



**20.YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRK RESMİNDE
MANZARA VE NAZMİ ZİYA GÜRAN**

(Yüksek Lisans Tezi)

Yasin ÇAKIR

Kütahya - 2017

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

Yüksek Lisans Tezi

**20.YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRK RESMİNDE MANZARA VE
NAZMİ ZİYA GÜRAN**

Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ

Hazırlayan:
Yasin ÇAKIR

Kütahya – 2017

Kabul ve Onay

Yasin ÇAKIR'ın hazırladığı “20. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Resminde Manzara ve Nazmi Ziya Güran” başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

...../...../2017

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Doç. Dr. Özgür SOĞANCI		
Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ		
Yrd. Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ (Danışman)		

Doç. Dr. Fatih KIRIŞIK
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “20. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Resminde Manzara ve Nazmi Ziya Güran” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2017

Yasin ÇAKIR



Özgeçmiş

Yasin ÇAKIR, 1987 tarihinde Manisa'da doğdu. 2004'te Saruhanlı Çok Programlı Lisesi'nden, 2010'da Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Resim Bölümünden Fakülte ikincisi ve Bölüm ikincisi olarak mezun oldu. 2011 yılında Dumlupınar Üniversitesi'nde Pedagojik Formasyon eğitimi aldı. 2012 yılında Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı'nda Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2015 yılında Ağrı-Merkez Eliaçık Ortaokuluna Görsel Sanatlar öğretmeni olarak atandı. Naci Gökçe Anadolu Lisesi, Fatih Sultan Mehmet Ortaokulu ve Kadir Has Ortaokulunda görev yaptı. Şuan da Gaziantep-Şehitkamil Şehit Veysel Gündoğdu Anadolu Lisesi'nde Görsel Sanatlar öğretmenliği yapmaktadır.

Resim Dalında Almış Olduğu Ödüller ve Sergilemeler

- 2011 - 30.Turgut Pura Resim Yarışması, Resim Dalı, Sergileme.
- 2011 - Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi 8. Resim ve Heykel yarışması, Resim Dalı, Sergileme.
- 2010 - Dumlupınar Üniversitesi 3.Ahmet Yakupoğlu Resim Yarışması Sergileme (İki ayrı eser için)
- 2010 - 29. Turgut Pura Resim Yarışması Resim Dalı – "Baskı Resim" Sergileme.
- 2010 - 9. Bahattin Tatış Resim Yarışması, Sergileme.
- 2009 - Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi 6. Resim ve Heykel yarışması, Resim Dalı, Sergileme.
- 2009 - Dumlupınar Üniversitesi 3.Ahmet Yakupoğlu Resim Yarışması (Sergileme İki ayrı eser için)
- 2008- Dumlupınar Üniversitesi 2.Ahmet Yakupoğlu Resim Yarışması , Sergileme (Üç ayrı eser için)

Kişisel Sergiler

- 2010 yılında Yasin Çakır "Kişisel Resim Sergisi", Dumlupınar Üniversitesi Bedesten Sergi Salonu - Kütahya.

Katıldığı Karma Sergiler

- 2016 yılında Naci Gökçe Anadolu Lisesi yıl sonu karma öğrenci ve öğretmen sergisi, Naci Gökçe Anadolu Lisesi Sergi Salonu - Ağrı.
- 2013 yılında Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Mezunlar Sergisi, Dpü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Sergi Salonu - Kütahya
- 2013 yılında Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,

Öğretim Elemanları ve Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Resim Sergisi, "Akdeniz" Alanya Kültür Merkezi.

- 2013 yılında Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Resim ve Deneysel İşler Sergisi, Dpü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Sergi Salonu - Kütahya
- 2012 yılında Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencileri "Kesitler" Resim Sergisi, Dpü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Sergi Salonu - Kütahya
- 2012 yılında Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencileri "Günümüz Sanatına Yaklaşımlar Sergisi" Dpü Güzel Sanatlar Fakültesi - Kütahya
- 2011 yılında "Ters Düz" Özgür Baskı Karma Resim Sergisi, Yahşihan - Kırıkkale
- 2010 yılında "19 Yüz 19 Bakış" adlı resim sergisi - Safranbolu – Karabük
- 2009 yılında 2. Özkan BAYSAL Karma sınıf sergisi, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu - Kütahya

ÖZET

20.YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRK RESMİNDE MANZARA VE NAZMİ ZİYA GÜRAN

ÇAKIR, Yasin
Yüksek Lisans Tezi, Resim Ana Sanat Dalı
Tez Danışmanı: Ydr. Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ
Kasım, 2017, 134 sayfa

Bu araştırmada "20. yüzyılın ilk yarısında Türk Resminde manzara teması ile Nazmi Ziya Güran'ın üslubu ve eserleri" incelenmiştir. Araştırma manzaranın Türk resminde tarihsel gelişim evreleri, çeşitli sanat grupları tarafından yorumlanması, Nazmi Ziya Güran'ın yaşamı, sanatı ve eserlerinin incelenmesi açısından önemlidir. Araştırma betimsel tarama modelinde desenlenmiştir.

Geleneksel Türk manzara resmi minyatür sınırları içinde gelişme göstermiştir. Osmanlı Mühendishanesine resim dersinin eklenmesiyle minyatür resmi önemini yitirmiş, zaman içinde resim dersleri sayesinde gelişen manzara resmi Primitif ressamların daha sonra da asker ressamların tuvallerinde ele alınmıştır. Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda manzara resmi birçok sanat grubu tarafından işlenip yorumlanmıştır.

Nazmi Ziya Güran, manzarayı bireysel eğilimle resimlerine konu edinmiştir. Sanat anlayışındaki üretkenlik, özgünlük ve seçtiği konulardaki kararlı tavır ile Türk resim sanatında yer edinen önemli manzara ressamlarından biri olmuştur. Nazmi Ziya, yaşadığı şehrin doğasını, kent ve sokaklarını, deniz ve çeşmelerini büyük bir kararlılıkla resmetmiştir. Günün değişen anlarının resimlerini yapan sanatçı ışığın, geçici hava tabakalarının ve güneşin peşine düşmüştür. Paletinden karanlık renkleri uzaklaştırarak kendine daha aydınlık tonlarda bir palet oluşturmuştur. Resimlerinde puantilist tekniği hakim kılmış, tuş tuş kullandığı renk parçacıklarını karıştırmadan kullanmıştır. Yaptığı tüm çalışmalarında doğayı salt bir güzellikle değil, kendi ruhundan ve özünden geçirerek resmetmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çallı kuşağı, Nazmi Ziya Güran, Manzara, Minyatür, Türk Resmi

ABSTRACT**TURKISH LANDSCAPE PAINTING IN THE FIRST HALF OF 20TH CENTURY AND NAZMİ ZİYA GÜRAN****ÇAKIR, Yasin****Master's Thesis, Painting Main Art Branch****Advisor: Asst. Prof. Pınar YAZKAÇ****November 2017, 134 pages**

The theme of Turkish Landscape painting in the first half of the 20th century, style and works of Nazmi Ziya Güran are examined in this research. The research is important in the context of historical development of Turkish landscape, its interpretation by various art groups, Güran's life and his art. The research was figured on descriptive survey model.

Traditional landscape painting made progress within the borders of miniature. Miniature lost its importance with incorporation of painting lessons in Ottoman Imperial Schools. Landscape painting that developed with painting lessons was considered first on primitive painters' canvas later on soldier painters' canvas. Landscape painting was interpreted and approached by many groups in the founding years of Republic.

Nazmi Ziya Güran mentioned individually guided landscape. He was one of the most important painters in point of his productivity, originality and his being decisive about topics. Nazmi Ziya drew the nature of the city that he lived in, its streets, seas and fountains decidedly. Artist, who painted changing moments of the day, took up light, sun and temporary air layers. He used light colors by keeping out dark colors on his palette. He used keystone technique without mixing colors in his paintings. In all his works, he didn't paint nature just merely in terms of beauty. He added from himself.

Key Words: Çallı period, Nazmi Ziya Güran, Landscape, Miniature, Turkish Painting.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM MANZARA RESMİNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1. MANZARA RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	6
1.1.1. Manzara Resmi	6
1.1.2. Batı Resminde Manzara.....	6
1.1.3. Türk Resminde Manzara.....	8
1.1.4. Minyatürlerde ve Topografik Resimlerde Manzara	9
1.1.5. Kitap Ciltlerinde ve Duvar Resimlerinde Manzara	11
1.1.6. Gayrimüslim ve Yabancı Ressamlarda Manzara Resmi	15

İKİNCİ BÖLÜM TÜRK RESİM SANATINDA MANZARANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. TÜRK PRİMİTİF RESSAMLARINDA MANZARA RESMİ.....	19
2.2. ASKER RESSAMLAR KUŞAĞINDA MANZARA RESMİ	22
2.3. GRUP HAREKETLERİNDE MANZARA RESMİ.....	31
2.3.1. 1914 (Çallı) Kuşağında Manzara Resmi	31
2.3.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinde Manzara Resmi.....	41
2.3.3. D Grubunda Manzara Resmi	49
2.3.4. Yeniler Grubunda Manzara Resmi	54
2.3.5. Onlar Grubunda Manzara Resmi	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM NAZMİ ZİYA GÜRAN

3.1. NAZMİ ZİYA GÜRAN'IN YAŞAMI VE EĞİTİMİ.....	64
3.2. NAZMİ ZİYA'NIN SANAT ANLAYIŞI	73
3.3. NAZMİ ZİYA'NIN ÇALIŞMA TEKNİĞİ.....	77
3.4. RESİMLERİNDE KONU SEÇİMLERİ	85

3.4.1. Resimlerinde Sokaklar, Kubbeler ve Yapılar	86
3.4.2. Resimlerinde Figür ve Portre.....	92
3.4.3. Resimlerinde Mitoloji ve Natürmort	101
3.4.4. Resimlerinde Deniz, Kıyı, Tekneler ve Akarsular.....	103
3.4.5. Resimlerinde Bahçeler, Ağaçlar ve Kırklar.....	107
3.5. NAZMİ ZİYA'NIN SON SERGİSİ.....	113
3.6. NAZMİ ZİYA GÜRAN'IN SON SERGİSİNE DAİR RÖPORTAJLAR... 115	115
3.7. NAZMİ ZİYA GÜRAN İLE İLGİLİ GÖRÜŞLER.....	116
3.8. NAZMİ ZİYA GÜRAN'IN ÇAĞDAŞLARI ARASINDAKİ YERİ VE ÖNEMİ.....	116
3.9. NAZMİ ZİYA GÜRAN'IN RESİMLERİNE BİR BAKIŞ	120
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	123
KAYNAKÇA	126
DİZİN	133

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1: Matrakçı Nasuh, Sivas Minyatürü , Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, 1537.....	10
Resim 1.2: Matrakçı Nasuh, Nice Şehri ve Donanması , 1543.	11
Resim 1.3: Abdullah Buhari, Dere Kenarında Evler , 1728–1729 Tarihli Yazmanın Lake Cilt Kapağı	12
Resim 1.4: Levni, Haliç , Minyatür, 1727	13
Resim 1.5: III. Ahmet Yemiş Odası , İst. Topkapı Sarayı	15
Resim 1.6: Ernst Karl Eugen Koerner " Boğaz'da Dolmabahçe Sarayı " 1923, T.Ü.Y.B, 34,5 x 52 cm	16
Resim 2.1: Ahmet Ziya, Yıldız Sarayından , T.Ü.Y.B, 73 x 93 cm.....	21
Resim 2.2: Şevki, Yıldız Sarayı Bahçesinden , T.Ü.Y.B, 73 x 92 cm.	22
Resim 2.3: Şeker Ahmet Paşa, Orman , T.Ü.Y.B 135,5 x 177 cm.	24
Resim 2.4: Şeker Ahmet Paşa, Erenköy'den Görünüm , T.Ü.Y.B, 89,5 x 116,5 cm...25	
Resim 2.5: Süleyman Seyyid, Eren Köy , T.Ü.Y. B, 56 x 43 cm.	26
Resim 2.6: Hüseyin Zekai Paşa, III.Ahmet Çeşmesi , T.Ü.Y.B, 75.5 x 100 cm.....	27
Resim 2.7: Hoca Ali Rıza, Üsküdar'dan Manzara , T.Ü.Y.B, 109 x 70 cm.	28
Resim 2.8: Hoca Ali Rıza, " Köprü ", Suluboya, 34 x 24 cm.	29
Resim 2.9: Halil Paşa, " Kıyı İskelesi " 24,5 x 36 T.Ü.Y.B	30
Resim 2.10: Diyarbakırlı Tahsin, İstanbul Limanı , T.Ü.Y.B, 50 x 60 cm.....	31
Resim 2.11: Nazmi Ziya Güran, Kırmızı Çatılı Köy Evleri , 1929, Duralit Ü.Y.B, 56 x 76 cm.....	33
Resim 2.12: Nazmi Ziya, " Langa Bostanı " T.Ü.Y.B, 33 x 40 cm.....	33
Resim 2.13: İbrahim Çallı, Emirgan , T.Ü.Y.B 42 x 35 cm.	34
Resim 2.14: Hüseyin Avni Lifij, Çubuk Çayı , T.Ü.Y.B 51 x 85 cm.....	35
Resim 2.15: Hikmet Onat, Arnavut Köy Sahili , 1967, T.Ü.Y.B, 55 x 67 cm.....	36
Resim 2.16: Namık İsmail, Harman , 1923, T.Ü.Y.B, 165 x 200 cm.....	38
Resim 2.17: Feyhaman Duran, Mavnalar , Mukavva Üz.Y.B, 26 x 33.5.....	39
Resim 2.18: Feyhaman Duran, Manzara , Mukavva Üz.Y.B 1943, 32 x 40 cm.	40
Resim 2.19: Ali Avni Çelebi, Plaj , T.Ü.B.Y, 47 x 38 cm.	43
Resim 2.20: Mahmut Cuda, Trabzon'dan , T.Ü.Y.B, 1938, 50 x 65 cm.....	44

Resim 2.21: Zeki Kocamemi, Peyzaj , T.Ü.Y.B, 32 x 39 cm.....	45
Resim 2.22: Şeref Akdik, Fıstık Ağaçları , 1967, T.Ü.Y.B, 89 x 75 cm.	46
Resim 2.23: Cevat Dereli, Peyzaj , 1939, T.Ü.Y.B, 46 x 38 cm.	47
Resim 2.24: Refik Epikman, Peyzaj , T.Ü.Y.B, 48 x 63 cm.	48
Resim 2.25: Hale Asaf, Bursa'dan Manzara , 1929, T.Ü.Y.B, 43 x 64 cm.....	49
Resim 2.26: Cemal Tollu, Manisa Ovası , 1943, T.Ü.Y.B, 38 x 55 cm.	50
Resim 2.27: Eşref Üren, Opera Binası Ankara , 1940, T.Ü.Y.B, 36 x 45 cm.....	51
Resim 2.28: Turgut Zaim, Erciyes'e Tırmanış , Guvaj Boya, 30 x 40 cm.	52
Resim 2.29: Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlk Geçen Treni İzleyen Köylüler , 1935, T.Ü.Y.B, 110 x 145 cm	53
Resim 2.30: Arif Kaptan, Peyzaj , Tahta Üz.Y.B, 36 x 44 cm.	54
Resim 2.31: Nejad Devrim, Noktürn , T.Ü.Y.B.	55
Resim 2.32: Avni Arbaş, Tophane Camii , T.Ü.Y.B, 38 x 46 cm.....	56
Resim 2.33: Ferruh Başağa, Ortaköy Camisi , 1947, T.Ü.Y.B, 80 x 60 cm..	57
Resim 2.34: Nuri İyem, Peyzaj , Duralit Üz.Y.B, 1978, 46 x 38 cm.	58
Resim 2.35: Nedim Günsür, Bayram Yeri , T.Ü.Y.B, 40 x 59 cm.	59
Resim 2.36: Turan Erol, Bodrum , 1998, T.Ü.Y.B, 70 x 100 cm.	60
Resim 2.37: Mustafa Esirkuş, Balıkçıların Sohbeti , T.Ü.Y.B, 50 x 75 cm.....	61
Resim 2.38: Orhan Peker, Ayvalık Plajı , Pastel-Füzen, 41.5 x 57 cm.....	62
Resim 3.1: Nazmi Ziya Güran'ın Babası, Mehmet Ziya Bey.....	64
Resim 3.2: Nazmi Ziya Güran'ın Annesi.....	65
Resim 3.3: Nazmi Ziya Güran, Paris'te.	67
Resim 3.4: Nazmi Ziya Güran, 1923 Galatasaray Sergisinde ,. (Soldan Sağa) Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Vecihi Bereketoğlu, Nazmi Ziya, İdare Memuresi Nimet Remide Hanım, İhsan Hanım, İbrahim Çallı, Behiye Hanım, Güzin Duran, Ömer Adil, Halil Paşa.....	70
Resim 3.5: Nazmi Ziya Güran, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yöneticilik Yaptığı Dönem.	71
Resim 3.6: Nazmi Ziya Güran, Kapı önünde kızları ile beraber.	72
Resim 3.7: Nazmi Ziya Güran, Bursa'da Camili Peyzaj , T.Ü.Y.B, 32 x 40 cm.....	79
Resim 3.8: Nazmi Ziya Güran, Türbe Yanında Sohbet , 1932, T.Ü.Y.B, 63 x 81 cm. 80	
Resim 3.9: Nazmi Ziya Güran, Koç Kahvesi , 1931, T.Ü.Y.B, 40 x 46 cm.	81

Resim 3.10: Nazmi Ziya Güran, Koç Kahvesinde Oturan Adam , T.Ü.Y.B, 40 x 31cm.	81
Resim 3.11: Nazmi Ziya Güran, Koç Kahvesinde Oturan Fötrlüler" Duralit Üz.Y.B, 53 x 61 cm.	82
Resim 3.12: Nazmi Ziya Güran, Koç Kahvesi , T Ü.Y.B, 46 x 54 cm.	82
Resim 3.13: Nazmi Ziya Güran, Resim Yaparken.	84
Resim 3.14: Nazmi Ziya Güran, Sonbahar'da Havuzlu Bahçe , 1931, Karton Üz.Y.B, 46 x 54 cm.	87
Resim 3.15: Nazmi Ziya Güran, Küçüksu'da Kubbeli Çeşme , T.Ü.Y.B, 42 x 68 cm.	88
Resim 3.16: Nazmi Ziya Güran, Ayasofya , Tahta Üz.Y.B, 34 x 40 cm.	88
Resim 3.17: Nazmi Ziya Güran, Yapraklar ve Şehzade Camii , T.Ü.Y.B, 60 x 73 cm.	89
Resim 3.18: Nazmi Ziya Güran, Ortaköy Camii , T.Ü.Y.B, 56 x 67 cm.	90
Resim 3.19: Nazmi Ziya Güran, Rüzgarlı Havada Fabrika , T.Ü.Y.B, 65 x 82 cm.	90
Resim 3.20: Nazmi Ziya Güran, Notre Dame Katedrali , T.Ü.Y.B, 24 x 32 cm.	91
Resim 3.21: Nazmi Ziya Güran, Taksim Meydanı , 1935, T.Ü.Y.B, 73 x 93 cm.	91
Resim 3.22: Nazmi Ziya Güran, Nazmi Ziya Güran'ın Süleymaniye'deki Evi , T.Ü.Y.B, 73 x 60 cm.	92
Resim 3.23: Nazmi Ziya Güran. Sarıklı Adam Portresi , Kağıt Üz. Çini Mürekkebi, 24 x 14 cm.	93
Resim 3.24: Nazmi Ziya Güran, Eşi Marcelle (Suzan) Chevalier Portresi , Kağıt Üz. Karakalem	93
Resim 3.25: Nazmi Ziya Güran, Karikatür , Kağıt Üz. Karışık Teknik, 24 x18 cm.	94
Resim 3.26: Nazmi Ziya Güran, Mustafa Kemal , 1925, T.Ü.Y.B, 147 x 97cm.	95
Resim 3.27: Nazmi Ziya Güran, Başöğretmen Atatürk / Harf İnkılabı , 1933, T.Ü.Y.B, 240 x 350 cm.	96
Resim 3.28: Nazmi Ziya Güran, Kızları Canan ve Mihriban , T.Ü.Y.B, 34 x 36 cm.	97
Resim 3.29: Nazmi Ziya Güran, Eşi Marcelle (Suzan) Chevalier Portresi , Karton Üz. Karışık Teknik, 45 x 34 cm.	97
Resim 3.30: Nazmi Ziya Güran, Kırmızı Kravatlı Otoportre , 1906, T.Ü.Y.B, 44 x 37cm.	98
Resim 3.31: Nazmi Ziya Güran, Genç Bedevi , 1906, T.Ü.Y.B, 38 x 31 cm.	99

Resim 3.32: Nazmi Ziya Güran, Genç Kız Büstü , 1911, T.Ü.Y.B, 53 x 45 cm.	99
Resim 3.33: Nazmi Ziya Güran, Zigetvar Kuşatması , T.Ü.Y.B, 64 x 100 cm.	100
Resim 3.34: Nazmi Ziya Güran, Taç Giydirme Töreni , Kağıt Üz. Renkli Tipo Baskı, 80 x 100 cm.	100
Resim 3.35: Nazmi Ziya Güran, Paskalya Sabahında Tüllü Periler , T.Ü.Y.B, 65 x 80 cm.	101
Resim 3.36: Nazmi Ziya Güran, Vazoda Güller , T.Ü.Y.B, 66 x 55 cm.	102
Resim 3.37: Nazmi Ziya Güran, Kasımpatıları , T.Ü.Y.B, 53,5 x 49,5 cm.	103
Resim 3.38: Nazmi Ziya Güran, Karadeniz Kıyısında Evler , T.Ü.Y.B, 65 x 81 cm.	104
Resim 3.39: Nazmi Ziya Güran, Durgun Deniz ve Yelkenliler , T.Ü.Y.B, 32 x 42 cm.	105
Resim 3.40: Cloude Monet, La Grenouillère , T.Ü.Y.B, 75 x 99.7 cm.	105
Resim 3.41: Nazmi Ziya Güran, Göksu'da Gün Başlarken , T.Ü.Y.B, 90 x 118 cm.	106
Resim 3.42: Nazmi Ziya Güran, Kurbağalıdere'de Köprü , Prestuval Ü.Y.B, 35 x 41cm.	106
Resim 3.43: Nazmi Ziya Güran, Uzaktan Haliç , Karton Üz.Y.B, 23 x 33 cm.	107
Resim 3.44: Nazmi Ziya Güran, Ağaçlı Peyzaj , T.Ü.Y.B, 44 x 28 cm.	108
Resim 3.45: Nazmi Ziya Güran, Doğa'da resim yaparken	109
Resim 3.46: Nazmi Ziya Güran, Kırsalda Koyunlar , T.Ü.Y.B, 68 x 86 cm.	109
Resim 3.47: Nazmi Ziya Güran, Bahçede , T.Ü.Y.B, 15 x 25 cm.	110
Resim 3.48: Nazmi Ziya Güran, Gelincikler , T.Ü.Y.B, 18 x 24 cm.	110
Resim 3.49: Nazmi Ziya Güran, 23 Nisan 1936 , T.Ü.Y.B, 93 x 73 cm.	111
Resim 3.50: Nazmi Ziya Güran, Eve Giden Yol , T.Ü.Y.B, 47 x 63 cm.	112
Resim 3.51: Nazmi Ziya Güran "Moda" T.Ü.Y.B, 38 x 46 cm.	112
Resim 3.52: Nazmi Ziya Güran'ın Ölümünü Bildiren Gazete Kupürleri.	115
Resim 3.53: Nazmi Ziya Güran, Şezlongda Dinlenme , 1915, T.Ü.Y.B, 54 x 73 cm.	120
Resim 3.54: Nazmi Ziya Güran, Yelkenliler , 1934, T.Ü.Y.B, 88,5 x 272 cm.	122

KISALTMALAR

DÜYB	Duralit Üzerine Yağlıboya
KÜYB	Kontraplak Üzerine Yağlıboya
KÜÇM	Kağıt Üzerine Çini Mürekkebi
KÜKT	Kağıt Üzerine Karışık Teknik
KÜKT	Karton Üzerine Karışık Teknik
KÜRTB	Kağıt Üzerine Renkli Tipo Baskı
MÜYB	Mukavva Üzerine Yağlıboya
PÜYB	Prestuval Üzerine Yağlıboya
TÜYB	Tahta Üzerine Yağlıboya
TÜYB	Tuval Üzerine Yağlıboya



TEZ METNİ

GİRİŞ

19. yüzyıla kadar manzara resimleri, harita ve menzillerde kullanılan minyatürlerde görülmüştür. Batının etkisi ile bu manzara resimleri, duvar resimlerinde görülmüş ve çok zaman geçmeden tuvalerde yerini almıştır. Mühendishane-i Berri Hümayun'a, topçu ve istihkam okullarına teknik resim çizmek amacıyla konulan resim dersleri ile de yaygınlaşmıştır. Daha sonraları "Primitifler" olarak adlandırılan ressamların tuvallerine de işlenmiş, asker ressamların tuvallerinde de ele alınmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında, Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda, manzara resmi, Çallı Grubunun, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin, D Grubu'nun, Yeniler ve Onlar Grubu'nun da konuları arasına girmiş ve birçok ressam tarafından ele alınarak kendilerine has bakış açılarıyla yorumlanmıştır.

1910 yılında sanat eğitimi almak için Paris'e gönderilen Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri, 1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile yurda dönmüşlerdir. Daha sonraları "Çallı kuşağı" olarak adlandırılan bu grup üyeleri arasında Nazmi Ziya Güran, yaptığı çalışma tarzı ile öne çıkan bir ressam olmuştur.

Nazmi Ziya, çocuk yaşlarında resme ilgi duymuştur. Resim öğretmeni olan amcasının yardımıyla resimler yapmış, bu sayede Hoca Ali Rıza ile tanışarak izlenimci akımdan etkilenmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde okumuş, ardından Paris'e sanat eğitimi almak için gitmiştir. Academia Julian'da Marcel Bachet, Royer ve Cormon'un atölyesinde eğitim görmüştür. İzlenimci akımı buralarda perçinleyen Nazmi Ziya, Türkiye'ye döndüğünde, birçok sergide yer almış, okuduğu okulda akademisyenlik ve idarecilik yapmıştır.

Bu genel bilgiler dahilinde Nazmi Ziya'nın sanatına göz atıldığında eserlerinin neredeyse birçoğu manzara resminden oluşmuş ama başka konuları da eserlerinde barındırarak çok çeşitlilikten ödün vermemiştir. Resimlerini açık havada yaparak kimi zaman Monet gibi belli bir kesiti birçok kere resmetmiş kimi zaman ise çeşitli yerlerden kısa süreli çalışmalar yapmıştır. Işığın en iyi temsilcilerinden biri olan Nazmi Ziya, resimlerinde ışığı büyük bir kaynak olarak görmüş bu sayede nesnelerin rengini, biçimini, hacmini ve yapısını betimlemiştir. Işığın verdiği renkçi tavır ile canlı renkleri resimlerinde etkin bir şekilde kullanmıştır.

Nazmi Ziya'nın eserleri incelendiğinde Paul Sicnag'ın, Monet'in, Van Gogh'un yaptığı çalışmalardan büyük oranda etkilendiği görülmektedir. İlk çalışmalardan son yaptığı çalışmalara kadar izlenimci tavrını ısrarla devam ettiren Nazmi Ziya'nın, yaşamını sürdürdüğü İstanbul'da ağaçlar, deniz, yelkenliler, bahçeler sıkça kullandığı temalar olmuştur. Manzarayı bireysel bir eğilimle ele alan, çalışmalarını izlenimci akımın tesiri altında yapan Nazmi Ziya, resimlerinde konu edindiği gün ışığını, İstanbul görünülerini, tabiatı, paletinden uzaklaştırdığı karanlık renkleri ve çalışma şekli araştırılmaya değer görülmüş, kendine özgü oluşturduğu biçemin işleniş vurgulanmıştır.

Alanyazın incelendiğinde 20. yüzyılın ilk yarısında Türk Resminde manzara ve Nazmi Ziya Güran konularında yapılmış araştırmalar bulunmaktadır. Nazmi Ziya Güran hakkında yazılmış makaleler ve yüksek lisans tezleri olmasına rağmen, bu konuda daha fazla araştırma yapılması gerektiği düşünülmektedir.

İlgili Araştırmalar

Bu konu üzerinde şimdiye kadar yapılmış olan araştırmalara göz atıldığında; 20. yüzyılın ilk yarısında Türk resminde manzara teması ile Nazmi Ziya Güran'ın dönemine ilişkin çeşitli araştırmalar bulunmaktadır.

Öndin (2000), "Türk Manzara Resmi" isimli makalesinde; 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Türk manzara resminin Barok ve Rokoko tarzındaki Batılı sanat üsluplarından etkilendiğini anlatmaktadır. Belli aşamalardan geçerek yeni manzara resminin 19. ve 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan gelişimini ele almıştır.

Akdaş (2011), "Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri Ve Önemi" isimli yüksek lisans tezinde; Türk resim sanatı tarihsel süreç içerisinde sürekli olarak değişim göstermiştir. Osmanlı'nın Batı ile ilişkileri sonrasında geçirdiği aşamalar, modernleşme süreci, Cumhuriyet'in kuruluşu ve sonrasında gelişen sanat grupları bu araştırmada bahsedilen konular olmuştur. 1900'lü yıllarda devlet bursuyla yurt dışı eğitimine giden sanatçıların hayatları, öncüsü oldukları sanat anlayışları, Çallı Grubu sanatçılarının ve bu grubun üyesi olan Nazmi Ziya Güran'ın eserlerinin plastik açıdan incelenmesi ve onun, Türk resim sanatına katkılarında bahsedilmiştir.

Can (2011), "20. Yüzyıl Türk Resminde Manzara" isimli yüksek lisans tezinde; 20. Yüzyıl Türk resminde manzara konusu, tarihsel sürece bakılarak işlenmeye

çalışılmış, Osmanlıdan başlanılarak Türk toplumunun manzaraya bakış açısı dönemsel olarak grup hareketleri ve daha sonra gelişen bireysel eğilimler incelenmiştir. Manzaranın geçirmiş olduğu evrelere ve sanatçıların kullandıkları üslupsal özelliklere değinilmiştir.

Gökkaya (2013), "Türk Resminde Öncü Bir İsim: Nazmi Ziya Güran" isimli makalede; Nazmi Ziya'nın Batıya açılan bir pencere niteliği taşımasından 1914 kuşağının en iyi izlenimcilerinden birisi olmasından, onun Türk resmine yaptığı önemli katkılarından bulunmasından, sanatçı kimliğinden ve Türk resim sanatçısı olarak yeniden anılmasının öneminden bahsedilmiştir.

Başaran (2014), "1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri" isimli yüksek lisans tezinde; Türk resim sanatı, 19 yüzyılın ilk yarısından 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan Empresyonist akımın 1914 kuşağı ile yeni bir anlayışına büründüğünden bahsedilmiştir. Resim eğitimi almak için Avrupa'ya giden ve Birinci Dünya Savaşı ile yurda dönen 1914 kuşağı ressamlarından olan Nazmi Ziya ve arkadaşları ile Türk resim sanatı çağdaş bir niteliğe kavuştuğu ve Nazmi Ziya'nın anlatıldığı bölümde sanatçının aldığı eğitimden, sanatçı kişiliğinden, eserlerinden bahsedilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, 20. yüzyılın ilk yarısında Türk resim sanatında sanatçı ve sanat grupları tarafından yapılan manzara resminin tarihsel gelişiminin araştırılması ve incelenmesidir. Bu amaç doğrultusunda, resimlerine manzarayı konu edinen Nazmi Ziya Güran'ın sanat anlayışı ve Türk manzara resmine katkılarının incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma eski çağlardan beri manzara resminin 20.yüzyılın ilk yarısında Türk ressamlarının ve ressam gruplarının çalışmalarında konu olarak ele alınması ve incelenmesi açısından önemlidir. Ayrıca Türk Resminde manzara olgusuna yeni bir bakış açısı kazandıran eğitimci, idareci ve ressam Nazmi Ziya Güran'ın sanat anlayışının incelenmesi ve Türk manzara resmine katkılarının araştırılması bakımından da önemlidir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma “20.yüzyılın ilk yarısında Türk Resminde manzara konusu ile Nazmi Ziya Güran'ın sanat anlayışı ve eserleriyle” sınırlıdır.

Yöntem

Bu araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modeli, geçmişteki ya da şu andaki bir durumu var olduğu biçimiyle betimlemeyi amaç edinen bir yaklaşımdır (Karasar, 2005: 77).

Bu çalışmamda beni en başından beri destekleyen değerli hocam Ydr. Doç. Dr. Pınar YAZKAÇ'a sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Tezime katkılarından dolayı Doç. Dr. Pelin AVŞAR KARABAŞ'a, Doç. Dr. Özgür SOĞANCI'ya, Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim süresinde, engin bilgi ve deneyimleriyle bana yol gösteren hocam Prof. Dr. Lale ALTINKURT'a teşekkür ederim. Tez boyunca ilgi ve desteğini hiç eksiltmeyen, İngilizce çevirilerini yapan eşim Cansu ÇAKIR'a, kaynak teminlerinde gerekli hassasiyeti gösteren Buse ERGÜLEÇ'e, gerekli düzeltmeleri yapan Türkçe öğretmeni arkadaşım Resul HAMAN'a, Bilgisayar öğretmeni arkadaşım Zekeriya YAKUT'a, hocalarıma ve emeklerinin karşılığını asla ödeyemeyeceğim anne ve ablama desteklerinden dolayı teşekkür ederim.



BİRİNCİ BÖLÜM

MANZARA RESMİNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1. MANZARA RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1.1. Manzara Resmi

Manzara, bir ülkenin denizden uzak kısımlarının öyküsüz, saf görünüşünü konu alır (Keser, 2005: 254). Doğal görünümün ana konu olduğu ya da en azından figür bulursa da ön planda olmadığı resimsel bir betimleme türüdür (İnankur: 1997: 1171) Manzara, bir görünü de yaşamı içeren unsurların bulunduğu; ağaçların, nehirlerin ve dağların bir bütün olarak sıralandığı ve bu görünü de insanın çok az yer kapladığı bir betimleme türüdür.

1.1.2. Batı Resminde Manzara

Batı sanatında manzara resminin başlangıcı Yunan sanatının Helenistik Dönemine değin uzanmaktadır. Günümüze kadar gelen ilk manzara örnekler ise Roma sanatına aittir. Roma'da Esquilinus'ta bir konutta bulunan Odisseus manzaraları Prima Porta'da Livia Villası'ndaki bahçe resimleri ve Pompei konutlarındaki manzaralar, bu türün en güzel örneklerindedir (İnankur, 1997: 1171).

İnankur (1997:1171), manzara resminin ilk saf örneklerinin, Alman ressam Dürer'in 1494'teki İtalya gezisi sırasında yaptığı suluboya manzaralar olduğunu söylemektedir. Ancak bunlar sanatçının kendi için tuttuğu gezi notları biçiminde olduğundan, bu türün kurumlaşmasına bir katkı sağlamamıştır. Aynı yıllarda Dürer'in Almanya'da manzara resmine karşı başlattığı ilgi sonucunda oluşan Tuna Okulu, manzaralarının bu ülkede de bir uzmanlık dalına dönüşmesinde rol oynamıştır.

Barok dönemde özellikle Felemenk'te reformun dinsel resme karşı olması, varlıklı burjuvaların tablo alımını bir yatırım ve saygınlık belirtisi olarak görmeleri ve bağımsızlığı için o denli savaştıkları ülkelerini betimleyen manzaralara düşkünlük göstermeleri, bu resim türünün gerçek anlamda bağımsızlaşmasını sağlamıştır. Van Goyen, Aelbert Cuyp, Hobbema ve Van Ruisdael gibi uzman ressamların manzaraların çoğu öyküsüz ve figürsüz Felemenk görünümündedir. Rokoko döneminin karakteristik manzara türleri parklar ve Veduta'lardır. Watteau, Fragonard, Canaletto ve F.Guardi gibi ressamların yapıtları bunların en güzel örnekleridir (İnankur, 1997: 1171). Fakat bu dönem manzara resmi açısından çok verimli olmamıştır.

Romantizm’de doğal güzelliklere karşı büyük bir hayranlık söz konusudur. 1760 ve 1770’lerde İngiltere ve Roma’da bir grup sanatçı dönemin Neo-Klasisizm üslubuna uymayan resimler yaparak Romantizm temellerini atmaya başlamışlardır. Bu dönemde ortaya çıkan ve önemli bir isim William Blake’dir. Bir sonra ki dönemde ise William Turner ve John Constable İngiltere’nin romantik manzara resimlerini gerçekleştirmişlerdir. Işık, atmosfer ve renk kullanımı resimde dramatik etkiyi güçlendirmek için kullanılmıştır. Fransa’daki romantik resimcilerden en önemlisi ise Eugene 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 (Şenyapılı, 2004: 6 - 10).

Empresyonist resim, ışığa ve ışığın değişimlerine bağlıydı ve konusunu da ışıktan almıştır. Dolayısıyla empresyonistler ışığın nesnelere üzerindeki etkisiyle ilgili izlenimleri yakalamak için açık havada çalışmışlardır. Empresyonistler, biçim ve rengi alışlageldiği gibi değil ışık altındaki izlenimleriyle resmetmişlerdir. Empresyonistler, paletlerinden siyahı, grileri, kahverengileri ve toprak renklerini çıkarmış ve çalışmalarını o şekilde yapmışlardır (Keser, 2005: 119).

Cumming (2008: 313-314) empresyonist eserlerin neredeyse herkes tarafından bitmemiş olduğunu söylemiştir. Eleştirmenler, akademik resmin kabul edilmiş kurallarının önemsiz ve uygulamasının kaba olmasından yakınmışlardır. Renoir empresyonist akımın temsilcisi olarak görsel kurallarını, özellikle titrek tüy gibi hafif fırça işinde, Avrupa figüratif resim gelenekleri ile birleştirerek resimler yapmıştır.

Empresyonizm Fransa’da resim sanatında 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20.yüzyılın ilk yarısında rengin ışığa bağlı olduğu düşüncesi paralelinde gelişmiştir. Empresyonistler Constable, Turner, Delacroix, Barbizonlar, Corot ve Courbet gibi romantikler ve realist sanatçılardan etkilenmişlerdir. Empresyonistler için resimde ışık ve renk en önemli elemanlardı. Delacroix, ışık ve rengin uzlaştırılması gerektiğini söylemiştir. Claude Monet, kendinden önce Seine Nehri kıyılarında tamamen açık havada çalışan resimcilerden güç ve destek alarak parlak renkler kullanmaya başlamıştır. Böylece empresyonizmin ürünleri, Seine Nehri’nin kıyısında ortaya çıkmaya başlamıştır. Empresyonizme adını veren Monet’in “İmpression” adlı resmi olmuştur.

Edouard Manet de Monet'nin etkisiyle açık havada resim yapmaya başlamıştır (Keser, 2005: 118).

Bu dahi liderlerin yanında Alfred Sisley ve Camille Pissarro yer almaktadır. Pissarro, birçok farklı konu seçmiştir: Manzaralar, modern şehir manzaraları, köylülerin görünüşleri. Çalışmalarında genelde yüksek bakışlı noktaları tercih etmiştir. Yeşil ve mavilerin hakim olduğu paleti tebeşirsi ve soluktur. Yüzeyle kalın boya ile boyanmıştır ve eskiz görünümündedir. Alfred Sisley, iyi planlanmış kompozisyonları çalışmıştır. İzleyici manzaranın bir yanından öbür yanına taşınan ve tüm parçaları birleştirmek için yollar ve köprüler gibi yapısal ayrıntıları çok zekice kullanmıştır. Işık hissi vermek için kullandığı ilginç renk birleşimlerini resimlerinde çok iyi göstermiştir (Cumming, 2008: 313-314).

1.1.3. Türk Resminde Manzara

Türkiye'de geleneksel resim sanatı, minyatür sınırları içinde gelişmiştir. Ancak bu iki boyutlu, itibari renkli resim sanatı optik bir göz aldaticılığı içinde Batı resminin etkisi ile 1793 yıllarından itibaren yerini yitirmeye başlamıştır. İlk kez 1793 yılından itibaren doğa gözlemine bağlı bir resim dersi, Osmanlı İmparatorluğu Mühendishanesinde yer almaya başlamıştır. Ancak bu dersi, bugünkü anlamda bir resim dersi olmayıp, yalnız topçuluk, istihkam ve haritacılık gibi alanlara katkı sağlaması amacıyla eğitim ve öğretimde yer edinmiştir (Turani, 2005: 663).

Bu okulların programlarında yer alan resim dersleri, askeri ihtiyaçlar için orduya teknik resim ve arazi çizimleri yapacak genç subayların yetişmesini amaç edinmiştir. Batılı resim tekniğinin başlangıcı bu okullarda yapılmış ve askeri okullar Türk resim sanatına, oldukça önemli sanatçı yetiştirmişlerdir. Resim sanatının ilk kuşağını oluşturan asker ressamlar, etkinliklerini özgün bir biçimde Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi açıldıktan sonra da ettirmişlerdir. Ortak bir manzara ülküsüyle birleşen bu sanatçıların bir bölümü yurt dışına öğretime gönderilmiştir. Bu sanatçılar bakış açısında aynı, fakat teknikte farklı aşamalar ortaya çıkmıştır. Doğaya sadık, titiz bir işçilikle, usta çırak geleneğinin ürünü, toplum beğenisine ve tarihsel gelişime koşut manzaralar üretmişlerdir (Giray, 1997:18).

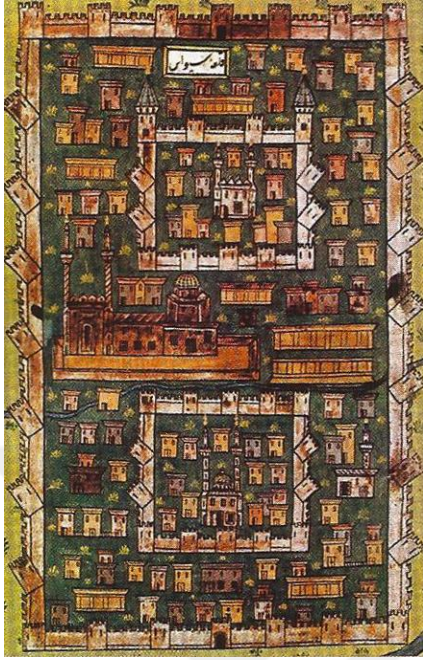
1.1.4. Minyatürlerde ve Topografik Resimlerde Manzara

16. yüzyılda İslam dünyası içinde sadece Osmanlılarda önemli bir yeri bulunan figürsüz manzara resimlerine, Kanuni Süleyman'ın sefer yollarını ve menzillerini belgeleyen el yazmalarında rastlanmaktadır. Ünlü Osmanlı sultanının Bağdat ve Belgrat seferlerinde bir ordu mensubu olan Matrakçı Nasuh tarafından yazılıp resimlenmiştir (Tansuğ, 2005: 34). Matrakçı Nasuh tarafından ele alınan ve işlenen bu minyatürler Türk resminde manzara adına önemli gelişme olarak görülmektedir.

Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde konusu tarih olan eserleri yazıp bunları bizzat resimleyen Matrakçı Nasuh, Osmanlı minyatüründe "Topografik Ressamlık" denilen Avrupa deniz haritalarındaki kent betimlemelerinin biçim dilini örnek almışsa da menzilleri, fethedilen kentleri, kale ve limanları kendine özgü bir form diliyle resmetmiştir. Nasuh, farklı bakış açılarından elde edilmiş görüntüleri yan yana getirerek şematik ve figürsüz manzaralar yapmıştır (Mahir, 2005: 53). Onun manzaraları optik doğa görünümü değil, minyatür estetiği içinde akılcı ve inşacı bir biçimlendirme mantığına göre düzenlenmiştir (Ersoy, 1998: 12).

Matrakçı Nasuh'un önemi; menzilleri, fethedilen kentleri, kale ve limanları resmederken farklı bir form dili kullanmasından kaynaklanmaktadır. Sanatçı bazı tasvirleri Avrupa portolanlarındaki kent görüntülerini yan yana getirerek figürsüz, şematik kent betimlemeleri şeklinde yapmıştır (Mahir, 2005: 176). 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın Bağdat ve Belgrat seferlerine katılan Matrakçı Nasuh, resimlediği savaş menzillamelerindeki minyatür-nakış peyzajlarında üstün bir yetenek ortaya koymakta, bir çeşit kroki olarak da değerlendirilebilen bu resimlerde, aynı zamanda yoğun bir gerçekçilik ve gözlem kaygısıyla çalışmaktaydı. Matrakçı Nasuh'un diğer İslam ülkelerinde pek örneği bulunmayan menzillamelerdeki peyzaj temasına yönelten pratik nedenler, eski haritalarda da olduğu gibi, çizimi yapılan kara ya da deniz kıyısı kentlerine ait görünümlemlerle, kırsal yörelerdeki karargah alanlarının, yüksek düzeyde bir nakış zevkiyle resimleştirilmesine engel olmamıştır (Tansuğ, 1997: 118).

Resim 1.1: Matrakçı Nasuh, **Sivas Minyatürü**, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, 1537.



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org>, 06.04.2017.

Topografik resimler ve minyatürler manzara resmine geçiş açısından önemli sayılmaktadır. Matrakçı Nasuh'un eserlerini Renda ve Erol (1999:25) şöyle değerlendirmiştir: Kale, menzil, fethedilen yerler ve limanlar gibi uğrak yerleri harita gibi belgelemiştir. Fakat Matrakçı Nasuh bu topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış ki parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmış ki, bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilirler. Şu noktayı da belirtmek gerekir: Çeşitli yollarla gelmiş gözüken Batı etkileri, Osmanlı nakkaşını bir taklitçiliğe, bir kopyacılığa itmediği gibi, onun, İslam minyatürcülüğünün estetik kollarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirleri yaratmasına yol açmıştır. Nitekim, Matrakçı'nın kent ve kasaba tasvirler gibi, 16. yüzyıl boyunca yapılmış birçok minyatürde bu yaklaşım korunmuştur.

Resim 1.2: Matrakçı Nasuh, Nice Şehri ve Donanması, 1543.



Kaynak: Turani, 2005: 654.

Aynı zamanda bir tarihçi ve matematikçi olan Matrakçı Nasuh'un, Barbaros Hayrettin Paşa ile Fransa'ya yaptığı seyahat kendine özgü, dekoratif, renkli bir harita niteliği de taşımaktadır. İtibari renkleri olmasına rağmen renkli olan bu ressamın, gerçekçi bir gözleme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yaptığı resimler, kent özelliklerini dikkatle yansıtmaktadır. Matrakçı Nasuh, figürlü resme önem vermemiştir. Ayrıca resimlerinde din ile ilgili bir duygu da yoktur, ancak bu husus Osmanlı minyatürcülerinin hiçbirinde görülmemektedir (Turani, 2005: 660). Matrakçı Nasuh'un resimlerinde insan figürüne yer vermemesi, o dönemde din etkisinin ağır basması, insan figürünün yapılmasının günah sayılması ya da Batı etkilerinin tam olarak yerleşmediğinden kaynaklı olabilir.

1.1.5. Kitap Ciltlerinde ve Duvar Resimlerinde Manzara

Batı'nın Osmanlı toplumunu fazlasıyla etkilemeye başladığı 18. yüzyılda kitap ressamlığı Sultan III.Ahmed'in koruyuculuğunda eskiyle yeniyi, gelenekle yeni biçimleri karıştırmak şeklinde hareketlenmiştir. Bunda batılı resim anlayışını gelenekselliğe uygulamayı, özellikle doğa çizimlerinde ustaca başaran Nakkaş Levni'nin önemli payı vardır. Sanatçının doğa ayrıntılarına boyut kazandırması, boyamada tonlaşmalara yer vermesi, onun Batı resmine yaklaşan adımlarındandır. Doğay ayrıntılarına yumuşak fırça vuruşlarıyla sağlanan renk tonlamaları, mimari öğelerdeki

boyutlu görünüşleri aynı yüzyılda Nakkaş Rakkahı Mehmet ve Abdullah Buhari'nin kitap kapaklarındaki manzara kompozisyonlarına uygulanır. Bunlar yapıların duvarlarında yer alarak bir moda haline gelmiş, manzara resimlerinin elyazmalarındaki denemeleri olmuştur (Tanındı, 1993: 420).

18. yüzyılın iki büyük minyatür ressamı vardır: Biri Abdullah Buhari diğeri ise Levni'dir. Doğa, minyatür resminde bir fon anlamında kullanılmıştır. Tek başına doğa görünüşlerine Abdullah Buhari'nin cilt kapaklarında Divan-ı İlhami yazmalarında rastlanmaktadır (Eroğlu, 2005: 62-85).

Lale Devrinde cilt kapaklarında yapılmış resimlerde, çoğu İstanbul manzaraları olan resimler, yeni teknik ve üslup denemeleriyle Türk resim tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Abdullah Buhari'nin "Dere Kenarında Evler" isimli resminde: Tepelerin arasından kıvrılarak akan ırmağın iki yanına ufak ev kümeleri, tepeler, ağaçlar yerleştirilmiştir. İrmağın üzerindeki köprü, minyatür geleneğinden gelen bir sanatçı için başarılı bir çizimdir. En arkada tepelerin arasında sıkıştırılmış köy görünümü, kompozisyona ayrıca bir boyut kazandırmıştır. Abdullah Buhari'nin bu iki resmi aynı zamanda, Türk resminde bilinen en erken tarihli figürsüz manzara resmi (Renda ve Erol, 1999: 35). Bu resimler minyatür manzara resmi yerine manzara resminin önemli örnekleri olarak düşünülebilirler.

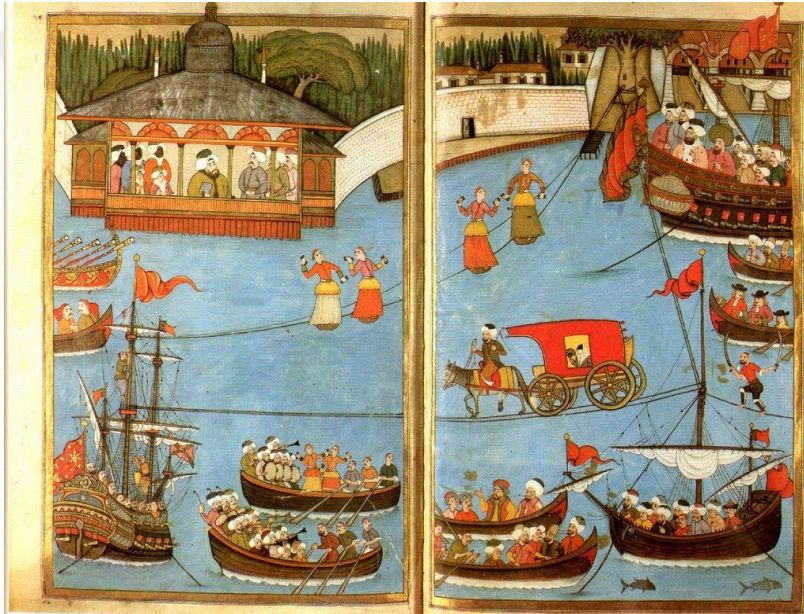
Resim 1.3: Abdullah Buhari, **Dere Kenarında Evler**, 1728–1729 Tarihli Yazmanın Lake Cilt Kapağı



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 38.

Lale Devri'nin diğerk önemli minyatür sanatçısı olan Levni resimlerinde ışık-gölge, perspektif denemeleriyle resimlerine boyut kazandırmaya çalışmıştır. Sanatçının eserleri Batı resim geleneğinin etkilerini taşımaktadır. Metni dönemin ünlü şairi Seyyid Hüseyin Vehbi tarafından kaleme alınan Surname-i Vehbi'deki 137 minyatüründe, At Meydanı, Haliç ve özellikle Topkapı Sarayı'nın çeşitli bölümlerinde geçen şenlik, esnaf alaylarının geçişi, oyunlar, yarışmalar ile İstanbul'dan ve Osmanlı yaşamına ait geleneklerden belgesel kesitler ortaya koymuştur (Çötelioglu, 2009: 29).

Resim 1.4: Levni, **Haliç**, Minyatür, 1727



Kaynak: Çötelioglu, 2009: 29.

Levni yaptığı minyatürlerde ışık-gölge etkilerini vermeye çalışarak ve perspektif değerlerine önem vererek iki boyutlu bir resim olan minyatüre üçüncü boyutu getirmiştir. Klasik Osmanlı resim geleneğinin takipçisi olan sanatçı, Batı ile kurulan ilişkiler bağlamında aldığı batılı etkileri geleneksel olanla harmanlayarak yeni bir sanat dilinin oluşmasını ve Osmanlı resminin yeni bir canlılık kazanmasını sağlamıştır (Gezgin, 2009: 16, Akt: Can, 9).

Levni ve Buhari'nin ardından 18.yüzyılın son çeyreğinde minyatür resminin yerini duvar resimleri almaya başlamıştır (Eroğlu, 2005: 69). Tam minyatür geleneğinin

kitap resminde terk edilmeğe yüz tuttuğu sıralarda I.Abdülhamit ve III. Selim zamanında, İstanbul'da ve hemen hemen aynı zamanda Anadolu'da Türk Mimari süslemesinde yepyeni bir tür olarak duvar resimleri ortaya çıkmıştır (Arık, 1976: 23). Minyatürden sonra Türk resminde bir yenilik olarak ortaya çıkan duvar resimleri Türk resminin gelişmesi adına köklü değişim sayılabilirler.

İç mekanların üzerine tutkal ve su ile karıştırılmış toprak boyalarla yapılan resimler yeni bir resim türünü oluşturmuştur. Batı kaynaklı yeni motifler arasına manzaralar, sepet, saksı içinde çiçek ve meyvelerden oluşan natüremortlar yerleştirilmiştir (Ersoy, 1998: 12). Batılı kaynakların etkileriyle Türk resminde konular daha da çeşitlenmiştir.

Avrupa mimarisinde yaygın olan Barok ve Rokoko üslupları 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğuna da ulaşmış ve öncelikle mimari bezemeye yansımıştır. Bezeme programının değişmesiyle birlikte duvar resimlerinde geleneksel kalemşi teknikler uygulanmış ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında yağlıboya kullanılmaya başlanmıştır. Birçoğu manzara olan bu resimlerde, 18. yüzyıl kitap ve albüm resimlerinde dikkati çeken, ışık-gölge, renk değerleri ve perspektif gibi yenilikler olmasındır. En erken tarihli örnekler 18. yüzyılın ortalarında İstanbul'da görülmektedir (Bağcı vd., 2006: 298).

İstanbul'da ki önemli sayılan duvar resim örnekleri, Topkapı Sarayı Haremi'nde ve III.Ahmet Yemiş Odası duvarlarında bulunmaktadır. Bu resimler genel olarak Boğaziçi, Kızkulesi, Haliç, kasırlar, fiskiyeli havuzlar, pavyonlar gibi konuları içermekte ve saf özellikleri ortaya koymaktadır. Bu sebeple sadece süsleme amacıyla yapılmış olup, resim sanatından daha çok, dekoratif sanatların alanı içine girmektedir (Eroğlu, 2005: 69).

Resim 1.5: III. Ahmet Yemiş Odası, İst. Topkapı Sarayı



Kaynak: Arık, 1976: 21.

İmparatorluk çağında yeni bir resim anlayışının benimsenmesinde duvar resimlerinin ayrı bir yeri vardır. Yüzyıllar boyunca kitap resminde yer alabilen insan figürü duvar resimlerinde yoktur. Çünkü ortam henüz insan tasvirini anıtsal boyutlarda görmeye hazır değildir. Figürlü resimlerde batı tekniklerini uygulayabilmek için akademik eğitim görülmesi ve modelden çalışılması gerekmektedir (Bağcı vd. 2006: 298). Bu bağlamda sanatçıların yeni teknikler denemek için en uygun ortamı, manzara resimlerinde bulunduğunu söyleyebiliriz. Bunların, Türk resim sanatında Batı'ya erişme anlamında ilk denemeleri diyebiliriz.

1.1.6. Gayrimüslim ve Yabancı Ressamlarda Manzara Resmi

19. yüzyıl başlarında İstanbul'a Avrupalı sanatçı akını görülmüştür. Bunlar çoğunlukla Pera'da yaşamış ve buradaki atölyelerde resim yapmayı ve resim dersleri vermeyi sürdürmüşlerdir (Germaner ve İnankur, 2008: 68). Bunlar arasında Van Moor, Antoine-Laurent Castellan, Antoine Ignace Melling, Felix Ziem, Baron de Tott gibi ün sahibi sanatçılar vardır. Bu ressam, yıllarca İstanbul'da kalıp çeşitli resimler yapmışlardır (Güvemli, 1960: 251). 19. yüzyılda Guillemet, Aiwazovsky, Chelebovsky, Philippe Amadeo Preziosi, Bello, Zonaro, Mango, Valeri ve Zarzecki'nin aralarında bulunduğu çok sayıda ressam, Osmanlı topraklarında bulunmuşlardır. Saraya yakın ya

da elçiliklerle bağlantılı olan sanatçıların hemen hepsinin Pera başta olmak üzere İstanbul'un çeşitli semtlerinde atölyeleri vardır ve buraya Osmanlı tebaasından öğrenciler gelmiştir (Demirbulak, 2007: 13).

19. yüzyılda Osmanlı padişahlarının yakın ilgi gösterdikleri önemli yabancı sanatçılar Guillement, deniz resimleriyle ünlü Ermeni asıllı Rus Aiwazovsky, II. Abdülhamit'in portresini de yapan Faosto Zonaro'dur. Bu ressamalara ayrıca L. de Mango ve Philippe Bello ile İstanbul'da 1883'de eğitime başlayan Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde resim atölyelerinin hocalığını üstlenen Salvatore Valeri ile Warnia Zarzecki'de katılmıştır. İstanbul'da yaşayan azınlıklar arasında, resim sanatına daha çok Ermeni kökenli; Serkis Dranyan, Civanyan, Yazmacıyan, Rupen Manas, Tuzcuyan, Koceoğlu Kirkor ilgi göstermiştir (Tansuğ, 2005: 39-41).

Prusyalı ressam Ernst Karl Eugen Koerner'de İstanbul'da manzara resmi yapan Gayrimüslim ressamlar arasındadır. "Boğaz'da Dolmabahçe Sarayı" adlı tabloda Büyük Mecidiye Camisi, Dolmabahçe ve Çırağan sarayları ile uzakta Küçük Mecidiye Camisi, Boğaz'a doğru derinleşen perspektifle betimlenmiştir. Kabataş sırtlarından bakılarak yapılan bu tabloda iki sahil, sarayı tüm görkemiyle Boğaz kıyısında yer almaktadır (Germaner ve İnankur, 2008: 83).

Resim 1.6: Ernst Karl Eugen Koerner "Boğaz'da Dolmabahçe Sarayı" 1923,
T.Ü.Y.B, 34,5 x 52 cm



Kaynak: Germaner ve İnankur, 2008: 82.

Yabancı ressam, İstanbul'un saraylarını, deniz kıyılarını, sokaklarını, rıhtımları ve birçok İstanbul'dan görünüyü eserlerinde konu edinmişlerdir. Bu ressamın Osmanlı manzara resmine önemli ölçüde katkısı olmuştur.





İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATINDA MANZARANIN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. TÜRK PRİTİTİF RESSAMLARINDA MANZARA RESMİ

Osmanlı döneminde fotoğrafın yaygınlaşarak yer edinmesi, yalnızca İstanbul'u ziyaret eden batılı gezgin sanatçılar açısından değil, Müslüman Osmanlılar açısından da ilginç sonuçlar meydana getirmiştir.

Resim ve fotoğrafın birlikte düşünüldüğü 20. yüzyılın sonunda, İstanbul'da askeri ve sivil okullarda, fen dersi kapsamında verilen resim dersleri, yeni ve özgün bir grup resminin üretilmesini sağlamıştır. Osmanlı'daki sanatçılar tarafından gerçekleştirilen bu resimlerin büyük bölümü II. Abdülhamit döneminin Yıldız Sarayı bahçelerinden, diğer bölümü ise İstanbul'un önemli anıtsal yapılarından ve diğer saray ve kasırlardan çekilmiş fotoğrafların büyütülerek renklendirilmesiyle elde edilmiştir. "Primitif" olarak adlandırılan bu resimler fotoğrafın oynadığı rolü göstermesinin yanı sıra Osmanlı saray yapılarını betimleyen ilk örnekler olmuştur (Germaner ve İnankur, 2008: 298).

Türk resim sanatı tarihinde "Primitifler" ya da "Darüşşafaka"lılar olarak adlandırılan bir grup ressam fotoğrafçı Abdullah ve Gülmez kardeşlerin çektikleri fotoğrafları büyütmüşler ve figürlerden arındırarak yağlıboya tablolar yapmışlardır. Resim sanatımızda kendine özgü ayrıcalıklı bir yere sahip olan bu örneklerde; Yıldız Sarayı, Yıldız Camii, köprüler ve sebiller gibi mimari eserler ince boya katmanları halinde, ayrıntıya dayalı titiz işçilikle sükun dolu bir kartpostal havasında boyanmışlardır. İslam sanatının başlıca kaygısı olan kuyumcu işçiliği, el ustalığı, küçük parçalara, ayrıntılara önem verme, geniş planlardan çok çizginin geometrisi, rengin senfonisi üstünde durma gibi özellikler bu ilk Türk yağlıboya ressamlarının tablolarında ortaya çıkmıştır (Demirbulak, 2007: 18).

İlk manzara ressamlarının büyük kısmını oluşturan Osmanlı Primitiflerin hepsi renk sorunlarıyla ilgilenmeyen çizgisel bir üslubu tercih etmiştir. Bilimsel perspektifi yeterince bilmeyişleri onların mekansal yapıları yanlış inşa eden düz görünüşlü resimler üretmelerine neden olmuştur. Yarattıkları imgeler doğal ama bu imgeler son derece huzurlu, şiirsel denecek ölçüde manevi ve bütünüyle güzel bir doğada bulunan doğaüstü bir atmosfer içinde sunulmuştur. Minyatürün doğaüstü anlayışlarıyla tam anlamıyla ortadan kaldırılmamış olduğu için bu eserler geleneksel resimle modern resim arasında bir geçiş durumunda kalmıştır. Işığın gölgesiz, sessizlik hissi veren homojen bir

yoğunlukla kullanılması, insan figürünün bulunmayışı nesnelerin değişmezliği ve vurgusuz kompozisyonlar Osmanlı sanatçılarının ortaçağa özgü teknik ve felsefi niteliklerini yansıtmıştır. Bu sanatçılar, onlara hem anatomi bilgisi hem de doğaya yumuşak dokunuşlarla soyutlama becerisi sunacak bir sanatsal geleneğe sahip değildi (Arsal, 2000: 88).

Bu ilk kuşak manzaracı ressamın insansız, dingin, durgun, arı bir dünyanın resmini yapmışlardır. Tablolarda insan figürünün bulunmaması veya bulunduğu yerlerde çok zayıf kalması, içten gelen ve tüm resim yüzeyini eşit yoğunlukta saran bir ışık olarak kullanmışlar, durgun bir ruh dünyası yaratmışlardır. Resimlerin pek çoğu fotoğraftan yapıldığı halde, gerçekçi bir mekan kurgusundan ve doğru bir perspektif anlayışından genelde yoksundur. Bunları gerçekçi resmin öncüsü yapan unsur, ilk Türk romanlarında olduğu gibi minyatür ve halk resminin fantastik, doğa dışı içeriğinden ve mekan anlayışından bir ölçüde kurtulmuş olmalarıdır. Aynı zamanda, bu sanatçılar doğayı fotoğraftan izleyerek taklit etmeye çalışırken, kendi ruhsal durumlarını da resimlemişlerdir (Duben, 2007: 139).

Geniş bir detay zevkine sahip bulunan bu sanatçılar figürden çok manzara resimlerine yönelmişler, Yıldız sarayının havuzlu bahçeleri gibi konuların yanı sıra saray salonlarını büyük bir gözlem çabasıyla ele alan eserler de yapmışlardır. Giderek bu resimleri dışa dönük bir gözlem çabasıyla değil, fotoğraf modellerinin kullanımıyla gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu resimler Türk resim sanatının minyatür klasiklerinden sonra dünya resmine yaptığı en önemli katkılardan biri olmuştur (Tansuğ, 2004: 159).

Resim 2.1: Ahmet Ziya, **Yıldız Sarayından**, T.Ü.Y.B, 73 x 93 cm.



Kaynak: Erol, 1999: 97.

İlk olarak, Kasımpaşalı Hilmi ve Ahmet Şekur gibi sanatçılarda görülen fotoğraftan resim yapma eğilimi, onlar gibi asker olmayan fakat onlar gibi fotoğraftan resim yapan önemli sayıda sanatçıyı anonim bir isim altında toplamıştır. Resimlerini fotoğraftan çalışmalarına rağmen kimi düzenlemelerinde ayıklamalara giderek, objektifin nesnelliğini aşan saf, titiz bir işçiliği ortaya koyan peyzajlar yapmışlardır (Başkan, 1997: 46).

Duben'e (2007: 127) göre, bu peyzajlara "tabiatı sakine" denilmiştir. Bazen birkaç hayali manzara birleştirilerek mensubu şahsiyetlerdi. Resimlerin çoğu saraya hediye edilirdi. Açıkta, kalabalık yerlerde, çarşı pazarda resim yapmak hoş karşılanmazdı. Sık sık sergiler açılmazdı. Resim para ile çoğunlukla satılmazdı.

Malik Aksel'e (2000) göre: "Abdülmeceid döneminde, manzara resmi başladı. Osmanlı'yı Avrupa'ya özgü anlayışlarla görmeye çalışıyorduk. Ressamlar Türk hayatını basit manzaralar yoluyla görüyorlardı. Kobalt mavisi bir gökyüzü altında, Boğaziçi'nin suları, villaları, malikaneleri, yelkenli gemileri... Tarihsel ve şiirsel vecheler üzerinde çalışıyordu. Sakin, bulutsuz mavi bir gökyüzünün altında dalgasız denizler ve her şeyin hat sanatında olduğu kadar açık seçik görülebildiği rüzgarsız bir atmosfer uzanıyordu. Bazen birkaç hayali manzara birleştirilerek "fikirden" diye tabir edilen bir kompozisyon meydana getiriliyordu. Bu resimlerde, duyarlı bir nezaket, asalet ve sükunet belirgindi. Açık havada, kalabalık veya hakla açık yerlerde resim yapmak hoş görülüyordu. Sergiler ender, resimlerde çoğunlukla satılık değildi. Askeri okullarda sanat dersleri verilmesine rağmen, resimler doğanın içinde yapılmıyordu. (Arsal, 2000: 62).

Resim 2.2: Şevki, Yıldız Sarayı Bahçesinden, T.Ü.Y.B, 73 x 92 cm.



Kaynak: Erol, 1999: 93.

Eyüboğlu (1999) "İstanbul resim ve Heykel Müzesi bize resim olarak yalnız minyatür gören fakat her nasılsa yağlıboyanın tadını alan ve kendi başlarına resim yapan sanatçıları tanıttı" diyordu. 19. yüzyıl yağlıboya ressamlarımıza yol gösteren ne bir müze, ne fırçalarını adım adım izleyen bir hoca vardır. "Zenaat" aşkına doğrudan doğruya Türk süsleme sanatlarını ören "sabır ve sükun"dan almışlardı. "Nasılsa yağlıboyanın tadını alan" bu ressamlar bizim primitiflerimizdir." (Erol, 1999: 97).

Primitif sözcüğü 1883 yılında Sanayi-i Nefise mektebinin açılması ve Batılı anlamdaki "pentür" anlayışının yerleşmesiyle yavaş yavaş son bulmuştur (Başkan, 2009: 183).

2.2. ASKER RESSAMLAR KUŞAĞINDA MANZARA RESMİ

Osmanlıda başlayan batılılaşma hareketi, kısa bir sürede olmasa da zamanla bütün sosyal kurumları etkilemiştir. Bu batılılaşma çabaları içinde ilk ele alınan konulardan biri orduyu modernleştirme olmuştur. Bu doğrultuda da ülkede batılı eğitim ve öğretim sistemleri uygulayan askeri okullar açılmıştır. "Müdüdendishane-i Berri Hümayun" adını taşıyan bu okullar öncesinde, batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerine modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallar resim eğitim müfredatı içinde yer almıştır. Bu okulu, Harbiye, Bahriye gibi yeni okullar izlemiştir. Ressam sınıfından subayların bile yetiştirildiği bazı belgelerden anlaşıldığı bu dönemde, Mühendishane batı usulünde resim yapan ilk önemli sanatçıların yetiştiği okul olmuştur (Başkan, 1991: 8).

Topçu, istihkam veya haritacılık alanlarında yetiştirilecek subaylar için daha çok perspektif ağırlıklı olan resim dersi giderek önem kazanmıştır. Bu amaçla öğretim kadrosu oluşturmak için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiştir. Sultan Abdülaziz'in emri ile Paris'e Mekteb-i Sultani'ye gönderilen ilk asker ressamı Batı etkilerini özümseyerek yeni ve özgün sentezlere varmışlardır. Türkiye'de aynı dönemlerde etkinlik gösteren yabancı kökenli veya azınlık ressamlarını aşan birer kişisel üslup Türk resminin gelişmesine çok önemli katkılarda bulunmuşlardır. Mekteb-i Harbiye Mühendishane-i Bahri Hümayun gibi askeri okullardan sonra sivil okullardan Galatasaray Mektebi Sultanisi ve Darüşşafaka Lisesine resim dersleri konulmuştur (Ersoy, 1998: 13).

Tansuğ (2005: 64) asker ressamı dört kuşakta tasnif etmiştir. Doğum tarihi 1820 civarında olanlar 1. kuşağı oluştururlar. Bu kuşaktan üç önemli sanatçı, Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tefik Paşa'dır. 2. kuşak asker ressamı, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Hüseyin Zekai Paşa oluşturur ve doğum tarihleri 1840 civarındadır. 1860 yıllarında doğmuş olan 3. kuşak asker ressamı arasında en önemli görünenler ise Hoca Ali Rıza ile Halil Paşa'dır. Sezer Tansuğ'un yaptığı bu kuşak sıralamasına göre, 1914 Çallı Grubu bu sıralamanın devamı olacaktır. Bu 4. kuşak ressamı arasında Mehmet Ruhi Arel, Sami Yetik, Hikmet Onat bulunmaktadır.

Tanzimat'tan sonra gelen yani ikinci kuşağın başlıca ressamı: Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Süleyman Seyyid'dir. Bu ressamı, tamamıyla Batı sanatına yönelerek Avrupa resim sanatını büyük bir ihtirasla taklit etmeye başlamışlardır. Bu taklit kendisini aşırı bir tabiat hayranlığı şeklinde göstermiştir. Ressamıarda ortak taraf; resimlerinde kişisel görüşlerine yer vermemişler, doğada görülen ne varsa her şeyi kopya etmişlerdir. Bu suretle tamamen natüralizme veya optik realizme bağlı kalmışlardır (Demirbulak, 2007: 29).

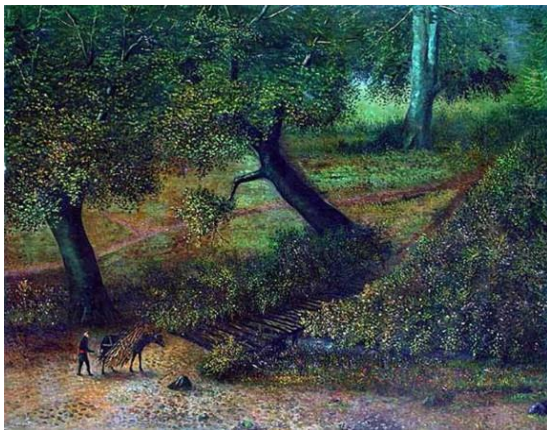
İkinci kuşağın ilk kuşakla arasındaki temel farkları, salt resimleme yerine yoruma geçmesi, Batı resminin perspektif ve insan anatomisi konusundaki standart teknik uygulamaları kullanmaya ve renk sorunlarıyla bir ölçüde ilgilenmeye başlaması olan İkinci kuşak da yukarıda bahsedilen özellikleri taşımaktadır (Arsal, 2000: 89). Şeker Ahmet Paşa, çağdaş sanatımızın temelini atanların başındadır. Resmimiz onunla ilk olarak dışarıya, açık havaya çıkmış, natüremortları yolu ile obje-nesnelere

ilgilenmeye başlamıştır. Ormanları, karacaları, mermer masalar üstüne serdiği çeşitli eşya, çiçek ve yemişlerle Şeker Ahmet Paşa resmimizin dar ufkunu genişlemiştir. Şeker Ahmet Paşa tabiat görünülerine tutkunluğu onu Barbizon okuluna, Daubigny'ye, Diaz'a, Corot'ya özellikle de Gustave Courbet'ye yöneltmiştir. Sık ağaçlı ormanlarda, dallar arasından çimenlere vuran ışık huzmeleri zevkini Courbet'ten almıştı. "Karaca"sı, Courbet'nin ormanlarda, su kenarlarından dinlenen, kavga eden geyiklerinin hareketsiz ve daha acemice bir örneğidir. Doğa görünüleri ve natürmortlar, Şeker Ahmet Paşa'nın başarı gösterdiği iki resim türü olmuştur (Berk, 1972:6).

Asker ressamlar geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde insanlara ve olaylara odaklı bir yaklaşım yerine; ormanlar, meyveler, çiçekler, geyikler, koyun sürüleri ve çoban köpekleri sevgi ile işlenmiş motiflerdir. Sanatçının iddialı, zengin, büyük boyutlu natürmortları ise teknik ve renk olarak tercihlerini ve becerilerini en başarılı biçimde yansıttığı işler olarak diğerlerinden ayrılmıştır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2012: 11).

Şeker Ahmet Paşa'nın yapmış olduğu "Orman" isimli eserinde görülen odun yüklü eşek ile ardındaki köylünün, resimde perspektifi önemseyenler için çevresine göre küçük kalmıştır. Fakat bu iltizami deformasyon olarak kabul edilmektedir. Kalın gövdeli ağaçlar arasındaki bu küçük figürler, ağaçların ihtişamını ve ormanın sessizliğini daha çok ifade etmiştir (Tollu, 1967: 6).

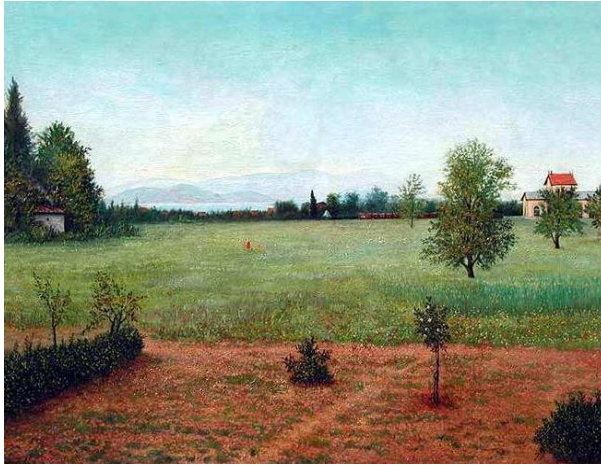
Resim 2.3: Şeker Ahmet Paşa, **Orman**, T.Ü.Y.B 135,5 x 177 cm.



Kaynak: Şerifoğlu ve Baytar, 2008: 48.

Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerinde, doğanın iç mekan derinlikleri, resim yüzeyinin soyut plastik niteliklerine dönüşür ve tüm ayrıntılar bir örgü sistemi olarak yüzeyi kaplamaktadır. Paris'teki eğitimi sırasında Courbet ve Corot gibi sanatçılardan etkilenmesine karşın resimlerinden yerel bir atmosfer egemendir. Bu yerel atmosferin dolaysız bir biçimde kavrandığı yapıtlarıysa, manzara ve natürmort temalarının birlikte ele alındığı, Türk sanatına özgü düzenlemelerdir. Natürmortlarında düzgün yüzeyler yaratmasına karşın manzaralarında kalın bir boya hamuru kullanmıştır. Özellikle "Koru", "Erenköy'den Görünüm" gibi yapıtlarda sanatçının ışık-gölge tekniğini ustaca kullandığı görülmüştür (Tansuğ, 1997: 33).

Resim 2.4: Şeker Ahmet Paşa, **Erenköy'den Görünüm**, T.Ü.Y.B, 89,5 x 116,5 cm.



Kaynak: Şerifoğlu ve Baytar, 2008: 54.

Şeker Ahmet Paşa'nın "Erenköy'den Görünüm" isimli resminde boşluğun alabildiğine uzandığı mekan derinliğinin perspektif yönünden irdelendiği bir manzara görünümüyle oldukça dikkat çekicidir (Şerifoğlu ve Baytar, 2008: 55). Tabloda iki kadın figürü genişçe uzanan arazi içinde otlakların arasına yerleştirilmiştir. Arazi öylesine engindir ki figürleri görmek neredeyse imkansızdır. Resimde ön plana çıkan, ağaçlar ve ağaçların arkasında görünen tren garı ve bir ev olmuştur. Arka kısımda dağlar ve bulutsuz bir gökyüzü uzanır. Sanatçının eserde derinlik, leke ve açık-koyu dengesini etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Şeker Ahmet Paşa gibi Süleyman Seyyid'de resimlerinde büyük ağaçların sık dokularla oluşturduğu orman içlerinden alınan kesitlere yer vermiştir. Dokusal ayrıntılara asker ressamı gibi duyarlı olan Süleyman Seyyid, kompozisyonlarıyla, Batıda geçirdiği öğrenim ayrıcalığını sunmaktadır. Osmanlı ressamlarının ilk dönemlerinden benimsedikleri üslup özelliklerinin ortak değerlerini ilk zorlayan, natüromort ve doğa görünümünde öznel bir anlatım dili belirlenmiştir (Giray, 2010: 56).

Resim 2.5: Süleyman Seyyid, **Eren Köy**, T.Ü.Y. B, 56 x 43 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 05.04.2017.

Süleyman Seyyid Osmanlı resminde, izlenimci renklendirme tarzına geçme yönünde atılan öncü bir adım olarak görülmektedir. Açık havada resim yapabilmek için eşeğine binerek sık sık Çamlıca Tepesi civarına gitmiş; resimlerinin esinini doğadan büyük bir gerçeklikle almıştır. Perspektifi resimlerinde çok iyi kullanmıştır. Kompozisyonlarında gölgede kalan nesnelere bile aydınlık görünmektedir (Arsal, 2000: 67). Şeker Ahmet Paşa, resimlerinde kompozisyona önem verirken, Süleyman Seyyid ise "ışık ve renk" gibi plastik öğelere yer vermiştir. Süleyman Seyyid'in diğer

çağdaşlarına nazaran daha ressamca bir tavır içinde olduğu görülmüştür.

Süleyman Seyyid gibi ayrıntıcı ressam olan, ancak Avrupa'ya öğrenime gitmediği halde gidenler gibi çalışmalar yapan, ince zevkli Hüseyin Zekai Paşa'da bulunmaktadır. Suluboya ve yağlıboya peyzajlarından anlaşıldığı gibi onun dikkatli bir doğa gözlemcisi olduğu hatta kimi peyzajlarında yöresel notları yapıtlarında gösterdiği görülmektedir (Turani, 1984: 9). Resimlerinde fotoğrafik bir ayrıntıcılık göze çarpmaktadır; ancak renk ve ışık kullanımında ustalığı onu dönemin ünlü ressamlarından biri yapmıştır (Bağcı vd., 2006: 302-303).

Resim 2.6: Hüseyin Zekai Paşa, **III.Ahmet Çeşmesi**, T.Ü.Y.B, 75.5 x 100 cm.



Kaynak: <http://www.tarihnotlari.com/huseyin-zekai-pasa/>, 05.04.2017.

Üçüncü kuşak ressamlarından ve manzara resminin ayrılmaz bir parçası olan Hoca Ali Rıza şövaesini tabiat karşısına diktiği zaman kah Corot'nun ince valörcülüğüne, kah Monet ya da Sisley'in empresyonizmine yaklaşmaktadır. Doğa tutkusu çok büyüktür. Resimlerinde insan figürlerine çok az yer vermiştir. Resimlerinde devrin İstanbul'unu, kırları, dar sokaklı eski mahalleleri, çeşmeleri ile İstanbul'u resimlemiştir. Doğaya bakarak oluşturduğu çoğu etütte siyah ve cansız renklere yer vermemiştir. Bu bakımdan paleti hemen hemen empresyonist bir renk klavyesi içindedir (Berk, 1972: 12).

Hoca Ali Rıza, 20. yüzyıldaki çoğu çağdaşları gibi giderek izlenimci esintilerden etkilenerek, daha renkli bir anlatıma varmıştır. Suluboya ya da neredeyse suluboya kadar ince, saydam kullandığı yağlıboya ile yaptığı Üsküdar Manzaraları tertemiz pembeler, yeşiller, mavilerle göz okşamaktadır. Hoca Ali Rıza'nın gerçekten duygulu, içli, sevimli, İstanbul manzaralarının yanı sıra, "kartpostal" beğenisine giden, çok sayıda imgesel manzaralar da yapmış olduğu anlaşılmaktadır (Renda ve Erol, 1999: 121).

Resim 2.7: Hoca Ali Rıza, **Üsküdar'dan Manzara**, T.Ü.Y.B, 109 x 70 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 05.04.2017.

Sami Yetik, Hoca Ali Rıza'nın sanatını şu şekilde anlatmıştır:

"Üstadın suluboya resimleri yaşadığı iklimin lokalite renkleri içinde orijinal bir faktörle mümtaz şahsiyetini derhal gözlerle söyler. Sıcak, ziyalı renkleriyle ayrı güzellik taşıyan bu eserler, şarkın derin mai semasını, ışıklı yumuşak beyaz bulutları, zümrüdin yeşilleriyle bezenen çayırları, nüansiyö tonlarla yükselen ağaçları, mebzul bir renk tufanı altında hayat ve şiir söyleyen manzaraları onun fırçasıyla ifşa ettiği birer sanat maşukasıdır. Bir kaya parçasının vaziyetinden bir estetik güzelliği, bir fıstık ağacının silüetinden bin renk manzumesi, bir eski Türk evinin harap halinden bir şaheser yaratan bu fırça bize sevdiğimiz vatanın göremediğimiz güzelliklerini sanat gözüyle en evvel o görmüş ve en çok bize o göstermiştir." (Giray, 2010: 78).

Resim 2.8: Hoca Ali Rıza, "**Köprü**", Suluboya, 34 x 24 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 05.04.2017.

Hoca Ali Rıza'nın Türk resmine en büyük katkısı, resmi sokakta yapmayı ve doğayı açık havada izlemeyi öğretmesidir. Bu konuda Halil Paşa ile birlikte Türkiye'de empresyonizme öncülük etmişlerdir. Osman Hamdi ve Ömer Adil gibi ışığı boşlukta hareketlendirebilen birkaç Türk sanatçı dışında, Sanayi-i Nefise'de yetişen ressamlar 1940'lara kadar figürü modülasyonla hacimlendirirken, Hoca Ali Rıza ışığı resmin yüzeyinde dağıtmaya çalışmış, temiz ve parlak renkler kullanmıştır. En başarılı sonuçlar büyük formların, kütleli gölgenin egemenliğini koruduğu resimlerdir. Hoca Ali Rıza, olağan konuları, ahşap evleri, dar sokakları, İstanbul'un ışığını, denizini seçerek, konu açısından da empresyonistlere öncülük etmiştir (Duben, 2007: 142).

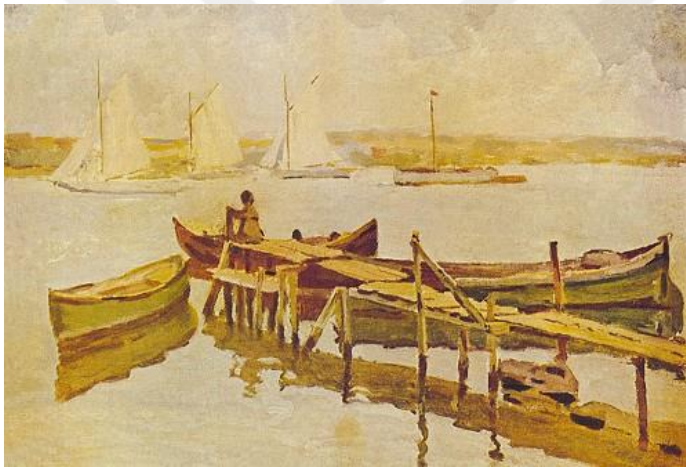
Bu bağlamda Hoca Ali Rıza'nın resimleri ikinci kuşak sanatçıların resimlerinden daha ayrı düşünülebilir. O, resimlerini açık havada yapmaya başlayarak Türk resmine katkı sağlamıştır. Renk seçimlerinde aydınlık renkleri benimsemiş, kendine ışıklı bir palet oluşturmuştur.

Çalışmalarında Hoca Ali Rıza gibi doğadan doğrudan doğruya resimler yapan, resimlerine kıyıları, sandalları işlediği ve geliştirdiği renkli eserleriyle Halil Paşa'yı görmekteyiz. Halil Paşa, manzara resimleri üzerinde geliştirdiği duyarlılığını ışık

değişimlerinin arayışlarına kaçan ilk Türk ressamı arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Resimsel anlatımlarda ışığın renkleri ve biçimleri incelemeye önem vermiş, resimlerinin bu incelemelerinin temelinde gerçekleştirmiştir. Bu arada prizmadan kırılan ışığın ve gökkuşağının renklerini paletine yerleştirmeye özen gösteren ilk ressamlarımızdan olması nedeniyle de önem kazanmıştır (Giray, 2000: 68).

Halil Paşa, sanat hayatı boyunca üç farklı üslupta çalışmalar yapmıştır. Bunlardan ilki akademik gerçekçilik, sonra Manet'nin etkisi altına girmesi ve son olarak da izlenimci akımı benimseyerek renk anlayışını ve fırça vuruşlarını kullanmıştır (Arsal, 2000: 70).

Resim 2.9: Halil Paşa, "Kıyı İskelesi" 24,5 x 36 T.Ü.Y.B



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 155.

Halil Paşa, 1888'den sonra yapmış olduğu çalışmalarda izlenimciliğin öncüsü olmuştur. Renk tazeliğine, suların ve havanın saydamlığını, parıltısını, güneşin tadını ve boyanın hamurunu belirginleştirmiştir (Renda ve Erol, 1999: 154).

Türk resminin ilgi çekici, merak uyandırıcı ve coşkulu bir başka alanı ise deniz teması olmuştur. Diyarbakırlı Tahsin, Osman Nuri Paşa, Müzalım İhsan gibi asker ressamı deniz teması konusunda eserler vermişlerdir.

Resim 2.10: Diyarbakırlı Tahsin, **İstanbul Limanı**, T.Ü.Y.B, 50 x 60 cm.



Kaynak: Giray, 2000: 103.

Diyarbakırlı Tahsin, ressamlığı ile ilgili olarak yaptığı krokiler ile önem kazanmıştır. Deniz savaşlarıyla ilgili yağlıboya resimleri, krokilerinin net tazeliğini yansıtmamış ancak, kompozisyon dengesi ve dikkat çekici ayrıntı işçiliği ile saygı uyandırmıştır (Turani, 1984: 8).

2.3. GRUP HAREKETLERİNDE MANZARA RESMİ

2.3.1. 1914 (Çallı) Kuşağında Manzara Resmi

Türkiye resim sanatı tarihinde "1914 kuşağı" olarak adlandırılan sanatçı grubu Osmanlı ile Cumhuriyet Dönemleri arasında bir köprü olmuştur. 1910 yılında Paris'e gönderilen ve Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması ile yurda dönen sanatçılardan oluşan bu grup, resim sanatında izlenimci bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu sanatçılar, Cormon'un atölyesinde çalışmışlardır. Aralarında Avrupa'ya ilk giden Hüseyin Avni Lifij'dir. Lifij'i takiben İbrahim Çallı, Ali Sami Boyar, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Namık İsmail olmuştur (Gören, 1998: 45).

1914'te Birinci Dünya Savaşı nedeni ile Türkiye'ye dönen bu grup sanatçıları, Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne ilk Türk atölye hocaları olarak atanmışlardır. 1914 grubu sanatçılarının dönüşlerinde, natüralizmin kendini yenileyen; oryantalizmin gelenekselleşen anlatım tarzı ile karşılaşmaları; onlarda Türk resmini yenileştirmek isteği yaratmış, geniş halk topluluğuna resim sanatını tanıtmak ve sevdirebilmek için,

sanatsal ifadeyi direkt olarak duyularda arayan empresyonist görüşü, akademik ölçülerde bir yöntem olarak uygulamaya başlamışlardır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2012: 14).

Fransız izlenimcilerin etkisine rağmen her biri kendine özgün çizgisini yakalayan, 1914 kuşağının ortak özellikleri; gün ışığının koyu tonlarından arındırılmış, saf renkleri ve ışığın renkler üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışarak doğaya içten bağlı kalmışlardır. Bu kuşak sanatçılarından kendilerinden önce doğayı betimleyen, örneğin Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa üslubundan farkları: Doğayı aynen gördükleri gibi tuvale geçirmek yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmaları olmuştur (Başkan, 2009: 201).

Türk resminde, 18. yüzyılın sonunda popüler olan romantik akımın etkisine sık rastlanır olmuştur. Romantizmin özelliği, lirik ve fırtınalı duygularla tarihsel içeriği birleştirmesidir. 1916'dan sonra, Hoca Ali Rıza'nın üslubunu sürdüren pek çok ressam, pitoresk-natüralist çizgiyi romantik şiirsellikte harmanlamışlardır. Hikmet Onat, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Avni Lifij gibi sanatçılar da romantizmin güçlü etkisinden uzak kalamamışlardır (Duben, 2007: 147).

Empresyonist eğilimleri olan, ama bunu oldukça farklı bir anlayışta gerçekleştiren sanatçıların başında Nazmi Ziya Güran gelmektedir. Nazmi Ziya'da, ışık ve renk arasındaki ilişkileri belki diğer sanatçılardan daha yüklü bir duyarlılıkla yoğunlaşmıştır (Tansuğ, 2004: 161). Nazmi Ziya'nın, İstanbul manzaralarında bütün güzellikleri ve renkleri şiir halinde canlandırdığı görülür. Tuvallerinde İstanbul denizlerini, kırlarını, ağaçlarını, şafaktan guruba kadar bütün renkleri ile tespit etmiştir (İstanbul Manzaraları Sergisi 1959: 38). Sanatçının İstanbul'un çeşitli semtlerinden görüntüler veren tablolarında ağaçların arasından yumuşak bir ışık sızar ve ışık titreşimleri, figürleri ve nesnelere adeta birer gölge haline getirir. Pastelliğine karşın pembe, yeşil, sarı renk lekeleri güçlü fırça vuruşlarının ürünüdür (Renda, 1993: 446).

Resim 2.11: Nazmi Ziya Güran, **Kırmızı Çatılı Köy Evleri**, 1929, Duralit Ü.Y.B, 56 x 76 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 156.

Nazmi Ziya, doğaya ve açık havaya aşık bir sanatçı olmuştur. Doğaya karşısına şöalesini koyduğu zaman, doğayı ve hislerini birleştirerek resimler yapmıştır. Tabiatı izlerken sarı ve turuncu ışıklar, mavi ya da mor gölgeler onun dağlarını, bulutlarını, tarlalarını oluşturan renkler olarak sıralanabilir.

Resim 2.12: Nazmi Ziya, "**Langa Bostanı**" T.Ü.Y.B, 33 x 40 cm.



Kaynak: Ersoy, 2004: 257.

Nazmi Ziya'nın, "Langa Bostanı" adlı resminde önde kırmızı çatılı küçük ev figürü yer alır. Arka planda yamaca doğru yeşil, beyaz ve kahverengi renk lekelerinin oluşturduğu çayırda, köye bağlanan yol bize aralıklarla serpiştirilmiş köy evlerindeki düzenini duyumsatmıştır. Mavi, yeşil, mor ve kırmızılarla denge oluşturmuştur. Nazmi Ziya, insan-doğa ilişkisini gönül gözüyle sanatçı-doğa ilişkisinin bir yansıması olarak bu tabloda şekillendirmiştir. Sürekli değişen doğanın içinden yakalayabildiği bir anı bu manzara içinde estetik yansıtma konusu yapmıştır (Ersoy, 2004: 257).

Türk resim sanatına, serbest fırçalı renkçi bir paleti getiren ve izlenimci anlatımın temsilcisi olarak tanınıp ve adeta efsaneleşen isim İbrahim Çallıdır (Turani, 1992: 669). İbrahim Çallı, hızlı, çarpıcı ve ışıklı paletiyle İstanbul'un resimlerini yapmıştır. Özellikle Boğaz kıyıları, sahillerde sıralanan evlerin, iskeleleri ve çam ağaçları arasından kıyılara ulaşan görünümüleri resimlemiştir. Kimi zaman Balta Limanı'nda, bazen Rumeli Hisarı'nda, çoğu kez Anadolu Hisarı'nda, bazen Dolmabahçe Camii'nde ya da Göksu Deresi'nde, özellikle de Emirgan'dan Boğaz'a uzanan görünümde Çallı öznel duyarlılığını yansıtan çok sayıda resim üretmiştir. Bu resimler arasında "Emirgan" isimli resmi çok ayrıcalıklı bir önem taşımaktadır (Giray, 2000: 76). Bu resimde Çallı, serbest fırça vuruşları ve bol ışıklarıyla dikkati çekmiştir.

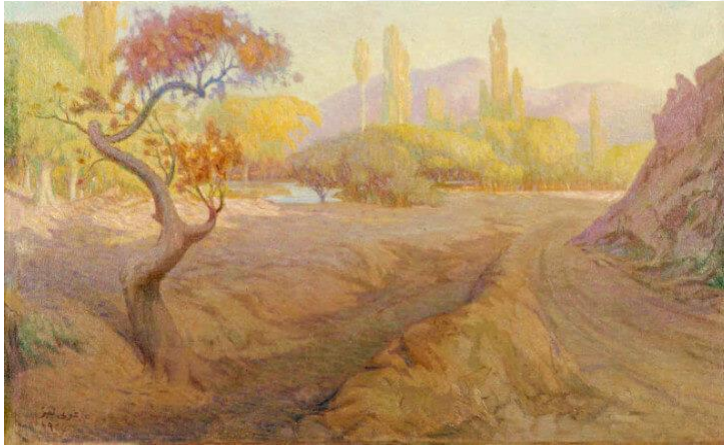
Resim 2.13: İbrahim Çallı, **Emirgan**, T.Ü.Y.B 42 x 35 cm.



Kaynak: Giray, 2000: 145.

Avni Lifij'in renk sistemi İbrahim Çallı gibi izlenimcilere dayanmaktadır. Ama çalışmalarındaki ışıklar sarı, turuncu, kırmızı ya da kırmızımsı; gölgeli, ışiksiz yerler ise mavi, yeşilimsi ve mordur. Lifij'in açık hava ressamlığında, örneğin Nazmi Ziya'da, Hikmet Onat'taki net, berrak görünüş yoktur. Öğle üstünün çiğ, doğrudan doğruya çarpan ışığından batan güneşin baygın turuncularını, kızılığını sevmektedir (Berk ve Gezer, 1973: 36). Avni Lifij'in oldukça fazla sayıda örneğine sahip olduğumuz manzara çalışmalarında sanatçının salt doğa görünümlerini tuvale aktarma çabası içinde olmadığı; aksine, onun kendine özgün duygu dünyasından bizlere bir şeyler sunduğunu görmekteyiz. Açık havada gerçekleştirilmiş küçük boyutlu yağlıboya taslak anlamına gelen ve renk lekelerinden oluşan "poşad" çalışmalarında ise sanatçının daha serbest bir anlayışa sahip olduğu görülmektedir (Uğurlu, 1997: 8).

Resim 2.14: Hüseyin Avni Lifij, **Çubuk Çayı**, T.Ü.Y.B 51 x 85 cm.



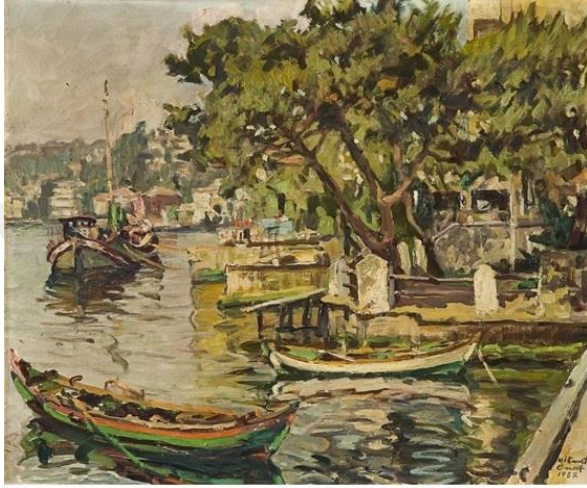
Kaynak: <http://www.avnilifij.com>, 08.03.2017.

Hüseyin Avni Lifij'in "Çubuk Çayı" isimli eserinde gölgeleri mor ile bezenmiş kırmızı ve yeşil ağaçlar, mor dağların melankolik havası, ağaçların arasından kendini gösteren bir çay, ıssız yollar, sanatçının iç dünyasının karmaşıklığına düşmüş ilişkilerini esrarlı bir dille anlatır.

İstanbul manzara ressamları grubunun önemli temsilcilerinden bir diğeri Hikmet Onat'tır. Yüzlerce renkli görünüyü gözler önüne sermiş güçlü bir sanatçıdır. Bir açık hava ressamı olmakla beraber, sınırları kesin olarak belirtilmiş bir işçiliği izlemez.

Ama koyuca renklerden korkmaması, servilerin karalığını belirtmesi, siyahlardan ve kahverengilerden kaçınmaması tablolarının aydınlığını, şeffaf tonlarla zenginleştirilmiş ahengini bozmamıştır (Berk, 1972: 21). Hikmet Onat, resimlerinde karanlık renkleri kullanması, resimlerini ve renk sistemini Nazmi Ziya ve Avni Lifij'den ayırmıştır.

Resim 2.15: Hikmet Onat, **Arnavut Köy Sahili**, 1967, T.Ü.Y.B, 55 x 67 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>. 21.03.2017.

Deniz ve dere kıyılarının saydam su yüzeyleri üzerinde derin yansımalar yapan kuvvetli ışık oyunları onun sanatının tüm aşamalarında gündemde tuttuğu ayrıcalıklı sanat görüşüdür. İstanbul'un panoramik görünümünde, portelerinde, figürlü kompozisyonlarında mimari yapıları resimleyen tuvalerinde vazgeçemediği en önemli ayrıcalığı güçlü bir perspektif uygulaması olmuştur. Renkler bu anlatıma serbest fırça vuruşlarının dinamik lekeseği ile katılmıştır. Lekeler bozulmayan bütünsellik içinde coşkun ve canlı renklerle buluşmuştur. Aydınlık ve ışıklı görünümün vazgeçilemeyen renkleri arasında beyaz renk, öznel bir ayrıcalıkla yer almıştır (Giray, 1995: 28). Hikmet Onat, artık kendine mal etmiş olduğu karakteristik konuları, kendine has çalışmasıyla çağımızın İstanbul portrecisi olma niteliğini kazanmıştır (Berk ve Gezer, 1973: 31).

Namık İsmail, Çallı kuşağının izlenimcilik diye adlandırılan anlatım özelliklerini tam olarak benimsemediği, kısa bir süre içinde dışavurumcu sayılabilecek bir renk ve fırça tekniğine yönelmiştir. Bu dönemde yaptığı savaş resimlerinin yanı sıra,

manzara kent görünümleri, portre, figür, natüromort, iç mekan resimleri gibi dönemin tüm resim türlerini denemiştir. Bu dönemde yaptığı manzara, portre, figür, özellikle de çıplaklarda kendini göstermiştir (Rona, 1992: 22). Bir sanat eğitimcisi olarak da, kendi döneminin sorunlarına eğilmiş olan Namık İsmail, bu resimlerinde kullandığı renk tekniğiyle, daha çok Alman izlenimcilerine yakın görülmektedir (Artam, 2010: 110).

Namık İsmail, peyzajlarında en çok denizi, sandalları, boğaz sahillerini, tepelerini, Bursa manzaralarını ve dere kıyılarını işlemiştir. Bazı peyzajlarında gerçek ve saf bir izlenimciliği yansıtmış, uyumlu maviler, yeşiller, sarılar ve yumuşak kahverengiler kullanarak, hafif fırça darbeleri ile tuvali renklendirmiş, bazı peyzajlarında ise kalın fırça darbeleri ile parlak ve bilinçli renk karşıtlarını kullanarak dışavurumculuk yaratmıştır (Tansuğ, 2008: 129).

Akbulut'a (2011:163) göre, Namık İsmail, yağlıboyayı ışık, renk, hacim ve hareket değerlerine önem vererek, son derece dengeli olarak kullanmıştır. Çok hızlı çalışma sisteminin izlerini çoğu yapıtında görmek olasıdır. Ancak izlenimleri yakalayıp, değerlendirmiş ve bunları paletinde ölümsüzleştirmekten zevk almıştır. Genellikle paletinde çok zengin renkler kullanmayı sevmeyen ressam, yakın tonları birbiri içinde eriterek kısıtlı renklerle vermiştir. Bunun yanı sıra bazı yapıtlarında bir renk cümbüşünü yaşamaktan da kaçınmamıştır. Işık-gölge oyunlarını, formlarını ve kontrastları renk lekeleriyle vermiş, kontur kullanmayı pek fazla sevmeyi için ikinci plana atmıştır. Perspektif ve çizgi kaygısı taşımadan, boyanın tadını alarak çalışmayı seçmiştir.

Namık İsmail, belli bir görüş ve teknik çizgisi izlememiş, değişik, bir bakıma zıt tarzlara başvurduğu görülmüştür. En başarılı resmi "Harman" ile açık hava ressamı da olabileceğini göstermiştir (Berk, 1972: 22).

Resim 2.16: Namık İsmail, **Harman**, 1923, T.Ü.Y.B, 165 x 200 cm.

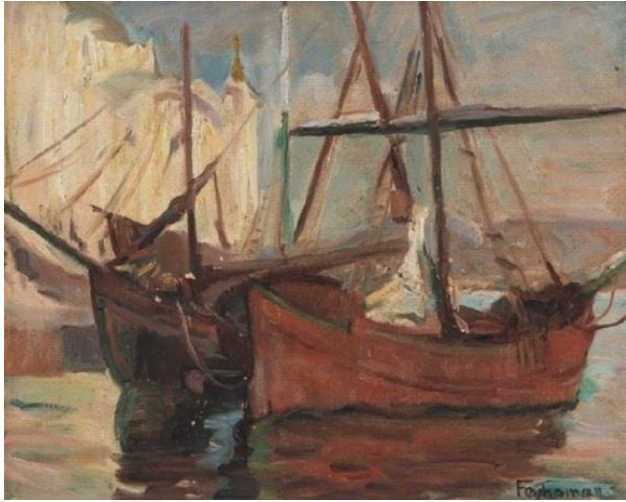


Kaynak: Berk, 1972: 23.

Sami Yetik, akademik bir çalışma içinde askerlikle ilgili çok büyük kompozisyonlar yapmaktadır. Çanakkale ve İstiklal mücadelesine ait büyük boy resimleriyle, milli ve mahalli olmayı bir konu haline getirmiştir (Güvemli, 1960: 268).

Çallı kuşağının portreci ressamı olarak bilenen Feyhaman Duran, portre, natürmort ve İstanbul manzaraları üzerine yoğunlaşmıştır. Özellikle Paris dönüşünde yaptığı resimlerde izlenime dayanan biçimsel erimleri yansıtan lekesele anlatımlar paletine egemen olmuştur. Eserlerinde pembe ve mavi ışıklarla eriyen görünümlere yönelmiştir. 1930'ları kaplayan bu evrede sanatçı, kalın boya dokusunun yarattığı görselliği renk ve ışıkla birleştirir. Lekesele soyut izlenimlere dönen bu resimlerin tabanlarında sağlam kompozisyonlar, düzenli kuruluşlar saklıdır (Giray, 2010: 96).

Resim 2.17: Feyhaman Duran, **Mavnalar**, Mukavva Üz.Y.B, 26 x 33.5



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 23.03.2017.

Feyhaman Duran'ın resimlerine bakınca ilk duyumsanan, canlı renklerden oluşan aydınlık ve sıcak bir havadır. Seyirciyi saran bu hava, sanatçının renk duyarlığını güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Çoğu peyzajları renk üzerine kurulmuştur; bakanın ilk gördüğü şey, sıcak bir renk armonisidir. Nesnelere birbirini renk açısından tamamlayan öğeler şeklinde algılanırlar. Sanatçı, gerek gökyüzü ve denizi ışıklı renklerle donatmış, gerekse batan güneşin ışıklarının neredeyse elle tutulur sıcaklıkta tuvale aktarmıştır. Feyhaman Duran'ın peyzajlarında, izlenimci bir yol izlemesi sanatçının doğanın renklerine olan tutkusuna ve renge verdiği değere bağlanabilir. Peyzaj alanındaki yapıtları, onun bir başka yanını ortaya koymaktadır. Sanatçı doğayı bir görünüş olarak değil, daha içten bir duyarlılıkla aktarmıştır (İrepoğlu, 1985: 74-76).

Resim 2.18: Feyhaman Duran, **Manzara**, Mukavva Üz.Y.B 1943, 32 x 40 cm.



Kaynak: İrepoğlu, 1984, 83.

Feyhaman Duran, batmaya yakın haldeyken bile etrafı ateş topu gibi yakan güneşin, kahverengiye çalan dalların, denizin ortasına uzanan iskeleyi etkili bir şekilde resmetmiştir.

"Çallı kuşağı" sanatçıları doğa karşısında edinilen izlenimleri resimsel olarak yansıtan en heyecanlı temsilcilerdir. Katı perspektifli klasik anlayışın yerini alan bu türün etkileri oldukça uzun sürmüştür, bugün bile geniş halk kitlelerinin en çok beğendiği ve benimsediği üslup olma özelliğini korumuştur. Çallı kuşağı Sanayi-i Nefise'ye hoca olduktan sonra okuldaki yabancı hocaların egemenliği gücünü yitirmiştir. Çünkü yeni yetişen ressamın anlayışı yabancı ressamın düzeyini aşmıştır. Çallı kuşağının Sanayi-i Nefise'de ilk hocaları sırasında yetiştirdiği ve Avrupa'ya gönderdiği bir grup sanatçı Cumhuriyet'in ilk yıllarından Avrupa'da hakim olan Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi çağdaş akımları benimseyerek Atatürk'ün çağdaşlaşma politikasına uygun olarak bu akımları yurda taşımış ve uygulamıştır. Böylece daha önce yalnızca izlenimciğin egemen olduğu sanat ortamına birden fazla yeni akım katılarak sanat yaşamı zenginleşmiştir. Türk resminde çağdaş sanatın oluşumunu sağlayan ressamlar Batıdan öğrendikleri, uyguladıkları ve yurda taşıdıkları çeşitli sanat akımları ile bu oluşumu gerçekleştirmişlerdir (Ersoy, 1998: 16).

2.3.2. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinde Manzara Resmi

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde gördükleri resim eğitimini Fransa'da Cormon'un atölyesinde tamamlayan ve Türk resim sanatında "Çallı kuşağı" olarak tanınan İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Hüseyin Avni Lifij, yurda döndüklerinde Akademi'nin resmi bölümü kadrolarına atanmışlardır. Sanayi-i Nefise'nin ilk Türk öğretmeni olmanın gururu ile Avrupa'da geçirilen öğretim dönemlerinin kazandırdığı teknik ve estetik birikimlerini genç nesillere öğretebilmek heyecanı ve dinamizmi içinde çalışmışlardır. İşte bu ilk Türk resim öğretmenlerinin ilk öğrencileri, Müstakil Ressamlar ve Heykel Tıraşlar Birliği'nin üyeleri olmuştur (Giray, 1997: 10).

Çallı kuşağı sanatçıları İzlenimci bir anlayışla İstanbul'a döndüklerinde Monet, ünlü "Nilüferler Sergisi" üzerinde çalışmaktadır. Oryantalist ressamların İstanbul'da çalıştıkları sırada Osman Hamdi Bey, Paris'te gördüğü akademik eğitimi "Akademi" ile birlikte İstanbul'a getirmiş ve akademik üslubu, Oryantalist konunun yorumuyla birleştirmiştir. Bir diğer örnek olan Şeker Ahmet Paşa'nın "Ormanda Oduncu" ya da "Ormanda Karaca" tabloları, o dönemde manzara temaları üzerinde çalışan Barbizon ressamı ile son derece yakındır. Müstakiller de aynı yoldan gitmiş, ancak bu kez, o güne dek pek ele alınmayan plastik değerleri konunun önüne geçirmiş olmaları nedeniyle tepki çekmişlerdir. On'lar Grubuna gelinceye kadar, doğa taklit ürünü iken; Müstakiller doğa incelemelerinin, onu doğrudan tuvale aktarmak anlamına gelmediğini ve doğanın geometrik düzenler içerisinde ele alınması gerektiğini savunmuşlardır (Pelvanoğlu, 2007: 41).

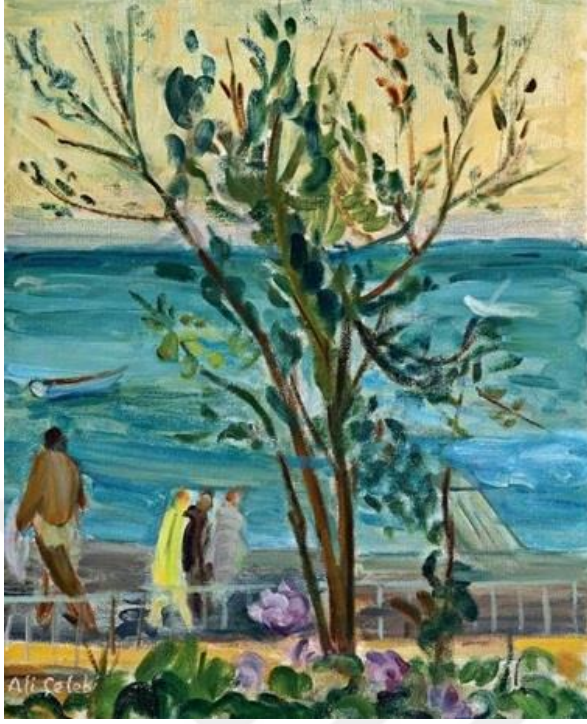
Müstakiller Fransa ve Almanya'da, dönem içinde yaygın olan Geç Kübizm, Dışavurumculuk, Konstrüktivizm gibi akımlardan etkilenen bu sanatçıların kompozisyonlarında geometrik kurguya özen göstermişlerdir (Subaşı, 2012: 82). Cumhuriyet Döneminin ilk sanat grubu olan "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği"ni kuran 28 kuşağı sanatçıları, Türk resminin düşünsel ve teknik olarak gelişmesine katkıda bulunmak, güzel sanatları köklü kurallar çerçevesinde yönlendirerek üst düzeye çıkartmak, Avrupa'da yaşadıkları sanat ortamını Türkiye'de de oluşturma amacını gütmüşlerdir (Gültekin, 2002: 17).

Bu sanatçıların "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği" adı altında toplanmışlardır. Bu birliğin üyeleri Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Mahmut

Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdif, Refik Epikman ile heykeltıraş Hadi Bara, Ratip Acudoğdu, Zühtü Müridoğlu'dur. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerini bir araya getiren, onların üslupsal birlikleri değildir. Bu sanatçılar tam aksine her biri farklı eğilimler gösteren sanatçılardır. Ürettikleri yapıtlar, portre, peyzaj, natüromort ve poşadlar olarak çeşitlenirken, uyguladıkları teknikler ve üsluplarla da birbirinden farklılık göstermektedir (Ersoy, 1998: 16-25). Konuları arasında vitrinlerden bar mekanlarına, köy hayatında tarımsal üretime kadar farklı biçimlerde ortak bir duyarlılıkla birleşen bu sanatçılar Türk resim sanatının gelişimine ışık tutmuşlardır.

Ali Avni Çelebi, resimlerinde desen gücü, insan, hayvan figürleri ve ağaç motiflerini yapıtlarında ortaya çıkarmıştır. 1938 ve 1942 yıllarında görevli gittiği "Yurt İçi Gezileri"nde, o yörelere ait görünüşleri, doğa sevgisi ve duygusal coşku ile dile getirmiştir. 1960'dan sonra işlediği "Kuşçu, Balıkçılar, Kediler ve Sincap, Avcı" gibi konulara yer vermiştir. Bu tablolarında, doğadaki hareketlilik, yaşam kavgası içindeki insan ve hayvanın içgüdüsel davranışlarını, zıtlıklarla yorumladı. Sonraki yıllarda, Çınarcık, Düzce ve Erdek'ten çeşitli görünüşleri işlemiştir. Ağaç ve denizin hareketli yapısı ve zengin renk değerlerini bu peyzajlara yansıtmıştır. Peyzaj çalışmalarında yeşil-kırmızı zıtlığı, sarı, turuncu, mavi, eflatun renklerle uyum içinde dengelenmiştir. Siyah ve beyaz nötrlere de tablolarında yer vermiştir. Zıt armoniyi, anlatımı güçlendirecek biçimde, konuya göre seçmiştir (Gültekin, 1984: 36- 44).

Resim 2.19: Ali Avni Çelebi, **Plaj**, T.Ü.B.Y, 47 x 38 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 13.03.2017.

Mahmut Cuda ise eserlerinde kentlerin mimari ve yaşam içeren özelliklerini ele almıştır. Türkiye, Almanya ve Fransa'da geçirdiği sanat eğitimiyle pekişen sanatçı duyarlığı, sanat-doğa ilişkisini gerçekçi biçimle yorumlamasına neden olmuştur. Gerçekçi bir bakış açısıyla ürettiği resimlerinde, üç boyutlu sanat biçemi oluşmuştur. Doğadan seçilen nesnelerin çevrelerini saran, boşluk içindeki konuları irdeleyen ve yükledikleri anlatımı öznel bir yorumla tuvale aktararak özgün bir dil geliştirmiştir. Büyük ilgi kazanan "Trabzon" görünümünde, çevrenin yaşanan toplumsal olaylarıyla ilişkiler kurmuştur (Giray, 2004: 154-155).

Resim 2.20: Mahmut Cuda, **Trabzon'dan**, T.Ü.Y.B, 1938, 50 x 65 cm.



Kaynak: Giray, 2004: 162.

Doğaya yaklaşımı, izlediği güzellikleri yorumlayarak yapıtlarında yansıtması, doğayla öznel bağlar kurduğunu kanıtlamaktadır. Doğaya özgün görünümünün, özgün değerlerini koruyarak çevrelerinde oluşan anlamlı bir mekan olgusunda usu aşan anlatımlara evirilmeleri, Cuda'nın Batı tekniğini, Doğu-İslam dünyasının felsefesine, geleneğine bağlı kalarak yorumladığı gözlenmektedir (Tansuğ, 2005: 177).

Zeki Kocamemi'nin Kübist ve konstrüktivist anlayışla yapmış olduğu çalışmaları, doğadan yola çıkarak oluşturduğu geometrik formlardaki manzaraları, natürmortları sadece dış görünüş olarak değil, nesnelerin özünü, plan, modülasyon, boşluk ve yapı gibi değerlerle şekillendirerek daha statik daha ağır bir yapı oluşturmaktadır (Ersoy, 2004: 323).

Resim 2.21: Zeki Kocamemi, **Peyzaj**, T.Ü.Y.B, 32 x 39 cm.



Kaynak: <https://www.sanattarihci.com> 22.03.2017, 07:52.

Zeki Kocamemi, doğa kaynaklı kübizm anlayışını dışavurumcu bir yaklaşımla ele alarak resim sanatımıza bir yenilik getirmiştir. Zeki Kocamemi'nin "Peyzaj" adlı resmi Alman dışavurumcu esintileri taşımaktadır. Sanatçı hareketli doğa kesitlerini, geniş renk yüzeylerini, yalın bir anlatım ve atak fırça vuruşları halinde sunmuştur.

Şeref Akdik ise diğer ressam arkadaşlarına göre çalışmalarında daha çok empresyonist renkçilikten çok desen yapısına, çizgisel kuruluşa önem veren peyzajları, natüremort portre ve figürleriyle çeşitlenmekte, klasik akademik bir yöntemle doğada gördüklerine çok fazla bireysel yorum katmadan tuvallerine aktarmaktadır (Ersoy, 2004: 20). Daha çok birebir aktarımlar yaptığı görülse de atölyesine kapanmadan İstanbul'un ve Anadolu'nun birçok yerinden resimler yapmıştır.

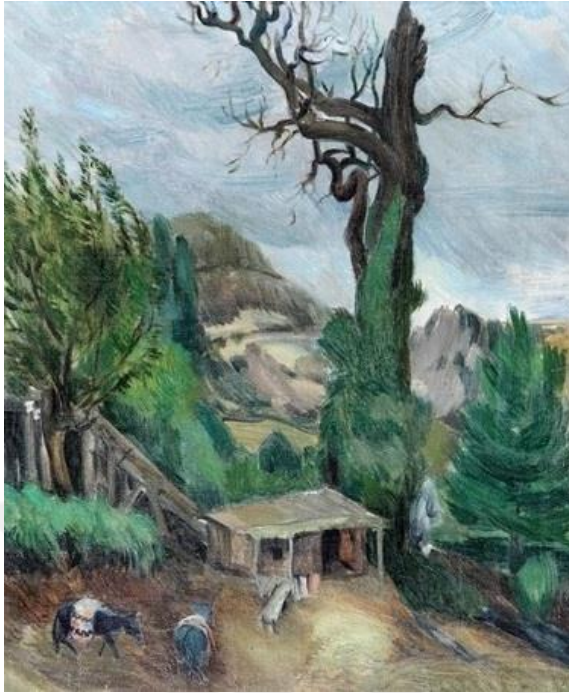
Resim 2.22: Şeref Akdik, **Fıstık Ağaçları**, 1967, T.Ü.Y.B, 89 x 75 cm.



Kaynak: Giray, 2004: 80.

1924 yıllarında Paris'e giden Cevat Dereli, 1928 yılında yurda döndüğünde, Nazmi Ziya'nın atölyesinde göreve başlamıştır. Peyzaj, bu yıllardan başlayarak günümüze değin vazgeçilmez bir konu çeşitliliği içinde Dereli'nin resimsel anlatımına konu oluşturmuştur. Çoğu zaman köy görünümleri, köylü yaşamı, kimi zaman Ürgüp, Kayseri, Sinop, Bursa, Gümüşhane gibi kent görünümleri, İstanbul'un Boğaz, Adalar, Çamlıca, Baltalimanı, Beylerbeyi Sarayları gibi anıtsal mimari yapılar sanat anlayışından süzülüp tuvalerde yaşamsallık kazanırlar (Giray, 2004: 82).

Resim 2.23: Cevat Dereli, **Peyzaj**, 1939, T.Ü.Y.B, 46 x 38 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 11.03.2017.

Cevat Dereli, çizgi ve renk ahenginin tatlı bir şekilde birleştiği düzenlemelerinde bir duygu zenginliğini gösterir. Belli bir stilizasyonu, geometrik bir üsluplaştırmayı unutmamakla beraber özellikle büyük süslemeci düzenlemelerinden gerek renk, gerek çizgi sistemlerinde içtenliği, duygululuğu gösterir (Berk ve Gezer, 1973: 47).

Birçok Türk ressamı gibi Refik Epikman'da peyzaja ilgi duymuştur. Sergilerinde yer alan desen, hacim ve mekan kaygısına dayalı, inşacı bir uygulama anlayışı görülmektedir. Kompozisyonlarında ve manzaralarında nesnelere ve figürler, hacim değerleri, konumları ve devinimleriyle, sağlam desen kuruluşlarıyla üç boyutlu bir mekan olgusu betimlenmiştir. Tüm resimlerinde bu anlayış sürmüştür, ışık ve renk değerlerinin dağılımıyla vurgulanan nesnelere değerler, bir mekan olgusu içinde devingenliği ve yaşamsallığı ile aktarılmıştır. Manzaralarında da varsıllaşan geniş mekan izlenimleri, ıssız doğa güzellikleri, aynı renk ve leke anlayışıyla, doğanın gizemli görsel değerlerinin algılanmasını sağlamaktadır (Giray, 2004: 129).

Resim 2.24: Refik Epikman, **Peyzaj**, T.Ü.Y.B, 48 x 63 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 22.04.2017.

Müstakiller grubu içinde tek kadın ressam olarak Hale Asaf yer almaktadır. Bursa'ya öğretmen olarak atanmış, kalmış olduğu bir yıl içerisinde Bursa manzaraları yapmıştır. Buradaki yalnızlığı ve dışlanmışlığından olsa gerek, onun Bursa görüntülerindeki ağaçlar arasındaki evleri, Bursa'nın mimari zenginliğini oluşturan mimari yapıları almıştır (Pelvanoğlu, 2007: 160).

Hale Asaf, resimlerinde zamanı yansıtan bir ayna gibi yaşamı çevreleyen somut evren; koyu nefli selviler arasından yükselen ince beyaz bir minare; iki katlı, cumbalı Bursa evleri, sokağın dibinde, hareket halinde izlenimi veren iki küçük insan figürü yer almaktadır. Bursa resimlerinin neredeyse tümü insansızdır isteyerek ya da istemeyerek bu şekilde resmetmiştir. Sonra dış gerçeklik: O yılların 'han'dan bozma otelleri, kaldırımsız sokaklar, Cumhuriyet Meydanı, birkaç lokantayla bir iki sinema; "insanların tıklım tıklım doldurduğu, su içer gibi zaman harcadığı kahveler" ve geçmişin arkada bıraktıkları; bir türbe, bir han, bir mezar taşı; serviler, çınarlar, şadırvanlar, sayısız çeşme resimlerindeki konular olmuştur (Kökden, 2003: 162).

Hale Asaf, Matisse'in ilkelerini benimseyerek kullanmıştır. Matisse ışık-gölge geriliminin yarattığı etkiyi kontrast renkleri kullanarak yaratmayı başarmıştır. Hale Asaf da renklerin kontrast kullanımını, biçimlerin ayrıntıya girilmeden verilmesini, az renk kullanımını bu tablosunda da uygulamıştır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2012: 34).

Resim 2.25: Hale Asaf, **Bursa'dan Manzara**, 1929, T.Ü.Y.B, 43 x 64 cm.



Kaynak: Pelvanoğlu, 2007: 160.

Bu grup ressamaları "Primitifler", Asker ressamalar ve Çallı grubu kadar doğaya bağlı kalmamışlardır. Fakat bu durum onların manzara resmi yapmadığı anlamına gelmemelidir. Sadece doğayı kendilerine özgü form ve biçim haline getirerek işlemişlerdir.

2.3.3. D Grubunda Manzara Resmi

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneğinin dağılmasından sonra Cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yılına rastlayan 1933 yılında "D Grubu" kurulmuştur (Ersoy, 1998: 25). Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılardan meydana gelen topluluk "Müstakiller" hareketine alternatif doğmuştur (Başkan, 1991: 2).

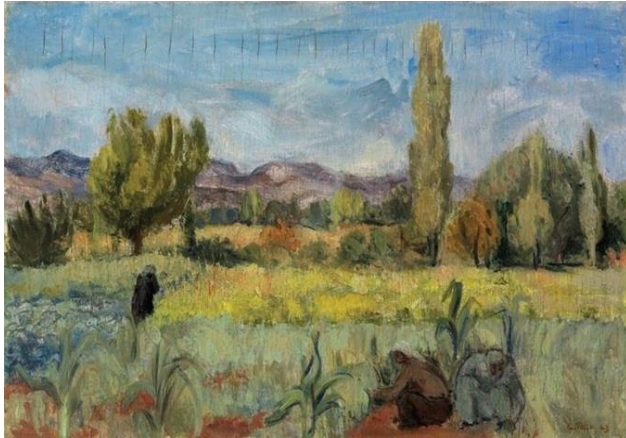
Bu grup sanatçılarının iddiaları Müstakillerinkinden çok daha keskindir. Duygudan, romantik eğilimlerden, hele empresyonizm kalıntılarından sıyrılmak amacı ile sanatın entelektüel, düşünsel yönünü öngörmüşlerdir. Sanat eseri bir duygu ürünü, fiziksel bir jest olmaktan çok derinlemesine bir düşünüş sonucu olmuştur. Her şeyden önce Türk resim ve heykelini tatlılık ve hoşluktan kurtarıp çağdaş Batı ekollerinden

örnek alan fikir temelleri üstüne oturtmak istiyorlardı. Diğer yandan D Grubu'nun Doğu'dan sıyrılan sosyal kuruluşu, kültürü bakımından Batı'ya yönelen Atatürk Türkiye'sine uygun bir estetiği de savunmuşlardır. Yeni topluluğun kültür tarihinin içindeki rolünün önemini özellikle devrimciliğinde, yenilenen memlekete yeni bir sanatı getirmek çabası içinde girmişlerdir (Berk, 1972: 30).

Talu'ya (1973) göre, "Benim, kör değneğini bellemiş gibi, alışık olduğum klasik sanatın yerine, burada yepyeni, hatta ileri bir sanat kaim olmuştu. Benim kafam biraz işleyince bunu kavramaya, şuurum zevk almaya başladı. Anladım ki D Grubunu kurmuş olan yedi ressam ve bir heykeltıraş Türk genci, yurtlarına modern ve entelektüel bir sanat zevki aşlamak istiyorlardı." (Berk ve Gezer: 1973: 53).

Türk resim sanatının dördüncü grubu olan D Grubunun öne çıkan isimlerinden Cemal Tollu, yaşamının son yıllarında Anadolu Uygarlığı'nın temeli sayılan Hitit kabartmalarına ilgi duymuş, oradaki geometrik yapı, hacimsel etki ve sağlam, yalın anlatım yöntemi sanatçının başından beri sanatı geometrik temel üzerine oturtmasını desteklemiştir (Ersoy, 2004: 461).

Resim 2.26: Cemal Tollu, **Manisa Ovası**, 1943, T.Ü.Y.B, 38 x 55 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 01.04.2017.

Peyzaj çalışmalarına yer veren diğer bir ressam Eşref Üren, önceleri İstanbul'da çalışmış ardından Ankara'ya yerleştikten sonra, başkent in duyarlık simgelerinden biri olmuştur. Üren'in Ankara iklimi ve yaşantısına uyarladığı peyzaj üslubunun lirik özellikleri şüphesiz Paris gibi Batı uygarlığının tüm kent nimetlerine sahip olan bir

kültür merkezinden aldığı etkilerde temellenmiştir. Sanatçı bozkırın ortasından, adeta yoktan var edilen Ankara'nın parkları ve yeşil alanları resimlerine konu olmuştur. Kentin doğası ve iç yaşamıyla bütünleşen, artık onlardan ayırt edilemez olan bu ressam, Ankara'nın doğal çevresiyle kaynaşan gün ışığına dair tüm sorumlulukları üstlenmiş olarak sanatını etkin kılmayı başarmıştır (Tansuğ, 2005: 176).

Resim 2.27: Eşref Üren, **Opera Binası Ankara**, 1940, T.Ü.Y.B, 36 x 45 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>, 14.03.2017.

Eşref Üren kendini şöyle anlatır:

"Ben resim yapmak için konudan çok güneşin, ışığın tesiri altında, baktığım yerin yüklendiği anlamı arıyorum. Benim için resim; renk, ışık, desen ve kompozisyon ahengidir. Bu ahenge varabilmek için resmin temel kurallarını bilmek gerekir. Ben resim kurallarını hocam Andre Lhote'un kitaplarından öğrendim." (Giray, 2010: 228).

Çallı atölyesinden mezun olduktan sonra peyzaj resmine yönelen isim Turgut Zaim'in, resimlerinde toprağa bağlılık görülür ve bu yönü ile çağdaşlarından ayrılmıştır. Onun resimlerinde batı etkisi görülmez. Resimlerinde Anadolu'yu ve insanı işlemiştir. Yeni Camii kemeri, şadırvanlar etrafında uçuşan güvercinler, yaşmaklı, feraceli, süzgülü gözlü kadınlar, bayram yerleri, şekerçiler onun seçtiği başlıca konuları olmuştur. Anadolu yaşamının katı gerçeklerinden, Avşarların konar göçer yaşantısından neşe, mutluluk dolu bir dünya oluşmuştur. Düzeniyle izlenimci, renkli paletiyle canlı bir duyarlılık oluşturmuştur (Berk ve Turani, 1981: 29).

Resim 2.28: Turgut Zaim, **Erciyes'e Tırmanış**, Guvaj Boya, 30 x 40 cm.

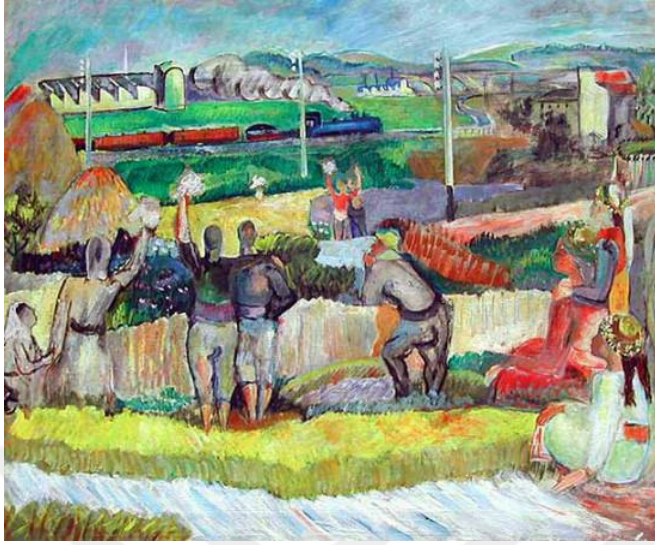


Kaynak: Berk ve Turani, 1981: 31.

Turgut Zaim'den sonra Anadolu folkloruna eğilmiş olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, klasikleşmiş süsleme sanatlarımızdan ve halk sanatlarından seçtiği motifleri, o zamana kadar denenmemiş başarılı bir sentez gücüyle yağlıboya tabloya, gravüre, mozaik ve seramiğe aktarmıştır. Böylelikle Türk süsleme sanatlarının değişik, zengin biçim ve renk yelpazesi, modern bir sanatçının elinde yepyeni bir tada kavuşmuştur (Berk ve Gezer, 1973: 63). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Paris'te Andre Lhote akademisinde çalışmış daha sonra Raoul Dufy ve Matisse gibi ustaların etkileri görülen yağlıboya ve guvaşlar yapmış, sonraları giderek resimlerine yerli bir çeşni vermek amacı ile halk sanatımızın çeşitli kolları ile ilgilenmiştir (Berk, 1973: 33).

Bedri Rahmi'nin "İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler" isimli tablosu derinliğe uzanan çok renkli ve Van Gogh'un yaptığı ayrıntılı manzara türüne iyi örnektir. Van Gogh'tan etkilenerek resimlerine maviler, sarılar, kırmızılarla resmin her tarafına hakimiyet kurmuştur. Resmin her noktasına, manzaranın tüm uzaklıklarına kadar ayrı parlaklıkları ulaştıran Bedri Rahmi, Van Gogh'un, Gouguin'in, Matisse'in ve Dufy'nin aracılığıyla Doğu resminin renk ilkelerini bildiğini kanıtlamaktadır (Erol, 1984: 55).

Resim 2.29: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **İlk Geçen Treni İzleyen Köylüler**, 1935, T.Ü.Y.B, 110 x 145 cm

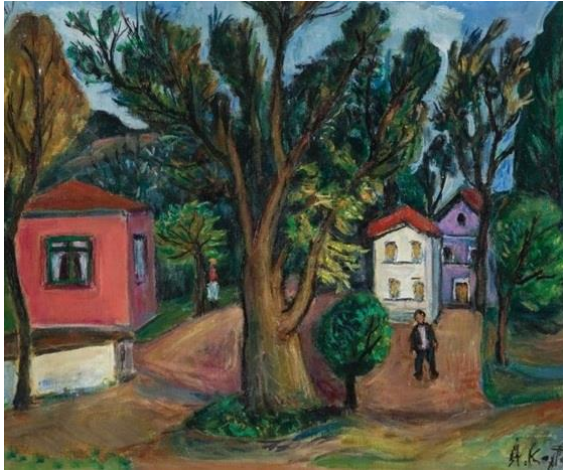


Kaynak: Özsezgin, 1984: 12.

D grubunun kuruluşundan bir süre sonra bu gruba katılan Arif Kaptan resim yapmaya başladığı yıllarda Nazmi Ziya ile çalışmaya başlamıştır. Arif Kaptan bu ustayla yaptığı bir dizi görünümünden sonra giderek soyutlara yanaşmıştır. Mavi, kırmızı, yeşil, pembe ana renkleri birer ahenk anahtarı tutarak kıvrak, ama klasik bir hava taşıyan büyük çapta düzenlemeler meydana getirmiştir (Berk ve Gezer, 1973: 61).

Arif Kaptan'ın sanatında, soyut resimler serisini soyut kent resimleri izlemektedir. Soyut şehir ve soyut şehir serileri altında üretilen kent manzaraları bu dönemde sanatçıların soyut ve soyutlama arasında geçirdiği değişimi örneklemiştir. Peyzajları doğa kesiti olarak sanatçının Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi peyzajlarıyla kurduğu yumuşak ilişkiyi yansıtmaktadır. Kent peyzajları, bu duyarlığın kent görünümüne yansıyan boyutunu sergilerken, sanatçının yapıtlarına daha özgür fırça vuruşlarının katıldığını anlatmıştır (Giray, 2010: 242).

Resim 2.30: Arif Kaptan, **Peyzaj**, Tahta Üz.Y.B, 36 x 44 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>. 22.03.2017.

Grup üyeleri 1947 yılındaki sergilerinden sonra dağılmışlardır. Bu ayrılma onların her birinin kendine has biçim ve teknik ile çalışmalarını sürdürmeleri ile bir ayrılık olmuştur.

2.3.4. Yeniler Grubunda Manzara Resmi

"D Grubu" ressamlarının Batı üsluplarının arkasından giden anlayışlarına karşı bir tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar da yöresel ve yerel bir sanat akımı yaratmaya çalışmışlardır (Ersoy, 1998: 25). Yeniler, Leopold Levy'nin desteğini kazanmış sanatçılar, bir bakıma D Grubunun biçimciliğine karşı, toplumsal içeriğin önemini vurgulamayı amaçlamışlardır. Yeniler Grubunu oluşturan sanatçılar: Nuri İyem, D Grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Ferruh Başağa, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karakaş, Nejad Melih Devrim'dir (Tansuğ, 2005: 227).

Yeniler, sosyal içerikli resimler, toplumun tasalarını yansıtan tuvaler, soyut anlatımları ile bu dönemde resim sanatının gelişim çizgisine katılmışlardır. Sanatçılar, halkın arasında çalışan kesimin resimlerini yapmak, üretilen resimleri bu insanlara göstermek, toplumun bütün kesimlerini sanatın içine alarak onları da sanatın içine çekmek istemektedirler. Bireysel sanat görüşlerinde, Toplumsal Gerçekçilik yaklaşımı kurmak temel amaçları olmuştur (Giray, 2010: 435).

Lirik soyut resmin önemli sanatçılarından Nejad Melih Devrim, ilk zamanlar geleneksel soyut Türk sanatlarından ve kaligrafiden esinlenerek kendine özgü yorumlar yapmış, siyah-beyaz çalışmalarını giderek çok renkli lekeselliğe dönüştürmüştür (Eldem, 2010: 50). Renk lekeleri ve ışık zengin ifadesinin ana kaynakları olmuştur. Sanatçı bir aileye sahip olması ve değişik ülkelere yaptığı seyahatler ressamın görüş biçimini beslemiş, fırçasına özgür bir ruh katmıştır. Resimlediği betimlemeden tamamıyla uzak kentler, kendilerine has dünyayı ışıklı renkler halinde yansıtmıştır (Demirbulak, 2007: 29).

Resim 2.31: Nejad Devrim, **Noktürn**, T.Ü.Y.B.



Kaynak: Giray, 2000: 435.

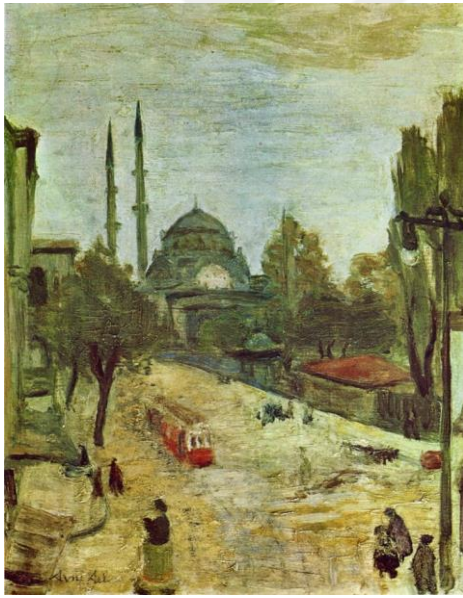
Nejad Devrim'in resim yüzeyini farklı renklerle belirli bloklara ayırması, çalışmalarına öncelikle "iki boyutlu" bir yaklaşım getirmiştir. Perspektifin ortadan kalkmasıyla oluşan görsel yapı, sadece renklerin kütesel değerleri, birbiriyle olan ilişkileriyle aniden hareketlenen aniden duran bir karaktere bürünmüştür. Anlatımcı öğelere başvurmadan yakaladığı bu ritim olgusu Bizans mozaiklerinde sıkça gözlenen bir özelliktir (Tut, 2000: 39).

Yeniler grubunun toplumsal gerçekçi tavrına karşı bağımsızlığını koruyan Avni Arbaş, Paris'te diğer Türk sanatçılarıyla birlikte Paris Okulu içinde yer almış, kendi

üslubunu özgürce geliştirebilmek için hiçbir sanatçı atölyesine katılmamıştır. Doğadan ve yaşamdan esinlenerek her zaman figüratif anlatıma bağlı kalmış ve bu bağlamda vazoda çiçek, kent ve doğa görünüşleri, Kurtuluş Savaşı, Atatürk onun en sevdiği konular olmuştur (Germaner vd., 2007: 124). Avni Arbaş, doğa ve nesnelere dünyasını, deniziyle, balıkçı tekneleriyle, insanları ve çiçekleriyle bir şema olarak değil, kendi imgeleri halinde resmetmiştir (Demirbulak, 2007: 29).

Giray'a (2000: 444) göre, "Tophane Camii" isimli eserde, "Henüz sokaklar, arabalara ve insanlara teslim olmamıştır. Beton yapılar henüz kenti kuşatmamıştır. Semtleri birbirine bağlayan tramvaylar henüz düşüncesizce sökülüp atılmamış; yokuştan aşağıya süzülmemektedir. Sokaklarda günlük işlerini yapan İstanbullular dolaşmakta, kent henüz işsizlere işgal edilmemiştir. Bir büyük kent kimliğiyle süzülmüş bir yaşam kesiti sunulmaktadır.

Resim 2.32: Avni Arbaş, **Tophane Camii**, T.Ü.Y.B, 38 x 46 cm.

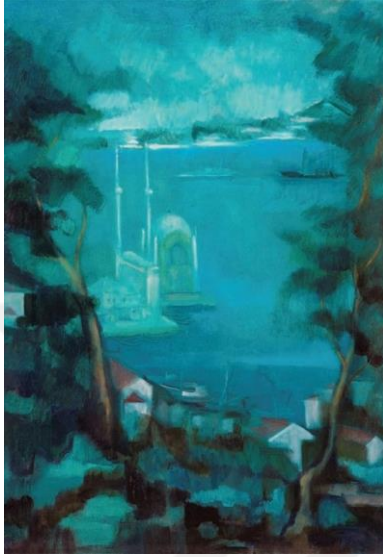


Kaynak: Giray, 2000: 445.

Ferruh Başağa, resimlerinde çok boyutlu bir renk duyarlığına sahiptir. Çılgın bir renk sihirbazıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle, gökyüzünde, "gökkuşağı mahallesinde oturmaktadır." Bir bakıma "renklerindeki şiirsel incelik", renkle ışığın ortak müziği, Nazmi Ziya'dan miras kalmıştır. O, renkleri hem sıcak hem de soğuk

kullanmıştır. Dört-beş kez boyanıp sonra silinmiş, kalınlığından kurtulmuş; saydam boyama yönteminin ürünleridir (Kökden, 2003: 173).

Resim 2.33: Ferruh Başağa, **Ortaköy Camisi**, 1947, T.Ü.Y.B, 80 x 60 cm..



Kaynak: Kökden, 2003: 170.

Ferruh Başağa'nın 1950'lerden sonra gerçekleştirdiği vitray, mozaik ve fresk çalışmaları Türkiye'de folklorik özellikler taşımayan ilk soyut işler arasında değerlendirilebilir. 1960 yıllarında diğer bazı soyut sanatçılar gibi lirik soyut bir anlatıma yönelerek, kimi çalışmalarında kalın boya hamurunun dokusal değerlerinden yararlanmıştır. 1970'lerde geliştirmeye başladığı imzası haline gelen, değişik biçim ve boyutlardaki üçgenlerin bir araya gelmesinden ve üst üste bindirilmesinden tuvaler oluşturmuştur (Germaner vd., 2007: 74).

Yaptığı manzara resimleri geleneksel peyzaj duyarlılığı içinde yer almayan Nuri İyem, doğanın güzelliklerini ya da özelliklerini yetenek ve teknik donanımların ışığında yansıtmıştır. Eserlerine becerileri olmasının ötesinde anlamlar yüklemiştir. Bu resimler insanı, dolayısıyla da yaşamı özgün bir biçimle ele alan İyem ürünleridir. Kıraç yüksek tepelerin çevrelediği toprak ovalarda yükselen damsız kuytu evler, İyem'in doğa ve kent soyutlamalarıyla özdeşleşen doğal görünümüdür (Giray, 1998, Akt: Günay, 28).

Resim 2.34: Nuri İyem, **Peyzaj**, Duralit Üz.Y.B, 1978, 46 x 38 cm.



Kaynak: <http://www.nuriiyem.com/eser/s132-108/>, 06.04.2017.

Yeniler, İlk sergilerini 28 Mart 1940 yılında açmışlardır. Serginin toplu bir konusu "Liman görünümüleri" olmuştur. Liman yaşantısı, İstanbul limanı ile ilgili değişik sahnelerdir. Bu sergide görülen resimler, modern resmin estetiğinden uzak, gerçekçi bir anlayışın izlerini belirtmektedir (Berk ve Gezer, 1973: 70). Liman görünümünün ardından ikinci sergilerinin konusu "Kadın" olmuştur (Giray, 2010: 435). Grup üyelerinden kimilerinin Paris'e gitmesi ve geri kalanlarının da 1950'de kurulan Türk Ressamlar Birliği'ne katılmasıyla grup dağılmıştır.

2.3.5. Onlar Grubunda Manzara Resmi

Analitik kübizme dayalı resim anlayışının ve toplum kesitlerinin yaşam özelliklerini yansıtan toplumsal gerçekçi değerlere dayalı resim anlayışının yanında sanata "milli" bir karakter kazandırmayı ülküselleştiren yeni bir görüş, ressamlar ve yazarlar tarafından irdelenmektedir. Türk resim sanatı kaynağının geleneksel el sanatlarımızda bulunduğu düşüncesi, Güzel Sanatlar Akademisi'nin orta kısmından mezun olan on genç ressamın bir araya gelmesi ile 1946 yılında "Onlar Grubu" kurulmuştur. Hareketin düşünce yapısı, yerellik ve geleneksel kaynaklar ön plana alınarak batının çağdaş kültür düzeyinde özgün bir yer alabilmektir. Çağdaş olmak uğruna batının taklitçiliğine ve tekrarına saplanmadan evrensel sanat anlayışına, yerel ve geleneksel tadı ve sentezinin özgünlüğüne ulaşabilmektir (Demirbulak, 2007: 32).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri olan Onlar Grubu ressamı; Nedim Günsür, Mehmet Pesen, Orhan Peker, Turan Erol, Fikret Otyam, İhsan İncesu, İvy Stangali, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Fahrinissa Sönmez'dir (Subaşı, 2012: 112). Bu grup sanatçıları; konu olarak yöresel peyzaja ve ülke insanlarına bakarak, yorum düzenlerinin çağdaş yorum biçimleri içinde kalmasına özen göstermişlerdir (Özsezgin, 1982: 59).

Nedim Günsür, resimlerinde soyut çalışmalara ve bunların yanında toplumsal içerikli konulara Zonguldak'ta bulunduğu yıllarda yer vermiştir. Maden işçilerinin yaşamlarından etkilenecek ifadenin ağır bastığı madenci figürleri gerçekleştirmiştir. Günsür İstanbul'u, köyden kente göçü ve göçün beraberinde getirdiği gecekondulaşma gibi sorunları tuvallerinde işlemiştir. Sanatçı sonraları tuvallerine aktardığı lunapark ve bayram yerleri gibi canlı ve renkli ortamları betimlemiştir (Germaner vd., 2007: 140).

Resim 2.35: Nedim Günsür, **Bayram Yeri**, T.Ü.Y.B, 40 x 59 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>. 31.03.2017.

Turan Erol, Nedim Günsür gibi çalışmalarında toplumu, insan yaşantılarını, geometrik bir stilizasyonun egemen olduğu erken dönemlerinden sonra yumuşak renk lekeleri ile doğayı, köyleri, yaşamdan kesitleri buğulu, akıcı ve duygu yüklü bir anlatımla boyamıştır (Demirbulak, 2007: 32). Güçlü bir renk ustası olan sanatçı, Anadolu steplerini ve güney kıyılarını duru, yalın çizgilerin, renk ve engin boşlukların

yer aldığı resimlerinde içtenlikle sergilemiş, lirik manzaralarını şiirsel anlatımla boyutlandırmıştır (Renda, 1993: 450).

Resim 2.36: Turan Erol, **Bodrum**, 1998, T.Ü.Y.B, 70 x 100 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com>., 23.03.2017.

Doğadan hiçbir zaman bağıını koparmayan sanatçı, 1950'lerin ortasından başlayarak doğa kaynaklı biçimleri geometrik bir düzen içinden renk lekeleriyle kurgulamıştır. Anadolu bozkırını toprak renkleriyle, Ege'nin mavilerini de canlı renklerle yansıtmıştır. Sanatçı, 1960 ve 1970 yılları boyunca doğadan hiç uzaklaşmadan lirik soyutlama sayılabilecek resimler yapmıştır. 1990'larda da Bodrum kıyılarından çekek yerlerini, Milas'tan evleri, görkemli zeytin ağaçlarını ve Erciyes Dağı'nı konu olan resimler gerçekleştirmiştir (Germaner vd., 2007: 120).

Bedri Rahmi'nin atölyesinden mezun olan sanatçılardan bir diğeri olan Mustafa Esirkuş, önce dışavurumcu, ardından soyuta doğru uzanan bir anlayışta resimlediği tuvallerinde yerel konular, çevre ve doğa gözlemlerini işlemiştir. Anlatımcı resimlerinde genelde denizle hayat bulan sandalları, balıkçıları işlemiştir. Bu konuların yanı sıra kent yaşamı, yöresel halk oyunları da kalabalık gruplar halinde tuvaline yansımıştır (Ersoy, 2003: 52, Akt: Bulut: 37). Deniz çalışmalarında, koyu mavi ve mavinin tonları ile grileri egemen kılmıştır (Gören, 1998: 136).

Resim 2.37: Mustafa Esirkuş, **Balıkçıların Sohbeti**, T.Ü.Y.B, 50 x 75 cm.

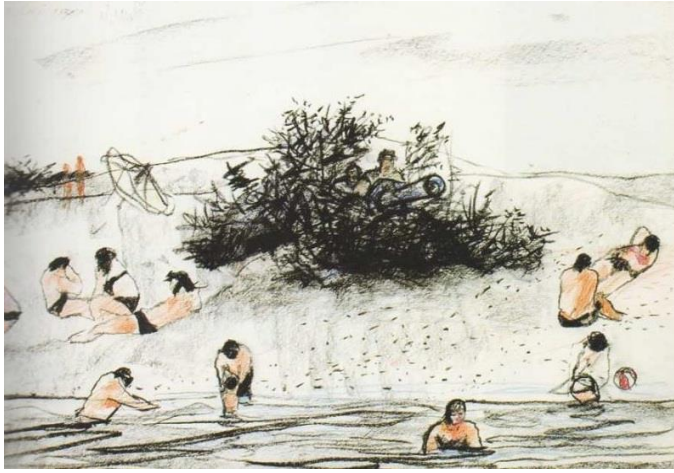


Kaynak: <http://turkishpaintings.com/>, 08.04.2017.

Lekeseli lirik soyut anlatımın en güçlü imzaları arasına katılmayı başaran sanatçı Orhan Peker, tek ağaçlardan, Ankara ve Ayvalık peyzajlarına, güçlü kişilik yanılsamalarını aktaran portrelerden çeşitli hayvan figürlerine uzanan konu çeşitliliği içinde, somutla soyutun kesiştiği eşsiz yorumlarıyla resimler üretmiştir (Giray, 2000: 494).

Doğaya duyulan hayranlığın ve yaşanmışlığın bir göstergesi olarak ele aldığı oldukça geniş bir yelpazeye sahip konuları arasında portreler, ağaçlar, manzaralar, hayvanlar, kır çiçekleri, gecekondular, itfaiyeciler, kapılar, karpuzlar, çay bardakları gibi gündelik yaşamın izleri yer alıyordu. Resimlerini, insanı güneşin çocuğu olmaya zorlayan kuşlar, çiçekler, atlar, kediler, dinlenme salıncakları; en soğuk renklerinde bile yaşama sevinci fişkırان iyimser bir dünyanın malı olmuş bir bütünlüğü olarak gören Şahap Sıtkı, onun resimlerindeki konu seçimine yaklaşımını şu şekilde ifade ediyor: "Resim konusu olarak, o canının istediği birinden öbürüne geçer, sonra gene ona döner." (Sıtkı, 1980: 22).

Resim 2.38: Orhan Peker, **Ayvalık Plajı**, Pastel-Füzen, 41.5 x 57 cm.



Kaynak: <http://turkishpaintings.com/>, 10.04.2017.

Onlar Grubunun üyeleri zamanla sanat ortamından çekilmiştir. Birkaçı yöresel ve özgün resim dünyamızın etkili temsilcileri olarak kalmıştır. Etkilerinden sıyrılması, çevreden ve doğadan esinlenerek içten, yapmacıksız soluklu anlatım yolları oluşturmayı amaçlayan sanatçılar bu grupta yerlerini alarak Türk resminin yapı taşlarını oluşturmuşlardır (Özsezgin, 1982: 70).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAZMÎ ZİYA GÜRAN

3.1. NAZMİ ZİYA GÜRAN'IN YAŞAMI VE EĞİTİMİ

Nazmi Ziya'nın çocukluğunda özellikle günün koşulları göz önünde bulundurulduğunda iyi bir yaşam sürdüğü söylenebilir. Her şeyden önce varlıklı sayılabilecek, kültürel bakımdan üst düzeyde, ayrıca saygın bir ailenin çocuğudur. Sanatçı, 1881 yılında İstanbul'un Aksaray semtinin Horhor mahallesinde doğmuştur (Taşpınar, 2004: 22).

Babası tarafından Fatih Sultan Mehmet'in hocası Molla Gürani'nin soyundan geldiği kabul edildiği için soyadını Güran olarak almıştır. Nazmi Ziya'nın babası Mehmet Ziya Bey, önceleri Divanı Muhasebet'ta katip, mümeyyiz gibi görevlerde, daha sonra Nüfus Umum Müdürü, Dahiliye Nezareti Muhasebecisi olarak çalışmış bir devlet memuruydu. Ne var ki aile hep orta halli bir yaşam sürmüştür. "Lüks adına hiçbir şey bu yuvada yer tutmuyordu." Nazmi Ziya sanat sevgisinin de eklenmesiyle kendinde güçlü bir karakter halini alan alçak gönüllülüğü bu yuvaya borçlu olduğunu söylemiştir (Erol, 1995: 14).

Resim 3.1: Nazmi Ziya Güran'ın Babası, Mehmet Ziya Bey.



Kaynak: Üstünipek, 2012: 10.

Ailesi, Nazmi Ziya'nın iyi bir eğitim görmesini ve zamanın eğilimine uyarak seçkin bir bürokrat olmasını istemiştir. Bu dönemlerde geleceği ile ilgili kararlar alınırken tartışmalar yaşanmıştır. Kişisel istek ve eğilim olarak yönelinen sanatla yakın

çevrenin dileğini yansıtan, kamu görevinde kariyer yapma düşüncesi, seçim sorununu gündeme getirmiştir (Taşpınar, 2004: 22).

Resim 3.2: Nazmi Ziya Güran'ın Annesi.



Kaynak: Erol, 1995: 14.

Henüz 13-14 yaşlarındayken, babasının Çamlıca'da yaptırmak istediği evin planlarını çizen ve sonra bunların uygulamasına yardımcı olan Nazmi Ziya; renklere ve musikiye karşı duyduğu ilgi ve sevgisini de erken yaşlarda belli etmiştir. Ne var ki Mehmet Ziya Bey'in bu yönde bir meslek seçimine karşı tutumu kesinleşmiştir. Oğlunun musiki merakına çok içerlemektedir. Bundan dolayı genç Nazmi Ziya bu nedenle renklerin sessizliğine sığınarak, babasından gizli resim yapmıştır. Resim öğretmeni olan amcası binbaşı Hasip'ten de ders almış sonraları bu durumun farkına varan Mehmet Ziya Bey, kardeşini oğlundan uzaklaştırma yolunu tutmuştur (Erol, 1995: 15). Her ne kadar babası onun resim yapmasını engellemeye çalışmış olsa da Nazmi Ziya bu ısrarlara rağmen resim sevdasından vazgeçmemiştir.

Nazmi Ziya İlkokulu Şemsülmarif, Liseyi Vefa, Yüksek Öğretimi ise Mülkiye Mektebinde tamamlamıştır (Erhan, Tarihsiz: 11). Mekteb-i Mülkiye-i Şahane'ye girmesinde babasının etkisi büyük olmuştur. Oğlunun, dış işleri görevlisi ya da maliyeci

olmasını ve devlet görevi yapmasını istemiştir. Nazmi Ziya, bu isteğe uymuş ve söz konusu yüksek eğitim kurumundan mezun olmuştur. Bir yıl önce hastalık geçirerek ölen babası onun mezuniyet gününe şahit olamamıştır (Taşpınar, 2010: 68). Babasının ölümünün ardından Nazmi Ziya'ya Sanayi-i Nefise'de okumanın yolu açılmıştır.

1902 yılında Sanayi-i Nefise Mektebine kaydını yaptırmıştır. Okuldaki hocaları Valeri, Varniya ve Oskan Efendi olmuştur. Bilindiği gibi Sanayi-i Nefise Mektebinde öğretim Osman Hamdi Bey'in denetimi altında bu üç hoca tarafından yürütülmekteydi. Varniya "karakalem" yani çizgi atölyesinin başındaydı. Valeri ilerlemiş öğrencilere yağlıboya resim öğretiyordu. Oskan Efendi'ye gelince o modelaj ve heykel öğretiminden sorumluydu (Erol, 1995: 15).

Nazmi Ziya akademideki öğrencilik döneminden itibaren gün ışığında çalışmayı özellikle tercih eden sanatçılar arasındadır. Öyle ki; sanatçının muşambalar üzerine yapmış olduğu bu tür etütler, hocası Valeri'nin dikkatini çekmiş ve eleştiri konusu olmuştur. Nazmi Ziya'nın Valeri tarafından empresyonist tavidan uzaklaşarak, çalışmalarını doğrudan doğruya kopya etmesi gerektiği yönünde uyarılar aldığı bilinmektedir (Eyüboğlu, 1937: 8) Güran'ın bu ısrarcı tavrı ise, akademideki mezuniyet tarihinin bir yıl uzamasına sebep olmuştur (Üstünipek, 2012: 11).

1905'te Fransız ressam Paul Signac, İstanbul'a gelmiş ve birkaç ay kalmıştır. Signac, empresyonizm akımının temsilcilerinden, puantilizm tekniğinin geliştiricilerindendir. O tarihlerde Nazmi Ziya, Signac'ın resimlerini görmüş ve değerlendirmekte zorlanmıştı. Daha sonra, bu duruma hayıflandığı bilinmektedir. Ancak ne olursa olsun Fransız sanatçının çalışmaları, bir akademi öğrencisi olan Nazmi Ziya'yı bir ölçüde etkilemiş, en azından ufkunda belli kuşkular içerse de yeni bir pencere açmıştır çünkü Signac'ın yaptıkları ile Nazmi Ziya'nın, Hoca Ali Rıza'dan kaynaklanan düşünceleri kaşıt değildir (Taşpınar, 2004: 48).

Nurullah Berk, Nazmi Ziya hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklamıştır:

"Nasılca bu okulda profesörlük verilen İtalyan asıllı Valeri, öğrencilerini model karşısında fotoğraflık çalışmaya zorlarken gördüğünü kopya değil, yorumlama sevdasında olan Nazmi Ziya bu zora katlanamıyordu. Üç ay kalmak üzeri İstanbul'a gelen Fransız Neo-Empresyonist ressam Paul Signac'ın genç sanatçıların üzerinde etkisi olmuştur." (Giray, 2000: 110).

Nazmi Ziya öğrencilik yolundaki engelleri aşmaya çalışırken, Paris'te Picasso kübizmin ilk başyapıtı olan "Avignonlu Kızlar"ı resmetmektedir. Paris, bu İspanyol'un yaşamında ve modern sanatın gelişiminde çok önemli bir yere sahiptir. Nazmi Ziya'nın sanat yolu da Paris'e uzanmaktadır. İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği 1908 yılında okuldan mezun olmuş ve kendi olanaklarıyla sanatın başkenti Paris'e gitmeye karar vermiştir (Üstünipek, 2012: 11).

1908 yılı içinde Paris'e giden Nazmi Ziya, orada önce üç ay kadar Academia Julian'da Marcel Bachet ve Royer'nin hocalık ettiği bir atölyede çalışıp daha sonra Ecole Nationa Superieur Des Beaux-Arts'a kaydını yaptırmıştır. Orada, Paris'in en gözde hocası olan Cormon'un atölyesinde olup bitenleri öğrenmeyi içtenlikle istemiş olmasına rağmen açık hava da manzara çalışmaları yapmıştır. Cormon öğrencisinin bu yönünü fark etmiş olmalıydı ki ona, en büyük hocanın doğa olduğunu söylemiştir. Korkusuzca doğaya dönmesini ve korkusuzca açık havada çalışması öğüdünü vermiştir (Erol, 1995: 15).

İşte Hoca Ali Rıza, sanki burada da karşısındadır. Cormon, Nazmi Ziya'ya en büyük hocanın tabiat olduğunu söylemiştir şartı ise atölyede çalışması olmuştur. Nazmi Ziya ders dışındaki saatlerde, pazar günleri ve bayramlarda, Paris sokaklarında, park ve Sen Nehri kıyılarına, Paris banliyölerine giderek tabiatla alakasını kesmemiş, küçük etüt ve poşadlar yapmıştır (Erhan, Tarihsiz: 6).

Resim 3.3: Nazmi Ziya Güran, Paris'te.



Kaynak: Erol, 1995: 24.

İlk hocası Ali Rıza Bey'den hiç kimsenin tesiri altında kalmama tembihini aldıktan ve Cormon'dan da tabiattan başka hoca olmadığını bir kere daha duyduktan sonra, içerisinde beni hem iyi hem de kötü çeşitli sanat akımları kaynayan Paris'in, Nazmi Ziya'ya tamamıyla işlemesine imkan yoktu. Sık sık ziyaret ettiği müzelere gelince, Nazmi Ziya: "Müzeler beni çok korkutuyordu, müzelerdeki resimleri pek sevmez, yalnız birçok ressamda fevkalbeşer bir kuvvet bulur ve hayretler içerisinde kalırdım", diyor. Sevgiden ziyade kendisine korku ve hayret telkin eden Louvre'da, iki ay çalışarak Antoine Coypel'den küçük bir Democrite başı kopya etmiştir (Eyüboğlu, 1937: 9).

Olayların akışına göre Nazmi Ziya, Cormon'un atölyesiyle bağı 1913 yılının sonlarına kadar sürdürdüğü söylenebilir. Bu atölyede tanıştığı, atölye arkadaşı olan Fransız asıllı Marcelle Chevalier ile 1911'de evlenmiştir. Nazmi Ziya, bu sırada Almanya ve Avusturya'ya da yolculuk yapmış, bu ülkelerin müzelerini ziyaret etmiş, ardından bazı aile işlerini yoluna koyma düşüncesiyle İstanbul'a gelme kararı almıştır. Ortalıkta savaş haberleri dolaşmaktadır (Erol, 1995: 16). Osmanlı, Balkan Savaşları'nın içindedir. Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde siyasi karışıklıklar iyice belirginleşmiştir. Avrupa'da da Birinci Dünya Savaşı'nın içindedir ve Paris'e geri gelmesini isteyen Cormon'un ısrarlarına rağmen Nazmi Ziya İstanbul'da kalmıştır (Üstünipek, 2012: 12).

Nazmi Ziya'nın Türkiye'deki yeni iş ve meslek yaşamını İzmir Muallim Mektebi Müdürlüğü, İstanbul ilk Tedrisat Müfettişliği gibi görevlerle Milli Eğitim örgütünde başlamıştır. Fransa'dan yeni dönmüş genç bir ressam olarak bu türden görevleri ona Mekteb-i Mülkiye diplomasının sağlamış olabileceği akla gelmektedir (Erol, 1995: 16).

Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale'deki kahramanları yerinde tespit etmek üzere Enver Paşa'nın seçtiği heyette yer almış ve Ağustos-Eylül 1915'te burada çalışarak dört tablo yapmıştır. Aynı sırada kuşağın asker ressamlarından Mehmet Ali Laga'da burada bulunmaktadır. Çanakkale'deki çalışmalarının ardından Kasım 1915'te yine Maarif Nezareti tarafından okullarda duvarlara asılmak üzere Almanya'dan getirilen tarihi levha ve coğrafya tablolarının basılmasıyla görevlendirilmiş ve bunların röprodüksiyonlarını hazırlamak üzere kısa süre için Almanya'ya gönderilmiştir. Bu

tabloların konuları şöyledir: "İstanbul'da Bir Cirit Oyunu", "Üçüncü Mustafa'nın Kılıç Alayı", "Zigetvar Kuşatması..." (Üstünipek, 2012: 12).

Nazmi Ziya, İstanbul'a döndükten kısa bir süre sonra 1916 yılından başlayarak, Osmanlı Ressamlar Derneği'nin öncülüğünde düzenlenen Galatasaray Resim ve Heykel Sergilerine katılmıştır. 1914 kuşağı olarak bilinen sanatçıların yanı sıra, Şevket Dağ, Sami Yetik, Mehmet Ali Laga ve Vecih Bereketoğlu'da bu sergide yer alan sanatçılar olmuştur (Taşpınar, 2004: 53).

Sanatçı, 1919 yılında Galatasaray Sergisine iki eserle katılmıştır. Anadolu'da işgal kuvvetlerine karşı özgürlük mücadelesinin başladığı bu dönemde 1920 ve 1921 yıllarında açılan Galatasaray sergilerine ise katılmamıştır. 1922 yılı Galatasaray sergisine beş eserle, 1924 yılındaki sergiye on iki eserle katılmıştır. Galatasaray Sergilerini düzenleyen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Güzel Sanatlar Birliği adını almış ve 1924 yılında Ankara'daki ilk sergisini gerçekleştirmiştir. Aynı yıl çoğu akademi öğrencisi olan bir grup genç ressam, Yeni Resim Cemiyeti adı altında ilk sergilerini düzenlemektedirler. Onlar Türk resmine izlenimciliği aşıl原因 yeni bir anlayışla dönecek olan Cumhuriyet'in ilk kuşak sanatçılarıdır (Üstünipek, 2012: 13).

1927 sergileri ve kahramanlık resimleri üretmek amacı ile kurulan "Şişli Atölyesi" çalışmaları, Nazmi Ziya'ya yurttan bitenleri görme olanağı vermiştir. Sanatçının 1927 yılındaki Galatasaray sergisinde Alman Dışavurumcuları doğrultusunda yapıtlar veren Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin tablolarını görmüş olması önemlidir çünkü bunlar en azından o tarihte bilinenin dışında bir anlayışı gündeme getirmiş ve tartışmaya açılmış eserlerdir (Taşpınar, 2004: 53).

Resim 3.4: Nazmi Ziya Güran, 1923 Galatasaray Sergisinde.. (Soldan Sağa) Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Sami Yetik, Ali Sami Boyar, Vecihi Bereketoğlu, Nazmi Ziya, İdare Memuresi Nimet Remide Hanım, İhsan Hanım, İbrahim Çallı, Behiye Hanım, Güzin Duran, Ömer Adil, Halil Paşa.



Kaynak: Giray, 2000: 66.

Erol (1995: 17) Nazmi Ziya'nın Birinci Dünya Savaşı sonrası "Mütareke" senelerinde geçimini sağlayabilmek için arkadaşlarıyla Çamlıca'da tavuk çiftliği kurmak, hatta bir ara kunduracılık yapmak zorunda kalmış olduğunu söylemektedir. Nazmi Ziya, öncelikle 1918-1921 arasında, daha sonra ise 1925-1927 yılları arasında olmak üzere iki kez Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü görevinde bulunmuştur. 1918'de müdür olarak görevlendirilirken Sanayi-i Nefise Mektebi hocalığına da adım atmıştır. Bu sayede Nazmi Ziya, hiçbir zaman ayrılmayacağı ve hayatının sonuna kadar devam ettireceği bir görevi üstlenmiştir.

Resim 3.5: Nazmi Ziya Güran, Güzel Sanatlar Akademisi'nde Yöneticilik Yaptığı Dönem.



Kaynak: Erol, 1995: 22.

Nazmi Ziya, 1918-1921, 1923-1927 yılları arasında müdürlük yaptıktan sonra, 1927 yılında akademi müdürlüğünü Namık İsmail'e devretmiş, aynı akademinin galerisinde desen hocalığına da devam etmiştir (Erhan, Tarihsiz: 21).

Nazmi Ziya, ilk Paris döneminde yaşamının bir parçası haline getirdiği eşi ve iki kızının annesi Marcelle Chevalier'den, ikinci Paris deneyiminin ardından 1927 yılında ayrılmıştır. Bu ayrılığın sanatçıyı olumsuz etkilediği yönünde yorumlar ve gözlemler dikkat çekicidir: "Çocuklarına düşküdü. Fransa'da evlendiği hanımdan iki kızı vardı. Eski İstanbul aile terbiyesi almıştı. Mazbut hayatı, yaptığı bir hata yüzünden sarsıldı. Büyük sanatkar Fransız karısını Paris'e götürmedi, ama Kıbrıslı bir öğretmen olan modeli ile Avrupa'ya gittiği duyuldu. Karısı derhal kendisinden ayrıldı. Büyük sanatkar bu duruma pek üzüldü. Akşamları daha fazla içmeye başladı. Hayatı yine mazbuttu. Evine ve kızlarına düşkün bir babaydı." (Üstünipek, 2012: 14).

Selim Pertev Boyar, Nazmi Ziya'nın aile hayatı için şu açıklamada bulunmuştur:

"1933 senesinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde kendine hocalık etmiş bulunan üstadı belki de bu sebeple (eşinden ayrıldığı için) daima neşesiz ve hüzünlü gördüm", diyordu. (Erol, 1995: 17).

Resim 3.6: Nazmi Ziya Güran, Kapı önünde kızları ile beraber.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 11.

Sanatçı, 1925 yılından itibaren en son 1936 yılında olmak üzere, 1931 ve 1933 sergileri hariç tüm Galatasaray sergilerine katılmıştır. Eserleri Güzel Sanatlar Birliğinin Ankara sergilerinde de düzenli olarak yer almıştır. Ayrıca ilki Halkevleri ve odalarının açılmaya başladığı 1933 yılında gerçekleşen ve 1936 yılına kadar dört kez düzenlenen İnkılap Sergileri'nde "Harf İnkılabı, Eski ve Yeni İstanbul, Bahar Şarkısı" adlı eserlerini, Haziran 1937'de Ankara Halkevi'nde düzenlenen Birleşik Resim ve Heykel Sergi'nde de manzaralarını sergilemiştir. Yurtdışında ise 1936 yılında Moskova'da gerçekleşen Türk ressamları sergisinde eserleri yer almıştır (Üstünipek, 2012: 15).

Bu dönemde Nazmi Ziya'nın devletçe düzenlenmiş sergi ve yarışmalara ilgisiz kalmış olmamak için kendini zorlamış olduğu öne sürülebilir. İnkılap sergileri gibi, 1937'de Bayındırlık Bakanlığınca Ankara Garı için açılan duvar resmi yarışması da bu tür çalışmalardan biridir. Bu duvar resmi yarışması için iki ay boyunca sabahtan akşama kadar ayakta, eskizler üzerinde uğraşmıştır. Onun bu eskizler üzerinde ateşli bir tutumla çalışmakta olduğunu gören Arif Kaptan, dayanamamış:

"Usta bırak şu işi de manzaraya çalışmaya gidelim. Bu güzel havada atölyeye kapanılır mı?" diye sorduğunda Nazmi Ziya ise "Ne yaparsın evlat, demiştir! Kalabalıkta vasiyet ettik, ölmek olmaz." (Erol, 1995: 20).

Yarışma sonucunda kazanan isimler arasında Nazmi Ziya yoktur. Yarışmaya katılamamıştır ya da çalışması dereceye girmemiştir (Üstünipek, 2012: 15).

3.2. NAZMİ ZİYA'NIN SANAT ANLAYIŞI

Nazmi Ziya Güran, Güzel Sanatlar Akademisi'nde, yöneticilik görevini üstlenmesinin bir sonucu olarak, söz konusu dönemde resim çalışmalarını önemli derecede aksatmıştır. 1916-21 ve 1923-28 yılları arasındaki yaklaşık sekiz yılda ürettiği eserleri yok denecek kadar azdır (Taşpınar, 2004: 138).

Nazmi Ziya, Akademi'de 1918 yılında otuz yedi yaşında iken okulda müdürü ve aynı zamanda hoca olarak çalışmaya başlamıştır. Uzun yıllar "Galeri" hocalığı yapan sanatçı, öğrencilerine ilgiyle yaklaşan ve onların akademiye alışma süreçlerinde onlara destek olan bir hoca olarak dikkat çekmektedir. Güzel Sanatlar Akademisi'ne yeni giren bir öğrencinin ilk atölyesi galeri olarak adlandırılmaktaydı. Resim eğitiminin temeli olan bu atölyede öğrenciler önce dekoratif unsurları, sonra tek el ve ayak, daha sonra büst, büstten sonra tors, torstan sonra da tam vücuda geçerek çalışmışlardır. Antik eserlere bakarak çizilmesiyle başlayan eğitimin devamı canlı modelle sürdürülmüştür. Atölye, perde ile ikiye bölünmüş ve perdenin bir kısmında heykeller diğer kısımda canlı model çalışmaları yapılmıştır. Nazmi Ziya bu atölyenin hocası olarak pek çok öğrencinin sanat eğitimine katkı sağlamış, onların desenlerinin yeterliliği hakkında karar vermiş ve eğitimde bir üst sınıfa geçmelerini sağlayan kişi olmuştur (Üstünipek, 2012: 24).

Bedri Rahmi, Nazmi Ziya ile tanışmasını anlatıyor:

Eyüboğlu, (1937: 12) "Ben Nazmi Ziya'yı 1930'da Akademi'ye girdiğim sene tanıdım. Galeride hocamızdı. Galeri, resme başlayan talebinin ilk uğradığı atölyesiydi. Heykel karşısında desen çizmeye başlamadan evvel o zamana kadar kartpostaldan başka resim görmeyen talebelerine büyük bir tabiat sevgisi aşılması gerekiyordu. Talebelerinin bin bir itina ile kartpostallardan yaptıkları kopyaları onların kafasından tamamıyla silmek ve doğaya kartpostalların gözlüğü arkasından bakmaları nihayeti verebilmek için onlara mütemadiyen açık havada çalışmanın güzelliklerinden ve heyecanından bahsediyordu. Öğrencileri doğa karşısında yaptıkları ilk resmi hocalarına gösterdikleri zaman o, bir çocuk gibi seviniyordu. Nazmi Ziya'nın o zamanlar hususi atölyesi akademinin denize bakan odalarından birindeydi. Atölyenin denize açılan geniş pencereleri arkasında doğa, muhteşem ve masmavi bir güneş dalgası halinde akıp gidiyordu. Kapıdan girer girmez bizi karşılayan bu aydınlık, biraz sonra bizi büyüleyecek olan resimler karşısında ne kadar soluk kalacaktı. Duvarda asılı resimlerin hepsinde o zamana kadar kötü kartpostallardan başka resim görmeyen bizleri hipnotize eder bir aydınlık, gözlerimizi kamaştırıran güneş parçaları vardı."

Bedri Rahmi, Nazmi Ziya'nın akademideki yaklaşımını şöyle anlatır:

Üstünipek (2012: 25) "Atölye hocamız Nazmi Ziya Bey, kırk beş, elli yaşlarında görünüyor. Derse beyaz gömleği, kocaman piposuyla geliyor. Hiç bağırıp çağırıyor. Ona Trabzon'da, kartpostalları karelere bölerek yaptığım yağlıboya resimleri gösterdim: 'Hepimiz böyle başladık. Müzelerimiz, sanat neşriyatımız olmadıkça daha sittin sene hep bu, böyle gidecek. Bugünden itibaren bu kopyaları bırak. Karşısında duran Yunan heykellerine bak. Şu Milo Venüsü'nün kalçalarındaki ahenge bak. Şu boya posa, şu kumaş kıvrımlarının su gibi akışına bak.' Milo Venüsü'ne bakmasına bakıyordum, ama... Bembeyaz bir duvar önünde heykelin karşısında. Fakat bunu söylemek aklımdan bile geçmiyor. Atölyemi, hocamı, akademiyi o kadar seviyorum ki..."

Üstünipek'e (2012:17) göre, Nazmi Ziya Güran'ın sanatını incelerken, öncelikle kökleri Molla Gürani'ye uzanan İstanbulluluğu üzerinde durmak ve sanatında İstanbul'un önemini belirlemenin yerinde olacağını söylemiştir. Paris'i ve Anadolu'nun Ankara, Bursa gibi kentlerini resimlemiş olmakla beraber o her şeyden önce bir İstanbul ressamıdır. İstanbul'un halen pitoresk olduğu, doğal ve tarihi dokusunu koruduğu bir zaman diliminde yaşamış ve Hoca Ali Rıza'dan ve izlenimcilikten gelen "açık hava ressamlığını", "İstanbul ressamlığıyla" birleştirmiştir. Nazmi Ziya Güran, Aksaray'da, Süleymaniye'de ya da Fındıklı'daki geniş camlı atölyesinde, resim malzemeleriyle Boğaziçi'nde, Haliç'te, Üsküdar'da, deniz kıyılarında, sokaklarda, kırlarında; yaşamı süresince yakından tanıklık ettiği işgal yıllarında ve devamında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu takip eden dönemde her yönü ile İstanbul'un bir parçası, gözlemcisi, anlatıcısı ve ressamı olmuştur.

Nazmi Ziya'nın izlenimci, gerçek bir izlenimci olup olmadığı neredeyse bir tartışmaya dönüşürken dikkate değer olan, izlenimci olmanın bir sanatsal tercih, bir üslup özelliği olmanın ötesine giderek bir değer ölçütü olarak vurgulanmak istenmesidir. Erol (1995: 24), Nazmi Ziya, bir izlenimci olarak Avrupa'ya gitmiştir. Akademizmi atölyede görmüş, doğayla, güneşle kucaklaşarak ve yine bir izlenimci olarak yurda dönmüştür. Bu ekolün en güzel örneklerini sunarak, Türkiye'nin ilk izlenimci ressamı olduğunu söylemiştir.

Erol (1995; 27), 1983 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nce yayımlanan "Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefese Mektebi" isimli bir araştırmada Sanayi-i Nefise Mektebi'nin ilk mezunlarının ve 1914 kuşağı sanatçılarının öğrencilik yıllarında yaptıkları, çoğunluğu portre, giyimli giyimsiz insan figürü türündeki çalışmalar arasında

Nazmi Ziya tarafından yapılmış 1906 tarihli bir portreyi de sunan Prof. Adnan Çoker'in şu açıklamalarda bulunduğundan bahsetmiştir:

"Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencisi iken çalışmalarıyla hocası Valeri'nin tepkilerine yol açan Nazmi Ziya, modeli çizgisel dilin dışında tuşlarla etüt etmeyi deniyor. Arkadaşlarından farklı olan bu özelliği onu, gelecekte Türkiye'deki İzlenimciliğin en iyi uygulayıcılarından biri durumuna getirecektir." (Erol, 1995: 27).

Diğer ressamların Nazmi Ziya hakkındaki açıklamaları şu şekildedir:

Arseven'e (2013) göre, "O, artık tabiattaki eşyanın şekil ve renginden ziyade, güneş ve ışığın her an değişen cilvelerini kavrayabilmek ve onu tespit ederek ebedileştirmek istiyordu. Cezanne'ın dediği gibi o da tabiatın en iyi hoca olduğuna kani idi. Bu sebeple hep tabiattan çalışır, fakat o manzarayı kendi ruhunun da sesinden geçirecek, ona herkesin göremediği esrarı gösterirdi. Resim hayatı benimkine çok benziyordu. O da gençliğinde Sanayi-i Nefise'ye girmek ve orada resim öğrenmek için babasının müdahalelerine maruz kalmıştı. Hatta Sanayi-i Nefise Mektebi'nde empresyonizme doğru gittiğini gören hocası Valeri onunla epeyce istihza etmiş ve onu bu yoldan çevirmeye çalışmıştı. Bu engeller onun en kuvvetli bir empresyonist olmasına mani olamadı." (Gökkaya, 2013: 62).

Bereketoğlu'na (2007) göre,"Sabah Alayı'nda Watteau, Sonbahar'da Corot, Karadeniz'de Monet gibi üstatlardan eklektik bir stil oluşturarak ince duygusu ile sanatını yoğurmuş, renk tonlarını yumuşatışı sağlam bir tekniği sahip olduğuna delildir. Sanatın fırça ile değil his ile ifade edilebileceğini eserleriyle ispat eden Nazmi Ziya Bey ince bir şahsiyettir." (Duben, 2007: 151).

Celal'e (2007) göre,"Lakin bence hemen hemen bütün resimlerinde, en küçük poşadlarda dahi muvaffak olduğu şey onların kompozisyonu, yani Frenklerin dedikleri tanzim kabiliyeti ve görüş bilgisidir." (Duben, 2007: 151).

Güvemli'ye (2013) göre, "Sanatçıların sanata yaklaşımlarının geçmişleriyle çok ilişkili olduğunu, sanat tarihi yüzyılları bulan bir toplum ile yarım yüzyıllık geçmişi olan bir toplumun sanatçıların aynı yaklaşımla sanata bakmalarının beklenmemesi gerektiğini vurgularken, "...evet Nazmi Ziya, Claude Monet'nin yıllar önce yaptıklarını tekrarlamış olsa da, bizim sanat dünyamızda yeni olan özgün şeyler yapıyordu," diyerek aslında kendinin de kuşuları olduğunu ima etmektedir. Hatta Güvemli, Nazmi Ziya'nın ne dereceye kadar empresyonist olduğunu altı madde ile incelemiş ve sonucunda Ziya'nın tam bir empresyonist olmadığına karar vermiştir." (Gökkaya, 2013: 62).

Berk'e (1995) göre, "Nazmi Ziya bir izlenimcidir. "Bu sergi ile Nazmi Ziya Türk resim sanatının en değerli manzara ressamlarından biri olarak meydana çıkmıştır," dedikten sonra, onun izlenimci tekniğini ülkemizde hakkıyla uygulayan, olumlu sonuçlar elde eden

bir ressam olduğunu belirtir. Ne var ki "Nazmi Ziya, İzlenimciliğin bizdeki akademi temsilcilerinden değildir; onu Çallı grubunun estetiği ve tekniği çerçevesinden ayırmak, ona arkadaşlarından çok ayrı bir yer vermek, gerekir" der. Ona göre Nazmi Ziya ömrü boyunca İzlenimciliğe en yakın bir tekniği uygulamış, Paris'teki çalışmalarından son eserlerine kadar Claude Monet'nin Batı resmine getirdiği renk dünyasına bağlı kalmıştır." (Erol, 1995: 26).

Bu yöndeki değerlendirmelere Türkiye dışından da bir ses eklenmiştir. 1936 yılında Moskova'da açılan Türk resim sergisi dolayısıyla Journal de Moscow'da Olga Bubnova imzalı bir yazıda ressamlarımız beş kümeye ayrılıyordu: Feyhaman ile Çallı romantik-realist, Mahmut, Şeref, Şefik realist, Ali Çelebi, Nurullah Berk kübistlerimizdendi. İzlenimci olarak Nazmi Ziya ele alınıyor, onu "ışık ve neşeden parıldayan" tabloları izlenimci akım içinde sayılıyordu (Erol, 1995: 26).

Nazmi Ziya, uyguladığı ekolün o tarihlerde ülkemizde ilgi görmemesini normal bulmuştur. Ama yakın zaman içinde tanınacağına inanmıştır. Sanatçı kişiliğinin eleştirmesindeki eksiklik kendisini üzmüştür. Henüz bilinmeyen bir ekolün damgasını taşıyan tablolarının satılmamasına da üzülmemiştir. Eserini satmak için değil, sanat için ve halka dönük yapması kendisinde sabit fikir haline gelmiştir.

Nazmi Ziya: "Zarar yok, diyordu, daha dayanabilirim. Eğer tabiata yaklaşabildiysem, eğer ekolumü temsil edebilmişsem, vev ki öldükten sonra dahi takdir edebilirim, diyordu." (Erhan, Tarihsiz: 14).

Nazmi Ziya'nın çağını en çok etkileyen usta, sakin, kararlı, duyarlı üslubuyla alçak gönüllü Hoca Ali Rıza olmuştur. En azından Nazmi Ziya üzerinde bu ressam silinmez bir iz bırakmıştır. Bu iki sanatçının tutumlarında Batı taklitçiliğine karşı bir direniş, bir kişilik bilincine sahip çıkma anlamı vardır. Kuşkusuz sorun olan özümseyebilmekte düğümlenmiştir. Çırağın, ustanın eteğini bırakabilmesi için yeni etkilenmelere gereksinimi vardı. Hoca Ali Rıza, sezgi gücüyle doğaya yönelirken, öğrencisine de gösteriyor, besinini doğadan sağlamasını öneriyordu (Erol, 1995: 22).

Hoca Ali Rıza her şeyden önce, çevresini, kişiliğini oluşturan seçkin özellikleri ile kendisine bağlayan ve resme karşı duyduğu büyük sevgiyi bir misyoner kararlılığı içinde insanlara ifade eden; onun, insanların yaşamına, gerek becerilerini ve yeteneklerini arttırmak yönünden gerekse üstün moral değerlere ulaşmak açısından, olumlu katkılar sağladığına inanılmaktadır. Nazmi Ziya, sanatının alt yapısını, büyük oranda, Hoca Ali Rıza'dan yansıyan düşüncelerle kurmuştur. Yaşama bakış açısı,

doğaya bağlılığı, İstanbul'un evlerini, sokaklarını göz ardı etmemesi gibi benzerliklerle belirgindir (Taşpınar, 2004: 45).

Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza'dan şöyle bahsetmiştir:

"Bu büyük adam ondan sonra gördüğüm bütün hocaların başında gelir, zaten ondan sonra gördüğüm hocalar onun söylediklerini tekrarlamaktan başka bir şey yapmadılar. Ben, Rıza Beyden hiçbir hocaların tesiri altında kalmamayı öğrendim, gene onun telkinleri ile ki çok hoşuma giden bir resim gördüğüm zaman ondan korkunç bir şey görmüş gibi kaçar, dikkatle bakmazdım. Ve hala da böyledir. Bununla hiçbir hocaların ve hiçbir ressamın tesiri altında kalmadığımı iddia etmek istemem. Bu, çok güç bir şeydir. Yüksek zekalar insanı uzun zaman tesiri altında bırakır ve arkalarından sürüklerler, ilk resimlerimde Rıza Bey'in tesirleri gördüğüm gibi Paris'te bulunduğum zamanlarda da Corot'un tesiri altında kaldım." (Eyüboğlu, 1937: 6).

İzlenimci resmin Nazmi Ziya gibi mütevazı kişilikli temsilcisi ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Tabiat karşısındaki alçak gönüllülüğü, sadelik ve safiyeti" ile kendisine benzettiği Alfred Sisley; "Doğayı seven ve ona güçlü duygular besleyen bütün ressamı sevyorum" demiştir. Türk resminde Süleyman Seyyid ile başlayıp Hoca Ali Rıza ile devam eden doğa tutkusu Nazmi Ziya ile devam etmiştir. Bu, Hoca Ali Rıza ve Corot gibi ustalarla paylaştığı bir tutkudur (Üstünipek, 2012: 21).

Nazmi Ziya, profesyonel yaşamında sanatçı kimliğini sürekli ön planda tutmuştur. Kendisini, her daim bir resim sanatçısı olarak tanımlamıştır. Diğer işlerini, daha çok zorunluluktan kaynaklanan geçici işler olmuştur.

3.3. NAZMİ ZİYA'NIN ÇALIŞMA TEKNİĞİ

Nazmi Ziya, sanat hayatı sürecince, konu ve anlatım biçimlerinde zaman zaman geri dönüşler yaşamıştır. Seneler evvel üzerinde çalıştığı konuyu tekrar ele almış, uzun süre kullanmadığı bir tekniği tekrar kullandığı görülmüştür.

Yirmi senedir Nazmi Ziya'nın kapı komşusu olan ve ilk resim aşkını ondan alan genç ressamlarımızdan Arif Kaptan genellikle sabah doğaya çıkışlarında Nazmi Ziya'ya eşlik ediyordu. O, sanatçıyı şöyle anlatmıştır:

"Ben sabahın dördünde henüz uyku taşan gözlerle kapısını çaldığım zaman ustayı güneşten evvel uyanmış, sabah kahvesini hazırlıyorken bulurdum. Ellisini çoktan geçtiği halde o, birçok delikanlıyı kışkandıracak dinçliği ve neşesiyle iskemlesi, sehпасı ve yedek muşambaları, 15 - 20 kilo çeken kutusunu bir kuş tüyü gibi omzuna atar ve yola

çıkardık. Ekseriya sabahın saat altısında kendimizi ya İstinye kıyılarında, ya Çamlıca sırtlarında veyahut da Baltalimanı'nda bulurduk. Yolda ikimizi de sabahın aşladığı güzel bir çocuk nefesi sarar ve rastladığımız insanları kuşa, kuşları insanlara benzeterek yürürdük. Bazen köprü üstüne geldiğimiz zaman usta, bana üzerinde bir tek kayıktan başka leke bulunmayan denizi ve tertemiz bir gök parçasını gösterir: İşte yalnız bunlarla, şu üç motifle: Gök, deniz ve kayıkla bir resim yapabilmeli, derdi." (Eyüboğlu, 1937: 15).

İstanbul, ressama yaşamı boyunca benimseyip uyguladığı en elverişli görünümüleri sunmuştur. Görünümünde Signac'ı hatırlatan "benekleme", "noktalama" işçiliği egemen olmuştur. Renkler, birbirlerine karıştırılmadan yan yana sıralanıyor, karışımı tabloya uzaktan bakan göz kendiliğinden gerçekleştiriyordu (Berk ve Turani, 1981:41).

Güvemli'ye (1960) göre, Nazmi Ziya'nın çalışma tarzı, kendisine hocalık eden ressamların çalışmalarından çok farklıdır. Bu çalışma stiline empresyonist resamlara ait olduğunu vurgularken Nazmi Ziya için; bütün gün dolaşp bazen birkaç kroki ile döndüğünü ve bazen de aynı yere çok kere gidip çeşitli taslaklar yaptığını söylemiştir. Nihayet, günün değişik saatlerinde, uygun bulduğu bir konuyu, aynı yeri, aynı manzarayı başka başka paletlerle boyamıştır. Bunu yapmaktaki amacı ise, güneşin renkler üzerindeki değiştirici tesirlerini tespit etmektir. O da izlenimciler gibi değişenin, anın ve zamanın, geçici hava tabakalarının peşinde olduğunu söylemiştir (Güvemli, 1960: 266). Nazmi Ziya, bir doğa, daha doğrusu bir güneş ressamı olmuştur. O, "Tabiat karşısında beni en ziyade heyecana getiren şey, hayat ve hayatıyet ifade eden şeylerdir. Kadın, deniz, çiçek, güneş, güneş, güneş," demiştir (Erhan, Tarihsiz: 9).

Eyüboğlu (1937: 13), Nazmi Ziya ile Van Gogh'un resimlerindeki güneşe şöyle bir açıklama getirmiştir: Van Gogh'un resimleri, Nazmi Ziya'nın resimleri gibi aynı güneşin etrafında dönüyordu. Nazmi Ziya'nın resimlerinde güneş, eşyanın asıl rengini ve formunu eriterek bütün motiflerin üzerine sıcak bir buğu gibi çökerken, Van Gogh'un resimlerindeki güneş milyonlarca volt ışık vererek eşyanın asıl rengini kuvvetlendiriyordu.

Duben'e (2007: 152-153) göre, "Nazmi Ziya'nın resimlerinde güneş hiçbir zaman bir mesele halinde çökmemiştir. Güneş onun resimlerinde sadece bildiğimiz güneşti. Boğaziçi'ni müthiş bir maviliğe boğarken, karşı sahillerde o mavilikle boy ölçüşecek bir tek renk bırakmadan eriten güneş, İstanbul'un insafsız güneşi", diyerek

Nazmi Ziya'nın resimdeki önemli bir farkı ortaya koymuştur.

Onun resimlerinde insanı etkileyen bir büyü vardır. Bazen güneş ışınlarının altında bir bahar sabahının rutubetli havası görülmektedir. Mesela Karacaahmet'teki Türbe gibi. Bazen puantilist bir fırça ile pembe, gri ve yeşilden meydana gelen efsanevi bir tablo, insana Sisley'in imzasını aratmıştır. Bursa'da Yıldırım Beyazıt Camii gibi (Erhan, Tarihsiz: 10). Bursa'da Camili Peyzaj'da gökyüzünün; mavi, turuncu bir konfeti yağmuru görünümünde, yeşilliğin içinde erimesi işlenmektedir (Taşpınar, 2004: 172).

Resim 3.7: Nazmi Ziya Güran, **Bursa'da Camili Peyzaj**, T.Ü.Y.B, 32 x 40 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 172.

Karacaahmet mezarlığından yaptığı resimler onun en karakteristik eserleridir. Bu resimlerde nitekim güneş tesirlerine verdiği ehemmiyet göze çarpmaktadır. Gayet ufak farklarla birbirlerinden ayrılan bu kompozisyonlarda sağda ve ön planda bir çift serviye çerçeveleyen demir parmaklıklı halis bir Karacaahmet mezarı vardır. Mezarın baş ucunda boynunu bükten kandil ve büyük bir iştahla fişkırان otlarla, sapsarı bir kahkaha ile gülen yabani gül fidanı onu bu mevzua bağlayan motiflerdir. Resmin ortasından kıvrak bir "S" harfi çizerek geçen yol, turuncu ışık parçalarıyla beneklenmiştir. Solda asıl mezarlığa dalan yolun önünde sarıklı bir hoca ile bir köylü

sohbet ederken, çarşafı bir kadın bir yumurcağı çekerek uzaklaşmaktadır (Eyüboğlu, 1937: 18).

Resim 3.8: Nazmi Ziya Güran, **Türbe Yanında Sohbet**, 1932, T.Ü.Y.B, 63 x 81 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 152.

Nazmi Ziya, yapacağı resmin konusunu biraz zor seçer, seçtiği zaman işi yine hemen bitirmemiştir. O, konu etrafında önemli desenler çizmiştir. Açık havada desen çizmek, hele Nazmi Ziya için günün önemli saatlerinde yani güneşin konuya etkisine göre en iyisini bulmakla yetinmiştir. Mesela o, Topkapı ile Çarşamba arasında bulunan "Koç Kahvesi" resmi için altı desen çizmiştir. Yedincisinde ise müthiş bir resim meydana getirmiştir.

Usta ressam bu tabloda üç renkle işini bitirmiştir. Pembe, yeşil ve sarı. Masa başındaki insanlar, arkadaki bina, önde sarmaşıklı kahvehane hep bu üç rengin çeşitli tonlarıyla meydana gelmiştir (Erhan, Tarihsiz: 10). Nazmi Ziya'nın yorulmadan aynı mevzu üzerinde nasıl ısrar ettiğini 1937'deki büyük sergisinde yan yana koyduğu yedi tane "Koç Kahvesi" etütlerinde görülmektedir. Hepsinde yeşil ve geride armonisi hakim olan bu etütlerde onun ön plana aldığı "Koç Kahvesi" ile değişmeler yapılmış, fakat arkadaki eski pembe han bütün resimlerde hemen hemen aynı lekeyi muhafaza etmiştir. 1930 - 1932 arasında yaptığı bu etütler, Nazmi Ziya'nın yavaş yavaş güneş tesirlerinden uzaklaşmaya başladığını gösterdiği için önemlidir (Eyüboğlu, 1937: 19).

Resim 3.9: Nazmi Ziya Güran, **Koç Kahvesi**, 1931, T.Ü.Y.B, 40 x 46 cm.



Kaynak: Arsal, 2000: 195.

Nazmi Ziya, "Koç Kahvesinde Oturan Adam" isimli resminde ağacın dallarında ve gövdesinde yer verdiği sarı renk ile lekelerin yer yer yanıyormuş görünümü vermesi, usta ressamın güneşin ışığından çok ağaçları, binayı ve yaprakları yakarmış gibi eyleme dönüşen sıcaklığını göstermiştir.

Resim 3.10: Nazmi Ziya Güran, **Koç Kahvesinde Oturan Adam**, T.Ü.Y.B, 40 x 31cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 101.

Resim 3.11: Nazmi Ziya Güran, **Koç Kahvesinde Oturan Fötrlüler"** Duralit Üz.Y.B,
53 x 61 cm.



Kaynak: Arsal, 2000: 188.

"Koç Kahvesi" serisinde Nazmi Ziya'nın haleti ruhiyesi sezilmektedir. Birçok kez yapmış olduğu resim serisinde Nazmi Ziya'nın bu eserinde yalnızlığın ve kimsesizliğin resmini yapmış olabilir çünkü ortalıkta kimseler görülmemektedir. Kahve bahçesi başı boş kalmıştır. Çalışmada üç temel renk kullanımı göz çarpmaktadır: Pembe, yeşil ve sarı. Arkadaki bina, öndeki çiçekler ve büyük ağaçlar bu üç rengin tonlarıyla resmedilmiştir.

Resim 3.12: Nazmi Ziya Güran, **Koç Kahvesi,** T Ü.Y.B, 46 x 54 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 228.

Nazmi Ziya'nın, aynı konuyu yeniden işlemesinin nedenleri ve amaçları vardır. Onun çoğu kez çerçevesine aldığı doğa parçasına, planladığı bir projeyi yansıtmak için yaklaştığı bilinmektedir. Kimi zaman, aynı görünüyü uzaktan ya da yakından; kimi zaman ise, değişik renklerle betimlemesi düşüncelerinin yansımalarını araştırmaya dönük sınamalar olarak tanımlanabilir. Sanatçı, soğuk kış günlerini amaçladığı yinelemeler için uygun bir zaman olarak değerlendirmiştir. Örneğin, sekiz kez betimlediği "Koç Kahvesi" serisinde, ardına düşülen şey, güneşin ışınları değil, sıcaklığı olmuştur (Taşpınar, 2004: 98-99).

Nazmi Ziya, hazırladığı bu yapıtlarının yaklaşık yüzde doksanında yağlıboya kullanmıştır. Bunun dörtte birini poşadlar oluşturmaktadır. Sanatçının, küçük olmayan yağlıboya tabloları, bir projeye dayalı çalışmalardır. Sanatçı, genellikle küçük ve orta boy resimler yapmıştır. Sanatçısının tüm çalışmalarının toplam alanı, yapıt sayısına bölündüğünde ortalama 30 x 40 cm üzerinde bir büyüklük saptanır. Büyük boy sayılabilecek tabloları en çok kullanıldığı boyut, 60 x 73 cm'dir. Genellikle tahta ya da karton türünden küçük boyutlu gereç üzerine, açık havadan, poşad olarak adlandırılan yağlıboya çalışmaları yapmıştır. Bunlar, ileride gerçekleştirmesi düşünülen bir yapıtın taslağı niteliğinde olabileceği gibi; başlı başına tamamlanmış bir iş olarak da değerlendirilebilirler. Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanatçının 1937 yılındaki ve onları 30-40 yaşları arasındaki dönemde yaptığını belirtmektedir. Ayrıca, bu küçük boyutlu çalışmaların, duygulu, arı ve gürbüz peyzajları içerdiklerine, Nazmi Ziya'nın da bunları önemseydiğine vurgu yapmaktadır (Taşpınar, 2004: 206-248).

Resim 3.13: Nazmi Ziya Güran, Resim Yaparken.



Kaynak: Erol, 1995: 24.

Sanatçı resimlerini yaparken, çalışmalarında fırçanın ve spatulanın kullanımı, belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Fırçanın kalın, ince, uzun, kısa, dikey, yatay, çapraz ya da dokunma şeklinde tanımlanabilecek eylemleri bir yandan, sanatçının tuval üzerindeki çabalarının izlenmesine olanak verirken, öte yandan, sanatsal bir değer olarak anlatıma katkı sağlamaktadır (Taşpınar, 2004: 177).

Sanatçı özellikle açık havada hızlı çalıştığı küçük boyutlu resimlerinde atak fırça sürüşlerine yer vermiştir. Bununla birlikte su yüzeyinde, gökyüzünde ve ağaçlar ile kırlarda sık sık fırça dokunuşlarını kullanmıştır. Pek çok resimde boyanın kabarık bir şekilde resim yüzeyinde belirlediği impastolar dikkat çekmektedir. Ayrıca boyayı fırçayla yayarak daha geniş alanları kaplamaya yönelik boya sürüş tekniğini de kullanmıştır. Erken dönem resimlerinde impastolar görülse de atak fırça sürüşleri ve fırça dokunuşlarına daha az yer verilmiş, izlenimciliği tanıdıktan sonra ise belirgin fırça vuruşları giderek önem kazanmıştır (Üstünipek, 2012: 23).

Nazmi Ziya, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte başlayan siyasi endoktrinasyon yüzünden sanatçılara uygulanan toplumsal baskıların da etkisiyle çizgisel romantizm ile pointilist izlenimcilik arasında gidip gelmiştir. Ateşkese kadar "sanat için sanat" savını

benimserken ateşkesten sonra da kitleler tarafından anlaşılabilir bir sanattan yana tavır almıştır. Ama 1933'ten sonra, dönemin belirgin popülizmine rağmen eski görünüşe dönmüştür. Muhtemelen kendi kişisel sanat tercihleri ile toplumsal ortamın dayatmaya çalıştığı üslup arasında sıkışıp kalmış olmaktan, kendini katıksız bir biçimde doğaya adayarak kaçmıştır. Nazmi Ziya ve onun konumunda olan diğerleri kişiliklerini korumayı ancak bu şekilde başaramışlardır (Arsal, 2000: 80).

3.4. RESİMLERİNDE KONU SEÇİMLERİ

Yazarlar, şairler, ressamalar İstanbul'u övmüş kimi zaman da siteimli yergilerde bulunmuşlardır. Doğuştan İstanbullu olan Nazmi Ziya, bu kente ilk ilgiyi Hoca Ali Rıza'dan gelen yönlendirmelerle bulmuştur. Sanatçı, gizemini yansıtırken, diğer yandan, sosyal değişimleri de içeren belirlemelerle, belgesel nitelikli yapıtlar üretmiştir. Özellikle yaşam biçimi ve yapıları ile eski İstanbul onun sevdiği konuların başında yer almıştır (Taşpınar, 2004: 292).

Boğazın mavi sularında mavunalar, Langa bostanları, Karacaahmet mezarlığından servi kümeleri, Çamlıca'dan ağaçlar, mahalle arası kahveleri, güneşin yer yer aydınlattığı mavi, mor gölgeli sokak görünüşleri, bu şehirdeki yaşamı boyunca İstanbul'un gerçek bir portrecisi olmuştur. Çallı İbrahim'de göremediğimizi düşünerek, yapılan işin üstünde durarak ağır, yavaş çalışma kalitesi Nazmi Ziya Güran'ın tüm yapıtlarında belirir. Empresyonizm, klasik dönemlerin başlıca tasası olan desen ve biçim olgunluğu yerine, renk faktörünün sistemli şekilde uygulanmasını getirmişti (Berk ve Turani, 1981: 41).

Sanatçı, fırçasını Avrupa ve Asya kıyılarının İstinye, Beşiktaş, Salıpazarı, Süleymaniye, Edirnekapı, Haliç, Üsküdar, Karacaahmet gibi birçok farklı köşesinde gezdirmiştir. Fırçasıyla ve boya kutusuyla İstanbul'da resmedilecek yerlerin, konuların, görünüşlerin izini sürmekten hiç vazgeçmeyen Nazmi Ziya, kimi zaman da fırçasıyla Adalar'da, Boğaz'da, Marmara ya da Karadeniz kıyılarında İstanbul'a ve ışığa dokunmaktan geri kalmamıştır. Bu sevdiği kentin bahçe ve parklarını, ağaçlarını, bostanlarını, kahvelerini, çeşmelerini ve bu doğal ve kentsel ortam içinde İstanbul insanının akıp giden yaşamını bıkıp usanmadan ele almıştır. Kimi zaman İstanbul'a uzaktan, belki bir tepeden baktığı geniş ufuklu görünüşler yapmış kimi zaman ise kuytularına sokularak bir sokak arasını resimlemiştir (Üstünipek, 2012: 18).

Nazmi Ziya'nın tuvaleri açık havaya, canlı ve ışıklı renklere, doğal görünümlere ve de gün ışığına kucak açmıştır. Renkleri, lekese anlatımları, impastoları, turuncu ve mor ışıklara bürünen görünümleriyle resimlerinde çağdaşları arasında cesur atılımları gerçekleştirmiştir (Giray, 1997: 134, Akt: Başaran, 54). Paris eğitiminin ardından yaptığı Boğaz'ın, Haliç'in, Maçka sırtlarının güneş altındaki turuncu, sarı, kırmızı renkli tasvirleri Fransız izlenimcilerinin eserlerinden farksızdır (Başkan, 1991: 22).

Nazmi Ziya, İstanbul'un ışıklı ve sisli havasını, tablosuna nefes aldırırçasına duygulu bir fırça ile aktarmıştır. Onun portreleri de optik görüntüyü yansıtmıştır, ancak bunlar kendi portresinde olduğu gibi daha çok fotoğraf etkisindedir ve bu yönleriyle yeni biçim karelerden uzak kalmıştır ama yinede hoş bir etki yaratmıştır. Manzaralarında da doğalcı bir izlenimciliği yansıttığı görülmektedir (Turani, 2005: 670).

Nazmi Ziya'nın resimleri ışıklı renklere, doğa görüntülerine ve gün ışığının cilveli havasını barındırmaktadır. Nazmi Ziya'nın fırçasına kayıklar, sahiller, günün binbir heyecan verici unsuru güneşin ışınlarıyla beraber takılmıştır. İstanbul onun esrarlı ve sihirli fırçasıyla güzelliklere bürünmüştür.

3.4.1. Resimlerinde Sokaklar, Kubbeler ve Yapılar

Nazmi Ziya, her şeyden önce işinde çok titiz davranan bir ressam olmuştur. Bu sebeple ele aldığı birçok konuyu büyük bir enerjiyle işlemesi, onun ustalığını yansıtmıştır. Ancak, oldukça yoğunlaştığı ve anlatımını güçlü kıldığı alanın, saf doğa imgeleri olduğu söylenebilir. Kırsal yerler, yapılar ve kubbeler onun eserlerinde öncelikli olarak geçtiği konularıdır.

Resim 3.14: Nazmi Ziya Güran, **Sonbahar'da Havuzlu Bahçe**, 1931, Karton Üz.Y.B, 46 x 54 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com/> 09.04.2017.

Nazmi Ziya, camiler, Küçüksu çeşmesi, Anadolu Hisarı, sebiller ya da Bizans kiliseleri gibi tarihi yapıları pek çok kez resimlemiştir. Bununla beraber o, daha çok küçük peyzajların ve iç İstanbul'un ressamı olmuş ve İstanbul'un anonim mimarisiyle sanki daha fazla ilgilenmiştir. İstanbul büyük mimari eserlerin olduğu kadar küçük köşelerin, sürpriz peyzajların da şehridir. Büyük eserler ona uzaktan görülen yüzünü verirler; ikinciler ise onu çizgi çizgi işleyerek portrenin içini dolduran büyük tecridin kurduğu çevreyi bin türlü psikolojik hal ile yaşanmış hayat izleriyle tamamlayan eserlerdir. Şüphesiz bunlarla da asıl öz yine mimarlıdır (Üstünipek, 2012: 21).

Nazmi Ziya camileri, kiliseleri, su sebillerini, tarihi çeşmeleri, eski sokakları birçok kez resimlerinde konu edinmiştir. Bu yerler onun çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Resim 3.15: Nazmi Ziya Güran, **Küçüksu'da Kubbeli Çeşme**, T.Ü.Y.B, 42 x 68 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 68.

Resim 3.16: Nazmi Ziya Güran, **Ayasofya**, Tahta Üz.Y.B, 34 x 40 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 294.

Nazmi Ziya'nın "Yapraklar ve Şehzade Camii" adlı çalışmasını Kıymet Giray şöyle yorumlamıştır:

"Nazmi Ziya, ince dallar ve zarif yapraklar arasında bir anda yücelen bir İstanbul görünümünü sunmuştur. Bir pencereye sarılmış yaprakların aralarından izliyormuşçasına doğal bir görünümdür. Yeşillerin içine gömülen sarı ve kahverengilerin üzerine dağılan ışıklarla billurlaşan yapraklar, bu görkemli kent görünümünü taçlandırmaktadır. Önce bacalar, ardından yavaşıca damlar ve sonunda da evler girer izleyicilerin karşısına. Sokaklarından dolaşırken bir anda beyaz ve ışıklı lekelerle bir buz dağı gibi anıtsallığında yükselen Şehzade Camii'ne, o inanılmaz görünümüne ulaşırsınız. Yaprakların üzerinden akan canlı sarı lekeler, bu eşsiz görünüme sonbaharın soğuk ürperten ışığını katmaktadır. Canlı sarılardan yansıyan ışık tüm tuval yüzeyinde hareketli ve parlak yansımalarla dağılır. Küçük, canlı, renk değerlerinden oluşan tuş tekniğini, ışığın biçimler ve renkler üzerinde yarattığı etki içtenlikle duyumsanmaktadır." (Giray, 2000: 134).

Resim 3.17: Nazmi Ziya Güran, **Yapraklar ve Şehzade Camii**, T.Ü.Y.B, 60 x 73 cm.



Kaynak: Giray, 2000: 134.

Nazmi Ziya'nın, Ortaköy'deki Kılıç Ali Paşa Okulunun bahçesinden yaptığı bu resimde, yer yer spatula kullandığı görülmektedir. Özellikle ön plandaki ev ve ağaçlarda belirginleşen konturlar "post-emprestyonist" bir çalışmaya örnektir. Sanatçı siyah fon üzerine denizi resmetmiştir. Bu durum yüzeye derinlik vermek için uyguladığı bir yöntemdir. Bu çalışma tekniğini "Rüzgarlı Havada Fabrika" adlı çalışmada da kullanmıştır (Taşpınar, 2004: 82).

Resim 3.18: Nazmi Ziya Güran, **Ortaköy Camii**, T.Ü.Y.B, 56 x 67 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 82.

Resim 3.19: Nazmi Ziya Güran, **Rüzgarlı Havada Fabrika**, T.Ü.Y.B, 65 x 82 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 205.

Nazmi Ziya, yaşamının bir kısmını geçirdiği Paris'ten birçok manzara resmi yapmıştır. "Notre Dame Katedrali" bunlara bir örnek olarak verilebilir. Sen Nehri'nin içinden geçtiği kent, tarihinin bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Doğa, kır, çiçek, deniz ve yelkenli ressamı olan Nazmi Ziya, resimlerini bu saydıklarımızla sınırlamamıştır. O, caddelerde insanların hareketlerini, günlük hayattaki durumunu da anlık kesitler halinde aktarmıştır.

Resim 3.20: Nazmi Ziya Güran, **Notre Dame Katedrali**, T.Ü.Y.B, 24 x 32 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 136.

Ortada Cumhuriyet anıtı, meydanı kaplayan ağaçlar ve evler arasında insan toplulukları yer almaktadır. Osmanlı giyim tarzından uzaklaşan insanlar, kısa kollu döpiyes kıyafetleri ve şık şapkaları ile modern bir giyim tarzıyla sokaklarda gezinmektedir. Resmi anlamlı kılan unsur kadınlı-erkekli sosyalleşen ve gelişen toplumun modern unsurlarını insanların benimsemiş olmalarıdır.

Resim 3.21: Nazmi Ziya Güran, **Taksim Meydanı**, 1935, T.Ü.Y.B, 73 x 93 cm.



Kaynak: Çöteliöğlü, 2009: 125.

Küçüklüğünden beri resme ilgisi olan Nazmi Ziya, babasının yaptırmak istediği evin planını çizmiş, yapımında çalışmış ve duvarlarından çiçek sarkan ve avlusu ağaç dolu bu evin de resmini yapmıştır.

Resim 3.22: Nazmi Ziya Güran, **Nazmi Ziya Güran'ın Süleymaniye'deki Evi,**
T.Ü.Y.B, 73 x 60 cm.

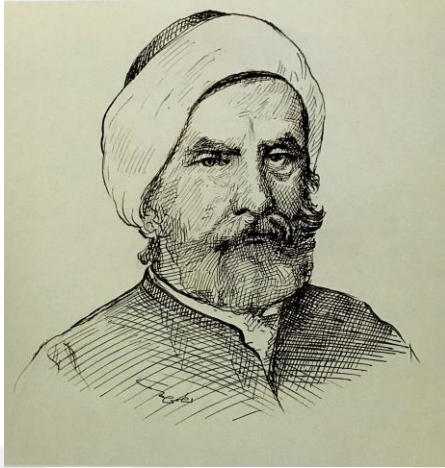


Kaynak: Taşpınar, 2004: 25.

3.4.2. Resimlerinde Figür ve Portre

Desen ve yapı bakımından az miktarda figür ve portresi dışında eserlerinin tümü peyzajdır (Berk ve Gezer, 1973: 32). Ressam Nazmi Ziya, yaşamı süresince yaklaşık yirmi portre, daha doğrusu bir deyişle, insan figürü ön planda olan resim yapmıştır. Bunların bir bölümü, sanatçının, öğrenim dönemindeki çalışmalarıdır. Karakalem ve çini mürekkebi denemeleri daha çok Hoca Ali Rıza'nın izlerini taşımaktadır (Taşpınar, 2004: 106).

Resim 3.23: Nazmi Ziya Güran. **Sarıklı Adam Portresi**, Kağıt Üz. Çini Mürekkebi, 24 x 14 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 128.

Nazmi Ziya, "Eşi Marcelle (Suzan) Chevalier Portresi"ni karakalem tekniği ile yapmıştır. Yumuşak, yer yer de keskin ışık-gölge etkilerine yer vermiştir. Çizgilerin eridiği daha çok lekelerin ön plana çıktığı bir eser üretmiştir.

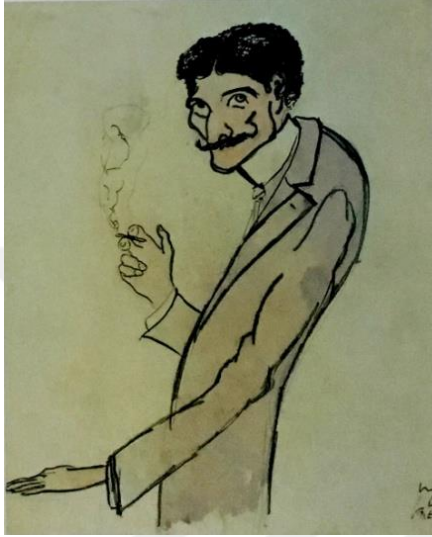
Resim 3.24: Nazmi Ziya Güran, **Eşi Marcelle (Suzan) Chevalier Portresi**, Kağıt Üz. Karakalem



Kaynak: Taşpınar, 2004: 259.

Nazmi Ziya gençlik yıllarında, bir ara karikatür çalışmaları da yapmıştır. Fakat bu çalışmalar uzun ömürlü olmamıştır. "Karikatür" isimli çalışmasında keskin konturlara yer vermiş kimi zaman ise bu konturlar incelerek belirsizleşmiştir.

Resim 3.25: Nazmi Ziya Güran, **Karikatür**, Kağıt Üz. Karışık Teknik, 24 x18 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 260.

Üstünipek'e (2012: 22) göre, Nazmi Ziya'nın resimlerinde figür ana sorun olarak görülmemektedir. Yaptığı portre ve otoportreler dışında figürü ön plana aldığı resim sayısı çok azdır. Bununla birlikte figür; gerek kırsal gerek kentsel doku içinde Paris'te ya da İstanbul'da bir sokak arasında, denizde sandalın küreklerine asılırken manzaraya hayat veren ve sanatçının günlük yaşamın akışını resmettiği görünümün içine sokmasını sağlayan bir unsurdur. Çoğunlukla küçük, ön planda yer almayan ancak bir leke olarak beliren figürlerin yine de eylemlerine, giyiniş tarzlarına dair ana hatlarını vermektedir. Böylece resme bakanın zihninde belki de figürlerin toplumsal konumuna dair bir izlenim oluşmasını bile sağlamaktadır. Resimlerinde figür, resmin son dokunuşu ve ifadesini tamamlayan nihai unsurdur. Nazmi Ziya bir "figür ressamı" değildir belki ama resimlerinde figürü ustalıkla kullanan bir ressamdır. Toplum için sanat görüşüne bağlı olan; sanatıyla ulaşmaya, kendi görüşünü, kavrayışını paylaşmaya çalıştığı insanları doğanın ve kentin içindeki yaşayışlarıyla ele almıştır. Doğa tutkusu, onun sanatında insanın dışlanması değil insana ulaşmanın bir aracı olmuştur.

İzlenimci kişilik, "Atatürk" adlı yağlıboyasında, imza ve tarihe yer vermemiştir. Mustafa Kemal, madalyalı asker giysisi üzerine kürk yakalı bir pelerin almış, sağ elinde dürbünü ve başında kalpağı ile resme bakanla göz göze gelir. Atatürk bıyıklarıyla ve olgunluk basamaklarıyla dizlerine yakın bir kesime dek işlenmiştir. Fon buğulu, silinmiş, yeniden işlenmiş elde edildiğine inanılan dokusunda bırakılmıştır (Elibal, 1973: 102).

Resim 3.26: Nazmi Ziya Güran, **Mustafa Kemal**, 1925, T.Ü.Y.B, 147 x 97cm.



Kaynak: Elibal, 1973: 72.

"Harf İnkılabı" isimli yağlıboyasında Gazi Mustafa Kemal resmin hemen merkezine yakın, daha sola düşen, ikinci bölmededir. Ata'nın bulunduğu sol yarı kesimde karatahta üzerinde harfler, tahta da ikiye bölünmüş, sağ elinde tebeşir yeni bir harfin okunuşunu ve kullanımını sola bakmakta olan yüzü ve açıklanmasından neredeyse duyulacaktır. Karatahtanın soluna düşen kısa pantolonlu bir öğrenci, not almakta olan bir öğretmen ya da ilgili, Ata'nın arkasında da yalnız bir baş izleyiciye bakmaktadır. Atatürk sivil giysisi, başı açık ve bıyıksızdır. Doğal ve kendine özgü bir duruş

desenlemiştir. Resmin sağ kesimi asker, kentli, köylü, kadın-erkeklerle bir yarım daireye yakın kavrayışı çizmiştir. Bu topluluk dersi içten, ilgisinin en üst noktasında izlemektedir (Elibal, 1973: 102).

Resim 3.27: Nazmi Ziya Güran, **Başöğretmen Atatürk / Harf İnkılabı**, 1933, T.Ü.Y.B, 240 x 350 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 105.

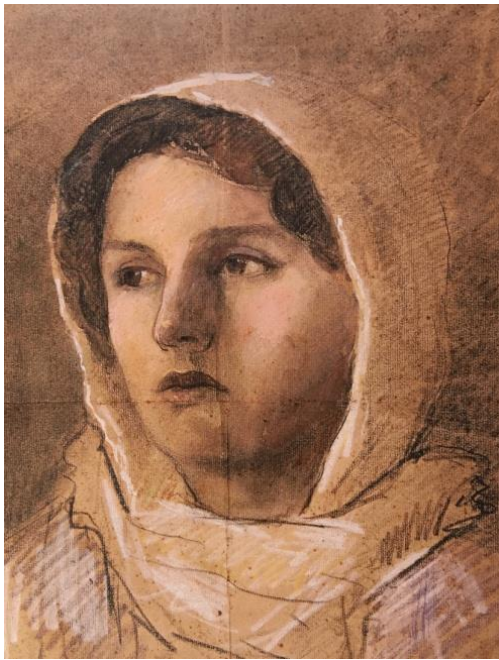
Usta ressam, Gazi Mustafa Kemal Atatürk gibi tarihi bir kişiliğin portresini yapmış olmanın ardından, eşinin, kızlarının da resimlerini yapmıştır. Sanatçı, manzara resimleri içinde yaptığı figürlerin yüz ayrıntılarına genelde az yer vermiştir. Ama "Kızları Canan ve Mihriban", "Eşi Marcelle (Suzan) Chevalier" isimli tablolarında bu portrelerin anatomisini ve psikolojik halini vermede ne kadar usta olduğunu göstermiştir.

Resim 3.28: Nazmi Ziya Güran, **Kızları Canan ve Mihriban**, T.Ü.Y.B, 34 x 36 cm.



Kaynak: Üstünipek, 2012: 148.

Resim 3.29: Nazmi Ziya Güran, **Eşi Marcelle (Suzan) Chevalier Portresi**, Karton Üz. Karışık Teknik, 45 x 34 cm.



Kaynak: Üstünipek, 2012: 148.

Demirbulak'a (2007: 76) göre, Nazmi Ziya'nın otoportresi, ışığa olan tutkusuyla kendini göstermektedir. Yüzünü çevreleyen arka plan açık değer içermektedir. Gözleri ve aralık dudakları izleyici ile temasa geçme istediğindir. Yüzündeki ışıklı kısmın gölgedeki formu, yetkin bir renk anlayışının ürünüdür.

Resim 3.30: Nazmi Ziya Güran, **Kırmızı Kravatlı Otoportre**, 1906, T.Ü.Y.B, 44 x 37cm.



Kaynak: Demirbulak, 2007: 76.

"Genç Bedevi" olarak isimlendirilen resim, sanatçının ilk yağlıboya portre çalışmalarından biridir. Yapıldığı senelerde sanatçının model bulmak konusunda büyük sıkıntılar yaşadığı bilinmektedir. Sanatçılar bu durumda genellikle temizlik ya da taşıma işlerinde çalışanlara, ücret karşılığında poz verdirerek çabalarını sürdürmüşlerdir (Taşpınar, 2004: 129). Nazmi Ziya'nın o zamanlar "Genç Bedevi" olarak isimlendirdiği resminde bu tarz bir yola başvurduğu düşünülmektedir.

Resim 3.31: Nazmi Ziya Güran, **Genç Bedevi**, 1906, T.Ü.Y.B, 38 x 31 cm.



Kaynak: Eyüboğlu, 1973.

Nazmi Ziya'nın yaptığı bu portreler dışında da çok az yer verdiği nü resmi olmuştur. Sanatçı bu resmi Paris'te üretmiştir (Taşpınar, 2004: 111).

Resim 3.32: Nazmi Ziya Güran, **Genç Kız Büstü**, 1911, T.Ü.Y.B, 53 x 45 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 111.

Yine resimlerinde çok az yer verdiği bir diğer konu da tarih olmuştur. Nazmi Ziya, Osmanlının yıkılış dönemine ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna tanıklık etmiştir. Sanatçı geniş bakış açısı sayesinde bu konuları da resimlerinde kullanmıştır. "Zigetvar Kuşatması" ve "Taç Giydirme Töreni" resimleri örnek gösterilebilir.

Resim 3.33: Nazmi Ziya Güran, **Zigetvar Kuşatması**, T.Ü.Y.B, 64 x 100 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 115.

Resim 3.34: Nazmi Ziya Güran, **Taç Giydirme Töreni**, Kağıt Üz. Renkli Tipo Baskı, 80 x 100 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 256.

Kalıbında "F. Volckmar Lehrmittel grobhandlung, Leipzig" notu olan bu tipo baskı, 1915 tarihinde gerçekleşmiştir. Osmanlı sadrazamının, Macar Kralı Borçkay'a taç giydirme törenini betimlemektedir. Resmin sağ alt köşesinde Nazmi Ziya'nın el yazısı ile bir açıklama bulunmaktadır (Taşpınar, 2004: 256). Sanatçı bu resimde padişahın önünde eğilen ve arkasında yer alan insan topluluğunu yetkin bir biçimde işlediğini görmekteyiz.

3.4.3. Resimlerinde Mitoloji ve Natürmort

Sanatçı, zaman zaman, ana çizgisinin dışında çalışmalar yapmıştır. Ancak, bunların süreklilik taşımayan denemeler olarak nitelemek gerekir. Söz konusu resimler, portre ve nü resimlerinin yanında tarihi, ideolojik ve mitolojik, ya da alegorik birkaç tablo ile yine çok az sayıda, natürmort betimlemiştir. Kiminin istem üzerine, kimininse farklılık arayışı içinde yapılmış oldukları söylenebilir. Antik dönemden bu yana sanatın gözde konularının başında gelen mitoloji, Rönesans'ın da önemli bir kaynağı olmuştur. Nazmi Ziya, Alegori, "Paskalya Sabahında Tüllü Periler" adlı bir yapıt üretmiştir (Taşpınar, 2004: 104-118).

Resim 3.35: Nazmi Ziya Güran, **Paskalya Sabahında Tüllü Periler**, T.Ü.Y.B, 65 x 80 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 119.

Ressam, doğada onun güzellikleriyle büyülenmiş bir şekilde gezmiş ve güzellikleri sonsuza dek yaşatmak istemiştir. Nazmi Ziya, doğada görüp hissettiğini resmetmiş, açık havanın ve doğanın ressamı olmuş olsa da eşsiz güzellikte ve duyarlılıkta çiçekli natürmortlar da yapmıştır. Belki de kendi bahçesinden topladığı pembe ve beyaz güllerle yaptığı natürmort ve kasımpatılarını gösteren, bir diğeri de çiçeklerin ve taşıdıkları renklerin insan ruhunda yarattığı etkileri resim diliyle aktarmaya çalışmıştır. Gülleri gösteren resimde, beyaz bir örtü saflık ve masumiyet etkisini, örtünün üzerindeki tek kırmızı gülün tutkulu varlığını daha da belirgin kılmaktadır (Üstünipek, 2012: 33).

Resim 3.36: Nazmi Ziya Güran, **Vazoda Güller**, T.Ü.Y.B, 66 x 55 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 116.

Nazmi Ziya, hayat içeren bu "Kasımpatıları" isimli eserinde, doğayı bir vazoya koyup çiçeklerin solup gitmesine engel olmak için sanki onları ölümsüzlüğe kavuşturmuştur.

Resim 3.37: Nazmi Ziya Güran, **Kasımpatıları**, T.Ü.Y.B, 53,5 x 49,5 cm.



Kaynak: Üstünipek, 2012: 147.

3.4.4. Resimlerinde Deniz, Kıyı, Tekneler ve Akarsular

Karadeniz'in Boğaz çıkışındaki kıyıları, Boğaz'ın iki yakası, adaların çevresi, Haliç ve Marmara Denizi'nin Pendik-Moda arasındaki bölümleri Nazmi Ziya'nın yapıtlarında yer alan denizlerdir. Kağıthane Deresi, Kurbağalıdere ve Göksu ise sıkça betimlenen akarsulardır. Bacalı vapurlar, mavnalar, yelkenliler ve sandallar, söz konusu görüntülerin değişmez öğeleridir. Sanatçının yapıtlarında, bunların kimi kıyıda durur, kimi açıkta demirlidir kimi de poyraz ya da lodos rüzgarları ile yol almaktadır (Taşpınar, 2004: 316).

Resim 3.38: Nazmi Ziya Güran, **Karadeniz Kıyısında Evler**, T.Ü.Y.B, 65 x 81 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 334.

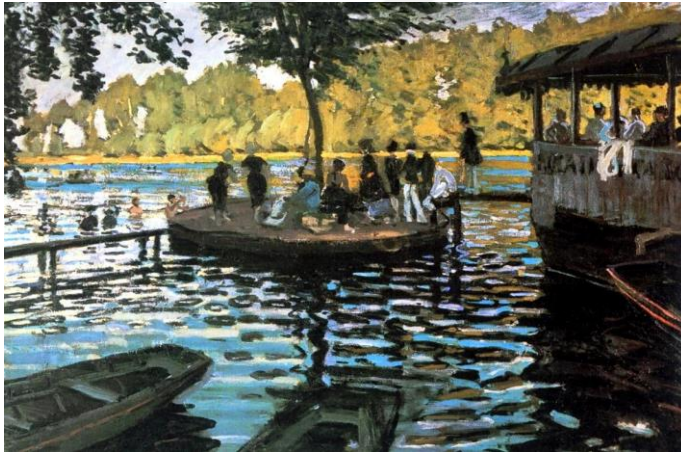
Deniz, kimi zaman gemileri, beyaz üçgen yelkenli tekneleri, uzun bacalı çatanaları, kürekleri suya dalmış sandalları taşır, kimi zaman ise beyaz köpüklü dalgalar ile tek başına kalır. Ama yüzeyinde mutlaka ışık ve yansımalar vardır. Denizin yüzeyi bir ayna misali onu kuşatan kıyılardaki ağaçların, binaların, üzerinde gezinen teknelerin ya da göğün akislerini dalgalandırır. O yansımalar ya da denizin kendi kırılmalarından kaynaklanan ton farkları, aynı Monet'nin La Grenouillere'indeki gibi belirgin fırça dokunuşlarının titreşimiyle belirginleşmektedirler (Üstünipek, 2012: 19).

Resim 3.39: Nazmi Ziya Güran, **Durgun Deniz ve Yelkenliler**, T.Ü.Y.B, 32 x 42 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 26.

Resim 3.40: Cloude Monet, **La Grenouillère**, T.Ü.Y.B, 75 x 99.7 cm.



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_grenouillere_1869_monet.png,
08.04.2017.

Nazmi Ziya'nın deniz ve akarsulara duyduğu sevgi, yapıtlarında onlara sık sık yer verişinden belli olmaktadır. Sanatçı için karada ağaç ne ise, suda tekne odur. Biri dağların, ovaların, bağların, bahçelerin, parkların; öteki denizlerin, ırmakların, yaşamsal tanıklarındır. İnsanlar ise her iki alanda da katılımcı, ancak, egemen olmayan kimlikleriyle yer bulmuşlardır (Taşpınar, 2004: 317).

Resim 3.41: Nazmi Ziya Güran, **Göksu'da Gün Başlarken**, T.Ü.Y.B, 90 x 118 cm.



Kaynak: <http://www.artnet.com/>, 08.04.2017.

Resim 3.42: Nazmi Ziya Güran, **Kurbağalıdere'de Köprü**, Prestuval Ü.Y.B, 35 x 41cm.



Kaynak: Berk, 1981: 40.

Kıyıların ayrılmaz bir parçası da denizin mavisiyle bütünleşen yeşil yapraklarıyla ve kıvrımlı gövdeleriyle ağaçlardır. Ama kıyıları bezeyen çoğunlukla da sıra sıra dizilmiş isimsiz yapılar, zarif yalılar, göğe yükselen sivri minareleri ve yuvarlak kubbeleriyle camiler ve rıhtımlardır. Sanatçı, kimi resimlerinde denize ve uzanan kıyılara yüksekten bakmış kiminde ise tam da kıyıda yer almıştır. O kıyı resmin sağında ya da solunda bir kıvrım yaparak denizle uyum içinde uzaklara doğru ilerlemiş ya da ressam sadece öteki kıyıları görmüştür (Üstünipek, 2012: 20).

Resim 3.43: Nazmi Ziya Güran, **Uzaktan Haliç**, Karton Üz.Y.B, 23 x 33 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 328.

Görüldüğü gibi Nazmi Ziya'nın resimlerinde kıyıları bezeyen ağaçlar, kubbeler, göğe yükselen sivri minareler eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır.

3.4.5. Resimlerinde Bahçeler, Ağaçlar ve Kırlar

Nazmi Ziya, evreni mutasavvıfların da benimsedikleri birlik "Vahdet-i Vücut" felsefelerine uygun biçimde, bir yansıma olarak değerlendirmiştir. Ona göre, insanlar bir ayrıcalıkları olmaksızın, ötekiler gibi, bir bütünün yalnızca bir parçasıdır. Nazmi Ziya için yaşam, tüm canlılara yaradan tarafından verilmiş bir görevin yerine getirilmesidir. Güzellikler, bu eylemi yüreklendirmeye; korkuyu sürdürmeye ve sevgiyi korumaya dönüktür. Sanatçıya göre, her şeyden önce, bir ortam oluşturan doğa, duyarlılıkla korunmalı; sonra, yaşamı olası kılan toplum ve kültür, katkılarla zenginleştirilmelidir (Taşpınar, 2004: 77). Nazmi Ziya tamamen kendini doğaya adanmış, ona ulaşma anlamı gütmüş, doğayı çalışmalarına konu ederek kendi duygu ve düşünceleri ile geliştirme yoluna gitmiştir.

Resim 3.44: Nazmi Ziya Güran, **Ağaçlı Peyzaj**, T.Ü.Y.B, 44 x 28 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 89.

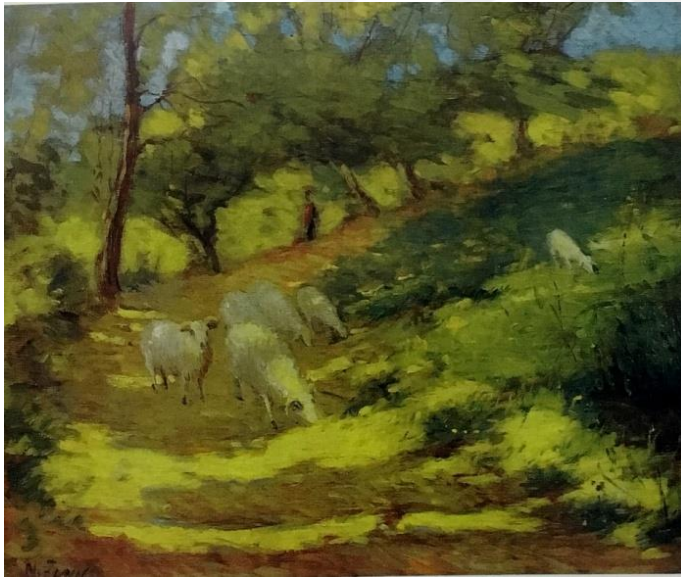
"Mihrabım daima güneş, kitabım daima doğa oldu." diyen Nazmi Ziya, kırlara açılmıştır. Şövaletini çok sevdiği güneşin altına, doğanın içine kurmuştur. Onu bir ağacın gölgesinde toprağa oturmuş, beyaz ayakkabıları, fötr şapkası ve yuvarlak gözlükleriyle önünde boya kutusu, elinde fırça ve mukavvası ile; doğada çalışırken gösteren siyah beyaz fotoğraf, belki de Nazmi Ziya hakkında söylenebilecek, yazılabilecek her şeyden daha fazlasını anlatmıştır. Yüzünde parlayan güneş onun mihrabı ve kucağına yerleştirdiği doğa onun kitabı olmuştur (Üstünipek, 2012: 21).

Resim 3.45: Nazmi Ziya Güran, Doğa'da resim yaparken.



Kaynak: Erol, 1995: 11.

Resim 3.46: Nazmi Ziya Güran, **Kırsalda Koyunlar**, T.Ü.Y.B, 68 x 86 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 272.

Doğayı resmetmek sanıldığı kadar kolay olmamıştır. İzlenimci resmin büyük ustası Monet; "Havayı, atmosferi ve çevreyi betimlemeye çalışmak insanı çıldırtmaya yeter" ya da "Doğaya baktığımda onu olduğu gibi resimleyebileceğimi sanıyorum ama çalışmaya başladığımda bunun hiç de kolay olmadığını anlıyorum" diyerek doğayı

izlenimci bir yaklaşımla resimleme sorununu açık bir şekilde ortaya koymuştur. Nazmi Ziya da doğadan edindiği izlenimi kaybetmeden en saf haliyle yakalayıp resmedebilmek için büyük çaba göstermiş olmalıdır. Kırlardaki renk tonlarının zenginliğinin verilmesi, ışığın ağaçlar, toprak ve kırlar üzerine yama yama yayılışı, uzaklara doğru olan görünümde değişen etkilerinin yansıtılması Nazmi Ziya'nın kırsal görünümündeki temel sorunları olmuştur (Üstünipek, 2012: 21).

Resim 3.47: Nazmi Ziya Güran, **Bahçede**, T.Ü.Y.B, 15 x 25 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 277.

Resim 3.48: Nazmi Ziya Güran, **Gelincikler**, T.Ü.Y.B, 18 x 24 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 280.

Nazmi Ziya ve eşi genellikle yaz aylarını Burgaz, Kınalı, Sedef, Heybeli ve Büyükada'da geçirmişlerdir. Sanatçı, Büyükada'da bulunduğu günlerde, açık havada çalışmalarını sürdürmüş daha çok Heybeliada'yı konu edinen peyzajlar yapmıştır. Bir sabah, başında modaaya uygun güzel bir şapka, elinde öğrencilerinin kırlardan toplayıp kendisine armağan ettikleri çiçekler bulunan genç bir bayan öğretmen ve onun çevresinde sevgi halkası oluşturan ilkokul çağındaki bir grup çocukla karşılaşmıştır. Sanatçı, onların öğretmenine karşı duyduğu sevinç ve heyecanı resmine konu etmiştir (Taşpınar, 2010: 89).

Resim 3.49: Nazmi Ziya Güran, 23 Nisan 1936, T.Ü.Y.B, 93 x 73 cm.



Kaynak: Üstünipek, 2012: 82.

Hayatında önemli bir yere sahip olan Çamlıca, anılarla yüklüdür ve her zaman naftalin kokmuştur. Figürün bulunmadığı "Eve Giden Yol" isimli resim doğa karşısında şairane ustalığının bir örneği olmuştur.

Resim 3.50: Nazmi Ziya Güran, **Eve Giden Yol**, T.Ü.Y.B, 47 x 63 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 94.

Fırçasını İstanbul'un boğazına, sahillerine, kırlarına ve ağaçlarına değdirirken izleyiciyi de o atmosferin içine almaya çalışmıştır. Bu büyülü kentin denize bakan tepelerinde, parklarında, koy ve rıhtımlarında İstanbul'un akıp giden yaşamını göstermiştir.

Resim 3.51: Nazmi Ziya Güran "**Moda**" T.Ü.Y.B, 38 x 46 cm.



Kaynak: <http://www.leblebitozu.com>, 22.04.2017.

Nazmi Ziya sanat yolunu daha küçük yaşlarda belirlemiştir. İzlenimci resim yapma yönteminin en rahat ve verimli uygulama alanının açık havada manzara türü olabileceğini sevmiş, kendini manzara türüne adanmıştır. İzlenimci yöntemi, izlenimci renk kavramını ve izlenimci fırça vuruşunu portre ve insan figüründe de uygulamayı bir sorunsal olarak benimseyebilecek, akademik figürcülüğün dönüşümünü, figürü yenileştirmeye deneyebilecekken bu konuya bir sorun olarak girmemiştir. Resim sanatının mutlaka halkın hizmetinde olmasının gerektiğini ısrarla öne sürmüştür. Bu görüşlerinin bazen ideolojik denebilecek bir yaklaşımla savunmuş ve bu nedenle "modern" resme karşı olduğunu söylemekten geri kalmamıştır. "Modern" ona göre anlaşmazlıkla eş anlamlı olmuştur. İlginç olan şuydu ki modernlere karşı olan Nazmi Ziya, manzaralarının bir çoğunda önemli oranda öznelliğe yaklaşmış çağdaş Türk ressamı arasında bir bakıma kendisi de bir modern olmuştur (Erol, 1995: 29).

3.5. NAZMİ ZİYA'NIN SON SERGİSİ

Nazmi Ziya'nın Güzel Sanatlar Birliği'nin toplu sergilerinde yer alan resimlerinden bazıları satılmış ama en büyük alıcı her zaman ki gibi devlet olmuştur. Sanatçının Notre Dame'de, Paris civarından yaptığı bir resmini 1928 yılında ülkemizi ziyarete gelen Afgan Kralı Emanullah Han tarafından satın alınmıştır. Nazmi Ziya'nın resimlerinin birçoğu manzara resmidir ve bu resimlerden ona sergi açma olanağı doğmuştur. 1936 yılının son aylarına doğru, başlangıcı Halil Eldem zamanına uzanan bir resim koleksiyonu yeni eklemelerle zenginleştirilerek "Elli Yıllık Türk Resim Sergisi" ismiyle sergilenmiştir. 1937 yılında bir yandan Atatürk'ün emriyle Resim ve Heykel Müzesi'nin hazırlıkları yapılırken, bir taraftan da Güzel Sanatlar Akademisi'nde, İstanbul Festivali sebebiyle büyük bir serginin açılması kararlaştırılmıştır. Bu sergide yer alacak yapıtlar beş bölümde toplanacaktır. Serginin resim bölümünde sadece Nazmi Ziya'nın yapıtlarının sergilenmesine karar verilmiştir (Erol, 1995: 21).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nazmi Ziya'nın sergi hazırlıklarını şöyle anlatmıştır:

"1937'de temmuzun en sıcak günlerinde Güzel Sanatlar Akademisi'nin geniş iki atölyesine sığdırmaya çalıştığı yüzlerce eseri arasında onu ziyarete gidiyordum. O, hep genç ve dinç Nazmi Ziya geniş ve beyaz alını ter damlacıkları beneklerken, kollarını sıvamış, resimlerini asmakla meşgul idi. Sergi için hazırlanan iki büyük atölyeyi çoğu henüz çerçevesiz yüzlerce resim kaplamıştı. Daha iyi bir ışık altında görmek için

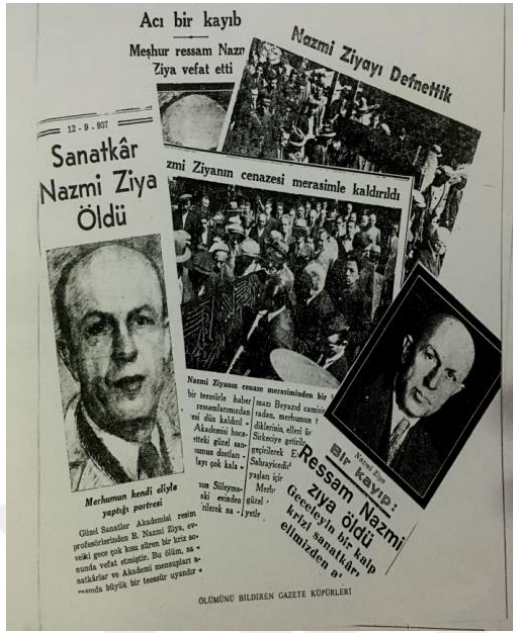
kaldırđım büyük bir peyzajın arkasında yüzlerce ufak poşad sıralanmıştı. Bu ufak poşadlar sanatkarın 30 ile 40 yaşları arasında muhtelif yerlerden yaptığı resimlerdi. Bunlar arasında fevkalade hisli, berrak ve gürbüz peyzajlar vardı. O, bu küçük poşadları gayet çabuk yapıyordu. Bunlar onun, üzerinde ekseriya on dakikadan fazla çalışmadığı ışıklı ve renkli krokileriydi. Sanatçı, üzerinde aylarca uğraşacağı bir resme başlamadan evvel intihap ettiği mevzu karşısında böyle seri notlar almayı adet edinmişti. Nazmi Ziya, bu küçük resimlerini ilk kez bu sergide teşhir ettiğini söylüyordu." (Eyüboğlu, 1937:23).

Nazmi Ziya sergisini düzenlerken bir türlü iki büyük salona sığdıramayacağını anladığı resimlerine bakıyor ve: "Bu koca salonlara sığmayan resimlerin evimde ne halde bulduklarını düşün! Evde resim koyacak yerim kalmadı," diyordu (Eyüboğlu, 1937: 24).

Gerçekten bu büyük sergiyi oluşturan resimler ne falanca resim koleksiyonundan ne de falanca meraklının salonlarından gelmiştir. Bu yüzlerce resmin hepsi Nazmi Ziya'nın evinden gelmiştir. Bununla beraber Nazmi Ziya'nın ismi en çok resim satan ressamlarımız arasında geçmiştir. Gerçi Nazmi Ziya Güzel Sanatlar Birliği'nin sergilerinde her sene iki resim satmıştır. Fakat onun resimleri evinde koyacak yerin kalmamasına mani olmamıştır. Tüm Türk ressamları gibi onun da daimi müşterisi devlet olmuştur. Eserleri genellikle 100-300 lira arasında satın alınmış, Nazmi Ziya'nın bazı seneler bu satışlardan 500 lira kadar para kazandığı olmuştur (Eyüboğlu, 1937: 24).

Büyük sergi 17 Ağustos 1937 günü törenle açılmıştır. Nazmi Ziya'nın otuz beş yıldır süregelen çabalarının ürünü gözlerinin önündeydi. Çevreye acaba yapabildim mi diye soran gözlerle bakıyordu. Sergi henüz devam etmekteyken 11 Eylül gecesi saat 11.30 sularında kalp krizi geçirerek hayata veda etmiştir. Hazırlıkları ilerleyen Resim Heykel Müzesinde kendisine ayrılan panoyu görememiştir (Erol, 1995: 21).

Resim 3.52: Nazmi Ziya Güran'ın Ölümünü Bildiren Gazete Kupürleri.



Kaynak: Erhan, Tarihsiz.

3.6. NAZMİ ZİYA GÜRAN'IN SON SERGİSİNE DAİR RÖPORTAJLAR

17 Ağustos 1937 tarihinde açılan Nazmi Ziya'nın son sergisine dair gazeteci, sanatçı görüşleri şöyledir:

Nazmi Ziya'nın ölümünden önce Naci Sadullah'ın "Son Posta" gazetesinde yaptığı bir röportajda; Nazmi Ziya Üsküdar'da yaptığı bir manzara resminin kusursuz olması için aynı konu üzerinde 14 kez çalıştığını, resmin sonbahar gününe ait olduğunu ve bu hali karşısında bulabilmek için bahara kadar beklediğini, senelerce uğraştığını anlatmıştır. Bunun yanı sıra empresyonizm denilen sanatın onu çabuk çalışmaya zorladığını belirtmiştir. Son akımlar ise sanatçının esere, kendinden bir şeyler katmak zorunda bıraktığını bu yüzden bir eser üzerinde on sene kadar uğraşma zorunluluğunun ortaya çıktığını söylemiştir. Nazmi Ziya eserlerini ticari kazanç gözüyle bakmadığını, sanatın sanat için değil sanatın halk için oluşunu savunmuştur. Duvara asılan bir tablonun evdeki sandalye, masa gibi yararlı olması gerektiğini söyleyerek tabloya bakan kişinin bir müzik parçasından nasıl zevk alıyorsa aynı tadı tabloya baktığı zamanda olması gerektiğini dile getirmiştir (Erol: 1995: 34).

19 ağustos 1937 tarihli "Akşam" gazetesinde Şevket Hıfzı Rado Nazmi Ziya'nın akademideki açılan sergisiyle ilgili olarak; Serginin Avrupa'nın en verimli sanatçılarının sergisiyle kıyaslanacak derecede zengin olduğu, Nazmi Ziya bu sergide resme başladığından bu güne kadar yaptığı 300 kadar esereni bir araya toplandığından bahsetmiştir (Erhan, Tarihsiz: 20).

18 Ağustos 1973 tarihli "Tan" gazetesinde Bedri Rahmi'nin "Münekkit gözüyle satırlar" adlı yazısında; Nazmi Ziya'nın son sergisinin onu tam olarak tanıtmaya açısından yeni bir sergi olduğu, Nazmi Ziya'nın çok fazla çalıştığını, 35 yıllık sanat hayatında çok fazla resim ürettiğini anlatmıştır (Erhan, tarihsiz: 20).

3.7. NAZMİ ZİYA GÜRAN İLE İLGİLİ GÖRÜŞLER

Sanatçılar, Nazmi Ziya'nın sanatından, eserlerini oluşturma şeklinden, azimli çalışmasından şu şekilde bahsetmişlerdir:

Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre, Nazmi Ziya, temiz ve seri çalışan bir sanatçıdır. Paletini bıçakla kazıyarak ve temiz bir bezle ovalayarak temizlemektedir. Corot ekolünü hatırlatan parlak renkler kullanmaktadır. Kompozisyonlarını İstanbul'un sokaklarında, kubbelerinde, camilerinde, denizinde aramaktadır ve çalışmalarını büyük bir hevesle yapmakta olmasına rağmen çoğunlukla kendi eserlerini beğenmemektedir (Erhan, Tarihsiz: 22).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nazmi Ziya'nın hiçbir zorluktan yılmayarak çok çalışması gerektiğini bilmesi, onun en özel değeri olmuştur. Elli yaşını çoktan geçmesine rağmen, doğaya henüz yorulmamış bir iradeyle baktığından söz etmektedir (Erol, 1995: 37).

3.8. NAZMİ ZİYA GÜRAN'IN ÇAĞDAŞLARI ARASINDAKİ YERİ VE ÖNEMİ

Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak Fransa, Almanya ve İtalya'da resim öğrenimine gönderilen sanatçılar, 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla İstanbul'a dönmüşlerdir. Resim sanatımızda, 1914 kuşağı olarak tanınan ressam, bu yıldan başlayarak sanat ortamının temsilcileri olmuşlardır. 1914 kuşağı ürettikleri resimlerle sanat çevrelerinin dikkatini üzerlerine çekmişler, Türk ressamların Hoca Ali Rıza ile tanıdığı ışık ve renk uyumunun yarattığı

görecelik, çekicilik, Çallı ve arkadaşlarının resimlerindeki tekniği, bilgisi ve becerisiyle sanatsal bir kimlik kazandırmışlardır. Bu grup ressamı aydınlanma çağının, rasyonel düşüncenin ve bilimin önderliğinin sanata getirdiği değişimi ancak biçimsel olarak yakalayarak ve resimlerini bu seçim üzerine kurmuşlardır. Çallı ve kuşağına genel bir tanımlama ile "Türk resminin empresyonistleri" denilmesinin nedeni renk ve ışık oyunlarının anlatıma kazandırdığı zenginlik üzerinde ayrı ayrı durmalarından kaynaklanmaktadır (Giray, 2000: 110-116).

Bu akım temsilcilerinin uyguladıkları teknik, önceki ressamın geleneğe bağlı akademik icrası yerine, 19. yüzyıl Empresyonizm tekniğine yakındır. Açık hava ressamlığının başlangıcı sayılan bu eğilim, doğduğu Fransa ve yağıldığı öteki memleketlerde, atölyelerin loş, gölgeli kuytulduğu yerine güneş ışınlarının aydınlattığı dış görünümü yeğleyerek, resim sanatına yeni bir kan açılmışlardır. Ancak, klasisizm nasıl zamanla yozlaşarak akademizme dönüşmüşse, Empresyonizm de zamanla yozlaştırılmıştır. Ne var ki, Avrupa'da çoktan dönemi kapanan bir eğilim Türkiye için yenilikçi ve bu yeniliği getiren sanatçılar resim sanatımıza bir gelişme sağlamıştır (Berk, 1977: 22). Çünkü bu ressamlar batıdan edindikleri renk, kompozisyon ve boya bilgisi ile yaptıkları çalışmalar Türk resim sanatı için önemli gelişme olarak görülmüştür.

Bu ressamlar eğitimlerini çoğunlukla gelenekçilerden almış olmalarına rağmen, daha çağdaş bir sanat anlayışıyla tanınmışlardır. "Gerçeklik"ten hoşlanmıyor, kendi kişisel yorumlarıyla çalışmak istiyorlardı. Teknik açısından siyah rengi ve çizgisel deseni ortadan kaldırmış parlak ışık üzerinde yoğunlaşmışlar; bu arada açık havada çalışmaya ve çıplak insan resimleri yapmaya alışmışlardır. Nitekim, 1914 Savaşı'nın başlamasıyla birlikte hepsi yurda döndüklerinde, beraberlerinde "İzlenimci Resim Tarzı"nı da getirmişlerdir (Arsal, 2000: 78).

1914 kuşağı içerisinde yeni görüşleri katan, yeteneğinin yanında, hareketli kişiliği, esprili konuşmaları ve bohem yaşantısıyla dikkati çeken ve bir öncü kimliğe bürünen İbrahim Çallı olmuştur. Resimleri onun coşkulu mizacını yansıtan, sabırsız fırça vuruşlarının yeşillere ve kırmızılara öncelik tanıdığı, taze ve canlı kompozisyonlardan oluşuyordu. Resimlerinde, desenden çok renk uyumuna ve ifadeye önem vermiştir (İrepoğlu, 1985: 60). Ayrıca İbrahim Çallı, atölyesine kapanıp akıldan

da resimler yapmıştır. Peyzaj çalışmalarında birkaç kroki ile yetindiği bilinmektedir. Fotoğraftan yararlanıp yaptığı eserlerde vardır. Çalışmalarını sadece peyzaj ile sınırlamayıp birçok türde eserler vermiştir.

İbrahim Çallı gibi çeşitli türlerde eserler veren, ama genel olarak portre çalışmalarıyla tanınan Feyhaman Duran tüm dikkat ve titizliğini insan yüzünde göstererek portre türünün Türkiye'deki öncüsü olmuştur. Bir portre ressamı olan Feyhaman Duran, Türk resmi içinde insan yüzünün yalnız dış çizgileri üstüne değil, ruhsal niteliği üstüne de eğilen tek ressamın gücünü gözler önüne serbilmiştir (Berk, 1981: 30-32). Feyhaman Duran, portrelerinde ve resimlerinde kompozisyon ve anlatım kusursuzluğuna dayanan bir anlayışa önem vermiş renk ve ışık, lekesel yorumlarla bu kuralların içinde katılmıştır (Giray, 2000: 116).

Bu konuların yanında İzlenimci ressamların resimlerinde biçemi de çok önemlidir. İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Nazmi Ziya gibi sanatçılar renk kalitelerini koruyabilmek için "Tuş" tekniğine önem vermiştir. Paletlerinden koyu, karanlık kahverengi tonları uzaklaştırarak resimleri yapmışlardır. Tuval üzerine sanki özensizce sürülen ve kalınlığı gözle ayırt edilebilen boya katmanlarına dayanan bu resimlerde gökler, denizler, ağaçlar, çiçekler resme biraz uzaktan bakılınca ne kadar canlı gözüktüğünü ve her nesne için yerli yerinde oturduğu görülmüştür (Erol, 1995: 13).

Bu ressamlar "Tuş" tekniğini uygulayıp akımın tüm gereklerini çalışmalarında uygulamışlardır. Hikmet Onat, Avni Lifij ve Nazmi Ziya Güran'dan oluşan "İstanbul ressamları" grubu içinde Emprestyonist tekniğe en bağlı kalan, tipik bir Emprestyonist diyebileceğimiz Nazmi Ziya olmuştur (Berk, 1981: 37).

Nazmi Ziya'nın resimlerinde ki güneş, İzlenimcilerin önemli bir sorun olarak gördükleri ve Puantilistlerin ufacık parçacıklara ayırarak analiz ettikleri güneşle aynı değildir. Nazmi Ziya'nın eserlerinde, güneş hiçbir zaman bir sorun olarak ele alınmamıştır. Onun güneşi hepimizin bildiği güneştir; Boğaz'ı bir mavi akıntıya çeviren, ama bu mavilikle karşılaşabilecek bütün renkleri silerek boğaz kıyılarının ortadan kaldıran güneştir. Nazmi Ziya için, doğanın anlamı bir enerji sistemi olmasında değil, güneşin yarattığı lirik duygularda yatmıştır (Arsal, 2000: 78).

Nazmi Ziya'nın birkaç figür ve portresi bir tarafa tüm yapıtlarında İstanbul konu olmuştur. Haliç, Manzara denizi, mavunalar ve tekneler, Çamlıca tepesinden

peyzajlar, eski sokaklar resimlerine konu olmuştur. Ama bu ressamlar arasında sadece izlenimci tekniğe bağlı kalan Nazmi Ziya olmamıştır. Hüseyin Avni Lifij'in resimleri Nazmi Ziya'ya oranla daha içten ve şairane, hele ki ressam olarak daha güçlü bir kişi olarak görülmüştür. Manzara ressamı olduğu kadar figürleri, portreleri ve kompozisyonları vardır. Büyük çapta süslemeci düzenlemeleri ona, Tük ressamlığı içinde önemli bir yer vermiştir (Berk, 1977: 23).

Hüseyin Avni Lifij edebiyata düşkün olduğu kadar şiire de düşkündür. Sanat yapıtlarını "kalp ve kafa" sentezinden geçirek doğanın bilincine varmıştır. Sağlam desenleriyle her daim dikkat çeken bir ressam olmuştur. Eserlerinde izlenimci ekole yaklaşan buğulu renkleri, ustalıklı tekniği ile bir araya geldiğinde ortaya duygusal kompozisyonlar çıkmıştır. Bu çok yönlü sanatçı, ruhsal durumunu eserlerine aktarmada çok başarılı olmuştur (İrepoğlu, 1985: 60).

Avni Lifij'in eserlerinin odak noktasında ağırlıklı olarak insan figürü yer almaktadır. Natürmort, deniz resimleri ve figürlü kompozisyonları ayrı bir önem taşımaktadır. Sanatçının figürlü kompozisyonlarının içinde mitoslar, alegorik ve fantastik çalışmalar yer almaktadır. Peyzajlarını direkt olarak tuvale aktarmamış kendi ruhundan geçirek bizlere sunmuştur. Açık havada yaptığı poşad çalışmalarında serbest bir anlayışa sahip olmuştur. Avni Lifij dönemin diğer ressamı gibi batılı anlamda çalışmalarında büyük boyutlu kompozisyonlara yer vermiştir (Uğurlu, 1997: 8-10).

1914 kuşağının son temsilcisi olan Hikmet Onat'ın yorum kabiliyeti Avni Lifij veya Nazmi Ziya'nın ki kadar güçlü sayılmamaktadır. O, ayrıntıları kopyalamada ustalaşmıştı. Peyzaj çizmeyi çok sevmesine ve modele ve kitaba bağlı kalması onun diğer teknik özelliklerinin bir sonucu olmuştur (Arsal, 2000: 83) Hikmet Onat, şövaesini koyduğu manzara karşısında, o görününün en ince noktalarını hemen tuvale geçiren bir objektif olarak adlandırdığımız bir teknikle çalışmıştır. Açık hava ressamı olan sanatçı, Cezanne'ın "motif" dediği dış görünümlere bağlanarak, onlardan esinlenmeden verimli olmamıştır. Yapmak istediği doğayı bitene kadar o görünüden hiçbir zaman ayrılmamıştır (Berk, 1981: 52). Bu bağlamda Hikmet Onat, diğer grup üyelerinden ayrılmıştır. Çalışmalarını açık havada yapmasına rağmen daha çok etüt çalışmaları yaptığı görülmüştür. Doğayı resmederken kişisel görüşlerine daha az yer vermiş yapıtlarını optik bir görüntü içinde oluşturmuştur. Eserleri incelendiğinde renk

sisteminde karanlık renkleri kullandığı bilinmektedir.

Bu anlatımlar doğrultusunda görülmüştür ki Nazmi Ziya çağdaşları arasında en fazla izlenimci tekniğe yakınlaşan ressamdır. Sabahın erken saatlerinde kalkarak doğa doğrultusunda yaptığı çalışmaları, paletinden uzaklaştırdığı siyah ve kahverengi renkleri, ışıklı paleti, tuş tekniği ile yaptığı manzaraları, onu izlenimci bir ressam olma yolunda ilerletmiş ve çağdaşları arasında en renkçi olan ve gün batımını en iyi ifade eden ressam safına koymuştur.

3.9. NAZMİ ZİYA GÜRAN'IN RESİMLERİNE BİR BAKIŞ

Araştırmanın bu bölümünde Nazmi Ziya Güran'ın eserlerinin plastik açıdan değerlendirilmesine yer verilmiştir. Eserler kompozisyon, açık-koyu değerler, renk, biçim, doku, ölçü gibi plastik unsurlar açısından ele alınmıştır.

Resim 3.53: Nazmi Ziya Güran, *Şezlongda Dinlenme*, 1915, T.Ü.Y.B, 54 x 73 cm.



Kaynak: Taşpınar, 2004: 144.

Sanatçı Adı: Nazmi Ziya Güran

Eserin Adı: Şezlongda Dinlenme

Eserin Tarihi: 1915

Eserin Formu: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 54 x 73 cm.

Yağlıboya tekniği ile yapılan bu eserde, manzara ile figür bir arada kullanılmıştır. Nazmi Ziya, genişçe dalları bulunan bir ağacın altında yüzü tam olarak belli olmayan, ellerini karnında birleştirmiş, bacak bacak üstüne atmış şezlongda dinlenen bir kadını resmetmiştir. Şezlong'un anatomisi sorunludur, nasıl ayakta durduğu anlaşılmamaktadır.

Eserde organik ve biyolojik çizgiler kullanılmıştır. Tuş tuş boyanan resimde üst üste sürülerek boya katmanı oluşturulmuş bu da eserde impasto etkisi yaratmıştır. Kullanılan renkler ağırlıklı olarak yeşilin tonlarıdır. Az da olsa turunculara ve buna eşlik eden okra sarılarına yer verilmiştir. Ağacın dalları kahverengi, kadının ayakkabıları siyaha boyanmıştır. Kadının gölgelerle bezeli beyaz elbisesinin yumuşak ve sıcak tonları ile zıt resmedilmiş siyah ayakkabıları resmin pastoral ve lirik atmosferini yok etmektedir. Tuş tekniğiyle oluşturulan resim izleyiciyi yalnızca sabit bir yere değil, birçok kısma, resmin en ince noktasına kadar götürmekte bu da eseri etkili kılmaktadır.

Nazmi Ziya'nın bu çalışmasında bir çok bitkinin yer aldığı, bir rengin bir çok tonunun etkin kullanıldığı görülmektedir ve sanatçı tarafından yetkin bir biçimde üretilmiştir. Eser sanatsal açıdan oldukça değerlidir. Bu çalışma empresyonizmin izlerini taşımaktadır.

Resim 3.54: Nazmi Ziya Güran, **Yelkenliler**, 1934, T.Ü.Y.B, 88,5 x 272 cm.



Kaynak: Berk, 1981: 44-45.

Sanatçı Adı: Nazmi Ziya Güran

Eserin Adı: Yelkenliler

Eserin Tarihi: 1934

Eserin Formu: Tuval Üzerine Yağlı Boya

Eserin Boyutları: 88,5 x 272 cm.

Nazmi Ziya'nın, "Yelkenliler" isimli bu eserinde denizde birden çok yelkenli yer almaktadır. Resmin sağ tarafında kıyıda yıkık bir iskele ve evler yer alır. Eser tuval üzerine yağlıboyadır. Bir doğa resmi olduğu içindir ki organik çizgiler sık kullanılmıştır. Denizin yumuşak dokusu, yelkenlilerin narin ipleri, ağaçların naif dalları hepsi birer doğa objesidir.

Bu resimde gök mavisi, koyu yeşil, açık pembe, portakal rengi ve sıcak-soğuk renk kontrastlarına yer verilmiştir. Renkler adeta dans eder gibi resmin tamamını dolaşmış böylelikle çalışma durağanlıktan kurtularak hareketli bir hava kazanmıştır. Su yüzeyinde serbest fırça sürüşlerine yer verilmiştir. Yelkenlilerin konu edildiği bu resimde, izlenimci hava etkili bir şekilde betimlenmiştir. Eserlerini genellikle poşadlara yapan Nazmi Ziya, bu eseri büyük boyutlu olduğu için oldukça önem taşımaktadır.

Nazmi Ziya için Türkiye'nin ilk empresyonist ressamı diyebiliriz. O, Paris eğitiminin ardından yapmış olduğu Boğaz'ın, Haliç'in ve birçok yerin resmi Fransız izlenimcilerininkinden farklı olmadığı görülmektedir. "Yelkenliler" adlı eseri sanatçının renk, ışık ve atmosfer ilişkilerini başarıyla kurduğu yapıtları arasında sayılabilir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Yapılan bu araştırmada, 20. yüzyılın ilk yarısında Türk resim sanatı içinde manzara resminin gelişimi ve manzara olgusunu resimlerine konu alan Nazmi Ziya Güran'ın yerinin, öneminin ve eserlerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Manzara resmi çok eski çağlardan beri resim sanatının önemli konularından biri olmuştur. Önceleri manzara, resimde figürlerin arkasında bir fon amacıyla kullanılmış, ilerleyen zamanlarda ise yalnızca bir mekanı ya da doğayı salt bir güzellikle anlatmıştır. Bu görünülerde dönemin dini ve kültürel boyutu da düşünülerek ressamlar daha çok figürsüz manzara örneklerine yönelmişlerdir.

19. yüzyıla kadar manzara resimleri, harita ve menzillerde kullanılan minyatürlerde görülmüştür. Batının etkisi ile bu manzara resimleri, duvar resimlerinde görülmüş ve çok zaman geçmeden tuvalerde yerini almıştır. Mühendishane-i Berri Hümayun'a, topçu ve istihkam okullarına teknik resim çizmek amacıyla konulan resim dersleri ile de yaygınlaşmış sonrasında Primitif ve asker ressamlar tarafından da işlenmiştir.

Türk resim sanatının önemli bir konusu olan manzara resmi birçok grup tarafından ele alınmış fakat manzara geleneği Çallı kuşağı ile yeni bir boyut kazanmıştır. Çallı kuşağının ardından manzara resmi Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin resimlerinde üslup değiştirerek yepyeni bir yorum kazanmıştır. Daha sonra D grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu içinde manzara resmi sürekli olarak biçim değiştirmiş ve sanatçıların bakış açılarına göre şekillenmiştir.

Çallı grubu içinde yer alan Nazmi Ziya, Türk resmine izlenimci akımın etkilerini aşmıştır. Çağdaşları arasında bir yıldız gibi parlamış ve izlenimci çalışmalarıyla çağına damgasını vurmuştur. İbrahim Çallı yaptığı resimlerde desenlerin yanı sıra üslup ve biçime önem verirken, Feyhaman Duran portrelere yönelmiş saf ve arı renkleri resimlerinde kullanmış, sonraki yıllarda peyzaja yönelerek İstanbul'dan resimler yapmıştır.

Hüseyin Avni Lifij, Çallı grubu sanatçıları içinde desenleriyle öne çıkarak empresyonist akımın getirdiği parlak renkleri manzaralarında ve diğer çalışmalarında kullanmıştır. O, ölü doğaya lirik özellik katarak onu yeniden canlandırmıştır. Hikmet Onat, açık alanları, meraları, denizi, kıyıları parlak ve canlı renkleri ile kopya ederek

resmetmiştir.

Nazmi Ziya Güran'ın, küçük yaşlardan itibaren resme ilgisi büyük olmuştur. Birçok zorluğa ve sıkıntıya rağmen Sanayi-i Nefise mektebine girmiş, son sene yaptığı izlenimci resimlerden dolayı hocaları tarafından sınıfta bırakılmıştır. 1908 yılında diplomasını alır almaz Paris'e kendi imkanları ile giderek Cormon'un atölyesine kaydını yaptırmıştır. Sanayi-i Nefise'de yapamadığı izlenimci çalışmaları bu atölyede yapmaya başlamıştır. Doğaya çıkıp rahat bir şekilde resimler yaparak, insanların günlük yaşantılarını, anlık görünüşleri tam bir izlenimci gibi resmetmiştir.

1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle Türkiye'ye dönmek zorunda kalan Nazmi Ziya, geçim sıkıntısı yaşamış ve ressamlık dışında birçok iş yapmıştır. Bu sıralarda yine birçok sergide de yer almıştır. Mezun olduğu okulda müdürlük görevini üstlenmiş ve desen hocalığı yapmıştır.

Nazmi Ziya, kendi imkanlarıyla Paris'e gitmeden önce empresyonist bir akımın temsilcisi olma yolunda çaba sarf etmiştir. Hoca Ali Rıza'dan ilk resim derslerini aldığı anda doğaya büyük hayranlık duyduğu bilinmektedir. Fakat Paris eğitimi onun bu empresyonist havasını daha da perçinlemiştir çünkü hocası Cormon'da Hoca Ali Rıza ile aynı düşüncenin temsilcisi olmuştur. Ama Nazmi Ziya, bu eğitim sırasında hiçbir zaman körü körüne saf izlenimciliğe bağlanmamıştır. O, akıl ile görünüş arasında sağlam temeller kurmuş ve bu yönde yolunu çizmiştir. Tabiat tutkunu olan ressam, doğaya çıkmış, tepe tepe, ırmak ırmak gezerek kimsenin uygulamadığı çalışma tarzını uygulamıştır. Gün doğmadan yollara düşmüş güneşin, ışığın, rengin yolunu tutmuştur. Doğanın büyük titreşimler yarattığını ve bunları sağlam bir fırça ile aktaran ressam, açık havada yaptığı mistik poşad çalışmaları ile empresyonist akımın öncülerinden biri olmuştur.

İstanbul'un resimsi atmosferinin olduğunu vurgulayan sanatçı, İstanbul'un her bir yanını eserlerine konu edinmiştir. Denizi, mavnaları, tekneleri; ağaçları, kırları, bahçeleri; kemerleri, çeşmeleri, camileri, kubbeleri resimlerine geniş bir perspektif ile kullanmıştır. Paris'te kaldığı senelerde Sen Nehri'nden, Notre Dame Kilisesi'nden çalışmalar üretmiştir. Kimi zaman kırık bir ağaç dalını, bir türbeyi, birkaç mezarı bile resmetmiştir.

Nazmi Ziya, parlak ve aydınlık renklerden bir palet oluşturmuş, eserlerinde şeftali renkleri, pembeler, güneş sarısı, deniz ve dağ rengi yani maviyi sıkça kullanmıştır. Teknik olarak resimlerinde puantilist bir havayı yeğlemiştir. Tuvaline sürdüğü renklerin kademeli geçişini yapmak yerine tuş tuş küçük boya parçaları koyarak resmini oluşturmuş böylelikle uzaktan bakan kişi renkleri kendisi harmanlayarak algılama yoluna gitmiştir.

Resimleri, doğaya yaklaşma ve bu ekolü temsil etme amacı taşıyan Nazmi Ziya, açık hava ressamlığını hiçbir baskı altında kalmadan doğayı ruhunda hissederek yapmıştır. O, hayal olana değil, doğa karşısında yapılan resme inanmıştır. Kendine has oluşturduğu renk sistemi ve tanzim kabiliyetiyle, eklektik ve özgün eserleriyle diğer çağdaşlarından ayrılmış, kendinden sonra gelen kuşaklara örnek olarak Türk resim sanatında yerini almıştır.

KAYNAKÇA

- AKBULUT, Durmuş, (2011), **Türk Resminin Öncüleri**, Etik Yayınları, İstanbul.
- AKDAŞ, Serpil, (2011), “Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri ve Önemi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi **Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Konya.
- ARSAL, Oğur, (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, Yapı Kredi Yayınları 1839-1924, İstanbul.
- ARTAM, Turgay, (2002), **Osmanlı Eserleri, Değerli Antikalar ve Tablolar**, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul.
- ARIK, Rüçhan, (1976), **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- BAĞCI, Serpil, Filiz ÇAĞMAN, Günsel, RENDA ve Zeren, TANINDI, (2006), **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- BAŞKAN, Seyfi, (1991), **Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAŞKAN, Seyfi, (1997), **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAŞKAN, Seyfi, (2009), **Başlangıçtan Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 384, Ankara.
- BAŞARAN, Gamze, (2014), “1914 Kuşağı Türk Ressamlarının Empresyonist Eğilimleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.
- BERK, Nurullah ve TURANİ, Adnan, (1981), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, C.II, Tıglat Basımevi, İstanbul.
- BERK, Nurullah ve Hüseyin, GEZER, (1973), **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- BERK, Nurullah, (1977), **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**, İstanbul.

- BERK, Nurullah, (1972), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, Akbank Yayınları, İstanbul.
- BERK, Nurullah ve Kaya, ÖZSEZGİN, (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- BULUT, Arzu, (2009), “Çağdaş Türk Resim Sanatında "Onlar Grubu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Erzurum.
- CAN, Pınar Irmak, (2011), “Türk Resminde Manzara”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Kütahya.
- CUMMING, Robert, (2008), **Görsel Rehberler: Sanat**, Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinkaya, (Çev), İnkılap Kitapevi, Baskı ve Cilt; Leo, China.
- ÇÖTELİOĞLU, Aysel, (2009), **İstanbul'un 100 Ressamı**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş yayınları.
- DEMİRBULAK, Ayşegül, (2007), **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, Beta Yayınları, İstanbul.
- DUBEN, İpek, (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- ELİBAL, Gültekin, (1973), **Atatürk ve Resim Heykel**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- ERHAN, Kemal, (Tarihsiz), **Nazmi Ziya**, Halk El Sanatları ve Neşriyatı A.Ş.
- EROL, Turan, (1984), **Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları Sanatçı Kişiliği**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- EROĞLU, Özkan, (2015), **Türkiye'de Resim Sanatı, "Tarih, Yorum, Eleştiri"**, Tekhne Yayınları, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı "Plastik Sanatlar"**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

- EROL, Turan, (1995), **Nazmi Ziya**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, (1937), **Nazmi Ziya**, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul.
- GERMANER, Semra ve Zeynep, İNANKUR, (2008), **Oryantalistlerin İstanbul'u**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- GERMANER, Semra, Orhan KOÇAK ve Zeynep RONA - Modern Bölüm (1950-1980) Fulya ERDEMCI- Çağdaş Bölüm (1970-2000), **Modern ve Ötesi 1950-2000**, (2008), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- GİRAY, Kıymet, (1995), **Hikmet Onat**, Yapı Kredi Yayınları, A.Ş., İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (1997), **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (2000a), **Çallı ve Atölyesi**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (2000b), **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (2004), **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**, Türkiye İş-Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- GİRAY, Kıymet, (2010), **Ziraat Bankası Koleksiyonu**, T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Genel Müdürlüğü, Clit 1-2, İstanbul.
- GÖKKAYA, Karayel Evren, (2013), "Türk Resminde Öncü Bir İsim: Nazmi Ziya Güran", **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl: 2013, Karabük, C.I, Sayı: 1, ss. 62.
- GÖREN, Ahmet Kamil, (1998), **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.
- GÜLTEKİN, Gönül, (1984), **Ali Avni Çelebi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- GÜLTEKİN, Gönül, (2002), "Resim", Şerik Kahramankaptan (Ed.), **Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür**, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, 1. Baskı, C.II, Ankara, Ss. 8-52.

- GÜNAY, Elif, (2011), "Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatındaki Yeri" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Burdur.
- GÜVEMLİ, Zahir, (1960), "**Başlangıçtan Bugüne - Türk ve Dünya Sanat Tarihi**, Varlık Yayınevi, İstanbul.
- İNANKUR, Zeynep, (1997), "Manzara", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem Yayın, C.II, İstanbul. ss. 1171-1173.
- İREPOĞLU, Gül, (1986), **Feyhaman Duran**, Eren Yayıncılık, İstanbul.
- İstanbul Manzaraları Sergisi**, (1959), Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları No:9, Şehir Matbaası, İstanbul.
- KESER, Nimet, (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- KÖKDEN, Uğur, (2003), "Bursa'nın Renk Şairi: Hale Asaf", **Zaman Devriyeleri Deneme**, Yapı Kredi Yayınları-1938, 1. Baskı İstanbul, ss. 162.
- KÖKDEN, Uğur, (2003), "Yitik Denizler Yelkenlisi", **Zaman Devriyeleri Deneme**, Yapı Kredi Yayınları-1938, 1. Baskı İstanbul, ss. 172.
- KUBAN, Doğan, (1970), **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- MAHİR, Banu, (2004), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Milli Eğitim Bakanlığı, (2012), "Fotoğraf ve Grafik", **Çağdaş Türk Sanatı Tarihi**, Ankara.
- ÖNDİN, Nilüfer (2000), "Türk Manzara Resmi", **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 3, Sayı 2, s.3-13.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1982), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Sanat Galerisi, Cilt: III, İstanbul.
- PELVANOĞLU, Burcu, (2007), **Hale Asaf-Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, C.I. İstanbul.

- RENDA, Günsel, (1993), "Çağdaş Türk Resmi", **Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı**, Mehmet Önder, (Ed.). Ajans Türk Matbaacılık Sanayii A.Ş., Ankara, ss. 446-450.
- RONA, Zeynep, (1995), **Namık İsmail**, Yapı Kredi Yayınları, A.Ş., İstanbul.
- SUBAŞI, Cemal, (2012), "Siyasi, Toplumsal Şartlar ve Resim", **Doğan Burda Dergi**, Yıl: 2012, İstanbul, ss. 82 - 102.
- SITKI, Şahap, (1980). **Orhan Peker**, İstanbul: Fotografik Ofset Yayınları.
- ŞENYAPILI, Önder, (2004), "**Romantizm**", Boyut Matbaacılık, İstanbul.
- ŞERİFOĞLU, Ömer Faruk ve İlona Baytar, (2008), **Şeker Ahmed Paşa**, Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık, İstanbul.
- TANINDI, Zeren, (1993), "Türk Minyatür Sanatı", **Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı**, Mehmet Önder, (Ed.). Ajans Türk Matbaacılık Sanayii A.Ş., Ankara, Ss. 420.
- TANSUĞ, Sezer, (1997), **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**, Bilgi Yayınları, Ankara.
- TANSUĞ, Sezer, (1994), **Halil Paşa**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (1997), "Ahmed Paşa (Şeker)", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.II, İstanbul. ss. 221.
- TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (2004), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TAŞPINAR, Atila, (2004), **Nazmi Ziya**, Apa Ofset Basım Hizmetleri,.
- TAŞPINAR, Atila, (2010), **Son Sergi**, Galata Yayınları, İstanbul.
- TOLLU, Cemal, (1967), **Şeker Ahmet Paşa**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- TOROS, Taha (Tarihsiz), Nazmi Ziya Güran, Taha Toros Arşivi.
- TURANİ, Adnan, (1984), **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- TURANİ, Adnan, (2005), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

TUT, Barış, (2000), **Paris Okulu ve Türk Ressamları**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

UĞURLU, Veysel, (1997), **Hüseyin Avni Lifij**, Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul.

ÜSTÜNİPEK, Mehmet, (2012), "**Işığın Ressamı: Nazmi Ziya Güran**" Mas Matbaacılık, İstanbul.

ÜSTÜNİPEK, Şeyda, (2009), "1936-1950 yılları arası Güzel Sanatlar Akademisi: Leopold-Levy ve Atölyesi" Yayımlanmamış Doktora Tezi, **Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü**, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

https://tr.wikipedia.org/wiki/Matrak%C3%A7%C4%B1_Nasuh#/media/File:Sivas,_1537.jpg, (06.04.2017).

<http://www.artnet.com/artists/süleyman-seyyid/erenköy-evinin-bahçesi-CRScsA8-XpyAnJ2X5Jrdqw2>, (05.04.2017).

<http://www.tarihnotlari.com/huseyin-zekai-pasa/3-ahmet-cesmesi/>, (05.04.2017).

http://www.artnet.com/artists/hoca-ali-riza/üsküdar2SDjmP3me_cW1C20O1P_1Q2, (05.04.2017).

http://www.artnet.com/artists/hoca-ali-riza/köprü-_4UU4g8SzRkzFsWewj4KCg2, (05.04.2017).

<http://www.avnilifij.com/paint-163.html>, (08.03.2017).

http://www.artnet.com/artists/hikmet-onat/arnavutköy-sahili-a2ptl7S7KWjvo_yUCb-7kA2, (21.03.2017)

http://www.artnet.com/artists/feyhaman-duran/mavnalar-FgNnZfmm2-YGh_Tftpiycw2 (23.03.2017)

<http://www.artnet.com/artists/ali-avni-çelebi/plaj-yWCRg3Pqy9KTDugtJQzxTA2> (13.03.2017).

<https://www.sanattarihci.com/zeki-kocamemi-eserleri/>, (22.03.2017).

<http://www.artnet.com/artists/cevat-dereli/peyzaj-cPW1yOjUd2Ot6OP2F89qsQ2>
(11.03.2017).

<http://www.artnet.com/artists/refik-epikman/pezyaj-z2T8mv1fOvPuJNoCZZYmcA2>
(22.04.2017).

<http://www.artnet.com/artists/cemal-tollu/manisa-ovasi-EJXSOBaNaP30sui1vYfoA2>
(01.04.2017).

<http://www.artnet.com/artists/esref-uren/opera-binasi-ankara-j6ujs0YxDjUp5tAJThSf7w2> (14.03.2017).

<http://www.artnet.com/artists/arif-kaptan/peyzaj-Yx94Am2-ZkLPN5mxcFnKZw2>
(22.03.2017).

<http://www.nuriiyem.com/eser/s132-108/>, (06.04.2017)

<http://www.artnet.com/artists/nedim-günsur/bayram-yeri-2I6iNxTOVXTMqU2GeZA6cg2> (31.03.2017).

http://www.artnet.com/artists/turan-erol/bodrum-U6SsRh9CDHg_8DXk2MTwYA2
(23.03.2017).

http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=767
(08.04.2017).

http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=45
(10.04.2017)

<http://www.artnet.com/artists/nazmi-ziya/sonbaharda-havuzlu-bahçe-UUzhVIzSPOobLszmZsECPA2> (09.04.2017).

<http://www.artnet.com/artists/nazmi-ziya-güran/göksuda-gün-başlarken-JDOaYIO47xeEdPV7qWqq4w2> (08.04.2017).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_grenouillere_1869_monet.png,
(08.04.2017).

<http://www.leblebitozu.com/turk-resminin-onemli-ismi-nazmi-ziya-guranin-24tablosu/>
(22.04.2017).

DİZİN

-İ-
1914 Kuşağı, 3, 126

-A-
Abdullah Buhari, ix, 12
Ali Avni Çelebi, ix, 42, 43, 69, 128
Avni Arbaş, x, 54, 55, 56
Avni Lifij, ix, 31, 32, 35, 36, 41, 118,
119, 123, 131

-B-
Bedri Rahmi Eyüboğlu, x, 49, 52, 53,
59, 77, 83, 113, 116, 127

-C-
Cemal Tollu, x, 49, 50
Cevat Dereli, x, 41, 46, 47

-Ç-
Çallı Kuşağı, 2, 126

-D-
D Grubu, vii, 1, 49, 50, 54
Diyarbakırlı Tahsin, ix, 30, 31
Doğa, xii, 11, 12, 24, 27, 90, 94, 109

-E-
Elif Naci, 49
Eşref Üren, x, 50, 51

-F-
Ferruh Başağa, x, 54, 56, 57
Feyhaman Duran, ix, x, 31, 38, 39, 40,
70, 118, 123, 129

-H-
Hale Asaf, x, 41, 48, 49, 129
Halil Paşa, ix, x, 23, 29, 30, 32, 70, 130
Hikmet Onat, ix, x, 23, 31, 32, 35, 36,
41, 70, 118, 119, 123, 128
Hoca Ali Rıza, ix, 1, 23, 27, 28, 29, 32,
66, 67, 74, 76, 77, 85, 92, 116, 124
Hüseyin Zekai Paşa, ix, 23, 27

-İ-
İbrahim Çallı, ix, x, 31, 34, 35, 41, 70,
117, 118, 123
İstanbul, ix, 2, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
19, 22, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36,
38, 41, 45, 46, 50, 58, 59, 64, 66, 68,
69, 71, 72, 74, 77, 78, 85, 86, 87, 89,
94, 112, 113, 116, 118, 123, 124, 126,
127, 128, 129, 130, 131

-L-
Levni, ix, 11, 12, 13

-M-
Manzara, 3, 4, v, vii, ix, x, 2, 6, 8, 9, 11,
15, 28, 31, 40, 41, 49, 54, 58, 118,
123, 127, 129
Matrakçı Nasuh, ix, 9, 10, 11
Minyatür, v, ix, 13, 129, 130
Müstakiller, 41, 48, 49

-N-
Namık İsmail, ix, 31, 32, 36, 37, 38, 41,
71, 130
Nazmi Ziya Güran, 3, 4, v, vi, ix, x, xi,
xii, 1, 2, 3, 4, 32, 33, 41, 64, 65, 67,
70, 71, 72, 73, 74, 79, 80, 81, 82, 84,
85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,
96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 115, 118, 120, 122, 123,
124, 128, 130, 131
Nedim Günsür, x, 59
Nejad Devrim, x, 55
Nuri İyem, x, 54, 57, 58, 129
Nuri Paşa, 30
Nurullah Berk, 49, 66, 76

-O-
Onlar Grubu, vii, 1, 58, 59, 62, 123, 127
Orhan Peker, x, 59, 61, 62, 130
Osman Hamdi, 29, 41, 66, 74

-P-

Peyzaj, x, xii, 39, 42, 45, 46, 47, 48, 50,
54, 58, 79, 108, 118, 119
Primitif, v, 19, 22, 123

-R-

Refik Epikman, x, 42, 47, 48
Resim, 2, 5, 6, v, ix, x, xi, xii, 1, 2, 3, 8,
10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 21, 22, 24,
25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35,
36, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58,
59, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 70, 71,
72, 73, 75, 79, 80, 81, 82, 84, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 115, 116, 117, 120, 122, 126,
127, 128, 129, 130

-S-

Sami Yetik, x, 23, 28, 38, 69, 70
Süleyman Seyyid, ix, 23, 26, 27, 77

-Ş-

Şeker Ahmet Paşa, ix, 23, 24, 25, 26,
41, 130
Şeref Akdik, x, 45, 46

-T-

Tabiat, 77, 78, 124
Turan Erol, x, 59, 60
Turgut Zaim, x, 51, 52

-Y-

Yeniler Grubu, vii, 54, 123

-Z-

Zeki Kocamemi, x, 42, 44, 45, 53, 69

