



**T.C.**

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ROMANTİK PEYZAJ RESMİNDE BİÇİM VE ANLAM  
İLİŞKİSİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Kadir Selçuk YAŞA**

**Tez Danışmanı  
Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ**

**Çanakkale - 2019**



**T.C.  
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**ROMANTİK PEYZAJ RESMİNDE BİÇİM VE ANLAM İLİŞKİSİ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Hazırlayan  
Kadir Selçuk YAŞA**

**Tez Danışmanı  
Dr. Öğr. Üyesi  
Umut GERMEÇ**

**Çanakkale-2019**

## TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Romantik Peyzaj Resminde Biçim ve Anlam İlişkisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, özgünlüğünü ve bir başka mecraya sunulmadığını, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu ve yararlandığım kaynak ve verilerde hiçbir bir çarpıtma yapmadığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

24/07/2019

Kadir Selçuk YAŞA





Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne



Kadir Selçuk Yaşa'ya ait "Romantik Peyzaj Resminde Biçim ve Anlam İlişkisi" adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Üyeler

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ  
(Danışman)

Prof. Canan ATALAY AKTUĞ

Doç. Dalila ÖZBAY

Tez No : 102 90816  
Tez Savunma Tarihi: 06.08.2019

ONAY

Prof. Dr. Şerif KORKMAZ  
Enstitü Müdürü

06/09/2019

## ÖZET

### ROMANTİK PEYZAJ RESMİNDE BİÇİM VE ANLAM İLİŞKİSİ

Romantizm, düşünce tarihi içerisinde kültür-sanat alanına önemli yansımaları olan bir hareket olmuştur. Romantik duyarlılıkla insan, içinde yaşadığı ve mutlak bir biçimde ayrılmaz parçası olduğu doğanın, büyüklüğünü ve gücünü bütünsel anlamda kavramaya başlamış, Sanayi Devrimi'nin neden olduğu doğa tahribatına ve toplumsal dönüşümlere karşı tepkisel bir tutum geliştirmiştir. Romantikler, bilimin tartışmasız tek öncü olduğu Aydınlanma çağının insanı kısıtlayan yönlerine dikkat çekip tinselliğin önemini vurgulamış, Aydınlanma'nın ihmal ettiği unsurları tamamlayarak ilerlemeyi hedeflemişlerdir.

Düşünsel alanda, sanatı inceleyen bağımsız bir bilim olarak estetiğin ortaya çıkması, sanatın ve sanatçının özgürleşme sürecine önemli katkı sağlamıştır. Avrupa resminde Romantik dönemin başlaması ile ressamlar dönemin hakim sanat görüşünün ve sanat alıcılarının beğenisine hitap etme yükümlülüğünden kurtulmuş, içeriklerinde duygu ve düşünce dünyalarını yansıtmalarına olanak tanıyan özgün ifade biçimlerine yönelmişlerdir. Batı resminde bağımsız bir tür resmi olarak 17. yüzyılda önem kazanan peyzaj, en önemli gelişim sürecini Romantik dönemde yaşamıştır. İngiltere'de Turner ve Constable, Kuzey Avrupa'da Friedrich resimlerinde önemini ve değerini kavradıkları doğayı, kişisel duyarlılıklarını yansıtarak sunmuş ve peyzaj türünün en yüce örneklerini sanat tarihine kazandırmışlardır.

Romantik peyzaj ustalarının doğaya hayranlık barındıran yaklaşımlarıyla oluşturdukları mirasın izleri, takip eden yüzyıllardan günümüze süregelerek resim sanatı içerisinde etkinliğini hala korumaktadır. Bu Çalışmanın amacı: Romantizmi kavramsal ve düşünsel açıdan irdeyerek tarihsel önemini saptamak, Romantik dönemde resim sanatının gelişimi ve peyzaj resminin özgünleşme sürecini kavramak, Turner, Constable ve Friedrich'in resimlerini biçim, içerik, plastik ve estetik bağlam açısından inceleyerek günümüz sanatına yansımalarını araştırmak, araştırma sahibinin sanat görüşüne ve uygulamalarına kaynaklık eden dönem ve sanatçıların bir seçkisini sunmak olmuştur.

**Anahtar Kelimeler: Romantizm, Peyzaj, Batı Resmi, Yeni Romantizm**

## ABSTRACT

### RELATION BETWEEN FORM AND MEANING IN THE ROMANTIC LANDSCAPE PAINTING

Romanticism has been a movement which had significant reflections on culture and art scenes throughout the history of thought. With a romantic sensitivity, humans have started to coherently understand the power and vastness of nature, in which they live and constitute an inseparable part, and developed a reactionary attitude against the social transformations and natural decay the Industrial Revolution caused. Pointing out the limitations of the Enlightenment, in which science was undeniably the sole pioneer, the Romantics emphasized the importance of spirituality, and aimed to proceed by complementing the elements the Enlightenment had ignored.

In the realm of thought, the emergence of aesthetics as an independent study which investigates art has contributed enormously to the liberation process of art and the artist. With the beginning of Romanticism in European painting, artists were liberated from the constraint of appealing to the dominant art trends and to the taste of art buyers of the period. Thus, they turned to authentic expression styles that enabled them to reflect their emotions and ideas in their content. Landscape painting, which became important in the 17th century as an independent genre in Western Art, experienced its most significant development stage during Romanticism. Turner and Constable in England, and Friedrich in Northern Europe presented nature, whose importance and value they grasped with a personal sensitivity, and produced the most supreme examples of this genre in art history.

The traces of the legacy the masters of Romantic landscape composed with an admirable approach to nature have since been highly influential. The aim of this study is to determine the historical significance of Romanticism by studying it on a theoretical and philosophical level; understand the liberation process of landscape painting and development of painting during the Romantic period; investigate Turner, Constable, and Friedrich's paintings in terms of form, content, plasticity, and aesthetics and how they are projected in contemporary art; and present a selection from the era and artists that provided a foundation for the artistic vision and practices of the researcher.

**Keywords: Romanticism, Landscape, Western Art, Neo Romanticism**

## ÖNSÖZ

Çalışma süresince desteğini esirgemeyen insani ve ahlaki değerleri ile de örnek edindiğim, yanında çalışmaktan onur duyduğum ve ayrıca tecrübelerinden yararlanırken göstermiş olduğu hoşgörü ve sabırdan dolayı değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Umut Germeç'e, bu günlere gelmemde büyük pay sahibi olan aileme ve desteğini esirgemeyen dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Kadir Selçuk YAŞA

İstanbul, 2019

## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	ii
ÖNSÖZ .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
RESİMLER LİSTESİ .....	v
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM ROMANTİZME GENEL BAKIŞ

1.1. Romantizm ve Doğa.....	8
1.2. Romantik Estetik Bağlam.....	10

### İKİNCİ BÖLÜM AVRUPA RESİM GELENEĞİNDE ROMANTİZM

2.1. Romantizm Öncesi Peyzaj Resmi.....	20
2.2. Romantik Dönemde Peyzaj Resminin Gelişimi.....	29
2.3. J. M. W. Turner.....	30
2.4. John Constable .....	41
2.5. Caspar David Friedrich ve Takipçileri.....	45

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM YENİ ROMANTİK EĞİLİMLER

3. 1. İngiliz Yeni Romantikleri.....	53
--------------------------------------	----

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM KİŞİSEL UYGULAMALAR: ROMANTİZMİN RESİM ANLAYIŞIMA ETKİLERİ

SONUÇ .....	70
KAYNAKÇA .....	71
ÖZGEÇMİŞ .....	75

## RESİMLER LİSTESİ

- William Blake, “Adem’in Yaratılışı”, 1795- 1805
- Resim 2. 1.** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-elohim-creating-adam-n05055> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 17
- Theodor Gericault, “Medusanın Salı” 1818-19
- Resim 2. 2.** <https://www.britannica.com/topic/The-Raft-of-the-Medusa> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 18
- Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük “ 1830,
- Resim 2. 3.** <https://www.britannica.com/topic/Liberty-Leading-the-People> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 19
- Giorgione ,”Fırtına”, 1505;Galleria dell'Accademia, Venice. 77 × 74cm.
- Resim 2. 4.** <https://www.britannica.com/topic/The-Tempest-painting-by-Giorgione> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 21
- Albert Cuyp, “Dordrecht’te Fırtına” 1645, E.G Bührle kolleksiyonu, Zürich,
- Resim 2. 5.** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aelbert\\_Cuyp\\_-\\_Thunderstorm\\_over\\_Dordrecht.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aelbert_Cuyp_-_Thunderstorm_over_Dordrecht.jpg) (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 24
- Rembrandt van Rijn, “Değirmen” 1645-1648, National Gallery of Art USA
- Resim 2. 6.** <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1201.html> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 25
- Claude Lorrain, “Saba Kraliçesinin Limandan Yola Çıkışı”, 1648
- National Gallery London <https://artuk.org/discover/artworks/seaport-with-the-embarkation-of-the-queen-of-sheba-115299> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 27
- Nicolas Poussin,“Fırtınada Manzara Pyramus ve
- Resim 2. 8.** Thisbe”,1651, Stadel Museum Frankfurt 28
- <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/landscape-during-a->

- [thunderstorm-with-pyramus-and-thisbe](#) (Erişim Tarihi: 23.7.2019)
- Resim 2. 9.** J. M. W. Turner, “Kartaca İmparatorluğu’nun Yükselişi”, 1815 National Gallery London 155.5 232 cm <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-williamturner-dido-building-carthage> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 32
- Resim 2. 10.** J. M. W. Turner, “Hannibal’ın Orduları Alpleri Geçerken”, 1812, Tate Britain London <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 33
- Resim 2. 11.** J. M. W. Turner, “Köle Gemisi”, 1840, Museum of Fine Arts Boston <https://collections.mfa.org/objects/31102> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 35
- Resim 2. 12.** J. M. W. Turner, “Kar Fırtınası”, 1842 Tate Britain London, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 36
- Resim 2. 13.** J. M. W. Turner, “Yağmur, Buhar ve Hız”, 1844, National Gallery London 91-121.8cm <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-williamturner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 38
- Resim 2. 14.** J. M. W. Turner, “Bamburgh Kalesi, Northumberland”, 1837 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-bamburgh-castle-northumberland-d36321> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 39
- Resim 2. 15.** J. M. W. Turner, “Gündoğumunda Norham Kalesi”, 1845 Tate Britain London <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-norham-castle-sunrise-n01981> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 40
- Resim 2. 16.** John Constable, “Salisbury Katedrali”, 1831 1518 x 1899 mm Tate Britain <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-salisbury-cathedral-from-the-> 42

meadows-t13896 (Erişim Tarihi: 23.7.2019)

- Resim 2. 17.** John Constable, “Bulut alışması”, 1822 Kağıt Üzerine Yağlıboya, 476 x 575 mm Tate Britain, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-cloud-study-n06065> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 43
- Resim 2. 18.** John Constable, “Deniz Üzerinde Yağmur Fırtınası”, 1824 – 1828, Tuale Marufe Edilmiş Kağıt Üzerine Yağlıboya ,235 x 326 mm Royal Academy of Arts London, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/rainstorm-over-the-sea> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 44
- Resim 2. 19.** Caspar David Friedrich, “Ay Doğumu (Kıyıda İki Figür)”, 1835/1837 , Kağıt Üzerine Sepya ve Kalem , 24,5x34,5cm The State Hermitage Museum [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.%20Drawings/451887!/ut/p/z1/jZDLTsMwEEV\\_hS6yxJ44cRK6s1yJU1qCKh7GGRWaRKU2JFjaomvxyBWPEJnN9KZO2cGSyyw1OrY1sq1Rqsu9E8yey4Zy-KEw6rkdAGs3N7SLb-5hDjFj58A\\_FEMsDx1fgKQ0\\_Gr\\_xaEC4jd8E2N5aBcc97qg8ECCDpbWObX Y9YpDQuijy4yG9pV9d5SLujy7J84ISnX8C0T7vrkd\\_3CBAIFOLkAqDISZ4W2YcM07ukCDK2OIS2sujVhi83zg3jPIIIvPeoNqbuKrQ3PXI2gt-mGjM6LH7AeOjvxdt6CS0067ZbPYO\\_ScA0Q!!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=en](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.%20Drawings/451887!/ut/p/z1/jZDLTsMwEEV_hS6yxJ44cRK6s1yJU1qCKh7GGRWaRKU2JFjaomvxyBWPEJnN9KZO2cGSyyw1OrY1sq1Rqsu9E8yey4Zy-KEw6rkdAGs3N7SLb-5hDjFj58A_FEMsDx1fgKQ0_Gr_xaEC4jd8E2N5aBcc97qg8ECCDpbWObX Y9YpDQuijy4yG9pV9d5SLujy7J84ISnX8C0T7vrkd_3CBAIFOLkAqDISZ4W2YcM07ukCDK2OIS2sujVhi83zg3jPIIIvPeoNqbuKrQ3PXI2gt-mGjM6LH7AeOjvxdt6CS0067ZbPYO_ScA0Q!!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=en) (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 46
- Resim 2. 20.** Caspar David Friedrich, “Deniz kıyısında keşiş”, 1808-10 <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-germany/a/friedrich-monk-by-the-sea> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 47
- Resim 2. 21.** Caspar David Friedrich, “Meşe Ormanında Manastır”, 1809 - 1810 <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alte-nation-alerie/collection-research/conservation-care/caspar-david-friedrich-project.html> (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 48
- Resim 2. 22.** Caspar David Friedrich, “Buz denizi”, 1824, [https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/styles/hkh\\_lightbox\\_full\\_wide\\_x2/public/caspar\\_david\\_friedrich\\_das\\_eismeer\\_1.jpg?itok=WEBDXN0-](https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/styles/hkh_lightbox_full_wide_x2/public/caspar_david_friedrich_das_eismeer_1.jpg?itok=WEBDXN0-) (Erişim Tarihi: 23.7.2019) 49

<b>Resim 2. 23.</b>	Carl Gustav Carus, “Taş Devri Mezarı” 1820, 33,5 x 43cm, Nasjonalmuseet <a href="http://samling.nasjonalmuseet.no/en/object/NG.M.00388">http://samling.nasjonalmuseet.no/en/object/NG.M.00388</a> (Erişim Tarihi: 23.7.2019)	51
<b>Resim 2. 24.</b>	Johan Christian Dahl, "Kışın Vordingborg Yakınlarında Dolmen", 1825 <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Christian_Dahl_-_Megalith_Grave_in_Winter.JPG">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Christian_Dahl_-_Megalith_Grave_in_Winter.JPG</a> (Erişim Tarihi: 23.7.2019)	52
<b>Resim 3. 1.</b>	John Piper, “All Saints Şapeli”, 1942 Tate Britain <a href="https://www.tate.org.uk/art/artworks/piper-all-saints-chapel-bath-n05719">https://www.tate.org.uk/art/artworks/piper-all-saints-chapel-bath-n05719</a> (Erişim Tarihi: 23.7.2019)	54
<b>Resim 3. 2.</b>	Graham Sutherland, “Siyah Manzara”, 1940, Tate Britain, <a href="https://www.tate.org.uk/art/artworks/sutherland-black-landscape-t03085">https://www.tate.org.uk/art/artworks/sutherland-black-landscape-t03085</a>	55
<b>Resim 3. 3.</b>	Paul Nash, “Totes Meer (Ölü Deniz)”, 1940-41, Tate Britain, <a href="https://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-totes-meer-dead-sea-n05717">https://www.tate.org.uk/art/artworks/nash-totes-meer-dead-sea-n05717</a>	55
<b>Resim 4.1.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2007 , 140 x 110cm, t.ü.y.b	61
<b>Resim 4. 2.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2010, 60 x 80cm, t.ü.y.b	62
<b>Resim 4. 3.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2009, 89 x 110cm, t.ü.y.b	63
<b>Resim 4. 4.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2010, 10 x 12cm, k.ü.y.b	64
<b>Resim 4. 5.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2014, 17 x 25 cm, k.ü.y.b	64
<b>Resim 4. 6.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2014, 16 x 15cm, k.ü.y.b	65
<b>Resim 4. 7.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2015, 12 x 18cm, k.ü.k.t	66
<b>Resim 4. 8.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2008, 13 x 15cm, k.ü.y.b	67
<b>Resim 4. 9.</b>	Kadir Selçuk Yaşa, İsimlessiz, 2011, 50 x 45cm, t.ü.y.b	68

**Resim 4. 10.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2011, 9 x 12cm, k.ü.k.t



## GİRİŞ

20. yüzyıl sanatı tanımlanırken “Rönesans Sanatıyla bütün köprülerin atıldığı” bir durumdan söz edilir. Konu seçiminde, içeriğin belirlenmesinde, estetik bağlamın oluşumunda ve plastik çözümlemede atılmış bir köprü varsa ki varlığı genel bir kanıdır, bu köprünün sökülmesine Romantik dönemde başlanmıştır. Sanayi devrimiyle zenginleşen burjuva sınıfı kilisenin ve aristokrasinin güzel sanatlar üzerindeki belirleyici olma rolünü kendi üzerine devralmıştır.

Bilim ve teknolojinin doğanın güçleri üzerindeki baskınlığı toplumsal yaşama yönelik görünürde bir refah sağlasa da doğaya bağlı – onunla mücadele içinde veya onun gücüyle barışık – bin yıllardır süregelen kültürel birikimin yitirilmesini Romantikler bir tehlike olarak görmüşlerdir.

Doğanın insanın içselliklerinin oluşumuna katkısının, hissin, duygunun doğanın kendisinden başka birşey olmadığını, yaratıcı gücün kaynağının mutlak olarak doğa olduğunu vurgulayan Romantik düşünürler, araştırmanın, özgürce biçim yaratmanın ve deneyimlemenin sanat için önemine de değinmişlerdir.

Romantikler “tamamlanmışlığın”, klasizmde olduğu gibi belirli kalıplar içinde düşünmenin ve çalışmanın gelişmeyi kısıtladığı savıyla, eksik oluşun “ileriye”, “ilerlemeye” yönelik besleyici dinamizmini savunmuşlardır. Romantik yaklaşım, bu açıdan sanat eğitimi için de deneyimleme, araştırma, kişiselleştirme önermeleriyle önem kazanmıştır.

Bu Çalışmanın amacı: Romantizmi kavramsal ve düşünsel açıdan irdeyerek tarihsel önemini saptamak, Romantik dönemde resim sanatının gelişimi ve peyzaj resminin özgünleşme sürecini kavramak, Turner, Constable ve Friedrich’in resimlerini biçim, içerik, plastik ve estetik bağlam açısından inceleyerek günümüz sanatına yansımalarını araştırmak, araştırma sahibinin sanat görüşüne ve uygulamalarına kaynaklık eden dönem ve sanatçıların bir seçkisini sunmak olmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ROMANTİZME GENEL BAKIŞ

Romantizm, Avrupa’da 18. yüzyıl son çeyreğinden başlayarak 19. yüzyıl ortalarına kadar kültür ve sanat alanında belirleyici olan, sanatçıya özgürleşme alanları sağlayan, geniş kitleleri etkilemiş harekettir.

Romantik kelimesi, 18. yüzyılda rağbet gören Orta Çağ’da yazılmış kahramanlık içeren şövalyelik efsaneleri ve halk öyküleriyle ilişkili göndermeler yapan *şeyleri* nitelemek için kullanılan bir sıfattır. (Kral Arthur, Holy Grail vb. gibi eserlere *romans* denir ve *romanslar* resmi dili Latince olan Roma İmparatorluğu döneminde halkın konuştuğu Roman dillerinde yazılmıştır.) Bu sıfat üzerine “Etraflı tarifi ilk defa olarak Novalis verdi: "Herhangi bir şeyi, hoş bir şekilde yabancılaştıran sanat, konuyu yabancı, fakat yine de samimi ve cazip kılan sanat...romantiktir... dedi.” (Özgü, 1944: 732). Romantizm tanımının “romantik” sıfatından evrilerek ortaya çıktığı düşünülür.

Romantizm, anlam derinliğine sahip olan ve kesin olarak tanımlaması oldukça güç bir kavramdır. Günümüzde de bu kavram üzerine yapılan yorumlar hayli çeşitlilik göstermektedir. Dönemsel olarak incelendiğinde Romantizm: 18. yüzyıl Avrupa’sında Klasizme karşı sanat, edebiyat ve düşün alanında öne çıkan, “geçmişe özlem” ve “doğaya dönüş” fikirlerinden beslenen, *aklın* boyunduruğuna karşı *duygu* ve *sezgiyi* yücelten, tepkisel bir ortak duyumsama biçimidir. Romantizm, Akıl Çağı’nın katılığına karşı duyguyu ve içselliği savunan genel insancıl bir hareket olarak başlamıştır. Batı dünyasında farklı ülkelerde çeşitli tezahürleri olmasına rağmen, ortaya çıkış kaygısı benzerlikler gösterir. “Romantizmin tarihsel gerçeğinde, insanlar ve ilkeler arasında bir uyum, başlangıçlar ve sonlar arasında bir süreklilik söz konusu değildir.” (Claudon, 1994: 14).

Feodalizminden modern kapitalist toplumsal düzene geçiş sürecine paralel olarak sanat ve kültür alanında yaygınlık kazanan Romantizmin Avrupa’da gelişimi oldukça sıkıntılı evreler barındırır.

Rönesans ve Reform sonrasında 17. yüzyıl (Akıl Çağı) ve 18. yüzyıllarda yaşanan Aydınlanma Çağı ile Avrupa skolastik düşüncenin baskısından kurtulma olanağı yakalamıştır. Kilisenin halk üzerinde dogmalara dayanan baskıcı anlayışı yerini, aklın ve bilimin öncü olduğu yeni bir toplum modeline bırakmıştır. Sekülerleşme evresi yaşayan

toplum içinde bilime ve bilgiye ulaşma çabası yaygınlaşmaya başlamıştır.

18. yüzyıl Avrupa’da siyasal, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin yoğunlukla yaşandığı çağdır.

... onsekizinci yüzyıl bilimin büyük yengi çağıydı. O dönemin en çarpıcı olguları bilimin zaferleriydi; o çağda insanın duygusal yaşamında yeralan en etkili devrim, eski biçimlerin yıkılmasının sonucu olmuştu – bir yandan örgütlü doğa biliminin yerleşik dine ve bir yandan da yeni laik devletin eski ortaçağ hiyerarşisine saldırılarının sonucu (Berlin, 2004: 67).

Aydınlanma Çağı toplumların geleneksel, kültürel birikimini önemsizleştirerek kişisel duygu, sezgi ve yaşam deneyimlerini göz ardı etmiştir. Aklın ve bilimin sınırlandırıcılığı toplumda kültürel ve düşünsel çeşitliliği örselemiştir. Bu dönemdeki anlayış bir çeşit kültürel hafıza kaybına neden olmuştur. Aklın egemen sınıfın yararına bir araç olarak kullanılması, doğaya ve insana bütünsel bakışın yoksunluğu toplumsal yaşamı olumsuz etkilemiştir.

Romantikler bilim sayesinde düşüncenin dinden özgürleştiğini kabul ettiler aynı zamanda, bilimin kapalı mekanik sistemine, uygulamada ekonomik sistemin dehşeti üzerinden kendini gösteren acımasızlığına sezgisel bir biçimde karşı çıkıyorlardı (Berger, 2019: 116-117).

Doğaya ve insana yönelik bu acımasızlığın, sınıfsal düzlemde bilince çıkarılması Marx ve Engels’in çalışmalarıyla olmuştur.

“Engels, aklın bu gücünün koşullanmışlığına ve sınırlarına da vurgu yapmaktadır: "Aklın krallığı burjuvazinin idealize edilmiş krallığından daha fazla hiçbir şey değildir." (Duman, 2006: 135).

Matbaanın çoğaltıp yaymaya yönelik işlevselliği bu dönemde belirleyici rol oynamıştır. Toplumda okur yazarlık oranının artmasıyla bağımsız yayıncılık kültürü oluşmaya başlamış, süreli ve süresiz yayınların yaygınlaşmasının sonucu olarak toplumda bilinçlenme giderek hız kazanmıştır.

18. yüzyıl Avrupasında en büyük kırılma Fransız İhtilali’yle yaşanmıştır. Devrimle birlikte mutlaki monarşilerin halkın gücüyle yıkılabilir olduğu kanıtlanmıştır. Hürriyet, eşitlik ve adalet kavramları Avrupa geneline hızla yayılmıştır. Romantiklerin düşünceleriyle örtüşen bu kavramlar düşünsel ve sanatsal üretimlerine de yansımıştır. Romantizmin idealinde içkin olan özgürlük arayışı, devrimin kazanımlarının yarattığı ortamla toplumsal bir derinlik kazanma olanağı bulabileceği düşünülmüştür.

Başlangıçta erken Romantikler de devrimi büyük bir heyecanla karşılamışlar ve

devrimin genel insancıl değerleri yücelteceğine inanmışlardır. Devrimin maksadını aşması, Terör Dönemi ile birlikte Napolyon'un Avrupa'nın diğer devletlerine yönelik saldırgan politikaları, devrime karşı eleştirel bakışlarının keskinleşmesine neden olmuştur. Romantikler, Napolyon'u 1789 devrimi sonrasında yıkımın kaynağı olarak görmüşlerdir. "Napolyon, onlara göre devrimin, merkezîyetçilik ilkesinin ve despotluğunun tamamlayıcısıydı." (Huch, 2005: 469). Genel insancıl değerleri gözetmeyen bir tutumun gerçek bir devrimle bağdaşmayacağı toplumsal yaşamı kısıtlayacağı görülmüştür.

Fransız Devrimi'nin müthiş başarısızlığı, özgürlüğü bir erdem ve radikal politik özgürlüğü bir olasılık haline getiren gerçek devrimin insanlık durumunda bir değişim olduğuna dair romantiklerin temel "soylu tezleri"nin mükemmel bir kanıtı oldu. (Blechman, 2007: 34).

Devrimin ardından yaşanan Terör Dönemi sonrasında Romantikler özgürlüğün kültürel birikim sonucunda olumlu gelişimini, dönüştürücü ve eşitlikçi organik bir bakış açısını savunarak temel görüşlerini oluşturdular.

"Romantizm belirli bir stil özelliklerinden ziyade bir zihnin tutumunu temsil eder ve görsel bir köken yerine sözlü olma eğiliminde olan bir düşüncenin ifadesini içerir." (The Oxford Dictionary of Art, 1997: 484).

Romantizmin ilk eserleri çoğunlukla yazınsal alanda verilmiştir ve bu örnekler diğer disiplinlerde de Romantik hareketin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Romantiklere göre sezginin ve duygunun, bilginin kaynakları arasında olduğu savı kültür sanat alanını derinlemesine etkilemiştir. "Dilsel söylemin gerçekliği bulma ve iletme bağlamında her zaman yeterli olmadığından saptanması, Romantikleri doğal olarak *duyguyu* ve *sezgiyi* de bilginin kaynakları arasında saymaya götürmüştür." (Cemal, 2006: x).

Önceki yüzyıllarda dinle baskı altında tutulan topluma, Romantikler birçok farklı kültürün mitolojisinden beslenen, arkaik bir çağrıyla seslenme gayreti içerisindeydiler.

Avrupa'da Romantizm ortaya çıktığı dönemlerde öncelikle üç ülkede yoğunluğuyla yaşanmıştır. Söz konusu ülkeler: İngiltere, Almanya ve Fransa'dır. (Bu ülkelerde ortaya çıkış sebebi diğer Avrupa ülkeleri arasında ekonomik yönden görece daha gelişmiş olmalarıyla açıklanabilir.)

İngiliz romantikler hem sanayi devriminin doğal ve kültürel manzaraları tahrip etmesine hem de bu sürece eşlik eden kurutucu faydacılığa; Alman romantikleri Napolyon'un istilasıyla yerinde kalan brokratik *Kleinstaaterei* düzeniyle eski ve yeni zalimleri karakterize eden hayalgücünden yoksun rasyonalizme; Fransız romantikleri ise faydacı, materyalist değerlere,

atomize olmaya ve yeni burjuva toplumunun toplumsal adaletsizliğine karşı çıktılar. (Mitzman, 2007: 100).

18. yüzyıl sonlarında İngiltere’de Wordsworth, Coleridge ve Southey gibi şairlerden oluşan “Göl Şairleri” okulu tarafından İngiliz Romantik şiirinin temeli atılmıştır. 1798 yılında Wordsworth ve Coleridge’in ortak yayınladıkları şiir seçkisi: “Lirik Baladlar”, İngiliz Romantik şiirinin en önemli örneklerinden sayılır.

Samuel Taylor Coleridge

### **Yaşlı Gemici**

Cehennem sığağında bakır gökte  
Duruyordu kan rengi olmuş  
Güneş Öğle vakti tam tepesinde direğin;  
Öyle ufalmış ki boyu Ayla eş.

Günler günleri izledi böyle,  
Durduk orada hiç kıpırdamadan  
Ressam elinden çıkmış bir gemi gibi,  
Ressam elinden çıkmış bir denizde duran (Coleridge, 2008: 55).

Almanya’da 1798 yılında Schlegel kardeşlerin yayınlamaya başladığı ‘Athenaeum’ dergisi etrafında birleşen bir grup edebiyatçı Romantizm adına önemli eserler verdiler. Bu dergide yayınlanan, şair Novalis’in düz yazı şiir tarzındaki eserleri Alman Romantizmi’nin en değerli yazınsal örneklerinden sayılır.

Fransa’da Romantik dönemi önceleyen yüzyılı düşünceleriyle önemli ölçüde etkilemiş olan Jean Jacques Rousseau’nun yaklaşımı, Romantizmin temellerinin atılmasında belirleyici rol almıştır. Romantizmin bir hareket niteliği kazanmasında Lamartine, Chateaubriand, Hugo, Bernardin de Saint-Pierre, Restif de la Bretonne gibi yazarlar ve *Le Globe* dergisinde yayımlanan yazılar etkili olmuştur. Romantizmi “sanatta ve edebiyatta özgürleşme” olarak tanımlayan Victor Hugo romanlarında toplumsal adaletsizliği ve ezilenleri konu edinmiştir.

Romantikler Fransız Devrimi’nin yol açtığı toplumu olumsuz etkileyen koşullara, endüstrileşmenin adil olmayan maddi birikimine, Aydınlanma’nın duyguyu dışlayan akılcılığına ve kültürel çeşitliliği sınırlayan yanına tepki göstermişlerdir. “Romantiklerin öznelciliğe dönüştürdüğü bit tür bireyciliğin felsefi temellerini atan Aydınlanma hareketi,

bireyin gücünü ve zenginliğini kanıtlamıştı. Duyguları tüm gerçeğin kaynağı olarak göklere çıkararak Romantizm, rasyonalizmin verimsizliğini reddediyordu.” (Gelişim Genel Kültür Ansiklopedisi, 7, 1976: 56).

Romantiklerin amacı Aydınlanma'nın getirdiği yeniliklere bütünüyle karşı çıkmak değildir. Eleştirilerinin temelini, toplumsal yapıda bozulmaya yol açan Aydınlanma'nın eksik yanları oluşturur. Romantikler Aydınlanmayı bir insancılık süzgecinden geçirmişlerdir. “...Aslında, birbirinden farklılaşan ama asla tamamem heterojen olmayan iki perspektif arasında her türden karışım, eklemleme, yan yana duruş, tereddüt ve geçiş görülür.” (Löwy ve Sayre, 2007: 71). Romantikler, Aydınlanmacıların topluma bakışının insancıl kılınması, iyileştirilmesi ve toplumsal koşulların olumlu yönde tutarlılıkla geliştirilmesi amacını güdümlüştür.

Sanayi devrimi ile insanlık ilk kez bu denli dramatik bir durum içerisine sürüklenmiş; “...endüstrileşme, insanı salt ekonomik bir işlevle sınırlandırmış, insanların yerine geniş ölçüde makinaları geçirmiş, küçük bir azınlığa çok büyük bir çoğunluğu o zamana kadar eşine rastlanmamış bir sefaletin uçurumuna atma olanağı kazandırmıştır.” (Cemal, 2006: xi).

Sanayi devrimiyle içene girilen kapitalist üretim biçiminin toplumsal yaşam üzerindeki belirleyiciliği ve etkileri Romantiklerin salt duyumsal düzleme oturttukları dünya algılarını bozguna uğratmıştır.

Doğayı sömürme yönündeki kapitalist imge, doğanın bağrında uyum içinde yaşama yönündeki romantik özlemle çelişir. Ötekiyle sahici iletişim, bir halkın (*Volk*) organik bütününe, mitolojilerinde ve forklorlarde ifade bulan kolektif imgelemine katılım, toplumsal uyum ya da sınıfsız toplum gibi çok çeşitli biçimlerde düşünülen, insan topluluğunu, cemaati yeniden yaratma arzusu, modernite içinde topluluğun parçalanmasının reddine denk düşer. Modernitenin eleştirisi ile olumlu romantik değerler, tek ve aynı madalyonun iki yüzünden başka bir şey değildir. (Löwy ve Sayre, 2007: 34).

Kapitalizmin yarattığı burjuva sınıfının doğaya karşı tutumu daha çok kar elde edebilmeye yöneliktir. Geleneksel doğayla barışık üretim biçimi içinde yaşamını sürdüren geniş halk kesimi hızla işçileşmiş, kentlerde yoğunlaşan nüfusun yaşamı kaotik bir hal almıştır.

Romantiklerin gerek toplumsal yaşama gerekse doğaya yönelik bu tehdit karşısında yeniden doğayla barışık bir üretim biçimi, farklı yaşam anlayışları olan bireylerin

oluşturduğu organik bir toplum önermeleri genel insalcıl haklar açısından önemli bir savunudur. Modern kentleşme öncesinde olduğu gibi, bireyin özgürlüğünü kapitalist ilişkiler ağı içerisinde güdülemeyen bir organik bütünlük amaçlanmaktadır.

... geçmişteki izleri sürülen ve arzulanan yalın ve doğal bir yaşam, bir tür şehirleşme öncesi düzeni gerektirmektedir. Burada kimsenin özgürlük sorunu olmadığı gibi, bireylerin toplamında daha öte anlamlar taşıyan bir toplum söz konusudur. Modernitenin ve kapitalizmin ürettiği bireyselci düşünceden farklı olarak, burada bireyin özgürlüğüne müdahale etmeyen organik bir ilişkiler ağı bulunmakta ve herkes ihtiyaçlar ve roller bağlamında bir bütünlük oluşturmaktadır. İşte böylesi bir toplum tahayyülünden hareketle, gerçek bireyselliğin, ancak ve ancak kimsenin kimseye benzemediği ve benzemek zorunda hissetmediği, bir benzersizlik dünyası yaşanabileceği fikri geliştirilerek, taşra merakı yaratıldı. (Aksakal, 2015: 41).

Romantizm, bütün Avrupa toplumlarını etkileyen bir dönüşümü ve toplumsal ilişkilerde başkalaşımı içeren bir dönemi belirlemiştir. Bu süreçte toplumsal yapıda burjuva sınıfını ayrıcalıklı bir konum elde etmiş, geleneksel kültürden burjuvazi çıkarına pragmatist bir düşünsel yapıya evrilme yaşanmış ve genel insancıl değerler göz ardı edilmiştir. Romantiklerin bu döneme yönelik karşıtıklarının özünü, toplumsal bilinci bütünlüklü bir biçimde koruma çabası oluşturmuştur. Bu bilgiyi duyguyla bütünleştirme, birlikte yoğurma anlamında da yorumlanabilir.

Doğayla iç içe yaşamdan kaynaklanan kültürel birikimin, dilde, düşünde, müzikte ve plastik sanatlarda derinliğin korunması, endüstri üretiminin getireceği kültürel sığlaşmadan sakınma, bireysel çıkarların öne çıkarılmasıyla oluşacak toplumsal parçalanmaya yönelik kaygılar, insanlık tarihinde ilk kez Romantiklerin işaret ettikleri sorunsal düzeyde konular olmuştur.

Kuramsal görüş açısından, romantizm ancak istemeyerek yeniydi: aslında, dünyanın, orta sınıf kapitalizminin kısırlanmış ve materyalist koşullarına etkileyici, tümel ve benzeri görülmemiş dönüşümüne karşı bütün bir kuşağın, bir organizmanın darbeyi savuşturması gibi, kendini koruyuşu olarak düşünülebilir. (Jameson, 1997: 94).

Romantizmle olgunlaşan eleştirel düşüncenin özünde yeninin yıkıcılığı karşısında uyanık kalmak vardır. "Romantizm tarihsel bilincin farkında olmasa ve tüm romantiklerin düşüncelerine egemen olan günün anlamını araştırma merakı olmasaydı, 19. Yüzyıl tarihçiliği (historicisme) gerçekleşemez ve böylece düşünce tarihinin en büyük devrimlerinden biri oluşamazdı. (Hauser, 1984: 153).

Geçmişin kültürel birikiminin gözardı edilmeden yeninin karşılanması mutlak gerekliliği Romantiklerin önemli savlarından biri olmuştur.

İnsanlığın ve kültürün sonu gelmez bir değişim ve savaşım içinde olduğu, entellektüel yaşamımızın, geçmişten geleceğe bir şeyler aktarma niteliğini taşıyan bir süreç olduğu düşüncesi, romantizmin verisidir ve çağımızın felsefesine en önemli katkıda bulunan düşünce biçimi budur. (Hauser, 1984: 153).

### 1.1. Romantizm ve Doğa

Sanayi Devrimi, insanın doğayla savaşımın görünürde insanın galibiyetiyle sonuçlanmasıdır. Özünde ise, insanın da aleyhine olacak bir biçimde, sonraki yüzyıllarda doğanın dengesini bozacak etkileri olan bir sürecin başlamasıdır. Doğaya yönelik bu tutum karşısında yeryüzündeki bütün canlıların, aynı zamanda toprağa bağlı yaşayan ve iş gücünü oluşturan insanların da yaşam koşulları bozulmuş, gelecekleri tehdit altına girmiştir. Romantikler doğaya böylesi acımasız bir müdahaleyi çevresel, kültürel bir yıkım olarak değerlendirmiş insan-doğa bütünü gözeten, duygu ve bilgiyi iç içeleştiren bir tavır geliştirmişlerdir. Doğa, Romantiklerin en başat kavramlarından birisidir. Düşünsel ve sanatsal bütün üretimlerinin temelinde doğa kavramı vardır. Romantiklerin doğa vurgusu toplumsal alanda da karşılığını bulmuştur. Çevre ve doğa koruma dernekleri ilk kez Romantik dönemde kurulmuştur. Modern ekolojik düşüncenin temellerinin bu dönemde atıldığı görülür.

Evrendeki bütünlüğe dair bilincin oluşumu Romantik dönemde filizlenmiştir. Romantizmin doğa görüşü evrendeki etkileşimleri ve uyum yasalarını tanıyan kozmolojiyle yakından ilişkilidir. Doğayı, tüm yönleri ve ilişkileriyle tanımaya yönelik bir bilinç Romantikler tarafından ortaya konulmuştur. Novalis'e göre "Dünya, evren için bir benzetmeler kaynağıdır." (Huch, 2005: 12).

Dünyanın bilimsel olarak araştırılmasıyla evrenin sisteminin büyüklüğünün ayırdına varılmış, doğadaki oluşumların evrenle ilişkili olduğu canlı cansız bütün varlığın birbiriyle sıkı bir bağ oluşturduğu anlaşılmaya başlanmıştır. "Evren, bir organizmadır ve bölümlerinin her biri onun kopyasıdır, evrenin çizgilerini taşır, dünyanın her üyesi onunla ilişkilidir, aynı, insanın parmağının, bedeniyle ve insanın da yeryüzüyle ilişkili olması gibi." (Huch, 2005: 302).

Doğanın bir parçası olan ve onun dinamik yapısını kavramaya başlayan insan

evrenle ilgili o güne kadarki bütün bilgi birikimini sorgulaya yönelmiştir. İnsan bütün teknolojik ve bilimsel gelişmişliğe karşın yenilemeyecek, yasaları kavranamayacak denli karmaşık büyük bir sistemle karşı karşıyadır. “İnsan, bağımsız bir bireydir, hatta, aynı zamanda büyük, kozmik ritimlerin ve akımların nabzının attığı bir evrenin üyesidir.” (Huch, 2005: 333). İnsanın doğayla ilişkili olarak kendi varlığının bilincine varması artık doğaya ve evrene başka bir duyarlılıkla bakmasına yol açmıştır.

Dünya üzerindeki güçlerin büyüklüklerine ve kudretlerine dair yeni bir farkındalık var – Doğa kelimesine yepyeni bir anlam yükleyen bir farkındalık. Bir de insanların keşfetmekte oldukları şeyin azameti karşısında kendilerini korumak için yarattığı yeni batıl inançların yol açtığı nefessizlik var: en çok da, yürekte hissedilen bir duygunun bir anlamda göklerde kopan fırtınaya benzediği inancı. (Berger, 2019: 116).

Sanayi Devrimi, nüfus yoğunluğunun kırsaldan kentlere doğru kaymasına neden olmuştur. Kentleşme ile mimari yapılaşma ve sanayi tesislerinin doğayı tahribi insan yaşamını olumsuz yönde etkilemiş toplumsal travmalara neden olmuştur. Romantiklerde doğanın önem kazanmasında, kentlerdeki doğa kırımının da önemli bir rolü vardır. Bütün Romantiklerde endüstri devrimine toplumsal yaşamda yarattığı olumsuzluklara karşı duruş ortak bir özelliktir.

Mekanist kartezyen dünya görüşünün katılığına ve yapaylığına karşı Romantikler organik dünya görüşünü savunmuş, canlı ve dinamik olanı yapay ve inşa edilmiş olana tercih etmişlerdir.

19. yüzyıla gelindiğinde batılı insanın dünyayla ilgili o güne kadar bildiklerinin aksine, içinde devinen insanın doğadan bağımsız kendi başına bir bütün oluşturamayacağına bilincine varmıştır. “Bu durumda doğanın yeniden önemsenmesi ve doğada yaşama eğilimi, insan ile dünya arasında yeniden uyum sağlama ya da dünyayı yeniden insancıl kılma çabalarının göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır.” (Cemal, 2006: xi).

Doğal ve organik bir yapı olan insan bütün organizmalar gibi biyolojik olarak kaçınılmaz bir şekilde doğaya bağımlıdır.

Doğa, sürekli olarak organizmaya nüfuz eder, organizmanın hayatını doğanın kimyasal güçlerinin boyuduruğu altına sokmasını ister. Ama işte hayatı dağıtması gereken şey onu tutar; çünkü bireysel hakkını doğaya karşı iddia etmek için, onunla mücadele etmede organizma, üyelerini daima daha yararlı silahlar haline getirir ve dışarıdan gelen her uyarıya yükseltilmiş,

incelmiş etkinlikle karşılık verir. Böylece yeni oluşumlar, varlık mücadelesinde yükselir ve çeşitlenir. (Huch, 2005: 119).

Romantiklerdeki doğa tutkusu insanın kendi varlığına duyduğu sevgiyle özdeşir. Doğanın durumlarıyla kendi içselliğini ifade etmeye yönelmesi bu özdeşliğin kanıtıdır. Schelegel'e göre:

Doğayı takip etmek demek, tıpkı doğanın örgütlendiği gibi kendinizi örgütleyin demektir. Tıpkı doğadaki her ögenin bütünlüğe ulaşmaya çalışması gibi kendini açığa vuran özgürlük olarak anlaşılan sevgi, "kendimizin özüdür", doğadaki organik oluşum ilkesine benzeyen insani bir ilkedir. (Blechman, 2007: 33).

Romantiklerdeki doğa vurgusu, arkaik bir doğa özleminin ötesinde deneyim ve birikimle yoğurulmuş gelecek kaygısı güden bir kültürel tavır içerir. Teknolojik ilerlemenin, kültürel bütünlüğü gözetmediğinde, toplumsal yaşam ve doğa açısından yararlı bir gelişme sağlamadığının ayırdına varmışlardır. "...Romantizm'in devridaim düşüncesi özetlendiğinde, bunun sonucu insanın geri gitmekle değil, ileri gitmekle doğaya ulaşabileceği, kültürel başarının tasfiyesiyle değil, kültürün derinleştirilmesiyle, işte kültürün doğa ile tekrar buluştuğu yere ulaşacağıdır." (Huch, 2005: 476).

İnsanın doğaya kısa erimli çıkarları için teknolojinin gücüyle egemen olması ve doğayı yıkıma uğratması Romantiklerin tepkiselliğinin temel nedeni olarak savlanabilir. "Yüzyıllar boyunca uygulanagelen doğaya müdahale geleneğini sorgulamayı ilk deneyenler Romantikler olmuştur. Bu nedenle, Romantizm çağı için devrimci bir atılım sayılır." (Sözen ve Tanyeli, 1992: 204).

Doğayla barışık olmayan teknolojik ve bilimsel her türlü girişimin sonuçları Romantiklerce tepkiyle karşılanmıştır. İlerlemeye yönelik bilginin mutlak olarak insan doğa bütününe gözetmesinin gerekliliği açısından Romantiklerin uyarıcı rolünden söz edebiliriz. "Romantiklerin başarısı, doğanın birliğini bozan bilginin yine de onun selameti ve daha yüksek bir basamaktaki yeniden birleşmesi için gerekli araç olduğunu fark etmeleri idi." (Huch, 2005: 62).

## 1.2. Romantik Estetik Bağlam

İnsanlık tarihi boyunca süregelen güzeli anlama ve açıklama çabası, 18. yüzyılda Alexandre Baumgarten tarafından 'estetik' adıyla bağımsız bir bilim dalı olarak tanımlanmış ve kuramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Baumgarten "güzeli, değişmez

kurallarla sınırlamaya elverişli olmayan ve ancak duylara hitap eden nesnelere bir niteliği olarak sayar. Ona göre, bu bulanık algıya, yani duyguya indirgenebilen (icra) bu bağımsız bilgi dalına estetik adının verilmesi zorunludur.” (Sena, 1974: 28). Takip eden yıllarda Kant da kendi düşünce sistemi içerisinde estetiği yorumlamıştır. “Kant’a göre güzel, kavramsız ve tümel olarak zevk veren şeydir; ve o amaçsız bir amaçlılıktır.” (Sena, 1974: 68). Kant’ın estetik düşüncesinden etkilenerek Schiller kendi estetik kuramını oluşturmuştur

18. Yüzyılda, yalnızca önemli bir ozan ve oyun yazarı değil, aynı zamanda, köklü bir düşünür kuramcı da olan Friderich Schiller Kant’ın estetik anlayışından birçok sonuçlar çıkararak, insanın estetik eğitimi üstüne kendi içinde kapalı bir öğreti geliştirmişti. (Kagan, 2008: 26).

Schiller’e göre “Duyu ve tinin, madde ve biçimin, değişme ve kalıcılığın, sonluluk ve sonsuzluğun bu çözümünü meydana getiren şey estetik olandır.” (Eagleton, 2003: 143). Schiller ‘İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar’ adlı eserinde özgürleştirici bir güç olarak gördüğü güzel sanatları yüceltmıştır.

...Schiller, kuvvetlerin uzmanlaşmış gelişiminin bireysellikte yol açtığı sakatlanmayı belirttikten sonra şunu yazar: “Uygarlığın yapaylığının bizim doğamızda yok ettiği bütünlüğü yeniden oluşturmak, yüksek bir sanat yoluyla onu restore etmek bizim elimizdedir. (Sereni, 2007: 179).

Schiller’in sanata bu yaklaşımı Romantiklerin estetik bağlamıyla sıkı bir bağ kurmaktadır.

Estetik biliminin gelişim süreci içerisinde en kapsamlı modeli Hegel ortaya koymuştur. Hegel’in estetik düşüncesinde Kant, Schiller ve Schelling’in etkilerine rastlanır. “Hegel’in önerdiği, kısaca, Aydınlanma ile Romantik düşüncenin güzel bir sentezidir.” (Eagleton, 2003: 166). Hegel estetik kuramında dış gerçeklik ile içsellik arasındaki uyum üzerinde yoğunlaşmıştır. “...Estetiğin de görevi, Hegel’in belirtmiş olduğu gibi, Tin ve Doğa arasında, özgürlük ve zorunluluk arasında, anlama yetisi ile duyarlık dünyası arasında uyum kuran bir bağ, bir ortak nokta olmasıdır.” (Bozkurt, 2012: 298).

Hegel doğaya daha üstün bir rol biçerek estetik biçimin oluşumunu ‘maddenin içsel fikri’ ne bağlar. “- Romantik sanatta biçim, bu sanatın temsil etmek istediği maddenin içsel fikri tarafından belirlenir.” (The Oxford Dictionary of Art, 1997: 484).

Novalis, bilimin öncü olduğu Aydınlanma Çağı’nda katı bilimsel bir yaklaşımın

estetik olanı bütünsel bir biçimde kavrayamayacağını ifade eder. “Novalis, estetik deneyimin açıklama ve anlama arasındaki ayırımı nasıl işaret ettiğini göstererek bu modern önyargıya meydan okudu. Modern bilim dünyadaki çeşitli olguları açıklayabilir, fakat bu çeşitli olguları ya da dünyadaki varlığımızı anlamlandıramaz.” (Blechman, 2007: 26).

Romantik dönemde plastik sanatlar üzerine en etkili olan düşünürlerin başında Schelling gelir. Schelling’in estetik düşüncesi, onun bütünsel doğa felsefesinin ürünüdür. “Sanatta bilinçsiz edimler bilinçli olanlarla özdeştir; estetik görü de, genel olarak zihinsel görünümün maddi bir tasarımıdır.” (Eagleton, 2003: 177). Schelling’e göre gerçek bir sanat eseri tinin ve aklın ortak tasarımıdır. Bir anlamda *bilinçli etkinlik* ile *bilinçsiz enerjinin* birleşmesi sonucu ortaya çıkan formu ifade etmektedir; “...plastik sanatın doğa ile ruhu bir araya getiren bağ olduğu apaçıktır ve plastik sanat ancak bunların canlı bir sentezi olarak tasarlanabilir.” (Schelling, 2016: 11).

Schelling’in doğa ve ruhu özdeş gören bir anlayış geliştirmiştir. Sanat eseri de doğanın ve tinin en yüksek derecede birleşimidir. “Sanat, tinin ve duyguların, coşku dediğimiz o en canlı anında kendini gösterir.” (Schelling, 2016: 51).

Schelling yaratma sürecini doğayla bütünleşmiş insanın kendi doğasının birikimine ilişkin olanın dışavurumu olarak tanımlar. Bir sanat yapıtının gerçekleşmesi için - bir fırtınanın oluşması ve patlaması gibi sanatçının da yeterince dolmuş olması ve ilişkili olduğu sanat disiplininin araçlarıyla üretim içine girmesi gerekir. “Doğuma eşlik eden ilk kuvvetin ve doğumun şiddetli itkisinin hafiflemesinden sonra, doğanın tini, ruha dönüşür ve ortaya zarif biçimler çıkar.” (Schelling, 2016: 45).

Romantik bir sanat eserinin barındırdığı enerji ve coşkunun doğadaki kendiliğindenlikle benzerlik kurması önemli bir ölçüdür. “Bir sanat yapıtındaki yaşam, doğada hayran kaldığımız şeye, yani bir çeşit güce, enerjiye, yaşama fışkıran canlılığa benzemektedir ve yapıtın onunla ortaklaşa sahip olduğu bir niteliktir.” (Berlin, 2004: 122).

Schelling doğaya ilişkin bir fikrin ve duygunun oluşması için de araştırma unsurunu şart koşmaktadır. “Doğa, sadece esinlenmiş araştırmacının gözünde kutsal ve sürekli yaratan dünyanın özsel enerjisidir. Her şeyi kendisinden doğurur ve üretir.” (Schelling, 2016: 12).

Schelling, yaratıcı eylemi kendiliğinden oluşa bağlamaktadır. “Onun gözünde,

yegane değerli sanat yapıtları, büsbütün bilinçli olmayan bir yaşamın nabız atışlarını aktarmakta doğaya benzeyen yapıtlardı.” (Berlin, 2004: 121).

Sanatçıyı başlangıçta yaratmaya çeken şey tikel bir güzellik olsa da gerçek bir sanat yapıtında tikel olanın bütünden bağımsız güzelliğinden söz edilemez. Güzel olan bütüne ilişkindir. “Biçimi, yakınlık değil, yakınlık türü oluşturur, yakınlık türü de sadece ayrılmaya yönelik kuvvetin karşısına pozitif bir kuvvet çıkartarak ve parçaların çokluğunu tek bir tasarım birliğine tabi kılmakla belirlenebilir.” (Schelling, 2016: 18).

Schelling, Klasizmin ülküsel form anlayışını eleştirmiş ve bu anlayışı sanatçının özgünleşmesinin önünde bir engel olarak konumlandırmıştır. Ona göre “...kendi kazanmadığın, dolayısıyla da anlamadığın bir güzelliğin bu şekilde sahiplenilmesi, özgün olanı hedefleyen ve bundan özgürce ve ilk enerjisiyle kendisi için güzelliği geliştiren sanatın içgüdüsünü tatmin etmezdi.” (Schelling, 2016: 50).

Aslolan doğadaki güçle bütünleşmeyi başarmaktır. Bu donanım sonucu sanatçı ya üst düzeyle bir üretime girer yada kendiliğinden eylemsiz kalır. Gerçek bir sanatçıda doğal akışın gereği olarak elde edilen birikim estetik bir forma dönüşür. Sıradan olan asla bu donanmışlık içinde açığa çıkmaz. “Schelling’e göre, mutlak özdeşliğin ifadesi olarak bir sanat yapıtı ya özgün bir sanat yapıtıdır ya hiçbir şeydir. Orta kırat sanat yapıtı olmaz. Çünkü sanatta çözümlenen çelişki, tam bir özdeşlik olarak yetkin çözümdür. Ondan geriye hiçbir şey arta kalmaz.” (Soykan, 1995: 116).

Romantik sanatçı akılla sınırlandırılmayacak bir duyumsallıkla çalışmalıdır. Estetik olana ancak bu şekilde ulaşabilir. “...romantiklere göre estetik, bilinmeyenin duyumsal alanıdır; hem aklın ötesindedir hem de akıldan ayrılmaz niteliktedir. (Blechman, 2007: 19).

Romantizmin güzellik ülküsü insanın yaşam içindeki bütün edimleriyle bağ kurar ve güzelin özerkliğini amaçlar.

Romantik güzellik ideali, insan eylemlerinin tüm biçimlerinin estetik bir praksis, güzellik faaliyeti olarak gerçekleşecek özerk bir faaliyet olması zorunluluğudur. Bu yüzden özerklik, sanatsal faaliyeti tanımlıyorsa dili, dili tanımlıyorsa toplumsal ilişkileri ya da toplumsal ilişkileri tanımlıyorsa toplum ve doğa arasındaki ilişkiyi de tanımlar. (Blechman, 2007: 38).

Romantik dönemde sanatçılar kendi içeriklerini belirlemede özgürleşmiştir. Sanata ve sanatçıya ilişkin yönlendirme giderek ortadan kalkmış, kişilerin yada kurumların

himayesine bağımlılık önemini yitirmeye başlamıştır. “Romantizmden sonra, bir sanat eserinin kuramdan veya ahlaktan bağımsız olarak kendi içinde ve kendi için ele alınabileceği ve bu şekilde ele alınmakla varlık kazanabileceği fikri ilk kez yaygınlık kazandı.” (Benjamin, 2010: 22).

Romantik dönemde sanatı zanaattan ayırarak daha üstün bir rol biçme ve sanatçıyı yüceltmek üzerine çok sayıda görüş ortaya atılmıştır. Kant, 19. yüzyıla kadar kesin olarak ayrımı gerçekleşmeyen sanat ve zanaat arasındaki ayrıma dikkat çeker:

...sanatı, zanaattan, el-işçiliğinden ayıran Kant, birincisine “özgür sanat”, ikincisine “ücret-sanat” adlarını verir. Ve o, güzel sanatı, aynı zamanda doğa olarak görünmesi bakımından olan bir sanat diye anlar. Buna göre güzel sanatın yaratıcısı ya doğrudan doğruya doğanın kendisi ya da onun sanat alanında kendi seçtiği biri, dahi sanatçı olacaktır. (Soykan, 1995: 115-116).

Doğayla yaratıcı gücü özdeş kılan Kant, üstün yetenekli olanı mutlak olarak doğanın belirlediğini vurgulamıştır. “Deha, sanata kural koyan, (doğa vergisi) yetenektir. Sanatçının doğuştan, yaratıcı gücü olarak yetenek, bizzat doğaya ait olduğu için, şöyle denebilirdi: Deha, o sayede doğanın sanata kural koyduğu, doğuştan-tabiat (ingenium: doğuştan olan şey)’tır.” (Soykan, 1995: 116).

Estetiğin bağımsız bir bilim olarak kuramsal çerçevesinin oluşması, sanatın ve sanatçının bağımsızlaşma süreci ile paraleldir. Önceki dönemlerde münferit örnekleri olmasına rağmen sanat ve zanaat arasındaki kesin ayrımın bu gelişmelerin ışığında netlik kazandığı görülür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### AVRUPA RESİM GELENEĞİNDE ROMANTİZM

Resim sanatında Romantizm, öncesinde Avrupa’da hakim olan Klasizme bir tepki olarak 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Neoklasizm antikiteyi forma dayalı bir tutarlılıkla yeniden üretirmiştir. Romantizm, Neoklasizmin katı kurallarına ve idealize edilmiş form anlayışına karşı çıkmıştır. Resim sanatında Romantizm, bir üslup birliğinin ötesinde, kaynağını doğadan alan duyguyu ve içselliği öne çıkararak yönelimleri ifade eder. Romantizmle birlikte sanatçının kişiliği ve duygu dünyası, dönemin hakim olan sanat anlayışı karşısında önem kazanmıştır.

Romantizmde sanatçının doğadan edindiği içsel birikim, Turner’ın “Kar Fırtınası” (Resim: 2. 11.) resmini yapmak için giriştiği macerada olduğu gibi bir deneyimleme, sonrasında taşmaya yönelik duygulanma eylemidir. Sonuçta ortaya çıkan “Bir içsel gerekliliğin” imgesidir.

Avrupa coğrafyasında etkin olduğu ülkelerde Romantizm, ulusal duyarlılıkların yanı sıra; sosyo-kültürel, ekonomik ve politik koşullara göre farklı karakteristik özellikler gösterir.

Romantik dönem sanatının odakları zamana ve mekana göre farklılık gösterdi. İngiltere’de tetikleyici olan Sanayi Devrimi ve onun manzaraya kattığı (gerçek ve mecazi anlamlarıyla) yeni ışığı. Fransa’da asıl uyarıcı Napolyon’un tesis ettiği yeni askeri kahramanlık tarzıydı; Almanya’daki ise giderek artan ulusal kimlik oluşturma dürtüsüyü. (Berger, 2019: 116).

İngiliz Romantik resmi ve Fransız Romantik resminin gelişimin yönü bir önceki yüzyıl düşünürleri tarafından saptanmıştı. Fransa’da sanat ve kültür alanında bir takım kurallar dayatılmışken, İngiltere’de sanatçılar yaratıcı eyleminde daha özgür bir ortam içinde olmuşlardır.

İngiliz romantik resminin ana ilkeleri, 1780’den itibaren, Hume ve Locke’un felsefe metinlerinde açıklanmıştır, tıpkı Fransız romantizminin ana ilkelerinin Jean-Jacques Rousseau’nun metinlerinde yer alması gibi. Ama İngiltere’de romantik resmin doğuşu, Fransa’da olduğu gibi tiyatrodan resme kadar uzanan, yöntemler saptayan bir zorlayıcı kurallar zinciriyle engellenmedi. (Clauon, 1994: 46).

Romantik dönemde İngiltere’de Turner ve Constable peyzaj resminin iki önemli temsilcisi olurken William Blake ve Henry Fuseli figür resmi üzerine yoğunlaşmışlardır.

Turner ve Constable'ın ışık ve renk üzerinde yaptığı araştırmalar, ardılları olan Empresyonistlere kaynaklık etmiştir. “Resim ve duygunun ilişkisi konusunda, “... Resim benim için duygudan başka bir Şey değildir.”, der Constable. Ama bu, herŐeyden önce ışığın, rengin ve özellikle de doğanın zaferidir.” (Claudon, 1994: 48).

Napolyon döneminde Fransa'da David ve çevresinin etkili olduğu Neoklasik üslup hakimdir. Romantizm, ancak Napolyon'un sürgüne gönderilmesiyle başlayan Restorasyon döneminde yaygınlık kazanmıştır. Gericault ve Delacroix bu dönemde Fransa'da Romantik resmin iki önemli temsilcisi olmuştur.

19. yüzyılda Fransa'da Romantiklerin önemli bir destekçisi olan Şair, yazar ve kültür insanı Baudelaire, Romantizmde içselliliğin önemini vurgulamaktadır: “Romantizm, sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği birebir kopyalamasında yatar -romantizm, sanatçının hissetme biçimindedir. Onlar romantizmi dışarıda aradı, oysa o ancak içeride bulunabilirdi.” (Baudelaire, 2003: 96).

Fransız Romantik resminin öncülerinde biri olan “Delacroix doğanın “bir sözlükten başka bir Şey olmadığı” nı ileri sürer ve Baudelaire onun “imgelemin bir yer ve görece bir değer vereceği bir imgeler ve imler ambarı” olduğunu ekler.” (Claudon, 1994: 43).

Romantizm, Batı sanatı tarihinde sanatçının kişisel tavrının ve düşüncesinin önem kazandığı bir dönemin başlangıcıdır.

Romantizmin önemi yalnızca çığır ačan bir hareket olmasında değildi. Bu akım, aynı zamanda ne kadar önemli olduğunun da bilincindeydi (170). Avrupa'nın düşünce tarihinde önemli bir dönüm noktasını temsil ediyordu ve bu tarihsel öneminin bilincindeydi. Gotikten bu yana, hassasiyetin gelişimi romantizmden aldığı itici gücü hiçbir akımdan almamış, sanatçı duygularının çağrısına uyma hakkını ve bireysel eğilimini, bu kadar kesin bir biçimde belirtememiştir. (Hauser, 1984: 150-151).

Romantizmle beraber sanatta yaşanan özgürleşme, Batı resminin gelişim sürecinde yeni yönelimlere zemin hazırlayan bir dönemi belirlemiştir. “Romantizm, sanatın evrimini etkileyecek olan bütün akımlara kapı açmıştır: Yani Sembolizm ve Empresyonizm'e ve bunların yanısıra Kübizm ve Soyut Sanat'a. Artık ne kurallar, ne temel ilkeler, ne de korkuluklar vardır; bundan böyle her Şey mümkündür.” (Claudon, 1994: 56).



**Resim 2.1.** William Blake, “Adem’in Yaratılışı”, 1795- 1805

Aynı zamanda bir şair ve gravürcü olan William Blake, döneminin en sıradışı karakterlerinden biri sayılır. Kendi resimlediği yazınsal eserlerinde edebiyat ve grafik sanatları birleştiren bir anlayışa yönelmiştir. Orta Çağ’dan ve ezoterik öğretilerden beslenen Blake, geniş bir hayal gücüyle ortaya çıkardığı resimleriyle kendisinden sonra gelen Sembolistleri etkilemiştir. Çok yönlü bir sanatçı olan ressam, en yüksek değeri hayal gücüne atfeder. “Blake, insan özüne “imgelem” adını verir; ayrıca imgelemi içimizdeki en önemli yaratıcı yeti olarak yüceltir.” (Marshall, 2007: 56).



**Resim 2.2.** Gericault, “Medusanın Salı” 1818-19

Gericault'nun “Medusanın Salı” isimli resmi (Resim 2. 2.) konusunu, 1816 yılında yaşanan bir gemi kazasından almıştır. 1816 yılının temmuz ayında Senegal'e ulaşmak üzere Fransa'dan yola çıkan Medusa firkateyni, Kanarya Adaları dolaylarında karaya oturmuştur. Gemide yetersiz sayıda bulunan filiklar, monarşiye yakın subaylar ve ayrıcalıklı seçkinlerce kullanılmıştır. Geriye kalan kazazedeler, geminin parçalarından inşa edilmiş derme çatma bir sal üzerinde onüç gün boyunca açık denizde yaşam mücadelesi vermiştir. Yaşandığı dönemde Fransa gündemini aylarca meşgul eden bu trajik olay, kamu vicdanını yaralayan bir skandala dönüşmüştür.

Gericault, Romantik dönemin en önemli yapıtlarında biri sayılan bu resmi yapabilmek için yoğun bir ön hazırlık evresi geçirmiştir. Resimde kullandığı kimi figürlerde ölümün soğukluğunu hissettirebilmek adına kavrular ve ceset parçaları üzerinde araştırmalar ve etütler yapmıştır. Kaza sonrasında yaşanan trajik süreç hakkında daha derin bilgi sahibi olabilmek ve zihninde olayı canlandırabilmek için kazadan kurtulanlarla görüşmelerde bulunmuştur. Ressam, büyük boyutlu resmin kompozisyonunu olgunlaştırmaya kadar birçok farklı teknikte eskiz ve ön çalışma ortaya çıkarmıştır.



**Resim 2. 3.** Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 1830

Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük” adlı resmini (Resim 2. 3.), ikinci Fransız devrimi sayılan 1830 tarihli Temmuz Devrimi’nden etkilenerek yapmıştır. Fransa’da 1830 yılının temmuz ayında kralın yönetim anlayışından rahatsız olan halkın başlattığı ayaklanma sonucu, X. Charles devrilip yerine Louis-Philippe tahta çıkmış ve Fransa anayasal monarşi düzenine tekrar geçmiştir. Temmuz Devrimi, gerçekleştiği Fransa dışında diğer Avrupa devletlerinin siyasi düzenlerinde de değişikliklere yol açan halk ayaklanmalarını tetikleyen bir süreç başlatmıştır.

Canlı ve dinamik kompozisyon anlayışının yanısıra renk duyarlılığıla öne çıkan Delacroix, Neoklasizme karşı Romantizmin önemli bir savunucusu olmuştur. “...Günlük’ünde şunları yazar Delacroix: “Usa yatkın resmi hiç sevmiyorum; gereksinimi beni her sorunda çalıştıran amaca ulaşmadan önce, karışık zihnimin heyecanlanması, açılması, yüzlerce tarzı denemesi gerekir.” (Claudon, 1994: 44).

## 2.1. Romantizm Öncesi Peyzaj Resmi

*Bir manzarayı “pitoresk” olarak tecrübe etmek demek manzarayı bir tabloya bakar gibi seyretmek demektir. Bu tamamen görsel olan tutum bugün bize o kadar doğal geliyor ki bu estetik davranışın aslında ilk olarak ahlaki ve faydacı bir davranış şeklinde ortaya çıktığını kaçırmamız işten bile değil.* (Shiner, 2004: 211).

Rönesans öncesi dış gerçekliği betimleme sorunlarıyla ilgilenmeyen batı resmi, Rönesansla birlikte gökyüzünü, alabildiğine uzanan ovaları, vadileri ve ağaçlıkları resmetmek için resmin konusu iç mekanda geçse bile doğaya bir pencere açmıştır. Peyzajın ya da bir peyzaj içinden mimari unsurların karşısında yapılan resimler sanatçıları yeni bulgulara ulaştırmıştır. Resimde derinliğin anlatımı, ressamın doğayı konu edinmesiyle başlamıştır. Işığın ifade unsuru olarak resme katılması da bu yolla olmuştur. “Bu türde nesnenin, cismin dışında ışık, ışık olarak nesne için olur. Bu tür, yalnızca, bu türün tabloları için olan uzama gerek duymakla kalmaz, fakat o açıkça uzam olarak uzamın tasvirini de amaçlar.” (Soykan, 1995: 145).

Genel olarak Batı resminde, Romantiklere kadar peyzaj türünde verilen örneklerde doğanın kendisi amaçlanmamıştır. “Manzara resimlerinin seyirci üzerindeki etkisi, bir mekansal derinlik yanılması yaratma derecesine bağlıdır. Bu şekilde bizzat doğanın büyüklüğüne ve büyük gücüne – ya da, toprak mülkiyetinin gücüne - gönderme yapılmaktadır.” (Leppert, 2002: 79)

Avrupa resminde peyzaj, Rönesans dönemiyle önem kazanmaya başlamıştır. İtalya’da 15. Yüzyıl sonlarında Venedik ekolu ressamlarında Giovanni Bellini ve Giorgione’nin kompozisyonlarında peyzajın kapladığı alanın artmaya başladığı görülür. Kuzey Avrupa’da ise Yaşlı Lucas Cranach, Albert Altdorfer, Joachim Patinir gibi ressamların resimlerinde manzara ve doğa unsurları arı bir detaycılıkla işlenir hale gelmiştir.

17. yüzyıla gelinceye kadar bağımsız bir tür resmi olarak peyzajdan söz etmek mümkün değildir. Önceki dönemlerde peyzaj, tarihsel, dinsel ve mitolojik konulu resimlerde fon işlevi görmek ötesine geçememiştir. Peyzaj resminin, bağımsız bir tür resmi olarak tanımlanması Barok dönemde gerçekleşir. Bu dönemde Hollanda’da gelişen peyzaj resmi geleneği ve Fransa’da Claude Lorrain ve Nicolas Poussin’in yapmış oldukları

ideal peyzaj örnekleri, bu türün gelişiminde rol oynayan iki farklı yaklaşımı temsil etmektedir.



**Resim 2. 4.** Giorgione, “Fırtına”, 1506-08

Rönesans döneminin önemli Venedik Ekolü ressamlarından Giorgione'nin ‘Fırtına’ resmi (Resim 2. 4.) en erken peyzaj örneklerinden sayılır. Bu resmin hikayesi üzerine birçok spekülasyon ve varsayım olmasına rağmen konusu kesin olarak bilinmemektedir. “Hiçbir öykünün sonunu getiremediği birşey vardır: Peyzaj resminin icadı. Tablonun renkli temsilinde eksik kalan “saklı” özne, herhangi bir konunun hayali bahanesi olmaksızın,

olay-resmi tüm çıplaklığıyla gösterir. Olay-resim peyzajın ve resmin birlikte doğuşudur.” (Cauquelin, 2017: 60).

Figürlerin aşırı bir özenle çizilmiş ve kompozisyonun basit olmasına karşın, tablo, kendini saran ışık ve hava sayesinde birliğe kavuşuyor. Bu ışık fırtınanın giz dolu ışığıdır ve belkide ilk kez, kişilerin hareket ettiği doğa görünümü, basit bir arka düzlem değil, özerk bir şeydir, tablonun gerçek konusunu oluşturmaktadır. Figürlerden, bu küçük tablonun çoğunu kaplayan manzaraya geçip, aynı işlemi tersine uygularsak, Giorgione'nin, önceki ve çağdaşı sanatçılardan farklı olarak, nesnelere ve kişileri sonradan mekana yerleştirmek üzere çizmediğini, tersine, ilk başladığı andan itibaren doğayı her zaman gözönünde tuttuğunu duyumsarız. Toprak, ağaçlar, ışık, hava, bulular, kent ve köprüler, hepsi bir bütün olarak kavranılmıştır. Bir bakıma bu, perspektiften daha az önemli olmayan yeni bir buluşa doğru atılan adımdır. O zamandan başlayarak resim sanatı, çizim ve renk toplamından öte birşey oldu. Kendine özgü yolları ve gizli yasalarıyla bir sanat oldu. (Gombrich, 1984: 251).

Raphael klasik geleneğin ustası olarak görülürken, Giorgione, Romantiklerin etkilendiği usta olarak kabul edilir.

17. yüzyılda Hollanda, Avrupa tarihinde ‘Altın Çağ’ olarak nitelenen dönemi yaşamıştır. Doğal kaynakları sınırlı ve nüfus yoğunluğu görece düşük bu küçük Avrupa ülkesi, denizcilikte ve ticarete öncü olduğu bir konum kazanmıştır. Ekonomik bolluk ve toplumsal refah seviyesinin yüksekliği, Hollanda’yı kültür-sanat alanında da üretim zenginliği olan önemli bir merkez haline getirmiştir. Bu gelişmişlik düzeyi, resim sanatının icrası için de uygun bir zemin hazırlamış ve yılda ortalama 70.000 resmin üretildiği bir ortam oluşturmuştur. İlk defa bir tür resmi olarak tanımlanan peyzaj, dönemin resimsel çeşitliliği içerisinde ortaya çıkmıştır. Jan Van Goyen, Hobbema, Ruisdael, Cuyp gibi önemli peyzaj ustalarının yanı sıra daha nice ressam sadece peyzaj türünde yapıtlar üretmiştir.

Barok dönemde Hollanda’da gelişen peyzaj resmi geleneği, Avrupa resminden bağımsız bir gelişim süreci izlemiştir.

Van Heek, Hollanda manzara resminin özgünlüğünü, 17. yüzyılda Hollandalı sanatçıların kültürel yalıtılmışlığıyla açıkladı. Ona göre ressamlar hem Avrupa Barok sanat akımlarından hem de Barok üslubu tercih eden Hollandalı patrisyenlerden kopuk oldukları için, ayrı bir sanatkar çevresi içinde, özgür bir resim üslubu oluşmuştu. Hollanda manzara resmi, ancak 17. yüzyılın sonunda Hollanda Cumhuriyeti’nde Fransızların sanat zevki daha fazla yaygınlaşmaya başlayınca ve böylece ressamların geniş çevrelerinden kopuk yaşaması sona erince, özgünlüğünü bir parça kaybetti.

(North, 2014: 26).

Hollanda Altın Çağı'nda en değerli ve en üstün görülen resim türüleri, döneminin tercihlerine uygun olarak tarihsel ve dinsel konulu resimlerdir. Manzara resimleri, diğer resim türleri arasında sayıca fazla üretilen, ucuz ve kolay ulaşılabilen bir tür olmuştur. Dönemin resim sanatındaki tür çeşitliliği içerisinde peyzaj resminin, pazarın talepleri doğrultusunda şekillenmediği anlaşılmaktadır. John Berger'in da dikkat çektiği gibi: "İlk gerçek açık hava resimleri- onyedinci yüzyılda Hollanda'da yapılanlar- herhangi bir toplumsal gereksinmeyi doğrudan karşılamayı amaçlamıyorlardı. (Bunun sonucu olarak Ruysdael aç kaldı, Hobbema resmi bıraktı.)" (Berger, 1986: 105).

Hollanda Altın Çağı'nda peyzaj resimlerinin konularının çeşitliliği ve bu konular arasında değer farkları söz konusu olmuştur. Nüfusunun büyük bir bölümü kentleşmiş olan Hollanda'da, kırsal konu edinen peyzajlar daha değersiz olarak görülürken, denizlere hakim olmanın verdiği gururu yansıtan deniz peyzajları daha fazla rağbet görmüştür.

...Albert Cuyp'un hayvanlı manzara resimleri ise şaşırtıcı derecede ucuzdu, çünkü bunlar, ressamın memleketi Dordrecht dışında pek bulunmazdı ve hayvanlı manzara resimleri en ucuz resim türüydü. Deniz manzarası ve denizcilik resimleri çok daha pahalıydı, her tür manzara resminin yaklaşık iki katıydı; bunun nedeni, popüler ve daha büyük formatta olmaları, ayrıca gemi ve gemi donanımı resmi yapmanın çok daha zor olmasıydı. (North, 2014: 145).



**Resim 2. 5.** Albert Cuyp, “Dordrecht’te Fırtına”, 1645

Hollanda Altın Çağı'nın önemli peyzaj ressamlarından olan Albert Cuyp, “Dordrecht’te Fırtına” resminde (Resim 2. 5.) bir fırtına sırasında gökyüzünde düşen yıldırımını resmettiği görülmektedir. Bu resim böylesine bir doğa olayının resmedildiği erken peyzaj örneklerindedir. Resimde büyük alanı kaplayan gökyüzü, koyu renkli bulutlarla hareketli bir şekilde işlenmiştir. Alt kısımda görülen yeryüzünde ise gölgeli alanlar arasında ışıklı alanları vurgulayarak ressam derinlik etkisini güçlendirmiştir. Uzak planda görülen kent semalarında kopan fırtınadan, ön planda sakin bir şekilde dinlenen hayvan figürlerinin pek etkilenmeği anlaşılmaktadır. Fırtınanın şiddeti yeryüzüne yansımamış gibidir.



**Resim 2. 6.** Rembrandt, “Değirmen”, 1645-1648

Barok dönem Hollanda’sı kırsal peyzaj resimlerinde değirmenlere sıklıkla rastlanır. Ressamlar ülkelerinin kırsalının ayrılmaz bir parçası haline gelen değirmenleri de peyzajlarına dahil etmişlerdir. Bir değirmencinin oğlu olarak ressam olan Rembrandt da bu peyzaj resminde değirmeni konu edinmiştir (Resim 2. 6.). Rembrandt, üzerinde değirmenin bulunduğu kara parçasını kahverengi tonların çeşitliliğiyle bir silüet etkisi oluşturacak şekilde işlemiştir. Gökyüzü, resmin sınırlarına doğru koyu tonlarla çevrelenmiş mavi ve grilerin zenginliği arasında beyazın değerlerine uzanan en açık tonların kullanıldığı bölümdür. Resim, gökyüzünün sağ tarafından uzama doğru açılır. Gökyüzündeki açık tonlar, karada bulunan sulak alandaki yansıma bahane edilerek resmin sağ alt kısmına taşınmıştır. Rembrandt sınırlı bir armoni içerisinde oldukça zengin bir kompozisyon ortaya koymuştur.

Rembrandt, özgün bir niteliği olan ışık gölge kullanımını manzara resimlerine de yansıtmasıyla döneminin Kuzeyli peyzaj ressamı arasında ayırt edici bir nitelik

kazanmıştır. Rembrandt'ın kariyeri ve üretkenliği göz önünde bulundurulduğunda, yağlı boya resimleri arasında az sayıda peyzaj resmi olduğu görülür. Gravürleri ve eskizleri arasında ise yağlı boya peyzajlarına oranla sayıca daha fazla örnek bulunmaktadır.

17. yüzyıl Avrupa resminde etkin olan bir diğer peyzaj anlayışı da Fransız ressamlar Nicolas Poussin ve Claude Lorrain'in öncüsü olduğu ideal peyzaj resmi geleneğidir. Tarihsel ve mitolojik konuları geniş doğa görünümleri içerisinde ustalıkla işleyen Poussin ve Lorrain kendilerinden sonra gelen kuşakları etkisi altına alan bir resim dili ortaya koymuşlardır. İdeal peyzajlar... "17. yüzyıl Kuzey Avrupa'nın gerçeklere dayanan peyzajlarına zıt olan bir gelenek getirmiş ve 19. yüzyılın yarısında açık hava (plain air) resmi filizlenmeye başlayana kadar bu gelenek geçerli bir peyzaj formülü olarak kalmıştır." (Germeç, 2002: 60).

Claude Lorrain'in 1648 tarihli "Saba Kraliçesinin Limandan Yola Çıkışı" (Resim 2. 7.) isimli resminin konusu, Eski Ahit'te geçen Saba Kraliçesi Belkıs'ın, Kudüs Kralı Süleyman'ı ziyaretiyle ilgilidir. Lorrain bu resminde geçmiş dönemin ruhunu yansıtan antik bir liman kurgulamıştır. Antik mimari öğeleri neredeyse simetrik bir kompozisyon anlayışıyla dengeli bir şekilde düzenlemiştir. Çizgisel perspektif ve hava perspektifinin belirleyici olduğu resimde, izleyicinin bakışı beş mekansal kademenin ardından ufkun üzerinde batmakta olan güneşe doğru uzanır. Işığın kaynağı olan güneş, resmin merkezine yakın bir noktada konumlandırılmıştır. Lorrain ışığın homojen yayılımını büyük bir ustalıkla işleyerek resme etkileyici bir derinlik kazandırmıştır.

İnsanın gözlerini doğanın yüce güzelliğine ilk kez Claude Lorrain açmıştır. Ölümünden yaklaşık bir yüzyıl sonra, gezginler gerçek bir doğa görünümünü hala onun ölçütlerine göre yargılıyorlardı. Eğer o görünüm onlara Lorrain'in bir görüntüsünü anımsatıyorsa, görünümü nefis buluyorlar ve orada durak yapıyorlardı. (Gombrich, 1984: 310).



**Resim 2. 7.** Claude Lorrian, “Saba Kraliçesinin Limandan Yola Çıkışı”, 1648



**Resim 2. 8.** Nicolas Poussin, “Fırtınada Manazara Pyramus ve Thisbe”, 1651

Poussin 1651 tarihinde yaptığı “Fırtınada Manazara, Pyramus ve Thisbe” (Resim 2. 8.) resmi ressamın oldukça büyük boyutlu kompozisyonlarından biridir.

Poussin antik çağın bu hüznü aşk hikayesini Romalı şair Ovidius’un “Metamofozlar” adlı eserinde aktardığı şekliyle ele almıştır. Bu hikayeyi aktaran kaynaklarda olayın fırtına esnasında gerçekleştiğine dair herhangi bir veri yoktur. Poussin, resmin dramatik etkisine katkı sağlamak için kompozisyonu fırtınalı bir manzarada kurgulamıştır. Ressam salt bir fırtına resmi yapma amacında değildir, yalnızca fırtınanın bazı etkilerini resme dahil etmektedir. Gökyüzündeki yıldırım ve esen rüzgar nedeni ile savrulup yatmış ağaçlar bunun fırtınada geçen bir sahne olduğunu anlamamızı sağlar. Klasik gelenekten beslenen bir ideal peyzaj ressamı olan Poussin’in, konu edindiği hikayelere yaklaşımı düşünüldüğünde fırtınanın, resmin içerisinde neden anlatımsal bir motif olmaktan öteye geçemediği anlaşılabilir.

Romantizm öncesinde, Romantik peyzaj resmine kaynak oluşturabilecek, sanatçıların dönemlerinin estetik bağlamından bağımsız, doğaya duyarlı yaklaşımlarının sonucu ortaya çıkan birçok resimden söz edebiliriz. Ressamların belli bir beğeniye hizmet

etmek zorunda kalmaksızın ürettiği resimlerde, özgünlüğe ve yeni bulgulara ulaştığı görülmektedir.

“...yağlıboya resim geleneğindeki her büyük değişiklikte ilk itki hep açık hava resimlerinden gelmiştir. On yedinci yüzyıldan başlayarak görüşte, buna bağlı olarak yöntemde olağanüstü yenilik yaratanlar Ruysdael, Rembrandt (Rembrandt daha sonraki yapıtlarında ışığı kullanımını açık hava çalışmalarından edinmiştir), Constable (taslaklarında), Turner ve bu evrenin sonunda Monet ve İzlenimciler olmuştur.” (Berger, 2003: 105)

## 2.2. Romantik Dönemde Peyzaj Resminin Gelişimi

18. yüzyıl, resim sanatında türler hiyerarşisinin kırılma çağıdır. Peyzaj resmi, 17. yüzyılda Hollanda peyzaj geleneği ve Claude Lorrain, Nicholas Poussin gibi peyzaj ustaları olmasına rağmen Avrupa’da en önemli gelişim sürecini Romantik dönemde yaşamıştır. Türler hiyerarşisi içindeki yerinden kurtulup bağımsız bir tür olarak önem kazanmıştır. Romantik dönemde kişisel duyarlılıklarıyla öne çıkan Turner, Constable, Friedrich gibi ressamlar peyzaj resmi adına özgün resimler üreterek bu türü yüceltmişlerdir.

17. yüzyılda popüler olan ideal peyzaj resminin kaynaklandığı estetik bağlam gerçek bir doğa görüntüsünü betimleme kaygısı taşımamaktadır. Doğaya bakışta ülküsel olan yüceltilmiştir. Romantikler, peyzaj resmini klasik geçmişten bağımsızlaştırmışlardır ve doğaya yaklaşımlarında öznellik belirginlik kazanmıştır. Schelling (2016: 51) bu duruma ilişkin “...doğayı kavrama konusunda tamamen yetersiz kalan sanatçılar ve amatörler ideal olanı över ve talep eder...” ifadesini kullanmıştır.

Poussin ve Lorrain’in ideal peyzajlarında antik dünyaya göndermelerle, şiirsel ve yüce olan betimlenmiştir. Schelling’in (2016: 64) dikkat çektiği gibi “...bir manzara yüce olmadan da güzel olabilir.”

Romantik dönemde peyzaj ressamı tarihsel, dinsel ve mitolojik herhangi bir konunun bahanesi olmaksızın, doğa görünümünü resmedilebilir hale gelmişlerdir. Ressamlar soylu ve kutsal hikayelerin ifade olanaklarını kısıtlayıcı yönlerinden sıyrılmış, resimlerinde tabiatın en yüksek düzeyde belirleyici olduğu özgün peyzaj anlayışlarına yönelmişlerdir. Artık ‘fenomen’ tabiattaki görüntünün ta kendisi olmuştur. “Peki, niye manzara? Belki orada salt fenomen böylesine büyük rol oynadığı için, demişti Wilhelm Schlegel. Ressam ışıklandırılmış havaya bir beden verir ve ona kendi ruhunu üfler.” (Huch,

2005: 236).

Romantik peyzaj resmiyle belirginlik kazanan, doğa olaylarıyla, insana özgü ruhsal durumları; coşkuyu, hüznü, acıyı, korkuyu ifade etmek, ressamın içselliğini yapıtlarına yansıtmasına olanak tanımıştır. Romantizm öncesi mülkiyet tutkusuyla önem verilen doğa, bütün durumlarıyla sanatın konusu edilmiştir.

İngiltere’de Turner ve Constable, Almanya’da Friedrich Romantik peyzaj resminin, çağdaşları olan sanatçılar ve ardılları üzerinde etkileri olan önemli temsilcileri olmuştur.

Alman Romantikler doğaya metafizik anlamlar yüklerken, “İngiliz sanatçısı için tabiat hayattan bir çeşit kaçıdır. Denebilir ki bu kaçışı sağlamak zaten sanatın görevidir; romantik doktrin de budur.” (Read, 1974: 114).

Fransız psikolog Henri Delacroix, Romantik dönem öncesinde insanların doğaya karşı ne denli kayıtsız olduğuna dikkat çeker ve tabiatın sanatta ne kadar etkili bir konuma geldiğini vurgular: “Hiç bir güzelliği olmayan dağları, taşları bize sevdirmiş olan, romantiklerdir; bu yüzden de, sanatçının tabiatı, bizim için sanat haline geldi.” (Delacroix 1927’den aktaran; Sena, 1972: 236).

### **2.3. J. M. W. Turner**

Romantik dönem İngiltere’sinin en üretken ve en etkili ressamlarında olan Turner kariyerinde büyük boyutlu yağlıboya kompozisyonların yanısıra birçok farklı teknikte taslak ve eskize imza atmıştır.

1775 yılında dünyaya gelen Turner’ın, resme olan yeteneği erken yaşlarda ortaya çıkmıştır. Çocukluk yıllarında topografik çizer Thomas Malton’un yanında çirak olarak çalışan Turner, burada mimarların sipariş ettiği mekan çizimleri ve suluboya resimler yapmıştır. Thomas Girtin’in atolyesinde geçirdiği dönemde eski ustaların resimlerinin suluboya kopyalarını yapan ressam, 1789 yılında Kraliyet Akademisi’nde öğrenime başlamıştır. Turner, 1802 yılında akademiye üye olarak kabul edilmiş ve 1837 yılına kadar burada dersler vermiştir.

Turner, yaşamı boyunca çok sık seyahat eden bir ressam olmuştur. Uzun soluklu gezilerinde, ülkesi İngiltere’nin sahilleri ve kırsalının yanısıra kıta Avrupa’sı içerisinde gözlem ve araştırmalarda bulunmuştur. İtalya’ya yaptığı geziler, güneyin sıcak ışığının etkilerini resimlerine yansıtmasına olanak sağlamıştır. Farklı coğrafyaları ve kentsel dokuları resimlerinde işleyen Turner, başka hiçbir peyzaj ressamında raslanmayan

zenginliğe ve çeşitliliğe sahip bir peyzaj dili oluşturmuştur.

Resimlerinde ışığı kullanma biçimi ve atmosfer duyarlılığıyla ayırt edici bir nitelik kazanan ressam, doğa olaylarının etkilerini ve şiddetini yansıtmaya yönelik beslediği tutkuyla, Romantik dönem içerisinde peyzaj türünün en özgün örneklerini sanat tarihine kazandırmıştır.

Turner gençlik dönemlerinde, doğa araştırmaları sonucu oluşturduğu topografik peyzajlar üretmiştir. Ressamın bu dönem resimlerinde, İngiltere’de etkin olan, Richard Wilson ve John Robert Cozens’in etkileri görülür. Zengin ton çeşitliliği ile durgun pastoral sahneler resmeden Turner, kent görünümünü ve denizi konu edinen peyzajlarına da erken dönemde başlamıştır.

Turner, 1799 yılında Angerstein koleksiyonunda Claude Lorrain’in “Saba Kraliçesinin Limandan Yola Çıkışı” adlı resmini görmüş ve bu resimden oldukça etkilenmiştir. Turner’ın ilk dönem yapıtları arasında, Lorrain’den etkilenerek ürettiği peyzajlar önemli bir yer tutar. 1807 yılında Claude Lorrain’in ‘Liber Veritatis’ serisine öykünerek, sepya çizimler ve gravürlerden oluşan ‘Liber Studiorum’ serisini oluşturmuştur.

Turner erken dönemlerinde ideal peyzaj resmi ustalarından etkilenerek ürettiği durgun ve sade peyzaj anlayışını 1815 yılı sonrasında terk ederek, atmosfer etkisinin belirleyici olduğu hareket ve devinim içeren bir peyzaj diline yönelmiştir.



**Resim 2. 9.** J. M. W. Turner, “Kartaca İmparatorluğu’nun Yükselişi”, 1815

Turner’ın 1815 yılında Lorrian’in “Saba Kraliçesinin Limandan Yola Çıkışı” (Resim 2. 7.) adlı resmine öykünerek, “Kartaca İmparatorluğu’nun Yükselişi” (Resim 2. 9.) resmini üretmiştir. Ressam sahneyi, akan bir nehrin etrafında kurgulamıştır. İzleyiciye yakın olan sol tarafta üzerinde figürlerin bulunduğu kara parçası, sıcak tonların koyu ve açık değerleriyle ışığın doğrudan etkilediği bölüm olarak işlenmiştir. Sağ taraftaki karasal bölümü oluşturan sarp yamaç, koyu değerlerin kullanıldığı gölgede kalan alandır. Ağaç ve bitkilerin çevrelemiş olduğu alan içerisinde bulunan beyaz mermer mimari öğeye kısmi olarak ışık vurmaktadır. Ardışık mekansal kademeler hava perspektifinin yoğunluğuyla ufka doğru erimektedir. Işığın kaynağı olan güneş, gökyüzünde resmin merkezine yakın bir noktada bulunur. Güneş, açık sarı tonların çeşitliliğiyle mavi gökyüzünde yoğunluğuyla ışıkmaktadır. Alt kısımda akan nehrin üzerine yansıyan güneş ışınları, koyu ve soğuk ton değerlerine karşıtlık oluşturacak biçimde resmin derinlik etkisinin güçlenmesine katkı sağlamıştır.

Turner’ın, Claude Lorrain’in resimlerinden etkilendiği sürecin asıl hedefinin, onun resimlerini aşma isteğinin yanısıra ticari başarı elde etme amacı olduğu söylenir.

Turner, 1815’te Londra’da sürekli olarak alıcı bulan ve herhangi bir İngiliz

sanatçının hayal edebileceğinden çok daha yüksek meblağlara satılan Fransız ve İtalyan ustaların resimleriyle rekabet edebilmek için bir dizi görkemli seriye başladı. Seçtiği konular, Napolon'un yenildiği yıllara uygun olarak, Turner'ın vatanseverliğini ve İngiliz donanmasıyla duyduğu gururu yansıtıyordu. Ulusal Galeri'de bulunan, büyük denizci milletin yükselişini resmeden Kartaca konulu resimleri de bu döneme aittir. Bu resimlerde, 17. yüzyıl ressamını Claude'un klasik manzaralarını geride bırakmaya çalıştı. (Thomas, 1997: 11)



**Resim 2. 10.** J. M. W. Turner, “Kar Fırtınası: Hannibal’ın Ordusu Alpleri Geçerken”, 1812

Turner'ın 1812 tarihli “Kar Fırtınası: Hannibal’ın Ordusu Alpleri Geçerken” adlı resmi (Resim 2. 10.), Hannibal ve ordusunun maruz kaldığı bir fırtına anını betimler. Kartacalı komutan Hannibal (M. Ö 3. yüzyıl) Avrupa’da Romalılarla mücadele ettiği yıllarda Alpleri geçerken ağır kış şartları nedeni ile ordusunda kayıplar yaşamıştır.

Turner'ın bu resmi yaptığı yıllarda Avrupa’da Napolyon savaşları olağan hızıyla devam etmektedir. Britanya önderliğindeki koalisyon güçleri ile Napolyon ordusu arasında yaşanan bu savaş, 1800 yılında başlayarak tam onbeş yıl sürmüş ve milyonlarca insanın ölümüne yol açmıştır. Turner, tabiatın değişken koşullarının gücünü hesaba katmadan Alpleri aşacak denli kararlılığa sahip Hannibal ile Napolyon’un inatçılığı ve saldırganlığı arasında bir paralellik kurmuştur. Dönemin önemli Napolyon taraftarı Neoklasik ressam

David'in, Napolyon'u kahramansı bir şekilde tasfir ettiği "Alpleri Geçen Napolyon" adlı resmine bir cevap niteliğindedir.

Turner'ın gelişim sürecinde önemli bir dönüm noktası sayılan bu resim, onun, doğa olaylarının yarattığı gerilimi yansıtmaya yönelik beslediği tutkunun erken örneklerinden biridir. Resmin ön planında üzerinde figürlerin bulunduğu sıcak tonların açık ve koyu değerleriyle işlenmiş kayalık alan görülür. Sağ alt köşede, silüet halinde fark edebildiğimiz ordunun bir bölümü bulunur. Ordunun geri kalanı ise dağların arasındaki geçitten ufka doğru uzanır. Resimdeki en aydınlık alan gökyüzünün sağ bölümüdür. Bu alanda espas içerisinde eriyen dağların formları açık tonların çeşitliliğiyle belli belirsiz ifade edilmiştir. Fırtınanın bir dalga gibi gökyüzünü kaplayan koyuluğu tepede parlayan güneşi örtmektedir. Turner, resmin açık-koyu dengesini derinlik etkisini oldukça güçlendirecek bir biçimde kurgulamıştır. Sıcak ve soğuk tonların resim içerisindeki dolaşımı bu derinlik etkisine katkı sağlamaktadır.

Turner bu fırtına resmini "Umut Yanılgısı" (Fallacies of Hope) adlı şiirinden bir bölüm ile beraber sergilemiştir. "Bu şiir karamsar düşüncelerinin mükemmel bir dışavurumudur." (Reynolds, 1980: 86). Ressam bu şiiri yazmaya erken dönemlerinde başlamış ve hayatı boyunca eklemeler yaparak sürdürmüş, fakat hiçbir zaman bitirememiştir.



**Resim 2. 11.** J. M. W. Turner, K le Gemisi, 1840

Turner'ın 1840 tarihli "K le Gemisi" resmi (Resim 2. 11.) konusunu yaşanmış bir trajediden almaktadır. 19. yüzyıl da Avrupa'nın gündemde olan kölelik sorunuyla ilgilidir.

1781 yılında Atlantik okyanusunda seyreden Zong k le gemisinde, su ve erzak sıkıntısı çekilirken salgın hastalıklar baş göstermiştir. Kaptanın emri ile y zotuzdan fazla Afrikalı k le Karaip sularında gemiden denize atılmıştır. Bu köleler ticari bir meta olarak görüldüğünden, yaşanan bir kaza sonucu kaybedilmiş gibi gösterilerek sigorta şirketinden para almak amaçlanmıştır.

Avrupa genelinde köle ticareti 1830 larda yasaklanmıştır. Bu dönemde Avrupa'da kölelerle ilgili yaşanan "Zong Katliamı" benzeri olaylar karşısında duyarlık gösteren, köleliğe karşı mücadele eden kişiler ve yapılanmalar olmuştur. Amerika'nın bütün eyaletlerinde kölelik sisteminin yasaklanması çok daha uzun süre almış, 1865 yılını bulmuştur.

Denizde fırtına Turner'ın başat konularından biridir. Bu resimde de Turner gün batımında fırtınaya yakalanmış k le gemisini konu edinmiştir. Sarı ve kırmızının tonları

kompozisyonun geneline hakim olan beyaz ve soğuk grilerle etkin kılarak bunaltılı bir atmosfer oluşturmuştur. Resimdeki en ışıklı alanlar batmakta olan güneş ve fırtınayla boğuşan geminin çevresindedir. En soğuk tonlar gemiye önden vuran, kopup gelmekte olan fırtınayı betimleyen alandadır. Ön planda yükselen dalgaların oluşturduğu daha koyu ışıklı alanlarda kölelerin ayaklarındaki demir prangalar en koyu tonlarla belirgin kılınmıştır. Resimde sağ alt köşede bize göre en yakın planda bir kölenin prangalı bacağı, saldırgan balık sürüleri ve bu canhıraş sahneye katılmış uçuşan deniz kuşları son derece ajitatif dil oluşturmaktadır. Denizin yüzeyinde vurgulanarak betimlenmiş; prangalar, kölelerin uzuvları, saldırgan balıklar ve kuşlar resmin atmosferiyle ustalıkla bütünleştirilmiştir. Bu yaklaşım, ressamın iletmek istediğiyle oluşturduğu formun tam bir uyumu olarak da ifade edilebilir.



**Resim 2. 12.** J. M. W. Turner, “Kar Fırtınası”, 1842

Turner’ 1842 yılında yaptığı “Kar Fırtınası” (Resim 2. 12.) adlı resmi ressam için özel bir anlam ifade etmektedir. Ufuk çizgisini kavrayamadığımız resimde deniz ve

gökyüzü bütünleşmiş, dalgaları betimlerken oluşturulan yayların karşıt hareketleriyle kompozisyonda denge amaçlanmıştır. İlk bakışta bacasından çıkan sıcak tonlarda dumanının seçebildiğimiz buharlı gemi, fırtına atmosferi içerisinde belli belirsiz ayırt edilebilmektedir. En ışıklı alan geminin üst tarafında, resmin merkezini oluşturmaktadır. Mavi ve beyaz tonların baskın olduğu bu noktada, fırtınanın yarattığı şiddetin içinden çıkılmakta, aynı zamanda açık mavi tonun resmin genelindeki griliğe karşıtlık oluşturmasıyla derinlik etkisi sağlanmaktadır.

Turner, “Kar Fırtınası” resmini yapabilmek için kendini fırtınada seyreden bir geminin direğine bağlatmıştır. Ressam doğayla girdiği bu dışedış mücadeleyi, John Berger’ın aktarımıyla aşağıdaki gibi anlatmıştır:

Bu resmi anlaşılsın diye yapmadım ama böyle bir sahnenin nasıl olduğunu göstermek istedim: İzleyebilmek için kendimi gemi direğine bağlattım; dalgalar saatlerce dövdü beni, kurtulmayı ümit etmiyordum ama eğer kurtulursam bunu kaydetmenin boynumun borcu olduğunu hissediyordum. O yüzden kimsenin bu resmi sevme hakkı olamaz! (Berger, 2018: 219-220).

Eğer gözünüzü tuvaldeki şekillere ve renklere hakikaten kaptırırsanız, baktıkça kendinizi burgacın merkezinde bulursunuz: Artık ne uzak ne de yakın vardır. Örneğin dalgaların yarattığı sarsıntı resmin içinde değil, sağ kenarındadır. Bu dışardan bakamı dışlayan bir resimdir. (Berger, 2018: 220).

*Kar fırtınası* gemi direğine bağlanmış bir adamın görüp kavrayacağı her şeyin toplamıdır. Onun dışında *hiçbir şey* yoktur. Bu da birilerinin resmi sevmiş/beğenmiş olmasını anlamsızlaştırır. (Berger, 2018: 221).



**Resim 2. 13.** , J. M. W. Turner, Yağmur, Buhar ve Hız, 1844

Turner'ın yaşadığı dönemde, Sanayi Devrimi olağan hızıyla kent görünümünü dönüştürmekteydi. Bu dönemde yaygınlaşan demiryolu, İngiltere'nin dörtbir yanını sarmaya başlamıştı. Yaşanan değişim sürecine kayıtsız kalmayan Turner, “Yağmur, Buhar ve Hız” resminde (Resim 2. 13.), yağmurlu havada Thames nehri üzerindeki bir köprüde seyreden buharlı treni konu edinmiştir.

Açık ve orta tonların hakimiyetinde kurgulanmış resimde, köprü sağ alt köşesinden resmin merkezine doğru uzanan bir biçimde kadraja dahil olmaktadır. Köprü'nün kenar duvarları ve payanda biçimli ayakları kahverenginin değerleriyle işlenmiştir. Resimdeki en koyu öge, köprü üzerinde bacasını görebildiğimiz hızla yaklaşmakta olan kara trendir. Atmosfer etkisinin yoğun olduğu resimde, formlar ufka doğru belirsizleşir. Turner, kahverengi ve mavinin karşıtlığına dayanan sınırlı bir palet tercih etmiştir. Sıcak ve soğuk tonlar, beyaza varan değerler arasında kadraj içinde dolaşım halindedir.

Turner, bu resmin farklı noktalarına güçlükle fark edilebilecek küçük figürler yerleştirmiştir. Köprü üzerinde ilerleyen trenin önünde koşan bir tavşan figürü, bunların en

küçük olanıdır. Resmin sağ tarafında öküzleriyle tarla süren bir çiftçi figürü bulunmaktadır. Sol tarafta kalan nehir üzerinde ise kürekli bir kayık ve onu yakınına konumlandırılmış bir grup insan figürü görülmektedir. Turner, yeni çağın makineleriyle, doğa içerisinde geleneksel yöntemleri kullanarak yaşamını sürdüren insanların olanakları arasındaki çelişkiyi yansıtmayı amaçlamıştır.



**Resim 2. 14.** J. M. W. Turner, “Bamburgh Kalesi, Northumberland”, 1837

Kariyeri boyunca eskiz ve taslak yapmaktan hiçbir zaman uzaklaşmayan Turner, ardında yüzlerce araştırma ve ön çalışma içeren defter ve müsvedde bırakmıştır. Ressam olgunluk döneminde, beyaz kağıt üzerinde serbest renk lekeleriyle oluşturduğu eskizlerinden edindiği bulguları, yağlıboya resimlerinin sonuçlarına da yansıtmaya başlamıştır.



**Resim 2. 15.** J. M. W. Turner, “Gündoğumunda Norham Kalesi”, 1845

Turner’ın 1845 yılında resmettiği “Gündoğumunda Norham Kalesi” adlı resmi (Resim 2. 15.), ressamın atmosfer etkisinin yoğunluğu içerisinde işlediği durağan peyzaj örneklerinden biridir. Ressam bu resimde, daha önceleri de resmettiği Norham Kalesi’ni gündoğumunda sisli bir havada betimlemiştir. Resimdeki öğeler, silüetleri güçlükle kavranabilir renk lekelerine indirgenmiştir. Açık tonların hakim olduğu resim, mavi ve sarının karşıtlığına dayanan bir armoniyle düzenlenmiştir.

Turner’ın kariyerinde, bu resimde olduğu gibi lirik atmosfer duyarlılığını yansıtan şiddet, hareket ve devinimden yoksun peyzaj resimlerine de rastlanır. Ressam, biçimlerin sınırlarını eriteren açık form anlayışını daha ileri taşıyarak, döneminde eşi benzeri görülmemiş bir soyutlama diline yönelmiştir. Işığın, sıcak ve soğuk değerlerini yansıtmadaki olağanüstü başarısıyla, sınırlı armoniler içerisinde oldukça zengin kompozisyonlar oluşturmuştur.

Turner’ın yaşadığı dönemin önemli kültür insanı, yazar, şair ve eleştirmen olan John Ruskin, ressamın sıkı bir destekçisi olmuştur.

Ruskin'in şu sözleri tekrarlamağa değer: Bütün kuralların dışına çıkan Turner hiçbir sanat ölçüsüyle değerlendirilemez. Kafasındaki dünyanın göklerinde –*nesnelere* özünün bulunduğu yerde- azgın bir coşkuyla dolaşır; kafasındaki malzemeyi tabiatı yakından incelemekle elde eder, (Hiçbir sanatçı tabiatı onun kadar yakından incelememiştir) sonra da bunları değiştirir, birleştirir ve nerden geldiği pek bilinmeyen güzellik yaratır, veya daha açıkçası, güzelliği doğrudan aracı aramaksızın onun ruhunu ve özünü yakalar. (Read, 1974: 122).

#### 2.4. John Constable

Turner ile birlikte Romantik dönem İngiliz peyzaj resminin iki büyük ustasından biri sayılan Constable, 1776 yılında Suffolk'ta doğdu. Gençlik yıllarında Londra'ya taşındı ve Kraliyet Akademisinde öğrenim gördü.

Constable, kariyerine doğduğu bölge olan Suffolk çevresinden görünüm resmederek başlamıştır. Turner'ın aksine fazla seyahat eden bir ressam olmamış ve hayatı boyunca İngiltere topraklarından ilham alarak resimler yapmıştır.

Lirik ve doğalcı bakışıyla daha fazla gözleme dayalı bir tavra sahip Constable, erken dönemlerinde Hollanda peyzaj ustalarına ve Gainsborough'a öykünse de zaman içerisinde kendi araştırma ve bulgularına dayanan özgün bir peyzaj diline yönelmiştir.

Constable'ın düşünceleri çok değişti. Ona göre, Turner'ın özendiği ve aşmaya çalıştığı gelenek ayak bağından başka birşey değildi. Kendinden önce gelmiş geçmiş büyük ustalara hayrandı, ama Claude Lorraine'in gözleriyle değil, kendi gözleriyle gördüğü şeyi çizmek istiyordu. (Gombrich, 1984: 390).

Güçlü bir doğa sevgisine sahip olan Constable, sanatın bilimle olan ilişkisine derinden inanıyordu. Ressamın Kraliyet Enstitüsü'nde verdiği derslerde öğrencilerine sunduğu önermesi dikkat çekicidir: “Resim yapmak bir bilimdir ve doğanın kanunlarının bir araştırmasını yapmak olarak algılanmalıdır. O halde, resimler deneyden ibaret iken, manzara resmi neden doğa felsefesinin bir dalı olarak kabul edilmesin?” (Honour, 1979: 64-65).



**Resim 2. 16.** John Constable, “Salisbury Katedrali”, 1831

Constable, 1831 tarihli “Salisbury Katedrali” adlı resmini (Resim 2. 16.) sıklıkla ziyaret ettiği Salisbury şehrinden yapmıştır. Ressamın kariyerinde Salisbury bölgesi etrafından ürettiği, farklı tekniklerde çok sayıda resmi bulunur. Katedralin bulunduğu alanda değişen bakış yönleri ve mesafelerinden bir çok defa ressamın konusu olmuştur. Constable bu resmi, katedralin kuzey batı yönünden resmetmiştir.

Resmin ön planında, üzerinde çitlerin ve kurumuş otların bulunduğu toprak alan kahverengi ve yeşilin tonlarıyla işlemiştir. Bu alanda ışığın etkisi resmin sol tarafına doğru hissedilir. Ardında bulunan nehir üzerinde, gökyüzünden yansıyan açık tonlar arasında atların çektiği yük arabası ve figürler görülmektedir. Nehrin çevrelediği kara parçasında, ağaç ve bitkilerin arasında küçük yapılar bulunur. Gökyüzüne doğru uzanan büyük ağacın solunda kalan içerlek bölümde, koyu tonların arasında bir mezar yapısı göze çarpar. Resimde sağ tarafta görülen düzlük ise resmin merkezinin solunda konumlandırılmış katedrale doğru uzanmaktadır. Gotik katedral, aydınlık ve karanlık cepheleriyle uzak

planda görülür. Bulutlu gökyüzü mavi, beyaz ve kahverenginin çeşitliliğiyle oldukça hareketli işlenmiştir. Çeyrek daire biçiminde hareketini görebildiğimiz gök kuşağı, kompozisyona denge ve espas açısından önemli katkı sağlamıştır.

Tabiattaki zenginliği ve çeşitliliği kavrayan “Constable şöyle düşünürdü ‘İki gün aynı değil, hatta iki saat değil; dünya yaratıldığından beri bir ağacın iki yaprağı dahi aynı değil.’” (The Oxford Dictionary of Art, 1997: 130).



**Resim 2. 17.** John Constable, “Bulut Çalışması” 1822

Keskin bir araştırmacı ve gözlemci olan Constable, gökyüzü hareketleri incelemek ve bulutların yapısını kavramak için farklı tekniklerde çok sayıda eskiz ve etüt yapmıştır. Bu resimlerinin bir kısmı hiçbir karasal detay içermeyen, tamamiyle gökyüzüne odaklanmış çalışmalardır. Constable, günün farklı saatlerinde, farklı mevsim ve hava koşullarında bizzat doğanın karşısında çalışmıştır. Ressam, bu resimlerin arkasına

kaydettiği notlarda, gözlem yaptığı tarih ve saat aralığının yanı sıra rüzgarın estiği yönü dahi belirtmiştir.

1822 tarihli “Bulut Çalışması” adlı resmi (Resim 2. 17.), Constable’ın gökyüzü resimleri arasında en büyük boyutlu olanıdır. Sabit, sıcak tonlara yakın, açık renkli bir fon üzerine yapıldığı anlaşılan resimde, ressam beyazdan grinin koyu değerlerine uzanan bir ton zenginliği içerisinde bulut formlarını işlemiştir. Ressamın yaşadığı döneme kadar, salt gökyüzünü konu edinen, bu denli sonuca yönelik etüt örneklerine rastlanmaz. Constable, sonraki dönemlerde resim sanatı içerisinde önemli gelişmelerin yolunu açan açık hava resminin öncüsü sayılan resamlardandır.

Constable, küçük yağlıboya çalışmalarını olduğu kadar büyük kompozisyonlarını da oluşturan bir heyecan, bir coşkuyu yansıtır. Işığın bütün açıklık ve koyuluk derecelerini ve değişimlerini sağlayan yumuşaklığı daha o zamanlar empresyonizmi muştular. (Claudon, 1994: 49).



**Resim 2. 18.** John Constable, “Deniz Üzerinde Yağmur Fırtınası”, 1824 – 1828

Constable’ın Brighton sahilinden resmettiği “Deniz Üzerinde Yağmur Fırtınası”

adlı küçük boyutlu resim (Resim 2. 18.), ressamın en şiddetli peyzaj örneklerinden biridir. Ressamın diğer resimlerinde rastladığımız insan yada hayvan figürleri bu resminde görülmez. Ufuk çizgisine yakın alanda, gemiler güçlükle fark edilecek denli küçüktür. Resmin, sabit açık tonda bir fon rengi üzerine yapıldığı anlaşılır. Constable, yağlıboyayı fazla örtücü kullanmadan, fondaki rengin resmin genelinde hissedilen bütünleştirici etkisinden yararlanmıştır. Resmin alt kısmında, karşıt renk ve tonlarla düzenlenmiş, sahil ve denizin oluşturduğu dar yatay bölüm görülür. Resimde büyük alanı kaplayan gökyüzü, siyah ve beyazın karşıtlığıyla vurgulanmış bölümdür. Constable kıvrak fırça hareketleriyle işlediği gökyüzünde, fırtınanın ve yağmurun şiddetini hissettirirken siyah ile beyazın karışmasını sağlayıp gri değerlerle de ulaşmıştır.

### **2.5. Caspar David Friedrich ve Takipçileri**

Romantik dönemin kuzeyli peyzaj ressamı arasında en önemlilerinden sayılan Friedrich, 1774 yılında doğdu. Kopenhag Akademisi'nde öğrenim gördü. 1798 yılında Dresden'e yerleşen Friedrich, burada Alman Romantizmi'nin önde gelen insanlarıyla tanıştı.

Kuzey Avrupa'nın coğrafyasından ve tabiatından etkilenerek oluşturduğu peyzajları, melankolik mizacının katkısıyla özgün bir nitelik kazanmıştır. “*Peyzajın* ‘doğüstüleştirilmesi’ “O zaman peyzaj hemen hemen metafizik, kimi zaman da trajik bir boyut kazanan, zamandan bağımsız bir dekor olarak görünecektir.” (Claudon, 1994: 51).



**Resim 2. 19.** Caspar David Friedrich, “Ay Doğumu (Kıyıda İki Figür)”, 1835

Sepya etütler, Friedrich’in gelişim sürecinde önemli bir yer tutar. Bu etüdler (Resim 2. 19.) ressamın yağlı boya öncesi araştırmalarında bile ne denli arı bir uslu takındığının göstergesidir. Friedrich, bir gözlemci olarak doğa araştırmalarında hızlı eskiz ve taslak anlayışının uzağındadır.

Temel ilkesi şuydu: Resim, icat edilmemeli, hissedilmelidir; bundan çıkaracağımız sonuç, onunkilerin lirik-müzikal bir ruh halinden ortaya çıktığıdır. Özelliklerinden biri, resimleri için eskiz, plan ya da ne çeşit olursa olsun bir müsvedde yapmamaktı; ilk akışı oraya olacak hayal gücü bu yüzden soğurdu. Bir başka özelliğide ışığın arı konsantrasyonu kesin bir histi ve –çok karakteristiktir- kendisine ilk bilginin rüyadan geldiğini iddia ederdi.” (Huch, 2005: 235).



**Resim 2. 20.** Caspar David Friedrich, “Deniz Kıyısında Keşiş” 1808-10

Friedrich’in 1808-10 yılları arasında resmettiği “Deniz Kıyısında Keşiş” adlı resmi (Resim 2. 20.), ressamın olgunluk döneminin en önemli yapıtlarındandır. Friedrich bu resmi Baltık kıyılarından etkilenerek yapmıştır. Koyu tonlarla resmettiği denizin, ressamın Baltık Denizi’nden elde ettiği izlenimlerin sonucu olduğu söylenir. Ressamın bu resmi yaptığı sırada, deniz üzerinde konumlandığı iki adet gemiyi (yakın tarihlerde yapılan restorasyon çalışmalarında) sonradan kaldırdığı anlaşılmıştır. Friedrich bu tercihiyle, engin boşluk hissini gerilimini yansıtmayı amaçlamıştır. Daha önce hiçbir peyzaj resminde figürden ve nesneden yoksun, bu denli boşluk hissi yaratan alanlara rastlanmaz.

Resim, üç farklı yatay parçaya bölünmüştür. Resimdeki yegane dikey eleman, kara parçası üzerinde sol tarafta duran keşiş figürüdür. Ön planda orta tonların hakim olduğu kumul alan görülmektedir. Bu alanın ardında koyu tonlarla işlenmiş deniz bulunmaktadır. Friedrich, denizdeki koyu tonları ufuk çizgisinin üzerinden gökyüzüne doğru taşımıştır. Ufuk çizgisinin görüldüğü hattın koyu tonlarla işlenmesi, oldukça sıradışı bir tercihtir. Resimdeki en aydınlık alan gökyüzünün ortasında görülen bulutlu bölümdür. Gökyüzünün üst kısmında koyu tonlar tekrar kadraja dahil olmaktadır.

Deniz kıyısında keşiş (le moine au bord de lamer) adlı tablosunda, doğa güçleri karşısında insanın büyük yalnızlığını ve bunun sonucu olan yıkımı dile getirir. Kompozisyonun kendisi de bu yıkıma katılır : Küçük bir silüet olan keşiş daracık bir toprak parçasının üzerinde durur, ondan sonra uçsuz bucaksız denizle sınırsız gökyüzünden başka birşey yoktur . Keşiş, bize doğa güçleri karşısında insan varlığını ve önemsizliğini anımsatmak, peyzajın maddi boyutunu göstermek yada onun tinsel boyutunu sezdirmek için ordadır. (Claudon, 1994: 52).



**Resim 2. 21.** Caspar David Friedrich, “Meşe Ormanında Manastır”, 1809 - 1810

Friedrich, 1809-1810 yılları arasında Eldena Manastırı kalıntılarından ilham alarak resmettiği “Meşe Ormanında Manastır” adlı resmi (Resim 2. 21), rassamın en olgun peyzaj örnekleri arasında sayılır.

Resmin geneline puslu bir atmosfer hakimdir, merkezden uzaklaştıkça formlar belirsizleşmeye başlar. Gotik pencere detayıyla manastır kalıntısı, resmin tam merkezinde yer alır. Bu denli simetrik mimarı bir öğenin resmin merkezinde yer alması alışılmışın dışında bir durumdur. Kalıntının etrafında meşe ağaçları çıplak dallarıyla gökyüzüne doğru uzanırlar. Yer düzleminde, etrafa yayılmış mezar taşları ve kalıntının altından geçmekte olan bir grup insan figürü silüetler halinde görülmektedir.

Eldena Manastırı, Otuz Yıl Savaşları sırasında İşveçli askerler tarafından harabeye çevrilmişti. Bu çatışmanın tahribatı hala kuzey Almanların

çoğunun yaşayan hatırasının bir parçasıydı: Friedrich'in babası, Otuz Yıl Savaşları sırasında topraklarından kaçmaya zorlanan eski bir Silezyalı ailenin soyundan geliyordu. Onun, "Meşe Ormanında Manastır" resminde bu motifi kullanması açıkça Greifswald'da Fransızlar tarafından askeri tesislere dönüştürülmüş kiliselere atıfta bulunuyor. (Boime, 1993: 602).

Aslında bu cenaze töreni, Friedrich için bir anlamıyla "Almanya'nın yeniden diriliş için umutlarının gömülmesi" (Boime, 1993: 602). fikrini sembolize ediyordu.

Friedrich resimlerini, onlara yücelik kazandıran sembol ve motiflerle güçlendirmiştir. Resimlerinde görülen gotik mimari öğeler, sadece formların bir tercih olmasının ötesinde Alman ruhunu ve geçmişin değerlerini temsil ettiği varsayılan sembollerdir. Ressamın geçmiş dönemlerin ikonografisinden uzaklaşarak kendi ikonografik dilini oluşturması, onun ayırt edici özelliklerinden biridir. Bu nitelikleriyle Friedrich, kendisinden sonra gelen Sembolistler'e de büyük ilham kaynağı olmuştur.



**Resim 2. 22.** Caspar David Friedrich, "Buz Denizi", 1824

Friedrich 1824 yılında yaptığı “Buz Denizi” adlı bu resminin (Resim 2. 22.) konusunu, İngiliz amirali William Parry’nin 1819-20 arasında gerçekleştirdiği kutup seferleri oluşturmuştur. Ressam, bu resme başlamak için Dresden’de bulunan Elbe nehri üzerindeki buz parçalarından bir dizi küçük boyutlu yağlıboya etüt yapmıştır. Kırılmış buz kütlelerini anıtsallaştırdığı “Buz Denizi” resminde, Friedrich, bu denli masif ve katı formları karşıt hareketleriyle düzenleyerek dengeli bir kompozisyon oluşturmuştur. Üst üste binmiş buzul parçaları, yakın planda sıcak kahverengi ve gri tonların çeşitliliği ile geriye doğru giredek soğuyan griler ve mavimsi tonların zenginliği içinde gökyüzüne doğru sivrilerek yükselmektedir. Resimdeki ışık kompozisyonunda bütünlüğü sağlamaya, aynı zamanda buzulun soğukluğunu ve atmosferi anlatmaya yönelik bir etki yaratacak biçimde kullanılmıştır. Friedrich, buzul parçalarının keskin hatlı, çok parçalı yapısını bütün ve büyük bir kütle olarak algılamızı sağlamıştır. Resimde yegane insan yapısı olan, buzulların arasında sıkışıp yan yatmış gemi enkazı, sağ tarafta küçük bir alanda fark edilmektedir. Gemi enkazının boyutu göz önünde bulundurulduğunda ne denli büyük bir kütleye baktığımızı anlarız. Bu resmin estetik bağlamı Friedrich’in diğer resimlerinde de tanık olduğumuz, insanın bütün teknolojik bulgularına karşın doğanın gücü karşısındaki yetersizliğidir.



**Resim 2. 23.** Carl Gustav Carus, “Taş Devri Mezarı”, 1820

Alman Romantizminin önemli figürlerinden biri olan Carl Gustav Carus, bir ressam olmasının yanısıra aynı zamanda bir hekim ve doğa bilimciydi. Bilimsel araştırmaları sonucunda ortaya çıkardığı yazınsal eserlerinde, bilim ve tinselliği uzlaştırma çabalarıyla öne çıkmıştır. “Keza çalışma gücü ve çok yönlülüğü de önemliydi, tıp ve doğa bilimleri üzerine eserlerinin dışında psikoloji, fizyonomi ve kranioskopi alanlarında da temel kitaplar yazdı.” (Huch, 2005: 454). Carus’un “Bilinçli yaşamın doğasının anlaşılması, bilinçdışında yatmaktadır.” (Lantz, 2004: 50). özdeyişi Alman Romantikleri’nin sıklıkla tekrarladıkları bir öğreti olmuştur.

Carus bir ressam olarak kariyerinde, Friedrich’in sıkı bir takipçisi olmuştur. Ressam kuzeyin tabiatını ve ruhunu yansıtan peyzaj resimlerini sembolik öğelerle zenginleştirmiştir. “Carus’un yeteneği özellikle resimeydi. Aynı şekilde Dresden’de yaşayan ve kendisiyle gidip gelen, gösterişli deniz ve kıyı manzaraları romantik manzara resminin ilkleri olan ressam Friedrich’den çok destek gördü.” (Huch, 2005: 454).



**Resim 2. 24.** Johan Christian Dahl, "Kışın Vordingborg Yakınlarında Dolmen", 1825

1788 yılında Bergen’de dünyaya gelen Johann Christian Clausen Dahl, Romantik dönemde Norveç peyzaj resminin öncüsü sayılır. Ressam, Kopenhag’da ve ardından Dresden’de öğrenim görmüştür. Dresden ‘de bulunduğu yıllarda Friedrich’le tanışarak, onun öğrencisi ve arkadaşı olmuştur. Bir dönem aynı atölyeyi paylaştığı Friedrich’ten oldukça etkilenen Dahl, gökyüzü etütleri ve gecesal peyzajlarıyla öne çıkmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YENİ ROMANTİK EĞİLİMLER

Yeni Romantizm, düşün, edebiyat, müzik, resim ve mimari alanında Romantiklerin anlayışıyla örtüşen yaklaşımların bütününe kapsayan bir terim olarak kullanılmaktadır. Yeni Romantik eğilimlerin, farklı ülkelerde, değişik zaman dilimlerinde, çeşitli disiplinler aracılığı ile etkinlik kazandığı görülmektedir. Kültür – doğa insan bütününe gözeten, toplumsal duyarlılığı da olan çeşitli hareketler Yeni Romantizm bağlamında değerlendirilmiştir.

Romantiklik mekan ve zamana bağlı olmaksızın; algılayan, düşünen, anlamlandıran ve kavrayan insana özgüdür. “Herbert Read ve Kenneth Clark, romantikliğin her yerde bulunabilecek sürekli bir zihin hali olduğu konumunu benimsemişlerdir.” (Berlin, 2004: 24).”

Daha önce de değindiğimiz gibi, Romantizm bir süreç içinde başlayıp sonlanan bir akım değildir. Şöyle ki:

Romantizm, ilk romantiklerden bu yana etkinliğini muhafaza etmektedir ve bu etki, kapitalist sistemin egemenliği altındaki dünyada ‘insan’lığını “keşfeden” birçok kişi üzerinde varlığını sürdürmeye devam edecek görünmektedir. Modernliğin yarattığı insani krizler, bir “bunalım” söylemini daima beraberinde yaşatacaktır. (Aksakal, 2015: 60).

#### 3.1. İngiliz Yeni Romantikleri

İkinci Dünya Savaşı’nın sürdüğü yıllarda bir grup İngiliz sanatçının yaptığı peyzaj soyutlamaları “Yeni Romantizm” olarak tanımlanmıştır. 19. Yüzyıl İngiliz peyzaj resmiyle de ilinti kuran Yeni Romantiklerin biçim yorumunda Fransız Kübistlerin ve ardıllarının etkisi olmuştur. Resim sanatında Modern akımlardan da beslenen Yeni Romantiklerin, Romantiklerden farklı olarak; hayal gücüne yaslı, oldukça soyutlamacı ve dışavurumcu bir yöntemlerinin olduğu söylenebilir.

Bu hareket ülkelerin işgal edilme kaygısı içerisinde olan sanatçıların bir karşı duruş biçimi olmuştur. Savaşın yol açtığı insan ve doğa kırımına bir tepkisellik de içermektedir. Paul Nash, John Piper, Henry Moore ve Graham Sutherland gibi sanatçılar İngiliz Yeni Romantizminin öncüleri olmuştur.



**Resim 3. 1.** John Piper, “All Saints Şapeli”, 1942

Bir ressam olmasının yanı sıra vitray sanatçısı ve sahne tasarımcısı olan John Piper, farklı disiplinlerden beslenen çok yönlü bir sanatçı olmuştur. İngiltere’de, İkinci Dünya Savaşı sırasında savaş sanatçısı olarak görevlendirilen ressam, savaşın yıkımını yansıttığı resimleriyle tanınır. 1940’lı yıllarda remettiği savaşta tahrip olmuş kiliseleri konu edindiği peyzaj serisi, Romantiklerin tavrıyla sıkı bir bağ kurmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı’nın bir diğer savaş sanatçısı olan Graham Sutherland, bu dönemde genellikle siyahların hakim olduğu peyzaj resimleri üretmiştir. Soyutlama dilini daha yoğun kullandığı peyzajlarında, savaşın zarar verdiği bölgelerden ilham almıştır. Demir dökümhaneleri ve kömür madenleri gibi üretim alanları da bu süreçte Sutherland’ın resimlerine dahil olmuştur.



**Resim 3. 2.** Graham Sutherland, “Siyah Manzara”, 1940



**Resim 3. 3.** Paul Nash, “Totes Meer” (Ölü Deniz), 1940-41

Erken dönemlerinde Sürrealistler’de oldukça etkilenen Paul Nash, savaş sırasında sivil alanların dışında daha çok cephelere odaklanmıştır. İki büyük savaşı da bizzat

cephede deneyimleyen Nash, bu konuda en çok resim üreten ressamlardandır. Zengin bir hayal gücüyle dramatik etkiler yansıtan peyzajları savaş dönemin en bilinen özgün örnekleridir.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### KİŞİSEL UYGULAMALAR: ROMANTİZMİN RESİM ANLAYIŞIMA ETKİLERİ

Yerkürenin sera gazı salınımı etkisiyle hızla ısındığı, içme suyu kaynaklarının azaldığı, bitkisel ve hayvansal besinlerin yapaylaştığı ve insan sağlığının tehdit eder boyuta geldiği 21. yüzyılda Romantiklerin kültür-doğa-insan bütününe amaçlayan yaklaşımları yeniden değerlendirilmelidir.

Doğa düşüncesi olmayanın insancıl da olamayacağı önemli bir savdır. Sanayi devriminin geleneksel doğa insan ilişkisi boyutunda kültürel birikimi göz ardı etmesine karşı çıkan Romantiklerin dünyasına ait; makinalar, fabrikalar ve doğaya baskın gelen benzeri insan yapımı nesnelere bugün oldukça masum sayılabilir. Nükleer ve termik santraller, küresel şirketlerin değerli maden ocakları doğadaki bütün canlı yaşama geri dönüşü olmayan zararlar vermektedir.

Üretim biçiminin değişimi kuşkusuz kültürde, düşüncede, dilde, müzikte ve görsel sanatlarda başkalaşmaya ve yitime yol açmıştır. Romantiklerin en önemli savları da bu durumu içermektedir. Doğayla ilişki içinde onu anlayarak zenginleşen ruhun yitirilmesine karşı çıkmışlardır. Marksistlerin emek ve insan savunuları dışında, doğayı insanla bütün olarak savunan başka bir görüş yakın tarihe kadar etkin olamamıştır.

Modern dönemde sanatın bir eğlence biçimine indirgenmesi, romantiklere göre sivil toplumun faydacılığının, işbölümüne ve kar anlayışına dayanan modern ekonominin kaçınılmaz bir sonucudur. Güzel eserler yaratarak, emek harçayarak insanlığımızı tam olarak gerçekleştirmek yerine, modern çalışma ahlakı üretimi ve toplumsal ilişkileri ekonomik çıkara bağımlı kılarak alçaltır; çalışma kendinde amaç olmak yerine karşılıklı fayda ve çıkarın amacı haline gelir. (Blechman, 2007: 39).

Modern dönemin kalıntısı, doğaya müdahalenin eski simgeleri olan sac depolar, silolar, taş ocakları, terk edilmiş endüstri tesisleri, bütün anıtsal duruşlarına rağmen doğanın geri alıcı gücü karşısında çaresizdirler. Üretim dışı bırakılmış, insandan arındırılmış bu yapılar, küreselleşmenin ekonomik ve kültürel politikalarının toplumsal yaşama yönelik çürütücü etkisinin de simgeleri gibidir. Bu düşünce ve duyuşun gerektirdiği bir estetik bağlam Romantiklerin yaklaşımıyla doğrudan ilintilidir.

Doruk Sanat Galerisinde, 2011 yılında açtığım resim sergisinin katalog metnini yazan Umut Germeç'in, "Modernin Kalıtlarına Ağıt mı?" sorusunu bu metne başlık yapması, resimlerimdeki estetik bağlam konusunda da açıklayıcı olmuştur. Germeç yazının devamında:

Güçlü dramatik anlatım, duygusal bir yoğunlaşmanın sonucunu yansıtan işçiliklilik, fiziksel ve psikolojik gerçekliğin gözlemlenmesi gibi tümceler belirginleşiyor, Kadir Selçuk Yaşa'nın "Taş Ocakları" resmine bakıp düşünürken.

Resimlerin konusunu oluşturan mekanın ve nesnelerin ilginçliğine, kültür endüstrisinin kanıksatmış olduğu beğeniye yaslanmamaktadır, sanatçının özümsemiş olduğu estetik bağlam. Çoğu genç sanatçının, yaşamla bağı koparılmış ve dolayısıyla tekil bir nitelik taşıyan, tüketim garantili, verili bir sanat yordamını benimsediği gözlemlenirken, Yaşa açık bir bilinçle kendi plastik dilini çoktan oluşturmuş.

Sanat piyasasında tutunabilmek için estetik yargının temelleriyle oynamayı, kültür tüketici yapının çatısı altında barınmayı içine sindirmiş sanatçılar her dönemde yaşamıştır. Ressam Cihat Aral'ın bir röportajında söylediği gibi, "resim sehпасına yerleştirdikleri her yeni tuvale, yeni banknotlar olarak bakanlardır" onlar.

Sermayenin 80'li yıllardan başlayarak emek tehdidinden kurtulması, toplumsal açıdan acılı mekan ve zamanlara karşılık gelir.

Üretim alanlarının ve araçlarının (fabrikalar, taş ocakları, makineler, vinçler, silolar vb.) yeni ekonomik politikalar gereği, işin toplumsal boyutu gözetilmeksizin hızla işlevsiz bırakılması, insansızlaştırılması, genel insancıl değerleri örselediği gibi, zaman ve mekan algımız da, bunların yaşamsal gerçekliklerini gösterişli paketlerle tarih babaya hediye etmekle yükümlü kültürel değişim politikalarıyla bulanıklaştırılmaktadır. Biliyoruz ki artık medya kullanılarak üretilen yanılsamalarla toplumlara, kültürlere yönelik her türlü yıkım biz bakarken, gözümüzün önünde sanal bir geçmişe tıklmaktadır.

(Germeç, 2011: [http://sergirehberi.com/sergi\\_detay.aspx?isler=&t\\_id=2965&s\\_id=4141&q=Basin-Bulteni-Kadir-Selcuk-Yasa-Resim-Sergisi-Doruk-Sanat-Tophane](http://sergirehberi.com/sergi_detay.aspx?isler=&t_id=2965&s_id=4141&q=Basin-Bulteni-Kadir-Selcuk-Yasa-Resim-Sergisi-Doruk-Sanat-Tophane)).

Sanatçı kişilik ve sanat ortamı üzerine bir değerlendirme yaparken, sonrasında:

Kadir Selçuk Yaşa, birinin de; "Hava kurşun gibi ağır" dediğini duymuş bence. "Taş ocakları" resmindeki atmosfer ve eriyerek her yere yayılmış ışıktan sessizlik bunun kanıtlarıdır.

Geniş bir ton aralığında eğirdiği ışıkla, insanın varlık savaşının betileri olan bu ağır kütleleri yeryüzüne sıkı bir biçimde dikmiş. Kompozisyonu oluşturan her öge ıssızlık tarafından kemirilerek birbirine kaynaştırılmış gibi..

Nesnenin maddesel özelliğinin, yağlı boyayla ustaca bütünleştirilmiş

olması güçlü bir desen bilgisinden geliyor. Salt anıştıranla yetinmeyen, nesnenin gerçekliğini bütün boyutlarıyla irdeleyen bu anlayışı, yetiştiği atölyenin etüde önem veren geleneğiyle açıklayabiliriz. Bu geleneğin dayanağı Neşet Günal'ın estetik bağlamındadır. (Germeç, 2011: [http://sergirehberi.com/sergi\\_detay.aspx?isler=&t\\_id=2965&s\\_id=4141&q=Basin-Bulteni-Kadir-Selcuk-Yasa-Resim-Sergisi-Doruk-Sanat-Tophane](http://sergirehberi.com/sergi_detay.aspx?isler=&t_id=2965&s_id=4141&q=Basin-Bulteni-Kadir-Selcuk-Yasa-Resim-Sergisi-Doruk-Sanat-Tophane)).

Yorumunu yaparak resimlerdeki plastik yana değinmiştir.

Sergiyle ilgili yazan Kenan Böğürcü ise düşüncelerini aşağıdaki gibi dile getirmiştir:

Siyah-beyaz fotoğraflarda görebileceğimiz türden mekanlar sıra dışı detaylar günümüz insanının modern yaşam standartlarının çok gerisinde kalmış gibi. Hatta geçmişe yapılan bir anma söylevi, zaman denilen azrailin elinden kurtarılması gereken geçmişin öteki yüzü. Düşsel mekan, yitik zamanların dizgeleştirilişi; sonrasında koskoca bir sessizlik. Pratiğin teknolojiye evrildikçe gelişmesine karşılık sanatın ilkele öykünmesiyle bir öze dönüş hikayesinin terkedilmiş durakları...

Öze dönüş hikayeleri farkında olarak veya olmayarak bizi tabiatın kucağında yakalar. İçimizdeki çocuk taş ocaklarında, depoların arasında koşuşturmaya başlar. Küçük yaşlarda evde, masa altlarında oynarken aldığımız zevki dışarıda bu tür yapıların arasında alırdık. Yağmura yakalandığımızda, gölgelenmek istediğimizde sığınmak için bize kucağını açan mekanlardı depolar ve kayalar. İşçilerin türküsü, taş ocaklarında patlatılan dinamitlerin gümbürtüsü, usta başların emirleri, yük taşıyan kamyon motorlarının homurtusu, bir yemek molasında silüetler bir belirip bir kayboluyor. Hayalet mekanlarda yine kendinizle başbaşa kalıyorsunuz. Terkedilmiş mekanların içine gömülü anılarımız bize şu paradoksal soruyu sorduruyor;peki ya bu geçmiş değil, her daim yinelenen gelecekse?

Alphonse Daudet'in mutlu yaşamın sırrını eski bir değirmende bulması gibi (Değirmenimden Mektuplar), günümüzün modern insanı kent yaşamındaki kaybolmuşluğunu, hiç bitmeyen telaşını ve çektiği sıkıntıları belki bundan sonra terkedilmiş bir deponun gölgesinde, bakıma muhtaç bir barakada telafi etmeye çalışacak. (Böğürcü, 2011: <http://kenanbogurcuazar.blogspot.com/2012/03/kadir-selcuk-yasa-resimleri-ve-gecmisin.html>).

Romantik duyuş içinde dinamizmi barındırır. Bütünsel bir gelecek kaygısı zihni hep diri tutar. Romantikler kurullarla dondurulmuş, yasalar bağlanmış olgulara karşı eksik olanı gözetirler. Carus'un deyişiyle "Çünkü, tamalanmamışlığın hep eksik oluşu ve hep bir ileriye, bir ilerlemeye işaret edilmesi, Romantikliğin en önemli özelliği olacaktır." (Huch, 2005: 498).

Romantizle ilgili en can alıcı yorumlardan birini Ernst Bloch yapmıştır.

Romantizmin arkaik-tarihsel niteliğiyle salt antika kaynaklara, yani yanlış bir derinliğe çekilmiş olduğu yerde, ütopyik bilinç, Olacak Olan'dakini iyice özgür kılması yanında, eskinin içinden gelmekte olanı da özgürleştirir. Gerçek derinliği keşfeder: yükseklerde, daha da aydınlık olanın alacakaranlığının görüldüğü, en aydınlık bilincin yüksekliğinde. (Bloch, 2007: 180-181).





Resim 4. 1. Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2007



**Resim 4. 2.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2010



**Resim 4. 3.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2009



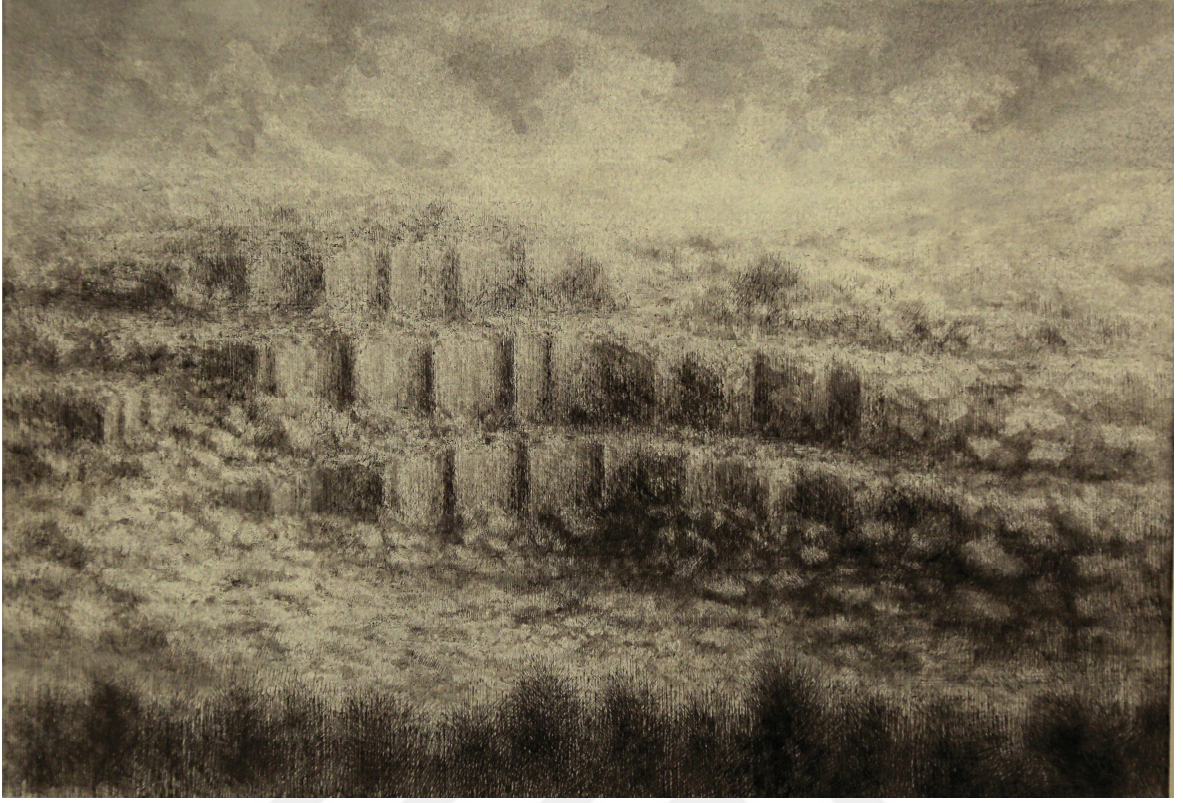
**Resim 4. 4.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2010



**Resim 4. 5.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2014



**Resim 4. 6.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2014



**Resim 4. 7.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2015



**Resim 4. 8.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2008



**Resim 4. 9.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2011



**Resim 4. 10.** Kadir Selçuk Yaşa, İsimsiz, 2011

## SONUÇ

Romantizm, bir süreç içinde olup bitmiş sanat akımı olmanın ötesinde, sanata - sanatçıya düşünsel ve plastik değerler açısından özgürleşme alanları yaratan bir duyarlılık biçimidir.

Romantikler, bitmiş, kurallara ve yasalara bağlanmış olana karşı mesafelidir ve eksik tamamlanmaya gereksinimi olanın yarattığı devinimle ve yaşantıyla ilgilenir. Bu nedenle de Romantik yaklaşım, resim eğitimi açısından da işlevseldir. Yetinmemeyi, araştırıp bulmayı, 'olmak' için yeterli çabayı öğütler.

Mutlak doğa-insan bütününi gözetmeyen bilimsel, düşünsel, edebi ve sanatsal yaklaşımlar genel insancıl değerleri örseler, toplumların özgün kültürel dokusuna ve yaşamın doğal akışına da zarar verir.

Doğa kaygısı olan düşünsel yaklaşımlar batı sanatında her zaman gelişmenin önünü açmıştır, doğayla iç içe yaşamdan kaynaklanan kültürel birikimin; dilde, düşünde, müzikte, plastik sanatlarda derinliğinin korunması ve endüstri üretimin getireceği kültürel sığlaşmadan sakınma ilk kez Romantiklerin altını çizdikleri sorunsal düzeyde konular olmuştur. Doğayı en yüksek düzeyde belirleyici maddesel ve tinsel güç olarak kavrayan Romantik peyzaj ressamı, doğaya karşıdan bakarak değil doğanın içinde deneyimleyerek ve hissederek yapıtlarını oluşturmuşlardır. Turner, Constable ve Friedrich gibi peyzaj ustalarının batı resmini taşıdıkları estetik bağlam, ifade biçimleri ve plastik değerlere ilişkin bulguları ardılları olan sanatçıları derinden etkilemiştir.

Küreselleşmenin ekonomik ve kültürel politikaları sonucu sürmekte olan doğa ve insan kırımını karşısında sanatçıların kuşanacağı düşünsel ve içsel donanımda Romantiklerin bıraktığı mirasın payının olacağı kuşkusuzdur.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

- Aksakal, Hasan (2015). *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirisi*. İstanbul: Alfa Kitap.
- Baudelaire, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter (2010). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri*. (Çev: Elçin Gen, Mustafa Tüzel), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, John (1986). *Görme Biçimleri*. (Çev: Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, John (2018). *Portreler*. (Çev: Beril Eyüboğlu), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, John (2019). *Manzaralar*. (Çev: Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimen), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berlin, Isaiah (2004). *Romantikliğin Kökenleri, Güzel Sanatlar üzerine A. W. Mellon Konferansları, 1965 The National Gallery of Art, Washington DC*. (Haz: Henry Hardy), (Çev: Mete Tunçay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Blechman, Max (2007). Erken Alman Romantizminin Devrimci Düşü. s: 11-50 (Ed.: Max Blechman) *Devrimci Romantizm*. (Çev: Bilal Çölgeçen), İstanbul: Versüs Kitap.
- Bloch, Ernst (2007). *Umut İlkesi Cilt 1*. (Çev: Tanel Bora), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boime, Albert (1993). *Art in an age of Bonapartism, 1800-1815*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cauquelin, Anne (2017). *Peyzajın İcadı*. (Çev: Muna Cedden), Ankara: Dost Kitabevi.
- Cemal, Ahmet (2006). Romantizm, Novalis ve “Geceye Övgüler”s: v-xvi. Novalis, *Geceye Övgüler* (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Claudon, Francis (1994). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev: Özdemir İnce), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Coleridge, Samuel Taylor (2008). *Yaşlı Gemici*. (Çev: Şavkar Altınel), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, Terry (2003). *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev: Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç,

- Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu), Ankara: Doruk Yayımcılık.
- Gombrich, E.H (1984). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Bedrettin Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev: Yıldız Gölönü), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Honour, Hugh (1979). *Romanticism*. N.Y: Harper & Row, Publishers.
- Huch, Ricarda (2005). *Alman Romantizmi*. (Çev: Gürsel Aytaç), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Jameson, Fredric (2013). *Marksizm ve Biçim*, (Çev: Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kagan, Moissej (2008). *Estetik ve Sanat Notları*, (Çev: Aziz Çalışlar), İstanbul: Karakalem Kitabevi Basım Yayın.
- Lantz, Kenneth (2004). *The Dostoevsky Encyclopedia*, Westport CT: Greenwood Press.
- Leppert, Richard (2002). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev: İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Löwy, Michael; Sayre, Robert (2007). *İsyan ve Melankoli, Moderniteye Karşı Romantizm*. (Çev: Işık Ergüden), İstanbul: Versüs Kitap.
- Marshall, Peter (2007). William Blake: Devrimci Romantik. s: 51-80 (Ed.: Max Blechman) *Devrimci Romantizm*. (Çev: Bilal Çölgeçen), İstanbul: Versüs Kitap.
- Mitzman, Arthur (2007). Romantizm ve Devrim: Jules Michelet'in Vizyonu. s: 99-118 (Ed.: Max Blechman) *Devrimci Romantizm*. (Çev: Bilal Çölgeçen), İstanbul: Versüs Kitap.
- North, Michael (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*. (Çev: Taciser Ulaş Belge), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Read, Herbert (1974). *Sanatın Anlamı*. (Çev: Güner İnal, Nuşin Asgari), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reynolds, Graham (1980). *Turner*. London: Thames and Hudson LTD.
- Schelling, Frederich William Joseph von (2016). *Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa*. (Çev: Atilla Erol), İstanbul: Janus Yayınları.

- Sena, Cemil (1972). *Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Sereni, Paul (2007). Marx Romantik Mi? Roma Komününden Özgür İnsanlar Birliğine. s: 165-182 (Ed.: Max Blechman). *Devrimci Romantizm*. (Çev: Bilal Çölgeçen), İstanbul: Versüs Kitap.
- Shiner, Larry (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev: İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Soykan, Ömer Naci (1995). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat, Schelling Felsefesinde Bir Araştırma*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Thomas, David (1997) *J. M. W. Turner by David Thomas*, London: The Medici Society Ltd.

### ***Ansiklopediler***

- Gelişim Genel Kültür Ansiklopedisi (1976). Cilt: 7, *Tarih ve Kültür 2*. İstanbul: Gelişim Basım ve Yayım A.Ş.
- The Oxford Dictionary of Art (Second Edition) (1997). Oxford University Press.

### ***Makaleler***

- Bozkurt, Nejat (2012). Hegel Estetik'ine Genel Bir Bakış. *Felsefe Arkivi*, 289-299.
- Duman, Fatih (2006). Akılcılık Bağlamında İki Aydınlanma Geleneği: Fransız Aydınlanması Versus İskoç Aydınlanması. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 61 (01), 117-151.
- Özgül, Melahat (1944). Alman Romantizminde Sanat Anlayışı. *DTCF Dergisi*, Cilt 2, Sayı 5, 731-741.

### ***Yayımlanmamış Tezler***

- Germeç, Umut (2002). Ağaçlar, Ağacın Konu ve Teknik Bağlamında, Resim Sanatı İçerisinde Yeri ve Önemi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, İstanbul.

### ***İnternet Kaynakları***

- Böğürcü, Kenan (2011). <http://kenanbogurcuazar.blogspot.com/2012/03/kadir-selcuk-yasa-resimleri-ve-gecmisin.html>).

- Germeç, Umut (2011).

[http://sergirehberi.com/sergi\\_detay.aspx?isler=&t\\_id=2965&s\\_id=4141&q=Basin-Bulteni-Kadir-Selcuk-Yasa-Resim-Sergisi-Doruk-Sanat-Tophane\).](http://sergirehberi.com/sergi_detay.aspx?isler=&t_id=2965&s_id=4141&q=Basin-Bulteni-Kadir-Selcuk-Yasa-Resim-Sergisi-Doruk-Sanat-Tophane).)



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı,Adı : Kadir Selçuk YAŞA  
Uyruğu : T.C.  
DoğumTarihiveYeri : Şişli – 15.06.1985  
Telefon : 0536 256 28 50  
Faks :.....  
E-mail : kadirselcukyasa@gmail.com

### Eğitim

<i>Derece</i>	<i>EğitimBirimi</i>	<i>MezuniyetTarihi</i>
Yükseklisans	ÇOMÜ SBE Resim Anasanat Dalı	2019
Lisans	MSGSÜ Resim Anasanat Dalı	2009
Lise	Pera Güzel Sanatlar Lisesi	2003

### İşDeneyimi

<i>Yıl</i>	<i>Yer</i>	<i>Görev</i>
------------	------------	--------------

### YabancıDil

İngilizce