

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANA BİLİM / ANA SANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**TÜRK RESİM SANATINDA
1914-1935 DÖNEMİ
SAVAŞ TEMALı TABLOLARIN İNCELENMESİ**

**UFUK ALKAN
13721005**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. Dr. MEHMET EMİN KAHRAMAN**

**İSTANBUL
2017**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANA BİLİM / ANA SANAT DALI
DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

TÜRK RESİM SANATINDA
1914-1935 DÖNEMİ
SAVAŞ TEMALİ TABLOLARIN İNCELENMESİ

UFUK ALKAN
13721005

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih :
Tez Savunma Tarihi : 23.10.2017

Tez Oybirliği ile Başarılı Bulunmuştur.

	Ünvan Adı Soyadı	İmza
Tez Danışmanı	: Yrd. Doç. Dr. M. Emin KAHRAMAN	
Jüri üyeleri	: Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK	
Jüri üyeleri	: Doç. Lütfü KAPLANOĞLU	
Jüri üyeleri	: Yrd. Doç. Dr. Mehmet NUHOĞLU	
Jüri üyeleri	: Yrd. Doç. Dr. Beste Gökçe PARSEHYAN	

İSTANBUL
EKİM, 2017

ÖZ

TÜRK RESİM SANATINDA 1914-1935 DÖNEMİ SAVAŞ TEMALİ TABLOLARIN İNCELENMESİ

Ufuk Alkan

Ekim, 2017

Farklı coğrafyalarda gelişen ve geçmişten günümüze kadar uzun yıllar süregelen Türk Sanatı, Anadolu’da çağına uygun yöntemlerle geliştirilerek, çağdaş Türk sanatının şekillenmesinde büyük rol oynamıştır.

Çağdaş Türk resim sanatı tarihi incelendiğinde, 19. yüzyılın ikinci yarısında, savaşı tema olarak ele alınan yapıtların, yağlıboya resim sanatının oluşmasıyla beraber başladığı görülür. Konusu Balkan Harbi olan resimleri, bu bağlamda erken örnekler olarak görebiliriz. Milli Mücadele ve savaş temalı tabloların yapılması ise, genelde Kurtuluş Savaşı’nın yaşandığı yıllara denk gelmektedir. Savaş temalı resimlerin o yıllarda yapılmasında, dönemin ileri görüşlü devlet adamları tarafından teşvik edilmesindeki önemi yadsınamaz. Asker ressamı kuşağında doğum tarihi 1880’li yıllara rastlayan sanatçılar, Balkan, I. Dünya, Çanakkale ve Kurtuluş Savaşlarını her yönüyle yaşamışlardır. Sanatçı kişilikleri bu ortamda oluşmuştur. Sanayi-i Nefise’de gördükleri eğitimden sonra, sanat eğitimlerine Paris’te devam etmişlerdir. Birinci Dünya Savaşından sonra Millî Mücadele adıyla var olma savaşı verilmiştir. Kurtuluş Savaşı sürecinde çökmekte olan imparatorluğu ve farklı bir düzen anlayışını yapılandırma aşamalarının sancıları yaşanmıştır. Yaşanan bu süreçte sosyal anlamda sanatın popülasyonu bile sezilmezken, bu savaşlara katılan, yaralanan ve hatta şehit olan birçok sanatçı olmuştur. İlk defa bu sebeple Türk resim sanatında 1914-1935 dönemine ait savaş temalı resimler yapılmıştır.

Sanat olgusunu anlamanın en iyi yolu, sanat yapıtını çözümlemektir. Çözümlemelerde, Erwin Panofsky’nin sanat dünyasında geçerliliği onaylanmış ve sanat alanlarında çok kullanılmakta olan “İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi” yönteminden yararlanılmıştır. İkonografik çözümlemeyle, sanat objelerinde iskeleti oluşturan formlarla, konu ve konsept arasında bir ilişki kurulmasını, hayal edilen izlenimlerin çözümlenerek, hikaye ve alegoriler tespit edilmesi amaçlanmıştır. İkonolojik çözümleme ise, sanat yapıtının yapıldığı dönemi, tarihsel özelliklerini sanatçının kişiliğini ve yaşadığı dönemin sanat yapıtına etkisini belirlemek için yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Çanakkale Savaşı, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı, 1914 Kuşağı, Asker Ressamlar, Şişli Atölyesi, Analiz

ABSTRACT

ANALYSIS OF WAR THEMED PAINTINGS IN 1914-1935 PERIOD IN TURKISH PAINTING ARTS

**Yıldız Technical University, Graduate School of Social Sciences,
Department of Art and Design, Ph. D. Dissertation**

Ufuk Alkan

October, 2017

Developing in different regions and making its existence felt from the past into the present, Turkish art, has had a great role in the formation of contemporary Turkish art in the 21st century by evolving in Anatolia in accord with the proper techniques of the era.

When the history of contemporary Turkish painting is analysed, during the second half of the 19th century with the emergence of the art of oil painting, works of art focusing on war as their theme have started to be seen. Paintings depicting the Balkan War can be seen as examples in this context. Paintings of our War of Independence coincide with the years of the War of Independence. In those years, the encouragement to paint the aforementioned themed paintings coming from forward looking statesmen cannot be denied. Painters from the generation of military painters whose birthdates fall in the 1880's, have lived the Balkan War, World War I, Gallipoli and the Turkish War of Independence with all its aspects. Their artistic personas have been formed under these circumstances. After the education they received in the school of fine arts, they continued their art education in Paris. With the start of WWI, they had to return back to the country. After WWI, came the years of the National Independence. During the period of the National Independence the nation experienced the destruction of an empire and the birth pains of a new regime. Many of our artists joined this war, were wounded or martyred. For this reason war paintings using the battle of the period of 1914-1935 as their theme were made in Turkish paintings.

The best way to understand the concept of art is by analyzing works of art. E.Panofsky's Iconographic analysis is to establish a relationship between the topic and concept, to discover stories and allegories by analyzing the imagined impressions. Iconological analysis is to determine, the era in which the work of art was made, its historical characteristics, the personality of the artist and the effects of that era on the work or art.

Key Words: Gallipoli War, World War I, Turkish War of Independence, 1914 Generation, Military Painters, Şişli Workshop, Analysis.

ÖN SÖZ

Konusu Kurtuluş Savaşı olan ressamlarımızın araştırılması ve resimlerinde var olan savaş sahnelerinin bilinçli veya bilinçaltılarının dışavurumu olarak yapılmış olma durumlarının incelenmesi, bu konuda öne çıkmış olan tabloların araştırılmasına yönelik “Türk Resim Sanatında 1914-1935 Dönemi Savaş Temalı Tabloların İncelenmesi” tez konusu olarak seçilmiştir.

Tezimi araştırmamda ve hazırlamamda yardımlarını esirgemeyen, her zaman her konuda destekleyen değerli hocam sayın Prof. Ahmet ATAN’a saygılarımı sunarım. Tezimde büyük emeği geçen tez danışmanım sayın Yrd. Doç. Dr. M.Emin KAHRAMAN’a ayrıca, Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK, Doç. Lütfü KAPLANOĞLU, Yrd. Doç. Dr. Mehmet NUHOĞLU, ve sevgili aileme de teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, Ekim-2017

Ufuk Alkan

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLER LİSTESİ	x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xiv
KISALTMALAR	xv

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	2
1.2. Amaç	3
1.3. Yöntem	3
1.4. Önem	5
1.5 Sınırlılıklar.	5
1.6. Varsayımlar	6
1.7. Tanımlar	6
1.7.1. Araştırma Modelleri	6
1.7.2. Veriler ve Toplanması	7
2. DÖNEMİN SANATÇI GRUPLARI ve EĞİTİMLERİ	9
2.1. Savaş Yıllarında Sosyal, Siyasal ve Ekonomik Açılardan Genel Durum	9
2.2. Dönemin Sanatçı Grupları, Eğitimleri ve Gelişim Süreçleri	13
2.2.1. Türk Resim Sanatında Asker Ressamların Eğitimleri ve Etkileri	14
2.2.2. Dönemin Sanatçı Grupları, Eğitimleri ve Gelişim Süreçleri	22
2.2.3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti	24
2.2.4. 1914 Çallı Kuşağı	27
2.2.5. Şişli Atölyesi Sanatçıları ve Etkinlikleri	30
2.2.6. Serbest Resim (Çemberlitaş) Atölyesi	39
2.2.7. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği	40
2.8. D Grubu	42

3. 1914-1935 DÖNEMİ SAVAŞ TEMALI RESİMLER YAPAN SANATÇILAR

3.1. Simon Agopyan	45
3.1.1. “Tek Elle Ateş Eden Asker” İsimli Tablonun İncelenmesi	45
3.2. Cevat Üsküdarlı (Gökdeniz).....	48
3.2.1. “Hücuma Kalkış” İsimli Tablonun İncelenmesi	49
3.2.2. “Süngü Hücumu” İsimli Tablonun İncelenmesi	51
3.3. Diyarbakırlı Tahsin (Siret)	52
3.3.1. “Bouvet’in Çanakkale’de Batışı” İsimli Tablonun Analizi	55
3.3.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam).....	55
3.3.1.2. Anlaşmalı Anlam (Uzlaşmalı, İkincil Anlam)	56
3.3.1.3. Gerçek Anlam	56
3.4. Mehmet Sami Yetik	61
3.4.1. “Hücuma Kalkış” İsimli Tablonun İncelenmesi	62
3.4.2. “Doğu Cephesi’nden Dönüş” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	64
3.4.3. “Topçular” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	67
3.4.4. “Birinci Dünya Savaşı’ndan” İsimli Tablonun İncelenmesi	69
3.4.5. “Türk Kurtuluş Savaşı’ndan” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	71
3.4.6. “Milli Mücadele” İsimli Tablonun İncelenmesi	74
3.5. Ali Sami Boyar.....	80
3.5.1. “Borazancı” İsimli Tablonun İncelenmesi	81
3.6. Mehmet Ruhi Arel	83
3.6.1. “Askerler” İsimli Tablonun İncelenmesi	84
3.6.2. “Çanakkale Zaferi” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	87
3.6.3. “Hilâl- Ahmer’e Yardım” İsimli Tablonun İncelenmesi	94
3.7. Ali Cemal Benim	98
3.7.1. “Vatan Savunması” İsimli Tablonun İncelenmesi	99
3.7.2. “Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri” İncelenmesi ..	100
3.7.3. "Siperde Mektup Okuyan Asker" İsimli Tablonun İncelenmesi.....	106
3.8. İbrahim Çallı	109
3.8.1. “Zeybekler” İsimli Tablonun Analizi.....	114
3.8.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam).....	114
3.8.1.2. Anlaşmalı Anlam (Uzlaşmalı, İkincil Anlam)	116

3.8.1.3. Gerçek Anlam	117
3.8.2. “Silah Arkadaşlığı” İsimli Tablonun İncelenmesi	120
3.8.3. “Siperde, Gece Baskını” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	122
3.8.4. “Yaralı Asker” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	124
3.8.5. “Türk Topçularının Mevzîye Girişi” İsimli Tablonun İncelenmesi....	127
3.9. İsmail Hakkı.....	130
3.10. Hikmet Onat	133
3.10.1. “Siperde Mektup Okuyan Askerler” İsimli Tablonun İncelenmesi	135
3.10.2. “Harbe Giderken Veda” İsimli Tablonun İncelenmesi	138
3.11. Feyhaman Duran	142
3.11.1. “Osman Çavuş” İsimli Tablonun İncelenmesi	140
3.12. Hüseyin Avni Lifij	144
3.12.1. “Savaş ve Alegori” İsimli Tablonun Analizi.....	147
3.12.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)	147
3.12.1.2. Anlaşmalı Anlam (Uzlaşmalı, İkincil Anlam).....	149
3.12.1.3. Gerçek Anlam	151
3.12.2. “Karagün” İsimli Tablonun Analizi	154
3.12.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)	154
3.12.1.2. Anlaşmalı Anlam (Uzlaşmalı, İkincil Anlam).....	157
3.12.1.3. Gerçek Anlam	158
3.13. Sermet Muhtar Alus	164
3.14. Namık İsmail.....	165
3.14.1. “Savaşın Yankıları/Tifüs” isimli Tablonun İncelenmesi	168
3.14.2. “Vatan Emrederse, Girdab-ı Zafer” İsimli Tablonun İncelenmesi..	172
3.14.3. “Topçular-Al Bir Daha-Son Mermi” İsimli Tablonun İncelenmesi	174
3.15. Münif Fehim Özarman	176
3.15.1. “Kurtuluş Savaşı ve Türk Subayları” İsimli Tablonun İncelenmesi	174
3.16. Hayri Çizel	179
3.16.1. “Ana Gayreti” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	184
3.16.2. “İzmir’e Doğru” İsimli Tablonun İncelenmesi	186
3.17. Mustafa Sururi Taylan.....	188
3.18. Cemal Tollu.....	190

3.18.1. “Çanakkale Zaferi” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	191
3.19. Şeref Kamil Akdik	193
3.19.1. “Atatürk Telgraf Başında” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	194
3.20. Ahmet Zeki Kocamemi	197
3.20.1. “Mekkâre Erleri-Nakliye Kolu” İsimli Tablonun İncelenmesi	199
3.21. Abidin Elderoğlu	202
3.21.1. “Ayrılış” İsimli Tablonun İkonografik ve İkonolojik Analizi	202
3.21.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)	203
3.21.1.2. Anlaşmalı Anlam (Uzlaşmalı, İkincil Anlam).....	205
3.21.1.3. Gerçek Anlam	207
3.22. Ali Avni Çelebi	210
3.22.1. “Silah Arkadaşları” İsimli Tablonun Analizi	211
3.22.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)	211
3.22.1.2. Anlaşmalı Anlam (Uzlaşmalı, İkincil Anlam).....	213
3.22.1.3. Gerçek Anlam	214
3.23. Halil Dikmen	217
3.23.1. “Cephane Taşıyan Kadınlar” İsimli Tablonun İncelenmesi.....	218
3.24. Ercüment Kalmık	222
3.24.1. “Vatan, Millet ve Bayrak Sevgisi” İsimli Tablonun İncelenmesi..	223
3.25. Anonim.....	227
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	230
KAYNAKÇA	234
EKLER.....	243
ÖZ GEÇMİŞ.....	245

RESİMLER LİSTESİ

Resim-1:	Ressamlar Grubu(S.Yetik, İ.Çallı, F.Duran, Ş.Dağ, H.Onat)	25
Resim-2:	Pablo Picasso, Guernica	28
Resim-3:	Viyana Sergisi, Almanca Kataloğu	33
Resim-4:	Simon Agopyan, Tek Elle Ateş Eden Asker	45
Resim-5:	Üsküdarlı Cevat, Hücuma Kalkış	48
Resim-6:	Üsküdarlı Cevat, Süngü Hücumu	52
Resim-7:	Diyarbakırlı Tahsin, Yavuz Zırhlısı	53
Resim-8:	Theodore Gericault, Medusa'nın Salı.....	52
Resim-9:	Diyarbakırlı Tahsin, Bouvet'in Çanakkale'de Batışı	55
Resim-10:	Diyarbakırlı Tahsin, Çanakkale Deniz Savaşı.....	59
Resim-11:	Diyarbakırlı Tahsin, Hamidiye'nin Rus Muhripleri ile Muharebesi..	60
Resim-12:	M. Sami Yetik, Hücuma Kalkış	63
Resim-13:	M. Sami Yetik, Doğu Cephesi'nden Dönüş	66
Resim-14:	M. Sami Yetik, Topçular	68
Resim-15:	M. Sami Yetik, Birinci Dünya Savaşı'ndan	70
Resim-16:	M. Sami Yetik, Türk Kurtuluş Savaşı'ndan	72
Resim-17:	M. Sami Yetik, Milli Mücadele	74
Resim-18:	M. Sami Yetik, Anafartalar	76
Resim-19:	M. Sami Yetik, Cephane Taşıyan Köylüler.....	77
Resim-20:	M. Sami Yetik, Yunan Topçularına Baskın	78
Resim-21:	M. Sami Yetik, İsimsiz	79
Resim-22:	Ali Sami Boyar, Borazancı.....	82
Resim-23:	M. Ruhi Arel, Askerler	84
Resim-24:	M. Ruhi Arel, Askerler (detay).....	85
Resim-25:	M. Ruhi Arel, Çanakkale Zaferi	89
Resim-25.1:	M. Ruhi Arel, Çanakkale Zaferi Triptiği –Ayrıntı-	91
Resim-26:	Giotto, Fresco in Basilica of St. Francis at Assissi.....	91
Resim-27:	Otto Dix, Savaş.....	92
Resim-28:	M. Ruhi Arel, Hilâl-i Ahmer'e Yardım.....	94
Resim-29:	M. Ruhi Arel, Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi	97
Resim-30:	Ali Cemal Benim, Vatan Savunması.....	99

Resim-31:	Ali Cemal, Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri....	102
Resim-32:	Ali Cemal, Yaralı Asker.....	103
Resim-33:	Ali Cemal, Türk Süvarisi.....	105
Resim-34:	Ali Cemal, Siperde Mektup Okuyan Asker.....	106
Resim-35:	Ali Cemal, Nöbetçi.....	107
Resim-36:	Ali Cemal, Yaralı Asker.....	107
Resim-37:	Ali Cemal, Türk Süvarisi.....	108
Resim-38:	Ali Cemal, Türk Süvarisi.....	108
Resim-39:	E. Delacroix, Cezayirli Kadınlar	111
Resim-40:	E. Delacroix, Sakız Adası Katliamı.....	111
Resim-41:	İ. Çallı, General Trikopolis'in Atatürk'e Kılıcını Teslim Etmesi.....	112
Resim-42:	Velazquez, Breda'nın Teslim Oluşu/Mızraklar.....	112
Resim-43:	İbrahim Çallı, Zeybekler	115
Resim-44:	İbrahim Çallı, Zeybekler-Geometrik Çözümlemesi-.....	119
Resim-45:	İbrahim Çallı, Silah Arkadaşlığı.....	121
Resim-46:	İbrahim Çallı, Siperde, Gece Baskını	123
Resim-47:	Edvard Munch, Çılgılık -kesit-	124
Resim-48:	İbrahim Çallı, Yaralı Asker	126
Resim-49:	İbrahim Çallı, İsimsiz	127
Resim-50:	İbrahim Çallı, Türk Topçularının Mevzîye Girişi	128
Resim-51:	İsmail Hakkı, Bouvet Zırhlısı'nın Çanakkale'de Batışı	131
Resim-52:	İsmail Hakkı, Çanakkale Deniz Savaşı.....	132
Resim-53:	Hikmet Onat, Mustafa Kemal, İnönü ve Fevzi Çakmak	135
Resim-54:	Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler	136
Resim-55:	Hikmet Onat, Karakalem Eskizleri.....	137
Resim-56:	Lucien Simon, Breton Peasants Seated Beside A Menhir.....	138
Resim-57:	Hikmet Onat, Harbe Giderken Veda	140
Resim-57.1:	Hikmet Onat, Harbe Giderken Veda, Geometrik Çözümlemesi	141
Resim-58:	Feyhaman Duran, Osman Çavuş	143
Resim-59:	H. Avni Lifij, Savaş ve Alegori.....	148
Resim-60:	H. Avni Lifij, 'Savaş ve Alegori' kompozisyonu figür etüdü	150

Resim-61	H. Avni Lifij, Savaş ve Alegori –geometrik çözümlemesi-	154
Resim-62:	H. Avni Lifij, Karagün	155
Resim-63:	H. Avni Lifij, Karagün -eskizi-	156
Resim-64:	H. Avni Lifij, Karagün -etüdü-.....	156
Resim-65:	H. Avni Lifij, Karagün -geometrik çözümlemesi-	160
Resim-66:	H. Avni Lifij, Top Başındaki Asker -eskizi-	162
Resim-67:	H. Avni Lifij, Akgün -eskizi-	162
Resim-68:	H. Avni Lifij, Akgün	163
Resim-68.1:	H. Avni Lifij, Akgün, -Geometrik Çözümlemesi-.....	163
Resim-69:	Sermet Muhtar Alus, Namaz Kılan Erler	165
Resim-70:	Namık İsmail, Savaşın Yankıları-Tifüs	170
Resim-71:	Jacques Louis David, Sabin Kadınları.....	171
Resim-72:	Namık İsmail, Vatan Emrederse, Girdab-ı Zafer	173
Resim-73:	Namık İsmail, Topçular-Al Bir Daha-Son Mermi	175
Resim-74:	Münif Fehim Özarman, Kurtuluş Savaşı ve Türk Subayları.....	178
Resim-75:	Vilhelm Victor Krausz, Mustafa Kemal'in İlk Portresi	179
Resim-76:	Hayri Çizel, Çanakkale Hasan Tabyası'nın Önü.....	180
Resim-77:	Hayri Çizel, Anafartalarda Bomba Savaşı.....	181
Resim-78:	Hayri Çizel, Çalışma Atölyem	181
Resim-79:	Hayri Çizel, Çanakkale 1914.....	182
Resim-80:	Hayri Çizel, Ilgarçeşme'de Su İkmalı Yapan Türk Müfrezesi	182
Resim-81:	Hayri Çizel, Serafim Çiftliği civarında 2. Kolordu Karargâhı	183
Resim-82:	Hayri Çizel, Çanakkale'de Bir Topçu Birliği İş Başında	184
Resim-83:	Hayri Çizel, Ana Gayreti	185
Resim-83.1:	Hayri Çizel, Ana Gayreti -Kesit-	186
Resim-84:	Hayri Çizel, İzmir'e Doğru	187
Resim-85:	M. Sururi Taylan, Büyük Taarruz	189
Resim-86:	Cemal Tollu, Çanakkale Zaferi, 18 Mart 1915.....	192
Resim-87:	Şeref Kamil Akdik, Atatürk Telgraf Başında.....	196
Resim-88:	Zeki Kocamemi, Mekke Erleri-Nakliye Kolu	199
Resim-88.1:	Zeki Kocamemi, Geometrik Örgülü Kompozisyon	200
Resim-89:	Abidin Elderoğlu, Ayrılış	204

Resim-89.1:	Abidin Elderoğlu, Ayrılış -Geometrik Kompozisyon Şeması-	209
Resim-90:	Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları.....	212
Resim-90.1:	Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları -Geometrik Çözümleme-.....	216
Resim-91:	Halil Dikmen, Cephane Taşıyan Kadınlar.....	218
Resim-91.1:	Halil Dikmen, Cephane Taşıyan Kadınlar -Kesit-	218
Resim-92:	Halil Dikmen, $\sqrt{2}$ Dikdörtgeni ve Armonik Bölünmeler.....	221
Resim-93:	Ercüment Kalmık, Vatan, Millet ve Bayrak Sevgisi	223
Resim-94:	Ercüment Kalmık, -Geometrik Çözümleme-	224
Resim-95:	Leonardo Da Vinci, Aziz Jerome	225
Resim-96:	Ercüment Kalmık, Kurtuluş Savaşı	226
Resim-97:	Anonim, Kazım Karabekir Kars Kalesi'nde	229

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf-1:	23
Fotoğraf-2:	37
Fotoğraf-3:	38
Fotoğraf-4:	39
Fotoğraf-5:	132

KISALTMALAR

ARHM	: Ankara Resim Heykel Müzesi
İAMRK	: İstanbul Askerî Müzesi Resim Koleksiyonu
İDMA	: İstanbul Deniz Müzesi Arşivi
İRHM	: İstanbul Resim Heykel Müzesi
MSÜRHM	: Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi
İRHMK	: İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu
TC	: Türkiye Cumhuriyeti
TÜY	: Tuval Üzerine Yağlıboya

1. GİRİŞ

Ülkemizde askeri alanda yaşanan batılılaşma hareketlerine paralel olarak kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (1793-94), Harbiye ve Hendese-i Mülkiye gibi batılı anlamda ilk resim örneklerini verecek olan asker ressamının yetiştiği okullar olmuştur. Bu gelişmenin ardından Galatasaray Mektebi Sultanisi (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) gibi orta dereceli okullarda da resim dersleri önem kazanmaya başlamıştır. Bu durum batı resim tekniklerinin öğretimin içine girmesini sağlamış, “minyatür” geleneğinin yerini yağlı boya tekniği almıştır. Bununla beraber Türk sanatçıları, doğunun egzotik havasından esinlenmek için İstanbul’a gelip çalışmalar yapan batılı sanatçılardan da etkilenmiştir.

Bu dönemde çağdaş Türk resmi sıkıntılı bir zaman aralığından geçmiştir. Sanatçılarımız bir yanda doğu kültürü, diğer yanda batı resim sanatı anlayışı arasında ikilemde kalmışlardır. Sonuç olarak da, sanatçılarımızın yeni kararlar almasını sağlamıştır. Artık sanatçılar daha önce yapılmamış değişik konuları da resmetmişlerdir. Sosyal yapıda yaratılmaya çalışılan yeni coşkular sanatçıların çalışmalarında görselleşmiştir. Toplumun her kesiminde olduğu gibi, ülkedeki sosyal değişikliğin sanata da yansıdığı görülmüştür. Resmin içeriğindeki temalar toplum sorunlarına yönelik olmaya başlamıştır. Bu durum o günün koşulları altında gayet normaldir.

İlk Türk ressamı, sanat eğitimi veren askeri okullardan mezun olmaya başlamıştır. Türk sanatının öncüleri olarak bilinen bu sanatçılarımızı, Sanayi-i Nefise Mektebi’ni bitirerek 1910’larda Avrupa’ya resim eğitimi için gönderilen ve Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla yurda dönen kuşak izlemiştir. 1914–1918 yıllarının önemli olaylarından birisi, savaş resimleri yapılmak üzere bir atölyenin kurulması olmuştur. “Şişli semtinde kurulan bu atölyenin emri, dönemin Harbiye Nazırı olan Enver Paşa tarafından verilmiştir. Böylece 1914 kuşağı ressamlarının konuları savaş sahneleri ve askerler olmuştur” (Tansuğ, 1992:151-152).

1.1. Problem

Sosyal olgulara bağılı olarak sanatın gelişmesiyle, sanatçının yapıtını siyasal, ekonomik ve kültürel koşullara uyumlu bir davranışla yaratması özdeştir. Bu arada savaşların, siyasal sürecin hiçbir periyodunda popülasyonu inkâr edilemez. Çünkü bu durum tüm ulusların sanatında yer almış evrensel bir temadır. Sanatçılar aynı önsezilerin değerlendirildiği ve evrensel olan bir dili kullanmışlardır. Örneğin; Fransız İhtilâli'nde halkı heyecanlandıran yapıtlar, çağdaş Türk resim sanatındaki Kurtuluş Savaşı temalı resimlerden çok da değişik olduğu söylenemez. Birinci Dünya Savaşı sürecinde Alman bir ekspresyonist sanatçının yapıtındaki acı ve felâket görüntüsü, Picasso'nun "Guernica"sında başka bir ifadeyle anlatılmıştır.

Toplumların içine düştükleri çıkmazlar için kurtuluş savaşları yani dinsel, ideolojik, etnik, siyasal ve ekonomik savaşlar yapılmıştır. Bu savaşlarda yaşanan hüznün, acı, zorluklar her zaman diliminde sanatçılara yaratıcı duygu kaynağı olmuştur. Yaptıkları tablolar, toplumun dramını en iyi şekilde gözler önüne sererken; kimileri de yaşanan korku ve zulmü yansıtmışlardır. Gerçeklere dayalı gözlemlerin tarihsel yorumlamalarında, kimi zaman sadece konunun tarihsel iletisindeki içeriğine ve ifadesine yer verilmiştir. Bunu bu şekilde kabullenen sanatçıya göre, tarihsel sahnenin resme yansımada gözlemlerin doğru olup olmadığı artık önemli değildir. Önemli olan, geçmiş ile bugünün bağlantısının olup olmadığıdır. Ancak bu da, tarihsel açıdan daha coşkulu bir değerlendirmeye dayanmaktadır. Bu tür bir değerlendirmede fiziksel açıdan değişen çevre gibi, yorumlar da değişmektedir. Değişmeyen ise sadece, insan ve doğa ilişkisidir. Bu açıdan baktığımızda gelenekseli sadece bir değişim süreci ya da toplumun geçmişinde aklında kalan tecrübeler olarak göremeyebiliriz. Ancak yaşanan sürecin alt yapısı olarak görebiliriz. Bu da çağdaş Türk resim sanatı açısından büyük bir birikim oluşturur.

Türk resim sanatının, batı sanatı ve sanatçılarıyla tanışması sonucunda, Türk sanatçıların resimlerinde, sanata bakış açılarında, konuları ele alış tarz ve tekniklerinde değişimler ve gelişmeler görülmeye başlanmıştır. Bu gelişmeler Türkiye'ye döndükleri zaman da sürekliliğini devam ettirmiştir. Dönemin ressamı

Türk resim sanatı anlayışına nasıl katkılar sağlamış ve Türk sanatını ne şartlarla nereye taşımıştır?

1.2. Amaç

Savaş temalı resimlerde özellikle gözlemlenen, toplumu dinamizme eden yaklaşımlarla, bağımsızlık için yapılan savaş sahneleridir. Türk resminde Kurtuluş Savaşı temalı resimler için de bu geçerlidir. İnsan figürünün çok kullanıldığı hareketli kompozisyonlarda ressamın bu konudaki başarıları yadsınamaz. Osmanlının son zamanlardaki kötü gidişatından dolayı onların, kurtuluşa ve yeni bir düzen anlayışına, duyarlılıklarını arttırmıştır. Yaptıkları resimlerde araştırmacı ve gözleme dayalı bir davranış ve ulusalcılık hayranlığı net bir şekilde görülmektedir.

Bu araştırmanın genel amacı, teması savaş olan ressamın araştırılması ve resimlerinde varolan savaş sahnelerinin bilinçli veya bilinçaltılarının dışavurumu olarak yapılmış olma durumlarının incelenmesidir. Toplumlar nasıl bir yıkım getirdiğinin yansıtılması yanında, vatan için tek bir yürek olma ruhunun güçlendirilmesi ve savaşın zor koşullarda nasıl kazanıldığını ispatlamaktır. İncelenen bu yapıtların bir araya getirilip, bir kaynaktan yer almasını sağlamaktır.

1.3.Yöntem

Sanat olgusunu anlamamanın en iyi yolu, sanat yapıtını analiz etmekle mümkündür. Bu tezde incelenen sanatçıların bazı resimleri Erwin Panofsky'nin "İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi" yönteminden, diğer resimler de Prof. Tayfun Akkaya'nın "Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı" isimli kitabından yüzeysel olarak yararlanılarak incelenecektir.

Panofsky'nin eleştiri kavramı, Doğal Anlam (Olgusal, İfadeşel Anlam), Anlaşılabilir Anlam (İkincil Anlam) ve Gerçek Anlam (İçsel) alt başlıklardan meydana gelmektedir. 20. yy.'ın ikinci yarısından sonraki sanat tarihi çalışmalarına mührünü

vuran Panofsky'nin bu yöntemi, sanat dünyasında geçerliliği onaylanmış ve sanat alanlarında çok kullanılmaktadır.

İkonografik çözümleme, sanat objelerinde iskeleti oluşturan formlarla, konu ve konsept arasında bir ilişki kurulmasını, hayal edilen izlenimlerin çözümlenerek, hikaye ve alegoriler tespit edilmesini amaçlamaktadır.

“Panofsky, doğal anlamın taşıyıcısı olan, onu bize ileten unsurlara sanatsal motifler adını verir. Bu motiflerin bulunması, ön ikonografik tasvirdir.” (Cömert 2008) Hristiyan sanatında, çarmıhta bir adamın betimlenmesi olarak çarmıhta bir adam figürü, ön ikonografik okumanın bir örneği olarak verilebilir. Aynı imge anlaşmalı anlam denilen ikinci düzeyde, çarmıhta İsa ya da İsa'lı Haç'a (crucifixion) gönderide bulunabilir. Bu okumada imge, İncil'deki İsa'nın ölümü öyküsüyle tanımlanır. Bu durumda imgenin dayanağı olan metne gideriz (Adams 1936: 36).

Bedrettin Cömert'e göre, “Bir resim yapıtının içeriği, başka bir ifade ile asıl anlamı, bir ulusun bir dönemin, bir sınıfın, bir din ya da felsefe anlayışının bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir yapıtta yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel ilkeleri saptamakla bulunur” (Cömert, 2008). İkonolojik çözümlemeyle de, sanat yapıtının yapıldığı dönemi, tarihsel özelliklerini sanatçının kişiliğini ve yaşadığı dönemin sanat yapıtına etkisini belirlemek içindir.

Bir sanatçının yaşamış olduğu toplumdan kendini soyutlaması pek olası değildir. Etkisi altında kaldığı toplumun yansıması olarak, meydana getirdiği sanat objesinde renkler ve biçimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir sanatçının dünden bugüne sergileri takip edildiğinde, farklı periyotlarda yapmış olduğu çalışmalarda değişiklikler fark edilebilmektedir. Bu değişikliklerin temeli incelendiğinde, sanatçının yaşamı sürecinde kendisinin yaşadığı sarsıntıların ya da toplumun geçirdiği sosyo-ekonomik bunalımların tesiri görülmektedir diyebiliriz.

Bir resimde görülen şekilleri, bildiğimiz objelere benzetip; bu şekillerin nasıl bir devinim içinde olduğunu tespit ederek olgusal anlamı bulunur. Panofsky'nin “ön-ikonografik inceleme” dediği ve yapıtın ifadesel anlamını elde ettiğimiz bu duruş, kederli ya da mutluluğu yansıtan bir hareket; veya bir çevre bizde dingin, devingen veya sıkıntılı bir atmosfer uyandırıyorsa, bunlar ifadesel vasıflardır. “Olgusal ve

ifadesel anlamlar, bize eserin ‘Doğal Anlam’ını verir” (Cömert, 2008: 15). Felsefeye göre olgusal anlam, kanıtlara dayalı görüşlerdir. Nesnel, pozitif ve sağlam bilgidir.

İkinci çözümleme aşaması ise, Panofsky’nin “ikonografik tanımlama” dediği, sanat yapıtında betimlenen formlarla, konu ve konseptler arasında bir ilişki kurulması, imgesel atmosferin analiz edilerek hikâye ve bir görüntünün canlandırılıp dile getirilmesidir. Yapıtı ilk baktığımızda gizli kalmış ve günlük sıradan yaşadığımız tecrübelerimizle ifade edemediğimiz bu anlama Panofsky “Anlaşmalı Anlam” demiştir. “Bu anlamı bulmak için gündelik pratik deneylerimizin dışına çıkmak ve onları başka bilgilerle tamamlamak gerekir” (Cömert, 2008: 16).

“Genel olarak biçime karşı içerikten söz etmek, uzlaşım sal konu alanını, yani sanatsal motiflerle anlatılan doğal konunun alanına karşıt, imgeler, öyküler ve alegorilerle dile getirilmiş belirli tema ya da kavramlar dünyasını anlamaktır” (Panofsky, 1995: 29).

Üçüncü araştırma basamağı, Panofsky’nin bir yapıtın “İçsel Anlam”ı dediği, genel olarak “İkonolojik çözümleme” dediğimiz yöntemdir. Çözümlemede en üst aşama olan bu yöntem, sanat yapıtının meydana getirildiği periyottaki kültürlerle ilgili nitelikler, sanatçının kimliği ve bu platformda meydana getirilen yapıtın kapsadığı anlamın incelenmesidir.

Cömert’in idesinden yola çıkarak, bir yapıtın içsel ya da gerçek anlamı, sanatçının içinde bulunduğu ulusun, yaşadığı sürecin, hangi sınıf, kült veya felsefi düşüncenin içinde olursa olsun incelenmesiyle oluşturulmaktadır. Sanatçının yapıtında ağırlık verdiği temel hareketini yansıtan değerlendirmenin oluşturulması, sosyal statünün vardığı ide ve içsel anlamda o şeyin bilincine varması, güzel duyularla bir bütünlük içerisinde yaşamını sürdürmesi, bireyin diğer aktiviteleriyle entegrasyon içinde bir bağlantıya girilmesi için uygulanan yöntem, ikonolojik çözümleme denir. Yani kısaca, ikonografi ne kadar analizle ilgiliyse, ikonoloji de o nispette sentez yöntemiyle ilgilidir.

1.3. Önem

Bu çalışma, taramalardan elde edilen veriler doğrultusunda 1914-1935 dönemi “savaş” temalı resimler yapan sanatçıların, Türk sanatında kabul görmüş anlayışlar arasındaki farklılıklarını araştırmak ve dönem içerisindeki yaptıkları yeniliklerin anlaşılması açısından farklı kültürün, eğitimin, sanatçının sanatsal tavrını değiştirmesinde ne kadar etkili olup olmadığının sonucuna varılması açısından önemlidir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma;

- Çağdaş Türk resim sanatında, özellikle 20. yüzyılın başlangıcında iz bırakmış ressamın önüne çıkmış bazı savaş temalı tabloları ile sınırlandırılmıştır.
- 1914-1935 dönemi “savaş” temalı resimler yapan sanatçılar, bu konudaki çalışmaları ve katılımları ile sınırlandırılmıştır.
- Yağlıboya tekniğinde yapılan resim tabloları ile sınırlandırılmıştır.
- Türk resim sanatında 1914-1935 dönemi “savaş” temasını resimlerinde işleyen ressamın yapıtlarının biçim ve içerik yönünden incelenmesiyle sınırlıdır.

1.6. Varsayımlar

Araştırmada baz alınan öğeler:

1. Tablolarında savaş içerikli çalışmalarda yapan sanatçı ve yapıtlarına ulaşıldığı,
2. Araştırmanın kapsamını meydana getiren konuyla ilgili gerekli ve güvenilir literatür bulunduğu,

3. 1914-1935 dönemi Türk Resim Sanatıyla ilgili verilere ulaşıldığı saptanmıştır.

1.7. Tanımlar

Bu bölümde tanımlar, araştırma modelleri ve verilerin toplanması olarak iki başlık altında bir araya getirilmiştir.

1.7.1. Araştırma Modelleri

Bu araştırma çalışması alan yazın taraması niteliğindedir. Sanatçıların sanat tarzları da yeri geldikçe kıyaslanmıştır. Araştırmanın ilk basamağında YÖK’te yer alan ilgili tezler, sanat yapıtları ve sanatçıların yaşadıkları periyotların irdelenmesinde kataloglar, devlet ve askerî müzeler, bazı üniversitelerin kütüphane ve arşivlerinden, konuyla ilgili yayınlanmış kitaplar, makaleler ve dergiler incelenerek yararlanılmıştır.

1.7.2. Veriler ve Toplanması

Öncelikle, YÖK’te konuyla ilgili lisans, yüksek lisans ve doktora tezleri taranmıştır. Çalışma sürecinde Ankara Milli Kütüphane arşivindeki döneme ait dergi ve gazete yazılarına ulaşılmış, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi kütüphanelerinde ve İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, Askerî Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Arşivi, İstanbul Deniz Müzesi Resim Kataloğu ve Arşivi, Çanakkale Deniz Müzesi Komutanlığı Arşivi, İstanbul Kütüphanesi’nde kültür, sanat ve edebiyat alanlarında çeşitli yayımlanmış kataloglar, dergiler ve kaynakçada belirtilen yayınlar incelenmiştir.

İstanbul Resim Heykel Müzesi, Askeri Müzeler ve İstanbul Modern Sanatlar Müzesi’ne bizzat gidilerek tezde kullanılmış olan birçok resim özgün durumlarında incelenmiştir. Özellikle ikinci bölümdeki görsellerin sağlanmasında internet ortamı ve müze katalogları kaynak teşkil etmiştir. Toplanan yazılı ve görsel kaynaklar

bilimsel esaslar göz önüne alınarak değerlendirilmiş ve yazım aşamasına geçilmiştir. Çalışmada açıklama gereken yerlerde, bazen klasik dipnot sistemi kullanılmıştır.

Tezin konusuyla alakalı doğrudan bir araştırma çalışması bulunmaması sebebiyle, dönemin genel olarak bulunduğu durumunu ve sanat platformunu görselleştirmek maksadıyla, müzelerin kütüphanelerinde ve arşivlerinde çalışılmıştır. Tabloları incelenen sanatçıların geneli hayatta olmadıklarından ötürü, eğitim düzeyleri ve hedefleri, yaşadıkları süreçte kendileriyle yapılan söyleşi, anıları ve kendileri hakkında yazılmış olan literatürlerin doğruluğu düşünülerek çalışmalar yapılmıştır.

Yayımlanmış kaynaklarda bulunamayan, eksik görünen konularda sanal platforma da başvurulmuş, müzelerin, sanatla ilgili eğitim veren kurumların, bazı sanatçı ve galerilerin web sitelerinde bulunan dokümanlardan yararlanılmıştır.

2. DÖNEMİN SANATÇI GRUPLARI VE EĞİTİMLERİ

2.1. Savaş Yıllarında Sosyal, Siyasal ve Ekonomik Açılardan Genel Durum

Osmanlı Devletinin iç ve dış sorunlarla uğraştığı 19. ve 20. yüzyıllarda siyasi, ekonomik ve sosyal gelişmeler; Osmanlı-Rus Savaşı, I. ve II. Meşrutiyetin İlanı, Balkan Savaşları ve sonrasında Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı ile gerçekleşmiştir.

1877’de Rusların İstanbul’a ve Erzurum’a gelmesi sonucu Ayastefanos ve Berlin Antlaşmaları imzalanmış, bunun sonucunda Osmanlı Devleti önemli toprak kaybı yaşayarak iç sorunları daha da büyümüştür. II. Meşrutiyetin ilanı sonrasına Abdülhamit tahttan indirilerek kısa süre sonra Balkan ülkeleri Osmanlı Devletine karşı ayaklanmıştı (Biçici, 1995: 10). Osmanlı Devleti’ne eski gücünü kazandırma faaliyetleri olarak görülen bu girişimler aslında batı emperyalizminin Osmanlı yöneticilerine dayattığı ve Osmanlı Devleti’ni parçalayıp bitirmek adına yapılan siyasi 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 başlamıştır (Yavaşca, 2010: 24).

İkinci Meşrutiyetin ilanı ve Trablusgarp Savaşı dönemindeki siyasi çalkantılar uzun süredir fırsat bekleyen Balkan Devletlerinden Karadağ’ın harp ilanı ile sıcak savaş başlamıştır. Osmanlı Ordusu, Trablusgarp savaşı yorgunluğunu üzerinden atamadan Balkan Savaşları’na girmek zorunda kalmış iç siyasi gelişmeler, orduya siyasetin girmesi, emir komuta zincirinde yaşanan olumsuzluklar, lojistik hazırlık eksikliği gibi sebeplerle Gelibolu-Çatalca hattına kadar geri çekilmek zorunda kalmıştır. Bu arada Bab-ı Ali Baskını yapılmış İttihat Terakki Fırkası yönetimi tamamen ele geçirmiştir (Altıntaş, 2016: 3). Siyasi açıdan uzun yıllar Osmanlılığı egemenliğinde

bulunan İmroz (Gökçeada) ve Bozcaada, 1912-1923 yılları arasında Yunan fiili egemenliği altında girmiştir (Çapa, 2017: 92). 1912 yılında iç ve dış entrikalarla beraber bu ayaklanmalar sonucu Balkan topraklarının da büyük bölümü kaybedilmiştir. Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan etmesi, Bosna Hersek'in Avusturya Macaristan tarafından, Girit'in de Yunanistan tarafından ilhakı gerçekleşmiştir (Şimşek, 2008: 70). Bu dönemde asker ressamların, büyük bir etkinlik çabasına girerek 20. yüzyıl ortalarına kadar bu çabalarını sürdürdükleri belirtilmektedir (Biçici, 1995: 11).

Osmanlı Devleti'nde I. Meşrutiyet döneminde ve 20. yüzyılın başlarında Batılı tarzda eğitim öğretim yapan okullar açılmış, bu okullarda yeni usuller uygulamaya konmaya başlamıştır. Fakat II. Meşrutiyet dönemine gelindiğinde genel olarak eğitim öğretime önem verilmesine rağmen şartlar yeterli seviyeye ulaşamamıştır. Batılı tarzda eğitim yapan Türk okullarının açılmasına rağmen bu okulların yabancı ve azınlık okullarına göre daha düşük kalitede eğitim verdiği belirtilmektedir. Yabancıların ve azınlıkların açtıkları okullarda iyi bir eğitim yanı sıra iyi düzeyde yabancı dil öğretimi dolayısıyla birçok Müslüman-Türk aile çocuklarını bu okullara göndermeyi tercih etmiştir (Akın, 2009: 429-430).

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 (Yavaşca, 2010: 17).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Batılı ülkelerle artan diplomatik ilişkiler daha fazla sayıda kişinin Avrupa kültürü ile tanışmasına neden olmuş, bir yandan devlet yapılanmasında değişikliklere gidilirken bir yandan Batılı yaşam alışkanlıkları ve kültürel sanatsal formlar yönetici sınıf aracılığıyla Osmanlı yaşamına taşınmaya başlanmıştır. Ancak Tanzimat'tan itibaren bu sınıfın yaşam tarzında görünür hale gelen Batılı alışkanlıklar gündelik yaşam içinde örnekleri

olmadığı için halk tarafından kolaylıkla benimsenmemiştir. Bunun sonucu olarak da Tanzimat'la birlikte başlayıp Cumhuriyet döneminde ivme kazanan Batılılaşma hareketi uzun bir süre dayatma olarak algılanmıştır (Uzunoğlu, 2013: 155).

20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanat açısından meydana gelen değişimi etkileyen en önemli olayın I. Dünya Savaşı olduğu söylenebilir. Devlet aracılığıyla Avrupa'ya resim eğitimi amacıyla gönderilen öğrenciler, savaşın başlaması nedeniyle Osmanlı Devletine geri dönmüşlerdir. Resim eğitimlerini yarıda bırakarak geri dönen bu öğrenciler 1914 kuşağını oluşturmuştur. Bu kuşak sanatçıları Osmanlı Ressamlar Cemiyeti çatısı altında örgütlenmişler ve Türk resmine yeni bir akım getirmişlerdir. Bu sanatçıların yaptıkları eserler, 1916 yılından itibaren her yıl Ağustos ayında düzenlenen sergilerle Galatasaray Lisesi'nde halkla buluşmuştur. Bu sergilerde göze çarpan noktanın, resim sanatında geçmiş ile bağların koparılması olduğu belirtilmiştir (Akdaş, 2011: 23).

1914 Kuşağı sanatçılarının kendilerinden önceki duyuş, görüş ve uygulamalardan önemli bir diğer farklılıkları doğayı hiç değiştirmeden kopya etmekten ziyade bireysel duyguları ve yorumlarını da tuvale aktarmalarıdır. Fransız izlenimcilerin etkisinde kalmakla birlikte, her biri farklı birer üslup geliştirmiştir (Alpsoy, 2009: 51).

O güne kadar işlenen popüler resim konuları terk edilmiş, figür, portre ve grubun ilerici yaklaşımı sayesinde çıplaklık cesur bir biçimde Türk resmine sokulmuştur. 1914 kuşağı resimleri, Avrupa'dan etkilenecek akademikleşmiş izlenimciliğe (Fransız izlenimcileri) yer vermiştir. Serbest fırça ile parlak güneş tuvale aktarılmış, Türk resmi için değişim ve atılım bu kuşakla daha belirgin bir gelmiştir. 1919 yılından itibaren başlayan Kurtuluş Savaşı'nın gündeme getirdiği milli devlet kavramı ve değişen politik dengeler dönemin sanatçıları da harekete geçirmiş ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin adı Türk Ressamlar Cemiyeti olarak değiştirilmiştir (Akdaş, 2011: 24-27).

I. Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle 1914 kuşağı sanatçıları ekonomik açıdan büyük bir sıkıntıya girmişlerdir. Resim malzemelerinin bulunmaması ve rahat bir ortamın olmaması sebebiyle eserlerin üretiminin ve sunumunun zor olduğu

gözlemlenmiştir. Bu sanatçılar, yaşamlarını sürdürebilmek amacıyla Sanayi-i Nefise Mektebi gibi farklı askeri ve sivil liselerde öğretmenlik yapmaya başlamışlardır. 1912-1913 yıllarında Kadıköy Belediye Müdürü olan Celal Esad Arseven kamu binalarının bu sanatçıların eserleri ile süslenmesini savunmuş, sanat ve kültür hakkında çeşitli makaleler yayınlarak Türk kültürünün doğru anlaşılması için sanatsal faaliyetlere ağırlık verilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu düşünceler sonucunda Şişli atölyesinin açılması kararı alınmıştır (Toraman, 2004: 20-21).

Yine bu dönemde bahriyeli ressamaların meslekleri gereği deniz temalı; askerlerin ise savaş, barış, ittifak, sosyal yaşam gibi toplumsal konuları ele alan çalışmalar ortaya koydukları görülmüştür. I. Dünya Savaşı ve ardından Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Dönemlerinde savaş, kahramanlık, zafer gibi temalara daha fazla yer verilmiştir. Bunun yanı sıra Türkiye'yi ve Türk insanını anlatan çeşitli çalışmalar da gerçekleştirilmiştir (Biçici, 1995: 11).

Kurtuluş Savaşı dönemi ise, dış güçlere ve onlarla işbirliği içine girmiş olan imparatorluk yöneticilerine karşı yürütülen ve zafer ile sonuçlanan bir savaş olmasının yanı sıra, yeni bir düzenin kurulmasına zemin hazırlamış ve aynı zamanda yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim, yönetim, kültür ve sanat alanlarında gelişim sağlayabilmesi için gerekli bir altyapıyı hazırlamıştır. Gücü yeten tüm insanlar cephede bağımsızlık için çarpışırken, cephe gerisinde de halk tüm olanaklarını seferber etmiş ve büyük devletlerin ordu, donanma ve tükenmez insan kaynaklarına karşı, yokluklar içinde (silahsız, cephanesiz, ilaçsız, yiyeceksiz ve ulaşım güçlüklerine vb.) ve zor koşullar altında savaşmışlardır.

İşte bu koşullar altında, sanatçıların yaşam koşulları iyice zorlaşmış ve sanatın toplum tarafından benimsenmesi yolundaki girişimler gelişme olanağı bulamamıştır. Devletin artan savunma yatırımları, sanata olan desteğinin önünde bir engel oluşturmuştu. Savaş günlük hayatın içine girmiş ve insanların savaş konuşmasına ve yanı başlarındaki felaketin tedirginliğini hissetmesine neden olmuştu. İstanbul'da sıkıyönetim ilan edilmiş, sosyal hayat yoğunluğunu kaybetmiştir (Genç, 2006: 31).

1920'li yıllarda Türkiye Cumhuriyetinin geri kalmış bir tarım ülkesi görünümünde olduğu, İzmir ve İstanbul'da endüstrinin yok denecek kadar zayıf olduğu, Batılı

ülkelere nazaran işçi sınıfının gelişmediği, Kurtuluş Savaşı boyunca üretimin daraldığı, eğitilmiş insan gücünün büyük bir kısmının yitirildiği, ayrıca Osmanlı Devletinden kalan negatif ekonomik bakiye dışında 1929 yılına kadar kapitülasyonların devam etmesine mecbur kalındığı belirtilmiştir (Akyıldız ve Eroğlu, 2004: 44). Bu durum, savaş sonrasında ülkenin içerisinde bulunduğu zorlu ekonomik koşulları gözler önüne sermektedir.

Kurtuluş Savaşı konulu resimler, savaşların dramatik yapısından çok, toplumsal bir eylemi ve duyarlılığı yansıtmışlardır. Bu resimlerde özgürlüğe karşı duyulan özlem, acıma ya da kendini feda etme temaları ile işlenmiştir. Savaşın felâketleri gibi somut görüntülere karşı yansıtılmak istenen olgu, toplum dayanışmasından doğan güç, azim ve kararlılıktır. Türk halkını heyecanlandırarak, özgürlük duygusunu güçlendiren, birlikte daha kuvvetli olunabileceğini anlatan sahneler; coşturucu içerik ve biçimleriyle o dönemi belgelemektedirler. Resimlerde renkçi, lekeci, inşacı, dışavurumcu gibi anlatım farklılıklarıyla bu durum yakalanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla kurtuluşa duyulan istek, inanç havasına bürünmüş ve bağımsızlık özlemi, toplumdan ayrı düşünülemeyecek olan ressamı da etkilemiştir. Hatta bağımsız olma fikrine duyulan saygı, bu konunun daha sonraları, tekrar tekrar ele alınması şeklinde kendini göstermiştir. Halkın kıvanç duyması devrim ideolojisinin halk kitlelerince benimsenmesini kolaylaştıracak için bu resimlerde dış düşmanlara karşı girilen savaş sonucu elde edilen ulusal zafer yüceltilmiştir. Ulusal motiflerin vurgulandığı savaş konusu, sanatçılar tarafından Türkiye'ye özgü bir çerçevede ele alınmıştır (Genç, 2006: 35).

2.2. Dönemin Sanatçı Grupları ve Eğitimleri

Bu bölümde, dönemin sanat gruplarını oluşturan sanatçılar ve eğitimleri hakkında bilgilendirme yapılmıştır.

2.2.1.Türk Resim Sanatında Asker Ressamların Eğitimleri ve Etkileri

15. ve 16. yüzyıllarda zirveye ulaşan Anadolu minyatürünün üslupsal hazırlığı için yaklaşık iki yüzyıllık bir gelişim süreci geçirmiştir. Bu süreç içinde hem Asyalı hem de Orta Doğulu etkiler, Anadolu minyatüründe birleşerek bir resimleme diline dönüşmüştür. Bilinen ilk örneklerden başlayarak gelişen bu geleneksel tasvir sanatı, 18. yüzyılın sonlarına kadar Topkapı’da Ehl-i Hiref içinde Nakkaşlar Ocağı’nın ürettiği eserlerle varlığını sürdürmüştür. Türk resminin minyatür-pentür ayrımında karşılaştığı ilk kavşak olan 15. yüzyıl kültür ortamında çok geçmeden batılı resim sanatçılarının katkıları ve etkileri ortaya çıkmış ve çok uzun sürmeyen bu ilk deneyim Türk sanatında derin izler bırakmıştır (Başkan, 2008).

Fatih döneminde, kısa süreli de olsa, İstanbul’da resimler yapması için İtalya’dan davet edilen sanatçıların ardından, Arifi’nin “Süleymannâme” adlı eserinde çalışan Macar Nakkaş Pervane gibi, birçok batılı sanatçının Osmanlı Nakkaşhanesi’nde uzun süreli görev yaptıkları bilinmektedir.

18. yüzyılda nakkaşlar yeni arayışlara girmişlerdir. Kurulan kompozisyonlarda, doğadan kesitler ve ufka doğru açılan manzara resimlerinde, mekan denemeleri ağırlık kazanmıştır. Batı ile ilişkilerin ağırlık kazanması sonucu, sanat alanında da bazı değişiklikler söz konusudur. Bu anlamda Batı’ya yöneliş, Avrupa’da meydana gelen Sanayi Devrimi gibi birçok alanda yaşanan gelişmeler, bu yönelişi zorunlu hale getirmiştir.

Levni’nin ünlü “Silsilenâme” (Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı, A.3109)’sindeki III.Ahmet Portresi ve Yazmacıyan, Kostantin gibi 19. yüzyılın gayr-ı müslim Osmanlı ressamlarının yaptıkları portre ve diğer figüratif çalışmalar, minyatür geleneği ile 20. yüzyıla uzanan Osmanlı pentürü arasındaki ara dönem örnekleri olarak iki geleneği birbirleriyle ilişkilendirirler (Başkan, 2008).

Sanat dünyamızda asker ressamların varlık ve aktivasyonlarıyla, Türk resim sanatının başlangıç ve gelişimi gerçekleşmiştir. Askeri okullarda başlayan modernleşme devinimlerinin neden olduğu yeni resim anlayışı Türkiye’ye ilişkin bir

olgu olarak tarihteki yerini almıştır. 15. yüzyıldan bu yana tarihsel konuları minyatür tarzında tema olarak görselleştiren Türk ressamı, bu alanda uzun bir deneyim aralığı yaşamıştır. “Minyatür Sanatı yerine pentürü, yani Batılı tarzda resim anlayışını yeğlediği 19. yüzyılda, ‘tarih’i konu olarak ele alan ilk örnekler “asker ressamlar” diye bilinen Osmanlı sanatçılarının yapıtlarında görülebilmektedir” (Kuban, 1983: 32). “Askeri okullarda resim ve fotoğraf, önemli ve sevilen derslerdir. Sanata yetenekli öğrenciler, hocaları tarafından özendirilmiş, takdir edilmiş, yapılan resimler okul duvarlarında sergilenmiştir” (Yetik, 1940:148).

Avangardlar ve onları takip eden asker ressamlar 19. yüzyılın ilk çeyreğinden, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu ve yapılanması dönemindeki aralıkta yaşam sürmüş ve yapıt vermişlerdir. Batılı anlamda yaşam şekline yönelmiş olarak sosyal, kültürel yapılar ve devletin her kademesi yeniden şekillenmiştir. Asker ressamlar görevleri gereği hem savaş meydanlarında bulunmuşlar, hem de sanatçı kişiliklerinin yüklediği sorumlulukları yerine getirmişlerdir.

1795 yılında askerî yüksekokulların öğretim programlarına desen dersleri konulmuştur. İngiltere ve Fransa’ya eğitim için gönderilenler arasında, İbrahim Paşa, Hüsnü Yusuf Bey ve Ferik Tevfik Paşa gibi ilk mezun olanlar bulunmaktadır. Süleyman Seyyid Bey, Şeker Ahmet Ali Paşa, Hüseyin Zekai Paşa ve Servili Ahmet Emin gibi ressamlar Cabanel ve Gérôme, Boulanger atölyelerinde yetişmişlerdir. Bu ressamlar batı tekniğinde Türk resim sanatının ve yeniliklere yönelik akımların öncüleri olmuşlardır. Romantizm ve Neo Klasizm Paris’te sanat çevresini egemenliği altına almıştır. Bu sanatçılar sadece batı tekniğiyle yoğrulmuş resmi değil, yurda dönüşlerinde Paris’teki modern resim konseptini ve Courbet’in renk ve canlılığını da getirmişlerdir. Şeker Ahmet Ali Paşa yurtdışında ilk kez, öğrenim gördüğü Paris’teyken, sergiye sultan Abdülaziz’in portre çalışmasıyla katılmıştır. 1873 yılında İstanbul Divanyolu’nda ilk resim sergilerini açarak, sanat hareketini başlatan sanatçılar olmuştur.

Osmanlıda resim sanatı, yabancı eğitimciler ve ressamların elinde gelişim göstermiştir. Bu eğitimcilerin açmış oldukları atölyelerde, ressamlarımız ufak çaplı da olsa sanat alanında bir pazar oluşturmaya başlamışlardır.

Kendisi de resim yapan Sultan Abdülaziz, 1864 yılında Dolmabahçe Sarayı'ndaki bir atölyede çalışmasına izin verdiği Polonyalı sanatçı Stanislaw Chlebowski'yle (1835-1884) (Majda, 2000) yakından ilgilenmiş, sipariş ettiği tarihî ve savaş tabloları üzerinde düzeltmeler yapmış, kompozisyonlarını eskiz halinde hazırlayarak ressamın fikirlerinden yararlanmıştır (Cezar, 1995). Abdülaziz'in, çoğunlukla gemi ve deniz savaşı kompozisyonlarının eskizlerinden oluşan çizim defteri, Clebobowski'ye verilmiş (Bardakçı, [01.03.2012]), o dönemin İngiliz dergilerinde Sultan'ın sanatsal yeteneğini öven yazılar yayınlanmıştır (Cezar, 1995).

1865 yılında Sultan Abdülaziz'in resmini yapmak üzere Fransa İmparatoru'nun emri ile İstanbul'a gönderilen Guillemet, 1874 yılında Beyoğlu'nda resim ve desen kursu açmıştır. Türkiye'de sadece resim öğretilmek için açılmış olan bu atölye 'Akademi' ismiyle döneminde benimsenmiştir. Yazar Adophe Thalosso'nun Türkiye'deki resim sanatına ilişkin Meşrutiyet devrinde yayınlanan kitabında 'İstanbul'da ilk resim akademisini kurma şerefi Abdülaziz'in ressamlarından Fransız sanatçısı Guillemet'ye aittir' diyerek bu özel atölyeyi bir Akademi olarak nitelendirdiğini görmekteyiz (Germaner, 1996).

Tarih, savaş, deniz, manzara, portre, günlük yaşam konularındaki resimleri ile tanınan oryantalist İtalyan ressam Fausto Zonaro (1854-1929), 1891 yılında öğrencisi ve sevgilisi Elisabetta Pante ile İstanbul'a gelir. İstanbul'da evlenen çift, İtalyan elçiliğinin desteği ile elçilik mensupları eşlerinin devam ettiği bir resim kursu açmıştır (Tibaldi, 2003). Osman Hamdi Bey'in aracılığı ile saraya kabul edilen sanatçı, Mecidiye nişanı ile ödüllendirilmiştir. İstanbul kültür ve sanat çevrelerinde, giderek tanınmaya başlayan Zonaro'nun dostu ve destekleyicisi, ondan en çok resim alan kişilerden biri de Celal Esad Arseven'dir. Birçok sergiler açan sanatçı, 1896 yılında II. Abdülhamid'e sunduğu "Ertuğrul Süvari Alayı" resminin beğenilmesi üzerine "Ressam-ı Hazret-i Şehriyari" ünvanıyla saray ressamlığına getirilmiştir (Mario-Ptevierio, 2003). 1897 yılında tamamladığı "Hücum adlı resminin sultan tarafından beğenilmesi üzerine "Türk ressamı" olarak ün kazandı. Atölyesinde birçok Osmanlı sanatçısına ders veren Zonaro, II. Abdülhamid'in devrilmesinden sonra 1910 yılında İtalya'ya geri dönmüştür (Gürçağlar, 2000).

19. yy. yağlıboya resim sanatının gelişmesinde Osman Hamdi Bey'in büyük payı vardır. Paris'te bulunduğu süreç içerisinde Boulanger ve Gerome'dan ders almıştır (Ödekan, 1995: 451). Türk resim sanatı tarihinde Osman Hamdi Bey'in önderliğinde kurulmuş olan Sanayi Nefise Mektebi, Türk resmini manzaradan kurtarıp figürlü anlatıma doğru götürme amacını taşıyarak bir dönüm noktası olmuştur. Bu sebeple okulun eğitim kadrosu genelde yabancı eğitimcilerden oluşmuştur. Burada yetişen ressamlarla tarihi aydınatabilecek, sanatı ileri seviyelere götürüp, Türk resmine yön verecek gençlere olanak sağlamışlardır.

Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim gören gençler ikinci sınıftan itibaren Maarif Vekaleti'nin düzenlediği Avrupa sınavına girebilme hakkına sahip olmuşlar, aynı zamanda okulu bitirme koşulu olarak görülen bu sınavı kazandıktan sonra Avrupa'da eğitime gönderilmişlerdir. Devletin bursuyla eğitim giderleri karşılanan gençler, istedikleri şehirlerde kurum ve eğitimcileri seçebilmek özgürlüğüne sahiptiler. Bu sebeple kendilerinden önce giden ressamların tecrübe ve görüşlerini önemseyerek gitmişlerdir.

Paris o yıllarda sadece Türk ressamların değil, dünyanın her bölgesindeki genç ressamlar için bir sanat merkezi olmuştur. Paris Güzel Sanatlar Okulu'na kabul edilmek ise, iyi bir referans olarak görülmüştür. Bu okulun eğitimcilerinden Lucien Simon, Mahmut Cuda'nın, Ernst Laurent, Nurullah Berk ve Ali Karsan'ın öğretmeni olmuştur.

Genç Türk sanatçıların Türkiye'de son derece kısıtlı olan resim piyasasını göz önüne alarak mozaik, fresk gibi teknik yeterlilikleri de kazanmak amacı ile Paris'te eğitim aldıkları diğer bir resmi kurum Paris Dekoratif Sanatlar Okulu'dur. Sanatla ilişkisi olan meslekleri geliştirerek endüstri ürünlerinde kaliteyi arttırmak amacı güden bu okulda Namık İsmail, Muhittin Sebati ve Fahrettin Arkunlar ders görmüş olan Türk sanatçılarıdır.

Devlet okullarının yanı sıra, bazı özel atölyeler de yurt dışına eğitime gönderilmiş olan Türk sanatçıların başlıca eğitim kurumları olmuşlardır. Bunlardan bir tanesi Akademi Julian'dır. 1873 yılında Rodolpe Julian adında bir ressam tarafından kurulmuş olan Akademi Julian Güzel Sanatlar Okulu'nun hocalarından tanınmış

isimleri işe almıştır. Haftada bir kez gelerek eleştiri veren bu dünyaca ünlü hocalar sayesinde kısa zamanda büyük üne kavuşan Akademi Julian, İkinci Dünya Savaşı boyunca kapalı kalmış sonra da satılmıştır. Vecih Bereketoğlu, Sami Yetik, Nazmi Ziya ve Feyhaman Duran gibi 1914 Kuşağı sanatçılarından yanı sıra Cumhuriyetin ilk kuşak sanatçılarından Şeref Akdik, Cevat Dereli, Refik Epikman, Ali Karsan bu akademide eğitim almış Türk sanatçılarıdır. Böylece Türk resim sanatında oluşan ve sanatta görülen hareketliliğin başta gelen özelliği olan ulusal ruh bilinci, asker ressamların dışına taşmıştır.

Bir diğer özel akademi Hale Asaf'ın bir süre öğrencisi olduğu Akademi Grande Chaumière'dir. Julian'a göre daha özgür bir ortam olan Akademi'de Othon Friesz, Henri Goetz, Lucien Simon, Pierre Vaillant, André Lhote ve Yves Brayer öğretmenlik yapmışlardır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında yurt dışına sanat eğitime gönderilmiş olan genç sanatçıların sanat yaşantılarında ve dolayısı ile Türk sanatının gelişmesinde önemli derecede katkısı olan başlıca isimler Paris'te André Lhote, Fernand Léger, Marcel Gromaire, Almanya'da Hans Hoffman'dır. Nurullah Berk bu sanatçıların modernist ve cesaretli eğilimlerinin yanında, klasisizmi körü körüne bir doğa kopyacılığı olarak değil modern çağın estetiğine uygun olarak ele aldıkları eğitim sistemleri ile eşsiz birer eğitimci olduklarına değinmiştir (Berk, 1979:8).

Asker ressamların ilk ve ikinci jenerasyonu elit birer Osmanlı subayı olarak yetiştirilmişlerdir. Askeri okullarda resim öğretmenliği görevindeyken, savaş çıkınca cepheye koşmuşlar, fırsat buldukları her ortamda da silahlarını bir kenara bırakıp, kalem ve fırçalarını kullanmışlardır. Savaşın yıkıcılığını ve ağır koşullarını bizzat teneffüs ederek yaşayan bu sanatçılar, cephelerdeki eskizlerinden daha sonra yararlanarak savaş temalı resimlerini yapmışlardır. Özellikle Kurtuluş Savaşını güçlü fırçalarıyla betimleme olanağı bularak, Türk tarihinin önemli belgelerini oluşturmuşlardır. Cumhuriyet ve Atatürk inkılaplarının kabullendirilmesi yönünde gayretlerine tablolarıyla destek veren dönemin sanatçıları arasında onların ayrıcalıklı bir yeri olmuştur. Asker ressamlar Türk resim sanatında başyapıt sayılabilecek yapıtlar yapmışlardır. Bunları topluma hediye etmeleriyle beraber çok sayıda özgün

tablolar da oluşturmışlardır. Resim sanatının toplum tarafından beğenilmesi ve sevilmesi için gerekli görülen altyapı da zaman içerisinde gerçekleştirilmiştir.

Türk resim sanatının gelişim sürecinin büyük bölümünü, primitiflerden 1900’lü yıllara kadar, asker kökenli ressamlarımızın sanat yönündeki gelişimi oluşturmaktadır. Etkinliklerini sürdürdükleri yıllarda genellikle manzaraya yönelen İstanbul Üniversitesi Kitaplığı’nda bulunan Yıldız albümü başta olmak üzere çeşitli albüm fotoğraflarından yararlandıkları saptanan, hareketsiz resimlerinde sıkça Dolmabahçe Sarayı, Yıldız Sarayı ve Camisi, Kâğıthane, İhlamur Kasrı, İstanbul ve deniz manzaralarını konu edinen bir grup asker ressam, “Primitifler” olarak adlandırılır (Yasa-Yaman, 2012). Öncelikle tablolarında –klasik akademik anlatımdaki savaş temalarının dışında- natürmort ile açık hava manzara tasarılarına önem vermişlerdir. Sanat anlayışları, fotorealizm formundan perspektifli, ışık-gölgeli pentüre dönmüştür. Manzara resimlerinde ışığın tesirlerini araştırmaları, empresyonist konseptte resim yapmaları büyük bir aşamadır. 1914 Çallı kuşağında bulunan bazı üyeleri özellikle Kurtuluş Savaşı temalı resimlerine güçlü fırçalarıyla yorum katmışlardır.

Kurtuluş Savaşı ve Milli Mücadele’yi yansıtan sahneler, Cumhuriyetin ilanından sonra da sanatçıların tercih ettiği konular arasında yer almıştır. Genç hükümetin modernleşme sürecindeki ilk kültür-sanat politikasındaki adımı bu olmuştur. Siyaset gereği, modern bir Türkiye oluşturmak ve sanatçıların desteklenmesi için Güzel Sanatların yurt genelinde sevdinilmesi ve yaygınlaştırılması adına reklamlar yapılmıştır. Devlet desteğiyle gerçekleştirilen bu girişimde öncelikle Halkevleri ve Güzel Sanatlar Şubelerinin açılışları gerçekleşmiştir. Bu şubelerde resim ve heykel kursları açılmış, uygulamalı seminerler verilmiş ve sergiler açılmıştır. Ayrıca dergiler yayımlanmış ve sanatsal makaleler yazılmıştır.

1933 yılında, Ankara Halkevi’nde Cumhuriyetin X. yıl aktiviteleri adı altında, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet inkılaplarını konu alan “İnkılap Sergileri”ne birçok sanatçı katılım göstermiştir. Dört yıl süren bu sergilerin ardından, Atatürk’ün emriyle ilk defa güzel sanatların bir müzesi olan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1937’de Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi’nde açılmıştır (Giray, 1996). Yedi yıl boyunca

sanatın daha geniş bir çerçevede anlatılıp uygulamaya geçilmesi hedefiyle ülkenin 65 iline 58 ressam gönderilmiş, ülkenin realitelerini, genel ve kültürel coğrafyasını görselleştiren 675 tabloda meydana gelen bir koleksiyon oluşturulmuştur. Ayrıca Ankara Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin 1939'dan sonra geleneksel hale getirdiği sergilerine katılım gösteren sanatçıların, seçici kurul tarafından çalışmaları ödüllendirilerek devlet tarafından satın alınmıştır (Gören, 1995).

Milli Mücadeleden destanlar yazarak çıkan Türk ulusunun, işgalcilerden kurtuluşunu, zaferlerini gururla anlatan görsellerini sergilemek amacıyla açılan, İnkılap ve Zafer Bayramı Sergileri devlet tarafından büyük dayanak bulmuştur. Ulusal özü devam ettirmek misyonuna yaraşır olması bakımından, bu periyotta açılmış olan sergilerde yer alan yapıtları ve bazı ressamı, zamanın aydınları olumlu ve olumsuz yönde eleştirmişlerdir. O dönemin hatırı sayılır sanatçılarından Cemal Tollu bu sergiler hakkında bir makalesinde:

“Bu serginin ilk amacı, kahramanlarımızı ve yaşamlarını, Atatürk'ün liderliğiyle gerçekleştirilen inkılapları canlı olarak göz önünde bulundurmak suretiyle ulusal önsezileri, vatan sevgisini güçlendirmek, belki her türlü beğenilerin üstünde bulunan zaferin mutluluğunu topluma tekrar yaşattırmaktır.” (Tollu, 1935:123)

diyerek, serginin düzenlenmesindeki amacı belirttikten sonra, serginin toplum tarafından ilgi gördüğünü ifade etmiştir.

Zafer Bayramı Sergisi'nde sergilenen resimler, Kurtuluş Savaşı'yla ilgili olup devlet tarafından daha önce satın alınan ve bu sergi aracılığıyla bir araya getirilmiş yapıtlardır. Sergide, Arif Bedî, “Utkudan Sonra; Avni, “Yaralı Asker”; Bedia, “Atatürk”; Cemal, “Atlı”; Cevat, “Hücum”, “Şefler”; Emel Cimcoz, “Atatürke Saygı”; Eşref, “30 Ağustos Dönüş”; Etem, “Çay Önünde Resmî Geçit”; Fuat, “Savaşta Atatürk”; Hakkı, “Demirciler”; Hakkı Edip, “Gazi Cephede”; Halil, “Cephane Taşıyan Kadınlar”, “Ordugâh”; Hamit, “Başkumandan Harbi”; Hayri Çizel, “Ana Gayreti”, “Yiğidin Babası”, “Taarruz”; Hikmet, “30 Ağustos Sabahı”; Hulûsi, “Niçin Geldiniz”; İbrahim Çallı, “Zeybeklerin Gidişi”, “Akıncıların Hareketi”, “Yasak”; Kerim, “Kılıç Döven Ankaralılar”, “Cephe Gerisi”, “Savaşta Bir Çalışma Odası”; Malik, “Vicdan”, “30 Ağustos Bayramı”; Mahmut, “Giderlerken”; Mehmet, “Vatanın Kurtuluşu”; Mihri, “Başkumandan Atatürk”; Muhtar, “Hedefiniz Akdeniz”; Namık İsmail, “Vatan İsterse”, “Barış Günleri”; Ömer, “Atatürk”; Ömer

Adil, “Baba Sözü”; Ruhî, “Göçmenler”, “Savaşta Gece”, “30 Ağustos Şarkısı”; Sabri, “Sakaryayı Geçiş”; Salâhaddin, “İlk Ateş”, “Adatepe”, “Tınaztepe”, Sami, “İlk Ateş”, “İlk Karşı Duranlar”, “Bombacılar”, “Yaralılar”, “Akdenize Doğru”; Sürurî, “Mustafa Kemalın Sesi”, “Dumlupınar”; Vecih, “Cepheye Yardım” gibi, sanatçı ve tablolar yer almıştır.

O günkü şartlarda sergilenen yapıtların sanatsal noktada çok mükemmel olmadığını, fakat her şeye rağmen sergiyi gezenlerin ulusal övünç ve coşkularını gizleyemediklerini anlatmıştır. Türk ordusunun iki hafta gibi kısa bir zamanda olanaksız dedirtebilecek, destansı kahramanlıklar sergileyerek zafer kazanması gibi; Türk ressamlarının da tüm olanaksızlıklara rağmen kısa bir süreçte, böyle bir sergiyi düzenleyip ortaya çıkarmalarını ve seyredenleri değiştirmekte olan farklı ve yeni bir platforma taşımayı başardıklarını söylemiştir.

Sergiyi plastik değerler açısından da ele alan sanatçı, ayrıklıklar dışında sergide desen ve renk yetersizliğinin fark edildiğini, tablolarda, alışılmış resimlerde görülen yaygın, stabil ve canlı desenlerin bulunmadığını, her renkten bol miktarda kullanılması sebebiyle yapıtların resimsel kıymetlerinin azaldığını, bununda çok çeşitli renklerin kullanılması renksizliği oluşturacağını düşünmeyenlerden kaynaklandığını; fakat tüm bunlara rağmen Ankara Halkevi’ndeki serginin kıymetini azaltmadığını da cümlelerine eklemiştir.

Sanatçı, 1933 yılındaki Ankara Halkevi’nde düzenlenen birinci İnkılap Sergisi’nden de yazısında söz etmiştir. Sergiyi açan sanatçıların, sadece savaş ve askerleri konu alan yapıtlar yapmaları sebebiyle vicdansızca eleştirilere hedef olduklarını, açılan serginin ulusal kalitede olmadığını kendisinin de bunu doğruladığını, fakat yeni Türkiye’nin sanat alanındaki geçmişiyle ülkede sanata biçilen kıymet dikkate alındığında bu yapıtları küçümsememek gerektiğini vurgulamıştır. Özendirme ve korumadan eksik olan bir resim müzesinden, sanatçılar adına daha uygun yapıtlar istemenin ise, doğru olmadığını anlatmıştır. Sadece savaş ve askerleri konu alan tablolar yapıyorlar diyerek, sanatçıları yargılamanın hatalı bir davranış olduğunu belirtmiştir. Çünkü Atatürk’ün reformlarına ulusu kurtarmakla başladığını, Anadolu’nun da önderini izleyerek her yönde destansı kahramanlıklar sergilediğini,

dolayısıyla ressamların Kurtuluş Savaşından esinlenmelerinin de yerilmemesi gerektiğini söylemiştir.

2.2.2. Dönemin Sanatçı Grupları, Eğitimleri ve Gelişim Süreçleri

Türk toplumunun geçmişi olan bir resim tradisyonunun olmaması, halkın yapılan sanat çalışmalarını dikkate almamaları, sanatçılarımızın çalışmalarını sergileyebilecekleri salon ya da galerileri bulamamaları gibi sebeplerden dolayı sanatçılar bir araya gelerek, değişik gruplar oluşturdular. Türk resim sanatının gelişip modernleşmesi yönünde bu sanat gruplarının katkıları yadsınamaz.

Üsküdarlı Cevat, Diyarbakırlı Tahsin, Mehmet Ali Laga ve Sami Yetik gibi geneli 1870’li yıllarda doğmuş olan ve tarihe karşı hassas olan bu sanatçılar, tarihi bir konu olarak ele alıp yapıtlarını 20. yüzyılın başlarında ancak sergileme olanağı bulmuşlardır. Şehit Hasan Rıza, Bahriyeli İsmail Hakkı, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar gibi Mekteb-i Harbiye ve Bahriye mezunu olan sanatçılar en güzel yapıtlarını Balkan Harbi ile Birinci Dünya Savaşı yılları arasında üretmişlerdir. Bu ressamların tabloları daha sonra çeşitli vesilelerle yurt dışına götürülerek Viyana müzelerini süslemiştir.

Topluma, milli ruhu veren resamlardan biri de şüphesiz Şehit Hasan Rıza Bey’dir. Kara Harp Okulundan mezun olan Sami Yetik, Balkan Harbine katılmıştır. Bu harp sürecinde Edirne Cephesinde bulunan Sami Yetik ve Yüzbaşı Mehmet Ali Laga, Hasan Rıza’nın düşman askerleri tarafından ölümüne şahit olmuşlardır. Sami Yetik “Ressamlarımız” isimli kitabında, şehit Hasan Rıza’nın o dönemde Edirne’de Sanayi mektebinden hastaneye dönüştürülen mekânın müdürlüğünü yaptığını yazmaktadır. Sanat âleminden ebedî hayata kavuşmasını şöyle anlatır:

“Şehrin düşüşünün ilk gecesi, müdürü bulunduğu hastaneden ayrılmamasını dostları ısrarla söyledikleri halde, Hasan Rıza bu teklifi bir türlü kabul etmemiş, Karaağaç’taki atölyesine gitmişti. Belki bilinç dışı bir hareket farz edilen bu gidişi, bence eserlerini kurtarmak kaygısından ileri gelen bir ruh isyanından başka bir şey değildir.

Senelerden beri göz nuru dökerek tarihî resimlerin düşman çizimleri altında ezildiğini, çiğnendiğini düşünmek onu öfkelen-dirmiş, kimseyi dinlememiş, ölümü düşündürmemiştir. Evet, Hasan Rıza o akşam atölyesine son olarak gitmiş ve bir daha geri dönmemiştir. Hasan Rıza, rezilce, beş Bulgar neferi tarafından bir hücumla uğramış, eserleri yirminci asrın vandalları tarafından parçalanmış ve arkasından süngülenerek şehid olmuştur” (Ünver, 2015).

Mehmet Ali Laga, Hasan Rıza'nın burada bulunan tablosunu, şaseden çıkartarak bir kaput altında muhafaza etmiştir. Bu tablo, Sami Yetik ve Laga'nın Bulgarlar tarafından esir alınmasına rağmen Sofya'da kaldıkları sürece kaput altında saklanarak korunmuştur (Ünver, 2015) .

1914 kuşağı diye bildiğimiz ressamalar, Fransa ve Almanya'daki resim eğitimleri neticesinde, daha önceki neslin resimlerinde gördüğümüz manzara ile fotografik resimlerin tam tersine bol figürlü güncel yaşamı anlatan kompozisyonlar üzerinde çalışmışlardır. Onlar Avrupa'da uygulanan Kübist akımın tersine, daha çok milliyetçi ve sosyal konuları tercih etmişlerdir. 1919 yılında "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti", 1926 yılında "Türk Sanayi-i Nefise Birliği", 1929 yılında "Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği" ve hemen sonra "D Grubu", "Yeniler Grubu" ve 1933 yılının başında düzenlenen "Liman Sergisi" Türk resim sanatını toplumumuza tanıtmak amacıyla atılmış önemli adımlardır. Bu adımlar "Yurt Gezileri" ve İnkılap Sergileri" gibi aktivasyonlarla sanatçılar tarafından desteklenmiştir.

Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki öğretmenler, 1914 Kuşağı diye adlandırılan sanatçılardan oluşur. Burada eğitim gören genç ressamalar daha sonra "Müstakiller" ve "D Grubu" nun kurucuları olmuşlardır. 1928 yılında Avrupadaki sanat eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen ressamalar ise, Refik Fazıl Epikman, Cevat Hamit Dereli, Şeref Kamil Akdik, Mahmut Fehmi Cuda, Nurullah Cemal Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu, Hasan Fahrettin Arkunlar 1929 yılında "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" nin temelini attılar. Bu birliğin üyeleri olan genç ressamalar Almanya ve Fransa'da, Hans Hofmann, Paul-Albert Laurens, Ernest Laurent, Lucien Simon gibi eğitimci sanatçıların atölyelerinde eğitimlerini tamamlamışlardır. Özellikle Hans Hoffman gibi ünlü olan eğitimcinin öğrencilerinden olan Zeki Kocamemi ile Ali Avni Çelebi Türkiye'de çağdaş resmin gelişiminde öncülük yapmış olarak değerlendirilirler.



Fotoğraf-1: (Soldan sağa) Namık İsmail, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran'ı Gösteren 1914 Paris'ten Bir Fotoğraf (Gören, 1997: 40)

2.2.3. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

Türk resim sanatı, 19. yüzyılın son yirmi yılında önemli bir gelişme göstermiştir. Kuruluş amacı ressamlığın ilerlemesi, aynı zamanda ressamların geleceklerini de teminat altına almak amacıyla 1908 'de, II. Meşrutiyet'in ilanından bir süre sonra kurulan ve ilk sanatçı derneği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur.

İlk üyelerinden M. Ruhi Arel'in önderliğinde Şehzadebaşı'ndaki malikânesinde derneğin kuruluş aşamaları başlar. V. Mehmed Reşad ve VI. Mehmed Vahideddin dönemlerinde Sami Yetik, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi Arel, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Agâh Bey, Mehmet Ali Laga Ahmet Ziya Akbulut, Feyhaman Duran, Hüseyin Haşim, Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet İzzet, Hoca Ali Rıza, Mehmet Muazzez, İzzet Mesrur ve Müfide Kadri gibi genç ressamların bir araya gelmesiyle kurulmuştur

(Giray, 1997). “1908 yılında, dönemin sanat ve sanatçı problemlerine çözüm bulmak üzere kurulan Türk ressamlarının ilk teşkilatıdır” (Başkan, 1997; Cezar, 1995; Tansuğ, 1991). Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Hüseyin Avni Lifij, N.Ziya Güran gibi ünlü Türk ressamı da bu gruba sonradan katılmışlardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, sanatçıları bir araya getirip bir sanat çevresi oluşturduğu gibi, daha sonraki resim gruplarının kuruluşuna zemin hazırlamıştır (Yarar, 1984:3-10).

“Bu dönemde bazı resimlerini Enver Paşa’nın konağında yapan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kurucularından Ruhi Arel’in, “Balkan Savaşı Şehitleri” tablosuna Enver Paşa’nın poz verdiği bilinmektedir. Ancak, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin, Türk Ocakları ile olan bağlantısı daha çok kurumlar arası değil, cemiyet üyesi kişilerin Türk Ocakları Derneği’ne yakınlık duymalarıdır” (Gören, 1998: 26).

Aynı zamanda meslek birliği olan bu cemiyet, sanatçıların sanatsal aktiviteleri için birlikte hareket etme olanağını sağlayan ve bir sanatsal çevre içinde fikir alışverişi yapabildikleri bir sanat kuruluşu olma görevini üstlenmiştir.

Batılı anlamda yağlıboya sanatının 19.yüzyılda saray çevresinin etkisiyle Türk toplumunun kültür ve sanatına katılmasına eş bir tutum da ressamlar cemiyetinin kurulmasında yinelenmesi, önemli bir atılımın başlangıcını gerçekleştirmiştir. Şehzade Abdülmecit Efendi tarafından desteklenen ve himaye edilen Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, dönemin sanat ve sanatçı sorunlarına çözüm bulmak üzere kurulan ilk örgüttür (Güler, 1994). Türkiye’deki ilk sanat dergisi de bu derneğin çabasıyla çıkmıştır (Giray, 1993: 46-53).

Başkanlığını Sami Yetik’in yaptığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Balkan Savaşı yıllarında, ilk sayısı 20 Ocak 1921 yılında çıkan dergisini, 1 Temmuz 1914 yılına kadar on sekiz sayı yayımlamıştır. Derginin 2. Sayı kapağı Ahmet Kamil Gören Arşivi’nde bulunmaktadır. Dergide Osman Asaf, Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel ve Ahmet Ziya Akbulut gibi birçok farklı sanatçı ve yazarın sanat, kültür hakkında düşünce ve görüşlerini içeren makaleler yayınlandı, sanata ve sanatçıya ilişkin yazılar çıkmıştır(Güler, 2007).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin düzenlediği ilk ve tek büyük sergi 1916 Galatasaray Sergisi’dir. Cemiyetin yazlık Galatasaray sergilerinin daha küçük boyutlarda olduğunu, 1919 yılından sonra düzenlenmiş beş serginin Osmanlı Ressamlar

Cemiyeti tarafından değil, Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından düzenlenmiştir (Edhem, 1928).

1919 yılından itibaren başlayan Kurtuluş ve değişen politika, dönemin sanatçıları üzerinde de etkili olmuştur. Cemiyetin “Osmanlı” olarak anılan ismi “Türk” ile değiştirilmiştir. Bu değişim sadece isimle sınırlı kalmış, sanat ve sanat anlayışında bir değişiklik olmamıştır.



Resim-1: Ressamlar Grubu (Soldan Sağa: Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat), Tuval üzerine yağlıboya, 133x162 cm, 1921. İRHM

2.2.4. 1914 Çallı Kuşağı

1910 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitimlerini tamamladıktan sonra, bu mektebin açmış olduğu sınavı başaran öğrenciler, sanat eğitimi almak için yurt dışına burslu olarak gönderilir. Paris'te Laurens ve Cormon atölyesinde eğitim gören genç ressamlar, Birinci Dünya Savaşı'nın 1914 yılında başlaması ile yurda geri dönerek,

Ülkede yeni bir sanat konsepti başlatırlar. Bu genç ressamların oluşturduğu ve öncüsü İbrahim allı olmasından dolayı gruba “1914 allı Kuşağı” adı verilmiştir. Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Nazmi Ziya Güran gibi ressamlar bu grubun içinde yer alırlar.

“Yerel sanat ile Batı sanatını sentez yapma gayretleri neticesinde, özgün bir sanat anlayışları ortaya çıkmıştır. Böylece ortak ve beraberinde kişisel tarzlarını da başarıyla oluşturmuşlardır” (zdemir, 1997:127-130). nceki kuşağın fotografik konseptine ve resimde renk etkenine gereken önemi vermemelerine karşı bir reaksiyon olarak empresyonist akımın gerektirdiği anlayışı kabul etmişlerdir. Bu akım, Avrupa’daki sanat galerilerinde o dönemin görülen en yenilikçi sanat anlayışıdır. 1914 Kuşağı, resimde gözlemden çok anlatıma dayalı bir tarz oluşturmuşlardır. “İbrahim allı ve Namık İsmail gibi bazı ressamlarımız ise, geleneksel kuralların dışına çıkararak resimlerinde duygularını ve i dünyalarını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmuşlardır” (Akay, 1999: 67-68).

Batı sanatında olduğu gibi, Türk resim sanatında da toplumsal ve ekonomik şartların değiştiği, ulus olma yetisinin yayıldığı bir dönemde empresyonizm anlayışı oluşmuştur. 19. yüzyılda batıda görülmeye başlanan empresyonizm, ülkemizde yüzyıl sonra görülmeye başlamıştır. Bu sebeple çıkış kaynakları bakımından Fransız ve Türk empresyonizminde önemli benzerlikler görülür. Halil Dikmen, “Tam zamanında gelen izlenimcilik anlayışı, resmimize taze ve daha zgr bir hava getirmiştir.” (Germaner, 1989: 97-101) diye açıklamıştır.

Osmanlı sanatçısının nesnel gerçeklik karşısındaki tavrı, Batılı sanatçıda olduğu gibi yakalanmış bir anın saptanmasından ibaret değil, o anı ebedileştiren saklı bir abstraksiyonu biimlendirmesidir....Kuşkusuz Türk usul izlenimciliğin farkı da buradadır. Geleneksel olarak renk öğesine ışığa bağımlı bir ebedilik atfedilmiş olması, çelişkinin özünü oluşturur ve yerel izlenimciliğin atmosfer duyuruşu bununla belirlenmektedir (Tansuğ, 1994: 14-15).

Çağdaş Türk resim anlayışının ilk başlangıcı ve düşünsel yaklaşımı 1914 Kuşağı öncülüğünde başlar. 1914 Kuşağı ressamlarından Mehmet Ruhi Arel ve Hüseyin

Avni Lifij gibi ressamalar, Türk resim sanatında aktüel toplumsal fenomenleri çalışmalarında göstermeleri bakımından bir ilke imza atmışlardır. “Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Namık İsmail’in “Şişli Atölyesi Resimleri” gibi yapıtları, 1908-1922 yıllarında ülkenin toplumsal yapısını yansıtmaları bakımından birer belge niteliğindedir” (Akay, 1999: 67-68).

“1921 yılında ‘Türk Ressamlar Cemiyeti’, 1926 yılında ‘Türk Sanayi-i Nefise Birliği’ ve daha sonra da 1929 yılında ‘Güzel Sanatlar Birliği’ olarak isimleri değişim göstermiştir. 1916’da Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin girişimiyle, 1952 yılına kadar Galatasaray Sergileri geleneksel hale dönüştürülmüştür” (Gören, 46-49).

Bu kuşağın yurt dışındaki eğitimleri sonucunda, sanatla ilgili kuruluşlardan etkilenecek derneklerini kurmuştur. 1929’da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin kuruluşuna kadar, varlığını devam ettiren sadece Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’dir.

“Türkiye’de ilk sürekli sergi olarak gerçekleştirilen bu organizasyonlar, genç kuşakları ve yeni eğilimli ressamaları etkileyerek ev sahipliği yapmıştır” (Özsezgin, 2000).

Avrupa’da barış yıllarından sonra patlak veren Birinci Dünya Savaşı ile değişime gereksinim duyan ressamalar, ızdırap dolu tecrübelerin yaşanmasından etkilenen sanatçılar, kendilerini sanatsal çalışmalarlarıyla dışa yansıttılar. 1937’de İspanya’nın iç savaş yaşadığı zamanlarda Nazi Almanyası 28 bombardıman uçağı ile Guernica şehrini bombalamıştır. Bu trajik olayı anlatan Picasso’nun ünlü tablosu “Guernica” real bir anıt konumundadır.

Yapıt, düşey ve yatay olarak üçlü bir tablo gibi kurulmuştur. İki yan kanatlarla orijinde, tepe noktasında yer alan lamba ile büyük bir eşit kenar üçgen oluşturulmuştur. Bu hassas üçgenlemenin dahilinde siyah-beyazların ve grilerin tonları, eğri ve doğruların bir strüktür olarak tekrar edilmesi gibi, tabloyu bir uçtan diğer uca kaplayan bir dizem oluşturmaktadır. Düzenlenişteki bu bütünlük, sanki fiziksel olarak, insanın kargaşa üzerindeki hakimiyetini, karanlıklara karşı, yengisini göstermektedir (Garaudy, 1982: 77).

Bu yapıtıyla Picasso, savaşın ürküntüsünü ve beraberinde getirdiği yıkımları tüm dünyaya duyurmayı başarmıştır. Ulusal sanatçılarda da benzer kaygı ve kararlılık olmasına rağmen, Kurtuluş Savaşı ve cumhuriyet adına verilen milli mücadeleyi tablolastırdıkları halde, Picasso’nun oluşturduğu tesiri ne yazık ki gösterememiştir.

Ancak bütün bunlara rağmen tüm sınırlı koşullarda yapılan tablolar, Türk ulusu üzerinde önemli tesir ve izler bırakmıştır.



Resim-2: Pablo Picasso. “Guernica”, TÜY, 3500x7800 cm, 1937.

Reina Sofia Museum, Madrid.

Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, ulusal mücadele adına verilen gayretler ve Kurtuluş Savaşı döneminde imparatorluğun parçalanmasıyla, yeni bir düzenin inşa sancılarının yaşandığı koşullarda toplumsal içerikli sanatsal üretimlerde yoğunluk hissedilmezken, sanat zümresinden birçok ressam akademik eğitimlerini yarıda bırakarak bu savaflara katılmış, yaralanmış hatta şehit düşenler olmuştur. Bu sebeple, Türk resim sanatında ilk defa savaş temalı resimler yapılmıştır. Cephelerde çizdikleri desenler, daha sonraları resim sanatında haklı yerini almışlardır.

Sanatçının içinden geçtiği süreçte, yaşadığı çağının özelliklerini, yaşanmışlıklarını, realitelerini bu dönem sanatçıların tablolarında görmek mümkündür. Cumhuriyetin kurulduğu yıllarda bu dönem sanatçıları yaşadıkları, şahit oldukları olayları tablolastırmıştır. Türk ordusunun göstermiş olduğu kahramanlıklar, Türk ulusunun yaşadıkları acılar, Atatürk ve silah arkadaşlarının çalışmaları konu olarak bu tablolarda işlenmiştir. “Bazen bu konular bir kompozisyona, bazen de hayranlık uyandıran ulusal kahramanların portrelerine dönüşmektedir. Bu çalışmalarda ulusal ve yerel duygular ön planda tutulmuştur. Bu örnekler arasında Sami Yetik’in 1926

yılına ait "Eski Ankara'dan" gibi yöresel konulu çalışmalarının yanısıra 1928 yılına ait "Topçular" adlı savaş temalı resimleri; Mehmed Ruhi'nin 1923'de "Atatürk Köylülerle" ve "Atatürk'ü Karşılama", 1931'de "Türk Ordusu'nun İstanbul'a Girişi" isimli Atatürk ve Türk Ordusu temalı tabloları; Çallı'nın 1928 yılında yaptığı "Harman", 1923 yılına ait "Zeybekler" çalışmaları; Avni Lifij'in 1923 de "Karagün", "Akgün" ve "Fevzi Çakmak Portresi" gibi savaş ve portre konulu tabloları; Namık İsmail'in 1920 yılına ait iki "Harman" ve 1929'da "Atatürk Çiftçiler Arasında" gibi yöresel ve Atatürk'ün gezilerini konu olarak seçen kompozisyonları sayılabilir” (Gören, 2002).

O süreçte yaşamış olan kuşağın diğer üyelerinden Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat Atatürk portreleri ve yöresel konuların egemen olduğu tablolarıyla da ilgi çekmişlerdir. "1914 Kuşağı" ressamaları ile dönemin tanınmış ressamlarından Ömer Adil, Ali Cemal Ben'im, Mehmet Ali Laga, Mihri Müşfik ve diğerleri de çeşitli sanatsal tablolar üretmişlerdir.

2.2.5. Şişli Atölyesi Sanatçıları ve Etkinlikleri

Yaşadıkları toplumu ve kendilerini anlatırken kullandıkları dil sanatçıları daha iyi tanımlayacağı düşünülmektedir. Kullanılan mekânlar da sanatçıları ve kullandıkları dil ile birlikte farklı bir anlamları beraberinde getirecektir. Bu da konunun zaman ve mekân sınırlarının ve farklı disiplinlerdeki bağlantılarının bilinebilirliğine bağlıdır. Mekânlarda sanatçıların kullandıkları dil ve imgeler ile birlikte yapılan yapıtların nasıl anlamlandırıldığı da önemlidir.

Savaşların birbirini takip ettiği 1910'lu yıllarda “savaş”, Türk sanatçıları tarafından tercih edilen bir konu olmuştur. Birinci Dünya Savaşı yıllarında, dönemin ressamlarına savaş ve kahramanlık resimleri yaptırılması için İstanbul'un Şişli semtinde bir atölye açılmıştır. Bu durum Türk resim tarihinin en ilginç olaylarından biri olmuştur. 1917'de devlet projesi olarak kurulan Şişli Atölyesi, Cumhuriyetin ilanından sonra da atölye çalışmalarına devam etmiştir.

Hükümet, Osmanlının değişmekte olan yüzünü Avrupa'ya göstermek için, yurtdışında Türk sanatçıların yapıtlarından oluşan bir sergi düzenlenmesine karar

vermiştir. Geneli 1914 Kuşatması sanatçılarından oluşan ressamlar, kendilerine sağlanan atölye ve olanaklarından yararlanarak konusu savaş temalı olan resimler üretmeye başlamışlardır. Savaş yıllarında Kadıköy Belediyesi'nde müdürlük yapan ve aynı zamanda iyi bir ressam olan Celal Esad Arseven'in bu noktada destekleri büyüktür. Arseven'in, yazılarında, sanatın yaygınlaştırılması ve propaganda maksadıyla kullanılmasına dair düşünceleri vardır (Arseven, 1993: 62). Bu düşüncesini dönemin İstihbarat Dairesi Başkanlığını yürüten Seyfi Paşa'yla paylaşmıştır. Seyfi Paşa'dan görüşlerine destek almış ve bu konu ile ilgili bir rapor hazırlamıştır (Arseven, 1993:126). Raporunda Türklerin diğer uluslar tarafından askeri alanda üstün başarılarının yanı sıra kültür ve sanat alanlarında da yeteneklerinin görülmesi gerekliliğini ve bunun yerine getirilmesinin de önemli bir görev olduğunu söylemiştir. Sanatın lansmanı ve propaganda maksadıyla kullanılmasında sergilerin tesirine inanan Arseven, ifadesinde söz ettiği görevin gerçekleştirilmesi için Viyana ve Berlin'de sergiler açılmasının önerisinde bulunmuştur.

Arseven'in sunmuş olduğu öneri Seyfi Paşa tarafından olumlu karşılanmıştır. Açılacak sergide de bulunacak yapıtların temalarının savaş içerikli olması yönünde de bizzat altını çizmiştir. Fakat savaş yıllarının olması sebebiyle, olanaksızlıklar ve sıkıntıları da haliyle beraberinde getirmiştir. Sanatçılar yokluktan dolayı resim yapacak malzemeleri bulma sıkıntısı yaşamışlardır. Ayrıca savaş konulu resimlerde, asker ve savaş malzemeleri gibi kompozisyonu oluşturacak elemanların kişisel gayretlerle bulunması oldukça zordur. İşte bu durumda Seyfi Paşa'nın desteği ile Şişli'de Tatavla sırtlarına kullanılmayan bir arazi üzerine büyük bir ahşap atölye yapılır. Savaş atmosferini oluşturmak için de, atölyenin bulunduğu araziye hendekler kazılır, top arabaları ve bir manga silahlarıyla asker getirtilerek gerekli tüm savaş gereçleri sağlanmıştır. Model olarak kullanılan top arabaları, silah vs. gibi savaş araçlarıyla, süvari ve piyade askerleri de getirtilerek bu sanatçılara poz vermeleri sağlanmıştır. Bununla beraber Almanya'dan boya ve resim malzemeleri de temin edilmiştir (Gören, 1997: 52).

Şişli atölyesinde sanatçıların milli heyecanları uyarılmış, kendileri cephelere de götürülerek savaşın atmosferi hakkında gözlemler yapma fırsatı yaratılmıştır.

Cephelerden dönen veya gidemeyen sanatçılar için, Şişli’de inşa edilen bu büyük ahşap atölyede, ressamların yapacakları savaş konulu tablolarıyla ülkenin savaş propagandasının yapılması fırsatı doğmuştur (Gören, 1997: 53-54).

İbrahim Çallı’nın “Türk Topçuları” (Resim-50), Ali Cemal’in “Vatan Savunması” (Resim-30), Namık İsmail’in “Topçular” (Resim-73), Hikmet Onat’ın “Siperde Mektup Okuyan Askerler” (Resim-54) vb. isimli yapıtlarında, propaganda yöntemlerinden parıltılı genellemeler tekniği kullanılmıştır. Vatan, hürriyet, bağımsızlık, millet gibi yüksek değer taşıyan olgularla ilişkilendirme yapılmış; yoğun duygularla beslenen görüntüler sayesinde, hedef kitle, etki alanına alınmıştır. Ayrıca, savaş konulu resimlerde, propaganda yöntemlerinden kaçınılmaz zafer tekniği de sıklıkla uygulanan bir tekniktir. Bu tekniğin kullanılması ile hedef kitleye, “her türlü zorluğa karşı yılmadan savaşıldığı takdirde zaferin kaçınılmaz bir gerçek olacağı” yönünde telkinler yapılmaktadır (Özcan, 2009).

Burada Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı bunalımlı ortamda, müttefik ülkelerin başkentlerinde sergilenmek üzere çalışmalar yapılmıştır. Şişli atölyesinde farklı boyutlarda birçok tablolar üretmiştir. “İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Sami Yetik, Mehmet Ruhi Arel, Ali Sami Boyar, Ali Cemal gibi ressamların, çatısı camlı bu büyük atölyede savaş ortamını adeta yaşayarak tablo yapmaları sağlanmıştır” (Gören, 1997: 54-57). Viyana ve Berlin’den önce ilk sergi 1917’de Galatasaraylılar Yurdu’nda açılmıştır. “Bu sergide, Şişli Atölyesi ressamlarıyla beraber Ömer Adil, Cevad Bey, Halil Paşa, Harika (Sirel Lifij), Hüseyin Avni (Lifij), İbrahim Feyhaman (Duran), İsmail Hakkı Bey, Ruşen Zamir Hanım, Seyid Bey, Şevket (Dağ), Diyarbakırlı Tahsin Bey ve Hüseyin Zekâi Paşa’nın tabloları da yer almıştır” (Şerifoğlu, 2003:29).

“Savaş Resimleri ve Diğerleri” adıyla, 1918’de İstanbul’da ilk kez sergilenen bu tablolar, daha sonra Viyana ve Berlin’de de sergilenmek üzere gönderilmişlerdir. Bu yapıtlarla beraber “Şehzade Abdülmecid Efendi, Mehmet Ali (Laga) ve Mahmud Bey’e ait tabloların da eklenmesiyle 142 adet resim, Celâl Esad Arseven’in başkanlığında ve Namık İsmail’in yardımlarıyla 1918’de Viyana’da sergilenmiştir” (Gören, 1997). Fakat faaliyetleri atölye içinde gerçekleştirildiğinden, Şişli

atölyesinde üretilen yapıtların yurtdışında sergilenmesi çok zahmetli olmuştur. Bu sergide teşhir edilen 142 resimden 48 tanesi savaş konuludur. Bunlar içerisinde 17 tanesi de doğrudan Çanakkale Savaşları ile ilgilidir. Berlin’de de açılması düşünülen sergi, savaş sebebiyle gerçekleştirilememiştir.

Sergi düşüncesinin oluşmasında önemli rol oynayan Celâl Esad Arseven, “yüzyıllardır Türkler aleyhinde yapılan yayınların etkisiyle, müttefik ülkeler bizlere ilkel ve geri kalmış gözüyle bakıyorlardı. Yeteneklerimizi, kültürümüzü resim ve konserlerle sergileyerek bunun yanlış bir düşünce olduğu ispat edilmiştir” şeklinde ifade etmiştir.

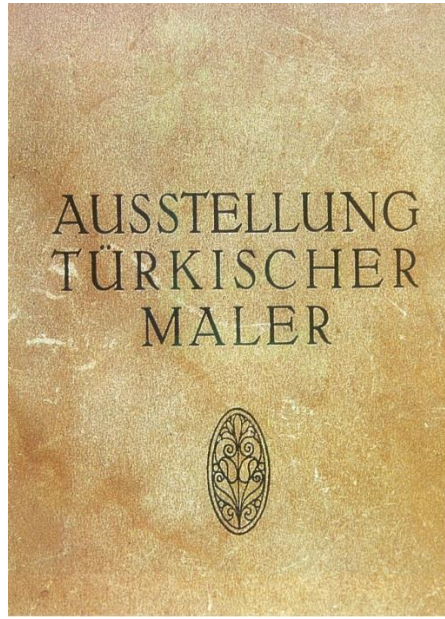
Bu sergilerde Millî Mücadele ve Kurtuluş Savaşı’mızın görselleştirildiği resimlerde, genelde cephe gerisinde yaşananlar, epik bir atmosferin veya milli mücadelenin duygu yüklü taraflarının anlatıldığı ya da hücum sahnelerinin tasarlandığı devimsel tablolar ilgi çekmiştir. Tablolarda çocuğundan yaşlısına, erkeğinden kadınına kadar tüm Anadolu’nun düşman karşısında tek yürek olması, olanaksızlıklara boyun eğilmemesi ve yardımlaşma gibi duygusal konsepti yansıtan ifadeler yer almaktadır. Bu yorumlardaki duygusallığın başlıca sebebi, ressamların çoğunun bizzat savaş atmosferini teneffüs ve tecrübe etmelerinden kaynaklandığı söylenebilir.

Parmaksız ve Germaner, Halil Dikmen’in çağdaş resim sanatımızın kurucuları için sözlerini şu şekilde aktarır:

“1914 de ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist elektriği zamanında gelmiş, resim anlayışımıza taze ve çok daha serbest bir atmosfer kazandırmıştır.”, “...Türk sanatçılarının her yıl Galatasaray Lisesi’nde düzenledikleri sergilerle eski klasik resim anlayışı çok değişmiş, halk, o güne kadar görmediği renk ve serbestlikte yapılmış resimleri seyredebilme olanağı bulmuştur” (Parmaksız, 1999).

Bu sergilerin “Ausstellung Türkischer Maler” adıyla basılan Almanca kataloğu 1914 kuşağı ressamlarının tümünden örnekleri de kapsamaktadır(Resim-4). Böyle bir atölyenin kurulması yolundaki telkinlerin, bir asker ressam olan Yüzbaşı Sami Yetik’ten gelmiş olabileceği tahmin edilmektedir. 1914 kuşağı ressamları arasında Hikmet Onat Ali Sami Boyar, Ruhi Arel gibi önce askeri okulda eğitim görmüş; fakat teğmen rütbesindeyken ordudan ayrılıp resim yolunu tutmuş olanlar bulunmaktadır.

Atılan bu ilk adım, devletin sanatı kamusallaştırmaya karar verdiğinin bir göstergesidir. “Milli Müze” tasarısı ve bu müze için koleksiyon oluşturulmaya başlanması, sarayla sınırlı sanatın biriken koleksiyonla dışa açılacağına, bir biçimde kamusallaşacağına habercisi olur. Savaşın bitmesiyle beraber Celal Esad Arseven ve Hikmet Onat’ın gayretleriyle Viyana’dan İstanbul’a tablolar getirtilmiştir. Kurulması planlanan “Milli Müze” için oluşturulacak güzel sanatlar koleksiyonuna (Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu) 56 adet tablo Maarif Vekaleti’ne teslim edilmiştir.



**Resim-4: Viyana Sergisi Almanca Kataloğu,
(Ahmet Kamil Gönen Arşivi)**

Şişli Atölyesi, İstanbul’un işgalinde zor zamanlar yaşamıştır. Çanakkale Savaşı’nı da bol bol resimleyerek yenilginin getirdiği moral bozukluğuna karşı koymaya çalışmışlardır.

Basın yazarları ile birlikte bir grup sanatçı Çanakkale’ye cephelere gönderilerek, savaş konulu resimlerin daha iyi tahlil edilerek yapılması istenmiştir. 1914 ve Çallı Kuşağı sanatçılarından oluşan bir grup sanatçının savaş ortamını görmeleri ve buralardan izlenimler edinmeleri sağlanmıştır (Özsezgin, 2000). Kurtuluş Savaşında Türk halkının göstermiş olduğu destansı mücadele, Anadolu kadınının fedakârlıkları,

emperyalizme karşı verilen halkın mücadelesi, savaştan sonrada ressamilar tarafından tercih edilen konular arasında yer almıştır. Asker ressamilar, Kurtuluş Savaşının nasıl zaferle sonuçlandığını gelecek nesillerin daha iyi anlayabilmesi için adeta anıtlastırarak tablolaştırmıştır.

O dönemde, resim sanatında savaş temalı konulara değeri verilmiştir. Savaş platformunu daha iyi tahlil edebilmeleri için değışik cephelele gönderilen sanatçılardan Ali Cemal, Balkan Savaşı'nın dramatik tarafını anlatan resimler yaparken, Sami Yetik realist bir anlayışla savaş ve asker temalarını işlemiştir. Şişli Atölyesi'nden savaşıa gönderilen ressamilar Mehmet Emin Laga, Hikmet Onat, Sami Yetik'tir. Sami Yetik, Balkan Savaşında Edirne'de bulunan cepheden yola çıkarak, Kurtuluş Savaşı sonlanıncaya kadar bütün cephelelede eskiz ve desenler çizerek üstün bir faaliyette bulunmuştur.

Bu atölyede yapılan “savaş” konulu resimler içerik açısından, saray ressamilarının yaptıklarından oldukça farklılık göstermiştir. Sanatçılar, zaferi körükleyen destansı bir gururlanmadan çok siperde ailesinden gelen mektubu okuyan asker, oğlunu askere uğurlayan anne, kağıdı ile cephane taşıyan kadınlar, savaştan geriye kalan yıkımlar, yangınlar, ölümler gibi gösterimlere yönelmişlerdir. Savaşın duygusal yönlerine ağırlık veren, özgürlüğünü isteyen bir toplumun mücadelesini ve üzüntülü görüntülerini resmetmişlerdir. Savaşın sebep olduğu acı ve mutsuzluk, Henri Bergson'un yaşam ve özgürlük anlayışıyla ele alınmıştır. Atölye, manzara-portre-natürlmort üçgenindeki Osmanlı sanatçılarna yeni bir açılım sağlamıştır. Ressamilar, figüratif, büyük boyutlu tablolar yapmayı denemişlerdir. Geniş yüzeylerde ve farklı bir konuda çalışmak açısından yüreklendirilmişlerdir. Ressamiların yaptıkları bu resimler, daha sonra Galatasaray Yurdu'ndaki sergide “Harp Levhaları” ismiyle halka sergilenmiştir.

Şişli Atölyesindeki çalışmalarda bulunan sanatçılar, savaşın dehşetini anlatan sahneleri destansı bir görüntüyle (Resim-73, Namık İsmail “son mermi”) veya büyük bir aksiyon devinselliği içerisinde yapmışlardır (Resim-50, İbrahim Çallı “Topçular”). Bazen de savaşın duygu yüklü yönünü vurgulamışlardır (Resim-54, Hikmet Onat “Siperde Mektup Okuyanlar”).

Harbiye Nezareti (Milli Savunma Bakanlığı) ordunun kahramanlığını ebedileştirmek için sanatın olanaklarını kullanmayı amaçlamıştır. İstanbul’da bulunan sanat çevreleri seferber edilmiştir. Sanatçılarda fırça ve kalemlerini “silah” olarak kullanmışlardır. Harbiye Nezareti, Karargâh-ı Umumî İstihbarat Şubesi Müdürlüğü tarafından yürütülen hazırlık çalışmaları çerçevesinde İstanbul’da bulunan sanat çevrelerine geziye katılmaları için davetiyeler gönderilmiştir. Maarif Nezareti, Başkumandanlık Vekâleti’nden gelen bu talebi uygun görmüş; Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı’yı Çanakkale Cephesi’ne gitmesine izin vermiştir (22 Haziran 1331/5 Temmuz 1915 tarihli Maarif Nezareti’nin uygundur yazısı; Başbakanlık Osmanlı Arşivi, 1210-28 (1333 Ş 22/5 Temmuz 1915) , lef 2 ve 3.). “Çanakkale Cephesi’ne giderek savaş alanlarını gören sanatçımız Nazmi Ziya’nın çalışmaları arasında Çanakkale Savaşları’na ait bir esere rastlanmamıştır” (Yavaşca, 2010:35-73). Muhtemelen Maarif Nezareti adına yurt dışında görevlendirilen Nazmi Ziya Bey, savaş resimleri yapmaya imkan ve zaman bulamamıştır. Geziden döndükten kısa bir süre sonra Avrupa’ya eğitim amaçlı gönderilen öğrencilere eşlik etmek üzere görevlendirilen N. Ziya, öğrencileri Viyana, Budapeşte, Cenova gibi şehirlere yerleştirdikten sonra Almanya’ya geçmiştir (Başbakanlık Osmanlı Arşivi 1213-15(1334 M. 9/17 Kasım 1915). “Gezide yer alan diğer ressamlarımızdan İbrahim Çallı ise, ‘Siperde’, ‘Siperde Şafak’, ‘Çadırın Önünde’, ‘Gece Baskını’, ‘Topçu Baskını’, ‘Yaralı’ gibi önemli çalışmalar yapmıştır” (Yavaşca, 2010: 68-73).

“Geziye katılan iki ressam dışında görevi gereği cephede bulunan iki ressamımız daha bulunmaktadır. Muvazzaf subay(mesleği subay) olarak orduda görevli olan Mehmet Ali Laga, Çanakkale Savaşları’nın devam ettiği günlerde Çanakkale mevki-i müstahkem ressamlığı görevine atanmıştır” (Topallı, 2008). “Mehmet Ali Bey bu dönemde Çanakkale Savaşları ile ilgili 98 adet karakalem yapıta imza atmıştır. Onun çizdiği resimler Çanakkale Deniz Müzesi’nde sergilenmektedir. Laga’nın Çanakkale Savaşı ile ilgili dokuz tablosu Viyana Sergisi’nde yer almıştır” (Yavaşca, 2010:25). “Çanakkale Cephesi’nde görevli diğer bir ressam da İhtiyat Zabiti(yedek subay) Hayri Çizel’dır. Kendisi cephede fırsat buldukça çok sayıda kroki, eskiz ve suluboya çalışmaları yapmıştır” (Saridikmen, 2008:899-924), (Saridikmen, 2009: 54-59).

Şehzade Abdülmecid Efendi'nin ve ordunun da önemli ölçüde koruyup desteklediği Şişli atölyesi, sanatçıların aşk ve istekle tablo yapmalarında odak noktası olmuştur. Bu atölyenin böyle bir heyecana platform oluşturmalarının başlıca sebebi, dünya savaş tarihinin önemli olaylarından biri olan Çanakkale Boğazı savunması ve cephedeki askerin olağan üstü başarısı dünyada büyük yankılar uyandırmasıdır. Bu savunma, cephede gösterdiği olağanüstü askeri başarılarından dolayı Gazi Mustafa Kemal Paşa'yı da ulusal bir kahraman olarak dünyaya ilk defa tanıtmıştır. Şişli Atölyesi özellikle bu konuda, Türk resim tarihi içinde unutulmaması gereken önemli bir aktivasyonu yerine getirme adına gündeme gelmiştir.

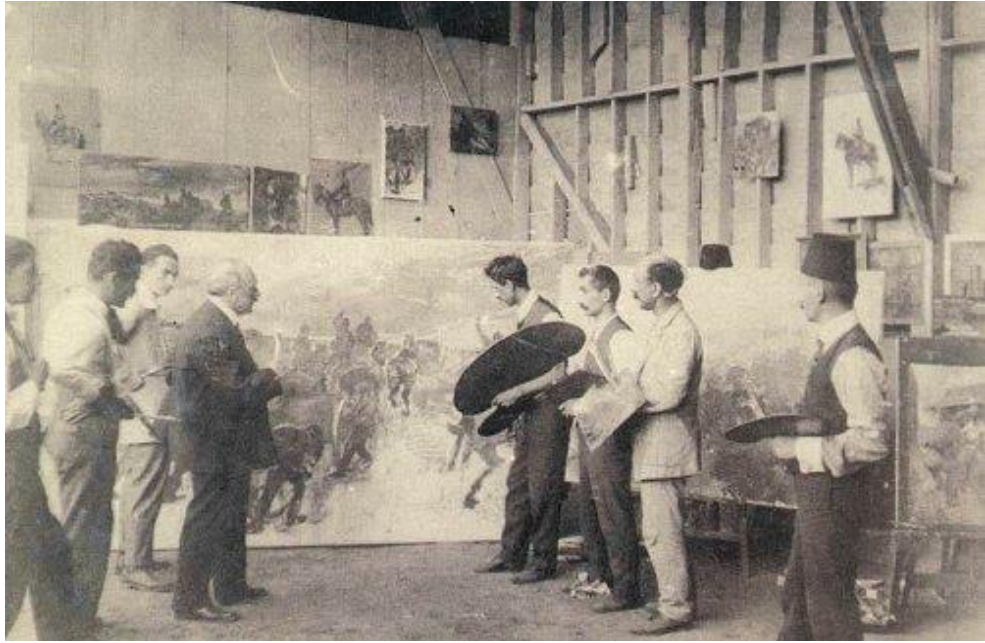
Balkan Savaşı yenilgisi, milli duyguları coşkun olan sanatçıları derin bir şekilde sarsmış, aynı şekilde Enver Paşa'nın pantürkist hayalleriyle bağlantılı olan 1918 Doğu cephesi yenilgisi, sanatçılar üzerinde savaş temasına ilişkin gerçekçi izler bırakmıştır. Şişli atölyesinde çalışan ve aynı zamanda çizgici yeteneğiyle devrin Türk basınına da emeği geçen Ali Cemal(1881-1941)'in Balkan Savaşının dramatik yönünü yansıtan bir resmi bu arada hatırlanabilir. Bu temanın doğal cevheri, savaş gücünü her zaman yenileyebilen geleneksel ordu düzenindedir. Nitekim Balkan Savaşı yenilgisinden sonra, Mustafa Kemal Paşa'nın ancak dolaylı ilişkisi bulunan ve 1908'de padişah II. Abdülhamit'i tahttan indirerek yönetimi ele geçiren İttihat ve Terakki Partisi'nin orduya mensup olan üyeleri bulunmaktadır. Bu üyeler Harbiye Nazırı Enver Paşa olmak üzere, bir yandan saltanat öte yandan yabancı güçlerle ilişkilerini politik yönde yozlaştıran bir tutum izlemişlerdir. Buna rağmen Mustafa Kemal Paşa'nın Balkan Savaşı yenilgisinden sonra, ordunun tekrar düzen ve disipline sokulmasında, Enver Paşa'nın oynadığı rolü değerlendirdiği görülür. Bizzat kendisinin Türk halkının egemenlik ve bağımsızlık istekleri doğrultusunda ele aldığı, yön verdiği ve 1919'dan sonra Türk Kurtuluş Savaşı'na katılan bütün millî unsurları, yeniden bir ordu disiplini içine sokarak, direnenleri şiddetle tenkil ve tasfiye etmesi, yine dünya askerlik tarihinin en büyük sayfalarından birini oluşturan yenilmez gerçekçiliğinin ifadesidir.

Şişli atölyesini Türk sanat tarihi çevrelerine tanıtan bir fotoğraf belgesinde, kendisi de bir resim sanatçısı olan Şehzade Abdülmecid Efendi'nin atölyeyi ziyaret ettiği

görülür (Fotoğraf-1). İbrahim Çallı'nın "Topçu Bataryası" tablosu karşısında Ali Cemal, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet Onat ve Sami Yetik gibi grubun önemli ressamı ile sohbet ederken saray fotoğrafçısı Abdullah Biraderler tarafından belgelenmişlerdir. Böyle bir fotoğraf belgesinden Birinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'ye düşen görevler açısından bir resim olgusu yaratma işinde saltanat çevresinin de belli bir desteği olduğu hakkında fikir edinilebilir.

Şehzade Abdülmecit'in atölyede yapılan çalışmaları kontrol ederken gösteren bu fotoğrafı bir belge konumundadır. Burada Şehzade'yi; Lifij, Çallı, Ruhi Arel, Ali Cemal, Namık İsmail, Sami Yetik, Hikmet Onat gibi sanatçılarla beraber, Çallı'nın "Topçular" isimli resminin başında değerlendirmede bulunurken görmekteyiz. Savaş ortamında dahi devletin sanata verdiği bu önem, Osmanlı'nın değişmekte olan yönünün bir işaretidir (Fotoğraf-2).

Şişli atölyesi gerek sanatçıları bir fikir ve dava etrafında bir araya getirmesi, gerekse ortak bir konu ele alarak sanat yapıtı üreten bir akım olması dolayısıyla Türk sanat tarihinde önemli bir oluşum olarak yerini almıştır.



Fotoğraf-2: Şişli Atölyesinin içinde Osmanlı Veliahdı olan Sultan Abdülmecit Efendi'nin Atölyeyi ziyaret edişi, Prof. Dr. Adnan Çoker Fotoğraf Arşivi. (Gören, 1997: 41)

2.2.6. Serbest Resim (Çemberlitaş) Atölyesi

Ressam Mehmet Ruhi Arel ve heykeltıraş Ahmed İhsan Bey, 1922 yılında, İstanbul Çemberlitaş'ta “Serbest Resim Atölyesi” ni kurmuştur. Heykeltıraş Ahmed İhsan, Sami Yetik, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Şevket Dağ ve Mehmet Ruhi Arel sanat eğitmeni olarak, bu özel sanat okulunda öğrenci yetiştirmişlerdir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin çalışmalarını ve siyasetini yeterli bulmayan atölye, alternatif olarak kurulmuştur. Alman uzmanlık atölye modelini benimsediklerini ve bu yönde çalışma yapacaklarını açıklamışlardır. Bu yönde kurulan atölyenin sanat eğitmeni Hikmet Onat, haftada birkaç defa, öğrencilerin çalışmalarını denetleme amacıyla burada çalışmıştır (Onat, [2015]).



Fotoğraf-3: Halife Abdülmecid kurduğu Şişli Atölyesi'nde, (sağdan sola doğru; Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, Ali Cemal, Mehmet Ruhi Arel). -Ahmet Kamil Gören Arşivi-

Öğrencilerini çalışma konularında özgür bırakan okul, mezhep ve cinsiyet farkı gözetmeksizin eğitim vermiştir. Eğitim ve öğretim, yurt gezileri düşüncesi ve sergiler açmak okulun hedefleri arasında olmuştur. Yurt gezileri basında geniş yer bulmuştur. (Özyiğit, 2005: 42).



Fotoğraf-4: Galatasaray sergisinde, tablolar asılırken; soldan sağa: Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Şevket Dağ, Mehmet Ali Laga, Halil Paşa, Güzin Duran.

2.2.7. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden sonra kurulmuş olan ikinci, Türkiye Cumhuriyeti'nin ise ilk sanatçı birliğidir. Cumhuriyet'in birinci yıldönümünde, 1914

kuşığı sanatçılarından eğitim alarak, 1924 Ekiminde Maarif Vekâleti'nin düzenlediği bir yarışma sonucu kazanan beş öğrenciyi(Refik Fazıl (Epikman), Cevat Hamit (Dereli), Mahmut Fehmi (Cüda), Muhittin Sebati, Şeref Kamil Akdik) resim öğrenimlerini, Fransa'nın başkenti Paris'e gönderilirler. Devletin imkânları ile gönderilen sanatçıların yanı sıra bireysel imkânlarla Almanya'ya giden Ali Avni (Çelebi), Ratip Aşir (Acudoğu) (Avrupa'ya öğrenime gönderilen ilk heykel sanatçısıdır) Türk Ocağı bursu ile Ahmet Zeki (Kocamemi) Almanya'nın başkenti Münih'e resim eğitimi almak için gitmişlerdir. Daha sonra Hale Asaf ve Fahri Arkunlar da devlet hesabına Paris'e giderler. Nurullah Cemal (Berk) ise,1924'te de bireysel olanaklarıyla Paris'e gitmiştir (Giray, 1997).

1929 yılında yurda dönmeleriyle yeni bir birlik kurmuşlardır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar olarak bilinen bu yeni birlik, 1914 Kuşığı'nın uzun yıllar hakim olmasını sağlayan empresyonizm anlayışını bırakıp, Türk resim sanatına Kübizm ve Konstrüktivizm gibi yeni açılımlar getirerek bir etki oluşturmuşlardır (Giray, 1983).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, sanatçıları kendi sanat anlayışlarında özgür bırakarak, ortak hak ve çıkarlarını birlikte korumayı amaçlamışlardır. Bireysel sanat anlayışına özgürlüğü yerleştirmeyi hedeflemişlerdir. Birlik, Milli Eğitim Bakanlığı'na ve Akademi Müdürlüğü'ne ressamların çalışma ortamlarının iyileştirilmesine yönelik dilekçeler yazmıştır. Yalnızca resim yapmak ve sergi açmak önerisini getiren Nurullah Berk ve yandaşları ile bu görüşe karşı olan, asıl amaçlarının ressamlara iyi bir çalışma ortamı sağlanması olduğunu, aksi durumda verimli bir ortamda çalışamayacaklarını savunan Fehmi Cüda ve yandaşları uzlaşmazlık yaşamışlardır. Nurullah Berk ve ona destek çıkan Elif Naci grup üyeliğinden uzaklaştırılmışlardır (Giray, 1988).

Batı sanatının hiçbir akımın ve hiçbir sanatçının doğrudan taklidi olmayan, fakat yepyeni ve atılımcı özgün resim dilini yakalamayı da başarırlar. Birliğin sanatçıları dönemin bütün etkinliklerine katılmışlar, yarışmalı sergilerde ödül almışlar, düzenlenen “Yurt Gezileri” ne katılmışlar, Anadolu'da birçok ilde gerçekleştirdikleri sergiler, açılış konuşmaları, konferanslar ve halk sohbetleri ile kültürel bir düzeye ulaşırlar. Müstakiller Türk resim sanatına, desen gücüne dayanan, mekân ve hacim

aktarımlarını kübizm kaynaklı eserlerinde çok değişik ve çeşitli konulara yer vererek Türk resim sanatına konuda çoğulcu bir anlayış kazandırmışlardır (Giray, 1997:248)

2.2.8. D Grubu

1933 yılında Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu, Cemal Tollu ve Abidin Dino gibi sanatçıların bir araya gelerek, batı anlayışına yönelik kurdukları ilk gruptur.

“İsim olarak “D” harfini seçmeleriyle de farklılıklarını bu şekilde göstermişlerdir. Grup, Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti ve Müstakil Ressamlar ve heykeltıraşlar Birliği’nden sonra kurulan dördüncü sanat topluluğudur. Bu sebeple alfabenin de dördüncü harfini isim olarak kullanmışlardır” (Şerbetçi, 2008).

Grubun kuruluş aşamasında belirlenmeyen sanat ilkeleri daha sonra oluşturmaya başlamışlardır. D Grubu’nun ileri sürdüğü ilkeler, ulusal kültür ve sanat araştırmalarında temeli atılmayan, ancak resmin konstrüktif yönde plastik çözümlerine ulaşmayı hedefleyen ilkeler olmuştur.

İbrahim Çallı ve arkadaşlarının tatlı, yumuşak tekniği yerine; konstrüktivist, plastik bütünlüğü arayan sert yapılı resimler yapılmıştır. Aydınlar ve üniversite gençliği D Grubu’nu tutarken, halk yeni akımı yargılamıştır. D Grubu’nun yılda iki, hatta üç defa açtığı sergiler basında büyük yankılar uyandırmıştır.

D Grubu’nun sanat anlayışı Kübizm’dir. İsim olarak seçtikleri harf de bir yuvarlak ve dikdörtgenden oluşmasıyla grup anlayışına hizmet etmektedir. Sanat anlayışlarını, kullandıkları simgeyle beraber, başka yollarla da göstermişlerdir. D Grubu üyeleri aynı zamanda gazetelerde, dergilerde sanat anlayışlarını aktarmışlar ve tartışma ortamı oluşturarak kalıcı olmayı sağlamışlardır. Grup üyelerinin hepsinin yazar olması, onları diğer gruplardan ayıran bir ayrıcalıktır. Türk Resim tarihiyle ilgili 20. yy’ın ikinci yarısında yazılmış dört kitaptan üçü Nurullah Berk’e aittir. Grubun basınla bağlantıları kuvvetli olmuştur. Özellikle kendilerini 1936 -1937 yıllarında basına iyice kabul ettirmeleri büyük bir avantajdır. Sadece yazar olmaları ve basınla ilişkileri değil, konuşmacı olmaları da sanatçıların özelliğidir. Paneller, sempozyum, sergiler derken durmak bilmeyen çalışma temposuna girmişler, 1933-1937’de yükseliş dönemlerini yaşamışlardır.

Müstakiller, Türkiye’de Cumhuriyetin ardından hızla gelişen resim sanatını ve çağdaş akımları topluma tanıtip yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Ancak bu durum plastik sanatları yabancı olan toplum tarafından kolay benimsenememiştir. Bir önceki kuşağın oluşturduğu bu hızlı değişime ayak uydurmaya çabalarına destek verecek olan D grubu bu dönemde kurulmuştur. Kübizmin biçimsel ve teknik olarak algılanması bile o dönem resim sanatında büyük bir yenilik ve şaşırtıcı değişim olmuştur. Dönemin basınında kübik sözcüğü çok sık ifade edilmesi ile halk tarafından resim sanatındaki kübizm anlayışına yakınlaşması ve tanınması sağlanmıştır (Giray: 1997: 40).

Grup, 1947’ de açtığı on beşinci sergi için bir broşür yayımlamıştır. Bu broşürde, o güne kadar “D” Grubu hakkında yapılan eleştirilerin bir derlemesi yer alıyordu. Bu broşürde yer alan ifade şöyledir:

“İsmine bile mana koymak istememiş olan d Grubu halka en iyi bir dille, musikinin diliyle hitap ediyor. Yeni resim gökyüzü kadar manasız ve boş, fakat gökyüzü kadar derin ve zengindir. Maviliği seven bir adamın yeni resmi sevmemesine imkân yoktur. Fakat maviliği sevebilmek meseledir.” (Yasa Yaman, 1992:132)

D grubuna göre sanatın iki yönü vardır; Biri fikir entelektüel yönü, diğeri kabaca zanaat diyebileceğimiz işçilik yönüdür. D grubu Klasisizmi benimsemekle birlikte, körü körüne tabiat taklitçiliğini kabul etmiyordu. Grubu’n sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek, kompozisyonu kübist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır. Çıkış noktalarının temelinde kent kültürü etkilidir (Tansuğ, 1991:181-183).

Grubun ilk yıllarında yaptığı geometrik parçaların arasına serpiştirilmiş tümüyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş kübist kompozisyonlardan oluşan resimler, bir süre sonra yerini gerçekçi bir yaklaşımın izlerini taşıyan figürlere bırakmıştır. Bu nedenle de temel ilkelerinden uzaklaşmaya başlayan gruba yenilik getirmek istemişlerdir. Ancak bir müddet sonra yenilik yerine bir tür eskiye dönüş olması, bu durumun zayıflamasına neden olmuştur (Şerbetçi, 2008). Gruptan ayrılan üyeler ilkönce klasik modern çatışmasını gerekçe göstermişlerdir. D Grubu Türk resim sanatına modern resmi kazandırmak için mücadele vermiştir. Ancak daha sonra gruba katılan sanatçılar grupla uyum sağlayamamış ve ayrılmışlardır. İlk ayrılan üye

Turgut Zaim, daha sonra da kurucu kadrodaki Zeki Faik İzer' le kopma başlamıştır. Bu da grubun dağılmasını hızlandırıcı bir etken olmuştur.

1947 yılındaki son sergiye Zeki Faik İzer' in kendisi katılmamış, sadece bir resmini göndermiştir. Görevini ve yaşam sürecini tamamlayan D Grubu bu sergiden sonra bir süre sonra dağılmıştır.

3. 1914-1935 DÖNEMİ SAVAŞ TEMALİ RESİMLER YAPAN SANATÇILAR

Tarihsel süreç içerisinde “savaş” temalı sanat yapıtları toplumun değerlerini, ideolojilerini, inançlarını ve dinamizmi ile birlikte, sanatçıların kişiliğini, duyarlılığını ve görüşlerini de ortaya koymuştur. Bu bölümde, 1914-1935 yıllarında savaş temasını tablolarında işleyen sanatçıların kısa özgeçmişleri, yapıtları ve özellikle öne çıkan yapıtların analizleri hakkında bilgilendirme yapılmıştır.

3.1. Simon Agopyan (1857-1921)

Sanatçı, İstanbul Samatya’da doğmuştur. Ünlü ressamlar ve Telemak Ekserciyan’dan özel dersler alan sanatçı, 1888’de Sanayi Nefise Mektebi’ni bitirmiştir. Üsküdar’daki Berberyan ve Mezburyan, Taksim’deki Esayan okullarında resim öğretmenliği yapmıştır. Sanatçının 93 Harbi ve savaş içerikli birçok tablosu bulunmaktadır.

3.1.1. “Tek Elle Ateş Eden Asker” İsimli Tablonun İncelenmesi

1917 tarihli “Tek Elle Ateş Eden Asker” adlı eser, 50x40 cm ebatlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Resmin sol alt köşesinde Osmanlıca “Simon Agopyan” imzası okunmaktadır. İstanbul Askeri Müze Resim Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

Simon Agopyan’ın eserlerinden biri olan “Tek Elle Ateş Eden Asker” adlı çalışma iki Türk askerinin düşmanla mücadelesi betimlenmiştir. Yaralı oturan asker, sakalına ak düşmüş ve diğerine göre yaşça daha büyüktür. Vatanını korumak için hangi yaşta olursa olsun eli silah tutabilen her insanın canını ortaya koyarak çarpışması gösterilmiştir. Ayakta duran figür tek eliyle omzuna dayadığı tüfeğiyle ağaçtan da

destek olarak nişan almaktadır. Bacağından yaralanmış diğer figür ise, ağaca yaslanarak, bacaklarını ileriye doğru uzatmış bir şekilde oturmaktadır. Yaralı olmasına rağmen elinde olan tüfeğini bırakmayarak arkadaşına destek vermektedir. Yapıtta olay sisli bir ortam içinde geçmektedir. Arkadaşlık ve dayanışma kavramlarını anımsatarak, milli duygularımızı harekete geçirmektedir.



Resim-4: Simon Agopyan, “Tek Elle Ateş Eden Asker”, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x40 cm, Envanter Nu: 11464, Askeri Müze Resim Koleksiyonu

“Tek Elle Ateş Eden Asker”, Çanakkale Savaşı ile ilgili bir resimdir. Askerler, savaşı sembolize etmektedir. Dik duran ağaç da semboliktir. Yaşamın her şeye rağmen devam ettiğini vurgulamaktadır. Tüm mitolojilerde ağaç imgesi hayatı, gençliği, ölümsüzlüğü, bilgeliği simgeler. Yaşamın her şeye rağmen devam ettiğini anımsatmaktadır.

Eser dikey dikdörtgen bir alan içinde kompoze edilmiştir. Üçgen, dikdörtgen formlar göze çarpmaktadır.

Tabloda yapay ışık kullanılmıştır. Işık-gölge düzeni semboliktir. Tek kaynaklı olmayan ışık, iki askerin yüz ve kıyafetlerini aydınlatmak için yukarıdan alınmıştır. Oysa ağacın gölgesi izleyiciye göre sola düşmektedir.

Mavi, yeşil ve turuncu renkleri tabloya hakimdir. Kontrast renklerin uyumu görülmektedir. İki soğuk rengin yanında turuncu gibi sıcak bir rengin kullanılması, savaş anını yaşamamızı ve askerlerin enerjilerini hissetmemizi sağlamaktadır. Eserde renklerin sembolik anlamları da görülmektedir. Canlılığın simgesi olan ağaçların üzerindeki koyu lekeler, savaşın vahşetini göstermektedir. Bu koyu lekelerin arasında yer yer mor renkler ise, yaşanan acıları simgelemektedir. Turuncu ise, cesaretin rengi olarak da kabul edilmektedir.

Mekân anlayışı sade bir şekilde kurgulanmıştır. Ön, orta ve arka plan olmak üzere üç ayrı derinlik planı vardır. İki askerin başlarının ve bedenlerinin farklı yöne bakması hareketliliği sağlamaktadır.

Simon Agopyan, bu resminde kader birliği eden iki fedakâr askerimizin dayanışmasını anlatmıştır. Dayanışmadan kaynaklanan kuvvetle hiç ara vermeden hep beraber yola devam etmemiz gerektiği, resmin realitesidir.

Tablo, herhangi bir akımın etkisinde yapılmamıştır. 93 Harbinden Osmanlı-Rus savaş resimleriyle tanıdığımız Simon Agopyan, çok figürlü kompozisyonlarında da desen ustası (Başkan, 2008) ve duygu yönünden başarılı bir sanatçıdır. XIX yüzyılın sonlarına doğru yaşayan Romanyalı ressam Theodor Aman da; “Sanat, tarihi tuval üstünde canlandıran güçtür.” tanımını yapar (Florea, 1982: 78). Bu bakış açısı ile bir

sanatçının hedefi, tarihsel dönüşüm noktalarını resmederek halka mesaj vermektir. Tablonun Türk resminde kalıcı bir yeri vardır. Sanat tarihi için de önemli bir değer niteliğindedir.

3.2. Cevat Üsküdarlı (Gökdengiz) (1870-1939)



Toptaşı Rüstiyesi'ni bitirdikten sonra 1896 yılında Harbiye'den mezun olmuştur. Kuleli Askeri Lisesi'nde "Kuleli'nin Ressamı" diye anılan sanatçı, subaylığa Edirne'de başlamış ve Yunan Savaşı'na katılmıştır. İzmir, Selanik ve Yemen'de bulunmuş, buralarda etütler yapmıştır. Kendini sanata adanmış ve doğayı her zaman örnek almış olan Hoca Ali Rıza'dan Kuleli'de öğrenciyken ders almıştır. 1896'dan sonra Yemen'de yedi yıl esir kalan sanatçı, 1912'de Balkan Harbi'ne katılmıştır. 1918'de Viyana Sergisi'nde "Büyük Ada" isimli yapıtı büyük beğeni görmüştür. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğinin kurucularından sayılan Cevat Dereli daha sonra D gurubuna katılmıştır. 1932'de Beyoğlu'nda açmış olduğu bir sergiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Maltepe, Kuleli ve Çamlıca Kız Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. Genelde realist yapıtlar vermiştir.

3.2.1. "Hücuma Kalkış" İsimli Tablonun İncelenmesi

1934 tarihli "Hücuma Kalkış" isimli tablo, 81x113 cm ebatlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Resmin sol alt köşesinde Latin harfleriyle "Cevat

934” tarihi ve imzası okunmaktadır. İstanbul Askeri Müzesi’nin koleksiyonunda bulunmaktadır.

Cevat Üsküdarlı’nın eserlerinden olan “Hücuma Kalkış” isimli çalışmada siperde Türk askerlerinin mücadelesi betimlenmiştir. Siperin yanında tel örgüler ve ahşap kazıklar bulunmaktadır. Askerler düşman hücumuna karşı durmaktadır. Figürler siperde anlık hareketlerle resmedilmiştir. Kompozisyonda savaş sırasında oluşan patlamanın şiddetini sanatçı etrafa yayılan toz bulutu ile vermeye çalışmıştır. Yapıtta figürler mekânla bir bütünlük oluşturmuş, mekânın içinde erimiştir. Tablonun sol üst köşesinde silüet şeklinde görünen asker büyük olasılıkla el bombası fırlatmak üzeredir. Figürlerin yüzleri seçilememektedir. Resmin merkezinde bulunan askerin sağ elinde fırlatmak üzere tuttuğu bir el bombası vardır. Resmin ön tarafına yerleştirilen yüzüstü düşmüş asker figürü ile savaşın dramatik yanı verilmiştir. Yapıtta yoğun bir hücum anına karşı koyuş söz konusudur. Figürlerin uniformalarında, toprak yüzeylerde gölgelendirmeler belirli bir şekilde görülmektedir. Mavi gökyüzünü patlamanın şiddetiyle oluşmuş koyu renk bir toz bulutu kaplamaktadır.

Tabloda aksiyon, gerilim ve savaşın acımasızlığı hissedilmektedir. Ön plandaki askerin elindeki bombayı sımsıkı tutup, fırlatacağı yeri tespit etmeye çalışması; bir arkadaki askerin elindeki bombayı fırlatma pozisyonuna geçmesi ve en arkadaki askerin bombayı fırlatırken gösterilmesiyle, sanatçı el bombasının fırlatılmasını aşamalı olarak adeta gözler önüne sermiştir.



**Resim-5: Üsküdarlı Cevat, “Hücuma Kalkış”, 81x113 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1934,
Envanter Nu: 11206, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.**

“Hücuma Kalkış”, Kurtuluş Savaşı konulu bir resimdir. Tabloda bu savaşı sembolize eden kahraman askerlerin yanında en ön plandaki askerin şehit düşmesiyle, çarpışmanın çok zorlu geçtiği anlatılmıştır.

Tabloda, yapay ışık kullanılmıştır. Işık-gölge düzeni semboliktir. Tek kaynaktan verilmeyen ışık, ön planda elinde bomba tutan askerin yüz ifadesini vurgulamak için yukarıdan verilmiştir. Renk tonlamalarında birbirine yakın nüans geçişleri uygulanmıştır. Tabloya grinin tonları hakimdir. Empresyonist etkileri yakaladığımız bu tabloda sanatçı, koyu renkleri kullanmayı tercih etmiştir.

Tablo, nesnellik ve akılcılık temeline dayanan kapalı kompozisyon anlayışına sahiptir. Tek bir odak noktasına göre kurulu bir derinlik tercih edilmiştir. Ön plandan arka plana doğru daralan ağaç kazıklar, ve asker figürleri mekandaki derinliği vurgulamaktadır.

3.2.2. “Süngü Hücumu” İsimli Tablonun İncelenmesi

1934 tarihli “Hücuma Kalkış” isimli eser, 80x120 cm ebatlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Resmin sağ alt köşesinde Latin harfleriyle “Cevat 934” tarihi ve imzası bulunmaktadır. İstanbul Askeri Müzesi resim koleksiyonunda bulunmaktadır.

Cevat Üsküdarlı’nın “Süngü Hücumu” isimli eserinde yaşanan savaş anı betimlenmiştir. Siperde Türk askerlerinin mücadelesi görülmektedir. Siperin iki yanında tel örgüler ve ahşap kazıklar bulunmaktadır. Figürler başlarında miğferleri, ellerinde süngülü tüfekleri ile düşman hücumuna karşı durmaktadırlar. Figürler siperde anlık hareketlerle resmedilmişlerdir. Sanatçının resimde savaş anını yansıtmaya çabaları, ışık, renk, hava ve an kavramlarının ön plana çıkmasıyla birlikte gözün duyarlılığına dayanan, izlenimlerle oluşan anlatımcı bir ifade kazandırmıştır. Kompozisyonda savaş sırasında oluşan patlamanın şiddeti etrafa yayılan sarı, kırmızı renkte ve figürlerin hareketlerinde hissedilmektedir. Desen, yüzeyin çizgisel organizasyonunu ortaya koyan kurgu ve kompozisyon kaygıları geçerliliğini yitirmiş, anlık izlenimler, renkler aracılığıyla tuvale aktarılmıştır. Yapıtta figürler mekânla bir bütünlük oluşturmuş, mekânın içinde erimiştir. Figürlerin yüzleri seçilememektedir. Resmin ön tarafına yerleştirilen yüzüstü düşmüş asker figürü ile savaşın dramatik yönü verilmiştir. Yapıtta yoğun bir hücum anı görülmektedir. Figürlerin üniformalarında, toprak yüzeylerde ışık yansımalarını belirgin bir şekilde yakalamak mümkündür. Mavi gökyüzünü patlamanın şiddetiyle oluşmuş kızıl kaplamaktadır. Yapıtta soldan sağa doğru soluklaşan renkler ve siluet figürler görülmektedir.

Empresyonist etkileri yakaladığımız bu yapıtta sanatçı yine koyu ve genelde sıcak renkleri kullanmıştır. Işık alan yüzeyler sıcak renklerin tonlarıyla boyanırken, karanlıkta kalan yüzeyler soğuk renklerle verilmiştir. Eserlerde görülen renk lekeleri ve dinamizm dikkat çekmektedir. Çekici renk lekelerinin oluşturduğu eşsiz armoni ve savaşın sürecini yakalayan ritmik dinamizm, bu eserlerini özgün kılmıştır.



Resim-6: Üsküdarlı Cevat, “Sümgü Hücumu”, 80x120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1934, Envanter Nu: 8471, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

Burada incelediğimiz iki eser, Kurtuluş Savaşı’mızdan anlamlı kesitler sunmakta olup, savaş sırasında gerçekleşen olayları, Türk askerlerinin kahramanlıklarını vurgulamak amacıyla özgün bir dille sunulmuştur. Tablonun belge değeri olması bakımından, sanat tarihi içerisinde kalıcı bir değere sahiptir.

3.3. Diyarbakırlı Tahsin (Siret) (1874-1937)



1895'te Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olarak Mekteb-i Harbiye'den mezun olmuştur. Denizi büyük bir incelikle gözlemlemiş ve denizle ilgili her şeyi etüt etmiştir. 1902'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne devam etmiştir. Fakat kapalı atölye çalışmalarından sıkıldığı için buradan ayrılmıştır. 1914-18 yıllarında binbaşı rütbesiyle Erkan-ı Harbiye Umumiye Resimhanesi'nde öğretmenlik yapmıştır. Bu görevi sırasında Çanakkale deniz savaşlarını resmetmek üzere saray tarafından cepheye gönderilmiştir. Deniz kıyılarına, gemilere ve engin açıklıklara olan tutkusu onu bu konulara yönelmesine sebep olmuştur.

Tablolarından, dreadnot tipi bir savaş gemisi olan, “Yavuz Zırhlısı” isimli çalışmasını yağlıboya tekniğinde yapmıştır. Denizin ortasında hızla yol alırken resmettiği yapıtta, kabaran dalgalar kompozisyonun ön planından arkaya doğru uzanırken gözü de zırhlıya doğru yönlendirmiştir. Üslup bakımından Ayvazovski, hatta daha öncesi Theodore Gericault ile yakınlık göstermektedir. Gericault, fırtınalı deniz temasını Batı resminde tarihsel bir konu içinde ele alan önemli bir sanatçıdır. Romantik akımın en önde gelen yapıtlarından biri olan “Medusa'nın Salı” onun yapıtlarından biridir.

Tahsin Bey'in “Yavuz Zırhlısı” isimli yapıtında insanın kudretini, mücadelesini teknolojik donanım ile birleştirdiğinde, insanüstü doğanın gücüne karşı, başarıya ulaşmasının bir göstergesi görülmektedir.



Resim-7: Diyarbakırlı Tahsin, Yavuz Zırhlısı, 82x140 cm, TÜY, ARHM

Theodore Gericault, resimlerinde dalgalı, fırtınalı denizi, dramatik bir ışık ile kullanarak konunun duygusal etkisini artırmıştır. Barok üsluptan aldığı kompozisyon ve teknik unsurları, politik bir eleştirinin romantik bir anlatımının aracı haline dönüştürmüştür (Gürçağlar, 2008).

Tahsin Bey'in resimlerinde de Romantik resim sanatının pek çok temel unsuru görülür. Çalışmaları dalgalı, fırtınalı ya da sakin bir deniz, gri, soluk bir ışık ya da kıızıl bir günbatımı içinde izleyeni farklı ruh durumlarına sokmayı amaçlayan anlatımın ürünleridir.



Resim-8: Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, 491x716 cm, TÜY, 1819, Louvre Müzesi, Paris

Romantik manzara ressamı William Turner (1775-1851), özgür stili, suyu resmetmesi, renkli ışık saçan paleti, doğanın hızla değişen biçimlerini ve ton farklılıklarını verişi, Empresyonistleri genelde etkilemiştir. Verdiği mesaj ve anlattığı konu dışında, Tahsin Bey'in resimlerinde de -bilinçli ya da bilinçsiz- bu sanatçının etkilerini görmek mümkündür. Tahsin Bey resmettiği savaş gemilerini sefer halindeyken, genelde açık denizde fırtınalı bir havada dalgalarla, dramatik bir ışık ve diyagonal bir kompozisyon içinde betimlemiştir. Bu teknik yaklaşımlar ve kompozisyonlar sanatçıyı Romantik manzara ressamı olarak görmemizi gerektirecek durumdadır.

Sanatçının “Bouvet'nin Çanakkale'de Batışı” gibi yapıtları bazı şema özelliklerinin duyarlıca yorumlanmış olduğunu göstermektedir.

3.3.1. “Bouvet’nin Çanakkale’de Batışı” İsimli Tablonun İkonografik ve İkonolojik Analizi



Resim-9: Diyarbakırlı Tahsin, “Bouvet’nin Çanakkale’de Batışı”, 1917, 93x142 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu.

3.3.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)

Diyarbakırlı Tahsin’in önemli yapıtlarından olan “Bouvet’nin Çanakkale’de Batışı” adlı çalışmada denizde savaşmakta olan gemiler resmedilmiştir. Ön planda sağ yana yatmış, batmak üzere olan bir gemi görülmektedir. Gemiye atılan bomba parçalarının denize çarpmasından fışkıran su hareketleri dikkat çekicidir. Denizdeki dalgaların oluşturduğu beyaz köpükler fırtınanın şiddetini göstermektedir. Bu geminin sağ ve solunda filikalar üzerinde kaçmakta olan insan figürleri görülmektedir.

Geminin hafif yukarıya kalkmış ön güvertesinde ayakta duran figür silüetleri görülmektedir. Orta planda savaş halinde olan gemiler vardır. Gökyüzünü

gemilerden yükselen dumanlar kaplamıştır. Sanatçı, ustası olduğu gemileri bir tür portrecilik anlayışı içinde romantik bir duyarlılıkla ele almıştır. Resimlerinde, dumanı savrulan gemilere deniz ve gökyüzünün değişen doğası eşlik etmiştir.

3.3.1.2. Anlaşmalı Anlam (Uzlaşmalı, İkincil Anlam)

Savaş gemisini seyir halinde gösteren sanatçı, iyi bir gözlemcilikle yapıtını resmetmiştir. Tabloda renk armonisi ve sanatın plastik özelliklerine dikkat edilmiştir. Düzenlenen renklerde, mavi ve sarının tonları ağırlık basmaktadır. Mavi renk denizi simgelemektedir. Gökyüzünden denizin üzerine düşen ışığın etkisini ustaca yansıtan sanatçı mavi, yeşil, sarı rengi açık koyu değerleri kullanarak dalgaları oluşturmuştur. Gökyüzü ışık-gölge tekniğine dikkat edilerek sarının tonlarıyla ifade edilmiştir. Geminin denize bakan bölümü, dengeli bir şekilde koyuluklar verilerek gölgelendirilmiştir. Bouvet'in sağ ve solundaki filikalarda yer alan figürler koyu siluet halinde belirtilmiştir. Çalışmanın arka planındaki gökyüzünün renk tonlamalarında birbirine yakın nüans geçişleri olduğundan ışık ve gölge, renkleri açmak ve koyulaştırmak için zengin bir ton armonisiyle uygulanmıştır. Gökyüzü, renkçi üslupta yansıtılan göğe yükselen dumanlar ve gökyüzündeki açık sarının tonlarından dolayı puslu görünümündedir.

Yapıtın yatay dikdörtgen kompozisyon alanında, dik, eğri ve diyagonal çizgiler yer alırken, hem geometrik hem de doğal formlar bulunmaktadır. Objeler orijinal büyüklüklerine göre yapılmıştır. Perspektif kurallarına tasarlanmış resmin odak noktası bakmakta olan bir savaş gemisidir. Çizgiye önem verilmemiş, serbest fırça vuruşları ve renklerin yardımıyla nesneler belirgin kılınmıştır.

3.3.1.3. Gerçek Anlam

Türk ulusunun düşmana karşı deniz savaşlarında da gösterdiği fedakârlık ve büyük başarısındaki örneğinin yansıtıldığı tablo, 1917 tarihlidir. “Bouvet'nin Çanakkale'de

Batışı” isimli yapıt, 93x142 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. İstanbul Deniz Müzesi koleksiyonunda bulunmaktadır.

18 Mart 1915 Perşembe günü geçen zaferde, yakın tarihin en büyük armadası oluşturulmuştur. Denizde mürettebatı en az 600 kişilik ve her birinin değişik birçok çapta topu olan 18 zırhlı yer almıştır. Bouvet, Fransızların dört zırhlısından biridir. Savaşın gidişatını Özakman şöyle kaleme almıştır:

“Çanakkale’de yangın başlamıştı. Kilit bahir yanıyordu. Yangın kızılığının yansıdığı boğaz, ateşten bir nehir gibiydi. Saat 12.00’ idi. Amiral Quepratte komutasındaki 4 Fransız zırhlısı emri alır almaz harekete geçti. Gaulois ve Charlemagne soldan, Suffren ve Bouvet sağdan ilerleyerek İngiliz zırhlılarının önüne geçtiler. Arkada kalan İngiliz zırhlılarının da ateş edebilmeleri için yelpaze gibi açıldılar, hedefleri yönündeki bütün topları ile tabyalara ateş püskürmeye başladılar. Arkadaki İngiliz zırhlıları da ilerlediler, Fransız gemilerinin arasından ateşe katıldılar. Saat 12:15’ti. Fransız ve İngiliz Zırhlıları bu ilerleyişleri ile tabyalardaki büyük topların menzilleri içine girmişlerdi. Gözlemciler bu durumu bildirince bütün tabyalarda sevinç haykırırları, komutlar ve tekbirler yükseldi. Büyük topların subayları ve askerleri sığınaklardan fırlayarak ateş seli altında topbaşı ettiler. Yine vurulanların yerini yedekler alacaktı. Hızla hedeflere ayarlanan toplar ard arda güremeye başladı. Kara ve deniz toplarının ölüm dansı başladı. Zırhlılar ve koruyucu gemiler batarya ve tabyalara, batarya ve tabyalar da zırhlılara, koruyucu gemilere, torpidobotlara ve mayın tarama gemilerine ateş yağdıracaklardı. İlk mermiler Fransız zırhlılarını vurdu. Bouvet’de yangın çıktı. Suffren, Gaulois ve Charlemagne daha ilk adımda önemli yaralar aldılar. Beklenmeyen bu sert ve başarılı karşılık birleşik donanmayı şaşırtmıştı. Ateşi şiddetlendirdi. Boğaz’ı barut, baca ve yangın dumanları, yıkıntı ve buhar bulutları, minare boyu ve sütunları, köpükler, alevler, patlayış şimşekleri ve sağır edici savaş gürültüsü kapladı. Hava kömür, petrol, barut ve yanık kokuyordu. Yerle gök, ateşle barut birbirine karışmıştı. Patlayışın yarattığı basınç zaman zaman insanları yaprak gibi savuruyor, taş binaları çatlatıyordu. Tabyalarda can kaybı başlamıştı. Birçok telefon hattı tahrip oldu. Müstahkem mevki savaş idare yeri ile karşı yakanın bağlantısı kesildi. Rumeli Hamidiyesi’ndeki iki büyük top tam isabet

alarak savaş dışı kaldı. Büyük mermilerin uçurduğu taşlar ve havalandırdığı topraklar, üzerlerine çöküp toprakları örtüyor, kullanılmaz duruma getiriyordu. Sık ateş eden bazı topraklar da şişecekti.

Bu tür nedenlerle giderek bazı tabyaların ateşleri seyrekleşti. Karşı taraftaki bazı tabya ve bataryalar ise toprakları temizlemek, dinlendirmek için ateşe ara verdi. Rumeli mecidiye tabyasına ve çevresine dakikada otuz beş mermi düşmekteydi bu esnada. Hayli kayıp verilmiş, bazı toprakların üzerine toprak yığılmıştı. Tabyanın en büyük ve yararlı topunun yanında tek bir mermi kalmıştı. Yüzbaşı Hilmi Şanlı top gözüne Erenköy koyuna çekilmeye çalışan Bouvet zırhlısını kestirdi. Son mermi ona atıldı. Kıl payı boşa gitti. Yüzbaşı geminin uzaklığını çok iyi hesaplamıştı. Ah, birkaç mermi daha olsaydı! Ama mermi taşıyan vagoncuk parçalanmış, rayı dağılmıştı. Bu topun mermileri onlarsız taşınamayacak kadar ağırdı” (Özakman, 2011: 158-181).

Koca Seyit’in olağanüstü gösterdiği gayretle 275 kiloluk mermiyi kaldırıp, namlunun ağzına sürmesiyle savaşın seyri değişmiştir. Bouvet’in yara almasıyla dev zırhlı yana yatmıştır. Kaptan Rageot, 20 subay ve 600 eriyle birlikte, alabora olmuştur.

Bouvet’e doğru tek bir top atışı gökyüzünü yararcasına delip geçmiştir. Gökyüzüne doğru yükselen kara dumanlar ve gövdesinde koca bir delikle boğazın serin sularına gömülmeye başlayan Bouvet, büyük bir yanardağ gibidir. Boğazın serin sularına yerleştirilen mayınlardan kurtulmaya çalışan diğer zırhlılar, atış menzilleri daha uzun olduğundan, tabyaları bombardıman yağmuruna tutmuştur. Oysa, tabyaların karşılık verebilmesi için, geminin top menziline girmesi gerekmektedir. Büyük yara almış olan Bouvet, boğazdan çıkmaya çalışırken, Nusret mayın gemisinin bir gecede yerleştirdiği 26 adet mayına çarpmış, sonra da Anadolu Hamidiye Tabyası’ndan gönderilen bombalarla Çanakkale’nin sularına gömülmüştür.



Resim-10: “Çanakkale Deniz Savaşı”, 1915, 121x195 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu.

Özgün bir üslupla meydana getirilmiş olan bu çalışma, Çanakkale Savaşı’nı anlatımcı ve gerçekçi bir yorumla aktarmıştır. Savaşın yıkıcı ve tahrip edici olumsuz temalarını vurgulayan bu çalışma; bir ulusun nasıl noksan imkânlarla, inançla ve milli hislerle vatanını büyük güçlere karşı savunduğunu ve bunu başardığını ortaya koymaktadır (İrgin, 2017).



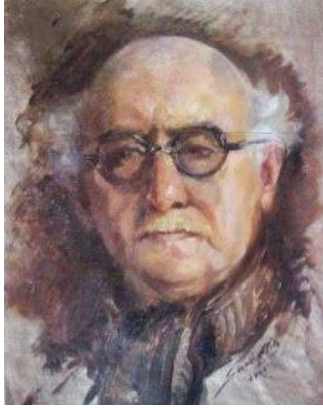
Resim-11: Diyarbakırlı Tahsin, “Hamidiye’nin Rus Muhripleri ile Muharebesi”, 1917, 96x144 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu.

Hamidiye Kruvazörü, Balkan Savaşı sürecinde başarılarıyla ün salan, İngiltere’de yaptırılıp İstanbul’a 1905 yılında getirilen bir Osmanlı savaş gemisidir. Denizcilik tarihimizde özel bir yeri olan Hamidiye, II. Abdülhamit tarafından yaptırılmıştır.

Çanakkale Savaşı’nda yaptığı resimlerde de savaşın şiddeti, gemilere atılan topların suda yarattığı dalga ve patlamalar, güçlü renk ve perspektif kullanımıyla sanatçıyı kudretli bir ressam olarak öne çıkarmaktadır. Batı tarzı resmi model olarak kullandığı dış mekana uygulayan, rengi ön plana çıkararak duygusal etkilere önem veren ve Osmanlı döneminde başlayan Batı tarzı resim geleneğini Cumhuriyet dönemine taşıyarak yeni bir kuşağın yetişmesinde pay sahibi olan önemli bir sanatçıdır (Gürçağlar, 2008).

Birinci Dünya Savaşı’nda Çanakkale Deniz Savaşı’nın betimlendiği resimlerinde, tarihi bir savaş gözler önüne serilerek ölümsüzleştirilmiştir. Bu bakımdan tarihi belge niteliği taşıyan bu yapıtlar, Çanakkale Deniz Savaşı’nı simgelemektedir.

3.4. Mehmet Sami Yetik (1878–1945)



Kuleli Askeri okulunda yakın arkadaşı M.A. Laga'nın sürekli olarak resim yapmış olması ve öğretmenleri Osman Nuri Paşa'nın yönlendirmesiyle, sanatçıyı da resim yapma yönünde özendirmiştir.

Hoca Ali Rıza'nın öğrencisi olan Sami Yetik, 1900 yılında girdiği Sanayi-i Nefise'den altı yıllık bir eğitimden sonra mezun olmuştur. Meşrutiyetin ilk yıllarında resim öğretmenliği yapan sanatçı, devletin bursuyla iki yıllığına 1910 yılında Paris'e gitmiştir. Burada Julien ve Ecole Pijieve Akademisi'nde eğitim görürken, aynı zamanda ressam Juan Paul Laurens'in atölyesine de devam etmiştir.

Ülkeye döndüğünde Kuleli Askeri Lisesi'nde bir süre öğretmenlik yapmıştır. Aynı zamanda Osmanlı ordusunun subayı olan Yetik, Balkan Savaşı'nın çıkmasıyla Edirne cephesinde görev almıştır. Ancak Edirne'nin kaybedilmesi sonucu, Bulgarlara esir düşmüştür. Bu süreçte Bulgar ressamı ile bağlantı kurmuştur. Ressam Hasan Rıza'nın zalimce şehit edilmesine şahit olan sanatçı, onun geriye kalan atölyesine sahip çıkmış ve bir bölümünün Viyana'da bulunan müzelerde yer almasını sağlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı sürecinde esaretten kurtulmuş, Boğazlar Müstahkem Mevkî'nde görev verilmiştir. Fırsat buldukça resim yapmaya devam etmiş, çizdiği eskizler, daha sonraki yıllarda yaptığı “Tuna Önünde”, “Keşif Kolu”, “Kağnı Arabası” gibi bir dizi savaş temalı büyük boyutlu tablolarında kaynak oluşturmuştur.

Parlak renk kullanımı, serbest fırça çalışmalarıyla yeni bir akımın Türkiye'deki öncülerinden olan sanatçı, izlenimciliğin etkisinde kalmıştır. Manet ve Renoir gibi iki önemli ismi örnek almıştır (Karatepe, 2000). Bu akımda, çoğunluğu asker kökenli olan ressamların Avrupa'daki eğitimlerinin yanı sıra, Birinci Dünya Savaşı'nın da tesiri olmuştur.

Türk Ressamlar Birliği'nin kurucularından olan sanatçının yapıtlarında en çok sevdiği konu Kurtuluş Savaşı olmuştur. Savaşın ruhunu hissederek resimleyen sanatçı, bu tür çalışmalarını genellikle büyük boyutlu çalışmıştır. Balkan Savaşı'nda bulunduğu dönemde savaşın trajik yönleriyle ilgili birçok eskiz çalışmıştır. Büyük boyutlu savaş temalı resimlerinde cephedeki askerler, efeler, cephane taşıyan kadınlar ve tahta tekerlekli kağnılar gibi millî mücadelenin temel unsurlarını yaşayarak ve hissederek işlemiştir.

Birinci Dünya ile İstiklal Savaşı'nın yaşandığı süreç, sanatçının en verimli yılları olmuştur. Tarihsel belge niteliğinde olan dokuz adet tablosu, Viyana ve Berlin'deki sergide de yer almıştır (Eczacıbaşı, 2008:824). Büyük boyutlarda yaptığı savaş resimlerinde, daha çok kahramanlık konularını işlemiştir. Ömrü boyunca yaptığı resimlerin sayısı henüz saptanamamıştır. Çeşitli müze ve özel koleksiyonlarda bulunan resimlerinden yedi adedi Askerî Müze, "Arıburnu Muharebesi" isimli çalışması da Genelkurmay Karargâhı koleksiyonundadır.

3.4.1. "Hücuma Kalkış" İsimli Tablonun İncelenmesi

Mehmet Sami Yetik'in "Hücuma Kalkış" isimli tablosu tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Resim, 50x60 cm boyutlarındadır. Resmin sağ alt köşesinde siyah boya ile yazılmış, Osmanlıca "Sami 333" imzası bulunmaktadır. Tablo halen Askerî Müze resim koleksiyonundadır.

"Hücuma Kalkış" İsimli tabloda Çanakkale Savaşı'ndan bir enstantene alınmıştır. Tabloda, vatan için gözünü dahi kırpmadan, göğsünü siper ederek hücumla geçen iki askerin belki de son anları resmedilmiştir. Tablonun sol alt bölümüne yerleştirilen,

iki askerin sırtlarında çantası, bellerinde su matarası, kaması gibi askeri teçhizatı ve ellerinde tüfekleri ile birlikte düşmana karşı siperden hücumla geçtikleri anı tasvir edilmiştir. Askerlerin başlarında, o zamanın askeri üniformasının tipik bir tamamlayıcısı olan kabalak resmedilmiştir.

Tek bir sebep için, vatan topraklarını koruma uğruna iki askerin süngü takıp düşmanın üstüne fırladığı bir an betimlenmiştir. O an artık yaşamla hiçbir bağlantıları kalmamıştır.



Resim-12: Mehmet Sami Yetik, “Hücum Kalkış”, 50x60 cm, TÜY, 1917, Envanter Nu: 8472, Askeri Müze Resim koleksiyonu.

Başları göklere kadar uzanmış, ayakları yerden kesilmiş, yaşamın son nefeslerini teneffüs ettikleri bir andır. Küçük bir kararsızlık bile göstermeden, ölüme karşı koşturan bu cesur iki kahraman, yüzlerce askerin temsilcisi konumundadır. Namuslarına göz dikilmiş yurttaşlarının, aşağılanmış kardeşlerinin intikamını almak, düşmana haddini bildirmek için kendi geleceklerini hiçe sayarak, vatanın geleceği için siperden fırlayarak hücumla geçmişlerdir.

Ustaca yapılmış serbest fırça vuruşları ile çalışılmış resimde, arada spatula ile yoğun boya tabakası da kullanılmıştır. Arazinin ve askerlerin yapılışında çizgiden söz etmek olası değildir. Yer ve gökyüzünü birbirinden ayıran ufuk çizgisinin nerede başlayıp bittiği anlaşılmamakta, bu durum da tabloya sonsuzluk hissi kazandırmıştır. Genelde tabloya toprak tonları hakimdir ve sanatçı bunu başarıyla kullanmıştır. Askerler ile gökyüzünün arasındaki yer aldığı alan birbiriyle bütünleştirilmiş ve böylece resimde mekân belirsizliği oluşturulmuştur. Mekân serbest desen, figürler ise daha sağlam bir desen anlayışıyla ele alınmış ve ışık etkisi gözetilmiştir. Sağ taraftaki askerın kabalağında kullanılan son derece açık renkler ve kıyafetler üzerindeki gölgelendirmeler ışık kaynağının sağ bölümden verildiğini göstermektedir. Askerlerin üstlerindeki askeri üniformalarda soğuk renk lekeleri, ışık için de sıcak renkler kullanılarak, renk dengesi kurulmuştur. Kıyafetlerdeki gölgelerde ise sanatçı mor rengi kullanmayı tercih etmiştir.

Savaş alanlarında daha rahat ve çevik hareket etmelerini sağlayan, arazinin ortamına ve rengine uyumlu, dövme yünden yapılan aba dediğimiz kumaştan imal edilen erlerin üstlerindeki kıyafetler, ayaklarındaki postallar, kabalak denilen başlıklar, soğuk hava koşullarında koruma açısından son derece önemlidir.

O dönemin askerî üniformaları hakkında da bilgi sahibi olduğumuz tablolardan biri olan Hücuma Kalkış” isimli yapıt, sanat tarihi açısından da birer belge niteliği taşımaktadır.

3.4.2. “Doğı Cephesi’nden Dönüş” İsimli Tablonun İncelenmesi

1917’de yapılmış olan "Sarı Kamış’dan Avdet", tablonun diğeri ismidir. Hatalı bir değerlendirme neticesinde, konusunun 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sürecinde geçtiğı ileri sürölmektedir. Oysa, yapıtın imzası, tarihi, figürlerin üstündeki askeri üniformalar, olayın Birinci Dünya Savaşı döneminde geçtiğini doğrulamaktadır. Tablo empresyonist bir hava içinde yapılmıştır. Resmin sol alt köşesinde Osmanlıca “Sami 1336” imzası ve tarihi bulunmaktadır.

Tabloda karla kaplı toprak bir yolda kağı arabası ve atlarla ilerleyen, onüç kişiden oluşan kalabalık figürlü bir kompozisyon kurulmuştur. Bitmekte olan bir günde cepheden mağlûbiyetle dönen askerler, bitkin yaralılar ile onları taşımakta olan ve kağıyı çeken yorgun hayvanlar resmedilmiştir.

Tablonun sol bölümünde, en önde siyah atın üstünde bitkin, sakallı, kafası kapşona benzer başlıkla örtülü bir asker görülmektedir. Atın yorgunluğu dahi attığı adımdan ve başının öne doğru eğilmesinden hissedilmektedir. Hemen yanında yaya olarak yürüyen iki asker daha resmedilmiştir. At tarafında olan sakallı asker daha dik yürümektedir. Sağ koluyla onun koluna girmiş, başını omzuna yaslamış, başı beyaz sargılı, eli cebinde, hafif beli bükük yürüyen diğer asker görülmektedir. Bıyıklı olan bu askerin gözleri kapalı, adım atmaya dahi gücü yoktur. Her ikisinin de pejmürde giysileri ve ayaklarında postalları vardır.

Tablonun orta bölümünde, bu askerlerin arkalarından gelen biri siyah, diğeri kahverengi alacalı beyaz olan iki öküz kağı arabasını çekmektedir.

Alacalı öküzün yönü seyirciye doğru dönük olması, onun yorgun ve kağı arabasını çekmekte zorlandığını göstermektedir. Kağı arabasının arka yan tarafında açık kahverengi atlı bir asker daha vardır. Diğerlerine göre daha güçlü görünmektedir. Başındaki kabalağının üzeri soğuktan sıkıca sarıp sarmalanmıştır. Kağı arabasında üç asker biri sırtı dönük oturmaktadır. Önde oturan iki askerin seyirciden tarafta olanı, kolundan yaralı ve sargılıdır. Yaralı olan kolun sargısı, boynundan geçirilerek desteklenmiştir. Diğer eliyle kağının tahta kısmına tutunmaktadır. Yanındaki asker daha kötü durumdadır. Başını arkadaşının omzuna koymuş ve ona doğru yaslanmıştır. Onların arkasındaki diğer asker seyirciye arkası dönüktür ve sadece kabalağı, sırtının bir kısmı görünmektedir.

Tablonun sağ bölümünde, kağı tekerleğinin yanında başı kalpaklı, sağ elinde bir değnekle öküze dokundurarak onun gitmesini sağlayan, yorgun bir asker daha vardır. Paltosunun üstüne omuzlarından aşağıya sarkan bir aba almış ve onu belinden kayışıyla sıktırmış, sol eli cebinde yürümektedir. Arkasındaki iki asker, başları önünde, birbirlerine dayanıp destek alarak yürümeye çalışmaktadır. Bu iki askerin, tablonun sağ ön kısmında artık adım atmaya gücü kalmamış, kolları önde aşağıya

sarkmış, iki büküm yürüyen askerden dolayı bacakları gözükmemektedir. En arkada yürüyen askerin sadece başı ve bedeninin üst bölümü görülmektedir.

Tablonun arka planına sanatçı konuyu desteklemek amacıyla karlarla kaplı dağ görüntülerini yerleştirmiştir. Sanatçı burada savaş sonrasında yaşanan zorlukları gözler önüne sermiştir.



Resim-13: Mehmet Sami Yetik, “Doğu Cephesi’nden Dönüş”, 180x282 cm, TÜY, Envanter Nu: 8470, (İAMRK)

Sanatçı askerlerin yüzlerindeki ifadeyi başarılı bir anlatımla tuvaline yansıtmıştır. Yaralı askerlerle dolu arabanın ilerleyebilmesi için kağnıların harcadıkları gücü sanatçı, usta bir yaklaşımla izleyiciye görselleştirmiştir. Kıyasıya yaşanan bir mücadele anından sonraki sükûnet ve yorgunluk resme hakimdir.

Sanatçı sağlam bir desen anlayışı ile oluşturduğu kompozisyonunu kıvrak fırça tuşları ile desteklemiştir. Gökyüzünden vuran sarı ışık kağnı arabasının ilerlemesi için uğraşan figür ile arabanın tahta kısmına ve önde oturan kolu sargılı figür üzerine yansımıştır. Resmin soğukluğuna hafif bir sıcaklık katmıştır. Gökyüzü açık grimsi

bulutlarla olayın dramatik etkisini arttırmaktadır. Mavi gökyüzü, askerlerin koyu üniforması, koyu kahverengi toprak zeminle bir karşıtlık oluşturmuştur. Yer yer eriyen karlar arasından kısmen görünen toprak ve gökyüzünün soğuk görünümüne rağmen parlaklığı yorgun savaşçıları yaşama bağlayan tek öğedir.

3.4.3. “Topçular” İsimli Tablonun İncelenmesi

1918 tarihli “Topçular” isimli yapıt 71x100 cm boyutlarında olup, duralit üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Ankara Resim Heykel Müzesi’nde bulunmaktadır. Tablo, sanatçı tarafından Harbiye Nezareti Resim Atölyesi’nde yapılmıştır.

Mehmet Sami Yetik’in savaş resimlerinden biri olan “Topçular” isimli çalışmanın kompozisyonunda, askerle halkın top arabasını yokuş ve dar bir geçitten geçirme çabaları resmedilmiştir. Asker ve sivil halkın omuz omuza savaşta giriştikleri mücadele anlatılmaktadır. Sarı, turuncu, mor ve yeşil renklerin hâkimiyeti gözlenmektedir. Resim, dört köylü, üç asker, bir at ve altı öküzün çektiği kağı arabası üzerine kompoze edilmiştir. Yan yana ikişerli dizilmiş ve üç sıra halindeki öküzlerin yanlarında bulunan köylüler, en arkadaki savaş topunu taşıyan kağıya bağlı ipi çekerek yükü hafifletmeye çalışmaktadır. Köylülerin ve askerlerin hareketlerinden ve duruş tarzlarından, savaşa malzeme götürürken, taşıdıkları yükün ağırlığı hissedilmektedir. Kağının solunda, siyah bir at üzerinde kılavuzluk yapan asker bulunmaktadır. Hemen arkasında ve sağında ise, kağının tekerleğini hareket ettirmeye çalışan topçu askerler yer almaktadır. Figürler, yandan ve arka profilden gösterilmiştir.

Bir sonbahar mevsiminde, sararmış otlar ve kahverengiye dönüşmüş araçlar arasından konvoy ağır ağır ilerlemektedir. İfadeyi anlatma yönünden duygu ve coşkuda aşırı bir emresyonizmin yoğun olarak yaşandığı bu tür tablolarla, birçok figürün kompoze edilişi, açık-koyu kontrastlığı ile kurulan dengeler ve fona yapılan konstrüktif harabe veya görünüş elemanlarıyla da alışılmış bir versiyona yaklaşmıştır.

“Topçular” isimli tabloda, Türk ulusunun bağımsızlık için gösterdiği çabalar gözler önüne serilmiştir. İzlenimci bir anlayış içinde rahat ve geniş fırça vuruşlarıyla gerçekleştirilmiş bir tablodur. Hareket algısının ustaca verildiği yapıtta, ışık kullanımı başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Resimde nesneler ve günün belirli bir zamanına özgü ışığın sanatçı üzerinde yarattığı izlenim ustaca vurgulanmıştır. Sarı ve kahverengi armoniler olayın hüznüne çok uygundur.



Resim-14: Mehmet Sami Yetik. Topçular, Duralit Üzerine Yağlıboya, 71x100 cm, 1918, (Şişli Atölyesi Resimlerinden) ARHM

Sami Yetik’te savaş kompozisyonları Anadolu gerçekliğine uyarlanmış biçimleriyle, cephede ve cephe gerisinde, sınırlı insan ve savaş malzemesiyle, bir özveri ve kahramanlık betimlemesinin sahneleri olarak ele alınmıştır (Özsezgin, 1997: 32).

Savaştaki milli birliğin ve beraberliğin barışta da devam ettirilmesi için halkımıza bir davet niteliğindedir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılmış olan bu resim, bir ulusun nasıl var olma mücadelesi verdiğini yansıtmaları bakımından çok önemlidir.

3.4.4. “Birinci Dünya Savaşı'ndan” İsimli Tablonun İncelenmesi

1915 tarihli “Birinci Dünya Savaşı'ndan” isimli eser, 210x300 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. II. Abdülmecid'in kızı, Berar Prensesi Dürrüşehvar Sultan Türkiye'yi ilk defa ziyaret ettiğinde tarafından hediye edilmiştir. İstanbul Resim Heykel Müzesi'nden, Askeri Müze'ye verilmiştir. Konusu İstiklal Savaşı olan tablo, “Sami 1333” olarak imzalıdır. Sanatçının Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşı ile ilgili tabloları bu müzede sergilenmektedir. Konusu savaş temalı olan diğer tabloları da değişik kurum ve kişilerin koleksiyonlarında bulunmaktadır.

Savaşılan ortam olasılıkla Ege Bölgesi'nde geçmektedir. Askerler ve efelerin omuz omuza düşmana karşı çarpıştığı bir sahne gözler önüne serilmiştir. Yakın planda on dört kişinin görüldüğü tabloda, savaşın aksiyonu yansıtılmıştır. Tablonun merkezinde, kiremit rengindeki fes üzerine çevresi sarılmış oyali başlığı, dirsek üstüne kadar kollarını sıvadığı gömleği, elinde tüfeği, sırtında fişekliği, belindeki kuşağı, yarım şalvarı, bacağına tozluğu, ayağında çarığıyla siperin ön tarafına doğru yönelmiş olan zeybeğin ayakta duruşu etkileyicidir. Aynı zamanda Türk yiğidinin ince zevkinin bir anlatımı gösterilmiştir. Hemen yanında vurularak sırt üstü yere serilmiş asker figürü vardır. Baş seyirciden yanadır. Sağ kolu vücudunun üstünde, sol kolu ise, yere düşmüş yatay olarak resmedilmiştir. Kıyafetinin üst bölümü yeşil renktedir. Tüfeğinin kabzası toprağa değmekte, namlusu askerin bedenine dayanmış durumdadır. Sağ bacağı dizden bükülmüş yere dikine durmaktadır. Yerde bir de kısa saplı kürek görülmektedir.



Resim-15: Mehmet Sami Yetik, “Birinci Dünya Savaşından”, 210x300 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1915, Envanter Nu: 11459, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

Ayaktaki zeybeğin önünde iki zeybekten birisi tüfeğiyle nişan almış pozisyonundadır. Tablonun sol ucunda oturan bir askerin yarısı görülmektedir. Tablonun sağ bölümünde yere siper almış diğer zeybek, büyük olasılıkla tüfeğiyle hedefe atış yapmaktadır. Sarı gömleği, lacivert diz altı şalvarı ve çarıkları vardır. İleriye doğru atış halinde diğer askerler görülmektedir. Yerde yatan bir asker de şehit olmuştur.

Fonda suyu azalmış yer yer zemininde toprakları görünen bir dere yatağı resmedilmiştir. Derenin diğer tarafında birkaç asker silueti belli belirsiz görülmektedir. Eflatun dağlar ve pembemsi bulutlar tabloya derinlik kazandırmıştır.

Desen yönünden oldukça başarılı olan tablo, sanatçının almış olduğu akademik eğitimin bir yansımasıdır. Doğa ile bütünleşmiş figürler yerine, hacmiyle, çizgisiyle, rengiyle daha belirgin figürler yapmayı tercih etmiştir. Resmin ön bölümünde sağlam desen anlayışı dikkati çekerken, fonda kalan bölümlerde figürler renk lekeleri içinde kaybolmuştur. Uygulanan renkler ve ışığın verilmesi empresyonist özellikler

taşımaktadır. Vurularak sırt üstü yere serilmiş asker figürü ise, savaşın trajik yönünün vurgulayarak yansıtılmış şeklidir.

Türk resminde önemli bir yeri olan eser, sanat tarihi içinde bir belge niteliği taşımaktadır.

Askeri Müze Resim Koleksiyonu arşivinde bu eser, 1917 tarihli ve “Türk Kurtuluş Savaşı’ndan” ismiyle geçmektedir (Karatepe, 2011). Kurtuluş Savaşı ise 1919 yılında başladığına göre, tablonun ismi yanlış yazılmıştır.

3.4.5. “Türk Kurtuluş Savaşı’ndan, Köyün Geriye Alınması” İsimli Tablonun İncelenmesi

1924 tarihli “Köyün Geriye Alınması” isimli eser, 194x294 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Tabloyu, Halife Abdülmecid Efendi’nin kızı Berar Prensesi Hanım Sultan Dürrüşehvar 25.05.1953 tarihinde Askeri Müze’nin koleksiyonuna hediye etmiştir. Tablonun sağ alt köşesinde Osmanlıca “Sami 340” imzası ve tarihi bulunmaktadır.

Yapıtın konusu olasılıkla Ege Bölgesinde geçmektedir. Sanatçı, düşman tarafından yakılıp yıkılan bir Türk köyünü betimlemiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında işgal kuvvetleri tarafından ele geçirilen bir köyün, düşman işgalinden kurtarılışı kalabalık bir kompozisyonla canlandırılmıştır. Düşmanın kovalanmasını gösteren resimde yine korkusuzca vatanını savunmaya çalışan kahraman askerler ve efeler bir aradadır. Arka planda yakılıp yıkılmış bir köy silueti görülmektedir. Ön planda ise, çoğunluğu arka profilden gösterilen, kağı arabalarını kendilerine siper etmiş, askerlerin ve efelerin köyü geri almak için gösterdikleri mücadele sahnesi yer almaktadır. Elllerinde tüfekleri ile tüm dikkatlerini yanmakta olan köy ve kaçan düşman üstünde yoğunlaştırmış, istilacı düşmanlara nişan alır pozisyonda resmedilmiştir. Tablonun en alıcı noktası, sağ kolunu havaya kaldırmış elindeki bombayı fırlatmak üzere olan askerdir. Askeri üniforması, omzunda tüfeği, belinde teçhizatı ile hemen arkasında

eli bombalı başka bir asker onu takip etmektedir. Bu sahnede, yaralanarak yere yığılan askerlerde görülmektedir. Resimde yine mekân ile kaynaşmış figürlere de yer verilmiştir.



Resim-16: Mehmet Sami Yetik, “Türk Kurtuluş Savaşı’ndan, Köyün Geriye Alınması”, 194x294 cm, 1924, Tuval Üzerine Yağlıboya, Envanter Nu:8490, İAMRK

Silahı olmayınca kazma-küreğini eline alarak düşmanın üzerine yiğitçe koşturan Türk halkının; cephanesi bitince tüfeğine süngüsünü takıp, göğsünü siper eden askerin, ulusal duygular içinde bütün kuvvetini ortaya koyarak savaşmasını başarıyla görselleştiren bu tablolar, günümüz kuşağına sanat tarihi açısından birer belge konumundadır. Aynı zamanda zihinde uyandırdığı izlenim yoğunluğuna önem veren ressam, o dönemde çekilmiş olan zorlukları tablosuna yansıtarak bu duyguya bizleri de ortak etmektedir.

Yakılıp yıkılmış olan evlerden alevler yükselmektedir. Alevlerden çıkan dumanlar bulutlara gökyüzüne karışmaktadır. Alevlerin sıcaklığı kırmızının tonlarıyla yansıtılmıştır. Kullanılan bu tonlar, yapıta anlam bakımından yoğunluk kattığı gibi,

canlılıkta kazandırmaktadır. Sami Yetik, burada anlık bir görüntüyü tuvaline yansıtmaya çalışmıştır.

Sanatçı, resimde gözü rahatlatmak için orta planda az sayıda figür kullanmıştır. Ön, orta ve arka plan olmak üzere üç ayrı derinlik planı vardır.

“Köyün Geriye Alınması”, Ulusal Kurtuluş Savaşı konulu bir resimdir. Bu tablo savaş zamanında değil, Cumhuriyet yıllarında yapılmıştır. Savaş sırasında çekilen sıkıntıların, gösterilen çabaların, verilen şehitlerin unutulmaması adına yaşanan olayların canlı tutulması amaçlanmıştır. Ulusal mücadelenin ve Türk askeri ile köylüsünün milli bağlamda yüceltilmesine yönelik yapılmış bir tablodur. Bizzat ressamın kendisinin de tanıklık etmiş olduğu, geçmişte yaşanan savaşlar, halka hatırlatılmak istenmiştir. Tabloda askerin ve köylünün birlikte savaştığı görülür. Cumhuriyet döneminde, devletin halktan beklentisi, yapılan yeniliklere ortak bir iradeyle uyulması yönündedir.

Yapıtta korkuya başvurma tekniğine de başvurulmuştur. Propaganda oluşturmak için, sosyal psikoloji araştırmalarına dayanan bazı teknikler kullanılmıştır. Propaganda mesajlarının hangi yollarla ulaştırılacağı önemlidir ama bilgi yayılımı stratejileri sadece propaganda mesajı ile birleştikleri zaman propaganda strateji halini almaktadır. Bu mesajları tanımlamak, mesajların hangi yollardan yayıldığını çalışabilmek için şarttır.

Korkuya başvurma genel nüfusta korku yaratarak bir konuya destek sağlamayı amaçlamıştır. Örneğin, Joseph Göbbels Theodore Kaufman'nın “Almanya yok olmalı” sözlerini kullanarak müttefiklerin Alman halkını yok etmeyi amaçladığını iddia etmiştir (Öz, [20.12.2013]).

Her türlü kitle iletişim aracını her düzeyde kullanarak kitle üzerinde korku ve endişe yaymak için kullanılan propaganda yöntemidir (Ellul, 2003: 382).

Geçmişte yaşanan olaylar milletin hafızasında sürekli canlı tutulmaya çalışılmıştır. Böylece toplum aynı olayların bir daha tekrarlanmasından endişe duymuş ve halk daha çok birbirine kenetlenmiştir. Burada toplumun genelinde korku oluşturmak

suretiyle, halka, birlik ve beraberlik içinde yaşımanın gerekliliği ve birlikte hareket etmenin önemi anlatılmaya çalışılmıştır.

3.4.6. “Milli Mücadele” İsimli Tablonun İncelenmesi

1917 tarihli “Milli Mücadele” isimli eser, 106x175 cm ebatlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. İstanbul Askeri Müzesi Resim Koleksiyonu’nda bulunmaktadır. Resmin sol alt köşesinde “sami 1336” imza ve tarih bulunmaktadır.



Resim-17: Sami Yetik, ‘Milli Mücadele’, 106x175 cm, 1917, Envanter No: 8479, İstanbul Askerî Müze Resim Koleksiyonu

Milli mücadele günlerini anlatan ressam Sami Yetik'in cephede bizzat bulunarak oluşturduğu eskizlerinden resmettiği tabloda asma yaprakları arasında ve ağaçların altındaki siperde kabalak başlıklı efeler ve askerlerin vatan savunmasında gösterdikleri mücadele anlatılmaktadır. Efeler tüm dikkatlerini arka planda siluet şeklinde gösterilen yanan köye ve kaçmakta olan düşman üzerine yoğunlaştırmışlardır. Geriye doğru dört efe belirgin, diğerleri ise ağaçların arasında

belirginliğini kaybetmiştir. Sadece öndeki iki efenin yandan yüz hatları belirgindir ve siperde yatar konumda gösterilmişlerdir.

Efe giyim kuşamındaki dış görünüş zenginliğinin ve heybetin yanı sıra, sanatçı giyim kuşamındaki çeşitlilik ve inceliği ince ayrıntılarına kadar resmetmiştir. Ön plandaki efenin kabalak başlığı kırmızı tondadır. Başlığın çevresi kumaş ve püskülle sarılmıştır. Üstüne giydiği ‘mintan’ adı verilen kollarını sıvıdığı yakasız gömleği açık renktedir. Gömleğinin üzerinde kolsuz yelek vardır. Beline sarmış olduğu kuşağın attan bir bölümü görünmektedir. Kuşağın üstünde deriden yapılmış fişeklik belini sarmakta ve göğsünden çapraz olarak sarmaktadır. Diz kapağına kadar olan ve bu kısımda daralan ‘potur’ adı verilen ağ kısmı geniş pantolonu da açık renktedir. Diz kapağı ile bileği arasında kumaştan yapılmış tozluk giymiştir. Ayağında da çarık vardır. Diz kapağı ile ayağını toprağa dayamıştır. Sol eliyle tüfeğini tutarken yerden de destek almıştır. Sağ eliyle tüfeğine fişek çıkarmaktadır. Hemen arkasındaki efe ise, parmağı tetikte beklemektedir.

Orta planda atlı iki Türk askeri resmedilmiştir. Atların biri beyaz önde, diğeri koyu renkte arkadadır. En arkada siluet şeklinde bir beyaz atlı asker daha görünmektedir.

Savaşı temsil eden asker ve efelerin yanı sıra, İslam dininde galibiyetin sembolü olan beyaz at, burada zaferin ifadesi olarak gösterilmiştir. Asma yaprakları da semboliktir. Tasavvufta meyvesi kutsal olarak kabul edilmiş asma yaprağıyla, Anadolu topraklarının bereket ve verimliliği sembolize edilmiştir.

Empresyonist yaklaşımla yapılmış olan tabloda, hava perspektifine ve ışığın tüm doğada yarattığı değişimlere önem verilmiştir. Işkın etkisiyle keskinlikleri kaybolan nesneler hızlı fırça vuruşları ve tonlarıyla betimlenmiştir. Işık alan yüzeyler sıcak renklerle boyanırken, karanlıkta kalan yüzeyler soğuk renklerle kullanılarak yapılmıştır. Soğuk tonlar yeşilin açık ve koyu değerleriyle yansıtılmıştır.

Türk resminde kalıcı bir yeri olan bu tablo, sanat tarihi açısından da önemli bir değerdir.



Resim-18: M. Sami Yetik, “Anafartalar”, 90x147 cm, TÜY, 20.yy., Envanter Nu:11465, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

Yapıldığı tarih kesin olarak bilinmeyen “Anafartalar” isimli eser, 90x147 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağılıboya tekniğinde yapılmıştır. Askeri Müze Resim Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

Sami Yetik’in bu tablosunda siperdeki askerlerin, düşmanın sürekli attığı mermilere karşı yiğitçe savunması anlatılmıştır. T feğine süngüsünü takıp düşmanın üstüne saldıran kahraman Türk askerlerinin çarpışma sırasındaki, sıcak savaştan bir kesit tuvale yansıtılmıştır. S ng s n  takarak düşmanın üstüne ölümü göze alarak yürüyen Türk askerlerinin, düşman askerleriyle yaptığı kıyasıya mücadele betimlenmiştir. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada ustaca kullanıldığı tabloda, havan toplarının alevi bulutlara doğru dumanlaşıp karışmaktadır. Kalabalık kompozisyonun sol üst köşesindeki ufukla, derinlik hissi uyandırılmıştır. Fig rl r g neşt n yansıyan ışığın tonlarıyla renklendirilmiş ve konturlar kaybedilmiştir. Fig rl rin ışık alan yüzeyleri sıcak renklerle boyanırken, karanlıkta kalan yüzeyler soğuk renklerle verilmiştir. Anafartalar’da sanki mahş r yerine dönen savaşın real yönü bütün yalınlığıyla anlatılmıştır. Resmin sağ alt köşesinde Osmanlıca sanatçının imzası bulunmaktadır.



Resim-19: Sami Yetik, “Cephane Taşıyan Köylüler”, 91x131,5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, (Şişli Atölyesi Resimlerinden), Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.

1917 yılında Şişli Atölyesi’nde yapılan “Cephane Taşıyan Köylüler” isimli resim 91x131,5 cm boyutlarındadır. Tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarını konu alan eserde, dar bir yol boyunca sıralanmış, kağnılarla cephane taşıyan köylüler resimlenmiştir. Köylülerin zorlu mücadelesi ve kağnıların yürütülmesi anlatılmıştır. Cepheye biran önce yetiştirilmesi gereken cephanenin ağırlığından ve yokuş yukarı çıkıldığından dolayı, kağnılar gitmekte zorlanmaktadır. Yan yana ikişerli dizilmiş öküzlerin çektiği kağnıları, köylüler ittirerek veya çekerek ilerlemesine yardımcı olmaktadır. Yerel kıyafetleriyle figürler genelde arka profilden gösterilmiştir. Toprak yolun çamurlu ve kaygan olduğu, tekerleklerin bıraktığı derin izlerden anlaşılmaktadır.

Cephe arkasında yaşanan zorlu sahnelerin anlatıldığı duygu yüklü örneklerden bir tanesidir. Bir sonbahar mevsiminde, sararmış otlar ve kahverengiye dönüşmüş araçlar arasından konvoy ağır ağır ilerlemektedir.

Hareket algısının başarı ile uygulandığı yapıtta renk ve ışık kullanımı da son derece başarılıdır. Sol taraftan yeni doğan güneşin ışıkları karşı dağın yamaçlarına belirgin olarak vurmaktadır. Bu tabloya sıcaklık hissi kazandırmıştır. Sarı ve kahverengi armoniler olayın hüznüne çok uygundur.

Türk ulusunun bağımsızlık için gösterdiği çabalar gözler önüne serilmiştir. Savaştaki milli birliğin ve beraberliğin barışta da devam ettirilmesi için halkımıza bir davet niteliğindedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılmış olan bu resim, bir ulusun nasıl var olma mücadelesi verdiğini yansıtmaya bakımından çok önemlidir.

Türk ulusu, Kurtuluş Savaşı sürecinde ulusal birlik ve beraberliğin, en onurlu örneklerinden birini göstermiştir. Bu hareket Türk ulusunun boyunduruk altına girmeye karşı bağımsızlığını koruma yolunda bir reaksiyonun, başkaldırının ve ulusal şuurlanmanın bir örneğidir. Bu yurdun askerleri cephede bağımsızlık uğruna göğsünü siper ederken, cephe arkasında da ulusumuz bütün olanaklarını ortaya koymuştur. Kurtuluş Savaşının zaferle sonuçlanmasında özverili Anadolu halkının ne kadar dinamik bir rol yüklendiğini; şartlar nasıl olursa olsun insan istencinin ve azminin varabileceği zirveyi göstermesi açısından çok önemlidir.



Resim-20: Mehmet Sami Yetik, “Yunan Topçularına Baskın”, 189x338 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1922, Envanter Nu: 8469, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

1922 tarihli “Yunan Topçularına Baskın” isimli eser, 189x338 cm boyutlarındaki olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. “Sami 338” imzalı ve tarihlidir. Askeri Müze Resim Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

Resmin konusu İstiklal Savaşı’nda Türk askerlerinin Yunan topçu askerlerine yaptıkları ani baskınla ilgilidir. Yunan topçularının içinde bulunduğu zor durum yansıtılmıştır. Fonda puslu ve dumanlı bir hava vardır. Bol figürlü çalışılan resimde, yoğun bir hareket görülmektedir. Tablonun sağ bölümünde atlı Türk askerleri ellerinde kılıçlarıyla, Yunan askerlerine verdikleri amansız savaş gözler önüne serilmiştir. Ön planda atının üzerinde bir Türk askeri kılıcını havaya kaldırmış, yerde başını kurtarmaya çalışarak ondan kaçmaya uğraşan Yunan askeri betimlenmiştir. Yere düşmüş askerler, tekerlekleri kırılmış top arabaları bozguna uğramışlığın ustaca yansıtılmış halidir.



Resim-21: M.Sami Yetik, Tuval Üzerine Yağlıboya, 20. yy, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

3.5. Ali Sami Boyar (1880–1967)



1901 yılında Bahriye’den teğmen olarak mezun olmuş ve Bahriye’nin resim atölyesinde göreve başlamıştır. 1902’ de Sanayi Nefise Mektebi’ne devam etmiş, 1910’da Paris’e gönderilerek, Güzel Sanatlar Akademisi ile Fernand Cormon’un atölyesinde dört yıl öğrenim görmüştür. 1914 yılında savaş sebebiyle yurda geri dönmüştür. Paris’te bulunduğu dönemde devrini bitiren empresyonizmin etkisinde kalmış ve bu yönde çalışmalar yapmıştır. 1930’da Paris’te sergi açan Boyar’ın 1931’de iki yapıtı Paris Salon Sergisi’ne kabul edilmiştir.

Sanatçı, Viyana’da düzenlenen savaş resimleri sergisine 17 yapıt ile katılmıştır. "Askerbaşı", "İtfaiye Eri" ve "Güvertede" gibi Kurtuluş Savaşı içerikli resimler bunlardan bazılarıdır. Bir diğeri de “Borazancı” isimli yapıtıdır (Gören, 1997: 94). Halil Ethem’in “Elvah-ı Nakşiye”sinde bu resmin Viyana ve Berlin sergisine katıldığı belirtilmektedir (Çöteloğlu, 1996:150). Bu yapıtta, Akademizm ile Empresyonizmin etkilerini bir arada görmekteyiz. Ülkeye Empresyonizm’i getirmesi ile ilgili olarak farklı bir görüş belirten Ali Sami Boyar şöyle demiştir: “Bizim neslin memlekete (Empresyonism)i getirdiği...yazılmıştı. Bu bir yanlış görüştür. Biz Paris’ten (Empresyonism) diye bir san’atı getirmedi. Bizim nesil vatana, klasik ve Akademik resim san’atını getirdi veya getirmeye çalıştı (Şehsuvaroğlu, 1959: 73).”

Sanatçı kimi resimlerinde, daha önce Hasan Rıza’nın resimlerinde olduğu gibi birbirini tekrar eden enstanteneler gibi çok güçlü bir hareket dinamizminin görüldüğü

tablolar da yapmıştır. Bu tablolar da savaşın destansı ögeleriyle duygusal yanı bir arada verilerek adeta bir gerçeklik allegorisi yapar tarzda savaş konuları ya da konular içinden pasajlar resimlemiştir.

Sanatçı resimlerinde askerler arasında yardımlaşma, coşku, uyum, tertip ve dikkat gibi unsurları işlemiştir.

3.5.1. “Borazancı” İsimli Tablonun İncelenmesi

Yapıldığı tarih kesin olarak bilinmeyen “Borazancı” isimli eser, 100x59 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Tablonun sağ alt köşesinde Osmanlıca “Ali Sami” imzasını görmek mümkündür. Askeri Müze Resim Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

Ali Sami Boyar’ın bu eserinde vazifesi borazancı olan, bir elinde tüfek, diğ er elinde borazan tutan bir Türk askeri betimlenmiştir. Burada anlatımı etkili tutan, askerin güçlü ve kararlı duruşu, sanatçının sağlam bir desen gücüne sahip olmasıdır. Geride at üstünde yer alan asker figürü ise, önde yer alan figüre göre mekân ile bir bütünlük içinde verilmiştir. Öndeki figürü net bir şekilde veren sanatçı arkada yer alan figürü küçük renk lekeli silüet halinde tabloya yerleştirmiştir. Mekân serbest desen, figür daha sağlam bir desen konsepsiyonla ele alınmış ve ışık etkisi gözetilmiştir.

Koyu renklerin kullanıldığı bu yapıtta empresyonist etkiyi sağlayan geride yer alan atlı asker figürüdür. Yapıtta soğuk tonlar açık ve koyu renklerin değerleriyle verilmiştir. Yoğun renk lekeleriyle ve küçük fırça darbeleri ile oluşturduğu yapıtında, gölge-ışık oyunları ve çizgisel perspektif ile sanatçı ustalığını göstermiştir. Resimdeki dikey çizgiler kompozisyona derinlik kazandırmıştır. Ali Sami Boyar’ın bu yapıtında görülen stabilite içinde bile, fotoğrafçıya poz veren asker resminden öte, bir derinlik bulmak mümkündür (Başkan, 2008: 12).

Askerin üzerindeki üniforma gerçekçi olup, Birinci Dünya Savaşı döneminde Osmanlı ordusunda er elbiselerinde enveriye başlıklı kullanılan üniformadır.



**Resim-22: Ali Sami Boyar, “Borazancı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 20.yy. başı,
100x59 cm. Envanter Nu: 11180, İAMRK**

3.6. Mehmet Ruhi Arel (1880-1931)



Sanatçı 1880 yılında İstanbul Galata'da doğmuştur. 1892 yılında girdiği Bahriye Mektebi'nde 1898 yılında Harbiye sınıfına ayrılmış, 1900 yılında gemi mühendisi subayı olarak mezun olmuştur. Resme olan ilgisi nedeniyle Ali Sami Boyar ile birlikte Sanayi Nefise Mektebi'ne kaydolmuştur. 1909 yılında okuldan mezun olmuş ve aynı yıl askerlik mesleğinden istifa etmiştir. 1910 yılında Maarif Nezareti'nin bursu ile Paris'e resim eğitimine gönderilmiştir. I 'Ecole Naitonal Superieur des Beaux Arts'da (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) Cormon'dan eğitim almıştır. Birinci Dünya Savaşı'yla 1914 yılında ülkeye dönmüştür. Yurda dönüşünde Çapa Kız Öğretmen Okulu, Kabataş Erkek Lisesi ve Bahriye Mektebi'nde resim, Sanayi Nefise Mektebi'nde perspektif hocalığı yapmıştır. Fakat Sanayi-i Nefise Mektebi idarecileriyle olan problemleri nedeniyle görevinden ayrılmak zorunda kalmış, 1917 yılında Şişli Atölyesi'ne katılmıştır. 1919 yılında ise, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer almıştır. Sanatçının son resmi görevi Üsküdar Ortaokulu resim öğretmenliğidir.

Sanatçının resimleri dinsel konulu, hamasi, portreler ve manzaralar diye sınıflandırılmaktadır. Sanatçı çalışmalarını genelde geniş fırça darbeleriyle yapmıştır. Ruhi Arel için Celal Esat Arseven şu tanımı yapar: "Koyu milliyetçi bir halk çocuğu idi. Türk'e ait her şeyi büyük bir bağlılıkla severdi. Türk'ün yaşayışı, eşyaları onun için ilham kaynağı idi. Avrupa da okuduğu halde Batılılaşmamış, idealist bir milli ressam olmuştur (Berk, 1981: 58). Nurullah Berk, onun asıl amacının Türk resmine ulusal bir kimlik kazandırmak olduğunu, ifade etmiştir. Mehmet Ruhi'nin milli ve

folklorik ögelere yapıtlarında yer verdiği görülür. Bu durum sanatçının yaşadığı dönem için önemli bir tavır ve anlayıştır. 1931 yılında hayatını kaybeden sanatçı, empresyonistlerin arasında yer almasına rağmen ayrıcalıklı ve özgün bir yere sahiptir.



Resim-23: M.Ruhi Arel, “Askerler”, TÜY, 119,5x79,5 cm, 1915, İRHM

3.6.1. “Askerler” İsimli Tablonun İncelenmesi

1915 tarihli “Askerler” isimli eser, 119,5x79,5 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde bulunmaktadır.

Çalışmanın ön planında tablonun odak noktası konumunda bir efe, sol elini gözlerine güneşten siper etmiş, karşıya bakmaktadır. Sağ kolu aşağıda ve elinde tüfek tutmaktadır. Sağ bacağı geride, her an ileriye koşturacakmış gibi, sol ayağı ileride beklemektedir. Başında hafif geriye doğru duran, kırmızı renkte hilal işlemeli, açık tonda fesi vardır. Bedeninde, kolları işlemeli açık tonda mistanı ve üzerinde sık

siyah işlemeli yeleği bulunmaktadır. Beli kırmızı bir kuşakla sarılı, üzerinde deriden mermiliği görünmektedir. Altında yanları siyah işlemeli, paçaları dar pantolonu ve uçları hafif kıvrık ponponlu çarıklarıyla dikkat çekmektedir. Bir savaş alanını betimleyen resmin orta planında, iki eliyle sımsıkı tuttuğu tüfeği ile sağ dizini yere dayamış, sol bacağı dizinden kırmış yere basar konumunda başka bir figür görülmektedir. Kaşlarını çatmış ileriye doğru bakmaktadır. Başında beyaz takkesi, kırmızı mintanı, kahverengi pantolonu ve botlarıyla diğer figürden farklı kıyafettir. Hemen arka çarprazında yaralanmış ve yere düşmüş askerî üniformalı bir figür, sol elini yaralanmış göğsüne bastırmaktadır. Tüfeği ayaklarının arasına düşmüş, sağ elinin parmakları pençe gibi açılmış ve yere dayanmıştır. Gözleri kısılmış can acısı çekmektedir. Arka planda ise ayakta bir figür daha vardır. Onun hizasında ve biraz geride sipere yatmış bir figür daha görünmektedir. Ayrıca arkada iki figür daha silüet şeklindedir. Resimdeki figürler dört farklı kıyafettir.



Resim-24: “Askerler” isimli tablodan detay.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında Şişli Atölyesi etkinliği içerisinde yapılan hamasi konulu bir resimdir. Resimde gösterilen figürlerin ortak bir üniformalarının olmaması, Balkan kökenli çeteciler veya Osmanlı Genç Dernekleri tarafından yetiştirilmiş milis kuvvetlerin olması ihtimali yüksektir.

Ulusların gelecekte emin olabilmeleri için ülkelerinin birlik ve bütünlüğü ile bağımsızlığını korumaya kararlı bir gençliğe ihtiyaçları vardır. Özellikle savaş çanlarının çalmaya başladığı ve ulusun varlığının tehlikeye girdiği anlarda bu ihtiyaç daha fazla hissedilmektedir. Ancak, bu kara günler gelip çatmadan önce tedbirinin alınması gerekmektedir. Bu da gençliğin ruhsal ve fiziksel açıdan eğitilerek istenilen özelliklere sahip hale getirilmesiyle mümkün olabilmektedir.

Birinci Dünya Savaşı'nın yaklaşmakta olduğu günlerde Osmanlı Genelkurmayı yukarıda belirtilen özelliklerde bir gençlik yetiştirmek amacıyla harekete geçmiştir. Zira, Balkan Savaşları'nda alınan ağır yenilgiler Osmanlı Devleti'ni derhal tedbirler almaya sevk etmiştir. Harbiye Nezareti bünyesinde Osmanlı Güç Dernekleri adlı bir teşkilatlanmaya gidilmiştir. Bu derneğin nizamnamesinin bakanlar kurulu ve Sultan V. Mehmet Reşat tarafından onayı 4 Haziran 1914 günü tamamlanmıştır. Fakat bu tür derneklerin Osmanlı Devleti'nde eskiye dayanan örnekleri olmadığı için Güç Dernekleri'nden beklenen sonuçlar elde edilememektedir. Bunun üzerine Genç Dernekleri konusunda tecrübesi olan Almanlar'dan yararlanma yoluna gidilmiştir. Alman Genç Dernekleri örnek alınarak Almanya'dan uzmanlar davet edilmiştir. Güç Dernekleri'ndeki eksiklikler göz önüne alınarak yeni bir teşkilatlanmaya gidilmiş ve “Osmanlı Genç Dernekleri” kurulmuştur (Sarısaman, 1999).

Osmanlı Genç Dernekleri henüz askerlik çağına gelmemiş olan gençleri bilgili, fiziksel bakımdan iyi gelişmiş, ruhsal ve bedensel bakımdan sağlıklı, gerekli askeri eğitimi almış bir milis kuvveti olarak hazırlamayı, ülkesi için yararlı kişiler haline getirmeyi amaçlamıştır. Bu derneklerde gençlere bir ordudaki düzen ve itaatın sebepleri ve önemi henüz asker olmadan takdir ve idrak ettirilerek, onların askerlik anlayışını kavramış olarak yetiştirilmesi hedeflenmiştir (Hof, 1916).

Osmanlı Genç Dernekleri atıl bir potansiyeli harekete geçirerek gerek yardımcı hizmetlerde ve menzil hizmetlerinde, gerekse cephede yararlı bir hale getirmeye

çalışmıştır. Milli Mücadele döneminde de bu derneklerden yetişen gençlerin büyük çoğunluğunun Kuva-yı Milliye'ye ve daha sonra teşkil edilen düzenli orduya katıldıklarına ve Milli Mücadele'de önemli rol oynamışlardır.

Ruhi Arel'in "Askerler" isimli çalışması, savaşın acımasızlığını bir kez daha gözler önüne sermektedir. Savaşın, ölümün, bir an var olup hemen arkasında yok olabilmenin, toz toprak olabilmenin alegorik bir anlatımı vardır.

Eserin dikey dikdörtgen kompozisyon alanı içinde dik ve yatay çizgiler vardır. Üçgen, dikdörtgen ve eğrisel formlar göze çarpmaktadır. Oranlara, anatomiye-hacimselliğe önem veren olgun, çizgisel desen anlayışıyla ele alınmıştır. Grafik düzenindeki geometrik öğeler, uyumlu ve etkili bir şekilde konuşlandırılmıştır.

İzleyiciye göre tablonun sağ tarafından vuran kuvvetli ışık, resimde gölgeli ve aydınlık bölümler oluşturmaktadır. Eserde, ağırlıklı olarak sarının tonları ve kahverengi kullanılmıştır. Renkler canlı ve parlaktır. Topraktaki sarı renk, vatan toprağının kutsallığını sembolize etmektedir. Eser empresyonist özellikler taşısa da, sanatçı tamamen kendine özgü bir üslûp kullanmıştır.

Açık kompozisyonadaki eserin, ileriye bakan ayaktaki figürü odak noktasıdır. Orta ve arka plandaki figürler, kompozisyon bütünlüğünü desteklemektedir. Orta plandaki figür ve nesne yoğunluğuna karşın, sanatçı resmin nefes almasını sağlamak için, üst ve alt planda boşluklar bırakmıştır. Mekân kurgusunun yalın olduğu eserde; ön, orta ve arka plan olmak üzere üç ayrı derinlik planı vardır. Figürlerin farklı yönlerle bakması hareketliliği sağlamaktadır.

Türk resminde kalıcı olan bir yapıt, sanat tarihi içinde önemli bir değerdir.

3.6.2. "Çanakkale Zaferi" İsimli Tablonun İncelenmesi

1915 tarihli "Çanakkale Zaferi Triptiği" isimli resim, üç kanatlı parçadan oluşmaktadır. Sol ve sağ ayrıntıların boyutu 223x130 cm ebatlarında olup, tuval

üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Sanatçının oluşturduğu bu başyapıt Türk resim sanatındaki ilk triptiktir (Özbay, 2017).

“Çanakkale Zaferi ” isimli yapıtta, iki yan tabloda konu ve kompozisyon simetrik ve ortadaki tablo ile ana tema birbirine bağlanmıştır. Sanatçı iki yan tabloda gündelik yaşamı sürdüren toplumu gösterirken, toplumun orduya desteğini de anlatmıştır. Orta tabloda cephede mücadele eden askerlerle beraber üç farklı kompozisyon kurulmuştur. Bu şekilde savaşın tarihsel boyutu gözler önüne serilmiş ve savaş toplumsal bir eylem olarak gösterilmiştir. Sanatçı savaşın sadece dramını anlatmamış, toplumun birliktelik ruhunu da yansıtmıştır. Savaşmanın sadece hayatta kalma mücadelesi olmadığını, bir amaç uğruna cephede savaşıldığını göstermiştir.

Orta tabloda ise, resmin ana teması olan savaş anı betimlenmiştir. Savaşın zor koşullarda büyük mücadeleler verilerek yapıldığı anlatılmıştır. Ön kompozisyonda deniz kıyısında bir Türk askeri, düşman askere karşı süngüsünü saplamak üzere resmedilmiştir. Sahnenin deniz içinde gösterilmesi, Çanakkale’de kazanılan zaferi ima etmektedir. Seyirciye göre sol taraftaki düşman askeri hafif geriye doğru yatarak, sol kolunu başına siper etmiş, başını ve kendisini Türk askerinden korumaya çalışmaktadır. Başından şapkası denize düşmüştür. Orta kompozisyonun altında filikalara can haliyle tutunmaya çalışan bir figür ve ona süngüsünü saplamaya çalışan bir Türk askeri görülmektedir. Filikayı idare eden asker ise elindeki kürekle, filikayı dengede tutmaya çalışmaktadır.



Resim-25: M. Ruhi Arel. “Çanakkale Zaferi” Triptiği

Bu kompozisyonun arkasında ise, tepeden sahile hücum eden Türk ordusu görülmektedir. Kimisi elindeki silahı ateşlemekte, kimisi şehit düşmüş yerde resmedilmiştir. Gökyüzünde ise mistik bir kurgu içinde bir elinde kılıç bir elinde sancak, sarıklı cüppeli bir figür resmedilmiştir. Elindeki bayrak kazanılan zaferi simgelemektedir. Hemen arkasındaki figür de iki elini havaya kaldırmış, onun da bir elinde kılıç vardır. Bu figürlerin gökyüzünde resmedilmesi, şair Mehmet Akif Ersoy’un “Çanakkale Şehitlerine” isimli şiirindeki “Gökten ecdâd inerek öpse o pâk alnı değer” dizesini anımsatmaktadır. Bu ihtişamlı sahne, sanatçının Türk ordusuna duyduğu hayranlığı yansıtırken, özgürlük için ümidini kaybetmeyen askerleri de anlatmaktadır.

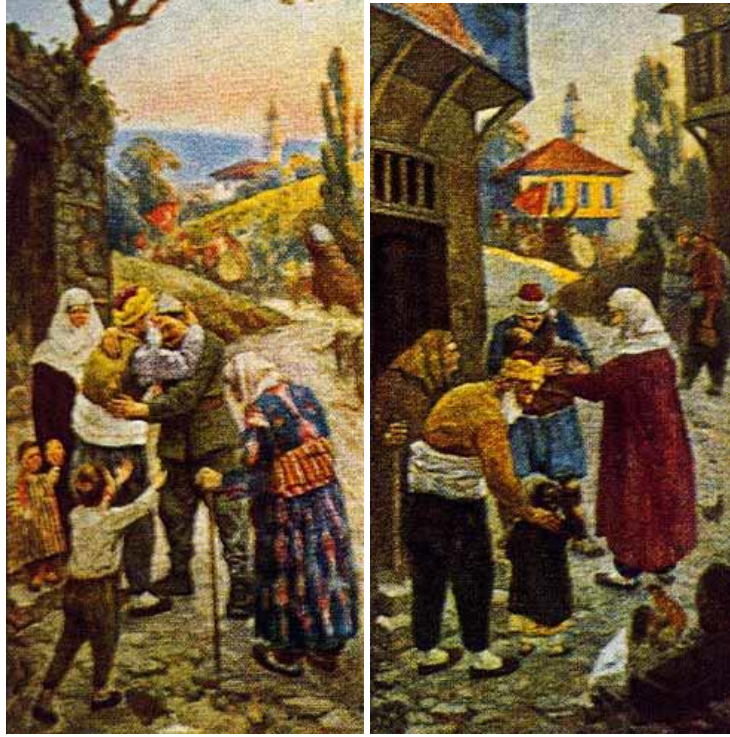
Sol tabloda vedalaşma sahnesi görülmektedir. Askerini uğurlayan, dönemin yöresel kıyafetleriyle, bir aile resmedilmiştir. Yaşlı baba oğlunun alnından öpmektedir. Sol ve sağ tabloda resmedilmiş olan çocuk figürü, özlenen barışa, geleceğe açılan bir umudun simgesidir. Uğurlanmakta olan askerin yolu, uzun bir yolu ima etme açısından, derin bir perspektifle gösterilmiştir. İleriye giden yol, sağ sol ve yeniden

sağ yaparak, seyirciyi denizle beraber orta tabloya doğru yönlendirmektedir. Tablonun arka planından ellerinde bayraklarla gelenler, birbirlerine destek veren asker adaylarıdır.

Sağdaki tablo, savaş sonrasını betimlemektedir. Savaşta harap olmuş cumbalı ahşap bir evin önünde bir gurup toplanmıştır. Batı resminde harabeyle, İsa'nın Doğumu'nu betimleyen sahnelerde bu kompozisyona sıkça karşılaşılır. Sanatçı burada İsa'nın doğumu şemasını yeni bir ulusun doğumu şemasına uyarlamış görünmektedir. Sahne, savaştan dönen askerin karşılanması sahnesidir. İki kişinin birbirine sarılması (Giotto'nun da ifade oluşturmak adına kullandığı bir yöntem) ve geride kollarını açmış bekleyen çocuk ile bu ifade vurgulanmıştır. Bu duruma, arka taraftan ellerinde Türk bayrağı ile gelen bir grup da katılmaktadır. Ön plandaki sivil yapının harap haline rağmen, en arka plandaki caminin ayakta olması dikkat çekicidir. Triptiğin sağ ve soldaki iki kanadı, (Resim-26) Giotto'nun Assisi St. Francis Katedrali'ndeki, St. François'nın yaşamından kesitler sunan resimlerindeki düzenlemeleri anımsatmaktadır. Ayrıntıda görülen sağdaki kanatta tahrip olmuş bir mimari yapı (Giotto'da yıkık ya da tahrip olmuş yapı daima kilisedir) ve onun önündeki küçük grup savaştan dönen asker (mavi giysili figür) yakınlarının özlem dolu karşılamasını göstermektedir.

Triptikteki grafik düzende, sol ve sağ tabloda dikey çizgiler bulunmaktadır. Bu dikey çizgiler üzerine kurulan kompozisyon ise durağandır. Bu kompozisyondaki dikey elemanlar, ağaç ve cami minareleri, durağanlığı desteklemektedir. Cami, maneviyat, göğe yükseliş gibi ifadeler dikey formlarla anlatılmış, toplumun geleceğe dair ümitleri ve inançlarına bağlılığı ifade edilmiştir.

“Çanakkale Zaferi” triptiğinin genelinde kırmızı ve turuncunun tonları kullanılmıştır. Yeşil rengin tonları kontrastlık oluştururken, kırmızının etkisini ve dolayısıyla resmin şiddetini azaltmıştır.



Resim-25.1: “Çanakkale Zaferi” Triptiği-Ayrıntı-



Resim-26: Giotto. Fresco in Basilica of St. Francis at Assisi

Ufuk çizgisi sol bölümdeki tablodan başlayıp, orta ve sağ bölümdeki tabloyla bütünleşmiştir. Sol bölümdeki tabloda savaşa uğurlanan asker, orta bölümdeki

tabloda savaş anı ve sağ bölümdeki tabloda asker dönüşü ile tablo konusu bütünlük kazanmıştır.



Resim-27: Otto Dix. “Savaş/Der Krieg” Poliptiği, 1929-1932, 204x204 cm orta tablo/ 204x102 cm yan tablolar/ 60x204 cm alt tablo, Ahşap Üzerine Tempera. Neue Meister Galerisi, Dresde.

Dünyadaki savaşlar toplumların sosyal yapısında meydana getirdiği olumsuzlukların yanında, sanat yapıtlarını da biçim ve içerik yapısından etkilemektedir. Birinci Dünya Savaşı’nda bu olumsuzlukları yaşamış ve bu etkenlerin altında kalmış olan Otto Dix, “Der Krieg” orijinal adıyla bilinen “Savaş” adlı yapıtını 1929-1932 yılları arasında yapmıştır. Dört tablodan oluşan bu resim, poliptik formundadır. Kullanılan teknik ise, poliptiğin geleneğinde var olan ahşap üzerine temperadır. Sanatçı yapıtında savaşta yaşanan acıları, İsa’nın çektiği ızdırıp ile özdeşleştirmiştir. Hristiyanlıkta İsa’nın çarmıha gerilmesinin insanların günahlarını bedelini çekerek kurtuluşa kavuşmaları anlamına gelmesi, sanatçının poliptik formunu seçmesine sebep olmuştur (Kleiner, 2010: 718).

Otto Dix, Birinci Dünya Savaşı’nın meydana getirdiği ruhsal bunalım ortamını bizzat yaşayan sanatçılardan biridir (Kınay, 1993: 281). Savaşa katılan Alman sanatçısı Otto Dix, birçok savaş temalı resim yapmıştır. Kuzey Alman resim sanatının

geleneğini devam ettiren sanatçı, her sanatçıda olduğu gibi, memleket ve ırk üsluplarına kişisel üslubunu katarak duygularını ifade etmiştir (Wölflin, 2000: 18-20).

Mehmet Ruhi Arel ve çağdaşı Otto Dix'in yapıtları savaşın meydana getirdiği olumsuzlukların duyarlılığını taşır. “Savaş” teması Türk ve Alman resim sanatında, kurgu, kompozisyon ve renk seçiciliği açısından farklılık gösterir. Sosyal realizm anlayışında çalışmış olan her iki sanatçı, savaşın realitelerini başka açılardan ele almışlardır. M. Ruhi Arel, hümanist bir yaklaşımla sakin geçen toplumun görüntülerini ve savaşın içinde olan Osmanlı'nın gücünü yansıtırken, Alman sanatçı savaşın trajik, dramatik ve dehşetli yönünü göstermiştir.

Bu iki yapıtın ortak konusu “savaş” teması olsa da, cephede yaşanmış sahnelerin anlatımı farklıdır. Birinci Dünya Savaşı içinde geçen Çanakkale Savaşı, Osmanlı toplumu açısından özgürlük, kurtuluş ve yeniden bir doğuş anlamını taşıyordu. Bu sebeple, Alman sanatçı dünyanın yok oluşunu sergilerken, Ruhi Arel de yeni bir başlangıç olan doğuşu yansıtmıştır.

XX yüzyılın başlarında Batı Avrupa geleneğinden etkilenmiş olan Mehmet Ruhi Arel de resmindeki formu triptik olarak seçmiştir. Anlatım biçimi incelendikten sonra sanatçı bu formu, Otto Dix'in eserinde olduğu gibi, İsa'nın çektiği acı ile savaş konusu arasındabir paralellik kurmak için seçtiği anlaşılmaktadır. Sanatçı yalnızca savaşın trajik yanı ve travmatik yönünü yansıtmayı amaçlamamıştır. Mehmet Ruhi Arel, bu formu aynı zamanda orduyu yüceltmek için kullanmıştır. Triptik, hem anlatım açısından farklı zamanlarda, farklı mekânları sunmak için uygun bir formdur, hem de içerdiği mistik anlamla yüceltme duygusunu vermektedir. Bu anlatım biçimi ile Mehmet Ruhi Arel eseriyle Türk resim sanatına savaşı anlatan ve savaşta mücadele veren askerlere saygı uyandıran bir resim katmıştır (Özbay, 2017).

Otto Dix, savaşı onaylamayarak, eleştirel olarak savaşın olumsuz yönlerini anlatırken, barışçıl duyguları da yansıtarak resmini bir belgesel gibi sunmuştur. Sanatçı savaşın toplum ve doğa üzerinde etkilerininien trajik, olumsuz, acımasız tarafını göstererek ve seyircide tepki uyandırarak belki de barışa davet etmektedir (Özbay, 2017). M. Ruhi Arel ise tablosunda toplumun asker adayına moral olarak

desteğini, cephede savaşan askerleri de toplumun birer kahramanı olarak yansıtmıştır.

Otto Dix'in tablosuna ilk bakıldığında bir karmaşa göze çarpsada, ayrıntılı bakıldığında seyirciyi düşünmeye sevketmektedir. Konudan önce biçimi, çizgilerden oluşan ritmi, nesnelerin diziliş yönlerini, ışık ve renklerdeki kontrastlıkları kullanma yöntemi ile savaşın somut realitesini yansıtmaya yönünden etkileyicidir. Sıcak-soğuk renk kontrastı ile savaşın travmatik yönünü gözler önüne sermiştir(Özbay, 2017).

M.Ruhi Arel, tablosunda Yunan filozof Platon'un anlayışıyla kavramsal bir realizm ortaya koymuştur. Savaş ortamını bir senaryo halinde tiyatro sahnesinde seyrettirir gibidir. Kullandığı canlı renklerle savaşa rağmen umudun sembolü olmuştur.

3.6.3. "Hilâl- Ahmer'e Yardım" İsimli Tablonun İncelenmesi



Resim-28: Mehmet Ruhi Arel, Hilâl-i Ahmer'e Yardım, 46x38 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

1915 tarihli “Hilâl-i Ahmer’e Yardım” isimli yapıt, 46x38 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı yılları yokluğun ve sıkıntıların yoğun olarak yaşandığı yıllardır. Her şeye rağmen Türk halkı yardımlaşma ve dayanışma duygularını hiçbir zaman kaybetmemiştir. Bir cami içerisinde cami imamının Hilâl-i Ahmer adına yardım toplamasını anlatan resim bunu belgeleyen niteliktedir. Cami cemaatinin arka safından gösterilen resimde, tek yüzü dönük imamdır. Elindeki kırmızı hilal sembolü olan beyaz bir çantaya bağış toplamaktadır. Birisi daha genç iki kişi de ona cemaatin arasında dolaşarak yardımcı olmaktadır. Ön planda asker üniformalı figür, sırtı izleyiciye dönük ve dizlerinin üstünde durmaktadır. Sol kolu yaralı olduğundan, boynundan askılı sargıdadır. İmam bağış çantasını ona doğru uzatmaktadır. Hemen yanında yaşlı, sakallı bir figür, akçe kesesinden para çıkarmaktadır. Yaşlı figürün sağ yanında oturan diğer figür, belindeki kırmızı kuşağı ve mavi kıyafetiyle dikkat çekmektedir. Caminin iki büyük penceresinden içeriye giren kuvvetli ışık, içeriye aydınlatmaktadır. Caminin tavanından sarkan avizeler, mekânı görkemli göstermektedir.

Yapıtta görünen yüzlerin hatları çok belirgin değildir. Yapıtın ana ekseninde yer alan figür elinde bağış çantasıyla imamdır.

Sanatçının desen anlayışına baktığımızda konturlar eritilmiş, cami içerisindeki ayrıntılar özenle betimlendiği görülmektedir. Caminin iki büyük penceresinden süzülerek figürlerin üzerine yayılan doğal ışık, mekânın içine yayılmakta özellikle figürlerin üzerini aydınlatmaktadır. Işığın figürlere yayılımındaki zengin ton derecelendirilmeleri, ustalık eseri olan estetik duyuma işaret etmektedir. Işık-gölge dağılımının bu zengin ve etkin kullanımı, sanatçının, yağlıboya tekniğine hâkimiyetinin bir sonucudur.

Renkler, doğal bir anlayışla ele alınmış ve ışık-gölge düzenine bağlı olarak tonlamalar yapılmıştır. İmamın yeşil cübbesi, minberin kapısına asılı yeşil perdesi ve mavi kıyafetli figürdeki soğuk renkler dışında, resimde sıcak renkler hâkimdir.

Sanatçının, yağlıboyaya hâkimiyetinin bir sonucu olan teknik başarısı, ılık-gölge kullanımına paralel, renk dağılımı ve tonlamalarına da aynen yansımıştır.

1868 yılında kurulan Hilâl-i Ahmer Cemiyeti(Kızılay)'nin amacı, savaş yıllarında yaralı askerlere yardım etmek yanında muhacir, yoksul ve evsiz kalanlara da sahip çıkıyordu.

ilk yardım faaliyetleri 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı sırasında başlamıştır. II. Meşrutiyet döneminde yeniden teşkilatlanan Cemiyet, Trablusgarp Savaşı'nda sihiye teşkilatları vasıtasıyla kendini gösterecektir. Hilâl-i Ahmer Cemiyeti, Balkan savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve Milli Mücadele döneminde azim ve kararlı bir şekilde yaptığı yardımla asıl dikkati üzerine çekecektir. Bu zorlu savaş dönemlerinde kurulan aşevleri, çayhaneler, seyyar ve sabit hastahaneler ile asker ve sivillerin ihtiyaçları karşılanmıştır. Bundan başka bulaşıcı hastalıklarla da mücadele edilmiştir. Mondros Mütarekesi sonrasında Anadolu toprakları, İtilaf kuvvetlerinin işgaline uğradığında Hilâl-i Ahmer Cemiyeti, daha güvenli yerlere giden halka yardım etmek için sihiye heyetleri kurmuştur (Sezer ve Metin, [01.09.2017]).

Sanat tarihinde kalıcı bir yeri olan yapıt, tarihi konusuyla, üslubuyla özgün ve niteliklidir.



Resim-29: Mehmet Ruhi Arel, Türk Ordusunun İstanbul'a Girişi, 89x125 cm, TÜY, 1927, İstanbul Atatürk Müzesi.

1927 tarihli “Türk Ordusunun İstanbul’a Girişi” isimli yapıt, 89x125 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Tablo, İstanbul Atatürk Müzesi’ndedir.

Türk askerleri ve halkı, Kurtuluş Savaşını kazanmıştır. Yapılan başarılı antlaşmalar sayesinde, İstanbul’da geri alınmıştır. Zaferin ardından Türk ordusunun İstanbul’a girişi coşkuyla ve gururla karşılanmıştır. Arka planda, binalar bayraklarla donatılmıştır. Ön plandaki geniş caddenin her iki yanında, İstanbul’daki Türk askerleri dizilmiştir ve bunların arasından Anadolu’da savaşmış olan ve savaştan sonra ilk kez İstanbul’a ayak basan Türk askerleri geçmektedir.

Bu resim, savaş zamanında mandacılık fikirlerine sıcak bakan kişilere yönelik bir mesaj niteliğindedir. Atatürk ve silah arkadaşlarına güvenerek Ankara hükümetine bağlı bir şekilde hareket eden Türk askerleri ve halkı, kesin başarıya ulaşmıştır. Kurtuluş Savaşı’ndaki zaferin ardından Türk ordusunun İstanbul’a girişi coşkuyla ve gururla karşılanmıştır. Türk halkının desteği sayesinde birlik içinde zafere ve gerçek bir hürriyete ulaşılmıştır. İnancın zaferi ve coşku içerikli bir tablodur.

3.7. Ali Cemal Benim (1881-1941)



1881 Beyrut doğumlu olan sanatçı, 1901 yılında Bahriye Mektebi Haddane'den teğmen rütbesiyle mezun olmuştur. 1903'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nden birincilikle mezun olmuştur. Resim öğretmenliği yaptığı yıllarda, 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından, Viyana'da açılacak sergi için, Şişli atölyesinde görev verilmiştir.

Avrupa'da eğitimini tamamlayan sanatçının resimlerinde önceleri realist bir biçim görülürken, Şişli'deki atölyede oluşturduğu yapıtlarında zamanla empresyonizmin etkileri görülmüştür.

Şişli'deki atölyede en fazla çalışma yaptığı için sanatçı, atölyenin yıldızı olarak nitelenmiştir (Berk, 1981: 52). Viyana Sergisi'nde bulunan "Biraz Su/Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri", "Dobruca'da / Kurtuluş Savaşı'ndan", "Yaralı Asker", "Türk Süvarisi", "Yasak", "Maydos'tan", "Yalak Yanında Atlı", "Siperde Mektup Okuyan Asker" isimli tablolarıdır.

Türk medyasında sembolik resim ve krokiler çizen ilk gazete ressamıdır. Özellikle Milli Mücadele yıllarında Türk askerinin kahramanlıklarını anlatan resimler yapmıştır. Şişli Atölyesi'nde en çok yapıt üreten ressam olan Ali Cemal atölyenin yıldızı olarak da nitelenmiştir (Gören, 1997:87).

“O, Türk gazeteciliğinin tanınmağa ve tanıtılmağa değer bir simasıdır. Türkiye'deki gündelik gazetelerde ilk defa ‘temsili resim’, ‘hamasi krokiler’ çizen gazete ressamı odur. ‘Pazar ola Hasan Bey’, ilk önce onun kalemıyla gazete sütunlarına geçmiştir. Ali Cemal’in çizdiği ‘Pazar ola’ bir şaheserdi...” (Yesari, 1938).

Sanatçının yapıtları İstanbul ve Ankara Resim Heykel Müzesi, İstanbul Deniz, Ankara Cumhuriyet ve Askeri müzelerde, yerli ve yabancı özel koleksiyonlarda bulunmaktadır.

3.7.1. “Vatan Savunması” İsimli Tablonun İncelenmesi



Resim-30: Ali Cemal, Vatan Savunması, 74,5x110 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, ARHM

1917 tarihli “Vatan Savunması” isimli yapıt, 74,5x110 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Tablonun sağ alt köşesinde sanatçının Osmanlıca atılmış imzası, Rumi takvime göre de Arap rakamları ile 1333 tarihi vardır. Halen Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundadır.

Bu tabloda Türk askerleri, düşmana karşı, harabe durumdaki bir köyde savunma yaparken görülmektedir. Kompozisyonun ön planında, hareket halindeki asker figürlerinden biri, köydeki taş duvarın kırık ahşap kapısını siper alarak düşmanın bulunduğu yöne doğru silahını yöneltmiştir. Onun biraz sağındaki yaralanmış asker yerde oturur vaziyettedir ve kalkmaya çalışmaktadır. Bunların arkalarından silahıyla yaklaşmakta olan bir diğer asker ve solda, ön planda, başka bir silahlı asker daha bulunmaktadır. Yerde sola devrilmiş tahta bir el arabası ve kürek resmedilmiştir. Sol

orta planda bulunan evin çatısı çökmüş ve harabe konumundadır. Evin hemen arkasında dalları kurumuş bir ağacın bir bölümü görünmektedir. Aka planda, uzakta küçük bir köy ve gökyüzü bulunmaktadır.

“Vatan Savunması”, Birinci Dünya Savaşı konulu bir resimdir. Yapıtın alegorik bir anlatımı yoktur.

Yapıtta doğal ışık kullanılmıştır. Gökyüzü puslu ve kapalıdır. Yapıtın kompozisyon düzenlemesi, kapalı formdadır. Yani ussal tasarıma ve nesnelliğe dayanmaktadır. Kompozisyonun ilgi odağı askerlerdir. Mekân kurgusu yalın olan yapıt; ön, orta ve arka plan olmak üzere üç ayrı derinlik planından oluşmaktadır. Karşıda uzakta, yani arka planda, bir köy daha resmedilerek resme derinlik verilmiştir. Beş askerden oluşan kompozisyonda, tam bir aksiyon sahnesi vardır.

Kompozisyonun hareket şemasında, yatay çizgiler ve yatay çizgileri karşılayan dikey, çapraz çizgiler görülmektedir.

Bu yapıt, Türk resim sanatı tarihi içinde kalıcı bir değer taşımaktadır.

3.7.2. “Biraz Su/Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri” İsimli Tablonun İncelenmesi

Ali Cemal’in 1917 tarihli “Türk Süvarisi isimli yapıtı 73,5x53,5 cm boyutlarındadır. Yapıtın sağ alt köşesinde Osmanlıca “Ali Cemal” imzası, Arap rakamlarıyla Rumi takvime göre 1333(1917) tarihi bulunmaktadır. Tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmış olup, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’ndadır.

Konusu yardımlaşma olan bu resimde, yaralı düşman askerine su veren Türk askeri görülmektedir. Geniş düz alanda iki asker ve arkada onları seyreden at figürü ile üçlü bir kompozisyon oluşturulmuştur. Yerde bitkin bir şekilde, sağ elini yere dayayarak destek alan, yarı uzanmış düşman askerinin belki de son anları üzerinde durulmuştur. Hemen yanında yerde tüfeği durmaktadır. Sağ eliyle onun boynuna destek olan Türk askeri, sol elindeki matarasıyla içirmek üzere su uzatmaktadır.

Ali Cemal, savaş konusunu işlerken yapıtında detaylara da önem vermiştir. Ayrıntılı askeri üniformalar ve at üzerindeki teçhizat gözden kaçmamaktadır. Atın üzerindeki eğere takılı olan kılıç, erzak torbaları, su matarası, tüfek ve askerlerin üzerindeki üniformalar yansıttıkları dönem açısından birer belge niteliği taşımaktadır.

Bu yapıt, cephe arkasına ışık tutan örneklerden biri olmasıyla, savaşın özellikle askerler için de nasıl güçlükler ve acılarla yüklü olduğu göstermektedir. Savaş bile olsa, insanlığı veya insancıl tutumlarımızı, değerlerimizi yok edemediğinin bir işareti olarak, duygu yüklü yaklaşımla gözler önüne serilmiştir. İnsanlar arası dayanışma, sevgi ve sevecenlik anlayışı, daima yaşatılan insana özgü bir tutum olarak, etkili bir ifadeyle karşımıza sunulmuştur.

Savaş sırasında bile Türk askerinin, vatan toprağını işgale yeltenen düşman askerine karşı gösterdiği insanlık dersi tuvale yansıtılmıştır. Ölümün soğukluğunu yaralı askerin yüzünde görmek mümkündür. Savaşın korkutucu yüzüne rağmen insanlık duygularını kaybetmeden vatanını savunan Türk askerinin düşmanın son anında bir yudum su ile ödüllendirilmesi bir insanlık örneği olarak verilmiştir.

Cephede her iki tarafın en büyük sıkıntılarından biri de su olmuştur. İki tarafta bu büyük sıkıntıları çözmek için çalışmışlardır. Müttefikler su arıtma gemileriyle tesislerini kurmuş, tuzlu deniz suyunu arıtıp askerlere dağıtarak çözmeye çalışmışlardır. Türk tarafında ise su ihtiyacını su taşıyan “Saka Neferleri” tarafından gerideki köylerdeki çeşmelerden derelerdeki kuyulardan getirilmiştir. Görevi siperde sıcaktan dudakları çatlayan ve kavrulan askerlere su taşımak olan saka neferini, savaş boyunca askerler dört gözle beklemiştir. Suları, at ve merkep vasıtasıyla fiçılara, bidon veya tenekelere doldurarak siperlere taşımışlardır. Yaz mevsimiyle dereler kurumuş, siperde belirgin şekilde su sıkıntısı çekilmeye başlanmıştır. İlkbaharda yemyeşil olan yerler yaz mevsiminde adeta bir çöle dönmüştür. Asker sürekli susuzluk çekmiş, var olan suyunu hep idareli kullanmıştır.

Çanakkale Savaşlarında Reşit paşa hastane gemisinde hastabakıcılık yapan ilk Türk hemşiresi Safiye Hüseyin hatıralarında şöyle diyordu: “Bir İngiliz yaralısının ağzına damla damla su akıttık. Yaralıların sayıkladıkları, söyledikleri en tesirli kelimelerden

biri de budur: Su... Hiçbir yaralının susuz ölmemesine son derece dikkat ederdik”
(Akın, 2013).

Askerin elinden yanına düşmüş tüfeğini ve olayın boyutunu yoğun olarak kullandığı toprak renkleriyle yorumlayan sanatçı, insanoğlunun savaş sırasında yaşadığı acıları güçlü bir duygu yoğunluğuyla vermektedir. Resimde işlenen duygu yoğunluğu at figürünün verilışinde de görünmektedir.



Resim-31: Ali Cemal, Biraz Su-Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri, 1917, 121x150 cm, Envanter Nu: 11472, Askeri Müze Koleksiyonu.

Sanatçının bu tablosu, “Yaralı Asker” adlı bir diğer resmiyle aynıdır (Resim-32). Sadece yaralı asker figürü bulunan çalışmaya, bu resminde Türk askerinin yardım sahnesi eklenmiştir.

Resmin sağ üst köşesinde Osmanlıca ve rakamları ile “Ali Cemal” imzalı 1333 (1917) tarihli “Yaralı Asker” isimli yapıt, 33x41 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. 8475 envanter numaralı yapıt, İstanbul Askeri Müze Resim Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.



**Resim-32: Ali Cemal, “Yaralı Asker”, 1917, Tuval Üzerine Yağlıboya, 33x41 cm,
Envanter Nu: 8475, İstanbul Askeri Müze Resim Koleksiyonu**

Viyana’da düzenlenen savaş temalı resim sergisine katılmış olan yapıtlarından birisi de, “Yaralı Asker” isimli tablosudur (Gören, 1997: 94). Viyana’da düzenlenen serginin hedefine ve verilecek mesajına uygun olarak, Türk sanatçısının dünyadaki değişimlere ayak uydurabilen yüzünün irdelenmesi açısından da önem arz etmektedir.

Bu yapıtında sanatçı, aldığı kurşun yarısından dolayı olduğu yere bitkin şekilde uzanmış bir düşman askerini betimlemiştir. Yarı uzanmış, sol elini sol bacağının

üstüne koymuş vaziyettedir. Sağ elini yere dayamış ve o kolundan bitkin vücudunu desteklemektedir.

Şişli’de bulunan atölyede yapılan bu çalışma, Birinci Dünya Savaşı konulu bir resimdir. Yapıtın alegorik bir anlatımı yoktur.

Sanatçı, insanoğlunun savaş sırasında yaşadığı acıları güçlü bir duygu yoğunluğuyla tuvaline yansıtmıştır. Askerin yanına düşmüş tüfeği, yüzündeki solgun bekleyiş, olayın dramatik yönünü vermektedir. Figür iri fırça vuruşları ve koyu renk lekeleri içinde erimiştir. Figür fonun bir parçası haline gelmiş ve belirsiz bir mekan içine yerleştirilmiştir. İzlenimci bir tekniğin kullanıldığı çalışmada rahat fırça kullanımları dikkat çekerken, Ali Cemal askerin iç dünyasını oldukça başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Toprak renklerinin hakim olduğu ve kalın fırça vuruşları ile öyküleyici bir anlatım vardır. Tablo, empresyonist yaklaşımın yanında ekspresyonizmin özelliklerini de yansıtması açısından dikkat çekicidir. Bu bakımdan Türk resminin ilk örnekleri arasındadır.



Resim-33: Ali Cemal, “Türk Süvarisi”, TÜY. 73,5x53,5 cm, İRHM

Sanatçının “Türk Süvarisi” isimli tablosu diğer benzer resimlerinden bir tanesidir. Dönemin askeri donanım ve kıyafetlerini günümüze aktarması açısından sanat tarihi içerisinde bir belge niteliği taşımaktadır.

3.7.3. "Siperde Mektup Okuyan Asker" İsimli Tablonun İncelenmesi



Resim-34: Ali Cemal, "Siperde Mektup Okuyan Asker" Naci Terzi Koleksiyonu

Rumi 1333 (1917) tarihli "Siperde Mektup Okuyan Asker" isimli yapıt, 48x38 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Naci Terzi Koleksiyonu'nda bulunmaktadır.

Tablonun ön planında siperde üç asker kompozisyona hakimdir. Siper duvarının üstünde yığma kum torbaları vardır. Bizden tarafa en baştaki asker elinde tüfeğiyle düşmana karşı atış yapmaktadır. Boş mermi kovanları yere düşmektedir. Bir miktar da yerde boş kovan bulunmaktadır. Yüzünün yandan bir bölümü görülmekte, seyirciye karşı arkası dönük durmaktadır. Haki renkte askeri kıyafetini belinden

kayışla bağlamıştır. Kayışa takılı kaması vardır. Omzundan beline kadar uzun kuşağıyla beyaz heybesi asılıdır. Sol başta siperin duvarına dayanmış yerde bir tüfek ve sırt çantası görülmektedir. Askerin hemen yanında diğer asker ise, mektup okumaktadır. Yüzü seyirciye doğru dönüktür. Askerin yüzündeki tebessüm, onun mutluluğunun yansımasıdır. Arkada bir asker daha vardır, ancak kendisinin bir bölümü görünmektedir. O asker de savaş durumundadır.



Resim-35: Ali Cemal Benim, “Nöbetçi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x51 cm,

Resim-36: Ali Cemal, “Yaralı Asker”, Tuval Üzerine Yağlıboya. (Şişli Resim Atölyesi)



Resim-37: Ali Cemal, “Türk Süvarisi”



Resim-38: Ali Cemal, “Türk Süvarisi”, 54,x73 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917.

3.8. İbrahim Çallı (1882–1960)



Türk izlenimci kuşağının en ünlü temsilcilerinden olan İbrahim Çallı, Cumhuriyet öncesi resmini, Çağdaş Türk Resim Sanatına bağlayan çalışmalarıyla tanınmıştır. 1914 kuşağı sanatçıları arasında adı en çok bilinen ve bu kuşağa adını veren (Çallı Kuşağı) ressamdır.

Nazmi Ziya, o yıllarda Çallı'dan söz ederken aralarında en çok çalışkan olanın Çallı olduğunu söylemesi ilginçtir (Özsezgin, 1993). 1910'da Maarif Nezareti'nin açtığı bir yarışmaya, “Maksud Çavuş” isimli yapıtıyla katılarak birinci oldu (Anonim, 1983: 2556). Şeker Ahmet Paşa'nın etkisiyle 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başlamıştır. Birincilikle mezun olan sanatçı, 1910'da düzenlenen Avrupa sınavında başarılı olarak resim eğitimi almak üzere devlet tarafından Paris'e gönderilmiştir. Ecole Nationale Des Beaux Arts (Güzel Sanatlar Okulu) ressamlarından Cormon'un atölyesinde öğrenci olmuştur. Bir dönem Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin üyesi olarak, Galatasaray Sergilerine katılım göstermiştir. Diğer ressam arkadaşlarıyla beraber Şişli Atölyesi'nde yaptığı çalışmalarla Viyana Sergisi'ne katılmıştır. Bu Türk resim sanatında ilk yurtdışı resim sergisidir. Bu dönemde Paris'te Kübizm gibi çağdaş sana takımlarına ilgi duymamış, daha çok izlenimciliğin teknik ve renklerini benimsemiştir (Eczacıbaşı, 2008: 378).

Resimlerinde Cezanne'in etkilerinin yanısıra, renkleri de profesyonelce kullanan Çallı, Batılı anlamda “kolorist” bir sanatçı olarak görülür. K. Özsezgin'in üzerinde durduğu gibi, İ. Çallı, biçem bakımından problemi yeterince irdelenmemiştir. Bazen

sanatçının çalışmalarındaki kompozisyon ve desen zayıflığının başlıca sebebi olarak, renkleri aceleci bir şekilde kullanmasıdır. Bunlara rağmen o, yaşadığı dönemin bulunduğu zor koşullarına hiçbir zaman duyarsız kalmamıştır. Öğrencilerinin iyi birer ressam olabilmeleri için de ne varsa yapmıştır (Özsezgin, 1993: 14-16).

1917'de Şişli Atölyesi'nde büyük boyutlu yapmış olduğu “Millî Mücadele”, “Gece Baskını” ve “Yaralı” gibi Kurtuluş Savaşıyla ilgili resimlerinde, Türk askerinin göstermiş olduğu kahramanlıkları yansıtmıştır. Çallı'nın biçemindeki gelişme, İstanbul ve Paris'teki akademik eğitimin sonucunda olmuştur. Herhangi ön bir eskiz çalışması yapmadan, çizmeyi düşündüğü deseni fırçasının ucuyla tuvale çizerek resmine başlaması özelliğidir. Ancak, Şişli atölyesinde ve özellikle büyük boyutlu resimlerinde eskizler yaptığı bilinmektedir. Rus ressam Gritchenko'nun 1920'li yıllarda İstanbul'a gelmesiyle ondan da etkilenen sanatçı, empresyonist ve daha özgür biçimde devam ettirdiği sanatında farklı gelişmeler göstermiştir. “Mevleviler” serisi olarak yaptığı çalışmalar da buna örnek olarak gösterilebilir. Bu atölyede yapılan resimler 1918 yılında Galatasaray Salonlarında sergilenmiştir. Sergi daha sonra Viyana'ya da götürülmüştür.

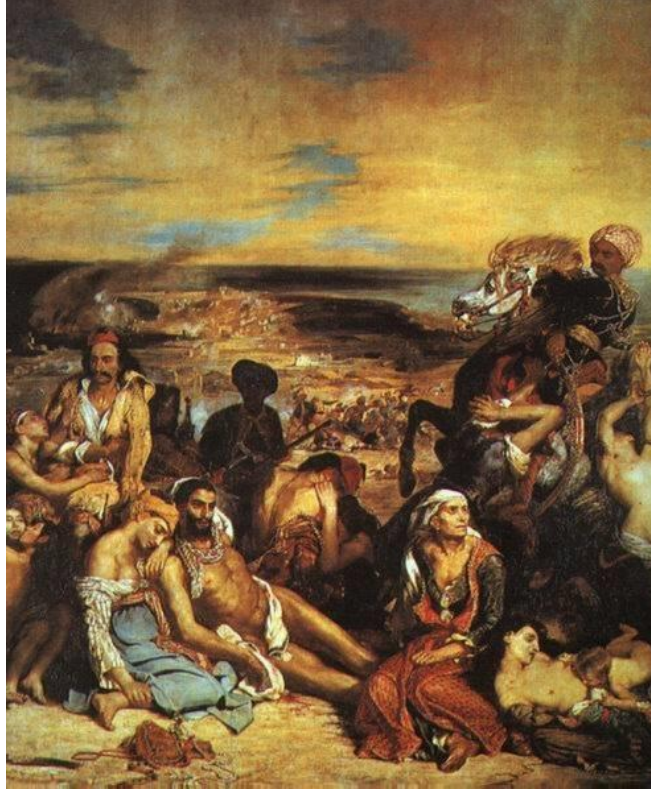
Sanata ve aynı zamanda Atatürk inkılaplarının destekleyicisi olanlar, Çallı Kuşağının özellikle dikkate aldığı kesimdi. Ankara'daki İnkılap Sergisi'nde bir araya gelen sanatseverler, gelecek kuşaklara devredeceği tarihsel temaları, yaşanmış olan destansı kahramanlıkları topluma anlatma düşüncesini taşımışlardır. Önceki dönemlere göre daha işlevsellik kazanan sanat anlayışı, spekülatif renkler ve figür düzenlemeleriyle topluma aktarılmıştır. Vatan ve millet kavramlarını özümseyen ve bunu görsel bir dille en iyi bir şekilde izleyiciye anlatan Çallı Kuşağı, ticari kaygı taşımadan, sanatlarını ideleriyle birleştirmiş ve bu anlamda asla ödün vermemişlerdir.

“Zeybekler”, “Türk Topçuları” gibi yapıtlarında, sarı, turuncu, kırmızı ve kızıl kahve tonlarının yeşil ve mavi tonlarıyla beraber kullanılıp kontrast oluşturularak çalışılması bize Delacroix'nın, yapısı renk ile kurulmuş kompozisyonlarını hatırlatmaktadır. Bu durum, sanatçının Pariste eğitimi sırasında Louvre'da incelemeler yaptığı zamanlarda Delacroix'ten etkilendiği izlenimi vermektedir.

Delacroix'in özellikle "Cezayirli Kadınlar" isimli tablosu buna örnektir. Resimdeki açık-koyu kontrastının sıcak-soğuk renkler aracılığı ile çalışılmış olması, Çallı'nın bu yapıtlarında bulunan renk kullanımını çağrıştırmaktadır.



Resim-39: E. Delacroix, Cezayirli Kadınlar, 180x229 cm, 1834, TŪY, Louvre Müzesi, Paris



Resim-40: E. Delacroix, Sakız Adası Katliamı, 419x354 cm, 1824, TŪY, Louvre Müzesi, Paris

Ayrıca gerçek bir romantik anlayışı vurgulayan Delacroix'in "Sakız Adası Katliamı" isimli tablosunda yansıttığı duyguların şiddetli, güçlü ifadesi ve fırça tuşlarındaki serbestlik, allı'nın bu yapıtlarında da görölmektedir.

Sanatçının bir başka büyük boyutlu kompozisyonu olan Kurtuluş Savaşı yıllarında "Yunan Generali Trikopis'in Atatürk'e Kılıcını Teslim Etmesi" isimli yapıttır. Bu yapıt, konunun işlenişi bakımından Velasquez'in "Breda Kalesi'nin Düşüşü" isimli yapıtını hatırlatır. Her iki yapıtta da konu merkezde gelişmektedir. Çallı olayı gerçek akışı içinde değil, kendi tasarladığı gibi işlemiştir. Sanatçının Velasquez'in bu yapıtından esinlenmiş olabileceğı düşünölmektedir.



Resim-41: İbrahim allı, General Trikopis'in Atatürk'e Kılıcını Teslim Etmesi, 1922, TÜY



Resim-42: Velazquez, Breda'nın Teslim Oluşu/Mızraklar, 1635, TÜY, Prado Müzesi, Madrid

Çallı, sanatının 1923'ten sonraki evresinde ise manzara ve natürmortların yanı sıra Kurtuluş Savaşı ve Atatürk devrimleriyle ilgili kompozisyonlar Atatürk portreleri yapmış, zeybek ve köylü yaşamlarını anlatan konular işlemiştir. İbrahim Çallı'nın "Zeybekler" adlı resmi Cumhuriyet'in 10. yılı olan 1933'de ilki yapılan "İnkılap Sergileri" adı altında Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenmiştir. Bu sergilerin en önemli temalarından biri Kurtuluş Savaşı'dır. Kurtuluş Savaşı resimleri, her zaman ve yerde ulus devlet kurma girişimlerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Çallı, savaş teması çalışan ressamların başında gelmektedir. İbrahim Çallı, ikinci meşrutiyetin ilanıyla gerçekleşen dönüşümle birlikte toplumsal ve siyasal alanda gerçekleşen değişikliklere katılmış ve kurulan ilk ressamlar birliği olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin üyesi olmuştur. Birinci Dünya Savaşı sonrası Enver Paşa'nın kurduğu "Şişli Atölyesi"nin de en verimli sanatçılarından biri olmuştur.

Prof. Ahmet Atan'a göre de İbrahim Çallı, resimlerinde yerel bir havanın tadını hissettirirken, empresyonist anlayışın biçimini kırıp sınırlarını aşan, kabına sığmayan, duyarlı bir sanatçıdır (Atan, 2006). Farklı yöneliş, arayışların yaşandığı bir dönemde, Çallı kendi tarzını arayan yerel bir ressam gibi davranmakta, tıpkı edebiyatta Mehmet kaplan ve Tanpınar örneği gibi, sosyal çevrede tam bir halk adamı gibi yaşamıştır.

1920 yılında Almanya'ya yaptığı gezi sonunda izlenimci anlayışında değişiklikler görülen İbrahim Çallı'nın "D Grubu" ressamlarının da hocası olması onun aynı zamanda iyi bir eğitimci olduğunu göstermektedir (Antik, 2010:105). Çallı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitimci olarak Cumhuriyet Dönemi'nin tüm yeniliklerine aktif bir sanatçı olarak katılmıştır. Çağdaş resim sanatımızın batı konseptine uygun bir döneme girmesinde etkin güçlerden biri olmuştur. O'nun tartışmalar yaratan "Zeybekler" adlı çalışması Cumhuriyet'e duyduğu bağlılığın ifadesidir.

3.8.1. “Zeybekler” İsimli Tablonun İkonografik ve İkonolojik Analizi

3.8.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)

İbrahim Çallı'nın anıtsal yapıtlarından olan “Zeybekler” isimli tablosunda köyün önünde, beyaz bir atla beraber yedi kişilik bir kompozisyon görülmektedir. Resim, Kurtuluş Savaşı yıllarında vatan savunmasına katılmak için hazırlanan dört zeybekle, onlarla görüşmeye gelen üç kadından meydana gelmektedir. İlk grupta resmin sağında iki zeybek ayakta sohbet ederlerken ikinci grupta arkası dönük bir zeybek atını eğderlerken, üçüncü grupta ise oturan bir zeybek ve ayakta duran üç kadın konuşurlarken tasvir edilmiştir. Tablonun ortasında beyaz atın yükünü bağlamaya uğraşan bir zeybek bulunmaktadır. Tablonun sol bölümünde, erkeklerin arasında oldukları için başlarındaki örtünün açılmamasına dikkat ederek, zeybeklere doğru yönelmiş vaziyette üç kadın figürü ayakta durmaktadır. Bir yük balyası üzerinde baş efe ya da ailenin büyüğü silahlı bir zeybek oturmaktadır. İzleyiciye arkası dönük olarak, ayakta durmakta olan bir kadınla konuşmaktadır. Tablonun sağ bölümündeyse, biri cepheden, diğeri arkadan görünen, ayakta durmuş ve en sağdakinin yüzü konuşmakta olan çifte dönük iki zeybek vardır. Oturan zeybeğin dizlerinin üstünde ve resmin sağında ayakta duran zeybeğin, kabzasını yere dayamış bir şekilde, sağ elinde tüfekleri görülmektedir. Dört zeybeğin ikisi çapraz şekilde diğeri ikisi de bellerinden fişeklik kuşanmış konumda gösterilmiştir. Zeybeklerin giyim kuşamları, Ege Bölgesi'nin efe kıyafetleridir. Kadınlar ise, yerel kıyafet ve Denizli'nin Buldan bezinden yapılmış çizgili bir kumaşla örtünmüşlerdir. Zeybeklerin başlarında oyali bir yemeni ile sarık gibi bağlanmış, kiremit kırmızısı fes vardır. Tablonun sağ bölümünde arkada, yüzü seyirciye dönük, ayakta durmakta olan zeybeğin içinde yakasız ten gömleği ve üzerinde yakası V kesimli olan cepken bulunmaktadır. Zeybekler altlarına çuha kumaştan, bacak arası geniş yöresel ismi potur denilen, dizlerinin aşağısını açıkta bırakan şalvar giymişlerdir. Atın yanındaki zeybeğin bacağında görülen, diz kapağı altından ayak bileklerine kadar, baldırı saran tozluktur. Sanatçı kıyafetleri dikkatli bir şekilde, kahve, ten ve mavi renklerle resmetmiştir.

Sol bölümde, hüznü dolu, meraklı, korku ve endişe duyan; onları uğurlamaya gelen, muhtemelen zeybeklerin yakınları olan, kadınlar vardır. Bu kadınlardan birisine meraklarını giderici bilgiler veren yük balyasında oturan bir zeybek görünmektedir. Orta bölümde zeybekler dinlenmek için mola vermiş de olabilir. Atını uzun yola hazırlayan, kendini bir an diğerlerinden soyutlamış, yorgun düşmüş beyaz atıyla meşgul olan bir zeybek daha resmedilmiştir. At betimlemesine bu kompozisyonda yer verilerek resmin konusuna zenginlik katılmıştır. Çalışmasında ilkönce atları besili resmeden sanatçı, gördüklerinde kişisel yorumunu, önsezi ve ideleri ön planda tutmuş, realistliği ve objektifliği ikinci plana bırakmıştır. Empresyonist sanatçılar genelde imgesel ve abstrak betimlemelere önem vermektedir. Dış dünyalarındaki varlık ve objeler gördüklerinden ziyade, imgelerinde canlandırdıkları gibidir. Sanatçının resmettiği beyaz atın bakımlı ve besili olması, empresyonist ideye sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü empresyonizm doğadaki unsurların kişinin içinde oluşturduğu izlenimleri, duygusal izleri yansıtmayı hedeflemektedir.



**Resim-43: İbrahim Çallı. “Zeybekler”, Tuval Üzerine Yağlıboya,154x186 cm,
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1923.**

Gökyüzü puslu ve bulutludur. Mavinin tonlarıyla boyanmış dağlar ve dağların yamacında kırmızı kiremitli, beyaz boyalı, kerpiçten yapılmış evleriyle bir köy görünmektedir. Evler sis ve ışık içinde kaybolmuş gibidir. Tabloya yaygın bir ışık egemendir.

Sağ bölümde ise, korku ve endişe yerine kendinden emin, gözü pek ayakta iki zeybek resmedilmiştir. Elllerinde tüfekleri, bellerinde fişekleriyle savaşıma hazır; biri gözlerini dağlara dikmiş, diğeri uzaklara bakmaktadır. Yahya Kemal'in "Akıncılar" şiirinde ana fikir olarak ele aldığı savaşa şen şakrak gitme Türk milletinin özünde vardır. Dikkat edilirse bu tabloda da bu sakin duruş ve endişesiz bakışlar ve normal bir hayat seyrinde tavır ve duruşlar göze çarpmaktadır. Bu telaşsız hareket ve davranışlar kendinden emin, ne yaptığını bilen bir milletin ortak özelliğidir. Çallı bunu tabloya özellikle yansıtmıştır. Bu da onun millet ruhunu ne kadar yakından tanıdığı ve kendisinin de ne kadar bu milletin ruhuyla bütünleştiğinin bir göstergesidir.

3.8.1.2. Anlaşılabilir Anlam (Uzlaşılabilir, İkincil Anlam)

Sanatçı niçin resimde dört erkek ve üç kadın figürü kullanmıştır? Anadolu kadınlarının da erkekler kadar, bu savaşın mücadelesinde payı olduğu bize hissettirilmiştir.

Dağların ufukta sıralanmasıyla bir derinlik verilen tabloda, gökyüzü ve dağlardaki soğuk havaya karşılık, zeybeklerde yer yer sıcak renklerin kullanılması, savaşın gidişatında umut verici bir rol oynamaktadır. Çünkü insana enerji veren ve canlılık hissi uyandıran sıcak renklerdir. Tablo gruplardan oluşurken kompozisyona bütünlük hâkimdir. İzlenimcilerde renk ve ışığın önemi büyük olduğundan, renk özelliklerine dikkat edilmiştir. Tabloda verilen ışıktan dolayı da ayrıntıya önem verilmiştir.

Yapıtta açık-koyu kontrastlığına önem verilmiş, mekandaki perspektif gölgelerin etkisini artırmıştır. Işık ve gölge, şekil ve hacimleri mekansal pozisyonları, dokuları, derinlikleri ve daha birçok özelliği tarif etmektedir (Arnheim, 1966). Tabloda kullanılan yaygın ışık, ışık-gölge oyunları mekana canlılık getirmektedir. Birbirinin tamamlayıcısı olan ışık ve gölge ikilisi, biçimin ve mekanın algılanmasına estetik

anlamda katkıda bulunan önemli öğelerdir (Özorhon, 2002). Zeybeklerin kıyafetleri ile dağlardaki katmanlar halindeki koyuluklar, gökyüzünün kapalı ve puslu görüntüsü ile kadınların beyaz örtüleri, zeybeklerin bulundukları zeminin aydınlığı, beyaz at arasında meydana getirilen kontrastlık içinde ön plana çıkarılan zeybekler ve at yapının odak noktasıdır.

Kompozisyonda yatay ve dikey etkileşimi plastik elemanlarda çok iyi dengelenmiştir. Ayrıca figürlerde görülen ritm ve uyum, dengeyi de güçlendirmektedir. Dikey durumundaki figürlerin aralarındaki yakınlık mesafesi ve devinim önsezisi izleyiciye çok iyi sezdirilmiştir.

Cumhuriyetin Onuncu yıldönümünde, bazı ressamlar devlet desteğiyle ülkenin değişik yerlerine giderek resim yapmışlardır. Yapılan çalışmalarda milli mücadelenin izleri yakalanmış, büyük mücadeleyi anıtsal tablolar haline dönüştürmüşlerdir. Atatürk, sanatçının açmış olduğu sergiyi gezerken resimdeki zeybeklerden birini örtü üzerinde oturmuş bir durumda görünce tebessüm ederek sormuştur:

“Efe hiç böyle örtü üzerinde oturur mu?” (Elibol, 1973: 96).

Örtüyle efenin giysisi üzerinde renk bakımından bir bağlantı kuran Çallı, yapıta realist yaklaşan paşaya bunun açıklamasını yapmıştır. Resimde bir atın yanında dört efenin bulunması da Atatürk’ün dikkatini çekerek sormuştur:

“Nerede bu üçünün atları?”

Çallı, *“Dağın arkasında otuyorlar paşam” cevabını vermiştir*” (Elibol, 1973: 97).

Gerçekçiliği özde de işleyen bu cevap Atatürk’ün oldukça hoşuna gitmiştir (Dağlı, 2015).

3.8.1.3. Gerçek Anlam(İçerik)

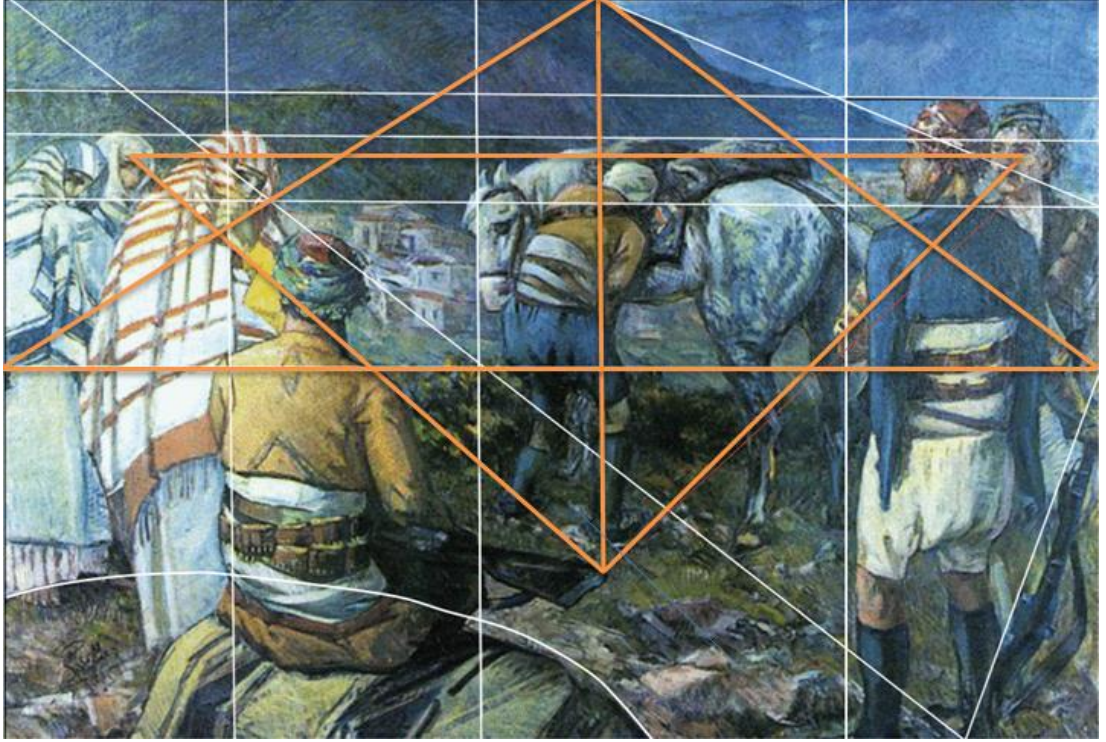
“Zeybekler” resminin konusu Kurtuluş Savaşı’dır. Ulusal Kurtuluş Savaşı’nın hangi zor koşullarda gerçekleştiği mücadelenin önemli bir bileşeni olan zeybekler üzerinden konu edilmiştir. İbrahim Çallı tarafından 1923 yılında 164x186 cm

boyutlarında yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Yapıt şu anda Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda bulunmaktadır.

Efelik olgusu, Osmanlı'nın toprak yönetiminde ortaya çıkardığı sosyal eşitsizlik ve adaletsizliğin köylüdeki başkaldırı ruhunun yanması ile başlamıştır. Efe, zeybeklerin başıdır. Zeybekler, Osmanlı'da toplumsal yaşamdaki düzensizliklere bir tepki olarak gelişen hareketler içinde önemli bir başkaldırı grubu olarak yer almışlardır. Bin bir türlü eziyetlere, işkencelere, keder ve sıkıntılara yıllarca katlanıp sabır gösteren Ege Bölgesi ve Aydın ilinin karakteristik insanıdır. Birbirlerine sıkı bağlılık içindedirler. Neşeli, esprili ve gayretli bu insanların baskının zerresine bile tahammül etmeyişi düşünülürse, düşmanın kirli çizmesinin vatan toprağına basmasıyla nasıl bir tavır sergileyeceğı ortadadır. Efelerin sakin duruşu kin ve öfke duygusundan daha çok kendinden emin bir tavrı sergilemektedir. Bu da korkusuz, yiğit bir ruhun dışa yansımasıdır. Zaten eskiden beri Ege yöresinde zeybekler için; çevik, atılgan, gözü pek ve attığını vuran kişi gibi tanımlar kullanılmaktadır. Efelik kurumu, özellikle Osmanlı'nın duraklama döneminde büyük gelişim göstermiştir.

Çallı'nın cumhuriyetin kurulduğu 1923 tarihinde yaptığı “Zeybekler” adlı çalışma ulus-devlet inşa sürecinin tartışmalı bir yapıtı olarak resim tarihimizde yerini almıştır. Atatürk “Türk İnkılâp sergisi” diye isimlendirilen bu sergiyi gezerken mutlu olmuş ve heyecanını gizleyememiştir. İstiklal harbinde vatan savunmasına koşan “zeybekler” isimli tabloyu inceleyen Atatürk, “ Kurtuluş Savaşı yıllarında yiyecek bulabilmenin çok zor olduğunu oysa ki, tablodaki atın besili görüldüğünü” ifade eder. Aynı zamanda “savaşa katılan herkesin bunu çok iyi bildiğini, askerler dahil hayvanların da bir deri kemik kaldığını” açıklar. “Atları ve savaşçılarımızı kuvvetli göstererek, Sakarya'nın değerini küçültmüş oluruz” diyerek cümlesini tamamlar (Elibol, 1973). Bunun üzerine Çallı, tabloyu tekrar ele alarak, düzeltmelerde bulunmuştur. Atatürk'ün bu tenkidinde kurtuluş savaşında asıl yükü ordunun çektiğine dair bir ironi mevcuttur. “Efeler elbette savaşta büyük başarılar göstermiştir ama ordunun hakkını da unutmamak gerektir!” gibi bir göndermede bulunmuştur. “Zeybekler” resmi sonraki yıllarda Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin koleksiyonuna dahil edilmiştir.

Savaş ve kahramanlık resimlerinde zeybeklerin sıkça ele alınmasının nedeni; Zeybeklerin Kurtuluş Savaşı'nda, düşmana karşı mücadelede, halkı teşkilatlandırarak, özellikle Ege Bölgesi'nde ve dolayısıyla savaşın kazanılmasında etkili olmalarıdır. Efelerin özellikle o dönemlerde bir otorite oldukları düşünülerek, onların da Kurtuluş Savaşı'nın destekçisi oldukları vurgulanmıştır. Yöre halkı Kurtuluş Savaşı'nın önemini zeybekler sayesinde daha da idrak etmiştir. Zeybeklere maddi-manevi destek vermişlerdir. Zeybeklerle bütünleşen halk mücadeleyi kazanmıştır. Savaş sırasında düzenli birliklerin kurulmasına bazı efeler tepki gösterip alınganlık etmiştir. Savaştan sonra, efelerin kurtuluş mücadelesindeki emeklerinin farkında olduğunu hissettirmek ve bu sayede onların gönüllerini almak amacıyla, zeybekler konusuna oldukça değinilmiştir. Bazı efeler ise, Kuva-i Milliye'ye ve ondan sonra oluşturulan düzenli birliklere katılarak savaşın sonuna kadar mücadele etmişlerdir. Bu sebeple de, efelere minnet duygularının bir ifadesi olarak, zeybekler konusuna fazlasıyla yer verildiğini söylemek mümkündür. Atatürk'ün tüm halk oyunlarına önem vermesinin dışında, zeybek oyununu daha sıklıkla oynaması da bir yönüyle buna bağlanmaktadır.



Resim-44: İbrahim Çallı, “Zeybekler”, Geometrik Çözümlemesi

Toplumsal yaşantımızda bir genci askere veya savaşa uğurlamakta sevinçle yapılan, hatta bazı yörelerimizde davulla zurnayla kurtarılan bir olaydır. Yöresel kıyafet tasvirleri ile sosyolojik gerçeği yansıtmaya çabası içerisinde belgesel bir eserdir (Karaoğlu, 2005: 65).

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde 1933 yılında açılan ve "Zeybekler" tablosunun da ilk kez seyirci karşısına çıktığı sergi, 2009'da, müzenin restorasyonu sebebiyle –bulunabilen yapıtlarla- "Serginin Sergisi" adıyla tekrar açılmıştır. Serginin tanıtımının yapıldığı katalogta şu değerlendirme yer almaktadır: "İnkılap sergileri, ulusal kurtuluş savaşı ve devrimleri konu alan yapıtlarıyla resim tarihinde özel bir ikonografi oluşturur. Ulus devletin kimlik imgelerini toplum bilincine yerleştirme girişimlerinden biri olan sergiler tüm sanatçılara açıktır. Ancak bu sergilerde sanatçıların hamasi konular yönlendirilmesinin sanat açısından tehlikeli olabileceği ve devrim konularını resimlemekle yapıtın devrimci sayılamayacağı görüşü benimsenmiştir" (Germaner, 2009:7).

Yapıtlarında mümkün olduğu kadar subjektifliğe yakınlaşmış olan sanatçıya göre, yapılan resim seyirciye gönül rahatlığı vermelidir. Bu yapıt savaş yıllarını yansıtmış olsa da gerçekten de seyredene huzur içerisinde sürecin havasını teneffüs ettirmektedir.

3.8.2. "Silah Arkadaşlığı" İsimli Tablonun İncelenmesi

Çallı'nın bu yapıtının Şişli Atölyesi'nde gerçekleştirilen kompozisyonlardan biri olma olasılığı oldukça yüksektir. İki asker ressama poz verir konumundadır. Tuval üzerine yağlıboya tekniğinde 1917 yılında yapılmıştır. 115x144 cm boyutlarındadır. Tablo 1953 yılında Berar Prensesi Dürrü Şehvar(Abdülmecid Efendi'nin kızı) tarafından Askeri Müze'ye hediye edilmiştir.

Tarihi bir atmosferde mimarî bir yapı içinde geçen konuda, iki asker karşılıklı sohbet etmektedirler. Tablonun ortasında görünen, sivri kemer altında sütun başı üzerinde bir Alman askeri oturmaktadır. Sağ eliyle sütun başını tutmaktadır. Sağ ayağını yere diremiş, sol bacağına da sağ bacağının üzerine koymuştur. Sol kolunu da sol

bacağının üzerine koymuştur. Rahat bir pozisyonda oturduğu izleyiciye hissettirilmiştir. Karşısında ayakta ise, bir Osmanlı askeri durmaktadır. Figürlerin yüzlerinde netlikten bahsetmek mümkün değildir.



**Resim-45:İbrahim Çallı, “Silah Arkadaşlığı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x144 cm, 1917,
Envanter Nu:7956, İAMRK**

Çallı’nın dostluğu tema olarak işlediği bu yapıtta, ittifak durumunda olan iki ülke askerinin savaş koşulları sırasında oluşturdukları arkadaşlığı tuvaline yansıtmıştır. Figürlerin oturuş ve duruş biçimlerindeki rahatlık yapıtta vurgulanan arkadaşlık temasını desteklemektedir.

Mimarî bir yapı içinde geçen konuda, yapıta koyu renk tonları hakimdir. Zamanla tablonun renkleri de kararmıştır. Toprak tonlarını başarıyla kullanan sanatçı sivri

kemer üzerine serpiştirdiği sıcak renklerle resimde hareketliliği sağlarken, aynı zamanda kemerle resimde derinlik etkisini de vermiştir. Figürlerin yüzleri renk lekelerinin içinde belirsizleşmiştir.

Belli bir saygınlığı olan “Silah Arkadaşlığı” kavramı, insanın üstün meziyetlerini içinde barındırmaktadır. Sıkıntıları, yoklukları, özlemleri, zorlukları göğüsleme kısacası yazgı birliği etmektir. Bunca zorlukları ve güçlükleri göğüslemek, daima taşıdıkları vatan sevgisinden kaynaklanmaktadır. Askerlik mesleğinin getirdiği gurur ve onur duygusu aslında kuşandıkları üniformaya da saygıdır.

3.8.3. “Siperde, Gece Baskını” İsimli Tablonun İncelenmesi

Sanatçının Viyana Sergisi’nde yer alan “Gece Baskını” isimli tablo bugün Askeri Müze Koleksiyonu’nda önemli bir yere sahiptir. 1917 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. 173x226 cm boyutlarındadır. Resmin sağ alt köşesinde Arap harfleriyle “Çallı” imzası bulunmaktadır.

Bu yapıtta Birinci Dünya Savaşı yıllarında bir gece vakti, sisli bir havada düşman mevzilerine baskın yapan Türk askerinin kıyasıya mücadelesi betimlenmiştir. Figürler hareket yönünden oldukça serbest bırakılmıştır. Resmin ön tarafında, dizlerinin üzerine çökmüş, kafasını ellerinin arasına almış bir düşman askeri görülmektedir. Kanlı bir mücadelenin büyük bir duyarlılıkla işlendiği yapıtta, elleriyle başını tutan asker figürünün korkudan büyüyen gözleri, haykırış içindeki açıkagız, kıvrılan vücut hatları savaşın korkunç anını yansıtan en önemli özellik olarak tuvale yansıtılmıştır. Adeta Norveçli ekspresyonist ressam Edvard Munch’un 1893 yılında yaptığı “çılgılık” adlı tablosundaki figürü çağrıştırmaktadır (Resim-47).



Resim-46: İbrahim Çallı, “Siperde, Gece Baskını”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, 173x226 cm, Envanter Nu: 11297, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

Hemen yanında sırtı seyirciye dönük ve yine aynı pozisyonda kollarıyla kendine siper etmiş diğer bir düşman askeri görülmektedir. Tablonun sağ tarafında bir Türk askeri ile düşman askeri arasındaki bir boğuşma mücadelesi görülmektedir. Türk askerinin omzunda heybesi vardır. İki eliyle hasmının boğazına yapışmış konumdadır. O da elleriyle askerimizin kollarından tutmuş, bu durumdan tüm gücüyle kurtulmaya çalışmaktadır. Tabloda bir can pazarı yaşanmaktadır.

Sanatçı, asker figürlerinin yüzlerindeki korkunun dışa yansımalarını ve baskın yeme sahnesinin dehşetini profesyonelce gözler önüne sermektedir. Figürlerin yüzündeki dehşet ve çaresizlik ifadesi ekspresyonizmi çağrıştırmaktadır. Düşman askerlerinin yüzlerindeki korku ifadesini ve panik halini tuvaline en iyi şekilde yansıtmıştır. Savaş karşısında duyulan endişenin, figürlere yansımalarını başarılı bir şekilde vermiştir. Figürlerin oyulmuş yanakları, halka halinde açılmış gözleri, bir feryadı



Resim-47: Edvard Munch, “Çılgılık-kesit-”, 84x66 cm, T.Ü.Y, 1893, Munch Museum.

veren ağız hareketi, insanoğlunun korku anında uğradığı deformasyonu abartılı bir şekilde sunmasının belgesi gibidir. Durumun acı veren yanı figürlerin dış görünüşlerinde yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Serbest bırakılan figürler savaşın sıcak atmosferini vurgulamaktadır.

Sanatçı, dehşet anını ve durumun ciddiyetini vurgulamak için koyu renk tonlarını kullanmayı tercih etmiştir. Renkler zamana yenik düşerek, kararmıştır.

3.8.4. “Yaralı Asker” İsimli Tablonun İncelenmesi

Sanatçının Viyana Sergisi’nde yer alan “Yaralı Asker” isimli tablo, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu’nda yer almaktadır. 193x81 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde 1917 yılında Şişli atölyesinde yapılmıştır.

İbrahim Çallı’nın gerçekçi bir anlayışla yaptığı bu yapıtının ön planında, iki asker resmedilmiştir. Savaşın dramatik sonuçlarının yansıtıldığı tabloda, bitkinliğin aşamaları işlenmiştir. Seyirci tarafından tablonun solundaki asker sakallı, sağ omzunda süngülü tüfeği asılı ve tüfeğin askısını sağ eliyle tutmaktadır. Sol eliyle kemerini tutan figür askeri üniformalıdır. Başını, solunda omzuna dayanmış olan silah arkadaşına çevirmiş ve ona doğru bakmaktadır. Arkadaşı bitkin durumdadır. Başı beyaz sargı beziyle sarılı, gözleri kapalı ve başını arkadaşının omzuna

dayamıştır. Sağ eliyle arkadaşının sol koluna girmiş, ondan destek almaktadır. Sol elini aşağıya salmış, güçsüz bir durumdadır. Süngülü tüfeği yaralı askerinde omzunda asılı ve o da askeri üniformalıdır. Dizlerini hafif kırmış duruşuyla, bacaklarında derman kalmadığı anlaşılmaktadır. Arka sağ tarafa doğru bu iki figürün gölgelerinin bir bölümü görülmektedir.

Tablonun ön planının üçte ikisini kaplayan bu figürlerin, seyirciye göre sol tarafı boş bırakılarak göz rahatlatılmıştır. Bu üçte birlik bölümde, yerde yana yatmış bir ağaç fidanı görünmektedir. Tablonun orta planında eyerli beyaz bir at vardır. Arka planda ise, dağın arkasından ve beyaz atın hizasından güneş batmakta veya doğmaktadır. Gökyüzü tablonun üçte birini kaplamaktadır.

Hava perpektifinin uygulanılmasından dolayı resmin arka planları puslu çalışılmıştır. Tablonun genelinde kahverenginin hakimiyeti görülmektedir. Aynı zamanda sarı, mavi, yeşil, turuncu renkleri de uyumlu bir şekilde uygulanmıştır.

Yapıtın dikey dikdörtgen kompozisyon alanı, üçte ikilik dikdörtgen formla düzenlenmiştir. Üçgen, dikdörtgen, ve eğrisel formlar göze çarpmaktadır.

İslam dininde zaferin sembolü olan beyaz at, yaralı askerle birlikte can pahasına kazanılan galibiyetin ifadesidir. Ağaç fidanı da semboliktir. Yana yatmış olmasına rağmen tamamen kurumamış, yaşamın her şeye rağmen devam ettiğini anımsatmaktadır. Yaralı asker bitkin olmasına rağmen bir hareket görülmektedir. Diğer asker, hareketsiz ama dimdik durmakta, sağlamlık ve güvenilirliğin simgesi durumundadır. Yaralı asker savaşın dramatik yönünü, ufuktaki güneş her şeye rağmen ümidin, kurtuluşun, özgürlüğün bir işaretidir.

Dışavurumcu bir tekniğin ustaca kullanıldığı çalışmada rahat fırça kullanımları dikkat çekmektedir. Sağlam bir desen anlayışı içinde yapılan tablonun yüzeyine boya kalın fırça vuruşları ile uygulanmıştır. Fakat bu fırça vuruşları koyu renk lekeleri içinde adeta erimiştir. İfade büyük bir başarı ile verilmiş, figürler konturlarla sınırlandırılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı yıllarında konusu yardımlaşma üzerine kurulu olan bir resimdir. Dayanışma durumunu ressam bizlere yansıtmaktadır. Cephe gerisine ışık

tutan örneklerden bir tanesidir. Sevgi ve sevecenlik kavramları, gözler önüne serilmiştir. İnsana verilen önem ve omuzdaşlık her süreçte yaşatılan insancıl bir tutum olarak, bu tabloda etkili bir ifadeyle sunulmuştur.

Türk milletinin özünde yatan bu dayanışma savaşta ve barışta daima çizgi çizgi yaşanan bir haslettir. Öz annesinin, ya da öz kardeşinin omzunda rahat etme ve dinlenme gibi bir huzur bu tabloda derinden görülmektedir. Çallı “Yaralı Asker” tablosunda bu milli özelliğe geniş bir pencere açmıştır.



Resim-48: İbrahim Çallı, “Yaralı Asker”, 193x81 cm, 1917, İRHM

Cephe gerisini en iyi bir şekilde yansıtan tablolardan bir tanesi olan bu yapıt, savaşın bile, yeri geldiğinde insanlığı, ona özgü davranış ve değerleri yok edemediğinin duygusal bir göstergesidir.

Ali Cemal Benim'in de 1917 yılında yapmış olduğu "Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri" isimli yapıtıyla, savaşın duygu yüklü yönünü gösteren böyle bir dayanışma sahnesini ele almıştır (Resim-31). Bir Türk askerinin, düşman askeriyle olan ilişkisi dairesinde oluşturduğu bu tablosu benzerlik arz etmektedir.

Sanatçının "Süvari" isimli tablosunda da (Resim-32) olduğu gibi, askerlerin üzerindeki üniformalar ve atın üzerindeki teçhizat yansıttıkları dönem açısından birer belge niteliği taşımaktadır.



Resim-49: İbrahim Çallı, "İsimsiz"

3.8.5. "Türk Topçularının Mevzîye Girişi" İsimli Tablonun İncelenmesi

Çallı'nın 1917 tarihli "Türk Topçularının Mevzîye Girişi", isimli yapıtı, 180x270 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Halen Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundadır.

Bu resimde, Türk topçularının kararlı bir şekilde topları savaş alanına yetiştirmeye çalışıklarına; zor şartlara rağmen direnç gösterdiklerine şahitlik edilir. Resmin orta planında, ufuk çizgisine doğru hareket halinde olan topçular, arka profilden gösterilmiştir. Türk topçuları savaş toplarını, atlı arabalarla çekerek ve iterek savaş meydanına ulaştırmaya çalışmaktadır. Topçular, arabaların tekerleklerinden tutup iterek güç desteğinde bulunmaktadır. Bu şekilde, atların yükünü hafifleterek, top arabalarının daha hızlı yol kat etmesini sağlamaktadırlar. Bunlara, soldan atlı askerler eşlik etmektedir. Sağ taraftan da, bir atlı asker, kolunu havaya kaldırarak adeta kılavuz edasıyla eşlik ettiği görülmektedir.



Resim-50: İbrahim Çallı, “Türk Topçularının Mevziye Girişi”, 180x270 cm,1917, (MSÜRHM).

Çallı, köşegen bir kompozisyonla yaptığı bu yapıtta, birkaçı atlı birkaçı ise yaya olan askerlerin bütün imkansızlıklara rağmen, bir top arabasını hareket ettirmek için gösterdikleri azmi ve gayreti en iyi bir şekilde gözler önüne sermiştir. Tabloda toplam on kişiden oluşan asker figürü ve on iki adet at yer almaktadır. Bu tablonun

enerjisi adeta hissedilmektedir. Çallı, bu resimde günün imkansızlıklarını sergilediği gibi, umutlarını kaybetmiş olan insanlara ümitlerini yitirmemelerini, tüm olumsuzluklara rağmen mücadeleye devam edilmesi gerektiğinin iletisini vermiştir. Özellikle atlıların devamlı hareket halinde olması ve askerleri coşturacak ve gayrete getirecek sözler sarf etmesi yorgunluğu giderecek nutuklar çekmesi savaşta umudu yeşerten en güzel hasletlerden biridir. Savaşta en arka ile en n arasında mekik dokuyan, haberleşmeyi sağlayan bu atlılar en az top arabasına yokuşları aşırtmaya çalışan askerler kadar zorlu bir görev üstlenmektedir. Ama başta dediğimiz gibi özellikle direniş ve umut teması bu tabloda ön plana çıkmıştır.

Mekan ve figürler güçlü desen konseptiyle oluşturulmuştur. Işık ve ton etkisinin göz ardı edilmediği, özellikle klasik-akademik anlayışın ağır baştığı bir çalışmadır.

Kızıl ve kahve tonundaki renkler resme egemendir. Bu tonlardaki renkler aracığıyla, savaşın esrarengizliğine, karanlığına gönderme yapılmaktadır. Burada kaçınılmaz zafer tekniği propaganda amaçlı kullanılmıştır. Topuların azmi sayesinde, savaşın kazanılması kaçınılmaz bir sonuç olarak görülmektedir.

Sanatla insanlara mit ve mücadele duygusunu aşılamak, bu atölyenin başlıca özelliklerinden birisi olmuştur. Çallı diğer tablolarında da olduğu gibi bu yapıtıyla da atölyenin genel özelliklerini yansıtmaktadır.

Sanatçı, savaş sırasında bir top arabasının, zor koşullarda atlarla çekilen ağır ilerleyişini, savaşın dinamizmi içerisinde bizlere yansıtmaktadır. Gerekirse cephaneyi sırtında taşıyan kahraman Türk anasının yiğit oğlu da elbet de böyle çilekeş olacaktır. Tarih sayfalarını çevirirsek top arabasına koşulan at ölürse onun yerine kendini koşan yiğitler, bu millet içinde az değildir. Işte allı bu tabloda arabanın tekerini döndürmeye çalışan üç yaya, dördü atlı olan askerleri gözler önüne sererken bu çağrışımı zihnimize birer tohum gibi atmaktadır.

3.9. İsmail Hakkı (1882-1926)



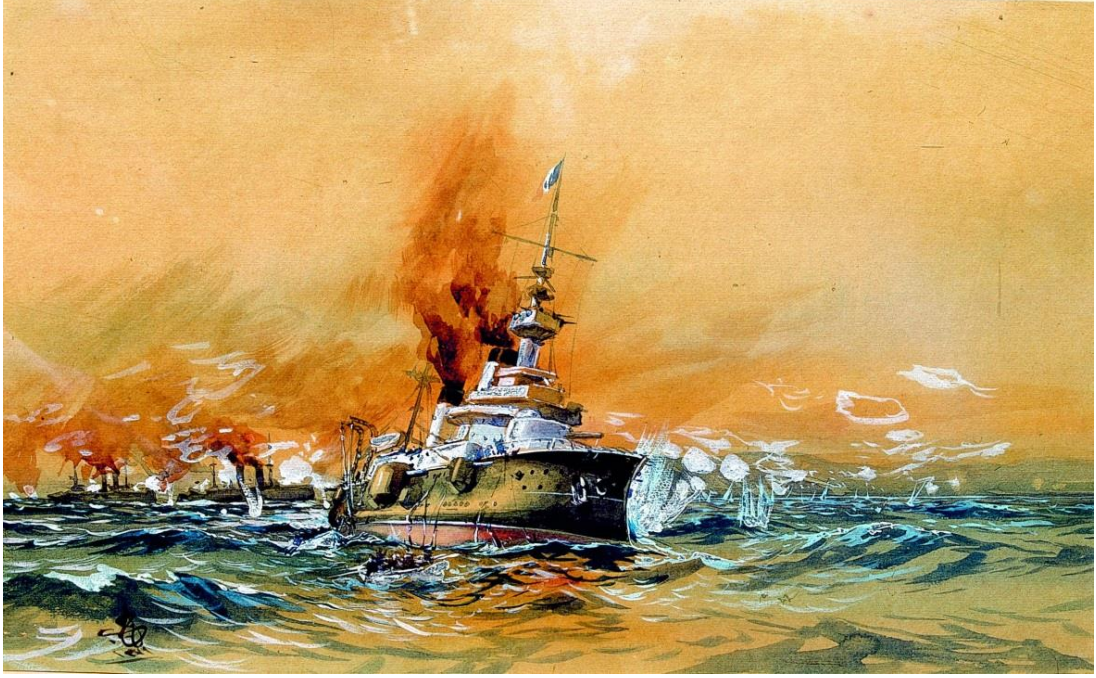
Hoca Ali Rıza'nın kayınbiraderi olan Bahriyeli İsmail Hakkı, 1884'de Deniz Mektebi'ni mühendis ve ressam diploması olarak bitirmiştir. 1905 yılında Harbiye'den teğmen olarak mezun olmuş ve Rumeli Gostovar Nizamiye Alayı'nda 1911'e kadar görev yapmıştır. Harbiye'de Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza'dan ders almıştır.

Asker mekteplerinden yetişen ressamlar içinde yalnız üç asker ressamın deniz resimleri ile meşgul olduğu görülmektedir. Deniz ressamlığının ayrı bir branş olduğunu muntazam mesailer ve bıraktıkları eserleri ile gösteren bu üç kıymetli ressam (Süvari Mülazımı Ressam İhsan, Yarbay İsmail Hakkı ve Süvari Binbaşı Diyarbakırlı Tahsin) sanat tarihimizin deniz ressamlığına mahsus şerefli bir başlangıcını hazırlamışlardır (Yetik, 1940).

Siyasi ve askeri tarihimizin altın sayfalarından biri olan Çanakkale Savaşları'nı birçok ressam tuvaline yansıtmıştır. Bu dillere destan özgürlük mücadelesini tuvalinde yorumlayan sanatçılardan biri de İsmail Hakkı'dır. Şanlı bir mücadeleye sahne olan deniz savaşı 19 Şubat 1915 te müttefiklerin Boğaz'a saldırısıyla başlamıştır. 18 Mart 1915 gecesi Nusret Mayın Gemisi'nin derin sulara bıraktığı 26 mayın ile de zaferin temelleri atılmıştır.

Sanatçının Çanakkale Savaşı ile ilgili dört tablosu bulunmaktadır. Bunlardan suluboya tekniğinde çalışılmış "İrresistible Zırhlısının Batışı", "Bouvet Zırhlısının

Çanakkale’de Batışı” (sanatçının “Bouvet Zırhlısı’nın Batışı” isimli ancak tekniğini bilemediğimiz bir tablosu daha vardır) isimli tablolar yine Deniz Müzesi’nde, “Çanakkale Deniz Savaşı” isimli yağlıboya tablosu ise Askeri Müze’dedir. Bu müzede bulunan bir diğer yağlıboya eseri ise “Türk-Alman Dostluk Anıtı”dır.



Resim-51: İsmail Hakkı, “Bouvet Zırhlısı’nın Çanakkale’de Batışı” Envanter Nu: 1512, Karton Üzerine Yağlıboya, İstanbul Deniz Müzesi Koleksiyonu.

1915 tarihli “Bouvet Zırhlısı’nın Çanakkale’de Batışı” isimli yapıt, Karton üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Yapıtın sol alt köşesinde Osmanlıca “İsmail Hakkı.1331” imzası ve tarihi bulunmaktadır. 1512 envanter numaralı resim, İstanbul Deniz Müzesi koleksiyonundadır.

Bouvet Zırhlısını seyir halinde gösteren sanatçı, düzenlenen renklerde, mavi ve sarının tonları ağırlık basmaktadır. Mavi renk denizi simgelemektedir. Gökyüzünden denizin üzerine düşen ışığın etkisini ustaca yansıtan sanatçı mavi, yeşil, sarı rengi açık koyu değerleri kullanarak dalgaları oluşturmuştur. Adeta suların kıpırdanışı, dalgaların çatlayışı, fırtınaların haykırışı hissedilmektedir. Gökyüzü ışık-gölge tekniğine dikkat edilerek sarının tonlarıyla ifade edilmiştir. Çalışmanın arka planındaki gökyüzünün renk tonlamalarında birbirine yakın nüans geçişleri



Resim-52: İsmail Hakkı, “Çanakkale Deniz Savaşı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 121x197 cm, 1915, Envanter Nu: 11204, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

olduğundan ışık ve gölge, renkleri açmak ve koyulaştırmak için zengin bir ton armonisiyle uygulanmıştır. Gökyüzü, renkçi üslupta yansıtılan göğe yükselen dumanlar ve gökyüzündeki açık sarının tonlarından dolayı puslu görünümündedir. Yapıtın yatay dikdörtgen kompozisyon alanında, dik, eğri ve diyagonal çizgiler yer alırken, hem geometrik hem de doğal formlar bulunmaktadır.

İsmail Hakkı, açık hava ressamı olarak gün ışığının doğadaki yansımalarını zengin paletiyle ve serbest fırça vuruşlarıyla tam olarak izlenimci diyemesek de izlenimci bir yaklaşım içinde başarıyla yorumlayabilmiş bir sanatçıdır (Başaran, 2008).

Sanatçı bu yapıtında, dumanlar içinde yan yatarak batan İngiliz ve Fransız gemilerinin adeta ölüm dansı yaparcasına Çanakkale Boğazı'nın sularında sonsuz sessizliğe gömülüşünü betimlemiştir. Havanların alevi duman olup bulutlarla karışmakta; İngiliz ve Fransız gemileri su sütunları arasında kaybolmaktadır. Cehenneme dönmüş bir boğaz tasviri, savaşın boyutunu tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir. Sanatçı milli duygular içinde oluşturduğu bu yapıtında empresyonist üslubu kullanmış deniz yüzeyinde yansıyarak yaygınlaşan bir ışık

görülmektedir. Deniz Müzesi koleksiyonunda bulunan Türk resim sanatı tarihinde deniz konulu yapıtlarıyla önemli bir yere sahip olan Diyarbakırlı Tahsin'in yapıtlarıyla kuruluş ve konu bakımından benzerlik göstermektedir (Aysel, 1996:191).

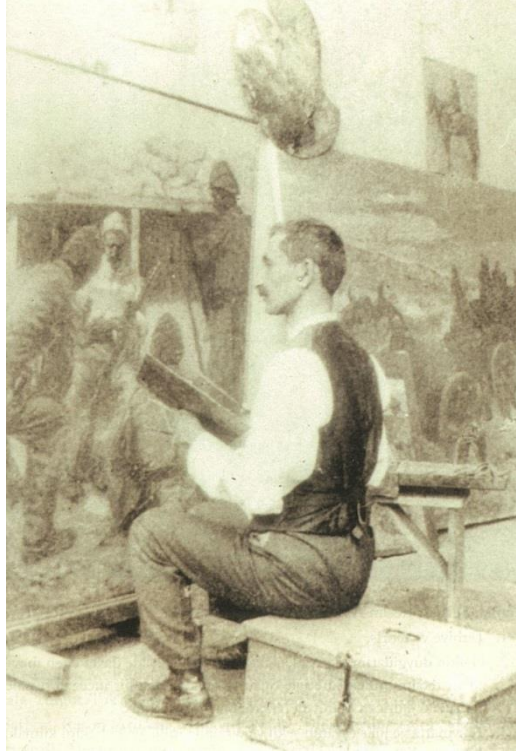
Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale Deniz Savaşı'nın betimlendiği resimde, tarihi bir savaş gözler önüne serilerek ölümsüzleştirilmiştir. Bu bakımdan tarihi belge niteliği taşıyan yapıt, Çanakkale Deniz Savaşı'nı simgelemektedir.

3.10. Hikmet Onat (1885–1977)



1904'de teğmen olarak Sanayi-i Nefise'ye girmiştir. 1910'da Paris'te Ulusal Güzel Sanatlar Okulu'nda (l'Ecole National Superiordes Beaux Arts) eğitim almış, bu okulda Fernand Cormon öğretmeni olmuştur(1845-1924).

1914'de Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkesine dönmüş, vatan özlemini anlatan çalışmalar yapmıştır. Monet'in etkisinde kalan sanatçı, "Harbe Giderken Veda", "Köyden Mektup", "Çanakkale'de Siper" isimli akademik tablolarını savaşta gösterilen kahramanlıkların coşkusu ile gerçekleştirmiştir. Bunlar, desen ve modleye yer verdiği ve içeriğin önem kazandığı yapıdandır. Sanatçı, savaşın verdiği acıyı halkla paylaşarak, ulusal var olmanın, ulusal ülkü birliğinin destekleyicisi olmuştur. Savaşta askerlerin ruhsal durumu, ölüm tehlikesi, hasret gibi insanca önseziler ya da savaşın devimselliği içinde yaşananlar, resimlerinde iri fırça darbeleri ile daha da belirgin hale gelmiştir.



Fotoğraf-5: Hikmet Onat, “Siperde Mektup” Tablosu Başında, Şişli Atölyesi, Ahmet Kamil Gören Arşivi

Şişli’deki resim atölyesinde altı ressam arkadaşıyla beraber konusu savaş, kahramanlık ve epik tablolar üzerinde çalışmıştır. Başkumandanlık Meydan Muharebesi'nden önce konumu haritanın üstünde planlamakta olan Mustafa Kemal, Mareşal Fevzi Çakmak ve İnönü’yü beraber gösterdiği yağlıboya resim bunlardan biridir (Resim-53).

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Güzel Sanatlar Birliği’nin kuruluşunda görev almış, ayrıca bir yıl süreyle Nişantaşı Sultanisi’nde öğretmenlik yapmıştır. 1915 yılında Halil Edhem Bey’in teklifi üzerine Sanayi-i Nefise Mektebi’nde daha sonraki yıllarda da Bursa’da kendi adını taşıyan resim atölyesinde, emekli olana kadar eğitimcilik yapmıştır.



Resim-53: Hikmet Onat, Tuval üzerine yağlıboya

3.10.1. “Siperde Mektup Okuyan Askerler” İsimli Tablonun İncelenmesi

1914 tarihli “Siperde Mektup Okuyan Askerler” isimli yapıt, 124x150 cm boyutlarında olup, yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. İstanbul Resim Heykel Müzesi’nde bulunmaktadır.

Hikmet Onat’ın değerli yapıtlarından olan “Siperde Mektup Okuyan Askerler” isimli çalışmanın ön planında, tabyada kısa bir süre silahların sustuğu ve gönüllerin konuştuğu bir sahne ortaya konulmuştur. Kazılmış siper arkasındaki platformda dört asker figürü görülmektedir. Resmin orta kısmında oturur durumda ve ön plandan verilmiş olan asker, önündeki yere dikili tüfeğin ucunu bir kolunun arasına dayamıştır ve iki eliyle tuttuğu mektubu okumaktadır. Onu dinleyen bu askerin etrafında üç arkadaşı bir araya gelmiş ve sevdiklerinden gelen haberleri merakla dinlemektedirler. Belki de diğerleri okuma-yazma bilmemektedir. Okuma yazma bilen bir arkadaşın etrafında toplanmışlardır. Yerde duran okunmuş bir zarf ya da okunmayı bekleyen mektup daha vardır. Siperin yığma taş çatısının, güneşin

aydınlığının ve gölgenin verilişinin, silah vb. asker malzemelerinin ve figürlerin duruşlarının son derece gerçekçi işlenmesi sayesinde, o ortamın duygusal atmosferi başarıyla yansıtılmıştır.

Sağdaki asker ayakta ve bir eliyle silahını tutmaktadır. Belindeki kemere takılı kamasının bir bölümü ve kütüklüğü görünmektedir. Ön planda arkası dönük bir şekilde, yere oturmuş olan askerin kemerindeki kamasının ucu yere değmektedir. Solda sipere dayanarak hafif yandan resmedilmiş durumdaki asker, sağ kolunu dizine dayayarak okumakta olan mektubu dinler konumdadır. Üzerinde belindeki kemere takılı kamasının bir bölümü, omzuna asılmış beline uzanan çantası ve kütüklüğünün bir bölümü görünmektedir.



**Resim-54: Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, 124x150cm, 1914,
Tuval Üzerine Yağlıboya (İRHM)**

Askerlerin sevdiklerine duydukları hasret açıkça hissedilmektedir. Duygusal içerikli bir tablodur.



Resim-55: Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, karakalem eskiz çalışmaları

Resimde doğal görünümlere, gün ışığına canlı ve ışıklı renklerle yer verilmiştir. Serbest fırça vuruşları ve renklerin dinamik lekeseiliği göze çarpmaktadır. Sanatçının bu tablosunun genelinde var olan ışık-gölge anlayışı, aydınlık bir mekanın ve gölgede kalan figürlerin resmedilmesi yönünden Fransız sanatçı Lucien Simon'un

“Breton Köylüleri Bir Menhir’in yanında oturuyorlar” isimli çalışmasıyla benzerlik göstermektedir.



Resim:56: Lucien Simon, Breton Peasants Seated Beside A Menhir, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 98.1 x 125.4 cm, Museum Of Fine Arts, Boston

Hikmet Onat tarafından Şişli Atölyesi’nde üretilen “Siperde Mektup Okuyan Askerler” çalışması Türk resminde mektup olgusunun kullanımının önemli bir örneği sayılır. Maalesef bu örnek mektup okuyan figür teması bağlamında Türk resminde bir istisna sayılabilir. Siperlerde mektup okuma eyleminin özellikle resmedilmiş olması, yoğun olarak yaşanan savaş yıllarında askerlerin duygusal yanına dikkat çekilmesi bakımından önem taşır (Veryeri, 2014).

3.10.2. “Harbe Giderken Veda” İsimli Tablonun İncelenmesi

Hikmet Onat’ın “Harbe Giderken Veda” isimli tablo Viyana’da basılmış, Türk Ressamları Sergi Kataloğu’nda bulunmaktadır. Bu katalog, Prof. Şazi ve Ayten Sirel Arşivi’nde yer almaktadır.

Gerçek yaşamdan alınmış ve tablolaştırılmış olan bu yapıt, Birinci Dünya Savaşı döneminde bir askerin sevdikleriyle vedalaşması ve savaşa, bir nevi ölüme yolcu edilme temasını taşımaktadır. Yapıt, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde, 1918 yılında yapıldığı tahmin edilmektedir. Şişli’de bulunan atölyede yapılan çalışma, Viyana’da sergilenen 142 yapıttan biridir. Fakat yapıtların bir bölümü savaş sebebiyle Viyana ve Berlin’de kalmış ve ülkeye getirilmesi için de savaşın bitmesi beklenmiştir. Bu arada bazı resimler ne yazık ki kaybolmuştur. Sanatçının bu yapıtı da, nerede olduğu belli değildir. Yapıt Türk sanat tarihi açısından belgesel niteliği taşımaktadır.

Hikmet Onat’ın “Harbe Giderken Veda” isimli tablosunun merkezinde iki ana figür, sol bölümde ağacın arkasında da soldan sağa doğru peşi sıra çapraz yönde yürüyen askerler görülmektedir. Figürlerden bir tanesi yerel, diğeri ise asker kıyafetlidir. Sol tarafta bulunan askerin arkası, sağ taraftaki figürün yüzü ön tarafa dönüktür. Fakat askere sarıldığı için yüzü çok görülmemektedir. Askerin sırtında çantası, belinde matarası, kasaturası ve matı vardır. Sırtında paltosu, sağ elinde tüfeği ve ayağında postalları vardır. Askerin sağ elinde tüfeğin kabzası yere değmektedir. Belindeki kayışa asılı küçük açık renkli bir bez torba aşağıya eteklerine doğru sarkmış durmaktadır.

Diğer figürün başı sarıklı ve beyaz gömlekli, gömleğinin üzerinden sardığı kuşağı, koyu renk dar paçalı şalvarı, çorapsız ayağı ve eski lastik ayakkabıları resmedilmiştir. Askerin boynuna iki eliyle sarılmış ve zayıf ellerini birleştirmiştir. Sarıldığı kolları arasından alnının sol tarafı biraz görülmektedir. Yanağının sağ tarafını askerin sağ yanağına dayamış, aşağı doğru biraz eğilerek yakınlaşmış durumdadır. İki figür diğer figürlerden biraz aşağıdadır.

Sol bölümde yamaçta cılız, kırık dalları ve seyrek yaprakları olan bir ağaç durmaktadır. Sağ bölümde bir ev ve kurumuş otlar görülmektedir. Gökyüzünde hafif bulutlar bulunmaktadır.

Savaşın dramatik yönünün ele alındığı tabloda, savaşa gitmek üzere köyünden ayrılmakta olan askerin sevenleriyle vedalaşmasındaki o insanın içini kaplayan sıkıntı ve üzüntülerin bir kesiti ele alınmıştır. Açık hava perspektifi ile resmedilen tabloda, hüznün havası profesyonelce yansıtılmıştır. Vedalaşma, savaşa belki de bir

daha görüşememe niteliğindedir. Birinci Dünya Savaşı döneminde birçok köyde ve yerleşim yerlerinde yaşanmış, Anadolu realitesi taşıyan bir yapıttır. Tablo, duygusal ifadelerin yansıtılması açısından oldukça başarılı olmuştur.



Resim-57: Hikmet Onat, “Harbe Giderken Veda”, Katalog der Ausstellung Türkischer Maler, Wien 1918, Illustration:16, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi.

Işığın, postal katlarını, kumaş kıvrımlarını güçlendirmiş olması da fark edilmektedir. Açık-koyu aykırılığına koşut olarak gölgelerin platform üzerinde perspektif tesirleri de dikkatleri çekmektedir. Ufuk çizgisi, her iki figürün başlarının altında köylü figürün sol omuz başından geçmektedir.

Formda, askerî kıyafetler ve çukur zemindeki koyuluklar, gökyüzü ve köylü figürün beyaz kuşağı, iki figürün ayaklarının bastığı zemindeki aydınlıklar arasında oluşturulan kontrastlık içinde, birbirine sarılmış olan iki figür ön plana çıkartılmış ve yapıtın ilgi çekici merkezi olmuştur.

İki figüründe ayakta durma konumları, yapıt içeriğindeki plastik unsurların yatay ve dikey etkileşimi çok önemlidir. Öndeki figürlerin dikey pozisyonunda olması, yapıtın da dikey etkisini kuvvetlendirmektedir. Yapıtın yatay durumunda ise, orta kısımlarda çapraz uzanan dağın eteği, kazılmış siper ve ağacın bulunduğu tarlanın yatay kesiti ile daha yoğunluk kazanmaktadır. Bir sanat yapıtında abstract örüntü görsel materyali o şekilde düzenler ki, hedeflenen anlatım dolaysız bir biçimde göze aktarılır (Kaman, [07.02.2016]).

İki figür öyle bütünleşmiş ki, bir vücut hissi uyandırmaktadır. Diğer figürlerin ritmi ve ahengi bu duyguyu desteklemektedir. Dikey duran iki figür arasındaki yakınlık ve hareket duygusu hissettirilmiştir. İçinde bulundurduğu az sembollerle dahi anlam bakımından zengindir. Sanatçı bu yapıtıyla, hedeflediği anlamı, dolaysız bir şekilde seyirciye aktarmıştır.



Resim-57.1: Hikmet Onat, “Harbe Giderken Veda”, Geometrik Çözümlemesi

3.11. Feyhaman Duran (1886-1970)



İstanbul doğumlu olan sanatçı, Türkiye'nin portre sanatında önemli temsilcilerindendir. Resim çalışmalarına Mekteb-i Sultani(Galatasaray Lisesi)'de başlayan sanatçı, 1908 yılında buradan mezun olmuştur. 1910-1914 yılları arasında Paris'te bulunan sanatçı, Julian Güzel Sanatlar Akademisi'nde daha sonra da Fernand Cormon'un atölyesinde eğitim almıştır.1916'da savaşın başlamasıyla yurda dönmüş, Sanayi-i Nefise'de 1951 yılına kadar öğretmen olarak görev yapmıştır.

Duran, resimlerinde oluşturduğu ışık ve renk atmosferini, akademik bir anlayışla portrelerinde de kullanmıştır. Sanatçının bazı resimleri Degas'ı hatırlatır (Aladar, 1996: 18)

Feyhaman Duran, Türk resim sanatının portre alanında en önemli temsilcisi olarak tanınır. Portrelere ağırlık verdiği resimlerinde kompozisyon ve anlatımın kusursuzluğuna dayanan bir anlayışa yönelmiş, renk ve ışıkla kurduğu lekesel yorumlara ulaşmıştır (Giray, 1997:116).

1934 tarihli “Osman Çavuş” isimli yapıt, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Milli Kütüphane koleksiyonunda bulunmaktadır. Tablo birçok kaynakta “Asker” adıyla anılmaktadır.

Bir asker portresinin çalışıldığı resimde, ışık ve gölge etkisini görmekteyiz. Tablonun sağ üst köşesinde büyük harflerle “Osman Çavuş” yazılıdır. Sol elinde tüfeği, sırtında çantasıyla poz veren askerin isminin bu olduğunu anlıyoruz. Tablonun sağ üst köşesinde sanatçının imzası ve yapıldığı tarih yer almaktadır.

Çallı kuşağı ressamlarından olan sanatçı, empresyonizmin etkisinde kalmıştır. Fakat bu akımın özellikleri portre türü çalışmalara uymadığından ancak ışık-gölge ile bu etkiyi vermeye çalışmıştır. Yumuşak bir ışık ve dengeli bir renk dokusu hakimdir. Sağlam bir desen anlayışının ürünü olarak, abartısız tekniği ve yumuşak anlatımlı çalışmaları dikkat çekmiştir.



**Resim-58: Feyhaman Duran, Osman Çavuş, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1934,
Milli Kütüphane Koleksiyonu**

Feyhaman Duran'ın paleti zengin ve aydınlıktır. Kendini birkaç renkle sınırlamadığı gibi, renkleri birbirine karıştırarak fazlaca bulandırmayı da tercih etmemiştir. Onun empresyonist bir ressam sayılmasının bir nedeni de saf renklere düşkünlüğü olmasıdır. Aynı zamanda teknik yönden empresyonistlere yaklaşan bir yanı da hızlı

alışan bir sanatçı olmasıydı. Sanatı yalnızca görüneni aktarma olarak anlamadığı, görünenin ardında ki anlamı kavramaya çalıştığı görülmüştür (İrepoğlu, 1986: 76).

Lifij'in yaptığı resmî giyimli kişilerin portrelerinde, modelin mesleğini ve sosyal yapısını belirtebilmek için kıyafet ve kullanılan aksesuarları abartmadan yeterince kullanmıştır. Böylece genel ifadenin ayrıntılarla boğulmamasına çalışmıştır (Aktaş, 1999: 47).

Tabloda tüm dikkat doğrudan doğruya başta ve yüzde toplanmıştır. Rahat fırça vuruşlarının hissedildiği yapıtta renk sadece portreyi dıştan saran bir örtü olarak değil, aynı zamanda portrenin doğal yapısına karışan bir öğe olarak kullanılmıştır. Portrenin anatomik sağlamlığı kadar, ifadeciliği de göze çarpmaktadır. Tabloya yeşil renginin tonları hakimdir.

3.12. Hüseyin Avni Lifij (1886–1927)



1886 Samsun-Ladik doğumlu olan sanatçı, Osman Hamdi Bey'in aracılığıyla, dönemin veliahdı Abdülmecid Efendi'nin bursuyla, 1909'da Paris'e gitmiştir. Ali Sami Boyar'ın kayıtlarından öğrenildiği kadarıyla, Paris'e giden 1914 kuşağı ilk temsilcisidir(Gören, 1990). Fransa'nın en saygın akademisi ve birçok ülkenin sanatı üzerinde etkisi olan, Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (l'Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts) Fernand- Anne Piestre Cormon Atölyesi'nde üç yıl klasik-akademik sanat eğitimi almıştır.

Lifij, Erken Cumhuriyet döneminin Türk sanatçıları içinde, dekoratif amaçlı resim yapanlar arasında ilk sırada olan idealist bir ressamdır. Kadıköy eski belediye

binasını resimleyen sanatçı, 1. Galatasaraylılar Yurdu'nda düzenlenen Resim Sergisi'nde "Belediye Faaliyeti/Kalkınma" isimli eseriyle 1916'da yurt genelinde ün yapmıştır. Türk resim sanatında 172x505 cm.'lik ebatlarıyla bu resmi, belki de en büyük ölçülerde olan yapıtıdır. 1917 yılında tekrar bu yurttan açılan "Kurtuluş Savaşı Resimleri ve Diğerleri Sergisi"ne yirmi yapıtı ile katılmıştır. 1918'de katıldığı Viyana Sergisi'nde on sekiz resmi ile yer almıştır. Düzenli olarak katılım gösterdiği Galatasaray Sergileri'nde, devlet tarafından 1921'de satın alınmış olan beş adet resmi Resim Eserleri(Elvah-ı Nakşiye) Koleksiyonu'na eklenmiştir.

Savaşta yenik düşen Osmanlı topraklarının işgal altına alındığında Kurtuluş Savaşı başlamıştır. Ancak böyle bir ortamda bile Galatasaray Sergisi gibi faaliyetler ve sanat eğitimi de aksamadan devam etmiştir.

Resim sanatında Lifij'in yaptığı çalışmaları Atatürk beğenmiş ve onu Ankara'ya davet etmiştir. Davet üzerine başkente giden sanatçı, savaşı yerinde izleyip, doküman toplamak için izin istemiştir. Bu isteği üzerine Erkan-ı Harbiyye-i Umumiye'de (Genel Kurmaylık) dört ay görev yapmıştır. Bu arada savaş ortamını yerinde görme fırsatı bulmuştur. Düşmanın zulmünü yerinde gören sanatçı, bu savaşın ne zorluklar üzerine kazanıldığını gözlemlemiştir. Ciddi dokümanlar toplamış ve ün yapmış komutanların anılarına tanıklık etmiştir. Aynı zamanda Mareşal Fevzi Çakmak Paşa'nın yağlıboya portresini yapma fırsatını yakalamıştır.

Ankara'da dört aylık bir süreçten sonra, İstanbul'a döndüğünde tasarladıklarını resmetmiştir. İzlenimlerinin sonucunda da Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç ve bitişini anlatan iki eser meydana getirmiştir. "Karagün" isimli ilk tablosu, Anadolu'nun işgali, ezilmişliğini, yakıp yıkılan kültürümüze ait kutsal değerleri ve yok edilmeye çalışılan bir ulusun tarihini anlatmaktadır. "Akgün" isimli, ikinci tablosu da yok olmaya yüz tutan bir ulusun ayağa kalkarak şahlanışını, tekrar dirilişini gözler önüne sermektedir. Doğa resimlerini çok kısa sürede bitirdiği halde, bu çalışmalarını yorucu ve disiplinli çalışmayla ancak bir yılda bitirebilmiştir. Çünkü bu resimlerde Lifij, duygularını kompoze etmiştir (Lifij, 1967:18-19).

Bundan sonraki periyotda sanatçı, Sanayi-i Nefise’de öğretmenlik yapmıştır. O, sadece sanat eğitiminin yayılması ile yetinmemiş, bu alanda birçok makale yazma fırsatı da bulmuştur. Sanatçı, 1927 yılında İstanbul’da genç yaşta vefat etmiştir.

Simgeci bir yaklaşımla lirik resimler yapan Lifij’in yapıtlarında, değişik akımların izlerini görebilmemiz mümkündür. Hızlı ve özgür anlayışla, poşad gibi, birkaç etkili çizgisel veya fırça darbeleriyle yaptığı resimlerde vardır. Büyük boyutlu tablolarında da ise, akademik anlayış hakimdir. Ayrıca nü figürlü desenleri kendi başına kullanmaktan çok, kompozisyonlarının içine yerleştirmeyi denemiştir.

Lifiji’nin figürlü kompozisyon çalışmalarında dış gerçeklik, melankolik görünümle birleşmektedir (Çoker, [16.10.2015]). İçinde bulunduğu 1914 kuşağının sanat anlayışını çok benimseyen bir sanatçı olmadığını görülmektedir. Resimlerinde servi ağaçlarının yansıyan gölgeleri, günbatımındaki sırlı görüntüler, karamsar esrarengiz yollar, dışavurumcu karmaşık ve anormal ilintiler yer almaktadır. Savaş’ı da anlattığı bu resimlerde düşünsel içerik ve şiirsel alegori de ön plandadır. Bu durum onu Fransız sembolizm ya da romantizm anlayışına yaklaştırmaktadır. Karagün (Resim-62) adlı çalışmasında, yıkıntılar içinde yatan kadın figürünün çaresizliği, kanatlarını açmış uçan kuşların korkutucu görünümüyle resmedilmiştir (Özsezgin, 1999:231-332).

Lifijin tarzında içinden geldiği gibi kendine özel doğal bir anlatım olduğu söylenebilir. 1914 kuşağı içinde duygularını tablolarına en iyi aktaran ressam olduğu kadar, figür meselesinde de kendine ait bir tarzı vardır. Avni Lifij izlenimcilikten dışavurumculuğa, romantizmden sembolizme kadar çok değişik akımların etkisiyle ortaya koyduğu yapıtlarının odak noktasına özellikle insanı yerleştirmiştir (Lebriz, [1 Nisan 2012]).

Bu kuşağın ressamlarının asker kökenli olması, onların savaş konusuna ilgilerini arttırmıştır idesi, Lifij’in “Savaş ve Alegori” isimli tablosuyla değişik bir nitelik kazanmıştır.

3.12.1. “Savaş ve Alegori” İsimli Yapıtın İkonografik ve İkonolojik Analizi

3.12.1.1. *Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)*

Bu resimde H.Avni Lifij Fransızların işgaline ve yaptıkları eziyete karşı tepkisini göstermektedir. “Savaş ve Alegori” isimli tablonun sol bölümünde, parçalanmış bir at arabası ve yaralı, başını tekerleğin üstüne dayamış bir at görünmektedir. Tablonun merkezinde yarı çıplak giysileriyle, yerde görülen perişan, ağır yaralı ve bitkin bir yaşlı kadın ve büyük olasılıkla tecavüz edilmiş, çıplak iki genç kız bulunmaktadır. Yaşlı kadının anne ve diğerlerinin de kızları olma ihtimali yüksektir. Hemen arka planda, kafasına bez geçirilmiş, büyük ihtimalle işkence edilmiş ve bir erkek silueti vardır. Bitkin ve çelimsiz bu kişi, kuru bir ağaca tutunup doğrulmaya çalışmaktadır. Tablonun sağ arka bölümünde, hafif yukarı yola çıkmaya çalışan siyah bir at ve birkaç insan silueti görünmektedir. Tablonun sağ bölümünde alevler içinde yanan ve koyu gri dumanlar yükselen bir ev bulunmaktadır. Resmin orta arka bölümünde ise bir dere ve onun ötesinde sarı rengin tonlarıyla işlenmiş, savaşın hüznünü anlatan sisli bir ufuk dikkat çekmektedir.



Resim-59: H.Avni Lifij, “Savaş ve Alegori”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x200 cm, 1917, İstanbul Resim Heykel Müzesi

Bu resim sanatçının sembolizme duyduğu yakınlığın göstergesidir. Savaş olayına insancıl bir bakış açısı getirmiştir. Tablonun ortasındaki üçgen kompozisyonda, savaş yıllarında çekilen açlık ve sefaletle, o günlerin dramını çıplak figürlerle sembolik olarak yansıtılmıştır. Resimde yaşadığı işkenceden yaralı, bitkin ve gözleri kapalı bir Türk annesi ve ona sığınmış, kıyafetleri soyulmuş, korku dolu gözlerle etrafına bakınan iki genç kız görülmektedir. Bunlardan birisi yürekleri sızlatacak halde yere boydan boya uzanmış, bir taraftan annesine bir koluyla sarılmaya çalışmakta, bir taraftan da namusu kirletilmiş olmanın acısı ve utancıyla annesinin bacağına kapanmış vaziyettedir. Arka fonda ise kızılımsı güneşin aydınlattığı dışavurumculuğu(ekspresyonizm) gözler önüne seren gizemli bir manzara bulunmaktadır.

Resmin merkezindeki yaşlı olan kadın, sanatçının annesini tasvir eden akademik bir desen çalışmasından alınmıştır. Sanatçı uzun bir ön hazırlık yaparak oluşturduğu

resminde, piramidal bir şema ve etrafında tamamlayıcı öğelerle resim sanatında çok önceden bilinen hedefleri yansıttığını söylenebilir(Çoker, C. 1982).

Resmin sol üstünde yer alan yaşlı adam, güçsüz vücuduyla doğrulmaya çalışmaktadır. Savaşın ne kadar kötü bir durum olduğu, insanları nasıl etkilediği bu figürle adeta simgelenmiştir. Yaşlı adamın, savaşın getirdiği tüm olumsuzluklara rağmen ümidini yitirmeden ayağa kalkmaya çalışması ve ufukta bir noktaya doğru bakmasıyla, gelecekte umutlu olduğunu bize hissettirmektedir.

3.12.1.2. Anlaşılabilir Anlam (İkincil Anlam)

İstanbul Galatasaraylılar Yurdu'nda, 1917 yılında Savaş Resimleri Sergisi'nde ve Viyana Sergisi'nde yer alan resme, sıcak renkler ve puslu bir hava egemendir. Mekan ve figürlerin kuvvetli bir desen anlayışıyla anlatıldığı, ışığın güçlü etkisinin gözetildiği, özellikle klasik-akademik konseptin ağırlığı görülmektedir.

Resimde dikkati çeken diğer bir özellik, orta ve arka bölümlerinde sıcak, bu bölümleri çevreleyen iki yan ve alt bölümler soğuk renklerle donatılmıştır. Kompozisyonda negatif ve pozitif alanlar mevcuttur. Pozitif alanlarda ana motifler, negatif alanlarda da diğer öğelere yer verilmiştir. Soğuk renklerin egemen olduğu bölümlerde bir sıcaklık hissedilmektedir. Bu bölgelere sıcak renklerden bir kat sürülmüş olabilir (Gören, A.K. 1990: 55).



Resim-60: “Savaş ve Alegori” kompozisyonu için figür etüdü, 42x31 cm, kağıt üzerine karakalem ve beyaz boya, özel koleksiyon.

Perspektif etkinin oluşmasında etken olan bir faktör de renklerin özellikleri ve birbirleriyle olan etkileşimidir. Sıcak renkler öne çıkar ve daha yakında görünürler, en çabuk görünen renklerdir (Taşkın, 2012). Ufuk çizgisinde sıcak renklerin kullanılması da tabloda perspektif duygusu oluşturmaktadır. Özdemir Altan’a göre, sıcak renklerin varlığı tabloda bozuk bir harmoni oluşturup, bakış yönünün figürlerin üzerinden bu kesime kaymasına sebep olmasından, Türk resminde dikkate alınması gereken yön değiştirmelerinden biri olarak göstermektedir (Altan, Ö. 1968).

Bu resim, geri planı silikleştirmesi ve renk armonileriyle izlenimcilerden çok sembolistlerin sanat anlayışına uymaktadır. Sanatçı burada konunun dramtizmini, tablonun genelini kaplayan sisli görünüş ve kullandığı renk armonisindeki kırmızı-sarı gibi sıcak renklerle güçlendirmiştir. Alevi ve yanmayı çağrıştırarak duygu ve düşünce yoğunluğu sağlamıştır. Tablonun ortasında korkmuş ve çekingen gözleriyle bizlere doğru bakan perişan vaziyetteki kadın figürleri, vatani için yeri geldiği zaman cephede ya da arkasında savaşan özverili Türk kadını simgeler.

Tablonun sol üst köşesine baktığımızda, zayıf ve güçsüz görünümüyle, kurumuş bir ağacın dalından kuvvet alarak ayağa kalkmaya çalışan bir ihtiyar görülmektedir. Ama onun Türk askeriyle gelecek yardımdan hiç kuşkusu yoktur. Vatanın kurtuluşu ve hürriyeti için ümitle ufka doğru bakmaktadır. Bu yüz ifadesiyle o yediden yetmişe topyekün savaş veren Türk ulusunun, zaferi kazanacağından hiçbir zaman umudunu yitirmediğini anımsatmaktadır.

Ayrıntılarına bakıldığında, parçalanmış at arabasının önünde yarı çıplak giysileriyle, büyük olasılıkla tecavüz edilmiş, yerde görülen perişan kadınlarla ressamın acımasızlığa gönderme yaptığı görülmektedir. Şüphesiz sanatçının varmış olduğu gayet dokunaklı, bizi rahatsız eden ifade, savaşın gidişatını öncelikle kendisinin yaşamış olmasından kaynaklanmaktadır. Özde psikolojik yansımaların bulunduğu gözlemler, savaşın öncesi ve sonrası yaşanabilecek yüz kızartıcı, üzücü fenomenleri simgelemiştir. Mütareke yıllarının her anı bir olayla geçen zor günlerinde, vatan sevgisini yüreğinde her an tazeleyen sanatçı, işgallerden çok etkilenmiştir. Onun için işgal bir kâbustur.

3.12.1.3. İçsel Anlam

Tarihsel bir konuyu ele almakla birlikte resmin içeriğine alegorik versiyonu da ekleyen sanatçı, bu resimde felaket kavramını, acımasızlık ve anlamsızlığı da betimlemiştir. Ressam sık kullandığı sıcak renklerin harmonisiyle, bir kan gölünü çağrıştırmaktadır. Savaşın toplumlara yaşattığı yıkımlar, ızdırap dolu görüntülerle savaşın trajedisini bizlere yansıtmaya çalışmıştır.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan tablo, 160x200 cm gibi büyük boyutlu, yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Sanatçı üzüntünün alegorisini, insanı inciten kötülükleri ve yazgıyı resmetmiştir. Işık ve gölgede uyguladığı sert kontrastlı işleyişi, desenci yanı ile birlikte renk zenginliğine de aynı oranda yer vermesi ile dikkati çekmiştir.

Kompozisyonda savaşın dehşetini figürlerin göz ve mimiklerinden, hatta yere serilmiş atın gözbebeklerinden bile algılamak olasıdır. Şişli Atölyesi'nde İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi ve Ali Cemal gibi ressamların yaptığı bu yapıtlar karşılaştırıldığında aradaki fark açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu atölyede yapılan resimlerdeki figürler savaş temasına aykırı düşmeyecek şekildeydi (Gören, A. 1997). Diğer sanatçılar figürleri adeta kahramanlaştırarak yapmışlardır. Oysa Lifij diğer tablolarında olduğu gibi "Alegori" isimli tablosunda da, savaş meydanında çıplak ya da yarı çıplak figürler resmetmiştir. Sanatçının bu yaklaşımı, onun savaş meydanlarındaki yaşanmışlığının gözlemleri neticesidir. Bu tabloda Türk resmine getirdiği önemli bir yenilik de böyle bir konu içinde çıplak figüre yer vermesidir.

Sanatçı somut olayların resimlerini yaparken aynı zamanda onun bizlere artı olarak hissettirdiği (özgün) hayal gücünü de yadsıyamayız. Aynı zamanda, simgeci form ve biraz oryantalist yaklaşımla renklerin kullanılması, Lifij'in özgün yönünü bize göstermektedir (Çoker, A. 1982).

Sembolik anlatımların ağırlık kazandığı bu resimlerde sanatçı diğer meslektaşları gibi savaşın kahramanlık, şehitlik, gazilik gibi ülkülerini değil, sivil insanların savaş zamanında çektiği yokluğu, acıyı, dramı ve sefaleti anlatmıştır. Böyle bir konu izlenimci ressamların seçtikleri konulardan uzaktır. Lifij'in yapmış olduğu mezarlık sahneleri onun sembolistlerle ilişkisini açığa vuruyordu (Özsezgin, 1982: 14).

Geometrik görüntülü formlar, ritm ve orantılar mekanı kontrol altına alırlar. Parçalar tamamen bütüne hizmet etmelidir. Bu nedenle altın oran her şeye egemen olmalıdır. Sanatçı, armonik bir dikdörtgen üzerine kurulu bir kompozisyon kullanmıştır. Bunlar altın oran üzerine kurulu değerli dikdörtgenlerdir. Büyük dikdörtgenin orantı düzeni, üst üste yerleştirilmiş iki yatay altın dikdörtgenden oluşturulmuştur.

Savaş dönemlerinde, olumsuzluklar, içinden çıkılamayan konular, şüphesiz en üst aşamada yaşanmaktadır. Bir ulusun kurtuluşuna yönelik yapılan savaşlar, hüznelerin yaşandığı yıllar olarak, resimlere özgünlük kazandırarak yansımıştır.

Alegorik resimleri olan Puvis de Chavannes gibi, Lifij'in de savaşı temsilen yaptığı "Alegori" isimli resmi, sanatçının tanınmış yapıtlarındandır. Bu resim onun sembolist ve empresyonist anlatımına bir örnek oluşturmaktadır. Üçgen bir şema

içine yerleştirdiği nü figürlerle, savaşa değişik bir açıdan bakmıştır. Bu yaklaşımıyla sembolistlere yakın bir anlayışla konuyu aktarmayı denemiştir. Savaşın oluşturduğu acı ve üzüntüleri alegorik nü kadın figürleriyle sembolist bir dille anlatmaktadır. Çalışmanın geneline bu ifadenin egemen olduğu resminde Sanatçı, kahramanlık gibi konseptlerin yerine savaşı, savaşanlardan daha çok sivil halkın çektiği acıları, yokluğu, çaresizliği, dramatize ederek anlatmaya çalışmıştır. Ayrıca Lifij'in loş ışık altındaki mezarlık sahneleri ve servi ağaçlarıyla tabloları dramatik bir ifadeye sahiptir (Eczacıbaşı 1116).

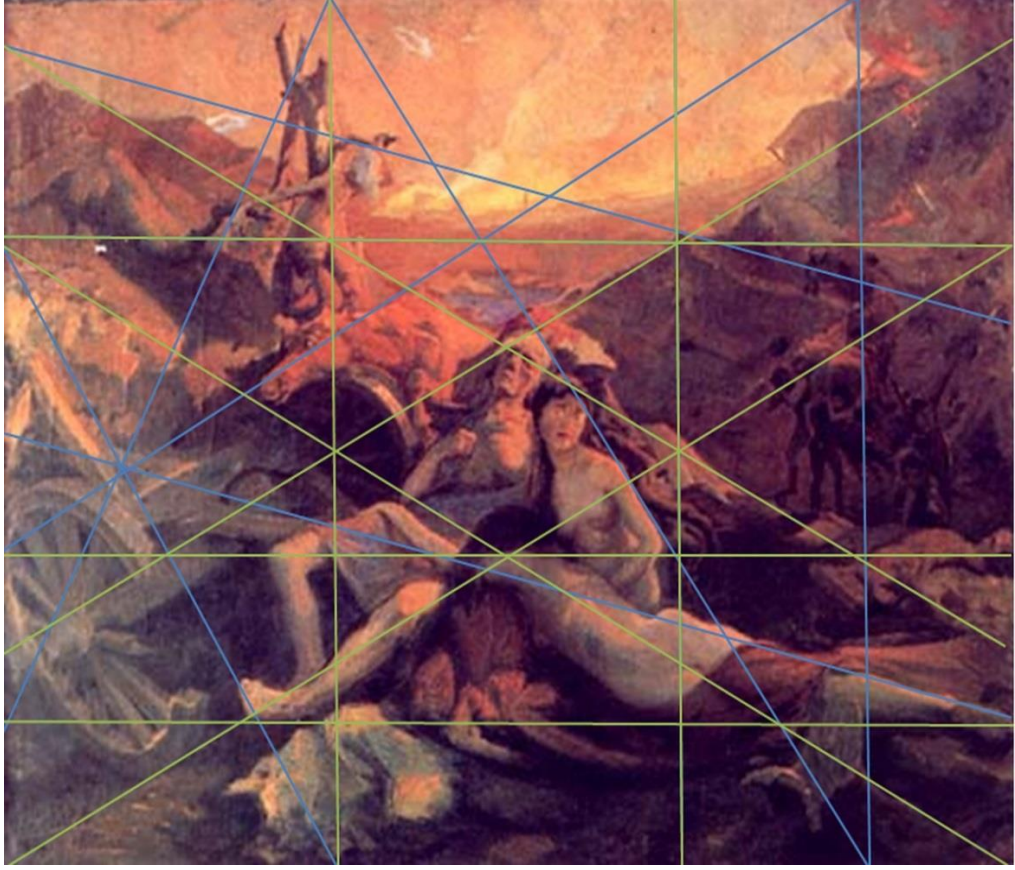
Sanatçı, “sembolist değerlere yönelen duyarlı anlatımlarıyla ve romantik ışık değerlerini izlenimci paletle çözümleyen öznelliğiyle olağanüstü resimler üretecektir” (Giray, 2007: 135). Tablolarında, empresyonist renk karşıtlığına dayanan açık hava ressamlığına rağmen, canlı ışıklılık yerine iç dünyanın da etkileriyle daha az berrak bir boya anlayışı ve bir parça romantizm görülür.

Hüzünlü bir akşam vakti, Sami Yetik ona, neden Lifij adını kullandığını sorduğu zaman, sanatçı hiç düşünmeden:

“Bu benim Rusların işgali altında ezilmiş ecdadımın yadigarıdır. Bunu fikrimde değersiz bir hatıra olarak saklamadan ziyade, bir tabela gibi herkese göstermek ve ilan etmek icap etti. Çünkü, nesli belirsiz bir adamın hayatından mesul olanlar, ırkını inkara başladı. Bizans terbiyesi ile vicdanları fırladaklaşmış bir budala sürüsüne bir koyun gibi karışmaktansa, çingiraklı bir kösemen olmak daha munasıptır” (Gültekin, G. 1994: 1041).

diyerek ulusal duygularının yoğunluğunu göstermiştir.

Avni Lifij, meşrutiyet kuşağı içinde ruhsal durumunu eserlerine yansıtan sanatçılar arasında yer almıştır. Doğadaki dış gerçekliğin fiziksel değişimi üzerine kurulu olan ve tabiatın değişimini içgüdüsel duygulara zarar vermeden bu duyguları da besleyerek bilimsel bir düşünceye yerleştirmeye çalışan izlenimcilikten zaman zaman yararlanan dalgın ve üzünçlü bir mizaca sahip Avni Lifij, görsellikten çok düşünselliğe ağırlık veren eserler yapmıştır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde sembolist bir yaklaşım da sergilemiştir (URL 1:2015).



Resim-61: “Savaş ve Alegori” isimli resmin altın oran kesitlerine göre çözümlemesi.

3.12.2. “Karagün” İsimli Yapıtın İkonografik ve İkonolojik Analizi

3.12.2.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)

Yakılıp yıkılmış evler ve yıkılan duvarlardan etrafa dağılmış taşlar, kubbesi ayakta ama minaresi yıkılmış bir cami, yapıtın hüznü görüntüsünü gözler önüne sermektedir. Arka planda yer alan sarp kayalıklı dağlar, resme derinlik kazandırmıştır. Yıkılmış bir evin kırılmış kapısı, Anadolu motiflerinin yansıtıldığı kanlı bir kilim, sol alt köşede bir dibek taşı ve çevreye dağılmış nesneler ile Anadolu kültürünün tarihsel repertuarı seyirciye yansıtılmıştır.

Ortada elbiseleri yırtılmış, orası burası ortaya dökülmüş, göğsünden süngü darbesiyle vurularak kahpece öldürülmüş bir Türk annesi görülmektedir. Bu çirkin saldırıya

karşı iffetini ve şerefini korumak için direnen kadının, işgalin karanlık oyuncuları belli ki, iffetini kirletmişlerdi. Kolları arkadan bağlanmış, göğsü ve bacakları açıkta kalmıştır. Göğsünden sızan kan, altındaki kilim parçasına damlamaktadır.

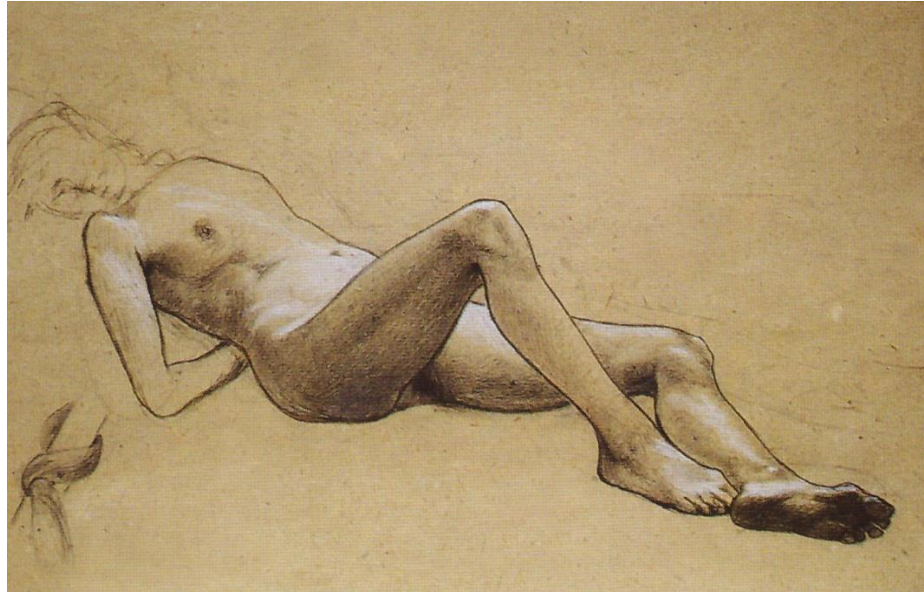
Bu acı tabloda gördüğümüz tanımlama sadece bundan ibaret değildir. İffetini kirletilmiş bu Türk kadınının, geleceğimizin simgesi, yavrusu da bir süngü darbesiyle öldürülmüş olarak dikkatimizi çekmektedir. Cansız vücudundan yalnızca bacakları ve ayakları görünmektedir. Baş aşağı, annesine doğru hareketsiz olarak yatmaktadır. Çocuğun altında beşik ve üzerinde yerel renklerle motifler bulunmaktadır. Bu resim Türk ulusu için tam bir kara günü yansıtmaktadır. Cansız vücutlar üzerine sivri ve yırtıcı gagasını uzatmış, iki yana doğru kara kanatlarını görkemli bir şekilde açmış; büyük bir kartal uçarak gelmiştir. Gökyüzünün soğuk renkleri arasında ölümler üzerine çöreklenmek için çılgınlık atarak diğer kartallarda öndeki kartalı takip ederek gelmektedirler. Buradaki kara kartallar ise, vatanımıza saldıran düşman olarak da sembolize edilmiştir.



Resim-62: H. Avni Lifij. “Karagün” Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x118 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1922-1923.



Resim-63: “Karagün” eskizi, 27x37 cm, Kağıt üzerine karakalem, B. Aksoy Koleksiyonu.



Resim-64: “Karagün” için yatan nü kadın etüdü, 23x37 cm, Kağıt üzerine karakalem ve beyaz boyalı kalem, B. Aksoy koleksiyonu.

Dış güçler tarafından parçalanmaya çalışılan Anadolu'nun işgali, yok edilmeye çalışılan Türk'e ait manevi değerler, silinmeye çalışılan bir ulus ve yüzlerce yıllık bir tarih anlatılmaktadır. Resme baktığımızda ilk ve son izlenimimiz, bir savaş ve

savaşın her karesinde yaşanan çeşitli eziyetler, kederler, hatta acı bir şekilde ölümler görülmektedir.

Bu yapıtta ressam Türk kadını ile doğurgan Anadolu'yu, çocuk ile de ulusumuzun geleceğine uzanacak nesilleri ifade etmektedir. Türk ulusu tarihsel sürecinin sonuna getirilmeye çalışılmıştır. Bir ulusun yaşantısında kadın, doğurganlığı ile yani nesiller oluşturma, onurun, iffetin ve şerefın sembolüdür. Onun iffetinin kirletilerek, acı bir şekilde öldürölmesi demek, o ulusun geleceğine darbe vurmak demektir. İşte bu resim Türk ulusu için gerçekten bir kara günü anlatmaktadır. Öldürölmiş bir masumiyetin hemen yanı başında namusuna göz dikilmiş bir Türk anası; yıkılıp yakılmış bir vatan, yok edilmeye çalışılan manevi değerler, kararan bir gök kubbede ölümün kokusu ve köklü bir tarihin tükenmeye yüz tutan habercisi kara kartallar bu resimdeki kompozisyonun temel figürleri olarak görülmektedir.

3.12.2.2. Anlaşmalı Anlam (İkincil Anlam)

Resim ilk baktığımızda, kendi içerisinde yoğun valörleri olan, bir mitolojik fenomen karşısında bulunuyormuş duygusu vermektedir. Sanki içerisinde hayal ürünü kahramanları barındıran trajedik bir masal anlatılmıştır. İmge vurgusu egemen; ifade gücü kuvvetli görünmektedir.

Kompozisyonun kademeli arka planında ise yukarıda da belirtildiği üzere yakılıp yıkılmış bir köy atmosferi, doğası ve geleneksel mimarileriyle betimlenmiş, büyük sayılabilecek başka bir kartalın ise uçarak gelmekte olduğu kompoze edilmiştir. Kasvetli ve trajik bir ortam içinde öldürölmiş birçok insanın bulunabileceği düşünülen bir atmosferde gökyüzünden gelmekte olan diğer kartallar resmedilmiştir. Bu görüntü içinde yıkılmış bir evin ayakta kalan tek duvarı üzerinde bulunan kapı boşluğundan aydınlık algılatılmış, aynı zamanda kapının eşiği önünde kompozisyonun esas elemanlarına dikkat çekilmiş, savaşın yıkımı ve acımasızlığı resimlenmiştir (Güven, S. 2010).

Kadın figürünün başucunda, Anadolu'nun geleneksel sanat anlayışıyla işlenmiş bir beşik üzerinde, anneye doğru sırt aşağı uzanmış ölü çocuk figürü yer almıştır. Çocuğun ölü bedeninin üzerinde bulunduğu beşiğin ayağına, sivri ve keskin gagalı, kanatlarını heybetle açmış, kuyruğu beşikten arka tarafa doğru uzanan savaşı simgeleyen bir kara kartal yerleştirilmiştir.

Sanatçının eşi Harika Sirel, yıkılıp yakılan, söndürülen ocaklardan, yavrusunun gözü önünde beşiğine saçlarından bağlanarak, eziyet çektilirip öldürülmüş genç Türk annesinin yıkık evinin önündeki cesedinden bahsederken, eşinin düşmanın acımasızlığını, zulmünü net bir şekilde betimlediğini ve sonucu gösterdiğini ifade etmiştir (Lifij H. 1967).

Ressamın bu çalışması, simgesel öğeler taşımaktadır ve yapıtındaki alegorik anlatım güçlüdür. Öncelikle boşluk duygusu yaratan mekan bulutsu görüntüler de dahil olmak üzere her şeyin geçici olduğunu bildirir. Kadın figürü yeryüzüdür, toprak anadır ve kozmik sistemdir. Bereketin, doğurganlığın, yoksulluğun, savaşların, ölümün, bütün iyiliklerin ve kötülüklerin anasıdır.

Lifij'in figürlü kompozisyon çalışmalarında dış gerçeklik, melankolik görünümle birleşir. Lifij'in bu resimlerinde gölgeleri uzun, yeşil servi ağaçları, kızılığa boğulan güneşin aydınlattığı esrarengiz manzaralar, hüznü sessiz yollar, öz dünyadan dışarı yansıyan karmaşık birliktelikler yer almaktadır. Savaş'ı da anlattığı bu resimlerde düşünsel içerik ve şiirsel alegori ön plandadır. "Karagün" adlı çalışmasında, yıkıntılar içinde yatan kadın figürünün çaresizliği, kanatlarını açmış uçan kuşların korkutucu görünümüyle resmedilmiştir (Özsezgin, K. 1999: 332).

3.12.2.3. İçsel Anlam

"Karagün", adlı yapıt, 15.Mayıs.1919 yılından sonra Anadolu'nun sömürgeci kuvvetler tarafından işgal edilmesiyle ilgilidir. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan tabloda, Kurtuluş Savaşı sırasında düşmanın yakıp yıktığı bir köy kalıntısı içinde, ön planda saflığı ve temizliği ifade eden beyaz giysileri

parçalanmış ve tecavüz edilmiş izlenimi veren yarı çıplak ve parçalanarak öldürülmüş bir kadın bedeni, kilim üzerinde resmedilmiştir. Bu figürle uzun yıllardır yağmalamalardan, tecavüzlerden, felaketlerden kurtulamayan Anadolu temsil edilmektedir.

Tablo, 93x118 cm ölçülerinde, yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Resimde kompozisyonun arka bölümünde gördüğümüz yıkılıp yakılmış köy görüntüsü, gerçekte anlatılmak istenen, ön bölümdeki konunun dekorudur. Ev yıkıntıları içinde sadece ayakları görünen figür de bu maksatla yapılmış detayın modülü konumundadır. Pastel tonlarda, tuvalde zemin ve perspektif çalışmaları yapılırken, her fırça vuruşta sağa sola yaydırılarak renkler tuvale aktarılmış gibidir. Son derece uyumlu olan renkler, ifade edilmeye çalışılan kompozisyonun açık ve koyu tonlar arasındaki ilişkisiyle bütünleşmektedir.

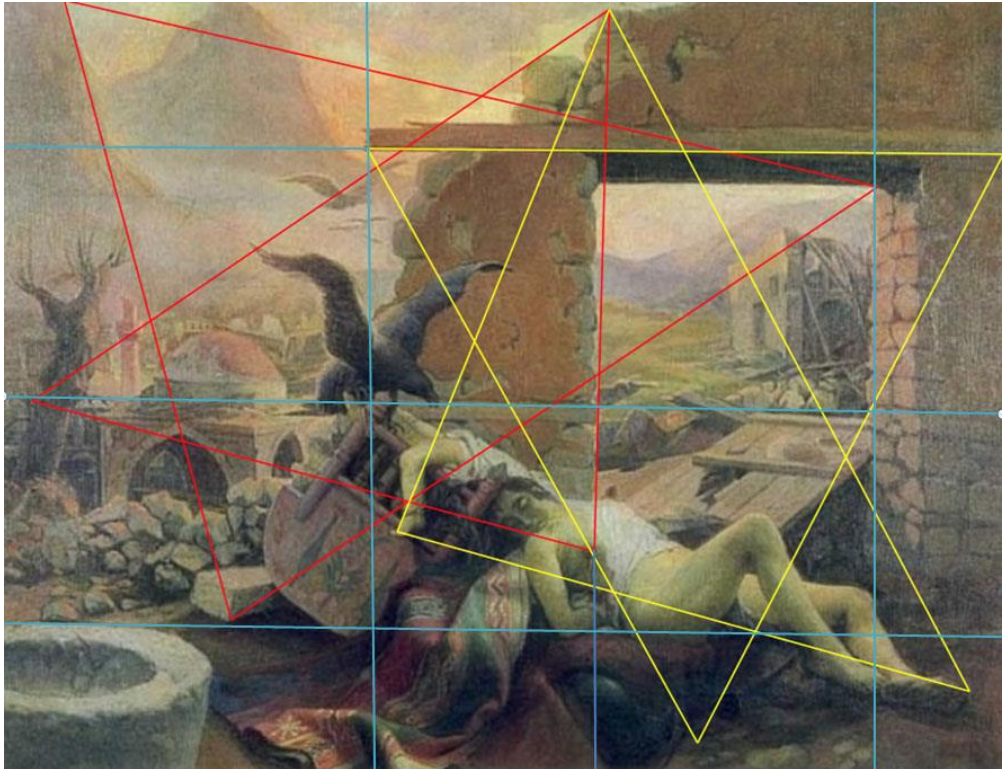
Kilim, kara kartallar ve beşik yapıtın sadece arka bölümünün unsurlarıdır. Lifij tarafından resme bir takım alegorik valörler verilmiştir. Aile, iffet, ve popülasyon ilişkilerini kaybeden bir insanın anlatıldığı konunun içeriği, ressamın simgeci hermetizmini de aydınlatmaktadır.

Beşiğin üzerinde bulunan kartal ve diğer kartallar Türk mitolojisindeki anlamlarını ifade ediyormuşçasına algılanır. Her insanın koruyucu bir ruhunun olduğuna inanılan Şamanizm inancında, kuş şeklindeki koruyucu ruhların insan öldüğünde, insanın ruhuyla birlikte gökyüzüne uçarak yükseldiği düşüncesi hâkimdir (Özden, H. 2011). Türk kültür ve sanatında, İslâmiyet'ten önce daha çok ruhun sembolü olarak kullanılan kuş tasvirlerinin İslâmiyet'in kabulünden sonraki dönemde bazı değişikliklere uğramasına rağmen, ruhun ölümden sonra ki göğe yükselmesini anlatmaya devam etmesi, "uçmak" kelimesinin "ölümle" eş kullanılması, bu tablonun ruhani atmosferinde yaşanır gibidir (Çoruhlu, Y. 1995).

Sanatçı bazen izlenimci disiplini uygularken, bazen de içe dönük, düşünselliği ağır basan lirik anlatımlı çalışmalar da yapmıştır. Tablolarında çoğu zaman gizemli bir akşamüstü ışığını kullanması bu şiirsel anlatımını desteklemiştir. Bu yönleriyle bulunduğu kuşaktan biraz ayrılırken, bazen simgeci çalışmalarda sergilemiştir.

Avni Lifij’in bir bölüm poşadları da John Constable’den beri bilinen bir yönteme yakındır. Sanatçı her zamanki gibi ayrıntılardan arınmış ve düzenli bir İzlenimcilik diyebileceğimiz dengeli bir serbestlik içinde yoruma giderken...“Ton-Işık” yöntemine başvurmaktadır ([Çoker, 2014]).

“Karagün” ve “Akgün” Türk resim sanatı tarihinde, Kurtuluş Savaşı’nın iki yönünü birbirine zıt bir biçimde yansıtmaları bakımından, önemli iki büyük yapıttır. Tarihsel aşamalar sonucunda, Anadolu’nun ortak kaderinde derin izler bırakmıştır. “Kara” aydınlıkları yok eden, hüznü, sıkıntı ve ölümü akla getiren bir isimdir. “Ak” ise, temiz, saf, heyecan, güzel ve ümit dolu günleri hatırlatan bir isim olarak karşımıza çıkar. Bu iki isim arasında olumsuzlukları olumlu hale dönüştürmek gibi bir bağ vardır. Kara günlerin yerini ak günlere bırakması gibi bir bağ; esirlikten özgürlüğe, ölümden tekrar dirilişe yürümek özetle yok olmayı varoluşa dönüştürmek gibi derin anlamlar ifade etmektedir.



Resim-65:“Karagün” isimli resmin altın oran kesitlerine göre çözümlemesi.

“Akgün” bir dirilişin hikâyesidir. O, yok olmaya yüz tutan bir ulusun, vatanlarını sömürgeci saldırılardan temizlediği ve emperyalist güçlerin denize döküldüğü 9.Eylül.1922 tarihini sembolize etmektedir. Kahramanlığı, kurtuluşa doğru zaferlerle dolu, soylu bir yürüyüşü anlatmaktadır. Güçlü Türk askerleri, bozguna uğramış düşman askerlerine doğru atlarını sürmektedirler. Türk topçusu top arabasının üzerine konulmuş Yunan bayrağının önünde, kahramanca bu zafer yürüyüşünü ve gururla ufku seyir halindedir. Yiğitlerden ve kahramanlıklardan söz edilen destansı bir anlayışla yapılan “Akgün” adlı yapıtta, gökyüzündeki ay-yıldızlı uçak, kurtuluşun sembolü olarak gösterilmiştir.

Eşi Harika Lifij’in dediği gibi, tüm eziyetlere karşı yapılan bu zafer içerikli yapıtta, ne esir düşmüş bir komutan, ne bir şehit, ne de süngülenip yere düşmüş askerler görülmektedir. Yunan bayrağını yerde gören Atatürk’ün “Yenilmiş de olsa bir ulusun bayrağı yerde duramaz!” ifadesiyle kaldırılıp, top arabasının üstüne serilmiştir. Yunan generali Trikopolis’e ait olan miğfer de bayrağın üstüne konulmuş olarak resmedilmiştir (Lifij, H. 1967).

Bir ulusun çöküşü ve tekrar dirilişi; böylece zaferlerle dolu kurtuluş, bu iki yapıtta anlatılmaktadır.

Akademik sanatın önde gelen isimlerinden olan Cormon’un resimleri, güçlü, sert ve kendine özgü bir biçime sahiptir. Cormon’un desen anlayışını Türk resminde özellikle öğrencisi olan Avni Lifij’in desenlerinde de görmek mümkündür (Resim-62). Avni Lifij’in hala bugünlerde yeni yeni ortaya çıkan desenleri dünya çapında değere sahiptir (Kabaş, 1996).

“Akgün” isimli resim, temel karenin sağa ve sola kaydırılması, dik ve yatık eksenlerin çizilmesiyle meydana getirilen iki büyük bölümden oluşmuştur. Bunların köşegenleriyle oluşan armonik dikdörtgen; şematik bir geometrik örgü ile görülmektedir. Karşıt köşelerden 90 derecelik dikler indirilerek kesişme noktalarında altın oran ölçü ve değerlerinin oluşması sağlanmıştır.

Resimlerini de etkilediği görülen lirik ruh hali, onun ressamlığını ilginç sonuçlara ulaştırmıştır. Işığın gizemli bir şekilde yansıtılmasıyla şiirsel bir hava oluşturulmuş, renkler ise profesyonelce kullanılmıştır. Büyük figürlü kompozisyonlarında desen ve

kurgularıyla akademik konuları kullanarak sembolist, ışığı renklere ayırmasıyla da empresyonist bir davranış sergilemiştir.



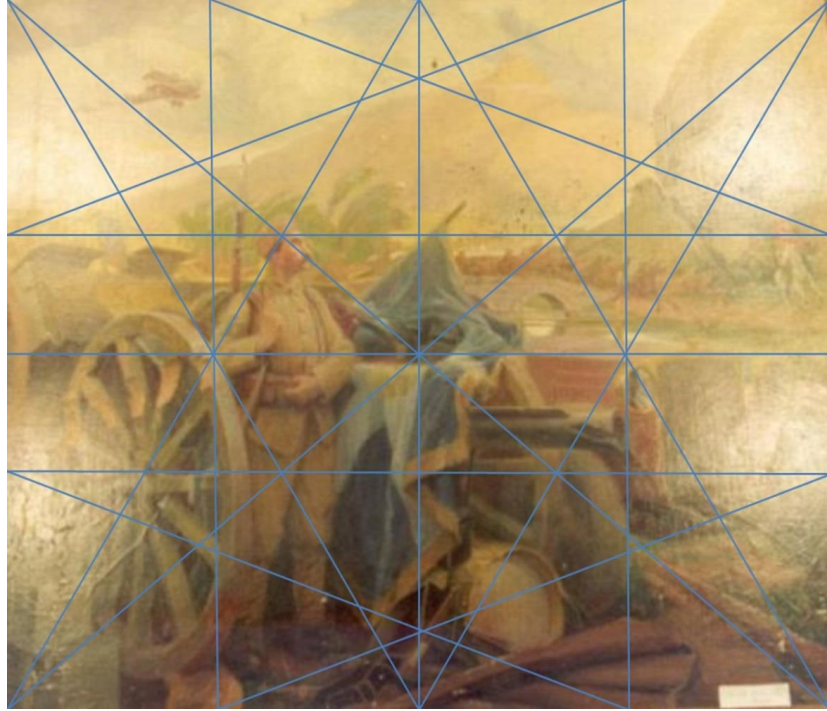
Resim-66: Top başındaki asker eskizi, 20x16 cm, Çizgili kağıt üzerine karakalem, B. Aksoy Koleksiyonu, iki taraflı.



Resim-67: “Akgün” isimli Resmin Eskizi, 1923 imzalı, 25,5x34 cm, Em. Alb. Sabahattin Ergi Koleksiyon



**Resim-68: H. Avni Lifij. “Akgün”, 25,5x34 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,
Özel Koleksiyon**



**Resim-68.1: “Akgün” isimli resmin altın oran, $\sqrt{2}$ dikdörtgeni
ve Armonik Bölünmeye göre çözümlemesi.**

3.13. Sermet Muhtar Alus (1887-1952)



Çok yönlü bir insan olan Muhtar, Hoca Ali Rıza'nın öğrencilerindendir. Aynı zamanda yazar ve karikatüristtir. Bazı romanları beyazperdeye aktarılmıştır. Kanlı mücadelelere sahne olan Çanakkale Savaşları'nı işleyen bir ressamdır.

1914 tarihli “Çanakkale Savaşı'nda Namaz Kılan Erler” isimli yapıt, 90x147 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. 11194 envanter numaralı yapıt, Askeri Müze Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. Resmin sol alt köşesinde Osmanlıca “Sermed 31 Nisan 1332” imzası ve tarihi bulunmaktadır.

Sanatçı, Çanakkale Savaşı döneminde insanların birbirlerine ve yaratıcıya yaklaşmalarını işlemiştir. Sermet Muhtar, konuyu açık havada, deniz kıyısında savaşın tam ortasında vermektedir. Deniz kıyısına yerleştirmiş olduğu yedi askerden kimisi namaza durmuş, kimisi ise henüz abdest almaktadır. Arka planda bacalarından tüten kara dumanlarıyla olaya tanıklık eden üç savaş gemisi yer almaktadır. Yapıtta savaşın o korkunç yüzüne rağmen, derin bir sükûnet sezilmektedir. Yapıt soğuk tonlarda tek bir rengin açık-koyu değerleriyle verilmiş, araya da savaşın izlerini belirtmek amacıyla kırmızı renk lekeleri serpiştirilmiştir.

Sanatçı yapıtında savaşın kendisini değil, savaşın gerisinde yaşananları resmetmiştir. Olayın gerçek yanını izleyiciye bırakıp, savaş sırasında askerlerin yaşamış olduğu gerçekleri tuvaline taşımıştır.



Resim-69: Sermet Muhtar Alus, “Namaz Kılan Erler”, 90x147 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1914, Envanter Nu: 11194, Askeri Müze Resim Koleksiyonu

3.14. Namık İsmail (1890–1935)



Samsunlu olan sanatçı, babasının hattat İsmail Zühdî bey olması sebebiyle, sanatla ilgilenmeye küçük yaşlarda başlamıştır. Galatasaray Lisesi’ni bitirdikten sonra öğretmenlerinin yönlendirmesiyle 1911’de Paris’e gitmiştir. Kısa bir müddet Julian Akademisi’nde, sonra da Çallı’nın tavsiyesiyle Fernand Cormon Atölyesi’nde

çalışmıştır. Orada kaldığı süreçte empresyonizmin etkisinde kalmış, ışık ve renge çalışmalarında önem vermiştir.1914'te Fransa'dan İstanbul'a döndüğünde, resimlerinde hislerinin ve hayal gücünün güçlü fakat tekniğinin zayıf olduğunu söylemiştir (Günay, 1937:11).

Birinci Dünya Savaşı sürecinde askerlik görevini yerine getirmesi için Kafkas Cephesi'ne Erzurum'a gönderilmiştir. Burada tifüse yakalanınca 1917 yılında İstanbul'a geri dönmüştür. Harbiye Nazırı Enver Paşa Namık İsmail'i Şişli'de kurulmuş olan atölyede, bağlaşıklık batılı ülkelere Türk ulusunun farklılaşan yönünü göstermek gayesiyle düzenlenecek olan sergiye, içeriği savaş temalı olan resimler yapmıştır. Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Ruhi Arel, Hüseyin Avni Lifij ve Sami Yetik ile beraber çeşitli, model askerlerden ve silahlardan yararlanarak savaş resimleri yapmakla görevlendirmiştir.

Daha sonra Viyana'da açtıkları sergi sonucu, katalog çalışmaları için Namık İsmail'de gönderilen kurul arasında yer almıştır. Viyana'ya giden Namık İsmail, savaş sona erince İstanbul'a dönmemiştir. Resim çalışmalarına devam etmek için Lovis Corinth ve Max Liebermann'ın atölyelerinde çalışmaya başlamıştır. 1919 yılında İstanbul'a dönen sanatçı, burada evlenip tekrar İtalya'ya dönmüştür. Bir yıl aradan sonra yurda dönen sanatçı, Sanay-i Nefise Mekteb-i Âli'sine müdür yardımcısı olarak tayin edilmiştir.

Sanatçı, Türk resminde kişisel biçim farkının netlik kazanmasını sağlayan ustalardan birisidir. Çok hızlı bir tempoyla çalışıp, enerjisini yaptığı resmi bitirmek için tüketen bir kişiliğe sahiptir. Namık İsmail, Akademi'yi göçebelikten kurtarıp Fındıklı'daki Adile Sultan Sarayı'na yerleştirmeyi başarmıştır. Akademi'ye resim, mimari ve heykel atölyelerinin yanında dekoratif sanatlar, marangozhaneler, laboratuvarlar, fresk ve döküm atölyeleri gibi bazı bölümleri de ilave eden yine Namık İsmail olmuştur. Bunun yanında ikinci iş olarak buradaki eğitimi ele alarak yeni düzenlemelere gitmiştir. 1927 yılında Dekoratif Sanatlar Bölümü'nü yeniden düzenleyerek 1929 yılında Avusturyalı Philip Ginther'i bölüm başkanı olarak getirtmiş; çinicilik ve grafik atölyelerine ek olarak iç mimarlık atölyesini açmıştır.

Bir müddet sonra öğrencilere halı, kilim ve kumaş desenlerini öğretmek üzere “Umumi Tezyinat” adıyla yeni bir atölye daha açmıştır.

1919 Almanya dönüşü, gündüzleri bu atölyelerde ve Kaiser Friedrich müzesinde, akşamları da gece atölyelerinde çalışarak tekniğini geliştirmiştir. Sanatçının Berlin’de bulunduğu dönemde Almanya’da Dadaizm etkindir. Ancak Max Lieberman ve Lovis Corinth geniş ve hareketli fırça darbeleri ve cesur renk kullanımlarıyla izlenimciliğin sınırlarını aşmış, ekspresyonist anlatıma yaklaşan bir üslup geliştirmiştir. Bu yüzden Namık İsmail 1914 Kuşağının izlenimci özelliklerini tam olarak benimseyememiştir.

Kısa bir sürede ekspresyonist bir renk ve fırça vuruş tekniğine geçmiştir. Ressamın teknik ve ifade çeşitliliği incelendiğinde bu çeşitliliğin gelişigüzel olmadığı, sürekli bir evrim içinde olduğu, belli konular üzerinde yoğunlaşıp bu konuları ışık ve hareket gibi plastik değerleri denemek ve geliştirmek için kullandığı görülmektedir. Sağlam bir anatomi bilgisine sahip olan sanatçı, portre çalışmalarında da modelin ruhsal durumlarını aktarmıştır.

Sanatçının 1920 öncesi ve 1920’lerin başlarında yaptığı resimlerinde izlenimcilerin renk ve ışık kullanımlarına yakın bir üslup görülmektedir. Devinim ve ışık ressamın tablolarının en önemli özelliğidir. Vurgulamak istediği konu üzerine yoğunlaştırdığı ışıkla, resmettiği cisimlere hareket ve derinlik kazandırmaktadır. Bu resimlerinde uyumlu tonlar ve açık renklerden faydalandığı gözlemlenmektedir. “Venedik’te 1921 yılında bulunduğu sıralarda yaptığı resimlerde ise tamamen izlenimcilere has kırık fırça vuruşları görülmektedir. Bu tarihten hemen sonra Namık İsmail’in belirgin özelliği olan yoğun boya hamuru, geniş renk lekeleri ve hareketli fırça vuruşları kendini göstermeye başlamıştır. 1920’lerin ortalarında başlayarak paletinde de bir değişim izlenir. Bu dönemlerde gerçekleştirdiği resimlerinde canlı karşıt renklere, özellikle de koyu yeşile yer verdiği ve imgeleri geniş fırça vuruşlarıyla oluşturduğu görülür” (Rona, 1992:32).

Namık İsmail’in ışıkla yarattığı tinsel dünyası onun figürleri ve portreleri, nesnel ve psikolojik anlatım dışında tasavvufi bir ruhaniliğin hissettirilmesi yönünden de dönemin diğer ressamlarından onu farklılaştırmıştır.

Sanatçı sağlam bir tekniğe sahip olduğu için, resimlerinin durumuna göre biçem ve yöntemini değiştirmekten hiçbir süreçte kaçınmamıştır. Bazı resimlerinde şiirsel bir romantizm varken, bazılarında da realist bir anlatım vardır.

Namık İsmail'in çalışmaları da Lifij gibi izlenimcilikten dışavurumculuğa kadar uzanmaktadır (Tansuğ, 2008:129). Çok sayıdaki portre ve figür çalışmalarındaki en belirgin özellik ana tema üzerinde ışığın yoğunlaşmasıdır. Bu yöntem Rembrandt'ın çalışmalarında da görülmektedir. “Ancak Rembrandt'ın amacı ışığı forma sızdırarak figürün ruhuna dalmakken, Namık İsmail dışavurumcu ve lekeci bir tavırla formun her yanını eşit yoğunlukta aydınlatmakta, ışığın yakıcı gücünü yakalamaya çalışmaktadır. Namık İsmail rengi kendi ruhunun denklemi olarak kullanmıştır. Sanatçının ışıkla yarattığı bu tinsel dünya, onu Van Gogh, Rouault gibi sanatçılara da yaklaştırmaktadır” (Duben, 2007: 87).

1914 Kuşağı sanatçıları da, ulusal tarihin dönüm noktasında hayatını ortaya koyup sonrada Cumhuriyeti yaratan ordunun şehitleri ve gazilerini resimlerinde bir onur sorunu olarak ele almışlardır. Bunun yanı sıra savaş yıllarının hüznü ve acılarını da zaman zaman tuvallerine yansıtmışlardır. Namık İsmail'in, savaş yıllarındaki tífüs salgınını konu alan resmi buna örnektir (Özsezgin, 1993).

3.14.1. “Savaşın Yankıları/Tifüs” isimli Tablonun İncelenmesi

1917 tarihli, 170x130 cm boyutlarında yağlıboya tekniğinde yapılan resim, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır.

Namık İsmail'in “Savaşın Yankıları/Tifüs” isimli tablosunda puslu bir hava hakimdir. Sekiz figürden oluşan resmin sağ bölümünde, biri ayakta ikisi çömelmiş durumda, üç kadın vardır. Bu kadınlar olasılıkla bir evin giriş kapısının önünde durmaktadırlar. Ayakta ve taş duvara yaslanarak duran, diğerlerine göre daha genç gözükmektedir. Üzerinde giysi olarak siyah çarşaf vardır. Yüzü ve elleri açıktır. Yüzü yere doğru bakmakta, sağ elini sol üzerine bağlamış ve aşağıya sarkık durumdadır. Önünde duran diğer kadın tahta kapının eşiğinde, kafasını iki elinin

arasına almış, dirseklerini dizine dayamış oturur vaziyettedir. Yan profilden resmedilen kadının yüzü görünmemektedir. Ön planda yerde çömelmiş diğer kadının yüzü ve sadece sol eli görünmektedir. Elini dizinin üstüne koymuş, önündeki kazana bakmaktadır. Tablonun sağ yarısını kaplayan taş duvarlı evin bacası büyük ve özelliklidir. Bacanın sağ tarafında iki karga havada süzülmemektedir.

Tablonun ortasında ve arka planda, elinde bakraçla, evin taş duvarının dibinden bu kadınlara doğru gelmekte olan bir çarşafli kadın daha vardır. Olasılıkla su taşımaktadır.

Fonda büyük kubbeli, tek minareli cami, sisli olan havada ayrıntıları net görülmemekle beraber, tablonun arka planının sol yarısını kaplamaktadır. Resmin sol kenarında iki erkek figürü görünmektedir. Resmin sağ tarafına doğru yürüyor konumunda, bir ellerinde kazma kürek, diğer elleriyle omuzladıkları tabutu tutarak taşımaktadırlar. Gömleklerinin kolları sıvalı, seyirciden tarafta olanın gömleği beyazdır. Tabutun arka kısmı ve taşıyanlar, soldaki bir evin arka tarafında kaldıklarından görünmemektedir. Sırtı seyirciye dönük, çarşafli bir kadın ve elinden tuttuğu çocuğuyla cami tarafına doğru yürümektedir.

Sanatçı savaşla ilgili belleğindeki derin izleri, tablosunda kullandığı renk tonlarıyla, karaltılar halinde belli belirsiz yansıttığı hastalıklı, çaresiz figürler ve kalıntıyı andıran yapılarla, puslu havayla ve cenaze taşıyan figürlerle yansıtmıştır. Tablonun kötümser havası, savaşların Anadolu'da meydana getirdiği felaket, ümitsizlik ve eceli anlatmaktadır.

İki erkek figürünün tabut taşıması ölümü çağrıştırmaktadır. Ölüm ise hayat gücünün bitişini, insan kaderinin kaçınılmazlığını simgelemektedir. Yeniden doğma gücü taşımaktadır. Ölüm, yaratıcı tarafından sevilme, sonsuz güzellikte ona katılma anlamına da gelmektedir. Ölüm, saldırgan korku ile insanların kolayca manipüle edilebilecek hale gelmesinin bir metaforu olarak yorumlanabilir. Yine çağımızda bitip tükenmeyen savaşları ve toplu katliamları, açlık ve salgın hastalıklarda ölenleri simgelediğini de düşündürmektedir (Çimen, 2013).

Yöntem ve biçim yönünden farklı, klasik bir konsept ile gerçekleştirilen tabloda, hastalıklı gibi görünen figürler ve tabutla ölüm sembolize edilmiştir. Sağ üstteki iki

karga figürü, ön plandaki kazan ve ısıtılması için su taşınması gibi anlatımlar ise konuya katkı sağlamıştır.

Kasvetli bir atmosfer yüklü olan tabloda, sanatçı renk harmonisine çok dikkat etmiştir. Arka taraftan vuran ışıkla, ölüm temasının etkisi ve hastalıkların yıkıcılığı yansıtılmıştır. Bu parlak ışıkla, tabutu taşıyan figürler, silüet olarak görünmektedir. Fonda yer alan cami ve minare, pastel renkle boyanarak etkili bir leke olarak kullanılmış, aynı zamanda kompozisyonu toparlayıcı bir çerçeve oluşturmuştur. Karanlık ve korku dolu ve bekleyiş gri-mor lekelerle verilmiştir.



Resim-70: Namık İsmail, “Savaşın Yankıları-Tifüs”, 1917, 170x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.(Taşpınar, 2005: 58)

Bu dönem Türk resminde ölümü temsilen Avrupa’daki gibi bir resim anlayışı söz konusu olmamıştır. Özellikle Avrupa resminde görülen “Vanitas” (Leppert, 2009: 91) kavramına benzer bir natürmort anlayışı veya benzeri bir figürlü kompozisyona rastlanmamıştır. Namık İsmail’in “Tifüs” kompozisyonu, David’in “Sabin Kadınları”nda ki gibi kararlı, ezilmemiş güçlü kadının ötesinde, çaresizliğin ve

yıkımın yüzlere yansımış endişeli halinin göstergesidir. Dönemin olayları, Türk ressamların gözlemlediği biçimde, ya da anlatıldığı şekliyle kompozisyon haline getirilmiş, romantik bir resim anlayışıyla ifade edilmiştir. Sanatçıların doğrudan simgesel unsurları yan yana getirerek, değişmeceli bir anlayışla eserlerini ifade etme biçimi, bir istisna olarak Avni Lifij'in eserlerinde ön plana çıkmaktadır (Başbuğ, 2016).



Resim-71: Jacques Louis David, Sabin Kadınları, TÜY, 101,6x81.28 cm, 1799, Louvre Müzesi, Paris.

Salgın ve bulaşıcı hastalıklar, tarihin her döneminde toplumları ve askeri yapıları etkileyen yıkımlar olmuştur. Kurtuluş Savaşı döneminde de sanatçının, askerliğini yapması için gönderildiği Erzurum'da, yakalanmış olduğu tifüs hastalığının etkisiyle sonradan yaptığı bu resim dikkat çekicidir. Hastalığa yakalanmasının ardından İstanbul'a geri gönderilen sanatçının, "Savaşın Yankıları/Tifüs" adlı tablosu, dönemin hüznü atmosferini çok iyi anlatmaktadır. Şahit olduğu fenomeni tuvaline realist bir konseptle aktaran sanatçı, savaşmaya giden askerlerin korkulu rüyası olan bu salgın hastalığı ve beraberinde getirdiği ölümün soğuk yüzünü yansıtmıştır.

3.14.2. “Vatan Emrederse, Girdab-ı Zafer” İsimli Tablonun İncelenmesi

1918 tarihli “Vatan Emrederse, Girdab-ı Zafer” isimli yapıt, 106x138 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Ankara Resim Heykel Müzesi koleksiyonundadır.

Sanatçı “Vatan Emrederse, Girdab-ı Zafer” isimli tablosunda, savaşın girdaba dönüştüğü, şaha kalkan atlar, hedefe odaklanan süngüler ve mızraklarla etkisinin zirve noktasında olduğu bir an görselleştirilmiştir. Resmin merkezinde, at üstünde elinde kapalı şekilde bayrak tutan, başı öne eğik biçimde duran bir figür, yuları kendine doğru çekmektedir. Etrafında da farklı duruşlarda at başları görülmektedir. At üzerinde ellerinde mızraklarla uçurum gibi bir yerden boşluğa ilerleyen askerlerin görüldüğü tablonun, kompozisyonunda ağırlık resmin sağ kısmında toplanmıştır. Burada farklı pozisyonlarda resmedilmiş altı at ve at üzerinde üç asker resmedilmiştir. Resmin sol kısmında da şaha kalkmış at üzerinde, elinde mızrak tutan, yüzü tam olarak görülmeyen bir asker yer almaktadır. Bu figürün arkasında da, net görünmeyen, aşağı doğru düşmekte olan bir atlı asker vardır. Tüm bunlar ve kullanılan renkler savaşın ne denli bir felaket olduğunu gözler önüne sermiştir.

Sanatçının dışavurumcu yanı bu tabloda da kendini göstermektedir. Atların yüz ifadeleri korkuyu yansıtmaktadır, ağızlarının açıklıklarından adeta çığlıkları duyulmaktadır. İnsanların yüzlerindeki dingin ifade ile zıtlık oluşturur. Kurtuluş Savaşı’nda hücumla kalkmış süvarileri fantastik bir şekilde resimlemiştir. Kompozisyonun en dikkat çekici unsuru, devinim olgusudur. Adeta tablodan dışarı fırlamış biçimde betimlenmiş atlarla zirveye ulaştığı anlaşılan hareket ifadesi izleyici üzerinde çarpıcı bir etki meydana getirir (Gören, 1997:116).

Tabloda atların hareketli pozisyonları ve taşların uçurumdan aşağı düşüşleri ile devinimin hissedildiği bir kompozisyonudur. Yeşil, gri ve kahverengi tonların egemen olduğu eserde, bayrağın kırmızılığı dikkat çekmektedir. Zemin ve fonda tek renk kullanılmıştır. Hareket algısı ve ifade gücü üst seviyededir. Işık-gölge oyunlarını, biçim ve zıtlıkları renk lekeleriyle veren sanatçı, sınır çizgisi çekmeyi çok tercih etmediği için ikinci plana bırakmıştır. Kompozisyonunda sağlam desen konsepti

dikkati çekmektedir. Özellikle atlar ayrıntılı biçimde işlenmiştir. Mızrakların ve atların çizimlerinde ince fırça tekniği uygulanmıştır. Atların farklı yönde duruşlarında vücutlarının aldığı pozisyon, sanatçının anatomi bilgisini ve sağlam desen anlayışını ortaya koymaktadır. Işık, renk, oylum ve aksiyon değerlerine önem veren sanatçı, yağlıboyayı son derece stabil olarak kullanmıştır.



Resim-72: Namık İsmail, “Vatan Emrederse, Girdab-ı Zafer”, 106x138 cm, TÜY, 1918, ARHM

Anlık bir izlenimi yakalayan sanatçı, bazen yoğun olarak tabaka halinde tuvale sürdüğü boyayı bu resimde uygulamamış, suluboya çalışması sanılacak kadar ince kullanmıştır. Bazı yapıtlarında renk çeşitliliğini kullanmaktan kaçınmayan Namık İsmail, bu yapıtında yakın tonları birbirinin içinde eriterek kısıtlı renklerle uygulamıştır.

3.14.3. “Topçular-Al Bir Daha-Son Mermi” İsimli Tablonun İncelenmesi

1917 yılı yapımı olan resmin sol alt köşesinde Osmanlıca sanatçının imzası ve yapılış tarihi yazılıdır. 144x203 cm boyutlarındaki tablo, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Ankara Resim Heykel Müzesi’nde bulunmaktadır. Sanatçının bu çalışması, Şişli’de açılan atölyedeki çalışmaların içerisinde en etkileyici resimlerden birisidir. Resim, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu’nda “Topçular” adıyla geçmektedir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde “Son Mermi” ismiyle kayıtlıdır. Aralarında Celal Esad Arseven’in de olduğu birçok sanat tarihçisi tarafından “Al Bir Daha”, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu’nda ise “Bir Tane Daha” adıyla anılır (Gürtuna, 1994: 63).

Birinci Dünya Savaşı ile ilgili eserde, dört asker figürü savaş atmosferinde resimlenmiştir. Resmin sol bölümünde, parçalanmış bir top arabasının başında, gövdesi öne doğru, yüzü ise yan profilden verilmiş olan başı sargılı asker dikkat çekmektedir. Yaralanmış arkadaşlarının arasında, sağ elini yumruk yapmış, sol elinde tuttuğu top mermisini havaya kaldırarak, düşmana meydan okurcasına dimdik durmaktadır. Bu haliyle dikkatleri üzerinde toplayan askerin arkasında, resmin sol köşesinde yere yığılmış ahşap malzemeler bulunmaktadır. Resmin sağ bölümünde, biraz arka planda, sağ tekerleğinin bir kısmı zarar görmüş bir top arabası görülmektedir. Topu atışa hazırlayan, arka profilden verilen, hareket halindeki bir başka askerin görüldüğü kompozisyonda, etrafta mermi kovanları ve dağılmış askerî eşyalar resmedilmiştir.

Tablonun ön sağ bölümünde, vurulmuş yaralı bir asker izleyiciye dönük vaziyette, başını yere doğru eğmiş bir halde yatmaktadır ve yere düşmüş matarası dikkat çekmektedir. Bel kısmından yaralanan asker, sağ elini o bölgeye bastırmaktadır. Yere biraz kan damlamıştır. Sol elini yere dayamış, destek almak için çabalamaktadır. Tekerleğin dibinde, yan profilden gösterilmiş, bir yaralı asker oturmaktadır. Onun da başından kan akmaktadır. Bu resimde topçuların büyük mücadelesi görülmektedir. Yılmayan mert askerler kurtuluş için sonuna dek mücadele edeceklerini anlatmaya çalışmaktadır.

Patlamış olan topların etkisiyle sarı ve gri renge bürünmüş olan gökyüzü, bu haliyle, savaşın iç karartıcı yönünü hissettirmektedir.



Resim-73: Namık İsmail, “Topçular-Al Bir Daha-Son Mermi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144x203 cm, 1917 (ARHM)

Bu çalışma görsel dil ile, konunun etkileyici yönünün ifade yüklü bir sentezidir. Meydan okuma, hareket, acı ve ölüm temalarının başarı ile verildiği eserde kahverengi egemendir. Işık kullanımı oldukça başarılıdır. Yumuşak tonların kullanıldığı tabloda, karşı tepenin ardından yükselen gri dumanlar arasında kendine yol bulmaya çalışan ışığın gizli parlaklığı ustaca yansıtılmaktadır. Yer yer beliren aydınlık gri-beyaz tonlarıyla boyanmıştır. Bu aydınlık bölümlerin verilmesi derinliğin verilmesinde etkili olmuştur. Diyagonal hat üzerine yerleştirilen top arabası sahneyi hareketlendirmektedir. Askerlerin elbise kıvrımlarının verilmesinde koyu renklerle yapılan gölgelemelere başvurulmuştur. Solda, elinde mermi tutan askerin hareketi adeta bir heykel gibi durağandır ve sahnenin en önemli rolü bu figür

üzerindedir. Yüzlerin ifadelerinin verilmesi yerine, hareketlere yüklenen anlamlar önemslenmiştir (Gören, 1997: 11).

Namık İsmail'in 1917'de kurulan Harbiye Nezareti Resim Atölyesi'nde gerçekleştirdiği kompozisyonda desen sağlamlığı ön plandadır. Sanatçının bu atölyede kendilerine sağlanan olanaklardan yararlandığı anlaşılmaktadır. Genelkurmay tarafından görevlendirilen askerlerin yine atölyeye yollanan top arabasıyla birlikte modellik yapması, ressamların işini oldukça kolaylaştırır. Çanakkale Savaşlarını ana tema seçen sanatçı, canlandırmak istediği sahneyi birçok eskizden sonra gerçekleştirmektedir (Gören, 1997:116).

Bıraktığı yapıtları incelendiğinde Namık İsmail'in belki de sanat alanında başarıyla yürüteceği yolu bulamadan öldüğü kanısına varılabilir. Klasik resim sanatının yarını uygulamalı, süslemeci yönden gelişeceği, bağısız kendine yeter niteliğinden çıkıp yaşam içinde pratik bir rolü olacağı düşüncesini sık sık tekrarlamıştır. Gerçekten "Mehtap", "Siyahlı Kadın" portresi, "Lale Devri" gibi yapıtlarında, Namık İsmail, dekoratif yeteneğinin başarılı örneklerini vermiştir. Güzel Sanatlar Akademisi müdürlüğü döneminde Dekoratif Sanatlar bölümünün kuruluşu, onu yönetecek bilirkişilerin Fransa ve Almanya'dan getirtilişi Namık İsmail'in sanatın bu türüne verdiği önemi yeterince belirtmiştir (Turani, 1981).

3.15. Münif Fehim Özarman (1899-1983)



Üsküdar Sultanisi'ni ve Sanayi Nefise Mektebi'ni bitirmiştir. 1921'de İleri Gazetesi'nde basın hayatına atılmıştır. Karikatürcülüğü kısa bir süreliğine bırakarak

ressam ve illüstratör olarak çalışmıştır. Babiâli’de kitap kapakları yapmıştır. Babiâli’nin usta sanatçılarından olan Fehim, desen çizgisi ve renk bilgisinin gücünü yapıtlarında da yansıtmıştır.

“Kurtuluş Savaşı ve Türk Subayları” isimli yapıt, 69x69 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Tablonun sağ alt köşesinde “Münif Fehim” imzası bulunmaktadır. 11463 döküm numaralı tablo, Askeri Müze Resim koleksiyonundadır.

Atlarıyla dörtünale koşan askerler canını ortaya koyarak cepheye doğru yol almışlardır. Figürlerin yüzlerini seçmek mümkün değildir. Tabloda bir mekan belirsizliği görülmektedir. Resmin odak noktası yeleleri ritmik bir şekilde savrulmuş beyaz at figürüdür. Atlıların arkasında yer alan sarı bölge tabloya ışık vermektedir. Türk bayrağındaki ay yıldız bu sarı bölgeye yansıma olarak yerleştirilmiştir. Gökyüzünden gelen kaynağı belli olmayan bu sarı ışık, aynı zamanda resmin merkezindeki beyaz ata da ayrı bir parlaklık vermiştir. Atlıların alt kısmında yine renk lekeleri içinde erimiş silüet halinde insan figürleri ve ağır silahlar bulunmaktadır.

Savaşın korkunç yüzünü verirken mahşer karmaşası yaratarak gerçek yaşam ile doğaüstünü birleştirmiştir. Mistik bir gökyüzünden yeryüzüne doğru yol alan zafer kazanmaya çıkmış asker figürleri “Mahşerin Atlıları” gibidir.

Yapıtta çok sayıda figür yer almakta olup bu figürler renk lekeleri halinde verilmiştir. Figürler birbiri içine geçmiş olup renkler ile ancak birbirinden ayrılmıştır. Tablo geniş bir renk yelpazesine sahiptir. Atların doludizgin koşar halleri, kullanılan renk, fırça ve lekesel formlar resme büyük bir hareketlilik kazandırmıştır.

Milli duyguların yoğun bir şekilde verildiği bu yapıtta sanatçı olağan üstü bir durumu, sıra dışı bir anlatımla tuvaline işlemiştir. Vatanın her karış toprağını savunmak için canını hiçe sayarak koşan Türk askerinin özgürlük mücadelesini kendi üslup ve kişisel özelliklerini de katarak betimlemiştir. Şanlı bir mücadelenin yaşandığı Kurtuluş Savaşı’nda askerlerin yüreklerindeki vatan sevgisinin yüceliğini masalsı bir anlatımla resmetmiştir.



Resim-74: Münif Fehim Özarman, Kurtuluş Savaşı ve Türk Subayları, Tuval Üzerine Yağlıboya, 20 yy., 69x69 cm, Envanter Nu: 11463, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

Kurtuluş Savaşı ve Türk Subayları eserinde atların doludizgin, koşar biçimdeki halleri, kullanılan renk, fırça ve lekesel formların resme büyük bir hareketlilik kattığı belirtilmektedir (Başbuğ, 2011: 71). Çalışmanın ilk boyutunda yer alan ön plandaki askerlerin ve atların daha belirgin ve ayrıntılı olarak işlendiği görülmektedir. Diğer boyut ise resmin sol alt köşesinde bulunan belirsiz durumdaki atlılar, top ve sağ üst köşede Türk bayrağı ile ilerleyen atlılardan oluşmaktadır. Esere kahverengi, sarı ve gri tonlarının hakim olduğu; derinlik ve perspektifin kullanıldığı gözlemlenmektedir (Günel, 2010: 318-319).

3.16. Hayri Çizel (1891-1950)

Edirne Dimetoka’da doğan ve diğer adı “Hasan Hayreddin” olan sanatçı, 1914 Güzel Sanatlar Akademisi mezunudur. Eğitim için Münih’e Hoffman’ın atölyesine gönderilmiştir. Werniya ve Valery gibi isim yapmış ressamlardan eğitim almıştır.

Çanakkale’ye teğmen olarak atanan sanatçı, orada Avustralyalı Vilhelm Victor Krausz ile beraber savaş temalı resimler yapmıştır. O süreçte Almanya, Avustralya ve Bulgarlar Türkiye’nin müttefiki olarak savaşmışlardır. Anafartalar Savaşı’nda Mustafa Kemal Paşa’nın portresi, ressam Krausz tarafından ilk defa yapılmıştır. Mavi iri gözleri, açık yeşil serpuşu ile bir kahraman tipinde portesi resmedilmiştir. 1916 yılında yapılan resmin sağ yan tarafında “Mustafa Kemal” yazılıdır.



Resim-75: Vilhelm Victor Krausz, Mustafa Kemal'in ilk portresi, 1916, Anafartalar.

Sanatçı, savaş temalı resimlerinde sürekli Türk askerini anlatmaya çaba göstermiştir. Yapıtlarında cephede gösterilen kahramanlıkları, siperde bulundukları anlarda onların tevekkülünü ve cephe gerisindeki yaşanmışlıkları resmederek yakın Türk tarihini aydınlatmıştır.



Resim-76:“Çanakkale Hasan Tabyası’nın Önü, Envanter nu: 1916, İDMA, 1915.

Savaşı resmettiği halde savaşın vahşetinden uzak kalabilmesi, onun ressam olarak bir başka özelliğidir. Pastel renklerinde yapmış olduğu savaş resimleri hüznü olduğu kadar, bir başka güzeldir.



Resim-77: “Anafartalarda Bomba Savaşı”, Envanter Nu:1925, 1915.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi



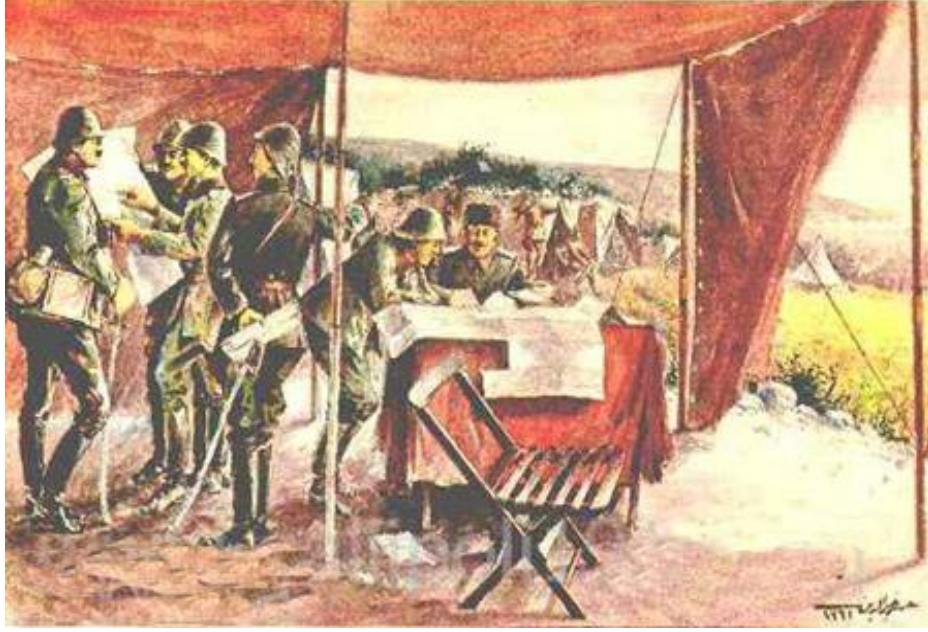
Resim-78: Hayri Çizel, “Çalışma Atölyem”, Tuval Üzerine Yağlıboya.



Resim-79: Hayri Çizel, Çanakkale 1914, (1967 Hayat Dergisi)



Resim-80: Hayri Çizel, “İlgarçeşme’de Su İkmali Yapan Bir Türk Müfrezesi”



Resim-81: Hayri Çizel, Serafım Çiftliği civarında 2. Kolordu Karargâhı.

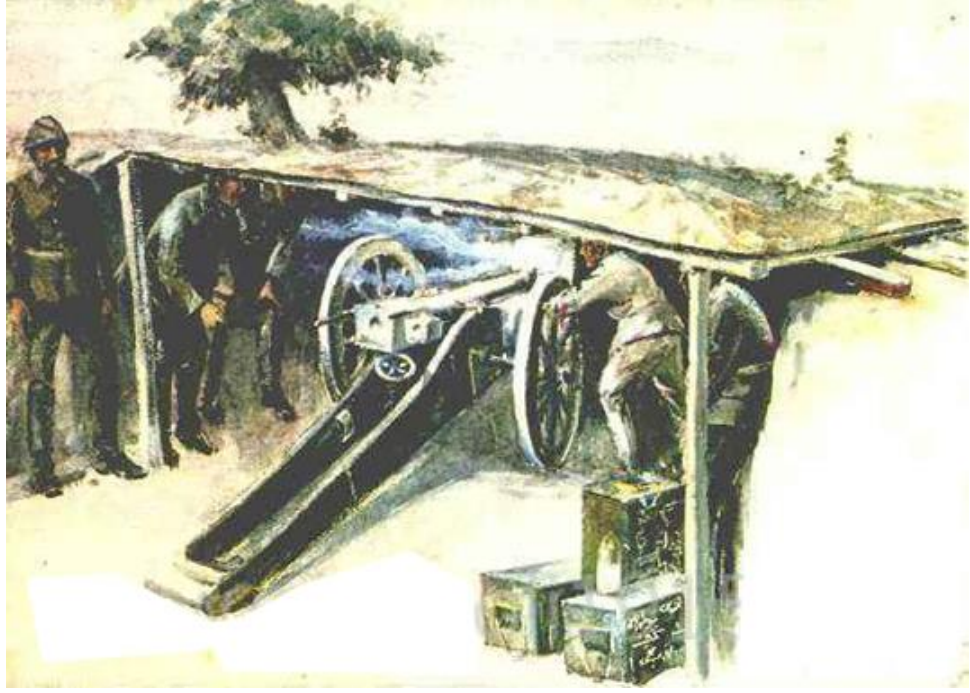
Sanatçının, Çanakkale Savaşı'nın yaşandığı süreçte yaptığı çalışmada karargâhtan bir sahne görülmektedir. Morto koyuna İngiliz piyadelerinin emisyon yapacağını öğrenen Atatürk, birliklerimize gerekli önlemi almaları için yönerge vermiştir. Bu durumda XIX. Tümen, piyade alaylarından ikisini Serafım Çiftliğine göndermiştir (URL, 2).

Resimde, etrafı açık bir çadırdaki altı subay bulunmaktadır. Faik paşa masada otururken, masaya dayanmış bir subayla, olasılıkla bir harita üzerinde konuşmaktadırlar. Diğer dört subay da, biri harita üzerinde yön gösterirken, diğerleri de seyir halinde ayakta durmaktadırlar. Fonda diğer çadırlar, bir er ayakta, ağaçlar ve dağ ile perspektif sağlanmıştır. Çevredeki otlar sararmış, gökyüzü açık ve kuvvetli bir ışık kaynağı vardır. Bu durumda bize havanın son derece sıcak olduğunu göstermektedir.

Desen çizgi ile tespit edildikten sonra işleniş ışık-gölge ile sağlanmıştır. Konu fonla uyum içerisindedir. Fazla renk kullanılmamıştır. Bu durumun, savaş ortamında boya vb. malzemenin yetersiz olmasından da kaynaklanma olasılığı yüksektir.

Resmin sağ alt köşesinde Osmanlıca "Hayri Çizel" imzalı ve tarihlidir.

Resimler, Hayat Dergisi'nin değişik sayılarında yer almıştır. Mustafa Kemal'in Çanakkale ile ilgili hatıralarının bulunduğu, Ruşen Eşref tarafından hazırlanmış olan kitabın 1990 baskısında da bulunmaktadır (Eşref, 1990).



Resim-82: Hayri Çizel,“Çanakkale’de Bir Topçu Birliği İş Başında”.

3.16.1. “Ana Gayreti” İsimli Tablonun İncelenmesi

1934 tarihli “Ana Gayreti” isimli yapıt, 159x235 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Resmin sağ alt köşesinde Latin harfleriyle “H. Çizel 934” imzası ve tarihi bulunmaktadır. Askeri Müze Resim koleksiyonundadır.

Hayri Çizel'in “Ana Gayreti” isimli çalışmada, bir gece vakti cepheye kağı arabasıyla cephane taşıyan kahraman Türk köylüsü betimlenmiştir. Vatanını koruyabilmek için canını hiçe sayan kahraman Türk askerinin cephanesiz kalmaması için canla başla tüm gücünü seferber ederek silah yetiştirmeye çalışan Türk halkının bu övgüye değer halini tuvale yansıtmıştır. Toprak bir yolda iki kağıya koşulmuş arabayı var gücüyle itmeye çalışan iki kadın figürü, kağıları elindeki ince bir değnekle yürütmeye çalışan erkek figürü, ve bu kabileyi korumak amacıyla

omuzunda tüfeğiyle resmedilen erkek figürü karanlıkta bırakılmıştır. Buna karşılık resimde kağnıyı çeken erkek, mermi taşıyan üç kadın ve iki kağnı figürü yapay bir ışıkla aydınlatılmıştır. Seyirciye göre sağ bölümden vuran ışık, özellikle bir erkek, üç kadın ve iki hayvan figürü üzerinde dikkat çekicidir. Işığın, nesnelere ve figürlere yayılımındaki zengin ton derecelenmeleri, ustalık yapısı olan estetik duyuma işaret etmektedir. Işık-gölge dağılımının bu zengin ve etkin kullanımı, sanatçının, yağlıboya tekniğine hakimiyetinin bir sonucudur.



Resim-83: Hayri Çizel, “Ana Gayreti”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 159x235 cm, 1934, Envanter Nu: 8476, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.

Gökyüzü yoğun bir şekilde bulut ile kaplıdır. Yapılan işlerin zorluğu figürlerin hareketlerinde hissedilebilmektedir. Ulusal nitelikli bir yapıt olup, savaşın zorluklarla dolu olduğunu, sadece cephede omuz omuza olunmayıp, bunun cephe gerisinde de devam ettiğini güzel şekilde anlatan bir tablodur.

Renkler doğal bir anlayışla ele alınmış ve ışık-gölge düzenine bağlı olarak zengin tonlamalar yapılmıştır. Orta bölümde omzunda bomba taşıyan kadın figürünün mavi şalvarı ile üzerindeki elbisenin turuncu tonları, çarpıcı bir kontrast oluşturmaktadır.



Resim-83.1: “Ana Gayreti”, Kesit.

3.16.2. “İzmir’e Doğru” İsimli Tablonun İncelenmesi

“İzmir’e doğru” isimli yapıt, 70x95 cm boyutlarında olup, yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Resmin sol alt köşesinde Latin harfleriyle “Hayri 933”imzası ve tarihi bulunmaktadır. Tablo Askerî Müze resim koleksiyonundadır.

Sanatçının, İstiklal Savaşı’nı konu olarak aldığı, Türk askerinin kolu kanadı olan atında unutulmadığı yapıtlarından biri de “İzmir’e Doğru” isimli tablosudur. Yunan askerinin Anadolu insanına yaptığı zulüm, yaşattığı anlatılamaz acılar ve katliam tabloda görülmekle beraber, bütün umutların tükendiği bir anda yetişen Türk süvarilerinin düşmanı kovaladığı ve işgal gücünü İzmir’de denize dökmek için yaptığı taarruz anlatılmaktadır.

Türk tarihine ışık tutan ressamlardan biri olarak karşımıza çıkan Hayri Çizel’in bu yapıtında, kahraman Türk ulusunun yurdunu koruma mücadelesi resmedilmiştir. Kahramanlık öyküleriyle dolu olan Kurtuluş Savaşı’ndan bir kesitin sunulduğu tablonun merkezinde yöresel kıyafetleri içerisinde yaşlı bir erkek figürü yer almaktadır. Figürün gerisinde yer alan kağnı arabası yük ile doludur. Düşman

askerleri tarafından saldırıya uğramış izlenimi veren figürlerde savaşın korkutucu yüzü hissedilmektedir. Özellikle merkezde yer alan yaşlı erkek figürünün üzerindeki kıyafetin yırtılmış olması ve kollarının kağı arabasına bağlanmış olması konuyu desteklemektedir. Düşman saldırısından sonra ölen bir erkek figürü, kağı arabasının yanına düşmüş, yaralı bir kadın figürü de yerde cansız yatan bedene doğru uzanmaktadır.



Resim-84: Hayri Çizel, “İzmir’e Doğru”, Tuval Üzerine Yağlıboya, ölçüleri 70x95 cm, 1933, Envanter Nu: 8473.

Yapıtta acı, sıkıntı, hüznün ve çaresizlik en iyi şekilde yansıtılmıştır. Özellikle arabanın yanına çökmüş kadın figürü savaşın yarattığı ortamdan insanoğlunun çaresizliğini vurgular nitelikte verilmiştir. Saldırıya uğrayan kafilenin gerisinde Türk askerlerinin dörtnala sürdükleri atlarıyla düşmanı kovalamaları konuyu vurgulamaktadır. Atlı askerlerin toprak yolda yarattıkları toz bulutu ile hareketlilik verilirken, savaş anının oluşturulması sağlanmıştır. Empresyonist etkilerin

hissedildiği bu yapıtta sıcak ve soğuk renkler dengeli bir şekilde dağılmıştır. Önde yer alan yaşlı erkek figürü ayrıntılı bir şekilde yer verilirken, yere düşmüş kadın, erkek figürleriyle dörtlüğe koşan atlı figürleri mekânla bütünlük sağlamıştır. Resimde gökyüzü ile yerin birleşmiş gibi verilmesi bir mekân belirsizliği yansıtmıştır. Kalın fırça vuruşlarıyla oluşturulan tabloda savaş, başarılı bir şekilde tuvale yansıtılmıştır.

3.17. Mustafa Sururi Taylan (1891-1947)



İstanbul'da doğan sanatçı, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne 1908 yılında girmiştir. İtalyan ressam Valery'nin atölyesinden de 1912'de mezun olmuş ve savaşın çıkmasıyla orduya zabıt vekili olarak katılmıştır. Savaş sırasında Ruslara esir düşerek Sibiry'a da uzun süre esir hayatı yaşamak zorunda kalmıştır.

1930'larda muntazam olarak İnkılap Sergilerine katılmış, akademik üslupta, yapıtlarında milli mücadele ruhunu yansıtmıştır. Ressamın tabloları serbest bir fırçanın ürünü olup empresyonist çalışmalar genelde yapmıştır. Ressamın yapıtları bu gün Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde, Milli Kütüphane Sergisi'nde, Gazi Üniversitesi Müzesi'nde ve İstanbul Askeri Müzede sergilenmektedir.

Sanatçının “Büyük Taarruz” isimli yapıtı 252x317 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır.

Ressam büyük olasılıkla Tınaztepe'deki taarruz sahnesini görselleştirmiştir. Tabloda ana eksenin sağında atının üstünde Mustafa Kemal Paşa, başında kalpağı, üstünde fûme askeri paltosu, sağ elinde dürbünü, ayağında çizmesiyle resmedilmiştir.

Tepeden savaş meydanını seyretmektedir. Atının önünde olasılıkla Genelkurmay Başkanı Fevzi Çakmak Paşa, başında kalpağı, üstünde askeri paltosu, boynunda dürbünü, belinde asılı kılıcı, ayağında çizmesi, sol elinde tuttuğu haritasıyla ayakta durmaktadır. O da savaşı dikkatli bir şekilde seyretmektedir. Onun önünde olasılıkla cephe komutanı İsmet Paşa, oturur bir şekilde, elinde dürbünüyle cepheyi gözlemlemektedir. Arkalarında ayrıca bir beyaz bir de kahverengi bir at daha vardır. İleriye doğru üç subay daha perspektif olarak ayakta durmakta ve savaş alanını seyir halindedir.

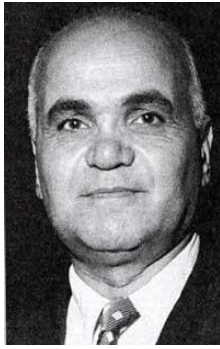


**Resim-85: M. Sururi Taylan, Büyük Taarruz, 252x317 cm, TÜY,
Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.**

Tabloda ana eksenin solunda aşağıya doğru başarılı bir şekilde derinlik verilmiştir. Yamacın hemen dibinde iki tane top arabası vardır. Ayakta aşağıyı seyreden sırtı dönük bir subay görülmektedir. Daha aşağısı çukurda kalan bölüm mahşer anı gibidir. Birçok asker savaş durumundadır. Gökyüzüne dumanlar yükselmektedir. Karşı tepede bombalar patlamakta, her bombanın patladığı yerde alevler yükselmektedir. Gökyüzüne sarı ve kırmızının tonları hakimdir.

Kurtuluş Savaşı döneminde Türk silahlı kuvvetlerinin Yunan askerine karşı başlattığı bu taarruz 21 Ağustos 1922 tarihinde başlamıştır. 30 Ağustos'ta Mustafa Kemal Paşa'nın komutasında, düşman dört taraftan sarılarak, ateş sahaları yok edilmiş ve bir bölümü de esir alınmıştır. Genelde süngü hücumlarıyla gerçekleştirilen çarpışma, 18 Eylül tarihinde de Yunan askerinin Türk topraklarını terk etmesiyle son bulmuştur.

3.18. Cemal Tollu (1899-1968)



İstanbul doğumlu olan sanatçı, Sanayi-i Nefise'yi bitirdikten sonra, Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde öğrenimini pekiştirmiştir. Münih'te Hoffman atölyesinde çalışırken kübizmin etkisinde kalmıştır. Resimlerinde, özgün renk ve kitle bütünlüğü oluşturmuştur. Fransız ressam Lévy, Tollu'nun resimlerini görmüş ve çok beğendiği bu ressamı kendisine yardımcı olarak seçmişti.. Ressamlığın yanı sıra, gazetelerde sanat yazarlığı yapmış ve mitoloji üzerine bir de kitap yayımlamış olan Tollu, Türkiye 'de modern sanatın savunuculuğunu kalemiyle de üstlenmiş bir sanatçıdır.

Ülkemize çağdaş sanat anlayışını kazandıran sanatçılardan birisidir. Plastik deformasyonla inşacı bir tarzla çalışmalarını yapan sanatçı, sonradan tarzındaki sertlikleri bırakmıştır. Kitlenin bütünlüğünü parçalayarak, bir biçim anlayışı ile uyumlu bir üslubu seçmiştir. Aslında heykel sanatçısı olan Tollu'nun çalışmaları, üç boyut üstüne kurulu bir düzende değil, taşta yontulmuş kabartmalar gibi yüzeysel bir görünüm veren bir resim-yontu birleşimidir.

Sanatçının Kurtuluş Savaşı konulu çalışmalarında yaklaşımı üslup bakımından biraz daha değişiktir. Plastik unsurları ön planda tutmak onun için önemli olmuştur. Sanatın bir versiyon veya bir duyarlılık fenomeni olduğu anlayışını taşımaktadır.

Zaman buldukça zor durumda olan veya özlem gidermeye çalışan askerlerle ilgilenmiştir. Türk ulusunun birlik ve beraberlik sonucu oluşturduğu güce hayran olan sanatçı, savaş bitimine kadar süvari teğmeni olarak orduda çalışmıştır. D Grubu üyelerinden olan sanatçının, “Çanakkale Zaferi, 18 Mart 1915” ile “Manisa Yangını” ünlü tablolarıdır.

3.18.1. “Çanakkale Zaferi” İsimli Yapıtın İncelenmesi

1949 tarihli “Çanakkale Zaferi” isimli yapıt, 180x250 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Askeri Müze Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

Cemal Tollu’nun yapıtlarından olan “Çanakkale Zaferi” isimli çalışmada savaş meydanı ve yaşanan kargaşa resmedilmiştir. On yedi figürden oluşan resim ikiye bölünmüş gibidir. Tepede taş barikatın arkasında koşuşturan askerler ve tepenin aşağı tarafında denizdeki gemilerin durumu savaşın sıcaklığını yansıtmaktadır. Resmin sağ bölümünde, bir ağacın altında, beyazlar giyinmiş üç hemşire, yerde yatmakta olan bitkin ve yaralı bir askerle ilgilenmektedirler. Hemen yanlarında elinde dürbünle, koyu renkler giyinmiş muhtemelen manganın çavuşu onlara doğru bakmaktadır. Hemen yanında savaşmakta olan askerlere bakan bir köpek vardır. Barikatın dibine çökmüş bir asker ve onunla ilgilenen başka bir asker daha görülmektedir. Yan taraflarında, topun namlusuna mermi yetiştirmeye çalışan beş asker, aceleci tavırları her hallerinden bellidir.

Tepenin aşağısında denizde ayrı bir hengâme yaşanmaktadır. Bombaların hedef aldığı ve mayınlara çarpan savaş gemilerinden koyu gri dumanlar yükselmektedir. Gemiler sağa sola yatarak batma durumundadır. Diğer gemilerden de kahverengi dumanlar yükselmektedir. Denize düşen bombalar ve patlayan mayınlar yer yer denizdeki suları havaya püskürtmektedir. Tam bir can pazarı yaşanmaktadır.

Işık, savaşın yaşandığı platformun her tarafına hakim durumdadır. Sıcak renkler birbirine kaynamış, griler daha koyu kullanılmıştır. Resimde nesneler, formlar ve biçimler arasında boşluklar bırakılmıştır. Fonda ve gökyüzünde koyu grilerin, sıcak renklerinde ön tarafa doğru bazı yerlerde kullanılmasıyla, espas sağlanmıştır.

Cemal Tollu, Cezanne, Picasso karışımı bir kübizmaya bağlandı, ancak bu kübizmada, yüzeyi parçalayıcı bir biçimleme söz konusu değildi. Bu kübizma ile daha çok optik görüntünün basite indirgenmesinde uygulanan bir sadeleştirme yöntemi içinde kaldı. Cemal Tollu, kübist, modleli, hacimli, yöresel konulu, yeşil, gri ve kahverengilerin pastel renkleriyle yapılmış resimlerden, düz yüzeylerin şematizmine önem veren bir anlayışa yönelmiştir (Yılmaz, 2015).



Resim-86: Cemal Tollu, "Çanakkale Zaferi, 18 Mart 1915", 180 x 250 cm, Envanter Nu: 1569, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949, Askeri Müze Koleksiyonu.

Kübizm etkisinde yapılmış olan resim, strüktür sağlamlığı, özgün yorumu ve formla bütünlük kazanmıştır. Renkli olan yüzeylerin dış kısmını, etkisi çok olmayan yumuşak bir konturla çevresinden geçmiştir.

Marcel Gromaire gibi, ayrıntıya yer vermeyen, anıtsal bir kabalık, ancak oturaklı, kunt bir mimari yapı içerisindeki figür görünümünü yansıtmıştır. Kübist modeli, hacimli yöresel konulu, kahverengi, gri ve yeşili pastel tarzda kullanarak, düz yüzeylerin şematizmine önem vermiştir (Başkan, 1989).

Çanakkale Savaşı'nı destansı kılan, eli silah tutan bütün vatan evlatlarının görev yapmış olmasıdır. Bu resimde, Türk askerinin özverilik ruhu, direnme gücü, vatanseverlik bilinci anıtlaşmış şekliyle gösterilmiştir. Savaştan önce Türk ordusunun gücü için şüpheler yaşanırken, iyi sevk ve idare edildiği takdirde, tecrübeli komutanların önderliğinde, tüm yokluklara rağmen, neler yapabileceğini dünyaya göstermiş ve Balkanlardaki yenilgisini hakkıyla temizlemiştir.

Türk resminde kalıcı bir yeri olan yapıt, sanat tarihi için de önemli bir değerdir.

3.19. Şeref Kamil Akdik (1899-1972)



Sanatçı İstanbul Fatih doğumludur. 1915'de Sanayi-i Nefise mektebinde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'dan eğitim almıştır. 1925 yılında devlet bursuyla Paris'e gitmiş ve Julian Akademisi, Paul Albert Laurens atölyesinde çalışmıştır. 1928'de Türkiye'ye dönmüş ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmıştır. Bu yıllardan sonra, Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin bütün sergilerine katılmıştır. Birlik içerisinde yabancılaşma ve taklitçiliği en aza indirmiş sanatçılarımızdandır.

Anadolu'nun ulusal mücadele ruhunu bir bütün olarak yaşamış olmasının izlerini sanatçının "Kurtuluş Savaşı'nda Ekmek Saçlarından Süngü Yapımı" adlı resminde

görmek olasıdır. Aynı zamanda sanatçının “Atatürk Telgraf Başında” isimli tablosu da benzer anlatımla bu konuyu yansıtmıştır.

Kurtuluş Savaşı’mızın realitesini ve ruhunu bu yapıtla yansıtmaya çalışan sanatçı, Cumhuriyet tarihimizin bir belgesi olabilecek özgün bir çalışma ortaya koymuştur.

Sanatçı, tablonun kompozisyon düzenlemesini gerçekleştirmeden önce uzun bir müddet telgrafhanede gözlemlerde bulunmuş, daha sonra “lamba” ve “Atatürk başı” olmak üzere iki eskiz yapmıştır. Ana düzeni oluşturduktan sonra, bunları kompozisyona yerleştirmiştir. Fakat ışık-gölge oyunlarında sorunlar olduğu gibi, Atatürk’ün portresinde de başarı gösterememiştir (Elibal, 1973). Kurtuluş Savaşı’nın en zorlu süreçlerinden bir enstanteneyi, gerginliği ve çileli atmosferi yansıtmaları bakımından yapıt yine de değer taşımaktadır.

3.19.1 “Atatürk Telgraf Başında” İsimli Tablonun İncelenmesi

1934 tarihli “Atatürk Telgraf Başında” isimli yapıt, 178x138 cm boyutlarında olup, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nde bulunmaktadır.

Akdik’in yapıtlarından olan “Atatürk Telgraf Başında” isimli tabloda bir mekan içinde dört figürden oluşmaktadır. Resmin ön planının sağ ekseninde sivil giysileri içinde yer alan Atatürk telgraf başında, bir dizini masanın üzerine atmış yarı oturur durumda beklemektedir. Sağ eliyle masanın kenarını tutarak destek almaktadır. Sol elini de beline dayamıştır. Telgraf manyetosunun başında, karşı tarafa telgraf çekmekle görevli olan fesli memur, sandalyesine oturmuştur. Memurun sırtı izleyiciye dönüktür ve yüzü yandan çok az görünmektedir. Atatürk’ten aldığı emirle telgraf çekmektedir. Resmin solunda, biraz arka planda, duvara yaslanmış ve beklemekte olan iki kalpaklı asker bulunmaktadır. Aralarında sessizce konuşmaktadırlar. Resimde, siyah ve kahverengi tonlarla ışık-gölge oyunları yapılmıştır. Tavandaki asma gaz lambasının yansıttığı sarı ışık, odanın içini ve özellikle sivil giysisiyle, sert bakışlı Atatürk’ün yüzünü aydınlatmaktadır.

Atatürk'ün yüzündeki kızgın ve kaygılı ifade, fonda bulunan figürlerin de katkısıyla izleyicide de aynı kaygı ve gerilimi oluşturmaktadır.

Sanatçının vatan sevgisiyle gerçekleştirdiği bu yapıt, realist bir üslupla ele alınmıştır. Figürlerde geleneksel tekniğe ve akademik kurallara bağlı kalınmış, model olduğu gibi yansıtılmıştır (Gören, 2003).

Tabloda verilen duygu, tek kaynak olan gaz lambasından gelen ışık aracılığıyla yansıtılarak sağlanmıştır. Rembrandt aydınlatmasını çağrıştıran bu teknikte ışık tek kaynaktan gelmekte ve sembolik bir anlam taşımaktadır. Bu metot, ışığın yansıdığı figürler üzerinde ışık ve gölge lekeleri meydana getirirken aynı zamanda, anlatılmak istenen imge üzerinde derinlik duygusu da uyandırmaktadır. Özellikle Atatürk'ün yüzüne ifade gücü katmak için bu aydınlatma tekniği seçilmiştir. Işığın figürlerden sonra, resim içerisindeki diğer nesnelerde de kullanılışı ile oluşan ışık akımı, figürlerin hareketini tamamlayıp konuyu belirlemektedir. Giysi kıvrımlarında olduğu gibi gölgelendirmelerde de detaya girilmemiştir.



Resim-87: Şeref Kamil Akdik, "Atatürk Telgraf Başında", TÜY, 178x138 cm, 1934, (İRHM)

Resmin dikey dikdörtgen yüzeyinde, yatay ve dikey çizgilerin meydana getirdiği düz konturlar, eğriler, oval ve dikdörtgen formlar görülmektedir. Resmin ilgi odağı Atatürk'tür. Arka planda ayakta duran iki figür ise, perspektif odağındadır. Ön ve arka olmak üzere iki farklı perspektif planı bulunmaktadır.

Tabloya genel olarak haki yeşil ve kahverengi tonları egemendir. Canlı ve çarpıcı renkler yerine daha naturel, ilgi çekmeyen, saf renkler görülmektedir. Sıcak kızılımsı tonlarla ışıklandırma yapılarak, var olan soğuk renklerle denge kurulmuştur. Sıkıntılı ve huzursuz platformu destekleyen renklerin sembolik anlamları ve psikolojik tesirleri göz önünde bulundurulmuştur.

Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlanmasında o dönemin vazgeçilmez iletişim aracı olan telgrafın rolü büyüktür. Vatanın işgal ve Posta-Telgraf İngilizler'in

hegemonyası altında olmasına rağmen, ismini bile bilmediğimiz pek çok kahraman telgrafçı, İstanbul'dan Anadolu'ya gizli bilgileri sızdırmayı başarmışlardır. Telgrafçı Fatsalı Halim Efendi, telgrafın kopan tellerini elleriyle tutarak, elektrik akımının gelmesini sağlamış ve böylece onun hayatını feda etmesiyle önemli bir telgraf zamanında iletilmiştir (Akkaya, 2014).

Atatürk, Kurtuluş Savaşı'nı teşkilatlandırabilmek için, Anadolu ile İstanbul arasında, telgraf görüşmesini gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Atatürk'ün X. yıl Nutku'nda anlatmış olduğu 11 Eylül 1919 tarihindeki telgraf görüşmesi, yansıtılmaya çalışılmıştır. Nutuk'ta, telgraf görüşmelerinin o günlerde güçlüklerle sağlandığı ve Sivas Kongresi zamanında İstanbul Hükümeti ile haberleşmenin uzun uğraşlara rağmen bazı sebeplerden ve kişilerden dolayı gerçekleştirilemediği belirtilmiştir. İşte bu zorluklar içerisinde vatanın kurtuluşuna önderlik etmiş olan Atatürk'tür. Savaş sürecinde onun önderliğine güvenen halkın şimdi de güvenmeye devam etmesi ve yaptığı yeniliklerin halkın yararına olduğuna inanmasının gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Profesyonel bir gözlem gücüyle meydana getirilen tablo, Türk resim tarihi açısından belgesel bir nitelik taşımaktadır.

3.20.Ahmet Zeki Kocamemi (1900-1959)



İstanbul'un Fatih semtinde doğmuştur. 1916'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiştir. Önce Hikmet Onat'dan daha sonra da İbrahim Çallı'dan eğitim almıştır. 1918'de askere gitmesinden dolayı eğitimine bir yıl ara vermek zorunda kalmıştır. Öğrenci olduğu yıllarda II. Galatasaray Sergisine katılma fırsatı bularak, hocalarıyla beraber çalışmalarını sergileme fırsatı yakalamıştır. Yeni Resim Cemiyeti'nin

temsilcileri arasında yer alan sanatçı, daha sonra kurulacak Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin de kurucuları arasında yer almıştır. Ancak Cumhuriyetin coşkusunu yansıtan ve sanat platformuna değişik bir nefes aldırmayı hedefleyen bu atılım sadece bir sergiden öteye gidememiştir.

1922 yılında mezun olduktan sonra Aralık ayında, sanatçı Türk Ocağı'nın bursuyla Münih'e gitmiştir. Sanatçıdan önce oraya giden arkadaşları Ali Avni Çelebi, Ratip Aşir Acudoğlu ve Kenan Yontuç'un yaptığı gibi, önce Heinemann'ın atölyesinde resim derslerine katılmıştır. Bir yıl sonra Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nin açmış olduğu sınavlara girmiş fakat başarısız olunca bu defa Hans Hofmann'dan özel resim dersleri almıştır. Kocamemi, H.Matisse ve R.Delaunay'ın çalışmalarından etkilenmiş ve kübist ve dışavurumcu konsept ile tablolar yapmıştır.

Türk resminin çağdaşlaşma sürecinde avangard niteliğe sahip sanatçılardandır. Ali Avni Çelebi ile birlikte yurt dışındaki eğitimleri tamamlanınca, ülkeye döndüklerinde İstanbul'da Galatasaray sergisinde yapıtlarını sergilemişlerdir. İzlenimci anlayıştaki yapıtların arasında dikkat çekerek, eleştirilere uğramışlardır. Zeki Kocamemi ile Ali Avni Çelebi'nin tanıtımını yaptığı sanat konsepti, daha sonra gelecek olan genç resamlara örnek olmuştur. Türk resminde yeni bir açılıma köprü kurmuşlardır.

Öğrencisi olan Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Usta sanatçının yaşamını resim öğretmenliği ve resim yaparak kazanamadığı için marangozluk yaptığını, resimleri kadar en az marangozluğunun da ustaca olduğunu” ifade etmiştir (Eyüboğlu, 1947).

Sanatçı I. Devlet Resim Heykel Sergisi'ne, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile beraber katılım göstermiştir. Atatürk'ün naaşı'nın Gülhane Parkı'ndan Sarayburnu'na götürülüşünü resimleyen cenaze töreni tablosuyla birincilik ödülü almıştır. Fonda manzarayla perspektifin uygulanışı ve mekân kavramının verilmesi XV. yüzyıl Rönesans sanatçılarının tablolarına çağrışım yapmaktadır. Bu tabloyu, “Mekkâre Erleri” resmiyle karşılaştırdığımızda daha klasik bir etki görülmektedir. Birçok sergiye “Müstakiller” ile katılan sanatçı, 1947'de D Grubuna katılmıştır.

Sanatçının on iki adet bilinen resminden dokuzu Resim ve Heykel müzelerinde, diğer üçü de Ankara Milli Kütüphanesi'nin koleksiyonunda bulunmaktadır.

3.20.1. “Mekkâre Erleri-Nakliye Kolu” İsimli Tablonun İncelenmesi

1935 yılında yağlıboya tekniğinde yapılan bu resim, 123,5x195,5 cm boyutlarındadır. Yağlıboya tekniğinde yapılmış olan resim, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundadır. Kocamemi'nin sanat tarzında vardığı son noktayı, tüm özellikleriyle gözler önüne seren bir tablo olma açısından çok önemlidir.

Kurtuluş Savaşı'ndan bir sahneyi anlatan tabloda, önde iki süvari ve arka planda onları takip ederek cepheye malzeme sevkiyatı yapan askerler gösterilmektedir. Küçük tepeyi aştıktan sonra yola kararlılıkla devam ederek, ileriye gitme düşüncesi Kurtuluş Savaşı'nda tüm zorluklara rağmen güçlerini birleştiren insanlar için, halkın birlikteliği problemlere çözüm sağlayan bir kavram olmuştur.



Resim-88: Zeki Kocamemi, Mekkâre Erleri-Nakliye Kolu, TÜY, 123,5x195,5 cm, 1935, (MSÜRHM)

Tabloda, arka planda, ağaçların gövdesinin gözüktüğü tepeden inmekte ve ön planda tepeyi aştıktan sonra düzlüğe inen ve yola devam etmekte olan mekkâre erleri ve köylüler betimlenmiştir. Sanatçı bu resimde aynı zamanda at betimlemesine önem vermiştir. Ön planda, yanındaki atıyla ilerlemekte olan köylü erkek figürü yürüyor konumundadır. Bu köylünün önünde bulunan ve atının sağ ayağı havaya kalkmış bir

şekilde, ileriye doğru hareket halinde olan mekkâre eri, başını geriye çevirmiş, tepenin arkasında gelmeye çalışan nakliye kolunun öteki erlerini beklemektedir. Asker geriden gelenleri kontrol etmeye çalışmaktadır.

Sanatçı askerler ve köylüler arasındaki ortak bir kaderi ve iradeyi gözler önüne sermiştir. Ön planda, yanındaki atıyla ilerlemekte olan köylü erkek figürünün yüzünde büyük bir dinginlik ve kararlılık ifadesi attığı adımında bile gözlenmektedir.



Resim-88.1: Geometrik Örgülü Kompozisyon

Üstün bir renk armonisi, desenin sağladığı sağlam bir strüktür, espas, ölçülü deformasyon, detaylar gereksiz süslerden arındırılmış, figürler ile naturel kontekst arasında kurulan ve tarzında özgün bir yeri olan bağıntılar bu yapıtta gözler önüne serilmiştir.

Toprak renkleri, koyu yeşil, gri, mavi ve mor gibi soğuk renk tonlarının egemen olduğu tabloda, yüzeyler yoğun ve dinamik fırça vuruşlarıyla yapılmıştır. Bu durum,

Kocamemi'nin renk konseptini gözler önüne sermektedir. Figürlerin boşluk içindeki ağır devinimleri ve heykel kavramına yatkın çizimleri, konunun dramatik etkisini yoğunlaştırmaktadır.

Sanatçının bu resimde, çeşitli renkleri birbirine uydurma sistemi ve vurgu, ton değişimi gibi problemlere karşı ne kadar duyarlı olduğunun ispatıdır. Ayrıca naturel biçimlerin geometrik şekillere dönüştürüldüğü ve şekil probleminin renkten öncelikli olarak dikkate alındığı da görülmektedir.

Strüktürel biçimlemeye, mimari değerlere açık olan resim bu açıdan bir anlam kazanmış, yeniliğin ve değişikliğin ilk müjdecisi olarak benimsenmiştir. Bu resimle ilk kez bir mekân olgusu cisimlerin tesiriyle bir sanat kavramına dönüşmüştür.

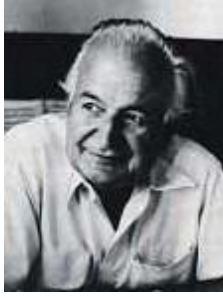
1978 yılında ülkemizi ziyaret eden İngiliz yazar ve sanat eleştirmeni olan John Berger, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'ni dolaşırken, "Mekkare Erleri" isimli yapıtı çok ilginç bulmuştur. Türk resim sanatı tarihinde önemli bir yeri olan bu tabloda Cezanne'nin etkilerini görmek olasıdır.

Sanatçının bu çalışması, üçgenli örgüler sistemine uygun bir resimdir. Genelde bu üçgenlerin yan taraflarında dikeyler bulunur. Geometrik yapıli kompozisyonlarda bilinen elemanlar sadece düz çizgiler, üçgen ve piramitler değildir. Eğrilerin ve yuvarlakların etkisi de yadsıyamayacağımız bir paydır.

Kübist ve dışavurumcu anlayışla, sağlam bir stürüktür üzerine kurulu olan bu resim, çizgisel bir yapı içinde geometrik ve konstrüktivist bir tavrila yapılmıştır.

Bu çalışma ayrıca, mekkâre yani hayvanlar aracılığıyla cephelere mühimmat sağlayan asker ve atların betimlenmesiyle o dönemin lojistik desteği hakkında bilgilenmemiz açısından da önemli bir resimdir.

3.21. Abidin Elderoğlu (1901-1974)



Sanatçı 1901 yılında Denizli’de doğmuştur. Türk Maarif Cemiyeti’nden 1930’lu yıllarda aldığı bir bursla, sanat yaşamında yeni bir sayfa açmak için Paris’e gitmiştir. Orada Paul Albert Laurens’in öğrencisi olmuştur. Daha sonra da Andre Lhote atölyesinde çalışmaya devam etmiştir. Sanatçı 1932 yılında ülkeye döndüğünde kübizme endeksli formalist bir konsepte sahiptir. 1940 yılından sonra figüratif anlayıştan uzaklaşarak abstract dekoratif bir anlayışla çalışmalarına devam etmiştir.

Abidin Elderoğlu’nun ilk dönem resimlerinden bir tanesi olan “Ayrılış”, sanatçının bu döneminin bir özelliği olan çok figürlü kompozisyon düzeni ile dikkat çekmektedir. “Gösterişsiz ve süssüz ama kuvvetli anlatımı ile yaşadığı coğrafyanın insanlarına “ait olan kült biçim ve formları sadeleştirerek” resmetmiş (Ağyürek: 2011: 57) olan sanatçının, kuvvetli bir desen bilgisine sahip olduğunu görüyoruz. Elderoğlu’nun bu dönemindeki çalışmalarının figür ve hareket kökeni Rönesans’a, özellikle Michelangelo’ya duyduğu hayranlığın bir sonucudur (Gönenç: 1989, 4-7).

3.21.1. “Ayrılış” İsimli Tablonun İkonografik ve İkonolojik Analizi

Abidin Elderoğlu’nun bu tablosunda, ailesi tarafından askere gönderilen bir gencin uğurlama sahnesi konu olarak ele alınmıştır.

3.21.1.1. Doğal Anlam (Olgusal ve İfadesel Anlam)

Abidin Elderoğlu'nun "Ayrılış" isimli tablosunun içeriğinde, istasyonda asker kıyafetleri içinde, askere uğurlanan bir genç resmedilmiştir. Resimde güçlü olan karakter de bu gençtir. Yaşanılan veda sahnesinde, merkezde annesi ile vedalaşan asker figürü bulunmaktadır. Arka planda ise başka iki sahne daha resmedilmiştir. Bunlardan bir tanesi yine bir veda sahnesi iken (trenin camından bir elini muhtemelen eşi olan kadının başına koymuş, onunla vedalaşan, kısa saçlarından asker olduğu anlaşılan figür) görülmektedir.

Ön planda, üçgen bir kompozisyon şeması içinde, askerin annesi oğlunu alnından öperken sol elini de göğsünün üzerinde tutmaktadır. Askerin, sağ elinde silah bulunmaktadır. Çıplak ayaklı erkek çocuğu ve solda karısı ayrılık acısıyla, fakat gururla ona bakmaktadır. Sol elini, çocuğu tutmakta ve kendine doğru çekmektedir. Annenin sağında, askerin eşi olan genç kadın ayakta ve gövdesi ön cepheden verilmiştir. Ellerini dizlerinin üzerinde kenetlemiş bir pozisyonunda durmaktadır. Bu duruş şekli, çekingenliğin bir göstergesi olan genç kadının, kuvvetli bedeniyle kontrastlık göstermektedir. Yüzünü eşine doğru çevirmiştir. Onun önünde oturan ve elini çenesine dayayarak düşünceli bir ifade takınmış olan yaşlı adam, muhtemelen askerin babasıdır. Bu eylem yukarı doğru bakan yaşlı adamın güçsüz ve onulmazlığını düşündürmektedir. Çömelerek oturma şekli de bunu desteklemektedir. Askerin eşinin arka planında, sağda asker kalabalığı daha küçük boyutlarda verilmiştir. Askerin arkasında başını yukarı doğru kaldırmış köpek; köpeğin arkasında, resmin sol kısmını kaplayan bir tren bulunmaktadır.

Tablonun üst planında elinde Türk bayrağı taşıyan üniformalı, kalpaklı bir asker figürü vardır. Resmin sağına doğru başı dik ve güçlü bir duruşla bakmaktadır. Onun arkasında da, Türk bayrağının ağacın gövdesi boyunca yükselişidir. Askerin annesi ile eşi arasında, altta, ağacın kökü görülmekte ve yukarıda, bayrağın arka planında, ağacın, dallanan budaklanan gövdesi görülmektedir. Dalların görünümü, ağacın köklü ve yillanmış bir ağaç olduğunu belli etmektedir. 'S' kıvrımlarıyla bir ağaç ve Türk bayrağı bu düzenlemeyi tamamlamaktadır.



Resim-89: Abidin Elderoğlu, Ayrılış, 182x153 cm, TÜY, 1935.

İzmir Resim Heykel Müzesi.

Duygusal bir an gözler önüne serilmiştir. Elini göğsüne koymuş anne, oğlunun alnından öperken, “gönlümdesin” der gibidir. Yüzünde gurur ve dinginliğe ilişkin bir ifade vardır. Askerin gözlerinin kapalı durumda olması, arkasında bırakacağı sevdiklerini, vatani uğruna görmemesi anlamına gelmektedir. Vatanî görevini yapması için uğurlama sahnesinde, eşi ona özlemle bakmaktadır. Bir eliyle diğerini sıkıca tutması, bir nevi eşinin elini tutması gibi de algılanmaktadır. Askerin annesi, eşine göre daha yakın planda resmedilmiştir. Toplumsal bir geleneğe, yaşlıların özellikle de anne ve babanın yanında eşine ve çocuğuna mesafeli davranma durumuna, gönderme yapılmıştır. Çocuk babasının elini bırakmamacasına sımsıkı tutmaktadır. Çocuğun ayaklarının çıplak olarak gösterilmesiyle, toplumun içinde bulunduğu maddi imkânsızlıklar simgelenmiştir. Askerin babası düşüncelidir ve en

büyük dayanağı olan oğlunu uğurlamaktadır. Sanatçı fonda yaptığı ağaç deseniyle, yeni kurulmakta olan devletin yönetim şekli Cumhuriyeti ifade etmektedir. Ağacın gövdesinin olması gerektiği yerde, kalpaklı askerin ve bayrağın bulunmasıyla bu fikir destek bulmaktadır. Bağımsızlık ve özgürlük bu durumun imgesel bölümü ile ilişkilendirilir. Gökyüzünü saran ağacın dalları etrafa yayılmaktadır. Bu durum büyüyen ve genişlemekte olan yeni devleti simgelemektedir.

3.21.1.2. Anlaşmalı Anlam

Yaşlı kadının üzerinde beyaz bluzu, şalı, altında ise şalvar ve mavi renkte önlüğü vardır. En üstte ve renk yönünden de daha çabuk algılanan bayrağın kırmızısı, resim yüzeyinde genç kadının altına giydiği turuncuya yakın kırmızı eteği ile devam etmektedir. Eteğin üst kısmında yakası açık, sarı ve dar giysisi vardır. Siyah küt saçları örtüsünün yan tarafından gözükmeaktadır. Saçı ve sakalı ağarmış olan yaşlı adamın ise, gömleği beyazdır ve kollarını sıvamıştır. Yanık teni dikkat çekmektedir.

Yaşlı kadında mavi eteğinin, genç kadındaysa turuncunun kontrastlığı resimde dengeyi sağlamıştır. P. Klee'nin renk karşıtlık ilkesi bağlamında, farklı renklerin farklı renk değerleri kendi aralarında açık - koyu karşıtlığını/ kontrastlığını yaratmakta ve turuncu ve mavi gibi birbirine zıt renklerin bir arada kullanımı ile bir diğer kontrastlık etkisi soğuk - sıcak kontrastlığına ulaşılmaktadır. Tabloya hakim olan yeşil tonları ile bayrağın kırmızısının kontrastlığı da tabloda bir denge unsuru olmuştur.

Resmin üst bölümde ulusu simgeleyen bayrak, kalpaklı asker ile ordu, rahatlatıcı bir önsezi oluşmasına sebep olan gökyüzünün mavisi ve beyaz bulutlar vardır. Resmin alt bölümünde ise, çocuk, yorgunluğu simgeleyen yaşlı adam, köpek ve tüfek görülmektedir ki, bu durum doğal ve kültürel kontrastlığı meydana getirmektedir.

Resmin sağ ile sol bölümünün kontrastlığı; sağ ve sol bölüm arasında açık-koyu kontrastlığı hakimdir. Bayrak ve kalpaklı asker, resmin sağ ve sol bölümünün kontrastlığı arasında bulunmaktadır. Sol bölümde gökyüzünün mavisi ile bulutların

beyazlığındaki ilişki, rahatlık hissi ve umut uyandırmaktadır. Sağ bölüm ise koyudur. Bu bölümde ise, gri ve yeşil renkler vardır. Resmi yukarıdan aşağıya doğru eşit bölüme ayırdığımızda, ortada çocuk, kalpaklı asker ve bayrak görülmektedir.

Resmin sol bölümünde tren, vedalaşmakta olan asker ve kadın çifti, köpek ve beyaz bulutlar yer almaktadır. Buluşma umudu, huzur, bağlılığa ait ifadeler yer alırken, sağ bölümde; geriye kalanlar, mutsuz ifadeler, yaşlı adam, koyu ve iç karartıcı gökyüzü görülmektedir.

Resimde gökyüzünü kaplayan ağaç dalları, mitolojik dönem Türk düşüncesine göre insanı Tanrıya ulaştıracak bir vasıttır. Türk mitolojisinde ağaç, dünya modelinin dikey yapılanmasını simgeler. Bu simge dünya ağacı düşüncesini oluşturmuştur. Eski Türk inancına göre evrenin merkezinde bulunan ve üç dünyayı eksen gibi tutan bir ağaç vardır. Bu inanç dinî ritüel ve kutlamalarda önemli bir rol oynar. Üç katmanlı dünyayı birleştiren dünya ağacı, kozmosun kendisidir. Dünya ağacı, köküyle yeraltı dünyasını; gövdesiyle orta dünyayı; dalları ve yapraklarıyla yukarı dünyayı sembolize eder (Bayat, 2007: 187). Kutsal ağaçların başları göğün derinliklerine kadar uzanmakta ve cennete ulaştırmaktadır.

Resimde düz dikey çizgiler yoğun olarak kullanılmıştır. Figürlerin duruş biçimlerinde hep bu çizgiler kullanılmıştır. Resimdeki kırık çizgiler ise, ortada üstte kalpaklı askerin ve yaşlı kadının kolu, tüfeğin duruş şekli, trenin perspektife bağlı yönü, askerin boyun ve baş duruşunu bu çizgiler oluşturmaktadır.

Resimde figürlerin kunt, geometrik biçimlere dönüştüğü dikkati çekmektedir. Resmin genelinde sert doku kullanılmıştır. Kıyafetlerin kıvrımları, figürlerin duruş biçimleri yontu hissi uyandırmaktadır. Figürler arasında hassas bir şekilde hesaplanmış kurgusal bütünlüğün, aynı başarı ile duygusal bütünlüğe yansıdığını söylemek pek mümkün olmamaktadır. Ayrıca, akademik bir tasarlama konsepti olması sebebiyle, ilk bakışta desen yönünden sorunsuz görünmesine rağmen, detaya inildiğinde ufak problemler fark edilmektedir. Örneğin tüfek tutan askerin sağ elinin başparmağı içte değil, dış taraftadır. Diğer sorun ise, kalpaklı askerin bayrak tutan kolunun gövdesiyle ve özellikle de diğer kolu ile karşılaştırıldığında daha zayıf

görülmektedir. Fakat yine de bu döneme şahit olmuş bir sanatçının elinden çıkmış olan bu resim, izleyici üzerinde olumlu bir etki bırakmaktadır.

3.21.1.3. Gerçek Anlam

1930’larda Sovyetler Birliği, Almanya gibi bazı Avrupa ülkelerinde ve bu ülkelerin tesiriyle Türkiye’deki aydınlar tarafından kabullenilen klasisist anlayışla beraber, bu süreçte Türk sanatçılar da, özellikle D grubu tarafından kabullenilen ve devrimci anlayışın formel sanat konsepti olarak kabul gören kübizmin özelliği de görülmektedir. Akademik tasarlama konseptinin ilk amacı inandırıcı olmaktır. Kurgu ve ifade bakımından alegorik olarak tarif edilen yapıtların akademik konseptte olması da bu özelliğini eksiltmemektedir.

Resimdeki zaman olgusunu üç kategoride değerlendirebiliriz. Resmin konusu Kurtuluş Savaşı yıllarında geçmektedir. Bayrağı tutan askerin üniforması ve başındaki kalpağından bu anlaşılmaktadır. İkinci kategoride, ağacın yapraksız olması, mevsimin sonbahar olabileceğini düşündürmektedir. Üçüncüsü ise, gökyüzünün mavi ve beyaz bulutlu olması gündüz olduğunu göstermektedir.

Tabloda üçü kadın, beşi erkek ve biri çocuk olmak üzere dokuz figür resmedilmiştir. Tablonun arka bölümünde cepheye giden askerleri silüet olarak görmek mümkündür. Sol bölümde ise yine başka bir uğurlama sahnesi vardır. O yıllarda törenle yapılan asker uğurlamaları, halkı çok etkilemiştir. Askere gidenlerin aileleri, çocuklarının asker ocağına gitmelerinden ve bu yapılan merasimlerden mutluluk duymuşlardır. Biran önce cepheye gitmek ve orada şehitlik mertebesine ulaşmak en büyük hedefleri olmuştur. Çünkü yıllarca anne ve babaları dahil herkes, en yüce rütbenin şehitlik olduğunu anlatıp, övmüşlerdir. Bu resim, vatani görevini yapmak üzere yola çıkan asker adaylarının, aileleri tarafından duygusal bir şekilde uğurlanmalarını en güzel haliyle ifade etmektedir.

Tablo, III. İnkılap Sergisi için 1935 yılında 182x153 cm boyutlarında, yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. İzmir Resim ve Heykel Müzesi’nde bulunmaktadır.

Resim-89.1’de gösterilen uzantılar resmin geometrik konstrüksiyonunu meydana getirmektedir. Resmin kompozisyonu üçgen bir form üzerine kuruludur. Bu tür kompozisyonlar resimde denge ve sağlamlık hissi uyandırmaktadır. Üçgenin yukarıya doğru sivrilmiş ucu, bayrağa ve askerin kalpağına denk gelmektedir. Bu durum yükselme ve yücelme ile ilişkilendirilmektedir.

Üçgeni ortadan bölen dikey çizgi üzerinde bulunan çocuk figürü, uğurlananları ve uğurlayanları ayırmaktadır. Çocuk figürünün sağında yaşlı adam, yaşlı kadın ve genç kadın bulunmaktadır. Sol tarafında ise, askerler, tren ve silah bulunmaktadır.

Sanatçının tekniğinde, oluşturmuş olduğu formlarında geometrik planlarda perspektif ve üst ast yani hiyerarşik düzen görülür. Kullandığı çizgilerle, fonda görülen tüm biçim ve şekillerin birbiriyle bağlantılı olması, tablolarında simgesel bir şekle dönüşebilen tarzındaki, en önemli etkiyi oluşturmaktadır. Objelerinde etkili bir espas göze çarpmaktadır. Resme perspektif oluşturan bu espas, fondaki çizgilerle sanki bir tabaka oluşturmaktadır.

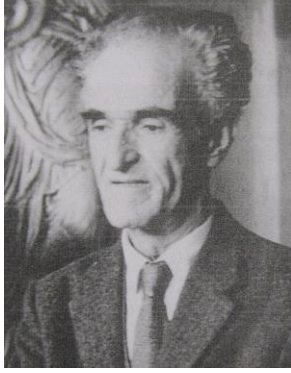


Resim-89.1: Resmin geometrik kompozisyon şeması

Güçlü dikey bir eylemle sağlanmış olan bu resim, tuvalin dik ve yatay çizgilerle oluşturulan geometrik kurgusu, kompozisyonun temelini meydana getirir. Yükselen çizgiler devamlılığı, büyüklüğü ve gücü gösterirler. İkizkenar bir üçgen ile bunu kontrast yönde kesen ve ters durumdaki diğer üçgen temel geometrik çatıyı oluşturmaktadır. Durağanlık ve anıtsallık, kadrajın konturları içinde kalan kompozisyonun sanki sonsuza kadar varlığını devam ettireceği izlenimi kompozisyonun sanki sonsuza kadar varlığını devam ettireceği izlenimi vermektedir. Her iki üçgenin kesişim alanları içinde ve resmin merkezinde yer alan ince uzun ve dik konumdaki dikdörtgen, üçgenler arasındaki bağlantıyı kuvvetlendirmektedir.

“Ayrılış” isimli tablo, özgün bir dile sahip olup, Cumhuriyet tarihimizin bir belgesi konumundadır. Çağdaşı olan dünya sanatı örnekleriyle ortak yönü tarihi süreçten bir kesit aktarmış olmasıdır.

3.22. Ali Avni Çelebi (1904-1993)



İstanbul doğumlu olan sanatçı, 1918’de Sanayi-i Nefise’de Hikmet Onat daha sonra da İbrahim Çallı’dan; mezun olduktan sonra da Münih’te Hans Hofmann’dan eğitim almıştır. Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğu “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”nin kurucularından olan sanatçı, modern Türk resminin öncü ressamlarındanıdır.

Sanatçının, düz, köşeli ve eğri çizgilerle, ayrıntılara girmeden ağır, kalın ve dayanıklı bir strüktür içinde ama nesnelerin plastik değerlerini de kaybettirmeden desenlerini oluşturduğu bilinir. Resimlerinde nesnelerin hacimlerini ve ağırlıklarını vurgularken, çizgisinin gücü de değer kazanmıştır. “Çelebi’nin desen anlayışını örnekleyen çalışmalara bakıldığında düz, köşeli ve eğri çizgilerle, nesnelerin plastik niteliklerini kaybettirmeden, fakat ayrıntısız kunt bir yapı içinde işlendiği görülmektedir. Sanatçı geniş planları, çizgilerin yönlerindeki ve tonlarındaki değişimlerle belirlemiş, kitlesel bir yapı oluşturmuştur”(Gültekin, 1984). Bu durumu sanatçı “yukarıdan aşağıya doğru çizilen bir çizgi ile zıt yönde çizilen çizgilerin etkileri de ayrıdır”(Gören, [14.07.2015]) diyerek açıklamıştır.

Yapıtlarında formları deforme etme mantalitesi, eğitim aldığı Hofmann’dan kalan bir tavsiyedir. Hoffman nesnelerin psikolojik özelliklerinin de dikkate alınması gereken unsurlar olduğunu öğrencilerine anlattığı bilinir.

“Savaş” temalı resim yapan diğer ressamlarımızdan Çelebi’nin ayrıcalığı, deseni resimlerinde ön planda tutmasıdır. Çizgiye dayalı bir strüktür içinde, geometrik ve konstrüktivist davranışı benimsemiştir. “Silah Arkadaşları” ve “Yurt Savunan Türk Askerleri” (1937) savaş temalı bilinen yapıtlarıdır.

3.22.1. “Silah Arkadaşları” İsimli Tablonun İkonografik ve İkonolojik Analizi

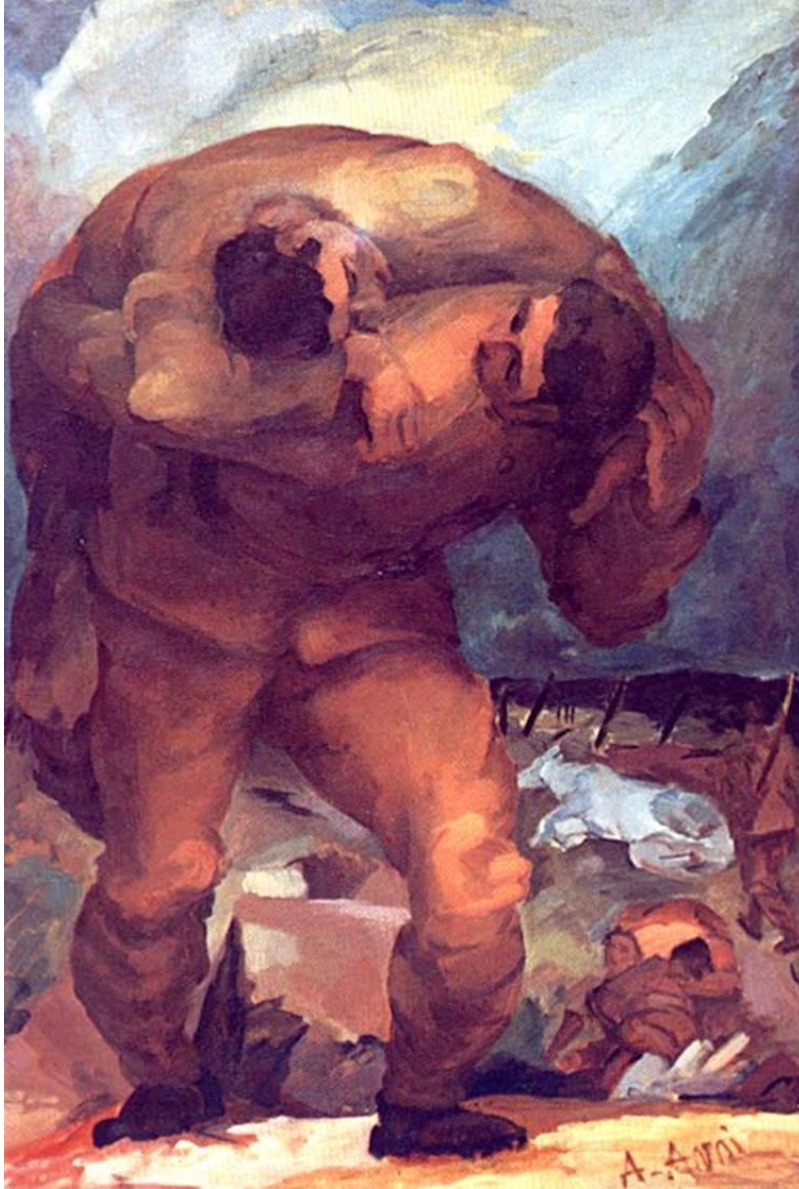
3.22.1.1. Doğal Anlam (Olgusalve İfadesel Anlam)

Sanatçının “Silah Arkadaşları” isimli yapıtında savaş ortamında aynı yazgıyı paylaşan iki asker dayanışması görülmektedir. Yaralı olan asker arkadaşını, omuzlamış ve yükünün ağırlığına rağmen, kendinden emin bir şekilde yere basarak onu taşıyan diğer asker tablonun başkahramanlarıdır. Yer çizgisinin eğiminden, ve sağ ayağının geride rakursiye göre çizilmiş olmasından, askerin bayıra doğru yürüdüğü hissini vermektedir. Yaralının yüzü ile silah arkadaşının yüzü birbirlerine doğru dönüktür. İkisi adeta bir bütün olmuşlardır.

Fonda cepheden bir sahne görülmektedir. İleride görünen dağ ile resme perspektif ve mekan kavramı sağlanmıştır. Tablonun sağ bölümünde süvari saldırılarına karşı ağaçtan yapılmış çitler ve siperler fonda yerini almıştır. Siperlerin tam önünde dinlenen ve İslam dininde zaferin sembolü olan beyaz bir at yerde yatmaktadır. Yaralı olma olasılığı da vardır. Omzunda tüfeği ile sırtı seyirciye dönük, bir asker ata doğru yürümektedir. Askerin yan tarafında seyirciye dönük, tüfeği yana savrulmuş, büyük olasılıkla şehit olmuş, yerde yatan iki asker daha görülmektedir. Fondaki ağaçlar, savaşın getirdiği tüm zorluklara rağmen, yaşamın devam ettiğini sembolize ederek anımsatmaktadır.

Bu resimde cephe gerisinde yaşanan duygu yüklü bir sahnenin gözler önüne serilmesine şahit olunmaktadır. Renk ve çizgi aracılığıyla oluşturulan plastik unsurlarla birlikte güçlü bir duygusal etkide de vardır. Savaşların bile yeri geldiği

zaman, insana ait davranış ve değerleri öldüremediğinin en büyük kanıtıdır. Türk insanının özünde var olan bu dayanışma duygusu, en kötü koşullarda bile yaşanan bir karakterdir. Askerler arasında kardeşlik duyguları ile hareket edilen ortak bir istencin yansımasıdır. Figürlerin yüzündeki ifade, dramatik etkiyi kuvvetlendirmiştir. Yaralı arkadaşını teselli etmeye çalışan asker, askerliğin evrensel boyutunu da yansıtmaktadır. İzleyiciye, acıma ve hüznün duyguları uyandırılarak konuya odaklanması amaçlanmıştır.



Resim-90: Ali Avni Çelebi, “Silah Arkadaşları”, (imzalı, 1932), Muşamba üzeri yağlıboya, 150,5x100 cm, (İRHM)

Türk milletinin insani değerlerinden bazılarına vurgu yaparak arkadaşlık, şefkat, vefakârlık, yardımlaşma ve dayanışma gibi duygusal unsurların ön plana çıkarıldığı bir yapıttır. Tabloda savaşın zor şartları altında, insani özelliklerinden ödün vermeyen Türk insanının, bağımsızlığı hak ettiğinin altı çizilmiştir. Bağımsızlığına böylesine düşkün bir halk, kurtuluş mücadelesi içerisinde canı pahasına da olsa kendi özünde bulunan insani davranışları sergilemekten geri kalmadığının resmidir.

Anlam, savaşın oluşturduğu acılarla sınırlı tutulmamış, insanlık adına girilen bir davranışla genişletilmiştir. Savaşın, teslimiyet olarak gösterildiği anda, Türk askerine yüklenen insani hareket, aynı zamanda onurlu olmayı da göstermektedir. Sanatçının çalışmaları, herhangi bir mekânda gündelik yaşantının, o anı sabitleyen, naturel, samimi, sevgi yüklü ve sıcak anlatımlardır.

3.22.1.2. Anlaşmalı Anlam

Tarihsel bir olayın sahnelendiği bu resim, perspektif, ışık, ve renkle anlamlı bir çalışmadır. Gökyüzü yukarıdan aşağıya doğru koyulaşan, soğuk bir renk olan, mavinin valörüyle tamamlanmıştır. Bu durum da resim üçüncü boyut, yani derinlik etkisi vermektedir. Açık-koyu ve valörü meydana getiren ışık kaynağı, özellikle iki askerin yüz mimiklerini vurgulamak için, askerlerin sırt tarafından doğru, tablonun çatı kısmından açık sarı tonlarıyla verilmiştir. Askerler tek rengin tonlarıyla çalışılmıştır.

Kontrast renklerin birbirlerine uyumlu bir şekilde dengeli olarak verildiği tabloda, geniş ve rahat fırça vuruşları görülmektedir. Kullanılan renkler, sadece obje ve figürleri dıştan sarıp sarmalamamış, aynı zamanda obje ve figürlerin natural yapısına karışan bir unsur olarak da kullanılmıştır.

Güneşin yükselmesiyle meydana gelen aydınlıkla, batmasıyla meydana gelen karanlığın birbirleriyle karışımından valör(açık-koyu tonlar arasındaki ilişki) oluşmuştur. Renk tonlamalarında çok yakın nüans geçişlerinden dolayı ışık ve gölge,

zengin bir ton armonisiyle uygulanmış olduğu gör÷lmektedir. Gökyüzündeki maviden, güneşin doğarak oluşturduğu renk ve tonlar, kroma olarak açık tondan soğuk maviye doğru gelişen bir ardışıklık arzeder. Sıcak tonların askerlerde kullanılması, fondaki soğuk rengin kullanılmasından dolayı yakınlık hissi uyandırmakta ve askerler tablonun dışına çıkacakmış gibi görünmektedir.

Tablodaki renklerin sembolik anlamları da vardır. Dik duran ağaçlarla yaşamın devam ettiğini, fakat ağaçların üzerindeki koyu lekeler savaşın vahşet ve acımasızlığını ifade etmektedir. Koyu tonlarda boyanmış ağaçların üzerindeki mor renklerle acılar ve hüznün sembolize edilmiş olabilir. İslam'dan önce Türklerde Tanrı ve kutsallığı anlatmakta kullanılan sarı renk, burada tabloya egemendir. Bu tabloda da savaşın kutsallığı bu renkle vurgulanmıştır. Yaralı arkadaşını taşımaya çalışan askerin ayağının altındaki kırmızı lekeler, bu toprakların şehitlerimizin kanı ile sulandığı ifadesini yansıtmaktadır.

3.22.1.3. Gerçek Anlam(İçerik)

Muşamba üzerine yağlıboya tekniğinde yapılan ve birçok kaynakta “Yaralı Asker” adıyla geçen resim, 150,5x100 cm boyutundadır. 1932 yılında yapılmış ve tablonun sağ alt köşesinde “A. Avni” imzası yer almaktadır. Tablo halen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonundadır.

Bu tablonun yapıldığı yıllar, devletin, halkın özünde bulunan milli değerlere dokunarak, bu değerlerin farkındalığıyla birlikte ileriye doğru sağlam adımlarla yürümesini sağlamak için, toplumun, her türlü kitle iletişim araçlarıyla, eğitilmesi kararını aldığı yıllar olduğu bilinmektedir. Halka ulaşma araçlarından biri de sanattır. Sanatçının anıtsal tablolarından olan bu yapıt, form ve içerik olarak Cumhuriyet dönemi Türk resminin başyapıtlarından biridir. Bu tabloda Türk toplumuna Kurtuluş Savaşı'ndaki “birliktelik ve cesaret” havası tekrar teneffüs ettirilmiştir.

Tabloda, biçimlerin iç ve dış yapısını gözetten planlar ve kitlelerin değerlendirmesini öngören kontrüktivist-kübit bir üslup, duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı

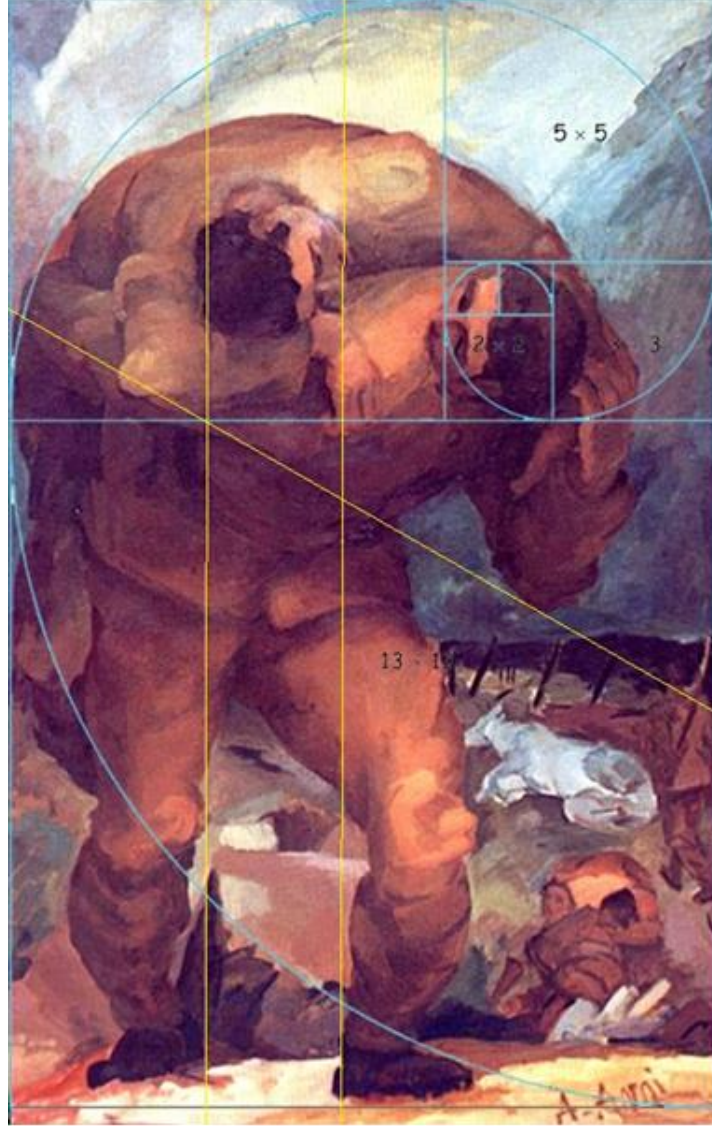
ekspresyonist etki, doğanın olduğu gibi yansıtılmasından çok yorumundan olan gerçekçi bir anlayış, sonu bakımından romantik bir yorum, düş ve fantezi dünyasıyla gerçek yaşamı birleştiren sürrealist yaklaşım söz konusudur (Akkaya, 2014).

Desene özel bir önem veren sanatçının bu resminde, ön plandaki iri asker figürlerinin, şekil itibarıyla kübist formda, konstrüktivist bir anlayışla inşacı ve toplayıcı şekilde resmedilmiştir. Tabloda ön, orta ve arka olmak üzere üç ayrı perspektif planı görülmektedir. Orta ve arka fondaki figür ve objeler, kompozisyondaki bütünlüğü ayakta tutmaktadır. Kübizmin mantıksal geometrik ve konstrüktivist yaklaşımının yanında ekspresyonizmin psikolojik tesiride de birlikte bulunmaktadır.

Sanatçının resimlerinde üç boyutlu mekân etkisi ve hacimsel değerlerin belirginliği, resmin geometrik alt yapısı ve planlamayla ilişkisi, konstrüksiyona dayandırılabilir. Bu nitelikleri belirleyen etki de ancak Cezanne ve kübizmin yapısal sorunlarıyla ilgili biçimsel değerlerle açıklanabilir. Bu aktarımda göze çarpan abartılar ve deformasyonlar anlatımın en önemli özelliği olan dinamizmi, yaşamsallığı ve yalınlığı vurgular.

Resmin dikey dikdörtgen kompoze edilmiş alanı, asimetric olmayan büyük bir dikdörtgen formla düzenlenmiştir. Üçgen, dikdörtgen ve eğrisel formlar göze çarpmaktadır (Akkaya, 2014). İki askeri kuşatan eğri çizgi temel devinimi vermektedir. Sağ ve sol daire şeklindeki asker başları denge açısından önemli elemanlardır. Aynı zamanda başların birbirine dönük olması resimde hareketliliği sağlamaktadır. Aynı zamanda dik yatay hareketlilikte görülen resimde, figürler üst üste ters “U” biçimindedir. Altın oran kuralına uygun kompozisyon düzenlemesinde ilgi, yardım eden asker figürünün yüz ifadesine yönelmiştir.

Bir belge niteliği taşıyan resimde, vatanseverlik ve kahramanlık kavramları yer almaktadır. Sanatçı, bu yapıtında yurdumuzun bağımsızlığı için kader birliği yapan özverili askerlerimizin dayanışmasını gözler önüne sermiştir. Savaşın acımasızlığı ve vahşetine rağmen ileriye doğru adım atarak yola devam eden, yaralı arkadaşını taşımaya çalışan Türk askeri, sanatçının bu yapıtıyla devleşmiştir.



Resim-90.1: Bu dikdörtgen dinamik simetri (enerjik orantı) özelliğine sahip olduğundan resim, mimari ve heykeltıraşlıkta büyük önem kazanmıştır

3.23. Halil Dikmen (1906-1964)



Sanatçı, Kurtuluş Savaşı temalı resimlere farklı bir versiyon kazandırmıştır. Bağımsızlık ve kurtuluşa duyulan özlemi, Anadolu halkının birlik ve beraberlik içinde gösterdikleri çabayı belgelemek için resmetmiştir. Kadını, erkeği, çocuğu, genci ve yaşlısıyla bir bütün olarak, bağımsızlık uğruna düşmana karşı tek yumruk olmuştur. Anadolu insanının istiklal için tek vücut halinde çalıştığını ve yola devam etmekte, ileriye gitmekte kararlı olduğunu vurgulamıştır. Kurtuluş Savaşı'nın zaferle sonuçlanmasının temelinde de, eşine az rastlanır bu güç ve ruh vardır. Bu yapıtı da Anadolu kadınının cephe arkasında bağımsızlık ve özgürlük adına gösterdiği özveriye, en çarpıcı bir şekilde yansıtmaktadır. Anadolu kadını, milli ve insani duygularla yüceltilmiştir.

1930'lu yıllarda özellikle köylü kadınların sıkça ele alındığı görülür. Devletin yaptığı ve yapmakta olduğu yenilikler için, kadınlardan da destek görmek istemesi ve onların toplumda eşit olduklarını, Kurtuluş Savaşı'ndaki başarıda paylarının olduğunu hatırlatarak, kadınların öncelikle güçlerinin farkında olmaları amaçlanmıştır. Daha sonraki adımda ise, kadınların çağdaşlık yolundaki mücadelede de kendilerine yardımcı olmaları ve el ele vererek bu zorlu mücadelede başarıya ulaşmaları isteği yatar.

3.23.1. “Cephane Taşıyan Kadınlar” İsimli Tablonun İncelenmesi



Resim-91: Halil Dikmen, “Kurtuluş Savaşı'nda Cephane Taşıyan Kadınlar”, 137x243 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1933, ARHM



Resim-91.1: Halil Dikmen, “Kurtuluş Savaşı'nda Cephane Taşıyan Kadınlar”, Kesit.

1933 yılında Birinci İnkılap Sergisi için tuval üzerine 137x243 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan bu resim 1935 yılında Moskova’da sergilenmiştir.

Tabloda, yapıtın ana konusunu oluşturan köylü kadınlar ön planda yer almaktadır. Sırtlarında mermi taşıyan kadınlar, yan profilden verilmiştir ve ileriye doğru(resimde soldan sağa doğru) hareket halindedirler. Sekiz figürün altısı kadın, ikisi çocuk olan figürlere ek olarak iki de öküz bulunmaktadır. Öküzlerin yularından tutmuş ve onlara yön veren küçük kız dışında, bütün figürler mermi taşımaktadır. En arkada yürüyen kadın ve erkek çocuk omuzlarında tek mermi taşırken, diğer kadınlar ise sırtlarında üçer mermi taşımaktadırlar. Üç mermi taşıyan tüm kadınlar, mermilerin bağlı olduğu halatı iki elleriyle kavrayıp taşımaya çalışmaktadırlar. İki büküm ve bacaklarına verdikleri ağırlıktan, taşımakta zorlandıklarını görüyoruz. Oysa tablonun ortasında en dikkat çekici olan, erkek gibi ve güçlü görünen çatık kaşlı kadın, mermi halatını tek eliyle kavramıştır. Bu güçlü görünümüyle arkada gelen kadınlara bakarak, sağ eliyle ileriye işaret etmektedir. Gruba adeta yönlendirme rolü üstlenmiştir. Sadece iki kadının ayağında çarık bulunmaktadır Bu kadınların arka planında, öküz arabasının bir kısmı görülmektedir.

Resmin arka planında, uzaklarda, ağaçsız dik dağlar ve ovaların arasında bir köy bulunmaktadır. Köyde minaresi yıkılmış cami dikkat çekmektedir. Dağlar ve arazi çorak, gökyüzü koyu gri renktedir.

Figürlerin taşımakta oldukları mermileri, en hızlı ve doğru yoldan ilerleyerek, teslim edecekleri yere ulaştırma çabaları görülmektedir. Bacaklardaki hareketlerin pozisyonu, kıyafetlerdeki kumaş kıvrımları, beyaz önlüğün öne doğru savrulmuş köşesi hızlı ve aceleci hareket ettiklerini göstermektedir.

Tabloya egemen olması açısından kompozisyonun merkezinde yer alan kadın figürü, diğer figürlere hız kazandıran kuvvet olarak sembolleştirilmiştir. Elini uzatarak ileriye işaret eden bu kadın figüründen, arkadan gelenler ondan kuvvet almaktadırlar. En arkada tek mermi taşıyan kadın, diğer kadınlara göre daha yorgun görünmektedir. Yüz mimiklerindeki ifade ve arkadan geliyor olması bunun göstergesi olabilir. Aynı zamanda merkezdeki yön gösteren kadınla kontrastlık oluşturmakta ve onun daha

güçlü, enerjik görünmesine de sebep olmaktadır. Aslında bu kontrast görünüm, resimdeki tüm figürlerde vardır. Resimde genç ve yaşlı kadınlar, erkek ve kız çocuk, çarıklı ve çıplak ayaklı olanlar gibi kontrastlıklar görülmektedir.

Cepheye mermi taşıyan kadınlar, iriyarı erkeksi görünümde resmedilmişlerdir. Fakat bu ne çirkin olduklarıyla ne de yüzlerindeki görünen çizgiler ihtiyarlıkla ilgili değildir. Sert bakışlar bu çizgilerle birleşince, onlara yaptıkları işte zorluklara göğüs gerebilecek kararlılığı gösteren, kuvvetli görünen, savaşmaktan çekinmeyen erkeksi görünümleriyle betimlenmelerine sebep olmuştur. Yontu havasında yapılan resim, kadınların hem savaşçı yönleriyle hem de tabloda bulunan çocukların betimlenmesi ile annelik yönleri görselleştirilmiştir. Sanatçı bu resimle, daha önceki dönemlerde yapılan minyatürlerdeki zarif kadın profilinden çıkıp, tamamen savaşta Anadolu kadınının gücünü göstererek, Türk ulusu adına başarısını seyirciye bir kere daha anımsatmaktadır.

Michelangelo'nun resimlerini andıran kumaş çizimleri gibi figürlerin elbiselerinin kıvrımları keskin hatlarla yapılmıştır. Rönesans etkileri de görülen resimde, renk tonlamaları da pürüzsüzdür. Figürlerdeki çizgiler ile dağlardaki kıvrımlar birbirini tamamlamış, resmin yüzeyi eşit bölümlere ayrılmıştır.

Resim, desenin sağlamlığı açısından da önemlidir. Figürler doğa ile ahenk içindedir. Adeta Meksika duvar resimlerini çağrıştıran klasik bir konsept ile yapılmış olan tablo, kübizm konseptini de andırmaktadır. Kullanılan renklerde, genelde her iki akımında renk skalasında tercih ettiği renklerdir. Gerçi sanatçı bu resimde, rengi arka plana çekerek, desene ve ışık gölgeye ağırlık vermiştir. Toprak sarısı ışık resme egemen durumdadır. Böylece savaşın dramatik yönü de ön plana çıkarılmıştır. Toprak sarısı ışık, önde ilerlemekte olan kadının eteğindeki yeşili ve gökyüzündeki mavi tonu da etkileyerek, kahverengiye dönmesine sebep olmuştur. Yontu etkisi verilerek, görkemli ve abidevî bir görüntü oluşturulmuştur.

Resimde ağırlıklı kullanılmış olan kahverengi ve gri tonlar, savaş atmosferini ifade etmektedir. Doğanın canlı olduğuna dair hiçbir belirtinin olmaması, grinin koyu tonları ile yansıtılmış, kurumuş ve bakımsız tepeler; karanlık gökyüzüyle birleşince kasvetli bir hava oluşmakta ve savaşın getirdiği acıları duyurmaktadır.

Tuvalin dik ve yatık çizgilerle kurulmuş geometrik çatısı, formun temelini meydana getirmektedir. Dikdörtgenin diyagonalleri üzerine kurulmuş bir kompozisyon oluşturulmuştur.



Resim-92: $\sqrt{2}$ Dikdörtgeni ve Armonik Bölünmeler

Gökyüzü karanlık olmasına rağmen figürler sağ üst köşeden güçlü bir ışıkla aydınlanmaktadır. Öncelikle figürler arası bir dayanışmanın söz konusu olduğu resimde, savaşların sadece erkek dünyasında yapılmadığının en büyük kanıtı gösterilmiştir. Yeri geldiğinde çocuk ve kadınların, birlik ve beraberlik dayanışması içinde, savaş gibi her türlü zorluğun altından kalkılabileceğini gözler önüne serilmiştir. Acı ve felaketlerin yaşandığı bir platformda, hangi yaştan ve cinsten olursa olsun, bu durum tüm bireyleri etkisi altına almaktadır. Bundan da öte, ulusal kurtuluşa giden bir yolda verilen savaşta, erkeklerin yanında kadınların ve çocukların da katkıda bulunduğunu yorumlayan bir resimdir. Anadolu kadınına, savaşta kullanılacak malzemeleri sağlayan kişi olarak, ikincil bir rol yüklenmiştir. Cesaretiyle, gücü ve kararlılığıyla bir kahraman olarak görselleştirilmiştir.

Ancak Ülken'e göre, kadın, birer Türk köylüsü örnek alınarak yapılmış gibi değildir; daha çok Yunan sanatı ve Alman ya da İtalyan faşist sanatının güçlü, kaslı insan betimlerinden ödünç alınmış gibi görünmektedirler (Ülken, 1942: 40). Eyüboğlu da

“resimde bütün yollar Roma’ya çıkar diyenleri kabul etmiş görünüyor” Eyüboğlu (1941: 14) diyerek, Roma sanatı ile bağ kurması da bu imajı desteklemektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında tek partili devletlerin, özellikle Alman ve Sovyetler Birliği’nin sanatında özellikle erkek vücudu bir makine gibi resmedilmiştir. Yeni Türkiye’nin kurulma aşamasında, sanat dış ülkelerin tesiri altında kalsa da, daha çok kadın vücudunun yapısı ile ilgili çalışmalar yapılmıştır. Özellikle kadın vücudu güçlü, iri yapılı, olanaksızlıkların altından kalkabilecek kadar sağlam yapıda gösterilmiştir ki, bu algıyla tabloları seyredenlerin bu kadınların erkeklerinin daha da güçlü olabileceğini düşünmeleri sağlanacaktır. Bu ide ile, ulus olarak dış güçlere karşı, mutlak zaferlerinin daha da büyük olacağının imajını toplumlara göstermektir.

3.24. Ercüment Kalmık (1908-1977)



Sanatçı, Güzel Sanatlar Akademisi 1929 mezunudur. Daha sonra Paris’te Andre Lhote atölyesinde eğitimini tamamlamıştır. Orada bulunduğu uzun süreç içerisinde empresyonist bir düşünceyle natürmort ve manzara çalışmaları yapmıştır. Doğayı coşkulu ve etkili bir şekilde yansıtan abstract çalışmalarını ancak bundan sonra yapmaya başlamıştır.

3.24.1. “Vatan, Millet ve Bayrak Sevgisi” İsimli Tablonun İncelenmesi

Resmin merkezi, arka platformda çarpışan süvari birliklerinin yakın bir enstantenesi konumundadır. Toz duman birbirine karışmış, savaşın ateşli bir anı resmedilmiştir. Merkezde, sağ elini havaya kaldırmış, el bombasını fırlatma konumunda ve sol elinde sımsıkı tuttuğu süngülü tüfeğiyle bir asker vardır. Sol bacağıyla kararlılıkla öne doğru atmış ve ileriye doğru koşturacak izlenimi vermektedir. Yerdeki yaralı iki asker ona köprü konumundadır. Başından daha önce yaralanmış ve beyaz sargı beziyle sarılmış bir durumda olmasına rağmen, bunu pek sorun yapmadığı güçlü duruşundan belli olmaktadır. Sol yanındaki diğer asker de sol eliyle sımsıkı tuttuğu sancağıyla, ona doğru bakmaktadır. Sağ tarafındaki askerle sol bacağı ileride ve sağ bacağı geride, atmış olduğu geniş adımla resme ayrı bir hareket getirilmiştir. Hemen arkasında iki asker onu takip etmektedir.



Resim-93: Ercüment Kalmık, “Vatan, Millet ve Bayrak Sevgisi”, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Ana obje, altın dikdörtgen içine oturmaktadır. Bu durum Leonardo Da Vinci'nin St. Jerome (Resim-95) isimli tablosunda da vardır. Bu tabloda boyunun enine oranı altın oranı vermektedir. Resimde de görüldüğü gibi, tablonun kenarlarını her iki uçtan altın oranda bölen noktalar, karşılıklı olarak birleştirilmiştir. Altın oran yöntemi resme bir güç ve sağlamlık kazandırmıştır.

Yapıtın yatay dikdörtgen alanında, dikey ve yatay çizgilerin oluşturduğu düz hatlar, eğriler ve dikdörtgen biçimler görülmektedir.

Yapıtın renk düzeninde, ağırlıklı olarak haki yeşil ve kahverengi tonları kullanılmıştır. Soğuk renklerin egemen olduğu tabloda, bayrağın kırmızısı ve sıcak tonlarla ışıklandırma yapılarak denge sağlanmıştır.

Resim, ussal tasarım ve nesnelliğe dayalıdır yani kapalı kompozisyon uygulanmıştır. İlgi odağı, merkezde sağ elini havaya kaldırmış, el bombasını fırlatma pozisyonunda olan askerdir. Arka planda yer alan asker figürleri ise, perspektif odağındadır.



Resim-94: “Vatan, Millet ve Bayrak Sevgisi”, Altın Orana Göre Grafik Düzeni.

Tabloda iç içe mekanların birbirine geçirildiği bir tasarım söz konusudur. Mekan derin bir alanda kurgulanmıştır.

Vatan, millet ve bayrak sevgisi uğruna, düşman askerinin kovalanmasının sahnelendiği kompozisyonda hareket şeması soldan sağa doğru tüm hızıyla ilerlemektedir. Sanatçı, savaş temalı resimlerinde Türk askerinin gücünü yansıtan çalışmalar yapmıştır. Askerlerin öne çıkan duruşu, ileriye doğru kararlı adımları, sanatçının güçlü desen anlayışı ve ışık-gölgeyi iyi kullanımıyla ilgilidir.

Tabloda ton ilişkilerinde, bayağılığa düşmeyen içtenlik, anlatımcı devinim enerjisi, ölçülerin farklılığına karşın, anıtsal olma özelliğini elden bırakmayan kompozisyon bütünlüğü, incelikli bir çizim tekniği görülmektedir.

Ercüment Kalmık, duyarlılığın ağır bastığı ilk dönemlerinde empresyonizmin, düşünce ve mantığın etkin olduğu son döneminde ise kübizmin izlerini taşır. Sanatın anlamını görünüşte değil, derinlik kazandıracak anlamda arar (Erbil, 1980).



**Resim-95: Leonardo Da Vinci, Aziz Jerome, 103x75 cm,
Vatican Müzesi, Roma, 1480.**

Tablo son derece özgün bir şekilde savaşın sıcak ve gerçek yüzünü aktarmaya çalışmıştır. Yapıt özgün bir dile sahip olup, Türk resim tarihimizin bir belgesi konumundadır. Çağdaşı olan dünya sanatı örnekleriyle ortak yönü tarihi süreçten bir kesit aktarmış olmasıdır.



Resim-96: Ercüment Kalmık, “Kurtuluş Savaşı” 192x162 cm, TÜY, 1945.

Bağımsızlık için duyulan özlem, toplumdan kendini soyutlamış olarak düşünülemeyecek sanatçılar için de vazgeçilemeyecek bir önsezidir. Bağımsızlık düşüncesine duyulan saygı, bu konunun sonraki yıllarda da defalarca işlenmesi şeklinde kendini göstermiştir. Bu tablolardan bir tanesi de “Kurtuluş Savaşı” isimli tablodur.

1945 yapımı olan “Kurtuluş Savaşı”, isimli yapıt, 192x162 cm boyutlarında ve tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmıştır. Gelibolu’da II. Kolordu Karargâhı resim koleksiyonundadır.

İhtişamlı beyaz atının üzerinde Atatürk, süvari subayına emir verirken, sağ eliyle ileriye göstermektedir. Üzerinde paltosu ve başında kalpağı vardır. Arkasında subaylar ve sancak taşımakta olan bir asker bulunmaktadır. Fenomenin geçtiği platformun daha gerisinde süvari birlikleri vardır. Atların yerinde duramaz halleri, resme hareketlilik kazandırmıştır. Tablonun teknik bakımdan detaylarının en başarılı olduğu bölüm de burasıdır.

Atatürk ve diğer figürlerin desen çizimlerinin sağlamlığı, sanatçının konuyu teknik yeteneğiyle daha anlaşılır kılması bakımından oldukça önemlidir.

3.25. Anonim

Birinci Dünya Savaşı sonunda Kuzeydoğu Cephesi devletlerinin isteği üzerine, 1914 yılında Ardeşen Yusufeli-Oltu-Beyazıt hattından geçen, Osmanlı-Rus sınırı çizilmiştir. Sınırın diğer yanında 1918 yılında kurulan Ermenistan’ı, 1920 Eylül’ünde Türk-Rus Anlaşmasının yapılması ile hücumla geçen Kazım Karabekir Komutasındaki Türk kuvvetleri, 10 günlük bir operasyon sonucunda bozguna uğratmıştır. Türk-Ermeni sınırı, 1878’den önceki Osmanlı-Rus sınırı hattına, imzalanan Gümrü Antlaşmasıyla tekrar çekilmiştir. Kazım Karabekir, Gümrü antlaşmasında ve Sovyet Rusya ile yapılan Kars anlaşmalarında TBMM adına heyet başkanlığı yapmıştır (Karatepe, 2011:444).

Doğu Cephesi Komutanı Kazım Karabekir’in Kars’ı işgalden kurtardıktan sonra şehre girişi betimlenmiştir. Toprak yol boyunca, at üzerinde ilerleyen Kazım Karabekir’e, arkasında atlı bir asker grubu eşlik etmektedir. Resmin sol tarafında bulunan bir grup asker selam verir şekilde gösterilmiştir.

Ressam, kompozisyonun arka planına konuyu vurgulamak amacıyla Türk bayrağı çekilmiş Kars Kalesi’ni yerleştirmiştir. Atlıların oluşturduğu toz bulutu mavi gökyüzüne doğru yükselmektedir. Figürler birbirini tekrar eden durağan figürlerdir.

Yapıt sağlam bir desen anlayışına sahip olmayıp, Kazım Karabekir'in yüzü portre özelliği taşımaktadır. Ressam, ön plandaki figürlere önem verirken, geri planda kalan figürleri belirgin bir biçimde vermemiştir. Kompozisyonda renkler arka plana gidildikçe soluklaşmaktadır. Naif bir çalışma olarak müze koleksiyonunda yer alan yapıtta, üniformaların verilişi gerçekçidir ve dönemini yansıtmaktadır. Ressam sıcak ve soğuk renkleri dengeli bir biçimde uygulamış, ön planda sıcak renklere yer verirken arka planda soğuk renkleri kullandığını görmekteyiz. Yapıtın üzerinde imzaya rastlanamamıştır.



Resim-97: Anonim, “Kazım Karabekir Kars Kalesi’nde”, 76x51 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 20. yy., Envanter Nu: 25503, Askeri Müze Koleksiyonu.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

Resim sanatı tarihinde sanatçıların savaşlara karşı, duydukları t  yler   rperten ve insanlığı derinden etkileyen trajediyi kendilerine   zg   tekniklerle ifade etmeleri doğalıdır. Gelecek nesiller, sanatçıların yapmış oldukları bu belge niteliği taşıyan yapıtlarda, onların savaşa nasıl reaksiyon g  sterdiklerini ve ondan nasıl etkilendiklerini g  rerek, savaşın vahşetini ve acımasızlığını yaşarlar. Bir başka deyişle, savaş temalı tabloların insanlığı negatif y  nde etkilemesi,   mitsizliğe g  t  rmesi, insanlık tarihinin geçmişiyle benzer koşutta olduğunun açık bir kanıtıdır. Ancak kurtuluş savaşlarıyla ilgili tablolar, savaşların yarattığı bu dramatik yapısından çok, sosyal bir aksiyonu ve duyarlılığı anlatmaktadır. Bu t  r tablolarda merhamet duygusu, vatan ve   zg  rl  k uğruna kendini feda etme gibi insancıl değerler   n plandadır. T  rk resminde de Kurtuluş Savaşı temalı tablolarda bu durum benzer yaklaşımlarla yansıtılmıştır. Savaşın getirdiği yıkımlar gibi, g  zle g  r  n  r g  r  nt  lere karşı anlatılmak istenen olgu, sosyal dayanışmadan oluşan kuvvet, azim ve kararlı duruştur. Anadolu halkını coşturarak,   zg  rl  ğe davet eden, duyguları sağlamlaştıran, birlik olarak daha g  l   olunabileceğini yansıtan kompozisyonlar; heyecan verici içeriklerin şekillendirdiği yapılarıyla yaşanmış o s  reci adeta belgelendirmektedir.

Başta Almanya ve Fransa olmak üzere Avrupa'ya sanat eğitimi için gönderilmiş olan öğrenciler, savaşın başlamasıyla ülkelerine geri dönmek zorunda kalmışlardır. Daha önce özgürce dolaştıkları ülkeler artık düşman olarak kapılarında durmaktadır. Öğrendikleri ise, sadece Avrupa'daki o dönemin sanat akımlarıdır. Ülkelerine dönen bu ressamların bir kısmı Birinci Dünya ve Kurtuluş Savaşı'na bizzat katılmışlardır. Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında Türk resim sanatındaki en büyük değişim, daha önce saraydan görünüm, nonfigüratif veya natürmort betimlemeli yapıtlar yapılırken, savaş sürecinde ve sonrasında sanatçılar ulusal problemleri yansıtan çalışmalarda bulunmuşlardır. Dışavurumcu akımın özelliklerini yansıtan romantik ve hareketsiz saray resimleri yerine hareketli, keskin konturlu figür ve temalı resimler yerini almıştır. Artık sanat sanat için değil, sanat toplum için anlayışı ön plana geçmiştir.

Farklı yönleriyle araştırılabilecek özelliklere sahip olan bu sürecin ressamlarının en dikkat çeken yönleri; tabloları, Türk resim sanatının gelişiminde analiz edilebilecek stabil düşüncelere ait literatürlere dayandırma gayretleriyle meydana çıkmaktadır. Bu sebeple Türk resim sanatının bu sürecini analiz ederken, sanki bir laboratuvarında elde edilmiş deneyimler neticesinde meydana getirilmiş tablolarla dolu olduğu fark edilebilir.

Üsküdarlı Cevat, Diyarbakırlı Tahsin, Mehmet Ali Laga ve Sami Yetik gibi geneli 1870’li yıllarda doğmuş olan ve tarihe karşı hassas olan bu sanatçılarımız, tarihi bir konu olarak ele alıp yapıtlarını 20. yüzyılın başlarında ancak sergileme olanağı bulmuşlardır. Şehit Hasan Rıza, Bahriyeli İsmail Hakkı, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar gibi Mekteb-i Harbiye ve Bahriye mezunu olan sanatçılarımız en güzel yapıtlarını Balkan Harbi ile Birinci Dünya Savaşı yılları arasında üretmişlerdir.

Savaş platformunu daha iyi tahlil edebilmeleri için değişik cephelere gönderilen sanatçılardan Ali Cemal, Balkan Savaşı’nın dramatik tarafını anlatan resimler yaparken, Sami Yetik realist bir anlayışla savaş ve asker temalarını işlemiştir. Şişli Atölyesi’nden savaşa gönderilen ressamlar Mehmet Emin Laga, Hikmet Onat, Sami Yetik’tir. Sami Yetik, Balkan Savaşında Edirne’de bulunan cepheden yola çıkarak, Kurtuluş Savaşı sonlanıncaya kadar bütün cephelerde eskiz ve desenler çizerek üstün bir faaliyette bulunmuştur.

Şişli Atölyesindeki çalışmalarda bulunan bu sanatçılar, savaşın dehşetini anlatan sahneleri destansı bir görüntüyle (Resim-73) Namık İsmail “son mermi” veya büyük bir aksiyon devimselliği içerisinde yapmışlardır (Resim-50) İbrahim Çallı “Topçular”. Bazen de savaşın duygu yüklü yönünü vurgulamışlardır (Resim-54) Hikmet Onat “Siperde Mektup Okuyanlar”.

1914 kuşağı olarak bilinen Türk ressamlar, Fransa ve Almanya’daki resim eğitimleri neticesinde, daha önceki neslin resimlerinde gördüğümüz manzara ile fotografik resimlerin tam tersine bol figürlü güncel yaşamı anlatan kompozisyonlar üzerinde çalışmışlardır. Onlar Avrupa’da uygulanan Kübist akımın tersine, daha çok milliyetçi ve sosyal konuları tercih etmişlerdir.

İbrahim Çallı ve Namık İsmail gibi sanatçılar, geleneksel normların dışına çıkarak tablolarında önsezilerini ve tinlerini renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa yansıtan ressamlarımızdır. 1914 Kuşağı ressamlarından Mehmet Ruhi Arel ve Hüseyin Avni Lifij gibi ressamlarımız, Türk resim sanatında aktüel toplumsal fenomenleri çalışmalarında göstermeleri bakımından bir ilke imza atmışlardır diyebiliriz. O süreçte yaşamış olan kuşağın diğer üyelerinden Nazmi Ziya, Ali Sami Boyar, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat Atatürk portreleri ve yöresel konuların egemen olduğu tablolarıyla da ilgi çekmişlerdir.

İbrahim Çallı'nın "Türk Topçuları" (Resim-50), Ali Cemal'in "Kurtuluş Savaşı'ndan" (Resim-96), Namık İsmail'in "Kurtuluş Savaşı'nda Topçular" (Resim-73), Hikmet Onat'ın "Siperde Mektup Okuyan Askerler" (Resim-54) vb. isimli yapıtlarında, propaganda yöntemlerinden parıltılı genellemeler tekniği kullanılmıştır. Vatan, hürriyet, bağımsızlık, millet gibi yüksek değer taşıyan olgularla ilişkilendirme yapılmış; yoğun duygularla beslenen görüntüler sayesinde, hedef kitle, etki alanına alınmıştır.

Belli bir üslûpta olmasa da, Abidin Elderoğlu, Ali Çelebi, Arif Kaptan, Cemal Tollu, Ercüment Kalmık, Halil Dikmen, Hayri Çizel, Nejat Çelik, Zeki Kocamemi gibi ressamlar, aynı önsezilerle bu konuda hareket etmiş sanatçılardır.

İyi bir sanat eğitimi, sanat eleştirisi, sanat tarihi, estetik ve sanatsal uygulamalara dayalı dört başlıkla sıralanacak bir eğitimle mümkün olmaktadır. Diğer bir deyişle sadece sanat yapıtına eleştirel yaklaşım, sanatsal deneyim ve yetenek yeterli değildir. Bu dört başlıkta gerekli bilgi ve tecrübeyi kazanmak gerekmektedir. Modern sanat yapıtları üstünde, sanat bilimi sınırları içinde yapılan yargı ve değerlendirmelere sanat eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Bir sanat yapıtının eleştirisini yapmaktaki amaç, sanat yapıtına nasıl bir gözle bakılacağını ve o yapıtın anlamını nasıl yorumlayıp açıklanması gerektiğini anlatmaktır.

Panofsky'nin sanat eleştirisi kuramının ışığında, Kurtuluş Savaşı temalı yapıtları çözümlemek, yorumlamak, değerlendirmek ve bu yapıtları bir tez başlığı altında toplamakla istenilen hedefe ulaşılmaya çalışılmıştır. İkonografik ve ikonolojik yöntemler aracılığıyla tarihsel ve sosyolojik eleştirilerin de yapılması ile eserlerle

yüzleşen okuyucular, biçim çözümlemesinin ötesinde eserin konu, dönem, ifade ve anlam derinliklerine inerek farklı bakış açılarıyla yorumlayabilmektedirler. Toplumların yapısı, tarihi, coğrafi, dini, ekonomik ve politik özellikleri, dili, eserlerin üretildiği dönemin olayları doğrudan ya da dolaylı olarak eserlere ve dolayısıyla anlam ve içeriğe yansımaktadır. Eserin biçimi yanı sıra konusu ve anlamı da aynı düzeyde önem arz etmektedir.

Çalışmada ele alınan eserlerin geneli düşünüldüğünde; savaş temalı eserlerin geneline hakim olan renk unsurlarının sarı, kahverengi ve gri tonları olduğu görülmektedir. Bu renk kullanımının savaşın dramatik yönünü keskinleştirmeye katkısının olduğu söylenebilir. Eserlerin ön planında savaş esnasında ya da savaş dışında askerlerin, atların, top ve tüfeklerin ayrıntılı bir şekilde işlendiği, buradaki eylemlerde ise genel olarak dramtizasyondan çok toplumsal birliğin, özgürlüğe olan inancın ve fedakârlığın ön planda olduğu görülmektedir. Özellikle Kurtuluş Savaşı temalı resimlerde ön planda askerlerin Türk bayrakları ile coşkulu bir şekilde atlarıyla ve süngüleriyle düşman hatlarına ilerledikleri, arka planda ise daha fazla derinliğe sahip savaş unsurlarının bulunduğu görülmektedir. Kimi eserlerde de çukurlarda ve mevzilerde birbirine yardım eden askerler, öküz arabalarını çekmeye yardım eden Türk kadını figürü önemli bir yer tutmaktadır.

Büyük boyutlu yağlıboya tekniğinde yapılmış olan bu tablolarla renkçi, lekeci, inşacı, ekspresyonist gibi biçimsel değişikliklerle de olsa bu durum yakalanmıştır. Bağımsızlık için duyulan özlem, toplumdan kendini soyutlamış olarak düşünülemeyecek sanatçılar için de vazgeçilemeyecek bir önsezidir. Bağımsızlık düşüncesine duyulan saygı, bu konunun sonraki yıllarda da defalarca işlenmesi şeklinde kendini göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Adams, L. Schneider. 1936, **The Methodologies of Art**, New York: Westview Press
- Adil. Fikret. 1947. **D Grubu ve Türkiye’de Resim**. İstanbul: Halk Matbaası.
- Akay, Ali. 1999. **Sanatın Sosyolojik Gözü**. s.67-68, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akdaş, S. 2011. Cumhuriyet Dönemi Türk Resim Sanatında Çallı Kuşağının Yeri ve Önemi. Selçuk Ün. Sos. Bil. Enst. Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Akın, H. 2009. Milli Edebiyat Dönemi Romanlarında Çocuk Eğitimi. Türk Araştırmaları Dergisi. C.4 S.8. s.427-441.
- Akın, Sunay. 2013. **Geyikli Park**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akkaya. Tayfun. 2014. **Akademik ve Disiplinlerarası, Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Aktaş, G. 1999. 1914 Çallı Kuşağının Portre Sanatı. Uludağ Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bursa.
- Akyıldız, Hüseyin, Ömer Eroğlu. 2004. Türkiye Cumhuriyeti Dönemi Uygulanan İktisat Politikaları. Süleyman Demirel Üniversitesi İİBF Dergisi. C.9 S.1. s.43-62.
- Aladar, Ş. 1996. Empresyonizm’in Türk Resminde Yansıma Biçimleri ve Yerel Üsluplaşmalar. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Alpsoy, S. 2009. Türk Resminde Kent Peyzajı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Eser Metni, İstanbul.
- Altıntaş, A. 2016. Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı- Sırbistan İlişkileri’nde Esirler (1912-1923). Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi. C.2 S.3. 1-16.
- Anbarpınar, E. 2012. Türk Resminde Melankoli(1960-1980), Cumhuriyet Ün. Eğt. Bil. Enst. Güzel Sanatlar Eğt. A.D., Yüksek Lisans Tezi. Sivas.
- Anonim. 2.10.1935. Ankarada Açılan Zafer Sanat Sergisinde. Kurun Gazetesi, s.1-2.
- Anonim. 1983. **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi**. S. 3567, İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Arnheim, R. (1966). **Toward a Psychology of Art**. Berkeley and Los Angeles.
- Arseven, Celal Esad. 1993. **Sanat ve Siyaset Hatıralarım**. Ekrem Işın (Haz.), s. 62, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atan, Ahmet. 2006. **Resimli Resim Sözlüğü**. Ankara: Asil Yayın ve Dağıtım.
- Aygündüz, F. 2008. “Biz Ekmek Bulamıyorduk”...
- <http://www.milliyet.com.tr/default.aspx?aType=HaberDetay&Kategori=cumartesi&ArticleID=523503>, Erişim Tarihi: [11.07.2015].

- Ayhan, A. “Çanakkale Savaşları Sırasında Askerin ve Halkın Psikolojisini Yüksek Tutmak İçin Yapılan Çalışmalar”.
- <http://www.gallipoli-1915.org/asker.psiko.htm>, Erişim Tarihi: [23.09.2015].
- Bal, Ali Asker. 2014. İbrahim Çallı’nın “Zeybekler” Resmi ve Bir Tahayyül Olarak ‘Ulus Devlet’ İnşası. **Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi**, yıl 6. s. 2. Temmuz.
- Başaran, S. 2008. Ruhunu Denizlere Kaptırmış Bir Büyük Usta: Diyarbakırlı Tahsin. **ARTİST modern**. s.34.
- Başbuğ, Fatih. 2010. 1914 Çallı Kuşağının Türk Resim Sanatına Etkisi. **Selçuk Ün. Ahmet Keleşoğlu Eğt. Fak. Dergisi**. S.29. s. 371-392.
- _____. 2016. Türk Resim Sanatında Savaş Yılları. **Akdeniz Sanat Dergisi**. C.9. S.19. s.48-61.
- Başkan, Seyfi. 1989. Türk Ressamlar Dizisi:1. Ankara; Türkiye İş Bankası Yayınları. S.39.
- _____. 1994. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti. Ankara: Çardaş Yayınları.
- _____. 1997. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim. Ankara: Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Yayınları.
- _____.1999. Batı Dünyasında ve Ülkemizde Ressamın Tarih’i Keşfi. **Art Decor**. S.75 s.122-126. Haziran.
- _____. 2007. Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları. **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Sayı: 15. ss. 91-110. Mayıs.
- _____. 2008. Son Dönem Osmanlı Resminde Figüratif Anlayış ve Tarih Yorumu. **Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi**. Sayı/Issue: 51. ss. 1-21. Ağustos.
- Bayat, F. 2007. Türk Mitolojik Sistemi 2. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayer, Z. C. 2009. Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Ressamlarının Türk Resim Sanatının Gelişimine Yazıları ile Katkıları. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enst. s.11-18 181-186.
- Berk, Nurullah. 1979. Zeki Kocamemi’nin Sanatı. Zeki Kocamemi(Haz. ÇOKER, A. ve Bilensoy, K.), İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, s.8.
- _____. 1980. Namık İsmail. Sanat Dünyamız. S.18, s.43-44.
- _____. 1980. Ali Avni Çelebi Üstüne. İstanbul: Sanat Çevresi. S.24.
- _____. 1981. Galatasaray Sergileri. Cilt:2, s.52, İstanbul: Çağdaş Türk Resim Sanatı.
- Berk, Nurullah, Adnan Turani. 1981. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. C. II, İstanbul: Tıglat Sanat Galerisi.

- Biçici, H.K. 1995. İstanbul Askeri Müze ve Kültür Sitesinde Bulunan Ressamı Bilinen Yağlıboya Tablolar. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Boyar, Pertev. 1948. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları: Hayatları ve Eserleri. s.134, Ankara.
- _____. 1985. Ressam Sami Yetik. İstanbul: **Sanat Çevresi**. S.84. s.5-9.
- Bulut, Ü. 1995. Yeni Çağ'dan Bugüne Savaş Resimleri, Marmara Ün. Sosyal Bilimlere Enst. Resim-İş Eğt. Böl. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul.
- _____. 2005. Türk Resminde Kurtuluş Savaşı Teması. İstanbul: **Sanat ve Plastik Sanatlar Eğitimi Dergisi**. S.5.
- _____. 2005. Türk Resminde Kurtuluş Savaşı Teması,
<http://www.sanatteorisi.net/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=2550>, Erişim Tarihi: [03.08.2015].
- Cezar, Mustafa. 1995. **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**. İstanbul: Anadolu Sanat Yayınları.
- _____. 1995(akt.). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, S. 14. S.156-157.
- _____. 2001. Ressam Padişahın Desen Defteri.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=38787>, Erişim Tarihi: [01.03.2012].
- Cömert, Bedrettin. 2008. **Mitoloji ve İkonografi**. Ankara: Deki Yayınevi.
- Cuda, M. 1980. Ahiret Kardeşim Ali Avni Çelebi. İstanbul: Sanat Çevresi. S.24. s.5.
- Çağlarca, Sadettin. 1997. **Altın Oran**. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayıncılık.
- Çanakkale'de Bugün.
URL, 2. www.canakkaledebugun.org, Erişim Tarihi: [03.02.2016].
- Çapa, M. 2017. Lozan Antlaşması'ndan Sonra (1923-1928) İmroz (Gökçeada) ve Bozcaada'da Türk Egemenliğinin Yeniden Kurulması: Adalar Hakkında Bir Rapor. **Karadeniz İncelemeleri Dergisi**. S.22. s.91-108
- Çermikli, G. 2009. Namık İsmail'in Sanatı ve Yaşamı. Ankara Ün. Sosyal Bil. Enst. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Çimen, E. 2103. Çağdaş Türk Resminden Bir Örneğin İkonolojik Çözümlemesi. **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. C: 16. S.30. S.55-64.
- Çoban, İbrahim. 2015. Türk İkonografisinde Kartal Motifi ve Çağdaş Türk Resmine Yansımaları. **İdil Dergisi**. Cilt: 4. Sayı:14.
- Çoker, Adnan, Kemal Bilensoy. 1979. **Zeki Kocamemi**. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar İstanbul: Akademisi Yayınları.

_____. Avni Lifij'in Sanatı.

<http://www.avnilifij.com/theartofavni.html>, Erişim Tarihi: [21.03.2014].

Çoruhlu, Tülin. 1988. **The Teaching of Art in the Military Schools and the First Military Artist**. Revue. Internationale of Historie Militarie. p.263-273, Ankara.

_____.1990. **Askeri Okullarda Resim Dersleri ve İlk Asker Ressamlarımız**. s. 28, 39, 60. Ankara: Askeri Tarih Bülteni.

_____. 1996. Askeri Müze'de Asker Ressam Sami Yetik. **Antik & Dekor Dergisi**. Sayı: 36.

_____. Tülin, Aysel Çötelioglu. 1995. **Askeri Müze Resim Koleksiyonu**, İstanbul.

Çoruhlu, Yaşar. Haziran 1995. Yırtıcı Olmayan Kuşların Sembolizmi 1. **Türk Dünyası Tarih Dergisi**. Sayı:102.

Çötelioglu, A. 1996. İstanbul Askeri Müze Resim Koleksiyonun Değerlendirmesi. Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzecilik Yüksek Lisans Bitirme Tezi. s.191. İstanbul.

Dağlı, Ş. Z. 2015. Atatürk'ün Kültürel Bağlamda Sanata Bakışı ve Modern Türkiye'de Sanatın Olgunlaşması. **Ulakbilge**. S.6. C.3. s.179-201.

Doğan, F. 2013. Batı Anlayışı Doğrultusunda Türk Resmi, Restorasyon ve Gerekliliği. Yüzüncü Yıl Ün. Sos. Bil. Enst. Resim Restorasyonu ve Teknolojisi Yüksek Lisans Tezi. Van.

Duben, İpek. 2007. **Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950**. S. 87, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. 2008. s.378, İstanbul: YEM Yayın.

Edhem, Halil. 1928. **Elvâh-ı Nakşiye Koleksiyonu**. İstanbul, 1340. s. 37.

Elibol, Gültekin. 1973. **Atatürk ve Resim Heykel**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 121.

Ellul, Jacques. 2003. **Teknoloji Toplumu**. çev. Musa Ceylan, Bakış Yayınları, İstanbul.

Epikman, Refik. 1964. Türkiye'de Resim Sergilerinin Gelişmesi. İstanbul: **Türk Kültürü**. S. 18. s. 152-157.

Erbil, D. 1980. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ve Sorunları. **Dergi**. Taha Toros Arşivi.

Erol, Turan. Eylül 1990. Sanayi-i Nefise Mektebinin İlk Mezunları ve Çallı Kuşağı, Kültür ve Sanat, S: 7. s. 10-16.

Erol, Turan. 1995. **Nazmi Ziya**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 17

Eşref, Ruşen. 1990. **Mustafa Kemal Çanakale'yi Anlatıyor**. İstanbul: Ak Yayınları.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi. 1937. **Nazmi Ziya**, İstanbul.

- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. 1941. Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi. **Ülkü Dergisi** 5. 12-16.
- _____. 1947. Sanatkar Zeki Kocamemi'ye Dair. *Muhit Dergisi*. 11 Aralık.
- Florea, V. 1982. **Arta Românească Modernăşi Contemporană**. Bucureşti: Editura Meridiane.
- Garaudy, Roger. 1982. **Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine**. S.77, İzmir: Aydın Yayınevi.
- Germaner, S. 1989. Türk Resminde İzlenimci Akım 1914 Kuşağı Sanatçıları. **Antik & Dekor**. S.2. s.97-101.
- _____. 2009. **Serginin Sergisi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1937 Açılış Koleksiyonu**, hzl. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Şan Ofset, s.7, İstanbul.
- _____. 2009. **Serginin Sergisi. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1937 Açılış Koleksiyonu**”, hzl. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, s.7, İstanbul: Şan Ofset.
- _____. 2016. 19. yy. İstanbul’unda Sanat Ortamı. **Habitat II. Hazırlık Sempozyumu**. “Batı Tarzı Resmin İstanbul Yaşamına Katılımı ve Yer Aldığı Ortamlar”, s.135, İstanbul.
- Giray, K. Uğur Derman ve F. Erüz Bodur. 1995. **Sabancı Koleksiyonu**. İstanbul.
- _____. K. 1997. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, İstanbul: Akbank Yayınları.
- _____. K. 2000. **Çallı ve Atölyesi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- _____. K. 2007. **Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü**. Kadir Has Üniversitesi Rezan Has Müzesi. İstanbul: Seçil Ofset.
- Giray, Kıymet. 1983. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. Ankara: Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi. Yıl: 2. Kasım, S. 17.
- _____. 1983. Hale Asaf’ın Yaşamı ve Sanatı Üzerine. *Yeni Boyut*. 2,16, Ekim:24-25.
- _____.1988. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği. Ankara Üniv. Dil Tarih Coğ. Fak. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara.
- _____. 1993. Müstakiller Türk Resim Sanatının Renkli Atılımı Gürsesi. *Türkiye’de Sanat*. S.9. s.46-53.
- _____. 1994. Ali Avni Çelebi’nin Yaşamı ve Sanatı. İzmir: Sanat Tarihi Dergisi. Sayı:7. s.99-107.
- _____. 1996. Sanat Eğitimi. *Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi*. S. 26. s.35-39.
- _____. Mayıs 2001. 1914 Kuşağına Adını veren İbrahim Çallı, Çallı Demek Ressam Demekti. *Popüler Tarih*. Sayı:12. s. 45-48.

- Gökkaya, E.K. 2006. Türk Resminde Cumhuriyetin İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışı ve Figüratif Türk Resmine Etkileri. Onsekiz Mart Üniversitesi. Sos. Bil. Enst. Resim ASD. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale.
- Gönenç, Turgay (1989). **Abidin Elderoğlu: Sürekli Arayış ve Sürekli Buluşun Ustası**, Sanat Çevresi, Şubat, S. 124, s. 5
- Gören, A. K. 1995. Türk Resminde "1914 Kuşağı" Sanatçılarının İnsan Figürü Sorunu. İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi. İstanbul.
- _____. 1996. 1914 Kuşağı Sanatçıları Paris'te, **Antik & Dekor**. S.36. s.62-68.
- _____. 1996. Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi, Viyana Sergisi ve Gerçekleştirilemeyen Berlin Sergisi. İstanbul: **Türkiyemiz Dergisi**. sayı 78. s.50-59.
- _____. 1997. Türk Resim Sanatında Adı Konulmayan Yapıtlar: 2 Namık İsmail'in Mısır Çarşısı. **Tombak Dergisi**. S.15. s.84-88.
- _____. A.K. 1997. Türk Resim Sanatının Gelişim Çizgisinde İki Önemli Evre: Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi, İstanbul: **Sanatsal Mozaik**, sayı 26. s.56-65.
- _____. A.K. 1997. **Türk Resim Sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana Sergisi**. Şişli Belediyesi İstanbul Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, İstanbul.
- _____. 1998. **50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Müdürlüğü Yayınları.
- _____. 1999. **Laga, Mehmet Ali**. Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi, C. I-II, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. 2002. **Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı**. Türkler Ansiklopedisi. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- _____. A.K. 2003. Cumhuriyet Ruhunun Temsilcisi. İstanbul: **Antik & Dekor**. S.76 s.124-128.
- _____. 2005. **Türk Resminde Savaş Teması ve Betimleme Anlayışındaki Dönüşümlerine İlişkin Bir Deneme**. İ.Ü. Sosyoloji Yıllığı-Kitap 12. Semavi Eyice'ye Saygı. Tarihte Doğu-Batı Çatışması. s. 477-486, İstanbul.
- Gören, A.K. Ali Avni Çelebi. "Tuval Üzerine Mantık Yansımaları".
<http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/>, Erişim Tarihi: [14.07.2015].
- Güler, A.S. 1994. İkinci Meşrutiyet Ortamında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi. Mimar Sinan Üniversitesi. Sos. Bil. Enst. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş San. Prog. Doktora Tezi. İstanbul.
- Gültekin, G. **II. Meşrutiyet Dönemi Resim ve Heykel Sanatlarındaki Gelişmeler**, XII. Türk Tarih Kongresi, 3. Cilt, Türk Tarih Kurumu, Levha: 141-144, 12-16 Eylül, Ankara.
- _____. 1984. **Ali Avni Çelebi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Gültekin, Gönül. 1982. **Western Trends in the Turkish Art of Painting**, T.C. Ziraat Bankası, Ankara.
- _____. 1984. **Ali Avni Çelebi**, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- _____. 1992. Ali Avni Çelebi. **Artist Plastik Sanatlar Dergisi**. S.14. s.9-11.
- Günay, İ. Safa. 1937. **Büyük Türk Sanatkârı Namık İsmail'in Hayatı ve Eserleri**, s.11, İstanbul.
- Gürçağlar, A. 2000. Osmanlı Sarayının Son Ressamı Fausto Zonaro. **Antikdekor Dergisi**. S. 60.
- _____. A. 2008. Denizin ve Gemilerin Romantik Yorumcusu: Diyarbakırlı Tahsin İstanbul: **Antikdekor** 107 s.80-91.
- Gürtuna, S. 1994. Namık İsmail 1914 Resim Kuşağı İçindeki Yeri ve Önemi. İstanbul Üniversitesi. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü. Yüksek Lisans Tezi. s:63.
- Güven, S. 2010. Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi'nde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ve D Grubu Ressamlar. Ankara Ün. Sosyal Bilimler Enst. Sanat Tarihi A.B.D. Yüksek Lisans Bitirme Tezi.
- Güz, Nurettin. 1991. **Türkiye'de Basın İktidar İlişkileri (1920-1927)**. Yayın No: 9, Gazi Üniversitesi, BasınYayın Yüksek Okulu Yayınları.
- Harp Tarihi Mecmuası. 1336. Sayı 27. Fasikül 3. S.422'deki ilanı İstanbul.
- Hof, Von. 1916. **Osmanlı Genç Dernekleri**. İstanbul: Genç Dernekleri Kütüphanesi Yayınları. , s.22-25.
- Holly, M. A. 2012. **Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri**. Çev. R.Küçükerdoğan-B.Ergüder. İstanbul: Pedalus Kitabevi.
- İrgin, Süleyman. 2017. "Fransız Deniz Zırhlısı Bouvet'in Çanakkale'de Batışı" Adlı Eserin Analizi. **İdil Dergisi**. S.31. s. 985-999.
- İslimyeli, Nüşet. 1965. **Askeri Ressamlar ve Ekolleri**, Ankara.
- Kabaş, Ö. 1996. Sanat Eğitiminde Resim. **Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**. S.26. s.45-49.
- Kaman, Salime. "Görsel Çözümleme".
<https://salimekaman.wordpress.com/category/yazilar/> ErişimTarihi:
[07.02.2016].
- Karaoğlu, A. 1995. Batılı Anlamda Türk Resminde Yerellik. Selçuk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Karatepe İlkay. 2000. Sami Yetik ile Empresyonizm. **Tombak Dergisi**. S.32 Haziran. s. 88-93.
- Karatepe, İ. 2011. **Askeri Müze Resim Koleksiyonu**, İstanbul: İkon Matbaacılık.
- Keskin, Candaş. 2014. I. Dünya Savaşı ve Sonrası Türkiye'de Kültür Sanat Ortamı ve Türk Resmi. **Gazi Ün. Akademik Bakış**. 263-279. Cilt 7. s.14. Yaz.

- Kınay, C. 1993. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kınayt rk, Hamit. 1988. Türk Resim Sanatındaki Hamasi Tablolar  zerine. **Kültür ve Sanat**. Aralık, S. 1.
- Kleiner, F. S. 2010. **Gardner’s Art Through the Ages: The Western Perspective**. Volume II. Boston. MA. USA: WadsworthThirteenth Edition.
- Köksal, Ahmet. 1992. Hayri  izel’in Görsel Tanıklığı. İstanbul: **Türkiye''de Sanat Dergisi**. s.54-55.
- Kuban, Doğan. 1983/12. Kuramsal Yaklaşımında Geleneğin Dinamik Yorumu. **Yeni Boyut**. S.18. s.32.
- Leppert, Richard. 2009. **Sanatta Anlamların Görüntüsü**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lifij, H. 1967. Ressam Avni Lifij’in 'Karagün' 'Akgün' adlı Ham si Tabloları Hakkında. **Ankara Sanat**. Şubat. S.10. s.18-19.
- Mario, Trevigne, Leonardo Pteviero. 2003. **Osmanlı Sarayı Ressamı Fausto Zonaro**. İstanbul Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. S. 5-13.
- Majda, Tadeusz, Zeynep Yasa-Yaman (ed.). 2000. Avrupa Geleneği ve Türk Beğenisi: Sultan Abdülaziz’in Saray Ressamı Stanislaw Chelebowski. **Sanatta Etkileşim**. Hacettepe  n. Sanat Tarihi B l. ve Türkiye İş Bankası Yayını. S.176-181.
- Mehmet, Esad. 1312. **Mirat-ı Mektebi Harbiye**. İstanbul.
- Morall, Andrew. 1989. **The History and Techniques of Great Masters**. Rubens. Quarto Publishing. London.
- Nüzhet, İslimyeli. 1965. Ankara: **Asker Ressamlar ve Ekoller**. s.109.
-  dekan, Ayla.1995. **Türkiye Tarihi, C.3 Osmanlı Devleti 1600-1908**. ‘Minyatür’, s.444-449. İstanbul.
- Öndin, Nilüfer. 2003. **Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950**, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
-  z, Mehmet. “Propaganda Oluşturma Teknikleri”.
<http://stratejikileti.blogspot.com.tr/2013/12/propaganda-olusturma-teknikleri.html> Erişim Tarihi: [20.12.2013].
- Özbay, Dalila. 2017. Otto Dix’in “Savaş” Adlı Poliptiği İle Mehmet Ruhi Arel’in “Çanakkale Savaşı” Adlı Triptiğinin Karşılaştırılması ve Analizleri. **Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Humanitas**. 5(9). s.107-119.
- Özben, M nip. 1968/5. Dokuzuncu  l m Yıldönümünde Zeki Kocamemi’nin Sanatı. **Ankara Sanat**. Yıl: 3. S.25. s.10- 11.
-  zcan G. 2009. Batılılaşma Dönemi’nde ve Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Türk Resminde Propaganda Olgusu. Trakya  n. Sos. Bil. Enst. Sanat Tarihi Ana Bil. Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Edirne.

- Özdemir, Nurdane 1997. **Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel, Müziğin Yeri ve Önemi**, Ankara: Nurol Yayıncılık. s.127-130.
- Özden, Hilmi. 2011. Türklerde Kartal Ve Çift Başlı Kartal Tamgası. **Turan İlim Fikir ve Medeniyet Dergisi**. Sayı:15.
- Özer, S. 2009. “Hüseyin Avni Lifij ve kadehli-pipolu otoportresi”.
<http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR§ionID=2&articleID=483&bhc p=1>, Erişim Tarihi: [15.05.2015].
- Özorhon, İ.F. 2002. Mimari Mekan Kimliğini Belirleyen Yönüyle Doğal Işık. İstanbul Teknik Üniversitesi. Fen Bil. Ens. Yüksek Lisans Tezi.
- Özsezgin, Kaya. 1984. **Çağdaş Sanatımızda Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Konulu Resimler**. Suut Kemal Yetkin’e Armağan, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Armağan Dizisi: 1.
- _____. 1993. **İbrahim Çallı. İstanbul**: YKY, s. 14-16, 23-24.
- _____. 1993. **İbrahim Çallı Yaşamı ve Yaptıkları**. Türk Ressamlar Dizisi II, 15.
- _____. 1997. **Sami Yetik**. İstanbul: YKY.
- _____. 1999. **Türk Plastik Sanatçıları**. Ansiklopedik Sözlük, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s:231-332.
- _____. 2000. **Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Resmi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Özyiğit, H. 2005. 1920-1928 Yılları Arasında Süreli Yayınlarda Kültür ve Sanat Yorumları. Pamukkale Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enst. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Panofsky, Erwin. 1995. **İkonografi ve İkonoloji**, İstanbul: Afa Yayınları.
- Parmaksız, E. 1999. İstanbul-Ankara-İzmir Resim Heykel Müzelerindeki 1914 Kuşağı Eserlerinin Değerlendirilmesi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst. Müzecilik Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Rona, Z. 1992. **Namık İsmail**. İstanbul: YKY, s:32.
- Saraççı, Belma. 1991. Emanet Bırakılmış İki Bavuldan Arta Kalanlar. **Argos**. no.36. s.84-98.
- Sarıdikmen, Gül. 2008. Çanakkale Savaşları’nda Bir Asker Ressam: Hayri Çizel(1891-1950). **Çanakkale 1915 Dergisi**. s. 899-924.
- _____. 2009/8. Süngüsü Fırça Olan Mehmetçik...Hayri Çizel. **Çanakkale 1915 Dergisi**, S. 3. s: 54-59.
- Sarısaman, Sadık. 1999. **Birinci Dünya Savaşı'nda Türk Cephelerinde Beyannamelerle Psikolojik Harp**. Ankara: Genelkurmay Başkanlığı Yayınevi.
- Şehsuvaroğlu, N. B. (derleyen) (1959). **Ressam Ali Sami Boyar**. İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.

- Selçuk, Mustafa. 2012. Birinci Dünya Savaşı Sürecinde Harbiye Nezareti'nin 'Çanakkale Kahramanlığını Yaşatma' Amaçlı Faaliyetleri. **İstanbul Ün. Avrasya İncelemeleri Dergisi(AVİD)**. I/2 (2012), 195-242.
- Sezer, C. Ömer Metin, Balkan Savaşlarından Milli Mücadele'ye Hilâl-i Ahmer Cemiyeti'nin Yardım Faaliyetleri(1912-1922)
<http://kizilaytarih.org/makale-tez/mk002.pdf>, Erişim Tarihi: [01.09.2017].
- Şentürk, L. V. 2012. **Analitik Resim Çözümlemeleri**. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Şerbetçi, F. 2008. D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları. Trakya Ün. Sos. Bil. Enst., Güzel San. Eğt. Resim A.S.D. Yüksek Lisans Tezi.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk. 2003. **1914 Kuşağı ve Galatasaray Sergileri**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, s. 20-21.
- Şimşek. H. 2008. Yüzüncü Yılında Meşrutiyet'in İlanı ve Gayrimüslim Cemaatler. **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. C.1. S.1. s.53-73
- Tansuğ, Sezer. 1991. **Ressam Mehmet Ali Laga**. Mehmet Ali Laga Sergi Kataloğu, Halkbank Sanat Galerisi, 21 Mayıs-7 Haziran, s.3-7.
- _____. 1991. **Çağdaş Türk Sanatı**. 2.Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- _____.1992. Bir Grup Çabası, **Sanat Çevresi Dergisi**. Sayı:161. s.151-152.
- _____.1994. **Türk Ressamları Dizisi-3 Halil Paşa**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____.1997/10. **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1.Basım.
- _____. 2008. **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- Taşkın, Y. 2012. Hava Perspektifinin Işık ve Renk Açısından İncelenmesi ve Empresyonizm'de Uygulama Biçimleri. Cumhuriyet Ün. Eğit. Bil. Enst. Yüksek Lisans Tezi. Sivas.
- Tibaldi, Flavia. 2003. **Osmanlı Sarayı Ressamı Fausto Zonaro**. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. S.3.
- Tokdil, E. 2016. Renk Kuramları ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım. **İdil Dergisi**. S.22. C.5. s.547-568.
- Tollu, C. Sait. 1935/Ekim. Güzel Epikler: Zafer Bayramı ve Resim Sergisi. **Ülkü**, s.123.
- Topallı, Elvan. 2008/1. Yeni Bilgiler Işığında Ressam Mehmet Ali Laga. **Uludağ Ün. Fen-Ed. Fak. Sosyal Bil. Dergisi**. Yıl: 9. S.14. s: 45-74.
- Toprak, Zafer. 1984. **Fikir Dergiciliğinin Yüzyılı**. Türkiye'de Dergiler ve Ansiklopediler(1849-1984), İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Toraman, A. 2004. Türk Resminde "Savaş" ve "Şiddet" Teması: 1960'tan Günümüze. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

- Tuncal, Ali Rıza. 1939. **Yeni Mersin Gazetesi**. s.3191.
- Turani, Adnan. 1981. **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Turgut, İhsan. 1993. **Sanat Felsefesi**, İzmir: Akademi Kitapevi.
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi. 1984. C:3, s.1584. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Türk Ressamları-“Hikmet Onat (1885-1977)”.
- <http://www.nuveforum.net/838-ressamlar/57498-turk-ressamlari-hikmet-onat-1885-1977a/>, Erişim Tarihi: [10.04.2015].
- Uzunoglu. M. 2013. Kültür-Sanat İlişkisi Bağlamında Cumhuriyetin İlk Yıllarında Özgün Türk Resmi Oluşturma Çabaları. **İdil Dergisi**. C.2. S.10. s.150-169.
- Ülken, H. Z. 1942. **Resim ve Cemiyet**. İstanbul: Üniversite Kitabevi.
- Ünver, A. Süheyl. 2015. **Şehit Ressam Hasan Rıza Hayatı ve Resimleri**. İstanbul: Şenyıldız Yay. Matbaacılık.
- Veryeri Alaca, I. (2014). Posta Kutusunda Sanat, Mail Art / Posta Sanatı, edited by Şinasi Güneş, Artes Publications, İstanbul.
- Wölfflin, H. 2000. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yarar, Dal, E. 1984. Türk Resminde Grupların Yeri. **Yeni Boyut**. S.26. Y.3. s.3-10.
- Yasa, Zeynep. 2012. **Ankara Resim ve Heykel Müzesi Kataloğu**, Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Sanat Eserleri Dizisi 486.
- Yavaşca, M. 2010. Türk Resim Sanatında Çanakkale Savaşları. Çanakkale 18 Mart Ün. Sosyal Bil. Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. s. 35-73.
- Yesari, Mahmut. 1938. **Modern Türkiye Mecmuası**. S.15.
- Yetik, M.Sami. 1940. **Ressamlarımız**. C.1, s.148, İstanbul: Marifet Basımevi.
- Yıldırım, Mehmet, Erdoğan Öztürk. Mart 2015. **Ressam Yüzbaşı Mehmet Ali Laga**. Çanakkale Deniz Müzesi Komutanlığı Resim Kataloğu, İstanbul: Deniz Basımevi Müdürlüğü.
- Yılmaz, M. 2015. Sanatçı ve Sanat Eğitimcisi Olarak Leopold Levy ve Türk Resim Sanatına Etkisi. **İdil Dergisi**. S.15. C.4. s.51-72.

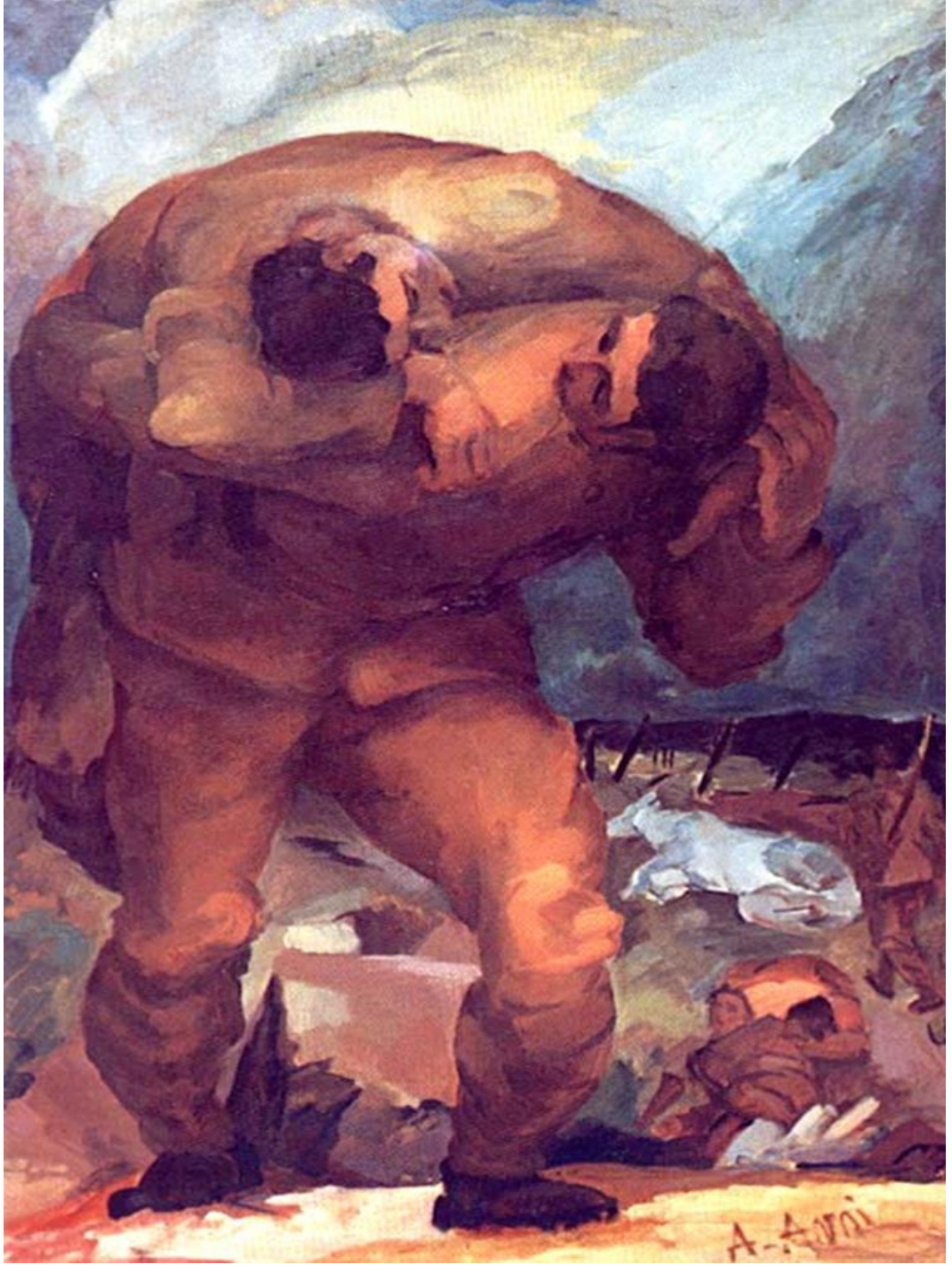
EKLER



Ek 1. Abidin Elderoğlu, Ayrılış, 182x153 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, İzmir Resim Heykel Müzesi, 1935.



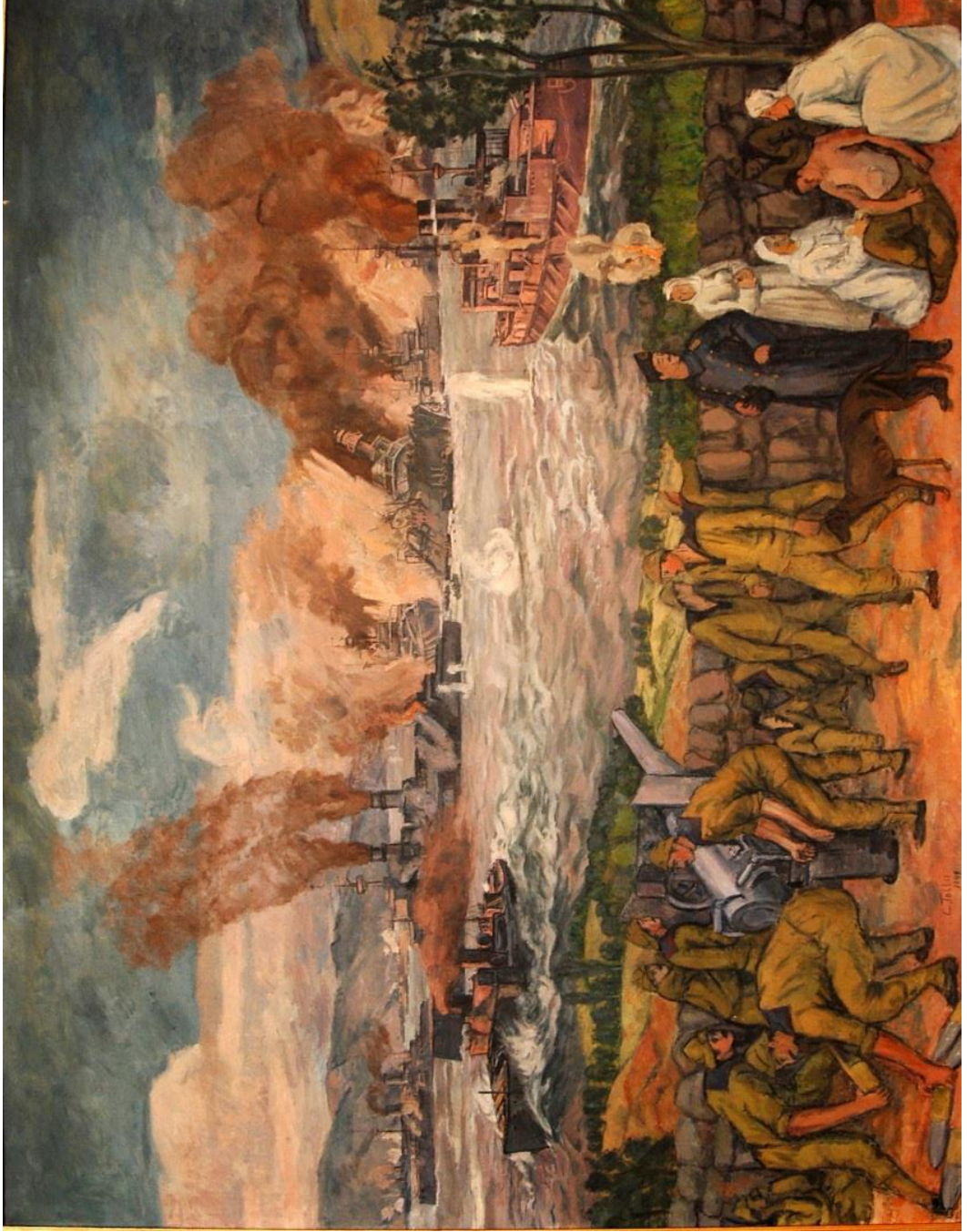
Ek 2. Zeki Kocamemi, Mekkâre Erleri-Nakliye Kolu, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123,5x195,5 cm, 1935, M.Ü. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



**Ek 3. Ali Avni Çelebi, “Silah Arkadaşları”, (imzalı, 1932),
Muşamba Üzerine Yağlıboya, 150,5x100 cm,
İstanbul Resim Heykel Müzesi**



Ek 4. Ali Cemal, Biraz Su-Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri, 1917, 121x150 cm, Envanter Nu: 11472, Askeri Müze Koleksiyonu.



Ek 5. Cemal Tollu, "Çanakkale Zaferi, 18 Mart 1915", 180 x 250 cm, Envanter Nu: 1569, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949, Askeri Müze Koleksiyonu.



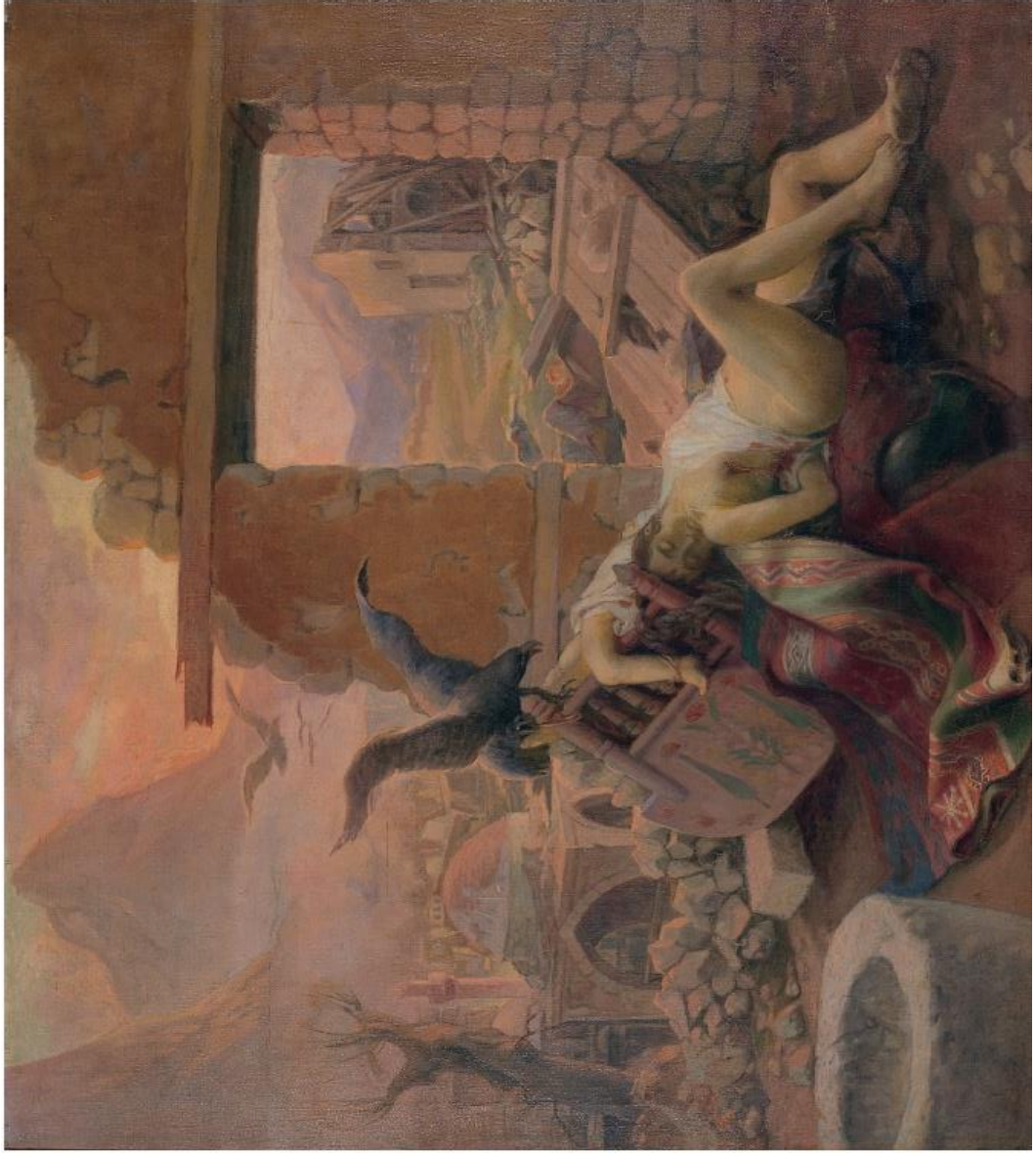
Ek 6. Halil Dikmen,“Kurtuluş Savaşı'nda Cephane Taşıyan Kadınlar”, 137x243 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1933, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.



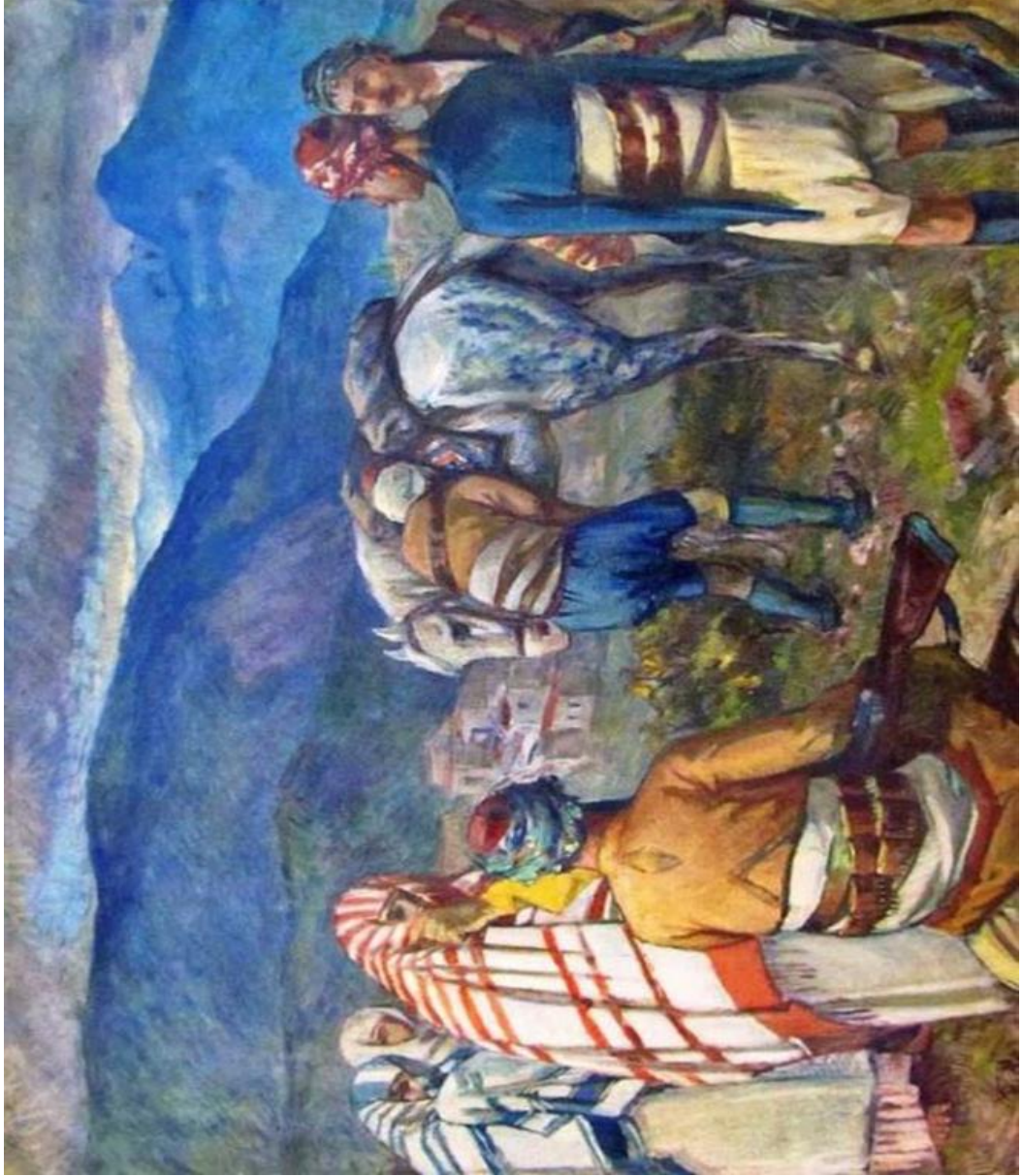
Ek 7. Hikmet Onat, “Harbe Giderken Veda”, Katalog der Ausstellung Türkischer Maler, Wien 1918, Illustration:16, Prof. Şazi Sirel-Ayten Sirel Arşivi.



Ek 8. H.Avni Lifij, “Savaş ve Alegori”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x200 cm, 1917, İstanbul Resim Heykel Müzesi



Ek 9. H. Avni Lifij. “Karagün” Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x118 cm, 1922-1923, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi.



Ek 10. İbrahim Çallı. “Zeybekler Kurtuluş Savaşı’nda”, Tuval Üzerine Yağlıboya,154x186 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu,1917.



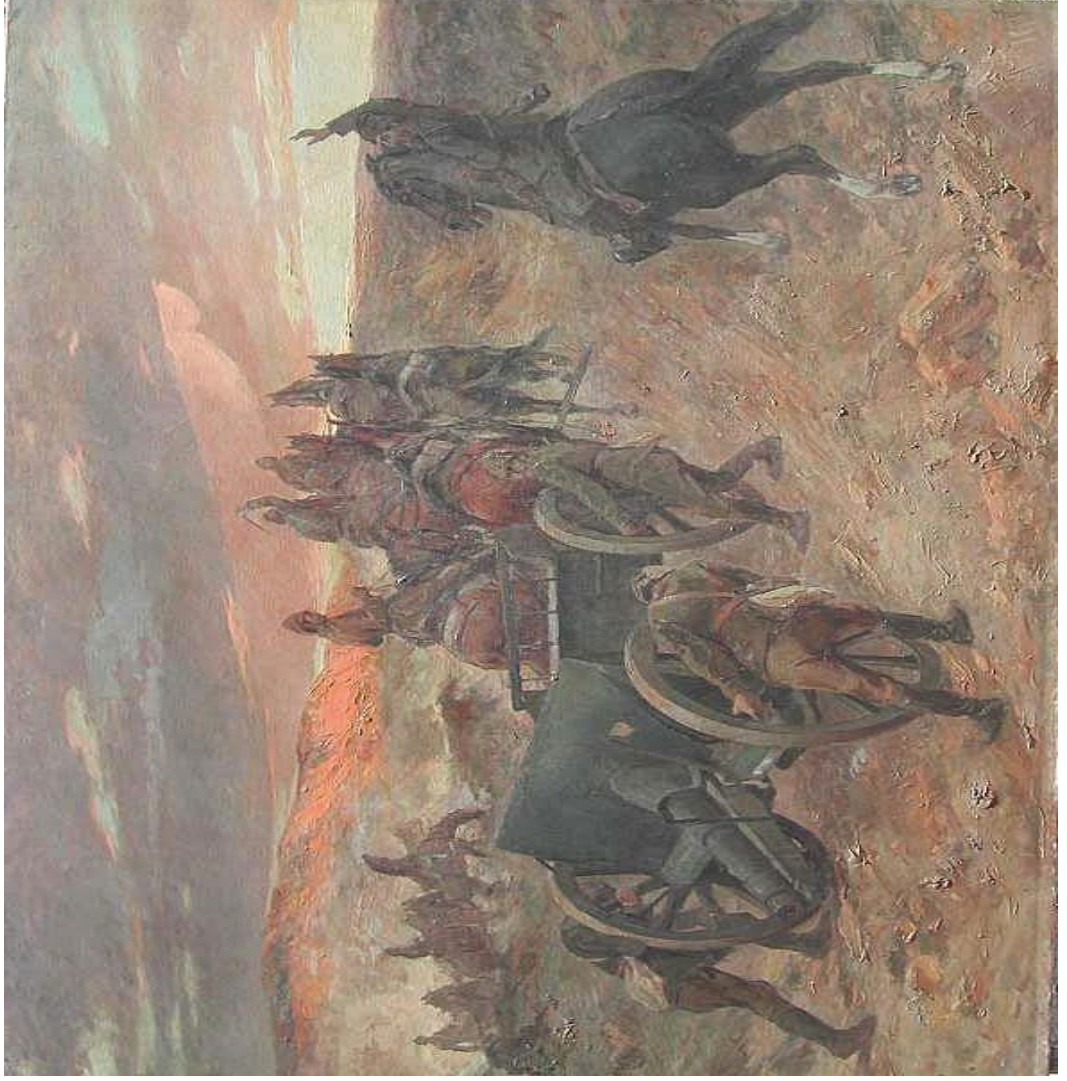
Ek 11. İbrahim Çallı, “Silah Arkadaşlığı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x144 cm, 1917, Envanter Nu:7956, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.



Ek 12. İbrahim Çallı, “Gece Baskını”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 20. yüzyıl başı, 173x226 cm, Envanter Nu: 11297, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.



Ek 13. İbrahim Çallı, “Yaralı Asker”, 193x81 cm, 1917, İRHM



Ek 14. İbrahim Çallı, “Türk Topçularının Mevzîye Girişi”, 180x270 cm,1917, (MSÜRHM).



Ek 15. Mehmet Sami Yetik, “Hücuma Kalkış”, 50x60 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, Envanter Nu: 8472, Askeri Müze Resim koleksiyonu.



Ek 16. Mehmet Sami Yetik, “Doğu Cephesi’nden Dönüş”, 282x180 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Envanter Nu: 8470, Askeri Müze Resim Koleksiyonu.



Ek 17. Namık İsmail, “Savaşın Yankıları-Tifüs”, 1917, 170x130 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi. (Taşpınar, 2005:58)



Ek 18. Namık İsmail, “Vatan Emrederse, Girdab-ı Zafer”, 106x138 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1928, Ankara Resim ve Heykel Müzesi.



Ek 19. Namık İsmail, “Kurtuluş Savaşında Topçular-Al Bir Daha-Son Mermi”,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 144x203 cm, 1917 (ARHM)

ÖZGEÇMİŞ

UFUK ALKAN-1968/İzmir

1.Eğitim Süreci:

Lise : İzmir Atatürk Anadolu Lisesi İzmir-1986

Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitim Bölümü, Grafik Anasanat Dalı İzmir-1992

Yüksek Lisans: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi, Grafik Anasanat Dalı İzmir-1999

Doktora : Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tez Aşaması , İstanbul

2.Mesleki Deneyim:

Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Öğretim Görevlisi(Güzel Yazı Teknikleri-Tipografi-Kaligrafi), 1997-1999

Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Sınıf Öğretmenliği Bölümü, Öğretim Görevlisi(Yazı Teknikleri ve Uygulaması-Tipografi-Kaligrafi), 2000-2002

Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türkçe Bölümü, Öğretim Görevlisi(Güzel Yazı teknikleri-Tipografi-Kaligrafi), 2003-2005

Özel Eğitim Kurumunda Görsel Sanatlar Bölge Zümre Başkanı 1992-2014

“Uzman Öğretmen” Ünvanı, T.C Milli Eğitim Bakanlığı, 2006.

G. Üniversitesi, Grafik Tasarım Bölümü, Öğretim Görevlisi (Desen Dersi), 2013-2015

Uluslararası Sanat Eğitimi Proje Tasarım Olimpiyatı Proje sahibi ve Genel Koordinatörü 2007-2014

3.Katıldığı Kurs-Seminer:

Hat Kursu, İzmir Kültür-Sanat Derneği, Dr. Aynur Erbaş(Dokuz Eylül Ün., Güzel Sanatlar Fak., Geleneksel Türk San., Öğretim Üyesi), (1 yıl) 1994

Güzel Türkçe Konuşma Kursu, İzmir Büyükşehir Belediyesi, Sönmez Atasoy(Tiyatro Sanatçısı) (3 ay) 1998

EDİNK(AEğitim Danışmanlık İnsan Kaynakları A.Ş) tarafından düzenlenen “Kişisel Gelişim” Seminerine Katılım Belgesi (5 Saat) 2001

4.Bilimsel/Sanatsal Yayınlar:

4.1. Yüksek Lisans Tezi

“İlköğretim’de El Yazısı Eğitimi Üzerine Bir İnceleme”+110 sayfa

Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi İzmir-1999

4.2. Doktora Tezi

“Türk Resim Sanatında 1914-1923 Dönemi Savaş Tablolarının İncelenmesi”

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tez aşaması

4.2. Kitap Resimleme

“KÖYE GEZİ”

Yazan: Mustafa Üftadeoğlu –Çocuk Resimli Hikaye- (10 resim, 10 sayfa)
İzmir

“OKUL EVDE BAŞLAR”

Yazan: Fatih Kalkınç –Eğitim Psikoloji üzerine- (80 Karikatür, 288 sayfa) Egetüm
Yayıncılık, İzmir-2002

“GAZİ MUSTAFA KEMAL’İN KALEMİNDEN ŞEHİTKALE”

Anafartalar Muharebelerine ait Hatıralar (12 İllüstrasyon resim,130 sayfa)

Çanakkale Şehitleri Tanıtım ve Araştırma Derneği, İzmir-2004

“KOCA SEYİT”

Çanakkale’yi Geçilmez Kılanlar-1- Çizgi Roman, Şehitkale Yayıncılık (200 çizgi
resim, 120 sayfa), İzmir-2005

5. Ödüller ve Aldığı Belgeler:

5.1.Kişisel Ödüller ve Aldığı Belgeler:

1. 24.11.1995 tarihli yazı ile İzmir Milli Eğitim Müdürlüğü’nden Onur Belgesi ile ödüllendirme.
2. 31.11.1995 tarih ve 410/1176 belge nolu yazı ile İzmir Karşıyaka İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü’nden Teşekkür Belgesi ile ödüllendirme.
3. 24.11.1996 tarihli yazı ile İzmir Milli Eğitim Müdürlüğü’nden Onur Belgesi ile ödüllendirme.
4. 25.12.1996 tarih ve 410/1065 belge nolu yazı ile İzmir Karşıyaka İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü’nden Teşekkür Belgesi ile ödüllendirme.
5. 29.04.1999 tarih ve 55 belge nolu yazı ile Milli Eğitim Bakanlığı’ndan Teşekkür Belgesi ile ödüllendirme.
6. 26.01.2000 tarih ve 5 belge nolu yazı ile İzmir Milli Eğitim Müdürlüğü’nden Teşekkür Belgesi ile ödüllendirme.
7. 19.03.2001 tarih ve 62 belge nolu yazı ile İzmir Milli Eğitim Müdürlüğü’nden Teşekkür Belgesi ile ödüllendirme.
- 8.19.02.2003 tarih ve 62 belge nolu yazı ile İzmir Milli Eğitim Müdürlüğü’nden Teşekkür Belgesi ile ödüllendirme.

9. 30.06.2004 tarih ve 509 belge nolu yazı ile İzmir Milli Eğitim Müdürlüğü'nden Teşekkür Belgesi ile ödüllendirme.

10. 1997 tarihli İzmir Milli Eğitim Müdürlüğü'nden "Atatürk'ün ölümünün 57. yıldönümü nedeniyle hazırlamış olduğunuz serginin anısına Teşekkür Plaketi ile ödüllendirme.

11. 2004 tarihli, Çanakkale Şehitleri Tanıtım ve Araştırma Derneği'ne yapmış olduğunuz sanatsal çalışmalardan dolayı Teşekkür Plaketi ile ödüllendirme.

7.Katıldığı Sergiler:

7.1. Kişisel Sergiler

1994-Kasım, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, I.Uluslararası TÜRKOD(Türkçe Konuşan Deri Bilimciler) Kurultayı çerçevesinde Kişisel Resim Sergisi/İZMİR.

1995-Ağustos, İZFAŞ Sanat Galerisi, 'Calligraphic Painting' Sergisi/İZMİR.

1998, Atatürk Kültür Merkezi, 'Calligraphic Painting' Sergisi/İZMİR.

1998-Mayıs, Didim-Caprice Otel Sergi Salonu, 'Calligraphic Painting and ceramic' Sergisi/AYDIN

2000-Ağustos, İZFAŞ Fuar Sanat Sokağı, Resim Sergisi/İZMİR.

2005-Mart, Türkiye Büyük Millet Meclisi Şeref Holü, Çanakkale Şehitleri Araştırma ve Tanıtım Derneği çerçevesinde "90.yılında Çanakkale Destanı" konulu İllüstrasyon Sergisi/ANKARA

2014-Nisan, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yüksel Sabancı Kültür Sanat Merkezi, Yağlıboya Resim Sergisi, Beşiktaş/İstanbul

7.2. Karma Sergiler

1991-Nisan, Konak Çetin Emeç Sanat Galerisi, Resim Sergisi/İZMİR.

1991-Aralık, Kültür Bakanlığı Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, IV. TSE Geleneksel Karikatür Yarışması Sergisi/ANKARA.

1992-Nisan, Kültür Bakanlığı Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, IV. TSE Geleneksel Karikatür Yarışması Sergisi/MALATYA

1992-Mayıs, Kültür Merkezi, IV. TSE Geleneksel Karikatür Yarışması Sergisi/ADANA

1995-Kasım, Atatürk Kültür Merkezi, Milli Eğitim Müdürlüğü çerçevesinde, 'Öğretmenler Günü' Resim Sergisi/İZMİR

1996-Kasım, Atatürk Kültür Merkezi, Milli Eğitim Müdürlüğü çerçevesinde, 'Öğretmenler Günü' Resim Sergisi/İZMİR

2001-Ekim, Atatürk Kültür Merkezi, Cüzzamlıları Koruma Derneği çerçevesinde, Resim Sergisi/İZMİR.

8.CALLİGRAPHY ART WORKSHOPS

İsveç(Luleå), Polonya(Kraków, Zory), Almanya(Wuppertal, Köln), İspanya(Madrid, Murcia), İtalya(Venedik, Bari), Hollanda(Amsterdam), Rusya(Saint Petersburg), Bosna(Saraybosna), Avusturya(Viyana), Sırbistan(Belgrat), Yunanistan(Rodos, Kos Adaları).

9.Yabancı Dil:

İngilizce, KPDS(70 puan)-2013