

PAPER DETAILS

TITLE: Türk Manzara Resmi

AUTHORS: NILÜFER ÖNDİN

PAGES: 1-13

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/217476>

TÜRK MANZARA RESMİ

Nilüfer ÖNDİN*

ÖZET

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Barok ve Rokoko¹ mimarisinin etkisiyle yeni bir resim anlayışı oluşur ve manzara resimlerinde Batılı tarz başlar. Askerî okullardaki topografik ve teknik eğitim doğaya olan ilgiyi artırır, açık hava önemli olur ve perspektife ayrı bir önem verilir. Bunun sonucunda oluşan yeni manzara geleneği perspektif, ışık gölge dereceleri ve tonal renk ilişkilerine dayanır. Aşağıdaki makalede söz konusu yeni manzara resminin 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan gelişimi ele alınmıştır.

ABSTRACT

From the second half of the eighteenth century onwards, a new pictorial art emerged according to the trends of Baroque and Rococo architecture and European concept of painting occurred in landscapes. The topographic and technical education in painting in the military schools maintained an interest in nature and emphasized the open fields and gave a special importance to perspective. As a result, the new landscape tradition was based on perspective, degrees of light and shade and tonal color relationships. In this article the development of this new landscape painting from the nineteenth century to the first half of twentieth century is studied.

Türk resim sanatında Batı tarzı resim, 18. yüzyılın ikinci yarısında duvar resimlerinde görülür. Barok ve Rokoko üslûplarının etkisiyle ortaya çıkan duvar resimleri kuru sıva veya ahşap üzerine yapılmıştır. *“Avrupa’da duvar üzerine yapılan resimler genellikle fresko tekniğindedir. Bu teknikte resim yaş sıva üzerine yapılır; oysa Türkiye’de gördüğümüz bu duvar resimleri kuru sıva üzerine yapılmıştır. Zemin ahşap da olsa, üzeri ince bir tabaka alçı ya da tutkallı üstüpeç ile kaplanmış ve bunun üzerine tutkal veya su ile karıştırılmış*

* Araş.Gör. Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı.

¹ Barok ve Rokoko üslûplarının Türk mimarisi üzerindeki etkileri için bkz. Mustafa Cezar, Sanatta Batı’ya Açılış ve Osman Hamdi, E.K.Aksoy KESSVY, İstanbul, 1995, C.I, s.45 vd.; Doğan Kuban, “Türk Mimarisi’nde Barok ve Rokoko”, Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1995, s.131-139; Barok ve Rokoko mimari için bkz.Sacheverell Sitwell, Baroque and Rococo, G.P.Putnam’s Sons, Great Britain, 1967; Barok heykel için bkz. Maurizio Fagiolo Dell’Arco, “17th-18th Century Baroque”, Sculpture, Taschen, Germany 1987, C.III, s.163-236; Rokoko heykel için bkz. François Souchal, “18th Century Rococo”, Sculpture, Taschen, Germany 1987, C.III, s.237-297; Barok resim için bkz. Andreas Prater - Hermann Bauer, Painting of the Baroque, Taschen, Portugal, 1997; Barok müzik için bkz. Homer Ulrich - Paul A.Pisk, A History of Music and Musical Style, Harcourt, Brace and World Inc., USA, 1963, s.206-311; Barok edebiyat için bkz. Peter N.Skrine, The Baroque Literature and Culture in Seventeenth Century Europe, Holmes and Meier Publishers Inc., Great Britain, 1978

boyalarla şekiller çizilmiştir”.² Mimari süslemenin bir parçası olan bu duvar resimlerinde, en çok perspektifli manzara tasvirleri yer almıştır. Kent görüntülerinin veya hayâlî manzaraların ele alındığı³ bu duvar resimleri İstanbul’da ve Anadolu’da karşımıza çıkar.⁴

Duvar resimlerinde görülen Batı tarzı resim, öğrenim alanına ise, *“Batı’nın bilgi ve tekniğinden faydalanmaya çalışma hareketinin bir sonucu olarak girmiştir. Batı’nın bilgi ve tekniğinden askerî konularda yararlanılmak istenirken, resim de askerlikle ilgili teknik bilgiler arasında yavaş yavaş Türk subay ve askerî öğrencisinin karşısına çıkmıştır”*.⁵ Yenilikçi bir padişah olarak bilinen III.Selim (1789-1807) zamanında, askerî alanda girişilen yeniliklerin bir sonucu olarak 1795’te açılan **Mühendishane-i Berri-i Hümayun**’un ders programına ilk defa konulan resim dersleri öğrencilerin bir yerin basit planını hazırlama ve düz resmini yapmalarına ait bilgi ve becerilerinin geliştirilmesi⁶ amacına yöneliktir. Daha sonra, **Mühendishane-i Bahri Hümayun, Mekteb-i Harbiye** (1834) gibi askerî okullarda öğrencilerin teknik çizimler ve topografik haritalar yapabilmesi için verilen resim dersleri *“Batı metodunun ayrılmaz bir parçası olduğu için, müfredat programlarında yer almıştır. Hiç şüphesiz bu derslerin önemli bir sanat hareketine başlangıç olabileceği, o günlerde hiç bir zaman düşünülmemiştir”*.⁷

Asker Ressamlar Kuşağı olarak adlandırılan ve söz konusu askerî okulların mezunları olan kuşak, özellikle figürsüz manzara konusunda eserler verirler ki manzarayı tercih etmeleri aldıkları eğitimin bir sonucudur. Topografik ve teknik eğitim doğaya olan ilgiyi artırdığı gibi, açık alanları da önemli kılmıştır. Askerî okullardaki resim sınıflarında ana dersler olan **resm-i hatti** (çizgisel temsil) ve **menazır** (perspektif, görüntü çalışmaları) topografya ve doğa üzerinde incelemeler yapmaya sevk eder.⁸ Söz konusu resim derslerinde, akademik sistemin bir parçası olan figür eğitiminin verilmemiş olması, 19. yüzyıl manzara resimlerinin figürsüz oluşuna bir açıklık getirir.

19. yüzyılda askerî okulların yanı sıra, **Mekteb-i Sultani** (1869), **Darüşşafaka** (1873), **Hendese-i Mülkiye Mektebi** (1869) gibi sivil okullarda

²Günsel Renda, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara,1977, s.78

³Rüçhan Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s.25

⁴Rüçhan Arık, a.g.e., s.27 vd.

⁵Mustafa Cezar, a.g.e., C.I, s.374

⁶Mustafa Cezar, a.g.e., C.I, s.337

⁷Nüzhet İslimyeli, Asker Ressamlar ve Ekoller, Doğu Ltd.Şti., Ankara, 1965, s.12

⁸Turan Erol, “Painting in Turkey in XIX and Early XXth Century”, A History of Turkish Painting, Tıglat Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1988, s.96

da verilen resim dersleri sonucu bu okulların mezunları arasında da resme ilgi duyanlar olur ve hatta 19. yüzyıla ait manzara resimlerinin büyük bir bölümü bu öğrencilere aittir. Daha sonra “Türk Primitifleri” olarak adlandırılacak olan ve büyük bir bölümünün Darüşşafakalı olduğu anlaşılan bu öğrencilere ait örneklerin, yaratıldığı dönem açısından manzara resmine büyük katkıları olmuştur. Ünlü sanat eleştirmeni **René Huygue**’nın nitelendirmesi göre Primitifler’in yaptığı manzaralarda usta bir işçilik, doğaya çocuksu ama yürekten bir bağlılık söz konusudur. Primitifler’in ortaya koyduğu manzara anlayışı, ışık-gölge ve perspektif kullanımı ile Osmanlı’nın geleneksel resmi olan minyatürden ayrılır. **Hüseyin Giritli, Osman Nuri, Ahmet Bedri, Mustafa, Fahri Kaptan, Salih Molla Aşki, Ahmet Şekûr, Munip** gibi isimlerin oluşturduğu Primitifler’in manzaralarının ortak özelliği saf doğa hayranlığın doğurduğu doğayı inceden inceye izleme ve bunu tuvale aktarırken ortaya çıkan naif bir çalışma tarzıdır.

Primitifler’in yaşadığı devirde doğa ile ilk ilişkiler kurulmuş, doğa izlenmiş ancak doğanın yorumlanması söz konusu olmamıştır. İzlenen doğa ise İstanbul’un genel görünümü değil, saray ve köşk bahçeleri ve parklardır. Primitifler’in doğa görüşleri tamamen objektif olup, belli başlı amaçları doğal görüntüyü olduğu gibi, katkısız ve yorumsuz vermektir. Bu amaçla fotoğraftan yararlanan Primitifler, fotoğraftan elde ettikleri görüntüleri kareleme-büyültme yöntemi ile tuvallerine nakletmişlerdir. Bu manzaralardaki ortak özellik, monoton düşey ve yataylarla oluşturulan statikliklerdir. Her şey en ince ayrıntısına kadar resmedilmiş olsa da dış dünyanın gerçek yaşamından uzaktır. Zira bu ıssız görünümde düş gibi bir atmosfer yaratılmıştır, bazen statik ve haşin, sert, bazen yumuşak fırça vuruşları ile. Bu resimlerde gökyüzü hep mavidir, bazen beyaz bulutlarla aydınlatılmıştır ve sular bu maviliği yansıtmaktadır. Monoton bir ritmin olduğu manzaralarda hiç bir şey hareket etmez ve her şey aynı kaynaktan gelen ışık ile aynı oranlarda aydınlatılır. Duru üslupları ve yüzeycilikle dış gerçeklik ile resimsel gerçeklik arasındaki farkı açıkça ortaya koyan⁹ bu resimler evrenin aynasıdır ki bu evrende ne sabah ne akşam vardır, buğulu ufuklar yoktur, güneş hiç parlamaz ve mevsimler hiç değişmez, bu dünyada ne sonbahar ne kış vardır. Turan Erol’un ifadesiyle “*her şey dolaylı ilkbahar ışığı altında sonsuz bir uykuya dalmış gibidir*”.¹⁰

19. yüzyıl Batı resmine bakacak olursak, Romantizm ile beraber manzara resminin ilk kez figür resminin önüne geçtiği görülür ki bunda **Constable**’ın etkisi büyüktür. Zira Constable’ın getirdiği doğacı manzara anlayışı Batı manzara resmini etkiler. Constable için doğa Tanrı isteminin en belirgin göstergesidir, bu nedenle manzara resmi ruhsallığı ortaya koyar. Constable, 18. yüzyılın felsefesi ile doğanın genel anlamıyla mekanik evren

⁹Sezer Tansuğ, “Türk Primitifleri”, Sanat Çevresi, S.3, Ocak 1979, s.18

¹⁰Turan Erol, a.g.e., s.107

hâline dönüştüğünü görmüş, ancak ağaçlarda, çiçeklerde kutsal olan ile dolu bir şeylerin olduğuna inanmıştır. Ona göre, insan kendini doğaya adarsa, doğadaki ahlakî ve ruhsal niteliği açığa çıkarılabilir. Bu nedenle manzaralarda doğa duygusallığının kaybedilmemesi gerekir.¹¹ Constable'dan etkilenen **Barbizon Okulu**'nun¹² doğaya bakış açısı da romantiktir. Romantizme göre yeryüzündeki yaşam, çok çeşitli şekilleri ve özellikleriyle bize kendini açar. Doğadaki yaşam öyle bir yaşamdır ki, onun büyüklüğü ve azameti insanın küçüklüğü ile karşılaştırılmaz. Algılanan her şeyin arkasında, var olan her şeyin arkasında sonsuz ezeli-ebedi bir birlik vardır ki bu Tanrıdır. Bu ezeli ve ebedi birlik bize kendini içsel olarak akıl, dışsal olarak doğa şeklinde gösterir ve insan bu açılımın bir parçasıdır. Romantizme göre her sanat yapıtının varlığı insan ruhunun yaratıcı gücünün sonucu olduğundan her yapıt ezeli-ebedi birlikten bir parça taşır ve manzara resmi de doğadaki yaşama karşılık gelen görüntüyü verir.¹³ Böyle bir doğa anlayışına sahip olan Barbizon Okulu sanatçıları **Theodore Rousseau, Corot, Courbet, Daubigny** doğal görüntülere olan tartışmasız inançlarını, Romantik bir üslup içinde dile getirirler. Doğal görüntüleri resmetmek onlar için sanatın özüdür ve sanat duyguyu ifade etmek için vardır. Bu nedenle söz konusu sanatçıların manzaralarında duygusallık, samimi bir alçakgönüllülük ve yumuşak başlılık söz konusudur.¹⁴ 19. yüzyılda Batı'da (özellikle Paris'te) akademik sanat anlayışı ise tamamen farklıdır. Bir kimsenin gördüğünü duygusallık içinde tasvir etmesi bayağı olarak kabul edildiğinden akademizm ile Romantizm arasında karşıtlık söz konusu olur ve özellikle Barbizon ressamı eleştirilir.

Böyle bir ortama giden ve Türk manzara resminde önemli bir konuma sahip olan **Şeker Ahmet Paşa**,¹⁵ bir yandan **Boulanger** ve **Gérôme**'un öğrencisi olur, diğer yandan ise doğa görünümüne olan tutkusunu onu Barbizon Okulu'na, Daubigny, Diaz, Corot ve Courbet'ye yöneltir. Şeker Ahmet Paşa'nın manzaralarında görülen sık ağaçlı ormanlar, dallar arasından gelen ışık huzmeleri Courbet'nin etkisini taşır. Şeker Ahmet Paşa'nın doğa sevgisi kendinden sonraki Türk ressamlarına da geçer ve bu sevgi çeşitli İstanbul görünümüleri olarak ifadesini bulur. Şeker Ahmet Paşa ile manzara resmi ilk defa saray bahçelerinin ve parkların dışına çıkmaya başladığı gibi, teknik açıdan Primitiflerin ortaya koyduğu "saf"lıktan kurtulur. Manzaralarına

¹¹Kennet Clark, *Landscape into Art*, John Murray, Great Britain, 1949, s.78

¹²Barbizon Okulu, 19.yüzyılın ikinci yarısında Fontainebleau Ormanı yakınlarındaki Barbizon köyüne yerleşen, Theodore Rousseau, Jean François Millet, Narcisse Diaz, Charles François Daubigny gibi Fransız manzara ressamlarının oluşturduğu gruptur. Bkz. John William Mollett, *The Painters of Barbizon*, N.Y.,Scribner and Woford, London, 1980

¹³Carl Gustav, "Nine Letters on Landscape Painting" , *Art in Theory 1815-1900*, (Ed.C.Harrison-P.Wood), Blackwell Publishers, USA, 1998, s.103 vd.

¹⁴Kennet Clark, a.g.e. , s.84

¹⁵Şeker Ahmet Paşa için bkz. Cemal Tollu, *Şeker Ahmet Paşa*, MEB, İstanbul, 1967; Dürriyade Ayhan Dürriüoğlu, *Şeker Ahmet Paşa*, Metot Matbaası, Ankara, 1977

yerleştirdiği ufak figürlerle âdeta doğanın görkemini daha da artıran Şeker Ahmet Paşa, döneminin manzara türünün en güzel örneklerini verir. Örneğin **Ormanda Oduncu** adlı eserinde iki farklı bakış açısını aynı tuval üzerine yansıtmasıyla kesin bir inandırıcılık elde eder. Bu eserde birinci bakış açısı en uzaktaki kayın ağacının resimdeki her şeyden daha yakın olmasını sağlayan ormanın öteki ucundan bakışdır ki bu nedenle ormancı ve katırı en uzakta olan figürlerdir. İkinci bakış açısı ise oduncunun gözüyle ormanın içine bakma sonucu ormanın büyüklüğü karşısında oduncunun küçük kalmasıdır. Eserin taşıdığı inandırıcılık **John Berger**'e göre varoluşsal bir kesinliktir ve ormanın yaşantısına veya algılanışına uygunluktur. Ormanın ürkütücülüğü insanın kendini ormanın içinde görmesinden kaynaklanır. Orman oduncuyu dört bir yandan sarmıştır. Ormanda insan kendini ikili bir görünüm içinde görür. Bir yandan ormanın içinde yol alınır, diğer yanda da sanki insan kendisine dışardan bakıyormuş gibi orman kişiyi çevreler. Resmin kendine özgü inandırıcılığını veren de oduncunun yaşantısını tam bir doğrulukla yansıtmasıdır. John Berger'e göre Avrupa manzara resminin geliştirdiği dil bir ormanı veya tarlayı içinden anlatacak bir yaşantıyı dile getirecek bir özellikte değildir. Şeker Ahmet Paşa ise ormana oduncunun gözü ile bakar, oysa Courbet ormana böyle bakmaz, Courbet ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimler. Onun için orman bir geyiğin ölmesi veya bir avcının aşkını düşünmesi gibi olaylara bir sahne olarak düşünür. Şeker Ahmet Paşa ise ormanı kendi başına var olan bir yer olarak görmüş ve kendisinde ormanın varlığı öylesine ağır basmıştır ki Paris'te öğrendiği, kendisi ile orman arasında olması gereken uzaklığı koruyamamıştır. John Berger'e göre biri içinden diğer dışından bakma, Şeker Ahmet Paşa'nın manzarası ile Avrupa manzara resmi arasındaki farkın nedenini oluşturur.¹⁶

Şeker Ahmet Paşa gibi, manzara resminin gelişmesine katkısı olanlar arasında **Süleyman Seyyit**,¹⁷ desen keskinliği, renk berraklığı, fırça vuruşlarındaki matematik bir düzene işaret eden titizliği ile dikkati çekmiş, manzaralarında doğanın arkasına gizlenerek, kişiliğini belirtmemiş, gördüklerini değiştirmemiştir. Avrupa'da eğitim almamış olsa bile, Batılı tarzda manzaralar yapan **Hüseyin Zekai Paşa**¹⁸ Yıldız Sarayı bahçesinden bir köşkü gösteren tablosu ile Primitiflere yaklaşırken, **Erenköy'den** gibi yapıtlarıyla açık havanın renk ve berraklığını başarıyla verir.¹⁹ Paletinden koyu renkleri

¹⁶John Berger, (Çev.Cevat Çapan), “Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne”, Sanat Çevresi, S.11, Eylül 1979, s.6

¹⁷Süleyman Seyyit için bkz. Günsel Renda - Turan Erol, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1980, C.I, s.120-122; Nurullah Berk, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Akbank Yayınları, İstanbul, 1972, s.11

¹⁸Hüseyin Zekai Paşa için bkz. Günsel Renda - Turan Erol, a.g.e., s.132-134

¹⁹Nurullah Berk, a.g.e., s.8 vd.

atan Paşa, aydınlık tonlarda çalışmış, manzara türünün önemli örneklerini vermiştir.

Doğa görünümlerinin yoğun bir şekilde ele alındığı bu dönemin, doğaya bakışı hakkında fikir vermesi açısından Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi yazarlarından **A.Kemal Emin**'in "Tabiat" adlı yazısı ilginçtir. A.Kemal Emin'e göre doğa yaradılışın bütünlüğünü hatırlatır, "*Hilkat (yaradılış) düşülününce piş-i nazarda (göz önüne) la-yuadd (sayısız) güzellikler tecelli eder. O güzelliklerin ruh-u beşerde hasıl ettiği intiba'at (izlenim) sanayi-i nefiseyi (güzel sanatları) vücuda getirir*"²⁰ ifadeleri ile, A.Kemal Emin doğayı sayısız güzellikleri ortaya koyan yaradılışın bir tezahürü olarak görür ve bu nedenle güzel sanatların en yetkin hocasının doğa olduğunu ifade eder. Sanatın, "*narin güzel ve mahir olmaktan başka bir şeye yaramayan şeylerden ibarettir*"²¹ olarak tanımlandığı bu dönemde sanatın hiç bir çıkar ilişkisine dayanmadığı ve sadece insan ruhunda heyecanlar doğurduğu fikri hâkimdir. "*Sana'at hiç bir menfaat temin etmez, kesemize bir para ilave etmez. Fakat daha iyisini yapar:kendisinden başka bir şeyin veremeyeceği meserreti (sevinç) güzel bir şeyin karşısında bulunduğumuz zaman ruhumuzu teheyyüc (heyecanlandıran) eden meserreti bizlere ikaz eder*"²² ifadelerinin sahibi olan Sanayi-i Nefise mektebinde sanat tarihi öğretmeni olan **Vahid Bey**'e göre insan doğanın azameti karşısında önce hayrete düşmüş, sonra bununla yetinmeyip onu taklit etmeye başlamıştır. Taklit belki sanatın esasıdır fakat sanatın mutlak konusu ve gayesi değildir. Doğa güzelliğinin ifadesi için bir araçtır zira insan hayal ettiği tüm güzellikleri doğada bulamaz ve bu eksikliği kendi imgeleminden tamamlar. **Galip Bahtiyar**'ın ifade ettiği gibi "*ne görülürse onu yapmak... vakıa bu bir düsturdur. Fakat bu mutlak gördüğümü yapacağım diye süjenin ruhunu letafetini (kibarlık, naziklik) bırakıp süje veya modeldeki ufak tafsilatı taklide çalışmak demek değildir*".²³ Sanatçının ruhunun inceliklerini eserine yansıtması, doğada bulamadığı güzellikleri kendi hayal gücünden tamamlaması, doğa karşısında heyecanlanması, bütün bunlar sanata romantik yaklaşımın bir sonucudur. Doğanın yüceliği, büyüklüğü sanatçıyı hayrete düşürmekte ve bu duygusallık içinde sanatçı kendi hayal gücünü de kullanarak eserini ortaya koymaktadır. Sanata olan bu romantik yaklaşım ile resim de romantik bir tarzda tasvir edilir: "*Resim, mevsim-i şitada (kış mevsiminde) ben-i*

²⁰A.Kemal Emin, "Tabiat", Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:9, 10 Sefer 1330/17 Haziran 1327, s.71

²¹Vahid, "Sanaat-ı Nefisenin Ehemmiyet ve Faidesi", Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:1, 7 Kanun-i Sani 1326/19 Muharrem 1330, s.4, aktaran:A.Sinan Güler, İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1994, s.77

²²Vahid, a.g.e., s.4

²³Galip Bahtiyar, "Sanayi-i Nefise Hakkında Bir İki Söz", Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:14, 1 Mart 1330, s.151, aktaran: A.Sinan Güler, a.g.e., s.98

beşere (insanlara) ruh-efza (ömür artıran) baharlar, parlak parlak tulu'lar (doğuşlar) temaşa (seyir) ettirir. Arzu eden kalbe de bahar içinde hazanlar gösterir. Bir bahar sabahında sahil-i bahrin (deniz kıyısı) yeşil kayaları üzerine oturmuş o sukun-u abad-ı latifde (sonsuz kibarlığın sessizliği) hayaline dalmış bir mest-i muhabbetin uzaktaki beyaz yelkenli bir gemiyi temaşa etmesi ne kadar hoşdur, fakat şu levha-i nefise, şu hatıra-ı latife zevale (sona) doğru koşub gitmektedir, bunun devamını temin edecek vasıta-ı yegâne ise resimdir”²⁴

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesinde estetik ve sanat felsefesine eğilen başlıca yazar olan **A.Kemal Emin**, Fıkr-i Bedayi-pesend (Güzeli Beğenme Fikri) adlı yazısında “*güzel bir manzara bulursam (tuvalime) nakletmek ümidiyle dolaşır dururum*”²⁵ diyerek manzara resminde pitoreskliğinin önemini vurgularken, pitoresk (görünüşü resim konusu olmaya değer, canlı, ilginç, renkli) bir görüntüyü ise ancak sanat eğitimi almış bir ressamın yakalayabileceğine işaret eder. A.Kemal Emin’in üzerinde önemle durduğu pitoresklik özellikle **Hoca Ali Rıza**’nın manzaraları için söz konusudur. Doğaya büyük bir tutkusu olan Hoca Ali Rıza, bu tutkusunu pitoresk köşeleri tuvaline aktararak göstermiştir. Açık hava ressamı olan Hoca Ali Rıza kimi zaman İzlenimciliğe yaklaşmış, devrin İstanbul’unu, kırlarını, eski evlerini resimlerken paleti İzlenimciliğin renk anlayışı içinde olmuştur. Doğa karşısında, içtenlikle yaptığı sıcak ve renkli çalışmaları ile Hoca Ali Rıza, **Celal Esat Arseven**’in ifade ettiği gibi, eserlerinde daima bir Türk ruhunun bulunması ile manzara türünde, Türk resim sanatının özgünlüğe kavuşmasında büyük bir adım atmıştır. İçinde yaşadığı İstanbul’un yerel havasını sevilen romantik konular hâline getiren Hoca Ali Rıza, yüzyıl başı İstanbul’unu manzaraları ile ölümsüzleştirmiştir.

Türk resminde İzlenimci manzara anlayışı 1914 Kuşağı ile başlar ancak **Halil Paşa**’nın manzaraları İzlenimci manzaranın ilk habercileridir. Halil Paşa (1856-1940) **Gérôme** atölyesinde çalışmış olmasına rağmen akademik klasisizmden uzak çalışan Barbizon ressamı ile İzlenimcilerin etkisinde kalarak, İzlenimci etkileri yansıtan manzaralar yapmıştır. Halil Paşa’nın manzaralarında renk zenginliği ve fırça rahatlığı dikkati çeker ve doğadan edindiği izlenimleri tuvaline yansıtır. Manzaralarında Barbizon Okulu’nun kır sevgisi ile İzlenimciliğin karışımı vardır. Bu nedenle Halil Paşa’nın eserleri İzlenimci manzara anlayışına bir köprü oluşturur. Diğer bir deyişle 19. yüzyıl manzaraları ile 20. yüzyıl manzaraları arasında bir geçiştir. Paris’e gitmeden

²⁴Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, “Resim”, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:1, 7 Kanun-i Sani 1326/19 Muharrem 1329, s.3, aktaran: A.Sinan Güler, a.g.e., s.93

²⁵A.Kemal Emin, “Fıkr-i Bedayi-pesend / L’idée Esthetique”, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:10, 11 Rebi-ül Evvel 1330/16 Şubat 1327, s.76, aktaran: A.Sinan Güler, a.g.e., s.73

önce muhtemelen 19. yüzyılın genel manzara stiline bağlı olan Paşa, İstanbul'a döndükten sonra aradaki bağı kopartmıştır. Halil Paşa'nın manzaralarında görülen İzlenimcilik eğilimi akademizmden biraz izler taşır, akademizme İzlenimciliği uygulayarak ikisini birleştirmek istemiştir. Manzaralarındaki İzlenimciliğe özgü nitelikleri ışığı vermek için kullandığı turuncu tonlar, suyun saydamlığına olan ilgisi ve bağımsız fırça vuruşlarıdır.

Manzara türü İstanbul'da diğer türlere oranla en yaygın işlenmiş²⁶ olanıdır ve Boğaziçi ressamlarından sonra İstanbul'u en iyi anlatan, İstanbul manzarası uzmanları ise 1914 Kuşağı'dır. 1914 Kuşağı manzarayı, kendilerinden önceki dönemlerde olduğu gibi, yaygın bir biçimde ele almıştır. Özellikle İstanbul'un renkli ve ışıklı görünümünün sanatçıya sonsuz seçenekler sunması, manzaranın Meşrutiyet dönemi resmi içinde de varlığını sürdürmesine olanak tanır. İstanbul doğasından esinlenmek 1914 Kuşağı'nın vazgeçemediği bir olgudur. İstanbul'u semt semt yansıtan manzara resimleriyle 1914 Kuşağı, 19. yüzyıldan itibaren görülen manzara geleneğinin bir devamcısı²⁷ olarak karşımıza çıkar. Halil Paşa'nın manzaralarında izine yavaş yavaş rastlanılan İzlenimci anlayış 1914 Kuşağı manzaralarında iyice belirginleşir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunları olan kuşak, 1910'larda sanat eğitimlerini geliştirmek üzere Paris'e gider ve Paris'in sanat anlayışından etkilenir. Bu dönem Paris'te İzlenimcilik (1870'lerde başlayan) yaygın bir teknik olarak akademikleşmiştir. Kuşak her ne kadar **Cormon** gibi gelenekçi bir hocanın öğrencisi olmuşsa da, daha özgür ve çağa uygun bir estetiği benimser ki bu estetik anlayış İzlenimci akıma dayanır. I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla yurda dönen kuşak, manzara resmine yenilikler getirir. Öncelikle gerçekçiliğin, natüralizmin devrini kapatıp, kişisel yorumların temelini atarlar. 1914'te İstanbul'da sergiler de açmaya başlayan bu ressamların ele aldığı doğa görünümünde İzlenimci bir teknik görülür. Siyah, kahverengi ve her çeşit koyu rengi paletlerinden atölye dışına çıkıp, açık havada İstanbul'un ışıklı ve renkli dünyasını ele alırlar.

Manzara resmini, **Monet**'nin deyimi ile "tabiata açılmış pencere" olarak yepyeni bir niteliğe kavuşturan **İbrahim Çallı**²⁸ geçen dönemin gerçekçiliğine son vererek İzlenimci tarzda eserler verir. Geniş fırça vuruşları ve tuval üzerindeki boya yoğunluğu ile Çallı'nın manzaraları, o güne kadar Türk resminde görülmemiş bir göz hazzı verecek uyum içindedir. İzlenimci tarzda manzaranın en başarılı örneklerini ise **Nazmi Ziya Güran**²⁹ verir. Kuşak sanatçıları içinde İzlenimciliğe en yakın olan Nazmi Ziya, Monet'nin getirdiği

²⁶Semra Germaner, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993, s.73

²⁷Kaya Özsezgin, Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, T.İ.B., İstanbul, (Tarihsiz), s.19

²⁸İbrahim Çallı için bkz. Kaya Özsezgin, İbrahim Çallı, YKY, İstanbul, 1993

²⁹Nazmi Ziya Güran için bkz. Turan Erol, Nazmi Ziya, YKY, İstanbul, 1995

renk dünyasına bağlı kalmıştır. Göksu'yu, Kandilli'yi, Maçka'yı, Boğaz sırtlarını, Haliç'i, kır kahvelerini tuvaline aktaran Nazmi Ziya pırıl pırıl, aydınlık renkleri ve ışık-gölge oyunları ile manzaraya farklı bir boyut kazandırır. İstanbul manzaralarının önemli temsilcilerinden biri olan **Hikmet Onat**'ın³⁰ manzaralarında deniz önemli bir rol oynar. Her zaman sakin ve dalgasız denizleri ele alan Hikmet Onat, kıyıdaki yapıların, camilerin, ağaçların, sandalların, kayıkların deniz üzerindeki akisleri ile ilgilenmiştir. İbrahim Çallı ve Nazmi Ziya'dan farklı olarak manzaralarında koyu tonlara da yer vermiş ancak bu uygulaması tablolarının aydınlığını ortadan kaldırmamıştır. Hikmet Onat'ın izinden giden **Hasan Vecih Bereketoğlu**³¹ manzaralarında Kurbağalıdere'yi, Boğaziçi'ni ve Salacak kıyılarını işlemiş ve sandalların sudaki akisleri ile ilgilenmiştir.

1914 Kuşağının manzaralarını **Hilmi Ziya Ülken** Fecri Ati dönemi edebiyatına benzeterek, "*Fecri Atinin edebiyatta aradıkları şeyi onlar da resimde buldular: Ada plajları, Çamlıklar, Kalamış koyunda sabah, Cami avluları*" ifadesini kullanmıştır.³²

İmparatorluktan Cumhuriyete geçiş ile beraber, halkçılık ilkesi yeni devletin diğer alanlarda da olduğu gibi kültür politikasını belirler ve kültür ile sanattan mümkün olduğunca geniş bir halk kesiminin yararlanması gündeme gelir. Cumhuriyete kadar Galatasaray sergileri hariç, sanatsal etkinlikler, dar bir çevrede söz konusu iken, ilk defa Cumhuriyet ile birlikte İstanbul'da daha geniş bir çevreye ve giderek de Anadolu'ya yayılır. Kültüre ve sanata yansıyan halkçılık ilkesi sanatçıları Anadolu ve halk gerçeğinin gözlenerek yapıtlara aktarılması sonucunu doğurur. Bunun sonucu olarak Müstakiller ile birlikte manzaranın içeriğinde değişiklik olur. Önceki dönemlerde manzaralara konu olan İstanbul panoraması yerini yavaş yavaş Anadolu görünümüne bırakır, örneğin çizgi yapısıyla renk ahengini birleştiren **Cevat Dereli**³³ duyu zenginliği içinde, köy hayatı ile Anadolu görünümünü bağdaştırır. Şeffaf, sıcak ve çekici renkleri bir araya getiren Dereli, içtenliği ile dikkati çeker. Bursa'da resim öğretmeni iken yaptığı Bursa manzaraları ile tanınan **Hale Asaf**,³⁴ geniş fırça vuruşlarıyla ve kendine özgü lirikliği ile bir tür romantik anlayış sergiler. **Muhittin Sebati**³⁵ de Anadolu görünümü Hale Asaf gibi

³⁰Hikmet Onat için bkz. Nurullah Berk, a.g.e., s.20-21; Kaya Özsezgin, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, YKY, İstanbul, 1996, s.73-77

³¹Hasan Vecih Bereketoğlu için bkz. Nurullah Berk - Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981, C.II, s.62

³²Hilmi Ziya Ülken, Resim ve Cemiyet, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942, s.32-33

³³Cevat Dereli için bkz. Nurullah Berk - Adnan Turani, a.g.e., s.72; Nurullah Berk - Hüseyin Gezer, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, T.I.B., İstanbul, 1973, s.46

³⁴Hale Asaf için bkz. Nurullah Berk - Adnan Turani, a.g.e., s.82-84; Nurullah Berk - Hüseyin Gezer, a.g.e., s.48

³⁵Muhittin Sebati için bkz. Nurullah Berk - Adnan Turani, a.g.e., s.82; Nurullah Berk, a.g.e., s.27

romantik bir yaklaşımla ele alırken, **Mahmut Cuda**³⁶ realist bir tutum içindedir.

1914 Kuşağı'nda İstanbul görünümüleri ile sınırlanan manzaranın içeriğini genişleten Müstakiller, ayrıca konuyu geri plana iterek, biçime önem verirler ve doğa biçimlerinin deforme edildiği (bozulduğu) bir sanat anlayışı söz konusu olur.³⁷ Bu sanat anlayışı, özellikle Ekspresyonizmin Türkiye'deki iki ilginç temsilcisi olan **Ali Avni Çelebi** ve **Zeki Kocamemi**'nin eserlerinde belirgindir. Ali Avni Çelebi Türk resmine konstrüktivist-inşaaacı bir anlayış getirir, görünümüleri **Kübistler**³⁸ gibi dağıtmadan, nesnelerin boşluk içinde doldurdukları yeri ve ağırlıklarını çizgiler, plan ayrıntıları ve renklerle göstermiştir. Ali Avni Çelebi bir konuşmasında resimlerinde görülen Ekspresyonist etkiyi İzlenimcilik ile karşılaştırarak şöyle açıklar:³⁹ *"Hocalarımız kuşağı, onlar da yepyeni görüşler getirmişlerdi kendi dönemlerinde. Onların yetiştiği yıllarda hâkim olan görüş Empresyonizmdi, bilindiği gibi. Bu görüş tabiatın görünüş ve intibalarına dayanır kısa ifadesiyle. Ekspresyonist görüş ise, bünyeyi de içine alan konstrüksiyon yoluyla kitlelerin ağırlığını, planlarını değerlendirir. Mekan problemini halleder. Desen ve konturlar -sınır çizgileri- daha serttir"*. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi ki bu sanatçılar çok çeşitli konularda figür ağırlıklı çalışmışlardır, manzarayı da Ekspresyonist bir anlayışla ele almış ve manzaraya yeni bir boyut kazandırmışlardır.

Türkiye'deki resim sanatının Batıyla kıyaslandığında, 50 yıllık bir gecikme gösterdiğini ve bu gecikmenin 19. yüzyıl ortasında yağlıboya ressamlarıyla başlayarak, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin uyguladığı eğitim olduğunu savunan (D) Grubu sanatçıları, çağa uyma görevini yüklenir. 20. yüzyılın başından beri Batı'da Fovizm, Fütürizm, Kübizm, Sürrealizm gibi yeni teknikler getiren değişik eğilimler olduğunu, ancak Türk resminin 1930'lara kadar bütün bu akımlara yabancı kaldığını gören (D) Grubu, bu yabancı kalışın Batılılaşmaya doğru giden yeni Türkiye'nin fikir ve sanat dünyası için bir eksik olarak kabul ederler. Söz konusu gecikmeyi ortadan kaldırmayı kendilerine görev edinen (D) Grubu, akademizmi, körü körüne tabiat taklitçiliğini, kopyacılığını reddeder. **Ercüment Ekrem Talu** *"Benim, kör değneğini bellemiş gibi, alışık olduğum klasik sanatın yerine, burada yepyeni, hatta ileri bir sanat kaim olmuştu. Benim kafam biraz işleyince bunu*

³⁶Mahmut Cuda için bkz. Nurullah Berk - Adnan Turani, a.g.e., s.84-85; Nurullah Berk - Hüseyin Gezer, a.g.e., s.46

³⁷Kaya Özsegin, Cumhuriyetin 75.Yılında Türk Resmi, T.İ.B., İstanbul, (Tarihsiz) s.30

³⁸Kübizm, 1908 yılında Paris'te Pablo Picasso ve Georges Braque öncülüğünde oluşan ve cismin parçalara ayrılarak tuval üzerinde yeniden, değişik bir yorumla bir araya getirilmesi ilkesine dayanan bir akımdır. Bkz. Zeynep Rona, "Kübizm", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, C.II, s.1074

³⁹Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, a.g.e. , s.45

*kavramaya, şuurum zevk almaya başladı. Anladım ki D Grubunu kurmuş olan yedi ressam ve bir heykeltıraş Türk genci, yurtlarına modern ve entelektüel bir sanat zevki aşılama istiyorlardı”*⁴⁰ diyerek (D) Grubunun Türk resim sanatına kazandırdığı modern anlayışa dikkati çeker. (D) Grubu’nun etkili olduğu yıllarda gerçekleştirilen önemli etkinlikler arasında yurt gezileri yer alır. 1938 yılından başlanarak 1943 yılına kadar ressamlar gruplar halinde Anadolu’ya gönderilir. Böylece Anadolu doğası ve yaşamı manzaralara yansır.

Türk resim sanatının geçirdiği evrelerin en iyi göstergesi, sıkça işlenmiş bir konu olan manzaradır. 18. yüzyılın ikinci yarısında, duvar resimlerinin başlıca konusu olan manzaralar, Batı tarzı resim anlayışının ilk örnekleri olarak karşımıza çıkar. 19. yüzyılda askerî ve sivil okul kökenli olan ressamlarımız da manzarayı temel alarak, nesnel bir yaklaşım sergilemişlerdir. Nesnel yaklaşımdan uzaklaşma, daha özgür fırça vuruşlarının egemen olduğu bir anlayış ortaya koyan Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa’nın manzaralarında söz konusu olur. İzlenimci akıma yaklaşan manzaralarıyla Halil Paşa, 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında bir köprü oluşturmuş, 1914 Kuşağı ise, İzlenimci manzara anlayışlarıyla 19. yüzyılın resim estetiğine son vermişlerdir. Manzara resmine kişisel yorumu getiren 1914 Kuşağını izleyen Müstakiller ve (D) Grubu sanatçıları da manzarayı kendilerine özgü üslupları içinde ele almışlardır.⁴¹ Türk resim sanatının geçirdiği evreleri gösteren manzara resmi, yapıldığı dönemin görsel belgesi olması nedeniyle de resim sanatımızda ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

KAYNAKÇA

- A.Kemal Emin, “Tabiat”, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:9, 10 Sefer 1330/17 Haziran 1327, s.71
- , “Fikr-i Bedayi-pesend / L’idée Esthetique”, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:10, 11 Rebi-ül Evvel 1330/16 Şubat 1327, s.76
- ARIK, Rüçhan, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
- BERGER, John, (Çev.Cevat Çapan), “Şeker Ahmet Paşa’nın Bir Resmi Üstüne”, Sanat Çevresi, S.11, Eylül 1979, s.4-7
- BERK, Nurullah, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Akbank Yayınları, İstanbul, 1972

⁴⁰Nurullah Berk-Hüseyin Gezer, a.g.e., s.53

⁴¹Zeynep İnankur, “Manzara”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, C.II, s.1172-1173

- BERK, Nurullah - Gezer, Hüseyin, 50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, T.İ.B., İstanbul, 1973
- BERK, Nurullah - Turani, Adnan, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1981
- CEZAR, Mustafa, Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, E.K.Aksoy KESSVY, İstanbul, 1995
- CLARK, Kennet, Landscape into Art, John Murray, Great Britain, 1949
- DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, "17th-18th Century Baroque", Sculpture, Taschen, Germany 1987, C.III, s.163-236
- DÜRRÜOĞLU, Dürrizade Ayhan, Şeker Ahmet Paşa, Metot Matbaası, Ankara, 1977
- EROL, Turan, "Painting in Turkey in XIX and Early XXth Century", A History of Turkish Painting, Tıglat Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1988, s.90-436
- , Nazmi Ziya, YKY, İstanbul, 1995
- GALİP Bahtiyar, "Sanayi-i Nefise Hakkında Bir İki Söz", Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:14, 1 Mart 1330, s.151
- GERMANER, Semra, "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", Osman Hamdi Bey ve Dönemi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1993, s.69-74
- GUSTAV, Carl, "Nine Letters on Landscape Painting", Art in Theory 1815-1900, (Ed.C.Harrison-P.Wood), Blackwell Publishers, USA, 1998, s.101-107
- GÜLER, A.Sinan, İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1994
- İNANKUR, Zeynep, "Manzara", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, C.II, s.1170-1173
- İSLİMYELİ, Nüzhet, Asker Ressamlar ve Ekoller, Doğu Ltd.Şti., Ankara, 1965
- KUBAN, Doğan, "Türk Mimarisi'nde Barok ve Rokoko", Türk ve İslâm Sanatı Üzerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1995, s.131-139
- MOLLETT, John William, The Painters of Barbizon, N.Y.,Scribner and Woford, London, 1980
- ÖZSEZGİN, Kaya, Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, T.İ.B., İstanbul, (Tarihsiz)
- , İbrahim Çallı, YKY, İstanbul, 1993

Türk Manzara Resmi

- , Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, YKY, İstanbul, 1996
- PRATER, Andreas - Bauer, Hermann, Painting of the Baroque, Taschen, Portugal, 1997
- RENDİ, Günsel, Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977
- RENDİ, Günsel - Erol, Turan, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Yayınları, İstanbul, 1980
- RONA, Zeynep, “Kübizm”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları, İstanbul, 1997, C.II, s.1074
- SITWELL, Sacheverell, Baroque and Rococo, G.P.Putnam’s Sons, Great Britain, 1967
- SKRİNE, Peter N., The Baroque Literature and Culture in Seventeenth Century Europe, Holmes and Meier Publishers Inc., Great Britain, 1978
- SOUCHAL, François, “18th Century Rococo”, Sculpture, Taschen, Germany 1987, C.III, s.237-297
- Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, “Resim”, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:1, 7 Kanun-i Sani 1326/19 Muharrem 1329, s.3
- TANSUĞ, Sezer, “Türk Primitifleri”, Sanat Çevresi, S.3, Ocak 1979, s.18-19
- TOLLU, Cemal, Şeker Ahmet Paşa, MEB, İstanbul, 1967
- ULRİCH, Homer - Pisk, Paul A., A History of Music and Musical Style, Harcourt, Brace and World Inc., USA, 1963, s.206-311
- ÜLKEN, Hilmi Ziya, Resim ve Cemiyet, Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1942
- VAHİD, “Sanaat-ı Nefisenin Ehemmiyet ve Faidesi”, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, Numara:1, 7 Kanun-i Sani 1326/19 Muharrem 1330, s.4