

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

HİKMET ONAT'IN ESERLERİNDE İSTANBUL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Murat ASLAN

MAYIS-2018

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

HİKMET ONAT'IN ESERLERİNDE İSTANBUL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Murat ASLAN

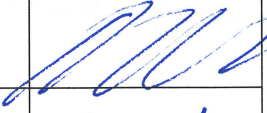


Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU

MAYIS-2018

TRABZON

ONAY

Murat ASLAN tarafından hazırlanan “Hikmet Onat’ın Eserlerinde İstanbul” adlı bu Çalışma 28.05.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı Resim Tezli Yüksek Lisans Programı’nda **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi		Karar		İmza
Unvanı- Adı ve Soyadı	Görevi	Kabul	Ret	
Prof. Çağatay İnam KARAHAN	Başkan	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Doç. Dr. Raif KALYONCU	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Doç. Dr. Mahir BAYRAMOĞLU	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

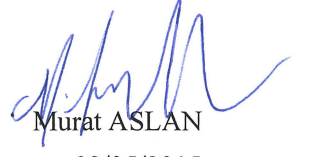
Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım.

Prof. Dr. YUSUF SÜRMEŒ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca KTÜ - Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırlanan bu Çalışmada yararlanılan kaynakların tümüne eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.



Murat ASLAN
03/05/2015

ÖNSÖZ

Bu araştırma, Çallı kuşığı sanatçısı olan Hikmet Onat'ın İstanbul'u konu alan peyzajlarına, doğa tutkusuna, yaşamına ve sanatçı kişiliğine yer verilerek Türk Resim Sanatına ve dönemin sanat ortamına olan katkıları ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Onat'ın sanat hayatı ve sanat anlayışının yanı sıra dönemin sanat anlayışına ve Çallı kuşığı sanatçılarına değinilerek bir bütünlük sağlanırken sanat ortamının daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.

Araştırmada, başta Faik Ahmet Barutçu Kütüphanesi olmak üzere çeşitli kütüphanelerde bulunan kitaplardan, dergilerden, kataloglardan ve makalelerden yararlanılmıştır. Ayrıca, İstanbul Şehir Üniversitesi E-arşivinden de faydalanılmıştır.

Tezin hazırlanma sürecinde bana her konuda yol gösteren, Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanı, Çok değerli hocam Doç. Dr. Mahir Bayramoğlu'na çok teşekkür ederim. Maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen sevgili aileme, fikir ve önerileriyle çalışmanın her aşamasında bana yardımcı olan Elif Orçun ve değerli arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

Mayıs, 2018

Murat ASLAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER	V
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
RESİMLER LİSTESİ.....	IX
KISALTMALAR LİSTESİ.....	XIII
GİRİŞ.....	1-2

BİRİNCİ BÖLÜM

1.19. YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM	3-31
1.1. 19. Türk Resim Sanatında Empresyonizm.....	6
1.1.1. Üslup, Teknik ve Konu	11
1.2. 1914 Kuşağı	12
1.3. 1914 Kuşağı Ressamlarının Fırçalarından İstanbul.....	15
1.3.1. İbrahim Çallı	15
1.3.2. Nazmi Ziya Güran.....	17
1.3.3. Feyhaman Duran	19
1.3.4. Hüseyin Avni Lifij	21
1.3.5. Namık İsmail.....	23
1.3.6. Ali Sami Boyar.....	26
1.3.7. Mehmet Ruhi Arel.....	29

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANATÇI HİKMET ONAT	32-65
2.1. Yaşamı ve Eğitimi.....	32
2.1.1. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne Girişi.....	34
2.1.2. Paris Dönemi.....	36
2.1.3. İstanbul'a Dönüşü	39

2.1.4. Öğretici Kimliği	41
2.1.5. Osmanlı Ressamlar Cemiyetine Girişi	46
2.1.6. Şişli Atölyesi	46
2.1.7. Serbest Resim Atölyesi	50
2.1.8. Kişiliği.....	50
2.2. Sanatı.....	51
2.2.1. Üslup Anlayışı.....	55
2.2.2. İstanbul Tutkusu.....	60
2.2.3. Kişisel Sergileri.....	63
2.3. Yaşama Vedası.....	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HİKMET ONAT'IN FIRÇASINDAN İSTANBUL	66-166
3.1. Peyzajlarının İncelenmesi	66
3.1.1. Fatih Peyzajları.....	66
3.1.2. Beyoğlu Peyzajları	73
3.1.3. Kadıköy Peyzajları	77
3.1.4. Beşiktaş Peyzajları	80
3.1.5. Üsküdar Peyzajları	87
3.1.6. Beykoz Peyzajları.....	105
3.1.7. Sarıyer Peyzajları	111
3.1.8. İsimsiz İstanbul Peyzajları	129
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	167
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	169
ÖZGEÇMİŞ.....	173

ÖZET

Hikmet Onat'ın sanat yaşamı boyunca almış olduğu eğitim aşamalarına yakından bakılırken, onun tabiata olan hayranlığı ile örtüşmekte olan Avrupa eğitimi sırasında edindiği İzlenimcilik akımının düşünce anlayışı sanat yaşamı içerisinde kendini belli etmektedir. Avrupa eğitimi ile birlikte hayatına giren dış gerçeklik ile birlikte, izlenimciliğin savunduğu renkçi anlayışı benimsemiştir. Yurda dönüşüyle birlikte bu anlayış çerçevesinde çalışmalarına sıkça yer vereceği İstanbul'un zengin peyzajları kendini gün geçtikçe belli edecektir.

Bu araştırmada farklı veri tabanları ve kitaplar kullanılarak kısaca izlenimciliğin Türk Resim Sanatına etkilerine değinilip, Onat'ın yaşamı, sanatı ve tutkuları incelenirken özellikle İstanbul'u konu alan Peyzajları bir araya toplanarak çalışmaları yorumlanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda 1914 kuşağına ve dönemin diğer önemli sanatçıları olan; İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel ve Avni Lifij'in de hayatlarına kısaca değinilip İstanbul'a dair peyzaj örnekleri eklenmiştir.

Araştırmada gerekli materyaller kronolojik sıralamaya göre bir araya getirilerek sanatçının İstanbul'a dair peyzaj çalışmaları kendi içinde yorumlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Hikmet Onat, 1914 kuşağı, Peyzaj, İzlenimcilik

ABSTRACT

While closely observing the educational stages that Hikmet Onat received during his art life, his understanding of the Impressionism movement during his European education, which overlaps with his admiration for nature, manifests itself in Onat's art. Along with the external reality that entered his life together with European education, he adopted the colorist understanding that the impressionist defended. After his return to the home land this framework of the understanding appeared frequently and became clearer especially in Istanbul paysage Works.

In this study different databases and books were used to evaluate the effects of Impressionism on Turkish Painting Art; Onat's life, art, and adoration were analyzed while Paysage studies, especially about Istanbul, were gathered and interpreted.

In the same time, the 1914 generation and other important Turkish artists of the period as; İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel and Avni Lifij are briefly mentioned and their Istanbul related landscaping examples are added.

The necessary materials in the research were brought together according to chronological order and the artist's landscape works about Istanbul were interpreted.

Keywords: Hikmet Onat, 1914 Generation, Paysage Impressionism

RESİMLER LİSTESİ

Resim Nr.	Resim Adı	Sayfa Nr.
1	Cloude Monet, Gündoğumu.....	3
2	Halil Paşa, Yaşlı Halayık	8
3	Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu	9
4	Hoca Ali Rıza, Türk Evleri	10
5	Osman Hamdi Bey, İki Müzisyen Kız	11
6	İbrahim Çallı, Rumeli Hisarı.....	16
7	İbrahim Çallı, Emirgan	17
8	Nazmi Ziya Güran, İstanbul Limanı	18
9	Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı.....	19
10	Feyhaman Duran, Anadolu Hisarı.....	20
11	Feyhaman Duran, Rumeli Hisarı.....	21
12	Hüseyin Avni Lifij, Fatih camii ve kuruçeşme hamamı	22
13	Hüseyin Avni Lifij, Haliç'ten zindan hanı	23
14	Namık İsmail, Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış.....	25
15	Namık İsmail, Liman Kayıklar	26
16	Ali Sami Boyar, Eminönü	28
17	Ali Sami Boyar, Rumeli Hisarı	29
18	Mehmet Ruhi Arel, Manzara.....	30
19	Mehmet Ruhi Arel, Erenköy	31
20	Tebrik Kartına Desen	33
21	Hikmet Onat, Lemon Gölünde Yıkananlar	38
22	15 Şubat 1977 Milliyet Sanat Dergisi	41
23	Hikmet Onat, Nü.....	42
24	Hikmet Onat, Nü.....	43
25	Hikmet Onat, Heykel Desen	44
26	Şişli Atölyesi	47
27	Hikmet Onat, Savaş.....	48
28	Hikmet Onat, Köyden Mektup.....	49
29	Hikmet Onat, Gergef İşleyen Kız.....	56

30	Hikmet Onat, Ağaçların Altında Dikiş Diken Kadın	57
31	Hikmet Onat, Atatürk.....	58
32	Hikmet Onat, Kendi Portresi.....	65
33	Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Ayasofya	66
34	Hikmet Onat, Yenicami	67
35	Hikmet Onat, Sirkeci'den Süleymaniye'ye Bakış.....	68
36	Hikmet Onat, Kariye Camii	69
37	Hikmet Onat, Topkapı Sarayı'ndan	70
38	Hikmet Onat, Topkapı Sarayı'ndan	71
39	Hikmet Onat, Topkapı Sarayı	72
40	Hikmet Onat, Cihangir'de Bir Sabah	73
41	Hikmet Onat, Cihangir'den.....	74
42	Hikmet Onat, Cihangir'de Bahar Sabahı.....	75
43	Hikmet Onat, Cihangir Sırtlarından	76
44	Hikmet Onat, Kurbağalıdere	77
45	Hikmet Onat, Kurbağalıdere	78
46	Hikmet Onat, Kurbağalıdere	78
47	Hikmet Onat, Kurbağalıdere	79
48	Hikmet Onat, Kurbağalıdere	79
49	Hikmet Onat, Kabataş'tan Manzara	80
50	Hikmet Onat, Kabataş İskelesinden Manzara	81
51	Hikmet Onat, Kabataş	82
52	Hikmet Onat, Beşiktaş'ta Akşam	83
53	Hikmet Onat, Bebek Koyu, Peyzaj	84
54	Hikmet Onat, Bebek Sırtlarından	85
55	Hikmet Onat, Bebek Sahili	86
56	Hikmet Onat, Üsküdar'dan	87
57	Hikmet Onat, Üsküdar, Toygar Tepesi	88
58	Hikmet Onat, Toygartepe'de Sabah, Üsküdar	89
59	Hikmet Onat, Üsküdar'da Bir Sokak	90
60	Hikmet Onat, Üsküdar'da Bir Sokak	91
61	Hikmet Onat, Fıstıklı Caddesi Havuzbaşı, Beylerbeyi	92
62	Hikmet Onat, Fıstıklı Caddesi Havuzbaşı, Beylerbeyi.....	93
63	Hikmet Onat, Kız kulesi.....	94
64	Hikmet Onat, Kız Kulesi.....	95
65	Hikmet Onat, Salacak'ta Kayıklar ve Kızkulesi	96
66	Hikmet Onat, Salacak İskelesi	97

67	Hikmet Onat, Kuzguncuk Kıyıları	98
68	Hikmet Onat, Kuzguncuk'ta Kum Motoru	99
69	Hikmet Onat, Kandilli'den.....	100
70	Hikmet Onat, Kandilli Sırtlarından	101
71	Hikmet Onat, Balaban İskelesi.....	102
72	Hikmet Onat, Sultantepe'den Yeni Dünya Yokuşu	103
73	Hikmet Onat, Küçüksu Kıyısı	104
74	Hikmet Onat, Göksu'da Dört Kardeşler.....	105
75	Hikmet Onat, Göksu Köprüsü.....	106
76	Hikmet Onat, Küçüksu Çeşmesi	107
77	Hikmet Onat, Anadolu Hisarı	108
78	Hikmet Onat, Anadolu Hisarı	109
79	Hikmet Onat, Paşabahçe'den	110
80	Hikmet Onat, Sarıyer'de Kayıklar	111
81	Hikmet Onat, Sarıyer Sahilleri.....	112
82	Hikmet Onat, Sarıyer Cami Arkası	113
83	Hikmet Onat, Cami Avlusundan Sarıyer	114
84	Hikmet Onat, Sarıyer Balık Pazarı, Santa Maria Motoru	115
85	Hikmet Onat, Sarıyer'de Balıkçı Tekneleri.....	116
86	Hikmet Onat, Pazarbaşı, Yenimahalle	117
87	Hikmet Onat, Sarıyer Yenimahalle Pazarbaşı Kıyısı	118
88	Hikmet Onat, Yenimahalle, Pazarbaşı Sarıyer.....	118
89	Hikmet Onat, Yenimahalle.....	119
90	Hikmet Onat, Sarıyer, Yenimahalle	120
91	Hikmet Onat, Yenimahalle, Havantepe	121
92	Hikmet Onat, Yenimahalle Sırtlarında Sabah.....	122
93	Hikmet Onat, Büyükdere	123
94	Hikmet Onat, Büyükdere Sahili	124
95	Hikmet Onat, Büyükdere Sahili	124
96	Hikmet Onat, Büyükdere Sahili	125
97	Hikmet Onat, Büyükdere Sırtları	126
98	Hikmet Onat, İstinye Sırtlarından	127
99	Hikmet Onat, İstinye Sırtlarından	128
100	Hikmet Onat, İstinye Koyu	128
101	Hikmet Onat, Peyzaj	129
102	Hikmet Onat, Peyzaj	130
103	Hikmet Onat, Peyzaj	131

104	Hikmet Onat, Peyzaj	132
105	Hikmet Onat, Peyzaj	133
106	Hikmet Onat, Peyzaj	134
107	Hikmet Onat, Peyzaj	135
108	Hikmet Onat, Peyzaj	136
109	Hikmet Onat, Peyzaj	137
110	Hikmet Onat, Peyzaj	138
111	Hikmet Onat, Peyzaj	139
112	Hikmet Onat, Peyzaj	140
113	Hikmet Onat, Peyzaj	141
114	Hikmet Onat, Peyzaj	142
115	Hikmet Onat, Peyzaj	143
116	Hikmet Onat, Peyzaj	144
117	Hikmet Onat, Peyzaj	145
118	Hikmet Onat, Peyzaj	146
119	Hikmet Onat, Peyzaj	147
120	Hikmet Onat, Peyzaj	148
121	Hikmet Onat, Peyzaj	149
122	Hikmet Onat, Peyzaj	150
123	Hikmet Onat, Peyzaj	151
124	Hikmet Onat, Peyzaj	152
125	Hikmet Onat, Peyzaj	153
126	Hikmet Onat, Peyzaj	154
127	Hikmet Onat, Peyzaj	155
128	Hikmet Onat, Peyzaj	156
129	Hikmet Onat, Peyzaj	157
130	Hikmet Onat, Peyzaj	158
131	Hikmet Onat, Peyzaj	159
132	Hikmet Onat, Peyzaj	160
133	Hikmet Onat, Peyzaj	161
134	Hikmet Onat, Peyzaj	162
135	Hikmet Onat, Peyzaj	163
136	Hikmet Onat, Peyzaj	164
137	Hikmet Onat, Peyzaj	165
138	Hikmet Onat, Peyzaj	166

KISALTMALAR LİSTESİ

ABK	: Ayşe Boyar Koleksiyonu
ATK	: Acar Tunçbilek Koleksiyonu
DMK	: Deniz Müzesi Koleksiyonu
DÜYB	: Duralit Üzerine Yağlıboya
EDK	: Ergi Denel Koleksiyonu
EEK	: Erol Erkman Koleksiyonu
EFK	: Ersan Feray Koleksiyonu
EOK	: Edip Onat Koleksiyonu
ETK	: Ekrem Topçu Koleksiyonu
G.S.B	: Güzel Sanatlar Birliği
HEK	: Haluk Erbel Koleksiyonu
HBK	: Halil Bezen Koleksiyonu
İBBK	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Koleksiyonu
İRHM	: İstanbul Resim Heykel Müzesi
İZRHM	: İzmir Resim Heykel Müzesi
KSG	: Kile Sanat Galerisi
KÜF	: Kağıt Üzerine Füzen
KÜK	: Kağıt Üzeine Karakalem
KÜYB	: Karton Üzerine Yağlıboya
MMA	: Maçka Mezat Koleksiyonu
MSRH	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi
MOK	: Murat Onat Koleksiyonu
MTK	: Mustafa Teviloğlu Koleksiyonu
MÜYB	: Mukavva Üzerine Yağlıboya
NOK	: Nejat Onat Koleksiyonu
Nr.	: numara
NTK	: Naci Terzi Koleksiyonu
OBEK	: Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu
ÖK	: Özel Koleksiyon
PM	: Pera Müzesi
SİREN	: Prof. Şazi Siren- Ayten Siren Koleksiyonu
REK	: Rasim Etiman Koleksiyonu

SBÇK : Sema Barbaros Çağa Koleksiyonu
SBK : Sezer Birliği Koleksiyonu
SEK : Sebahattin Ergi Koleksiyonu
SKK : Selçuk Korur Koleksiyonu
SOK : Selma Onat Koleksiyonu
SRK : Sara Rodrik Koleksiyonu
SSK : Sakıp Sabancı Koleksiyonu
t.y : tarih yok
TBMM : Türkiye Büyük Millet Meclisi
T.CDBK : T.C. Dışışleri Bakanlığı Koleksiyonu
TEK : Tulay Ergöröl Koleksiyonu
TİBK : Türkiye İş Bankası Koleksiyonu
TJK : Türkiye Joker Kulübü
TKK : Tanju Köseoğlu Koleksiyonu
TSGA : Teşvikiye Sanat Galerisi Arşivi
TÜYB : Tuval Üzerine Yağlıboya
ÜHVK : Ülkü – Hasan Vardar Koleksiyonu
vb : ve benzeri
Yb : yağlıboya
YBA : Yahşı Baraz Arşivi
Yy : yüzyıl

GİRİŞ

19. yüzyıla kadar İslam'ın biçimlendirdiği bir dünyadan, gözlerini Batıya çeviren sanatçının, dışarıda başka bir dünya olduğunu fark ettiğini görmekteyiz (Buğra, 2000: 146). Bu sayede artık sanatçı, ne anlatmak istiyorsa, onun hayalini yaratmak yerine, ona bakarak olduğu gibi çizmek yoluna gittiği görülmektedir.

Türk resim sanatının, Avrupa'nın sanat geçmişine göre daha yakın bir tarihi geçmişi vardır. Türk Resminin gelişimi ilk olarak; Minyatür ve kitap resimlemeciliği konusunda, 15.yy da Avrupa'dan ressamlar getirilmesiyle başlamıştır. Daha sonraki dönemler de, padişahların yurt dışından misafir ettiği ressamların, Sultanların portrelerini yapmaları ve sarayları resimlerle donatmaları, günümüz resim sanatına geçişte önemli adımlar oluşturmuştur (Özpinar, 2007: 2). Bu konuda da en büyük gelişmeyi Giovanni Bellini'nin Osmanlı'ya (İstanbul) gelmesini sağlayan Fatih Sultan Mehmet gerçekleştirmiştir

Çeşitli sanat dallarında birçok eser vermiş olmamıza rağmen, yağlıboya resim ve heykel sanatının o yıllarda bizden oldukça uzak olduğu görülmektedir. Fatih'in İtalyan sanatçı Bellini'ye yaptırdığı portresiyle Osmanlı Sarayı'na ilk defa giren resim sanatı, gerçek anlamda ancak Tanzimat Dönemi'nde kabul görmeye başladı. Resim eğitimi için Avrupa'ya gönderilen öğrencilerin dönüşüyle Mühendishane-i Berri Hümayun, Mühendishane-i Bahri Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mekteplerinde resim sanatı eğitimi başladı (Aksoy, 1986: 1). Yurt dışından gelen ressamlar Türkiye'ye hayran kalmışlar ve uzun yıllar da aynı tutumu sergileyerek burada yaşamışlardır. Bu sanatçılar, Türkiye'de kaldıkları süre içerisinde, padişahlara resim sanatını sevdirecek, Osmanlı topraklarında yaşayan, resme yeteneği olan kişilerin Batıya özellikle de Paris'e resim eğitimi almaları için gönderilmelerinde etkili olmuşlardır. Paris'e resim eğitim almak için giden kişiler arasında Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Süleyman Seyit, Şeker Ahmet Paşa gibi ressamların yanı sıra, Türk Resim Sanatı adına yaptığı çalışmalarla adını duyuracak olan Osman Hamdi Bey de bulunmaktadır.

Osman Hamdi Bey, 1883 yılında bugünkü güzel sanatlar eğitiminin ilk temellerinin atıldığı Sanayi-i Nefise Mektebinin açılmasına öncü olmuştur. O yıllarda, Sanayi-i Nefise Mektebinde okuyan öğrenciler, son sınıfa geldiklerinde, Devlet tarafından açılan sınavda başarılı oldukları takdirde, yurt dışında resim eğitimi alma fırsatı kazanmış oluyorlardı. Paris'te eğitimlerini tamamlayıp Türkiye'ye dönen sanatçılar, resim öğretmenine ihtiyacı olan Sanayi-i Nefise

Mektebinde ve İstanbul'da bulunan çeşitli okullarda resim eğitimi vermeye başlamışlardır (Özpinar, 2007: 2-3). Sanayi-i Nefise Mektebinde öğretmenliğe başlayan sanatçılar arasından İbrahim Çallı'nın öncülüğünü yaptığı '1914 Çallı Kuşağı' olarak adlandırılan dönem ile Türk Resmi doruk noktasına ulaşmıştır.

Türk Resim Sanatı, yüzyıllar boyu Türklerin yerleşim yerleri, dini inanışları, gelenekleri vb. olaylara göre şekil almıştır. Özellikle 19 yy. sonlarında gelişme göstermeye başlayan resim sanatı 20 yy. başlarından günümüze oldukça büyük mesafeler kat etmiştir. Bu dönem içerisinde birçok grup ortaya çıkmış, çeşitli görüşler savunan ressamlar resim alanında oldukça büyük katkılarda bulunmuştur. Batı sanatının en çok etkisinde kalınmaya başladığı 1900'lü yılların başı Avrupa'ya eğitim amaçlı birçok ressam gönderilmiş, aynı şekilde Avrupa'dan sanatçılar getirilerek Batı'nın sanat görüşü Türk Resim Sanatı içerisinde yayılmaya başlamıştır (Turani, 1971: 78).

I. Dünya Savaşı başlamasıyla, Osmanlı İmparatorluğu da savaşa girmiş olup ardından gelen Kurtuluş Savaşı ile Türk Milleti kendini zorlu bir mücadelenin içinde buldu. 23 Nisan 1920'de TBMM'nin kurulmasıyla 29 Ekim 1923'de Cumhuriyetin ilanı ile yeni bir dönem başladı. Türkiye Cumhuriyeti toplumsal, siyasal ve ekonomik bir yeni yüze bürünmekteyken Atatürk ve arkadaşlarının bu süreçteki köklü değişikliğe büyük önem vermişlerdir (Aksoy, 1986: 25). Bu durum Cumhuriyetin kültürel bir kimlik kazanması için bir zorunluluk taşımaktaydı.

Sanatçı, çevresindeki olayları gözlemleyen, yorumlayan, yargılayan, kimi zaman eleştiren kimi zaman destekleyen sağduyulu, duyarlı insanlar olmuştur (Tansuğ, 1982: 67). Cumhuriyet'in ilanından bu yana farklı konulan ele alan Türk sanatçıları da toplumsal ve sosyal olaylara duyarsız kalmamış bu olayları tuvallerine aktarmışlardır.

Bu çalışma; Hikmet Onat'ın İstanbul peyzajları, kendi hayatı ve sanat anlayışı ile birlikte ele alınarak incelenmiştir. Çalışma incelenerek üç bölümde toplanmıştır:

Birinci Bölümde; Türk resim sanatı'na farklı bir bakış açısı getiren, Empresyonist akımın ve Türk resmindeki yansımaları anlatılmıştır. Bu anlatım içeriğini akımın tanımından başlamak üzere, akımın Batı ve Türk resmindeki yansımaları oluşturmaktadır. Ayrıca 1914 kuşağı sanatçılarına değinilerek İstanbul'a dair çalışmalarına yer verilmiştir. İkinci Bölümde; sanatçı Hikmet Onat'ın yaşamını şekillendiren detaylara, eğitim hayatına ve resim sanatıyla ilgili bilgiler bir araya getirilerek incelenmiştir. Üçüncü Bölümde ise; Hikmet Onat'ın sanatının bir dönemini oluşturan İstanbul peyzajları görselleri ile birlikte teknik olarak anlatılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYIL BATI RESİM SANATINDA EMPRESYONİZM

Empresyonizm (İzlenimcilik) 19. yüzyılın ortasında başlayıp 20. yüzyılın başlarına kadar Fransa'da ortaya çıkmış olup diğer ülkelere de yayılmıştır. Sanatçıların çevresinde olup biten etkilerin karşısında, kendi içlerinde bir izlenim bırakmasına, ressamların bu izlenimlerle beraber ortaya çıkarttıkları sanat eserlerini destekleyen bir akımdır. Empresyonizm akımını izleyen sanatçılar, doğayı gördüğü gibi taklit etmek yerine, bütün detaylarına bağlı kalmadan edindikleri izlenimlerle birlikte anlatmayı hedeflemişlerdir (Serullaz, 2004: 7) İzlenimcilik bir akım olarak adlandırılmasına sebebiyet veren ilk çalışma Monet'in Gündoğumu çalışmasıyla gerçeklik kazanır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, 1997: 900).

Resim 1: Cloude Monet, Gündoğumu, TÜYB, 48x63 cm, 1872, Musée Marnottan, Paris



Kaynak: Leblebitozu (t.y), <http://www.leblebitozu.com/empresyonizmin-onculerinden-claude-monetin-hayati-ve-21-eseri/> (14.03.2018)

Empresyonist bir sanatçı, tek tek fırça darbeleriyle çalışmasını şekillendirirken, prizmatik renkler kullanarak doğa içerisinde resim yaparlar. Doğa ile iç içe çalışmayı tercih etmelerinin en önemli sebebi ise ışığın doğaüstündeki etkilerini yakalayarak, tuvallerine canlılıkla yansıtmaktır (Serullaz, 2004: 7). Özellikle 19. yüzyılın ortalarına doğru Paris'teki toplumsal yaşamın etkileri doğrultusunda ortaya çıkmış olan İzlenimcilik akımının insanlar üzerindeki etkisinden beslenerek doğduğun söylenebilir (Şenyapılı, 2011: 40).

Claude Monet, Alfred Sisley ve Camille Pissaro gibi önemli sanatçılar bu süreç içerisinde 1870 yılında ortaya çıkan Fransa- Prusya savaşıyla birlikte usta manzara ressamı olan Jhon Constable, Richard Parkes Bonington ve Joseph Mallord William Turner'ın çalışmalarını görmek ve daha yakından incelemek için Londra'ya gitmişlerdi. Monet ve arkadaşları bu ziyaret süresince usta ressamın eserlerine verdikleri isimlerin aslında kendi eserlerine vermekte oldukları isimlerle neredeyse örtüştüğünü gördüler. Bu ziyarette Empresyonist sanatçılar üzerinde en etkili iz bırakan sanatçı Delacroix olur ve her şeyin bir yansıma olduğu inancının betimlendiği çalışmalarının etkisinde kalırlar. Özellikle Suluboyaları ve Dieppe'de "Deniz" adlı çalışmasında açık bir şekilde izlenimciliğin haberini veren belirtilere sahiptir. Monet'in 1872 yılında yapmış olduğu "İzlenim, Gün doğumu" çalışmasında henüz erken yaşlarda hissetmiş gibiydi (Serullaz, 2004: 9).

Empresyonizm, Monet, Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Frédéric Bazille gibi ressamın 1860 yıllarında akademik eğitime karşı aldıkları tavırla birlikte bir grup haline gelerek akımın ilk adımlarını oluşturmuşlardır. Pablo Picasso, Paul Cezanne, Berthe Morisot, Armand Guillaumin ve Edgar Degas gibi önemli ressamın bu gruba dâhil olmasıyla birlikte sergiler düzenlemeye başlarlar. 1870'te Akademinin denetimiyle Paris'te açılan sergi salonlarının farklı görüşlere karşı olan tavırları nedeniyle çok fazla sanatçı eserlerini sergileme olanağına dahi erişememişlerdir. Bu olayla birlikte 1863 yılında Reddedilenler Salonu'nu açılmasıyla bu açık ortadan kaldırılmıştır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, 1997: 900).

Reddedilenler Salonu, Paris Salonu'nda jürinin reddettiği işlerin toplamıyla açılmış bir sergi salonuydu. Paris bu noktada sanatın her bir alanında eserler veren dünyanın en önemli merkeziydi. Paris'te bir sanatçının hayatta kalma koşullarının en önemli noktalarından birisi ise açılacak sergilerde kabul görmektir. Gerek ünleri gerekse kariyerleri boyunca Paris Salon'una kabul edilmeleriyle devam ediyor veya son bulabiliyordu. İzlenimci sanatçıların 1874 ile 1886 yılları içerisinde Paris salonunda toplam sekiz sergi düzenleme şansları olur. Özellikle Manet'in 1860 yılında geliştirmeye başladığı yeni estetik anlayış izlenimci anlayışın akademik kalıpların dışına çıkmasını sağlayan en önemli durumdur. Manet'nin geliştirdiği anlayışla konunun hâkimiyetinden uzaklaşarak biçim ve renge dikkat çekilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, 1997: 90).

Manet ve Monet'nin modern resmin doğuşuna etkileri oldukça büyüktür. Resme yaklaşımları, anlayışları ve resme olan kaygıları ise birbiriyle örtüşmüyordur. Manet'ın resimdeki kaygısı renk sorunuyken, Monet'nın ışıktır. Manet'ın bu keskinliği izlenimciliğin uzaklaştığı siyah, kahverengi ve gri gibi renkleri tuvalinde kullanmaya itiyordu. İzlenimcilerin parlak renk anlayışından ayrılmasının en keskin noktası da bu tavrıdır (Şenyapılı, 2011: 18).

İzlenimci ressamlar yavaşça tarihi ve mitolojik öğelerden oluşan konuları bir kenara bırakıp gündelik yaşamı izlemeye dönmüşlerdir. Bu izlenimlerden en çok tercih ettikleriyse manzara ve insanların bir araya geldikleri neşeli gruplardı. Bu da dönemin modasından, teknolojiden, kahvelerden, insanların tercih ettiği sokaklar ve kent görünümüleriyle birlikte doğayla bir bütünleşmesine ele alınmıştır. Bu değişimler sadece renk ve konularla da kısıtlı kalmamıştır. Tuval kullanımda geleneksel olarak merkezi bir noktadan resme başlanma alışkanlığını da yavaş yavaş geride bırakıyorlardı. Resmedilen konular bazen tuvalin bir köşesinden başlarken kimi zaman da tuvalin köşelerinden başlanıyordu. Geleneksel düşünce tarzından uzaklaşılırken derinlik algısı figürlerin tuval içerisindeki farklı boyutlarından ve mekân içerisindeki konumlarıyla elde edilmiştir. Elbette izlenimciler gördüklerini resmetmiş olsalar dahi, keskin dış hatlardan uzaklaşarak biçimi özgür bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. İzlenimci sanatçılar ışığı en önemli öğe olarak kullanırken, koyu tonları tuvallerinde kullanmaktan kaçınıp, ışığı yansıtacak en parlak en açık renkleri tercih etmişlerdir. Sanatçılar boyaları pek birbirine karıştırmadan, renkleri tek tek kullanırlarken birbirinin üstüne gelecek şekilde uyguladıkları fırça vuruşlarıyla, parlak ve ışıklı etkiyi elde ediyorlardı. “Su” ve “kar”, yansıma etkisi açısından sevdikleri konulardır. Her ne kadar izlenimci sanatçılar ortak bir çalışma üslubu geliştirmiş olsalar da gerek konularına gerekse anlatım biçimlerine kadar birbirine benzememektedirler.

Renoir, kadın, çocuk ve neşeli insanları sahnelerken; Degas, balerinler, atlar ve ev işi yapan kadınları konu alıyordu, Sisley, Pissarro ve Monet ise doğa görünümünü tuvale aktarıyorlardı. Konu olarak her ne kadar birbirlerinden ayrılıyor olsalar dahi bu sanatçıları birbirine bağlayan bir diğer ortak noktaları ise anlık izlenimler yakalamalarıydı (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, 1997: 901).

İnsan gözünün mükemmel bir araç olduğunu bilen Empresyonistler, resimlerin de tüm detayları vermese dahi, gözün, var olan ipuçlarıyla birlikte olması gereken formu gördüğünü savunurlar. Bu nedenle empresyonist bir çalışmayı değerlendirmek için çalışmadan uzaklaştıkça tüm o iç içe girmiş renk karmaşası bir anda yerine oturmaya başlar. Bu noktada da empresyonistlerin görsel deneyimlerini izleyiciye aktarma amacı hedeflerler.

1.1. 19. Türk Resim Sanatında Empresyonizm

Geleneksel minyatür sanatıyla birlikte batılı anlamda resim sanatının Türk Sanat'ındaki etkileri Fatih Sultan Mehmet'in İtalyan asıllı ressam Bellini'yi saraya davet etmesi üzerine kendi portresini yaptırmasıyla etkili olmuştur (İrepoğlu, 1986: 14). Türk sanatçıların kısmen Batılı anlamda resim yapmaları Fatih Sultan Mehmet'ten sonra devam ettirilmesine rağmen "padişah portreciliği" ile kendi geleneksel resim anlayışı ile kalmıştır. 16. yy kadar süren bu ilgi, Kanuni Sultan Süleyman döneminde bizzat Bruegel'in öğrencilerinin İstanbul'a gelmesiyle padişah portrelerini gravüre yapmışlardır (İrepoğlu, 1986: 14).

Türk resim sanatı'nın bu başlangıç yıllarında, müzelerde eserleriyle boy gösteren Giritli Hüseyin, Seryili Ahmet Emin, Mirliva Osman Nuri, Üsküdarlı Osman gibi birçok askeri kökenli sanatçının 19. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan süreçte Türk resim sanatı'nda ilk örnekleri ortaya koyarlar. Sultan'a gösterilen çalışmaların içinde beğenilenlerin ödülü ise Avrupa'ya resim öğrenimi için gitme şansı elde etmeleridir (Giray, 1997: 24).

Osmanlı İmparatorluğu batıya olan yönelişiyle terk etmeye başladığı kültürel değerlerinin yanında, minyatür resmine yavaş yavaş girmeye başlayan batı resim etkileri geleneksel minyatür anlayışı da bu değişime dâhil olmaya başlamıştır. Özellikle 2. Mahmud'un toplumsal ve askeri alanlarda başlattığı modernleşme hareketi sanat ortamına da yansımaya başlamıştır ve perspektifin bu süreçle birlikte resimle kullanılmasının önünü açmıştır (Edgü, 2000: 9).

Sanatta modernleşme 2. Meşrutiyet sonrasında kendini göstermeye başlamıştır. Tanzimat hareketleriyle yeni devlet ve toplum yapısı oluşturmak için öncelikle Fransa olmak üzere Avrupa'nın yöntemlerine yönelmişlerdir. Batı'dan örnek olarak askerlik, devlet yönetimi, tıp, mühendislik alınmış olup, mimarlık ve resim anlayışları da Avrupa'nın biçim ve değerleri de gün geçtikçe imparatorluğun içerisinde benimsenmektedir. Reformlar döneminde de devam eden batı etkinliğiyle birlikte minyatüre olan ilginin yerini Batı resim sanatının İmparatorluğun içerisinde görülmesinin nedenleri ise matbaa ile fotoğrafın kullanılmaya başlanmasıdır (Edgü, 2000: 9).

18.yy'da Osmanlı'da görülen Batılılaşma hareketleri ile 1793'de Mühendishane-i Berri Hümayun'da perspektife dayalı teknik resim dersleri müfredata konulur. Böylece batılı anlamda resim teknikleri eğitim hayatına girmiş olur. 1831'de Harbiye (Kara Harp Okulu) ve Bahriye'de (Deniz Harp Okulu), batı dillerinin yanı sıra resim dersi de okutulmaya başlanır. Böylelikle asker olmanın yanı sıra sanata da ilgi duyan gençlere eğitim alma fırsatı doğar. Bilinen ilk ressamlar bu

okullardan yetişir. 1835'den itibaren yetenekli öğrenciler, kendilerini geliştirmeleri amacıyla Avrupa'ya gönderilir (Erden, 2012: 10). Mühendishane ve Harbiye'den yetişen ressam, askeri okullardaki eğitim dolayısıyla figürlü kompozisyonlar yerine manzara ve natüremortlara yönelirler (İrepoğlu, 1986: 18).

Mühendishane-i Berri Hümayun'dan mezun olup Avrupa'ya eğitim almak için gitme şansı yakalayan ilk öğrenci İbrahim Paşa olur. Askerliğinin yanında yeteneğiyle öne çıkan öğrencilerden bir diğeri olan Kolağası Hüsnü Yusuf Bey ise ressamlığının yanı sıra ilk subay öğretmenlerden olur. Fakat bu ressamlarımızın eserleri hakkında yeterince bilgi bulunmamaktadır.

Aynı okuldan mezun olup Avrupa'ya gönderilen ressamlar arasında, en tanınmış olanı Halil Paşa'dır. Sanatçının Paris'te eğitim aldığı dönem, Empresyonizm Akımının başlangıcıdır ve dönemin etkilerini eserlerinde belli ölçülerde kullandığı görülür. Akademik portre çalışmaları da yapan Halil Paşa'nın resimlerdeki serbest fırça vuruşları ve kullandığı renkler akımın etkilerinden yararlandığının göstergesidir (Turanî, 2014: 668-669).

Sanatçının sağlam desenler üzerine kurulu, giderek parlak renklere yer veren ve izlenimci havaya giren tabloları, 1914 Kuşağı ressamlarının anlayışına yakın olduğu görülür (İrepoğlu, 1986: 20). Bu yakınlık nedeniyle Türk Resim Sanatı'nda Empresyonist yaklaşımın öncüsü olarak kabul edilen Halil Paşa genellikle peyzajları ve natüremortlarıyla öne çıkar, ayrıca Yaşlı Halayık tablosu (Resim 2) gibi pek çok portre çalışması da bulunmaktadır (Erden, 2012: 31).

1857'de babası tarafından Paris'e hukuk eğitimi almaya gönderilen Osman Hamdi Bey, hukuk eğitiminin yanında, Paris'teki Güzel Sanatlar Okulunda eğitimini sürdürürken, Boulanger ve Jean Léon Gerome gibi önemli ressamların atölyelerinde resim dersleri alır. Sonrasında aynı atölyelerde asker ressamlarımızdan Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) ve Hoca Ali Rıza'da ders alır (Tansuğ, 2012: 55).

Paris'e gönderilen öğrencilerin iyi yetişmeleri amacıyla kentte açılan Mekteb-i Osmanî'nin öğrencilerinden biri olan Şeker Ahmet Paşa, 1869 ve 1870 sergilerine kabul edilir ve Roma Ödülü'ne layık görülür. Ardından Roma'da Rönesans sanatın üzerine incelemelerde bulunur. Aynı yıl yurda döner ve resim öğretmenliğine başlar. 1873 ve 1875'de İstanbul'da sergiler düzenler. 1873'de Sultan Ahmet'te açılan sergi İstanbul'da açılan ilk sergi olur. 1875'deki sergiye ise Şeker Ahmet Paşa'nın yanı sıra, Osman Hamdi Bey ve Halil Paşa'da katılır. Şeker Ahmet Paşa'nın sarayda Batılı resim

koleksiyonu olması için yaptığı girişimler, Türk Resim Tarihi açısından önemli bir durumdur. Sanatçının eserlerinde yalın bir gerçekçilik görülür (Erden, 2012: 10-16).

Resim 2: Halil Paşa, Yaşlı Halayık, TÜYB, 106 x 140cm, 1891, ÖK



Kaynak: Tablo.net.tr (t.y), <http://www.tablo.net.tr/detay.asp?uid=107&title=Halil-Pasa> (14.03.2018)

Batı Sanatının etkilerini benimseyip, yeni bir senteze ulaşan Şeker Ahmet Paşa'nın Resim 3'teki "Ormanda Oduncu" isimli eseri Türk Resim Tarihi'nde önemli bir yere sahiptir. Bakış açısı ve figürün belirsizliğiyle Barbizon Okulu'nun etkilerinin görüldüğü resimde, sanatçı ışık ve renk kullanımıyla bir derinlik etkisi vermeye çalışır (Tansuğ, 2012: 57).

Resim 3: Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu, TÜYB, 140 x180 cm, İRHM



Kaynak: Vesaire (2014), <https://vesaire.org/seker-ahmet-pasanin-bir-resmi-ustune/> (14.03.2018)

Şeker Ahmet Paşa Orman'ı gerçekçi bir dille yorumlamaya çalışmıştır ancak buradaki “gerçek” topografik bir betimleme değildir. Aksine insanı saran orman, sessizliği ve ihtişamı içinde bir varoluş durumu yansıtır. Cézanne'ın gözün algıladığını yansıtmaya çalıştığı gibi Ahmet Paşa da ruhun algıladıklarını yansıtmaya çalışmıştır. Her ikisi de yaşama ve doğaya varoluşsal bir yorum getirmişlerdir.

Ayrıca Türk resminde karakteristik bir problem olan figür- çevre ilişkisi bu tabloyla önemli bir çözüme ulaşmıştır. İçerik ve biçim olarak da özgün bir eserdir. Tablonun asıl başarısı ise Türk resminde konunun taşıdığı önemi gündeme getirmesidir.

Çalışmalarındaki titizliğiyle dikkat çeken Hoca Ali Rıza Harbiye çıkışlıdır. Avrupa eğitimi almayan sanatçı, eserlerinde ışık ve gölgeyi kitle olarak kullanır ve bu yönüyle Barbizon Ressamlarına benzetilir. Geleneksel perspektifli mekân anlayışına bağlılığıyla dikkat çeken Hoca Ali Rıza'nın Türk resmine en büyük katkısı, resmi sokakta yapmayı ve doğa gözlemini öğretmesidir. Eserlerinde ışığı resmin yüzeyine dağıtmaya çalıştığı gözlemlenirken, temiz ve parlak renkleriyle dikkat çeker (Resim 4). Çalışmalarında olağan konuları işleyen sanatçı, İstanbul'un ahşap evlerini,

dar sokaklarını, denizini, ışığını resmeder ve bu yönüyle Halil Paşa'dan sonra Türkiye'deki Empresyonizm Akımının öncülerinden kabul edilir (Duben, 2007: 139-143).

Resim 4: Hoca Ali Rıza, Türk Evleri, TÜYB, 46 x 66 cm, 1929



Kaynak: Artnet (1989), http://www.artnet.com/artists/hoca-ali-riza/t%C3%BCrk-evleri-8MeCkYOKY49KM-RVm_8AvA2 (03.05.2018)

1883'de Osman Hamdi Bey Paris'teki Güzel Sanatlar Okulu'nu örnek alarak, Sanayi-i Nefise Mektebini kurar ve ölünceye kadar okulun müdürlüğünü yapar. Bu durum Batılı anlamda sanat eğitiminin yaygınlaşması için önemli bir adım olur (Erden, 2012: 10-16).

Resimlerinde Batılı Oryantalistlerin ön yargılı tutumlarına karşılık olarak, kendi bakış açısıyla bize ait değerleri anlatan Osman Hamdi Bey aynı zamanda toplumu yücelten konuları da işler. Figür ve nesneye irdeleyici bir tutumla yaklaşan sanatçı, mekânı gerçekçi bakış açısıyla ele alır. Asker Ressamların perspektif kurallarının tam olarak uygulayamamış olmalarına karşın; hocası Gerome'un da etkisiyle perspektifi anlayarak uyguladığı görülür. Yine de mekân içindeki figürlerinde yeterince başarılı olduğu söylenemez (Aygen, 2011).

Osman Hamdi Bey dönemin sanat ortamına göre Türk Resim Sanat'ında kadın konusunu toplumsal şekilde ele alarak bunu izleyiciye çarpıcı bir şekilde sunmuştur. Bu anlayış ile Türk Sanat'ı modernleşme sürecine girmiştir. Osman Hamdi Bey ile başlayan modernleşme süreci 1914 kuşağı

sanatçıları ile zirveye ulaşmıştır. Bu bağlamda Osman Hamdi Bey modernleşmenin başlangıcını atarak yerini empresyonist anlayışa bırakmasında büyük önem taşır.

Resim 5: Osman Hamdi Bey, İki Müzisyen Kız, TÜYB, 58 x 39 cm, 1880, PM



Kaynakça: Peramüzesiblog (t.y), <https://blog.peramuzesi.org.tr/haftanin-eseri/iki-muzisyen-kiz/> (14.03.2018)

1.1.1. Üslup, Teknik ve Konu

Dönem sanatçılarının akademiden sonraki yurt dışı deneyimleri ile batılı anlamda, resmin tüm plastik sorunlarının çözümlendiğini gözlemlemekteyiz. 1914 kuşağı ressamı yeterli bir boya deneyimine erişmişler de, dönemin sanat anlayışı ve çevrelerinin beğenileri doğrultusunda empresyonist anlayışla resim yaptıklarına ve manzaradan uzaklaşmadıklarına şahit oluyoruz.

Özellikle İstanbul'un boğaz manzaralarını resmeden Hikmet Onat'a neden empresyonist tarzda resim yaptıkları sorulduğunda verdiği "ülkemin şartları bunu gerektirdi" cevabı her şeyi açıkça ortaya koymaktadır. Manzara 1914 kuşağının vazgeçilmez konularındandır. 1914 kuşağı ile 19. yüzyıl Türk Ressamları'nın manzara resimlerine baktığımızda teknik, üslup ve boya bakımından farklılıklar görürüz. Bunun yanında görüş, duyuş, uygulanış planlarındaki ayırım bakımından da farklılıklar göze çarpar. 19. yüzyıl sanatçıları figürlü büyük kompozisyonlar yerine genellikle manzara resmi yapmışlardır. Çalışmalarında titiz, dikkatli, sabırlı ve ustaca davranırken değıştirici, yorumcu değillerdi. Daha çok doğal görünümlere bağılı olarak çalışmışlardır. Tablolarındaki, sanatçı anlayışını, mizacı, görüşleri ve dış dünya ile bağlantılı duygularını anlamak zordur. Bu döneme kadar Türk ressamaları, doğayı kopya ederek, yorumlamaktan kaçınmışlardır.

1914 Kuşağı sanatçıları Avrupa'dan döndükten sonra, 19. yüzyıl resmine son verecek bir atılımla renk dünyasına girmişlerdir. Manzaranın yanında resim konularına natürmort, figürler, benzetilmiş portreler ve çeşitli konuları ve sahneleri de katmışlardır. Resim yapmanın sadece doğayı tekrarlamak değil, doğaya kişisel bir yorum, bir anlam katmak olduğunu izleyicilere öğretmeye çalışmışlardır. Bu sanatçıların büyük bir kısmı empresyonist anlayışın ana kurallarına uyararak doğayı ve dış dünyayı yepyeni bir algıyla görmeye başlamışlardır (Berk ve Turani, 1981: 10-80).

1.2. 1914 Kuşağı

Çallı kuşağı ve Çağdaş Türk resminin ilk dönemine değinmeden önce Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'nın gelişim aşamasına değinmek gerekir. Türk resim sanatına olan yaklaşımları, tabiat karşısındaki tutumları ve teknik yaklaşımlarıyla hem eskiye hem de yeniye dönük ressamlardı. Hem Halil Paşa hem de Hoca Ali Rıza özellikle Osman Hamdi kuşağından keskin hatlarıyla ayrıldıkları, bilhassa da manzara anlayışları, 1914'ten sonra esmeye başlayacak olan sanat anlayışının müjdecisi olduklarını söylemek çok yanlış olmayacaktır.

Halil Paşa sekiz yıl Paris'te bizzat Leon Gerome atölyesinde çalışmış olup 1880 yılında yurda dönmüştür. Halil Paşa Paris dönüşüyle birlikte izlenimcilik akımıyla ilgili ilk resim yapan Türk Ressamı unvanını elde etmiştir (Berk ve Gezer 1973: 20).Celal Esat Arseven, Halil Paşadan söyle söz ediyor: "Bu sanatçı, Empresyonist teknikle resim yapan ilk Türk ressamıdır. Özellikle Boğaziçi yalılarının denize akseden hayallerini, Bostancı, Maltepe sahillerinin güneşli kayalıklarını ifadeye gösterdiği kudret takdire şayandır" (Berk ve Gezer 1973: 20).

Paris dönemi içerisinde Halil Paşa'nın daha çok figür ve portre ressamlığı uyguladığı gözlemlenirken, Paris'ten döndükten sonra görünüm ressamlığına geçiş yaptığı görülmektedir. Halil Paşa'nın figüratif çalışmalarında çok başarılı olsa da, asıl kimliğini yansıtanın tabiat olduğunu ve Boğaziçi'nin eşsiz manzaralarında kendi kimliğini bulduğunu dile getirir. Tuvallerinde kıyıları ve denizi kendi yorumuyla can bulmaktadır. Çengelköy, Salacak, Maltepe kıyıları mekânları da önem verdiği konulardır. Bazen deniz sırtlarını, sandalların dingin görünümünü çalışmalarında eksik olmayan deniz manzarasına işler. Halil Paşa'nın çalışmalarında denize olan yaklaşımı ise her zaman durgun ve sakin suları betimlemektedir.

Halil Paşa ile Hoca Ali Rıza birbiriyle kıyaslandığında ise Hoca Ali Rıza akademik anlayış çerçevesinde büyük bir usta olmasına rağmen Halil Paşa ile kıyaslandığında daha dar bir bakış açısına sahip olduğu görülmektedir. Halil Paşa'nın aksine eğitim hayatı süresince yurtdışına gitmemiş, müze gibi sanat galerilerine ve dünyaca üne kavuşmuş ressamların çalışmalarını yakından incelememiştir. Ressam olarak çoğunlukla ele aldığı konuların natürmort ve manzardır Elbette tabiat çalışmalarında ki gerek çizimleri, suluboya, guaj ve yağlıboyalarındaki titiz işçilik dikkatten kaçmamaktadır.

Almış olduğu askeri eğitim resim hayatında büyük bir disiplinle çalışmasına neden olmuştur. İstanbul görünümüleri Hoca Ali Rıza'nın hayatında büyük yer kaplamasının en büyük sebebi ise ömrünün tamamını İstanbul'da geçirmesinden kaynaklanmaktadır. Öyle ki Hoca Ali Rıza, kendi döneminde perspektif yaklaşımları, çalışma tekniğinin tartışmasız ustalığı etkin bir çalışma yoğunluğu sayesinde renkli ve renksiz birçok çalışma ortaya çıkartmıştır. Hoca Ali Rıza bu çalışmalarıyla oldukça önemli bir başarı elde etmiştir ve bu durum tek başına bir ekol yaratmasına neden olmuştur. Özellikle Üsküdar'ın ara sokakları, eski tahta evlerin, mezarlıkların ve çeşmelerin görünümüleriyle birlikte sunduğu kayıkların, evlerin iç desenleri ile birlikte bir 'Ali Rıza Ekolü' oluşmasına katkı sağlamıştır (Berk ve Gezer, 1973: 20-22).

Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza Efendi'nin yurt içindeki sanatsal etkinliklerinin bir devamlılığını oluşturan 1914 kuşağı sanatçılarının Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi arasındaki köprü görevi gören üyeleri, Avrupa'da almakta oldukları eğitimle birlikte 1914 yılında patlak veren 1.Dünya Savaşı'yla yurda dönen sanatçıların bir araya gelerek oluşturduğu gruptur (Erden, 2012: 44). Oryantalist ressamların ardından gelen Darüşşafakalı ve askeri ressamların bir araya gelerek oluşturduğu özellikle batılı anlamda Türk resminin de ilk dönemini oluşturan 1914 kuşağı, başta Paris olmak üzere Avrupa'da aldıkları İzlenimcilik akımının teknik yaklaşımlarıyla donatılıp yurda döndüklerinde Türk resim tarihi açısından büyük bir atılma neden olurlar. Elbette Avrupa eğitimleri sırasında aldıkları üslup yaklaşımlarını yurda geri döndüklerinde kendilerine özgü bir yaklaşım ve

yeni bir bakış açısı ile sergileyerek izlenimci akımın katı kurallarını esneterek kendi üslup gelişimlerine neden olmuşlardır (Başkan, 2000: 99-100).

İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Namık İsmail gibi ressamların oluşturduğu sanatçı topluluğu; 1914 kuşağı aynı zamanda Çallı Kuşağı olarak da adlandırılır (Erden, 2012: 44).

Bu kuşağın iki isimle adlandırılmasının başlıca iki nedeni bulunmaktadır: İlk olarak Türk resim sanatı'nın etkinliğinin tam olarak bu döneme denk gelmesi, bir diğeri ise, İbrahim Çallı'nın bohem ve kaygısız yaşam tarzına sahip olması bu dönem sanatçı grubu arasında Çallı karakterinin baskın olması grubun arasından parlamasına neden olmuştur (İskender,1988, s.19). Sezer Tansuğ 1914 kuşağı ile ilgili şunları söyler:

1914 kuşağına 'Çallı Kuşağı' adı da verilir. Bunun nedeni, Çallı İbrahim'in bir Anadolu kasabası insanı olmaktan kaynaklanan kavruk, ama esprili, anekdotları ve bohem yaşamıyla ün yapmış popüler bir sanatçı olmasıdır. Çallı'nın dışındakilerden, askeri çıkışlılar orta halli, diğerleri ise İstanbul'un yüksek tabakasına mensup ya da bu tabakanın koruduğu gençlerdir (Erden, 2012: 44).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde genellikle geleneksel bir anlayış çerçevesinde verilen resim eğitimleri, sonraki süreçte çağdaş sanat anlayışına yerini bırakır. Avrupa eğitimleri sonucunda değişimin yaşanmaya başladığı bu dönemde edinilen yeni deneyimlerle birlikte, gerçekçi yaklaşımlardan uzaklaşıp, kişisel yorumlara yönelen sanatçılar ortaya çıkmaya başlıyordu. Sanatçıların bu yaklaşımı siyah ve çizgisel desenlerden uzaklaşıp, parlak ışığa yoğunlaşmaktaydı. Bu dönüşümle birlikte açık hava da çalışma alışkanlığı edinilirken bunun yanında çıplak modelden çalışmaları da sürdürmüşlerdir (Arsel, 2000: 77).

Bütün bu gelişmeler doğrultusunda, Çallı Kuşağı'nın yurda dönmesiyle birlikte Sanayi-i Nefise Mektebi'nin bünyesinde bulunan yabancı öğretmen kadrosuna katılmalarıyla birlikte, yabancı hocaların hâkimiyeti yavaş yavaş azalmaya başlar. Bu değişim Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim hayatını büyük ölçüde değiştirmeye başlamıştır. Bu değişimlerin en önemlilerinden biri olan gösteriş ve becerinin daha çok ön planda olduğu zanaatkarlığın yerini yaratıcılık bilhassa rengin önemi ve portrenin gücüne bırakır (Arsel, 2000: 77). Halil Dikmen, Resim ve Heykel Müzesi'nin ilk müdürü, 1914 kuşağının getirdiği modern resim sanat anlayışı için şu satırları yazmıştır:

1914'de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şunu da ilâve etmek gerektir ki en kuvvetli temsilcileri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat olan bu yeni cereyan,

Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa'da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kudreti azalmıştı. Sonra ressamlarımız, Empresyonizmi formüleştirmiş olan Lucien Simon, Chabas, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizm'ini tatbik başlamışlardı. Bununla beraber 1914 Türk sanatçıların her yıl Galatasaray Lisesinde tertipledikleri sergilerle eski klâsik resim anlayışı hayli değişmiş, halk, o güne kadar görmediği renk ve serbestlikte yapılmış tablolar seyredebilmişti. Bu suretle açılan yeni devrede eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm ismi verilen bu yeni tarzda çalışılmağa başlanmıştır. Artık eski tablolarda görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir (Berk ve Gezer, 1973: 24-25).

1.3. 1914 Kuşağı Ressamlarının Fırçalarından İstanbul

1.3.1. İbrahim Çallı

İbrahim Çallı, İzmir'e bağlı olan Çal kasabasında dünyaya gelir. 1906 yılında Şeker Ahmet Paşa'nın da desteğini alarak Sanayi-i Nefise'de eğitim almaya gitmiştir (Erden, 2012: 49). Çallı 1910 da mezun olduktan kısa bir süre sonra yanında Hikmet Onat ve Ruhi Arel'in de içinde bulunduğu bir grupla ile resim eğitimi için Paris'e gönderilir. Paris'e giden Çallı L'Ecole des Beaux Arts'da Cormon'un atölyesinde eğitim görmüştür (Giray, 2007: 160).

Çallı'nın Fransa'da geçen bilgili ve kültürlü öğrenim dönemi, Birinci Dünya Savaşı'nın ateşlenmesi ile yarıda kesilmiştir. Fransa'da yaşanan ani bir savaşın neticesinde yurda dönmesi o an için şanssızlık olarak görünse de bu durum yeni bir şansın önüne açılmasına neden olur ve yurda dönen Çallı, Sanayi-i Nefise'nin öğretim kadrosuna girer (Erden, 2012: 49). Çallı 1.11.1914'te Resim Bölümü bünyesinde yağlıboya atölyesinde öğretmen olarak görev yapmaya başlar (Giray, 1997: 43).

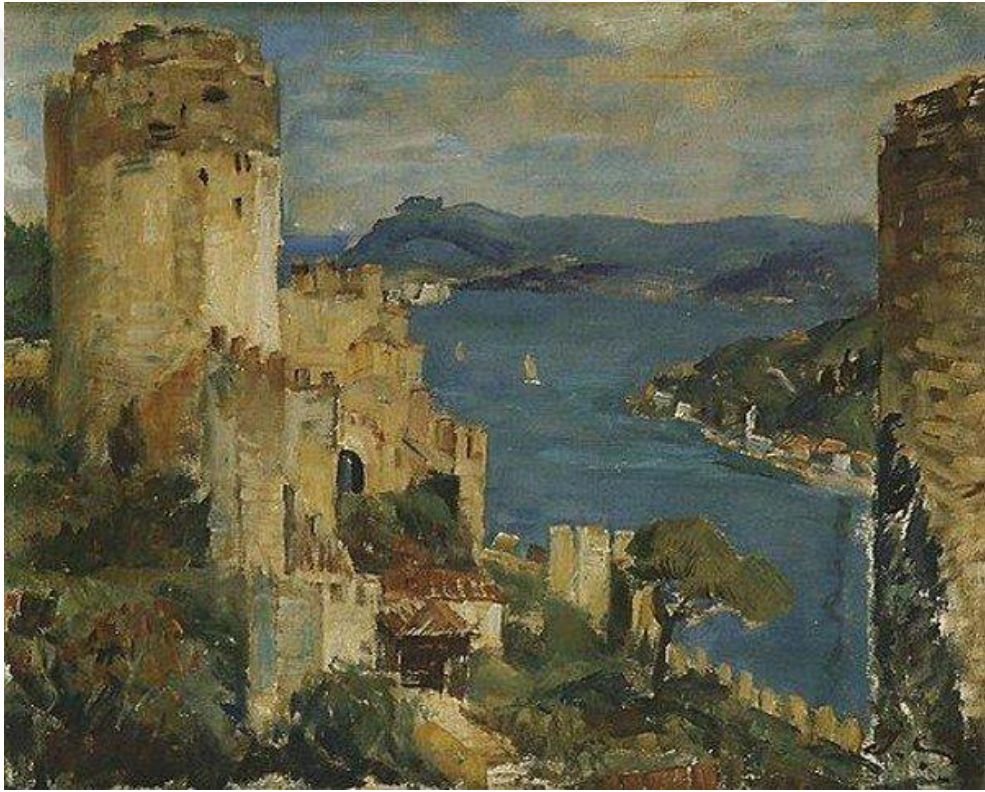
Çalışmalarında çizgisel yapıya ve düzene önem vermeden, renklerle oynar, çalışmayı bir çırpıda renklendirirken, aceleci tavrının kişiliğinin bir yansıması olarak görüldüğü bu tutumunu bütün çalışmalarında görmekteyiz (Başkan, 1991: 24).

Batının empresyonist sanatçıların 'atmosferik' değişimleri dahi tuvale yansıtıp rengi ön plana alırken, desen ve çizgi yapısını ikinci plana atmışlardır. Formlar ve tasarlanan planlar çizgiler aracılığıyla değil, sıcak ve soğuk renklerin ifade ettiği ışık oyunuyla betimlenmiştir. İbrahim Çallı'da da görmekte olduğumuz bu ifade biçiminin dayandığı sistemde budur. Ancak, Batılı sanatçılardaki bu plan ve düzen Çallı da daha yumuşak ve daha belirsiz bir şekilde kendini gösterir. Coşkun mizacının katkısıyla Çallı, hiçbir plan yapmaksızın desenini fırçasının ucuyla çizerek

yapıtının içine girer (Berk ve Turanî, 1981: 26). Mizacına uygun ışıklı paletiyle İstanbul'u resimler. Biyografisini yazan Celâl Esat Arseven İbrahim Çallı hakkında şunları söylüyor:

Çallı, yaratılıştan büyük bir sanat duygusuna malik bir şahsiyet idi. Umumî kültürü olmamasına rağmen bir filozof kadar hayatın mahiyetini anlamış, tabiatın güzelliklerine âşık olmuş bir sanatkârdı. Toplantılarda en çok onun sesi duyulur, kimseden çekinmez ve düşündüklerini açıkça söylerdi. İlk zamanları aleyhinde bulunduğu modern sanata sonraları daha müsamahalı bulunmuş ve hatta bazı eserlerinde, (Mevleviler tablosunda olduğu gibi) bu yola bir temayül göstermiştir. Daimi bir sanat heyecanı içinde yaşayan Çallı, bu heyecanı kamçulamak için rakıya başvurur fakat çok içmesine rağmen sarhoş olmazdı. Münakaşayı sever, fikirlerini kabul ettirmeğe çalışırdı. İsyankâr mizacı vardı. Hayatında daima bir bohem çeşnisi görülürdü. Bir serazatlık ruhu hâkimdir. Bütün hayatı menkıbelerle doludur (Berk ve Özsezgin, 1983: 28).

Resim 6 : İbrahim Çallı, Rumeli Hisarı, YB, 62 x 82 cm, 1941, T.CDBK



Kaynak: Artnet (1989), <http://www.artnet.com/artists/ibrahim-%C3%A7alli/rumeli-hisar%C4%B1-pyUr5vSzt7x9NjKrmIX4Jw2> (01.05.2018)

Resim 7: İbrahim Çallı, Emirgan, YB, 1937



Kaynak: Leblebitozu (t.y), <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2015/08/%C4%B0brahim-%C3%87all%C4%B1-Emirgan.jpg> (01.05.2018)

1.3.2. Nazmi Ziya Güran

Fatih Sultan Mehmet'in hocası olan Molla Hoca'nın soyundan geldiği için soyadı Güren olan Nazmi Ziya, 1881 yılında İstanbul'da doğmuştur (Erden, 2012: 48). Vefa lisesinden mezun olan Nazmi Ziya, babasının isteği üzerine Mülkiye'ye girer. Burada Hoca Ali Rıza'dan ders alma fırsatı bulur. Babasının vefatından sonra 1902 de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kaydolur. Salvatore Valeri, Joseph Warnia- Zerzecki ve Osman Hamdi Bey'den dersler alır. 1905'te İstanbul'a gelen Post izlenimci Fransız Paul Signac ile tanışır ve sanatçıdan oldukça çok etkilenir. 1908 yılında mezun olduktan sonra Paris'e giden Nazmi Ziya, ilk Julian Akademisinde eğitim görür. Ardından Cormon atölyesine geçiş yapan sanatçı 1912 yılına kadar burada eğitimini sürdürür.

Ayrıca Avrupa'da bulunduğu süre içinde Almanya ve Avusturalya'da araştırmalar yapar. Yurda döndüğünde iki dönem resim öğretmenliği, iki dönem de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde müdürlük yapar (Erden, 2012: 48). Nazmi Ziya Güran, tuval üzerine paletinde renkleri karıştırmadan küçük, noktamsı fırça vuruşlarıyla divizyonist bir tarzda çalışmalarını sürdürmüş olup,

manzara resimleriyle ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda Türk resim tarihi içerisinde izlenimcilik akımı çerçevesinde çalışan ilk isimlerden de birisidir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nazmi Ziya hakkında kaleme almış olduğu bir yazıda şunları söyler:

Fakat güneş Nazmi Ziya'nın resimlerinde eşyanın rengini ve formunu eriterek bütün motiflerin üzerine sıcak bir buğu halinde çöker... Nazmi Ziya'nın resimlerindeki güneş, izlenimcilerin çok mühim bir meslek olarak ele aldıkları ve noktacıların didik didik ettikleri güneş değildi. Nazmi Ziya'nın resimlerinde güneş sadece bildiğimiz güneşti. Boğaziçi'ni müthiş bir maviliğe boğarken, karşı sahillerde o mavilikle boy ölçüşecek bir tek renk bırakmadan eriten güneşi, İstanbul'un insafsız güneşi! (Erden, 2012: 48).

Resim 8: Nazmi Ziya Güran, İstanbul Limanı, TÜYB



Kaynak: Sergirehberi (t.y), <http://sergirehberi.com/img/work/288.jpg> 01.05.2018)

Resim 9: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı, TÜYB, 1935,



Kaynak: Sergirehberi (t.y), <http://sergirehberi.com/img/work/3736.jpg> (01.05.2018)

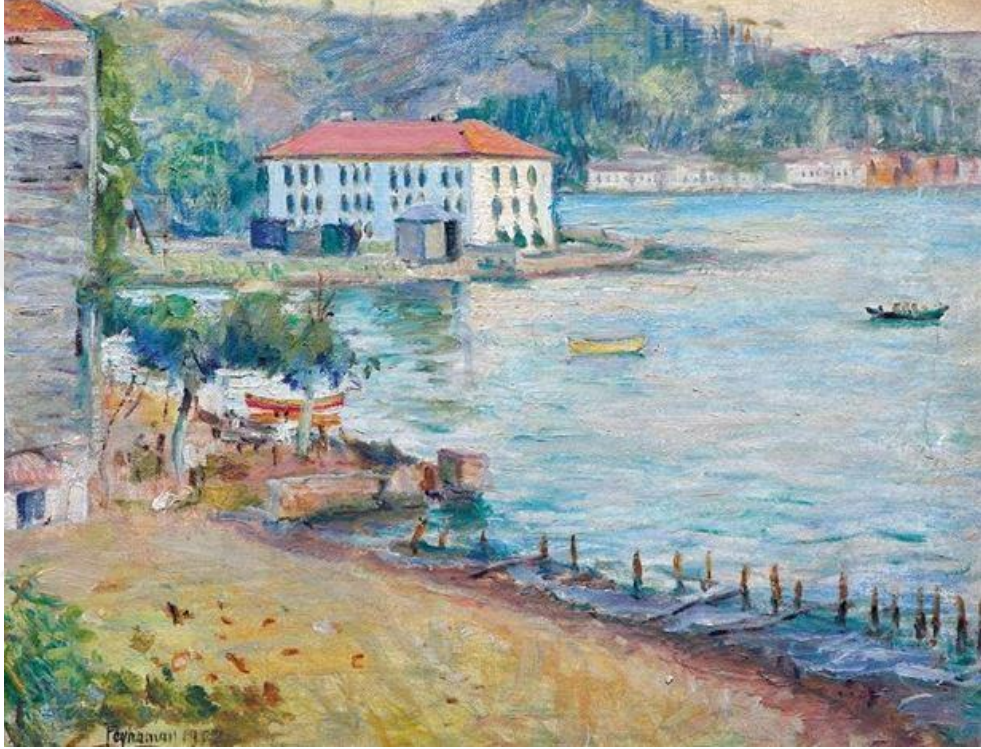
1.3.3. Feyhaman Duran

Feyhaman Duran 1886 yılında İstanbul'da doğmuş ve resim sanatına ilgisi Galatasaray Lisesi'nde okuduğu yıllarında meydana çıkmaya başlamıştır. Galatasaray Lisesi'ni bitirdiğinde okulun hat hocası olarak çalışmaya başlar ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'ne üye olur. 1910 yılında Abbas Halim Paşa aracılığıyla Paris'e gider ve burada Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na katılarak Julian Akademisi'nde eğitimine devam eder. Jean-Paul Laurens ve Paul Albert Laurens' dan da ders alan sanatçı, daha sonra 1913-14 yıllarında Fernand Cormon'un atölyesine katılmıştır. 1.Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yurda dönmüş olup, 1919'da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde çalışmaya başlar ve 1951 yılın da emekli olana kadar hocalığına devam eder.

Sanatçı, öteki arkadaşları gibi Paris Güzel Sanatlar Okulu'na yazılmış, dört beş yıl Jean-Paul-Laurens ve Cormon'un atölyelerinde çalışmıştır. Döndüğünde Duran'da akademik sınırdan kurtulmuş, fırçanın rahat dolaştığı, renklerin uyumlu hale geldiği bir tekniği kullanmaya başlamıştı (Berk ve Gezer, 1973: 29).

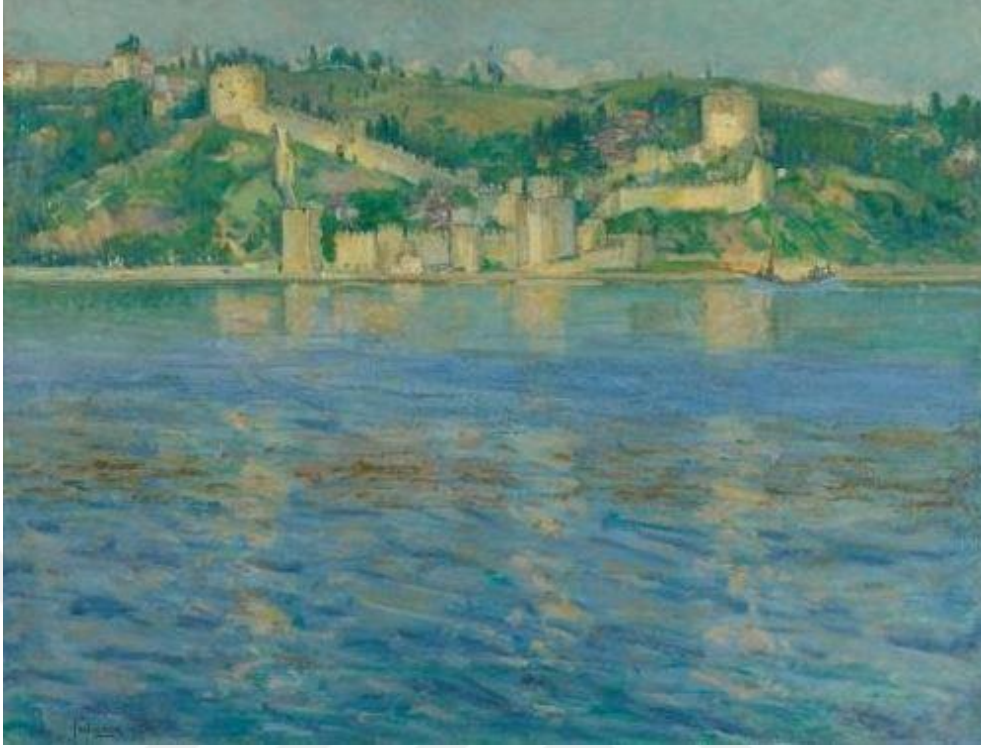
Sanatçının paleti zengin ve aydınlıktır. Kendisini birkaç renk ile sınırlamadığını, renkleri birbirine karıştırmadan kullanmayı tercih ettiğini belirtir. Empresyonist ressam olarak değerlendirilmesinin nedeni ise doğal renklere olan ilgisidir. Bir diğer ortak nokta ise Çallı gibi hızlı bir tabiatının olmasıdır. Onun sanatında sadece görüneni ortaya koymak olmadığını, görünenin altında yatan anlamı da ortaya çıkarmaya çalıştığı görülür (İrepoğlu, 1986: 76).

Resim 10: Feyhaman Duran, Anadolu Hisarı, TÜYB, 55 x 71 cm, 1957



Kaynak: Artnet (1989), http://www.artnet.com/artists/feyhaman-duran/anadolu-hisar%C4%B1-jyF3FpI_D6XZmbwjhL45kg2 (03.05.2018)

Resim 11: Feyhaman Duran, Rumeli Hisarı, TÜYB, 63 x 82 cm, 1950



Kaynak: Artnet (1989), http://www.artnet.com/artists/feyhaman-duran/rumeli-hisari-on-the-bosphorus-Jkk8ii-yF7xRM_Hia02WEQ2 (03.05.2018)

1.3.4. Hüseyin Avni Lifij

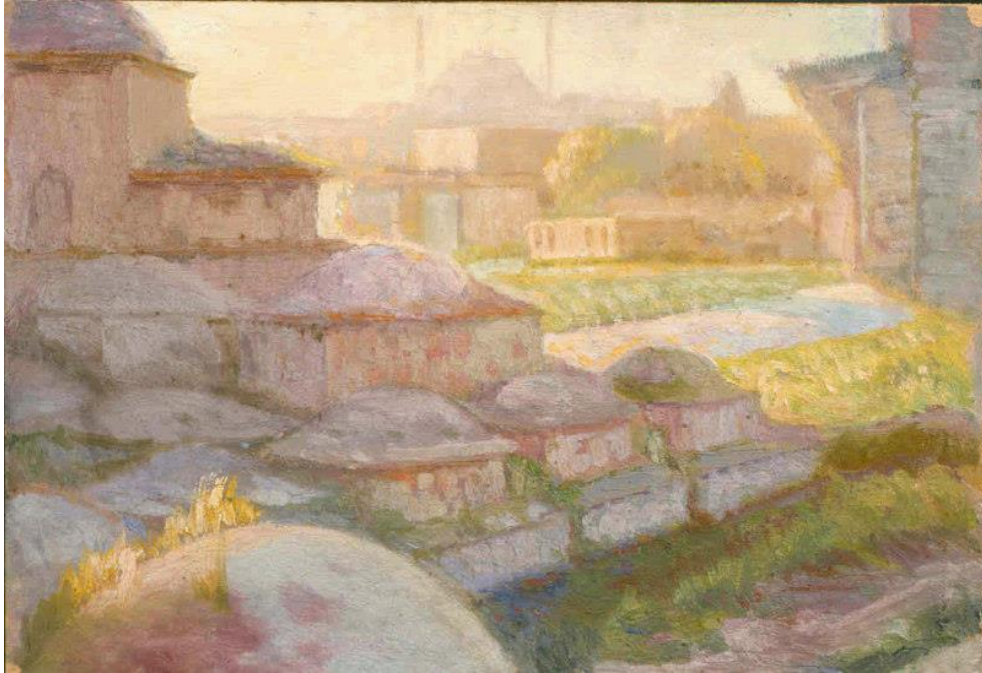
1886 Samsun doğumlu olan sanatçı, daha yaşını doldurmadan ailesiyle İstanbul'a göç eder. Fatih'te bulunan bir mahalle okulunda ilköğretimi bitiren Lifij, ortaöğretim yıllarında özel Fransızca dersleri alır. Daha sonraki zamanlar içerisinde, hastalanıp iki yıl evde kalmak zorunda kalan Avni Lifij, resim eğitimini kendine ait kitapları ile gidermeye çalışmıştır. Özellikle bu süreçte yapmış olduğu ilk otoportre ile Türk sanat tarihinde bir ilki gerçekleştirerek, bunu herhangi bir sanat eğitimi almadan başarmıştır. Eseri ise 1906-1908 tarihli "Pipolu Kadehli Otoportre"dir (Erden, 2012: 64).

Avni Lifij'in o dönemde İstanbul'da bulunan ünlü şehir planlayıcısı Fransız Hanri Prost ile tesadüfen tanışması hayatının dönüm noktası olur. Prost sayesinde Osman Hamdi Bey ile tanışan Avni Lifij yine Osman Hamdi Bey'in aracılığı ile Abdülmecit Efendi tarafından 1909 da Paris'e gönderilir. Üç yıl Fernand Cormon atölyesinde eğitim alır. 1912 yılında yurda dönen sanatçı, İstanbul Erkek Lisesi ve Kandilli Kız Lisesi gibi okullarda hem resim hem de Fransızca dersleri verir (Erden, 2012: 64).

1922 yılında Lifij'in hayatında önemli iki durum gerçekleşir, ilki Harika Şazi Sirel ile evlenmesi, diğeri ise Mustafa Kemal tarafından bizzat Ankara'ya davet edilmesidir. Ankara'da dört ay kadar kalarak burada Mareşal Fevzi Çakmak'ın portrelerini yapar. 1924 de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim kadrosuna katılır. Avni Lifij'de kuşağının diğeri sanatçıları gibi izlenimci yaklaşımda resimler yapar fakat onu bu kuşak sanatçılarından ayıran şey ise Sembolizm yaklaşımıdır (Erden, 2012: 64). Ahmet Kamil Gören, Avni Lifij üzerine yazdığı kitapta sanatçı hakkında şöyle söylüyor:

Gerek Lifij gerekse dönemin diğeri temsilcilerinin Türk resim sanatına getirdikleri en önemli yenilikler arasında, Batılı anlamda insan figürüne yer vermeleri; canlı modelden, uzun figür etütlerine dayanan, çok figürlü, büyük boyutlu kompozisyon çalışmalarını resim sanatına yerleştirme çabaları içinde olmaları sayılabilir. Lifij'in ve dönemin diğeri temsilcilerini bir genelleme yaparak 'izlenimci kuşak' olarak tanımlamak pek doğru olmasa gerek. Sanatçıların, Batı'da neredeyse akademikleşen izlenimcilikten teknik olarak önemli ayrımlar içinde oldukları ve her bir sanatçının yaşadığı ülkenin gerçekleriyle kendisine özgü bir biçim geliştirdiği söylenebilir... Lifij'in yapıtları içinde bu söylenenler aynen geçerlidir. Sanatçının çalışmalarında izlenimcilikten dışavurumculuğa, simgecilikten romantizme kadar çok değişik akımların izleri görülür (Erden, 2012: 64).

Resim 12: Hüseyin Avni Lifij, Fatih camii ve kuruçeşme hamamı, YB, 19,1 x 27,7 cm,



Kaynak: Avnilifij (t.y), <http://www.avnilifij.com/paint-120.html> (02.05.2018)

Resim 13: Hüseyin Avni Lifij, Haliç'ten zindan hanı, KÜYB, 11,9 x 34,5 cm, SİREN



Kaynak: Avnilifij (t.y), <http://www.avnilifij.com/paint-120.html> (02.05.2018)

1.3.5. Namık İsmail

1890 yılında Samsun'da doğan Namık İsmail babası ile İstanbul'a gelip Fevziye Mektebi'nde hat dersleri alıp kısa zamanda adını dönemin ustalarının arasına yazdırır. Namık İsmail, çok sıkı bir disiplin ile büyümüştür. Babasının sanata olan yaklaşımı sayesinde küçük yaşlarda resme karşı özel bir ilgiyle büyüyen sanatçı, Galatasaray Lisesi'nde okurken Şevket Dağ'ın atölyesinde resim eğitimi de almıştır (Erden, 2012: 70). Bu eğitim üzerine son sınıfta Arapça sınavını veremediği için ailesi onu Paris'e resim eğitimi alması için göndermiştir (Roya, 1992: 18).

1911'de Paris'e giden sanatçı önce Julian Akademisi'ne daha sonra Paris'te Çallı'nın yönlendirmesiyle 1912 yılında Fernand Cormon Atölyesine geçerek 1. Dünya Savaşı'na kadar çalışmalarına Cormon Atölyesi'nde devam etmiştir. İstanbul'a tatile döndüğü dönemde 1. Dünya Savaşı'nın çıkması ile birlikte bir daha Paris'e geri dönemez ve 1914 yılında Kafkas cephesinde savaşa gönderilir. Bir süre sonra Tifüs hastalığına yakalanarak İstanbul'a dönen Namık İsmail, 1917 yılında açılmış olan Şişli Atölyesi'ne Harbiye Nazırı Enver Paşa aracılığıyla savaş resimleri yapmak için bir araya gelen İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat ile birlikte savaş resimleri yapmıştır (Roya, 1992: 18).

Namık İsmail ve arkadaşlarının Şişli Atölyesi'ndeki çalışmaları ilk Galatasaray sergisi olan 1918 yılında halk ile buluşur ve kısa bir süre sonra, sergilenmiş olan bu çalışmaların Viyana ve Berlin'de sergilenmesine karar verildikten sonra sergi komisyonu kararı sonucunda Celal Esad Arseven ile Namık İsmail Berlin'e gider.

1919 yılında yurda dönen sanatçı ilk Gazi Osman Paşa Mektebi'ne resim hocası olarak atanır. 1920 de Molla Şefik'in kızı olan Mediha Hanım ile evlenip İtalya'ya gitmek için izin istemiştir. Namık İsmail isteği üzerine aldığı red cevabıyla eğitim vermekte olduğu Gazi Osman Paşa Mektebi'nden istifa ederek İtalya'ya gider. İtalya'da bir yıla yakın kaldıktan sonra, İstanbul'a dönüp İleri Gazetesi'nde ressam ve yazı işleri müdür yardımcısı olarak çalışmaya başlar. Daha sonra Namık İsmail Sanayi-i Nefise Mektebi'ne müdür yardımcısı olarak atanır, fakat görevini 1922'de bırakarak Paris'e gider. Paris'te bulunduğu bu dönemde katıldığı bir yarışmayı kazandığı için Pierre Loti'nin Les Desenchantees (Bezgin Kadınlar, 1947/ Mutsuz Kadınlar, 1972) adlı kitabı resimleme fırsatı yakalar. 1926'da Paris'ten döndüğünde ilk resim eğitimini denetleme görevini yapıp, 1927'de de tekrar müdür olarak döndüğü Sanayi Nefise Mektebi'ne 1935'teki ölümüne kadar devam eder.

Tüm yaşamı boyunca sakin, ağırbaşlı ve son derece disiplinli, hoşgörülü biri olduğundan söz edilmiştir. Namık İsmail çok hızlı çalışma temposuna sahip bir sanatçıdır. Gençlik yıllarında edebiyata ve spora önem vermiştir. Çocukluk yıllarından bu zamana denize olan ilgisini hiç kaybetmeyen sanatçı, onun için bir tutkuya dönüşmüş ve çoğu kez öğrencilerini alarak sahip olduğu "Korsan" adlı kotrasına alarak burada resim yapmalarını sağlamıştır (Roya, 1992: 19-20). Celâl Esat Arseven, Namık İsmail'in Biyografisini şöyle yazmıştır:

1890'da İstanbul'da doğan Namık İsmail, Galatasaray Lisesinde tahsilini müteakip Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisine girmiş, oradan Fransa'ya giderek Ecole Nationale des - Arts Decoratifs de çalışmış ve sonra Almanya'da Leipzig şehrinde Güzel Sanatlar Akademisinde çalışarak diploma almıştır. Corinth ve Liebermann'ın talebesi olarak yetişmiştir. 1929'da Avrupa'dan avdetinde Galatasaray sergisinde eserleriyle kendini tanıtan Namık İsmail, merhum Necati Beyin Maarif Vekilliği sırasında Güzel Sanatlar müfettişliğine ve sonra Akademi müdürlüğüne tayin olunmuştur. İdare işlerinde kabiliyeti dolayısıyla Akademinin ıslahı yolunda çok çalışmış ve yeni bir hareket uyandırmıştır (Berk ve Gezer, 1973: 37).

Resim 12: Namık İsmail, Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış, MÜYB, 25 x 33 cm, 1931, ÖK



Kaynak: Biboyabirca.blogspot (t.y), <http://biboyabirca.blogspot.com/2017/11/namk-ismail-hayat-eserleri.html> (08.05.2018)

Resim 13: Namık İsmail, Liman Kayıklar, TÜYB, 79 x 57 cm, MSRH



Kaynak: Leblebitozu (t.y), <http://www.leblebitozu.com/namik-ismailin-eserleri-ve-hayati/> (02.05.2018)

1.3.6. Ali Sami Boyar

İğrikapı'nın Hacı İlyas Mahallesinde 1880 yılında doğan sanatçının, kendini bilmeye başladığı günlerden beri gelen resim sevgisi, annesinin cedit kâğıdından diktiği defterlere yaptığı resimlerle ilk adımlarını atar. İptidaiye Mektebi'nde, modelden kopya çektiği bir inek resmini gören hocası ona inanmadığında büyük üzüntü yaşar. Daha sonra, Rüştüye Mektebinde Binbaşı Cemal Bey ile ilk resim çalışmalarına başlar. Ağabeyinin de desteği ile çalışmalarına daha fazla eğilen Boyar, ilk resmini de abisine satmıştır. Maaşlı işe giren abisi artık resimlerini satın alıp arkadaşlarına hediye etmeye başlamıştır. 1892 de Mektebi Bahriye'ye girdiğinde, hocalarından gördüğü takdir ve teşvik sanata olan ilgisinin daha da çok artmasına neden olmuştur. 1898 yılında Teğmen rütbesiyle mezun

olduktan sonra Bahriye de görev alırken, 1902 yılında Sanayi Nefise Mektebi'ne kaydolur (Şehsuvaroğlu, 1959: 11-12).

Bahriye Mektebinde iken aldığı sanat eğitiminin Sanayi Nefise Mektebi döneminde çok faydasını görür ve her yılını birinci olarak tamamlar. 1908 yılında mezun olan Boyar, iki senenin ardından Paris'e eğitim almak için gönderilir. 1910-1914 yılları arasında Paris Güzel Sanatlar Akademisinde Ressam Cormon atölyesinde ilk yılını yedek öğrenci olarak sürdürürken, sonraki yıl as öğrenci arasına girerek eğitimini tamamlar. 1914 yılında yurda dönen Boyar, Bahriye Mektebi müdürü olur. Ayrıca kızlar için açılan Kız İnas Sanayi Nefise Mektebi'nde de müdürlük ve atölye hocalığı yapar.

İlk Cumhuriyet pulları ile kâğıt paraların ressamı olma görevini alırken, bu durum iki kere İngiltere'ye gitme fırsatını yakalamasına neden olur. Londra'ya gittiği dönemde tanınmış bir galeride (Macrea Gallery) de kişisel sergisini açar. 14 Ekim 1925 günü çıkartılan Meşhur Times Gazetesi'nde sanatı ile ilgili birer sayfa da yer alır (Şehsuvaroğlu, 1959: 11-13). Times Gazetesinde yer alan satırlarda şu sözler belirtilmektedir sanatçıya dair: “Eserlerinde memleketinin an'anevi san'atna ait özellikler ile saf batı karakterlerinin kaynaştırılmasıyla işaret edilmekte ve bilhassa renk tonları arasındaki münasebet, ışık kalitelerinin tefrikindeki özellikle belirtilmektedir” (Şehsuvaroğlu, 1959: 13).

1931 yılında ise Paris'te “American Women's Club” da açtığı sergiden, yine aynı yol üyesi olduğu “Societedes Artistes Français” sergilerine iki adet sulu boya ile katılır. Hayatının büyük bir bölümünü resim üreterek geçiren ressam Galatasaray sergilerine katılırken, 1948 den sonra emekli ressam subaylar birliğinin Ankara'da her yıl açılan sergilere katılmıştır. İngilizceyi ve Fransızca'yı iyi bilen sanatçı, Avrupa kültürünü çok iyi takip ederek, Türkiye, Londra, Paris ve Amerika'da yüzlerce eser satmıştır. Ressam Pertev Boyar, Üstat Ali Sami Boyar'ın sanatından şöyle bahseder:

Sami Boyar, Hoca Ali Rıza gibi tahlili güç bir sanatkârdır. O başlı başına ekoldür. Bu büyük üstadın eseri yaşadığı iklimin lokal renkleri içinde orijinal bir faktörle mümtaz şahsiyetini derhal gözlerle söyler. Marmaranın derin ve mavi seması altında erguvani ufuklarında eriyen ılık ve engin suları gösteren manzaraları, onun fırçası ile ifşa ettiği, bir meslek ve sanat maşukasıdır. Meşhur Rus ressamlarından Ayvazovski'nin ruhlarla dehşet ve huşunet telkin eden o korkunç deniz fırtınalarının Sami Boyar'ın fırçası ile nasıl sükunet ve mülayemet kesbederek inşirah verici olduğunu yine bu eserlerinde görebiliriz. Sami Boyar kuvvetli bir renkşinas olduğu kadar cami içi tabloları ile de çok kuvvetli bir menazırcı olduğunu ısbat etmiştir. İşte bu çizgi ve renk denilen iki asli kuvveti mezcederek kemerler, sütun ve anber kokuları içinde ssermest kılmaktadır. Sami Boyar'ın 1946 Ocakta Ankara'a Ordu Evindeki panosunun bir köşesindeki yeşil selvininsükünperver gölgesine doğru uzanıp giden bir yolunu 'Kaleye giden yol' u seyredenler onun ince ve şair ruhu kadar asil ve kuvvetli bir ressam olduğunu da fark ve temyiz ederler. Yarım asırdan fazla bir zaman fırça, bilgi ve kalem ile bu memlekete çok büyük hizmetlerde bulunmuş

ve bulunmakta olan A. Sami Boyar sulu boya eserlerinin cesamet ve nefaseti ile rekor temin etmiş bir üstaddir. Ekserisi tuval üzerine karıştırılmış renklerle kompoze edilmiş olan bu eserleri son derece şeffaf, temiz ve hafif eserlerdir (Şehsuvaroğlu,1959: 14-15).

Resim 14: Ali Sami Boyar, Eminönü, TÛYB, 27 x 34.5 cm



Kaynak: Artnet (1989), <http://www.artnet.com/artists/ali-sami-boyar/emin-%C3%B6n-%C3%BC-UNZRGaq98tWzFvcwwovsIQ2> (02.05.2018)

Resim 15: Ali Sami Boyar, Rumeli Hisarı, TÜYB, 23 x 18 cm



Kaynak: Artnet (1989), <http://www.artnet.com/artists/ali-sami-boyar/> / peyzaj-e172KAK6XW5CuoK4IU-A8w2 (02.05.2018)

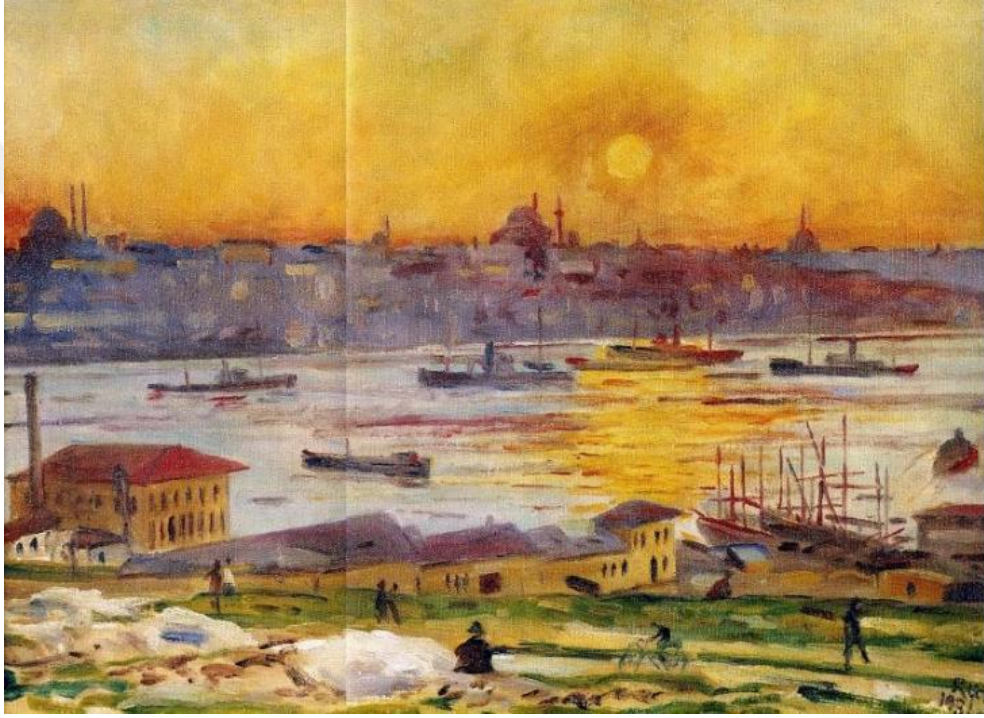
1.3.7. Mehmet Ruhi Arel

Mehmet Ruhi Arel İstanbul'da doğmuştur. Mekteb-i Bahriye'den 1900 de gemi mühendisi olarak mezun olduktan sonra gemi inşasında çalışmaya başlar. Resme olan ilgisini ve yeteneğiyle birlikte Arel resim eğitimi için 1903 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. Salvatore Valeri'nin öğrencisi olmuştur. 1909 yılında yapılan yarışmayı birincilikle kazanınca, Paris'te resim eğitimi alabilmek için Güzel Sanatlar Akademisinde Fernand Cormon'nun atölyesinde eğitimine devam etmiştir. Türkiye'ye dönüşünde Paris'teki hocası Cormon yerine ilk hocası olan Ressam Valeri'nin eserlerinden etkilenmiştir (Özpınar, 2007: 69-70).

Sanatçı, çalışmalarında figür yoğunluğunu ağırlıkla kullanırken Anadolu insanının günlük yaşamından kesitleri resmetmesinin yanında iç mekân odaklı resimlerde yapmıştır. 1914 kuşağı sanatçısı olan Arel, 1. Dünya savaşıyla birlikte Paris'ten dönmesiyle birlikte Sanayi-i Nefise

Mektebi'nde öğretmen olarak çalışmıştır. Döndüğünde de serbest fırça hareketleriyle resim yapmaya devam etmiştir. 1. Dünya Savaşı konulu resimlere oldukça yer vermiştir. Serbest iri fırça darbeleri yerine halı ve işleme dokur gibi kısa fırça vuruşlarıyla titiz şekilde eserler üretmiştir. Figürlü kompozisyonların ustası olan Arel, toplumsal yaşam konulu eserlerinde; kurduğu kompozisyon ve sağlam desen altyapısıyla güçlü bir sanatçı olduğu kadar gözlemci ve gerçekçi yanıyla da dikkat çeker. Türk Resim Sanatı'nda, Toplumsal Gerçekçi anlayışın ilk temsilcisidir (Akaroğlu, 2004: 67-68).

Resim 16: Mehmet Ruhi Arel, Manzara, TÜYB, 1931



Kaynak: Leblebitozu (t.y), http://www.leblebitozu.com/20-unlu-turk-ressamin-manzara-resimleri/_03.05.2018)

Resim 17: Mehmet Ruhi Arel, Erenköy, TÜYB, 79,5 x 65 cm, 1927



Kaynak: Tarihnotlari (t.y), <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/ruhiarelerenkoy.jpg> (03.05.2018)

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANATÇI HİKMET ONAT

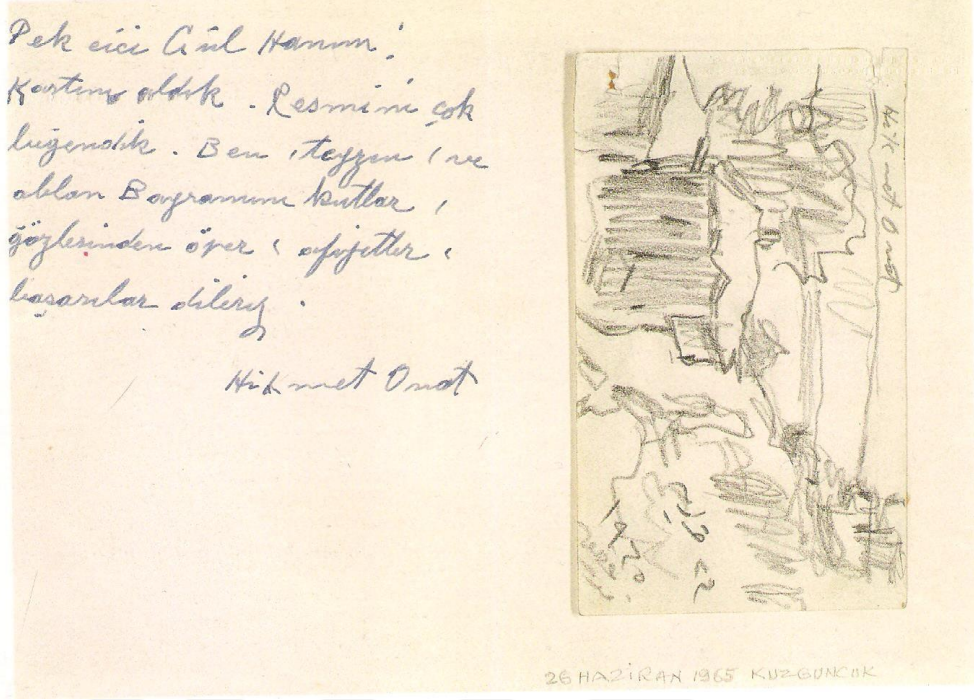
2.1. Yaşamı ve Eğitimi

1880 yılında İstanbul, Fındıklı'da doğan Ahmet Hikmet'in (Giray, 1995: 15) babası deniz Binbaşlarından Murat Bey, annesi ise Vasfiye Hanım'dır (G.S.B. 60.Yıl Sergi Kataloğu, 1976: 28).

İlköğretimine mahalle mektebinde başlayıp, Tophane'de bulunan Nadire Mektebi'ne yazılır. Dört yıllık eğitim sürecinin ardından Fevziye Mektebine gider. Ailesinin isteği üzerine deniz subayı olmasına karar verilir. O yıllarda Bahriye Mektebine girmenin ön şartı, Kasımpaşa Rüştüye'sini bitirmekten geçtiği için okumakta olduğu Mektepten alınarak Kasımpaşa Rüştüye'sinin son sınıfına yerleştirilir (Giray, 1995: 15). Kısa süre sonra bitirme sınavıyla birlikte Heybeliada'daki Mekteb-i Bahriye-e Şahane 'ye girer. Lise de iki, Harp Okulu'nda da iki yıl okumak üzere dört yıl eğitim görür (Hikmet Onat 95, 1977). 1903'te güverte mühendisi teğmeni çıkar (Köksal 1977: 18). Onat kendi röportajında bu dönemi şu sözlerle dile getirir: "Evvela Mekteb-i Fevziye'de okudum. Sonra babamın ısrarı üzerine Kasımpaşa Rüştüye'sinin son sınıfına girerek orayı bitirdim. Arkasından Bahriye Mektebi'ne geçtim. Orada Haşim Bey adında bir hocamız vardı. İyi resim yapanları odasına alır ve resim yaptırır" (Hikmet Onat'la Röportaj. Hakimiyet-i Milliye, 08.06.1928).

Hikmet Onat'ın söz ettiği bu satırlar resim sanatının başlangıcını nitelemekle birlikte resim eğitiminin de ilk adımlarını belgeler niteliktedir. Bu dönemde resme olan yeteneği ortaya çıkmakla kalmayıp resim dersleri de eğitiminin bir parçası olmaya başlamıştır (Giray, 1995: 15). Yeteneğinin gelişmeye başlamasıyla beraber Onat'ın ressam olma bilincine de tam olarak bu süreçte ortaya çıkar. (Giray,1995: 16) Onat'ın resme olan merakı ve ilgisi çok küçük yaşlarına kadar inmektedir ve bu dönemde ilk tablolarını yapmaya başlamıştır (94'lük sanatçı Hikmet Onat, 1976). Onat altı yaşında bir tebrik kartına yapmış olduğu desen çalışması ile bu yeteneğini ortaya koymayı başarmıştır (Resim 20).

Resim 18: Tebrik Kartına Desen, SEK



Kaynak: Giray, 1995: 28

Onat, bu dönemi şu sözlerle dile getirir:

Babamız, Bahriye zabiti idi. Beni ve ağabeyimi de bahriyeli yapmak istiyordu. Hâlbuki biz iki kardeşin, bahriyeli olmaya niyetimiz yoktu. Birimiz kâğıttan düdüğü yapar öttürür, birimiz de kalemlerle rastgele kâğıda, duvara resim çizerdik. Ağabeyim İhsan Bey Bahriye Mızıkası Şefi oldu, ben de ressam (Hikmet Onat'la Röportaj. Hakimiyet-i Milliye, 08,06.1928).

Askeri eğitim döneminde resim yapmanın yanında sanat ortamını tanıdığı, sergiler gezdiği ve etkilendiği bir süreç yaşamaktaydı. Öyle ki resim Hikmet Onat için gittikçe çoğalan bir tutkuya dönüşürken subay olarak çalışmaktansa her şeyi yapabileceğini dile getirecek kadar sanata ilgisi artıyordu (Giray,1995: 16).

Hikmet Onat ve Mehmet Ruhi Arel, Heybeliada'daki Bahriye Mektebi'nde tanışıp ressam olmaya ve resim yapmaya gönül vermişlerdi. Mekteb-i Harbiye-i Şahanede okudukları dönem yarıbay olan resim öğretmenlerinin atölyesinde resim çalışmalarına devam etmekteydiler. (Giray,1995: 16) Mehmet Ruhi Arel'in resim sanatına olan yeteneği, Bahriye Mektebi'ndeki hocasının dikkatini çektiği için subay olarak mezun olduktan sonra resim hocası muavinliğine tayin edilerek Bahriye Mektebi'nde görev yapmaya başlar.

Hikmet Onat bir gün atölyede çalışırken Mehmet Ruhi Bey heyecanla atölyeye gelir (Giray,1995: 16). Çalışmakta olan Hikmet Onat'a şu bilgiyi aktarır:

...Ruhi Bey de yarbay olan resim hocamıza yardımcı oluyordu. Bir sınıf yukarımdaydı. Deniz Harb Okulu'ndan çıktıktan sonra Ruhi Bey bir gün gelip:

-Hikmet haberin var mı? Diye sordu.

-Hayrola ne haberi?

-Burada bir Sanayi-i Nefise Mektebi varmış, ben kaydoldum (Hikmet Onat ve Eserleri, 1977).

Bu konuşma Onat'ın ressam olma yolunda atacağı büyük adımın ilk habercisi olur. Ruhi Bey'in teşvikiyle iki yıllık güverte mühendisliği yapar ve 1905 yılında bir süre yanında çalıştığı Bahriye fotoğrafçısı Ali Sami Bey'e Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girme isteğini açıklar (Köksal, 1977: 18). Ali Sami Bey de o dönem Sanayi-i Nefise Mektebi'nin müdürü olan Osman Hamdi Bey'e bir tavsiye mektubu yazarak Hikmet Bey'in okula kaydını yaptırır (Giray,1995: 16). Bu dönemi Onat şu şekilde aktarır:“1904'de Bahriye Mektebi'nden teğmen olarak çıktım. Kendi kendime resim yapıyordum. Sanayi-i Nefise Mekteb'i diye bir mektep olduğunu haber alınca, doğru yolunu tuttum”(Hikmet Onat'la Röportaj. Hakimiyet-i Milliye, 08,06.1928).

2.1.1. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne Girişi

Onat Mektebe yazıldığında Akademi hazırlık sınıflarında Lehistanlı Varniya ile İtalya'da öğrenim gören Adil Bey, yüksek sınıflarda ise İtalyan Valeri bulunmaktaydı. Deseni oldukça sağlam olan Valeri, detaylı şekilde İtalyan usulü resim yapıyordu. Hazırlık sınıflarında alçıdan kabartma figürler, eski Yunan heykellerinin baş resimleri çiziliyordu. Yüksek sınıflarda öğrenciler tarafından bulunup getirilen sakallı Kürtler Yahudiler gibi canlı modellerden çalışılırdı. Alt sınıflarda genellikle baş resimleri, son sınıflarda ise kadın model bulunmadığından ancak pehlivan modellerden (donlu çıplak) “nue” türünde resimler yapılıyordu (Köksal, 1977: 18).Onat Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde Salvatore Valery ve Warnia Zarzecki atölyelerinde tam beş yıl çalışır (Giray,1995: 16). Mektebi'n resim hocaları başlıca şunlardan oluşuyordu:

Osman Hamdi Bey (görev süresi:1882-1910, müdür olarak). Salvatore Valery (görev süresi: 1883-1915, resim bölümü yağlıboya hocası). Jozeph Warnia Zarzecki (görev süresi: 1883-1915, karakalem resim hocası). Ömer Adil (görev süresi: 1902-1928, başlangıç sınıfında karakalem resim

hocası, sonra İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de hocalık ve müdürlük yaptı) (Gören,1997: 143). Hikmet Onat, Nurullah Berk ile yaptığı görüşmede, gençlik anılarını şöyle anlatır:

Ben ve Ruhi Arel Heybeliada'daki Bahriye Mektebinde iken, resim yapma, ressam olma isteğimiz benliğimizi kaplamıştı. Tuhaftır, İstanbul'da bir Sanayi-i Nefise mektebi olduğunun farkında değildi. Bir gün Ruhi duymuş. Hemen askerlikten vazgeçerek gidip park içindeki mektebe yazıldık 1905'te. Bir de baktık ki bizden önce gelen hevesli gençler varmış. Nazmi Ziya, Sami Boyar, Sami Yetik, daha başkaları. Az sonra Çallı İbrahim de bize katıldı. İbrahim, doğduğu Çal kazasından İstanbul'a gelince iş aramış, sonunda Adliyede bir kâtiplik bulmuştur. Hocalarımız Salvatore Valery, Warnia Zarzecki idiler. Warnia değil ama Valery iyi hocaydı, ondan çok faydalandık. Sanayi-i Nefise mektebinin bizim okuduğumuz yıllardaki durumuna gelince, o devirde resime çalışmanın çok zor bir iş olduğunu belirtmem gerek. Ne erkek, ne kadın çıplak model yoktu, en çirkin erkek modeller bile soyunmak istemezlerdi. Çevre, resim ve heykel öğreten mektebimizi ahlaksızlık, dinsizlikle suçlandırıyordu. Anlattılar ki biz yazılmadan önce birkaç yobaz mektebi basmış, heykelleri kırmış, antik kopyaların bellerine peştamal bağlamışlar. Böyle bir ortamda resim ve heykel yapmak istemenin zorluğunu anlarsınız. Modellerimiz birtakım sarıklı, sakallı, pos bıyıklı hamallardı. Sadece portre ve büst yapabiliyorduk. Bir gün geldi ki hamal resmi yapmaktan bıktık, giyimli de olsa bir kadın model bulmaya karar verdik. Çingene mahallesinden getirttiğimiz bir kıza oyun oynar poz verdiğimizden sonra henüz çalışmaya başlamıştık ki müdür Osman Hamdi Bey bizi çağırttı.

Siz deli misiniz çocuklar, nerede sanıyorsunuz kendinizi? Diye bağırır.

Burası Türkiye, böyle şeyleri kaldıramaz. Hemen kovunuz o çingeneyi. Yakında inşallah Avrupa'ya gideceksiniz, orada bol bol kadın, çıplak kadın resmi yaparsınız (Berk ve Özsezgin, 1983: 18-19).

Öğrenim gördüğü bu yıllarda Meşrutiyet ilan edilir (Giray,1995: 16). Hikmet Onat, Nurullah Berk ile yaptığı görüşmede meşrutiyet ile gelen Avrupa eğitimi şöyle dile getirir:

Bildiğiniz gibi 1909'da Meşrutiyet ilan edilmişti. Devlet o yıl Avrupa'ya her daldan öğrenci göndermek için yarışmalar açtı. Mektebimizdeki yarışmayı ben, Çallı ve Ruhi kazandık, Paris'e yollandık.Nazmi Ziya bizden önce, kendi hesabına gitmişti. Avni Lifij'i de Osman Hamdi'nin tavsiyesiyle Abdülmecit Efendi göndermiştir. Feyhaman'a gelince, onun Paris'deki okuma masraflarını Abbas Halim Paşa karşılıyordu.

EcoleNationale desBeaux – Arts'da çalıştık. Ben Çallı, Ruhi ve Feyhaman Cormon'unatelyesinde idik. Avni Lifij Julian Akademisinde, Jean – Paul – Laurens'in öğrencisiydi.

Paris çalışmaları 1910 – 1914 arası sürdü. Birinci Dünya Savaşı 1914'de patlak verince hepimiz birer ikişer Türkiye'ye döndük (Berk ve Özsezgin, 1983: 19).

1908 Meşrutiyet devrimi Osmanlı toplumunun yaşamında önemli değişimlerin oluşmasına neden olur. Batılı etkiler yaşamdan sanata kadar her alanda ve toplumun tüm kesimlerinde yeni atılımların yaşanmasını gerçekleştirir. Abdülhamit döneminde 'Alaturkalık'tan 'Alafrangalık'a uzanan gelişim, edebiyattan günlük yaşama kadar her alanda etkili olur ve tartışılmaya başlanır. Güncellik kazanan bu tartışmalar, ardı ardına açılan elçiliklerin etkisiyle yeni boyutlar kazanır.

Ev ortamından kılık kıyafete kadar, tiyatro, müzik, bale konserleri gece yaşantısına katılmıştır. Kadın ve erkek ayrımının kalkması, aynı mekânlarda birlikte konuşulup tartışılması gibi önemli değişimler geçiriyordu Osmanlı. Bütün bu gelişmelerle birlikte sanat anlayışında da değişimler kendini göstermeye başlıyordu. Özellikle resim bu yeni atılımların içinde en çok etkilenen sanat dalı olur (Giray,1995: 17).

Köklü değişimlerin yaşandığı Osmanlı'da Meşrutiyet'in ilanından sonraki Osman Hamdi Bey'in girişimiyle güzel sanatlar alanında da Avrupa'ya öğrenci gönderilmesinin önü açılır (Köksal, 1977: 18). Osman Hamdi Bey'in etkinliğiyle Avrupa'ya gönderilen ilk kişi Avni Lifij, Şehzade Abdülmecit'in himayesinde Paris'e gider (Yetik, 1953: 2). Sonraki süreçte Feyhaman Duran, Abbas Halim Paşa himayesinde öğrenimini sürdürmektedir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Mehmet Ruhi Arel'de ardından Avrupa sınavını kazanarak devlet himayesinde Paris'e eğitim görmeye giderler (Giray,1995: 18).

2.1.2. Paris Dönemi

Meşrutiyet döneminde değişen toplumsal ve kültürel ortamda sanat adına alınan kararlarla birlikte eğitim için Paris'e gönderilen ilk ressam adayları İbrahim Çallı ve Mehmet Ruhi'dir (Hikmet Onat 95. 1977). Bunu takip eden yılın ardından Halil Edhem Bey'in müdürlüğü döneminde açılan bir diğer sınavı Hikmet Onat kazanarak Paris'e gönderilmiştir (Giray,1995: 18).

Paris'te Academi des Beaux Arts'ın müdürü Bonnat ve Atölye öğretmeni Fernand Cormon'a bizzat Halil Edhem imzalı tavsiye mektubuyla gitmiştir (Giray, 1995: 18). Paris'e gittiğinde ilk misafir öğrenci olarak başlamış olsa da kısa bir süre sonra asıl öğrenci olarak çalışmayı sürdürür (Hikmet Onat 95, 1977). 1890 yıllarına ait kaynaklar Paris'e yabancı sanatçıların akın akın geldiğini ve neredeyse hepsinin Fransız sanatının bir devri olarak kabul gören Empresyonist sanatını daha yakından incelemek istediklerini belirtmektedirler. Fransa'nın içinde bulunduğu bu duruma ek olarak, Osmanlı ressamı için eşine rastlanmaz bir yayın, sergi, müze vb sanat ortamı ve öğrenim sistemi ile buluşmaları, onlar için eşsiz bir nimet olacaktı (Giray, 1997: 39).

İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat ve Avni Lifij hep beraber Ecole Nationale Des Art Decorative'de Fernand Cormon atölyesinde çalışmayı tercih edeceklerdir. Namık İsmail ve Nazmi Ziya Güran ayrıca Julian Akademisine de katılırlar. Sonraki süreçte Türk Resim Sanatçı grupları olacak olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraş Birliği ile D gurubu sanatçıları da Avrupa'ya

eğitim için gittiklerinde Çallı Kuşağı'nın eğitim aldıkları atölyeler bu sanatçı grupları için atölye seçmelerinde ön ayak olacaktır (Giray, 1997: 39).

Hikmet Onat, Paris'e oradaki sanat hayatını görsün de sonradan yadırgamasın diye eşini ve çocuğunu da beraber götürmüştür. Evden atölyeye, atölyeden eve sürüp giden yıllar içinde Paris'e sadece ressam olarak bakmıştır. Memlekete dönünce bu düzenli ve dürüst hayatı sürdürmeye devam etmiştir (Hikmet Onat 95, 1977). Bu dönemi Onat şu şekilde aktarır:

Mektepte iken Meşrutiyet ilan edilir. Açılan Avrupa müsabakasını kazandım. Zabıtlıktan istifa ederek Çallı İbrahim Bey'le beraber Paris'e gittim. Hocamız Cormon, Türk talebelerinden çok memnun olduğunu söylerdi. Bu atölyede bizimle birlikte çalışan Türk öğrenciler şunlardı; Ruhi, Nazmi Ziya ve Feyhaman Bey'ler (Hikmet Onat'la Röportaj. Hakimiyet-i Milliye, 08,06.1928).

Academies Beaux Arts akademisinde klasik bir anlayış söz konusuydu. Modelden çizim, anatomik bilgi, perspektif ve sanat tarihine dayalı bir eğitim öğrenim hedeflenmekteydi. Hikmet Onat ve arkadaşlarının Sanayi-i Nefise Mektebi'nde biçimlenen ilk eğitim dönemleri ile birlikte, yeni disiplinlerle yeniden biçimleniyorlardı (Giray, 1995: 18). Paris'te Cormon atölyesindeki çalışmalarla İstanbul'daki çalışmalar arasında epey fark vardı. Burada resim öğretmeni olan Valeri hoca, İtalya'dan gelmiş, teferruata fazla düşkün bir öğretim sistemi tatbik etmişti. Hikmet Onat Valeri'ye haksız suçlamalaredildiğine inanmaktaydı. Her ne kadar Valeri'nin eğitim sistemini kendi içinde doğru bulsalar da onun izinden gitmemişler, Paris'teki atölyeyi örnek alarak Akademideki atölyeleri o örneğe göre geliştirmek istemişler, bunu da başarmışlardı (Hikmet Onat 95, 1977). Hikmet Onat, 16 Nisan 1952 yılında Cemal Tollu ile yaptığı görüşmede şunları dile getirmiştir:

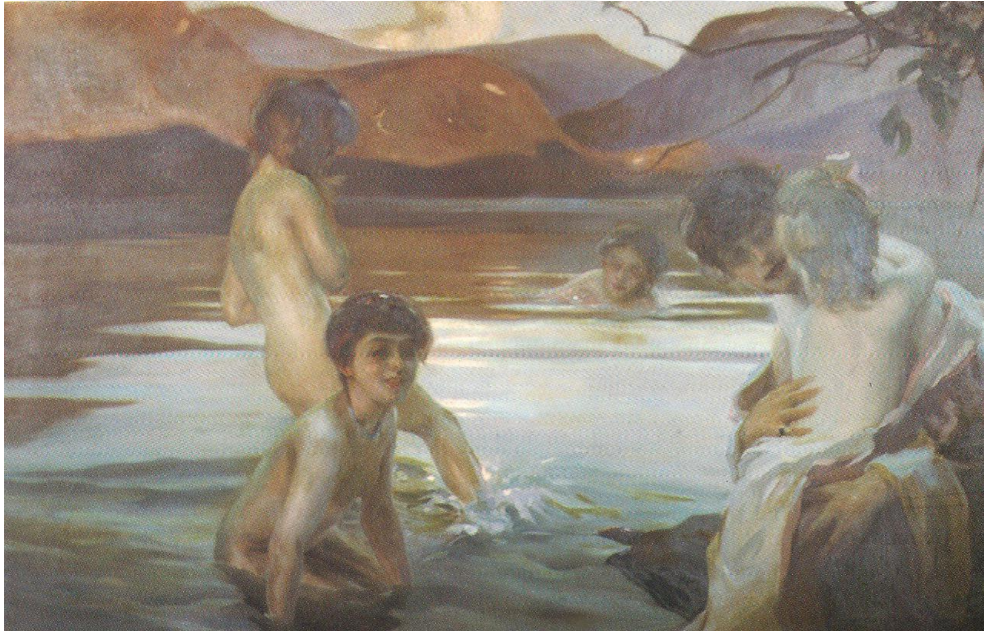
... Hocamız Valeri çok fazla teferruata önem veren, renk ahengine ve resim bütününe pek aldırış etmeyen bir zaattı. Tabii o zamanlar kendisini pek beğenir, çalışma tarzına bütün öğrenciler hayran olur, resmimize bir iki fırça vursun diye bekler dururduk. Paris'e gidip de müzelerde, sergilerde, eski ve yeni büyük sanat eserleriyle karşılaşınca pek şaşakaldık. Bunlardan bazıları, şimdiye kadar edindiğimiz kanaatlere uyuyordu ama bazıları da büsbütün aykırı geliyordu... Öte yandan Cormon atölyesinde çalışmalarımızı gördüğü zamani İstanbul'da iken çalıştığımız yolu bırakarak daha fazla modelin bütününe, kompozisyona, renginin ahengine ve hareketine dikkat etmemizi söylerdi. Cormon orta derecede bir ressam olmasına rağmen çok iyi bir hoca idi. Atelyeye her gelişinde, dışarıda yapılan resimlerimize de gürür güzel eleştiriler yapardı (Sezer, 1983: 19).

Çallı Kuşağı ressamları Avrupa'nın sanatını ve kültürünü daha yakından inceleme ve tanıma bilincinin de farkına varacaklardı. Elbette o dönem süresi boyunca hiçbir şey sanıldığı kadar kolay değildi (Giray, 1995: 19). 1914 Çallı grubu Paris'e gittiklerinde 1870-1880 yılları arasında İzenimcilik yerini yeni akımlara bırakmıştı. 1910'larda Paris'te Cezanne'nin çağımızın modern resim sanatındaki etkileri ortaya çıkmış, Matisse renk konularına yönelmiş ve kübizm ise gündeme gelmiş olup, Batı sanatı soyutlaşmaya doğru ilerlemekteydi (Germaner, 1989: 98-99). Böylesi farklı

düşünsel ve kültürel ortama katılıp, iletişimin en az olduğu bu dönemde, doğu kültürünün çok farklı olduğu bir ortamda yetişen gençler için Avrupa kültürünü ve farklı sanat etkinliklerinin bütünü anlamaya çalışmak zorundaydılar. Bu süreç elbette kolay değildi. Öyle ki Osmanlı'da o dönemlerde ne resim ne de heykel müzesinin olmayışı, Avrupa'nın müze salonlarında bulunan ünlü ressamların çalışmalarının kopyasının yapılması ve bu çalışmalarla birlikte geri dönmeleri beklenmekteydi (Giray, 1995: 19).

Hikmet Onat, bu arz talep üzerine iki tane kopya yapmıştır. Bunlardan birisi kendisine önerilmiş olan: “Sir Thomas Lawrence’ın Erkek Portresidir.” (Edhem, 1970: 87) Diğeri ise kendisi için çalışmış olduğu ve bugün Edip Onat koleksiyonunda bulunan: Resim 21’deki “Poul Chabat’nın Lemon Gölünde Yıkanan Kadınlar” resmidir. (Edhem, 1970: 85).

Resim 19: Hikmet Onat, Lemon Gölünde Yıkananlar, TÜYB, 110 x 170 cm, EOK



Kaynak: Giray, 1995: 289

Osmanlıdaki müze eksikliğinin giderilmesi için Paris’e eğitim amacıyla gitmiş olan ressamlardan talep ettikleri reproduksiyonlar ile açılması planlanan müzeyi zenginleştirmek isteniyordu. O dönemlerde Resim ve Heykel müzesinin bulunmayışı, ne yerli ne de yabancı ressamların çalışmalarının özgün bir ortamda bulunmayışı dönemin eksikliklerinden bir diğer önemli noktaydı (Giray,1995: 19).

Paris dönemi sırasında genç sanatçıların yaklaşık altı yüzyıllık bir kültürel birikimi çözümlenmeye çalışırken, 19.yy ile birbirini takip eden yeni akımların çözümlenme çabaları hiç kolay olmayacaktı. Elbette içinde buldukları koşullar düşünülmeden Avrupa'nın güncel sanat akımlarını yakalayamadıklarıyla ilgili suçlamaların içinde buldukları dönem koşullarının kolay olmadığı ve 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Onat ve arkadaşlarının eğitimi sekteye uğrayacaktır (Giray,1995: 19).

Onat ve arkadaşlarının sırtlarında taşıdıkları bu büyük beklentilerin altında kalmayıp kendilerini eğitimlerine vererek çalışmalarını sürdürürler. Süreç boyunca öğrendiklerini kendi kültürel ve düşünsel fikirleriyle birleştirirler. Ayrıca, batı sanatının çağdaşlığını yakalamanın bilincinde olduklarından paletlerine yenilik olarak izlenimciliği katmışlardır (Giray,1995: 19). Kısa süre sonunda elde ettikleri bu donanımlarla birlikte 1. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle yurda geri dönmüşlerdir (Hikmet Onat 95, 1977). Hikmet Onat Paris'teki öğrenim dönemi içerisinde bir anısında şunları dile getiriyor:

İstanbul'da resim diye bir şey görmemiştik. Paris'te çeşitli ekolleri, bilhassa Louvre'daki hayret uyandıran eserleri görünce bunlar nasıl yapılır diye önceleri ürktük, sonra mademki bunları yapanlar insandır diye bize de gayret geldi... Birçok sanatçı resimlerden görerek yararlanırlar, okuyarak değil... Biz Paris'teyken büyük büyük şeyler düşündük. Her apartmanın üst katının atölye olduğu Paris'e göre tabii... İstanbul'a gelince bunların hiç birini bulamadık... Düşündüklerimizin yüzde doksanını uygulamak imkânını bulamayınca da hayal kırıklığına uğradık (Köksal, 1977: 18).

2.1.3. İstanbul'a Dönüşü

Hikmet Onat, İstanbul dönüşünü şu sözlerle dile getirir:

Sanayi Nefise Mektebine (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) girdim. Mezuniyetimden sonra kazandığım sınav sonucu Paris Güzel Sanatlar Akademisine gönderildim. Dört buçuk yıl ressam Corbon'un atölyesinde öğrenim gördüm. Birinci Dünya Savaşı patlak verince bin bir mücadele sonucu bir Rus vapuru ile Paris'teki öğrenciler İstanbul'a döndük. İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Avni Lifij hep aynı dönemde yetiştik. Ben Sanayi Nefise mektebine hoca tayin edildim. Bir ara da Galatasaray Lisesinde hocalık yaptım (94'lük Sanatçı Hikmet Onat, 1976).

Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak Fransa, Almanya ve İtalya'ya resim eğitimi almak için gönderilen öğrenciler, 1914 yılında patlak veren 1. Dünya Savaşı sebebiyle Türk ressamlar İstanbul'a döneceklerdir (Giray, 1995: 20). Hikmet Onat'ın Paris'ten Türkiye'ye dönüş tarihi 1914'tür (Gören, 1997: 144).

Osmanlı İmparatorluğunun savaşın yıkıcı yüzüyle karşı karşıya kaldığı ortamda İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde de köklü atılımlar gerçekleştirilmesi önem arz ediyordu. Öncelikle okulun yabancılardan oluşan kadrosunun yenilenmesi gerektiği düşünülüyordu. Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nin bir an önce eğitim hayatına başlaması için yabancı hocalardan yararlanma yoluna gidilmişti. Ne yazık ki yabancı ressamların gün geçtikçe yetersiz kalmalarından dolayı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitim kadrosunun yenilenmesi konusunda dergilerde yazılar yayınlanmaya başlıyordu bu dönemlerde (Giray, 1995: 20).

Bir yandan Avrupa'ya seçilerek gönderilen öğrencilerin de geriye dönmeye başlamalarının etkisiyle kadro değişimleri hız kazanmıştır. Bu bağlamda 1902 yılında Ömer Adil Bey, 1904 yılında da İhlas Bey öğretim üyesi olarak atanmıştır. Fakat atölye dersleri hala yabancı hocaların elinde olduğu için bu kadroya 1911 yılında Halil Paşa ve 1914 yılında Ali Sami Boyar katılır (Giray, 1995: 20). Kadro bulunmadığından Ruhi Bey'i de, Hikmet Onat'ı da küçük mekteplere atandılar (Hikmet Onat 95, 1977:). 1915 yılında emekliye ayrılan resim atölyesi hocalarının yerine Ömer Adi, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı getirilirken, 1914 yılında heykel atölyesi de İhsan Özsoy'un yönetimine bırakılmıştır (Cezar, 1983: 19).

Çallı aralarından ilk tayin olandı. İbrahim, Akademi'de Valeri'nin yerine atanmıştı (Köksal, 1977: 18). Ardından Ruhi Bey perspektif dersi verirken, Hikmet Onat ise hazırlık dönemine ders verirdi. Sonra müstakil atölye hocalığı yaptı. İnas Sanayi-i Nefise Okulu (kızlar için Akademi) kaldırılıp iki okul birleştirilince oraya gelen Feyhaman Duran, Namık İsmail, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat dört atölye hocası olarak birlikte çalıştılar (Hikmet Onat 95, 1977).

Sanayi-i Nefise'de Paris Akademisi'nin küçük bir örneğini kurmak isteyen Çallı ve Hikmet Onat, süre gelen sınıf yöntemi yerine atölye yöntemini getirirler: öğleye kadar atölye çalışması, öğleden sonra da sanat tarihi, estetik, anatomi, perspektif gibi kuramsal dersler yapılıyor. Akademiye sınavla öğrenci almıyor, bir hafta erkek bir hafta kadın çıplak modelden atölye çalışmaları yapılıyor ve otuz yaşına kadar eğitim veriliyor. O yıllarda atölye hocaları İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran'dır (Köksal, 1977: 20). Hikmet Onat, 65 yaşında emekliye ayrılıncaya kadar burada vazife gördü (Hikmet Onat 95, 1977).

2.1.4. Öğretici Kimliği

Onat yurda döndüğünde gerçekleşmekte olan Akademi kadrosundaki yenileme ve iyileştirme döneminde 21.09.1915 tarihinde Akademi'ye atanacak ve 01.05.1949'da emekliye ayrılana kadar görevini sürdürecektir (Cezar, 1985: 45). Öğretici kimliğinin yanına 1949 yılında emekli oluncaya kadar birçok öğrenci yetiştiren Hikmet Onat, bir yandan da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'yle başlayan ve 1919'da Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Güzel Sanatlar Birliği adını alan toplulukta çalışmalarını aralıksız sürdürür (Köksal, 1977: 20).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretim gören öğrenciler bu aşamadan sonra Onat'ın himayesi altında öğrenimlerini görmeye başlamışlardır. Güzel sanatların ilk aşamasını oluşturan desen atölyesi, ressamların yeteneklerinin biçimlendirilip teknik bilgilerle donatılmasının ilk basamağını oluşturur. Hikmet Onat'ın atölyesi bir baraj ve hazırlık sınıfı işlevi gördüğü için saptanan başarılı öğrencilerin bir üst sınıfa geçmelerini gerçekleştirir (Giray, 1995: 20). Resim 20'de Onat ve öğrencileri atölyede çıplak modelle birlikteler.

Resim 20: 15 Şubat 1977 Milliyet Sanat Dergisi



Kaynak: Giray, 1995: 21

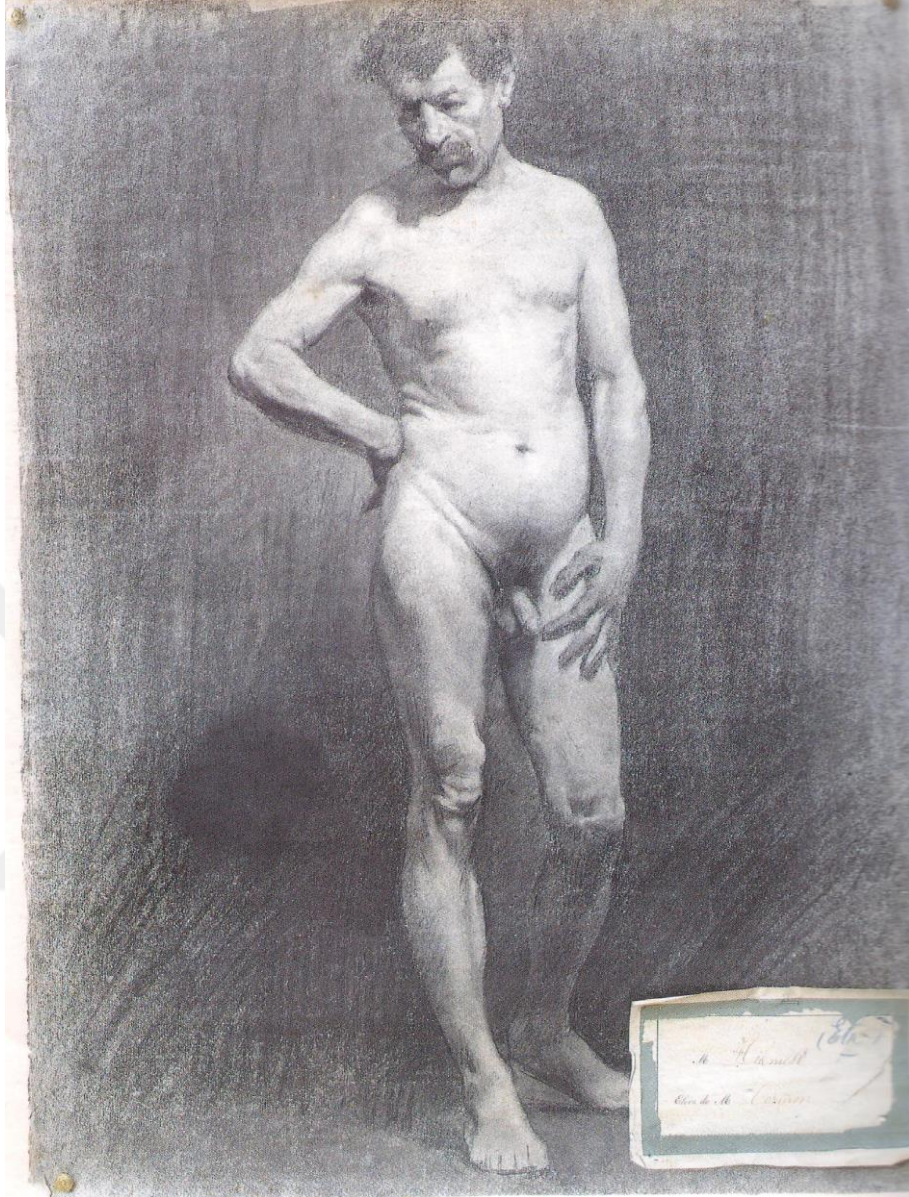
Ayrıca Hikmet Onat'ın desen atölyesine atanması bir tesadüf değildir. Paris döneminde, Cormon atölyesindeki desen yarışmalarında elde ettiği dereceleri, bu yıllara ait desen çalışmalarının üstündeki Fernand Cormon imzası taşımalarının büyük bir önemi vardır (Giray, 1995: 20). Resim 23 Cormon Atölyesinde 3. Olan desenidir ve Cormon İmzalı olduğu görülmektedir. Resim 23, 24 ve 25 te Paris döneminde yapmış olduğu nü çalışmalarından da Cormon imzası olduğu görülmektedir.

Resim 21: Hikmet Onat, Nü, KÜK, 85 x 45 cm, EOK



Kaynak: Giray, 1995: 65

Resim 22: Hikmet Onat, Nü, KÜF, 65 x 50 cm, EOK



Kaynak: Giray, 1995: 72

Resim 23: Hikmet Onat, Heykel Desen, KÜK, 65 x 50 cm, EOK



Kaynak: Giray, 1995: 61

Hikmet Onat'ın başarıyla ilerleyen sanat gücünü ve klasik desen anlayışını atölyesinde ders gören genç ressamlarla birlikte çizdiği canlı desen örnekleriyle öğrencilerinin Onat'ın bilgi ve yeteneğinden yararlanarak kendilerini geliştirme şansı yakalarlar. Ayrıca ilk sanat bilgilerini de toplu bir şekilde Hikmet Onat'tan alacaklardır (Giray, 1995: 21).

Onat'ın ilk atölye öğrencileri daha sonra 1924 kuşağı sanatçıları olarak anılacak olan, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçılarıdır. Bu nedenle Müstakil Ressamların başarısındaki

emeği inkâr edilemez (Giray, 1995: 21). Mahmut Cüda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Şeref Akdil, Refik Epilman gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk ressamlar birliğini oluşturan sanatçılar da Hikmet Onat'ın Atölyesinde ders görürler. Yine 1933 de kurulacak olan D Gurubu sanatçıları ve 1949 yılına kadar Akademide öğrenim gören her bir öğrencinin de Onat'ın atölyesinde ders alacaklardır (Giray, 1995: 21).

Onat'ın atölye kimliğine yakından baktığımızda ise onun canlı model aracılığıyla etüt yaptığını görmekteyiz. Ayrıca kendisi de bizzat etüt çalışmalarına katılarak, uygulamalı bir öğretim yeğleyecektir. Onat bu yıllar arasında çalıştığı birçok nü ve figür resmi üretecektir (Giray, 1995: 22).

Özveri sahibi olan Onat, elbette zor koşulların altında sanat eğitimini sürdürecekti. Ne rahat bir ortam ne de düzenli bir atölye derslerinin çalışıldığı bir dönemdi onun eğitici olarak çalıştığı dönem. Sanayi-i Nefese Mektebi Alisi gerek bina sıkıntısı gerekse çalışmak için atölyelerin eksikliği ve en önemlisi araç ve gereçlerin eksikliği bu dönemde hat safhadadır. Özellikle İstanbul'un işgal altında olması dönemin eksiklerinin en büyük sorunlarından biridir (Giray, 1995: 22).

1910 yılında vefat eden Osman Hamdi Bey'den sonra 2 Ekim 1916 yılında en büyük sorun ortaya çıkar Sanayi-i Nefise Mektebi için. Halil Edhem'in müdür olarak okulun başına geçmesiyle Mektebi'n müze için uygun olduğu düşüncesiyle Sanayi-i Nefise Mektebi boşaltılma kararı alınır (Giray, 1995: 22-23). 1886 yılında dil öğrenimi için açılan Çağaloğlu Lisan Mektebi binasına taşınır. Burada üç yıl eğitim verdikten sonra da, Şehzadebaşı da bir eve taşınır. 9 Mayıs 1920 de Sıhhiye Müzesi olan Gedikler Kâhyası Salih Efendi Konağı'nın bir kısmı Sanayi- Nefise için tahsis edilir. Dönem yakından bakıldığında, İstanbul'un işgal yılları olduğu için Osmanlı yapıları işgal devletler tarafından paylaşılmaktadır. Salih Efendi konağına taşındıktan bir ay sonra İtalyanların konağı işgal etmesiyle Sanayi-i Nefise Mektebi dört ay binasız kalır (Cezer, 1983: 16).

9 Ekim 1920 de tekrar Salih Efendi Konağına taşınan akademi, Ekim 1921 yılında tekrar Çağaloğlu Lisesine döner. Böylesi çalkantılı bir dönemde eğitim ve öğretimin büyük sekteye uğradığı bir dönemin yaşanmasına neden olur. Bütün bu taşınma ve yer değişikliği sırasına eksilen ve yenisiyle tamamlanmayan araç gereçlerden yoksun sanat öğretimine katlanılır.

Bütün bu hengâme Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün bizzat emriyle Meclis-i Mebusan binası 1926 yılında adı yeniden düzenlenip Güzel Sanatlar Akademisi olarak okula tahsisi edilecektir (Giray, 1995: 23). 1 Nisan 1948 yılında çıkan büyük bir yangında birçok koleksiyon açısından kayıp verilirken, önemli ressamlar ve Onat'ın resimleri de yok olacaktır.

2.1.5. Osmanlı Ressamlar Cemiyetine Girişi

Sanayi-i Nefise Mektebi Şahane öğretime başlayalı 26 yıl olmuş olmasına rağmen Osmanlı Ressamların bir birlik oluşturmaları düşünülecek bir durum değildi, ama Saray'ın özellikle Şehzade'nin de etkisiyle 1909 yılında bir dernek kurulur (Giray, 1997: 56). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 1909 yılında bir birlik oluşturmak için Osmanlı ressamlarının kurmasıyla gerçekleşir. Meşrutiyetle birlikte Osmanlı Ressamlar birliği de kurulan diğer derneklerin arasına girer. Özellikle Abdülmecit'in desteğiyle sarayın sanat etkinliklerine katılarak desteklenir (Giray, 1995: 23).

Söz konusu dönem içerisinde, sanat ve sanatçı sorunlarına yönelik çalışmalar yapan tek kuruluştur. Öyle ki, Türkiye'nin ilk sanat dergisini çıkartırlar. Derginin başlıca konusu olan Sanayi-i Nefise Mektebi çevresine odaklandığı için, hem okulun hem de öğrencilerinin yayını olur (Giray, 1997: 56).

1911 yılında savaş nedeniyle yurda dönen genç ressam, kurulmuş olan bir ressam cemiyeti ile karşılaşılır ve her biri birer üyesi olur. Onat ve arkadaşları da cemiyetin birer üyesi olurlar. Bu üyelikle birlikte, Onat ve arkadaşları ayrıca Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası yayın organı kazandırır. Dönemin sanat etkinliklerini belirleyen bu mecmua tek ve önemli kaynaktır. Ressamların eserleri bu mecmuada sergilenirken, Onat'ın eserleri de mecmuanın sayfalarında yerini alır (Giray, 1995: 23).

Zaman içerisinde Osmanlı Ressamlar Mecmuası, Cumhuriyet ile birlikte isim değiştirir. İlk 1921 de birlik kararıyla Türk Ressamlar Cemiyeti olur. 1926 yılına gelindiğinde, Türk Sanayi-i Nefise Birliği adı olmasına karar verilir. Yine 1926 yılı içerisinde nihai ve günümüze kadar ismi taşınan, Güzel Sanatlar Birliği adını alır (Giray, 1997: 57).

2.1.6. Şişli Atölyesi

Şişli atölyesi 1. Dünya Savaşı ile birlikte 1914-18 yılların arasında İstanbul'un Şişli semtinde kuruldu. Amacı ise savaş resmi yapmaktı. Şişli atölyesinin kurulma emrini Harbiye Nazırı Enver Paşa vermiştir (Tansuğ, 1999: 151). Şişli'de bulunan Bulgar Çarşısı'ndan boş ve sahipsiz arazi üzerine büyük atölye kurma kararı alınır (Giray, 1997: 60). Atölyede görev alan her sanatçı üstü cam ile örtülü hangara benzeyen atölye köşelerine yerleşip eserleri üzerinde çalışırlardı (Arsel, 2000: 52). Resim 24'de Şişli Atölyesine katılan ressamların Atölye içinde çekildikleri bir fotoğraftır.

Resim 24: Şişli Atölyesi



Kaynak: Giray, 1995: 25

Osmanlı'nın savaşlardan dolayı aldığı yenilgilerin toplum üzerinde oluşturduğu olumsuz etkilerini silmek için sanatın gücünü kullanarak ve Türk Resminin Avrupa'nın başkentlerinde tanıtılması açısından Şişli atölyesinin amacı önemlidir (Giray, 1997: 60). Ordu, asker, zafer izlerinin sanatçıda uyandırdığı Milli duygular ile resmedilen kompozisyonların hem İstanbul hem de Avrupa başkentlerinde sergilenip yerli ve yabancı topluma tanıtılacaktır (Giray, 1995: 24). Böylelikle Osmanlı'nın askeri dehasını gün yüzüne çıkartacak resimlerin toplumu yüreklendireceğinden, Şişli Atölyesi toplumsal açıdan önemli bir etkinliklerden birisi olacaktır (Giray, 1997: 60).

Balkan savaşlarında, doğu cephesinde yaşanan başarısızlığının ardından Çanakkale zaferiyle toplumun morali yükselirken, tema olarak sanatçıların esin kaynağı bizzat Çanakkale savaşı olur (Giray, 1995: 24-25). Türk Ressamlarını bir araya getiren bu ilk etkinlikle, sanatçıların aralarındaki kişisel sanat farklılıklarını da göz önüne seren resimler üretilir (Giray, 1997: 60).

Şişli atölyesi ressamı savaşı'nın ağırlığını ve ortamını daha yakından görüp hissetmeleri için diğer sanatçıların da cephelere götürülüp savaş hakkında gözleme ve daha etkili kompozisyonlar üretmeleri açısından imkân sağlar (Kazancı vd., 2014: 17).

1917’de Hikmet Onat şişli atölyesine katılıp Resim 27’deki gibi savaş ve kahramanlık resimleri dönem sanatçıları gibi üretmeye başlar (Giray, 1995: 25).

Resim 25: Hikmet Onat, Savaş, TÜYB, 32 x 40 cm, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 86

Sami Yetik, Mehmet Ali Laga’nın da asker ressamı oluşu nedeniyle atölyeye katılmış olup, Onat, Arel, Ali Sami Boyar ve 1914 kuşağının diğer üyeleri ile birlikte resim üretirler (Tansuğ, 1986: 151-152). Özellikle Sami Yetik, Balkan Savaşı’nda Edirne Cephesi ve Kurtuluş Savaşı’nın sonuna kadar cephede savaşır ve bu süreç içerisinde çeşitli eskizler ve desenler çizerek sanat çalışmalarını sürdürür (Kazancı vd., 2014: 17).

Şişli atölyesinde yapılan ilk sergi ise 1917 yılında Galatasaray sergi salonunda sergilenir (Kazancı vd., 2014: 16). Yine aynı dönem Namık İsmail ve Celal Esat Arseven denetiminde Viyana ve Berlin’de sergilenir. Savaş sona erip Namık İsmail’in Berlin’de kalma kararıyla çalışmaların bir kısmı Berlin’de bir kısmı da Viyana’da kendi kaderine kalınca, Halil Edhem Bey ile Hikmet Onat Berlin ve Viyana’ya gider. Onat hem resimleri hem de katalogları bulup İstanbul’a göndermeyi başarır (Giray, 1995: 25). 12 Mart 1921’de 56 resim Elvah-i Nakşiye Koleksiyonu’na katılırken, çalışmaların kalanı sanatçılarına dağıtılır (Edhem, 1970: 45).

Hikmet Onat bu sergiye sekiz eseriyle katılır ancak katalogta sadece şu resimleri yer alırken daha sonra Elvah-ı Nakşiyeye Koleksiyonu için satın alınır (Giray, 1995: 25-26).

- Köyden Mektup (119x146cm) Resim 26
- Köyden Geçerken (102x75cm)
- Bir Asker (65x54cm)
- Limanda(47x65)

Resim 26: Hikmet Onat, Köyden Mektup, TÜYB, 141 x 120 cm, 1915, İRHM



Kaynak: Giray, 1995: 91

2.1.7. Serbest Resim Atölyesi

Türk Ressamlar Cemiyeti'nin 06.09.1921 yılında Çemberlitaş Osman Bey Basımevinde özel bir resim kursu- resim okulu- açılır ve kısa bir süre sonra kapanır. 1922 yılında ise aynı yerde Ressam Mehmet ruhi ve İhsan Bey tarafından Serbest Resim Atölyesi adı altında özel bir resim atölyesi açılır. Atölye dönemin İstanbul valisi olan Ali Haydar Bey'in de desteğini alarak kurulmuştu. Bu atölyenin öğretim elemanlarının en gözdesi olan İbrahim Çallı eğitim kadrosunun başında gelirken Mehmet Ruhi ile Hikmet Onat'ta bu atölyede önemli bir rol alırlar.

Bu özel kursta öğretim daha çok iki ayrı plan üzerinde gerçekleşir. Atölyede resim kursu görmek isteyenler iki gece ve gündüz olmak üzere ayrı ayrı programlar düzenlenir. Bir işe sahip olmayan ve daha çok kadın isteklilerin ve iş koşulları nedeniyle gece öğrenim yapabilecek adaylar için resim çalışma olanağına sahip olmaları adına hizmet verir. Gece programı daha çok amatör ve yeni başlayanlar katılırken, gündüzleri ise devamlı öğrencilerle çalışılır (Giray, 1997: 53).

Sürekli hoca olarak Mehmet Ruhi atölyede öğrencilere ders verirken, haftanın sadece iki günü Çallı ve Onat Mehmet Ruhi'ye eşlik ederek çalışmalar hakkında hem eleştiri hem de düzenlemeler yapılmasına katkı sağlıyordu. Ayrıca bir aylık çalışma karşılığında katılan öğrencilerden üç lira alınmaktaydı. Atölyede kız ve erkek ayırımına dikkat edilerek ders saatleri bu çerçevede ayrılmıştı. Atölyeye ek gelir olması açısından ramazan ayında hediye satışı yaptıklarını, bununla birlikte tabela, amblem, tiyatro dekorları da sipariş alınacağına karar kılınır.

Değişmekte olan toplum ve sanat anlayışı içerisinde bu kurs oluşumunun yaşamsallık kazanması ve yetiştirecek öğrenci bulması, sanata karşı olan ilginin ne derece değişmekte olduğunun göstergesi olarak büyük bir önem taşır (Giray, 1997: 53).

2.1.8. Kişiliği

Hikmet Onat her şeye olumlu bakan ve yapıcı bir kişiliğe sahipti. Askeri eğitimin getirdiği düzen ve disiplin hayatının her dönemine etki etmiştir. Açık sözlü ve dürüst bir kişiliği olduğu için, yalana, hileye girmekten kaçınıp kendi doğrularından asla ödün vermemiştir.

Hülya Köroğlu tarafından İstanbul da oğlu Edip Onat ile Kasım 1991 yılında ki görüşmesinde, Hikmet Onat'ın kişiliği hakkında şu sözleri dile getirir: “Hemen parlayıveren asabi bir yapıdan uzak,

oldukça toleranslı, açık sözlü, düşmanı olmayan ve kendisinin aleyhinde konuşmayan bir karakterdeydi. İnsanı insan olarak kabul eden ve insanlar arasında herhangi bir ayrıma gitmeden insana insanca değer veren bir kişilik sahibiydi” (Köroğlu, 1992: 22).

Yine Hülya Köroğlu'nun Ankara da Murat Onat ile Mayıs 1990 yılında ki görüşmesinde, Hikmet Onat'ın kişiliği üzerine yaptıkları görüşmede şunları dile getirir:

Ailesine düşkünlüğü ile bilinirdi. Evine çok bağlı, eşi yatalak hasta olduğunda kızı ile birlikte, yıllarca ona bakmış ve bu zahmetli uğraştan hiçbir zaman şikâyetçi olmamıştı. İyi günde de, kötü günde de hep eşinin ve ailesinin yanında bulunan Onat kendi sağlığına da özen gösterdi. O'nun beslenme tarzı düzenli olup, içkiye düşkünlüğü de yoktu (Köroğlu, 1992: 22).

Onat'ın eğitimi, askeri disiplini hayata bakış açısını belirlemiştir. Düzen içerisinde çalışan ve hiç şaşmayan bir ahlaka sahipti. Resimlerindeki üslubu, bakış açısı ve sosyal ahlak anlayışının örneğini oluşturur (Köroğlu, 1992: 22).

2.2. Sanatı

Hikmet Onat, kendisini “Boğazın ressamı” olarak tanımlıyor (94'lük Sanatçı Hikmet Onat, 1976). Açık hava da çalışmayı sevdiği için de not alıp evinde ya da atölyesinde resimlerini tamamlamaz. Onat'a göre, her şey tabiat karşısında olup bitmelidir (Hikmet Onat 95, 1977).

Birinci Dünya savaşından dolayı ülkeye döndüklerinde kendilerine Empresyonist denmesine karşıdır. Üslup bakımından başta kendisi ile arkadaşlarının gerçeği dışarıda arayan ressamlar olduklarını söyler. Nazmi Ziya aralarından sadece kısa bir süre Empresyonizm kurallarına bağlı kalarak resim yapmıştır. Onat ve arkadaşları için bu söylenemez (Hikmet Onat 95, 1977).

Hikmet Onat Sanat görüşünü şöyle açıklıyor: “Bize empesyonist etiketini yapıştırdılar, Aramızda bir Nazmi Ziya (Güran), o da hayatının kısa bir devresinde gerçek anlamıyla empresyonizm ilkelerine uygun eserler vermiştir,” diyor ve Onat kendisini daha çok gerçekçilikle nitelendirir” (Köksal, 1977: 21). On yıl süren İstanbul ve Paris akademilerinin soluk ışığından kendini kurtaran sanatçı, sabahın saat beşinden on sularına kadar süren çalışmaları üzerine de şunları söylüyor: “Bu süre içinde güneşin radyasyon eğrisi, yerdeki renklerin bütün frekanslarını taze ve kusursuz bir güzellik içinde yansıtıyor, öğle zamanı, güneşin çok şiddetli radyasyonlardaki güçlü valörler, yeryüzündeki renkleri modüle edip tek renge doğru yaklaştırıyor” (Köksal, 1977: 21).

Onat, Cormon'un atölyesinde öğrendiği akademik kurallara dayalı nesnel görünümlere bağlı sağlam bir desen uygulayan ve yine izlenimciliğin getirdiği o renk esprilerini birbirine bağdaştıran Onat, birkaç tablosunda görülen kitle etkisi, üç boyutluluğu vurgulamaktan geri kalmaz. Hemen hemen bütün görünümlerinde var olan derinlik, uzak ve yakın planların birbirinden ayrıldığı açık-koyu renk tonları ve renk perspektifiyle beliren kişiliğini tablolarının büyük bir çoğunluğuna yansıtır. Ayrıca, hızlı ve atak fırça vuruşları ile örülen sarı, turuncu ışıkların eşlik ettiği mor ve mavi gölgeler, canlı ağaç yeşili, kıyıları yansıyan tekneler ile evlerin görünümü birçok peyzajında yer alır (Köksel, 1977: 21).

Gerçekçi bir anlayışla çalışan Onat, gerçeğin katı kurallarını göstermekten kaçınır. Daha çok hakikat içinde şiiri arar. Zaten keder içindeki insanların birde resimlerinde karşılaşacakları o hüznü hissetmelerinden seyrincinin ruhuna işleyecek ve kişiye azda olsa neşe ve huzur verecek eserler üretmeye çalışır (Hikmet Onat 95, 1977). Doğa sevgisi kadar denize olan ilgisiyle de tanınan Onat, hem bir deniz subayı hem de denize âşık bir insan olduğunu dile getirir. Tabi bunu söylerken denizin fazla dalgalı olmadığı, zamanında bir subay olmasına rağmen kendisini denizin tuttuğunu, ne dalgalı denize katlanabiliyor ne de fırtınalı deniz resimlerine bakmaya bile tahammül edemiyordu.

Denizi ve doğaya olan tutkusu öyle büyüktü ki, Yahya Kemal nasıl İstanbul'un her semtini şiirlerinde dile getirdiyse, Onat'ta, özellikle Boğaziçi'nin her bir noktasını resmetmiştir. Usta hocalardan Ali Rıza'nın resim anlayışında olduğu gibi, Onat'ın resimlerinde de çoğunlukla güneş ışığı, eşyaların üzerine sert gölgeler bırakır ve ışık daima yukarıdan gelir. Serbest fırça dokunuşlarına eşlik eden sağlam desene dayanan ustalığı, çalışmalarında çok uzun bir süreden beri bir üslup birliğinin varlığını gösterir. Hayatı boyunca öyle çok resim üretmiştir ki, çalışmalarının tam sayısını bilmediğini dile getirir. Ayrıca, eserlerini kimlerin satın aldığını, hangi sanat koleksiyoncusunda çalışmasının olduğunu ve renkli slaytlar çekilmeye geç kaldığı için tablolarının bir kısmın kimlerde olduğunu bilmediğini söyler (Giray, 1995: 20-24).

Arkadaşları gibi oda Paris'te Cormon'un öğrencisiydi. Cormon döneminin büyük ustalarından biriydi. Ne var ki akademik resimler yaptığı için, öğrencilerine de bu şekilde öğütlerdi. Cormon için önemli olan her defasında gerçeğin ta kendisiydi. Buda sağlam bir desen ile çalışılan, modele tam anlamıyla sadık kalınarak oluşturulan desenleri İzlenimciliğin sunduğu renkçilik yerine akademik anlayışın özellikleri olan koyu-açık zıtlıklardan yararlanılarak hacim hissini, maddeliğin verilmesini isterdi. Onat'ın gençlik ve öğrencilik yıllarında bu kurallarla ele aldığı "üç çıplak" çalışmasını sergilediğinde açıkça görülmektedir. Sonraki süreçte Onat, gerçeği yavaş yavaş çalışmalarında canlandırmak için bu kurallardan uzaklaşarak, izlenimci ressamlar tarafından ortaya atılmış olan renkçi anlayışı benimser çağdaşları gibi.

Bilinir ki, desen, eşyaların biçimini belirler, ama hacmini ve maddeliğini canlandıran ana unsur ise renktir. Renge olan duyarlılığımız, resimlerdeki görünüşleri ve eşyaların seyirci tarafından daha iyi algılanmasını ve gerçekte olduğu gibi algılanmasını sağlar. Bir şeye dokunma hissini insanda uyandıran şey ise, sağlam desenden den ziyade rengidir. Üç boyutluluğu insanlar çizgi perspektifiyle birlikte de verebilir ama bunu bize asıl hissettiren şey yine eşyanın rengidir ve insanlar renksiz bir doğada yaşamıyor. Aksine, renklerin hâkim olduğu bir doğada yaşadığı için doğanın gerçekliğinin renkle daha iyi anlıyor. Böylece renk perspektifi denilen ve mekân içinde uzaklaştıkça soluklaşan boyama şekline, gerçekliğe paralel olarak uzayan mesafeyi ve derinliği daha iyi anlamamızı sağlıyor (Hikmet Onat 95, 1977).

Onat'ın çalışmalarındaki renkleri bu düşünce çerçevesinde incelendiğinde “gerçek içindeki şiiri arıyorum” sözü daha iyi değerlendirilebilir. Boğaziçi çalışmalarına daha yakından bakıldığında altınlı gökyüzünün, uzaklardaki eflatun ve soluk mavi tepelerin bize olan uzaklığını hissettirdiği kadar sisli tepeler olduklarını da izleyicinin algılamasını sağlar. Buna karşılık yakın mekânda işlediği ağaçlar da kullandığı sert tonlar ve güçlü ışık aldıkları için koyu sarıların ve canlı yeşillerin işlediği yaprakların, gölgelerine işlediği koyu morun ifadesi, onların dışımızda gerçekliklerini elle tutulur bir hale getirir. Sisli ve şiir dolu denizin tonlarını, bulutları, uzak kıyılardaki ağaçları, yakın planda kuvvetlenen beliren kitleler, doğanın güzelliğini, gerçekçiliğini dile getirir. Bu da Onat'ın kabul görmüş olan İzlenimci ilkelerden tam anlamıyla kopmamış olduğunu gösteriyor.

Sanat tarih boyunca her akım, bir takım yenilikler ortaya atmıştır ve zamanla tepkiyle karşılanmıştır, hatta alay konusu olup, reddedilmiştir de. Ancak, ortaya atılan bu yenilikler zamanla birlikte benimsenip, kabul gördüğü de olmuştur. İzlenimcilikte, katı kurallara dayalı bir akım olarak çok uzun süre dayanamamıştır. Öyle ki kendisinden sonra gelen yeni akımın yenilikleri arasında bir kısım kurallarını devam ettirir ve bu bağlamda renk ile ışık ve gölgenin anlatılması İzlenimciliğin getirdiği kurallardan birisini oluşturur.

Onat'tın kendi gerçekliğini bu çerçevede incelediğimizde, Onat'taki gerçeklik, natüralistlerdeki sanatçı kişiliklerini silen, körü körüne dışa bağlı bir objektiflik olduğunu anlamına da gelmiyor. Doğanın gerçek güzelliğini, şiirini arayan Onat'ın sanat görüşünde dış gerçeklerin yanında kendi iç gerçekliğinin de, kendi duygularının da yansıttığını ifade eder. Öyle ki güzeli arama, güzellikleri yansıtmaya çabası da bunun bir delilidir... Güzellik gibi kişiden kişiye değişen, İnsanın içindikileri dışa vuran bir hedef seçmesi, Onat'ın kendi iç gerçeklerini de dile getirmek istediğini anlatır. Bu da Onat'taki gerçeklik anlayışının kişisel bir yorumu ve yansımasıdır (Hikmet Onat, 1977).

Onat, hayatın yalnızca güzellikten ibaret olmadığını bildiğinden, yaşamın katı taraflarını vurgulamaktan kaçınarak ıstırap içinde olan insanları resimleriyle bir kez daha ıstıraba sokmamak istediğini belirtir. Onat'ın bu düşüncesi, onun insanları ne denli düşündüğünü, önemseydiğinin bir kanıtıdır. Ona göre insan, çevresine karşı sanatıyla hizmet etme emelinde olmalıdır. Hayatın ve doğanın yalnız güzel yanlarını ele alıp sarmalayarak acıları dindirmek, yaraları sarmak ister. Onat bunu sadece çalışmalarında sınırlamaz. Çevresine karşı olan tutumu, estetik değerler çerçevesinde bir de ahlaki değerleri ilave edilince, Onat'ın hem insani tarafını ortaya koyuyor hem de onun İnsanlığa olan sevgisini...

Hayatı yakından incelendiğinde görülüyor ki, sekiz yaşında itibaren resim yapan değerli sanatçımız Onat, hayatını bir amaca bağlamıştır. İnsanlık bilinciyle, sanatını bu amaca ulaşacak bir alet olarak saymamakla birlikte ondan yararlanır. Sanatı bir propaganda aracı olarak görmek yerine, sanata karşı saygılı davranmış, sanattan ancak ahlak hükmü çerçevesinde yararlanmış (Hikmet Onat 95, 1977).

Bütün bu düşünce içerisinde, Onat'ın ömrü boyunca çalıştığı resimlerinin arasında insan figürünün azlığı dikkat çeker. Onun bunca insana yönelik tutumu, davranışları göz önüne alındığında insan figürüne bu kadar az yer vermiş olması, özellikle birkaç portre, bir iki kompozisyonu ile konu olarak doğaya bu kadar fazla yönelişi, insan doğanın dışında tutması anlamına gelmiyordu. Yetiştirdiği dönemin, aldığı terbiyenin onda bıraktığı izler olarak kabul etmek lazım. Onat'ın çağdaşları bol bol figür resmi yaparken onun çalışmaları atölyede değil, doğanın içinde titizlikle işlediği çalışmalarını, eskizler çıkartıp kapalı ortamda sürdürmektense manzara karşısında, herhalde mistik bir inanç rolü içerisinde olsa gerek (Hikmet Onat, 1977).

Açık hava ressamı olarak tanınan Onat, İstanbul'un renk renk üstüne ışık zenginliğini yansıttığı tablolarıyla ünlenir. Boğazın renk cümbüşünün içinde mavnalar ve kayıkların dinlendiği kıyıların, Kanlıca'nın, Beykoz'un, Büyükdere sırtlarının ve her köşesini görkemli bir görünümle, yaşama arzusunun hissedildiği, sınırsız bir sevincin atmosferini günümüze deyim bıkıp usanmadan çalışmalarında derlemektedir. İstanbul'un görünümünü sağlam bir desen ile birleştiren, karşıt renklerden oluşan perspektif gününün, boyama tekniğinin gücüyle karşımıza çıkarır (Köksal, 1977: 20). Hikmet Onat, resim anlayışını şöyle tanımlıyor:

Resim önce göz terbiyesi, sonra da genel kültür aracıdır. Eskiden ekoller vardı. Şimdi her ressam, kendi başına buyruk. Bence işin doğrusu da bu. Çünkü birbirine benzer resimlerin pek tadı kalmıyor. Herkesin düşüncesi, eğilimi, hisleri başka. Her ressamın artık kendine göre bir dünya görüşü var (94'lük sanatçı Hikmet Onat, 1976).

2.2.1. Üslup Anlayışı

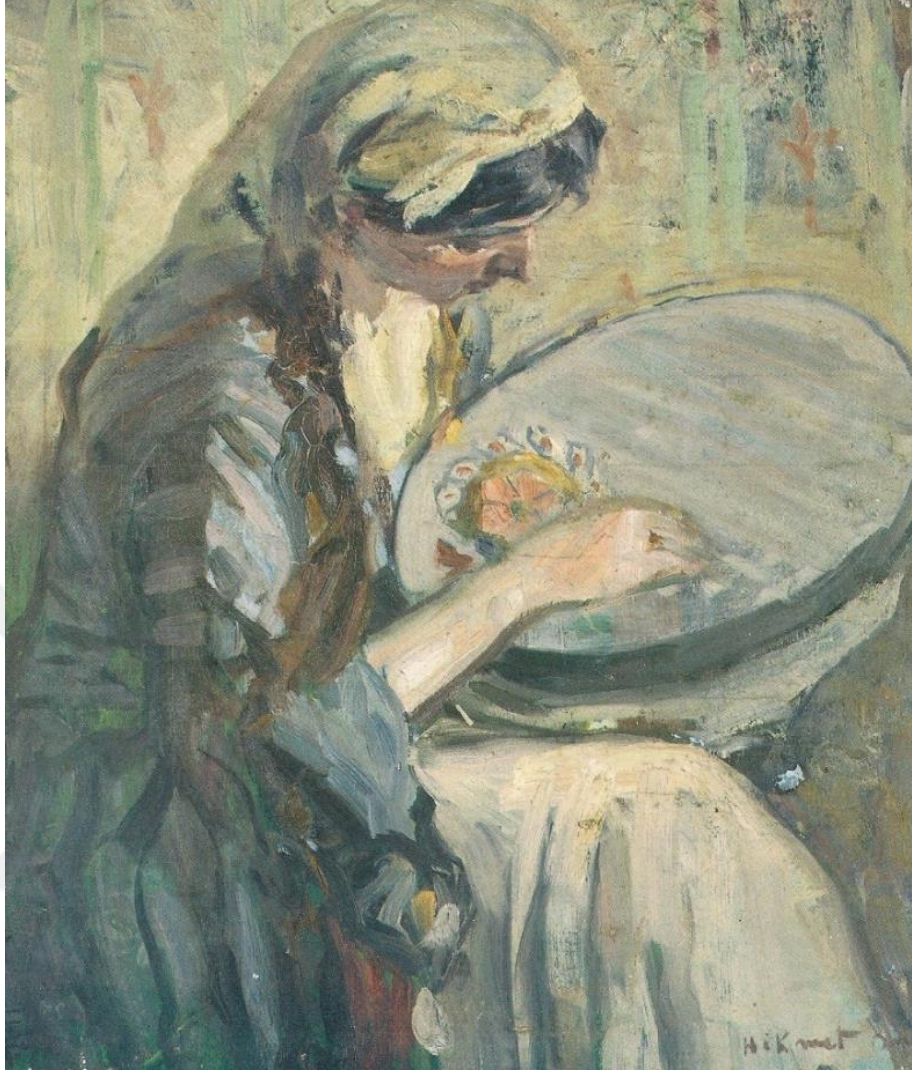
Hikmet Onat ve kuşağının en büyük problemi nü çalışmaktı. Dönemin şartları göz önüne alındığında çıplak model çiziminin neredeyse imkânsız olduğu görülmektedir. Elbette bu durum Meşrutiyetin ilanıyla birlikte Avrupa'ya eğitim için gönderilmeleriyle birlikte değişecektir.

Hikmet Onat ve arkadaşlarının ortak sorunu olan nü çalışmaları Paris'te ders aldıkları Cormon atölyesinde son bulur. Öyle ki, günümüze ulaşmış olan tüm nü çalışmaları Paris döneminde, Cormon himayesi altında gerçekleşmiştir. Çalışmalarında gerçekçi görünümeler klasik anlayışta yorumlanmıştır (Giray, 1995: 28-29). Çalışmalarına her defasında belirli bir yönden gelen ışık ile formun belirlenmesi esas alınır. Açık – koyu değerlerin gözlemlendiği çalışmalarında çizgileri de biçime bağlıdır. Koyu tonlamaların en açıkından en koyu tonu da çalışmalarında gözlemlenir (Koroğlu, 1992: 31). Hülya Karaoğlu'nun Murat Onat ile görüşmesinden Paris'te ki Cormon eğitimi altında geçen dönemde Hikmet Onat'ın süreç içerisindeki eşiyle olan tutumunu şu sözlerle dile getirir:

Figürlü resimlerinde daha çok modeli eşi olmuştur. Paris'te yaptığı Nü çalışmalarını kıskanan eşi, Hikmet Bey'in isteği üzerine O'na modellik yapar (Gergef işleyen kadın ve Dikiş Diken Kadın resimlerinde olduğu gibi). Aslen bir Çerkez olan eşi güzelliği ile de ilham kaynağı olarak Onat'ın resimlerinin vazgeçilmez konusu olmuştur (Karaoğlu, 1992: 27).

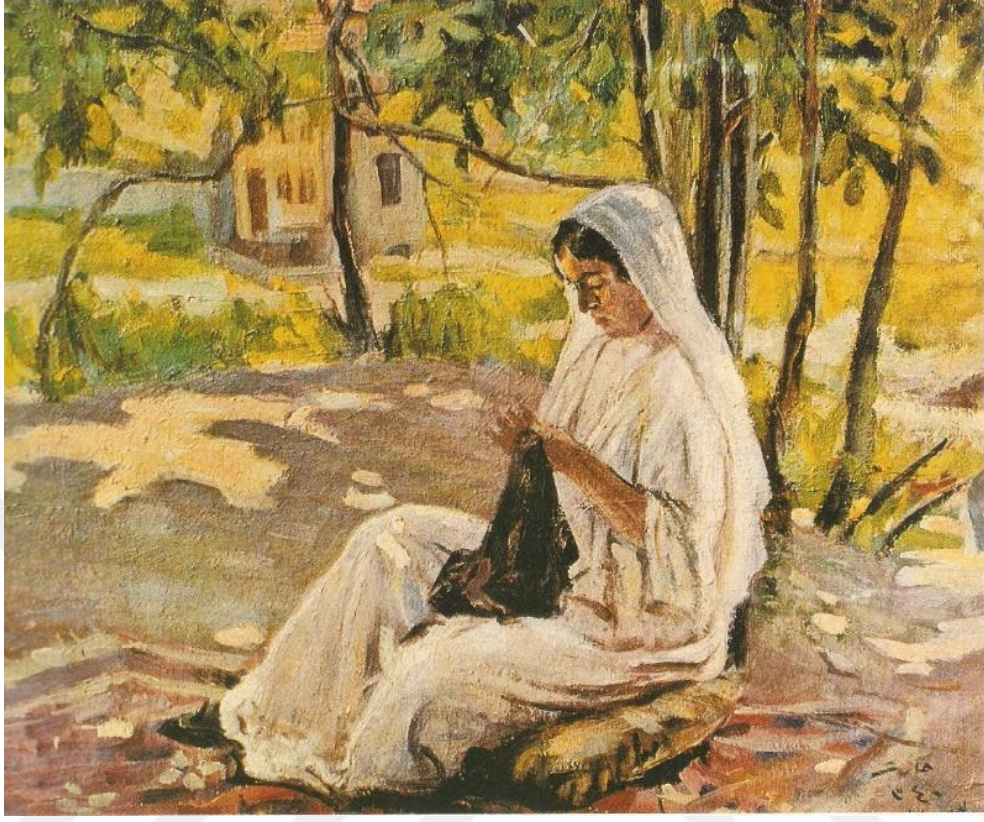
Onat, doğaya o kadar çok bağlanır ki az sayıda ürettiği portrelerinin bir kısmını dahi doğanın içerisinde bir kesit ile izleyiciye sunuyordu. Çalıştığı portrelere yakından bakıldığında bir kısmının ailesi ve dostlarının portreleri oluştururken, diğer kısmını da kadın portreleri oluştururdu. Onun portre yaklaşımında da yine konu aldığı kadınlar ya dostu ya da genellikle kullandığı eşiydi. Doğanın dinginliği içinde kadınlar ellerindeki dikiş işlemleri ya da gergef işlemleri ile Onat'ın kompozisyonlarında can bulurlar (Giray, 1995: 29). Resim 29, 30'daki çalışmalarında bu yaklaşımı görülmektedir.

Resim 27: Hikmet Onat, Gergef İşleyen Kız, Düyb, 58,5 x 50 cm, EOK



Kaynak: Giray, 1995: 95

Resim 28: Hikmet Onat, Ağaçların Altında Dikiş Diken Kadın, TÜYB, 74 x 89 cm, İZRHM



Kaynak: Giray, 1995: 96

Çalışmalarını şöyle özetliyor usta ressam: “Sabahleyin, sisler içinde bir sandal. Onun suya öylesine yağlı bir aksi vardır ki,. Boğaz kıyılarında uzanan balıkçı tekneleri, rengârenk sandalların çekildiği feleklerin denize akisleri. Benim için en önemlisi bütün bu güzelliklerin, gerçeğin içinden aksedişi” (94’lük sanatçı Hikmet Onat, 1976).

Onat, çalışmaları süresince çizgiyi sadece taslak ve eskizlerinde kullanmayı tercih etmiştir. Canlı fırça vuruşlarıyla betimlediği çalışmalarının içinde izlenimci aylayışın izleri göze çarpar. Renk geçişlerinin son derece cesurca kullanan Onat, renklerin doğa karşısındaki gerçek değerini büyük bir ustalıkla yansıtmıştır. Renkleri ve fırça vuruşları sanatçının ellerinde titreşerek can bulur. Yer yer değişen renk düzenine göre, ikinci ve üçüncü renk tonlarına geçiş yaparken hiç tereddütte düşmediği görülür (Karaoğlu, 1992: 31). Işığın bütün çalışmalarında değişmez bir değer olduğu göz önüne alındığında ve doğa karşısında çalıştığı düşünüldüğünde, güneş ışığı onun doğadaki yansımalarını betimlerken kullandığı tek ışık kaynağıdır. Biçimlerin, görünümlerin üstüne yansıyan ışık her zaman yukarıdan süzülmemektedir (Hikmet Onat 95, 1977).

Hikmet Onat'ın özellikle Şişli atölyesin kapsamında yapmış olduğu konulu kompozisyonları da çok dikkat çekmektedir. Savaş ortamının resmedilmesi için kurulan bu atölyede Onat, önemli kompozisyonlar üretecekti. Büyük boyutlardaki çalışmalarını, şişli atölyesinde imza atacaktır. Özel yorumlamalarla yaptığı çalışmaları ilerleyen dönemlerde sanatçının sanat hayatına büyük katkıları olacaktır.

Savaş resimleriyle birlikte inkılap resimlerine de katılan Onat, hem Atatürk hem de Kurtuluş Savaşı kompozisyonları da üretecektir. Bu süreç içerisinde ürettiği Resim 31'deki at üzerindeki Atatürk resmi, Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamaları kapsamında açılan Güzel Sanatlar Birliği'nin dokuzuncu sergisinde "Başbuğ" adıyla sergilenir ve Başvekil olan İsmet İnönü tarafından satın alınıp, Atlıspor kulübüne hediye edilir (Giray, 1995: 29). Rıfat Server'in Ankara resim sergisinde bir sanat yazısında bu sergiyi şu sözlerle özetliyor:

...Eserler arasında üç tanesi çok takdir topladı. Bunlardan en önde geleni hikmet Bey'in "Başbuğ" tablosu idi. Gazi Hazretlerinin büyüklüğüne yakın ve at üzerinde tasvir edilen bu portre, şimdiye kadar yapılanların en muvaffakı olduğuna şüphe yoktur. Ne Kampf, ne de başkaları buna yaklaşamaz (Giray, 1995: 29, Rıfat, 1933: 7).

Resim 29: Hikmet Onat, Atatürk, TÜYB, 2,13 x 1,93 cm, 1933, TJK



Kaynak: Giray, 1995: 90

Hikmet Onat bir açık hava ressamı olmasının da etkisiyle yaşamsallık kazanan İstanbul görünümüleri ile yaptığı çalışmalar ile resim tarihine geçer. Kent üzerine yapmış olduğu kompozisyonları ile özellikle tarihi yapılarda ayrıcalıklı yer kazanır. Bazen hisarlar, bazen türbeler, bazen de camiler belgelenir kompozisyonlarında. Özellikle Kariye Camii ve çevresinin ışık ve renk ile beliriveren akisleri can bulur tuvallerinde. Sirkeci'den Süleymaniye'ye kadar, Beyazıt kulelerinin yükseldiği çalışmaları Onat'ın eserlerinde belgelenir ve en önemlisi Topkapı sarayı resimleri ise başlı başına bir Hikmet Onat serisini oluşturur (Giray, 1995: 29). Sarayın onarım nedeniyle kapalı olduğu dönem içerisinde de özel izinler alınarak çalışmalarını üretmiştir (Giray, 1995: 30).

Onat sadece İstanbul'u kapsayan çalışmalar da üretmemiştir. Yurt gezileri adı altında, Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği bu program çerçevesinde yapılan birinci Yurt gezisine katılır. Bu gezi kapsamında Bursa'ya gider ve üç aylık çalışma sonucunda yedi resimle İstanbul'a geri döner. Bu çalışmalar başlıca: Yeşil Türbe, Temenye Sırtlarından Bursa'ya Bakış, Çelik Palas, Tophane Sırtlarından Bursa'ya Bakış, Irganda Köprüsü, Temenye Sırtlarından Dokuz Selviler, ve Yedi Kaplıcalar çalışmaları bu gezinin ürünüdür. 23 Mart 1939, Ankara Halk Evi Sergi salonunda sergilenir (Giray, 1995: 29).

Bir görünüm ressamı olan Onat, başta figür ve nesnelere olmak üzere konu aldığı görünümlere yakından bakıldığında, hem üçgen prizma içerisinde hem de düşey parçalanmalar tasarlanarak gerçekleşir. Özellikle İstanbul görünümlerinde uyguladığı kompozisyon ağırlığı, tepeleri kompozisyonlarında sağına ve soluna dikey üçgenlerle şekilde yerleştirip, belli bir noktadan sonra resmin belirli bir noktasında iç içe girmektedir (Karoğlu, 1992: 33-34).

Merkezi kompozisyon anlayışının da hâkim olduğu yapıtlarında, yüzeyin köşe noktalarından geçen iki eksen dikkate alınırken, Onat, kompozisyonlarını da bu doğrultuda yerleştirmiştir. Onat, kompozisyon kurallarına göre mekân içinde yerini alıp çalışmalarını sürdürürken, görünümleri hem doğal hem de titiz bir seçme sonucu belirlenen düzlemin içinden tuvale aktarılır. Adım adım İstanbul'un görünümlerini resmederken sezgisel ve sistematik bir şekilde seçtiği mekânları, kişisel kompozisyon kuralları içerisinde tuvaline aktarır (Karoğlu, 1992: 34). Hülya Karoğlu, Ressam Hikmet Onat tezinde Kompozisyon kurulumunu şöyle tanımlıyor:

Genellikle dikdörtgen biçimdeki tuvalerde sağ tepe noktasından sol alt köşeye yada sol tepeden sağ alt köşeye akan, ve yüzeyin köşegenleri diyebileceğimiz bir tür üçgen ayırımına gidilmektedir. Bu üçgen türü ayırım, bazen yer değiştirerek tuvalin sağ ve solundan tepeleri merkeze gelecek şekilde karşılıklı olarak yerleştirildiği görülür. Bu anlayış Onat'ın resimlerinde bilinçli bir şekilde uygulanır.

Bazen bir yelkenlinin direkleri, evlerin çatıları bazen de ormanlık tepeler ve ağaçlardan aşağıya doğru kademeli inen hareket, resmin alt kısmına doğru yumuşamaktadır. Deniz bir köşeden

başlayıp tuvalin iç kısımlarına kadar gelebilmekte ve hemen hemen yüzeyin 1/5 kadar bir alanını kaplamaktadır. Yatay ve çapraz geometrik düzeninde çoğu kere bir ağaç, minare, çatı ya da yelkenli direkleriyle kesişmekte ve bu dikeylikle resme dinamizm kazandırmaktadır.

Yapıtlarından anlaşıldığına göre; Hikmet Onat, merkezi düzenlemelere yönelmiştir. Bunun yanında parçaların asimetrik düzenlenmeleri sonucu doğa görünümleri tek düzelikte ve kuruluktan kurtarmıştır (Karoğlu, 1992: 34).

2.2.2. İstanbul Tutkusu

Kıymet Giray İstanbul'u şu sözlerle tanımlar:

Doğu ve Batı kültürlerinin kesiştiği merkez... Dünyanın ender güzelliklerini bünyesinde barındıran bir kent... İki kıtayı birbirinden ayıran Boğaziçi... Benzersiz tarihsel ve kültürel birikimiyle İstanbul... Büyük İmparatorlukların başkenti... Yeniçağın başlangıcına damgasını vuran Şehir (Giray, 1995: 31).

İstanbul 16. yy dan başlayarak sanatçıların ilgi odağını yerleşmeye başlamış eşsiz bir kenttir. Fatih döneminde Bellini'nin sanatına konu olmuştur. Zamanla bu durum albümlere sığmayacak kadar resim ve gravürler izler. 17.yy gelindiğinde gezginlerin durağı haline gelir ve kitapların konularını oluşturur. Pieter Coecke van Aelst (16.yy), Melchior Lorichs (16.yy), Jan de Thevenot (17.yy), J.P. Tournefort (18.yy),Cornellius de Bruyn (18.yy), gibi kitaplarında odak noktası İstanbul'dur (Giray, 1995: 31).

18.yy da İstanbul'a açılan elçiliklerle birlikte birçok yabancı sanatçının uğrak yeri haline gelir. Auguste Boppe, Fransız Elçiliği Müsteşarı'nın düzenlediği, 18.yy Boğaziçi Ressamlar kitabında İstanbul'u konu alan sanatçıların resimlerine yer verir ve bu hareketi onun tanınmasına vesile olur. Ayrıca kitapta eserleri bulunan: J.B.Van Mour, J.E.Liotard ve İgnace Melling gibi sanatçılar önemi artar.

Özellikle Melling, Üçüncü Selim'in mimarlığını yaparken, aynı zamanda kardeşi Hatice Sultan'ın da dekoratörlüğünü sürdürür. Melling bu süre boyunca İstanbul'a olan hayranlığına engel olamaz ve İstanbul temalı gravürler üretmeye başlar. 1819 yılında Melling'in çalışmaları "İstanbul ve Boğaziçi'nde Pitoreks Bir Gezi" adı altında Paris'te sergilenir. Bu sergi ile birlikte yabancı ressamların İstanbul'a olan ilgisi artmaya başlar. William Bartlett, EugeneFlandin, Thomas Allom gibi Gravür sanatçıları da İstanbul'un manzaralarını resmederek adlarını duyurmayı başarırlar.

1846 yılında Sultan Abdülaziz davetlisi olarak İstanbul'a gelen Rus maiyetinde yer alan Ayvazovski saraya kabul edilir ve padişah başta olmak üzere saraydaki sultanların portrelerini yapar. Daha çok donanma ressamı olan Ayvazovski, İstanbul sahillerini, Ege adalarını ve marmara'yı resimler (Giray, 1995: 31). Yine Abdülaziz tarafından Pierre DesireGuillemet ve Chelebovski de gibi sanatçılarda davet edilir İstanbul'a (Öner, 1995: 28, Giray, 1995: 31).

Aldülmecit döneminde ise L.Acquarrone ve Fausto Zonaro gibi ressamlar da maaşlı saray ressamı olarak İstanbul ve Osmanlı konulu resimler üretirler. Valeri, Zarzecki, Bello gibi sanatçılar da İstanbul temalı resimler üretirlerken Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne öğretim elemanı olarak katılırlar (Giray, 1995: 31).

Yabancı ressamların yanı sıra yerli ressamların arasında da İstanbul büyük bir önem kazanmaya başlayacaktı. Bu yıllarda özellikle Osmanlı bezemeleri arasına katılan duvar resmi ile birlikte İstanbul en çok tercih edilen konu haline gelir. Anadolu'ya yayılmaya başlayan duvar resmiyle birlikte İstanbul artık vazgeçilmez bir konu anlayışı haline alır ve İstanbul'un görünümüleri duvarları süslemeye başlar (Giray, 1995: 31). 19.yy da da İstanbul konulu resimler artarak devam eder. İstanbul artık ressamların uğrak mekânı haline gelir ve bu eşsiz kentin her bir köşesini tuvallerine yansıtmaya koyulurlar. Paul Signac, Jean Leon Gerome, Leonardo de Mango, Adolf Kaufman, GaspereFossati, GuispepeFassati gibi sanatçıların fırçalarında da İstanbul'un manzaraları yer alır.

İlk yağlıboya ressamlarımız olan askeri sanatçılarımız da konu olarak İstanbul'un görünümünü tuvallerine yerleştirirler. 1914 Çallı kuşağı ressamlarımızdan olan, Nazmi Ziya, Avni Lifij, Namık İsmail gibi sanatçılarımızın da tuvallerini süslemeye başlar İstanbul. Fakat Hikmet Onat'ın imzası, İstanbul'un görünümüyle özdeş bir çağrışım yapar. Bu özelliğinden dolayı da kendi kuşağı arasında onu ayrıcalıklı kılar (Giray, 1995: 31). Onat'ın resimlerinin kaynağı haline gelen İstanbul görünümüleri, sabahın erken saatlerinde, taze ışıqla birlikte tuvallerine kentin görünümünü işler. Sabahın ilk ışıklarıyla yola çıkar ve İstanbul'u yalnız yakalamaya coşkusuyla, kent uyurken yapar çalışmalarını. Onun fırçalarıyla kent yeniden yaratılır çalışmalarında. İstanbul, Onat ile gözünü açar güne ve onun tuvallerinde İstanbul yeniden doğar çalışmalarında (Giray, 1995: 33). Gerçek içindeki şiiri arıyorum diyen Onat, Boğaziçi tutkusunu şöyle anlatıyor:

Resim anlayışı insanlarda hayat anlayışıyla birlikte yürür. Ben tabloda daima Tanrı'yı görmek kanaatine sahibim ve tabiat âşığıyım. Biz harikulâde müzeler içinde yaşıyoruz, fakat alışkanlığımızdan dolayı bunları alelâde sanıyoruz. Halbuki tabiat harikalardan ibarettir. Bunun için güzelliğe olan sevgim beni bu yola itmiştir. Bahriyeli olduğum günlerden başlayan deniz sevgisiyle kıyılara ve sevk-i tabu ile daha yükseklerle gitmişimdir. Bugün bile ilk gün başladığım gibi tabiatı anlamaya, tahlile çalışmaktayım. Her gün yeni şeyler öğreniyor, yeni güzellikler

farkediyorum... Hâlâ etüd devresindeymiş gibi bildiğimle, öğrendiğimle yetinmiyorum. Yeni yeni şeyler öğrenmek istiyorum... Tabiat sevgisi en başta sağlığım için de iyi oluyor, erken kalkıyorum, yürüyorum, sürekli bir değişiklik ve hareket sağlık getiriyor. Daha güzeli, açık havada kafa da iyi çalışıyor, zihin yorgunluğu gideriliyor. Atölye ile büyük tabiat karşısında kıyaslanmaz bir fark var. Bir hafta tecrübe edin, insan şayan-ı hayret, tarif edilmez sonuçlar alır (Köksal, 1977: 20-21).

İstanbul bu dönemlerde bütün sanat dallarının ortak bir duyarlılıkla ele alındığı bir dönemde Hikmet Onat'ın resimleri en açık ve en güçlü duyarlılık sergileyenlerdendir. Onat'ın resimleri, İstanbul'un her köşesini tutkulu ve özlemle sevme duyarlılığını çalışmalarında yansıtır. Her gün farklı bir tepeden İstanbul'u resmetmeye koyulur Onat. Kurbağalıdere'den Üsküdar'a, Boğaziçi'nden Küçüksu çeşmesine kadar İstanbul yeniden can kazanır Onat'ın çalışmalarında. Renk renk üstüne, ışık ışık üstüne biçimlenir tuvallerinde (Giray, 1995: 34). Kıymet Giray, Hikmet Onat'ın resimlerini şu satırlarla dile getirir:

İşıktır Onat'ın resimleri. Parlak güçlü yansımalarıyla... Renktir; göreceli, berrak ve şeffaf... Renk ve ışıkla kurulur armoni... Fırça tuşelerinin yumuşak vuruşlarıyla dağılır devingen lekeler. Ardi ardına üretilen resimler, derin bir perspektif ile sunulan İstanbul görünümleridir. İmzaya bile gereksinim duyulmayan Onat resimleridir her bir. Bazıları bir tepeden önümüze, göz alıcı gösterişiyle serilen görkemli bir kıyı şeridini sunar. Gerçekle düş arası. Ağaçların arasında bir anda beliriveren eşsiz güzellikler yakalanır çoğu kez paletine. Her biri ayrı ayrı İstanbul'un yetkin paranomalarıdır. Artık onlar Kurbağalıdere, Salacak ve Sarıyer olmanın ötesindedir. Hikmet Onat'ın resimlerinde (Giray, 1995: 34).

İstanbul görünümüleri arasında 1914 kuşağı sanatçılarının da ele almaktan çekinmediği Kurbağalıdere kompozisyonları Hikmet Onat'ın tuvallerine de konu olmaktan kaçamaz. Derenin kıvrımlı yatağının kıyılarını saran bitki örtüsünün görünümüne eşlik eden zarif tahta köprülerin eşsiz görüntüsü sanatçıların dâhil olduğu İzlenimci Akımın özelliklerini yansıtabilecekleri bir çalışma ortamı sağladığı için sanatçıları çekmiş olmalıdır. Bilhassa Hikmet Onat'ın ürettiği Kurbağalıdere çalışmalarında, kırıltısız, sakin, şeffaf ve parlak görünümüleri ile çalışılan dere yatağı, ışık değerleri içerisinde, renk ile ışık demetleri farklı ve çekici resimlere dönüşür (Giray, 1995: 34-35). Kıymet Giray, Hikmet Onat'ın "Kurbağalıdere" kompozisyonlarını şu satırlarla değerlendiriyor:

Derenin çevresini saran yeşilliklerin, su yüzeyi üzerinde yarattığı yansımalar, renk ve ışığın sayısız sınımlarının deneneceği uygun görümlere olanak tanır. Özellikle yansımaların titrek ışıklarının gizemli görselliği, yakalanmaya çalışılan en önemli ayrıntı olmalıdır. Denizlerin sahilleri ile sınırlı akislerine karşın, derelerin karşılıklı yansımalara olanak tanıyan kıyıları, resimsel uygulamalara geniş olanaklar tanımaktadır (Giray, 1995: 35).

Seyfi Başka ise Hikmet onatın Çalışma tarzını şu sözlerle dile getirir:

Hikmet Onat, birkaç figürlü tablo dışında bütün gücünü İstanbul manzaralarına vererek çok sayıda deniz ve denize ilişkin resim yapmıştır. Özellikle 1950'den sonra resim konularının tamamına yakını manzaralar oluşturmuştur. H. Onat'ı izlenimci saymak kanımca haksızlık olur. Çünkü o, izlenimcilik anlatımcılık arasındaki yerini hassasiyetle korumuş sanatçılarımızdan birisidir (Başkan, 1991: 21).

Süleyman Seyit ve Hoca Ali Rıza'nın resmettiği Üsküdar da, Boğaziçi'nin benzersiz görünümünü, Hikmet Onat elinde boya kutusu ile tek tek dolaşır. Dar sokakların çevresini saran ahşap evlerin benzersiz güzellikleri tuvallerinde can bulmaya başlar. Işıklı renklerin süslediği çalışmalarını, sokaklara, ağaçlara ve evlere yansır. Her seferinde umudu ve sevgiyi estetik bir yaklaşımla ele aldığı çalışmalarında, yer yer yıkılmış duvarların, tarihi evleri ayakta tutmaya çalışan ağaçların, görkemli geçmişlerini resimler (Giray, 1995: 35).

Umut, sevgi ve sonsuz bir yaşama sevincini içinde taşıyan Onat, yaşadığı uzun ömrü boyunca, tutunduğu bu tutkular ile birlikte her anını resimle doldurur. Kuşkusuz Sarıyer sahili görünümüleri de bu tutkusunun ürünüdür. İskelede dalgaların ritmiyle dans eden balıkçı kayıkları can bulur çalışmalarında. İnsanların yer almadığı eserlerinde Onat, doğrudan insan yaşamının içine, gizemlerine ve doğadaki etkilerini insana anlatmak için resmetmiştir. Elbette Onat'ın sanatında her daim aradığı umut ve sevginin yansımaları olan bu pencereler, balıkçı tekneleri ve deniz adamlarının zor yaşamlarına açılan umut dolu görünümüleri sunar izleyene.

Bu fevkalade mekânlar, zamanın ve bilinçsiz tahribatlar sonucunda bir bir yok olurken, Hikmet Onat'ın resimlediği ne Kurbağalıdere ne Göksu ne de Sarıyer'in görünümüleri eski gerçekliğini korur. İstanbul'un güzellikleri gün be gün tahrip edilirken geriye Onat'ın umut ve sevgiyle işlediği İstanbul'un görünümüleri kalır. Hikmet Onat'ın uzun yaşamı boyunca İstanbul'a olan tutkusuyla adım adım özgün bir yorumla eserlerine katan bir sanatçı olmayı başarmıştır (Giray, 1995: 35).

2.2.3. Kişisel Sergileri

Dönemin şartları göz önüne alındığında, sanatçıların en büyük eksikliği sergi açabilecekleri bir mekânlarının olmayıştı. Bu durum elbette uzun sürmeyecekti ve Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla birlikte yabancıların istila ettiği köşkler, konaklar bir bir boşaltılırken aralarında yer alan "SocieteOpera" yani Galatasaraylılar yurdu sanatçılar için büyük bir önem taşıyor (Berk, 1973: 22).

1916 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin ilk sergisi de burada açılır. Daha sonra 1927 yılına kadar Temmuz ve Ağustos ayları arasında açılan sergiler, halk ile buluşmasını sürdürecektir. Onat ve Kuşağının tek sergileme alanı Galatasaray Lisesi olacaktır (Giray, 1995: 24). Nurullah Berk daha sonra Galatasaray sergilerini şu sözlerle ifade edecektir:

Yılda bir de olsa İstanbul, yaz aylarında ve daha çok Ağustos'da, yıl içinde meydana getirilen yetirilen yapıları görmek fırsatını elde edebiliyordu. Galatasaray Lisesinin aydınlık salonlarında görülen Çallı'nın, Hikmet Onat'ın, Namık İsmail'in çok büyük çaptaki resimleri, resim sergisi görmeye alışmamış şehir halkı ve özellikle aydınlar için sabırsızlıkla beklenen önemli bir kültür olayıdır (Berk, 1981: 19).

Hikmet Onat'ın 95. yılı dolayısıyla sanatçının özel koleksiyonundan düzenlenen sergide hiç sergilenmemiş otuz üç resmini buluyoruz. Bunların bir bölümü yukarıda değindiğimiz özellikleri taşıyan Salacak, Paşabahçe, Sarıyer, Beykoz vb. gibi Boğaziçi görünümüdür. 1910 yıllarında Paris'te öğrenciliği sırasında yaptığı üç çıplak kadın figüründe ise Cormon atölyesinin kuralcı niteliği, desen sağlamlığı, renk olgunluğu ve teknik yetkinlikle beliriyor. Sergide Topkapı Sarayı'nın iç görünümünden ve değişik bölümlerinden düzenlenen bir dizi "enterieur", (iç mekânda) bir açık hava ressamı olarak bilinen Onat'ın çok titiz nesnel gözlem gücünü, özenli bir renk beğenisiyle birleştiren fırça ustalığını ortaya çıkarıyor (Köksal, 1977: 21). 1917 yılında yaptığı eşinin portresi ile "Nakış İşleyen Kız", onun az rastlanan portre çalışmalarındaki ustalığının belgesi oluyor.

Hikmet Onat'ın 1910 dan başlayarak günümüze değin 65 yılı geçen oldukça geniş bir zaman kesitinden seçilmiş tablolarını bir araya getiren sergi, onun sanat kişiliğine duyulan saygının bir belirtisi olduğu kadar, resim tarihimizde yer tutmuş bir dönemin temsilcilerinden bir ustanın gelişme çizgilerini de - başlıca özellikleriyle - tanıma olanağı veriyor (Köksal, 1977: 17).

2.3. Yaşama Vedası

Hikmet Onat, açtığı son sergisinin hemen ardından 13 Mart 1977 yılında yaşama veda etmesi onun sanatsal anlamda son etkinliği olması hem garip hem de üzücüdür. Akbank'ta düzenlenen "Hikmet Onat 95" sergisi ile ilk defa İstanbul'da sergi açıyor (Giray, 1995: 36). Akbank'ın düzenlediği Hikmet Onat 95, sergi kataloğunda, Zahir Güvemli tarafından yazılan önsöz de şunlar dile getirilir:

95 yaşında bir delikanlı Hikmet Onat. İstanbul'da ilk defa sergi açıyor. Bir daha da açmayacak. Ak- bank, bunu vesile ederek üstad için bu mütevazî broşürü hazırladı. Yukarıdaki, eseri önünde çekilen fotoğrafı 17 Ocakta, evinde çekilmiş son resmidir. Görüldüğü gibi, çok sevdiği bir

Boğaziçi manzarası. Sanatçı, sağlıklı, mutlu ve neşeli. Bu da, yüzüncü yaş gününün ikinci bir sergiyle kutlayacağının delili sayılır. Nice yıllara (Hikmet Onat 95, 1977)...

Bu satırlar da onun ilk ve tek kişisel sergisi duyurusu olup, yaşamı boyunca resim yaratma tutkusu olan, durmaksızın çalışan ve en önemlisi sergi açma düşüncesine sahip olmadan resimler üretir. Ne yazık ki Hikmet Onat'ın değeri de vefatından sonra önem kazanır.

95 yaşında hayata veda eden Hikmet Onat, Türk Resim Sanatı içinde yerini alırken, çalışmaları geçmişten günümüze ve günümüzden gelecek nesillere taşınarak, usta sanatçının varlığı aramızda daima yaşayacaktır (Giray, 1995: 35). Resim 32

Resim 30: Hikmet Onat, Kendi Portresi, TÜYB, 35 x 28 cm, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 93

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HİKMET ONAT'IN FIRÇASINDAN İSTANBUL

3.1. Peyzajlarının İncelenmesi

3.1.1. Fatih Peyzajları

Resim 31: Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Ayasofya, DÜYB, 21x27cm, 1970, SOK



Kaynak: Giray, 1995: 88

İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın birlikte yapmış oldukları 1970 yılına ait Ayasofya çalışmasında, puslu bir gökyüzünün resimlendiği izlenmektedir. Çalışma daha çok İbrahim Çallı'nın serbest stiline yakın fırça hareketleriyle şekillenirken Ayasofya minareleri tuval içinde gökyüzüne yükselmektedir. Renk tonları birbiriyle karışırken, renklerin mekân içindeki derinliği dikkat çeker.

Resim 32: Hikmet Onat, Yenicami, TÜYB, 96 x 130cm, 1922, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 112

Yenicami silüetinin yükseldiği tabloda, gri ve soğuk tonların hâkim olduğu gökyüzüyle iç içe girdiği görülüyor. Dingin Marmara denizinin üstünde salınan kayıkların görüntüsü izleyiciyi içine çekmektedir. Kayıkların tuvalin dışına uzanan yelken direkleri çalışmanın derinliğini ve devamlılığını pekiştirirken, gökyüzünden süzülen ışığın çarptığı kayıkların gölgeleri suyun yüzeyinde dans etmektedir. Form çizgilerinin fırça darbeleriyle verildiği çalışmadan, renk geçişlerine yardımcı olan beyaz kontur çizgileri biçimlerin formunu ortaya çıkarmaktadır.

Resim 33: Hikmet Onat, Sirkeci'den Süleymaniye'ye Bakış, TÜYB, 37,5 x 69 cm, 1946, SSK



Kaynak: Giray, 1995: 128

Sirkeci kıyısından Süleymaniye'ye doğru derinleşmekte olan mekân, canlı fırça dokunuşlarıyla birlikte, denizin üstünde salınmakta olan kayıklar hareket kazandırmaktadır. İstanbul'un tarihi yapıları arasında en önemlilerinden biri olan Süleymaniye Camii çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Kıyı boyunca dizilmiş olan evlerin belirsiz silüetleri deniz ile Süleymaniye'yi birbirinden ayırmaktadır. Kayıkların yer yer denizle buluştuğu noktaların ışık demetleriyle birbirinden ayrıldığı görülür.

Resim 34: Hikmet Onat, Kariye Camii, TÜYB, 50 x 65 cm, 1947, SSK



Kaynak: Giray, 1995: 133

Sıcak renkler ile resmedilmiş olan Kariye Camii'nin konumlandırıldığı tepe ile koyu tonlarının hâkim olduğu ağaç dalları ise sarı tonlarının hâkim olduğu gökyüzüne doğru yükselerek kompozisyon bütünlüğü sağlamaktadır. Camii'nin kompozisyondaki vurgusunu öne çıkartmak için Onat, ön plana yayılan ağaçların sağına ve soluna yerleştirdiği siluet şeklindeki tarihi evlerin belirsiz hatları ve renk tonları ile bunu izleyiciye yansıtmayı başarır.

Resim 35: Hikmet Onat, Topkapı Sarayı'ndan, TÜYB, 54 x 73 cm, 1954, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 146

Topkapı Sarayı'ndan yedi tepeli İstanbul manzarasını gördüğümüz bu eserde, dingin denizin üstünde yer yer derinleşen mekânın içinde küçük kayıklarının tek başına Marmara denizinde yükselen kız kulesine eşlik ettiği görülmektedir. İstanbul'un günümüze kıyasla yapılaşmanın neredeyse kıyı bölgelerle sınırlandığını gördüğümüz çalışmada, izleyiciyi yalnız ve sessiz İstanbul karşılamaktadır. Ön planda yer alan Topkapı Sarayı'nın kuleleri ile birlikte yer yer gökyüzüne doğru süzülmüş olan koyu yeşil tonlarının dans ettiği ağaçlar manzaraya renk kontrastı sağlamaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin iç içe girdiği çalışmada ışığın etkin gücü Onat'ın fırçasında can bulmaktadır.

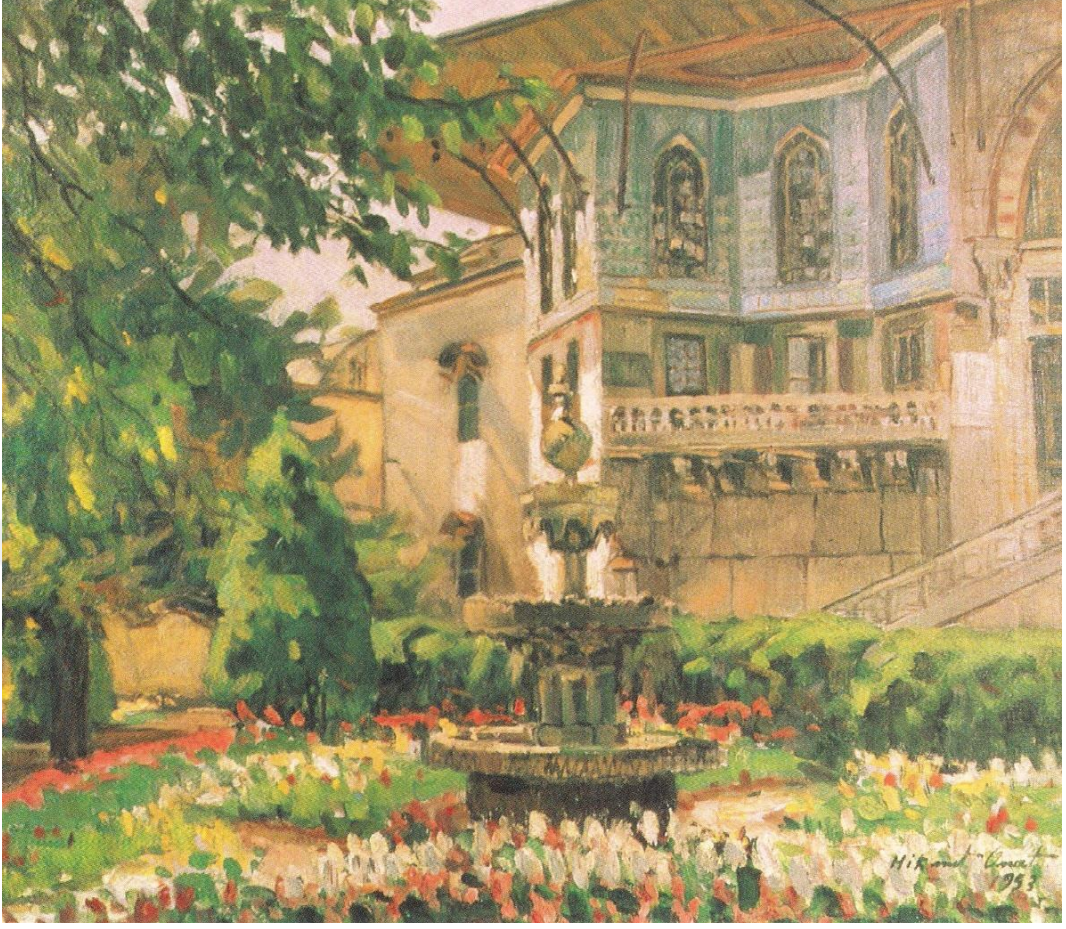
Resim 36: Hikmet Onat, Topkapı Sarayı'ndan, TÜYB, 1954, YBA



Kaynak: Giray, 1995: 147

Ressam Onat'ın bir diğer çalışması olan Resim 37'te çalışmış olduğu Topkapı Sarayı'nın farklı açılardan ele aldığı kompozisyonlarından biri olan bu eserde ise, İstanbul'un ihtişamını ve karmaşasını gözler önüne sermektedir. Soluklaşan manzaranın içerisinde gökyüzüyle denizi birbirinden ayıran Eyüp'ün solgun aksi görülmektedir. Marmara denizindeki gemi trafiğinin yoğun dinamizmi çalışmaya hareket verirken, Topkapı Sarayı'nın kubbeleri ve bacaları ön planda kompozisyona hareket kazandırmaktadır. Işık kaynağının yukardan yansıdığı çalışmada güneşin güçlü etkisi sarayın silüetini aydınlatmaktadır. Yoğunlukla sıcak renklerin hâkim olduğu eserde, gölgelerin koyu etkisi çalışmadaki hem biçim hem de kontrastı sağlamaktadır.

Resim 37: Hikmet Onat, Topkapı Sarayı, TÜYB, 54 x 64 cm, 1953, MTK



Kaynak: Giray, 1995: 148

Resim 37 ve 38 da olduğu gibi Onat, Topkapı sarayını bu sefer daha yakından resmetmektedir. Bahçenin çiçek demetleriyle sarıldığı bu renkli çalışmada, sebilin bahçenin merkezinden yükseldiği görülmektedir. Sol köşede bahçenin içerisinde yükselen ağaç dalları renk dengesini sağlarken, sağ tarafta ise sarayın başka bir cephesi izleyiciyi karşılamaktadır. Işık gölgelerinin içince kalan saray görünümünün sıcak ve soğuk renkleri bir araya getirdiği çalışmada, ışığın gücünü Saray üzerinden bahçeye doğru taşımıştır.

3.1.2. Beyoğlu Peyzajları

Resim 38: Hikmet Onat, Cihangir’de Bir Sabah, TÜYB, 49 x 73 cm, 1914, SOK



Kaynak: Giray, 1995: 100

Cihangir’de bir sabah adlı çalışmasında Onat, yol üstünde bir anlık düşünceye dalmış bir kadını betimlediği çalışması ile izleyiciyi karşılamaktadır. Soğuk renklerin i içe girdiği bu gölgeli tablonun içinde derinleşen mekân solgun görülürken, tuvalden taşan ağaç resme devamlılık sağlamaktadır. Derinleşen ve silikleşen mekânda fark edilebilen minarelerin fonla neredeyse birleştiği görülmektedir.

Resim 39: Hikmet Onat, Cihangir'den, DÜYB, 40 x 33 cm, 1920, SOK



Kaynak: Giray, 1995: 116

Resim 38'deki gibi Onat Cihangir'in ara sokaklarından birini hızlı bir şekilde resmetmektedir. Tarihi evlerin yükseldiği sokağın bir tarafını ağaçlar süslerken karşısında ise eski bir ev görülmektedir. Ara sokağın sonunda görülen cami silueti kompozisyonu ve renk dengesi kompozisyonu birbirine bağlamaktadır.

Resim 40: Hikmet Onat, Cihangir'de Bahar Sabahı, TÜYB, 65 x 80 cm, 1963, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 219

Yaşamı boyunca sabahın ilk saatlerinde kalkıp gün ışığının doğa üzerindeki etkisini gözlemleyerek bu durumu çalışmalarına yansıtmayı seven Onat bu eserinde, ışığın hâkimiyetini en güçlü şekilde sergilemektedir. Ön ve arka ilişkisini sıcak ve soğuk renklerle birbirinden ayıran sanatçı, Fatih semtinin silüetini gözler önüne sermektedir. Kuleleri ile gökyüzüne yükselen Ayasofya ve Fatih Camii izleyiciye uzaktan kendini hissettirmektedir. Marmara denizindeki hareketliği vurgulayan gemilerin görüntüsü şehrin yaşamakta olduğuna birer kanıt niteliği taşır. Ön planda Cihangir'in kıyısına odaklanan Onat, limanın görüntüsünü evlerin arasında ki detaylardan gözler önüne sermektedir. Tarihi evlerin iç içe geçtiği bu çalışmada, tepeye doğru yükselen tahta ve taş evlerin varlığı tarihi dokuyu hissettirmektedir. Yer yer ağaç fidanlarının serpiştirildiği çalışmada bir diğer hareket dinamizmini de ağaçların mekân içindeki yükselişi vermektedir.

Resim 41: Hikmet Onat, Cihangir Sırtlarından, Tüyb, 1963, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 220

Resim 42'nin devamı olan bu çalışmada görüldüğü gibi Onat, bir önceki resmin aksine soğuk renklerle oluşturduğu bu kompozisyon da saat diliminin farklı olduğunu kullandığı güçlü ışık ile hissettirmektedir. Koyu ve gri renklerin mekândaki hâkimiyeti gözler önüne serilirken bir önceki resimde olduğu gibi liman, gemiler ve tarihi tahta evler ile yine İstanbul'un dokudu kendini belli etmektedir.

3.1.3. Kadıköy Peyzajları

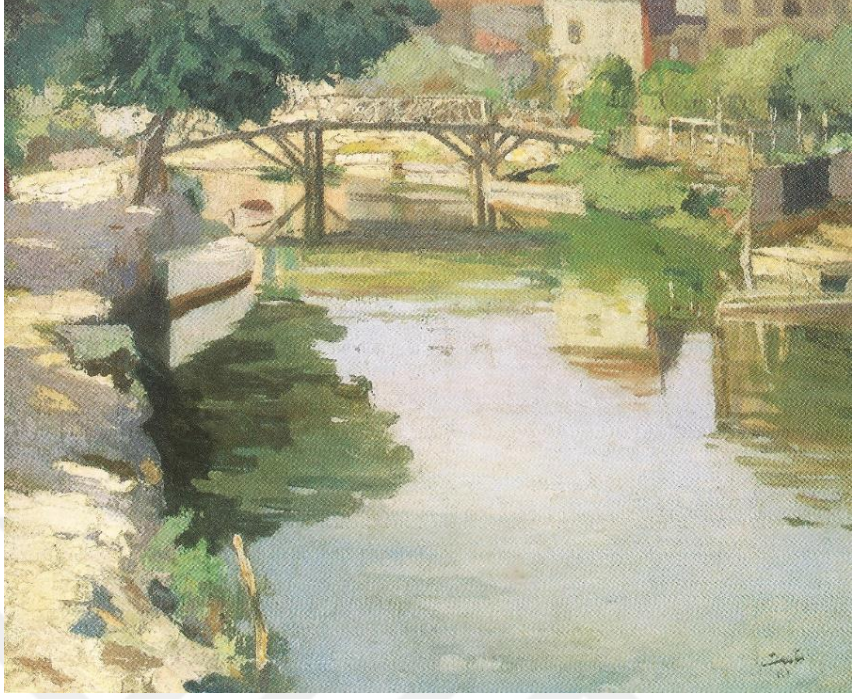
Resim 42: Hikmet Onat, Kurbağalıdere, Tüyb, 31 x 42 cm, NTK



Kaynak: Giray, 1995: 102

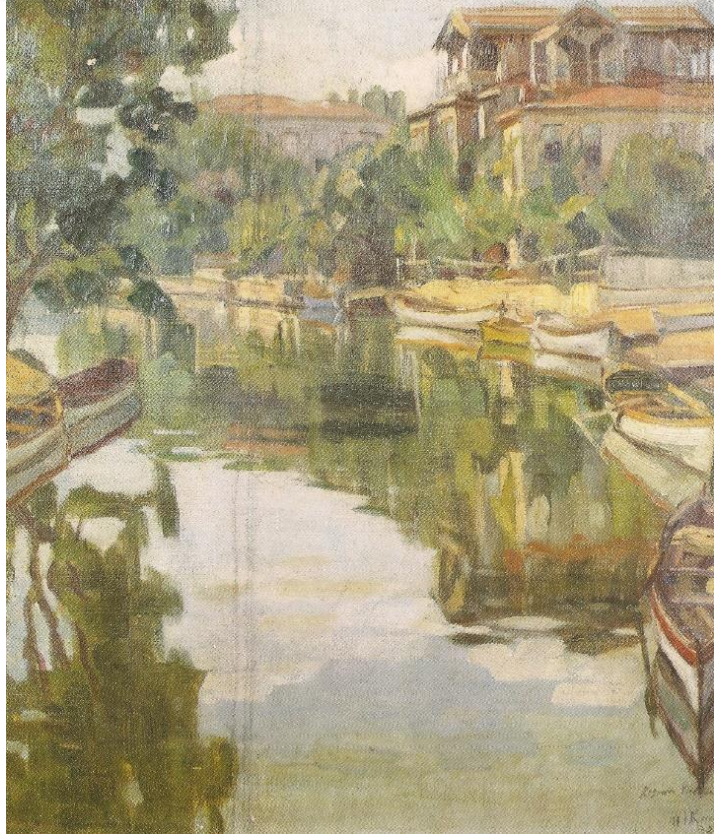
Kurbağalıdere, 1700'lü yılları içerisinde şehzade ve paşaların konaklarının sıralandığı dere yatağı, yıllar geçtikçe İstanbul'un da gözde mekânlarından biri haline gelmiştir. Özellikle 1950 yıllarında dere yatağının çevresine açılan kır kahvesi ve gazinoların bu bölgenin daha da değerli kazanmasına neden olmuştur. Onat'ta bu güzelliği birden fazla çalışmasında sergilemekten çekinmemiştir. Berrak suyun yüzeyine yansıyan kayık ve konakların görüntüsü doğa ile ahenk içerisinde sanatçının tuvalerinde can bulmaktadır. Onat'ın doğa tutkusunun bir yansıması olarak da değerlendirebileceğimiz bu çalışmaları İstanbul Manzaraları arasında kendine yer edinmektedir. Resim, 45, 46, 47, 48 bu yansımaların devamlılığını oluşturmaktadır.

Resim 43: Hikmet Onat, Kurbağalıdere, TÜYB, 54 x 65 cm, 1900, SSK



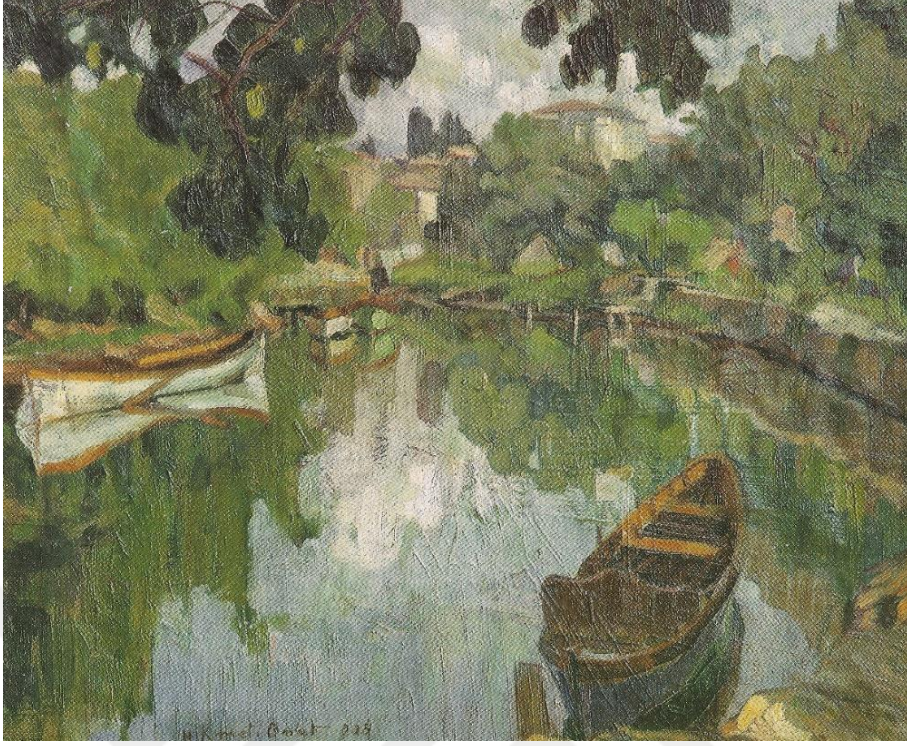
Kaynak: Giray, 1995: 103

Resim 44: Hikmet Onat, Kurbağalıdere, TÜYB, 60 x 50 cm, 1932, SOK



Kaynak: Giray, 1995: 104

Resim 45: Hikmet Onat, Kurbağalıdere, DÜYB, 46,5 x 56 cm, 1935, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 105

Resim 46: Hikmet Onat, Kurbağalıdere, TÜYB, 80 x 95 cm, SSK



Kaynak: Giray, 1995: 107

3.1.4. Beşiktaş Peyzajları

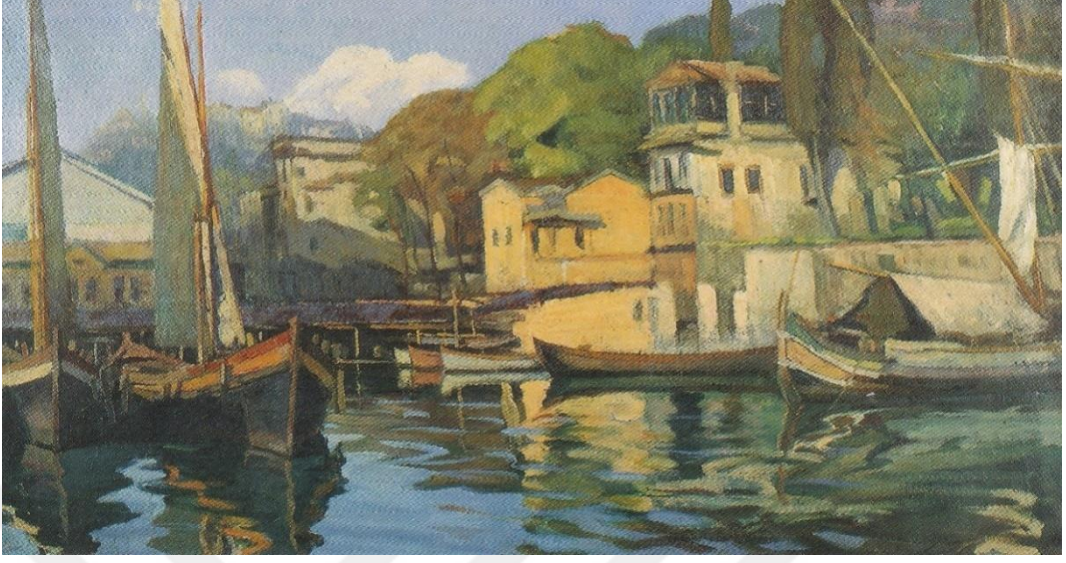
Resim 47: Hikmet Onat, Kabataş'tan Manzara, TÜYB, 79,5 x 90 cm, İRHM



Kaynak: Giray, 1995: 109

Beşiktaş'ın eşsiz yerlerinden biri olan Kabataş'tan bir deniz manzarasını gözler önüne seren bu çalışmada, Onat'ın şeffaf ve durgun denizin üstünde yüzmekte olan kayıkları resmettiği görülmektedir. Şeffaf suyun yüzeyinde küçük esintilerin dalgalandırdığı suyun yüzeyine yansıyan kayak formlarının iç içe girdiği renk harmonisi izleyiciyi yakalamaktadır. Kayıkların birbirine karşılıklı olarak yerleştiği çalışmayı birbirinden ayıran kıyı şeridi yerine beton bir hattın tuvalin sağından soluna doğru uzandığı görülürken, iki ağaç gövdesinin tuvalin dışına doğru taşıyor olması çalışmaya yine devamlılık kazandırmıştır.

Resim 48: Hikmet Onat, Kabataş İskelesinden Manzara, TÜYB, 79,5 x 115 cm, 1922, İRHM



Kaynak: Giray, 1995: 110

Resim 49'daki mekânın farklı bir boyutunun görüldüğü eserde, Kabataş iskelesini detaylı olarak görmekteyiz. Yine hafif dalgalı olan deniz, her zamanki gibi şeffaf bir parlaklık ile ele alınmıştır. Kayıkların mekân içinde perspektife uygun ve denize paralel sıralandığı görünürken sol tarafta yer alan ve devamlılığı hissettirilen iki kayığa zıt bir şekilde konumlandırılmış tekneleri görmekteyiz. Yine bir önceki çalışmaya nazaran, mekân manzarasının ön plandan gökyüzüne doğru aktığını görebiliyoruz. Tarihi binaların iskelenin hemen ardından yükseldiği bu çalışma bir diğer İstanbul görünülerinden birini temsil etmektedir.

Resim 49: Hikmet Onat, Kabataş, TÜYB, 84 x 93 cm, 1938, İBBK



Kaynak: Giray, 1995: 115

Resim 48'deki manzaranın farklı bir açısını eserinde resimleyen sanatçı, gün ışığının tüm ihtişamını gözler önüne sermektedir. 48. Resme oranla manzaraya daha geniş açıdan baktığımız bu eserde, betimlenmemiş olan bir balıkçı barınağını görmekteyiz. Sıcak renklerin mekân içinde profesyonel bir şekilde ton ton işlendiği çalışma mekânın ihtişamını gözler önüne sermektedir. Bir önceki çalışmada kesilmiş olan ağaç gövdelerinin bu çalışma da gökyüzüne özgürce süzüldüğünü görmekteyiz.

Resim 50: Hikmet Onat, Beşiktaş'ta Akşam, TÜYB, 42 x 67,5 cm, 1941, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 121

1941 yılında yapmış olduğu bu çalışmada Onat, deniz ile kıyının birleştiği yerden çalışmayı ikiye ayırdığı görülmektedir. Deniz çalışmada öne yaklaştıkça genişlerken Beşiktaş kıyısı için aynı şeyi söylemek yanlış olur. Daralan Beşiktaş manzarası bir noktadan sonra tarihi bir ev ile denizin kesiştiği yerde birleşmektedir. Çalışmanın sağ köşesinde yer alan kayık ve gemilerin belirsiz iskeleye yaklaştığı tabloda sıcak renkler daha fazla hâkimdir.

Resim 51: Hikmet Onat, Bebek Koyu, Peyzaj, TÜYB, 40 x 50 cm, 1944, MMA



Kaynak: Giray, 1995: 124

İstanbul'un gözde semtlerinden biri olan Bebek Koyu'nun resmedildiği çalışmada, denizin kıyısına yerleştirilmiş tarihi Hmayn-u Abad Camii ve eski bebek evlerinin yükseldiği manzara izleyiciyi karşılamaktadır. Koyun hemen önünde sıralanmış olan tekler deniz ile koyu birbirinden ayırıyor. Tarih ile i içe geçmiş bu mekânı saran ağaçların eşliğiyle denizin kıyısında yükselmektedir. n ve arka planın canlı firça vuruşlarıyla resmedildiği çalışmada, denizin berrak yüzeyi manzaranın bir kısmını belirsiz bir dinginlikle yansıtılmaktadır. Soğuk renklerin yoğun bir şekilde kullanıldığı çalışmada ara ara ışık tonlarının sıcaklığı çalışmaya uyum sağlamaktadır.

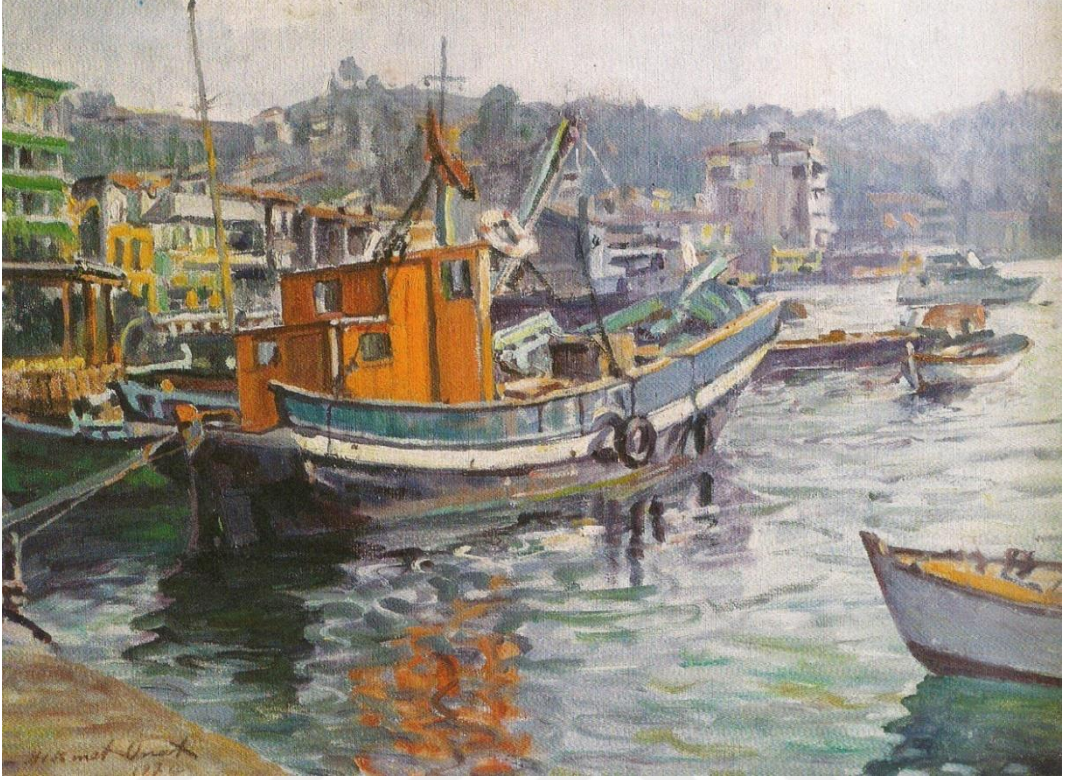
Resim 52: Hikmet Onat, Bebek Sırtlarından, TÜYB, 54 x 73 cm, 1962, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 210

Bebek sırtından izlediğimiz bir başka İstanbul manzarasını betimleyen Onat, ağırlığı soğuk renklerin oluşturduğu kompozisyon izleyiciyi karşılıyor olsa da, ışığın etkisiyle ağaç demetlerinin arasına tuş tuş işlenmiş olan sıcak dokunuşlar çalışmaya renk katmaktadır. Denizin durgun aksinde hareket halindeki bir geminin görüntüsü manzaraya eşlik etmektedir.

Resim 53: Hikmet Onat, Bebek Sahili, TÜYB, 54 x 73 cm, 1974, EDK



Kaynak: Giray, 1995: 276

Bir başka Bebek Sahilinin resimlendiği çalışmada, Onat n plana yerleştirdiği kayıkların arkasında yükselmekte olan Bebek sahilinin aksi tablonun bir ucundan diğerine uzanmaktadır. Renk değerlerinin eşit seviyede dağıldığı çalışmada, denizin hafif dalgalı yüzeyinde dans eden sıcak ve soğuk renk dokunuşları denizin parlaklığında kendini hissettirmektedir. Ayrıca formun yer yer fırça darbeleriyle Őkillendiđi mekânda Onat, renk perspektifini ustalıkla konuşturmaktadır.

3.1.5. Üsküdar Peyzajları

Resim 54: Hikmet Onat, Üsküdar'dan, TÜYB, 46 x 64 cm, 1948, İRHM



Kaynak: Giray, 1995: 134

Hikmet Onat'ın yoğun olarak çalışmayı sevdiği Üsküdar semtinin ve çevresini resimlediği bu serisinde Üsküdar'ın çeşitli yerlerinden boğazın ve semtin manzaralarını tuvaline aktarmıştır. Bu çalışmada da görüldüğü üzere, Üsküdar'ın görünümü izleyici ile buluşmaktadır. Deniz kenarına sıralanmış evlerin mekân içinde sıralandığını, durgun denizin üstünde hareket halindeki bir geminin görüntüsünü bizlere yansıtmaktadır. Çalışmanın arka mekânını süsleyen İstanbul tepelerinin gökyüzüyle iç içe girdiği görülmektedir. Sıcak renklerin güneş ışığının yansıdığı noktalarda can bulduğu bu çalışmada Onat, sıcak ve soğuk renklerin dağılımını ustalıkla yansıtmıştır.

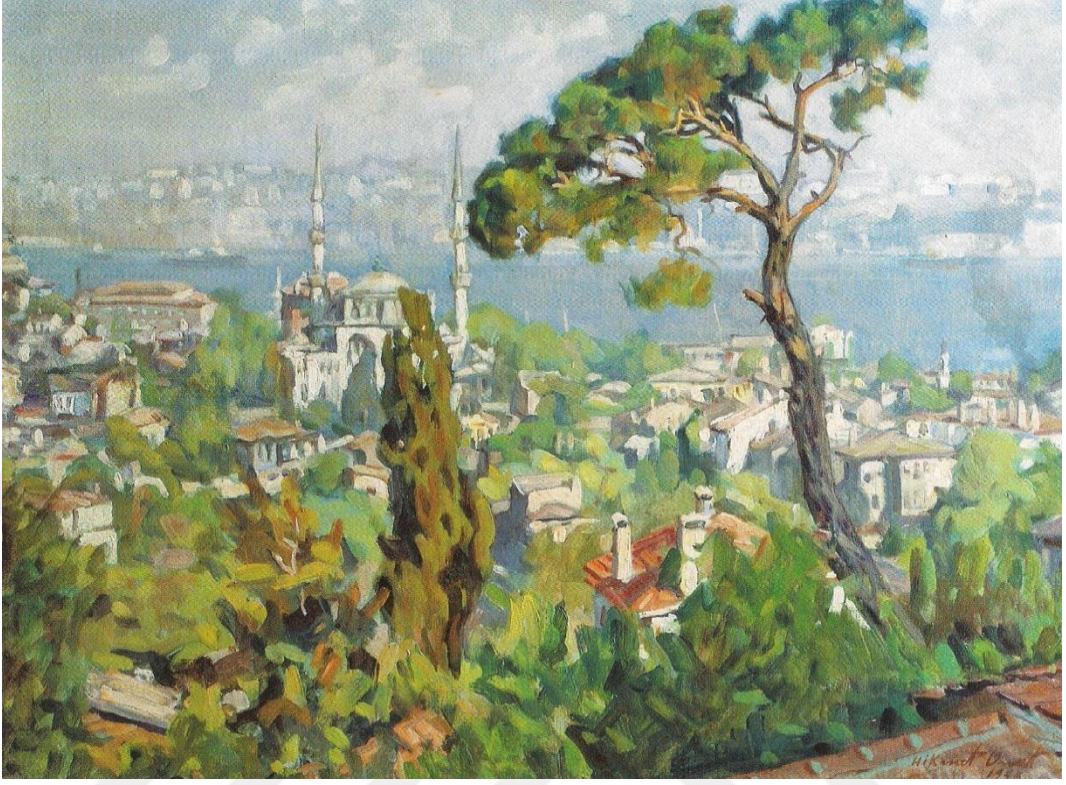
Resim 55: Hikmet Onat, Üsküdar, Toygar Tepesi, TÜYB, 52 x 71 cm, 1954, SBÇK



Kaynak: Giray, 1995: 173

Toygar tepesinden İstanbul'un görüldüğü bu çalışmada, Onat Üsküdar'ın yapılaşmasını gözler önüne sermektedir. Resmin merkezine oturtulan caminin görüntüsü bu çalışmada dikkati çeken en önemli unsurken, ağaçlar ile evlerin kimi yerde birbirleriyle kaynaştığı görülmektedir. Mekân içinde çalışma derinleştikçe, belirgin hatlar yerini fırça darbelerinin ustaca kontrolüne bırakmaktadır.

**Resim 56: Hikmet Onat, Toygartepe’de Sabah, Üsküdar, TÜYB, 54 x 72 cm, 1956,
OBEK**



Kaynak: Giray, 1995: 174

Resim 57’de olduğu gibi, Onat Toygar Tepesinin farklı bir noktasından aynı mekânı resimlemiştir. Bir önceki çalışmaya göre Boğazı ve fonu süsleyen İstanbul manzarasını daha geniş bir açıyla görmekteyiz. Çalışmanın merkezindeki camiyi bu sefer iki ağacın arasına yerleştirmiştir. Resim 2’de de olduğu gibi evler ile ağaçlar varlığını belli eden fırça darbeleriyle konumlandırılmıştır.

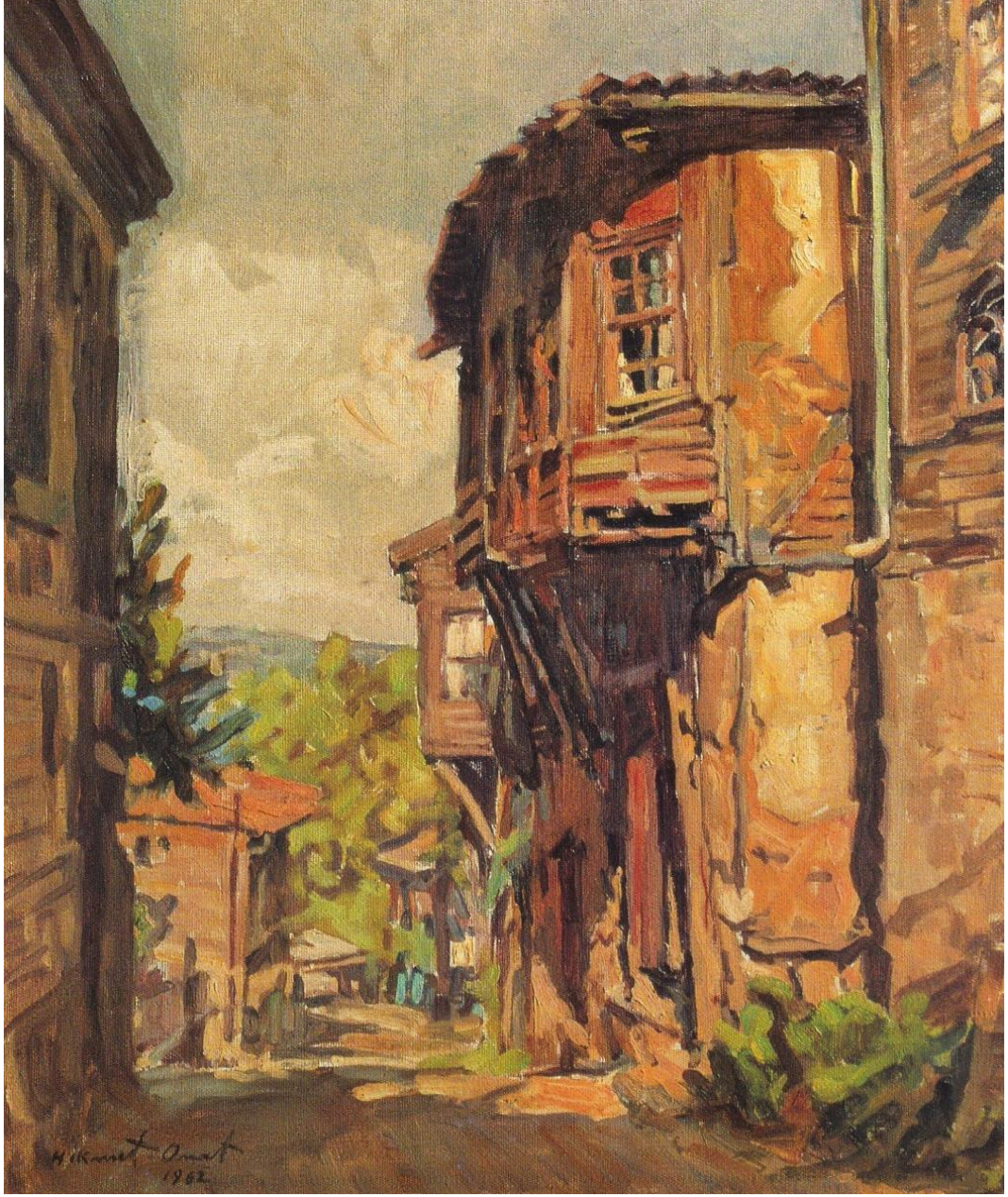
Resim 57: Hikmet Onat, Üsküdar'da Bir Sokak, TÜYB, 51 x 49 cm, 1959, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 217

1959 ve 1962 yılları arasında aynı mekânı iki kere çalışmış Onat, her iki tabloyu da neredeyse aynı açıdan yapmıştır. Üsküdar'ın bu tarihi caddesini resimleyen Onat, çalışmanın iki yanında yükselen ahşap evlerin görüntüsü izleyiciyi karşılamaktadır. Mekân, içinde derinleştikçe ağaç dallarının görüntüsü boğazın görüntüsünü hapsederken İstanbul'un Avrupa yakasının küçük bir bölümünün deniz ve gökyüzünü birbirinden ayırdığı görülmektedir. Işığın yardımıyla ışık ve gölgeleri güçlü bir şekilde tuvale yansıtan çalışmada sıcak renkler ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

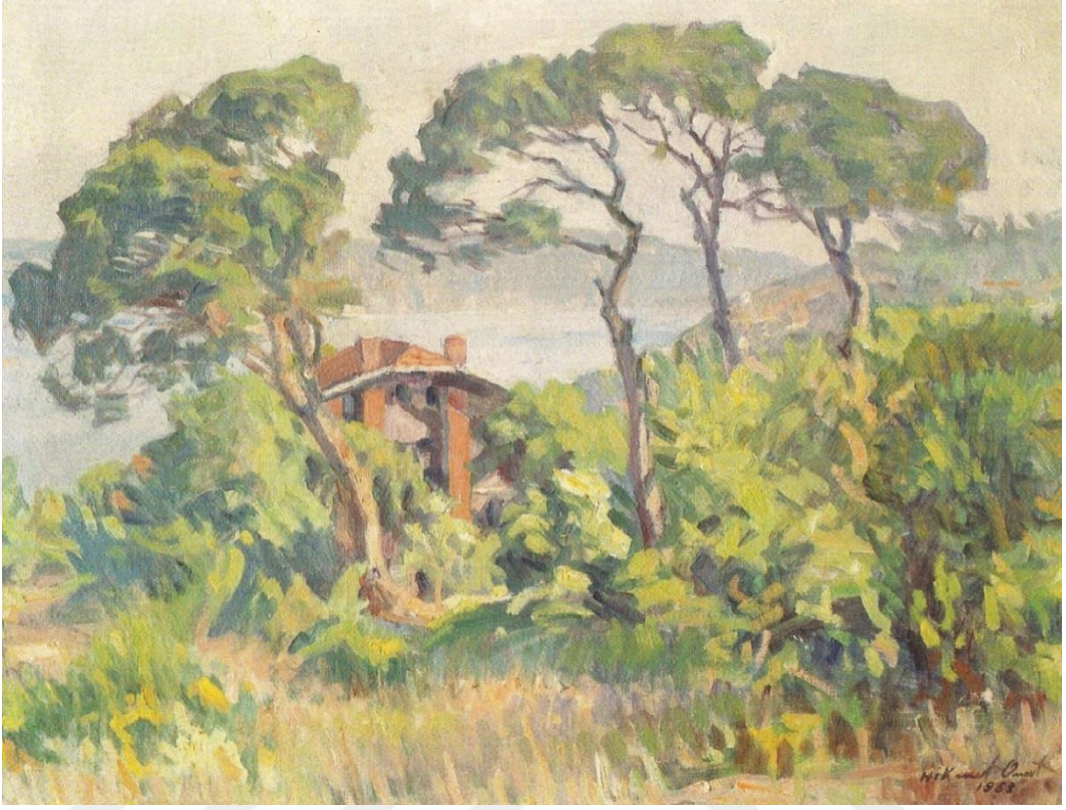
Resim 58: Hikmet Onat, Üsküdar'da Bir Sokak, TÜYB, 61 x 54 cm, 1962, SSK



Kaynak: Giray, 1995: 216

Resim 59'daki kompozisyonun aksine Onat, daha büyük bir yüzeyde mekânın daha geniş bir alanını resmetmiştir. Bunun en büyük göstergesi ise iki tablodaki evlerin mekân içerisindeki yorumlanmasından anlamaktadır. Ev detayına daha fazla girdiği çalışmasında Resim 59'un aksine mekânın içindeki boğaz görüntüsü ve Avrupa yakasının manzaradaki konumu ağaç dalları tarafından kesilmektedir. Sıcak renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu kompozisyon çalışmanın bir diğer benzer yanlarından biridir.

Resim 59: Hikmet Onat, Fıstıklı Caddesi Havuzbaşı, Beylerbeyi, TÜYB, 54 x 73 cm, 1963, SRK



Kaynak: Giray, 1995: 224

1963 ve 1964 yıllarında yine aynı mekânı iki kere işlemiş olan Onat'ın tuvaleri arasındaki en önemli fark ise renk konusunda karşımıza çıkmaktadır. 1963 yılında yapmış olduğu bu çalışma 1964 yılındaki çalışmasına oranla renklerin tonları puslu iken Resim 62'deki çalışmada durum tam tersidir. 1963 yılındaki çalışmasında canlı ve daha koyu renk tonları kullanılmıştır. Yeşilin can bulduğu bu iki çalışmada İstanbul'un boş tepeleri izleyiciyi sunulmaktadır.

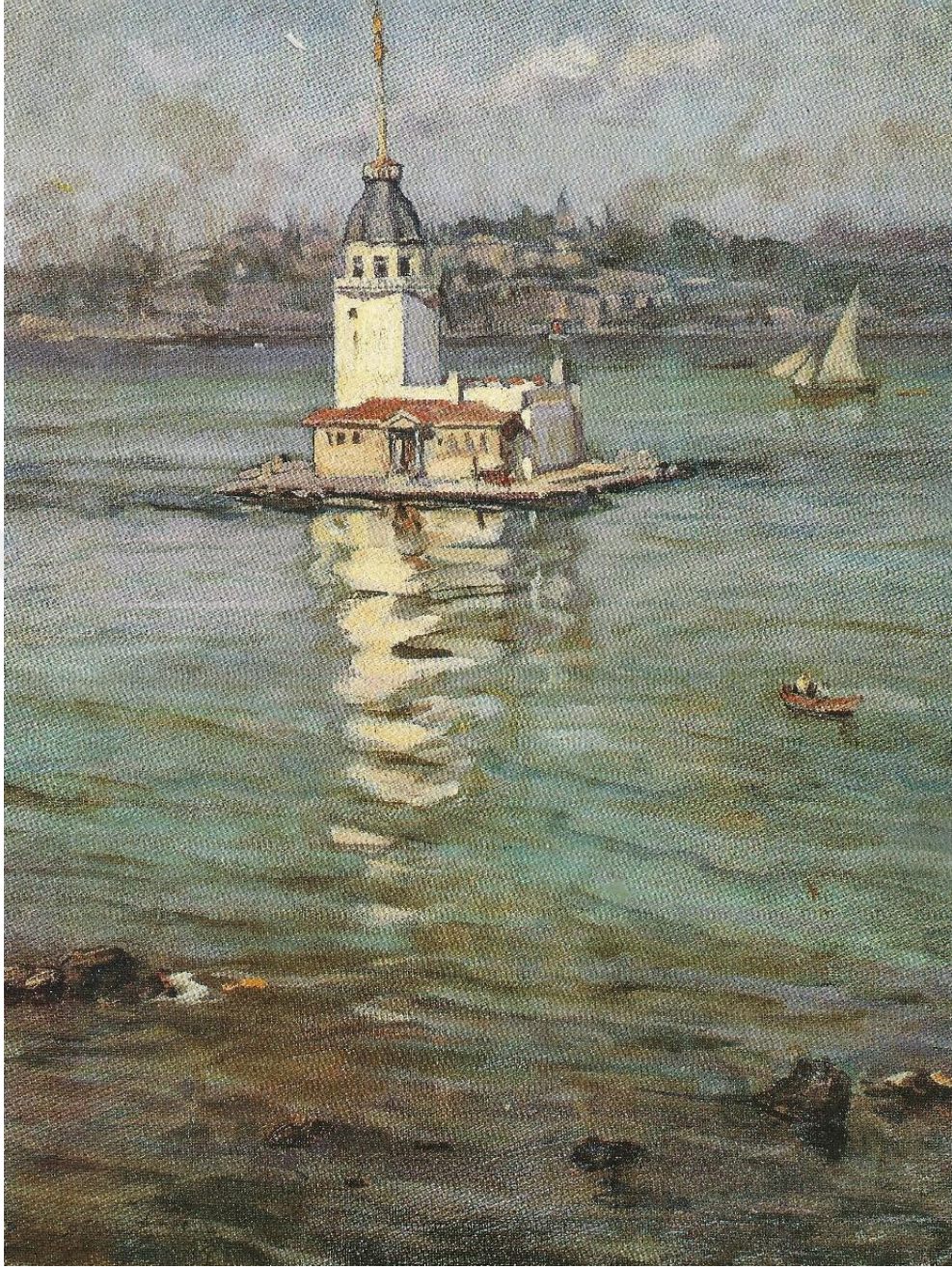
Resim 60: Hikmet Onat, Fıstıklı Caddesi Havuzbaşı, Beylerbey, TÜYB, 53 x 73 cm, 1964, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 225

Resim 61'a göre bu çalışma da renk tuşları daha canlı ve detaylar daha net bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Dönem farkı nedeniyle birbirinden ayrılan tek şey eve ulaşmak için kullanılan bir patikanın bu çalışmaya eklenmiş olmasıdır.

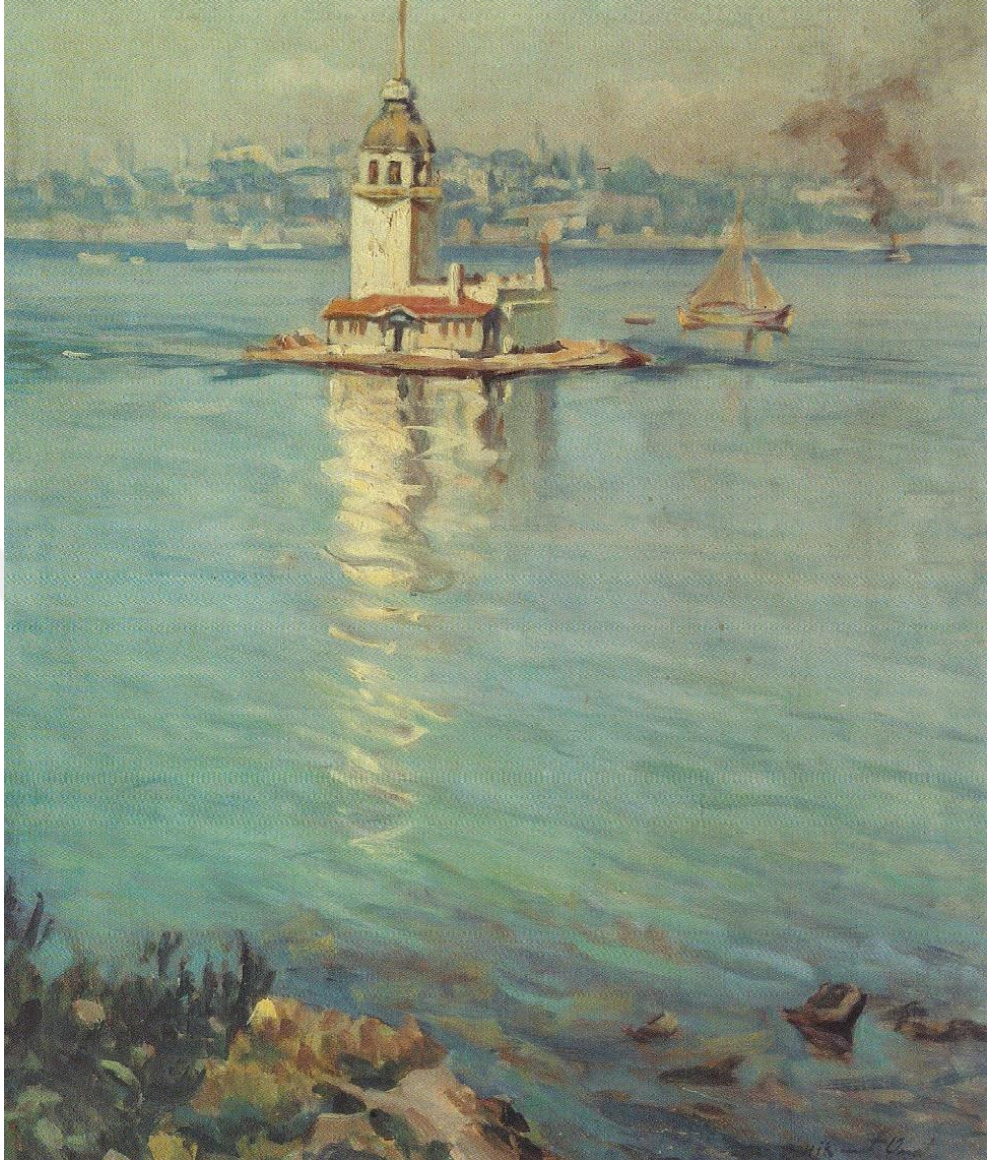
Resim 61: Hikmet Onat, Kız kulesi, TÜYB, 65 x 50 cm, 1948, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 135

Kız Kulesinin merkeze yerleştirildiği bu çalışmada sanatçı, alışık olduğumuz denizin o sakin halini tuvaline yansıtmıştır. Hafif dalgalı su yüzeyine yansıyan tarihi yapının görüntüsü dalgaların arasında da kendini belli etmektedir. Mekân içinde derinleştikçe Avrupa yakasının tuvalin bir köşesinden diğer köşesine uzandığını görmekteyiz. Belirsiz fatih manzarasının gökyüzüne karıştığı tuvalde Onat, doğanın renk tonlarını denizin hafif dalgaları arasına serpiştirdiğini görmekteyiz. Kız kulesine yanındaki küçük bir balıkçı kayığı ve yelkenli bir gemi tarihi yapıya eşlik etmektedir.

Resim 62: Hikmet Onat, Kız Kulesi, TÜYB, 60 x 70 cm, 1955, TBK



Kaynak: Giray, 1995: 176

1948 yılında çalıştığı Kız Kulesi çalışmasının alternatifini olarak karşımıza çıkan bu kompozisyon, Resim 63 de olduğu gibi Kız Kulesini merkez almaktadır. Neredeyse aynı detayların seçildiği bu çalışmada farklılıklar kendisini renkler üzerinde göstermektedir. Günün iki farklı zamanında çalışıldığı izlenimi veren bu iki çalışmada da Kız Kulesi'nin tarihi değerini sanatçının ellerinden belgelemiştir.

**Resim 63: Hikmet Onat, Salacak'ta Kayıklar ve Kızkulesi, TÜYB, 60 x 73 cm, 1951,
DMK**



Kaynak: Giray, 1995: 175

Salacak Kıyısından izlemekte olduğumuz bir diğer Kız kulesi çalışması Resim 63 ve 64'e göre mekânı daha da ön plana çıkartmaktadır. Salacak kıyısındaki balıkçı teknelerinin bir kısmı deniz üstünde salınır görünürken diğer kısmın ise kıyıya çekildiğini görmekteyiz. Çalışmanın sol tarafında yer alan kayıklardan birinin üstünde bir balıkçı çalışmakta iken, kız kulesinin çevresini saran tekne ve kayıkların görüntüsü İstanbul'un canlılığını gözler önüne sermektedir. Fatih'in yansıdığı çalışmanın fonunda renklerin belirsiz tonlamalarıyla İstanbul'un görünümü çalışmaya renk katmaktadır.

Resim 64: Hikmet Onat, Salacak İskelesi, TÜYB, 41 x 50 cm, 1943, İBBK



Kaynak: Giray, 1995: 122

Resim 65'e kıyasla Onat, Salacak İskelesi'ne göre daha yakından resmettiği bu çalışmada, Kız Kulesinin solgun aksi İskelenin karşısında yükselmektedir. Sıcak renklerle kurulan bu çalışmada kıyıdaaki kayıkların görüntüsü ön planda varlığını gösterirken, iskele Kız Kulesine uzanmaktadır. Onat'ın yansımalarının eksik olmadığı bu tuvalde solgun İstanbul manzarası gökyüzünde asılıymışçasına izleyiciyi yakalamaktadır.

Resim 65: Hikmet Onat, Kuzguncuk Kıyıları, TÜYB, 69 x 85 cm, 1965, ETK



Kaynak: Giray, 1995: 235

Kuzguncuk kıyılarını da 1965 yılında iki kez resimleyen Onat, bu çalışmasında kıyıya yakın bağlanmış iki büyük balıkçı gemisi görmekteyiz. Dikkatli bakıldığında gemilerin yanında bir figürün dikilmekte olduğunu gördüğümüz kompozisyon da, sıcak renk tonları çalışmanın geneline yansımaktadır.

Resim 66: Hikmet Onat, Kuzguncuk'ta Kum Motoru, TÜYB, 54 x 74 cm, 1965, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 237

Resim 66'nın aksine Kuzguncuk kıyısının farklı bir görünümünü sunan Onat, bu çalışmasında Büyük bir kum motorunu kompozisyonun merkezine yerleştirmiştir. Denizin hafif dalgalı yüzeyi kıyıyla birleşirken çalışmada soğuk renkler hâkimiyetini göstermektedir. Kum motorunun bağlı olduğu tarihi ahşap yapı kompozisyon dengesini yansıtmaktadır.

Resim 67: Hikmet Onat, Kandilli'den, TÜYB, 53 x 73 cm, 1955, TEK



Kaynak: Giray, 1995: 178

Kandilliden Görünen Boğaz manzarasını resmeden Onat, çalışmasın da bir köşeden ağıaçları yükseltirken diğەر taraftan Üsküdar sırtlarında dizilmiş olan evleri kompozisyona dâhil etmiştir. Boğazın durgunluğunu resimleyen Onat, sessiz İstanbul tepelerini mekânda izleyiciye hissettirmektedir.

Resim 68: Hikmet Onat, Kandilli Sırtlarından, TÜYB, 67,5 x 83,5 cm, 1956, İRHB



Kaynak: Giray, 1995: 179

Resim 69'da olduğu gibi Onat, bu çalışmada da Kandilli sırtlarından boğaz görüntüsünü izleyiciyle buluşturuyor. Boğazın görüntüsünü tuvali saran  ağacın arasından izlerken Resim 69'daki gibi durgun bir boğaz manzarası izleyiciyi karşılamaktadır.

Resim 69: Hikmet Onat, Balaban İskelesi, TÜYB, 54 x 73 cm, 1962, TBK



Kaynak: Giray, 1995: 212

Balaban İskelesinin çevresini çevreleyen balığı kayık ve gemilerinin grndg çalışmada, iskelenin derme çatma görüntüsü oldukça iyi bir Şekilde resmedilmiştir. Yansımaların i içe girip belirsizleştiği bu resimde Onat renk tonlamalarını yan yana yerleştirirken formlar birbirinden tuşlarla ayrılmaktadır.

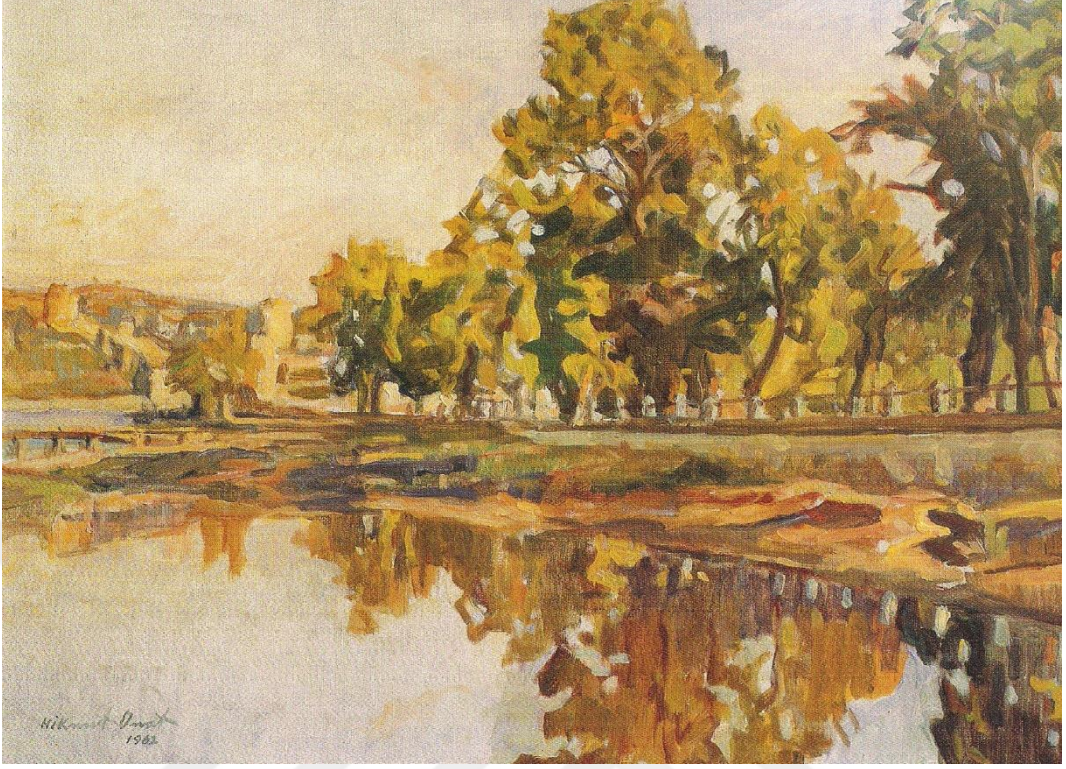
**Resim 70: Hikmet Onat, Sultantepe'den Yeni Dünya Yokuşu, TÜYB, 57 x 75 cm, 1963,
ÖK**



Kaynak: Giray, 1995: 218

1963 yılında yaptığı bu çalışmasında Onat, Yeni Dünya Yokuşundan resmettiği çalışmada ara sokağın bir bölümünden İstanbul'un uzayıp giden manzarasını gözler önüne sermektedir. Eski ahşap evlerin renk perspektifiyle soluklaştığı manzarada boğaz ince bir şerit gibi iki kıyıyı birbirinden ayırmaktadır. Sıcak renklerin mekân içinde derinleştikçe formun kaybolduğu, renk tuşlarıyla mekânın hatlarını belirlediği görülmektedir.

Resim 71: Hikmet Onat, Küçüksu Kıyısı, TÜYB, 54,5 x 71,5 cm, 1962, ÖK

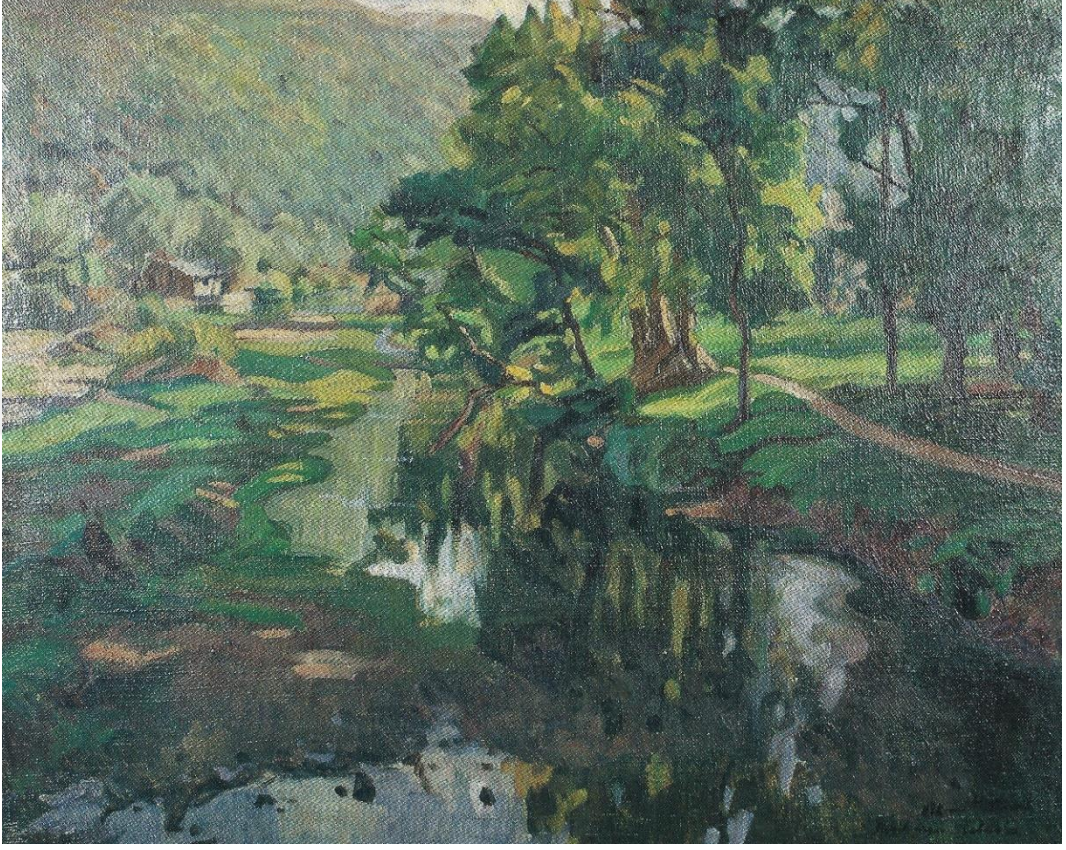


Kaynak: Giray, 1995: 196

Küçüksu Kıyısının bir kısmının berrak sudaki yansımını işleyen sanatçı, sıcak renklerle birlikte ışığın etkisini çalışmanın içine çok dengeli bir şekilde yerleştirmiştir. Suyun durgun ve temiz yüzeyini bir noktadan sonra kesen küçük bir iskelenin varlığı suyun mekânı içine hapseden izlenimi yaratmaktadır.

3.1.6. Beykoz Peyzajları

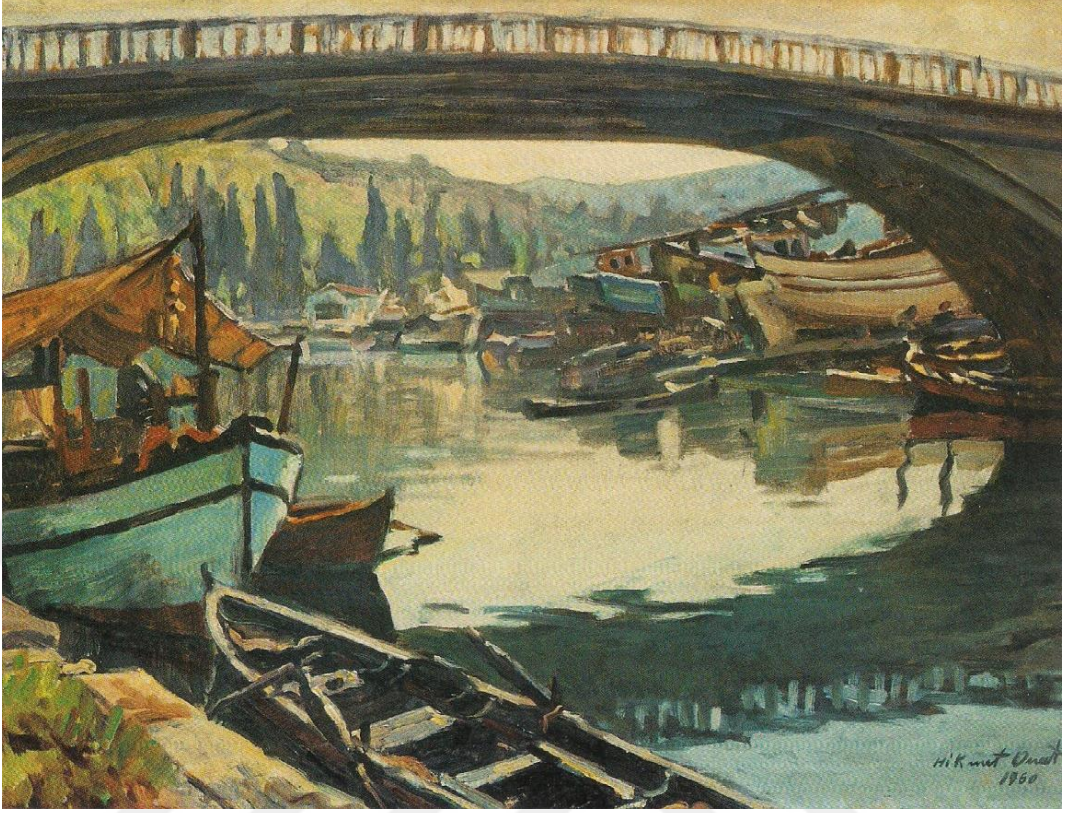
Resim 72: Hikmet Onat, Göksu'da Dört Kardeşler, TÜYB, 60 x 73 cm, 1944, SOK



Kaynak: Giray, 1995: 123

Yeşilin tonlarının ustalıkla yansıtıldığı bu çalışmada Onat, Beykoz'un bir başka manzarası olan Göksu deresini tuvaline yansıtmaktadır. Şeffaf su yüzeyine yansıyan manzaranın görüntüsü doğa ile bütünlük içerisinde. Renk tonları arasındaki ustalık ve geçişleri ve fırça dokunuşlarıyla Onat doğanın adeta fotoğrafını çekmişçesine bunu tuvaline yansıtmaktadır. Işık kaynağının gökyüzünden süzülmesi bu çalışmada koyu ve soğuk renk tonlarının iç içe girdiği aynı zamanda sıcak ışık tuşlarının ağaç gövdelerine can bulduğu görülmektedir.

Resim 73: Hikmet Onat, Göksu Köprüsü, TÜYB, 54 x 73 cm, 1960, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 204

Resim 74 de olduğu gibi Göksu deresinin bir başka görünümüyle Onat'ın çalışması izleyiciyi karşılıyor. Derenin her iki tarafını sarmalayan kayıkların yoğun görüntüsü ve Göksu köprüsü çalışmanın odak noktasıdır. Sıcak ve soğuk renklerin oluşturduğu bütünlük köprünün gölgesiyle çalışmayı toparlıyor.

Resim 74: Hikmet Onat, Küçüksu Çeşmesi, TÜYB, 55 x 73 cm, 1948, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 141

Tarihi Küçüksu Çeşmesi'nin resmedildiği kompozisyon da tuvalin sağını ve solunu süsleyen ağaçların görüntüsü tarihi çeşmeyi sarmalarken, eski kır kahvesinin çeşmenin hemen arka planında görünürken İstanbul sakinlerinin günün tadını çıkarttıkları an betimlenmektedir. Sıcak renk tuşlarının ağırlıklı kullanıldığı çalışmada koyu tonlar güneş ışığının sızmadığı yerlerden resme hâkimiyet kazandırmaktadır. Onat, İstanbul'un tarihi dokusunu belgeler nitelikte yansıttığı bu çalışması da manzaraları arasındaki yerini almıştır.

Resim 75: Hikmet Onat, Anadolu Hisarı, TÜYB, 61 x 81 cm, 1959, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 188

Sanatçı Anadolu Hisarını resmettiği kompozisyonun da Hisar'ı resmin odak merkezi olarak yerleştirmiştir. Gökyüzünü iki yana ayıran Hisar öndeki kayıkların yoğunluk dengesini resmi rahatlatmak açısından oldukça iyi bir şekilde yapılmıştır.

Resim 76: Hikmet Onat, Anadolu Hisarı, TÜYB, 51 x 70 cm, 1959, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 189

Onat'ın bir diğer Anadolu Hisarı çalışmasında ise renkler daha sıcak ve canlı bir şekilde kullanılmıştır. Denizin üzerine düşen yansımalar kalın fırça darbeleriyle verilmiş, kayıklar ve tarihi dokuyu hissettiren evler daha net fırça darbeleriyle kendini su yüzünden ayırmaktadır. Sol köşede bırakılan gökyüzü ile kompozisyon dengesi sağlanmıştır.

Resim 77: Hikmet Onat, Paşabahçe'den, TÜYB, 53 x 71 cm, 1960, TBK

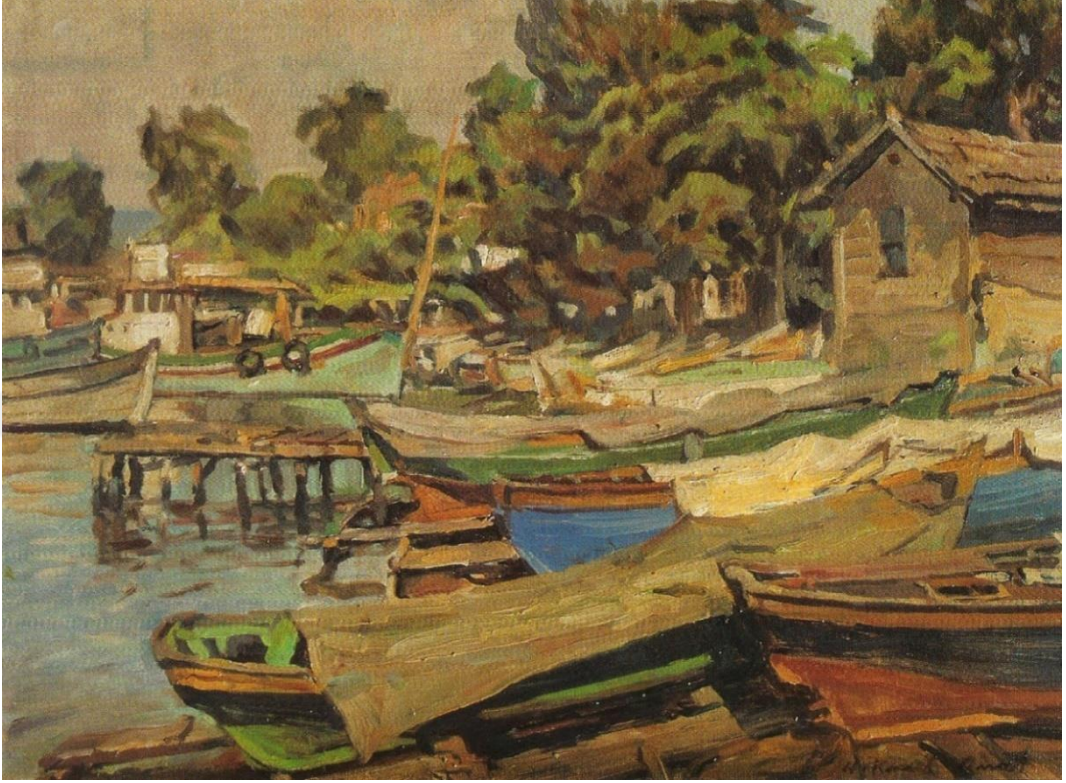


Kaynak: Giray, 1995: 198

Sanatçı, Paşabahçe'den çalıştığı eserinde sıcak renkleri kullanmayı tercih etmiş ve aynı zamanda günün saat dilimini de bizlere hissettirmeyi başarmıştır. Ön planda daha net fırça darbeleri ile sıcak renkleri kullanmayı tercih eden sanatçı, arka plana doğru gittikçe flulaşman darbeleri ve daha soluk renkleri kullanmıştır.

3.1.7. Sarıyer Peyzajları

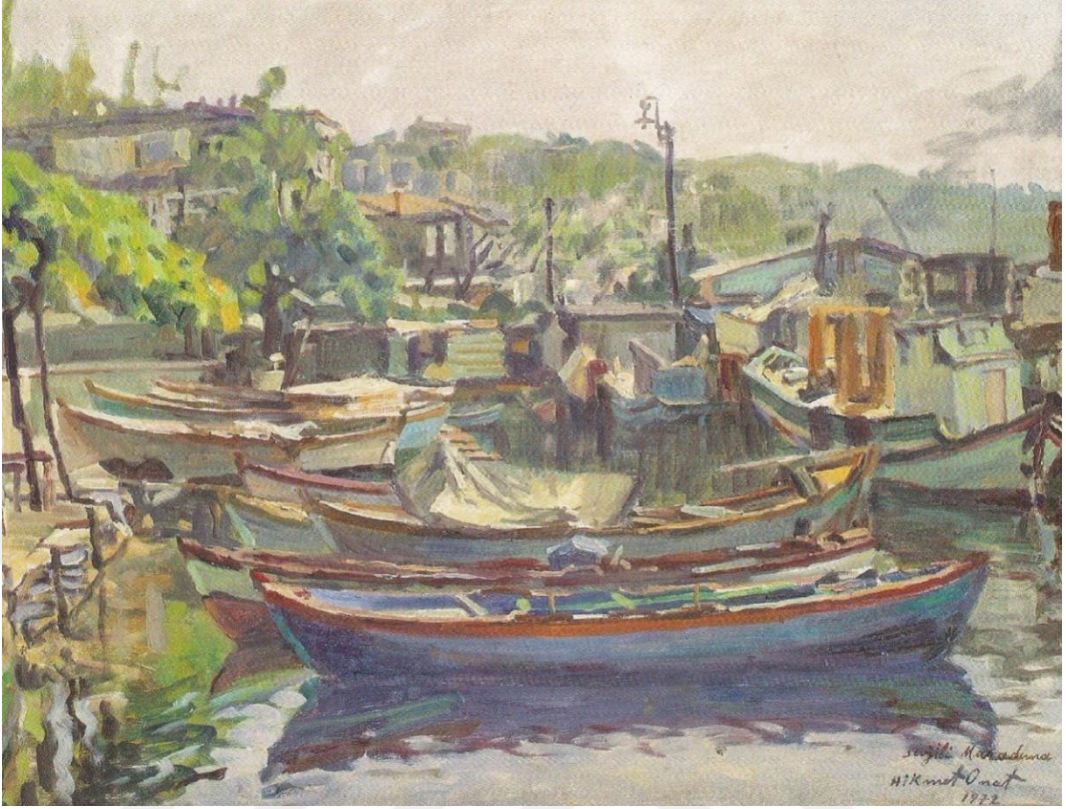
Resim 78: Hikmet Onat, Sarıyer’de Kayıklar, TÜYB, 54 x 75 cm, 1960, SSK



Kaynak: Giray, 1995: 201

Sarıyer kıyılarını süsleyen kayıkları resimlediği çalışmada Onat, kıyıya çekilmiş kayıklarının sessiz manzarasını izleyiciye sunmaktadır. Derme çatma bir iskelenin durgun denize uzandığı bu çalışmada balıkçı gemilerinin bir kısmı da deniz üstünde salınmaktadır. Renk harmonisini suyun yüzeyine işlerken, bir balıkçı kulübesinin yer aldığı kompozisyonda iç içe girmiş ağaçların arasında ise ışık gölge oyunları ile formu bir nakış gibi işliyor. Yer yer sıcak renklerin soğuk renklerle iç içe girdiği çalışma izleyiciye tarihi bir kesit sunmaktadır.

Resim 79: Hikmet Onat, Sarıyer Sahilleri, TÜYB, 54 x 73 cm, 1972, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 265

Bir başka Sarıyer sahilini İşleyen Onat, bu kompozisyonunda da balıkçı teknelerine yoğunlaşmaktadır. n planda birbiri arkasına sıralanmış kayıkların dizildiği sahil kıyısı izleyiciyi karşılarken, mekân derinleştikçe Onat alışık olduğu renk perspektifi anlayışıyla hem derinlik hem de formu tuşlarla belirlediği bir anlayışta resmi tamamlamıştır.

Resim 80: Hikmet Onat, Sarıyer Cami Arkası, TÜYB, 54 x 73 cm, 1973, EDK



Kaynak: Giray, 1995: 271

Resim 80, 81'de de Sarıyer'in farklı açılarını ele almış olan Onat, burada ise farklı bir deniz manzarasını gözler önüne sermektedir. Deniz de derme çatma bir iskelenin üstünde sıralanmış kayıklar görünmektedir. Durgun denizde salınan kayıkların görüntüsü iskeleye eşlik ederken soğuk renklerin doygunluğu göze çarpmaktadır. Güneş ışığının yansıdığı noktalarda kullandığı sıcak renk geçişleri tablonun bütünlüğünü göstermektedir.

Resim 81: Hikmet Onat, Cami Avlusundan Sarıyer, TÜYB, 54 x 73 cm, 1974, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 275

Resim 82 ile aynı mekânı bir yıl arayla resmetmiş olan Onat, bu defa manzaraya farklı bir açıdan bakmaktadır. Çalışmanın sağında bağlanmış bir şekilde denizin üstünde süzülen kayıklar izleyiciyi karşılarken eski bir kır kahvesi kayıkların tam karşısında görülmektedir. Işık gölgenin yer yer hissedildiği bu örnekte Onat Sarıyer camisinin avlusundan görünen bu kesiti izleyiciye sunmaktadır.

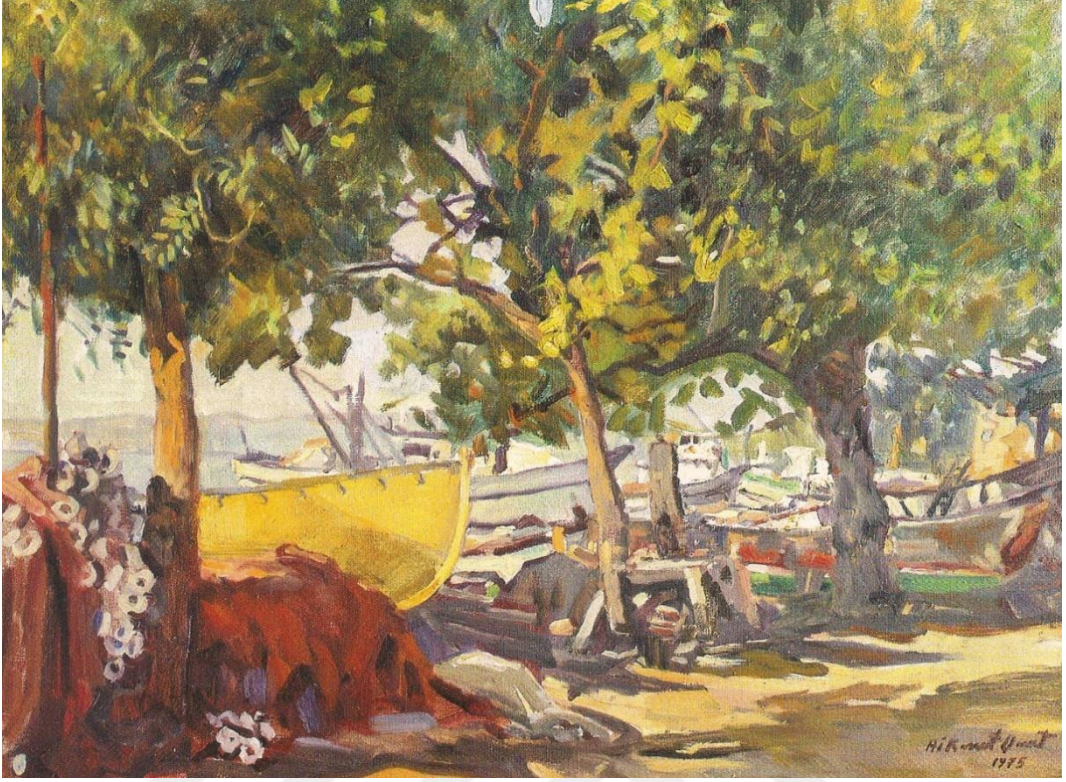
Resim 82: Hikmet Onat, Sarıyer Balık Pazarı, Santa Maria Motoru, Tüyb, 54 x 73 cm, 1975, Rasin Etiman Koleksiyonu



Kaynak: Giray, 1995: 281

1975 yılında yaptığı bu çalışmada ise Balıkçı kayıkları arasında diğerlerinden ayrılan Santa Maria Motor'unu kompozisyonun merkezine koyduğu görülmektedir. Çalışmanın arka planında yükselen Sarıyer manzarası ise fırça darbeleriyle belirgin olacak bir şekilde fonda görülmektedir. Deniz üstünde süzülen Santa Maria motoruna eşlik eden bir başka motorun da su yüzeyinde salındığı görülmektedir. Denizin yüzeyinde kullandığı renk tuşlarıyla yakalanan formun görüntüsüyle izleyiciyi kendine çekmektedir. Sıcak renklerle kurulan kompozisyondaki koyu tonlamalar gölgeli noktalardan ibarettir.

Resim 83: Hikmet Onat, Sarıyer’de Balıkçı Tekneleri, Tüyb, 54 x 73 cm, 1975, ÜHVK



Kaynak: Giray, 1995: 283

Resim 84’de olduğu gibi balıkçı teknelerini denizin kıyısında değil de ağaçların arasına konumlandırılmış bir şekilde görmekteyiz. Işık ve gölge oyununun bir önceki çalışmasına göre daha yoğun bir şekilde hissedildiği bu çalışmada fark etmekteyiz. Ağaçların altında tek sıra halinde dizilmiş kayıkların formları mekân içerisinde derinleştikçe detaylarının silinmekte olduğu gözlemlenir.

Resim 84: Hikmet Onat, Pazarbaşı, Yenimahalle, TÜYB, 54 x 73 cm, 1972, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 264

Onat, Pazarbaşıyla ilgili biri 1973 diğer ise 1974 yılları içerisinde Yenimahalle Pazarbaşı kıyılarını resmetmiştir. Bu üç çalışma neredeyse aynı manzarayı resmetmektedir. Bu çalışmasında kıyıya çekilmiş kayıklar resmin merkezini oluştururken 1973 yılında yaptığı bir diğer çalışmada da aynı manzarayı küçük farklarla ele almıştır. Renk değerlerinin birbirinden ayrıldığı bu iki çalışmada Resim 87 deki bu çalışmaya göre ışık ve gölgenin daha çok hâkim olduğu görülmektedir. Ayrıca mekânın biraz daha genişlemiş olması çalışmaları birbirinden ayıran bir diğer detaydır. Resim 88 de ise Onat soğuk renklerin hâkim olduğu bir deniz manzarasını bizlere sunmaktadır. İki büyük balıkçı gemisinin suyun dingin yüzeyinde demirlediği görünürken ön planda karaya oturmuş küçük kayıklar göze çarpmaktadır.

Resim 85: Hikmet Onat, Sarıyer Yenimahalle Pazarbaşı Kıyısı, TÜYB, 63 x 80cm, 1973, HEK



Kaynak: Giray, 1995: 270

Resim 86: Hikmet Onat, Yenimahalle, Pazarbaşı Sarıyer, TÜYB, 55 x 74 cm, 1974, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 278

Resim 87: Hikmet Onat, Yenimahalle, TÜYB, 54 x 73 cm, 1974, NOK



Kaynak: Giray, 1995: 274

Resim 86, 87 ve 88 de olduğu gibi Yine Yenimahalle kıyılarının devamlılığını oluşturan bu serisinde Onat, aynı noktayı daha derin bir açı ile ele almaktadır. Ağaçların sardığı kıyı boyunca balıkçı eşyalarının arasından kıyıya çekilmiş olan kayıkların görüntüsü izleyiciyi yakalamaktadır. Gölge renklerin iç içe girdiği çalışmada sıcak renklerin kaynağı yukardan gelen güneş ışınlarından kaynaklanmaktadır.

Resim 88: Hikmet Onat, Sarıyer, Yenimahalle, TÜYB, 63 x 80 cm, 1975, SKK



Kaynak: Giray, 1995: 280

Bir diğer Yenimahalle kıyılarından olan bu manzarada mekâna eşlik eden ahşap bir ev ve kayıkların çekildiği küçük iskele görüntüsü bu çalışmayı Resim 86, 87, 88 ve 89'a kıyasla özel bir mülkiyeti tuvaline yansıttığı görülmektedir. Beyaz tonların hâkim olduğu tabloda renk değerlerini belirleyen şey ise ağaçların tuvalin sınırlarından taşan formundan yansımaktadır.

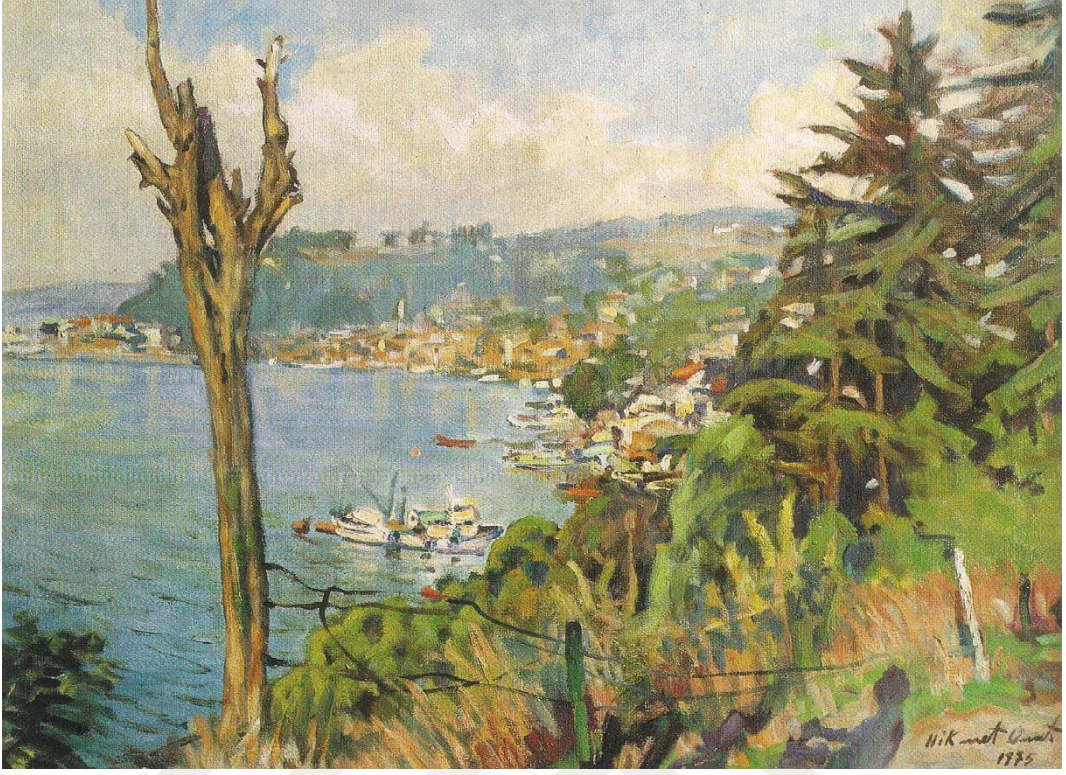
Resim 89: Hikmet Onat, Yenimahalle, Havantepe, TÜYB, 63 x 80 cm, 1972, K



Kaynak: Giray, 1995: 266

Resim 86, 87, 88, 89 ve 90 da olduğu gibi Onat, Yenimahalle'nin başka bir noktası olan HavanTepe'den bir manzarayı tuvaline aktarmaktadır. Doğanın insansız bir kesitini gözler önüne seren Onat, çalışmanın n planında yer alan ağaç demetlerini firça darbeleriyle verirken, boğazın dingin görüntüsü fonda İstanbul'un Tepeleri arasında akıp gitmektedir.

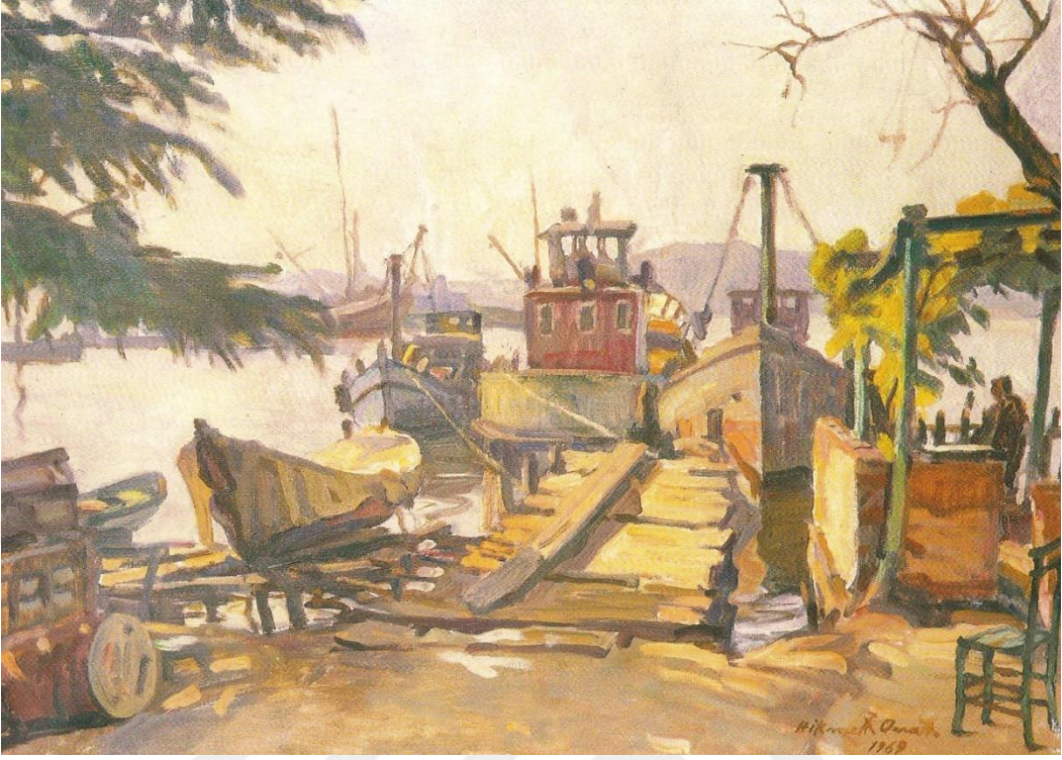
Resim 90: Hikmet Onat, Yenimahalle Sırtlarında Sabah, TÜYB, 54 x 73 cm, 1975, EDK



Kaynak: Giray, 1995: 282

Sabahın erken saatlerinde çalışmaya çıkmaya alışık olan Onat, bu çalışmasında çizmiş olduğu Yenimahalle Kıyısını daha geniş bir manzarayla tuvaline aktarmıştır. Çalışmada durgun denizin kıyısını saran kayıklar mekânda belli belirgin kendini gösterirken, kıyı şeridine hâkim olan eski İstanbul evlerini Yenimahalle'nin bir başka sırtından izlemekteyiz.

Resim 91: Hikmet Onat, Büyükdere, TÜYB, 53 x 72 cm, 1967, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 243

Hikmet Onat 1967, 1969 ve 1970 yılları içerisinde Büyükdere'ye ait toplam 5 çalışma gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaların üçünün ana konusu kıyıdaki kayıkların yalnızca Resim 97'de farklıdır. Resim 94, 95 ve 96'nci çalışmalar Resim 93 ile aynı bakış açısına sahiptir. Kayıkların çekildiği bir kıyının görüntüsü bizi karşılamaktadır. Resim 94, 96 ve 97'inci çalışmalar sıcak renklerle çalışılmışken Resim 95'inci çalışmada ise soğuk renkler kullanılmıştır. Bu dört benzer çalışmanın birbirinden ayrıldığı noktalar ise bakış açısına göre değişmektedir. Bu çalışmanın bir kısmında kır kahvesi yer alırken Resim 94'de çalışmanın merkezinde yer alan ağacın altındaki bankta oturan iki figür dikkati çekmektedir. Figürler birbirleriyle iletişim anında resmedilmişken, çalışmanın arka planında ise barınaklar görünmektedir. Resim 95'te ise soğuk renklerin hâkim olduğu çalışma Büyükdere kıyısının geniş bir görünümü izleyiciye sunulmaktadır. Figürsüz bir çalışma olan bu eserde Onat mavi ve yeşil tonlarının iç içe girdiği çalışmayı izleyiciye sunmaktadır. Resim 95'de ise derme çatma bir iskeleye çekilmiş kayıklar ön planda yer alırken, durgun denizde süzülmeğe olan balıkçı gemilerinin görüntüsü manzarayı tamamlamaktadır. Çalışma sıcak renk değerleriyle kurulurken renk harmonisi bu resimlerinde güçlü bir şekilde kendini belli etmektedir.

Resim 92: Hikmet Onat, Büyükdere Sahili, TÜYB, 68 x 84 cm, 1967, ETK



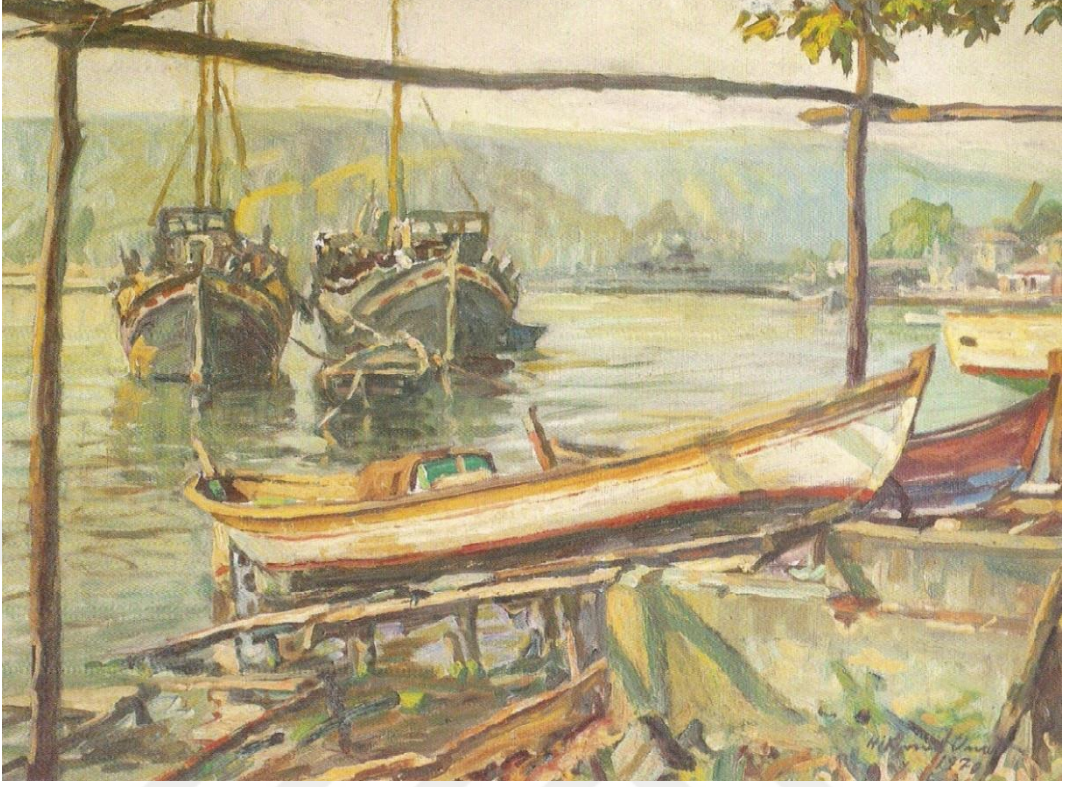
Kaynak: Giray, 1995: 245

Resim 93: Hikmet Onat, Büyükdere Sahili, TÜYB, 55 x 74 cm, 1969, OBEK



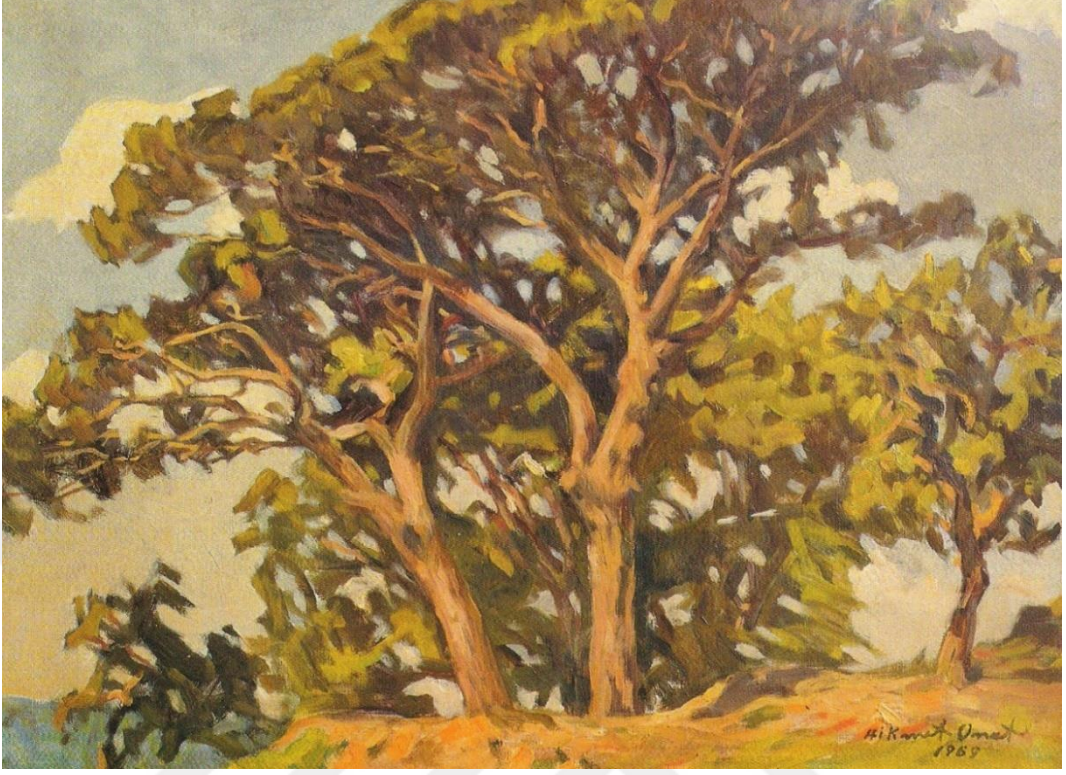
Kaynak: Giray, 1995: 259

Resim 94: Hikmet Onat, Büyükdere Sahili, TÜYB, 54 x 73 cm, 1970, OBEK



Kaynak: Giray, 1995: 260

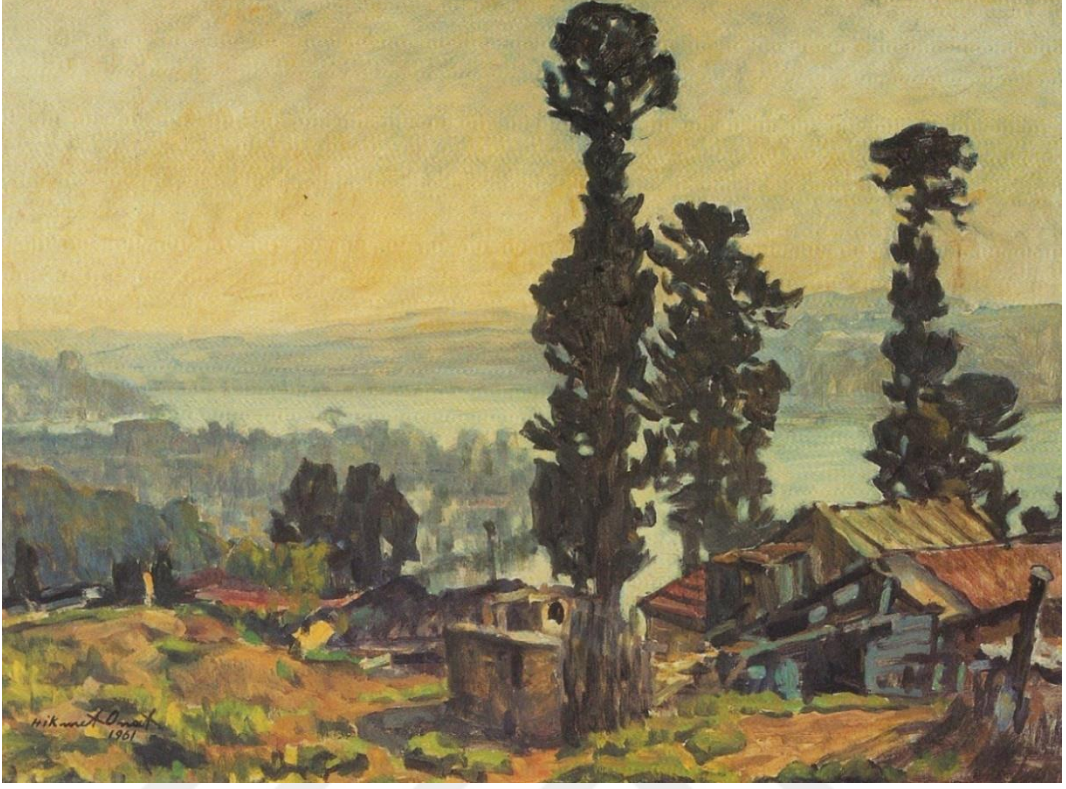
Resim 95: Hikmet Onat, Büyükdere Sırtları, TÜYB, 54 x 73 cm, 1969, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 256

1969 yılında yaptığı bir diğer Büyükdere çalışmasında Onat, Resim 93, 94, 95, 96'nın aksine izleyiciye Büyükdere Sırtlarından bir kesit vermektedir. Bu kesitte ise kompozisyon tamamıyla bir ağaç kümesinden oluşmaktadır. Renk değerleriyle ve form yapılarıyla birbiri besleyen fırça dokunuşlarının gezindiği çalışmada sıcak renklerin baskın olduğu görülmektedir. Tuvalin dışına taşan dallar çalışmaya devamlılık sağlamaktadır.

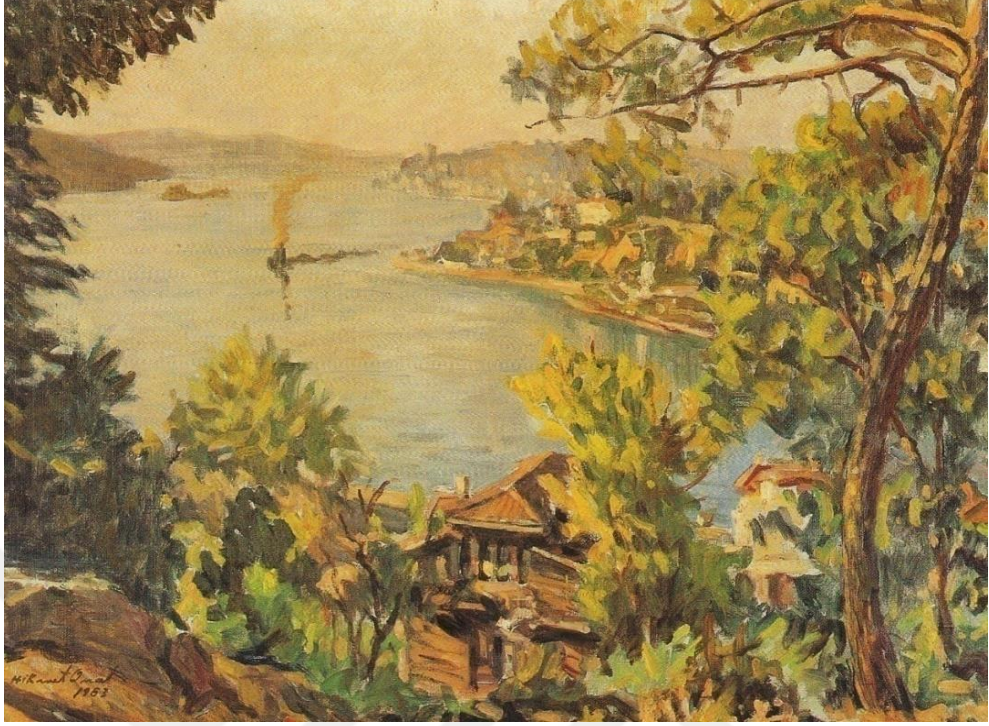
Resim 96: Hikmet Onat, İstinye Sırtlarından, TÜBY, 54 x 72 cm, 1961, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 205

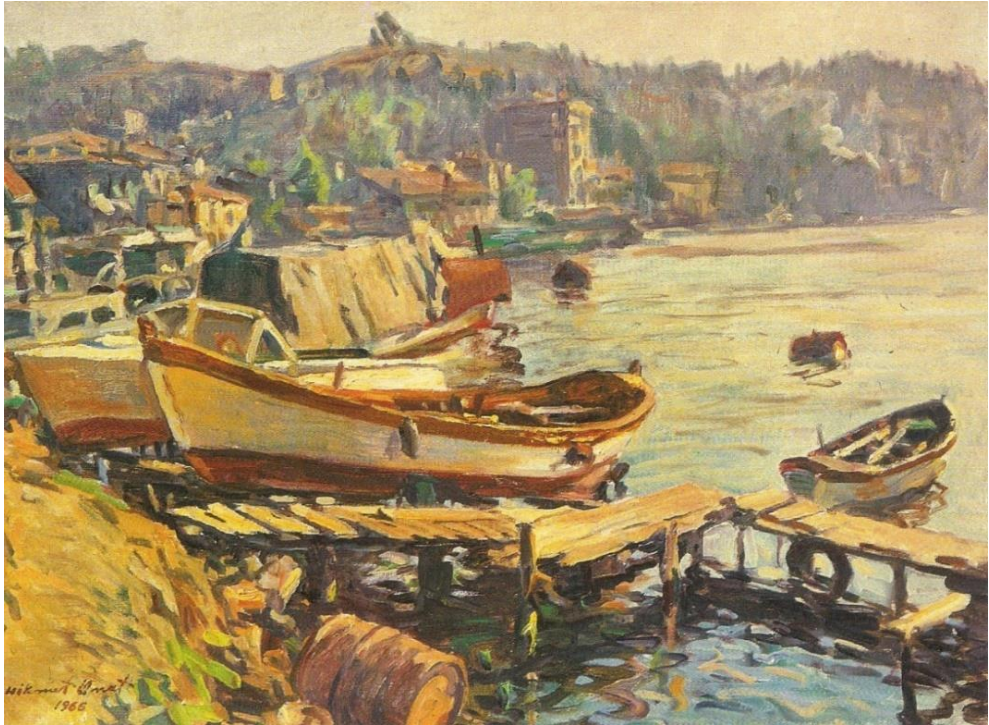
İstinye Sırtlarını Onat 1961, 1963 ve 1966 yılları arasında ele alan Onat, Resim 99 ve 100 de İstinye'nin iki ayrı mekânından boğazı gözler önüne sermektedir. Resim 99 ile 100 her ne kadar Boğaz manzarasını ele almış olsa da iki çalışma arasında bakış açısının farklılığının yanında renk kullanımında da büyük farklılıklar vardır. Resim 99' da Onat sıcak renklerle kompozisyonunu tamamlarken Resim 100' da hem sıcak hem de yer yer soğuk renkleri kullanarak tabloyu tamamladığını görmekteyiz. Resim 99, Resim 100'e oranla daha geniş ve yüksek bir açıdan boğazı resmederken bu çalışmasında İstinye'nin daha alçak bir noktasını izleyiciye sunmaktadır. Resim 100 de de klasikleşmiş kayık çalışmalarının bir diğer yansımasını burada da görmekteyiz. Sıcak renk değerlerinin mekân derinleştikçe yerini koyu tonlara bıraktığı bu kompozisyon İstinye Korusunun tarihi değerini sunmaktadır.

Resim 97: Hikmet Onat, İstinye Sırtlarından, TÜYB, 53 x 72 cm, 1963, TKK



Kaynak: Giray, 1995: 223

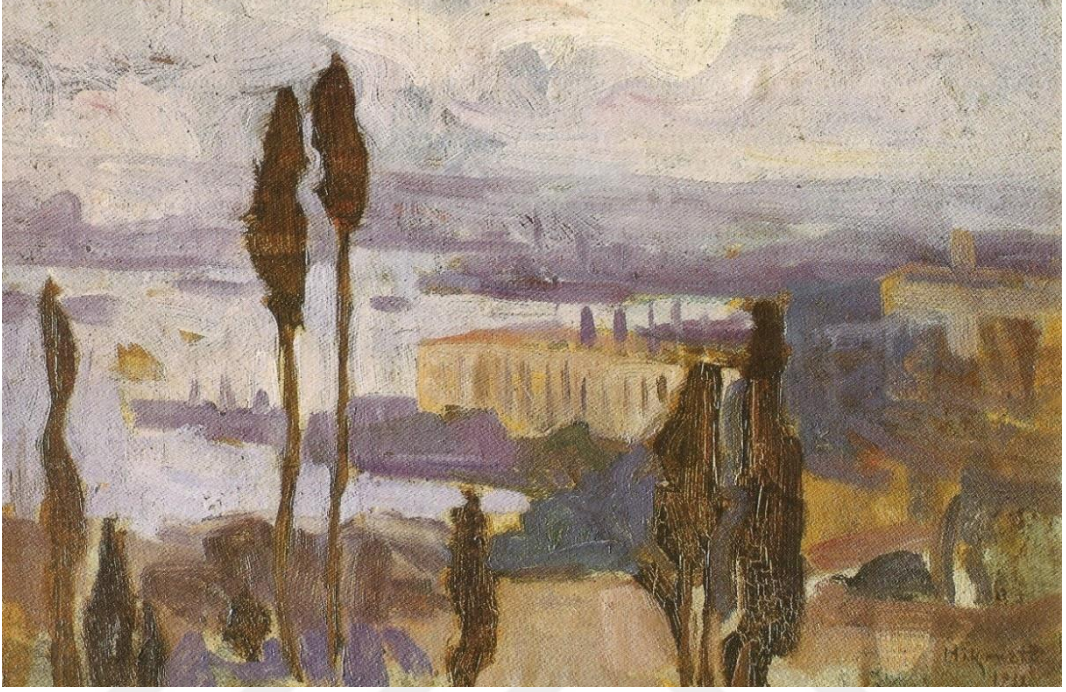
Resim 98: Hikmet Onat, İstinye Koyu, TÜYB, 55 x 74 cm, 1966, TBK



Kaynak: Giray, 1995: 240

3.1.8. İsimsiz İstanbul Peyzajları

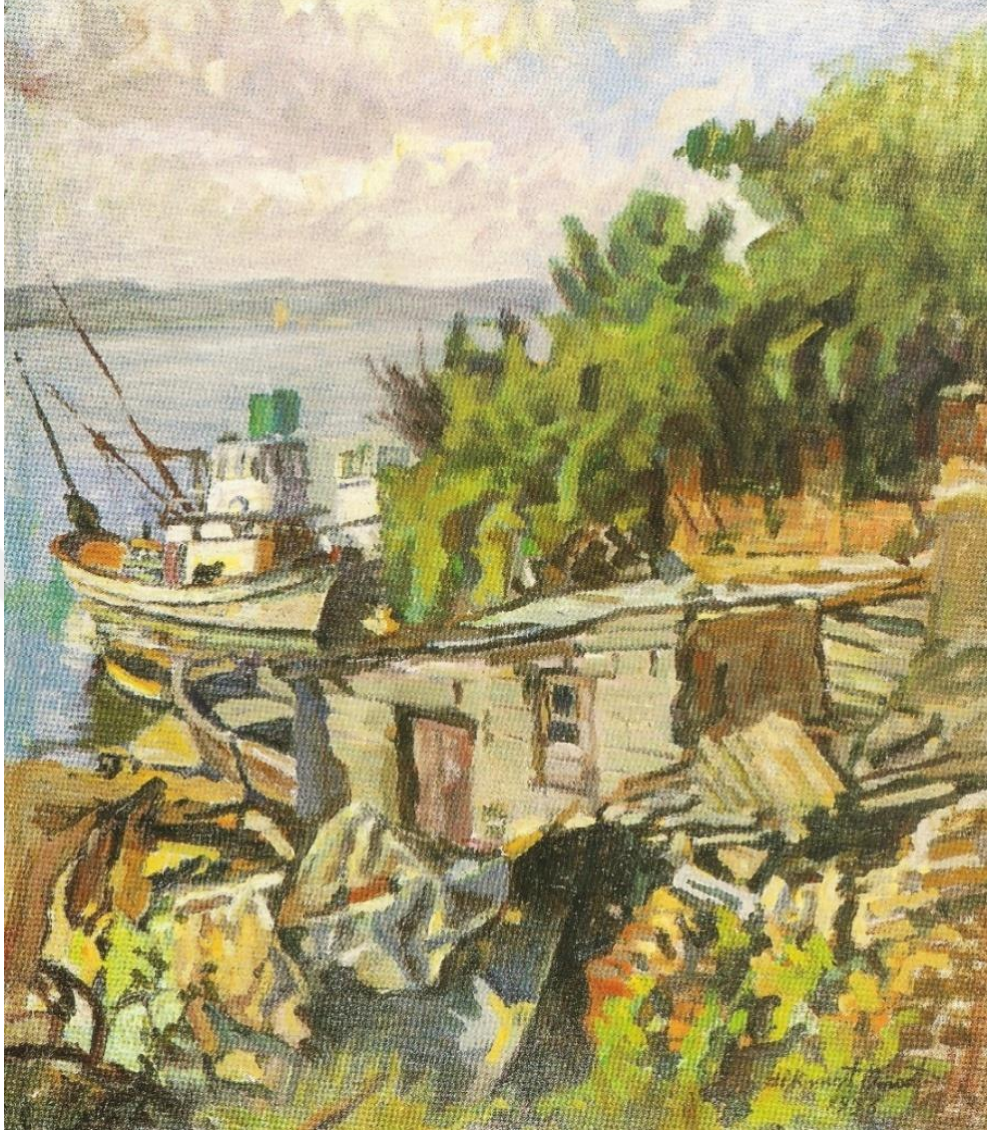
Resim 99: Hikmet Onat, Peyzaj, TÛYB 19 x 27 cm, 1932, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 113

Çalışma ağaçların arasından gördüğümüz Haliç manzarasıdır. İstanbul silüetinin süslendiği manzarada kullanılan gri tonlarının hâkim olduğu çalışmayı izlemekteyiz. Sanatçının detaylardan kaçtığı ve rahat fırça darbelerinin gezindiği çalışma soğuk renklerle biçimlendirilmiştir. Ayrıca tekrarlanan ve tablonun geneline yayılan buz mavisinin, gökyüzünün ve denizin birbirine karıştığı yapıtta, kahverengiyle süslenen ve manzarayı ağaç silüetlerin arasından gördüğümüz Haliç'in solgun aksi izleyiciyi kendine çekmektedir.

Resim 100: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1933, KSGA



Kaynak: Giray, 1995: 114

Resimde sıcak ve soğuk renkler dengeli bir şekilde düzenlenmiştir. Kayıkçı barınağının ön planda olduğu bu çalışmada yeşilin tonlarıyla rahat fırça darbeleriyle süslenmiş bir korunun içinde yer alan kayıkları görmekteyiz. İstanbul'un silüetinden bir parçanın ufuk çizgisini kestiğini ve dalgalı gökyüzüyle durgun denizi birbirinden ayırdığını görmekteyiz. Sakin suyun üstünde demir atmış balıkçı kayıklarının sudaki aksini seyretmekteyiz. Renklerin birbiriyle olan harmonisini tablonun genelinde görmekteyiz. Yeşilin içindeki sarıyı, gökyüzündeki sarıları ve denizde ki yeşil tonlarıyla çalışma ahenk içinde renklerin birbirleriyle olan dansını izlemekteyiz.

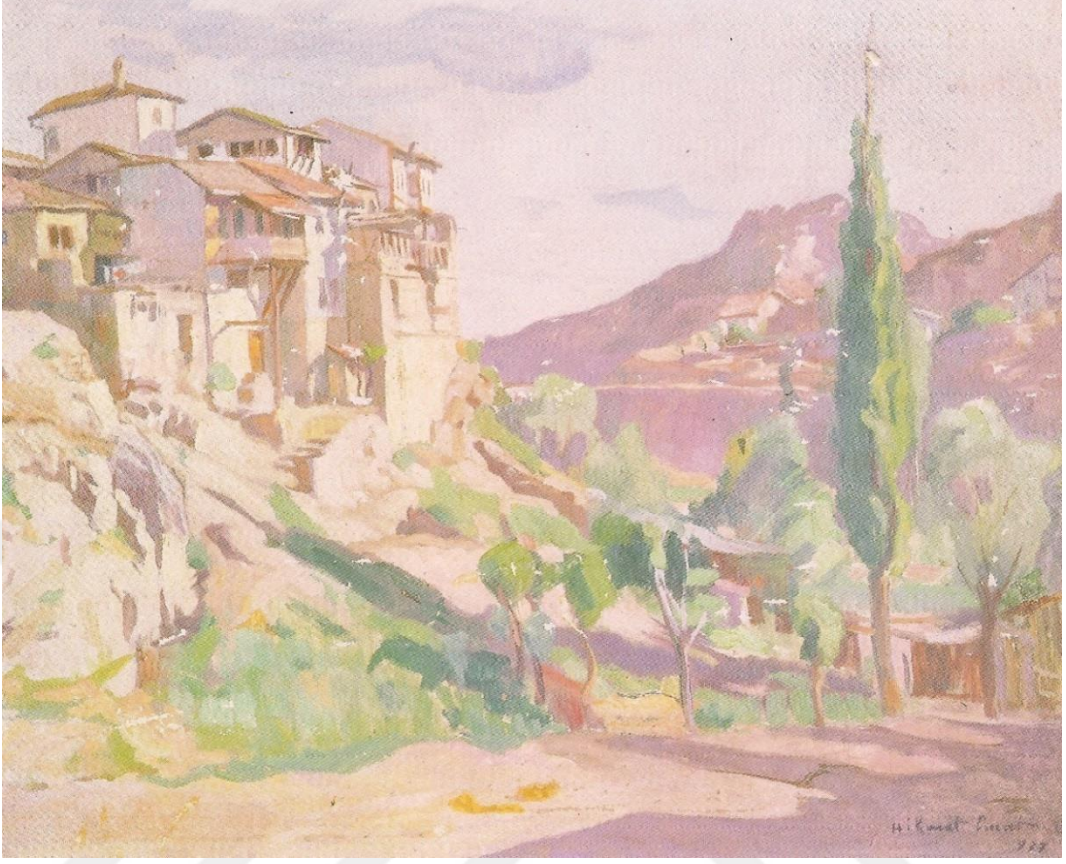
Resim 101: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 77 x 93,5 cm, 1937, EOK



Kaynak: Giray, 1995: 117

Büyük bir ağacın çalışmada ön plana çıktığı bu tabloda, güneşin mekândaki gücünü görmekteyiz. Koyu ağaç gölgesinin düştüğü deniz kenarının izleyiciyi karşıladığı çalışmada, durgun denizi dalgalarının sahil ile bütünleştiğini görmekteyiz. Denizin durgunluğu ile bulutların sardığı gökyüzündeki dinamiğin yerleştiği resimde, ağaçların mekâna yayıldığı bir peyzaj çalışması görmekteyiz.

Resim 102: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1937, Yahşi Baraz Arşivi.



Kaynak: Giray, 1995: 120

Açık renklerin sarmaladığı çalışmada, bir tepe üstüne kurulmuş demet demet evlerin görüldüğü manzarada, denizin durgunluğu izleyiciyi karşılıyor. Ön planda yer alan bahçedeki ağaçlar kompozisyonun dengesini sağlarken mekânda yükselen tepelerin görüntüsü tabloyu sarmalamaktadır. Açık ve sıcak tonların sarmaladığı çalışmada renk harmonisinin birbirinin içine taşındığı, darbelerin formu bozmadan işlendiği çalışmayı görmekteyiz.

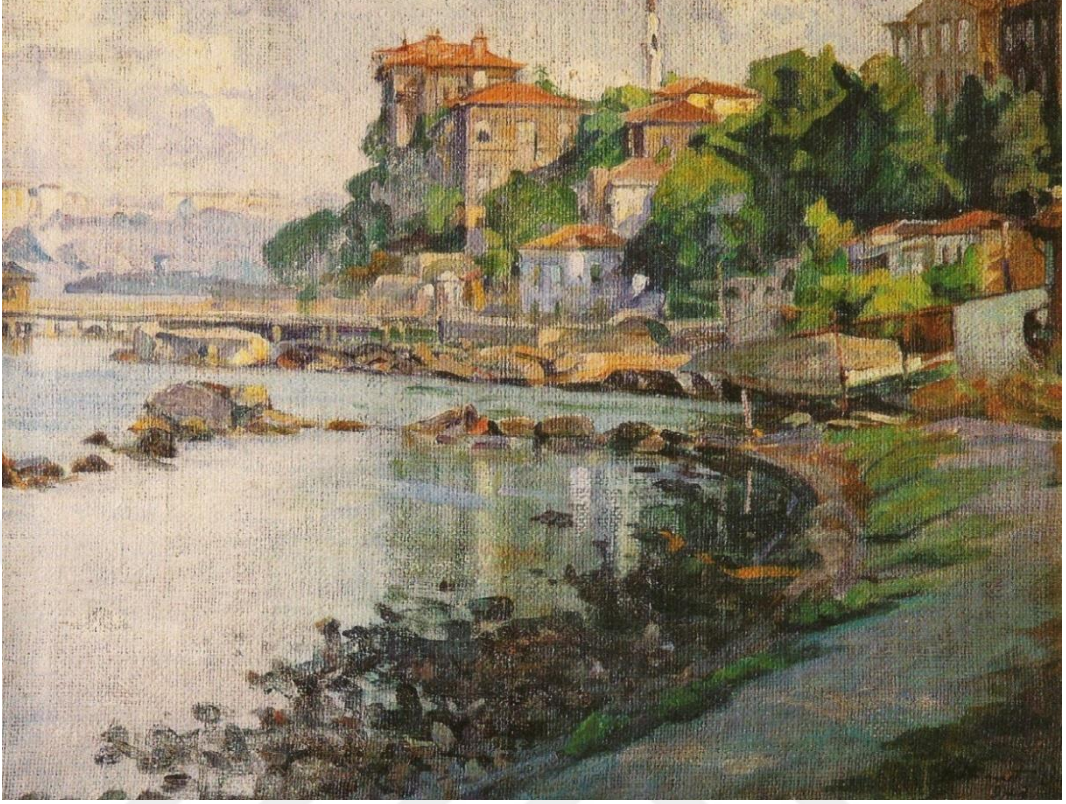
Resim 103: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 38 x 55 cm, 1947, EEK



Kaynak: Giray, 1995: 136

Yine bir koyun görüntüsü izleyiciyi karşılıyor. Sakin denizin üstünde dinlenmekte olan sandallar izleyiciyi karşılamaktadır. Berrak suyun yüzeyindeki kayıkların yansımasını izlerken barınakların önünde dizilmekte olan kayıklara doğru mekân derinlik kazanmaktadır. Deniz ile yükselen toprak ve taş bloğunu kesen kısa bir düzlüğün sardığı sahili görmekteyiz. Denizi yukardan izleyen evlerin sardığı manzara derinleştikçe birer silüete dönüşen evleri görmekteyiz. Yoğun bir renk harmonisi izleyiciyi karşılarken rahat fırça darbelerinin süslediği çalışmadaki izlenimci yaklaşımın benimsendiği söylenebilir.

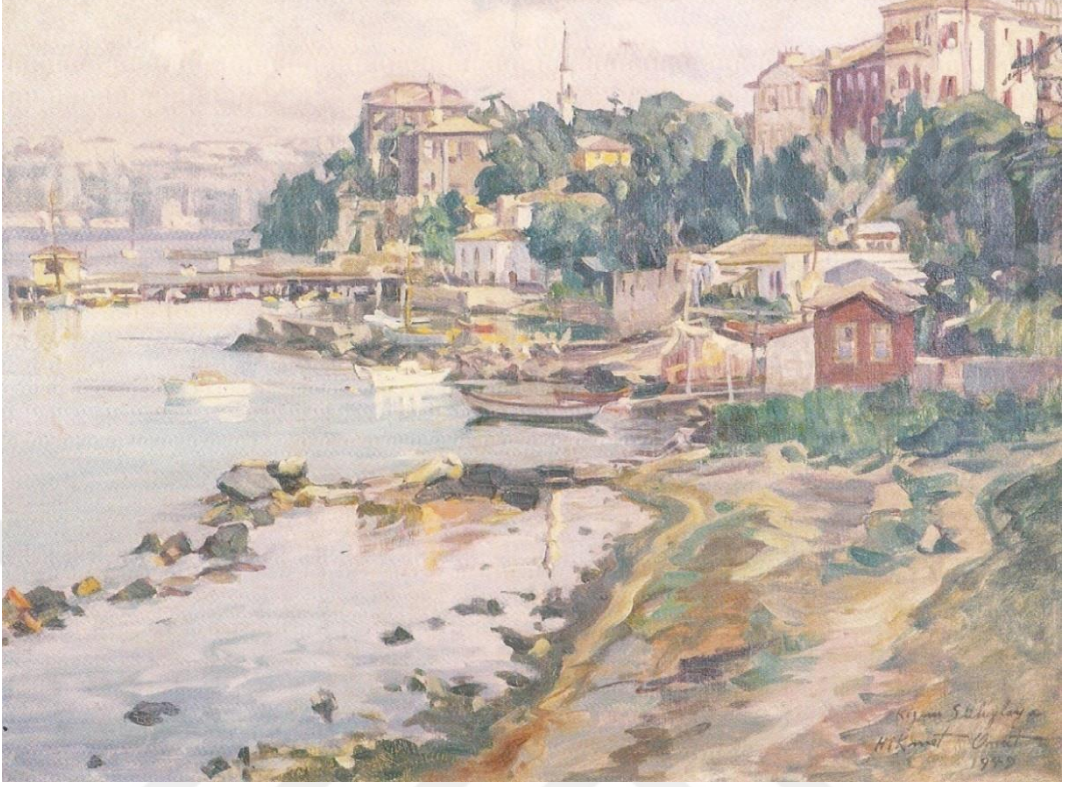
Resim 104: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 50 x 65 cm, 1948, ATK



Kaynak: Giray, 1995: 137

İzleyiciyi yakalayan bir sahil cebinde durgun suya yansıyan ağaçların, evlerin silüetini ve kayaların suyun üzerinde manzarayla birlikte uzandığını, toprak ve suyu birbirinden sahil boyunca ayıran irili ufaklı taşları görmekteyiz. Evlerin mekânın içinde dik uzandığı manzarada, soluklaşmış tepeler görülmektedir. Durgun gökyüzünün sardığı havada sıcak renklerin daha ağır bastığı bir çalışma izleyiciye sunulmuştur.

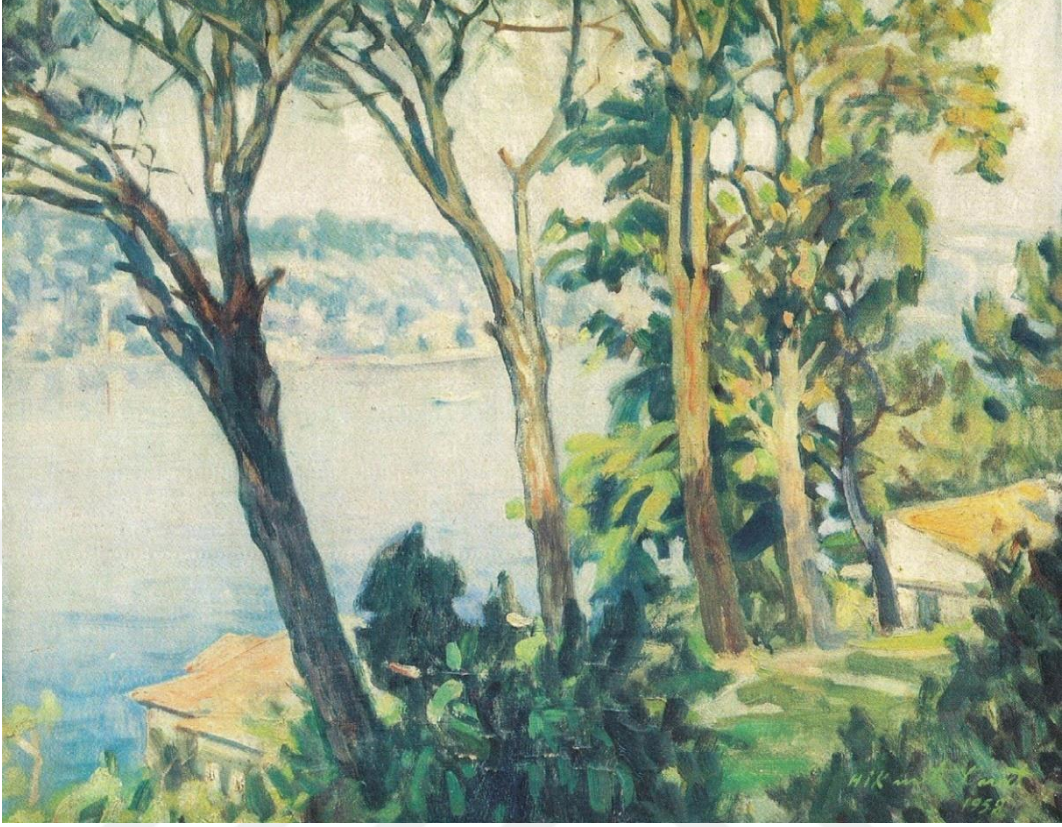
Resim 105: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 50 x 65 cm, 1949, KSGA



Kaynak: Giray, 1995: 138

İskeleyle birlikte denize doğru uzanan taş blokların sardığı manzarada, dik bir konumda yerleştirilmiş binaları ve suyun berraklığında süzülen sandalların silüetini görmekteyiz. Küçük barınakların yer aldığı bu koyda, giderek soluklaşan tepeler durgun deniz ve gökyüzünü birbirinden ayırmaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin dengeli bir şekilde kullanıldığı çalışmada, tonlar arası geçiş ve renk harmonisi rahat fırça darbeleriyle oluşturulmuştur.

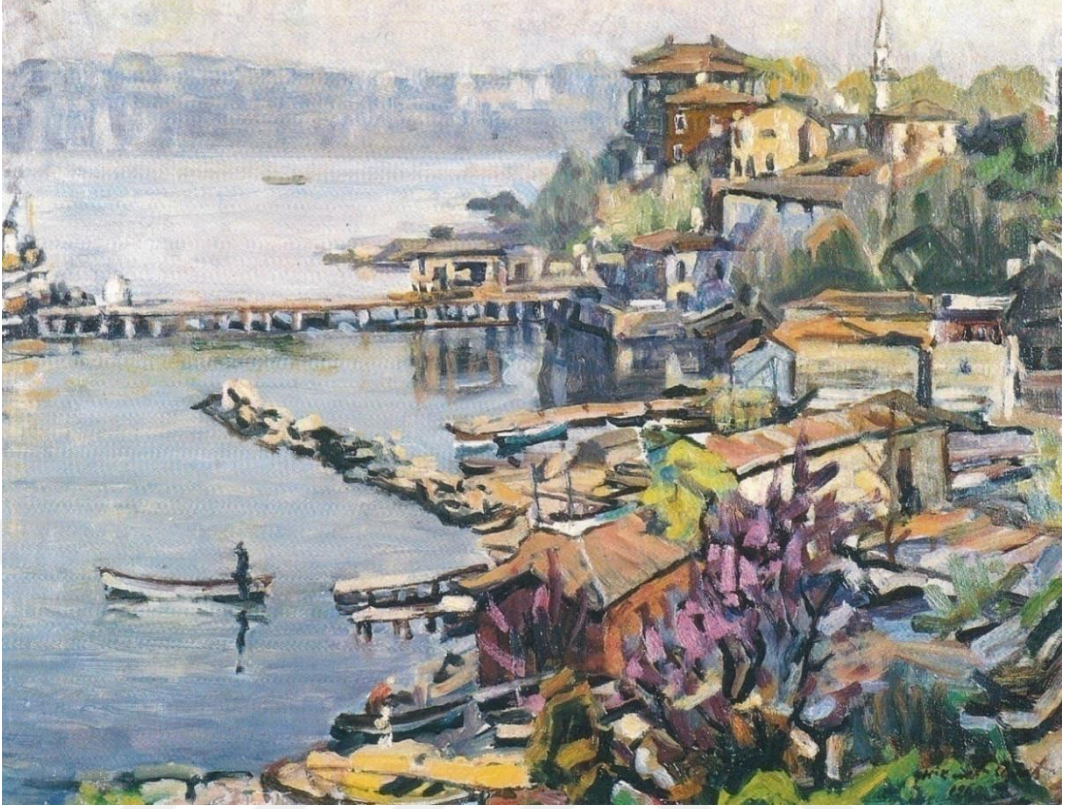
Resim 106: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 45 x 57,5 cm, 1958, SBK



Kaynak: Giray, 1995: 183

Denizin yüksek bir yerden izlendiği beş ağacın sarmaladığı çalışma da, ışığın yer yer düştüğü ağaçların gövdelerindeki renklerin sıcaklığı ile gölgede kalan ve ön planda yer alan yeşillidin sardığı tepenin bir kısmını izlemekteyiz. Deniz kenarına doğru dik bir şekilde inen arazide bulunan yalının çatısı durgun suyun üzerinde solgun kayığın görüntüsünün sardığı deniz manzarasını sarmalarken karşı kıyıda belli belirsiz evin denizdeki aksini görmekteyiz. Yeşil tepelerin yükseldiği sakin gökyüzü çalışmayı sarmaktadır. Soğuk renklerin sarmaladığı çalışmadaki sıcaklığın bir kısmının güneş ışığı ile verildiği resimde, fırça darbelerinin uyumu göze çarpmaktadır.

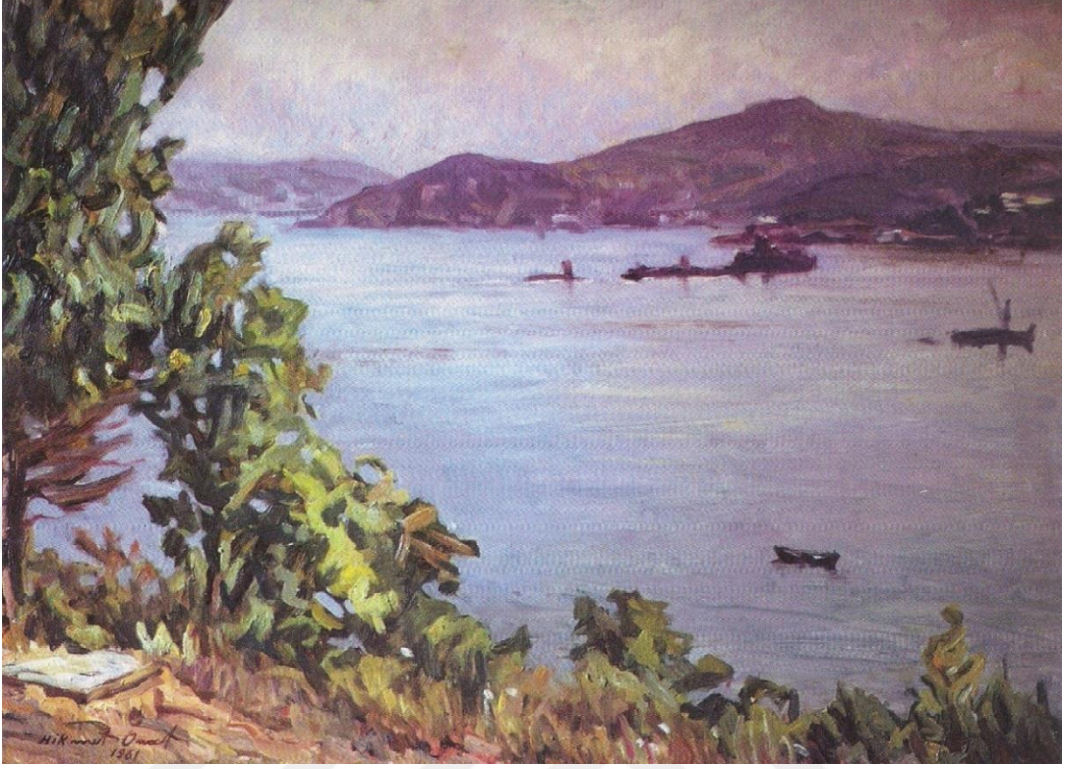
Resim 107: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 35 x 72 cm, 1960, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 195

Deniz ve gökyüzünün kesiştiği, yatay bir şekilde uzanan tepenin solgun aksini gördüğümüz mekânda ön plana çıkan balıkçı barınaklarının bulunduğu küçük bir liman görmekteyiz. Denizin durgun yüzeyinde işini yapakta olan bir balıkçı ve kayığının arkasında ayakta durduğu görülen adamın aksi berrak denizdeki yansımasıyla görülmektedir. İç içe geçmiş evlerin birbiriyle olan uyumunun işlendiği çalışmada fırça vuruşlarından dolayı form yer yer iç içe geçmektedir. Soğuk renklerin hâkim olduğu çalışmaya ara aya serpiştirilen sıcak renklerin tamamladığı kompozisyon izleyiciyi karşılamaktadır.

Resim 108: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1961, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 204

Deniz manzarasının oluşturduğu kompozisyonda ön planda yer alan bir kayık izleyiciyi karşılarken, çalışmanın birkaç adım gerisine düşmüş olan ikinci bir balıkçının iş başında olduğu görülüyor. Kk figür dış hatlarının belirsiz tasvirinin dışında denizde sert kayalıkların bulunduğu bir diğer İstanbul manzarasını izlemekteyiz. n planda kalan ağaç demetlerinin tabloya bir sıcaklık kattığı gözlemlenmektedir. Tablonun geneline yayılmış olan soğuk renklerin hkimi ise ağaç demetleriyle dağıtılmıştır.

Resim 109: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1961, KSGA



Kaynak: Giray, 1995: 206

Koyu gölgelerin hâkim olduğu üç ağacın bulunduğu bir diğer manzaradan İstanbul'u izlemekteyiz. Daha çok sıcak renklerin hâkim olduğu resimde yer yer eklenmiş olan soğuk renkler çalışmaya bir hareket katmıştır. Renklerin uyumu ve fırça darbelerinin etkisiyle betimlenen kompozisyon kit koyu resmetmektedir. Suyun berraklığını her çalışmasında vurgulayan Hikmet Onat bu çalışmasında da bunu ustalıkla bizlere aktarmaktadır.

Resim 110: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 60 x 80 cm, 1961, EFK



Kaynak: Giray, 1995: 208

Dere kenarındaki bitki örtüsünü ve insan izlenimlerini aktaran sanatçı Hikmet Onat, bizi  a maz su berraklığının içine çekmektedir. Temiz suyun üstüne d  en yansımalar birer ayna etkisi gibi izleyiciyi karşılamaktadır. Soğuk renklerin hâkim olduğu çalışmadaki renk uyumuyla yer yer sıcak renklerin e liğiyle i  içe bir ahenk oluşturmaktadır. Mekân derinle tik e insan yaşamına dair olan izlerin g r ld ğu evler izleyiciyi karşılıyor.

Resim 111: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1963, KSGA



Kaynak: Giray, 1995: 221

Sıcak renklerin hâkim olduğu çalışmada İstanbul silüetinin gökyüzü ile denizi birbirinden ayırdığı bir fonda, yeşilin tonlarının hâkim olduğu bir koyun içinde yer alan evler görülmektedir. Her şeyden bağımsız gökyüzüne doğru süzülen koyu yeşil bir ağaç yatay olarak yerleştirilmiş kompozisyonda zıtlık elemanını oluşturan tek formdur. Rahat ve yer yer geniş fırça darbelerinin etkisiyle oluşmuş formların bir ahenk ile mekâna kattığı zenginliği görmekteyiz.

Resim 112: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1963, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 222

Bir başka İstanbul manzarasının hâkim olduğu çalışmada, yapılaşmanın i içe girdiği bir tepede manzara görülmektedir. İslam dininin sembolü olan cami de resmin n planını süslemektedir. Sıcak ve soğuk renklerin eşit ölçüde dağıldığı çalışmada yer yer detaylı fırça darbelerinin görüldüğü, yer yer geniş fırça darbelerinin oluşturduğu formların bir btnlyęn görülmektedir.

Resim 113: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1963, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 228

Yine bir dere kenarının her iki yanında yükselen ağaçları ve bir konağı görmekteyiz. Gökyüzünün aydınlığının yansıdığı su yüzeyinde iki yanı sarmalayan ağaçların, geniş fırça darbeleriyle suyun yüzeyine betimlendiği görülmektedir. Ağırlıklı olarak pastel ve soğuk renklerin hâkim olduğu çalışmada durgun derenin berraklığı bizi karşılamaktadır.

Resim 114: Hikmet Onat, Peyzaj, Tüyb, 1964, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 226

Kahverengi tonların hâkim olduğu ağaçların gölgeleri arasından görülen deniz manzarasının üstünde süzülen İstanbul manzarası resmedilmiştir. Yer yer gölgelerin vurgulandığı bir günde, denizin mavisinden gökyüzündeki griliğe kadar sıcak ve soğuk renklerin ahenk içinde iç içe girdiği görülmektedir. Rahat fırça darbelerinin bir araya gelmesiyle oluşan çalışma tekniği ile detayların giderek geniş fırçaların etkisiyle silikleştiği bir manzara izleyiciyi karşılamaktadır.

Resim 115: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1964, KSGA



Kaynak: Giray, 1995: 232

Sıcak renklerin hâkim olduğu manzarada, İstanbul'un tepelerinin giderek solgun akslarını görmekteyiz. Ön planda bulunan tepeyi sarmalayan ağaçların arasında süzülen İstanbul evleri göze çarpmaktadır. İç içe girmiş renklerin rahat fırça darbesiyle betimlendiğini görebilmekteyiz. Denizin İstanbul'un tepelerini birbirinden ayıran ve belirleyen bir biçimde resmin merkezinde konumlandırıldığı izleyici tarafından hissedilebilmektedir.

Resim 116: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 56 x 66 cm, 1964, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 236

Limanda demir atmış bir teknenin görüldüğü çalışmada yük vincinin malları boşalttığı an resmedilmiştir. Berrak suyun üzerine geniş fırça darbeleriyle yapılmış yansımanın bir noktadan sonra toprak ile su arasındaki o keskinliği ortadan kaldırarak iç içe girdiği görülmektedir. Ön plandaki kasaların birer yığın halinde görüldüğü çalışmanın genelinde sıcak renkler kullanılmıştır. Renk harmonisinin coşkusu izleyiciye geçerken, fırça darbelerinin rahatlığı göze çarpmaktadır. Detayların geniş fırça vuruşlarıyla bozulmadığı formun korunduğu görülmektedir.

Resim 117: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1966, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 238

Pastel renklerin i içe girdiği çalışmada yeşilliğin ve evlerin uyum içinde betimlendiği kompozisyonu görmekteyiz. Geniş fırça darbeleri kullanılarak oluşturulan ağaçların aksine daha fazla işçiliğin görüldüğü evler birer ahenk içinde yansıtılmıştır. Yer yer sıcak renk rtuşlarının kullanıldığı ışık demetleri çalışmaya dinamiklik katmaktan geri kalmamıştır. Mekânın içinde görünen bir parça denizin ve ufuk çizgisine konumlandırılmış bir parça İstanbul silueti görülmektedir.

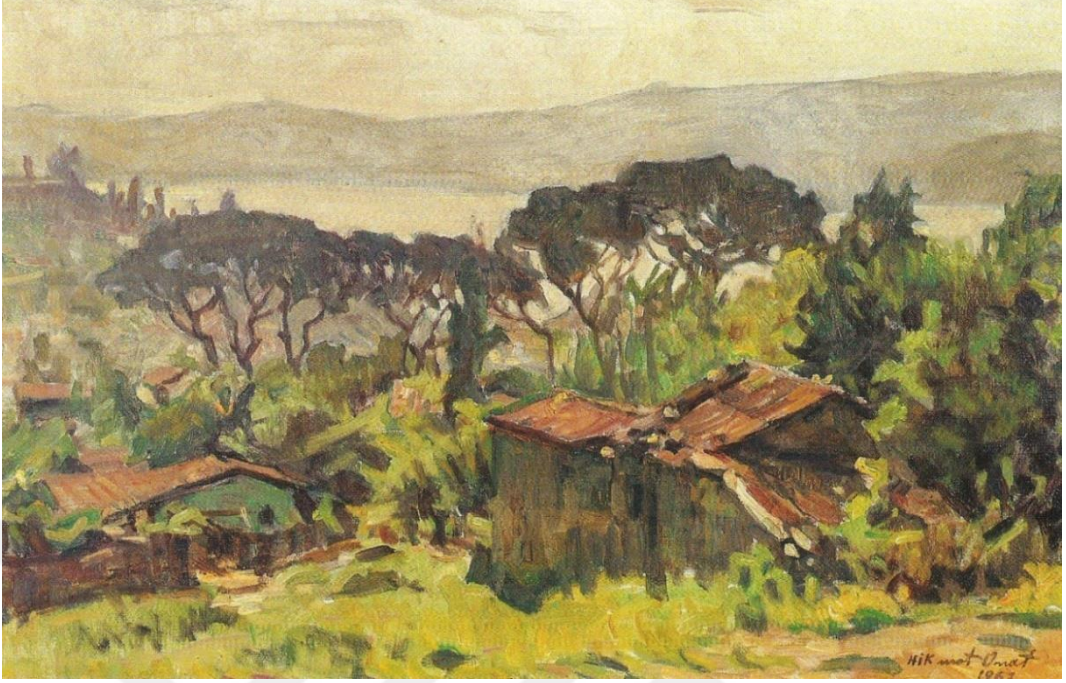
Resim 118: Hikmet Onat, Peyzaj, Tüyb, 52 x 73 cm, 1967, ÜHVK



Kaynak: Giray, 1995: 244

Ön planda yer alan ağacın dallarının salındığı tabloda, mekânı sarmalayan demet demet kümelenmiş, firça vuruşlarıyla can bulmuş bir bahçe görülmektedir. Bahçenin içinde yalnız başına dikilmekte olan evin bir kısmı izleyiciyi karşılyorken denizin durgun aksinin uzandığı fon görülmektedir. Sıcak renklerin hâkim olduğu tabloda ara ara koyu bölgelerin içinde parlayan soğuk renkler çalışmanın ahengini sağlamaktadır.

Resim 119: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 80 x 50 cm, 1967, HEK



Kaynak: Giray, 1995: 249

İstanbul'un tepelerinden birinden yansıyan bu manzarada, evlerin kademe kademe deniz seviyesine doğru indiği görülürken resmin merkezine doğru yükselen ağaçların güçlü gövdeleriyle birlikte manzarayı zenginleştirdiği görülür. Mekânı süsleyen İstanbul silüetinin solgun aksi ve durgun deniz iki tepenin ortasını birbirinden ayırmaktadır.

Resim 120: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1968, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 251

 n planda yer alan koyu kahverengiyle betimlenmiŐ ağağ silüetinin resmedildiği çalışmada, sahile vuran dalgaların dingin görünümü resmedilmiştir. Geniş fırça darbeleriyle verilen evlerin, formuna dikkat edilmeden doğa ile buluştuğu bir sahil görülmektedir. İstanbul'un soluk aksi ufuk çizgisinde yer alırken, denizi ve gökyüzünü birbirinden ayırmaktadır. Soğuk renklerin arasına serpiştirilmiş olan sıcak renklerin uyum içinde olduğu ve ön plana dâhil edilen ıŐıltılı renklerin arka mek ndan sıyrıldığını görmekteyiz.

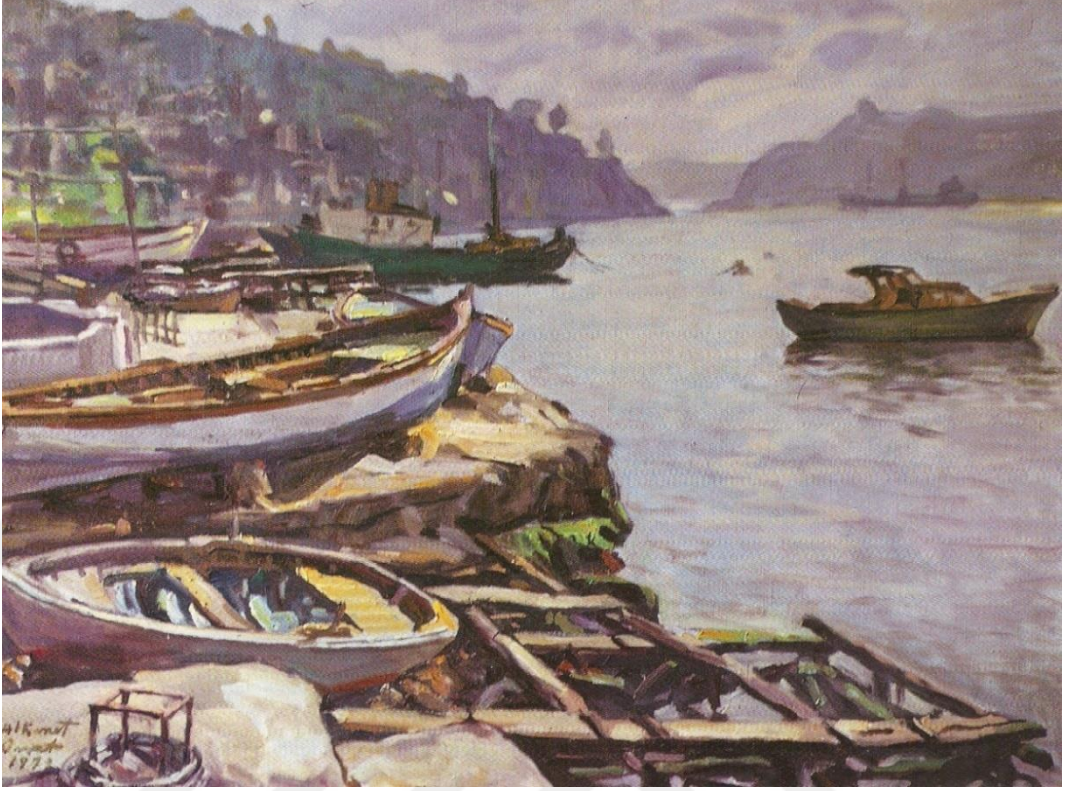
Resim 121: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1969, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 254

Yine bir iskelenin resmedildiği, hafif dalgalı suyun yüzeyinde salınan kayıkların yan yana resmedildiği görülmektedir. Fırça darbeleriyle soluklaşan kent görüntüsünün arasına serpiştirilmiş demet demet evlerin doğa ile bir bütünlük kazanıp eridiği hissi izleyicide uyanır. Sıcak renklerin ve soğuk renklerin eşit şekilde dağıldığını görmekteyiz.

Resim 122: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1973, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 268

Kayıkların sahil boyunca mesken ettiği limanın görünümü izleyiciyi karşılayırken, durgun denizde sessizce süzülen bir yat görmekteyiz. Mekâna perspektif ile verilerek kazandırılan derinlik ile göze çarpan solgun yük gemisi deniz sularında kayığa eşlik etmektedir. İstanbul'un tepelerinin denizin iki yanında sıralandığı fonda soğuk renklerin uyum içinde gökyüzüyle buluştuğu görülmektedir.

Resim 123: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1973, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 269

Balıkçı teknelerinin sahile çekildiği bu manzarada İstanbul deniz ve gökyüzü arasında adeta kayboluyor gibi dururken, ön plana çıkan teknelerin rahat fırça darbeleriyle oluşturulmuş formlarının süslediği kompozisyon izleyiciyi karşılamaktadır. Kalın tuşlarla oluşturulmuş ağaç demetlerinin mekânı birbirine bağlayarak süslediği görülmektedir.

Resim 124: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1973, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 272

İstanbul evlerinden birinin bahçesinden yansıyan bu çalışmada soğuk ve sıcak renklerin gün ışığı ile olan uyumu resmediliyor. Geniş fırça darbeleriyle oluşan ağaç gövdeleri ve dallarının tamamlandığı yaprakları mekânı sarmalarken, tek başına dikilen evin güçlü aksi izleyiciyi yakalıyor.

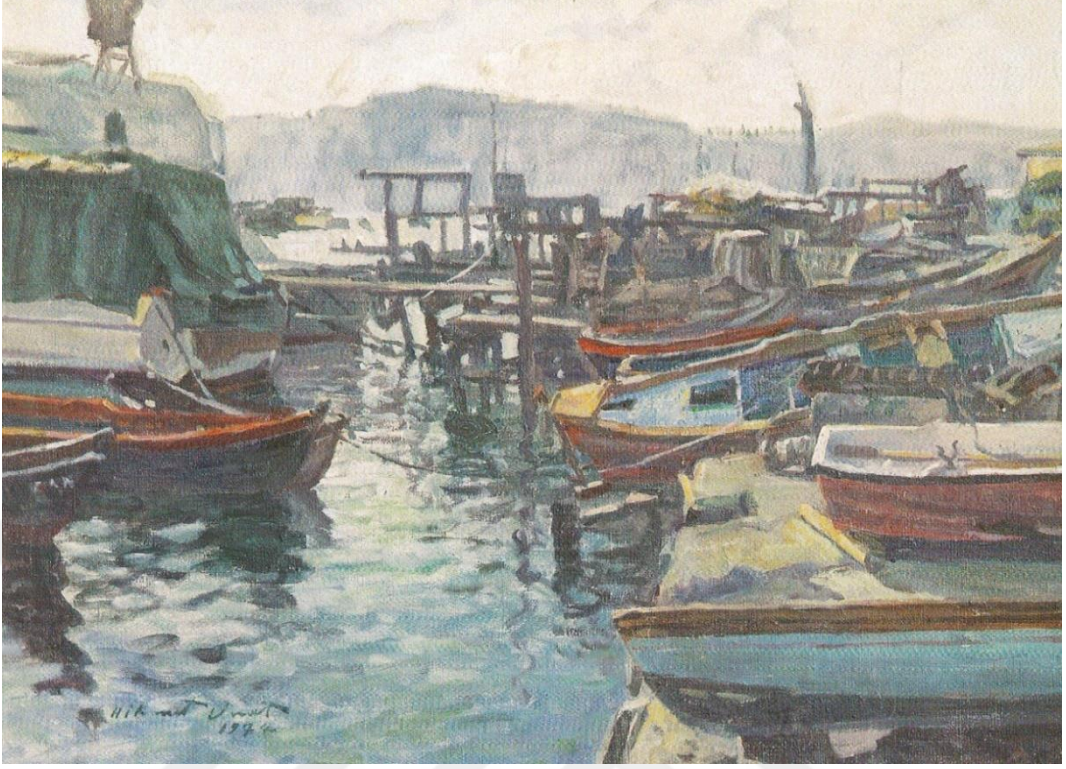
Resim 125: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 1973, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 273

Bir 6nceki Peyzajda olduğu gibi bir evin bahçesinden izleyiciye aktarılan bir kompozisyon izlemekteyiz. Dinamik fırça darbelerinin hâkim olduğu zemin ve ağaç formlarında yer yer yerini detaylardaki hassas dokunuşlar almaktadır. Sıcak renklerin ağırlıklı olduğu çalışmada temiz bir g6kyz eşliğinde manzara izlenmektedir.

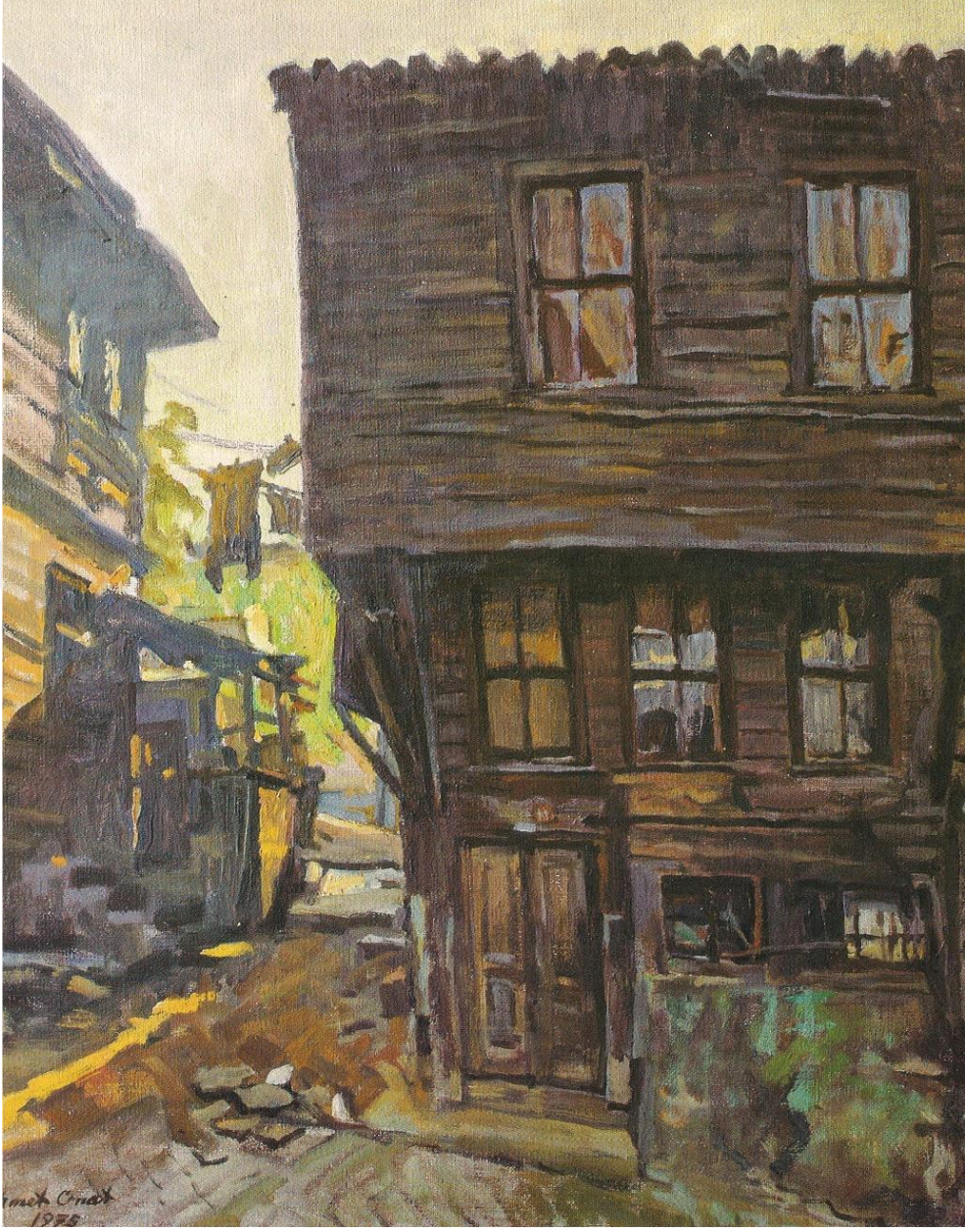
Resim 126: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 54 x 73 cm, 1974, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 277

Kayıkların denizin üstüne salındığı bu kompozisyonda, soğuk ve solgun renklerin iç içe girdiği, berrak suyun üstündeki gölgeler ile zeminden ayrılan kayıklar görülmektedir. İskelenin üstünde ki perspektif detayları atlanmadan dizilen kayıklar mekân içinde derinlik kazanmaktadır. Yer yer baskın renklerle hatların çizildiği kayıkların soğuk havasına hareket katmış kırmızı sarı gibi sıcak renklerin varlığı kendini belli etmektedir.

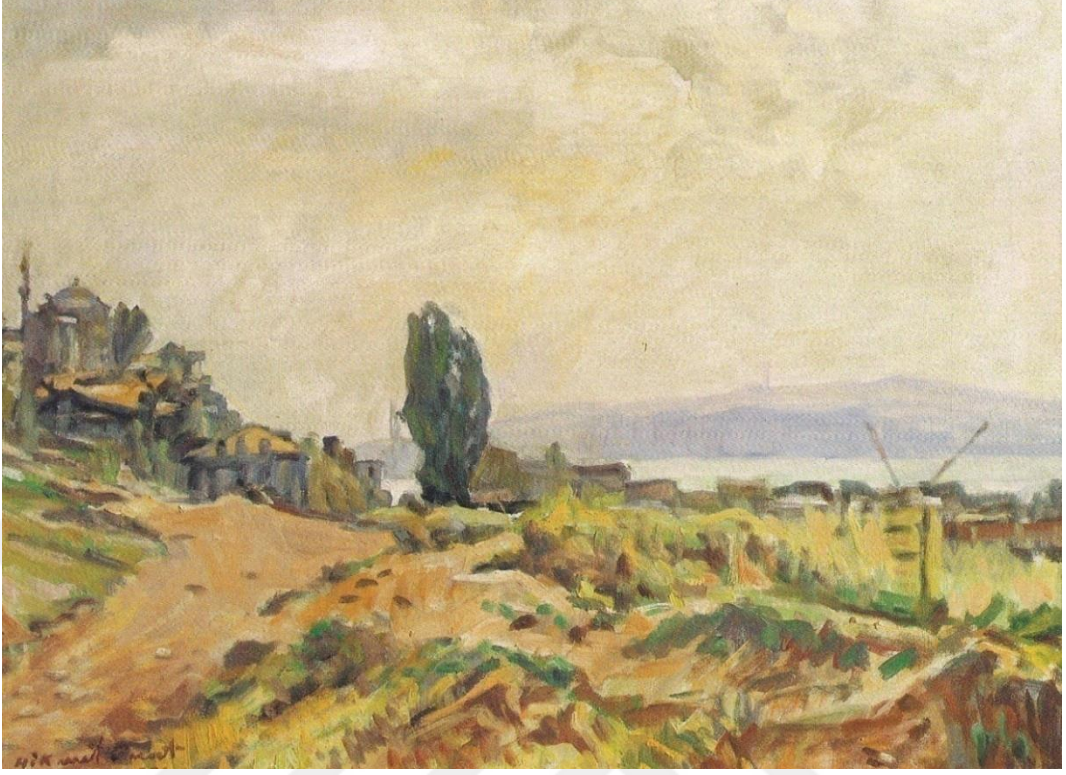
Resim 127: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 72 x 60 cm, 1975, ABK



Kaynak: Giray, 1995: 287

Bir sokak arasının resmedildiği çalışmada, koyu kahverenginin zengin tonlarıyla süslenen evlerin görüntüsünün aktarıldığı çalışmada gündelik yaşamın akışı verilmiştir. İki evi birbirine bağlayan çamaşır ipliğine asılmış giysilerin dikkati çektiği çalışmada sıcak renklerin kaynağı olan gökyüzünün küçük bir bölümünden sızan ışığın havası, resmin koyu ağırlığını dağıtmaktadır.

Resim 128: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 52 x 73 cm, 1976, HVK



Kaynak: Giray, 1995: 285

Sıcak renklerin birleşiminden oluşan çalışmada, adım adım yükselen ve tepeye oturmuş bir caminin görüntüsüyle tatlanan manzara göze çarpmaktadır. Durgun denizin ve İstanbul'un sarmaladığı tepelerin soluk aksları fonun içinde gökyüzüne karışmaktadır. İç içe girmiş fırça darbeleriyle şekillenen yeryüzündeki renk harmonisi mekâna bir hareket getirmektedir.

Resim 129: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 54 x 73 cm, 1976, SOK



Kaynak: Giray, 1995: 286

Diğer resimde olduğu gibi, kayıkların görünümü izleyiciyi karşılarken sıcak renklerin tuvalin içinde ağırlıklı olarak dağıldığı görülmektedir. Berrak suya vuran yansımalar arasından gökyüzüne yükselen manzara resmi bütünleştirmektedir.

Resim 130: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 50 x 70 cm, 1976, TBK



Kaynak: Giray, 1995: 288

Çalışmada göze çarpan cami minaresinin ön plana çıktığı resimde taş duvarların yol ile camiye birbirinden ayırdığını, camiye eşlik eden bir diğer yapının yan yana betimlendiğini görmekteyiz.

Resim 131: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 73 x 60 cm, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 119

Sokak arasından görülen caminin iki yanında yer alan türbelerin izleri resmedilmişken, yer yer ışığın süzül­düğü çalışmada soğuk renkler hâkimiyettedir. Yolun tam merkezine iliştirilmiş ağaç gövdesi gökyüzüne süzülürken formu bozulmadan rahat fırça vuruşlarıyla aktarılmıştır.

Resim 132: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 51 x 68 cm, TSGA



Kaynak: Giray, 1995: 140

Karın çöktüğü bir İstanbul görünümü izleyiciyi karşılarken, şehrin o kalabalığının beyazların altında silikleştiği görülmektedir. Beyaz renk tablonun geneline yayılırken yer yer turkuaz tonlarının denizde parladığı görülmektedir. Kalabalık denizin üstünde salınan gemi ve yelkenler manzaradaki durgunluğa hareket katmaktadır.

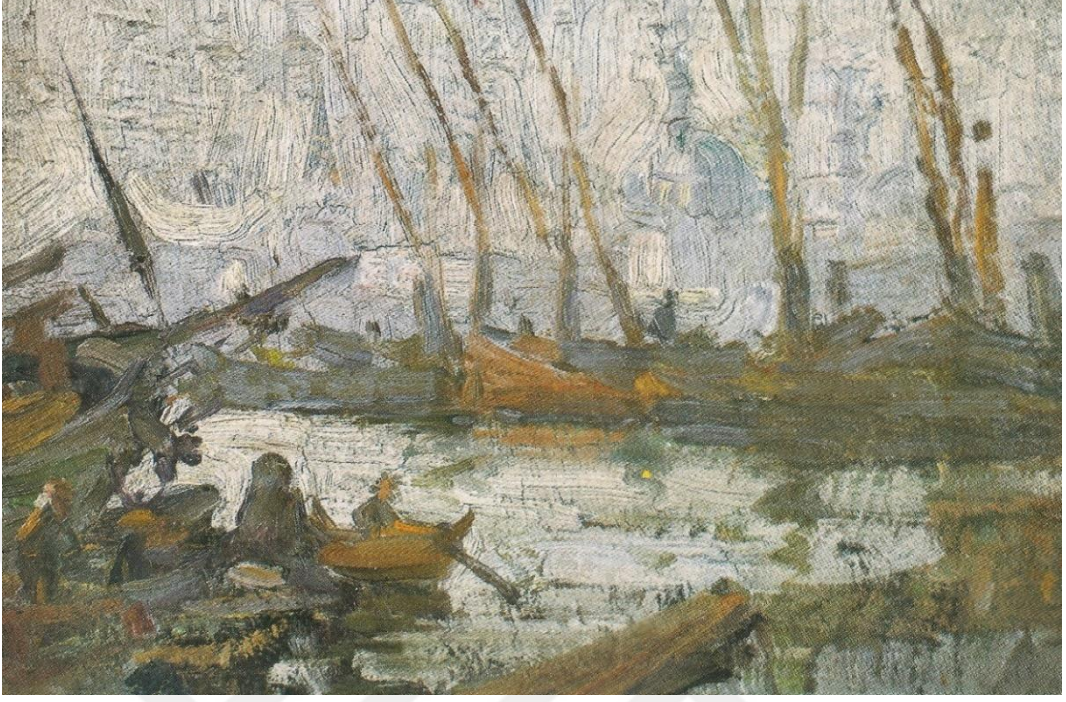
Resim 133: Hikmet Onat, Peyzaj, DÜYB, 38 x 44 cm, ÖK



Kaynak: Giray, 1995: 89

Sanki anlık bir çalışmanın ürünüymüşçesine oluşturulan kompozisyonda, fırça darbelerinin rahat hareketlerle oluşturduğu formların gerçek görünümünden ziyade sanatçıdaki izlenimlerinin yansımaları gibi görüntü oluşmaktadır. Denizin bir göl edasıyla İstanbul tepelerinin içinde sınırlandığı çalışmada ışık ve gölgenin dansı izleyiciyi sarmaktadır.

Resim 134: Hikmet Onat, Peyzaj, DÜYB, 19 x 27 cm, MOK



Kaynak: Giray, 1995: 87

Geniş fırça darbelerinin süslediği gökyüzünün altında sıralanan kayıklardaki figürler dikkati çekse de, ön planda işiyle ilgilenmekte olan balıkçıların kayıkların da günlük işleriyle ilgilendikleri görülmektedir. Soğuk renklerin arasına işlenmiş kıvılcık darbelerinin etkisiyle çalışma tamamlanmıştır.

Resim 135: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 50 x 60 cm, SSK



Kaynak: Giray, 1995: 101

Krnn dere üstündeki durgun aksinin yansıdağı su yüzeyinde göze çarpan kayığın berrak aksi görülmektedir. Geniş firça dokunuşlarıyla çalışılan bu yapıtta, birbirine karışmadan ve formun klasik görünüşüne dikkat edilmeden darbesel bir betimlemeyle kompozisyon işlenmiştir. Işıklı renklerin hâkim olduğu çalışmaya koyu gölgeler eşlik ederken, ağaçlar mekânın btnliğn sağlamaktadır.

Resim 136: Hikmet Onat, Peyzaj, TÜYB, 54 x 71 cm, 1959, TİBK



Kaynak: Giray, 1995: 193

Adından da anlaşılacağı üzere, caminin ön plana çıkartıldığı, yer yer detaya takılmadan resmedilmiş formlardan, kontrollü oluşturulmuş dikey hatlar göze çarpmaktadır. Minarenin açık gökyüzüne yükseldiği çalışmada ışık ve gölgeler güçlü bir şekilde ortaya koyulmuştur.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Sanatın tarihsel geçmişine baktığımızda, kimi zaman işlevini değiştiren kimi zaman da toplumların İhtiyaçlarını karşılama konusunda bir unsur olduğunu görmekteyiz. Sanat sadece kültürel yapıdan ibaret olmamakla birlikte, bilim ve teknoloji gibi toplumun ilerlemesini hatta ve hatta inanç sisteminin dahi yayılmasında önemli rol üstlenmiştir.

Sanatçı olarak doğup bu uğurda ömrünün tamamını geçiren insanlar büyük bir anlam ifade etmektedir. Sanatı hayatının her anına dâhil edip onun için yaşarken, çektikleri sıkıntılı anların ve zorlukların ödülünü ise çoğunlukla yaşamdan sonra almışlardır. Öyle ki yaşam boyunca ağır eleştirilere maruz kalmaları, zamanla bu durumu yumuşak övgüyle karşılamalarına bile neden olabilmektedir. İnsan ilişkilerinin doğurduğu acımasız rekabet ortamından sıyrılan sanatçı, öznel değerlerine tutunarak verdiği yapıtlarla toplumun içinde varlığını sürdürür (Giray, 1977: 345). Bu yaklaşımlar ışığında 1914 kuşağı sanatçıları, yaşamları boyunca çok çalışıp çok üreterek Türk Resim Sanatı'na yeni bir dönem, yön ve gelişmeler sağlamışlardır.

Bu dönemde sanatçılar doğayı oldukça fazla ele alıp yorumlamışlardır. Yurt içindeki eğitimlerini tamamladıktan sonra yurt dışına giderek, orada hem eğitim aldıkları hem de gezip gördükleri müzelerden yeni bakış açıları elde etmiş ve bunlardan etkilenmişler. O dönemde Batı'da etkin olan Empresyonizmi çalışmalarına yansıtmaya başlamışlardır. Işığın ve rengin önemli olduğu, gölge anlayışının değiştiği, perspektif, biçim ve konturdan çok nesne üzerindeki yansıma ile oluşan renkler ön plana çıkarılarak önemsenmiştir.

Namık İsmail'de dışavurumcu, Nazmi Ziya'da neo-empresyonist etkiler ile birlikte kuşağın sanatçıları genel itibariyle empresyonist izler taşıyorlardı. Nazmi Ziya'nın çalışmalarında güneşin ışıltısı, Avni Lifij'de yer yer kızıllaşan yer yer yeşile çalan yansımanın değişen renkleri, Hikmet Onat'ın deniz manzaralarında ise oldukça renkli yansımalar ve ışık-gölge oyunları görülmektedir.

1914 Kuşağı sanatçılarının ortak noktaları, farklı uygulamalara yer veriyor olmaları ile birlikte modern sanatı takip edip etkilendikleri eserlerden ve uygulamalardan izleri çalışmalarında kullanıyor olmalarıydı. Bu izleri eserlerinde, serbest fırça darbeleriyle, canlı renkleriyle, kalın boya vuruşlarıyla ve tuş yöntemi ile ortaya koyuyorlardı.

Cumhuriyet kavramı toplumsal değişimi simgelerken, Onat ve arkadaşlarının bu gelişimin ötesinde olan düşünce anlayışına sahip olduklarını görmekteyiz. Eğitim hayatları süresince edindikleri deneyimleri gelecek nesillere aktarırken hem Türk Sanatını hem de yeni sanatçı gurupları yaşamları boyunca beslemeye devam etmişlerdir. Çağdaş bakış açısı ile hem geleneksel hem de batılı anlamda düşünce ve sanat anlayışına uzak kalmamaya dikkat etmişlerdir. Batılı ressamların evrensellik anlayışını, 1914 kuşağı sanatçıları tarafından daha farklı şekilde ele alınmış ve evrensellik anlayışı biraz daha millileştirilmiştir.

Dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda dar bir kalıba sığdırılan sanat ortamında, Onat'ın zaman içinde sanatın toplum içindeki gelişmesine ayak uydurması, Batı kültürünü daha yakından inceleme şansına sahip olup yurda döndüğünde doğu ve batı kültür farkını birbirinden ayırmaksınız ikisi arasında bir köprü kurmayı yaşamı boyunca amaç etmiştir. Paris eğitiminin getirdiği fırsatlar ışığında sonraki dönemler için oldukça önemli eserler bırakmasına neden olmuştur. Böylelikle günümüze dek uzanan sanat gelişimine öncülük edip, kendinden sonra gelecek olan sanatçılar için yeni ufuklar açmıştır.

Paris'e giderek dönemin sosyal, kültürel, sanatsal ve teknolojik olaylarını yakından takip etme fırsatı bulan 1914 Kuşağı sanatçılarının açmış olduğu bu yoldan, kendilerinden sonraki kuşaklarda geçmiştir. Bu şekilde sanatçılar günümüz sanat ortamının oluşması ve gelişmesinde öncülük etmişlerdir.

Bu öncülükler doğrultusunda da Türk Sanatının daha da geliştirilmesi ve ileri boyuta taşınmasının sanatçıya ve sanat eğitimi alan kişilere kaldığını söyleyebiliriz. Günümüzde modern sanat hâkim olsa da bu noktaya gelmeden önce geçmişte nasıl değişimlerden geçildiği, nasıl gelişmeler gösterildiği ve Türk Sanatına girmeyi başarmış birçok sanatçı üzerinden bilimsel nitelikte araştırmalar yapılmalıdır. Yine bu konuda daha çok kaynak oluşturabilmek adına makaleler yazılmalı ve birçok önemli hakemli dergilerde yayımlanmalıdır. Sanat öğrencilerinin Türk sanatına olan ilgi ve bilgisini arttırmak adına müzeler de ve galeriler de faaliyetler yapılmalıdır. Osmanlı döneminde ki sanat ortamını ve o dönemde yapılmış olan yapıtları daha iyi anlayabilmek adına Osmanlıca 'ya dikkat çekilmelidir. Böylece Türk Sanatı hem sanat dünyası hem de izleyici tarafından daha yakından benimsenmiş ve hak ettiği değeri edinmiş olur.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Aksoy, Fahir (1986), **Çağdaş Türk Sanatı**, Sanat Çevresi, Sayı 96.

Arsal, Ogur (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, (1839 – 1924). 1. Baskı. Yapı Kredi Yayınları. Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul.

Artnet (1989), “Hoca Ali Rıza, Türk Evleri” http://www.artnet.com/artists/hoca-ali-riza/t%C3%BCrk-evleri-8MeCkYOKY49KM-RVm_8AvA2 (03.05.2018).

_____ (1989), “İbrahim Çallı, Rumeli hisarı”, Artnet (1989), <http://www.artnet.com/artists/ibrahim-%C3%A7alli/rumeli-hisar%C4%B1pyUr5vSzt7x9NjKrmIX4Jw2> (01.05.2018).

_____ (1989), “Feyhaman Duran, Anadolu Hisarı” http://www.artnet.com/artists/feyhamaan-duraan/anadolu-hisar%C4%B1-jyF3FpL_D6XZmbwjlL45kg2 (03.05.2018).

_____ (1989), “Feyhaman Duran, Rumeli Hisarı”, http://www.artnet.com/artists/feyhamaan-duraan/rumeli-hisari-on-the-bosphorus-Jkk8ii-yF7xRM_Hia02WEQ2 (03.05.2018).

_____ (1989), “Ali Sami Boyar Eminönü”, <http://www.artnet.com/artists/ali-sami-boyar/emin%C3%B6n%C3%BC-UNZRGaq98tWzFvcwwovsIQ2> (02.05.2018)

_____ (1989), “Ali Sami Boyar, Rumeli Hisarı”, <http://www.artnet.com/artists/ali-sami-boyar/peyzaj-e172Kak6XW5CuoK4IU-A8w2> (02.05.2018).

Avnilifij (t.y), “Hüseyin Avni Lifij, Fatih camii ve kuruçeşme hamamı”, <http://www.avnilifij.com/paint-120.html> (02.05.2018).

_____ (t.y) “Hüseyin Avni Lifij, Haliç’ten zindan hanı”, <http://www.avnilifij.com/paint-120.html> (02.05.2018)

Aygen, Burcu (2011), **Çağdaş Türk Plastik Sanatları’nda Mekân Olgusu ve Kırılma Noktaları**, Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi, T.C. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sana Dalı.

Başkan, Seyfi (1991), **19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

_____ (2000), **Sanat ve Toplum**, 2000, Çardaş Yayıncılık, Ankara.

- Berk, N ve H Gezer (1973), **50 yılında Türk Resim ve Heykeli**, İş Bankası Kültür Yayınları sayı: 123 Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, N ve K. Özsegin (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, T. İş. Bankası Kültür Yayınları Ankara.
- Berk, Nurullah ve Turani Adnan, (1981), **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.2, Tıglat Yayınları İstanbul.
- Berk, Nurullah (1964), **Eşref Üren Üstüne Varlık**, 15 Ağustos 1964 Sayı: 628.
- Biboyabifirca.blogspot (t.y), "Namık İsmail, Moda'dan Fenerbahçe'ye Bakış", <http://biboyabifirca.blogspot.com/2017/11/namk-ismail-hayat-eserleri.html> (08.05.2018).
- Buğra, Hatice Bilge (2000), **Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi**, İstanbul.
- Cezar, Mustafa (1983), **Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 yıl**, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul.
- Duben, İpek (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**, 1. Baskı, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, sf. 131, 139, 140, 141, 142, 143.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi** (1997) Cilt 2, Yem Yayınları, İstanbul.
- Edgü, Ferit (2000), **Paris Okulu ve Türk Ressamları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Edhem, Halil (1970), Çeviri: Gültekin Elibal, Elvah-ı Nakşiye, Koleksiyonu. İstanbul. Mayıs 1970.
- Erden Osman, (2012), **19'uncüyüzyıldan 1960'a kadar Türk Resim Sanatı Hakkında bilinmesi gereken her şey**, 1. Basım Nisan 2012, Boyut Matbaacılık, Tempo Dergisi Bağcılar/ İstanbul.
- Germaner, Semra (1989), **1914 Kuşağı Sanatçıları**, Antik ve Deko, S: 2 98 – 101, İstanbul.
- Giray, Kıymet (1995), **Hikmet Onat**, Yapı Kredi Yayınları. Ağustos 1995. İstanbul.
- _____ (1997), **Çallı ve Atölyesi**, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, İstanbul. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- _____ (2007), **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**, Akbank, İstanbul.
- Gören, A. Kemal (1997), **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyane Sergisi**, İstanbul: Şişli Belediyesi- İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Derneği, İstanbul.
- Güzel Sanatlar Birliği Resim Derneği, (6-20 Kasım 1976) **60. Yıl Resim Sergisi**, Taksim Sanat Galerisi, İstanbul.
- İrepoğlu, Gül (1986), **Feyhaman Duran**, Tifdruk Matbaacılık Sanayi A.Ş., İstanbul.

- İskender, Kemal (1988), **Türk Resminin Dünü, Bugünü ve Geleceği**, Gergedan 16.
- Karoğlu, Hülya (1992), **Ressam Hikmet Onat**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kazancı, Ülker vd. (2014), **Ressam Şeref Akdik**, T.C Gümüşhane Valiliği Yayınları, sayı: 16, Gümüşhane.
- Kınık (Rona), Zeynep (1992), **Namık İsmail**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Köksal, Ahmet (17 Ocak 1977), **Milliyet Sanat Dergisi, Hikmet Onat**, 11 Şubat 1977, Sayı:218
- Leblebitozu (t.y), “Claude Monet, Gündoğumu,”, <http://www.leblebitozu.com/empresyonizmin-onc-ulerinden-claude-monetin-hayati-ve-21-eseri/> (14.03.2018).
- _____ (t.y), “İbrahim Çallı, Emirgan”, <http://www.leblebitozu.com/wp-content/uploads/2015/08/%C4%B0brahim-%C3%87all%C4%B1-Emirgan.jpg> (01.05.2018).
- _____ (t.y), “Namık İsmail, Liman Kayıklar”, <http://www.leblebitozu.com/namik-ismailin-eserleri-ve-hayati/> (02.05.2018).
- _____ (t.y), “Mehmet Ruhi Arel, Manzara”, <http://www.leblebitozu.com/20-unlu-turk-ressamin-manzara-resimleri/> (03.05.2018).
- “94’lük sanatçı Hikmet Onat” (18 Ocak 1976), **Milliyet Magazin**.
- Onat, Hikmet (1928), **Hikmet Onat’la Röportaj. Hakimiyet-i Milliye**, 08.06.1928.
- _____ (1976), **Hikmet Onat. Güzel Sanatlar Birliği 60. Yıl Resim Sergisi Kataloğu**, 6-20 Kasım 1976, S.28.
- _____ (1977), **Hikmet Onat 95**, Hikmet Onat ve Eserleri. Akbank’ın Bir Kültür Hizmeti, Apa Ofset Basımevi. 1977.
- Özpinar, Yasemin (2007), **1883_1925 Yılları Arasında Paris’te Eğitim Alan Türk Ressam ve Yayıncıların Analizi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Peramüzesiblog (t.y), “Osman Hamdi Bey, İki Müzisyen Kız”, <https://blog.peramuzesi.org.tr/haftan-in-eseri/iki-muzisyen-kiz/> (14.03.2018).
- Sergirehberi (t.y), “Nazmi Ziya Güren, İstanbul Limanı”, <http://sergirehberi.com/img/work/288.jpg> (01.05.2018).
- _____ (t.y), Nazmi Ziya Güren, Taksim Meydanı”, <http://sergirehberi.com/img/work/3736.jpg>

(01.05.2018).

Serullaz, Maurice (2004), **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Yayınları, İstanbul.

Şehsuvaroğlu, Dr. Bedi N (1959), **Ressam Ali Sami Boyar, A Well Known Turkish Painter**, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul.

Şenyapılı, Önder (2011), **Resimde İzlenimcilik Yılları ve İzlenimci Ressamlar**, Odtü Yayıncılık Ankara.

Tablo.net.tr (t.y), “Halil Paşa, Yaşlı Halayık”, <http://www.tablo.net.tr/detay.asp?uid=107&title=Halil-Pasa> (14.03.2018).

Tarihnotları (t.y), “Mehmet Ruhi Arel, Erenköy”, <https://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2011/10/ruhiarelerenkoy.jpg> (03.05.2018).

Tansuğ, Sezer (1991), **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul.

_____ (1992), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

_____ (2012), **Çağdaş Türk Sanatı**, 9.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Turanî, Adnan (1971), **Dünya Sanat Tarihi**, İş Bankası Yayınları, Ankara.

_____ (2014), **Dünya Sanat Tarihi**, 18. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Vesaire (2014), “Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Oduncu”, <https://vesaire.org/seker-ahmet-pasanin-bir-resmi-ustune/> (14.03.2018).

ÖZGEÇMİŞ

Murat ASLAN, 07.09.1988 tarihinde Artvin İli Borçka İlçesi'nde doğdu. 1996 yılında Namık Kemal İlkokulu'nu; 2004 yılında Namık Kemal Ortaokulu'nu; 2008 yılında Affan Kitapçı Oğlu Lisesi'ni; 2009 yılında da Karadeniz Teknik Üniversitesi – Güzel Sanat Fakültesi, Resim Bölümü'nü bitirdi. 2013 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalında yüksek lisans programına başladı. 2015 - 2016 yılında Institut Supérieur des Beaux-Arts de Franche – Comte Erasmus Programı katıldı.

2009- 2015 yılları arasında; 2010-2011-2012, Akçaabat Belediyesi Öğrenci Karma Sergisi, 2011 Karşıyaka Belediyesi 1. Uluslararası İzmir sanat Bienali Gönüllü, 2012 Trabzon Belediyesi “Mutluluğun Resim için 1 Resim Engelliler” Özgün Baskı Yardım Sergisi, 2013 Akçaabat Belediyesi 1. Geleneksel “Estamp” K.T.Ü GSF Sergi, 2013, Kadıköy Belediyesi 1. Geleneksel “Barış” Şirket-i Hayriye Sergi, 2013, Marmara Üniversitesi GSF 6. Uluslararası Öğrenci Trienali “Noktaları Birleştirelim” sergisi, 2013 K.T.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi, “Diploma Projeleri” Sergisi, 2015, Wolfram Richter ile “Mimari Mekânda Eskiz Yapmak” K.T.Ü GSF Sergi gibi karma sergilere katıldı.

ASLAN, bekâr olup İngilizce bilmektedir.