

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

19. YY. ROMANTİK MANZARA RESMİNDE KAOS OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bariş ÖZYAPRAK

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Prof. Neslihan ERDOĞDU

OCAK-2021

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

19. YY. ROMANTİK MANZARA RESMİNDE KAOS OLGUSU


YÜKSEK LİSANS TEZİ

Barış ÖZYAPRAK

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez sınavı 11/01/2021 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Neslihan ERDOĞDU	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ	BAŞARILI

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLIK BEYAN FORMU	Sayfa : 1/1
Öğrencinin		
Adı Soyadı :	Barış ÖZYAPRAK	
Öğrenci Numarası :	Y176017002	
Enstitü Anabilim Dalı :	RESİM ANASANAT DALI	
Enstitü Bilim Dalı :		
Programı :	<input checked="" type="checkbox"/> ÜKSEK LİSANS	<input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı :	19. YY. ROMANTİK MANZARA RESMİNDE KAOS OLGUSU	
Benzerlik Oranı :	%20	
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,		
<input checked="" type="checkbox"/> Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.		
11/01/2021 İmza		
<input type="checkbox"/> Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.		
Bilgilerinize arz ederim.		
...../...../20..... İmza		
Uygundur		
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: PROF. NESLİHAN ERDOĞDU Tarih: 11.01.2021 İmza:		
<input type="checkbox"/> KABUL EDİLMİŞTİR	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı	
<input type="checkbox"/> EDDEDİLMİŞTİR		
EYK Tarih ve No:		

ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlama süresince değerli eleştiri ve katkılarını esirgemeyen çok kıymetli ve sevgili danışman hocam Prof. Neslihan Özgenç Erdoğan'ya, sevgili aileme ve kız arkadaşım Elif'e, arkadaşlarım Talha ve Hürkan'a, eğitim hayatım boyunca bende emeği olan değerli hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Barış ÖZYAPRAK

18.12.2020

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: KAVRAM OLARAK KAOS.....	4
1.1. Kaos ve Tanımları.....	4
1.2. Din ve Mitlerde Kaos.....	5
1.3. Fizik Alanında Kaos.....	9
1.3.1. Edward Lorenz Ekseninde Kaos Teorisi ve Kelebek Etkisi.....	11
1.4. Düşünsel Boyutta Kaos Kavramı.....	13
1.4.1. Yüce Estetiği ve Kaos.....	15
BÖLÜM 2: AVRUPA SANAT TARİHİNDE MANZARANIN YERİ.....	21
2.1. Manzara.....	21
2.2. Rönesans Dönemi Resimlerinde Manzara.....	23
2.3. Barok Dönemi Resimlerinde Manzara	30
2.3.1. Jacop van Ruisdael.....	32
2.3.2. Jan van Goyen.....	34
2.3.3. Claude Lorrain.....	36
2.4. Rokoko Dönemi Resimlerinde Manzara	37
2.4.1. Thomas Gainsborough.....	37
2.4.2. François Boucher.....	39
2.4.3. Jean-Honore Fragonard.....	40
BÖLÜM 3: ROMANTİZM'İN DOĞUŞU.....	42
3.1. 19. Yüzyıla Genel Bir Bakış.....	42
3.2. 19. Yüzyılda Öne Çıkan Sanat Akımları.....	43
3.3. Romantizm Sanat Akımı.....	45
BÖLÜM 4: ROMANTİK MANZARA RESMİ ÖRNEKLERİNDE KAOS	51
4.1. Caspar David FRIEDRICH.....	51
4.2. Theodore GERICAULT.....	58
4.3. John CONSTABLE.....	60
4.4. J.M. William TURNER.....	63

4.5. John MARTIN.....	68
BÖLÜM 5: TEZ PROJE ÇALIŞMALARI “SONDAN SONRA”.....	76
SONUÇ.....	85
KAYNAKÇA.....	87
ÖZGEÇMİŞ.....	90

RESİM LİSTESİ

- Resim 1:** Giorgione, *Fırtına*, 1505 civarı
- Resim 2:** Hieronymus Bosch, *Cehennem*, (*Dünyevi Hazlar Bahçesi* adlı üçlü panonun sağ kanadı.) 1503 civarı.
- Resim 3:** Pieter Bruegel, *Babil Kulesi* 1563,
- Resim 4:** Jacop van Ruisdael, *Wijk Değirmeni*, 1670 civarı
- Resim 5:** Jan van Goyen, *İki Meşe Ağacı ile Manzara*, 1641
- Resim 6:** Claude Lorrain, *Saba Kraliçesi'nin Gemiye Bindirilişi*, 1648,
- Resim 7:** Thomas Gainsborough, *Robert Andrews ve Karısı*, 1749 civarı,
- Resim 8:** François Boucher, *Venüs'ün Zaferi* 1740,
- Resim 9:** Jean-Honore Fragonard, *Salıncak*, 1767,
- Resim 10:** Caspar David Friedrich, *Dağlarda Haç ve Katedral*, 1812,
- Resim 11:** Caspar David Friedrich, *Deniz Kenarında Keşiş*, 1808-1809,
- Resim 12:** Caspar David Friedrich, *Umudun Kırılışı*, 1823-1824'e doğru,
- Resim 13:** Caspar David Friedrich, *Sis Denizi Üzerinde Gezgin*, yaklaşık 1817
- Resim 14:** Theodore Gericault, *Medusa'nın Salı*, 1819
- Resim 15:** John Constable, *Saman Arabası*, 1821,
- Resim 16:** John Constable, *Weymouth Körfezi ile Yaklaşan Fırtına*, 1818,
- Resim 17:** J.M. William Turner, *The Fall of Anarchy*, yaklaşık 1825,
- Resim 18:** J.M. William Turner, *Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor*, 1812,
- Resim 19:** J.M. William Turner, *Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Sığ Suda İşaret Veriyor*, 1844,
- Resim 20:** J.M. William Turner, *Yağmur, Buhar ve Hız*, 1844,
- Resim 21:** John Martin, *O'nun Öfkesinin Büyük Günü*, 1851-1853,
- Resim 22:** John Martin, *Cennetin Ovaları*, 1851-1853,
- Resim 23:** John Martin, *Son Yargı*, 1853,
- Resim 24:** John Martin, *Pompei ve Herculaneum'un Yıkımı*, 1822,
- Resim 25:** John Martin, *İncil'e Çizimler: Sözleşme*, 1832
- Resim 26:** John Martin, *İncil'e Çizimler: Firavun Ordusunun Yıkımı*, 1833,

Resim 27: John Martin, *İncil'e Çizimler: Moses Breaketh the Tables*, 1833,

Resim 28: John Martin, *İncil'e Çizimler: Belshazzar'ın Şöleni*, 1833,

Resim 29: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020

Resim 30: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020

Resim 31: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020

Resim 32: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020

Resim 33: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020

Resim 34: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020

Resim 35: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020

Resim 36: Barış ÖZYAPRAK, *after Friedrich*, 2020

Resim 37: Barış ÖZYAPRAK, *Sandstorm*, 2019

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	X	Doktora	
Tezin Başlığı: 19. Yy. Romantik Manzara Resminde Kaos Olgusu			
Tezin Yazarı: Barış ÖZYAPRAK		Danışman: Prof. Neslihan ERDOĞDU	
Kabul Tarihi: 11.01.2021		Sayfa Sayısı: vi(ön kısım)+ 90(tez)	
Anasanat Dalı: Resim			
<p>Kaos ile başlayan evren, kaos ile son bulacaktır. İnanç sisteminde ve bilimde evrenin ilk yaradılışıyla ilişkilendirilen kaos, gündelik hayatın her alanında kullanılan bir kavramdır. Daha çok kargaşa, karmaşa gibi bir anlama karşılık gelen kaos, kozmosun düzenini yıkıcı bir güce sahiptir.</p> <p>Kaos'un sanat alanına konu olması Rönesans öncesine dayanıyor olsa da, 19. Yüzyıl Romantik manzara resimlerinde ön plana çıkararak, kavram felsefe ile temellendirilmiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri, dönemin filozoflarının Romantik sanatçılara ilham kaynağı olmasıdır. Özellikle Edmund Burke ve Immanuel Kant'ın "yüce ve güzel estetiği" üzerine düşünceleri yüceyi kaosla ilişkilendirerek bu olguya farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Romantik ressamaları derinden etkileyen bu düşünceler, onları "yüce" bağlamındaki kaosu manzara resimlerine taşımış, farklı bir bakış açısı kazandırmış ve manzara resmini bir tür resmi olarak doğanın salt taklidinden çıkartıp, düşünsel bir içerik kazanmasına ve duyguların aktarımı noktasında bir ifade bağlamına dönüşmesine neden olmuştur.</p> <p>Romantik manzara resimlerinde kaos, daha çok doğa-insan çerçevesi içerisinde ele alınmıştır. Diğer yönden ise dini bir perspektiften ele alınıp, cennet-cehennem ve kıyamet senaryoları ile kaos, yüceyi anlatmanın bir yöntemi olmuştur.</p> <p>Bu çalışmada; Kaos'un farklı alanlardaki tanımlarından ve anlatılarından yola çıkarak, Romantik manzara resimleri ile ilişkileri tespit edilmeye çalışılmış; sanat tarihinde öne çıkan eserler incelenmiş ve referans alınan sanatçıların yapıtları üzerinden kaos kavramı analiz edilmeye çalışılmıştır.</p>			
Anahtar Kelimeler: Kaos, Manzara, Romantizm, Sanat, Yüce			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	X	Ph.D.	
Title of Thesis: Chaos Phenomenon in the 19th Century Romantic Landscape Painting			
Author of Thesis: Barış ÖZYAPRAK		Supervisor: Prof. Neslihan ERDOĞDU	
Accepted Date: 11.01.2021		Number of Pages: vi (pre text) + 90 (main body)	
Department: Painting			
<p>The universe that starts with chaos will end with chaos. Chaos, which is associated with the creation of the universe in belief systems and science, is a term used in every field of daily life. Meaning mostly disorder and disruption, chaos has a devastating power against the order of the universe.</p> <p>Even though chaos theme is present in pre-Renaissance era, by coming into prominence in landscape paintings in the Romantic movement in the 19th century, this term is founded itself with philosophy. One of the most important reasons for this is being inspiration of the philosophers of the era for romantic artists. Particularly, the ideas of Edmund Burke and Immanuel Kant on “sublime and beauty aesthetics” associates sublime with chaos and this, adds a different point of view to the phenomenon. These ideas profoundly affected the painters of the Romantic movement, made them reflect chaos in the context of sublime in their landscape paintings, gained them new perspectives and saved landscape paintings from being merely an imitation of nature and caused it to have an intellectual content and to turn into a means of expression conveying feelings.</p> <p>Chaos in Romantic landscapes is mainly addressed in the context of nature – human. Additionally, it is represented religiously and became a way of expressing sublime with heaven – hell and apocalypse scenarios</p> <p>In this study, by starting the definition and narrative of chaos in different fields, its relation with landscape paintings of Romantic movement is tried to be determined, related works are studied in terms of art history and through the works of referenced artists the concept of chaos is tried to be analysed.</p>			
Keywords: Chaos, Landscape, Romanticism, Art, Sublime			

GİRİŞ

Kaos ve kozmos; kelime karşılığı olarak, kargaşa ve düzen şeklinde tanımlansa da birçok disiplinde, evrenin yaradılışının ön koşulu olarak kabul edilmiştir. İnanç sisteminden, fizik, kimya, astronomi gibi birçok bilim dalına, felsefeden sosyoloji gibi birçok alanda bir durumu tanımlamak adına kendine yer açan bu olguların varlığına gündelik yaşamda da şahit olunmaktadır. Gündelik hayatta kaos, daha çok fenomenlerle birlikte anılmaktadır ve bunun yanında kargaşa, telaş, vahşet ve korku gibi doğal ya da doğaüstü bir gücü barındıran, çaresizliği yaratan bir durumu anlatmak için kullanılmaktadır.

Kaosu başlangıç olarak kabul eden inanç sistemi bu kargaşayı tanrısal bir güç ile ilişkilendirmiştir. Bilim alanında ise dönemin gerçeklik algısı ve keşfedilen bulgular doğrultusunda kaosu her defasında yeniden tanımlanmıştır. Özellikle “kelebek etkisi” denen kavram hiç beklenmeyen bir olayın ufak detaylar sebebiyle, öngörülemez sonuçlar doğurması olarak literatüre geçmektedir ve Edward N. Lorenz'in söz ettiği şekliyle Kaos Teorisi ile ilgilidir.

Felsefe alanında ise kaos, “yüce” ile ilişkilendirilerek, kavrama farklı bir bakış açısı kazandırılmıştır. Sanat alanında; farklı kıyamet senaryoları, dini ve mitolojik olaylar ele alınarak kavram imgeselleşmiştir. Romantik manzara resimleri de bu bağlamda kaosu görünür kılmayı hedeflemesi açısından sanat tarihinde kendine önemli bir yer açar.

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmanın birinci bölümünde, konu başlığında yer alan kavramlar değerlendirilmiştir. Kaos kavramının niteliği, din-mitoloji, felsefe ve fizik alanındaki yaptırımları ve yüce kavramıyla ilişkisi tarihsel açılarla incelenmiştir. Yapılan araştırmalar neticesinde kaos kavramının tarihselliğine değinilmiş ve din, felsefe, fizik gibi birçok alanda bütünlüğü üzerinden çıkarımlar yapılmıştır.

İkinci bölümde, Avrupa sanatında manzara resimleri incelenerek manzaranın niteliği ve Rönesans döneminden başlayarak farklı sanat akımları içerisindeki manzara resminin etkisi incelenmiştir. İncelenen sanat akımları çerçevesinde, manzara resminin

değişkenliği üzerine eserler incelenmiş ve sanatçılar üzerinden yapıt çözümlemesi yapılmıştır.

Üçüncü bölümde 19. yy.'ın tarihsel olaylarına değinilmiştir. 18. Yüzyıldaki Fransız İhtilalini takip eden yıllarda, üretim ilişkilerinde ve iktidar değişikliği bağlamında değişimlerin yaşandığı görülmüştür. Siyasal olaylar neticesinde derinleşen sınıf ayrılıkları, burjuva sınıfının toplumdaki artan etkisi ve bunun sonucunda değişim yaşayan ekonomi-politik, 19. Yüzyıla damga vuran Sanayi Devrimi'nin çıktılarını ortaya koyar. Siyasal gelişmeleri dışında felsefi alandaki düşünceler ise Aydınlanma döneminden önceki düşünceyi reddederek insan aklını temel almıştır. Bu tarihsel gelişmeler neticesinde bazı sanat akımları ön plana çıkmıştır. Bunlardan biri olan Neoklasizm; klasik dönemin sadeliğine dönmenin gereğini savunmuştur. Bu düşünceyi reddeden, 19. Yüzyıla damga vurmuş olan Romantizm akımı ortaya çıkmıştır.

Romantizm akımının doğuşu ve Avrupa ülkelerindeki gelişimi incelenmiştir. Neoklasizm'e karşı bir bakış açısı ile ortaya çıkan Romantizm akımı, ilk eserlerini Almanya'da vermiştir ve diğer Avrupa ülkelerine de etkisini aynı derecede yansıtmıştır. Romantik sanatçılar, realizmdeki dış dünyadan ziyade kendi iç dünyalarına yönelerek sanatta bireyci bir yaklaşımı öne çıkartmışlardır. Çalışma içerisinde, bu dönemde ortaya çıkan manzara resimleri felsefi bir düşünce olan yüce estetiği çerçevesinde incelenmiştir. Romantizm akımının farklı ülkelerdeki tarzlarını ve yansımalarını birbirinden ayırarak irdelenmeye çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde "Romantik Manzara Resimlerinde Kaos Olgusu" konu kapsamında referans alınan sanatçıların eserleri üzerinden incelenmiştir. Bu dönem sanatçıları Fransız ihtilalinin ve sanayi devriminin getirileri sonucunda oluşan kaosu resimlerine yansıtmışlardır. Söz konusu sanatçıların yüce estetiğinden etkilenerek tanrısallığın ve üstün bir gücün getirdiği kaotik atmosferi yansıttığı eserler, felsefi açıdan incelenmiştir.

Son bölümde; kaotik manzara resimlerine doğa-insan ilişkisi çerçevesinde farklı bir bakış açısı getirmeye çalışarak ürettiğim çalışmalar ve eser metnim yer almaktadır.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışmanın önemi; bir olgu olarak kaosun, tarih boyunca inanç sistemi, bilim, felsefe ve sanat alanında farklı nedenlerle de olsa her dönem gündemde kalışını kavramsal boyutta ele almak, bu doğrultuda gündelik yaşamda da karşılığı bulunan ve bir tür gerilimli duyguya sebep olan kaos kavramının sanattaki karşılığı irdelenmektedir. Bu bağlamda; kaosu ön plana çıkartan romantik manzara resimlerini dönemin sosyokültürel etmenleri ile ilişkilendirilerek ele almaktır.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada kaos kavramının geçmişten günümüze farklı alanlardaki varlık gösterme sürecine ve günümüzde var olan anlamlarına ulaşabilmektir. Bu bağlamda kaosun romantik manzara resimleriyle olan ilişkisini görünür kılmak amaçlanmıştır. Aynı zamanda, konu kapsamında özgün eserler üreterek sanat alanına alternatif bir bakış açısı getirmek hedeflenmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada kitap, süreli yayınlar, basın ve internet kaynakları vb. gibi ilgili literatür dikkatli bir şekilde taranmış ve elde edilen bulgular üzerinden çıkarımlar yapılmıştır. Konu ile ilişkili sanat eserleri biçim-içerik açısından ele alınarak yapıt çözümler yapılmıştır.

BÖLÜM 1: KAVRAM OLARAK KAOS

1.1. Kaos ve Tanımları

Kaos bir kavram olarak incelendiğinde kelime anlamı olarak literatüre şu şekilde girmiştir: “Evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz ve karışık durumu” (Türk Dil Kurumu)

Ahmet Cevizci’ye (2000: 190) göre kaos:

“**1.** İlk maddenin, evrendeki düzenden önce söz konusu olan düzensiz, karmakarışık, şekilden yoksun ve ayrılaşmamış hali. Dünyanın yaratılışından önce, bütün maddi ögelerin içinde bulunduğu karışıklık, kargaşalık. **2.** Yunan felsefesinde, evrenin, bütün bir evrene yasallık ve düzen getiren rasyonel ilkelerin var olmadığı bir zamandaki durumu. **3.** Tüm ögelerin, düzenleyici bir güç tarafından, bir düzenin temel parçaları haline getirilmezden önceki, iç içe geçme ve karmakarışık olma hali. **4.** Anlaşılamayan, kontrol edilemeyen hal, durum, oluşum.”

Günlük yaşantıdaki kullanımı ise kargaşa, telaş, vahşet, korku gibi doğal veya doğaüstü bir gücü barındıran, çaresizliği yaratan bir durumu anlatmak için kullanılmaktadır.

Kâinata şöyle bir göz gezdirip dikkatli bakıldığında ister teleskobik ister mikroskobik bir gözlemlerle araştırıldığında, kaosu ve kaosun oluşturmuş olduğu meta olgusunu yaşamın her anında içselleştirmek ve uslamlamak mümkündür. Örnek vermek gerekirse, basit bir tohumun kabuğunu parçalayıp toprağı yarararak yeryüzüne çıkmasından, minerallerin ve atomların atmosferik bütün şartlara gerek meydan okuması gerekse iş birliği yapması ve devasa bir ağaca dönüşme serüveni de kaosun temellerini atmış olduğu metalar ile zenginleştirilmiş bir yolun tasviridir.

Kaos kavramı her ne kadar olumsuz bir durumu çağrıştırıp, doğal fenomenleri tanımlamak amacıyla kullanılsa da bilim, felsefe ve din alanında evrenin bilinmezliğine karşı verilebilecek cevaplara ilham kaynağı olmuştur. Özellikle metafizik düşüncede tanrısallıkla ilişkilendirilen “yücenin” tanımında “kaos” önemli bir yer tutmaktadır. Kaos, yücenin görünürlüğünde en önemli kanıt olarak kabul edilir. Burada dikkat çeken unsur da kaosun karşısında insanın acizliğine vurgu yapılmasıdır. Kaos her ne acıdan

ele alınırsa alınsın, içinde yarattığı kargaşanın ötesinde varoluşsal temellere dayandırılmaktadır ve öngörülemez gücü nedeniyle de tarihin her evresinde yaratılış mitini yeniden yazdırmaktadır.

1.2. Din ve Mitlerde Kaos

Çoğu kere insanın nereden geldiği sorusuna cevap arayan yaradılış mitlerinde kaos, yaşamın başlangıcı olarak kabul edilir. Bu başlangıç bazen bir toz tanesiyle başlar, bazen tanrıların savaşıyla, bazen de suyun yıkıcı gücüyle kaostan kozmosa geçilir. Düzenin kurulması için kaosun karmaşası gerekli bir başlangıç olarak kabul edilmiştir.

“Kaos, Yunanca’da *khasko* (*khaskain*, *khasmasthai*) fiilinden türemiştir. Fiilin anlamı, *esnemek*, *yarılmak*, *açılmak*, *bir şeyi doğurmak üzere esneyip açılmaktır*. Kaos, boşluk, *açıklık* ve *esneyen yarık*, anlamlarına gelir. Dolayısıyla, düzenlenmiş evren yani *kosmos* ile zıt bir anlam içeriğine sahiptir” (Dürüşken, 2004: 6) şeklinde tanımlanmaktadır.

Zıttı olan “kozmos” kavramı ise şu şekilde açıklanmaktadır:

“Kaos’a karşıt terim olarak kullanılan ve düzen olarak çevrilen *kosmos* ise, *düzenlemek*, *ayarlamak* anlamına gelen *kosmeo* fiilinden türemiştir. Oysa, Yunanlılar için *kosmos*’un ilk anlamı sadece düzen değildir. *En yüksek dinsel saygınlık*, *dinsel yücelik* anlamı da içerir. *Dinsel yücelikte* hayranlık uyandırıcı bir *harmonia*, yani uyum, biçimlilik, güzellik ve yasalılık; aynı zamanda, anlaşılabilirlik ve açıklanabilirlik söz konusudur” (Dürüşken, 2004: 6).

Anlam olarak temellendirildiğinde birbirlerinden tamamen zıt gibi görünen bu iki kavram, eski tarihte ve günümüzde birbirinden ayrı olarak anılmadı ve gelecekte de anılmayacağı ön görülmektedir.

Eski öykü anlatıcılarından biri olan Hesiodos, “Theogonia” adlı yapıtında Kaos kavramına önemli ölçüde yer vermektedir. Kaos ’tan kozmosa geçişi anlatan bu şiirsel anlatımı benimsemiş eserde tanrıların birbirleri arasındaki savaşları, aşkları, ayrılıkları, ihanetleri, ihtirasları anlatılmaktadır. Bu yapıtın bir bölümü olan “Yer- Gök Titanlar’da” Hesiodos, kaos ve tanrılarla ilgili şunları söylemiştir:

“*Khaos'tu hepsinden önce var olan,
Sonra geniş göğüslü Gaia, Ana Toprak,
Sürekli, sağlam tabanı bütün ölümsüzlerin,*

*Onlar ki tepelerinde otururlar karlı Olympos'un
Ve yol yol toprağın dibindeki karanlık Tartaros'ta,
Ve sonra Eros, en güzeli ölümsüz tanrıların,
O Eros ki elini ayağını çözer canlıların
Ve insanlar da tanrılar da ellerinden alır
Yüreklerini, akıl ve istem güçlerini.
Khaos'tan Erebos ve kara Gece doğdu Erebos'la sevişip birleşmesinden”
(Hesiodos, 1977: 108).*

Hesiodos, Theogonia yapıtında kaostan kozmosa geçiş sürecini ve tanrıların ortaya çıkış serüvenini ele almaktadır.

Macit Gökberk, 1961 yılında çıkardığı Felsefe Tarihi adlı kitabında felsefenin doğuşundan, 19. Yy. Felsefesine kadar birçok filozofu ve felsefe türünü incelemiştir. Gökberk, Hesiodos'un kaos ve kozmos kavramını şu şekilde ele almıştır.

“Hesiodos'a göre, başlangıçta Khaos vardı. Khaos, türevi bakımından 'esneyen boşluk' demektir. Bu da bize hiçliği, boş uzayı, zamanı, sonra kendisinden bütün var olanların oluşacağı o düzensiz, karmakarışık yığını düşündürüyor. Bu, var olanlardan önce gelmiş olan ve var olanların kendisinden doğmuş oldukları hiçliği kavram olarak belirlemek için yapılmış olan ilk denemedir” (Gökberk, 1961: 18).

Gökberk bu bölümde, Hesiodos'un kavram olarak kaosu ele alış biçimini ve ilk süreçlerde kaosu ne şekilde tanımlamaya çalıştığını göstermektedir:

“Hesiodos, Khaos'un yanına iki güç, iki ilke daha koyuyor: 1. Gaia: Geniş göğüslü yer, doğurucu ilke, 2. Eros: Doğurtucu erkek ilke. Bu iki güç de, kişiliği olan, insanımsı birer varlık ile kişi olmayan, salt kavram arasında bulunan şeylerdir. İşte, bu üçünden -Khaos, Gaia ve Eros'tan- sonra tanrılar ve nesnelere çokluğu meydana gelmiştir: Khaos, kendisinden Erebos -karanlığı, geceyi- ile Aitheros'u -aydınlığı, gündüzü- ortaya çıkarmıştır; Gaia'da bağrından göğü, denizleri ve dağları yaratmıştır; gök ile yerde, tanrılar soyunu meydana getiren çifttir” (Gökberk, 1961: 18).

Gökberk'in bu bölümdeki incelemesi de kaostan düzene nasıl geçildiğini, mitolojik tanrıların nasıl meydana geldiğini kaostaki ana unsurların neler olduğu hakkındadır.

Yunan mitolojisinde Zeus, bütün varlıklara ölçülü ve adaletli bir sınır koyar. Bu sınır dört temel kuraldan oluşmaktadır. “En güzel, en adil olandır”, “Sınırı aşma”, “Kibirden

(küstahlıktan) kaçın” ve “Aşırılığa izin verme”. Dünya bu özdeyişlerle, uyumlu bir şekilde yönetilir. Hesiodos’un düşüncesiyle, “ağzı kocaman açık Kaos’a” bir sınırlandırma olarak yorumlayan dünya görüşüne uygun Yunan Güzellik kavramı bu kurallara dayanmaktadır. Bu fikir gerçekte de Delfoi Tapınağı’nın batı bölümünde tasvir edilen Apollon’un korumasına verilen bir düşüncedir. Fakat tapınağın doğu bölümünde, tüm kuralları hiçe sayan Kaos tanrısı Dionisos’un tasviri bulunmaktadır. Aslında bu iki zıt tanrının varlığı bir rastlantı değildir. Buradaki birliktelik bir gerçeği gözler önüne serer. Bir döngüyü, belirli dönemlerde ortaya çıkan durumu, Kaos’un uyumlu güzelliği istila edebilir olmasını ifade eder (Eco, 2016: 53-55).

Kaos sadece Yunan mitolojisinde değil birçok mitoloji ve dini yazıtlarda adından söz ettirmiştir. Çok daha eski tarihlerde Sümer, Babil, Mısır gibi mitolojilerde de kaos anlatılır ve başlangıçta kaosun olduğu vurgulanır. Sümer yaratılış mitosunda Enlil’in, kaosu düzene çevirişini ve Babil yaratılışını ele alan Enuma Eliş’i incelemeden önce bütün dinlerde, inanışlarda ve tarihte sürekli adı geçen, sanata ilham olmuş, kitaplara, filmlere ve kulaktan kulağa aktarılan Nuh Tufanı tarihte yaşanmış ilk büyük helak (yok edilme) tir. Nuh Tufanı’nın sebepleri, yeryüzündeki insanların ortaya çıkardığı kaos, kıtlık ve Tanrı’ya karşı gelmelerinin sonucunda Tanrı’nın Nuh kavmini cezalandırması ve yüce bir “kaosu” dünyaya göndererek tekrardan yeryüzündeki “kozmosu” sağlamıştır.

Tevrat’ın, “Yaratılış” bölümünde Nuh Tufanı olayının sebepleri ve sonuçları şu şekilde yazılmıştır:

“Tanrı’nın gözünde yeryüzü bozulmuş, zorbalıkla dolmuştu.
Tanrı yeryüzüne baktı ve her şeyin ne denli bozulduğunu gördü. Çünkü insanlar yoldan çıkmıştı.
Tanrı Nuh’a, “İnsanlığa son vereceğim” dedi, “Çünkü onlar yüzünden yeryüzü zorbalıkla doldu. Onlarla birlikte yeryüzünü de yok edeceğim” (Tevrat, Yaratılış: 6).

Tanrı bu haberi verdikten sonra Nuh’a büyük bir gemi yapmasını söylemişti. Geminin nasıl yapılacağını, hangi ağaç türünü kullanacağını, kaç metre olması gerektiğini bütün detaylarıyla Nuh’a aktaran Tanrı, bu geminin içine o bölgedeki temiz sayılan her canlı

türünden erkek ve dişi olmak üzere yedi çift, kirli sayılanlardan birer çift ve kuşlardan da yedi çift almasını istemişti (Tevrat, Yaratılış: 6).

“Nuh altı yüz yaşındayken, o yılın ikinci ayının on yedinci günü enginlerin bütün kaynakları fişkırdı, göklerin kapakları açıldı.
Yeryüzüne kırk gün kırk gece yağmur yağdı.
Sular yüz elli gün boyunca yeryüzünü kapladı.
Sular yeryüzünden çekilmeye başladı. Yüz elli gün geçtikten sonra sular azaldı.
Gemi yedinci ayın on yedinci günü Ararat dağlarına oturdu.
RAB içinden şöyle dedi: “İnsanlar yüzünden yeryüzünü bir daha lanetlemeyeceğim. Çünkü insan yüreğindeki eğilimler çocukluğundan beri kötüdür. Şimdi yaptığım gibi bütün canlıları bir daha yok etmeyeceğim” (Tevrat, Yaratılış: 7-8).

Sümer yaradılış mitosunda, henüz hiçbir şey yaratılmamışken ilk “deniz” yani Namnu vardı ve Namnu, gökyüzü (An) ve yeryüzünü (Ki) doğuran kadim tanrıdır. An ve Ki birleşerek havayı (Enlil) meydana getirmiştir. Enlil doğumundan sonra An ve Ki ‘yi ayırmıştır. Bunun sonucunda yeryüzü, ortası hava ve gökyüzünü oluşturarak kozmosun meydana gelmesini sağlamıştır (Çakmak, 2004).

Çakmak’ın (2004) devam eden anlatımında Babil yaradılış mitoslarına bakıldığında ise: Enuma Eliš ’e göre bütün güce ve kudrete sahip olan iki tanrı vardı. Tatlı su tanrısı Absu ve tuzlu su tanrıçası Tiamat yan yanaydı ve bu sular kozmosu sağlamadan önce kaosu oluşturuyorlardı. Bu iki tanrıdan ortaya çıkan tanrılar soyuna mensup olan Marduk, tuzlu su tanrıçası Tiamat’ın bedenini ikiye ayırmıştır ve bir bölümünü yere, diğer bölümünü ise göğe gererek kozmosu sağladığı anlatılmaktadır.

Örneklenen mitoslarda ve daha birçok mitosta da geçen su; kozmos, kaos ve yaradılış hikayelerinde önemli bir yer bulmaktadır kendisine. Kur’an-ı Kerim’in Enbiya Suresinin 30. Ayetinde de su ile ilgili “her canlıyı sudan yarattığımızı görmezler mi?” cümlelerine rastlanmaktadır.

1.3. Fizik Alanında Kaos

Kaos Teorisini fizik alanı çerçevesinde değerlendirecek olursak alışlagelmiş düzenliliğinin yerine, düzenli olanın aslında düzensizliği de içinde barındırdığı bir sistemin varlığından söz edilebilir. Fiziğin bir araştırma konusu olarak kaos kavramı

ucu açık bir uzama sahiptir. Kaos teorisi ucu açıklığı ve yeni kavramlara ev sahibi olabilme güdüsü sebebiyle güncel felsefi yorumların aktifliğine imkân sağlamaktadır. Kaos kavramı var olduğu günden itibaren yol aldığı süreçte birçok felsefi yorumların hedefi haline gelerek sınırlarının genişliğini destekler bir tutum sergilemiştir. Günümüzde bilimsel anlamı çerçevesinde değerlendirilmeye tabii tutulan kaos kavramı doğrusal olmadığı nitelendirilen, sistem tarafından öngörülemeyen bir düzensiz davranış tutumunun temelini oluşturmaktadır. Kaos teorisinin benimsemiş olduğu düzensiz tutum, neden-sonuç ilişkisi içerisinde saptanamayacak bir sistemin var olmasını ve aynı düzen çizgisinde ilerlemeyecek kadar değişime tabii tutulan bir sistemi gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda kaos teorisi klasik determinizm anlayışının öngörmüş olduğu ve etkileşiminde bir yol izlediği neden-sonuç ilişkisinin evrenin tüm koşul ve sistemlerinde uygulanamayacak kadar düzensiz tutum sergilediğini ortaya koymuştur. Deterministik hususlar doğrusal olayları simgelemektedir. Ancak sürekli değişim halinde bulunan sistemler doğrusal olmayan sistemlerdir (Uçar, 2010: 36-37).

Örneğin, hareket halinde olan bir trenin yönüne doğru seyretmesi deterministik yani gerekirci ve belirleyici bir husustur. Ancak meteorolojik değişimler ve bireysel psikolojik düzeyler gibi sürekli değişim halinde bulunan sistemler doğrusal olmayan sistemlerdir.

Kaos teorisi günümüzde düzensiz sistemlerin ve doğrusal olmayan tutum sergileyen hususların açıklanmasında etkin bir yol izlemektedir. Olumsuz tutumların etkileşimlerini inceleyerek açıklığa kavuşturmakta etkin yol izleyen kaos teorisi, bu nedenlerin açıklanmasını olanaklı hale getirmesinin temellerini fraktal geometrinin yardımı ile sağlayabilmiştir.

Kaos Teorisi klasik determinizmin belirleyici ve gerekirci tutumlarını sarsmaya yüz tutan bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Kaos teorisi klasik determinizm anlayışının öngörmüş olduğu evrenin çevrelediği her husustaki neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde her olgunun bir sonuca bağlanabileceği, tüm nedenlerin bir sorunun cevabı olarak var olabileceği, tüm uzamların anlamlandırılabilmesi düşüncesini ortadan kaldırmada etkin bir yol izlemiştir. Bahsedilmekte olan klasik deterministik olgusu

öngörülebilir olduğu eşitlik olgusu çerçevesinde gezegendeki tutulmaların süreçlerinin hesaplanabilmesinde ve hareketlerin varlığında hala geçerliliğini sürdüren bir sistemdir. Fakat bunlar uzun süreli vade gerektiren sistemlerdir. Dinamik sistemlerin kısa vadedeki davranışları, uzun vadeli tutumlarının aksine öngörülemez bir nitelik taşımaktadır. David Ruelle isimli fizikçi, Kaos Kuramının başlangıç noktası ile bağlantısını koparmayan, zamansal evrimini başlangıç notası çerçevesinde gerçekleştiren tutumunun ayırt edici özelliği olduğunu öne sürmektedir. Kaos teorisinin incelendiği tutumlar kaotik dinamik sistemlerin hedefinde varlık sürdürmektedir. Kaotik dinamik sistemlerin var olabilmesi için periyodik bir hareket düzeninin varlığına ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin akışkanların hareketleri ve salınan bir sarkacın devinimi gibi belirli bir düzene sahip olan sistemler periyodik sistemlerin kendisine hitap etmektedir. Değişkenler arası ilişki doğrusal olmadığında çıktısı düzensizleşir ve belirli bir neden-sonuç ilişkisi bağlamında değerlendirmeye tabii tutulamaz. Periyodik bir uzamda var olan çıktının düzensiz olması ve doğrusal bir sonuç vermemesi kaotik dinamik sistemlerin düzen girdisini bozmaktadır. Düzen girdisi bozulan kaotik dinamik sistemler, sonuç çerçevesinde değerlendirilen tutumun doğrusal bir nedensellik algısının sunulmasına engel teşkil eder (Uçar, 2010: 42).

Uçar'a göre "Kaos Teorisi bir kuram olarak belli başlı birtakım özelliklere sahiptir ve Kaos Teorisi'nin temel önermelerini şu şekilde sıralamıştır.

1. Düzen düzensizliği yaratır.
2. Düzensizliğin içinde bir düzen vardır.
3. Düzen düzensizlikten doğar.
4. Yeni düzende uzlaşma ve bağlılık, değişimin ardından çok kısa süreli olarak kendini gösterir.
5. Ulaşılan yeni düzen, kendiliğinden örgütlenen bir süreç vasıtasıyla kestirilemez bir duruma doğru gelişir." (Uçar, 2010: 43)

Ayrıca Uçar, maddeler halinde tanımladığı Kaos Teorisi'nin Temel Önermelerinin yanı sıra Kaos Teorisinin Temel Kavramlarını da:

1. Başlangıç Koşullarına Hassas Bağlılık ve Kelebek Etkisi,
2. Garip Çekerler,
3. Fraktal Geometri" (Uçar, 2010: 43) olarak tanımlamıştır.

1.3.1. Edward Lorenz Ekseninde Kaos Teorisi ve Kelebek Etkisi

Kaos Teorisi'nin kurucularından ve "Kelebek Etkisi" denince ilk akla gelen isim olan meteorolog Edward Norton Lorenz, Kaos Teorisini ve bu alanda en çok bilinen "Kelebek Etkisi" terimini ortaya çıkartmıştır ve bu konularla ilgili ortaya koyduğu fikirler, yazdığı makaleler fizik dünyasında çığır açmasına sebep olmuştur. Edward Lorenz'in ortaya koyduğu "Kelebek Etkisi" bir araştırma sonucu bulunmuş olmasından ziyade, tesadüfen ortaya çıkan büyük bir olaydır.

1961 yılında Edward N. Lorenz, uzun bir kayıt sistemini incelemek amacıyla en kestirme yolu tercih etmişti. Lorenz, kaydın bütününe incelemek yerine ortadan bir başlangıç yolu izleyerek zamandan tasarruf etmeyi amaçlamıştı. Lorenz aynı zamanda makineye başlangıç koşullarını vermek amacıyla bir önceki girdinin bilgilerinden yararlanır. Gürültüden uzaklaşmak için çalışmasına kısa bir kahve molası sığdıran Lorenz, döndüğünde beklemedik bir sonuçla karşılaşmıştı. Bu sonuç Lorenz imzası ile bilime atılan yeni tohumların temelini oluşturmuştur. Lorenz, aynı girdiye sahip bu yeni bulguda aynı sonuçlar ile karşılaşacağını düşünmüştü. Lorenz hiçbir değişim yoluna gitmeksizin aynı girdiyi kopyalar fakat hava durumu modeli gibi modellemelerde farklılaşmaların varlığına şahit olur. Eski ve yeni sayı dizisini göz önünde bulundurduğunda birbirinden bağımsız, adeta yoktan var olmuş misali iki veri ile karşılaşmıştı. Bu farklı veriler Lorenz'i makinenin çalışmasında tipik bir bozukluğun olabileceği düşüncesine itmişti. Fakat böyle olmadığını, makinenin çalışmasında bir hata olmadığını görmesi uzun sürmedi. Bütün problem makineye girdiği sayılardaydı (Gleick, 1987: 27-28).

Edward Lorenz'in tercih ettiği ve pek bir farklılık yaratmayacağını düşündüğü bu kestirme yol fizik dünyasında yeni bir kapıyı aralamasını sağlayacaktı ve o meşhur Kelebek Etkisi ortaya çıkacaktı.

Bu anlatıların devamında Lorenz'in yaptığı matematik ve teknik hatalar sonucunda oluşan olayları James Gleick şu sözleriyle devam ettirmektedir:

“Bilgisayarın belleğine virgülden sonra altı basamak yüklenmişti.;506127. Oysa yer kazanmak için çıktıda yalnızca üç basamak vardı.;506. Binde birlik bir farkın önemsiz olduğunu düşünen Lorenz makineye yuvarlanmış bu kısa sayıyı girmişti. Ufak bir sayısal hata bir anlık ufak bir esinti gibiydi; bu gibi ufak esintilerin hava durumunda geniş çaplı önemli değişikliklere neden olmaksızın sönmesi ya da birbirini götürmesi beklenirdi. Oysa Lorenz’in denklemler sisteminde küçük hataların katastrofik sonuçlara yol açtığı kanıtlanıyordu” (Gleick, 1987: 28).

Amerikalı Edward Norton Lorenz’in zamandan tasarruf ve daha mekanik bir çalışma tekniğini amaçlayarak, eski makine girdilerinin aynısını girmesi ve oluşum sürecine baştan başlamak yerine orta noktasından başlayarak amaçlamış olduğu makine girdisinin aynı sonuçları vereceğini amaçlamıştır. Fakat Lorenz’in girdilerde yapmış olduğu sayısal bir hatanın sonucunda farklı sonuçlar ile karşılaşmıştır. Bu hata, beraberinde bilime büyük etkilerinin tohumlarını atacak bir olgunun keşfine yol açmıştır. Lorenz’in hatası sonucu doğal bulgunun tohumları kelebek etkisinin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Geçmişin girdileri ile oluşan olgu, geleceğin bir tür yönelimine sebep olmuştur. Bu hatalar sonucu veya tesadüfi denilecek şekilde ortaya çıkan “Kelebek Etkisi”nin günlük yaşantıdaki kullanımına bakıldığında Gleick şu şekilde açıklamaktadır: Pekin’deki bir kelebeğin havada kanat çırpması gelecek ay New York’u etkileyecek rüzgâr sistemlerinde dönüşümlere yol açabilir” (Gleick, 1987: 18).

Bu söylem daha da basite indirgenecek olursa eğer, Pekin’de bir kelebek havada kanat çırtığında New York’da fırtına çıkabilir.

Gleick “Kelebek Etkisi” ile ilgili olarak bu kavramın aslında yeni bir kavram olmadığını, bundan halk deyişlerinde söz edildiğini gösteren dizelere “Kaos” kitabında şu şekilde yer vermiştir:

“Çivi uğruna papucundan oldu;
Pabuç uğruna atından oldu;
At uğruna süvarisinden oldu;
Süvari uğruna, savaş kaybetti;
Savaş uğruna, ülkesinden oldu!” (Gleick, 1987: 36)

Romantik manzara resimlerinde tanrısal bir güç olarak öne çıkan Kaos, bilimin getirdikleriyle birlikte çok farklı açılımlara ve anlamlara kavuşmuştur. Bilim sundukları

teorilerde sinemadan, müziğe, plastik sanatlar gibi birçok sanat alanına ilham kaynağı olmuştur. Geleceğe şekil verme açısından da birçok bilinmeze şekil vereceği de aşikârdır.

1.4. Düşünsel Boyutta Kaos Kavramı

Kaos, bilimin yanı sıra felsefenin de başlıca ele aldığı bir kavramdır. Doğa karşısındaki varlığını, algılayabildiği kadarıyla sorgulamaya ve tanımlamaya başlayan antik dönem düşünürleri, kaosu doğa-insan ilişkisi bağlamında temellendirmişlerdir.

“Antik Çağ felsefesinin arka planını mitolojiler oluşturmaktadır. Bu mitolojilerin eksiksiz olarak tamamı -ki bunun bir kısmı Mısır mitolojisi, bir kısmı Mezopotamya mitolojisi, büyük kısmı da bugün üzerinde yaşadığımız Anadolu’daki mitolojilerdir- hep evrenin Kaos’tan Kozmos’a döndüğünü söylemektedir. Yani önce bir Kaos vardı; sonra o Kozmos’a döndü. Önce mitolojiler, sonra da felsefe bu Kozmos’u anlamaya ve açıklamaya çalışmışlardır” (Ural, 2008: 107).

Bu bağlamda bakıldığında antik dönem felsefesi, kozmos yani evreni tanımlamak için doğayı kendilerine rehber olarak seçmişlerdir ve kozmosu tanımlayabilmenin koşulu olarak da kaosu görmüşlerdir.

Miletos’lu Thales ilk doğa filozofu olarak kabul edilmektedir. Bunun en temel sebebi olarak, suyun her şeyin ilk ilkesi ve temel doğası olduğunu öne sürmesi diyebiliriz. Birçok mitosta da su hakkında bu düşüncelere rastlamaktadır. Miletos’un ikinci filozofu ve Thales’in öğrencisi olan Anaksimandros diğer iki filozoftan farklı düşünerek aperion kavramını ileri sürmüştür. Aperion: Var olan şeylerin ilk ilkesi (arke) olarak belirsiz ve sınırsız anlamına gelmektedir. Anaksimandros, hocası Thales’in tersine, temel ilkenin tek bir öge (su) olmadığını savunmuştur. Eğer tek bir madde, tek bir ilke olsaydı diğerlerinin ortaya çıkmasına izin vermeyeceğini düşünmüştür. Anaksimandros devamlı olarak yeni şeylerin meydana geldiğini ve tekrar tekrar değişim içinde olan bir evrende yaşadığımızı ilk savunan kişi olmuştur. Anaksimandros, belirsiz ve sınırsız (aperion) olandan önce dört elementin ateş, su, toprak ve hava gibi zıt şeylerin ortaya çıktığını ve bunların doğa gereği devamlı olarak bir mücadele içinde olduklarını ileri sürmüştür. Bu şekilde de Empedocles tarafından savunulan dört öge düşüncesinin de öncüsü olmuştur (Gündüz, 2004).

Batı düşüncesinin en önemli iki filozofundan biri olarak görülen Aristoteles ve onun hocası olan Platon'un da bu konuyla ilgili fikirleri incelendiğinde şu cümlelere rastlanmaktadır:

“Varlıkların içinde bulunduğu şey kavramı Aristo tarafından da ele alınmış ve Aristo, Empedokles'in dört öge kuramını esas alırken hocası Platon'un beş temel elemanı ile uyum aradığından dört ögeyi bir de niteliksel ilke (arke) olan eter ilkesine sokmuştur. Eter göksel ve yok edilemeyen anlamında olup parıldayan 'aitho' sözcüğünden gelmiştir. Eter muhtemelen Aristo'nun ilkel öge (primeval matter) kavramına karşı gelmektedir”
(Gündüz, 2004: 32).

Doğanın bilimsel teorilerle açıklanma süreci felsefenin rehberliğinde gelişmiştir. Orta çağda Hristiyan inancı ve felsefesiyle açıklanan bu anlayış Rönesans'la birlikte Kopernikus, Galilei ve sonrasında Kepler'in evrene dair öne sundukları görüşleri antik kozmos felsefesini başka bir boyuta sürüklemiştir. Güneşin ve gezegenlerin kozmostaki yeri üzerinde olan bu görüşler, kaos'un mitolojik varlığını bilimsel felsefe alanında yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Descartes'ın Kartezyen felsefesi de doğayı bir makine olarak tanımlarken “kaos” yerini düzene bırakırken determinist bakış açısı felsefeye hâkim olmuştur.

18. yüzyılda ise Descartes'ın Kartezyen dünya görüşünden yola çıkarak insan aklını merkeze alan ve insan aklını doğanın üstünde gören Aydınlanma Çağı düşünürleri de, kaosu doğa kaynaklı fenomenlerle ilişkilendirmiştir. Doğanın yarattığı kaosu bilim ve akılla yenebilmeyi hedeflemişlerdir.

Kant ve Edmund Burke ise çağdaşları olan Aydınlanma dönemi düşünürlerinden yüce ile kurdukları ilişki açısından ayrılmışlardır. Doğa ve insan ilişkisi bakımından doğanın karşısındaki insanın acizliğini üstesinden gelinmesi gereken bir durum olarak tanımlamadıkları gibi kaosu da yücenin belirtisi olarak tanrısal bir bakış açısıyla açıklamaya çalışmışlardır.

1.4.1. Yüce Estetiği ve Kaos

Kant, 1780-90'lı yıllarda ele aldığı bazı yapıtlarda eleştirel felsefe olgusunun temellerini atmıştır. Bu başyapıtlar, Saf Aklın Eleştirisi (1781), Pratik Aklın Eleştirisi (1788) ve Yargı Gücünün Eleştirisi (1790) isimli eserlerdir.

Kant, sanatın üzerinde etki oluşturabilecek birçok olgunun gelişim sürecine katkı sağlamış ve bu olgular yıllar içerisinde etkisini devam ettirerek günümüze kadar gelmiştir.

Kant'ın sanat üzerinde oluşturmuş olduğu etki akıl ile doğanın ilişkisi ve güzelin yüceye olan yakınlığının söz konusu edildiği estetik felsefe olgusu olmuştur.

Kant, son yapıtı olan Yargı Gücünün Eleştirisi isimli yapıtında felsefenin konu edindiği temel sorunları ve bu sorunların birbiri ile olan ilişkisini esas almıştır. Kant'ın bu yapıtında yüce kavramı, güzel olgusu ile incelenmiştir. Kant'ın estetik algısına göre yüce kavramı, algısal olarak beğeniye hitap eden bir nesneden ziyade, heyecan duygusunu uyandıran bir olgu olarak yer almaktadır. Kant'a göre yüce olgusu doğada var olduğu şekliyle bireyi etkileyen, heyecan uyandıran, algının ötesine geçen bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bireyde alışılmışın dışında bir şaşkınlık serüvenine sebep olan bu nesnelere, bireyin güç algısının ötesine geçerek bir saygı süreci oluşturmaktadır. Birey, bu duyguların etkisindeyken güvensizlik hissine maruz kalmaktadır. Bu tehlike arz eden duygu sonraki süreçte bir yükselişi beraberinde getirmektedir.

Yücenin sebep olduğu olgular bireyde beklenen tehlike, güvensizlik, kaygı duygularının yanında iç dünyayı harekete geçiren bir sürece katkıda bulunmaktadır. Bu sürecin dayanmakta olduğu hiçbir ilke ve olgu olmamıştır.

Büyüklik ve kudret gibi bireyin direnme, karşı koyma gibi güdülerini harekete geçiren olgular, bireyde sarsıcı bir heyecana dayalı sürecin yaşanmasına sebep olmaktadır. Yüce, bireyde meydana çıkardığı sarsıcı, çalkantılı, sınırı olmayan özellikleri ile güzelden ayrılmakta ve bu açıdan bir avantaja sahip olduğu görülmektedir. Kant'a göre:

“Doğada güzel, bir sınırlama içerdiğinden nesnenin biçimine ilişkin bir problemken; buna karşılık yüce dolaysız biçimde sınırsızlık içerdiği veya mevcudiyetiyle böyle bir tasarım uyandırdığı sürece biçimden yoksun bir nesnede nesnenin bütünselliğine ilişkin fazladan bir düşünce ile birlikte bulunur” (Sütçü, 2017: 89).

Gökbek’e göre Kant’ın yüce olgusu kısaca şu şekilde tanımlanmaktadır:

“Genel olarak çok *büyük olan şeye* yüce deriz. Her türlü ölçünün dışına çıkan çok büyük bir şeye duyular ile egemen olunamaz; ezici büyüklükte olan şey, duyulara aykırıdır. Bu da yüce’yi seyredende bir karşı koymaya, bir direnmeye yol açar, bununla da onu duyular ile kavranan dünyanın üstüne *yükseltip* moral özünü hatırına getirir. Demek ki, “yüce” aslında seyredenin *kendisinde* bulunan bir şeydir; o, sonra bu kendisinde olanı dışarıya yansıtır ona estetik bir nitelik kazandırmakta, karşısındaki ezici büyüğe bundan dolayı “yüce” demektir. Örneğin yıldızlı gökkubbesi karşısında, doğanın sonsuz gücü karşısında yüce’yi yaşarız; bunlara “yüce” deriz, çünkü bunlar bizi duyular çevresinin üstüne çıkarıp bize *ahlaki karakterimizi* hatırlatırlar. Burada yüce izlenimi tam bir estetik duygu olmayıp ahlak bilinci ile estetik duygunun bir *karışımıdır*; burada ahlak ve estetik birbirine yaklaşmaktadır” (Gökberk, 1961: 366).

Yüce olarak bahsettiğimiz şeyler genellikle, büyüklükleri ile veya güçleri ile bizi etkiler. Büyüklük ve güce karşı direnmenin vermiş olduğu güçlü etki, öznenin duysal varlığında sarsıcı etkiye neden olur. Bu yüzden yüce, beğeni nesnesi olmaktan ziyade, heyecan nesnesi olarak varlığını gösterir. Duysal olarak kavrayamadığımız bir büyüklük veya üstesinden gelinemeyen bir güç karşısında bulunmak, kendimizi aşmamız doğrultusunda heyecan verici bir duruma sokar ve tinsel varlığımızı harekete geçirir (Altuğ, 2007: 232).

“Yüce, bütün güçlerimizi seferber ettiğimiz halde, kuşatıcı biçimde kavrayamadığımız ve kendisinin büyüklüğüne ya da gücüne erişememekten korktuğumuz bir nesnedir” (Altuğ, 2007: 232).

Bu konu üzerinden, Romantikleri büyük oranda etkileyen ve aynı zamanda Kant’ın yüce estetiği üzerine düşünsel yapısının desteklenmesinde rol oynayan Edmund Burke, “yüce” kavramıyla ilgili genel tanımına “Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma” adlı kendi yazmış olduğu kitabının VII. bölümünde kısaca şu şekilde yer vermiştir:

“Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle, herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelere bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey *yücenin* kaynağıdır. Yani, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkarandır” (Burke, 2008: 42).

Romantikleri etki altında bırakan, Yüce ve güzel kavramlarını ayırarak bunları birbirinden zıt iki kavram olarak inceleyen, Edmund Burke'nin hayatına kısaca göz atacak olursak:

“1729 yılında İrlanda'da dünyaya gelen Burke yaşamının büyük bölümünü toplumu ilgilendiren kurumların ve değerlerin muhafazasına harcamış bir siyasetçidir. Bu mücadelesini kimi zaman yazıları, mektuplarıyla genelde de Meclis çatısı altında konuşmalarıyla yapmıştır. Muhafazakârlığın tanımı, unsurları ve işleyişiyle kısacası bir sistem haline getirilmesinde öncü kabul edilen Burke, çağdaş dünya siyasetinde referans gösterilen filozoftur” (Mitchell, 2015: 201).

Edmund Burke'nin yüce tanımı kısa gibi gözükse de yücenin neden olduğu tutkular Burke'ye göre farklı başlıklar altında incelenir. Yirmi bir başlık altında topladığı bu nedensel tutkular insanın his dünyasındaki farklı değişimlerin görünürlüğünü, yüce ile ilgili belirgin duygularını ortaya koymaktadır. Bu yirmi bir başlık şu şekilde sıralanmaktadır; dehşet, belirsizlik, tutkular açısından açıklık ve belirsizlik arasındaki fark, güç, yoksunluk, enginlik, sonsuzluk, ardışıklık ve bir örneklik, binalarda büyüklük, hoş giden nesnelere sonsuzluk, zorluk, ihtişam, ışık, binalarda ışık, yüce duygusunu yaratması açısından renk, ses ve ses yüksekliği, anilik, aralıklı olmak, hayvanların bağırsıkları, koku ve tat-acılıklar ve kötü kokular, his ve acı.

Edmund Burke bu yirmi bir başlığı kapsayarak yücenin neden olduğu tutkuların etkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“Muazzam ve yüce nitelikte olanın neden olduğu tutku, bu nedenler en güçlü biçimde etki ettikleri zaman, Şaşkınlıktır. Şaşkınlık, ruhun bütün hareketlerinin geçici olarak durduğu, bir derece dehşet içeren, bir durumdur. Bu durumda zihin nesnesi ile öyle dolmuştur ki ne başka bir şey düşünebilir ne de dolayısıyla kendini meşgul eden o nesne üzerine uslamamada bulunabilir. İşte yücenin müthiş gücü de buradan kaynaklanır. Usamlamalarımızdan doğmak bir yana, usamlamalarımızdan önce gelir ve karşı konulamaz bir güç ile bizi telaşlandırır. Söylediğim gibi, şaşkınlık yücenin en üst dereceden etkisidir; ikinci dereceden etkiler ise hayranlık, huşu ve saygıdır” (Burke, 2008:61).

Edmund Burke yücenin neden olduğu tutkuların etkilerini, “Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma” isimli kitabında ele almış olduğu birçok sebep ile açıklamıştır. Edmund Burke yüceyi ele aldığı bakış açısında bireyin yüceden ne yönde etkilendiği ve zihnin nesneliliğine olan etkilerini sıralamaktadır. Bu nedenlerden en etkili olanı şüphesiz ki “güç” kavramıdır. Güç nesnesinin yücenin etki ettiği kavramlardan en niteliklisi olmasının sebebi, yücenin gücünden kaynaklanmaktadır. Yücenin gücü bireyde karşı konulamaz bir zihinsel uzam ve meşguliyet yaratır. Yücenin güç etkisinin birey üzerindeki bir etkisi de telaş ve hayranlıktır. Gücün yüceliğin sebep olduğu tutkunun gücüne etkisi olgusal bir hayranlık ve saygı yaratmaktadır.

Edmund Burke'nin yücenin neden olduğu tutkulara etkisi için üzerinde durduğu en temel kavramlardan biri olan “güç” olgusu, yüce kavramı ile doğrudan bağlantılı olarak görülebilir.

Yüce ve güç olgusu birlikte değerlendirildiğinde çerçevenin sınırları sadece iki kavramı içerisinde bulundurmaz. Bu iki kavram aynı zamanda dehşet, acı ve haz kavramlarını da doğurur. Güç olgusu hem haza hem de acıya aynı yakınlıkta olarak görülebilir ve bu kaçınılmazdır. Fakat bu iki olgunun farkı çok fazladır. Güç olgusu çerçevesinde acı kavramının haz olgusuna göre etkisi her zaman yüksektir ve o üstünlüğünü koruyacaktır. Güç kavramının çerçevesinde değerlendirildiğinde acı kavramı öyle güçlü bir olgudur ki, ölüm ile eşdeğer uzamda varlığını sürdürmektedir. Ölüm kavramının varlığında dehşetin doğuracağı sonuçlar ve olgular kaçınılmaz bir gerçektir. Açıkçası acı olgusu hangi yönden bakılırsa bakılsın, dehşet unsurunu doğuracaktır. Haz kavramına da bakacak olursak, haz için çok büyük bir güç harcamak gereksinim değildir. Haz çalınmalıdır, iradeye hitap eder. Bu nedenle düşük güçte bir unsurun bize haz vermesi kaçınılmaz bir gerçektir. Sonuç olarak, güç, şiddet, acı ve dehşet birlikte var olan kavramlardır. Gücün içindeki dehşetin doğum noktası ve şiddeti gözle görülür bir kavramdan ne eksik ne de fazladır (Burke, 2008: 68).

Edmund Burke, güç olgusunu Tanrısallık kavramı çerçevesinde incelemiştir:

“Tanrısallık üzerine düşündüğümüzde, tanrının akla birlikte gelen nitelikleri ve bunların işleyişi, bir tür hissedilebilir bir imge oluşturur ve böylece imgelem etkileyebilir hale gelir. İmdi, doğru bir Tanrısallık kavramında bu özelliklerden hiçbiri muhtemelen diğerine baskın olmasa da yine de imgelemimiz açısından, tanrının kudreti açık farkla en çarpıcı olanıdır. Biraz düşünme ve biraz karşılaştırma, tanrının bilgeliği, adaleti ve iyiliği konusunda ikna olmamız için gereklidir. Tanrının kudreti karşısında şaşkınlığa düşmek için ise yalnızca gözlerimizi açmamız yeterlidir.

Davud Peygamber insan vücudunun ilahi tasarımında görülen bilgelik ve kudretin mucizeleri üzerine düşündüğünde, bir çeşit ilahi dehşete kapılmış gibidir ve *heyyetli ve şaşılacak surette yaratılmışım* diye bağırır (Burke, 2008: 72).

Burke, tanrının gücünü ve kudretini yüce bağlamında en tepeye koymaktadır. Burke’ye göre tanrının kudreti en üstün olanıdır. Bireyin tanrının kudretinin ve yüceliğinin farkında olabilmesi için yalnızca düşünme güdüsünü kullanarak sonuca ulaşabileceğini belirtmektedir.

“İmdi güç yücenin şüphesiz ki ana kaynağı olduğuna göre, bu durum bize gücün kudretinin nereden geldiğini ve onu hangi tür fikirlerle birleştirmemiz gerektiğini açıkça gösterecektir” (Burke, 2008: 74).

‘İnsan göremediği şeyden korkar.’ konusuna değinmeden önce, Edmund Burke’nin belirsizlik kavramı ile ilgili ele almış olduğu cümlelere değinmek gerekirse:

“Herhangi bir şeyi çok korkunç hale getirmek için belirsizlik genellikle gerekli gibi görünmektedir. Bir tehlikenin tümüyle farkında olduğumuzda, gözlerimizi ona alıştırdığımızda, endişe büyük ölçüde ortadan kalkar. Her tür tehlike durumunda, gecenin korkularımızı ne kadar arttırdığını ve hiç kimsenin açık biçimde kafasında canlandıramadığı hayalet ve cin kavramlarının, bu tür varlıklarla ilgili yaygın hikayelere inanan zihinleri nasıl etkilediğini göz önüne alacak herkese bu söylediğim mantıklı gelecektir” (Burke, 2008: 62).

Bu konu bağlamında devam edildiğinde, insanoğlunun belirsizliğe duyduğu merak ve haz duygusu çoğu zaman korkuya dönüşebilir. Zira bu belirsizliklerin korkuya dönüşmesi hiç zor olmayacaktır. Burke’nin yukarıda vermiş olduğu hayalet ve cin kavramları bunun en görünür örneklerinden biridir. Kullanımı çok yaygın olan ‘insan göremediği şeyden korkar’ düşüncesi tam olarak belirsizliği ve korkuyu gözler önüne sermektedir. Bu düşünce betimlenecek olursa, karanlık bir ortamda belirli bir uzaklıktan gözlemlenen tuhaf denilebilecek harabe bir evin bireyde uyandırdığı merakın temel

nedeni belirsizlik olgusudur. Bu merak duygusu insanı o harabeye yakınlaştırdıkça korku merak duygusunu ele geçirmeye başlar ve insanın içindeki adrenalin ile haz duygusu artık korkunun egemenliği altındadır. Çünkü insanın göremediği şeye olan ilgisi bir zaman sonra mutlak suretle korkuya dönüşecektir. Burke'nin ele aldığı cin ve hayalet örneği üzerinden konu ele alınacak olursa bu tarz hikayeleri dinlemek her zaman merak ve haz duygusunu uyandırmaktadır. Tabii ki bu konu hikâye olarak kalacak olursa merak duygusunu uyandırabilir. Eğer hikayeler insanların üzerinde bıraktığı etkileri derinleştirirse bu konu hikâye olmaktan çıkacak ve belirsizlik dolayısı ile merak ve haz yerini mutlaka korkuya bırakacaktır. Bu korkuda insanı kaotik bir duygu durumuna sürüklemektedir.

BÖLÜM 2: AVRUPA SANAT TARİHİNDE MANZARANIN YERİ

2.1. Manzara

Manzara kavramının en temel tanımı olarak TDK'nin tasviri şu şekildedir:

“Manzara: Bakışı, dikkati çeken her şey, görünüş, konusu bir doğa veya şehir parçası olan resim, gravür veya desen.” (TDK, Manzara)

Günümüzde “manzara” denildiğinde akla gelen ve gözde canlanan ilk şey genellikle birkaç dağ, deniz, nehir ve ağaçlar olsa da hiçbir zaman manzara kavramı yalnızca bu belirteçlerden ibaret olmamıştır. Manzara, gözlemlenen ya da dikkat çeken basit bir mekândan ibaret de olabilmektedir. Dolayısıyla bakıldığı anda bireyin içerisinde hisleri harekete geçiren bir sahne ya da hiç görülmeyen fakat zihinde bir anda temellenen bir kıyamet senaryosunun göstermiş olduğu yıkım hissi ve bireyi sürüklediği korku duygusu da manzara olarak adlandırılabilir. Genel bir durum ya da olayın görünürlüğünü ifade etmek gibi gündelik yaşamda sıkça kullanılan manzara kelimesi, sanat alanında daha çok dış mekanla ilişkilendirilmiştir. Doğayı içeren bir görüntünün dışında köy, kent ve metropol hayatlarını konu edinen manzaralara sanat tarihinde sıkça rastlanılmaktadır.

İngilizce karşılığı “Landscape painting” olan Manzara resimleri Rönesans öncesine dayanarak günümüze kadar resim sanatının her döneminde kendine mutlak surette bir yer bulmuştur. Manzara kimi zaman yalnızca bir fon olarak var olup, kimi zaman da resmin ana teması olarak kendine farklı bir tür yaratabilmiştir. Örneğin klasik dönemde dini konular tasvir edilirken fon olarak kullanılan manzara bireyin içinde huzura sebep olurken bir yandan da felaketin ve kötü senaryoların anlatımında bizzat rol almıştır. Tür resmi olarak manzara da doğanın birebir aktarımı olduğu gibi, dönemin algısına hizmet eden bir anlayışla betimlenmiştir.

Konusu ve amacı her ne olursa olsun resmin kompozisyonunda yer alan manzara bir “yer”i tanımlar. Manzara resmi, coğrafi bölgenin topoğrafik özelliklerini yansıttığı gibi, manzaranın ışığına bağlı olarak zaman olgusunu da içinde barındırır. Sabah ışığı, gün batımı, gece gibi zaman dilimleriyle tarihe tanıklık eder.

Manzara resimleri pastoral, peyzaj, pitoresk gibi türlere ayrılır.

Pastoral, “Kırsal alanlarda geçen, çoban yaşamını tasvir eden sanat eserlerini tanımlamak için kullanılan terim. Bu tanımlama bütün sanat alanları için geçerlidir” (Keser, 2005: 251).

Pastoral manzaranın tanımını ekseninde, bu tür kırsal yaşamın etnik yaşantısını ve hissi süreçlerini konu alan bir tutum sergilemektedir. Pastoral manzara resimleri çoban yaşantısının kırsal yaşam içerisinde var oluş evresini ve bu yaşantının izini sunmaktadır. Resim alanında rastlandığı gibi edebiyatta da pastoral kavramına rastlanmaktadır. Edebiyatta kullanılmakta olan pastoral şiir, kırsal yaşamın ve doğa yaşantısının konu edildiği şiirleri içerir.

Peyzaj ise “Bir ülkenin denizden uzak kısımlarının öyküsüz, doğal görünüşünü konu alan resim türü” (Keser, 2005: 254-255) olarak tanımlanır.

Fransızca “Paysage” kelimesinden türeyen Peyzaj sözcüğü, sanat alanında "kır manzarası", "kır resmi" anlamında, kullanılır.

Peyzaj terimi ilk var oluş zamanlarından itibaren yalnızca fotoğraf ve resim sanatının alanına ait bir terim olarak görülmüştür. Zamanla peyzaj kavramı sınırlı tanımlarının dışına çıkarak uygulama alanını genişletmiştir. Peyzaj teriminin alanı, zamanla kırsal yaşamı içine alacak kadar büyüklüğe sahip doğa parçalarının düzenleme olgusundan, kent planlama branşlarına; bir bahçeden büyük olarak görülebilecek birçok bahçeye, koruluklara ve yaşam alanlarına kadar dayanmıştır (Atalay, 2019: 5).

Bir resim türü olarak peyzaj, insani unsurların etkileşimlerinin bir sonucu ve yapısal olarak doğayı konu edinir ancak peyzaj mimarlık alanında farklı disiplinlere bölünür. Doğal ve kültürel peyzaj olarak ikiye ayrılır. Doğal peyzaj, insan müdahalesine neredeyse hiç açık olamayan doğal alanları tanımlarken, kültürel peyzaj, doğanın insan eliyle müdahalesi sonucu düzenlenmiş doğaya karşılık gelir. Peyzaj mimarlığı adı altında Kentsel peyzaj, yol peyzajı, endüstriyel peyzaj gibi farklı müdahale alanları bulunur.

Pitoresk terimi heyecana bağlı bir yüce duyumsamasının tanımı haline gelmiştir. Şiirsel güzellik ve resmetmeye değer güzellikler ile cezbedici görünüşe sahip olan ve tabiatta daha önce alışılmadık bir görünümü tasvir eden pitoresk, uyandırdığı şaşkınlık, değişkenlik ve ilginçlik karşısında duyulan heyecanın yaratmış olduğu bir yüce duyumsaması halini almaktadır (Eği, 2019: I).

Dini ve mitolojik resimlerin dışında portre sanatı gibi farklı tür resimlerinin popüler hale gelmesiyle birlikte, manzara türü olan pitoresk resimlerin de doğa bir duygu durumunun aktarımında aracı olarak sanat alanında görünürlük kazanmıştır.

Ut Pictura Poesis terimi Pitoresque ve Picturesque kavramlarının temelinde yer alır. Bir antik teori olan Ut Pictura Poesis kavramı yalnızca doğanın bir tasviri olmaktan ziyade güzelin taklide olan durumunu ifade etmektedir. Pitoresk kavramı yüzyıl sonunda doğa ile iç içe ve vahşiliğin hâkim olduğu yerlerde donmakta olan dağın görünür öfkесinin önünde ya da fırtınanın tam karşısında yer almak isteği içerisinde bulunurken; ilk süreçlerde kanaatkâr yaşama özlem duygusunu taşımaktadır (Eği, 2019: I).

Pitoresk manzaraları diğer manzaralardan ayıran bir diğer unsur da pitoresk manzaralarına konu olan doğanın içinde antik kalıntılara yer verilmesidir. Geçmiş ve şimdiki ana gönderme yapılan bu tür manzaralarda “momento mori” vurgulandığı gibi, geçmişe özlem de vurgulanmak istenmiştir.

2.2. Rönesans Dönemi Resimlerinde Manzara

Avrupa resim sanatında manzaranın varlığı Rönesans dönemiyle ağırlıklı olarak kendini gösterir. Rönesans öncesinde orta çağ resimlerinde genellikle varaklı bir fon kullanılır ve resimler mekan duygusundan neredeyse tamamen yoksundur. Zaman ve mekan duygusundan yoksun bu ikonalarda amaç sadece İncil’de geçen dini hikayeleri aktarmaktır. Rönesans dönemiyle birlikte evrende kendini tanımlamaya başlayan bireyin ön plana çıkması sonucunda doğaya bakış açısı değişmiştir.

15. yüzyılda İtalya’da başlayan sanat, bilim ve felsefe alanında etkisini gösteren Rönesans hareketleri hızla tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Rönesans, Antik dönemin

mirasını yeniden yaşatmayı amaçladığı gibi hümanizmin de etkileri bu dönemin bakış açısına etkili olmuştur.

Dini resimlerin ağırlıklı olduğu bu dönemde mitoloji konulu resimler ve portre sanatı da popülerlik kazanmıştır. Orta çağın ikona resimlerindeki yaldızlı fonların yerini alan dünyevi mekân anlayışıyla birlikte, doğayı resmin içine dahil edilmesine ve manzara resminin temellerinin atılmasına neden olmuştur. Zamanla kompozisyon dahilinde manzara resmi, ana unsur olarak sanat tarihinde yerini almaya başlamıştır. Böylelikle hayali ve fantastik öğeleri içeren doğa terimlerinin önem arz ettiği dönemlerden, gözlem olgusunun giderek önem kazandığı ve ön planda görülen belgesel doğa görünümüne bir yönelim başlamıştır.

“Orta Çağ zihniyetinin ortaya attığı realizm ve nominalizm tartışması sonucu nominalizmin ağırlık kazanmasıyla, insanların dikkati tümelden tek tek objelere çevrilir. Gerçeğin kaynağı artık kitaplarda değil, iç ve dış deneydedir. Deney bilginin temeli olunca kişiler doğayı ve insanı gözlemlemeye başlar ve böylece Rönesans’ın ilk tohumları atılır” (Öndin, 2003: 105).

Rönesans dönemi insan merkezli hümanizmin etkisi ise doğa-insan ilişkisine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Dini dogmaların yerini almaya başlayan, dünyanın güneş sistemi içerisindeki yeri ve boyutu gibi bilimsel yaklaşımların yanı sıra Leonardo da Vinci gibi sanatçıların doğaya olan ilgileri de manzara resimlerinde görünür olmaya başlamıştır.

“İnsanı bir bütün olarak görme ve dünyaya objektif yaklaşım, insan-doğa bütünleşmesini oluşturur ve doğa ile bütünleşme insanın kendini yetkinleştirmesine olanak sağlar” (Öndin, 2003: 105).

Bu doğrultuda bakıldığında Rönesans insanın doğaya merakı ve doğanın bir parçası olarak kendini bulma çabası, sonraki dönemlerde manzara resminin bir tür resmi olarak varlık göstermesine neden olacaktır.

Manzara resmi dönemler içerisinde ele alındığı zaman batı resim tarihinde 17. Yy’a gelene kadar bir tür resim olmaktan ziyade figürlerin fonu olarak kullanılmıştır.

Rönesans döneminde bazı sanatçılar manzara kavramına ilişkin eserlere imza atmıştır. Fakat bu eserler direkt olarak manzarayı yansıtmak yerine figürleri manzara ile harmanlayarak insan-doğa ilişkisini ele almayı hedeflemiştir. Bu konuya yönelik ele alınan eserler şu şekildedir:



Resim 1: Giorgione, *Firtına*, 1505 civarı. Tuval üstüne yağlı boya, 82 x 73 cm.

Galleria dell'Accademia, Venedik.

(Krausse, 2005: 20)

“Giorgione'nin resmi, doğayı salt bir arka plan ögesi olarak değil, resmin atmosferini belirleyen ana unsurlardan biri olarak betimlediğinden sanat tarihindeki ilk “manzara resimleri”nden biri olarak nitelenir. Aniden çakan şimşek evleri birer hayalet gibi aydınlatmakta, resme bugüne kadar açıklanamayan içeriği ile uyumlu esrarlı bir hava katmaktadır” (Krausse, 2005: 20).

Giorgione'nin "fırtına" isimli bu eserinde (Resim 1) yer alan manzara aynı zamanda resmin kompozisyonunun mekandır.

Bu konu bağlamında Krausse (2005: 20) konuyu şu şekilde açıklamaya çalışmaktadır: Resme dair ana temasının ve konusunun ne olduğuna dair bazı sorular gündeme gelmiştir. "Resmin ana teması nedir?", "Bir masala mı gönderme yapmaktadır?" gibi soruların cevapları aranmış fakat kesin surette bir cevaba ulaşılamamıştır. Resimde kullanılan sütunlar epik bir anlamı çağrıştırırken, kullanılmakta olan anne figürü yardımseverlik ve şefkat hislerini uyandırdığı öngörülmektedir. Sanatçının resimde ele aldığı manzara kavramına ilişkin soruların, bir hikâyeye anlatımı yönünde oluşunun aksine ressamın resim üzerinde boya ile bazı figürleri kapatması hikâyenin olmadığı yönünde izlenim oluşturmaktadır. Ressamın hikâyeye bir atıfta bulunmuyor olarak öngörülmesine paralel anlamda, sadece resmin atmosferi ile ilgilendiği düşünülmektedir. Resim içerisinde sanatçı tarafından oluşturulan atmosfer olgusuna figür ve doğa ilişkisi kavramları birlikteliği ile bütünlük sağlamaktadır. Hem kompozisyon hem de atmosfer açısından birliktelik oluşturmaktadır.

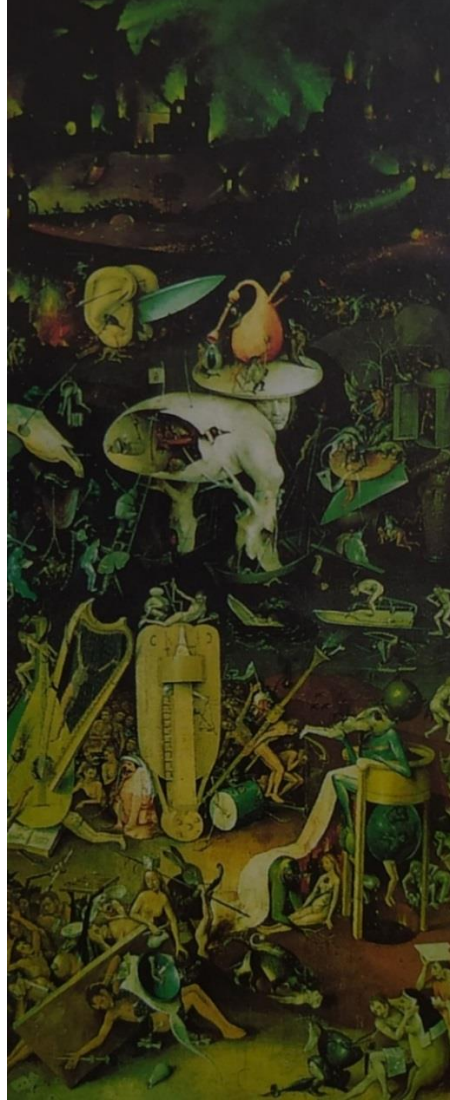
Konu ile bağlantılı kaos bağlamında ele alındığında ise bu manzara, gökyüzünde çakan şimşeklerin betimlenmesiyle fırtınanın kopacağı gerilimli bir atmosferin habercisidir. Romantizm döneminde kaosu betimleyen fırtınalı atmosferik resimlerin öncüsü olarak kabul edilebilecek bu resimde, doğa olayları aracılığı ile tanrısal gücü temsil eden metaforik bir yaklaşım hakimdir.

Bir diğer Rönesans sanatçısı olan Hieronymus Bosch'un *Cehennem* (Resim 2) adlı eseri incelendiğinde:

"Eski Hollandalılar sanatta İncil'in cennet ve kurtuluş sahnelerini resimlerine taşımaya çok severlerdi. Bosch, insanın ruhundaki uçurumları, günahkarlığını ve hatalarını olağanüstü çarpıcı resimlerle betimlemiş ve böylelikle cehennemi yeryüzüne taşımıştır. Manzara, insan, hayvan ve değişik nesnelere aynı atmosfer içinde eritilmesiyle bu cehennem "gerçeklik" kazanır, yeryüzüne inmiş gibi hissedilir" (Krausse, 2005: 27-28).

Bosch eserlerinde bireyin duygu durumlarına ve ruh hallerine ilişkin çıkarımlarını resimlerinde farklı şekillerde ele almıştır. Manzarayı yalnızca insan-doğa ilişkisi

çerçevesinde değil, resmin içine hayvan ve farklı nesnelere de ekleyerek manzaraya farklı bir bakış açısı getirmiştir.



Resim 2: Hieronymus Bosch, *Cehennem*, (*Dünyevi Hazlar Bahçesi* adlı üçlü panonun sağ kanadı.) 1503 civarı. Ahşap üstüne yağlı boya (?), 220 x 97 cm. Prado Müzesi, Madrid.

(Krausse, 2005: 28)

Krausse'nin (2005: 28) devam eden anlatımında Bosch'un eserlerinin önceden planlı bir çaba ile işlendiği bilinmektedir. Günümüzde eserlerin içeriğinde bireye yabancı gelen ve bir anlam ifade etmeyen figürlerin geçmişte birçok kitle tarafından anlaşıldığı ve şifreli bir anlama tekâmül ettiği bilinmektedir. Bosch'un büyük bir kitleye hitap

etmesinin sebebi simge ve gerçekçilik arasında oluşturmuş olduğu köprünün muazzamlığından geldiği ifade edilmektedir. Geçmişe dayanan kaynaklara göre Bosch'un eski zamanlarda dahi sahtelerine başvuru eserleri, yüzyıllar sonra hatta günümüzde dahi oluşturmuş olduğu ürkütücü ve hayret verici cazibenin niteliğini korumaktadır. Bosch'un cazibesinden türeyen eserler 20.yy. ressamı tarafından bireyin moral bozucu hayal dünyasını resmetmeye yönelik gerçeküstü resimler tarafından örnek alınarak devam ettirilmektedir. Bu eserler Bosch'un sanat anlayışının devamı gibi görünüyorsa da aslında birbirlerinden çok farklı anlayışlara temas etmektedir. Bosch, bireyin kötülüğe yönelimini değil, yönelim sonrası oluşan sonuçları ele alarak insan eylemini tuvale aktarma çabası içerisinde olmuştur. Bosch'un bu eserlerinin arka planında belirgin bir anlam yer almıştır. Sanatçı resimlerinde insanoğlunun kötü yönelimleri ve davranışları doğrultusunda çekeceği cehennem azabının tasvirini bir kaos manzarası ile ele almayı amaçlamıştır.

16. Yy. Rönesans'ının en önemli ressamı olarak nitelendirilen Hollandalı Pieter Bruegel eserlerini peyzaj, köy yaşamını ve bu yaşamın içerisindeki insanların hikayelerini anlatan bir ressam olarak görülebilir. Fakat *Babil Kulesi*, *Ölümün Zaferi* gibi eserleri de daha önce betimlemiş olduğu köy hayatı ve peyzaj resimlerinden uzaklaşıp Hieronymus Bosch' un üretmiş olduğu eserlerin tarzına benzemektedir.

“Yaşlı Pieter Bruegel 1562 yılında ahlaka, günaha, şeytanlara ve insanoğlunun korkularına daha çok eğilmeye başladı. Bunları mecazi bir üslupla, öğretici bir tavır içinde resmediyor, çoğunlukla da abartıyordu. Hümanizmin etkisindeki Reform hareketinin ve Hollanda' da başlamakta olan kurtuluş savaşının düşünce dünyası Bruegel' in eserlerinde birebir yansımasını bulur. Babil Kulesi'ni inşa eden işçilerin karınca gibi çalışmasını ve iş aletlerini, ayrıntılara büyük dikkat sarf ederek resmeder. Her faaliyet kendi içinde gayet anlamlı görünür. Ancak kulede yeni yapılan bölmelerle (genellikle aynı hizada) çökmekte olan, viran bölmeler yan yana getirilmiştir. Bruegel'in mesajı açıktır: Yeniden inşa faaliyetiyle yıkım çevredeki etkin coğrafyada aynı anda yaşanmaktadır” (Krause, 2005: 28).



Resim 3: Pieter Bruegel, *Babil Kulesi* 1563, ahşap üstüne yağlıboya, 114 x 155 cm.

Kunsthistorisches Museum (Sanat Tarihi Müzesi), Viyana.

(Krausse, 2005: 28)

Öncelerde köy hayatına ve köy hayatının içeriğindeki yaşamsal zorluklara yer verirken, sonralarda Bosch'un izi niteliğinde eserler veren Pieter Bruegel, insanın korku duygusunun içeriğine hitap etmiş ve eserlerinde bu olguyu bireye öğretici bir şekilde vermeyi amaçlamıştır.

Karause'ye göre, Bosch'un ahlak temelli, simgeci ve öğretmeye yönelik resim anlayışına 16. Yy'da Pieter Bruegel'in eserlerinde de sıklıkla rastlanmaktadır. Fakat bilgi açısından oldukça gelişmiş olan Bruegel, diğer bir dünyaya ait tasvirler ya da dinsel imgelerden ziyade gündelik konuların hakimiyetine değinmektedir. Bruegel'in Babil Kulesi isimli eseri (Resim 3) insanlığı kibir olgusunun varlığına karşı bir uyarı imgesine sahiptir. Resmin kompozisyonunda da yıkım, kargaşa ve bir kaos havası hakimdir. Eser, bu özelliği ile İncil'de vazedilen ahlaki öğeye de paralel bir yön izlemektedir. 16. Yy süreçlerinde Bruegel'in Babil Kulesi isimli eseri yaptığı Anvers kenti Avrupa'da büyük bir şehir haline gelir fakat bu zaman diliminin kısa sürdüğü

bilinmektedir. Afrika'nın yolunu kullanarak Hindistan'a ulaşan deniz yolunun ve Amerika kıtasının keşfedilmesi üzerine liman kentleri büyük bir öneme ve gelişime sahip olmuşlardır. Bu gelişmeler sayesinde Anvers kıyısı dünyanın her yerinden gelen malları ve insanları içermiştir. Bu süreçlerde kentin temelinde hüküm süren bir dil karmaşası söz konusu olmuştur. Gelişme sonucunda kısa sürede çok gelir elde eden tüccarlar büyük bir özgüven edası ile dolaşmaktadırlar. Bruegel'in Babil Kulesi motifini üç kez kullanmış olması bunun bir göstergesi olarak nitelendirilebilir. Bruegel'in bu eserinde insanları uyaran ve onlara öğretici bir yön sunan öğeler mevcuttur. Bruegel'in Çağdaş Panoramik eserinde manzara gerçek dünyanın dışına çıkarak kapalı bir evren izlenimi vermektedir. Eserde tek bir dünya izlenimi vermekte olan kırlar, dağlar, nehirler, kent, sahil ve gökyüzü kullanılmaktadır. Aynı zamanda bu imgeler kendi içerisinde kapalı bir evren izlenimine davet etmektedirler. Bahsedilen bu manzara türünün var olmasına destek sağlayan esas etmen sanatçının resim tekniğidir. Minyatür detaylar, duyarlı ışık ve kullanılan renk oyunları ile eser kendi içerisinde bir bütünlük arz ederek tek başına ayakta durabilmektedir. Bruegel eserlerinde, uzaktan bakıldığında oluşacak etkiyi de değerlendirmiş, en ufak ayrıntıyı dahi göz ardı etmemek için çaba sarf etmiştir. Bruegel'in eserlerinde hava, yani atmosferin esas kendisi dahi bütünlüğü oluşturan nesnelere arasında yer almaktadır. Bosch'un resim tekniğinin devamı niteliğinde eserler veren ve bu izin niteliklerini taşıyan Bruegel, eserlerinde gerçekçiliği simgesellik ile birleştirerek gündelik manzara resimlerine taşımıştır. Bruegel, benimsemiş olduğu bu özellik ile Hollanda sanatının evrilmesinde etkin bir yol oynamış ve yeni ufukların açılmasına sebep olmuştur. Bir sonraki yüzyıla ait olan Hollanda'da Barok anlayışının gelişmesinde rol oynamıştır. Bruegel aynı zamanda Hollanda Barok'unda yeni bir gelişime gidecek olan "Sittenbild" (Gelenek resmi) türünün de öncüsü olmuştur (Krausse, 2005: 28-29).

2.3. Barok Dönemi Resimlerinde Manzara

XVI. -XVIII. yüzyıl arası Avrupa sanatına hâkim olan Barok akımı İtalya'da ortaya çıkmıştır. Bu üslubun ortaya çıkmasındaki en önemli etkenler İtalyan kilisesinin reformları ve otuz yıl savaşları karşısında kendini yenileme çabalarıdır. Barok Deyimi Portekizce 'de tam yuvarlak olmayan düzensiz inci anlamına gelen barocco sözcüğünden türetilmiştir.

Ayrıca, 16. Yüzyılda sömürgeciliğin gelişimi ile birlikte Avrupa devletlerinde aristokrasi ve ruhban sınıfı gücünü kaybetmiş ve burjuva sınıfı hâkim olmaya başlamıştır. Bu durum sanat alanında da etkisini göstererek, dini konu resimlerin yerine farklı türde resimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca manzara resimlerinin geliştiği bu dönem 17. yüzyıl başlarına doğru “yeni bir sanat üslubu dönemi” olarak kendini göstermiştir.

“Belirli bir hümanist kitesine hitap eden Rönesans’tan farklı olarak geniş halk kitlelerine ulaşmayı hedefleyen Barok, kişileri duygusal açıdan yakalamayı hedeflediğinden, duyguları harekete geçirecek formları kullanmayı tercih etmiştir. Barok, Protestanlığın yayılmasıyla tehlikeye düşen Katolik ruhun tekrardan canlandırılması için propaganda amaçlı ortaya çıkmış, Karşı-reform hareketinin sanatı olmuş ve yayıldığı her yerde, Klasisizmin bağlarından kurtulmuş olan insan ruhunun sonsuz hayallere dalmasına yol açmıştır” (Öndin, 2003: 109).

Barok dönem sanatının, tarihi kadar çeşitli ve değişken olduğu görülmektedir. Geçmiş dönemlere bakıldığında Barok dönemi gibi birçok farklı görüşü benimseyen ve yaklaşımlarını sanatsal çerçevede gerçekleştiren dönemlerin azlığı gözlemlenmektedir. Geçmişte Protestan Hollanda’sında ve İtalya, Fransa, İspanya, Flaman ülkeleri gibi Katolik ülkelerde az da olsa dinsel eğilimlerle çevrelenmiş, ulusal karakterlerin bağlamında farklı üslupların ortaya çıkışı görülmüştür. Örneğin İtalya’nın dönemine göz atıldığında, insanlar tarafından rağbet gösterilen, bireyi romantizmin belirgin sarhoşluğuna sürükleyen “dev boyutlu resimler” adı verilen oluşumların dışında, kuralcılığının katılığı ve berrak duruşu ile bilinen “style classique” ya da “Barok Klasisizm” adı verilen tür açısından farklılık gösteren eserler de mevcut olmuştur. İtalyanların kendine özgü coşkulu ve hareketli resim dili Fransa’da beklenen yeri ve duruşu bulamamıştır. Bu nedenle klasisit üslup Fransa’da yüceltilme noktasına gelmiştir. Fransızlar geçmişte takındıkları bu anlayışı günümüzde de sürdürmektedirler. Dolayısıyla günümüzde Fransızlar “Barok” denildiğinde “süslü, aşırı abartılı” bir resim dilini anlamaktadırlar. Protestan Hollanda’ya bakıldığında farklı bir üslubun var olduğu görülmektedir. Protestan Hollanda’da, Hollandalılara özgü ayrıntı sevgisini esas alan ressamlar neticesinde yeni bir burjuva realizminin ortaya çıktığı görülmektedir. Ülkede şu ana dek hiç görülmemiş resim türleri popülerlik kazanmaya başlamıştır. Örneğin, “Manzara ressamlığı”, “Janr ressamlığı” ve “Natürmort” kendi başına bir resim türü haline gelerek şu ana dek hiç görülmemiş bir popülerliği kazanmıştır. Bu devir

içerisinde çok çeşitli tarzları ve yönelimleri bulundurduğu halde, Sanat Tarihi içerisinde “Barok” ismi ile anılmaktadır. Barok sanat akımı, Avrupa kıtasının tümünde birden hissedilebilmiş ve bu sayede görülen en son büyük akım haline gelmiştir. Barok sanatı resim anlayışı çerçevesinde dev boyutları kapsamaktadır. 18. Yüzyılın ortalarında küçük ebatları da içerisinde barındırmaya başlayan Barok sanatı, zamanla “Rokoko” adı verilen devri doğurmuştur. Aydınlanma sürecinden sonra yerini Neo-klasizm'e bırakan Rokoko, sonrasında çeşitliliği ile belirginlik gösteren Modernizme evrilerek farklı ülkelerde çeşitli üsluplara sebep olarak, sanat sahnesinde varlığını kanıtlamıştır (Krausse, 2005: 32).

Barok döneminde farklı üslupları ile eser veren çeşitli sanatçıların varlığı görülmüştür. Bu sanatçılar üslupları çerçevesinde manzarayı farklı şekillerde ele almışlardır. Aynı zamanda bu sanatçılar verdikleri eserler neticesinde manzarayı bir tür resmi haline getirmişlerdir. Dönemin sanatçıları ele alındığında manzara resmindeki değişim şu şekilde gözlemlenmektedir:

2.3.1. Jacop van Ruisdael

17. yüzyıl Hollanda sanatının manzara türünde resimleriyle tanınan Ruisdael, dönemin kalvinci ahlakını temsil eden “momento mori” yani hayatın faniliğini doğa ile temsil etmiştir. Sanatçının resimlerinde doğanın yüceliği tanrısal bir güç olurken, kasvet hâkim gökyüzü de bu gücü görünür kılmıştır.



Resim 4: Jacop van Ruisdael, *Wijk Değirmeni*, 1670 civarı, tuval üzerine yağlıboya, 83 x 101 cm. Rijk Müzesi, Amsterdam.

(Krausse, 2005: 45)

“Gençliğinde Hollanda kasabalarını ve komşu Almanya’yı gezip görmüş olan Ruisdael 1656’dan ölümüne değin Amsterdam’da yaşadı. Eskiden severek betimlediği bu romantik, ideal manzaralar artık karakter değiştireyordu. Resimlerinin en belirgin özelliği, doğasının derinliği ve büyük bulut kümelerinin örttüğü düz, geniş ve melankolik arazilerdir. *Wijk Değirmeni* de benzer bir ruh halini yansıtır. Büyük karanlık bulutların aksi suya vurmakta, karşıdaki teknenin yelkeninden de anlaşılacağı üzere yaklaşan bir fırtınayı haber vermektedir. Heybetli değirmenin ardında küçük bir köy korunaklı koyun içine sığınmıştır. Sahildeki ahşap çit yamuk, kimi yerleri yıkık döküktür. Ön planda gördüğünüz tek tük bitkilerle beraber yaklaşan fırtınaya karşı pek bir koruma sağlayamayacağı anlaşılmaktadır” (Krausse, 2005: 45).

Ayrıca, Rönesans dönemi içerisinde etkin bir hal kazanan manzara resimlerinin değinmiş olduğu insan-doğa ilişkisi ve doğanın betimlenme süreci Barok döneminde de devam etmektedir. Ancak bu ilişki doğanın yüceliği üzerinedir. Doğa yaşamın faniliğini temsil eder. O nedenle daha çok kasvetli ve kaotik bir atmosfere sahiptir. Barok dönemi

sanatçılarından Ruisdael *Wijk Değirmeni* adlı çalışmasında (Resim 4) bu bağlamda, manzaranın bireyde hissettirdiği duyguların dönemsel bakış açısıyla yansımalarıdır.

2.3.2. Jan van Goyen

Goyen'in resimlerinde kullanmış olduğu meşe ağaçlarının büyüklüğü ve görkemli oluşu Barok sanatının yansıması olarak da kabul edilebilir. Tıpkı mimaride kullanılan devasa yapıların doğadaki karşılığı olarak görülmesi pek de yanlış olmaz. İnsan ve doğa ilişkisini gözler önüne seren bu resimlerde doğanın, insan karşısında ne denli yüce ve ihtişamlı olduğunu izleyiciye yansıtmaktadır. Yine genel olarak resimlerine hâkim olan gri tonlarındaki gökyüzünün ıssızlığı ve sakinliği, resimde bulunan figürlerin sakinliği ve gündelik mücadeleleriyle bağ kurmaktadır.

“Jan van Goyen, meşe ağacını diğer eserlerinde de kullanmıştır, İki Meşe Ağacı ile Manzara (1641) adlı çalışmasında olduğu gibi. Gözün hiçbir dirençle karşılaşmaksızın aralarında gidip geldiği iki anıtsal meşe ağacının formu, izleyiciye geçen zamanı hatırlatır. Biri diğerine göre daha zor ayakta duruyormuş izlenimini veren ağaçların altında iki küçük figür seçilmektedir. Figürlerin küçüklüğü ağaçların anıtsallığını kuvvetlendirdiği gibi, doğanın en ıssız köşelerinden birinin seçilmesi ağaçları olduğundan daha görkemli kılmış ve ağaçların kompozisyondaki başatlığıyla mekânın ıssızlığı vurgulanmıştır. Goyen'in engin gökyüzü için tercih ettiği gri tonlar ise ıssızlığın yarattığı duyguları daha da güçlendirmiştir” (Öndin, 2018: 189).

Kompozisyonun (Resim 5) üçte ikisini kaplayan kasvetli hava da meşe ağaçlarının gerilimli varlığını güçlendirmekte, kıyamet alameti gibi dünyanın faniliğini simgelemektedir.



Resim 5: Jan van Goyen, *İki Meşe Ağacı ile Manzara*, 1641 Tuval üzerine yağlıboya, 89 x 111 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

(Öndin, 2018: 190)

2.3.3. Claude Lorrain



Resim 6: Claude Lorrain, *Saba Kraliçesi'nin Gemiyeye Bindirilişi*, 1648, Tuval üzerine yağlıboya, 149 x 194 cm. National Gallery, Londra.

(Krausse, 2005: 37)

“Poussin ile aynı özlemleri paylaşan ve hayatını onun gibi Roma’da geçiren Lorrain, resimlerinde doğayla kültürü birleştirerek bir hayal alemi yaratmıştır. Her şey ışığın üzerine kurulu gibi gözüktür. Doğa hiçbir zaman o bildiğimiz dizginlenemez, cevval haliyle çıkmaz karşımıza; daima sessiz, dingin, huzurludur. İnsani duyguların üstünü örten sıcak bir yorgan gibidir. Resmin içine serpiştirilen farklı çağlardan mimari unsurlar bu ideali daha da güçlendirir.

Resmin konusu olan “kraliçenin yola çıkışı” aslında ikinci plandadır. Aslanan bu limanda barış içinde yaşayıp giden insanlardır. Liman pekâlâ gerçek öğelerden oluşmaktadır ama bir araya geldiklerinde karşımıza hayali bir imaj çıkar. Belki de bütün bunların hiçbir önemi yoktur ve hepsi uçsuz bucaksız deniz, açık gökyüzü ve güneş ışığının esrarengiz dünyası için aksesuardır” (Krausse, 2005: 37).

Hollandalı sanatçıların dramatik atmosferli resimlerinin aksine Lorrain’in eserlerinde zaman durmuştur. Doğadaki kaosun yerini sesizlik almıştır. Aynı zamanda Claude Lorrain resimlerinde kullandığı küçük motifler ve yapılar ile doğanın sıcak ve huzur verici tasvirini güçlendirmektedir. Gün batımı ya da gün doğumu gibi geçiş bir zamana denk gelen atmosfer, zamanı sislerin içinde masalsı bir belirsizliğe sürükler.

Eserleri masalımsı bir tasviri çağrıştırmaktadır. En ince ayrıntısına kadar yer vermekte olduğu deniz ve geniş-düz araziler sıcak renklerle betimlenmektedir. Renk birliğinin ardında sütunların gerisinde yer alan bir düş dünyası görülmektedir. Güneşin hükmünü sürmekte olduğu süreçler (batan güneş ya da sabahın erken saatler) gibi özel efektlere başvurarak resimdeki manzara detayının görülmesi amaçlanmaktadır. Eser, bireyin karşısında yok olacak ya da farklı bir görünüme bürünecek izlenimi vermektedir. Lorrain'in eserlerinde kahverengi tonların ışığında vermeyi amaç edindiği aydınlık, "ideal manzaralarında" insan eliyle değiştirilmekte olan doğa tasviri neticesinde Lorrain'in büyük bir hayranı olan Goethe bu eserlerde gerçekliğe dair bir iz bulamadığını fakat resmin geneline yayılan büyük gerçeği gördüğünden bahsetmektedir. Lorrain'in eserlerinden söz eden Goethe, 18. Yüzyıl insanının Klasik Antik Çağ'da hayranlıkla izlediği ve sanata aktarmak istediği "soylu ve bir o kadar da sessiz" sanat anlayışının izlerini bulmaktadır (Krausse, 2005: 37).

2.4. Rokoko Dönemi Resimlerinde Manzara

Gösterişli, bezemeci, süslemeci üslup anlamına gelen rokoko, 18. Yüzyıl Avrupa Sanatını tanımlamak için kullanılır. Daha çok etkilerini Fransa'da gösterir. Dönemin soylu ve aristokrasinin zevkini yansıtan Rokoko, daha çok zenginliğin ve şatafatın gösterilmesini amaç edinir. Bahçeler, fiskiyeler, altın varaklı mobilyalar, mücevherler gibi birçok zenginlik göstergeleri bu dönem sanatında ön plana çıkmıştır. Manzara da bu zenginliğin gösterilmesinde rol oynamıştır.

2.4.1. Thomas Gainsborough

Rokoko döneminde öne çıkan sanatçılardan biri olan Gainsborough, Hollanda janr ve manzara resimlerindeki geleneğin takipçisi olarak manzaralarında doğa yalın bir dille betimlenir. Resimde de görüldüğü üzere (Resim 7) doğa portrenin bir parçası olarak resim kompozisyonunda yer alır.



Resim 7: Thomas Gainsborough, *Robert Andrews ve Karısı*, 1749 civarı, Tuval üzerine yağlı boya, 70 x 119 cm. National Gallery, Londra.

(Krausse, 2005: 50)

“Robert Andrews ile karısının üstüne soğuk, “yalın” bir ışık düşer. Çift bu ışıkta biraz donuk gözükür ve etraflarındaki canlı, sıcak tonlarda ve toprak renkleriyle resmedilmiş doğa manzarasından kopar. Figürlerin sağında ve solundaki kaçış çizgileri manzaranın derinliklerine doğru uzanır ve resme cömert bir üç boyutluluk kazandırır” (Krausse, 2005: 50).

Bu resimde sanatçı doğayı gördüğü şekilde gerçekçi bir üslupla resmetmiştir. Resimde gördüğü portrelerin yanı sıra manzaranın da portresini yapmıştır. Bu resimde doğa “insan eli değdiği halde el değmemiş ve bozulmamış duygusu verir” (Krausse, 2005: 50).

Doğa ve insan ilişkisine Aydınlanma döneminin bakış açılarını da yansıtır. Resmin arka planında yer alan bulutların kaotik yapısına karşıt oluşturacak şekilde arazilerin dingin ve düzenli oluşu insanın doğa karşısında kazandığı gücün temsili niteliğindedir (Krausse, 2005: 50).

2.4.2. François Boucher

Daha çok burjuva ve aristokrasi'nin şatafatlı yaşamını resimlerine konu edinen François Boucher, idealize edilmiş pastoral resimleriyle de kendini göstermiş ve döneminde dikkatleri üzerine çekebilmiştir. Çoban kızları ve mitolojik tanrıların yer aldığı bu pastoral resimlerde, kırsal yaşama göndermeler içeren alegorik bir dil hakimdir (<https://www.artsy.net/artwork/francois-boucher-triumph-of-venus>).

Erotik sahneleriyle şehvet uyandırmayı amaçlayan bu resimlerde doğa, mitolojinin fantastik dünyasını yansıtmak amacıyla kendini gösterir. "Venüs'ün Zaferi" (Resim 8) eseri bu bağlamda, mitolojik hikayenin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Dalgalı deniz ve fırtınalı atmosfere rağmen, keyif ve zevk peşinde görünün bu figürlerle doğa bir tezatlık oluşturmaktadır. Su içinde ter alan çarşaf, yastık gibi iç mekana ait nesnelerin varlığı doğayı gerçekliğinden kopartarak, fantastik bir dünyaya çevirmektedir.



Resim 8: François Boucher, *Venüs'ün Zaferi* 1740, Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 162 cm. National Müzesi, Stockholm.

(<https://www.artsy.net/artwork/francois-boucher-triumph-of-venus>)

2.4.3. Jean-Honore Fragonard

Fragonard'ın doğanın en canlı ve hayat bulduğu resimlerinden biri olan “Salıncak” isimli bu eser, dönemin bahçe kültürünü de yansıtmaktadır. Burjuva ve aristokrasinin yarış haline girdiği lüks yaşam, doğayı biçimlendirme ve insan eliyle şekillendirmeyi moda haline getirmiştir. Abartılı doğa tasvirinin yer aldığı resimde, ağaçlar gökyüzü ve yeryüzü arasındaki bir merdiven gibi gökyüzü içinde bulutlarla kaynaşmaktadır. Bulutlarsa içine herkesi yutacak bir derinliğe sahiptir. Bir ahlaki durumu eleştiren toplumsal bir temaya sahip resimde doğa bir amaç olmaktan ziyade araç olarak kullanılmıştır. Sanatçı, doğaüstü fantastik bir doğa tasviri kullanılarak da toplumsal eleştirisinin etkisini alaycı bir dile dönüştürmüştür.



Resim 9: Jean-Honore Fragonard, *Salıncak* 1767, Tuval üzerine yağlıboya, 81 x 65 cm. Wallace Koleksiyonu, Londra.

(Krausse, 2005: 37)

“Salıncak adlı resmi Fransız Klisesi'nin mali işler müdürünün siparişi üzerine yapılmıştır. Siparişi veren adam (sol taraftaki güllerin arasında görünen) bir aşığın sevgilisinin eteğinin altına baktığı bir sahne istemişti! Salıncığı ise bir piskopos itmeliydi. Sipariş hassa konulara dokunduğu için birkaç ressam dolaştıktan sonra sonunda Fragonard'ın önüne geldi. Ancak Fragonard piskopos yerine bir bahçıvan

kullanmayı yeğledi. Pastel renkte bir elbise giymiş olan şapkalı hanımefendinin üstüne ormanın her yerini aydınlatan sıcak, göz kamaştırıcı bir güneş ışığı düşüyor. Sallanan kadının sağ ayakkabısı ayağından sıyrılmış, bacağı öne uzanmış, sevgilisine istenen etek altı manzarayı sunmakta” (Krausse, 2005: 37).

Resmin atmosferik yapısı ise, ürkütücü bir etkiye sahiptir (Resim 9). Sık bir bitki örüntüsüne sahip bahçenin arka planında yer alan bulutlar, sanki patlamış bir bombanın duman bulutu gibi yükselmekte ve gelecek bir tehlikeye işaret etmektedir. Hollanda manzara resimlerinin sembolik dili gibi bu resim de ahlaki eleştirisi de göz önüne bulundurulduğunda manzarayı bir fon olarak algılatmaktan uzaklaştırmaktadır. Bu resim, her ne kadar döneminin şaşalı yönünü açığa çıkarsa da, manzarada hakim olan kaotik atmosferi ile, 19. yüzyıl manzara resimlerinin habercisi sayılabilir.

BÖLÜM 3: ROMANTİZM'İN DOĞUŞU

3.1. 19. Yüzyıla Genel Bir Bakış

Toplumun sosyokültürel ve ekonomik yapıyla paralel şekilde biçimlenen sanat, tarih öncesinden tarım kültürüne, tarım kültüründen 19. Yüzyıla değin, çoğunlukla aristokrat sınıfın ve din kurumlarının ve değışen dünya görüşlerinin hizmetinde kendini var edebilmiştir. 17. Yüzyıl Hollanda'daki burjuva kesiminin yönlendirdiğı sanatın da arkasında Kalvinizm yani Protestanlığın etkileri açıkça görölmektedir. Ancak, 1789 Fransız İhtilalini izleyen yıllardan sonra burjuva sınıfının toplumdaki etki alanı artmaya başlamıştır.

“İlgi çekici olay, bu önemli değışiklikte, milletin oyununa dayanan halk yönetiminin büyük rol oynamasıdır. Esasen 1789 Fransız İhtilaline benzer hareketler, İngiltere'de Parlatentonun daha önce kurulmasını sağlamıştı. Hollanda'da ise 1606'da İspanyol egemenliğı sona erince, büyük burjuva yönetimine dayanan bir devlet kurulmuştu. Ancak Fransız İhtilali, bütün dünyada parlamenter, yani halkın oyuyla kurulan yönetimlerin, burjuva sınıfının eline geçmesiyle sonuçlanmıştı. Bu bakımdan güzel sanatların, aristokrat sınıfın hizmetinden çıktığı ve orta sınıf halkın büyümesinde yer aldığı göröür” (Turani, 1992: 493).

Burjuvazinin hâkim olduğı fikir ve yönetim aynı zamanda ekonomik değışimlere de neden olmuştur. Belki de 19. Yüzyıla damgasını vuran en önemli gelişme Sanayi Devrimi ve beraberinde gelen elektriğın icadıdır. Söz konusu olan devrimler sonucu kent yaşamı ve kent yaşamının sunduğı yeni olanaklar kırsal kesim için cazip hale gelmiş, köyden göçleri artırmış ve nüfus patlaması yaşanmıştır.

Siyasi hareketlerin dışında, 18. Yüzyıla hâkim olan Aydınlanma döneminin bilim ve felsefesi, dinin baskıcı ve Tanrı merkezli anlayışının yerine insan aklını yüceltip, insan aklını doğanın üstünde bir güç olarak görmeye başlamışlardır. Aydınlanma döneminin temellerini atan (15-17. Yüzyıl) Kopernik, Galileo ve sonrasında Kepler'in dünya ve güneş sistemi üzerinde ortaya attıkları görüşler, dinin dogmalaşmış dünya merkezci bakış açısını evrensel bir boyuta taşıyarak modern bilimin ve astronominin akışını şekillendirmişlerdir. Yine 17. Yüzyılda ortaya çıkan Descartes'in “mekanik dünya” görüşü 18. Yüzyıl Aydınlanma Döneminin tetikleyicisi olurken, insan maneviyattan ve doğadan uzaklaşmaya başlamıştır.

Fransız Devrimi ve Aydınlanma hareketine büyük katkısı olan ve ifade özgürlüklerinin yanı sıra, insan hakları konusundaki düşünceleri ve felsefi yazıları ile ünlenen

“Voltaire, deist bir Tanrı anlayışı ile insanı, toplumu, devleti ve evreni yeniden açıklama çabasına girer. Deizme göre Tanrı vardır ve evreni yaratmıştır fakat evrenin işlerine müdahale etmemektedir. Bu nedenle insanlar kendi yaşamlarını belirleme, toplum ve devlet düzeni oluşturma ve bilim yapma vs. konularda kendi başlarına ve özgürdürler. İşte bu noktada devreye akıl girer, çünkü insan akıllı varlık olarak hem toplumu hem de doğayı bilecek ve yönetecek güçtedir. Voltaire göre insan düşünme yetisine ve özgür istence sahip tek canlıdır. Bu nedenle insan kendi bilgisizliğini aşabilecek olanağa da sahiptir. Çünkü tüm kötülüklerin kaynağında anlama yetisini kullanmayan ve bilgisizlik içinde yaşayan birey vardır. O halde yapılması gereken, bireyin bilgi edinmesini sağlayarak aydınlanmasına yardım etmektir” (Çücen, 2006: 29).

Alman felsefesinin kurucularından Immanuel Kant’da evreni algılayabilmenin ve daha mutlu ve özgür yaşanabilecek bir toplum düzeni oluşturmanın gerekliliği olarak merkeze insan aklını almıştır. “Çünkü insan akli ile nasıl bilim ve doğa yasalarını ortaya koyuyorsa yine aynı akıl ile insan kendi bireysel ve toplumsal yaşamını düzenleyecek ahlak yasalarını da ortaya koyabilirdi” (Çücen, 2006: 30).

3.2. 19. Yüzyılda Öne Çıkan Sanat Akımları

Tüm bu değişimler sonucunda da 19. Yüzyıl sanatına bakıldığında; Rönesans ve Barok döneminin dini konulu ve aristokrasiye hizmet eden resimlerin yerini, farklı eğilim ve felsefik görüşü savunan sanat akımları hâkim olduğu görülmektedir.

“Biz bu değişimi sanatta da izliyoruz. Watteau, Boucher ve Fragonard’ın aristokrat isteklere cevap veren konuları ve yansittıkları atmosfer değişmek durumunda idi. Esasen Rokokonun benimsediği çapkın hayat felsefesi Diderot (1713-1784) tarafından sert bir şekilde eleştirilmişti. Ayrıca gene Diderot, 1741-1766 arası yayımladığı Ansiklopedi’de kiliseye saldırmanın gerektiğini belirtiyordu” (Turani, 1992: 494).

Bu anlayışta ortaya çıkan Neoklasizm akımı, Barok ve Rokoko’nun abartılı yaklaşımını sanatın özünden uzaklaşmak olarak görerek, klasik dönemin sadeliğine dönme gereğini savunmuşlardır. Ayrıca bu yaklaşımın temellerinde “18. Yy. ikinci yarısında Pompei ve Herculaneum kazılarının gerçekleşmesi, Eski Yunan ve Rönesans dönemine dönülmesi

eğilimini güçlendirmiştir. Klasik sanatın sade; dingin ama etkileyici görkemine dönme isteğidir bu” (Şenyapılı, 2004: 14).

Politik açıdan bakıldığında da Aydınlanma Dönemi'nin birlik, beraberlik, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi toplumsal ülküleri ve ardından gelen Fransız İhtilali ile ilgili mücadeleler, Neoklasisizmin öncüsü kabul edilen J. Louis David gibi sanatçıları ideolojik olarak da bir araya getirmiş ve konusunu çoğunlukla mitolojiden alan ama dönemin politik atmosferiyle bağlantı kurulan eserler üretilmiştir. J. Louis David, J.A.D. Ingres, Robert Smirke, Jean De Troy akımın önemli temsilcileridir.

Realizm akımı da 19. Yüzyılda öne çıkan bir akımlar arasındadır. Olanı bir yorum katmadan doğrudan aktarmayı amaçlayan Realist sanatçılar, gündelik yaşamda sanatta hiç yer verilmemiş konulara değinmeleri açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu tematik resimlerin yanı sıra Barbizon Okulu diye bilinen ekolde de doğa bir gözlem aracı olarak ön plana çıkmaktadır.

“1839 yılında ortaya çıkan bu akım; akademilerdeki saygın resim yapıtlarına, saygın insanları, dini konuları, saray ve saray yaşantılarını, seçkin kişilerin portrelerini ve doğayı olduğundan daha güzel göstererek güzel manzaraların işlenmesi geleneğine karşı çıkar. Konu ve üslup bakımından yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtma, biçimleme anlayışı ile toplumun yaşamını gerçek boyutlarıyla ortaya seren Realizm anlayışı içinde, doğadaki oranlar, plastik değerler, renk ve ışık değerleri aynen yansıtılmaya çalışılır” (Arthipo, 2016).

Manzara resmi ile öne çıkan Barbizon Ekolü sanat alanına plastik açıdan da birçok yenilikler kazandırmıştır. Kalın boya tabakaları gibi pentürel dokular ve impasto tekniği bu yeniliklerin başında gelir. Sonrasında bu teknikler başta Romantik sanatçı W. Turner olmak üzere empresyonistlere, sembolistlere ve modern dönem sanatçılarına miras kalmıştır.

Neoklasisizm ve Romantizme karşı bir duruş sergileyen Realizm, doğayı görüldüğü şekliyle yansıtmayı amaç edinir. Realizmin öncülerinden Courbet ve Daumier çalışmalarında çoğunlukla politik ve toplumsal olayları konu edinirken, J. François Millet gibi sanatçılar da köy yaşamı ve gündelik hayatı resimlerine konu edinmişlerdir. Realizmde dikkati çeken en önemli yaklaşım -gerçeklik- kavramının dini referansların

dışına çıkılarak, duyularla algılanan ve görünen gerçeklik üzerinden yorumlanarak tanımlanmış olmasıdır. Aydınlanma döneminin akılcılığının yansıması olarak da kabul edilebilecek bu yaklaşım Courbet'in "Ben hiç melek resmi yapmadım, çünkü hiç melek görmedim." sözü ile özetlenebilir.

Romantizm ise, 19. yy.'ın ilk yarısında Avrupa'da ortaya çıkan ve edebiyatı, müziği, felsefeyi ve sanatı etkileyen entelektüel bir akım olup, sanatçılar arasında benzer bir üslup birliği söz konusu değildir. Hayata bakış açısı, düşünce yapısı ve ideolojileri ile bir arada toplanırlar. Romantizm sanat akımı önce Almanya, İngiltere ve Fransa'da görülmüş, daha sonra Avrupa'nın birçok ülkesine yayılmıştır. Döneminde yer alan ve belli bir coğrafyayı etkisinde bırakan diğer akımların tersine dünyayı en çok etkileyen sanat akımı olduğu söylenebilir. Francis Claudon'un ifadeleri bu durumu özetler niteliktedir:

"Klâsik uygarlığın eski temellerini sarsmak pahasına, XVIII. yüzyıldan itibaren, hümanizma ve gücü sınırsız usu tartışma konusu yapan büyük akıma "Romantizm" adı verildi. Hiçbir alan, hiçbir ülke bu akımın etkisinden kurtulamadı. Avrupa'da, düşünce yaşamında, felsefe, sanatlar, toplum, gelenek ve görenekler, toplumsal ya da siyasal devrimlerde çok önemli bir rol oynadı ve bütün bilim dallarını etkiledi" (Claudon, 1988: 7).

Önde gelen sanatçıları Eugène Delacroix, Ingres, Théodore Géricault, Joseph Anton Koch, James Ward, Gordale Scar, John Constable, J. C. Dahl, William Blake, J. M. W. Turner, Ivan Aivazovsky, William Blake, Karl Bryullov, Hans Gude, John Martin'dir.

3.3. Romantizm Sanat Akımı

Romantizm'in nasıl ortaya çıktığı, nelere karşı geldiği, Avrupa'da nasıl geliştiği, diğer ülkelerdeki eserleri ve sanatçıları incelemeye önce Romantizm' in kelime anlamına bakıldığında:

"Romantik sözcüğünü sıfat olarak kullanılması, ad olarak kullanımından önce başladı. Başlangıçta, Fransızca, İtalyanca *romanzesco* sözcüğünden gelen ve daha önce de 1611 yılında Cotgrave'de yer almış olan "romanesk" ile karıştırıldı. Çok sonraları mimarlık ve sanatta roman sanat üslubunu belirtmek için kullanılmasının dışında "romanesk" sözcüğü İngilizceye girmedi. Bu sözcüğün yerine, daha sonra bütün Avrupa kıtasına yayılan *romantic* sözcüğü kullanıldı. Sözcüğün kazandığı anlam, "eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri (trubadur)

çağını anımsatan” şey anlamını içeriyordu (İngilizcede *romance* şövalyelik romanlarını tanımlar, buna karşılık *novel* kavramı günümüz romanına daha yakındır). Bu sıfat, basit bir anlam kaymasıyla, eski romanların olağandışılığını ve doğallığını manzaralarda ya da yıkıntılarda yaşatmayı sürdüren “şey”i tanımlamaya başladı” (Claudon, 1988: 7).

Romantizm akımı ise en genel tanımıyla;

“18. yüzyıl aydınlanmanın mekanik akılcılığına; onun insan duygularını, hayal dünyasını önemsemeyen, bütün bunların gelişmekte olan burjuvazinin ekonomik çıkarlarının belirlediği piyasa çarkına teslim edildiği kaba çizgisel ilerleme anlayışına derin bir tepki olarak çıkmıştır. Bu tepki ile bağlantılı, 19. yüzyılın başlarında Devrim dalgasının geri çekilmesiyle edebiyatta görülen dinsel canlanma, duygu ve sezgiye yüklenen yeni vurgu, yaygın bir Gotik ve orta çağ uygarlığı çılgınlığı ile birleşmiş bir özgünlük ve imgelem kültürü, Aydınlanma Yüzyılı ve onun estetikte karşılığı olan Neoklasizm’in kuru, donuk entelektüalizmine karşı, büyük bazen akıl karıştıracak ölçüde karmaşık olan tepkinin bir parçasıdır” (Ulusoy, 2019: 139).

Bu ses getiren dönemde büyük etki yaratmış olan Romantizm akımında sanatçıların realizmde odaklanılan dış dünyanın tersine, kendi iç dünyasına yönelmeleri sanatta bireyci yaklaşımın öne çıkmasına neden olmuştur. Duygular, düşünceler ve iç dünya, sanatçının ana ve tek kaynağıdır. Romantizm’de sanatçı bireysel olarak kendini yorumlayıp ve duygularını en iyi şekilde anlatmayı sanat yapmanın amacı haline dönüştürmüştür (Şenyapılı, 2004: 4).

Romantizm, yaratıcısı esin kaynağını Antik dünyanın klasik kültür yapıtlarında değil, kişinin kendisinde, duygularda, duygularda ve düş gücünde bulur. Soyut temel ilkelerin karşısına, güvenli olmayan yaşam gerçeğini, doğanın durmayan kalp atışlarını ve tarihin dramatik akışını koyar. Ama artık bu akılcı deneyimlerle tanımlanıp kavranabilen bir dış dünya değil, bireyin üstüne etki yapan, bir dış güçler toplamıdır. Birey de yalnız ona özgü tutumla, bu etkiye karşı koyar. Artık sanatsal başarı, şimdiye kadar o biçimde var olmayan yeni şeylerin bulunmasında değil, sanatçının birey olarak kendini anlatmasında, hatta kişiliğinin çok belirgin bir parçasını, yani duygularını dile getirmesinde aramaktadır (Pischel, 1983: 587).

Romantik sanatçıların “ben” ile kurduğu ilişkinin iki yönlü etki alanı bulunmaktadır. İlki Friedrich Schlegel, Novalis, Hölderlin, Fichte gibi dönemin romantik

düşünürlerinin özneye getirdikleri bakış açılarıdır. Özellikle Fichte'nin 'ben' ve 'ben olmayan' arasındaki karşıtlıkla bilinci ortaya koymasıyla beraber sanatçılar, kendilerini sanatın gizlerini ermiş bir dahi ya da bir peygamber olarak görmelerine neden olmuştur. Bu durum, gerçek dünya ile duyular dünyası arasındaki uçurumun artmasına ve sanatçıyı bir düş dünyasına, mistik ve gerçektışı alanlara itmiştir.

İkinci etki alanı ise Fransız devrimiyle olan ilişkisidir. Fransız Devrimi, romantikler için tarih sahnesine özne olarak çıkışının zirvesidir. Tarihin romantik yorumu, tarihin insanın alınına yazılmış bir kader olmadığıdır. İnsan tarihin öznesidir. Tarih insan tarafından yapılır. Romantiklerin Fransız Devrimi'ne hayranlığının nedeni de zaten onun, tarihin insan tarafından yapılabilir bir şey olduğunun göstermesidir. Fransız Devrimi'nin romantiklere öğrettiği tek şey, tarihin değiştirilebildiği değildir. Fransız devrimi, aynı zamanda bu değişimin radikal bir biçimde, altüst oluş şeklinde olabileceğini göstermiştir (Dellaoglu, 2011: 69).

Fransız Devrimi'nden sonra Avrupa'da, derin bir toplumsal değişim meydana gelmiştir. Sonrasında Avrupa'yı saran savaşlar, devrimler ve kaos bütün kıtada bir yıkıma neden olurken, 1815 yılında Napolyon savaşlarından sonra Viyana Kongresi'nde haritada değişikliklerle sonlanmıştır. Devrimin vaat ettiği eşitlik, özgürlük gibi barışçıl kavramların gerçekleşmeyeceği anlaşılmaya başlanmış, bu durum özellikle romantik sanatçılar üzerinde büyük hayal kırıklıkları yaratmıştır. Devrimden sonraki 25 yıl sürecince sanat ve düşün dünyasında farklı ve yeni fikirler üretme arzusu değişmediği gibi yeni bakış açılarının tohumları ekilmiştir (Krausse, 2005: 56).

Tüm bu tarihsel sürecin etkisiyle ortaya çıkan Romantizm, kendilerinden bir önceki Neo-Klasisizm akımının benimsemiş olduğu klasik ideallerden esinlenme ve akılcılık ilkesini esas alan fikirleri bir kenara atıp, doğa-insan ilişkisini, insan hayatını ve doğada ki yüceliği işlemeyi kendilerine ilke edinmişlerdir.

“Romantizm'de doğal güzelliklere karşı büyük bir hayranlık söz konusudur. 1760 ve 1770'lerde İngiltere ve Roma'da bir grup sanatçı dönemin Neo-Klasik üslubuna uymayan resimler yaparak Romantizmin temellerini atmaya başladılar. Bu dönemde ortaya çıkan en önemli isim William Blake'tir. Bir sonraki dönemde ise William Turner ve John Constable İngiltere'nin romantik manzara resimlerini

gerçekleştirdiler. Fırtınalı gökyüzü ve deniz kompozisyonları, korkuyla karışık doğaya hayranlıklarını ortaya koymaktaydı. Işık, atmosfer ve renk kullanımı resimdeki dramatik etkiyi güçlendirmek için kullanılıyordu” (Şenyapılı, 2004: 6).

Romantizm döneminin ressamaları bu duyguları ve iç dünyalarını resme dökerken doğanın ihtişamından ilham alıp, doğa-insan ilişkisini farklı bir biçimde gözler önüne serdiler. İnsanın doğa karşısında ne kadar aciz ve küçük kaldığını doğanın ve doğa olaylarının ne denli yüce bir kavram olduğunun farkındalığını resme döktüler. Gökyüzündeki fırtınalı sahneler, cehennem senaryoları, dalgalı denizlerle savaşılan gemiler ve bunun gibi birçok olay Romantiklerin resimlerine konu olmuştur.

19. yüzyıla ortaya çıkan Romantizm sanat akımı biçimsel ve düşünsel açıdan her yerde aynı özellikleri taşımaz. Romantizm akımı coğrafi açıdan belli bir zaman ve mekânla sınırlanamaz. Romantizm’in temel felsefelerini oluşturan toplumsal ve siyasal etmenler Avrupa’nın birçok bölgesinde farklı zaman ve biçimlerde ortaya çıkmış, bu etmenler karşısında her ülke, kendi ulusal kişiliğine, siyasal, toplumsal ve tarihsel koşullarına göre değişik şekillerde tepki göstermişlerdir (Claudon, 1988: 12-139).

Romantizmin ilke ve idealleri Batı uygarlığını temelden etkilemiştir. Romantizmi diğer sanat akımlarından ayıran şey, onun ideal toplum düzeni oluşturma hayalleridir ve geniş bir alana etkisidir. (Kocadoru, 2015: 1) Bir diğeri ise

“Bu hayallerin gerçekleşmeyeceğini bilseler bile ütopyalarının peşinde koşmalarıdır. Akım genel olarak Sanayi Devrimine, kendinden önceki Aydınlanma ya da akıl çağının aristokratik sosyal ve siyasal düzenine, doğanın bilimsel rasyonalizasyonuna ve Klasisizme bir tepki olarak doğmuştur. Ortaya çıkışında büyük ölçüde 1789 Fransız İhtilali sonrasındaki toplumsal, siyasal ve düşünsel yapının etkileri vardır” (Özgenç Erdoğan, Ertop, Özdemir, 2020: 172-183).

Romantik sanat ve etkileri coğrafi olarak daha çok Fransa, Almanya ve İngiltere’de hâkim olmuştur. Genellikle Almanya ve İngiltere’de doğa ve insan ilişkisi üzerinden manzaralar konu olarak seçilirken, Fransa’da ise manzaranın yanı sıra oryantalist konulara kadar farklı eğilimler gösterebilmiştir.

Alman Romantikler manzara resimlerinde doğa ile bütünleşen ve ruhsal bir sürecin içerisine davet eden sezgisel bir yaklaşımı benimsemektedirler. Romantiklerin eserlerinde kullandığı motifler, ışık-gölge teknikleri Barok sanatçıların eserlerinde kullanılan teknik ile benzer özellikler taşımaktadır. Alman romantiklerin resimlerinde kullanılan “İkonografik motifler” ve “vanitas motifleri” bireyin doğanın ruhunu, özlemini, içsellliğini ve hislerini tasvir etmek amacını taşır. Romantiklerin sezgiyi ve hayal gücünü merkeze aldıkları dönemsel eserlerinde içe dönük bir süreç hâkim iken hiçbir zaman doğa ikinci planda tutulmamıştır. Aksine Romantikler zanaat söz konusu olduğu vakit hiçbir zaman geleneksel algının dışında seyretnemişlerdir. Barok sanatçıların “amblem” olarak kullandığı simgesel öğeleri Romantikler bireyin duygu ve hislerini harekete geçirmek, ruhsal doyumu sağlamak amacı ile kullanmışlardır. Aynı zamanda ışığı kısıtlı kullanan Romantikler gizemli bir eser yaratmada usta olmuşlardır.

İngiltere’deki Romantik sanatçıların da farklı tedirginlikleri farklı telaşları vardı. Bunun en önemli sebebi içinde buldukları Sanayi Devrimi’ydi. Sanayi Devrimi her ne kadar teknolojiyi ve kolaylığı sağlasa da birçok problemi beraberinde getirmişti. Halkın içinde bulunduğu durum, yoksulluk, doğanın ve çevrenin kirlenmesi...Doğanın ve kent yerleşimlerinin zarar görmesi Romantik sanatçıları harekete geçiren en büyük unsur olmuştu.

“Sanayi Devrimi ve siyasal devrimler sonucu gitgide kirlenen kent yerleşimleri sanatçıların doğaya yönelmelerine yol açtı. Doğanın kucagında rahatlıyor, doğanın sessizliği ve dinginliği içinde her türlü ‘devrim’den uzak bir yaşamın özlemini gideriyorlardı. Doğada tek başına, ‘yalnızlığı’ yaşamak entelektüellere göre değildi. İngiltere’de William Turner ve John Constable romantizmi doğa görünümlerine uygulayan ressamlar olmuşlardır. “Romantik İngiliz manzara resmi” deyişi, ilk kez bu iki sanatçının yapıtları için söylenmiştir. Doğanın dinamizmini betimleyebilmek için ışığın anlık etkilerini ve renklerin dramatizmini öne çıkaran bu iki sanatçı, izlenimcilik (impressionism) akımının da öncüleri olarak benimsenirler” (Şenyapılı, 2004: 56-60).

Fransız romantizmi ise Bütün Avrupa’yı etkisi altına alan savaşların ve devrimin anavatanı olan Fransa’daki büyük bir krizin etkisi altında biçimlenmiştir. Dolayısıyla doğadan ziyade somut bir biçimde siyasi-politik ve figüre dayalı konular Fransız romantik resimlerine daha ağırlıklı olarak yansımıştır.

Fransız Romantizmi, Alman ve İngiliz romantizminden ayrılır. Friedrich ve Turner'in manzara resimlerinde uzak diyarlara bir özlem ortak duyguydu. Klasisist peyzaj Fransa'da egemendi. Fransa'daki Romantik sanat, David ve Ingres'in akademizmine eleştirel bir tutum sergilemektedir. Fakat Fransız Romantizmi'nde görünür özellikler: Heyecan, sevinç, yanan bir renkçilik ve yabancı egzotizmidir. Bunun bir sebebi olarak, Fransız Romantizmi Barok izlerini taşımaktadır. "Yeni Barok" sözcüğü bu anlayış biçimini desteklemektedir. Fransız Romantik ressamlar, Napolyon savaşları, 1830'da işgal edilen Cezayir, Türk savaşları ve hamamlarını eserlerinde resmetmişti. Alman Romantik ressamlarında soğuk renkler ve katı biçimler kullanılırken, Fransız Romantiklerde ise sıcak, parlak renkleri ve renkle şekillendirilmiş yumuşak formları kullandılar (Turani, 1992: 503-504).

BÖLÜM 4: ROMANTİK MANZARA RESMİ ÖRNEKLERİNDE KAOS

4.1. Caspar David FRIEDRICH

19. yüzyıl Alman Romantizminin en önemli manzara ressamı olarak kabul edilen Caspar David Friedrich “İnsanın doğadaki tanrısallığı ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceğini söyleyen Schelling’in romantik doğa felsefesinin izinden giden” (Krausse, 2005: 57) bir sanatçıdır.

Dönemin siyasi yapısına bir tepki olarak gelişmiş Alman idealizmiyle yakından ilişki kurulabilecek sanatçı, “Gözünü kapa, manevi gözünle önce kendini gör.” (Turani, 1992: 496) derken, romantizmin temellerini oluşturan felsefeyi de özetlemektedir.

Caspar David Friedrich (1774-1840) Almanya’nın kuzey bölgesinde yer alan Greifswald’da orta halli bir ailede dünyaya gelmiştir. Erken yaşlarda tanık olduğu anne ve kardeşlerinin ölümleri, sanatçının içine kapanık, melankolik ruh halinin nedenleri olarak görülmüştür. Sanatçı, melankolik yapısına rağmen mücadeleci bir eğitim hayatı geçirmiş ve Danimarka’daki Kopenhag Güzel Sanatlar Akademisi ve sonrasında Almanya’da Dresden Güzel Sanatlar Akademisinde sanat eğitimi almıştır. Sanatçının doğa ve sanatıyla kurduğu bağ ise bu öğrencilik yıllarında başlamıştır. Sanatçıyı etki altında bırakan bir diğer etmen ise 1806 yılında Napolyon’un Avusturya ve Almanya’yı işgali sonucu yaşanan mücadelelerdir. İşgale karşı Alman entelektüelleri işgalcilere karşı direnişe geçmişler ve Büyük Birleşik Almanya’nın kurulacağı ümidiyle seferber olmuşlardır. Caspar David Friedrich de bu mücadelede yer almış ve o dönemde yapmış olduğu manzara resimlerinde doğayı milli duygularının ifade aracı olarak ele almıştır.



Resim 10: Caspar David Friedrich, *Dağlarda Haç ve Katedral*, 1812, tuval üzerine yağlı boya, 380x450, Kunstpalast Müzesi, Düsseldorf.

https://artsandculture.google.com/asset/the-cross-in-the%20mountains/7wFofQGAY_Vjxw?hl=tr

Bu milliyetçi duyguların yansıması olan ve sembolik bir dil barındıran “Dağlarda Haç ve Katedral” isimli çalışması (Resim 10), gizemli kendine çeken bir atmosfere sahiptir. Dikey bir kompozisyona sahip bu eserde simetrik merkezi bir yerleştirme hakimdir. Arka planda yer alan çamların arasından çıkan katedral abidevi bir etki yarattığı gibi, gotik döneme duyulan özlemin de göstergesidir. Katedralin önünde yer alan haç sembolü de resmi dikey olarak ikiye bölerken, resimdeki uzamsal etkiyi de güçlendirmektedir. Resimde betimlenen gecenin puslu görüntüsü ise resme “zaman” kavramını yüklemektedir. Resmin ön planında yer alan kayalıklara vuran ışık ise, tüm yaşanan hayal kırıklıklarına rağmen hala bir umudun olduğuna işaret etmektedir.

Bu resim, sessiz ve korkutucu bulunacak kadar gerilimli bir mekâna sahiptir. Her an bir fırtına ya da puslu arka fondan ansızın çıkacak korkutucu bir olay yaşanacakmış hissini uyandıran bu resimde, kaos, bir fırtınanın şiddeti kadar belirgin değildir ancak, bu belirsizlik kaosu hissettirmeye yeterlidir. Bunu hissettirmeyi sağlayan diğer bir etmen ise, sanatçının resimlerinde sıkça kullandığı ölüm simgeleridir.

“Sanatçının dünyasına sürekli bir ölüm duygusu egemendir. Bu duygu çam ağaçlarının ortasında trajik bir biçimde ortaya çıkar (*Dağlarda Haç ve Katedral*), bununla birlikte bu duygu, kutsal ve kurtarıcı bir çile ve kilise anlayışıyla yumuşatılmıştır” (Claudon, 1988: 76).

Romantik sanatçıları etkisi altında bırakan Edmund Burke ve Kant’ın Yüce Felsefeleri Caspar David Friedrich’in de resimlerinde doğanın yüceltilmesi ve tanrısallaştırılması açısından göz ardı edilemez bir görünürlüğe sahiptir.

“Ayrıca, Alman rüyası olarak da tanımlanabilecek bu dönemde Caspar David Friedrich, bu dönemin etkisiyle doğanın yüceliğine, ideallerinin yansıması olarak sanatında yer vermiştir. Fransızlara karşı kazanılan başarıya rağmen vaat edilen Büyük Birleşik Almanya hayallerinin gerçekleşmeyişi, sanatçının kendi içine kapanmasına ve sanatında devrimsel değişikliklere neden olmuştur. Doğanın karşısındaki aciz insan, doğada kendini arayan, doğanın tanrısallığıyla “bir” olana dönüşmüştür. Sanatçının manzaralarında görünür olan sonsuzluk; tanrıyı doğada bulmak, doğayı da içinde hissetmekle ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla doğa, görünmeyen görünür kılınmasında sadece bir araçtır. Doğanın bazen kasvete varan karanlığı, bilinmezle kurulan bir diyaloga dönüşmekte ve sıkça kullandığı mezarlık imgeleri de ölümlü başa çıkmanın ve yalnızlığın kaçınılmazlığına gönderme niteliğindedir” (Özgenç Erdoğan, Ertop, Özdemir, 2020: 177).

Caspar David Friedrich’in resimlerindeki doğanın kasvetli havası aracılığıyla vermeye çalıştığı kaotik kurgu, onun yaşamıyla doğrudan ilişkilidir. Hayalleri, heyecanları ve hayal kırıklıklarıyla geçen bir ömrün kronolojisini resimlerindeki doğa ve insan ilişkisi üzerinden takip edilebilir. “Deniz Kenarında Keşiş” isimli eseri de (Resim 11) bu bağlamda doğanın karşısında aciz kalan insanın temsili olsa da içinde bulunduğu çalkantılı durumunun bir yansımasıdır.



Resim 11: Caspar David Friedrich, *Deniz Kenarında Keşiş*, 1808-1809, Tuval üzerine yağlı boya, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin

https://artsandculture.google.com/asset/monk-by-the-sea-caspar-david-friedrich/KwEv_TMiJhn5kA?hl=tr

Bu eser (Resim 10), yatay bir düzlemde eşit olmayan üç plana ayrılmıştır. Gökyüzü, deniz ve karadan oluşan bu düzlemlerde, gökyüzünün kapsadığı alan dikkat çekmektedir. Gri tonların hâkim olduğu gökyüzünün bu denli geniş bir alan yayılması, gökyüzünden gelecek bir fırtınanın da habercisidir. Koyu bir mavi tonda resmedilen, gökyüzü ve karanın arasında kontrastlık oluşturarak resmi monotonluktan kurtaran deniz, resimde kaosun en görülür halidir. Gökyüzünün kasveti altında ve kapladığı alan karşısında küçük kalan kara parçası ve resme adımı veren keşişin siluet şeklindeki varlığı ise, doğanın kutsanan yüceliğine gönderme niteliğindedir. Bu yücelikse yine kaos ile ilişkilidir. Resimde yer alan figürün bir keşiş olduğu düşünüldüğünde ise Burke'ün Yüce felsefesinde yapmış olduğu tanım da belki de bu resmi anlamlandıracak en doğru ifadeleri içermektedir.

“Tanrının kudreti karşısında şaşkınlığa düşmek için ise yalnızca gözlerimizi açmamız yeterlidir. Ancak bu kadar engin bir konu üzerine, her şeye kadir ve her yerde bulunan bir gücün, adeta kolunun altında, düşünüp taşımırken yaradılışımızın küçük ve önemsiz haline doğru büzülürüz ve bir biçimde onun önünde yok oluruz.

Her ne kadar tanrının diğer özelliklerini düşünmek korkularımızı bir ölçüde giderebilse de yine de o gücün tatbikindeki adalete, ne de bu gücü yumuşatan merhamet duygusuna olan inancımız, karşısında hiçbir şeyin duramayacağı bir kudretten doğal olarak kaynaklanan korkuyu tamamıyla silemez. Sevinişle, ürpertiyle karışık seviniriz ve bize iyilik yaptığında bile, bu kadar önemli iyilikler ihsan eden bir güç karşısında ürpermek elimizde değildir” (Burke, 2008: 72).



Resim 12: Caspar David Friedrich, *Umudun Kırılışı*, 1823-1824'e doğru, Tuval üzerine yağlı boya, 97 x 127 cm. Hamburger Kunsthalle Müzesi, Hamburg.

(Claudon, 1988: 77)

Romantik manzarada kaos sadece kozmik bir olayı temsil etmez. Duyguların ve hayal kırıklıkların ve heyecanın doğadaki bazen bir fırtına karşısındaki acizlikle, bazen puslu belirsizlikten sonra kopacak gürültüdeki sessizlikteki karşılığıdır. Kaos, Tıpkı Caspar David Friedrich'in “Umudun Kırılışı” isimli çalışmasında (Resim 12) olduğu gibi, duygunun fırtınasıdır, bazen de korkutucu yalnızlığıdır.

Friedrich'in yapmış olduğu bu resim için Francis Claudon, “Doğa tuhaf bir şekilde düşman bir arkadaştır” der (Claudon, 1988: 77).

Caspar David Friedrich, *'Umudun Kırılışı'* adlı resminin kompozisyonunda kırılmış buz kütlelerinin üst üste yığılmasından oluşan bir buz dağı, resmin tüm yüzeyine hâkim olmaktadır. Soğuk ve gerilimli bir atmosfer yaratan bu görüntü aslında yaşanmış bir kaos sonrası zamana denk gelmektedir. Kaos duygusunu veren ise resmin ön palında diyagonal bir açıyla yükselen buz kütlelerinin sağ tarafında yer alan batık bir geminin varlığıdır. Buz kütlelerinin ve dondurucu soğuğun izleyene vermek istediği mesaj ise yine doğa aracılığıyla dramatize edilmiş bir duygu durumudur.

C. D. Friedrich, “buz” öğelerini ve kış atmosferi sıklıkla resimlerinde kullanılmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri olarak, çocukluk yıllarında kardeşinin bir buz parçasının kırılması sonucu boğularak ölmesine tanıklık etmesi gösterilir.

“Kırılan Umut” belki de yalnızca bir geminin adıdır, kuzeydeki bir deniz kazasında yok olan o teknenin adı... Ama asıl büyük kırılma; hani o kahredici önünde durulamayan parçalanma, ne kuzeyin fiyordlarında, ne de güney denizlerinin kara ile kucaklaştığı falezlerde yaşanır; böylesine güçlü bir ufalanmaya neden olan şey, olsa olsa iç dünyalarında apansız kopan, “bütün” olma umutlarını elimizden alan bir kasırgadır... Artık kimliği aşan alanlarda, her şeyi sıfırladıktan sonra her şeye yeniden başlamaktan başka çare kalmamıştır. Bunu başaramazsak, nedenini bilemediğimiz boğucu bir sıkıntıyı (melancholy) çağrıştıran kutupların o bungun ışığı altında, titreyerek geceyi özleriz” (Gürel, 1998: 63).

Diğer yönden her ne kadar çocukluk travmalarının yansıması gibi görünse de Kocadoru'nun değimiyle bu resim; “özellikle toplumsal gelişmelerin ve Alman devletinin her türlü demokratik hak ve özgürlük arayışlarını temelden yok etmesi ve her şeyin değişmez ve statik hale gelmesi doğal olarak “kış”, “kar” ve “buz” ile sembolize edilebilir” (Kocadoru, 2015: 67).



Resim 13: Caspar David Friedrich, *Sis Denizi Üzerinde Gezin*, yaklaşık 1817, Tuval üzerine yağlı boya, 94,8 x 74,8 cm. Hamburger Kunsthalle Müzesi, Hamburg.

<https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161/wanderer-ueber-dem-nebelmeer?term=Caspar%20David%20Friedrich&start=60&context=default&position=69>

Sanatçının belki de kaosla ilişki kurulabilecek en ünlü eseri “*Sis Denizi Üzerinde Gezin*” dir (Resim 13). Dikey bir kompozisyona sahip bu resimdeki figür, izleyiciye arkası dönüktür. Dönemin kıyafetleriyle betimlenen bu figür, sınıfsal durumuna dair izler barındırsa da kimliği belirsizdir. Sanatçı, birçok resminde de figürleri sırtı izleyiciye dönük olarak betimlemiştir. Bu durum sanatçının figürün kimliğinden ziyade doğa karşısındaki temsiliyeti ile ilgili olduğunu düşündürmektedir. Ancak bu resmi

ayrıcalıklı kılan figürün resimde kapladığı alandır. Çünkü sanatçı, genellikle figürleri resmin içinde kaybolurcasına küçük betimlemiştir.

Resimde yer alan figür, uçurumun en tepesinde yer alan yüksek bir kayalık üzerinden sislerle kaplı bir vadiye bakmaktadır. Figür, resmin karanlıkta kalmış ön planında yer alır ve kayalığın dikey uzantısı ile aynı orana sahiptir. Figürün bulunduğu konum resmi simetrik olarak bölmekler beraber, onu abideleştirmektedir. Ayrıca bastonu ile destek alan figürün kaya ile uyumu, bulunduğu konumun yüksekliğine rağmen dikkat çekicidir. Doğa ile iletişime geçmiş kendine güven duyduğu fiziksel tavrından belli olan figürün baktığı yer ise tam bir kaotik atmosfere sahiptir. Sislerle kaplı vadi, kargaşa içinde terk ettiği yaşantısı ve ülkesine karşı hissettiği siyasi hayal kırıklıklarına bir gönderme niteliğindedir. Kaosu uzaktan seyretmek, aslında bir çeşit dönemin romantik tavrına uygun tanrısallaşma edinimi gibi de okunabilir. Bu durumda romantizmin “yüce” ve “ben” ile kurduğu ilişki ile açıklanabilir.

“Döneme hâkim ‘yüce’ ve ‘ben’ olgusu bu resimde figürün pozisyonu aracılığıyla bir arada verilmiştir. Yüce; doğanın heybetli ama bir o kadar da sislerle kaplı olmasının yarattığı belirsizliğiyle, ‘ben’, doğanın karşısında acizliğinden arınmış, kendini doğada arayan ve doğada tanrı ile buluşan gezgin ile ifade edilmiştir. Sırtının izleyiciye dönük olarak betimlediği gezginin ifade ettiği bir diğer unsur da Romantizmle ön plana çıkan öznelliktir. Sanatçı nesnelliğe karşı öznel bakış açısıyla doğayı tanımlamakta, resimlerindeki doğaya dönük figürlerin gördüğünü kendi hissettikleriyle izleyicisine aktarmaktadır” (Özgenç Erdoğan, Ertop, Özdemir, 2020: 177).

4.2. Theodore GERICAULT

Theodore Gericault (1791-1824), burjuva bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Doğduğu kent olan Rouen’den bir süre sonra ayrılmıştır. Bunun sebebi Carle Vernet, Guerin ve Gros’un derslerini izlemek istemesidir (Claudon, 1988: 82).

İspanyol Engizisyonunun Kapılarının Açılışı ve Afrika Esir Ticareti gibi çeşitli epik kompozisyonlarının yanı sıra portreleriyle de öne çıkan sanatçı bir manzara ressamı değildir. Ancak “Medusa Salı” isimli eseri (Resim 14) konu kapsamında ele alınabilecek türde bir çalışmadır.

Gericault Fransız romantik resminin öncüsü olarak görülmektedir. 1820 yılında Paris salonlarında büyük bir ses getiren ve dönemine damga vuran “Medusa’nın Salı” isimli esere imza atmıştır. Bunun sebebi daha önce hiçbir eserde dehşet anının bu denli gerçekçi ve ürkütücü bir şekilde yansıtılmış olmamasıdır. Eserin insanlar üzerinde büyük etki yaratmasının başlıca sebebi gerçek anlamda yaşanmış bir deniz faciasını ele almasıdır. Gericault, resimde vermiş olduğu korkunç olayın net tasviri ve bir parçası haline gelen havası ile insanların duygularına dramatik bir şekilde hitap etmeyi başarmıştır. Korkuyu ve umudu bir arada veren bu resim, dönemin siyasal olaylarının da bir temsili olarak görülebilir. Çünkü her kaos bir düzeni getirir (Krausse, 2005: 60).



Resim 14: Theodore Gericault, *Medusa'nın Salı*, 1819, Tuval üzerine yağlı boya, 491 x 716 cm. Louvre Müzesi, Paris.

(https://www.theartstory.org/images20/works/gericault_theodore_5.jpg)

Fransız romantizminin öncülerinden Theodore Gericault'un eserlerinde en göze çarpan nitelik, bireysel hisleri ve duyguları harekete geçirecek bir etkiye dayanmasıdır. Gericault, eserlerinde kimi zaman heyecan duygusuna hitap ederken, kimi zaman da bireyleri umuda sürükleyen anlatımların çarpıcılığından yararlanmaktadır. Aynı

zamanda eserlerinde gerçekçi bir üslubu benimseyerek ikna gücünü artırdığı görülmektedir. Krausse'nin de bahsetmiş olduğu Rubens ve Velazquez'in eserlerinin kopyalarını yapmış olması, "Medusa'nın Salı" eserinde etkilerini göstermiştir. Bunun en büyük sebeplerinden biri resimde vermiş olduğu ışık ve figürlerin heykel şeklindeki biçimleridir. "Medusa'nın Salı" tablosunun bu denli büyük etkisinin sebebi, gerçek bir hikâyeye dayanan Meduse isimli bir Fransız gemisinin batışını gözler önüne sermesidir. Resimdeki figürlerin dehşet ve delilik hali ne denli bir 'kaos' un içinde bulduklarını anlatmaktadır. Her ne kadar figür ön planda olsa da resimdeki doğa-insan ilişkisi yadsınamaz bir gerçektir. Kısacası bu resim, romantik bir anlayış olan, insanın doğa karşısındaki gücünün ne kadar da zayıf olduğunu fazlasıyla gözler önüne sermektedir (Krausse, 2005: 60).

4.3. John CONSTABLE

"İngiliz Romantik Manzara Resmi" teriminin kullanılmasına neden olan en büyük iki sanatçıdan biri olan Constable (1776-1837) aynı zamanda William Turner ile birlikte izlenimcilik (impressionism) akımının öncüleri olarak da görülürler.

"Başlangıçta eğilimini gerçekleştirmesine izin vermek istemeyen babasının karşı koymasıyla karşılaşan Constable, resme, doğduğu kentin çevresindeki güzel görünümlere çalışarak başladı. 1795'de Londra'ya gelip eğitimini sürdürdü, ama bununla birlikte, peyzaj çalışmalarında doğayla rahatça ilişki kurmasına olanak sağlayan Suffolk'a geri döndü. 1799 yılında tekrar Londra'ya gitti, kabul edildiği Royal Academy'de Joseph Farrington ve Benjamin West'in derslerini izledi. Gainsborough, Lawrence, Reynolds tarzında bazı portreler yaptı, tarihsel resmi ya da dinsel konuları denedi, ama tekrar hemen peyzaja döndü" (Claudon, 1988: 62).

Claudon'un bu anlatımında Constable'ın resim konusunda ki düşünsel ve fiziksel gitgelleri aslında onun bu konuda kendini bulmasını göstermektedir. Resimlerinde doğayı anlatmaya başlayıp daha sonrasında farklı konularda resim yapmaya çalışsa da en başında yapmış olduğu gibi doğa resimlerine geri dönmüştür ve bu tavrı onu Romantizm'in en usta peyzaj ressamlarından biri haline getirmiştir.

Constable'ın, yapıtlarını incelemiş olduğu usta isimler Rubens, Ruysdael ve özellikle Claude Lorrain onu önemli ölçüde etkiledi fakat Constable bu etkiyi kişisel bir tarzda dönüştürerek havanın ve ışığın titreşimleri, bulut, rüzgâr ya da dalgaların köpüğü gibi

devingen öğeleri tuval üzerinde saptamasıyla janr resminin kurallarını değiştirmeyi başarmıştır (Claudon, 1988: 63).

Constable'ı etkileyen bu sanatçılar ona yeni bir tarzın kapılarını açma konusunda büyük önem taşımaktaydı. Constable bu sayede janr resmini doğa-insan ilişkisi bağlamında resmederek farklı bir tarzın öncüsü olmuştu. Tek öncüsü olduğu şey bu değildi çünkü onun resimlerindeki bu tarzı 1824 yılında Paris'te büyük başarıyla sergilenip 1830'lu yıllarda başlayan Barbizon Ekolü'nün de ortaya çıkışına sebep olacaktı.



Resim 15: John Constable, *Saman Arabası*, 1821, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 185 cm. Ulusal Galeri, Londra. (Krausse, 2005: 62)

“İrmağı geçmekte olan saman yüklü arabanın tekerlekleri anlaşıldığı kadarıyla zeminle teması kaybetmişlerdir; çünkü etraflarındaki ağaçlar, su ve çayırlar adeta resmin içinde yüzmektedir. John Constable rüzgarla ve fırtınayla hareketlenen doğanın geçirdiği dönüşümlerden hoşlanırdı. 1821 yılında *Saman Arabası*'nı bitirmeden önce bir manzara kesitinin günün değişik saatlerinde üç ay boyunca gözlemlemiş ve eskizlerini yapmıştı. Doğanın “iki saat bile aynı kalmadığına” inanıyordu” (Krausse, 2005: 62).

“Resim yapmak hissetmenin farklı bir biçimidir” der John Constable. Doğanın manzara resimlerinde aşırıya kaçan idealist geleneksel kompozisyonlara karşı çıkmaktaydı. İngiliz sanatçılar, Hollandalı Barok ressamlarını örnek almaktaydı çünkü doğaya aynı gözlerle baktıklarını düşünüyorlardı. Hayranlıkla baktıkları bir diğer ressam ise Fransız Claude Lorrain'di. Constable'ın sanatında önemli bir rol oynayan bir diğer faktör ise 1820'lerde gökyüzü ve bulut oluşumları üzerine yapılmış bilimsel bir çalışma olmuştur. Sanatçının doğa üzerinde yapmış olduğu gözlemler onu yavaş yavaş desenden uzaklaştırmıştır. Amacının “bir manzarayı renklere özel önem vererek, olduğu gibi, saf ve çarpıtmadan yansıtmak” olduğunu dile getirmiştir (Krausse, 2005: 63).



Resim 16: John Constable, *Weymouth Körfezi ile Yaklaşan Fırtına*, 1818, Tuval üzerine yağlı boya, 88 x 112 cm. Louvre Müzesi, Paris.

(<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/weymouth-bay-approaching-storm>)

John Constable her ne kadar janr resmini manzara ile buluşturarak dingin ve sakin resimlere imza atmış olsa da Romantizm 'de sıkça rastlanan kaotik tarzı da kendi

işlerinde yansıtmıştır. Bunlardan biri olan Weymouth Körfezi (Resim 16) adlı eserinde sıkça kullandığı bulutları bu işinde yine kullanmıştır fakat diğer işlerinde olduğu gibi sakin bir atmosferden ziyade daha koyu bir havaya sahiptir. Körfezde yaklaşan bir fırtına ve kullanmış olduğu iki figür izleyiciye “yüce”yi çağrıştırmaktadır. İngiliz Romantik ressamları büyük ölçüde ve derinden etkileyen “yüce” kavramına bu resimde de rastlamak pek mümkündür. İki figürün fırtına ve doğa karşısındaki acizliği tam olarak bu kavramı anlatmaktadır. Yüce kavramı, Edmund Burke sayesinde İngiliz Romantikleri fazlasıyla etkilemiştir ve bunlardan bir diğer isim ise William Turner’dır.

4.4. J.M. William TURNER

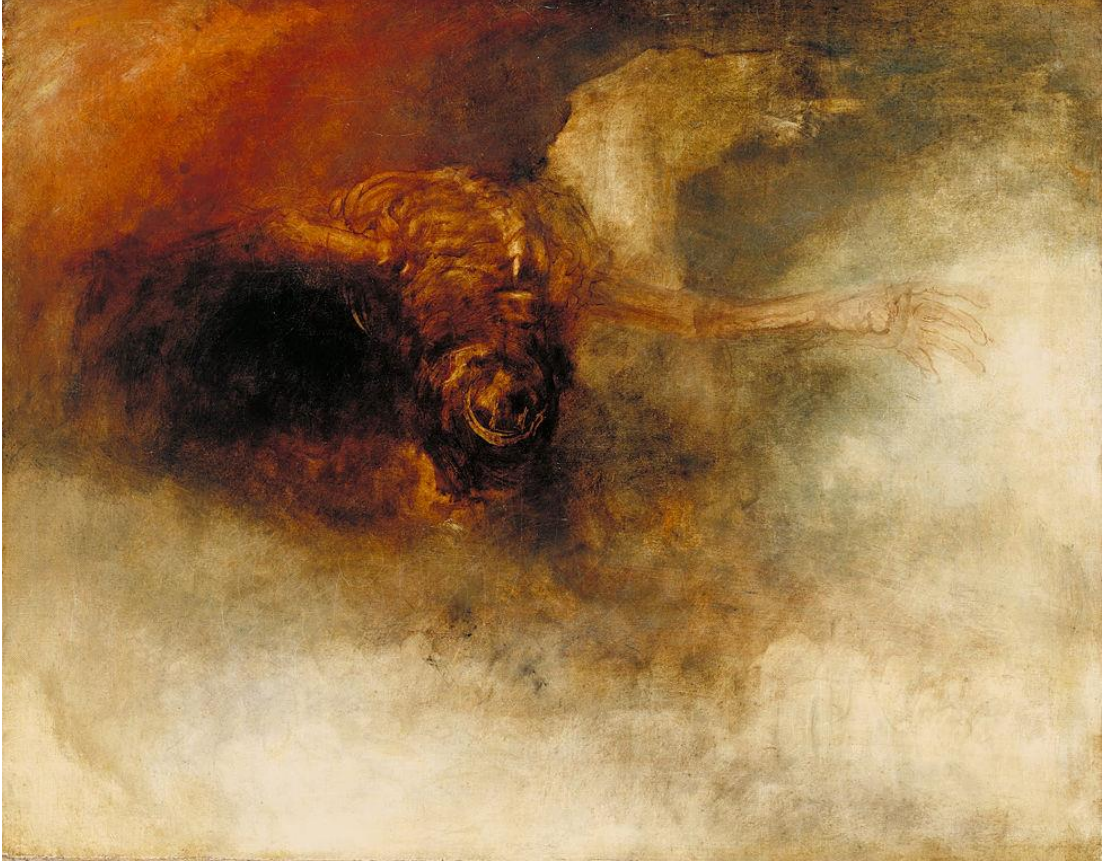
Romantizm akımı konuşulduğu zaman ilk akla gelen sanatçılardan biri olan William Turner (1775-1851) yalnızca bir manzara ressamı olarak görülmesi doğru olmaz. O resimlerinde renk ve ışığı başka bir boyuta taşıyan ve “renge bağımsızlığını tanıyan” (Krausse, 2005:63) bir ressamdı. Somut öğelerin yanında aslında resimlerinde anlatmaya çalıştığı felsefi bir durum vardı. Etkilenmiş olduğu bu felsefe, Edmund Burke’ün “Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkın Felsefi Bir Soruşturma” kitabına dayanmaktaydı. Eserlerinde işlemiş olduğu doğadaki kaotik olaylar yüce estetiği ile ilişkiliydi.

“Doğayı, gözün algıladığı görünümünden çıkartıp, ona manevi bir anlam yükleme telaşında olmuştur. Telaş kavramı onun resim yapma tekniğinin bir parçasıdır. Çünkü resimlerinde hızlı fırça darbeleri hakimdir. Alla prima üslubunun yanında kalın boya katmanları, karşıt geçişler Turner’in resimlerinde doğadaki dehşet anlarının yarattığı kaotik atmosferi yansıtabilmenin zamana karşı savaşının telaş izleridir” (Erdoğan Özgenç, 2017: 2431).

William Turner’ın sanattaki ilk adımlarını ve bilgilerini suluboya ressamlığı yaparak kazanmıştır. Turner bir gezgindi, gitmiş olduğu birçok ülkedeki manzara sahnelerini suluboya olarak yansıtmıştı kâğıda ve yapmış olduğu bu işler onu ileride geleceği konuma ve üne taşıyacaktı. Zaman geçtikçe Turner’ın doğaya bakış açısı da değişecekti. Yapmış olduğu sakin suluboya manzaralarından çıkıp, doğada ki “yüce”yi aramaya ve resmetmeye başlamıştı.

Birçok dönemde sanatçıların çalışma süreçlerine etkisi bulunan yüce kavramı, doğadaki görkemi, ruhani boyutu akılla veya bilimsel olmayan şekilde açıklama çabasıdır. Yüce

kavramı genellikle sanat ve felsefe alanında, insanı aşan, büyük ve görkemli görünen şey olarak açıklanır (Erdoğdu Özgenç, 2017: 2431).



Resim 17: J.M. William Turner, *The Fall of Anarchy*, yaklaşık 1825, Tuval üzerine yağlı boya, 59,7 x 75,6 cm. Tate Modern, Londra.

<https://artsandculture.google.com/asset/death-on-a-pale-horse/VAEyZU0R3M3O5Q?hl=tr>

William Turner'ın resmettiği bu eser (Resim 17); Hristiyan inancına göre Yeni Ahit'te de yer alan Apocalypse bölümünde, kıyamet alameti olarak görülen mahşerin dört atlısından "ölüm"ü temsil etmektedir. Resimdeki ölüm figürü, çoğu resimde gösterildiği şekilde atın üzerinde duran asil bir varlık gibi değil de sislerin içinden çıkan, atının önünde durmuş iskeletten oluşan çirkin olarak adlandırılabilen bir figür şeklinde resmedilmiştir. Figür kırmızı turuncu ve koyu tonlarda betimlenirken at ve resmin geri kalanı açık tonlardadır. Bu da ölüm figürünün vermiş olduğu dehşetli ve kaotik

duruşunu etkili kılmıştır. Turner’ın resmetmiş olduğu bu rahatsız edici denebilecek eseri “yüce” kavramını somut olarak gözler önüne sermektedir.

Turner’ ın resimlerine konu olan savaşlar, doğal afetler, kahramanlık hikayeleri, siyasal olaylar, sanayi devriminin getirmiş olduğu hava kirliliği gibi durumları yüce estetiğiyle bütünleştirerek yapmış olduğu resimleri yalnızca bir manzara resmi olmaktan çıkartarak uhrevi bir boyuta da taşımıştır.



Resim 18: Joseph Mallord William Turner, *Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor*, 1812, Tuval üzerine yağlı boya, 146 × 237.5 cm. Tate Modern, Londra. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490>)

Savaş hikayesi olarak resmettiği “Kar Fırtınası: Hannibal ve Ordusu Alpleri Geçiyor” adlı eseri (Resim 18) Hannibal ve ordusunun Alpleri geçmeye çalışmasını anlatmaktadır. Her ne kadar “Hannibal ve Ordusu” olarak isim verilmiş olsa da Turner eserde Hannibal’ı resmetmemiştir. Resmin amacı lidere odaklanılmış bir savaş resminden ziyade doğanın “yüce”liğiyle karşı karşıya kalmış savaşçıların aslında ne kadar da kırılgan olduklarını göstermektedir.

"Kar Fırtınası, bulutların, dalgaların geri bir hareketle girdap etkisi yarattığı fırtına resimlerinin ilkidir ve insanın doğa karşısında acizliğini anlatan bir resimdir. Doğanın ezici kuvveti karşısında insanın çaresizliğini ifade eder. Kompozisyonda odak nokta Hannibal'in kendisinde değil, çatışmanın kurbanları olan mücadele eden askerler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Resmin yüzeyinin büyük oranını girdap oluşturmaktadır. Turner'ın yüce estetiği üzerine yaptığı resimlerinde gökyüzü, kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplar. Figürleri doğanın ilahi gücü karşısındaki değersizliğini vurgulamak adına küçük bir ayrıntı gibi durur" (Erdoğan Özgenç, 2017: 2434).



Resim 19: Joseph Mallord William Turner, *Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Sığ Suda İşaret Veriyor*, 1844, Tuval üzerine yağlı boya, 91 × 122 cm. Tate Modern, Londra.

https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00530_10.jpg

Turner'ın "Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Sığ Suda İşaret Veriyor" adlı resmi (Resim 19) bir diğer fırtına temalı ve bilinen eserlerinden biridir. William Turner'ın bu eseri, doğa olaylarının savaşını tuvale yansıtmaya zorunluluğu gibidir. Fırça hareketinde merkezden dışarı doğru fırlayan bir enerji dalgası vardır. Resimdeki içerik, belirli motifler sayesinde anlaşılaktan ziyade resmin yapılış tarzıyla algılanmaktadır. Buharlı gemi, fırtına yüzünden yükselmiş ve dalgalanmış denizin üstünde ilerlemeye

çalışmaktadır. Renkler ve çizgiler natüralist bir üslupta değildir çünkü Turner'ın kompozisyon anlayışına itaat ederler. Turner resmetmiş olduğu ürkütücü havayı, kullandığı ince renk tabakasıyla dengeleyerek resmine suluboya tadı vermiştir. Kullandığı ışık ve hareket resme soyut bir hava katmıştır (Krausse, 2005: 63).

William Turner'ın son dönem resimlerinde kullanmış olduğu dil ve tavır onu soyut resmin sınırlarına götürmüştü. Bunun sonucunda Turner, modern soyut resmin öncülerinden biri haline gelmiştir. Kar Fırtınası eserinde buharlı bir geminin olduğu zar zor seçilmektedir. Zaten Turner'ın telaşı, geminin, fırtınanın veya dalgaların somut bir şekilde net olarak resmedilmesi değildir. Onun için önemli olan şey, duyguları ve hisleri anlatırken ki yaratma çabasıdır.



Resim 20: Joseph Mallord William Turner, *Yağmur, Buhar ve Hız*, 1844, Tuval üzerine yağlı boya, 91 × 121 cm. Ulusal Galerî, Londra.

(Şenyapılı, 2004: 51)

Sanayi devrimi de Fransız devrimi gibi Romantik sanatçıları derinden etkilemişti. Çünkü sanatçılar bu durumun doğayı kirlettiği, çirkinleştirdiği ve zarar verdiği bilincindeydi. Turner'ın bu eseri (Resim 20) sanayi devrimine bir tepki olarak nitelendirilebilir. İnsanlığın ortaya çıkartmış olduğu teknolojinin doğa karşısında ne denli aciz kaldığı gerçeği bu. Yine bu yıllarda yapmış olduğu bir diğer resmi de bu konuya değinmekteydi. “Yağmur, Buhar ve Hız” adlı çalışması, buharlı bir lokomotifin

doğaya karşı vermiş olduğu zararı anlatmaktaydı. “Kar Fırtınası” nda ve bu eserinde de soyut resmin izlerine rastlanmaktadır. İki resimde de merkezde olan nesnelere çıkartıldığında, yapmış olduğu bu işler soyut bir resimden farksız olmayacaktır.

“Bu tabloda bir sis görünümüne dalan “Great Western” lokomotifi görülür. Theophile Gautier, Romantizm Tarihi’nde (Histoire du Romantisme) şöyle yazar: “Gerçek bir tufandı bu. Çakan şimşekler, kocaman ateş kuşları gibi kanatlar, yıldırımlar altında parçalanan bulut kümeleri, rüzgârın püskürttüğü yağmur kasırgaları: Sanki bir dünyanın sonu görünümü. Bütün bunların arasında, tıpkı bir kıyamet canavarı gibi, karanlıkta kırmızı cam gözlerini açmış ve uçsuz bucaksız kuyruğunu, vagonlardan oluşan omurgasını sürükleyen lokomotif kıvrılıyordu. Hiç kuşkusuz, yeryüzü ile gökyüzünü bir fırça darbesiyle birbirine karıştıran bir çılgın öfkenin çırpıştığı bir resim, gerçek bir çılgınlıktı bu, ama bir çılgın dahinin elinden çıkmıştı” (Claudon, 1988: 50).

4.5. John MARTIN

John Martin (1789-1854) İngiliz Romantizminde tanrısallığı, uhrevi olayları ve ‘yüce’ yi William Blake gibi yoğun derecede kullanan bir ressamdı. Resimlerinde gözler önüne serdiği kıyamet senaryoları, Tanrı’nın yüceliğinin insanlar karşısında nasıl üstün geldiğini ve bu üstünlüğün, insanoğlunu ne boyutta aciz kıldığını birer yansımalarıydı.

“Sanat yaşamına, porselen üzerine resim yaparak ve araba kapılarına arma çizerek başladı. 1806 yılında Londra’ya yerleşti ve yapıtlarını 1812 yılında Krallık Akademisi sergisine sundu. William Blake’in yoğunluğunun boyutlarında olmasa da sanatı aynı vahiyçi esinden kaynaklanır. Gözüpekliği başına işler açtı, ama Güneşe Durmasını Buyuran Yeşu (1816) adlı tablosu başarı kazandı. Daha sonra mimariye tutkun, katı perspektifli ve vahiyli bir ışık içinde küçük insanların kaynaştığı büyük kompozisyonlar yaptı” (Claudon, 1988: 94).



Resim 21: John Martin, *O'nun Öfkesinin Büyük Günü*, 1851-1853, Tuval üzeri yağlı boya, 196,5 x 303,2 cm. Tate Modern, Londra.

(https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05613_10.jpg)

Martin'in en ünlü eserlerinden biri olan "*O'nun Öfkesinin Büyük Günü*" resmi (Resim 21) aynı zamanda "*Apocalypse*" olarak da bilinmektedir. İncil'deki hikayeleri takip eden ve resimlerine konu olan olaylara kendi sansasyonel etkilerini eklemiştir. Doğanın üstünlüğünü, kıyametin gücünü ve Tanrı'nın yüceliğiyle mücadele edemeyen insanın acizliğini betimlemektedir. Resmin merkezindeki kan kırmızı renk ürkütücü bir ışığa neden olmaktadır. Yerdeki yarıktan yukarı doğru süzülen kırmızı ve sarı ışıktan, dağların parçalanmakta oluşu ve birbiri içine geçişi, mekânın adeta kâğıt gibi dürülmesi sonucu kayaların üzerindeki evlerin yıkılarak insan bedenlerinin aşağıya doğru tek bir noktaya düşüşleri ne denli büyük bir depremin ve yıkımın göstergesidir.



Resim 22: John Martin, *Cennetin Ovaları*, 1851-1853, Tuval üzeri yağlı boya, 198,8 x 306,7 cm. Tate Modern, Londra.

(https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01928_10.jpg)



Resim 23: John Martin, *Son Yargı*, 1853, Tuval üzeri yağlı boya, 196,8 x 325,8 cm. Tate Modern, Londra.

(https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01927_10.jpg)

Bu üç resim (Resim 21-22-23) aynı zamanda bir seriyi oluşturmaktadır ve Martin bu eserleri, ölümünden birkaç sene öncesinde resmetmiştir. Onun en büyük başarıları ve baş yapıtları olarak görülmektedir.

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-the-last-judgement-t01927>)



Resim 24: John Martin, *Pompei ve Herculaneum'un Yıkımı*, 1822, Tuval üzeri yağlı boya, 161,6 x 253 cm. Tate Modern, Londra.

(https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00793_10.jpg)

Martin'in erken dönem eserlerinden biri olan bu resim (Resim 24) Vezüv Yanardağı'nın patlaması sonucu birbirine komşu olan Pompei ve Herculaneum şehirlerinin yıkılışını anlatmaktadır. Resmin ön kısmında Napoli Körfezini aşmış ve felaketten kurtulmaya çalışan figürler görülmektedir. Sol uzak köşede kalan Herculaneum şehri lavlarla boğulur; Pompei'nin yapıları ise resimde net ve ayırt edilebilecek şekilde yeterli ayrıntıya sahiptir. Vezüv Yanardağı patlamanın erken aşamalarında gösterilirken, lavın yaratmış olduğu parlak tüm sahneyi canlı kırmızı bir şekilde renklendirir ve devasa kül bulutları gökyüzünü kaplamakla birlikte yıldırımla parçalanmaktadır.

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-the-destruction-of-pompei-and-herculaneum-n00793>)

Martin İngiliz Romantizminde, bu tarz dramatik ve felaket senaryolarını gözler önüne seren en iyi ressam olarak görülmekle birlikte döneminin en popüler ressamlarından biridir. Yapmış olduğu resimlerdeki manzaranın derinliği, geniş kompozisyonlar, dramatik sahneler ve İncil esintileri onun imzası haline gelmiştir. Gravürlerinin dışında renkli eserlerinde Martin'in vazgeçilmezlerinden birisi kırmızıydı ve bunu kullanım şekli yapmış olduğu resimlerdeki felaket senaryolarının etkisini büyük oranda artırmaktadır. Friedrich'in resimlerinde olduğu gibi kompozisyonlarında yer alan figürler her zaman mekâna göre küçüktür. Bunun en önemli sebebi olarak insanın doğa karşısındaki acizliği ve yücelik duygusuna vermiş olduğu değer olarak görülmektedir. Bulutlar ise tüm haşmeti ile resimlerin en hareketli öğelerindedir. Işık ise resmin dramatik havasını oluşturan bir enstrüman gibi kullanılmıştır. Martinin manzaralarında kaos, kozmik bir atmosfere sahiptir. Kara delikler, dalgalar, bulutlar, yıkıma rağmen bir umut sözü vermekten de kendini alamaz. Evrenin ilk oluşumunda yaşananları betimlemek istercesine izleyeni içine çeker ve izleyen de o kaosun bir parçasına dönüşür.

“Martin, yağlı boya ortamında istediği başarıyı ve tanınmayı başarmak için mücadele etti. 1820'lerin sonunda, mezzotint tekniğinde yüzlerce kez çoğaltılabilecek baskılar yaratmaya odaklandı. Bu siyah beyaz görüntüler olağanüstü ışık efektlerini ve sansasyonel bir derinlik ve ölçek hissini vurguladı ve oldukça başarılı oldu.”

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-plate-from-illustrations-to-the-bible-the-destruction-of-the-pharoahs-host-t04894>

John Martin kariyerindeki en önemli projesi (Resim 25-26-27-28) *İncil'e Çizimler (Illustrations to the Bible)*, isminden de anlaşılacağı üzere İncil'i resimlerle anlatmayı amaçlamaktaydı. Eski ve Yeni Ahitlere kırk adet illüstrasyon hazırlayacaktı ve yeterli talep olması durumunda İncil'in özel bir baskısı basılacaktı. Aslında sadece Eski Ahit için resimler yayınlandı ve İncil projesi terk edildi. Bu fikir ilk başta eleştirmenleri büyük ölçüde heyecanlandırmış olsa bile daha sonra eleştirmenleri ikiye bölmüştü ve çok sayıda tepkiye neden olmuştu. Çünkü bu tür sahneler daha yüksek entelektüel değerlere hitap etmektense özel efektler ve sansasyonel görüntülerle aşırı yüklenmişti.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-plate-from-illustrations-to-the-bible-the-covenant-t04897>



Resim 25: John Martin, *İncil'e Çizimler: Sözleşme*, 1832, Kağıt üzeri mezzotint, 19 x 29 cm. Tate Modern, Londra

(https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T04/T04897_10.jpg)



Resim 26: John Martin, *İncil'e Çizimler: Firavun Ordusunun Yıkımı*, 1833, Kağıt üzeri mezzotint, 18,8 x 28,2 cm. Tate Modern, Londra.

(https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T04/T04894_10.jpg)



Resim 27: John Martin, *İncil'e Çizimler: Moses Breaketh the Tables*, 1833, Kağıt üzeri mezzotint, 18,8 x 29 cm. Tate Modern, Londra.

https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T04/T04895_10.jpg



Resim 28: John Martin, *İncil'e Çizimler: Belshazzar'ın Şöleni*, 1833, Kağıt üzeri mezzotint, 19 x 29 cm. Tate Modern, Londra.

https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T04/T04896_10.jpg

John Martin Romantizm akımında kendi döneminin en popüler sanatçılarından biri olmakla birlikte en çok eleştiriye de maruz kalan bir sanatçıdır. Eleştirmenlerin bir kısmı onun için entelektüellikten uzak olduğu görüşünü savunsa da diğer bir kısım ise çağının en yüce, en orijinal dehası olarak görmüştür. Martin, sanat kariyeri boyunca bu tarz eleştiri ve kötü yorumların hedefi olmaktan kurtulamamıştır fakat onun eserleri birçok insana ve sinema sektörüne ilham olması yadsınamaz bir gerçektir. Martin'in ilham kaynağı Turner'da da olduğu gibi Edmund Burke'ün öne çıkardığı yüce kavramıdır. Edmund Burke'ün "*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*" kitabı, onun yüceye karşı tavrını ve duruşunu resimlerine yansıtmasına büyük ölçüde yardımcı olmuştur. Onun resimlerine yansıtmış olduğu yüce kavramı daha çok dehşet, cennet-cehennem ve tanrısallıkla ilgilidir. İncil hikayelerini alıp içselleştirerek ve kendi yorumunu katarak resme dökmesi, onun ilahi boyuta olan tutkusunu gözler önüne sermiştir. Resimlerindeki cennet-cehennem anlatılarını aslında ölümün bir son olmadığı, aksine her şeyin başlangıcı olduğu fikriyle bağdaştırmıştır.

BÖLÜM 5: TEZ PROJE ÇALIŞMALARI “SONDAN SONRA”

Romantizm akımı manzara resimlerinin öncülerinden yola çıkarak ve esinlenerek oluşturulan çalışmalar, kaos ve doğa-insan ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmalar dijital boyama tekniği ile oluşturulmuştur. Bunun sebebi gelişen teknolojinin doğa üzerindeki götürüleri ve gelecekte oluşabilecek distopik ve kaotik yeni dünya düzeni ile bir bağ oluşturabilmektir.

Kaos; insanda birçok farklı hissi açığa çıkartır ve bu hislerin büyük bir kısmı negatiftir. Bu negatif olguların bazıları korku, dehşet, panik, kargaşa vb. şeklinde devam eder. Halihazırda var olan, insanın doğa karşısındaki acizliği bu kavramlarla yani kaos ile birleştiğinde doğa, insanın aslında ne kadar küçük bir varlık olduğunu gözler önüne sermektedir.

Çalışmalarda kaos üzerinden manzara, doğa-insan ilişkisi ve yalnızlık kavramlarının sorgulaması yapılmaya çalışılmıştır. Çalışmaların çoğunluğunda kırmızı ve mavi tonlar hakimdir. Bu tonlar manzaranın içerisindeki kaotik havayı öne çıkartmaktadır. Kompozisyonların içerisinde bulunan figürlerin küçük oluşu doğayı yüce gösterme çabasıdır ve gökyüzündeki doğa olayları kaosu betimlemektedir.

Resim (29-30-31) Bazı açılardan birbirine benzemektedir. Bu resimlerde ilahi bir ışığa karşı duran figürlerin kendilerini ne denli zayıf hissettikleri ön plana çıkmaktadır. Işığın yanı sıra bulutların kendi içerisinde oluşturduğu kaotik durum ve dağların büyüklüğü figürlerdeki bu duygu durumunu arttırmaktadır.

Resim (31-32) Renk tonu açısından diğer resimlerden ayrılmaktadır. Koyu tonların hâkim olduğu bu çalışmalarda, kasvet ve beraberinde gelen yalnızlık hissi betimlenmeye çalışılmıştır.

Resim (33-34) Anlatılmaya çalışılan konu, makineleşme ve teknolojinin beraberinde gelen yapıların doğanın içerisine nasıl yerleştiği ve çevreye karşı ne tür bir götürüsünün olduğudur. Aynı zamanda yapılarda büyüklük de bir yüce durumdur. Edmund Burke

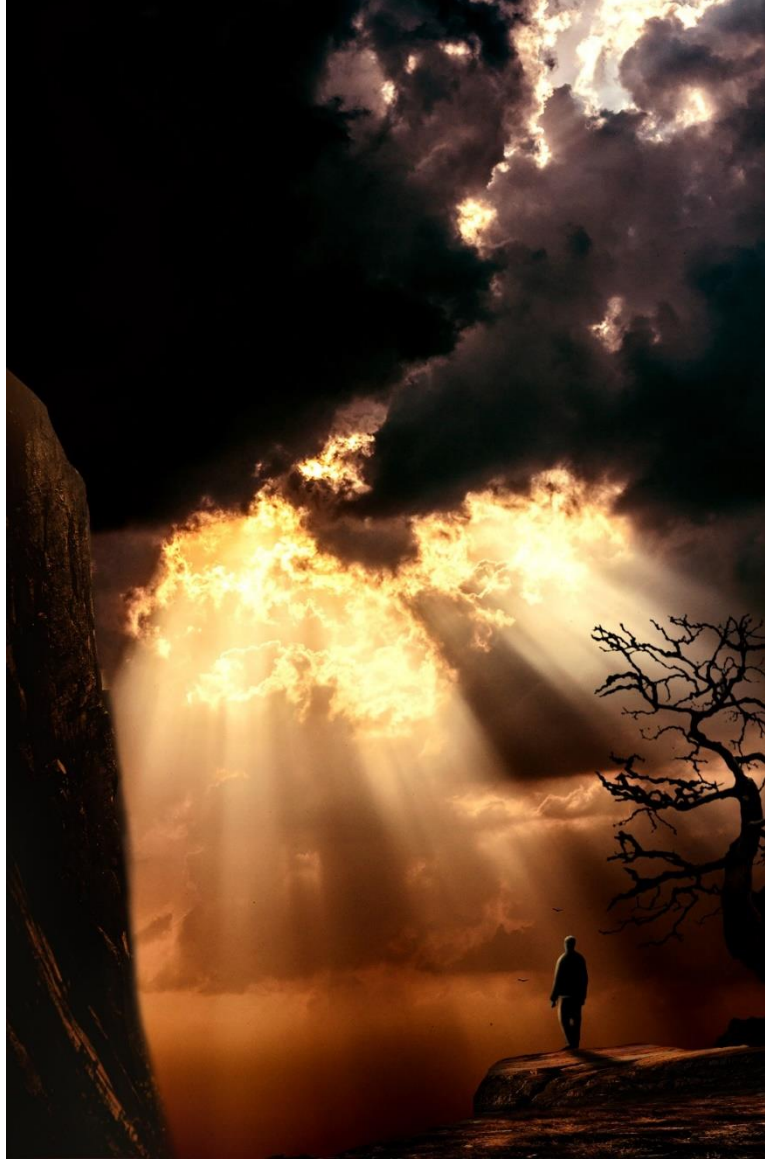
“Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma” adlı kitabında, “Binalarda Büyüklük” başlığı altında bu durumu şu şekilde açıklamıştır:

“Yapılarda yücelik için, boyutların azameti gerekli görünmektedir; zira küçük birkaç parçadan hareketle, imgelem sonsuzluk kavramına ulaşamaz. Üsluptaki hiçbir azamet uygun boyutların bulunmamasını etkili biçimde telafi edemez. Bu kuralın insanları ölçsüz ve aşırı tasarımlara yönlendirmesi gibi bir tehlike söz konusu değildir; bu kural bir uyarıyla birlikte gelir. Çünkü bir yapının gereğinden fazla uzun olması, yaratmak istediği azamet duygusuna zarar verir. Perspektif azameti yapının uzunluğunda arttırdıkça yüksekliğinde azaltacak ve bütün biçimi bir tür üçgene dönüştürecektir ki, üçgen de göz üzerinde etkisi açısından biçimler arasında en güçsüzdür. Ortalama bir mesafe boyunca uzanan iki yanı ağaçlı bir yolun, çok daha uzak mesafelere uzanan ağaçlı bir yoldan kıyaslanamayacak ölçüde daha haşmetli olduğunu her zaman gözlemişimdir.” (Burke, 2008: 79-80)

Doğumun olmadığı yerde ölüm yalnız başına bir kaostur. Kozmosun devamlılığı için ikisi bir bütün olmak zorundadır. Resim (35) de yalnızlık ve ardından gelecek olan ölüm, nesnelere anlatılmaya çalışılmıştır. Kuru ağaç dalları eski dönem resimlerinde ölümü betimlemek için kullanılmıştır. Bu resimde de kullanılan kuru ağaç dalları, yıkılmış eski bir kilise ve ardında yanıyormuş gibi görünen gökyüzü ile ölümü çağrıştırmaktadır. Figürün kuru dalların yakınında oluşu ve kiliseye karşı duruşu ölümün ne denli yakın olduğu ve bu durum karşısındaki acizliğini betimlemektedir.

Resim (36) Caspar David Friedrich’in “Deniz Kenarında Keşiş” adlı eserinin yeniden yorumlanmasıdır. Bu yorumlamada Friedrich’in kompozisyonuna sadık kalınarak, resim üç plana ayrılmıştır. Keşiş biraz daha farklı resmedilerek günümüze uygun turuncu bir kumaştan olan kıyafetiyle öne çıkmaktadır. Resimdeki en önemli fark, gökyüzünün mavi tonlarda olmasından ziyade turuncu, sarı ve kırmızı tonlarında olmasıdır. Gökyüzünün bu tonlarda ele alınışının sebebi; gelecekteki bir zaman diliminde oluşacak olan kıyamet senaryosuna atıfta bulunmak ve hikâyenin içerisindeki havayı daha kaotik göstermektir.

Resim (37) Bu çalışmada diğer çalışmalardan farklı olarak kaotik bir manzarayı soyutlamak amaçlanmıştır. Çalışmanın kapsamı, post apokaliptik dünyada oluşan bu fırtınanın içerisinden bir bakış açısıyla ele alınmak istenmiştir. Her ne kadar kapana kısılmış ve sıkışmışlık hissi olsa da ileride görünen aydınlık geçit, tıpkı tünelin sonunda görünen umut ışığı gibidir.



Resim 29: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020, Dijital Boyama, 27,5 x 42,5 cm.



Resim 30: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020, Dijital Boyama, 26 x 42 cm.



Resim 31: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020, Dijital Boyama, 27 x 18 cm.



Resim 32: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020, Dijital Boyama, 42 x 28 cm.



Resim 33: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020, Dijital Boyama, 17 x 23,5 cm.



Resim 34: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020, Dijital Boyama, 17 x 23 cm.



Resim 35: Barış ÖZYAPRAK, *İsimsiz*, 2020, Dijital Boyama, 26 x 15,5 cm.



Resim 36: Barış ÖZYAPRAK, *after Friedrich*, 2020, Dijital Boyama, 53 x 35,5 cm.



Resim 37: Barış ÖZYAPRAK, *Sandstorm*, 2019, tuval üzerine yağlı boya, 30 x 30 cm.

SONUÇ

Evren kaosla başladı ve kaos ile son bulacaktır. Bilinen bütün dinler ve mitler evrende hiçbir şey yokken kaosun var olduğunu anlatmaktadır. Kâinat yaratılmadan önce bile var olan kaos evrenin bitişinde de büyük bir söz sahibi olacaktır. Yaratılıştan bu yana kendine her alanda yer bulan bu kavram, sonla birlikte görevini tamamlayacaktır.

Bu tamamlama öncesinde kendini bulduğu alanlarda fazlasıyla irdelenen kaos kavramı, birçok uygarlığın yaratılış öykülerine konu olmuştur. Dini olaylarda Tanrı adaleti kaos ile sağladı. Felsefe alanındaki düşünürlerin fikirleri, bu kavrama yönelik farklı bakış açılarının gelişmesine neden oldu. Bilimin içinde yani fizikte yeni bir teoriye ismini verdi; “Kaos Teorisi”. Aynı zamanda sanatın bütün dallarında, üzerine eserler yazıldı ve çizildi.

Sanatın resim dalında verilen kaos temalı eserler Rönesans öncesine dayanmaktadır. Bu konuyu birçok farklı tarzda resmeden sanatçılar kimi zaman figürleri ön planda tutarak; kimi zaman da manzara ile kaosu anlatmışlardır. Dini ve mitolojik hikayeler, kıyamet senaryoları, doğa olayları, savaşlar, siyasi ve toplumsal olaylar sanatçıların kaosu anlatmak için mutlak araçları olmuştur.

19. Yy. ‘ın ilk yarısında Avrupa ‘da ortaya çıkan Romantizm akımı eserlerinin kaosun anlatıldığı en net eserler olarak adlandırmak çok da yanlış olmayacaktır. Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi gibi olayların getirdiği kaotik durumlardan etkilenen ve bu doğrultuda eserler yaratan sanatçıların yanında, düşünürlerin yazmış olduğu felsefi yazılar (yüce ve güzel estetiği), dini hikayeler, cennet-cehennem, kıyamet öncesi ve sonrası gibi konuları kaotik bir dille resmeden sanatçılar da olmuştur.

Yüce estetiği çerçevesinde incelenen doğa-insan ilişkisi manzara resmine farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Edmund Burke ve Immanuel Kant’ın “yüce estetiği” hakkında yazdıkları yazılar birçok açıdan kaos ile ilişkilendirilebilmektedir. Burke’nin “Yüce ve Güzel Estetiği” kitabında anlatmış olduğu yüceyi, alt başlıklarla irdelemiştir. Dehşet, belirsizlik, güç, yoksunluk (boşluk, karanlık, yalnızlık) sonsuzluk vb. şeklinde adı geçen kavramlara direkt olarak kaotik demek yanlış olmayacaktır. Burke’den

oldukça etkilenen ressamalar bu etkiyi geniş kompozisyonla manzara resimlerine aktarmakta gecikmemişlerdir. Bu etki bir süre sonra “İngiliz Romantik Manzara Resmi” terimini ortaya çıkartmıştır. Kaos kavramı Romantizm Akımının her alanına hâkim olsa da İngiliz ressamalar üzerindeki etkisi diğer Romantik ressamalardan ayrılmaktadır. William Turner, John Martin, John Constable gibi bazı İngiliz ressamalar eserlerini doğa-insan ilişkisi, uhrevi olaylar çerçevesinde ele alarak, resimlerinde kaosu vurgulamışlardır.

Tüm bunların ışığında kaos; geçmişte sanatta nasıl var olduysa günümüzde ve gelecekte de kendine yer bulmayı başaracaktır. Aynı zamanda sinema, enstalasyon, edebiyat gibi sanat dallarında görünürlüğünü sürdürmektedir ve sürdürmeye devam edecektir. Belki bu kavram hakkında farklı anlamlar geliştirilecek, belki de aynı konular üzerinden hiç anlatılmamış yeni hikayelere ev sahipliği yapacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Burke, E. (2008), *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, B. Gümüşbaş (Çev.), Ankara: BilgeSu Yayıncılık
- Cevizci, A. (2000), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları
- Claudon, F. (1988), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, İ. Usmanbaş-Ö. İnce (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi
- Çakmak, C. (2004), *Mantık, Matematik, Felsefe – Kaos / II. Ulusal Sempozyumu*, İstanbul: İKÜ Yayınevi
- Dellaloğlu, B. (2011), *Romantik Muamma*, İstanbul: Ayrıntı yayınları
- Dürüşken, Ç. (2004), *Mantık, Matematik, Felsefe – Kaos / II. Ulusal Sempozyumu*, İstanbul: İKÜ Yayınevi
- Eco, U. (2016), *Güzelliğin Tarihi*, A. C. Akkoyunlu (Çev.), İstanbul: Doğan Kitap
- Gleick, J. (1987), *Kaos*, İ.A. Demir (Çev.), İstanbul: Alfa Yayınları
- Gökberk, M. (1961), *Felsefe Tarihi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
- Gündüz, G. (2004), *Mantık, Matematik, Felsefe – Kaos / II. Ulusal Sempozyumu*, İstanbul: İKÜ Yayınevi
- Hesiodos, (1977), *Tanrıların Doğuşu (Theogonia)*, S. Eyüboğlu, A. Er (Çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınevi
- Keser, N. (2005), *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- Kocadoru, F. (2015), *Alman Romantizmi ve Dehanın Yalnızlığı*, İstanbul: Çizgi Kitabevi
- Krausse, A.C. (2005), *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, İstanbul: Literatür Yayıncılık
- Öndin, N. (2018), *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Öndin, N. (2003), *Biçim Sorunu-Varlıkta, Bilgide ve Sanatta*, Eskişehir: İnsancıl Yayınları
- Pischel, G. (1983), *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, H. Kuruyazıcı-Ü. Alsaç (Çev.), İstanbul:Görsel Yayınlar
- Şenyapılı, Ö. (2004), *Romantizm*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu
- Turani, A. (1992), *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Ulusoy, M. (2019), *Çürümenin Estetiği*, İstanbul: Berfin Yayınları.

Sürelî Yayınlar

Çüçen, K. (2006) *Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi*, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE) Atatürk'ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı

Gürel, Z. (1998), *Tutkunun Kaba Güce Başvurmayan Dışavurumu: Doğa Görünümleri*, Türkiye'de Sanat, Sayı: 32

Mitchell, L.G. (2015), *Edmund Burke: "Reflections on the Revolution in France"1*, İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 2

Özgenç Erdoğan, N. (2017), *Turner'in Yüce Estetiği: Edmund Burke Üzerinden BirOkuma*, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Sayı: 37

Özgenç Erdoğan, N.- Ertop, S. ve Özdemir U. (2020) *Doğa ve İnsan İlişkisi Bağlamında Caspar David Friedrich'in Manzara Resimleri*, Ulakbilge, Sayı: 45

Sütçü, Ö.Y. (2017) *Kant ve Lyotard'da Bir Farklılık Politikası Olarak Yüce*, Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Sayı: 28

Diğer Yayınlar

Uçar, S. (2010), *Kaos Teorisinin Felsefi Özellikleri* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Atalay, S. (2019), *1980 Sonrası Çağdaş Türk Manzara Resmi*, Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Eği, İ. (2019), *Romantik Resimde Pitoresk Görünüm Gökçeada ve Bozcaada Peyzajlarından Etüidler*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

<https://www.arthipo.com/artblog/sanat%20tarihi/realizm-sanat-akimi.html>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-the-last-judgement-t01927>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-the-destruction-of-pompei-and-herculaneum-n00793>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-plate-from-illustrations-to-the-bible-the-destruction-of-the-pharoahs-host-t04894>

<https://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1&sc=4>

<https://www.artsy.net/artwork/francois-boucher-triumph-of-venus>

ÖZGEÇMİŞ

Barış Özyaprak, 1993 yılında Malatya’da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Sakarya’da tamamladı. 2017 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde eğitimini tamamladı. Aynı yıl, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans eğitimine başladı. Sakarya’da yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir.