


| | | |
|----------------|---|------------|
| Başvuru | : | 16.04.2018 |
| Kabul | : | 02.07.2018 |

Doi: 10.26650/artsanat.2018.10.0001

Sonsuza Doğru “Uçsuz Bucaksız” Bir Yol Ve Şeker Ahmed Paşa’nın Manzara Resimleri

İlona Baytar*

 orcid.org/0000-0001-8564-5665

Öz

Resimsel bir yorumdan çok doğaya öykünme ile ortaya çıkan manzara teması, Türk resminin başlangıcını oluşturur. Öyle ki resim sanatının ilk örneklerini veren ressamalarda doğa görünüşleri, özellikle orman resimleri, en çok işlenen konular arasında yer alır. Her biri aynı eğitimi alan ve aynı toplumsal düşünce yapısına göre yetişen Türk ressamların hemen hepsi manzara temasının örneklerini verir. Şeker Ahmed Paşa da defalarca aynı temayı çalışır. Ancak onun yapıtları çağdaşı olan diğer ressamlardan farklıdır. Peki, onu farklı kılan nedir? Klasik ve daha çok oryantalist eğilimli bir eğitim almış olmasına karşın manzara çalışmasının nedeni nedir? “Sonsuza Doğru ‘Uçsuz Bucaksız’ Bir Yol ve Şeker Ahmed Paşa’nın Manzara Resimleri” başlığını taşıyan bu çalışma, Şeker Ahmed Paşa’nın üslubu üzerinde durarak söz konusu sorulara cevaplar aramayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Şeker Ahmed Paşa • Manzara resmi • Orman

An Everlasting Road and Şeker Ahmed Pasha’s Landscape Paintings

Abstract

The landscape theme that occurs through an imitation of nature, rather than a painterly explication, forms the inception of Turkish painting. Landscape views, especially paintings of forests, are the most common subjects of the painters who produced the first samples of painting art. Each of the Turkish painters who were trained in the same way and grew up in the same social frame of mind performed the landscape theme. Şeker Ahmed Pasha also performed the same theme a number of times. What makes him unique even though his subject is the same as his contemporaries? Why did he produce landscape paintings even though he received a classical and mostly orientalist education? This study aspires to answer the points in question, emphasizing the style of Şeker Ahmed Pasha.

Keywords

Şeker Ahmed Pasha • Landscape • Forest

* İlona Baytar (Dr.), Milli Saraylar Dolmabahçe Sarayı Araştırma Birimi Görevlisi, Sanat Tarihçisi, İstanbul, Türkiye. Eposta: ilonabaytar@gmail.com.

Atf: Baytar, İlona, ‘Sonsuza Doğru “Uçsuz Bucaksız” Bir Yol Ve Şeker Ahmed Paşa’nın Manzara Resimleri’, **Art Sanat**, 10, 2018, s. 1–12.

Doğanın resimsel olarak yorumlanması anlamına gelen manzara resmi, antik dönemlerden itibaren yer ve duvar resimlerinin betimlemelerinde yer alır. Batı tuval resminde ise dini resimlerin arkasında fon olarak kullanılır; ancak konu olarak bağımsız bir resim formuna dönüşmesi 16. yüzyılda gerçekleşir. İtalyan ve Flaman resminde özgün örnekleri görülmeye başlanan manzara teması, 19. yüzyılın kavram değişimleri içinde yeniden yorumlanarak Romantik akımın içinde şekillenir. Bu tarihten itibaren artık manzara teması, bir çerçeve olmanın ötesinde figür resminin önüne geçecek; daha çok akıl ve duygular üzerinden izleyiciyi kendi ruh durumunu incelemeye ve onun kendi duyguları üzerindeki etkisini çözümlenmeye yönelten bir etkiye dönüşecektir. Kısa sürede bilim, felsefe ve edebiyatı etkisine alan doğa kültürü, Richard Wilson'la birlikte resim sanatını da egemenliğine alır; Alexander ve John Robert Cozens'in yeni suluboya tekniğiyle yaptıkları manzaralarla özgünlük kazanır, Paul Sandby, John Crome, Thomas Girtin ve John Seli Cotman'ın yapıtlarıyla olgunluğa, Constable ve Turner'la da doruk noktasına ulaşır.¹

Daha çok Tanrısallık ve yansıması olarak ifadesini bulan Batı manzara resmi, algılanan ve var olan her şeyin arkasında sonsuz ezeli-ebedi bir birliğin üzerinde durur ve bu birliği içsel olarak akıl, dışsal olarak da doğa şeklinde gösterir. İnsanı ise bu açılımın bir parçası olarak sunarken, manzara resmi doğadaki yaşama karşılık gelen görüntüyü verir. Artık görsel izlenimin yerini ışığın katışıksız olarak aktarımı alır.²

Romantik manzara resmi ile İngiltere, resim sanatının öncüsü olurken Almanya hemen ardından gelir. İngiliz ressam Constable gerek seçtiği konular gerekse tekniğindeki doğallıkla daha sonradan oluşacak olan Barbizon okulunun ve modern manzara resminin gelişimine büyük katkıda bulunur. Günün ışık ve hava koşullarına göre değişimini resmeden Constable, renkleri paletinde karıştırmak yerine yan yana tuşeler halinde kullanır ve resme boyasal olarak yeni bir bakış getirir.³

Almanya ve İngiltere'de kendi bireysel yorumlarına ulaşmaya çalışan sanatçıların varlıklarına karşın 19. yüzyılın ilk yarısında Fransa'da resim sanatı sınırları belirli, estetik olarak da Fransız Akademi kurallarına bağlı, Neo-klasik gelenekler içerisindedir. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise akademinin tüm kurallarını bırakacak olan bir okul ortaya çıkacaktır; Barbizon

¹Zeynep İnankur, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul,1997, s 34; a.y. "Romantizm", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. III, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 1575.

²Zeynep İnankur, "Romantizm", s. 1575; Nilüfer Öndin, "Türk Manzara Resmi", **Muğla Üniversitesi SBE Dergisi**, C. I, S. 2, 2000, s. 4.

³Zeynep İnankur, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, s. 34.

Okulu. Fransız manzara ressamlarından oluşan bu grup, ülkelerinin doğasını ve gerçeğini yansıtmaya isteği ile gördüklerini romantik ressamlar gibi idealize etmeden, gerçekçiliğin verdiği ışık ve etkiyi kullanarak tuvallerine yansıtmayı hedeflerler. Doğa sevgisini ve doğa kültürünü yüceltmeleri dönemin kentsel yaşamına karşı romantik bir başkaldırı olarak nitelendirilir.⁴ Doğrudan açık havada çalışan ressamlar için artık taslak ve bitmiş resim ayrımı yoktur. Bu ressamlar doğayı gözlemleyerek, ışık ve etkisine önem vererek çalışırlar. Ton birliğinin sağlanması için boyayı özgürce kullanırlar.⁵

Bireysellik, gerçeklik ve romantizm arasında Batı resmi, akademinin yanında ve karşısında duran sanatçı gruplarının ortaya çıkardığı yeni bir ortam içinde, geçmişinden getirdiği deneyimler içinde ilerlerken Osmanlı, henüz yeni yol almaya başladığı resim sanatında özellikle asker kökenli ressamların kendi çabaları ile ortaya çıkarmaya çalıştıkları resimlerden ibarettir. Askerî okullarda aldıkları teknik eğitimi geliştiren bu sanatçıların verdiği ilk örnekler de konu olarak manzarayı ele alır. Nitekim Batı resmi için ulaşılan bir sonuç olan manzara teması, Türk resminin başlangıcını oluşturacaktır.

Geleneksel minyatür resminden Batı kaynaklı resme geçişte Osmanlı'nın kendi toplumsal dinamiklerinin yanında hiç kuşkusuz Paris'e resim öğrenimi için giden Osman Hamdi, Ahmed Ali (Şeker Ahmed) ve Süleyman Seyyid önemli rol oynayacaklardır.

İlerleyen yıllarda Şeker Ahmed Paşa olarak anılacak olan Ahmed Ali, 1841'de Üsküdar'da doğar. Askerî okullarda aldığı anatomi ve perspektif dersleri onun resim eğitiminin ilk temellerini oluşturur. (Figür 1/F.1) Yaptığı resimlerin dönemin sultanı Abdülaziz tarafından beğenilmesi üzerine, 1861'de devlet desteği ile Paris'e gönderilir. Şeker Ahmed Paşa'nın Paris'e gittiği yıllarda Neo-klasizm ve Romantizm etkindir, Courbet, Corot ve Daumier ise en parlak dönemlerindedirler. Şeker Ahmed önce Mekteb-i Osmanî'ye kayıt olur, aynı zamanda da Paris Ecoledes Beaux-Arts'da Gustav Boulanger ve Jean-Léon Gérôme'un yanında eğitime başlar.⁶

⁴ Semra Germaner, "Barbizon Okulu", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 192; www.metmuseum.org.TheBarbizon School.15 Mart 2018.

⁵ Zeynep İnankur, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, s. 34.

⁶ Şeker Ahmed'in Boulanger ve Gérôme'nin öğrencisi olmadığı ve Akademi Beaux-Arts'da da kaydının yer almadığı yönündeki görüşlere karşı Adnan Çoker, Şeker Ahmed'in 1869 ve 1870 Paris sergilerine katılmış olduğunu ve sergi kataloglarında *Ahmed Aly, élèvre de G. Boulanger et Gérôme* olarak yer aldığını, 1870 yılı katalogunda ise ayrıca Rue Jacop, 58 olarak adresine de yer verilmiş olduğundan söz ederken söz konusu adresin de Ekole des Beaux-Arts'ın hemen arkasındaki sokağa denk geldiğini belirtir. Ahmet K. Gören, "Bir Dönemler Paris'te Resim Eğitiminin Merkezi Olan Ünlü Okul ile Sanatı Yönlendiren Akademinin Öyküsü: l'EcoledesBeauxArts", **Antik Dekor**, S. 34 (Nisan 1996), s. 92-95; a.y. "Şeker Ahmed Paşa'yı Yeniden Yazmak", **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz: Ö. Faruk Şerifoğlu, İlon Baytar), Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 17-69.

Burada klasik–romantik bir eğitim alır. Özellikle resimlerdeki kompozisyon kurgusu disiplinli bir eğitim almış olduğuna işaret eder. Bir yandan akademik eğitim alırken diğer taraftan da akademi dışındaki sanat ortamına da uzak kalmaz. Belki de yetişme tarzı ve ait olduğu toplumsal değerler onu akademiden daha çok doğayı ve doğanın üstünlüğünü resmeden Barbizonlar’a yaklaştıracaktır.



G.1 Şeker Ahmed Paşa Mercan’daki Konağında, (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, 3:20).

Aralarında Daubigny, Diaz, Corot ve Courbet’nin olduğu Barbizonlara katılması ve onlardan aldığı etki ile açık havada resimler yapmasını Adnan Çoker “*Şeker Ahmed Paşa’nın küçük*

kaçamakları” olarak nitelendirir. Ancak bu kaçamaklar onun akademik eğitiminin o kadar üzerine çıkacaktır ki ilerleyen yıllarda sanatçının üslubunu oluşturacaktır.⁷

Paris’te kaldığı yıllar içerisinde aldığı eğitim, gezdiği müzeler, gördüğü eserler ve belki de tanıdığı dönemin edebiyatçıları ve müzisyenleri Şeker Ahmed’de kuşkusuz bir bakış açısı oluşturmuş olmalıdır. Nitekim akademi ile birlikte kendisini Barbizonların ortamına dâhil ettirmiş olması da bunun en güzel kanıtı olsa gerektir. Boulanger ve Gérôme atölyesinde eğitim almış olmasına karşın sanat anlayışında oryantalist izler taşımaz. Hatta 1869 ve 1870 yılı Paris Salon sergilerine manzara temalı eserleri ile katılır [1869 yılı sergisine 16. sırada *Etude de Hétres/ Kayın Ağaçları*, 1870 yılı sergisine ise 15 ve 16. sırada yer alan, *Carrefour de l’Epine; Forêt de Fontainebleau / Epin Dörtüol Ağzı*) ve *Georges d’Apremont; Forêt de Fontainebleau/ Aprmon Boğazı*].⁸ Söz konusu sergilerin katalogunda Boulanger ve Gérôme’un öğrencisi olarak gözükmekle beraber manzara resimleriyle katılması akademik eğitim ile Barbizonlar arasında aldığı eğitimin birbirini desteklediğine işaret eder.

Manzara ve doğa kavramı arasında daha çok doğa betimlemesi yapan Şeker Ahmed’in resimleri figürlü ve figürsüzler olarak iki grup halinde değerlendirilir. Figürlü olarak çalıştığı doğa resimleri içinde en erken tarihli olanı *Kayın Ağaçları* isimli eseridir. (**Görsel 2/G.2**) Sanatçının Fontainebleau ormanlarında yaptığı ve aynı zamanda da 1869 sergisine katıldığı eser olduğu düşünülen bu tuval, bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundadır. İnce gövdeleriyle sık ağaçlar, dallar arasından gelen ışık huzmeleri, yapraklardaki ışık parıltıları, boya katmanları Courbet’nin tekniğinin uygulanması gibidir. Daha sonraki yıllara tarihlenen *Ceylan* (1886-1887), *Su Kenarında Karaca* (1891), yine aynı grup içerisinde yer alan eserlerdir. Resimler kompozisyon kurguları, ağaçların betimlenmesi, ışığın yansımaları ve renk tonlamaları ile açık Barbizon etkisi gösterir. Ancak klasik akademik gelenek *Ceylan* tablosunda öne çıkacak ve ayrıntılı betimleme ile kendisini gösterecektir. (**Görsel 3/G.3**)

⁷ İlona Baytar, “Şeker Ahmed Paşa Üzerine Yeni Görüşler Yeni Belgeler”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz: Ö. Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar), Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 84.

⁸ Adnan Çoker’in konuyla ilgili yaptığı çalışmalar ve araştırmalar neticesinde ortaya çıkan bu bilgi kendisi tarafından sözlü görüşmelerde belirtilmiş, Ahmet Kamil Gören tarafından da kaleme alınmıştır. bkz. Ahmet K. Gören, “Şeker Ahmed Paşa’yı Yeniden Yazmak”, s. 30.



G.2: Kayın Ağaçları, tuval üzerine yağlıboya, 131x90,5 cm. MSGSÜ-İRHM Koleksiyonu (Şeker Ahmed Paşa:138).



G.3: Ceylan, 1886-1887, tuval üzerine yağlıboya, 137x100,5 cm, MSGSÜ-İRHM İRHM Koleksiyonu (Şeker Ahmed Paşa:142).

Figürlü çalışmaları içerisinde yer alan fakat klasik kompozisyonun dışına çıkarak resmettiği *Ormanda Oduncu* adlı eserinin tarihi belirsizdir. (**Görsel 4/G.4**) Kompozisyon kurgusundan çok perspektifi ile sanatçının diğer resimlerinden ayrılır. Burada ormanı kendi başına var olan bir mekân olarak gören sanatçı, orman ile arasındaki mesafeyi koruyamaz ve resme iki yönlü bir bakış ile bakar. Birincisinde ormanın dışından bir bakış vardır; oduncu ve katırı en uzakta görülürler resme hâkim olan doğadır, ikinci bakışta ise ormana resmin içinden oduncunun gözüyle bakar ve bu defa ormanın büyüklüğü karşısında oduncu küçük kalır. Uzun dönem bu eser üzerinde çalışan ve resme dair sorular soran John Berger'a göre eserin taşıdığı inandırıcılık 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 dışarıdan bakıyormuş gibi orman kişiyi çevreler. Resmin kendine özgü inandırıcılığını veren de oduncunun yaşantısını tam bir doğrulukla yansıtmasıdır. Ayrıca, Berger Avrupa manzara resminin geliştirdiği dil bir ormanı veya tarlayı içinden anlatacak özellikte değildir; Şeker Ahmed ormana oduncunun gözü ile bakar, oysa Courbet ormana böyle bakmaz, Courbet ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimler diyerek Şeker Ahmed'in kendi üslubunu oluşturmuş olduğunun altını çizer. Ancak resimdeki renkler, boya dokusu ve ton değişiklikleri bir Rousseau'yu bir Courbert'i bir Diaz'ı anımsattığını da belirterek Türk resmine Avrupalı bakışı getirdiğinden söz eder.⁹



G.4 :Ormanda Oduncu, tuval üzerine yağlıboya, 139,5x177 cm, MSGSÜ-İRHM Koleksiyonu, (Şeker Ahmed Paşa:144).

⁹ John Berger, “Şeker Ahmed ve Orman”, **Şiirin Saati**, Çev. Gönül Çapan, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 108-114; Nilüfer Öndin, **agm.**, s. 4.

Sanaçının 1887 yılına tarihlenen *Ormanın Işığı*, 1894 yılına tarihlenen *Ormanda Yol*, 1906 yılına tarihlenen *Ormanın Sükûneti* ise figürsüz doğa resimlerini oluşturur. (Görsel 5-7/G.5-7) Muhtemelen ormanda oduncu isimli eserinde ortaya koyduğu ontolojik problem bu eserlerinde de söz konusudur. Doğa, resim olarak tuvalin üçte ikisini kaplayacak şekilde tasarlanmıştır, kompozisyona hâkimdir. Genellikle ağaç gövdeleriyle bölünen ve ince ayrıntılarına kadar verilen yaprak dokularıyla kaplanan görünümler egemendir. Ormanın derinliklerinden gelen kuvvetli ışık ise resmi aydınlatır.¹⁰ Kompozisyon sanatçının doğaya duyduğu hayranlığının ilahi ışık ile yansması gibidir. Tıpkı Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası*'nda betimlediği gibi, uçsuz bucaksız bir dünyayı düşlemek ve ormanın içinde sınırları olmayan bir dünyaya dalmak ve onu düşlemek gibi. Düş ise düşleyeni yakınındaki dünyanın dışına çeker ve sonsuzluk taşıyan bir dünyanın önüne koyar. Tefekküre dalarak kurulan hayal, aşkın bir dinginliğe, aşkın bir sessizliğe davet eder.¹¹

Dikey hatlarla ayrımlı yönlere eğilen gövdeleri ile yükselen ağaçlar, tüm tuvali saran sık yapraklar, ağaçların diplerini kaplayan bitki dokusu, tepelikler, ıslak toprak hissi Şeker Ahmed resimlerinin öznel yorumları olarak belirir. Arka planda görünümü aydınlatan ışık, yaprakların ve bitkilerin üzerinde lekeselele yansımalarla tuvale yayılır. Resim adeta bir çizgi ile ikiye bölünür. Bu ikili anlatım gökyüzünden başlayarak ağaçların arkasından patika yola doğru uzanır.¹²

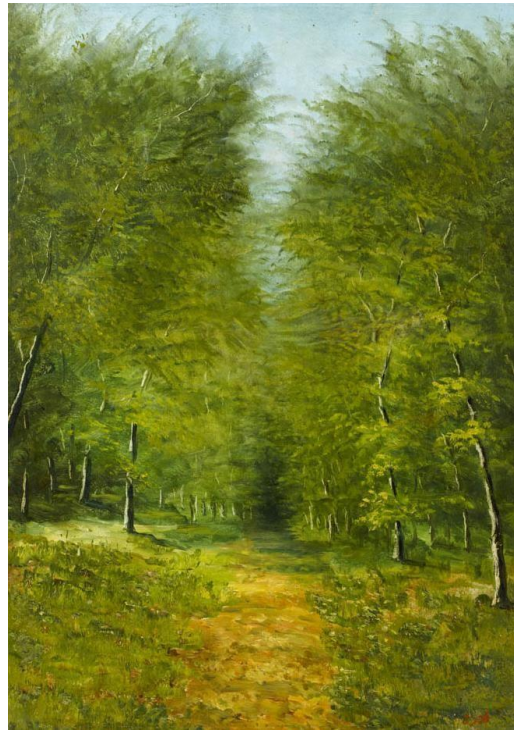
¹⁰ Baloğlu, A. Hüseyin, Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2006, s. 80-81; Kıymet Giray, **Manzara İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999, s. 138.

¹¹ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, s. 225.

¹² Kıymet Giray, **age.**, s.138.



G.5: Ormanın Işığı, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 98x134 cm, MS Resim Koleksiyonu, (Şeker Ahmed Paşa:118).



G.6: Ormanda Yol, tuval üzerine yağlıboya, 61,5x43,5 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu, (Şeker Ahmed Paşa:120).

Sanatçının kompozisyon kurgusundaki başarısı güçlü bir akademik eğitime dayanmakla beraber, belirli bir şemanın varlığı, geleneksel minyatür sanatının etkilerini taşıdığını da düşündürür. Klasik Osmanlı minyatürlerinde tema belirli bir şema çerçevesinde tasarlanır ve ince fırça vuruşlarıyla hemen her şey en ince ayrıntısına kadar verilir. İslam felsefesi içinde yetişen Şeker Ahmed'in de sonradan aldığı Batı düşünce sistemine dönük eğitimi, geleneksel sanatın içinde yorumlamış olması muhtemeldir. Nitekim Bedri Rahmi Eyüboğlu da Şeker Ahmed Paşa'yı değerlendirirken onun Batı eğitimi almış olmasına karşılık, Doğu işlerine bağlı olduğunu, bunun da sanatçının resimlerine bütünlük kazandırmış olduğundan söz eder.¹³

Belirli bir öznel duyarlılığa sahip sanatçının manzara resimlerindeki üslubunu ise Sezer Tansuğ "*Batı'daki deneyimleri özümseyen bir işlemlerle, peyzaj temasına yaptığı dünya çapındaki üslup katkısı, sanatçının mekân derinliği ve atmosfer ilişkilerini yorumlayan duyarlılığının ürünü*

¹³ Nurullah Berk-Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. II, İstanbul, 1980, s. 117.

olarak görülür. Şeker Ahmed Paşa'nın düzen anlayışına mal olan lirizm, özgün bir şema geometrisiyle dengelenir.” ifadesi ile anlatır.¹⁴

Şeker Ahmed'in renk ve ışık kullanımı ise kendisine özgü bir üslup birliği içerisindedir. Söz konusu figürsüz resimlerde toprak renkleri ile yeşilin tonlarını kullanır.¹⁵ Işık ise kompozisyona arkadan gelerek ortaya doğru yayılır. İpek Düben, dışarıdan değil de içeriden gelerek yayılmış gibi olan ışık kullanımını ve figürsüz, sakin, saf ve değişmez atmosferin varlığını Osmanlı minyatür geleneğinin bir uzantısı olduğunun üzerinde durur.¹⁶ Genel olarak sanatçının tuvallerine yansıyan ise yumuşak ışık ve renk geçişleriyle aydınlık ve karanlığın dengeli yansımasıdır.¹⁷



G.7 Ormanın Sükûneti, 1906, tuval üzerine yağlıboya, 130,5x89 cm, MSGSÜ-İRHM Koleksiyonu (Şeker Ahmed Paşa:122).

¹⁴ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 366.

¹⁵ Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerdeki boya kullanımının Gérôme'un atölyesinde öğrendiği bir teknik olmadığını belirten Çoker, akademik eğitimde önce resmin yapıldığını sonra boyanın kullanıldığını, Şeker Ahmed'in eserlerinde ise boyanın hâkim olduğunu söyler ve Türk resminde boyasal resmin öncüsü olduğunu da belirtir.

¹⁶ İpek Düben, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniv. Yayınları, İstanbul, 2007, s. 136-137.

¹⁷ Sema Öner, “Türk Resim Sanatı'nın Gelişimindeki Öncü Adımlarıyla Ahmed Ali Paşa (Şeker Ahmed Paşa) ve Osmanlı Sarayı”, **Ciepo, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Araştırmaları Uluslararası Komitesi XIV. Sempozyum Bildirileri 18-22 Eylül 2000 Çeşme**, (Haz. Tuncer Baykara), TTK, Ankara, 2004, s. 538.

Türk resminde manzara ve orman teması erken dönemlerden itibaren var olmasına karşılık betimleme hep soyut şemacılığın sınırları içerisinde. Özellikle minyatür resmi ve 17. yüzyıldan sonra gelişen duvar resimlerinde işlenen manzara resimleri ve natüralist görünüm belirlenmiş bir şemanın tekrarlanmasından ibarettir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise doğaya duyulan dolaysız yaklaşımın özlemine yansır ve pek çok sanatçı tarafından konu olarak işlenir.¹⁸ Ancak Şeker Ahmed Paşa, doğaya duyduğu özlem ve bunu yansıtma biçimi ile çağdaşlarından ayrılır. Onun resimlerindeki güçlü kompozisyon anlayışı, ışığın ve renk tonlamalarının kullanımı öznel ve özgündür özellikle tuvalin üçte birlik alanına yayılan kompozisyon şeması ve geri plandan gelerek resmin ortasına yayılan ışıkla aydınlanan manzaraları Şeker Ahmed Paşa'nın özgün üslubunu oluşturur. Batı'dan aldığı güçlü resim eğitimi, geleneksel minyatür sanatındaki kompozisyon şeması içinde uygulayan sanatçı, gördüğünü mü resmeder yoksa hayalini mi bu bilinmez; ancak, ormanın derinliklerinden gelen kuvvetli ışık, resimlerini adeta bir çizgi ile ikiye bölerken arka planda bulunan ağaçların dokusal özelliklerini sararak renkleri birbiri ile eritir.

Şeker Ahmed resimlerinde seyircisini aşkın bir dinginliğe, aşkın bir sessizliğe davet eder. Resimleriyle sonsuza açılan, sınırları olmayan bir dünyada nerede olduğumuzu ve nereye gittiğimizi bilmediğimiz bir yerdeyizdir. Aydınlık ve karanlığın birliğinde saatler ilerlemez, mekân sınırsızca, uçsuz bucaksız sonsuz bir evrene doğru yayılır.

Peki ya hayal gücü, uçsuz bucaksızlığa dair hayalleri sınır tanımaksızın büyütmez mi? İşte bu noktada başlar Şeker Ahmed'in resimlerinin mistisizmi ve her bir doğa resminde, seyircisini tefekkür içinde sonsuzluğa taşır.

¹⁸ Sezer Tansuğ ,a.g.e., s. 93.

Kaynakça/References

- BACHELARD, Gaston, **Mekânın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008.
- BALOĞLU, A. Hüseyin, Şeker Ahmet Paşa'nın Sanatı ve Sanatçı Kişiliği, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2006.
- Barbizon Okulu için ayrıca www. metmuseum.org, TheBarbizon School, 15 Mart 2018.
- BAYTAR, İlona, “Şeker Ahmed Paşa Üzerine Yeni Görüşler Yeni Belgeler”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz: Ö. Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar), Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 84.
- BERGER, John, “Şeker Ahmed ve Orman”, **Şiirin Saati**, Çev. Gönül Çapan, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 108-114.
- BERK, Nurullah, Adnan Turani, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C. II, İstanbul, 1980.
- DÜBEN, İpek, **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007.
- GERMANER, Semra, “Barbizon Okulu”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 1, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 192.
- GİRAY, Kıymet, **Manzara İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu'ndan Örneklerle**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1999.
- GÖREN, A. Kamil, “Bir Dönemler Paris'te Resim Eğitiminin Merkezi Olan Ünlü Okul ile Sanatı Yönlendiren Akademinin Öyküsü: I'EcoledesBeauxArts”, **Antik Dekor**, S. 34, Nisan 1996, s. 92-95.
- GÖREN, A. Kamil, “Şeker Ahmed Paşa'yı Yeniden Yazmak”, **Şeker Ahmed Paşa 1841-1907**, (Haz: Ö. Faruk Şerifoğlu, İlona Baytar), Milli Saraylar, İstanbul, 2008, s. 17-69.
- İNANKUR, Zeynep, **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1997.
- ÖNDİN, Nilüfer, “Türk Manzara Resmi”, **Muğla Üniversitesi SBE Dergisi**, C. I, S. 2, 2000, s.4.
- ÖNER, Sema, “Türk Resim Sanatı'nın Gelişimindeki Öncü Adımlarıyla Ahmed Ali Paşa (Şeker Ahmed Paşa) ve Osmanlı Sarayı”, **Ciepo, Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Araştırmaları Uluslararası Komitesi XIV. Sempozyum Bildirileri 18-22 Eylül, 2000 Çeşme**, (Haz. Tuncer Baykara), TTK, Ankara, 2004, s. 527-539.
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.