerinin rasyonel düzenlenişi, sanatın evrensel bir dil olma gerekliliğine alan inancındandı. Mondrian'ın sanatının içsel ve ruhsal yönü Kandinsky'nin, duygusal ruhsallığa benzetilebilir. Ancak Kandinsky'nin soyut ruhçuluğu, içsel ifadenin bir zorunluluğuydu, bilinç dışının organik dışavurumuydu. Ancak Mondrian'da ise sanatı akıl yoluyla evrensel düzeni ortaya koyduğunu savunur. Sanat Mondrian için Kantçı anlamda *“a priori”* bir bilgi biçimidir (Thompson, 2014, s. 20). İnsanın yaşamın kaotik ve trajik yanını, estetik, ahlaki ve rasyonel olanla birleştirerek aşmasını sağlar. Bu bağlamda resim, saf ve ütopyacı bir tasarımdır. Mondrian'ın sanatı bireysel kurtuluşu değil, kolektif kurtuluşu hedefler. Sanat, akıl ve evrensel düzen aracılığıyla toplumsal yaşamı dönüştürme gücüne sahiptir. bu yaklaşım Descartes'tan Spinoza'ya Kant'tan Hegel ve Schopenhauer'e Fiedlerden teosofi ve Yeni-Platonculuğa uzanan geniş bir felsefi ve kültürel mirastan beslenir. Mondrian'ın poetikası, sanatı rasyonel, evrensel ve mistik bir düzenin aracı olarak tanımlar ve bireysel duygunun ötesinde toplumsal ütopyayı gerçekleştirmeye yönelir (Tomassoni, 1970, s. 21). Sanatın estetik heyecanın ifadesi olduğu görüşüne karşı olmayan Mondrian, sanatın sadece özne duyguların bir ifade biçimi olmasına karşıydı. Modern sanatın ve sanatçının hedefi, *“bireysel bir dünyadan çok içimizdeki evrenselin dolaysız anlatımı olmalıydı.”* (Yılmaz, 2005, s. 66).

Şekil 108

Piet Mondrian, İskele ve Plajlı Kum Tepelerinde Manzara, 1909, Mukavva Üzerine Yağlı Boya



(Piet Mondrian, 1909)

Mondrian resme doğalcılıktan başlayıp, adım adım soyut düşünceye giden yolda plastik bir dil geliştirmiştir. Bu plastik dil estetik bir değişim olmanın ötesinde etik bir öğreti olarak görülebilir. Tabi bu gelişim süreci muhakkak ki bir anda ortaya çıkmamıştır. Çünkü sanat tarihsel bağlamda, her sanat fikri kendinden öncekilerden beslenmiştir. George Seurat ve Vincent van Gogh'un tekniklerini ve renk seçimlerini araştıran Mondrian, kariyerinin başında parlak renklerde, natüralist bir üslup ile Hollanda manzara resimler yapmıştır. Ancak o dönemde dahi doğal ışığın ve renkler üzerindeki etkilerini betimlemeyi amaçlayan, genelde sembolik anlamlar içeren bir üretim ortaya koymuştur. Mondrian'ın 1905 yılına kadar ürettiği eserler gerçekçidir ve Post-Empresyonist olarak tanımlanabilir. Ancak teknik ve ifade aracı olarak biraz farklıdır. Bu dönem eserlerindeki tema çok fazla değişmezdi. Kumullar, ovalar, Hollanda kırsalının alçak ve uzak ufuklar, sürülmüş tarlalar, suyun düz pürüzsüz ve hareketsiz çizgileri, doğal dünyanın denge ve huzurunu sergileyen resimler (Tomassoni, 1970, s. 26).

1910 yılında resimlerinde spiritüel ve teozofik eğilimleri sanatına dahil edeceğini bir arkadaşına yolladığı mektupta belirtmişti (Erdoğan, 2021, s. 11). Mondrian'ın bu dönem resimlerindeki kompozisyonlar daha sade ve formlar daha çizgiseldir. Yine de doğanın belirsizliği, durdurulamazlığı ve hesaplanamazlığı onun gerçek sorgulamasını farklı bir boyuta taşıyordu. Bu sorgulamalar onu bir müddet idare edecek olan Kübizmi (Erdoğan, 2021, s. 12). 1911 yılında Amsterdamda açılan bir sergide Paul Cezanne, Georges Braque ve Pablo Picasso eserlerinden oldukça etkilenmişti. Bu resimlerdeki Analitik Küzimin nesneyi parçalama eğilimi

ve kısıtlı renk paleti ile iki boyutlu bir forma ulaşmaya çalışan Mondrian'ı cezbetmişti. Salt resmin peşinde yeni hedeflere doğru yelken açmıştır. Neoplastisizmin ifade ettiği nihayi gerçeğin arayışında sadece bir aşamaydı. Ancak önemli bir aşamaydı. Kübizm ve Neoplastisizm arasındaki üslupsal bağ, ritmik imge üzerine yapılan araştırmalardır. Mondrian'ın sanatındaki biçimsel araçlar, çizgi, renk, kompozisyon gibi resmin temel ilkeleri, adım adım olgunlaşmıştır. Özellikle Hollanda manzaralarının geometrik ölçütlerle ele almaya başladığı dönemde bu olgunlaşmanın izleri görünürdür. Yani onun sanatında geçmişten bir kopuş yoktur, bir süreklilik vardır.

Mantıksal indirgemeci bir bakış açısının işleyişini ortaya koyan *Kırmızı Ağaç* eseri (Şekil 110), titiz soyutlamalar serisi, tüm çağdaş sanat içerisinde en tutarlı ve rasyonel anlatımlardan biridir. Mondrianın sanatsal gelişiminde bir geçiş aşamasını işaret eder. Bu resim, Ekspresyonizm, Art Nouveau ve Fovist anlayışından izler taşıyor. Ancak Mondrian bunları aşarak, Kübizimden aldığı biçimsel analiz sayesinde doğayı neredeyse soyut mekansallığa dönüştürüyor. Onun amacı doğadaki yüzeysel görüntünün altında yatan yapıyı keşfetmektir. Doğa gizli ilişkiler ağını bulmaya yönelir sürekli ve sistemli bir araştırma gibidir. Mondrian'ın estetik anlayışı yavaş yavaş değişiyordu. *Kum Tepelerinde Manzara* (Şekil 109) isimli resmi, renk paletindeki sınırlılık ve denge dikkat çekicidir. Sarı, mavi, kırmızı ve bunlara yardımcı beyaz renkten ibaret olan bu resim Mondrianın ileriki dönemde olgunlaşacak resim tarzının habercisi gibidir. Aynı şekilde ona hem sembolik hem de sanatsal anlamda cazip gelen, bu resimlerinde gün ışığının manzaraya etkisi üzerine denemeler yaptığı manzara resimleridir. (Tomassoni, 1970, s. 28).

Şekil 109

Piet Mondrian, Kızıl Ağaç, 1908-1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Piet Mondrian 1908-1910)

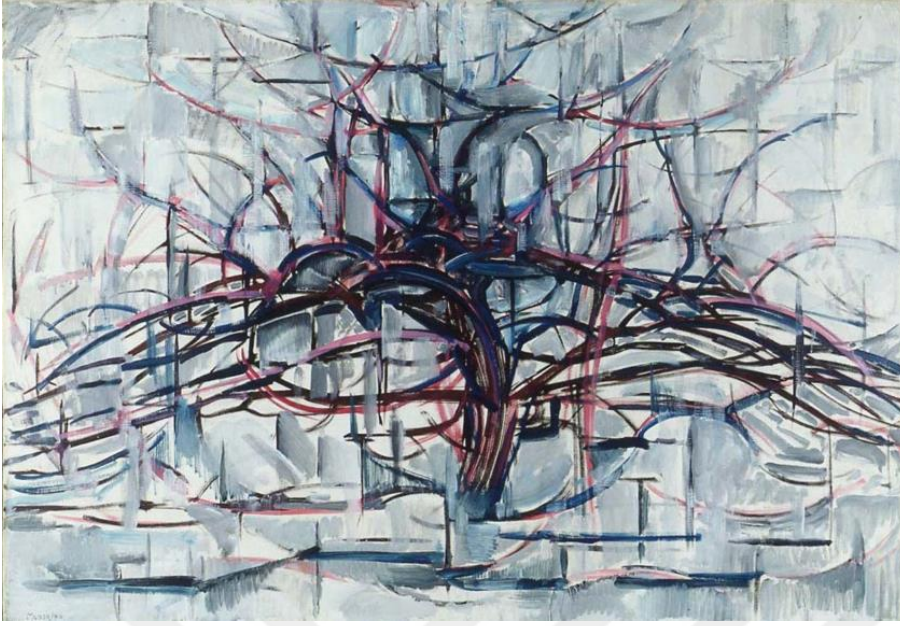
Neo-Plastisizm, Mondrian, Hollandalı felsefeci, M.H.J. Schoenmaekers'in varoluşun perdesini kaldırmaya yönelik, doğanın bütünlüğüne ve bu bütünlüğün çizgilerin geometrik kesişmeleriyle ifade edilmesine ilişkin, mistik ve aşkın düşüncelerinden türettiği estetik anlayıştır (Tomassoni, 1970, s. 22). Schoenmaekers, doğanın bütünlüğü çizgiler ve geometrik kesişmelerle ifade edilebileceğini görüşündeydi. Mondrian'da bu felsefi görüşü benimseyerek De Stijl hareketi içerisinde Neo-Plastisizm kavramını oluşturdu. Neo-Plastisizm, temelini biçim ve renk üzerinde kurar. Mondrian'a göre resimde, Dikey ve yatay çizgiler, ana renkler ve nötr renkler sanatın evrensel düzenini ve bütünlüğünü ifade etmeye yeter düşüncesindeydi (Rona, 1997d, s. 1938). Onun inandığı, fizikötesi bir dünya tasarımının sanatındaki yansımasıydı Neo-plastisizm (Yılmaz, 2005, s. 69). Bu ilkeler doğrultusunda ilk olarak 1920 yılının ilk çeyreğinde, Kırmızı, Sarı ve Mavi Kompozisyon gibi eserlerinde uygulamaya başlamıştır.

Piet Mondrian, 20. Yüzyıl sanatının en radikal, en tutarlı temsilcilerinden birisidir. Onun manzara resimleri, sadece Hollanda düzlüklerinin doğrudan gözlemlerini ve çağının ruhunu evrensel bir arayıştır. Bu bağlamda onun manzara resimleri, sanatın etik ve estetik işlevlerine dair derin bir poetikanın parçalarıdır. Mondrian'ın erken dönem resimleri Hollanda'nın kırsal dokusunu, doğalcı bir gözle yansıtmıştır. Ancak onun resimlerindeki doğalcılık, yüzeysel bir betimleme değildir. nesnelerin ardındaki yapısal ilişkileri keşfetmenin ilk arayışlarıdır. Özellikle 1909 ve 1911 yılları arasında betimlediği *Ağaçlar* serisi, formun mantıksal indirgenişini ve doğanın özüne inme çabası olarak değerlendirilebilir. Bu resimler tıpkı Ekspresyonistlerin renk kullanımı ve Kübist ressamların geometrik analizlerinin iç içe geçtiği birlikte kullanıldığı bir evredir. Mondrian'ın manzara resimlerini çözümlerken onun felsefi görüşlerini gözardı etmemek gereklidir. Özellikle, Schoenmaekers'in doğanın bütünlüğü için attığı çizgi ve geometrik kesişmeler ve Teosofi düşüncesinden aldığı ilham, Mondrian'ın resimlerindeki düzen ve evrensel uyum arayışlarına katkı sağlamıştır.

1912 sonrası Kübist deneyimler, Mondrian'ın manzara resimlerinde biçimsel dönüşümünde tetikleyici bir rol oynamıştır. Doğa yeni bir anlayışla, yeniden parçalanıp kurulmuş ve doğanın ritmik yapısı görünür kılınmıştır. Ancak Mondrian'ın derdi, yüzeysel bir biçimle ilgili değildi, resmi evrensel bir düzene açılan kapı olarak yorumlamaktı. Bu nedendir ki, onun kübist meyilli resimleride geleneksel perspektifin ötesinde, görünürde fark edilmeyen ama resimsel yapıyı oluşturan derin bağlantı ağını araştıran resimlerdir (Şekil 111-112).

Şekil 110

Piet Mondrian, Yatay Ağaç, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Piet Mondrian, 1911)

Şekil 111

Piet Mondrian, Kompozisyon No. VII, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

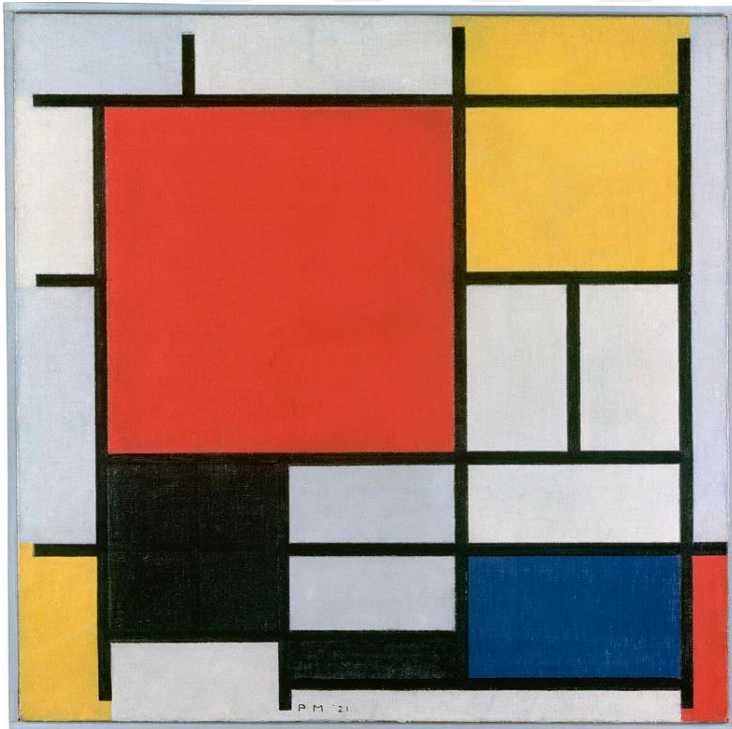


(Piet Mondrian, 1913)

Mondrian'ın manzaraları nihayetinde Neo-Plastisizme ulaşır. Ufuk çizgisinin yataylığı, gökyüzünün dikeyliği, renklerin dengesi soyut çizgilere ve küplere dönüşür. Bu noktada manzaradaki nesne görünür gerçekliğini kaybeder ama özünü kaybetmez. Resimdeki ritim, denge, armoni saf biçimde yeniden kurulur. Mondrian, bu biçimin, eski veya yeni olsun bütün sanatın mantıksal gelişiminin zorunlu sonucu olarak değerlendirir. Mondrian'ın Neo-Plastisizm resimlerinde manzarayla her ne kadar görsel bir benzerlik olmasada, doğa görünüşü olarak kaybolmuş gibi görülse de, bu resimlerin yapısal mantığı manzaradan gelir. bir manzarada ki ufuk çizgisi, ağacın dikeyliği, suyun yataylığı veya bir ağacın en saf görünümüne kavuştuğu dikey ve yatay çizgiler ve renklerin doğada karşılıkları tüm bu resimlerin düzenini tamamen soyutlanmış bir şekilde kurmuştur. Piet Mondrian'ın son varmış olduğu Neo-Plastisizm evresinde bu resimler: manzaranın görünüşünden, evrensel düzenin özüne doğru ilerleyen bir yolculuktur. Bu resimler yapısal bir süreklilik arzeder. Theo van Doesburg, De Stijl'in köklerinin huzurlu ve dingin Hollanda manzarasından geldiğini söyler. Yani geometrik soyutlamalar kopuk değil, tam tersine manzaradan evrilmiş mantıksal gelişimdir (Tomassoni, 1970, s. 22).

Şekil 112

Piet Mondrian, Kırmızı Sarı ve Mavi Kompozisyon, 1921, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Piet Mondrian, 1921)

Sürrealizm ve Poetik Manzara

Sürrealizm veya süperrealizm, diğer bütün sanat akımları geleneklerinden farklı bir akımdır. Bu yönüyle de en şiddetli eleştirileri almıştır. Geçmişte yapılan bu eliştirilerin bugün

yersiz oldukları aşıkardır (Read, 2014, s. 107). 20. Yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Sürrealizm, iki büyük yıkım savaşının arasında doğmuş, avrupada yaşanan, toplumsal, kültürel ve haliyle de psikolojik yıkımlar, sanatın hem biçimsel hem de içeriksel yönelimlerini kökten değiştirmiştir. Andre Breton'un dediği gibi, *“doğa ve toplum arasında ilkel bir dengeyi, çok daha yüksek bir teknolojik başarı ve küresel bağlantı düzeyinde de olsa, yeniden canlandırabilecek, zamanımıza uygun kollektif bir metin geliştirmeliyiz.”* (Eisenman, 2019, s. 481). Şair veya ressam, dolaysız bir anlatım içerisine girmez. Özellikle zihinsel hayatın yüzeye yayıldığı anları ki düzlemde var olduğunu bilir. Biri sınırları ve parçalarıyla net ve görünür olan, diğeri ise, bulanık ve kararsız alan. İster şair, ister ressam olsun sürrealistin gayesi, baskı altındaki varlığın ölçüsünü ve özelliklerini anlamaya çalışmaktır (Read, 2014, s. 108). Sadece sanatın estetik boyutunu değil, düşlerin, rastlantıların, bilinçdışı süreçlerin yaratıcı potansiyelini öne çıkaran devrimci bir harekettir. Andre Breton'un 1924 yılında Birinci Sürrealist Manifestosunda açıkladığı üzere, *“rüyanın mutlak gerçekliği ile gündelik yaşamın gerçekliği arasında daha yüksek bir gerçeklik, bir süper-gerçeklik kurma”* çabasıdır (Breton, 1994, s. 26). Bu bağlamda, Sürrealist resimlerde doğa ve manzara kavramı betimleyici bir alandan ziyade, şiirsel çağrışımların, simgesel karşıtlıkların ve bilinçdışı imgelerin öğretildiği bir mekan olarak işlev görebilmektedir.

Max Ernst, Dada ve Sürrealist hareketlerin içerisinde olan, en yaratıcı sanatçılarından biriydi. Toplumsal örgütlenme, politika ve felsefenin egemen biçimlerine ve çağdaş sanatın ana akımına karşı asi tavırlarıyla öne çıkan Ernst, bu akımların teorik yönlerini sanatsal pratiğine katarak, kapsamlı ve yaratıcı bir sanat anlayışa dönüştürmüştür. Ernst'in Sürrealizm içerisinde yeni teknikler ve yaklaşımlar yaratmakta hiç zorlanmadığından, hem illüzyonizm hem de soyutlamada oldukça başarılıydı. Sürrealist teorinin iki temel yönüne karşılık gelen *“rüya resimleri”* ve *“otomatik resimler”* deki uygulama tekniğindeki ustalığından dolayı, “tam Sürrealist” unvanını almıştır. Ernst, tek bir amaç uğruna bir çok farklı tekniği bir arada kullanmıştır. Ernst sanatı, haz alınacak estetik bir amaç olarak değil, daha çok bir araştırma laboratuvar aracı olarak görüyordu. Bu arayışlarında hiçbir şekilde Sürrealizmin tanımlanmış amaçlarından sapmamıştır (Turpin, 1995, s. 3).

Max Ernst'in 1940 – 1942 yılları arasında betimlediği *“Yağmur Sonrası Avrupa II”* (Şekil 114), poetik manzara bağlamında çarpıcı bir örnektir. Savaşın yıkıcı etkileriyle şekillenmiş Avrupa kıtasının yeniden doğuşunun Sürrealist tekniklerle anlatıldığı eser, jeolojik, biyomorfik ve mitolojik öğelerle kaynaştığı şiirsel bir panorama görüntüsündedir. Bu resim, eski dünyanın yeni dünyaya dönüşümünü tek bir tuvalde tasvir edildiği, Ernst'in Avrupa'dan Amerika'ya uzanan tarihsel ve mitolojik yolculuğunu haritaları gibidir. Resme Fransadan

başlayıp Arizona’da bitirdiğinden dolayı yapılışı 1940-42’ye tarihlenmiştir. Fantastik, belirsiz bir manzara tasvir edilmiştir. ilkel mi yoksa kıyamet sonrası mı olduğu belli olmayan mitolojik bir atmosfer ile izleyiciyi bir zamansızlığa sürüklemektedir (Kavk, 2010, s. 213). Eserin üretim süreci yüzeyde görünür kılınmıştır. Resimde uygulanan “*dekolmani tekniğini*” kullanmıştır. Bu teknik tuvale veya kağıda sürülen boyanın sıkıştırılmasıyla tesadüfi dokuların elde edilmesi için kullanılan bir nevi otomatik resim tekniğidir. Bu yöntem ile izleyici bilinçli ve uzun süreli bir keşfe davet edilir. Yüzeyde görülen aşınma, kalkerleşme, kalıntılar ve devasa organik şeylerin büyümesi, çürüme sürecinin göstergeleri olarak betimlenmiş çürüyen bir manzara ortaya çıkmıştır. Bu süreç, Freud’un rüya kuramındaki “*ikinci revizyon*”, id-ego-süperego- ile benzerlik kurulmuştur: raslantısal biçimleri bilinçdışı imgeler bütünleştirir (Kavk, 2010, s. 214).

Şekil 113

Max Ernst, Yağmurdan Sonra Avrupa II, 1914, Yağlı Boya ve Dekolmani Tekniği.



(Max Ernst, 1914)

“*Yağmurdan Sonra Avrupa II*” resmi, klasik dönem harabe resimlerini anımsatır. Ancak bu resim sürrealist bir manzara tasviridir. Resmin geneline hakim organik yüzeyler, kemik, çürümüş et yığınları, mercan rezifleri gibi organik yüzeyleri anımsatmaktadır. Böylece doğa, sabit ve durağan bir manzara olmaktan sıyrılarak, çürüme-dönüşüm-yeniden doğuş metaforuna dönüşen döngüsel ve canlı bir manzaraya dönüşmüştür. Resimdeki genel doku ve figürlerin yarı insan yarı havvan olarak betimlenmesi, manzarayı apokaliptik bir atmosfer kazandırmaktadır. Rastlantıların yarattığı bu dokular, izleyicinin gözünde şiirsel çağrışımlar silsilesi üretir. Bu yönüyle “rastlantının yazdığı bir şiir” olarak okunabilir.

Çağdaş Resim Sanatında Manzaranın Şiirsel Anlamı

Çağdaş resim sanatında manzara resmi, doğanın temsili olmaktan çıkmıştır çok daha katmanlı bir görünüm kazanmıştır. Kültürel, mitolojik, şiirsel anlam katmanlarının bir arada işlendiği estetik bir alana dönüşmüştür. Bu dönüşümün temsilcilerinden biri de Alman sanatçı Anselm Kiefer’dir. Onun çağdaş resim sanatında en belirgin yönü, mitolojik, teolojik ve tarihsel

sembolleri kişisel olarak poetik bir düzlemde yeniden kurmasıdır (Arasse, 2003, s. 188). Kiefer'in anıtsal büyüklüktesi manzara resimleri, son yarım yüzyılın en iddialı resimleri arasında yer alır. Çaresiz bir merak olarak adlandırdığı bir duyguyla beslenen Kiefer, tarihsel bir amnezya (bellek kaybı), kültürel hafıza, mitoloji ve maneviyatla yüzleşen karanlık, romantik ve son derece politik eseler yaratmıştır (Bradway, 2019, s. 160). 1970 ve 1980 arası Kiefer'in resimlerindeki tema, Alman kültür tarihi olmuştur. Kiefer Almanyada, tam da yaşanan siyasal ve kültürel olayların olduğu dönemde büyümüş ve *“ulusal yenilenme mücadelesine eşlik eden kültürel ve tarihsel sorumluluğun reddedilişinin canlı bir tanığıydı.”* Kiefer, Alman milliyeti fikrinin tartışmalı ve travmatik boyutunu sanatına almak istiyordu. Bu bağlamda 1970'ler de *“Panelli Oda”* ve 1973'te yaptığı *“Kutsal Dörtlü”* -Tanrının dörtlü doğasını temsil eden *“Quaternity”* anlayışından ilhamla- eserler üretmiştir. 1980'lerde Kiefer, yanmış, tahrip edilmiş alman topraklarını sembolik bir şekilde betimlediği manzaralardır. Kiefer çoğu eserinde konuyu derinleştirmek ve anlatımı güçlendirmek için resim yüzeyine kalın boya tabakaları sürer, kimi yerlerde kazıma, yakma ve parçalamakla resimlerini katmanlandırmaktadır. *“Serafim”* isimli (Şekil 116) eseri bu teknikle yapılmıştır. Bu resimde bir merdiven manzarayı gökyüzüne bağlar. Bu merdiven umudun ve dirilişin kırılgan ve dayanaksız bir simgesi olarak betimlenmiştir. Manzaranın ortasındaki merdivenin hemen altında bir yılan, kötülüğün dünya üzerindeki ebedi varlığını temsil eder (Thompson, 2014, s. 368). Kiefer, değişik malzeme ve yöntemler kullanmasının amacı simgesel ve estetik bir amaç gütmesindendir. Bu resimdeki yılan ve merdiven simgesiyle materyalist dünyanın kötülçül gücünden uzaklaşmanın bir ifadesi de olabilir (Lynton, 2009, s. 346). Kiefer'in eserleri, süreklilik ve belli bir katman dahilinde işler, örneğin yıllar önce yapmış olduğu bir eseri yeniden işler ve farklı bir sürece evriltir. Onun eserlerinde sürekli akan bir süreç vardır. Bu nedenle sürekli keşfedilen arkeolojik bir yüzey gibidir. Eski bir temanın hatırası yeni yeniden ortaya çıkar. Böylece eski tarihler ve temsiller arasında güçlü bir bağlantı kurar (Arasse, 2003, s. 20). Ancak, Kiefer'in sanatındaki temsil, ne bir modernizmden kopuş ne de nostaljik bir dönüş değildir. O, manzarayı çağdaş bağlamda yeniden üretken kılar. Böylece resimleri, hem kavramsal sanat hem de tarihsel imge arasında bir eşikte konumlandırılır. Bu eşik, çağdaş manzara resminin şiirsel anlamını görünür kılar. Kiefer'in Manzara resimleri, geçmişin mitleri ve günümüz tarvmalarını taşıyan çok katmanlı poetik sahnelerdir (Huyssen, 1989, s. 35).

21. yüzyılın başlarında popüler bir sanatsal ifade biçimi olan manzara resimleri, son yıllardaki örneklerde soyutlamaya yaklaştığı aşıkardır. Kiefer'in tabloları büyük boyutlarda, saman, kurşun, yüksek pikmentli kayın boyalar şeklinde uygulanan fiziki anlamda yüksek dokulu olan bu resimler sadece etkileyici fiziksel özellikleriyle açıklanamaz. Bu işler fiziksel olduğu kadar mitolojik ve metaforik düzeyde de işlev görür. Almanya'nın 1933-45 yılları Nazi

dönemini ele aldığı “Holokost” resminde tüm karanlık ve umutsuzluk hissedilmektedir. Holokost’un tüm Alman halkının ve insanlığın ruhunda derin hatıralar bıraktığına inanmaktadır. Bu acıyı “Nigredo” eserinde (Şekil 115) betimlemiştir.

Şekil 114

Anselm Kiefer, Niegro, 1984, Kolaj, Yağ, Akrilik, Emülsiyon, Gomalak ve Saman.



(Anselm Kiefer, 1984)

“Holokost” Rönesans perspektif ilkeleriyle tasfir edilmiş geniş bir manzara resmi. Ancak bu resim pastoral, özenle işlenmiş bir manzara resmi değildir. Kasvetli, karamsar, kömürlenmiş bir görünüm sergiliyor. Doğrudan bir ima bulunmasada bu yanmış manzara, Holokos’ta yapılan bir atıf niteliğindedir. Daha genel olarak bakarsak, manzaranın siyahlığı, Kiefer’in büyük ilgi duyduğu kavram olan simyasal değişim ve dönüşüm fikrine de atıf yapıyor olabilir. Çünkü siyah, simyacının dört sembolik renginden birisidir. Hem ölüm hem ateşle parçalanmış külleşmiş ya da erimiş nesnelerin kaotik halinin bir temsilidir. Ancak, Simyacı maddelerin dönüşüm ve değişimine odaklandığı içini, siyahın mutlak derecede bu anlamda kullandığına emin olamayız. Yani siyah aynı zamanda yenilenme ve kurtuluşun bir parçası olarakta algınabilir. Kiefer böylelikle eserini hem yüzeysel anlamda hemde fiziksel anlamda derin bir sembolik anlam yüklemiştir. Bu kurumuş donmuş yüzeylerin ilgi çekici görsel kalitesiyle birleştiğinde kalıcı ve güçlü resimler ortaya çıkmıştır (Kleiner, 2016, s. 1012). Renk tercihi konusunda Kiefer, çağdaşlarının duyurucu renklerinin aksine siyah ve kahverengi ağırlıklı renkleri eserlerinde uygulamıştır. “Bu resimler ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye yöneltirler. Bu resimlerde umutta vardır. Çünkü şiirin kendisi yaşayan yaratıcı olarak gösterilmiştir” (Lynton, 2009, s. 346).

Şekil 115

Anselm Kiefer, *Serafim*, 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülsiyon Boyama ve Lak.



(Anselm Kiefer, 1980)

Kiefer, Batı sanatı için saygın ve önemli olan tarihsel resme yeni bir güç ve anlam kazandırmıştır. Tarihsel resim konu bağlamında önemli bir tema ele alırken, ahlaki değerler bakımından yeniden ele alınırdı. Kiefer'in sanatı dinsel niteliklerdeydi. Bu konudaki görüşünü: *"Bilim hiçbir şeye cevap vermediği için dine inanıyorum"* olarak açıklamıştır. Kiefer, Alman tarihsel kültürel ve toplumsal sınırlarını aşmak için Eski Ahit'ten motiflerde kullanmıştır. Onun sanatı Barok'un coşkusunun izlerine rastlansa da, üslubu daha karamsardır. Arzu ve tutkularına gem vuran bir dervişin izlerini taşır. Tıpkı İspanyol resmi ile Grünewald ve buruk Alman sanatını, Altdorfer'in özelliklerini taşır (Lynton, 2009, s. 346).

Kiefer'in en güçlü eserlerinden biri de 1983 yılında yaptığı *"İkarus-March Sand"* resmidir. Bu eser, resim, mit ve tarih arasındaki karşıtlıkların nasıl işlendiğini ortaya koyan önemli bir örnektir. Yunan mitolojisine ait bir figür Prusya'nın savaşlarla dolu manzarasında

görülüyor. Kiefer'in İkarus figürü, bir çılgılık veya doğrudan bir dehşet ifadesi sunmaz, bunun yerine, Brandanburger Heide'nin efsanevi savaş alanlarındaki kömürleşmiş kanatları sunar. Bu resimdeki konu İkarus'un kibri değildir, Kiefer'in bir alegoridir. Kiefer'in İkarusu modernidir ve yükselmekten ziyade yere çekilmektedir.

Şekil 116

Anselm Kiefer, İkarus-March Sand, 1981, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülsiyon, Gomalak, Kum ve Fotoğraf.



(Anselm Kiefer, 1981)

İkarus'un Düşüşü konusunu Pieter Bruegel Anselm Kiefer'dan yaklaşık dört asır önce, 1558'de resmetmişti. Ancak her iki eserin ortak ve farklı yönleri vardır. Bruegel'in İkarus'u küçük ve neredeyse görünmezdir. Resmin odağı klasik perspektif ve renklerle kurulu pastoral bir manzaranın genişliği ve düşüş anındaki köylülerin sıradan işlerine devam etmeleriydi. Kiefer'in İkarus'unda ise, hem fiziki, uygulama tekniği bakımından hem de tarihsel yükün ağırlığı bakımından farklıdır. Resim yüzeyi travmatik ve anıtsaldır. Her iki dönemin kültürel farklılıkları göz önünde bulundurulduğunda, Bruegel'in İkarus'unda düşüş, önemsiz bir ayrıntıyken, Kiefer'in İkarus'unda düşüş, bireysel kibirten ziyade toplumsal ve tarihsel bir yıkımın temsilidir. Brugelde konu dinseldir, bir cezanın alegorisidir, Kiefer'de ise kendisinin alegoridir. Yani yere düşen tarihin yükü altındaki resamın kendisidir. Bu farklılıklar manzara konusununda da vardır. Bruegel'in manzarayı doğanın sürekliliği içerisindeki insanın önemsizliğini, pastoral bir gerçeklik üzerine poetikleşirken, Kiefer'de manzara, ağır ve

katmanlı bir tarihsel mefhumu dönüşmüştür. Kiefer'in manzaralarının poetikası, tarihin ve mitin derin acılarının bir alanıdır.

Çağdaş İngiliz ressam David Hockney, 1960'larda Pop Art sanatçısı olarak tanındı. Ancak Pop Art hiçbir zaman tutarlı bir akım olmamıştır. Çünkü Pop art sanatçılarının her birinin ayrı bir konusu ve bu konu bağlamında gelişme göstermişlerdir. Hockney'de farklı resimler, pazarlamaya yönelik grafitiler özellikle havuz resimleri sanatçının bilinen ilk dönem eserleridir. Hockney 1960 sonlarına doğru, geleneksel değerlere bağlı estetik bir tutuculuk benimsedi. Bu geleneksel tavırla eserlerinde renk ve biçimleri daha çok benimsemeye başladı (Farthing, 2014, s. 487). Daha önceki yapıtlarında cisimlerin özgün renklerine bağlı "Doğalcılık" anlayışına kalmaya çalışan Hockney, farklı renk kullanmak yerine renk tonlarıyla biçimlendirme yapıyordu. Bu süreç, Hockney'in manzara resmine yönelmesinin ve renk anlayışında köklü bir kırılmanında habercisi oldu. 1979'da yeni bir renk düzeni kurmaya başladı. Bu değişim özellikle "Kanyon" (Şekil 118) resminde açıkça görülmektedir. Bu resimde kullanılan ham renklerle resim yüzeyini parçalamış ve resmin tümleşik doğasını yıkmıştır. Kanyon resminden iki yıl sonra yaptığı "Mulholland Yolu: Atölyeye Giden Yol" (Şekil 119) resminde ise neredeyse her biri aynı şiddette canlı renklerle, resim düzlemini çok daha sağlam bir resim yüzeyi oluşturmuştur.

Şekil 117

David Hockney, 1978, *Kanyon*, Tuval Üzerine Akrilik.



(David Hockney, 1978)

Şekil 118

David Hockney, *Mulholland Yolu: Atölyeye Giden Yol*, 1980, Tuval Üzerine Akrilik.



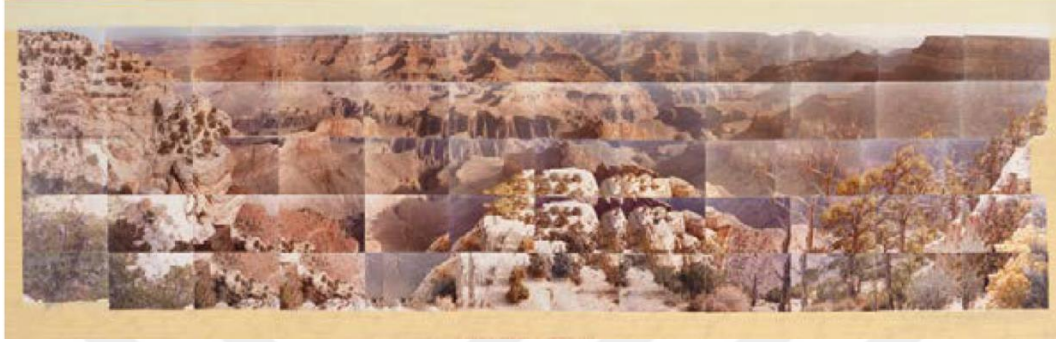
(David Hockney, 1980)

Hockney, 1975 sonrası reimlerinde, natüralizme dayalı temsilin yapaylığını sorgulamaya başladı ve perspektif temelli natüralizmin sınırlarını aşmaya çalışıyordu. Hockney perspektifi, sanatsal bir gelenek ve batı resminde gelişmiş bir temsil yöntemi olduğunu ancak bunun izleyiciyi resmin dışında bıraktığını kavramıştı. Bu sorunu çözmek için yeni arayışlar içine girdi. Perspektifin bu sınırlayıcı tarafını sorgulama dahilinde, fotoğrafı kompozisyonun bir aracı olarak kullandı. Fotoğrafta resim gibi tek bir anda ki tek bir bakış noktasına sabitleniyordu. Bu durum izleyiciyi hareketsiz kılıyor ve bedensel deneyime izin vermiyordu. Hockney, geleneksel perspektif anlayışını görmezden gelerek, çoklu bakış açısı, parçalı

sahneler betimlemeye çalışarak dünyayı daha deneyimlenebilir hale getirdi. Bu deneyim gözle resmin yüzeyinde seyir aldıkça elde edilebilirdi. 1978 yılında yaptığı “*Büyük Kanyon*” (Şekil 120) resmi, manzarayı sabit bir görüntü olmaktan kurtamak ve deneylenebilir bir süreç olarak göstermesinin ilk belirtileriydi (Stephens & Andrew, 2017, s. 142).

Şekil 119

David Hockney, *Büyük Kanyon*, 1982, Fotoğrafik Kolaj.



(David Hockney, 1982)

Canyon resmi ile başlayan renk coşkusu, manzara resimlerinde düzlükler ve derinlik arasında görsel gerilim yaratmıştır. Her şeyden önce bu resimler, gözün içerisinde özgürce dolaştığı, çizgi ve renklerin duygusallığıyla kurulmuş, farklı bakış açılarını aynı resim yüzeyinde gösterildiği resimlerdir. Böylece manzara, hafızanın ve deneyimin bir araya geldiği bir resim dili haline gelmiştir. Yine *Mulholland Yolu* resminde, enerji nakil hatlarının ve tepelerin kıvrımı arasındaki zıtlık, perspektif sınırlarını aşmaya çalışan bir manzara dili yaratmıştır. Bu yaklaşım, Hockney’in Çin parşömen resimlerinden ilham alarak geliştirdiği çoklu bakış açısı geleneğiyle de ilişkilidir. Çin parşömen resimlerinden aldığı ilhamla Batının perspektif geleneğini aştı, manzarayı düz yüzey bir derinlik yanılsamasının, hareket ile zamanın çarpıştığı çok katmanlı bir deneyim haline dönüştürdü (Stephens & Andrew, 2017, s. 146).

Şekil 120

David Hockney, *A Bigger Grand Canyon*, 1998, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(David Hockney, 1998)

Hockney 2000’li yılların sonlarına doğru, mekân sorununu farklı bir biçimde ele alan bir grurup resimleri yapmaya başladı. Bu çalışmalarda 1980’lerde yapmış olduğu fotokolaj,

alışmaları ve k bizmden bildiklerini bir arada kullanarak sentezlediği resimlerdi. Bu resimlerinde gözlemlediği gerçek manzaraların geniş, açık ve derin görüntülerini ve hareket etme deneyimlerini, dinamik bir bakış, çoklu perspektifle ufukları bir araya getirmeye çalıştı. Bu resimler, daha önce yapmış olduğu Mulholland ve Canyon resimlerinden farklılık olarak, yüksek bir bakış noktasından resmedilmiş açık bir kır manzarası ortaya ıktı.

Biçimsel arayışların yanı sıra, Hockney bu dönemde doğayla kurduğu ilişkiye yeni bir maneviyat boyut da yükledi. Manzara resimleri artık sadece görsel deneyimi değil, dinsel bir bağlantı da kurmaya başlamıştı (Stephens & Andrew, 2017, s. 161). Hockney'in dinsel bağlantıyı bir söyleşisinde şöyle açıklamıştı *“Grand Canyon resmine bakan bir arkadaşım, kendini Cennet yolunda hissettiğini söyledi. Çok güzel bir şey, Kız kardeşim mekânın Tanrı olduğunu d ş n y e, bu da hoşuma gidiyor”* ve yine aynı söyleşide *“ Ben mekân deneyimini aktarmaya elişiyorum demiştir* (Stephens & Andrew, 2017, s. 163).

Hockney yakın yıllarda, yeni yazılımlar ve yöntemleriyle deneysel çalışmalar yapmaktadır. 2007 yılında annesinin rahatsızlanması üzerine çocukluğunun geçtiği Yorkshire'a döndü ve burada farklı mevsimlerde İngiltere kırsalını resmetmeye başladı. Woldgate Woods'da altı tuvalden oluşan bir sonbahar manzarası resmetmiştir. 2000'li yıllar Hockney için manzara resmi, bir odak haline geldi. Yorkshire ona bozulmamış pastoral bir cennet sunmuştur. Burada ışığın, mekanın ve doğanın sürekli değişimlerini gözlemledi. Bu gözlemler sonucunda fotoğrafın dünyayı nasıl tekd zeleştirdiğini ve güçlü bir bakışı nasıl engellediğini fark etti. Dünyayı merceğin gördüğünden farklı şekilde betimlemenin arayışlarına koyulmuştu. Çocukluğunun geçtiği yerlerin manzaralarını yapmaya odaklanarak açık havada resimler yapmaya başladı. Bu dönemde İngiliz menzara geleneğiyle doğrudan temas kurdu ve kendisini İngiliz ressamlar Constable ve Turner gibi İngiliz manzara geleneğinin bir devamı olarak gördü. Bu ressamların yıllar önce kendilerine sordukları sormaya başladı, *“Manzara deneyimini bir resme nasıl aktarabiliriz? Dünya gerçekte nasıl görünür?”* Bu konudaki görüşü İngiliz manzara ressamlarından farklı değildi, manzara sadece gözleme bağlı değildir, belleğe ve toprakla da ilişkilidir. *“Sanatçılar, doğanın optik yansıtmasını gerçeğe uygunluk sanıyorlardı ve amaçladıkları da buydu. Ama 21. Yüzyılda bunun gerçeği yansıtmadığını biliyorum. Bunu  ğrendiğinde, dışarıya resim yapmaya çıktığında bambaşka bir işin olu. Dünyanın fotoğraflar gibi göründüğünü düşünmüyorum. Bence çok daha görkemli.”* 2006 – 2011 yılları arasında yaptığı eserler (şekil 122) bu meselenin birer uzantılarıydı. Fotoğrafı bir kenara bırakı, öncelikle suluboya ile çalışmalar yaptı. Ardından eskizler çizerek yağlıboya ile açık havada resimler yaptı. Ortaya çıkan temel desen, ağaçların ve çalıların merkezde birleşerek doğal bir çatı oluşturduğu patikalar oldu. Empresyonist ve Fovist tarzda yapılan bu resimlere *“Tunel”*

ismini verdi. (Şekil 123) Tamamen açık havada yapılan bu resim, bir tuvalden diğerine geçmiş ve parçaları bir araya getirerek genel etkiyi tek bir resim üzerinde görmüştür. Bu resim Sanatçının ilk çoklu tuval resmidir. (Stephens & Andrew, 2017, s. 172).

Şekil 121

David Hockney, , İlkbahar Başları, 2006, Tuva Üzerine Yağlı Boya.



(David Hockney, 2006)

Şekil 122

David Hockney, Kış Yakınlarında Tünel, 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(David Hockney, 2006)

Hockney'in dijital fotoğrafik yeniden üretim tekniğini kullanmaya başlamasıyla açık alanda çalışmadan önce, sütüdyoda resmin bütünü ve yapısını inceleme şansını buluyordu. Geleneksel resim tekniği ile teknolojinin birleştiği bu yaklaşımını uyguladığı “*Su Kenarında Daha Büyük Ağaçlar / Yeni Çağ Post-Fotoğrafik Resim*” (Şekil 124) ile doruğa ulşatı. 50 tuvalden oluşan bu resim, Hockney'in şimdiye kadar yapmış olduğu en büyük ölçülerdeki manzara resmidir. Bu resim özellikle Hockney'in doğrudan açık havada doğa karşısında resim yapma ve dijital fotoğraf ve Photoshop'un birlikte kullanılarak resmin kompozisyonunun oluşmasını adım adım takip edebildiği bir eser olma bakımından oldukça önemlidir.

Şekil 123

David Hockney, *Su Kenarında Daha Büyük Ağaçlar*, 2007, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(David Hockney, 2007)

Hockney'in bu dönemde yaptı resimlerde ağaç güçlü bir motif haline geldi. Kışın hüzünlü ve çıplak, yazında gür ve coşkulu ağaçlar. Hockney'de Constable gibi ağaçları insanla özdeşleştiriyor. *“İnsanlar kışın doğayı ölü sanıyor, oysa ağaçlar kışın hiç olmadığı kadar canlıdır. Onlarda yaşam gücünü görürsünüz: incelmış ama gerilen, atan, ışığa doğru acıyla uzanan dallar.”* Bu ağaçlar perspektif kurallarını es geçerek ve herhangi bir yöne kıvrılan ve mekânı ve ışığı yakalayan, yeryüzünü böler ve mekânı içinde tutar. Yapraklarla donandıklarında ise üzerlerine düşen ışığın nasıl kırıldığını gösterirler. Hockney ağaçla kurduğu bağ bir diğer serisi olan Woldgate Woods serisinde görülmektedir. Bu seri resimler çocukluğunun geçtiği yerle kurduğu bağın göstergelerindendir. Yorkshire Wolds'un bir parçası olan Woldgate Ormanlarında yıl boyunca farklı mevsimlerde resimler yapmıştır. Bu resimler doğanın mevsimler ile değişiminin ve zamansal döngü içerisinde ışığın farklı anlarda mekânı nasıl dönüştürdüğünün görsel kayıtları gibidir. Her biri altı tuvalden oluşmuş toplamda yedi resimli bir seridir. Bu resimlerde de Hockney, çoklu perspektif ve çoklu bakış noktasını kullanmıştır. Burada manzara izlenen değil yaşanan yer olarak, seyircinin bakış açısını her yöne açılan pencereler gibi sunar. Böylece manzara, “zamanın geçişini” hissettiren bir deneyime dönüşür. Tıpkı Van Gogh gibi doğaya derin bir maneviyat ile bakar. Woldgate Woods resimleri, Hockney'in manzaraya getirdiği yenilik bakımından oldukça önemlidir. Çünkü İngiliz manzara geleneği ile modernist resmin arasında bir diyalok kurar (Stephens & Andrew, 2017, s. 175).

Şekil 124

David Hockney, *Woldgate Woods*, 2006, *Tuval Üzerine Yağlı Boya*.



(David Hockney, 2006)

Hockney'in manzara resimleri, zamanın ve bakışın deneyimlenmesi ve doğayla kurulan bir hafızadır. Kaliforniya'nın güçlü gölgelerinden Yorkshire'nin kuzey ışığına uzanan deneyimlerdir. Bu resimlerde Fovist canlı ve parlak renkleri, Empresyonist coşku vardır. Ayrıca manzara resmi üzerinde uygulamış olduğu modernist biçimsel denemeler, -fotokolaj, çoklu tuval, çoklu bakış- modernizme hem bir gönderme hem de biçimsel deneyimsellik ile ironik bir meydan okumadır.

Çağdaş manzara resminde bir yanda David Hockney'in optik deneyim ve renk yoğunluğu üzerine kurulu lirik yönelim, diğer yanda Gerhard Richter'in bellek ve melankoli arasında salınan poetikası ter alır. Hockney'in doğaya dair deneyimleri, bakışın, ışığın, rengin yoğunluğu olarak öne çıktığını görmekteyiz. Manzara resimlerini çok daha farklı poetik bir yönelime sahip Gerhard Richter, doğayı doğrudan gözlemle kavranan bir mefhumdan ziyade bellek ve temsil arasında bir imge olarak belirlemektedir. Hockney gibi Richter'de fotoğrafı faydalanmıştır. Ancak Richter'de bilinçli bulanıklık ve silinmişlik efektleriyle, görsel kesintiyi bozarak izleyiciyi bir hafıza mekanı olarak kurmaktadır. Çağdaş manzara resmi bağlamında Hockney'in renkli lirik manzaralarına karşılık, Richter'in manzara resimleri, melankolik hatırlatmaların şiirselliği gibidir.

Richter, sanat hayatına, sahne dekorları boyamayla başlamıştı, ardından 1950'lerde Dresden'de, kaldığı dönemlerde toplumsal gerçeklik tarzında çalışmıştır. Berlin Duvarı inşa edilmeden kısa bir süre önce 1961'de Batı'ya geçişi sanatında bir kırılma yaratmıştır. Bu kırılma ile daha çok serbest biçimli sanat anlayışına yönelmiştir. Ancak tam olarak bu eğilimi de benimsemiş değildi. 1960'ların başında fotoğrafa ilgi duymuş, resim ve fotoğrafın ilişkisini inceleyen, "*fotoğraf-resim*" adını verdiği çalışmalar yapmıştır. Richter'in 1969'dan sonra,

Romantik ressam, Friedrich, Saloman ve Ruisdael'e uzanan Romantik manzara resimleri geleneğiyle bağlantı kurulabilecek resimler betimlemiştir. Bu resimler, romantik manzara resimlerinde olduğu gibi yumuşak renk ve ton geçişleriyle fotoğrafı andıran bir şiirselliğe sahiptirler. Richter'in 1970'ler de manzara resimlerini bellek ve belirsizlikle ilişkilendirmiştir. Bu ilişkiyi flu imgeleri boya aracıyla yeniden kurarak elde etmeye çalışmıştır. Manzara hem fotoğrafın gerçekliğini sunar hem de geçmişin bir hatırlayıcısı olarak hafızayı harekete gerirmiş olur. 1980 – 90 yıllarında soyut tarzda katmanlı boya ile yüzeysel deneyler yaparken bir yandan da “foto-gerçekçi” manzara ve doğa resimleri üretmeye devam etmiştir. Richter'in manzara resimleri, romantik geleneğin çağdaş bir yorumu ve fotoğraf ile resim arasında bir sınırda durmaktadır (Rona, 1997a, s. 207). Richter'in fotoğrafla ilgisinin yoğunlaştığı dönem, Batıda Pop Art estetiğinin yükseldiği evreye denk düşer. Ancak ilgisi Pop Art'ın tüketim kültürüyle ilişkili stratejisinden çok, Fotoğrafa ve resim arasındaki sınırları araştırmaya yöneliktir. Ayrıca fotoğrafa yönelik bu ilgi tamamen soyut resimlerde de kendini göstermekteydi (Tomassoni, 1970, s. 374). Richter'in çalışmaları, üç temel kaygı etrafında değerlendirilirdi. Bunlar, “gerçeği anlama ve temsil etme kapasitemize duyulan şüphe, Almanyanın İkinci Dünya savaşıyla yüzleşmemesi ve fotoğrafik çoğaltım çağında resmin toplumsal rolüne ilişkin belirsizlik.” (Smythe, 2021, s. 1). Richter'in resim tekniği iki ana guruba ayrılır. Fotoğraf temelli figüratif resimler ve süreç temelli soyut resimler. Bu üslup farklılığına rağmen resim yapma sürecinde ister soyut çalışmaları olsun isterse fotoğrafik resimleri olsun bu resimlerde önemli olan yöntemdi (Thompson, 2014, s. 304).

Richter, 1968-71 yılları arasında natüralist ve klasik manzara resimlerine yönelmiştir. Bu dönemlerde yapmış olduğu manzaralar, onun içsel güvensizlikten kaçma eğilimiydi. Richter'in nazi geçmişi, Doğu Almanyadan Batı Almanya'ya kaçıışı onda bir kimlik sorunu ve aidiyet eksikliği yaşamıştı. Batı Almanya'da daha özgürdü ancak bu özgürlük, yalnızlığını, aidiyetsizliğini ve geleceğe yönelik kaygılarını sönmölendirememişti. Güvenceyi klasik manzaranın, sakin, düzenli, dengeli kompozisyonlarında arama çabası içerisine girmiştir. Bu resimler Richter için bir kaçış ve teselli arayışlarıydı. Richter'in manzara resimleri, fotoğraf ile resim arasındaki ilişkiye dair eleştirel tavrı üzerinden okunmalıdır. Batıya geçtikten sonra ürettiği ilk manzaraları buluntu fotoğraflardan esinlemişti. Bu dönemde resmettiği “Niagara Şelalesi” (Şekil 126) ile geleneksel manzara türünü çağdaş bir bağlama oturtma çabasıyla Pop estetiğinin görsel stratejisini uygulamıştır. 1960'lar sonrası, buluntu fotoğraflar yerine, kendi çektiği fotoğraflarına dayandırdığı resimler betimlemeye başlamıştır. Moderniteye dair çok az belirti gösteren bu mazralar, ufukta beliren bir köprü ya da boş bir yol gibi küçük işaretler bulunur. Bu sanatçının bilinçli bir tavrıdır ve kaçışçılığı da yansıtır. 1970 yılında Rolf Günther Dienst'in Richtere neden manzara resimleri yaptığına dair verdiği cevap, “güzel bir şey

resmetmek isteği” olmuştur. Ancak bu kaçışın nedenini sanatçı yıllar sonra anlayacaktı. Minimalizm ve kavramsal sanatın yükselişiyile baş edemeyen Richter, güzellik ve dinginlikleriyle kendisini teselli eden eski moda görünümlü manzara resimlerine yönelmiştir (Smythe, 2021, s. 90).

Şekil 125

Gerhard Richter, Niagara Şelalesi, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Gerhard Richter, 1965)

Şekil 126

Gerhard Richter, Küçük Sahil Manzarası, 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya,



(Gerhard Richter, 1965)

Richter'in 1960'ların sonu ve 1970 başlarındaki manzara resimleri, klasik natüralist tarzda sakin ve düzenlidir. Kompozisyonlar alçak bir ufuk çizgisi üzerinde geniş bir gökyüzü ile keskin bir şekilde ayrılmış şekilde kurulmuştur. *"Küçük Sahil Manzarası"* (Şekil 127), Yumuşak bir sis perdesiyle örtülüdür. Romantik dönem manzara resimlerini hatırlatan bu resim özellikle Caspar David Friedrich'in *"Deniz Kenarındaki Keşiş"* resmiyle karşılaştırılmaktadır. Ancak bu benzerlik, Richter'in klasik özlemlerini bütünüyle tatmin etmez. Richter'in manzaraları, Friedrich'in romantik gelenekten devraldığı melankolik atmosferi çağdaş bağlamda yeniden üretir. Fakat bu kez doğa, ilahi bir huzur değildir. Modern bireyin bellek ve temsil kaygılarının poetik sahnesi haline gelmiştir. Friedrich'e olan benzerliği form olarak mevcuttur. Ancak Richter'in varoluşsal tatmini için yeterli gelmemekteydi.

Klasik manzaralar, Richter için güvence arayışını temsil eder. Ancak sonuçta bu güvence, onun melankolik ruh halini daha da görünür kılmıştır. Friedrich'in manzara resimlerinde özenle düzenlenmiş, sakin kompozisyonlardır. Ancak izleyiciye sundukları huzur eksikliği onlara derin bir melankoli yükler. Uzak ufuklar, puslu atmosfer, alacakaranlık sahne düzenlemeleri, kayboluş, Richter'in manzara resimlerinde de belirgindir. Bu resimler izleyiciye teselli veya güven duygusu vermez. Daha çok izleyiciye sanatçının yalnızlığını yansıtır. Yani manzara bir huzur kaynağı olmaktan ziyade sanatçının içsel yabancılaşmasının aynasıdır (Swann, 1966, s. 91).

Şekil 127

Gerhard Richter, Deniz Manzarası (Bulutlu), 1969, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Gerhard Richter, 1969)

Richter, 1960-70 yılları arasında minimalizm ve sadelik üzerine çalışan Ryman ve Palermo'dan biçimsel olarak etkilenmiş olsa da, bu etkilenimleri kendi soyut eğilimleriyle

harmanlamış ve ortaya bambaşka bir ifade dili çıkarmıştır. Bu dönemde bir dizi resim yapmıştır. “*Deniz manzarası*” (Şekil 128) resminde bu etki gözlemlenmektedir. Bu resimlerinde düzen ve istikrar arayışıyla manzara resimlerini yalınlaştırmaya yöneldi. Bu resimde deniz ve gökyüzü alışılmadık bir keskinlikle birleştirilmiştir. Ancak bu resimler, Ryman ve Palermo’nun işlerinden çok Richter’in kendi soyutlamalarına daha yakın durmaktadır. Klasik özlemini boşa çıkaran da işte bu yakınlıktır. Değişken, sınırsız ve örtülü imgeler, Richter’in 1960 soyut resimleriyle paralellik gösterir. Bu paralellik biçimsel benzerlikten öte, daha derin ve psikolojik resimlerdir. Doğanın enginliğiyle baş başa kalan bireyin sonluluğunu hatırlatır. Olay örgüsünden yoksun yüzey, izleyicinin bilinç akışını boşluğa dağıtır. Bireysel benlik, yapılandırılmamış bir imge denizinde adeta çözülür. Bu tavır o dönem Richter’in sanatında yeni beliren ve kendi kendini yok etmeye yönelen “emici” bir yoldu. Bu eğilim sanatçının Düsseldorf’dan kaçışının ve doğada huzur bulma arayışının, hem de soyut resimlerinde olduğu gibi benliğini tamamen sanatına adanma arzusu taşıyor. “*Deniz Manzarası*” resmi tam da bu iki eğilim arasında bir yerde durmaktaydı (Smythe, 2021, s. 92). Çağdaş dönem manzara resmin poetikası, Richter’de olduğu gibi doğanın optik gözleminden çok, onun bellek, melankoli ve temsil süreçleri içindeki yankılarına odaklanır. Böylece manzara, bir dış dünya betimlemesi olmaktan çıkar, bireysel ve kolektif hafızanın, modern yalnızlığını ve görsel kültürün poetik bir sahnesi haline gelir.

Çağdaş manzara resimlerinde şiirsellik, farklı yönelimlerin ve duyarlılıkların bir aradalığıyla biçimlenir. David Hockney’in özellikle Yorkshire manzara resimleri, ışık ve rengin lirik anlatımıyla optik deneyim üzerinde kurarken, Gerhard Richter, bulanık manzaraları ile bellek, temsil ve melankoli arasında bir hafıza mekânı kurar. Anselm Kiefer’in Almanya’nın tarihsel travmalarını ve mitlerini, manzara resimleri üzerinden görsel alegoriler şeklinde sunar. Çağdaş dönem manzara çalışan ressamalar, estetik bir tavırla, bireysel hafızanın izlerini, varoluşsal sorgulamaları ve kolektif tarihi çok katmanlı olarak inceleyen, doğanın betimlenmesinden çok poetikasına odaklanan bir yönelim sergiler.

Türk Resminde Poetik Manzara

Türk resim tarihinin çıkış noktası minyatürdür. İlk salt manzara resmi sayılabilecek minyatürü Matrakçı Nasuh yapmıştır. Onun minyatürlerinde insan figürü yoktur. Ayrıca Matrakçı’nın bir diğer katkısı, az da olsa derinlik kaygısı taşıyan resimler yapmıştır. Matrakçı, gözleme dayalı, kuşbakışı ve harita özellikli kent-manzara tasvirleriyle figürsüz manzaranın öncüsü sayılmaktadır (Alsaç & Alsaç, 1993, s. 26). Türkiye’de 19. Yüzyıl Batılılaşma eğilimi kapsamında Minyatürden uzaklaşılarak Batı resim teknikleri benimsenmiş oldu. 18. Yüzyılda saray çevresinde minyatür sanatının yerini duvar resimleri almış ve 17. Yüzyıl ile 18. Yüzyıl Avrupa mimarisinde yaygın olan Barok ve Rokoko tarzları ülkemize gelmiştir. Kuru sıva

üzerine yapılan bu resimlerin bizdeki adı “Kalemin” icra eden sanatçısına da “Kalemkâr” veya “Nakkaş” olarak adlandırmıştır. 18. Yüzyıl geleneksel kalem işlerinde kullanılan kompozisyon ve motiflerin yerini Barok ve Rokoko süslemeleri almıştır. Bu dönemde Avrupa sanatında ve mimarisinde büyük öneme sahip olan duvar resimleri farklı teknik ve konular edinmiştir. Ülkemizde ise 19. Yüzyıl sonuna kadar bu resimlerde figür kullanılmamıştır. Ancak bu duvar resimleri resim sanatımızın gelişiminde çok önemli bir rol üstlenmiştir (Tanındı, 1996, Akt., Kayserili, 2001, s. 26). 19. Yüzyılda yenilikçi padişahlar da Batı anlayışı resim sanatını benimsemişlerdi. II. Mahmut kendi portresini yaptırarak devlet kurumlarına astırmıştı. Sultan Abdülaziz resme ilgi duymuş ve resim yapmıştır. 1835 yılında Mühendishane-i Berri Humayun ve Mekteb-i Harbiye-i Şahane’de serbest resim dersleri verilmeye başlamıştır. Bu dersler, Modern Perspektif (Fenni Menazır) ve Teknik Resim (Fenni Resim) dersleriydi. Programa konan bu dersler, Avrupa tarzı resmin gelişimine katkı sağlamıştır. Modern Perspektif kurallarının uygulanması, doğa ve nesnelerin optik yanılsamaya dayalı bir anlayışla ele alınmasını mümkün kılmıştır. Mühendislik öğrencilerine katkı sağlamak amacıyla okutulan bu dersler, Batı’dan devralınan plastik değerlerin önce Türk sanat eğitimine girmesine, ardından üretilen sanat yapıtlarına yansımalarına neden olmuştur (Ayan, 2014, s. 39). İlk Türk ressamaları asker kökenlidir. Bu dönem resimleri, donuk ve acemice olduğundan “19. Yüzyıl Türk pirimitifleri” olarak anılmıştır. Bu ressamalar, İstanbul’da ki saray ve köşk bahçelerini resmetmişlerdir. “Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşı, Süleyman Sami, Ahmet Bedri, Salih Molla Aşki, Osman Nuri Bey, Ahmet Şekür, Selahattin Bey, Necip Bey, Münip Bey, Ahmet Ziya Şam, İbrahim Bey, Şevki Bey” bu dönem ressamlarıdır. Sultan Abdülaziz zamanında asker ressamlar, Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tavfık Paşa, Hüznü Yusuf Bey gibi sanatçılar vardır. Bir kısım öğrenci yine bu dönemde Paris’e manzara ve natürmort resim eğitimi almaya gönderilenler arasında Süleyman Seyit Bey, Şeker Ahmet Paşa, Hoca Ali Rıza önemli ressamlardır (Alsaç & Alsaç, 1993, s. 40).

Türkiyede Batılılaşma/modernleşme 1839 Tanzimatla başlar. Bizdeki Batılılaşma, Batı ülkelerinin kolonyal ve sömürgeci bir imparatorluğun uyguladığı bir politika değildir. Bizzat Osmanlı İmparatorluğunun ve ardından kurulan Türkiye Cumhuriyetinin kendi politikası olmuştur. Egemen bir devlet yönetimiyle Ulusal/modern sanat davası hem İmparatorluk döneminde hem de Cumhuriyet döneminde iktidarın politikasıydı (Artun, 2021, s. 179). Roma’nın mirasını devralmış Osmanlı’nın Rönesanstan itibaren Mediciler ve Hasburglar gibi Batılı hanedanlarla sürekli bir ilişkisinde olmuştur. Ayrıca Topkapı Sarayı Avrupa’daki bir çok sarayda olduğu gibi bir Rönesans müzesi gibidir. İmparatorluğun geçmişinden gelen zengin bir kültüre sahiptir. Hint, İran ve Türk minyatürleri, Yunan ve bizans heykelleri, Venedik, Padova ve Floransalı ressamların pentürlerine sahiptir (Artun, 2021, s. 180).

Türk primitifler olarak bilinen ilk kuşak ressamalar manzara resimlerinde, arı ve dingin bir dünya betimlemişlerdir. Gerçek dünya görüntüleri ile düşsel âlemi birlikte resmeden bu sanatçılar, Türk resmini minyatürden gerçekçi üsluba taşımışlardır. Doğu minyatür özelliklerini taşıyan bu resimlerde her şey durgun, sabitlenmiş ve ritimsizdir. Figürlerin yok denilecek kadar azdır. Işık ise gölgenin dramatik etkisinden uzak, içten doğan ve tüm resim yüzeyini eşit şekilde saran bir unsur olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle resimler, “*durgun bir ruh dünyası yaratmışlardır.*” Bu resimlerin çoğu fotoğraftan yapılmış olmasına rağmen perspektif ve mekân duygusunun eksikliği görülmektedir. Bununla birlikte, bu ressamalar minyatür ve halk geleneğinin fantastik, doğa dışı anlayıştan kısmen uzaklaşarak Türk resminde gerçekçi manzaranın öncüleri olmuşlardır (Duben, 2007, s. 137).

19. Yüzyılda ilk resim sergisi 1845’de Oreke isimli bir manzara ressamı tarafından açılmıştır. Ancak herkese açık ilk sergiyi 1873’te Şeker Ahmet Paşa açmıştır (Alsaç & Alsaç, 1993, s. 41). 1883 yılında Osman Hamdi Bey’in girişimleriyle Sanayi-i Nefise Mekteb-i Türk resim sanatının biçimlenmesinde oldukça katkı sağlamıştır. Buradan mezun olan öğrenciler 1910’lu yıllarda Avrupaya resim eğitimi almaya gönderilmişlerdir. Türkiye’de “Çallı” veya “1914 Kuşağı” olarak bilinen santçı topluluğunu bu öğrenciler oluşturmuşlardır (Erzen, 1997, s. 1552).

Doğanın ve ışığın peşinde: Şeker Ahmet Paşa.

Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi Bey ile aynı dönemde yurtdışında Gerome ve Bolulanger’den eğitim alan ressamalardan biridir. Şeker Ahmet Paşa her ne kadar akademinin tetrisatından geçmiş olsa da sanatsal yönünü akademiden bağımsız topluluklara yöneltmiştir. Bu topluluklardan biri de, Empresyonizm öncesi ve Realizm karışımı doğa anlayışı güden Barbizon Okuluydu. Özellikle François Millet ve Realist ressam Courbet’yi kendine model edinmiştir. Şeker Ahmet Paşa’nın da kendine özgü bir doğa-nesne anlayışı vardı. Onun resimleri önceki resimleri birer belgeleme ve betimleme işlevi gören manzara resimlerinden çok farklıdır. Onun manzraları, doğayı estetik bir yorum olarak irdeleyen modern manzara resimleridir. Bu yönüyle Şeker Ahmet Paşa Türk resim sanatında manzarayı, fotoğrafik ve işlevsel anlayışından, sıyrarak, sanatsal ve yaratıcı bir manzara anlayışına geçişin temsilcisi olarak görülür (Akbulut, 2011, s. 96). Şeker Ahmet Paşa, 1864 pariste olduğu yıllarda Cezanne, Degas, Monet, Manet, Pissarro ve Sisley, Empresyonist resmin en olgun eserlerini sergiliyorlardı. O dönemde Şeker Ahmet Paşa’nın yaptığı “Orman” tablosu ile yarattığı mistik atmosferi hiç tanımadığı Cezanne’a oldukça yakındır. Cezanne’ın doğayı süreç ve ritim üzerinde kurulu bir gerçeklik olarak algılaması ve Courbet’nin, renk değerleri, boya sürme biçimindeki maddeci gerçekliği Şeker Ahmet Paşa’nın manzaralarında sezilebilir. Özellikle

“Orman” ve “Karaca” gibi eserlerinde, Courbet’nin güçlü doğa gözleminin yüzeye aktarımı açıkça görülür. Ayrıca Cezanne’nin doğaya bütünsel ve ritmik yaklaşımında sezilir. Bu durum Şeker Ahmet Paşa’nın hem Barbizon okulunun doğa anlayışını hem de Courbet’nin gerçekliğiyle birlikte, Cezanne’nin sezgisel gerçeklik anlayışını bir potada eritilerek özgün bir manzara oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Şeker Ahmet Paşa, Türk resminde manzara resmini, modern ve yaratıcı bir doğa yorumu olarak sunmaktadır (Duben, 2007, s. 128).

Şekil 128

Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Şeker Ahmet Paşa)

Şeker Ahmet Paşa, küçük renk ve perspektif oynamalarla sürekli hareket eden bir manzara yaratır. Akademik resmin teknik ve kuramsal bilgilerini özellikle manzara resimlerinde uygulamayı tercih etmiştir. “*Resimlerinde yansıttığı şiirsellik, geometrinin keskin kalıplarıyla dengelense de asla göze batmaz*” (Akbulut, 2011, s. 106).

Şeker Ahmet Paşa’nın “*Orman*” resmi (Şekil 129), ilk bakışta Empresyonist öncesi Rousseau ve Courbet’nin manzara resimlerini anımsatır. Ancak resmin perspektifi Batı sanatındaki geleneksel yapıdan farklıdır. Ağaç gövdeleri figürlere nazaran çok büyük büyük betimlenmiştir. Özellikle kompozisyonun sağ üst köşesindeki ağaç gövdesi oduncu ve egeşe göre fazla büyüktür. Yakın plandaki ağaçlar ile uzaktaki ağaç yaprakları aynı büyüklükte betimlenerek perspektif kuralları gözardı edilmiştir. Ayrıca bu ağaçların uzunlukları resmin kadrajına sığdırılmaya çalışılmamış bir sınırsızlık içerisinde verilmiştir. Kompozisyonda ışık, en arkadaki ağaç gövdesini sararak ön plana itmektedir. Daha önde bulunan iki ağaç gölgede bırakılarak yatay bir kavisle gözden kaçırılmak istenmekte gibidir. Ayrıca resme derinlik

kazandırmayı amaçlayan yol, köprüden sağ üst köşeye yukarı doğru diyagonal bir yol izlerken hala ikinci bir boyutta yani resmin yüzeyinde kalmaktadır. Bu resimde derinlik ve mekan duygusu altüst edilmiş gibidir. Geri planlar öne doğru itilirken, arka planlar öne çekilmekte gibidir. Uzaklığı yakına getirmek. Bu durumu Cemal Tollu şu şekilde açıklar:

(Orman) da birinci planda görülen odun yüklü eşek ile ardındaki köylü, resimde perspektif isteyenler için çevresine göre küçük nispettedir. Fakat bunu iltizami bir deformasyon olarak kabul edebiliriz. Kalın gövdeli ağaçlar arasındaki bu küçük figürler, ağaçların ihtişamını ve ormanın sükunetini daha çok ifadelendirmektedir. Vakıa ne Şeker Ahmet Paşa'da, ne de o devrin ağaçlar ressamlarında düşünülerek, istenerek ağaçlar deformasyonlara, stilizasyonlara, yer değiştirmelere rastlanmaz. Seker Ahmet Paşa neslinde (ise); objektif olmayan, hem tabiata uygun, hem de resim kurallarına uygun bulduğumuz için beğendiğimiz taraflar, bu tabloları yapan ressamların samimiyetlerinden, duygulu oluşlarından ileri geliyor. Bu eserleri natüralizmin adiliğinden kurtaran, sanat planı içine alan bu meziyetleridir. Bu türlü bir anlayış sanatçıyı her zaman selâmete ulaştırabilir. (Duben, 2007, s. 130-31).

Şeker Ahmet Paşa'nın "Orman" resminden oldukça etkilenen ve bir resim üzerine yazı kaleme alan John Berger, gördüğü il anda etkilendiği bu tabloyu ifade ederken yazısının bir kısmında:

Resimdeki renkler, boya dokusu, ton değişiklikleri bir Rousseau'yu, bir Courbet'yi, bir Diaz'ı anmsatıyor büyük ölçüde. Şöyle bir bakınca, izlenimcilik öncesi bir Avrupa manzara resmi, bir orman görüntüsü görüyorsunuz. Ancak resmin öyle ağırbaşlı bir niteliği var ki, bu yargıya varmakta acele etmemeniz için sizi uyaryor. Bu ağırbaşlılık daha sonra bir özelliğe dönüşüyor. Resmin perspektifinde, oduncu ve katiriyla resmin sağ üst kösesindeki ormann sınır çizgisi arasında var olan ilişkide kendini hissettiren oldukça belirgin ve ince bir özellik bu. Sınır çizgisinin hem ortanın en uzak köşesi olduğunu, hem de uzaktaki ağacın, (bir kayın ağacı belki) resimde bize en yakın görünen nesne olduğunu görüyorsunuz. Aym zamanda bizden uzaklaşan ve bize yaklaşan bir ağaç bu. (Akbulut, 2011, s. 106).

Orman tablosundaki bu perspektif hatası bir yanlışlık gibi görünsede bu durum bir beceri noksanlığına, bilgisizliğene veya bilinçli bir deformasyonda bağlanamaz. Hem Cemal Tollu'nun 1967'de hem de John Berger'in 1980'de belirttikleri gibi, Şeker Ahmet Paşa'nın Orman'ı gerçekçi bir dille yorumlamak amacıyla betimlenmiş bir resimdir. Şeker Ahmet Paşa'nın *"anlattığı 'gerçek', topografik bir betimleme değil, içine girildiğinde tüm görkemiyle insanı saran ormanın sessizliği ve ihtişamı içinde bir varoluş durumuydu."* Bu durumda perspektif yanlışlıklar ressamın duygu ve duyumlarının ifadesinde bir araç niteliğindedir. Cezanne, gözün algıladığını, Şeker Ahmet Paşa ise ruhun algıladıklarını yansıtmaya çalışmışlardır. Bu resimde onları yakınlaştıran, ortak bir epistemolojiden ziyade, evren duyumsayılarındaki mistisizmdir (Duben, 2007, s. 131).

Şeker Ahmet Paşa resimlerinde ışığa dikkat çeker. O tuvaline gökyüzünü ve ışığını fantastik bir tarzda yansıtır. Özellikle gökyüzü fırtına öncesi bir sessizlik içerisindeki bir ân gibi verilir ve doğanın yüceliğini imler gibidir. Bu ışık resmin önüne doğru hızla akarken geri plan

arkaya doğru daralarak uzar ve doğal bir perspektif kuruluyor. “*Tarlada Koyun Sürüsü*” (Şekil 130), resminde olduğu gibi. Kompozisyonda gökyüzü gri ve soğuk bulutlarla yüklü iken ufuk çizgisine yaklaştıkça dah düz ve sıcak renk kullanılarak dramatik bir karşıtlık sunulmuştur. Bu karşıtlık resme hem mistik hem de gerçekçi bir atmosfer kazandırmaktadır. Bu resimde ışık, nesneleri görünür kılmamanın yanında doğayı bütünsel bir ritim içerisinde sarar. Ufuk çizgisinden yayılan ışığın ön tarafa kazandırmış olduğu loşluk, arka plandaki karanlık ve tekrar gökyüzününü aydınlatan ışık bir denge içerisinde kurulmuştur. Resim gözleme dayalı gerçekçi bir üslubun yanında, lirik bir doğa yorumu sunmaktadır.

“*Osmanlı’da görünüş varlığının (gölge gerçeklik) ortaya koyduğu hakikat, nesnenin salt yüzeyindeki biçimden daha derinde olandır, görünüş varlığın arkasında saklı olandır.*” Sıradan görünüşlerle yetinmeyen Şeker Ahmet Paşa’nın “*Ormanda Yol*” (Ormanın Sükûneti, 1906), (Şekil 131) adlı eseri bu anlayışla okunabilir. Sıradan olanla yetinmeyen, doğanın içsel hakikatini göstermek için sanki var olan bir perdeyi kaldırmaktadır (Öndin, 2021c, s. 65). Böylece izleyiciyi yüzeyin seyrinden, varlığın derinliklerine davet ediliyor. Bu yaklaşım, onun manzara resimlerine sadece betimleyici bir değer değil, aynı zamanda ontolojik bir derinlik kazandırır, poetik ve felsefi derinliği olan modern resimler haline getirir. “*Ormanda Yol*” resminde kullanılan ışık, ormanı maddi olandan sıyrarak kendine yeten, güçlü ve vakur bir varlık gibi ortaya koyar. Bu şekilde ormanın sıradan görünüşü yüceltilir ve yüce (sublim) bir anlam kazandırılır. Ağaçların gözün hiçbir direncine maruz kalmadan özgürce gökyüzüne doğru uzanmaları, ormanı mistik ve gizemli bir mekâna dönüştürür. Işık ve renk biçimlerin sertliğini ve direncini yumuşatarak resme bir sükûnet kazandırılmıştır. Renkler arasındaki uyum, evrenin uyumunun bir göstergesidir. Işığın ve rengin bütünlülüğü ve dinginliği, izleyicide sakin ve akışkan bir seyir sağlar. Ağaçların maddi varlığı mekanı doldururken, ışık aynı mekanı doldurmaz, yalnızca maddenin yalın bir değişkeni olarak yorumlanır. Fiziki dünyada ışık zamana bağlı bir varlık iken, bu resimde ışık zamandan münezzeh bir vaoluş kazanıyor (Öndin, 2021c, s. 68).

Şekil 129

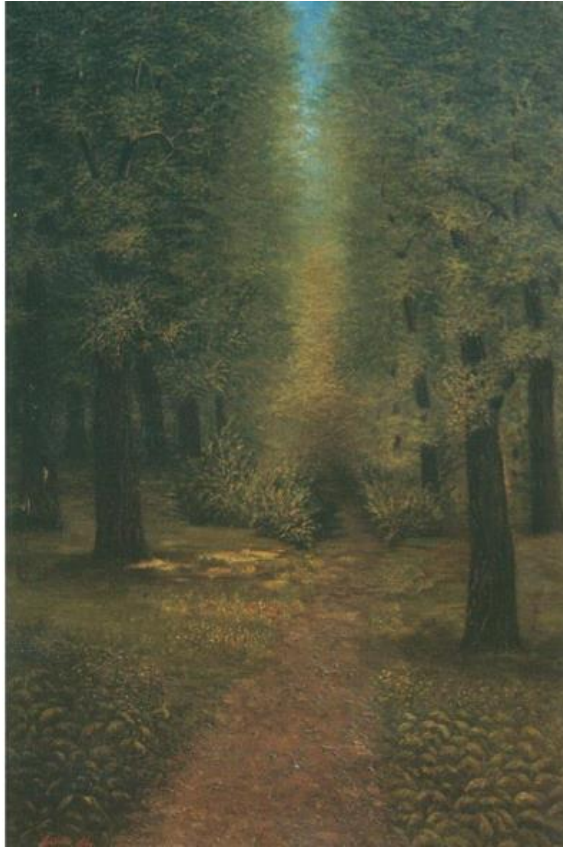
Şeker Ahmet Paşa, Tarlada Koyun Sürüsü, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Şeker Ahmet Paşa)

Şekil 130

Ormanda Yol (Ormanın Sükûneti), 1906, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Şeker Ahmet Paşa)

Şeker Ahmet Paşa, Türk resim tarihinde özellikle de manzara resimlerinde, doğa ve ışığı görsel bir malzemedan öte, derin bir hakikatin ifadesi olarak ele almıştır. Batı sanatındaki, Barbizon okulu'nun doğa duyarlılığı, Realist Courbet'nin gerçekçi gözlemleri ve Cezanne'nın

ritmik doğa anlayışını kendi kendi iç duyarlılığıyla Türk manzara resmine yeni bir yön kazandırmıştır. Onun manzara resimlerinde ışık, nesneleri görünür kılan bir unsurdan ziyade, doğayı bütünsel bir uyum ile saran bir mefhumla dönüşür. Bu sebeple Şeker Ahmet Paşa'nın manzara resimleri doğayı, mimetik bir anlatım olarak sunmaktan ziyade estetik ve poetik bir yorum olarak ortaya koyar.

Hoca Ali Rıza'nın İstanbul Manzaralarında Estetik ve Poetik Duyarlılık.

Şeker Ahmet Paşa'dan 1914 Kuşağı'na kadar geçen Meşrutiyet döneminde bir çok ressam manzara resimleri yapmıştır. Özellikle Meşrutiyet'ten Cumhuriyete kadar geçen süreç içerisinde Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Ahmet Ziya Akbulut ve Şevket Dağ türk resminde etkin olmuşlardır (Duben, 2007, s. 140). Asker kökenli ressamlarımızdan biri olan Hoca Ali Rıza resim eğitimi için yurtdışına çıkmamış olsa da usta işi eserler üretmiştir. Hoca Ali Rıza kendine özgü renkçi paletiyle lirik-romantik bir tarzda guaj ve yağlı boya ile açık hava da bir çok manzara resmi yapmıştır. Hoca Ali Rıza, Türk resminin öncü ressamlarından. Sezer Tansuğ'a göre: "*Hoca Ali Ruza döneminde Türk resminin doğa karşısındaki en büyük kahramanıdır*" (Ayan, 2014, s. 64). Hoca Ali Rıza'nın manzara resimleri kendi içine dönük bir gözlem gücüne sahiptir. Onun doğa izlenimleri içe dönük bir gözleme dayalıdır. Bu duygusallık bazen çok yoğun ve hayali yaklaşımla birleşerek, maznarayı karpotal havasında görülse de bu yönüyle Hoca Ali Rıza, doğayı duygusal bir fanteziyle işleyen bir ressam olarak değerlendirilmektedir. Ancak buna rağmen doğa izlenimlerini başarılı bir şekilde yansıtmıştır (Turani, 2010, s. 671). Bu konuda Sami Yetik Hoca Ali Rıza'nın sanatını şöyle açıklar:

Resimde ekol arayanlar (Hanri Züber)in renklerini, fırçada maharet isteyenler (Hans)in darbelerini, tabloda tafsilat arzu edenler (Harpinyi)nin eserle-rini, manzarada ankadrman merakına düşenler (Koro)nun levhalarını tetkik edecek olurlarsa ona belki bir isim bulabilirler. (...) İyi dikkat edilirse hocanın fırçası tabiattan uzaklaştıkça hayal sehaveti fazlalasmis, tafsilata 232laytlar ve daha açık bir tabirle içinde tasan ve kaynayan kudreti adeta israf etmistir. Fakat tabiatin karsisinda 232laytlard saatler fırçasını tamamilde ona vererek serbest ve sadik bir tercüman kalmistir. (Duben, 2007, s. 141)

Hoca Ali Rıza'nın doğa tutkunuydu. Onun için "tabiattan başka hoca yoktur" (Öndin, 2021a, s. 8). Açık hava ressam kimliğiyle öne çıkan bir ressamdı. Doğayı doğrudan gözlemleyen ve eskiz defterine aktarmış olduğu eskizleri fırsat buldukça hemen orada renklendirmeye çalışmıştır. Resimlerinde kullandığı malzeme seçimlerinde oldukça titiz davranmıştır. Özellikle renk konusunda çok hassastı, bir boyayı tatbik ettikten sonra boyanın kalıcılığını kontrol ederdi. Bu sebeple resimleri hala canlılığını korumaktadır. Doğa resimlerinde özellikle, mavi, yeşil, kırmızı, sarı, pembe gibi parlak renkleri tercih etmesi, manzara resimlerine lirizm katmıştır (Öndin, 2021a, s. 19). Nurullah Berk Hoca Ali Rıza'yı

Corot'ya benzetmiştir. Bu benzetmeyi yapmasının nedeni, sanatçının titizliği ve “*safiyeti*” yani renk ve ışık kullanımındaki sadelik ve samimiyet duygusudur. Ancak ikisi arasında yöntem açısından belirgin farklılıklar vardır. Corot, gölgeleri vurgulamadan ışıkla yeni bir derinlik yanılsamasıyla, Empresyonizmin öncüsü olmuştur. Hoca Ali Rıza ise resimlerinde her zaman geleneksel perspektif anlayışına bağlı kalmıştır. Derinlik yerine ışık ve gölgeyi kitleler halinde kullanmayı tercih etmiştir. Hoca Ali Rıza'nın “*Kayalar*”, “*Sahilde Çardak*”, “*Fenerli Sokak*” ve “*Ağaçlar Arasında*” bu yaklaşıma örnek resimlerdir. Bu resimler ayrıntılı ve ışık ve gölge etkin unsurlar haline getirilerek, şiirsel (poetik) bir duyarlılık oluşturmuştur. Bu sebeple Hoca Ali Rıza'nın manzara resimleri, romantik ve pitoresk okullara daha yakın durmaktadır (Duben, 2007, s. 141-42).

Hoca Ali Rıza'nın resimlerindeki konu İstanbul görünümleridir. Boğaziçi manzaralarını, mehtaplı gecelerini, sokaklarını ve kahvehanelerini resmetmiştir. Schiller'in “*Yalnız güzellik duygusu, kişide uyum yarattığından, insan topluluklarına uyum getirir.*” Sözüne atıfla, güzel düşüncenin insanın hem duyuşsal hem de düşünsel bağlamda toplumu birleştirdiğini söylemek mümkündür. Bu düşünce İstanbul doğası ve insanı üzerinde değerlendirebiliriz. İstanbul doğasının kendine özgü bir aura'sı vardır. O dönem İstanbul insanı, göz tokluğu ve tevazu içerisinde yaşadığı çevreye sevgi ve saygı ile yaklaşarak değer yargılarına duyduğu saygıyı çevresine de yansımıştır. Bu durum hem günlük yaşamı estetik kılmış hem de İstanbul görünümünde uyumun temel ögesi olmasını sağlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl İstanbul yapıları da bu bağlamda birbiriyle ve doğayla uyum içindedir. Böylece uyumun ve sükunetin hakim olduğu bir kent görünümü ortaya çıkmıştır (Öndin, 2021a, s. 27). İstanbul'un dağınık ama uyumlu topografyası, mimari açıdan bir düzensizlik veya görüntü kaosu yaratmak yerine tüm bu yapılar tek bir sanatçının elinden çıkmış gibi bütüncül bir üslup birliği oluşturmuştur. Bu görsel zenginliği Yahya Kemal'in “*Hayal Şehir*” şiirinde olduğu gibi kentin estetik ve poetik bir şehir olarak algınmasını sağlamıştır.

Git bu mevsimde, gurub vakti, Cihangir'den bak!/ Bir zaman kendini karşıdaki
233laytl bırak!/ Baskadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan;/ Güneşin vehmi saraylar
yaratır camlardan;/ O ilâh, isteyip 233laytl hayalhanesine/ Çevirir camları birden peri
kâşanesine./ Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka/ Benzer üç bin sene evvelki
mutantan şarka./ Mestolup 233laytl altın şarabın zevkinden/ Elde bir kırmızı kâseyle
ufuktan çekilen/ Nice yüz bin senedir şarkın ışık mimarı/ Böyle mâ'mur eder ettikçe
hayâl Üsküdar'ı./ O ilâhin bütün ilhâmi fakat ânidir;/ Bu ateşten yaratılmış yapılar
fânidir;/ Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı./ Az sürer gerçi fâkir Üsküdar'ın
saltanatı;/ Esef etmez güneşin şimdi neler yıktığına;/ Serviler şehri dalar kendi iç
aydınlığına,/ Ezeli mağfiretin böyle bir ikliminde/ Altının göz boyamaz kalpi kadar
hâlisi de./ Halkinin hilkatı her semtini bir cennet eden/ Karşı sâhilde karanlıkta kalan
her tepeden,/ Gece birçok fikarâ evlerinin lâmbaları/ En sahih aynadan aksettiriyor
Üsküdar'ı. (Öndin, 2021a, s. 31).

Yahya Kemal'in dizeleri Hoca Ali Rıza'nın fırçasında görselleşiyor gibidir. "*Hoca Ali Rıza'nın renkli evleri denizle birlikte sunduğu resimleri, sakinliğin, sükûnetin şiirsel anlatımıdır.*" Yamaçlardaki ağaçlar, denize kurulmuş izlenimi veren yalılar, iskeleler, Boğaziçini masalsı ve efsanevi bir görünümde sunar. İstanbul kentini mavi sularıyla ikiye bölen Boğaziçi ismini bir efsaneden almıştır. Grekçe "Bosphore" yani inek geçidi manasına gelmektedir (Öndin, 2021a, s. 39).

Şekil 131

Hoca Ali Rıza, Çubuklu Sırtlarından Boğaza Bakış, 1924, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Hoca Ali Rıza, 1924)

"*Çubuklu Sırtlarında Boğaza Bakış*" (Şekil 132). Boğazın lirik bir anlatımı olan Hoca Ali Rıza'nın bu resmi, geniş bir panoromide konumlanmış ve izleyiciyi kompozisyona davet eden bir geçiş alanı gibi sunmaktadır. Sağ önde konumlandırılan bahçe duvarı, sarmaşıklar ve dikey ağaç, izleyiciyi resmin içerisine çeker. Kompozisyonun solunda, Denize ve uzağa açılan bakış manzarayı sonsuz bir hayal alanına taşır. Dikey ağaç gövdesi yatay ufuk çizgisine zıt bir denge oluşturmaktadır. Aynı şekilde bu denge denizin ve gökyüzünün maviliğinde de verilmiştir. Maviliğin diinginiği, yeşilin canlılığı ve pastel renkli Arguvan çiçeklerindeki tonların romantik etkisi, resme şiirsel ve huzurlu bir hava kazandırmaktadır. Boğaz sularındaki yelkenli gemiler ve kayıklar, doğa ile insan arasındaki bağa işaret ederek pastoral bir uyum sağlamıştır. Bu resimle Hoca Ali Rıza Boğaziçini, ışık, renk ve dengeli bir kompozisyon ile lirik bir görünümünü betimlemiştir.

Hoca Ali Rıza, Boğazın sadece gündüz görünümünü değil boğazın mehtaplı gece manzaralarını da resmetmiştir. Çünkü boğazın çekiciliği gece çok başka seyir zevki sunmaktadır. Bu resimler denizin en sakin ve durgun anını yansıtır. Ay ışığının denize vuran

aksine yalılarının pencerelerinden sızan hafif ışık parlamaları eşlik eder. Ressamın “*Mehtap*” (Şekil 133), isimli eseri, romantik doğa anlayışını hatırlatan bir gece manzarasıdır. Resim, dikey ve yatay eksenler üzerinde İki yönlü bir dengeyle kuruludur. Resim ön, orta ve arka planlar üzerinde hiyerarşik perspektif üzerine kurulmuştur. Bu hiyerarşik perspektif sayesinde izleyici dingin ve huzurlu bir seyir deneyimleri. Resim koyu gri tonlar içerisinde gümüş gibi parlayan ay’ın su yüzeyine yansıyan ışıltıları resmin dramatik ışık kaynağıdır. Koyu ve açık renkler yumuşak bir şekilde verilmiş bu da atmosferi lirik ve dingin kılmaktadır. Rahat sürülmüş fırça darbeleri ışığın geçişini yumuşatmıştır. Derinlik algısı oluşturmak ve belirgin bir kontur yaratmak için ağaca uygulanan fırça darbeleri daha agresif sürülmüştür. Resimde huzur dinginlik ve içsel bir tefekkür sezilenmektedir. Bu da bizi romantik dönem ressamlarının doğayı duygularının bir yansıması olarak ele alışlarını hatırlatır.

Şekil 132

Hoca Ali Rıza, Mehtap, 1924, Tuval Üzerine Yağlı Boya,



(Hoca Ali Rıza, 1924)

“Mehtap” resmi üç katmanlı çözümlenebilir: öndeki ağaç ve bitkiler, bize koyu ve belirgin çizgilerle şimdi ve buradalığı doğanın somut ve fiziki yönünü hatırlatır. Orta plandaki deniz yüzeyinde yansıyan ayın mehtabı bilinmezliği, su yüzeyindeki gemiler bu dünyadaki yolculuğu, kaderi ve sürekli devinimi temsil eder. Böylece denizde mehtap seyri, sadece bir doğa izlenimi olmaktan öteye doğa-insan ilişkisini sorgulayan bir düzlem olarak okunabilir. En arkada ufuk çizgisiyle birleşen dolunay, kompozisyona ışığını veren en güçlü poetik unsurdur. Bu poetika, ay ışığının sonsuzluğunu, zamanın döngüsünü ve insanın varoluşsal işareti olarak görülebilir. Bu resimdeki üç katmanlı perspektif, izleyiciyi dünyevi olandan,

metafizik boyuta taşır. Yani somuttan geçiciliğe, ordan da sonsuzluğa uzanan bir yolculuğun şiirsel biçimidir.

Hoca Ali Rıza, Türk manzara resmi tarihinde doğayı, özellikle de İstanbul'un gündüz ve gece silüetini, Boğaziçi'nin eşsiz doğasını resimlerine konu edinmiş ve şiirsel bir lirizmle yansıtmıştır. Onun fırçasında İstanbul, hem doğal güzelliği hem de toplumsal yaşantıdaki uyum ve dinginlik estetik bir bütünlük içerisinde verilmiştir. Gözlemlerini büyük bir incelikle, ışık-gölge dengesi ve üç katmanlı perspektif anlayışıyla tuvale aktarmıştır. İstanbul'un sadece topografik bir görünüm olarak değil, duydusal ve varoluşsal bir deneyim olarak yorumlamıştır. Bu yönüyle Hoca Ali Rıza, Romantik doğa anlayışıyla İstanbul'un kendine özgü atmosferini Türk manzara resmi bağlamında hem estetik hem de poetik bir ifade alanı haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Hüseyin Avni Lifij: Şiirsel manzaralar.

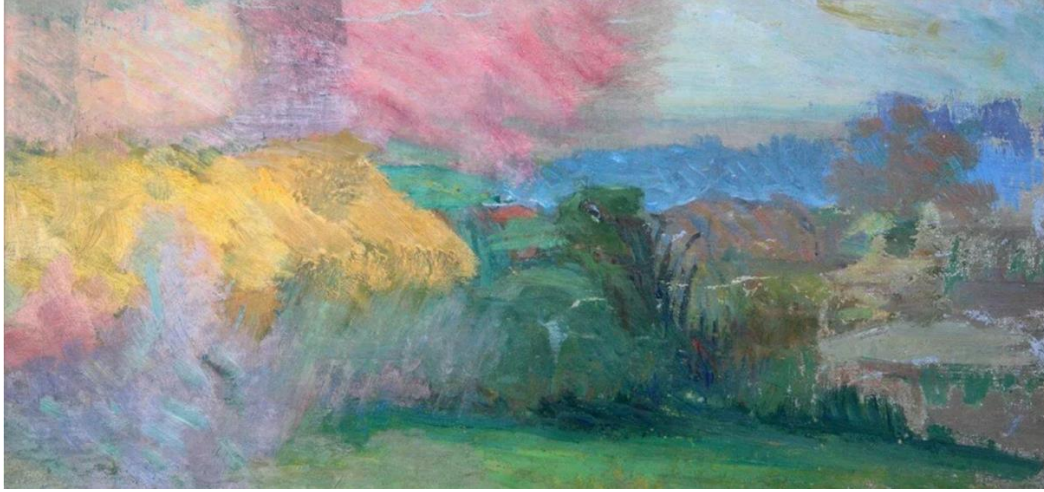
Hüseyin Avni Lifij, yoğun duygusallık ile resmi şiirleştiren ressamlarımızdandır. Lifij soyadı, Çerkezce “beyaz tenli” anlamındadır. 1886 yılında Sanırsunda doğup ailesiyle İstanbul'a yerleşir (Öndin, 2021b, s. 8). Kısa bir süreliğine de olsa Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören sanatçı Osman Hamdi Bey'in önerisiyle Şehzade Abdülmecid tarafından Paris'e resim eğitimi almaya gönderilmiştir. 1909-1912 yıllarında Akademiizm ve Empresyonizmin birleşiminden oluşan bir sanat anlayışına sahip Fernand Cormon'dan eğitim almış olsada Lifij, Puvis de Chavannes'in şiire dönük üslubundan etkilenmiştir (Öndin, 2021b, s. 15). Akademik kuralcı anlayışını benimsemediğinden, Fransız ressam, Puvis de Chavannes'i kendine örnek almıştır. 1914 yılında ülkeye döndükten sonra Şişli Atölyesi'nde bir grup ressam arkadaşıyla savaş temalı resimler yapmıştır. Bu resimler simgesel bir yaklaşım ve ustalıkla üretilmiş kompozisyonlar olduklarından, Türk resim sanatı içerisinde nadir kompozisyona sahip eserlerdir. Lifij, 1914 kuşağı ressamları içerisindeki resamlardan, kendisine özgü Romantik ve Simgesel tavrıyla farklıdır. Lifij'in resimlerinde ışık ve renk görüşü, izlenimcilerin, doğa üzerine düşen, değişen ve “salt göz” olan bilimsel ışık ve renk kullanımından farklıdır. O tüm duygusal yoğunluğuyla romantik bir bakışla anlam boyutunu zenginleştiren, gizemli ve simgeci bir yaklaşımla lirik bir resimler yapmıştır (Ayan, 2014, s. 87). Lifij, geniş ve rahat planlı manzaralarıyla Türk resim sanatı içerisinde güçlü ve özgün bir temsilci olarak öne çıkar (Turani, 2010, s. 673).

Hüseyin Avni Lifij, kuşağı içerisinde felsefi ve romantik derinliğe sahip bir ressamdır. Bu yönüyle dönemdaşlarından ayrılır. Onun sanatında hüznün ve içe dönüklük belirgin temalardır. Lifij resimlerinde dış dünyanın gözlemi, içsel ve ruhsal yaşamının bir iletisine dönüşür (Eroğlu, 2015, s. 92). Onun resimlerinde duygu ve melankoli vardır ancak bu

melankoli, doğrudan simgecilik (sembolizmle) açıklanamaz. O “İç dünyanın şiiri” gibi doğrudan sembolik dil yerine bireysel duyguların ve düşünceleri ön plana çıkarır. Lifij’in doğayla kurduğu ilişki, renk ve biçimlere yaklaşımı, onun ruhsal durumunu bazen dengeleyen bazen de sanatına yön veren bir özellik olarak yansır. Lifij’in doğa gözlemlerinde gözlem gücü ile hayal gücü bir aradadır (Şekil 134). Ayrıca Lifij’in fotoğrafla ilgili görüşleride değerlidir. Temsili imajdan teknik imaja geçişi erken fark eden bir sanatçımızdır. Bu özelliği onu neredeyse yirminci yüzyıl başlarında Duchamp ve Dadacıların sanatsal devrimleriyle eşdeğer görülmektedir (Eroğlu, 2015, s. 93). “Fotoğraf “cam” içinden bakar, resim “can” içinden!” (Sarıalioğlu, 2001).

Şekil 133

Hüseyin Avni Lifij, İsimsiz, Karton Üzerine Yağlı Boya.



(Hüseyin Avni Lifij)

Doğanın ötesindeki anlamları duygusal yoğunluğu ile Hüseyin Avni Lifij şiiri resimleştirirken, Ahmet Haşim de karamsar atmosferi renkle dile getirerek resmi şiirleştirmiştir. Fiziki çevreden iç dünyasına sığınan ve sürekli bir huzur mekânı arayışında olan Ahmet Haşim, Sembolizm’den Empresyonizm’e kadar uzanan sanat anlayışı, Hüseyin Avni Lifij ile aynı estetik zeminde buluşur. Lifij’in doğaya bakışı, sadece bir doğa betimlemesi değildir. O, doğanın ötesine geçerek yaşam ve ölüm gibi varoluşsal temaları işler, bu yönüyle edebi ve felsefi anlamlar kazanır ve dönemin estetik anlayışıyla benzerlik gösterir (Öndin, 2021b, s. 41). O dönem “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” gazetesinde estetik ve sanat felsefesi konularında yazı kaleme alan A. Kemal Emin “Tabiat” isimli bir yazısında doğanın yaratılışın bütününü hatırlattığına işaret ederek: “*Hilkat düşünülünce piş-i nazarda la-yuadd güzellikler tecelli eder. O güzelliklerin ruh-u beşerde hâsıl ettiği intiba’at sanâyî-i nefiseyi vücuda getirir,*” doğayı yaratılışın bir tezahürü, manevi bir derinlik olarak görür. Lifij’e göre ise: “*Bediyat yalnız bir şeye istinad eder: Mantık, yani her şeyin görünüşündeki tabîlik. Her ne ki bu mizandan*

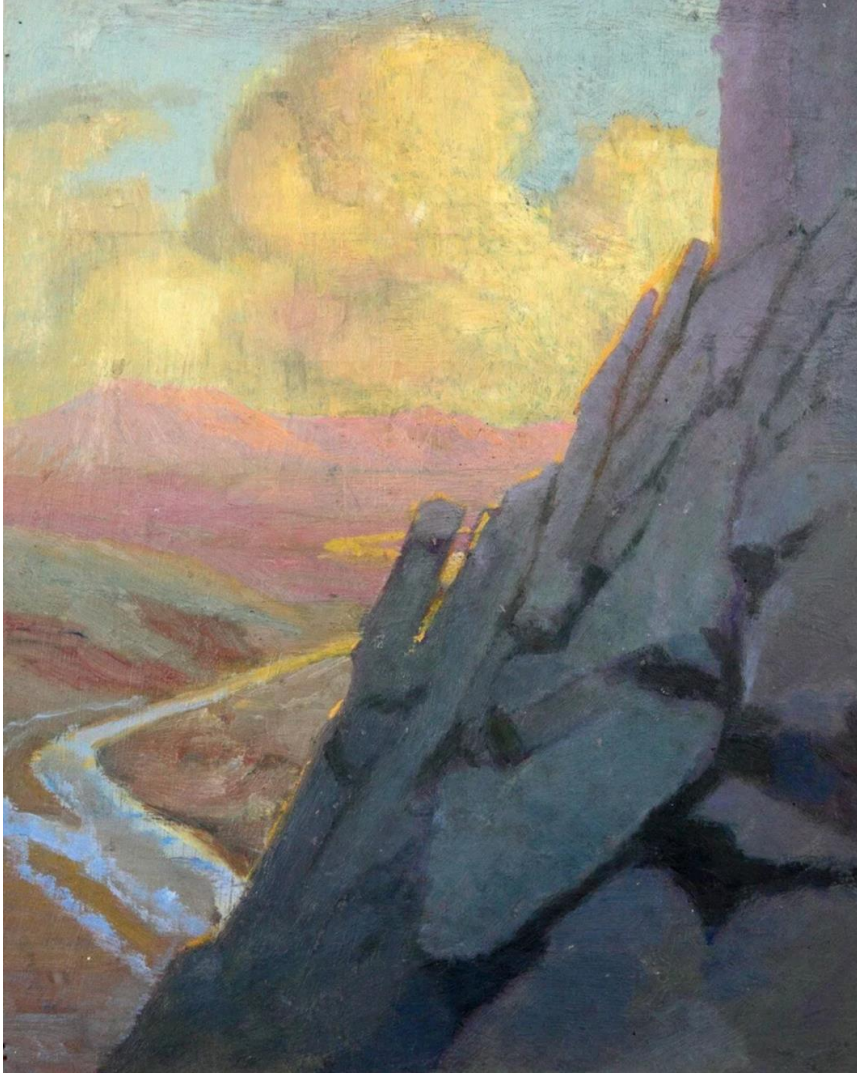
uzaklaşır, gayri bedii bir manzara iktisap eder.” Hüzünlü bir şiirin atmosferiyle dolu doğa betimlemeleriyle Lifij, izleyiciyi doğanın ötesindeki anlama salık eder. Onun manzara resimlerinde şiirsel bir atmosfer vardır. Mezarlıklar, gün batımı, ıssız mekânlar, servi ağaçları yalnızlığı ve yaşam-ölüm ikilemini imler. Durağan atmosfere sahip bu resimler zamansızlığı vurgular. Eğer doğaya sadece işitsel duyularımızla nesnel bağlamda bakarsak, doğa değiştirilemez bir veri alanından öteye gitmez ve doğa karşısında salt izleyiciler oluruz. Lifij, salt izleyici değildir. O doğayı kendi iç süzgecinden geçirip, kendi öznel duygularıyla yeniden yorumlayan ve kuran bir ressamdır. Lifij’in resimlerinde kullandığı renkler, nesnel algının değerlerinden ziyade öznelliğinin bir ifadesi olarak çıkar karşımıza. Ahmet Haşim’in Merdiven şiirinde olduğu gibi (Öndin, 2021b, s. 43).

*“Ağır, ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak,
Ve bir zaman bakacaksın semâya ağlayarak...
Sular sarardı... yüzün perde perde solmakta,
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta...
Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller;
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?
Bu bir lisân-ı hâfidir ki 238lay dolmakta,
Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta!”*

Ahmet Haşim’in “Merdiven” şiirinde olduğu gibi, Hüseyin Avni Lifij’in “Kayalık ve Dere” betimlemesinde de (Şekil 135), akşam şiirsel ve hüzünlüdür. Kızıl bir ufuk, içsel hüznü taşıyan sarı bulutlar, mor gölgeler akşam vaktinin melankolik şiirselliğini ve ruhsal yorgunluğu betimlemektedir. Şiirin doğayı, ruha doğan gizli bir dil olarak sunmasıyla resmin ı ışık ve renk aracılığıyla duygusal bir anlam kazanması aynı estetik zeminde buluşur. Hem Ahmet Haşim hem de Hüseyin Avni Lifij, doğayı sadece görülen salt bir geçeklik olarak değil, insan ruhunun derinliklerine seslenen poetik birer metafora dönüşür. Biri kelimelerle biri de boya ile şiir ve resim farklı araçlarla aynı amacı gerçekleştirmektedir.

Şekil 134

Hüseyin Avni Lifij, Kayalık ve Dere, Kontplak Üzerine Yağlı Boy.



(Hüseyin Avni Lifij)

Hüseyin Avni Lifij doğa yorumu, öznel bir bakış ve içsel süzgecinden geçirip şiirsel manzaralar olarak okunur. Onun resimlerindeki renk duyarlılığı Empresyonistlerin salt göz'e dayalı bilimsel ışık çözümlemelerinden farklı, öznel duyguların ifadesini taşır. Onun resimleri Ahmet Haşim'in şiirleriyle farklı araçlar ama aynı amaçlar doğrultusunda aynı estetik düzlemde buluşur. Lifij'in resimlerinde manzara, yalnızca görünen doğanın temsili değil, insanın varoluşuna dair sorularla örülü felsefi bir sahnedir. Bu bağlamda onun manzara resimleri Romantik düşüncenin içe dönük duyarlılığıyla ve sembolizmin metafizik arayışlarıyla buluşur. Manzara mefhumu Lifij'de bir dış gerçeklikten ziyade varoluşsal kaygılar taşıyan bir iç dünya metaforudur. Bu sebeple Lifij'i Türk resim tarihinde şiirsel manzara ressamı olarak konumlandırılabilir. Resim ile şiiri duyusal-düşünsel olarak aynı poetik zeminde kaynaştıran özgün bir ressamdır.

1914 kuşağında manzara.

“Osmanlı Ressamlar Cemiyeti” ilk kurulduğu yıllarda Avrupa’da sanat eğitimi almak için gönderilen genç ressamalar. I. Yıkım Savaşının patlak vermesiyle 1914’te yurda dönüş yapmış ve ilk sanatsal faaliyetlerine bu yılda başladıkları için “1914 Kuşağı” olarak anılmışlardır. Bu gurubun en önemli ressamlarından olan, İbrahim Çallı’nın da aralarında olması ve etkin konumu sebebiyle “Çallı Kuşağı” olarakta anılmışlardır. Bu gurubun biçim ve biçem tekniği Avrupada Empresyonist resimlere benzerlik gösterdiğinden “Türk İzlenimciler” olarak adlandırılmışlardır. Gurubun üyeleri: “Şevket Dağ, Mehmet Ruhi Arel, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran ve Namık İsmal” den oluşmaktaydı (Ayan, 2014, s. 74). Bu ressamalar, Fransız Empresyonistlerin etkisinde kalmalarına rağmen kendi özgün bir yol çizmişlerdir. 1914 kuşağı ressamların ortak özellikleri; *“Gün ışığının koyu tonlarından arındırılmış, saf renkleri ve ışığın renkler üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışarak doğaya içten bağlılıklarıdır”* Bu gurubun kendilerinden önceki Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa gibi ressamların üsluplarından farklı bir yol izlemeleri, doğayı birebir tuvale aktarmak yerine bireysel duygu ve duyumlarını resimlerine katmalarıdır. (Başkan, 2009, s. 201).

1914 Kuşağı ressamların Avrupada aldığı akademik eğitime rağmen yurda döndüklerinde Empresyonist anlayışta resimler yaptılar. Bunun iki nedeni vardır; birinci nedeni, *“Türk resim sanatının gelişim sürecinin ait olduğu doğal diyalektiğine bağlı”* olması, yani kendi tarihsel, toplumsal, kültürel ve estetik koşullara bağlı doğal bir gelişim süreci. Bir diğer neden ise, kendilerinden önceki kuşaktan miras kalan manzara resmi geleneğini sürdürmeleriydi. Manzara resmine Türk ressamaları başlangıçtan beri ilgilidiler. Türk resminde *“Pentür”* (resim boyama geleneği)’nin kısa geçmişinde, sanatsal birikimleri manzara türü resimlerle geliştirmişlerdir. 1914 kuşağı ressamaları, Paris’te bulundukları dönemde ancak akademikleşmiş Empresyonizmi kavraya bilmişlerdi, akademizmin katılığından kurtulmak için doğayı yeniden gözlemleyip daha geniş bir bakış açısıyla yorumlamayı tercih etmişlerdir (Başkan, 2009, s. 203).

Nazmi Ziya Güran: Işık poetikası.

Empresyonist akımı doğrultusunda çalışan ilk ressamlarından olan Nazmi Ziya Güran, Fatih Sultan Mehmed’in hocası Molla Gürani soyundan gelmekteydi. Mülkiye Mektebi’nde öğrenim görmüş, ilk resim hocası, Hoca Ali Rıza’dır. Ailesinin istememesinden dolayı resim yapmaktan uzun bir süre ayrı kalan Nazmi Ziya, babasının vefatından sonra 1902’de Sanayi-i Nefise Mektebi’ne girerek resim eğitimi almaya devam etmiştir. Bu okulda Valeri, Joseph Warmia-Zerzecki ve Osgan Efendi’den dersler almıştır. Resim eğitimi sırasında doğayı bire bir

kopya etme düşüncesini benimsememiş daha çok serbest tarzda resim yapmayı tercih etmiştir. 1908 yılında İstanbul'a gelen Empresyonist ressam Signac'ın ilgisine mashar olmuş ve eğitimini tamamladıktan sonra Paris'e resim eğitimi almaya gitmiştir. Burada ilk üç ay Julian Akademisinde Royel ve Marcel Bachet'nin atölyelerinde çalıştıktan sonra, Fernand Cormon atölyesine 1913 yılına kadar çalışmıştır. Pariste kaldığı dönemlerde, Empresyonist anlayışta Paris sokaklarını, Seine Irmağı kıyılarını, park ve banliyölerde doğadan sayısız manzara resimleri yapmıştır. 1915 sonrası yurda dönen Nazmi Ziya maarfî memurluğu ve resim öğretmenliği yapmıştır. 1925 -1927 tarihleri arasında Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğü görevini üstlenmiş ve burda çizim dersleri vermiştir. Sanat yaşamı süresince Empresyonist tarzdan hiç kopmamış olan Nazmi Ziya, zaman zaman Romantik duyarlılıkta yakın durmuştur. Divizyonist tarzda soğuk renklerden -mavi, yeşil, mor- oluşan ve kırmızı, turuncu, sarı gibi sıcak renkleri birbirine karmadan küçük fırça sürüşlerinden oluşan manzara resimleri betimlemiştir. Genellikle açık havada çalışan ve doğadaki ışık değişen ışığı betimleyen ressam İstanbul ve Boğaziçi manzaraları resimlerine konu etmiştir (Arslan, 1997, s. 731).

Nazmi Ziya eserlerinde tabiatı gözlemlemeyi ilke edinmiştir. Bir ışık ressamı olarak, ayrıntıların ortadan kalktığı doğa görünümelerini betimlemiştir. Eşref Üner, Nazmi Ziya'nın resimleri için: *"kuşağın içinde, ışığı günün çeşitli saatlerde eşya üzerine düşen menevişlerin üzerine düşen ışığı yakalamada ustaların ustası idi"* demiştir. Hikmet Onat da Nazmi Ziya'yı 1914 Kuşağı ressamları içerisinde tek izlenimci olarak atfeder. 1936'da Moskovada açılan Türk resim sergisini hakkında bir yazı kaleme alan Olga Boubnova, Nazmi Ziya'nın resimlerinde ışığın neşeyle parıldığını yazmıştır (Öndin, 2022, s. 30).

Nazmi Ziya'nın 1909 yılında yapmış olduğu Göksu tablosu ışığı kullanma tarzıyla Constable'ın resim tarzıyla bir çok yönden benzerdir. O hocası Valeri'den edindiği daha serbest tuşlarla yaptığı natüralist portrelerden, *"Göksu"* (Şekil 136) gibi bir resme gidişi, ressamın doğal bir gelişim çizgisi izlediğini gösterir. Türk resminde, Romantik sanat akımının etkisi sık görülmekteydi. Coşkun Duygular ve lirik bir anlatım Romantik sanatın özelliğiydi. 1916 sonrası Hoca Ali Rıza'nın üslubunu benimseyen bir çok türk ressam pitoreks-natüralist çizgiyi romantik şiirsellikle bütünleştirmişlerdir. Özellikle, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya ve Avni Lifij gibi ressamlarımızı buna örnek gösterebiliriz (Duben, 2007, s. 146).

Şekil 135

Nazmi Ziya Güran, Göksu, 1909, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



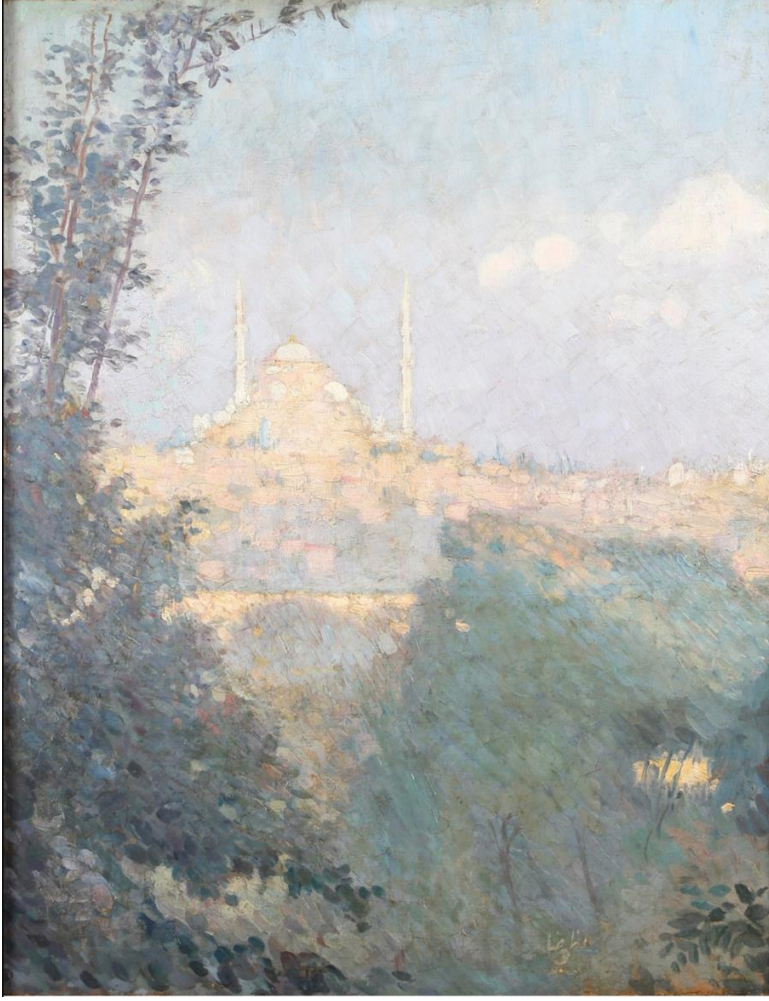
(Nazmi Ziya Güran, 1909)

Empresyonizm’de, atmosfer, renk, renk titreşimleri, resim yüzeyi ve yüzeydeki boyanın önemi gibi plastik faktörlerin yanında, Empresyonizm’in temelinde “*Tanrısız bir dünyada bir enerji sisteminden başka bir şey olmadığı görüşü*” vardır. Ancak Nazmi Ziya’nın bu görüşü benimsediği düşünülemezdi (Duben, 2007, s. 148). Çünkü Nazmi Ziya için “*doğa bir enerji sistemi değil, güneşin yarattığı lirik duygularla dolu bir olguydu.*” Bu konuyu Bedri Rahmi Eyüboğlu şu sözlerle açıklar:

Fakat güneş Nazmi Ziya’nın resimlerinde eşyanın rengini ve formunu eriterek bütün motiflerin üzerine sıcak bir buğu halinde çöker. (...) Nazmi Ziya’nın resimlerindeki güneş İmpresyonist’lerin çok mühim bir mesele olarak ele aldıkları ve pointiliste’lerin didik didik etkileri güneş değildi. Nazmi Ziya’nın resimlerinde güneş hiçbir zaman bir mesela halinde çökmemiştir. Onun resimlerindeki güneş sadece bildiğimiz güneşti. Boğaziçini müthiş bir maviliğe boğarken, karşı sahillerde o mavilikle boy ölçüşecek bir tek renk bırakmadan eriten güneşi, İstanbul’un insafsız güneşi!” (Eyüboğlu, 2007, s. 151-153).

Şekil 136

Nazmi Ziya Güran, Camili Manzara, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Nazmi Ziya Güran)

Nazmi Ziya'nın resimlerinde ayrıntıya önemsemeyişi ilk izlenime sadık kalma isteğidir. Bu tavrı Corot ve Pissarro'ya yakınlaştırır. Geç dönem Empresyonistlerden farklı olan Pissarro, ışık-gölge renk titreşimleri içerisinde ele almış ve resimlerinde perspektifli mekân duygusuna önem vermiştir. Nazmi Ziya'da, "Sonbahar" (1919), "Şubat" (1920) ve "Camili Manzara" (Şekil 137) gibi resimlerinde, gölge-ışık ve perspektif kurgusu Pissarro ve Corot'yu andırır. Ayrıca ışığı ve gölgeyi vurgulama biçimiyle de Romantik resmede yaklaşır. Bu resimlere örnek "Eski İstanbul'da Kavşak", "Boğaziçi Küçüküsu'dan" gerçekçi ve lirik eğilimler göstermiştir. 1915 yılına tarihli "Paris'te Sen Nehri Kenarı" (Şekil 138), daha bilimsel bir yol izlemiş, rengi parçalayarak titreşimler yaratmış ve derinliği daraltarak ritmik motiflerden yararlanmıştır. Nazmi Ziya Gerçekçi Romantizm ile Empresyonizm arasında salınmıştır (Duben, 2007, s. 155).

Şekil 137

Nazmi Ziya Güran, Paris 'te Sein Nehri Görünümü, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Nazmi Ziya Güran, 1915)

Bir İstanbul ressamıdır Nazmi Ziya, İstanbul'un bir çok semtini, bahçe ve bostanlarını, kırsal alanlarını, kıvrılarak akan toprak yollarını, farklı tonlardaki ağaçları, patikaları, renga renk çiçekleri ve özellikle boğazı ve denizi resimlerine tema etmiştir. Resimlerinde her şey ışık içerisinde. Yeşilin canlılığı ve mavinin sükûnetiyle, uyum içerisindeki Boğaziçinin şiirselliği Nazmi Ziya'nın tuvalinde, ışığın dokunuşlarıyla zamansız bir hayale dönüşür. Nazmi Ziya güneşe ve ışığa tutkuluydu ve bu ona ışığın ressamı olarak anılmasına vesile olmuştur. Kemal Erhan, Ressamın bu tutkusu için: *“Onun iliklerine kadar güneşle yoğrulan resimlerinde, bir meyveye, bir yaprağa, bir dağ parçasına dokunsanız, güneş fışkıracaktır. Nazmi Ziya güneşi bazen mavi, bazen turuncu bir boya tüpü gibi paletine sıkarak, güneşi bezir yağı ve terebentin gibi boyalarına karıştırarak çalışır.”* (Erhan, 2007, s. 87). Nazmi Ziya Güran'ın resimlerinde ışık ve güneş en temel unsurlardır. Onun resimleri, Empresyonist tekniklerin ışık merkezli yaklaşımı ile Romantik duyarlılığın lirik atmosferini kaynaştıran özgün bir poetik yapı ortaya koyar.

Cumhuriyet dönemi Türk resmi.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Türkiye'de sadece siyasal ve ekonomik alanların yanında, sanatsal ve kültürel alanlarda da büyük dönüşümler yaşanmıştır. Kurucu Önder, Musatafa Kemal Atatürk'ün 25 Ocak 1925'te Alaşehirde söylediği *“Türkiye Cumhuriyetinin temeli kültürdür”* ifadesi, Cumhuriyet'in gelişmesinde kültürel ilerlemenin önemine yaptığı vurgu çok önemlidir. Onun için sanat, ulusun yaşamı için temel unsurlardan biridir. Ve sanatçıyı *“alında*

ışığı ilk hisseden insan” tarifiyle, sanatın sadece estetik bir uğraştan ziyade toplumun aydınlanması için başat olduğunu belirtmekteydi. Cumhuriyetin kuruluşunun ilk dönemlerinde açılan Konservatuarlar, sergi ve müzeler, Türk sanatının kurumsallaşması için atılan adımlardan bazılarıydı. Dolayısıyla Atatürk önderliğinde Cumhuriyetin kültür politikası, sanatı bireysel, toplumsal ve kurumsal düzlemde çağdaşlaşmanın önemli bir eşiği olarak görmüştür (Kayserili, 2001, s. 32).

şekil 138

Namık İsmail, Atatürk ve Köylüler, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Namık İsmail, 1929)

Kurtuluş Savaşı zaferinin ardından kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyet’in yüzü her alanda Batı’ya dönüktü. Ve bu yönde büyük devrimler gerçekleştirilmiştir. Hukuk, sağlık, eğitim ve kültürel alanların iyileştirilmesine öncelik verilmiş, sanat eğitiminde bu programlarda göz ardı edilmemiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet’te sanat milli kimlik ve ilkeleri ortaya koymakta yeni değerlerin taşıyıcı olmuştur. Resim Sanatı da, Atatürk’ün üzerinde önemle durduğu “yenileşme ülküsü” bağlamında halka ulşama “Anadoluluşma” ya yaygınlaşma çabası içerisinde olmuştur. Bu doğrultuda avrupa sanatı yakından izlenmeye devam edilmiş ve Cumhuriyet dönemi resim, daha yenilikçi ve geliştirilebilir bir karakter kazanmıştır (Ayan, 2014, s. 94).

Müstakiler.

Müstaki, ressam ve heykeltıraşlar santçılarının oluşturduğu ilk örgütlü Türk sanat oluşumudur. 1929-1940 arası faaliyet gösteren derneğin öncülüğünü Ahmet Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi yapmıştır. Diğer üyeleri, “Ali Avni Çelebi, Refik Ekipman, Cevat Dereli, Şeref kamil Akdil, Mahmut Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Heykeltıraş Muhuttin Sebati, Ratip Aşir ve dekoratör Fahrettin Bey’dir.” 1914 Kuşağı ressamların ve eğitimcilerin yetiştirdiği ilk kuşak sanatçılardır. İmparatorluğun yıkılması ve yerine kurulan Cumhuriyetin kurulması dönemine denk gelen bu gurup, Münih ve Paris’ten olmak üzere farklı kültürel ve toplumsal yaşamları eserlerine yansıtmışlardır. Bu sebeple Türk resminin kendine özgü gelişim ve birlikteliğin de bütünlük görülmemektedir (Ayan, 2014, s. 96).

Müstakiler İzlenimci resme karşı yeni bir aryış içerisinde olmuşlardır. Empresyonistlerin renk algılarından ziyade çizgisel kuruluş üzerine durmuşlar ve inşaacı ve anlatımcı Alman resimlerinden etkilenmişlerdir (Kayserili, 2001, s. 32). Müstakilerin kuruluş amacı, sanatı sağlam temeller üzerine oturtmak, santın toplumsal ilgisizliğine karşı durmak, Türk sanatçılarının kabiliyetlerini tüm dünyaya göstermek ve samimiyet ve doğruluk üzerine kurulan bir sanat anlayışı oluşturmaktı (Artun, 2021, s. 235). Müstakiler hem biçimsel açıdan modernleşmenin öncüleri olmuş hem de Cumhuriyetin devrimci ruhunu sanatsal partiklerine taşımışlardır. Bu sanatçılar biçimleri özgürce kullanma cesaretini, Mustafa kemal Atatürkün devrimlerinden almışlardır (Kayserili, 2001, s. 33). Müstakiler, bireysel tavırlarıyla öne çıkarlar. Türk resmine çoğulcu bir yaklaşım ve yeni bir sanat atılımı kazandırmışlardır.

Bu bağlamda Empresyonizm’in, “Doğada her şey güzeldir” anlayışı, doğayı olduğu gibi kabul etmek manasına geliyordu. Empresyonizm ile Türk resmimize bilinçli bir yorumlama girmiştir. Bu o dönem içindevrimci bir aşamaydı. Ve Müstakiler’in Konstrüktivist-kübit tavrına bir zemin hazırlamıştı. 1928 yılında artık “taklit” söz konusu olmamış, resmin biçimsel öğeleri eleştirinin gündemine girmiştir (Duben, 2007, s. 199).

Ahmet Zeki Kocamemi.

Kübit-İnşacı anlayıştaki resimleriyle Türkiye’de çağdaş eğilimlerin öncüsü olan Zeki Kocamemi, 1916’da girdiği Sanayi-i Nefise Mektebinde antik heykellerin resimlerini yapmıştır. 1922’de mezun olduktan sonra Türk Ocağı tarafından Almanya Münih’e gönderilmiştir. 1928’de “Şeref Akdik, Hale Asaf, Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Mahmut Cuda ve Refik Epikman gibi ressamlar ve Ratip Aşir Acudoğlu, Ali Haydar Bara ve Zühtü Müridoğlu” gibi heykeltıraşlarla beraber “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”ni kurdular. 1930-1933 Güzel Sanatlar Akademisi İç Mimarlık Bölümü’nde Avusturyalı Philipp

Ginther'in asistanlığını yaptı. 1933 ve 1936 yılları arasında da aynı bölümde hocalık yaptı. 1936 sonrasında Resim Bölümü atölye öğretmenliğine atanmış ve ölümüne kadar bu görevde kaldı. Zeki Kocamemi, Münih'te Hoffman'ın atölyesinde çalıştığı dönemde “resim sanatının temelini çizimin gücünde gören” anlayışından etkilenmiştir. Kocamemi'ye göre resimde yakınlık ve uzaklık, renkten çok çizgisel değişimlerle -yönü, kalınlığı ve yoğunluğu- değerlendirilir. Tüm çalışmalarında tekniği ön plana almış, resim sanatındaki değişimleri göz ardı etmiştir. Resimlerindeki renk desene uygun şekilde soğuk-sıcak renk değerlendirmesi şeklindedir. Mustakiler Birliği ile Yurtiçi ve yurttışı bir çok sergiye katılmış, 1939 yılında 1. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde “Atatürk'ün Cenaze Töreni” eseri Birincilikle ödüllendirilmiştir. 1946 yılında UNESCO'nun Pariste düzenlediği Uluslar Arası Modern Sanat Sergisi'ne de katılan sanatçı 1947 yılında D grubunun son üyesi olmuştur (Dal, 1997, s. 1031).

Şekil 139

Zeki Kocamemi, *Peyzaj, Tuval Üzerine Yağlı Boya,*



(Zeki Kocamemi)

Türk Resim Sanatı bağlamında Modernizmin öncülerinden sayılan Kocamemi'nin resim sanatımıza getirdiği, doğa kaynaklı kübizm anlayışının dışavurumcu bir yaklaşımla ele alınması ve bu anlayışı konstrüktivist yönde gelişime yaptığı katkıdır. Bu çerçevede yaptığı kompozisyonlar ölçülü ve dengeli ve derin bir atmosfere sahip eserlerdir. “Kocamemi manzara resimlerinde geniş renk yüzeylerin inşasından oluşan yakın anlatımı, dinamik fırça vuruşlarıyla devingen bir yaşamsallığı çağırır.” (Ayan, 2014, s. 99)

Kocamemi'nin “*Peyzaj*” eseri (Şekil 140), yol boyunca uzanan bir derinlik algısı üzerine kurulmuştur. Yolun iki yanındaki ritmik ağaçların mekâna kattığı dikeylik, yolun yatay eksenile dengelenmiş ve resme dengeli ve devingen bir bütünlük sağlamıştır. Biçimler ayrıntıdan yoksun ekspresyonist çizgilerle betimlenmiştir. Ağaç gövdeleri ve yaprakları kalın ve belirgin kıvrak fırça sürüşleriyle çizgisel bir soyutlanma etkisi yaratır. Bu çizgisel yapı, sanatçının doğayı algılama biçiminin öznel ve dinamik plastik duyarlılığını ifade eder. Resmin renk paleti doğal bir görünüme sahiptir. Renkler geniş yüzeyler şeklinde uygulanarak renk bütünlüğü oluşturur. Işık-gölge geçişleri için kullanılan açık-koyu kontrastları mekânsal derinliği güçlendirmektedir. Bu resim Kocamemi'nin natüralist bir betimleden çok, biçim, renk ve fırça hareketleriyle doğanın ruhunu yakalama çabasını ortaya koyar.

Ali Avni Çelebi.

Ali Avni Çelebi 1919 ve 1924 yıllarında kendi imkanlarıyla gittiği Almanya'da, Münih Akademis ve Hans Hoffman atölyesinde resim eğitimi görmüştür. Çelebi Almanyada aldığı resim eğitimi için şu yorumda bulunur: “*Sanatta aradığım şart ve vasıfları; karakter, hareket, form, volüm, inşa tesir, atmosfer ve valöriyle bir bütün teşkil eden kompozisyon olduğuna inandım ve o yolda eğitilerek sanat yolumu tayin ettim.*” (Ayan, 2014, s. 100). Ali Avni Çelebinin etütleri, geniş planlı, kaba, yontulmamış ayrıntısız biçimlerdeydi. Kübizm'den esinlenen bu tarz onun resimlerinde dağıtıcı olmaktan çok toplayıcı ve inşacı bir üslup olarak kendini göstermektedir (Berk & Özsezgin, 1983, s. 47).

Şekil 140

Ali Avni Çelebi, Arapkir-Hezende Yolu, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Ali Avni Çelebi, 1937)

Ali Avni Çelebi'nin manzara resimleri sağlam bir desene ve lirik anlatıma sahiptir. O, doğaya ve manzaraya bakışını şöyle ifade etmiştir: “(...) *en büyük hoca tabiattır. Oradan bol bol etüt yapmak, desen çizmek gerek. Ressam resim yapan değildir. Resim yoluyla topluma rapor veren kişidir. Sanatçı, deseni anlayabildiği nispette pentür yapar. Çünkü desende ahenk vardır. Desen herşeydir ve resim sanatının temelidir. Dünyanın her tarafından büyük ustaların daima bunu salık verdiklerini unutmamak gerek*” (Berk & Özsezgin, 1983, s. 48). Ali Avni Çelebi'nin resimlerinde “biçem”, hem Türkiye’de ki dönemdaşlarından hem de Avrupa resim anlayışıyla benzerlik göstermez, onun kendine özgü bir resim dili vardı (Ayan, 2014, s. 100). Çelebi dışavurumcu ve kübist gibi biçimsel değerleri, akıl düş gücü ve dünya görüşüyle birleştirerek Türk resmine yeni bir soluk kazandırmıştır. onun resimleri doğal içten ve sıcak bir anlatıma sahiptir.

“*Arapkir-Hezende Yolu*” (Şekil 141), sağlam bir desen üzerine diyagonal bir düzende kurgulanmıştır. Ova, dağlar ve gökyüzü resmi üç katmana ayırmıştır. Resimde ufuk çizgisinin yukarıya yerleştirilmesi, resmin ağırlığını -yoğunluğunu- kompozisyonun ortasına taşımıştır. Resme doğal renk tonları hakimdir, kahverengi, sarı ve yeşiller, gökyüzünün mavi, krem tonlarıyla dengelenmiştir. Gün ışığının kompozisyonun sol üst kısmından yumuşak bir şekilde süzülmesi, yüzeye lirik ve canlı bir atmosfer kazandırır. Fırça sürüşleri ayrıntıdan uzak, geniş ve serbesttir. Ali Avni Çelebi, güçlü ve dengeli desen anlayışıyla doğanın o anki özünü yaklamaya çalışmıştır. “*Arapkir-Hezende Yolu*” doğayla içten ve samimi bir bağ kurmuştur. Doğanın özünü, ritmini, rengini, ışığını lirik bir şekilde betimler.

Hale Asaf.

Osmanlı Türkiye'sinin çok az sayıda kadın sanatçılarından biri olan Hale Asaf, 1919'da Berlin'de Arthur Komp atölyesinde eğitim görmüştür. İstanbula döndükten sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Ömer Adil ve Feyhman Duran'dan dersler almıştır. Müstakiller arasındaki tek kadın ressamdı. Asaf'ın resimlerinde, özellikle manzara resimlerinde ince işlenmiş ayrıntılı detaylar yerine resimsel elemanları büyük lekeler halinde tatbik etmiştir. Manzara resimlerinde lekelsel bir üslup görülmektedir. Asaf, üçüncü boyut yanılsamalarını yavaş yavaş geri plana iterek, resimlerinde bütünlük, denge ve uyum konusunu kendisine tasma etmiştir. Yani doğalcı üç boyut yanılsamalarından çok, resmin yüzeyinde kompozisyon ve armoni arayışlarına girmiştir. Hale Asaf'ın manzara resimleri, yalın, dingin, duyarlı ve lirik anlatıma sahiptir (Şekil 142). İzleyicide kendinden ve kolayca olmuş bir izlenim uyandırmaktadır. Bu izlenimin ardında yüzeyde dengeli biçimde sürülmüş renk lekeleri, ritmik bir düzenin sürekliliği, geometrik kurgular üzerine oturtulan sağlam bir temel ve mekânın titizliği vardır (Ayan, 2014, s. 103).

Şekil 141

Hale Asaf, Manzara Bursa 'dan, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Hale Asaf)

D grubu.

Çağdaş Türk resim sanatı tarihinde aralarında bazı Müstakil ressamalarında bulunduğu bir grup ressam 1933 yılında D Grubunu Kurdu. D Grubu sanatçıları kübizm ve soyut sanata meyilliydiler. Bu grubun üyeleri, “Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Zühtü Müritoğlu” gibi sanatçılardan oluşmaktaydı. D Grubu, Müstakil ressamlar hareketine alternatif olma çabası içerisindeydiler (Başkan, 2009, s. 217). Cumhuriyetin kuruluş öğretisi ve doktrinleri, “devrimler”in çağdaş sanat ve kültürleri destekler nitelikteydi. D Grubu’nun gayesi de modern bir atılım gerçekleştirmektir (Ayan, 2014, s. 113).

D grubu ismini Türk resim tarihinde kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği, Müstakil Ressamlar Birliği’nden sonra kurulan dördüncü grup olması nedeniyle alfabemizin dördüncü harfini “d” harfini isim olarak almışlardır. D grubu üyelerinin sanat gayeleri, Türk sanatını çağdaş Avrupa sanatları ekseninde gelişmesiydi. Empresyonizmi reddedip, kübist ve konstrüktivist bir anlayışla resmi sağlam bir yapıya oturtmayı amaçlamışlardır (Ayan, 2014, s. 114).

D Grubu’nun modern Türk sanatına katkısı büyüktür. 1933 ve sonrası açılan sergiler, kimi zaman batı etkiler sebebiyle yerilse de, Türk aydınlarının dahi yabancıları oldukları çağdaş sanat eğilimleri tanıtmak ve Türk resmini yaklaşık yarım yüzyıldır içinde bulunduğu gerçekçilik kısır döngüsünden kurtarmak bakımından oldukça önemli bir adım olmuştur. D Grubu, Batı’nın özgür ve araştırmaya açık sanat anlayışını benimseyerek, dogmatik ve gelişime kapalı akademik gerçekçiliğe karşı bir duruş sergilemiştir. 1933 sonrası Türk resminde

görölmeye başlayan soyut anlatımın başarısı ise, Doğu'nun süslemeci ve bezemeci estetiği ile Batı'nın yorumcu sentezci yaklaşımlarının birleştirilmesiyle doğmuştur. Bu sentez ve özgürlük ortamı, D Grubunun açtığı kapılar sayesinde mümkün olmuştur. Böylece D Grubu, Türk sanatçılarının Doğu-Batı birlikteliğini sentezleyerek, özgün ve yaratıcı sonuçlara varmasını sağlamıştır (Berk & Özsezgin, 1983, s. 70). Bu bağlamda, D Grubu'nun sanat anlayışında, biçimsel ve estetik yaklaşımlarında kübizm önemli bir rol oynamaktaydı. Kübizm'in modernlikle özdeşleştirilmesinin temelinde, o dönem için geometriye duyulan bağlılık yatmaktaydı. Mustafa Şekip Tunç'un kübist'i "*bütün canlı şekilleri daire, müselles (üçgen), mikap gibi hendesi şekillerle kompozisyonlara aktaran*" (Artun, 2021, s. 237) olarak tanımlar. Bu bağlamda, geometrik formlara indirgenen imgelerde, "*Picasso'da Türk-İslam sanatını, Metisse'te ise minyatürü okumak mümkündür.*" Dolyısıyla kübizmde hem çağdaşlığı hem de geleneği okuyabiliriz. D Grubu üyeleride Türkiye'ye geometrik ilke ve armoni arayışını Türk resmine getirmiş, modern sanatın bir dilini yerel sanata uyarlamışlardır (Artun, 2021, s. 237).

D Grubu, doğayı yüzeysel ve geçici bir yaklaşım olarak görmüş ve manzarayı modern sanatın biçimsel ilkeleriyle yeniden, yapısalcı ve geometrik bir şekilde kurmuştur. Doğa nesneleri gözlemin neticesinden ziyade bir düzen arayışının nesneleri halinde gelmiştir. D Grubu manzara resimlerinde, Doğu sanatının bezemeciliği ile Batı sanatının yapısalcılığı birlikte kullanılarak Türk resmi, akademik gerçeklikten sıyrılıp daha özgün ve yaratıcı bir durum olarak yorumlanabilir. Modern sanatın çağa uygun biçimlerde Türk resim sanatının Batılı karakterler içerisinde Kristalleşmeye başlaması, olgunlaşarak kendi sanat dili olarak netleşmesi, D Grubu ile başlar. Nurullah Berk, Türk resim tarihimizde kendisiyle birlikte, Cemal Tollu'yu, Avni Çelebi'yi ve Zeki Kocamemi'yi sanatımızda devrim yaptıklarını "Türk resminde birinci sırada" olarak yorumlar ve Çallı kuşağının empresyonizmine tepki olarak doğan kübist ve konstrüktivist anlayış en çokta Cemal Tollu'nun çalışmalarında bulur (Artun, 2021, s. 240). Tollu'nun eserlerindeki geometrik çizgilerin sertliği ve renk leklerinin parçalı yapısı, Anadolu köy yaşamını yerel bir bağlama oturtma konusunda özgün bir estetik anlayışla göstermiştir. Cemal Tollu'nun *Ankara'dan* isimli eseri (Şekil 143), Anadolu'nun tipik mimari öğelerini kendi tarzıyla modern bir plastik dil içersisinde yorumladığı bir manzara resmi. Minarenin dikeyliği, kütle halinde sürölmüş yatay boya sürüşleriyle dengelenmiş, sıcak ve soğuk renklerin kontrastlığıyla dramatik bir atmosfer yaratılmıştır. Biçimler, geometrik ve parçalı bir kurgusallıkla şekillenmiştir.

Şekil 142

Cemal Tollu, Ankara'dan, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Cemal Tollu)

D grubu ressamlarının özellikle Cemal Tollu'nun, modernist-plastik kurguyla şekillenen yapısalcı manzaralar, Türk manzara resminde batıya özgü sanat ilkeleriyle Anadolu'nun mekânsal belleğini buluştururken Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun manzara resimleri ise lirik ve halkçı bir şiirselliktedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerindeki renklerin sıcaklığı Anadolu'nun zengin motifleriyle bütünleşir. Bu bütünleşme Eyüboğlu'nun şair kimliği ile harmanlanarak duygusal bir ifade alanına dönüşür. Böylelikle Türk manzara resmi Eyüboğlu ile daha duyarlı, lirik poetik bir alana doğru genişlediğini söylemek yerinde olur.

Bedri Rahmi Eyüboğlu.

“Ressam şiir yazmaz. Fakat doğa karşısına durmadan bir şairin yepyeni ve bembeyaz çocuk ruhu ile çıkar.” (Eyüboğlu, 1986, s. 103)

1911 Giresun doğumlu asıl ismi Ali Bedrettin olan ressam, ilk ve orta öğrenimini Trabzonda tamamlamıştır. Lise yıllarında resim öğretmenini olan Zeki Kocamemi'nin yönlendirmesiyle 1929'da Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim almaya başlamıştır. Akademi de Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı gibi resamlardan dersler almıştır. 1931 yılında devlet bursuyla Paris'te Andre Lhote atölyesine katılmıştır. Yurda döndükten sonra Öğretim Üyeliği yapmış ve D Grubuna sonradan katılmıştır. Eyüboğlu resme olan ilgisi kadar şiire de çok ilgiliydi, hem ressam hem de şair olan Eyüboğlu, şiir ve resim ile ilgisini şöyle açıklamaktadır. *“Resim yoluna edebiyattan sapmıştım, edebiyat sevgisi resmin yanında daha köklü ve daha eskiydi.”* (Sungurlar, 2023, s. 151).

Bedri Rahmi, etkil olmaktan çekinmeyen ve etkilendiği şeyleri sentezlemekten çekinmeyen bir ressamdı. İlk dönem resimlerinde görülen Van Gogh ve Duf etkisi görülebilmektedir. Daha sonra aldığı eğitimler ile geleneksel halk sanatı öğelerini kendi tarzıyla biçimlendirmiştir. Anadolu motiflerine ilgisi sanatında neredeyse kaynak oluşturmıştır. Bedri Rahmi için kimi zaman bir kilim motifi, kimi zaman duvar resimleri, camilerdeki çini resimleri, kimi zamanda Anadolu yazmalarındaki desenler, eserlerine kaynak olmuştur. Anadolu coğrafyasını, halk yaşantısını ve kültürünü resimlerine tema etmiştir (Ayan, 2014, s. 118). Bedri Rahmi şüphesiz ki modern Türk sanatına geniş katkıda bulunmuştur. Renkli aforizmalarla dolu olan Bedri Rahmi, halk sanatlarımıza olan tutkusunu şiirlerinde ve resimlerinde her fırsatta dile getirmiştir (Berk & Özsezgin, 1983, s. 66). Bedri Rahmi resimlerine resme konu olabilecek her şey girmiştir. Gözleme dayalı veya imgesel tasarıma dayalı çalışmaları vardır. Doğayı, kimi zaman olduğu gibi kimi zamanda biçim bozmada sınır tanımaz stilize veya motifleştirilmiş bir çok esere imza atmıştır. Çok yönlü bir sanatçı olan Bedri rahmi, halk sanatını konu ederek, resimler yapmış, şiir hikaye ve deneme kitapları yazmıştır. Bedri Rahmi’yi bu vasıflarından herhangi bir diğerini üstün kılmak onun coşkulu kimliğine “insan bütün” yaklaşımına ters düşer (Ayan, 2014, s. 119).

Bedri Rahmi Eyüboğlu yaptığı yurt gezilerinde, “*coşku ürünü, lirizm yüklü bir çok görünüşü resmi yapmıştır.*” (Ayan, 2014, s. 120). İstanbula döndüğü yıllardaki ilk çalışmalarında Fransız Nabist ressamlar ve Ressam Raoul Dufy’nin etkisi görülür. Eyüboğlu’nun 1934 ve 1938 yıllarında yoğun olarak yaptığı eserlerdir. “*Dolmabahçe Sarayı Saat Kulesi*” (Şekil 144) ve “*Ağaçlı Kahve*” (Şekil 145) manzara resimleridir. Bu resimlerde ayrıntıdan çok atmosfer, gökyüzünün yğunluğu, renk kontrastlığı ve enerjik fıraça vuruşları resimlere dramatik ama içtem bir lirizm katmaktadır. Bu dönem resimleri, leke ve çizgilerin parlak bahar renkleriyle kurulan çok ışıklı kompozisyonlara sahip sakin, huzurlu ve dingin manzara resimleridir (Giray, 2020, s. 421).

Bedri Rahmi’nin İstanbul manzaraları, kentin dokusunu ve güzelliklerini betimleyen resimlerden çok, İstanbul’un topografyasını, tarihini ve yaşamını tam kalbinden gören görünümüdür. Sanatçı için İstanbul bir halk destanıdır, her köşesi, o şehirde geçen her saniyesi bir şiir gibi yaşanır. Onun resimlerinde balıkları, bulutlar, bir halk motifi gibi işlenen nakış gibi örülerek şehrin poetik anlamını oluşturur (Müftüoğlu, 2017, s. 20).

Şekil 143

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Dolmabahçe Sarayı Saat Kulesi, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Bedri Rahmi Eyüboğlu,)

Şekil 144

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ağaçlı Kahve, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

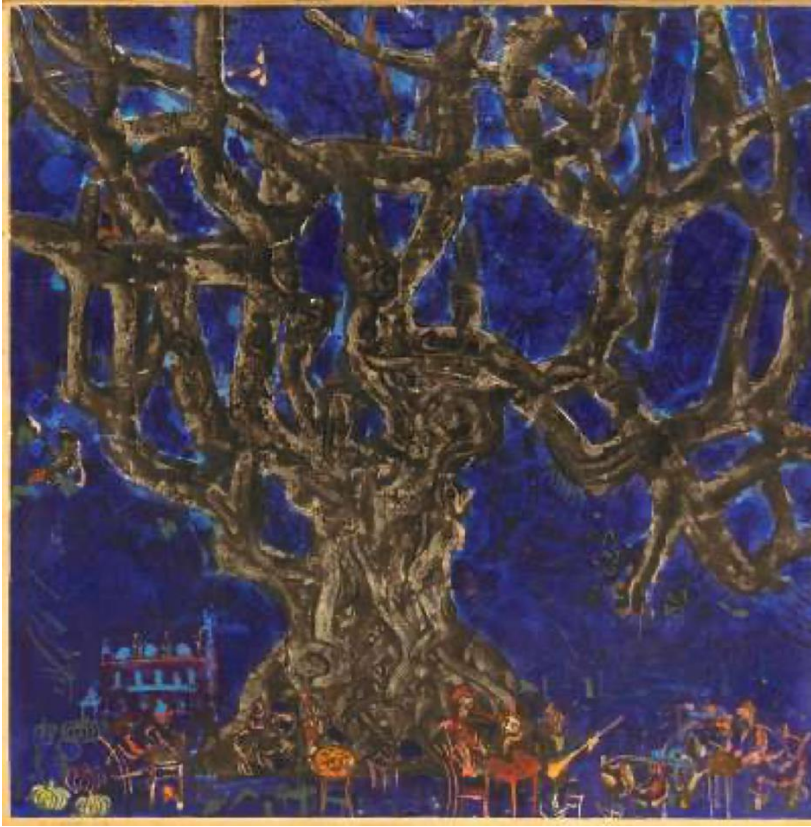


(Bedri Rahmi Eyüboğlu)

1940'lı yıllarda Bedri Rahmi doğayı soyut lekelerin kompozisyonlarından oluşan manzara resimlerine dönmüştür. Özellikle Ağaçlar serisi, bu dönemde yaptığı resimlerdir. Soyut ağaç, renkler ve beneklerle betimlenmiş, kuşlu, yapraklı renkli ağaçlar. Bedri Rahmi'nin içsel gözleme dayalı ağaç resimleri, zamanla gökyüzüne dağılan dalların soyut yorumlarına dönmüştür (Giray, 2020, s. 423). “*Mavi Ağaç*” (Şekil 146). Resmin merkezine gövdesi ve dallarıyla sınırsız kobalt mavisi bir gökyüzüne dağılan koyu kahve dallar, kıvrılıp kesişen formlar ritmik bir örgü gibi yüzeyi kaplamaktadır. Dalların nakış gibi işlenmesi ve boşlukların motifleşmesi, çizgi ve lekelerin kendi başına plastik değer kazanmıştır. Kompozisyonda derinlik ve mekan algısı doluluk ve boşluk dengesiyle kurulmuştur. Bu da Bedri Rahmi'nin halk sanatından gelen bezemeci duyarlılığının modern bir soyutlamayla özgün üslubunu ortaya koymaktadır.

Şekil 145

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mavi Ağaç, 1950, Duralit Üzerine Akrilik Boya.



(Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1950)

Bedri Rahmi'nin renk anlayışında dönemselsel olarak dönüşüm gözlemlenir. 1930-1960 tarihlerinde daha çok biçim tasası ön planda iken 1960 sonrası renk, Bedri Rahmi Eyüboğlu çok önemli bir öğe haline gelmiştir. “*Gözümde ışık tutulmuş gibi renklere bulaştım*” (Eyüboğlu, 1986, s. 22). Bu değişimi özellikle de manzara resimlerinde görmekteyiz. Bu manzaralarda renk doğayı kopyalamak yerine sanatçının duygusal tepkisinin aracı olmuştur.

1950’li yıllarda bir grup ressamın Ankara Gecekondu resimleri gibi Bedri Rahmi’de gece kondu resimleri yapmaya başlamıştır. Buresimleri tuval yüzeyine topografik eğilimlerle yerleşen kent tepelerini işgal eden evlerin ve yapıların göstergeleridir. Bu resimler, ışık ve renk beneklerinin ritmik dağılımıyla kent tepelerinin coşkulu ve şiirsel bir anlatımına dönüşür. Beneklerin titrek ışıkları Bedri Rahmi’nin renk, leke ve renk anlayışının özgün karakterini ortaya koyar. Sanatçının 1973 yılına tarihlenen “Sarı Kondu”, “Pırpır Kondu”, “Gecekonduların Büyük Mavisi” (Şekil 147) ve 1974 yıllarında yaptığı “Gecekondular” resimlerinde coğrafi bir mekan olarak önce geniş renk lekeleri sonra bunları yavaş yavaş küçültüp beneklere indiriyor. Bu benekler yüzeyde gece kondu evlerinin temsili olarak ritmik bir düzen içerisinde “*tuval yüzeyinde gecekonduların sardığı coğrafi alanın manzarasını şiirsel anlatıma dönüştürmektedir.*” Yerleşim yerini Matrakçı Nasuh’un minyatürlerindeki gibi yüzeye serer. Resmin kompozisyonunda yer yer yoğun yer yer de seyrek benekler arasına konan ağaçlar ve tekrar farklı hatlar üzerinde bir araya gelen benekler, Bedri Rahmi’nin “Gecekondu” resim serisinin karakteristiğini oluşturmaktadır.

Ayrıca bu benekler, resmin yüzeyinde sınırsız zamanı, yaşamı ve hayatın anlamını sorgulayan yerleşkelere dönüşür. Bu benekler 1960’lı yılların ortasından başlayarak, sanatçının resim tekniğinde çizginin anlamını sorgulayan ve noktanın resim alanında var olan boşluklarla gerilimli ilişkisini kesintisiz bir şekilde vurgular. Bu resim serileri ile farklı teknik ve malzemelerle oluşturulan kompozisyonlar soyut bir anlatımın derin yorumuna dönüşür (Giray, 2020, s. 430).

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun manzara resimleri, onun şiirsel kimliğiyle yoğrulmuştur. Doğa ve şehir görünümüleri anadolunun sıradan görünümünün yansıması değil, halk sanatının motifler zenginliğiyle de işlenmiş, renk ve çizgilerin lirizmiyle dokunmuş özgün anlatılardır. Bedri Rahmi Eyüboğlu manzara için düşüncelerini bir dergiye yazdığı mülakkatta şöyle açıklamıştır: “*Manzara bir ruh halidir sözünü gitgide daha müphem buluyorum. Bu sözle bir çok kapılar açtılar. İngiliz anahtarı gibi becerikli bir söz. Bu anahtara yeni bir diş daha açmak lazım: Manzara sadece bir ruh hali değil, bütün bir insandır.*” (Eyüboğlu, 1986, s. 1955). 1930 atmosfer odaklı resimlerden 1970’lerin beneklerle örülü Gecekondu kompozisyonlarına uzanan süreçte sanatçı, manzarayı hem bireysel hem de toplumsal belleğin taşıyıcısı haline getirmiştir. Bu bağlamda Bedri rahmi’nin manzara resimleri, moder Türk sanatında doğayı betimlemekten fazlasıdır. Bu manzara resimleri, yaşamı, zamanı ve kültürü şiirsel bir bütünlük içinde görünür kılan lirik manzaralardır.

Şekil 146

Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Gecekonduların Büyük Mavisi*, 1973, Duralit Üzerine Yağlı Boya.



(Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1973)

Çağdaş Yorumlar ve Lirik Anlayışlar

Turan Erol: Renklerin ve doğanın lirik yorumu.

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde 1944-1951 sanat eğitimi alan Turan Erol, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde çalışmıştır. 1961 Yılında kısa bir süreliğine Paris, Amsterdam ve Brüksel müzelerinde incelemelerde bulunmuş. 1963 yılında Fransız hükümeti bursuyla Pariste güncel sanat araştırmaları yapmıştır. Bu deneyimler onun sanatsal gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1950-1960 yıllarındaki resimlerinde, Andre Lhote etkisiyle gelişen sentetik kübizm tarzı, geometrik konturlar ve sert siyah çizgilerle belirginleşmiştir. Ancak bu dönem kısa sürmüş, sanatçı kısa sürede doğayı gizemli bir yalınlıkla aktardığı lirik soyutlamalara yönelmiştir. Bu geçiş sadece bireysel bir tercih değildi. Ayrıca Türk resim ortamında doğa merkezli duyarlılığın öne çıkmasıyla da açıklanabilir. Batı'daki çağdaşlarının uzun süre kübist anlayışta ısrar ettiğini düşünürsek, Erol'un bu arayışını Türk resmindeki özgün dinamiklere bağlayabiliriz.

Turan Erol renklere çok duyarlı bir ressamdır. Şeffaf boya dokularıyla lirik armoniler kurmuş ve bu duyarlılığı sanat yaşamı boyunca değiştirmeden sürdürmüştür. Prusya mavisi ve morun ışıqla birleşerek beyazlara kaynaşması, hardal sarılarının sıcak dokunuşları ve uçuk gri mavilerin dinginliği, Turan Erol'un özgün üslubunun karakteristik unsurlarıdır (Şekil 148). Bu renk Erol'un 1960 sonrası resimlerinde doğanın görsel dilini yalın bir biçimde aktardığı ve bu üsluptaki lirik kompozisyonların kendi içerisinde gelişim gösterdiği görülmektedir (Giray, 2020, s. 651).

Şekil 147

Turan Erol, Büyük Mor, 1962, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Turan Erol, 1962)

Erol, ressam olmasının yanı sıra, bir sanat eğitici ve kuramcısıdır. Sanatı öğretme, koruma, yayma ve en önemlisi, özgün sanat koşulları için sorumluluk üstlenmiş bir şahsiyetti. Erol faaliyetleriyle Türk Sanatı içinde çok önemli bir yer edinmiş bir sanatçıdır. Bu konuda Ferid Edgü, Turan Erol için şu ifadeleri kullanır:

Denetim altında tutulan bir coşku; ustalık tehlikesini, ustalığın nerede, nasıl ve ne kerede kullanılması, nerede durmak gerektiğini bilmek; azla yetinmek, ama gene de (sanki kendini tutamayıp) rengin ve ışığın esrikliğinden kaçınmamak; etkilenmekten korkmamak; ama tüm aldıklarını kendi yaratıcı potasında özümsemek. Tüm bunlar, bir sanatçının, büyük, yaratıcı bir ressam olmasının işaretleri midir? Bilmiyorum. Bildiğim,

doğru ve dürüst, yaptığı işi bilen ve seven, doğayla olduğu gibi kendinden önceki sanatçıların yapıtlarıyla da hem ilişkisini hem de hesaplaşmasını sürdüren bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuz; bunlar olmadan da, yaratıcılığın ve büyük ressamlığın söz konusu olmayacağı. Böylece kendine değin olan zincirin bir halkasını oluşturuyor Turan Erol. (Ayan, 2014, s. 137).

Ferid Edgü'nün sözleriyle, Erol'un coşkusunu denetim altında tutması, onun sanatına ölçülülük ve disiplin kazandırır. Fakat bu ölçülülük, kimi zaman güçlü bir ifade patlamasını engellemiş olabilir. Bu durum, onun sanatındaki hem güçlü yanını hem de sınırlılığını oluşturur. Erol'un resimleri, keskin bir toplumsal veya deneysel ifade arayışından uzak, dengeli, şiirsel ve liriktir.

Erol'un yapıtlarında renk etkisi, lekenin soyut yalınlığı ve boyanın artırılmış dokusu, doğadan alınan kesitlerle birleşerek lirik ve duygusal bir anlam kazanır. Böylece “doğa-insan-yaşam” bağlamı kurulmaktadır. Örneğin *Mavi Minibüs* (Şekil 149). Altındağdaki gecekondu konu edilirken, göç olgusu toplumsal bir dram olarak işlemekten ziyade, resim yüzeyindeki renk ve leke yoluyla şiirsel bir lirizm olarak işler. Erol'un temel yaklaşımı, doğaya ve yaşama duyulan sevgi ve saygının resimsel bir titreşime dönüşmesidir. Bu süreçte Erol, doğayı özümseyerek öznel değerleri sadık kalarak aktarma çabası içinde olmuştur.

1970'lere kadar gecekondu, zeytin ağaçları, Bodrum ve İstanbul görünümü resmetmiştir. Zeytin ağaçları resim serisinde, tuval üzerine yerleştirdiği tek bir zeytin ağacının gövdesi dalları ve yapraklarıyla doğadaki yaşamın simgesine dönüşür. Bodrum manzara resimlerinde ise doğa ve mimariyi büyük beyaz lekeler halinde vurgulamaştır. Bu lekeler Erol'un daha sonraki dönemlerde yaptığı resimlerde, boşluğun ve sonsuzluğun somutlaştığı çalışmalarına yönelmesine zemin hazırlamıştır. “*Oran Yörsinde Kar (1971), Zeytuni Bodrum (1975), Kar Altında Gecekondu (1977)*” bu yönelişe örnektir (Giray, 1997, s. 554).

Şekil 148

Turan Erol, Mavi Minibüs, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Turan Erol)

Mavi Minibüs resmi 1960'lı yıllarda bir çok ressamın etkilenip işlediği göç'ü konu eder. Bu resimlerde Erol o dönem Altındağ gecekondularından bir görünümü konu etmiştir. Tepelere dizilmiş renk lekeleriyle betimlenmiş yapılar gecekonduyun mimari dokusu, mor lekelerden başlayarak betimlediği geometrik soyutlamaların yeni bir değerlendirme biçimi olarak ortaya çıkmıştır (Giray, 2020, s. 564). Erol, Türk resmindeki lirik, ölçülü ve özgün anlatımıyla önemli bir yer edinmiştir. O dramatik bir konu olan göç ve gecekondu meselelerinde dahi doğayı ve yaşamı renklerin şiirselliği üzerinden okumuştur.

Veysel Günay: Mavi ve yeşilin ressamı.

Veysel Günay, Trabzon Beşikdüzü Ağaçlı Köyünde 1948 yılında dünyaya geldi. 1966 yılında Ankara Eğitim Enstitüsünü kazandı. Burada üç yıllık eğitiminden sonra Çorum ilkokuluna Resim-İş öğretmeni olarak atandı. Ancak öğretmenliği çok sürmeden dört yıl kalacağı Paris'e gitti (Çiftçioğlu, 2000, s. 42).

Veysel Günay'ın sanat anlayışını genel anlamda iki dönem olarak bölümlendirebiliriz. Bu dönemlerden birincisi, doğup büyüdüğü Karadeniz'in mavi ve yeşilin hakim olduğu manzara resimleridir. İkinci dönem ise yine benzer konular dahilinde ancak soyutlamanın kuralları çerçevesinde, her şeyin düzlem üzerinde yüzeysel bir etkiyle kendini gösteren resimlerdir. Veysel Günay'ın bu dönem resimleri, Karadeniz yaylalarının sonsuz uzamına dönüşen yeşilin ve tonlarının hakim olduğu manzaralardır (Şen & Arık, 2025, s. 275).

Şekil 149

Veysel Günay, Obamız, 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya.



(Veysel Günay, 2006)

Veysel Günay'ın “*Obamız*” resminde (Şekil 150) geniş bir kırsal alan üzerine yerleştirilmiş üç ev yeşil deniz üzerinde yüzüyormuş izlenimi vermektedir. Bu manzara resminde alışık olduğumuz derinlik bastırılmış gibidir. Ufka doğru giden çizgisel derinlik veya ton farkıyla atmosferik derinlik geri plana itilmiş gibidir. resmin geneline hakim olan yeşil, tek bir renk lekeli gibi yayılmış durumdadır. Zemin üzerinde ritmik sarı lekeler de bu düzlemselliği kuvvetlendirmektedir. Derinlik soyut bir düzlem etkisinde sunulmuştur. Resimde figürün olmaması resme bir durağanlık katmıştır. Ayrıca evlerin aralıklı yerleşimi, sarı ve yeşil alanların yinelenmesi, doğanın görsel bir şiir gibi sunmaktadır. Manzarada hissedilen pastoral huzur bir soyutlama ile sunulmaktadır. Bu resmin en belirgin özelliği, doğa, derinlik yanılsamasına başvurmadan, uyumlu ve ritmik renk kullanımı ile yüzeyde yaratılan çağdaş bir manzara anlatımı sunmasıdır.

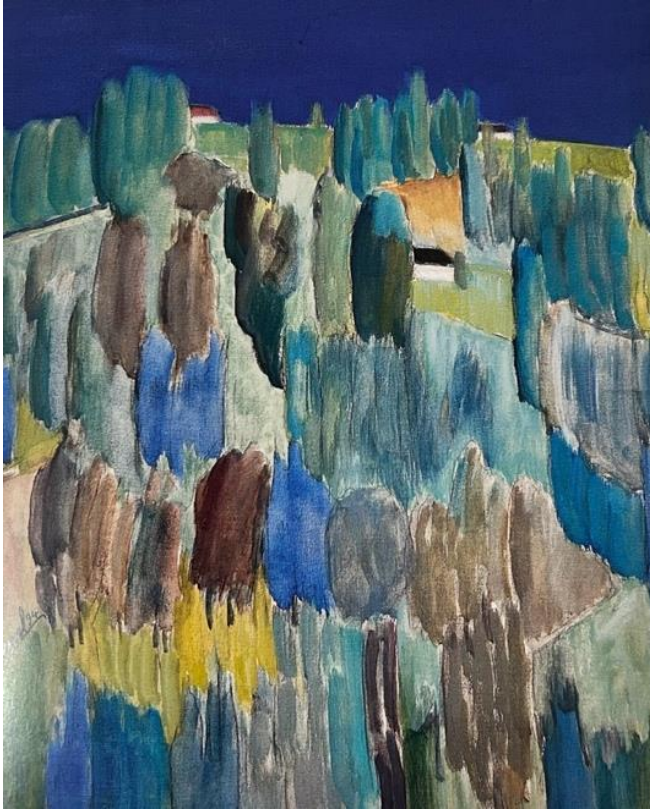
Veysel Günay'ın resimlerinin konusu çevresi olmuştur. Bu konudaki görüşlerini şöyle açıklamıştır: “(...) ben neyi yaşıyıp paylaşmışsam onların resmini yaptım. Çünkü şöyle bir inancım var, gözlemim de var: Bütün sanatçılar çocukluğunu içinde biçimlendirir. Bilinçli veya bilinçsiz. Çünkü çocukluğumuzda her şeyimizin alt yapısı oluşuyor, ruhsal yapımız,

heveslerimiz, sevgimiz, karakterimiz orada oluyor; hiç kimse hiçbir müzisyen olgunluk çağında düşünüp kendine bir ses düzgesi bir melodi uyduramaz. O çocukluğunda kalan seslere dayanır.” (Başar, 2017, s. 62).

Resim, nesnelerin, olguların ve yaratıcılığın ortasında bulunur. O artık ne resmini yaptığınız olgudur ne de sanatçının yaratıcılığının tamamıdır. Veysel Günay’ın Karadeniz resimlerinde o yer ile yaratıcılık arasındadır. “*Karadeniz’den*” (Şekil 151). Siz onun resimlerine baktığınızda bir taraftan engin Karadeniz’in mavi-yeşilini, diğer tarafta yaratıcılığını ve içten-sıcak kucaklaşmasını hissedersiniz. Onun manzaraları yaşanmışlıklarla doludur. Veysel Günay’ın resimleri o anın atmosferini mutlak huzurunu duyumsarsınız. “*çın çın öten dokunaklı sessizliği, mutlak huzuru*” hissedersiniz. Günay: “*Oysa siz nemli bir atmosferin ya da sessizliği yapayım diye resim yapmamışsınızdır. Ama resimde kullandığınız öyle bir mavi öyle bir yeşil ilişkisidir ki nemi, sessizliği, mutlak huzuru içersinde barındırır, bütün herşeyin ilişkisi onu doğurmuştur. Matisse’in “ben şeyi değil onların arasındaki ilişkiyi boyuyorum” sözü haklıdır. Sizin amacınız bir ağacı, bir tepeyi, bir yolu bir bulutu değil onlar arasındaki ilişkiyi boyamaktır. İşte o zaman resim resim olmuş o elle yakalanamayan -nem- sessizlik- atmosfer boyanmış ve yakalanmış olur.”* (Çiftçioğlu, 2000, s. 174).

Şekil 150

Veysel Günay, Karadeniz’den, 1994, Tuval Üzerine Yağlı Boya



(Veysel Günay, 1994)

“Ben bu kadar doğa resmi yapmama rağmen, doğa karşısında hiç resim yapmadım” der Veysel Günay. Pitoreks doğa parçası resmi yapmadığını belirten Günay, yaptığı resimleri yaşayıp içselleştirmesi ve tüm atmosferini duyumsaması gerektiğini söylemiştir. O manzara resimlerine yoğunlaşmasında şöyle açıklamıştır:

-Manzaraya yönelmemin nedeni kendimi bu konuda daha özgür hisset-memdendir. Ben kafadan resim yapmam, soyut bir cesaret işidir... fanteziye karşı da ilgim yok. Daha rasyonel bir yaklaşım içindeyim, manzara resminin bu rasyonellik içinde tanıdığı özgürlük ilgimi çekiyor. Yoksa, Anadolu’dan bir takım motifleri kullanarak Türk resmi yapılabileceğine de inanmıyorum. Oturup kafadan birşeyler çizmek benim için çok güç, halbuki resmini yaptığım manzaraların dayanağı ve yaşanmışlığı var. Bunların her tepesini, her ögesini yaşıyo-rum. İcabında laytlardan yararlanıyorum, ama yine de bunlar her yönüyle yaşadığım yerlerdir. Beni hiç bilmediğim bir yere götür, belki çok coşku duyarım, beğenirim, ama katiyyen oturup ezbere çizemem, çok yaşamış ve tatmış olmam lazım. Manzarasını çalıştığım yerin soğuk rüzgarı terli alnıma değmiş ol-malı. Manzalarımnda birşey daha var... kapanık yerleri sevmiyorum, insanlar yu-karı, gökyüzüne bakabilmeli, orada aşk var, özgür olmak var, gelecek var...” Manzara sizin için herşey... “manzaradan hem soyutu, hem somutu çıkara-bilirim” diye düşünüyorsunuz. Ama ustalarınızdan biri olarak saydığınız Cezanne’nın (Faire de Poussine d’apres natura) “doğadan Poussin yapmak anahtar sözcükleri unutmadan. Şöyle ya da böyleifade edelim sanatın sanattan öğrenildiği elbetteki bir gerçek. “ Ama doğadan, Poussin yapacaksın” diye düşünüyorsunuz. “Ama doğadan, Poussin’den bakarak Pussin yapmayacaksınız. Doğadan Poussin yapacaksınız. (Çiftçioğlu, 2000, s. 182).

Günay, manzarayı yaşanmışlığa dayalı gerçek özgürlük olarak görüyor. Doğayı bizzat derin deneyimlerinden damıtarak, kopya etmeden betimliyor. Onun resimleri, somut gözlemlerinin soyut düzlemde birleşmesiyle, ufka ve göğe özgürlük veren bir alana dönüşüyor.

Doğanın şiirsel bir temsili: Muhammet Emin Kayserili’nin kış manzaralarındaki poetik duyarlılık.

Doğa ve manzara temalarını eserlerinin temeline alan Mehmet Emin Kayserili, yaşadığı Erzurum’un Pasinler ilçesindeki kırsal yaşamını, coğrafyasını ve atmosferini lirik gerçekçi bir tarzda aktarmıştır. Onun resimleri yaşadığı kırsal coğrafyanın mevsim geçişleri ve ışığın değişkenliği üzerine kuruludur. Resimlerinde kullandığı suluboya tekniği ile ışık ve atmosferi şiirsel biçimde görünür kılmıştır. Doğa onun resimlerinde sadece bir çevre değil, insan bilincinin yankılandığı alandır. Bu yönüyle Kayserili’nin manzara resimleri romantik duyarlılık ile modern gözlemciliğin bir potada eridiği manzaralardır. Onun sanatsal yaklaşımı, klasik doğa betimlerinden fazlasıdır. Kayserili’nin manzara resimleri, öznenin doğayla kurduğu şiirsel ilişkiyi görünür kılan imgelerdir.

Şekil 151

M. Emin Kayserili, *Sessiz Gece*, 2021, Kağıt Üzerine Suluboya.



(Kayserili, 2021)

Mehmet Emin Kayserili'nin *Sessiz Gece* (Şekil 152) ve *Gecenin Sıcaklığı* (Şekil 153) mazara resimleri sanatçının doğa karşısındaki duyarlılığını varoluşsal sezgilerle görünür kılmıştır. Kayserili için doğa, görünüş bir manzaranın ötesidir. Onun resimleri, bilincin ruhsal yankılarıyla harmanlandığı şiirsel alanlara dönüşmüştür. Bu resimlerde renk, ışık ve atmosferin kurduğu lirik anlatım, izleyiciyi pasif bir seyirden kurtararak ressamın duyumsallığına ortak eder.

Kayserili'nin bu manzaralarındaki genel atmosfer, derin bir suskunluk duygusu üzerine kurulu gibidir. Bu sessizlik, renk paletindeki soğuk renklerin atmosferin durgunluğunu ve zamanın yavaş akışını desteklemektedir. Ancak, bu durgunluk ve sessizlik bir ümitsizliğin belirtileri değildir. Kış manzara resimlerinin, atmosferine karşı evlerin pencerelerinden ve sokak lambalarından sızan sıcak, titrek sarı ışıklar, özünde içsel bir sıcaklık ve umut titreşimleri yaratır. Bu karşıtlık, ışığın karanlığı deldiği noktada bir eşik, bir varoluş sınırıdır. Poetik olan tam da bu noktada görünür kılınır.

Şekil 152

M. Emin Kayserili, Gecenin Sıcaklığı, Kağıt Üzerine Suluboya.



(Kayserili, 2021)

Kayserili'nin manzara resimlerindeki poetik yaklaşım, doğayı temsil etme kaygısından çok, onunla tinsel bir ortaklık kurma arzusudur belkide. Bu nedenle doğa, resimde dışsallaştırılmış bir nesne değildir. Sanatçının iç dünyasının yankılandığı paylaşımlı bir varlık alanıdır. Bu tavır, Kayserili'nin lirik manzaralarının temel poetikasıdır. Sublim doğa karşısında ressamın sessiz fakat yoğun bir varoluş deneyimini.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Uygulama Raporu

“Şiir konuşan bir resimdir: resimse sessiz bir şiir.” Plutarkhos’a atfedilen bu söz aslında eski bir atasözünü yineliyor. Horatius’un “Ars Poetika” kitabındaki benzetmesi şöyledir: “*ut pictura poesis*” (resim ile şiir birbirine benzer). Keoslu Simonides’de buna benzer söylemleri olmuştur. Dolayısıyla sözcük ve imge arasındaki bağ, Batı kültürünün genetiğine işlemiş ve bir çok geleneksel yorumu şekillendirmiştir.

Şiirle resim birbirine benzer: Biri, size ne kadar yakınsa hayal gücünüzü o kadar çok etkiler; diğeryse ışıktaki görülmek ister ve yargılayanın eleştirel bakışından korkmaz. Biri zevk verir, ama bunu yalnızca bir kereliğine yapar; diğeryse on kez okunsa da her defasında zevk verir (Minor, 2017, s. 225).

Horatius’un bu sözleri resminde, şiirinde alımlayıcı tarafından irdeler. Yani şiirin veya resmin nasıl algılandığına ve algılanma koşullarına bakar. Erken Modern dönem içerisinde resimlerin nasıl değerlendirilmesi gerektiği veya hangi kurallara bağlı kaldığını bir edebiyat kuramı olan Aristoteles’in Poetikası üzerinden açıklar. Şiir ile resim aynı mimesis ilkesine dayanır. Şiir olay örgüsüyle, resim tasarım ve kompozisyon ile doğayı seçilmiş düzenle temsil eder (Minor, 2017, s. 226). Bu kuramsal çerçeve ile manzara, doğanın temsili (mimesis) ve izleyiciyle kurulan mesafeyi ufuk çizgisi, perspektif ve ışık-gölge aracılığıyla en açık şekilde gösterir.

Manzara, farklı disiplinlerde farklı amaçlar için farklı anlam ve algılarda kavranmaktadır. Manzara bir topografya veya coğrafya görünümü olmakla birlikte okunur bir mekandır. Çünkü manzara, bir estetik beğeni dünyası sunmanın ötesinde kültür ve tarihle de bağlantılıdır. 17. yüzyılda Barok’la başlı başına bir tür haline gelen manzara 20. yüzyılda modernist ve öznel yaklaşımlarla yorumlanmaya başlanmış, görünümün betiminden, algının ve duygulanımın inşasına evrilmiştir.

Bir manzara resmi genel bakışta üç bölümden oluşur. Yeryüzü, gökyüzü ve bu alanların sınırlarını belirleyen ufuk çizgisi. Ufuk mekânın görünürdeki sınırıdır, ancak bakışın sınırı değildir. Resimsel perspektifte “ufuk çizgisi” bakılan göz hizasına denk gelen bakışın yerleşim referansıdır. Manzara resimlerinde ufuk çizgisi mekânsal bir eşikten çok, duygulanımın şiirsel eşiği olarak işler. Bu şiirsellik, renk ve ton karşıtlıklarına dayalı yarı-soyut kompozisyonlarla görünür kılınır.

Manzara resminin başat öğelerinden birisi de ufuk çizgisidir. Görünüyü yatay eksenle ikiye bölen bu çizgi, belirsiz olan-olmayan, yer ile gök, ağır olan ve olmayan arasında süreklilik ve ayırım yaratan bir eşiği temsil eder. Ufuk çizgisi sadece biçimsel bir düzlem değildir. aynı zamanda ufuk çizgisi duyumsal bir nitekilte taşır. Bir manzaraya nereden, hangi mesafeden ve ne yoğunlukla baktığımızda çok farklı anlamlar taşır. Bir manzara resminde ufuk çizgisi izleyiciyi bir yere sabitleyebilir veya sarsıcı bir şekilde hareketlendirebilir bir potansiyele sahiptir. Kimi bakışımızda ufuk çizgisi yüce (sublim) bir gökyüzü altında çekingen, cılız bir ip gibi görünürken, kimi zamanda fırça darbelerinin girdabında eriyip bükülür. Bu tez kapsamında yapılan manzara resimleri ile ufuk çizgisinin nasıl bir görsel anlatım dili ve anlam ekonomisi kurduğu çözümlenmeye çalışılmıştır.

Ufuk Çizgisinin Şiirselliği

Poetik manzara denildiğinde, doğayı doğrudan betimlemenin ötesinde manzara, bir duygu ve düşünce alanına dönüşür. Manzara resminde ufuk çizgisi, belirişin, belirsizliğin ve vaadin çizgisidir. Ufuk çizgisi resmin tarihi boyunca kendi bağlamında çözümlenmeye başladığında; hem bir ölçü hem de bir metafor olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu bağlamda bahsettiğimiz ölçü matematiksel bir hesaplama ölçüsünden ziyade konumlandığı yere göre gökyüzüne veya yeryüzüne verilen söz hakkıdır. Ufuk çizgisi yüksek bir konumda yeryüzünün ağırlığını artırır, daha aşağıya konumlandığında göğe geniş bir söz hakkı verir ve içsel bir sessizliğe davet eder. Ayrıca ufuk çizgisi netleştikçe ölçülebilirken, yumuşadıkça sezgisel olan bir eşiğe dönüşür. Şiirsellik tamda bu eşikte var olur. Azlık ile çokluk, kesinlik ile muğlaklık arasında, beklentiye ve hatıraya kurulan gerilim gibi, izleyiciyi resme, kendi iç sesiyle bakmaya çağırır. Kayserili'nin “*Sessiz Gece*”, “*Gecenin Sıcaklığı*” resimlerinde görülen yüzey dili, yatay fırça sürüşleriyle, katmanlı ve yarısaydam bir boya sürülmüştür. Yer yer spatula ile yayılan boya sökümü ve tekrardan sürülen boya ile şeffaf geçişler elde edilmeye çalışılmıştır. Her iki resimde de ufuk çizgisi yumuşak, hava perspektifi ile verilmiş gibidir.

İndigo mavisi bir gök, tuvalin büyük bölümünü kaplamaktadır (Şekil 154). Manzarada zemin, oker -sarı-toprak- ve yeşil tonda yatay fırça sürüşleriyle akmaktadır. Ufuk çizgisi, dumanlı bir şerit gibi koyu ve yumuşak bir geçişkenliktedir. Bu geçiş, şiirselliğin ilk adımıdır. Gözün seyre nereden başlayıp seyri nerede bıraktığı belirsizdir. Resimde gökyüzünün yekpare bir renkte olması, bir güven duygusu yaratırken, zeminde kullanılan kırık ton çeşitliliği az da olsa resme bir hareketlilik kazandırmıştır. İzleyici gökyüzünün dinginliği ve yeryüzünün dinamizmi arasında salınan bir duygulanıma kapılır. Ufuk çizgisinin tuval yüzeyindeki konumu, kompozisyona denge katmıştır. Resimde ince glaze katmanlar sayesinde ayırım yumuşak geçişle sağlanmış ve beliriş yani ufuk, sözsüz bir dize gibi uzamıştır.

Şekil 153

M. Arif Karamanoğulları, Indigo Night, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



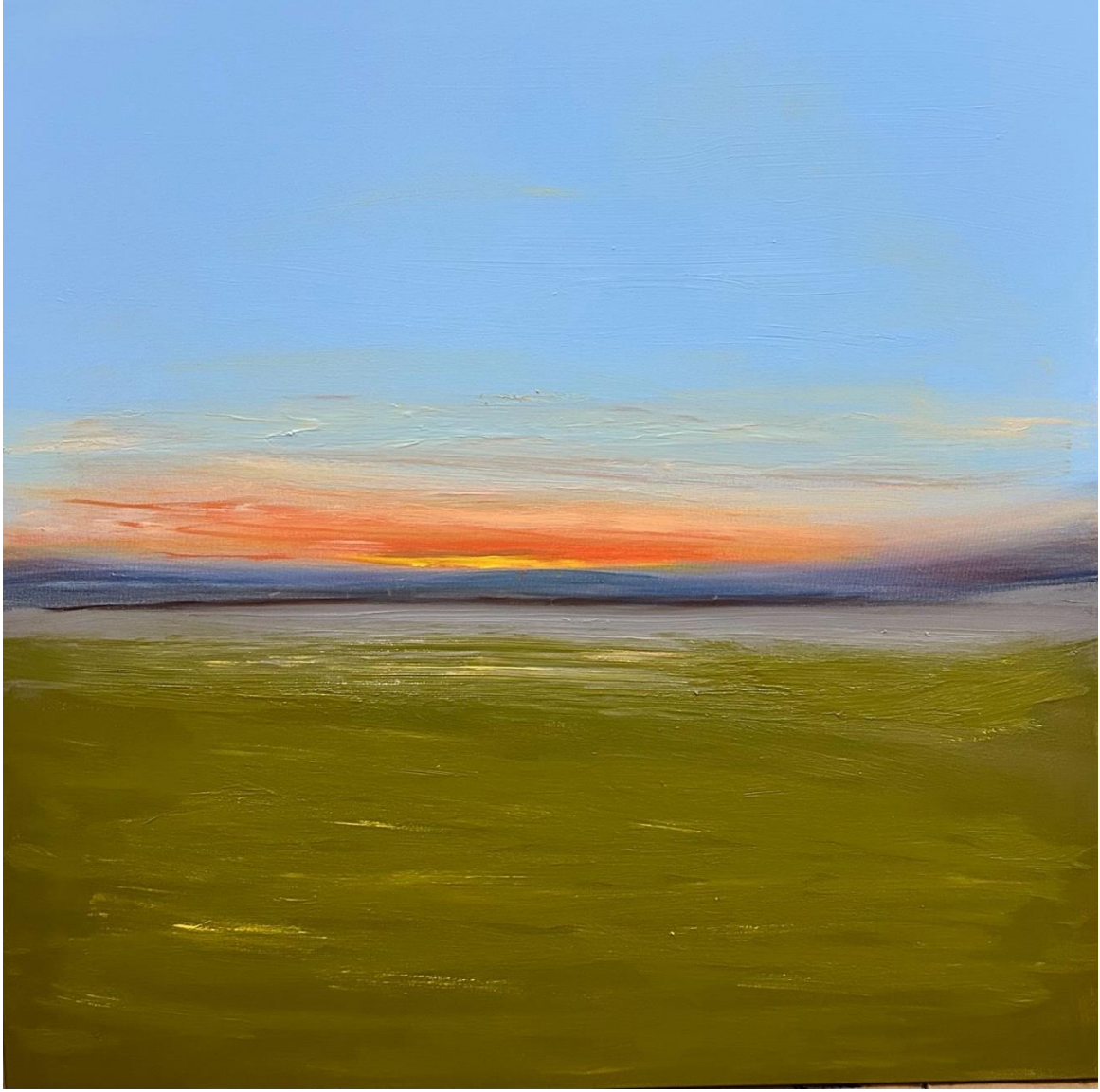
(Karamanoğulları, 2025)

Şekil 154’de gökyüzünü saran mavi, turuncu, mor ve gri renkler, alacakaranlık ufuk çizgisini yırtmaya çalışmaktadır. Ufuk çizgisinin altında kalan, neredeyse tek bir tabakadan meydana gelmiş yeşilliklere bürünmüş düz bir ova betimlenmiştir. Bu düzlüğün sakinliği ufuk çizgisinin katmanlı yapısını daha belirgin hale getirmektedir. Ufuk yeryüzü ile gökyüzünü bölen bir çizgiden ziyade, zamanın kırılmasını, gün ve geceyi ayıran bir metafora dönüşmüştür. Resimde renk skalası melankoliktir. İnce ve yatay sürüşler bir şiirdeki söz dizimine benzer bir ritme sahiptir. Önce turuncuyla yumuşak bir giriş, ardından soğuk mavi ve tekrar açık bir maviyle çözülme. Bu ritmik diziliş tıpkı şiirdeki ‘enjambman’ (bir şiirdeki dizenin akışını

sonraki dizeye aktarması) etkisine yakındır. Resim yüzeyindeki renkler birbirine taşar ve nefes bir sonraki renge akar.

Şekil 154

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz I, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2025)

Resimde zemin tek ton gibi görülsede fırça sürüşleri, kendi içerisinde belli bir tempoya, vurguya, duraklamaya ve akışa sahiptir. Bu sayede zemin monoton düz bir alan olmaktan sıyrılır, zemin üzerinde ılık bir rüzgarın titreşimleri hissedilir. Ufuk çizgisi her ne kadar katmanlı bir belirgenlikte olsa da kendi içerisinde renk geçişleriyle oluşan bir muğlaklığa sahiptir. Gün batımı/gün doğumu muamması şiirselliğe ve karar verilemeyen bir anın şiirine dönüşür.

Şekil 154 ve Şekil 155; her iki resmin niyeti ortaktır, ufuk çizgisinin şiirselliği. “*Bir Nahuatl şiirinde Quetzalcoatl “denizin sularının göğün sularıyla birleştiği yerde” gözden yok olur. Alacakaranlığın gün doğumuna dönüştüğü yerde, aynı ufukta yeniden belirecektir.*” (Paz,

2020, s. 25). “*Alacakaranlığın tekrardan gün doğumuna dönüştüğü yerde*” ifadesiyle anlatılmak istenen, zamanın döngüsellığı ve yeniden doğuş fikridir. Ufuk çizgisinde kaybolan yine ufuk çizgisinde belirir. Bu ölüm/doğum döngüsünün bir sürekliliğini ve doğum ile ölümün aynı eşikliliğini ifade eder. Ufuk konusunda Merleau-Ponty, algımızın asla erişemediği ancak her şeyi mümkün kılan arka alanı, görünenin görünme koşulu olarak görür. Bu anlamda ufuk, ayırdeden değil imkân verendir (Merleau-Ponty, 2016, s. 109). Bunu yine Eliade’nın ebedi dönüşü ve Bachelard’ın suyun doğada döngüsü hatırlandığında, “su göğe buharını gönderir, gök suya ışığını indirir, “*su ve gökyüzü arasındaki bu maddesel süreklilik*” (Bachelard, 2018, s. 149). Bachelard’ın su ve gökyüzü arasında kurduğu ilişkideki süreklilik gibi ufuk çizgisi de bir dikiş gibi zamanı birbirine tutturur. Aynı çizgide kaybolup aynı çizgide var olur. Aynı çizgide aydınlanır, aynı çizgide sönerler. Alaca karanlığın sessizce gün aydınlığına döndüğü yerde, yeniden doğuş ilahisini aynı ufukta belirecektir.

Manzara resimlerinde tonal ve dokusal soyutlamalar.

Bir manzara nasıl hissedilir? Bu his nereden başlar? Manzaraya düşen ışığın rejimi, zeminin direnci, havanın yoğunluğu ve ufukun eşiği, duyularımızda ritme, belleğimizde çağrışıma nasıl dönüşür? Dolayısıyla bunlar resmin ekonomisine nasıl yansır?

Manzara deneyimi, öncelikle fenomenolojik düzlemde hissedilir. Yani manzaranın seyrindeki o anda *şimdi ve burada* duyumsadıklarımızda başlar. Manzarayı seyre daldığımızda, o manzaranın içinde olmak gibi: ayaklarımızın zeminde sürtünüşünü, rüzgarın ritmini tenimizde gezindiğini hissederiz. Duyularımızın kaydı devreye girer ve bellekte şimdi ile geçmiş arasında bir köprü kurulur. Manzara duygusal, algısal ve estetik bir hâl alır. Ressam bu duygusal verileri plastik kararlar ile kurgular. Işık, manzara resminde ilk düzenleyici öğedir, parlaklığı, yönü ve dağılımı: sabahın soluk maviliğini, öğlenin yassı beyazlığını ve akşamın larcivetini verir. Yine manzara resminde zemin, üzerindeki çamurun ağırlığını, taşın sertliğini, bitkilerin dokusunu, göze giren çizgiyi de belirler. Resmin kompozisyonundaki bu olgular, bedensel bir rotanın izidir, bakışı içeri alır, dolaştırır ve bir eşiğe getirir. Manzaranın atmosferi, resimdeki sessizliğin ölçüsüdür. Bir ova üzerinde akan sis, resmi yumuşatırken, yağmur, kontrastı söndürür ve rüzgar dikeyliği eksilterek ritmi hızlandırır. Resmin ölçüsü -ekonomisi- bu atmosferik verilerle ilgilidir. Bu veriler, ne kadarını söyler? Ne kadarını imâ eder? Bu ressamın özgürlüğüdür. Manzara resmi bu noktada bir özgürlüktür. Resimde uzaklık, değer ve doygunlukla betimlenir. Arka planın soğukluğu, ön planın sıcaklığı, doğru olmak zorunda değildir daha çok bütünün fikrini şiirsel bir vurguyla vermek içindir. Renkler, sıcak-soğuk dengesi, yanyanalık ve parlaklık ilişkileriyle işler. Resmin cümlesi zamanda kuruludur, form çözülür, içsellik artar. Günün eşiğinde, mevsimlerin geçişinde, her şey bir akışa dönüşür. Bu

akış, birlik, ritim ve dengeyle sağlanır. Örneğin, karanlık bir kütle açık bir alana yaslanır, yatay bir çizgi, dikeylikle tartılır. Hepsinin gayesi tek bir fikri görünür kılmaktır, manzarayı.

*Göz ki yeni hazlar nazar eyler
Manzaraysa etrafında seyrüsefer.
Çimen kahve rengi, nadas kül rengi,
Ol yerde otlayan sürülerin dengi.* John Milton (Berger, 2022, s. 11).

Şekil 155

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz II, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2025)

“Manzara Resminin Poetikası” bağlamında üretilen Resim 156, 157 ve 158, manzarayı anlatmaktan çok nasıl hissedildiğini yoklar. Toprak ve oker eksenli renk tercihiyle izleyiciyi geniş bir ova düzlüğünün sisli bir ufku doğru seyre çıkarır. Resimlerde her hangi bir figür ya

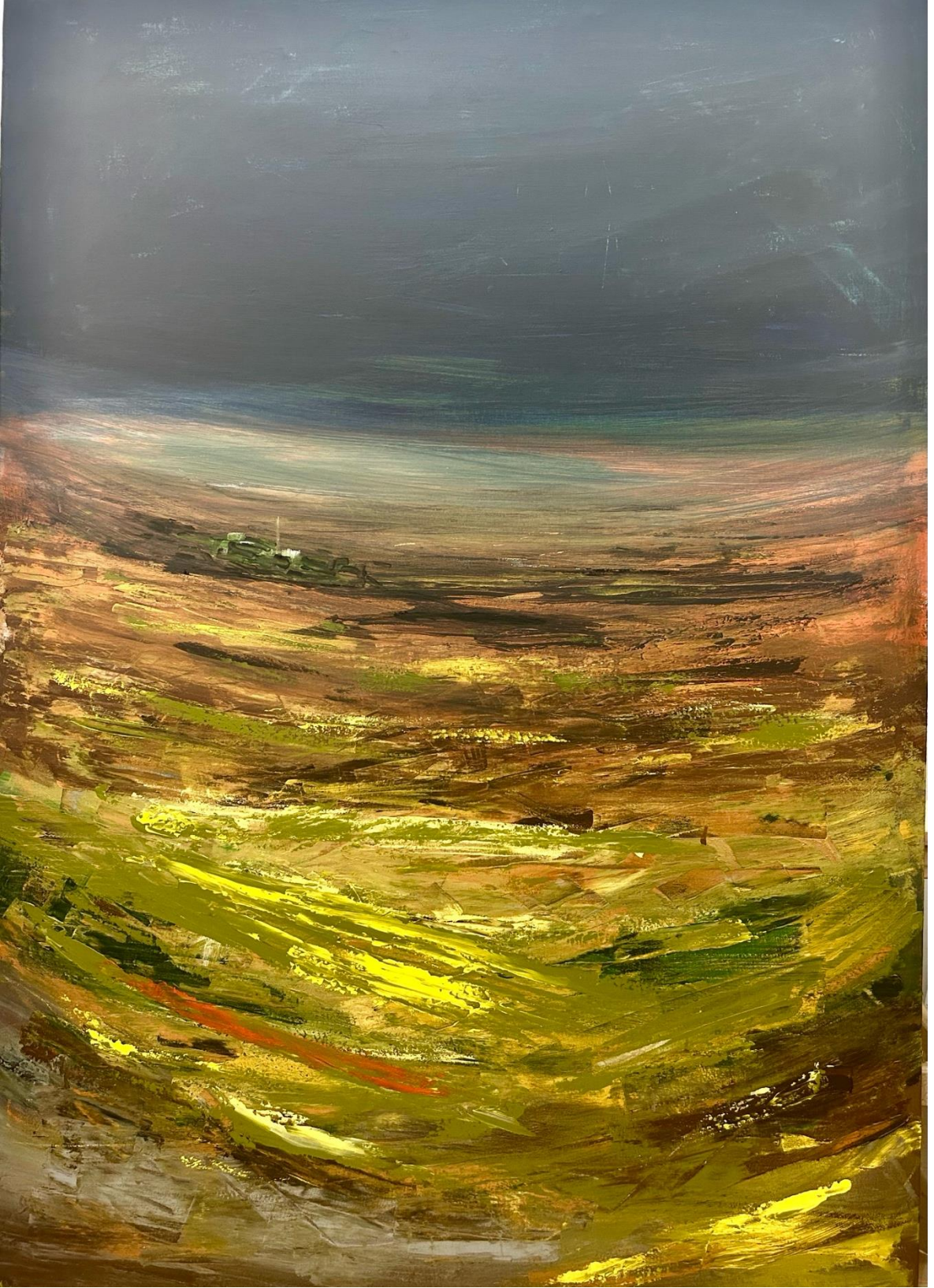
da dramatik olay kurgusu işlenmemiştir. Ton, doku ve renk ilişkisiyle lirik bir anlatı resmin konusundan önce, geçişlerin şiirselliğiyle verilmiştir. Üç resimde orta-geniş bir değer aralığına yaslanmaktadır. Açık koyu renk ilişkisi bilinçli bir şekilde yerleştirilmiştir. Işık yayılı hareket eder her tarafa nazikçe yayılan bir aydınlık hakimdir. Resimlerde ufuk süreğen bir flulukla yumuşak geçişlerle nefes aldırılmış, tekil vurgular yerine alanlar arası gerilim öne çıkmaktadır. Bu resimlerde şiirsellik, ton, doku ve renk üçlüsünün karşılaşmalarında filizlenir. Resimler görülen bir manzarayı *yeniden üretmek* için değil, içerde duyulan manzaranın ritmini yüzeye çıkarmak için vardır. Ritmin ilk taşıyıcısı ton'dur. Toprağın açılıp koyulaşan varyasyonları, belli bir noktaya odaklanan ışık alçak perdeli bir aydınlık üretir. Göz yüzeyde yatay bir okumayla gezer. Bu gezinme belli bir güzergahta değil, daha çok soluk bir düzeni kurar. Bakış bir yakına bir uzağa gider, kenarlar yumuşar, değerler birbirine sızar. Manzaradaki lirizm burada belirir, belirsizliğin etikası, bir anlamda ölçüsü olur.

Resimlerin dokusu, akrilik boyanın hızlı kuruma özelliğinden dolayı resmin sathında yarı saydam, ince, kısa fırça sürüş izleriyle bir katman oluşturur. Bu izler geniş düzlemlere bir sükunet katmıştır, doku sessizce titreştirerek yüzeyi soluklaştırır. Ufuk belirsizleşir, çizgi erir, görüntü muğlak bir eşik haline gelir. Böylece resim doğrudan bir manzara temsilinden çok poetik bir çağrışıma salık verir. Bu serideki üç resmin plastitesi, katmanlı boya sürülüşünde netleşir. Resimde kompozisyon, renk, doku, değer-ton, derinlik ve ritim, ekonomisi -az ama yerinde, gerektiği kadar- bir dille kurulmuştur. (Şekil 156) ve (Şekil 157)' de başat yönelim yatay akıştır, bu akış izlenimi ufka doğru çeker ve ufuk çizgisi kompozisyonun referans çizgisi haline gelir. Ancak, ufuk çizgisine yakın alanlarda doku yoğunluğu hafifletilerek eşik duygusu güçlü kılınmıştır. Böylece bakış, resmin belli bir noktasına ,ufuk çizgisine, odaklanmadan sakince gezinir.

Resim 156 ve 157, koyu bir gökyüzünün ağırlığı altında yatay bir ekseninde akan sıcak renklerin gerilimi, lirik etkiyi ölçülü geçişler üzerinde kurmaktadır. Yatay fırça sürüşleri, bakışı yüzey tarama hareketi içerisin nefeslendirerek ufka doğru yönlendirir. Fenomolojik düzlemde, ışığın ufukta toz zerrecikleriyle eridiği estetik bir atmosfer ve poetik bir mekân hissedilir.

Şekil 156

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz III, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2025)

Şekil 157

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz IV, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2025)

Manzara resmi bir seyirden çok hâl olarak ele alınırken ışık ve atmosfer tuvalin maddesine dönüşür ve resmin tonal ve dokusal plastiği şiirsel olana dönüşür. Resim 156’te, üstte oker bir gökyüzü, ortada buğulu bir ufuk ve altında yatay bir süreklilikte diyagonal bir ova betimlenmiştir. Renk düzeni sıcak sarı-oker zemine karşı serpiştirilmiş soğuk turkuaz-mavi tonlar ile bir karışıklık, eş zamanlı kontrast ile derinlik ve optik canlılık verilmiştir. Resimde tonal değerler, ve ışık kaynağı bir noktadan verilmemiştir. Resim, kendi içerisinde yayılan bir ışık kaynağına sahip gibidir. İzleyici, uzaktan sakin bir atmosfer hissederken yakın bakışta katmanlı bir topografyayı deneyimler. Resimde anlam ton ve doku üzerinden kurulur. Manzara resimlerinin atmosferi bir deneyim alanı sunar. Yatayın dinginliğinin, diyagonal hareketin, sıcak ve soğuk renk gerilimlerinin, kalınlığın ve saydamlığın birlikte verilmesi şiirselidir. Bu resimde anlam, ufukta değil yüzeydeki ton ve dokunun hissedildiği yerde hayat bulur.

Seri resimler 156, 157, 158’da, manzara bağlamında neye bakıyoruz tasasından, nasıl bakıyoruz tasasına düşeriz. Çünkü lirizm, özellikle manzarada lirizm konudan çok bakışla ilgilidir. Yani lirizm, manzara resminin kuruluşundan doğar. Nefes olarak ton ve doku, ses olarak renkten varolur. Ufuk, coğrafi bir alanın sınırından çok, görüntüyle hayal arasında bir eşiktir. Toz ve sis, belirsizlikte ışığı paylaştıran bir araçtır. Lirik soyutlamalı manzara resimlerinin şiirselliği, karşıt dinamiklerden çok eşiklerdeki titreşimlerden doğar. “*Titreşimde şiiri duyarız,*” (Bachelard, 2008, s. 14). Ton, doku ve renk ile manzara, hatırlanan ve sezilen bir şeye dönüşür. Bu dönüşüm ölçü ve incelik üzerinden gerçekleşir. Poetik manzara resmiyle ima edilen, manzarayı anlatmak değil, resmin nefesini, nabzını ve sıcaklığını hissettirmektir. Bu bağlamda kullanılan şiirsellik, resimde yüzeyin çalışma biçimidir.

Hareketten sükûnete: Manzaranın poetik âni.

Şekil 158

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz V, 2024, Tuvam Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2024)

Resim 159 -160'de ufuk, çizgisel bir sınır değildir. Renk karşıtlıklarının ve doku ritminin birlikte kurulduğu şiirsel bir eşiktir. Resim 152'de akış, sükunet, bedensel bakış ilkeleriyle kurulmuştur. Sol alttan sağ-yukarı yükselen diyagonal çizgi, düzleme yansıyan bir ışık havuzunun zemin ve gökyüzü arasındaki gerilimini yansıtır. Sıcak oker turuncu ile diyagonal üstündeki soğuk yeşil alan, iki kutuplu bir kompozisyon kurar. Kesin bir ufuk çizgisi görülme de dairesel bir görünüm hissi sunar. Bu dairesel akışın sükûneti, diyagonal zeminin akışına bir karşıtlık oluşturur. Bu imgesel eşik, çizgisel bir konturdan çok ritmik bir değişimdir. Kompozisyonun önündeki diyagonalın üzerindeki uzun ve sert fırça sürüşleri, gökyüzünün yumuşak ve katmanlı dokusuna bir karşıtlık oluşturur. Böylece ufuk, çizgisel olanda değil, resmin dokusal temposuyla belirir. Resimde mēkan olgusu iki okumayı aynı anda mümkün kılar. Birincisi yakın plandaki yamaç, ikincisi de yeşille gri arasında bir geçit. Orada yer biter, gök başlar. Her iki okuma da ufku fiziksel bir çizgi olmaktan kurtarıp bedensel bir deneyime dönüştürür. İzleyici kendi bakışıyla eşiği tamamlar. Bu bakış, sol alttan diyagonal bir çizgiyle yukarı dorğu yönelir, yolculuk sırasında göz kısa bir es verir sonra bakışı yukarıya yönlendirir. İşte o durma noktası, ufku temsil eder. Mēkanın bittiği ancak anlatımın sürdüğü, zamana dair alınan bir his noktası. Yani hareketten sükûnete geçişindeki bu kısa ân resmin şiirsel momentini kurar. Resimde ufuk çizgisel dokunun temposuyla görünür kılınır. Diyagonaldeki yoğun fırça darbeleriyle gökyüzünün hafif ve yumuşak katmanı ile sağlanan ritim, bakışı yukarı yönlendirir, bu yönelim kısa bir sükûnet sağlar ve ardından eşiği hissettirir. Resimde Sıcak ve soğuk renklerin karşıt gerilimi, mekanı bir topografyadan sıyrıp bellek alanına dönüştürür. Gökyüzünün açıklığı ufka doğru yarı saydam bir kırılma ile algısal bir perde kurulur ve mekanın sınırı, kendi ufukumuzu tamamlamaya salık eden lirik bir deneyime dönüşür. Şekil 159, yatay düzlemde genişleyen bir kompozisyon kurar. Yukarı yönlü fırça sürüşleri, bakışı zemindeki yoğunluk ve enerjiden üst açıklığa yönlendirir. Bu yönelim zamanın akışını sezdirenen bir yapı kazanır. Kompozisyonun önünde hissedilen dinamizm, geriye doğru seyrekleşerek atmosferde erir. Böylece optik bakışımız fiziksel bir eylemden sükunete doğru bir geçiş yapar. Klasik bir derinlik anlayışı yerine, alanların birbiri içinde eridiği soyut bir mekânsal derinlik algılanır. Ancak bu yaklaşım, manzaranın doğrudan temsilini değil, onun duysal izlenimine yönelir. Kompozisyonda orta bölümünde, kahverengi, kırmızı, yeşil ve sarı renklerden kurulu yoğun, dinamik alt zemin ve bu renklerin ışıkla çözülmeye ve enerjisini ton geçişleriyle yitirmeye başladığı bir orta alana sahiptir. Hareketten sükunete geçişin başladığı tam da bu eşiktir. Kompozisyonda, solgun tonların hakim olduğu, yumuşak fırça sürüşlerinin neredeyse tamamen eridiği bir atmosfer yer alır. Bu da resmin duygusal ekseninin, yoğunluk, çözülme ve dinginlik oluşturduğunu gösterir.

Bir resimde ışık, hem biçimi hem de duyguyu belirleyen en önemli öğedir. Zemindeki yatay ışık, renkleri sıcaklaştırırken, yukarı doğru yayılan ışık ile bir atmosfer kuruludur. Bu yaklaşım ile renkler ton bağlamında birbirine yaklaştırılması, hem bir geçiş anını hem de resme bütünlük sağlar ve resmin plastik ritmini belirler. Resim, biçimsel düzlemde lirik soyutlama geleneğine yakındır. Ancak, yatay katmanlı düzeniyle manzaradır. Burada manzara, zihinsel ve duygusal bir atmosfer ve poetik bir deneyimdir.

Resimlerde (159,160) renk skalası bu şiirsel olan ânı destekler. Sıcak-soğuk renk karşıtlığının bulunduğu ufuk, mekânsal bir sınırdan çok bir geçiş hattına dönüşür. Gökyüzünün sıcaklığı ve boşluğu yüce olana işaret ederken, yeryüzünün ağırlık duygusunu güçlendirir. Gökteki açıklık yere indikçe yarı saydam grilerle kırılmaya başlar ve atmosferik bir perde oluşturur. Böylece çizilmeyen ufuk çizgisi, hem algısal hem de kavramsal düzeyde görünür kılınır. Resimde insan figürü yoktur ancak bakışları hep oradadır. Bu yarı-soyut manzara resminleri, ayağımızın bastığı gerçek bir toprak yanılsaması yaratmasa da boşluğu çağıran bir his yaratır. Manzara topografik bir görünüş olarak değil, kültürel ve tarihsel bir bellek alanı olarak kurulur. Ufuk çizgisi zamansal bir durak ve ontolojik bir eşik olarak, ritmik renk değer geçişleri şiirsel bir anlatıma dönüşür. Ufuk çizgisi; mekanın sınırı olmaktan çok, bakışımızın genişleyen ufku olarak sadece bakmaya değil, hatırlamaya ve kendi ufkumuzu tamamlamaya davet eder. Simon Schama'nın ifade ettiği gibi “*şair manzaranın kendisini belleğin kendisi yapar; mevsimden mevsime, doğumdan ölüme....*” (Schama, 1995, s. 56). Ressam için ise manzara; renk, ışık ve dokuyla geçmişin yeniden biçimlendiği bir mekandır.

Şekil 159

M. Arif Karamanoğulları, *İsimsiz VI*, 2024, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2025)

Renk alanı ve yüzeyin akışı: Manzaranın poetik bağlamda değerlendirilmesi.

Bazen doğa imgesi, betimleyici olmaktan çok biçimsel bir düzen arayışı üzerine kurulur. Yüzeyde kurulan renk alanları ve ışık geçişlerinin ritmi ile kurulan bu kompozisyonlarda manzara, bir mekân temsili olmaktan çok, renk ve ışığın yüzeyde oluşturduğu görsel bir organizmaya dönüşür. Böylece doğa, mekânsal ve zamansal olarak renk katmanlarının akışından yeniden doğar. Klee'nin de belirttiği gibi: *“Bir sanat yapıtının yaratımı – ağaç dallarının gelişmesi – zorunlu olarak resim sanatının özgül boyutlarına girmenin sonucunda, doğal biçimin çarpıtılmasına eşlik etmek zorundadır. Çünkü orada doğa yeniden doğar.”* (Klee, 2013, s. 19).

Renk Alanı, Yüzeyin Akışı, başlığı altında yapılan bu resimler, Lirik poetik manzara mefhumunun güncel bir yorumu niteliğindedir. Bu bağlamda resimlerdeki kompozisyon anlayışı yatay bir alan düzeni hakim kılınmıştır. Ufuk çizgisi geçirgen bir sınır durumundadır. Ufuk sınırında yoğunlaşan ışık, hem mekânsal bir derinlik hem de yüzeysel bir bütünlük kuruludur.

Şekil 159, koyu bir zemin üzerine yayılan sıcak sarı alanlar, yukarı doğru açılarak görsel bir yükselme etkisi yaratır. Bu yükselme çizgisel perspektiften çok, renk yoğunluklarıyla verilmiştir. Resimde ışık, mekânsal bir yayılımdan ziyade doğrudan yüzeye nüfus eder, mekanı aydınlatma yerine, yüzeyi üretmiş gibidir. Resmin renk paleti; sarı, bej ve açık mavi geçişler, sıcak - soğuk karşıtlığını uyumlu bir akışa bağlar. Uzun, nefesli ve yönsel fırça sürüşleri, renk katmanlarında optik titreşimler oluşturur. İnce ve kalın fırça sürüşlerindeki ritim değişikliği resmin yüzeyini, dokunsal olarak sezilebilen akışkan bir alana dönüştürür. Bu resimde lirik etki, resmin anlatısal motifinden ziyade, resmin formundan doğar.

Şekil 160, Yüzeyde zaman katmanı gibi kurgulanmıştır. Renkler hareketin izinde anlam kazanmış ve akışın sürekliliğine hizmet etmektedir. Bu akış doğanın doğrudan taklidi değil mimetik bir kurguda doğanın ritmini kurmaktadır. Renklerin yatay ve eğimli yönelimleri resmin atmosferine katkı yaparken, resmin içsel ritmini tanımlar.

Şekil 160

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz VII, 2023, Tuval Üzerine Karışık Teknik.



(Karamanoğulları, 2025)

Şekil 161’de , yüzey daha belirgin ve dokusal bir formdadır. Boya kalınlığı mekânsal algıyı sürekli dönüştürür. Kabarık ve yoğun alanların, geçirgen, sakın ve ince alanlara karşıtlığı, dokusal ve renksel titreşimler yaratır. Özellikle sarı renkli alanın mor ile kurduğu karşıtlık ilişkisi ışık-gölge etkisi yaratmaktadır. Ancak buradaki gölge, herhangi bir nesneye ait olanın gölgesi değildir. Rengin kendi içsel yapısından doğan, karşıtlık olarak okunabilir.

Bu başlık altında incediğimiz resimlerin biçimsel anlamda ortak dili, yüzeyin hem maddesel hem de atmosferik olarak kurgulanmasıdır. Boya katmanları bu resimlerde sadece bir görüntü oluşturmaz, mekânın varlık nedeni olarakta işlev görür. Kalın boya katmanlarının oluşturduğu alanlar ile doğa, fiziksel olarak hissedilir. Ayrıca ışık, kendisini var eden bir

yapıdadır. Bu yaklaşım, klasik doğa betimlemesinden biraz uzak, modernist ve biçimsel bir anlayıştır. Sanatçının bu yaklaşımı, resimsel atmosferi duygusal değil biçimsel bir dengede kurmaktadır. Bu resimlerde salt bir doğa görünümü yerine, doğanın ritmini ve işleyişini çözümlemiştir. Bu bağlamda manzara resimlerinin lirik niteliği, biçimsel temeller üzerinde kurulmuştur. Yani duyumsal etki anlatımdan değil, formun dinamiziminden oluşturulmuştur.

Manzaranın poetikası, bağlamında doğa, içsel bir varlık alanı olarak ele alınır. Duyumsama mekanı olarak manzara, atmosfer, ışık ve renk öğeleriyle hissedilir. Yine yatay kompozisyon poetik düzlemde dinginlik verir. Biçim ve poetik anlam bütünlük içerisinde biçimin duygusuna hizmet eder. Burada görme sadece bir şeyi görmek değil, onunla kurulan varoluşsal bir ilişkidir. Bu varoluşsal ilişki şiirseldir. Çünkü Bachelard'ın belirttiği gibi, “*şiirsel imge*” insanın iç dünyasını anlatır (Bachelard, 2008, s. 21). Bu resimlerde manzara bilinçte yankılanan bir mefhum haline gelir. Yüzeyde fırçaıyla beliren alanlar duygusal bir tene dönüşür.

Manzara resminin poetikası bağlamında üretilen resimler, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda düşünsel bir tavidir. Bu resimler, renk ve ışığın, resim yüzeyinde doğayla kurulan ilişkinin, varlık düzeyinde, biçimsel araştırmayla, poetik anlamda ile bütünleşmesini ifade eder. Renk alanı, doğanın şiirsel hafızasını, yüzeyin akışı ise doğanın ritmini yansıtır. Bu resimler, manzara geleneğinin çağdaş bir sentezi ve doğaya duygusal bakışın sentezi aynı zamanda şiirle resim arasında bir köprüdür. Biçim ile anlamın iç içe geçtiği manzaranın poetikası anlamında günümüz manzara resmine katkı sunmayı amaçlar.

Şekil 161

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz IX, 2024, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları 2024)

Şekil 162

M. Arif Karamanoğulları, *İsimsiz X*, 2024 Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2024)

Suyun düşü.

“İmgeyi anlamak için ressamı incelemek gerekir.”
Nietzsche

Doğayla temas eden her sanatçı , sadece görsel düzeni aramaz, aynı zamanda bu düzen içerisindeki ruhsal yankının ve içsel titreşiminde peşine düşer. Bachelard, su’yun düşünen varlık için, hem bir ayna hem de giz olduğunu *“su tüm gölgelere güzellik, tüm anılara yaşam verir”* sözleriyle açıklamaktadır (Bachelard, 2018, s. 98). Tıpkı Bachelard’ın sözünü ettiği gibi Şekil 162-163’de de suyun ruhsal yankının bir titreşimi olduğunu hissederiz. Suyun sert fırça darbeleri ve kalın boya dokusuyla yansıtılması ilk bakışta suyun hafif doğasıyla tezat bir imge yaratır. Bunun nedeni; suyun mimetik tasvirinden öte suyla temas eden ruhun içsel titreşimlerini

hissettirme kaygısıdır. Hatta ruhun maddeleşen titreşimlerinin suyun hafif doğasına eklenme çabasıdır da denebilir. Böyle bir eklenme sonucunda suyun doğasının insanın kaygılarıyla ağırlaştığını ve farklı bir doğaya dönüştüğü görülebilir. Bu doğanın dışavurumsal ifadesidir. Doğaya eklenen ruh ile ruha eklenen doğanın karşılıklı içselliğidir. Ruhsal yankı ile suyun hafif maddeselliği iç içe geçer ve resmin kendi doğası oluşur. Bu bize dolaylı yoldan da olsa Schelling'in doğa felsefesini hatırlatabilir. Sürekli oluş halinde olan doğaya eklenen ruhun doğayı da aşan alternatif bir *doğayı* yaratması. Kısacası bu resimlerdeki su imgesi toprak gibi ağır bir maddeselliğin ifadesidir. Ve bu ifade; suyun hayat anlamına geldiği düşünüldüğünde çağdaş politik bir vurguya dönüşür.

Şekil 163

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz XI, 2024, Tuval Üzerine Karışık Teknik



(Karamanoğulları, 2023)

Şekil 164

M. Arif Karamanoğulları, *İsimsiz XII*, 2024, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2024)

Toprağın hafızası.

Manzara salt görünürün temsili midir? Temsilden öte doğanın kendi maddeselliğine de dokunabilir bir manzara resmi. Bu üç resimde de toprağın maddesel zamanı ve belleğiyle kurulan bir temasın izlerini görmekteyiz. Kalın boya katmanları ve fırça vuruşlarının şiddeti sayesinde toprağın zamansallığını hissederiz. Boya imgenin yansıtıcısı değil zamanın tortusuna dönüşmüş gibidir. Böylece manzaraya sinen şiirsellik betimlemenin ötesinde zamanın maddeselliğine ve bu maddenin izinin ifadesine dönüşür.

Bu manzara resimlerinde toprak, doğanın ham maddesi olarak görülmez. Kültürel algının süzgecinden geçerek manzaraya dönüşen şey, bellek yüklü bir yüzey olarak görülür. Schama, manzaradaki toprağın ham maddeden ayrı görülmesini, şekillendirici algımıza bağlar. Batı dillerinde *landschap*, *landschaft*, *landskip* sözcüklerin kökeninde manzarayı, insan yerleşimi ve yargı alanıyla ilişkilendirmiştir. Bu nedenle manzara, kültürün çevrelediği bir bakış ve miras alınmış gelenek ve bilişin tasarımı olarak okunur (Schama, 1995, s. 9).

Şekil 165

M. Arif Karamanoğulları, İsimsiz XIII, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2025)

Şekil 164’de diyagonal, impasto bir boya sürüşü ile resim yüzeyi, jeolojik katmanların bir kesiti gibi doğanın zamansal birikimini çağırıştırır. Bu okuma yüzeyde alışıla geleni görme deneyimimizi farklı bir algıyla, toprağın mit ve bellek damarlarını bulmaya yöneltten kavramsal bir dayanak bulur. Resimdeki bitkiselilik, doğada yaşamın sürekliliğini, ölüm – diriliş ikililiği üzerinden aynı düzlemde gösterir. Resimde ağır bir göğü taşımaya çalışan ufuk, diyagonal ve titrek bir eşik gibidir. Üstteki yoğunluk, alt ve orta düzlemdeki akışkanlıkla alansal derinlik sağlamıştır. Resimdeki akışkanlığın oluşturduğu yönsel kuvvetler, atmosferin iklimsel sıcaklığını ve mevsim kırılmalarını hissettirir. Doğanın belleği yüzeydeki fırça sürüşleriyle

duyulur. Öndeki kuru bitki örtüsü, işlenen tarla ile doğanın kendi özerk, yabanıl alanlar arasında bir gerilim kurar. Bu manzaradaki lirizm, belirli bir yer anlatmaktan ziyade *yer olma* deneyiminin bedensel olarak hatırlanmasından doğar. Yüzey, gözün olduğu kadar hafızanın da arazisine dönüşür. Bu resim doğrudan temsilden uzak, duyumun, zamanın, hafızanın birlikte okunduğu bir ara alanda gibidir.

Şekil 165'te boşaltılmış soğuk beyaz tonda gökyüzü altında keskin bir çizgiyle ayrılmış zeminde kıvrılarak ilerleyen bir patika betimlenmiştir. Kompozisyonun sağ altından ufuk çizgisine doğru süzülen bu patika, bakışı ileriye doğru yönlendirir ve akan bir zaman çizgisi gibi işler. Toprağı kaplayan kurumuş, solmuş bitki örtüsü zeminde zamanın akışını desteklemektedir. Soğuk beyaz gökyüzü, sarı yeşil ve kahverengi zeminin resmin atmosferine dramatik bir vurgu yapar. Bu resimdeki kütleli bir impasto tavrı yerine sürülerek-çekilerek kurulmuş bir impasto tavrı hakimdir. Bu durum zeminin katman belleğini açığa çıkarmaktadır.

Şekil 166

M Arif Karamanoğulları, İsimsiz XIV, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2025)

Bu katman sadece patikanın yönünü göstermez, hatırlama için de bir araçtır. Yürüme edinimi ima edildiğinden, bedensel bir rotaya davet eder, yaklaş, bak ve dön. Max Ernst şunu söyler: “*Şairin rolü, içinde düşünen ve eklemelenenin söylediğine göre yazmak kadar, ressamın rolü de içinde görüneni kuşatmak ve yazmaktır*” (Merleau-Ponty, 2012, s. 42). Böylece patika mimesis, nesnel bir anlatıdan çok, ‘*tin*’ ile görünen dünya arasındaki kesişmeyi gösterir.

Böylelikle patikanın maddesi toprak, bedenin dünyaya yayılan yayı olarak görünür. Tuval yüzeyinde uygulanan impasto tekniği ile zemindeki birikim, Merleau-Ponty'nin sedimentasyonunu yani algının zamansal tortulaşmasını görünür kılar. Çizginin yalın cesareti ve zeminin çok sesli katmanları ile bireysel hatıralar derinleşir ve bakış, ufukta tekrar kurulur ve bizi şimdiye çağırır.

Şekil 167

M Arif Karamanoğulları, İsimsiz XV, 2025, Tuval Üzerine Akrilik Boya.



(Karamanoğulları, 2025)

Manzara resmi, zamanı ve belleği doğanın sessizliği içerisinde yeniden yazar. Ve her manzara resmi kültürü, coğrafyayı görünür kılmanın ötesinde o yerin duygusal bir arşividir. Şekil 166, her boya katmanı toprağın içerisinde gizli bir anıyı taşır. Bu anılar toprağın sürülüşünde, dokusunda ve üzerine düşen ışığın değişimiyle devinmeye devam etmektedir. Bir tepenin yamacından yukarıya doğru yükselen bloklar ile mekanın hatırlanma biçimi kuruludur. Doğa kendisini doku olarak ifade eder. Her renk bir düşünceye, her doku bir duygu yankısına

dönüşür. Boya toprağa, toprak renge karışmıştır. Bu bağlamda manzara resmi, zamanı, hatırlanmayı yeniden yazan estetik bir belleğe dönüşür.

“Toprağın Hafızası” başlığı altındaki bu resimler, manzarayı toprağın hafızasının görünürleştiği bir alan olarak betimlemektedir. Bu resimlerde rüzgar hafızayı akışta, patika hafızayı yürüyüşte, dağ ise hafızayı biriktirerek kurmaktadır. Resimdeki renk, ışık, doku ve kompozisyon ile toprak görülen, okuna ve hatırlanan bir yer olur. Böylece manzara, izleyiciyi harekete geçiren bellek çağrısına dönüşür.



BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuç

Manzara, doğanın yalnızca temsilden ibaret değildir, ressamın resim yoluyla dünya ile kurduğu ilişkinin şiirsel bir ifadesidir. Manzara, doğanın doğrudan bir yansıması olmasının yanında, insan bilincinde yankılanan deneyimler sunar. Doğaya bakmak, kendine bakmaktır. Bir manzaranın seyri, ufka yönelen her bakış, aslında içinde olduğumuz durumun sınırlarını yoklar. Bir manzara resmine baktığımızda algının ufku nereye kadar açılabilir sorusu, varoluşun sınırlarını sorgulayan bir eksene dönüşür. Manzara, zamanın ve belleğin iki boyutlu resim yüzeyinde katmanlaşan bir arşiv ve izler bütünü haline gelir.

Tam da bu noktada, lirik olan manzaranın poetikasını tartışmak, manzarayı görünenin bir betimi olmaktan kurtarmak, görende açılan koşulları ve imkanları kapsayan ilişkisel bir alanda ele almak gereklidir. Bu bağlamda manzara, doğanın bir kesitinin resim yüzeyine yerleştirilmesinden ibaret değildir, daha çok öznenin dünyayla kurduğu ilişki biçimidir. Lirik olan bu karşılaşma, ölçülü bir duygu ekonomisi bağlamında sessizlik, tefekkür ya da coşkulu yoğunluk arasında salınan bir iç titreşim olarak var olur. Dolayısıyla lirik manzara, yalnızca bir topoğrafyanın aktarımıyla yetinmeyip, atmosferin, ışığın, boşluğun ve doluluğun belli bir ritim içinde tinsel bir mekân kurmasıyla poetik bir alan yaratır. Bu poetika, görülmeyeni görünür kılan bir eşiktir.

Bu eşik, öznenin bakışıyla görünen dünya arasında çok ince bir çizgide konumlanır. Lirik manzarada çizgi, renk ve ton geçirgenliğiyle birbirini tamamlayan bir bütünlük içerisinde hissedilir. Bu sebeple, lirik manzara mimesisten ziyade bir eşığe karşılık gelir. Doğa karşısındaki ben, doğanın temsilinden çok onunla birlikte kendini var eder. Bu varoluşla birlikte özne, resim yüzeyindeki fırça sürüşleriyle kendisini resmin ritmine bırakır ve bakış poetik bir alanı seyrederek.

Manzara resmindeki bu alan şiirseldir. Bu şiirsellik, dilsel bir eklentiye gerek kalmadan hissedilir. Nasıl ki şiir, kelimelerle bir söyleşme mekânı kurabiliyorsa, lirik manzara da bir görünüş mekânı yaratır. Her ikiside sessizliğin gücünden beslenir. Şiirde mısralar arası boşluk, resimde tonlar arası geçişler; şiirde durak, resimde muğlaklık ve boşluk aracılığıyla anlam kazanır.

Lirik manzara resmi zaman kavramıyla da ilişkilidir. Bu zamansallık, kronolojik bir akıştan ziyade, zamansal bir yoğunluk olarak duyulur. Sabahın ışıltıları, akşamın ağırlığı,

mevsim geçişlerinin muğlaklığı, ışığın yüzeyde belirip kaybolması gibi unsurlar, hem duysal hem düşensel bir ritme bağlanır. Bu ritim, özne ile doğa arasında bir uyum önerir. Böylece manzara, izleyicisini sadece bakmaya değil, dinlemeye de salık eder. Görüntü, işitilebilir bir ses olur ve özne bu sessizlik ile hem kendini hem de dünyayı daha dikkatli okur.

Bu dikkatle birlikte manzara, etik ve ontolojik bir mekana dönüşür. Etiktir, çünkü doğayla karşılıklı birliktelik içindedir. Ontolojiktir, çünkü varlığı sadece nesnel bir anlama indirgemez. Ufuk çizgisi, lirik manzaranın poetiğinde hem özne hem doğa için duyumsanmanın ortak tezahürüdür. Bu paylaşımlı ortaklık sayesinde manzara, dış mekandan ziyade, içte kurulan şiirsel bir alan haline gelir.

Bu bağlamda dünyanın yeniden büyülenmesi fikri, akli askıya alan bir yanılsam değil çok, duyunun ve düşünün birlikte incelenmesi, dünyanın sıradanlıktan arındırılarak yeniden kurulması anlamına gelir. Bu bağlamda poetik manzara sıradanlıktan şiirsel olana doğru aşkın bir arınmanın mekânına dönüşür.

Lirik Manzara Resimlerinin Poetikası dediğimiz, manzaranın sadece duysal bir anlatı değildir, öznenin -ressamın ve şairin- dünyayla kurduğu şiirsel ortaklıktır. Bu şiirsel ortaklık, bize Novalis'i hatırlatır: onun, dünyayı büyülenmesi gereken bir yer olarak yeniden kurgulanması arzusunu. Bu hatırlama, tezin temel poetik odağını oluşturur. Çünkü dünyayı büyüleyerek romantikleştirme arzusunun temelinde, şiirleştirilen bir dünya algısı vardır.

Sonuç olarak, insan ile doğa arasındaki sınırların muğlaklaştığı bu alanda yeniden kurulan şiirsel mekan, sessizliğin maddeleştigi bir algı biçimi olarak belirir. Bu maddeleşen sessizlik, özgürlüğün filizlenebileceği bir ontolojinin de ifadesidir.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. (1971). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory And The Critical Traditional*. Oxford University Press.
- Akbulut, D. (2011). *Türk Resminin Öncüleri*. Etik Yayınları.
- Alsaç, B., & Alsaç, Ü. (1993). *Türk Resim Sanatı ve Yontu Sanatı*. İletişim yayınları.
- Altuna, S. (2013). *Ünlü Ressamlar: hayatları ve Eserleri*. Hayalperest Yayınevi.
- And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Aragon, J. I., Naumis, G. G., Bai, M., Torres, M., & Maini, P. K. (2008, Ocak 29). Turbulent Luminance in Impassioned van Gogh Paintings. *Journal of Mathematical Imaging and Vision*, 30, 275-283.
- Arasse, D. (2003). *Anselm Kiefer*. Thames&Hudson.
- Aristoteles. (2021a). *Poetika*. Remzi Kitapevi.
- Aristoteles. (2021b). *Poetika: Şiir Sanatı Üstüne*. Can Yayınları.
- Arslan, N. (1997). Nazmi Ziya Güran. İstanbul, Türkiye: Yem yayınları.
- Art, T. M. (2025, 7 27). *The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art (The Met): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437299> adresinden alındı
- Artun, A. (2021). *Modernizm Kavramı ve Türkiyede Modernist Sanatın Doğuşu*. İletişim yayınları.
- Aruoba, O. (2020). *Başo: Kelebek Düşleri*. Metis Yayınları.
- Aslanapa, O. (1986). Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi. *Erdem*, 2(6), 851-866.
- Ayan, A. (2014). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Görünü (Manzara)*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi yayınları.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamanın Poetikası*.
- Bachelard, G. (2018). *Su ve Düşler*. Katabe Yayınları.
- Bahaur, T. (2024, 01 20). *Joachim Patinir: Inventor of The "World Landscape"*. On Art And Aesthetics: <https://onartandaesthetics.com/2017/03/10/joachim-patinir-inventor-of-the-world-landscape/> adresinden alındı
- Barnhart, R. M., Xin , Y., Chongzheng, N., Cahill, J., Shaojun, L., & Hung, W. (1997). The Five Dynasties and the Song Periode. *Three Thousand Years of Chinese Painting* (s. 87-138). içinde Yale Universty Press.
- Barrell, J. (1972). *The Idea of Landscape and the Sesse of place 1730-1840*. Cambridge At the University Press.

- Başar, M. R. (2017). Veysel Günay'la Dün-Bugün (Söyleşi). *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 6(3), 53-91.
- Başkan, S. (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Atatürk Kültür merkezi Yayını.
- Baço, M. (2022). *Kuzeye Giden İnce Yol*. İthaki yayıncılık.
- Bate, J. (2000). *The Song of the Earth*. Picador.
- Baudelaire, C. (2021). *Modern Hayatın Ressamı*. İletişim Yayınları.
- Beiser, F. C. (2018). *Aydınlanma, Devrim ve Romantizm*. Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (2022). *Manzaralar*. Metis Yayınları.
- Berger, J., & Berger, K. (2024). *Uykuya Yatma*. Metis Yayınları.
- Berggruen, O. (2013). *Paul Klee: The Bauhaus Years*. New York: Dickinson.
- Berk, N., & Özsezgin, K. (1983). *Cumhuriyet Dönemi: Türk Resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beykan, M. (1997). Millet Jean-François. Y. Y. Rona, & B. Müren içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul, Türkiye: Yem yayınları.
- Blake, W. (1994). *The Marriage of Heaven and Hell*. New York: Dover Publications.
- Bradway, T. (2019). *Landscape Painting Now*. Thames&Hudson.
- Braham, H., & Robert, B. G. (1988). Rubens's Landscape by Moonlight. *The Burlington Magazine*, 130(1025), 579-596.
- Breton, A. (1994). *Birinci Sürrealizm Manifestosu*. (Ç. S. Yücesoy, Dü.) İmge Kitapevi.
- Bush, S., & Shih, H.-y. (2012). *Early Chinese Text on Painting*. Hong Kong University Press.
- Cahill, J. (1996). *The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan*. Harvard College.
- Canby, S. R. (1993). *Persian Painting*. British Museum Press.
- Cassirer, E. (1963). *The Individual And The Cosmos in Renaissance Philosophy*. New York: Dover Publication.
- Charles, H., & Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). Küre yayınları.
- Clark, K. (1952). *Landscape into Art*. London: John Murray.
- Claudon, F. (1994). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. Remzi Kitapevi.
- Çiftçioğlu, İ. (2000). *Bir Yaprakta Bütün Dünya: Veysel Günay*. Bilim Sanat Galerisi.
- Dal, E. (1997). Zeki Kocamemi. R. Yay. Yön. Zeynep, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul, Türkiye: Yem Yayınları.
- Damisch, H. (2012). *Bulut Kuramı*. Metis Yayınları.
- Dewey, J. (2021). *Deneyim Olarak Sanat*. Turkuvaaz Haberleşme ve Yayın A.Ş.
- Dixon, A. G. (2019). *The History Of Painting : How Art was Made*. Penguin Random House.

- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Eisenman, S. F. (2019). *Nineteenth Century Art: A Critical History*. Thames & Hudson.
- Erdoğan, Y. H. (2019). *Paul Klee*. Hayalperest Yayınevi.
- Erdoğan, Y. H. (2021). *Sanatın Büyük Ustaları: Piet Mondrian*. Hayalperest Yayınevi.
- Erhan, K. (1995). *Resim Yaparken: Bedri Rahmi Eyüboğlu Bütün Eserleri*. Bilgi Yayınevi
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye'de Resim Sanatı*. Takhne Yayınları.
- Erzen, J. N. (1997). Resimde Tarihsel Gelişim. Y. Y. Zeynep, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul, Türkiye: Yem Yayınevi.
- Eyüboğlu, B. R. (1986). *Resme Başlarken*. Bilgi Yayınevi.
- Eyüboğlu, S., & İpşiroğlu, M. Ş. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. Hayalperest Yayınevi.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Fong, W., & Hearn, M. K. (1982). Silent poetry: Chinese paintings in the Douglas Dillon Galleries. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 39(3), 1-60.
- Giray, K. (1997). Adnan Turani. Z. Yay. Yön. Rona, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1). Yem Yayınevi.
- Giray, K. (2020). *Ankara Resin ve Heykel Müzesi Başyapıtları II*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Goedde, L. O. (1990). Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life. *Advancing Art&Desing*, 72(4), 655-657.
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*. Remzi Kitapevi.
- Grabar, O. (1998). *İslam Sanatını Oluşumu*. Yapı Kres yayınları.
- Grabar, O. (2006). *Illustrated Manuscripts of the Jami' al-Tawarikh*. In *The Art of the Book in Ilkhanid Iran*. Yale University Press.
- Gray, B. (1977). *La Pantur Persane*. Albert Skira Flammorian.
- Greenberg, C. (1960). *Modernist Painting*. Forum Lectures.
- Grohmann, W. (1954). Paul Klee. 8(2), s. 78-87.
- Gutas, D. (2014). *Avicenna And The Aristotaletian Tradition*. Brill.
- Güçbilmez, B. (2016). *Zaman Zemin Zuhur*. Dost Kitabevi.
- Gül, E. (2016). Casper David Friedrich'in Romantizmi. *Düşünüyorum Dergisi*(69), 3-7.
- Hauser, A. (2021a). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Cilt 2). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Hauser, A. (2021b). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Cilt 3). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Hauser, A. (2021c). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Cilt 4). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

- Heideggerr, M. (2009). *Metafizik Nedir*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Hockney, D. (2016). *Resmin Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hodge, A. N. (2008). *The History of Art: Painting From Giotto To The Present Day*. Arcturus Publishing Limited.
- Hodge, S. (2022). *50 Sanat Fikri*. İstanbul: Bkz Yayıncılık.
- Hofmann, W. (1977). Fundamentele Arteri Moderne. *The Basis of Modern Art*, 142-143.
- Honour, H., & Fleming, J. (2020). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi*. Doğubatu Yayınları.
- Huyssen, A. (1989). Anselm Kiefer: The terror of history, the temptation of myth. *October*, 48(Spring), 25-45.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2009). *Olum Süreci İçerisinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. In T. Sebeok. *Open Journal of Modern Linguistics*, 7(3), 350-377.
- Jansen, E. B., Luijten, H., & Bakker, N. (2014). *Vincent van Gogh: Ever Your The Essential Letters*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kant, İ. (2006). *Yargı Yetsinin Eleştirisi*. İdea Yayınevi.
- Kavk, S. (2010). Myth, Mimesis and The Hysterical Landscape. *Anthropology and Aesthetics* 210-228.
- Kayserili, M. E. (2001). *Cumhuriyet Döneminde Türk Resminde Lirik Soyutlama yaklaşımlar* (s. 32). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.
- Kayserili, M. E., & Satır, M. (2013, Kasım 19). Gerçeklikten Soyuta Giden Yol. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, s. 123-142.
- Kelly, S. (2021). *héodore Rousseau and the rise of the modern art market: An avant-garde landscape painter in nineteenth-century France*. Bloomsbury Visual Arts.
- Kemp, M. (2006). *The Marvellous Works of Nature and Man*. Oxford University Press.
- Klee, P. (2013). *Modern Sanat üzerine*. Altıkkırbeş Yayın.
- Kleiner, F. S. (2016). *Gardner's Art Through The Ages: A Global History*. Cengage Learning.
- Koren, L. (1994). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets&Philosophers*. Stone Bridge Press.
- Kuspit, D. (2004). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis yayınları.
- Lagerlöf, M. R. (1990). *İdeal Landscape: Annibale Caracci, Nicolas Poussin, Claude Lorrain*. Yale University Press.

- Loehr, M. (1980). *The Great Painters of China*. PHAIDON PRESS LIMITED, Littlegate House, St Ebbe's Street, Oxford First published .
- Lukacher, B. (2019). Nature and History in English Romantic Landscape Painting. S. F. EISENMAN içinde, *Nineteenth Century Art: A Critical History* (s. 124-144). Thames&Hudson.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. Remzi Kitapevi.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. Kabalcı Yayınevi.
- Mason, P. (2005). *History of Japanese Art*. Perason Prentice Hall .
- Matisse, H. (2025, 8 10). *The Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/collection/works/79542> adresinden alındı
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*. Metis Yayınları.
- Merleau-Pounty, M. (2016). *Algının Fenomenolojisi*. İthaki .
- Mınor, V. H. (2017). *Sanat Tarihinin Tarihi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Müftüoğlu, Y. S. (2017). *Al Gözüm Seyreyle: Bedri Rahmi Eyüboğlu*. Küçükçekmece Belediyesi Kültür Yayınları.
- Necipoğlu, G. (1996). *The Topkapı Scroll - Geometry And Ornament In İslamic Architecture*. Getty Publications.
- Nochlin, L. (2018). *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Routledge.
- Novalis. (2003). *Poetika*. Babil Yayınları.
- Novalis. (2023). *Geceye Övgüler*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Okay, M. O. (2023). *Poetika Dersleri*. Dergah Yayınları.
- Öndin, N. (2020). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. Hayal Perest.
- Öndin, N. (2021a). *Hoca Ali Rıza*. Hayalperest yayınevi.
- Öndin, N. (2021b). *Hüseyin Avni Lifij*. Hayalperest Yayınevi.
- Öndin, N. (2021c). *Şeker Ahmet Paşa*. Hayalperest Yayınevi.
- Öndin, N. (2022). *Nazmi Ziya*. Hayalperest Yayınevi.
- Öndin, N. (2024). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. Hayalperest yayınevi.
- Paget, R. (1985). *Hokusai*. Taschen.
- Paz, O. (2020). *Çamurdan Doğanlar: Romantizmden Avangarda Modern Şiir*. Ketebe.
- Phaidon, E. (1996). *Art Book* . Phaidon.
- Ponofsky, E. (2012). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. Metis Yayınları.
- Pool, P. (1967). *Impressionism*. New York And Toronto Oxford Universit Press.
- Powell-Jones, M. (2016). *Empresyonizm (İzlenimcilik)*. Remzi Kitapevi.
- Prater, A., & Bauer, H. (1997). *Painting of the Baraque*. Taschen.

- Pricop, L. (2023). Nature and the European Spirit: The Aesthetics of Autonomous Naturel Landscape in Painting. *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*, 10(1), 52-88.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. Hayalperest Yayın Evi.
- Renda, G. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 1262-1271). içinde İstanbul: YEM Yayınları.
- Rona, Z. (1997a). Gerhard Richter. Y. Y. Rona, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul, Türkiye: Yem Yayınevi.
- Rona, Z. (1997b). Hudson İrmağı Okulu. Y. Y. Rona, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul, Türkiye: Yem Yayınları.
- Rona, Z. (1997c). Ukiye-e. Z. Yay. Yön. Rona, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul, Harbiye, Türkiye: Yem Yayın.
- Rona, Z. (1997d). Yeni-Plastisizm. Y. Y. Rona, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Yem Yayınları.
- Rose, S. (2018). 'Que cherchent-ils au Ciel?': Seeing with the Blind in Bruegel, Baudelaire and Maeterlinck. *Dix-Neuf*, 39-57.
- Rosenblum, R. (1975). *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition : Friedrich to Rothko*. New York: Herper & Row Publishers.
- Rynck, P. D. (2022). *Resim Nasıl Okunur; Eski Ustalardan Dersler*. Hayalperest Yayınevi.
- Sarıalioğlu, K. (2001). Fotoğraf ve Resim. *Genç Sanat*(83-84), 11.
- Sarıalioğlu, K. (2020). *Homeros'tan Nazım'a Şiir ve Felsefe* . Fol Yayınları.
- Sarıalioğlu, R. I. (2019, Ocak). Boşluğun Kökeni. *Sobider*, 6(33), 162-177.
- Sarıalioğlu, R. I. (2023). Gezgini ve Eve Dönüş. *Sobider*, 10(62), 224-230.
- Satır, M., & Kayserili, M. E. (2013). Paul Klee'nin Müziğe Dönüşen Resimleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(17), 77-88.
- Schaffner, I. (1998). *The Essential: Vincent van Gogh*. The Wonderland Press.
- Schama, S. (1995). *Landscape And Memory*. Vintage Books.
- Schlombs, A. (tarih yok). *Hiroshige*. Taschen.
- Sennet, R. (2022). *Ten ve Taş* . İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Silva, A. D. (1964). *The Art Of Chinese Landscape Painting*. Crown Publisher.
- Simpson, I. (1990). *Landscape Painting*. William Collins Sons.
- Smythe, L. (2021). *Gerhard Richter, Individualis, Ann Belonging in west Germany*. Routledge.
- Sorensen, T. J. (2012). *Optical Allusions: Screens, Painting and Poetry in Classical Japan (ca. 800-1200)*. Brill.
- Stephens, C., & Andrew, W. (2017). *David Hockney*. Tate Published.

- Sungurlar, I. (2023). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerindeki ve Şiirlerindeki Renk Anlayışı. *Ankara Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 11(29), 149-164.
- Suzuki, D. (2017). *Zen ve Haiku*. Okyanus Yayıncılık.
- Swann, P. C. (1966). *The Art of Japan*. Greystone Press.
- Şen, E., & Arık, G. (2025). Karadeniz Yayla Göçünün İzlerini Karadenizli Ressamların Eserlerinde Aramak. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 14, 262-282.
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. Ayrıntı Yayınları.
- Tansel, R. G., & Kleiner, F. S. (1996). *Gardners's Art Through The Ages*. Harcourt Brace Collage Publishers.
- Terukazu, A. (1977). *Treasures of Asia: Japanese Painting*. Rizzoli International Publications.
- Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur: Modern Ustaları Anlamak*. Hayalperest Yayınevi .
- Time-Life Books, (1990). *Dreams and dreaming: Mysteries of the Unkown Series*. Time-Life Books.
- Tomassoni, I. (1970). *Twentieth-Century Masters: Mondrian*. Hamlyn.
- Tunalı, İ. (2020). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Fol Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turchin, V. (2011). Kandinsky and Technique: Craftsmanship and Victuosity. *InCoRM Jourmanl*, 2(Bahar), 21-25.
- Turpin, I. (1995). *Max Ernst*. Phaidon.
- Tükel, U. (1997a). Hiroşige. Z. Yay. Yön. Rona, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul, Türkiye: Yem Yayınevi.
- Tükel, U. (1997b). Paul Klee. Y. Y. Zeynep, & M. Beykan içinde, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2). İstanbul, Türkiye: Yem Yayınları.
- Tükel, U. (2005). *Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime*. Homer Kİtapevi.
- Ueda, M. (1970). *Twayne's World Authors Series: A Survey of World's Literature*. Twayne Publishers.
- Venturi, L. (2023). *Resme Nasıl Bakılır; Giotto'dan Chagall'a resim ve Ressamlar*. Hayalperest Yayınevi.
- Verdi, R. (1981). Poussin's Deluge':The Aftermath. *The Burlington Magazine*, 123(940), 388-401.
- Whiddington, R. (2024, 7 23). *Van Gogh's 'Starry Night' Swirls Are Surprisingly Accurate, Say Physicists*. artnet: <https://news.artnet.com/art-world/van-gogh-starry-night-atmospheric-swirls-physics-2538558> adresinden alındı

- Woltman, A., Karl, W., Sidney, C., & Clara, B. (1880). *History of Painting: Ancent, Early Christian and Medieval Painting*. London: R&R Clark.
- Wordsworth, W. (2020). *Bir Bulut Gibi*. Ofset Yapımevi.
- Wölfflin, H. (2023). *Sanat Tarihin Temek Kavramlar*. Hayalperest Yayınevi.
- Wylie, J. (2007). *Landscape*. Routledge.
- Xin, Y. (1997). Approaches to Chinese Painting. *There Thousand Years of Chinese Painting* (s. 1-4). içinde Yale University and Foreign Languages Press.
- Yalım, A. (2021). Natüralis ve Anti Naturalist Sanatın Oluşum Süreci İçinde Resim Sanat: İlkel Sanattan Rönesansa. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat dergisi*, 268-276.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi.
- Yutang, L. (1967, 05 03). *The Chinese Theory of Art: Translations from the Masters of Chinese Art*. G. P. Putnam's Sons New York. www.digitalcommons.bard.edu.:https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1139&context=senproj_s 2018 adresinden alındı
- Yüzgüller, S. (2023). *Sembol ve Anlam Batı Resminde Kutsalın Temsili*. Hayalperest Yayınevi.
- Zöllner, F. (2017). *Leonardo da Vinci 1452-1519*. Taschen.

RESİMLER KAYNAKÇASI

- Abdümü'min el-Hûyî. (13. yy). *Varka İle Gülşah* [Minyatür]. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul https://tr.wikipedia.org/wiki/Varka_ile_Gülşah [Erişim Tarihi: 14.04.2024]
- Aldorfer, A. (1510). *Aziz Geogios* [Resim]. Alte Pinakothek, Münih Almanya. <https://germanhistory-intersections.org/en/germanness/ghis:image-241> [Erişim Tarihi: 15.06.2025]
- Ali Avni Çelebi (1937). *Arapkir-Hezende Yolu* [Resim]. Özel Koleksiyon,. <http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi> [Erişim Tarihi: 05.08. 2025]
- Anonim (1375). *İsfendiyar'ın Ejderja ile Savaşı* [Minyatür]. *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Anonim (14. yy). *Karlarda Av* [Minyatür]. *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Anonim (MÖ 1400). *Nebamun'un Bahçesi*, [Duvar Üzerine Tempere]. British Museum, Londra, Birleşik Krallık. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Le_Jardin_de_Nébamoun.jpg [Erişim Tarihi: 02.03.2024]
- Anonim (MÖ 1500). *Bahar Zamanı*, [Duvar Resmi]. Aktotiri, Milli Arkeoloji Müzesi, Atina [https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Minoan/987964/Minos-Sanatı:-""-Bahar""-Akrotiri%27den-Santorini%27ye-Freskler.-16.-yüzyıl-M.Ö.-Atina,-Ulusal-Arkeoloji-Müzesi---Minos-sanatı:-Bahar.-Akrotiri,-Santorini%27den-freskler.-16.-yüzyıl-M.Ö.-Ulusal-Arkeoloji-Müzesi,-Atina,-Yunanistan.html](https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Minoan/987964/Minos-Sanatı:-) [Erişim Tarihi: 02.03.2024]
- Anonim (MÖ 1650). *Pompei Duvar resmi*, [Duvar Resmi]. Dünya Sanat Tarihi. Alfa Yayınları.
- Anonim (MÖ 1900). *Chnemhotep Mezarından Bir Duvar Resmi*, [Duvar Resmi]. Mısır Müzesi, Kahire, Mısır. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1844259> [Erişim Tarihi: 02.03.2024]
- Anonim (MS 1. Yüzyıl). *Manzara*, [Duvar Resmi]. <https://daisyaguilera.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/02/historiadaartecapitulo4.pdf> [Erişim Tarihi:02.03.2024]
- Anonim, (14.yy). *Güz Manzarası* [Minyatür]. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1779907> [Erişim Tarihi: 03.03.2025]
- Anonim. (1086). *Nirvana Günü* [Parşömen]. https://en.wikipedia.org/wiki/Parinirvana_Day [Erişim Tarihi: 04.05.2024]

- Anonim. (14. yy). *Hint Dağları Minyatürü* [Minyatür]. Khalili Collection of İslamic Art, Londra, Birleşik Krallık. https://warfare.6te.net/Persia/14/Jami_al-Tawarikh-The_mountains_of_India-Khalili-Ms727-f21a.htm [Erişim Tarihi: 05.05.2024]
- Anonim. (14. yy). *Mistik Manzara* [Minyatür]. Oluşum Sürecinde Sanat Tarihi, Hayalperest yayınları.
- Anonim. (14. yy). *Moğol Atlısı* [Minyatür]. İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları. Yapı Kredi Yayınları.
- Anonim. (14. yy). *Yalın Doğa Görünümü* [Minyatür]. Osmanlı Tasvirler Sanatları:1, Türkiye İşbankası yayınları.
- Anonim. (15.-16. yy). *Ferhad İle Şirin* [Minyatür]. Osmanlı Tasvirler Sanatları:1, Türkiye İşbankası yayınları.
- Anonim. (MÖ 6150). *Hasan Dağı Yanardağı Sahnesi* [Fotoğraf]. https://www-biblicalarchaeology-org.translate.goog/daily/news/catalhoyuk-mural-the-earliest-representation-of-a-volcanic-eruption/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc [Erişim Tarihi: 07.08.2024]
- Asaf, H. *Manzara Bursadan* [Resim]. İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul. <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/hale-asaf-manzara-bursadan/> [Erişim Tarihi:05.07.2025]
- Basho, M. (1686). Kurbağa Haikusu [Resim]. https://www.researchgate.net/profile/Ipek-Ek-2/publication/379260351_Estetik_Etki_Olarak_Zitliklerin_Simbiyozu_ve_Japon_Mekan_Atmosferi_Tasarimindaki_Rolu_Symbiosis_of_Contrasts_as_Aesthetic_Effect_and_Its_Role_in_Designing_Japanese_Spatial_Atmosphere/links/6601bd5ba8baf573a1db8ec7/Estetik-Etki-Olarak-Zitliklerin-Simbiyozu-ve-Japon-Mekan-Atmosferi-Tasarimindaki-Rolu-Symbiosis-of-Conrasts-as-Aesthetic-Effect-and-Its-Role-in-Designing-Japanese-Spatial-Atmosphere.pdf [Erişim Tarihi: 06.07.2025]
- Bruegel, P. (1564). *Çarmıha Gidiş* [Resim]. Kunsthistorisches Museum, Viyana, Avusturya. <https://www.khm.at/en/artworks/the-procession-to-calvary-324> [Erişim Tarihi: 08.03.2024]
- Bruegel, P. (1564). *İkarusun Düşüşü* [Resim]. Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel, Belçika. https://tr.wikipedia.org/wiki/İkarus%27un_Düşüşü_Sırasında_Bir_Manzara#/media/Dosya:Bruegel,_Pieter_de_Oude_-_De_val_van_icarus_-_hi_res.jpg [Erişim Tarihi: 08.03.2024]

- Busaon, Y. (1780). *Sonbahar Manzarası* [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45352> [Erişim Tarihi: 05.08.2025]
- Busaon, Y. (18. yy). *Kayalar* [Asılı Parşömen]. Itsu-u Sanat Müzesi, Tokyo, Japonya. <https://museum-u.com/museum/82/collection/460> [Erişim Tarihi: 06.08.2025]
- Buson Y. (18. yy). *Yeni Filizlerin Üzerinde Uçan Guguk Kuşu* [Resim]. <https://venerationofnature.weebly.com/gallery.html> [Erişim Tarihi: 06.08.2025]
- Cezanne, P. (1902-1904). *Les Lauves'den Görünen Sainte-Victoire Dağı* [Resim]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. https://www.visitpham.org/objects/102997?utm_s [Erişim Tarihi: 10.09.2025]
- Claude L. (1604-1605). *Apollon'a Kurban Adayış ve Manzara*, [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. https://www-metmuseum-org.translate.goog/essays/claude-lorrain-160451682?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc&_x_tr_hist=true [Erişim Tarihi: 06.07.2025]
- Cole T. (1836). *Massachusetts Northampton'daki Mount Holyoke'den Fırtına Sonrası Görünüm* [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10497> [Erişim Tarihi: 06.07.2025]
- Constable, J. (1812). *Gökkuşağı* [Resim]. Victoria and Museum, Londra, Birleşik Krallık. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constable_Landscape_with_a_Double_Rainbow,_1812,_328-1888.jpg [Erişim Tarihi: 07.07.2025]
- Constable, J. (1821). *Malvern Hall*, , [Resim]. Massachusetts, Clark Art Institute, Williamstown, ABD. <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/Study-of-Clouds-over-a-Landscape> [Erişim Tarihi: 08.07.2025]
- Constable, J. (1821). *Saman Arabası* [Resim]. National Gallery, Londra, Birleşik Krallık. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain> [Erişim Tarihi: 04.08.2025]
- Corot, J. B. C. (1843). *Tivoli'de, Villa d'Este'nin Bahçeleri* [Resim]. Loure Müzesi, Paris, Fransa. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Corot_Tivoli_Les_jardins_de_la_Villa_d%27Este_RF_1943_5.jpg [Erişim Tarihi: 05.09.2025]
- Corot, J. B. C. (1867). *Ville-d'Avray* [Resim]. Art Renaval Center, New Jarsey Eyaleti, ABD. <https://www.artrenewal.org/artworks/ville-davray/jean-baptiste-camille-corot/60093> [Erişim Tarihi: 06.09.2025]

- Courbet, G. (1869). *Nehir Manzarası* [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8EWHQ6&titlepainting=River+Landscap e&artistname=Gustave+Courbet> [Erişim Tarihi: 06.06.2025]
- Cranach L. E. (1504). *Mısır Yolunda Dinlenme* [Resim]. Gemaldegalerie, Berlin, Almanya. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/1504_Cranach_d._Ä._Ruhe_auf_der_Flucht_nach_Aegypten_anagoria.JPG [Erişim Tarihi: 06.08.2025]
- Delaunay, R. (1912). *Eşzamanlı Pencere* [Resim]. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD. <https://www.guggenheim.org/artwork/1023> [Erişim Tarihi: 09.08.2025]
- Durand, A. B. (1855). *Ormanda* [Resim]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10790> [Erişim Tarihi: 12.10.2025]
- Ernst, M. (1914). *Yağmurdan Sonra Avrupa* [Resim]. Wodsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, ABD. https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/media/fig-4-max-ernst-europe-after-the-rain-1940-1942-oil-on-canvas-548-x-1478-cm-wadsworth?utm_ [Erişim Tarihi: 11.06.2025]
- Erol, T. (1962). *Büyük Mor* [Resim]. Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Ankara, Türkiye <https://www.ktb.gov.tr/genel/sanalmuzeler/resimheykelmuzesi/katalog/imagepages/image120.html> [Erişim Tarihi: 12.09.2025]
- Erol, T. *Mavi Minibüs* [Resim]. Ankara Resin ve Heykel Müzesi Başyapıtları II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Eyüboğlu, B. R. *Ağaçlı Kahve* [Resim]. Ankara Resim Heykel Müzesi, Ankara Türkiye. <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/8670/muradiye'de-kahve-agacli-kahve> [Erişim Tarihi: 12.09.2025]
- Eyüboğlu, B. R. *Gecekonduların Büyük Mavisi* [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://kenthali.org/author/zeynep-deniz-ogdul-editor-ekibi/> [Erişim Tarihi: 12.09.2025]
- Eyüboğlu, B. R. *Mavi Ağaç* [Resim]. <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/bedri-rahmi-eyuboglu> [Erişim Tarihi: 13.09.2025]
- Friedrich, C. D. (1808). *Sis Denizi Kenarındaki Keşiş* [Resim]. Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya. <https://smarthistory.org/friedrich-monk-by-the-sea/> [Erişim Tarihi: 03.04.2025]
- Friedrich, C. D. (1809-1810). *Meşe Ormanındaki Manastır* [Resim]. Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya. <https://www-smb-museum.translate.goog/en/museums-institutions/alte-nationalgalerie/collection-research/conservation-care/caspar-david-friedrich-project/? x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=tc> [Erişim Tarihi: 06.04.2025]

- Friedrich, C. D. (1817). *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* [Resim]. Kunsthalle, Hamburg, Almanya. https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutların_Üzerinde_Yolculuk#/media/Dosya:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg [Erişim Tarihi: 06.04.2025]
- Giorgione, (1506-1508). *Fırtına* [Resim]. Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Fırtına_\(tablo\)#/media/Dosya:Giorgione,_The_tempest.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fırtına_(tablo)#/media/Dosya:Giorgione,_The_tempest.jpg)
- Giotto di Bondone. (1302-1306). *Ağıt* [Fresk]. Scrovegni Şapeli, Padova, İtalya. https://en.wikipedia.org.translate.goog/wiki/File:Compianto_sul_Cristo_morto.jpg?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc
- Giotto di Bondone. (1304-1306). *Mısıra Kaçış* [Fresk]. Scrovegni Şapeli, Padova, İtalya. https://tr.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone#/media/Dosya:Flight_into_Egypt_-_Capella_dei_Scrovegni_-_Padua_2016.jpg
- Go Xi. (1072). *Erken İlkbahar* [Resim]. National Palace Museum, Taipei, Tayvan. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guo_Xi#/media/Dosya:Guo_Xi_-_Early_Spring_\(large\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guo_Xi#/media/Dosya:Guo_Xi_-_Early_Spring_(large).jpg)
- Guan Daosheng. (14. yy). *Sis ve Yağmur Altında Bambu Korusu* [Resim]. National Palace Museum, Taipei, Tayvan. https://theme.npm.edu.tw/exh105/GatheringPrincess/en/selectionZoom/img4_10.html
- Günay, V. (1994). *Karadeniz'den* [Resim]. Bir Yaprakta Bütün Dünya: Veysel Günay, Bilim Sanat Galerisi.
- Günay, V. (2006). *Obamız* [Resim]. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4459224>
- Hasegawa T. (1536-1610). *Çam Ağaçları* [Resim]. Tokyo National Museum, Tokyo, Japonya. <https://japanculturalexpo.bunka.go.jp/en/hotspots/484/>
- Hiroshige, A. (1833). *Shono'da Sağanak Yağmur* [Ağaç Baskı]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36967?utm>
- Hoca Ali Rıza (1924). *Çubuklu Sırtlarından Boğaza Bakış* [Resim]. İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Hoca_Ali_Rıza_Çubuklu_Sırtlarından_İstanbul.jpg
- Hoca Ali Rıza (1924). *Mehtap* [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hoca-ali-riza/hoca-ali-riza-mehtap-9759/>
- Hockney, D (1982). *Büyük Kanyon* [Resim]. Özel koleksiyon. <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/4069>
- Hockney, D. (1978). *Kanyon* [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/3760>

- Hockney, D. (1980). *Mulholland Yolu* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/3812>
- Hockney, D. (1998). *A Bigger Grand Canyon* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/2056>
- Hockney, D. (2006). *İlkbahar Başları* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/resources/film/the-road-to-thwing>
- Hockney, D. (2006). *Kış Yakınlarında Tünel* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/2418>
- Hockney, D. (2006). *Su Kenarında Daha Büyük Ağaçlar* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.thedavidhockneyfoundation.org/artwork/2460>
- Hockney, D. (2006). *Woldgate Woods* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://brooklynrail.org/2019/04/artseen/HockneyVan-Gogh-The-Joy-of-Nature/>
- Hokusai, K. (1823-39). *Kanazava Açıklarında Büyük Dalga* [Ağaç Baskı]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434?utm>
- Hokusai, K. (1830-32). *Güzel Havada Fuji Dağı* [Ağaç Baskı]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57007?utm>
- Hüseyin Avni Lifij *İsimsiz* [Resim]. Sakıp Sabancı Müzesi, Çevrimiçi Görsel.
<https://nazmimetin.wordpress.com/sanat/sergiler/caginin-yenisi-avni-lifij-ve-eserleri-12-ocaka-kadar-emirgan-sakip-sabanci-muzesinde/>
- Hüseyin Avni Lifij *Kayalık ve Dere* [Resim]. Sakıp Sabancı Müzesi, Çevrimiçi Görsel.
<https://nazmimetin.wordpress.com/sanat/sergiler/caginin-yenisi-avni-lifij-ve-eserleri-12-ocaka-kadar-emirgan-sakip-sabanci-muzesinde/>
- Kandinsky, W. (1904). *Hollanda'da Hasır Plaj Sandalyeleri* [Resim]. Özel Koleksiyon.
https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_paintings_by_Wassily_Kandinsky?utm_#/media/File:Kandinsky_-_Holland_-_Strandkörbe,_Mai-Juni_1904.jpg
- Kandinsky, W. (1910). *Doğaçlama III* [Resim]. Lenbachhaus, Münih, Almanya.
<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/improvisation-3-1909>
- Kandinsky, W. (1910). *Sonbahar Çalışması* [Resim]. Özel Koleksiyon.
<https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/study-for-autumn-1909>
- Kao K'okung. (13. yy). *Yağmurdan Sonra Doğa* [Resim]. National Palace Museum, Taipei, Tayvan. <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/464?dep=P>
- Kiefer, A. (1980). *Serafim* [Resim]. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.
<https://www.guggenheim.org/artwork/2082>

- Kiefer, A. (1981). *İkarus-March Sand* [Resim]. Museum of Modern Art, New York, ABD. https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2143_300062878.pdf?utm
- Kiefer, A. (1984). *Niegro* [Resim]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, ABD. <https://www.visitpham.org/exhibitions/anselm-kiefer>
- Klee, P. (1914). *Kırmızı ve Beyaz Kubbeler* [Resim]. Kanstmuseum Bern, Bern, İsviçre. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Rote_und_wei%C3%9F_Kuppeln%2C_Paul_Klee_%281914%29.jpg
- Klee, P. (1914). *Tunus Yakınları* [Resim]. Çevirimiçi Katalog. <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Paul-Klee/683337/Saint-Germain-pr%C3%A8s-de-Tunis-%28vers-1927int%C3%A9rieur%29.html>
- Klee, P. (1923). *Sarı Kuşlu Manzara* [Resim]. Kanstmuseum Bern, Bern, İsviçre <https://wikioo.org/en/paintings.php?refarticle=8XYQN9>
- Kose, Hirotaka. (11. yy). *Erken İlkbahar Manzarası* [Fresk]. https://fr.wikipedia.org/wiki/Kose_Hirotaka
- Leonardo da Vinci, (1474). *Arno Vadisi Manzarası* [Resim]. Gallerie degli Uffizi, Floransa, İtalya. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Paisagem_do_Arno_-_Leonardo_da_Vinci.jpg
- Leonardo da Vinci, (1474). *Mona Lisa* [Resim]. Loure Müzesi, Paris, Fransa. https://tr.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa#/media/Dosya:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg
- Li Cheng. (1. yy). *Açılan Zirveler Arasında Yalnız bir Tapınak* [Resim]. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:A_Solitary_Temple_Amid_Clearing_Peaks#/media/File:Li_Cheng_-_A_Solitary_Temple_Amid_Clearing_Peaks_-_Google_Art_Project.jpg
- Lorenzetti, A. (1338-1339). *İyi Yönetim Alegorisi* [Fresk]. Palazzo Pubblico, Museo Civico, Siena, İtalya https://en-wikipedia-org.translate.goog/wiki/The_Allegory_of_Good_and_Bad_Government?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc
- Lorenzetti, A. (1338-1339). *Kötü Yönetim Alegorisi* [Fresk]. Palazzo Pubblico, Museo Civico, Siena, İtalya https://en-wikipedia-org.translate.goog/wiki/The_Allegory_of_Good_and_Bad_Government?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc
- Ma Yuan. (12. yy). *Ay Işığında Doğa* [Resim]. https://www.researchgate.net/figure/Poet-drinking-by-the-moon-light-Ma-Yuan-lived-approximately-1140-to-about-1225-a_fig17_341988114

- Mantegna, A. (1465-1474). *Buluşma* [Fresk]. Plazzo Pubblico, Moseo Civic, Siena, İtalya.
https://en-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Camera_degli_Sposi?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc
- Marc, F. (1910). *Manzaradaki At* [Resim]. Franz Marc Museum, Kochel am See, Almanya.
<https://franzmark.org/Horse-In-A-Landscape.html>
- Martin, J. (1851-53). *O'nun Gazabının Büyük Günü* [Resim]. Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-the-great-day-of-his-wrath-n05613>
- Martin, J. *Ninova'nın Düşüşü* [Resim]. British Museum, Londra, Birleşik Krallık.
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Mm-10-5?utm
- Martin, J. *The Last Man* [Resim]. Özel Koleksiyon. https://www.artfund.org/our-purpose/art-funded-by-you/the-last-man?utm_
- Matisse H. (1905). *Collioure'daki Manzara* [Resim]. Museum of Modern Art, New York, ABD. <https://www.moma.org/collection/works/79542>
- Matisse, H. (1904-1905). *Lüks, Sükunet ve Sefa* [Resim]. Musee d'Orsay, Paris, Fransa.
<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=9HTK7J&titlepainting=Luxe,%20calme%20et%20volupté&artistname=Henri%20Matisse>
- Matisse, H. (1905-1906). *Yaşam Sevinci* [Resim]. Barnes Foundation, Philadelphia, ABD.
<https://collection.barnesfoundation.org/objects/7199/Le-Bonheur-de-vivre-also-called-The-Joy-of-Life/?utm>
- Matrakçı Nasuh. (16. yy). *Bağdat Şehri* [Minyatür]. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye, reproduksiyon: İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları. Yapı Kredi Yayınları.
- Matrakçı Nasuh. (16. yy). *Bitlis Şehri* [Minyatür]. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye, reproduksiyon: İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları. Yapı Kredi Yayınları.
- Matrakçı Nasuh. (16. yy). *İstanbul Şehri* [Minyatür]. Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye, reproduksiyon: İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları. Yapı Kredi Yayınları.
- Millet, J. F. (1857). *Başak Toplayan kadınlar* [Resim]. Musee d'Orsay, Paris, Fransa.
<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/des-glaneuses-342?utm>
- Mondrian, P. (1908). *Kızıl Ağaç* [Resim]. Gemeentemuseum, Lahey, Hollanda.
<https://www.pubhist.com/w12022>

- Mondrian, P. (1908). *Kızıl Ağaç* [Resim]. Özel Koleksiyon. https://www.researchgate.net/figure/The-Red-Tree-P-Mondrian-1910-a-and-the-Farm-Tree-Farm-near-Duivendrecht-P_fig1_316571235
- Mondrian, P. (1909). *İskele ve Plajlı Kum Tepelerinde Manzara* [Resim]. Museum of Modern Art, New York, ABD. <https://www.moma.org/collection/works/79812>
- Mondrian, P. (1913). *Kompozisyon No. VII* [Resim]. <https://www.piet-mondrian.eu/introduction/an-overview/the-foundations-of-a-new-space-1914-1915/?utm>
- Mondrian, P. (19219). *Kırmızı Sarı ve Mavi Kompozisyon* [Resim]. Kunstmuseum Den Haag, Lahey, Hollanda. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondriaan,_1921_-_Composition_en_rouge,_jaune,_bleu_et_noir.jpg
- Monet C. (1920-26). *Nilüferler* [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438008>
- Monet, C. (1892). *Rouen'ın Genel Görünüm* [Resim]. Musee des Beaux-Arts, Roun, Fransa. <https://mbarouen.fr/en/oeuvres/general-view-of-rouen>
- Namık İsmail (1929). *Atatürk ve Köylüler* [Resim]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. <http://aocarastirmalari.arch.metu.edu.tr/tablolarda-aoc/>
- Nazmi Ziya Güran (1909). *Camili Manzara* [Resim]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. <https://irhm.msgsu.edu.tr>
- Nazmi Ziya Güran (1909). *Göksuda Gezinti* [Resim]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Göksu%27da_Gezinti_%28Nazmi_Ziya_Güran%29.JPG
- Nazmi Ziya Güran (1915). *Paris'te Sein Nehri Görünümü* [Resim]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. <https://irhm.msgsu.edu.tr>
- Nolde, E. (1914). *Tropikal Güneşi* [Resim]. <https://sites.geography.unt.edu/~mcgregor/>
- Nolde, E. (1910). *Sonbahar Denizi VII* [Resim]. <https://parkstone.international/2017/10/02/emil-nolde-in-search-of-the-lost-primitivism/>
- Patinir, J. (1520-24). *Landscape With Saint Jerome*, [Resim]. National Galery, Londra, Birleşik Krallık. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-joachim-patinir-saint-jerome-in-a-rocky-landscape>
- Pissarro, C. (1867). *Pontaise* [Resim]. The Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437299>
- Pissarro, C. (1877). *Kırmızı Çatılar* [Resim]. Çevirimiçi Katalog. https://www.paintgallery.net/camille_pissarro/the_red_roofs.htm

- Poussin, N. (1660-1664). *Tufan* [Resim]. Musee du Loure, Paris, Fransa. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Poussin,_Nicolas_L%27Hiver_ou_Le_D%C3%A9luges_-_1660-1664.jpg
- Poussin, N. (1651). *Pyramus ve Thisbe ile Manzara* [Resim]. Stedal Müzesi, Frankfurt, Almanya. <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/gewitterlandschaft-mit-pyramus-und-thisbe>
- Richter, G. (1965). *Niagara Şelalesi* [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/landscapes-14/niagara-falls-5551>
- Richter, G. (1969). *Deniz Manzarası Bulutlu* [Resim]. Özel Koleksiyon. <https://manifold.press/gerhard-richter-mecralar-arasi-ceviri>
- Richter, G. (1969). *Küçük Sahil Manzarası* [Resim]. Art Institute of Chicago, Chicago, ABD. <https://www.artic.edu/artworks/146998/little-landscape-at-the-seaside-kleine-landschaft-am-meer>
- Rousseau, H. (1910). *Düş* [Resim]. Museum of Modern Art, New York, ABD. <https://www.moma.org/collection/works/79277>
- Rousseau, T. (1860-1865). *Korunun Kenarındaki Gölet* [Resim]. Musee de Grenoble, Grenoble, Fransa. <https://www.museedegrenoble.fr/oeuvre/26/1922-mare-et-lisiere-de-bois.htm>
- Rubens, P. P. (1635-1640). *Ay Işığındaki Manzara* [Resim]. Courtauld Gallery, Londra, Birleşik Krallık. <https://courtauld.ac.uk/highlights/landscape-by-moonlight/>
- Ruisdeal, J. I. van (1660). *Yahudi Mezarlığı* [Resim]. Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden, Almanya. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jacob_Isaackszoon_van_Ruisdael_The_Jewish_Cemetery_\(1654_or_1655\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Jacob_Isaackszoon_van_Ruisdael_The_Jewish_Cemetery_(1654_or_1655).jpg)
- Ruisdeal, J. I. van. (1655-1660). *Şelaleli Manzara* [Resim]. National Gallery, Londra, Birleşik Krallık. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacob-van-ruisdael-a-waterfall-at-the-foot-of-a-hill-near-a-village>
- Segantini, G. (1894). *Kötü Anne* [Resim]. Österreichische Galerie Belvedere, Viyana, Avusturya. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Segantini_-_Die_bösen_Mütter_-_485_-_Österreichische_Galerie_Belvedere.jpg
- Sesshu Toyo. (15. yy). *Kış Manzarası* [Resim]. Tokyo National Museum, Tokyo, Japonya. <https://it.wikipedia.org/wiki/File:SesshuShuutouTou.jpg>
- Signac, P. (1903). *Aziz-Bulut* [Resim]. <https://www.masilugano.ch/en/masi/incorso/agenda/events/evento~mostre~2016~lac~paul-signac~.html>
- Sisley A. (1878). *Louveciennes'de Kar* [Resim]. Musee d'Orsay, Paris, Fransa. <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-neige-louveciennes-1110?utm>

- Sisley, A. (1876). *Port Marly'deki Sel Baskını* [Resim]. Musee d'Orsey, Paris, Fransa. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfred_Sisley_063.jpg
- Sisley, A. (1878). *Sis* [Resim]. Özel Koleksiyon. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Sisley#/media/Dosya:Alfred_Sisley_Fog_Voisins - Google Art Project.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Sisley#/media/Dosya:Alfred_Sisley_Fog_Voisins_-_Google_Art_Project.jpg)
- Şeker Ahmet Paşa *Ormanda Oduncu* [Resim]. İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. <https://irhm.msgsu.edu.tr>
- Şeker Ahmet Paşa *Tarlada Koyun Sürüsü* [Resim]. İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. <https://irhm.msgsu.edu.tr>
- Şeker Ahmet Paşa (1906). *Ormanda Yol (Ormanın Sükuneti)* [Resim]. İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. <https://irhm.msgsu.edu.tr>
- Tarkovski, A. (1983). *Nostalghia* [Film Karesi]. İtalya-Sovyetler Birliği ortak yapımı; kare çevirimiçi olarak MUBİ üzerinden. <https://mubi.com/tr/tr/films/nostalghia>
- Tollu, C. *Ankara'dan* [Resim]. Çevirimiçi. <https://blog.karmaturkiye.com/2019/08/26/firca-darbeleri-ressam-cemal-tollu/>
- Turner, J. M. W. (1842). *Liman Açıklarında Bir Buharlı Gemi* [Resim]. Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>
- Turner, J. M. W. (1840). *Köle Gemisi* [Resim]. Museum Fine Arts, Boston, ABD. <https://collections.mfa.org/objects/31102/slave-ship-slavers-throwing-overboard-the-dead-and-dying-typhoon-coming-on>
- van Gogh, V. (1889). *Yıldızlı Gece* [Resim]. Museum of Modern Art, New York, ABD. https://www.moma.org/collection/works/79802?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2025&include_uncataloged_works=false&on_view=false&q=van+gogh+&recent_acquisitions=false&with_images=true
- van Gogh, V. (1889). *Yıldızlı Gece Detaylı Analiz* [Resim]. Araştırma Makalesi. https://www.researchgate.net/figure/a-A-high-resolution-van-Goghs-The-Starry-Night-obtained-from_fig2_384096226
- van Goyen, J. (1641). *İki Meşe Ağacı Manzarası*, [Resim]. Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Missing-Title--1f7c4938105718646288930493cc5a37>
- Whistler, J. M. (1871). *Nocturne* [Resim]. Tate Britain, Londra, Birleşik Krallık. <https://artuk.org/discover/artworks/nocturne-blue-and-silver-chelsea-117748>
- Whittredge, W (1864). *Eski Avlanma Alanları* [Resim]. Reynolda House Museum of American Art, Winston-Salem, ABD. <https://www.researchgate.net/figure/The-Old-Hunting->

[Grounds-by-Worthington-Whittredge-1864-Oil-on-canvas-Reynolda-House fig2 359165270](#)

Xia Gui. (1200-1240). *Saz Kulübeden On iki Manzara* [Resim]. https://buddhist-art.arthistory.northwestern.edu/arthistory_240/F1041/F-1041-051.JPEG

Zeki Kocamemi, Peyzaj [Resim]. İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul, Türkiye. <https://irhm.msgsu.edu.tr/collection/zeki-kocamemi-peyzaj/>

Zhan Ziqian. (MS 581-618). İlkbahar Yürüyüşü [Resim]. Çevirimiçi, <https://fairbank.fas.harvard.edu/research/blog/improvising-poetry-in-chinas-medieval-court/>



ÖZ GEÇMİŞ

Adı Soyadı: Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

E – Posta :

Telefon:

Adres:

Öğrenim Durumu: Sanatta Yeterlik

Derece	Bölüm - Program	Üniversite	Yıl
Ön Lisans	Teknik Bilimler Yüksekokulu	Harran Üniversitesi	2003
Lisans	Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Resim İş Öğretmenliği	Dicle Üniversitesi	2017
Yüksek Lisans	Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü (Tezli Y.L)	Artuklu Üniversitesi	2021
Doktora – Sanatta Yeterlik	Heykel Anasanat Dalı Plastik Sanatlar Bilim Dalı	Atatürk Üniversitesi	2025
Doç - Prof			

Yüksek Lisans Tez Başlığı ve Tez Danışmanı:

Tez Başlığı: “*Modeniteye Karşı Soyur Sanatta Tinsellik*”, Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi
Rahman Işık SARIALIOĞLU

Katıldığı Sergiler:

2015 4-8 Mayıs 2015 “Hep Beraber Sanat” Karma Resim Sergisi, Dicle Üniversitesi
Rektörlüğü Kongre Salonu

2016 24 Kasım 2016 “Öğretmenler Günü” Karma Resim Sergisi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi
Fuaye Salonu

2017 17-28 Nisan “Monotyping” Özgün Baskı Sergisi, Ziya Gökalp Eğitim Fkültesi Fuaye
Salonu

2017 26 Mayıs – Haziran 2017 “Opinions” Grafik Tasarım Sergisi, Ziya Gökalp Eğitim
Fakültesi Fuaye Salonu

2017 5 – 19 Haziran 2017 “Mezuniyet” Sergisi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Fuaye Salonu

2018 GÖRSED 23 Kasım 1 Aralık 2018 “Uluslararası 24 Kasım Öğretmenler Günü Karma Sergi” Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Troia Kültür Merkezi

2019 25 October – 6 December Exhibition International “New Values in Art Education” Eskişehir Anadolu Üniversitesi

2021 26 Nisan – 26 Mayıs Online Karma Sergi “İsim Hariç” Artuklu Galeri

2022 6 – 8 Ekim Uluslararası El-Cezeri Çalışmaları ve Günümüze Yansımaları Sempozyumu Sergisi Diyarbakır/Türkiye

2023 13 – 15 October 24 th International Group Exhibition “Art Adventure from Traditional to Contemporay” Batumi

Yayınlanmış Makaleler :

1 Çağdaş Sanatta Salt Sanat Nesnesi Olarak Yves Klein Antropometrileri

Önder YAĞMUR, Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI

Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt , Sayı 51, 185-198

Kongre ve Sempozyumlar

1 IV International Rural Areas and Ecology Congress Within The Framework of Sustainable Development (RUDESU2023), 5 – 6 October 2023 / Kyrenia

2 International Urban Landscape and Art Congress-V held online and in-person on October 25-27, 2024 Paris, France

Projeler

2024- BAP, Tez Projesi “Manzara Resminin Poetikası” Başlıklı Tez Projesi, Yürütücüsü, Prof. Dr. Önder YAĞMUR, Araştırmacı, Mehmet Arif KARAMANOĞULLARI