



**EUGÉNE DELACROIX'NİN ESERLERİNİN ARAŞTIRICI SANAT
ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Evin ELMASCAN

Kütahya - 2018

T.C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**EUGÈNE DELACROIX'NİN ESERLERİNİN ARAŞTIRICI SANAT
ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ**

Hazırlayan
Evin ELMASCAN

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Selda MANT MENAY

Kütahya – 2018

Kabul ve Onay

Evin ELMASCAN'nın hazırladığı "Eugène Delacroix'nın Eserlerinin Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Değerlendirilmesi" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

...../...../2018

| Tez Jürisi | İmza | |
|--------------------------------------|-------|-----|
| | Kabul | Red |
| Doç. Dr. Selda MANT MENAY (Danışman) | | |
| Yrd. Doç. Dr. İrfan DÖNMEZ | | |
| Yrd. Doç. Selma ŞAHİN | | |

Doç. Dr. Ayhan KAHRAMAN
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Eugéne Delacroix’nın Eserlerinin Araştırıcı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Değerlendirilmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2018

Evin ELMASCAN



Özgeçmiş

1985 yılında Suruç'ta doğdu. 2003 yılında Şanlıurfa Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun oldu. 2008 yılında DPÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne girdi 2012 yılında mezun oldu. 2012 yılında Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans programına girdi ve öğrenimine halen devam etmektedir.

Resim Dalında Almış Olduğu Ödüller ve Sergilemeler:

- 2011 yılında 8. Kahramanmaraş Sütçüimam Üniversitesi Resim Yarışması Sergileme
- 2012 yılında 9. Kahramanmaraş Sütçüimam Üniversitesi Resim Yarışması Sergileme
- 2012 yılında Kültürlerarası Resim Kampı Yarışması Sergileme (2 ayrı eser için)
- 2012 yılında 3.Söbütay Özer Resim Yarışması Sergileme
- 2013 yılında "II. Türkiye Geneli TAD Resim yarışması" Aydın Türk Amerikan Koleji Mansiyon
- 2013 yılında "11. Geleneksel Bahattin Tatış" İzmir Özel Türk Koleji Resim Yarışması 3.lük Ödülü+2 ayrı eser için sergileme
- 2013 yılında 10. Kahramanmaraş Sütçüimam Üniversitesi Resim Yarışması Sergileme

Kişisel Sergileri:

- 2010 Şanlıurfa Belediyesi Sergi Salonu Kişisel Resim Sergisi

Katıldığı Karma Sergiler:

- 2010 İl Kültür Turizm Müdürlüğü Karma Resim Sergisi (Kütahya)
- 2011 Evliya Çelebi Resim Sergisi (Kütahya)
- 2011 Resim Bölümü 4.Sınıf Öğrencileri Karma Özgün Baskı Sergisi Dumlupınar Üniversitesi GSF Sergi Salonu (Kütahya)
- 2012 Ankara Resim Heykel Müzesi Karma Özgün Baskı ve Resim Sergisi
- 2012 Resim Bölümü Mezuniyet Sergisi G.S.F. Sergi Salonu I & Fuaye Alanı (Kütahya)
- 2013 KÜSAD Kütahya Kültür Sanat Derneği Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi
- 2013 Dumlupınar Üniversitesi Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Karma Resim ve Deneysel İşler Sergisi (Kütahya)
- 2013 Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Elemanları ve Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Resim Sergisi "Akdeniz" Alanya Kültür Merkezi / Alanya - Antalya

ÖZET

EUGÈNE DELACROIX'NİN ESERLERİNİN ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE DEĞERLENDİRİLMESİ

ELMASCAN, Evin
Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Selda MANT MENAY
Ocak, 2018, 124 sayfa

Bu araştırma, Eugène Delacroix'ın eserlerinin, dönemin toplumsal olayları açısından, araştırıcı sanat eleştirisi yöntemine göre incelenmesini içermektedir. Araştırmada Edmund Feldman'ın “araştırıcı sanat eleştirisi” yöntemi esas alınarak, beş resmin analizi yapılmıştır. Bu yöntem dört disiplinden (sanat eleştirisi, sanat tarihi, estetik, sanatsal uygulamalar) biridir. Edmund Feldman'ın araştırıcı sanat eleştirisi yöntemi; betimleme, çözümlenme, yorum ve yargı alt başlıklarından oluşmaktadır.

Araştırma tarama modelinde desenlenmiş ve bu modele dayalı nitel araştırma yöntemlerinde betimsel analiz yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Eserler plastik elemanlarının nasıl, hangi amaçlarla kullanıldığı, üslubu, kullanılan semboller ve yapıldığı dönemin toplumsal olayları göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre sanatçının eserleri, sosyal ve kültürel etmenler göz önünde bulundurularak oluşturduğu genel havayı ve toplum üzerindeki etkilerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda sanatçının etkilendiği olayların boyutlarının da gözlemlendiği bir çalışmadır. Sanatçının eserlerinde kullandığı canlı renkler ve olağanüstü hareketli kompozisyonların, duyguları ayağı kaldıracak, seyirciyi altüst edecek derecede olduğu görülmektedir. Ayrıca, eserlerinde rengin hiçbir zaman sadece araç olarak kullanılmamış olduğu anlaşılmaktadır. Resimlerinde yer alan her renk tıpkı resme hayat veren figürler ya da nesnelere gibi anlam ve duygu bütünlüğü içindedir. Sanatçı, “resim sadece göze hitap eden bir sanattır” sözü ile günümüz sanatına kadar bütün resim anlayışlarına ışık tutmuştur.

Anahtar kelimeler: Romantizm, Eugène Delacroix, Resim, Eleştiri.

ABSTRACT**THE EVALUATION EUGÈNE DELACROIX'S WORKS ACCORDING TO
INVESTIGATIVE ART CRITICISM****ELMASCAN, Evin****Master's Thesis, Department of Paint Administration****Thesis Advisor: Assoc. Dr. Selda MANT MENAY****January, 2018, 124 pages**

This research includes analyzing E.D 's works, used symbols in terms of social events of period according to investigative art criticism method. In this research five images were analyzed on the basis of Edmund Feldman 's investigative art criticism method, this method is one of four disciplines (art criticism, history of art, aesthetic, art applications). Edmund Feldman's method of investigative art criticism consists of the subtitles; description, analysis, comment and judgment.

The research was patterned on screening model and conducted using descriptive analysis in this model-based qualitative research methods. Artifacts were examined by considering how plastic elements were used for what purpose, style, symbols used and social events of the period in which they were made.

According to the results obtained in the research, artist's works reflect social and cultural factors in the general atmosphere and impact on society. At the same time it is the work of observing the dimensions of events influenced by the artist. The vivid colors and extraordinarily moving compositions that the artist uses in his works seem to be at a level that will excite emotions and audiences. It is also understood that the color in his works is never used only as a tool. Every color in his paintings is in the sense of meaning and emotion as the figures or objects that give life to the painting. Artist 's word 'the picture is only an art that appeals to the eye' has shed light on the understanding of painting until today's art.

Key Words: Romanticism, Eugène Delacroix, Picture, Criticism.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

| | |
|------------------------|-----|
| ÖZET | v |
| ABSTRACT | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| RESİMLER LİSTESİ | ix |
| KISALTMALAR | xiv |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM 18. YÜZYIL ROMANTİZM

| | |
|---|----|
| 1.1. 18. YÜZYIL ROMANTİZM 1815-1850 | 9 |
| 1.1.1. Fransa’da Romantizm 1815 – 1850 | 17 |
| 1.1.2. Romantizm ve Fransız Devrimi | 23 |
| 1.1.3. Romantiklere Göre Sanat | 24 |
| 1.1.4. Kara Romantizm | 25 |
| 1.1.5. Politika ve Mesenlik | 26 |
| 1.2. 18. YÜZYILDA FRANSA’NIN SOSYO-KÜLTÜREL ÖZELLİKLERİ | 9 |
| 1.3. 1789 İHTİLALİNDEN SONRA AVRUPA | 27 |

İKİNCİ BÖLÜM FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX

| | |
|---|----|
| 2.1. EUGÈNE DELACROIX’NIN YAŞAMI | 31 |
| 2.2. EUGÈNE DELACROIX’NIN KİŞİLİĞİ | 34 |
| 2.3. EUGÈNE DELACROIX’NIN SANAT ANLAYIŞI | 38 |
| 2.3.1. Eugène Delacroix’nın Resimlerinde Renk | 42 |
| 2.3.2. Etkilendiği Sanatçılar | 50 |
| 2.3.3. Delacroix ve Halil Şerif Paşa | 61 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM EUGÈNE DELACROIX’NIN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

| | |
|--|----|
| 3.1. DELACROIX’NIN RESİMLERİ ÜZERİNE YAPILAN ELEŞTİRİLER VE ANALİZLER | 64 |
| 3.2. FELDMAN’IN ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİ | 77 |

**3.3. EUGÈNE DELACROIX’NİN ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ
YÖNTEMİNE GÖRE RESİMLERİNİN ANALİZİ 81**

- 3.3.1. Eugène Delacroix’nın “ Dante’nin Kayığı ” Adlı Eserinin Analizi 81
3.3.2. Eugène Delacroix’nın “Sakız Adası’nda Katliam ” Adlı Eserinin Analizi 85
3.3.3. Eugène Delacroix’nın “Sardanapal’ın Ölümü ” Adlı Eserinin Analizi 92
3.3.4. Eugène Delacroix’nın “ Cezayirli Kadınlar ” Adlı Eserinin Analizi 102
3.3.5. Eugène Delacroix’nın “Yunanistan’daki Missolonghi Harabeleri” Adlı
Eserinin Analizi 110

SONUÇ VE ÖNERİLER 115**KAYNAKÇA 118****DİZİN 124**

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

| | |
|---|----|
| Resim 1.1: Eugène Delacroix, Odalisque (Odalık), 1857, T.Ü.Y.B., 35,5 x 30,5 cm., Private Collection | 14 |
| Resim 1.2: Jacques-Louis David, <i>Horashların Yemini</i> , 1784-85, T.Ü.Y.B., 330x425 cm., Louvre Müzesi, Paris. | 15 |
| Resim 1.3: William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, 1844, T.Ü.Y.B., 91 x 122 cm., Tate Gallery, Londra. | 16 |
| Resim 1.4: Savaş Yelkenlisi Temeraire Son Yolculuğunda, 1838, 91 x 122 cm., T.Ü.Y.B., National Gallery / London - İngiltere | 16 |
| Resim 1.5: Gaspar David Fredrich, “Deniz Kenarında Keşiş” | 17 |
| Resim 1.6: Gericault, Theodore, “Fırtınada At”, 1821, 49x60 cm. | 18 |
| Resim 1.7: Gericault, Theodore, “Savaşan Subay”, 1812, 292x194 cm., T.Ü.Y.B., Musée du Louvre / Paris – Fransa. | 19 |
| Resim 1.8: Géricault, Yaralı Süvari, 1814, İsviçreli Muhafızlar ve Yaralı Usta | 19 |
| Resim 1.9: 1819, Lithograph, 393x330x362 mm. Musée du Louvre, Paris. | 20 |
| Resim 1.10: Homeros’un Tanrılaştırılması, 1827, 515 x 386 cm., T.Ü.Y.B., Musee du Louvre / Paris - Fransa. | 21 |
| Resim 1.11: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Türk Hamamı (Bain Turc), 1859, Louvre, Paris, ‘Küçük Banyo’, 1828, T.Ü.Y.B., Jean-Auguste-Dominique Ingres, ‘Venus’, 1848, Tuval Üzerine Yağlıboya | 22 |
| Resim 1.12: Francisco Goya, Savaşın felaketleri dizisi (38. plaka) Barbarca! Asitoyma ve Aquatint, 1810-14, Francisco Goya, Savaşın felaketleri dizisi (36. plaka) Ne bu! Asitoyma ve Aquatint, 1810-14, 15.5x20.5 | 26 |
| Resim 1.13: Eugène Delacroix, Kendi Portresi, Galleria delgi Uffizi, Floransa | 27 |
| Resim 1.14: Jacques-Louis David. “Sabinlerin Kaçırılışı” 1799. Tuval Üzerine Yağlıboya | 29 |
| Resim 2.1: Deli bir kadın, c. 1822, T.Ü.Y.B., 41 x 33 cm, Musée des Beaux-Arts, Orléans | 32 |
| Resim 2.2: Louis-Auguste Schwiter, 1826-27, T.Ü.Y.B., 218 x 144 cm., National Gallery, London | 39 |

| | |
|---|----|
| Resim 2.3: Nicolò Paganini | 39 |
| Resim 2.4: Paganini'nin Portresi, 1831. | 40 |
| Resim 2.5: Frédéric Chopin, 1838, T.Ü.Y.B., 45,7 x 37,5 cm, Musée du Louvre, Paris..... | 40 |
| Resim 2.6: George Sand, George Sand, 1838, T.Ü.Y.B., 79 x 57 cm Ordrupgaardsamlingen, Ordrupgaard | 41 |
| Resim 2.7: Fas Sultanı ve onun Entourage, 1845, T.Ü.Y.B., 384 x 343 cm., Musée des Augustins, Toulouse | 42 |
| Resim 2.8: Fırtına Tarafından Korkmuş Bir At , 1824, Suluboya, 240 x 320 mm., Szépművészeti Múzeum, Budapest..... | 45 |
| Resim 2.9: Faslı Bir At, 1855, T.Ü.Y.B., 56 x 47 cm., The Hermitage, St. Petersburg | 45 |
| Resim 2.10: Aslan Avı, 1854, T.Ü.Y.B., 86 x 115 cm, Musée d'Orsay, Paris. | 46 |
| Resim 2.11: Fas Aslan Avı, 1854, T.Ü.Y.B., 74 x 92 cm., The Hermitage, St. Petersburg | 46 |
| Resim 2.12: Delacroix 'Aslan Avı', 1855. | 47 |
| Resim 2.13: Annesiyle Oynayan Genç Kaplan, 1830, T.Ü.Y.B., 131x 194,5 cm, Musée du Louvre, Paris | 48 |
| Resim 2.14: Kaplan Avı, 1854, T.Ü.Y.B., 74 x 92 cm, Musée du Louvre, Paris | 48 |
| Resim 2.15: Papağanlı Kadın, 1827, T.Ü.Y.B., 24,5 x 32,5 cm., Musée des Beaux-Arts, Lyon | 49 |
| Resim 2.16: John Constable, Saman Arabası, 1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x185 cm., Ulusal Galeri, Londra..... | 51 |
| Resim 2.17: "Fas'ta Yahudi Düğünü", 1839, T.Ü.Y.B., 105x140 cm.,Musée du Louvre, Paris..... | 52 |
| Resim 2.18: Yakup'un Melekle Savaşı,1856/61, 714x485 cm, Yağlıboya, Saint-Sulpice / Paris – France, Yakup'un Melekle Savaşı (Detay) | 53 |
| Resim 2.19: Taillebourg Savaşı, taslak, 1834-35, T.Ü.Y.B., 53 x 66,5 cm, Musée du Louvre, Paris | 54 |
| Resim 2.20: <i>Konstantinopolis'in Haçlılar Tarafından Alınışı</i> , 1840, T.Ü.Y., 410 x 498 cm., Musée du Louvre, Paris, <i>Konstantinopolis'in Haçlılar Tarafından Alınışı Detay</i> , 1840, T.Ü.Y.B., Musée du Louvre, Paris. | 54 |

| | |
|--|----|
| Resim 2.21: Eugène Delacroix, Bourbon Sarayı, Milli Takımı Kütüphane Mevzuatının Kubbesi | 55 |
| Resim 2.22: Pietà, c. 1850, T.Ü.Y.B., 35 x 27 cm., Nasjonalgalleriet, Oslo | 55 |
| Resim 2.23: Pitonu Katleden Apollo, 1850, 800 x 750 cm., Musée du Louvre / Paris – Fransa, Pitonu Katleden Apollo (detay), 1850-51, Oil On Mounted Canvas, Musée du Louvre, Paris. | 56 |
| Resim 2.24: Margarete in Church, 1828, Lithograph, 260 x 220 mm. Bibliotheque de l'École des Beaux-Arts, Paris..... | 57 |
| Resim 2.25: Faust Trying to Seduce Margarete (detail), 1828, Lithograph, Musée, Eugène Delacroix, Paris. | 57 |
| Resim 2.26: Margarete ile Faust Cezaevinde (detay), Margarete ile Faust Cezaevinde (detay), 1828, Lithograph, Musée Eugène Delacroix, Paris. | 58 |
| Resim 2.27: Ophelia'nın Ölümü, 1843, Lithograph, 181 x 255mm. Musée Eugène Delacroix, Paris. | 59 |
| Resim 2.28: Goethe'nin Faust için İllüstrasyon, 1825-27, Pencil on beige paper, 225 x 295 mm., Musée du Louvre, Paris. | 59 |
| Resim 2.29: Hamlet ve Horatio Mezarlıkta, 1843, Lithograph, 283 x 214 mm., Bibliothèque Nationale, Paris | 60 |
| Resim 2.30: Lüttich Piskoposu'nun Öldürülmesi, 1827, 89 x 119 cm., T. Ü. Y.B., Musée du Louvre / Paris - Fransa | 61 |
| Resim 2.31: Tımarhane İçinde Tasso, 1839, T.Ü.Y.B., 60x50 cm., Private Collection | 62 |
| Resim 3.1: Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, T.Ü.Y.B. 260x325 cm. Paris Loure Müzesi. | 66 |
| Resim 3.2: Fransız Senatosunun Koridorunda Bulunan, Heykелci Theodore Doriot'un Yaptığı Mariana Büstü | 68 |
| Resim 3.3: Fransız Cumhuriyetinin Temel Felsefesi (Özgürlük-Eşitlik-Kardeşlik) İlkesinin Belirtildiği Mariana Figürlü logo. | 68 |
| Resim 3.4: Fransız Posta İdaresinin Mariana Figürlü Eski ve Yeni Posta Pulları | 69 |
| Resim 3.5: Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, T.Ü.Y.B. 260x325 cm. Paris Loure Müzesi, Liberty Leading the People (detail), Bayrak, Detay. | 70 |
| Resim 3.6: Dışavurumcu Gökyüzü, Detay | 71 |

| | |
|--|-----|
| Resim 3.7: Özgürlük Figürünün Ayağı, Detay, Gölgeler, Detay. | 72 |
| Resim 3.8: Medusa'nın Salı için Taslak, Özel Koleksiyon , “Medusa”nın Salı için Eskiz, 1818, Musée du Louvre, Paris. | 73 |
| Resim 3.9: Théodore Géricault, Medusa'nın Salı, 1819, T.Ü.Y.B., 491x716 cm. Loure Müzesi, Paris, Fransa | 74 |
| Resim 3.10: Vik Muniz, Medusa'nın Salı (Çikolata Resimleri), 1999, Cibachrome. İki Parça: 177,8x254 cm. Vik Muniz/VAGA, New York | 76 |
| Resim 3.11: Eugène Delacroix. ‘Susuzluğu Gidermek’, 1825, Tuval Üzeri Yağlıboya, | 76 |
| Resim 3.12: Jean Louis André Théodore Géricault, “Demircinin Sanı”. 1814. Tuval Üzeri Yağlıboya. | 77 |
| Resim 3.13: Eugène Delacroix, Dante'nin Kayığı, 1822, T.Ü.Y.B. 189x246 cm. | 81 |
| Resim 3.14: Sakız Adasında Katliam, 1824, T.Ü.Y.B., 419 x 354 cm., Musée du Louvre, Paris. | 86 |
| Resim 3.15: Sakız Adasında Katliam (detay), 1824, T.Ü.Y.B., Musée du Louvre, Paris. | 87 |
| Resim 3.16: Delacroix, ‘Sakız Adasında Katliam’,1824. | 89 |
| Resim 3.17: Gros, Bonaparte Vebalı Jaffa'yı Ziyaret Ederken, 1804. | 90 |
| Resim 3.18: Sakız Katliamı, 1820s, Kağıt Üzerine Suluboya, 338 x 300 mm., Musée du Louvre, Paris | 91 |
| Resim 3.19: Sardanapal'in Ölümü, 1827, 395 x 496 cm., T.Ü.Y.B. Musée du Louvre - Paris, Fransa. | 93 |
| Resim 3.20: Sardanapal'in Ölümü (Etüd), 1827, 40 x 28 cm., Pastel, Musée du Louvre / Paris – Fransa, Sardanapal'in Ölümü (Etüd), 43 x 58 cm., Pastel, Musée du Louvre / Paris – Fransa..... | 96 |
| Resim 3.21: Sardanapal'in Ölümü (Detay). | 98 |
| Resim 3.22: Sardanapal'in Ölümü (detay), 1827, T.Ü.Y.B., Musée du Louvre, Paris..... | 100 |
| Resim 3.23: Sardanapal'in Ölümü (Etüd) | 101 |
| Resim 3.24: Eugène Delacroix, “Cezayirli Kadınlar”, 1834, T.Ü.Y.B. 189x246 cm. Louvre, Paris | 103 |
| Resim 3.25: Cezayirli Kadınlar (detay), 1834, T.Ü.Y.B., Musée du Louvre, Paris | 105 |

- Resim 3.26:** Cezayir 'li Kadınlar (Etüd), 10 x 13 cm., Karton Üzeri Suluboya, Musée du Louvre / Paris – Fransa 106
- Resim 3.27:** Mounay Ben Sultan, 1832, Grafit Üzerine Suluboya, 107 x 138 mm, Musée du Louvre, Paris..... 107
- Resim 3.28:** Faslı Kadınlar, 1832, Suluboya, Musée Condé, Chantilly 108
- Resim 3.29:** Eugène Delacroix, Yunanistan'daki Missolonghi Harabeleri, 1838, T.Ü.Y.B., 81 x 56 cm. Musée des Beaux-Arts / Bordeaux - Fransa 110



KISALTMALAR

TÜYB Tuval Üzerine Yağlı Boya





TEZ METNİ

GİRİŞ

Problem

Eugéne Delacroix 17. ve 18. yüzyılda Fransa’da yaşayan, dönemin diğer sanatçılarna göre yaptığı resimlerle, o dönemde yaşadığı olaylar ve resimlerinde kullandığı sembollerle çağa damgasını vuran, döneminin diğer sanatçılarından belirgin bir şekilde ayrılan bir sanatçıdır. Resim sanatının en üretken ve etkili ressamlarından biridir.

Ressamın eserlerinde şatafattan çok hareket ve ihtiras görülür. O, resimlerinde dalgalanan bayrakları, borazan seslerini, kahramanların candan atılışlarını tıpkı şairlerin yaptığı gibi canlandırmayı unutmaz. Şair ve tarihçi yönleriyle Delacroix, XIX. yüzyılın en büyük sanatçısıdır (Kaptan, 1975: 7).

19. y.y Romantizm’inde “ideal”, saf akılcı ve materyalist terimlerle değerlendirilmeyen veya belirlenemeyen özgün bireysel deneyimlerin ifadesidir. Romantizm aynı zamanda sanatı, onun topluma, özellikle burjuva toplumunun “yararı”na ilişkin faydacı yaklaşımdan kurtarma çabası olarak da anlaşılmaktadır. Romantizm, insanların yaşam deneyimlerini ve bu yönlerini bütünüyle içine almaktadır. Genellikle insanın içinde yaşadığı hem geçiciliği hem de gerçek manevi özelliğiyle tanınmaktadır (Little, 2008: 73).

Claude Roger – Marx bir yazısında Delacroix’nin “En büyük sanat eleştiricisi” olduğunu, sanatında ortaya koyduğu birçok denemelerinde olduğu kadar, devri içindeki, hatta kendisinden önceki resamlara dair yargılarında hiçbir zaman yanılmadığını belirtmektedir. Gerçekten eleştiri alanında kalemını fırçası kadar istek ve başarıyla kullanan Delacroix için yazmak, çalışmalarını sırasında etkisi altında kaldığı kendi düşüncelerini açıklamaya yaramıştır. Ama gene de biliyordu ki, sanatın tekniği nutuklarla ya da sitemlerle değil, ancak paleti elden bırakmamakla gelişebilmektedir. Delacroix, konularıyla toplumun bir tel gibi gerilmiş olan sinirlerini ihtizaza getirmesini bilmiştir. Bu durum romantik devrin bir özelliğidir (Kaptan, 1975: 5).

1828 yılında Delacroix, Goethe’nin Faust’u için 19 tane gravür hazırlamıştır. 1830 da Fransız İhtilâli 28, 29, 30 Temmuz günleri ömrünün üç başarılı günü

sayılmıştır. Sanatçılar da seslerini baş kaldıran halkın sesine katarak, X. Charles'ın beceriksiz idaresine karşı durmuşlardır. Yeni Hükümet Delacroix'dan iki tablo istemiştir. Fakat sanatçı 29 Temmuz sahneleriyle hala heyecan içindedir. O, sokak barikatları üstünde yükselen Hürriyet adlı tabloyu yapmayı tercih etmiştir. Bu resim İngiliz resmi etkisinde yaptığı son resimdir (Kaptan, 1975: 9).

Delacroix'nın sanatında göze çarpan özellik yaratma'dır. Birçok yıl tabiat karşısında etütler yaptıktan sonra sanatçı modeli ortadan kaldırmış, hemen bütün eserlerini hayalinden yaratmıştır. Bundan ötürü Delacroix'ya lirik romantik denmiştir (Kaptan, 1975: 9).

Onun resimsel olarak konuyu yansıtırma tarzı ve konuyu hayal gücüyle işleme tarzı arasında büyük bir bağ vardır. Delacroix'nın tabloları detaylardan arınmış hızlı fırça darbeleri ve renkle kendini gösteren çoğu zaman tamamlanmamış olmakla eleştirilen tablolardır (Akkaya, 2010: 54).

İnançlı bir devrimci olan Delacroix 1863'te vefat ederken ardında 800'ü aşkın resim ve büyük formatlı duvar resmi ile 6000'den fazla desenle eskiz bırakmıştır (Batur, 2012: 155). 19. yüzyıl resim sanatının en üretken ve etkili ressamlarından biridir. Sanat kuramı üzerine kaleme aldığı çok sayıda yazıda ve sanat güncesinde sanatın hiç bir zaman eskimeyecek olan güzellik idealine yönelmesi gerektiğini yazmış, sanatçıyı sanatçı yapan iki şeyin tutku ve hayal gücü olduğunu savunmuştur (Krausse, 2005: 61).

Yapılan Araştırmalar

18. yüzyılda Fransa, Romantizm, Eugène Delacroix, sosyal gerçeklik olgular gibi yapılan araştırmalar bulunmaktadır. Sanat tarihi alanında (Akkaya, 2010), resim alanında (Uysal, 2013; Cingöz, 2008) gibi araştırmalar bulunmaktadır. Bu araştırmalar aşağıda özetlenmiştir.

Akkaya, (2010), "Delacroix'nın Sanatına Kaynaklık Eden Metinler ve Bir Temsil Sorunu" isimli araştırmasında; XIX. yüzyıl Romantik ressamlarından Delacroix'nın iki eserine uygun görülmüş üç farklı ismi temel alınarak ikonografik bir sorunsalın çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Temel olarak üç farklı konu üzerinde durulacaktır: Aziz George ve Prenses, Persus ve Andromeda, Aristo'nun Orlando Furioso eserindeki Ruggiero ve Angelica figürleri temasıyla ilgili örnekleri tanıtmaktadır. Dini mitolojik ve edebi figürlerin ikonografik paralellik ve zıtlıklarının

sanatçının eserlerine yansımaları sonucu eserlerin ve isimlendirilmelerindeki sorunların çözümlenmesi incelenmiştir.

Uysal, (2013), “Delacroix’nın Resim Sanatındaki Yeri ve Yapıtlarından Olan Halka Önderlik Eden Özgürlük Adlı Yağlı Boya Resmin Yaratımındaki Sosyal Gerçeklik Olguları” isimli araştırmasında; Delacroix’nın yaşadığı dönemdeki sanatsal ve sosyal gerçeklik olguları ele alınmıştır. Fransa’da İmparatorluğun bitimiyle 1848 yılları arasında gelişen siyasi ihtilal aynı zamanda Avrupalıların duygu ve düşüncelerini de derinden etkileyen bir ihtilaldir. Fransız Devrimi’nin hararetle geçmesi özellikle sanatı ve sanatçıları çok etkilemiştir. Fransız ve 1830 Temmuz Devrim’inin rüzgârından etkilenmiş, çok güçlü olmayan bedeniyle, kabuğuna çekilmek yerine resim çalışmalarıyla o yıllarda toplumda sığınağına var olduğunu kanıtlamıştır. Bunun da en büyük kanıtı “Halka Önderlik Eden Özgürlük” tablosudur. Tablosunda devrimi tekrar yaşamış, tüm hassasiyeti ve lirik fırçasıyla gözler önüne sermiş, kullandığı figürlerle de o süreci ne kadar içinde yaşadığını incelemiştir.

Cingöz, (2008), “Gericault, Goya ve Delacroix’nın Resimlerindeki Romantik Yaklaşımın İrdelenmesi” isimli araştırmasında; 19.yy. Avrupa’da başlangıcı, ortası ve sonu devrim olan bir çağdır. Toplumsal ve siyasi olaylar, endüstriyel ve kültürel devrim, işçilerin, kadınların, yerlilerin özgürlük ve eşitlik arayışı söz konusudur. Bu çağ aynı zamanda modernleşmenin ve büyük ekonomik-siyasi güçler arasında birleşme çağıdır. Sanata da, dönemin huzursuzluğu ile değişim, modernleşme, başkaldırı ve otoritenin yeni tarifi gibi özellikleri damga vurur. Avrupa tarihinde ilk kez, resim heykel ve yeni üretim medyası (litografi, ağaç baskı ve fotoğraf) demokrasi ve hâkimiyet araçları olarak yer almıştır. 19.yy.ın başında, sanat demokratikleşir. Kilise ve devlet gibi onu kontrol eden kurumların dışına çıkar sanatçılar ve kapitalist modernleşmeye direnç başlamıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada amaç, sanat eğitimcisi Edmund Feldman’ın “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi ışığında, Eugène Delacroix’nın eserlerinin betimleme, çözümlenme, yorum ve yargı alt başlıkları ile incelenmesidir. Sanat eseri üzerinde yapılan her incelemede olduğu gibi, yorum kısmı kişiden kişiye değişkenlik göstereceği için öznelidir. Yorum kısmında yer alan değerlendirmeler mantıklı bir şekilde, eserlerin

birçok yönünü irdeleyip açığa çıkaracak, okuyucuya geniş bir bakış açısı kazandıracak biçimde hazırlanmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Önemi

Delacroix isyankâr bir romantik olarak tanınır. Romantik nesildeki birçok sanatçı gibi tanınmak kabul görmek ister ama kariyeri boyunca radikal bir estetik anlayışla toplumun beğenisini uzlaştırma savaşı vermek zorunda kalmıştır (Cingöz, 2008: 18).

Yaptığı resimlerle çağdaşlarına fark atan Delacroix, Romantizm resim türünün öncülerindedir. Eugène Delacroix, resimlerinde yaşadığı dönemi yansıtmaları ve yaşanan toplumsal ve siyasi olayları betimleyerek resme katkılarıyla hafızalarda yer etmiş bir ressamdır. Bu araştırma, konusu itibariyle, toplumsal ve siyasi olayların nasıl betimlendiği, sembollerle birlikte nasıl harmanlandığı ve Delacroix'nın izleyiciye vermek istediği mesaj ile ilgilidir. Araştırmada varılmak istenen amaca hizmet edecek en karakteristik örnekler seçilmiş ve figür, mekân ve toplumsal olayların olduğu yapıtlarına ağırlıklı olarak yer verilmiştir. Sanat eleştirisi, bir eseri sorgulayarak, o esere daha farklı bakmayı, algı, imge ve yaratıcılığı kullanarak eser üzerinde aydınlatıcı bilgiye ulaşmayı sağlamaktadır. Eugène Delacroix'nın resimleri de çağı belgeleme özelliği gösterdiği için, konusu itibariyle alana katkı sağlayacağı düşünüldüğünden araştırma önemlidir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma; Feldman'ın "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi ışığında, Eugène Delacroix'nın eserlerinin incelenmesi ve bu eserlerle ilgili tez, doküman vs. gibi yeterli araştırma bulunmadığından beş resim ile sınırlıdır. Bu sürece ait resimler (Dante'nin Kayığı, Sakız Adası'nda Katliam, Sardanapal'ın Ölümü, Cezayirli Kadınlar, Yunanistan'daki Missolonghi Harabeleri) ile sınırlıdır.

Tanımlar

Romantizm: Bu çalışmada romantizm sanatçıların daha kişisel ifadeleri yer almaya başlamıştır. Zengin renkler, enerjik fırça vuruşları ve dramatik, duygulu konular betimleme anlamında kullanılan terimdir.

Fransız Devrimi: 1789 Fransa Devrimi'yle doruk noktasına ulaşan toplumsal ayaklanmalar, bizzat burjuva sınıfı önderliğinde, demokrasinin yenilgisi ile Fransız ihtilali bütün dünyada parlamenter, yani halkın oyuyla kurulan yönetimlerin, burjuva sınıfının eline geçmesiyle sonuçlanan tarihi bir olayı ifade etmede kullanılan terimdir.

Sanat Eleştirisi: Bu çalışmada bir sanat eserinin tanımlanması, analiz edilmesi, değerlendirilmesi, yorumlanması, açıklanması, yargılanması ve betimleme anlamında kullanılan terimdir.

Neo-Klasik: 18. yüzyılın ikinci yarısında rokoko ve barok sanatın aşırılığına ve yapaylığına tepki olarak ortaya çıkan ve Antik Yunan ve Roma sanatının simetrisini ilke edinen ve ağır başlılığını betimleyen akım anlamında kullanılan terimdir.

Figür: Bu çalışmada figür, toplumsal yaşantıda her türlü ruh hali ve yaşayışıyla betimlenen insan anlamında kullanılan terimdir.

Mekân: Bu çalışmada mekân sanatsal bir çalışmada, insanların siyasi ve toplumsal olayları gören dış mekândan betimlenmiş karelerdir.

Yöntem

Bu araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlamaya çalışır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde belirleyebilmektir (Karasar, 2006: 79).

Bu bölümde, araştırmanın modeli, veri toplama süreci, verilerin analizi ve yorumlanması yer almaktadır.

Bu çalışmada, Eugène Delacroix'nın resimleri "Feldman'ın Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi esas alınarak incelenmiştir. "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi betimleme, çözümleme, yorum ve yargı alt başlıklarından oluşmaktadır. Bu çalışmada betimleme ve çözümleme alt başlıkları bulgular, yorum ve yargı alt başlıkları da tartışma bölümleri içinde düşünülmüştür.

Feldman'ın "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi, sanat ve sanat eğitimi alanlarında geçerliliği kabul edilmiş ve günümüzde de sıkça kullanılan bir yöntemdir.

Eserlerin yorumlanması amaçlandığından, araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli geçmişteki ya da şu andaki bir durumu var olduğu biçimiyle betimlemeyi amaçlayan bir araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2005: 77). Tarama modelinde araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, ona uygun bir biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir. Tarama araştırmacısı, nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere başvurarak, elde edeceği günlük verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumundadır (Karasar, 2005: 77).

Sanat eğitimi konusunda; önceden yazılı belgelere, bu konuda yazılmış yazılı kaynaklara başvurularak elde edilen veriler, araştırmacının gözlemleri ile bir sistem içinde yorumlanarak oluşturulmuştur. Problem, açıkça tanımlanmaya, gözlemlenmeye, kaynakların ve gözlemlerimin ışığında belirlenmeye çalışılmıştır.

Verilerin Toplanması

Araştırmada, dört disiplinden (Sanat Eleştirisi, Sanat Tarihi, Estetik, Sanatsal Uygulamalar) biri olan Sanat Eleştirisinin önemi, sanat derslerinde kullanılan bir yöntem (Feldman’ın “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi) aracılığıyla döneme ait veriler doküman incelenmesi yöntemi kullanılarak toplanmıştır. Bilgiler konularla ilgili kitap, tez ve diğer yayınlar gibi dokümanlardan elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırma tarama modelinde desenlendiğinden, araştırmada bu modele dayalı nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Feldman’ın “dört aşamalı yöntem”i kullanılarak çözümlenmeler ve yorumlar yapılmıştır.

Başından sonuna kadar tüm aşamalarında bana büyük yardımlar sağlayan, her istediğimde danışabildiğim ve bu çalışmamda bana yol gösteren, araştırmalarımı yaparken beni yüreklendiren ve bana olan inancını hep hissettiren çok sevdiğim değerli hocam (Danışmanım) Doç. Dr. Selda MANT’a en derin saygı, sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Hayatımın tek yakışıklı erkeği ve kalbimin en değerli yerinde olan benden desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve her Şeyi bırakmak istediğim anda olsun kızım canın sağolsun diyen Canım Babilom Mustafa ELMASCAN'a, canım Annem Ablam ve kardeşlerime, tezimde en çok emeği geçen her zaman bizi destekleyen, Őuan aramızdan ayrılan ama hep yanımızda hissettiğimiz Zeki İLKÖRÜCÜ' ye, Can kuşlarım Melike KÜÇÜKSU ve Derya ABANA'ya sonsuz teşekkürler.





BİRİNCİ BÖLÜM

18. YÜZYIL ROMANTİZM

1.1. 18. YÜZYILDA FRANSA’NIN SOSYO-KÜLTÜREL ÖZELLİKLERİ

Onsekizinci yüzyılın son çeyreğine girildiğinde Avrupa’daki ekonomik, toplumsal ve siyasal yapılarını çözülüp yeniden yapılanacağı 40 yıllık bir dönem başlamıştır. Söz konusu 40 yıllık dönemin sanatı ise, Yeni klasikçilik diye adlandırılır. Yeni klasikçi sanat 18. Yy. ortalarının Klasikçiliğinden pek büyük akımlar göstermez ama önemlidir. Çünkü Yeni klasikçi tutum siyasal devrimler döneminin yalnızca sanatını değil, kadın ve erkek giyiminden dine değin, yaşamda var olan her şeyi etkilemiştir (Şenyapılı, 2004: 13).

Sanat alanında olduğu gibi sosyo-politik olgular alında da, her ifade tarzında, hemen hemen her tematikte ve her teknikte, romantizmin devrimle olan eşzözlü ilişkisinin ortaya çıktığı söylenebilir: 1829 yılında, F.R.de Toreinx şöyle yazıyordu: “Romantik bayrağın üzerinde şu üç söz okundu: Siyasal, dinsel yazınsal özgürlük” (Claudon, 1988: 17).

Devrim ve devrimin tümüne ve değişik evrelerine karşı benimsenen tutum Romantik akımın ana konusudur. Olayların dönüm noktalarında Romantizm sık sık ilerici ve gerici eğilimlere bölünmektedir. Bütün Romantiklerin ortak yanı kapitalizme karşı (kimi soyluluk, kimi de halkçılık açısından) duydukları soğukluk, açgözlülüğüne Faustça, Byronca bir inanç ve “tutkuyu tutku olarak” (Stendhal) benimsemektedir (Fischer, 2005: 54-55).

Romantizm’in ortaya çıktığı çağda, demokratik-parlamentar dönemi başlatan Fransız Devrimi yaşanmış; aynı zamanda, dünyanın çehresini değiştirecek olan sanayileşme süreci başlamıştır. Ekonomik yapı, feodaliteden kapitalizme geçmiş; sosyal hareketlilik canlanmıştır. Toplumsal sınıfların yapısında da bir değişme olmuş ve burjuva ön plana çıkmıştır. Romantizm, böylesine hızlı bir sosyal/kültürel değişme döneminde, kapitalist-burjuva düzenine, yitirilmiş düşler düzenine, iş yaşamı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çekişmeli bir ayaklanma hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Romantizm’in ortaya çıkışı, ülkelere göre, farklılık göstermektedir. Onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, önce İngiltere ve Almanya’da ortaya çıkan Romantizm ondokuzuncu yüzyılda Fransa, İtalya ve İspanya’da etkin olmuştur (Büyükişleyen, Özsezgin. 1993: 80).

Romantizmde bir başkaldırı tohumu yaşıyordu; metafizik olduğu kadar toplumsal ve siyasal bir başkaldırı. Romantizmin devrimle yakın bir ilişkisi vardır: Bireyin, var olana karşı hoşnutsuzluğu, kurulu düzen içinde sıkıntısı, kutsala, sonsuza, ya da yalnızca bir başka şeye olan sevgisi nihayet somutlanmaktadır. XIX. Yüzyılın ilk yarısında iki devrimin gerçekleşmesine tanık olundu: Fransız devrimi ve sanayi devrimi. Bu iki devrim, her toplumsal hareketi, her ayaklanmayı, daha önceki yüzyılların tanımadığı özgünlükte bir olay haline getirdiler. Otoriteye karşı özgürlük, geleneğe karşı özgürlük ve bireycilik, siyasete olduğu kadar sanat ve edebiyata da uygun düşen kavramlardır. Bu kavramlar, 1848'e kadar bütün ülkelerde son derece sert tartışmalara neden olmuşlardır. Örneğin, kişilerin ve eylemlerin özgürlüğü ile ilgilidir: Fransa örnek alınarak, aşağı yukarı her yerde kölelik kaldırıldı, romantikler kişisel olarak zencilerin köleliğine karşı mücadele ettiler, güçlüklerle karşılaşırsa da hemen hemen bütün devletlerde Napolyon yasası uygulanmaya başlanmıştır. Siyasal yaşam, devletin güçleriyle yurttaşların hakları arasında ki çatışma durumuna gelmişti. Ülkelerin yönetim biçimine gelince: Birçok ulus sırayla anayasalarına kavuşmuş, bağımsızlıklarını değilse bile milliyetlerinin tanınması hakkını elde etmişlerdir. Ulus kavramı tartışmaların merkezindedir, romantik ve devrimci bir kavramdır artık (Claudon,1988: 16).

1.2. 18. YÜZYIL ROMANTİZM 1815-1850

“Romantik” sözcüğünü sıfat olarak kullanılması, ad olarak kullanımından önce başlamıştır. Başlangıçta, Fransızcada, İtalyanca *romanzesco* sözcüğünden gelen ve daha önce de 1611 yılında Cotgrave'de yer almış olan “romanesk” ile karşılaştırılmıştır. Çok sonraları mimarlık ve sanatta roman sanat uslubunu belirtmek için kullanılmasının dışında “romanesk” sözcüğü İngilizceye girmemiştir. Bu sözcüğün yerine, daha sonra bütün Avrupa kıtasına yayılan *romantic* sözcüğü kullanılmıştır (Claudon, 1988: 7).

Romantik devir köklerini İngiltere'de bulmuştur. İngiliz ressamlarında ki tabiat sevgisi, suluboya ve yağlıboya tablolarına hâkim olan esrarlı ruh, cemiyetçi fikirlerle insan sevgisi ve insan hakları gibi tezlerle birleşince, fikir hayatının merkezi haline gelen fert ruhu, sanatta romantizmi doğurmuştur (Akalin, 2008: 81).

Romantizm'in tek kalıba sığdırılabilecek bir tanımı yoktur. Çağdaş kullanımıyla ‘romantik’ kelimesi duygu ve duygusallıkla ilintilidir. Şiirsel, nostaljik, hayali aynı zamanda irasyonalizm ve delilik de akla gelir. Bu terimin alt notalarında

fantastik olan ve tutku ile realiteden kopuş, hayal gücüne dayanan yaratıcılık yatmaktadır (Cingöz, 2008: 3).

Romantizmle ortaya çıkan görüşlerin pek çoğu etkinliğini koruduğu gibi, o dönemde beliren karışıklıklar ve karşıtlıklar bugün bizim içinde geçerlidir. Romantizmin ortaya çıkışına kadar sanat, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde “uygarlığın beşiği” olarak tanımlanan Akdeniz’den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak ele alınıyordu. Romantizmle birlikte yeten, bu geleneğin kendisi değil önemi (Lynton, 2004: 13-14).

Yalnızca Alman ve Fransız değil, aynı zamanda İtalyan, İspanyol, Polonyalı, vb., “romantikler” den sık sık söz edildiği halde, *romanticists* (romantikler) deyimini ancak XIX. Yüzyılda bazı şairleri tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır (Claydon, 1988: 9).

Romantizm sanatta bir akım olup bir üslup devresi değildir. Yani arkaizm, klasik ya da barok gibi özelliklerini taşımaz romantizm anlayışında bir mimari ve süsleme üslubu mevcut değildir. Rokoko nasıl tam bir üslup değilse ve barok’a bağlı ise romantizmde çağının karışık barok, Neo-klasik üslup çemberi içindedir. Romantik bir heykel sanatı olmamıştır. Yalnız efsanevi, antik ve dini ortaçağ konularının değerlendirildiği bir anlayış olup bilhassa resimde değişik teknik değerler göstermektedir (Turanî, 1975: 112).

Romantizmin görkemini yargılamak, plastik sanatlar kadar müzik ve edebiyat alanındaki dehaların varlığını ve tüm zamanlar için dünyamızı ne denli farmalayıp kuşattığını da unutmamalıyız. Romantik duygu insanın kendi farkındalığını ve bireyselliğini keşfettiği bir varoluş biçimi olarak yeni açılımları ve dönüşümleri ile oluşumunu daima sürdürecektir (Çağlayan, 2007: 82).

Tek ve belirgin bir tarz olmaktan ziyade, akım oluşturduğu bir tavır olan Romantizm, edebiyat, felsefe, müzik ve görsel sanatlarda özneliği, içgüdüseliği ve duyguları vurgulayan bilinçli ve modern bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılda yükselen Romantik hareket, klasik sanatın kurallara bağlı kalma isteğinden kesin biçimde ayrılarak renk, kompozisyon ve formun dramatik olasılıklarına duyulan ilgiyi yeniden canlandırmıştır. Bu akım, manzara resimlerinin gelişimini de fazlasıyla etkileyerek doğanın kontrol edilemeyen güçlerini belgeleme arzularını tetiklemiştir.

Romantik sanatçılar, klasik manzara ressamlarının aktardığı ideal ırmaklar, çayırlar, mavi gökyüzü ve durgun göl görünüşleri yerine fırtınaları, sarp kayaları, uçurumları ve selleri ön plana çıkarmışlardır (Hollingsworth, 2009: 405).

Klasik uygarlığın eski temellerini sarsmak pahasına, XVIII. Yüzyıldan itibaren, hümanizma ve gücü sınırsız usu tartışma konusu yapan büyük akıma “Romantizm” adı verilmiştir. Hiçbir alan, hiçbir ülke bu akımın etkisinden kurtulamamıştır. Avrupa’da, düşünce yaşamında, felsefe, sanatlar, toplum, gelenek ve görenekler, toplumsal ya da siyasal devrimlerde çok önemli rol oynamış ve bütün bilim dallarını etkilemiştir (Claudon, 1988: 7).

Romantizm, 18. yüzyılda Avrupa’nın heyecan, coşku ve özgürlük tutkularını dile getiren akımdır. 1789 Fransa devrimi etkisini İspanya’ya dek hissettirmiştir. Her ne kadar Neo-Klasisizm Fransa’daki devrim sebebiyle daha ulusal bir atam olarak anılıyorsa da, İspanyol sanatı da benzer bir yol izlemektedir. Romantik sanatçının özgürlüğü savunmasında, sarayın, soyluların ve kilisenin sanatçıdan koruyucu elini çekmesi kadar, Fransız Devrimi’nin özgürlükçü tutumu da önemli rol oynamıştır. Dönemi etkisi altına alan Romantizm’de sanatçı doğrudan kendisine yönelmiştir. Duyguları, iç dünyası, kendi gücü onun tek kaynağıydı. Bu akımda sanatçının bireysel olarak kendini yorumladığı, kişiliğinin duygusal yanını en iyi biçimde anlattığı görülmektedir (Resim ve Heykelin Öyküsü, 2004: 66).

Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği bire bir kopyalamasında yatar- romantizm sanatçının hissetme biçimindedir. Onlar romantizmi dışarıda aradı, oysa o ancak içeride bulunabilirdi (Cingöz, 2008: II).

18. yüzyılda İtalya, sanat üstünlüğünü Fransa’ya kaptırmıştır. Birçok memleketin Roma’da Akademiler, resim okulları açmış olmalarına, her ressamın en az bir kere İtalya’ya gidip resim öğrenmesi adet hükmüne girmiş bulunmasına rağmen siyasi ve içtimai üstünlük, Fransa’yı sanatın merkezi haline getirmiştir. 18. yüzyıl, toplum hayatında burjuva sınıfının zenginleşmesiyle, saray hayatının alabildiğine gelişmesiyle daha önceki devirlerden iyice ayırmaktadır. Zevk ve sefahat, konakların döşenmesi ve süslenmesi, halıcılıktan başlayarak ev eşyasında süse ve şatafata düşkünlük bir yandan Rokoko zevkini beslemiş, öte yandan birtakım sanat kollarının gelişmesini sağlamıştır. Bu hayat tarzı, züppelik ve kişizadeliğe düşkünlük, resim ve

heykel sanatının da kendine mahsus saf güzelliğini bozarak eserlerin fazla şatafatlı olmasına, mesela günlük hayatın kişizade sınıfına ait sahnelerini canlandırırken elbise, kumaş, koltuk, kanepeler gibi eşyayı da büyük bir özenle tasvir etmeye sürüklemiştir (Güvemli, 2009: 83).

Romantizm, öznel, coşkulu duygu ve sanatsal özgürlük gibi her biri (hepsi) görsel, anlatımcı (dramatik) ve egzotik izleklere (tema) yönelik değerlere ağırlık veren bir 19. yüzyıl sanat akımıdır ve Yeni Klasikçilik (Neo Classizm) akımına tepki olarak ortaya çıkmıştır (Little, 2008: 72; Şenyapılı, 2004: 13).

Turanî, (1975: 112)'ye göre: Fransız Klasist anlayışının karşısına çıkan romantik resim akımı ise Fransa'da heyecanlı, duygulu, efsanevi, yabancı dünyaların egzotik havasını resme aktarmıştır.

Büyükışleyen ve Özsezgin'e, (1993: 80)'e göre: Romantizm duyguyu akla üstün tutan fikir akımlarının bütünüdür. Victor Hugo'nun deyişiyle ise, sanatta bir çeşit liberalizmdir ve Klasizm'in daraltıcı zincirlerine karşı, bir tepkidir. Hugo'nun dediği gibi Romantizm, sanat kurallarına, akademilere, geleneğe, burjuva zevkine bir tepki olarak doğmuş ve duyguyu ön plana çıkarmıştır.

Sanatta değer ve anlam, toplum ve siyasi sorunlarını ele alırken insan duygularını, güdülerini ve sezgilerini akılcı, kurallara dayalı bir yaklaşımın üzerinde tutmuştur. En geniş kullanımıyla "romantik" sözcüğü zihnin duygular, haller ve sezgiler gibi öznel durumlarının baskın olduğu her türlü sanat yapıtını ifade etmektedir. Her döneminin sanatının içinde "romantik" sanatı, bu genel anlamıyla biçim, strüktür veya kompozisyon kurallarının çok daha önemli olduğu Klasik sanattan ayırmak, mümkündür (Little, 2008: 72).

Delacroix Romantizm akımının önemli örneklerine imza atmıştı. Romantik sözcüğü, geçmişte şövalyelerin yaşadıkları serüvenleri öyküleyen romanlara yollama yapmaktadır. Ya da gezici saz şairlerinin (trubadurların) verdikleri gerçek haberlerin yanı sıra anlattıkları öykülere... Yani ressamlar, 'roman gibi', inanılması zor, olağandışı görsellikler yaratmaya başlamışlar. Örneğin, bin yıl önce yaşanmış bir olayı, Asur Kralının kendini, karısını ve hazinesini düşmana teslim etmemek/olmamak için yakması gibi... (Şenyapılı, 2004: 10).

Romantizm başlangıçta soyluların Klasisizmine, kural ve ölçülere, soylu biçime, içinden “günlük” konularını ayıklandığı bir öze karşı bir küçük burjuva ayaklanmasıydı. Romantik başkaldırıcular için ayrıcalıklı hiçbir konu yoktu (Resim 1.1), her şey sanat konusu olabilmektedir (Fischer, 2005: 53).

Resim 1.1: Eugène Delacroix, Odalisque (Odalık), 1857, T.Ü.Y.B., 35,5 x 30,5 cm., Private Collection



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/5/510delac.jpg>, 2017.

Geleneksel dinsel sanat, izleyicinin inancını güçlendirmek için insani duyguları en uç noktada resmetmekten kaçınmamıştı; şimdi ise Romantik sanatçılar insanlığın ortak deneyimlerini ve kendi kişiliklerini ifade etmek için acı duymayı ve mest olmayı, mazlum olmayı ve muzaffer olmayı resmetmişlerdir. Neo-Klasiklerin akılcı inançlarıyla Romantiklerin kişisel dünyaları arasındaki fark, İngiliz sanatçı ve şair William Blake’in şu sözleriyle özetleniyordu, “Yetenek düşünür ancak deha görür.” Bu yeni yaklaşım, bir yandan sanatçıya kendi özgünlüğünü ortaya koymasına için yükümlülük getirirken, diğer yandan da çağdaş sanatın gelişimi üzerinde önemli etkiler yaratmıştır (Hollingsworth, 2009: 407).

Yeni klasikçilik akımının en önemli sanatçısı olarak anılan Jacques-Louis David, toplumsal yaşamı da yönlendirmiştir. Fransız evleri, Eski Romalıların kullandıklarını andıran mobilyalarla döşenmeye başlanmıştır; Fransız erkekleri, saçlarını, Eski Romalı erkekler gibi kısa kestirmeye; Fransız kadınların, Eski Romalı kadınların giysilerine benzer giysilerle dolaşmaya ve saçlarını onlar gibi yaptırmaya (biçimlendirmeye) başlamışlardır (Şenyapılı, 2004: 14).

David, ülkesinin siyasi gidişatına müdahale eden çok az ressamdan biriydi. *Horaslıların Yemini* (Resim 1.2) adlı resmiyle 1784'te birdenbire "Devrimci Neoklasisizm" akımının önderi haline gelmiştir (Krausse, 2005: 52).

Resim 1.2: Jacques-Louis David, *Horaslıların Yemini*, 1784-85, T.Ü.Y.B., 330x425 cm., Louvre Müzesi, Paris.



Kaynak: Farthing, 2012: 260.

O dönem İngiltere’de dünyevi bir ıstırap, moda hastalığı halindeydi. Romantik resimde de aynı duygular yaşanmıştır. Sonsuzluk duygusu, bilinmeyen ülkelere duyulan özlem, insanı adeta yaşamdan uzaklaştırmıştır. İngiliz Romantizmi’nin en ünlü ressamı, William Turner’dır. Turner, Hollandalı manzara ressamlarının etkisinde kalmıştır. Daha sonraları kent resimleri yapmıştır. Onun resimlerinde, ışığın boğduğu manzaralar yer almaktadır. Yoğun ışık nesnelerin biçimini dağıtır. Denizin sisinin içinde, görünmeyen

dünyalara duyulan hasret vardır. Beyazı esas renk olarak kullanmıştır. En iyi deniz ressamıdır. “Fırtına” (Resim 1.3), “Temerler Harp Gemisi’nin Sonu” (Resim 1.4) önemli eserlerindedir (Şişman, 2006: 156).

Resim 1.3: William Turner, “Denizde Kar Fırtınası”, 1844, T.Ü.Y.B., 91 x 122 cm., Tate Gallery, Londra.



Kaynak: Gombrich, 2007: 493.

Resim 1.4: Savaş Yelkenlisi Temeraire Son Yolculuğunda, 1838, 91 x 122 cm., T.Ü.Y.B., National Gallery / London - İngiltere



Kaynak:<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=556>, 2017.

Romantiklerin eserlerinde vurguladıkları şey, en yüce sevgi eylemlerinden en acımasız gaddarlık eylemlerine kadar insan davranışlarını harekete geçiren ve aklın dizginleyemediği içgüdü ve duyguların gücüdür. Gaspar David Fredrich Romantizmin kurucularındandır. Manzara ressamıdır. Adeta doğayı şiirleştirmiştir. “Deniz Kenarında Keşiş” (Resim 1.5) isimli resminde, bir insanın doğa karşısındaki küçüklüğünü anlatmak istemiştir (Şişman, 2006: 155).

Resim 1.5: Gaspar David Fredrich, “Deniz Kenarında Keşiş”



Kaynak: <http://www.wga.hu./indeks1.html>, 2017.

1.2.1. Fransa’da Romantizm 1815 – 1850

Fransa’daki romantik ressamlardan en önemlisi Eugène Delacroix’dır. Dinamik fırça darbeleri, zengin anlatımı ve hareketli kompozisyonlarıyla döneme damgasını vurmuştur. Diğer bir önemli sanatçı da Theodore Gericault’dur. Almanya’daki Romantik akım ise Caspar David Friedrich ile hayat bulmuştur (Resim ve Heykelin Öyküsü, 2004: 70).

Fransa’da da klasisizmin yanında on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında romantizm gelişmiştir. Fakat Fransa’da romantizm Almanya’dan çok farklı yollar aramıştır. Bu ya, daha ziyade romantizme çalan bir rokoko veya klasisizmi yükselten bir renk parlamışdır, Fransızlar kendi memleketlerindeki romantizmin öncüsü olarak Delacroix (Dölakrua) (1799-1683)’yı görmüşlerdir. Dölakrua, David’in sağlam çizgi ve

desen resmine karşı rengi ön plana almış ve Fransız renk sanatının ilk büyük ustası olmuştur. Dölakrua tarihî konuları canlandırmıştır. Dante'nin kayığı tablosu Fransa'da romantizmin yolunu açmıştır (Mansel, Aslanapa,1968: 164).

19.yy.da Yaşayan ve Romantik Hareket'in kreşendosunu oluşturan üç ressam Fransa'da Théodore Géricault ve Eugène Delacroix, İspanya'da Francisco de Goya'dır. Yapıtları; başkaldırının, yaratıcılığın sınır ve kural tanımazlığının, en çarpıcı boyutuyla yaşamın, tutkunun ve ölümün dışavurumudur (Cingöz, 2008: 1).

Romantik resmin temsilcisi olan Delacroix, akademinin kesin kurallarına, Yunanlıların ve Romalıların durmadan çağrıştırılmasına, doğru çizime ve klasik heykellerin taklidine verilen aşırı öneme başkaldırmaktadır (Büyükişleyen, Özsezgin. 1993: 81).

Fransız Romantizm'inde, neşe, heyecan, yabancı egzotizm, renkçilik, belirli özelliklerdendir. Sıcak parlak renkler egemendir. Fransız Romantizm'inin yaratıcısı, Theodora Gericoult'tur. Heyecanlı konular işlemiştir. Ağzından salyalar akan, kükreyen atlar (Resim 1. 6), sürek avları, kahraman subaylar (Resim 1. 7), avcı muhafızları (Resim 1. 8), (Resim 1. 9), konularıdır. "Meduse'nin Salı" isimli eseri önemli bir çalışmasıdır (Şişman, 2006: 155).

Resim 1.6: Gericault, Theodore, "Fırtınada At", 1821, 49x60 cm.



Kaynak: Büyükgenç, 2007: 171.

Resim 1.7: Gericault, Theodore, “Savaşan Subay”, 1812, 292x194 cm., T.Ü.Y.B., Musée du Louvre / Paris – Fransa.



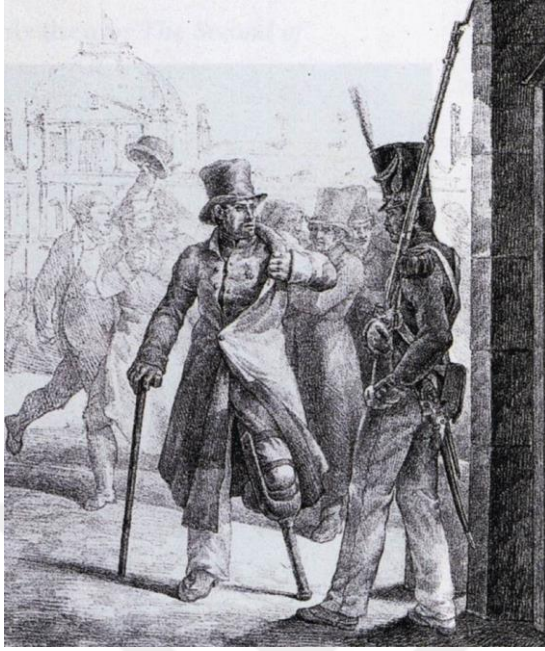
Kaynak: Claudon, 1988: 82.

Resim 1.8: Géricault, Yaralı Süvari, 1814, İsviçreli Muhafızlar ve Yaralı Usta



Kaynak: Cingöz, 2008: 10.

Resim 1.9: 1819, Lithograph, 393x330x362 mm. Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/index1.html>, 2017.

Neo-Klasik ve Romantik sanatçılar arasındaki tartışma, en açık biçimde Fransa'da yapılmıştır. Klasik geleneği sürdüren ressamlardan biri Jean-Auguste-Dominique Ingres'dir (1780-1867). Ingres'in devletten aldığı siparişler arasında, Louvre'un bir odasının tavanı için yaptığı *Homeros'un Yüceltilmesi* (Resim 1.10) adlı eser vardır. Ingres'in bu klasik temaya kattığı ciddi ve kahramansı yorumlarda, hocası David'in etkileri görülmektedir (Hollingsworth, 2009: 405).

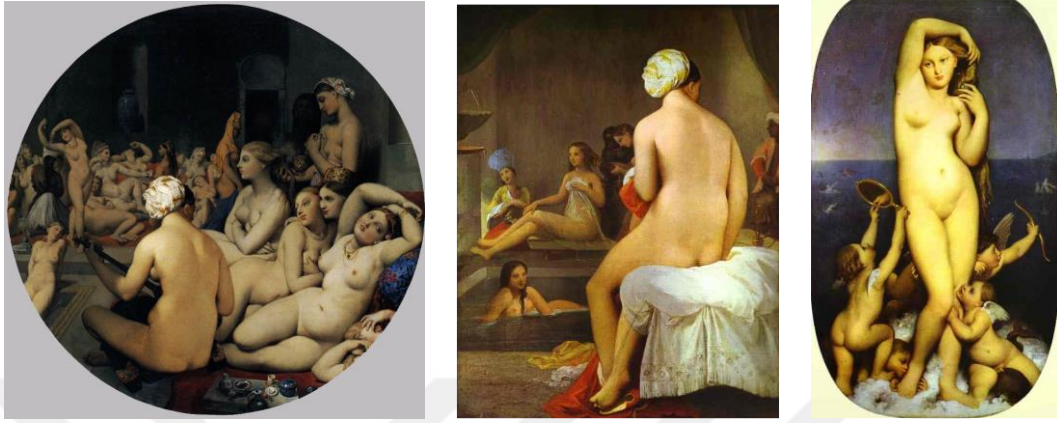
Resim 1.10: Homeros'un Tanrılaştırılması, 1827, 515 x 386 cm., T.Ü.Y.B., Musee du Louvre / Paris - Fransa.



Kaynak: <http://www.wga.hu/index1.html>, 2017.

Ingres'in Türk Hamamı adlı tablosundaki kadınlar (Resim 1.11), Raffaello'nun nü'lerinden esinlenilmiştir ve gerek Ingres'in, gerekse ondan sonraki Neo-Klasik ressamın tekniğe verdikleri önemi yansıtmaktadır. Eugène Delacroix (1798-1863) ve diğer Romantik sanatçılar, resim sanatının bambaşka bir biçimde ele almışlardır. Delacroix'nın Cezayirli Kadınlar adlı resmi, haremın tensel atmosferinin çok daha somut ve dünyevi bir betimlemesidir. Sardanapal'ın Ölümü adlı eserinde ise ışık, renk ve hareketler, savaşın dramını ön plana çıkarmakta kullanılmıştır (Hollingsworth, 2009: 407).

Resim 1.11: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Türk Hamamı (Bain Turc), 1859, Louvre, Paris, 'Küçük Banyo', 1828, T.Ü.Y.B., Jean-Auguste-Dominique Ingres, 'Venus', 1848, Tuval Üzerine Yağlıboya



Kaynak: Claudon, 1988: 44, Karayaka Aydın, 2006: 88.

Osmanlı'nın çıplak, tombul ve aşka susamış esir kadınlar ülkesi olarak gösterildiği klasik bir oryantalist yapıttır. Resmin biçimi, sahne sanki bir duvardaki ya da kapıdaki delikten gözleniyormuş izlenimi yaratırken yapıtın erotik etkisini arttırmaktadır. Bu, erkeklerin zevki için kilit altında tutulan kadınlardan çalınmış bir bakıştır (Little, 2008: 74).

Neo-klasizm sanatçı Jean-Auguste-Dominique Ingres, David'den farklı konular seçtiği görülmektedir. Sanatçı üslubun klasik ölçülerini, saflığını ve yalınlığını daha çok insan vücutlarında dile getirmeyi amaçlamıştır. Bu amaçla da yıkanan kadınları, Türk hamamını odalıkları konu almıştır. Nese, heyecan, Türk savaşları ve Hamamlar, renkçi bir üslup olarak resmedildiği görülmektedir. Bu özellikler Fransız Romantizmde Barok etkilerin devam ettiğini gösterir (Karakaya Aydın, 2006: 87-88).

Fransa'da romantizm klasisizmle birbirine karışıp bazen biri bazen diğeri üstün gelerek realizme kadar sürmüştür. Romantizmin en büyük önemi eskiden kalma sanat eserlerine ve anıtlara karşı geniş bir ilginin uyanmasını sağlamış olmasıdır (Mansel, Aslanapa,1968: 165-166).

1.2.2. Romantizm ve Fransız Devrimi

Fransız Devrimi'nin ışığında incelenmezse bazı bakımlardan Romantizm'i anlayamayız. Bununla birlikte, Romantizm'in nedeninin Fransız Devrimi olduğunu düşünmek de yanlış olur. Devrim sırasında tartışılan aynı düşünceler, yıllar önce de tartışılmıştır. Bu düşünceler kendiliklerinde ve birden bire çıkmadılar 1789 olaylarından. Yaygınlık kazanmaları için ağır bir olgunluk dönemi gerekiyordu. Devrim kurumları değiştirmeden önce insanların zihninde yer etmiştir. Ama kurumların değişmesi, düşüncelerin değişmesi ve onlar gibi dizgeleşmesi için gerekli olan ortamı hazırlamışlardır. Bastille'in alınışı, simge olarak Romantizm'in bildiğimiz kimliğini kazanmasına katkıda bulunmuştur. İşte bu nedenle "Romantizm ile Devrim arasında eşzözlü bir bağ"dan söz edilebilmektedir (Claudon,1988: 29).

Fransız Devrimi'nin anavatanında Romantizm akımı ancak şimdi yaygınlık kazanabilmiştir. O güne kadar Jacques Louis David ve akademili otoriteler resim alanında tartışmasız söz sahibiydiler. Napolyon'un düşüşü onların da nüfuzunu kırmıştır. Fransa'da Romantizm kendini özellikle konu seçiminde göstermiştir. Ülkede iktidarı yeniden ele geçirmiş olan "bakkal kılıklı adamlar"a tepki duyan genç ressamlar resimlerinde rengârenk maceralara ve uzak, egzotik ülkelere sığınmışlardır (Krausse,2005: 60).

Aristokrasinin çöküşü, Fransa'da vatanseverliğin coşmasına, doruğa çıkmasına yol açtı Vatan için can verenlerin sayısı çoğaldı. Devrim ve Napoleon döneminin kahramanları için bir anıt yapıldı. Devrim ve Napoleon döneminde kazanılan zaferlerin 558 generalin adları yazılıdır bu anıtta. Kabartma yontulardan oluşan dört ayrı düzenleme vardır Anıtın ayaklarında Vatanı için dövüşenler bu anıtle ölümsüzleştirilmiştir (Şenyapılı, 2004: 23).

Avrupa, 1789'dan 1815'e kadar savaşla yaralanmıştır. Fransa, halklara zorbaların boyunduruğundan kurtulmak ve tutucu güçleri devirmek çağrısında bulunurken, düşmanlarıyla savaşmak için müttefikler aramışlardır. Bununla birlikte, devrimci propaganda ve ayaklanma çağrısı çok uzun sürmedi daha az soylu gerekçeleri dile getiren imparatorluk savaşları düpedüz fetih savaşlarına dönüşmüşlerdir. Avrupa'da devrimci orduların harekete geçirmiş olduğu ilk coşku, dalgası bu nedenle, çabucak sona ermiştir. Bununla birlikte, devrimi izleyen ilk yıllar, Avrupa'da bir parça da olsa

aydınlanmış herkes bakışını Fransa'ya ve hâlâ özgürlüğün etkisi sayılan şeye doğru çevirmiştir (Claudon,1988: 29).

1.2.3. Romantiklere Göre Sanat

Romantiklere göre eserin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır. İngiltere'de Wordsworth, Lyrical Ballads'ın (1800) önsözünde şiiri, Şair'in duygularını dile getirmesi olarak tanımlarken, genellikle bütün romantik sanat anlayışını belirtmektedir (Moran, 2013: 101).

Hugo nasıl edebiyatta Romantizm'in başı ise, Delacroix da resimde Romantizm'in başı olmuştur. "Resim tamamıyla yankılardan ibarettir!" diyen bu renkçi ressam, klasik resmin koyu gölgelerine bir tazelik, şeffaflık getirmiştir. Devri içindeki ressamlar arasında güneş gibi parlamasının, kendisinden sonra gelen birçok ressamı arkasından çekip götürmesinin sebebini anlamak güç değildir. Paris'te Louvre müzesinin bir salonunu aydınlatan bu resimler kendisinden sonra ün almış birçok ressamlar tarafından kopya edilmiştir. Bir ressamın eserini sevmek, sonra onu kopya etmekle insan o sanatçının az - çok teknik sırlarına ortak oluyor, hem de kendisini daha iyi anlıyor. XVI'ncı yüzyılda Venedik ressamlarının, XIX'uncu yüzyılda empresyonist ressamların "Modern" sayıldıkları gibi, Delacroix'da devrinin ressamı arasında modern sayılıyor. Eğer gerçekten bir sanat değeri varsa, modern sayılan her sanatçı, bir zaman sonra klasikler safına katılmak zorundadır. Rönesans'ın devamı olan bir sanat anlayışı içinde bu büyük ressamın eserleri klasik resmin son örneklerini vermektedir (Kaptan, 1975: 3).

Bunu, ister neo-klasizmin katı kuralcılığına sınırlamalarına ve akılcılığın doğurduğu kuruluğa karşı bir tepki olarak alalım, ister burjuva kapitalist dünyanın tutumuna bir isyan sayalım, estetik bakımdan önemli olan sanatın açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir. Eser artık bir ayna olmaktan çıkmıştır ve sanatçının iç dünyasına ruhuna açılan bir pencere olmuştur. Gerçi eserde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılabilir, ama bu dış dünya sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir. Ama sanatçıyı diğer insanlardan ayıran onun fikirleri olamaz, çünkü bu fikirler sanatçının kendisine özgü olmaktan çok başkaları ile paylaştığı ya da onlardan

öğrendiği şeylerdir. Buna karşılık kendi kişisel yaşantısı, duyguları sadece ona özgü şeylerdir; takdir bunlar ve bundan ötürü eseri önemli kılan bu duygu yanıdır. Sanat duyguların dilidir. Neo-klasiklerde de sanatçı duyguları anlatır ama anlattığı duygular herkesin duyduğu ya da duyabileceği ortak duygulardır. Romantizmde sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının özel bir duyarlığa, herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır (Moran, 2013:101-102).

1.2.4. Kara Romantizm

Romantik ruh, ne düşün seçkin saygınlığına, ne de duygusal yaşamın nazik büyümesine her zaman sahiptir. Mario Praz'ın “kara romantizm” adını verdiği ve beden, ölüm ve şeytan gibi üç sözcüğün özetlediği şeyde ortaya çıkan bir yoğunlaşmaya, hastalıklı abartıya da yakalandığı olmuştur. Zevk ile acı, güzellik ile dehşet birbirine karışır; Offices Müzesinin alacakaranlığında görülen bir Denizanası başı Shelley’i büyülemiş ve onlardan sonra bütün bir romantikler kuşağı ona karanlık bir aşk adamışlar. Novalis, *Psikolojik Parçalar*’nda, zulümün gerçek kaynağının şehvet olmasının olağandışı olup olmadığını kendi kendine sorar ve şehvet, din ve zulüm arasında ilişkinin daha dikkatli incelenmemiş olmasına şaşmıştır. Baudelaire bu olağandışı bağdaşmanın büyük kuramcısı olacaktır, ama bu bağdaşmanın ilkesi ondan öncede bilinmektedir. Keats’in *Melankoliye Od*’unda “güzellik ölmelidir” düşüncesi açıklanmış ve melankolinin, güzellik ve mutlulukla bir arada bulunduğu dile getirmiştir (Claudon,1988: 26).

Belki de bu nedenle, kaynağında Hıristiyanlığa dönüş yoksa kara romantizmin tanrısı Şeytan’dır. Kara Romantizm’e değinince, Goya’yı düşünmemek olanaksızdır. Karikatürsü gerçekçiliği acımasızlığı şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı, *Savaşın Yıkımları*’ndan (Resim 1.12), *Düşlemler*’den *Krallık Portreleri*’ne kadar, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının en etkileyici tanığı yaparlar (Claudon,1988: 27).

Resim 1.12: Francisco Goya, Savaşın felaketleri dizisi (38. plaka) Barbarca! Asitoyma ve Aquatint, 1810-14, Francisco Goya, Savaşın felaketleri dizisi (36. plaka) Ne bu! Asitoyma ve Aquatint, 1810-14, 15.5x20.5

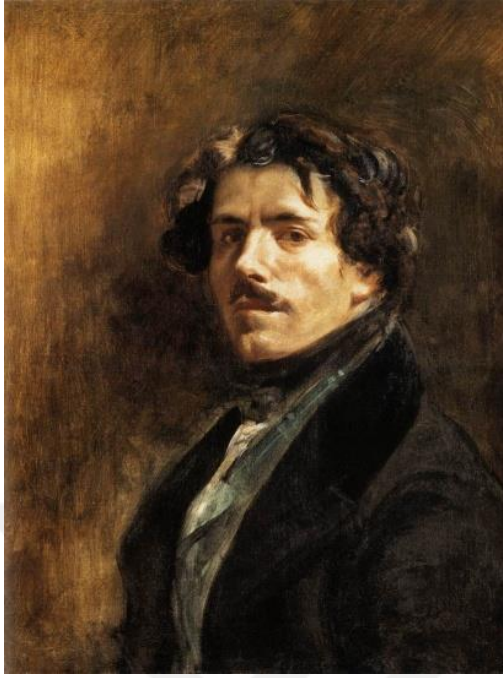


Kaynak: http://www.hayriesmer.com/yazilar_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=33, 2017.

1.2.5. Politika ve Mesenlik

Delacroix'nın yaşadığı dönemde, ilişkilerin hızla değiştirdiği Fransa'da, politika ve mesenlik girift, karmaşık bir dinamiğe sahipti. I. Louis-Philippe, tahta çıkışının anısına Halka Önderlik Eden Özgürlük'ü satın almaktadır ancak kışkırtıcı potansiyelinin farkında olduğu için resmi yıllarca gözlerden uzak bir yerde saklamıştır. Delacroix (Resim 1.13) (Otoportre: 1837) 1831'de bu resimle Légion d'honneur kazanmaktadır ama aynı zamanda devrik lider X. Charles'in da en beğendiği ressamdır. Delacroix'nın her iki taraftan da arkadaşları olan ve siyasi görüşü hep belirsiz kalmaktadır. Eserlerinin çoğuna hâkim olan geleneklere aykırı üslubu ve tezatlar içeren temalarına rağmen Delacroix, kariyeri boyunca mesen desteği almaktan hoşlanmıştır. Sardanapal'ın Ölümü (1827) dışında, erken dönem resimlerinin çoğu Musée Luxembourg tarafından satın alınmıştır. 1824'te, ilk resmi siparişini almıştır ve 1830'lu yıllardan sonra kentteki pek çok kamu binası için duvar ve taval resimleri yapmıştır (Farthing, 2012: 273).

Resim 1.13: Eugène Delacroix, Kendi Portresi, Galleria delgi Uffizi, Floransa



Kaynak: Farthing, 2012: 273

1.3. 1789 İHTİLALİNDEN SONRA AVRUPA

18. yüzyıl sonları Avrupa’ da beklenmedik gelişmeler gerçekleşmiştir. Fransa siyasi bir devrim yaşarken İngiltere endüstri üretimini artırarak Fransa’yı güçte ve etkide geçmiştir. Avrupa yaşamında, aristokrasinin söz sahibi olduğu yönetimlerde, geniş bir toplum tabanı katılım için atağa geçmiştir. Fransa’da 1789 Devrimi’yle doruk noktasına ulaşan toplumsal ayaklanmalar, bizzat burjuva sınıfı önderliğinde gerçekleşmiştir. 1830 Temmuz Devrimi ile 1848 Devrimi bir entelektüel etkinlik ve üretkenlik döneminin sonucunda oluşmuş ve aynen 1789 Devrimi’nde olduğu gibi demokrasinin yenilgisi ile sonuçlanmışlardır. Büyük devrim ile başlayan toplumun siyasallaşması olayı 19. yüzyılda sürmüş, muhafazakârlık ve milliyetçiliğin yanında liberalizm ve sosyalizm gibi iki önemli ideoloji düşünsel ortama hâkim olmuştur (Berksoy, 1998: 27-28).

1789 Fransız Devriminin beraberinde getirdiği demokratik yönetim, evrensel bir düşünce olan özgürlük kavramını hedef almıştır. Bu kavram; ancak düşünme ve ifade özgürlüğünün varlığının hissedildiği bir yönetim şekliyle anlam kazanabilecektir. Geçmiş dönemlerde bireysel özgür ifadedeki cesaretinden ötürü cezalandırılan birey,

Fransız Devrimi ve Anayasasının haklarını savunması ile daha özgür yaşam ve düşünme haklarına sahip olmuştur. Devrimi şekillendiren ve yine Devrimle patlayan entellektüel kültür, katı geleneklerden kurtulmayı hedefleyerek bireyin özgürlüğünün varlığına inanmıştır. Bu inanç beraberinde, toplumu, devleti, eğitimi ve dini akılcı çerçevede yeniden düzenlenmesini gerektirmiştir. Devrimle birlikte bilim, sanat, eğitim, hukukta sağlanan kişisel ve ulusal haklar, 18. Yy bireyini daha özgür ve güçlü yapacak imkânlarla düşünce ve uygulama olarak kapı açmıştır. Devrimin etkisinin ve içinde bulunulan toplumsal koşulların devrim sanatçısını özgürlükçü ve milliyetçi arayışlara yönelttiği, içinde bulunulan durumunun, sanatçının seçimlerinde kendi iradesini kullanmasını ve sanat yapıtlarında farklı konu içeriklerine yönelmesine neden olduğu düşünülmektedir (Karakaya Aydın, 2006: 82).

Sanat, toplumsal yapıdan ve yönetimden büyük ölçüde etkilenmiş, tarihin karanlık çağlarından, tarım kültürlerine, tarım kültürlerinden bu döneme değin, sanatın, aristokrat zümrelerin ve din kurumlarının hizmetinde ve değişen dünya görüşlerine paralel olarak, yeni biçimlere girdiği görülmüştür. Ekonominin tarıma dayandığı binlerce yıl, anıtsal sanatlar, yönetici ve din adamlarının hizmetinde olduğu halde Avrupa’da özellikle 1789 ihtilâlini izleyen yıllardan sonra, genel olarak halk kesiminin yaşamıyla ilgilenmeye yönelmiştir. Bu önemli değişiklikte, ilgi çekici olay, milletin oyuna dayanan, halk yönetiminin büyük rolü olmasıdır. Aslında 1789 Fransız ihtilâline benzer hareketler, İngiltere’de parlamentonun daha önceleri kurulmasını sağlamıştır. Hollanda’da ise 1606’da, İspanyol egemenliği sona erince halk yönetimine dayanan bir hükümet kurulmuştur. Ancak Fransız ihtilali bütün dünyada parlamenter, yani halkın oyuyla kurulan yönetimlerin, burjuva sınıfının eline geçmesiyle sonuçlanmıştır. Bu bakımdan güzel sanatların aristokrat sınıfın hizmetinden çıkıp orta sınıf halkın bünyesinde yer aldığı görülmüştür. Aynı değişim sanatta da izlenmektedir. Bir toplumun değerlerinde değişiklik olduğunda, sanatında da, bu değişiklik gözlenir. Her dönemin belirli bir karakteri vardır ve bu karakter, yapıtlar üzerinde rahatlıkla çözümlenir (Büyükişleyen, Özsezgin, 1993: 21-22).

Ancak bu değişimlerin, Devrim sanatçısını geçmişinden bağımsız bir yeniliğe ve özgürlüğe ulaştırmadığı, sanat yapıtlarında demokrasi ve milliyetçiliği savunan içeriksel anlatımların varlığı ile görülmektedir. Sanatçının yaşadığı toplumun gerçekliğinden bağımsız özgünlük ve özgürlük arayışına giremeyeceğinin tespitinde;

Neo-Klasizmin, Antik Roma ve Yunan klasik üslup ayrıntılarını (Resim 1.14) tekrardan kullanması ile yorumlanabilir (Karakaya Aydın, 2006: 83).

Resim 1.14: Jacques-Louis David. “Sabinlerin Kaçırılması” 1799. Tuval Üzerine Yaglıboya



Kaynak: Karakaya Aydın, 2006: 83.



İKİNCİ BÖLÜM

FERDINAND VICTOR EUGÈNE DELACROIX

2.1. EUGÉNE DELACROIX'NIN YAŞAMI

Delacroix, ünlü abonoscu (ince işler yapan marangoz) Riesener'le akrabalığı bulunan bir sanatçı ailenin çocuğudur. Fransız Devrimine katılmış ve bir ara Dışişleri Bakanlığı yapmış olan Charles Constant Delacroix'nın oğludur (Claudon,1988: 70; Eczacıbaşı, 1997: 438).

Bir söylentiye göre de Talleyrand'ın evlilik dışı oğludur. Çocukluğu Marsilya ile Bordeaux arasında geçmiştir. Babasının ölümü üzerine annesi Paris'e dönmüştür. Delacroix burada İmparatorluk Lisesi'ne yatılı olarak girmiştir. Okulda sağlam bir klâsik kültür aldıktan sonra, akrabası Riesener onu, David'in öğrencisi ressam Guerin'in atölyesine sokmuştur. Gericault ile tanıştı ve onunla birlikte başta Rubens ve Rembrandt'inkiler olmak üzere kuzeyli ressamların Louvre'daki bütün önemli tablolarını keşfetmiştir (Claudon,1988: 70-71).

Kanun nazarında babası büyük devlet adamı Prens Talleryand tarafından Hollanda'ya sefir tayin edilen, İhtilal Meclisinin eski mebusu, Charles Delacroix idi. 1806'da Charles Delacroix, Bordeaux'da vali bulunduğu sırada ölmüştür. 1813'de tatilini Fecamps'da Valmont ormanı yakınlarındaki, uzun koridorlarından çok heyecanlandığı eski bir manastırda geçirmiştir. Ertesi yıl Delacroix annesini kaybetmiştir (Kaptan, 1975: 4). Resimle ilgilenmeye 1815'te başlamıştır (Moran, t.y., 18).

Delacroix'nın çocukluğu bir sürü kazalarla doludur. Uyuduğu sırada bir gün beşiği tutuşmuştur. Başka bir gün harita yıkamaya yarayan bir sıvı ile zehirlenmiştir. Boğazına kaçan üzüm tanesi yüzünden nefessiz kalıp, boğulma tehlikesi geçirmiştir. Bir defa da süvari muhafız yüzbaşısı olan abisi çanta kayışı ile bir boğulma tehlikesi daha atlatmıştır. Bir günde Marsilya limanında denize düşmüştür. Bir gemici tarafından kurtarılmıştır. “Bir deli, diyor Delacroix, bir deli (Resim 2.1) benim yıldızımı okudu küçükken. Dadım elimden tutmuş beni gezdiriyordu. Durakladığımız sırada, üzerimize yürüyen bu acayip adamdan beni korumaya çalışmıştır. Deli onu kolundan yakaladı, bana, yüzümün en ince çizgisini inceleyerek, tekrar bütün dikkatiyle baktı. Bu çocuk ünlü bir adam olacak ama ömrü çalışma yükü altında zahmetlerle geçecek dedi. Doğru söylemiş bu falcı. İşte görüyorsunuz, ne kadar çok çalışıyorum, ama hala inkâr

ediliyorum. Yoksa bu delinin söylediği gibi kaderim hep böyle mi olacak?” (Kaptan, 1975: 4).

Resim 2.1: Deli bir kadın, c. 1822, T.Ü.Y.B., 41 x 33 cm, Musée des Beaux-Arts, Orléans



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/1/104delac.jpg>, 2017.

1816'da Pierre Guerin'in (1774-1833) atölyesine girmiş, o dönemde yeni yeni gelişmekte olan Romantik anlayışa bağlı sanatçıların bulunduğu bu atölyede Géricault'nun öğrencisi olmuştur. Delacroix, Louvre'daki eski ustaların, özellikle de Rubens ve Veronese'nin yapıtlarını kopya etmeye başlamış, müzedeki yapıtlarla Venedik Okulu'nu tanımıştır. Sanatçının üzerinde en büyük etkiyi Géricault bırakmıştır. Géricault yoluyla Delacroix, klasik biçimlere ve temalara karşı olan isyanı görmüş ve onun hayvan resimlerinden derinden etkilenmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 438).

15 Eylül 1821 tarihinde dostu Raymond Soulier'ye yolladığı mektupta şöyle diyor: “Önümüzdeki sergi için büyük bir resim yapmak niyetindeyim içerisinde bulunduğum durum eğer bu işi yapmaya elverişli olursam bunun bana değer kazandıracak parlak bir sonucu olacağını sanıyorum. Senden, memleketin olan Napolie ait bazı manzaralar, küçük deniz manzaraları yahut şairane dağ manzarası taslakları

göndermeni çok isterdim. Bunların düşündüğüm sahne için bana ilham vereceklerinden eminim”. Gençlik çağının en büyük isteklerinden biri İtalya’ya seyahat etmek oluyor. Fakat bu hayalini hiçbir zaman gerçekleştirememiştir. Dostu Soulier’in kendisine Floransa’dan gönderdiği manzara desenlerini seyrettikten sonra ona yazdığı mektupta: “Kendimi İtalya’ya atmak istiyorum. Başım ellerimin arasına gömülmüş olduğu halde senin desenlerini zevkle seyrediyorum. Bu gök, bu kasabacık beni hayran ediyor ve içimi tatlı bir hüznle dolduruyor.” diye yazmaktadır. Kırk yıl sonra, öleceği sıralarda bile hala bu İtalya seyahatini hayal ediyor: “Bu sonbaharda İtalya seyahatimi gerçekleştirecektim ama çeşitli sebeplerle bundan vazgeçmek zorunda kaldım.” demektedir (Kaptan, 1975: 5).

Bu sıralarda Delacroix yılda ancak 1500 frankla geçiniyor. Üniversite sokağı 114 numarada evli olan kızkardeşi Henriyette’le birlikte oturmaktadır. Sıhhati çok bozulduğundan ciddi şekilde hasta düşmektedir. İyileşiyor, Dante’nin Kayığı adlı eserine başlamıştır (1822). Aynı yıl içinde bu eserini Salon’da sergilemiştir. Bu tablo, sanat çevrelerinde birbirinin karşıtı olan anlayışların çarpışmasına, tartışmalara sebep olmuştur. Daha sonraları Louis Philippe’in nazırı olan genç eleştirmen Thiers, bu eserden bahsederken Delacroix’ı bir dahi olarak vasıflandırmıştır. Thiers, nazırlığı zamanında ressamın birçok siparişler almasını sağlamıştır. Delacroix çevresinde heyecan uyandırdığı eserlerinden birisi de Lebrun galerisinde sergilediği Marino Faliero adlı tablosudur. Bu resimde Yunanlıların istiklal kavgasına katılan Lord Byron’nun yaralı bir halde mücadelesi görülmektedir. Bu ayaklanma esnasında, Byron’nun Missolonghi harabelerinde ölüşünü tasvir etmiştir (Kaptan, 1975: 4-5).

Ressamlığının yanı sıra iyi bir taş basma sanatçısı da olan Delacroix, William Shakespeare’in, İskoç yazar Sir Walter Scott’un ve Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe’nin eserlerinin taşbaskılarını yapmıştır (<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=41>, 2017).

Dostu olan sanatçı Gericault’la arkadaşlığı onun sanatsal gelişimine paha biçilmez katkılarda bulunmuş, ışığın ve rengin önemini, akademik olmaktan çok samimi olan resim üslubunu ondan öğrenmiştir. Özellikle tarihi konuları ele aldığı ve seyahatlerinde yaptığı resimlerle tanınmıştır. Aynı zamanda sanat üzerine birçok deneme kaleme alan üretken bir yazardır (ArtBook Goya, 2001: 129).

Eserlerinde klasisizm izleri bulunmasına rağmen romantik düş âlemine yeni bir açılım kazandıran sanatçı Delacroix'dır (1798-1863). Delacroix, Millet Meclisi, Senato ve St. Sulpice kilisesi gibi yapılarda geniş duvar yüzeylerini resimlemiş, büyük ölçülerde çalışmaktan hoşlanmıştır. Resimleri duyusal hazzın, acının, şiddetin, lüksün, coşkun atılımların ifadeleriyle doludur. Efsaneler, hikâyeler ve Kuzey Afrika gezisinden edindiği büyümlü izlenimleri resmetmiştir. Tarihsel ilgileriyle çağdaş hayatı birbirine kaynaştırmıştır. Delacroix romantik akımın tasarım güçleriyle resim sorunlarını uzlaştırmada en başarılı kişidir. Hiçbir zaman resimden feragat edip salt ebedi bir tasarım açısına düşmemiştir (Tansuğ, 2006: 194).

1833-1861 arasında Paris'te pek çok duvar süslemesi yapmış, sağlıksız koşullarda çalışmaktan ötürü hastalanarak 1863 yılında, 65 yaşında iken vefat etmiştir. Yaşadığı ev müzeye dönüştürülmüştür. Ancak eserlerinin pek çoğu Louvre'da sergilenmekte olduğundan, kendi müzesi pek zengin değildir. Delacroix Paris'te, Père Lachaise'de gömülüdür (<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, 2017).

“Hiç kimsenin ağzından düşmeyen şu güzellik var ya, hani biri onu düz çizgide buluyor, öteki kavisli çizgide. Neden herkes çizgi görmek istiyor? Ben pencereden bakıyorum ve karşımda harikulade bir manzara görüyorum, ama aklıma hiç bir şekilde çizgi gelmiyor!” (Krausse, 2005: 62).

2.2. EUGÉNE DELACROIX'NIN KİŞİLİĞİ

Delacroix ziyaretçilerden hoşlanmaz, kıskanç bir çekingenlikle kendisini eve hapsetmiştir. Kapısını sanatçılara, yazarlara, işsiz güçsüz dolaşan tablo amatörlerine açık tuttuğu günler, bir fırça sürmeden geçip gitmiştir. Yaşama düzenini ancak, sehpasının başında kalıp yalnızlığa gömülerek sağlayabilmiştir. Ondaki biraz vahşice çekingenliği kinine, insan düşmanlığına yorarlar. Ömrün kısalığını gören her sanatçı ancak kendisi için faydalı olabilecek görüşmelere vakit ayırabilir. Bu konu üzerine şairin biri: “Sanatçı hayatını gizler fikrini açıklar. Dünyayı tanıyan bir insanın hiçbir zaman canı sıkılmaz. Yalnızlık sanatçının egoizmi için bir hak, sanat meselesi için bir ödevdir. Ebedi gerçekleri ve kendi ruhunun değerini tanıyanlar inzivaya yönelir.” demiştir. Dışarıda ziyaretçilerin ayak sesleri duyulup, kapının zili tehlike işareti verdiği zaman, her seferinde Delacroix'nın yüreği oynamış, silah sesiyle uyanmış nöbetçiler

gibi, iki hizmetçi kapıcının açmasını önlemek için kapıya koşmuşlardır (Kaptan, 1975: 6).

Delacroix devrimler ülkesinde doğan sayısın büyük devrimciden biriydi karmaşık bir kişiliği olan sanatçı, farklı ilgilere sahipti. Günlüklerini okuduğumuzda aslında fanatik bir isyancı olarak nitelendirilmekten hoşlanacak biri olmadığını görüyoruz. Böyle bir rolü üstlenmek zorunda bırakılmışsa, bunun nedeni akdeminin standartlarına uymayı kabul edememiştir. Devamlı olarak yunanlılardan ve Romalılarından söz edilmesine, doğru çizimin vurgulanmasına ve klasik heykellerin taklit edilmesine tahammül edemiyordu (Gombrich, 2004: 504).

Delacroix bir gün devrinin ünlü sanat eleştiricilerinden Théophile Silvestrée şöyle diyor: “Fırçam elimde olunca bir an bile can sıkıntısı duymuyorum. Öylesine ki kuvvetim yettiği takdirde ancak uyumak, biraz bir şey yemek için çalışmayı bırakıyorum. Önceleri, iddialı, cerbezeli oldum, hayaller beslediğim yaşlarda her adımda duraklar, çok defa bezginlik duyardım. Bugün artık kararsızlık içinde değilim, olgunluk çağı tamamlanmıştır. İnsan bu çağlarda kendisini delice hevesle isteklere kaptırmaz. Ama fizik kuvvetlerimiz eksilmiştir, yıpranmış olan duygularımız da dinlenmek zorundadır. Bununla beraber, çalışmakla ne kadar teselli buluyorum...” Sert ve kuşkulu bir karakteri olan sanatçı, kendisine hâkim, terbiyeli, mükemmel bir insandır. Kurnaz, dikkatli, konuşurken aceleci, iğneleyici ve verdiği cevaplarda ihtiyatlıdır (Kaptan, 1975: 6).

Aile durumuna göre siyasetin göbeğinde doğmuş, Talleyrand’ın dizlerinde büyümüştür. Sanat eleştirmecisi L. Réau da bu nokta üzerinde durarak şöyle diyor: “Bu büyük senyörün tavırları, soydan gelme zarıflığı, çevresindekilerin gözlerine çarpıyordu. Bunu, bugün bile pek ünlü olan yeşil yelekli portresinden de görebiliyoruz. Eugène Delacroix, babası ünlü diplomat Prens Talleyrand’ın zeytin rengini andıran tenleri, çok kısa olan boylarının benzerliği, eserlerindeki ihtilalcı karaktere rağmen, birçok siparişler alabilmesi gibi gerçekler, Talleyrand ile olan bu yakınlık düşüncesini desteklemektedir. Fakat Delacroix ne mektuplarında, ne de hatıralarında meşru olmayan bu doğum üzerinde en ufak bir ipucu vermez aristokrat asıldan gelen bu duygulu ve dinamik ressamın ne yazık ki, Watteau gibi, kendisini ömrü boyunca ateşler içinde yakan bir hastalığı vardır. Bu yüzden ömrünün sonlarına doğru çalışamaz olmuştu. Th.

Silvestrée: “Atölyesinin havası o kadar sıcaktı ki, orada karayılanlar pek mesut yaşayabilirlerdi. Bir köşeye büzülmüş üşüyen ateşler içinde yanan sanatçı, bu haliyle, Paris göğü altında değil de, Java’da doğmuşa benziyordu.” diyor (Kaptan, 1975: 6).

Ateş, onun için tabî olmuştur. Bu durumda iken, kendisini, yaratmaya daha elverişli bulmuştur. Herhalde sanatçıyı bize koyu romantik gösteren sebepler arasında bu hastalığın da hissesi olmalıdır. Ateşler içinde yanmak, Delacroix’ya ilahi bir lütuf gibi gelmiştir. “Akıllı uslu resmi hiç sevmem. Henüz taslak halindeki fikirlerimi gerçekleştirmek için, yaptıklarının düzeltmek, düzenlemek, bir sonuca varmadan önce belki yüz tarzda denemek isterim. Bütün iyi işlerimi böyle yaptım” demiştir (Kaptan, 1975: 6).

Günümüz yorumcuları Sardanapalus’u Delacroix’nın kişisel karakterini açığa vuran bir eser olarak değerlendirilmiştir. Kendi tutkularının sonucu olarak egzotik ve orientale yöneldiği düşünülmüştür. Linda Nochlin bu resmi maskülen sadizmin ifadesi olarak değerlendirmiştir. Havalı, dandivari Sardanapalus sanatçıyı temsil etmiştir. Etrafındaki her şeyi hem yaratan hem de yok eden ressamdır. Nochlin için Sardanapalus kadın vücudunu sahiplenme, tadını çıkarma ve yok etme odaklı erkek fantezisinin sembolüdür. Bu tarihsel çerçeve bu şekil fantezileri yaratmıştır. Delacroix’nın atölyesinde elinin altında modeller vardır, onlara ‘sahip’dir. Erkek egemenliğine değinen benzer bir yorum da ‘Chios’ için yapılmıştır. Bunun nedeni Delacroix’nın, bu resme modellik yapan bir kadınla ilişki kurmasıdır. Sadizm ya da saf erotik fantezi olsun ya da olmasın buradaki sanatsal kurguda resme bakacak olan insanlarla ilgili bir durum vardır. Delacroix izleyicinin-pasif (erkek)-bu tip fanteziyi hemen kabulleneceğini düşünmüştür. Çalışmanın yaratacağı genel rahatsızlığı göz ardı etmiştir. Devrim öncesinde devrimin vereceği zararlardan korunmak amacıyla sanatçı atölyeleri dünyadan uzak, ruhani yerlerdir. David’in çevresi örneğin politikaya çok karışmıştır. Delacroix’da da birçok Romantikte olduğu gibi ‘sürü’den ayrı durma durumu mevcuttur. Diğer yandan resimleri, seks, toplum ve siyasi olaylar ile bağlantılıdır. Delacroix, orientalizmi kendini ifade etmekte kullandığı kişisel ve Romantik takıntılarını üstüne asabileceği bir askılık gibi kullanmıştır (Cingöz, 2008: 61).

Işık oyunlarına karşı sevgisi, insan yüzlerindeki deyimleri belirtmesiyle Rembrandt’ı: Renklerindeki berraklığı, inceliği ile Veronése’i, süsleyici elemanları

kullanışındaki ihtişamlı görünüşü ve elinin korkunç derecede çabukluğu ile Rubens'i; ruhundaki fırtınaları ile de Michel-Ange'ı hatırlatmıştır. Kırılan umutları, öfke ve gözyaşları ile manevi hastalıklar içine gömülmüş olan Delacroix, daha çok devrinin adamıdır. Çevresindeki cahillik ve haset, onu, başarıyla dolu yolunda biran bile durdurmamıştır (Kaptan, 1975: 7).

Delacroix'nın Oriental ve egzotike olana hayranlığı Romantik eğilime ilham kaynağı olmuştur. Fas'a yolculuğu, onu Romantik takıntılarla klasik kuralları dengelemeye ve aydınlanmacı imparatorluk gözlemciliğini sanatına taşımaya itmiştir. Bu yabancı ülkenin renk ve ışığı ile baştan çıkarmıştır. Pitoresk'e duyduğu hevesin yanında renk ve forma bilimsel bir yaklaşımı olduğu da açıktır. Fas'ın onda yarattığı tepkiler batı kültür değerlerinin sınırları içinde gelişmiştir. Delacroix'nın gelişimini ilk deneyimlerinden modernize bir klasisizme (Barok) ve oradan da çok gönüllü olmayan bir yaklaşımla Romantizm'e geçisini, son olarak da ilk elden gözleme (Fas ziyareti) kendini Romantik fanteziye adayışı görülmüştür. 'Sardanapalus'un Ölümü' ile sanatı çıkabileceği en üst noktaya gelmiştir. Onu izleyen sanatçılar onun cesur ve enerjik fantezilerini geçmekte zorlanmışlardır. Kariyerinin son yıllarında komisyonla anıtsal resimler yapmıştır. Saint Sulpice Kilisesi ve Palais Bourbon (Paris) içindir bu resimler. Kuzey Afrika yolculuklarından resimler yapmaya ve sanat üzerine yazmaya devam etmiştir. 1857'de Académie des Beaux-Arts'a üye seçilir. Romantik isyancı kurumsal estetiğin temsilcisi olmuştur. Romantik klasisizm, yeni jenerasyon sanatçılarından Gustave Courbet (1819-77) ve çağdaşları tarafından modern-yenilikçi bir realizmle yer değiştirmiştir (Cingöz, 2008: 61-62).

“Benim romantizmim, eğer kendi duygularımı ortaya dökmemden, resim okullarında kopya edilen o basmakalıp tiplere aldırış etmediğimden ileri geliyorsa, itiraf edeyim ki, akademik reçetelerden nefret ederim. Ben onbeş yıldan beri böyle idim ve daima Prudhon'la Gros'yu, Guérin'le Girodet'ye tercih ederim” demiştir. Evinden çıkmayan bu hasta adamın hayatındaki iki önemli olay, gençlik çağında yaptığı iki gezidir. Bunlardan ilkinin 1825'te İngiltere'ye, ikincisini 1832'de Fas'a yapmıştır. Bu gezilerden eserleri için bir hazine zenginliğinde malzeme toplamış, bu sisler memleketiyle, güneşler diyarı kamçı etkisiyle hayalini coşturmuş, beklide sanatına bir yenilik gelmesine sebep olmuştur (Kaptan, 1975: 7).

2.3. EUGÈNE DELACROIX'NIN SANAT ANLAYIŞI

Delacroix'nın rahat fırçası ve kullandığı renklerin canlılığı eserlerine olağanüstü bir gerçeklik sağlamıştır. Resimlerinde hareketi ve heyecanın dozunu artırmak için açık-koyu kontrastların yanı sıra bilinçli olarak zıt, ancak birbirini tamamlayan renk kontrastları da kullanmıştır. Renk Delacroix'nın gözünde sadece bir resim ögesi değildir, duyguları kamçılacağı için başlı başına bir “motif” olarak kullanır rengi. Renklerle insanların o anki duygularını, heyecanlarını vurgulamaya çalışmaktadır (Krausse, 2005: 61).

Delacroix, dönem sanat okulları üzerinde hâkim olan, Fransız sanatçı ve usta teknik ressam Jean Auguste Dominique Ingres'in öncülüğünü yaptığı klasik sanata bir başkaldırıyı temsil etmiştir. Delacroix'nın öncülüğünü yaptığı romantik sanatçılar, boyayı karakalem ressamlığın önünde tutmuşlar ve Ingres'in peşinden gidenlerin betimlediği geleneksel temalar yerine egzotik temalar seçmişlerdir (Spence, 2011: 4, Degas).

Delacroix'nın kendisi de devrim esnasında ayaklanmacıların safındaydı. Erkek kardeşine yazdığı mektupta, “Devrim için savaşmıyorsam hiç olmazsa devrim için resim yapmalıyım” der. Resimde kendisini en ön safta savaşan siyah silindir şapkalı adam kılığında betimlemiştir (Krausse, 2005: 61).

Bütün eserlerinde akılda kalan hareketli, fakat son derece dengeli bir anlatım dikkati çekmektedir. Yazı yazar gibi, konuşur gibi bir anlatıma ve fırça kullanımına sahip olan Delacroix, bu kendiliğinden yazışın diriliğini resimlerine kazandırmıştır. O, “Büyük sanatçılarda yaratış denilen şey, doğayı kendilerince görmek düzenlemek ve biçimlemektir” demiştir, bu nedenle gözünün önündekini, kendi düşüncesine göre değiştirmeyi doğru bulmuştur. Ona göre sanatın esası hürlüğe dayanmıştır. Ressam doğaya ve gerçeğe bağlandı mı gücünü yitirir. Sanat bir dildir. Anlaşılır şeyler konuşmak için de, doğa gibi ortak şeylerden söz etmek zorundadır. Ona göre portre, nesneye bağlı olduğu için, sanatçının hür yaşantısına engel olmuştur. Bu nedenle o portrelerini ikinci planda görür. Bu kanıları bile onun ne denli hür ve coşkun bir iç dünyası olduğunu yansıtmaktadır (Turanî, 2005: 504-505).

Ressam Baron Schwiter'in (Resim 2.2) ve keman ustası Nicolò Paganini'nin (Resim 2.3), (Resim 2.4) portrelerini yapmıştır. Ayrıca besteci Frédéric Chopin (Resim

2.5) ile yazar George Sand'in (Resim 2.6) bir arada portrelerini yapmıştır. Bu resim, ressamın ölümünden sonra ikiye ayrılmış ve her bir bireyi gösteren parçalar ayrı ayrı saklanmıştır (<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, 2017).

Resim 2.2: Louis-Auguste Schwiter, 1826-27, T.Ü.Y.B., 218 x 144 cm., National Gallery, London



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/207delac.jpg>, 2017.

Resim 2.3: Nicolò Paganini



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Niccol%C3%B2_Paganini, 2017.

Resim 2.4: Paganini'nin Portresi, 1831.



Kaynak: Cingöz, 2008: 44.

Resim 2.5: Frédéric Chopin, 1838, T.Ü.Y.B., 45,7 x 37,5 cm, Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/3/313delac.jpg>, 2017.

Resim 2.6: George Sand, George Sand, 1838, T.Ü.Y.B., 79 x 57 cm
Ordrupgaardsamlingen, Ordrupgaard



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/George_Sand, 2017; <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/3/312delac.jpg>, 2017.

Pierre Courthion'a göre, Delacroix'yi benzersiz kılan şey, renkleri bu kadar özgürce, ruhu ve kalbi takip ederek kullanabilmesidir. Onun çok yönlü ve engin eserleri bütün üslupları kucaklıyor, bütün ülke ve iklimlere dokunuyor, mitoloji, din, şiir ve olaylardan ilham almıştır. Hareketler hızlanıyor ve zincirlerinden kurtuluyor, tutkulu renkleri, hızlandırılmış büyük ritimlerle resmin ötesine geçmiştir. Konular teker teker değerlerini kaybederken kavramlar ön plana çıkmıştır (Akkaya, 2010: 54).

Klasisizmin mükemmellik ideali ile Romantizmin sonsuzluk idealinin birbiriyle kolay kolay bağdaşmayacağı ve bu çelişkinin resimlerine de yansıdığı bilincindeydi. Eserleri Ingres'in soğuk, mesafeli ve mükemmeliyetçi üslubu ile taban tabana zıt olarak görüldüğünden, hiç istemediği halde Romantik ekolün Fransa'daki en başarılı temsilcisi olarak değerlendirilmiştir (Krausse, 2005: 61).

2.3.1. Eugène Delacroix'nın Resimlerinde Renk

Klasik bir resim anlayışını da özümsemiş olan Delacroix, renk ve biçim kullanımı, konulara yaklaşım biçimiyle Romantizm'in güçlü bir temsilcisidir (Eczacıbaşı, 1997: 438).

Delacroix doğadaki renkleri çok iyi gözlemlemiştir. 1832'de çıktığı Fas seyahatinde Doğu'nun o hayranlıkla izlediği sert renkleri (Resim 2.7), ressamın zihninde renkle ışığın ilişkisi hakkında yeni ufuklar açmıştır. “Ten, gerçek rengine ancak açık havada ve özellikle de güneşin altında kavuşuyor, insan başını pencereye tuttuğunda, odanın içerisinde görüldüğünden çok daha farklı görünüyor; aptal atölye çalışmaları rengi hep yanlış yansıtmak için adeta ant içmiş”, diye yazmıştır (Krausse, 2005: 62).

Resim 2.7: Fas Sultanı ve onun Entourage, 1845, T.Ü.Y.B., 384 x 343 cm., Musée des Augustins, Toulouse



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/4/407delac.jpg>, 2017.

Sanatçı tecrübeden tecrübeye geçerek bulduğu kesin bir renk sistemi vardır ki onu burada kısaca anlatmaya çalışacağız:

Renkleri sadeleştireceği yerde, konuyu renklemeyle genelleştirerek, tonları sonuna kadar çoğaltmıştır. Bu tonlardan her birini rengin şiddetini iki katına çıkaracak şekilde yan yana koymuştur. Sanat hayatında büyüklüklerini biraz geç tanıdığı Venedik ustaları, hatta Titien bile ona monoton gelmiştir. Delacroix’da “etki”, karşıt renklerin kucaklaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Sanatçı da Rubens’in sanat anlayışıyla bu bakımdan bir yakınlık görülmektedir. Eğer bir figürde gölge kısmı yeşil renk hâkimse, ışıklı kısma kırmızı renk hâkim olmaktadır. Sarı ise, gölgedeki kısmı mordur. Eğer mavi ise ışıklı kısmına turuncu koymuştur. Bu hal tablonun bütün kısımlarında böyledir. Bu suretle sanatçı, Işık-Gölge problemini, birbirinin karşıtı olan iki ayrı unsur, complémentaire dediğimiz yan yana geldikleri zaman renklerden birbirini göze en şiddetli görünecek seviyeye çıkaran renk kurallarından faydalanmaktadır (Kaptan, 1975: 16).

Turanî, (2005: 505)’e göre, sanatçı onu renge götürecektir, yaratıcı hayalini iletecek konular seçmektedir. Delacroix çizgiyi bile renklendirirdi, renk ve siyah-beyaz etkilerin kompozisyonunu benimsemiştir. Bu renk etkilerinin, boya heyecanı ile birlikte figüre aktarılması, sayıları çok az olan renkçi ressamalarda görülmüştür.

Delacroix’nın bu saptaması, birkaç yıl geçmeden ortaya çıkacak olan “Açık Hava Ressamlığı”nın temelini oluşturacaktı. Ressam ayrıca bu düşünceden yola çıkarak kendi renk kuramını yazmıştır, incelemelerinin önemli sonuçlarından birisi, nüanslı ara tonların zıt ana renklerin birbiriyle karıştırılması yoluyla elde edilebildiği idi: “Boyaya siyah katınca ara ton elde edilmez. Sadece rengin tonu kirlenir o kadar. Kırmızının içinde tahmin ettiğimizden çok yeşil vardır, sarının içinde mor vs.” Bu bulgular bir süre sonra izlenimciler tarafından büyük bir merakla okunacak ve uygulanacaktı. Delacroix resimde rengin başlı başına bir değer olduğunu fark eden ilk sanatçıdır. Aynı rengin çok ince nüanslarla ayrılan değişik tonlarını yan yana koyarak renklerin parlaklığını artırmayı başarmış, salt resimsel unsurlarla dinamizm ve hareket yaratmıştır. Eserleri ve renge bağımsız bir anlam veren renk kuramı, 20. yüzyılda somut resme veda eden bütün sanatçılara yol gösterecektir (Krausse, 2005: 62).

Renk konusundaki bu ustalıklı yaklaşımı, yapısal açıdan Seurat'ya Dışavurumcu açıdan da Van Gogh öncülük etmiştir (Eczacıbaşı, 1997: 438).

Bu sistemi kolaylıkla uygulamak için Delacroix, mukavvadan, adeta saate benzeyen yuvarlak bir kadran yapmıştır. Kadran üstündeki derecelerden her biri bir paletin kenarına çepe-çevre dizilen küçük boya yığınları gibi, birbirine komşu olarak, çapraz şekilde sıralanmışlardır. Bu renk münasebetleri sisteminin kesinliği üzerinde bir fikir edinebilmek için saatinizin kadranına bakınız ve farz ediniz ki, 12 kırmızı rengi 6 yeşil rengi, saatin 1'i, turuncu'yu 7 mavi'yi, 2 sarı'yı, 8 mor'u temsil etmiştir. Orta tonlar "mutavassıt tonlar" yarım saatler, çeyrek saatler ve dakikalar gibi, yan yana ikinci derecede bölünmüşlerdir. Mesela: kadranda mavimsi bir yeşilin karşısında turuncuya bakan bir kırmızı bulacağız. Bu sistemin sonucu olarak çeşitli gri tonların da karşıtlarını bu kadran üzerinde, karşılıklı şekilde göstermek mümkün olabilmıştır. Bunca bilgi ve tecrübesi olduğu halde, en iyi işlerinde daima bilgiden çok duygunun payı olduğunu belirten Delacroix, en olgun çağında bile "Her gün sanatımın inceliklerini henüz bilmediğimi görüyorum." diye sızlanmıştır (Kaptan, 1975: 16).

Seçtiği ressamı hep renkçi idiler. Renk ve heyecan, onu Klasisizmin karşısına çıkarmıştır. Şair ruhlu, olgun, hoşgörülü bir kişiliği vardır. Ingres, onu kendisine rakip edinmiş ve adeta düşmanı olmuştur. Ancak Delacroix, Klasisizmin şefi olan Ingres'i, XIX. yy.'ın ortalarına doğru bertaraf etmiş, hatta Akademi'ye, Ingres'den sonra müdür olmuştur. Atlar (Resim 2.8), (Resim 2.9), aslanlar (Resim 2.10), (Resim 2.11), (Resim 2.12), kaplanlar da (Resim 2.13), (Resim 2.14), çizip resmettiği konulardır. 1832'de Cezayir' yaptığı seyahatten yığınla taslakla dönmüştür. Ve Doğu'nun renkli bir dünyası olduğunu keşfetmiştir. Egzotik, yabancı ülkelerin hayatları ile ilgili birçok anıtsal resimler yapmıştır. Gelişen Yeni Barok akımının temsilcisi olmuştur (Turanî, 2005: 504).

Resim 2.8: Fırtına Tarafından Korkmuş Bir At , 1824, Suluboya, 240 x 320 mm., Szépművészeti Múzeum, Budapest.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/6/600delac.jpg>, 2017.

Resim 2.9: Faslı Bir At, 1855, T.Ü.Y.B., 56 x 47 cm., The Hermitage, St. Petersburg



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/4/409delac.jpg>, 2017.

Hayvan çarpışmaları temalı resimlerde insan korkusunun, dehşetinin üstü kapalı tarifi yapılır. Fas'ı ziyaret eden Delacroix, ateşli Fas atları resmetme hevesine girmiştir. Bu egzotik atlar ve onları sürenler vahşiliğin renkli örnekleri olmuştur (Cingöz, 2008: 58).

Resim 2.10: Aslan Avı, 1854, T.Ü.Y.B., 86 x 115 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/5/514delac.jpg>, 2017.

Resim 2.11: Fas Aslan Avı, 1854, T.Ü.Y.B., 74 x 92 cm., The Hermitage, St. Petersburg



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/5/512delad.jpg>, 2017.

Hayvanlar Delacroix'nın en güçlü resimlerinin merkezdeki figürleridir. Bu aslanlar, kaplanlar ve atlar iyinin ve kötünün ötesinde canlılardır. Delacroix'nın skeçi andıran boyama tarzının vahşiliğiyle, boyun eğmez haliyle hayvanların birbiriyle dövüşürken ortaya çıkan enerji birbirine el ve eldiven gibi uyar (Cingöz, 2008: 58).

Resim 2.12: Delacroix 'Aslan Avı', 1855.



Kaynak: Cingöz, 2008: 59.

Ressam her şeyden önce renge bağlıdır. Onun anılarını yazdığı *Günlük*'ü, sanat üzerine görüşlerini yansıtması bakımından ilgi çekicidir. “Bir tablonun ilk değeri, göz için bayram olmasıdır” sözü, onun sanatı mutluluk için bir araç gibi düşündüğünü de göstermektedir. Rengi, rahat, coşkun hareketlerle tuvale aktarır ama gene de düzenlidir. Bu düzen, kompozisyon öğelerinin birbirleri ile sıkı bir ilişki içinde olmasını sağlamıştır (Turanî, 2005: 505).

Resim 2.13: Annesiyle Oynayan Genç Kaplan, 1830, T.Ü.Y.B., 131x 194,5 cm, Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/211delac.jpg>, 2017.

“Resim yankılardan ibarettir.” diyen Delacroix, sanatının başta gelen bir özelliğine de dikkatimizi çekmektedir. Onda ışık, birinden ötekine akseden bilardo yuvarlakları gibi, tablodaki eşyayı ve figürleri lüzumsuz koyuluklardan korumuş, onların gölge içerisine gömülmüş yönlerine verdiği hafif bir ışıkla bu koyulukları şeffaflaştırmış, renklerini zenginleştirmiştir (Kaptan, 1975: 16).

Resim 2.14: Kaplan Avı, 1854, T.Ü.Y.B., 74 x 92 cm, Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/5/515delac.jpg>, 2017.

Delacroix'nın diğer hayvanlar hariç sadece kaplanı konu alan 58 çalışması vardır (Cingöz, 2008: 58).

Kaptan, (1975: 18)'e göre, 24x32 cm. gibi küçücük bir resmin insana büyük çapta bir resimmiş gibi görünmesi, sanatçının lokal değerleri çok doğru olarak müşahede etmiştir. Işık, tabiattaki şiddetini hatırlatan bir parlaklıkla, tuvalin içinde, kompozisyon bakımından gereken yerlerde tekrarlanmıştır. Bu ışık büyük renk lekelerini lüzumsuz yere parçalamamaktadır. Figürün ve eşyanın hacimlerini ortaya çıkaran biçimlerin, kuvvetli bir ışık altında olan Kadının göğüs kısmında (Resim 2.15), çevresi dömitentlerle sarılmış bir ışık, soğuk ve sıcak tonlarla hacimleşerek ilgiyi tuvalin ortasına çekmektedir. Gene ortada, göğüsten aşağı doğru akan ışık, gri mavi kumaşı yalayarak, modelin üzerine yattığı vişneçürüğü renkteki kumaşı kalça hizasında aydınlatmıştır. Ve bu ışık, kalçanın yuvarlaklığını sağlamak amacıyla bu noktada bir akis (röfle) sağlamak için kullanılmıştır (Kaptan, 1975: 18).

Resim 2.15: Papağanlı Kadın, 1827, T.Ü.Y.B., 24,5 x 32,5 cm., Musée des Beaux-Arts, Lyon



Kaynak: Kaptan, 1975: 19.

Kadının belden aşağı olan kısmı, vişneçürüğü rengin sıcak tonu üzerinde soğuk bir lokal değer kazanmakta, ışık altında bulunan ayaklar, her iki yönde de ışıklı sarılarla

kaynaşmaktadır. Yerde, birinci plandaki papağan, tablonun konusu ile ilgili olarak-en koyu bir kısım üzerinde ışıkla belirtilmiş, bu suretle gözün hemen konuyu bulması sağlanmıştır. Tabloda ışıklar ve koyu lekeler şekillendirilmiş, başın arkasında görülen koyu fon rengi, kumaşın ışıklarıyla hem renk, hem de valör tezdadı ile ahengi şiddetlendirmiştir. Perdelerin girift bir halde birbirine geçmiş pililerine karşılık, fonun düz ve rahat grisi, gözü dinlendirmektedir (Kaptan, 1975: 18).

Resmin sağ yönü hayli yüklü haldedir. Koyu renk lekelerine, figürün ilgi çeken yüzüne, papağana doğru sarkan kola ve kenarındaki kuvvetli pembe ışığa karşılık, sol yönde, büyük sarı ışıklı bir kısmın göz çekiciliğini arttırmak için, kenardan tabloya giren şiddetli kırmızı, ilgiyi iki yönde de bölerek kompozisyonun dengesini sağlamıştır. Aynı zamanda bu kırmızı, tablonun büyük bir alanını kaplayan vişneçürüğü rengini kırmızılığını grileştirerek, sakin bir halde görünmesini sağlamıştır. Sanatçının gençlik çağında bu resim, Rönesans eserlerinin derin tekniğine bağlı, aynı zamanda onun lirizminden doğan içli bir duyarlık taşımaktadır. Resmin bütünüün yaşanan o romantik devirde, romantiklikle hiçbir ilgisini görmemiştir. Tablo konudan çok resim tekniğinin özleriyle, ders alınacak özelliklerle doludur (Kaptan, 1975: 18).

2.3.2. Etkilendiği Sanatçılar

Delacroix'nın en çok etkilendiği ressamlardan biri ise John Constable'dır. İngiliz romantik ekolünün temsilcilerinden olan ressamın eserleri 1824'te Paris'te büyük başarıyla sergilenmiştir. Ondan esinlenen sanatçılar arasında yalnız Delacroix değil, 1830'lu yıllarda "Açık Hava Ressamlığı"nı başlatacak olan "Barbizon Okulu" da vardır (Krausse, 2005: 62).

Empresyonist sanatçıları çok etkilemiştir. Renoir ve Manet, onun resimlerini kopyalamışlardır. Degas, Delacroix'in yaptığı Baron Schwiter portresini alarak özel koleksiyonuna katmıştır. Modern sanatçı Pablo Picasso da, Delacroix'in eserlerini yorumlamıştır, onun Cezayirli Kadınlar adlı eseri üzerinde çalışmalar yapmıştır (<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, 2017)

Her ne kadar hem kişiliği ile hem de romantik konulara duyduğu ilgi nedeniyle daha çok Turner'a yakın sayılsa da, Delacroix Constable'ın Paris'teki tablosunu göklere çıkaran kişi olmuştur. Böyle olsa da, Delacroix'nın asıl hayran olduğu sanatçının,

çağdaşlarından Camille Corot (1796-1875) adlı bir Fransız ressamdır (Gombrich, 2004: 506).

Irmağı geçmekte olan saman yüklü arabanın tekerlekleri anlaşıldığı kadarıyla zeminle teması kaybetmişlerdir; çünkü etraflarındaki ağaçlar, su ve çayırlar adeta resmin içinde yüzmektedir. John Constable rüzgârla ve fırtınayla hareketlenen doğanın geçirdiği dönüşümlerden hoşlanmıştır. 1821 yılında Saman Arabası'nı (Resim 2.16) bitirmeden önce bir manzara kesitini günün değişik saatlerinde üç ay boyunca gözlemlemiş ve eskizlerini yapmıştır. Doğanın “iki saat bile aynı kalmadığına” inanmıştır. Bir değirmencinin oğlu olan Constable, Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde resim öğrenimine başladıktan bir süre sonra, eski ustalardan kopya dersini doğada incelemeler yapılan başka bir dersle değiştirmiştir. Günümüzde, her şeyiyle tasarlanmış resimlerinden çok, tombul bulutlarla süslü eskizleri rağbet görmektedir. Eserlerinin değeri, 1837 yılındaki ölümünden ancak elli yıl sonra anlaşılmıştır (Krausse, 2005: 62).

Resim 2.16: John Constable, Saman Arabası, 1821, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x185 cm., Ulusal Galeri, Londra.



Kaynak: Gombrich, 2007: 495.

Yağlıboya resmin temel özelliği, “gelenek”le bu geleneğin “ustaları” arasındaki ilişkinin hemen hemen herkesçe yanlış yorumlanması yüzünden karanlıkta

kalmıştır. Olağanüstü koşullarda olağanüstü sanatçılar bu geleneğin ölçütlerinden kurtulmuş, geleneğin değerlerine taban tabana zıt yapıtlar vermişlerdir. Öte yandan aynı sanatçılar geleneğin en üst temsilcileri olarak tanıtılmışlardır: Ölümlelerinden sonra geleneğin bu ressamı içine alması onların yarattıkları küçük yöntem yeniliklerini benimsemesi herşeyi temelde sanki hiçbir şey değişmemiş gibi sürdürmesi sanatçıların yanlış tanıtılmasını da kolaylaştırmıştır. Rembrandt, Vermeer, Poussin, Chardin, Goya ya da Turner'ı gerçekten izleyenlerin değilde yalnızca yüzeysel olarak öykünenlerin bu denli çok olması bundandır. Bu gelenekten bir “büyük sanatçı” tipi doğmuştur. Büyük sanatçı yaşamını güçlüklerle savaşıarak geçiren birisidir. Maddesel koşullarla, anlaşılma ile, birazda kendisiyle savaşıarak yaşayan birisidir. Bu sanatçı Melekle gürleşen Yakup olarak düşünölmüştür. (Bunun örnekleri Michelangelo'dan Van Gogh'a dek uzanır.) Sanatçı başka hiçbir kültürde düşünölmemiştir (Berger, 1986: 109-110).

Eugéne Delacroix'nun şaheserlerinden bazıları şunlardır. “Dante ve Virjil”, “Cezayir Kadınları”, “Fas'ta Yahudi Düğünü” (Resim 2.17), “Taillebourg Savaşı”, “Yakup'un Melekle Mücadelesi” (Resim 2.18), “Barikat veya Ulusa Kılavuzluk Eden Özgürlük” (Moran, t.y., 18).

Resim 2.17: “Fas'ta Yahudi Düğünü”, 1839, T.Ü.Y.B., 105x140 cm.,Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/3/319delac.jpg>, 2017.

Resim 2.18: Yakup'un Meleklerle Savaşı, 1856/61, 714x485 cm, Yağlıboya, Saint-Sulpice / Paris – France, Yakup'un Meleklerle Savaşı (Detay)



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=4979>, 2017

Taillebourg Savaşı (Resim 2.19), (1837, Versailles Müzesi) ya da *Konstantinopolis'in Haçlılar Tarafında Alınışı* (1841, Louvre Müzesi, Paris) (Resim 2.20) gibi tablolarıyla kendini aşarken bir yandan da resmi siparişleri yerine getirmiştir. Bourbon Sarayı'nın Kral salonu ve kitaplığı için freskler ve duvar resimleri (Resim 2.21), Paris'teki Saint-Denis du Saint-Sacrement Klisesi için bir *Pieta* (*Çarmıhtan İndirilmiş İsa'yı kucağında tutan resim*) (Resim 2.22), Louvre'da Apollon Galerisinin tavanı (*Yılan Python'u öldüren Apollon* 1849-1851) (Resim 2.23), Komün yangınında olan Belediye Sarayının Barış solunu nihayet Saint-Sulpice Kilisesi Saints-Anges şapelinin dekorasyonu (*Yakup'un Meleklerle Savaşı*) (Claudon, 1988: 72-73).

Resim 2.19: Taillebourg Savaşı, taslak, 1834-35, T.Ü.Y.B., 53 x 66,5 cm, Musée du Louvre, Paris



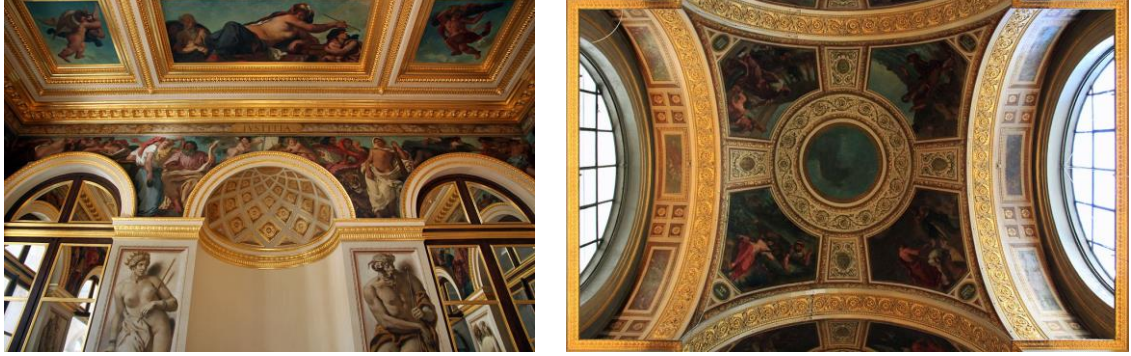
Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/3/309delac.jpg>, 2017.

Resim 2.20: *Konstantinopolis'in Haçlılar Tarafından Alınışı*, 1840, T.Ü.Y., 410 x 498 cm., Musée du Louvre, Paris, *Konstantinopolis'in Haçlılar Tarafından Alınışı Detay*, 1840, T.Ü.Y.B., Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/4/401delac.jpg>, 2017; <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/4/402delac.jpg>, 2017.

Resim 2.21: Eugène Delacroix, Bourbon Sarayı, Milli Takımı Kütüphane Mevzuatının Kubbesi



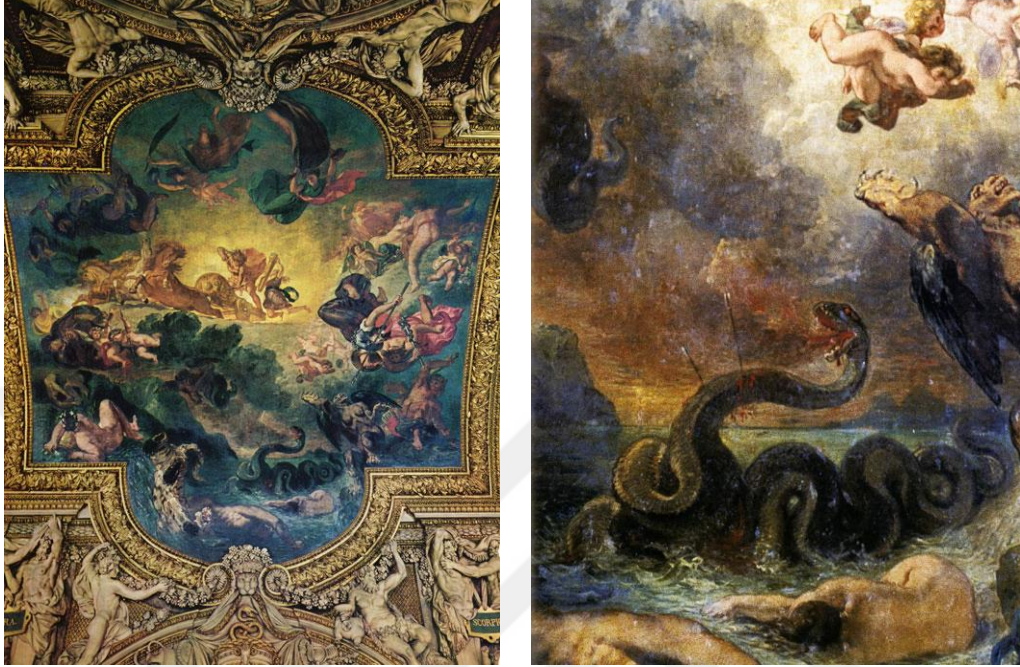
Kaynak: http://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix, 2017.

Resim 2.22: Pietà, c. 1850, T.Ü.Y.B., 35 x 27 cm., Nasjonalgalleriet, Oslo



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/4/412delac.jpg>, 2017.

Resim 2.23: Pitonu Katleden Apollo, 1850, 800 x 750 cm., Musée du Louvre / Paris – Fransa, Pitonu Katleden Apollo (detay), 1850-51, Oil On Mounted Canvas, Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=4953>, (2017), <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/4/414delac.jpg>, 2017.

Taillebourg Savaşı IX. Louis'nin İngiltere kralı III. Henry'ye karşı elde ettiği tarihi zaferi gösteren bu tablo o kadar canlı ki neredeyse savaş çığlıkları duyulmaktadır. Büyük boyutlarına karşın resim yoğun bir kompozisyona sahiptir. Dönen figürler kitlesi dikkati, beyaz atı üstündeki Louis'nin bulunduğu merkeze yönlendirmektedir. Sıcak renkler kullanılarak büyük bir tutkuyla yapılmış bu resim kendini erken 19. yüzyıl Fransız sanatına egemen olan katı Klasikçilik'ten kurtarmaya çalışan Delacroix'nın romantik yaklaşımını yansıtmaktadır. Sanatçı Peter Paul Rubens'in renkleri ve serbest fırça vuruşlarının yanı sıra John Constable ve Richard Parkes Bonington'un manzaralarından da esinlenmiştir. 1855 Paris Dünya Sergisi'nde tek bir mekanda 36 tablosu yer almıştır. Günlükleri, 19. yüzyılın ilk yarısında Paris'in sosyal, entelektüel ve sanat dünyasına üzerine canlı yorumlar sunmaktadır (Sanat Kitabı, 2004: 124).

Goethe'nin Faust adlı eseri için 17 taşbaskısını bu dönemde üretmiştir (Resim 2.24),(Resim 2.25), (Resim 2.26), (Resim 2.27), (<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, 2017).

Resim 2.24: Margarete in Church, 1828, Lithograph, 260 x 220 mm. Bibliotheque de l'École des Beaux-Arts, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/8/800delac.jpg>, 2017.

Resim 2.25: Faust Trying to Seduce Margarete (detail), 1828, Lithograph, Musée, Eugène Delacroix, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/8/801delac.jpg>, 2017.

Çalışmalarının şekillenmesi iki yılını almıştır. Bu seri için Delacroix bir de Goethe portresi hazırlamıştır. Başlangıçta Delacroix'nın Goethe'nin metinleri hakkında yoğun bir bilgiye sahip olmadığı düşünülmektedir. Muhtemelen Delacroix, Kont Saint-Auguste'ün çeşitli bölümlerinin çevirisini yaptığı Goethe metinlerini okumuştur. Fakat Goethe metinlerini gerçek anlamda keşfetmesi 1825 yazında İngiltere'ye yapmış olduğu gezi sırasında olmuştur. Eserin opera adaptasyonunu izleme fırsatı bulan Delacroix özellikle dekordan çok etkilenmiştir (Akkaya, 2010: 5).

Fransız sahnelerine oranla dekora ağırlık veren İngiliz sahnesi ona litografik kompozisyonlar yaratma arzusu vermiştir. Her ne kadar Goethe ile ilgili çalışmalarında onu en çok etkileyen İngiltere'de izlediği opera olsa da 1816'da yayınlanan Auguste Retzsch'in *Faust* litografi serisi de Delacroix'nın ilgisini çekmiştir. Delacroix litografilerinin albüm şeklinde yayınlanmasını istemiş olsa da muhtemelen ekonomik sebeplerden dolayı litografileri Albert Stapfer'in Fransızca *Faust* çevirisiyle yayınlanmış ancak bu baskı istenilen başarıyı sağlayamamıştır (Akkaya, 2010: 5).

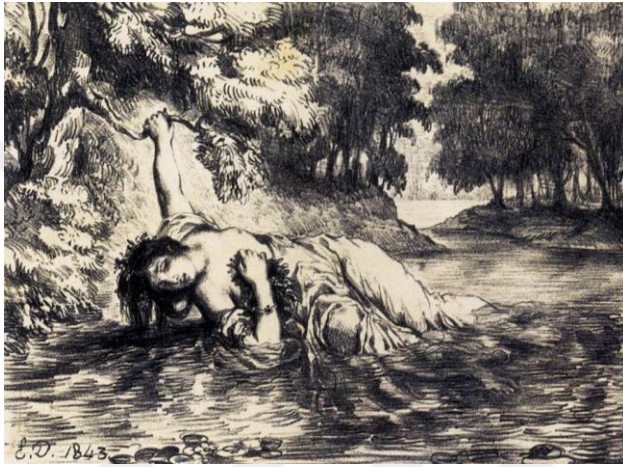
Resim 2.26: Margarete ile Faust Cezaevinde (detay), Margarete ile Faust Cezaevinde (detay), 1828, Lithograph, Musée Eugène Delacroix, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/8/802delac.jpg>, 2017.

Delacroix *Faust*'u (Resim 2.28), çok kişisel bir şekilde yansıtmıştır. Ortaçağ Almanyası'nı betimlemek onun için büyük bir keyiftir. Goethe *Faust*'u başkahraman olarak ele alsa da şeytani ve romantik karakter Mefisto, Delacroix'ya göre eserin başkahramanıdır (Akkaya, 2010: 5).

Resim 2.27: Ophelia'nın Ölümü, 1843, Lithograph, 181 x 255mm. Musée Eugène Delacroix, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/8/803delac.jpg>, 2017.

Resim 2.28: Goethe'nin Faust için İllüstrasyon, 1825-27, Pencil on beige paper, 225 x 295 mm., Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/7/701delac.jpg>, 2017.

Delacroix, Shakespeare'in bütün karakterleri arasında ilgisini en çok çeken Hamlet üzerinde yoğun bir şekilde çalışmıştır. Delacroix aynı konuyu yıllar içinde hem litografî hem de yağlı boya tablolarında ele almıştır. Aynı konuyu ele alma ve yeniden incelemede eski eserleri ona hep model olmuştur. Hamlet ve Horatio Mezarlıkta (Resim 2. 29), konusu onun vazgeçilmezlerindedir (Akkaya, 2010: 13).

Resim 2.29: Hamlet ve Horatio Mezarlıkta, 1843, Lithograph, 283 x 214 mm.,
Bibliothèque Nationale, Paris



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/8/804delac.jpg>, 2017.

Mezara yaklaşan Hamlet, mezarçıya elinde tuttuğu kafatasının kime ait olduğunu sormaktadır. Litografînin büyük bölümünü jestleriyle sahneyi daha anlaşılır kılan figürler kaplamaktadır. Delacroix her ne kadar Shakespeare'i büyük bir ilham kaynağı olarak görmüş olsa da bir Shakespeare ressamı olarak ele alınmamalıdır. O, tabloları ve litografîleri sayesinde *Hamlet* gibi dramları zenginleştirmiş, onları daha açık ve net bir şekilde sokmuştur. Ama bunu yaparken bağımsız, özerk, bireyselliğini, hayal gücünü ve yeteneğini ön plana çıkararak, kaynak aldığı metinleri aşan eserler ortaya çıkarmıştır (Akkaya, 2010: 13-14).

2.3.3. Delacroix ve Halil Şerif Paşa

“Bir Müslüman tarafından toplanan ilk koleksiyon” unvanına sahip olan Halil Şerif Paşa, Delacroix’in altı tablosuna sahip olmuştur. Görev yaptığı Fransa’dan yurda dönerken çıplak resimleri İstanbul’a getirmemesi emrini alınca, bugünün değeriyle milyar dolarları bulan tabloları, sadece 638 bin franga elinden çıkarmıştır. Eskiden Halil Şerif Paşa’ya ait olan Delacroix resimleri ve şu anda buldukları yerler şunlardır: “Liege Başpiskoposunun Katli” (Paris Louvre Müzesi) (Resim 2.30), “Cezayirli Kadınlar” (Paris Louvre Müzesi), “Tasso Deliler Hastanesinde (Resim 2.31), ” (Zürih’teki özel Bührle koleksiyonu),”Tom O’Shanter’i Cadılar Kovalarken” (Nottingham Castle Müzesi) ve “Savaş Talimi Yapan Arap Süvariler” (Montpellier Fabre Müzesi) (<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, 2017).

Resim 2.30: Lüttich Piskoposu’nun Öldürülmesi, 1827, 89 x 119 cm., T. Ü. Y.B., Musée du Louvre / Paris - Fransa



Kaynak:<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=41>, 2017.

1829 yılında tamamlanarak, 1831 Salonu’nda sergilenmiş olan *Liège Piskoposunun Öldürülmesi* tablosunu, Delacroix *Quentin Durward*’ın XXII.

Bölümünden esinlenerek yapmıştır. Fakat orijinal metine sağdık kalmamayı tercih etmiştir. Ressam, şiddet ve dramın yoğun olarak yaşandığı bir sahneyi, piskoposun öldürülme sahnesini resmetmeyi tercih etmiştir; amacı izleyiciyi şaşırtmaktır. Bu tablo Delacroix'nın yaşadığı dönemde, Fransa'da, dindarlığıyla tanınan X. Charles'ın hükümdarlığı için büyük bir provokasyondur. Bugün Louvre Müzesi'nde bulunan tablonun bir eskizi de Lyon Müzesi'nde yer almaktadır. Scott'un eserinde piskopos tahtın ayaklarında öldürülürken, Delacroix'da piskoposun bedeni tahtından bir masayla ayrılmıştır (Akkaya, 2010:8).

Resim 2.31: Tımarhane İçinde Tasso, 1839, T.Ü.Y.B., 60x50 cm., Private Collection



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/3/318delac.jpg>, 2017.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EUGÉNE DELACROIX'NİN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. DELACROIX'NIN RESİMLERİ ÜZERİNE YAPILAN ELEŞTİRİLER VE ANALİZLER

1828'de İngiltere'ye 1832'de Kuzey Afrika'ya yaptığı gezilerin mesleği üzerinde büyük etkisi olmuştur. İngiliz ressamı Constable'ın tablolarını gördükten sonra Delacroix, kendi tablolarından birini gri ve donuk bulmuştur. Tablodaki fonu tamamıyla sildi ve daha açık renklerle boyamıştır. İngiltere'den döndükten sonra 1828'de "Sardanapal'ın Ölümü" adlı büyük tablosunu yaramıştır. Eleştirmenler Delacroix'nın desen bilmediğini ileri sürüyorlardı. Buna rağmen, büyük sanatçının yeni tablolarını halk çok seviyordu. O çağın Fransa'sının en önemli devlet adamlarından Thiers'in koruyuculuğu sayesinde sanatçı birçok resmî sipariş almıştır. Delacroix'nın eserleri boyut, sayı, nitelik ve yenilik bakımından 19.yüzyılın en önemli eserleridir. Bu yüzyılda büyük sanatçılar yetişmiştir ama Delacroix şüphesiz çağının dev sanatçısıdır. Kompozisyonlarında bazen ihmal ve desen hataları görülmüştür. Büyük ressam Ingres'i tutanlar Delacroix'dan söz ederlerken, "Sarhoş bir süpürgeyle resim yapıyor" derlermiş. Ama bu büyük sanatçının kompozisyonları ve renk anlayışı şaşırtıcıdır. Delacroix çağının en etkileyici ressamı olmuştur. Empresyonizmin ve çağdaş resmin en büyük öncülerinden biridir" (Moran, t.y., 18).

Eugène Delacroix 19.yüzyılın ilk yarısının en büyük sanatçılarından biriydi. Dramatik tuvaleri egzotik edebi temaları, genellikle (1832'de ziyaret ettiği) Afrika'nın kuzeyine ait hikâyeleri, Ingres gibi öncü Fransız klasik tarz sanatçılarının tam zıttı bir şekilde resmetmiştir. Delacroix'in romantik betimlemeleri kendisini takip eden empresyonist ressamların öncüsü olmasını sağlayan göz kamaştırıcı renklerle yapılmıştır. Degas'ın babasının aksine Delacroix'in büyük bir hayranı olduğunu mektubundan alınan şu kısım açıklamaktadır. "Biliyorsunuz ki kendisini düşüncelerinin keşmekeşine bırakan ve ne yazık ki kendisi uğruna resim yapmayı ihmal eden, her şeyin temellendiği o kilit taşı olan Delacroix hakkındaki düşüncelerinizi paylaşmam imkânsızdır (Spence, 2011: 4 Degas).

Mesleğinde başarı kazanmış nice büyük adamlar sanatçıları değerlendirirken ağlanacak durumlara düşmüştür. Nitekim Fransız akademisinden Vitet Delacroix'yi Arlencourt gibi bugün adı sanı olmayan biri ile kıyaslanmıştır. Lamertine, bazı zavallı

ressamlar üzerine methiyeler yazmıştır. Bir gazeteci de “Mösyö Delacroix sarhoş bir süpürge ile resim yapıyor.” diye çatmıştır (Kaptan, 1975: 6).

Her devirde böyle anlayışsızlıklar görülmüştür. Th. Silvestrée, “Bir gün Madam’la Duchesse d’Orleans’a ait tabloların teşhir edildiği sergide üstatla beraberdim demiştir. Bir takım kimseler Delacroix’ı tanımadıkları için ileri geri laflar etmişlerdir. Bir yandan da kıs kıs gülmüşlerdir. Sanatçı biraz sararak: otuz yıldan beri hep bu ahmaklarla uğraşıyorum, diye şikâyet edip oradan uzaklaşmıştır.” (Kaptan, 1975: 6-7).

Çalışma düşkünlüğü, yalnızlıktan hoşlanması, günden güne artarak, korkunç bir hal almıştır. Rahatsız edilmekten korkarak bir yere kapanmıştır. Çalışmak için malzemesi, rahat edecek bir yeri olmak, işte dilediği bundan ibaretti. Onun düşüncesine göre: “Resim, erkeğinin her şeyine sahip olmak isteyen kıskanç bir metrese benzer “di. Bu sebepten, günden güne bütün eğlencelerinden, hatta sıhhatinden bile fedakârlık etmeye başlamıştır. Delacroix’ın hal ve karakteri bazı eleştirmecilerin ilgisini çekmiştir. Onu V. Hugo ile kıyaslarken: “Bir şairden daha çok ruh, daha çok tabiliği, kıvraklığı olan bir ressam. Biraz çekingen ama hiç de yapmacıklı değil. Kendini çok iyi tanıyan, nefesine karşı hak yemeyen bir ahlakı var.” demiştir. Aynı eleştirmeci şairle ressamı eşit bir sevgiyle inceleyerek, konunun zararına olarak, kıyaslamaya kalkmıştır. Bu çeşit bir düşünce doğru olamaz. Hugo fikir uğruna formu hiç ihmal etmez Delacroix’ya gelince, eserinde heyecan yaratan düşüncelerin her hangi bir sebeple azaltılmasına katlanamaz (Kaptan, 1975: 7).

Delacroix Dante’nin Kayığı eserini hazırladığı 1822 yılı içinde, istediği zaman içini dökebileceği bir jurnal tutmuştur. Bu deftere günü gününe döktüğü duygu ve düşünceleri, sanat ve insanlar hakkındaki fikirlerini belirten çok önemli bir vesika sayılmıştır. Bu jurnal ressamın dostlarına yazdığı mektuplarda eklenerek sonradan bir kitap halinde yayınlanmıştır. Ayrıca, bu jurnal ile mektuplarından en ilgi çekenleri seçilerek, Pierre Courthion tarafından *Delacroix-Jurnal et Correspondance* adı ile küçük bir kitap halinde yayınlanmıştır. Claude Roger-Marx bir yazısında Delacroix’ın “En büyük sanat eleştiricisi” olduğunu, sanatın ortaya koyduğu birçok denemelerinde olduğu kadar, devri içindeki, hatta kendisinden önceki resamlara dair yargılarında hiçbir zaman yanılmadığını belirtmiştir. Gerçekten eleştiri alanında kalemini fırçası kadar istek ve başarı ile kullanan Delacroix için yazmak çalışmalarını sırasında etkisi

altında kaldığı kendi düşüncelerini açıklamaya yaramıştır. Ama gene de biliyordu ki, sanatın tekniği nutuklarla ya da sistemlerle değil, ancak paleti elden bırakmamakla gelişebilmektedir (Kaptan, 1975: 5).

Sanat tarihindeki en ünlü ihtilal sembollerinden biri de Eugène Delacroix'nın Halka Önderlik Eden Özgürlük adlı resimdir. Konusunu, Bourbon Kralı X. Charles'ın tahtını Orleans Dükü Louis-Philippe'e bıraktığı Temmuz 1830'daki Paris ayaklanmasından alan resim (Resim 3.1), 1831 tarihli Salon Sergisi'nde sansasyon yaratmıştır. Delacroix, önemli bir anı betimlemiştir: 28 Temmuz'da cumhuriyetçi isyancılar önlerindeki son barikatı da yıkmışlardır. Özgürlük figürünün elindeki üç renkli bayrakta (piramidin tepe noktası) ve yerde yatan figürlerin üzerinde yer alan kırmızı, beyaz ve mavi renklerle sınırları seçilen, resmin merkezindeki piramidal çerçeve sayesinde sahnenin dramatik vurgusu artırılmıştır. Bu yapı, Delacroix'nın da figürlerden biri olarak poz verdiği Medusa'nın Salı (1819) adlı resimde Géricault'nun kullandığı yapıya benzemektedir. Delacroix, bu resimde, modernizmle alegoriyi akıllıca dengelemiştir. (Farthing, 2012: 272).

Resim 3.1: Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, T.Ü.Y.B. 260x325 cm. Paris Loure Müzesi.



Kaynak: Claudon, 1988: 45, <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/209delac.jpg>, 2017.

1830 devrimi sanatçıya, ünlü yapıtı barikatlar üzerinde özgürlük (1830) için esin kaynağı olmuştur. Alegorik bir anlatımda sunan resim, Fransa'daki özgürlük ateşinin görsel bir bildirisi sayılmıştır (Ressamlar Türk ve Dünya Ressamları, 2004: 195).

Delacroix'nın yaptığı bu barikat tuhaftır. Resmin tam ortasından geçmesine rağmen göze çarpmaz. Aslında karakterlerinin üstünde durduğu bir sahne gibidir. Sanatçı barikata özel bir önem arzetmiştir. Resmin sol tarafında barikadı oluşturan parçalardan birine belirgin bir şekilde kırmızıyla imzasını atmıştır. Böylece kendini efsanevi bir tabloyla ifade etmek zorunda kalan ressam olarak kimliğini beyan etmiştir.

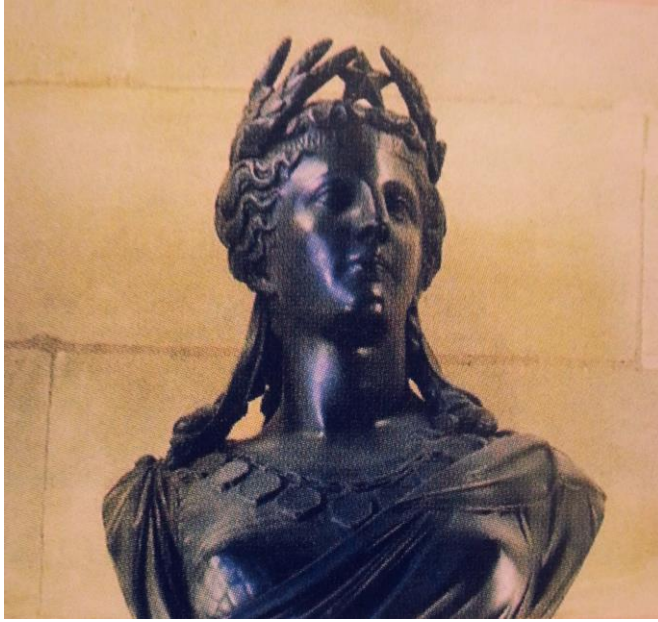
Resimde sürükleyici bir kuvvet vardır, âdeta Fransız millî marşı marseyyez duyuluyor gibidir. Rubens'i andıran bir görünüş vardır ve renkler de Rubens'deki kadar ateşlidir (Mansel, Aslanapa,1968: 164).

Daha önce, Özgürlüğün halka önderlik ettiğini, resimde Romantizm akımının önde gelen imzalarından biri olarak benimsenen Delacroix canlandırmıştır. Özgürlük, bir Roma Tanrıçası gibi betimlenmişti. Delacroix 'şiddeti görselleştirmişti bu çalışmasında. Halk yollardaki engelleri yıkıyor, insanlar ölüyor ama sağ kalanlar Tanrıçanın bayrağı altında elde silâh savaşmayı sürdürüyordu (Şenyapılı, 2004: 23).

Bu resim 1968 Mayıs'ında birçok afişe konu olmuştur.

Bugün Fransa'da şehir meydanlarında ve belediye binalarında heykelleri (Resim 3.2), (Resim 3.3), madeni paralarda rölyefleri ve posta pullarında (Resim 3.4) resimleri yer alır (Batur, 2012: 18).

Resim 3.2: Fransız Senatosunun Koridorunda Bulunan, Heykeltci Theodore Doriot'un Yaptığı Mariana Büstü



Kaynak: Batur, 2012: 50.

Resim 3.3: Fransız Cumhuriyetinin Temel Felsefesi (Özgürlük-Eşitlik-Kardeşlik) İlkesinin Belirtildiği Mariana figürlü logo.



Kaynak: Batur, 2012: 51.

Resim 3.4: Fransız Posta İdaresinin Mariana Figürlü Eski ve Yeni Posta Pulları



Kaynak: Batur, 2012: 51.

Resimde Notr Dame’ın tepesinde görülmeyecek denecek kadar minicik bir bayrak görünmektedir. Aynı bayrağın kat kat büyütülmüş hali resmin başrolündedir.

“Modern bir konuyu, barikatı, ele aldım” diye açıklar sanatçı daha sonra ve ekler: “...ve ülkem için savaşmadıysam en azından onun için resim yapabilirdim.” Çağdaş giysiler içindeki, silahlı kollarını sallayan sokak çocuğu, başında şapkasıyla burjuva (ki bu muhtemelen isyanda da bulunan Delacroix’dır), fabrika işçileri, askerler, öğrenciler ve uzakta görülen Notre Dame de Paris resme tarihsel bir gerçeklik katmıştır. Özgürlük figürünün drapel giysisi ve anıtsal duruşu (Resim 3.5), klasik gelenek ile eski usül tarihsel resim anlayışına gönderme yapmaktadır. Klasik fikirlerin cesur bir şekilde yeniden anlatımı olan bu resim, dönemin bazı izleyicilerini hayli şaşırtmıştır (Farthing, 2012: 272).

Resim 3.5: Eugène Delacroix, Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, T.Ü.Y.B. 260x325 cm. Paris Loure Müzesi, Liberty Leading the People (detail), Bayrak, Detay.

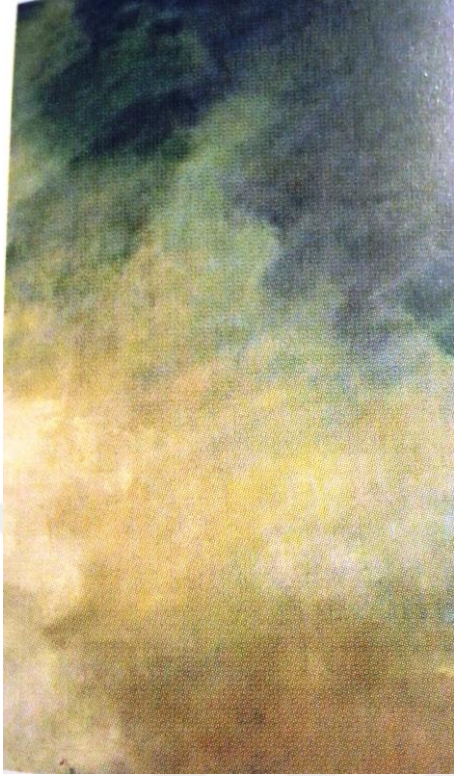


Kaynak: Claudon, 1988: 45, <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/209delac.jpg>, Farthing, 2012: 273.

“Varlığının şiirini renk, biçim ve ışıkla söylemeyi seçmiş sanatçı” tanımlaması yapılmış olan Delacroix özgürlüğün bedelinin yüksek olduğunu görselleştirmeyi de unutmamıştır (Şenyapılı, 2004: 23).

Delacroix'nın gökyüzünü ele alış biçimi (Resim 3.6), şehirdeki mücadelenin karmaşasını yansıtmaktadır. Gökyüzünün doğal, parlak katmanları iç savaşın yarattığı parlak ateş ve puslu dumanla kontrasttır. Kullanılan teknik, Romantizm'in dışavurumculuğunu gerçekçi detaylara verilen önemle birleştirirken tarihsel zaman ve mekâna bağlı kalarak duygunun iletilmesini de sağlar. Delacroix'nın fırça darbeleri, daha sonra daha fazla impasto ve kalın katmanlarla serbestlik kazanacaktır (Farthing, 2012: 273).

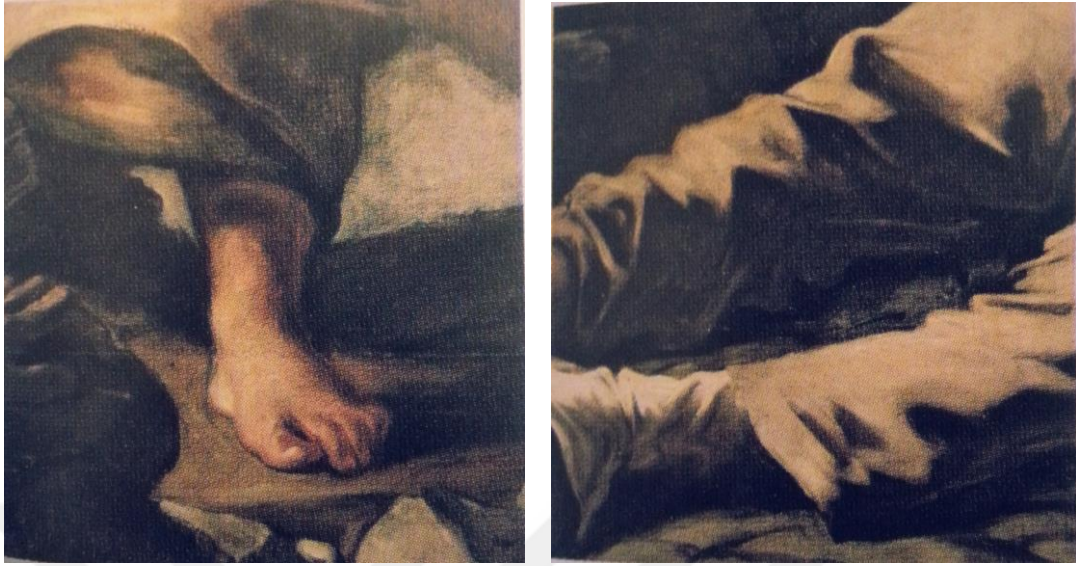
Resim 3.6: Dışavurumcu Gökyüzü, Detay



Kaynak: Farthing, 2012: 273.

Özgürlük'ün öne çıkan ayağının (Resim 3.7) barikatın geçildiği noktaya yerleştirilmesi, savaşın önemli anlarından birini temsil etmektedir. Üzerindeki giysinin dalgalanmış etek kısmı ise kompozisyona bir tür hareket hissi katarak olayın tarihi bir dönüm noktasını olduğunu vurgulamıştır. Bolca gölgelendirilmiş alanlar Delacroix'nın, Antoine Jean Gros'dan (1771-1835) etkilenecek geliştirdiği ışık- gölge oyunundaki ustalığını göstermektedir. Parlak vurgulu yüksek kontrastların koyu renklerle bütünleşmesi, resme dramatik etki katar ve her bir temel figürün ayırt edilmesini sağlamaktadır (Farthing, 2012: 273).

Resim 3.7: Özgürlük Figürünün Ayağı, Detay, Gölgeler, Detay.



Kaynak: Farthing, 2012: 273.

Géricault'dan birkaç yaş büyük olan Delacroix arkadaşının erken ölümünün ardından onun üslubunu sürdürme, eserlerini yaşatma kararını almıştır. Delacroix, Géricault'un resimlerinin, özellikle de *Medusa'nın Salı*'nin etkisinde kalarak yarattığı canlı renkleri ve olağanüstü hareketli kompozisyonlarıyla duyguları ayağa kaldıracak, seyirciyi altüst edecek resimler yapmıştır. Örneğin *Dante Kayığı* adını verdiği, *Medusa'nın Salı*'na çok benzeyen resmiyle açıkça toplumda “skandal” yaratacak bir iş çıkartmayı amaçladığını söylemiştir. Artık “duygunun kendisiyle değil, derinliğiyle” ilgilenmiştir. Bu, Neo-Klasiklere atılmış bir taşır, çünkü bu ekolün Fransa'da hala büyük saygı gören temsilcisi Jean Auguste Dominique Ingres, Delacroix'nın sanat alanında en nefret ettiği kişidir. Ingres'yi kastettiğini belli edecek şekilde hayıflanır (Krausse, 2005: 60-61).

Fransız ressam Théodore Géricault (1791-1824) piramit şekilli klasik kompozisyonla tasarladığı *Medusa'nın Salı* (Resim 3.8) tablosu, sanatçının resmi tamamlamasından üç yıl önce meydana gelen gerçek bir deniz kazasının dokunaklı ve ürkütücü bir temsili yer almaktadır. Géricault, ön plandaki, başında kırmızı örtülü sarılı figür için model olarak kullandığı Delacroix dâhil, resimde çeşitli arkadaşlarından

modellik desteği almıştır. Medusa'nın kaptanı, bu görece devletle hayli iyi ilişkileri olan ailesi sayesinde getirilmiş, işinin ehli olmayan biriydi (Farthing, 2012: 267-268).

Resim 3.8: Medusa'nın Salı için Taslak, Özel Koleksiyon , “Medusa”nın Salı için Eskiz, 1818, Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: ArtBook Goya, 2011: 97.

Salda sağ kalanların meydana getirdikleri piramidal kompozisyonun zirvesindeki adam, uzaktan geçen bir gemiye bez sallamaktadır. Eserdeki hareketler ve vücutlar yığılı, o zamana dek görülen barok ve klasisist eserlerde görülüş şey değildi. Bu eser Delacroix'nın ilgisini çekmiş ve onu heyecanlandırmıştır. Bu tablo Balzac'ın baroğuna paraleldir. Géricault, bu tablo için bir ruh doktorunun teklifi ile, deliler ve katiller üzerinde etütler yapmıştır. Géricault aynı zamanda litografiyi (taşbaskı) sanat alanında ilk kullananlardan biridir (Turanî, 2005: 504).

Géricault 1816 yılında Fas açıklarında batan Fransız savaş gemisi Medusa'yı konu alan (*Medusa'nın Salı*) (Resim 3.9) isimli 491x716 cm boyutundaki dev tabloda açık/koyu kontrastları dramatik bir ifade vermiştir. Gemi batmış, kazazedelerin bir kısmı filikalara binmiş, geri kalanı ise ellerindeki malzeme ile oluşturdukları bir sala binerek denize açılmaktadırlar. Günlerce yardım bekleyen saldaki yaralılar, bayılanlar, ümitle ufka bakanlar... En ince ayrıntılara kadar sabır ve titizlikle işlenmiştir. Géricault tablolarında seyirciyi etkileyen heyecanlı konuları işlemiştir. Ruhundaki heyecanları

resimlerine yansıtmiştir. O da Delacroix gibi hareketin ve dinamizmin ressamı idi (Batur, 2012: 155).

Resim 3.9: Théodore Géricault, Medusa'nın Salı, 1819, T.Ü.Y.B., 491x716 cm. Loure Müzesi, Paris, Fransa



Kaynak: Farthing, 2012: 267.

Géricault'un resminde ulaşmak istediği nokta "mutlak gerçek"tir. Ve en sonunda, bu olayda en dramatik bulduğu anı çizmeyi tercih eder - Kazazedelerin kurtulma umudunu. Ne yazık ki gemi onları fark edemeyecek kadar uzaktır. Resim 1819 Salonu'nda ilk kez sergilendiğinde belli bir odak noktasına sahip olmadığı için eleştirilmiştir (ArtBook Goya, 2011: 97).

Resim yalnızca yolcuların hayatta kalabilmek için birbirlerinin cesetlerini yedikleri ve çoğunun bu olaydan delirdikleri o çok iyi bilinen ve rahatsız edici öyküyü betimlemekle kalmamış, aynı zamanda mevcut hükümete karşı dolaysız bir eleştiri de getirmiştir. Hayatta kalanları kurtarmaya gelen Argos, uzakta görülebilmektedir ve Géricault, onun zamanında gelemeyeceğine dair bir ipucu vermektedir (Farthing, 2012: 267-268).

Bir dehşet anı o zamana kadar hiç kimse tarafından bu denli sahici ve ürkütücü biçimde resmedilmemiştir. Resim, gerçekten yaşanmış bir deniz faciasını konu aldığı için insanlar üzerinde daha da büyük bir şok etkisi yaratmaktadır. Géricault izleyiciyi korkunç olayın doğrudan tanığı, hatta bir parçası haline getiren devasa boyutlardaki resmiyle insanların duygularını tam onikiden vurmuştur. Onun resimde etkiyi azamiye çıkartma amacı, akademik Neo-Klasisizmin hesaplı, entellektüel resmiyle tam bir tezat oluşturmaktadır. Heyecanlı bir mizaca sahip olan Géricault, klasist ressamların tiyatro dekorunu andıran resimlerinden elbette hoşlanmayacaktır. O hareketin ve insanı harekete geçiren duyguların ressamıdır. Figürlerine kazandırdığı üç boyutluluk ve tüm resmi en son karesine kadar doldurarak yarattığı muazzam etki Michelangelo'yu hatırlamaktadır. Resmin etkisi, kazazedelerin son umutla sığındıkları salın taşıdığı sembolik anlamdan da kaynaklanır kuşkusuz. Kazanın ardından sala çıkmak, Romantizmin repertuarına çok uygun düşen geniş anlamlı bir metafordur. Resimdeki dolaysız gerçekçi üslup bu sembolik anlamlarla birleşerek Rubens ve Velazquez gibi Barok ressamların eserlerinde de görülen Patos'u yaratır. Géricault bu iki ressamı sıklıkla kopya etmiştir (Krausse, 2005: 60).

Gerçek bir olaydan esinlenerek yaptığı *Medusa'nın Salı* adlı resmiyle romantik sanatın nitelediğini ortaya koymuştur. Romantik ressam için duygu çok önemlidir. Önemli olan olay değildir, olayda doğmuş olan duygudur (Keser, 2005: 284).

Batur, (2012: 183)'e göre; Tablo gerçek bir olayı yansıtmaktadır. 1816 yılında Fransız gemisi *Medusa Uzakdoğu*'ya sefer yaparken Afrika kıyılarında fırtınaya yakalanmışlar, kayalara çarparak parçalanmışlardır. Yolcular denize dökülmüşlerdir. Sağ kalanları derme çatma bir salla denize açılmışlardır. Günlerce başıboş dolaşan salda dalgalar ve açlıkla boğuşarak kurtarılmayı beklemişlerdir. Ancak bir ay sonra bir yolcu gemisi onları görüp kurtarmaya geldiğinde 149 yolcudan geriye sadece 15 kişi kalmıştır.

Benzer bir biçimde, feminist bir niyet taşımadan ve daha nihilistçe, ama eş derecede ağır bir ironiyle Vik Muniz (Resim 3.10), başyapıtları çikolata, spagetti ya da başka yiyeceklerle yeniden yapar, bunların arasında Caravaggio'nun *Medusa* ve Géricault'nun *Medusa'nın Salı* adlı eserleri vardır (buradan yola çıkarak Muniz'in fallik kadınlarla ve yüksek sanatla bir derdi olduğunu söyleyebiliriz) (Kuspit, 2010: 85-86).

Resim 3.10: Vik Muniz, Medusa'nın Salı (Çikolata Resimleri), 1999, Cibachrome. İki Parça: 177,8x254 cm. Vik Muniz/VAGA, New York



Kaynak: Kuspit, 2004: 86.

Fransız Romantik sanatçılarından Eugène Delacroix Ve Théodore Géricault'ın genel konu üslubunda uzaklara özlem, acı, keder duygularını insan figüründe ifade ettiği görülmektedir (Resim 3.11), (Resim 3.12). Figürlerde, yüzü ve beden dilinde yansıtılan acı, keder, İngiliz ve Alman Romantik sanatçıların manzara konulu resimlerinde uzak bölgelere duyulan özlem olarak yansıtılmaktadır (Karakaya Aydın, 2006: 94).

Resim 3.11: Eugène Delacroix. 'Susuzluğu Gidermek', 1825, Tuval Üzeri Yağlıboya,



Kaynak: Karakaya Aydın, 2006: 95.

Resim 3.12: Jean Louis André Théodore Géricault, “Demircinin Sanı”. 1814. Tuval Üzeri Yağlıboya.



Kaynak: Karakaya Aydın, 2006: 95.

3.2. FELDMAN'IN ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİ

Sanatsal kültürün önemli bir parçası sanat eleştirisidir. Sanat eleştirisinin işlevi, sanatsal iletişimin toplumla bağlantısını sağlamak ve bütün sistemi kendi kendini düzenleyen bir yapıya kavuşturmaktır. Eleştiri, her zaman bir yapıt üzerine kurulmuştur. Yazı üstüne yazı veya söylem üstüne söylem biçiminde tanımlanabilir. Eleştiri bir sanat yapıtı karşısında iki öznenin karşı karşıya gelmesidir. Bu karşılaşmada, eleştirmen kendi çağına göre oluşturduğu kendi dilini kullanır. Bir çağın ve bir kişiliğin bakışını yansıtır (Ersoy, 2002: 81).

Sanat eleştirisinde ise çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Feldman'ın (1987), “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi bunlardan biridir (http://www.yok.gov.tr/egitim/ogretmen/kitaplar/ortasanat/unite_1.doc, 2017). Feldman'a göre, “iki tür sanat eleştirisi vardır. Öznel ve bağlam içinde eleştiri. Öznel yani intrinsic (aslında olan-yaradılıştan-içsel) eleştiride dikkatler tek bir sanat yapıtında gözlemlenen ve duyumsanan bilgiden anlamlar oluşturan özelliklere ilişkin ipuçları üzerinde yoğunlaşır. Bağlam içinde yani extrinsic (dışsal) eleştiride ise sanat yapıtının yapıldığı sosyo-tarihsel zamanlara ilişkin bilgileri araştırma yöntemi söz konusudur (Kırıçoğlu ve Strokrocki, 1997 Akt: Ayaydın vd., 2009: 61). Dışsal inceleme yöntemi; sanat eserinin ortaya

çıkışıyla eş olup; atölye şartları ve etkilerini, sanatsal biyografiyi, mali desteği ve tarihsel dönemi içermektedir. Sanat tarihçileri burada aynı zamanda sanat eserinin dini, sosyal, felsefi, kültürel ve egemen olan bilgi düzeyini öğrenmek için psikolojik, psikanaliz ve diğer yaklaşımlardan türeyen yöntemleri uygularlar. Eleştiriyi bu bakımdan sınıflandırma elbette olayın yöntemsel yanıdır (Ayaydın vd., 2009: 61).

Feldman eleştiride dört basamaklı bir yöntem önerir:

1. Tanımlama (Gerçekçi Nitelikler)
2. Çözümleme (Görsel Nitelikler)
3. Yorumlama (Anlatımcı Nitelikler)
4. Yargı (Kişisel Karar) (Boydaş, 2007: 289).

“Edmund Feldman’ın (1970), sanat eğitiminde tanımlama, çözümleme, yorum, yargı olarak aşamalar içeren, araştırmacı sanat eleştirisi olarak da bilinen eleştirel düşünme sistemini Louis Lankford (1992), dört belli başlı sanat kuramı ile ilişkili estetik araştırmalar yönünde geliştirmiştir. Michael Parsons (1987) estetik görüş aşamalarını, Mary Ericson (1983) sanat tarihsel yaklaşım aşamalarını saptadı” (<http://www.yok.gov.tr/eğitim/öğretmen/kitaplar/ortasanat/unite1.doc>, 2017).

Tanımlama aşamasında gerçekçi nitelikler tespit edilir. Eserde görülen bilgi objelerinin listesi çıkarılır.

Çözümleme aşamasında görsel nitelikler araştırılır. Sanat elemanlarının, sanat ilkelerine göre nasıl düzenlendiği incelenir. Özellikle sanat ilkelerinden tekrar, ahenk, zıtlık (değişiklik), birlik gibi evrensel ilkeler bulunmaya çalışılır.

Yorumlama aşaması eleştirinin en zor fakat en zevkli basamağıdır. Önceki aşamalardan elde edilen bilgi ve bulgulara göre yorumlar yapılır. Bunun için eserdeki sembollerden yararlanılarak estetik yargıda bulunulur. Bunun için estetik kuramlardan faydalanılır. Kuram nesnelere ya da olguların neden sanat olarak kabul edildiğini açıklama çabasıdır. Pek çok sanat kuramı olmakla beraber en önemlileri şunlardır:

Taklitçi veya Yansıtmacı Kuram: Sanatçı konuyu doğru ve kesin bir biçim ve biçimde anlatmaya çalışır. Gerçekçi niteliklere ağırlık verir.

Biçimci Kuram: Sanatçı görsel niteliklere önem verir, sanat eleman ve ilkelerini farklı kullanır.

Anlatımcı Kuram: Bu kuramda dışavurumcu nitelikler önemlidir. Sanatçı ruhsal durumu veya sembolleri vurgular.

İşlevsellik: Sanatçı eserinde dini, siyasi, milli, ekonomik vb. nitelikleri ön plana çıkarır (Boydaş, 2007: 289-290).

Her türlü sanat eseri, varlık bilimsel (ontolojik) açıdan ön yapı ve arka yapı olmak üzere iki farklı yapıdan oluşur. Sanatın elemanları ve bunların birbirleriyle ilişkileri sanat eserlerinde ön yapıyı meydana getirir. Sanatçı, bu elemanları belli kurallara göre düzenler ki, bunlar sanatın ilkeleridir. Yani hiç bir sanat eseri yoktur ki, tasarım elemanları belirli ilkelere uyulmaksızın gelişigüzel düzenlenmiş olabilsin. Sanat eserinin arka yapısı ise resmin içeriğiyle, izleyiciye verilmek istenen mesajla ilgilidir (Yılmaz, 2009: 27).

Bir resmi incelerken eleştirmenler şu sorulara cevap bulmaya çalışırlar:

- 1- Eserde görünüşe ulaşan nedir?
- 2- Eser nasıl organize edilmiştir?
- 3- Eserin anlamı, ideası nedir?
- 4- Niçin, (nasıl) güzeldir?

Dört basamaklı eleştiri yönteminin, her basamağında kullanılacak örnek sorular şunlardır:

Betimleme

- 1- Bu nedir? (Resim, seramik, heykel, fotoğraf...)
- 2- Bu resimde neler görüyorsun?
- 3- Resimde neler oluyor?

Çözümleme

- 1- Renkler nasıl düzenlenmiş?
- 2- Açık renkler mi çoğunlukta kullanılmış?

3- Hangi çizgileri görüyorsun? Hangileri çoğunlukta kullanılmış?

(Düz, eğri, kırık)

4- Hangi şekilleri görüyorsun? Hangileri çoğunlukta?

(Geometrik, organik)

5- Resim genelinde hangi doku var? (Yumuşak, sert)

6- Bazı nesnelere arkada, bazıları önde mi durmaktalar?

7- Açık-koyu var mı?

8- Birbirini tekrar eden şekiller var mı?

9- Resimde gördüğün şeyler (insanlar, nesnelere) orijinal büyüklüğünde mi?

10- İlk baktığında en çok ne dikkatini çekti?

11- Sanatçı bu resmi hangi teknikle yapmış olabilir?

Yorumlama

1- Sence bu resim ne anlatıyor?

2- Buradaki renkler sana ne hissettiriyor?

3- Dokunsan ne hissedersin?

4- Nasıl bir ses duyuyorsun?

5- Nasıl bir koku alıyorsun?

6- Nasıl bir tat alıyorsun?

7- Simgeler var mı? Varsa ne anlatıyor olabilir?

8- O dönemde sanatçı bu resmi neye anlatmış olabilir?

9- O dönem insanlarına bu resim ne anlatır?

Yargı

1- Sizce bu resim neden güzel?

a- Gerçeğe uygun yapıldığı için,

b- Alışılmıştan dışında renkler, şekiller kullandığı için,

- c- Duyguları açığa vurduğu için,
- d- Bir şeyler anlattığı için,
- e- Diğer (Boydaş, 2007: 56-57).

3.3. EUGÈNE DELACROIX’NIN ARAŞTIRICI SANAT ELEŞTİRİSİ YÖNTEMİNE GÖRE RESİMLERİNİN ANALİZİ

Feldman’ın “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi, sanat ve sanat eğitimi alanlarında kabul görmüş ve günümüzde de sürekli kullanılan bir yöntemdir. “Eugène Delacroix’nın eserlerinden “Medusa’nın Salı”, “Dante’nin Kayığı”, “Cezayirli Kadınlar”, “Sakız Adasında Katliam”, “Sardanapal’ın Ölümü” bu yöntem esas alınarak incelenecektir. İnceleme için bu resimlerin seçilmesi rastlantısal değildir. Seçilen bu resimler, figür-mekân kurgusu açısından ele alınması, tarihten, devrimden beslenilerek ortaya çıkması, içlerinde bir takım sembolleri barındırması ve birlikte betimlenmesi seçilme aşamasında resimlere öncelik verilmesini sağlayan özelliklerdir.

3.3.1. Eugène Delacroix’nın “ Dante’nin Kayığı ” Adlı Eserinin Analizi Betimleme

“Dante’nin Kayığı” adlı resim Eugène Delacroix’a tarafından 1822 yılında tuval üzerine yağlıboya kullanılarak yapılmıştır (Resim 3.13). Boyutları 189x246 cm’dir.

Resim 3.13: Eugène Delacroix, Dante’nin Kayığı, 1822, T.Ü.Y.B. 189x246 cm.



Kaynak: Grömling, 2005: 90.

1822'de Sardanapalus'tan birkaç yıl önce, Dante'nin Kayığı Dante'nin Cehennem'inden bir sahneyi betimlemiştir (Cingöz, 2008: 37).

Resme ilk bakıldığında on figür göze çarpmaktadır. Bu figürlerin dokuzu erkek, biri kadındır. Figürlerin üçü kayığın üzerinde durmuş, sanki kayığı dengede tutmaya çalışıyormuş gibi betimlenmiştir. Kayığın üstünde ayakta durmaya çalışan kırmızı başlıklı, üzerinde gri elbisesi olan Dante olarak bilinen bu figürün vücudu hafif sola eğilmiş, başı sağa dönük şaşkın bir ifadeyle sağ elini yukarıya kaldırmış, sanki karşıdan yardım bekliyormuş gibi bir durum sergilenmektedir.

Kayığın üzerinde kırmızı başlıklı Dante'nin solunda olan kırmızı elbiseli Virjil olarak bilinen figürün başı sağa ve hafif öne eğiktir. Bu figür sağ eliyle yanındaki Dante'nin bileğinden tutarak destek almış bir vaziyettedir. Virjil'in kırmızı elbisesi bütün vücudunu sarmıştır. Kayığın üzerindeki diğer figür ise yani kırmızı elbiseli figürün solunda olan bir erkek figürü görülmektedir. Bu figürün kalçası, göğsü ve kafasına doğru mavi bir çarşaf sarılıdır. Sağ dizinin üzerine çömelmiş ve güçlkle kürek çekmektedir. Kayığın arka tarafında, kürek çeken figürün önünde, bir erkek figürü yorulmuş vaziyette kayığa tutunmuştur.

Dante, Romalı sair Virgil'in rehberliğinde cehennem şehri Dis'i çevreleyen gölde yol almaktadır. Tabloda şehrin arka planda yandığı görülmektedir. Günahkârlar sandala çıkmaya çalışmaktadır. Bu resim komisyonla yapılan bir resim değildir, konu ressamın kendi seçimidir (Cingöz, 2008: 37).

Dante Virjil ile birlikte günahkârların cezalarını çektikleri sulardan geçmektedir. Kırmızı başlıklı Dante ve kırmızı elbiseli Virjil ayaktadır, kayıkçı güçlkle küreklere asılmaktadır. Çıplak vücutlu günahkârlar kayığa sarılmaktadır, dişleriyle kenarlarını ısırıp yeniden yuvarlanmaktadırlar. Dante dehşetle sağ elini kaldırmaktadır. Virjil insanî duyguların ötesine ulaşmıştır. Resim o kadar kuvvetli değildir. Işık gölge yerine canlı renkler esas olmuş, konturlar erimiştir (Mansel, Aslanapa,1968: 164).

Dante, Vergilius'in rehberliğinde cehennem kuyusundaki Acheron Nehri'nin kıyısına gelmiştir. Dante ve Vergilius dalgaların içinde ona asılıp binmeye çalışan lanetlilere rağmen ilerlemeye çalışan kayıkta kırılğan bir denge, çevrenin hareketliliğine kıyasla sakin bir küme oluşturma çabasındadırlar. İkisinin bedenleri giysilerle saklanmışken lanetlilerin kaslı vücutları çırılçıplak gözler önündedir. Burada ressam,

Michelangelo'nun Floransa'daki yapıtlarından, özellikle de Medici Mezar Anıtı'nda Guiliano ve Lorenzo'nun ayakları dibinde, alınlığın üstünde yatan "Şafak", "Alacakaranlık", "Gece", "Gündüz" gibi alegorik figürlerden etkilenmiştir (Akkaya, 2010: 7).

Çözümleme

Yapıtta kullanılan renkler beyaz, kırmızı, mavi, siyah, gri, kahverengi ve değerlerdir. Figürlerin elbiselerinde bulunan beyaz ve kahverengi renkle, kayığın üzerinde bulunan kahverengi renkleri ile resmin solunda bedeni izleyiciye, yüzü sağa dönük figürün üzerindeki elbisesinin koyu rengi elbisesindeki kahverengi renk açık koyu dengesi sağlanmıştır. Resimdeki tüm formları kırmızı, beyaz, mavi, kahverengi, siyah ve griler belirlemiştir. Renkler nesnelere kendi renklerinde kullanılmıştır.

Figürlerin bedenlerinin yana ve öne eğik duruşu, ellerinin, kollarının geliş açısı, dikeyler, yataylar ve çaprazlar olarak kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Diyagonal çizgilerle oluşturulan ritim; yatay ve dikey çizgilerle de kuvvetlenerek resimdeki hareketlilik dengede tutulmaya çalışılmıştır. Resimde anlatılmak istenen konu belirli bir odak noktasında sınırlanmayıp, resmin tümüne dağılmıştır. Diyagonal çizgilerin yarattığı bütünlük gözümüzün resmin tümünde dolaşmasını sağlamaktadır.

Büyük tarih resmi geleneğinde, simetrik merkezi figürler ve onların çevresinde kompozisyonu dengeleyen başka figür grupları bulunur ve bu anlayış klasiktir. Resme yeşil, kırmızı ve mavi parçalarla canlandırılmış gri renk hâkimdir. Rubens'in 'Maria de Medici'nin Marseilles'e Varışı' adlı tablosundan ilham alan ressam çıplak vücutların üstündeki su damlalarında renk yansımaları yaratmıştır (Cingöz, 2008: 37).

Resmin geneline yayılmış yumuşak bir doku hissedilir.

Kompozisyonda birlik, ışıklandırmanın ve rengin etkisiyle, figürlerin ve nesnelere her birinin dış mekânla ilişkisi ile sağlanmıştır. Figürlerin duruşuna anlam ve estetik değer yüklenmiştir.

Sanatçı yakınlık ve uzaklık duygusu yaratmak için figürleri ve nesnelere birbirinin önünde ve yanına gelecek şekilde betimlemiştir.

Resimdeki figürler ve nesnelere, görünüş açısından doğal durmaktadır. İzleyicide şaşkınlık yaratacak bir durum söz konusu değildir.

Resimde ilk dikkat çeken unsur ise beyaz elbiseli, sağ elini havaya kaldırmış, yardım ister vaziyette olan figürüdür.

Delacroix, bu resmi tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapmıştır. Yağlı boya yavaş kurduğu için ve ayrıntılara inmeye izin verdiği için sanatçıların tercih ettiği bir boyadır.

Yorum

On kişiden oluşan resimde, beyaz ve kahverengi elbiseli, kayığın üzerinde duran figürler betimlenmiştir. Diğer figürler ise suyun içinde kayığa binmeye çalışan lanetlilerdir.

Kompozisyondaki renklere bakacak olursak, kullanılan renklerin geneli beyaz, mavi, kırmızı, gri, siyah ve kahve tonlarından oluşur. Aynı zamanda göğün ve denizin rengi olan mavi soğuk bir renktir. Bu nedenle bu tonların izleyiciye hüznü ve durgunluğu çağrıştırdığını söyleyebiliriz.

İzleyici, zamanın içinde öylece kalakalmış gibi betimlenen figürlere dokunulsa resmin tüm büyüğü kaçacakmış gibi bir izlenim duyar.

Sanki figürler mekânda dondurulmuş, zaman o an için durmuş gibidir. Öyle ki dokunulsa resmin tüm büyüğü bozulacak gibidir.

Resimde baskın olarak duyulan ses ise, korkunun vermiş olduğu denizin sesidir.

Tabloda ressamın gençliğinin verdiği enerji ve coşku hissedilir. Pietri, Delacroix'ya Dante'den daha önceden bildiği bir bölümü etkili bir şekilde okurken, tablodaki en güzel figür, büyük bir hız ve canlılıkla ortaya çıkmıştır. Bu figür kayığa tırmanmaya çalışan, elini kayığın üstüne atmış olan figürdür (Akkaya, 2010: 7).

Yargı

Delacroix lanetlilerin fiziksel gücüne karşılık iki şairin zihinsel gücünü ortaya koymuştur (Akkaya, 2010: 7). Eserlerine anlamlı ve coşku dolu temalar seçen ressam Eugène Delacroix gibi romantikler 19. yüzyılın ilk yarısında Michelangelo ile yoğun biçimde ilgilenmiştir. Delacroix daha ilk büyük yapıtında Floransa'lı şair Dante

Alighieri'nin İlahi Komedya'sından bir sahneyi konu alan ünlü Dante Kayığı adlı eserinde Michelangelo'ya atıfta bulunmuştur (Grömling, 2005: 90).

Bu yönleriyle eser “Yansıtmacı Kuram”a, “Dışavurumcu (Anlatımcı) Kuram”a ve “İşlevsellik (Araçsallık) Kuram”ına girer.

Yansıtmacı Kurama göre “sanatçı” gerçekliği taklit eden kimsedir. Bu taklit ne kadar başarılıysa, sanat eseri de o kadar değerli olacaktır. Yansıtmacı kuram doğalcı bir sanat anlayışına dayanmaktadır. İçinde bulunulan dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışır (Yolcu, 2004: 72).

Dışavurumcu (Anlatımcı) Kurama göre ise sanatın işlevi, okura yaşantı sağlamaktır. Okur kendi hayatında gerçekleştiremeyeceği deneyimleri sanatçının ona yaşatması sayesinde tadar, dünyası zenginleşir. Tolstoy'a göre duygu aktarımını başaran her sanat eseri başarılıdır. Ancak sanat eserinin başarısı da geniş halk yığınlarına ne kadar aktarıldığına bağlıdır (Keser, 2005: 43-44). Neşe, hüznün, aşk, ızdırıp, mutluluk gibi konuların işlenmesi bu kuramın içeriğini oluşturur (Artut, 2002: 99).

İşlevsellik (Araçsallık) Kuramı ise, ahlaki, dinsel, sosyal ve siyasi görüşleri sanatta araç olarak kullanmayı vurgulayan bir görüştür. Bu görüşe göre, sanat eserleri; kralları ya da halktan insanları yüceltebilir, yurtseverliği ya da devrimin gelişimine katkı sağlayabilir, işçi sınıfının mücadelesini yüceltebilir, dürüstlüğü örnekleyebilir ya da günahkârları doğru yola çağırabilir. Kısacası sanat, bazı değerlerin geliştirilmesi, yüceltilmesi ve yaygınlaştırılması için bir araçtır (Yolcu, 2004: 74). ‘Sanat Toplum içindir’ söylemi bu kuram çerçevesinde tartışılabilir (Artut, 2002: 100).

3.3.2. Eugéne Delacroix'nın “Sakız Adası'nda Katliam ” Adlı Eserinin Analizi Betimleme

“Sakız Adası'nda Katliam” adlı resim Eugéne Delacroix'a tarafından 1824 yılında tuval üzerine yağlıboya kullanılarak yapılmıştır (Resim 3.14). Resmin boyutları 419 x 354 cm'dir. Paris Louvre Müzesinde bulunmaktadır.

Resim 3.14: Sakız Adasında Katliam, 1824, T.Ü.Y.B., 419 x 354 cm., Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: Little, 2008: 75.

Resme ilk bakıldığında yirmibir figür göze çarpmaktadır. Bu figürlerden sekizi kadın onüçü erkektir. Tabloda figürlerin bir savaştan, katliamdan kaçmış gibi acı çeken, aç, hasta ve ölmek üzere olan insanlar betimlenmiştir. Resmin sol tarafında atın üzerinde ve atı şahlanmış bir şekilde Türk askeri olduğu söylenen bu figür dikkat çekmektedir. Atlı figürün önünde kırmızı elbiseli, beyaz eşarplı (Resim 3.15), resmin ön planında oturan bu yaşlı kadın figürünün göğsü yarı açık, başı sola dönük yardım bekler gibi bir ifadeyle yukarıya bakmaktadır. Başı sağa dönük siyah elbiseli, bıyıklı, başında sarı şapkası, belinde kılıcı olan figür kendisinden yardım bekler gibi ellerini Türk askeri olduğu söylenen figüre uzatmaktadırlar.

Resim 3.15: Sakız Adasında Katliam (detay), 1824, T.Ü.Y.B., Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/1/108delac.jpg>, 2017.

Resmin sol alt köşesinde, yaşlı kadın figürünün solunda yere uzanmış, göğsünden beline kadar çıplak, acı içinde kıvranan kadın figürünün göğsünden süt emmeye çalışan bir bebek figürüyle göze çarpmaktadır. Resmin tam orta merkezinde bir kadın ve erkek figürü ağlıyormuş gibi birbirlerine sarılmışlardır. Erkek figür oturmuş sırtı hafif sağa dönük, sarılan kadın figürü sol eliyle erkek figürünün sağ omzundan tutmaktadır. Sadece saçları ve sol kolu görünmektedir. Tablonun sağ tarafında bir yükseklikte oturan, sarı elbiseli, kırmızı şapkalı, beyaz gömleklili ve bıyıklı bir erkek figürü oturmaktadır. Bu figür sağ koluyla belini tutmuş, sanki yarasını bastırıyor ve acı çekiyormuş gibi bir ifadeyle oturmaktadır. Bu figürün hemen sağında, sağ eliyle dizlerine sarılmış, sol eliyle figürün yakasını tutmuş ve başını yukarı kaldırmış, bu erkek figüründen yardım diler gibi acı ve korkuyla bakmaktadır.

Kayalıkların üstünde oturan bu erkek figürünün ayaklarının hemen altında solunda yerde, sırtlarını bu figürün ayaklarına ve oturduğu yere dayamış bir erkek ve bir kadın figürü göze çarpmaktadır. Bu erkek figürünün belinden ve mahremiyet bölgesine kadar beyaz bir çarşaf sarılıdır. Belinden yaralı ve belindeki beyaz çarşafı kana bulanmıştır. Figürün başında beyaz bir eşarp boynunda kahverengi ve beyaz tonlarında

bir şal görünmektedir. Bu figür hafif dağa yan yatmış ve karşıya tebessüm eden bir ifadeyle bakmaktadır. Erkek figürün sağında olan kadın figürü beyaz bir gömlek, belinde kırmızı kuşağı, kafasında sarı şalı ve mavi etekli figür sol elini erkek figürünün sol omuzuna koymuş, ayaklarını altına almış sağ eliyle sağ ayak bileğini tutan kadın figürü yorulmuş bir ifadeyle başı öne eğik yere bakmaktadır.

Resmin sağ alt köşesinde iki figür görünmektedir. Bu ikili figürler yine resmin sağında yüksek bir kayanın üstünde oturan sarı elbiseli, bıyıklı figürün ayaklarının önündedirler. İkili figürlerden çıplak olan diğer figüre sarılmış ve yanağından öpüyor gibi betimlenmiştir. Ön planda olan çıplak erkek figürünün arkasında yüzleri net olmayan ellerinde silah olan iki erkek figürü görünmektedir. Bu figürlerin arkasında kavga ediyormuş gibi ve yere düşmüş figürler görünmektedir.

Resmin ön planında yerde kılıç, çanta ve kemer göze çarpmaktadır. Bunlar resmin ön planında yer almaktadır.

Resim bir dış mekân resmi olması nedeniyle açık hava ve deniz sanatçının kadrajında yer almıştır.

Resmin sağ alt köşesinde ikili figürlerin bedenlerinin tamamının tuval zemininde bulunmaması, kompozisyonu açık kompozisyon haline getirmektedir.

Çözümleme

Yapıtta kullanılan renkler sarı, beyaz, kırmızı, yeşil, siyah, gri, kahverengi ve değerlerdir. Genç kadın figürlerinin elbiselerinde bulunan sarı ve beyaz renkle, atın üzerinde bulunan erkek figürünün başındaki sarı şalı ve yükseklikte oturan sarı elbiseli erkek figürünün üzerindeki sarı renkle, başını erkek figürünün omuzuna dayamış kadın figürünün başındaki sarı şalıyla figürlerin elbiselerinin üzerindeki koyu renkle, siyah renk açık koyu dengesi sağlanmıştır. Resimdeki tüm formları sarı, kırmızı, mavi, beyaz, kahverengi, yeşil, siyah ve griler belirlemiştir. Renkler nesnelerin kendi renklerinde kullanılmıştır.

Figürlerin bedenlerinin yana ve öne eğik duruşu, ellerinin, kollarının geliş açısı, dikeyler, yataylar ve çaprazlar olarak kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Aynı zamanda resmin arka planında yanan ve yıkılmış evlerin, denizin ve bulutların görüntüsü, mekân derinliğini desteklemiştir. Diyagonal çizgilerle oluşturulan ritim;

yatay ve dikey çizgilerle de kuvvetlenerek resimdeki hareketlilik dengede tutulmaya çalışılmıştır. Resimde anlatılmak istenen konu belirli bir odak noktasında sınırlanmayıp, resmin tümüne dağılmıştır. Diyagonal çizgilerin yarattığı bütünlük gözümüzün resmin tümünde dolaşmasını sağlamaktadır.

Delacroix, resmindeki yaşlı kadının kırmızıyla çerçevelenmiş gözlerini (Resim 3.16), Gros'un 'Bonaparte Vebalı Jaffa'yı Ziyaret Ederken' (Resim 3.17) adlı tablosundan esinlenerek yapmıştır. Yine de Delacroix'nın resmindeki renk kullanımı maceracıdır ve Rubens'i yansıtan yanları vardır. Renkli gölgeler söz konusudur. Birbirini tamamlayan kırmızı-yeşil, mavi-sarı renklerin dengesi mevcuttur. Delacroix tamamlayıcı renkleri ve kontrastı kullanarak yenilik yapar. Bu resim de Delacroix'nın diğer resimleri gibi eleştirmenler ve ressamlar arasında dalgalanmaya neden olur (Cingöz, 2008: 39).

Resim 3.16: Delacroix, 'Sakız Adasında Katliam', 1824.



Kaynak: Cingöz, 2008: 40.

Resim 3.17: Gros, Bonaparte Vebalı Jaffa'yı Ziyaret Ederken, 1804.



Kaynak: Cingöz, 2008: 40.

Resimde figürler üçgen ya da piramit şeklinde gruplanmıştır, denge hissi vardır. Bu denge ancak sağ tarafta atının üstünde Yunan kurbanlara hakim durumda olan Türk'le biraz bozulur. Konvansiyonel olanın aksine, merkezi figür kahraman ya da obje bulunmaz resimde, onun yerine uzak tepelere bakmayı sağlayan bir boşluk vardır (Cingöz, 2008: 38).

Resmin geneline yayılmış yumuşak bir doku hissedilir.

Kompozisyonda birlik, ışıklandırmanın ve rengin etkisiyle, figürlerin ve nesnelerin her birinin dış mekânla ilişkisi ile sağlanmıştır. Figürlerin duruşuna anlam ve estetik değer yüklenmiştir.

Sanatçı yakınlık ve uzaklık duygusu yaratmak için figürleri ve nesneleri birbirinin önünde ve yanına gelecek şekilde betimlemiştir.

Resimdeki figür ve nesneler, görünüş açısından doğal durmaktadır. İzleyicide şaşkınlık yaratacak bir durum söz konusu değildir.

Resimde ilk dikkat çeken unsur ise atın üzerindeki erkek figürüdür.

Delacroix, bu resmi tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapmıştır. Yağlı boya yavaş kurduğu için ve ayrıntılara inmeye izin verdiği için sanatçıların tercih ettiği bir boyadır.

Yorum

Resim, neoklasik norma uygun olmadığı halde kompozisyonundaki öğeler klasiktir (Resim 3.18). Kompozisyonu taşıyan bir figürün, kahramanın olmayışı ve figürlerin birbiriyle alakasız görünmeleri bir birlik içinde olmayışları ‘tarihsel resmin’ normal geleneksel özelliklerini safdışı bırakmıştır. Eleştirmenlerden çoğu konuyu çok çirkin, figürleri soğuk, pasif, yenilmiş ve tekniği çok sert, bağlantısız bulmuştur (Cingöz, 2008: 38).

Resim 3.18: Sakız Katliamı, 1820s, Kağıt Üzerine Suluboya, 338 x 300 mm., Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/6/601delac.jpg>, (2017)

Kompozisyondaki renklere bakacak olursak, kullanılan renklerin geneli sarı, beyaz, kırmızı, kahverengi, mavi tonlarından oluşur. Sarı rengi güneşin rengi olması ötesinde renklerinde en sıcakıdır.

Resim hareketli bir kurguyla oluşturulduğu için, izleyici de resme dokunsa sanki her an figürlerin arasına karışacakmış gibi bir his duyar. Resimden duyulan ses ise açık hava da betimlenen figürlerin sesidir. Resimden duyulan koku ise açık hava kokusudur.

Yargı

Dante'nin Kayığı'ndan iki sene sonra yaptığı "Sakız Adası'nda Katliam (1824)" adlı tablosu ile çok ün sağlamıştır (<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, 2017).

Bu yönleriyle eser "Yansıtmacı Kuram"a ve "Dışavurumcu (Anlatımcı) Kuram"a girer.

Yansıtmacı Kurama göre "sanatçı" gerçekliği taklit eden kimsedir. Bu taklit ne kadar başarılıysa, sanat eseri de o kadar değerli olacaktır. Yansıtmacı kuram doğalcı bir sanat anlayışına dayanmaktadır. İçinde bulunulan dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışır (Yolcu, 2004: 72).

Dışavurumcu (Anlatımcı) Kurama göre ise sanatın işlevi, okura yaşantı sağlamaktır. Okur kendi hayatında gerçekleştiremeyeceği deneyimleri sanatçının ona yaşatması sayesinde tadar, dünyası zenginleşir. Tolstoy'a göre duygu aktarımını başaran her sanat eseri başarılıdır. Ancak sanat eserinin başarısı da geniş halk yığınlarına ne kadar aktarıldığına bağlıdır (Keser, 2005: 43-44). Neşe, hüznün, aşk, ızdırap, mutluluk gibi konuların işlenmesi bu kuramın içeriğini oluşturur (Artut, 2002: 99).

3.3.3. Eugéne Delacroix'nın "Sardanapal'ın Ölümü " Adlı Eserinin Analizi Betimleme

Lord Byron'ın bir şiirinden etkilenecek "Sardanapalus'un Ölümü (1827-1828)" (Resim 3.19) adlı tabloyu yapmıştır (<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, 2017).

Resim 3.19: Sardanapal'ın Ölümü, 1827, 395 x 496 cm., T.Ü.Y.B. Musée du Louvre - Paris, Fransa.



Kaynak: Kaptan, 1975: 21.

Resme ilk bakıldığında her bir yöne serpiyen onbeş göze çarpmaktadır. Bu figürlerden dokuzu erkek, altısı kadındır. Bu resimde yüksek bir yatak, izleyiciye ölen ya da ölmekte olanları göstermektedir. Kırmızı ve ihtişamlı yatağın üzerine uzanmış sağ koluyla başını desteklemiş ve umursamaz bir tavırla etrafında olup bitene bakan beyaz elbiseli, başında sarı şapkası olan sakallı bir erkek figürü görünmektedir. Erkek figürünün sağında, yanında kolları her iki yöne açık, yüzüstü yatağın üstüne yatmış, gövdesinin yarısı yatağın üstünde, yarısı yataktan aşağı sarkan, üst kısmı çıplak, ellerinde ve kollarında takılar olan kadın figürü göze çarpmaktadır. Bu ikili figürlerin sağında elinde bir tepsi, tepsinin içinde sürahiyle görünen bir kadın figürü görünmektedir. Resmin sağ alt köşesinde bir at ve atın ağzındaki kırmızı ipi çeken, kırmızı şapkalı, zenci bir figür bulunmaktadır. Sanki at düşmüş bu zenci figürde atın ağzındaki kırmızı ipe asılmış kaldırmaya çalışıyormuş gibi sinirli bir ifadeyle çekmektedir.

Yüzü izleyiciye dönük tek figür ise yatağın dibinde yerde hafif yan yatan göğüsleri çıplak ve başında yeşil bir şal olan kadın figürüdür. Figürlerin hepsi yatağın etrafına serpilmişlerdir. Yatağın üzerinde çarşafın dışında ayrıca koyu renk bir giysi bulunmaktadır. Resim bir iç mekân resmi olmasına karşın, pencere sanatçının kadrajında yer almamıştır.

Muhteşem bir yatakta yatmaktadır Sardanapalus, yakılacak her şeyin üstündedir, harem ağalarına ve saray görevlilerine kadınlarının, kölelerinin, atlarının ve sevdiği köpeklerin boğazını kesmeleri için emir vermektedir. Onun zevkine uygun hiçbir şey hayatta kalmamalıdır. Baktirya'lı bir Aisheh, bir kölenin kendisini öldürecek olmasına dayanamaz ve kendini tonozu destekleyen sütunlardan birine asmaktadır. Sardanapalus'un sakisi Baleah en sonunda ateşi yakar ve kendini içine atmaktadır. Aisheh resmin üstünde merkezdedir, Baleah sağ köşededir, yanında elini başına götürmüş bir figür vardır. Sardanapalus yatakta uzanmakta ve Baleah'ın yönüne bakmaktadır. Sardanapalus ve Baleah arasında oluşan diyagonal resmi ikiye bölmektedir. Her iki tarafta olaylarla doludur. Yatağın sağında Aisheh kendini asmışken, bir köle daha aşağı seviyedeki bir kadını öldürmek üzeredir. Yatağın sağında mücevherli bir testide zeir taşıyan bir kadın görünmektedir. Diğerleri kendilerini öldürmektedirler, etrafta korkudan katılmış insanlar bulunmaktadır. Ön planda sağda çıplak bir kadının boğazı kesilmektedir, sol altta bir köle bir atı öldürmektedir (Cingöz, 2008: 19).

Kırmızı yatakta olan beyaz elbiseli erkek figürünün ayaklarının altında, yatağın hemen önünde yerde sanki başka küçük bir yatağın üstündelermiş gibi bir erkek ve çıplak bir kadın figürü görünmektedir. Bu erkek figürü dizlerinin üstünde durmuş çıplak kadın figürünün sırtını kendisine çevirmiş sol kolundan tutmuş kadın figürünün başı yukarıya bakmaktadır. Kadın sağ dizinin üstünde durmakta ve figürün ellerinde, kollarında ve kulağında mücevherler bulunmaktadır. Erkek figürü, kadının sol kolundan sıkıca ve öfkeyle tutmaktadır. Sağ elinde ise hançer görünmektedir ve hançeri kadının sağ göğsüne saplıyormuş gibi betimlemektedir.

Elinde hançerle kolundan tuttuğu kadını öldürmeye çalışan erkek figürünün arkasında sağ koluyla bir yere yaslanmış, çıplak olan erkek figürü sol kolunu yukarıya kaldırmış, sanki yatakta uzanmış olan erkek figürüne sesleniyormuş gibi dehşet, acı ve

korkmuş bir ifadeyle bu kırmızı yataktaki erkek figürüne bakmaktadır. Resmin solunda yataktaki erkek figürünün hemen solunda yukarıya asılmış bir kadın figürü görünmektedir. Bu kadın figürü beline kadar çıplaktır ve boynundan asılı olan ipi tutmaktadır. Diğer kadın figürleri gibi bu asılı olan kadın figürünün de kolunda, bileğinde mücevherler bulunmaktadır. Asılı olan kadın figürünün yanında, sırtını bu ihtişamlı yatağa dayamış, sanki asılı olan figürü tutuyormuş gibi betimlenmiştir. Bu iki kadın figürünün önünde kırmızı elbiseli, başında mavi şalı olan bir erkek figürü durmaktadır. Erkek figürü önündeki kadın figürleri öldürecekmiş gibi sağ eliyle kılıcını tutmuş önündeki kadın figürüne bakmaktadır.

Tuvalin içinde ışık, bu insan yığınları üzerine bir üçgen meydana getirecek şekilde dağılmıştır. Bu ışık, en çok sağda, birinci plandaki çıplak kadında, kralın ayaklarına kapanan figürde ve bir de tuvalin sol köşesindeki beyaz atın başında göze çarpmaktadır. Tuvalde “kırmızı renk” bütün eşya ve figürleri birbirine bağlayan ve gözde sıcak bir etki yaratan mutavassıt rolün de bir (dömitent’den) ibarettir. Bu kırmızı öteye beriye serpilmiş olan yeşil renklere karşıt olduğu için gereken renk ahengini de sağlamış olmaktadır. Konu bakımından, bu kanlı olaya kayıtsız bir halde oturan kralın kompozisyon bakımından tuvalin içindeki yeri, bir bakışta görülebilecek noktadadır. Aşağı kısımlardaki kalabalığa, teferruata ve hatta şiddetli hareketlere karşıt olarak tuvalin yukarısı-kral ve gözdesinin bulunduğu kısım-sade ve sükûnet içindedir. Delacroix, bu harikulade renkli ve aydınlık eseri ile bir dramdan çok, bir aşk şiirini yaşatmışa benzetmiştir (Kaptan, 1975: 18).

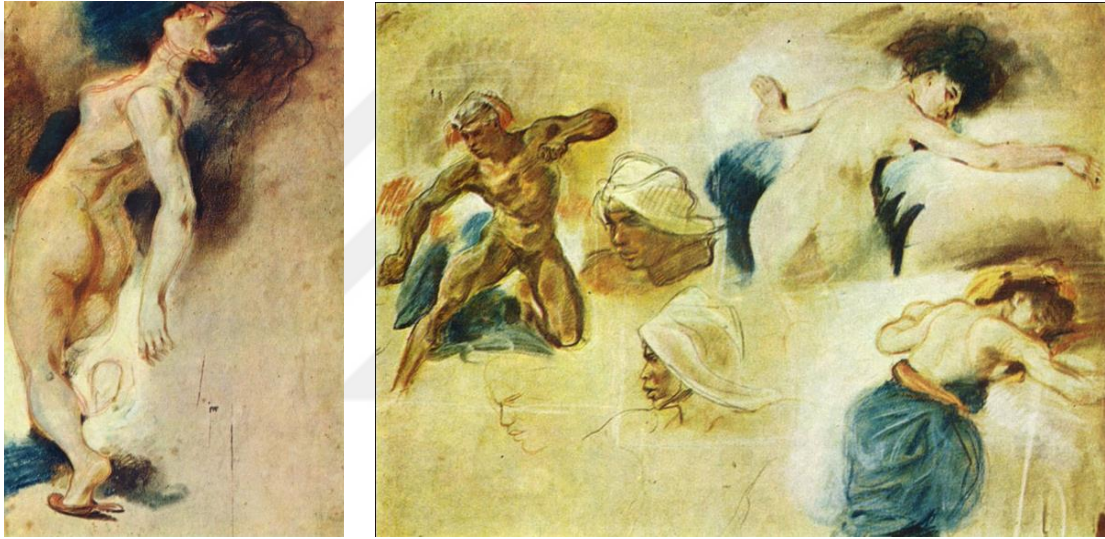
Figürlerin ayak kısmının, yatağın, yatağın üzerindeki kırmızı örtünün, tamamının tuval zemininde bulunmaması, kompozisyonu kapalı kompozisyon haline getirmektedir.

Tablo dehşet, korku, acı ve katliama betimlenmiştir. Figürlerin korku dolu bakışlarla her bir yöne serpilmişlerdir, tabloda kışkırtıcı bir kırmızı kullanılmıştır. Resimde kullandığı kadın figürleri kıvrımlı, etine dolgun ve vahşi kadın figürleridir.

Delacroix’in resimlerin de renk hiçbir zaman sadece bir araç olarak kullanılmamıştır. Resimlerinde yer alan her renk tıpkı resme hayat veren figürler ya da nesnelere gibi anlam ve duygu bütünlüğü içindedir. Yaptığı her şeyin bir bütün oluşturabilmesi için anlatımdan önce resmin rengiyle, konusuyla, kompozisyonuyla...

v.b. göze çarpması gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı bu yüzden sert ama ışığıyla büyük bir ahenk içinde olan renkler kullanmıştır. “Kompozisyonda ki dinamik titreşimler, çizginin ve kütlelerin devinimi (Resim 3.20), vücutların barok sanata uygun düşen kargaşaları ve yerel renklerin kaybolarak yerlerini, onun bileşiminde bulunan renklere bırakmaları duyumsallığın araçlarıdır”(Gül, 2011: 53).

Resim 3.20: Sardanapal’in Ölümü (Etüd), 1827, 40 x 28 cm., Pastel, Musée du Louvre / Paris – Fransa, Sardanapal’in Ölümü (Etüd), 43 x 58 cm., Pastel, Musée du Louvre / Paris – Fransa.



Kaynak:<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=41>, 2017.

Çözümleme

Yapıtta kullanılan renkler kırmızı, sarı, mavi, yeşil, beyaz, siyah, gri, kahverengi ve valörleridir. Erkek figürünün elbisesinde bulunan beyaz renkle, yatağın üzerinde bulunan örtünün kırmızısı, kahverengi, gri ve yeşil renkleri ile siyah renk açık koyu dengesi sağlanmıştır. Resimdeki tüm formları kırmızı, sarı, mavi, beyaz, kahverengi, yeşil, siyah ve griler belirlemiştir. Renkler nesnelere kendi renklerinde kullanılmıştır.

Aynı zamanda Kopal verniği kullanarak, renklerine bir parlaklık sağlamasından ötürü de bu tarzdaki tablolar arasından en çok İngiliz resminin tesirinde olanı sayılmıştır. Tablonun atmosferi, kırmızı renkler, madenî eşyanın pırıltıları, sırma renkleri, pembe beyaz vücutlar, konunun tüyler ürpertici mânasını hafifletiyor. Bunu ressam belki de bu şekilde anlatmak istemiştir. Zira tablo önceleri konu ile ilgili korkunç bir atmosfer içinde iken, gittikçe aydınlık, renkli ve şiirli bir hal almış olduğu söylenmiştir. Kompozisyon, figürlerin hareketlerini ifade eden yuvarlak çizgilerle dinamiktir. Teferruat daha çok tuvalin aşağı kısımlarına bir tortu gibi çökmüştür. İnsan kümelerini ayrı üç grup halinde görmekteyiz (Kaptan, 1975: 18).

“Olayı bir kıyım âlemine dönüştürmüştür. Kral (Asurlu) kayıtsız bir şekilde yatağına uzanmıştır. Saray kapılarına dayanmış bulunan istilacıların eline geçmektense kendileriyle birlikte bu dünyada ona zevk veren her şey de yok edilecektir. Kompozisyon kraldan ayakucundaki figürlere uzanan bir diyagonal çevresinde geliştirilmiştir. Bu orta hattın iki yanı dumanın etkisiyle silikleşmiş ve böylece katliamın dehşet verici ayrıntıları gözlerden gizlenmiştir. Ancak sanatçı yine de bazı bölümleri gayet dikkatli bir biçimde yer yer aydınlatmıştır. Tablonun tümüne gayet canlı ve yoğun renkler hâkimdir” (Gül, 2011: 53).

Kullanılan renklerdeki kışkırtıcılık nedeniyle eleştiri alan bu resim, aşırılıkları vurgulayan Romantik tarzın tipik bir örneğidir: acımasızlık, umursamazlık, siyah ve beyaz cilt tonları (Resim 3.21), şiddet ve direniş (Hollingsworth, 2009: 406).

Resim 3.21: Sardanapal'in Ölümü (Detay).



Kaynak:<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=41>, 2017.

Dikey, yatay çizgiler, figürlerin vücut uzunlarının geliş hareketi ve figürlerin mekânla olan arka ön ilişkisiyle resme derinlik verilmeye, boşluk doldurulmaya çalışılmıştır. Diyagonal çizgilerle oluşturulan ritim; yatay ve dikey çizgilerle de kuvvetlenerek resimdeki hareketlilik dengede tutulmaya çalışılmıştır. Resimde anlatılmak istenen konu belirli bir odak noktasında sınırlanmayıp, resmin tümüne dağılmıştır. Diyagonal çizgilerin yarattığı bütünlük gözümüzün resmin tümünde dolaşmasını sağlamaktadır.

Resimde Dikdörtgen ve büyük boyutlarda yapılan bu resim bir kaos'u andırmaktadır. Her şey karmaşık, figürler dağınık, nesnelere birbiri içine girmiş durumdadır. Koyu ve orta ton üzerine açık tonlar kullanılarak resmedilmiştir. Bu resimle Delacroix'in öykücü bir tavrının olduğu anlaşılır ve bunu izleyiciye aktarırken trajik ve tutkulu bir anlatımı seçmiştir. Renkleri yoğun, figürleri hareketli ve izleyiciyi yapıtın içine çeken büyük bir doygunluğu vardır (Gül, 2011: 52-53).

Resmin geneline yayılmış yumuşak bir doku hissedilir.

Kompozisyonda birlik, ışıklandırmanın ve rengin etkisiyle, figürlerin ve nesnelerin her birinin iç mekânla ilişkisi ile sağlanmıştır. Figürlerin duruşuna anlam ve estetik değer yüklenmiştir.

Resimde yatak üstten gösterilir ve perspektifin olanakları resmin ihtiyacına göre zorlanmaktadır. Delacroix, resiminde perspektifi kullanmış ve çizgilerle mimari bir sürtüktür uygulamaktadır ancak neoklasik üslubun tamamen zıttı olan sert diyagonalleri kullanarak bunu gerçekleştirmektedir (Cingöz, 2008: 24). Sanatçı yakınlık ve uzaklık duygusu yaratmak için nesneleri birbirinin önüne ve yanına gelecek şekilde betimlemiştir.

Resimdeki figür ve nesneler, görünüş açısından doğal durmaktadır. İzleyicide şaşkınlık yaratacak bir durum söz konusu değildir.

Resimde ilk dikkat çeken unsur ise yatağın üzerinde Kral olduğu bilinen, açık renk elbise ile betimlenen sakallı erkek figürüdür.

Delacroix, bu resmi tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapmıştır. Yağlı boya yavaş kurduğu için ve ayrıntılara inmeye izin verdiği için sanatçıların tercih ettiği bir boyadır.

Yorum

Delacroix 1828 Sergisi'nde konsül yüküyle eleştirilenleri kızdıran *Sardanapal'ın Ölümü'ne* (la Mort de Sardanapale), (Resim 3.22) çalışmaya başlamıştır. Siyasal bakımdan bağlanan ve kurtuluş hareketlerinin gelişmesinin çekimine kapılan Delacroix alegorik bir esine yönelmiştir. (Claudon, 1988: 72).

Delacroix 1829'da bu resmi yaptığında parlak renkler, egzotik ve dramatik tema kullandığı ve Fransız Klasizmini reddettiği için 'anti-Fransız' olarak görülen serbest çizim tekniğini kullandığından, sanat kurumu tarafından acımasızca eleştirilmiştir. Delacroix 1832'de kuzey Afrika'yı ziyaret etmiş ve bu da ona yeni bir konu alanı açmış ve renk değerlerini yükseltmiştir. Kendisi ayrıca Byron, Scott ve Shakespeare de dâhil olmak üzere edebi esin kaynaklarından faydalanmıştır. Onun resim tekniği Realist sanatçıların takip edebilecekleri yeni bir alan açmıştır. Sardanapalus'un Ölümü hem şiddet, hem de erotik içeren bir sahnedir (Spence, 2011: 5, Cézanne).

Resim 3.22: Sardanapal'ın Ölümü (detay), 1827, T.Ü.Y.B., Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/2/206delac.jpg>, 2017.

Efsanede Asur'lı kral, ona başkaldıranların tehditi altındadır. Yenilgiyi onuruna yediremez ve kendisini içindeyken sarayının ve tüm değerli varlıklarının (köleleri, gözdeleri) yakılmasını emretmiştir (Cingöz, 2008: 18).

Kompozisyondaki renklere bakacak olursak, kullanılan renklerin geneli kırmızı, kahverengi, gri, siyah tonlarından oluşur. Kırmızı rengi ateşin rengi olması ötesinde renklerinde en sıcakıdır. Delacroix'nın bu resminde de kırmızı rengi, ortamın vermiş olduğu sıcaklığı yansıtır niteliktedir.

Resim hareketli bir kurguyla oluşturulduğu için, izleyici de resme dokunsa sanki her an figürlerin arasına karışıp katliamın ortasına girecekmiş gibi his duyar. Resim genel itibariyle katliam ve dehşeti yansıtmaktadır. Bu nedenle resimden duyulan ses de figürlerin çığlık sesidir. Resimden duyulan koku ise kan kokusu, alınan tat ise kan tadıdır.

Resimde yatağın sağında bulunan mücevherli bir testide zehir taşıyan kadın figürü korku ve ölümü simgelemektedir.

Delacroix'in resimlerin de renk hiçbir zaman sadece bir araç olarak kullanılmamıştır. Resimlerinde yer alan her renk tıpkı resme hayat veren figürler ya da

nesneler gibi anlam ve duygu bütünlüğü içindedir (Resim 3.23). Yaptığı her şeyin bir bütün oluşturabilmesi için anlatımdan önce resmin rengiyle, konusuyla, kompozisyonuyla... v.b. göze çarpması gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı bu yüzden sert ama ışığıyla büyük bir ahenk içinde olan renkler kullanmıştır (Gül, 2011: 53).

Resim 3.23: Sardanapal'in Ölümü (Etüd)



Kaynak: <http://www.seckim.com/eugene-delacroix/nggallery/slideshow>, 2017.

Yargı

Delacroix, bu eserinin konusunun Byron'un bir dramının sonundan almıştır. Resim, sanatçının en romantik eseridir (Kaptan, 1975: 18).

Akademik kuralları reddeden Delacroix kendi duygularının ifadesinin peşindedir. Komisyonsuz bir iş olan "Sardanapalus'un Ölümü" Delacroix'nın fantezi ürünüdür (Cingöz, 2008: 19).

Bu yönleriyle eser "Yansıtmacı Kuram"a, "Dışavurumcu (Anlatımcı) Kuram"a ve "İşlevsellik (Araçsallık) Kuram"ına girer.

Yansıtmacı Kurama göre “sanatçı” gerçekliği taklit eden kimsedir. Bu taklit ne kadar başarılıysa, sanat eseri de o kadar değerli olacaktır. Yansıtmacı kuram doğalcı bir sanat anlayışına dayanmaktadır. İçinde bulunulan dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışır (Yolcu, 2004: 72).

Dışavurumcu (Anlatımcı) Kurama göre ise sanatın işlevi, okura yaşantı sağlamaktır. Okur kendi hayatında gerçekleştiremeyeceği deneyimleri sanatçının ona yaşatması sayesinde tadar, dünyası zenginleşir. Tolstoy’a göre duygu aktarımını başaran her sanat eseri başarılıdır. Ancak sanat eserinin başarısı da geniş halk yığınlarına ne kadar aktarıldığına bağlıdır (Keser, 2005: 43-44). Neşe, hüznün, aşk, ızdırıp, mutluluk gibi konuların işlenmesi bu kuramın içeriğini oluşturur (Artut, 2002: 99).

İşlevsellik (Araçsallık) Kuramı ise, ahlaki, dinsel, sosyal ve siyasi görüşleri sanatta araç olarak kullanmayı vurgulayan bir görüştür. Bu görüşe göre, sanat eserleri; kralları ya da halktan insanları yüceltebilir, yurtseverliği ya da devrimin gelişimine katkı sağlayabilir, işçi sınıfının mücadelesini yüceltebilir, dürüstlüğü örnekleyebilir ya da günahkârları doğru yola çağırabilir. Kısacası sanat, bazı değerlerin geliştirilmesi, yüceltilmesi ve yaygınlaştırılması için bir araçtır (Yolcu, 2004: 74). ‘Sanat Toplum içindir’ söylemi bu kuram çerçevesinde tartışılabilir (Artut, 2002: 100).

3.3.4. Eugène Delacroix’nın “Cezayirli Kadınlar” Adlı Eserinin Analizi Betimleme

“ Cezayirli Kadınlar ” adlı resim Eugène Delacroix’a tarafından 1834 yılında tuval üzerine yağlıboya kullanılarak yapılmıştır (Resim 3.24). Boyutları 189x246 cm’dir. Paris Louvre Müzesinde bulunmaktadır.

Resim 3.24: Eugène Delacroix, “Cezayirli Kadınlar”, 1834, T.Ü.Y.B. 189x246 cm.
Louvre, Paris



Kaynak: Claudon, 1988: 72.

Resme İlk bakıldığında oturan dört kadın figürü göze çarpmaktadır. Bu figürlerden üçü yerde oturmuş şekilde betimlenmiştir. Kadın figürlerden bir tanesi resmin solunda beyaz gömlekli, yeşil şalvarlı başını hafif sağa eğmiş önünde nargile olan kadın figürü göze çarpmaktadır. Bu figür sağ eliyle yerden destek almaktadır. Sol elini sol dizinin üstüne koymuş ve nargilesini tutmaktadır. Nargilenin yanında ise bir kâse ve bir çift papuç durmaktadır. Resmin solunda ayakta ve yürüyormuş vaziyette sol elini kaldırmış, başı sola dönük oturan iki kadın figüre bakan başında eşarbı belinde kuşağı olan zenci bir kadın durmaktadır. Bu ayakta duran zenci kadının arkası izleyiciye dönüktür ve başı hafif sola eğiktir.

Gri şifon gömlekli kadın figürü sağ eli kucığında, sol eliyle bacağı tutmuş başı hafif sola eğik yanındaki beyaz gömlekli figüre bakmaktadır. Beyaz gömlekli kadın figür konuşuyormuş gibi, yanındaki gri gömlekli kadın figür ise dinliyormuş gibi betimlenmiştir. İzleyiciye karşı bakan tek kişi ise resmin sağ köşesinde oturan figürlerin biraz önünde oturmuş sağ kolunu bir yastığa, sol kolunu basenlerinin üstüne koymuş yüzü izleyiciye dönük bir şeyler izliyormuş gibi bakmaktadır.

“*Cezayirli Kadınları*” adlı eserinde, kafesler arasından giren sıcak Cezayir güneşinin kısmen aydınlattığı loş haremde oturan renkli giyinişli, siyah saçlı, kömür gözlü, beyaz tenli kadınları göstermektedir. Ancak sanatçının yaptığı kompozisyon, unutulmayacak bir motif haline getirilmiştir. “*Barikat*” da, motif olarak adeta hürriyetin simgesi olmuştur. Delacroix’nın coşkun renkleri, bu kompozisyon buluşları da dikkate alınır, onun ne denli disiplinli olduğu anlaşılmaktadır (Turani, 2005: 5005).

Resim bir oda içi resmi olmasına karşın, pencere sanatçının kadrajına girmemiştir.

Çözümleme

Yapıtta kullanılan renkler sarı, turuncu, beyaz, kırmızı, mavi, yeşil, siyah, gri, kahverengi ve valörleridir. Genç kadın figürlerinin elbiselerinde bulunan kahverengi, sarı ve beyaz renkle, halıların üzerinde bulunan halının sarı, turuncu, kahverengi renkleri ile resmin sağında bedeni izleyiciye dönük kadın figürünün üzerindeki elbisesinin koyu rengi elbisesindeki açık koyu dengesi sağlanmıştır. Resimdeki tüm formları sarı, turuncu, kırmızı, beyaz, kahverengi, yeşil, siyah ve griler belirlemiştir. Renkler nesnelere kendi renklerinde kullanılmıştır.

Sol köşede, vücudu ve başı gölgeler içinde kaybolan kadının omuz başına küçük ışık parçalarının bir kafesten süzülüp geldiği belli olmaktadır. Aşağı doğru uzanan kol ve bacağı kavrayan parmakların dömitent içinde şeffaf görünüşü, canlı kanlı, sıcak ten renkleri arasında kalan şalvarın zümrüt yeşili (Resim 3.25), sırmaların parıltılarını belirten derinden sezilmiş renkler, ipek bluzun kolu üstündeki gri ışık ve bunun aydınlık gölgesi, pembe yeleğin süt beyazı üstündeki tonu, sanatçının şiddetli kırmızılarını daima yerinde ve tadında kullanması, renk tezatlarına önem verdiği nispette valör tezatlarını da ihmal etmemesi, resim tekniği alanında ne derin bilgilerle dolu olduğunu açıkça göstermektedir. Resimde her eşya, ışığı, gölgesi ve renk değeriyle egzotik bir dünyanın baharat kokulu, sıcak atmosferini yaşatmaktadır (Kaptan, 1975: 20).

Resim 3.25: Cezayirli Kadınlar (detay), 1834, T.Ü.Y.B., Musée du Louvre, Paris



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/3/308delac.jpg>, 2017.

Figürlerin bedenlerinin yana ve öne eğik duruşu, ellerinin, kollarının geliş açısı, dikeyler, yataylar ve çaprazlar olarak kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Diyagonal çizgilerle oluşturulan ritim; yatay ve dikey çizgilerle de kuvvetlenerek resimdeki hareketlilik dengede tutulmaya çalışılmıştır. Resimde anlatılmak istenen konu belirli bir odak noktasında sınırlanmayıp, resmin tümüne dağılmıştır. Diyagonal çizgilerin yarattığı bütünlük gözümüzün resmin tümünde dolaşmasını sağlamaktadır.

Bir Cezayir haremini canlandıran eserin bir kısmını gösteren bu resimde kıyafetlerle dekor ve eşyanın o memlekete has olan özellikleri belirtilmekle beraber figürlerin tipleri de ön plânda görülen nargileyle kilim kadar memleketlerinin malıdırlar. Resim, sanatçının eşyayı müşahede etmekteki görüş kudretini, fırçasına takılan her şeyi ne derece açıklık ve kolaylıkla canlandırdığını anlatması bakımından ilgi çekicidir (Kaptan, 1975: 20).

Resmin geneline yayılmış yumuşak bir doku hissedilir.

Kompozisyonda birlik, ışıklandırmanın ve rengin etkisiyle, figürlerin ve nesnelerin her birinin iç mekânla ilişkisi ile sağlanmıştır. Figürlerin duruşuna anlam ve estetik değer yüklenmiştir.

Sanatçı yakınlık ve uzaklık duygusu yaratmak için figürleri ve nesneleri birbirinin önünde ve yanına gelecek şekilde betimlemiştir.

Resimdeki figür ve nesneler, görünüş açısından doğal durmaktadır. İzleyicide şaşkınlık yaratacak bir durum söz konusu değildir.

Resimde ilk dikkat çeken unsur ise önünde nargile olan kadın figürüdür.

Delacroix, bu resmi tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapmıştır. Yağlı boya yavaş kuruduğu için ve ayrıntılara inmeye izin verdiği için sanatçıların tercih ettiği bir boyadır.

Yorum

Parıldayan kostüm detaylarını serbestçe boyamıştır. 1832’de Fas’a yolculuk yaptığında ülkeyi ‘pitoresk’ olarak tanımlamış ve ülkenin ona sunduğu görsel ziyafeti sürekli not etmiştir (Resim 3.26). Pitoreske yönelim doğuya yönelimi de beraberinde getirmiştir (Cingöz, 2008: 52).

Resim 3.26: Cezayir ‘li Kadınlar (Etüd), 10 x 13 cm., Karton Üzeri Suluboya, Musée du Louvre / Paris – Fransa



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=41>, 2017.

Delacroix Kuzey Afrika'yı gördükten sonra, bu değişik ve ilgi çekici gezinin hatıralarını bütün ömründe unutmamıştır. Cezayir'de bulunan arkadaşlarından birinin yardımı ile bir hareme girerek burasını ve Müslüman kadınlarını yakından görebilmektedir. O ana kadar, doğuyu ve Müslüman dünyasına ait eşyaları, kıyafetleri heykelci mösyö Auguste'ün minyatür koleksiyonlarından inceleyen sanatçı, burada bütün bu eşya ve kıyafetleri yakından görmüş, sağlam yapılı antik vücutlu yerlilerin güzelliklerine hayran olmuştur (Kaptan, 1975: 20).

1831 yılında Fas ve Cezayir'e gitmesi gereken bir diplomat, Mornay (Resim 3.27) kontu, Delacroix'ya kendisi ile gelmesini önermiştir. Sanatçı akdeniz ışığına çarpılmış ve bu ülkelerden bir çok taslak defteri ve yeni bir esin kaynağı ile dönmüştür (Resim 3.28), (Evlerinde Cezayirli Kadınlar, 1834; Yahudi Düğünü, 1839, Louvre Müzesi, Paris) (Claudon, 1988: 72).

Resim 3.27: Mounay Ben Sultan, 1832, Grafit Üzerine Suluboya, 107 x 138 mm, Musée du Louvre, Paris.



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/6/603delac.jpg>, 2017.

Resim 3.28: Faslı Kadınlar, 1832, Suluboya, Musée Condé, Chantilly



Kaynak: <http://www.wga.hu/art/d/delacroix/6/604delac.jpg>, 2017.

“Bir sanat eseri karşısında insan renklerin, ışıkların, gölgelerin bir düzene girmesinden doğan ve tablonun musikisi denen bir izlenim edinir. Sanat eseri, çeşitli öğelerin (öz, biçim, duygu, düşünce, renk ve çizgi) kaynaşmasıyla biçimlenir.”

Ingres’in Türk Hamamı tablosuna kıyasla çok farklı bir ortamı yansıtan bu imgeyle, Cezayir haremının farklılığını gündelik yaşamın bir anında yakalamaya çalışmıştır (Hollingsworth, 2009: 406).

Delacroix, işlemiş olduğu harem temasına Cezayirli Kadınlar adlı resmiyle değinmiştir. Resimde ayakta duran zenci kadın, yüzünde hoşnut bir ifadeyle olanları izlemektedir.

Kompozisyondaki renklere bakacak olursak, kullanılan renklerin geneli sarı, beyaz, kırmızı, kahverengi, yeşil, siyah tonlarından oluşur. Sarı rengi güneşin rengi olması ötesinde renklerinde en sıcakıdır. Delacroix’nin bu resminde de sarı rengi, ortamın vermiş olduğu sıcaklığı yansıtır niteliktedir.

Resim hareketli bir kurguyla oluşturulduğu için, izleyici de resme dokunsa sanki her an figürlerin arasına karışacakmış gibi his duyar. Resim genel itibariyle

muhabbeti yansıtmaktadır. Bu nedenle resimden duyulan ses de figürlerin konuşma sesidir. Resimden duyulan koku ise nargile kokusu, alınan tat ise nargile tadıdır.

Resimde bulunan ayna, gümüş kadehler yerdeki halılar, perde ve kadının elindeki nargile haremdeki rahatlığı ve zenginliği simgelemektedir.

Esasında Doğu, uzun zamandan beri genç Delacroix'yı çekmiştir.1817 yıllarından sonra, İran minyatürlerini kopya etmek, İran sefiri ile gözdesinin litografi olarak portrelerini yapmakla bu alanda çoktan denemelere girişmiş bulunmaktadır. Grenelle'de oturduğu sıralarda, sanat istidadından nasip almamış ama 1810 yılında Roma sanat mükâfatını kazanmış olan heykeltan Auguste de ziyaretçileri arasında idi. Delacroix çok değerli koleksiyonları olan bu heykeltanın kostüm albümlerinden, minyatürlerinden hayli faydalanmıştır (Kaptan, 1975: 5).

Delacroix, bu resimde toplumun kültürünün öğretilerinde olduğu gibi kadınların nasıl yaşamaması gerektiğini vurgulamıştır. Önemli olan kadınların ahlaklı davranarak iyi bir eş olmalarıdır.

Yargı

Delacroix “Cezayirli Kadınlar” adlı eserinde doğunun düşsel çekiciliğini ve doğuya olan hayranlığını dile getirmiştir. (Mirza, 2013: 17).

Bu yönleriyle eser “Yansıtmacı Kuram”a, “Dışavurumcu (Anlatımcı) Kuram”a ve “İşlevsellik (Araçsallık) Kuram”ına girer.

Yansıtmacı Kurama göre “sanatçı” gerçekliği taklit eden kimsedir. Bu taklit ne kadar başarılıysa, sanat eseri de o kadar değerli olacaktır. Yansıtmacı kuram doğalcı bir sanat anlayışına dayanmaktadır. İçinde bulunulan dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışır (Yolcu, 2004: 72).

Dışavurumcu (Anlatımcı) Kurama göre ise sanatın işlevi, okura yaşantı sağlamaktır. Okur kendi hayatında gerçekleştiremeyeceği deneyimleri sanatçının ona yaşatması sayesinde tadar, dünyası zenginleşir. Tolstoy'a göre duygu aktarımını başaran her sanat eseri başarılıdır. Ancak sanat eserinin başarısı da geniş halk yığınlarına ne kadar aktarıldığına bağlıdır (Keser, 2005: 43-44). Neşe, hüznün, aşk, ızdırap, mutluluk gibi konuların işlenmesi bu kuramın içeriğini oluşturur (Artut, 2002: 99).

İşlevsellik (Araçsallık) Kuramı ise, ahlaki, dinsel, sosyal ve siyasi görüşleri sanatta araç olarak kullanmayı vurgulayan bir görüştür. Bu görüşe göre, sanat eserleri; kralları ya da halktan insanları yüceltebilir, yurtseverliği ya da devrimin gelişimine katkı sağlayabilir, işçi sınıfının mücadelesini yüceltebilir, dürüstlüğü örnekleyebilir ya da günahkârları doğru yola çağırabilir. Kısacası sanat, bazı değerlerin geliştirilmesi, yüceltilmesi ve yaygınlaştırılması için bir araçtır (Yolcu, 2004: 74). ‘Sanat Toplum içindir’ söylemi bu kuram çerçevesinde tartışılabilir (Artut, 2002: 100).

3.3.5. Eugène Delacroix’ın “Yunanistan’daki Missolonghi Harabeleri” Adlı Eserinin Analizi Betimleme

“Yunanistan’daki Missolonghi Harabeleri” adlı resim Eugène Delacroix tarafından 1838 yılında tuval üzerine yağlı boya kullanılarak yapılmıştır (Resim 3.29). Boyutları 81 cm x 56 cm’dir. Musée des Beaux-Arts / Bordeaux – Fransa’da bulunmaktadır.

Resim 3.29: Eugène Delacroix, Yunanistan’daki Missolonghi Harabeleri, 1838, T.Ü.Y.B., 81 x 56 cm. Musée des Beaux-Arts / Bordeaux - Fransa



Kaynak: Claudon, 1988: 18.

Resme ilk bakıldığında beyaz elbiseli, uzun kaftanlı, belinde sarı kuşak, ayağında kırmızı papuç ve başında serpuş olan, göğsü yarı açık, siyah uzun saçlı bir kadın figürü göze çarpmaktadır. Bu kadın figürü resmin tam merkezindedir ve sol ayağını barikat taşlarının üzerine bükmüş, sağ ayağını barikat taşlarının üzerine koymuştur. Ellerini yana doğru açmış, başı sağa doğru dönük ve isyan eder gibi durmaktadır. Kadın figürünün sol dizini dayadığı barikatın altında ölmüş bir figürün eli görülmektedir. Kadın figürünün sağ arka tarafında yıkılmış evler görülmektedir, hemen solunda barikatların üzerinde siyah kaftanlı, kırmızı elbiseli, belinde sarı kuşağı başında sarı takke olan zenci bir erkek figürü bulunur. Bu erkek figürün başı sağa dönük kuşağında silahları olan, sol elinde beyaz bayrak asılı bir sopa bulunur ve bu zaferi kazandığına dair bir duruş sergilemektedir.

“Yunanistan’daki Missolonghi Harabeleri” adlı bu resimde, göğsü çıplak Yunanlı bir kadının, korkunç bir manzaraya bakarak ellerini yalvaran bir ifadeyle iki yana açışı resmedilmiştir. Kadın, Yunanistan’ı sembolize etmektedir ve görmekte olduğu manzara, intihar etmiş Yunanlıların görüntüsüdür. Delacroix’in bu temaya özel bir önem vermesi, yalnızca Yunanlılara duyduğu sempatiden değildir (<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, 2017).

Resim bir dış mekân resmidir. Resmin sol tarafında barikatın altında görünen el figürün diğer kısmının bulunmaması, kompozisyonu açık kompozisyon haline getirmektedir.

Çözümleme

Yapıtta kullanılan renkler sarı, beyaz, kırmızı, siyah, mavi, lacivert, gri, kahverengi ve valörleridir. Resme devinim ve canlılık getirmesi açısından figürün elbisesinde beyaz ve sarı renk kullanılmıştır. Figürün elbisesinde bulunan sarı ve beyaz renge karşılık, masanın üzerinde bulunan koyu lacivert kaftanı ile açık koyu dengesi sağlanmıştır. Resimdeki tüm formları sarı, beyaz, kahverengi, kırmızı, lacivert, mavi siyah ve griler belirlemiştir. Renkler nesnelerin kendi renklerinde kullanılmıştır. Resmin sağından gelen ışık sayesinde figürün yüzü aydınlanmıştır.

Dikey, yatay çizgiler, figürün vücut uzuvlarının geliş hareketi ve figürün mekânla olan arka ön ilişkisiyle resme derinlik verilmeye, boşluk doldurulmaya

çalışılmıştır. Aynı zamanda figürün duruşuyla ve arkasındaki zenci figürün duruşu mekân derinliğini desteklemiştir.

Diyagonal çizgilerle sağlanan ritim, yatay, dikey çizgilerle de kuvvetlenerek resimdeki hareketlilik dengede tutulmaya çalışılmıştır. Resimde anlatılmak istenen konu belirli bir odak noktasıyla sınırlanmayıp, resmin tümüne dağılmıştır. Diyagonal çizgilerin sağladığı bütünlük gözümüzün resmin tümünde dolaşmasını sağlamaktadır. Resimde kullanılan tek perspektifle konu, figür ve nesnelere izleyiciye daha da yaklaştırılmıştır.

Resimde kurgu dikdörtgen yapı içerisinde oluşturulmuştur. Bunlar, figürün sağındaki yıkılmış evler ve solundaki zenci erkek figürünün görüntüsünden, figürün bedensel olarak duruşuna kadar dikdörtgen yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resmin geneline yayılmış yumuşak bir doku hissedilir.

Sanatçı yakınlık ve uzaklık duygusu sağlamak için nesnelere birbirinin önüne ve yanına gelecek şekilde betimlemiştir.

Kompozisyonda birlik, figür ve nesnelere her birinin mekân içinde ilişkisi ile sağlanmıştır. Böylece dış mekân içinde betimlenen figürün duruşuna anlam ve estetik değer yüklenmiştir. Figürün, nesnelere ve renklerin tüm uyumuna karşılık, sanatçı tarafından yaratılan zıtlık olarak dikkat çekmektedir.

Resimdeki figür ve nesnelere, görünüş açısından doğal durmaktadır. İzleyicide şaşkınlık yaratacak bir durum söz konusu değildir.

Resimde ilk dikkat çeken ise figürün üzerindeki beyaz ipek elbisesidir. Bu resim sanatçının detaylardaki ustalığını gözler önüne sermektedir.

Delacroix, bu resmi tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapmıştır. Yağlı boya yavaş kurduğu için ve ayrıntılara inmeye izin verdiği için sanatçıların tercih ettiği bir boyadır.

Yorum

Delacroix'ı ve sanatını etkileyen öğelerin başında 'Orient' ve 'egzotik' olan gelir. Aydınlanma'nın 'egzotik' diyarlara yönelmesi sanatsal anlamda yeni heyecanlar demektir ama doğunun zevk, tutku ve fantezi odağı kabul edilmesinin yanı sıra 'Orient'

batı toplumuna dolaylı bir eleştiri yapmak için de iyi bir araç olur. Delacroix'nın çalışması 'Oriental'le ve 'egzotik'le doğrudan bağlantılıdır (Cingöz, 2008: 18).

Kompozisyondaki renklere bakacak olursak, kullanılan renklerin geneli sarı, beyaz, kırmızı ve kahve tonlarından oluşur. Her ne kadar sarı rengi, renklerin en sıcak olma özelliğine sahipse de Delacroix'nin üslubunda acı ve hüznle yer değiştirir. Bu nedenle bu tonların izleyiciye acı ve hüznü çağrıştırdığını söyleyebiliriz.

Resimde dinginlik ve dondurulmuş bir görüntü söz konusudur. Öyle ki dokunsan bu dinginlik bozulacaktı gibi bir hava yansır.

Resimde, Yunanistan'ı kişiselleştiren kadın zafer kazanmış Türk'ün karşısında durur. Klasik alegori ve gerçek bir kadının geleneksel kostümlü halidir. Klasik konvansiyonu Delacroix kendi ihtiyacına göre ayarlamıştır. 'Hürriyet'te de benzer bir anlayış vardır. Alegorik kahraman 1830 devrimcilerini peşine takmıştır (Cingöz, 2008: 47-49).

İzleyici bu resme her baktığında figürün yalnızlığından ve kullanılan renklerden dolayı buruk bir tat alır.

'Missolonghi Yıkıntılarında Yunanistan' resmi 1824'te orada ölen Byron'a adanmıştır. Byron, Yunan'ı Türkler'e karşı finanse etmek üzere oraya gitmiş ancak ateşlenerek hastalanmış ve bunun sonucunda ölmüştür. 1825'te Türkler Yunan'ı yener ve Missolonghi'yi geri alır. Yunan direnişçiler teslim olmaksızın kendini havaya uçurur. 1829'da Yunanistan'ın bağımsızlığı sonunda tanınır (Cingöz, 2008: 47-49).

Yargı

Delacroix'nın resimlerindeki figürleri stereotiplerle özdeşleştirmek biraz yanlış olur çünkü o, artistik ihtiyaç ve geleneğe göre ırksal tipleri resimler ve gözlemden çok resmin gerektirdiği öncelikler söz konusudur. Delacroix'nın resimlerinde genel bir oriental tip vardır. Türk, Mağripli, Arap ya da Pers; ancak Avrupalı'dan net bir şekilde ayrılır. Delacroix'nın resmine güzelliği ve özgünlüğü getiren yine de Türk figürüdür (Cingöz, 2008: 55).

Khios Katliamı (1823-25) Güzel Sanatlar Akademisi tarafından Osmanlılar ile Yunanlılar arasındaki savaşı fazla gerçekçi işleyişi nedeniyle keskin biçimde

eleştirilmiştir. Ancak Delacroix muhafazakâr tutumunu değiştirmemiştir (ArtBook Goya, 2001: 129).

Bu yönüyle eser “Yansıtmacı Kuram”a girer. Yansıtmacı Kurama göre “sanatçı” gerçekliği taklit eden kimsedir. Bu taklit ne kadar başarılıysa, sanat eseri de o kadar değerli olacaktır. Yansıtmacı kuram doğalcı bir sanat anlayışına dayanmaktadır. İçinde bulunulan dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalışır (Yolcu, 2004: 72).

Vermeer’in resimlerinde yalnızlığa mahkûm ettiği kadınları, ayrılığın verdiği hüznü, özlemi ve bekleyişi dışa vurur niteliktedir. Sanki Vermeer’in resimlerinden izleyiciye, yağmur yağar gibi hüznün yağar öyle ki izleyici yüreğinde o hüznü duyar. Sanatçı kullandığı kendine has renkleriyle de bu duygu yoğunluklarını sağlar.

Bu yönüyle de eser “Dışavurumcu (Anlatımcı) Kuram”a girer. Dışavurumcu (Anlatımcı) Kurama göre sanatın işlevi, okura yaşantı sağlamaktır. Okur kendi hayatında gerçekleştiremeyeceği deneyimleri sanatçının ona yaşatması sayesinde tadar, dünyası zenginleşir. Tolstoy’a göre duygu aktarımını başaran her sanat eseri başarılıdır (Keser, 2005: 43-44). Sanatçı iç dünyasını büyük bir yoğunlukla yapıtı aracılığıyla izleyiciye aktarır. Neşe, hüznün, aşk, ızdırap, mutluluk gibi konuların işlenmesi bu kuramın içeriğini oluşturur (Artut, 2002: 99).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma da Eugène Delacroix'nın eserleri, "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi ile incelenmeye çalışılmıştır. Bu yöntem ile betimlemeden yargı aşamasına kadar yapılan incelemelerle, eserler anlamlı bir şekilde, her yönüyle, geniş bir bakış açısı ile irdelenmiştir. Ayrıca bu araştırma "Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemi ile bir resme nasıl bakılması gerektiği konusunda önemli fikirler vermektedir.

Delacroix'nın eserleri için yazılanlar ya da yapılan tüm yorumlar öznel ve sadece yorumdur. Ayrıca sanatçının üslubunun anlaşılabilirliğini, resimlerinin önemini belirginleştirebilmek amacıyla konu ile ilgili yazıları dikkat çeken eleştirmenlerin görüşlerine yer verilmiştir.

Delacroix'nın resimlerinde renk, romantik devrin bütün ustalarından daha başka, daha yeni bir anlayışta görünür. Bu devirde, Guérin, Girodet, Louis Boulanger gibi ressamlar için renk, deseni boyamak, tuvali kapatmak ve tablonun anlatmak istediği dramı belirtmek için gerekli bir malzemeden ibarettir. Oysaki Delacroix romantik ressam olduğu halde, konunun dramatik atmosferiyle, renk problemini ve klasik okula bağlı, dört başı mamur bir kompozisyon anlayışını beraberce yürütmesini bilen bir ressamdır. "Resim, seyircinin gözlerinden geçerken başının içinde hayal uyandırmak sanatından başka bir şeydir. Resim sadece göze hitap eden bir sanattır." Sözü ile o, kendisinden sonra gelen, Romantizme tepki olarak doğan Realizm'den başlayarak, günümüzün sanatına kadar bütün resim anlayışlarına ışık tutmuştur (Kaptan, 1975: 15).

Delacroix'nın yaşadığı devrin önemli bir özelliği de, bazı ün almış ressamların eserlerinde açık şekilde görülen, romantizm icabı, ilginin, renk ve armoni kaygısından önce, sadece tablonun anlatmak istediği hikâyenin üzerine yüklenmesidir. Bu düşünce ile yapılan resimlerde seyirci yalnız konunun anlatmak istediği dramı yaşamak zorundadır. Bu tarzdaki resimler seyircinin gözlerinden çok hayalini, edebiyat yönlerini besler. Hâlbuki renkçi bir ressam özelliği olan Delacroix'da anlatılmak istenen konu, seyirciye bütün açıklığı ile teslim olmadan önce, birbirine bir cümbüş içinde bağlanmış renkler, senfoni ahengi ile gözlerde yaşar, insan konuya bu renk cennetinden geçtikten sonra ulaşır, duyguya dayanan renk sezileriyle, aynı devrin küçük romantiklerinden ayrılırlar. Büyük sanatçı Delacroix, halis romantik, halis lirik ressam olarak bu alanda hepsinin başında gelir (Kaptan, 1975: 15).

Sanat tarihinde en ünlü ihtilal sembollerinden biri Eugene Delacroix'nın 'Halka Önderlik Eden Özgürlük' adlı eseridir. 1830 devrimi sanatçıya, ünlü yapıtı barikatlar üzerinde özgürlük (1830) için esin kaynağı olmuştur. Alegorik bir anlatımda sunan resim, Fransa'daki özgürlük ateşinin görsel bir bildirisi sayılmıştır. Özgürlük, bir Roma Tanrıçası gibi betimlenmiştir. Delacroix şiddeti görselleştirmişti bu çalışmasında. Bu resim 1968 Mayıs'ında birçok afişe konu olmuştur.

Bugün Fransa'da şehir meydanlarında ve belediye binalarında heykelleri, madeni paralarda rölyefleri ve posta pullarında resimleri yer alır.

Delacroix, Gericault'un resimlerinin, özellikle de Medusa'nın Salı'nın etkisinde kalarak yarattığı canlı renkleri ve olağanüstü hareketli kompozisyonlarıyla duyguları ayağa kaldıracak, seyirciyi altüst edecek resimler yapmıştır. Örneğin Dante'nin Kayığı adını verdiği, Medusa'nın Salı'na çok benzeyen resmiyle açıkça toplumda "skandal" yaratacak bir iş çıkartmayı amaçladığını söylemiştir.

1822'de Sardanapalus'tan birkaç yıl önce, Dante'nin Kayığı Dante'nin Cehennem'inden bir sahneyi betimlemiştir. Dante, Romalı sair Virgil'in rehberliğinde cehennem şehri Dis'i çevreleyen gölde yol almaktadır. Eugène Delacroix gibi romantikler 19. yüzyılın ilk yarısında Michelangelo ile yoğun biçimde ilgilenmiştir. Delacroix daha ilk büyük yapıtında Floransa'lı şair Dante Alighieri'nin İlahi Komedyası'ndan bir sahneyi konu alan ünlü Dante Kayığı adlı eserinde Michelangelo'ya atıfta bulunmuştur.

1824'te Sakız Adası Katliamı adlı tablosu Salon Sergisi'nde gösterildiğinde bir skandala neden olmuştur. Oysaki yapıt, Romantik akımla birlikte gelişmeye başlayan ulusallık bilincinin etkileriyle gerçekleştirilmiştir. Bu dramatik konunun zenginleştirilmiş anlatım araçlarıyla sunuludur. Bu anlayış Delacroix'nın hemen tüm yapıtları için geçerlidir. Konunun izleyici üzerinde en etkili olacak sahnesi seçilir ve bu sahne resimsel araçların güçlü anlatımıyla sunulur. Duygu, hem konunun hem de resimsel araçların ustalıklı bir biçimde birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkar (Eczacıbaşı, 1997: 438).

1834 tarihli Cezayirli Kadınlar adlı resmi egzotik renklerin kullanıldığı bir yapıttır. Delacroix'nın Doğu'ya olan ilgisi (Oryantalizm) 1824'te gerçekleştirdiği Sakız

Adası Katliamı'ndan başlayarak yaşamının sonuna değin sürmüştür (Eczacıbaşı, 1997: 438).

Delacroix, 'Missolonghi Yıkıntılarında Yunanistan'(1826) ve 'Hürriyet İnsanlara Öncülük Ederken'(1830) resimlerinde de geleneğe karşı çıkmaktadır. Ressam, konvansiyonel, klasik alegoriyi realizmle harmanlar bu resimlerde. Resimlerdeki öncü kadınlar hem antik ideali hem de kanlı canlı realiteyi aynı anda bize sunar. Geleneksel sınırların ve kategorinin reddi Romantizm'in çıkış noktasıdır (Cingöz, 2008: 47-49).

Delacroix'in resimlerinde renk hiçbir zaman sadece bir araç olarak kullanılmamıştır. Resimlerinde yer alan her renk tıpkı resme hayat veren figürler ya da nesnelere gibi anlam ve duygu bütünlüğü içindedir. Yaptığı her şeyin bir bütün oluşturabilmesi için anlatımdan önce resmin rengiyle, konusuyla, kompozisyonuyla... v.b. göze çarpması gerektiğini savunmaktadır. "Sardanapalus'un Ölümü" kullanılan renklerdeki kışkırtıcılık nedeniyle eleştiri alan resim, aşırılıkları vurgulayan Romantik tarzın tipik örneğidir. Şiddet, erotik, acımasızlık, umursamazlık, siyah ve beyaz cilt tonları içeren bir sahnedir. Sardanapalus'un Ölümü Delacroix'nın fantezi ürünüdür.

Şimdiye kadar ele aldığımız bölümde Romantizm'i şahlandıran ressamın eserlerini, hayatını, yaşadığı dönemle ilişkisi irdelenmiştir. Delacroix yapmış olduğu resimleri siyasi ve toplumsal olaylardan yola çıkarak yapmıştır. Delacroix yaşadığı dönemin olaylarına resimleriyle tepki vermiştir. Sanatçının resimleri acının, şiddetin, kederin, egzotik sahnelerin, lüksün, şehvetin ve duygusal hazzın ifadeleriyle doludur.

"Araştırmacı Sanat Eleştirisi" yöntemiyle de Delacroix'nın resimlerine analizler yapılarak, sanatçının kendine has şairane üslubu ve sembollerle yüzyıllara seslendiği, sanat tarihi açısından önemli bir konumda yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bu anlayışın sanat eğitiminde çok önemli bir yere sahip olduğu ve sanat derslerinde gerçek anlamıyla kullanılması gerektiği düşünülmektedir.

Öneriler

Araştırma esnasında, Eugene Delacroix'nın "Surlar, Natchez, Şimşekten Ürken At" adıyla bilinen eserleri, incelenen tez doküman ve makalelerde ayrıntılı yer verilmediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu konuyla ilgili ayrıntılı bir araştırma yapılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

- AKALIN, Birol, (2008), **Meslek Yüksekokulları Programlarına Yönelik Güzel Sanatlar Ders Notları**, Detay Yayıncılık, 1. Baskı, Ankara.
- AKKAYA, Elif İpek, (2010), “Delacroix’nın Sanatına Kaynaklık Eden Metinler ve Bir Temsil Sorunu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- ARTUT, Kazım, (2002), **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri**, Anı Yayıncılık, 2. Baskı, Ankara.
- AYAYDIN, Abdullah, Didem ÜSTÜN VURAL, Serdar TUNA ve Melek GÖKAY YILMAZ, (2009), **Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi**, Ali Osman, Alakuş ve Levent, Mercin, (Ed.), Pegem Akademi Yayıncılık, 1. Baskı, Ankara.
- BATUR, Tekin, (2012), **Zanaattan Sanata Tarihsel Süreçte Resim**, Cinius Yayınları, İstanbul.
- BERGER, John, (1986), **Görme Biçimleri**, Yurdanur Selman, (Çev.), Metis Yayınları, İlk Basım, İstanbul.
- BERKSOY, Funda, (1998), **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**, Bakışlar Matbaacılık San. Tic. Ltd. Sti. İstanbul.
- BOYDAŞ, Nihat, (2007), **Sanat Eleştirisine Giriş Örneklerle Sanat Eleştirisi**, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 2. Baskı, Ankara.
- BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit ve ÖZSEZGİN Kaya, (1993), **Sanat Eserlerini İnceleme**, Etam A.Ş., Eskişehir.
- CİNGÖZ, Hakan, (2008), “Géricault Goya ve Delacroix’nın Resimlerindeki Romantik Yaklaşımın İrdelenmesi”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- CLAUDON, Francis, (1988), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, Özdemir, İnce, İlhan, Usmanbaş, (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ÇAĞLAYAN, Füsun, (2007), “Dünyanın Gürültüsünden Kaçmak ve Arınmak İçin Bir Yer”, **Artist**, Sayı: 2/75, (Şubat), İstanbul, ss. 82.

- Delacroix, Eugène, (2004), **Ressamlar Türk ve Dünya Ressamları**, Nesa Yayın Grubu, c.I, İstanbul, ss. 195.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, (1997), Yem Yayın, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (2002), **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum Sanat Yayıncılık, Üçüncü Baskı, İstanbul.
- FARTHING, Stephen, (2012), **Sanatın Tüm Öyküsü**, Gizem, Aldoğan, Firdevs, Candil, Çulcu, (Çev.), Hayalperest Yayınevi, Çin.
- FELDMAN, E.B., (1987), **Varieties of Visual Experience**, (Çev:Boydaş), New York: Third Edition.
- FISHER, Ernst, (2005), **Sanatın Gerekliliği**, Cevat, Çapan, (Çev.), Payel Yayınevi, 10. Basım, İstanbul.
- GOMBRICH, E. H., (2004), **Sanatın Öyküsü**, Erol, Erduran, Ömer, Erduran, (Çev.), Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul.
- GOYA, ArtBook, (2001), (Çev.), Aykut Hakverdi, (Ed.), Fisun DEMİR, **Tutkulu Bir İroni Hastası**, Dost Kitabevi, Ankara.
- GROMLING, Alexandra, (2005), **Mini Sanat Dizisi Michelangelo**, Literatür Yayıncılık, İtalya.
- GÜL, Derya, (2011), “Açık Koyu Bağlamında Mekân ve Figür Üzerine Bir Dizi Resim Önerisi”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, **İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Malatya.
- GÜVEMLİ, Zahir, (2009), **Sanat Tarihi**, Varlık Yayınları, 6. Basım, İstanbul.
- HOLLINGSWORTH, Mary, (2009), **Dünya Sanat Tarihi**, Rengin, Küçükerdoğan, Banu, Ergüder, (Çev.), İnkılâp Kitabevi Yayınları, İstanbul
- KAPTAN, Arif, (1975), **Eugène Delacroix**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- KARAKAYA AYDIN, Beratiye, (2006), “Resim Sanatında Özgün Artistik İfade Arayışları ve Ayrıntının İrdelenmesi”, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, **Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Bolu.

- KARASAR, Niyazi, (2005), **Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar, İlkeler, Teknikler, Nobel Yayın Dağıtım**, 15. Baskı, Ankara.
- KARASAR, Niyazi, (2006), **Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Nobel Yayın Dağıtım**, Ankara.
- KESER, Nimet, (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınları, 1. Baskı, Ankara.
- KRAUSSE, Anna – Carola, (2005), **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Literatür Yayınları, Almanya.
- KUSPİT, Donald, (2010), **Sanatın Sonu**, Metis Yayınları, İstanbul.
- LITTLE, Stephen, (2008), **İzmler Sanatı Anlamak**, Yem Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- LYNTON, Norbert, (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Prof. Dr. Cevat, Çapan, Prof. Dr. Sadi, Öziş, (Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- MANSEL, ASLANAPA, Dr.Arif Müfid, Dr. Oktay, (1968), **Sanat Tarihi II**, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- MİRZA, Hasan, (2013), Aynur Denizci, (Ed.), **Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Resim Bölümü Sanat Eserlerinin İnceleme 12**, Dördüncü Basım, MEB Yayınları.
- MORAN, Adli, (t.y.), **Büyük Sanatçılar**, Yedigün, İstanbul.
- MORAN, Berna, (2013), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, 23. Baskı, İstanbul.
- RESİM VE HEYKELİN ÖYKÜSÜ, (2004), **Sanat Akımlarına Yön Veren Resim, Heykel ve Mimari Yapıtlar**, Boyut Matbaacılık, İstanbul.
- Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri**, (2004), Müren Beykan, (Ed.), Mine Haydaroğlu, (Çev.), 2. Baskı, Yapı Yayınları, İstanbul.
- SPENCE, David, (2011), **Büyük Ressamlar Cezanne**, Neşe, Tülin Fırat, (Ed.), İlker, Sevinç, (Çev.), Koleksiyon Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul.
- SPENCE, David, (2011), **Büyük Ressamlar Degas**, Neşe, Tülin Fırat, (Ed.), İlker, Sevinç, (Çev.), Koleksiyon Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul.
- ŞENYAPILI, Önder, (2004), **The Art Millenium Romantizm**, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.

- ŞİŞMAN, Ahmet, (2006), **Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş**, Yaz Yayınları, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (2006), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TERZİ, Sezin, (2008), “12 Eylül 1980 Arası Sanat Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İzmir.
- TURANÎ, Adnan, (1975), **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Toplum Yayınevi, 3. Baskı, Ankara.
- TURANÎ, Adnan, (2005), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, 11. Basım, İstanbul.
- UYSAL, Hüseyin, (2013), “Delacroix’nın Resim Sanatındaki Yeri ve Yapıtlarından Olan Halka Önderlik Eden Özgürlük Adlı Yağlıboya Resmin Yaratımındaki Sosyal Gerçeklik Olguları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü**, İzmir.
- YILMAZ, Meliha, (2009), **Eğitimin Her Kademesine Yönelik Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar (196 Uygulama Biçimi ile)**, Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 3. Baskı, Ankara.
- YOLCU, Enver, (2004), **Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri**, Nobel Yayın, 1. Basım, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

http://fr.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Delacroix, (19.05.2017).

http://tr.wikipedia.org/wiki/George_Sand, (19.05.2017).

http://tr.wikipedia.org/wiki/Niccol%C3%B2_Paganini, (19.05.2017).

<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=4979>,
(19.05.2017).

<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=4953>,
(19.05.2017).

<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=sd&lang=tur&ressam=41>, (19.05.2017).

<http://www.seckim.com/eugene-delacroix/nggallery/slideshow>, (19.05.2017).

<http://www.seckim.com/tag/ferdinand-victor-eugene-delacroix/>, (19.05.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/1/104delac.jpg>, (26.03.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/1/108delac.jpg>, (26.03.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/2/206delac.jpg>, (17.05.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/2/207delac.jpg>, (17.05.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/2/209delac.jpg>, (17.05.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/2/211delac.jpg>, (19.05.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/3/308delac.jpg>, (26.03.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/3/309delac.jpg>, (17.05.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/3/312delac.jpg>, (17.05.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/3/313delac.jpg>, (17.05.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/3/318delac.jpg>, (26.03.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/3/319delac.jpg>, (26.03.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/4/401delac.jpg>, (26.03.2017).

<http://www.wga.hu/art/d/delacroi/4/402delac.jpg>, (26.03.2017).

- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/4/407delac.jpg>, (26.03.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/4/409delac.jpg>, (26.03.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/4/412delac.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/4/414delac.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/5/512delad.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/5/514delac.jpg>, (28.04.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/5/515delac.jpg>, (28.04.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/6/600delac.jpg>, (26.03.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/6/601delac.jpg>, (26.03.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/6/603delac.jpg>, (26.03.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/6/604delac.jpg>, (26.03.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/6/607delac.jpg>, (26.03.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/7/701delac.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/8/800delac.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/8/801delac.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/8/802delac.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/8/803delac.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.wga.hu/art/d/delacroi/8/804delac.jpg>, (17.05.2017).
- <http://www.yok.gov.tr/ eğitim/öğretmen/kitaplar/ortasanat/unite 1.doc>, (14.01.2017).

DİZİN**-1-**

17. yüzyıl, v

-A-Araştırmacı Sanat Eleştirisi, 2, 3, 4, 5, 6,
74, 78, 113**-D-**

Devrim, 2, 20, 24, 27, 38, 40

-F-Fransa, v, vii, ix, xi, xii, xiii, 1, 2, 3, 4,
10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25,
28, 43, 55, 59, 60, 63, 65, 66, 69, 71,
90, 93, 102, 106, 112**-K-**

Kadın, 2, 78, 82, 90, 99, 106

-R-

Renk, vii, 40, 43, 45

Romantizm, v, vii, 1, 2, 4, 9, 10, 11, 12,
15, 16, 19, 20, 21, 22, 24, 39, 43, 66,
68, 109, 113, 114, 117**-S-**

Sarı, 89, 97, 104

-T-

Toplumsal, 3, 25, 114

