T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

TÜRK RESİM SANATI'NDA ÇANAKKALE SAVAŞLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Mert YAVAŞCA

Tez Danışmanı
Doç. İhsan DOĞRUSÖZ

Çanakkale-2010

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "TÜRK RESİM SANATI'NDA ÇANAKKALE SAVAŞLARI" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
16/11/2010
MERT YAVAŞCA
İmza

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

MERT YAVAŞCA'YA ait **TÜRK RESİM SANATI'NDA ÇANAKKALE SAVAŞLARI** adlı çalışma, jürimiz tarafından **RESİM** Ana Sanat Dalı, **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Üye Doç. İhsan DOĞRUSÖZ

(Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY

Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU

Yrd. Doç. Umut GERMEÇ

Yrd. Doç. Fatih KARAGÜL

Tez No : 388789
Tez Savunma Tarihi : 18.10.2010

ONAY

Doç. Dr. Yücel ACER
Enstitü Müdürü
.../01/2010

ÖZET

19 Şubat 1915 ile 9 Ocak 1916 tarihleri arasında yaşanan Çanakkale Deniz ve Kara Savaşları, Birinci Dünya Savaşı'nın önemli cephelerinden biridir. Çanakkale, bu cephede savaşmış milletler tarafından derin bir saygıyla anılmaktadır. Ulusal tarihimizde önemli bir yere sahip olan Çanakkale Savaşları, resim sanatımızda pek çok ressama esin kaynağı olmuştur.

Çanakkale Savaşları konu alan ilk ressamlar, Birinci Dünya Savaşı sırasında Çanakkale cephesinde görevlendirilen, Mehmet Ali Laga ve Hayri Çizel'dir. Konuyla ilgili resim çalışmalarına, savaşın ardından, 1917'de kurulan Şişli Atölyesi'nde devam edilmiştir. Şişli Atölyesi'nde yapılan eserler, önce 1917'de Galatasaray Yurdu Sergisi'nde ardından Mayıs 1918 tarihinde Viyana Üniversitesi Salonlarında sergilenir. 21 sanatçının yer aldığı Viyana Sergisi'nde 142 parça eser yer alır. Sergide savaşı konu edinen 48 yapıttan 17 tanesi Çanakkale Savaşları'nı konu almaktadır. Müttefik ülkelerden gelecek savaş yardımlarını arttırmak amacıyla bir propaganda faaliyeti olarak hazırlanan Viyana Sergi'nin sorumlusu ve propaganda faaliyetinin yürütücülerinden Celal Esad Arseven, serginin Viyana'dan sonra Berlin'de açılmasını planlamıştır ancak Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi nedeniyle Berlin sergisi iptal edilir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ressamlar, Kurtuluş Savaşı'nı ve milli mücadeleyi resmetmeyi tercih ederler. 1950'li yıllardan itibaren azalan Çanakkale Savaşları konulu resim çalışmaları, savaşın 100. Yıldönümüne yaklaştığımız bu günlerde, tekrar önem kazanmıştır.

ABSTRACT

The Gallipoli front is(between February 19, 1915 to January 9, 1916) one of the major facades of the First World War. This is a deeply revered by the nations who fought at the Gallipoli front. The Gallipoli Front, have an important place in our national history, and also many painters.has inspired.

The first examples of paintings on the Gallipoli War, are belongs to Mehmet Ali Laga and Hayri Çizel who assigned to the front during the war. The war paintings which produced in Sisli Studio, are also included in the Gallipoli War paintings. These works are exhibited on the University of Vienna in May 1918 Exhibition Halls. In the exhibition, 21 artists takes place. 142 paintings exhibited. 48 of these works is questioned on the war. Among the 142 works on display in the Vienna Exhibition, 17 works has the theme of the Gallipoli Campaign. One of the creatures of the exhibition and propaganda activity, Celal Esad Arseven, has planned to open exhibition in Berlin after the Vienna. However, the end of World War I because of corruption and political relations between countries abroad, the second exhibition will be canceled.

Our painters, prefer to paint the War of Independence and the national struggle (1919-1923) the early years of the Turkey Republic. Studies on the Gallipoli Front has been declining since 1950 but Gallipoli front paintings has become important again in these days that we are approaching the anniversary.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, Türk Resim Sanatı'nda Çanakkale Savaşları konulu eserlerin tespit edilip bir arada incelenmesi amaçlanmıştır. Çanakkale Savaşları konulu eserler, tarihi ve sanatsal incelemelerle tespit edilmiştir. Bu konuda, yazılı ve görsel kaynakların yetersizliği, günümüze kadar ulaşamamış eserlerin olması nedeniyle bazı resimler teze dâhil edilememiştir.

Tüm bu olumsuzluklara rağmen, son beş yıl içerisinde, Çanakkale Savaşları Tarihi ile ilgili toplumsal ilginin giderek canlanması, konu ile ilgili akademik ve sanatsal faaliyetlerin artışı, tez konumuzun önemini de arttırmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında, özellikle uygulama çalışmalarım için beni gayretlendiren, yapıcı eleştirileriyle yönlendiren, ilgi ve yardımlarını esirgemeyen sevgili aile'me, akademik görevim ile birlikte yürüttüğüm tez çalışmalarım sırasında bana anlayış gösterip çalışmalarıma yardımcı olan başta danışmanım Doç. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ olmak üzere değerli jüri üyelerim, Yrd. Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY, Yrd. Doç. Gül SARIDİKMEN, Yrd. Doç. Umut GERMEÇ, Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU ile Yrd. Doç.Cenk BEYHAN ve Yrd. Doç. Fatih KARAGÜL'e teşekkür ederim. Kitap, makale, dergi vb. kaynaklarından faydalanmamı sağlayıp, koleksiyonlarında bulunan resim ve tablolara ulaşmama izin veren, İstanbul Harbiye Askeri Müzesi ve Kültür Sitesi Komutanlığı ile Çanakkale Deniz Müzesi görevlilerine, ayrıca Çanakkale Deniz Müzesi Komutanı Albay Can UZUNSOY'a teşekkürü bir borç bilirim.

Mert YAVAŞCA
Eylül, 2010

İÇİNDEKİLER

ÖZET…….....i
ABSTRACT…….…....ii
ÖNSÖZ……...iii
İÇİNDEKİLER……...iv
RESİMLER LİSTESİ ……vi

1.GİRİŞ..... 1
1.1.Amaç 1
1.2. Kapsam 1
.....
1.3. Yöntem 2
1.3.1. Teorik Yöntemler..... 2
1.3.2. Uygulama Yöntemleri 2

2. RESİM SANATI ve TARİH RESMİ 3
2.1. Tarihselcilik Akımı 6
2.2. Tarih Resminde Savaş Betimlemeleri 7
2.3. Ulus-Devlet ve Sanat..... 13

3. OSMANLI – TÜRK RESİM SANATINDA ÇANAKKALE SAVAŞLARI 17
3.1. Çanakkale Savaşı Resimlerinin Öncüleri 25
.....
3.2. Şişli Atölyesi..... 30
3.3. Çanakkale Boğaz Harbi ve Kara Savaşları'nı Betimleyen Ressamlar 35
3.3.1. Ömer Adil..... 36
3.3.2. Ali Cemal Benim 37
3.3.3. Ali Sami Boyar 46
3.3.4. Feyhaman Duran..... 47
3.3.5. Hikmet Onat 48
3.3.6. Hüseyin Avni Lifij 52
3.3.7. İsmail Hakkı Bey 53
3.3.8. Mehmet Ali Laga 54

3.3.9. Namık İsmail 55
3.3.10. Mehmet Ruhi Arel 58
3.3.11. Sami Yetik 62
3.3.12. Diyarbakırlı Tahsin Siret 66
3.3.13. İbrahim Çallı 68
3.4. Viyana Sergisi ve Sonrası 73

4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÇANAKKALE SAVAŞLARI 76

5. UYGULAMA ÇALIŞMALARI 88
5.1. Conk Bayırı'nda 59
5.2. Anafartalar'da 90
5.3. Kanlısırt'ta 91
5.4. Kireçtepe'de Meçhul Asker 92
5.5. Seddülbahir'de Meçhul Asker 93
5.6. Alçıtepe'de 93
5.7. Bombasırtı 94
5.8. Dikenli Tellerde I 95
5.9. Dikenli Tellerde II 96
5.10. Conk Bayırı'nda 97
5.11. Anafartalar'da 97
5.12. Kanlısırt'ta 98
5.13. Evden Mektup 99
5.14. Kireçtepe'de 100
5.15. Kirte'de 101
5.16. Kerevizdere'de 102

6. SONUÇ 103

KAYNAKÇA 105

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Mehmet Ali Laga, Çanakkale'de Harabe

Resim 2. Mehmet Ali Laga, Çanakkale'de Camii

Resim 3. Hayri Çizel, Kağıt üzerine suluboya, 1915-16.

Resim 4. Hayri Çizel, Kağıt üzerine suluboya, 1915-16.

Resim 5. Hayri Çizel, Kağıt üzerine suluboya, 1915-16.

Resim 6. Şişli Atölyesi Krokisi, Prof. Adnan Çoker Arşivi

Resim 7. Şişli atölyesinde çalışan ressamlarımız Şehzade Abdülmecit ile birlikte, 1917, Prof. Adnan Çoker Arşivi

Resim 8. Ömer Adil, O'nun Anısına, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resim 9. A. Cemal Benim, Biraz Su, 121x150 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Harbiye Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı koleksiyonu

Resim 10. Biraz Su, Sırp askeri kıyafet örneği http://s173.photobucket.com/albums/w45/chrisphilipou/?action=view&current=infantrycpl1hf.jpg

Resim 11. A. Cemal Benim, Dobruca'da, Tuval üzerine yağlı boya, 1917

Resim 12. A. Cemal Benim, Yaralı, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Harbiye Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı koleksiyonu

Resim 13. A. Cemal Benim, Süvari, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 14. Şişli Atölyesi duvarlarında asılı süvari çalışmaları, 1917

Resim 15. Ali Cemal Benim'in Süvari çalışması

Resim 16. A. Cemal Benim, Verboten / Yasak, 38x48 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, Naci Terzi koleksiyonu

Resim 17. A. Cemal Benim, Maydos'tan, 33x41 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resim 18. A. Cemal Benim, Yalak Yanında Atlı, 33x41 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resim 19. A. Sami Boyar, Trompeter / Borazan Eri, 60x100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 20. Feyhaman Duran, Savaş Anısı, 70x145 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resim 21. Hikmet Onat, Ev'den Mektup, 150x124 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 22. Hikmet Onat, Ev'den Mektup için eskizler, Kâğıt üzerine kömür kalemi, 1917, Edip Onat Koleksiyonu

Resim 23. Hikmet Onat, Köy'ünden Geçerken, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resim 24. H. Avni Lifij, Savaş, 160x200 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1916, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 25. İsmail Hakkı Bey, Yavuz Gemisi, 140x200 cm, Tuval üzerine yağlıboya

Resim 26. Namık İsmail, Bir Tane Daha, 145x205 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 27. Namık İsmail, Savaşın Yankıları/Tifüs, 130x170 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 28. Mehmet Ruhi Arel, Düşman Kaçtıktan sonra, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resim 29. Mehmet Ruhi Arel, Triptik, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resim 30. Mehmet Ruhi Arel, Triptik komposizyon kurulumu

Resim 31. Mehmet Ruhi Arel, Bağış, 46x38 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 32. Sami Yetik, İsmail Tepe Savaşı, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resim 33. Figür benzerlikleri.

Resim 34. Mehmet Sami Yetik, Gözetlemede / Nöbette, 50x60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Harbiye Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı koleksiyonu

Resim 35. Mehmet Sami Yetik, Anafartalar Muharebesi, 90x130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1915, İstanbul Harbiye Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı koleksiyonu

Resim 36. Diyarbakırlı Tahsin Siret, Bouvet'in Batışı, 96x142 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Askeri Deniz Müzesi.

Resim 37. Diyarbakırlı Tahsin Siret, Çanakkale Deniz Savaşı, 121x195 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Askeri Deniz Müzesi.

Resim 38. İbrahim Çallı, Siperde, 175x245 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Harbiye Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı koleksiyonu.

Resim 39. İbrahim Çallı'nın tablosundaki figür ile Goya'nın Satürn figürünün karşılaştırılması.

Resim 40. İbrahim Çallı, Topçu Manevrası, 180x270 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 41. İbrahim Çallı, Yaralı, 81x193 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917, İstanbul Harbiye Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı koleksiyonu.

Resim 42. İbrahim Çallı, Siperde Şafak, Tuval üzerine yağlıboya, 1917.

Resim 43. Korkut Uluğ, "Kanlısırt", 50x60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1999, Çanakkale Deniz Müzesi koleksiyonu.

Resim 44. Korkut Uluğ, "Conk Bayırı" 1915, 100x100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1999, Çanakkale Deniz Müzesi koleksiyonu.

Resim 45. İhsan Doğrusöz, Triptik, 330x130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2007.

Resim 46. Hakan Daloğlu, River Clyde, 91x137 cm, Tuval üzerine Akrilik, 2006.

Resim 47. Hakan Yeleş, "Yağmurdan Sonra", 78x98 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2006.

Resim 48. Çiğdem Yılmaz, Tuval üzerine Akrilik, 2007.

Resim 49. Asuman Tunçay, Kahramanların Torunları, 100 x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2008.

Resim 50. Semral Sağlam, "Bir Gün Daha Böyle Başladı" Tuval üzerine karışık teknik, 2009.

Resim 51. Nergis Zengin, "İzahı Yok", Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 52. Erkan Güler, "Çanakkale'de", Duralit üzerine yağlıboya, 2009.

Resim 53. Mert Yavaşca, Conk Bayırı'nda, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 54. Mert Yavaşca, Anafartalar'da, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 55. Mert Yavaşca, Kanlısırt'ta, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 56. Mert Yavaşca, Kireçtepe'de, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 57. Mert Yavaşca, Seddülbahir'de, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 58. Mert Yavaşca, Alçıtepe'de, 81x116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 59. Mert Yavaşca, Bombasırtı, 81x116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010.

Resim 60. Mert Yavaşca, Dikenli Tellerde I, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010.

Resim 61. Mert Yavaşca, Dikenli Tellerde II, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010.

Resim 62. Mert Yavaşca, Conkbayırı'nda, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010.

Resim 63. Mert Yavaşca, Anafartalar'da, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010.

Resim 64. Mert Yavaşca, Kanlısırt'ta, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010.

Resim 65. Mert Yavaşca, Ev'den Mektup, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010.

Resim 66. Mert Yavaşca, Kireçtepe'de, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010.

Resim 67. Mert Yavaşca, Kirte'de, 25x34 cm, Metal Gravür, 2010.

Resim 68. Mert Yavaşca, Kerevizdere'de, 25x34 cm, Metal Gravür, 2010.

1.GİRİŞ

Güzel sanatlar, insanın tarihsel gelişim sürecinden ayrı düşünülemez. İnsanlık tarihi, gelişimini sanatın ve tarihin eş zamanlı olarak ilerlemesine borçludur. Resim sanatı, dünya tarihindeki göçler, savaşlar, antlaşmalar gibi tarihi olayları bir belge haline getirebilme özelliği ile diğer sanat dalları arasında ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

Tarihi olaylar, yoruma açıktır. Sanatçılar, tarihi olayları farklı bakış açılarıyla ele alabilir. Bu farklılık, sanatçının kültürel kimliği ve birikimi ile çeşitlenebilir. Dikkat edilmesi gereken, objektif olmak ve özgünlüğü yakalayabilmektir.

Çanakkale Savaşı, tarihsel olarak önemli bir konudur. Dünya savaş tarihine ve savaşın resimlenmesine olan ilgim ile şekillenen resim çalışmalarım, Çanakkale Savaşı'na olan yakınlığımın başlıca sebepleridir. Çanakkale Savaşı konulu resim çalışmalarımda daha verimli sonuçlara ulaşmak için hazırladığım bu yüksek lisans tezimde yaptığım araştırmalar, "Türk Resim Sanatında Çanakkale Savaşları" konusu sınırları içerisinde gerçekleşmiştir.

1.1.Amaç

Türk Ressamlarının Çanakkale savaşını konu edinmiş eserlerini, sosyolojik ve tarihsel eleştiri kuramlarının yardımıyla, üslûp ve teknik özellikleriyle inceleyerek bir tez metni ve sergi oluşturmak.

1.2.Kapsam

Bu tez, Birinci Dünya Savaşı ve Çanakkale Savaşları tarihinden itibaren günümüze kadar uzanan süreç içerisinde üretilmiş, Çanakkale Savaşları konulu eserlerin irdelenmesini kapsamaktadır.

1.3.Yöntem

Tez teorik ve pratik uygulamaların birlikteliğini ve eş zamanlı bir çalışmayı gerektirmiştir. Çanakkale Savaşı sırasında ve sonrasında üretilmiş savaş konulu eserler karşılaştırmalı olarak incelenerek, yalnızca Çanakkale Savaşı'nı konu alan yapıtlar tespit edilmiştir.

1.3.1. Teorik Yöntem

Çanakkale savaşı temalı eserler, kaynakça taramaları, kütüphane ve internet araştırmalarıyla belirlenmiş. Müzelerde sergilenen eserler incelenip fotoğraflanmıştır.

1.3.2.Uygulama Yöntemleri

Yağlıboya ve özgün baskıresim teknikleri ile Çanakkale Savaşı konulu toplam 16 resim çalışması yapılmıştır.

2. RESİM SANATI ve TARİH RESMİ

Bir sanat yapıtı, iki tür bilgi verir: *sanat dışı bilgi* ve *sanatsal-estetik bilgi*. Sanat dışı bilgi, sanatsal ürünün betimlediği gerçeklik konusunda bilgi verir. Ancak bu tür bilgi güvenilmez nitelikte olacaktır, çünkü sanat yapıtında betimlenen gerçeklik dış dünyadaki gerçekliğin kendisi değil, yeniden üretilmiş bir estetik bilgidir. O halde sanatçı, betimlediği gerçekliğe sadık kalmak zorunda olmadığına göre, sanat yapıtından yola çıkarak doğru bilgi edinmek tartışmaya açık bir konudur. Betimleme, doğada var olan ya da yalnızca sanatçının imgeleminde yaşayan her türden *gerçekliğin* sanatsal dizgiye(estetik'e) aktarılması eylemidir. Betimleme kavramı bu anlamda resim sanatı için de geçerlidir. Betimleme işlemi dış dünyadaki bir varlığın sanat yapıtında yeniden üretilmesi anlamına gelir. Ressamın yeniden ürettiği bu gerçeklik, canlı, cansız ya da düşsel bir varlık olabilir ve betimleme eylemi sonucunda iki boyutlu resim düzlemi üzerinde resmedilerek yeni bir hakikat kazanır. Resim düzlemine betimlenerek geçirilen varlık, artık dış dünyadaki gerçekliğinden sıyrılmış fakat o'na gönderme yapan bir *beti* haline gelmiştir. Dış gerçekliğe gönderme yapabilmesi için, beti, betimlenen varlık konusunda herkesin uzlaşabileceği bir nitelikte olmalı ve tanınabilmelidir. Bu anlamda ressamın, tarihi resmettiği yapıtının, bir betimleme niteliği kazandığını, ancak yapıta herkesin tanıyabileceği ve uzlaşabileceği bir görünüm kazandırdığı koşulda niteleyebiliriz. Somut bir ifadeyle, bir resim Çanakkale Savaşı'nı betimlemekteyse, o yapıtın kazandığı görünüm herkesin tanıyabileceği ve uzlaşabileceği bir *beti*'ye ulaşmış olmalıdır. Bu betimleme ise çeşitli yanılsama teknikleri kullanılarak sağlanabilir. Başka bir deyişle "betimleme ile yanılsama birlikte düşünülmesi gereken iki kavramdır".[1]

Betimleme kavramı kuşkusuz tarihin resmedilmesi ve dolayısıyla yansıtılması açısından önemli bir anlatım olgusudur. Ressamın, betimlediği imgesel gerçeklikle, tarihsel gerçekliğin birebir uyuşmaması, söz konusu resmin tarihsel gerçekliğe sadık kalmadığı ve dolayısıyla yansıtmadığı anlamına gelmez. Tarih yunanca aslı *historia* ;

[1] Metin Sözen – Uğur Tanyeli, *Sanat Terim ve Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 40.

araştırılarak öğrenilmiş bilgi anlamına gelir. Buradan İngilizce *story ;* öykü ve ondan türeyen *history ;* tarih kelimesi, insanlığın kültürel, politik ve ekonomik anlamdaki, başlangıç, gelişim, ilerleme, gerileme, sonlanma ve hatta yenilenen başlangıç tekrarının diyalektik süreçlerini ifade eder duruma gelmiştir. Tarihin bilimsel anlamda bir bilgi niteliği kazanması, 19.yüzyıldaki bilim görüşüyle başlamıştır. Fizik bilimindeki *determinizm*'de (sebep-sonuç ilişkisi) olduğu gibi insanlar dünyasında da her şeyin bir nedeni kısacası toplumsal yasaları vardır. Tarihteki olaylar rastlantılarla mucizelerle açıklanamaz; psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanabilir. 19.yüzyılın toplumcu görüşü, bilimsel – tarihsel maddeci* dünya bakışının örtüşen ve birbirini destekleyen bir metodolojidir**. Bilimsel maddeci görüş, metafizik tasarımların etkisi altında kalmadan diyalektik olarak, nesne-özne, biçim-içerik, genel olan ile özel olanın birliğini inceler. Bilimsel maddeci tarih görüşü aynı zamanda bilimsel maddeci estetiğin de belirli değer alanlarını tanıyarak, estetiği idealizmden ve onun yaslandığı metafizik görüşten arındırır. İşte 19. yüzyılda, topluma ve o toplumun tarihine bakan ressamdan, yazardan, müzisyenden beklenen tavır, gözlemlerinin sonucunu tarihsel materyalist görüşe göre betimlemeleri ve yansıtmalarıdır. Sanatçı, gerçeği bütün çıplaklığı ile izleyicinin, okuyucunun gözünün önüne sererek, yaşadığı toplumun iç dinamiklerini ortaya koyar. Sanatçı, tarihsel gelişmenin yasalarını, bilimsel bir tarihi yöntem ile sanatına maddeci bir yorumlama getirerek, dünün anlaşılmasına katkıda bulunur. Sonuçta tarih, bilimsel bir görüş olarak mitos değildir, peygamberler tarihi (dinsel) değildir, kronoloji*** ve vakanüvistlik****, önemli görülen olayları yazıya geçiren devlet görevlisi) değildir,

---

* materyalist/ İng. Historical Materialism

** Yöntembilim

*** Olayların oluştukları yıllara göre sıralanması

**** Vakanüvist: Önemli görülen olayları yazıya geçiren devlet görevlisi

***** Elbette tarihin içinde yöneticilerden, hanedanlardan, kahramanlardan söz edilecektir. Ama onlar tarihin ekseni oalrak görülmemelidir. Tarihin onların istenci (iradesi) çevresinde döndüğü sanılmamalıdır.

kahramanlık tarihi***** değildir. Hatta ulusal tarih de değildir. Çünkü "ulusal tarih örneklerinde öykü, ulusların (sözde) oluşumlarından başlatılır."[2] Savaş tarihleri, devletlerin oluşumunun öncesine geçemez. Geçtiği takdirde, savaş tarihi gibi tanımlamaları içeren yayınlar, tarihin ekseninde boşluklar yaratır. Bu boşluk, öncesi ve sonrasını cevaplayamadığından, söz konusu boşluğu naif masallar ya da egemen ideoloji tarafından ısıtılıp sunulan (şoven) destanlar veya dinsel (inanılmaz) öyküler doldurabilmektedir. Dolayısıyla bilimsel bir tarih anlayışında olaylar olabildiğince başından alınarak anlatılmalıdır. Bu nedenle tarih, bir insanlık tarihi olarak ele alınmalıdır. Ulusal savaş tarihi gibi şoven yaklaşımlar, savaşların, insanların, halkların, ulusların birbirine karşı düşmanca duyguları kışkırtan bilgilerle beslenmeleri sonucunu doğurur. "Savaşlar insanların kafalarında başlar. Öyleyse barışın savunma siperlerinin de insanların kafalarında kurulması gerekir."[3] Unesco'nun yaptığı ilk işlerden biri de, savaşları besleyen ulusal tarih kitaplarının halkları birbirine düşman edecek duygularla ve bilgilerle dolu olduğunu göstermek olmuştur. Bu amaçla;

> "1947 yılında biyoloji bilgini Julian Huxley tarafından ortaya atılan bir öneri Unesco'da benimsendi. Söz konusu tarihlere karşı halklar arası düşmanlıkları beslemeyen yazıldığı dilin halkından yana yontmayan ve belli toplumlar ve coğrafyalar üzerinde odaklaşıp, ötekilerini geçiştirivermeyen bir tarihin yazılması olanakları araştırıldı.(…) Bu yolda uluslar arası işbirliği ile bir yapıtın hazırlanması kararı alındı. Yayının adı, uygarlık tarihi, dünya tarihi değil İnsanlık Tarihi olacaktı.(…) Girişim 1963'te ilk ürününü verdi. Son cildi (6.cilt) 1974'te tamamlanıp yayınlandı. Aradan çeyrek yüzyıl geçtikten sonra yeni bir insanlık tarihi yapıtının yazılmasına karar verildi. Her bölüm, dünyanın o bölümle ilgili ve ilgisiz her bir bölgesinden, bölümün konusunun uzmanı farklı görüşlerden olabilen birçok kişiye yazdırılacaktı. Böylece yapıtta dünyanın çeşitli ülkelerinden yüzlerce tarihçiye yer verilmiş olacaktı."[4]

Mankind sözcüğünün erkek (man) köküne dayandığı için eleştirilmesi sonucu, *History of Mankind* yerine *History of Humanity* ismi getirilerek, ikinci edisyonun ilk cildi 1994'te çıkartıldı. Savaşların ortaya çıkmasını engelleme çabası olan bu çalışma ile barışın

---

[2] Alaeddin Şenel, *İnsanlık Tarihi*, İmge Kitabevi, Ankara , s. 16.
[3] Alaeddin Şenel, *İnsanlık Tarihi,* s. 20.
[4] Alaeddin Şenel, *İnsanlık Tarihi,* s. 21.

savunma siperlerinin de insanların kafalarında kurulması gerekliliği uygulamaya geçmiş oldu.

Savaş tarihini betimlemek ve onun eleştirel yorumlarını gerçekleştirmek için 19. Yüzyıl'dan itibaren Tarihsel, Sosyolojik ve Marksist eleştiri yöntemleri kuramsal olarak uygulanmaya başlanmıştır. Yukarıdaki bu üç eleştirel kuram arasında ortak noktalar vardır ve bu bakışlar birbirinden her zaman kesinlikle ayrılamaz. Tarihi konu edinen bir yapıtın anlaşılabilmesi, tadına varılabilmesi ve değerlendirilebilmesi için, eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Kısacası eserin hem oluşumunun hem de oluşum sonrasının algılanması için, geçmişin bilimsel bir bakışla değerlendirilmesi gerekir. Böylelikle eseri tam anlamıyla kavrayabilmek, ona doğru bir açıdan bakabilmek için, sanatçının amaçlarını anlayabilmek ve o çağın izleyicisinin gözleriyle bakabilmesi gereklidir. Sosyolojik eleştiri ise sanat ve edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Çünkü tıpkı tarihsel eleştiride olduğu gibi sosyolojik eleştiriye göre yapıtlar gelişigüzel gökten inmez, onların yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları tarafından belirlenmiştir. Buna paralel olarak, Marksist eleştiri de sosyolojik eleştiri gibi bir sanat olayının tarihsel nedenlerini araştırır, ancak Marksist eleştiri ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını temel alarak, tarihsel olayları ekonomi-politik biliminin ışığında açıklar.

2.1. Tarihselcilik Akımı

19. yüzyılda *Tarihselcilik* bir düşünce akımı olarak (Dilthey'in öncülüğünde) Almanya'da tarih biliminin ayrı bir disiplin olarak gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Olayların değerlendirilmesinde insanın varlığını, anlamını ve açıklanışını tarihselliğinde bulan bu eğilim tarihe ve tarihselliğe öncelik verir. Bunun yanı sıra felsefi alanda tarihselciliğin habercisi olan Giambattista Vico, tabiatın yanında tarihi, insanın ikinci tabiatı olarak tanımlamıştır. Tarihin yeni bir bilim olarak önemi, tarihsel bilgi teorisinin (epistemoloji), kartezyen (doğanın matematiğe dayalı kesin bilgisi) felsefenin yerini almasıdır. Bu, Hegel'de ve Marx'da, *insan, tarih içinde kendi tinselliğini yapan ve aynı zamanda tarih*

içinde bu tinselliğin ürünü olan varlıktır görüşüyle örtüşür. Ayrıca Dilthey'de de yaşam, biyolojik değil, tinsel yaşamdır; tinsel yaşam ise tarihi oluşturan bir olgudur. Tinsel gerçeklik alanı olarak tarih, toplumsal yaşam koşullarının ve insan yaratıcılığının belirlediği bir toplumsal varoluş bilincidir.

Tarih, düşünce ve felsefenin yanı sıra sanat tarihini ve dolayısıyla sanatı da kapsar. Sanatta tarihselcilik, tarihsel üslupların tekrar yaşatılması ve doğrudan sanat alanına ait bir terim olmamasına rağmen daha çok sanat ürünlerini değerlendirip yorumlamak için yararlanılan bir araç olarak nitelendirilmektedir. Sanatta Tarihselciliğin, 19. Yüzyılda, Tarihsel, Sosyolojik ve Marksist eleştiri kuramlarının ışığında, bir sanat anlayışı olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Sanatta tarihi olayların resmedilmesi özellikle mimetik yansıtma anlayışı ve dolayısıyla kuramları çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Aslında tüm canlandırmacı- betimlemeci üsluplar tarihselci olarak nitelendirilebilirler.

2.2. Tarih Resmi'nde Savaş Betimlemeleri

Tarih resmi, akademik resim türünün baskın form anlayışıdır. Tarih resmi, dini, mitolojik, tarihi, edebi ve alegorik olarak ayrılarak konuları işleyen bir klasik sanat anlayışıdır. Klasik sanat, sınıf (class) kelimesinden türemiş, yüksek aristokrasi ve burjuva sınıfının sanatıdır. Bu sanat anlayışı, geçmişin, özellikle antik Yunan ve Roma dünyasının konularının ahlaki anlamda yeniden ele alınışı ve canlandırılması üzerine kuruludur. Dolayısıyla geçmişin canlandırılması, geçmişe olan özlem ve romantik duyguların uyanışını hazırlayan bir imgesel dünya görüşü ve sanat anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatın dayandığı temel ölçüt güzellik kavramıdır ama "bu güzellik anlayışı saf olmalı yararlı dünyevi ya da gayri medeni hazlardan uzak olmalıdır."[5] Sanatta elit hazlar ile seviyesiz hazlar arasına sınır koyma düşüncesi resim sanatında da bir hiyerarşinin oluşumunu hazırlamıştır. Özellikle Fransız akademisinin zorunlu kuralı olarak

[5] Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset:Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, *Sanat Siyaset*, Editör: Ali Artun, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.21.

bu hiyerarşi Fransız devleti tarafından dayatılmıştır. Söz konusu hiyerarşiye göre beden, önemli ve meşhur birine ait olmalı, hareket de tarihsel bir anı canlandıran bir hareket olmalıdır. Açıkça klasik sanat, monarşik ve totaliter yapıdaki bir sınıfın sanatı olarak, sıradan günlük yaşamın ve proleter sınıfın betimlenmediği ayrıcalıklı bir sanattır. En yüksek resim formu olan tablo (tableau) tarihi bir konuya odaklanmış anlatı biçimi durumuna gelmiştir. Tarih resmi, mitolojiden, Hıristiyanlıktan ya da Fransız tarihinden devşirilerek, betimlenmiştir. Portre resmi, bu tarihsel konuların resmedilmesinin aşağısında olmakla birlikte yine de yüksek bir form olarak kabul edilmiştir.

Tarihi konu alan yapıtları incelediğimizde, işlenen konuların betimlenmesinde, tarihe birebir sadık kalınmamış olduğu görülmüştür. Buna göre, ressamlar uygun görülen durumlarda yapıta kişisel yorumlar katmışlar ve tarihi gerçekleri zaman zaman özgürce değiştirmişlerdir. Tarih resminde, klasik, Hıristiyan, mitoloji ve yakın geçmişten olayların betimlendiği sınıflandırmaların tümünde, hikâye tarzında anlatılar görülmektedir.

Hıristiyan mitolojisini ortaçağın savaşlarıyla betimleyerek bir tarih resmi oluşturan Pieter Bruegel *Ölümün Zaferi* adlı tablosuyla tarihi, satirik ve apokaliptik bir üslupla yorumlamıştır. Bu tabloda ölümün farklı halleri, oldukça detaylı bir üslupla çizilmiştir. Ahlaki dersler çıkarılabilecek, hiciv ağırlıklı öğelerden oluşan kompozisyonda Avrupa'nın 16. Yüzyıl'daki yaşam tarzı betimlenmektedir. Ressamın, ortaçağ savaşlarını betimlediği söylenebileceği gibi veba salgınını da resmetmiş olabileceği düşünülmektedir.

Savaşın Dehşeti isimli tablosunda, mitolojik bir sahneleme ile savaşı evrensel bir boyutta ifade eden, Pieter Paul Rubens bu tablosunda belirli bir tarihi olayı canlandırmamıştır. Tabloda savaş tanrısı Mars'ın Janus Tapınağına ilerleyişi resmedilmektedir. Mars'ın bu ilerleyişi Venüs tarafından engellenmeye çalışılmaktadır. Kompozisyonun ortasında yer alan Venüs ve Mars figürlerine, sol tarafta "mutsuz Avrupa'yı" temsil eden bir kadın eşlik eder. Alecto (Yunan mitolojisinde sınırsız öfkeyi temsil eden öç tanrılarından biri) Mars'ın hemen önünde, Veba ve Kıtlığı temsil eden iki canavarla görülmektedir. Doğurganlığı, anneliği ve yardımseverliği simgeleyen figürler ayaklar altında ezilmektedir. Savaşın, insana ait tüm güzel değerleri ezip geçtiğini

resmeden Rubens, savaşa karşı duruşunu diplomatik görevleri süresince de korur. Bir barış elçisi olarak İspanya ile Flandre arasındaki savaşın sonlanması için İspanya Kralı'na *Barış'ın Yararlılıkları* isimli büyük boyutlu tablosunu hediye etmiştir.

Mitolojik ve Klasik sınıflandırmanın birlikte kullanıldığı tarih resmine verebileceğimiz en iyi örnek, Jacques Louis David'in *Sabin Kadınları* isimli tablosudur. Tabloda bir sabin kadını olan Hersilia'nın, birbirleriyle savaşan kocası ve babası arasına girmesi canlandırılmaktadır. Dökülen kanı durdurmak isteyen Hersilia, devrimden sonra Fransız toplumunun içine düştüğü durumda uzlaşma kültürünü temsil etmektedir.

David'in öğrencisi, yakın arkadaşı ve çağdaşı olan Antoine Jean Gros, Josephine tarafından Napolyon ile tanıştırıldıktan sonra, imparatorun katıldığı savaşları klasik üslubun bir önderi olarak betimlemiştir. Gros, Napolyon'un tarihi başarılarını geniş tuvallere aktararak adeta Napolyonik (Napoleonic) bir mitolojiye dönüştürmeyi başarmıştır. Bu belirtiler, "Napolyon'un Jaffa'da Veba Evini Ziyareti" isimli tablosunda açıkça görülmektedir. Bir günde ele geçirdiği Jaffa'da (İsrail'de bir liman şehri) vebadan etkilenen insanların tutulduğu bir binayı ziyaret eden Napolyon, eldivenini çıkarmış çıplak vebalı bir adama dokunmaktadır. Napolyon'un bu düşüncesiz hareketi, son derece ölümcül ve bulaşıcı bir hastalık olan Vebaya karşı korkusuz tutumunu göstermektedir. Savaş meydanlarının yenilmez komutanı olarak nam salan Napolyon'un cesur tavırları resmin asıl temasıdır.

Gros'un sanatından etkilenerek romantik hareketin gelişmesinde başat güç olan Delacroix'nın *Sakız Adası Katliamı* isimli tablosunda, tarihsel ve mitolojik öğelerin birlikte kullanılarak, tarihi gerçeklerin sanatçıya özgü yorumlarla betimlendiği görülmektedir. Tabloda, Sakız Adası'nda ayaklanan Rumların, Osmanlı askerleri tarafından baskı altına alınması anlatılmaktadır. Hastalıklı ve bitkin bir halde resimlenen Rum halk, savunmasız bir durumda resmin ön planında yer almaktadır. İsminde "katliam" kelimesi de geçse de, açıkça bir katliam betimlemesine rastlanılmayan eserde, savaş düşüncesini destekleyecek görünümler arka planda birbirileriyle çatışan bir grup insan figüründe hissedilmektedir.

Resmin bu ağırbaşlı ama bir o kadar da tehlikeye gebe görünümü, at üstündeki Osmanlı askerinin kılıcını kınından çekmesi hareketiyle vurgulanır.

Romantizm'de kara romantik bir üslup oluşturan (black-painting) İspanyol ressam Goya, Fransa'nın İspanya'yı işgalini ve katliamlarını adeta günümüzün bir savaş muhabiri gibi sokak sokak resmetmiştir. Goya, tablo ve baskılarında, yaşanan savaş katliamlarını, karamsar mizahi grotesk çarpıtmalarla betimleyerek, hümanist-eleştirel bir boyut kazandırmıştır. O'nun 2 Mayıs ve 3 Mayıs 1808 tarihleri arasında Madrid'de çıkan büyük isyanı resmettiği çalışmaları, tarihsel gerçekliği olan bir belge niteliği taşımaktadır. Her iki resimdeki tarihsel gerçek, 2 Mayıs ile 3 Mayıs 1808 tarihleri arasında Mareşal Joachim Murat komutasındaki orduya karşı gerçekleşen ayaklanmalardır. Madrid'de çıkan bu büyük isyanın sebebi, Napolyon'un, Portekiz'deki ordusunu büyütmek için, İspanya kraliyet ailesini ortadan kaldırmaya çalışmasıdır. Goya'nın, *2 Mayıs 1808* tablosu, Fransız ordusunda yer alan seçilmiş Memlükler'in isyan eden halka saldırısının başlangıcını anlatır. Kalabalık, Memlükler'i Mağribiler olarak görür ve kızgın bir tepki verir. Dağılmak yerine, Memlükler'e saldırırlar ve kompozisyon bu vahşi sahneyi betimler. Ressam, Madrid halkını, bıçak gibi kaba silahlar kullanan, tanınmayan kahramanlar olarak resmetmiştir.

3 Mayıs 1808 tablosunda ise, 2 Mayıs günü isyanda tutuklanan insanların mahkemeye çıkarılmadan idam edilmesi konu edilmektedir. Goya'nın bu eserinde Hıristiyanlığın sanatsal adetlerinden ve açık savaş betimlemelerinden uzaklaşan üslubu, eseri özgün kılan başlıca faktördür. Tablodaki en şaşırtıcı özelliklerden biri de kahramanlığı vurgulamaktan kaçınan bir anlatıma sahip oluşudur. Perspektifin düz olması, kurbanlar ve infazcıların birbirlerine gerçek olamayacak kadar yakın durmaları gibi teknik problemler kolaylıkla fark edilebilse de, Goya'nın akademik sanata uygun bir anlayış peşinde olmaktan çok, eserinin izleyici üzerindeki etkisini arttırmaya yönelik çabalar içerisinde olduğu anlaşılabilir. 2 Mayıs 1808 ve 3 Mayıs 1808 isimli tabloları, Fransızların İspanya'dan geri çekilmesiyle kurulan geçici hükümet tarafından sipariş edilen Goya, bu eserleri oluştururken hissettiği düşüncelerini "… Avrupa'nın zorbalarına karşı giriştiğimiz şerefli ayaklanmanın en olağanüstü ve kahramanca hareketlerini fırça darbelerim ile ebedileştirmek." olarak açıklamıştır. İspanyol direnişçilerin Fransız ordusuna karşı süren

mücadelesi beş yıl sürmüştür ve Goya bu süre içerisinde "Savaşın Felaketleri" ismini verdiği sayıları 100'e varan baskıresim serisini oluşturmuştur.

19. yüzyılın sonları itibarı ile Birinci Dünya Savaşı kuşağının savaşı tarihsel bir resim üslubu olarak betimlemesi kuşkusuz romantizmin mitsel-pagan-Hıristiyan-klasisizm anlayışının dışında modern bir estetiğin oluşumunu sergilemektedir. Bu modernist estetik, makine çağının olumsuz koşullarının getirdiği konvansiyonel silahlanma yüzyılının sonuçlarını sergilemektedir. Güce dayalı mega-makinelerin yıkıcılık ile olan bağlantısı, çağımızda düzenlenen uygar kıyımların örnekleri, yeni makinenin yarattığı ortamda, bireyin hız ve makineyle iç içe olmanın getirdiği, teknik ve yıkıcılık konusundaki kaynaşmanın doğasını ortaya koymaktadır. Teknik ile yıkıcılık arasındaki ilişki, birinci dünya savaşı sırasında belirginleşmiş, ikinci dünya savaşı sırasında ise daha da artmıştır. Uçakların toplu öldürme amacıyla kullanılması, tankın geleneksel silahların geliştirilmiş bir biçimi olarak ortaya çıkması, mekanik olarak örgütlenmiş yıkımın vahşetini ortaya koymaktadır. Kısacası teknolojik ilerlemeyle birlikte yok etme eylemi de teknikleşmiştir. İşte Alman dışavurumcuları, modern savaşın acımasızlıklarını, yıkımlarının getirdiği insani sonuçları betimleyerek savaşın tarihi boyutunu gözler önüne sermişlerdir. Özellikle Otto Dix'in, *Barikat, Ölümün Zaferi, Savaştan bir Kesit* isimli yapıtlarında, George Grosz'un Toplumun *temel direkleri,* John Heartfield *On Yıl Sonra Baba ve Oğulları,* Kathe Kollwitz'in *Savaş Meydanı* ve *Gönüllüler*, vb. tabloları ile hem kültürel hem de siyasal protestolarını yaparak, siyasal değişimi ve savaş politikalarını eleştiriyorlardı. Bu eleştirilerde savaşın şiddet kahramanlarıyla toplumun temel direkleri olarak niteledikleri politikacılar, askerler ve işadamlarını (özellikle silah tüccarlarını) savaşı körükleyen ihtiras sahibi kapitalistler olarak resmetmiş ve foto-kolajlamışlardır.

Alman dışavurumcuların tabloları, grafik eserlerinde, savaşların yıkımları sadece fiziksel değil, aynı zamanda yitirilmiş bir maneviyatın oluşumlarını da sergiler. Savaşın başlangıcında hiçbir zaman hissedilmeyen bu kaybedilen maneviyat, savaşın yıllarca sürmesiyle kendini hissettirmekte gecikmeyecektir. Savaş yıllarca süren utanç verici bir kırıma dönüşünce savaş karşıtlarının sayısı daha da artmıştır. Dolayısıyla dışavurumcu ressamlar, savaş yoluyla ekonomik çıkar sağlayanların karşısında sömürülenlerin safında

yeni bir toplum yaratmak için propagandacı bir gerçekçiliği (verizm: doğruculuk) benimsemişlerdir. Onlara göre gerçekçilik karşı çıkılıp değiştirilmesi gereken bir dünyayı değil, garipliği ve gizleri daha etken bir anlayışla gözlemlenecek bir dünyayı yansıtmayı amaçlamıştır. Ancak, savaşın maddi ve manevi yıkımlarının resmedilmesi, savaşın bir cinayet olgusu olduğu, resmi devlet şiddetinin apaçık olarak öldürme eylemi içinde olduğunu ifade eden verizm akımı, yerini daha sonraları edilgin bir akım olan Büyülü Gerçekçiliğe terk ederek, savaş karşıtlığı idealine son verecektir.

20. yüzyılın savaş betimlemelerinin estetiği, konvansiyonel silahların yıkımından çok, gelişen yüksek teknolojinin nükleer kitlesel tahribini imlemektedir. Bu imlemenin temel niteliklerinin başlangıcını Fernand Leger'in *Kağıt Oynayanlar* tablosunda robotlaşan insanların cansız ama hareketli görünümlerinde izleyebiliriz. 1917'de cephede gazdan zehirlenen Leger, biçim ve toplum konusundaki fikirlerini değiştirmiş, mekanik estetikle toplumcu bir çizgi yakalamak istemiştir. Kendisi, toplar, bombalar, uçaklar ve tanklarla dolu bir dünyada, aynı amaç ve üniforma içinde bir araya gelmiş insanlar arasında yakın bağlar kurarak yaşamış ve kübizmin bohem yapısından uzaklaşmıştır. Hastanede kaldığı süre ile cephede geçirdiği zaman sırasındaki yaşantılarını, *Kâğıt Oynayanlar* adlı çalışmasıyla ortaya koymuştur. Resimde;

> "… askerler, askerlerin miğferleri ve kolları-bacakları, pipolarından tüten duman üzerinde kağıt oynadıkları battaniye, bütün bunlar makine ürünü biçimleri diliyle bizlere seslenir. Biçimlerin tekrarında makineli tüfeğin kesik kesik atışlarını duyar gibi oluruz. Bu resim modern savaşın acımasızlığına, teknolojinin de büyük katkılarının olduğunu belirten bir yapıttır. En azından mekanik örgütlenmiş yıkımın, cansız ama dinamik robotlaştırılmış (dıygusuz) sibernetik insanının belirtgelerini sunması açısından önemlidir."[6]

Picasso'nun *Guernica* tablosu da, mekanik örgütlenmiş yıkıcılığa ve savaşın vahşetine karşı girişilen en büyük ve evrensel karşı çıkıştır. Bu resimde tarihsel olan bir belge niteliğinden çok, sembolik kurgu içerisinde şiddeti imgeleştirildiğini görmekteyiz.

---

[6] Hakan Daloğlu, *Resimde Şiddet İmgeleri, Kültürel Şiddet ve Anti-Estetik Yapı*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), 2003, MSGSÜ, İstanbul.

1917 yılında Bask bölgesindeki *Guernica* kentinin adını taşıyan bu yapıt değişik düzlemlerde sembolik anlamlara sahip olarak Franco yanlısı Alman bombardıman uçakları tarafından yerle bir edilen sivil katliamın şiddetini göstermektedir. Picasso, *Guernica* adlı tablosunda merkezde yer alan 20. Yüzyılın teknolojisini çağrıştıran tavandan sarkan tele bağlı bir çıplak ampul, uygarlaşmış dizginsiz şiddetin temsilidir. Picasso'nun bu ünlü tablosu, Louis Hechenbleikner'in 1945 tarihli savaş, *Guernica*'nın boğası, Renato Guttuso'nun 1966 tarihli Savaşın zaferinde ise *Guernica*'nın atına, çağrışımlar yapan etkileşimli resimlerdir. Vietnam savaşı döneminde *Guernica* kopyaları, kolej ve üniversite kampüslerinin duvarlarında yerlerini almıştır. Rudolf Baranik'in 1967 tarihli Vietnam'daki savaşa karşı kızgın sanatlar, ile Vietnam'daki savaşı hemen durdurun, posterleri ve Pat Conant'ın 1967 tarihli büyük toplumu, *Guernica*'dan alıntılar üzerine biçimlenmişlerdir. Ayrıca, Eugene Mihaesco2nun 1977 tarihli Oy isimli, yapıtı ve Randall Enos'un 1974 tarihli Nixon yönetimi ve Watergates skandalını konu alan *Guernica*'sı, *Guernica*'nın sıra dışı uyarlamalarıdır.

2.3. Ulus Devlet ve Sanat

Ulus Devlet, siyasi iktidarın merkezileşmesi ve egemen biçimde örgütlenmesi demektir. Egemenliği, diğer ulus devlet sistemlerinden bağımsız olarak kendi kendine idare ettirmesi ve yönetmesidir. Dolayısıyla yegane merkezi kendisi olan bir iktidardır. Diğer Ulus Devletlerle ilişkilerinde, kişiler arasında bir kişi gibi davranır. "Kişi (Yunanca'da *prosopon*, Latince'de *persona*) tiyatroya ait bir kavramdır bir oyundaki rol anlamında bir maskeden yani canlandırılacak kişiden ve onu temsil edip görünür kılan bir bedenden oluşur."[7] Ulus Devlet'te devlet maske, ulus da bedendir. Ulus Devlet, modern bir fenomen olarak modernitenin başat oluşumudur. Hegel'in felsefi sisteminde, ulus devlet tarihte aklın en yüksek ve nihai biçimidir. Ulusun inşasında, kültürel ve sanatsal modernliğin önemli itici bir güç olduğunu belirtmek gerekir. 19.uncu yüzyılda sanat ile siyaset arasındaki en önemli ilişki modeli ulus inşasıdır ancak bu modelin tohumları 17.inci yüzyılın mutlakıyetçiliğinde yatmaktadır. Bu anlamda "Fransız Güzel Sanatlar

---

[7] Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset:Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, *Sanat Siyaset*, Editör: Ali Artun, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.21.

Akademisi bir Ulus-Devlet'in sanat üzerindeki denetimini temsil eden ilk modern kurumdur."[8] Akademinin ortaya çıkışında etkili olan pek çok neden olmasına rağmen en önemlisi, dini savaşların ve iç savaşların yarattığı kaosun kültürde doğurduğu kuşkuculuktur. Özellikle Descartes'in felsefesindeki bu tinsel kesinliği, filozof, orduya katılmak üzere gittiği Almanya'da bulacaktır. Mutlakıyetçi Ulus-Devlet'te, ulusal kimliği oluşturan en önemli kurumlardan biri olan Fransız Akademisi, evrensel, elit ve medeni bir beğeni ve bilgi, oluşturma amacı taşımaktadır. Buradaki amaç, devletin kurumlarıyla, eğitimsiz basit kitlelerin gayri medeniliğine karşı, medeniyetin timsali olmasıdır. 1635 tarihinde bir imtiyaz mektubuyla kuruşlan Fransız akademisinin amacı tam da budur. İyi bir düzen, bilimin ve sanatın gelişmesine imkan verecek, böylece ordunun yanı sıra edebiyat ve sanat da gereken itibarı kazanarak güçlü bir devletin en önemli hazineleri olacaktır. Devletin iki gücü olan ordu ve edebiyat (sanat) siyasi bütünleşmenin merkezileşmenin ve normatifleşmenin araçlarıdır. Fransız akademisinin kurulmasındaki belgenin ilk kısmında modern dillerin en mükemmeli olan Fransız dili üzerinde durulur.

> "Ulus-Devlet'in yurttaşlarına doğrudan ulaşması, ihtiyaçlarını denetleyip standartlaştırması, kendi bünyesinde merkezileşen dolaysız iletişim araçları oluşturması gerekmektedir. Herkesin anlayabileceği ya da anlaması beklenen bir dil keyfi ya da gündelik kullanıma terk edilemeyecek kadar ciddi bir meseledir. Çünkü dil bir siyasi bütünleştirme, merkezileştirme normatifleştirme ve net yorumlama aracıdır." [9]

Fransız akademisi modern bir ulusun inşasında sanat dallarında soylu ve ince beğeniyi standartlaştırmak zorundaydı. "tragedyadan resme kadar bütün sanat dallarında belli kurallar oluşturma eğilimiyle klasist beğeni bu açıdan uygun bir başlangıç noktasıdır."[10] Sonuçta, en son ve en yeni sanatın aynı zamanda en iyi olduğunu savunan sanatsal modernizm, tıpkı ilk ulus-devlet akademisi olan Fransız akademisi altında yatan fikriyat gibi ulus-devlet siyasetinin bir parçasıdır. Klasist beğeninin temel ölçütü güzellik

---

[8] Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset:Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, *Sanat Siyaset*, Editör: Ali Artun, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.23.
[9] Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset:Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, *Sanat Siyaset*, Editör: Ali Artun, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.25.
[10] Lev Kreft, *Sanat ve Siyaset:Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı*, *Sanat Siyaset*, Editör: Ali Artun, 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.26.

kavramıdır. Ama bu güzel saf olmalı, yararlı, dünyevi ya da gayri medeni hazlardan uzak olmalıdır. Bu indirgeme sonunda yararlı olan bir şeyin ince ve medeni beğenin nesnesi olamayacağına işaret edilmekte ve İmmanuel Kant'ın savunduğu saflık ölçütü getirilmektedir. Resim sanatında, elit hazlar ile seviyesiz hazlar arasına sınır koyma yönündeki bu düşüncenin bir uzantısı olarak Fransız akademisinin zorunlu kuralı söz konusu bu hiyerarşiye dayatılır. Bu anlamda hiyerarşik olarak tablo (tableau); bir konuya odaklanmış anlatı biçimi olarak en yüksek resim formudur. Tableau ile historia arasındaki bağlantı, mitolojiden Hıristiyanlıktan ya da Fransız tarihinden devşirildiği için yakındır. Portre resmi de bu formun aşağısında olmakla birlikte yine de yüksek bir form olarak kabul edildi. Bunun altında da sıradan insanları ve hayat tarzlarını tasvir eden resimler gelmektedir. Gündelik hayat tasvirleri peyzaj ve natürmortların hiçbiri sanat olarak kabul edilmez daha ziyade mekanik ve keyif vermeye yönelik resimler olarak güzel sanatlar kategorisine girmez. Bir ressamın akademi üyesi olabilmesi için akademinin hiyerarşik anlamda yüksek resim formlarını (tarihsel konular-portre) uygulaması ve bunun gibi pek çok kurala uyması gerekir. Ayrıca klasik sanatı öğrenmeleri için genç sanatçılara İtalya'da çalışma fırsatı veren, Roma konkuru gibi rekabete dayalı sınavlardan aşama aşama geçerek ilerlemesi şarttır. Tayin edilmiş yargıçları ve sert kurallarıyla katı bir örgütlenmeye sahip olan Fransız akademisinin amacı, devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve Fransız sanatının mükemmelliğini kanıtlamaktı. Akademik sanattaki bu katı örgütlenme (Ulus-Devlet ile sanat arasındaki ilişki) zaman içerisinde değişmeye başladı. Bunun nedenlerinden biri mutlakıyetçiliğin çökmesi, ikincisi de, devletin sanat üzerindeki iktidarının ve denetiminin azalarak Fransız devrimiyle son bulmasıdır. Öte yandan ilk modern Ulus-Devletler olan Fransa ve İngiltere dışındaki Uluslar işe tersten başlamak zorundadır. Çünkü modern bir devletleri yoktur ve bu yüzden önce birer ulus yaratmaları gerekmektedir. Modernleşme projeleri önce Ulus inşası ile başlamış ve sanat, yönetimin dayattığı kurallara uymak yerine devletin boşluğunu doldurma amacı taşımıştır. Başka bir değişle sanat salt bir ulus inşası aracı olmaktan öteye geçerek var olmayan siyasi modernliğin ve modern siyasi kurumların yerini tutmuştur. İşte Osmanlı Sanayi Nefise'sinin devamı olan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, var olmayan siyasi modernliğin ve modern siyasi kurumların yerini doldurmaya çalışan bir siyaset estetiği rejimini idame ettirmiştir. Güçlü devlet kurumları olmaksızın Ulus, estetik temsil aracılığıyla üretilip yönetilir duruma gelmiştir. Böylelikle Ulus-Devlet yaratılmak

istenirken, ideolojik devlet yaratılmıştır. Sonuç olarak, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi sanatı, tarihsel konuları ele alarak klasist bir atmosfer yaratmaya çabalayarak, başka uluslara varlığını kanıtlayacak ulus imgesini besleyen her türlü çareye başvuracaktır. Ancak merkezi bir modern devlet, ekonomik ve siyasi bağımsızlığını elde etmiş olarak modernleşme projelerini devletin boşluğunu doldurmak için kullanma amacı gütmez. Ancak ulus inşası, hangi yöntemlerle yapılırsa yapılsın ilk modern siyasi sanat rejimidir ve hala geçerliliğini korumaktadır.

3. OSMANLI – TÜRK RESİM SANATINDA ÇANAKKALE SAVAŞLARI

Osmanlı Resminde Batılılaşma Hareketleri ve Sanat Eğitimi 19.yüzyılda başlamıştır. Bu yönelim Türk Resim Sanatı'nın temelini oluşturmuştur. Çanakkale Savaşı'nın batı resmi anlayışındaki ilk örnekleri, batılılaşma hareketlerinin oluşumuna rastlamaktadır. Dolayısıyla bu dönemde üretilen Çanakkale savaşları resimleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri ve kültürel reform hareketinin bir ürünüdür. Kültürel alanda gerçekleştirilen reform hareketleri en çok resim alanında kendini göstermiştir.

Osmanlı Resminin Doğu-Minyatür geleneğinden Batı Reformizmine geçişinde iki önemli etken vardır diyebiliriz. Bunlardan biri *Oryantalizm* diğeri ise *Batılılaşma* hareketidir. Osmanlının Batılılaşması olarak nitelendirilen Reformizm hareketinin gelişimine baktığımızda; etkileşimin ilk hareketi Batı'dan geldiğini söyleyebiliriz. Buna göre Avrupa'da Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan 18.yüzyıl sonlarına doğru, tarihe ve klasik döneme canlanan ilgi, pek çok aydının ve gezginin ilgisini doğuya çekmiştir. Din ve tanrı merkezli düşüncenin yerine geçen rasyonalizm'in etkisiyle, uygarlıklarının temellerini doğuda aramaya başlayan Avrupalılar doğuya düzenledikleri gezi seferlerinde yanlarında tanınmış ressamları da götürmeye başlar. Özellikle 18.yüzyılda Osmanlı'ya gönderilen elçilerin yanında ressamlar görevlendirilir. Önceleri yabancı alt kültürlere duyulan bir egzotizm'in yansıması olarak değerlendirilebilecek resimlerin yerini zamanla, batı medeniyetinin emperyalist bir tutumla doğuya sızmasını meşrulaştıracak oryantalist resimler almıştır. Bu resimlerde, doğu; geleneksel olduğu için geriye dönük, öteki dünya işlerine daldığı için değişmesi, gelişmesi mümkün olmayan ve tensel görünümlerle resmedilmiştir. Kısaca, Doğu, rasyonel olmayan bir medeniyetler bütünüdür. Avrupa kendi gelişimi ve yayılımı için doğu kültürünü karşısına alır. Özellikle İstanbul, Avrupalı ressamların ilgi odağı haline gelmiştir. Diğer doğu medeniyetleriyle kıyaslandığında daha yaşanır olarak gördükleri İstanbul'a yerleşmeye ve atölyeler açmaya başlarlar. Mustafa Cezar, "Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi" adlı kitabında, bu durumdan şöyle söz eder;

"Özellikle XVIII.yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a fazla sayıda ressamın gelip çalışmalarda bulunuşu, bazı Osmanlı devlet adamlarını da, herhangi bir şekilde onların çalışmalarını gören, resme ilgi duyan kimseleri de, çeşitli yönden etkilese gerekir. Bu etkinin batılı ressamların çalışmalarından haberdar olan veya onları gören Osmanlı yöneticilerinin düşünce düzeylerinde resme karşı duyulan tutuculuğu gevşetici, öte yandan bazı teknik konularda resmin gereğine inandırıcı, resme yetenekli kimseler üzerinde ise, minyatür türü resim dışındaki resmin özelliklerini öğrenme imkânını kazandırıcı mahiyette olabileceği kuşkusuzdur."

1891-1910 yılları arasında İstanbul'da yaşayan İtalyan ressam Fausto Zonaro, bahsedilen ressamlar arasında en önemlilerindendir. Kısa sürede Saray Ressamlığı'na yükselen Zonaro, Osmanlı Sarayı'nı ve İstanbul yaşamını konu edinen pek çok eser üretmiş, resim sanatı'na ilgi duyan genç ressamlara yol göstermiştir.

Geleneksel Osmanlı devlet yapısında var olan askeri, siyasi ve ekonomik problemler arttıkça, yönetimin ileri gelenleri, idari kurumların Avrupai bir tarzda yeniden örgütlenmesini istemektedir. III. Selim'in (1761-1808) tahtta olduğu 19. yy başlarında, Osmanlı Devleti, ordusunu modernleştirmek adına önemli adımlar atmıştır. Düzenli orduya geçiş çalışmaları başlamıştır. II. Mahmud (1785-1839) zamanında, Yeniçeri Ocağının kanlı bir şekilde kaldırılıp yerine Harbiye Nezareti'nin kurulması (1826) ile başlayan ordudaki modernleşme faaliyetleri, Balkan Savaşları'nın (1912-1913) hemen ardından Alman Askeri Heyeti'nin destekleri ile hız kazanmış ve Birinci Dünya savaşı öncesinde Osmanlı Devleti'nin mali imkânları elverdiği ölçüde tamamlanabilmiştir. Osmanlı ticaretinin yeni kapitalist dünya düzeninde canlı bir pazar haline gelmesini isteyen Avrupalılar bu süreçte Osmanlı'yı destekleyici bir tutum sergilemiştir. Bu süreç içerisinde batıdaki askeri okulların eğitim yöntemlerini esas alan askeri okulların açılmasıyla, ilk defa akademik anlamda resim dersleri uygulanmaya başlanmıştır. Önce Mühendishane-i Berri Hümayun'u Harbiye'de (Kara Harp okulu) başlayan resim dersleri daha sonra Bahriye'de (Deniz Harp okulu) müfredata girmiştir. Osmanlı Devleti'nin bu ilk askeri okullarında verilen ve "batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde modüle ederek

göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kuralların"[11] yer aldığı resim derslerinin, daha çok askeri amaçlar için olduğunu unutmamak gerekir. Zamanın Kara harp okullarında tarihimizde ilk kez batı üslubunda resim yapan ressam subaylar yetiştirilir.[12]

Bu dönemde, yaptıkları kurumsal ve kişisel sanat etkinlikleri ve üretimleriyle, Türk resim tarihinin ilk kuşağını temsil etme hakkı kazanmış üç ressamın adından söz etmek gerekir. Şeker Ahmed Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi Bey. Üçü de, İstanbul'daki eğitimlerini tamamlayıp yurtdışına gitmişler, Avrupa'da sanat eğitimi almışlardır.

Şeker Ahmed Paşa, Osmanlı sarayı tarafından yurtdışına gönderilmiş, ressam Leon Gerome ve Gustave Boulanger atölyelerinde çalışma imkânı bulmuştur. Şeker Ahmed Paşa'nın manzara resimleri izlenimcilik öncesi Avrupa resmi örneklerine benzese de hareketsiz, ağırbaşlı ve gizemli görünümleri ile benzerlerinden ayrışmaktadırlar. Paris'te eğitimine devam ettiği yıllarda Barbizon okulu'nun etkisinde kalan Şeker Ahmed Paşa'nın manzara resimlerindeki bu gizemli yapı, kurduğu özgün kompozisyonlar ve naif denilebilecek renk kullanımından gelmektedir. Barbizon Okulunda biçim etkisi değil, duygu etkisi söz konusudur. Bu da fırça izine verilen değerle ortaya çıkmıştır.[13]

Şeker Ahmed Paşa, Türk resim sanatı tarihinde açılan ilk serginin düzenleyicisidir. Resim öğretmeni olduğu, Sultanahmet'teki Mekteb-i Sanayi'nin bir salonunda 27 Nisan 1873 tarihinde açılan sergi karma bir sergi olup, Guillemet, François Claude Hayette, Bourmance Moretti, Palombo, Exergian Telemague gibi yabancı ressamların yanı sıra, Said Efendi, Mesud Bey, Naim Bey, Yusuf Bahaeddin Bey ve Şeker Ahmed Paşa gibi ressamlarımızın katılımıyla gerçekleşmiştir. Abdülaziz döneminde (1861-1876) açılan bu sergiyle oluşan olumlu havanın etkisiyle, 1 Temmuz 1875'de otuz sanatçının katıldığı

---

[11] Mustafa Cezar, *Sannatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi,* Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s. 89.
[12] Mustafa Cezar, *Sannatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi,* Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s.110.
[13] Salah Birsel, *Fransız Resminde İzlenimcilik,* Dost Yayınları, Ankara 1967, s. 11.

ikinci bir sergi daha düzenlenmiştir. Bu sergide Şeker Ahmed Paşa'nın yanında yer alan ressamlarımız, Ahmed Bedri, Halil Paşa, Nuri Bey, Kirkor Köçeoğlu ve Hayette ve Osman Hamdi Bey'dir.[14]

Osmanlı insanının düşünce ve yaşantısından kesitleri görebildiğimiz Osman Hamdi Bey'in resimleri, figür ağırlıklı kompozisyonlardan oluşur. Ele geçirecekleri bir alt kültür olarak gördükleri Osmanlı kültürünü, resimlerinde işleyen Oryantalist ressamlardan Leon Gerome ile çalışmış olan Osman Hamdi'nin, hocasının disiplinini ve ustalığını başarıyla taklit ettiği resimlerinde, oryantalist tutuma karşı bir tavır hissedilir. Oryantalist ressamların ortaya koyduğu resimlerin aksine, Osman Hamdi'nin resimlerinde yer alan Osmanlı figürleri, okuyan, düşünen, tartışan, güzel sanatlarla ilgilenen figürlerdir. Kadın, cinselliğiyle değil, toplum içerisindeki önemi ve yeriyle ifade edilir.

Osman Hamdi'yi bir kültür adamı olarak anmak yanlış olmaz. 1887 yılında Sayda'da krallar mezarlığında (Sidon) yaptığı kazıda ortaya çıkarılan İskender Lahit'i, arkeoloji dünyasının başyapıtlarındandır. Onun çabalarıyla kurulan Arkeoloji Müzesi ve Eski Şark Eserleri Müzesi, kendisini, çağdaş müzeciliğin öncüsü konumuna getirir. Eğitimci kişiliğinin Türk Resim Sanatı Tarihi'ne en büyük katkısı ise Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'ni (bugün Mimar Sinan Üniversitesi) kurmuş olmasıdır. (1883) Asker ressamların hüküm sürdüğü bir resim sanatı döneminde, sivil bir sanatçı ve kültür adamı olarak, varlığını kabul ettirmiş ve örnek bir kimlik oluşturmuştur.

Paris'te kaldığı süre boyunca Güzel Sanatlar Okulu'nda önce Gustave Baulanger ve Robert Flori, daha sonra da altı yıl Alexandre Cabanel atölyelerine devam eder. Alexandre Cabanel portrelere, akademik ve klasik anlayışı estetik anlayışa tercih eden, günlük yaşam ve tarihi konulara ağırlık veren bir ressamdır. Alexandre Cabanel'in atölyesinde sanat eğitimi alan Süleyman Seyyid hocasının aksine figürlü kompozisyonlardan uzak durarak, daha çok ölü doğa ve görünüm resimleri üretmiştir. Şeker Ahmed Paşa ve Osman Hamdi Bey'in resimlerinde karşılaştığımız içerik kaygıları, Süleyman Seyyid'in resimlerinde yer

---

[14] Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul 1995 s. 422-435.

almaz. Ölü-doğa resimlerinde, kompozisyonlarının titizlikle kurgulandığı ilk bakışta anlaşılan, meyveler ve çiçekler görülür. Bazı kompozisyonları tekrar yapmış olmasından, talep gören resimlerini çoğalttığı anlaşılır. Renk ve perspektif teknikleri ustalıkla çözümlenmiş bu resimler taze ve canlı görünümlüdürler. Haşim Nur Gürel, Süleyman Seyyid hakkında bir değerlendirmesinde, O'nun, resimlerinde batılı resim teknikleri ile Osmanlı kültür belleği arasında başarılı bir uyum yarattığını ve bu nedenle yaşadığı dönemlerde önemsendiğine dikkat çeker.

Osmanlı sarayı, askeri okuldan mezun olan ressamlar arasından yetenekli gördüklerini Avrupa'ya göndererek, resim sanatı alanında yol gösterici ve destekleyici bir tavır alır. Yurtdışındaki eğitimlerinden dönen sanatçılar Harbiye ve Tıbbiye gibi okullarda resim öğretmenliğine atanır ya da kendilerine Osmanlı sarayında seçkin görevler verilir. 1880'de Paris'e giderek Leon Gerome atölyesinde sanat eğitimini sürdüren Halil Paşa bu sanatçılarımızdan güzel bir örnektir. Celal Esad Arseven'e göre izlenimci teknikle resim yapan ilk Türk ressamımızdır. Hoca Ali Rıza ise akademik anlamda bir desen ustasıdır. Yurtdışına gitme imkânı olmayan Hoca Ali Rıza, çalışkanlığı, güçlü işçiliği ile ardında sayısız natürmort ve görünüm bırakmıştır. Taş baskılarındaki ustalık ve titizlik ile adını duyuran Hoca Ali Rıza, aynı zamanda bu taşbaskılarından albümler oluşturarak dönemin sanat eğitimi veren okullarındaki öğrencilerin bu albümlerden yararlanmasına olanak tanımıştır. Bu taşbaskılar 1318(1902) ve askerlikten emekli olduğu 1327(1911) yılları arasında kitapçı Karabet'in matbaasında basılmıştır.[15] Hoca Ali Rıza'dan resim dersi almış olan Celal Esad Arseven onun "resme âşık" bir sanatçı olduğunu, güzel bir manzara gördüğünde hemen cebinde taşıdığı albüme resmini yaptığını, vakit bulduğunda yanında taşıdığı suluboya takımıyla bu resimleri renklendirdiğini anlatmıştır.[16] Bir diğer asker ressamımız Hasan Rıza, büyük boyutlu savaş tablolarıyla tanınır. Osmanlı-Rus Harbi'ni ve Balkan savaşını görmüş olmasına rağmen, bu konuları pek tercih etmemiş, daha çok, Osmanlının ihtişamlı dönemlerine ait savaş resimleri yapmıştır. Osmanlı-Rus savaşı sırasında koruması olarak görevlendirildiği İtalyan bir ressam sayesinde İtalya'ya giden ve

---

[15] Süheyl Ünver, *Ressam Ali Rıza, Hayatı ve Eserleri* İstanbul, TG Yayını, 1949
[16] Nurullah Berk, Gezer Hüseyin, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973, s. 21.

burada yaklaşık on yıl boyunca sanat eğitimi alan Hasan Rıza'nın tabloları Barok resim sanatının etkileşimleri ile doludur.

Resim sanatı tarihimizde Güzel Sanatlar eğitimi, Sanayi-i Nefise Mektebinin kurulmasıyla başlar. Sanat eğitimi askeri okulların tekelinden çıkarak sivilleşir. Bu durum asker ressamlarımızın etkinliğini sarssa da, sanatın daha geniş kitlelere yayılmasına önayak olacaktır. Şişli atölyesinin oluşturulduğu dönemde, plastik sanat faaliyetinin odak noktasında yer almış bu kurumu özellikle incelemek gerekir. Sanayi-i Nefise Mektebi 2 Mart 1883'te eğitime başlar. Osman Hamdi Bey okulun kurulma çalışmaları esnasında dönemin ticaret bakanı Rauf Paşa ile işbirliğinde bulunmuştur. Osman Hamdi Bey'in yazılı ifadesinde Okulun kurulma gerekçesi şu satırlarla başlar;

> *"Osmanlı Milletleri ve özellikle Türkler, her ne kadar yaratılıştan sanat duygusuna sahip iseler de, bu duygu, levha veya heykel biçiminde sanatla yapılmış şeylerde değil, belki milli sanatımızın büyük binalarıyla, kullanılmaya mahsus binlerce eşyasında görülür… Güzel Sanatlara mahsus kurumlar meydana getirilmesi, az zaman içinde bu işte adım adım yükselmeyi sağlayacak ve bu kurumlar yabancı ülkelere öğrenci göndermekle değil, asıl kendi ülkemizin nitelik ve özelliklerinden izlenimler ve bilgiler edinerek hem hüner sahibi kişiler yetiştirecek, hem de gerçekten bir Türk sanatı vücuda getirecektir."* [17]

Okul Ticaret bakanlığına bağlıdır. Heykel, resim, mimarlık, hakkâklik bölümlerinin yer aldığı okul, beş dershane ve bir atölyeden oluşmaktadır. Okulda heykel öğretmeni olarak Osgan Efendi, mimarlık öğretmeni olarak Vallauri, yağlıboya resim dersinde Salvatore Valeri, karakalem resimde Warnia- Zerzecki, tarih dersinde Aristoklis Efendi, matematik dersinde Hasan Fuat Bey, anatomi dersinde Yusuf Rami Efendi yer almaktadır.[18] Okul kurulduğunda yirmi öğrenci ile eğitime başlanır. 1 Kasım 1914 yılında bayan öğrencilerin de sanat eğitimi alabilmesi için "İnas Sanayi-i Nefis Mektebi" (kız sanat okulu) açılmıştır. Erkek ve kız öğrencilerin bir arada derslere girebilmeleri ancak 1926 yılında Fındıklı'daki binaya taşınılmasıyla mümkün olabilmiştir.

---

[17] Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanat,*. Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s.48
[18] Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetîn 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1998, s. 13-14.

Abdülhamit zamanında çıkarılan ve yüksek okul öğrencilerini askerlikten muaf tutan yasanın, Sanayi-i Nefise'de de uygulamaya açılması, kuşkusuz okula olan ilgiyi arttırmaya yöneliktir. Dönemin toplum yapısı içerisinde ressam ve heykeltıraşlar bir meslek sahibi olarak görülmedikleri için, daha çok azınlık gençlerinin tercih ettiği okula ilerleyen yıllarında Türk gençleri de rağbet etmeye başlamıştır. Pek çoğu ailesinin muhalefetine rağmen gizli olarak kayıtlarını yaptırmış bazıları da bu okula kayıt yaptırıp mimar olacakları yalanını söylemişlerdir. Hoca Ali Rıza, Şevket Dağ, ve Halil Paşa gibi isimler de okulun eğitimi konusunda fikir sahibi olmak adına kısa sürelerle de olsa Sanayi-i Nefise'ye gidip gelmişlerdir. Şeker Ahmet Paşa okulda hocalık yapmasa da bazı sınavların jürisinde görev almıştır.

Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinden Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Mehmet Ruhi okulun açtığı sınavı kazanıp Paris'e gitmeye hak kazanırlar. Sınavı kazanamayan Nazmi Ziya kendi imkânlarıyla, Avni Lifij, Abdülmecit tarafından, Feyhaman Duran ise Abbas Halim Paşa'nın yardımlarıyla Paris'e gider. Paris'te Ecole Naionale Des Beaux-Arts'ta Cormon atölyesinde çalışmalarını sürdürürler. Avni Lifij ise diğerlerinden ayrı olarak çalışmalarını Julian akademisinde Jean Paul Lauren'te sürdürür. Güzel Sanatlar eğitimi veren bir kurumun varlığı ve yurtdışına gidip-gelen ressamlarımız sayesinde İstanbul'daki sanat ortamı canlanır. Böylelikle tıpkı Fransa'da olduğu gibi modernleşme projeleri içerisinde siyasi modernliğin ve modern siyasi kurumların oluşumunda, güzel sanatlar kavramının önemini gözlemleyebiliriz.

1901-1903 yılları arasında, İstanbul'da üç kere salon sergisi düzenlenir. Fransa'daki örneklerinin önemini yitirmeye başladığı bir dönemde yapılan bu salon sergileri İstanbul için büyük bir yeniliktir. Sanayi-i Nefise'de mimarlık bölümünde hoca olan Valery ve İstanbul'da yayınlanan Le Stamboul, gazetesi müdürü Delbeuf'un girişimleri, Fransız elçisi Contans'ın desteğiyle 1901 yılında Beyoğlu'nda bir sanatçılar lokali kurulmuştur. İstanbul'da yaşayan Fransız bir tüccara ait olan Beyoğlu'ndaki Passage Oriental'de açılan ilk İstanbul Salonu'nun oluşumunda sanatçıların biraraya gelmesini sağlayan bu lokalin önemli etkisi olmuştur. İlk sergiye aralarında akademi hocaları Oskan Efendi, Valeri, Warnia- Zarzecki, P. Bello ve L. De Mango ile Zonaro'nun da bulunduğu pek çok yabancı

ve azınlık sanatçının yanı sıra Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Ömer Adil de katılmıştır. 170 civarında eserin yer aldığı sergi basında geniş yankı uyandırmıştır.[19]

Sergiler 1902 ve 1903 senelerinde de tekrarlanır. 36 sanatçı ve 325 eserin yer aldığı ikinci salon sergisi, 1902'de, Beyoğlu'nda Posta Sokak 417 numaralı binada açılır. Celal Esad Arseven tarafından bu sergiyle ilgili kaleme alınan ve Malumat gazetesinde yayınlanan yazı, Sanat tarihimizdeki ilk eleştirilerden kabul edilir. Açılan ilk salon sergisinde hükümet yetkililerince konulan "çıplak kadın resmi yer almaması şartı" ikinci sergi içinde geçerlidir. "1901- 1902 ve 1903'de üç kez açılan İstanbul Salonu sergilerinin, İstanbul'un sanat yaşamında çekişme, kıskançlık gibi gerginliklere yol açtığı ve 1904'de açılması gereken 4.serginin sanatçıların artık ilgilenmediği bir bozguna dönüştüğü ifade edilmektedir."[20]Birçok yerli yabancı sanatçının bir araya geldiği ve yüzlerce eserin sergilendiği İstanbul salon sergileri kısa ömürlü olsa da, resim sanatı tarihimizde önemli yer tutan bir çaba olarak değerlendirilmelidir.

Sanatsal faaliyetlerin filizlendiği bu yıllar, Osmanlı Devleti'nin büyük siyasal ve ekonomik sıkıntılar içerisinde olduğu dönemlerdir. 1876'da ilan edilen Birinci Meşrutiyet'i, 1908 yılında ikinci Meşrutiyet izler. Osmanlı Devleti'ne eski gücünü kazandırma faaliyetleri olarak görülen bu girişimler aslında batı emperyalizminin Osmanlı yöneticilerine dayattırdığı ve Osmanlı Devleti'ni parçalayıp bitirmek adına yapılan siyasal ve ekonomik reformlardır. Bu reformlarla beraber özellikle başkent İstanbul'da özgür düşünce ve girişimcilik ruhu yükselmiş, bu yükseliş sanat alanında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurulmasını sağlamıştır. 1908 yılında kurulan Cemiyet, kuruluşundan beş yıl sonra aylık bir sanat gazetesi çıkarmaya başlar. Dönemin padişahı Abdülmecit tarafından desteklenen cemiyet, yeni ressamların topluluğa katılmasıyla yıllarca farklı isimlerle anılarak günümüze kadar faaliyet göstermiştir.

---

[19] Mustafa Cezar; *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s. 440.
[20] Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2005, s.111.

Yurtdışına giden ressamların sanat eğitimleri 1914 yılında, I. Dünya savaşının başlamasıyla son bulur ve yurda dönerler. Geri döndüklerinde aldıkları akademik sanat eğitiminin etkisinden çıkıp empresyonist tarzda özgür bir anlayışa sahip çalışmalar yapmaya başlarlar. Bu resimler ağrılıklı olarak natürmort ve manzara resimlerinden oluşmaktadır. Fransız akademik sanat anlayışından kaynaklanan bol figürlü resimlerin yerini manzara ve ölü doğa çalışmaları alır. Empresyonist terimi, yurtdışında aldıkları akademik eğitimin etkilerinden sıyrılıp tablo ile tabiat arasında ayrım yapabilen kendi kişisel yorumlarını eserlerine katabilen, deformasyon kullanabilen ressamlarımız için yerinde bir terimdir. Ressamlar artık tabiatın küçük ayrıntılarına önem vermemektedir. Paletlerinden koyu ve kara renk karışımlarını temizlemişlerdir. Eski ressamların aksine ince samur fırçalarını bir kenara bırakmışlar, geniş fırçaların kullanıldığı saldırgan vuruşlarla, parlak, şeffaf, güneşin pırıltılarını akislerini yansıtan renkleri tuvallerine taşımışlardır. Claude Monet'in "Tablo, tabiata açılmış bir pencere olmalı" düşüncesi bu ressamlarımızın eserlerinde canlanır gibidir. İzlenimciler son sergilerini 1886 yılında açmışlar ve yavaş yavaş kendi köşelerine çekilmişlerdir. Osman Hadi Bey, Şeker Ahmed Paşa ve Süleyman Seyyid gibi öncü ressamların Paris'te sanat eğitimi aldığı yıllar izlenimcilik akımının ortaya çıktığı tarihler olsa da, Sanayi-i Nefise'den yurtdışına giden ressamlar izlenimciliğin etkisini yitirdiği dönemde çalışmışlardır.

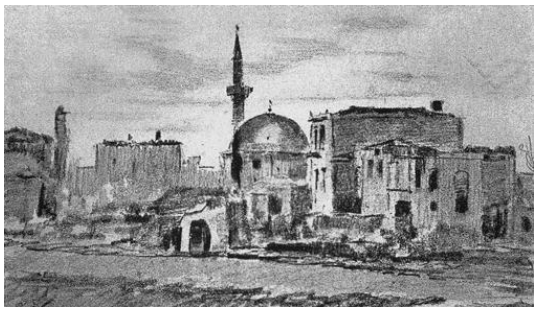
3.1 Çanakkale Savaşı Resimlerinin Öncüleri

Osmanlı-Türk Resim Sanatında Çanakkale Savaşı konulu eserler, Birinci Dünya Savaşı esnasında üretilmeye başlanmıştır. Çanakkale Cephesi'nin açılmasıyla, Çanakkale Mevki Müstahkem Ressamlığı görevine atanan Mehmet Ali Laga, burada 3 yıl süren görevi boyunca 100'ün üzerinde resim yapmıştır. Bu eserlerden 97 tanesi, bugün Çanakkale Çimenlik Kalesi'nde yer alan Deniz Müzesi'nde sergilenmektedir.[21] Viyana sergisinde yer alan 9 adet çalışmasının bugün nerede olduğunda dair kesin bir bilgi yoktur.

[21] M. İzzet Çetin, *Ressam Mehmet Ali Laga ve Çanakkale Resimleri*, Çanakkale Deniz Müzesi Kütüphanesi, Çanakkale 1988, s. 8

Ressamın varislerinin belirttiğine göre bu resimler, Dolmabahçe Devlet Resim ve Heykel Müzesinde bulunmaktadır. Ancak müze yetkilileri bunu doğrulamaz.[22]

Suluboya, çini ve karakalem teknikleriyle yaptığı resimlerin çoğunun altında ressamın kendi el yazısıyla yazılmış bilgiler ve tarihler yer alır. Manzara resimleri olarak da değerlendirilebilecek bu resimlerin arasında, önemli olayları konu edinmiş belgesel nitelikte çalışmalar da bulunmaktadır. Mehmet Ali Laga'nın resimlerini savaş resimleri olarak değil, belgeselci manzara resimleri olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. Uludağ Üniversitesi Fen. Ed. Fak. Sanat Tarihi Böl. Öğretim Görevlisi, Dr. Elvan Topallı ise, Mehmet Ali Laga'nın resimlerini "insansız savaş resimleri"[23] olarak adlandırmayı uygun bulur. Mehmet Ali Laga'nın Viyana Sergisi'nde yer alan resimlerine ulaşmak mümkün olmamıştır. Ancak, Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi isimli kitabında, Viyana sergisi katalogundan Mehmet Ali Laga'ya ait iki suluboya çalışmanın görseli yayınlanmıştır.



Resim 1. Mehmet Ali Laga, Çanakkale'de Camii

Manzara resmi olarak değerlendirilebilecek bu eserde, kompozisyonun odak noktasında bir camii bulunur. Binaların ön kısımlarında yıkıntılardan buranın düşman gemileri tarafından bombalanan bir yer olduğunu anlayabiliriz. Boyutları konusunda net bir bilgiye sahip olamadığımız eser için, Mehmet Ali Laga'nın diğer resimlerine bakarak,

---

[22] M. İzzet Çetin, *Ressam Mehmet Ali Laga ve Çanakkale Resimleri*, Çanakkale Deniz Müzesi Kütüphanesi, Çanakkale 1988, s. 8

[23] Dr. Elvan Topallı, "Mevki-i Müstahkem Ressamı: Mehmet Ali Laga", *Çanakkale 1915 Dergisi,* 2009, Sayı: 4, s. 46.

kısa kenarının 20 cm'den küçük, büyük kenarının ise 50 cm'den büyük olmadığını söyleyebiliriz.

İlk bakışta, bir film dekoruna ya da ressamın hayal gücüne aitmiş gibi görünen bu görüntünün Çanakkale'de gerçek bir manzara olduğunu anlamamız bizi tekrar gerçekliğe döndürür. Türkiye'nin modern savaş teknikleriyle bombalanmış ilk ve son şehridir Çanakkale ve bu gerçek, ne mutlu ki bir ressamımız tarafından gözlemlenerek bize onun sanatıyla ulaşır.



Resim 2. Mehmet Ali Laga, Çanakkale'de Harabe

Bu resimlerin nerede olduğunda dair bir bilginin olamaması üzücü ve düşündürücüdür. 1982 yılında Mehmet Ali Laga'nın diğer resimlerinin tesadüfen bulunmasına vesile olan, M. İzzet Çetin, 1988 yılında Çanakkale Deniz Kütüphanesi tarafından bastırılan "Ressam Mehmet Ali Laga ve Çanakkale Resimleri" isimli kitabında, Mehmet Ali Laga'ya özel bir müzenin kurulması gerekliliğinden söz eder ve sözlerin şöyle devam eder; "Trakya Üniversitesi'nin Çanakkale'de bir Güzel Sanatlar Fakültesi açması söylentilerinin yaygın olduğu bir dönemde böyle bir müzenin oluşturulması her bakımdan örnek bir davranış sayılmalıdır."[24]

Birinci Dünya Savaşı boyunca Çanakkale Cephesi'nde görev yapmış olan bir diğer asker ressamımız Hayri Çizel'dir. Viyana sergisi'ne katılmamış olan ressamımızın, görevi

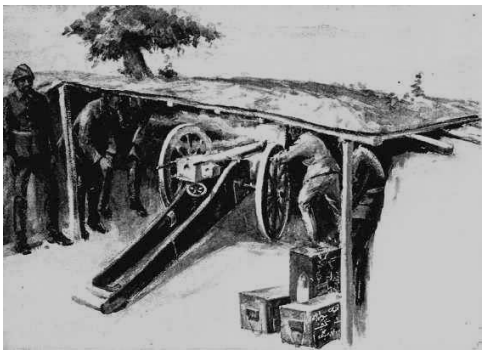
[24] M. İzzet Çetin, *Ressam Mehmet Ali Laga ve Çanakkale Resimleri*, Çanakkale Deniz Müzesi Kütüphanesi, Çanakkale 1988, s. 8

sırasında yaptığı suluboya resimleri, Mehmet Ali Laga'nın çalışmaları gibi belgeselci bir üsluba sahiptir. Asker ressamlarımızdan olan Hayri Çizel, yedek subay eğitimimin ardından Çanakkale Savaşları için Gelibolu Yarımadası'na gönderilir. Savaş sırasında, siperlerde fırsat buldukça çok sayıda kroki ve çizim yapmıştır.[25] Sadece Çanakkale Cephesi'nde değil Birinci Dünya savaşı boyunca, Balkan ve Kafkas cephelerinde de bulunmuştur. Viyana sergisine katılmayan ressamımızın, belgeselci bir düşünceyle yaptığı illüstratif suluboyaları incelenmeye değer eserlerdir.



Resim 3. Hayri Çizel, Kağıt üzerine suluboya, 1915-16

Oturmuş dinlenen üç subayı ve hemen arkalarındaki bir at arabasını resmeden Hayri Çizel, görevi sırasında yaşananlara suluboyasıyla tanıklık etmiştir. Renkleri üst üste sürerek elde etiği koyu alanları ve tek bir fırça sürüşüyle yarattığı kıvrımlar, ressamın suluboya tekniğindeki ustalığını ortaya koyar.



Resim 4. Hayri Çizel, Kağıt üzerine suluboya, 1915-16

[25] Yrd. Doç. Dr. Gül Sarıdikmen, *"Süngüsü fırça olan bir Mehmetçik" Çanakkale 1915 Dergisi* sayı:3 2009, s 54-59.

Zemin seviyesi altına yerleştirilmiş ve üzeri kamufle edilmiş, bir sahra topu birliğini gördüğümüz suluboya, Hayri Çizel'in belgeselci yönünü ortaya koyan en güzel örnektir. Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Gül Sarıdikmen'in "Süngüsü fırça olan bir Mehmetçik"[26] olarak tanımladığı ressamımızın sanatsal yeteneğini kullanarak, cephe görevini başarıyla yerine getirdiği bir gerçektir.



Resim 5. Hayri Çizel, Kağıt üzerine suluboya, 1915-16

Hayri Çizel'in bu suluboya çalışması, imgesel kompozisyonuyla diğer çalışmalarından ayrılır. Deniz kıyısında çarpışan Türk ve düşman kuvvetlerini resmeden ressamımız, figürlerin ve silahların diyagonal hareketleri ile izleyicinin gözlerini yönlendirerek odak noktasını kompozisyonun ortasında kurar. Arka plan, mavi rengin tonlarıyla derinlik etkisi kazanmıştır. Savaşta yaptığı resimlerde gün gün tarihleri not alan Çizel'in İstanbul Deniz Müzesi Resim Koleksiyonu'nda da Çanakkale'de savaş anını gösteren 195 tarihli "Çanakkale Boğazı'nda Ağ Maniası", "Anafartalar'da Bomba Savaşı" ve "Çanakkale Hasan Tabyasının Önü" adıyla üç suluboya resmi vardır.[27]

Çanakkale Cephesinin ardından, 1917'de açılan Şişli Atölyesi'nde Çanakkale Savaşı'nı konu edinen resim çalışmalarına devam edilmiştir.

---

[26] Yrd. Doç. Gül Sarıdikmen, "Süngüsü Fırça Olan Bir Mehmetçik…Hayri Çizel", *Çanakkale 1915 Dergisi,* sayı:3 ağustos 2009 yıl:2 s 54-59.
[27] Yrd. Doç. Gül Sarıdikmen, "Süngüsü Fırça Olan Bir Mehmetçik…Hayri Çizel", *Çanakkale 1915 Dergisi,* sayı:3 ağustos 2009 yıl:2 s 56.

3.2. Şişli Atölyesi

Şişli Atölyesi, Osmanlı Devleti'nin birinci dünya savaşı zamanında propaganda faaliyetleri yapma konusundaki yetersiz çalışmalarının aksine en önemli ve başarılı oluşumudur. Birinci dünya Savaşı'nda İstihbarat dairesi başkanı olarak görevini sürdüren Miralay Seyfi Düzgören ile ressam, sanat tarihçisi ve yazar, bir kültür insanı Celal Esad Arseven'in ortak girişimleri sonucunda kurulan Şişli Atölyesi, Türk Resim Sanatı'nda Çanakkale savaşları konulu eserlerin üretildiği ilk atölyedir. Şişli Atölyesinin kuruluşuyla ilgili çeşitli kaynaklarda çeşitli bilgiler yer almaktadır. Sezer Tansuğ ve Kaya Özsezgin gibi araştırmacı-yazarlar Şişli Atölyesini Enver Paşa'nın açtırdığını yazarlar. Atölye'nin açılma kararının, o dönemde Harbiye Nazırı olan Enver Paşa'nın resmi onayından geçmiş olması gerekmektedir ama bu Şişli Atölyesinin kurulma fikrinin Enver Paşa'ya ait olduğu anlamına gelmemektedir. Sezer Tansuğ "Çağdaş Türk Sanatı" adlı kitabının Şişli Atölyesi'ne ayırdığı bölümde başka bir tahminde bulunur ve atölyenin kurulma fikrinin Sami Yetik'ten gelmiş olabileceğini öne sürer. Herhangi bir kaynağa dayalı olmayan bu tahmin, dayanaksız bir varsayımdan öteye geçemez. Prof.Dr. Ümran Bulut'un "Bütün Dünya" dergisinin 2002 yılı 48. sayısında yer alan, *Türk Resminde Kurtuluş Savaşımız* adını verdiği ve Şişli Atölyesi'nde üretilen savaş konulu eserleri, Kurtuluş savaşı resimleri içinde incelediği makalesindeki kaynaksız bir iddiaya göre de, atölyenin açılma fikrinin sahibi Sami Yetik'tir. Celal Esad Arseven *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* adlı kitabında Şişli Atölyesinin kuruluş öyküsünden çok kısa bir şekilde bahseder. Şişli Atölyesine anılarında böyle kısa bir yer ayırmasının, Viyana sergisinden sonra Berlin'de açılması planlanan serginin açılamaması ve eserlerin yurtdışında geri getirilmesinde yaşanan zorlukların etkisi var mıdır bilinmez. Celal Esad Arseven'in propaganda konusundaki çalışmaları ve düşünceleri sonucu meydana gelen bu oluşumun ve serginin, kendi anılarında bu kadar az yer alması yine de düşündürücüdür. Serginin Berlin'de açılamaması ve eserlerin İstanbul'a geri gönderilmesi, ayrıca incelenmesi gereken bir konudur. Ancak pek çok yazılı kaynakta, Şişli Atölyesi'nde üretilen eserlerin Viyana sergisinden sonra Berlin'de açıldığı belirtilmektedir ki bu son derece yanlış bir bilgidir. Celal Esad Arseven anılarında Şişli Atölyesi hakkında her ne kadar az detaya inmiş olsa da, bu oluşumun beyin takımında en önemli figür olduğundan Şişli Atölyesinin kuruluşundan bahsederken kaynak olarak onun hatıralarında anlattıklarını esas almakta fayda vardır.

Celal Esad Arseven, savaşın başladığı yıllarda Kadıköy Belediye müdürlüğü görevini sürdürmektedir. Devlet dairelerinin duvarlarına resimler asılması ve bu resimlerin propaganda öğeleri içermesi konusundaki hassasiyeti ile Avni Lifij'e tablo siparişleri vermiştir. Ücretleri Salah Cimcoz Bey tarafından karşılanacak resimler, yeni Kadıköy belediye binasının duvarlarını süsleyecektir. Siyaset görevini sanata olan ilgisi ve duyarlılığı ile sürdüren Celal Esad Bey, bir gün İstihbarat dairesi Başkanı Miralay Seyfi Bey ile karşılaşır ve propaganda konusundaki düşüncelerini kendisine aktarır. Miralay Seyfi Bey, Celal Esad Bey'i bugün İstanbul Üniversitesi binası olarak kullanılan dönemin Harbiye Nezareti'ne davet eder. "…birdenbire Harb-i Umumi patlayıverdi. Enver Paşa Harbiye nazırı bulunuyordu. Almanların Breslau ve Goeben zırhlıları Rusya'yı topa tutmuşlardı. O sıralarda benim gazetelerde propagandanın lüzumuna dair yazdığım makaleleri okuyan Seyfi Bey bir gün beni Nezaret'e (Harbiye Nezareti) davet etti."[28] Savaş döneminde propaganda yapmanın gerekliliği konusunda düşünceleri ortaktır ve bunun için harekete geçilmesi gerektiğini düşünürler. Celal Esad Arseven'in bu konuda yazmış olduğu yazıları okumuş olan Miralay Seyfi Bey, kendisinden bu konuda yapılabilecekler ile ilgili bir rapor hazırlamasını ister.

Raporda özet olarak, "asırlardan beri yapılan kasıtlı saptırmalarla zedelenen Türk imajının yurtdışında açılacak resim sergileri ve verilecek konserlerle onarılması"[29] üzerinde durulmaktadır. Girişilecek faaliyet başlı başına bir *karşı propaganda* faaliyetidir. Bu faaliyetin iki temel ayağı vardır. Müttefik devletlerinin baş şehirlerinde Osmanlı modernleşmesinin boyutlarını gözler önüne serebilecek resim sergileri açmak ve konserler vermek.[30] Bu girişimle hem Batı kamuoyundaki olumsuz propaganda etkisizleştirilecek, hem de dış yardım kapıları zorlanacaktır. Raporu okuyan Seyfi Bey hemen çalışmalara başlanmasını ister. Yapılacak olan *karşı propaganda* faaliyetinin ilk aşaması olan yurtdışı konserleri için hazırlıklara başlanır.

---

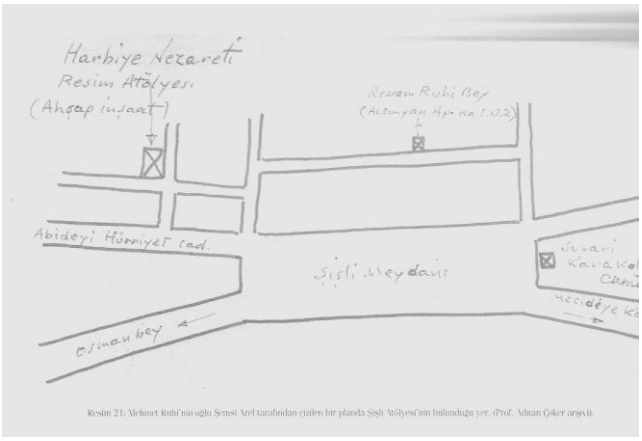
[28] Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim yayınları, İstanbul 1993, s. 126.
[29] Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 20.
[30] Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 20.

İstiklal Marşının bestecisi Osman Zeki Üngör'ün liderliğinde seksen kişilik bir orkestra kurulur. Avrupalıların zevkle dinleyeceğine inandıkları Beethoven, Wagner, Schubert, Hayden gibi bestecilerin bestelerinden oluşan bir program hazırlanır ve geceli gündüzlü provalarla konsere hazırlanılır. Celal Esad Bey *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* adlı kitabında, kurulan orkestranın çalışmalarından duyduğu mutluluğu "*Orkestranın bütün elemanları da, milletimizin kabiliyetini ispat etmek yolunda girişilen ve bizi ecnebi diyarlarında kıymetlendirecek olan bu davanın ciddiyetini takdir ederek heyecan ve şevk içinde çalışmışlardı."* sözleriyle ifade eder. Orkestranın hazırlıkları tamamlanınca, yurtdışında verilecek konserlerin organizasyonları halledilir. Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Peşte ve Sofya gibi merkezlerde başarılı konserler veren orkestradan elde edilen gelir Kızılay'a bağışlanır.[31]

Sıra, propaganda projesinin ikinci aşamasına gelir. Celal Esad Bey, yurtdışında açılacak resim sergisi için ressamlarla görüşmeye ve fikir alışverişlerinde bulunmaya başlar. Yurtdışında açılacak resim sergilerinin planlanmasına başlanır. Miralay Seyfi Bey ve Celal Esad Arseven, yurtdışına sergilenmeye götürülecek resimler arasında *savaş* konulu resimlerin de olmasından yanadır. Ressamlar sergiye katılma konusunda heveslidir ancak ellerinde Birinci Dünya savaşı ile alakalı resimler bulunmamaktadır. Celal Esad Arseven ressam arkadaşlarıyla yaptığı görüşmeler sonucu "Müttefik memleketlerde açacağımız sergilerde teşhir edilecek tabloların mevzu olarak harbi ve onunla alakalı sahneleri ihtiva etmesine, aynı zamanda da bir sanat kıymetini haiz olmasına karar verdik. Fakat ressamlarımızın bu yolda yapılmış tabloları yoktu."[32] diyerek, atölyenin açılma sebebine vurgu yapar. Celal Esad Arseven'in *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* isimli anı kitabını yayına hazırlayan tarihçi, araştırmacı-yazar Ekrem Işın da bu konuya dikkat çekmiş, kitabın sunuş bölümünde Şişli atölye'sinden, "Seyfi Bey'in özellikle askeri konularda tablolar yapılmasını istemesi üzerine Şişli'de inşa edilen bir atölye"[33] olarak bahsetmiştir. Gerçek şudur ki, Şişli atölyesi, yurtdışında sergilenecek yapıtların arasında, *savaş* konulu resimlerin de yer alması düşüncesiyle, ressamlarımızın kısıtlı bir sürede rahat ve hızlı çalışabilmeleri için açılmış bir resim atölyesidir. Önceleri Şişli'de açılan *atölye*

[31] Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 20.
[32] Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 127.
[33] Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 127.

olarak anılan mekan, *Şişli Atölyesi* tanımını, bu konuda araştırmalar yapmış olan akademisyen-ressam Prof. Adnan Çoker'e borçludur.[34]



Resim 6. Şişli Atölyesi Krokisi

Atölyenin kurulduğu yer Şişli'de dönemin Bulgar Çarşısı olarak adlandırılan yerde boş bir arsadır. Bulgar Çarşısı, eskiden Şişli-Kâğıthane caddesi adıyla anılan, günümüzdeki Abide-i Hürriyet caddesi üzerinde, Taksim yönüne doğru giderken sağ tarafta yer alan Karakol'a gelmeden önce ve ana caddeye dik uzanan, Eski Bomonti Caddesi ya da günümüzdeki adıyla Silahşorlar Caddesi'nin giriş bölümündeki kıvrım yapan bölümünde yer almaktadır.

Sergiye hazırlanmak için kısa süreleri olan ressamlarımızın, yapacakları "savaş" konulu resimlerde model ve konu sıkıntısı yaşamamaları, rahat ve toplu halde bir arada çalışabilmeleri için, atölyenin içinde film stüdyosuna benzer bir alan oluşturulur. Atölye içerisine siperler, model olmak üzere top arabaları ve atlar, süvari ve piyade askerleri gönderilerek, atölyede çalışan ressamların emrine tahsis olunur.[35]Miralay Seyfi Bey'in girişimleri ile Almanya'dan, o dönemlerde zor elde edilecek türden resim malzemeleri getirilir.

---

[34] Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997, s. 49
[35] Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, s. 127.

Kendilerine sunulan bu imkânlar ile büyük bir hırsla çalışmaya başlayan ressamlarımız arasında, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ali Sami Boyar, Mehmed Ruhi Arel, Ali Cemal Benim ve Sami Yetik, Şişli atölyesinde çalıştığını kesin olarak bildiğimiz ressamlarımızdır.



Resim 7. Şişli atölyesinde çalışan ressamlarımız Şehzade Abdülmecit ile birlikte, 1917

Viyana Sergisi'nin kataloğundan edindiğimiz bilgilerle, sergiye katılan 21 ressam ve 142 parça eserin olduğunu düşünürsek, sergilenen eserlerin yalnızca bir bölümünün Şişli Atölyesinde üretilmiş olabileceğini anlarız. Şişli Atölyesi'nde "savaş" konulu resimler üretmek adına bir arada çalışan ressamlarımızdan başka, sergiye diğer çalışmalarıyla katılan ressamlarımız; Üsküdarlı Cevat Bey (Göktengiz), Feyhaman Duran, Harika Sirel Lifij, Halil Paşa, Halife Abdülmecit Efendi, Ömer Adil, Hüseyin Avni Lifij, İsmail Hakkı Atunbezer, Mehmet Ali Laga, Mahmud Bey, Şevket Dağ, Süleyman Seyyid, Diyarbakırlı Tahsin, Ruşen Zamir, Mehmet Ruhi Arel'dir.

Şişli Atölyesi'nin kurulma sebeplerinden olan "savaşı resmetme düşüncesi"nin temelinde, Birinci dünya savaşında birden fazla cephede savaşan ve savaş bittiğinde yenik duruma düşen Osmanlı Devleti'nin, özellikle Çanakkale cephesinde göstermiş olduğu başarı ve düşmanın cepheden geri çekilmesini sağlayan, anti-emperyalist vatansever mücadele anlayışı yatmaktadır. Birinci dünya savaşında Osmanlı Devleti'nin kötü durumu düşünüldüğünde ne kadar zor bir mücadele ve kazanım olduğu kolaylıkla fark edilecek olan bu cephe savunması için "Kurtuluş Savaşı'nın Önsözü" yakıştırması yapılması doğaldır.

3.3. Çanakkale Boğaz Harbi ve Kara Savaşları'nı Betimleyen Ressamlar

Viyana Sergisinin 142 parçalık eser listesinde, asker portrelerini, gemi resimlerini ve Mehmet Ali Laga'nın Çanakkale'de yaptığı görünümleri de dâhil ettiğimizde, savaşı konu edinen eser sayısı, 48'i bulur.[36]

Bu eserler, Ömer Adil (**O'ndan Hatıra**), Ali Cemal Benim (**Biraz Su, Dobruca'da, Yaralı, Süvari, Yasak, Maydos'ta, Yalak Yanında Atlı**), Ali Sami Boyar (**Borazan Eri, Asker Portresi**), Feyhaman Duran (**Savaş Anısı**), Hikmet Onat (**Evden Mektup, Köyden Geçerken, Asker**), Hüseyin Avni Lifij (**Savaş, Hastane Treni**), İsmail Hakkı Bey (**Yavuz Gemisi**), Mehmet Ali Laga'ya (**Çanakkale'de Cami, Çanakkale'de Harabe, Çanakkale'de Ulupınar, Çanakkale'de Bağlar, Çanakkale, Çanakkale, Çanakkale, Çanakkale**), Namık İsmail (**Bir Tane Daha, Zafer İçin, Asker, Gönüllü Kafkas Askeri, Gönüllü Kafkas Askeri, Gönüllü Kafkas Askeri, Savaşın Yankıları**), Mehmet Ruhi Arel (**Düşman Kaçtıktan Sonra, Triptik, Bağış**), Sami Yetik (**İsmail Tepe Savaşı, Gözetleme, İleri Karakol, Çatışma**), Diyarbakırlı Tahsin (**Bouvet'in Batışı, Japon Deniz Savaşı, Barbaros ve Turgut**), ve İbrahim Çallı'nın (**Topçu Manevrası, Yaralı, Siperde Şafak, Subay, Siperde**) eserlerdir.

---

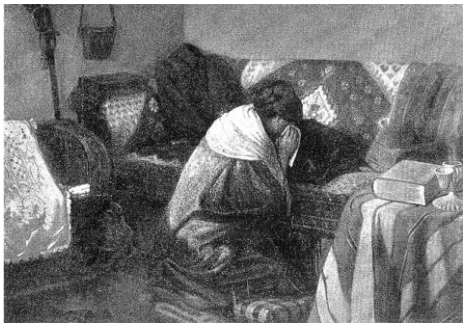
[36]Savaş konulu olmayan tablolar şunlardır: II. Abdülmecit (Güzel sanatların resim ve müzik dallarıyla yakından ilgilenen ve hem bu alanlara eserler üretip hem de sanatçılara destek olan), Viyana Sergisi'ne, Selbstportrat / **Otoportre**, Goethe im Harem / **Haremde Goethe**, Beethoven im Harem / **Harem'de Beethoven**, Sultan Selim I **/ I. Sultan Selim,** isimli 4 adet eseriyle katılmıştır. Bu eserlerden hiçbiri savaş konulu değildir. Üsküdarlı Cevat, Prinzeninsel (Antigoni) / **Prenses Adaları** (Burgazada) isimli bir adet manzara resmiyle Viyana Sergisine katılmıştır. Harika Sirel Lifij, Viyana sergisi'ne; Portrat / **Portre**, Morgen / **Sabah**, Bei den Göttern / **Tanrıların Huzurunda**, Harmonie / **Armoni**, Dekorationsskizze / **Dekorasyon Eskizi**, San Stefano / **San Stefano**, Skizze / **Eskiz**, Zypresse / **Selvi** isimli 8 adet eseriyle katılmıştır. Harika Hanım'ın çalışmaları arasında, Savaşı konu edinen eseri yoktur. Halil Paşa Viyana Sergisi'ne bir adet manzara resmiyle katılmıştır. Eserinin ismi Tschengelkeuy /**Çengelköy**'dür. Mahmud Bey, Viyana sergisine, Alter Raucher / **Sigara İçen Adam** ve Mausoleum Sultan Selim / **Sultan Selim** Türbesi isimli iki eseriyle katılmıştır. Bu eserler Savaşı konu edinmemişlerdir. Ruşen Zamir Hanım Viyana sergisine, **Regenbogen** / Gökkuşağı isimli bir çalışmasıyla katılmıştır. Nartex der Aya Sophia / **Ayasofya Avlusu** ve Moschee Rustem Pascha / **Rüstem Paşa Camii** isimli iki eserle Viyana Sergisi'ne katılan Şevket Dağ, savaş konulu eserler üretmeyen ressamlarımızdandır. Ressam Viyana sergisi'ne **Wassermelone** / Kavun isimli bir natürmort çalışmasıyla katılmıştır.

Atölye'de üretilen eserler, çoğu zaman hatalı bir şekilde Kurtuluş Savaşı resimleri olarak görülmekte, kimi zaman da, Atölye'de üretilen tabloların hepsinin Çanakkale Savaşı'nı yansıttığı hatasına düşülmektedir. Şişli Atölye'sinde yapılan savaş konulu tablolardan sadece bazıları Çanakkale Savaşlarını konu eder. Bu bölümde, Çanakkale savaşını konu eden eserleri diğerlerinden ayırt edebilmek ve sağlıklı bir şekilde inceleyebilmek adına, Şişli Atölyesi'nde üretilen ve görseline ulaşabildiğimiz tüm savaş konulu tabloları incelemek en doğru yöntem olacaktır. Bu yöntemle ilerleyip, Türk Resim Sanatı Tarihi'nde Çanakkale Savaşları konulu eserlerin ilk örneklerini ortaya koyacağımız bu bölüm, savaş tarihi ile savaş resimlerinin bağlantılarının yeterince çözümlenemediği karmaşık ortama belki biraz olsun ışık tutabilecektir.

Söz konusu eserler incelirken, savaş konusunu içselleştirmiş ressamlarımızın, bilinçli müdahaleleriyle tasarlanmış kompozisyonların yer aldığı eserlerin incelenmesine ağırlık verilmiştir. Bir asker portresinin ya da bombalanmış bir şehir görünümünün de savaşı yansıtabileceği muhakkaktır ancak bahsettiğimiz bu tür resimler ancak biçim olarak incelenebilir. Söz konusu sanat eseri, "savaş" konulu bir eser olduğunda biçim-içerik arasındaki bağlar daha da önem kazandığı unutulmamalıdır.

3.3.1. Ömer Adil

Ressam Ömer Adil, Viyana Sergisi'ne savaşı konu aldığı, Sein Andenken **/ Onun Anısına** isimli bir adet eserle katılmıştır.

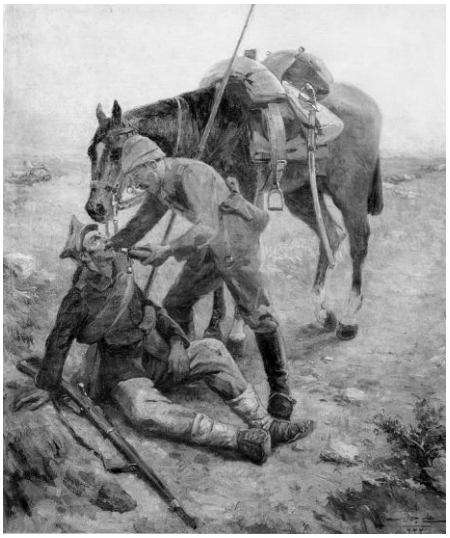


Resim 8. Ömer Adil, O'nun Anısına, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Yapıtın boyutlarına ve nerede bulunduğuna dair bir bilgi edinilememiştir. İç mekan kompozisyonunun tercih edildiği tabloda, bir kadını yere çökmüş, ağlamaktayken görürüz. Omuzlarına beyaz bir şal atmış kadın, elindeki mendili yüzüne kapatmıştır. Odada, kadının hemen arkasında üstü örtülü bir beşik durmaktadır. Beşik bize yeni doğmuş bir bebeğin varlığını işaret eder. Sağda duran sehpanın üstündeki şamdan ve kitap ise, ev sahiplerinin eğitimli ve maddi yönden orta halli kişiler olduğunun göstergesidir. Sağda duvarda asılı duran subay kılıcı ve asker ekipmanı olduğu muhtemel çantadan, evde bir subayın yaşadığı anlaşılabilir. Resimdeki en önemli ve dikkat çekici unsur ise, divanın üzerine serilmiş duran, kadının üstüne eğilip ağladığı subay üniformasıdır. Şehit olan subayın elbiseleri ve silahları evine gönderilmiştir. Kadın, subayın üniforması üzerine kapanmış, eşinin yasını tutmaktadır. Çanakkale Savaşı ve Birinci Dünya Savaşı boyunca, binlerce evde benzer görüntülerin yaşandığını tahmin etmek zor değildir. Ömer Adil, tabloyu tüm gerçekçiği ile betimleyebilmiştir.

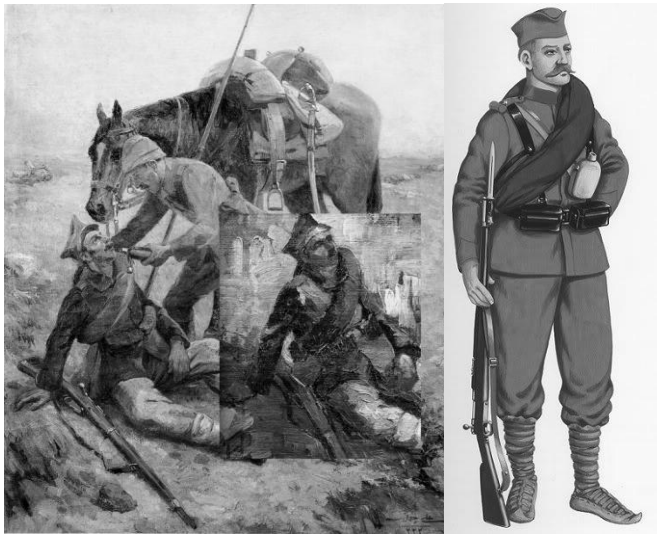
3.3.2. Ali Cemal Benim

Şişli Atölye'sindeki çalışkanlığıyla "Atölye'nin Yıldızı" olarak adlandırılan Ali Cemal Benim, Viyana Sergisi'ne, 8 adet eserle katılmıştır. Bu eserlerden 7'si, savaş konuludur. Etwas Wasser / **Biraz su**, In Dobrudscha / **Dobruca'da**, Der Verwundete / **Yaralı**, Kavallerie / **Süvari**, Verboten **/ Yasak**, In Maidos **/ Maydos'ta**, Kavallerie bei der Tranke / **Yalak Yanında Atlı** savaşı konu edinirken**,** Studie / **Eskiz** isimli çalışmanın nerede olduğuna ilişkin bilgi edinilemediğinden, içeriği ile ilgili yorum yapmak zordur.



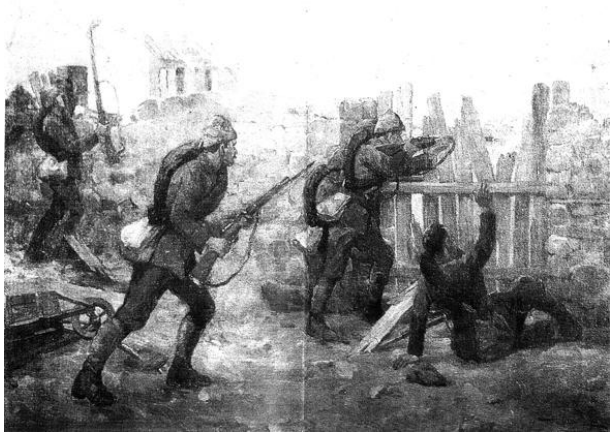
Resim 9. A. Cemal Benim, Biraz Su, 121x150 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Bazı kaynaklarda 121x150 cm olarak verilen bu yağlıboya tablo, Ali Cemal Benim'in Şişli Atölyesi'nde üretmiş olduğu eserler arasındaki en büyük boyutlusudur. Yorgun ve yaralı olduğu tahmin edilebilecek bir düşman askerine su veren bir Türk süvari subayı resmin merkezinde yer almaktadır. Belindeki silahtan ve atından bir Süvari Subayı olduğunu anladığımız Türk askeri yerde oturan düşman askerini görüp atından inmiş, ona matarasından su içirmektedir. Düşman askeri tüfeğini kullanabilecek mesafede yanında tutmasına rağmen, büyük bir cesaret ve yardımseverlik örneği gösteren Subay, Türk askerinin savaşta dahi, düşman askerlerine olan insani yaklaşımını ve yardımseverliğini gözler önüne sermesi bakımından başarılı bir propaganda resmi örneğidir. Arka planda yerde yatan dört düşman askeri, resmin durağan ve sessiz atmosferini güçlendirmektedir. Düşman ölülerinin arasında şehitlerimizin yer almaması, zaferle sonuçlanmış bir çatışmayı müjdelediği gibi, ressamın "zafer ve yardımseverlik" temasını dağıtmamak adına gösterdiği bilinçli bir tercih olmalıdır. Bu tablodaki figürü tek başına gördüğümüz bir önceki çalışmadaki fırça ve leke kullanımı, burada yerini renklerin yumuşak geçişlerle kullanıldığı daha detaycı bir yaklaşıma bırakmıştır.



Resim 10. Biraz Su, Sırp askeri kıyafet örneği

İlk bakışta Çanakkale Cephesi'nden bir sahneyi izlediğimizi sandığımız bu tabloda, düşman askerinin kıyafetleri akla bazı sorular getirir. Çanakkale Cephesi'nde savaştığımız düşman askerlerinin kıyafetleriyle karşılaştırıldığında hiçbir benzerlik göstermeyen bu üniforma, Makedonya cephesinde savaştığımız Sırp askeri üniformalarına benzer. Şişli Atölyesi'nin kuruluş amacının sadece Çanakkale Cephesini resmetmek olmadığını düşündüğümüzde ve Çanakkale'de görev alan askeri birlikleri bu cephenin kapanmasının ardından diğer cephelere gönderildiklerini aklımıza getirdiğimizde, resimle ilgili bu tahminimiz güçlenir.



Resim 11. A. Cemal Benim, Dobruca'da, Tuval üzerine yağlı boya, 1917

Ahmet Kamil Gören'in Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi isimli kitabında, "Dobruca'da/Kurtuluş Savaşı'ndan" olarak adlandırılan eser, tarihi olayları konu edinmiş sanat eserleri incelenirken, tarihi bilgilerin ne derece önemli olduğunu gözler önüne sermektedir. 1919-1923 yılları arasında sürdürülen Kurtuluş Savaşı mücadelesi, 1917'de yapılan bu resmin konusu olamayacağı gibi, Romanya ile Bulgaristan arasında kalan Dobruca da, Kurtuluş Savaşı'ndaki cephelerden biri değildir. 1917 tarihli eserde, 4 Türk askerini bir evin yıkıntıları arasında çarpışırken görürüz. Askerlerin kıyafetlerinden mekânın Balkan Cephesi'ne ait olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz. Harabeye dönmüş bir evin yıkıntılarını kendilerine siper etmiş çarpışan askerler, derinlemesine dört ayrı düzleme konularak, resmin derinliği arttırılmıştır. Kapı tahtalarının arasından ateş eden ve bize en yakın olan askerlerin duruşlarındaki benzerlik, bu figürlerin modelden çalışılmış olabileceğini akla getirir.



Resim 12. A. Cemal Benim, Yaralı, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Ressamın 1917 tarihli bu çalışmasında yorgun ve çaresiz bir asker yerde oturmaktadır. Yarası belli olmayan askerin silahı hemen yanında yerde durmaktadır ki buradan onun esir alınmadığını anlarız. Askerin kıyafetlerini incelediğimizde Çanakkale cephesindeki düşman askerlerinin üniformalarından farklı olduğu görülür. Bu farklılık ve askerin hangi milletin ordusuna mensup olduğu konusundaki düşünceler, ressamın aynı figürü kullandığı "Biraz Su" isimli çalışmasını incelerken irdelenecektir. Büyük fırça vuruşları ve renk lekeleriyle izlenimci izler taşıyan bir çalışmadır. Ressamın "Biraz Su" isimli büyük boyutlu bir diğer çalışmasında, aynı figür daha büyük bir kompozisyonun parçası olarak kullanılmıştır. Ressamın bu tercihi, bu çalışmanın bir eskiz olduğu fikrini

getirir akla. Figürün anatomik yapısını çözümleme girişimi olarak görülebilecek bu çalışmanın Çanakkale Savaşları konusuyla ilgisi yoktur.



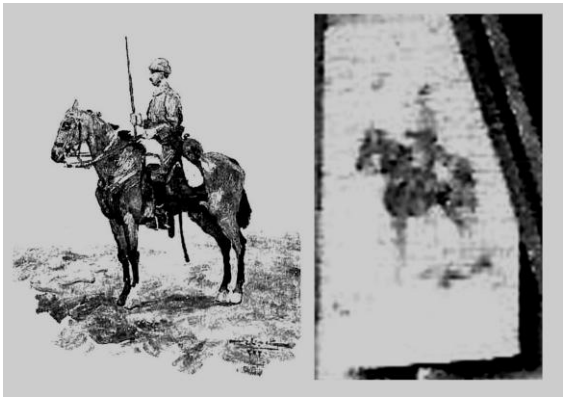
Resim 13. A. Cemal Benim, Süvari, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Küçük boyutlu bu yağlıboya eserde, güçlü ve asil görünümlü bir atın üstündeki Türk askeri, emir bekler gibi dimdik durmaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin birbiriyle buluştuğu ufuk çizgisi buğulu görünümüyle derinlik hissini güçlendirir. Ressamın, hızlı ve savruk ama bir o kadar da kontrollü fırça darbeleriyle sonlandırdığı bu eser, Şişli Atölyesi'ni gösteren bir fotoğrafta görülmektedir.



Resim 14. Şişli Atölyesi duvarlarında asılı süvari çalışmaları, 1917

Aynı fotoğrafta, benzer atlı figürün yer aldığı üç çalışma daha bulunmaktadır. Harbiye Nezareti tarafından Atölye'de model olması için görevlendirilen askerler olduğunu bildiğimizden, duvarda asılı süvari resimlerinin, ressamların topluca modelden çalıştıkları bir seansta yapılmış oldukları düşünülebilir. Ali Cemal Benim'in "Süvari" isimli bu çalışmasında, hızlı çalışılmışlık hissi uyandıran fırça darbeleri ve lekeler bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir



Resim 15. Ali Cemal Benim'in Süvari çalışması

Süvarinin elinde tuttuğu ince sopa dikkat çekicidir. Mızrağa benzemeyen bu uzun ve ince aracın işlevi merak uyandırıcıdır. Konuyla ilgili görüşlerine başvurduğumuz Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü'nde öğretim üyesi Yrd. Doç Burhan Sayılır, o dönemlerde cephede eğitime alınan askerlere silaha alışmaları için önceleri silah yerine tahta uzun bir çubuk verildiği bilgisini paylaşmıştır. Bu bilgi ile, süvarinin elinde tuttuğu sopanın, bu çalışmaya modellik yapan askerin eline poz amaçlı tutuşturulan bir araç olmadığı da kesinlik kazanır. 1917 tarihli eser İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndedir.

Ali Cemal'in 1917 imzalı, 38x48 cm boyutlarındaki bu küçük yağlıboya çalışmasında, Türk siperleri içerisinde bulunan dört asker görülmektedir. Sanatçının sergi listesinde yer alan eser isimlerinden bu çalışmanın isminin "Yasak" olduğunu düşünebiliriz. Ahmet Kamil Gören, Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi isimli kitabında bu çalışmanın ismini "Etüd/Türk Süvarisi/Siperde Mektup Okuyan

Asker"[37] olarak adlandırmıştır ki bu isimlendirmenin yanlış olduğu kolaylıkla fark edilebilir.

Ali Cemal Benim'in Viyana Sergisi kataloğunda "Siperde Mektup Okuyan Asker" isimli bir çalışması yoktur. "Türk Süvarisi" isimlendirmesi de yanlıştır. Ressamın "Türk Süvarisi" isimli yapıtı ileride incelenecektir.



Resim 16. A. Cemal Benim, Verboten / Yasak, 38x48 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resimdeki siperin karakteristik bir Çanakkale cephesi siperi olduğu söylenebilir. Önde duran asker silahını gözetleme deliğinden çıkarmış hedef gözetirken, yanındaki arkadaşı elindeki kâğıda bakmaktadır. İlk bakışta elindekinin bir mektup olduğunu tahmin etmek yanlış olmasa da, kâğıdın büyük boyutlarından, bu kâğıt parçasının bir gazete olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Gazeteye bakan askerin yüzündeki neşeli yüz ifadesi büyük ihtimal propaganda gazetesi olan gazetede okuduğu iyi haberlerden olmalıdır. Gözetleme yapan askerin ayakları dibinde görünen yedi adet boş kovan mermisi, askerin fırsat buldukça düşman siperine ateş ettiğini gösterir. Resimdeki detaylar (gözetleme deliği, siper zeminindeki yükseklik farkı) ressamın gözlem gücünü yansıtması

[37] Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997, s. 94.

bakımından dikkat çekicidir. Siperdeki olağan bir günün gösterildiği eserde, Türk askerinin cephedeki yüksek moraline ve rahatlığına vurgu yapılmıştır.

Figürlerdeki doğal ve esnek duruşlar bu vurguyu güçlendirir. Engin Özdeniz tarafından hazırlanan Türk Deniz Subayı Ressamları isimli kitapta yanlış bir şekilde 1914 olarak tarihlenen eser[38], Naci Terzi koleksiyonundadır.



Resim 17. A. Cemal Benim, Maydos'tan, 33x41 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

"Maydos'tan" isimli bu eser, Çanakkale Cephesi'nde günümüzdeki ismiyle Eceabat'ta bir konaklama alanını gösterir. Çadırların önünde, tüm ekipmanıyla donanmış bir Türk askeri, dimdik ve harekete hazır bir şekilde durmaktadır. Derinliği güçlendiren değirmen ve önünde yer alan atlılarla, bir asker figürü kompozisyonun diğer öğeleridir.

Renkli haline ulaşılamayan bu eser, Ali Cemal Benim'in güçlü anatomi bilgisi dışında pek fikir vermez. Şişli Atölyesi'ndeki modellerden çalışıldığı tahmin edilebilecek olan 33x41 cm boyutlarındaki bu eserin nerede olduğu bilinmemektedir. Eser, mekân

[38] <http://www.dzkk.tsk.tr/turkce/TarihiMiras/BAHRIYERESSAMLARI/alicemalbenim.php> (15.08.2010)

olarak Çanakkale cephesinden bir yerleşim yerini kullansa da, içerik yönünden yoksunluğu, yapıt hakkında kesin hükümler verebilmemizi engeller.



Resim 18. A. Cemal Benim, Yalak Yanında Atlı, 33x41 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Ahmet Kamil Gören'in "Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi" isimli kitabında "Yalak Yanında Atlı" olarak adlandırılan eser, Deniz Kuvvetlerinin sitesindeki katalogda[39] (Gürol Büyük Koleksiyonu) "Süvariler" olarak adlandırılmıştır. Viyana sergisinin kataloğunda "Kavallerie Bei Der Tranke" ("Yalak yanında Süvari" olarak çevrilmesi daha uygun olacaktır) isimli bir çalışmanın varlığı bize bu resmi işaret eder. Bir yerleşim yeri yakınında görünen iki süvarinin hemen arkasında bulunan ağaçlar derinliği kuvvetlendirerek, gözümüzü çadırlara ulaştırır. Çadırların varlığından bu bölgenin bir hastane ya da kamp alanı olduğunu tahmin edebiliriz. Çadırların hemen arkasında bir yerleşim yeri ve minare görünmektedir. Resimde mekânın Çanakkale cephesi civarında olduğunu gösterecek bir iz bulmak güçtür. Eserde sıcak renkler ağırlıktadır. Resimdeki tarih net olarak okunamadığından tarihlendirilemeyen eser, özel bir koleksiyonda yer almaktadır.

[39] <http://www.dzkk.tsk.tr/turkce/TarihiMiras/BAHRIYERESSAMLARI/alicemalbenim.php> (02.08.2010)

3.3.3. Ali Sami Boyar

Ressam Viyana sergisine 17 eseriyle katılmıştır. Trompeter / **Borazan Eri**, Feurerwehrmann / **İtfaiyeci**, Auf Deck / **Rıhtım**, Soldatenkopf / **Asker portresi**, Landschaft / **Manzara**, Festung Roumeli Hissar **/ Rumeli Hisarı**, Alter Türke / **Yaşlı Türk**, / Umgebung von Adrianopel / Edirne Civarı, Prinzeninsel/Kumburgaz / Prenses Adaları, Ein Bulgare / **Bulgar** , Ein Kind / **Çocuk**, Bosporus / **Boğaz**, Buyukdere / **Büyükdere**, Goldenes Horn / **Altın Boynuz /İstanbul Boğazı**, Ein Kind / **Çocuk**, Kahn im Goldenen Horn / **Altın Boynuz'da Tekne**, Dorfbrunnen / **Köy Çeşmesi**. Viyana Sergisinin kataloğunda yer alan bu listede savaşı konu edinen "Borazan Eri" ve "Asker portresi" isimli 2 adet eser bulunur.



Resim 19. A. Sami Boyar, Trompeter / Borazan Eri, 60x100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

İzlenimcilik akımının etkilerinin hissedildiği resimde, bir Borazancı eri, gözlerini uzaklara çevirmiş dimdik ayakta durmaktadır. Sol eliyle silahını yere dayamış, sağ eliyle borazanını beline yaslamış olarak esas duruşta duran askerin gözlerindeki umut ve kararlılık hissedilebilmektedir. Ali Sami Boyar'ın sağlam anatomi bilgisini çalışmasına başarıyla yansıtabildiği resimde, arka planda at üstünde duran subay derinlik etkisini arttırırken, sol tarafta gördüğümüz selvi ağaçları, Borazancı Erin dimdik duruşunu kuvvetlenmektedir. Selvi ağaçlarının hemen önünde bekleşen askerlerin varlığı, harekete

geçmek üzere olan bir bölüğü göstermektedir. Öndeki esas figürle arkadaki öğeler arasına konmuş olan otlar, acemice boyanmış izlenimi verse de, ressamın ön arka plan ilişkisini çözmek ve arkadaki öğelerin hatalarından arınmak adına uyguladığı bir perdeleme yöntemi olarak düşünülebilir. 60x100 cm boyutlarındaki eser, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır.

Ressamın "Asker Portresi" isimli eserine ait bilgi bulunamamıştır.

3.3.4. Feyhaman Duran

Viyana Sergisi'ne 8 adet eserle katılan Feyhaman Duran'ın yalnızca bir eseri savaş konuludur. Bu eserin Çanakkale Savaşı'nı konu edindiğine dair kesin bir yorumda bulunulamaz. Kriegserlebnisse / **Savaş Anısı**, Nach dem Bade / **Tekneden**, Dame mit Blumen / **Çiçekli Kadın**, General im Gold Horn / **Altın Boğaz'da General**, Studie **/ eskiz**, Studie vom Bosporus / **Boğaz manzarası eskiz**, Studie / **eskiz**, ve Studie / **eskiz** isimli çalışmaları Viyana'da sergilenmiştir.

Hangi tarihte yapıldığı tespit edilemeyen eserde, sol kolu sargılı bir gaziyi, etrafına oturmuş yakınlarına savaşla ilgili hikâyeler anlatırken görürüz. Biri kız iki çocuk ve üç yetişkin kadın, gazinin savaş anılarını dinlemektedir. Ön planda oturan ve kibar bir el hareketiyle birlikte vücudunun büyük bir kısmını gördüğümüz beyazlı kadın, tablonun geneline hakim olan koyu tonlara bir karşıtlık yaratmaktadır.



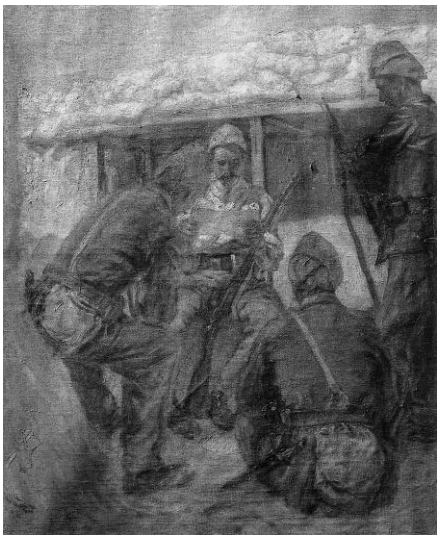
Resim 20. Feyhaman Duran, Savaş Anısı, 70x145 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Pencereden görülen manzara tablodaki derinlik duygusunu hissettirdiği gibi, gazinin anlattığı savaş anısını canlandıran bir işleve de sahiptir. Hâlbuki, pencereyi ve tepe manzarasını yok saydığımız da, gazinin eli havada kalacak, anı anlatımından çok, odadaki bir nesneyi ya da bizim görmediğimiz bir kişiyi işaret ediyormuş izlenimi yaratacaktır. Ressamın bu akıllıca yerleştirmesi ile gözümüz manzaraya odaklandıktan sonra ilgimiz tekrar gazinin anlattıklarına yoğunlaşır. Yapıtın nerede olduğuna ilişkin bilgi edinilememiştir.

3.3.5. Hikmet Onat

Viyana sergisine 8 adet eseriyle katılan ressamımız, Şişli Atölyesi'nde yaptığı ve sanatsal yeteneğini gözler önüne serdiği "Evden Mektup" isimli çalışması, resim sanatı tarihimizde bir başyapıttır. Viyana sergisini kataloğunda; Brief aus der Heimat / **Evden Mektup** (Siper'de Mektup Okuyan Askerler), Sein Dorf Durchziehend **/ Köyünden Geçerken**, Ein Soldat / **Asker**, Im Hafen **/ Liman**, Dame in Weib / **Beyazlı Kadın**, Stilleben / Natürmort, Bosporus / **Boğaz, Kahne / Tekneler**, isimli eser listesi görülebilir. Sanatçının eserlerini incelediğimizde 3 eserinin savaş konulu olduğunu, bu çalışmalardan sadece birinin doğrudan Çanakkale Savaşı'nı konu edindiğini söyleyebiliriz. Bu eser "Evden Mektup"tur.

Boyu aşan bir siperin içerisinde, dört Türk askerinin görüldüğü bu yağlıboya tablo, Şişli Atölyesi'nde üretilmiş ve Türk Resim Sanatı Tarihi'nde bir başyapıt olarak kabul edilmiştir. Tabloda, Çanakkale Cephesi'nden bir anın resmedildiğini, askerlerin içinde bulunduğu siperi dikkatle incelediğimizde anlarız. Boyu aşan siper derinliği ve nakliye işlemleri için arttırılmış siper genişliği, kalaslarla güçlendirilmiş siper duvarları ve üst üste yığılmış kum dolu çuvallar, Çanakkale Cephesi'ndeki siperlerin karakteristik özellikleridir.



Resim 21. Hikmet Onat, Ev'den Mektup, 150x124 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Düşman çıkarmasından önce hazırlanmış ve savaş boyunca güçlendirilmiş bu siperler tarihin en acımasız mücadelelerine ve kahramanlık olaylarına sahne olmuştur. Ressam, bakış açımızı onların seviyesine indirerek bizi de onlardan biri konumuna sokar. Biz de onlarla aynı siperin içerisinde, o mektubu dinler gibi gözlerimizi, mektup okuyan askere dikeriz. Askerin üzerinde toplanan ışık ve kompozisyonda yer alan diğer askerlerin yerleştirilmeleri, izleyiciyi mektup okuyan askerimize çekmektedir. Ressam, tablodaki ışığı, mektubu okuyan asker ve arkasına gömerek, resimdeki ön-arka ayrımını güçlendirir. Ön plandaki figürler soğuk renkler ve koyu tonlarıyla öne getirilmiştir. Dar bir alanda yaratılan derinlik hissi, arka planda görünen gökyüzünün etkisiyle artar. Figürlerin anatomisindeki ustalık resmin gerçekliğini arttıracak denli başarılıdır.

Figürlerin bu denli ustaca resmedilmesinin sebebi olarak, Hikmet Onat'ın bu tablo için yaptığı karakalem eskizler gösterilebilir. Bu eskizlerde, ressamın kompozisyonun kurulumunda ne kadar titiz hareket ettiğini görürüz. Şişli Atölyesi'ndeki asker modellerden yararlandığı bu eskizler de tek başlarına sanatsal bir değer taşıyacak kadar güçlü desenlerdir. Resimdeki detaylar abartılmamış olmasına rağmen iyi bir gözlemle yapılmış ustalığa sahiptir.



Resim 22. Hikmet Onat, Ev'den Mektup için eskizler, Kâğıt üzerine kömür kalemi, 1917

Ressam sahneyi gerçekçi bir üslupla hazırlamıştır. Resimde bugüne kadar dikkat edilmemiş bir nokta vardır ki, bu nokta, ressamın gerçekçi üslubunun toplumsal yapıyla temasının kanıtıdır. Tabloda ilk bakışta akla gelmeyen bir soru yatmaktadır. Mektup okuyan er, kimin mektubunu okumaktadır? Başta önemsizmiş gibi görünen bu sorumuzun cevabını ararken, resmin bize ulaştırdığı gerçekçi ve dramatik duygunun kaynağı da ortaya çıkar. Düşünüldüğünde, mektubu okuyan askerin etrafına toplanmış üç askerin varlığı tuhaftır. Mektup, onu okuyan askere geldiyse, diğer askerlerin bu özel anında orada onu dinliyor oluşu mantıksızdır. Buradan hareketle iddia edebiliriz ki, mektubun asıl sahibi ön plandaki üç askerden biridir. Belki de posta eri olan asker, okuma-yazma bilmeyen mektup sahibinin isteği üzerine mektubu sesli okuyor olabilir. 1897 yılında Osmanlı Devleti'nin okuryazar oranı %10'nun altındadır. 1927 yılında ise bu oran %10,5 olarak hesaplanmıştır.[40] Bu bilgiler ışığında, siperdeki durum anlaşılabilir bir hal alır. Arka planda görünen mavi gökyüzünden düşman askerlerinin sipere atlayacağı anı beklercesine tedirgin olduğumuz resimde, "gizli düşman" siperin içinde ki yerini çok öncesinden almıştır.

[40] Yazı Prof.Dr.Osman Özsoy'dan alıntıdır.
<http://www.turkax.com/cumhuriyetten-once-ve-sonra-kadinlarin-okur-yazarlik-orani-nedir> (22.09.2010)

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan 150x124 cm boyutlarındaki eser, izleyicisiyle tekrar buluşabilmek için Müze'nin bakım onarım çalışmalarının biteceği günleri beklemektedir. Eser, 1997 yılında Harbiye Askeri Müzesi'nde açılan, "Şişli Atölyesi ve Viyana sergisinin 100. yılını anma sergisinde", İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nden alınamadığından izleyiciyle buluşturulamamıştır.[41]



Resim 23. Hikmet Onat, Köy'ünden Geçerken, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Ressamın Şişli Atölye'sinde ürettiği bir diğer eseri olan "Köyünden Geçerken" isimli boyutları bilinmeyen tabloda, birliğiyle köyünden geçmekte olan bir askerin tanıdığı biriyle karşılaşması işlenmektedir. Resmin isminden de anlaşılacağı gibi bu bir "veda" ya da "uğurlama" sahnesi değildir. Belki de düşmanın elinden geri alınmış bu yerleşim yerinden geçen asker bir tanıdığıyla karşılaşmış özlemini gidermektedir. Cepheye gönderdiği yakınını, uzun süre sonra gören birinin tüm inandırıcılığıyla resmedildiği eserde, askerin birliği az ileride onu beklemektedir. Çalışmanın renkli görseli bulunamadığı gibi nerde olduğuna ilişkin bir bilgiye de rastlanmamıştır.

---

[41] H.Keskin, Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi.
<http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=462904> (15.08.2010)

3.3.6. Hüseyin Avni Lifij

Hüseyin Avni Lifij, Viyana sergisi'ne 18 adet eseriyle katılmıştır. Krieg / **Savaş**, Zug mit Verwundeten / **Hastane Treni**, Winter / **Kış**, Landschaft von Stambul / **İstanbul'dan Görünüm,** Strabe (Kohlenzeichnung) / **Sokak** (Kömür Kalemi), Friedhof (Kohlenzeichnung) / **Mezarlık** (Kömür Kalemi), Strabe in Eyub (Kohlenzeichnung) / **Eyüp'te Sokak** (Kömür Kalemi), Portrat (Kohlenzeichnung) / **Portre** (Kömür Kalemi), Goldenes Horn (Kohlenzeichnung) / **Altın Boynuz** (İstanbul Boğazı) (Kömür Kalemi), Baume (Kohlenzeichnung) (Kömür Kalemi), Farbenskizze / **Renkli Eskiz**, Alte Frau (Kohlenzeichnung) / **Yaşlı Kadın** (Kömür Kalemi), Moschee Ali Pascha (Kohlenzeichnung) / **Ali Paşa Camii**, Farbenskizze / **Renkli Eskiz**, Morgen / **Sabah**, Morgen / **Sabah**, Junge Frau (Kohlenzeichnung) / **Delikanlı**, Wanddekoration für das Rathaus von Kadikeuy / **Kadıköy Belediyesi** duvar resmi, isimli çalışmalarının arasında, "Savaş" ve "Hastane Treni", savaşı konu edinen eserlerdir.



Resim 24. H. Avni Lifij, Savaş, 160x200 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1916

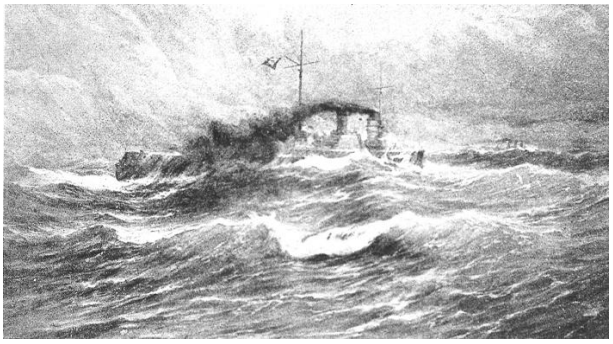
"Alegori" ismiyle de bilinen bu tablonun diğer savaş resimlerinden en büyük farkı, savaşta ki sivillerin çektiği acıları yansıtmış olmasıdır. Yakıp yıkılan kırıp dökülen bir yerleşim yeri olduğunu tahmin edebileceğimiz mekânda, ön planda yerde yatmakta olan figürler küçük bir üçgen oluşturur. Resimdeki diyagonal hareketler ortada baygın duran yaşlı kadının suratında toplanmaktadır. 160x200 cm boyutlarındaki tablonun bir diğer büyük özelliği ise, savaş konulu bir yapıtta çıplak figürlerin kullanılmış olmasıdır.

Dönemin toplumsal yapısı gereği, sanat üretimlerinde kendine zor yer bulan çıplak figürler, konusu savaş olan bir tabloda en ön planda durmaktadır. Çıplak üç kadın figürünün hemen ardından yerde yatmakta olan bir at ve onun hemen gerisinde yarı çıplak yaşlı bir adam görülür. Bu figür yerleşimi, gözü resmin içinde derinlemesine dolaştırmaktadır. Resim dört plandan oluşmaktadır. En önde yerde duran üç çıplak kadın figürü birinci planı oluşturarak izleyiciyi karşılar. İkinci plan atın ve yaşlı adamın bulunduğu, tablodaki dikey unsurları oluşturan plandır. Üçüncü plan ağırlıklı olarak resmin sağ tarafındadır. Sırtlarındaki yüklerle tepeden inen insan grubu ve hemen arkalarındaki yakılıp yıkılmış evler. Kendisine eğri bir hareketle boşluk yaratan arka plan, resmin sonuncu ve dördüncü planıdır. Sıcak ve açık tonların göz alıcılığıyla resimdeki derinliğin kaynağı olan arka planda, belli belirsiz görünen bir yerleşim yeri vardır. 1916 yılında, Şişli atölyesi kurulmadan önce yapılan bu eser, ressamın savaş konusunu içselleştirmiş olduğunun göstergesidir. İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde yer alan eser, Çanakkale Savaşları konusunu özelleştirmeyen, genel anlamda savaş konulu bir eserdir.

Ressamın savaş konulu olduğunu tahmin edebileceğimiz "Hastane Treni" isimli eserinin nerede olduğuna ilişkin bir bilgi bulunamadığı gibi, görseline de ulaşılamamıştır.

3.3.7. İsmail Hakkı Bey

Viyana Sergisine 4 eseriyle katılan İsmail Hakkı Bey'in, Yavouz (Goeben) / "**Yavuz Gemisi**" isimli tablosu savaş konulu resimler arasında değerlendirilebilir. Ressamın diğer resimlerinin isimleri, Küstenwachposten / **Sahil Güvenlik**, Auf der Höhe von Tschengelkeuy / **Çengelköy Sahili**, Portrat / **Portre**'dir.



Resim 25. İsmail Hakkı Bey, Yavuz Gemisi, 140x200 cm, Tuval üzerine yağlıboya

İsmail Hakkı Bey bu çalışmasında, Almanların Osmanlı Devleti'ne verdiği Goeben (Yavuz) gemisini büyük dalgalar arasında seyir halindeyken göstermektedir. 140x200 cm boyutlarındaki eserin yapılış tarihi belli değildir. Diyarbakırlı Tahsin gibi, deniz resimleriyle tanınmış ve deniz ressamı olarak anılan İsmail Hakkı Bey, bahriye mezunu asker ressamlarımızdandır.

3.3.8. Mehmet Ali Laga

Moschee in den Dardanellen (aquarell) / **Çanakkale'de Camii** (Suluboya), Ruine in den Dardanellen (aquarell) / **Çanakkale'de Harabe** (Suluboya), Ulupenar in den Dardanellen (aquarell) / **Ulupınar** (Suluboya), Weingarten in den Dardanellen (aquarell) / **Çanakkale'de Üzüm Bağı** (Suluboya), Dardanellen (aquarell) / **Çanakkale Boğazı**(Suluboya), Dardanellen (aquarell) / **Çanakkale Boğazı** (Suluboya), Dardanellen (aquarell) / **Çanakkale Boğazı** (Suluboya), Dardanellen (aquarell) / **Çanakkale Boğazı** (Suluboya), Dardanellen (aquarell) / **Çanakkale Boğazı** (Suluboya) isimli 9 adet çalışmasıyla Viyana Sergisi'ne katılan Mehmet Ali Laga, sözkonusu resimleri cephede çizmiş olmasıyla diğer ressamlarımızdan ayrılan bir noktada bulunur.

3.3.9. Namık İsmail

Eserlerinden 3 tanesinin savaşı konu edindiğini söyleyebileceğimiz Namık İsmail, Viyana Sergisine 17 adet çalışmayla katılmıştır. Noch Eine! / **Bir Tane Daha!**, Zum Sieg / **Zafer İçin (Girdabı Zafer)**, Erzerum / **Erzurum**, Landung / **Kara Göründü**, Soldat / **Asker**, Aus der Zeit Nedims / **Nedim Zamanı** (Lale Devri), Waldlandschaft / **Park**, Kaukasischer Freiwilliger (Kohlenzeichnung) / **Gönüllü Kafkas Askeri**, Kaukasischer Freiwilliger (Kohlenzeichnung)/ **Gönüllü Kafkas Askeri**, Kaukasischer Freiwilliger (Kohlenzeichnung)/ **Gönüllü Kafkas Askeri**, Baurer von Erzerum (Kohlenzeichnung)/ **Erzurumlu Çiftçi**, Abend (Kohlenzeichnung) / **Akşam**, Gefangener Kosak (Kohlenzeichnung) / **Kazak Esir**, Moschee in Erzerum (Kohlenzeichnung) / **Erzurum'da Camii**, Echo des Krieges / **Savaşın Yankıları**, In Gedanken Versunken / **Hayal Kurmak** (Düşünen Kadın), Viyana sergi kataloğunda yer alan eser listesidir.



Resim 26. Namık İsmail, Bir Tane Daha, 145x205 cm**,** Tuval üzerine yağlıboya, 1917

1917 tarihli ve 145x205 cm boyutlarındaki eser, Şişli Atölyesi'nde yapılmıştır. Ağır hasar almış bir Türk topçu mevzisinde, yaralanmış Türk askerlerini, düşmana yapacakları son bir atış hazırlığında görürüz. Askerlerden üçünün yaralanmış olduğunu hatta sağda toprak yığınları arasında vücudunun sadece üst bölümünü görebildiğimiz askerin şehit olduğunu söyleyebiliriz. Solda önde yer alan, bir elini beline koymuş diğer elini de başına yastık yapmış yüzüstü uzanan asker ise, can çekişmektedir. Resmin dikey öğesi olan solda ayakta duran asker, başından yaralanmış olmasına rağmen, elinde tuttuğu son havan

mermisini, düşmana doğru göstermektedir. Bilinci yarı açık bir ruh haliyle yaptığını tahmin edebileceğimiz bu hareket, onun vatanı için savaşırken kendinden geçtiği, düşmanla çarpışmayı kişisel bir mücadele haline getirdiğini gösteren en önemli hareketidir. Resmin toprak renklerini ağırlıklı olarak barındıran renk yelpazesi, gökyüzünün mavi ve gri renkleri ile dengelenir. Ressamın bu bol figürlü kompozisyonunda, işini kolaylaştırmak için portreleri sakladığı gözlerden kaçmaz. Büyük boyutlu bu tablonun birden çok figüre sahip olduğu ve Viyana sergisine yetiştirilmesi çabası düşünüldüğünde, ressamın portreleri sakladığı bu kompozisyon tercihi daha kolay anlaşılabilir. Top arabasındaki detaylar, asker kıyafetlerindeki ve diğer malzemelerdeki gerçekçilik, ressamın bu konudaki titizliğini gözler önüne serdiği gibi, resmin gerçekçiliğine de olumlu etki yapar.

Ayakta duran soldaki askerin hemen arkasından resmin içine giren göz eğrisi, mermi sandıklarının yanından geçerek, sağ önde yerde yatmakta duran askere doğru hareket eder ve oradan yukarıya doğru yönelerek, top arabasını bir daire içine alır. Gözün resimde hareketini sağlayan bu kompozisyon yerleştirmesi, izleyiciyi farkında olmadan resimde dolaştırmayı başarır. Emperyalist düşman güçleriyle, son mermisine kadar vatan savunmasına hazır Türk askerini başarıyla resmeden Namık İsmail'in mekan olarak Çanakkale Cephesi'ni seçmiş olduğunu kesin olarak söyleyemesek de, etkili bir propaganda resmine imza attığı bir gerçektir.

Ressamın, 106x137 cm boyutlarındaki Zafer İçin (Girdabı Zafer) isimli eserinin tek görsel örneği, Viyana sergisi kataloğunda basılı olan siyah beyaz resimdir. Görselin kalitesiz oluşu yorum ve eleştiri yapmaya müsait olmadığından burada yer verilememiştir. Namık İsmail'in bir grup Türk süvarisini uçurumdan atlarken resimlediği bu tablosunun nerede olduğuna dair bir bilgi bulunmamaktadır.

Savaşlar sadece cephede canlarını ortaya koyan askerleri değil, cephe gerisindeki halkı da şiddetli bir acımasızlıkla etkiler. Açlık, bulaşıcı hastalıklar, bombalanan şehirler, cephe gerisindeki insanların her gün yüz yüze geldikleri tehlikelerden sadece bazılarıdır.



Resim 27. Namık İsmail, Savaşın Yankıları/Tifüs, 130x170 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

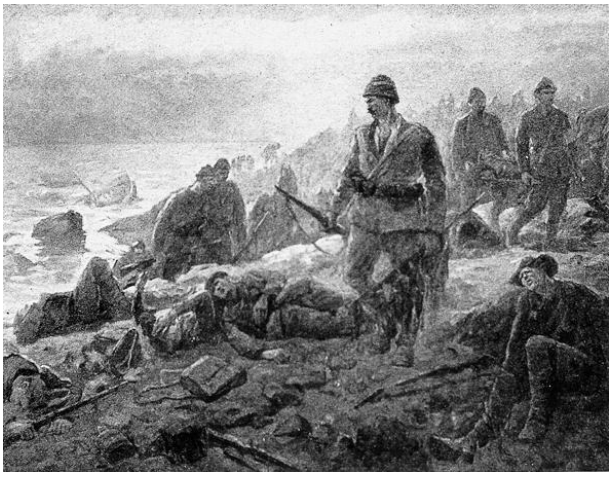
Viyana Sergisi kataloğunda "Echo des Krieges" , "Savaşın Yankıları" olarak adlandırılmış olan eser, "Tifüs" ismiyle de anılmaktadır. Asker ressamlarımızdan olan Namık İsmail'in Erzurum'da görev yaptığı sırada Tifüs hastalığına yakalanması, tabloya verilen bu ikinci ismin sebebi olabilir. Ancak esere baktığımızda, salgın bir hastalığı konu edinen resim öğelerinin varlığından söz edemeyiz. Resimde, kaldırılan bir cenaze ve bunun sonucu olarak hissedilen matem havası bulunmaktadır. Sağ ön planda, üç kara çarşaflı kadın görülmektedir. Yüzleri soluk ve kemikli olan bu zayıf kadınların hemen arkasında, çatısında akbaba olduklarını tahmin edebileceğimiz iki kuşun uçtuğu yıkık dökük bir bina bulunur. Tabutu taşıyan cemaatten sakınırcasına vücudunu eğritmiş yürüyen bir başka kara çarşaflı kadın elinde bir bakraç taşımaktadır.

Arka planda yer alan camii silueti birazdan cenaze namazı için mekân olacaktır. Resmin sol tarafında geçmekte olan cenaze grubuna bakmakta olan bir diğer kara çarşaflı kadın ve elinden tuttuğu küçük bir çocuk bulunmaktadır. 1917 yılında yapılan eser, 130x170 cm boyutlarındadır ve Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır.

Ressamın incelediğimiz 2 savaş konulu kompozisyonundan başka, 3 adet "gönüllü kazak askeri" ve bir adet "Asker" isimli savaşı konu edinen çalışması, Viyana Sergisi'nde yer almıştır. Bu eserler Çanakkale Savaşını konu almazlar.

3.3.10. Mehmet Ruhi Arel

Mehmet Ruhi Arel Viyana Sergisine 7 adet eseriyle katılmıştır. Nach der Flucht der Feinde / **Düşman Kaçtıktan Sonra**, Triptyque / **Triptik**, Spende / **Bağış**, isimli 3 eseri savaşı konu edinen eserlerdir. Sanatçının katalogtaki diğer eserleri, Kinderkopf / **Çocuk Portresi**, Auf der Brücke / **Köprüde**, Ausgangstoilette / **Kibrin Sonu**, Stoffmalerin / **Yazmacı Kadın**'dır.



Resim 28. Mehmet Ruhi Arel, Düşman Kaçtıktan sonra, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Denizin kenarındaki şiddetli bir çatışmanın ardından, yaralıların taşındığı, askerlerin ölü ve yaralılar arasında gezindiği bir an'ı gözler önüne seren "Düşman Kaçtıktan sonra" isimli eser, askerlerin kıyafetleri ve arka planı ile "Çanakkale Savaşı" konulu olduğunu açıkça belli eder. Yerde yatmakta olan askerlerin arasında, bir elinde yıpranmış sancak diğer elinde tüfek taşıyan bir Türk askeri, kendinden emin bir şekilde dolaşmaktadır. Yapılan bir Hücum sonrasında düşman askerlerinin denize döküldüğü izlenimi yaratan atmosfer, Çanakkale Savaşı tarihi düşünüldüğünde gerçekçiliğini yitirir. Düşman askerlerinin Çanakkale'de denize dökülmediği, planlı programlı ve dünya savaş tarihinde eşine az rastlanır bir başarıyla gerçekleştirdiği tahliye işlemi ile topraklarımızı terk ettiği bilinmektedir. Kompozisyondaki diyagonal hareket, yeryüzünü ve gökyüzünü iki eşit parçaya ayırır. Resimde ardı ardına 5 plandan söz edilebilir. En önde yaralı düşman askerlerinin ve yürüyen Türk askerinin olduğu plan, yaralıları taşıyan ve onlara yardım

eden askerlerin olduğu ikinci plan, sandal enkazlarının görüldüğü deniz ve sağındaki, küçük askerlerin görüldüğü planlar ve gökyüzü. Yapıtın boyutlarına ve nerede olduğuna ilişkin bilgi edinilememiştir.



Resim 29. Mehmet Ruhi Arel, Triptik, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

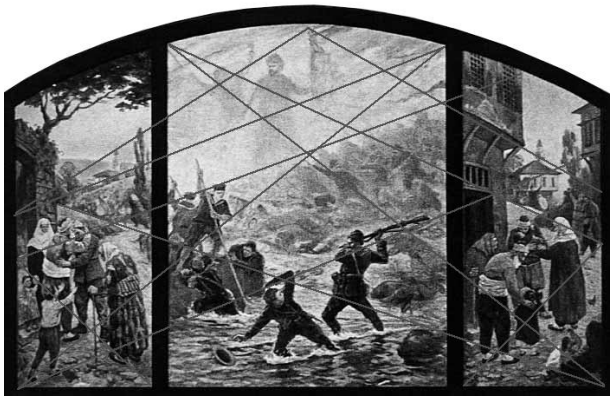
Viyana sergisi kataloğunda "triptik" olarak adlandırılan bu eser, Ahmet Kamil Gören'in Şişli atölyesi ve Viyana Sergisi adlı kitabında, soldan sağa, "Köylünün Askere Gidişi", "Çanakkale'de düşmanın denize dökülüşü" ve "gazinin evine dönüşü" olarak isimlendirilmiştir.[42] Resimlere dikkatle bakıldığında bu isimlendirmenin yanlış olduğu kolaylıkla görülebilir. Solda yer alan tuval, "giriş-gelişme-sonuç" örgüsüne bağlı anlatımın "sonuç" bölümünü oluşturmaktadır. Osmanlı Türkçesi sağdan sola yazılır ve okunur. Bunu dikkate alarak ressamın kompozisyonunu sağdan sola doğru tasarladığını söyleyebiliriz. Tabloda, bir askerin ailesi ile vedalaşıp savaşa gidişini, düşmanla savaşmasını ve eve dönüşünü görürüz. Triptiğin sağında yer alan "giriş" kompozisyonunda, ailesiyle vedalaşan bir erkek kucağında tuttuğu kundaktaki bebeği öpmektedir. Sağda duran kadın adamın elinden bebeği tutmasına yardım etmektedir. Ön plandaki yaşlı adam, savaşa giden erkeğin babası olmalıdır. Yaşlı adam bir elini torununun omzuna koymuş, o'nu babasıyla vedalaşması için yönlendirmektedir. Kompozisyonun sol tarafını kapatan iki katlı ahşap evin kapısındaki karanlık alandan çıkan yaşlı kadın figürü, vücudunun ağırlığını bastonuna vermiş, oğluna sanki son kez görürcesine dikkatle bakmaktadır. Küçük bir kasabayı

[42] Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997, s. 124-125.

andıran evlerin olduğu arka planda, caminin hemen önünde yer alan askere uğurlama alayı, davullar zurnalar ve Türk bayraklarıyla, bize doğru gelmektedir. Birazdan bu alaya katılacak olan asker için yaklaşmaktadırlar.

Triptiğin en büyük tuvali olan ortadaki tuvalde, Çanakkale savaşı esnasında gerçekleşen bir çatışma anı görülmektedir. Düşman askerlerinin karaya çıkarma yaptığı esnada gerçekleşen bir çatışmanın resimlendiği kompozisyonda, dizlerine kadar denize girmiş bir düşman askerine elindeki silahın dipçiği ile vurmaya hazırlanan bir Türk askeri görülmektedir. Kompozisyon dört ana plandan oluşmaktadır. Ön plandaki iki figürün hemen arkasında sol tarafta, elindeki uzun sopalarla sandala yön veren çıkarma birliklerinin olduğu plan, resmin ikinci planını oluşturmaktadır. Resmin en kalabalık figürasyonuna sahip olan üçüncü plan, tüm karmaşasıyla savaşın şiddetli atmosferini yansıtmaktadır. Resmin en arkasında yer alan dördüncü plan, iki ruhani dev figüre sahiptir. Bu iki figürün kim oldukları anlaşılamasa da, Türk askerlerini yönlendiren bir duruşu olduğu söylenebilir.

Resmin solunda yer alan "Sonuç" kompozisyonu, bir mutlu sonu betimler. Kavuşma sahnesi olarak tasarlanan bu kompozisyonda, savaş bittikten sonra eve dönen Türk askerini babasına sarılmış olarak görürüz. Bize arkası dönük duran yaşlı kadın figürü, ilk tuvaldeki bastonlu yaşlı kadın olmalıdır. Ön planda, sağdaki "giriş" kompozisyonundaki erkek çocuğu büyümüş, uzun süredir görmediği babasına sarılmak için hamle yapmaktadır. Annesinin elini tutan kız çocuğu ise babası savaşa giderken kundakta bebek olduğundan, geri dönen babasını tanımayan gözlerle, olanlardan habersiz şaşkın bir duruşa sahiptir. Figürlerin arkasında "giriş" tuvalinde de gördüğümüz savaşa uğurlama alayı, bir "karşılama" alayına dönmüştür. İki kompozisyon arasındaki en büyük fark sağdaki resimde yer alan kasaba görünümünün yerine, yıkılmış harabeye dönmüş bir arka planın resimlenmesidir. Savaşın halk üzerindeki etkisini ve yaşanan acıları içinde barındıran bu arka planın verdiği sıkıntı, evine sağ-salim dönen askerin, ailesiyle kavuşma anının mutluluğu ile dengelenir. Triptiğin hikâyeci anlatımının yanında, kompozisyon kurulumundaki yerleştirmeler de incelenmeye değerdir.



Resim 30. Mehmet Ruhi Arel, Triptik kompozisyon kurulumu

Ortadaki tuvalde görünen ruhani iki figür tüm kompozisyonun piramit zirvesini oluşturur. Sağ ve solda yer alan tuvallerin kompozisyon kurulumları da bu piramidi destekler. Simetrik diyagonaller resmin sağından ve solundan gözü hareketlendirir.



Resim 31. Mehmet Ruhi Arel, Bağış, 46x38 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

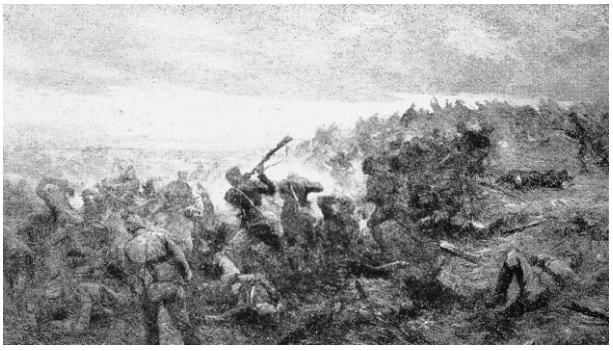
"Bağış" isimli eserinde, bir camide "Hilal-i Amber" (Kızılay) yararına yardım toplanmasını resmeden Mehmet Ruhi Arel, savaşta, dini duygular ile milli duyguların birleşmesine vurgu yapmıştır. Büyük camlardan giren güneş ışınlarının aydınlattığı camide, namazını kılan kalabalık, imamın dolaştırdığı yardım çantasına bağışta bulunmaktadır. Resmin en etkileyici öğesi, imamın uzattığı yardım çantasına para atan kolu sargılı gazidir. Cepheden dönen bir gaziyi "Kızılay" a yardım ederken gösteren

Mehmet Ruhi Arel, savaşın başarıyla yürütülmesinde cephe gerisindeki faaliyetlerin önemine vurgu yapmayı hedeflemiştir.

Sıcak renklerin ve orta tonların hakim olduğu resimde, tüm cemaat namazdan sonra dağılmamış, Kızılay için yardım etmeyi beklemektedir. Piramit kompozisyon kurulumunun görülebileceği resimde, İmam ve hemen sağında ayağa kalkmış figür, piramidin tepe noktası olan avizeye doğru gözümüzü yükseltir. 46x38 cm boyutlarındaki tablo, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ndedir.

3.3.11. Sami Yetik

Ressamın Viyana Sergisi'nde 9 adet eseri sergilenmiştir. Vor der Donau / **Tuna Önlerinde**, , Auf Wache / **Gözetlemede/Nöbette**, Vorposten / **İleri Karakol**, Im Kampf (Kohlenzeichnung) / **Çatışma** (Kömür Kalemi), Strabe in Brussa / **Bursa'da Sokak**, Umgebung von Adrianopel / **Edirne Civarı**, Umgebung von Adrianopel / **Edirne Civarı**, Landschaft / **Görünüm**, isimli eserlerden 4 tanesi savaş içeriklidir. Balkan Savaş'ında Edirne Mevki-i Müstahkem'inde görevli olan Sami Yetik, savaşı en gerçekçi haliyle tuvaline boyamış ressamlarımızdandır.



Resim 32. Sami Yetik, İsmail Tepe Savaşı, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Boyutları hakkında bilgi edinemediğimiz “İsmail Tepe Savaşı” isimli eser, Çanakkale Cephesi’nin en kanlı çarpışmalarının yaşandığı ve yüzlerce askerin hayatını kaybettiği İsmail Tepe’de yaşanan bir çarpışmayı gözler önüne serer. Türk askerlerinin düşmana hücum anını resimleyen Sami Yetik, diyagonal bir kompozisyon kurulumunu tercih etmiştir. Yaralı ve ölüler üzerinde amansız savaşı sürdüren askerlerin figür dağılımları, düşman ve Türk askerlerinin oluşturduğu iki dalganın karşı karşıya gelmesi izlenimini vermektedir. Yerden kalkan toz bulutunun içinde kaybolan asker figürlerinin ufka doğru küçülerek gittiği kompozisyondaki en ilgi çekici figür, silahı ile düşman askerine vurmak üzer olan sırtı bize doğru dönük Türk askeridir. Bu figürün benzerleri, Mehmet Ruhi Arel’in “Triptik” ve İbrahim Çallı’nın “Siperde” isimli eserlerinde görülebilir. Buradan hareketle, ressamların bu figürü Atölyedeki modellerden çalıştığını söyleyebiliriz.



Resim 33. Figür benzerlikleri.

Sami Yetik de, diğer ressamlarımız gibi kompozisyon kurulumunda yeryüzünü ve gökyüzünü diyagonal bir hareketle iki eşit parçaya ayırmıştır. Renkli görseline ulaşamadığımız resmin, bugün nerde olduğuna ve boyutlarına dair bir bilgi mevcut değildir.



Resim 34. Mehmet Sami Yetik, Gözetlemede / Nöbette, 50x60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Sami Yetik'in 50x60 cm boyutlarındaki 1917 tarihli bu küçük tablosunda, gözcülük yapan iki Türk askeri görürüz. İzlenimci bir ressamın paletinden çıktığı beli olan eserde, dizleri üzerine çömelmiş iki askerden öndeki silahını yere yaslamış ve vücudunun ağırlığını silaha vermiştir. Bakışları izlemekte oldukları bölgeye yönelmiş iki askerin duruşlarındaki ciddiyet ve dikkat, yaptıkları bu tehlikeli görevin etkisindendir.

Figürler ve mekân hızlıca boyanmış gibi görünen fırça dokunuşları ve renk lekelerine sahip olsa da, çalışmanın bir taslak olabileceği düşüncesi yersizdir. İstanbul Askeri Müzesi'nde sergilenen eserin, tanım plaketinde, eserin ismi "Hücuma Kalkış" olarak belirtilmiştir. Aynı ifadeye Ahmet Kamil Gören'in Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi isimli kitabında da rastlanır. Ahmet Kamil Gören'in kitabında bu esere, iki isim daha verir; "Karakol" ve "Keşif Kolu". Viyana sergisi kataloğunda Sami Yetik'in eserleri arasında "Hücuma Kalkış" olarak Almanca'dan Türkçe'ye çevrilebilecek bir eser ismi bulunmamaktadır. Sergi Kataloğunda "Auf Wache" olarak isimlendirilen 117 numaralı eserin bu çalışma olması ihtimali oldukça kuvvetlidir.

"Auf Wache" Türkçeye çevrildiğinde, Gözetleme, Nöbette gibi anlamlar kazanmaktadır. Ahmet Kamil Gören'in kitabında "Karakol/ Hücuma Kalkış/ Keşif Kolu" olarak isimlendirilen eserin numarası ise 118'dir. 118 numaralı eserin ismi "Vorposten"dir (ileri karakol). Bilindiği gibi "Karakol" tanımı, başında komutan bulunan yerleşik askeri alanlar için kullanılır. Resimde bir "Karakol" görüntüsünden çok daha önce de

belirttiğimiz gibi, düşman hatlarını gözetleyen iki askerin varlığı söz konusudur. Çanakkale Cephesi'ni konu edindiğini kesin olarak belirtemeyeceğimiz eserin, Şişli Atölyesi'nde yapılmış olma ihtimali yüksektir. Eser, Harbiye askeri müzesi koleksiyonunda yer almaktadır.

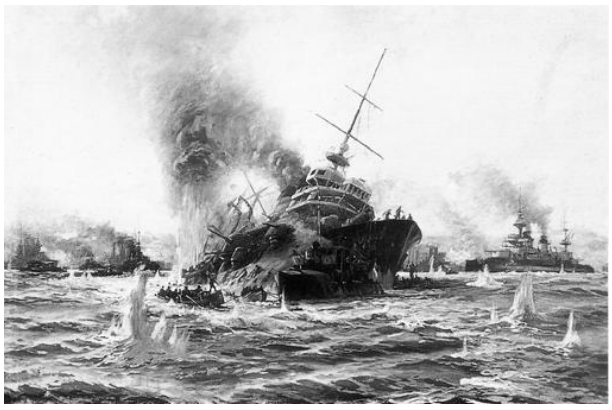


Resim 35. Mehmet Sami Yetik, Anafartalar Muharebesi, 90x130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1915

Sami Yetik'in, Harbiye Deniz Müzesi koleksiyonunda Viyana Sergisi'ne katılmayan bir yağlıboya tablosu bulunmaktadır. "Anafartalar Muharebesi" isimli eser, 90x130 cm boyutlarında ve 1915 tarihlidir. Şişli Atölyesinden önce üretilen bu eser, ressamımızın, savaş konusuna olan ilgisini göstermektedir. 6 ağustos – 20 aralık 1915 tarihleri arasında karşılıklı siper mücadelelerinin yaşandığı Anafartalar bölgesi muharebelerini resmeden Sami Yetik, bol figürlü bir kompozisyon kurulumunu tercih etmiştir. Tablonun sol alt köşesinden düşmana hücum eden Türk askerlerini, elinde kılıcı ile bir subay yönlendirmektedir. Subayın hedeflediği yerde, taraflar birbirleriyle amansız bir mücadele içindedir. Tablonun sağ alt tarafında yerde yatmakta olan iki asker görülmektedir. Sol arkada, denizin maviliği ile gökyüzünün mor renkleri huzurlu sakin bir görünüm olarak köşeye sıkışmıştır. Fonun sağa doğru devam ettiği yerde, çatışmanın yaşandığı alana geldiğimizde, kirli renk lekeleriyle, dumanlı ve bulanık bir atmosfer yaratılmıştır.

3.3.12. Diyarbakırlı Tahsin Siret

FranzösischerKreuzer Bouve im Sinken vor den Dardanellen / **Fransız Kruvazörü Bouvet'in Çanakkael Boğazı'nda Batışı,** Im Schwarzen Meer / **Karadeniz**, Marienstudie (bitmemiş çalışma), **Marienstudie** (bitmemiş çalışma), **Marienstudie** (bitmemiş çalışma), Japanischer Seekrieg / **Japon Deniz Savaşı**, Barbaros und Turgud (aquarell) / **Barbaros ve Turgut** (gemileri), isimli 7 adet eseriyle Viyana Sergisi'ne katılan Diyarbakırlı Tahsin Siret'in bir adet resmi Çanakkale Savaşı konuludur. Yaptığı deniz ve savaş gemisi resimleriyle ünlenen asker ressamlarımızdan Tahsin Siret, Çanakkale Savaşı başlayınca, savaş görüntüleri resmetmek üzere Çanakkale'ye gönderilmiştir. Bu resimlerin yapılması emri Osmanlı sarayı tarafından verilmiştir. 9 Kasım 1915 tarihli bir belge sanatçının bu etkinliğinden bizi haberdar eder. [43]



Resim 36. Diyarbakırlı Tahsin Siret, Bouvet'in Batışı, 96x142 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Fransız Zırhlısı Bouvet'in, 18 Mart günü Türk topçusunun isabetli atışları ve mayına çarpması sonucu batmasını konu edinen tablodaki en dikkat çekici özellik, ressamın gemileri resimlerken gösterdiği büyük başarıdır. Her bir geminin karakterindeki tipik detaylar ustalıkla işlenmiş, 18 Mart 1915 günü yaşanan şiddetli deniz savaşı tüm gerçekliğiyle esere yansıtılmıştır. Aldığı ağır hasar sonucu yan yatmış batmakta olan

43 Doç. Dr. Aykut Gürçağlar, Denizin ve gemilerin romantik yorumcusu: Diyarbakırlı Tahsin < http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0906.asp?sel=0> (06.09.2010)

geminin etrafına toplanan kurtarma botları ve arka plandaki diğer gemiler tablonun gerçekliğini arttıran kusursuz desteklerdir. Resmin geneline yayılmış olan kızıl renkler, sahnenin dramatikliğini arttırır. Yaklaşık 660 denizciye mezar olan Bouvet'in farklı yerlerinden yayılan dumanlar ve geminin etrafına düşen mermilerin yarattığı su sütunları sahnenin canlılığını şiddetlendirmektedir. Ressamın, kırmızı mavi ve sarı'nın tüm tonlarıyla yarattığı dalgalı deniz görünümü, gökyüzünün sadeliği ve yumuşaklığı ile karşıtlık oluşturur. 142x96 cm boyutlarındaki, 1917 tarihli eser İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonundadır. Ressamın Viyana Sergisi'nde yer almayan ancak Çanakkale Deniz Muharebelerini konu edinen önemli bir tablosundan burada söz etmeliyiz.



Resim 37. Diyarbakırlı Tahsin Siret, Çanakkale Deniz Savaşı, 121x195 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonunda yer alan eserde, 18 Mart 1915 günü Çanakkale Boğazı'ndaki durumu izometrik bir bakış açısıyla görürüz. Ressamın bu tablosunda, diğer eserlerinden farklı bir tutum hissedilir. Resim hakkında, bir belge niteliği taşıması düşünülerek yapılmış olabileceğini veya sanatçının 18 Mart 1915 gününü tümüyle resmetme endişesi taşıdığını da söyleyebiliriz. Resimde izleyici, gemilerin hemen arkasında, Çanakkale Boğazına yapılan saldırıyı izler konumdadır. Majestic ve Bouvet'in batışı görülebileceği gibi, gemilerin manevraları, arkalarında bıraktıkları su izlerinden anlaşılabilmektedir. Resmin sol tarafından manevra yaparak bize doğru dönen iki gemiyi arka arkaya görebiliriz. Bu gemilerden birinin Agamemnon olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Hasar alan gemilerin çıkardıkları dumanlara, karada tahrip edilmiş Türk Topçu bataryalarından çıkan dumanlar eşlik eder. Çarpışmanın şiddetinden ve yaşanan

acılardan çok, 18 Mart 1915 tarihinde, Çanakkale Boğazı'ndaki genel durumunu özetleyen bir resimdir. 121x195 cm boyutlarındaki eser 1915 yılında yapılmıştır.

3.3.13. İbrahim Çallı

Viyana sergisine 9 adet eserle katılan İbrahim Çallı'nın, yalnızca üç eseri; **"Kadın Portresi"**, **"Konak İçinden Görünüm"** ve **"Natürmort"** savaşı konu etmezler. Artillerie in Stellungs – Vorbereitung / **Topçu Manevrası**, Verwundete / **Yaralı**, Morgengrauen im Schützengraben / **Siperde Şafak**, Vor dem Zelt / **Çadırın Önünde** , Offizier (Kohlenzeichnung) **/ Subay (Kömürkalemi),** Damenbildnis / **Kadın Portresi**, Im Schützengraben / **Siperde**, Inneres eines Konaks / **Konak içinden görünüm**, Stilleben / **Ölü doğa**, Viyana Sergisi kataloğunda adı geçen eserlerdir.

Düşmanla göğüs göğse yapılan şiddetli ve acımasız bir mücadeleyi gösteren "Siperde" isimli eser, İbrahim Çallı'nın bol figürlü kompozisyonlardaki ustalığını ortaya koyar. Tablo, çeşitli kaynaklarda "Gece Baskını" ismiyle anılmaktadır. Viyana sergisi kataloğunda "Gece baskını" ismiyle Almanca'dan dilimize çevrilebilecek bir eser bulunmamaktadır. Türk askerlerinin, düşman siperlerine yaptığı bir baskını gösteren bu tabloda, düşman askerleri arasında büyük bir panik havası hissedilmektedir. Figürlerin yerleşmesinden oluşan diyagonaller, ortada dizlerinin üstüne çökmüş panik içindeki askerin suratında birleşir.



Resim 38. İbrahim Çallı, Siperde, 175x245 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Ressamın kompozisyon kurulumundaki bu tercihi, bakışlarımızı bu askerin suratında toplar ve resmin atmosferindeki panik havasını bize yaşatır. Bu askerin suratındaki ifade, Francisco Goya'nın 1820 tarihli "Çocuklarını yiyen Satürn" adlı eserindeki Satürn'ün surat ifadesini anımsatmaktadır. Goya'nın "Kara Resimleri"nden (Black Paintings) biri olan tabloda, evlatlarının kendisine ihanet etmesinden şüphelenen Satürn'ün onları doğar doğmaz yemesi konu edilmiştir. İbrahim Çallı'nın, Goya'nın bu resmini görüp etkilenmiş olabileceğini söylememiz zor olsa da, iki figür arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Büyümüş gözler, açılmış ağızlar ve kemikli yüz hatlarıyla şiddetlenen delilik ifadesi, figürlerin duruşundaki çarpıklıkla artar. Figürler arasındaki benzerlik, onlara yüklenen anlamlar söz konusu olduğunda zıt bir görünüme bürünür. Goya'nın resminde ihanetinden korkularak, parçalanarak yenen "evlat" İbrahim Çallı'nın tablosunda ihanete uğramış kandırılmış asker figürdür.



Resim 39. İbrahim Çallı'nın tablosundaki figür ile Goya'nın Satürn figürünün karşılaştırılması

Tabloda, ön planda birbirleriyle acımasızca mücadele eden 6 asker yer almaktadır. Bu askerlerden üçü Türk askeri, üçü de düşman askeridir. Baskını gerçekleştiren Türk askerlerinin ayakta resmedildiği ön planda, baskının şokuyla şaşkına dönen düşman askerlerinden ikisi yerde dizlerinin üstünde resmedilmiştir. Siperdeki bu dehşet anı resimlenirken, siper içinde yer alan objeler gibi detaylar da unutulmamıştır. Yerde duran, miğfer, süngü, matara ve çanta gibi eşyalar ve malzemeler, ressamın titiz gözlemciliğine iyi bir örnektir. Gözümüzün hemen önünde yaşanan acımasız çarpışma, arka tarafta, siper derinliğinde de aynı şiddette devam etmektedir. Ağırlıklı olarak toprak renklerinin kullanıldığı resimde, askerlerin yüzleri soluk boyanmıştır. Siper duvarının ve zeminin ışıklı renklerinin etkisiyle, figürler öne getirilmiştir. Kapkaranlık gökyüzünde parlayan yıldızlar ve şafak ışığının kızıllığı, remin fonundaki karanlık atmosferi daha da şiddetlendirmektedir. İstanbul'da Harbiye Askeri Müzesi'nde sergilenen tablonun, yer seçimindeki ve ışıklandırılmasındaki hatalar dikkat çekici olmakla beraber, 175x245 cm boyutlarındaki bu büyük eserin bakıma muhtaç görüntüsü hayli üzücüdür.

"Topçular Manevrada" bir sahra topunu mevziiye götüren süvarileri göstermektedir.. Topu ilerleten askerlerin gösterdikleri fiziki çaba, tüm gerçekçiliğiyle yansıtılmıştır.



Resim 40. İbrahim Çallı, Topçu Manevrası, 180x270 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Resmin sol alt köşesinden ufuk çizgisine doğru derinlemesine uzanan askerlerin oluşturduğu kütle, sol arka planda bir grup atlı ve sağ ön planda bir süvari askeri ile dengelenmektedir. Gökyüzü diyagonal bir bölünmeyle iki parçaya ayrılmış, güneş ışığı bu bölünmeyle dar bir üçgen alan içine yerleştirilmiştir. Işığın bu şekilde hapsedilmesi kompozisyona dramatik bir görünüm sağlamakla beraber önde yer alan figürleri koyu tonlara hapsetmiştir. Işık kaynağına doğru ilerleyen bu askerlere, şehit olmaya giden askerler gibi metafizik anlamlar da yüklenebilir. Geniş bir alanı gördüğümüz kompozisyonun ıssızlığı bu anlamı kuvvetlendirebilir. Tabloda özellikle Çanakkale Cephesi konu edilmiştir demek yanlış olur. Savaşta yaşanan zorlu bir uğraşı konu edinen bu resim, Şişli Atölyesi'nde üretilmiştir. 180x270 cm boyutlarında olan eser, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır.

"Yaralı" isimli bu eserde, ön planda iki asker yer alır. Başından yaralanmış bir asker, diğer bir askerin yardımıyla yürümektedir. Yaralı olan askerin genç, ona yardımcı olan askerin ise yaşlı olduğu göze çarpar.



Resim 41. İbrahim Çallı, Yaralı, 81x193 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Figürlerdeki bu seçim, kuşkusuz savaşta yaşlı ve deneyimli askerler ile genç ve deneyimsiz askerler arasındaki ilişkiye vurgu yapmaktadır. Tüfeklerini süngüleri takılı olduğu halde yanlarında taşıyan askerler, siperlerden hastane alanına doğru gitmektedirler

denebilir. Çanakkale Cephesi'ni konu edindiğini kesin olarak ifade edemeyeceğimiz eserde, ön planda yer alan figürlere arka planda beyaz bir at eşlik eder. Arka planda, otlayan atın hemen üstünde görünen güneş, çember formda net bir şekilde resmedilmiştir. Sabah güneşin doğmakta olduğu bir zamanda mı yoksa akşam güneşin batmakta olduğu bir vakitte miyiz? sorusuna net bir cevap alamadığımız resimdeki güneşin, etrafına ışık saçmaması, dikkatli gözlerden kaçmaz. 193x81 cm boyutlarındaki eser Ankara Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır.

"Siperde Şafak" isimli çalışmasında, İbrahim Çallı, Çanakkale Cephesi'nden bir siperdeki günlük hayatı işler. Eskiz olduğu düşünülebilecek tarzda bir görünüme sahip olan çalışmanın boyutlarıyla ilgili bir bilgi bulunamamıştır.

Siper çuvallarının arasına yerleştirilen gözetleme deliğinden düşman siperlerini gözetleyen bir Türk askeri ön planda sırtı bize dönük olarak ayakta durmaktadır. Sağ ayağını dizinden kırarak arkada havaya kaldıran asker, sağ kolunu da bir dürbün tutar gibi yüzüne götürmüştür. Gözetleme yapan askerin hemen sol tarafında yere çömelmiş oturan bir asker görülmektedir. Bu askerin hemen solundan devam eden siper yolu kompozisyona bir derinlik kattığı gibi, diğer 3 asker figürü için de mekân oluşturur.



Resim 42. İbrahim Çallı, Siperde Şafak, Tuval üzerine yağlıboya, 1917

Kompozisyonun derinliğini arttıran bir diğer öğe de, siperlerin üstüne geçiş için konulan ve kompozisyonun sol üst köşesinde yer alan tahtadır. Gözetleme yapan askerin dikey formu sağ taraftaki silah ile desteklenir. Renkli görseline ulaşılamayan eserin açık ve koyu alanlarındaki denge dikkat çekicidir. Siperin duvarına vuran ışığın yarattığı açık alan askerin koyu tonuyla toplandığı gibi, sol taraftaki siper yolunun sahip olduğu orta tonlar da küçük açık tonlu alanlarla dengelenmiştir. Aynı Tablo Celal Esad Arseven'in kitabında Hikmet Onat'n bir yapıtı olarak, "Çanakkale Muharebesi" adıyla yayımlanmıştır.[44] Çanakkale Cephesini konu edindiğini söyleyebileceğimiz eserin nerede olduğuna ilişkin bilgiye rastlanmamıştır.

İncelememizin ardından, Şişli Atölyesi'nde üretilen savaş konulu eserler arasında, 17 çalışmanın Çanakkale Savaşı'nı içerik edindiği söylenebilir. Bu eserler, Ali Cemal Benim'in **"Yasak"** ve **"Maydos'ta"** , Hikmet Onat'ın **"Ev'den Mektup"** , Mehmet Ruhi Arel'in **"Düşman Kaçtıktan Sonra"** ve **"Triptik"**, Sami Yetik'in **"İsmail Tepe Savaşı"** ve İbrahim Çallı'nın **"Siperde Şafak"** ve **"Siperde"**, Mehmet Ali Laga'ya ait **"Çanakkale'de Camii"**, **"Çanakkale'de Harabe", "Ulupınar", "Çanakkale'de Üzüm Bağı"** ve beş adet **"Çanakkale Boğazı"** isimli çalışmalarıdır.

3.4. Viyana Sergisi ve Sonrası

Celal Esad Arseven'in başlattığı propaganda faaliyetinde üretilen eserler, ressamlarımızın güncel tarihi olaylarla imtihanı olmuştur. Sıcağı sıcağına yapılan resimlerde, gerçekçilik üslubu ağır basmıştır. Her ne kadar nesnel olunmaya çalışılmışsa da, savaşta taraf olmanın getirdiği bakış açısı resimlerde hissedilmektedir. Yaratılan imgenin politik anlamı değişkendir. Yaratıcısının yüklediği anlamlar, bilinçli saldırılarla yıpratılabilir ve değiştirilebilir. Asker kökenli olan Şişli atölyesi ressamlarımızın kendilerinden rica edilen eserleri üretirken, coşkulu ve abartılı kahramanlık görüntülerinden çok, tarafsız bir gözlemle, askerimizin günlük hayatını ve savaşın

---

[44] Ahmet Kamil Gören, *Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi*, Şişli Belediyesi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul, 1997, s. 134.

dehşetini yansıtmaları, sanatçılarımızın objektif bakış açılarını yansıtmış olduklarını görmemizin yanı sıra, üstlerinde hiçbir baskı ve yönlendirme olmadığının da kanıtıdır.

İstanbul'daki yabancı okul, kulüp ve lokaller, I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla el değiştirmiş, İtalyanların kullandığı "Societa Operia" lokali, "Galatasaraylılar Yurdu" adını almıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin girişimiyle, burada sergiler açılmaya başlanmış, Galatasaray Yurdu'na bir sergi salonu kimliği kazandırılmıştır. Şişli atölyesinde üretilen eserler de Viyana Sergisi'nden önce Galatasaray Yurdu'nda sergilenir. "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adı verilen 142 eserden oluşan sergi, 1917 yılında açılır. Galatasaray sergilerinin temmuz-ağustos aylarında açıldığı bilgisinden yola çıktığımızda, "Savaş Resimleri ve Diğerleri" isimli bu özel sergisinin aynı aylarda açıldığını düşünebiliriz. Ancak, Ahmet Kamil Gören'in, "Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi" adlı kitabında belirttiği gibi, 31 Aralık 1917 tarihli Tasvir-i Efkâr gazetesinde sergiyle ilgili bir haberin yayınlanması bizi bu tahminden uzaklaştırır.

Galatasaray sergisinden sonra, yurtdışı propaganda programı için hazırlıklar tamamlanır ve seyahat günü beklenmeye başlanır. Orkestra üyeleri ve Celal Esad Arseven, Sirkeci'den kalkan Balkan Ekspresi'nde kendileri için ayrılan üç vagona yerleşirler. Galatasaray Yurdu'nda sergilenen 142 parça eser Viyana'ya götürülmek üzere Schenker nakliye şirketine* teslim edilir.

Celal Esad Arseven anılarında, Viyana sergisinin açılış tarihini detaylı olarak belirtmemiştir. Serginin, Sofya, Berlin, Münih ve Viyana'daki konserlerin ardından, orkestra'nın İstanbul'a dönüşünden sonra açıldığına işaret etmiştir. Orkestra şefi olan Osman Zeki Üngör'ün hayatını incelediğimizde, yurtdışında düzenlenen turnenin, 17 aralık 1917 ile 31 ocak 1918 tarihleri arasında gerçekleştiğini görürüz.[45] Yine Celal Esad

*Viyana sergisine gönderilen tabloların, gönderim belgelerine ulaşmak ve sergi tarihi ile ilgili net bilgi alabilmek umuduyla iletişime geçtiğimiz, Schenker Uluslar arası Lojistik Müşteri Hizmetleri Yöneticisi Syn. Tülay SAZAK'ın yardımlarıyla, Almanya Frankfurt ofisinden 1872-1931 yılları arasındaki lojistik hizmetlerini kapsayan belgeler incelenmiş, Avusturya-Viyana ofislerindeki kayıtlar taranmış ancak istenen bilgiler bulunamamıştır.

[45] Buğra Koçak, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 2007, Sayı: 21, s. 140-146

Arseven'in anılarında, Bulgaristan ile yapılan barış antlaşması nedeniyle yolların kapandığını ve bu sebeple serginin Viyana'dan diğer şehirlere taşınmasının imkânsız bir durum aldığını öğreniriz. Söz edilen barış antlaşması, Brest-Litowsk barış antlaşmasıdır ve tarihi 3 mart 1918'dir. Viyana Sergisi ile ilgili bir haberin 26 mayıs 1918 tarihli Österreichs İllustrierte Zeitung isimli dergide yer alması, serginin tarihiyle ilgili güzel bir ipucu verir. Ancak derginin 3 ayda bir yayınlanıyor olması tahminlerde yanıltıcı bir duruma neden olur. Serginin adı geçen dergi tarafından mayıs ayında çıkan sayıda haber yapılması, serginin mayıs ayında açıldığına kanıt değildir. Uludağ Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Öğr. Üyesi Dr. Elvan TOPALLI, Mehmet Ali Laga'nın hayatı ve eserleriyle ilgili kaleme aldığı makalesinde, serginin Avrupa'da, Türk ressamları tarafından açılan ilk resim sergisi olduğuna dikkat çekerek sergi tarihini, 1918 Mayıs'ı olarak gösterir. Viyana Sergisi'nin, hangi tarihte açıldığı ve hangi tarihte sonlandığı ile ilgili kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Yapılabilecek en gerçekçi yorum, serginin 1918 mayıs ayında ziyaretçilere açık olduğudur.

Arseven, Viyana'da dönemin meşhur fotoğraf stüdyosu Angerer ile anlaşarak, resimlerin renkli klişelerini hazırlatır ve bir katalog bastırır. Sergi büyük bir tören ile açılır. Her gün binlerce ziyaretçi gelir. Brest-Litowsk antlaşması nedeniyle yollar kapanınca, resimler renkli klişeleri ile beraber, yine Schenker şirketiyle İstanbul' Müze Müdüriyeti'ne geri gönderilir. Ancak resimlerle beraber gönderilen klişeler Müze Müdürlüğü'nde bulunamaz. [46]

[46] Celal Esad Arseven, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim yayınları, İstanbul 1993 s. 130.

4. ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE ÇANAKKALE SAVAŞLARI

Birinci Dünya Savaşı döneminde üretilen, Çanakkale Savaşları konulu resimleri incelediğimizde, ressamlarımızın tercih ettikleri temaların; sıla hasreti, veda, cepheden dönüş, hastalık, savaşlardaki acımasızlık ve savaşın korkunçluğu, yardımseverlik ve siperlerdeki günlük hayat olduğunu görürüz. Çanakkale Savaşları'nın resim sanatına yansımaları, Şişli Atölyesi'nden sonra da devam eder. Şişli Atölyesi'nde çalışan ressamlarımız, Cumhuriyet Dönemi'nde savaş resimleri yapan sanatçılara öncülük etmiştir.

Viyana'da sergilenen savaş resimleri, 1932-1936 yıllarında İnkılâp Resimleri Sergileri adı altında sanatseverlerle buluşur. 1952 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde ve 1953 yılında Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde savaş ve kahramanlık konularını içeren Hamasi Resim Sergileri açılır. Ressam Cemal Tollu, 3 Eylül 1952 tarihli Yeni Sabah Gazetesi'nin "San'at Bahisleri" köşesinde "Hamasi Resim Sergisi" başlıklı yazısında, övgüyle bahsettiği serginin amacının sanatçıları, Türk tarihinin şanlı sahnelerini tasvir etmeye davet etmek olduğunu[47] vurgular.

24 Eylül 1952 tarihli Yeni Sabah Gazetesi'ndeki "Hamasi Resimlerin Değerlendirilmesi" başlıklı haberde olduğu gibi, diğer gazetelerde de Çanakkale Abidesi için bir yardım kampanyası başlatılmış olduğu da haberler arasında yer alır. "Mübayaaya layık eserleri seçme heyetinin faaliyeti, tablo satın almak isteyecek olanlara bir kolaylık teşkil etmektedir." denerek eserleri mubayaa edilecek sanatkârların, tablo bedellerinin yüzde beşini Çanakkale Abidesi için bağışlamağı memnuniyetle kabul ettikleri belirtilir.[48]

Çanakkale Savaşları'na olan ilgi son on yıl içerisinde artmış ve giderek büyümüştür. Çanakkale Savaşlarına olan ilginin artmasında ve konunun popüler hale gelmesinde,

---

[47] Yrd. Doç. Gül Sarıdikmen, "Süngüsü Fırça Olan Bir Mehmetçik…Hayri Çizel", *Çanakkale 1915 Dergisi,* sayı:3 ağustos 2009 yıl:2 s 57.
[48] Yrd. Doç. Gül Sarıdikmen, "Süngüsü Fırça Olan Bir Mehmetçik…Hayri Çizel", *Çanakkale 1915 Dergisi,* sayı:3 ağustos 2009 yıl:2 s 57.

Gelibolu Yarımadası'ndaki müzecilik faaliyetlerinin artışını, sinemacı, belgeselci ve araştırmacıların konuya olan ilgisini gösterebiliriz.

Çanakkale Savaşları, ressamların kişisel ilgileri ile resim sanatımızda tekrar önem kazanmaya başlamıştır. Konu ile kişisel ilgi kuran ressamlarımıza verilebilecek en iyi örneklerden biri resimleri Çanakkale il merkezi'nde bulunan Çimenlik kalesi Müzesi'nde sergilenen Korkut Uluğ'dur. Aslen Elektrik Yüksek Mühendisi olan Korkut Uluğ Çanakkale Savaşı'nda yaralanan dedesi Hasan Fehmi'nin anısına Çanakkale Savaşı konulu resimler yapmaya başlamış ve Çanakkale Deniz Müzesi'nde açtığı kişisel sergisinden sonra, bu eserleri Müzeye bağışlamıştır.



Resim 43. Korkut Uluğ, Kanlısırt, 50x60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1999

Korkut Uluğ'un, "Kanlısırt" adını taşıyan 50x60 cm boyutlarındaki eseri, şiddetli bir kırmızı ile boyanmış arka plana sahiptir. Daha koyu kırmızı tonların bir araya getirilip, siyaha yakın renklerin elde edildiği ön plan, birbirleriyle mücadele eden askerleri andırır. Koyu renklerin tablo derinliğine doğru kaybolup gitmesiyle oluşturulan derinlik hissi gözümüzü savaş alanında gezdirir. Küçük kısa fırça vuruşlarıyla verilmeye çalışılan tüfek ve bayrak görüntüleriyle tamamlanan atmosferdeki hareketlilik gözlerden kaçmaz. Çanakkale Cephesi'nin en şiddetli çarpışmalarına ev sahipliği yapan ve iki tarafın da çok kayıp verdiği "Kanlısırt", ressamın tablosunda canlandırılmaya çalışılmıştır.



Resim 44. Korkut Uluğ, Conkbayırı, 100x100 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1999

Ressamın "Conkbayırı" ismini verdiği bir diğer tablosu kıyasıya mücadeleye girişmiş askerleri betimler. 100x100 cm boyutlarındaki tabloda, koyu alanlar içindeki ışıklı renk lekeleri, yaydırılmış fırça vuruşlarıyla, şarapnel patlamalarını çağrıştırmaktadır. 6 ağustos 1915 günü başlayıp, 10 ağustos 1915 gününe kadar süren ve M.Kemal Atatürk'ün komutayı ele alarak başlattığı süngü hücumuyla düşmanın geriye atıldığı, Conkbayırı Muharebeleri, Çanakkale Savaşı'nın en kanlı çatışmaları olarak kabul edilir.[49]

Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümü öğretim üyelerinden İhsan Doğrusöz, resim çalışmalarında Çanakkale Savaşı konusuna da yer veren ressamlarımızdandır.



Resim 45. İhsan Doğrusöz, Ateş Altında, 330x130 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2007

[49] Conk Bayırı Muharebesi
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Conk_Bay%C4%B1r%C4%B1_Muharebesi >(12.09.2010)

Ressamın, savaşın sıcak ve şiddetli ortamına hissettirebilmek adına seçtiği turuncu rengi, açık ve koyu tonlarıyla tabloların geneline hakim olan renktir. Dışavurumcu olarak nitelenebilecek, sert fırça vuruşlarıyla yerleştirilmiş tezat renkler, resmin şiddetli atmosferini arttırmaktadır. 110x130 cm boyutlarında üç tuvalin bir araya gelmesiyle oluşan bu triptikte, Anzak ile Türk askeri arasında yaşanan siper mücadeleleri, mekânın soyutlandığı bir atmosferde işlenmiştir. Ressam bu tercihi ile figürü ön plana çıkarıcı bir tarz sergiler. Figürü temel alan ekspresif soyutlamalar ile oluşturulan bir kompozisyon kurgusunu benimser. Figürlerdeki dinamizm, savaşın kargaşa ortamını yansıtmada önemli rol oynar.



Resim 46. Hakan Daloğlu, River Clyde, 91x137 cm, Tuval üzerine Akrilik, 2006

Tuval üzerine akrilik tekniği ile gerçekleştirilen 91x137 cm ebatlarındaki tabloda, ayakları tekerlekli, at başlı bir savaş makinesinin denizden karaya çıkışı görülmektedir. River Clyde gemisi ile Truva Atı'nın bir vücut halinde resmedildiği tablo, Çanakkale Savaşları ile Truva Savaşı arasındaki benzerliklere dikkati çekmektedir. Çıkarma günü, çıkarma araçlarının kapasitesi üstünde asker çıkarabilmek için, River Clyde adlı Mevcut kömür nakliye gemisi kumsalda karaya oturtulmuş, gemide saklanan yaklaşık iki bin İngiliz askeri sahile çıkartılmıştır. Bu savaş taktiği pek çok tarihçi tarafından, Truva Savaşı'ndaki "At Hilesi"ne benzetilmektedir. Resimde dalgalanan iki bayraktan biri İngiliz bayrağı, diğeri beyaz bayraktır. Savaş makinesine öncülük eden sandal içerisinde, elinde saban tutan, kırmızı pelerinli ve miğferli iskeletten bir figür yer almaktadır. Bu figür elindeki sabanla sahili göstererek, gemiye saklanan askerleri yönlendirmektedir. Resimdeki

gece atmosferini yansıtmak için mavi renk harmonisine başvurulmuştur. Ertuğrul koyu'nun yamaçları, kompozisyon derinliğine katkı sağlayarak ufuk çizgisine doğru küçülerek devam eder. Tablonun geneline hakim olan mavi renk tonları, savaş makinesinin üzerinde toprak renkleriyle yan yana kullanılmış böylece makinenin soğuk ve metalik görünümü başarıyla yansıtılmıştır.

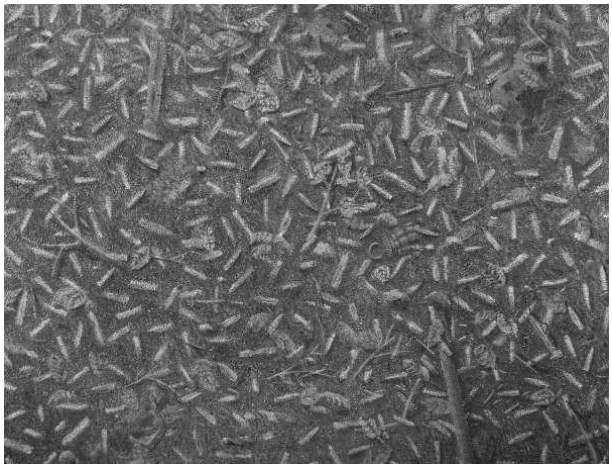
Çanakkale Savaşlarına olan toplumsal ilgi, şirketler ve kurumların da desteği ile büyümektedir. Çanakkale Savaşları konulu resim yarışması düzenleyen kurum ve kuruluşlar, müze projeleri ile sonlandıracakları sanatsal etkinlikleri ile gelecek nesillere kalıcı görsel eserler bırakmayı hedeflemektedir. Bu yarışmalardan biri olan "Çanakkale Savaşları Resim Yarışması" Gelibolu Memorial Ltd. Şti tarafından düzenlenmektedir.

"Proje" olarak adlandırılan resim yarışması 10 yıl boyunca düzenlenecektir ve Çanakkale Savaşları'nın 100. Yıldönümü olan 2015 yılında sonlandırılacaktır. Yarışmanın ilk senesinde (2006), Çanakkale Onsekiz Mart üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümü öğrencisi Hakan Yeleş birincilik ödülünü almaya hak kazanmıştır.

Bir toprak parçasına kuşbakışı baktığımız kompozisyonda yüzlerce mermi görünmektedir. Bazı istatistiklere göre Çanakkale Savaşları'nda metrekare başına yaklaşık 6000 mermi düşmüştür.[50] Savaşın şiddetini gösteren bu rakam, Hakan Yeleş'in tablosunda canlandırılmaya çalışılmıştır. Kompozisyondaki her bir mermi, bir askeri ve her bir mermi kovanı o askerin ailesini simgelemektedir. Tüfek parçalarının, matara ve el bombasının da göründüğü resimde, çürümüş sonbahar yaprakları görüntüyü daha da dramatikleştirir. Bilindiği gibi Gelibolu Yarımadası'nda her yağmur yağışından sonra, toprağa gizlenmiş asırlık savaş kalıntıları gün yüzüne çıkar. Ressam, buradan hareketle, eserinin ismini "Yağmurdan Sonra" olarak adlandırmıştır. Prof. Dr. Mete Tunçoku, Prof. Mehmet Mahir, Yrd. Doç. İhsan Doğrusöz ve Yrd. Doç. Canan Atalay'ın Jüride bulunduğu yarışmanın ikincilik ödülünü Serdar ARDA, Üçüncülük ödülünü ise Güliz BAYDEMİR alırken, üç

[50] İsmail Bilgin, *Çanakkale Destanı,* Timaş Yayınları, İstanbul

mansiyon ödülüne, Recep KEÇELİ, Nadide Acar KARACA ve Emine ERMİŞ layık görülmüştür.



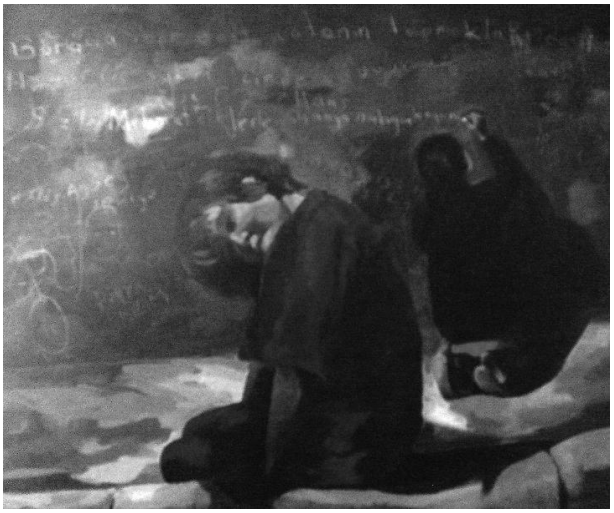
Resim 47. Hakan Yeleş, Yağmurdan Sonra, 78x98 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2006

Çiğdem Yılmaz'ın birincilik ödülüne layık görüldüğü 2007 senesinde, Çanakkale Valilik Ödülü'nü Şerife Funda ÖZYURT, Avustralya Büyükelçilik Ödülü'nü Sema BICIK, verilirken üç adet Yetenek Belgesini ise, S. Serdar ARDA, Fatih BAŞBUĞ, Faruk Sinan ARPALI almaya hak kazanmıştır.



Resim 48. Çiğdem Yılmaz, Tuval üzerine Akrilik, 2007

Çiğdem YILMAZ'ın sıcak renkleri yoğun olarak kullandığı resminde, ön planda tablonun dışına uzanacakmış gibi duran bir asker figürü yer almaktadır. Siper aldığı yerinden ileriyi gözlüyormuş gibi duran askerin hemen ardında iki asker daha görürüz. Resmin ortasından yükselen dikey öğe bir bayrağa benzemektedir. Dar bir alanda kıstırılmış askerleri çağrıştıran kompozisyon kurulumunda, savaşın ateşli ve dumanlı atmosferini andıracak renk tonları ve lekeleri kullanılmıştır. Üç asker figüründen en arkada yer alan sırtı bize dönük askerin mavi giysileri, resmin en soğuk renk alanlarıdır.

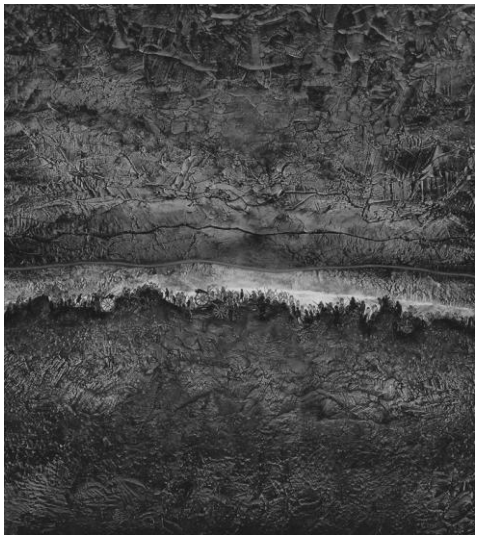


Resim 49. Asuman Tunçay, Kahramanların Torunları, 100 x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2008

2008 yılında, Brinicilik ödülü'nü Asuman TUNCAY almaya hak kazanmıştır. Çanakkale Valilik Ödülü Süheyla KARALOĞLU'na verilirken, Büyükelçilik ödülü'ne Serkan ŞEN layık görülmüştür. Rektörlük ödülü Evren SUNGUR'a, Jüri Özel ödülü Gündüz GÖLÖNÜ'ye üç adet üstün yetenek sertifikası, Seçil EREL, Barış YILMAZ ve Mustafa ELMAS arasında paylaştırılmıştır.

Asuman Tunçay'ın "Bir Gün Daha Böyle Başladı" isimli çalışmasında, ön planda kırmızı giysili bir kız çocuğu görülmektedir. Başını önüne eğmiş, izleyiciye doğru bakan kız çocuğu, yerde kaldırım taşlarının üstünde oturmaktadır. Arka planda mavi renk tonlarına boyanmış duvara tebeşirle yazılar yazan bir diğer kız çocuğu görülmektedir. Dizleri üzerine çökmüş kız, duvara, Mustafa Kemal Atatürk'ün, Çanakkale'de yakınlarını

yitiren Avustralyalı ailelere yazdığı mektuptan alıntılar yazmaktadır. Duvarda boyanan soğuk renkler, zemindeki sıcak renklerle dengelenmiştir. Öndeki figürün kırmızı giysileri, ilgiyi bu alanda toplamaktadır.

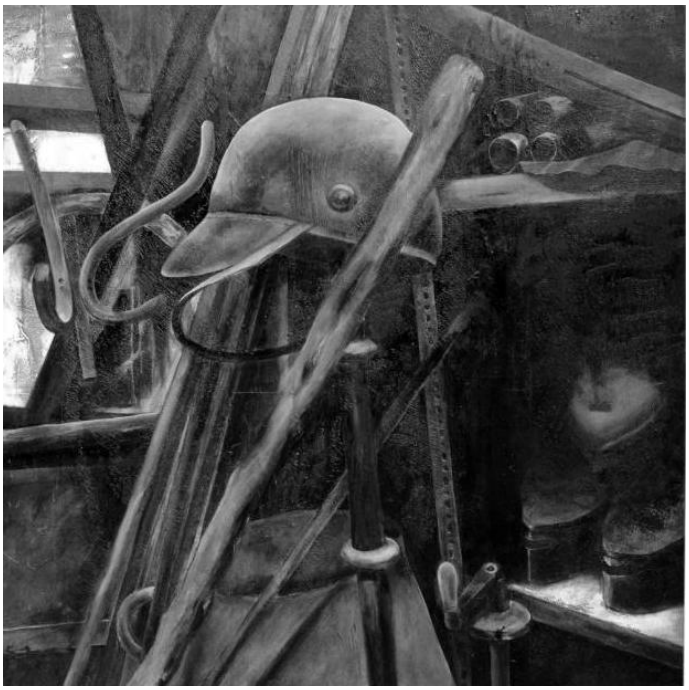


Resim 50. Semral Sağlam, Bir Gün Daha Böyle Başladı Tuval üzerine karışık teknik, 2009

2009 yılında dördüncüsü düzenlenen yarışmanın Birincilik ödülü'nü Semral SAĞLAM kazanmıştır. Çanakkale Valilik Ödülü Osman Selçuk EROĞLU'nun olurken, Avustralya Büyükelçilik ödülü'ne Baybora TEMEL layık görülür. Rektörlük ödülü Serdar KIL'a, Jüri Onur ödülü Nurten COUDRAİNS'e, iki adet Üstün Yetenek sertifikası ise Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ ile Hakan DALOĞLU'na verilir.

Semral SAĞLAM'IN "Bir Gün Daha Böyle Başladı" isimli çalışmasında, tabloya hâkim renk olan mavi, yüzeyde çalışılmış doku efekti ile zenginleştirilmiştir. Resmin ortasında yer alan yatay dar alana sıkıştırılan ışık, izleyicinin dikkatini burada toplar. Bu ışıklı alan, güneşin yeni doğduğu bir şafak vaktini işaret ederek, resmin ismini anlamlandırır. Karıncaya benzeyen küçük asker figürleri arka planında güneş doğan bu dar alanda karşı karşıya gelen düşman askerleridir. Minik asker figürlerine minik top arabaları eşlik eder. Bu toplardan bazıları ateşlenmiştir. Yer ve Göğün arasında kısılıp kalmış askerler, ince kırmızı bir hat'ın altında birbirleriyle mücadele etmektedir. Tabloyu ortasından bölen ve askerlerin hemen üstünde beliren bu kırmızı çizgiye, "öteki dünya geçilen sınır" gibi metafizik anlamlar yüklenebilir.

2010 yılında Birincilik ödülü'nü Nergis ZENGİN, Çanakkale Valilik ödülü'nü Sabahat BALTA, Avustralya Büyükelçilik ödülü'nü Nebi YAVAŞCA, Rektörlük ödülü'nü Mehmet Ali BÜYÜKPARMAKSIZ alırken, Jüri Özel ödülü Hakan DALOĞLU, Emine ERMİŞ, Deniz GÖKDUMAN ve İsmail TETİKÇİ'ye verilir. Üsütn Yetenek sertifikası ise Barış YILMAZ'ın olur. Yarışmanın Jüri Üyeliği'ni Prof. Dr. Ali AKDEMİR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü), Prof. Dr. Süleyman Saim TEKCAN (Işık Üniversitesi GSF Dekanı), Prof. Dr. Gündüz GÖLÖNÜ (Işık Üniversitesi GSF Öğretim Üyesi), Yrd. Murat Mete AĞYAR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü Prof. Rahmi AKSUNGUR'u temsilen), Andrew Koç-McDonald (Çanakkale Avustralya Konsolosu / Çanakkale Resim Yarışması Organizasyon Komitesi Başkanı) ve Bedri BAYKAM (Ressam, Yazar, UPSD Türkiye Başkanı – Onur Üyesi yapmıştır.



Resim 51. Nergis Zengin, İzahı Yok, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Nergis Zengin'in "İzahı Yok" isimli tablosunda, eski ütüler, elbise askısı, metal ve tahta sopalar gibi birtakım eşyaların koyulduğu ardiye benzeri odada, bir sopaya takılmış

şapka, kompozisyonun odak noktasında yer alır. Daha çok bir jokey şapkasını andıran bu şapkanın, Çanakkale Savaşları'nda kullanılan ve "Enveriye" adı verilen şapkalarla hiçbir benzerliği olmadığı gibi düşman giysilerine de benzememektedir. Mavi ve toprak renklerinin baskın olduğu resimde, ütülerin konduğu solda yer alan raflar kompozisyonun ışıksız alanlarını oluşturur. Bu alanla tezat oluşturacak şekilde resmin sol üst köşesi en ışıklı bölgedir. Kompozisyonun en canlı rengi, sol üstte raftan sarkan kırmızı kğaıt ya da kumaş parçasıdır. Metal ve tahta çubukların büyüklü küçüklü üçgen alanlar oluşturur ve bu üçgen alanlar kompozisyonun orta alt kısmından yukarıya doğru büyüyerek ilerler. Resmin solundan ve sağından kompozisyona giren yatay öğeler, bu metal ve tahta çubuklarla ortak hareket ederek, izleyicinin bakışını şapkada toplar. İçselleştirdiği sorun ya da taşıdığı kaygılar hakkında bize ipucu vermeyen eser, açık koyu alanların dağılımı ve öğelerin izleyiciyi yönlendiren yerleştirmeleriyle başarılı bir kurulumdur. Biçimsel kaygıları problem etmiş görünen tablonun, içerik bakımından zayıf olduğu söylenebilir.

Çanakkale savaşı anımsanmayı ve görselleştirilmeyi hak eden bir vatan savunmasıdır. 2003 yılına kadar her yıl 200-250 bin kişinin ziyaret ettiği Çanakkale ve Gelibolu Yarımadası, 2004 yılından itibaren yılda iki buçuk milyon yerli turist sayısına ulaşmıştır.[51] Savaş tarihini anlatan ve savaştan çeşitli objelerin ve eşyaların sergilendiği müzeler her yıl milyonlarca yerli ve yabancı turistlerin ziyaretine ev sahipliği yapmaktadır. Müzecilikte tarihi görselleştirerek anlatmanın önemi büyüktür. Maalesef Çanakkale ve Gelibolu Yarımadası'nda bulunan müzelerde, Mehmet Ali Laga, Korkut Uluğ, ve Hakan Daloğlu gibi ressamlarımızın kendi istekleriyle bağışladıkları eserler dışında, resim sanatından örnekler görmek mümkün değildir. İşte bu yokluğu görerek, Türk insanına, Çanakkale Savaşı tarihini Türk resim sanatı yoluyla sunmayı hedefleyen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Çanakkale Savaşı'nın 100. Yılında bir sanat müzesi kurulması hedefiyle, I. Çanakkale Deniz ve Kara Savaşları Resim Yarışması'nı 2009 yılında düzenlemiştir.

Çanakkale Savaşı tarihini görselleştirmek hedefiyle düzenlenen Çanakkale Deniz ve Kara Savaşları Resim Yarışması ve onun asal hedefi olan müzenin kurulmasında,

---

[51]Çanakkale Şehitliği'ndeki Rant Kavgası Ziyaretçi Akınına Sebep Oldu <http://www.tumgazeteler.com/?a=693686> (14.09.2010)

sanatçılarımızın, daha da önemlisi yurt sevgisi ile dolu sanatseverlerin, "Sanata gelene kadar sırada daha önemli işler var" söylemlerine karşı destek olması beklenmektedir.[52]

2009 yılında 67 eserin katılımıyla gerçekleştirilen birinci yarışmanın jüri üyeleri, M.S.Ü. Öğreitm Üyesi Prof. Aydın AYAN, ressam Ç.O.M.Ü. Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU, U.Ü. Öğretim Üyesi, Sanat Tarihçisi ve Restoratör Dr. Elvan TOPALLI ve Ç.O.M.Ü. Emekli Öğretim Görevlisi Çanakkale Savaşları Araştırmacısı Kenan Çelik olmuştur.

OPET'in mali olarak desteklediği yarışmanın birincilik ödülünü "Çanakkale'de" isimli çalışmasıyla Erkan GÜLER kazanmıştır. İkincilik ödülünü "Çanakkale" isimli çalışmasıyla İsmail TETİKÇİ alırken, üçüncülük ödülünü de "Selanik Mayın Gemisi" isimli çalışmasıyla Asuman ELGÖÇ kazanmıştır. Mansiyon ödülleri, "Aklın Uykusu" isimli çalışmasıyla Soner ÇAKMAK, "İnsan Asker" isimli çalışmasıyla Engin BUĞA ve "Varoluş" isimli çabasıyla Türker GÜNEŞOĞLU'na verilmiştir.



Resim 52. Erkan Güler, Çanakkale'de, Duralit üzerine yağlıboya, 2009

Gökyüzü ve deniz görüntüsünün silik bir ufuk çizgisiyle birleştiği fonda batmakta olan gemi, 18 Mart 1915 tarihinde Çanakkale Boğazı'nda batan Fransız Bouvet gemisini andırmaktadır. Geminin etrafında tahliye gemisi olması muhtemel irili ufaklı deniz taşıtları görülmektedir. Resmin sol alt köşesinde bir kaya parçasının üstüne konmuş deniz feneri

[52] Yrd. Doç. Hakan Daloğlu, "Çanakkale Savaşları Sanat Müzesi Projesi Yol Alıyor", *Çanakkale 1915 Dergisi*, sayı:4 aralık 2009 yıl:2 s 60-62.

kullanışsız bir durumdadır. Ön planda derme çatma bir iskele ve kayalıklar üzerinde yedi asker figürü yer almaktadır. Bize en yakın olan figür, bir deli gömleğinin içinde yerde yatmakta, bilinçsiz bakışlara sahip olan bu figürün, başının hemen yanında, çantadan saçılmış mektuplar bulunmaktadır. Yerde yatan figürün hemen arkasında dörtlü bir figürasyon görülür. Bu plandaki askerlerden üçü, belki de ölmekte olan diğer askeri tutmaktadırlar. Kayalıkların üstünde bulunan, bize en uzak iki figürden biri elinde büyük bir Türk bayrağı tutmaktadır. Diğer eliyle de batmakta olan gemiyi gösteren figür, izleyiciyi resmin derinliğinde dolaştıran bir kompozisyon görev üstlenmiştir. Gövdelerinin alt kısımları saklanmış olan figürlerin, anatomik hataları ve giysilerindeki yanlışlıklar dikkatli gözlerden kaçmaz. Biçimsel sorunların üstüne gidilmeye çalışılmış, içerik ise, anlam yüklenen resim öğelerinin etkisiyle anlaşılması zor bir görselliğe dönüştürülmüştür.

Çanakkale Savaşları, düzenlenen resim yarışmaları ile resim sanatımızda önemli bir konu olarak kalmaya devam edecektir. Bundan 95 yıl önce, Çanakkale Savaşlarını konu edinmiş ressamlarımız ile günümüz ressamları arasında kurulan bağ, resim yarışmaları sonucunda kurulacak müzeler ile geleceğin ressamlarına ulaştırılmış olacaktır.

5. UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Tez uygulama çalışmaları, özgün baskı resim ve yağlı boya teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Uygulama çalışmalarında, Çanakkale Savaşları konusu kapsamında ölüm teması temel alınmıştır. Tek figürlü kompozisyonların tercih edildiği çalışmalarda, ölümün insan vücudundaki yansımaları dışavurumcu bir tarzda resmedilmiştir. Figürlerin biçimlerinde simgelenen yaşam ve ölüm arasındaki mücadele anı, kompozisyonun temel kurgusunu oluşturur. Eskiz çalışmalarıyla hazırlanan kompozisyonlar, akrilik boya ile tuvale aktarılmış, giderek yoğunlaşan bir pentür anlayışıyla sonlandırılmıştır. Boya katmanları arasındaki geçişler sıcak ve soğuk renklerin harmonisi ile uygulanmıştır. Özgün baskıresim çalışmalarında, aquatint ile kuru kazıma tekniği bir arada kullanılmıştır. Metal gravür dokuyu ön plana çıkartan teknik özellikleri, kompozisyondaki ifadenin dramatik olmasına katkı sağlamıştır. Özgün baskıresim çalışmalarında elde edilen tonal değerler ve desen yapısı, yağlıboya çalışmalarının altyapısını oluşturmuştur.

Tezde, propaganda ve sanat ilişkisi üzerinde durulmuş olsa da, uygulama çalışmaları propaganda kavramına herhangi bir göndermede bulunmamaktadır. Bunun yerine savaşın trajik ifadelerine vurgu yapan bir yaklaşım benimsenmiştir. Askeri malzemelerdeki detaylar, içeriği gölgede bırakmaması için ikinci planda tutulmuştur. Figürlerle beraber kullanılan kurukafa imgeleri, ölüme sembolik gönderme yapması nedeniyle tercih edilmiştir.

Çanakkale Savaşları gibi bir vatan savunmasında kaybedilen canların dramatik etkisi, yaşam ve ölüm kavramlarının resimlerimde yer almasında başlıca etken olmuştur. Uygulama çalışmalarında belgeselci bir üsluptan çok, savaşta ölüm temasını yorumlayan bir yaklaşım tercih edilmiştir. Bu görsel yorumlama, teknik olarak, biçimde deformasyonu, renksel ve tonal karşıtlıkları içerir.

Tarihi bir konunun ele alınması ve figürlü kompozisyonların tercih edilmesi, uygulama çalışmalarında, titiz ve çok aşamalı bir çalışma yönteminin kullanılmasını gerektirmiştir.

Bu gerekliliğin yerine getirilmesi sonucu üretilen Çanakkale Savaşları konulu özgün baskıresim ve yağlıboya eserleri arasındaki biçimsel ve tematik tutarlılık, tez uygulama çalışmalarında kendini göstermektedir. Bu bağlamda ortaya konan sergi projesi, tezin yazın boyutuna önemli bir sanatsal ve görsel katkı sağlamıştır.

5.1. Conkbayırı'nda



Resim 53. Mert Yavaşca, Conkbayırı'nda, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulan 70x86 cm ebatlarındaki bu çalışmada, şehit olmuş bir Osmanlı askeri görülmektedir. Son nefesini vermiş olan askerin yüz ifadesi cansız ve solgundur. Askerin yüzünde, yeşil ve gri renkler, soluk ten renkleriyle bir arada kullanılmıştır. Askerin bedeni, hareketsiz ve katı bir görünüme sahiptir. Figür, yumuşak kontör çizgileri ile arka plandan ayrılır. Soğuk renklerin kullanıldığı arka plan, ölümün çağrıştırdığı dinginlik ve yalınlığa vurgu yapmaktadır. Kompozisyon kurgusunda arka

planda görünen tüfeğe koşut olarak, askerin bedeni karşıt diyagonal aksta kurgulanmıştır. Portre ifade açısından, dışavurumcu bir teknikle betimlenmiştir. Bu da canlı renk şiddeti yüksek tonal derecelendirme ile desteklenmiştir. Tablodaki genel görsel etki, dinamik bir kompozisyon yapısına sahip olmakla beraber, içerik bakımından durgun ve sakindir. Bu bağlamda, melankolik bir görsellikte olması da kaçınılmazdır. Çalışma ismi, Çanakkale Savaşı'nın en önemli cephelerinden biri olan Conk Bayırı'ndan esinlenerek belirlenmiştir.

5.2. Anafartalar'da



Resim 54. Mert Yavaşca, Anafartalar'da, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Genç bir Osmanlı askerinin vurulma anına tanıklık ettiğimiz resim, 70x86 cm ebatlarındadır ve tuval üzerine yağlı boya tekniği ile gerçekleştirilmiştir,. Toprak renklerinin hakim olduğu resimde, resmin sol alt köşesinden başlayıp figürün arkasından görünen açık mavi renk, ölümün soğukluğunu simgeler. Şehidin yüzündeki yaralar, kırmızı ve mor renklerin kullanıldığı küçük sert fırça vuruşlarıyla resmedilmiştir. Askerin boşluğa bakan gözleri, izleyicinin dikkatinin portrede toplanmasını sağlar. Kan lekelerini ve ölümcül yaraları betimleyen sıcak renk boya katmanlarındaki doygunluk, sahnenin gerçekliğini vurgulayacak düzeyde, aşırıya kaçılmadan uygulanmıştır. Askerin etrafında

görülen boş kovanlar, yaşanan çatışmanın izlerini sembolize eder. Tüfeğin diyagonal hareketteki kurgusu kompozisyonun etki alanının portrede yoğunlaşmasını sağlar. Sonuç olarak, ölüm teması, kontrast niteliklere sahip kompozisyon anlayışı ile dramatik bir anlamda betimlenmiştir.

5.3. Kanlısırt'ta



Resim 55. Mert Yavaşca, Kanlısırt'ta, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Tuval üzerine yağlı boya tekniği ile gerçekleştirilen 70x86 cm ebatlarındaki çalışmada, yaralı bir Osmanlı askeri görülmektedir. Askerin yatmakta olduğu toprak parçası, yeşil, sarı ve mavi renklerin hâkimiyetindedir. Resmin arka planı koyu ve açık olarak ikiye ayrılmıştır. Figürün hemen arkasındaki alan, koyu ve şiddetli renk tonlarıyla boyanmıştır. Tablonun bu yüzeyindeki biçimler, resmin sol üst köşesinden sağ alt köşesine doğru hareket eder gibidir. Arka plandaki ışığı, resmin sağ üst köşesinde yoğunlaştırır. Figürün sol kolu ve tüfek, paralel kurgusuyla çalışmanın diyagonal hareketlerini oluşturur. Askerin ellerinde ve yüzünde bulunan yaralar, kırmızı, mor ve gri renklerle betimlenmiştir.

Resmin görselleştirildiği yer, Anzak kolordusunun 3 gün boyunca taarruz ettiği Osmanlı siperlerinin bulunduğu bölgedir. Osmanlı askerleri bu siperlerde 2300 kayıp vermişlerdir.[53]

5.4. Kireçtepe'de Meçhul Asker



Resim 56. Mert Yavaşca, Kireçtepe'de Meçhul Asker, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile gerçekleştirilen, 70x86 cm ebatlarındaki çalışmada, ölü bir asker karlar üzerinde yatarken resmedilmiştir. Portrede hedeflenen ölü bir yüzün cansız soğuk kuru ifadesidir. Figürün hareketi yatay dikey ve diyagonal aksların üzerinde kurgulanmıştır. Giysideki sıcak renklerin lokal dağılımı arkaplandaki soğuk renklerle karşıtlık oluşturmaktadır bu da ölüm ve yaşam arasındaki karşıtlık kavramının ifadesini oluşturur. Resimdeki ürkütücü görünüm ve dramatik ifade izleyeni savaşın trajik sonuçlarıyla yüzleştirir. Resme ismini verdiğim Kireçtepe cephesi, Çanakkale Savaşları'nda İngiliz askerlerinin ilerleyebildiği en ileri mevkiidir.

---

[53] Kanlısırt Muharebesi
<http://tr.wikipedia.org/wiki/Kanl%C4%B1s%C4%B1rt_Muharebesi> (4.9.2010)

5.5. Seddülbahir'de Meçhul Asker



Resim 57. Mert Yavaşca, Seddülbahir'de Meçhul Asker, 70x86 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Tuval üzerine yağlı boya tekniği ile gerçekleştirilen, 70x86 cm ebatlarındaki çalışmada, şehit olup toprağa düşmüş bir askerin tinsel ifadesi görülmektedir. Figürün boynu, yere düşmenin etkisiyle sağ omzuna doğru kıvrılmış, ölen asker son çırpınışıyla savrulmuş vaziyette resmedilmiştir. Ölümün soğukluğunu çağrıştıran mavi harmoni (uyum) lokal tonların dengeli biçimde kullanılmasıyla etkili olur. Askerin yüzünde beliren kurukafa ifadesi, ölüm temasını kuvvetlendiren bir görselliğe sahiptir.

5.6. Alçıtepe'de



Resim 58. Mert Yavaşca, Alçıtepe'de, 81x116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Tuval üzerine yağlıboya olarak gerçekleştirilen 81x116 cm ebatlarındaki çalışmada son nefesini veren iki asker görülmektedir. Bir bombanın etkisiyle savrulan vücutlar, ters yönlere doğru hareket etmektedir. Ölüm temasını sembolize etmek için yerleştirilen kurukafa, sağdaki askerin arkasında kurgulanmıştır. Üniformalarda, geometrik parçalar ile istiflenen alanlarda tamamlayıcı renkler bir arada kullanılmıştır. Figürlerin biçimlerindeki deformasyon transparan (şeffaf) alanlar ile oluşturulmuştur. Bu tabloda temel alınan görsel anlatım, savaşta hayatta kalma mücadelesi ile ölüm arasındaki ince çizginin ayırtına varmayı hedefleyen sembolik bir anlatımdır.

5.7. Bombasırtı



Resim 59. Mert Yavaşca, Bombasırtı, 81x116 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 2010

Tuval üzerine yağlıboya olarak gerçekleştirilen 81x116 cm ebatlarındaki çalışmada, ölen iki askerin savrulan bedenleri görülmektedir. Bir önceki çalışmanın varyasyonu olarak gerçekleştirilen bu tabloda sıcak renkler farklı tonal derecelendirmeler ile kurgulandırılmıştır., Figürlerdeki deformasyonda görülen geometrik parçalanmaların yoğun bir ritmik yapıda kullanılmasından dolayı diğer resme göre daha dinamik bir etkiye sahiptir. Ölüm temasını sembolize eden kurukafa formları bu çalışmada da aynı bağlamda kullanılmıştır. Renklerin sıcak harmoniye sahip olmasından dolayı, hayatta kalma mücadelesine daha fazla gönderme yapmaktadır.

5.8. Dikenli Tellerde I



Resim 60. Mert Yavaşca, Dikenli Tellerde I, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010

15x20 cm boyutlarındaki çinko üzerine, asitli oyma ve kuru kazıma teknikleri ile gerçekleştirilen çalışmada, dikenli tellere dolanarak ölen bir askerin bozulmuş vücudu görülmektedir. Desen çinkoya asetat kalemi ile aktarılmış, asfalt vernik ile kapatılan yüzeyde asitle oyulacak alanlar çıplak bırakılmıştır. Reçine tozu (aquatint) serpilen verniksiz yüzeyler, ısıtılarak reçinenin çinkoya tutunması sağlanmıştır. 8 ölçü su 1 ölçü nitrik asitten oluşan asit havuzuna bırakılan çinko, 5 dakika pozlanmıştır. Asitten çıkarılan çinkonun, resimde daha koyu görünmesi istenen alanları açık bırakılarak tekrar vernik işlemi uygulanmıştır. 5 dakika süren ikinci pozlama işleminin ardından, çinkonun bütün yüzeyi vernikle kaplanmıştır. Asitli oymalarla oluşturulan lekelerin üstüne uygulanacak çizgisel taramalar için, sivri uçlu oyma aleti ile vernik çizgiler halinde çinkodan kaldırılmış, çinko bu haliyle son kez 5 dakika daha pozlanmıştır. Çinko plakaya son aşamda, sivri uçlu oyma aleti ile kuru kazıma tekniği uygulanarak, dikenli teller eklenmiştir. Metal gravür tekniğinin sağladığı sert ve koyu yüzeylerin kullanımıyla, askerin vücudunda meydana gelen deformasyon resmedilmiştir. Kışın karla kaplanan cephede ölen askeri resmetme amacıyla, kompozisyonun diğer yüzeylerine işlem uygulanmamıştır.

5.9. Dikenli Tellerde II



Resim 61. Mert Yavaşca, Dikenli Tellerde II, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010

Çinko üzerine kuru kazıma ve asitli oyma teknikleri ile gerçekleştirilen 15x20 cm ebatlarındaki çalışmada, dikenli tellere dolanarak ölen bir asker görülmektedir. Askerin tellere takılan kolları, figüre hareketlilik vermektedir. Üniformadaki yıpranmalar ve askerin yüzündeki yaralar, verniğin sivri uçlu oyma aleti ile çizgisel bir şekilde kaldırılması ve asitle oyulmasıyla elde edilmiştir. Tüm yüzeyi vernikle kapatılan çinkoya, sivri uçlu bir oyma aletinin yardımıyla asker figürü kazılmıştır. Figürün çizgelerden oluşan formunda çizgi çeşitliliğine önem verilmiş, figür çizgilerle modüle edilmiştir. 8/1 asit çözeltisine atılan plaka, 10 dakika boyunca pozlanmıştır Ardından, asitle oyulacak alanlar dışında tüm yüzeyi asfalt verniği ile kaplanan çinkoya, aquatint uygulanmıştır. Tekrar asit havuzuna bırakılan ve 5 dakika boyunca pozlanan çinko yüzeyinde tonal alanlar oluşturulmuştur. Askerin yattığı zeminin karla kaplı olduğu izlenimini yaratmak için kompozisyonun diğer alanları boş bırakılmıştır. Çinkoya son aşamada kuru kazıma tekniği uygulanarak dikenli tel görünümü elde edilmiştir.

5.10. Conkbayırı'nda



Resim 62. Mert Yavaşca, Conkbayırı'nda, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010

Çinko üzerine kuru kazıma ve asitli oyma teknikleri ile gerçekleştirilen çalışma 15x20 cm ebatlarındadır. Çinko plaka, aquatint uygulanmasının ardından, 8/1 oranındaki asit çözeltisinde 10 dakika boyunca pozlanmıştır. Asitle oyulan yüzey vernikle kaplandıktan sonra, sivri uçlu oyma aleti ile figür çizilmiş tarama çizgileri eklenmiştir. İşlemler sonucunda elde edilen koyu tonlamanın etkisi plakanın bazı bölgelerinin düzleştirilmesiyle azaltılmıştır. Perdahlayıcı aletin yardımıyla düzleştirilen alanlarda bulunan çizgiler korunarak bu bölgelerde orta tonlar elde edilmiştir. Kuru kazıma ile askerin suratına yapılan müdahalelerle, yara izleri oluşturulmuştur.

5.11. Anafartalar'da



Resim 63. Mert Yavaşca, Anafartalar'da, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010

Asitli oyma ve kuru kazıma teknikleri ile gerçekleştirilen 15x20 cm ebatlarındaki çalışma, çinko plaka üzerine uygulanmıştır. Yüzeyi asfalt verniği ile kaplanan çinkoya, sivri uçlu oyma aleti ile asker figürü çizilmiştir. 8/1 asit çözeltisinde 10 dakika pozlanan plakanın verniği temizlendikten sonra, tüm yüzeye aquatint uygulanmıştır. Bu halde asit havuzunda 5 dakika pozlanan plakada homojen bir ton elde edilmiştir. Kompozisyonda açık alanlar oluşturmak için, perdahlayıcı (burnisher) aletin yardımıyla düzleştirmeler yapılmıştır. Düzleştirilen alanlar, kompozisyonun parlak ve ışıklı bölgelerini oluşturmuştur. Sivri uçlu oyma aleti ile gerçekleştirilen kuru kazıma işlemi ile, askerin suratındaki yaralar ve koyu, şiddetli çizgisel lekeler resme dahil edilmiştir.

5.12. Kanlısırt'ta

Çinko üzerine kuru kazıma ve asitli oyma teknikleri ile gerçekleştirilen çalışma 15x20 cm ebatlarındadır. Beyaz bırakılacak alanlar vernikle kapatıldıktan sonra, çinko plaka, tüm yüzeye aquatint uygulanmıştır. 8/1 oranındaki asit çözeltisinde 10 dakika boyunca pozlanan plaka asfalt verniği ile kapatılmıştır.



Resim 64. Mert Yavaşca, Kanlısırt'ta, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010

Sivri uçlu oyma takımı ile vernik üzerine çizilen desenin ardından, plaka tekrar asitle oyulmuştur. Resmin geneline yayılan koyu tonların etkisini azaltmak amacıyla, perdahlama uygulanmıştır. Çizgi değerlerinin korunduğu perdah işleminin ardından, kuru kazıma tekniği ile yara izleri ve sert kavisli çizgiler oluşturulmuştur.

5.13. Evden Mektup



Resim 65. Mert Yavaşca, Ev'den Mektup, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010

Kuru kazıma tekniği ile gerçekleştirilen 15x20 cm ebatlarındaki çalışma, çinko plaka üzerine uygulanmıştır. Asetat kalemi ile çinko plakaya aktarılan desen, sivri uçlu oyma aletinin yardımıyla plakaya kazılmıştır. Resimde, çeşitli askeri malzemeler arasında oturmuş bir Osmanlı askeri görülmektedir. Elinde bir mektup tutmakta olan asker, yüzünde şaşkın ve hüzünlü bir ifadeyle resmedilmiştir. Figürün anatomik yapısı, uygulama öncesi eskiz çalışmalarıyla incelenmiştir. Tarama çizgileriyle oluşturulan tonal derecelendirmeler ile ışıklı ve gölgeli alanlar oluşturulmuştur. Askerin arkasına görünen çimenler, oyma aletinin kavisli hareketleri ile elde edilmiştir.

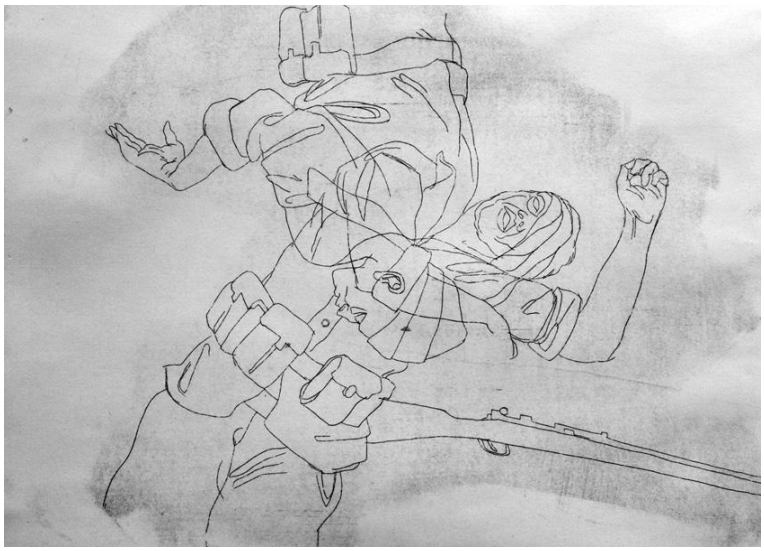
5.14. Kireçtepe'de



Resim 66. Mert Yavaşca, Kireçtepe'de, 15x20 cm, Metal Gravür, 2010

Çinko Plaka üzerine uygulanan 15x20 cm ebatlarındaki çalışma, kuru kazıma ve asitli oyma tekniklerinin bir ada kullanımını gerektirmiştir. Çalışmanın ilk aşamasında, plakanın tüm yüzeyi asfalt verniği ile kapatılmıştır. Eskiz çalışmaları ile hazırlanan kompozisyon, sivri uçlu oyma aleti ile vernikle kaplı plakaya kazılmıştır. Bu haliyle, 8/1 asit su çözeltisine bırakılan plaka, 10 dakika pozlanmıştır. Vernik, pozlama işleminin ardından plakadan temizlenmiş, deneme baskıları yapılmıştır. Deneme baskılarının ardından belirlenen yüzeyler, ince uçlu fırça yardımıyla vernikle kapatılmıştır. Aquatint uygulanmasının ardından tekrar asit havuzuna bırakılan plaka 5 dakika pozlanmıştır. Çalışmanın son aşamasında, plakanın koyu tonlara sahip olması istenen alanları açık bırakılarak yüzeye tekrar vernik sürülmüştür. Koyu tonlar elde etmek için açık bırakılan yüzeylere aquatint işlemi uygulanmış, plaka bu haliyle son kez asit havuzunda pozlanmaya bırakılmıştır. 5 dakika boyunca pozlanan plaka, kuru kazıma tekniği ile son halini almıştır.

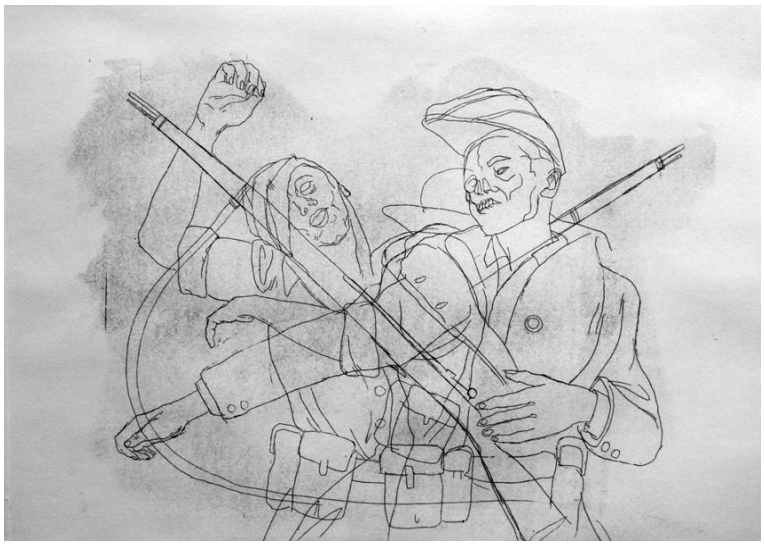
5.15. Kirte'de



Resim 67. Mert Yavaşca, Kirte'de, 25x34 cm, Metal Gravür, 2010

Asitli oyma tekniği ile gerçekleştirilen 25x34 cm ebatlarındaki metal gravür, çinko plaka üzerinde uygulanmıştır. Eskiz çalışmaları ile hazırlanan kompozisyon, yüzeyi vernikle kaplanan plakaya pudra sürülerek aktarılmıştır. Kompozisyon, ince toz pudrayla kaplanan vernikli yüzeye aktarılırken, desenin fotokopisinden faydalanılmıştır. Fotokopi, plaka yüzeyine bantlanmış, yumuşak uçlu bir kurşun kalem ile üzerinden geçilen çizgiler, plakanın pudralı yüzeyinde izler oluşturmuştur. Vernikli yüzeye, ince uçlu oyma aleti yardımıyla desenin kazınmasının ardından, plaka 8/1 asit su çözeltisinde 10 dakika bekletilmiştir. Kompozisyonda, iki askerin ölü bedenleri iç içe geçirilmiş, ölüme ve boşluğa vurgu yapılmıştır. Resme hakim olan çizgisellik, bazı yerlerde yarım bırakılmış, ölen askerlerin yarım kalan hayatlarıyla ilgi kurulmuştur.

5.16. Kerevizdere'de



Resim 68. Mert Yavaşca, Kerevizdere'de, 25x34 cm, Metal Gravür, 2010

Asitli oyma tekniği ile gerçekleştirilen 25x34 cm ebatlarındaki çalışma, Çinko plaka üzerinde uygulanmıştır. Kompozisyon eskiz çalışmalarıyla oluşturulmuş, desen, plakaya pudra yardımıyla aktarılmıştır. Plakanın bütün yüzeyi vernikle kapatılmış, desen, ince uçlu oyma aleti yardımıyla kazınmıştır. 8/1 asit su çözeltisinde 10 dakika bekletilmiştir. Ölen iki askerin görüldüğü çalışmada, ölümün yarattığı boşluk hissi resmedilmiştir. Saydam planlar şeklinde üst üste gelen askerler iç içe geçirilmiştir.

6. SONUÇ

Çanakkale cephesindeki askeri görevleri sırasında sayısız resim yapan Mehmet Ali Laga ve Hayri Çizel, Çanakkale Savaşını konu alarak resim çalışmaları yapan ilk ressamlardır. 1917 yılında Celal Esad Arseven ve İstihbarat dairesi başkanı Miralay Seyfi Düzgören'in girişimleri ile kurulan Şişli Atölyesi'nde Çanakkale Savaşı konulu eserlerin propaganda amaçlı üretildikleri görülür. Şişli Atölyesi'nde üretilen savaş konulu eserler arasında, 17 çalışmanın Çanakkale Savaşını içerik edindiği söylenebilir. Bu eserler, Ali Cemal Benim'in *Yasak* ve *Maydos'ta*, Hikmet Onat'ın *Ev'den Mektup*, Mehmet Ruhi Arel'in *Düşman Kaçtıktan Sonra* ve *Triptik*, Sami Yetik'in *İsmail Tepe Savaşı* ve İbrahim Çallı'nın *Siperde Şafak* ve *Siperde*, Mehmet Ali Laga'ya ait *Çanakkale'de Camii, Çanakkale'de Harabe, Ulupınar, Çanakkale'de Üzüm Bağı* ve beş adet *Çanakkale Boğazı* isimli çalışmalarıdır. Şişli Atölyesi'nde, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ali Sami Boyar, Mehmed Ruhi Arel, Ali Cemal Benim ve Sami Yetik gibi ressamlarımızın kendi üslupları ve farklı temaları ile çeşitlenen savaş resimleri, 1917'de Galatasaray Yurdu Sergisi'nde ardından Mayıs 1918'de Viyana'da sergilenirler. Berlin'de açılması planlanan sergi, savaşın sona ermesi nedeniyle iptal edilmiştir. İstanbul'a geri gönderilen eserlerden bazıları, bugün Türkiye'nin çeşitli müzelerinde ve özel koleksiyonlarda bulunmaktadır. Bazı eserlerin nerede olduğu ise bilinmemektedir.

1914-1918 tarihleri arasında üretilen Çanakkale Savaşı konulu resimler, savaşın korkunç taraflarıyla birlikte, sıla hasreti, veda, cepheden dönüş, hastalık, yardımseverlik ve siperlerdeki günlük hayat gibi temalara sahiptir. Çanakkale Savaşının resim sanatına yansımaları, Şişli Atölyesi'nden sonra da devam etmiş. Şişli Atölyesi'nde çalışan ressamlarımız, Cumhuriyet Dönemi'nde savaş resimleri yapan sanatçılara öncülük etmiştir. Aralarında Çanakkale Savaşı Konulu resimlerin de yer aldığı hamasi konulu resim sergileri, 1932-1936 yıllarında İnkılâp Resimleri Sergileri adı altında sanatseverlerle buluşur. 1952 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nde ve 1953 yılında Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde savaş ve kahramanlık konularını içeren Hamasi Resim Sergileri açılır.

Görsel sanatlar ve edebiyat, milletlerin, tarihleri ile sıkı bağlar kurmasında, geçmişlerini araştırıp öğrenmelerinde, son derece işlevsel alanlardır. Sanat hiç kuşkusuz bu

işlevsel yönünü, sanatçıların ya da ideolojilerin çıkarına değil, ulusunun geleceğine katkı sağlamak adına kullanmalıdır. Bu düşünceye sahip sanatçılar ve kurumlar, Çanakkale Savaşının toplum belleğindeki yerini sağlamlaştırmak görsel bir tarih hazinesi oluşturabilmek adına faaliyetler yürütmektedirler. Söz konusu çalışmalar yapılırken, Çanakkale Savaşının, tarihi gerçekleri saptırılmamalı, anti-emperyalist bir vatan savunması olduğu unutulmamalı, günümüze kalan manevi mirasa gerektiği saygı gösterilmelidir. Unutulmamalıdır ki, Tarih bilincini ve estetik beğenisini geliştirip, geçmişinden ders almak adına, savaşı, resimlerinde konu edinme cesaretine sahip ressamlar, toplumlarına yön verme gücüne sahip olabilirler.

Özgün baskı resim ve Tuval üzerine yağlıboya olarak gerçekleştirilen 16 adet çalışmada savaşın trajik ifadelerine vurgu yapan bir yaklaşım benimsenmiştir. Figürlerin biçimlerinde simgelenen yaşam ve ölüm arasındaki mücadele anı, kompozisyonun temel kurgusunu oluşturur. Tez uygulama çalışmaları, özgün baskı resim ve yağlı boya teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Uygulama çalışmalarında, Çanakkale Savaşları konusu kapsamında ölüm teması temel alınmıştır.

KAYNAKÇA

Altınok İsmail, *Bugünkü Türk Resmi*, Mars Matbaası, Ankara 1971.

Antmen Ahu, *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2.Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.

Arlı Belgin Demirsar, *Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine*, Creative Yayıncılık, Toprakbank, İstanbul 2000.

Arseven Celal Esad, *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.

Artun Deniz, *Paris'ten Modernlik Tercümeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007.

Berger John, *Görme Biçimleri*, 11. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2005.

Berk Nurullah; Gezer Hüseyin, *Elli Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1973.

Berk Nurullah; Özsezgin Kaya, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, 3. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.

Berk Nurullah; Turani Adnan, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Tiglat Basımevi.

Bigalı Şeref, *Resim Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1999.

Bilkan Ali Fuat; Çakır Ömer, *Harp Mecmuası*, 3.Basım, Kaynak Kitaplığı, İstanbul 2006.

Birsel Salah, *Fransız Resminde İzlenimcilik*, Dost Yayınları, Ankara 1967.

Cassou Jean, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1987.

Cezar Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.

Clark Toby, *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997.

Erdinç Sıtkı M. *Resmin Eleştirisi Üzerine*, 2. Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara 2004.

Fischer Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Konuk Yayınları, İstanbul 1974.

Gombrıch E. H. *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1976.

İprişoğlu Nazan, *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri*, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 2000

Klee Paul, *Çağdaş Sanat Kuramı*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Klee Paul, *Modern Sanat Üzerine*, 2. Basım, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2002.

Lhote Andre, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, İmge Kitabevi, Ankara 2000.

Lynton Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.

Moorehead Alan, *Gelibolu*, 2. Basım, Doğan Kitapçılık A.Ş, İstanbul 2002.

Moran Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 15. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.

Norman Stone, *Birinci Dünya Savaşı*, Doğan Kitap, İstanbul 2007.

Oktay Ahmet, *Sanat ve Siyaset*, Yön Yayıncılık, İstanbul.

Özsezgin Kaya, *Cumhuriyetin Yetmiş beşinci Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998.

Parramon M. Jose, *Resimde Renk ve Uygulanışı*, 6.basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2003.

Plehanov George V. *Sosyalist Açıdan Toplum Sanat Eleştiri*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1999.

Ragon Michel, *Modern Sanat İstanbul*, Hayalbaz Kitap, 2009.

Roux F. Charles, *Çanakkale'de ne Oldu?*, Phoenix Yayınları, Ankara 2007.

Russel Bernard, *Çağımızın Sorunları Üzerine Düşünceler*, Cem Yayınevi, İstanbul 1972.

Sayılır Burhan, *Çanakkale Savaşları ve Savaş Alanları Rehberi*, Siyasal Kitabevi, Ankara 2007.

Sertel Sabiha, *İkinci Dünya Savaşı*, Tarihi Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 1999.

Shiner Larry, *Sanatın İcadı,* , Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.

Sözen Metin, TANYELİ Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 6. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2001.

Stallabrass Julian, *Sanat A.Ş, Çağdaş Sanat ve Bienaller*, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Tansuğ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatında Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1997.

Tunalı İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

Turani Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 8. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.

Yılmaz Yaşar, *Avni Arbaş ile Konuşmalar*, Güney Yayınları, İstanbul, 1998.