



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı

Sanat ve Tasarım Bilim Dalı

**RESİM SANATINDA KURTULUŞ SAVAŞI:  
ALİ CEMAL BEN'İM, İBRAHİM ÇALLI, HİKMET ONAT,  
İBRAHİM BALABAN, MEHMET BAŞBUĞ VE AYDIN AYAN**

Özgün ÖZTÜRK

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2025

RESİM SANATINDA KURTULUŞ SAVAŞI:  
ALİ CEMAL BEN'İM, İBRAHİM ÇALLI, HİKMET ONAT,  
İBRAHİM BALABAN, MEHMET BAŞBUĞ VE AYDIN AYAN

Özgün ÖZTÜRK

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı  
Sanat ve Tasarım Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2025

## KABUL VE ONAY

Özgün ÖZTÜRK tarafından hazırlanan “Resim Sanatında Kurtuluş Savaşı: Ali Cemal Ben'im, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, İbrahim Balaban, Mehmet Başbuğ ve Aydın Ayan” başlıklı bu çalışma, 18/12/2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. Dr. Osman ÇAYDERE (Başkan)

---

Prof. Dr. Semra ÇEVİK (Danışman)

---

Doç. Dr. Filiz ÖZTÜRK

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL  
Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan *“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”* kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>

Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

18.12.2025

Özgün ÖZTÜRK

*“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”*

*Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*

*Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*

*Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*

*Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.*

*\* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.*

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının Prof. Dr. Semra ÇEVİK danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Özgün ÖZTÜRK

## ÖN SÖZ

“Resim Sanatında Kurtuluş Savaşı: Ali Cemal Ben’im, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, İbrahim Balaban, Mehmet Başbuğ ve Aydın Ayan” başlıklı bu tez çalışmamda yardımlarını esirgemeyen, ulaştığım her an içtenlikle ve büyük bir hoşgörüyle sorularımı yanıtlayan ve her aşamada beni destekleyen danışman hocam Sayın Prof. Dr. Semra Çevik’e; tezimi sabırla okuyarak yaptığı önemli değerlendirmeler, öneriler ve destekleri için Sayın Doç. Dr. Filiz Öztürk’e, katkıları için Sayın Prof. Dr. Osman Çaydere’ye şükranlarımı sunuyorum.

Çalışmalarım sırasında geniş ölçüde kütüphanesinden yararlandığım sevgili babam araştırmacı yazar Sezai Yazıcı’ya, bana verdiği emek ve destekleri için sevgili annem Senay Yazıcı’ya, sabır ve katkıları için değerli eşim Prof. Dr. Temel Öztürk’e ve biricik varlığımız sevgili oğlum Emil Enes Öztürk’e çok teşekkür ediyorum.

Özgün ÖZTÜRK  
Ardahan, 2026

## ÖZET

ÖZTÜRK, Özgün, *Resim Sanatında Kurtuluş Savaşı: Ali Cemal Ben'im, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, İbrahim Balaban, Mehmet Başbuğ ve Aydın Ayan, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, 2025*

Savaş, insanlık tarihi boyunca sürekli değişerek varlığını sürdüren karmaşık bir olgudur. İlk topluluklar, yiyecek bulma ve topraklarını kontrolleri altında tutma amacıyla sürekli çatışmışlardır ancak bu çatışmaların savaşa evrilmesi daha doğrusu günümüzün savaş tanımı kapsamında değerlendirilmesi için binlerce yıl geçmesi gerekmiştir. Çünkü savaş basit kavgalar ya da şiddet içeren anlık çatışmalardan farklıdır. Savaş topluluklar, devletler ya da örgütlü gruplar arasında siyasal, ekonomik, dini ya da ideolojik bir amaç uğruna “planlı ve organize” bir biçimde yürütülen ve genellikle “ölümcül şiddet içeren” çatışmalardır.

Arkeolojik bulgular, bu kapsamdaki çatışmaların izlerinin MÖ 13.000’lerde ortaya çıktığını göstermektedir. Yerleşik yaşama geçişle birlikte örgütlü ve planlı savaşlar MÖ 7000’lerde görülmeye başlamıştır. Bu kapsamda İspanya’nın Levant bölgesinin Val del Charco del Agua Amarga mağarasındaki okçu figürleri, Mezolitik döneme tarihlenen ilk savaş resimlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Savaşın niteliği ve ona yüklenen anlamlar insanlık tarihi boyunca büyük değişimler göstermiştir. Tezimizde bu dönüşümün savaş temsillerine nasıl yansıdığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Tarihöncesi toplumalarda küçük ölçekli çatışmalar, kaya resimlerinde avcı-savaşçı birlikleri olarak görülürken; devletleşmeyle birlikte savaş, Narmer Paleti ve Ur Standardı gibi anıtsal zafer anlatılarının merkezine yerleştiği görülmektedir.

Tezimizde nitel araştırma yöntemi kullanılmış, konu ile ilgili kaynaklar incelenmiş ve betimsel analiz yapılmıştır.

Üç bölümden oluşan çalışmamızın ilk bölümünde savaşın tanımı, kökeni ve türleri incelenmiş; savaşın dünya ve Türk resim sanatındaki yansımaları ortaya konmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde savaşın toplumsal hafızada bıraktığı izler takip edilerek Kurtuluş Savaşı’nın Türk resim sanatındaki yeri üzerinde durulmuş ve Kurtuluş Savaşı üzerine resim yapan sanatçılar incelenmiştir. Son bölümde çalışmamızın merkezini oluşturan Kurtuluş Savaşı konulu eser üreten altı sanatçının; hayatları, sanat anlayışları

incelenmiş ve ürettikleri tablolarla savaş olgusunu nasıl gördükleri, bu olguyu resim sanatına nasıl yansıttıkları, savaş ve sonuçlarını nasıl yorumladıkları açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:**

Savaşın Tanımı, Savaşın Kökeni, Savaşın Türleri, Ali Cemal Ben'im, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, İbrahim Balaban, Mehmet Başbuğ, Aydın Ayan.



## ABSTRACT

ÖZTÜRK, Özgün, *The War of Independence In Painting: Ali Cemal Ben'im, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, İbrahim Balaban, Mehmet Başbuğ, and Aydın Ayan*, Master's Thesis, Ardahan, 2025.

War is a complex phenomenon that has persisted throughout human history, constantly evolving. Early communities were constantly in conflict in order to find food and maintain control over their land, but it took thousands of years for these conflicts to evolve into war, or rather, to be evaluated within the scope of today's definition of war. This is because war is different from simple fights or momentary violent clashes. War is a “planned and organized” conflict between communities, states, or organized groups for political, economic, religious, or ideological purposes, and usually involves “lethal violence.”

Archaeological findings show that traces of such conflicts date back to around 13,000 BC. With the transition to settled life, organized and planned wars began to appear around 7000 BCE. In this context, the archer figures in the Val del Charco del Agua Amarga cave in the Levant region of Spain are considered one of the earliest depictions of war, dating back to the Mesolithic period.

The nature of war and the meanings attributed to it have undergone significant changes throughout human history. Our study attempts to reveal how this transformation is reflected in representations of war. In prehistoric societies, small-scale conflicts are depicted in rock paintings as hunter-warrior groups, while with the emergence of states, war became central to monumental narratives of victory, such as the Narmer Palette and the Ur Standard.

Qualitative research methods were used in our thesis, relevant sources were examined, and descriptive analysis was performed.

The first section of our three-part study examines the definition, origins, and types of war, attempting to reveal its reflections in world and Turkish painting. The second section traces the traces left by war in social memory, focusing on the place of the War of Independence in Turkish painting and identifying artists who painted the War of

Independence. The final section focuses on artists who produced works on the theme of the War of Independence, attempting to explain how they perceived the phenomenon of war, how they reflected this phenomenon in their paintings, and how they interpreted the war and its consequences.

**Keywords:**

Definition of War, Origins of War, Types of War, Ali Cemal Ben'im, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, İbrahim Balaban, Mehmet Başbuğ, Aydın Ayan.



## İÇİNDEKİLER

|                                                                                          |      |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| KABUL VE ONAY .....                                                                      | i    |
| YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....                                          | ii   |
| ETİK BEYAN.....                                                                          | iv   |
| ÖN SÖZ.....                                                                              | v    |
| ÖZET.....                                                                                | vi   |
| ABSTRACT .....                                                                           | viii |
| İÇİNDEKİLER .....                                                                        | x    |
| RESİMLER DİZİNİ .....                                                                    | xii  |
| GİRİŞ .....                                                                              | 1    |
| 1. BÖLÜM.....                                                                            | 4    |
| RESİM SANATINDA SAVAŞ.....                                                               | 4    |
| 1.1. SAVAŞIN TANIMI VE KÖKENİ .....                                                      | 4    |
| 1.2. SAVAŞIN TÜRLERİ .....                                                               | 7    |
| 1.3. DÜNYA RESİM SANATINDA SAVAŞ.....                                                    | 9    |
| 1.3.1. Jebel Sahaba (MÖ 13.000 – Sudan) .....                                            | 9    |
| 1.3.2. “Okçular Savaşı” (MÖ 7000–6000 – İspanya), Val del Charco del Agua<br>Amarga..... | 9    |
| 1.3.3. Narmer Paleti (MÖ 3100 – Mısır) .....                                             | 10   |
| 1.3.4. Ur Standardı (MÖ 2550 – Mezopotamya) .....                                        | 10   |
| 1.3.5. 50 Tarihi Savaşın Sanatsal Temsilleri .....                                       | 12   |
| 1.4. DÜNYA SAVAŞ RESMİNDE TÜRLER .....                                                   | 13   |
| 1.5. TÜRK RESİM SANATINDA SAVAŞ .....                                                    | 14   |
| 1.5.1. Göktürk ve Uygurlarda Savaşın Temsili .....                                       | 14   |
| 1.5.2. Selçuklu Türklerinde Savaşın Temsili .....                                        | 15   |
| 1.5.3. Osmanlı İmparatorluğu’nda Savaşın Temsili.....                                    | 17   |
| 1.5.4. Cumhuriyet Döneminde Savaşın Temsili.....                                         | 17   |
| 2. BÖLÜM.....                                                                            | 20   |
| KURTULUŞ SAVAŞI’NIN TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI.....                                   | 20   |

|                                                                                       |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>2.1. Toplumsal Hafızada Savaş .....</b>                                            | <b>21</b> |
| <b>2.2. Kurtuluş Savaşı ve Türk Resim Sanatı .....</b>                                | <b>25</b> |
| <b>2.3. Türk Resim Sanatında Kurtuluş Savaşı Üzerine Resim Yapan Sanatçılar .....</b> | <b>28</b> |
| <b>3. BÖLÜM.....</b>                                                                  | <b>34</b> |
| <b>KURTULUŞ SAVAŞI KONULU ESER ÜRETEN RESSAMLAR.....</b>                              | <b>34</b> |
| <b>3.1. ALİ CEMAL BEN'İM .....</b>                                                    | <b>34</b> |
| 3.1.1. Ali Cemal Ben'im'in Hayatı (1881–1939).....                                    | 34        |
| 3.1.2. Ali Cemal Benim'in Sanat Anlayışı .....                                        | 36        |
| 3.1.3. Ali Cemal Ben'im'in Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi.....                   | 36        |
| <b>3.2. İBRAHİM ÇALLI.....</b>                                                        | <b>38</b> |
| 3.2.1. İbrahim Çallı'nın Hayatı (1882-1960) .....                                     | 38        |
| 3.2.2. İbrahim Çallı'nın Sanat Anlayışı .....                                         | 41        |
| 3.2.3. İbrahim Çallı'nın Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi.....                     | 42        |
| <b>3.3. HİKMET ONAT.....</b>                                                          | <b>46</b> |
| 3.3.1. Hikmet Onat'ın Hayatı (1882-1977) .....                                        | 46        |
| 3.3.2. Hikmet Onat'ın Sanat Anlayışı .....                                            | 48        |
| 3.3.3. Hikmet Onat'ın Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi .....                       | 50        |
| <b>3.4. İBRAHİM BALABAN .....</b>                                                     | <b>52</b> |
| 3.4.1. İbrahim Balaban Hayatı (1921-2019).....                                        | 52        |
| 3.4.2. İbrahim Balaban'ın Sanat Anlayışı .....                                        | 53        |
| 3.4.3. İbrahim Balaban'ın Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi .....                   | 54        |
| <b>3.5. MEHMET BAŞBUĞ .....</b>                                                       | <b>55</b> |
| 3.5.1. Mehmet Başbuğ'un Hayatı (1956-2017).....                                       | 55        |
| 3.5.2. Mehmet Başbuğ'un Sanat Anlayışı .....                                          | 58        |
| 3.5.3. Mehmet Başbuğ'un Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi .....                     | 58        |
| <b>3.6. AYDIN AYAN.....</b>                                                           | <b>60</b> |
| 3.6.1. Aydın Ayan'ın Hayatı (1953- ).....                                             | 60        |
| 3.6.2. Aydın Ayan'ın Sanat Anlayışı.....                                              | 62        |
| 3.6.3. Aydın Ayan'ın Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi.....                         | 65        |
| <b>SONUÇ.....</b>                                                                     | <b>70</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                                                  | <b>72</b> |
| <b>ÖZ GEÇMİŞ.....</b>                                                                 | <b>80</b> |

## RESİMLER DİZİNİ

|                                                                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Resim 1. “Okçular Savaşı” (MÖ 7000-6000 İspanya Morella) Val del Charco del Agua Amarga mağara resmi ve detayı.....                                                     | 7  |
| Resim 2. Narmer Paleti, Hanedanlık öncesi dönem, MÖ 3100.....                                                                                                           | 10 |
| Resim 3. Ur Sancağı savaş paneli MÖ 2550.....                                                                                                                           | 11 |
| Resim 4. Şişli Atölyesi: (Soldan Sağa) Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Abdulmecit Efendi, Ali Cemal Ben'im, Mehmet Ruhi Arel..... | 27 |
| Resim 5. Şişli Atölyesi: İbrahim Çallı “Türk Topçuları Mevzi Alırken” tablosu üzerinde çalışıyor.....                                                                   | 28 |
| Resim 6. Ali Cemal Ben'im, “Vatan Savunması” 74,5x110 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya ile yapılmıştır, 1917.....                                                | 39 |
| Resim 7. Ali Cemal Ben'im, “Biraz Su / Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri”, (33x41 cm) Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1917.....                                  | 40 |
| Resim 8. İbrahim Çallı «Zeybekler», (154x186 cm), tuval üzerine yağlıboya, 1923.....                                                                                    | 46 |
| Resim 9. İbrahim Çallı, “Türk Topçuları Mevzi Alırken”, (180x270 cm), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1917.....                                                               | 47 |
| Resim 10. Hikmet Onat, “Harbe Giderken Veda” Tuval üzerine yağlı boya 1917.....                                                                                         | 53 |
| Resim 11. Hikmet Onat, “Savaş”, (32x40 cm), tuval üzerine yağlı boya, 1918.....                                                                                         | 54 |
| Resim 12. İbrahim Balaban, “Kurtuluş Savaşı” (70x120 cm) Tuval Üzerine Yağlı Boya (1921).....                                                                           | 57 |
| Resim 13. Mehmet Başbuğ, “Zafere Doğru”, (50x70 cm.) Tuval Üzerine Yağlıboya, 2007.....                                                                                 | 61 |
| Resim 14. Mehmet Başbuğ, “Cepheye Doğru”, (140 X 200 cm) Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2008.....                                                                            | 62 |
| Resim 15. Aydın Ayan, “Aydın Altında Kağnılar”, 2004 (100x200 cm), Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                                                                        | 68 |
| Resim 16. Aydın Ayan, “Ve Kadınlar”, 2004, 100 x 120 cm, tuval üzerine yağlı boya.....                                                                                  | 69 |
| Resim 17. Aydın Ayan, “Nerde Bir Er Varsa Orda Görünen”, 2004, 100 x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....                                                               | 70 |

Resim 18. Aydın Ayan, “Saat Beş Otuz” / “Büyük Taarruz”, 2004, 160 x 300 cm, Tuval  
 zerine Yağlı Boya.....71



## GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca savaş, bir açıdan bakılınca toplumsal yaşamın en dramatik yanını oluşturur. Ama bir başka açıdan ise savaş, sadece yıkımın değil, aynı zamanda düzenin, gücün ve kimliğin anlatısı, ulusun gurur kaynağıdır. Bu nedenle savaş, tarih boyunca sürekli bir “üst değer” olarak kabul görülmüştür (Tunalı, 2003, 16). Voltaire, “savaş cesaretinin” (cüretinin), bütün erdemlere eşit sayıldığını belirtir (Voltaire, 1995, 520).

Savaş resim sanatı ise bu anlatının en eski tanığıdır. Savaşın kanlı gerçekliği taş ve tuval üzerinde dönüştürürken, insanın hem yaratıcı hem yıkıcı doğası açığa çıkarılmıştır. Resim sanatı, savaşın — yıkım ve yaratı, acı ve yüceltme arasındaki çelişkili doğasını — estetik bir dile dönüştürerek görünür kılmıştır.

Günümüze ulaşan en eski savaş betimlemelerinden ilki Mezolitik döneme tarihlenen (MÖ 7000-6000) ve İspanya’nın Levant bölgesindeki bir mağarada bulunan “Okçular Savaşı” figürüdür (Resim 1). İkincisi “Narmer Paleti” (MÖ 3100 – Mısır)’dır (Resim 2). Temsillerin üçüncüsü de Sümerlerin Ur Sancağı panosudur (MÖ 2550) (Resim 3). Bu üç görselde savaşın temsiline ilişkin önemli bir dönüşüm görülmektedir. Okçular Savaşı’nda Figürler düzenli dizilmiştir. Aralarında hiyerarşik bir farklılık yoktur. Hareket yönleri aynıdır. Yaylar birbirine benzer nitelikte ve pozisyonları aynıdır. Sahne bireysel bir avcılığı değil, organize bir grubu betimlemektedir. Figürlerin birbirini takip eden ritmik dizilişi, görsel bir akış sağlamaktadır. Ama “Ur Sancağı” panosunda kral hiyerarşik bir düzen içinde diğerlerinden daha büyükçe betimlenmiştir. Panoda Sümerlerin mızraklı askerleriyle savaş arabaları yanaşık düzende resmedilmiştir. Sancak panosu bize 4525 yıl önce savaşın resim sanatında temsilinin dönüşerek nasıl işlendiğine ilişkin oldukça ayrıntılı bilgiler vermektedir (Hamblin, 2006; Honour, H., & Fleming, 2005).

Savaşın resim sanatındaki ilk temsilleri, uzun süre boyunca zaferi yüceltmeye odaklanmıştır. Antik dönemden 19. yüzyıla kadar uzanan süreçte sanatçılar, güç ve hâkimiyet göstergelerini merkeze almışlardır. Zamanla savaşın yıkıcı sonuçlarını, sivil halk üzerindeki etkilerini ve toplumsal kayıpları görünür kılan eleştirel bir sanat dili oluşmuştur.

Savaşların resim tarihindeki işlevi, yoğunluğu ve yaygınlığı inişli çıkışlı süreçler izlemiştir. Ama gerçek savaşın sonuçları uygarlıkları derinden sarsmış ve insanlık üzerinde yıkıcı etkiler bırakmış olduğu için resim sanatında da sıkça kullanılmıştır.

Resim sanatında savaşın temsili, salt estetik ya da tarihsel bir konu olmakla kalmaz. İnsanın kendini, ötekini ve geçmişini algılama biçimini sorgulayan felsefî bir sorun olarak da karşımıza çıkar. Bu da resmi doğrudan ya da dolaylı olarak etkiler ve dönüştürür.

Savaşın görselleştirilmesi, salt tarihsel bir kayıt tutma eylemi olmakla sınırlı değildir. Zira, her savaş resmi, temsilin sınırlarını sorgulayan bir düşünme biçimi, yaratıcı bir denemedir. Sanatçı, savaşın gürültüsünü sessizliğe, şiddetini biçime, kaosunu düzene dönüştürürken, aynı zamanda görsel kültürün etik sınırlarını da çizmiştir. Şiddet nasıl gösterilebilir? Kahramanlık hangi koşullarda estetize edilebilir? Bu sorular savaş felsefesini anlamlandıracaktır.

Savaş resimleri, sadece tarihsel belgeler olmaktan çıkıp, iktidar, ideoloji, bellek ve travma arasındaki karmaşık ilişkilerin çözümlendiği birer düşünce alanıdır. Ve tarihe tanıklık ederek sanatçıların tuvallerine aktarılmaktadır.

Türk resim sanatında savaş temsillerinin en erken örnekleri, Göktürk ve Uygur dönemlerine ait kaya ve duvar resimlerinde görülmektedir. Erken dönem Türk resim sanatı doğrudan savaş sahnelerini betimlemekten çok, kahramanlık, süvari kültürü, silah donanımı ve törenleri ön plana çıkaran figürlerle bezelidir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte figüratif sanat anlayışında dönüşüm yaşanmış; özellikle Selçuklu ve Osmanlı minyatür geleneğiyle savaş resimleri daha sistematik bir ikonografiyle kitap sayfalarına taşınmıştır. Zamanla bu gelenek, batılılaşma süreciyle birlikte akademik resme evrilmiştir. 19. yüzyılda askerî ressamların ortaya çıkışıyla savaş sahneleri daha gerçekçi ve belgesel bir içerik kazanmıştır.

Çağdaş Türk resim sanatında savaş temalı resimlerin üretilmesine özel bir önem verilmiştir. Bu nedenle Çanakkale Savaşı devam ederken ulusal kimlik ve bağımsızlık idealini görselleştirmek üzere Şişli Atölyesi kurulmuştur (1917). Asker ve subay ressamlarla sanatçılar resim yapmak üzere kurulan bu atölyede görevlendirilmiştir. Şişli Atölye'sinin ressamları Kurtuluş Savaşı'nın en etkili kompozisyonlarına imza atmıştır.

Tezimizde, Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcından 2000'li yıllara kadar üç farklı dönemde üretilen Kurtuluş Savaşı kompozisyonlarının altı sanatçının resimleri üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda seçilen sanatçıların ikisi subay kökenli ressam

olmak üzere üç Şişli Atölyesi sanatçısı (Ali Cemal Ben'im, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı), bir erken Cumhuriyet dönemi sanatçısı (İbrahim Balaban), diğer ikisi de yakın dönem sanatçısı olarak (Mehmet Başbuğ, Aydın Ayan) seçilmiştir.

Ali Cemal Ben'im (1881-1939), Şişli Atölyesi'nin en çok eser üren sanatçılar arasındadır. Kompozisyonlarında hem savaşın gerçekçiliğini hem de insani ve duygusal boyutlarını bir arada işlemiştir. İbrahim Çallı (1882-1960), Türk resim tarihinde adıyla özdeşleşen bir dönem yaratarak ("1914 Kuşağı ya da Çallı Kuşağı") ona damgasını, vurmuş (Özsezgin, 1999, 140-141) ve belleklerden kolay kolay silinmeyecek Kurtuluş Savaşı tablolarına imza atmıştır. Hikmet Onat, Batı sanatının düşünsel temellerini kavrayarak bunu kendi kültürel değerleriyle bütünleştirip çağdaş bir estetik anlayışına ulaşmış ve kompozisyonlarını savaş ve kahramanlık çerçevesinde yoğunlaştırmıştır (Özsezgin, 1999, 357-359). İbrahim Balaban, Cumhuriyet Kuşağı sanatçısıdır. Sanatın, yaşamdan kopuk ve bağımsız olmayacağını belirtmiş, halkın gerçekliğini resim yüzeyine taşıyarak (Özsezgin, 1999, 93-94) savaşın sınıfsal-toplumsal yüzünü görünür kılmıştır. Mehmet Başbuğ (1956) ve Aydın Aydın (1953) doğum yılları ve üretim dönemleri dikkate alındığında Türk resminde figüratif anlatımın toplumsal ve eleştirel yönlerini sürdüren 1970'ler kuşağı sanatçıları arasında yer alırlar. Başbuğ, Güneydoğu yöresinin yaşamını, insan ve doğa görüntüleri eşliğinde yansıttığı sergileri açısından 1980'lerde görünür hale gelmiştir (Özsezgin, 1999, 100). Ancak Kurtuluş Savaşı temalı resimlerini yoğun olarak 1990'ların sonu ve 2000'lerde üretmiştir. Aydın Ayan ise 1970'lerin ortasından itibaren Türk resminde adını duyurmaya başlamıştır. Ayan'ın resimlerinde temel konu insandır. Sanatçı insanın yaşadığı ortamdaki nesnelere "düşünce taşıyıcı bir işlev" yüklemeye çalışmıştır (Özsezgin, 1999, 81-82). Ayan da Kurtuluş Savaşı kompozisyonlarını ağırlıklı olarak 2000'lerden sonra üretmiş ve Kurtuluş Savaşı panoramik seri resimlerini 80 yılı aşkın bir süre sora görsel belleğe eklemiştir. Bu kapsamda tezimizde Kurtuluş Savaşı'nın 80 yılı aşkın bir süre içinde resim sanatına nasıl yansıdığı incelenmiştir.

## 1. BÖLÜM

### RESİM SANATINDA SAVAŞ

#### 1.1. SAVAŞIN TANIMI VE KÖKENİ

Savaş, insanlık tarihi boyunca sürekli değişerek varlığını sürdüren karmaşık bir olgudur. Anlaşmazlıkları çözmenin “şiddete dayalı bir yöntemi” (Archer 1996, 278) olarak her zaman akıllarda olmuştur. İlk topluluklar, yiyecek ve toprak kontrolü için birbirleriyle sürekli çatışmışlardır ancak bu çatışmaların savaşa evrilmesi daha doğru bir anlatımla günümüz savaş kavramı kapsamında değerlendirilmesi için binlerce yıl geçmesi gerekmiştir.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük’te savaşı, “Devletlerin diplomatik ilişkilerini keserek giriştikleri silahlı mücadele, harp, cenk, cidal” (Türkçe Sözlük, 2005, 1710), olarak tanımlıyor.

Savaş insanın yaradılış özelliğine ilişkin diyalektiğin bir sonucu olarak ölümdür; acıdır. Başka bir açıdan ise şan şerefle şakırdayan kılıçlar, marşlar, parlak uniformalar ve şakırdayan nal sesleridir (Keskinok, 2003, 12). Sanat ve savaş, yaratı ve ölüme özdeşir. İnsanlık tarihinin hiçbir döneminde bu iki evrensel eylemin olmadığı bir yaşamdan söz etmek mümkün değildir.

Savaşın zihinlerde yarattığı korku ve panik, meydanlarda ortaya çıkan “ceset yığınlarının” acıları uzun yıllar ortadan kalkmasa da devletlerin biri birine dış bilemesi, silah kuşanarak karşı karşıya gelmesine bugüne kadar kimse engel olamamıştır.

Kıymet Giray savaşı, “*Hedefindeki şeyi ortadan kaldırmak ve yok etmek olan, yıkıcı, vurucu, öldürücü bir güç karşılaşması*” olarak tanımlıyor ve ekliyor:

*“Kuvvetli olanın anlamı en çok yok eden, en çok ortadan kaldırandır. Bu değişmez eşitlik bir başka gerçeğin göstergesidir. En büyük yıkımı en çok yok etmeyi başaran kazanandır. Kazanmanın zaferi kaybedilenlerin bedelini gölgeler.”* (Giray, 2003, 20).

Ama bu “zafer” tükenmeyen düşmanlıkları körükler insanlığın onuruna onarılmaz yaralar açar.

George Childs Kohn “Savaş Sözlüğü” kitabında, bir halkın tarihinin savaşlarının tarihinden ibaret olduğunu ifade ediyor. Kohn, savaşı, “oldukça açık, silahlı bir sorunun

uluslar ve devletler ya da gruplar, örgütler ya da aynı devletteki halklar arasında meydana gelen” bir çatıma olarak tanımlıyor. Kohn, uluslararası savaşın; “Genellikle toprak tartışmalarından, bir ülkenin halkına karşı adil olmayan davranışlarından, ırk ve önyargı sorunlarından, ticari ve ekonomik alandaki rekabet ve baskı, askeri gücün kıskanılması ya da fetih için duyulan aç gözlülükten” (Kohn, 2006, viii) çıktığını belirtiyor.

Savaş; topluluklar, devletler ya da örgütlü gruplar arasında “planlı ve organize” bir biçimde “sürekli ve genellikle ölümcül şiddet içeren” bir çatışma biçimidir (Archer ve diğerleri, 2001, 10). Basit kavgalar ya da anlık şiddet olaylarından farklı olarak savaş, siyasal, ekonomik, dini ya da ideolojik bir amaç uğruna yürütülen, kolektif ve süreklilik arz eden silahlı çatışmaları ifade etmektedir.

Savaş, "politik gruplar arasında belirli bir sürede ve yoğunlukta devam eden çatışma" olarak tanımlanmakla birlikte “her çatışma bir savaş değildir”. Savaş, genellikle belirli bir yoğunluk, süreklilik ve organize kuvvet kullanımı gerektiren bir çatışma türüdür. (Wallenstein, 2002, 21).

Bir başka deyişle çatışma, toplumlar arasında çıkarların, değerlerin ya da hedeflerin uyumsuzluğunu ifade ederken; savaş, bu çatışmanın “askerileştirilmiş” şiddete başvuran ve genellikle örgütlü yapıların dahil olduğu son aşamasıdır

Şiddet, en genel ve basit biçimiyle, fiziksel ya da ruhsal zarara yol açan her türlü eylem olarak tanımlanabilir. Şiddet bireysel olabileceği gibi kolektif de olabilir. Savaş ise, devletler tarafından kullanılan kolektif şiddetin kurumsal ve en uç biçimlerinden biridir. Şiddet, doğrudan öldürme ya da yaralama, tehdit, ayrımcılık ya da toplumsal baskı olabilirken, savaş kurumsal şiddetin yıkıcılığının sınırsız bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarih boyunca devletlerin “düşmanı yenme” tutkusu teknolojik yenilikleri özendirmiş, toplumsal ve siyasal gelişmeleri tetiklemiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında radar, bilgisayar, atom silahları, jet uçakları ve sentetik kauçuktaki hızlı gelişmeler, özel ihtiyaçları karşılamak için tasarlanan pek çok keşfin yapılmasına neden olmuştur. Modern devlet yapısının “savaş çıkarma” zorunluluğundan doğduğunu savunan Charles Tilly, savaşı devleti yarattı ve devlet de savaşı yarattı biçiminde formüle eder (Tilly, 1985, 169-188).

Antik çağda savaşın, en eski uygarlıkların yükselişinde önemli rolü olduğuna ilişkin yaygın bir görüş vardır. Bu görüşe karşı çıkanlar ise savaşın, daha küçük ölçekli

toplumların daha fazla maddi zenginlik elde etmesine ve fethedilen halkların alt sınıfını oluşturmaya olanak sağladığını düşünülmektedir. Bu görüşe karşılık A. Gat da büyük ölçekli savaşların medeniyetlerin ortaya çıkmasının nedeninden çok bir sonucu olduğunu ileri sürmektedir. Savaş, her zaman olmasa da bazen bir toplumun büyümesine yol açabilmiştir (Gat, 2006, 14).

Savaşla ilgili en erken arkeolojik buluntulardan biri MÖ 13.000'den kalma Sudan'daki Jebel Sahaba mezarlığıdır (Schwartz, 2018, 8). Bu mezarlıkta, ölenlerin yaklaşık yüzde 40'ının şiddete maruz kalarak yaşamlarını yitirdiği belirlenmiştir. Bu bilgi, avcı toplayıcıların da bir dönem yeterince barışçıl olmadığını göstermektedir.

Kimi araştırmalar bu travmaların savaştan çok bireyler arasında yaşanan şiddet olaylarından kaynaklandığını ortaya koymaktadır. Çanak çömlek öncesi Neolitik dönemde (MÖ 9.600-6.400), tarımın yerleşmesi ve yerleşik toplumların büyümesiyle birlikte savaşların görece düşük düzeyde yaşanmaya başladığı anlaşılmaktadır (Schwartz, 2018, 9).

Kabul gören yaygın düşünceye göre ilk savaş, yerleşik yaşama geçişin başladığı dönemin belli bir aşamasında, avcı-toplayıcı gruplarla, yerleşik topluluklar arasında ortaya çıkmıştır. Çatışmanın nedeni, köylerdeki yiyecek ve malların gezici avcı-toplayıcı gruplar tarafından çalınmak istenmesiyle başlamıştır (Archer ve diğerleri, 2001, 10).

“Örgütlü ve planlı savaşlar” tarım toplumunun oluşmasıyla başlamıştır. Savaşlar bölgelere göre farklılık göstermekle birlikte yaklaşık olarak günümüzden 10.000 yıl önce başlamış olduğunu söyleyebiliriz.

Arther Ferrill, Savaşın Kökenleri adlı kitabında (*The Origins of War*), İspanya'nın Levant bölgesinde yer alan Val del Charco del Agua Amarga mağara resmini (Resim 1), Mezolitik döneme tarihlenen bir ilk savaş resmi olarak düşünüldüğünü ifade ederek şu bilgileri vermektedir: “Figürlerin düzenli dizilimi, hareket yönleri ve ellerindeki yaylar, bu sahnenin savaş benzeri bir çatışmayı anlattığını düşündürmektedir” (Ferrill, 1985, 22–23) Bu sahne, sanat tarihinde savaşın kökenine ilişkin görsel temsilin en erken doğrudan örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Azat Gat ise sahnedeki kanat saldırısı (flanking maneuver) gibi taktik unsurların varlığına dikkat çekmektedir (Gat, 2008, 27–28).



**Resim 1.** “Okçular Savaşı” (MÖ 7000-6000 İspanya Morella) Val del Charco del Agua Amarga mağara resmi ve detayı

**Kaynak:** Ferrill, 1985, 22-23; Gat, 2008, 27-28.

[https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_archery?ysclid=mj458oowjo760200007#/media/File:Morella\\_\(combate-de-arquero.png](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_archery?ysclid=mj458oowjo760200007#/media/File:Morella_(combate-de-arquero.png)

Savaş, basit bir çatışma değil karmaşık bir olgudur. Genellikle iki ya da daha fazla örgütlü grup arasında, belirli hedeflere ulaşmak amacıyla gerçekleştirilmektedir. Planlı ve sistematik şiddet savaşın ayrılmaz bir parçasıdır. Savaş, bireysel şiddet eylemlerinden farklı olarak, kolektif ve organize bir yapı taşımakta, liderlik ve strateji gerektirmektedir. Bu yüzden ilk örgütlü savaş, insanın dünyaya gelişinden yüzbinlerce yıl sonra ortaya çıkmıştır.

## 1.2. SAVAŞIN TÜRLERİ

Savaşlar, genelde birden çok nitelik taşımaktadırlar. Bu nedenle aynı tarihsel olay, farklı ölçütler esas alındığında başka bir savaş türü içinde değerlendirilmektedir. Örneğin bir savaş, bir taraf açısından savunma savaşı olarak tanımlanırken, karşı taraf açısından fetih ya da yayılma savaşı niteliği taşıyabilmektedir. Bu durum, savaşların kesin ve netleşmiş kategoriler altında sınıflandırılmasını güçleştirmektedir. Yaptığımız kaynak taramasında savaş türlerine ilişkin üzerinde uzlaşmış bir sınıflandırma sistemi görülmemiştir. Sınıflandırmalarda farklı disiplinlerden gelen araştırmacılar, savaşları kendi kuramsal yaklaşımları, inceleme amaçları ve kullandıkları analitik araçlar doğrultusunda türlere ayırmışlardır. Bu durum, konuya ilişkin zengin bir literatür oluşmasını sağlamakla birlikte, aynı zamanda sınıflandırmanın anlaşılmasını da zorlaştırmaktadır.

Konuyu bir örnekle somutlaştırmak gerekirse 1618-1648 yılları arasında Avrupa’da meydana gelen “Otuz Yıl Savaşları”, temelde Protestan–Katolik mücadelesini

barındırması nedeniyle bir din savaşı niteliğindedir. Ancak çatışmaya katılan devletlerin çokluğu nedeniyle “ittifak savaşları” kategorisi içerisinde de sayılabilir. Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu’na bağlı çeşitli prensliklerin farklı taraflarda yer alması bakımından “iç savaş” niteliğindedir. Protestanlığın Katolik Kilisesi ideolojisine alternatif olarak yükselmesi açısından bir “ihtilal/ideolojik savaş” türündedir. Kapsadığı alanın genişliği açısından bölgesel savaş olarak sınıflandırılabilir. Katolik Habsburg hanedanının amaçları açısından “hegemonya savaşı” olarak görülebilir. Protestan prenslikler açısından da bağımsızlık savaşı biçiminde değerlendirilebilir (Varlık, 2013, 120).

Savaş türleri üzerine yapılan çalışmalarda; Ebru Canan-Sokullu, savaşları “analiz düzeylerine”, “kullanılan askeri unsurlara”, “amaçları ve taraflarına göre” olmak üzere üç temel türe ayırmıştır (Canan-Sokullu, 2019, 4). Hakkı Bahadır Öztürk savaş türlerini “amaçları üzerinden savaş türleri”, “mekân unsuru ya da Mekânsal Farklılıklar üzerinden savaş türleri”, “Güç unsurları, kullanılan şiddetin türü/yöntemi ve yoğunluğu üzerinden savaş türleri” olmak üzere üç başlıkta incelemiştir (Öztürk, 2021, 239-247). Ali Bilgin Varlık ise savaşları "büyüklüklerine", "kapsam ve niteliklerine" göre olmak üzere iki temel tür üzerinden incelemiştir (Varlık, 2013, 121).

Ancak bu temel kategorilerin altında sayılan çok sayıda alt başlıklardaki savaş türleri konunun anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Yapılan kaynak taramasına göre en yalın şekliyle savaş türleri üç ana başlıkta şöyle sınıflandırılabilir:

1. Amaçlarına göre savaşlar, 2. Taraflarına göre savaşlar 3. Niteliğine ve yöntemine göre savaşlar.

1. Amaçlarına göre savaşlar: a. Fetih ve yayılma savaşları, b. Saldırı (taarruz) savaşları, c. Savunma savaşları d. Bağımsızlık (Kurtuluş) savaşları, e. İdeolojik savaşlar, f. Din savaşları.

2. Taraflarına göre savaşlar: a. Devletlerarası (Konvansiyonel) savaşlar b. İç savaşlar c. Sömürge ve anti-sömürge savaşları d. Bölgesel savaşlar e. İttifak savaşları.

3. Niteliğine ve yöntemine göre savaşlar: a. Gerilla Savaşları b. Asimetrik Savaşlar c. Hibrit Savaşlar d. Vekalet savaşları e. Psikolojik savaşlar f. Siber Savaşlar g. Ekonomik savaşlar.

### 1.3. DÜNYA RESİM SANATINDA SAVAŞ

Savaş, insanlık tarihinin en eski toplumsal ve siyasal olgularından biridir. Bu nedenle savaşın salt fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda kültürel ve simgesel bir alan olduğu yadsınamaz. Sanat tarihinde 'history painting' olarak bilinen savaş temsilleri, salt olayları belgelemekle kalmaz; iktidar ilişkilerini meşrulaştırır, zaferleri kutlar, toplumsal hafızayı biçimlendirir ve ideolojik mesajlar verir. Savaş resminin kökenine ilişkin tarihsel, arkeolojik ve ikonografik verilere göre somut olarak belgelenmiş erken dönem savaş temsilleri.

#### 1.3.1. Jebel Sahaba (MÖ 13.000 – Sudan)

Nil Vadisi'nin kuzey kesiminde yer alan Jebel Sahaba, MÖ 13.000 yılı civarına tarihlenen bir mezarlık alanıdır. 1960'lı yıllarda yapılan kazılarda toplam 61 insana ait iskelet ortaya çıkarılmıştır. Bu bireylerin çoğunda taş uçlu mızrak ve ok izleri, kesik ve darbe izleri tespit edilmiştir. Bazı bireylerde birden fazla darbe izi yer almaktadır. Örneğin, tek bir bireyde 12 farklı yara izi bulunmuştur (Kelly, 2000, 20–25), bu bulguların tekrarlayan sistematik bir şiddet biçimini gösterdiğini ve savaşın en erken arkeolojik izlerinden biri olabileceğini ileri sürmektedir. Bu alandaki görsel veri doğrudan resimsel olmasa da, fiziksel kanıtların yoğunluğu açısından savaşın ilk belgelenmiş izlerinden biri olarak sunulmaktadır.

#### 1.3.2. “Okçular Savaşı” (MÖ 7000–6000 – İspanya), Val del Charco del Agua Amarga

İspanya'nın Levant bölgesinde yer alan Val del Charco del Agua Amarga mağara resmi (Resim 1), Mezolitik döneme tarihlenen bir ilk savaş resmidir. Mezolitik döneme tarihlenen bir kaya sanatı örneğidir. Bu sahnede 4'e karşı 7 kişilik iki grup, karşılıklı biçimde ok atarken tasvir betimlenmiştir. Uzmanlar, figürlerin düzenli dizilimi, hareket yönleri ve ellerindeki yaylar, bu sahnenin savaş benzeri bir çatışmayı anlattığını belirtmektedirler (Ferill, 1985, 22–23), bu sahnede kanat saldırısı (flanking maneuver) gibi taktik unsurların varlığına dikkat çekmektedir. Azar Gat ise bu sahneyi kitabında detaylı biçimde analiz etmiştir. (Gat, 2008, 27–28). Bu sahne, sanat tarihinde savaşın kökenine ilişkin görsel temsilin en erken doğrudan örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

### 1.3.3. Narmer Paleti (MÖ 3100 – Mısır)

Narmer Paleti, Yukarı ve Aşağı Mısır'ın birleşmesini simgeleyen ve Narmer'in zaferini kutlayan iki yüzeyli taş bir eserdir. Paletin bir yüzünde Narmer, düşmanını öldürürken betimlenmiş; diğer yüzünde ise düşman kafaları düzenli biçimde dizilmiş şekilde betimlenmiştir. Narmer'in figürü diğerlerine oranla çok daha büyük gösterilmiştir. Bu durum, hiyerarşik ölçeklendirme tekniğinin en erken örneklerinden biridir (Honour ve Fleming, 2005, 34). Bu eserin yalnızca bir belge değil, aynı zamanda “tanrısal meşruiyet aracı olduğunu” vurgulanmaktadır (Resim 2).



**Resim 2.** Narmer Paleti, Hanedanlık öncesi dönem, MÖ 3100, (64 cm × 42 cm), Kahire. (<https://smarthistory.org/palette-of-king-narmer/>)

### 1.3.4. Ur Standardı (MÖ 2550 – Mezopotamya)

Ur Standardı, resim sanatında ilk savaş temsillerinden biridir. Kompozisyon Sümer uygarlığına ait mozaik biçimli iki yüzeyli (savaş ve barış) bir eserdir. Tablo betimlemesinde süvariler, piyadeler, düşman askerleri ve esirler detaylı biçimde betimlenmiştir. Askerlerin düzenli dizilimi, düşmanların araçlar altında ezilmesi ve kral figürünün ortada ve büyük biçimde sunulması, bu eserin hem ideolojik hem anlatımsal yönünü ortaya koyar (Honour and Fleming, 2005, 42–43).



Resim 3. Ur Sancağı savaş paneli (MÖ 2550 Mezopotamya) (Honour and Fleming, 2005, 42–43).

**Kaynak:** British Museum

Bu dört örnek, savaşın görsel temsilinin tarihsel süreçte nasıl biçimlendiğini göstermektedir. Jebel Sahaba'da doğrudan görsel temsil yokken, Val del Charco sahnesinde savaş taktikleri işlenmiştir. Narmer Paleti ve Ur Standardı ise savaşın artık bir iktidar simgesi olarak kurumsallaştığını ve ideolojik bir dil kazandığını ortaya koyar. Sanat tarihinin bu erken örnekleri, savaşın yalnızca bir olay değil, aynı zamanda anlatılan ve sunulan bir olgu olduğunu gösterir.

Dünya savaş resminin ilk örneklerine ilişkin sunulan bu temsillerin yanı sıra Çatalhöyük (MÖ 7000–5700) duvar resimlerinde hayvan avı, dans, insan figürleri gibi sahneler bulunmakta birlikte doğrudan savaş betimlemesi yer almamaktadır. Ian Hodder ve diğer araştırmacılar kimi sahneleri ritüel temelli toplu mücadele olarak yorumlamışsa da bu yorumlar tartışmalıdır ve savaş betimlemesi sayılmadığı için bu kronolojide yer almamıştır (Hodder, 2006).

Savaşın niteliği ve ona yüklenen anlamlar insanlık tarihi boyunca büyük değişimler göstermiştir. Bu dönüşüm sanatın savaş temsillerine de yansımıştır. Tarihöncesi toplumlarda küçük ölçekli çatışmalar, kaya resimlerinde avcı-savaşçı birlikleri olarak görülürken; devletleşmeyle birlikte savaş, Narmer Paleti ve Ur Standardı gibi anıtsal zafer anlatılarının merkezine yerleşmiştir.

Ortaçağ'da savaşların çoğunlukla kroniksel ve dinî çerçevede aktarıldığı görülmektedir. Rönesans ve Barok dönemlerde hükümdarların gücünü yücelten abartılı kompozisyonlara dönüşmüştür. Modern çağda ise teknolojik yıkımın boyutları arttıkça

sanat, zaferden ziyade insan bedeni ve toplum üzerindeki yıkıma odaklanmaktadır. Goya'dan Picasso'ya uzanan bir çizgide eleştirel ve sorgulayıcı bir ton öne çıkmıştır. (Bourke, 2017; Özsezgin, 2003).

### 1.3.5. 50 Tarihi Savaşın Sanatsal Temsilleri

Yukarıda açıklanan ilk sanatsal temsillerin ardından günümüze kadar resim sanatına binlerce savaş temsili yansımıştır. Biz burada İkinci Dünya Savaşı'na kadar gerçekleşen savaşlar içerisinde bölgesel ya da küresel ölçekte insanlığı etkilemiş 50 önemli savaşın sanatsal temsillerinin adlarını anmakla yetineceğiz. Bu eserler; betimledikleri savaşın tarihsel öneminin yanı sıra kompozisyonun sanatsal değeri, anlatım gücü esas alınarak belirlenmiştir. Her temsil, sadece çatışmayı değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı ve estetik yaklaşımları da yansıtmaktadır.<sup>1</sup>

1. Kadeş Savaşı (MÖ 1274) (Sanatçı: Antik Mısır sanatçıları), 2. Lakiş Kuşatması (MÖ 701) (Sanatçı: Asur Saray Atölyesi), 3. Til-Buba Savaşı (MÖ 653) (Sanatçı Asur Kraliyet Sanat Atölyesi), 4. Issos Savaşı (MÖ 333) (Sanatçı: Anonim, M.Ö. 1. yy mozaikçisi), 5. Gaugamela Savaşı (MÖ 331) (Sanatçı: Giovanni Domenico Tiepolo), 6. Alesia Savaşı (MÖ 52) (Sanatçı: Lionel Royer), 7. Milvian Köprüsü Savaşı (312) (Sanatçı: Giulio Romano/Atölye), 8. Hastings Savaşı (1066) (Sanatçı: Anonim, Ortaçağ), 9. Montgisard Savaşı (1177) (Sanatçı: Anonim), 10. Taillebourg Savaşı (1242) (Sanatçı: Eugène Delacroix), 11. Crécy Savaşı (1346). (Sanatçı: Anonim Ortaçağ Minyatürcüsü), 12. Grunwald Savaşı (1410) (Sanatçı: Jan Matejko), 13. San Romano Savaşı (1432) (Sanatçı: Paolo Uccello), 14. Anghiari Savaşı (1440) (Sanatçı: Leonardo da Vinci, kayıp), 15. İstanbul'un Fethi (1453) (Sanatçı: Fausto Zonaro), 16. Cadore Savaşı (1508) (Sanatçı: Tiziano Vecellio), 17. Pavia Savaşı (1525) (Sanatçı: Anonim / çeşitli Avrupalı ressamlar), 18. Issos Savaşı (1529) (Sanatçı: Albrecht Altdorfer), 19. Mühlberg Savaşı (1547) (Sanatçı: Tiziano Vecellio), 20. Lepanto Deniz Savaşı (1571) (Sanatçı: Anonim Avrupalı Ressamlar), 21. İspanyol Armadası'nın Yenilgisi (1588) (Sanatçı: Anonim İngiliz

<sup>1</sup> Bu ölçütlerin dayandığı kaynaklar: rh+sanat: Dosya: Plastik Sanatlar ve Savaş, Honour, H. Fleming, J. 2005, A World History of Art, Gombrich, E. H. 1995. The Story of Art.

Okulu), 22. Beyaz Dağ Savaşı (1620) (Sanatçı: Pieter Snayers), 23. Breda'nın Teslimi (1625) (Sanatçı: Diego Velázquez), 24. XIV. Louis'nin Savaşları (1667–1713) (Sanatçı: Charles Le Brun ve saray ressamı), 25. II. Viyana Kuşatması (1683) (Sanatçılar: Frans Geffels / Jan van Huchtenburg), 26. Poltava Savaşı (1709) (Sanatçı: Denis Martens the Younger), 27. Culloden Muharebesi (1746) (Sanatçı: David Morier), 28. Prag Savaşı (1757) (Sanatçı: Anonim), 29. Waterloo Savaşı (1815) (Sanatçı: William Sadler II), 30. 3 Mayıs 1808 (İspanyol Bağımsızlık Savaşı) (Sanatçı: Francisco Goya), 31. Yarımada Savaşları (1810) (Sanatçı: Francisco Goya), 32. Borodino Savaşı (1812) (Sanatçı: Louis-François Lejeune), 33. Napolyon'un Rusya Seferi (1812) (Sanatçı: Adolph Northen), 34. Navarin Deniz Savaşı (1827) (Sanatçı: Ambroise-Louis Garneray), 35. 1828–1829 Osmanlı-Rus Savaşı (Sanatçı: Anonim / Rus Okulu), 36. Meksika-Amerika Savaşı (1846–1848) (Sanatçı: Carl Nebel), 37. Kırım Savaşı (1853–1856) (Sanatçı: William Simpson), 38. Amerikan İç Savaşı (1861–1865) Sanatçı: Winslow Homer), 39. Sedan Savaşı (1870) (Sanatçı: Wilhelm Camphausen), 40. 93 Harbi – Osmanlı-Rus Savaşı (1877–1878) (Sanatçı: Nikolai Dmitriev-Orenburgsky), 41. Boer Savaşları – Majuba Tepesi Muharebesi (1881) (Sanatçı: Richard Caton Woodville Jr.), 42. I. Dünya Savaşı (1914–1918) (Sanatçı: John Singer Sargent), 43. Çanakkale Savaşı (Mehmet Ruhi Arel). (Sanatçı: Mehmet Ruhi Arel), 44. Siper Harbi – I. Dünya Savaşı (1914-1918) (Sanatçı: Christopher Nevinson), 45. Passchendaele Savaşı (1917) (Sanatçı: Paul Nash), 46. Cephane Taşıyan Köylüler (1919–1920) (Ali Sami Yetik), 47. Guernica (1937) (Sanatçı: Pablo Picasso), 48. Stalingrad / Doğu Cephesi (Sanatçı: Yuri Mikhailovich Neprintsev), 49. Normandiya Çıkarması (1944) Sanatçı: Richard Eurich), 50. Berlin'in Düşüşü (1945) (Sanatçı: Yevgeniy Khaldei).

#### 1.4. DÜNYA SAVAŞ RESMİNDE TÜRLER

Savaş resimleri, konu ve biçim temelli olarak yedi ana başlık altında sınıflandırılmaktadır. Bu türsel tasnif, savaş imgelerinin yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda ikonografik, işlevsel ve sanatsal farklılıklarını ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Literatürde özellikle A World History of Art (Honour & Fleming, 2005, 542–547) ile Grove Art Online gibi kaynaklarda savaş resimlerinin temsilleri, sahne türlerine göre incelenmektedir.

Bu sınıflandırmada savaş temsillerini salt çatışma anlarıyla sınırlamayıp; öncesi (kamp), sonrası (yıkım), sembolik anlatılar (atlı portreler) ve propaganda araçları (zafer alayı) gibi alt kategorilere ayırmak yoluyla daha bütüncül bir ikonografik sınıflama yapılmıştır. Bu yaklaşımla savaşın görsel anlatımının tarih boyunca üstlendiği farklı işlevleri ve kültürel anlamlarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

1. Meydan Muharebesi Temsilleri a. Albrecht Altdorfer – İssos Savaşı (1529) b. Osmanlı Minyatürlerinde Meydan Muharebesi
2. Kuşatma Sahneleri a. Hünernâme'de Kuşatma Tasvirleri (16. yüzyıl sonu) b. Diego Velázquez – Breda'nın Teslimi (1634–35)
3. Deniz Savaşları a. J.M.W. Turner – Trafalgar Savaşı (1822–24) b. Osmanlı Minyatürlerinde Deniz Savaşları
4. Atlı Komutan Portreleri a. Atlı III. Felipe (c. 1635) b. Levnî – Atlı Padişah Tasvirleri (18. yüzyıl başları)
5. Zafer Alayı ve Şehir Girişi Temsilleri a. Peter Paul Rubens – Zafer Alayı Tasvirleri (17. yüzyıl) b. Osmanlı Şehnâmelerinde Şehir Girişi Sahneleri
6. Askerî Kamp ve Manevra Sahneleri a. Osman Nuri Paşa – Askerî Kamp Tasvirleri (19. yüzyıl) b. Hoca Ali Rıza – Tatbikat ve Manevra Sahaları
7. Yıkım ve Sonrası Temsilleri a. Francisco Goya – Savaşın Felaketleri (1810–1820) b. Otta Dix -Der Krieg (1924) c. Bedri Rahmi Eyüboğlu – Savaş (1940'lar) (Sokullu, 2019)

## 1.5. TÜRK RESİM SANATINDA SAVAŞ

### 1.5.1. Göktürk ve Uygurlarda Savaşın Temsili

Türk resim sanatındaki savaş temsillerinin en erken örnekleri, Göktürk ve Uygur dönemlerine ait kaya ve duvar resimlerinde görülmektedir. Göçebe yaşam tarzı nedeniyle taşınabilir sanat ürünleri sınırlı olmakla birlikte, yerleşik dönemlere geçişle duvar resimleri, freskler ve kitap resimleri gibi kalıcı görsel ifade biçimleri gelişmiştir. Bu gelişim özellikle Uygur dönemiyle birlikte hız kazanmıştır. Bu bağlamda Doğu Türkistan'daki Bezeklik freskleri önemli bir merkez olarak öne çıkar.

Göktürk dönemine (6.–8. yüzyıl) ait taş kabartmalarda atlı savaşçılar ve zırhlı figürler yer almaktadır. Bu imgeler, savaşın liderlik ve toplumsal hiyerarşiyle ilişkili bir görsel temsili olarak kullanıldığını göstermektedir. Uygurlar döneminde (8.–14.

yüzyıllar), özellikle 10.–13. yüzyıllar arasında, Bezeklik (Bezeklik Bin Buda Mağaraları) ve Koço gibi merkezlerde duvar resimleri gelişmiştir. Bu fresklerde zırhlı süvariler, mızraklı savaşçılar ve törensel savaş temsilleri yer almaktadır. Fresklerde savaş, doğrudan çarpışma sahnesi olarak değil; dini koruma, zafer geçitleri ve kutsal figürlerin eşliğinde sunulmuştur (Tansuğ, 2011, 145).

Bezeklik mağaraları 5. yüzyıldan itibaren inşa edilmeye başlanmış, fresklerin çoğu Batı Uygur Krallığı dönemine, yani 10.–13. yüzyıllara tarihlenmektedir. Tapınaklarda yer alan bu fresklerde, sanat hem dini hem ideolojik işlev görmüştür. Savaşçıların zırh, miğfer ve silah donanımı ayrıntılı şekilde betimlenmiştir.

Erken dönem Türk resim sanatı doğrudan savaş sahnelerini betimlemekten çok, kahramanlık, süvari kültürü, silah donanımı ve törenleri ön plana çıkaran figürlerle bezelidir. Bu yönüyle savaş temsilleri hem tarihsel olayların görsel belgelenmesi hem de ideolojik bir anlatım biçimi olarak işlev görmüştür.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte figüratif sanat anlayışında dönüşüm yaşanmış; özellikle Selçuklu ve Osmanlı minyatür geleneğiyle savaş resimleri daha sistematik bir ikonografiyle kitap sayfalarına taşınmıştır. Zamanla bu gelenek, batılılaşma süreciyle birlikte akademik resme evrilmiş; 19. yüzyılda askerî ressamların ortaya çıkışıyla savaş sahneleri daha gerçekçi ve belgesel bir içerik kazanmıştır. (Tansuğ, 2011, 145).

### **1.5.2. Selçuklu Türklerinde Savaşın Temsili**

Türk resim sanatında savaş temsilleri salt Osmanlı ya da Cumhuriyet dönemine ait zengin örneklerle sınırlı değildir; İslam öncesi Orta Asya kültürlerinden itibaren savaşın görsel olarak ifadesine yönelik önemli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Her ne kadar bu erken dönemlere ait günümüze kadar sınırlı sayıda örnekler ulaşmış olsa da gerek anıtlardaki tasvirler gerekse kaya resmi freskler, minyatürler, madeni eşya ya da taş işçiliği üzerinde yer alan simgesel figürler, savaşın çeşitli yönlerinin sanat aracılığıyla ifade edildiğini göstermektedir.

Göktürk döneminde (6.–8. yüzyıllar), savaş temasının doğrudan betimlendiği figüratif sahnelere pek rastlanmamakla birlikte, Orhun Yazıtları'nda sıklıkla bahsi geçen seferler, zaferler ve düşmanların bertaraf edilmesi gibi ifadeler, bu kültürde savaşın hem siyasal meşruiyet hem de kişisel kahramanlıkla ilişkilendirildiğini ortaya koyar. Yazıtların çevresine dikilmiş balballar ise öldürülen düşmanların simgesel birer temsili

olarak kabul edilir. Bu bağlamda savaşın görsel temsili, anıt mimari ve rölyefler yoluyla, kahramanlık ve üstünlük ideolojisinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. (Tansuğ, 2011, 146).

Uygur dönemi (8.–9. yüzyıllar), figüratif sanatın geliştiği ve savaş sahnelerinin daha açık biçimde betimlendiği bir evreyi temsil etmektedir. Bezeklik Mağaraları'ndaki fresklerde, zırhlı savaşçı figürlerinin, atlı süvarilerin ve ellerinde silahlarla düşman figürlerine karşı mücadele eden tanrısal varlıkların betimlendiği sahneler dikkat çekmektedir. Bu sahnelerde savaş salt dünyevi bir uğraş değil, aynı zamanda kozmik bir düzenin korunmasına yönelik ilahi bir görev olarak yansıtılmaktadır. Uygur sanatı, bu yönüyle hem dini hem de savaşçı kimliğin iç içe geçtiği ikonografik bir alan sunmaktadır.

Büyük Selçuklular ve Anadolu Selçukluları döneminde (11.–13. yüzyıllar) ise savaş teması, özellikle minyatür sanatında daha somut biçimde temsil edilmiştir. 13. yüzyıla ait Varaka ve Gülşah adlı mesnevinin minyatürlerinde, iki ordunun karşı karşıya gelişi, savaşçıların ok atışı, bire bir çarpışmalar gibi sahneler detaylı biçimde yer almaktadır. Bu temsiller, salt edebi bir anlatının görselleştirilmesi değil, aynı zamanda dönemin savaş kültürünün sanat aracılığıyla kayıt altına alınmasıdır. Ayrıca Selçuklu taş işçiliğinde, özellikle taçkapı rölyefleri ve dini yapılarıdaki bezemelerde savaşçı melekler, hayvanla boğuşan figürler ya da savaşçı süvariler gibi sahneler de güç, zafer ve korunma temalarının bir yansıması olarak yer almaktadır.

Tüm bu örnekler, savaşın Türk resim sanatında erken dönemlerden itibaren sadece bir çatışma anlatısı olarak değil, aynı zamanda siyasal, dini ve kültürel değerlerin bir taşıyıcısı olarak ele alındığını göstermektedir. Figüratif ifadelerin zamanla biçim değiştirmesi, savaşın sanat içindeki temsiline hem ikonografik hem de işlevsel düzeyde bir çeşitlilik kazandırmıştır (Tansuğ, 2011,146).

Türk Resim sanatında Göktürk Dönemi (6.–8. yüzyıllar), Uygur Dönemi (8-9. Yüzyıllar), Selçuklu Dönemi (11.-13. yüzyıllar) resim temsilleri işlev temelli ve konu/biçim temelli olmak üzere iki türde betimlenmiştir. Örnek resimler: Uygur Freskleri – Bezeklik Mağaraları, Varga ve Gülşah Minyatürü, Osmanlı Döneminde ise Matrakçı Nasuh minyatürlerinden oluşmaktaydı (Tansuğ, 2011, 146).

### 1.5.3. Osmanlı İmparatorluğu'nda Savaşın Temsili

Osmanlı'da savaşın görsel temsili en yoğun biçimde minyatür sanatı aracılığıyla üretilmiştir. Hünernâme, Şehnâme-i Selim Han ve benzeri tarih yazımıyla bağlantılı el yazmalarında yer alan savaş sahneleri, savaşı bir “olay” olarak değil, düzenli ve denetimli bir süreç olarak sunulmuştur. Bu minyatürlerde perspektifsel derinlikten kaçınılmış, mekân ve figürler hiyerarşik bir düzen içinde yerleştirilmiştir. Padişah ya da komutan figürü çoğu zaman sahnenin merkezinde yer almıştır (Bağcı ve diğerleri, 2006, 110-155).

Kuşatma sahneleri, Osmanlı savaş ikonografisinin en tipik örneklerini oluşturur. Kale, sur, hendek, top ve düzenli birlikler, savaşın temel görsel unsurlarıdır. Düşman figürü çoğunlukla anonimdir. Savaş insani bir trajedi olarak değil, mekânsal bir hâkimiyet biçiminde temsil edilmiştir (And, 2002, 119-152).

Matrakçı Nasuh'un sefer ve menzil tasvirleri ise Osmanlı'da savaşın farklı bir temsil biçimini ortaya koyar. Bu eserlerde doğrudan çatışma sahneleri yer almaz. Şehirler, kaleler, yollar ve coğrafi unsurlar öne çıkar. Savaş, burada askerî çatışmadan çok, imparatorluğun coğrafya üzerindeki hareket kabiliyeti ve idari denetimi olarak görselleştirilir. Bu yaklaşım, Osmanlı savaş anlayışının lojistik ve mekânsal boyutunu vurgulayan özgün bir temsil biçimidir (Bağcı ve diğerleri, 2006, 66-81).

Genel olarak Osmanlı görsel kültüründe savaş, bireysel kahramanlık ya da kişisel acı üretmez. Temsilin merkezinde devlet, düzen ve meşruiyet yer alır. Bu görsel dil, Cumhuriyet döneminde Kurtuluş Savaşı'nın halk, fedakârlık ve bireysel deneyim ekseninde ele alınmasıyla belirgin bir kırılmaya uğramıştır.

### 1.5.4. Cumhuriyet Döneminde Savaşın Temsili

Cumhuriyet'in kuruluş sürecinde savaş, yalnızca askerî bir olgu olarak değil, toplumsal, kültürel ve ideolojik bir yeniden yapılanma zemini olarak ele alınmıştır. Kurtuluş Savaşı'ndan yeni çıkmış genç devlet, ağır ekonomik ve toplumsal koşullara rağmen sanatı ve sanatçıyı ulusal inşa sürecinin temel unsurlarından biri olarak konumlandırmıştır. Bu doğrultuda geliştirilen kültür ve sanat politikaları, evrensel sanatsal değerlerle bağını koparmadan, ulusal ve kararlı bir yönelim içinde şekillenmiş; devlet ödülleri, yarışmalar, siparişler ve eser alımları yoluyla sanatçılar desteklenmiştir. Bu destek mekanizmalarıyla, sanatsal üretim özendirilmiş ve yeni bir ulusal sanat anlayışının oluşmasında belirleyici rol oynamıştır (Hatipoğlu, 2010, 8).

Cumhuriyet ideolojisi içerisinde sanatçı, estetik üretimin ötesinde, toplumu dönüştüren ve eğiten bir aktör olarak görülmüştür. Mustafa Kemal Atatürk'ün sanata verdiği önem, savaş yıllarına kadar uzanmaktadır. Çanakkale Savaşları sırasında Avusturyalı ressam Wilhelm V. Krausz'e eskiz olarak bir resmini yaptırması, savaş koşullarında dahi görsel temsilin önemsendiğini göstermektedir. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise sanatçıya, çağdaşlaşma ideallerini halka aktaran bir “öğretici” misyon yüklenmiştir. Ulusal Kurtuluş Savaşı, Atatürk, devrimler ve ulus olma bilinci, sanat yoluyla topluma aktarılması beklenen temel temalar hâline gelmiştir (Hatipoğlu, 2010, 12).

Bu ideolojik çerçeve, erken Cumhuriyet dönemi resminde savaşın temsil biçimlerini doğrudan etkilemiştir. Türk ordusunun çeşitli cephelerde verdiği mücadeleler, Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan sahneler, savaşların yol açtığı yıkımlar ve acılar ile birlikte ele alınmıştır. Özellikle işgal altındaki Anadolu'yu konu alan eserlerde, savaşın sivil halk üzerindeki yıkıcı etkileri; vahşet, yoksunluk ve çaresizlik gibi olgular aracılığıyla görünür kılınmıştır (Hatipoğlu, 2010, 24). Bu yaklaşım, Osmanlı dönemindeki devlet merkezli ve düzen vurgulu savaş temsillerinden farklı olarak, halkın yaşadığı deneyimi merkeze alan bir anlatım biçimine dönüşmüştür.

Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet resminde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Kaya Özsezgin, Atatürk ve Kurtuluş Savaşı konulu resimlerin, Cumhuriyet ideolojisinin görsel alandaki en güçlü taşıyıcıları arasında yer aldığını belirtir. Savaşın resim sanatında yalnızca tarihsel bir olayın betimi değil, ulusal bilincin ve yeni devletin meşruiyetinin kurucu anlatısı olarak ele alındığına işaret eder (Özsezgin, 1984, 325–334). Bu bağlamda savaş temsilleri, bireysel kahramanlık anlatılarının yanı sıra, halkın topyekûn direnişi ve fedakârlığı üzerinden kurgulanmıştır. Köylü, asker, kadın ve sivil figürler ulusal mücadelenin asli unsurları olarak sunulmuştur.

Cumhuriyet döneminde savaşın görsel temsili yalnızca resimle sınırlı kalmamış, fotoğraf da ideolojik bir araç olarak değerlendirilmiştir. Modernleşme idealinin yaygınlaştırılmasında “millî fotoğraf” anlayışı önem kazanmış; Anadolu halkının içinden yetişmiş fotoğrafçıların ülke görünümünü sahici biçimde yansıtabileceği düşünülmüştür. Bu süreçte Matbuat Umum Müdürlüğü, özellikle savaş dönemlerinde cephe fotoğrafları ve savaşa hazırlık görüntülerini dolaşıma sokarak, halka güven

vermeyi amaçlayan bir görsel anlatının oluşmasına katkı sağlamıştır (Çetinkök Afşar, 2023, 61).

Cumhuriyet modernleşmesi, sanatsal üretimin bütünüyle “yoktan var edildiği” bir süreç değildir. Sanayi-i Nefise Mektebi’nin kuruluşu ve bu okul çevresinde oluşan sanat koleksiyonu, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan bir zaman dilimine işaret etmektedir. 1917’de Halil Edhem tarafından bir güzel sanatlar müzesi kurulmasına yönelik olarak bir yönetmelik hazırlanmış; 1924 tarihli *Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu* kataloğu bu girişimi belgeleyen önemli bir kaynak olmuştur (Yaman, 2023, 91). Ancak Cumhuriyet döneminde görsel temsilde belirgin bir yön değişikliği yaşanmış; Osmanlı seçkinleri ve saray çevresi yerine, Kurtuluş Savaşı’na katılan Anadolu insanı, özellikle de cepheye mühimmat taşıyan fedakâr Anadolu kadını, ulusal kimliğin temel simgesi hâline gelmiştir.

Cumhuriyet yönetimi, savaşın ve devrimlerin sanatsal temsili yoluyla geniş halk kitlelerinin eğitilmesini hedeflemiştir. Bu doğrultuda Halkevleri ile İnkılâp Sergileri ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri gibi kurumsal yapılar önemli bir rol üstlenmiştir (Hatipoğlu, 2010, 211). Bu sergiler aracılığıyla savaş teması, yalnızca geçmişin hatırlanması değil, ulusal kimliğin ve tarihsel belleğin inşasına hizmet eden ideolojik bir anlatı alanı olarak dolaşıma sokulmuştur.

Sonuç olarak Cumhuriyet döneminde savaşın temsili, büyük ölçüde Kurtuluş Savaşı etrafında şekillenmiştir. Bu savaş, resim ve fotoğraf aracılığıyla ulusal kimliğin kurucu miti hâline gelmiştir. Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı gibi önceki çatışmalar ise erken Cumhuriyet görsel kültüründe doğrudan temsil edilmekten çok bu kurucu anlatının gölgesinde kalmıştır.

## 2. BÖLÜM

### KURTULUŞ SAVAŞI'NIN TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI

Sanat tarihi, insanın görsel iz bırakma ihtiyacıyla başlamıştır. Tarih öncesi dönemlere ait bilinen en erken sanat örnekleri mağara resimleri ve sembolik imgelerdir. Bu imgeler, insanoğlunun iletişim kurma, deneyim aktarma çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yazının henüz icat edilmediği bir dönemde resim, insanın düşüncesini dışı vurabildiği en etkili ve en doğrudan bir ifade biçimi olmuştur. Bu nedenle resim sanatı, insanlık tarihinin en kadim anlatım araçlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Gombrich, 2017, 39-46).

Görsel algının dilsel ifadeden önce geldiği düşüncesi, resim sanatının bu kadim konumunu desteklemektedir. İnsan dünyayı önce görerek kavrar; tanımlama, adlandırma ve yazılı anlatım bu algının ardından gelir. Görsel anlatım, yalnızca bilgi aktaran bir araç değil, aynı zamanda bireysel ve kolektif hafızayı biçimlendiren bir düşünme ve anlamlandırma aracı olmuştur (Berger, 2019, 7-10).

Resim sanatının tarih boyunca geçirdiği biçimsel ve anlamsal dönüşüm, bu işlevsel niteliğinden kaynaklanmaktadır. Toplumsal deneyimler, inanç sistemleri, gündelik yaşam pratikleri ve tarihsel kırılmalar—özellikle savaşlar, felaketler ve büyük dönüşümler—resim aracılığıyla görünür kılınmıştır. Görsel imgeler, insanlığın ortak belleğini taşıyan ve geçmişi günümüze aktaran temel araçlardan biri olmuştur. Bu nedenle resim sanatı, yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda insanlık tarihinin en köklü anlatım ve kayıt araçlarından biri olarak ele alınmaktadır (Assmann, 2015, 41-52).

Resim sanatı, savaşlara hem tanıklık etmiş hem de onları anlamlandırmıştır. Kurtuluş Savaşı, Türk Resim Sanatında ulusal kimliğin, toplumsal hafızanın ve ortak duygunun başat temalardan biri olarak öne çıkmıştır. Kurtuluş Savaşı'nı konu alan resimler, sadece tarihsel olayların betimlenmesi değil, aynı zamanda yeni bir toplumsal bilincin ve ulusal anlatının görsel ifadesi olmuşlardır.

## 2.1. TOPLUMSAL HAFIZADA SAVAŞ

Savaş, insanlığın en sarsıcı deneyimlerinden biri olarak, sadece tarihsel belgelerde değil, resim sanatının hafızasında da derin izler bırakmıştır. Bu nedenle resim, tarihsel olayların görsel kaydı olmanın ötesine geçerek, toplumların travmalarıyla yüzleştiği ve kendi kimliklerini yeniden kurduğu bir kolektif hafıza mekânına dönüşmüştür. Resim sanatının bu yönü hem bireysel tanıklığın hem de ulusal bilincin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır.

Toplumsal hafıza, bir toplumun geçmişte yaşadığı olayları olduğu gibi muhafaza etmesi değil, bu olayları nasıl hatırlayacağına karar vermesiyle oluşan ortak bir hatırlama biçimidir. Bu nedenle hafıza, yaşananların birebir karşılığı değildir. Geçmiş, toplumsal ihtiyaçlar ve değerler doğrultusunda seçilerek, sadeleştirilerek ve yeniden anlamlandırılarak hatırlanır. Maurice Halbwachs'ın da belirttiği gibi hatırlama (Halbwachs, 2017), bireysel bir süreçten çok toplumsal çerçeveler içinde gerçekleşir. Bireyler geçmişi, ait oldukları toplumun sunduğu ortak anlam kalıpları aracılığıyla anlamaya çalışır. Bu bağlamda hafıza, neyin yaşandığından çok, nasıl hatırlanacağına bağlı olarak şekillenir. Özellikle savaş gibi sarsıcı deneyimlerde görsel temsiller merkezi bir rol oynar. Fotoğraflar, resimler ve diğer görsel imgeler, savaşın umut, fedakârlık, milli duyguların taçlandırılması ya da yıkım olarak algılanmasını belirleyerek toplumsal hafızanın yönünü tayin eder.

Kurtuluş Savaşı'nda toplumsal hafızanın şekillenmesinde ve geçmişin gururla hatırlanmasında konumuzu oluşturan Şişli Atölyesi ressamlarının önemli rolü vardır. Bu rolü somutlaştırmak bakımından Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte I. Dünya Savaşı'na katılmış Almanya'da toplumsal hafızanın oluşmasında fotoğrafın, resim sanatının savaşa nasıl yansıdığına kısaca bir göz atmak gerekmektedir.

18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da savaşın temsili, tarih resminin “yüce” konuları arasında görülürken, modern zamanlarda bu temsil biçimi giderek “tanıklıktan etik sorgulamaya” evrilmiştir. Francisco Goya, *Savaşın Felaketleri* (1810-1815) dizisinde savaşın zaferle değil, “acı ve suçla hatırlandığı” bir toplumsal hafıza yaratmıştır. Goya'nın gravürleri, kahramanlık mitini yıkarak, savaşın insani yıkımını kayıt altına alan ilk görsel tanıklıklardan biri olmuştur (Şahin,2014; Okan, 2016). Bu tablolar resim sanatında savaş karşıtlığının doruklarıdır. O kadarki Picasso yıllar sonra Goya'nın "3

Mayıs 1808 Katliamı” tablosundan esinlenerek yaptığı "Kore’de Katliam” (1951) kompozisyonu ile silahlı güç iş birliğinin halka saldırısını görselleştirmiş “ülkeler ve zamanlar değişse de insanlık dramının aynı kaldığının” altını çizmiştir (Binzet, 2003, 15).

Delacroix’nin Halka Yol Gösteren Özgürlük (1830) ya da Meissonier ve Detaille gibi akademik ressamların Napolyoncu sahneleri, resim sanatında savaşın yeniden “yüce” bir tema olarak görülmesini sağlamıştır (Hauser, 2000).

I. Dünya Savaşı Avrupa’da yeni bir dönemi başlatır. *"Savaş salt yıkıcı değildir, aynı zamanda yapıcıdır. Uygarlıkların çöküşü aynı zamanda uygarlıkların doğuşunun nedenidir"* anlayışı Otto von Gierke gibi hukuk profesörleri tarafından da kabul görmüştür (Öndin, 2003, 30).

Filippo Tommaso Marinetti, savaşla yenilenmeyi özdeşleştirerek *"Savaş dünyanın arınma sürecidir"* der (Öndin, 2003, 31). Savaşın ilanı, “eşitleyici” işlevine olan inançla özellikle Almanya sokaklarında neşeli gösterilere neden olmuş, milliyetçilik duygularını harekete geçirmiştir. Bu bağlamda Max Beckmann’ın "Savaşın ilanı" (1914) adlı yapıtı savaş ilanını yeni öğrenen insanların değişik duygusal tepkilerini görselleştirir.

Başlangıçta yaratılan olumlu atmosfer birçok sanatçının gönüllü olarak savaşa katılmasının ortamını hazırlar. Kimi sanatçılar da –Türkiye’de Kurtuluş Savaşı başlangıcında asker subay ve sanatçıların– resim yapmak üzer Şişli Atölyesi’nde görevlendirildiği gibi resmen görevlendirilir. Bu görevlendirme ardından savaş olgusu sanatçıların zihnine yerleşir.

Gelişmelerle birlikte savaş ilerledikçe korku, kaygı, acı ve yıkım artar. Başlangıçtaki olumlu yaklaşım giderek değişir. 1915’ten itibaren ölüm olgusunu sürekli hatırlatan dramatik fotoğraflar yayımlanmaya başlar. Önceleri gazete ve dergilerde salt düşman cesetleri varken, 1916’da Le Miroir ilk sayfasına Fransız ve Alman askerlerine ait cesetlerin de olduğu bir çukurun resmini koyar. Savaş fotoğrafları ateşkese kadar gazetelerin ayrılmaz bir parçası haline gelir.

Savaşa olan olumlu yaklaşım değişerek eleştirel bir boyut kazanır. Avrupa’nın her yerindeki vahim tabloya gönderme yapan Georg Grosz’un "Patlama" (1917), Oskar Kokoschka’nın "Isonza’da Cephe” (1916), John Singer Sargent’in "Arras'ta Bir Sokak" (1918), Otto Dix’in "İşaret Fişeği" (1917) gibi pek çok etkileyici tabloda aktarılan parçalanmış bedenler, harap olmuş binalar ve sivil hedefleri vuran hava saldırıları toplumsal bellekte yer edinir (Öndin, 2003, 32).

Savaşın yarattığı vahşet sert çizgiler ve özel ayrıntılarla kamuoyuna yansıtılır. “Savaş salt yıkıcı değildir, aynı zamanda yapıcıdır” anlayışı da giderek “savaş yıkıcıdır” anlayışına dönüşür. Savaşa olan eleştirel yaklaşım savaş sonrası resimlerde, özellikle savaştan yenik çıkan Almanya’da yoğunlaşarak devam eder. Almanya için savaş, maddi ve manevi anlamda tam bir yıkımdır.

I. Dünya Savaşı öncesinde Avrupa’da sanat, ulusal kahramanlığı yüceltmenin araçlarından biriydi. Ancak cephe gerçekliği sanatçıların bakışını tersine çevirmiştir. Kirchner, Dix, Grosz gibi ressamlar savaşın insanı fiziksel ve ruhsal olarak parçaladığını görselleştirirler. Savaş artık onlara göre “modern çağın yaratıcısı değil yıkıcı doğum sancısı” olmuştur. Norbert Lynton da aynı dönemi “kahramanlığın değil, ruhsal travmanın resmedildiği bir çöküş çağı” olarak niteler (Lynton, 1982, 70). Avrupa’nın kolektif hafızasında savaş, artık ulusal gururun değil, bir medeniyetin intiharının hatırasına dönüşür.

I. Dünya Savaşı’nda yenilmiş kabul edilen Türkiye’de ise Kurtuluş Savaşı, özgürlük ve bağımsızlığın simgesi haline gelir. Savaş “Devrim ideolojisi” bağlamında, devrimin bir hazırlık aşaması olarak değerlendirilir. Ulusal Kurtuluş Savaşı ve bununla özdeşleştirilen Mustafa Kemal kurtarıcı bir lider olarak resimlere yansır. Tablolarda asker-sivil birlikteliği gözler önüne serilirken, Kurtuluş Savaşı’nın bir özveri sorunu olduğu mesajı verilir.

Kurtuluş savaşı resimleri ilk olarak Şişli Atölyesi’nde üretilmiştir.

Bu grup Kurtuluş Savaşı resimlerinde, savaşa eleştirel açıdan yaklaşılmaz. Tam tersine mücadele yüceltilir. Maddi olanaksızlıklara karşı sürdürülen savaşta kararlılık vurgulanır. Aralarında İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mustafa Şekip Tunç ve Mehmet Emin Erişirgil’in de bulunduğu *Dergâh* dergisi yazarları, direnmenin özgürlük kaybının uyandırdığı baskıdan kaynaklandığını vurgularlar (Ülken, 1992, 376).

Kurtuluş Savaşı, önce ulusal hislerin taçlandırıldığı benzersiz bir zemin oluşturmuştur. Ali Sami Boyar, Ali Cemal Ben’im, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Ahmet Hikmet Onat, Sami Yetik ve Mehmet Ruhi’den oluşan Şişli Atölyesi ressamı (Gören, 2003, 26) “savaşı yücelterek” bugün bile bakıldığında “gözleri yaşartmayı” başaran kompozisyonlar üretmişlerdir. 1918’lerden günümüze uzanan hatta Kurtuluş Savaşı teması üzerine resim yapan tüm sanatçılar onurla aynı duyguyu tuvallerine yansıtmış; savaşın yıkıcılığını değil, bir milletin yeniden doğuşunu betimlemişlerdir. Resimlerdeki

kahramanlık ve fedakârlık temaları ulusun kurtuluş hafızasında kolektif bir umut öyküsü yaratmış, şehitlerinin yasını tutmadan geleceğini kurmaya kararlı bir toplumun hafızasını oluşturmuştur.

Böylelikle Batı’da savaş, modernliğin çöküşünün anısına; Türkiye’de ise ulusal varoluşun doğuş mitine dönüşür. Bu nedenle Avrupa’da belirtilen dönem resim sanatında “savaşın ruhsal yarası”, Türk resminde ise “kurtuluşun coşkusu” olarak hep yaşayacaktır.

## 2.2. KURTULUŞ SAVAŞI VE TÜRK RESİM SANATI

Osmanlı İmparatorluğu I. Dünya Savaşı’ndan yenik çıkmış, Anadolu Galip devletler tarafından yer yer işgal edilmiştir. Kabul edilemez bu koşulların Osmanlı İmparatorluğu’nu hızla çöküşe sürüklemesi kaçınılmazdır. Türk ulusu öz yurdunda tutsaklık tehdidiyle karşı karşıya kalmıştır. Düşmana karşı direnişi başlatmak için illerde toplanan şuralar ya da kongreler üzerinden yerel örgütlenmeler gerçekleştirilmeye başlanır (Tanör, 1998, 121). 15 Mayıs 1919 tarihinde İzmir’in işgalinden sonra 19 Mayıs 1919’da Atatürk’ün Samsun’a çıkışıyla mazlum milletlere esin kaynağı olacak Türk Kurtuluş Savaşı (1919-1922) başlar. Bu savaş 20. Yüzyılın en haklı savaşı ve Türk tarihinin çok önemli bir dönüm noktasıdır. Türk ulusunun işgale karşı verdiği mücadele Mustafa Kemal önderliğinde modern bir cumhuriyetle taçlanacaktır. Kurtuluş Savaşı, salt ölüm kalım mücadelesi olmakla kalmayıp Türk yaşam ve kültürünün her yönünü derinden etkileyen bir toplumsal seferberliğe dönüşür.

Millî Mücadele, Türk resim sanatçıları için doğal ve güçlü bir esin kaynağı olur. Üretilen tablolar, birer sanatsal kayıt olarak ulusal bilincin yapı taşlarına dönüşür. Şişli Atölyesi’nde atılan her fırça darbesi yükselen bilince, birlik ve beraberlik ruhuna katkı sağlar (İhtiyar, 2003).

I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla eğitim için Paris Güzel Sanatlar Akademisi’ne gönderilen sanatçılar, topluca yurda çağırılmıştır. Türk sanat tarihinde “1914 Kuşağı”, “Çallı Kuşağı” veya “Türk İzlenimcileri” olarak anılan grup o günün sanat ortamına egemen olmuştur. Dokuz kişilik bu grup Sami Yetik, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi, Ali Sami Boyar, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Avni Lifij’den oluşuyordu. Ayrıca Mehmet Ali Laga, Ali Cemal Ben’im, Ömer Adil, Üsküdarlı Cevad, İsmail Hakkı Bey, Şevket Dağ, Diyarbakırlı Tahsin gibi sanatçılar da bu grup üyeleriyle birlikte aynı sanat ortamını paylaşmıştır. Bu dönemde açılan Sanayi-i Nefise

Mektebi'nin yarattığı ivmeyle kimi kadın sanatçılar da bu sanat ortamında yer almıştır (Gören 2005, 102).

Toplumun savaşı belgelendirmek üzere bir rol üstlenmesini sağlamak için Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın girişimiyle 1917 sonbaharında İstanbul'da Şişli semtinde bir resim atölyesi kurulmuştur. Kurulan bu atölyenin çevresindeki arazide siper çalışmalarının doğru yansıtılabilmek için hendekler kazılmıştır. Atölyede sanatçıların çalışmalarında kullanılmak üzere Harbiye Nezareti tarafından bir manga asker, bir top arabası, bir atlı asker, silah ve diğer gereçler sağlanmıştır. Ayrıca, boya, muşamba, tuval, fırça vb. gibi malzemeler de yine Harbiye Nezareti'nce kısa bir süre içerisinde Almanya'dan getirtilmiştir.

Bu malzemelerle Mustafa Kemal ve komutasındaki Türk askerinin olağanüstü bir kahramanlık gösterdiği Çanakkale Savaşı'nın resimleri yapılmaya başlanmıştır. Savaş konusunun dönemin Batılı ülkelerinde görülmediği ölçüde geniş kitlesel bir ölçeğe taşınması amaçlanmıştır. Bunda savaşın toplum üzerinde yarattığı etkinin varlığının yanında, kurucusu ve destekçisi olarak Harbiye Nezareti'nin yönlendirmesinin de büyük rolü olduğu yadsınamaz.

Atölyenin kurulmasıyla birlikte, Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik, Mehmet Ruhi'den meydana gelen sanatçı grubu burada hemen çalışmaya başlamıştır. Resim sanatımızda gerek ressam gerek sanat hareketlerinin destekleyicisi olarak önemli bir yeri olan Velihaht (Halife) Abdülmecid Efendi'nin bu atölyeye konuk olduğu (Resim 4) ve sanatçıları desteklediği görülmektedir (Gören, 2005, 103).

Savaşın zor koşulları içinde bu mekânda çalışma olanağı yakalayan sanatçılar önce Galatasaray Yurdu'nda ve ardından da 1918 Mayıs ayında Viyana'da açılması planlanan sergi için yoğun bir çalışma döneminin içine girmişlerdir. Savaş ortamının atölyede yeniden kurulmuş olması sanatçıların gözlem gücüne önemli katkılar sağlamıştır. Sanatçıların Şişli Atölyesi'nde gerçekleştirecekleri büyük boyutlu, çok figürlü kompozisyonlar için canlı modellerden uzun figür etütleri yapmaları Türk resim sanatında bir ilktir.

Malzemeler, modeller ve diğer eksiklikler tamamlanınca atölyede görev alan sanatçıların her biri çekildikleri köşelerinde resim sanatımızda önemli bir yer alacak tablolarını yavaş yavaş tasarlamaya başlamışlardır. Sanatçıların atölyede

gerçekleştirdikleri çalışmalar resim sanatımızda önemli bir dönemin örnekleri olarak yerlerini alırken, bu atölye bir dizi yeniliğin de ilk kez görüldüğü mekân olmuştur. Şişli Atölyesi'nde gerçekleştirilen yapıtların gerçek bir model karşısında çalışılan ve uzun figür etütlerine dayanan çok figürlü büyük kompozisyon denemelerinden oluşuyordu.

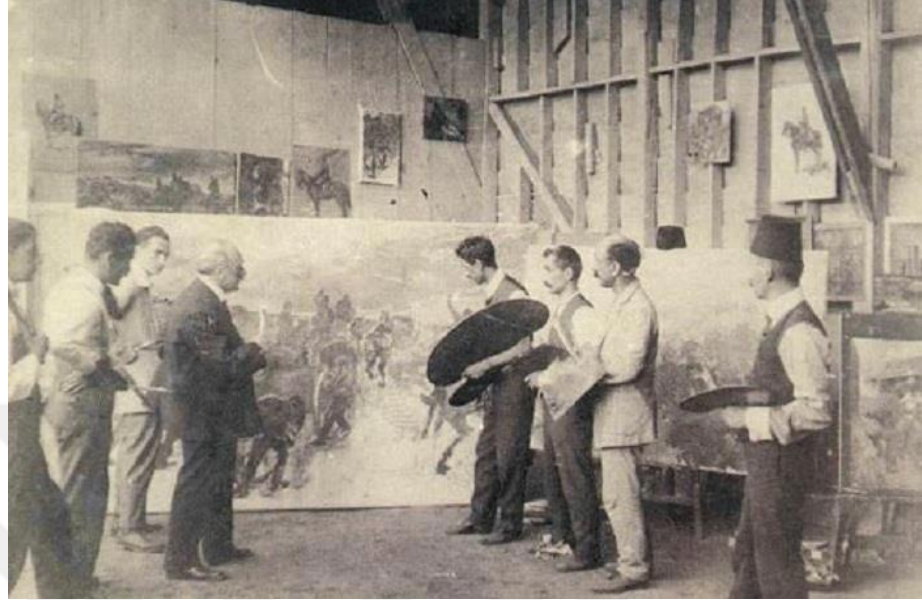


**Resim 4.** Şişli Atölyesi: (Soldan Sağa) Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Abdulmecit Efendi, Ali Cemal Ben'im, Mehmet Ruhi Arel.

Ayrıca, resim sanatımızda daha önce gördüğümüz örneklerin tersine, atölyede güncel bir savaşın tema olarak alınması bir başka avantaj oluşturmuştur. Sanatçıların olaylara uzaktan bakmak yerine içine girerek yakından tanıma ya da konuya empatiyle yaklaşmaları sağlanmıştır. Bu olanak sanatçıların tam bir savaş alanı atmosferi yaratmasına, düşündükleri atölyede savaşa adeta bir cephe açarak tablolarına yansıyan etkiyi artırmışlardır.

Burada gerçekleştirilen kompozisyonlar hamasî bir hava da ele alınmamış, tersine savaşın insani ve duygusal yanı ön planda tutulmuştur. Türk resim sanatında 1917 yılında Şişli Atölyesi'nin kurulmasıyla uygulama alanına giren, modelden çalışma yöntemi önemli bir yeniliktir. Mekân etütlerine dayalı, çok figürlü, büyük boyutlu kompozisyonların daha sonra Cumhuriyetin kuruluşuna kadar geçen süredeki yaşanan savaşların ve diğer önemli olayların ele alınmasında da örnek alınmıştır. Hatta Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk ve silah arkadaşlarının gezileri, gerçekleştirilen

atılımları betimleyen kompozisyonların üretilmesinde de benzer yöntemler sürdürülmüştür (Gören, 2005, 105).



**Resim 5.** Şişli Atölyesi: İbrahim Çallı “Türk Topçuları Mevzi Alırken” tablosu üzerinde çalışıyor (soldan sağa) Ali Sami Boyar, Ali Cemal, Namık İsmail, Halife Abdulmecit Efendi, İbrahim Çallı (Tablo başında), Hikmet Onat (“Siperde Mektup Okuyanlar” tablosu görülmekte), Sami Yetik, Mehmet Ruhi.

### 2.3. TÜRK RESİM SANATINDA KURTULUŞ SAVAŞI ÜZERİNE RESİM YAPAN SANATÇILAR

Türk resim sanatında çok sayıda sanatçı Kurtuluş savaşını konu olarak eserlerinde işlemiştir.

Kurtuluş Savaşı temalı resim yapan ilk sanatçı 1857 doğumlu Simon Agopyan (1857–1921)’dır. İstanbul Samatya doğumlu sanatçının en bilinen eseri: “Tek Elle Ateş Eden Asker” adlı kompozisyonudur. Çok sayıda savaş sahnesi üretmiş; figür odaklı belgesel bir gerçekçilik benimsemiştir. Cevat Üsküdarlı (Gökdengiz) (1870–1939); 1896 Harbiye mezunu olup Hoca Ali Rıza’dan resim eğitimi almıştır. Eserleri: “Hücuma Kalkış”, “Süngü Hücumu”. Resimlerinde gerçekçi tavırla Türk askerinin hücum ruhunu betimlemiştir. Diyarbakırlı Tahsin (Siret) (1874–1937); Deniz konularında uzmanlaşmış, Yavuz Zırhlısı üzerine yağlıboya çalışmaları yapmıştır. En çok bilinen tablosu “Yavuz Zırhlısı”dır. Çalışmalarında insan gücü ile teknolojinin savaş alanındaki birleşik etkisini eserlerinde vurgulamıştır. Mehmet Sami Yetik (1878–1945); Sanayi-i Nefise mezunudur

ve Paris'te Julien ve Ecole Pijieve akademilerinde eğitim görmüş, Osmanlı subayı olarak cephe deneyimi yaşamıştır. Tarihsel belge niteliğinde çok sayıda savaş tablosu üretmiştir. Eserleri arasında “Doğu Cephesi’nden Dönüş”, “Cephane Taşıyan Köylüler”, “Yunan Topçularına Baskın” en çok bilinenlerdir (Karatepe, 2011).

Ali Sami Boyar (1880–1967); Paris'te empresyonizmin etkisiyle eğitim görmüş; 1930 Paris sergisi ve 1931 Paris Salon'da iki eseri kabul edilmiştir. Deniz ve asker portrelerini özdeşleştirerek kahraman figürünü işler. Eserlerinden bazıları, “Askerbaşı”, “Güvertede”, “Borazancı”dır. Mehmet Ruhi Arel (1880–1931); Millî ve folklorik motifleri öne çıkaran ressamdır. “Askerler”, “Çanakkale Zaferi”, “Türk Ordusunun İstanbul’a Girişi” adlı tablolarıyla savaş temasını ulusal kimlik ve moral yükseltici bir anlayışla yorumlamıştır. İsmail Hakkı (Bahriyeli) (1882–1926); 1884 Deniz Mektebi mezunudur. Mühendis ressamdır. Deniz savaşlarına tanıklığını ressam gözüyle ön plana çıkarmıştır: “İrresistible Zırhlısının Batışı”, “Bouvet Zırhlısının Batışı”, “Çanakkale Deniz Savaşı” (Karatepe, 2011)

Hüseyin Avni Lifij (1886–1927); Samsun-Ladik doğumludur. Osman Hamdi Bey aracılığıyla Paris'e gönderilmiş, Ankara'da Erkan-ı Harbiye-i Umumiye bünyesinde görev almıştır. Simgeci ve lirik bir üsluba sahiptir. Ulusun çöküş ve dirilişini iki karşıt kompozisyonda betimlemiştir: “Karagün”, “Akgün”. Güçlü bir üçüncü tablosu ise “Savaş ve Alegori”dir. Sermet Muhtar Alus (1887–1952); Hoca Ali Rıza'nın öğrencisidir. Aynı zamanda yazar ve karikatürist ressamımızdır. “Çanakkale Savaşı'nda Namaz Kılan Erler” adlı tablosuyla savaş ortamında inanç-insan ilişkisini odağa almıştır. Namık İsmail (1890–1935); Julian Akademisi ve Fernand Cormon Atölyesi'nde eğitim görmüştür. Enver Paşa tarafından savaş resimlerini yapmak için görevlendirilmiştir. “Savaşın Yankıları/Tifüs”, “Vatan Emrederse”, “Topçular–Son Mermi” adlı eserleriyle 1914 Kuşağı içinde kişisel üslubun öncüleri arasına girmiştir. Hayri Çizel (1891–1950); Sanayi-i Nefise mezunu, ödülle Münih Hoffman Atölyesi'ne gönderildi; Çanakkale'de Krausz ile çalışmıştır. Eserlerinde Türk askerini merkezi figür olarak ele almıştır. “Anafartalar'da Bomba Savaşı”, “İzmir'e Doğru”. Mustafa Sururi Taylan (1891–1947); Sanayi-i Nefise'de Valery Atölyesi'nden mezun olmuştur. Ruslara esir düşerek Sibirya'da kalmıştır. Millî Mücadele'yi akademik bir plastik dil ile betimlemiştir. “Büyük Taarruz” en önemli eserlerinden biridir (Karatepe, 2011).

Şeref Kâmil Akdik (1899–1972); Sanayi-i Nefise'nin ardından Paris Julian Akademisi / Laurens Atölyesi'nde öğrenim görmüştür. Halkın direnişini Anadolu gerçekçiliği ile işlemiştir. Eserleri arasında “Kurtuluş Savaşı'nda Ekmek Saçlarından Süngü Yapımı”, “Atatürk Telgraf Başında” sayılabilir.

Cemal Tollu (1899–1968), Paris'te Andre Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde eğitim görmüştür. Savaşı modernist-geometrik bir anlatımla yorumlamıştır. Eserleri, “Çanakkale Zaferi, 18 Mart 1915”, “Manisa Yangını”.

Münif Fehim Özarman (1899–1983) ise güçlü çizgi ve renk hâkimiyetiyle savaş temalı kompozisyonlar oluşturan bir diğer önemli ressamdır. Mistik bir gökyüzünden yeryüzüne doğru yol alan zafer kazanmaya çıkmış asker figürlerini “Kurtuluş Savaşı ve Türk Subayları” yapıtında “Mahşerin Atlıları” gibi betimlemiştir. Milli duyguların yoğun bir şekilde verildiği bu yapıtta sanatçı olağan üstü bir durumu, sıra dışı bir anlatımla tuvaline yansıtmıştır. Vatan için canını hiçe sayan Türk askerinin özgürlük savaşının anlatımı benzersizdir. Savaş temalı eserleri arasında “Kurtuluş Savaşı ve Türk Subayları”, “50 Türk Zaferi” tabloları yer almaktadır (Karatepe, 2011, 218).

Ahmet Zeki Kocamemi (1900-1959), İstanbul Fatih'te doğmuştur. 1916'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş, önce Hikmet Onat'dan sonra da İbrahim Çallı'dan eğitim almıştır. 1918'de askere gitmesi nedeniyle eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır. Türk Ocağı'nın bursuyla Münih'e gitmiştir. Arkadaşları Ali Avni Çelebi, Ratip Aşir Acudoğlu ve Kenan Yontuç'un yaptığı gibi, önce Heinemann'ın atölyesinde eğitim almıştır. Münih Güzel Sanatlar Akademisi sınavlarında başarısız olunca Hans Hofmann'dan özel dersler almıştır. Kocamemi, H. Matisse ve R. Delaunay'ın çalışmalarından etkilenecek “kübist ve dışavurumcu konsept” ile tablolar yapmıştır. Atatürk'ün naaşının Gülhane Parkı'ndan Sarayburnu'na götürülüşünü resimleyen cenaze töreni tablosuyla birincilik ödülü almıştır. Bu tabloyu, “Mekkâre Erleri” resmiyle karşılaştırdığımızda daha klasik bir etki görülmektedir. Sanatçının 12 adet bilinen resminden dokuzu Resim ve Heykel müzelerinde, diğer 3'ü de Ankara Milli Kütüphanesi'nin koleksiyonunda bulunmaktadır.

Abidin Elderoğlu (1901-1974), Denizli'de dünyaya gelen sanatçı Paul Albert Laurens'in öğrencisi oldu. Sanatçı daha sonra Andre Lhote atölyesinde çalışmalarını sürdürmüş, 1932 yılında ülkeye dönmüştür. İlk dönem resimlerinden olan “Ayrılış”, 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 sanatçının, kuvvetli bir desen bilgisine sahip olduğu bilinmektedir.

Ali Avni Çelebi (1904-1993), İstanbul doğumludur. 1918’de Sanayi-i Nefise Mektebi’nde, önce Hikmet Onat daha sonra da İbrahim Çallı’dan dersler almıştır. Yapıtlarında formları deforme etme anlayışı, eğitim aldığı Hofmann’dan kalan bir tavsiyedir. Çelebi’nin “Savaş” temalı resim yapan diğer ressamlarımızdan farklılığı deseni resimlerinde ön planda tutmasıdır. Çizgiye dayalı bir yapı içinde çalıştığı bilinmektedir. “Silah Arkadaşları” ve “Yurt Savunan Türk Askerleri” (1937) onun bilinen savaş temalı en önemli yapıtlarıdır (Alkan, 210).

Halil Dikmen (1906-1964), İstanbul’da doğmuştur. İbrahim Çallı ve Hikmet Onat atölyelerinde çalışmıştır. 1927 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nin resim bölümünü bitirince Paris’e gitmiştir. Academie Julien’de Albert Laurens’in öğrencisi olarak eğitim almış ve 1931’de Türkiye’ye dönmüştür. Sanatçı, Kurtuluş Savaşı temalı resimlere farklı bir anlayış kazandırmıştır. Bağımsızlık ve özgürlüğe duyulan özlemle Anadolu halkının birlik ve beraberlik içinde gösterdiği çabayı betimlemiştir. Kadını, erkeği, genci ve yaşlısıyla düşmana karşı tek yumruk olanların kararlılığını vurgulamıştır. Dikmen’in “Cephane Taşıyan Kadınlar” adlı yapıtında Anadolu kadınının cephe arkasındaki özverisi yansıtılmış, milli ve insani duyguları yüceltilmiştir.

Ercüment Kalmık (1908-1977), İstanbul doğumludur. 1929 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olmuştur. Doğayı etkili bir şekilde yansıtan başarılı soyutlama çalışmaları vardır. Sanatçının “Vatan, Millet ve Bayrak Sevgisi”, “Kurtuluş Savaşı” adlı tabloları vardır (Karatepe, 2011).

Kayıhan Keskinok (1923-2015), İzmir doğumludur. Gazi Eğitim Enstitüsü mezunudur. Refik Epikman ve Malik Aksel atölyelerinde çalışmıştır. Sağlam bir desen bilgisine sahiptir (Özsezgin, 1999: 307-308). Kurtuluş Savaşı konulu resimlerini “Kuvayı Milliye Destanı I” (2004), “Kuvayı Milliye Destanı II” (2009) ve ölümünden sonra açılan “Mustafa Kemal Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Resimleri” (2023) sergilerinde sanatseverlerle buluşmuştur.

Ali Cemal Ben’im (1881–1939), Beyrut’ta dünyaya gelmiştir. Burada başladığı eğitimine erken yaşta ailesinin taşındığı İstanbul’da devam etmiş, 1901 yılında Bahriye Mekteb-i Haddane’den mezun olmuştur. Sanayi-i Nefise Mektebi’ni 1903’te birincilikle bitirmiş ve resim öğretmeni olarak göreve başlamıştır. Ali Cemal, 1917’de, Şişli

Atölyesi'nde çalışan subay ressamı arasında dır. Sanatçının erken dönem eserlerinde güçlü bir gerçekçilik etkisi vardır. Ancak ilerleyen yıllarda izlenimciliğin yansımaları belirginleşmiştir. Şişli Atölyesi'nde yaptığı resimlerde hem Batı sanatına açık bir modernleşme tavrı görülür hem de savaşın insani ve duygusal boyutlarını işleyen yaklaşımıyla dikkatleri toplar. Savaş temalı yapıtları arasında; “Biraz Su”, “Dobruca'da”, “Yaralı” “Süvari”, “Yasak” “Maydos'ta”, “Çeşme Başında Süvari” ve “Eskiz” yer almaktadır. (Yavaşca, 2010, 37).

İbrahim Çallı (1882-1960), Denizli'nin Çal ilçesinin Demirciköy'ünde dünyaya gelmiştir. İlk ve orta öğreniminin ardından 17 yaşında gittiği İstanbul'da sarayın resim çevresine girer. Sanayi-i Nefise Mektebi'ni ve Akademi'nin resim bölümünü tamamlar. Paris'te gördüğü eğitimde “üstün başarı” göstererek yabancı öğrencilerin alabileceği en yüksek statü olan “Élevé Définitif” (daimî öğrenci) unvanını kazanır (Özsezgin, 1993, 17). Sanatçı, Fransa'dan döndükten sonra Salvatore Valeri'nin asistanı olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde göreve başlar. Şişli Atölyesinde savaş konulu eserler üretir (Güler, 2014, 128). Sanatçı, “1914 Kuşağı” ya da adıyla anılan “Çallı Kuşağı”nın temsilcisidir. “Millî Mücadele”, “Gece Baskını”, “Yaralı Asker”, “Zeybekler”, “Silah Arkadaşlığı”, “Süvari”, “Süvariler”, “Türk Topçularının Mevzîye Girişi” “İzmir'in İşgali”, “Yunan Mezalimi” ve Trikopis'in Atatürk'e Kılıcını Teslim Etmesi” olmak üzere çok sayıda savaş konulu eserleri vardır.

Hikmet Onat (1882-1977), İstanbul'da doğmuştur. Babası deniz subayıdır. İlk eğitimine mahalle mektebinde başlayan Onat, ardından Tophane'deki dört yıl süreli Nadire Mektebi'nde eğitim görmüş ve oradan da Fevziye Mektebi'ne geçmiştir. Daha sonra girdiği Heybeliada'daki Mekteb-i Bahriye-i Şahane'den teğmen rütbesiyle mezun olmuş ancak askerliği bırakma kararı alarak Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nden mezun olmuştur (Giray, 1995, 14). Açılan sınavı kazanarak devlet bursuyla Fransa'ya gönderilen sanatçı, Paris'te Académie des Beaux-Arts'tan mezun olur. Hikmet Onat, geleneksel çizgiden kopmadan, izlenimciliğin teknik ve renk anlayışını paletlerine katmıştır. Paris'te kaldığı dört buçuk yılın ardından Türkiye'ye dönerek akademide öğretmen olarak göreve başlar. Daha sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne öğretim üyesi olarak atanan sanatçı Batı sanatının düşünsel temellerini kavrayarak bunu kendi kültürel değerleriyle bütünleştirip çağdaş bir estetik anlayışa ulaşır (Giray, 1995, 27). Hikmet Onat'ın kompozisyonları savaş ve kahramanlık resimleri çerçevesinde yoğunlaşır. Bunların

önemli bir bölümü Şişli Atölyesi'nde yapılmıştır. Bu eserler arasında “Harbe Giderken Veda”, “Siperde Askerler”, “Siperde Mektup Okuyan Askerler” ve “Savaş” adlı tablolar sayılabilir.

İbrahim Balaban (1921-2019), Bursa Seçköy’de doğmuş, çok zorlu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Sanatçı bitirdiği üç sınıflı ilköğreniminin ardından bir süre köyde çalışır, çobanlık yapar. 1937 yılında hapse düşer. 1942 yılında Bursa Cezaevi’nde yolu Nazım Hikmet’le kesişir. Nazım’dan sanatçı olmanın gerektirdiği koşulları öğrenir. Kurduğu dostlukla ondan çalışma ve üretme disiplini kavrayarak yeteneğinin boyutlarını keşfeder. İçinde bulunduğu durumun öfkesiyle sürekli resim yapar (Balaban ve Bilgin, 2009,147). Hapishanede geçen on yılın ardından Balaban “düşmanını bile affedecek” bir noktaya evrilir. Öldüğünde geride 12 kitap, 50’yi aşkın sergi ve 2000’e yakın tablo bırakır. Sanatçı akademik bir eğitim almadan kendisini yetiştirerek Türk resim tarihinde adından söz ettirmeyi başarmış ender isimlerden birisidir. Balaban kompozisyonlarında göç olgusuna, köy kent yaşantısına, insanın doğa ve toplumsal gerçeklere karşı tutumuna ilişkin toplumcu gerçekçi bir anlayışı resimlerine yansıtmıştır. Eşitsizlik, yoksulluk ve çaresizlik formlarını kullanarak toplumsal süreçte halk kültüründen beslenen eleştirel bir kimlik kazanmıştır. “Kurtuluş Savaşı” konulu kompozisyonunda bu öğeleri başarıyla tuvaline taşımıştır.

Mehmet Başbuğ (1956-2017), Diyarbakır’da doğmuştur. Babasını çok erken yaşta kaybetmiş, çeşitli işlerde çalışarak geçimini sağlamış ve zorlu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Ortaokuldayken katıldığı bir resim yarışmasında dereceye girdiğini öğrendiğinde ressam olmaya karar veren sanatçı Gazi Üniversitesi’nde yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora yapmış akademik kökenli bir ressamdır (Ayhan, 2017, 3529). Mehmet Başbuğ, yurt içinde ve yurt dışında binden fazla karma ve grup sergilerine katılmış, çeşitli yarışmalarda 18 ödül kazanmış, 80 kişisel sergi açmıştır. 1980’lerde Güneydoğu’nun yaşamını, insan ve doğa görüntüleri eşliğinde başarıyla yansıtan sanatçı (Özsezgin, 1999, 100), Kurtuluş Savaşı konulu resimlerine 1990’ların sonunda yönelmiştir. Bu kapsamda; “Cepheye Doğru”, “Kurtuluş Savaşı’nda Seferberlik”, “Karanlık Günler”, “Cepheye Uğurlama”, “Zafer Sevinci”, “Kurtuluş Savaşı’nda Atatürk Köylülerle”, “Cephede Kağnılar”, “Seferberlik Yılları”, “Savaş Sonrası” ve “İstiklal Marşı’nın Yorumlanması” adlı eserleri vardır.

Aydın Ayan (1953-) Aydın Ayan, Trabzon'un Çaykara ilçesinin Şahinkaya köyünde doğmuştur. İlkokulu Şahinkaya'da bitiren Ayan, ailesinin 1965 yılında Hatay'a yerleşmesi nedeniyle Çaykara'da başladığı ortaokulu Kırıkhan'da tamamlar. Sanatçının resim ve edebiyata olan ilgisi erken yaşlarda başlar. Kırıkhan Lisesi'nin ardından ressam Eşref Üren'in önerisini dikkate alarak, 1972 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Mezuniyet sonrasında aynı yerde asistan olarak göreve başlar ve "Sanatta Yeterlilik" derecesini alır. 1990'da yılında doçent, 1998 yılında profesör olur. 1975'den günümüze yurtiçinde ve yurtdışında 40'ı aşkın kişisel sergi açar. Aydın Ayan, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günel atölyelerinde eğitim gördükten sonra "fenomen" olmuştur. (Giray, 1999, 13). Ayan'ın sanat anlayışı ve üslubu önemli ölçüde Neşet Günel atölyesinde şekillenir. Türkiye'de ve dünyadaki gençler gibi özgürlükçü akımlardan etkilenir. Toplumsal sorunların çözümlerine yönelik verilen mücadele, sanatçının resimlerinin temasını oluşturur. Dönemin politik sorunlarını, gerilim ve baskı ortamını bir sanatçı duyarlılığıyla resimlerine yansıtır (Özsezgin, 1999, 82). 2004 yılında Büyük Taarruz'un karar süreçlerine tanıklık eden Afyonkarahisar Hacıveli Konağı, Afyonkarahisar Valiliğince "Şuhut Atatürk Evi" olarak düzenlenir. Kurtuluş Savaşı'nın ziyaretçilere panoramik bir anlatımla aktarılması amacıyla 11 yağlı boya tablodan oluşan bir seri resim Prof. Aydın Ayan'a sipariş edilir (Dilek, 2005, 4). Kurtuluş Savaşı'nın panoramik bir anlatımla aktarılması için sanatçının yaptığı resimler: 1. "Ayın Altında Kağnılar" 2. "Ayın Altında Kağnılar Panoraması" 3. "Elifin / Mustafa Kemal'in Kağnısı" 4. "Onlar" 5. "Ve Kadınlar" 6. "Nerde Bir Er Varsa Orda Görünen" 7. "Atatürk Kocatepe'de" 8. "Yıldızlı Gece", 9. "Saat Beş Otuz" / "Büyük Taarruz" 10. "26 Ağustos" / "Bu Memleket Bizim" 11. "Paşalar Onun Arkasındaydılar", 12. "Gündoğumu 1" 13. "Gündoğumu 2", 14. "Harita Başında" / "Sarışın Kurda Benziyordu".

### 3. BÖLÜM

#### KURTULUŞ SAVAŞI KONULU ESER ÜRETEN RESSAMLAR

##### 3.1. ALİ CEMAL BEN'İM

###### 3.1.1. Ali Cemal Ben'im'in Hayatı (1881–1939)

1881'de Beyrut'ta dünyaya gelen Ali Cemal'in babası, tanınmış bir tüccar olan Emin Bey'dir. İlk öğrenimine Beyrut'ta başlayan sanatçı, daha sonra ailesiyle İstanbul'a taşınarak eğitimini Fındıklı Feyziye Mektebi'nde sürdürür. Ali Cemal, 1901 yılında Bahriye Mekteb-i Haddane'den mezun olur. Sanatçının öğrencilik yıllarında resme olan yeteneği fark edilince Osman Hamdi Bey'in 1883'te kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi'ne kabul edilir ve 1903'te okulu birincilikle bitirir (Coşgun, <https://www.karikaturculerderneği.com/onculerimiz/ali-cemal-benim/>).

Sanat yaşamına Bahriye Mektebi'nde resim öğretmeni olarak başlayan Ali Cemal, I. Dünya Savaşı sırasında Darüleytam ile Terzi ve Dokumacı Mektepleri'nde, daha sonra Mütareke döneminde ise Gazi Osman Paşa Okulu'nda resim dersleri vermiştir. 1917'de, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın girişimiyle Batı'ya Osmanlı sanatçılarının yüzünü göstermek amacıyla kurulan Şişli Atölyesi'nde görevlendirilir. Burada “1914 Kuşağı” ya da “Çallı Kuşağı” olarak bilinen Avni Lifij, Namık İsmail, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel, Sami Yetik ve Ali Sami Boyar gibi dönemin ünlü ressamlarıyla birlikte çalışma olanağı bulur. Atölyenin ana konusu Çanakkale Savaşı'nın temsilidir. Ali Cemal, özellikle deniz savaşları, gemiler ve askerî sahnelerdeki ayrıntılı betimlemeleriyle öne çıkmıştır. Yapıtları Viyana'da sergilendikten sonra İstanbul'a geri getirilmiş, savaş koşulları nedeniyle planlanan Berlin sergisi gerçekleştirilememiştir (Tansuğ, 1999, 151).

Ali Cemal, I. Dünya Savaşı'ndan önce bahriye yüzbaşısı rütbesindeyken emekli olmuş ve bu dönemde duvar resimleri ile afişler üretmiştir. Ardından gazeteciliğe yönelerek Türk basınının ilk gazete ressamı olmuştur. 1909'da Alem Mecmuası'nda yayımlanan karikatürleriyle bu alandaki çalışmalarına başlamış, daha sonra Tasvir-i Efkar, Harp Mecmuası, İleri, Tercüman-ı Hakikat, Akşam, Yenigün ve Cumhuriyet gazetelerinde temsili resimleri ve karikatürler yayımlanmıştır. Önce Resimli Gazete'de ardından Zekeriya Sertel'in 1924'te kurduğu Resimli Ay'da ve sonraları da Nasrettin

Hoca ve Karagöz gibi mizah dergilerinde de çalışmalarını sürdürmüştür. Ünlü “Pazarola Hasan Bey” tipinin ilk görsel tasarımı da onun fırçasından çıkmıştır (Yavaşca, 2010).

Ali Cemal Ben'im 15 Temmuz 1933'te İstanbul Matbuat Cemiyeti tarafından üstün hizmetlerinden ötürü takdirnameyle onurlandırılmıştır. Ayrıca Ankara'da düzenlenen “Ressam Subaylar” sergilerine de katılan sanatçı Soyadı Yasası'nın ardından “Ben'im” soyadını almıştır. Ali Cemal, yaşamının son döneminde kızının yanında bulunmak üzere Mersin'e taşınır. Burada hem liman idaresinde görev yapar hem de Halkevi'nde resim dersleri verir. “İnönü İnönü'de” adlı tablosu üzerinde çalışırken 9 Kasım 1939'da Mersin'de yaşamını yitirir.

Ali Cemal Ben'in erken dönem eserlerinde güçlü bir gerçekçilik etkisi vardır. Ancak ilerleyen yıllarda izlenimciliğin yansımaları da belirginleşmiştir. Şişli Atölyesi'nde ortaya koyduğu tablolarında hem Batı sanatına açık bir modernleşme tavrı görülür hem de savaşın insani ve duygusal boyutlarını işleyen yaklaşımıyla dikkatleri toplar. Mahmut Yesari, sanatçıyı “bahriyeli kökenli, alaycı ve kalender bir kişilik” olarak tanımlamıştır.

### 3.1.2. Ali Cemal Benim'in Sanat Anlayışı

Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Devleti'nin propaganda faaliyetleri çerçevesinde kurulan Şişli Atölyesi, cephelerdeki gündelik yaşamı ve Osmanlı askerlerinin yurt savunmasındaki fedakâr mücadelesini betimleyen eserlerin üretildiği bir merkez haline gelmiştir. Ali Cemal, atölyede gösterdiği gayret ve en çok eser üreten sanatçı olması nedeniyle paylaştığı sanat ortamının sanatçıları tarafından “Atölye'nin Yıldızı” olarak anılır. Şişli Atölyesi'nde hazırlanan tablolar, ilk kez 1917 yılında İstanbul'da Galatasaraylılar Yurdu'nda “Harp Levhaları” adıyla sergilenmiş, ardından Haziran 1918'de Viyana Teknik Üniversitesi Sergi Salonu'nda Avrupalı sanatseverlerin beğenisine sunulmuştur. Ancak, Viyana sergisinin devamında Berlin'de açılması planlanan ikinci sergi, savaşı sonlandıran barış antlaşmasının imzalanması nedeniyle gerçekleştirilememiştir.

Ali Cemal Ben'im, Osmanlı ressamlarının katıldığı ilk uluslararası toplu sergi niteliği taşıyan 1918 Viyana Sergisi'ne sekiz eserle iştirak etmiştir. Bu yapıtlar arasında “Biraz Su” (Etwas Wasser), “Dobruca'da” (In Dobrudscha), “Yaralı” (Der Verwundete), “Süvari” (Kavallerie), “Yasak” (Verboten), “Maydos'ta” (In Maidos), “Çeşme Başında

Süvari” (Kavallerie bei der Tranke) ve “Eskiz” (Studie) yer almaktadır. Bunlar içinde Çanakkale bölgesini doğrudan betimleyen tek eser, “Maydos’ta” tablosudur. Ancak bu çalışmanın 1332 (1913–1914) tarihini taşıması, onun Çanakkale Muharebeleri’nden önce, büyük olasılıkla Balkan Savaşları sırasında yapıldığını göstermektedir. Sanatçının “Eskiz”, “Süvari” ve “Çeşme Başında Süvari” tablolarında coğrafi bağlamı kesin biçimde ortaya koyan işaretler bulunmamaktadır. Ayrıca sanatçı bu eserleri doğrudan Çanakkale ile ilişkilendirecek bir adlandırma da yapmamıştır. Buna karşılık “Yasak” adlı eserdeki siper sahnesi, Çanakkale Cephesi’nde kullanılan siperlerle benzerlik göstermektedir. Diğer üç eser: “Dobruca’da”, “Biraz Su” ve “Yaralı” gerek adlarından gerekse düşman askerlerinin üniformalarından anlaşıldığı üzere Balkan Cephesi’ne aittir. (Yavaşca, 2010, 37).

Sanatçı, desen, yağlıboya ve suluboya teknikleriyle gerçekleştirdiği figüratif kompozisyonlarında çeşitli temalar işlemiştir. Bu eserlerde İzlenimcilik etkileri belirgin biçimde hissedilmektedir. Savaş sahnelerini konu alan resimlerinde toprak tonlarının hâkim olduğu renk paleti ile figürlerin gerçekçi bir çizim anlayışı içinde betimlenmesi, onun güçlü gözlem yeteneğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, deniz manzaralarındaki ustalığı nedeniyle “deniz ressamı” unvanını kazanmış olan Ben’im’in tabloları, salt özel koleksiyonlarda değil; Harbiye Askerî Müzesi, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul Deniz Müzesi ve Ankara Cumhuriyet Müzesi gibi kurumların koleksiyonlarında da yer almaktadır.

### **3.1.3. Ali Cemal Ben’im’in Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi**

#### **3.1.3.1. “Vatan Savunması” 1917 yılında, 74,5x110 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya ile yapılmıştır. (Ankara Resim ve Heykel Müzesi)**

Vatan savunması eseri (Resim 6) Türk askerlerini harap bir köyde savunma yaparken göstermektedir. Ön planda bir asker kırık bir kapıyı siper alarak düşmana doğru ateş etmek üzere nişan alıyor. Hemen yanında yaralı bir asker yerde oturduğu yerden doğrulmaya çalışıyor. Bu iki figürün biraz gerisinde silahıyla ilerlemekte olan bir asker daha var. Sol tarafta, başka bir asker bulunmaktadır. Yerde devrilmiş bir kürek ve bir el arabası görülmektedir.

Sol orta planda çatısı çökmüş bir ev görülüyor. Bu yapı savaşın köy üzerindeki yıkıcı etkisini gösteriyor. Arka planda ise uzak bir köyün görüntüsü betimlenmiştir.

Kompozisyonun ilgi odağını askerler oluşturmaktadır. Ön, orta ve arka plan ayrımıyla sahneye derinlik sağlanmıştır. Beş askerden oluşan düzenlemede çatışma anı betimlenmiştir. Figürler gerçekçi bir üslupla resmedilmiştir. Gökyüzünün puslu ve kapalı oluşu doğal ışığın sınırlı olduğunu göstermektedir.

Tablo canla başla gerçekleştirilen bir savunma anını Simgesel bir anlatımla vurgulamaktadır. Kompozisyon düzeni kapalı formdadır ve bu durum resmin denge ve bütünlüğünü güçlendirmektedir.



**Resim 6.** Ali Cemal Ben'im, "Vatan Savunması" 74,5x110 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya ile yapılmıştır, 1917. (Ankara Resim ve Heykel Müzesi)

### 3.1.3.2. "Biraz Su / Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri" adlı eser 1918 yılında 33x41 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır. (Askeri Müze koleksiyonu).

Biraz su Resminde (Resim 7) Türk askerinin, yaralı bir düşman askerine su içirdiği an betimlenmiştir. Yerde oturan, yaralı ve bitkin düşman askeri çaresizlik içinde ve belki de son anlarını yaşamaktadır. Türk askeri sağ eliyle boynuna destek vererek sol elindeki matarasını şefkat ve merhametle düşman askerine uzatmıştır. Arkada sadık bir at, savaşın yükünü taşıyan sessiz tanık olarak kompozisyona dahil edilmiştir. Yan tarafta düşen tüfek ve bandajlı bacak, savaşın acımasızlığını ve askerlerin kırılğanlığını vurguluyor.



**Resim 7.** Ali Cemal Ben'im, “Biraz Su / Yaralı Düşman Askerine Yardım Eden Türk Askeri”, (33x41 cm) Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1917.

Tabloda kahramanlıktan çok insani duygular öne çıkarılmıştır. Atın öne eğilmiş başı, sahnenin duygusal boyutunu güçlendirmektedir. Işık kontrastı ile konu zenginleştirilmiştir. Solgun toprak tonları ve kahverengiler savaş alanının yorgunluğunu hissettirmektedir.

### **3.2. İBRAHİM ÇALLI**

#### **3.2.1. İbrahim Çallı'nın Hayatı (1882-1960)**

1882 senesinde, o dönemde İzmir'e bağlı olan ve sonradan Denizli iline bağlanan Çal ilçesinin Dermirciköy köyünde dünyaya gelen İbrahim Çallı, bölgenin saygın

simalarından Osman Efendi'nin oğludur. İlk ve orta öğrenimini memleketindeki rüştiyede, ardından İzmir Mülki İdadisi'nde tamamlamıştır. Genç yaşta arkadaş çevresinde “Çallı” olarak anılması, ileride onun kalıcı bir lakabı hâline gelmiştir. 1934'te yürürlüğe giren Soyadı Kanunu sonrasında bu lakabı resmî olarak soyadı olarak benimseyerek “İbrahim Çallı” adını almıştır (Özsezgin, 1993,14).

Henüz on yedi yaşında iken ablasının arazisini satın verdiği 95 altınla İstanbul'a gelen Çallı, askerî okula girmek istemişse de kayıtların kapanmış olması nedeniyle bu fırsatı değerlendirememiştir. Aynı günlerde parasını çaldırınca geçimini sağlamak için çeşitli işlerde çalışmak zorunda kalmış; aşar kâtipliği, gazete dağıtıcılığı ve Yeni Cami çevresinde arzuhalcilik yapmıştır (Özsezgin, 1993, 15).

Sanata ilgisi bu dönemde şekillenmeye başlamış, kaldığı handa Vefa İdadisi öğrencilerinin ders aldığı Fahri Kaptan'dan temel resim bilgilerini edinmiştir. Bir kartpostalı sabaha kadar çalışarak büyütüp hocasına sunması, aldığı övgülerle kendisini resim alanında cesaretlendirmiştir. Daha sonra Çarşıkapı'da Ermeni ressam Roben Efendi'den üç ay boyunca ders almış, Adliye Kâtipliği'nde çalışırken çizimlerini fark eden Şeker Ahmet Paşa'nın oğlu İzzet Karacabey aracılığıyla sarayın resim çevresine girmiştir. Resme hevesli gençlere destek veren Şeker Ahmet Paşa, Çallı'nın yeteneğini fark ederek onun Sanayi-i Nefise Mektebine girişini kolaylaştırmıştır. Osman Hamdi Bey'in desteğiyle 1906'da Akademi'nin resim bölümüne kaydolan Çallı, bir yandan da Adliye'deki işini sürdürmüş, İtalyan asıllı ressam Salvatore Valeri bu süreçte öğretmeni olmuştur (Özsezgin, 1993, 16).

Sanatçı, dört yıl boyunca kaldığı Paris'te resim sanatının inceliklerini öğrenme imkânı bulmuştur. Paris'teki École Nationale des Beaux-Arts'ın müdürü Léon Bonnat, Çallı'yı Prof. Fernand Piestre Cormon'un atölyesine yönlendirmiştir. Cormon, genç Türk öğrencinin yeteneğini kısa sürede fark etmiş ve büyük bir hayranlıkla değerlendirmiştir. Hatta Çallı'nın geleceği için, “Bu genç başladığı gibi devam ederse insanlığın en büyük sanatçılarından biri olabilir” sözünü dile getirmiştir.

Çallı ve onunla aynı dönemde Avrupa'da eğitim gören diğer Türk ressamların, hocalarının tutucu tavırlarından etkilenmedikleri, aksine izlenimciliğe yakın özgün bir üslup geliştirdikleri görülmektedir. Çallı, hocası Cormon tarafından atölyenin “nazırı” konumuna getirilmiş; böylece Fransız ve yabancı pek çok öğrenciyi yönlendirmiş, atölyedeki düzeni sağlamış ve öğrencilerin hatalarını düzeltme görevini üstlenmiştir.

Paris'teki sınavlarını başarıyla geçen sanatçı, yabancı öğrencilerin alabileceği en yüksek statü olan “Élevé Définitif” (daimî öğrenci) unvanını kazanmıştır. Bu ayrıcalık sayesinde açık hava atölyeleri ile müzelere serbestçe girerek incelemeler yapabilmıştır (Özsezgin, 1993, 17).

1914 yılına gelindiğinde Çallı, Paris'teki eğitimini başarıyla tamamlamıştır. Paris Güzel Sanatlar Okulu yönetimi, Maarif Nazırı Şükrü Bey'e yazdığı raporda Çallı'nın mutlaka Roma'ya gönderilmesi gerektiğini belirtmiş; ancak aynı yıl Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi bu planı engellemiştir. Sanatçı, savaşın başlaması üzerine Paris'teki Türk öğrencilerle birlikte Rusya'ya altın taşıyan bir gemiyle son derece zorlu ve tehlikeli bir yolculuğun ardından İstanbul'a dönebilmiştir. Yurda dönüşünün ardından Çal'da bırakmış olduğu eşi Ayşe Hanım ve kızı Sara'yı İstanbul'a getirmek istemiş; ancak eşinin ailesinin gelenekçi tavrı nedeniyle bunda başarılı olamamış ve İstanbul'a yalnız dönmek zorunda kalmıştır. Bu ayrılık sanatçı için derin bir sarsıntı olmuş ve Ayşe Hanım ile bir daha görüşmemiştir. Çallı, 1915–1920 yılları arasında yaşamını, Bursa'da misafir kaldığı bir dostunun kızı Münire Hanım ile birlikte sürdürmüştür (Güler, 2014, 26).

Sanatçı, Fransa'dan döndükten sonra bir atölye açmayı planlamış ve bu sırada dönemin Göç İdaresi Genel Müdürü olan Şükrü Kaya ile tanışmıştır. Kaya'nın portresini yaparak karşılığında 50 altın almıştır. 1 Kasım 1914'te İstanbul'a dönüşünün hemen ardından Çallı, İtalyan asıllı Salvatore Valeri'nin asistanı olarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde göreve başlamış; kısa süre sonra atölye öğretmenliğine getirilmiştir. 13 Temmuz 1917'de emekli oluncaya kadar bu kurumda görev yapmıştır (Güler, 2014, 128).

Çallı, meslektaşları Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar ve Feyhaman Duran ile birlikte İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde de çalışmıştır. Bu faaliyet, Akademi'nin yapısını ve anlayışını kökten değiştirmiş; 1917'de başlayan bu ortak girişim, Türk resminin ulusal kimlik kazanma sürecinde önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Çallı, 1914–1918 yılları arasında, savaş konulu eserler üretmek amacıyla Şişli'de kurulan atölyede birkaç meslektaşıyla birlikte çalışmalar yürütmüştür. Bu dönemde ortaya koyduğu resimler daha sonra sergilenmek üzere Berlin ve Viyana'ya gönderilmiştir. Sanatçı 1917 tarihinde, Paris'te tanıştığı Marcel Duchamp'ın daveti üzerine, Amerika'da düzenlenen *Society of American Artists* sergisinde Osmanlı

İmparatorluğu’nu temsilen jüri üyeliği yapmak üzere New York’a gitmiştir (İskender, 1992, 42)

1920’de Almanya’ya yaptığı inceleme gezisi sırasında sanat anlayışında belirli bir değişim gözlenmiş; empresyonizmin etkisinden kısa süreliğine uzaklaşarak soyutlamaya yönelmiştir. Ancak bu deneme fazla uzun sürmemiş, Çallı sanat zevkine daha uygun bulduğu empresyonist yaklaşıma geri dönmüş ve bu doğrultuda pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Aynı yıllarda, Beyaz Rus göçüyle İstanbul’a gelen ressam Alexis Gritchenko ile tanışmış, bu dönemde özellikle “Mevleviler” konulu bir dizi eser üretmiştir.

Çallı, 1935’te Moskova ve Leningrad, 1936’da Bükreş ve Belgrad, 1937’de ise Atina’da açılan Türk resim sergilerine katılmıştır. Atatürk ile yakın ilişkileri olan sanatçı, 1937’de onun sivil kıyafetli bir portresini yapmıştır. 1939 yılı başında Maarif Vekâleti tarafından Feyhaman Duran ile birlikte Ankara’ya davet edilmiş, İsmet İnönü’nün portresini yapmak üzere Ayetullah Sümer’in de katılımıyla üç sanatçı yaklaşık iki buçuk ay süren ortak bir çalışma gerçekleştirmiştir.

13 Temmuz 1947’de 65 yaşını doldurması nedeniyle Akademi’deki görevi sona ermiş ve 1 Ağustos 1947’den itibaren kendisine emekli aylığı bağlanmıştır. Aynı yıl, Akademi’de sanatçının kendi eserlerinden oluşan bir sergi düzenlenmiştir. Çallı’nın emekliliği üzerine dönemin basınında onun sanat çevresi için büyük bir kayıp olduğu, ancak üretkenliğinin süreceği vurgulanmıştır.

Akademideki görevinden ayrıldıktan sonra da yoğun biçimde serbest çalışmaya devam eden Çallı, ölümünden kısa bir süre öncesine kadar Yahya Kemal Beyatlı’nın portresi üzerinde çalışmıştır. Eseri tamamladığı gün rahatsızlanmış ve mide kanaması nedeniyle kaldırıldığı Cerrahpaşa Hastanesi’nde, dostu Yahya Kemal’in vefat ettiği odada, 22 Mayıs 1960 Pazar sabahı saat 04.30’da yaşamını yitirmiştir.

### **3.2.2. İbrahim Çallı’nın Sanat Anlayışı**

İbrahim Çallı, Batı resminden yoğun biçimde etkilenmiş, hatta kimi yönleriyle onunla paralel bir çizgide ilerlemiştir. Kuşağının öncü isimlerinden biri olarak, Akademi’de edindiği ve Paris’te Cormon atölyesinde pekiştirdiği disiplinli eğitim anlayışını yaşamı boyunca sürdürmüş, ancak bunu katı bir kalıp hâline getirmemiştir.

Tam tersine, zaman zaman bu çerçeveyi esnekletiren ve daha serbest bir ifade arayışına yönelen bir tutum benimsemiştir.

Çallı'nın Paris'ten dönüş yaptığı 1917–1918 yıllarında Akademi'de müdürlük görevini üstlenmiş olup, bu yönüyle onun açık hava resmine en yakın sanatçı olarak anılmaktadır..

Resim sanatında sivilleşme süreci Osman Hamdi Bey ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1883'teki kuruluşu ile başlatılırsa, Çallı ve arkadaşları, Osman Hamdi kuşağını takip eden ve Akademi'nin yetiştirdiği ilk güçlü sanatçı grubu olarak değerlendirilir.

Çallı'nın resim üslubu üzerine incelemelerde bulunan Halil Dikmen, onun yaklaşımını izlenimci bir renk anlayışı ile açıklamış; fakat aynı zamanda form uyumuna verdiği öneme dikkat çekerek, sanatçının ışık-gölge tekniklerini kullanarak yapısal kompozisyonlar ortaya koyduğunu belirtmiştir. Hilmi Ziya da benzer görüşler paylaşmış, Çallı'yı desenlerinde cesur, zaman zaman ihmalci; renklerinde ise taşkın, ateşli, sabırdan çok sezgi ve ifadeyi önceleyen bir sanatçı olarak nitelemiştir. Ona göre Çallı, izlenimciliğin olanaklarını tamamen benimsemek yerine, sanatçının seçtiği konunun ufuk açıcı boyutlarını önemsemiştir (Özsezgin, 1993, 23).

Çallı'nın eserleri genel olarak peyzaj, natürmort, portre ve nü olmak üzere dört temel tema etrafında şekillenmiş; bu yönüyle resim sanatının klasik ilgi alanlarıyla güçlü bir bağ sergilemiştir. Bununla birlikte, kendi kuşağından en sert eleştiriye Galatasaray sergileri sırasında Avni Lifij yöneltmiştir. Lifij, Çallı'nın portrelerinde oransal uyumsuzluklar, kıyafet kırışıklıklarında düzensizlikler ve yüz ile beden bölümleri arasında ahenksizlikler bulunduğunu ileri sürmüş, örnek olarak Yunus Nadi Bey ve Reşit Saffet Bey portrelerini göstermiştir. Ayrıca, sanatçının *Yunan Esirlerinin Millet Meclisi Önünden Geçiş*i adlı tablosunun sergilenmeye uygun olmadığını savunmaktadır (Özsezgin, 1995, 27).

### **3.2.3. İbrahim Çallı'nın Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi**

**3.2.3.1 İbrahim Çallı'nın «Zeybekler» adlı eseri 1923 yılında 154x186 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya ile yapılmıştır. (Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu,)**

Çallı'nın zeybekler tablosunda (Resim 8) bir beyaz atla çevresinde bulunan yedi kişi yer almaktadır. Dört zeybekle onları uğurlamaya gelen üç kadını resmedilmiştir. Tablonun sağında iki zeybek ayakta konuşurken, arkası dönük üçüncüsü atın sırtına yükünü bağlamaya çalışmaktadır.

Dördüncü zeybek solda bir yük balyası üzerinde oturmaktadır. “Baş efe ya da ailenin büyüğü” olduğu tahmin edilen zeybeğin yüzü konuşmak için kendisine yönelen kadınlarla dönük olarak betimlenmiştir.

Biri oturan zeybeğin dizlerinin üstünde, diğeri sağda ayakta duran zeybekte kabzası yere dayanmış iki tüfek ile görülmektedir. Dört zeybeğin ikisi çapraz diğeri ikisi bellerinden fişeklik kuşanmıştır.

Zeybeklerin üzerinde Ege Bölgesi'ne özgü efe giysileri ve aksesuarları vardır. Başlarındaki bordo fes, oyali bir yemeni ile sarık gibi bağlanmıştır. Altlarına, çuha kumaştan dikilmiş dizlerinin aşağısını açıkta bırakan ve yörede adı “potur” olarak anılan şalvarlar giymişlerdir. Atın yanındaki zeybeğin, tablonun sağ yanındaki zeybekte olduğu gibi diz kapağı altından ayak bileklerine kadar, baldırı saran tozluklar vardır. Sağda ayakta duran iki zeybek güven içinde kendinden emin bir şekilde etrafa bakınmaktadır.

Gökyüzü puslu ve bulutludur. Ufukta katmanlar halinde oluşan koyuluklar göze çarpmaktadır. Giysiler kahve, mavi ve beyazın tonlarıyla resmedilmiştir. Dağların yamacında kırmızı kiremitli, beyaz boyalı, kerpiçten yapılmış evler görünmektedir. Kadınların beyaz örtüleri ile zeybeklerin giysileri kontrast oluşturmuştur. Beyaz at ve çevresindeki zeybekler resmin odak noktasıdır.

“Zeybekler” tablosu Cumhuriyetin onuncu yıldönümü olan 1933'te “İnkılap Sergileri” kapsamında Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenmiştir. Sergiyi gezen Mustafa Kemal Paşa mutlu olmuştur. “Zeybekler” tablosunu incelerken:

*“Kurtuluş Savaşı yıllarında yiyecek bulabilmenin çok zor olduğunu oysa ki, tablodaki atın besili görüldüğünü”* belirtir.



**Resim 8.** İbrahim Çallı «Zeybekler», (154x186 cm), tuval üzerine yağlıboya, 1923, Ankara.

Aynı zamanda “savaşa katılan herkesin bunu çok iyi bildiğini, askerler dahil hayvanların da bir deri kemik kaldığını” vurgular.

Gazi bu açıklamalarının ardından da atların ve savaşçıların güçlü gösterilmesinin Sakarya’nın değerini küçültmüş olacağını ifade eder (Elibol, 1973, 96), Atatürk’ün bu uyarıları üzerine İbrahim Çallı resimde değişiklik yapmıştır.

Ayrıca Mustafa Kemal tabloda zeybeklerden birinin örtü üzerinde oturmuş bir durumda olduğunu görünce tebessüm ederek sormuştur: “Efe hiç böyle örtü üzerinde oturur mu?” “Nerede bu üçünüün atları?” Çallı, “Dağın arkasında otluyorlar paşam” cevabını vermiştir (Elibol, 1973, 97).

### 3.2.3.2. İbrahim Çallı’nın “Türk Topçuları Mevzi Alırken” eseri 1917 yılında, 180x270 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi.

Türk Topçuları Mevzi Alırken”, adlı resimde bir bölümü atlı diğer bölümü yaya olan on askerin bütün imkansızlıklara karşın bir top arabasını hareket ettirmek için gösterdikleri olağanüstü çaba betimlenmiştir. Tabloda asker figürlerinin yanı sıra 12 adet de at yer almaktadır. Askerler umutlarını yitirmeden mücadelelerin sürdürülmektedirler.

Kompozisyonda atlı askerler hareket hâlinindedir. Ön hatta ilerleyen piyadelerle iletişimi sağlamak ve savaş düzeninin sürekliliğini korumak için cephe boyunca gidip gelmekte gibi betimlenmiştir. Bu durum, atlı birliklerin savaş sırasında üstlendikleri kritik görevi göstermektedir. Atlı askerler hem yorgunluğu azaltmaya hem de birlik içinde moralin korunmasına katkıda bulunmaktadır. Bu tablo, özellikle bize direnç ve umut temasının öne çıktığı bir sahne sunmaktadır.

Figürler ve mekân güçlü bir desen anlayışıyla düzenlenmiştir. Ton ve ışık değerleri dikkate alınmış, klasik bir resim yaklaşımı benimsenmiştir.



**Resim 9.** İbrahim Çallı, “Türk Topçuları Mevzi Alırken”, (180x270 cm), Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1917, (Mimar Sinan Üniversitesi Resim ve Heykel Müzesi)

Resimde Kızıl ve kahverengi tondaki renkler ağırlıktadır. Bu renkler savaşın karanlık atmosferini ve güç koşullarını vurgulamaktadır. Topçu birliklerinin kararlı ilerleyişi, zaferin elde edilebilir bir amaç olarak görüldüğünü göstermektedir.

Sanatçı, savaş koşullarında bir top arabasının zorlukla ilerleyişini konu olarak ele almış; sahneyi insan gücü ve hayvan gücünün birlikte kullanıldığı bir savaş dinamiği içinde yansıtmıştır. Üç piyadenin ve dört atlı askerin top aracını hareket ettirmek için gösterdiği çaba, savaşın zorluk derecesini açıklıkla ortaya koymaktadır.

### 3.3. HİKMET ONAT

#### 3.3.1. Hikmet Onat'ın Hayatı (1882-1977)

Ahmet Hikmet Onat, 1880 yılında İstanbul'un Fındıklı semtinde doğmuştur. Babası deniz subayı Murat Bey, annesi ise Vasfiye Hanım'dır. İlk eğitimine mahalle mektebinde başlayan Onat, ardından Tophane'deki Nadire Mektebi'nde dört yıl öğrenim görmüş, daha sonra Fevziye Mektebi'ne devam etmiştir. Ailesi, baba mesleğini sürdürmesini isteyerek onun Bahriye Mektebi'ne girmesine karar vermiştir. Ancak bu okula kabul edilebilmek için öncelikle Kasımpaşa Rüştîyesi'nin tamamlanması zorunluydu. Bu nedenle Onat, Fevziye Mektebi'nden sonra Kasımpaşa Rüştîyesi'nin son sınıfına kaydolmuş ve burayı bitirdikten sonra Heybeliada'daki Mekteb-i Bahriye-i Şahane'ye girmiştir. Burada iki yılı lise, iki yılı harp eğitimi olmak üzere toplam dört yıl öğrenim gördükten sonra Bahriye Mektebi'ne geçmiştir (Giray, 1995, 15).

Bu dönemde, resim derslerinde gösterdiği yetenek öğretmenlerinin dikkatini çekmiş ve sanata karşı ilgisi giderek artmıştır. Başlangıçta ailesinin isteğiyle yöneldiği askerlik mesleği, eğitim sürecinde yerini resim tutkusuna bırakmıştır. Onat, çocukluk yıllarından itibaren sanata yatkınlığını çeşitli yollarla ortaya koymuş, zamanla bu yönü daha da belirginleşmiştir.

*Askerî öğrenim yıllarında salt derslerle yetinmemiş, aynı zamanda dönemin sanat ortamını yakından takip etmiştir. İstanbul'da düzenlenen sergilere katılmış, burada Halil Paşa, Zonaro ve Valeri gibi sanatçıların eserlerini görme fırsatı bulmuş ve bu deneyimler onun sanat anlayışının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Zonaro'nun atölyesini ziyaret etmesi de sanat dünyasıyla kurduğu bu erken temasların önemli bir göstergesidir. Böylelikle, denizcilik mesleğine yönlendirilmesine rağmen resim tutkusu ağır basmış ve ressamlık mesleğini benimsemiştir (Giray, 1995, 16).*

Resim, bu dönemde Hikmet Onat için bir tutkudan öte, yaşamının merkezine yerleşen bir yönelim halini aldığı düşünülmektedir. Subaylık görevini sürdürmek yerine bir ressamın yanında çıraklık etmeyi arzulaması, onun sanat ortamına duyduğu yakınlık ve resim yapma arzusunun yoğunluğuyla açıklanabilir. Bu özlem kısa süre içinde bir hedefe dönüşmüş ve Onat, ressam olabilmek için farklı çıkış yolları aramaya başlamıştır (Karoğlu, 1992, 14).

1904 yılında Bahriye Mektebi'nden teğmen rütbesiyle mezun olan Onat, kendi kendine resim denemeleri yapmaya girişmiştir. Heybeliada'daki Bahriye Mektebi'nde bulunduğu sırada, yakın arkadaşı Ruhi Arel ile birlikte resim sanatına ilgisi daha da belirginleşmiştir. O güne dek İstanbul'da bir Sanayi-i Nefise Mektebi bulunduğundan habersiz olan Onat, bu okuldan Ruhi Arel sayesinde bilgi edinmiştir. Askerlik mesleğini bırakma kararı alarak Ali Sami Bey'den aldığı tavsiye mektubuyla Osman Hamdi Bey'e başvurmuş ve Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'ne kaydolmuştur (Giray, 1995, 14).

Onat'ın bu kurumda öğrenimi beş yıl sürmüş, eğitimini Valeri ve Warnia atölyelerinde devam ettirmiştir. Bu yıllar aynı zamanda Osmanlı tarihinde önemli bir döneme, II. Meşrutiyet'in ilanına rastlamaktadır. 1908'deki bu siyasi gelişme, Osmanlı toplumunda büyük dönüşümlere yol açmıştır. Batı etkisi, gündelik yaşamdan sanata kadar pek çok alanda görülmeye başlanmış; aile, toplumsal hayat ve kültürel ortamda köklü yenilikler ortaya çıkmıştır (Giray, 1995, 24).

Ev ortamına yeni eşyaların girmesi, yer sofrası yerine masa ve koltuklarda oturma alışkanlığının benimsenmesi, pantolon, redingot ve şapka gibi Batı tarzı giysilerin geleneksel kıyafetlerin yerini alması; tiyatro, bale ve konserlerin gece hayatına katılması; kadın ve erkek arasındaki toplumsal ayrımların yavaş yavaş kalkması gibi değişimler, Osmanlı toplum düzenini yeniden şekillendirmiştir. Bu dönüşüm süreci, sanat alanında da kendini göstermiştir. Osman Hamdi Bey'in girişimleriyle sanatçılar bu yeni kültürel ortama dâhil edilmiş, resim başta olmak üzere birçok sanat dalında filizlenme başlamıştır.

Bu dönemde Hikmet Onat açılan sınavı başararak devlet bursuyla Paris'e yollanmıştır. (Giray, 1995, 25).

Onat, Önce misafir öğrenci, ardından devamlı öğrenci statüsünde eğitimini sürdürmüş, sanatsal formasyonunu Avrupa'daki bu yoğun öğrenim süreciyle geliştirmiştir.

Académie des Beaux-Arts'ta uygulanan eğitim programı, klasik resim disiplinlerinin öğretilmesine odaklanmaktaydı. Öğrencilere modelden desen çizimi, optik değerlerin belirlenmesi, anatomi bilgisi, perspektif uygulamaları ve sanat tarihi eğitimi verilmekteydi. Bu süreç, Hikmet Onat ve arkadaşlarının daha önceki yetenekleriyle şekillenen başlangıç aşamalarını yeniden biçimlendirmiştir. Sanat eğitimine adım atan Osmanlı gençleri, bu dönemde salt teknik beceriler edinmekle kalmamış, aynı zamanda Avrupa sanat ve kültürünü doğrudan deneyimleme imkânı bulmuşlardır.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte sanat eğitimi daha da zorlu bir ortamda sürdürülmek zorunda kalınmış, Onat ve arkadaşları, disiplinli bir biçimde öğrenimlerini devam ettirmiş ve aldıkları klasik eğitimi kendi yetenekleriyle bütünleştirerek Türk resim sanatında yeni bir evreye geçişi başlatmışlardır. Hikmet Onat geleneksel çizgiden kopmadan, izlenimciliğin teknik ve renk anlayışını paletlerine katmıştır. Ancak savaşın giderek yoğunlaşan etkileri, onların hem sanatsal üretimlerini hem de yaşam koşullarını doğrudan etkilemiştir.

### 3.3.2. Hikmet Onat'ın Sanat Anlayışı

Paris'te geçirdiği dört buçuk yılın ardından yurda dönmek zorunda kalan genç Onat, sanatsal yetkinliği ve bilgi birikimi sayesinde sanat anlayışında önemli etkiler kazanmıştır. Onat, 21 Eylül 1915'te Akademi'de atölye öğretmenliğine atanmıştır. Onat'ın atölyesinde aldıkları yoğun desen eğitimi sayesinde tüm öğrenciler, sanat eğitimlerinin ilk evresinde ortak bir biçimde Onat'ın rehberliğiyle yoğrulmuşlardır (Giray, 1995, 26).

Yurda döndükten sonra Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne öğretim üyesi olarak atanan Hikmet Onat ve arkadaşları, kurumun eğitim anlayışına yeni bir bakış kazandırmışlardır. Onat, Batı sanatının düşünsel temellerini kavrayarak bunu kendi kültürel değerleriyle bütünleştirebilmiş ve çağdaş bir estetik anlayışa ulaşmıştır (Giray, 1995, 27).

Hikmet Onat'ın kompozisyonları savaş ve kahramanlık resimleri çerçevesinde yoğunlaşır. Bunların önemli bir bölümü Şişli Atölyesi'nde yapılmıştır. Aynı atölyede Çanakkale Savaşı üzerine de büyük tuvalere imza atmıştır. Siperlerde dinlenen askerler, atölyenin canlı ortamından Onat'ın tuvallerine aktarılmıştır. Bu resimlerin arasına tek asker portreleri de vardır. Onat'ın Üçlü Kompozisyonu Ankara'da I. Türkiye Büyük Millet Meclisi binası inkılap Müzesi'nde sergilenmektedir. Cumhuriyetin Onuncu Yılı kutlama programları kapsamında, Ankara Halkevi Salonlarında açılan Güzel Sanatlar Birliği'nin 9. Resim Sergisinde, Hikmet Onat'ın “Başbuğ” adlı tablosu büyük bir beğeni kazanmıştır.

Hikmet Onat kuşağından, tablolarındaki ışık oyunları ile ayrılır. Kompozisyonlarında deniz ve dere kıyılarının saydam su yüzeyleri üzerinde görülen güçlü ışık oyunları onun sanatının tüm aşamalarını hep gündemde tutmuştur. İstanbul'un

panoramik görünümünde, portrelerinde, figürlü kompozisyonlarında, mimari yapıları resimleyen tuvallerinde vazgeçemediği en önemli farklılığı güçlü perspektif uygulamalarıdır. Renklerinde serbest fırça vuruşlarının dinamik lekeselliği görülür. Bu lekeler bozulmayan bütünsellik içinde coşkun ve canlı renklerle buluşurlar. Aydınlık ve ışıklı görünümünün vazgeçilemeyen renkleri arasında beyazın özel bir yeri vardır (Giray, 1995, 28).

Onat, bir doğa ressamıdır. Deniz manzaralarına yakın duruşunda bahriye subayı olmasının payı büyüktür. Hafif çırpıntılı ya da durgun sahillerde demirlemiş olan sandalları, bunların suya aksetmiş olan yansımalarını resimlerinde ısrarla işlemiştir. İnsan üzerinde sükûnet ve huzur duygusu uyandıran, doğa ve deniz özlemine yol açan bu peyzajlar, kendi türünün ve döneminin benzersiz çalışmalarıdır. Hikmet Onat, çağdaş sanatımızın usta bir peyzaj ressamıdır (Özsezgin, 1999, 358).

Onat'ın sanatı, bireysel yönünü fark etmede en iyi araç olmuştur. Cormon Atölyesinde aldığı sanat eğitimi, ona akademiye yakın bir anlayış kazandırmıştır. Hikmet Onat, doğa-sanat ikilemini giderek İzlenimci bir duyarlılıkla yorumlayıp sunmayı başarmıştır. Tüm yapıtlarında renk düzenlemelerinin güçlü bir uyumu görülür. Bu uyumda renk perspektifinin olduğu kadar çizgi perspektifinin de rolü büyüktür. Onat'ın yapıtlarındaki üç boyutlu mekân olgusu salt perspektifin güçlü bir şekilde uygulanmasında değil, ışığın yansıtılması ve uyumu ile doğaya verdiği önemin de etkisi yadsınmamalıdır. (Karoğlu, 1992, 30).

Onat'ın İzlenimciliğe yakın üslubuna koşut ve çoğu yaşadığı yakın çevresinin doğa görüntülerini içeren yapıtlarında, titiz bir gözlem vardır. Yapıtlarında izlenimciliği gereği günün belli bir anını saptadığı görülür. Tüm yapıtlarının konusu tamamen dış dünyadan alınmış kesitlerden oluşmaktadır. Nesneler, ışık gölgeler, devinimler, plân ayrımları, açık- koyu, sıcak-soğuk renk dengeleri ile betimlenmiştir (Karoğlu, 1992, 30).

Sanatçının yapıtlarında özgün bir üslup anlayışı vardır. Gözleme dayalı inceleme ve yorumlama yöntemiyle, nesneleri tuvale aktarmıştır. Nesnelerin renk, değer ve biçim açısından türlü ayrıcalıklarda olmasına karşın ritim, denge, düzen ve ışık bütünlüğü korunmuştur.

### 3.3.3. Hikmet Onat'ın Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi

#### 3.3.3.1 “Harbe Giderken Veda” 1917 yılında 52x68 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile 1917 Viyana’da basılmış olup Türk Ressamları Sergi Kataloğunda yer almıştır.

Gerçek yaşamdan bir kesit olan “harbe giderken Veda” 1917 yılında, 50x70 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya ile yapılmıştır. Eserde, bir askerin duygu yükü içinde sevdikleriyle vedalaşmasını betimleniyor. Tuval üzerine yağlıboya tekniğinde dikey kompozisyonda kurulmuştur. Tablonun merkezinde iki ana figür vardır.

Tablonun Solunda yer alan ağacın arkasında, sağ tarafa doğru yürüyen askerler görülmektedir. Figürlerden biri yerel diğeri resmi giysilidir. Askerin sırtında çantası, belinde matarası ve kasaturası vardır. Askerin sırtında paltosu, sağ elinde tüfeği vardır. Ayağına postal giyinmiştir. Askerin sağ elinde tüfeğin kabzası yere değmektedir. Belindeki kayışa bağlı bez torba aşağıya doğru sarkmıştır.

Diğer figürün başında sarık, sırtında beyaz gömlek vardır. Gömleğinin üzerinden sardığı kuşağı, dar paçalı şalvarı, çorapsız ayağı ve eski lastik ayakkabıları görülmektedir. Vedaya gelen yerel giysili, askerin boynuna iki eliyle sarılmış ve zayıf ellerini boynunun arkasında birleştirmiştir.

Sol bölümdeki tümsekte seyrek yapraklı bir ağaç vardır. Sağ bölümde ise bir ev ve kurumuş otlar görülmektedir. Gökyüzü hafif bulutludur.

Tablo, savaşın cephe gerisinin dramatik yüzünü aktarmaktadır. Oluşan hüznün etkileyicidir. On yıllık savaşta Anadolu’nun pek çok yerinde benzer dramatik sahneler tanık olunmuştur. Açık-koyu karşıtlığı dikkat çekicidir. Ufuk çizgisi, her iki figürün başlarının altında geçmektedir.



**Resim 10.** Hikmet Onat, “Harbe Giderken Veda” Tuval üzerine yağlı boya 1917

**Hikmet Onat, “Savaş”, 1918 yılında, 32x40 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapmıştır.**

Hikmet Onat’ın Savaş adlı tablosu dikey bir kompozisyonda kurulmuştur. Ön planda kağınyaya koşulu öküzler ve yerde yatan figürler görülmektedir. Solda diz çökmüş bir asker yaralı bir askere eğilmektedir. Arka planda silahlı askerler ilerlemektedir. Bu durum, çatışmanın sürdüğünü göstermektedir.

Resimde kahverengi ve gri tonlar hâkimdir. Hava puslu ve görüş alanı dardır. Figürler belirgin değildir, konturlar flu bırakılmıştır. Bu ifade biçimi savaşın belirsiz, kaotik ve zor koşullarına işaret etmektedir. Zemin çamurlu ve dağınık görünmektedir. Bu da savaş alanının sertliğini yansıtmaktadır.

Ön plandaki devrilmiş yükler ve kağnılar, savaşın hem askerleri hem de hayvanları etkilediğini göstermektedir. Figürler gerçekçi biçimde resmedilmiş olsa da ayrıntılar geri plana itilmiştir. Böylece olayın duygusal ağırlığı öne çıkmıştır.



**Resim 11.** Hikmet Onat, “Savaş”, (32x40 cm), tuval üzerine yağlı boya, 1918.

### 3.4. İBRAHİM BALABAN

#### 3.4.1. İbrahim Balaban Hayatı (1921-2019)

İbrahim Balaban, 1921’de Bursa Seçköy’de doğmuş, çok zorlu bir çocukluk dönemi geçirmiştir. 1931 yılında tamamladığı üç sınıflı ilköğreniminin ardından bir süre çobanlık yapar. On altı yaşına kadar köyde kalır. Babasının sürdürdüğü karasaban ve annesinin işlediği nakışlar çocukluk döneminden itibaren sanat kimliğinin oluşmasında etkili olur. Tarımda ve taş kırma işlerinde çalışır. 1937 yılında henüz ilk gençlik yıllarının başındayken hapse düşer. 1942 yılında Bursa Cezaevi’nde yolu Nazım Hikmet’le kesişir. Büyük şairden felsefe, sosyoloji ve ekonomi politik üzerine pratik bilgiler edinir. Nazım’dan sanatçı olmanın gerektirdiği ön koşulları öğrenir. Kurduğu dostlukla ondan çalışma ve üretme disiplini kavrayarak yeteneğinin boyutlarını keşfeder. Hapishanede, içinde bulunduğu durumun öfkesiyle sürekli resim yapar (Balaban ve Bilgin, (2009,147).

1950 yılında aftan yararlanarak cezaevinden bambaşka bir insan olarak çıkar. İçerde geçen on yıl boyunca kendini sanata adanmış, resmi tutku derecesinde sevmiştir.

1937’de girdiği hapishaneden 1941’de çıkan Balaban ancak bir yıl sonra yeniden hapse girmiştir. Bu kez cinayetten on yıl ceza alır. 1943 yılında büsbütün savrulur. Önce babası öldürüldüğünü duyar. Ardından doğum sonrasında karısının vefat ettiğini öğrenir. Onu izleyen birkaç gün sonra da bebeği yaşamını yitirmiştir (Bilgin, 2008, 5).

Hapisteyken, mahkûm Balaban’ı, ressam Balaban adıyla duyuracak Nazım Hikmet’le 1942 yılında Bursa cezaevinde yolu kesişir. Büyük şairden felsefe, sosyoloji ve ekonomi politik üzerine pratik bilgiler edinir. Ayrıca Nazım’dan sanatçı olmanın gerektirdiği koşulları öğrenir. Aldığı bu pratik derslerin ardından sanatçı yeteneğinin boyutlarını keşfeder (Balaban ve Bilgin, 2009, 147) Hapishanede, içinde bulunduğu durumun stresiyle sürekli resim yapar ve 1950 yılında aftan yararlanarak cezaevinden çıkar. İçerde geçen on yıl boyunca kendini sanata adayan Balaban, cezasını çekip hapisten çıkarken “düşmanını bile affedecek” bir noktaya evrilir.

Balaban, yaşamını yitirdiği 2019 yılına kadar resim yapmayı sürdürür. Sanatçı 12 kitap yayınlamış, 50’yi aşkın sergi açmıştır. İki bine yakın yağlı boya tablosu vardır.

### 3.4.2. İbrahim Balaban’ın Sanat Anlayışı

Sanatçı akademik bir eğitim almadan kendisini yetiştirerek Türk resim tarihinde adından söz ettirmeyi başarmış ender isimlerden birisidir. “Otodidakt” olarak tanımlanan yani kendi kendini geliştirdiği sanatında kendine özgü bir renk ve çizim anlayışını benimsemiştir. Sanat çevrelerinde “alaylı” olarak nitelendirilir.

Necla Arslan’a göre İbrahim Balaban, resimlerinde belli kalıpların dışına çıkarak özgün karakterde dışavurumcu yaklaşımlar ortaya koymuştur. Sanatçıda “naif özellikler” içeren toplumcu gerçekçi bir anlayış egemendir. Biçim ve içerik olarak Anadolu insanının yaşamından, halk geleneklerinden esinlenmiş ve bu geleneği çağdaş bir temele oturtmuştur (Arslan, 1997, 182). Balaban’ın tablolarında, kendi deyimiyle “masalsı bir deformasyon” vardır. Bu deformasyonu sanatçı “figürleri kendine göre eğip bükme” olarak tanımlamıştır. Ve yine anılarında kimi öğeleri abartarak çizdiğini belirtmektedir. Balaban, çalışmalarında gündelik yaşamın toplumsal pratikleriyle kendi yaşamını bütünleştirerek resmettiğini belirtir. Tablolarında sevinç, hüzn ve umudu bir arada

resmetmeye çalıştığını ifade eder. Bu anlayış sanatçıya toplumsal düzeni eleştiren bir tavır kazandırmıştır.

Süreyya Genç, Balaban'ın kompozisyonlarında göç olgusuna, köy kent yaşantısına, insanın doğa ve toplumsal gerçeklere karşı tutumuna ilişkin toplumcu gerçekçi bir anlayışı resimlerine yansıttığını belirtir. Resimlerinde genelde Anadolu insanına özelde kadına dair tabloları, bazen bir fotoğrafçı gerçekçiliğiyle bazen de aydın sorumluluğunu taşıyan eleştirel bir tavırla resmettiğini yazar. Önceleri köy yaşamındaki yoksulluğu betimleyen sanatçı zamanla destanlara, halk inançlarına ve kahramanlarıyla, mitolojiye yönelmiştir (Genç, 2016, 557). Süreç içerisinde bu yöneltişte eşitsizlik, yoksulluk ve çaresizlik formlarını kullanarak toplumsal süreçte halk kültüründen beslenen eleştirel bir kimlik kazanmıştır. Genç, Balaban'ın Türk resim sanatında adından “toplumsal gerçekçi” bir sanatçı olarak söz ettirdiğini vurgular.

### **3.4.3. İbrahim Balaban'ın Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi**

**“Kurtuluş Savaşı”, 1921 yılında 70x120 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır.**

İbrahim Balaban eserlerinde halk resim geleneği ön plana çıkmaktadır. Bu da biçim ve içerik açısından geleneksel değerlerden yararlandığını göstermektedir. 1921 yılında yapılan Kurtuluş savaşı eserinde halkın askerlerle birlikte düşmana karşı tek yürek olup savaştığını aktarılmıştır. Eserde Elinde silahlarla ilerleyen erkeklerle birlikte kadınlar da resmedilmiştir. Köylüler tarım işlerinde kullandıkları orak, tırpan gibi tarım aletlerini silah olarak kullanmaktalar. Elinde en tepede Türkiye Devletine ait bayrakla erkek figürü ileriye doğru atılmaktadır. Bu insanlar vatanlarını savunmak için ellerinden geleni yapmaktalar. Eserin üst sağ köşesinde yarım ay belirlemektedir. Burada kullanılan ay sembolü ile Türklük anlayışına gönderme yapıldığı düşünülmektedir. İlerleyen askerlerle birlikte kurşun yarasıyla düşen asker ve kadınlar görülüyor. Bu durum kadınların da cesur bir şekilde vatanını düşmana karşı savaştığını ortaya koymaktadır. Ayrıca eserde yer alan büyük baş hayvanlarla tarla sürülmesi tarımın devam ettiğini göstermektedir. Eserde iki boyutluluk görülmektedir. Bu da minyatür tarzının etkilerini ortaya koymaktadır. Işık gölge kullanılmaması da bu durumu göstermektedir.

Eseri bölümde inceleyebiliriz. Üs kısım mavi renk tonlarından oluşmaktadır. Alt kısım ise toprak rengindedir. Bu da renk kontrastını ortaya koymaktadır. Mavi rengin

bulunduğu üst kısımda yer alan kırmızı renkli bayrak dikkati üzerine çekerek odak noktası oluşturmaktadır. Eserin alt sağ köşesinde yer alan mavi ve siyah renkli büyükbaş hayvan dikkati çekerek daha sakin bir odak noktası oluşturmaktadır. Eserde minyatür tarzının iki boyutlu etkisi bulunduğunu söyleyebiliriz.



**Resim 12.** İbrahim Balaban, “Kurtuluş Savaşı” (70x120 cm) Tuval Üzerine Yağlı Boya (1921)

### 3.5. MEHMET BAŞBUĞ

#### 3.5.1. Mehmet Başbuğ’un Hayatı (1956-2017)

Mehmet Başbuğ, 1956 yılında Diyarbakır’da doğmuştur. Babalarını çok erken yaşta kaybeden Başbuğ ve kardeşleri çeşitli işlerde çalışarak geçimlerini sağlamaya gayret etmişlerdir. Okul saatleri dışında çarşı, pazarlarda ayran, çay satarak, ayakkabı boyayarak ve kol saatlerinin içine bozkurt resmi çizerek, evin geçimine katkı sağlamışlardır. Ortaokuldayken Coşkun Karakaya’nın teşviki ile eserinin Diyarbakır’da düzenlenen bir resim yarışmasına katılmaya hak kazanmasıyla ressam olmaya karar vermiş çalışmasının dereceye girmesiyle de kararını kesinleştirmiştir. Karakaya’nın Ankara’ya atanması üzerine öğrencisi Başbuğ’u da yanında götürerek Çankaya Lisesi’ne kayıt yaptırmıştır. Başbuğ, burada eğitimine devam ederken maddi giderlerini karşılayabilmek için kütüphane memurluğu yapmıştır (Güngör, 2018, 124).

70’li yıllarda ülkenin pek çok yerinde olduğu gibi Ankara’da da yaşanan siyasal ve ideolojik tartışmalar, toplumsal olayları hareketlendirir. Bu hareketlilikte Başbuğ’un

politik kişiliği erken şekillenir. Benimsediği “milliyetçi ideoloji” doğrultusunda, arkadaşlarıyla basın yayın organlarında yazı, şiir ve desenlerle bu ideolojiye katkı sağlamaya” çalışırlar. 1964 yılında ABD Başkanı Johnson tarafından İsmet İnönü’ye yazılan mektup sağ ve sol çevreler tarafından gösteri ve yürüyüşlerle protesto edilirken Başbuğ ve arkadaşlarının tepkileri çizgi ve renge dönüşerek çeşitli dergilere yansır. Mehmet Başbuğ dönemin önemli mizah dergilerinden olan Çaylak’ın yazar ve çizer kadrosunda yer alır (Atalay, 2021).

Hayatı boyunca “yüksek sesli hiç gülmemiş Mehmet Başbuğ”un mizah anlayışında da farklılık vardır. Bu dönemin çizimlerinde “karikatürden çok, sloganlara atıfta bulunan yarı soyut, lekese bir düzen içinde, renkli ve siyah beyaz desenlerle dergiye katkı sağlar. Başbuğ, 1972 yılında, ilk kez geldiği Ankara’da kendisini siyasal iç gerilimin içinde bulur. Düşüncelerini kavga yerine resimsel bir dille aktaran Başbuğ, Alparslan Türkeş, Nihal Atsız, Necip Fazıl Kısakürek, Galip Erdem gibi fikir ve edebiyat dünyasının önemli isimlerinin konferans ve seminerlerine katılır. Yıllar sonra bu isimlerin portrelerini yapar ve bu portreler çeşitli dergilerde yayımlar (Güngör, 2018, 125).

Başbuğ’un ilk desenleri, Diyarbakır’dan mahalle ve çocukluk arkadaşı olan Mehmet Gül’ün yetmişli yılların başında çıkardığı Özyurt Dergisi’nde yayımlanır. Sonrasında bu desenler Hergün, Bizim Ocak, Hasret, Gergef, Genç Arkadaş, Devlet, Töre, Yeni Birlik, Çaylak, Diriliş, Hisar gibi dergilerde yayımlanarak geniş kitlelere ulaşır. Yazar Ömer Lütfi Mete’nin 1978 yılında ilk baskısı yapılan Balonya Tüneli, Emine Işinsu’nun Azap Toprakları, Çiçekler Büyür, Sancı isimli kitaplarının kapak resimleri Mehmet Başbuğ’a aittir.

Ankara’da 70’li yılların sonunda yaşanan toplumsal olaylar Başbuğ’u derinden etkiler. Vatan, millet, bayrak Mehmetçik ve Atatürk sevgisini temel alan çalışmalarını bıkmadan usanmadan sürdürür. Bu kapsamda Kültür Bakanlığı’nın 1972 yılında düzenlemiş olduğu 30 Ağustos Zafer Bayramının 50. Yılı resim yarışmasına katıldığı eser ikinci seçilir. Ardından 1977’de katıldığı DYO resim yarışmasında onur belgesi alır.. 1979’da kazandığı T.C. İçişleri Bakanlığı Afiş Yarışması DESİYAB ödülünü alır. Sonraki yıllarda aldığı ödül sayısı 20’ye ulaşır.

Dönemin toplumsal olayları Başbuğ’un yaşamını derinden etkilemiştir. Bu doğrultuda Türkistan coğrafyasında esaret altında bulunan Türklerle ilgili farkındalık yaratmak için yürüyüşler düzenlemiş bir dizi eylemlerde bulunmuştur. “Sivil Toplum

kuruluşlarındaki aktif görevleri, sanatçı birliktelikleri, dönemin politik, edebiyat ve kültür-sanat dergilerindeki çizimleri Başbuğ'un geniş kitlelerce tanınmasına olanak sağlamıştır.” (Ayhan, 2017, 3528).

Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde Lisans eğitimini sürdürürken 4. sınıfta, dönemin siyasal olayları nedeniyle üniversite yönetimi öğrencileri farklı okullara yönlendirilmiştir. Bu nedenle Başbuğ lisans diplomasını Bursa Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Bölümünden almıştır. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisans sanatta yeterlik ve doktora yapmıştır. 2009 yılından vefatına kadar, Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi'nde eğitimcilik ve idarecilik görevlerinde bulunmuştur. Valilik ve üniversite himayelerinde açtığı kişisel ve karma sergilerle Türk Sanatına katkısını sürdürmüştür (Ayhan, 2017, 3529).

Yurt içinde ve dışında Kuveyt, Kazakistan, Kırgızistan, Türkmenistan, Özbekistan, Azerbaycan, Tataristan, Makedonya'da sanatsal ve kültürel incelemelerde bulunmuştur. 1997 yılında Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Başkanı Turan Yazgan'ın teklifi üzerine 6 aylık süre ile Tataristan'daki okullarda görev alarak Türk kültürü ve sanatına yönelik dersler vermiştir. İdil-Ural Bölgesi Türk sanatları hakkında araştırma ve incelemelerde bulunmuştur. 1999 yılında kısa adı TÜRKSÖY olan Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi'nce Osmanlı İmparatorluğu'nun 700. yılı dolayısıyla Bursa'da düzenlenen II. Türk Dünyası Ressamlar Buluşması Programı'na Türkiye'yi temsilen davet edilmiştir.

Sanat yaşamı boyunca yurt içinde ve yurt dışında binden fazla karma ve grup sergilerine katılmıştır. Çeşitli yarışmalarda 18 ödülü kazanmış, yurt içinde ve dışında 80 kişisel sergi açmış ve birçok sergi ve yarışmalarda jüri üyeliğinde bulunmuştur.

Makedonya'dan Moğolistan'a Türk Kültür Coğrafyasının önemli başkentlerinde ve şehirlerinde kişisel sergilerinin yanı sıra resimler yapmış, sanatsal, kültürel araştırma ve incelemelerde bulunmuş, konferanslar vermiştir. “Ayrıca, çok sayıda makale ve araştırmaları bulunan sanatçının Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Başbakanlık ve tüm bakanlıklarında genel müdürlüklerde, bankalarda, üniversite koleksiyonlarında ve devlet müzelerinde yurtdışı temsilcilerimiz ile birçok ülkenin koleksiyonunda eserleri bulunmaktadır. Başbuğ, yurtiçinde ve dışında sergiler açarak, kültürel birikimini Türk dünyası, Avrupa, Asya ve ABD'nin çeşitli şehirlerinde sergilemiştir (Güngör, 2018, 128).

### 3.5.2. Mehmet Başbuğ'un Sanat Anlayışı

Mehmet Başbuğ'un eserlerinde gülen yüzlere rastlamak pek olası değildir. Ancak yer verdiği figürlerin yüz ifadeleri ve duruşlarında hep geleceğe yönelik bir umut vardır. Sanatçı, eserlerinde çizdiği figürlerin niteliği, resimde kullandığı objeler ve genel olarak anlatım tarzıyla, figürün yaşadığı coğrafyanın özelliklerini yansıtır (Başbuğ, 2009, 129). İzleyici eserlerine baktığında hem figürlerin duygu, düşünceleri hakkında hem de yaşamı, yaşadığı coğrafyanın özellikleri hakkında fikir edinebilmektedir. Çarşı, pazar, yaşamın zorlukları, savaş hikâyeleri, ulusal kahramanlıklar, Başbuğ, Atayurt insanları, şehir ve köy yaşantıları, atlar, göçler, memleket insanları; yaşamına değer katan, sanatçı duyarlılığına hizmet eden, kişisel hassasiyetine dokunan her ne varsa tuvaline yansıtır. Çalıştığı temalar yapmacıklıktan uzaktır. İfadelerini yalın, katıksız, net biçimde izleyicisine sunar. Kendine has üslubuyla oluşturduğu yapıtlarında klasik üçgen açılı kompozisyonları ters düz olur. Sanatçıyla özdeş olan kırmızı rengi yapısal ve anlamsal olarak onu destekleyen gri, kahverengi, beyaz ve diğer yoğun tonlar sanatçının görsel tavrını ortaya koyar. Sanatçı eserlerini üretirken kullandığı üstün gözlem yeteneğini ile fark edilmiştir (Güngör, 2019, 128-129).

### 3.5.3. Mehmet Başbuğ'un Kurtuluş Savaşı Eserleri ve Analizi

**“Zafere Doğru”, 2007 yılında 50x70 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya ile yapılmıştır.**

Tabloda ileri doğru yürüyen Türk askerleri kararlı bir düzen içinde betimlenmiştir. Figürler yan yana, düzenli adımlarla ilerlerken, kolektif bir disiplin ve azim duygusu öne çıkmaktadır. Ön plandaki askerler, ulusun bütünlüğünü temsil eden bir anıtsallık taşıyor. Bu yürüyüş, salt cepheye yönelişi değil, aynı zamanda bir milletin geleceğe güvenle yürümesini simgeliyor.

Eserde egemen olan toprak tonları savaşın gerçekliğini ve yıkıcılığını yansıtırken, gökyüzündeki açık mavi-gri tonlar umudun ve zaferin işaretini veriyor. Figürler ile arka plan arasındaki ışık kontrastı, askerlerin öne çıkmasını ve kahramanca yürüyüşün vurgulanmasını sağlıyor. Bu karşıtlık, aynı zamanda “karanlıktan aydınlığa” gidişin sembolik anlatımıdır.



**Resim 13.** Mehmet Başbuğ, “Zafere Doğru”, (50x70 cm.) Tuval Üzerine Yağlıboya, 2007.

**Mehmet Başbuğ “Cepheye Doğru”, 2008 yılında 140 X 200 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır.**

Resimde iki kadın ön planda, tablonun merkezinde yer almıştır. Yanlarında kağnılara koşulmuş öküzler bulunuyor. Yan yana ayakta duran kadınlar ön tarafa bakıyorlar. Soldaki kadın boyunduruğun iç kısmında sağ eli öküzün boynuzundadır. Yerdeki kardan havanın soğuk olduğu anlaşıyor. Bu nedenle kadınlar sıkı giyinmişler. Beyaz başörtüleri var. Sağdaki kadının elinde öküzleri sürmek için baston benzeri bir çubuk tutuyor.

Kağnının üzerindeki yorgan döşek olduğu sanılan bir yük görülüyor. Bunların arasında cephaneye olduğu sanılmaktadır. Karda kağnıları çeken hayvanlar yorgun görünmektedir. Yol izleri belirgindir.

Arka planda çok sayıda hareket halinde tüfekli asker görülüyor. Yanlarında Türk bayrakları taşıyorlar. Bu durum bir askeri hareketliliğe işaret ediyor. Hava ağır, gökyüzü kapalıdır. Yer yer duman bulutları görülüyor. Bu durum savaşın sürdüğünü gösteriyor.

Renklerde toprak tonları ağırlıktadır. Figürler gerçekçi bir biçimde resmedilmiştir. Ön plan açık renkle, arka plan koyu renkle ayrılmıştır. Böylece kadınlar ve kağnılar resmin ana odağı hâline gelmiştir.



**Resim 14.** Mehmet Başbuğ, “Cephaye Doğru”, (140 X 200 cm) Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2008.

Tablo, Kurtuluş Savaşı’nda kadınların kış şartlarında dahi cephane taşıyarak cephe gerisine destek sağladığına işaret etmektedir.

### 3.6. AYDIN AYAN

#### 3.6.1. Aydın Ayan’ın Hayatı (1953-)

Aydın Ayan, 1953 yılında, Trabzon’un Çaykara ilçesinin bir orman köyü olan Şahinkaya’da dünyaya gelmiştir. Beş çocuklu bir ailenin ilk çocuğudur. İlkokulu Şahinkaya’da bitiren Ayan, ailesinin 1965 yılında Hatay’a yerleşmesi nedeniyle Çaykara’da başladığı ortaokulu Kırıkhan’da tamamlamıştır. Henüz ilkokul sıralarındayken kitaplarda gördüğü resimleri çizmeye başlamasıyla, resme olan ilgisi dikkat çekmiştir. Sınıflar yükseldikçe Ayan’ın bu ilgisi tutkuya dönüşür. Ortaokul son sınıfta iken kendi kendine tuval hazırlamasını öğrenerek resimler yapmaya başlamıştır. Bu yıllarda önce çizgi romanlarla, ardından sinemayla tanışır. Okuduğu “ikinci el” kitaplarla edebiyata, sanata duyduğu ilgi artar. Eline geçen şiir, öykü, roman türü edebiyat ürünlerine odaklanırken kimi dergileri de düzenli olarak izlemeye başlar. Aynı zamanda ressam olmanın düşlerini kuran Ayan’ın yaşamı boyunca, resim ve edebiyata olan ilgisinin kökleri bu yıllarda oluşur (Arda, 2007, 8).

Sanatçının lise son sınıfındayken yazdığı “Anadolu’da Hasret Gidermek” adlı şiiri Türkiye Tabiatını Koruma Cemiyeti ile Yeni İstanbul Gazetesi’nin düzenlediği “Türkiye Liselerarası Şiir Yarışması”nda “ikincilik” ödülü alır. O yıllarda Yeni İstanbul

Gazetesi'nin kendisine sorduğu “Gelecekte ne olmak, hangi mesleği seçmek istersiniz?” sorusuna Ayan, seçim sırasına göre “Önce ressam, sonra edebiyatçı, son olarak da doktor.” olmak istediğini belirtir (Giray, 1999, 14).

Ayan, Kırıkkhan Lisesi'nden mezun olduğu yıl üniversite hazırlık kurslarına katılmak için Ankara'ya gitmiştir. Bir yandan kursa devam ederken diğer yandan da resim sergilerini gezmiştir. Kültür, sanat ve edebiyat dünyasının buluşma noktaları Ayan'ın uğrak yerleri haline gelmiştir artık. Bunlar arasında Zafer Pasajı'ndaki kitapçılar ve Güzel Sanatlar Galerisi'nin özel bir yeri vardır. Devlet Resim Heykel Sergilerinin pasajdaki galeride yapıldığı yıllar resimlerini göstermek önerilerini almak üzere galerinin müdürü Osman Zeki Oral'ı ziyaret eder. Oradakilerden en yaşlı olan ressam Eşref Üren tabloları baktıktan sonra Aydın Ayan'a dönerek şunları söyler: “ ...bu işi öğrenmek istiyorsan akademinin sınavlarına gir” (Ayan, 2007, 30).

Ressam Eşref Üren'in önerisini dikkate alarak, 1972 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Birinci yıl Akademinin Yüksek Resim Bölümü'nde Sabri Berkel ve Reşat Atalık'ın öğrencisi olur. Desen atölyesinde antik heykellerin desenleri üzerinde çalışır. Çini taramaları yapar, ayrıca ünlü ressamların resimlerinin kopyalar.

Sanatçı, Sabri Berkel'in disiplinli, ilkeli, kurallı ve titiz çalışmalarından, ayrıntıyı görmeyi esas alan sanat anlayışından etkilenmiştir. Profesör Kıymet Giray, 1999 yılında yayımladığı Aydın Ayan adlı kitabında; “Ayan'ın kimliği ve kişiliği ile örtüşen titiz ve düzenli çalışma alışkanlığının bu atölyede pekiştiği”ni vurgular (Giray, 1999, 15). Giray, Ayan'ın özellikle plastik sanatlarda büyük önem taşıyan “ayrıntı / gerçekçilik / imgelem ve yorum” kavramlarının anlamlarını ve birbirinden ayrılan ve örtüşen yanlarını bu atölyede öğrendiğini belirtmiştir.

Aydın Ayan, edebiyata olan ilgisinin de etkisiyle ikinci sınıfta Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesini seçmiştir. Öğrencilere ve dışarıdan katılanlara sanatı ve edebiyatı sevdirmeyi başaran atölyenin hocası Bedri Rahmi Bey, Ayan'ın sanatının şekillenmesinde de önemli katkılar yapmıştır. 21 Eylül 1975'te Eyüboğlu'nun ölümünün ardından bir süre atölyeyi Neşet Günal yönetmiştir. Daha sonra öğrenciler diğer atölyelere dağıtılarak 6 olan atölye sayısı 5'e düşürülmüştür. Ayan 1975-1976 ve 1976-1977 eğitim öğretim yıllarında Neşet Günal'ın atölyesinde çalışmıştır (Arda, 2007, 14).

Aydın Ayan, çalışkan bir öğrencidir. Mezuniyet aşamasına gelmeden ve II. devre sınavlarına çıkmadan önce notu 20 üzerinden 19'dur (Arda, 2007, 16). Sanatçının büyük

ilgi gören resimleri “yeni bir soluk” olarak değerlendirilmiş ve devre sınavında en yüksek notu almıştır (Ayan, 2007, 40).

Sanatçı, akademiden mezun olduktan sonra aynı yerde asistan olarak göreve başlamıştır. Ardından kurumun Yüksek Resim Bölümü’nden “Sanatta Yeterlilik” derecesini almıştır. 1986-1987’de “İngiliz Resminde Epik Ögeler” konulu bir araştırma yapmıştır. Aynı dönemde 95 metrekairelik bir mozaik panoyu arkadaşlarıyla gerçekleştirmiştir (Özsezgin, 1999, 81-82).

Ayan, 1998’de Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü’ne öğretim görevlisi olarak atanmış 1990’da yılında doçent, 1998 yılında profesör olmuştur.

Sanatçı, 1975’den günümüze yurtiçinde ve yurtdışında (İngiltere, Almanya, Bulgaristan, Romanya, Norveç, Kore, Çin, Makedonya) çok sayıda karma sergilere katılmış, 40’ı aşkın kişisel sergi açmış, çeşitli gazete ve dergilerde sanat üzerine eleştirel yazılar yazmıştır. Sanatçının yayımlanmış 6 kitabı ve aldığı çok sayıda ödül vardır.

### **3.6.2. Aydın Ayan’ın Sanat Anlayışı**

Aydın Ayan, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Neşet Günel atölyelerinde eğitim gördükten sonra “fenomen” olmuş ve Anadolu el sanatlarının araştırılarak uygulandığı Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Kıymet Giray; “Bedri Rahmi’nin atölyesinden yetişen sanatçılara en büyük katkısının, sanat tutkusu, korkusuz atılımlar, özgür düşünmek ve üretmek” bilincini kazandırmış olduğunu belirtir (Giray, 1999, 13).

Eyüboğlu’nun ölümünden sonra Ayan, “Toprak Adamları” eserleriyle Türk sanatına yeni bir anlayışı getiren Neşet Günel’in atölyesini tercih etmiştir. Günel; 1970’lerin Türkiye’sinin toplumsal ve politik yapısı ile örtüşen önemli bir ressamıdır. Toplumsal gerçekçilik üzerine eğilerek, kırsal kesim insanının dramını, sanatsal değerlerle resimlemiştir (Giray, 1999, 15).

Ayan’ın sanat anlayışı ve üslubu önemli ölçüde Neşet Günel atölyesinde şekillenir. Türkiye’de ve dünyadaki gençler gibi özgürlükçü akımlardan etkilenir. Toplumsal sorunların çözümlerine yönelik verilen mücadele, sanatçının resimlerinin temasını oluşturur. Dönemin politik sorunlarını, gerilim ve baskı ortamını bir sanatçı duyarlılığıyla resimlerine yansıtır.

Özetle sanatçının resimlerinde temel konu insandır. Kaya Özsezgin Aydın Ayan'ın insanı taçlandıran sanat anlayışını tanımlar (Özsezgin, 1999, 82).

Türk resim sanatında toplumsal gerçekçi yaklaşımıyla öne çıkan Ayan'ın çalışmalarını Yıldız Doyran üç dönemde incelemiştir. Birinci dönem, sanatçının geldiği coğrafyanın izlerini taşıyan sert, yalın bir gerçekçi anlayışla yapılan resimler dönemidir. Ayan, toplumsal yaşam koşullarından hareketle betimlediği çocukluk ve gençlik yıllarını, yaşadığı köy ve kasaba koşullarının izlerini yaşam boyu resimlerine yansıtmıştır. İkinci grup çalışmaları, yine gençlik dönemindeki ülke sorunlarının ve yaşanan toplumsal olayların ortaya çıkardığı resim dizileridir. Ayan, bu dönem toplumsal içerikli anlatımlarında, yarattığı köylü, işçi, ırgat figürleriyle sosyal kırılmaları resmetmiştir. Bu kırılmalarda kimi kez güçsüz, çoğu kez de gücünün farkında olan insanı resminin merkezine oturtmuştur. Üçüncü grup çalışmalarında ise, yine düşünce temelli ancak mistik atmosferler yaratarak ironinin de sezildiği yaklaşımı öne çıkmıştır. Sonuçta Aydın Ayan, yetiştiği coğrafyadan, yaşadığı toplumun sosyal, politik ve kültürel yapısından etkilenecek düşünce temeline oturan çalışmalarıyla öne çıkmıştır (Doyran, 2007, 48).

Ancak tez konumuz bakımından sanatçının salt Kurtuluş Savaşı ile ilgili resimleri incelenecektir.

Cumhuriyet döneminde resim sanatı ulusal kimliğin somutlaşmasında önemli bir araç olmuştur. Bu anlamda Şişli Atölyesi'nde savaşı yücelten Kurtuluş Savaşı resimleri önemli bir işlev üstlenmiştir. Ne var ki Cumhuriyet'in ilk yıllarında, anıtsal nitelikte eserler üretebilecek yeterlikte Türk sanatçı bulunmadığı düşüncesiyle çeşitli görevler yabancı sanatçılara verilmiştir. Avusturyalı Heinrich Krippel ve İtalyan Pietro Canonica'nın heykelleri, Arthur Kampf'ın Atatürk portreleri; ayrıca Anıtkabir'de yer alan panoramik savaş betimlemeleri de Rus ve Azerbaycanlı ressamlar tarafından yapılmış olması bu yaklaşımın en bilinen örnekleridir (Bugay, 2004, 29).

2000'li yıllara kadar bu alanda başkaca örnek çıkmamış, Kurtuluş Savaşı'nın belleklerde diri tutulmasını sağlayacak seri ya da panoramik resimler yapılmamıştır.

2004 yılında Büyük Taarruz'un karar süreçlerine tanıklık eden Afyonkarahisar Hacıveli Konağı, Afyonkarahisar Valiliğince "Şuhut Atatürk Evi" olarak düzenlenmiştir. Yapının üst katı, Şuhut'un geleneksel konut kültürünü yansıtacak biçimde tefriş edilmiş; Atatürk'ün konakladığı oda dönemin kullanım biçimine uygun olarak yeniden düzenlenmiştir. Alt katın bir bölümü ise kültürel ve sanatsal kurslar için ayrılmıştır. Aynı

katta yer alan yaklaşık 50 m<sup>2</sup>'lik bir alan da Kurtuluş Savaşı'nın ziyaretçilere panoramik bir anlatımla aktarılması amacıyla düzenlenmiş ve bu bölüm için 11 yağlı boya tablodan oluşan bir seri resim Prof. Aydın Ayan'a sipariş edilmiştir (Dilek, 2005, 4). Şuhut Kaymakamlığı tarafından yürütülen bu çalışma, Kuvayı Milliye Destanı'nın görsel bir yorumla yeniden canlandırılmasını hedefleyen bir örnek olmuştur.

Şuhut Atatürk Evi, salt bir konaklama mekânı değildir. Büyük Zafer öncesinde Türk ulusunun kaderine ilişkin son muhasebenin yapıldığı tarihî bir karargâhtır. Mustafa Kemal Atatürk, burada Kocatepe, Belentepe, Tınaztepe, Çiğiltepe, Adatepe, Zafertepe gibi stratejik noktaları kapsayan harekât planlarını netleştirmiş; Kurtuluş Savaşı'nın seyrini belirleyen kritik kararları bu mekânda almıştır.

Kurtuluş Savaşı'nın panoramik bir anlatımla aktarılmasına yönelik olarak Aydın Ayan tarafından yapılan resimler (Ayan, 2005, 8):

1. "Aydın Altında Kağnılar", 2004, 100 x 200 cm, tuval üzerine yağlı boya
2. "Aydın Altında Kağnılar Panoraması", 2004, 100 x 200 cm, tuval üzerine yağlı boya
3. "Elifin / Mustafa Kemal'in Kağnısı", 2004, 100 x 200 cm, tuval üzerine yağlı boya
4. "Onlar", 2004, 100 x 160 cm, tuval üzerine yağlı boya
5. "Ve Kadınlar", 2004, 100 x 120 cm, tuval üzerine yağlı boya
6. "Nerde Bir Er Varsa Orda Görünen", 2004, 100 x 70 cm, tuval üzerine yağlı boya
7. "Atatürk Kocatepe'de", 2004, 160 x 200 x 70 cm, tuval üzerine yağlı boya
8. "Yıldızlı Gece", 2004, 70 x 100 cm, tuval üzerine yağlı boya
9. "Saat Beş Otuz" / "Büyük Taarruz", 2004, 160 x 300 cm, tuval üzerine yağlı boya
10. "26 Ağustos" / "Bu Memleket Bizim", 2004, 160 x 200 cm, tuval üzerine yağlı boya
11. "Paşalar Onun Arkasındaydılar", 2004, 160 x 200 cm, tuval üzerine yağlı boya
12. "Gündoğumu 1", 2004, 160 x 60 cm, tuval üzerine yağlı boya
13. "Gündoğumu 2", 2004, 160 x 60 cm, tuval üzerine yağlı boya
14. "Harita Başında" / "Sarışın Kurda Benziyordu", 2004, 100 x 120 cm, tuval üzerine yağlı boya.

Başak Bugay, Aydın Ayan'ın kompozisyonlarını Türkiye Cumhuriyeti'nde tanıklık edilmesi gereken bir ilk olarak niteliyor (Bugay, 2004, 30).

Ayan, bu çalışmada Nazım Hikmet ve Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiirlerinden esinlenmiştir. Nazım'ın "Kuvayı Milliye Destanı", "Onlar" ve "Büyük Taarruz", Fazıl

Hüsnü Dağlarca'nın “Mustafa Kemal'in Kağnısı”, “Üç Asker” ve “Gündoğumu” şiirlerden edindiği imgeleri tuvaline aktarmıştır. Sanatçın 11 eserinden 4'ü incelenecektir.

### 3.6.3 Aydın Ayan'ın Kurtuluş Savaşı Eserlerinin Analizi

**Aydın Ayan “Aydın Altında Kağnılar” eseri 2004 yılında 100x200 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır.**

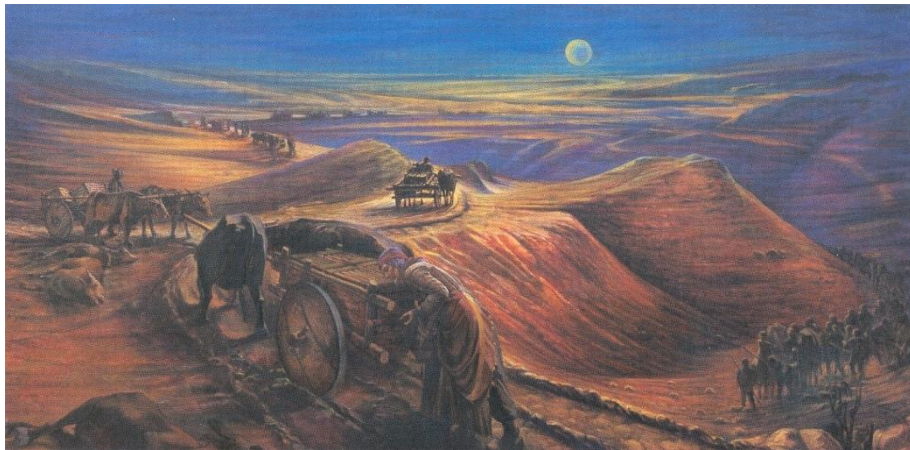
Resimde, Kurtuluş Savaşı'nda cephanenin, gece ay ışığında kağnılarla taşınması betimlenmiştir. Ön planda bir kadın öküzlere destek vermek için kağnyı itmektedir. Bu durum yokuş yukarı hayvanların kağnyı çekmeye güçlerinin yetmediğini göstermektedir.

Yerde hareketsiz yatan öküzlerin başları aşağıda, gövdeleri yan yatık durumda ve bitkindir. Şiirde hayvanların önceki kafileden kalan ölü hayvanlar olduğuna işaret etmektedir.

Arka planda kağnılar yolun durumuna göre kavisler çizerek uzun bir konvoy oluşturmuştur. Sağ tarafta, yolun dışında askerler yürümektedir. Bu durum halkın askerlerle eşgüdüm içinde, birlik ve dayanışma duygusuyla ilerlediğini göstermektedir.

Renklerde ön planda sıcak toprak tonları, arka planda soğuk mavi-mor tonlar kullanılmıştır. Bu ayırım mekânı genişletmektedir. Figürler gerçekçi bir üslupta ele alınmıştır.

Aydın Ayan, bu resimde şair Nazım Hikmet'in “Aydın altında kağnılar gidiyordu” şiirinden esinlenmiştir.



**Resim 15.** Aydın Ayan, “Aydın Altında Kağnılar”, 2004 (100x200 cm), Tuval Üzerine Yağlı Boya.

**Aydın Ayan “Ve Kadınlar” eseri 2004 yılında 100 x 120 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır.**

Resimde 2’si çocuk 6 kadın cepheye sevk edilmek üzere mermi yapmaktadır. Kadınlar dikdörtgen biçimindeki tezgâhın etrafında konumlanmış olarak ayakta çalışıyorlar. Yüzlerinde gergin bir ifade var. Tezgâhın üzerinde çok sayıda mermi bulunmaktadır. Tezgâhta bu işte kullanılan alet edevat görülmektedir. Ön tarafta iki bomba, tüfekler, matara, çanta, fişeklikler ve diğer teçhizat duruyor.

Mekân basittir. Tezgâhın etrafı tahta bir sundurmayla çevrilmiştir. Ön tarafı açıktır. Arka planda görülen manzara atölyenin cepheye yakın olduğunu göstermektedir. Resim, Kurtuluş Savaşı’nın en zor koşullarında kadın emeğinin, kadın özverisinin savaşın kazanılmasındaki payına işaret etmektedir.

Işık soldan geliyor. Bu yüzden kadınların yüz ve elleri ışığa doğru aydınlıktır. Arka plan daha karanlıktır. Bu nedenle çalışma alanı öne çıkmaktadır.

Renklerde toprak tonları hâkimdir. Kahverengi ve bej tonları baskındır. Giysiler ve duvar aynı renk grubundadır. Bu, mekânı sadeleştirmektedir.



**Resim 16.** Aydın Ayan, “Ve Kadınlar”, 2004, 100 x 120 cm, tuval üzerine yağlı boya

Mermilerde gri ve metalik tonlar vardır. Silah ve bombalarda koyu tonlar görülüyor. Bu nesneler çalışma masasını belirginleştirmektedir.

Pencereden görülen dış mekân daha açık renklerdedir. Ufukta mavi ve sarı tonlar kullanılmıştır. Bu da gün ışığını göstermektedir.

**Aydın Ayan “Nerde Bir Er Varsa Orda Görünen” eseri 2004 yılında 100 x 70 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır.**

Resmin ön planında üç asker durmaktadır. Ellerinde çapraz tutuşta, süngü takılmış tüfekler vardır. Erler doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Arka planda dört asker daha görünmektedir. Türk bayrağı önemli bir yer kaplamakta ve resmin merkezinde dalgalanmaktadır.

Askerlerin üniformaları belirgindir. Başlarında Millî Mücadele dönemine özgü kalpaklar vardır. Öndeki askerlerin üçü de biri birine benzemektedir. Yüzleri temiz, duruşları düzgün, gözlerinde bir kararlılık vardır. Tüfekte, “esas duruş”tan “çapraz tutuş”a geçtikleri görülmektedir.

Figürler birlik görüntüsü oluşturmaktadır. Aralarında boşluk yoktur. Bayrak görselin merkezinde yer alarak birlik duygusunu güçlendirmektedir.

Işık sol üstten gelmektedir. Yüz ve eller aydınlıktır. Arka plandaki figürler daha koyu görünmektedir. Bayrakta kırmızı ve beyaz tonlar güçlüdür. Bu renkler resimde en dikkat çeken alanı oluşturmaktadır. Asker kıyafetlerinde sarı, kahverengi ve bej gibi toprak tonları kullanılmıştır. Gökyüzündeki pembe ve kırmızı tonlar, sahnenin sabah ya da akşam ışığında geçtiğini göstermektedir.



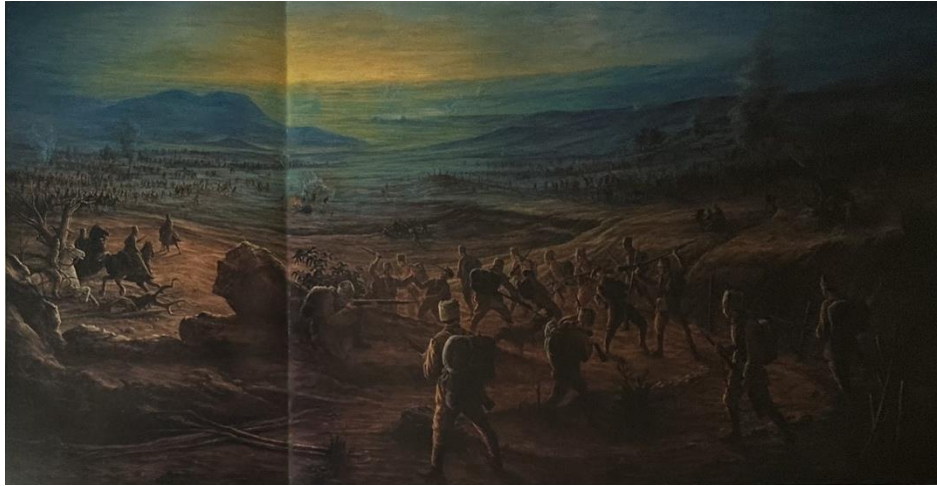
**Resim 17.** Aydın Ayan, “Nerde Bir Er Varsa Orda Görünen”, 2004, 100 x 70 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

**Aydın Ayan “Saat Beş Otuz” / “Büyük Taarruz” eseri 2004 yılında 160 x 300 cm boyutlarında tuval üzerine yağlı boya ile yapılmıştır.**

Resimde gün doğmadan hemen önce top ateşiyle başlayan Büyük Taarruz betimlenmiştir. Ön planda piyade askerleri süngü takmış vaziyette ileri doğru koşmaktadır. Askerlerin hafif eğik koşma pozisyonları saldırı hâlinde olduklarını göstermektedir. Sağ ve sol kanattaki asker sayısının çokluğu belirgindir. Bu durum cephe hattının genişliğine işaret etmektedir.

Sol ön tarafta atlı komutanlar konumlanmıştır. Bu durum taarruzun yönlendirildiğini göstermektedir. Orta ve arka planda çok sayıda asker dizilmiştir. Bu yoğunluk, harekâtın büyük ölçekli olduğunu ortaya koyuyor. Duman ve toz bulutları topçu ateşinin başlamış olduğuna işaret etmektedir.

Arazi engebelidir. Hendekler ve çalılar görülmektedir. Askerlerin bu engelleri aşarak ilerlediği anlaşılmaktadır. Sahnede siper hattının uzağında ilerleme gerçekleşmektedir. Bu durum taarruzun ilk anlarını göstermektedir.



**Resim 18.** Aydın Ayan, “Saat Beş Otuz” / “Büyük Taarruz”, 2004, 160 x 300 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Işık ufuk çizgisinden gelmektedir. Gökyüzü parlaktır. Bu durum günün yeni başladığını göstermektedir. Soluk sarı ve açık mavi tonları fecir vaktine karşılık

gelmektedir. Ön plandaki askerler gölgede kalmıştır. Bu durum taarruzun başladığı ana odaklanma sağlamıştır.

Renklerde toprak tonları hâkimdir. Kahverengi ve yeşil renkler askerî ortamı belirtmektedir. Dumanlar gri tonlarda betimlenmiştir. Gökyüzündeki açık renklerle toprak ve askerî renkler arasında belirgin bir ayrım vardır. Bu ayrım, derinlik etkisini artırmaktadır.

Bu durum, Kurtuluş Savaşı'ndaki taarruzun planlı, geniş ve kararlı bir saldırı olarak yürütüldüğünü göstermektedir.

Ufukta sarı ve yeşilimsi bir ışık vardır. Bu, günün yeni başladığını göstermektedir. Kahverengi ve koyu kırmızı olan toprak tonları ön planda ve belirgindir: Orta ve arka planda mavi ve yeşil tonlar görülüyor. Bu renk farkı derinliği artırmaktadır. Işık en çok ufukta görülüyor. Askerlerin çoğu gölgede kalmaktadır.

## SONUÇ

Bu çalışmada savaşın tanımı, kökeni ve türleri incelenerek, savaşın basit çatışma ve anlık şiddet eylemlerinden farklı olarak karmaşık bir olgu olduğu, bu kapsamda “planlı ve örgütlü” savaşların insanoğlunun var olduğu günden binlerce yıl sonra ortaya çıktığı, bunların ilk izlerine MÖ 13000’li yıllarda rastlandığı belirlenmiştir. İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren savaşın toplumsal, siyasal ve kültürel yapıların şekillenmesinde oynadığı rol vurgulanarak, savaşın sadece fiziksel bir eylem olmayıp aynı zamanda iktidarı meşrulaştıran toplumsal hafızayı biçimlendiren kültürel ve simgesel bir alan olduğu aktarılmıştır.

Savaşın görsel temsilinin ise bu anlatının en eski tanığı olduğu belirlenmiştir. Savaşın kanlı gerçekliği taş ve tuval üzerine yansıtılırken, insanın hem yaratıcı hem de yıkıcı doğasını açığa çıkarmıştır. Resim sanatı, savaşın — yıkım ve yaratı, acı ve yüceltme arasındaki çelişkili doğasını — estetik bir dile dönüştürerek görünür kılmıştır.

Savaşın resim sanatındaki ilk temsilleri, uzun süre boyunca zaferi yüceltmeye odaklandığı belirlenmiştir. Antik dönemden 19. yüzyıla kadar uzanan süreçte sanatçılar, güç ve hâkimiyet göstergelerini merkeze almışlardır. Zamanla savaşın yıkıcı sonuçlarını, sivil halk üzerindeki etkilerini ve toplumsal kayıpları görünür kılan eleştirel bir sanat dilinin ortaya çıktığı tespit edilmiştir.

Resim sanatında savaşın temsilinin, salt estetik ya da tarihsel bir konu olmadığı görülmüş, insanın kendini, ötekini ve geçmişini algılama biçimini sorgulayan ve toplumsal hafızayı inşa eden bir araç olduğu aktarılmıştır.

Türk resim sanatında savaş temsillerinin en erken örnekleri, Göktürk ve Uygur dönemlerine ait kaya ve duvar resimlerinde görüldüğü belirlenmiştir. Erken dönem Türk resim sanatında doğrudan savaş sahnelerinin betimlenmesinden çok, kahramanlık, süvari kültürü, silah donanımı ve törenleri ön plana çıkaran figürlerle bezeli olduğu aktarılmıştır. İslamiyet’in kabulüyle birlikte figüratif sanat anlayışında dönüşüm yaşanmış; özellikle Selçuklu ve Osmanlı minyatür geleneğiyle savaş resimleri daha sistematik bir ikonografiyle dönüştüğü vurgulanmıştır. Ancak Zamanla bu gelenek, batılılaşma süreciyle birlikte akademik resme evrilmiştir. 19. yüzyılda askerî ressamların ortaya çıkışıyla savaş sahnelerinin daha gerçekçi ve belgesel bir içerik kazandığı görülmüştür.

Sonuç olarak; Kurtuluş Savaşı temalı eser üreten üç ayrı kuşaktan altı sanatçının yaşamları, sanat anlayışları ve bu kapsamda ürettikleri tabloları kompozisyon, teknik, mekân ve figür olarak incelenmiş ve bu tablolarının resim sanatının teknik, yöntem ve estetiğine uygun olarak betimlediği görülmüştür.

Ali Cemal Ben'im' ve İbrahim Çallı'nın savaşı gözlemek ve o gerçekliği bizzat yaşayarak tuvale aktarmasını sağlamak için cepheye gönderildiği belirlenmiştir. Bu kapsamda Ali Cemal ve İbrahim Çallı'nın resimlerinde hem savaş gerçekliği hem de savaşın insani ve duygusal yanının bir arada işlendiği görülmüştür. Ayrıca Ali Cemal, cephe gerisi dayanışmayı belgeleyerek ulusal mücadelenin görsel propaganda dilini kurmuştur. İbrahim Çallı, ulus-inşa sürecinde figür ve savaş gerçekliğini öne çıkararak mücadelenin ifade biçimini güçlendirmiştir. Hikmet Onat, izlenimci ışık ve mekân anlayışıyla savaş ve kahramanlık öğelerine odaklanmış, savaş alanının duygusal algısını tanımlamıştır. İbrahim Balaban, Cumhuriyet'in toplumsal dönüşümü bağlamında halkın gerçekliğini resim yüzeyine taşıyarak savaşın sınıfsal-toplumsal yüzünü görünür kılmıştır. Yoksulluk ve çaresizlik içindeki halkın düşmanı yurttan söküp atmak için birlik ve beraberlik duygusu içinde gösterdiği özveriyi betimlemiştir. Mehmet Başbuğ, savaşın kırsal kesimdeki yansımalarının bölgesel boyutunu ve coğrafi çeşitliliğini ulusal belleğe eklemiştir. Aydın Ayan ise, tüm bu tarihsel birikimi esinlendiği Nazım Hikmet ve Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiirleri eşliğinde yorumlamış; Resim sanatında Kurtuluş Savaşı'na panoramik bir bellek okumasıyla bütüncül bir yaklaşım kazandırmıştır.

Bu çalışmanın ortaya çıkardığı sonuçların Kurtuluş Savaşı'na olan ilgiyi artıracığına ve yeni çalışmaların yapılmasına vesile olacağını inanıyoruz. Bu çalışma Kurtuluş Savaşı üzerine resim yapacak yeni sanatçıları yüreklendirecek, yeni sergiler, yeni galeriler, yeni sanat evleri açılmasını özendircektir.

## KAYNAKÇA

- Alkan, Ufuk (2017), *Türk Resim Sanatında 1914-1935 Dönemi Savaş Temalı Tabloların İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- And, Metin (2002), *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Archer, D. Gartner, Rosamary (1996), “Barış Dönemi Kayıpları: Savaşa Katılmayanların Şiddet İçeren Davranışlarında Savaşın Etkisi”, *Cogito. Şiddet*, çev. Aysun Babacan, İstanbul: YKY. pp. 237-251.
- Archer, C.I., J.R. Ferris, H.H. Herwig ve T.H.E. Travers. (2001). *Dünya Savaş Tarihi*, çev. Cem Demirkan. İstanbul: Akyüz Yayın Grubu.
- Arda, Zühal (2007), *Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Arslan, Necla (1997), *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, Cilt 1, İstanbul, s. 182-183.
- Assmann, Jan (2015), *Kültürel Bellek*, Ayrıntı Yayınları, çev. Ayşe Tekin, İstanbul.
- Atalay, Mustafa Cevat (2021), “Ressam, Mehmet Başbuğ Eserlerine Dair Bir İnceleme”, *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(45), s. 2086-2097.
- Ayan, Aydın (2005), “Kurtuluş Savaşı Panoraması Kataloğu”, Şuhut İlçesi Köylere Hizmet Götürme Birliği Yayını, Afyon.
- Ayan, Aydın (2007), *Aydın Ayan- Sisyphos'un Direnci: 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ayhan, Niyazi (2017). Mehmet Başbuğ'un Eserlerinde Orta Asya Anlatısı: Göstergebilimsel Bir Analiz, *İdil Dergisi*, 6, 3524-3530.
- Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı (2006), *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Balaban, H.N. ve Bilgin, Z.E. (2009). *Balaban, Bir Ressam Yunus Emre*. İstanbul: Bindallı Sanat Evi.
- Başbuğ, Fatih (2010), “1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatına Etkisi” Selçuk Üniversitesi, *Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 29, s. 271-392.

- Başbuğ, Fatih (2009), 1914 Çallı Kuşağı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitimine Etkisi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilemler Enstitüsü, Kayseri.
- Berger, John (2019), *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, Z.E. (2008). *Balaban, Yaşantının İz Düşümü*. İstanbul: Bindallı Sanat Evi.
- Binzet, Celal (2003), “Sanat ve Savaşın Evrensel İkilemi”, “Dosya: Plastik Sanatlar ve Savaş”, *rh+ Sanat*, Mart Nisan 2003, Sayı 4, İstanbul. s. 16.
- Black, J. (2023). *Savaşın Kısa Tarihi*. çev. Buğra Can Bayçıfci, İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Bourke, Joanna (2017), *War and Art A Visual History of Modern Conflict*, Reaktion Books.
- Bugay, Başak (2004), “Taarruz”a yürüyenler”, *Sanat Çevresi* Sayı 313, İstanbul.
- Canan-Sokullu, Ebru (2019), “Savaş Türleri”, *Güvenlik Yazıları Serisi*, No.22, Ekim 2019.
- Ceylan, Erdem (2017), “Ölü Bir Adamın İzini Sürdüm Bir Siperde’: *Büyük Savaş’ta Ölümün Coğrafyası*”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1 Sayı 16. s. 300-341.
- Chipp, Herschel B. (1968), *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press, Berkeley, s. 482–487.
- Clausewitz, Carl von (2015), *Savaş Üzerine*, Çeviren: Selma Koçak, İstanbul. Doruk Yayınları.
- Coşgun, Kürşat, Ali Cemal Ben'im. Karikatürcüler Derneği.
- Çetinkök Afşar, Meltem (2023), “Ulus Devletin İnşası ve Türkiye’de Fotoğraf Sanatı”, *Arredamento Mimarlık*, Tasarım Kültürü Dergisi: Türkiye’de Sanatın Yüzyılı, 2023, Eylül-Ekim.
- Dilek, Muzaffer (2005), *Kurtuluş Savaşı Panoraması Kataloğu*, Şuhut İlçesi Köylere Hizmet Götürme Birliği Yayını, Afyon.
- Doyran, Yıldız (2007), “Sanatta Yürekli Bir Bilge: Aydın Ayan”, *rh + sanat*, Sayı 36.
- Eitner, Lorenz (1972), *Géricault’s Raft of the Medusa*. London: Thames & Hudson, 1972, s. 45–51.
- Elibal, Gültekin (1973), *Atatürk ve Resim*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- Ernalbant, Orkan (2023), “Leonardo Da Vinci’nin Sistematiik Bir Felsefesi Olup Olmadığına Dair Felsefi Bir İnceleme”, *Mediterranean Journal of Humanities*, XIII (2023), s. 141–157.
- Ferrill, Arther (1985), *The Origins of War*, Westview Press. ss. 22–23.
- Ferro, Luisa (2019), *The Alexander Mosaic and the House of the Faun (Pompeii VI 12, 1-8) Geometry Proportions and Art of Composition*.
- Gat, A. (2006). *Human in Human Civilization*. New York: Oxford University Press Inc.
- Gat, A. (2008), *War in Human Civilization*, Oxford University Press. ss. 27–28.
- Genç, Süreyya (2016), “İbrahim Balaban’ın Resim ve Kitaplarında Toplumsallık Algısı”, *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu* 28-30 Nisan 2016, Bildiriler Kitabı 2. Cilt Bartın Üniversitesi, s. 557-572.
- Giray, Kıymet (1995), *Hikmet Onat Yaşamı ve Yapıtları*, YKY, İstanbul.
- Giray, Kıymet (1999), *Aydın Ayan*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Giray, Kıymet (2003), 2003), “Savaşın Sanata Yansıyan Gerçekliği”, “Dosya: Plastik Sanatlar ve Savaş”, *rh+ Sanat*, Mart Nisan 2003, Sayı 4, İstanbul. s. 14.
- Gombrich, E. H. (2019), *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol-Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gören, Ahmet Kâmil (2005) “Şişli Atölyesi’nin modelleri ‘atölyede açılan cepheden bir savaşı betimlemek”, İstanbul, *Antik Dekor*, Nisan Mayıs 2205.
- Güngör, Tuğba (2018), *1980 sonrası Türk resim sanatında figüratif eğilimler ve Mehmet Başbuğ*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Gray, Colin S. (2007), *War, Peace and International Relations: An Introduction to Strategic History*. London: Routledge.
- Güler, Ayşenur (2014), *İbrahim Çallı*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Halbwachs, Maurice (2017), *Kolektif Hafıza*, çev. Banu Barış, Heretik Yayınları, İstanbul.
- Hamblin, W. J. (2006), *Warfare in the Ancient Near East to 1600 BC*. London and New York: Taylor&Francis Group.
- Hatipoğlu, Özlem (2010), *1923-1940 Dönemi Türk Resmine Biçim, Konu, Anlam, Yorum Ve Yargı Temelli Yeni Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi.

- Hauser, Arnold (2000), *Sanatın Toplumsal Tarihi 2: Rokoko, Klasizm, Romantizm, Natürizm, Empresyonizm ve Film Çağı*, çeviren: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul. s. 162-169.
- Honour, H., & Fleming, J. (2005). *A World History of Art (7th ed.)*. Laurence King Publishing. s. 34, 42–43. London: ss. 34, 42-43
- İhtiyar, Tevfik (2003), “Dosya: Plastik Sanatlar ve Savaş”, *rh+ Sanat*, Mart Nisan 2003, Sayı 4, İstanbul.
- İskender, Kemal, "Çallı İbrahim Dünya Sanat Tarihinin Gidişatını Nasıl Değiştirdi", *Sanat Çevresi*, Nisan 1992, S.162, s.42.
- Karatepe, İlkay (2011), *Askeri Müze Resim Koleksiyonu*, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı, İstanbul.
- Karoğlu, Hüya (1992), *Ressam Hikmet Onat*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kelly, R. C. (2000), *Warless Societies and the Origin of War*, University of Michigan Press. ss. 20–25.
- Keskinok, Kayıhan (2003), “Savaşın İnsani Boyutu”, “Dosya: Plastik Sanatlar ve Savaş”, *rh+ Sanat*, Mart Nisan 2003, Sayı 4, İstanbul. s. 14.
- Kramer, S. N. (1990) *Tarih Sümer’de Başlar*. Çev. Muazzez İlmiye Çığ. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kohn, George Childs (2006), *Savaş Sözlüğü*, Doruk Yayınları, Ankara.
- Lynton, Norbert (1982), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, çeviren Cevat Çapan, İstanbul.
- McDonald, D. K. (2013). “Lecture 4: The Standard of Ur: The Role of the King”. 30 *Masterpieces of the Ancient World the Great Courses*. Boston College.
- Meray, Seha L., Olcay, Osman (1977), *(Osmanlı İmparatorluğu’nun Çöküş Belgeleri: (Mondros Bırakışması, Sevr Andlaşması, İlgili Belgeler)*, Ankara Üniversitesi Yayınları. Ankara.
- Okan, Mustafa (2016), “Tarihsel Tanıklık Olarak Resim: Goya’nın ‘Savaşın Felaketleri’ Dizisi İçin Notlar”, [https://www.academia.edu/19637008/Goyan%C4%B1nsava%C5%9F\\_felaketleri](https://www.academia.edu/19637008/Goyan%C4%B1nsava%C5%9F_felaketleri)
- Otterbein, Keith (2004), *How War Began*, Texas A&M University.

- Öndin, Nilüfer (2003), “Sanatçının İmgeleminde Savaş”, “Dosya: Plastik Sanatlar ve Savaş”, *rh+ Sanat*, Mart Nisan 2003, Sayı 4, İstanbul. s. 30-33.
- Özon, Mustafa Nihat (2012), *Büyük Osmanlıca-Türkçe Sözlük*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Özsezgin, Kaya (1984), “Çağdaş Sanatımızda Atatürk ve Kurtuluş Savaşı Konulu Resimler”, *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, ss. 325-334.
- Özsezgin, Kaya (1993), *İbrahim Çallı, Türk Ressamları Dizisi 2*, YKY, İstanbul.
- Özsezgin, Kaya (1999), *Türk Plastik Sanatçıları: Ansiklopedik Sözlük*, YKY, İstanbul.
- Öztürk, Hakkı Bahadır (2021), “Değişen Karakteri Bağlamında Değişen Karakteri Bağlamında Savaşla İlgili Kavramların Yeniden Sınıflandırılması”, *SAVSAD Savunma ve Savaş Araştırmaları Dergisi*, Cilt 31, Sayı 2, Aralık 2021, s. 225-262.
- Sarihan, Zeki (1993), *Kurtuluş Savaşı Günlüğü I*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Schwartz, Mark (2018), “Antik Yakın Doğuda Savaşın Kökeni”, *Aktüel Arkeoloji: Tarihe Yön Veren Savaşlar*, Kadeş, Troya, İssos, İstanbul: Sayı 61, ss. 6-17.
- Sezer, D. S. (2024), “Tarihte Pers-Makedon Mücadelesi: Granikos, İssos ve Gaugamela Savaşları”. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 11 (5), 2899-2920.
- Şahin, Derya (2014), “Francisco Goya’nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri”, *Ulakbilge, Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 2, Sayı 4.
- Tanör, Bülent (1998), *Türkiye’de Kongre İktidarları (1918-1920)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (2011), *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi. 7. Basım.
- Tansuğ, Sezer (1999), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunalı, İsmail (2003), Binzet, Celal (2003), “Savaş ve Sanat”, “Dosya: Plastik Sanatlar ve Savaş”, *rh+ Sanat*, Mart Nisan 2003, Sayı 4, İstanbul. s. 12-13.
- Tilly, Charles (1985), “War Making and State Making as Organized Crime”, *Bringing the State Back In*, Cambridge: Cambridge University Press. s. 169-187.
- Türk Dil Kurumu (2005), *Türkçe Sözlük*, 2005, TDK, Ankara.
- Tzu Sun& Victoria Charles (1989), *Art of War*. New York: Parkstone Press International.
- Ülken, Hilmi Ziya (1992), *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, İstanbul.
- Varlık, Ali Bilgin (2013), “Savaş Tanımlamak: Terminolojik Bir Yaklaşım”, *Avrasya Terim Dergisi*, 1 (2), ss. 114- 129.

- Voltaire (1995), Felsefe Sözlüğü, Cilt 1, çev. Lütfi Ay, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Wallenstein, Peter (2002), *Understanding Conflict Resolution: War, Peace and the Global System*, London: Sage Publications.
- White, Michael (2001), *Leonardo İlk Bilgin*, İnkılâp Yayınevi, çeviren: İstanbul.
- Yalçınkaya, Haldun (2008), Savaş: Uluslararası İlişkilerde Güç Kullanımı. Ankara: İmge.
- Yaman, Yasa (2023), “Cumhuriyetin Yüzyıllık Sanat Yolculuğu: Ortadan Başla(yama)mak”, (*Arredamento Mimarlık*, Tasarım Kültürü Dergisi: Türkiye’de Sanatın Yüzyılı, 2023, Eylül-Ekim.
- Yavaşça, Mert (2010), *Türk Resim Sanatında Çanakkale Savaşları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Diğer İnternet Kaynakları: <https://www.azizmsanat.org/2016/05/18/turk-resminde-kurtulus-savasi-temasi-umran-bulut/>

## EKLER

## EK 1. TEZ ÇALIŞMASI BENZERLİK RAPORU FORMU

|                                                                                   |                                                                                                                                                                             |                   |                |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|----------------|
|  | <b>T.C.</b><br><b>ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ</b><br><b>LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ</b><br><b>MÜDÜRLÜĞÜ</b><br><b>YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI</b><br><b>BENZERLİK RAPORU FORMU</b> | Doküman No:       | ARÜ.LEE.FR.034 |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                             | İlk Yayın Tarihi: | 10.12.2025     |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                             | Revizyon Tarihi:  | -              |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                             | Revizyon No:      | 0              |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                             | Sayfa:            | 1/1            |

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 18/12/2025

Tez Başlığı : Resim Sanatında Kurtuluş Savaşı: Ali Cemal Ben'im, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, İbrahim Balaban, Mehmet Başbuğ Ve Aydın Ayan

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 79 sayfalık kısmına ilişkin, 28/11/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 13 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- ☒ Kaynakça hariç
- ☒ Alıntılar dâhil
- ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

18.12.2025  
Tarih ve İmza

**Adı Soyadı:** Özgün ÖZTÜRK  
**Öğrenci No:** 22408900038  
**Anabilim Dalı:** Sanat Ve Tasarım  
**Programı:** Sanat Ve Tasarım  
**Statüsü:** ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

**DANIŞMAN ONAYI**

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Semra ÇEVİK  
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

## EK 2. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

|                                                                                   |                                                                                                                                                                      |                   |                |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|----------------|
|  | <b>T.C.</b><br><b>ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ</b><br><b>LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ</b><br><b>MÜDÜRLÜĞÜ</b><br><b>TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON</b><br><b>MUAFİYETİ FORMU</b> | Doküman No:       | ARÜ.LEE.FR.017 |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                      | İlk Yayın Tarihi: | 10.12.2025     |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                      | Revizyon Tarihi:  | -              |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                      | Revizyon No:      | 0              |
|                                                                                   |                                                                                                                                                                      | Sayfa:            | 1/1            |

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 18/12/2025

Tez Başlığı: Resim Sanatında Kurtuluş Savaşı: Ali Cemal Ben'im, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, İbrahim Balaban, Mehmet Başbuğ Ve Aydın Ayan

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

18/12/2025  
Tarih ve İmza

**Adı Soyadı:** Özgün ÖZTÜRK  
**Öğrenci No:** 22408900038  
**Anabilim Dalı:** Sanat Ve Tasarım  
**Programı:** Sanat Ve Tasarım  
**Statüsü:** ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

---

**DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI**

Prof. Dr. Semra ÇEVİK  
 (Unvan, Ad Soyad, İmza)

**Detaylı Bilgi:** <https://www.ardahan.edu.tr>  
**Telefon:** 0-4782117522 **Faks:** 0-4782117523 **E-posta:** [lisansustuegitim@ardahan.edu.tr](mailto:lisansustuegitim@ardahan.edu.tr)

## ÖZ GEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Özgün ÖZTÜRK

Doğum Yeri ve Tarihi :

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Anadolu Üniversitesi Tarih Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

### İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar : Giresun Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi

### İletişim

E-Posta Adresi :

### Tarih

Jüri Tarihi : 18.12.2025