Eurasian Academy of Sciences
Eurasian Art & Humanities Journal (International Refereed & Indexed)
Eurasian Academy of Sciences
Eurasian Art & Humanities Journal
2020 Volume:13 S: 29 - 46
Published Online November 2020 (http://arthum.eurasianacademy.org)
http://dx.doi.org/10.17740/eas.art.2020-V13-02

AN OVERVIEW TO LANDSCAPE IN TURKISH PAINTING AND LITERATURE

İnci Aydın ÇOLAK*

* Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanatlar, Müzecilik Yüksek Lisans saat ücretli öğretim görevlisi, inciaydincolak@gmail.com

Received Date: 22.09.2020, Revised Date:13.10.2020, Accepted Date:05.11.2020

Copyright© 2020 İnci Aydın ÇOLAK . This is an open access article distributed under the Eurasian Academy of Sciences License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT

Landscape paintings are seen in indoors in Turkey. Most of the perspective landscapes where sea and sky meet in these paintings of unknown artists can be seen on the walls of Topkapi Palace Women's Quarters. Wall paintings in Istanbul and Anatolia indicate that perspective painting reached indoors. Training of perspective painting start in military schools at the institutional level. There are nine different painting offices established within the body of Mühendishane-i Bahri-i Hümayun which was Imperial School of Naval Engineering. It seems like time has stopped under the indirect spring light in the landscapes which was painted based on a photograph. In military schools, the main subject of the painting courses implemented for "resm-i hattî" (technical drawing) and "menâzır" (perspective) was land plots and view of nature. Academic figure training was not given in these courses. The progress of our art of painting in two forms as landscape and figure results from two different viewpoints. The landscapes that can be defined as a reflection of the sufi spirit in the Tanzimât period are transformed into an expression form of positivism as of the years of the Constitutional Period. Impressionism, which started with the return of the painters of 1914 Generation to the homeland, pushed the artists to work outdoors, and every corner of Istanbul turned into a picturesque painting. For certain, these landscapes will vary according to the perspectives of the artists on places from popular venues of the public to remote cemeteries, and their subjectivity. Within this process, description in literature corresponds to landscape in painting, painters and literary artists sometimes express the same landscape in their own languages without the knowledge of each other. During the first years of the Republic, Pera was reflected on paintings and writings accomplished by the artists together. After 1950s, abstract works has become the indicator of artist's autonomy and sometimes the starting point of abstractions could be landscapes.

Keywords: Painting, Literature, Landscape, Image, Interdisciplinarity

TÜRKİYE RESMİNDE VE EDEBİYATINDA MANZARAYA BAKIŞ

ÖZET

Manzara resimleri, Türkiye'de ev içlerinde başlar. Kimin tarafından yapıldığı belli olmayan bu resimlerde deniz ve gökyüzünün birleştiği, perspektifli manzaraların çoğu bugün Topkapı Sarayı Harem Dairesi duvarlarında görülebilmektedir. İstanbul'da ve Anadolu'da duvar resimleri perspektifli resmin ev içlerine girdiğinin göstergesidir. Perspektifli resim eğitiminin kurumsal olarak başlangıcı ise askeri okullarladır. Mühendishane-i Bahri-i Hümayun (İmparatorluk Deniz Mühendishanesi) bünyesine kurulan dokuz farklı resimhane vardır. Fotoğraftan çalışılan manzaralarda, dolaylı bir ilkbahar ışığı altında zaman durmuş gibidir. Askeri okullarda "resm-i hattî" (teknik resim), "menâzır" (perspektif) adları altında yürütülen resim derslerinin başlıca konusu arazi parçaları ve doğa görünümleridir. Bu derslerde akademik düzeyde bir figür eğitimi verilmemiştir. Bizim resim sanatımız manzara ve figür olarak iki koldan ilerlemesi iki farklı bakış açısından kaynaklanır. Tanzimat döneminde tasavvuf ruhunun bir yansıması olarak tanımlanabilecek manzaralar, Meşrutiyet yıllarıyla beraber pozitivizmin bir dışavurum biçimine dönüşür. 1914 Kuşağı ressamlarının yurda dönüşüyle başlayan izlenimcilik, sanatçıları açık havada çalışmaya itmiş, İstanbul'un her köşesi pitoresk bir resme dönüşmüştür. Elbette bu manzaralar, halkın

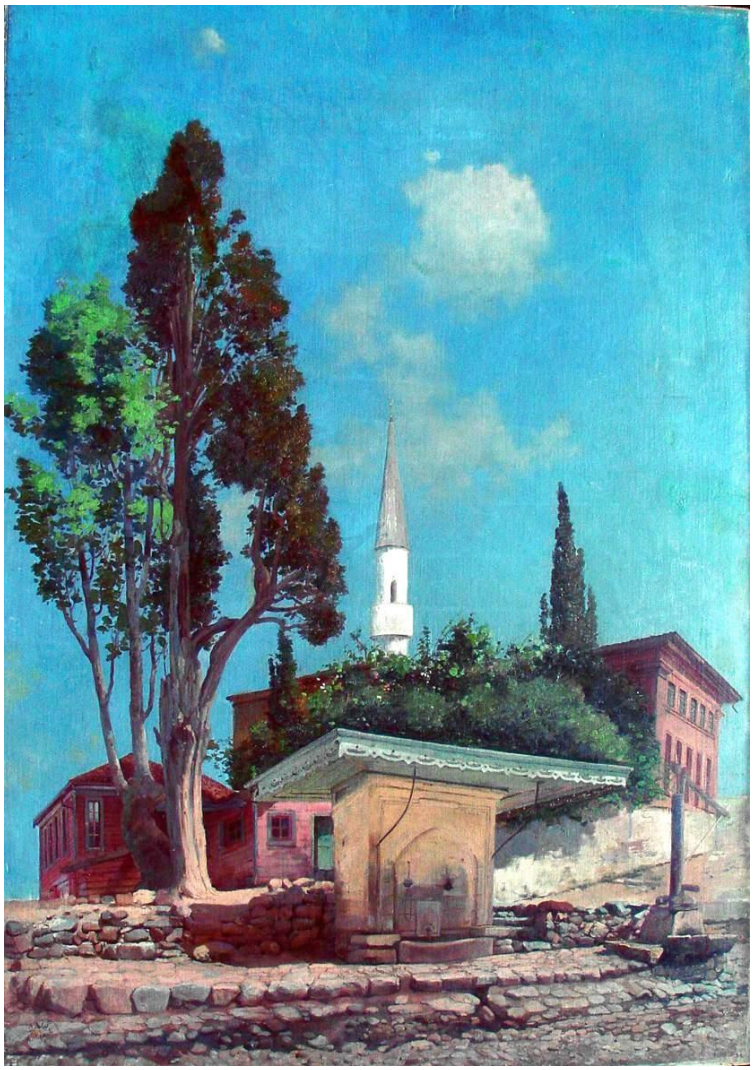
sevdiği popüler mekânlardan, ücra mezarlıklara kadar sanatçıların bakış açıları, öznellikleri doğrultusunda farklılık gösterecektir. Tüm bu süre içinde edebiyatta betimleme, resimde manzaraya karşılık gelmekte, kimi zaman ressam ve edebiyatçı birbirlerinden habersiz aynı manzarayı kendi dillerince ifade etmektedirler. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Pera, sanatçıların birlikte imza attıkları işlerle tuvale ve yazıya yansır. 1950 sonrasındaysa, soyut çalışmalar sanatçının özerklik kazandığının göstergesi olup, kimi zaman soyutlamaların çıkış noktası manzaralar olabilmektedir.
Anahtar Kelimeler: Resim, Edebiyat, Manzara, İmge, Disiplinlerarasılık

1.Tanzimat Dönemi Manzaralar /Çamlıca

Tanzimat yıllarında en ünlü gezinti yerlerinden birisi Çamlıca'dır. Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası romanı tefrika edilirken, Halil Paşa romanı resimlemiştir. Resimlerden birinde Bihruz Çamlıca Bahçesi'nde oturmuş sevdiği kadını beklemektedir. Bahçe, düzenlenmiş bir doğa parçasıdır. Bu doğa parçasının genişliği, şeriatla yönetilen bir ülkede flört etmek isteyen kadın ve erkek için bulunmaz bir fırsattır.

Resim 1: Halil Paşa, Araba Sevdası romanından bir sahne, Servet-i Fünun, 29Şubat 1311. (Bihruz Bey Çamlıca Bahçesi'nde bulunuyor idi.) Recaizade Mahmut Ekrem, Araba Sevdası, Bordo-Siyah Yayınları, İstanbul, 2003, s. 73.

Araba Sevdası, Servet-i Fünun'da tefrika edildikten sonra kitaplaştırılmış, edebiyat yaşamımızdaki ilk resimli romandır. On iki resimle yayınlanan romanda Bihruz Bey karakteri çevresinde yanlış Batılılaşma eleştirilir. Ayrıca Halil Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem'in kız kardeşi Aliye Hanım'la evlidir. Halil Paşa ve Aliye Hanım, dönemin ünlü sanatçılarına evlerinin kapılarını açmışlardır. Hamdi Kenan da saraya hediye ettiği bir resminde Çamlıca manzarasına yer vermiştir. Primitif ressamlarımızın ortak özelliğini taşıyan bu resim insansızdır.



Resim 2: Hamdi Kenan Kulları, "Çamlıca'dan Bir Manzara",1902, tuval üzerine yağlıboya, 132x80 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (TTA).

İntibah romanının Çamlıca'da bahar betimlemesi ile başlaması da, mekânın şiirselliğinin yanı sıra, pek çok sanatçının ilgisinin çektiğini göstermesi bakımından ilginçtir.

"Çamlıca öyle ibretle görülecek bir yerdir ki, insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırıp etrafına bakınırsa gökyüzünün önünde, tabiî, sınaî, fenni nice yüz bin çeşit güzelliklerden meydana gelmiş bambaşka bir âlem görür (Kemal, 1932: s.13-14). İstanbul, başlı başına bir doğa harikasıdır. Mehmed Murad'ın roman karakteri Mansur, Paris'ten İstanbul'a vapurla dönerken, Boğaz'a giriş sahnesini betimler. Turistlere heyecan veren İstanbul'un doğal güzelliği, kendisini fazla etkilemez. Mansur için İstanbul'un güzelliği cedlerinden kalan miras demektir.

"Boğaziçi'nin tabiat güzelliklerinden en az zevk duyanları bile hayran eden o güzel yalıları, dağları, ilkbahar zümrüdüyle bezenmiş, türlü türlü göz alıcı renkleri ve bilhassa erguvan çiçekleriyle minelenmiş bulunan cennet gibi bayırları vapur yolcularını çıldırasıya heyecanlandırıyordu."(Murad, 1308: s.5)

Sami Paşazade Sezai Bey'in *Sergüzeşt* romanındaki çatışmalı karakter Celal Bey, Paris'te resim eğitimi almış ve oryantalist tarzdaki tablosu, Salon'a kabul edilmiştir. Yazarlarımızın Batı'daki sanat olaylarını takip ettikleri ve bu bakışlarını romanlarında oluşturdukları karakterlerle gündeme getirdiklerine böylelikle tanık oluruz. Örneğin, Sami Paşazade Sezai Bey'in ifadesiyle:

"Resim sanatına olan üstün yeteneği, uygarlığın yüceltici eğitimi sayesinde özlediği yüksek konuma ulaşarak, Boğaziçi'nin sevdalı bir hüzün içinde akan sularına kapılmış bir üç çifte kayık, içinde ince yaşmaklarından gül rengindeki yanakları kıvılcımlar saçan parlak siyah gözleri görünür iki hanım, kenarları saçaklı bir şalla örtülü kayığın arkasında bir haremağası resmi yaparak, Salon'a takdim etmişti. Oradaki jüri, Jerom'un bu yetenekli öğrencisini beğenerek, yalnız Boğaziçi'nin maviliği ve gökten başak demetleri gibi dökülen ışığın bolluk ve parlaklığının çok abartmalı resmedildiğinin yerdikleri zaman, (Celal Bey, jüri üyelerine) bir mektup yazarak, 'Dikkatle bakılsa, tabiatüstü uçuşan ulvi varlıkların gözle görülecek kadar şeffaf olduğu nurlu bir semanın altında neşeyle uzanan şarkın ışıklı bir gününde, hiçbir rengin mübalağa edilmesi kaabil olmayacağından söz ederek yapıtını Salon'a kabul ettirmek mutluluğuna ulaşmıştı."(Sezai, 2003: s.70-71)

Celal Bey'in Gerome'un öğrencisi olması ve Paris'te resim eğitimi görmesi, aynı yıllar Paris'e giden Osman Hamdi Bey'i akıllara getirir. O da Paris'e gittiğinde Gerome'dan ders almış ve oryantalist konularda çalışan bu ressamdan Batılı resim tekniğine ilişkin pek çok şey öğrenerek yurda dönmüştür.

2. Meşrutiyet Döneminde Manzaralar

Meşrutiyet yıllarında Boğaziçi ve Adalar, hem şehrin dışında hem de içinde olmaları nedeniyle popüler mekânlara dönüşür. Servet-i Fünun romanında adı geçen semtler, Pera, Nişantaşı, Şişli, Boğaziçi, Tarabya, Büyükada olup, Meşrutiyet resmine de yansımıştır. Alışveriş, tiyatro ve konserleri izlemek için en ideal yer Pera'dır. Aşk-ı Memnu'da Firdevs Hanım ve kızları sıklıkla buraya gelirler. Nihal, ilk çarşafını Beyoğlu'ndan almıştır. Roman kahramanlarının kimileri sıkıntı gidermek, rahatlamak için, kimileri de gösteriş yapmak ve flört etmek için Pera'ya giderler. Amaç ne olursa olsun, bu mekânlar kimsenin kimseyi rahatsız etmeden hoşça vakit geçirebileceği alanlardır. Ayrıca İstanbulluların, kışın Pera, Şişli, Nişantaşı'nda yazın da Adalar'da kaldığı bilinir. Kır gezisine Aşk-ı Memnu'da "sahra alemi" denir. Behlül Göksu gezisi için " Yarın büyük bir sahra alemi var" der. (Kavcar, 1985: s.237) Firdevs Hanım ve kızları bu mekânların en tanınmış isimleridir.

Kağıthane deresi, on beşinci yüzyıldan itibaren bir mesire yeridir. Mizancı Murad, arabalarla gidiş geliş sırasında kadın ve erkekler arasında işaretleşmeler ve mektuplaşmalar olduğundan söz eder. Önemli bir piyasa yeridir. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil, arkadaşlarıyla Kağıthane gezisine çıkar. Göksu, Servet-i Fünun romanında adı çok geçen yerler arasındadır. Kağıthane'deki arabaların yerine burada sandallar geçer (Kavcar, 1985: s.241). Sandallar arasında çiçek, mektup ve söz alışverişi yapılır. Zengin koca bulmak isteyen genç kızların burada gezintiye çıkması adetten olmuştur. Kadınlar peçelerini açabilmekte, beğendikleri erkeğe yüzlerini gösterebilmektedirler. Boğaziçi, popüler mekânlardan birisi olarak roman ve resimlerde sıkça karşımıza çıkar. İçine yaklaşık elli kişinin sığabildiği "pazar kayığı" adı verilen ulaşım araçları, Meşrutiyet döneminde orta halli halk tarafından sıklıkla kullanılır. *Aşk-ı Memnu* romanında bu kayıkların adı geçer. Ayrıca Bihter ve Adnan Bey, bu kayıklardaki bir gezi sırasıda tanışırlar. *Aşk-ı Memnu* Boğaziçi'nde geçer . Mekan, Adnan Bey'in Boğaziçi'ndeki gösterişli yalısıdır. *Menekşe* romanındaki Müjgan ile Pertev'in ilk fiziksel yakınlaşmaları bir kayık gezisinde gerçekleşir. Kayık gezintileri bir yanıyla İslami geleneklerin ve kuralların esnediği, kadın ve erkeklerin flört edebildiği bir ortam hazırlar.

Eylül romanında Süreyya'nın en büyük hayali, Boğaziçi'nde yalı tutarak yaz mevsimini burada geçirmektir.

"Ah bu çöl! dedi. Şimdi, Boğaziçi'nde ya da Adalarda olduğumuzu düşün… Deniz yok mu, deniz… En sıcak havalarda bile insana can verir! Serin… Mavi… Tatlı… Oysa burada, poyraz çıkacak diye ta saat sekizi, dokuzu beklemek gerek. Duman, duman… Külhan gibi! Sonra, manzaranın dar sınırı, değişmez rengi… Düşün Suad: Bir sandalımız olurdu. Sabahları erken, ya da akşamları geç vakit sen şemsiyeni kapardın, ben küreklere sarılırdım… Mehtap olsun, olmasın, oranın geceleri ne güzeldir."(Rauf, 2000: s.206)

Suad'ın babasından alınan borç parayla yalı tutulur. İçinde piyanosu da bulunan yarı döşeli yalı Pazarbaşı'ndadır. Diğer semtlere sandal gezisi yaparlar. Servet-i Fünun romanında adı geçen başlıca gezinti yerleri Tarabya, Kalender, Bebek, Emirgan, Yeniköy, Paşabahçe ve Kanlıca'dır. *Aşk-ı Memnu* romanında Mlle de Courton; Nihal ve Bülend'i Bebek Bahçesi'ne götürür. Behlül, Emirgan Rıhtımı'nda haftalarca bir kızın peşinden koşar. Bir başka gün, Boğaziçi'nini kuzey doğusunda ormanlık bir tepe olan Alem Dağı'nda kadınlarla gönül eğlendirir. Bentler[1] Firdevs Hanım ve kızlarının sıklıkla gittikleri yerler arasındadır. Yine aynı mekanda Suad ve Süreyya çifti de gezmektedir.

Seval Şahin, Servet-i Fünunculardaki Boğaziçi merakını şu sözlerle anlatır:

"Ressamlar, İstanbul'un tarihi mekanlarını ve Boğaziçi kompozisyonlarını işledikleri başlıca konu haline getirir iken, Servet-i Fünuncular da eserlerinde bunları bir ressam edasıyla çizmekten kaçınmıyordu. Ressamlar, fotoğraflardan kopya ettikleri tabloları sergiler iken, Servet-i Fünuncular da fotoğrafların altına onları kelimelerle resmetmeye çalışan şiirler yazıyordu." (Şahin, 2002: s.18)

Mehmet Rauf, Tarabya'da altı yıl kadar deniz subayı olarak çalışmıştır. Bu nedenle Tarabya'ya eserlerinde sıkça rastlarız. *Böğürtlen* romanında Pertev, Büyük Ada'dan Tarabya'ya gelir. Bir kızla aşk yaşar (Kavcar,1985: s.244) Meşrutiyet döneminin ünlü kalemi Tevfik Fikret, şiirlerindeki protest havayı resimlerinde yansıtmaz. Şiirlerinde toplumu düşünmüş ama resimlerinde inzivaya çekilişini görselleştirmiştir. Bu nedenle Fikret ikilemi ve buhranı simgeler. Tevfik Fikret (1867-1915) yılları arasında İkinci Abdülhamit'in saltanat döneminde (1879-1908) ürün vermiştir. İstibdat döneminde yaşamıştır. Mekteb-i Sultani'de Fransız düşünürlerin kitaplarını okumuştur ama dayısının kızı Nazime Hanım'la evlenmiştir.Zaten Edebiyat-ı Cedide, "kaçış" olgusunu hedefler. Doğayı şiire sokarken, doğayı ressam inceliğiyle sözcüklere yansıtırlar. Pitoresk ve melankolik bir üslup sergilerler. Doğa, ruhlarının aynasıdır. Bu nedenle sembole dönüşür. Yasak sözcükleri aşmanın yolu da sağlanmış olur.

Meşrutiyet yıllarında resim ve edebiyatın ortak manzaraları betimlediklerini en güzel Hilmi Ziya Ülken ifade eder:

"Henüz memleket havası dekordan ileri gidemiyordu. Şevket Bey, cami avlularında, çinilerde eski Türk dünyasını görüyordu. Ahmet Refik'in tarihte, Fecr-i Ati'nin edebiyatta aradıkları şeyi onlar da resimde buldular: Ada plajları, Çamlıklar, Kalamış koyunda sabah, cami avluları." (Ülken,1942: s. 32-33.)

Meşrutiyet döneminin ünlü mekanlarından birisi olan Tepebaşı'dır. Tepebaşı Şehir Tiyatrosu yanmadan önce çevresinde büyük bir bahçe ve gazinoyu barındırmaktadır. Bir kuruş duhuliye vergisi (bir yere girmek için verilen para) ödenerek girilen Tepebaşı Bahçesi'nde insanlar yürüyüş yapar, masa başında oturanları ve kendileri gibi yürüyüş yapanları izlerler, orkestranın çaldığı parçaları dinleyerek çekip giderler. Fecr-i Âticiler'in toplanma mekanlarından birisi de Tepebaşı'dır. Burada canlı bir sanat ortamı vardır. Refik Halit Karay o günleri şöyle anlatır:

"Biz de gençliğimizin ilk yıllarında Tepebaşı bahçesine devam edenlerden idik. (Fecriati)nin birçok simasını - şimdi geriye dönüp bakınca - bu bahçenin bir masası etrafında toplanmış, birbirlerine eserlerini okurken görmekteyim. Tepebaşı, şöyle böyle edebiyatımıza girmiş bir bahçe idi."(Karay, tarihsiz)

Refik Halit Karay, Tepebaşı'nın popüler olma nedenlerinden birini 'libido'ya bağlar. Erkek ve kadının rahatlıkla yan yana oturabildiği, her dinden ve milletten kadının bulunduğu bu canlı ortam, Fransız romanlarındaki kadın karakterleri canlandırmaya müsait bir zenginliktedir. Karay, sanatçıların

[1] Belgrat Ormanı'nın güneyinde bulunan ve imparatorluk zamanında şehre su vermek için yapılan su bentlerinin bulunduğu yer.

Küllük yerine Tepebaşı Bahçeleri'ni seçmelerinin en önemli nedenlerinden birinin bu olduğunu söyler. Açık ve kapalı sahneleri bulunan gazinonun şarkıcıları ünlüdür. Halit Ziya Uşaklıgil'in ünlü romanı *Mai ve Siyah* Tepebaşı Bahçesi'nde başlar. Olayların Aynası'nın onuncu yılı şerefine yazarlar için bir şölen verilmektedir. Romanın baş karakteri Ahmet Cemil'i bu ortamda tanırız.

Resim 3: İbrahim Çallı, "Tepebaşı Bahçesi", duralit üzerine yağlıboya, 49x55 cm, Meltem Akverdi Koleksiyonu.

"İşte bu gece. Tepebaşı Bahçesi'nde yazı kuruluna o şölen veriliyordu. Çağrılılar; Olayların Aynası gazetesi yazarlarıydı. Bütün bu gençler, dört saat durmadan içmişler, bir saat durmadan yemişlerdi." (Uşaklıgil, 1977, s.9.)

Yazar arkadaşlarından ayrılarak bahçenin yüksek bir noktasına geçen Ahmet Cemil, burada sıkça çalan bir valsi dinlemeye başlar. Romanın başlangıcından bitişine dek Ahmet Cemil'in düşlerini simgeleyen bu metafor, eserin kurgusunda da önemli bir yerdedir. Kendisini bulunduğu ortamdan soyutlayan Ahmet Cemil, Tepebaşı Gazinosu'nda eğlenenlerden ayrılarak, valsin eşliğinde kendi düşlerinin ışığını yaşamaktadır. Ahmet Cemil, kalabalığın ortasında ama kalabalığın dışındadır. Hem karakterin yabancılaşması hem de çevresini bir tablo izlermişçesine gözlemleyerek aktarması bize İbrahim Çallı'nın yaptığı Tepebaşı resmini anımsatırken, tabloyu sanki Ahmet Cemil'in gözleriyle görürüz:

"Ta ötede, döner bir tablonun yalnız bir bölümü gibi gözünün önünden akıp giden şu gezinenlerle, ağaçların arasında öbek öbek oturan bütün bu kalabalıklaonun bir benzerliği mi vardı da, gitsin o topluluğun içine atılsın? Ahmet Cemil, bu dünyada tüm insanlardan uzak, tüm insanlara yabancı değil miydi?" (Uşaklıgil, 1977: s.28). Çallı bu resminde Tepebaşı'ndaki yaşamı duyumsatmaya çalışır. İzlenimcilik etkisinde fırça vuruşlarını kullansa da figürden tam olarak vazgeçmemiştir. Figürlerin her biri kendi iç dünyalarına dalmış gibidir. Çallı'nın figürleri izleyiciyle bağ kurmaktan kaçınırcasına sırtı dönük resimlenmiştir. Böylelikle vurgu mekana, insanların giyimlerine ve sosyal ortama yapılmıştır. Sanki onları izleyen Ahmet Cemil, biraz yukarıda, bu ortama ne denli yabancı olduğunu düşünmektedir.

Aynı mekân Nabizade Nazım'ın romanında karşımıza çıkar: "Hep birlikte, pazar gecesi Tepebaşı tiyatrosunda verilen baloya gitmişlerdi. Suphi dans bilmediğinden şöyle bir köşeye çekilmiş ortalığı seyrediyordu. (Nazım, 2003: s. 147.)

Ayrıca *Mai ve Siyah* romanında, Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil burada bir köşeye oturarak şiir çevirisi yapar, şiir yazarlar. Meşrutiyet yıllarıyla birlikte 1914 kuşağı sanatçıları özellikle dış mekân tasvirlerinde İstanbul'un şiirsel köşelerini ele alırlar. Bu tutum, Fecr-i Âti'nin sembolik ve kapalı diline karşılık gelir

3. Sembolik Manzaralar/ Mezarlıklar ve Kızıl Havalar

1914 kuşağı ressamları nesnel dünyayı bir anlamda öznelleştirerek, izleyiciyi dünyayı kendi gözlerinde bakmaya davet eder. Benzer bir bakış Fecr-i Âti (1909-1912) sanatçılarında da yer alır. Sanatta tabuları yıkmayı hedefleyen grup 1912 yılında dağılmıştır. "Sanat şahsi ve muhteremdir" sözüyle edebiyat dünyasında adlarını duyurmuşlardır. Fransız sembolistlerinden etkilenen Fecr-i Ati'ciler, 1914 yılında Paris'ten dönen ressamlarımızın resimleriyle benzerlik gösterir. Fecr-i Ati üyelerinin şiirlerindeyse izlenimci resimlerdeki gibi manzaralar ağırlıkta olup, gün doğumu ve gün batımı saatleri yansıtılmaktadır. Tanpınar'a göre özellikle Ahmet Haşim, an'ı yakalama konusunda izlenimci ressamlar gibi çalışmaktadır. Fecr-i Âti edebiyatının önemli isimlerinden Ahmet Haşim, şiirlerinde simgeci ve kapalı bir anlatım biçimini tercih etmiştir. Özellikle gün batımı saatleri, sanatçının yarattığı imgeler dünyasına zemin hazırlamış ve iç dünyasını imgelerle yansıtmıştır. Bu açıdan baktığımızda Merdiven onun şiir anlayışını yansıtmaktadır. Doğayı yansıtırken kendi öznelliğinin süzgecinden damıtılan sözcükler, ressamın tuvalindeki renkleri andırır:

***Resim 4**:* Avni Lifij, "Mezarlık", kontralit üzerine yağlıboya, 58x47 cm, Prof. Şazi Sirel- Ayten Sirel Koleksiyonu.

"Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden,
Eteklerinde güneş rengi bir yığın yaprak

Ve bir zaman bakacaksın semaya ağlayarak…
Sular sarardı…yüzün perde perde solmakta
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta
Eğilmiş arza, kanar, muttasıl kanar güller
Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller,
Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?
Bu bir lisan-ı hafidir ki ruha dolmakta
Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta"(Haşim, 2013: s. 197)

Şiirde yer alan kızıl havalar, suların yanması, güneş rengi yapraklar birer imge olmalarının yanı sıra izlenimci etkilerdir. Şair renk geçişlerini sözcüklerle yakalamıştır. Hayatın kendisi merdiven imgesiyle anlatılırken, sonbaharla birlikte yaklaşmakta olan ölüm anımsatılmak istenir. Doğanın canlılığı birer birer yaprak olmuş dökülürken geçmiş günlerimizi işaret etmektedir. Tıpkı izlenimci paletteki gibi renkler iç içe geçmiştir. Kızıl havaların suda yansıması farklı renk geçişlerini gösterirken sanatçının bunalımlı ruh halini yansıtmaktadır. İmkansız aşkı simgeleyen gül ve bülbül metaforu, şairin çizmeye çalıştığı hüzünlü atmosferi vurgularken, son beyitte yer alan gizli dil Haşim'in imgeler dünyasıdır.Şiirdeki bu imgeler Avni Lifij'in resimlerinde karşımıza çıkar. İzlenimciliği lirik bir dille yansıtan Avni Lifij, "Mezarlık" adlı resminde gün batımının kızıllığını bir mezarlık sahnesinde kullanmıştır. Benzer bir manzaranın fotoğrafını çeken sanatçı resmi yaparken fotoğraftan da yararlanmış olmalıdır. Ölümsüzlüğü ifade eden ve mezarlıklarla özdeşleşen servi ağaçları resmin arka planında kızıl güneş ışıklarında silikleşmiştir. Haşim'in şiirinde yer alan merdiven simgesi, resimde izleyeni kırık dökük mezar taşlarına doğru yönlendirirken, tüm ortam kızıl bir ışığın altındadır. Konturlar netliğini tam kaybetmemiş olsa da ışık, nesneleri puslu göstermiştir. Kızıl havalar gün sonunu, mezar taşları da yaşamın sonunu anlatmak için birer simge nesne olarak kullanılmıştır.

Haşim resimden anlamanın ressamlara has olmadığını belirterek Baudelaire'i örnek gösterir. Nurullah Berk'e göre Avni Lifij, şair bir ressamdır. Tanpınar ise Ahmet Haşim'in yaratılışta ressam olduğunu ifade eder.

"Gün bitti. Ağaçta neş'e söndü.
Yaprak âteş oldu. Kuş da yâkut.
Yaprakla kuşun parıltısından
Havzın suyu erguvâna döndü." (Haşim, 2013: s. 264)

1914 kuşağı sanatçılarının sanatta öznelliği vurgulamaları, modernizmin işaretlerindendir. Osmanlı ve Cumhuriyet arasındaki eşiği temsil eden bu grubun İzlenimciliği tabiatı temâşa geleneğinden kaynaklanmaktadır. Bu grupla birlikte ilk kez konu çeşitliliği gelişir. Hoca Ali Rıza'nın açık hava resimleriyle Paris deneyimlerini birleştirmişlerdir. Mimesisi reddetmiş, öznelliği ortaya koymuşlar, Türkiye resminde modernizmi başlatmışlardır. "Öznellik, süjenin, modelin bütün ruhunu, şahsiyetini meydana koymaktır."(Galip Bahtiyar) Sanat sivilleşme yoluna girer. Sarayın ve askerlerin tekelinden kurtulur. Sanatın asıl alımlayıcısı halktır. Bu nedenle halkın hoşuna gidecek sahneler resimlerler. (Ada peyzajları, çamlar, koylar...) Ülken'in ifadesiyle Fecr-i Âti'nin edebiyatta aradıkları şeyi onlar resimde bulurlar.

4. Savaş Yılları Manzaralar

Kurtuluş Savaşı yılları, tüm halkı etkileyen başlıca konu savaştır. Dolayısıyla sanatçılar da bu konuyu ele aldıkları yapıtlar üretirler. Edebiyatta hamâsi şiirler ağırlığını koyarken, resimde figüratif savaş sahneleri karşımıza çıkar. Tüm bu kaotik ortamda ada, yine kurtarılmış bir bölgedir. Halide Edip Adıvar, savaş ve kadın konuları üzerinde durduğu eserler de kaleme almıştır. *Raik'in Annesi* (1913) romanında ideal kadın betimlemesi yapmıştır. Romanın adından da anlaşılacağı üzere kadın "annelik" vasfıyla ön plana çıkar. Romanın ikinci baskısı (1924) Cevat Şakir Kabağaçlı (Halikarnas Balıkçısı) tarafından resimlenmiştir. Cevat Şakir Kabaağaçlı, dönemin popüler kadın dergilerinden *Süs* dergisi için resimler de yapmıştır.Refika, kocası

tarafından aldatılan, buna karşın ailenin birliğini korumak adına boşanmayan, okuyan, piyano çalan idealize edilmiş bir kadındır. Yazar, onun tekilinde tüm kadınların bu meziyetlerle donanması gerektiğini vurgular. Heybeliada'da geçen romanda Refika'nın yer aldığı bir sahne, İbrahim Çallı'nın aynı tarihte yapılmış bir resmine konu olmuştur.

"Bununla beraber birkaç dakika yürüdüm. İki küçük çam arasına bağlanan bir hamak ile yere acele ile atılmış bir kitap, aradıklarımın pek yakında olduğunu tahmin ettiriyordu. Gerçekten birkaç adım daha yürüyünce göründüler. Refika yüzünü denize çevirmiş, gökyüzünün maviliğinden, narin beyaz bir bulut gibi ayakta duruyordu." (Adıvar, tarihsiz: s.185)

Resim 5: İbrahim Çallı, "Hamakta Uzanan Kadın" , 1912, ahşap üzerine yağlıboya, 38x70 cm, SSM Resim Koleksiyonu.

Bu dönem romanlarında en çok karşımıza çıkan sayfiye de Büyük Ada'dır. İstanbul'un gürültüsünden keşmekeşinden kaçmak isteyenler buraya gelir. Ada aynı zamanda geniş çam ormanlarıyla tedavi yeridir. Necip, Süreyya ve Suad'a göre, yazın gidilecek en güzel yer adalardır. Böğürtlen romanı Büyükada'da geçer. Nihal dinlenmek için on beş günlüğüne Heybeliada'ya gider. 1912 yılında İbrahim Çallı tarafından yapılan "Hamakta Uzanan Kadın" resmi hem konu ve zaman hem de bağlam bakımından romanla benzerlik gösterir. Mekân, aynı romandaki gibi Heybeliada'nın çamlık ormanlarıdır. Hamakta uzanan kadın, Refika gibi betimlenmiştir. Sanki az sonra Mansur onu çağıracak, o da kitabı yere bırakıp onun peşinden gidecektir.

5. Cumhuriyet Yılları İstanbul Manzaraları

Sanatçı, yaşadığı ve ürettiği yeri eserlerine yansıtır. İstanbul, sanatçıların birlikte ürün verdikleri en verimli topraklar, Pera ise bu toprakların merkezidir. Tarihsel arka planıyla Kapalıçarşı, liman, kahveler, plaj ve Karacaahmet, tarihi dokusu ile birlikte değer kazanır. Bu mekânlar, hem halkın yaşam biçimine göndermede bulunurken, insan bu mekânın vazgeçilmez bir unsuruna, tamamlayıcısına dönüşür.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, sanatçıların en sık gittikleri mekânlar Pera'da zenginleşerek varlıklarını sürdürür. Cihat Burak, Orhan Veli, Sait Faik Cumhuriyet Meyhanesi, Haçik'in yeri gibi yerlerde içmekte, edebiyat sohbetleri yapmaktadırlar. Orhan Veli'nin şiirine, Cihat Burak'ın resmine yansımasının nedeni, Pera'nın sanatçılar için ortak bir manzara olmasından başka bir şey değildir. Hatta bir gün içerlerken, Orhan Veli, "Galata Köprüsü" şiirini Cihat Burak'a hediye etmek istediğini söyler. Cihat Burak, bu kadar değerli bir insan olmadığını

ifade edip hediyeyi reddeder. Orhan Veli, Burak'ın bu yanıtı karşısından sessiz kalır. Sonraları Cihat Burak, yaptığına pişman olur ve "İnsanın gönlü sevgiye hep açık olmalıdır." der.

***Resim 6*:** Cihat Burak, "Galata'dan", 1943, duralit üzerine yağlıboya, 24 x 21cm./Nesrin-Ahmet Esirtgen Koleksiyonu

"Dikilir köprü üzerine,
Keyifle seyrederim hepinizi.
Kiminiz kürek çeker, suya suya ;
Kiminiz midye çıkarır dubalardan;
Kiminiz dümen tutar mavnalarda;
Kiminiz çimacıdır halat başında;
Kiminiz kuştur, uçar, şairane;
Kiminiz balıktır, pırıl pırıl;
Kiminiz vapur, kiminiz şamandıra;
Kiminiz bulut, havalarda;
Kiminiz çatanadır, kırdığı gibi bacayı,
Şıp diye geçer köprünün altından;
Kiminiz düdüktür, öter;
Kiminiz dumandır, tüter;
Ama hepiniz, hepiniz...
Hepiniz geçim derdinde.
Bir ben miyim keyif ehli içinizde?
Bakmayın, gün olur, ben de
Bir şiir söylerim belki sizlere dair;
Elime üç beş kuruş geçer;
Karnım doyar benim de."(Kanık, 2008: s118.)

6. Liman

Bir liman kenti olan İstanbul'un denizi ve deniz emekçisiyle resme ve edebiyata yansıması kaçınılmazdır. İnsanı çevresiyle bir bütünlük içinde değerlendiren Sait Faik, İstanbul'un simgesi denizi, öykülerinde sıklıkla kullanır. Tek romanı *Medarı Maişet Motoru*, Burgazadalı balıkçıların yaşamını anlatır ve romanın kapak resmi Yeniler grubu ressamlarından Agop Arad tarafından yapılmıştır. *"Vapur"* adlı öyküsünde vapuru bir insan gibi düşünür. Vapurun içinde yaşananlar, bu nesneyi kişileştirmesine neden olur."Dün ona Galata rıhtımında rastladım. Çelik ve demir vücuduyla hassas bir sporcuya benziyordu. Çıplak ayaklı bir küçük serserinin yanı başındaydı. Halatlarının bağlandığı demirlerden birine ayağımı dayadım ve elimi çeneme koyarak onu seyrettim" (Abasıyanık, 2001: s.127)

Resim 7: Namık İsmail, "Liman /Kayıklar", tuval üzerine yağlıboya, 79 x 57 cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Sait Faik'in öykülerinde insan, nesneyi anlamlı öğeye dönüştüren temel unsurdur. Sözü edilen vapur aynı zamanda, insanların anılarının, özlemlerinin, düşkünlüklerinin anlatıldığı bir anılar yumağıdır. Sait Faik Abasıyanık'ın *"Mavnalar"* öyküsündeyse, "mavna" iki işçinin dostluğunu simgeleyen güdücü bir motiftir.

"Motorun arkasında mavnalar doluydu. Üzerine muşambalar örtülmüştü. Muşambaların altında buğday, mısır, arpa, hububata benzer bir yumuşaklık vardı. Amelenin kafasından Köprü'nün üstünden, son mavnanın içine, içlerinde buğday olduğunu tahmin ettiği yumuşaklığa atlayıvermek geçti"(Abasıyanık, 2001: s.166). Yine öykünün ilerleyen bölümünde benzer bir motif dikkat çeker. Hamalların çocuk yanları, hayalleri, özlemleri "mavnalar"la gösterilir. Yazar bununla bize insanın insanla değer kazandığını anlatmak ister. Aynı odada yaşayan işçilerin biri çımacı, öbürü de değirmende çalışan bir işçidir. Günün birinde yolları ayrıldığında "mavnalar" yine karşılarına çıkar. Ama ikisi de mavnalar karşısında durgun bir ruh hali içindedir.

"Tam o sırada sakin suların içinden patırtılı bir motor sesi geldi. Ve ardında belki ona yakın mavnalar. İçlerinde yine buğday vardı. Amele ta altlarından geçen tepeleme buğday yüklü mavnalara baktı. Fakat, içine, içlerine atlamak arzusu ilk defa olarak gelmedi" (Abasıyanık, 2001: s.169). Kahveler, Cumhuriyet döneminde de ortak yaşam alanları olarak mahalle kültürünün devamı niteliğinde varlıklarını sürdürmeye devam eder. Günlük siyaset tartışılır, tanışlar görülür, ufak tefek tartışmalar yaşanır. Mevsimsel farklılığı bir kenara bırakırsak, Sait Faik de Nazmi Ziya gibi, kahveleri sanatına konu edinmiştir. İki sanatçı da kahve müdavimidir.

"Yazın bu küçük mahalle kahvesinin bahçesine sık sık gittiğim için, karayelin, tipinin çılgınca savrulduğu akşam, içeriye girdiğim zaman yadırganmadım. Kahve, sapa bir yerde idi. Yapraklarını dökmüş iki söğüt ağacı ile üzerinde hâlâ üç dört kuru yaprak sallanan bir asmayı kar öyle işlemişti ki bahar akşamları, yaz geceleri pek sevimli olan bahçenin mora kaçan beyaz bir ışıkla dibinden aydınlık haldeki güzelliğine, girerken şöyle bir göz attığım halde , camın kenarına yerleşip de buğuları silince uzun zaman daldım, hem sevdalandım" (Abasıyanık, 1954: s.3). Yaz sıcağının bunaltıcı havasını bir ölçüde atlatabilmek, kadınlı erkekli sosyal ilişki yaşayabilmek için plajlar halkın yaşamında önemli yer tutar. Bu nedenle plajlar, içinde yer alan kalabalığıyla birlikte resme ve edebiyata yansır.

"Plaja temizlenmek, bir şeylerden silkinmek, ferahlanmak için mi koştum. Hayır, yalnız mahzenden çıkar çıkmaz, kuyudan sıcağa çıkarılmış bir testi gibi terlemiştim. En çok kafam terlemişti, parmaklarımı saçlarımın diplerine sürdüm. Tırnaklarımın ucu tarafından emilen, yahut bana emilir gibi gelen bir ıslaklık duymuştum. Elime baksam bu ıslaklığın ter olmadığını, tepemden kan sızdığını anlıyacakmış gibi oldum. (…) Deniz suyu iyi geldi. İyi gelmesi de mühim bir şey değil. Yalnız şunu anladım da rahatladım ki , kafamdan sızan kan değil, termiş. Öyle olsa deniz kıpkırmızı kesilirdi. İşte deniz suyunun yalnız bu faydası oldu. Yoksa hâlâ şakaklarım zonkluyordu. Hâlâ serinliğin, denizin içinde terliyordum." (Abasıyanık, 1954: s.17)

Resim 8: Ömer Adil, "Plaj", tuval üzerine yağlıboya, 37x 50,5 cm, Doğan Paksoy Koleksiyonu.

Faruk Nafiz Çamlıbel, "Karacaahmet" şiirinde bu yeri ölümün simgesi olarak ele alırken Nazmi Ziya resminde zıtlıkları bir arada kullanır. Sarı yapraklar- yeşil yapraklar; mezar taşları- ayak üstü konuşan insanlar, ölüm ve yaşamın birbirinin devamı olduğu düşüncesini uyandırır.

"Karacaahmedin ıssızdır yolu,
Ve içi bir tabut kadar serindir.
Taşların boşluğa açılan kolu
Sevmeye kanmadan ölenlerindir

Karacaahmette güneş geç doğar,
Ve iner geceler akşamdan erken,
Taşına yaslanıp dinlenenler var,
Sindiler görünce bizi geçerken." (Çamlıbel, 1966: s.72-73)

Resim 9: Nazmi Ziya, "Karacaahmet", 1933, tuval üzerine yağlıboya.

Resimdeki bu diyalektik, şiirde yerini hüzne bırakır. Ölüm, kalanlar için acı, gidenler içinse yarım bırakılmış sevdalardır.

7. Anadolu Manzaraları

Anadolu gerçekçiliğinin önemli isimlerinden Yaşar Kemal'in öykü ve romanlarında ele aldığı konular, toplumsal gerçekçi ressamların eserlerine kendi üsluplarıyla yansımıştır. Neşet Günal, Yaşar Kemal'in eserlerini tuvale aktarırken, edebi eserleri bambaşka bir dille yeniden oluşturmuşlardır. Üç sanatçıda da ortak değerler emek, adalet, adaletsizlik karşısından mücadele azmidir. Yine üç sanatçıda da bağlam Anadolu topraklarıdır.

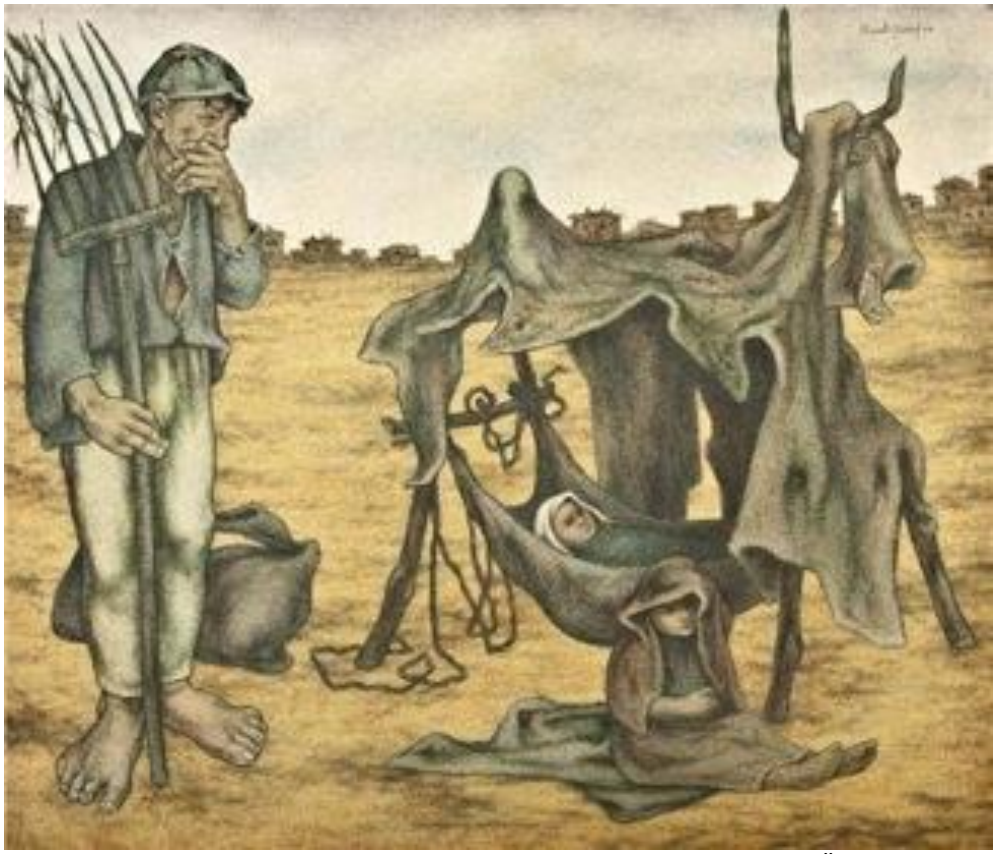
Yaşar Kemal'in *Bebek* öyküsü Neşet Günal tarafından resimlenmiştir. Yaşar Kemal ve Neşet Günal da halk yaşamından sahneleri resimler. Özellikle Anadolu köylüsünü ele aldığı resimlerde emek ve emekçiler başlıca temalardır. Çalışma koşullarının olumsuzluğu, bakımsızlık, genç yaşlı demeden köylüleri ölümle burun buruna getirir. Anadolu gerçekçiliğinin önemli temsilcilerinden Yaşar Kemal'in öykülerinde, Neşet Günal'ın resimlerinde emeğin yanı sıra ölüm de sıklıkla karşımıza çıkan temalardandır. Bu bağlamda Yaşar Kemal'in *Bebek* öyküsü ile Neşet Günal'ın (1923-2002) "Sorun" adlı resmini birlikte ele alınabilir.

Güneyde köylülerin çalışma koşullarının yansıtıldığı *Bebek* öyküsünde tema ölüm çevresinde örülür. Bu ölüm ecelle değil, yoksulluk ve bakımsızlıkla birlikte ırgatların ensesine yapışır ve onları yanına almadan rahat edemez. Baş karakter İsmail, karısı Zala'yı yitirmiş, yeni doğan bebeğiyle baş başa ve çaresiz kalakalmıştır. Zala'nın ölüm nedeni doğum sonrası bakımsızlık olarak görünse de, İsmail'in vurdumduymazlığı da buna neden olan etkenlerden biridir. Cennet Kadının ağzından dinleyelim:

"Sen diyorlar İsmail, bakamamışsın Zala'ya. Bakımsızlıktan ölmüş. Gövdeli avradı götürmüşsün şeleğe. Son gününe kadar. Çocuk doğuşun atmışsın bir ahırlığa. Bakan yok, eden yok. Bir başına" (Kemal, 2012: s.23)

Her ne kadar İsmail bunun doğru olmadığını söylese de, çalışmak için karısını bir başına bırakması, onun hastalanmasını hızlandırmıştır. İsmail'in çektiği vicdan azabının nedeni de budur. Neşet Günal'ın resminde İsmail'in elini yüzüne götürmesi yalnızca somut çaresizliğinden kaynaklanmaz, çektiği vicdan azabının da bir yansımasıdır. Ölüm o denli alışılmıştır ki, sanki elinde orak tutan bir köylü gibi, ırgatların aralarında dolaşmakta, istediğini yanına alıkoymaktadır. Söz gelimi her yıl bebek doğuran ve ayına varmadan bebeği ölen bir kadın vardır. Yaşam koşulları o denli zordur ki, ölüm kimileyin açlıktan, sıcaktan, sıtmadan ve ağır çalışma koşullardan kurtuluşa dönüşür. İsmail, annesi ölen bebeğe süt annesi ararken, yeni doğan bebeğini evde bırakarak tarlada çalışmak zorunda kalan Hürü, sütünü toprağa sağmaktadır. Bu insanlık dışı çalışma koşullarında ölüm, annesi ölen bir yeni doğan için kurtarıcıdan farksızdır. Kadın ırgatların kendi aralarında şöyle konuşur:

" Anası ölünce o da öleydi, Allahım. Nolurdu? Ne diye koydun anasının ardına? Bir öksüzlen dünyayı mı dolduracaksın Allah'ım?" (Kemal, 2012: 20)Baba da farklı düşünmez:" Ölüp kurtulmuyor. Bir alamet, ölüp kurtulmuyor" (Kemal, 2012: 28)



Resim 10: Neşet Günal, "Sorun", 1964, tuval üzerine yağlıboya, 154x175 cm, Özel Koleksiyon.

Öykü kurulurken insan doğa çatışmanın iki farklı yanı gözler önüne serilir: İnsanın dış doğa ve iç doğayla çatışması. İnsanın dış doğayla mücadelesi, ırgatların toprakta, canını dişine takarak çalışmasıyla karşımıza çıkar. Ölüme direnen bebek, ayrımında olmasa da kendi iç doğasıyla çatışma halindedir. Her vızıldanması, her ağlayışı, hayatta kalmak için verdiği içgüdüsel mücadelenin göstergesidir.

Neşet Günal, "Sorun" adlı yapıtını, Yaşar Kemal'in *Bebek* öyküsünden esinlenerek oluşturmuştur. Neşet Günal Orta Anadolu'nun kırsal kesiminin yaşamlarını toplumcu gerçekçi bakış açısıyla ele alan sanatçılar arasındadır[2] (Pelvanoğlu, 2012: s.22). Günal'a göre, insanın doğayla ilişkisi üretim biçimlerinin tarihidir. Bu nedenle figürlerinin el ve ayaklarının büyüklüğü, emeğe gönderme yapar. Ellerin büyük yapılması, insanın içinde bulunduğu yaşamın zorluğunu göstermek açısından önemli bir öğedir. Resimlerinde toprak, yaşama direncini sembolize ederken toprağın yazgısı ile insanın yazgısı arasında paralellik kurulmaktadır. Kompozisyonun ana öğesi figürdür. Resimde figürün ten rengi ile toprağın rengi aynıdır.

Yaşar Kemal'in "*Bebek"* öyküsünde kümeler halinde çalışan emekçiler, resimde ayıklanmış, resmin merkezine baba yerleştirilmiştir. Ressamın amacı, yaşanan trajediyi daha etkili duyumsatmaktır. Resimde derme çatma beşikte yatan bebek, ağırbaşlı bir boyun eğişle izleyiciye bakmaktadır. Yaşar Kemal'in öyküsünde yer alan bebekse, boynu zayıflıktan ipliğe dönmüş, ağzına gözüne sinekler konan bir yarı ölüdür.

Öykünün sonunda bebek ölmüş olsa gerilim çözülebilir, ırgatların deyişiyle ölüp kurtulduğuna sevinilebilinir. Çünkü gelecekte büyük olasılıkla onu bekleyen yazgı da babasınınkinden farklı olmayacaktır. Çok çalışacak, buna karşın karnı doymayacak ve yoksulluk çekecektir. Öykünün belirsiz bir sonla noktalanmasının, resimde figürün düşünceli duruşunun nedeni belki de her sorunun çözümü içinde taşımasıdır. Üç sanatçı da gelir dağılımının eşitsizliği, Anadolu köylüsü, yoksulluk konularını sanatlarına yansıtır. Emekçinin sanatlarının merkezinde yer alması, yükselişe geçen toplumcu hareketle paralel bir seyir izler.

İstanbul, pitoresk varlığını sürdürse de 1950 sonrası edebiyatta ve resimde sanatçı, kendi dilini oluşturma çabasına girer. Mimetik sanat, kentin çok dokulu yapısını yansıtmaz. Böylelikle sanatçılar, manzarayı, kendi bakış açıları doğrultusunda yeniden yorumlarlar. Manzara soyutlamaları dendiğinde akla gelen en önemli isimlerden birisi de Devrim Erbil'dir. Panayırlar, Devrim Erbil'in çocukluğunda dolayısıyla resminde önemli bir yer tutar. İkinci Dünya Savaşı sırasında karneyle alışveriş yapılır, çay, ekmek karneyle alınır. Panayırlar, bu kısıntılı ve sıkıntılı ortamda bir ölçüde çocukluğunu yaşamasını sağlar. Balıkesir Lisesi'nde öğrenciyken Varlık Dergisi'nde resim ile ilgili yazılar çıkmaktadır:
" Küçük, resim hakkında cep kitapları buldum bir gün. Delirdim sevinçten. Varlık dergisi çıkardı; 18.10 treni ile gelen sayıyı bekler alırdık. Küçücük resim eleştirisi çıkar, okurduk. Zahir Güvemli yazardı. Tüm gıdayı oradan alırdık. Ben sanat yapacağım, ressam olacağım dedim."(Pelvanoğlu, 2012: s.13)
Erbil, Akademi'de öğrenciyken estetik hocası Ahmet Kutsi Tecer'dir ayrıca Tanpınar ile tanışmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Narmanlı Yurdu'ndaki atölyesi Yaşar Kemal, Aziz Nesin, Ara Güler, Füreya Koral, Aliye Berger, Metin Eloğlu ve Nedim Günsür gibi dönemin ünlü sanatçılarıyla dolup taşmaktadır. Ayrıca Aliye Berger'in atölyesi de Narmanlı Yurdu'nda bulunmaktadır. Devrim Erbil, Ahmet Kutsi Tecer'den estetik dersleri almıştır. Bedri Rahmi Atölyesi'nde şiiri, imeceyi, doğa tutkusunu, minyatürü, geleneksel motiflere saygıyı öğrenmiştir.

2 Bu yıllarda hem resim hem de edebiyat alanında Anadolu'ya melankolik bir yaklaşım kendisini gösterir. Günal, bu öykünün yanı sıra, Dede Korkut'un çocuklar için hazırlanmış özel bir edisyonunu da resimlemiştir.

Resim 11: Devrim Erbil, "Doğa Tutkusu Üzerine Çeşitlemeler", 1965, tuval üzerine yağlıboya, 60x95 cm.

1950'lerin sonlarına doğru Erbil soyutlamadan yana tavır almıştır. Figür yok olmaz ama yerini renk öbeklerine bırakır. Paul Klee ve Piet Mondrian etkisi görülen bu dönem resimlerinde "çeşitleme" ve "ritm" sözcüklerine sıkça rastlarız. Yine mavi renge bu dönemde sıkça yer verir. (Pelvanoğlu, 2012: s.30) Ağaç ve Anadolu konularını ritimle işler. Kent görünümlerindeyse minyatürün istifleme yöntemini kullanır. Zaman ve mekân duygusu yok olur. Doğa ile ilişki içindeki sanatçı ağaç ve dal konularını sürekli farklı biçimlerde işler. Nurullah Berk'e göre, resimde ağ ören kuru ya da yeşermiş ağaç kütükleri belirlenmiş bir kişiliğin dışavurumudur. (Pelvanoğlu, 2012: s.36) Erbil, kimi zaman ağaçları ve kuşları birleştirerek ritim duygusunu oluşturur.

Erbil, minyatür sanatındaki istiflemeci tutumu soyut sanatla birleştirmiştir. 'Erbil, gerçeklerden bir imge yaratmak ister. (Pelvanoğlu, 2012: s.79) Çalışmaları Avrupa'da sergilendiğinde "İslamik Klee" gibi adlar alır. Manzaradaki şiirsellik onunla varlık gösterir: "Ben o ağacı değil o devinimi, o titreşimi yakalamaya çalışıyorum. Kuşun kanat çırpışını, gökyüzüne uçmasını , uzaklaşmasını resmediyorum. Resimle şiir yazmak, resimsel şiirler yazmak istiyorum. Renklerle şiirler oluşturmak istiyorum." (Pelvanoğlu, 2012: s.84)

8. Sonuç

Duvar resimlerinden, soyut manzaralara kadar uzanan bu süreçte, manzaranın resim ve edebiyata nasıl yansıdığı değerlendirilmeye çalışılmıştır. Doğayı kendi dışında tanımlayan Tanzimat sanatçısı romanlarda popüler bahçeleri betimlerken, Tanzimat ressamı insansız doğa parçalarında geleneksel dünya görüşü tasavvufu yansıtır. Meşrutiyet resmindeki izlenimci etkiler, Servet-i Fünun ve Fecr-i Âti'nin sembolik, kapalı diline karşılık gelir. Cumhuriyet yıllarında kent dokusu, manzaralarda sıklıkla karşımıza çıkarken, Sait Faik limanı, balıkçısı, hamalıyla birlikte ele aldığı yapıtlar ortaya koyar. Yurt Gezileri sonrasında Anadolu toprakları resme yansırken, Köy Enstitülü yazarların yapıtlarıyla bir ortaklık içindedir. 1950 sonrası devletin sanatçı desteği sona ermiş, manzaralar soyutlanarak desenlere dönüşmüştür. Devrim Erbil'in sanat dili, bu özgün dilin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

REFERENCES

- Abasıyanık, S. F.(1954). Mahalle kahvesi**,** İstanbul: Varlık Yayınları.
- Abasıyanık, S. F. (2001). Bütün eserleri- semaver/ sarnıç, Ankara: Bilgi Yayınları.
- Adıvar, H.E. (1979). Âkıle hanım sokağı- çaresâz, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Anar, T. (2012). Mekândan taşan edebiyat -yeni Türk edebiyatında edebiyat mahfilleri**,** İstanbul: Kapı Yayınları.
- Berk, N. Turani, A. (1981). Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi, Cilt 2, İstanbul: Tiglat Yayınları.
- Çamlıbel, F. N. (1966). Bir ömür böyle geçti**…,**İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.
- Ekrem, R. M. (2003). Araba sevdası**,** İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.
- Erol, T.(1998) Yurt gezileri ve sonuçları (1938-1943), İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi.
- Haşim, A. (2013). Bir günün sonunda arzu- bütün şiirleri, İstanbul: Can Yayınları.
- Kanık, O. V. (2008), Bütün şiirleri, İstanbul: YKY.
- Karay, R. H. Tepebaşından hatıralar, TTA.
- Kavcar, C. (1985). Batılılaşma açısından Servet-i Fünun romanı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kemal, N. (1932). İntibah/sergüzeşt-i Ali bey**,** Ankara: AKBA Kitabevi Yayınları.
- Kemal, Y. (2012). Sarı sıcak, İstanbul: YKY.
- Murad, M.(1892). Turfanda mı yoksa turfa mı?, İstanbul: Mahmut Bey Matbaası,
- Nazım, N. (2003). Zehra, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2007). Hale Asaf- Türk resim sanatında bir dönüm noktası, İstanbul: YKY.
- Pelvanoğlu, B. (2012). Neşet Günal retrospektif, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2012) Devrim Erbil, İstanbul: Olcay Art Yayınları.
- Rauf, M. (2000). Eylül, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Sezai, S. P. (2003). Sergüzeşt, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Şahin, S. (2002). Tevfik Fikret'in şiirlerinde renk belirten kelimelerin kullanılması üzerine bir inceleme ve değerlendirme, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Türk Edebiyatı Programı.
- Tanpınar, A. H. (2000). Beş şehir**,** İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H.(2010). Bütün şiirleri, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (1977). Mai ve siyah, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.
- Ülken, H. Z. (1942). Resim ve cemiyet, İstanbul: Üniversite Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1: Halil Paşa, Araba Sevdası romanından bir sahne, Servet-i Fünun, 29Şubat 1311. (Bihruz Bey Çamlıca Bahçesi'nde bulunuyor idi.)
Resim 2: Hamdi Kenan Kulları, "Çamlıca'dan Bir Manzara",1902, tuval üzerine yağlıboya, 132x80 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (TTA).
Resim 3: İbrahim Çallı, Tepebaşı Bahçesi, Duralit Üzerine Yağlıboya, 49x55 cm., Meltem Akverdi Koleksiyonu.
Resim 4*:* Avni Lifij, Mezarlık, kontralit üzerine yağlıboya, 58x47 cm., Prof. Şazi Sirel- Ayten Sirel Koleksiyonu.
Resim 5: İbrahim Çallı, "Hamakta Uzanan Kadın" , 1912, ahşap üzerine yağlıboya, 38x70 cm., SSM Resim Koleksiyonu.
Resim 6: Cihat Burak, "Galata'dan", 1943, duralit üzerine yağlıboya ,24 x 21cm./Nesrin-Ahmet Esirtgen Koleksiyonu.
Resim 7: Namık İsmail, "Liman /Kayıklar", tuval üzerine yağlıboya, 79 x 57 cm. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.
Resim 8**:** Ömer Adil, "Plaj", tuval üzerine yağlıboya, 37x 50,5 cm, Doğan Paksoy Koleksiyonu.
Resim 9: Nazmi Ziya, "Karacaahmet", 1933, tuval üzerine yağlıboya.

***Resim 10**:* Neşet Günal (1923-2002), "Sorun", 1964, tuval üzerine yağlıboya, 154x175 cm, Özel Koleksiyon.
Resim 11: Devrim Erbil, "Doğa Tutkusu Üzerine Çeşitlemeler", 1965, tuval üzerine yağlıboya, 60x95 cm.