

Resim Sanatında Pan'dan Manzaranın Doğuşu

Nesli TÜRK* 

ÖZ

İnsanlık sanatsal olarak nitelendireceğimiz ilk faaliyetlerden itibaren içinde yaşadığı doğayı resmetmeye ve yansıtmaya çalışmıştır. Manzara resmi olarak adlandırabileceğimiz anlayış başta Uzak Doğu olmak üzere dinsel bir tefekkürle ilgilidir. Avrupa'da 14. yüzyıldan itibaren geliştirilen perspektif tekniği iki boyutlu bir yüzeyde üçüncü boyut algısı yaratarak manzara için daha gerçekçi temsilleri olanaklı kılmış; 15. yüzyılda Rönesans hareketiyle ressamın insanın içinde yaşadığı doğayı ve kenti ayrıntılarıyla resmetmeye başlamışlardır. 17. yüzyıla gelindiğinde Hollanda-Felemenk resmi manzaraya daha dünyevi bir sakinlik vererek güncel hayatı sanata dahil etmiştir.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında ise sanatçılar, Alman Romantizmi ile Yüce'nin estetiği çerçevesinde manzarayı yer yer insansız resmederek içsel bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Enkaz estetiği ile ele alınan metruk mekanlar, başta melankoli olmak üzere insani duygulanım alanları yaratmıştır. Manzaranın gelişimi, insanlığın görme biçimi ve kültürü içinde zamanla *pitoresk* dediğimiz resimselliğin oluşmasında önemli dönüştürme aşamalarından biridir. 19. yüzyılda Modernizm geçmişin manzara resmine yeni yorumlar getirir. Hızlı fırça vuruşları ve kalın boya tabakaları ile doğaçlamaya yönelerek zamansallığın yakalanmaya çalışılması, konudan bağımsız olarak *resmin kendisine* dönük algılamayı talep eder. Biçim bozma-deformasyon, soyutlama ve düz renk alanlarının kullanımı modern manzarayı kuran araçlara-yaklaşımlara dönüşür.

Manzaraya dönük ilgi günümüzde afiş tasarımından fotoğrafa ve sinemaya uzanan geniş bir alanda yeni teknolojilerin de kullanımıyla varlığını sürdürmektedir.

Ahahtar Kelimeler: Manzara, Rönesans, Romantizm, Modernizm, Yüce, Hollanda Resmi

The Birth of Landscape from Pan in the Art of Painting

ABSTRACT

Humanity has tried to portray and reflect the nature in which we live since the primal activities that would be qualified as artistic. The understanding which we can name landscape painting is related to religious contemplation, especially in East Asia. The perspective technique developed in Europe during the 14th century would create a third-dimensional perception on a two-dimensional surface, enabling more realistic representations of landscape. In the 15th century during the Renaissance movement, painters began to paint nature and the city in which people lived. By the 17th century, Dutch painting began to add more earthly calmness to the official landscape and include contemporary life in art.

At the end of the 18th century and at the beginning of the 19th century, artists formed an inner perspective by depicting unmanned landscapes by German Romanticism within the framework of the Sublime. Derelict spaces handled with the Ruin Aesthetic have created a realm of human emotions, especially melancholy. The development of landscape over time is one of the most important transformation stages in terms of pictorial formation which we call "picturesque" within the way of seeing and culture of humanity. In the 19th century, Modernism brings new interpretations to the landscape painting of the past. Trying to capture temporality by turning to improvisation through fast brush strokes and thick layers of paint demands the perception of the painting itself, regardless of the subject. The use of deformation, abstraction, and solid color spaces turn into tools-approaches that establish the modern landscape.

The interest in the landscape continues to exist with the use of recent technologies in a wide area ranging from poster design to photography and cinema.

Keywords: Landscape, Renaissance, Romanticism, Modernism, Sublime, Dutch Painting

1. Giriş

Resim sanatının manzara resmi bağlamında geçirdiği gelişim-dönüşüm süreçlerinin ele alındığı bu çalışmada öncelikle mitolojik bir figür olan, Dionysos'un eşlikçisi yarı insan-yarı hayvan Pan'dan yola çıkılarak panorama kavramı incelenecektir.

Çalışmanın amacı, resimde bir arka plan-fon görevi gören ve ikincil-üçüncül öneme sahip bir öge olarak figüre yahut hikayeye eşlik eden manzaranın bu işlevinden sıyrılarak *kendisinin* bir *tür* olarak ortaya çıkış sürecini ele almaktır. Bu süreçte günlük hayatı, sıradan insanların yaşamlarından sahneleri resmin konusu haline getiren Hollanda resmi önemli bir rol oynamış; resimde zamanla küçülen figür Romantik manzarada doğanın güçleri tarafından adeta yutulmuş, 19. yüzyıl sonlarında ise farklı atmosfer etkilerini yakalamayı amaç edinen Empresyonistler, boyanın tüpe girmesi ile manzarayı bizzat manzaranın içinde

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi, nesliturk@topkapi.edu.tr
Makalenin Gönderim Tarihi: 12.08.2022; Makalenin Kabul Tarihi: 12.11.2022

resmetmişlerdir. Zaman içinde Manazara Resmi 16. yüzyıl İtalyası'nda ilk olarak resim sanatı için formüle edilen ve küçük değişikliklerle 19. yüzyıla kadar geçerliliğini koruyan Tarih Resmi, Portre Resmi, Genre (Tür) Resmi ve Natürmort gibi resim sanatının türler hiyerarşisindeki yerini almıştır.

Disiplinlerarası bir yöntemin tercih edildiği bu çalışmada manzara algısı, Geç Gotik-Proto Rönesans döneminden başlayarak 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar sanat tarihinin farklı dönemlerinde ve üsluplarında, belirlenen konu bağlamında yapıt vermiş olan sanatçıların işleri üzerinden ele alınacaktır.

Çalışmada ayrıca 20. Yüzyıl Modernizmi'nin avangart yaklaşımlarla geçmişin manzara resmine ve sanat anlayışına getirdiği radikal değişimlere dikkat çekilmeye çalışılacaktır.

2. Perspektif: Mekân Görüntüde Fethetmek

İnsanlık binlerce yıldır yaşamı ve doğayı biçimlendirmeye, temsil etmeye ya da taklit etmeye (mimesis) çalışıyor. Altamira Mağarası'ndaki hayvan resimleri, 25000 yıllık Willendorf Venüsü, Göbeklitepe'de keşfedilen arkeolojik buluntular... Ciddi bir form zenginliği duruyor karşımızda. Elbette bütün bunları bugün sanat (art) dediğimiz çerçevede değerlendiremeyiz. İnsanlığın ürettiği bu imgeler, din, büyü, mitoloji ya da oyun olarak kavramlaştırabileceğimiz geniş bir sembol ve anlam havuzu içinde yer alıyor. Binlerce yıl içinde insanlık mimari, heykel ve çizgi ile boyayı birlikte tasarlayan göz kamaştırıcı ürünler verdi. Bunlar içinde resimle, daha çok iki boyutlu ve çizgisellikle duvarları, kitapları ve eşyaları dillendirmeye çalıştı.

Mimari ve heykel düşünüldüğünde, resim daha çok yardımcı bir işlevselliğe sahipti. Tapınaklar, devlet belgeleri, kutsal kitaplar, villaların duvarları bazen mozaikle de birleştirilerek etkileyici görsellikler oluşturuyordu. Resim sanatı, Fayyum Portreleri'nde olduğu gibi (MÖ 100 ve 300) gerçekliğe çok yakın bir temsil ve renklendirmeye ölen insanların anısını gelecek nesillere taşıyordu. Kahire'nin yaklaşık yüz kilometre güneyinde bulunan Fayyum bölgesi insanları, hem Helenistik dönemi hem de Mısır uygarlığından gelen etkileri sentezleyerek Rönesans'tan neredeyse 1200 yıl önce kentin zengin kesiminin mumyalanmış tabutlarına gerçeklik hissiyle portrelerini yaptırmışlardı.

14. yüzyıldan itibaren resmin, arkasına teknolojiyi de alarak (fotoğraf ve sinema) heykel ve mimarinin yanında ayrı bir özgüllük kazanması önemlidir. İsa'nın farklı karakteri, yoksullara eşitlik ve kurtuluş vadeden söylemi resimsel unsurlarla daha da güçlendiriliyordu. Bu anlamda ikonalar iki boyutlu bir temsille İsa, Meryem ve Azizler üzerinden *kendisi* kutsal olan görselliği kiliselerden evlere kadar yaygınlaştıracaktır. 14. yüzyıla doğru çok önemli bir kırılmayla ikonaların sembolik evreninden ve yüzeye bağlı temsilden perspektife bağlı bir resim dili oluşmaya başlar. Kendisi de bir din adamı olan ikona ressamı Giotto di Bondone, yüzlerce yıldır süren iki boyutlu ikonalara üçüncü boyutu ekler. Artık Eski Ahit ve İncil'de anlatılan peygamberler, İsa ve Meryem, azizler, Tanrı'nın elçisinin kefareti boyutlanır ve mekanda görünür hale gelir. Floransalı bir din adamı olan Giotto'nun fresklerinde İsa ve çevresi çok daha inandırıcı bir gerçeklik kazanmış; ikonaların simgeselliği gerçek yaşam koşullarıyla, ton değerleriyle ve mekânın kendisiyle buluşmaya başlamıştır.

Giotto ve çağdaşları bu dönemde kuralcı ve simgesel resim tekniğini terk ederek nesnelerin doğal halleriyle resmedilmesi anlayışını benimsemişler; renkler, tonlar, henüz acemice de olsa ışık ve gölge biçimlendirmeleri, o güne kadar hiçbir ikonanın yakalayamadığı bir gerçeklik hissini yakalamıştır. Yüzler, kıyafetler, kiliselerin sütunları, hüzünlü kadınlar simgeselliğin ötesinde bir hayatı gösterirler. Giotto'dan ve ardıllarından yüz yıl sonra Rönesans resmi perspektifi ve boya teknolojilerini mükemmelleştirmiş, özellikle yağlı boyanın keşfiyle tarihte daha önce eşi görülmedik bir *Resim Çağı*'na geçişin yolunu açmıştır. Paolo Uccello ve Andrea Mantegna gibi ustalar, 15. yüzyıla büyük bir birikim devretmişlerdir. Fransız tarihçi Jules Michelet'nin 18. yüzyılda yazdığı Rönesans kitabıyla adı konan bu dönem, sadece sanatta değil, hemen her alanda yaşanan köklü değişimleri ve devrimleri de barındırır.

Resme perspektifin, yani öznenin bakışının ve mekânın girmesi ile gerçekçi temsillerin yaygınlaşması; dünyanın keşfedilmesi, akılcılık, bilim ve yükselen yeni bir sınıfın iyimserliğiyle paralel değerlendirilir. En uç örneği 1492 yılında Kolomb'un Amerika'nın keşfi olan bu yeni bakış, öncelikle hurafeye karşı mekânın ve ufkun keşfedileceğine dair güvenlikli ve aynı zamanda iyimser bir görüş getiriyordu. Artık denizlerin ötesinde (Cebelitarık ya da Herakles Sütunu) korkulan canavarlar yoktu; bunların yerini pusulalar, matematiksel hesaplar ve astronomi almıştı. Resme perspektifin girmesi iki önemli sonuç doğurdu.

Bunlardan ilki perspektifin *Özne'*yi yani insanın bakışını ayrıcalıklı kılmasıydı. *Bana göre yakın-bana göre uzak* fikri dünyaya bakışı belirlemeye başlamıştı. Minyatür ve İkonaların bakışı, *Tanrı* ya da Kilise dahil hükümdarın (İsa'nın bedeni olarak kral) bakışıydı. Öncelik ve hiyerarşi buna göre kuruluyordu. Diğer ise temsilin sembol ve alegorinin ötesinde görünen dünyaya benzerlik hissini artırmasıdır. Latince *içinden görmek* anlamına gelen perspektif aslında öteden beri mevcuttu; yüzlerce yıldır bilinen bir teknikti. Ancak doğrusal perspektifle ifade edilen bir mekan kavrayışının görme biçimine kesin olarak hükmettiği çağ, Rönesans oldu.



Şekil 1. *Lamentation*, Giotto di Bondone, 1306

“ ‘Modern resimsel mekan’ ile, ‘modern entelektüel mekan’ örtüşüyor, Rönesans perspektifi dünyaya bir ‘pencere’ açıyor, çeşitli figürleri ve nesnelere, perspektifin geometrik bir sistem içine soktuğu bu pencereden görüyorduk artık. Panofsky'ye göre modern mekan veya modern dünya duyumsamasını oluşturan, bu perspektiftir. Bu sayede ‘öznel olan nesnelleşiyordu.’ ” (Artun, 2019)

İki boyutlu düz bir yüzey üzerinde üç boyutlu mekanları resmedebilmeyi olanaklı kılan perspektif, izleyiciye bir *dünya resmi* göstermenin ötesinde öncelikli olarak bir *mekan* sunuyordu. İki boyutlu yüzey üzerinde ikona ya da minyatürlerde olduğu gibi *simgeselleştirilemeyen*, hatta sembole direnen gerçekçi yaşam sahneleri beliriyordu. Dünya ve mekan bir *dünya resmi* olarak fethediliyor ve insana (özneye) sunuluyordu.

Zengin İtalyan kent devletleri ve aristokrat kökenli olsa da yükselen bir burjuva sınıfı düşünüldüğünde, Rönesans dönemi sanat tarihçisi Baxandall, perspektifi Floransa ekonomisindeki kapitalistleşmeyle birlikte Rönesans'a egemen olan ölçme kültürünün bir türevi gibi açıklar.

Perspektifteki mükemmelleşmeyi en çok mekanın ve kentlerin bir tür *manzaraya* dönüştürülmesinde görürüz. Perspektif, mekanı ele geçirirken onu tanıdıklaştırır ve aynı zamanda bir mesafe koyar. Rönesans'ın önemli ressamlarından Piero della Francesca'nın 1470 civarında yaptığı *İdeal Kent Manzarası*, bu öz güvenin ve insansızlaştırılmış, saflaştırılmış kent manzarasının en bilinen örneğidir. Dünyayı bir pencereden gören özne, tek bir bakış açısından bütün mekanı derecelendirerek fethetmektedir artık.

15. yüzyıla gelindiğinde Kuzey Rönesansı'nın ustalarından ve yağlı boyanın mucitlerinden sayılan Flaman ressam Jan van Eyck, geçmişin yumurta akı ve bir takım bitkisel, hayvani ve madeni karışımlarıyla elde edilen, çok hızlı kuruyan tempera tekniğinin ötesinde yeni bir malzemeyle -hem parlaklığı hem de çabuk donmaması dolayısıyla- ayrıntı ve deneye izin veren çalışmalar üretecektir: Yağlı boya, resme

görünen dünyaya benzerlik ve tensellik anlamında müthiş bir inandırıcılık katarak İsa, Meryem ve azizlerin tasvirlerinde gerçeklik hissini de arttıracaktır.



Şekil 2. *Città ideale*, Piero della Francesca, 1495



Şekil 3. *Mona Lisa*, Leonardo Da Vinci, 1503

Özellikle 1434 tarihli *Arnolfini'nin Evlenmesi* tablosu bu anlamda geleceği etkileyecek birçok yenilik barındırır. Van Eyck, yağlı boyanın verdiği güçle hayranlık verici bir detaycılık sergiler. Evlenen çiftin ifadesi, atmosfer ve mekan; ten rengi, mumlar, avize, kumaşın canlılığı ve aynanın yansıtma gücü, daha

önce görülmemiş bir ustalıklı ifade edilir. Üstelik van Eyck dini atmosferin yoğunluğunu seyrelterek resme bir dünyevilik vermiş ve belki de sanat tarihindeki ilk imzayı (özne) tarihe geçirmiştir. Tek bir bakış noktasından dünyayı gören insan perspektif ile birlikte dünyayı, *algılayan gözün-yani kendisinin* bulunduğu o belirli-tek noktadan tasavvur etmeye başlamıştır. Aydınlanma tasarısıyla iç içe geçen rasyonalizmin Kartezyen ilkelerinin temelinde bireycilik ve perspektif arasındaki sıkı bağ yer alır. Her yeri gören bir *Tanrı bakışından* belli bir noktadan ve açıdan bakan *İnsan bakışına* geçilmiştir. Van Eyck'tan Giorgione'ye ve Leonardo da Vinci'ye uzanan süreç yağlı boya tekniğini mükemmelleştirmekle kalmayacak, daha sonra Barok dönem olarak adlandırılacak hareketle ışık-gölge oyunlarının da öncüsü olacaktır. Yüksek Rönesans'ın en önemli sanatçılarından olan Leonardo da Vinci'nin 1503 tarihli ünlü Mona Lisa tablosu bu mükemmelliğin örneği olarak günümüzde en çok tanınan sanat yapıtı olmuştur. Tablonun, Gherardini ailesinin üyesi ve tüccar Francesco del Giocondo'nun karısı olan Mona Lisa'nın ikinci oğlunun doğumu şerefine sipariş edildiği düşünülür.

Vasari'nin yazdığı biyografide, "Leonardo resmetmeyi üstlendi, tüccar Francesco del Giocondo için, onun karısı..." cümlesine dayanılmaktadır. Da Vinci'nin asistanı Salai yazılarında tabloda *la Gioconda* olarak bahseder. Özellikle yüz ifadesi ve gülüşüyle bir efsaneye dönüşen Mona Lisa sadece insani yönüyle değil, arkasındaki manzarayla da sanata yeni kapılar açan yapıtlardan olacaktır. Yağlıboya ve perspektifte mükemmelleşmek Raphael'den da Vinci'ye, oradan 16. yüzyıl ve sonrasına uzanan süreçte kralların, aristokrasinin, özellikle de yeni yükselen burjuvazinin portre ihtiyacını şüphesiz karşılayacaktır. Ten renginin parlaklığı, göz alıcı ışık-gölge tekniği, modle ve nesnelerin parlaklığı portrenin sahibini dinsel alegoriler ve aristokratik ya da zengin burjuvanın akılcılığının özgüveniyle beraber tarihe de mal ediyordu. Fakat Mona Lisa, gizemli gülüşüyle bir portre olmanın ötesinde bir devrimin de izlerini taşır. Bu devrim arka plandaki doğa görüntüsünde saklıdır. Uzaktaki ağaçları ve bulutlarıyla ferahlığa çağırın mavi gökyüzü, doğanın bazen huzur bazen endişe uyandıran yansıması ile her an fırtına kopacakmış hissi veren bir arka plandır bu. Da Vinci *sfumato* (kıvrılan, yılanı-dumansı olarak dilimize çevrilebilir) denilen teknikle figürün konturlarını eriterek arka plan ile Mona Lisa'yı yoğunlaştırır. Rönesans'ın ilk dönemlerinde özellikle Raphael'de gördüğümüz konturları net, ön-arka plan ilişkisi kurulmuş, teatral bir anıtsallık ve aydınlık resim anlayışı yoktur bu resimde. Işık-gölge, karanlığın aydınlıkla dinamik ilişkisi ve nihayet konturun sonu vardır. Rönesansın dokunsal algısından, Baroğun görme duyusuna-göze hitap eden algısına geçiş süreci başlamıştır.

Sanat tarihinin bilinen anlamda ilk manzarası, Mona Lisa'nın tartışmalı gülüşüne fon oluşturan pastoral manzara üzerinden tartışılır. Sfumato (duman) tekniği ile eriyen figür manzara ile kaynaşır. Duman ve sis atmosfer etkisinin oluşumunda önemli bir işleve sahiptir. Ancak figür ve manzaranın atmosfer içinde tam bir bütünlük oluşturacak şekilde kaynaşması Barok dönem ile birlikte gerçekleşecek, manzaranın *kendi* için, *kendi* haline gelmesi için ise 18. yüzyıl sonları Alman Romantizmi'ni beklemek gerekecektir.

Barok dönemde resim çizgisellikten, yatay ve dikeyler üzerine kurulu statik-simetrik kompozisyon anlayışından sıyrılmış, diyagonal-asimetrik kompozisyon anlayışıyla hareket olgunlaşmış, clair-obscura tekniği ile yüksek kontrast ve erime hissi yoğun bir ışık-gölge pırlantısı kazanmıştır. Bu dönem resimlerinde bir bütün haline gelmiş olan figürü ve arka planı kolayca birbirinden ayıramayız. Resmi çizgisellik ve kontur değil, tümüyle ışık ve gölgenin, tonlama ve titreşimin, zamansallığın kendisi oluşturur. Mona Lisa'nın arka planındaki doğa manzarası, özellikle 17. yüzyılda görünürleşmeye başlayan ancak özerkliğini erken 18. yüzyıldan itibaren kazanacak olan *bağımsız* manzara resminden henüz uzaktır. Çünkü her ne kadar erime olsa da manzara figürden bağımsızlaşmamıştır. Eğer karşımızda Mona Lisa değil de sadece bir arka plan resmi olsaydı, yepyeni bir algılama ve görsellik söz konusu olacaktı ki resmin dönemi düşünüldüğünde bu imkansızdır. Doğaya hala saf doğa olarak değil; dini, sembolik ya da alegorik bir geleneğin gözü ile bakılmaktadır. Örneğin Hollandalı psikopatolog van den Berg, Batı'da ilk kez manzaranın manzara olarak resmedildiği yapıtın Mona Lisa olduğunu savunur.

"(...) Mona Lisa kaçınılmaz bir biçimde (resim sanatında) manzaradan soyutlanmış ilk karakterdir. Onun arkasındaki manzaranın meşhur olması olağandır. Bu tam da manzara olduğu için manzara olarak resmedilmiş ilk manzaradır. Saf bir manzaradır bu; bir insan eyleminin arka planı değil, Ortaçağ insanının tanımadığı bir doğa, kendi kendine yeten bir dışsal doğadır ve buradaki insani öğeler, ilkesel olarak çıkarılıp atılmıştır. İnsan gözüyle görülmüş en tuhaf manzaradır bu." (Karatani, 2004, s. 41)

Burada manzara ile kastedilen doğadır. Ne de olsa Rönesans'tan itibaren özellikle kentler, kiliseler ve saraylar bütün detaylarıyla resmedilmiş, birçok ressam Floransa ve Venedik dahil olmak üzere İtalyan kentlerinin zenginliğini, binaları ve sütunlarını eşsiz bir kompozisyon anlayışıyla görselleştirmiştir.

3. Manzaranın İcadı

“Modernliğimizi ve estetiğimizi bir tarafıyla ‘manzaranın icadı’na borçluyuz. Yani doğanın, uzamın insani bir duygulanımın konakladığı bir coğrafyaya dönüşmesini kastediyoruz. Alegoriden, tanrılardan ve de mitolojiden yavaş yavaş kurtulan ve melankolinin, lirizmin ve hazzın alanına dönüşen dağlar, kırlar, evler, tarlalar, kuşlar, ışıldayan çimenler, dalgalanan denizler ve hüzünlü günbatımlarından söz ediyorum.” (Şimşek, 2020)

Manzaranın (İng. *Landscape*) etimolojisi de oldukça anlamlıdır. “Arapça *naẓar* kökünden gelen *manẓara*, ‘görüntülü yer, bakanak, cihannüma’ sözcüğünden alıntıdır. Arapça sözcük Arapça *naẓar* ‘bakma’ sözcüğünün ismi, zaman ve mekândır.” (Etimoloji Sözlüğü). Manzara öncelikle bir toprak ve doğa parçasına yöneliktir. İngilizce etimolojisi bir *ülke* parçasına gönderme yapar. Dağlar, kırlar, koruluklar, ağaçlar, bulutlar bu bütünün algısıdır. Manzara aynı zamanda Panorama olarak da adlandırılır. Türkçe sözlüklerde ve gündelik dilde *yüksek bir yerden bakılınca göz önünde uzanan geniş görünüm* olarak tanımlanır. Genel görünüş anlamında kullanılır. Bütünsel-kapsayıcı bir bakışa ayrıcalık tanır. Panorama kavramının Yunan mitolojisinden günümüz diline evrimi de modern manzara fikriyle oldukça uyumludur. Pan, Yunan mitolojisinde kırlarda ve koruluklarda yaşayan, yabanıl ile şehir arasındaki sınırda yer alan yarı keçi-yarı insan bir mitolojik figürdür. Yatay kamışlardan yapılmış flütüyle müzikle iç içedir; kimi zaman çobanlara eşlik eder. Pan, aynı zamanda cinsel azgınlığı ve hiddetiyle, ön görülemez oluşuyla da tanımlanır. Bedeninin üst kısmı ile insan dünyasına ait olmakla beraber, bel altından itibaren doğanın ve kitonyenin (yer altı ile ilgili-tekinsiz) alanındadır.



Şekil 4. *Satyr with Grapes and Two Tigers*, Lucas Vorsterman II, 1614-1679

Yunan ve Batı Anadolu (İonya) evreninde, çobanların ve sürülerin dünyasına Hesiodos ve Homeros'un sözünü etmediği ama 6. yüzyıldan beri Yunan ayınlarında yer alan kusursuz kır tanrısı Pan hakimdir.

“Yaygın bir inanışa göre, Arkadia'daki Silen tepesinden Hermes ile bir Nympha'nın oğlu olan Pan, insan elleri ve kollarıyla yarı-insan, tamamen hayvan biçimli olarak tasvir edilmediği zamanlarda bile

keçi kafasını andıran ayaklarıyla yarı keçi (tragoupous), çifte doğal melez bir yaratıktır (dizos). Pan, bu hayvansı görünümünden hiçbir zaman kurtulamaz.” (Bonneyfoy, 2018, s. 304)

Yeryüzünde Pan doğal mekana, dağlara sahip çıkar. Çok sevdiği mağaralarda yaşar, ormanlarda gezinir ve kır perileri Nympha'larla flört eder. Dikilmiş keçi kulaklarıyla tehlikelere karşı dikkatin, tetikte olmanın da simgesidir. Flütüyle sürü hayvanlarını sakinleştiren ezgiler çalar. Filozoflar Pan'da evrenin, bütünün (pan) canlanışını görürler çoğu zaman. Pan sözcüğü, ünlü Pandora mitindeki Pandora (tüm tanrıların armağanı) ile aynı kökenden gelir. Ayrıca bugün gündelik dilde kullanılan ve şaşırma, telaşlanma, korkma anlamlarına gelen panik (panic) kelimesi de Pan ile ilgilidir. Yunan tragedya yazarı Euripides'e atfedilen Rhesos'un ilk bölümü, *Panik* konusundaki en eski kaynaktır. “Olay gece vakti, Troyalıların kampında geçer. Bir ses duyulur; nöbetçiler görev yerlerini bırakırlar ve anlaşılabilir haberler yayırlar. Hektor kendi kendine bu karmaşanın sebebinin Pan olup olmadığını sorar. Tanrı delilik kamçısının bir darbesiyle, etrafa korku salmaya mı çalışıyor acaba?” (Bonneyfoy, 2018, s. 307).

Pan ile panik arasındaki ilişki ayrıca Pan'ın koruluklarda, kırlarda ve dağlarda insanların aniden karşısına çıkıp onları korkutmasıyla da alakalıdır. Çünkü Pan müziği ile doğa, bitkiler ya da çobanlıkla ilgili olumlu bir imge olsa da çoğu zaman cinsel azgınlığı ve aniden hiddetlenmesiyle de bir *panik* nedenidir. Panorama yani geniş ve yüksekte bakılan manzara-toprak ve doğa (landscape) olarak kökeni nereden gelirse gelsin, geniş kırsallık, dağlar, koruluklar, mağaralar ve bitkilerle doğanın kendisi olarak Yunan bilincinde oluşmuş bir imgedir ve anlamını günümüze devretmiştir.

Elbette doğa, manzaranın öncülerinden sayılan Mona Lisa dahil olmak üzere yüzlerce resimde karşımıza çıkar. Ancak dinsel alegoriler ya da semboller, Hıristiyanlık öyküleri ya da aristokrasinin güç talep eden bakışı çoğu zaman doğayı bir arka plana, vaaz edilen içeriğin okunduğu mekana indirger. Kurtuluşun gerçekleşmesi yani *manzara olarak* manzaranın ortaya çıkması için 16. yüzyılın sonlarını ve 17. yüzyıl Flaman-Hollanda resmini beklemek gerekecektir.

16. yüzyılda Hollanda ya da daha geniş anlamda Flaman (Felemenk) ülkeleri, Protestanlığın dinsel resimlere ve heykellere mesafeli olması dolayısıyla daha çok Tür (Janr) Resmi dediğimiz alanda yoğunlaşarak sanata bambaşka bir yol açmışlardır. Elbette burada yükselen ve Katolik İspanya'ya karşı mücadele veren burjuvazinin, gemicilik ve ticaretle zenginleşmiş şehirlerin dünyevi talepleri ve portrecilik de etkili olmuştur.

Hollanda resmi, özellikle Katolik ülkelerde görülen (İtalya, İspanya ve Fransa) din adamları, krallar ve aristokrasi dışında, çoğu zaman özgüvenli fakat aynı zamanda alçak gönüllü Hollanda-Flandre kentlerinin tüccarlarının portrelerini tuvale taşır. Bu portrelere genellikle mesleği, bilimi, ticareti (muhasabe defterleri gibi), denizciliği gösteren araç-gereçler eşlik eder; dini semboller mümkün olduğu kadar arka plana itilir. Örneğin Hollanda'nın İtalyan üslubundaki ilk portre ressamlarından Jean Gossaert'ın 1530 tarihli *Bir Tüccarın Portresi* isimli resmi gelecekteki Hollanda sanatının öncülerinden biri olacaktır. Tabloda elinde muhasabe kayıtları, duvarda asılı notlarıyla gayet sakin, özgüvenli bir burjuva resmedilir. Tüccarın pürüten, hesapçı ve disiplinli mesaisi bakışlarımızla kesintiye uğramış gibidir. Bu resimde Katolik ülkelerdeki şatafat, kibir veya aristokratik bir poz yoktur. 17. yüzyıla gelindiğinde Hollandalı ressamlar Kilise ve Kraliyetten bağımsız oluşmuş ilk resim piyasasının da etkisiyle gündelik hayattan birçok konuya el atmaya başlar.

“17. yüzyılda Hollanda her şeyin ‘en sözcüğüyle’ tanımlandığı bir ülkeydi: Yılda 70.000 resim yapılıyor, 110.000 parça kumaş dokunuyordu; gayri safi milli gelir 200 milyon guldendi. Hollandalılar Avrupa'nın en kentleşmiş toplumdur ve ülke en yüksek okur-yazar oranına sahipti; evinde sanat eseri bulunan kişi sayısı ortalamadan çok üstündeydi, toplumsal altyapı sağlamdı ve farklı dini inançlara tolerans gösterilirdi. Bunlar, Hollanda'yı 17. yüzyılda öylesine eşsiz kılan özelliklerden yalnızca bazılarıydı. İspanya'ya karşı yapılan Seksen Yıl Savaşı'nı (1568-1648) izleyen yıllarda, Avrupa'da güç yapısının baştan aşağı değiştiği bir zamanda, Hollanda önde gelen bir dünya gücü ve tüccar millet olarak ortaya çıktı: Nihayet modern dünyanın ekonomik ve politik merkezi, Akdeniz'den Kuzey Denizi ve Atlantik'e taşınmıştı. Ticaret, toplum ve sanatta meydana gelen değişimler işte böyle bir arka planda gelişmiş, Hollanda eyaletinde başlayıp tüm Hollanda'ya yayılmıştı.” (North, 2014, s. 18)



Şekil 5. *Landscape with the Fall of Icarus*, Pieter Brueghel, 1560

İşte bu Altın Çağ oluşurken ve modern anlamda manzara resmi anlayışı ortaya çıkarken, 16. yüzyıl ressamlarından Pieter Brueghel'in eserleri öncü konumundadır. 1525 yılında doğan Brueghel, peyzajları ve köy hayatını anlatan kalabalık kompozisyonlarıyla tanınmıştır. Brueghel dini mesellere yer verse de geniş kadrajları ve kalabalık mekanlarıyla döneminin gündelik hayatını etkileyici bir detaycılıkla göz önüne serer. Bütün bunların yanında Brueghel, adının okunması zorunlu olan ilk resimlerden birini de yapar. Üstelik resmin adında bizzat manzara kavramı vardır. 1560 tarihli *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara* resmi birçok yönüyle modernliğin ilk unsurlarını barındırır. Daha çok *İkarus'un Düşüşü* adıyla bilinen resmin tam ismi önemlidir. Resmin adı, yani kavramsallığı resmi anlamak için zorunludur. Dolayısıyla *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*, güncel anlamda ilk kavramsal sanat yapıtlarından sayılabilir. Fakat bunun da ötesinde son derece geniş bir kadrajla manzara doğmuş, hatta manzara mitolojik kahraman İkarus'u yutmuştur. Resimde gündelik hayattan birçok parça yer alır. Tarlasını süren bir köylü, kıyıda balık tutan başka bir insan, Hollanda deniz ticaretini ve ülkenin gücünü temsil eden alımlı bir gemi, uzaktan seçilen binalarıyla, limanlarıyla parıldayan bir kent ve gözü ufkun ötesine taşıyan genişlik izleyeni resmin içine çeker. Her şey dingindir. Resimden bir huzur ve dünyevilik fışkırır adeta. Fakat gözler sürekli resmin adında yer alan İkarus'u arar. Brueghel'in hedefi de tam olarak budur: Gözü manzaranın içinde dolaştırmak. Sanatçılar tarafından yüzlerce kez resmedilen İkarus nerededir peki? Merkezde olması gereken ve bu kadar önemli olan figürü, uçmanın ve özgürlüğün simgesini neden göremeyiz? Oysa biraz daha dikkatle baktığımızda balık tutan köylünün ve geminin oralarda bir ayak gözümüze çarpar.

İkarus tam denize çakıldığı anda resmedilmiştir. Bu yönüyle bile devrimcidir yapıt. Hikayeyi sadece bir ayak anlatır. Eğer yapıtın adı *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara* olmasaydı, o ayağı denize dalan başka bir insanın ayağı olarak da algılayabilir ya da yapıtı sadece bir manzara olarak temaşa edebilirdik. Usta Brueghel acı bir ironi yapmaktadır aslında. Destansı İkarus düşmüş ve kimse görmemiştir; herkes kendi işi ile meşguldür! Birçok sanatçıyı ve ressamı etkileyen İkarus defalarca ele alınmış önemli bir kahramandır ama bu resimde bilinçli olarak trajik bir şekilde küçük bir ayrıntıya indirgenmiştir. O, ünlü mimar Daidalus'un oğludur. Daidalus;

"Girit'te kaldığı dönem boyunca pek çok olaya karışmıştır. Kraliçe Pasiphae aşık olduğu boğa ile çiftleşmek için Daidalus'tan bir düzenek yapmasını istemiştir. Daha sonraki dönemlerde Kral Minos kendisinden bir labirent yapmasını ister. Bu labirentin içine kraliçenin boğadan olan oğlu Minotauros kapatılmıştır ve her yıl ona 7 kadın ve 7 erkek kurban edilmeye başlanmıştır. Bu durumdan rahatsız olan Atina'lı insanların sesi olan Kahraman Theseus, büyük bir cesaret örneği gösterir ve Minotor'u öldürmeye karar verir. Labirente girip Minotor'u öldürecek, ancak labirentten nasıl geri çıkacağı büyük bir sorundur. Bu konuda da Daidalus, kralın kızı olan Ariadne'ye bir yumak iplik kullanması fikrini vermiş ve labirentin merkezini tarif etmiştir. Theseus, Minotor'u öldürdükten sonra oradan

çıkmayı bu sayede başarmıştır. Theseus'un başarısında Daidalus'un parmağı olduğunu öğrenen Kral Minos, ustasını ve oğlunu labirente mahkum eder.” (Karaorman, 2018)

Daidalus kaçmak için kuş tüyü ve bal mumu kullandığı ahşap bir mekanizma hazırlayarak iki çift kanat yapar. Kanatlardan biri oğlu, diğeri kendisi içindir. İkarus göklerde süzülmenin heyecanına kapılır; babasının sözlerini unutarak gittikçe yükselmeye başlar. Nihayet öyle yükseklerle ulaşır ki, Güneş Tanrı Helios bu uçuşu kendisine karşı yapılmış bir meydan okuma olarak alır; öfkeye kapılarak ışınları ile İkarus'un bal mumunundan kanatlarını eritir. Böylece dengesini yitiren İkarus, hızla denize düşüp boğularak can verir. İkarus özgürlüğün olduğu kadarıyla sınırları geçmenin de simgesidir. Trajik bir sonu gösterir. Brueghel işte bu mitik kahramandan bambaşka bir içerik çıkaracaktır. İkarus düşmüştür ama ticaretin, keşfin ve akılcılığın yükseldiği modernliğin şafağında böyle kahramanlara yer yoktur. Üretim, gemiler, koyunlar ve uygar kentler eski dünyayı yok etmiştir. Sosyolog Max Weber'in modernliği tanımlarken kullandığı o ünlü cümlesiyle ifade edecek olursak; “Dünyanın büyüğü bozulmuştur” artık. Ama manzaranın genişliği, gözü keşfe çağırان geniş kadrajı ve ufuk çizgisi bir taraflıyla bu *kayıtsızlığa* da ağıt yakmaz sanki. Resim yeni dönemi gösteren acı ironisi ve manzaranın iyimserliğiyle sanat tarihinin köşelerinden birine yerleşir. Üstelik adında manzara kavramını kullanan öncülerden biridir.

Hollanda-Flaman resmi birçok yönden öncü olacaktır. Tür (Janr) resmi dediğimiz iç mekandan natürmorta (ölü doğa), pastoralden Vanitas'a onlarca türün alanını kuracaktır. Hollandalı ressam, Katolikliğin kasvetli dini mesellerinin kapladığı resim dünyasını Protestan bir ruhla havalandırılmış, sadeleştirilmişlerdir. Hollandalı-Flaman ressam ev içleri, kentler, nehirler, tekneler, sokaklarda oynayan çocuklar, köylülerin mutlu yaşantıları ve pazar yerleri gibi daha önce resme girmeyen her ayrıntıyı parlak gün ışığıyla boyayacaklardır. Bu yaklaşım yeni bir görme biçimini ve resim piyasasını oluşturacaktır. 17. yüzyılda yılda 70.000 resim üreten, köylülerin duvarlarına kadar inen bir piyasa daha önce görülmemiştir. Üstelik bunlar hiçbir dini sembolizm taşımazlar ve sadece zevke hitap eden dünyevilik (sekülerite) ile ışıldarlar.

Manzara resmi bu coğrafya ile sınırlı değildir elbette; örneğin 17. yüzyıl Fransa'sında Barok ressam Claude Lorrain (1600-1682) geniş ufuklarıyla kentlerin ağırlıkta olduğu kompozisyonlar kurar. Daha çok masmavi denizleriyle hayali-antik limanları konu alan sanatçı, Yunan mitolojisinin birçok temasını işlediği kır manzaralarıyla da 17. yüzyıl sanatının manzarayı olgunlaştırmasında önemli bir rol üstlenir. Ama yine de Lorrain'in manzaraları Heroik Peyzaj anlayışı doğrultusunda içeriğin talep ettiği sembolizmin, antik mimari yapıtların, tapınak ve sütunların egemenliği altındadır.

Lorrain manzara resminde bir alt tür olan, el değmemiş doğayı, genellikle dramatik bir şekilde bulutlu gökyüzünü ya da engebeli kayalık alanları konu edinen Heroik Peyzaj (Heroic Landscape) türüne de örnek teşkil edecek resimler kurgulamıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda, bu tür resimlerde tasvir edilen kişiler genellikle Yunan mitolojisindeki tanrı ve yarı-tanrılar veya İncil'deki kahraman figürleridir. Bu tarzın en parlak dönemi 17. yüzyıl, ilk büyük ustası ise Fransız ressam Nicolas Poussin'dir (1594-1665). Heroik Peyzaj, Romantik resimde bir kez daha gündeme gelmekle beraber 19. yüzyılın sonlarında önemi azalır. Oysa Hollandalı-Felemenk ressamlar tam da bu yaklaşımdan kurtulmuş, *doğa olarak doğa* ile karşı karşıya gelmiş, onun resimlerini yapmışlardır.



Şekil 6. *Landscape with David and Three Heroes*, Claude Lorraine, 1658

Johannes Vermeer (1632-1675) ve Pieter de Hooch (1629-1689) başta olmak üzere Hollandalı-Flaman ustalarda diğer ülkelerde olmayan bambaşka bir atmosfer ve anlayışa rastlanır. Resimlerinde parlak bir ışığın aydınlattığı iç mekanlar, pencerelerden bakan insanlar, sakin gündelik hayat yer alır. Örneğin de Hoch resimlerinde önemli bir resimsel unsur haline gelen geniş boşluklarıyla iç mekanlar kurgular. Resme yayılan taban boşluğu dünyevi nesnelere aydınlatırken, izleyene bir huzur da vadeder. Resme konu olan ve başka bir yerde çok örneği olmayan bu dinginlik, 18. yüzyılda filozof G. W. Friedrich Hegel'in de dikkatini çekmiştir. Hegel, *Estetik Üzerine Dersler*'de şu yorumu yapar:

“Hollandalılar inanç değiştirip Protestan olmuş, despot İspanya Kilisesi ve Tacını yenilgiye uğratmıştı. Hollanda'nın siyasi ortamı, prensi ve zorbayı alt edip yasa önünde boyun eğmeye zorlamış bir aristokrasi tarafından belirlenmemişti; keza halkı da özgürlüklerine kavuşmak için başkaldıran İsveçliler gibi çiftçiler ve ezilen köylülerden oluşmuyordu. Tam tersine, karada dövüşen yiğit askerler, gözü pek denizciler dışında burada yaşayan herkes kentliydi, kent halkıydı; ticaretle uğraşan, varlıklı ve rahat hayat tarzlarına rağmen gösteriş düşkünü olmayan, sade orta sınıf mensubu burgher'lerdi. [...] Bu duyarlı ve doğuştan sanata yakınlık duyan insanlar güç sahibiydi ama aynı zamanda adildi; hayatları doyurucu ve rahattı ve resimlerinden bu hayatın zevkine varmak için yararlanmak istediler. Onlar, durumun elverdiği her an resimlerinde bunların bir kez daha tadını çıkarmak istediler: Kentlerinin, evlerinin, mobilyalarının tertipli olmasının, evde hüküm süren huzurun ve bir o kadar da eşlerinin, çocuklarının saygın giyiminin, zenginliklerinin, sivil ve siyasi törenlerinin, denizcilerin cesaretinin, ticaretteki ünlerinin ve dünyaya yelken açan gemilerinin. Hollandalı ressamlar aynı zamanda doğadaki nesnelere içten ve neşeli bir varoluş duygusu katarlar. Resimlerini kılı kırk yararcasına yapmışlar, en üstün sanatsal kompozisyon özgürlüğü ile rastlantısal ayrıntılara karşı duydukları ince hassasiyeti birleştirmişlerdir. Konular hem özgürce hem sadakatle ele alınmıştır ve yalnızca bir an var olan şeyleri sevdikleri çok açıktır. Taze bir bakışa sahiptirler ve dikkatlerini yoğun bir biçimde, en minik ve en sınırlı nesnelere üzerinde toplarlar.” (Hegel, 2015, s. 380-381)

Hegel'i döneminde etkileyen, ama bugün bize gayet sıradan gelen bu güncel hayat o dönem için eşsiz bir farklılık taşıyordu. Doğanın yanında kentin kendisi de sakin bir manzaraya dönüştürülüyor ve gerçekliğiyle insanları etkiliyordu. Rönesans'tan 17. yüzyıl Barok dönemine ve Hollanda-Flaman resmine uzanan verimli süreçte, manzara resmi alanında birçok başyapıt ortaya çıktı. 18. yüzyıla gelindiğinde aşırı süslemeci tavrı ve havai tarzıyla Rokoko üslubu da doğayı pikniklerin, havuzların, flörtlerin alanı olarak görmeye başlıyordu. Doğa adeta havalanmaya başlamıştı artık. Fakat 18. yüzyıl sonlarına ve 19. yüzyıl başlarına doğru gelişmeye başlayan Romantik hareket, manzara anlayışımızda yeni bir devrim yapmakta ve bu birikimi 20. yüzyıl Modernizmi'ne devretmekte gecikmeyecekti.



Şekil 7. *A Game of Ninepins*, Pieter de Hooch, 1665

4. Yücenin Manzarası: Romantik İmge

18. yüzyılda sadece sanat ve edebiyat değil, başta milliyetçilik gibi siyasal alanlar da dahil olmak üzere etkisi son derece geniş olan Romantizmin tarihi, haklı olarak Jean-Jacques Rousseau'nun eserleriyle başlatılır.

“Rousseau'nun 1761'de yayınlanıp bütün Avrupa genelinde Romantizmin ilk best-seller'ı olan dramatik aşk hikayesi *Julie yabut Yeni Heloise*, 1762'de yayınlanan *Toplum Sözleşmesi* ve 1776'da kaleme aldığını bildiğimiz *Yalnız Gezerin Düşleri* adlı eseri bir yana bırakıldığında, Fransız Devriminin on-yirmi yıl sonrasına dek Fransız Romantizminden bahsedilemeyeceği aşikardır. Halbuki aynı dönem (1790'lardan 1810'lara) Alman ve İngiliz Romantizminin altın çağıdır.” (Aksakal, 2018)

Geçmiş yüzyıllarda argo ile karışık küçümsemeyle kullanılan ve daha çok *yabanıl* anlamına gelen *romantisch* kavramı, 1810'lara gelindiğinde şiirden edebiyata ve sanata dinamizm, Yücelik, yoğun duygusallık çağrışımlarıyla olumlu anlamda kullanılmış; özellikle Novalis, Schiller ve Goethe gibi Alman şairler *Sturm und Drang-Fırtına ve Atılım* olarak adlandırılan hareketle bir dinamizm başlatmışlardır. Romantizmle birlikte sanatçılarda Ortaçağ ve Gotik'e dönüş, melankolik eğilimler, kentten doğaya çekiliş, masal ve hayalet öykülerine ilgi baş göstermiş; bu eğilimler verimli sonuçlar doğurmuştur. Fakat genel anlamda Romantizm 18. yüzyıl Aydınlanmacılığının ilerleme, bilim ve kapitalist çıkarıcılığına karşı bir tepkiyi de beraberinde getirir. Romantik sanatçılar kömür ismi ve buharıyla tohum halindeki sanayileşmiş bir topluma karşı *yoşlaşma* eleştirisi yapmışlardır. Romantizmin amblemi haline gelen şair Novalis'in (1772-1801) *Geceye Övgü* kitabı ve şiirleri Romantizm için bir tür alamete dönüşmüş; gece, ormanlar, antik yapı enkazları, alacakaranlık, gün batımları, yıkık şatolar, Gotik yapılar ve tekinsizlik, sevilen temalar ve imgeler haline gelmiştir.

Romantizm -sadece çizginin değil; hareket, ışık ve gölgenin formu oluşturduğu bir yaklaşım olarak- hem Baroğun hem de Rokoko üslubunun büyük birikimini kullanmakla beraber, resme yeni duyumsama alanları, imgeler ve zenginlikler ekleyecektir. İnsan figürü, mitolojik ya da dini sembolizm ve alegoriler olmadan, sadece manzaradan alınan estetik hazı ve tefekkürü Romantizme borçluyuz. Romantik sanatçılar ağaçlar, dağlar, terk edilmiş bir sandal, enkaz halindeki bir yapı veya güneşin batışı gibi öğeler aracılığıyla günümüzde hala yaşayan, vazgeçilmez bir duyumsama ve resimsellik (picturesque) yaratmıştır.

Alman Romantizmi'nin en önemli isimlerinden Caspar David Friedrich'in (1774-1840) tabloları manzaraya dair bu yeni görsel algılama biçiminin kurucu örnekleri arasındadır. *Sis Denizi İçindeki Kaşif* isimli resimde sisler içinde sırtını bize dönmüş bir figür, dimdik ve büyük bir özgüvenle uçurumdan sarp dağlara,

bulutlara bakmaktadır. Romantizmin görsel simgesine dönüşmüş olan bu resim, sanattaki en bilinen (bazılarına göre ise ilk) sırttan kadraj (Die Rückenfigur) örneğidir. Önünde uzanan manzaraya bakarak derin düşüncelere dalmış olan romantik birey imgesi daha sonra sinemayı da etkilemiş; özellikle Tarkovsky sinemasında uzun manzara sekanslarında sıklıkla karşımıza çıkmıştır.

“Caspar David Friedrich’in eserlerinde sıklıkla tekrarlanan bir figürle karşılaşırız: ‘Rückenfigur’. Bu figür, eserde izleyiciye arkası dönük ancak manzaranın seyriyle bağlantılıdır. Friedrich’in bu yaratısı, hem kendisinin hem de eserlerinin Kant estetiğiyle bağlantısının çekirdeğini oluşturur. Sanatçının kendisinde Kantçı anlamda dehayı görürken, ‘Rückenfigur’ üzerinden de eserlerinde yücenin resmedilmesine tanık oluruz. Rückenfigur sanat tarihinde önceki diğer tüm figürlerden çok önemli bir açıdan farklıdır. O, resimde sadece sunulan bir nesne değil, aynı zamanda resmin estetik tecrübesinin öznesinin vücut bulmuş şeklidir-basitçe Rückenfigur’e bakmak yerine onunla birlikte bakarız. Ayrıca manzarayla ilgili görüşümüzü Rückenfigur’den ayırmamız mümkün değildir. Manzaranın daha geleneksel temsillerinden farklı olarak, kendi doğrusu içinde var olduğu için bu tablo bize doğal bir manzara sunma iddiasında bulunmaz ama doğayı bir insan bakış açısıyla gördüğümüzden emin olmamızı sağlar. Kantçı estetik tecrübeye karşılık gelecek bir şekilde bir manzarayı sunmanın yolunu bulmuştur.” (Keskin, 2019, s. 344-345)

Caspar David Friedrich uzun yıllar sanat çevrelerinde hak ettiği ilgiyi görmemiş, ancak 1808 yılında yaptığı *Dağdaki Haç* isimli tablosu ile adından söz ettirmeye başlamıştır.



Şekil 8. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Caspar David Friedrich, 1818

“115’e 110 cm boyutlarındaki bu çalışma, alacakaranlığın içinde devasa çam ağaçlarının şekillendirdiği bir tepede, karanlık bir suret olarak çarmıhtaki İsa tasviridir. Muhtemelen tarihte ilk kez bir yağlıboya tabloda çarmıh ve İsa’nın bedeni yakından ve cepheden değil, yandan ve karanlığın içinde, belli belirsiz bir şekilde resmedilmiştir. Tablo, izleyiciyi zorlayan, ulu çamları ulu İsa’dan daha heybetli gösteren bir umutsuzluk ifadesi gibidir. Bu çalışmayı izleyen eseri, Friedrich’in 1808-1810 arasındaki derin mutsuzluğunu adeta teyit eden ‘Deniz Kenarındaki Keşiş’tir (*Der Mönch am Meer*). 110’a 171 cm ebadındaki bu büyük tablo, insanı sonsuz bir belirsizlik sisinin içinde, karayla denizi birbirine karıştıran gizemli bir atmosfer yaratır ve tablonun üst kısmından aşağıya doğru, aydınlık karanlığa ve kasvete dönüşür. Yer gök birbirine girmiştir ve zavallı keşiş bu tabloda küçücük bir detaydan ibarettir.” (Aksakal, 2019)



Şekil 9. *Kreuz im Gebirge*, Caspar David Friedrich, 1808

Sis Denizi İçindeki Kaşif tablosu ise hem Rückenfigur hem de İngiliz filozof Edmund Burke üzerinden gelen Kant estetiğinin en temel kavramlarından Yüce'nin estetiği bağlamında belirgin örneklerden biridir. Kant'a göre Yüce, oran, uyum, denge, sınırlılık gibi özellikleriyle tanınan Güzel'den farklıdır. Güzel'in varlıkbilimi Antik Yunan uygarlığından itibaren bu çerçevede tartışılmış bir *orta* ve armoni üzerine temellenerek Antik Yunan ve Roma sanatının merkezine yerleşmiştir. Oysa Romantik Dönem'de Güzel'in estetiği değil, Yüce'nin estetiğiyle karşı karşıyayızdır. *Yüce*, Romantizmle beraber dini anlamın ötesinde insana özgü bir içkinlik, sonsuzluğa dönük bir duygulanım türü haline gelmiştir. Bizim algımızı aşan bir büyüklük, sonsuzluk hissi, fırtına ve şimşek gibi bir güçle karşılaşmak bu hissi doğurur. Sarp dağlar, geniş çöller, okyanus ve gökyüzü bu hissi duyabileceğimiz deneyim alanlarıdır. Yüce, Güzel'de olduğu gibi imgelem-hayal gücü ile anlama yetisi arasındaki bir *uyumdan* değil, tam aksine *uyumsuzluktan* doğar. Ayrıca acı içinde bir uyum olarak da değerlendirilebilir. Yüce deneyimi genellikle hazla karışık bir ürperme ve korku halidir. Yüce deneyimine bir saygı da eşlik eder. Alman Filozof Immanuel Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* yapıtında Yüce'nin analitiğini uzun uzun tartışır. Kant'a göre Yüce'yi iki türlü deneyimleriz: Matematiksel Yüce ve Dinamik Yüce. Matematiksel Yüce mutlak olarak büyük olandır. Mutlak büyüklük karşılaştırılmaz bir büyüklüktür. Yücelik, ölçsüz olan bir bütünde sayılardan çok, doğada küçük olandan daha büyüğe, daha da büyüğe doğru olan bir ilerlemede kendini gösterir. Yücelik, hayal gücünün sınırsızlığın içinde, aklın ideleri karşısında hiçliğe doğru gitmesinde belirir. Yücelik, hayal gücünün estetik büyüklük hesaplamasının akıl yoluyla büyüklük hesaplaması karşısındaki yetersizliğinden doğar.

Örneğin sonsuzluk fikri kavram olarak kullanılmakla birlikte idrak edilemez. Akılla sınırlanmakla beraber hayal gücü sonsuzluğu ve Yüce'yi dile getirmeye çalışmaktan ve aynı zamanda bu çabanın boşunalığından bir haz duyarak ahlaki bir huşu-saygı içine girer. Dinamik Yüce'de ise hayal gücü alt edilemez doğanın güçleriyle karşılaşır. İnsan alt edemediği bu doğal (dinamik) güce direnirse Yüce hissi doğar. Burada asıl önemli olan şudur: Doğal güçler üzerimizde öyle bir korku yaratmalıdır ki, bu korku herhangi bir tehdit yahut baskı unusrunu barındırmamalıdır. Eğer tehlikeli bir durum söz konusuysa, burada yücelik duygusu ortaya çıkmaz.

“Kant'ın verdiği örneklerden yola çıkarsak, gözdağı veren kayalar, fırtına bulutları, volkanlar, iri okyanus dalgaları ya da şiddetli bir gök gürültüsüyle güvenli bir ortamda karşılaşsak, estetik bir hoşlanmanın nesnesi olabilirler. Ancak batacak bir gemiden görünen iri okyanus dalgaları ya da açık alanda yapayalnızken gördüğümüz şimşekler, tehlikeli bir ortamda karşı karşıya kaldığımız için estetik yargının nesnesi olmazlar.” (Keskin, 2019, s. 123-124)

Burası gerçekten önemlidir. Yüceyi deneyimlemek güvenli bir mesafe talep eder. Yani bizi etkileyemeyecek bir mesafeden deneyimlenmelidir. Oluşan bu yüce hissi içimizdedir. Dinamik Yüce hayal gücümüzü genişleterek ilerler.

Başta Caspar David olmak üzere romantik sanatçılar bu Yüce kavramı ile estetik bir ilişki içindedirler. Caspar David için doğa Tanrı'nın alanıdır. Almanya'nın kuzeyindeki Rügen bölgesinin sarp dağları, denize inen falezleri, kireç taşları, yıkıntı halindeki Gotik kiliseler, yaprakları dökülmüş ağaçların ölümü hissettiren melankolisi, gece parlayan ay ve gün batımları... Tüm bunlar doğanın kendisinde görüp kendi içinde karşılığını bulduğu Yüce'nin dehşetini duymuş olan ressamın bizim manzara anlayışımıza kattığı zenginliklerdir.

Romantizm'in yeni görme biçimlerinin en önemlilerinden biri de *enkaz estetiğidir*. Aydın ve sanatçılar köylü Alman halkının geleneklerine dönerek Orta Çağ imgesini *yeniden* hayal ederler. Enkaz halindeki Gotik yapılar ve Alman kırsalı, 1810'larda Napolyon işgaline karşı Germetik-Alman kökenlerine dönen Alman aydınlarının folklorünü idealize eden ön-milliyetçi bir ethosla da ilişkilidir.

“Friedrich'in 95'e 75 cm ebatındaki eseri 'Sisler Bulutunun Üzerindeki Gezgin', modern Alman resminin yanı sıra Romantik bireyin tanımı bakımından da devrimci bir etki yaratmıştır. Tek başınlığıyla toplumsal dünyanın uzağında, çok uzağında olan; daima yaşamla ölüm arasında duran; korku ve heyecan duygularının iç içeliğini en uçlarda yaşayan; dünyaya tepeden bakan, ama yüce bulutlardan ve dipsiz bir uçurumdan başka bir şey de göremeyen soylu ve mutsuz bir ruh... Tabloda, zamanı seyredencesine durgun görünen genç adam düşüncelere dalmış; yüzüne vurup saçını havalandıran rüzgârla birlikte belki yaşama gücünü tazeliyor, belki de intiharı düşünüyor gibidir. Aylak Adamın sırtının bize dönük oluşu, düşüncelerine dair bir çıkarımda bulunmamızı imkansızlaştırmaktadır. Tablonun içine içine çekilen izleyicinin kulağına adeta uçurum kenarında esen rüzgârın uğultusu gelir. Ve bugün birçok kişi için, yüzünü göremediğimiz bu meçhul adam, Nietzsche'nin *Übermensch*'idir...” (Aksakal, 2019)

5. Manzara ve Modernizm

Romantizmin manzarayı içkinleştiren, Yüce ve melankolik duyumsamalarla yoğunlaştıran anlayışı, resmi insansızlaştırarak (duygusal bir içkinlik olarak insanileştirerek) *kendi kendisi* haline getirmişti. Kutuplarda bir gemi enkazı, batan güneş, yalnız ağaçlar, kulübeler, denizin üstüne vuran dolunayın şavkı ve mum ışığı figüre gerek olmadan, dini sembollere ihtiyaç duyulmadan insani duyguları yansıtıyordu. Brueghel gibi Hollandalı ressamlardan gelen birikim geniş kadraları, resim yüzeyinde gittikçe daha geniş bir alan kaplamaya başlayan gökyüzü-ufuk çizgisi ve detaycılığıyla yeni bir görme biçimi kuruyordu.



Şekil 10. *Wivenhoe Park*, John Constable, 1816

Fakat John Constable (1776-1837) ve Joseph Mallord William Turner (1775-1851) gibi İngiliz ressamlar, Romantizm akımından etkilenmekle beraber Romantizmin ötesinde bir anlayış ve teknikle manzaraya yeni bir yaklaşım getirmiş ve İzlenimcilik ile iyice görünür hale gelecek olan Modernizme

öncülük etmişlerdir. Resim sanatının sınırları dahilinde bir akım olarak 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan Natüralizmin (Doğalcılık) önemli isimlerinden Constable, hafif boya sürüşü, sakin, ferah ve lirik duygusu ile güneşin parlaltısını hissettiren çimenler, dağlar ve kulübeler boyamıştır. Natüralizm sanat tarihi açısından sıkıntılı bir terimdir; 17. yüzyıldan beri geleneğin kısıtlamaları olmadan, güzelin yanında çirkin, yani doğayı olduğu gibi konu edinen yapıtlara referansla kullanılır. Natüralizm, gündelik çalışma hayatından sahnelere odaklanan Fransız resim okulu Realizm'in (Gerçekçilik) mirasını kısmen devralır ve onu Romantik manzara resminin teknikleri ile kaynaştırır. Constable'ın manzaralarında -örneğin Caspar David'de gördüğümüz gibi- melankolik bir atmosfer, alegorileri anımsatan renk armonileri ya da insanı dinsel bir tınıyla sarsan yücelik hissini görmeyiz. Bununla birlikte resimleri şüphesiz Romantizm'den izler taşır; endüstri devriminin şafağında kömür ve isle kaplanmış kentlerin, sınıfsal gerilimle yüklü toplumsal alanın dışına-doğaya çekiliş onda da vardır. Fakat Constable titreşimlere açık boya sürüşü ve ışık-gölgelerindeki zamansallık hissiyle izlenmesi daha kolay ve geniş kitleler tarafından sevilen bir manzara resminin ilk öncülerindedir. Resimlerinde daha sonra yaygın bir forma dönecek olan boyanın görünürlüğü -Cézanne'da somutlaşacak olan- *yassılaşımda* hissedilir.

William Turner ise eskiz hissi veren jestüel fırça darbeleri, dışavurumcu yaklaşımıyla Romantik manzarayı İzlenimci bakış açısına taşıyan en önemli ressamlardan biridir. Özellikle gün içinde değişen rengin farklılıklarına ve hızına ilgi göstermiş, fırça izi ve vuruşu bu hızı tuvale yansıtmaya heyecanını dışa vurmuştur. Ünlü sanat eleştirmeni John Ruskin onu "Doğanın ruh hallerini en heyecan verici ve doğru bir şekilde ölçebilen" sanatçı olarak tanımlar. Turner daha önce hiçbir manzara ressamının ele almadığı temaları da resme dahil etmeyi başarır. 1830'lardan sonra yaygınlaşan ve endüstri-makine çağının simgesi olan tren-lokomotifi, yani insanlık tarihinin o güne kadar gördüğü en hızlı taşıtı manzarayla beraber ele almış, örneğin 1844 tarihli *Yağmur, Buhar ve Hız - Büyük Batı Demiryolu* isimli resmi, içine girilen modern makine çağının amblemine dönüşmüştür.

Resimde ışık, bulutlar ve doğanın kendisiyle beraber karanlığı yırtıp gelen, bir mermi hızıyla formunu silikleştiren lokomotifi görürüz. Fıskıran bir ışık demetinin izlenimidir bu. Hız ve yağmur, şiddetli ışıkla yoğunlaşarak forma direnir. Resim bu belirsizliğiyle döneminin Akademik, Neo-Klasik akımları düşünüldüğünde izleyiciye yapılmış bir hakaret gibidir. Yine 1839 tarihli *Savaşan Temeraire* isimli resimde endüstri çağının buharlı gücü ile ıskartaya çıkmış fakat İngiliz donanmasının bir zamanlar gururu olan Temeraire'i; Trafalgar Savaşı'nda gösterdiği kahramanlık performansı ile ünlü, ikinci sınıf bir savaş gemisini görürüz. Turner bu eserinde Kraliyet Donanması'nın efsanevi savaş gemisinin başarı dolu günlerinden yıllar sonra bir römorkör tarafından çekilerek hurdaya giden yolculuğunu gösterir. Devasa yelkenli kalyon, küçük bir buharlı römorkör tarafından tarihin dışına atılmıştır. Denizin uğultusu, günbatımı, bulutların dalgalanması elbette romantik hisler uyandırır; ancak resim bunların ötesinde bir gerçekliği de modern insanın sancılı yüzüne çarpar. Hızlı fırça darbeleri ile gördüğünü değil hissettiğini yansıtan Turner, döneminin akademik çevreleri tarafından savruk bulunsa da sonradan gelecek modernistler için çığır açıcı sanatçılardan olacaktır.



Şekil 11. *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* William Turner, 1844

1824 yılında Paris Salonu'nda John Constable'ın eserleri sergilenmiş; Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) ise İzlenimcilikten Art İzlenimciliğe (başta Cézanne olmak üzere) modern sanatçıları en çok etkileyen manzara ressamlarından biri olmuştur. Her ne kadar gelecek yüzyılın malzemeye derdi olan ve doğaçlamayı keşfeden sanatçıları açısından öncü olsa da, İzlenimcilerden farklı olarak Neo-Klasisist üsluptan izler taşıyan Corot'nun sınırlı paletini sepya tonları ile açık ve koyu grileri kullandığı armoniler belirlemiş; dingin ve ölçülü atmosferi ile yarattığı şiirsellik doğaçlamaya yatkın olmakla beraber, çoğunlukla kontrollü fırça darbeleri ve üzerinde düşünülmüş kompozisyonlar tarafından belirlenmiştir.

Modernizme giden süreçte Constable ve Corot gibi ressamlardan da esinlenen sanatçıların yer aldığı Barbizon Okulu, manzara resminde ayrıca önemli bir yere sahiptir. Ekol ismini ressamların bir araya geldikleri Fontainebleau (Fransa) yakınlarındaki Barbizon köyünden alır. 1840'larda manzara resimlerine yönelen Theodore Rousseau, Charles Daubigny ve Jean François Millet gibi isimler, boya teknolojilerindeki ilerleme-resim malzemelerinin taşınabilir hale gelmesi dolayısıyla doğa içinde çalışan ilk öncü ressamlar olmuştur. 19. yüzyılda kimya sanayi boyanın sıkılabılır tüpte uzun süre kurumadan kullanılmasını mümkün kılmış ve resim malzemelerini ucuzlaştırmıştı. Bu gelişmeler daha sonra İzlenimciler olarak adlandırılan ressamların ve Vincent van Gogh gibi Art İzlenimci-Post Empresyonist sanatçıların kalın boya tabakaları uygulamalarını, görünür fırça izleriyle tuvale boya fışkırtmalarını da olanaklı kılmıştır.

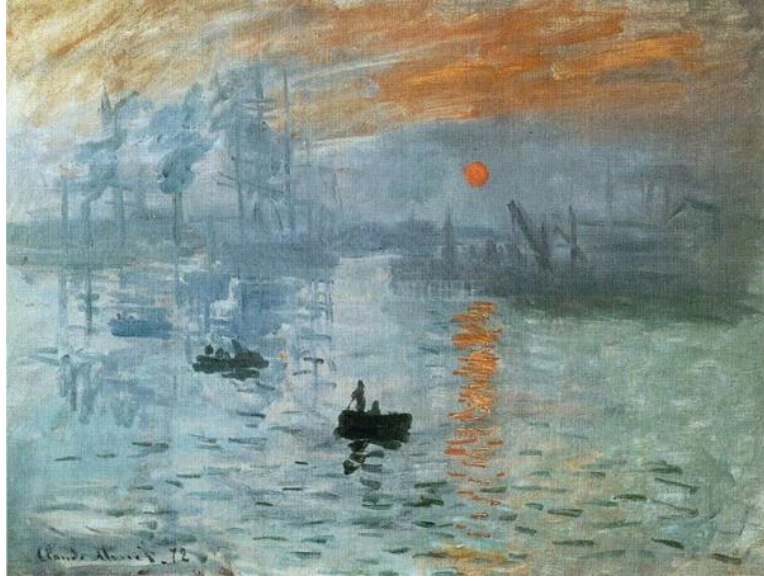
“O zamana kadar boyanın yapımı, nakliyesi ve kullanımı zordu. Çoğu boya, toz haline getirilmiş pigmentler olarak satılıyordu ve sanatçıların kendileri bunları zahmetli bir işlemle kullanılabilir bir macuna dönüştürüyorlardı. Eğer bir ressam dışarıda çalışmak isterse, boyalar ağır cam kavanozlar veya hayvan derisinden yapılmış keseler içinde taşınıyordu. Rand'ın 1841'de patentini aldığı icatı, boyanın kurşun veya teneke gibi ince, yumuşak madenden yapılmış tüpler içinde satılabileceğini gösteriyordu. Tüpü sıkarak ve bükerek boyanın dışarı çıkması sağlanacaktı.” (Cheshire, 2019, s. 80)

Bu icat gerçekten devrimci sonuçlar doğurur. Nasıl bugün cep telefonlarımız ağırlıkları ve ebatlarıyla çok büyük olan ses kayıt cihazı, telefon, kamera ve fotoğraf makinası gibi teknolojik aletleri cepte taşınabilir kılmışsa, tüp boya da resamlara doğaya çıkma, gün ışığının zamana bağlı değişimini, hızını ve ritmini görme şansı vermiştir. Yüzyıllar boyunca atölye ortamında görülen, mum ışığında zahmetle karılan renkler (genellikle monokromatik toprak renkleri), birden parlak güneşin ışıltısı ve yoğunluğuyla dolmuştur. 1860'lı yıllara gelindiğinde politik devrimlere fotoğraf, arkasından sinema gibi devrimci icatlar eşlik eder. 1827'de Joseph Nicephore Niepce tarafından çekilen ilk fotoğraftan itibaren bu yeni görsellik, insanlığın manzaraya ve dünyaya bakışını kökünden değiştirerek başta resim olmak üzere sanatı ve sanatçıları da etkilemiştir. İlk başta portre gibi alanlarda resme rakip olarak düşünülen siyah-beyaz fotoğraf,

ressamları daha önce çok düşünmedikleri alanlara sürüklemiş; yakın plan, kadraj ve çoklu bakış resme yeni soluklar getirmiştir. Klasik, Gotik, Rönesans, Barok, Rokoko ve Romantizm gibi üslupların yanında artık Modernizm dediğimiz yeni bir alan açılmış, hemen hemen bütün üslupları yeri geldiğinde kendince yorumlayan Modernizm, sanat yapma biçimini kökten değiştirmiştir.

Claude Monet'nin (1840-1926) *İzlenim: Gün Doğumu* isimli tablosu ilk kez 1874 yılında, Paris'teki La Salon Galerisi'nde sergilendiğinde büyük bir şaşkınlıkla karşılanmıştı. İzlenim kentsel bir manzara olmasına karşın eskiz ruhu, belirsizlik, boya izinin görünürlüğüyle daha önce insanların alışık olduğu resimlerden radikal bir şekilde ayrılıyordu. Tek bir rengin farklı ton değerleri ile oluşturulan hacimsellik (Modle) yerine komplementer-tamamlayıcı renk armonileri ile oluşturulan hacimsellik (Modülasyon), özensizlik yahut beceriksizlik gibi algılanan doğaçlama, hatların belirsizliği döneminin izleyicisini şaşırtmıştı. İzlenimci ressamlar açık havada çalışmanın gücüyle manzaranın zamansallığını, renklerin uçuculuğunu ve izlenimlerini formu eriterek vermeye çalışıyorlardı.

Édouard Manet'nin 1862-1863 yılları arasında tamamladığı tartışmalı tablosu *Karda Piknik*, Rönesans'tan itibaren alışık olunan kırsal manzarayı ve alegorik anlatımı şok edici bir ironiye çeviriyordu. Modernizmin bizzat malzemenin kendisine (boya-renk, yapma biçimi) dönüşmesi, konuyu önemsizleştirilmesi-hemen her şeyi konu edinmesi ve uçuculuğu, bizzat manzara resmi üzerinden bir hesaplaşmayla gerçekleşiyordu. Manet, kır manzarasının ortasına çarpıcı bir kontrast yaratacak biçimde iki *gyinik* erkekle beraber Paris'in tanıdığı bir modelin *çiplak* görüntüsünü koymuş, sanki hiçbir şey olmamış gibi kadını izleyicinin gözlerinin içine baktırmıştı. İroni dolu tehditkar bir bakış ve geçmişin manzara resminin bir parodisiydi bu. İlk İzlenimciler radikal tavırlarıyla tepki görmekte ve dışlanmakta gecikmediler.



Şekil 12. *Impression – Sunrise*, Claude Monet, 1874

Modernizm olarak adlandırılan ve 1840'lardan 1930'lara kadar olan aralık düşünüldüğünde, inançsız (sinik), gelenekleri sarsan *yeni* fikri, burjuva ve kapitalist değerlere karşı başkaldırı, ütopyacılık, öncü sanat (avangart), şok, skandal ve ironi sadece resimle sınırlı kalmıyor; şiir ve edebiyattan toplumsal hareketlere (sosyalizm-anarşizm) kadar çok geniş ve dinamik bir alana yayılıyordu. İzlenimcilikle yapıtını bir *karşı-sanat* ve *yeni yordam* olarak tanımlayan sanatçı, elbette çağının bu çelişkili ve zengin atmosferinin bir parçasıydı. Modernizmi felsefe ve politikayla eşgüdümlü *kendi üzerine düşünümSELLİK* ateşliyordu. *Sanatın neliği* bizzat *resmin* resim olmasıydı. Eskiz orijinal yapıtın kendisine dönüşüyor, kalın boya kullanımı ve belirgin fırça izleri ile içerikten çok *aracın* kendisi *konu* oluyordu.

Bütün bu dönüşümlerle beraber düşünüldüğünde Monet'nin *Saint-Lazare Garı: Trenin Varışı* (1877) tablosu farklı bir manzarayı gösterir. Endüstri çağının *demir atı* buharlı tren, ilk modernist yapılar olan demir, çelik, mühendislik ve camla inşa edilmiş tren garları, daha sonra 1887-1889 yıllarında inşa edilecek

Eyfel Kulesi'nin makine estetiğinin bulutsu-dumansı ve hız çağrışımı mekanına giriyordu. Çağın dili hızlı ve bu çağ, Modernizmin ilk savunucusu ve öncüsü Charles Baudelaire'in Modernizm tarifile örtüşüyor; *gündelik, uçucu, tesadüfi* olanı içeriyordu.

İzlenimcilerden sonra gelen Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903) ve Vincent van Gogh (1853-1890) Modernizmin ikinci evresinde yer alan sanatçılar olarak hem üsluba hem de manzara anlayışımıza yeni yaklaşımlar getirmiştir. Cézanne, biçimsel yöntemleriyle Modernizmin en bilinen akımı Kübizme, özellikle Analitik Kübizm olarak adlandırılan dönemde Pablo Picasso ve George Braque'a esin kaynağı olmuş; soyut resmin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Güney Fransa'nın güneşli atmosferinde ürettiği bazı yapıt yorumlamalarının ve portrelerin dışında bütün ömrünü neredeyse natüremorta ve manzaraya vermiştir. Cézanne, St. Victoria Dağı'nın İzlenimcilerin parlak ışıkları ve titreşimlerinden, buğulu atmosferinden farklı bir üslupla defalarca resmini yapmıştır. Bu resimler mat ve yassılaştırılmış olmakla birlikte geometrik bir çizgisellik hissi verir ve soğuk bir bakış talep eder. İzlenimcilerin eserlerini *kemiksiz* bulan Cézanne, “doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle ele almak” gerektiğini savunarak “müze sanatı gibi sağlam bir noktaya varmak” ve “Poussin ağırbaşlılığında resimler yapmak” istediğini belirtmiş; resmin yapısal-biçimsel temeller üzerinde inşa edilmesine yoğunlaşmış; manzara resimleri ile bir duygu uyandırmanın ya da güzel-estetik bir haz yaratmanın ötesinde, manzaranın kendisini resimsel bir problem haline getirmeyi başarmıştır.

“...1870'lerin başında, Pissarro'dan gayri resmi bir eğitim aldıktan sonra (gerçi her zaman kararlılıkla kendine münhasır olmakla beraber İzlenimcilerin paletini paylaştı ve onlarla birlikte sergi açtı) bilinçdışı daha tedbirli oldu. Cézanne sanatının dışavurumcu bir öz-sergilemeden dışavurumcu bir öz-denetime dönüşümü, yüceltmenin canlı bir örneğidir. Cinsellik ve saldırganlık açısından aşırı şiddetli vakalar icat etmekten vazgeçip, serinkanlı, mesafeli ve dikkatle tasarlanmış manzara ve iç mekan resimlerinde, portrelerinde ve özellikle de son döneminde kurguladığı o olağanüstü Yıkılanlar tablolarında görüldüğü gibi, dürtülerine hakim oldu. Gün geçtikçe 20. yüzyıl sanatının egemen kaynağı haline gelerek, darmadağın bir masa örtüsü üzerinde düzenlenmiş olgun, yuvarlak, tatlı elmaların ya da yüz yüze iki kağıt oyuncusunun ya da tekrar ve tekrar sevgili Mont Sainte-Victoire'un resmini yapacaktır.” (Gray, 2017, s. 140-141)



Şekil 13. *Mont Sainte-Victoire*, Paul Cézanne, 1895



Şekil 14. *Wheat Field with Cypresses*, Vincent van Gogh, 1889

Fransa'nın güneyine gelmiş Hollandalı ressam Vincent van Gogh, Aix-en-Provence ve Arles'in yakıcı güneşi, tarlaları ve kasaba evlerinde bambaşka bir manzara görüyordu. Van Gogh dinamik ve kalın fırça vuruşları ile çalkantılı ruh halini dışa vurmuş; van Gogh sarısı olarak bilinen, şizofreni çağrışımlı sarı tonların ağırlıkta olduğu armonileri, döneminin ötesinde sergilediği ekspresif üslubu ile daha sonra Dışavurumculuk olarak adlandırılacak, 20. yüzyılın en önemli akımlarından birini etkilemiştir. Van Gogh'un peyzajları koyu lacivertler, uzayıp giden tarlalar, sert lekeler halinde sürülmüş kara kargalarla daha çok tekinsizlik hissi veren, psikolojik etkisi yüksek bir manzara algısı yaratır. Kendine has fırça sürüşü, Romantik ressamalarda rastlanamayacak duygu patlamaları ile şiddetli, tutku dolu bir içsellik taşır. Sanat tarihi düşünüldüğünde bu yeni bir manzaranın keşfidir. Burada söz konusu olan gerçekliğin temsilinin ya da kütleli formların değil, doğa gözlemine dayalı yaşam coşkusundan kaynaklanan canlı ve ham renklerin yönlendirdiği bir resim dilidir.

Burada hem İzlenimcileri hem de van Gogh gibi İzlenimcilik sonrası ressamları etkileyen Uzak Doğu sanatına da değinmek gerekir. 1830'lardan itibaren Paris'te açılan dünya fuarları dolayısıyla Avrupalı sanatçılar, Japon estampları (genellikle ahşap baskı tekniği ile yapılan baskı resimler) ile karşılaşmış ve Japon ustaların gündelik yaşam (Ukiyo-e) manzaralarının etkisinde kalmışlardır. Özellikle *Büyük Dalga* resmi ile tanınan Katsushika Hokusai (1760-1849) gibi ressamlar, birçok modernist sanatçıya Rönesans'tan itibaren Batı resminde görülmeyen yeni bir anlayışın ve mekan algısının olanaklarını göstermiştir.



Şekil 15. Tokaidō Shinagawa Gotenyama no Fuji, Katsushika Hokusai, 1832

Düz renk alanları kullanımı, yüzeye gelen resim dili ve asimetrik kompozisyon anlayışı ile izlenimcilerin plastik dilini belirlemiş olan Uzakdoğu resmi, yüzyıllar öncesinden gelen ve Batı ile büyük farklılıklar gösteren bir manzara resmi anlayışına sahiptir. Budizm'den Tao ve Zen'e Uzakdoğu kutsallığıyla beraber gelişen *Boşluğun* merkeze alan, sakin, duru ve minimal bir görsellik, başta Japonya olmak üzere Uzakdoğu ülkelerinin bakış açısını beslemiştir. Dağlar, nehirler ve su; bitkiler ve bambu kamışları Çin resminde ayrıca önemli unsurlardır.

Boşluk bütün varlıkların temelidir; bardağı var eden Doluluk değil içindeki Boşluktur. Özellikle Çin resminde, "...boşluk kavramı, ortalama bir değer olmasına karşın, ressamın eserinde oluşturduğu izlenimde Dağ, gücül olarak geniş boşluk içinde yitip gitmek için, boşluğa karşıabilecek ya da bunun aksine Su, boşluktan geçiren Dağ gibi gösterebilecekti." (Cheng, 2006 s. 52) Fırça izinin verdiği esin, Tao'ya göre hakikate giden *Yol* anlamına gelerek boşluğu kat edip varlığa ruhani nitelik kazandırır.

"Çizgi çizme eylemi, Gökyüzü'nü ve Toprak'ı -yeryüzünü- birbirinden ayıran ve Kaos'un içinden Tekil olanı bulup çıkararak değerle uyum yaratır. Resimde fırça ile oluşturulan İz (Çizgi), insanın gizemli itkilerinin ve uyumla dolu değerlerinin yer aldığı On binlerce varlığı, yani Gökyüzü-Yeryüzünü, Ying-Yang'ı aynı zamanda Esin kaynağını temsil eder." (Cheng, 2006, s. 104)

Resmin bütünü; dağları, bitkileri ve nehirleri kapsayan geniş boşluk (espas), 15. yüzyıldan itibaren perspektif bakışla mekanı istif ve doluluğa karşı düzenleyen kademeli bir *özne* bakışını ayrıcalıklı kılar. Bu espas anlayışı Batı resminin çok uzağındadır. İzlenimcilerden itibaren gelen ve özellikle Degas'nın balerinleri konu alan resimlerinde karşımıza çıkan asimetrik zemin boşluklarında fotoğraf kadar -özellikle kadrajın dışında devam eden atektonik (açık) kompozisyon anlayışı ile- Japon baskılarının da etkisi vardır.



Şekil 16. *Landscape at Collioure*, Henri Matisse, 1905

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında hem Cézanne'dan hem de van Gogh'un renklerinden etkilenen, ham-düz renk sürüşleri ve tonlamadan kaçınmaları dolayısıyla *Vahşiler-Fovlar* olarak anılan Matisse gibi ressamalarda da bu yoğun Uzak Doğu etkisi görülür. Matisse ham renkleri kullanarak tonlamayı ortadan kaldırmış, ilkel toplumların ya da çocukların çizgilerini andıran parlak renkli kompozisyonlar kurmuştur. Bu yaklaşım Batı sanatının ve İzlenimcilikle başlamış olan Modernizmin yeni bir evresini ve aynı zamanda yeni manzara anlayışını (ya da manzarasızlaşmayı) gösterir. Rönesans ve 16. yüzyıl sonrası Barok altın çağı ile kutsanan, Hollanda-Flaman resmi ile gündelik gerçeklik ve *sakinlik* ile tanışan, Romantik dönem ile içselleşen mekanlarla birlikte görünür olana benzerlik kaygıları geri dönülmeyecek şekilde terkedilecektir. Sanat on binlerce yıl öncesinin mağara resimlerindeki anlayışa dönmüştür.

20. yüzyıla gelindiğinde modernistler deforme edilmiş biçimler ve anti natüralist renklerle (Fovizm-Ekspresyonizm) resmi görünen dünyaya benzemekten kurtarmışlardır. Çoklu-dinamik perspektif ve geometrik formellik (Kübizm) gibi yenilikçi yöntemlerin önünü açtığı kolaj-fotomontaj-asamblaj teknikleri ile gündelik hayattan nesnelere resim yüzeyine monte edilmiş, hatta söz konusu nesnelere boya, çamur gibi geleneksel malzemelerin yerini alacak birer araca (medium) dönüşmeye başlamıştır. Böylece araçlar kendi üzerlerine kıvrılmış; temsil edilen nesne (örneğin Picasso'nun Bambu Sandalyeli Natürmort'unda kullandığı bambu) doğrudan o nesnenin kendisi ile gösterilmeye başlanmıştır.



Şekil 17. *Night Birds*, Edward Hopper, 1942

20. yüzyıl Modernizmi 1945 sonrasına kadar devam eden dönemde onlarca avangart akımla (Fütürizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm, Soyut Sanat, Minimalizm) geçmişin hem sanat hem de manzara anlayışını kökünden değiştirmiştir. Özellikle 1914 Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında Dada gibi akımlar hazır nesneyi; skandal, şok ve kavramsallığı bizzat sanatın (ya da sanat olmayanın) alanına sokma cesaretini gösterecektir. Duchamp, 1917 tarihli *Çeşme* yapıtı ile sıradan bir pisuarı müzeye sokmayı başarırken, 1950'li yıllarda Andy Warhol gibi öncüler Pop-Art ile bir çorba konservesini ya da *Brillo Kutusu* gibi bir markanın bulaşık süngerini sanat haline getirme becerisini göstermiştir. Elbette 20. yüzyılda hatta günümüzde geçmişin Romantik ya da Klasisist üslupları veya Barbizon Okulu gibi ekolleri etkisini sürdürecektir; geniş kitleler tarafından sevilen İzlenimci manzaralar üretilmeye devam edecektir. Fakat ray değişmiştir artık. 1930'larda Andrew Wyeth (1917-2009) ve Edward Hopper (1882-1967) gibi Amerikalı ressamlar yeni kıtanın geniş ve ıssız topraklarını resmederken yalnızlık duygusunu yansıtmışlar; tekinsiz otoyolları ve benzin istasyonlarıyla Avrupa'da karşılığı olmayacak kentsel ya da kırsal manzaralara yenilikler getirmişlerdir. 20. yüzyılda sesle buluşan sinemanın milyonlara iletmiş olduğu manzara ise ayrı bir güç olarak hepimizi etkilemeyi sürdürmektedir.

6. Sonuç

On binlerce yıl öncesinde ilk insanların mağara duvarlarına yaptığı çizgisel resimlerden Rönesans ile perspektifin güçlendirdiği görselliğe; Barok dönemin hareket ve ışık-gölge ile kurduğu dramatik sahnelerden Romantizm'in yoğun duygulanımlı manzaralarına; resmin kendi araçlarıyla beraber düşünüldüğü İzlenimcilikten Modernizme; hem sanat hem de manzara anlayışımız önemli dönüşümler geçirmiştir. Başta Uzak Doğu sanatı olmak üzere manzarayı daima düşünmüş uygarlıklar göz önüne alındığında, Batı'da gelişen ve bütün dünyada evrenselleşen manzara anlayışı, gerçekçiliği, derinlik algısı ve renk kullanımı ile diğer uygarlıklardan elbette farklıdır. Geçmişin bu birikimi Batı'da geliştirilen fotoğraf ve sinemanın ürettiği görselliğe öncü olmuştur. Fovist ve Kübist sanatçılar ile olgunluğa ulaşan Modernizm ise temsil ve gerçeklikten koparak biçimleri bozup yeni formlar ararken, yüzlerce yıla yayılan görsel bilinci bambaşka düzlemlere taşımıştır. Bugün çağdaş sanat olarak adlandırdığımız süreç disiplinlerarası yöntemlerle hemen her şeyi sanatın -ya da sanat olmayanın- alanına sokarak, geçmişin bütün üsluplarını özgürce yorumlayarak ve Modernizmi yeni bir evreye taşıyarak sanat ve manzara anlayışımızı dönüştürmeye çalışıyor. Günümüzde milyonlarca insan takvimlerden basılı manzaraya, sinemadan dijital ortamlara Pan'ın ruhunu ve coşkusunu taşıyan büyük manzara geleneğini sevmeyi ve ona duvarlarında yer vermeyi sürdürüyor.

7. Extended Abstract

The aim of this research is to have a look at landscape painting throughout art history. The subject has been discussed through the paintings of the artists chosen in accordance with the study.

Landscape is primarily intended for a piece of land and nature. English etymology refers to a piece of country. The landscape is also called Panorama. In everyday language, it is defined as a wide view that stretches out in front of eyes when viewed from a high place. It privileges a holistic-inclusive view. The evolution of the concept *panorama* from Greek mythology to today's language is also quite compatible with the modern idea of landscape. Pan is a half-goat-half-human mythological figure in Greek mythology, who lives in the countryside and woods and is located between wilderness and civilization. He is intertwined with music and frequently depicted with his flute. Pan is also characterized by his sexual fervor and rage, his unpredictable nature. Although he belongs to the human world with the upper part of his body, when the lower part is considered he enters the realm of nature.

In this study, it is examined how landscape painting emerged as a genre rather than being a background element in the art of painting. The first landscape as we know is discussed over the background that accompanies the mysterious smile of the Mona Lisa. It is seen that by the sfumato, smoke and fog make significant progress toward the formation of the atmospheric effect and the figure melts into the landscape. However, for a complete fusion, the Baroque period had to come. By German Romanticism in the late 18th century, the landscape came into its own. Nature is still viewed through the eyes of a religious, symbolic, or allegorical tradition.

Dutch painters simplified the painting world which was covered by the gloomy religious spirit. Dutch-Flemish painters paint every detail that has not previously entered the painting, such as the interiors of houses, cities, the daily lives of villagers, or marketplaces. This contemporary life which influenced Hegel in his time had a unique difference from that period. Besides nature, the city itself was transformed into a serene landscape and impressed people with its reality. During the fruitful process from the Renaissance to the 17th century of Baroque and Dutch-Flemish painting, many masterpieces of landscape painting emerged. By the 18th century, the Rococo style, with its overly ornamental attitude and flamboyant style, was beginning to see nature as a field for picnics, pools, and dating. But the Romantic movement would not delay in making a new revolution in our understanding of the landscape and transferring this accumulation to 20th century Modernism.

The Romantic notion which internalizes landscape and intensifies it by means of sublime and melancholic sensation has unmanned landscape. A sunken shipwreck at the poles or sun settings were now reflecting human emotions without any need for humans, or religious symbols. Dutch painters such as Brueghel were establishing a new way of seeing by using wide frames with horizon lines.

It can be observed that at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century, Far Eastern influence is intensely seen in the works of painters who were influenced by both Cézanne and van Gogh. Matisse eliminated tonality by using raw colors and created brightly colored compositions resembling drawings of primitive societies or children. This approach shows a new phase of Western art, as well as a new understanding of landscape.

In the 20th century, modernists, especially Pablo Picasso distorted form and freed painting from the concern of resembling real life by using multiple perspectives. While rendering everyday objects the subject of art by techniques such as collage-photomontage-assembly, they also started to use these objects as mediums to replace traditional materials such as paint and mud. So the mediums curled up on themselves; the object represented started to be presented directly with that object itself.

In this study, it was also tried to draw attention to how 20th Century Modernism radically changed the understanding of both art and landscape of the past through dozens of avant-garde movements. Dada, for instance, used readymade-everyday objects and succeeded in bringing scandal, shock, and conceptuality into the realm of art. In the 20th century and even today the Baroque, Romantic, and Barbizon styles continue to exist or the landscapes of Impressionism which are loved by the masses continue to be produced. However, the track has changed now. Yet in the 1930s, American painters such as Andrew Wyeth and Edward Hopper reflected the feeling of loneliness while painting vast and desolate lands of the new continent and brought innovations to urban or rural landscapes that could not be matched in Europe.

The understanding of landscape conveyed to millions by the possibilities of cinema, which was intertwined with sound continues to impress us all as a separate competence.

Keywords: Landscape, Renaissance, Romanticism, Modernism, Sublime, Dutch Painting

Kaynakça

- Aksakal, H. (2018, 20 Mart). *Romantizm nedir?*. Eleştirel Kültür. <https://www.ekdergi.com/romantizm-nedir/>
- Aksakal, H. (2019, 16 Eylül). *Uçurum kenarındaki ressam: Caspar David Friedrich*. Eleştirel Kültür. <https://www.ekdergi.com/ucurumun-kenarindaki-ressam-caspar-david-friedrich/>
- Artun, A. (2019, 19 Ocak). *Bakış açısı, perspektif ve öznenin oluşumu*. E-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi. <https://www.e-skop.com/skopbulten/bakis-acisi-perspektif-ve-oznenin-olusumu-ulus-baker-okumalari/4348>
- Bonnefoy, Y. (2018). *Dinler ve mitolojiler sözlüğü-2*. (E. L. Yılmaz, Çev.) Alfa Yayınları.
- Brueghel, P. (1560). *Landscape with the fall of Icarus* [Tuval üzerine yağlıboya]. The Royal Museums of Fine Arts, Brussels, Belgium. <https://donusumler.blogspot.com/2019/03/ikarusun-dusus-srasnda-birmanzara.html>
- Cézanne, P. (1895). *Mont Sainte-Victoire* [Tuval üzerine yağlıboya]. Barnes Foundation, Lower Merion, Pennsylvania, PA, United States. <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/mont-sainte-victoire-3>
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve doluluk*. (K. Özsezgin, Çev.) İmge Yayınları.
- Cheshire, L. (2019). *Sanatın önemli anları*. (E. Açıkanal, Çev.) Hep Kitap.
- Constable, J. (1816). *Wivenhoe Park* [Tuval üzerine yağlıboya]. National Gallery of Art, Washington, United States. https://arthive.com/johnconstable/works/342538~Wivenhoe_Park_Essex
- da Vinci, L. (1503-1506). *Mona Lisa* [Yağlıboya]. The Louvre, Paris, France. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-d/da-vinci-leonardo/leonardo-da-vinci-mona-lisa-548/>
- de Hooch, P. (1665). *A game of ninepins* [Tuval üzerine yağlıboya]. Waddesdon Manor, Buckinghamshire, United Kingdom. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_de_Hooch,_A_Game_of_Ninepins,_c._1665_at_Waddesdon_Manor.jpg
- Della Francesca, P. (1495). *Città ideale* [Ahşap üzerine tempera]. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italy. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-f/francesco-piero-della/piero-della-francesco-ideal-sehir-7269/>
- di Bondone, G. (1306). *Lamentation* [Islak Sıva üzerine fresk]. Scrovegny Chapel, Padua, Italy. <https://sites.google.com/a/pitt.k12.nc.us/dhconleyvisualarts/foundations-level/first-15/2nd-6-weeks/week-8-middle-ages-500-1400>
- Etimoloji Sözlüğü, (t.y.). *Manzara*. 10.01.2022 tarihinde <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/manzara> adresinden erişildi.
- Friedrich, C. D. (1818). *Der Wanderer über dem nebelmeer* [Tuval üzerine yağlıboya]. Kunsthalle, Hamburg, Germany. https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulutlar%C4%B1n_%C3%9Czerinde_Yolculuk
- Friedrich, C. D. (1808). *Kreuz im gebirge* [Tuval üzerine yağlıboya]. Gemaldegalerie, Dresden, Germany. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Kreuz_im_Gebirge.jpg
- Gray, P. (2017). *Modernizm*. (S. Erduman, Çev.) Everest Yayınları.
- Hegel, G. W. (2015). *Estetik*. (T. Altuğ-H. Hünler, Çev.) Payel Yayınları.
- Hokusai, K. (1830-1832). *Tōkaidō shinagawa gotenyama no Fuji* [Tahta oymabaskı baskı ve kağıt üzerine mürekkep]. Museum of Fine Arts, Boston, United States. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55223>
- Hopper, E. (1942). *Night birds* [Tuval üzerine yağlıboya]. Art Institute of Chicago, United States. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/american-art-to-wwii/social-realism/v/edward-hopper-nighthawks-1942>
- Keşkin, G. (2019). *Kant estetiği ve romantizm*. Alfa Yayınları.

Karaorman, T. (2018, 12 Şubat). *İkarus'un Yükselişi ve Düşüşü*. Tarihli Sanat. <https://www.tarhli-sanat.com/ikarus-yunan-mitolojisi/>

Karatani, K. (2004). *Derinliğin keşfi*. (D. Çetin Güven-İ. Öner, Çev.) Metis Yayınları.

Lorrain, C. (1658), *Landscape with David and the three heroes* [Tuval üzerine yağlıboya]. The National Gallery, London, United Kingdom. https://arthive.com/artists/1223~Claude_Lorrain/works/2777~Landscape_with_David_and_three_heroes

Matisse, H. (1905). *Landscape at Collioure* [Tuval üzerine yağlıboya]. The Museum of Modern Art, New York, NY, United States. <https://tr.pinterest.com/pin/280912095492168184/>

Monet, Claude. (1874). *Impression, sunrise* [Tuval üzerine yağlıboya]. Musée Marmottan Monet, Paris, France. <https://www.beverlyamitchell.com/impression-sunrise-by-claude-monet/>

North, M. (2014). *Hollanda altın çağ'ında sanat ve ticaret*. (T. U. Belge, Çev.) İletişim Yayınları.

Şimşek, A. (2020, 24 Mart). *Panorama ya da manzaranın icadı*. Eleştirel Kültür. <https://www.ekdergi.com/panorama-ya-da-manzaranin-kesfi/>

Turner, W. (1844). *Rain, steam and speed – the great western railway* [Tuval üzerine yağlıboya]. The National Gallery, London, United Kingdom. <https://www.pinterest.co.uk/pin/309200330662268617/>

van Gogh, V. (1889). *Wheat field with cypresses* [Tuval üzerine yağlıboya]. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, United States. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Vincent_van_Gogh_-_Wheat_Field_with_Cypresses_-_Google_Art_Project.jpg

Vorsterman, L. II. (1614-1679). *Satyr with grapes and two tigers* [Gravür baskı]. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, United States. <https://www.pinterest.co.kr/pin/744853225858064168/>

Araştırmacıların Katkı Oran Beyanı / Contribution of Authors

Yazarların çalışmadaki katkı oranları %100 şeklindedir.
The authors' contribution rates in the study are %100 form.

Çıkar Çatışması Beyanı / Conflict of Interest

Çalışmada herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.
There is no conflict of interest with any institution or person in the study.

İntihal Politikası Beyanı / Plagiarism Policy

Bu makale İntihal programlarında taranmış ve İntihal tespit edilmemiştir.
This article was scanned in Plagiarism programs and Plagiarism was not detected.

Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı / Scientific Research and Publication Ethics Statement

Bu çalışmada Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi kapsamında belirtilen kurallara uyulmuştur.
In this study, the rules specified within the scope of the Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive were followed.