

Geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Döneminde Türk Resim Sanatında Gölge¹

Shadow In Turkish Painting in the Late Ottoman and Early Republican Periods

Yasemin DORA

İstanbul Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, dora@itu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3700-9901

Özet

Yaşamın kaynağı ışık aynı zamanda cisimleri görmeyi sağlayan enerjidir. Opak nesnelerin üzerine düşen ışık hem art alanda hem de cismin üzerinde karanlık bölgeler, gölgeler oluşturmaktadır. Işık resim sanatının etkili öğelerinden biridir ancak sanat eserlerinde ışık kadar gölgenin varlığı da önemlidir. Sanatta gölge, aynı zamanda nesnenin göstergesidir ve eserlerde gölge varlığı ya da yokluğuyla farklı anlamlar içerebilmektedir. Gölge formları tanımlar, nesnenin hacminin ve dokusunun verilmesini sağlar. Gölgelerin keskinliği ile nesnelerin ışığa uzaklığı belirlenir. Batı sanatında özellikle erken dönemde gölgenin betimi simbolist anlamlarla beraber kullanılmıştır. Figürsüz gölgeler ya da gölgesiz figürler, dramatik etkiyi arttırmış ya da ilahi bir durumu ifade etmiştir. Rönesans dönemi ve mimetik sanatta ise natüralist ifade için gölgenin gerekliliği söz konusudur. Türk resim sanatında Batılılaşma dönemiyle beraber sanatçıların genellikle gölge betimlerine önem verdikleri ve natüralist yaklaşımla gölgeleri işledikleri görülmektedir. Ancak 1923-33 yılları arasında Avrupa'ya giden Türk sanatçılar dışavurumcu yaklaşıma uygun yapıtlar üretmeye başlamış ve sanatta doğalcı taklit, gerçekçi ışık ve gölge betimi azalmış, ışığın ve gölgenin resim sanatındaki yeri de tekil örnekler dışında anlamını yitirmiştir. Bu makalede, Batılılaşma dönemi Türk resim sanatında gölgenin nasıl resmedildiği incelenmiş ve Avrupa sanatındaki gölge betimleriyle karşılaştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Resim sanatında ışık, gölge, Batılılaşma dönemi Türk resim sanatı

Abstract

Light, the source of life, is also the energy that enables us to see objects. Light falling on opaque objects creates dark areas and shadows both in the background and on the object. Light is one of the significant elements of painting, but the presence of shadow is as important as light in works of art. Shadow in art is also an indicator of the object and it can have different meanings with the presence or absence of shadow in the works. Shadow defines forms, provides volume and texture of the object. The sharpness of the shadows determines the distance of objects to the light. In Western art, especially in the early period, the description of the shadow was used with symbolist meanings. Figureless shadows or shadowless figures enhanced the dramatic effect or expressed a divine state. In the Renaissance period and mimetic art, the necessity of shadow for naturalistic expression is in question. Along with the Westernization period in Turkish painting, it is seen that artists generally give importance to shadow descriptions and process shadows with a naturalist approach. However, Turkish artists who went to Europe between 1923-33 started to produce works in accordance with the expressionist approach, and naturalistic imitation, realistic light and shadow depiction in art decreased, and the place of light and shadow in the art of painting lost its meaning except for singular examples. In this article, how the shadow was depicted in Turkish painting art of the Westernization period was examined and compared with the shadow depictions in European art.

Keywords: Light in painting, shadow, Westernization period Turkish painting art

Giriş

Işık gölgeleri meydana getirir. Gölgelerin, ışığa uzaklığa, ışığın yönüne ve diğer yansıtıcı yüzeylerle ilişkilerine bağlı olarak tonları, biçimleri, renkleri ve sınırlarının belirginliği değişir. Gölge, ışığa bağlıdır, ışığın olmadığı yerde gölgeden bahsedilemez. Gölgenin oluşması için opak bir cisme de gerek vardır. Bu nedenle resim sanatında gölge, nesnenin de göstergesidir.² Ayrıca resim sanatında üç boyutluluk ve derinlik yanılsaması farklı ton değerleriyle ışıklı-gölgeli alanlar tanımlanarak elde edilir.³

Gölgenin resim sanatında işlenmesi ya da işlenme biçimi eserin yaratıldığı kültür ile yakın ilişki içindedir. Fransa'nın Lascoux Mağarası'ndaki resimlerin, mağaranın karanlık bölgesinde taştan hayvan

¹ Bu makale Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy'un danışmanlığında yapılmış olan *Türk Resim Sanatında Işık (1850-1950)* (2021) adlı doktora tezinden üretilmiştir.

² Sözer, 2000, 169

³ Karasu Gökçe & Mehmet, 2007, 11

heykellerinin duvara düşen gölgelerinin konturlarının çizilmesiyle yapıldığına dair fikirler bulunmaktadır.⁴ Bazı ilkel kavimlerde gölge, bedenın parçasıdır. Bu sebeple örneğın Ekvator yakınındaki Amboina ve Uliase adalarında öğle vakti gölge düşmediği için halk dışarı çıkmamaktadır.⁵ Antik Mısır sanatında ise ruh, gölge olarak resmedilirken⁶, erken Yunan vazo resimlerinde gölge işlenmemiştir.⁷ Orta Çağ betimlerinde de gölge neredeyse yok sayılmıştır. Bu durum o dönemde gölgenin fiziksel varlığa dönüşmesinin arzu edilmemesine bağlanmaktadır.⁸ Bazı ustalar eserlerine gölgeleri eklemekten özellikle kaçınmışlardır. Çünkü gölgeyi kompozisyonda, tedirgin eden ve dikkatin dağılmasına neden olan bir unsur olarak görmüşlerdir. İtalya’da Yüksek Rönesans ressamaları arasında bu görüşün yaygın olduğu, sadece resimlerden değil, Leonardo da Vinci’nin defterlerindeki bir bölümden de anlaşılmaktadır. Leonardo da Vinci şöyle ifade etmektedir:

“Bir nesne en büyük ışık ve gölge farkını güneş ışığı ya da geceleyn ateş ışığı gibi güçlü ışıktaki sergiler. Ancak bu ışık resimde fazla kullanılmamalıdır; çünkü çalışmalar kaba saba, zarafetten yoksun görünür. Hafif ışıktaki görülen bir nesne, ışık ve gölge arasında çok az farklılık sergiler; nesnelere akşama doğru veya hava bulutlu iken böyle görünür. O zaman yapılan resimler incelikli ve hoş olur. Öyleyse her konuda uç noktalar kaçmaktan sakınılmalıdır. Çok fazla ışık resme kabalık katar; çok az ışık ise görmemizi engeller. İkisinin arası en iyisidir.”⁹

Batı’da ve Doğu’da ışığın anlamı, ihtiyacı ve kullanımı farklıdır. 1886-1965 yılları arasında yaşamış olan Japon yazar Juniçiro Tanizaki *Gölgeye Övgü* eserinde bu farkları gösterir. Japonya’da gölgelerde kalanın güzelliği keşfedilmiş ve hayat buna göre şekillenmiştir:

“... Japonya’daki tapınaklarda öncelikle çatıya büyük kiremitler döşenir ve saçakların yarattığı derin ferah gölgelerde yapının geri kalanı inşa edilir. Bu sadece tapınaklar için geçerli değildir. Asillerin saraylarında ve halkın evlerinde ilk dikkati çeken büyük bir kiremit ya da sazdan çatı ve saçakların altından sarkan yoğun karanlıktır. ... kendimize yaşam alanı yaratırken önce toprağa gölgesi düşün diye çatı denen bir şemsiye dikeriz ve gölgenin soluk ışığında bir ev inşa ederiz. Elbette Batıdaki evlerde de çatı var ancak güneşten ziyade rüzgâr ve damlalardan korunmak için; mümkün olduğunca az gölge yapsın ve içerisi mümkün olduğunca ışığa maruz kalsın diye inşa edilmişler. ... elbette bu Japon saçaklarının uzun olması mevsim, inşaat malzemeleri gibi birçok etmene bağlıdır... bizim güzellik adını verdiğimiz nitelik her zaman hayatın içinden çıkmalı. Karanlık odalarda yaşamak zorunda kalan atalarımız hemen gölgelerdeki güzelliği keşfetmiş, nihayetinde gölgeleri de güzelliğın uçlarına doğru yönlendirmiştir. Saçakları güneş ışınlarının zar zor ulaştığı oturma odasının ötesine dek uzatıyoruz ya da bir veranda yaparak güneş ışığını yine uzakta tutuyoruz. ... bizim için bir odayı güzel kılan işte bu dolaylı ışık. Hüzünlü kırılğan ölmekte olan güneş ışıkları mutlak bir sükûnete dalsın diye duvarlarımızı soluk renkli bırakıyoruz.”

demiş ve farkı açıklamaya devam etmiştir:

“Neden karanlıkta güzellik arama eğilimi sadece Doğulularda bu kadar güçlüdür? Batı da elektriğın, doğalgazın ya da petrolün olmadığı dönemlerden geçti ama yine de bildiğım kadarıyla Batılılarda gölgelerden keyif alma eğilimi hiç olmadı. ... duvarları ve tavanları gölgeleri olabildiğince yok etmek için beyazımsı renklere boyuyorlar.”¹⁰

Doğu’da gölgenin ışığa tercih edilmesini Juniçiro Tanizaki bu şekilde açıklarken, Nina Edwards Batı’da gölgenin tekinsizliğini *Karanlık Kültürel Bir Tarih* eserinde anlatır. Gölge, yüzyıllar boyunca manevi, tekinsiz olaylarla ve negatif anlamla ilişkilendirilmiştir ve gölgenin “Berraklıktan yoksun oluşu, tabir yerindeyse kararsızlığı, kâh kestirilebilir olması kâh garip görünmesi, ortam ve gerilim yaratmasına uygundur.” demiştir.¹¹ Halbuki gölgeyi ortaya çıkaran şey ışıktır; bilimkurgu yazarı Ursula Le Guin “Bir

⁴ David & Lefrère, 2013, 11

⁵ Ergüven, 2000, 148

⁶ Stoichita, 2006, 20

⁷ Gombrich, 2000, 180

⁸ Stoichita, 2006, 76

⁹ Da Vinci, 2010, 297

¹⁰ Tanizaki, 2019, 33-55

¹¹ Edwards, 2020, 79

mum yakan bir gölge yaratır.” demektedir.¹² Gölge; kasvet, korku, gizem, batıl inanç, kötülük, ölüm, sır, keder gibi şeyleri sembolize ederken, dini tablolarla ışık; umut, rehberlik ya da kutsallıktır.

Yaşlı Plinius’dan (MS.23-79) Aziz Peter’e farklı dönemlerde ve dünyanın farklı bölgelerinde geçen pek çok gölge hikayesi vardır. Eski Hint destanı *Mahabharata* da bu gölge hikayelerinden biridir. Hikâyeye göre Hint prensesi Damayanti ve nişanlısı kahraman prens Nala evlenecektir. Prenses düğün törenine gelince bir değil beş adet Nala ile karşılaşır. Dört farklı tanrı, Damayanti’nin güzelliğinden o kadar büyülenmişlerdir ki sevdiğinin şeklini almışlardır. Prenses üzüntüyle bir dua mırıldanır ve birdenbire 5 kişiden sadece birinin yere dokunduğunu ve gölgesinin oluştuğunu görür. O gerçektir, diğerleri ise hayalet. Bir diğer hikâye 1814’te Almanya’da yayınlanan Adelbert von Chamisso tarafından yazılan ve 1915 yılında Ernst Ludwig Kirchner tarafından resimlenen *Peter Schlemihl’in Olağanüstü Öyküsü*’dür.¹³ Eserin kahramanı mutsuz Peter Schlemihl (**Görsel 1**), şeytan tarafından gölgesini satmaya ikna edilir. Bu davranışının korkunç sonuçları olur. Gölgesi olmadığından gerçek dünyadaki yerini de kaybeder.¹⁴ Gölgeye sahip olmak insanlığın işaretidir, ayrıca gölgenin kaybının, şeytanla iş birliğini anlatması eserlerde çok işlenen bir motiftir.



Görsel 1: Ernst Ludwig Kirchner, *Schlemihl'in Gölgeyle Karşılaşması, Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü*, 1915, ahşap baskı, Stadel Müzesi, Frankfurt (Chamisso 1974, 45)

Avrupa Resminde Gölge

Resimde nesnelerin gerçeklik kazanmasında gölge perspektif kadar önemlidir. Orta Çağ döneminde uhreviliğin ifadesi olarak gölgesiz betimlenen kutsal kişilere Rönesans ile gölge eklenmeye başlanmıştır. Avrupa sanatında matematiksel perspektifin uygulanmaya başlamasıyla gölgenin resmedilmesi de mimetik sanatı destekleyen öge olmuştur.¹⁵ Masaccio’nun (1401-1428), Floransa’da Brancacci Şapeli’ndeki *Aziz Petrus’un Gölgesi* (**Görsel 2**) tablosu, resim sanatında gölgeyi konu olarak kullanan erken örneklerden biridir.¹⁶ Eserinde hastaların üzerine düşen azizin gölgesinin, hastaları ve bir engelliyi iyi etmesini resmetmiştir. Petrus ve havariler sağdan gelen ışıkla aydınlanmakta, gölgesi de hastaların üzerine düşmektedir. Gölgelelerin uzunluğundan günün erken ya da ilerleyen bir saati olduğu düşünülebilir ancak iyileşmenin iması için yeni doğan güneşin ışığının vurduğunu söylemek daha doğrudur. Eserde Rönesans’ın hümanist yaklaşımı ve yeni dünya görüşünün bir ifadesi olarak, kutsal kişilerin gölgelelerinin yere düştüğü görülmektedir.

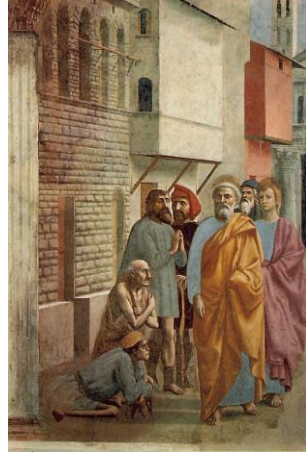
¹² Le Guin, 1994, 46

¹³ Chamisso, 1814

¹⁴ Gombrich, 2000, 79-180

¹⁵ Giderer, 2017, 3-92

¹⁶ Gombrich, 2011, 260



Görsel 2: Masaccio, *Aziz Petrus'un Gölgesi*, 1426-27, fresk, 230x162 cm, Brancacci Şapeli, Floransa (URL 1)

Robert Campin'in atölyesinde üretilen, *İç Mekânda Bakire ile Çocuk* (**Görsel 3**) resminde Meryem ve İsa, kıvılcımlar saçarak yanan şöminenin yanında, ev gereçleriyle çevrili şekilde betimlenir.¹⁷ Figürlerin başlarındaki ışıklar kutsal kişiler olduklarını gösterir. Eserde gölgelerin kullanımı belirgindir. Şöminenin alevinden gelen ışıkla oluşan maşaların gölgesi, resmin sağındaki camlı pencereden gelen yaygın ışıkla oluşan kepenk ve duvardaki bezin gölgesi ustalıkla yapılmıştır. Meryem'in arkasında yer alan yastık gibi, nesnelerin farklı malzemeleri ve dokularının ışığa karşı tepkileri de eserde incelikle çalışılmıştır. Işık kaynağı olarak şöminenin üzerinde yer alan tek mum ise gölge oluşturmaz.



Görsel 3: Robert Campin atölyesi, *İç Mekânda Bakire ile Çocuk*, 1432 öncesi, meşe panel üzeri yağlıboya, 18.7x11.6 cm, Ulusal Galerî, Londra (URL 2)

Leonardo da Vinci (1452-1519) gerçek gölgenin rengin içerisine siyah katılarak elde edileceğini savunmuştur. Sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin (1864-1945) ise gölgenin siyah haricinde renkleri de barındırdığını ifade eder:

“İşin garibi Leonardo'nun gölgelerde tamamlayıcı renklerin belirlediğinin de farkına varmış olmasıdır. Ama bu nazari görüşünü sanatına uygulamayı aklına bile getirmemişti. Gene böyle L.B. Alberti de yeşil bir çayırda yürüyen birinin yüzünün yeşile döndüğünü gözlemlemiştir, ama o da bu gerçeğin resimle ilgili olduğunu düşünmemiştir.”¹⁸

16.yüzyıl sanatçılarının resimlerinde koyu gölgeler işlenmemektedir. Titian, Giorgione gibi bu dönem sanatçıları gölgelerin kompozisyonun yalınlığını bozduğunu düşünmektedir. Hz. İsa ve Meryem gibi kutsal kişilerin gölgelerini yapmazlar çünkü gölge, dünyevi varlıkların simgesidir.¹⁹

¹⁷ The National Gallery, “The Virgin and Child in an Interior Workshop of Robert Campin”

¹⁸ Wölfflin, 1990, 67

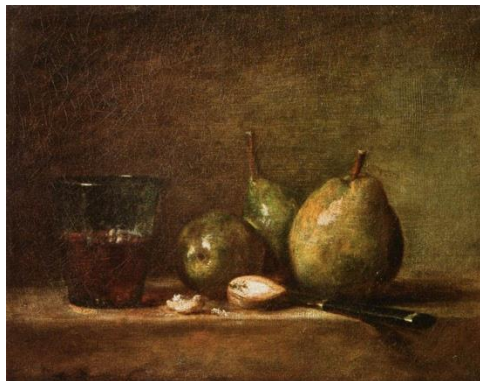
¹⁹ Gombrich, 2000, 178-182

Figüratif resimde gerçekçi ifade için gölgelere dikkat edilmelidir ve en çarpıcı örnekler konunun noktasal ışık kaynakları ile aydınlatıldığı ve tuvalin büyük kısmının karanlıkta kaldığı resimlerdir. Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun (1571-1610) dramatik resminde işlevi olmayan tek bir gölge bile yoktur. 17.yüzyılda birçok sanatçı Caravaggio'nun fikri olan tenebrizm stilini uygulamıştır. Caravaggio İtalyan resminde vurgulu olan ve üç yüzyıldır devam eden gölgeden yarı gölgeye ve yarı gölgeden ışığa geçişten kaçınmıştır. Çok koyu karanlık ile parlak ışığı yan yana yerleştirmiştir. Halbuki Leonardo da Vinci ışıkta uç noktalardan kaçınılması gerektiğini²⁰ ifade etmiştir. Caravaggio *Emmaus'ta Yemek* (Görsel 4) eserinde nesnelerin resim içindeki konumunu renk kullanarak belirlemiştir. İsa'nın sağındaki havarinin yeşil ceketinin yırtık dirseğinden görülen beyaz leke dirseğin ön plana gelmesini sağlamıştır. Ayrıca yemeklerin masadaki konumu ya da İsa'nın izleyiciye uzanmış kolu gibi, nesnelerin yerinin belirlenmesinde düşen gölgeleri de kullanmıştır. Gölgelerin renginden ışık kaynağının yoğun ve yakın olduğunu algılanır. Çünkü beyaz masa örtüsünde gölgeler, keskin kenarlı, homojen ve koyu gridir. Şarap kadehi ve karafın gölgeleri ise şeffaflıklarını gösterecek şekilde açık gridir.²¹



Görsel 4: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Emmaus'ta Yemek*, 1601, tuval üzeri yağlıboya, 141x196 cm, Ulusal Galerî, Londra (URL 3)

Caravaggio parlak ışık altında keskin gölgeli nesnelere gösterirken, Fransız sanatçı Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) daha mütevazı konularda yaptığı eserlerini, natürcümlerini dağınık ışık altında çalışmıştır. Sanatçı, 18. yüzyılda optik problemlerin merkezindeki temel çalışma olan kırılma, ışığın davranışı, dağılımı ve yansımalarıyla oluşan renk değişimlerini ve gölgeyi incelemiştir; bunları ölüdoğalarında uygulamıştır.²² *Armutlar, Cevizler ve Bir Bardak Şarap* (Görsel 5) eseri çok parlak olmayan, dağınık bir ışık altındadır ve bu yüzden nesnelere keskin hatlı gölgelere sahip değildir, karanlıkta gölgeleri neredeyse kaybolmuştur. Masadan taşan bıçağın gölgesi, masaya yakın noktalarda daha keskin hatlı ve koyu renkliken, uzaklaştıkça gölgenin dağıldığı ve renginin açıldığını görülmektedir. Işık, Caravaggio'nun eserindeki gibi sol üstten ve hafifçe önden gelmektedir. Işık kaynağının konumu en iyi armudun üzerindeki parlamalardan anlaşılmaktadır.



Görsel 5: Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Armutlar, Cevizler ve Bir Bardak Şarap*, y.1768, tuval üzeri yağlıboya, 33x41 cm, Louvre Müzesi, Paris (URL 4)

²⁰ Da Vinci, 1992, 45

²¹ Bell, 1995

²² Blühm, Lippincott, 52

19.yüzyılın başında sanat eserlerinde nesnesi olmayan gölgeler de görülmeye başlanır. Gölgenin anlatıda ne kadar önemli ve etkili olabileceği William Collins (1788-1847) tarafından fark edilmiştir.²³ *Kırsal Nezaket* (**Görsel 6**) eserinde çocuklar, çitin kapısını, toprak yolda sadece gölgesi görülen atın üzerindeki bir adam için açarken, nezaket içerisinde betimlenmişlerdir. Parlak güneşli güne rağmen gölge net hatlara sahip değildir yine de at ve sahibi açıklıkla görülür.



Görsel 6: William Collins, *Kırsal Nezaket*, 1833, panel üzeri yağlıboya, 45.6x61 cm, Victoria ve Albert Müzesi, Londra (URL 5)

Barbizon üslubunda eserler üreten Fransız ressam Emile Loubon (1809-1863), William Collins'in *Kırsal Nezaket* eserindeki gölgenin imasından etkilenmiş ve *Bir Pazar Günü Aygalades'ten Marsilya Manzarası* (**Görsel 7**) eserini yapmıştır. Merkezde köpeği ile bir çoban, sığırları Marsilya kentine doğru sürerken görülür. Sağ ön tarafta yer alan gölgeler at süren iki adama aittir. Sanatçı izleyenler tarafından görülmeyen figürlerin çalışanlarını kontrol ettiklerini düşündürür. "Bizi görmesen de gözümüz üzerinde" anlamındadır.²⁴ Loubon'un eseri, Jean-Léon Gérôme'un (1824-1904) çarşıdaki İsa'yı resmettiği *Golgotha* eserinin de öncüsüdür.



Görsel 7: Emile Loubon, *Bir Pazar Günü Aygalades'ten Marsilya Manzarası*, 1853, 140x260 cm, Marseille Güzel Sanatlar Müzesi (URL 6)

Jean-Léon Gérôme'un *Golgotha* (**Görsel 8**) eseri ilk bakışta bir manzarayı andırmaktadır. Arka tarafta Kudüs kenti ve bir grup Roma askeri şehre doğru giderken görülmektedir. Sonda kalan askerler arkalarında kalanlara bakarlar. Yerdeki üç gölge, çarşıda İsa ve yanında iki hırsız göstermektedir. Sanatçı çok bilinen bu hikâyeyi zor algılanan şekilde işlemiştir. Karmaşık ışık kurgusu görülmektedir. İncil'de, İsa'nın ölüm zamanındaki atmosfer, "Öğleyin yaklaşık saat on ikiydi; saat on beşe dek tüm ülkeyi karanlık kapladı. Güneş tutuldu. Tapınağın iç bölümünü ayıran perde ortadan yırtıldı."²⁵ şeklinde anlatılmaktadır. Resimde manzara, sağ üst köşeden yaklaşan siyah büyük bir bulutla gölgelenecek şekilde tasarlanmıştır. Tam güneş tutulmasına benzer şekildedir. Ancak çarşıdaki figürlerin arkasından gelen ışığın kaynağı hem İncil'e hem de bilimsel yaklaşımlara terstir.²⁶ Bu eser çarşı sahnelerinde

²³ Sharpe, 2017, 258-259

²⁴ Casati, 2010

²⁵ Luka 23:44-45

²⁶ Blühm, Lippincott, 2000, 160

çarmıhın görülmediği ilk örnektir. Gizemi kendi anlaşılabilirliği ile sunarken gölge, ölümün yerini alır.²⁷ Emile Collins, Loubon ve Gérôme'un eserlerinde gölge, kompozisyonun anahtar unsurudur.



Görsel 8: Jean-Léon Gérôme, *Golgotha*, 1867, tuval üzeri yağlıboya, 82x144 cm, d'Orsay Müzesi, Paris (URL 7)

Bilim insanları optik kurallarında gölgenin mavilik içerdiğini ifade etmişler,²⁸ izlenimciler gölgeleri, mavinin tonlarıyla boyamışlardır. Claude Monet (1840-1926) mavi gölgeler resmederken Pierre Auguste Renoir'ın (1841-1919) nü çalışmalarındaki gölgeler için dönemin bir eleştirmeni: “Kadın bedeni, çürüyen kadavra gibi yeşil, mor lekelerle dolu bir et parçası değildir.” demiştir.²⁹ Aslında gölgelerin renk barındırdığı Leone Battista Alberti (1404-1472) zamanından beri bilinmektedir.³⁰

Henri de Toulouse-Lautrec'in (1864-1901) *Moulin Rouge* (**Görsel 9**) eserinde salon, gaz lambası ile aydınlatılır ve ışık duvarlardaki büyük aynalardan yansır. Camın yeşil tonları yansıyan turuncu-sarı ışığın rengini değiştirir, mavi-yeşil gölgeler yapar.³¹ Eserde önde yüzü yeşil gölgeli dansçı May Milton, tuvalin baskın figürüdür. Yeşil renkli gölgelerin hâkim olduğu yüz betimine karşın sanatçı, “Bir şeyleri olduğu gibi resmettim. Yorum yapmıyorum” demiştir.³²



Görsel 9: Henri de Toulouse-Lautrec, *Moulin Rouge*, 1892-95, tuval üzeri yağlıboya, 123x140 cm, Chicago Sanat Enstitüsü (URL 8)

18.yüzyılın sonunda açık havada ışık tonlarının değişimi, gölgelerin renkleri üstüne yeni ilgiler yaratmıştır. Bu konuya özellikle izlenimciler ağırlık verir. Bununla birlikte 19.yüzyılın sonuna gelindiğinde Japon sanatı etkisiyle süsleme ön plana alınmış ve gölgeler terk edilmiştir.³³

Post-izlenimciler ve fovistler eserlerinde hacmi, gölge ile vurgulamazlar. Édouard Manet (1832-1883), Vincent van Gogh (1853-1890), Henri Matisse (1869-1954), Amedeo Mondigliani (1884-1920) gibi sanatçılar resimlerinde düz renkler kullanmışlardır. Édouard Manet, *Flütçü* (**Görsel 10**) eseri ile bu üslubun öncüsüdür. Önden aydınlatılan figürde neredeyse hiç gölge yoktur.³⁴ Fransız akademisinde ve yeni klasisizm etkili dini ve mitolojik resimlerdeki dereceli ışık ve gölge kullanımı ile figürler ve

²⁷ Sharpe, 2017

²⁸ Blühm, Lippincott, 2000, 22

²⁹ Parramon, 1997, 16

³⁰ Wölfflin, 1990, 67

³¹ Blühm, Lippincott, 2000, 190

³² Dotson, 2019

³³ Gombrich, 2000, 178-182

³⁴ Parramon, 1997, 76

nesneler üç boyutlu gerçekmiş gibi ifade edilmiştir. Ancak Manet, modern hayatın ressamı olarak iki boyutlu ve ufuk çizgisinin olmadığı konu olarak da kahramanlık içermeyen, sadece üniformasıyla flüt çalan çocuğun betimlendiği bir eser resmetmeyi tercih etmiştir.



Görsel 10: Edouard Manet, *Genç Flütçü*, 1866, tuval üzeri yağlıboya, 160x97 cm, d'Orsay Müzesi, Paris (URL 9)

Modern sanatla beraber gerçekçi betimden uzaklaşıldığı gibi ışık ve gölge kullanımından da vazgeçilmiştir. Sanat, sanatçının iç dünyasının ve duygularının önemli olduğu bir sanata evrilmiş devamında da soyut sanata doğru ilerlemiştir.

Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatında Gölge

Batı etkili Türk resim sanatının oluşumunda birçok etken vardır. Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma çabalarıyla ortaya koyduğu yeni düzenlemeler bu etkenler için uygun ortamı sağlamıştır. Osmanlı topraklarına getirilen yabancı sanatçılar ya da 18.yüzyıldan başlayarak 20.yüzyıl başına kadar İstanbul'a gelip giden 200'e yakın oryantalist sanatçı, Pera'da Levanten sanatçılar ve Osmanlı tebaasından olan gayrimüslim sanatçılar resim ortamının gelişmesine destek olmuşlardır. Bununla birlikte Batı tarzı eğitim ve Avrupa'ya öğrenci yollanması, ayrıca bu durumun sürekliliğinin sağlanması, yeni sanat anlayışının yer etmesinde önemli bir paya sahiptir.³⁵

Osmanlı tebaasından İzmir doğumlu gayrimüslim ressam Ovide Curtovich'in (1835-?) *Çölde Develeriyle Üç Adam* (**Görsel 11**) gibi eserleri incelendiğinde, sıcak bölgelerin yakıcı, parlak güneş ışığı ve oluşturduğu yüksek kontrastlı keskin gölgeler görülür. Eserde, gölgelerin iyice uzadığı ve gün batımının kızılığının kumlardan yansıdığı bir an resmedilmiştir. Jean-Léon Gérôme'un *Golgotha* eserindeki gibi gölgeler yerdeki çölün düzgün zemini üzerinde vurgulu şekilde betimlenmiştir ancak burada gölgelere sebep olan figürler resme dahildir ve gölgeler kesilmiştir. Bu yüzden dramatik etki azalmıştır.



³⁵ Germaner, 2009, 9

Görsel 11: Ovide Curtovich, *Çölde Develeriyle Üç Adam*, tuval üzeri yağlıboya, 31x47 cm, özel kol. (URL 10)

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma sürecinde askeri okulların müfredatlarına resim dersi eklenmiş ve başarılı öğrenciler eğitim için Batı'ya gönderilmiştir. Asker ressamı, 1820 civarında doğan Ferik İbrahim Paşa (1815-1891), Hüsnü Yusuf Bey (1817-1861), Ferik Tevfik (1819-1866) gibi çok fazla bilgi edinilemeyen birinci kuşak; 1840 civarında doğan Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid gibi ikinci kuşak ve 1860 civarı doğan Halil Paşa (1852-1939), Hoca Ali Rıza (1864-1930), Hüseyin Zekâi Paşa (1860-1919) gibi üçüncü ve son kuşaktan oluşmaktadır. Bu dönemden sonra asker ressamının ve sanatçıların Sanayi-i Nefise Mektebi'yle bağlantılı olduğu görülmektedir. 19.yüzyılda eğitim için Paris'e giden öğrenciler, genellikle tarihi ya da mitolojik konuların tercih edildiği, Ingres'in desen anlayışının hâkim olduğu "akademik" bir eğitim almışlardır.³⁶ Dolayısıyla nesnelere ışık düştüğünde kendi üzerlerinde ve buldukları ortamda oluşturdukları gölgelerin betimi, bu öğrenciler tarafından amaçladıkları ifadeyi, akılcı anlatımı vermek için kullanılmıştır.

1860 yılında hukuk eğitimi için Paris'e yollanan Osman Hamdi Bey, sanat eğitimini tercih etmiş ve Türk resim sanatında figür resmini başlatarak bir reform gerçekleştirmiştir.³⁷ Osman Hamdi Bey'in (1842-1910), *Arzuhalci* (**Görsel 12**) eserinde figürlerin üzerine beyaz bir gölgelik gerilmiştir. Gölgeliğin, arzuhalciyi Doğu'nun yakıcı güneşinden korumak için resmedildiği düşünülür. Bununla birlikte Leonardo da Vinci'nin figürlere mükemmel uyum ve güzellik vermek için yandan gelen yumuşak ışığın elde edilmesi ve bunun için de resimlerin, üstü bezle örtülü bir avlu ya da bulutlu-sisli havada yapılması tavsiyesi akla gelmektedir.³⁸ Bu gölgelik sayesinde ışık dağılmış, altındaki figürlerin gölgeleri kaybolmuştur. Arzuhalcinin beyaz kıyafeti gölgeliğin altında parlar. Açıkta kalan yeşil feraceli kadının üzerinde gölgeliğin düşen gölgesi ve figüre hacim etkisi veren kumaşın gölgeleri resmedilmiştir. Siyah köpeğin oluşturduğu gölge ise oldukça keskin hatlı ve homojendir. Osman Hamdi Bey eserlerinde sıklıkla fotoğraftan faydalanmıştır. Fotoğraflardan kopyaladığı özgün nesnelere bir araya getirmiştir.³⁹ Bu sayede figür ve nesnelere üzerinde oluşan gölgeleri natüralist şekilde işlemiştir.



Görsel 12: Osman Hamdi Bey, *Arzuhalci*, tuval üzeri yağlıboya, 110x77 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Kol. (Arşiv 1)

Figür resimleri üzerine çalışan, Osmanlı hanedanından Abdülmecid Efendi'nin (1868-1944) erken tarihli eserlerinde oryantalist eğilimler görülmektedir. Resimlerindeki cezve, ibrik, tespih, nargile gibi nesnelere Doğu'ya referans vermektedir. Oryantalist bir konu olarak zeybekleri resmetmeyi sevmiş, bir anda oyun oynar ya da iş yaparken betimlemiştir.⁴⁰ *Zeybekler* (**Görsel 13**) eserinde, nargile ya da nargile içen adam, adamın arkasındaki dükkânın vitrinindeki nesnelere, arka plandaki cami gibi ışık da

³⁶ Pelvanoğlu, 2018, 23

³⁷ S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, 2006, 296-303

³⁸ Da Vinci, 1992, 45

³⁹ Eldem, 2018, 30

⁴⁰ Yağbasan, 2004, 74

Doğu'ya özgüdür. Doğu'nun sıcak ve parlak güneş ışığını vurgulamak için avluya gölge yapacak beyaz çarşaf gerilmiştir. Aynı beyaz çarşaf gölgelik Osman Hamdi Bey'in *Arzuhalci* (**Görsel 12**) eserinde de görülür.

Avluda oynayan zeybeklerin şalvarlarında kumaş kıvrımları ve kıvrımların oluşturduğu gölgeler üç boyutluluk etkisi vermektedir (**Görsel 14**). Efelerin şalvarlarının açık renkli olması ışık ve gölge arasındaki farkı daha iyi anlatmaktadır. Zaten Leonardo da Vinci de gölgenin ifadesinin açık renkler üzerinde daha iyi olduğunu söylemektedir: "Ey ressam, figürlerini olabildiğince açık renklerle giydir; çünkü onları koyu renk giysilerle gösterirsen gölgeleme çok belirsizleşir ve uzaktan seçilemezler. Bunun nedeni bütün nesnelerin gölgelerinin koyu renkli olmasıdır."⁴¹ Işık, gölge harici yerlerde parlaktır ve öğle saatlerini gösterir. Buna rağmen çarşafın altında yayınlık ışık oluşmaktadır. Bu sebeple oynayan zeybeklerin gölgesi dağınık şekilde zemine düşer.

Gölgeyi oluşturan ışık kaynağı ve gölge yapan ışığı geçiren nesne renkliyse oluşan gölgeler de renkli olmaktadır. Ancak resimde güneş ışığının kullanılması ve beyaz çarşaf düşen gölgelerin gri renkli olmasına neden olmuştur. Sanatçı, ağzında bıçak olan zeybeğin oyun esnasında havaya sıçramasını gölge ile vermeye çalışmış ancak yayınlık ışık gölgenin keskinliğinin kaybolmasına neden olmuştur. Sıçrayış ile gölge, nesneden ayrılmıştır. Hemen yanındaki zeybeğin gölgesi ise ayağıyla birleşmiştir, ancak oldukça siliktir. Halbuki arka planda, hanın girişinde açıkta oturan yerel kıyafetli ihtiyar dervişin gölgesi keskin şekilde duvara düşer. Bu özellikler Abdülmecid Efendi'nin bu konuya önem verdiğini ve özellikle çalıştığını göstermektedir.



Görsel 13: Abdülmecid Efendi, *Zeybekler*, 1889-1890, tuval üzeri yağlıboya, 142.5x196 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Arşiv 2)



Görsel 14: Abdülmecid Efendi, *Zeybekler*, detay

Peyzajları ile bilinen Hoca Ali Rıza aynı zamanda ölüdoğa, mimari, iç mekân, figür, portre gibi pek çok konuda resimler ve etütler yapmıştır. *Natürmort* (**Görsel 15**) eserinde, bir elma ve bardağı masada, kumaş örtünün üzerinde resmetmiş; ışığın kırılması, yansımaları ve oluşturduğu gölgeleri çalışmıştır. Elmanın pürüzsüz yüzeyindeki parlama, kumaşın ışığı emen ve yansıtmayan dokusu gibi farklı nesnelerin ışığa tepkilerini; şeffaf cam bardakla opak elma gibi malzemelerin oluşturduğu gölgeleri

⁴¹ Da Vinci, 2010, 76

göstermiştir. Işık, masanın üzerinde koyu renkli düşen gölgeler oluştururken bardağın mercek etkisi yapması ve ışığı toplaması nedeniyle gölgelerin içinde parlak bir alan oluşturmuştur.

Etütte elmanın üzerindeki gölgeli ve ışıklı alanlarının arasındaki yarı tonların olduğu bölge dar tutulmuştur. Üzerindeki parlaltının önde olması ışığın sol üstten ve hafifçe önden vurduğunu göstermektedir. Aynı ışık Jean-Baptiste Siméon Chardin'in ölüdoğa resmi *Armutlar, Cevizler ve Bir Bardak Şarap* (Görsel 5) eserinde de vardır. Hoca Ali Rıza'nın eserindeki elmayla, Chardin'in eserindeki armuda uygulanan gölgeler karşılaştırılınca, Hoca Ali Rıza'nın natüralist gölge betimini uygulamadığı görülür. Küre hacimli meyvenin kendi üzerinde oluşan gölgesinin eğri olması beklenir. Ancak Hoca Ali Rıza elmanın gölgesini zemine dik yapar ve kavisini göstermez; alt tarafının gölgelenmemiş olması da zemine oturmayıp havada gibi gözükmesine neden olmuştur. Sezer Tansuğ, Hoca Ali Rıza'nın manzaralarının zihinsel bir ışıkla aydınlandığı ifade etmektedir⁴², bu etüdünden de anlaşılacağı gibi natüremortlarının ışığının da hayali olduğu söylenebilir.



Görsel 15: Hoca Ali Rıza, *Natüremort*, 1916, mukavva üzeri yağlıboya, 15.5x15.5 cm, özel kol. (Şerifoğlu, 2018, 221)

Sezer Tansuğ, Türk resim sanatında gerçek gün ışığının ilk devrimcisi olarak Halil Paşa'yı (1857-1939) göstermektedir. Ayrıca gün ışığına bağlılığı ile figüratif resme egemen olması Halil Paşa'nın sanatını belirlemektedir.⁴³ Sanatçı, *Develi Peyzaj* (Görsel 16) eserinde Mısır coğrafyasında devenin üzerinde bir çocukla birlikte oturan adamı resmetmiştir. Ovide Curtovich (Görsel 11) gibi çölden bir manzara sunmuştur ve benzer şekilde sıcak renk tonlarına sahip bir resimdir ve gölgenin betimi yine kesilmiştir. Ancak Curtovich'in eserine göre, devenin gölgesi daha kısa, daha keskin hatlı ve koyu renklidir. Bu yüzden Halil Paşa'nın öğle saatlerine yakın bir zamanı betimlediğini anlaşılır. Kıymet Giray, bu eser için sanatçının "yaşadığı Hilvan ve Gize bölgelerinde gökyüzünü ince tülde bir tabaka olarak kaplayan kum dokusunun başarılı anlatımları, dikkat edilmesi gereken bir özelliktir." yorumunda bulunmuştur.⁴⁴ Gökyüzünün puslu mavi rengi ve resmin daha az detay içermesi bu dokuya işaret etmektedir.

⁴² Tansuğ, 1993, 16

⁴³ Tansuğ, 1993, 16-30

⁴⁴ Giray, 2020, 96



Görsel 16: Halil Paşa, *Develi Peyzaj*, tuval üzeri yağlıboya, 60x40 cm, Ankara Resim ve Heykel Müzesi (Arşiv 3)

Halil Paşa'nın bir diğer eseri *Han Kapısı* (**Görsel 17**), Osmanlı yaşamına tanıklık eder. Eserde, gölgesi duvara düşen asmanın yeşil yapraklarından yaz olduğu düşünülen bir mevsimde bir hanın avlusu resmedilmiştir. Yapıların gölgeleri zemine düşerken merdivenlere oturmuş genç, yanındaki eşeği ve ayaktaki figürler konuyu tamamlar. Lokal renklerle, kuvvetli ışık-gölge oyunları ve oldukça sıcak tonlarda eserini yapmıştır.

Türk sanatının 1914 Kuşağı'na geçişte ara dönem oluşturan sanatçılardan olan Şevket Dağ⁴⁵ (1876-1944), *Sokakta Satıcı* (**Görsel 18**) eserinde, Halil Paşa'nın *Han Kapısı* eserinde olduğu gibi, avlu benzeri gölgeli bir mekânı ve figürleri betimlemiştir. Dağ'ın eseri, terazisi ve hasır sepetleriyle sokak satıcısı ve müşterisiyle geleneksel bir İstanbul sokağı betimidir. Sokağın gelenekselliğine karşı ışık-gölge tekniği modernidir. Figür üzerine çalışan Pierre Auguste Renoir'ın (1841-1919) etkisi görülür. Konutların arasındaki direklere sarılmış asmanın yaprakları arasından ışık, parçalar halinde sokaktaki figürlere, duvarlara ve yere düşer. Gölgede kalan bu figürler gizlenmiş gibidir. Işık titremiş ve detaylar bulanıklaşmıştır. Genellikle figürsüz ya da küçük boyutlu figürlü eserler çalışan Dağ'ın figürlerinin, bu sefer de gölgede kayboldukları görülür.

Birbirine çok benzeyen bu iki eser karşılaştırıldığında Halil Paşa'nın gölgelerinin duvarlardan yansıyan ışık ile aydınlanmış gün ortası resmi gibi daha açık tonlarla yapıldığı, hatta figürlerinin neredeyse gölgede değil de ışık altında gibi resmedildiği fark edilir. Şevket Dağ'ın figürleri ise koyu gölgededir. Resmin sağdaki duvarın aydınlanan üst kısmına vuran güneş ışınları, gün batımı kızılılığı içerir. Gombrich, Van Eyck ya da Mantegna'nın sabırla doğanın taklidini yapmak için uğraştığından, ancak ortaya çıkan eserlerin bir heykel gibi katı olduğundan bahsetmektedir. Sebebini "bir figür ne kadar çizgisi çizgisine, ayrıntısı ayrıntısına resmedilirse, onun gerçekten yürüyüp soluk alabildiğini hayal edebilmenin zorlaşmasıdır." şeklinde ifade etmektedir. Çözümünü ise Leonardo da Vinci sfumato tekniğiyle bulmuştur. "Ressam bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmalıdır. Dış hatlar çok katı çizilmez ve biçim, sanki gölgede kayboluyormuşçasına biraz belirsiz bırakılırsa, her türlü katılık ve kuruluk izlenimi yok olacaktır."⁴⁶ demektedir. Gerçekten de Halil Paşa, Şevket Dağ'a göre daha detaylı ve ışıklı çalışmış, bu katılığı yüzden de natüralizmden uzaklaşmıştır.

⁴⁵ Şimşek, 2007, 44

⁴⁶ Gombrich, 2011, 300-302



Görsel 17: Halil Paşa, *Han Kapısı*, 1920, tuval üzeri yağlıboya, 91x65 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Tansuğ, 1993, 202)

Görsel 18: Şevket Dağ, *Sokakta Satıcı*, Ankara Resim ve Heykel Müzesi (Arşiv 4)

Cumhuriyetin kuruluş döneminde kentli ressamalar köy teması üzerinde çok durmuşlardır. Anadolu sanat ve kültürü araştırmaları, cumhuriyetin eğitim, sanat ve kültür politikası olarak benimsenmiş, ressamalar da 1960'lara kadar bu kaynağa ilgi duymuşlardır.⁴⁷ 1914 Kuşağı sanatçıları cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye'nin ekonomik üretimi ve halkın sorunlarını ele alan büyük boyutlu resimler yapmışlardır.⁴⁸ Harman konusundaki eserler Anadolu kültürü ürünü olarak değerlendirilebileceği gibi üretim ve kalkınma temasının kullanımına örnek de gösterilebilir. Harman, İbrahim Çallı'dan Nazmi Ziya'ya, Türk resminde özellikle 1914 Kuşağı sanatçılarının çok kullandığı bir konudur. Bunun bir diğer sebebi 1914 Kuşağı sanatçıların, doğal ışık ve ışığın resme etkisi üzerine olan ilgisidir. Namık İsmail'in (1890-1935) birkaç farklı harman konulu eseri bulunmaktadır. *Harman* (**Görsel 19**) resminde ışık oldukça parlaktır, güneşin hem yıkıcı hem de üretici gücü hissedilir. İzlenimciler parlak güneş ışığının detayları düzleştirdiğine ve rengi eksilttiğine inanır. Burada da tarlada başaklara ait detaylar çok azdır. Dümdüz sarı tarla ve geride mavi deniz Namık İsmail'in lekeci anlatımını da göstermektedir. Hayvanların gölgelerinin toprağa keskin hatlarla düşmesi günün en sıcak saati, öğle vakti olduğunu düşündürür. Her ne kadar uzaklarda bulutlar yer alsa da düşen gölgelerin keskinliği bulutların dağıttığı yaygın ışığa değil, odaklanmış ışığa işaret eder.



Görsel 19: Namık İsmail, *Harman*, 1923, tuval üzeri yağlıboya, T. İş Bankası Kol. (Giray, 1997, 169)

Resimde gölge nesnenin vurgulanması için de kullanılmıştır. Nesnenin kendisi gölgesi ile tekrarlanır böylece aynı nesne iki sefer resmedilmiş olur. Toplumsal konuları eserlerinde sıkça işleyen Namık İsmail, *Maden İşçileri* (**Görsel 20**) eserinde ellerinde kazma ve küreklerle çalışan işçileri resmetmiştir.

⁴⁷ Tansuğ, 2012 (1986), 174

⁴⁸ Tansuğ, 2012 (1986), 226

Işık, figürlerin üzerinde gölgeler oluştursa da zeminde yoktur. Özellikle sol plandaki mavi gömleli figürün kalkan kolunun kendi üzerine düşen gölgesi hareketin tekrarlanmasını sağlar ve yaptığı işi vurgular. Düşen gölgeye bakılarak üst tarafta resme girmeyen bir lambanın varlığı tahmin edilebilir. Oldukça aydınlık bir iç mekân betimi olmasına rağmen yüzler saklıdır. Kullanılan lambaların madene uygun olmaması ve iç mekânın çok ışıklı betimi sebebiyle sanatçının madeni, hayali olarak betimlediği tahmin edilebilir.

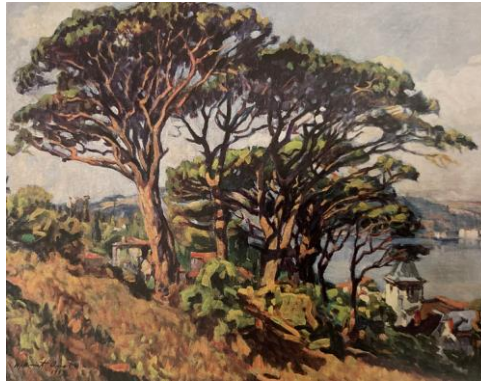


Görsel 20: Namık İsmail, *Maden İşçileri*, tuval üzeri yağlıboya, 60x80 cm, İstanbul Ticaret Odası Kol. (Çalıkoğlu, 2001, 12)

19.yüzyılın ikinci yarısında Türk resim sanatında manzara teması Batı'dakinden farklı bir boyut ve duyarlılık kazanmıştır. Batı'da eğitim gören sanatçılar doğadan çalışmaya başlamışlar, Paris deneyimlerini İstanbul'un yöresel pitoreskine uygulamışlardır.⁴⁹ Bununla beraber doğanın büyüklüğü, algılananın arkasındaki azamet ve yücenin ifadesi Türk manzara resminde öncelikle Şeker Ahmed Paşa ve kendinden sonraki Türk ressamların eserlerinde yer alır.⁵⁰

Osmanlı Devleti açık havada resim yapmak için önceden izin alınmasını mecbur kılmıştır.⁵¹ Bu durum İstanbul'un tenha ve sessiz çepçepçerlerinden manzaralar verilmesine ayrıca manzaraların sıklıkla gün doğumu, gün batımı ve ay ışığı altında yapılmasına neden olmuştur. Böylece manzaralarda gölgeler daha az betimlenmiştir.

Hikmet Onat, 1914 Kuşluğu'ndan ışık ve gölge oyunları ile ayrılır. Deniz ve dere kıyılarının saydam su yüzeyleri üzerinde derin yansımalar yapan, kuvvetli ışık oyunlarını resmeden sanatçılarımızdandır.⁵² Bu sebeple Onat'ın *Fıstık Ağaçları* (Görsel 21) eseri istisnai bir örnektir. Eserde Boğaz'ın sembolü fıstık çamları resmedilmiştir.⁵³ Işığı yukarıdan aldığı için kuvvetli kontrastlar görülür, bu sayede arkadaki ağacın üzerindeki gölgelerle öndeki ağaç vurgulanmıştır. Ağaç, açık ve koyu olarak iki defa resmedilmiştir. Sanatçı girift ve karmaşık bir yapıyla izleyicinin resmi derinlemesine incelemesini sağlar, ışık ve gölgeyle daha dramatik bir eser yaratır.



⁴⁹ Tansuğ, 1993, 93

⁵⁰ Öndin, 2000, 4

⁵¹ Kürkman, 2004, 28-29

⁵² Giray, 1995, 3-7

⁵³ Giray, 2010, 68

Görsel 21: Hikmet Onat, *Fıstık Ağaçları*, tuval üzeri yağlıboya, T. İş Bankası Resim Kol. (Giray, 1997, 186)

1924 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin birinci yılını kutlama etkinlikleri ile Avrupa'ya yollanan Şeref Akdik (1899-1972), renk ve ışık değerlerine önem veren gerçekçi bir anlayışla yurda döner. Devrim konuları, köy yaşamı, portre, peyzaj ve ölüdoğalarında bu çizgide eserlerini üretir.⁵⁴ Akdik, Avrupa dönüşünde 1928 yılında öğretmen olarak Ankara'ya atanmış, Gazi Terbiye Enstitüsü'nün resim dershanesinde Atatürk ile tanışmış ve resim üzerine görüşmüş, cumhuriyet konulu resimler üretmiştir.⁵⁵ Şeref Akdik, *Atatürk Telgraf Başında* (**Görsel 22**) eseri için, üç aydan uzun bir süre telgrafhanede gözlemlerde bulunmuş, eskizler yapmıştır. Eserde figürler, tavandan sarkan ve ışığı aşağı yansıtmak için gölgeliği olan gazyağı lambası altında betimlenmiştir. Bu tip lambalar 19.yüzyılda sıklıkla kullanılmıştır. Işık, nesnelere ve figürlere hacim verir. Sarı ışık veren gaz lambası, dağınık ışığa göre odaklı olduğu için keskin gölgeler yaratır. Eserde direkt ışık, dramatik etkinin artmasını sağlamıştır. Gültekin Elibal, bu eseri şu sözlerle açıklamaktadır: “Lamba ışığı altında Ata, eli belinde, sivil giysiyle, telgrafçının çalışmasını izlemekte... Yapılacak olanlar, verilen buyruklar, açıklamalar, yanıtlarla... Erzurum'dan İstanbul, padişah ile konuşmaktadır.”⁵⁶

Henri de Toulouse-Lautrec'in *Moulin Rouge* (**Görsel 9**) eserinde benzer bir ışık kaynağı kullanımı göz konusudur. Gaz lambası altındaki mekân kahverengi tonlarındadır, ancak ön plandaki figürün yüzü yeşil renkle gölgelendirilmiştir. Akdik de sıcak renkli ışığın etkisiyle arka planı benzer kahverengi tonlarında işlese de figürler üzerinde yeşil gölgeler yerine gri renkli gölgeler kullanmayı tercih etmiştir. Akdik, figürlerin hiyerarşisine göre resminde ışık ve gölgeyi paylaşır. Mustafa Kemal Atatürk en önemli figür olarak en fazla ışığa sahiptir. Sırtı dönük telgrafçı ise hem başını eğmiş hem de lambanın altındaki yağ şişesinin gölgesinde kalmıştır. Arkadaki iki figür ışıktan paylarını almakla beraber izleyicilerden ve ışık kaynağından uzaktadırlar.



Görsel 22: Şeref Akdik, *Atatürk Telgraf Başında*, 1934, tuval üzeri yağlıboya, 178x138 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Özsezgin, 1996, 454)

Harbiye çıkışlı ve Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi Üsküdarlı Cevat⁵⁷ (1870-1939), *Üsküdar Pazar Yeri* (**Görsel 23**) eseri ile 1933 yılındaki 17. Galatasaray Sergisi'ne katılmıştır.⁵⁸ Eserinde pazarcıların açtıkları tentelerin ve çarşafın altında ışığın dağıldığı ve nesnelere, gölgelerin içinde kaybolduğu görülür. Gölgeliklerden kurtulan sol üstten gelen parlak ışıkla özellikle resmin ortasında bulunan pazarcının yüzünü, 45 derecelik açıyla ikiye bölmüştür. Kolunun üzerinde oluşan gölgeler pazarcının ışığa doğru eğim almış duruşunu vurgular.

⁵⁴ Yazıcı, 2016, 32

⁵⁵ Giray, 1997, 216-222

⁵⁶ Elibal, 1974, 24

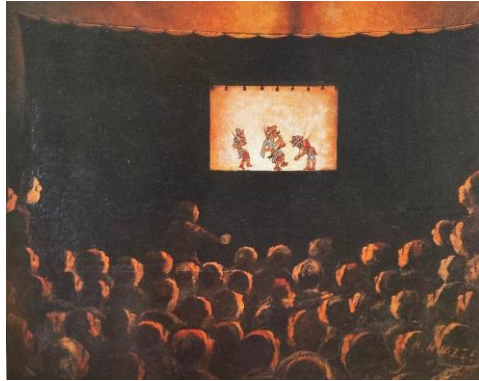
⁵⁷ Giray, 1999, 199

⁵⁸ Şerifoğlu, 2003, 72



Görsel 23: Üsküdarlı Cevat, *Üsküdar Pazar Yeri*, 1933, duralit üzeri yağlıboya, 48x63 cm, özel kol. (URL 11)

Osmanlı topraklarında gölge oyunu 16.yüzyıldan itibaren hayat bulmuştur ve gölge tiyatrosunun en güzel örneklerinden biri Karagöz oyunu, Osmanlı Devleti'nde ortaya çıkmıştır.⁵⁹ Karagöz oyununda, ekranın arka kısmına konan bir ışık kaynağı sayesinde, gölgeler ekrana yansır. Kuklalar ekrana çok yakın durduğu için karakterlerin ekrana düşen gölgeleri ve renkleri keskindir, uzaklaştığında görüntü de bulanıklaşır. Sanayi-i Nefise Mektebi mezunlarından Mehmet Muazzez Özduygu (1871-1956) sadece ortaoyunu ve Karagöz gibi geleneksel sanat ve oyunları resmetmemiş aynı zamanda Halkevleri için Karagöz oyunu metinleri de hazırlamıştır.⁶⁰ Konuya ilgisi birçok eser üretmesine neden olmuştur. *Karagöz (Görsel 24)* eserinde de izleyicilerin çokluğundan oyuna olan sevgi görülmektedir. Mekânı geniş olarak göstermeyi tercih etmiş, seyircilerin oyunu dikkatle izlemesini betimlemiştir. Karanlık perdenin ortasındaki Karagöz ekranı, loş ortamda parlamakta, izleyicileri de ışığıyla aydınlatmaktadır. İzleyiciler detaysız olarak işlene de kuklalar ince bir işçilikle yapılmışlardır.



Görsel 24: Mehmet Muazzez Özduygu, *Karagöz*, tuval üzeri yağlıboya, 80x101 cm, Atatürk Kitaplığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi kol. (Göncü, 1991, 201)

⁵⁹ Gölgenin ruhun belirtisi olması ihtimali, görsel ve edebi sanatlarda sıklıkla işlenen bir konudur. Gölgesiz ya da yansımazlık vicdandan yoksunluğa işaret eder. Ruh kavramı, gölgenin uçucu niteliğiyle ifade edilir. (Edwards, 2010, 80) Bu açıklamalar Şeyh Küşteri'nin yaklaşımına da uymaktadır. Gölge oyununun Osmanlı topraklarına Şeyh Küşteri tarafından getirildiği söylenmektedir. Necla Çarpan, Şeyh Küşteri'nin dünyevi alemdeki hayat nedir sorusunu şöyle açıklamaktadır: "Şeyh Küşteri başından sarıgını çözerek odanın bir köşesine perde halinde germiş ve müritlerine dönerek: 'Bu perdenin dört köşesi vardır. Esasen dünyamız da dört köşeye dayanır bu dört esas atalarımızca kutludur. Bu dört köşe, dört kapıyı temsil eder; Marifet, Hakikat, Şeriat, Tarikat kapısı... bunlardan birincisi ilmi, ikincisi fazileti, üçüncüsü kanunları, dördüncüsü mürşidi temsil eder.' dedi...bu perdenin arkasında bir meşale yakmış, sonra elini meşale ile perde arasında tutarak bir gölge meydana getirmiş ve talebelerine dönmüştü: 'işte mollalar şu gördüğünüz perde ruhtur. Şu elimin gölgesi ise cisimdir, dünyadır, arkada yanan meşale ise' meşaleyi püf diye söndürmüş ... 'işte bu insandaki ölüm neticesi kaybolan ruhtur. Meşale söner sönmez o cisim kaybolur...yalnız şunu biliniz ki bakı kalan perdedir. Bu perde ise dünyamızdır...'" (Hemiş, 2020, 200-201)

⁶⁰ Topal, 2019, 54

Sonuç

Batı sanatında nesnenin mimetik betiminde gölge, perspektif kadar etkilidir. Üç boyutlu nesne kendi üzerinde ve zeminde gölgeler oluşturmaktadır ve iki boyutlu yüzey üzerinde gerçek ifade için gölgenin resmedilmesi gerekmektedir. Bununla beraber gölge, dramatik etkisi nedeniyle hiç resmedilmeyebilir ya da gölgeyi oluşturan nesneden bağımsız, farklı şekilde işlenebilir. Batı sanatında erken tarihlerden itibaren gölgeler işlense de natüralist ifade ancak erken Rönesans döneminde söz konusudur. 19.yüzyılın sonunda ise gölgeler Batı'da resim sanatından kaldırılmaya başlanmıştır.

Türk resim sanatında Batılılaşma döneminde yabancı ülkelerde eğitim alan sanatçılar Avrupalı sanatçıların renk ve ışık kullanımından etkilenmişlerdir. Bu sebeple, erken dönemde figür konusunda çalışan ve doğalcı ifadeye dikkat eden Osman Hamdi Bey, Abdülmecid Efendi gibi sanatçılar atölyelerinde yaptıkları resimlerinde, Doğu'nun sıcak ve parlak ışığını ve bu ışığın oluşturduğu gölgeleri işlemişlerdir. Aynı ışık ve gölge özeni, Paris'te aldığı akademik eğitime rağmen izlenimci sanatın etkisinde kalan ve 1914 Kuşağı'na köprü oluşturan⁶¹ Halil Paşa'da da görülmektedir.

Erken dönem Türk ressamı, daha çok atölyede eserler üretmişlerdir. Atölyede kolaylıkla çalışılan natüromort konusunda ya da fotoğraftan yaptıkları resimlerde gerçekçi ifade için nesnenin üzerindeki gölgeler Abdülmecid Efendi'nin *Zeybekler* örneğinde olduğu gibi dikkatle çalışılmış ve betimlenmiştir. Bununla beraber izlenimci akımdan eserlerin verildiği döneme kadar bu gerçekçi ifadeye karşı gösterilen özen, figürlerin daha katı bir şekilde görülmesine neden olmuştur.

1914 Kuşağı'nın resimlerinde nesnenin üzerinde oluşan ve düşen gölge betimleri manzara konulu resimlerde ihmal edilmiştir. Romantizm etkili manzaralarda "yüce" vurgusu ön plana çıkartılmak için gündeğümü ve günbatımı ışığı daha fazla tercih edilmiştir. Bu alaca karanlık ışığı keskin gölgeler oluşturmamaktadır. Aynı nedenle düşen gölgelerle, nesnenin üzerinde oluşan gölgeye göre çok daha az karşılaşmaktadır. 1914 Kuşağı ressamı izlenimcilik akımına tamamen bağlı kalmadan ve takipçisi olmadan eserler verdikleri için gölgelerde renk kullanımı Batı'daki örnekler kadar çeşitli olmamıştır. Ahmet Kamil Gören'in ifadesiyle bu kuşağın sanatçıları kendi biçemlerini oluştururken⁶² aynı zamanda gölgeleri de yorumlamışlardır.

1923-33 yılları arasında Fransa ve Almanya'ya giden Türk sanatçıları dışavurumcularının yaklaşımlarını kavrayarak bu görüşe uygun yapıtlar üretmeye başlamış ve sanatta doğalcı taklit, gerçekçi ışık ve gölge betimi azalmıştır. Modern dünyanın nesnel olarak betimlenmesinden vazgeçilmesiyle ve sanatta temsil edilenin önemsizleşmeye başlamasıyla ışığın ve gölgenin resim sanatındaki yeri de tekil örnekler dışında anlamını yitirmiştir.

⁶¹ Öndin, 2000, 7

⁶² Gören, 1998, 37

Kaynakça

- Bell, J. C. (1995) "Light and Color in Caravaggio's "Supper at Emmaus", *Artibus et Historiae*, Sayı: 16, no:31, URL: <https://doi.org/10.2307/1483502> (22.02.2020).
- Blühm, A. ve Lippincott, L. (2000) *Light, The Industrial Age 1750-1900*, Artegrafica, Thames & Hudson, İtalya.
- Casati, R. "Looking at Images and Reasoning About Their Content: The Case of Shadow Depiction", URL: <https://doi.org/10.7916/D8T440XG> (15.12.2019).
- Chamisso, A. von. (2014) *Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü*, çev. Murat Özbek, Kolektif Kitap, İstanbul.
- Chamisso, A. Von (1974), *Peter Schlemihls Wundersame Geschichte*, German Democratic Republic, Leipzig.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006) *Osmanlı Resim Sanatı*, T.C. Kültür ve Turizm Bak. Yay., İstanbul.
- Çalıköğlü, L. (2001). *İstanbul Ticaret Odası Resim Koleksiyonu*, İTO Yay., İstanbul.
- Çarpan, N. (1977) "Karagöz ve Şeyh Küşteri", *Karagözname*, (Haz.) Ünver Oral, T. İş Bankası Yay., İstanbul.
- Da Vinci, L. (1992) *Defterler*, çev. Turhan Ilgaz, Hil Yay., İstanbul.
- Da Vinci, L. (2010) *Leonardo'nun Defterleri*, Ed. Anna Suh, çev. Alev Serin, Arkadaş Yay., Ankara.
- David, B ve Lefrère, J. J. (2013) *İnsanlığın En Eski Muamması*, (Çev. İ.M. Uysal), Can Yay. İstanbul.
- Dotson, S. (2019) "How Electricity Transformed Paris and Its Artists", *From Maner to Degas*, URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-electricity-transformed-paris-artists-manet-degas> (20.11.2019).
- Edwards, N. (2010) *Karanlık, Kültürel Bir Tarih*, çev. Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yay., İstanbul
- Elibal, G. (1974) *Şeref Akdik Hayatı Sanatı Eserleri*, İstanbul
- Eldem, E. (2018) *Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey*, Sabancı Ün. Sakıp Sabancı Müzesi Yay., İstanbul
- Ergüven, M. (2000) "Mucizevi İkiz", *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, sayı 77, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Germaner S. (2009) *Batı'ya Yolculuk, Türk Resminin Yetmiş Yıllık Serüveni*, Sabancı Ün. Sakıp Sabancı Müzesi Yay., İstanbul.
- Giderer, B. (2017) "Resim Sanatında Gölge", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Cilt.6, Sayı. 8, İstanbul.
- Giray, K. (1988) *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, doktora tezi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim, Ankara.
- Giray, K. (1997) *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, Akbank Sanat Yay., İstanbul.
- Giray, K. (1997). *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, T. İş Bankası Kültür Yay., Ankara.
- Giray, K. (1999) *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara*, T. İş Bankası Yay., İstanbul.
- Giray, K. (1995). *Hikmet Onat Sergi Kataloğu*, Veysel Uğurlu (Haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Giray, K. (2010) *Ziraat Bankası, Yüzyılın Sergisi*, Ziraat Bankası Yay., Ankara

- Giray, K. (2020) *Ankara Resim Heykel Müzesi Başyapıtlar*, Cilt I, Kültür ve Turizm Bak. Güzel Sanatlar Genel Müd. Yay, Ankara.
- Gombrich, E. H. (2000) “Batı Sanatındaki Düşen Gölgenin Tasviri”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, çev. Ülkü Tamer, Güz, sayı 77, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. H. (2011, (1976)) *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Göncü, B. (Ed.) (1991) *İBB Resim Koleksiyonu*, İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yay., İstanbul.
- Gören, A.K. (1998) *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, Akbank Kültür Sanat Yay., İstanbul.
- Hemiş, Ö. (2020) *Gözün Menzili, İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni*, Vakıfbank Yay., İstanbul.
- Karasu G., ve Mehmet, N. (2007) *Desende Işık ve Gölge*, Erciyes Ün. Yay., Kayseri.
- Le Guin, U. (1994) *Yerdeniz Büyücüsü*, çev. Çiğdem İpek Erkal, Metis Yay., İstanbul.
- National Gallery, “The Virgin and Child in an Interior”, URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-robert-campin-jacques-daret-the-virgin-and-child-in-an-interior>
- Öndin, N. (2000). “Türk Manzara Resmi”, *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, Güz 2000, C:1 S:2.
- Özsezgin, K. (Ed.). (1996) *MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Parramon, J. (1997) *Işık ve Gölge*, çev. E. Tuzcular, E. Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Sözer, Ö. (2000) “Işığın Metafizikinden Gölgenin Estetiğine”, *Sanat Dünyamız, Gölgeye Övgü*, sayı 77, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Pelvanoğlu, B. (2018) *Malatya Modern’e Doğru İlk Adım, TC. Merkez Bankası Koleksiyonundan Bir Seçki*, TC. Merkez Bankası Yay., İstanbul
- Sharpe, W. C. (2017), *Grasping Shadows: The Dark Side of Literature, Painting, Photography, and Film*, Oxford Un. Press, New York.
- Stoichita, V. (2006) *Gölgenin Kısa Tarihi*, çev. Bilge Aydın, Dost Kitabevi, Ankara.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2003) “1914 Kuşağı ve Galatasaray Sergileri”, *Resim Tarihimizden Galatasaray Sergileri*, Ömer Faruk Şerifoğlu (Ed.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şerifoğlu Ö.F. (Haz.), (2018) *İstanbul’un Ressamı Hoca Ali Rıza Ev ve Şehir*, c.1, T.C. Toplu Konut İdaresi Baş. Kültür Yay., İstanbul.
- Şimşek, H. (2007) *Şevket Dağ*, yüksek lisans tezi Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul.
- Tanizaki, J. (2019) *Gölgeye Övgü*, çev. Didem Kizen, Jaguar Kitap, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1993). *Halil Paşa*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Tansuğ, S. (2012 -1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Topal, U. (2019). *İstanbul Kültür Ortamlarında Karagöz Oyunu*, yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Victoria And Albert Museum, “Rustic Civility”, URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O17373/rustic-civility-oil-painting-collins-william-ra/>
- Wölfflin, H. (1990) *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yağbasan, E. (2004) “Abdülmeccid Efendinin Resimlerinde Konular ve Üslup”, *Hanedandan Bir Ressam Abdülmeccid Efendi*, Ömer Faruk Şerifoğlu (haz.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yazıcı, B. (2016) *Şeref Akdik Sanatı ve Yaşamı*, yüksek lisans tezi Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Trabzon.

Görsel WEB Kaynakçası

URL 1: https://www.wga.hu/html_m/m/masaccio/brancacc/st_peter/shadow.html (12.06.2020)

URL 2: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-robert-campin-jacques-daret-the-virgin-and-child-in-an-interior> (10.06.2020)

URL 3: https://www.wga.hu/html_m/c/caravagg/06/35emmau.html (23.02.2020)

URL 4: <https://www.wga.hu/index1.html> (24.02.2020)

URL 5: <https://collections.vam.ac.uk/item/O17373/rustic-civility-oil-painting-collins-william-ra/> (24.02.2020)

URL 6: http://ruesdaix.ag13.pagesperso-orange.fr/html/LOUBON.html#haut_page (15.12.2019)

URL 7: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/jerusalem-3078.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=044539a122 (5.10.2020)

URL 8: <https://www.artic.edu/artworks/61128/at-the-moulin-rouge> (5.03.2020)

URL 9: <https://www.manet.org/the-fifer.jsp> (28.12.2021)

URL 10: <http://www.artnet.com/artists/ovide-curtovich/trois-hommes-sur-leur-chateau-dans-le-desert-1srnsVVvZil9b28HgwpeIw2> (22.07.2020)

URL 11: <https://www.artiummodern.com/urun/1583338/kadikoylu-mehmet-muazzez-ozduygu-1871-1956-pertev-boyar-kitabinda> (28.02.2021)

Görsel Arşivleri

Arşiv 1: Yasemin Dora, Görünenin Ötesinde Osman Hamdi Bey Sergisi, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 2018

Arşiv 2: Yasemin Dora, Elvah-ı Nakşiye'den Günümüze MSGSÜ Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonlarından Seçkiler Sergisi, İstanbul, 2014

Arşiv 3: Yasemin Dora, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 2015

Arşiv 4: Yasemin Dora, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 2015