



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 35, Mart 2019, s. 466-478

ISSN: 2149-0821 Doi Number:<http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4929>

Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ

Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

umutgermec@gmail.com

AVNİ LİFİJ'İN 1914 KUŞAĞI İÇİNDE ÖZGÜN YERİ

Özet

Samsun'un bir köyünde, 1886 yılında doğan, Avni Lifij, kültürlü, birikimli bir sanatçı olmaya yönelik, çocukluğundan başlayarak sağlam adımlar atmıştır. 2. Meşrutiyetin getirdiği kültürel ve toplumsal yaşamdaki görece iyileşme ortamında halktan gelen biri olarak, tutkusu, yeteneği ve çalışkanlığıyla amaçladığı yönde ilerlemiştir. Fransızca öğrenmekteki çabası, Orta öğrenim yıllarında "Mülkiye Tıbbiyesi"ndeki Anatomi derslerine, boya tekniği ile malzeme bilgisi öğrenmek amacıyla da "Eczacı Mektebi"ndeki Fizik ve Kimya derslerine katılması, kendisini iyi yetişmiş bir sanatçı adayı olmaya hazırladığının kanıtlarıdır. Akademik bir eğitim almaksızın yaptığı "Pipolu Kendi Portresi" (1908-1909), Osman Hamdi Bey'in beğenisini kazanmasıyla akademiye girişinin ve burslu olarak Paris Güzel Sanatlar Akademesi (Ecole des Beaux-Arts)'nde Cormon Atölyesi'ne gidişinin yeterlik belgesi olmuştur.

1910-1914 yılları arası Fransa'da resim eğitimi alan ve "akademikleşmiş bir İzlenimciliğin" etkisinde kalan kendi kuşağı içinde, Romantik, Simgeci, Dışavurumcu bir anlayışla yakınlık kurmuş, duygu yüklü, lirik etkilerin arayışı içinde olmuştur. Güçlü deseni, portrede ve çok figürlü düzenlemelerindeki başarısını sağlamıştır. Karakalem, füzen, iki ya da üç renk kalemlerle gerçekleştirmiş olduğu desenleriyle de Çallı Kuşağı içinde özgün bir yer edinmiştir. Sertleşmeyen, mat renklerin karşıtlıklarıyla genellikle bir rengin bağlayıcılığında dengelediği boya resimleriyle ve güçlü düzenleme yetisiyle de önem kazanmıştır.

Sanat alanında estetik bağlamın oluşumunda "eleştiri" en önemli bileşendir. Sanat eleştirisine ilişkin terminolojiyi yerinde kullanarak eleştiri alanında sağlam

bir temelin oluşmasına yönelik çabayı da yine kendi kuşığı içinde Avni Lifij göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: 1914 Kuşığı, Avni Lifij, Türk İzlenimciliği, Simgecilik

AVNİ LİFİJ'S AUTHENTIC PLACE IN THE 1914 GENERATION

Abstract

Avni Lifij, who was born in a village of Samsun in 1886, took firm steps toward being a knowledgeable and intelligent artist since his childhood. As a common person in the development that was brought to cultural and social life during the Second Constitutional Period, he advanced in his aim's direction with his passion, ability, and hardworking nature. His struggle to learn French, attending Anatomy lessons in Civil Medical School, and receiving Physics and Chemistry lessons in Pharmaceutics School to learn about painting technique and material science are evidences for him to be an equipped and well-raised artist. "Self Portrait with a Pipe" (1908-1909), which he made without an academic education, earned Osman Hamdi Bey's admire and became a proficiency document for him to attend the academy and receive a scholarship in Cormon Atelier in Ecole des Beaux-Arts in Paris.

After receiving art education in France from 1910 to 1914, he adopted a Romantic, Symbolic, and Expressionist style and was in a pursuit of emotional and lyric effects within his generation that is "effected by an academic Impressionism". His powerful patterns made him successful in portraits and multi-figured organisations. With his patterns ha made with pencil, charcoal, and two or three colour pencils, he earned an authentic place in the Çallı Generation. He became important with his paintings that are not harsh, and dull colours generally balanced in the cohesiveness of one colour with their contrasts, and his ability to organize.

"Criticism" is the most important component in the creation of the aesthetic discourse in art. Avni Lifij showed the struggle to form a firm foundation in criticism by using the right terminology in artistic criticism in his generation.

Key Words: 1914 Generation, Avni Lifij, Turkish Impressionism, Symbolism

1. 1914 Kuşığı ve Avni Lifij

"Türk Resim Sanatının temel taşlarından biri olan Hüseyin Avni Lifij", "Türk resim sanatı tarihi içinde "1914 Kuşığı" veya "Çallı Kuşığı" olarak adlandırılan sanatçılar içinde önemli bir konuma sahip Lifij veya Türk İzlenimciliğinin en değerli temsilcisi Avni Lifij gibi daha birçok farklı tonda övgüyle başlamaktadır, Avni Lifij'i konu alan yazılar. 1886 yılında, Samsun'da Çerkez kökenli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. İstanbul'da büyümüş ve ortaöğrenim yıllarında Fransızca dersi almaya başlamış, bir ressam olmaya yönelik kendini geliştirmek için 1903 yılından başlayarak anatomi öğrenmek amacıyla "Mülkiye Tıbbiyesi"ndeki Anatomi derslerine ve boya tekniği ile malzeme bilgisi öğrenmek amacıyla da "Eczacı Mektebi"ndeki Fizik ve Kimya derslerine katılmıştır. Bir halk çocuğu olarak dönemin aydınlanmaya yönelik, toplumsal, kültürel, sanatsal politikalarının yarattığı ortamdan yararlanmayı bilmiştir. "Meşrutiyet sanatçısı kimliği taşır. Gerçekten de büyük bir tarihsel rastlantı sonucu, 1908 tarihi hem II. Meşrutiyetin ilanı, hem de Avni Lifij'in sanatsal düzeyini

kanıtladığı ve “Kendi Portresi”nin tarihlendiği yıldır. Ölüm yılı olan 1927, Cumhuriyet dönemi başladığında Batıya gitmiş olan ilk kuşağın, Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin yeni bilgi ve görüşlerle yurda dönüşlerinin de tarihidir (Çoker, 1984).

Avni Lifij, Osman Hamdi Bey'in önerisiyle, Veliht Abdülmecid Efendi tarafından verilen bursla 1909'da gittiği Fransa'da üç yıl kalmış, Paris Güzel Sanatlar Akademisi'nde (Ecole des Beaux-Arts) Cormon Atölyesi'nde klasik-akademik bir resim eğitimi almıştır. Batı'da eğitim alan ikinci kuşak olan, 1914 Kuşağının diğer temsilcilerinin de Paris'teki mekanları burası olmuştur. Lifij'i kendi kuşağından farklı kılan akademideki eğitimin dışında, dönemin önemli simgeci ressamlarının atölyelerini de uğrak yeri durumuna getirmesidir.

Batılı anlamda Türk resim sanatı Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa kuşağıyla başlamıştır. Şeker Ahmet Paşa, Osman Hamdi, Hüseyin Zekâyi Paşa ve Süleyman Seyyit Batı ülkelerinde resim eğitimi alan ilk kuşak olmuştur. 1840'ların başında doğan bu kuşak Asker ressamlar olarak da anılmaktadır.

Şeker Ahmet Paşa'nın Doğuya ilişkin bir duyarlılıkla doğaya yönelmesi ve Barbizon Okulu'nun; Sanayi Devriminin toplumsal yaşam üzerindeki olumsuz etkisi ve Fransa'da gerçekleşen, yönetsel açıdan burjuva sınıfının çıkarına sonuçlanan devrimlere tepkisel bir içeriği olan yaklaşımları arasında daha çok plastik açıdan ilişki kurulabilir. Şeker Ahmet Paşa, Corot ve Gustave Courbet'nin yöntemin benimsemişken; “Fransa'da Empresyonizm yol almıştı: Manet ününü perkiştirmiş, Claude Monet, Camille Pissaro, Sisley, Cézanne, Degas çağdaş Avrupa sanatının temellerini atmışlardı. Ne var ki, ne Fransa, ne Avrupa bu ressamların büyüklüklerinden, getirdikleri akımların öneminden haberi idiler. Rönesans klasisizminin soysuzlaşmasından başka bir şey olmayan akademizm yürütülüyordu (Berk, 1972).

Bu durumun anlamı, Osman Hamdi kuşağının Fransa'da buldukları süreçte etkin olan sanat anlayışına kapalı kalmalarıdır. Aynı durum Avrupa ülkelerinde aldıkları eğitimin ardından 1914 yılında, yurda dönen, Halil Paşa, Şevket Dağ, Sami Yetik, Ruhi, Nazmi Ziya, Çallı İbrahim, Avni Litij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat ve daha başkalarının da olduğu ressamlardan oluşan İzlenimci kuşak için de söz konusudur. Onlar izlenimci yöntemlerle İstanbul'un iki kıyısının güzelliklerini, tutkuyla tuvallerine aktarıırken, Fransız İzlenimcilerin ardılları yeni teknikler ve anlatım olanaklar içeren sanat akımlarını kurmuşlardı. Ard-İzlenimcilik renk ve formla ilgili yeni teknik bulgular ve kavramlarla yol almışlardı. Seurat'nın renk noktalarını yan yana uygulayarak gözde çeşitli ara renklerin yanılması oluşumunu amaçlayan “noktacı” tekniği, Van Gogh'un hırçın ve ıvencen renk tuşları, Cezanne'in renk karşıtlıklarına dayalı oylumlama yöntemi ve Gauguin'in arı renklerle bölmeci tavrıyla yeni akımlar ortaya çıkmıştı. Simgecilik. Fovizmin, Kübizm, Dışavurumculuk, 19. Yüzyılın sonunda Ar-İzlenimciliğin içinde köklenen ve 20. Yüz yılda etkili olan akımlar olmuştur.

Manzara Empresyonizmi (İzlenimciliği) Monet, Sisley ve Pissarro'nun elinde, “İzlenim” kavramını renk, ışık, titreşim, tuş gibi öğeler aracılığıyla kullanılırken, yeni konular ve görünüler seçme zorunluluğunu doğurmuştu. Kent dışı konular, kırlar, nehir kenarları, bulutlar, dumanlar, ağaçlıklı bölgeler, gelincik tarlaları ve benzerleri, içinde insan olmadığı sürece, hareketli ve tuşlu devrimi gerekli gören genç sanatçıların amaçlarına ters düşmüyordu, ama kent içi söz konusu olduğundan uzak bir plandan konuyu ele alan ve içinde insan bulunan genel görünüşler insan figürüklerini de etki alanına almakta gecikmedi. Sorun, tümüyle tuşla oluşmuş bir tabloda bulunan figürlerin birkaç tuş darbesiyle verilmesi sonucu çözüldü. Aslında

önemli olan, bir peyzajın resmedilmesi değil “izlenim” kavramının geliştirilmesiydi. Böylece insan figürüne bu düzeyde verilen önem, başlıca sorunlardan olan “figür deseni”ni hemen hemen hiçe indirgemiş oldu (Çoker, 1984).

Figür resmiyle sıkıntısı olan bir kültür içinde, topluma sanatı sevdirmeye uğraşı da vermek zorunda olan Türk izlenimciler için, İzlenimcilerin insan figürüne, yukarıda açıklandığı gibi “birkaç tuş darbesiyle” getirdikleri çözüm işlevsel olmuştur.

Nurullah Berk sanatçıların empresyonizme yönelmelerini “Hangi ülkeye bağlı, hangi sanat kültür ve geçmişinin devamcısı olursa olsunlar, ressamın büyük çoğunluğu empresyonist sistemin hiç değilse ana prensibine uyararak doğayı, dış dünyayı yepyeni bir alımlıklıkla görmeye başlamışlardı” biçiminde değerlendirmiştir (Berk & Turani, 1981).

Genel olarak izlenimciliğin teknik bulgularıyla ilgilenen Türk İzlenimcilerin çabaları, İstanbul’da bir kültür-sanat ortamının oluşmasına, bir ressamın özgürce açık havada çalışmasının kanıksanmasına, toplumun giderek sanata ilgisinin artmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca bu kuşağın genel tavrıyla öznelliğe adım atılmıştır. İstanbul’da sanat alanına getirdikleri canlılıkla “başka kültür dallarıyla” da etkileşim içinde olmuşlardır.

Türk İzlenimciler, İzlenimciliğin varlık yorumunu tam olarak kavramasalar da sanatçı kişiliğinin belirginlik kazanmasında, sanatın topluma yansımada önemli gelişmeler sağlamışlardır.

Sanayii-Nefise Mektebi’nin ilk mezunları olarak, 1910 yılında Paris’e gönderilen. Cormon ve Marcel Baschet’nin atölyelerinde akademik bir eğitimden geçen, Çallı İbrahim, Nazmi Ziya. Avni Lifij, Ruhi Arel, gibi genç ressamlar, yine de çağa uygun bir estetiği benimsemişlerdir. 1. Dünya Savaşının çıkmasıyla 1914 yılında yurda dönmüşler ve Emperyalist bir saldırı altında olan ülkenin sanatçıları olarak cephede yer aldıkları gibi, 1917 yılında Şişli’de kurulan üstü camla örtülü hangara benzeyen atölyede sanatlarıyla vatan savunması için varlık göstermişlerdir. Çoğunlukla Çanakkale Savaşlarını konu alan resimler yurtdışında, Viyana’da sergilenmiştir. Türk halkının birlik ve özgürlük ülküsünün propaganda aracı olarak işlev görmüştür. Savaş ulus bilincini, ulusal kültürel değerleri ve özgürlük kavramını önemli kılmıştır.

Gerçi 1789 Fransız Devriminden miras alınan Ulusçuluk ve Liberalleşme gibi sorunlar, Tanzimat Döneminde yeşermeye başlamıştı, ancak bu ilkelere bağlı olarak yasal hakların kazanımı kuşkusuz II. Meşrutiyet Devrimiyle gerçekleşmişti (Çoker, 1984).

Tanzimatla başlayıp, Meşrutiyetle yasallaşması aynı zamanda Batılılaşmanın da yolunu açık seçik açmış oluyordu. Bundan böyle, sanat ve kültür yaşamında da beğenilerin hızla değiştiği, bu değişimin, sanatçıyı, saray beğenisinin ve dinsel baskının egemenliğinden kurtararak liberal bir kesimin sanatçısı durumuna getirdiği ve böylece, kentsoylu beğenin geçeri olmaya başladığı gözlemleniyordu (Çoker, 1984).

14 Kuşığı İzlenimcileri, Çallı Kuşığı olarak da anılır. Tuşlarla sonuçlandırılan bir resim yordamı İzlenimciliği anlamaya yetmiş gibidir. Ancak, Avni Lifi’jin İzlenimciliğini bağlandığı gelenek, “figürün dramatik bir öge olarak vazgeçilmezliğini öngören başka İzlenimci” sanatçılara dayanmaktadır.

Figürlü İzlenimciliğin başlıca temsilciliğinden Renoir; figürün geleneksel biçim kesinliğini yumuşatıp, flulaştırarak, Manet; geleneksel çok tonlu valörlü yöntemi tek ton içinde

çeşitlemelere dönüştürerek, Degas ise; figür konturlarına ve nesneye bakış açılarına daha fazla devinim sağlayarak bu çetin sorunu çözdüler. Böylece, gelenek hem çevreye hem de bu çevrenin sardığı insana yeni bir boyut kazandıran İzlenimcilikle yıkıldı (Çoker, 1984).

İzlenimci resmi kuramsal açıdan da kavrayan Avni Lifij çoklukla, sanat yazarları tarafından ayrı bir önemle anlatılır. Nurullah Berk, Avni Lifij'i değerlendirirken; "Çallı kuşağının en değerli iki temsilcisi Nazmi Ziya ve Avni Lifij'dir" der ve ekler "Ne var ki Lifij, Nazmi Ziya'nın pek yaklaşmadığı figür ve kompozisyon türlerini büyük bir başarı ile işledi" Avni Lifij Türk resim sanatında plastik bulguları ve çözümlemeleriyle ardılı olan kuşakları etkileyen sanatçıların en önemlilerindedir (Berk, 1972).

Daha önce de değindiğimiz gibi; Avni Lifij'in sembolist yanına vurgu yapan birçok sanat yazarı vardır. Sanatçı toplumun, resmi ideolojinin ortaklaştığı bir estetik bağlamın ötesinde evrensel boyutta bir düşünsel ve plastik kaygıyla üretim gerçekleştirmiştir. Avni Lifij, pipolu, kravatlı, fotr şapkalı, elinde içki kadehli ve bütün bu varsıl donanımına karşıtlık oluşturan; omuzuna asılı delik çoraplı kendi portresiyle genel geçer değerlerin ötesinde bir sanatçı kişiliği betimlemektedir.

Lifij'in üslubu ilk bakışta okulcu (okullu olmamasına rağmen) ve gerçekçi imiş yanılgısını yaratsa da aslında Avni Lifij, döneminde kendisi hakkında yazılan bir eleştirideki ifadeyle, "doğayı kopya etmemekte, düzeltmekte" ve "doğayı sahip olmadığı bir ruhla donatmakta"dır. Bu anlamda otoportresinde romantik, ifadeci, dışavurumcu ve hatta sembolik okumalar yapmak olasıdır. İster bilinçli ister bilinçaltından gelen bir esinle yapmış olsun Avni Lifij II. Meşrutiyetle tarihlenen bu tablosunda "zeitgeist" yani "çağın ruhu"nu resmetmiştir (Özer, 2009)

Daha akademik bir eğitim almadan yaptığı bu portre günümüzde Türk resim sanatının halk tarafından en çok bilinen yapıtlarından biri olmuştur.

Onun kuşağı içindeki özgün yerini, başarı için doğru adımlar atmasını, kültürel birikim sağlamasını araştırmacı ve sorgulayıcı kişiliğinin sağladığını söyleyebiliriz.

Avni Lifij Fransa'da bulunduğu yıllarda Corman'un atölyesine devam ederken, bununla yetinmeyip; bir taraftan da daha çok simgeci yordamlarıyla öne çıkan ressamların, Guillonnet ve André du Nouy'un atölyelerini de uğrak yeri yapmıştır. Ayrıca dekor ressamı Puvis de Chavannes de etkilendiği ve büyük boyutlu fresklerinin tutkunu olduğu ustalardan biridir. Octave Guillonnet Nabis grubunun bir üyesi değildir. Biçimi toparlayan çizgileri belirsizleştirmesi, ışığı ve rengi kullanımı Onu Nabilere yakın kılmıştır. Karşıt bütünleyen renkleri susturarak oluşturduğu paletin ve espasla ilgili yönteminin Avni Lifij'i etkilediğini savlayabiliriz.

2. Avni Lifij'in Özgünlüğü

1914 Kuşağı sanatçıları benzer teknik ve estetik kaygılar içinde olmasalar da yapılan bir genellemeyle, "Türk izlenimcileri" olarak adlandırılmışlardır. İbrahim Çallı'nın adı ile de anılan bu sanatçıların yöntemi, Nurullah Berk tarafından "akademikleşmiş empresyonizm" olarak nitelendirilmiş, yine Berk'in "Uyguladıkları teknik Empresyonizm'e yakındı" değerlendirmesiyle de gerçek anlamda İzlenimci olmadıklarının altı çizilmiştir (Berk, 1972). Sezer Tansuğ, aşağıdaki alıntıda anlaşılacağı gibi, Türk izlenimcilerin bu durumunu Türk

resim sanatçıların özgün, karakteristik yaklaşımlarına bağlamıştır.

Batı teknik ve kompozisyonlarından daha çok etkilenen örnekler, sonraları gelişme çizgisinin ana noktalarına yerleşmiş görünürler. Söz gelimi Fransız empresyonist (izlenimci) akımıyla ilintileri belirgin olanlar ve onları izleyen diğerleri de esasta yerel çevrelerinden edindikleri ışık ve renk algılarını, yapıtlarında birer Türk ustası olarak yansıtırlar. Türk resim sanatçıları, Batı sanatına duydukları yoğun ilgilere karşın, genellikle hiçbir Batı sanat akımına bağlı kalmamışlardır. Cumhuriyet döneminin belli başlı aşamalarında sanatçılar ülkenin çeşitli yörelerine dağılarak Türk manzara resim geleneğini, yurt gerçeklerinden edindikleri izlenimlerde, il ve ilçelerin, kırsal yörelerin, deniz kıyılarının kendine özgü iklimini duyuran kişisel yorumlarında zenginleştirmişlerdir (Tansuğ, 1979).

Fransız İzlenimcilerin resmin konusunu yadsıyıp, yalnızca nesneyi bürüyen güneş ışığının resmini yapmayı amaç edinmelerine karşıt olarak, Türk İzlenimcilerde doğa tutkusu öne çıkmıştır.

Çallı Kuşığı ressamı doğa karşısında gerçek izlenimcilere oranla daha gevşek ve içgüdüsel davranmışlardır. Monet ya da Pissarro gibi, her değişen ışığın doğa üzerinde yaptığı değişik etkileri kaydeden bir araç gibi davranmak yerine, duygularını yansıtmaya en elverişli görüntülerin karşısında, neredeyse kendinden geçercesine, doğanın şiirini resimselleştirmeye çalışmışlardır (İskender, 1988).

Batı resminin gelişim sürecinde; konunun, tekniğin, ışığın, derinliğin ve estetik bağlamın toplumsal boyutu da olan uzun bir tarihi vardır. “1914 Kuşığı sanatçıların İzlenimci estetiği, yalnızca ışık-renk variationları ile birleşen duygusal anlatım tarzı olarak benimsemeleri sanatta özneliği ön plana çıkarmıştır (Öndin, 2012). Kendi kuşığı içinde İzlenimci resmin gelişim sürecini ve dönüşümünü kuramsal olarak kavrayan ve bunu resimlerdeki dış gerçeklikle ilintiye bakarak okuyabildiğimiz sanatçı Avni Lifij’dir. Dış gerçekliğe içsel olanın anlatımına yönelik işlev kazandıran ve Türk resim sanatında simgeciliğin, dışavurumculuğun yolunu açan sanatçıdır. Avni Lifij’in simgeci yanına vurgu yapan birçok sanat yazarı da vardır. Sanatçı toplumun, resmi ideolojinin ortaklaştığı bir estetik bağlamın ötesinde evrensel boyutta bir düşünsel ve plastik kaygıyla üretim gerçekleştirmiştir,

Avni Lifij’i kuşığı içindeki ressamlarla karşılaştırarak, eleştirmenlerin ya da araştırmacı yazarların altını çizdikleri özgün yanlarını özetlersek:

2.1. Avni Lifij güçlü bir desencidir, Usta bir portrecidir ve çok figürlü düzenlemelerde yetkindir;

Avni Lifi’in akademik bir eğitim almaksızın yaptığı “Pipolu Kendi Portresi” (1908-1909), Osman Hamdi Bey’in beğenisini kazanmasıyla akademiye girişinin ve burslu olarak Paris Güzel Sanatlar Akademisi (Ecole des Beaux-Arts)’nde Cormon Atölyesi’ne gidişinin yeterlik belgesi olmuştur. Genç Lifij, omuzuna astığı, artık yama tutmaz bir çorapla ve kısılmış gözlerle bütün olumsuzluklara karşı geleceğe meydan okuyor gibidir, bu portrede. (Resim 1)



Resim 1. Avni Lifij, Pipolu, Kadehli Otoportre, 1908-1909, TÜYB, 64x46 cm

Toplumsal dönüşümü betimlediği yönünde yorumlar toplayan söz konusu portre, kuşkusuz; Türk resim tarihinin en gözde yapıtlarından biridir. Avni Lifij 1922'de Ankara'da Mustafa Kemal'in 4 ay süreyle konuğu olmuş bu süreçte Mareşal Fevzi Çakmak'ın portresini yapmıştır.

Çallı kuşağının en değerli iki temsilcisi Nazmi Ziya ve Avni Lifii'dir. Yakınlıkları yalnız sanat gücü yönünden değil, kültürleri, beğenileri, bir bakıma da teknikleri yönünden. Avni Lifij'de, Nazmi Ziya gibi, özellikle akşam güneşini sevmiş, empresyonist prensiplerine uyarak sıcak ve soğuk renklerle ustaca oynamıştır. Ne var ki Lifij, Nazmi Ziya'nın pek yanaşmadığı figür ve kompozisyon türlerini büyük bir başarı ile işledi. Resim ve Heykel müzesinin en değerli parçalarından olan "Mareşal Çakmak portresi", "Kadıköy'de belediye çalışmaları" panosu ve "Harp felâketleri" kompozisyonu Lifij'in portrede ve çok figürlü düzenlemelerde ne kadar usta olduğunu gösterir. Bu ustalığını, gücünü, desendeki başarılarına verebiliriz. Lifij, empresyonist ressamların aksine, bir yandan renk parlaklık ve şeffaflığını gözetirken, bir yandan sağ-lam, strüktürel bir çizgi yapısına önem verirdi. Lifij'in 1969-da Akademi'de açılmış olan retrospektif sergisinde desenlerin, kara kalem, kömür kalem, pastel ve sulu boya olarak- ne kadar ağır bastıkları görüldü. Kendi portresi, annesinin başı, mezarlıklar ve selviler, yüzlerce kroki çizgici Lifij'e Türk resminde özel ve seçkin bir yer veriyordu (Berk, 1972).

Avni Lifij'i yukardaki değerlendirmeye övgüleyen Nurullah Berk, 1914 Kuşağının, ismiyle adlandırıldığı Çallı için ise;

"Desenlerini hiç görmedik. Desenci olmadığını anlamak için yağlı boya tablolarını ele almak yeter. Deseni yetersiz olduğundan mı, yoksa ve daha fazla tablolarının çizgi yapısı üstünde durmayı gereksiz bulduğundan, ya da aceleciliğinden mi, bilinmez, bütün gücünü ustalıklarla bulduğu boya hamuruna vermişti" yorumunu yapmıştır. Lifij için desen yapmak başlı başına bir ifade biçimidir. Portre ve çok figürlü düzenlemelerindeki başarısı desen bilgisi ve

yetisine bağlanabilir.

“Portrede, düzenlemede, figür ve görünümde, özellikle süslemeci niteliğindeki büyük panolarda eşit bir başarıyla güçlükleri yenmesini bilmişti. İstanbul Sanayi-i Nefisesinde pek çok az kalmıştı. Birçok kitap, dergi ve takvimden basılan, artık ‘popüler’ olmuş eli kadehli kendi portresini hiçbir hocayla çalışmadan, yirmi yaşlarında yapmıştı (Berk, 1972).

Lifij'in yaşamı boyunca İstanbul'dan genel görünüm ve ayrıntılar çizmeyi tutkulu bir şekilde sürdürmüştür. Ağaç kümelerini, sokakları aradan görünen denizi, silikleşmiş karşı kıyıyı; koyudan derine doğru açılan bir ton skalasıyla yansıtmıştır. Boya resimlerinde de benzer bir yöneme başvurmuştur. Uzaktaki varlıklar ışık içinde belirsizleşmektedir. Desenlerinde de içsellik açısından ışığın etkinliği duyumsanmaktadır. Bilgi, deney ve duyarlılıkla ortaya koyduğu desenleri Lifij'i kendi kuşağı içinde seçkin bir yere oturtmuştur. Anıtsal yapılardan çalıştığı belgesel nitelikte çizimleri ayrı bir önem taşımaktadır.

Avni Lifij'in figürlü desenlerine gelince; geleneksel resmin gereği atölyenin yukardan aşağı gelen eğik ışığı altında gerçekleştirdiği figürler karakterin, oranların, volüm ve planların, derinlik ve uzaklık gibi kavramların gölge ışıkla doğru olarak verilmesini ön gören sağlam plastik değerleri içermektedir. Bu Okulcu desenlerin dışında, sanatçının sayıları bir hayli kabarık başkaca desenleriyle de karşılaşırız. Kuşkusuz salt gözlemciliğe dayanmayan bu etüdlere, deneyler aracılığıyla mizacının derinliklerinden çıkarak bizimle diyaloga giren şiirsel birer parçadırlar. Yapıtlardaki şiir kasıtlı bir bildiri değil, kendiliğinden bir olgudur. Ama bu içten gelme, edebiyatla da ilgili olan sanatçının yapıtına zaman zaman edebi değerler yüklese de, onu, yapay ve yüzeysel edebiyat gösterilerinden koruyan derin bir duyarlık düzeyine ulaştırır (Çoker,1984).

2.2. Büyük ölçekli resimlerin tutkunudur;

Avni Lifij, Cormon'un atölyesinde akademik bir eğitim alırken sembolizmle ilgi duymuş ve özellikle dekor ressamı Paris'de Puvis de Chavannes' den etkilenmiştir. Chavannes anıtsal fresklere imza atmış bir sanatçıdır. Lifij bu freskleri Sorbonne Üniversitesinde görmüş ve hayranlık duymuştur. Sanatçının büyük boyutlu duvar resimleri yapma tutkusu Chavannes'ten etkilenmiş oluşuna bağlanmaktadır.

Avni Lifij, Paris'de, Puvis'in Sorbonne Üniversitesi'ndeki, Pantheon'daki anıtsal fresklerine uzun uzun bakmıştı. Ayrıntısız, salt biçimci desenleri, mat, ama taze, ahenkli renkleri onu çekmişti. Puvis de Chavannes'ın fresklerine empresyonistlerin renk zenginliği, bir de büyük klasiklerin desen ve plastik yapı tutkusu eklenince Avni Lifij'in sürekli çalışmaları yemişlerini vermekte gecikmedi (Berk, 1972).

Salâh Cimcoz'un önerisiyle Kadıköy Belediye Müdüriyet Kapısı üzerine konulmak için yaptığı “Eski Belediye Yeni Belediye” tablosu Türk resim tarihinde, konusu, kompozisyon özellikleri ve boyutları açısından önem kazanmıştır. Viyana Sergisine gönderilen bu resim, Berlin-Viyana arasında kaybolmuş, sonra bulunup, 1968'de Resim ve Heykel Müzesine alınmıştır.

1916 yılında, boyut olarak Türk Resim Sanatının en büyük yapıtlarından biri olan “Belediye Faaliyeti”ni resimledi. Dekoratif ve İzlenimci-Sonrası yöntemlerden yararlandığı saptanan bu yapıt, biraz Okulcu, ancak daha çok çağdaşlaşma tasalarıyla yüklü çok figürlü günlük bir konuyu dile getiriyor. “Belediye Faaliyeti” Türkiye için zamanından önce duyulan

çok gerekli bir özlemi dile getirmesi açısından da önem kazanır (Çoker,1984).

Toplumla ilintili bir ilk sanat etkinliği olarak Avni Lifij'in Kadıköy Belediyesi için yaptığı büyük ölçekli pano da oldukça önem taşımaktadır. Kaldırım döşeyen işçileri konu alan "Kalkınma (172x505 cm)" adlı panosu halkın görüşüne açık, kamusal bir mekanda yer alan ve iş gücünü, üretimi yücelten temasıyla yeni bir estetik bağlamın simgesi olmuştur.

2.3. Mitoslarla, söylencelerle ilgilidir;

"Dış dünya ile iç dünyasını özleştiren tutumu duygusallıkla karışık sembolist eğilim sanatçıyı fantasti bir aşk hikâyesini bile resimlemeye itmiştir. Hikâye şöyle; Şehzadelerden birisi Saraydan bir kızı sever. Fakat onları çekemeyenler aralarını açmayı başarırlar. Bunun üzerine kız kendisini Sarayburnu'ndaki kayalardan denize atar. Şehzade olayı duyunca kaderinden sazını alıp Sarayburnuna gelir, günlerce saz çalıp sevgilisini çağırır. Sonunda çırpına çırpma bütün vücudu yelkovan kuşlarına dönüşür. Yelkovan kuşları o günden beri orada, denizin üzerinde dalgalar arasında kızı ararlarmış (Koşan; 1978).

2.4. Renge olan duyarlılığı ve paleti özgündür;

Özellikle poşadlarında renk duyarlılığı Nabi'lere daha yakındır. Doğa karşısında, kendi içselliğini yüklediği doğanın durumlarını çabucak boyamak için poşadlar işlevsel olmuştur. Çoğunlukla uygulama büyük boyutlu bir kompozisyon için ön çalışma için olsa da Lifij için bir içsel boşalma yöntemi de olmuştur.

Bu poşatlarda soldurulmuş renkler; sarılar, morlar, kırmızılar, yeşiller, turuncular, maviler ustalıklı dengelenmiştir. Doğanın durumlarını, gün batarken veya doğarken ortalığı saran kızılılığı içine doldurup, hüznüyle mayalayarak bize sunmuştur, Lifij. Yarattığı şiirsel atmosferde İstanbul'un eski mimarisine ilişkin elemanlar, o anla bitlikte geçmiş zamanı da imgeleyen, burukluk yaratan dizeler gibidir.

İstanbul'un cumbalı ahşap evlerini, daracık sokaklarını, kırmızı kiremitler ve ağaçlar arasından ufukta görünen denizi, çeşmeleri cami avlularını, yeşillerle çerçevelenen hamam kubbelerini kendine özgü duygusallıkla ele alıyor Avni Lifij. Eserlerinde rengin konuyu aştığını, alışılmışın dışına çıkarak gölgeleri sıcak renklerle ifade ettiğini görüyoruz (Koşan; 1978).

Lifij'in Paris'te Cormon'un atölyesinde çalışırken akademi dışında, uğrak yerlerinden biri de Fransız ressam ve madalyon sanatçısı Octave Denis Victor Guillonnet'nin (1872-1967) atölyesidir. Octave Guillonnet Nabis grubunun bir üyesi değildir. Biçimi toparlayan çizgileri belirsizleştirmesi, ışığı ve rengi kullanımı O'nu Nabilere yakın kılmıştır. Karşıt bütünleyen renklerin susturarak oluşturduğu paletin ve espasla ilgili yönteminin Avni Lifij'i etkilediğini savlayabiliriz (Resim 2).



Resim 2. Octave Denis Victor Guillonnet, Morsalkım Altında Banyo Yapanlar, 1925, 61x74 cm

Lifij'in Nabilerden doğrudan olmasa da Nabilerin, Bonnard'ın plastiğinin belirleyici olduğu bir çevreden renk duyarlığı ve biçim yorumu, kompozisyon özellikleri bakımından yararlandığını söyleyebiliriz. Octave Guillonnet'in yukardaki resmindeki çapraz düzenleme özelliği, Lifij'in de çok sık başvurduğu bir yöntemdir.

Yarattığı ışıklı atmosferle nesnelere yalınlaştıran, Lifij, renk ve biçim konusunda "bileşim, uyuşum ve bağdaşım yeteneğini ve olayı çabuk saptayıp, yorumlama gücünü" çok sayıdaki poşadıyla kanıtlamıştır.

Lifij'in Poşadları, bazen algılayacağı olaya hazırlıklı olan sanatçının doğa ile diyaloga girmesi halinde heyecanlarını dengeleyebilen, bazen de kendi ruhsal durumunun biçimlenmesine olanak veren bir olgu durumundadır. Deney ve kültür birikimine hemen her yapıtında tanık olduğumuz sanatçının yukarda belirttiğimiz çalışma özelliği yanında doğanın verileri karşısında yeni bir armoni ve yeni bir plastik fikirler düzenine de girdiği görülmektedir (Çoker; 1984).

Peyzajlarında çoklukla susturulmuş, mavi, turuncu, mor ve sarı renklerle önlerinde ağaçların olduğu, cumbalı ahşap evler ve dar sokakları, cami kubbeleri ve mezarlıklardaki servileriyle üzerine güneş ışığının düştüğü, İstanbul'u yorumlamıştır. Ton ve Işığı yöneterek, çok arka planların ışık içinde erimesine karşın, peyzaja ilişkin ön plandaki öğeleri koyuluk-açıklık değerleriyle boyamıştır (Resim 3).



Resim 3. Hüseyin Avni Lifij, Topağaçlı Görüntü, 16.6 x 26.5 cm

2.5. Yerel bir estetik bağlamı yakalamıştır. Duygu yüklüdür. İnsancıldır. Şairdir;

Konularını yaşamışlığın izlerini taşıyan yerlerden alır. Selvi ağaçları, mezarlıklar, İstanbul'un cumbalı evlerini, sokaklarını, çeşmeleri cami avlularını, kubbelerini büyük bir tutkuyla resmetmiştir. 1914 kuşağının çoğu üyesi gibi deniz peyzajı yapmayı pek yeğlememiştir. Şişli Atölyesinde yaptığı resim de diğer ressamlardan, ayrı bir estetik bağlamın getirdiği duyguyu, düşünceyi yansıtmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında müttefiklerin başkentlerinde sergilenmek amacıyla Türk ressamlarının eserlerinden meydana gelen bir kolleksiyon düzenlenmesi kararlaştırılır. Savaş ve kahramanlık konuları esas alınacaktır. Avni Lifij'in sergiye katılan 18 tablosu arasında "Harp Alegorisi" de vardır. O savaşın insanlara getirdiği felâketi, yıkımı yansıtmayı kişiliği ve Sembolizme olan tutkusu nedeniyle tercih eder (Koşan, 1978).

Söz konusu resim için Adnan Çoker'in değerlendirmesi de aşağıdaki gibidir:

"1917 Şişli Atölyesinde çalışan Çallı, Ali Cemal, Ruhi ve Hikmet gibi sanatçıların kompozisyonlarında görülenden çok farklı. Söz konusu kompozisyonlar savaşın başlangıcı, savaş ya da savaş bitimi gibi konularda kullandıkları figürleri konuya ters düşmeyecek biçimde sunarlarken, Avni Lifij "Allegori"de çıplak ya da yarı çıplak figürleri savaş alanına sokmaktadır. Bu da, sanatçının gerçeği simgelerle anlatmak tasasına uygun düşüyor. Bu dile Sembolist biçim ve biraz Oryantalizmi anımsatan renklerin katılımı, kuşkusuz sanatçının en karakteristik yönlerinden birini oluşturmaktaydı (Çoker, 1984).

Çağdaş olan simgeci şair Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinin tutkunudur;

"Avni Lifij'de renk sistemi, genellikle Empresyonist buluşlara dayanır. Işıklar sarı, turuncu, kırmızı ya da kırmızımsı, gölgeli, ışısız yerler mavi, yeşilimsi, mor ama Lifij'in açık hava ressamlığında, örneğin Nazmi Ziya'da, Hikmet Onat'taki net, berrak görünüş yok. Öğle üstünün çiğ, doğrudan doğruya çarpan ışığından çok batan güneşin baygın turuncularını, kızılığını seviyor. Akşam güneşini seven Lifij'in nice etüdüne bakarken Ahmet Haşim'in şu dizesi akla gelmez mi?

Eğilmiş arza kanar, muttasıl kanar güler

Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller

Sular mı yandı? Neden tunca benziyor mermer?" (Berk & Özsezgin, 1983).

2.6. Kültürlü, yazar, düşünür ve sıkı bir eleştirmendir;

Sanat yapıtının içeriğini belirleyen, estetik bağlamın oluşumunda "eleştiri" en önemli bileşendir. Avni Lifij sanat eleştirisine ilişkin terminolojiyi yerinde kullanarak eleştiri alanında sağlam bir temelin oluşmasına yönelik çaba göstermiş, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yayımladığı eleştiri yazıları sanat ortamında etkili olmuştur.

Avni Lifij, sanata olduğu kadar zanaata da önem veren, şiire, müziğe, fotoğrafa ilgi duyan ve kendi kuşağı içinde çok kültürlü biri olarak tanınmış sanatçıdır. Teknik bilgisi, uygulama yetisi bütün yapıtlarında gözükmemektedir. "Sanat üstüne düşüncelerine, entelektüel mizacına ince duygulu bir şair de ekleniyordu. En verimli çağında üslubunu elde edecekken, kırk yaşlarında ölümü birinci dönem resmimiz için büyük bir kayıp olmuştur (Berk & Özsezgin, 1983).

Okuyan, düşünen, yazan, çizen, eleştiren bütün bir kültür insanı olarak bunca övgüyü, kısa ömründe çok uzun yol alarak kazanmıştır. Lifij "Çok okur, güzel yazar, düşünür, şair mizaçlı idi. Bütün bu özellikleri tablolarında belirliyordu" (Berk & Özsezgin, 1972).

Lifij'in benzersiz kültürel birikimiyle, yaptığı eleştirilerde nesnel bir yaklaşım göstermiştir. "Bir sanatçı filozof gözüyle gördüğümüz Avni Lifij'in kıyasıya çetin eleştirilerine Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde rastlamamıza rağmen, uzunca bir süre benzer yazıların görülmediğini ya da başka alanlardan ve bilhassa da edebiyattan bazı kişiliklerin resim sanatımızı eleştirdiğini ya da uzunca bir süre bir tarafgirlik içinde bu işi ressamlarımızın yaptığına tanık oluyoruz" (Eroğlu, 2015)

Lifij'in resimlerinin birer şiir olduğu yorumu sıkça yapılmaktadır. Şiirin yalnızca sözcüklerle oluşmayacağını ve şiirin salt yazılan, söylenen bir şey olmadığını, Lifij çizerek, boyayarak göstermiştir.

Avni Lifij şair bir ressamdı; soylu, olağana kaçmayan bir şiir havası vardı resimlerinde. Küçük ve orta çaptaki resimlerinde görülen o incelik, o duygululuk yanında büyük süslemeci panolara girişmek özlemini duymuştu. Namık İsmail'in Akademi müdürlüğü zamanında verdiği 'dekoratif resim' derslerinde, süsleyici sanatların önemini belirtirdi. (...) Yazarlığı üstünde de durmak gerekli. Türk resminin, çağa göre geri kaldığını, çağına uymadığını görüyordu. 'Aşırımız ve Sanatımız' yazısında diyordu ki: "Ve şimdi hepsi (bütün memleketler) bir şekle girmiş bulunan bütün bu incelik asrı, incelik mücadeleleri arasında Türkiye'nin durumu nedir, ne olmalıdır ve bu gidişle ne olacaktı. Her memleketin asrı sanat bahsini bir karara bağlamaya ve milletlerarası güzellik şerefini kurtarmaya çalıştığı şu sıralarda Türkiye Maarif Vekaletinin sanayii nefise işlerine layık olduğu ehemmiyeti vermesi gerektir." Çirkinliklere karşı savaş açmıştı" (Berk & Özsezgin, 1983).

SONUÇ

Hüseyin Avni Lifij, 1914 kuşağı içinde, sanatçı kişiliğiyle, üretkenliğiyle, duyarlılığı ve kültürlü oluşuyla kendinden en çok ve de övgüyle söz ettirmiş bir sanatçıdır. Kendini yetiştirmek için gösterdiği çaba genç sanatçı adaylarına örnek olacak niteliktedir.

Paris Güzel Sanatlar Akademisi (Ecole des Beaux-Arts)'nde atölyesinde aldığı akademik eğitimle yetinmeyip, “yaşayan sanat”ın peşine düşmüştür.

Akademikleşmiş bir İzlenimci yordamın ardından gitmemiş, Ard - İzlenimciliğin 20. Yüzyıla kapı aralayan olanaklarının; geçmişten sürüp gelen, sanatçının özneliğiyle ilgili Romantik kökün, Simgeciliğin, Dışavurumculuğun bilincinde bir plastik ve kendi coğrafyasının gerektirdiği ileri bir estetik bağlamla çalışmıştır.

1914 Kuşacağı içinde İzlenimci resmin gelişim sürecini ve dönüşümünü kuramsal olarak kavrayan ve bunu resimlerindeki dış gerçeklikle ilintiye bakarak okuyabildiğimiz sanatçı Avni Lifij'dir. Dış gerçekliğe içsel olanın anlatımına yönelik işlev kazandıran ve Türk resim sanatında simgeciliğin, dışavurumculuğun yolunu açan sanatçıdır. Avni Lifij'in simgeci yanına vurgu yapan birçok sanat yazarı da vardır. Sanatçı toplumun, resmi ideolojinin ortaklaştığı bir estetik bağlamın ötesinde evrensel boyutta bir düşünsel ve plastik kaygıyla üretim gerçekleştirmiştir.

Sanat yapıtının içeriğini belirleyen, estetik bağlamın oluşumunda “eleştiri” en önemli bileşendir. Avni Lifij sanat eleştirisine ilişkin terminolojiyi yerinde kullanarak eleştiri alanında sağlam bir temel oluşmasına yönelik çaba göstermiş, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi'nde yayımladığı eleştiri yazıları sanat ortamında etkili olmuştur.

Avni Lifij, sanata olduğu kadar zanaata da önem veren, şiire, müziğe, fotoğrafa ilgi duyan ve kendi kuşacağı içinde çok duyarlı ve de kültürlü biri olarak tanınmış sanatçıdır. Teknik bilgisi, uygulama yetisi bütün yapıtlarında gözükmektedir. Erken yaşta ölümü gelişmekte olan Türk resim sanatı için büyük kayıp olmuştur.

KAYNAKLAR

- Berk, N. (1972), İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Akbank Yayını, İstanbul. 6-16
- Berk, N., Özsegin, K., (1983), Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 34-38.
- Berk, N., Turani, A., (1981), Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul, 15
- Çoker, A. (1984), Avni Lifij, Poşadlar, Aksoy Grafik Dizgi Matbaacılık, İstanbul
- Eroğlu, Ö., (2015), Türkiye'de Resim Sanatı, Tekhne Yayınları, İstanbul, 76
- Iskender, K., (1988), Türk Resminin Dünü, Bugünü Ve Geleceği, Gergedan, Türk Resim Sanatı Özel Sayı, No: 19, Eylül, 1988, 17
- Koşan, S., (1978), Hüseyin Avni Lifij, Türkiyemiz Dergisi, Sayı 24, Akbank Kültür Yayını, İstanbul. 52,53
- Öndin, N., (2011), Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950), İnsancıl Yayınları, 94
- Özer. S. (2009), Hüseyin Avni Lifij ve Kadehli-Pipolu Otoportresi, 17 Şubat 2009 <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=6&articleID=483&bhcep=1>
- Tansuğ, S. (1979), Örneklerle Türk Resim ve Heykel Sanatı, İDGSA Yayını, İstanbul, 4