 DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

PAUL NASH'İN SAVAŞ İZLENİMLERİ; DOĞA YIKIMININ BETİMİ

Sait TOPRAK

Öğrt. Gör., Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
sait_toprakart(at)hotmail.com

ÖZ

Savaşı konu alan resimlerin eleştirel bir yönünün olması kaçınılmazdır. Bu tarz resimlerde öne çıkan eleştirel ögeler çoğu zaman siyasi iktidarların ve onların ideolojik yönsemesinde olan eleştirmenlerin tepkisini çekmiştir. Sanatçılara baskı uygulanarak sanatçının düşünsel anlamda hayattan yalıtılması, sanal bir gerçeklik düzlemine çekilerek bir bakıma yok olmaları amaçlanmıştır. Tüm baskı, sindirme ve karartma çabalarına rağmen bazı sanatçıların kendi düşünce ve üretim tarzından ödün vermeden muhalif tutumlarını sürdürmüş olduğu ve toplum yaşamında etkin bir özne olmayı başarabildiği görülür. Bağımsızlığından ödün vermeyen bu sanatçılardan biri, aynı zamanda İngiliz resim sanatının önemli isimlerinden olan Paul Nash'tir. Paul Nash, sanat yaşamı boyunca manzara resimleri yapmıştır. Resimlerinde, ağırlıklı olarak doğanın gizemli ve yalın yönleri ön plana çıkmıştır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı döneminde savaş alanını çizmek için resmî savaş sanatçısı olarak farklı cephelere gönderilen Nash, savaşın doğa üzerinde yarattığı tahribatı gözlemlemiş ve savaşın yıkıcılığına karşı tepkisini manzara resmi üzerinden göstermeye çalışmıştır. Bu çalışmada Paul Nash'in daha iyi anlaşılabilmesi için sanatının oluşum süreci ile ilgili bilgilere öncelik verilmiştir. Daha sonra sanat yaşamı ile ilgili bilgiler verilerek sanatçının konumu belirlenmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte, sanatçının iki dünya savaşı sırasında yakından deneyimlediği ve savaşın doğa üzerinde yarattığı etkilerini gösteren bazı resimleri incelenmeye çalışılmış, aynı zamanda söz konusu resimlerde önemli bir form olan 'ağaç' imgesine ilişkin bazı değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Anahtar kelimeler:
Paul Nash, Manzara, Doğa, Ağaç, Sanat, Savaş, Savaş Sanatçısı

WAR IMPRESSIONS OF PAUL NASH; DEPICTION OF DESTRUCTION OF NATURE

ABSTRACT

It is inevitable for the pictures that are about war to have a critical aspect. The prominent critical elements in such pictures have often been subject to reaction from political authorities and critics who have the same ideological tendencies. By using pressure on the artists it has been aimed to ideationally isolate the artist from life and to have the artist dissapear by withdrawing to a virtual plane of reality. It is seen that some artists maintain their dissenter attitude without making sacrifices from their way of thinking and crration in spite of all oppression, intimidation and obscuration; and succeeded in becoming a preponent subject in social life. One of these artists who did not compromise on his independence is Paul Nash who is also one of the most important names in British painting.

Paul Nash made landscape paintings all his life. The mysterious and bare sides of nature became prominent in his paintings. Being sent to different fronts to draw the battle field during World War I and II as an official war artist, Nash observed the destruction of war on nature and tried to express his reaction to war's destructive force through landscape painting.

In this study, the priority was given to the information on the formation process of Nash's art in order to understand the artist better. Then the position of the artist was tried to be identified by providing information on his art life. In addition, some of the artist's works which express the effects of war on nature which Nash observed closely during both World Wars were analyzed; at the same time, evaluations were made on the 'tree' image, an important form, in the relevant pictures.

Keywords:
Paul Nash, Landscape, Nature, Tree, Art, War, War Artist.

DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

Giriş

Sanat yapıtlarında şiddet konusu, ilk resim örnekleri olan mağara duvar çizimlerindeki av sahneleriyle karşımıza çıkmış olup mitsel öyküler ile dinsel konularla yaygınlaşmıştır. "Orta Çağ boyunca şiddet sahneleri -dinsel konularda, özellikle İsa'nın çektiği acılar- siyasal amaçla kullanılmıştır. Romantizme kadar Hristiyanlığa ait şiddet sahnelerinin yanı sıra şiddetin değişik türleri de yapıtlarda konu olarak işlenmiştir. Mitolojiden alınmış konular, savaş sahneleri, ölüm gibi konular sanatçıların kişisel üslupları ile yansıtılmış olsa bile eleştirel olmaktan uzaktır" (Ötgün, 2014: 91). Şiddet olgusunun dinsel bir konuyu değil de toplumsal bir olayı anlatmaya başlaması 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan romantizm akımı ile birlikte olmuştur. "Bu dönemde sanatçılar duygularını, sezgilerini, heyecanlarını sanatın her alanında yapıtlara aktarmışlardır. Özlem, acı, ölüm, şiddet gibi konular romantiklerle birlikte sanata girmiştir" (Ötgün, 2014: 92). Bu dönemin öncü sanatçılarından Goya'nın şiddeti yansıtan resimleri onun gerçeklik izlenimlerinden oluşturduğu kurgusal çalışmalardır. Bu çalışmalar şiddeti ya da toplumsal olayları eleştirel açıdan irdeleyen ilk sanat yapıtları olarak değerlendirilmektedir.

Şiddetin resim sanatında temel bir imge olarak yer alması, günümüz sanatına değin hep onun olay bilgisi üzerinden kurgulanarak imgeleştirilmesiyle olmuştur. Ne var ki şiddet olgusu, 20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı, bağımsız ya da *resmî savaş sanatçısı (official war artist)* olarak çalışan pek çok sanatçı için inanılmaz boyutta bir konu kaynağı olmuş ve çalışmalarda farklı biçimlerde yer almıştır. Söz konusu dönemlerde, İngiltere ve diğer birçok ülkede kapsamlı *resmî sanat himaye şemaları*[1] -ki bu gelenek Körfez Savaşı'na kadar devam eden bir geleneği başlatan İngiliz resmî savaş sanatçılarının ortaya çıkışıdır- dönemin önemli sanatçılarını finanse ederek onları savaş alanlarına gönderip iktidarlarının gücünü, ırklarının gücünü göstermek, zaferlerini yüceltmek ve düşmanların güçsüzlüğünü cephe gerisindekilerine göstererek moralleri yüksek tutmak amacıyla sanatçıların yeteneklerini kullanmışlardır. Bu dönemde birçok sanatçı savaşın zor koşullarından uzaklaşmak ve maddi sıkıntılardan kurtulmak için devlet patronaj sisteminin isteği doğrultusunda resim yapmayı ve hizmet vermeyi kabul etmişlerdir. Savaş zamanı içlerinden doğal mücadeleci olan bazıları, heveslerinin kaçtığını fark etmiş; resmî olarak tanınmak ve desteklenmek isteyenler ise sıklıkla hüsrana uğramış ve unutulmaz sanat eserleri üretenlerin neredeyse hepsi; zorluk, yokluk ile çalışmalarını sansürleyen ve kıt gelirlerini vergilendiren acımasız yönetimle karşı karşıya kalmıştır (Gough, 2010: 34-5). Bu dönemde Christopher Nevinson, Muirhead Bone, Stanley Spencer, William Orpen, Wyndham Lewis, David Bomberg, William Roberts, Eric Kennington, William Scott ve Paul Nash gibi İngiliz yenilikçi/avangard sanatçıları da resmî savaş sanatçısı olarak programa katılmış ve yetenekleri ile katkı sağlayacaklarının güvencesini vermiştir.[2] Bu sayede sanatçılar savaş döneminde ayrıcalıklı bir konuma kavuşmuştur. Bu sanatçılar arasında olan Nevinson ve Lewis ilk savaş izlenimlerinden yola çıkarak vorticist/fütürist tarzda, savaşı farklı perspektiflerden öyküleştirerek betimleyen belgesel tarzda resimler yapmışlardır. Bu resimler, biçim ve içerik açısından, dehşet ve yıkımın bireysel dışavurumu açısından benzersiz çalışmalar olarak üretilmişlerdir. Öte yandan bu iki sanatçıdan farklı olarak, savaş öncesi İngiliz romantiklerinden Samuel Palmer'in resimlerini andıran ince, kibar manzaralar çizen genç bir sanatçı olan Paul Nash de savaş tarafından bozulmamış hâlde beliren doğal manzaraları betimlediği ilk dönem çalışmalarında, parlak ve renkli boyalar kullanmıştır.[3] Ancak savaşın gerçek yüzünü, hayatı her açıdan olumsuz yönden kuşatan yüzünü göstermeye başlaması, ressamın savaşa daha kuşkucu ve eleştirel bakmasına neden olmuştur. Nash kırsal manzara resimleri yapmayı bırakmış ve daha apokaliptik/kıyametimsi manzara resimleri, savaşın amacını sorgulayan ve savaşın dehşetini, anlamsızlığını, apaçık doğa üzerindeki etkilerini gösteren çalışmalar üretmeye başlamıştır. Bu bağlamda savaşın yıkıcı etkisine maruz kalan doğayla olan ilişkisi üzerinden savaşın doğa üzerindeki yok edici etkisinin farkına varan Nash, en yıkıcı savaş manzaralarından bazılarını yaratarak savaşın sonsuza kadar sürmesini isteyenlere doğrudan eleştirel bir mesaj iletmiştir.[4] Yaşamın ziyan edilmesine ve doğanın tahrip edilmesine karşı öfkesini, imgelem gücü yüksek ve önemli ölçüde gerçekçi manzara resimlerine yansıtarak ifade etmiştir. Savaşın yol açtığı yıkımı şok edici ve cehennem gibi bir manzara ile resmeden sanatçının bu resimleri; kahramanlığı anmaktan çok uzak, daha çok haraplığı/mahvolmuşluğu, yıkımı ve savaşın şiddetini açığa çıkaran çalışmalar olarak ortaya çıkmışlardır. Sanatçının bu resimlerinde genelde kaotik bir atmosferin egemen olduğu hemen göze çarpar. Bununla birlikte, doğanın her yerinde savaşın izlerini görmek mümkündür. Savaş aletlerinin doğaya saçıldığı manzaralar, infilak etmiş uçaklar, bombardımanlar, göğe doğru yükselen dumanlar, cephede bitkin düşmüş askerler, yerlerde parçalanmış bedenler, insanların adım atmasını zorlaştıran çamur yığınları içinde yürüyen askerler, parçalanmış ağaçlar, insansız, ıssız bir dünya… Betimlenen bu doğa, sadece insanların birbirini öldürmek için hareket ettikleri bir yerden başka bir şey değildir. Tüm bu görüntülerden/izlenimlerden veya yaşantılardan yola çıkan sanatçı, yaşadığı coğrafyada kendi gözüyle doğaya bakarak âdeta kendi manzarasını yaratmıştır. Bu manzarada, sanatçı, "savaşın yarattığı endişe, korku, yalnızlık ve yarınsızlığı (…)

vahşet ve zulümle özdeşleştirerek insanlığın en büyük ve acımasız trajedisini gözler önüne sermiştir" (Giray, 2003: 71). Bu nedenle bu resimler, savaşın acı veren gerçekliğini anımsattıkları için sarsıcıdırlar.

Paul Nash'in Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sırasında ürettiği resimleri, savaşın simgeleştiği en güçlü imgeler arasındadır. Savaşın yıkıcı etkilerinin gösterildiği bu resimlerinde öne çıkan nokta, manzara resminin sanatın tarihsel akışı içinden aldığı geleneksel yaklaşımların yeni bir konu bağlamında yenilikçi bir bakış açısıyla yorumlanmasıdır.

Paul Nash'in Sanat Yaşamı

Paul Nash 1889 yılında Londra'da orta sınıf bir ailede dünyaya geldi. Nash, Londra'da bulunan St. Paul Okulu'nda öğrenim gördü ve ilk başta anne soyundan olan büyükbabası gibi denizcilikte kariyer yapmak istiyordu. Bu amaçla Greenwich'deki bir uzmanlık okulunda aldığı ek eğitime rağmen, Donanmaya Giriş Sınavı'nda başarısız oldu. Bu sonuç nedeniyle hayal kırıklığına uğrayan Nash, St. Paul Okulu'ndaki eğitimini tamamlamak üzere geri döndü. Nash 1907'de, henüz on sekiz yaşındayken sanatçı olmaya karar verdi ve bu dönem, yeteneğini geliştirmek için çevresindeki arkadaşlarının da önerileriyle Chelsea Polytechnic'e gitti. Bu okuldaki bir yıllık eğitimin ardından, 1908 yılı sonbaharında, Fleet Street'in hemen çıkışındaki Bolt Court'da fotoğraf klişesi/fotogravür ve taş baskı sanatı üzerine bir okul olan London County Council School of Photo-engraving and Lithography'ye yazıldı. Nash, şiir ve piyesler yazmaya başladı ve çalışmaları Selwyn Image tarafından fark edildi, Bolt Court'da iki yıl eğitim aldı. Şair arkadaşı Gordon Bottomley'in ve ressam arkadaşı William Rothenstein'ın önerileri üzerine University College London'ın Slade School of Art bölümüne girdi (Haycock, 2009: 67-72). "1910 yılı Ekim ayında okula kaydoldu, daha sonra resim profesörü Henry Tonks ile ilk görüşmesi hakkında şöyle demiştir: (…) Üniversiteye kaydolmamın ne benim, ne de üniversite için çok da faydası olmayacağını düşündüğü çok açıktı" (akt. Gough, 2010: 132).

Haycock, Nash'in imgelem dünyasının kaynağı olan manzara resimlerinin doğası hakkında şunları söyler: "1912 ve 1913 yıllarında, kimi zaman erkek kardeşi John ile beraber, William Blake'in şiirleri ile Samuel Palmer ve Dante Gabriel Rossetti'nin resimlerinden etkilenerek oluşturduğu, çoğunluğu çizim ve sulu boya ile yapılmış olan, derin düşüncelere yol açan manzara resimlerini içeren sergiler gerçekleştirdi. Bu dönem manzara çalışmalarında özellikle iki mekân yer aldı; babasının Iver Heath'deki evinden görülen manzara ve Thames vadisinde Wittenham Clumps olarak bilinen ağaçlık bir çift tepe. Bunlar, tüm yaşamı boyunca Nash'in manzara resimlerini yaparken ilham alacağı ve nihayetinde Ypres, Dymchurch, Romney Marshes, Avebury ve Swanage'i de içerecek olan bir seri mekânın ilk örnekleriydi" (Haycock, 2002). 1912 yılında Carfax Galerisi'ndeki sergisi, bilinmeyen ve tanınmamış bir sanatçı olan Nash için oldukça önemli bir başarı sağlamıştır. Bu başarı üzerine sanatçı "artık Yeni İngiliz Sanat Kulübü ile sergi yapmaya davet edilmişti ve bir süreliğine eserleri Yeni İngiliz havasına yani daha net, daha objektif, daha dekoratif ve daha eklektik bir havaya bürünmüştü" (Read, 1969: 176). 1914 yazı itibarıyla Nash başarının tadını çıkarıyordu ve aynı yıl zarfında kısa bir süre için Roger Fry yönetimindeki 'Omega Workshops'da çalıştı. Ayrıca Hampton Court Palace'da Mantegna karikatür dergisini yeniden yürürlüğe koymak için onunla birlikte çalıştı. 1914'te Londra'da prestijli bir sanat organizasyonu olan 'The London Group'a seçildi (Redfern, 2013: 38).

1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin hemen ardından, birçok sanatçı gibi Nash de istemeyerek de olsa ülke hizmeti için rütbesiz bir asker olarak İkinci Tabur, Sanatçılar Dalgası, 28. Londra Gönüllü Asker Alayı'na yazıldı. Bu dönemde, Londra Kulesi'nde devriye nöbeti sırasında çizim yapabilmesi için zamanı vardı. "1916 Ağustos'unda subay eğitimine başladı ve 1917 Şubat'ında Hampshire Alay'ında ikinci üsteğmen olarak Batı Cephesi'ne gönderildi. Nash'in Ypres Salientat'da, St. Eloi'ye bağlı olarak geçirdiği esnada görece asayiş vardı ve bölge bombardıman altında olmasına karşın, orada bulunduğu zaman süresince büyük çarpışmalar yaşanmadı. Orada gerçekleşen yıkımın açıkça farkında olmasına karşın, baharın gelişiyle beraber, bölgedeki manzaranın uğradığı hasarın geçmekte olduğunu görmekten memnundu" (Cork, 1994: 196). Yine de savaşın gerçekliği ona da dokunmakta gecikmedi ve 1917 yılının Mayıs ayında bir hendeğin içine düşen Nash, kaburgasını kırdı ve daha sonraki aylarda çürüğe çıkarılarak Londra'ya geri gönderildi. Birkaç gün sonra evde iyileşme evresindeyken Nash, ait olduğu bölükteki çoğu asker arkadaşının, *Hill 60* diye bilinen bir saldırıda öldürüldüğünü öğrendiğinde hayatta kaldığı için kendisini şanslı hissetmişti. Londra'da yeniden sağlığına kavuşan Nash, cephedeki savaş gözlemlerinin etkisiyle çizdiği eskizler üzerinde yeniden çalışarak çoğu mürekkep, tebeşir ve sulu boyadan oluşan yirmi çizimlik bir savaş dizisi üretti. "Bu çizimlerin bazıları vorticist akımının ve bildirisinin etkisini yansıtıyor olsa da edebiyat [ve sanat] dergisi Blast'a[5] göre, çoğunluğu savaş öncesi çalışmalarının üslubuna benzer nitelikte olan bahar manzaralarıyla ilişkilendirildi. Örneğin *Dekoratif Kaos* adlı resim (Resim 6), bir hendeğin bir bölümüyle parçalanmış bir ağacı neredeyse pastoral bir dinginliğin ortasında sergiler" (Cork, 1994: 197). Sanatçı, oluşturduğu bu çalışmaları daha sonra farklı yerlerde sergilemiş ve bu

DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

çalışmalar büyük beğeniyle karşılanmıştır. Nash'in bu başarısını gören ressam arkadaşı Christopher Nevinson (1889-1946), Nash'e, resmî savaş sanatçısı olmak için başvuruda bulunmak üzere hükûmetin Savaş Propaganda Bürosu'nun başında bulunan Charles Masterman ile bağlantıya geçmesini önerdi. "Bir savaş sanatçısı olarak terfisinin onaylandığına dair bilgiyi aldığında Nash, bir yedek taburu ile Portsmouth yakınlarındaydı ve bir savaş görevi dâhilinde Fransa'ya dönmeye hazırlanıyordu. Savaş sanatçısı olarak terfi eden Nash, 1917 yılının Kasım ayında, üniformalı bir gözlemci olarak, bir emir eri ve bir şoför ile beraber Ypres Salient'e döndü" (Haycock, 2009: 276). Cork, savaş alanı ve doğa tahribatının bu dönem Nash'in ruh hâli üzerindeki etkisini şöyle anlatır: "Bu sırada Ypres'deki Üçüncü Muharebe'de üçüncü ayını doldurmuştu ve Flanders'a geldikten sonra Nash bizzat ve sıklıkla top ateşine maruz kaldı. Burada bulduğu kış manzarası, bir önceki baharda gördüğü manzaradan çok farklıydı. Hendek sistemi, küçük kanallar ve setler genellikle Ypres manzarasından süzülenlerdi fakat devamlı top ateşi ile tamamen yok edilmişlerdi. Aylarca süren aralıksız yağmur, geniş çapta sellere ve miller boyunca derin çamur birikintilerine yol açmıştı. Nash, doğanın uğradığı bu saygısızlık karşısında sarsılmıştı. Artık ne manzaranın yaşamı destekleyen gücüne ne de baharın gelişiyle iyileşebileceğine inanıyordu" (Cork, 1994: 198). Bu durum karşısında üzülen ve artık savaşa eleştirel bakan Nash, söz konusu korkunç savaş manzarasının üzerinde yarattığı etkileri eşine yazdığı mektupta şöyle ifade etmiştir:

> *Geçen gece Brigade Karargâh hattına kadar olan ziyaretimden henüz döndüm ve yaşadığım sürece bunu unutmayacağım. Bir ülkenin yaşayabileceği en korkunç kâbusu gördüm, doğadan ziyade Dante ya da Poe tarafından tasarlanmış, dile getirilemez ve tamamıyla tarif edilemez hâlde. Yaptığım on beş çizimde sana bunun ne kadar korkunç olduğuna dair bir fikir verebilirim fakat yalnızca onun içinde ve onun bir parçası olmak, seni onun korkunç doğasına ve Fransa'daki insanlarımızın neyle yüzleşmesi gerektiğine duyarlı hâle getirebilir. Hepimiz savaşın yol açtığı yıkımlara dair belirsiz kavramlara sahibiz. (…) Hiçbir kalem ya da çizim bu ülkede olup biteni iletemez, aylar ve aylar boyunca, gece ve gündüz gerçekleşen savaşların olağan görüntüsünü. (...) Gün doğumu ve gün batımı kutsala hakaret ediyor, insanla alay ediyorlar; yalnızca yaralı ve şişmiş bulutlardan taşan kara yağmur ve gecenin acı karanlığı böyle bir yerdeki atmosfere uyuyor. Yağmur bastırdığında leş gibi kokan çamur daha şeytani bir sarıya dönüyor, bombaların açtığı çukurlar beyaz-yeşil suyla doluyor, yollar ve raylar inçlerce balçıkla kaplı; ölen karaağaçlar sızlıyor ve terliyor ve bombalar asla durmuyor. Yukarıdan bir başlarına düştüklerinde, çürüyen ağaç kökleri kopuyor, ana yollar dağılıyor, atları ve katırları vuruyorlar; var güçleriyle yok ediyorlar, delirtiyorlar, mezara dalıyorlar ve zavallı ölüleri yukarı fırlatıyorlar. Dile getirilemez, inançsız, umutsuz. Artık ilgili ve meraklı bir sanatçı değilim. Artık savaşın sonsuza dek sürmesini isteyenler için savaşan insanların sözünü geri getirecek bir haberciyim. Varsın mesajım zayıf ve anlaşılmaz olsun fakat onların berbat ruhlarını yakabilecek acı bir gerçeğe sahip olsun (Nash, 1949: 210-11).*

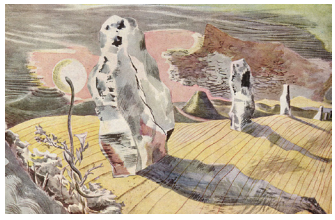
Savaşın anlamsızlığını kavrayan ve buna karşı bilinç geliştiren Nash, imtina etmeden onun gerçek dehşetini bütün yönleriyle gösteren düzinelerce çizimler yaptı. Savaşın yarattığı yıkımı yakalayabilmek ve yerinde tespit etmek için ciddi riskler göze alan sanatçı, savaşın en yoğun yaşandığı hendeklere kadar sokulmuş ve burada yaşananları resimlemeye çalışmıştır. Yaptığı bu resimlerde, "savaşın genel manzarası içinde 'savaşçılık'ın ruhsal yönden çözümlemesini nesnel bir biçimde ele almış"tır (Tükel, 2008: 1129-30). Nash altı hafta gibi bir zamanda kaldığı Batı Cephesi'nde "çamurlu yerlerin elli çizimi" adlı çalışmalarını tamamladı. Daha sonra İngiltere'ye dönen sanatçı, bu çizimleri yeniden biçimlendirerek tahrip manzaralar, çamur ve yıkıma anlam yüklediği *The Void of War (Savaşın Boşluğu)* adlı kişisel sergisi için aralıksız resim yapmayı sürdürdü. Bu çalışmalardan oluşan elli altı çalışmanın beşi yağlı boya, beşi litografi ve önemli derece de kahverengi kâğıt üzerine yaptığı çizimler, Mayıs 1918'de Londra'daki Leicester Galerisi'nde oldukça güçlü bir sergide gösterildi. "Nash, savaşın, ressamların Batı Cephesi'nin özünü oluşturan yokluğu, boşluğu, tahrip olmuş yüzeyleri ve bozulmuş çukurları betimleyebileceği yollara yeni yorumlar getiren özgün bir imgelemi yaratmıştı. Bu yaklaşımın tam olarak ne kadar yenilikçi olduğunu anlamak için onunla birlikte bu kalabalık boşluğun içine girmemiz gerekir" (Gough, 2010: 153).



Resim 1. Şafakların Akşamı, 1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51 x 61 cm



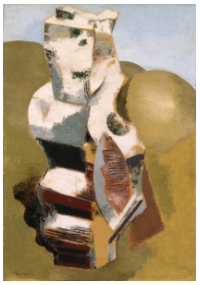
Resim 2. Anıttaşın Eşdeğeri, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 26 x 18 cm



Resim 3. Anıttaş (megalith) Manzarası, 1937, Renkli Litografi, 51 x 76 cm



Resim 4. Düşten Bir Manzara, 1936-38, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 67.9 x 101.6 cm



Resim 5. Uğursuz Manzara, 1938, Karton Üzerine Yağlı Boya, 58.5 x 40.5 cm



Resim 6. Dekoratif Kaos, 1917, Kağıt Üzerine Kara Kalem, Sulu Boya, Guaj, 26.5 x 20 cm

DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

Savaşın ardından Nash manzara resmine odaklanmayı sürdürdü ancak bu çalışmalarda daha çok biçimsel ve dekoratif tarzda imgeler ön plana çıkmıştır. 1930'lu yıllar boyunca artacak şekilde soyut ve gerçeküstücü bir tutumla resimler yapmaya başladı. Bu çalışmalarında çoğunlukla yeni bir kimlik ve sembolizm kazandıracak günlük ögelere yer verdi. (Nash aynı zamanda kitaplara resim yapan bir illüstratördü ve bunun yanı sıra sahne dekoru, tahta oymacılığı gibi alanlarda çalıştı, kumaş ve posterler tasarladı.) Bu dönemin en başarılı çalışmalarından Şafakların Akşamı, (Resim 1), *Anıttaşın Eşdeğeri* (Resim 2), *Anıttaş (megalith) Manzarası* (Resim 3), *Düşten Bir Manzara* (Resim 4) ve *Uğursuz Manzara* (Resim 5) gibi resimlerini şiirsel bir betimlemeden çok gerçeküstücü bir anlayışla betimlemişti. Pek çok sanat tarihçisinin de belirttiği üzere, Nash, gerçeküstücülüğün fark edilir şekilde İngiliz versiyonunu geliştirdi.

1939 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Nash gerçeküstücü çalışmalarına ara vermek zorunda kaldı ve Savaş Sanatçıları Danışma Komitesi" tarafından tam zamanlı maaşlı savaş sanatçısı memur olarak Kraliyet Hava Kuvvetleri ve Hava Bakanlığına bağlı bir kurumda çalışmaya başladı. Ancak, sanatçının modernist üslubundan dolayı komite yöneticileriyle aralarında anlaşmazlıklar yaşanmaya başladı. Komitenin sanatçılardan istediği, Kraliyet Hava Kuvvetleri pilotlarının ve hava donanmasının resimlerini yapmalarıydı (Lee, 1997: 38). Nash bu dönemde *Akıncılar* ve *Hava Yaratıkları* adlı iki dizi sulu boya resim yaptı. *Akıncılar* ya da İngiltere'ye Karşı Yürüyüş adlı çalışmalar *Köşedeki Bombacı, Windsor Büyük Parkı'nda Messerschmidt* ve *Uçurumun Altında* adlı resimler, İngiltere'deki kırsal manzarada parçalanmış Alman uçaklarını betimleyen resimlerdi. Sanatçının özgün yapısına ters düşen talep üzerine resim yapma isteği, onun istenileni farklı biçimlerde betimlemesini sağladı. Bu çalışmalardan bir tanesi olan *Hava Yaratıkları* serisindeki çalışmaların, propaganda amaçları dışında, İngiliz hava kuvvetlerini antropomorfik (insan biçiminde olmayan ama insan özellikleri atfedilmiş) ve gerçeküstü olarak betimlemesi, Hava Bakanlığı yöneticilerinin rahatsız olmasına neden olmuştur. Nash'in bu tutumundan dolayı 1940 yılında tam zamanlı sözleşmesinin iptal edilmesi istenmiştir. Komite ile araları açılan sanatçı, 1944'e kadar dört resim yapmak üzere çalışmalarını devam ettirmiştir (Foss, 2007). Bu çalışmalardan olan *Totes Meer (Ölü Deniz)* (Resim 16) ve İngiltere Savaşı (Resim 17) onun en başarılı çalışmalarıdır. "İngiltere Savaşı resmini tamamladıktan sonra Nash, yaratıcılığını kaybetmiş ve yeniden astım hastalığı ile karşı karşıya kalmıştır. Bu sırada resim yapamamış ve çoğu zaman Hitler'in resimleriyle birlikte daha önceki çalışmalardan semboller ve motifleri de içeren fotoğrafik kolajlar üretmiştir" (Gough, 2014). Nash bu çalışmaların bir kısmını, *Führer'i Takip Ederken* adıyla, propaganda amaçlı kullanmaları için Enformasyon Bakanlığına göndermiş ancak onlar, bunları kullanmayı reddetmişlerdir (Foss, 2007).

Nash 1942 yılından sonra, sanatının ilk yıllarındaki anlayışına yakın, daha düşsel, pastoral nitelikli manzaralar yapmaya başlamıştır. Bu dönemin önemli çalışmaları, İlkbahar Ekinoks'un (21 Mart) Manzarası ve *Ay'ın Son Aşamasının Manzarası* gibi resimlerdir. Sanatçı 1944'te son savaş konulu *Almanya Savaşı* (Resim 18) resmini tamamladıktan sonra yaşamının kalan son dönemlerini kendi deyimiyle *münzevi melankoli* bir durumda geçirmiştir. Nash son aylarında, İngiliz manzara ressamı olan "Samuel Palmer'in çalışmalarına olan sevgisi ve uçmaya olan hayranlığını birleştiren *Hava Çiçekleri* diye adlandırdığı resim ve *Manolya'nın Uçuşu* resmi gibi bir dizi resim üretmiştir" (Lennard, 2014). "Nash ayrıca eski çalışmalarını etkileyen örneğin, Blake'in 1794 tarihli şiiri *Ah! Günebakan Çiçeği*'nden esinlenen *Günebakan Çiçeğinin Tutulması, Günebakan Çiçeğinin Gündönümü* ve *Günebakan Çiçeği ve Güneş* gibi devasa günebakan çiçeklerinin dizilerinde William Blake'in etkisine geri dönmüştür" (Whittaker, 2010). Nash, Hampshire'daki Boscombe'de 11 Temmuz 1946'da elli yedi yaşında uzun süren astım hastalığı sonucunda, uykusunda kalp yetmezliğinden hayatını kaybetmiştir.



Resim 7. Yeni Bir Dünya Kuruyoruz, 1917, K. Ü. Tebeşir (Gün Işığı: Inverness Korusu Çizimlerinden)



Resim 8. Yeni Bir Dünya Kuruyoruz, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.2 x 91.4 cm

Paul Nash'in Apokaliptik Manzaraları

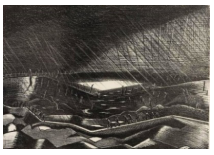
Savaşlarda ideolojik amaçlar veya milliyetçilik temelinde birçok şey inşa edilebilir ancak bunun tam tersi olarak, yapay 'haklı dava'dan (Belge, 2009: 400-1) büsbütün kendini muaf tutmaya çalışan ya da bu düşüncenin oluşumundan uzak durmaya çalışan sanatçının kendini sınayacağı ve gizli potansiyellerini ortaya çıkaracağı bir durumun da olanağı vardır. Böyle bir sanatçı profilinin ortaya çıkması için, öncelikle sanatçının neyle karşı karşıya kaldığının bilincinde olması ve onaylamadığı düşünceye karşı da bilinç geliştirmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, sanatın savaş ile ilgili göstereceği her görüntünün tüm aşamaları sorgulanmalı ve önemsenmelidir. Tüm bunların bilincinde olan Nash, iki dünya savaşı boyunca sanatın hayatı sorgulayan yönünü öne çıkaran resimler yapmış ve hayat ile sanat arasında kurduğu ilişkiler bağlamında yeni okumaların oluşmasını sağlamıştır. Bununla birlik-

DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

te, söz konusu dönemlerde hayatı kuşatan zorbalığa karşın, sanatın özerk yapısından ayrılmadan ve başka bir yönseme içine girmeden kendi söylemini yaratarak sanatın geliştirici ve dönüştürücü yapısına katkıda bulunmuştur.

Paul Nash Fransa'da kaldığı dönemde, *Gün Işığı: Inverness Korusu*[6] adını verdiği, tebeşir, mürekkep, sulu boya ve kalem kullanarak kâğıt üzerine eskiz çizimi tadında bir dizi çalışma yapmıştır. Aşkın bir ruh hâliyle çizdiği bu eskiz çalışmaları, daha sonraları yapacağı yağlı boya resimlerinin temellerini oluşturmuştur. Sanatçının bu dizideki eskizleri çoğunlukla savaş sonrası görüntüleri içermektedir. Yoğun koyu bulutlar arasında yalnızca ölgün ay ve güneş parıltısıyla aydınlanan savaş sonrası ortam, parçalanmış ağaçlar, hendekler, toprak yığınları, paslı kablolar, kazıklar, kum torbaları, savaş alanına saçılmış makineler ve manzarayı bütünüyle çevreleyen çamura bulanmış kasvetli bir ortam olarak betimlenir. Nash 1918 yılında, cephelerde kendi savaş deneyiminden yola çıkarak çizdiği bu eskizleri yağlı boya resimlere dönüştürür ve söz konusu eskizlerdeki renklilik, yerini daha karanlık bir atmosferin betimine bırakmıştır. Bu eskizlerden üretilen, savaşın karanlığına karşı haykıran ve en bilinen çalışmalarından *Yeni Bir Dünya Kuruyoruz* adlı resim, Batı Cephesi'nin herhangi bir yerindeki yıkım sahnesini temsil etmektedir (Resim 7-8). Bu çalışma, sanatçının savaşı anlatan ilk başyapıtıdır ve önemli ölçüde renk ve yapı bakımından sınırlandırılmış bir komposizyon içerir. Betimlenen manzarada; insan figürü ya da sanatçının pek çok resminde savaşın yıkımını ayrıntılarıyla anlatan mermi delikleri, kırılmış ağaç kütükleri ve devingenliğin yerine, sakin ve duru bir hava hâkimdir. Bu çalışma için yapılan eskiz çalışmasındaki kahverengi bulutlar, burada kırmızıya dönüşmüştür. Baynes (2012: 261) bu değişimin sanatçının duyarlığıyla ilişkili olduğunu söyler: "Korkunç kırmızı buluta ve ön plandaki mantar gibi tümseklere karşın, resmin yapısına ve düzenine dayanan bir düzenlilik duygusu vardır. Bu düzenlilik fotoğrafların duygusuz kargaşasında hiç görülmez ve Nash'in kendi duyarlılığından gelir gibidir. Belki de bir sanatçı olarak konuyla uzlaşabileceği tek yoldur bu." Sanatçının bu çalışması sonraki savaş resimlerinde kullanacağı resimlerinin imgelemini belirleyecek bir altyapı olmuştur.

Nash'in *Yeni Bir Dünya Kuruyoruz* resmi, dönemi içinde özgün bir çalışma olarak değerlendirilmiştir (Resim 8). Gerry (2014) söz konusu çalışmayı, "savaş hırslarıyla alay eden başlığı ile Birinci Dünya Savaşı'nın en unutulmaz görüntülerinden biri olduğu" şeklinde yorumlamıştır. Diğer yandan, bu resimle ilgili "1944'te yazan modern eleştirmenler, resmi "nükleer kış"a benzetirken 1918'de çalışmayı ilk kez gören İngiliz Savaş Sanatçıları için resmî (devlet) sansürden sorumlu bir kişi olan Arthur Lee ise onu, topluma ve sanat kurumlarına karşı bir *şaka* olarak görmüştür" (akt. Lewis, 2010). Bu iki yorumdan farklı olarak, Ben Lewis (2010) söz konusu resim için şunları söylemiştir: "Gerçekten de bu çalışma İngiltere'nin en iyi 20. yüzyıl resimlerinden biridir, oldukça bize özgü bir Guernica gibi. Modern İspanya'nın o ufku açan savaş resmi -Goya toprakları ve José de Ribera- acı içinde bağıran insan ve hayvanlarla doluyken bizimkinin doğa ile ilgili olması ne kadar yerli yerinde." Bu çalışma 1917 çizimleriyle birlikte *Savaşın Boşluğu* adıyla, Nash'in Mayıs 1918'de Leicester Galerisi'nde gerçekleşen kişisel sergisinde izleyiciyle buluşmuştur. Bu sergi, Nash'in "doğayı savaşın masum kurbanları olarak nasıl yıkıma uğramış ormanlar, alanlar ve tepeler formunda resmettiğini vurgulayan yorumcular ile eleştirmenlerden tam not almıştır" (Gough, 2010: 153).



Resim 9. Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi, 1918, Kâğıt Üzerine Litografi, 25.5 x 36.2 cm



Resim 10. Savaşın Ardından, 1918, Kâğıt Üzerine Litografi, 47 x 60.1 cm



Resim 11. Katır Yolu, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61 x 91.4 cm

Nash'in *Gün Işığı: Inverness Korusu* dizisinde ve diğer savaş resimlerinin pek çoğunda yer alan *parçalanmış ağaç* imgesi, savaşın yıkımını anlatan en önemli metafor olarak karşımıza çıkar. *Ağaç* onun resimlerinde, hayatın varlığını ve insanın orada olduğunu, yaşadığını gösteren baskın bir unsurdur. Onun savaş öncesi resimleri incelendiğinde yaşamın canlılığını gösteren renkli ağaç öbeklerinin, pastoral bir manzarada betimlendiği gözlenir. Ancak savaşın travmasını konu alan çalışmalarında, yaşam belirtisi olan 'ağaç'ın parçalanmış şekilde gösterilmesi, yaşamsızlaştırılmışlığa eş değer bir özelliğe sahiptir. Belli bir bağlamda, sanatçı, tüm resimlerinde *parçalanmış ağaç* imgesini şiddetin temsilî bir ögesi olarak sunar. Nash; savaş sırasında ağır silahlarla yok edilen ya da askerî ihtiyaçlar nedeniyle (siper yapımında kullanılması için vs.) kesilmiş olan veya parçalanmış olan ağaçlar ile insan kıyımı arasında anlamsal olarak sürekli bir paralellik kurmaktaydı. Sanatçı ağaçlarla ilgili şu yorumları yapmıştır: "Ben hiçbir zaman ağaçlara yönelimimi kaybetmedim. Bana göre savaşın yarısı ağaçların anılarından oluşur; yıkılan ve işkence gören ağaçlar, yazın ay ışığında hiç dokunulmayan ağaçlar, dalları kırılmış ve parçalanmış kış ağaçları, yeşil ve kahve, gri ve beyaz, canlı ve ölü ağaçlar" (Gough, 2010: 128). Paul Gough, *Korkunç Bir Güzellik: Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz Sanatçılar* adlı kitabında (2010: 127) genişçe yer verdiği sanatçılardan biri olan Paul Nash için şöyle bir yorumda bulunmuştur: "Son yüzyı-

DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

lın tüm İngiliz sanatçıları arasında, ağaçların kutsallığı ve güzelliği ile en kolayca özdeşleştirilen belki de Paul Nash'dir. Nash, ağaçların metafizik gücünü duyumsadı -ağaçların nasıl yer altını, toprağın yüzeyini ve gökleri birbirine bağladığını bize gösterdi."

Nash Belçika'da olduğu dönemde çoğunlukla kahverengi ve gri kâğıtlar üzerine kalem, sulu boya ve mürekkep kullanarak çizimler yapmıştır. Ancak İngiltere'deyken Christopher Nevinson'dan öğrendiği baskı resim (litografi) tekniğiyle birçok resim yapmıştır. Nash savaşa karşı öfkesini bu litografi serisinde açık bir şekilde ifade etmiştir. Bu resimlerden olan *Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi* adlı resim; kraterler arasındaki, zikzaklı ve yoğun çamurlu bir yolda tek sıra hâlinde her iki yöne ilerleyen çok sayıda asker figürü gösteren etkili bir savaş sonrası betimdir (Resim 9). Sanatçı, figürlerin kompozisyonun içinde çizilebilmesi için onları alabildiğine küçültmüştür. Bu askerlerin gösterişsiz orantıları ise etrafını saran bu ezici derecede saldırgan çevrenin karşısında insanın çaresizliğini vurgulamakta önemli bir rol oynar. Askerler ilerideki topraklarda çırılçıplak duran ağaçlar kadar incinmiş ve savunmasız görünmektedir. Sanatçı bu güçlü resimlerinde, gözlemlerinden oluşturduğu bireysel öyküsünü anlatmıştır. *Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi* resminden farklı olarak cephenin ıssız ve basit bir şekilde gösterildiği *Savaşın Ardından* resminde betimlenen figürler yalnızca cesetten ibarettir (Resim 10). Ön plandaki beden çoktan çamura batmaya başlamıştır. Nash, bu bozulmanın sıradanlığını vurgulamak için yüz kısmını, herhangi bir ayırt edici özelliği olmayacak şekilde betimlemiştir. Orta kısmın yakınında, arkasındaki çıtaların içine gömülen figür çoktan iskeletimsi bir görünüm almıştır. Bu figür, etrafını çevreleyen, her şeyin harabeye dönüştüğü arazi kadar terk edilmiş görünmektedir. Gough (2010: 153), sanatçının *Alaca Karanlık, Zillebeke Bölgesi* ve *Savaşın Ardından* gibi resimlerinde, "savaşın yeni bir kaligrafisini yarattığını" söyler ve yorumunu şöyle sürdürür: "Nash, Batı Cephesi'nin özünü oluşturan yoklukları, boşluğu, aşınmış yüzeyleri ve kirli oyukları resmetme biçimine yeni içgörüler getiren özgün bir savaş vizyonu yaratmıştır."

Nash, 1918'in başlarında, ilk kez yağlı boya ile çalışır. *Katır Yolu* adlı ilk yağlı boya resminde, savaşın korkunç manzarasını sunar (Resim 11). Yoğun bir bombardımanın yarattığı karmaşanın içinden geçmeye çalışan küçük asker figürlerden oluşan bir katır sürüsünün durumu gösterilir. Resimdeki devasa ağaçların detaylı biçimleri yanında karikatüre edilerek ve silüet şeklinde gösterilen (sadece fırça vuruşlarıyla ayrıntıya girilmeden gölge şeklinde belirtilen) katır üstündeki asker figürleri, yoğun bombardımandan dolayı oraya buraya saçılmaktadır. Sanatçının savaşın doğaya verdiği yıkımın etkilerine odaklandığı bu resimde, yoğun ve hareketli resim yüzeyinde yarattığı insan formunu olabildiğince küçülterek (manzarada etkinliğini azaltarak) sunma çabası, resmin ana yönlendirici rolünü manzaraya vermesi olarak yorumlanabilir. Yolun iki yanında su dolu hendekler, patlama boyunca gökyüzüne uçuşan molozların yere düşmesiyle hareketlenmektedir. Durgun mavi gökyüzünün, yükselen sarı, turuncu ve gri renkli duman bulutlarıyla örtüldüğü görülmektedir. Sanatçının savaşın yıkımını konu alan diğer bir çalışması olan *Geceleyin Ypres Salient* adlı resimde, bir hendeğin ateş basamağının üstünde, sırtı bize dönük duran üç asker, zifirî karanlık gece manzarasını aydınlatan işaret fişeklerine bakarken gösterilir (Resim 12). Resimdeki hendeğin az ilerisinde askerlerin hareketliliğinden öyle anlaşılıyor ki savaş hâlen devam etmektedir. Bu resim, alımlayıcısına "gecenin ve gündüzün, düzenin ve düzensizliğin sınırlarının gece boyunca devam eden bombardımandan ötürü artık var olmadığı; parçalanmış bir dünyanın karmaşasını gösterir" (Gerry, 2014).



Resim 12. Geceleyin Ypres Salient, 1918, Panel Üzerine Yağlı Boya, 71.4 x 92 cm



Resim 13. Tel, 1918-19, Kâğıt Üzerine Pastel ve Sulu Boya, 48.6 x 63.5 cm

Nash'in somut biçimlerle savaşın yaşandığı yerin portresini çıkarma yolundaki başarısı, "olaylara sadece tanık olarak yetinmeyip kendi sorumluluğunu irdeleyen bir aydın tavrını ortaya koymasından" (Ergüven, 2007: 116) kaynaklıdır. Savaşın yol açtığı yıkımı cehennem gibi manzaralarda resmetmekte ancak bu betimlemelerde savaşı süblimleştirmekten/yüceltmekten ve kahramanlaştırmaktan çok, yıkımı ve şiddetin insan hayatı üzerindeki etkilerini açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Sanatçının bu dönem resimleri arasında yer alan *Tel* adlı resim, farklı malzemelerin kullanıldığı ve savaşın tamamen tahrip ettiği, ıssız bir manzarayı anlatan bir resimdir (Resim 13). Bu resimde, doğanın yeniden yok edilişini dikenler tacına benzeten Nash, savaşın felaketlerini dikenli tele dolanmış ağaç gövdesi formunda göstererek resmetmiştir (IWM, 2014: 45). Kompozisyonun ana ögesi olan ve merkezinde yer alan ağaca dolanmış dikenli teller imgesi, daha aydınlık olan gökyüzünün içinde gösterilerek belirginleştirilmiştir. Bu cansız çamurlu manzarada ağaç, bombardımanla acımasızca dövülen doğanın bir kesitidir. İlkin bu metruk savaş manzarasının gerisindeki parçalanmış ağaçlar, insan figürü olarak algılanabilir ancak sanatçının savaşın yıkıcı yapısını göstermek için çoğunlukla kullandığı *ağaç* im-

DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

gesinden başka bir şey değildir. *Tel* resmi Hinderburg hattındaki savaşı anlatan bir çalışmadır. Nash bu resmi, Birinci Dünya Savaşı sırasında resmî savaş sanatçısı olduğu dönemde yapmıştır. Bu resim, siperdeki hayatı yakalamakta ve askerlerin katlanmak zorunda kaldığı savaş koşullarıyla ilgili izleyiciye bazı fikirler vermektedir. Deanna Petherbridge resimdeki şiddet olgusunu şöyle yorumlamıştır:

> *Bombaların açtığı dev kraterler, muhtemelen çürümüş cesetleri gizleyen iç karartıcı sularla dolmuş, kum tepeciklerinden bir aşağı bir yukarı giden acınası bir yörünge ile saklı hâlde kimi insan varlığından bahsediliyor. Gökyüzünün bir kısmını dolduran dumanın tatsızlığı ve hayal edilebilen o leş koku... Alçaltılmış paletten kış olduğunu varsayıyoruz fakat yalnızca ruhun kışı da olabilir -savaş viraneden başka bir mevsime izin vermez. Bu acı içindeki sulu boyayı böylesine unutulmaz yapan şey, tahrip olmuş hâldeki ağaçtır, dikenli tel ile yakalanmış hasarlı ataerkil gururun büyük bir sembolü. Batı manzara sanatında, yok olan medeniyetleri çürüyen ağaç kökleriyle sembolize eden süregelen bir gelenek var. 16 ve 17. yüzyıl manzaralarında bu tarz düşüşler yenilenmeye işaret ederken öte yandan savaşın dehşetleri hakkındaki bu modern çalışmada, yeniden doğuş askıya alınmış vaziyette" (Petherbridge, 2011; Gerry, 2014).*



Resim 14. Boşluk, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 71.4 x 91.7 cm



Resim 15. Menin Yolu, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182.9 x 317 cm

Paul Nash'in en önemli savaş resimleri arasında yer alan ve savaş terörünün doğa üzerindeki yıkıcı etkilerini yansıtan bir diğer resim de *Menin Yolu* resmidir (Resim 15). "1918 Nisan ayında Nash İngiliz Savaş Anıları Komitesi tarafından Hatıra Projesi Müzesi için savaş sahneleri çizmekle görevlendirilmiştir. Nash; Menin Yolu Bayırı Savaşı esnasında yıkıma uğrayan, Kule Köyleri olarak bilinen Çarpıcı Ypres'in bir bölümünü resmetmeyi seçmiştir. *Savaşın Boşluğu* adlı sergisinin çalışmaları Haziran 1918'de tamamlanır tamamlanmaz Nash, 60 ayak kare boyunda, şifalı bir bitki kurutma kulübesini Chalfont St. Peter Buckinghamshire'da kullanarak *Menin Yolu* olarak bilinen büyük tuval resmini yapmaya başlamıştır. Resmi Şubat 1919'da Londra'da tamamlamıştır"[7] (M. Harries-S. Harries, 1983). Sanatçının *Menin Yolu* resminde, ıssızlığın kendisini yoğun olarak hissettirdiği bir ortam içinde insan figürleri merkezî bir rol oynamaktadır. Resmin merkezinde endişeli bir şekilde yürüyen iki asker figürü savaşın korkunçluğunu duyumsatmaktadır. Genellikle insansız manzara resimleri ile ilişkilendirilen bir sanatçı için Nash'in manzara resimleri yoğun bir şekilde insan varlığı ile doludur. Nash, komposizyonu nasıl düzenleyeceğini bilmektedir. Resimlerinde savaşın yıkıcılığını doğrudan insan figürü üzerinden anlatmasa da savaş manzarasını betimleyen resimlerinde kullandığı görsel nesneler ile birlikte, yokluğun içinde insan figürüne de yer vermektedir. Ama figür imgesi, çoğunlukla doğa imgesini tamamlamak için kullanılan görsel bir elemandır. Başka bir deyişle, doğa ile bütünleşen ikincil bir imgedir. Nash; figürlerin, savaşın doğa üzerindeki yıkımını ve savaşın çirkinliğini genişçe betimlediği manzaralara etkin bir işlev kazandıracağının bilincindeydi. Bu nedenle figürler; biçimsel olarak daima doğa imgesi içinde eriyen, onunla bütünleşen ve ona öyküsel bağlamda da önemli bir derinlik kazandıran ögelerdi. Bertram'ın belirttiğine göre sanatçının savaş sanatçısı olduğu dönemde yaptığı seksen resminin yaklaşık otuz tanesi insan figürü içermektedir. Bunlardan on tanesinde insan figürü ana konu olarak kullanılmıştır. *Katır Yolu* (Resim 11) resminde etrafa delirmişçesine koşturan hayvanlarda ya da *Boşluk* (Resim 14) resmindeki çamur paleti boyunca saçılmış, uğuldayan rüzgâra doğru azimle ilerlercesine kamburlaşmış, savaş boşluğunun *siyah dram*ına yakalanan küçük figürlerde acınası bir çaresizlik vardır. Ancak bu girdabın ortasında aynı zamanda sakin ve sessiz bir şey vardır; resmedilen patlamış bombalara, kalabalık yüzeylere ve tepetaklak olmuş figürlere rağmen bu resim serisi, güzel konuşma becerisine sahip tanıkların genelde yaptığı gibi sessiz kalma ironisinin gücüne sahiptir (Gough, 2010: 161). *Menin Yolu* resmi Birinci Dünya Savaşı'nın cephe savaşını gösteren simgesel bir çalışma olmanın yanı sıra biçimsel açıdan da dönemin birçok sanatçısını etkileyen güçlü bir resimdir. Mekânın ruhunu duyumsayan ve âdeta animist bir duyarlılıkla savaş alanının geniş açısını ve korkunun güzelliğe doğru değişim geçirmesini hiçbir fotoğrafın yakalayamayacağı duygusallıkla iletir. Gough'a göre izleyici bu resimde, "hayal edilemeyen bir gelecekte hapsedilmiş olan, ufkun 'Vadedilmiş Toprakları'nın erişilmez olduğu uzaklara doğru, engellerin arasından bir yol arar." Gough, St. Giles adresinde kardeşiyle ortak kullandığı geçici atölyede uzun süre çalıştıktan sonra, resimdeki 'yüksek sofistike görüntüyü' şöyle belirtmiştir: "Zarifçe resmi üç geniş şeride bölerek -su dolu çukurlardan derin bir ön plan, yolun yanal ekseni orta bantta ve parçalanmış manzara perspektifte- üç bölgenin her birindeki farklı yönsel özelliklerini, hem boşaltılmış bölgenin fantazmagorik özelliklerini hem de eski kimliğinden acımasızca koparılmış bir yerin hiçliğini kaybetmeden çizmiş" (Gough; Gerry, 2014). Nash savaş resimlerinde genelde ön planı aşılmaz nesnelerle doldurur, bunlar genelde şunlardır: yatay zemine dağılmış enkaz yığınları, savaş süprüntüsü, kolayca aşılamayan su birikintileri, resmin iç alanına geçişi önleyen piramit biçimli kayalar...

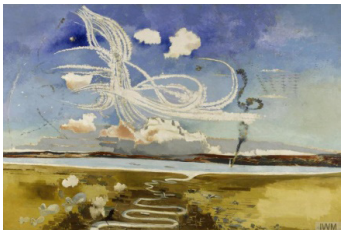
Paul Nash, *Menin Yolu* resmini hayatında yaptığı en iyi şey olarak kabul etmiştir. Gough, "Haklıydı." der ve onun savaş döneminin en önemli ve özgün genç İngiliz sanatçısı olarak öne çıktığını söyler. "Otuz yaşında, Batı Cephesi'nin siperlerinde darmadağın olmasa da azalmış olan masumiyeti ve idealizmi ile savaş ve barışın

DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

canlı etkileriyle dolup taşan 'Eski Dünya'ya döndü. Kaygılı bir şekilde durumu şu cümlelerle ifade etti: Önümde 'savaşsız bir savaş sanatçısının mücadeleleri uzanıyor" (Gough, 2010: 162).



Resim 16. Totes Meer (Ölü Deniz), 1940-41, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 152.4 cm



Resim 17. İngiltere Savaşı, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1941, 48 x 72 cm



Resim 18. Almanya Savaşı, 1940-44, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.96 x 182.8 cm

Resmî savaş sanatçıları, iki büyük dünya savaşının üzerlerinde bıraktığı etkiyle, çalışmalarında dönemin ruhuna ilişkin benzersiz dışavurumsal örnekler sunmuşlardır. Dünya resim sanatında daha önce şiddetin silsile şeklinde konu alındığı bilinmekte, böyle apaçık imgelerin olmadığı görülmektedir. Bu dönemle birlikte sanat tarihinde önemli bir yer alan savaş/şiddet imgeleri, resim sanatının dağarcığını genişletmekle kalmamış, aynı zamanda bu konunun devamlılığını da sağlamıştır. Paul Nash, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yeniden resmî savaş sanatçısı olarak görev aldı ama bu defa cephe yerine Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin isteği üzerine pilotların ve hava donanmasının resimlerini yapması istendi. Çoğu zaman modernist tarzından dolayı eleştirilmesine karşın, sanatçı bu dönemde önemli çalışmalar üretmiştir. Bu dönemin en önemli yapıtı olan ve adını Almancadan alan *Totes Meer (Ölü Deniz)* adlı resim; bir hava savaşı görüntüsü yerine, sanatçının Oxford yakınlarında yer alan Cowley'deki Metal Üretim ve Onarım Birimi'nde, hurda uçak çöplüğünde çektiği fotoğraf ve çizdiği eskizlerden yola çıkarak oluşturduğu bir resimdir (Resim 16). Bu resim, parçalanmış ve hareketsiz Alman uçak gövdeleri ve kanatlarını gösteren dalgalı bir denizi anımsatan bir manzaradır. Resim, sanatçının 1930'larda yaptığı bir dizi kasvetli deniz ve kıyısal resimleri anımsatır (Kış Denizi, 1927-34). Nash; söz konusu resim için, Cowley'deki uçak mezarlığında her ne kadar İngiliz uçakları olmuş olsa da, belli bir amacı yerine getirmek için düşürülen Alman uçaklarının yer aldığı bölümü özellikle resmetmeyi seçmiştir. Çünkü bu "kıyıları [İngiltere'yi] işgal eden uçakların yüzlercesini ve yüzlercesinin kaderini" (2014, http:// www.bbc.co.uk/ history /trail/wars_conflict/art /act_art.shtml) göstermeyi istemiştir. Savaşın saydamlığını anlatan bu resimde, sanatçı; savaşın tuhaf unsurları olan uçak enkazlarının skenografisini,[8] yarattığı bir uzamdan geriye doğru bir örüntü oluşturarak ufukta daha yaşanır durumdaki koyu kırmızı tepelerin içine taşır. Nash; yeşil bir gökyüzünde sönük bir ayın altında, ölü bir mekân olan uçak yığınlarının belirtildiği yer ile yaşam izlerinin kesiştiği sınırda uçan bir kuş çizerek hayatın, bu metruk savaş manzarasında devam ettiğini algılatır. Savaş Sanatçıları Danışma Komitesi başkanı Kenneth Clark, *Totes Meer* resmi için, "bence şu zamana kadarki en iyi ve hâlâ da İkinci Dünya Savaşı İngiliz resimlerinin arasında en başarılı resimlerden biri" (2014, http:// www.bbc.co.uk/history/trail/wars_conflict/art/act_art.shtml) demiştir. Nash her ne kadar gerçeği inceleyip düş dünyasını bu yönde oluşturmaya çalışıyor olsa da aslında tüm diğer resimlerinde olduğu gibi *Totes Meer* resminin de belirli bir kurgusallık içerdiği kolaylıkla anlaşılır. Başka bir deyişle, gerçeği olduğu ya da bilindiği gibi değil, farklı bağlamlarıyla birlikte resim yüzeyinde yeniden düzenleyerek yeni bir düzlemde yeni anlamlar sağlamaya çalışmıştır. Yapıntısal (kurmaca) da diyebileceğimiz bu resimlerin biçimselliğinin, gerçek ile imgelem ilişkiselliği bağlamında örüldüğü görülür ama bu gerçekleşirken, düşlemsel dünyanın yansıttığı ögelerin çoğunun gerçek yaşamın somut nesneleri ile özdeşlik kurularak oluşturulduğu bir gerçektir. Bu bağlamda Herbert Read (1969: 185-86), sanatçının çalışmalarını genel bir bakış açısıyla şöyle yorumlamıştır: "Paul Nash'in tüm eserleri belli bir somutlukla diğerlerinden ayrılır, öyle ki en hayalî kurgularında bile kullandığı ögeler objektiftir, soyutlama ya da sapmalardan veya zihinsel bir fenomenden ibaret değildir. Bu ögeler, yalnızca metaforik düzenleri açısından *tuhaf buluşmaları* ile şaşırtıcı olan, canlı imgelerdir."

Sanatçının bu dönemdeki önemli bir diğer resmi ise İngiltere Savaşı'dır (Resim 17). Resim, "Thames Nehri ve İngiliz Kanalı'nı andıran deniz ve karanın geniş bir manzarası üzerinde ilerleyen bir hava savaşının hayali bir temsilidir. Saldıran kuvvetlerin katı ve resmî rütbelerine nazaran, taç yapraklar ve tomurcuklara benzeyen müttefik uçak desenlerinin beyaz vapur yollarının kara ve bulutlardan doğal olarak büyüdüğü görülmüştür. Kenneth Clark çalışmanın alegorik doğasını fark etmiş ve Nash'e şunları yazmıştır: "Bence bunda *[İngiltere Savaşı]* ve *Totes Meer*'da çalışmanın yeni bir alegorik for-

munu keşfettin. Büyük olayları alegori olmadan resmetmek imkânsızdır... ve sembolleri olayların dışında kullanmak için bir yol keşfetmişsin" (Dimbleby, 2005). Renklerin ve boyanın daha pastoral kullanıldığı bu resmin, sanatçının erken dönem resimlerindeki lirik manzaraları andırdığı görülür. Geniş düz bir manzarada, gökyüzünde sıralı bir şekilde bize doğru gelen uçak sürüsünü görmezsek, bu resmin savaşı anlatan bir resim olduğunu anlayamayız. Resim detaylı incelendiğinde gökyüzünde iç içe geçmiş beyaz dumanların, gökyüzünde yaşanan savaşın kanıtları olduğu anlaşılabilir. Çatışmanın belirtileri, hemen aşağıya düşen parçalanmış uçaklardan çıkarılabilir. Aynı şekilde henüz nehir sularına düşen bir uçağın göğe doğru yükselen dumanları görülebilir. Sanatçının *Almanya Savaşı* adlı resmi, üslup yönünden diğer savaş temalı resimlerinden ayrılır (Resim 18). Geleneksel resim diline göre daha soyut bir biçimsellikle oluşturduğu bu resimde Nash, ön planda yere inen paraşütleri beyaz kubbeler şeklinde sunarak manzaranın daha devingen bölümü olan saldırı altındaki kentin durumunu gösterir. Kıyı şeridinden göğe doğru yükselen farklı renkteki duman öbekleri, gökyüzünün büyük bir kısmını kaplamaktadır. Resmin sağ tarafındaki devingen yapıya karşın, daha durgun olan sol bölümde, ay sakin gökyüzünde belirgin bir şekilde görülür. Savaş alanının en korkunç ve feci bölgesini doğrudan bir anlatım biçiminden alarak daha farklı bir imge dünyası içine taşıyan (yeni bir anlatım biçimini deneyen) sanatçı, savaşı yaratanlara ve yine savaşın anlatılmasını isteyenlere rağmen, sanatın kendi gelişimine bağlı kalarak imgelemini yaratmıştır. Kenneth Clark bu resmi; "gerçekliğin farklı düzeylerinin resmedildiği" diye adlandırmış "çünkü anlaşılması zor bir resim olduğunu düşünmüştür ve savaş sonrası sanatının gideceği yönün habercisi olması açısından da önemini kavramıştır" (akt. Gough, 2014).

Sonuç

20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı, insanları etkilediği kadar doğayı da etkilemiştir. Savaşların yarattığı etki, Avrupa coğrafyasının büyük bir kısmını harabeye çevirmiş ve geride sadece bir enkaz bırakmıştır. Bu dönemde, yaşanan felaketler karşısında tavır alma gereksinimi duyan sanatçılar, doğrudan savaş alanlarından tanıklık ettikleri ya da belleklerinde tuttukları görüntülerden yola çıkarak bir anlamda savaşın vahşetini, acılarını, nefretini ve korkunç yüzünü anlatan taslaklar çizmiş veya resimler yapmışlardır. Bu resimler, "(…) fotoğraf makinesinin mekanik gözü gibi davranmak yerine, o mekanik gözün göremeyeceği şeyleri de görünür kılan" (Okan, 2006: 4) bir algının ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. Söz konusu dönemlerde savaşın içerdiği şiddete karşı bazı sanatçıların başat konu olarak *manzara*yı seçtikleri görülür.

Sonuç olarak çalışmada; farklı dönemlerde yapılan benzer içerikteki sanatsal pratiklerin toplumsal olaylar ve dış etkenler tarafından sanatçının imgeleminde nasıl değiştiği vurgulanmış ve bu değişimin resim düzleminde nasıl yapılandığı ile ilgili saptamalar yapılmıştır. Bu bağlamda, imgelem manivelasını oluşturan doğa/manzara resimleri aracılığıyla sanatçının hayatında keskin değişimlerin nasıl oluştuğu ve bu değişimlerin resimlerindeki yapısal elemanları ve renkleri nasıl dönüşüme uğrattığı irdelenmiştir. Bununla birlikte, tüm bu değişim sürecinde sanatçının geliştirdiği yeni sanatsal yöntem, teknik ve biçimselliğin savaş sonrası resimleri için önemli birer kaynak olduğu ve bu yeni değerlerin sanatçıya yeni sanatsal açılımlar sağladığı vurgulanmıştır.

Paul Nash'in savaşın yarattığı etki ile geliştirdiği bu zorunlu dil ve seçilen her biçim, savaşın toplum yaşamına ve doğaya verdiği tahribatı sorgulamak için de güçlü birer araç olmuştur. Ayrıca bu resimleri "propagandanın tamamen ötesine geçmiş ürünler olarak değerlendirmek gerekir. Nash'in her iki tarafında birbirine ve dolayısıyla doğaya uyguladığı barbarlığa duyduğu derin tiksintiyi gösteren bu acı dolu resimlerde genel olarak insanlığın zalimliği suçlanmaktadır" (Cork, 1994: 203). Nash ve çağdaşları iki dünya savaşı döneminde geliştirdikleri sanatsal dil sayesinde savaşın yeni bir kaligrafisini yaratmışlardır. Oluşturulan bu dilin, etkisini günümüz sanatında sürdürdüğünü görebilmekteyiz.

Notlar:

Paul Gough, *Korkunç Bir Güzellik: Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz Sanatçılar* adlı kitabında (2010: 22), savaşın ilk günlerinden, Britanya hükûmeti tarafından geliştirilmiş en geniş ve en kapsamlı resmî sanat himaye şemalarının nasıl başlatıldığını irdelemektedir. "Resmî Britanya savaş sanatı şeması, köklerini, Britanya propagandasını yaymak ve yönetmek için gizli bir teşkilat kurmak üzere 1914 Ağustos sonlarına doğru Dışişleri Bakanlığı tarafından verilen bir karara kadar takip ediyor. Liberal politikacı Charles F.G. Masterman başkanlığında, dünya üzerindeki tarafsız ülkeleri hedef alan gizli bildirileri yayımlayıp dağıtmıştır. Nisan 1916'da, savaş filmleri, resim kartları, takvimler, kitap ayraçları, fotoğraf ve fotoğraf diyaları ve çizimleri de içeren görsel propaganda üretmek üzere bir bölüm kurulmuştur."

[2] Bu zorlama dönemin İngiliz Modernizminin yörüngesini nasıl değiştirdiğine ve resmî patronaj sistemiyle birlikte sanatının ulusal kimliğin gelişmesine nasıl katkı sağladığına ilişkin söz konusu sanatçıların çalışmalarına bakılabilir. Bu sanatçılar; çalışmalarında, ulusal bir propagandacı ya da bir gazeteci gibi savaşın rutinini kaydeden (doküman toplayan) bir yaklaşımdan özel-

likle kaçınmışlardır. Bunun yerine, bireysel eleştirel tavırlarını yansıtan ve savaşın amacını sorgulayan resimler üretmişlerdir. Gough'un bu dönem sanatçıları ile ilgili yaptığı çalışmasında vardığı sonuca göre (2010: 318), "savaş, daha önce görülmeyen derecede sanat himaye şeması şekilendirerek ve gelecek on yıllar boyunca yaratıcı bir ortam oluşturacak sanatçıların düzinelerce çalışmasını besleyerek, yirminci yüzyılın en iyi İngiliz sanatının oluşmasını teşvik etti."

[3] Paul Gough (2010: 162), sanatçının bu dönem resimleri ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur: "Savaş, sanatçının 'ilk zamanlarındaki pastoral imgelemini modernliğin etkileri ile harmanlayarak', resimsel hayal gücünü tetikleyerek ve ressamı asla tahmin edemeyeceği bir konuma getirerek onun bir ressam olarak gelişimini hızlandırdı. İsmi biliniyor, eserleri satılıyor, resimleri geniş çapta kopyalanıyordu (…)."

[4] Graham-Dixon, Nash'in doğayı araç edinerek 'ölülerin ruhlarını onurlandıran', başına kötü şeyler gelen askerlerin korkularını anlatan resimleriyle yeni bir savaş dönemi sanatı icat ettiğini söyler" (akt. Apcar, 2014).

[5] Blast, Wyndham Lewis tarafından yönetilen bir dergidir. 1914 ve 1915 yılları arasında sadece iki sayı yayımlanmasına rağmen, derginin İngiliz sanatı üzerinde kalıcı bir etkisi olmuştur.

[6] Inverness Korusu, Langemarck Savaşı'nda 1917 yazı boyunca şiddetli çatışmaların yaşandığı bir bölgeydi, Üçüncü Ypres Savaşı'nın bir bölümünün geçtiği yerdi.

[7] Nash, resmi nasıl tamamladığını şöyle açıklamıştır: "Çalışmaya başladığım günden beri her tür bölünmeye ve hayal kırıklığına maruz kaldığımdan bu resmi nasıl tamamladım bilmiyorum. Resim, kırsalda büyük bir barakada başlanıp sonrasında tek katlı bir eve taşındı ve sonrasında çoğunu tuvalden yalnızca birkaç metre öteye gidebildiğim küçük bir odada yaptığım Londra'ya gönderildi. Sonunda da uygun boyutta bir odaya geçerek burada tamamlandı, yani dört ayrı yerde yapıldı" (akt. Gough, 2010: 162).

[8] "Perspektif kurallarına göre çizim ya da temsiliyet" (Library of Universal Knowledge, 1963, s. 647).

KAYNAKLAR

Apcar, C. (2014). Review: 'British Art at War: Paul Nash' on BBC Four, https://www.apollo-magazine.com/review-british-art-war-paul-nash-bbc-four/, Erişim tarihi: 10.08.2016.

"Art in War: Exploring a Painting" (2014). http:// www. bbc.co.uk/ history/trail /wars_conflict/art/act_art.shtml, Erişim tarihi: 03.09.2016.

Baynes, K. (2008). *Toplumda Sanat*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul, İletişim.

Cork, R. (1994). *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*, (Çev. A. Yılmaz), New Haven, Yale University Press.

Dimbleby, D. (2005). *A Picture of Britain, United Kingdom*, London, Tate Publishing.

Ergüven, M. (2007). *Davetsiz İzleyici*, İstanbul, Agora Kitaplığı.

Lee, D. (1997). Paul Nash: Aerial Creatures-Reaching fort he sky. *The Spectator*, 18 Jaunary 1997, p. 38. (http://archive.spectator.co.uk/page/18th-january-1997/38. Erişim tarihi:

10.08.2016.

Lennard, D. (2014). Flight of the Magnolia 1944, http:// www.tate.org.uk/art/ artworks/nash-flight-of-the-magnolia-t07552, Erişim tarihi: 10.08.2016.

Lewis, B. (2010). Private view: Paul Nash, http://www.prospectmagazine.co.uk /magazine/private-view-paul-nash, Erişim tarihi: 19.08.2016.

Library of Universal Knowledge (1963). Chicago, Consolidated Book Publishers.

Foss, B. (2007). *War Paint: Art, War, State and Identity in Britain*, 1939-1945. (Çev. A. Yılmaz), New Haven, Yale University Press.

Gerry (2014). https://gerryco23.wordpress.com/2014/02/18/paul-nash-and-world-war-one-i-am-nolonger-an-artist-i-am-a-messenger-to-those-who-want-the-war-to-go-on-for-ever-and-mayit-burn-their-lousy-souls/, Erişim tarihi: 03.09.2016.

Giray, K. (2003). Savaşın Sanata Yansıyan Gerçekliği, *rh+Sanat Dergisi*, Mayıs-

DOI: 10.7816 /idil-07-45-06

Ağustos, İstanbul.

Gough, P. (2010). *A Terrible Beauty: British Artists in the First World War*, (Çev. A. Yılmaz), Bristol, Sansom and Company.

Harries, M.-Harries, S. (1983). *The War Artists: British Official War Art of the Twentieth Century*, (Çev. A. Yılmaz), London, Michael Joseph; Imperial War Museum; Tate Gallery.

Haycock, D. B. (2002). *British Artists Paul Nash*, (Çev. A. Yılmaz), London, Tate Publishing.

Haycock, D. B. (2009). *A Crisis of Brilliance: Five Young British Artists and the Great War*, (Çev. A. Yılmaz), London, Old Street Publishing.

IWM (2014). *Art From The First World War*, Londra, Imperial War Museums.

Nash, P. (1949). *Outline. An Autobiography and Other Writings*, London, Faber and Faber.

Okan, M. (2006). Öykülü Resimler, 2006 Dünya Felsefe Günü, *Felsefe, Sanat ve Bilim İlişkileri Semposyumu*, Çukurova Üniversitesi, Adana 2006.

Ötgün, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları, Gazi Üniversitesi, *GSF Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 1, Ankara.

Read, H. (1969). *The Philosophy of Modern Art*, (Çev. A. Yılmaz), London, Faber and Faber.

Redfern, D. (2013). *The London Group: A History 1913-2003*, London, The London Group.

Tükel, U. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2.bs., cilt: 2), İstanbul, Yem Yayın.

Whittaker, J. (2010). "Surreal sunflowers – Paul Nash and William Blake",

http://zoamorphosis.com/2010/05/11/, Erişim tarihi: 03.09.2016.