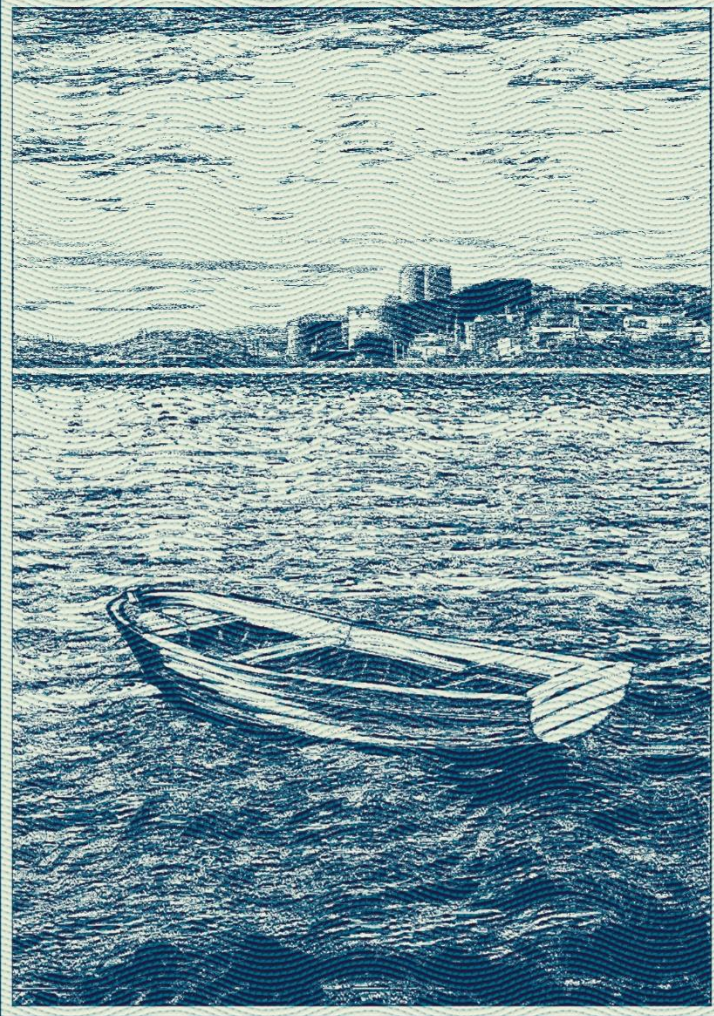


SANAT VE TASARIM PERSPEKTİFİNDEN ÇANAKKALE İZLENİMLERİ

Editörler: Doç. Dr. Deniz Kürşad, Dr. Öğr. Üyesi Melek Kalın Sali, Öğr. Gör. Ebru Özdoğan



SANAT VE TASARIM PERSPEKTİFİNDEN ÇANAKKALE İZLENİMLERİ

EDİTÖRLER

Doç. Dr. Deniz Kürşad
Dr. Öğr. Üyesi Melek Kalın Sali
Öğr. Gör. Ebru Özdoğan

EDİTÖR YARDIMCISI

Arş. Gör. Gökhan Keleş

YAZARLAR

Prof. Dr. Mehmet Fatih Karagül
Doç. Didem Çatal
Doç. Dr. Ergün Arda
Doç. Halide Okumuş Şen
Doç. Yeşim Zümrüt
Dr. Öğr. Üyesi Ayten Çalık
Dr. Öğr. Üyesi Gül Sarıdikmen
Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Tunç
Arş. Gör. Dr. Mert Yavaşca
Öğr. Gör. Dr. İlkan Devrim Dinç
Öğr. Gör. M. Berrin Kayman
Öğr. Gör. Necmi Tekin
Öğr. Gör. Derya Arslan
Arş. Gör. Ayşe Ekici
Arş. Gör. Gökhan Keleş
Yıldız Yıldırım

DİZGİ VE İÇ TASARIM

Arş. Gör. Gökhan Keleş

KAPAK TASARIMI

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Tunç

ISBN 978-625-8278-22-4

Bu kitabın basım, yayım ve satış hakları
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'ne aittir.

<https://gsf.comu.edu.tr>

comugsf@gmail.com

0 (286) 218 05 35 - Dekanlık

2023, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

ÖNSÖZ

Hellespontos ve Dardanel olarak bilinen tarihteki en eski adlarıyla M.Ö 3000'lerden itibaren insanlığın yerleşim yeri olan Çanakkale, Asya'yı Avrupa'ya, Akdeniz'i Karadeniz'e bağlayan önemli jeopolitik konumu, bereketli toprakları ve denizi ile her zaman dünyadaki önemini koruyan, dolayısıyla tarih boyunca çeşitli göç ve istilalara maruz kalan bir yer olmuştur. Ancak her iki durum da sonuçta buranın zengin kültür mozağini oluşturan unsurlara dönüşmüştür.

İnsanlık tarihinin büyük savaşlarının yaşandığı, ulusumuzun kahramanlık destanları yazdığı, binlerce yıllık yaşam izlerini barındıran, manevi ve fiziki olarak değeri biçilemez olan bu topraklar, genç neslin gelişimine katkı sunacak çok zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Bu mirası gelecek kuşaklara aktaran ve aktaracak olan en güçlü argüman da hiç kuşkusuz sanattır. Mitoslarından İda Dağına, Troya'dan Gelibolu'ya, savaşlarından kahramanlıklarına, seramiklerinden kalelerine, hikayelerinden resimlerine, geçmişten geleceğe Çanakkale'ye sanat ve tasarım perspektifinden bir bakış sunan bu kitap, içeriden ve dışarıdan değerlendirmelerin saptanabileceği, sanat eserleri ve tasarıma dair esin kaynaklarının izinin sürülebileceği, kültürel mirasımıza dair farkındalığın gelişeceği değerli bir kaynağı oluşturmaktadır.

Güzel Sanatlar Fakültesi olarak sağlıklı, barışçıl ve yaratıcı bir toplum için sanatın farklılıklar ve çatışmaları bertaraf ederek empati kurabilme, birlikte yaşayabilme becerilerini geliştirmekteki öneminin farkındalığı ile sanatçı ve tasarımcı yetiştirmeye verdiğimiz önem kadar, toplumumuzu sanatla buluşturmaya ve sanata olan bakışını geliştirmeye yönelik misyonumuzu da hiçbir zaman geri plana atmayarak gerçekleştirdiğimiz sanat etkinlikleri ve yayınlarına bir yenisini daha eklemiş olmaktan mutluluk duyuyor, kitapta emeği geçen tüm akademisyenlere teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Evren KARAYEL GÖKKAYA

Dekan

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	ii
GÖRSEL LİSTESİ.....	viii
TABLO LİSTESİ.....	xx

1. BÖLÜM

GELENEKSEL ÇANAKKALE SERAMİKLERİNİN TANIMLANMASI SORUNUNA BİR ÖRNEK: DENİZKIZI BİÇİMLİ SERAMİK

1. GİRİŞ	1
2. ANTİKA PİYASASINDA GELENEKSEL ÇANAKKALE SERAMİKLERİ	2
3. DENİZKIZI MİTOSU	4
4. DENİZKIZI BİÇİMLİ SERAMİĞİN GENEL ÖZELLİKLERİ	4
5. DENİZKIZI BİÇİMLİ SERAMİĞİN DİNSEL ÖZELLİKLERİ	5
6. KARŞILAŞTIRMALI ÖRNEKLER	8
7. SONUÇ	10
KAYNAKÇA	12

2. BÖLÜM

2018 TROYA YILINDA FARKLI KÜLTÜRLERDEKİ TASARIMCILARIN GÖZÜNDEN TROYA: POSTERS OF TROY

1. GİRİŞ	16
1.1. Troya Antik Kenti	17
1.2. 2018 Troya Yılı.....	18
2. Kültürel Miras Aktarımında Afiş Tasarımının Önemi	19
2.1. “Posters of Troy” Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi.....	20
2.1.1. “Posters of Troy” Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi Örnekleri.....	25
3. SONUÇ	32
KAYNAKÇA	33

3. BÖLÜM

ÇANAKKALE’NİN YÜZEN SERAMİKLERİ

1. GİRİŞ	35
2. MATERYAL VE YÖNTEM.....	35
3. BULGULAR	36
3.1. Yüzebilen Seramikler ve Herakles	36
3.2. İstanbul Ayasofya (Müzesi) Camisi Duvar Tuğlası ve Özelliği.....	37
3.3. Denizi Pişirdik Sergileri, 2001.....	38
3.4. Sualtı Müzeleri	39
3.4.1. Antalya, Side Su Altı Müzesi.....	39
3.4.2. Meksika, Cancun, Musa Sualtı Müzesi	39
3.4.3. Baia Sualtı Arkeoloji Parkı	40
3.4.4. Herod Limanı Müzesi, İsrail.....	41
3.4.5. Atlantik Lanzarote Müzesi	41
3.4.6. Gemi Batığı Hattı, Florida Keys	42
3.4.7. Dünyanın İlk Su Altı Tarih Müzesi, Saroz Körfezi.....	42
3.4.8. David Teeple	42
3.4.9. Céleste Boursier-Mougenot, “Clinamen”	43
3.4.10. Megan Rendall.....	44
3.4.11. Derin Sanat (Deep-Art) Sualtı Heykel Sergisi, Türkiye, Antalya, 2005...44	
3.4.12. Kei Harada, DO.DO.	45
3.4.13. 2007, Yüzen Kâğıt Fırın	46
3.4.14. Sevinç Köseoğlu Ulubatlı, “Göç Yerleşirmesi”	47
3.4.15. Genco Gülan	48
3.4.16. Ayşegül Türedi Özen.....	49
3.4.17. Sular Yükseliyor, Blue Exile Art Project Sualtı Çağdaş Sanat Seramik Sergisi, Muğla, 2022.....	50
3.4.18. 2017-2022 Çanakkale’nin Yüzen Seramik Sergileri	51
3.4.19. 2017, Yüzen Seramikler, “Çanakkale’nin Çanağı Sergisi”	53
3.4.20. 2018 Yüzen Seramikler “Troia’nın Çanağı Sergisi”	53
3.4.21. 2019 Yüzen Seramikler “Bozcaada’nın Çanağı Sergi”	55
3.4.22. 2021 Yüzen Seramikler, “Ölüm Kalım Meselesi Sergisi”	55
3.4.23. 2022, Yüzen Seramikler “Değerler Seramik Sergisi”	56
4. SONUÇ	58
KAYNAKÇA.....	60

4. BÖLÜM

ÇANAKKALE YÖRESİ HAMMADDELERİNİN KULLANIMINA DAYALI SERAMİK ÇAMURU ÜRETİMİ

1. GİRİŞ	63
1.1. Amaç 65	
1.2. Kapsam.....	65
1.3. Yöntem.....	66
2. UYGULAMA SÜREÇLERİ	67
2.1. Alçı Kalıpların Hazırlanması.....	67
2.2. Hammaddelerin Hazırlanması.....	67
2.3. Reçetelerin Tartılması, Öğütülmesi ve Deneme Çamurunun Hazırlanması.....	68
2.4. Test Numunelerin Şekillendirilmesi	68
2.5. Deneme Çamurlarına Uygulanan Deneyler	69
2.5.1. % Yoğrulma Suyu Deneyi	69
2.5.2. % Kuru Direnç Deneyi	69
2.5.3. % Su Emme Deneyi	70
2.5.4. % Kuru, Pişme, Toplu Küçülme Deneyi	71
2.5.5. Deformasyon Tayini	72
2.5.6. Pişme Rengi Tayini	72
3. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	75
KAYNAKÇA.....	78

5. BÖLÜM

RESSAM FUAT SOYHAN VE SANATI (1885-1961)

1. GİRİŞ	80
2. HAYATI.....	81
3. SANATI VE ESERLERİ	86
4. SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA.....	109

6. BÖLÜM

YABANCILARIN KALEMİNDEN ÇANAKKALE 18. 19. VE 20. YÜZYIL YABANCI İLLÜSTRATİF MATERYALLERDE ÇANAKKALE BETİMLEMELERİ

1. GİRİŞ	113
2. ÇANAKKALE BETİMLEMELERİ	114

2.1. Haritalar	114
2.2. İllüstrasyonlar	116
2.3. Savaş Öncesi Dönem Tabloları	118
2.4. Afişler	124
2.5. Karikatürler	126
3. SONUÇ	129
KAYNAKÇA	131

7. BÖLÜM

GELİBOLU CEPHESİ'Nİ RESMETMEK OSMANLI KÜLTÜREL KİMLİĞİNİN YENİDEN İNŞASINDA ŞİŞLİ ATÖLYESİ VE VİYANA SERGİSİ

1. GİRİŞ	137
2. FİGÜRATİF RESİMDE TARİHİ ANLATILAR	138
3. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE OSMANLI DEVLETİ'NDE SANAT FAALİYETLERİNE KISA BİR BAKIŞ	139
4. ŞİŞLİ ATÖLYESİ'NİN KURULUŞU	141
4.1. Şişli Atölyesi'nde Gelibolu Cephesini Resmeden Ressamlar ve Eserleri	143
5. SONUÇ	147
KAYNAKÇA	148

8. BÖLÜM

DİJİTAL ANİMASYONUN ESTETİK VE KÜLTÜREL PARADİGMAYLA İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN “ÇANAKKALE” VE “CUMHURİYET” TEMALİ ÇİZGİ FİMLERİN ANALİZİ

1. GİRİŞ	149
2. YÖNTEM	150
2.1. Evren ve Örneklem	150
2.2. Veri Toplama Araçları	150
2.3. Verilerin Analizi	151
2.3.1. Dijital Animasyon ve Çizgi Filmlerdeki Kullanım Şekilleri	151
2.3.2. Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat ve Brechtçi Sinema Estetiği	151
2.3.3. Oryantalizm, Küreselleşme ve Birinci Dünya Savaşıyla İlişkisi	156
2.3.4. “Çanakkale Geçilmez” (2008) Çizgi Filminin Analizi	157
2.3.5. “Atatürk: Bir Ulusun Kurtarıcısı” (2019) Çizgi Filminin Analizi	160
3. BULGULAR VE SONUÇ	162
KAYNAKÇA	164

9. BÖLÜM

SERAMİK SANATINDA ESİN KAYNAĞI OLARAK ÇANAKKALE DEĞERLERİNİN YORUMLANMASINA BİR ÖRNEK; FATİH KARAGÜL

1. GİRİŞ	165
2. SANATTA YARATICILIK	166
3. TASARIM ESİN KAYNAĞI OLARAK YEREL DEĞERLER	167
4. ANTİK TROAS BÖLGESİNİ KONU ALAN BİR SANATÇI; FATİH KARAGÜL	168
5. SONUÇ	175
KAYNAKÇA	176

10. BÖLÜM

ÇANAKKALE'DE BİR ATÖLYE: USTA VE ÇIRAKLARIYLA MUAMMER AKÇA

1. GİRİŞ	178
2. ÇANAKKALE'DE SERAMİK	179
3. BİR USTA BİR ATÖLYE; MUAMMER AKÇA	183
4. SELAHATTİN KURT ATÖLYESİNİN USTA OLAN ÇIRAKLARI.....	190
4.1. Muammer AKÇA Atölyesi.....	191
4.2. Sinan UÇAR ve Aytekin UÇAR Atölyesi.....	192
4.3. Salih BOZKURT Atölyesi.....	193
4.4. Muhammet ONAT Atölyesi	193
4.5. Şerafettin BENEK Atölyesi	195
5. SONUÇ	197
KAYNAKÇA	199

11. BÖLÜM

İDA DAĞI'NDA GEÇEN MİTOSLARIN RESİMLERE YANSIMASI

1. GİRİŞ	201
2. BİN PINARLI İDA: İDA DAĞI'NDA GEÇEN MİTOSLAR VE RESİMLERE YANSIMALARI	202
3. SONUÇ	209
KAYNAKÇA	210

12. BÖLÜM

MEHMET ALİ LAGA'NIN RESİMLERİNDEN GÜNÜMÜZE KİLİTBAHİR VE ÇİMENLİK KALELERİNİN GÖRÜNÜMLERİ

1. GİRİŞ	212
----------------	-----

2. KİLİTBAHİR KALESİ DESENLERİ	213
2.1. Kilidü'l-bahr Kal'ası	214
2.1.1. "Kilidü'l-bahr Kal'ası" Tahmini Konum.....	215
2.2. Kilidü'l-bahr: Motor ile Önünden Geçerken	216
2.2.1. "Kilidü'l-bahr: Motor ile Önünden Geçerken" Tahmini Konum.....	216
2.3. Motordan Kilya'ya Giderken Kilidü'l-bahr	217
2.3.1. "Motordan Kilya'ya Giderken Kilidü'l-bahr" Tahmini Konum.....	218
2.4. Kilidü'l-bahr	219
2.4.1. "Kilidü'l-bahr" Tahmini Konumlar.....	220
3. ÇİMENLİK KALESİ DESENLERİ	222
3.1. Çimenlik Kalesi	223
3.1.1. "Çimenlik Kalesi" Tahmini Konum	223
3.2. Çimenlik	224
3.2.1. "Çimenlik" Tahmini Konum.....	225
3.3. Çimenlik, Fabrika Ciheti	226
3.3.1. "Çimenlik, Fabrika Ciheti" Tahmini Konum.....	227
3.4. Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar.....	228
3.4.1. "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" Tahmini konumlar	229
3.5. Çanakkale	230
3.5.1. "Çanakkale" Tahmini Konumlar	232
4. SONUÇ	233
KAYNAKÇA	234

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1.1. Denizkızı biçimli seramik kap ve detayı.	3
Görsel 1.2. Tövbekâr Magdalena, Donatello, 1455, Akkavak ağacı, yükseklik 185 cm.	6
Görsel 1.3. Guadalupe Bakiresi (1531, Tepeyac Tepesi, Meksika) ve seramik ikona benzerlik karşılaştırması.	7
Görsel 1.4. Hispanoamerika kökenli Meksika kültürüne ait deniz kızı betimlemeleri.	9
Görsel 2.1. Troya Ören yeri.	17
Görsel 2.2. Troya Ören yerindeki Tahta At.	17
Görsel 2.3. Troy filminde kullanılan Tahta At.	17
Görsel 2.4. Troya 2018 yılı logosu.	18
Görsel 2.5. Troya 2018 yılı için Seyhan Boztepe yönetimindeki tasarım ekibi ile tasarlanmıştır.	19
Görsel 2.6. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi için Didem ÇATAL tarafından tasarlanan afiş tasarımları.	20
Görsel 2.7. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisinden görüntüler.	21
Görsel 2.8. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisinden görüntüler.	21
Görsel 2.9. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisine katılan tasarımcılara ait çalışmalar	22
Görsel 2.10. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisine katılan tasarımcılara ait çalışmalar	23
Görsel 2.11. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisine katılan tasarımcılara ait çalışmalar	24
Görsel 2.12. Mohammad Afshar (Iran) ‘Troy and Soldiers’ <i>Troya ve Askerler</i>	25
Görsel 2.13. Dmitry Rekin (Russia) ‘Troy’ Troya.	25
Görsel 2.14. Ivan Palomino (Peru) Especial Troy’ Özel Troya.	25
Görsel 2.15. Patrycja longawa (Poland). ‘Troy’ Troya.	26
Görsel 2.16. Luis Vegia (Portekiz) ‘Celebrating Troy’ Troya’yı Kutlamak.	26
Görsel 2.17. Naufan Noordyanto (Indonesia) ‘The Year of Troy Celebration’ Troya yılı Kutlaması.	26
Görsel 2.18. Chikako Oguma (Japan) ‘Troy’ Troya.	27
Görsel 2.19. David Jimenez (Ecuador ‘Celebration’ Kutlama.	27

Görsel 2.20. Nicos Terzis (Sweden).....	27
Görsel 2.21. Yossi Lemel (Israel)	28
Görsel 2.22. Mykola Kovalenko (Ukraine) ‘Pathway’ Patika’	28
Görsel 2.23. Savaş Çekiç (Türkiye)	28
Görsel 2.24. Namık Kemal Sarıkavak (Türkiye) ‘Trojan Carpet’ <i>Truva Halısı</i>	29
Görsel 2.25. Natalia Volpe (Argentina/France) ‘Troy’ Troya.	29
Görsel 2.26. Paolo Rui (Italy) ‘Horse head’ At başı.	29
Görsel 2.27. Li Bing (China)	29
Görsel 2.28. Christopher Han (South Korea) ‘Once upon a Time in Troy’ Bir Zamanlar Truva’da.	29
Görsel 2.29. V. Michel Sutedja (Indonesia) ‘Java Troy’ Java Atı.	29
Görsel 2.30. Erin Wright (USA) Posters of Troy 2018.	30
Görsel 2.31. Istvan Horkay (Macaristan) ‘Musing Deeply’ <i>Derin Düşünmek</i>	30
Görsel 2.32. Hoon-Dong Chung (South Korea) ‘T Horse Head’ T At Başı’	30
Görsel 2.33. Sha feng (China)	31
Görsel 2.34. Bruno C. Rivera (Bolivia)	31
Görsel 2.35. Mario (Estevez) ‘Troy’ Troya.	31
Görsel 3.1. Kırmızı Figürlü Kylix üzerinde küp sandal içinde Douris tarafından resmedilmiş Herakles.	37
Görsel 3.2. Herakles küp şamandıralı bir sal üzerinde. Etrüsk gemması, MÖ. 6.yy.	37
Görsel 3.3. İstanbul Ayasofya (Müzesi) Camisi kesit.....	37
Görsel 3.4. Sergi afişi.	38
Görsel 3.5. Alp Çağlar.	38
Görsel 3.6. İnci İyibaş.	38
Görsel 3.7. Side su altı müzesinden iki görüntü.....	39
Görsel 3.8. Karen Martinez Salinez.....	40
Görsel 3.9. Roberto Diaz Abraham.	40
Görsel 3.10. Jason de Caires Taylor’a ait su altı heykelleri.	40
Görsel 3.11. Jason Decaires Taylor, Fransa, Cannes, Sainte-Marguerite Posidonia.	40
Görsel 3.12. Baia Sualtı Parkı’ndan görüntü.	41
Görsel 3.13. Atlantik Lanzarote Sualtı Müzesi.	41
Görsel 3.14. Seyit Onbaşı ve Çanakkale cephesinde savaşan beton asker heykelleri.	42

Görsel 3.15. David Teeple, Enstalasyon: “Sessizlik” .	43
Görsel 3.16. Céleste Boursier-Mougenot, “Clinamen” isimli yerleştirmeleri.	44
Görsel 3.17. İngiltere, Sunderland, Marsden Kayalıkları, Mayıs 2009.	44
Görsel 3.18. Derin Sanat (Deep-Art) Sualtı Heykel Sergisi’nin su altında çekilmiş görüntüleri.	45
Görsel 3.19. Kei Harada, Hasami Düzenlemesi, c- Hasama’da detay.	46
Görsel 3.20. Avustralya, Boreen Point bölgesinde Cootharaba gölü üzerinde kâğıt fırınlar.	46
Görsel 3.21. Avustralya, Boreen Point bölgesinde Cootharaba Gölü üzerinde kâğıt fırınlar.	47
Görsel 3.22. Sevinç Köseoğlu Ulubatlı, Enstalasyon, <i>Umuda Yolculuk</i> , Türkiye, Kovada Milli Parkı, Egridir. Demre Sahil ve Tuz Gölü, Ankara, 2021.	48
Görsel 3.23. Genco Gülan, Çeşme, Alaçatı, Çark Limanı, “Yüzen Heykeller ve Yüzen Resimler Sergisi”nden, 2021.	48
Görsel 3.24. Ayşegül Türedi Özen: atölyede şekillendirme süreci ve Anadolu Üniversitesi, Japon Havuzu, detay; silindir ve çanak seramik formları havuz kenarında ve içinde görülmektedir, Eskişehir, 1991.	49
Görsel 3.25. Japon Havuzunda su içinde seramik yerleştirme ve Havuz kenarında A.T. Özen, Eskişehir, 1992.	50
Görsel 3.26. Sergi afişi ve su altında sergiden detay görüntü.	50
Görsel 3.27. Yüzen Seramikler Denizde Sergi. Sergiye katılan sanatçılar ve yapıtları ile.	51
Görsel 3.28. 2017 “Çanakkale’nin Çanağı”, 2018 “Troia’nın Çanağı” ve 2019 “Bozcaada’nın Çanağı”,sergi afişleri.	52
Görsel 3.29. 2021 “Ölüm Kalım Meselesi” ve 2022 “Değerler ” isimli Yüzen Seramikler Sergisi afişleri.	52
Görsel 3.30. Ergün Arda, <i>Seramik Hamam Tası</i> , Raku Pişirim, Ø41cm, h:20cm, 2017, b- Ayşe Güler, Tabak, “ <i>Teknedeki Viyolonsel</i> ”, Ø 36, h: 4 cm, 2017, c- Ece Güneş Erten, “ <i>Kâğıt Gemi</i> ”, Ø 26cm, h: 8cm, 2017, d-Necmi Tekin, “ <i>Çanakkale Çanağı</i> ”, Ø 16, h: 5cm, 2017.	53
Görsel 3.31. Sergiye katılan kadın sanatçıların Troia sergisi için hazırladıkları kendi uyarlamaları ile Troyalı kadın giysileri içindeki görünimleri, Armagrandi Sergi Salonu, 2018.	54
Görsel 3.32. Özlem NEŞELİ, Helen, Ø40cm,2018, Tülay Gördü, Troia Atı, Ø35cm, 2018 ve Canan KOÇBAY, seramik çanak içinde cam çiçekler, 2018.	54
Görsel 3.33. Necati Işık, <i>Çiçekli Turkuaz Çanak</i> , Ø: 35cm, h:6cm, 2019. Arzu Doğan, <i>iz</i> , Ø: 33cm, h:8cm, 2019. Halide Okumuş, <i>Topaç</i> , h:35cm, Ø:30cm, 2019.	55
Görsel 3.34. Ergün Arda, <i>Babamın Ölümü</i> , Ø 50cm, 2021, b- Murat Biçer, <i>Küplü At</i> , 55x30cm, 2021, c- Berk Erdem, <i>Zincirli Çanak</i> , Ø: 35cm, 2021.	56

Görsel 3.35. Çocuk sanatçı Elif Nur Doğan seramiğini suya bırakırken. Neşe Gül Kılınçoğlu, <i>Kuşlar</i> , 2022. Dilek İçke, <i>Kutsal Zeytin Ağacı</i> , Ø: 35cm.....	57
Görsel 3.36. Öğr. Gör. Ziya Yekta Özden, <i>Ben/Sen/O/Bizsiz/Onlar</i> , Ø:25cm 2022. Yeşim Atıcı Yavaş, <i>Piri Reis Çanağı</i> , Ø 35cm ve Figen Özden, <i>Porselen İpek Kozaları</i> , H:20-30cm, 2022.	57
Görsel 3.37. Ergün Arda, “Değerler” Seramik Sergisi’nin açılış konuşması, Bozcaada, 2022 ..	59
Görsel 4.1. Deney numuneleri hazırlık kalıpları.	67
Görsel 4.2. Hammaddelerin kurutulması ve öğütülmesi.	67
Görsel 4.3. Öğütülmüş hammadde örnekleri.	68
Görsel 4.4. Reçete tartımı, öğütülmesi ve süzülmesi.	68
Görsel 4.5. Litre ağırlığı, tiksotropi tayini ve döküm yöntemi ile numune üretimi.	69
Görsel 4.6. Döküm yöntemi ile hazırlanmış yarı yaş numune örnekleri.	69
Görsel 4.7. Yoğrulma suyu ve kuru direnç tayini numune örnekleri.	70
Görsel 4.8. Kuru ve fırına yerleştirilmiş ham numuneler.	70
Görsel 4.9. Su emme tayini yapılan deney numuneleri.	71
Görsel 4.10. Alçı kalıba döküm yoluyla şekillendirilen numunelerin	71
Görsel 4.11. Alçı kalıba döküm yoluyla şekillendirilen numunelerin çamur türlerine ve bileşim gruplarına göre 1100 °c’de deformasyon durumları.	72
Görsel 4.12. Alçı kalıba açık döküm yoluyla şekillendirilen numunelerin 1100oc’de pişme sonuçları.	73
Görsel 4.13. Alçı kalıp yoluyla plastik şekillendirme.	73
Görsel 4.14. Alçı kalıba basma yoluyla plastik şekillendirilen numunelerin çamur türlerine ve bileşim gruplarına göre 1000°c, 1050°c, 1100°c’de pişme sonuçları.	74
Görsel 4.15. Pres baskı yoluyla şekillendirilen numunelerin çamur türlerine ve bileşim gruplarına göre 1000°c, 1050°c, 1100°c’de pişme sonuçları.	74
Görsel 5.1. Fotoğraf, Fuat Soyhan ve babası Hıfzı Bey.	81
Görsel 5.2. Fotoğraf, Fuat Soyhan.	81
Görsel 5.3. Fuat Soyhan, <i>Fotoğraflar</i>	81
Görsel 5.4. Fuat Soyhan, <i>Otoportre “Aynada ben”</i>	82
Görsel 5.5. Fuat Soyhan’ın Galatasaray Lisesi’ndeki resim öğretmenliğine dair belge.	83
Görsel 5.6. Fuat Soyhan’ın Maltepe Askeri Lisesi’ndeki resim öğretmenliğine dair belge.	83
Görsel 5.7. “Yenicamide kemer ve mahfel”, “Edirne Eski Eserleri Koruma Kurumu üyelerinden ressam Fuad Soyhan”.	84
Görsel 5.8. “Genel Müfettişlik teşkilâtı faydalıdır”.	85

Görsel 5.9. <i>Şehbal</i> Dergisi'nden Fuat Bey'in resimleri.....	86
Görsel 5.10. Fuat Soyhan, <i>Camii</i>	87
Görsel 5.11. Fuat Soyhan, <i>Kireçburnu Balıkçısı/Kireçburnu Kıyısı</i>	88
Görsel 5.12. Fuat Soyhan, <i>Kireçburnu Balıkçısı/Kireçburnu Kıyısı</i> , sergi etiketi.	88
Görsel 5.13. "İzmir beynelmilel fuarında Trakya pavyonu"	89
Görsel 5.14. Fuat Soyhan, <i>Edirne'den Karlı Görünüm/Kış (Edirne)</i>	90
Görsel 5.15. Fuat Soyhan, <i>Edirne Uzunköprü</i>	91
Görsel 5.16. Fuat Soyhan, <i>Meriç Kıyısında Gün Batım</i>	91
Görsel 5.17. Fuat Soyhan, <i>Meriç Köprüsünden Bir Kesit</i>	91
Görsel 5.18. Fuat Soyhan, <i>Edirne, Selimiye Kapısı</i>	92
Görsel 5.19. Fuat Soyhan, <i>Camii Kapısı</i>	92
Görsel 5.20. Fuat Soyhan, "Natürmort"	92
Görsel 5.21. Fuat Soyhan, <i>Sümbüller</i>	93
Görsel 5.22. Fuat Soyhan, <i>Gelibolu Feneri</i>	94
Görsel 5.23. Fuat Soyhan, <i>Gelibolu- Feneralt</i>	94
Görsel 5.24. Fuat Soyhan, <i>Gelibolu</i>	95
Görsel 5. 25. Fuat Soyhan, <i>Ördekli Natürmort</i>	96
Görsel 5. 26. Soyhan, <i>Ördek</i>	96
Görsel 5. 27. Fuat Soyhan, "Kirazlı Natürmort / Natürmort (kiraz)"	97
Görsel 5.28. Sanatçının imzası ve tablo arkasında kayıtlı bilgiler.	97
Görsel 5.29. "Ressam Fuat Soyhan'ın resim sergisi"	98
Görsel 5.30. Fuat Soyhan, <i>Yas</i>	99
Görsel 5.31. Fuat Soyhan, <i>Yas</i> tablosu için eskiz.	99
Görsel 5.32. Fuat Soyhan, <i>Egeli Kızlar</i>	100
Görsel 5.33. Fuat Soyhan, <i>Ayasofya</i>	101
Görsel 5.34. Fuat Soyhan, <i>Camii Avlusu</i>	101
Görsel 5.35. Fuat Soyhan, <i>Bursa'dan Peyzaj</i>	102
Görsel 5.36. Fuat Soyhan, <i>Şamdan ve Güğüm</i>	103
Görsel 5.37. Fuat Soyhan, <i>Hamam Takımı</i>	103
Görsel 5.38. Fuat Soyhan, <i>Testi ve Kaseler</i>	103
Görsel 5.39. Ressam Fuat Soyhan'a ait Osmanlı 19. yüzyıl 3 adet hoşaf kaşığı	104
Görsel 5.40. Fuat Soyhan, <i>Papağanlar</i>	104

Görsel 5.41. Fuat Soyhan, <i>Tavus Kuşları</i>	104
Görsel 5.42. Fuat Soyhan'ın çeşitli resim ve pul çalışmalarından örnekler	105
Görsel 5.43. Fuat Soyhan'ın pul çizimleri.....	105
Görsel 5.44. Fuat Soyhan'ın pul çizimleri.....	106
Görsel 5.45. Fuat Soyhan'ın madalya çizimleri	106
Görsel 5.46. Fuat Soyhan'ın madalya çizimi	107
Görsel 6.1. Veue Des Dardanelles De Constantinople	114
Görsel 6.2. Graphic map of the Dardanelles.....	114
Görsel 6.3. Sketch Map From the Dardanelles to the Bosphorus	115
Görsel 6.4. Map of the Dardanelles, First World War	115
Görsel 6.5. Detailed Map Of Gallipoli Peninsula and the Dardanelles Turkey In 1915.....	115
Görsel 6.6. A.I. Melling Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore .	116
Görsel 6.7. Field Marshal William Riddell Birdwood, 1st Baron Birdwood, Ken Welsh	116
Görsel 6.8. The Key Of The Dardanelles Kilid Bahr.	116
Görsel 6.9. The Russo-Turkish War, The Key of The Dardanelles: Chanak kalesi, on The Asiatic Shore.	117
Görsel 6.10. Voyage dans la Mer Noire, le Bosphore, la Mer de Marmara & les Dardanelles, Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager.	117
Görsel 6.11. An entranceway through the 'Cyclopean' walls of Gergis, Bournabashi at Troad (Troy/Hissarlik)	117
Görsel 6.12. Dardanelles Kum Kalesi, With Two	118
Görsel 6.13. Dardanelles Rumili Hissar	118
Görsel 6. 14. Dardanelles Gallipoli, With A Muezzin	118
Görsel 6.15. Illustrated London News	118
Görsel 6.16. View in the Dardanells, WH Wrench	119
Görsel 6.17. Fontaine Turque a Gallipoli Detroit des Dardanelles, Antoine-Laurent Castellan.	119
Görsel 6. 18. Lord Byron Reposing In The House Of A Fisherman Having Swum The Hellespont, 1831, Sir William Allan.....	119
Görsel 6.19. A Brigantine Entering The Dardanelles, Michael Zeno Diemer.	120
Görsel 6.20. View of the Dardanelles poster, Antoine van der Steen Dutch.....	120
Görsel 6.21. The Coast Of The Dardanelles, Ivan Konstantinovich Aivazovsky.	120
Görsel 6.22. View from the Tenedos Island, Germain Fabius Brest.	120

Görsel 6.23. P&O liner SS Oronsay Dardanelles Collection Piece, John Smith.	121
Görsel 6. 24. Near the Dardanelles, Alexander Kircher.	122
Görsel 6.25. Gallipoli Invasion, Andrew Howati	122
Görsel 6. 26. Midst Shot And Shell We Made The Narrow, Cyrus Cuneo.....	122
Görsel 6.27. Shrapnel Gully and Imbros, 1915, G. Drummond Fish.	123
Görsel 6.28. Achi Baba View, 1915, Arthur O'Neill Chichester.....	123
Görsel 6.29. Fort of Gallipoli, 1854, Marianne Young.	124
Görsel 6. 30. Dardanelles from Sketchbook Mary Newbold	124
Görsel 6.31. Australian call used to attract attention in the bush.	125
Görsel 6.32. We took the Hill, come and help us keep it, Avustralya Propaganda Afişi	125
Görsel 6.33. Dardanelles için Avustralya Askere Alma Posterı	125
Görsel 6.34. Boys come over here, you're wanted.....	125
Görsel 6.35. World War I French Poster, Granger.....	125
Görsel 6.36. French propaganda cartoon, Dardanelles.....	126
Görsel 6.37. The Senegalese in the Dardanelles, Fransız propaganda karikatürü.....	126
Görsel 6.38. British Cartoon, Dardanelles Lock Abdulhamid II.....	127
Görsel 6.39. The British tar in the Dardanelles. WW1 cartoon propaganda postcard of British sailor.	127
Görsel 6.40. A German View Of The British, Mary Evans.	128
Görsel 6.41. German Cartoon of Britain's symbol, John Bull, stuck in the Dardanelles.....	128
Görsel 6.42. Dardanellenwacht	128
Görsel 6.43. For our country - Gallipoli 100, Brown J.....	128
Görsel 6.44. Xmas Day in Gallipoli, Bean, Charles Edwin Woodrow.	129
Görsel 6.45. Gallipoli, April 25, 1915, Pete Kreiner.	129
Görsel 7.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin Gazete Kapağı	139
Görsel 7.2. Abdülmecit Efendi'nin Şişli Atölyesi'ni ziyareti.....	144
Görsel 7.3. Viyana Sergisi Afişi.....	145
Görsel 7.4. 1918 Viyana Sergisi.....	145
Görsel 7.5. Viyana Sergisi Kataloğu, sanatçı ve eser listesi.....	146
Görsel 7.6. Viyana Sergisi Kataloğu, sanatçı ve eser listesi.....	146
Görsel 8.1. Çanakkale Geçilmez (2008) Çizgi Filminin Afişinden bir Kesit	158
Görsel 8.2. Atatürk: Bir Ulusun Kurtarıcısı (2019) Çizgi Filminin bir Karesi.....	161

Görsel 9.1. Fatih Karagül, İmbros'un Acısı	169
Görsel 9.2. Nusrat, Fatih Karagül	169
Görsel 9.3. Harabenin Direnişi, Fatih Karagül	170
Görsel 9.4. Dülger, Fatih Karagül	171
Görsel 9.5. Trireme, Fatih Karagül	172
Görsel 9.6. Fatih Karagül, gre ve porselen heykeller Troia I, Troia II, Troia III	172
Görsel 9.7. Fatih Karagül, Tabakalaşma	173
Görsel 9.8. Fatih Karagül, Yüksek Hisarlı Perkote	174
Görsel 10.1. Çanakkale Seramikleri Erken Evre Kase, Küp ve Tabaklar	180
Görsel 10.2. Çanakkale Seramikleri Geç Evre Aydınlatma Elemanları	180
Görsel 10.3. Çanakkale Seramikleri Geç Evre Hayvan ve İnsan Biçimli Kaplar	181
Görsel 10.4. Muammer AKÇA Usta ile röportaj	183
Görsel 10.5. Çanakkale'de Seramik Atölyelerinde bir dönem üretimi yapılan boyama ürünler	185
Görsel 10.6. Çanakkale'de Seramik Atölyelerinde bir dönem üretimi yapılan "Güllü çizme"	186
Görsel 10.7. Muammer Akça kendi atölyesinde çalışırken ve yanında çalışan işçiler	187
Görsel 10.8. Koca Usta Habil Tekin kendi atölyesinde çalışırken	188
Görsel 10.9. Necmi Tekin Sinan -Aytekin Uçar Atölyesinde gösteri yaparken	188
Görsel 10.10. Troya Kültür Yolu Festivali "Ustalar ve Sanatçılar " sergisi Necmi TEKİN	189
Görsel 10.11. Troya Kültür Yolu Festivali "Ustalar ve Sanatçılar " sergisi Muammer Akça ...	191
Görsel 10.12. "Vazo, Şekerlik ve Küllük" (üretim 1990'lı yıllar-astar akıtma tekniği)	191
Görsel 10.13. Troya Kültür Yolu Festivali "Ustalar ve Sanatçılar " sergisi Aytekin Uçar	192
Görsel 10.14. Salih BOZKURT kendi atölyesinde çalışırken	193
Görsel 10.15. Muhammet Onat kendi atölyesinde çalışırken	194
Görsel 10.16. Troya Kültür Yolu Festivali "Ustalar ve Sanatçılar " sergisi Muhammet Onat.	194
Görsel 10.17. Şerafettin BENEK usta ÇASEM atölyesinde çalışırken	195
Görsel 10.18. Şerafettin Benek ustaya ait çalışmalardan	196
Görsel 10.19. Troya Kültür Yolu Festivali "Ustalar ve Sanatçılar " sergisi Şerafettin Benek..	196
Görsel 11.1. Circle of Giorgione, İda Dağı'nda Terk Edilen Bebek Paris	202
Görsel 11.2. Claude Lorrain, Paris'in Yargısı	203
Görsel 11.3. "Zeus ve Hera'nın İda Dağı'ndaki Düğünü"	204

Görsel 11.4. Antoine Coypel, Hera ve Zeus İda Dağı'nda	205
Görsel 11.5. David Teniers, Hera ve Zeus İda Dağı'nda	205
Görsel 11.6. William Blake Richmond, Aphrodite ve Ankhises İda Dağı'nda.....	206
Görsel 11.7. Pieter Paul Rubens, Ganymede'nin Kaçırılışı	207
Görsel 11.8. Rembrandt Harmesz van Rijn, Ganymede'nin Kaçırılışı	207
Görsel 11.9. Selim Turan, "Sarı Kız Efsanesi"	208
Görsel 11.10. Selim Turan, "Sarı Kız Efsanesinin En Güzeli"	208
Görsel 12.1. Kilitbahir Kalesi'nin üstten görünümü	214
Görsel 12.2. Mehmet Ali Laga, Kilidü'l bahr Kal'ası	215
Görsel 12.3. Kilitbahir Kalesi ön cephesi, Namazgah Tabyasının köşesinden bakış.....	215
Görsel 12.4. "Kilidü'l bahr Kal'ası" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°08'47.5" Kuzey, 26°22'50.4" Doğu koordinatından görünümü.	215
Görsel 12.5. "Kilidü'l bahr Kal'ası" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.	215
Görsel 12.6. "Kilidü'l bahr Kal'ası" notlu desenin çizildiği tahmin edilen tahmini konum bilgisini içeren QR kod.	216
Görsel 12.7. Mehmet Ali Laga, Kilidü'l-bahr: Motor ile önünden geçerken	216
Görsel 12.8. Namazgah Tabyası yanındaki eski iskeleden Kilitbahir Kalesi'ne bakış , Ekim 2022.	216
Görsel 12.9. "Kilidü'l-bahr: Motor ile Önünden Geçerken" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°08'47.63" Kuzey, 26°22'51.7" Doğu koordinatından görünümü.	217
Görsel 12.10. "Kilidü'l-bahr: Motor ile Önünden Geçerken" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.	217
Görsel 12.11. "Kilidü'l bahr: Motor ile önünden geçerken" notlu desenin çizildiği tahmin edilen konuma ait QR kod.	217
Görsel 12.12. Mehmet Ali Laga, Motordan Kilya'ya giderken Kilidü'l-bahr.....	218
Görsel 12.13. Kilitbahir açıklarında feribot üzerinden Kilitbahir Kalesi'ne bakış	218
Görsel 12.14. "Motordan Kilya'ya Giderken Kilidü'l-bahr" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°09'4.3" Kuzey, 26°22'51" Doğu koordinatından görünümü.....	218
Görsel 12.15. "Motordan Kilya'ya Giderken Kilidü'l-bahr" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.....	218
Görsel 12.16. "Kilidü'l-bahr" notlu desenlerin çizildiği tahmin edilen konum (Veranda Cafe	

önü) bilgisini içeren QR kod.....	218
Görsel 12.17. Mehmet Ali Laga, Kilidü'l-bahr	219
Görsel 12.18. Kepez sahilden Kilitbahir Kalesi'ne bakış	219
Görsel 12.19. Mehmet Ali Laga, Kilidü'l-bahr-1	219
Görsel 12.20. Kepez sahilden önünden Kilitbahir Kalesi'ne bakış-1	219
Görsel 12.21. Görsel 12.17'den detay.	220
Görsel 12.22. Görsel 12.7'dan detay.	220
Görsel 12.23. Görsel 12.19'dan detay.	220
Görsel 12.24. Görsel 12.2'den detay.	220
Görsel 12.25. "Kilidü'l-bahr" notlu desenlerin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°06'37.3" Kuzey, 26°24'3.8" Doğu koordinatından görünümü.	221
Görsel 12.26. "Kilidü'l-bahr" notlu desenlerin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.	221
Görsel 12.27. "Kilidü'l-bahr" notlu desenlerin çizildiği tahmin edilen konum (Veranda Cafe önü) bilgisini içeren QR kod.....	221
Görsel 12.28. "Kilidü'l-bahr" notlu desenlerin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°07'32.75" Kuzey, 26°24'29.6" Doğu koordinatından görünümü-1.	221
Görsel 12.29. "Kilidü'l-bahr" notlu desenlerin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü-1.	221
Görsel 12.30. "Kilidü'l-bahr" notlu desenlerin çizildiği tahmin edilen konum (Barış Kafe önü) bilgisini içeren QR kod-1.	221
Görsel 12.31. Çimenlik Kalesi tepeden görünüm.	222
Görsel 12.32. Mehmet Ali Laga, Çimenlik Kalesi.....	223
Görsel 12.33. Çanakkale Deniz Müzesi bahçesinden Çimenlik Kalesi'nin girişine bakış.....	223
Görsel 12.34. "Çimenlik Kalesi" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°08'49.5" Kuzey, 26°23'57.1" Doğu koordinatından görünümü.	224
Görsel 12.35. "Çimenlik Kalesi" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.	224
Görsel 12.36. "Çimenlik Kalesi" notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.....	224
Görsel 12.37. Mehmet Ali Laga, Çimenlik.....	225
Görsel 12.38. Talimhane Sokak girişindeki otoparktan Çimenlik Kalesi'ne bakış, Ekim 2022.	

.....	225
Görsel 12.39. “Çimenlik” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40° 8’49.23” Kuzey, 26°24’0.81” Doğu koordinatından görünümü	225
Görsel 12.40. “Çimenlik” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.....	225
Görsel 12.41. “Çimenlik” notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.	225
Görsel 12.42. Mehmet Ali Laga, Çimenlik fabrika ciheti.....	226
Görsel 12.43. Talimhane Sokak üzerinden Çimenlik Kalesi’ne bakış	226
Görsel 12.44. “Çimenlik, fabrika ciheti” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40° 8’45.27” Kuzey, 26°23’59.90” Doğu koordinatından görünümü.	227
Görsel 12.45. “Çimenlik fabrika ciheti” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.	227
Görsel 12.46. “Çimenlik fabrika ciheti” notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.	227
Görsel 12.47. Mehmet Ali Laga, Kepez Köyü’nden Kaleye Nazar	228
Görsel 12.48. Kolin Otel arkasından Çimenlik Kalesi’ne bakış	228
Görsel 12.49. Mehmet Ali Laga, İsimsiz	229
Görsel 12.50. Kepez sahilden Çimenlik Kalesi’ne bakış	229
Görsel 12.51. “Kepez Köyü’nden Kaleye Nazar” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40°06’48.6” Kuzey, 26°24’17.7” Doğu koordinatından görünümü.....	229
Görsel 12.52. “Kepez Köyü’nden Kaleye Nazar” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.	229
Görsel 12.53. “Kepez Köyü’nden Kaleye Nazar” notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.	229
Görsel 12.54. Kepez Köyü’nden çizildiği düşünülen isimsiz desenin tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40° 6’13.96” Kuzey, 26°23’33.05” Doğu koordinatından görünümü.	230
Görsel 12.55. Kepez Köyü’nden çizildiği düşünülen isimsiz desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.....	230
Görsel 12.56. “Kepez Köyü’nden Kaleye Nazar” notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod-1.	230
Görsel 12.57. Mehmet Ali Laga, Çanakkale	231

Görsel 12.58. Sarıçay'ın karşısından (DSİ Sahil) Çimenlik Kalesi'ne bakış	231
Görsel 12.59. Mehmet Ali Laga, İsimsiz	231
Görsel 12.60. Sarıçay'ın karşısından (DSİ önü) Çimenlik Kalesi'ne bakış	231
Görsel 12.61. "Çanakkale" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°08'35.5" Kuzey, 26°23'51.3" Doğu koordinatından görünümü.	232
Görsel 12.62. "Çanakkale" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.	232
Görsel 12.63. "Çanakkale" notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.	232
Görsel 12.64. "Çimenlik fabrika ciheti" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40° 8'36.52" Kuzey, 26°23'55.95" Doğu koordinatından görünümü.	233
Görsel 12.65. "Çimenlik fabrika ciheti" notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.	233
Görsel 12.66. Çimenlik kalesinin görüldüğü isimsiz desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.....	233

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Çanakkale’deki Seramik Fabrikaların Personel Bilgileri	182
Tablo 2. Selahattin Kurt Atölyesinde yetişen ustaların atölyesi ve yetiştirdiği ustalar.....	190

1. BÖLÜM

GELENEKSEL ÇANAKKALE SERAMİKLERİNİN TANIMLANMASI SORUNUNA BİR ÖRNEK: DENİZKIZI BİÇİMLİ SERAMİK

Prof. Dr. Mehmet Fatih Karagöl, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
fkaragul@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1112-758X

1. GİRİŞ

Bu araştırmanın temel amacı, geleneksel değerlerimiz arasında yer alan ve önemli bir kültürel miras olan orijinal geleneksel Çanakkale seramiklerinin, günümüzde doğru bir biçimde tanımlanması ve gelecek kuşaklara aktarılmasına katkıda bulunmaktır. Geleneksel Çanakkale seramikleri, üretildiği dönemler ve bu üretimde kullanılan malzemeler itibarıyla, genellikle iki farklı araştırmacı grubunun çalışma alanına dâhil olmaktadır. Yurdumuzda bu guruplar teorisyenler ve uygulamacılardır. Teorisyenler ağırlıklı olarak sanat tarihçiler ve arkeologlar, uygulamacılar ise seramikçiler ağırlıklı olmak üzere, el sanatları ile ilgili çalışma yapan araştırmacı, sanatçı ve zanaatçılardan oluşmaktadır. Ne var ki teorisyenlerin malzeme, teknik ve biçim ile ilgili olarak uygulama bilgi ve becerisine sahip olmamaları, bu seramiklerle ilgili yapılan tespitlerde önemli sorunlar oluşturmaktadır. Teorisyenlerin farklı kazı çalışmalarına katılmaları, bizzat yerinde bulunup gözlemleyerek yapmış oldukları incelemeler, atölyelerde gerçekleşen seramik üretimini yerinde izlemeleri, koleksiyonerlerin eserleri üzerinde yaptıkları örnek tespitleri, ölçüm, çizim çalışmaları ve hatta zanaatkârlarla yapılan birebir görüşmeler dahi, bu sorunların aşılmasında çoğunlukla yeterli olamamaktadır. Teknik, teknolojik ve terminolojik kökenli eksik bilgiyle, çamura h amur diyen bir kısım teorisyenin, çamurdan üretilen seramiğe ait bilgileri yalnızca okuduklarından öğrenmeleri yönündeki çabaları zaman zaman sorunlar oluşturmaktadır. Teorisyenlerin diğer tüm çabaları ise maalesef uygulamacılar ile eş düzeye ulaşmamaktadır. Çünkü zanaat ve sanat ancak icra edilerek öğrenilen ve geliştirilebilen bir daldır. Bu eğitim ve öğrenimin gerçekleşebilmesi için de öncelikle, kişide yaratıcılık yeteneğinin tanrı vergisi olarak bulunması gereklidir. Yaratıcılık, yetenek, beceri gibi

özellikler, standart ve sıradan teorisyenlerde çoğunlukla bulunmadığından, teorisyenlere ait tüm sorunlar bu tespitten sonra gerçekleşen talihsiz sonuçların başlangıcını oluşturur.

Uygulamacıların geleneksel Çanakkale seramiklerinin değerlendirilmesine dair zaman zaman yaşadıkları talihsiz durumlar olsa da bu yanlışlıklar çoğunlukla diğer teorisyenlerin gerçekleştirmiş oldukları eski tarihli yayınlara yapılan atıflarından kaynaklanmaktadır. Bir diğer yanlış sebebiyse, Tokat, Kınık, Kemalpaşa, Adalar gibi benzer özellikleri bulunabilen farklı çömlekçilik merkezleri ürünlerinin karıştırılmasından kaynaklanabilmektedir. Bu karışıklığın temelinde ise seramiklere ait ilk tanımlama ve adlandırmaların, teorisyenlerin önceki sorunlu yayınlarına atıf yaparak, sorunu tekrar etmeleridir. Bu duruma ek olarak, uygulamacıların, farklı seramik kültürlerine yabancı olmaları, bu seramikleri müzelerde yeterince inceleme şansı bulamamış olmaları gibi faktörler de eklenebilir. Bizim bu yazıda karşılaşmış olduğumuz araştırma konusunu oluşturan sorununun da temelinde özellikle yabancı yayınların, ardından farklı uygarlıklara ait mitoloji, din, kültür tarihi ve seramik geleneklerinin yeterince araştırılmamış olmasından kaynaklandığını tahmin etmemizdir.

2. ANTİKA PİYASASINDA GELENEKSEL ÇANAKKALE SERAMİKLERİ

Geleneksel Çanakkale seramikleri antika ve eski eser alanındaki son yıllarda artan fiyatları nedeniyle kârlı bir yatırım aracı olarak görülmektedir. Bu tespiti yapabilmek için günümüzde giderek yaygınlaşan internet ortamındaki müzayedeler takip edilmeye çalışılmıştır (Karagül, 2018). Ayrıca; İstanbul, İzmir, Balıkesir ve Çanakkale’de antika ticaretiyle uğraşan esnaf ziyaretlerinde tespit edilen satışıdaki geleneksel Çanakkale Seramikleri de bu durumu doğrulamaktadır. Çanakkale üretimi seramiklerin her yıl artan fiyatları ile prestijli müzayede firmalarınca ilgililere sunulması, Kapalıçarşı’daki turistik mağazalarda, İstanbul antikacılarında yüksek fiyatlarla pazarlanmaya çalışılması, hatta bu ürünlerin replikalarının orijinal olarak piyasaya sunulması, geleneksel Çanakkale seramiklerine olan ilgiyi artırmış ve kötü niyetli kişilerin sahte, üzerinde amatörce oynanarak değiştirilmiş seramiklerin piyasaya sürülmesine sebebiyet vermiştir. Gidişatin bu yönde olması ile, tacirlerin ellerindeki seramiklerin, orijinal Çanakkale kökenli olması ve bu orijinallüğün de uzmanlarınca onanması önemli bir değer oluşturmaktadır. Bu değeri ispatlama yönünde, seramik uzmanlarınca yapılan orijinallik değerlendirmeleri sayesinde, seramiklerin fiyatları artmakta ve prestijli müşterilere ulaşabilirliği kolaylaşmaktadır. Orijinal geleneksel Çanakkale seramiklerinin layık olduğu değeri koruması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında, başta seramikçilere, ardından bu konuda eser barındıran müze ve koleksiyonierlere önemli görev ve sorumluluklar düşmektedir.

İstanbul Müzayede tarafından 16 Aralık 2018 tarihinde sona eren 53. müzayede kapsamında, Çanakkale seramiği olduğu ilan edilen ilginç bir örnek satışa sunulmuştur (İstanbul Müzayede, t.y.). Yetkililerle yapılan kişisel görüşme neticesinde, bu seramiğin geleneksel Çanakkale üretimi olduğunun tespitinin, Prof. Erdinç Bakla tarafından yapılmış olduğu öğrenilmiştir. Bu tespit tarafımızca şüpheli olarak değerlendirilmektedir. Müzayede kuruluşunun resmi internet sitesinde yer alan kısıtlı bilgilere göre; 274 Lot numaralı denizkızı biçimli eser, müzayede

firması uzmanlarınca 19. yüzyıl sonu- 20. yüzyıl başına tarihlendirilmiştir. Bu seramiğin yüksekliği 24,5 cm. boyu ise 26 cm. ölçülerindedir. Seramik kırmızı hamurlu (!) ve koyu kahverengi sırlıdır. Seramiğin o günkü açılış fiyatı 22.500 TL' dir (3763 Avro). Müzayede firmasının, Prof. Erdiç Bakla'nın ve kendi değerlendirmemizden hareketle, karşılaştırmalı olarak denizkızı biçimli bu seramiğin genel özelliklerini, teknik detaylarını inceleyerek, nadirliği ve barındırdığı sıra dışı özellikleri üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Araştırmanın sonucunda geleneksel Çanakkale seramiği olduğu öne sürülen bu seramiğin, gerçek kökenine ait bir öneri sunularak farklı kanıtlarla desteklenmiştir.



Görsel 1.1. Denizkızı biçimli seramik kap ve detayı.
(Kaynak: İstanbul Müzayede, t.y.)

Her ne kadar fotoğraf üzerinden anlaşılmasa da bu seramiğin kırmızı çamurdan üretildiği ve kulplu olduğu yetkililerce belirtilmiş olup, müzayede uzmanları çamur yerine hamur kelimesini kullanmışlardır. Bilindiği üzere, organik olan hamur pişirildiği zaman kül bırakarak yok olur, çamur ise sinterleşerek seramiğe dönüşür. Seramik terminolojisinde, seramiği bilmeyen kişilerce bu tür terminolojik hatalara sıklıkla rastlanmaktadır. Geleneksel Çanakkale seramikleri hakkında yayınlar yapan sanat tarihçi ve arkeologlar da bu hatayı sıklıkla tekrarlar (Öney, 1971: 2, Öney, 1971: 46, Ayda, 1994: 160, Ayda, 1997: 374,375, Önder, 2019: 379,380, Tekkök, 2018: 30, Kılıçoğlu, 2019: 14-76, Uçar H., Uçar A. 2018:7,8, Doğer, 2008: 26,32, Erman, 2012:27, Yılmaz, 2019: 172, Ak K. 2007:30, Polat, 2019:97). Bu yazıda terminolojik olarak hamur yerine, doğru kelime olan “çamur” kelimesi kullanılmıştır.

3. DENİZKIZI MİTOSU

Kanaatimizce insanlık tarihinde geçmişi çok eskilere dayanan, bilimsel anlamda Symmelia, Sirenmelia olarak adlandırılan denizkızı bozukluğunun (Schwartz ve Stevenson, 2021: 1), denizkızı mitosunun doğmasına neden olduğu varsayılabilir. Denizkızı mitolojik olarak su yaşamı ile alakalı hayali bir varlıktır; denizler, göller ve nehirlerle ilişkili olabilmektedir. Üst yarısı kadın, alt yarısı balık olarak biçimlendirilen denizkızları dünya mitolojisi ve sanatında sıklıkla ve sevilerek ele alınan konular arasındadır.

Mitolojide denizkızı biçimli bilinen ilk varlık MÖ 2000'lere tarihlenen "*Kuliltu*", ardından Kuzey Suriye'deki Aramilerin baş tanrıçası olan "*Atargatis*"tir (Staels, 2000: 2, Trigg, 2002: 8). En eski Atargatis'in M.Ö. 600'e tarihlenen bir kalsedon mühür yüzeyinde insan/balık gövdeli varlıklarla beraber betimlendiği tespit edilmiştir (British Museum, t.y.). Denizkızı M.Ö. 500'lerden sonra doğu Akdeniz üzerinden Echidna, Scylla, Okeanidler (Eurynome, Doris), Siren, Nereid, Naiad etkileri ile gelişerek Grek, Etrüsk ve Roma uygarlıkları aracılığıyla Avrupa'ya taşınmıştır. Denizkızları ile bir şekilde bağlantılı olan bu mitolojik varlıklar, Okeanos ve Pontus'un farklı eşlerle olan birlikteliklerinin sonuçlarıdır. Orta çağ Avrupa'sında bu varlıklar, pagan mitolojisi ve Hristiyan sembolizmi ile Nixie, Rusalska, Selkie gibi mitolojik varlıklarla beslenip dönüştürülerek yeni denizkızı tasvirleri üretilmiştir.

Konu temelde geleneksel Çanakkale seramiği olunca denizkızı ile ilgili ilk olarak Çanakkale genelindeki kanıtların incelenmesi gereklidir. Deniz kültürünün insan hayatında önemli bir yer tuttuğu Çanakkale'de, balıkçılıktan geçimini sağlayan kişiler ile ilgili yapılan bir araştırmada (Fedakâr ve Derdiçok, 2016:99), sözlü efsane olarak Ege'de yapılan kıyı balıkçılığında denizkızı teması kayıt altına alınmış olsa da özellikle Çanakkale için böyle bir bilgi yoktur. İncelemelerimize göre, Çanakkale genelinde geçmişte üretilmiş denizkızı temalı bilimsel bir çalışmaya da rastlanmamıştır. İrdesel her ne kadar denizkızlarını Gelibolu kayalıkları ile ilişkilendirse de (2011:49), bu konuda sunduğu bilimsel bir kanıt yoktur. Öte yandan Türk edebiyatında denizkızına "*âfet-i âb*" denmiştir ki, denizkızı "*âfet*" adıyla konu edilerek öldürücü, felaket getirici özellikler yüklenip çoğunlukla peri olarak adlandırılmıştır (Pala, 1995: 20, Karaköse, 2015: 54). Çanakkale İda Dağı efsanelerinde Kebren'in kızı ve Paris'in karısı peri Oenone'nin (Smith, 1870: 18) adları geçse de periler, plastik eserlere yansırken denizkızı formunda betimlenmemişlerdir.

Çanakkale'nin iki kıyısında geçen hazin aşk hikâyesi Hero ile Leandros efsanesiyle bağlantılı olarak Vroom'un (1994) makalesinde Hero'nun denizkızı görünümüne dair benzetme yapıldığı ve Marlowe'un şiirinin (1598) 162. dizesinde adı geçen denizkızı haricinde Çanakkale boğazı ve denizkızı bağlantısı üzerine önemli bir veriye ulaşılamamıştır (Marlowe, 1598).

4. DENİZKIZI BİÇİMLİ SERAMİĞİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Biçimsel özellikleri ve bunla bağlantılı olarak fonksiyonelliği ile ilgili değerlendirme yapmamamız gerekirse, ilk bakışta denizkızı olduğu algılanan bu kap, zoomorfik veya

antropomorfik bir kaptır. İnsan ve hayvan karışımı hayali hibrit bir varlık şeklinde üretilmiş olan bu seramiğin, kulplu olması önemlidir. Çünkü kulplu formların fonksiyonel ve ergonomik seramikler olması gereğinden hareketle, geleneksel Çanakkale seramikleri ile bağ kurulabilmesi mümkündür. Ne var ki geleneksel Çanakkale seramikleri arasında yer alan üç boyutlu zoomorfik ve antropomorfik kapların geneli kulplu değildir. At, aslan, kanguru, geyik biçimli kaplarda kulp bulunmaz. Bu denizkızı biçimli seramiğin kulplu oluşu ise, geleneksel Çanakkale seramikleri ile kıyaslandığında, farklı bir konumda yer almaktadır.

Oturur durumdaki figürün omuz başlarında rölyefli çiçek rozetleri yer almakta ve kahverengi sır üstünde altın renkli boya uygulaması yer almaktadır. Madalyon benzeri yapraklı çiçeklerden olan aplike bezemeler geleneksel Çanakkale seramiklerinde sıklıkla kullanılmış olsalar da bu uygulama yalnızca Çanakkale seramiklerine özgü olmasa gerektir. Denizkızının sırlı yüzeyinin üzerinde bulunan boya muhtemelen o dönemde kullanılan soğuk yaldız boyalardan olmalıdır. Benzeri uygulamalar Çanakkale, Kınık, Avanos yöresi seramiklerinde ve farklı bölgelere ait uygulamalarda da mevcuttur.

Kabın yüzeyinde yaş dekor uygulanarak balık gövdesine ait pullar betimlenmeye çalışılmış olsa da bu uygulamanın hangi yöntemle gerçekleştirildiği kesin olarak belirlenememektedir. Ana gövde kalıpla, elle ya da gövde kısmı çömlekçi tornasında ayrı ayrı şekillendirilerek bir araya getirilmiş olmalıdır. Kollar, saçlar ve omuzlardaki madalyonlar ile kulp sonradan eklenmiştir. Formun baş kısmının üzerinde bulunan taç görünümü kısmında, doldurma ağzı yer almalıdır fakat bu durum katalog bilgileri arasında yer almamaktadır. Geleneksel Çanakkale seramiklerindeki benzer heykelticiklerde, bir doldurma bir de boşaltma ağzı vardır; doğru bir karşılaştırma yapılabilmesi için henüz Çanakkale kökenli farklı bir denizkızı biçimli örnek bulunmadığından, kesin bir söylemde bulunmak doğru olmayacaktır.

Denizkızının portesi kısmen belirtilmiş olsa da el detayları belirtilmeden kabaca, öte yandan saçlar ve kuyruk yüzgeci ise önemsiz olarak şekillendirilmiştir. Kuyruktan hemen önce üst ve altta yer alan diğer küçük yüzgeçler de dikkat çekicidir. Bu yüzgeçler karşılaştırma yapılabilmesi için önemli veriler olduğundan, Çanakkale kökenli olmayan benzer örneklerle karşılaştırıldığında, neredeyse birebir uyum sağladığı tespit edilmiştir.

5. DENİZKIZI BİÇİMLİ SERAMİĞİN DİNSEL ÖZELLİKLERİ

Dinî açıdan bir değerlendirme yapıldığında, denizkızının ellerinde açık renkte şekillendirilmiş bir ikona yer aldığı ve bu ikonadan hareketle detaylı inceleme yapılması gerektiği görülmektedir. İkonada tasvir edilen figür aşınmış ve silik olsa da Azize Meryem, bakire Meryem, Mary Magdelana olarak adlandırılan dini figürün betimlemesidir. İkonanın genel özellikleri ve ikonadaki figürün duruşu ile Katolik inancına sahip bir alıcı kitlesine yönelik üretildiği varsayılmalıdır. Bu figürün kökeninde, Katolik inanış paralelinde bir duruşa sahip olduğu ve bu duruşa dair üretilmiş bilinen en eski örnek olarak Donatello'nun 1430'lar tarihli ahşap heykeli örnek gösterilebilir (Görsel 1.2).

Donatello tarafından Rönesans gerçekçiliğinde şekillendirilmiş olan tövbekâr Magdalena heykeli, batı sanatında kadın duygularının dışı vurulduğu en ünlü heykeldir. Giorgio (1998: 150) Donatello'nun çalışmalarının Evangelistler tarafından ilgi gördüğünden bahseder. Erken Rönesans Floransa'sında azize, büyük ölçüde Fransiskanlar ve Dominikanlar tarafından kendisine gösterilen ilgi nedeniyle özel bir popülerliğe sahipti. Heykelin hareketi ve duruşu, kararlı bir eylemin göstergesi, sıkıntılar karşısında devam eden fiziksel ve duygusal dayanıklılığın bir temsili olarak görülebilir. Heykelin yüzü ve dik duruşu, yalnızca sıklıkla vurgulanan acıyı ve ıstırabı değil, aynı zamanda büyük bir güç ve dayanıklılığı da göstermektedir (Dunkel, 2005-2006: 10-13). Önemli olan bir diğer nokta bu heykelin, Floransa'daki Katolik Aziz Giovanni Vaftizhanesi için sipariş edilerek üretilmiş olmasıdır. Dunkel'in de belirttiği gibi, bahsi geçen tarikatların Azize Meryem'e duydukları saygının göstergesi olarak bu özel duruşla şekillendirilmiş olan betimlemenin Katolik inancı ile bağlantılı oluşunun yadsınamayacağıdır.

Seramik yüzeyde betimlenmiş olan ikona (Görsel 1.1) ve heykeldeki (Görsel 1.2) figürlerin elleri göğüs hizasında birleştirilerek figürün dua sırasında edilen tövbe ile olan ilişkisi, duruş açısından benzerdir. Duruşla ilgili bir başka benzerlik ise Görsel 1.3'te yer alan tabloda açıkça görülebilmektedir. Guadoloupe Bakiresi adlı bu tabloda, Meryem'in başında bir taç olduğuna dair belli belirsiz bir hat mevcuttur ki bu betimleme bir kısım "Bakire Meryem" heykelinde görülebilmektedir. Denizkızı biçimli seramiğin başında yer alan taç ile, Guadoloupe Bakiresi'nin başında yer alan taç, biçimsel ve tematik olarak benzerlik göstermektedir. Ayrıca figürün etrafındaki hare ya da nur denebilecek ışınal çizgiler, Hristiyan sanatında kişinin tanrısallığının bir ifadesi olarak sıklıkla kullanıla gelen sembolik bir ifade biçimidir.



Görsel 1.2. Tövbekâr Magdalena, Donatello, 1455, Akkavak ağacı, yükseklik 185 cm.

(Kaynak: Dunkel, 2005-2006)

İkonadaki figür biçimsel olarak Donatello'nun "Tövbekâr Magdalena" (Görsel 1.2) heykeline benzemektedir. Guadalupe Bakiresi ile denizkızı biçimli seramikte yer alan ikonada tasvir edilen tövbekâr Meryem betimlemesinin benzerlikleri ise aşağıda 8 temel maddede (Görsel 1.3) belirlenmiştir:

1. Başın figüre olan oranı, duruşu ve yönü,
2. Figürlerin etraflarını çepeçevre saran ışınsal çizgiler,
3. Ellerin göğüs hizasında birleştirilmiş duruşu ve vücuda olan oranı,
4. Bakış açımıza göre sağ kolun üzerinden kıvrılan cübbenin oluşturduğu kabarıklık,
5. Bakış açımıza göre sol koldan yere sarkan cübbenin oluşturduğu sert kıvrım,
6. Bakış açımıza göre sağ dizin oluşturduğu belirgin kabarıklık,
7. Çocuk figürünün elinde taşıdığı hilalin sivri uçları,
8. Hilali taşıyan çocuk, çocuğun başı ve tüm resme olan oranı.



Görsel 1.3. Guadalupe Bakiresi (1531, Tepeyac Tepesi, Meksika) ve seramik ikona benzerlik karşılaştırması.

(Kaynak: Shrine of Our Lady of Guadalupe, t.y.)

Ortodoks ikona tasvirlerinde yer alan ışınsal çizgiler sıklıkla baş bölgesinde görülür. Bu ikonadaki durum ise ışınsal çizgilerin tüm vücudu kaplaması nedeni ile farklılık oluşturmaktadır. Katolik betimlemelerde, "Guadaloupe Bakiresi"nde görülebilen tüm vücudu sarmış durumdaki ışınsal betimlemeler ve Meryem'in ayakları altındaki bakireliğin sembolü olan hilal ve çocuk betimlenmesindeki benzerliğin bu ikona ile bağ kurulması durumunda,

seramik figürün büyük olasılıkla Katolik pazarı için üretilmiş olabileceği sonucunu akla getirmektedir. Sembolizmde hilalin boğa boynuzlarına benzemesi, boğa boynuzunun yaratıcı hayat gücünü temsil etmesi de dikkat çekicidir. Bu durumda, ele aldığımız denizkızı biçimli geleneksel Çanakkale seramiğinin de Çanakkale’de ya da Çanakkale dışındaki Katolik pazarına hitaben üretilmiş olduğu gibi bir var sayımda bulunulabilir.

Çanakkale seramiklerinin ihraç ürün olarak Yunanistan ve Balkanlarda yoğun biçimde dağılmış olduğunu bildiğimizden, bu örneğin Ortodoks Hristiyanlar yerine Katolik inanca yönelik kişi ya da kişileri hedef alarak üretildiğini var saydığımızda, hedef kitlesini Yunan ve Bulgar pazarı dışında düşünmek durumunda kalırız. En yakın potansiyel Katolik topluluk ise yine Çanakkale'nin kendi topraklarındadır. 1848 yılında Çanakkale'ye küçük bir Katolik Latin topluluğun yerleştiğini belirten Atabay'ın (2018) ifadesinden hareketle, eğer hedef kitle bu topluluk ise, deniz kızı biçimli bu seramiğin üretim tarihinin, 1848'den sonra olduğunu var sayabiliriz. Guadalupe Bakiresi'nin 1531'de resmedildiğini bildiğimizden, 1848'den sonraki dönemler için konu ettiğimiz seramiğin üretilmiş olması ise kronolojik olarak mümkün görülmemektedir.

Diğer taraftan denizkızı biçimli seramik heykelcik Çanakkale pazarı için üretilmiş ise, Çanakkale nüfusunu oluşturan az sayıdaki Katolik nüfus doğru bir alıcı kitlesi olarak görülmemektedir. Çünkü Çanakkale'deki Katolik nüfusun Tanzimat'tan önce az olduğu, Çanakkale'deki Latin Katolik örgütün 1848'de kurulduğu, 1852 yılında ise Katolik kilisesinin inşa edildiği belirtilmiştir (Cuinet, 1894: 746, Koyuncu 2014: 77,72). 1870 yılında ise Çanakkale'de bir Katolik kilisesinin olduğu kayıtlarda yer almaktadır. Dolayısı ile Çanakkale'de yaşayan az sayıdaki Katolik bir topluluk için böylesi dini bir özelliği bulunan seramiğin üretilmiş olması, ticari açıdan anlamını yitirmektedir.

“*Guadalupe Bakiresi*”ndeki Meryem'in ayağı altında betimlenmiş çocuk başı, seramik rölyefteki örnekte de aynı noktada yer almaktadır. Ne var ki, fazla deforme olmuş bu rölyefteki detaylar ancak dikkat edilerek incelendiğinde birebir örtüşmektedir. Resimde yer alan fakat, rölyefte yer almayan tek bir detay vardır ki, bu da Meryem'in başının üzerinde yer alan kuştur. Rölyefte kuşun yer almaması ise alan darlığı nedeniyle, kuşun rölyefin dış sınırlarına taşmış olmasıdır. Günümüzde bu duruşa benzer şekillendiren farklı malzemelerden şekillendirilmiş pek çok adak ya da heykel, heykelcik, takı ve ikonalar üretilmektedir.

6. KARŞILAŞTIRMALI ÖRNEKLER

Kronolojik olarak tersten incelersek mitolojik bir yaratık olan denizkızını benzer örneklerle karşılaştırarak, ikonadaki figürün Meksika'da bulunan “*Guadalupe Bakiresi*”ndeki Meryem Ana ile olan benzerliği, akla başka bir ihtimali daha getirmektedir. Bu eser İspanyol kökenli Katolik inanca sahip Hispanoamerikan kültürü temsil edebilir. Bu durumda, seramik denizkızı bir şekilde Katolik İspanya nedeniyle Meksika ile bağlantılı olabilecektir. Ayrıca Madrid'teki Retrio ve Europa parkta yer alan denizkızı heykelleri, bu mitolojik yaratığa verilen önemi göstermektedir.

1492'de İspanya'dan Çanakkale'ye gelen bir grup Yahudi göçmen ile, denizkızı mitosunun İspanya'dan Çanakkale'ye taşınmış olması çok düşük bir ihtimaldir. Diğer yandan coğrafi keşiflerle İspanya'dan Amerika kıtasına taşınmış olması kuvvetle muhtemeldir ki Meksika'daki farklı denizkızı heykelleri bu konuda önemli kanıtlardır.

Çanakkale seramiklerinde hayvan biçimli örnekler olduğu bilinmektedir. Fakat mitolojik varlıklarla ilgili olan örnekler sınırlıdır. Daha önce Pegasus biçimli bir seramik hakkındaki yazıyı yayınlamıştık (Karagül, 2012). Tüm bu açıklamalar, bu seramiğin nadirliğine ek olarak, ilginçlikleri de bünyesine katmıştır. Şu durumda denizkızı biçimli seramikle ilgili olarak elimizde aşağıdaki sorunlu veriler bulunmaktadır.

1. Denizkızı mitolojisinin Mezopotamya kökenli oluşu,
2. Geleneksel Çanakkale seramikleri arasında denizkızı biçimli bir örneğin bulunmayışı,
3. Mitolojik hayali bir varlık olan denizkızının elinde bir ikona taşınması,
4. Denizkızının elinde taşıdığı ikonanın Katolik inanç paralelinde üretilmiş olması,
5. Elinde ikona tutan Meryem (Guadalupe Bakiresi) betimlemesinin, aslen Meksika kökenli olması.

Konu ile ilgili sunulan ve karşılaştırma yapılabilecek 3 farklı örnek yukarıdaki sorunlar paralelinde, ele aldığımız seramiğin Çanakkale kökenli olmayışını ispatlayacak denizkızı biçimli seramiklerdir.



20.yy. ortaları halk sanatı denizkızı heykeli, Meksika



Denizkızı, Metepc çömlekçiliği, Tuscon Sanat müzesi



Denizkızı, Alfonso Seten, Metepc çömlekçiliği, 12x12x6 inç, Meksika

Görsel 1.4. Hispanoamerika kökenli Meksika kültürüne ait deniz kızı betimlemeleri.

(Kaynak: 1st Dibs, t.y.; Flickr, 2019; Arte de la Vida, t.y.)

Metepc çömlekçiliği, kökeni Kolomb öncesi Maya kültürüne dek uzanan ve figüratif yönü ile ilginç örnekler ortaya koymuş, geleneksel bir çömlekçiliktir. Sevim vd. (2017) makalesinde her ne kadar Türk ve Metepc çömlekçiliğine dair karşılaştırmalı bir çalışma yapmışsa da temel konuyu hayat ağacı motifi ile sınırlandırmış, Metepc çömlekçiliğindeki denizkızı imgesine değinmemiştir.

Günümüz Meksika toprakları 16.yy'da İspanyollarca istila edilmiş, Meksika ancak 1821'den sonra özgürlüğüne kavuşabilmiştir. Tüm bu geçen zaman döneminde konkistadorlarca kültürel anlamda deforme edilen yerel halk, katliamdan Hristiyan inancına geçerek kurtulabilmişlerdir. Bu Hristiyanlaşma süreci, bölgenin geleneksel el sanatlarını da etkilemiştir. Meksika'daki en önemli seramik merkezlerinden birisi Metepec'dir. Bu çömlekçiliğin günümüzdeki temsilcileri özellikle çok önemli sembolik değerler barındıran hayat ağacı betimlemesinde seramikler üretilmişlerdir. Bu hayat ağaçları özellikle simgeler kullanılarak Katolik inanın etkisiyle kültürel ve dini bir sentez oluşturarak şekillendirilmiş ve kiliselerdeki dini törenlerde kullanılır olmuştur. Bu ağaçlarda Hristiyan dini figürleri önemli yer tutar. (Sevim vd. 2017: 129-131). Hayat ağaçlarındaki çiçekler rozetler şeklinde üretilerek ağaçlara monte edilmişlerdir. Bu çiçek biçimli motifler, geleneksel Çanakale seramiklerindeki çiçek motifleri ile benzerdir.

7. SONUÇ

Meksika Texcoco'da Toluca yakınındaki çömlekçi kenti Metepec'in kökenleri, geleneksel üretim yöntemi olarak Kolomb öncesi Maya sanatı çömlekçiliğine dek gider. Bu yüzdendir ki, bereketli kil yatakları nedeniyle bu bölgede gerçekleştirilen seramik üretimi için köken olarak Maya sanatını göstermek yanlış olmayacaktır (Foster, 1948: 360, Orellana, 1966: 15-16).

Hristiyanlar daha önce Anadolu ve Akdeniz'in belli bölgelerinde bitkilerin tanrıçası bakire tanrıça Artemis'i sembolü olan hilal ay ile, zaten bakire Meryem ve sembolüne dönüşmüşlerdi. Bu konuda deneyim sahibi olan Hristiyanlar, aynı yöntemi Amerika kıtasında da uygulamaktan geri kalmamıştır.

Meksika'nın fethi sonrasında, İspanyolların bölge halkını Hristiyanlaştırma faaliyetleri başlamış; yayılmayı amaçladığı coğrafyalarda, yerel mevsimsel bayramları, dini törenleri, kozmik sembolleri ve mitleri Meryem ile ilişkilendirerek (Kurt, 2010: 87) amaçlarına ulaşmışlardır. Bu süreçte ziraat temelli yerel festival ve kutlamalar öne çıkmıştır.

Meksika'nın Toluca bölgesindeki yerel etnik halk olan Matlatzincaların inanışında bir tür efsanevi denizkızı olan *"Tlancheda"* yer alır. Tlancheda aslen Otomi ay tanrıçası *"Acapaxapo"*dur. Anadolulu Artemis'in sembolü olan ay, Mayaların Acapaxapo'sunun da sembolüdür. Daha öncesinde Artemis'i Hristiyanlaştırdıkları gibi, sembolizm üzerinden kolaylıkla Hristiyanlaşan denizkızı Acapaxapo'nun (Clayton, 2005: 427-432, Serrano, 2022: 271-286, Morehart, 2013: 9, Wake, 2009: 112) seramik sureti de ele aldığımız seramik örnekte karşımıza çıkmıştır.

Meryem Ana Yeni Ahit'teki Vahiy'de, *"ayakları altında ay ve başı üzerinde on iki yıldızdan tacı olan bir kadın"* (Görsel 1.3) tasviriyle betimlenir (Vahiy 12:1-6). Bu bilgiye göre seramik denizkızı figürünün elinde tuttuğu ikonadaki kadın figürü tartışmasız bir şekilde Meryem Ana'dır. Seramik ikonadaki Meryem Ana'nın duruşu, *"Guadaloupe Bakiresi"* tablosundaki duruş ile birebir aynıdır. Metepec çömlekçiliğinde tema olarak kullanılan denizkızı figürü, mitolojik sembolizmin yerel pratiklerle sentezi sonucunda, Meryem Ana ile ilişkilendirilmiş ve

seramik denizkızı elinde Guadaloupe Bakiresi ikonası tutar biçimde şekillendirilmiştir.

Bu çalışmada yapılan araştırma sonucundaki kesin tespitin %100 doğruluk payına sahip olabilmesi için karşılaştırılan seramikler örnekler üzerinde laboratuvar ortamında arkeometri çalışmalarıyla ICP, XRF veya XRD analizleri yapılması gerekmektedir. Bu analizler için de orijinal parçalardan kırmak suretiyle, seramik numune almak günümüz şartlarında mümkün değildir. Bu yüzden yaptığımız değerlendirme, örneklerin biçimsel, mitolojik ve tarihsel geçmişleri incelenerek gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında ulaşılan kanıtlar ve yapılan karşılaştırmalı değerlendirmeler ışığında araştırmaya konu olan denizkızı biçimli seramiğin, geleneksel Çanakkale seramiği olmadığı söylenebilir. Böylelikle, geleneksel Çanakkale seramiği olduğu belirtilen sıra dışı denizkızı biçimli örnek üzerinden yapılan teorik araştırma ile seramiğin gerçek kökenine ulaşılabilmesi sürecine ilişkin bir yöntem de ortaya konulmuş olmaktadır. Çalışmanın sonucunda, Geleneksel Çanakkale seramiklerinin gerçek kimliklerinin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasında doğru bilgilere ihtiyaç duyulduğu düşünülmektedir. Bu yüzden, farklı müze ve koleksiyonlarda bulunan ve geleneksel Çanakkale seramiği olduğu belirtilen birtakım seramiklerin kökenlerinin de aydınlatılması, köken tespiti amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmanın, gelecekteki araştırmalara bir örnek olması gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ak, K. (2007). "Osmanlı'dan Günümüze Türk Yemek Kültüründe Seramik Yemek Kapları", Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- Ayda, D. (1994). "XIX. Yüzyıl Çanakkale Seramiklerinden, Ördek Başlı Testiler". Vakıflar Dergisi, S. 24, Ankara
- Ayda, D. (1997), "Çanakkale Seramikleri", Vakıflar Dergisi, S.26, Ankara
- Cezâir-i Bahr-i Sefid Vilâyeti Salnâmesi, BOA, HR.MKT, No. 54/24, 26 Rebiülevvel 1269 (7 Ocak 1853)
- Clayton, S.C. (2005). "Interregional Relationships in Mesoamerica: Interpreting Maya Ceramics at Teotihuacan" Latin American Antiquity, Dec., Vol. 16, No. 4
- Cuinet V. (1894). "La Turquie D'Asie Geographie Administrative Statistique, Descriptive et Raisonnee de L'Asie Mineur", Cilt III Paris
- Doğar L. (2008). "İzmir Agorası Kazılarında 17.-19. Yüzyıl Seramik Buluntuları Üzerine Bazı Gözlemler", Sanat Tarihi Dergisi, XVII/I
- Dunkel, M. L. (2005-2006). "Donatello's Mary Magdalen A Model of Courage and Survival", Woman's Art Journal, Vol. 26, No. 2
- Erman, D.O. (2012). "Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı", Acta Turcica, Yıl IV, Sayı 1, Ocak
- Fedakâr, P., Derdiçok, N.S. (2016), "Meslek Folkloru Bağlamında Kıyı Ege Kadın Balıkçı Folkloru", Balıkesir University The Journal of Social Sciences Institute, Volume: 19- Number: 36
- Foster, G.M. (1948). "Some Implications of Modern Mexican Mold-Made Pottery", Southwestern Journal of Anthropology , Winter, 1948, Vol. 4, No. 4
- İrdesel, M. (2011). "Gelibolu Her Yönü ile Tanıtımı ve Balık Yemekleri" Cemre Ofset
- Karaköse, S. (2015). "Klâsik Türk Edebiyatında Tenasüh İnancı İzleri", A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 54
- Kılıçoğlu, E. (2019). "Ankara Etnografya Müzesinde Bulunan Çanakkale Seramikleri", Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- Korkmaz, Ş. (2005). "Tanzimat Sonrası Çanakkale'nin İdari ve Nüfus Yapısı", Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ, Sayı: 3

- Koyuncu, A. (2014). "Osmanlı Devleti'nde Kilise ve Havra Politikasına Yeni Bir Bakış: Çanakkale Örneği", Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, Bahar 2014, Sayı: 16
- Kurt, M. (2010), "Tanrıça Kültü ve Hristiyanlık'taki Meryem Figürüne Etkileri", Rize Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Leatham M. (1989). "Indigenista Hermeneutics and the Historical Meaning of Our Lady of Guadalupe of Mexico", Folklore Forum 22:112
- Marlowe, C. (1598). "Hero and Leander", Londra
- Morehart, C. (2013) "Sustainability as a Relative Process: Landscape Legacies and Political Change in the Northern Basin of Mexico" 112th Annual Meetings of the American Anthropological Association, Chicago, IL
- Orellana, M.d (1966). "Precolumbian Pottery And Its Modern Forms", Artes de México , No. 83, Vidrio, Cerámica Y Metales
- Önder, A. M. (2019). "Sanatta Kanguru ve Osmanlı Dönemi Çanakkale Seramiklerinde Görülen Kanguru Biçimli Bibloların Araştırılması", Sayı 12
- Öney, G. (1971). "Türk Devri Çanakkale Seramikleri", Ankara: Ajans Türk Matbaacılık Sanayi
- Öney, G. (2007). "Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl" Türk Tarih Kurumu, Ankara
- Pala, İ. (1995). "Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü", Ankara, Akçağ
- Polat T. (2019). "Marmaray Projesi Kazıları (Yenikapı, Üsküdar, Sirkeci) Osmanlı Dönemi Sırsız Seramikleri", Sanat Tarihi Dergisi, XXVIII/1
- Quirarte J. (1992). "Sources of Chicano Art: Our Lady of Guadalupe", Explorations in Ethnic Studies, 15(1)
- Rodriguez J. (2010). "Our Lady of Guadalupe: Faith and Empowerment among Mexican-American Women", University of Texas Press
- Serrano, D.F. (2022). "Clay and water imaginaries: municipal identities and community resignifications in the cultural heritage of Metepec, Mexico", Revista Memória em Rede, Pelotas, 14(26)
- Sevim, S.S. Kahraman, D. ve Eroz, O. G. (2017). Comparison and analysis of trees of life in Turkish and Metepec art of ceramics. Ceramica, 63 (365), 128- 133 <https://doi.org/10.1590/0366-69132017633652058>

- Schwartz, C.E. ve Stevenson, R.E. (2021). "In Search of the Earliest Images of Symmelia in in Works Of Art". American Journal Of Medical Genetics. Part C, Seminars In Medical Genetics, Jun;187(2)
- Smith, W.(editör) (1870). "Dictionary Of Greek And Roman Antiquities", V.III, Boston, ABD
- Works Of Art". American Journal of Medical Genetics, 187(2), May
- Staels, H. (2000). "Intertexts of Margaret Atwood Alias Grace". Modern Fiction Studies 46(2)
- Tekkök, B. (2018). "Çanakkale Seramikleri; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla", Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ, Yıl 16, Güz, Sayı 25
- Trigg, S.E. (2002). "Mermaids and Sirens as Myth Fragments in Contemporary Literature", Deakin University, Master of Arts Thesis
- Uçar H. ve Uçar A. (2018). "Tire Kutu Han Kazısı Beylikler ve Osmanlı Dönemi Seramikleri", Sanat Tarihi Dergisi, 27/1, Nisan, 1-33 DOI: 10.29135/std.339743
- Vasari, G. (1998). "The lives of the artists", Oxford; New York: Oxford University Press
- Vroom de T. (1994). "Mediatinig Myth: The Art Of Marlowe's "Hero And Leander"", Cla Journal, 37(4)
- Wake, E. (2009). Sacred books and sacred songs from former days: sourcing the mural paintings at San Miguel Arcángel Ixmiquilpan, Estudios De Cultura Náhuatl 31 (octubre)
- Yılmaz, S. (2019). Hediyeelik Seramik Objeler ve Kent Kimliği Üzerine Bir Değerlendirme . Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , Ahmet Yakupoğlu Anısına Şehir, Sanat ve Tasarım Özel Sayısı, 163-182. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/43813/525448> adresinden alındı.

Elektronik Kaynaklar

- 1st Dibs. (t.y.). Mid-20th Century Ceramic Mermaid Folk Art Sculpture, Mexico. Aralık 6, 2022 tarihinde: https://www.1stdibs.com/furniture/folk-art/ceramics/mid-20th-century-ceramic-mermaid-folk-art-sculpture-mexico/id-f_10568663/ adresinden alındı.
- Flickr. (2022, Aralık 6). *Mermaid Sirena Mexico Metepec Pottery*. Aralık 6, 2022 tarihinde: <https://www.flickr.com/photos/citlali/48638081041> adresinden alındı.
- Arte de la Vida. (t.y.). *Denizkızı, Alfonso Seten, Metepec çömlekçiliği, 12x12x6 inç, Meksika*. Aralık 6, 2022 tarihinde:

https://www.artedelavidatucson.com/store/p295/Alfonso_Soteno_Metepec_Mermaid.html adresinden alındı.

Atabay, M. (2018). *Çanakkale’de Tarihi Bir Yapı Nasıl Yıkıldı?*. Çanakkale’nin Tatil Gazetesi Aynalı Pazar. Aralık 8, 2022 tarihinde: <http://www.canakkaleaynalipazar.com/yazarlar/dr-mithat-atabay/canakkale-de-tarihi-bir-yapi-nasil-yikildi/263> adresinden alındı.

British Museum. (t.y.). *Cylinder Seal*. The British Museum. Temmuz 7, 2018 tarihinde: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1966-0218-31 adresinden alındı.

İstanbul Müzayede. (t.y.). *Çanakkale Deniz Kızı Biçiminde Kap 19. Yüzyıl Sonu - 20. Yüzyıl Başı. En 24,5 cm. Boy 26 cm*. Aralık 6, 2022 tarihinde: <https://www.istanbulmuzayede.com/urun/919083/canakkale-deniz-kizi-biciminde-kap-19-yuzyil-sonu-20-yuzyil-basi-h-24-5-cm> adresinden alındı.

Karagül, F. (2012, Ağustos 20). Tulpar/Burak/Pegasus. *Blogspot*. Kasım 11, 2022 tarihinde: <http://mfkaragul.blogspot.com/2018/11/muzayedelerde-canakkale-seramikleri.html> adresinden alındı.

Karagül, F. (2018, Kasım 14). Müzayedelerde Çanakkale Seramikleri. *Blogspot*. Kasım 11, 2022 tarihinde: <http://mfkaragul.blogspot.com/2018/11/muzayedelerde-canakkale-seramikleri.html> adresinden alındı.

Marlowe, C. (1598). *Hero and Leander*. [Şiir]. Aralık 6, 2022 tarihinde: <https://personal.rhul.ac.uk/uhle/001/hero%20and%20leander.htm> adresinden alındı.

Shrine of Our Lady of Guadalupe, (t.y). *Guadalupe Bakiresi (1531, Tepeyac Tepesi, Meksika)*. <https://guadalupeshrine.org> adresinden alındı.

2. BÖLÜM

2018 TROYA YILINDA FARKLI KÜLTÜRLERDEKİ TASARIMCILARIN GÖZÜNDEN TROYA: POSTERS OF TROY

Doç. Didem Çatal, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
didemcatal@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5060-808X

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihinin binlerce yıllık gelişimine ışık tutan ve ortak dünya mirası olarak kabul edilen kültürel, doğal ve eşsiz özellikleri ile Troya Antik kenti; günümüzde sanat, edebiyat, mimari ve endüstri alanında esin kaynağı olmaya devam etmektedir. Dünya tarihinde önemli bir yeri olan Troya Antik Kenti, UNESCO Dünya Kültür Mirasları Listesine alınmasının yirminci yılında Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından, 2018 “Troya Yılı” olarak ilan edilmiştir (Troya Neden Önemli, 2018).

“Posters of Troy” Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi, Troya Yılı’nın anlam ve önemine atfen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ) Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından “Troya’dan Esintiler- Uluslararası Kültür ve Sanat Şöleni” kapsamında akademik faaliyetler, sergiler, sanat atölyeleri gibi etkinlikler kapsamında düzenlenmiştir (Aras, 2018).

Çağrıya iştirak eden 29 ülkeden 90 tasarımcının eşsiz Troya yorumları ve görsel kurguları ile ortaya çıkan afişler, Troya yılına özel çalışılmış tasarımlar olarak Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ), Güzel Sanatlar Fakültesi (GSF) koleksiyonları arasında yerini almıştır.

Sergi, dünyaca bilinen Troya’nın Çanakkale’de olduğuna dikkat çekme fikri üzerinden kurgulanmış ve bu nedenle sergiye katılan sanatçılar ulusal ve uluslararası tasarımcılardan seçilmiş ve eserler özel olarak Troya konsepti dahilinde üretilmiştir. Böylelikle sergi bu özelliği ile Çanakkale kent kimliği ve belleğine katkı sağlarken uluslararası bilinirliğinin artmasında ve kültürel bilinç oluşmasında da etkili olmuştur.

Üretilen afişler, 26 Kasım ve 6 Aralık 2018 tarihleri arasında Çanakkale’nin kültür

merkezlerinden biri olan Mahal Sanat'ta sergilenmiştir (Posters Of Troy, 2018).

1.1. Troya Antik Kenti

Antik dünyanın en büyük şairlerinden biri olan Homeros'un efsanevi destanları "İlyada" ve "Odysseia"da ölümsüzleştirdiği, Troya Antik Kenti, Çanakkale, Tevfikiye köyü sınırları içinde bulunan dünyadaki en önemli kültürel ve doğal miraslardan biridir. Yaklaşık olarak MÖ. 3000 – MS 500'lere kadar 10 farklı kent katmanına sahip Troya Bronz çağından Roma dönemine kadar çeşitli uygarlıkların hüküm sürdüğü hem ticari hem de kültürel olarak çok yönlü coğrafi özellikleri ile tarihsel süreçte önemli bir rol üstlenir (Kent Katmanları ve Buluntular, t.y.).

M.Ö.8. yüzyılın sonlarında Anadolu'nun İyonya bölgesinde yaşamış Homeros'a atfedilen İlyada ve Odysseia destanları, bin yıllara dayanan Anadolu sözel destan geleneğinin bir devamıdır. M.Ö. 7. yüzyılda Homeros tarafından şiir olarak ilk kez yazıya geçirildiği kabul edilen İlyada Destanı Akhaların on yıl süren Troya kuşatmasının son yılında Troyalı savaşçı Hektor ile Grek Patroklos'un ölümüne yoğunlaşmaktadır. Akhaların tahta at hilesiyle Troya'nın fethedilişi bu mitolojik anlatının odağını oluşturur (Boztepe, 2021).



Görsel 2.1. Troya Ören yeri.
(Kaynak: Troya Ören Yeri, t.y.)



Görsel 2.2. Troya Ören yerindeki Tahta At.
(Kaynak: Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.)



Görsel 2.3. Troy filminde kullanılan Tahta At.
(Kaynak: Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.)

1.2. 2018 Troya Yılı

Evrensel boyutta kültür varlıklarını korumak amacı ile ortak ilkelerin benimsendiği 'Dünya Kültürel ve Doğal Mirasın Korunmasına Dair Sözleşme' Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO)'nun 17 Ekim-21 Kasım 1972 tarihleri arasında Paris'te toplanan 17. Genel Konferansı kapsamında 16 Kasım 1972 tarihinde kabul edilmiştir. Türkiye'nin de 1982 yılında katıldığı bu sözleşme gereği UNESCO, evrensel değerlere sahip dünya mirası alanlarını belirlemek ve korumak amaçları için birçok ülke ile iş birliği yapmaktadır (Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme, t.y.).

Japonya'nın Kyoto Şehri'nde 30 Kasım- 5 Aralık 1998 tarihlerinde gerçekleşen UNESCO Dünya Miras Komitesinin 22. toplantısında, 849 liste sıra nolu ve kültürel kategoriden üç kriter ile Troya Arkeolojik Alanı Dünya Miras listesine girmiştir (UNESCO'da Troya, t.y.). Bu kriterler;

- (ii) Dünyanın bir kültür bölgesinde veya bir dönemde mimarlık veya teknoloji, anıtsal sanatlar, kent planlama veya peyzaj tasarımı alanlarında önemli gelişmelere ilişkin insani değer alışverişlerine tanıklık etmesi,
- (iii) Yaşayan veya yok olan bir kültür geleneğinin veya uygarlığın istisnai, ender rastlanan bir temsilcisi olması,
- (vi) İstisnai evrensel önem taşıyan sanatsal veya edebi eserler, inançlar, fikirler, yaşayan gelenekler ve olaylarla doğrudan veya dolaylı olarak ilgili olması (Komite bu kriterin tercihen diğer kriterler ile birlikte kullanılması gerektiğini kabul etmektedir (UNESCO'da Troya, t.y.).

Avrupa Parlamentosu tarafından 2018 yılı Avrupa Kültür Mirası Yılı olarak ilan edilmiştir (2018 Avrupa Kültürel Miras Yılı, t.y.). Aynı yıl Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2018 yılını resmi olarak Troya yılı ilan etmiş, küresel ölçekte bir kültür ve turizm hamlesi çağrısında bulunmuştur (Kültür ve Turizm Hamlesi Troia 2018, 2018).

Küresel sorunların tüm sektörleri ve toplum kesimlerini etkisi altına aldığı bir süreçte, Troya'nın binlerce yıl öteden gelen ve dünyaca bilinen ilhamı ile birlikte, Troya'nın dünyanın yedi kıtasına yayılmış olan uluslararası bilinirliğinin stratejik bir iletişim aracı olarak konumlandırılması amaçlanıyor (Troya Neden Önemli, 2018).



TROYA

YILI 2018

Görsel 2.4. Troya 2018 yılı logosu.

(Kaynak: Troya Neden Önemli, 2018)

Bu amaçlar doğrultusunda Troya'nın bir Anadolu değeri olarak konumlandırılması ve bölgenin kültürel, doğal ve tarihi değerleri ile tanıtılmasına yönelik olarak milli değerlerimiz içinde önemli bir miras olduğunu tüm dünyaya bir kez daha duyurmak üzere birçok ulusal ve uluslararası niteliği olan etkinliklerin ve organizasyonların yapılması planlanmıştır (Troy, t.y.).



Görsel 2.5. Troya 2018 yılı için Seyhan Boztepe yönetimindeki tasarım ekibi ile tasarlanmıştır.

(Kaynak: Boztepe, 2021: 17 - 19).

2. KÜLTÜREL MİRAS AKTARIMINDA AFİŞ TASARIMININ ÖNEMİ

Günümüzde dijital teknolojiler aracılığıyla daha çeşitli tematik alanlarda ve daha fazla sanatçının görünür olduğu bir sürece tanıklık etmekteyiz. Bu çeşitlilik içinde bir yandan sanatçılar, içinde bulundukları toplumun kültürel kodlarını yansıtan eserler verirken diğer taraftan evrensel temalara dikkat çeken çalışmalarda da bir araya gelmektedir.

“Grafik tasarımın amacı nedir? Reklam mı yoksa sanat mı? Toplumumuzda ve kültürümüzde hangi amaca hizmet ediyor? Sorularıyla başlayan Malcolm Barnard İletişim Olarak Grafik Tasarım adlı kitabının önsözünde tasarımın rolü ve işlevinin aslında iletişim olduğunu savunmaktadır” (Barnard, 2013). Temel anlamlarıyla reklam ve sanatı içinde barındıran afiş tasarımı, daha bütüncül bir ifadeyle sanatçının görsel dil ile yarattığı üretimi ve izleyicisi ile kurduğu iletişimi olarak tarif edebiliriz. Bu iletişim sürecinde sanatçı, kendi duygu ve düşüncelerini renk, çizim, metin, vb. grafik tasarım öğelerini kullandığı özgün bir üslupla aktarır ve iletişim kurar.

Derrida, Saussure, Foucault ve Barthes de dahil olmak üzere bir dizi teorik yaklaşımdan yararlanan Barnard, grafik tasarım ürünlerinin sosyal ve kültürel kimliklerin inşasında nasıl kullanıldığını incelediği çalışmasında iletişim olarak grafik tasarımın toplum ve kültürün ayrılmaz bir parçası olduğu sonucuna varır (Barnard, 2013).

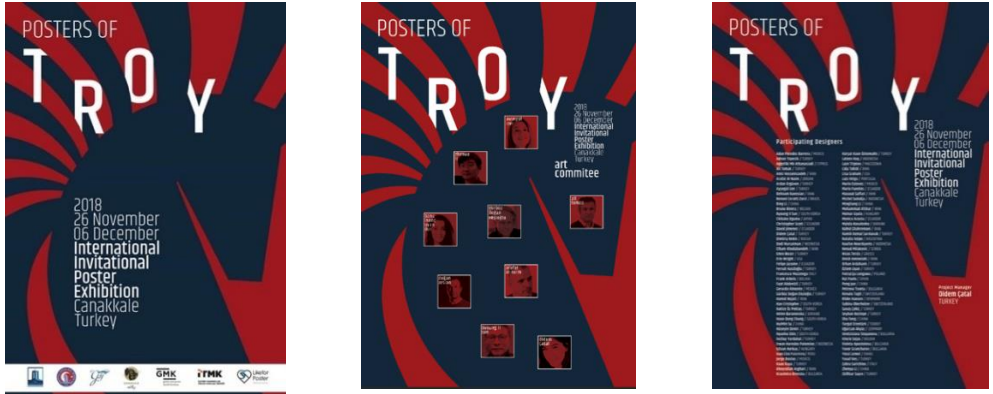
Günümüzde afişin, toplumun estetik tutum ve değerlerini gerçekleştirme, yeni formlar yaratma ve sanatsal zevki geliştirme duygusuyla sistemli bir sanat projesi etkinliği olduğunu belirten Pryshchenko’ya göre (2021: 28): “Afiş, semantik bir anlatım diline sahiptir ve yalnızca gerçekte bir kültürel fenomen veya estetik bir imgenin yaratılması olarak değil, aynı zamanda belirli bir tarihsel dönemin bir dizi ihtiyaç, değer ve normları aracılığıyla ortaya çıkan bir ürün olarak düşünülmelidir”. Afiş tasarımcılarının farklı tematik alanlarda üretirken sanatsal yaratıcılıklarını kullandıkları ve kültürel mirasın gelecek nesillere özgün tasarımlar aracılığıyla aktarılmasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

2.1. “Posters of Troy” Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi

“Posters of Troy” Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi (Görsel 8), ÇOMÜ, GSF, tarafından düzenlenen “Troya’dan Esintiler- Uluslararası Kültür ve Sanat Şöleni” kapsamında, Didem Çatal’ın proje yöneticiliği ve küratörlüğünde 26 Kasım-06 Aralık 2018 tarihleri arasında Mahal Sanat’ta gerçekleşmiştir. Etkinlik aynı zamanda 6. Çanakkale Bienali içinde de yer almıştır.

Proje Sanat Kurulu üyeleri Güney Koreli Byoung Il Sun, Çinli Zhenyu Li, Ürdünlü Arafat Al Naim ile Türkiye’den Ayşegül İzer, Gürbüz Doğan Ekşioğlu, Dinçay Köksal, Banu İnanç Uyan Dur, Ali Tomak ve Didem Çatal’dan; organizasyon ekibi ise Dinçay Köksal, Didem Çatal, Özlem Uyan, Kaan Kaya’dan ve İranlı Amir Hosseinzadeh’den oluşmaktadır (Görsel 9).

Sergiye, UNESCO tarafından Dünya Miras Listesine alınmasının 20. yılında Troya’nın evrensel tanınırlığına katkıda bulunmakla birlikte ‘2018 Troya’ yılını dünya çapında duyurmak için farklı ülke ve kültürlerle sahip tasarımcılar davet edilmiştir.



Görsel 2.6. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi için Didem ÇATAL tarafından tasarlanan afiş tasarımları.
(Kaynak: Athanasiadi, 2018)

Sergiye, Adan Paredes Barrera MEXICO, Adnan Tepecik TÜRKİYE, Aggeliki Athanasiadi CYPRUS, Ali Tomak TÜRKİYE, Amir Hosseinzadeh İRAN, Arafat Al-Naim JORDAN, Ardan Ergüven TÜRKİYE, Ayşegül İzer TÜRKİYE, Behnam Raeesian İRAN, Benoni Ceratti Zorzi BRAZIL, Bing Li CHINA, Bruno Rivera BOLIVIA, Byoung Il Sun SOUTH, Chikako Oguma JAPAN, Christopher Scoot ECUADOR, David Jimenez ECUADOR, Didem Çatal TÜRKİYE, Dimitry Rekin RUSSIA, Jorge Bustos MEXICO, Mario Estevez MEXICO, Dodi Nursaiman INDONESIA, Elham Khodabandeh İRAN, Emre Becer TÜRKİYE, Erin Wright USA, Felipe Jacome ECUADOR, Ferruh Haşioğlu TÜRKİYE, Francesco Mazzenga ITALY, Frank Arbelo BOLIVIA, Fuat Akdenizli TÜRKİYE, Gerardo Almonte MEXICO, Gürbüz Doğan Ekşioğlu TÜRKİYE, Hamid Nejati İRAN, Han Cristopher SOUTH KOREA, Hatice Öz Pektaş TÜRKİYE, Helen Baranovska UKRAINE, Hoon Dong Chung SOUTH KOREA, HuiMin Su CHINA, Hüseyin Demir TÜRKİYE, Hyunho Shin SOUTH KOREA, İncilay Yurdakul TÜRKİYE, Irwan Harnoko INDONESIA, Istvan Horkay HUNGARY, Ivan Ciro Palomino

Peru, Kaan Kaya TÜRKİYE, Kheyrollah Asghari İRAN, Krasimira Drenska BULGARIA, Kürşat Kaan Özkemahlı TÜRKİYE, Lateev Haq INDONESIA, Laze Tripkov MACEDONIA, Lida Tohidi İRAN, Lisa Graham USA, Luis Veiga PORTUGAL, Mario Estevez MEXICO, Morio Fuentes ECUADOR, Masoud Saffari İRAN, Michel Sutedja INDONESIA, Mingliang Li CHINA, Mohammad Afshar İRAN, Molnar Gyula HUNGARY, Monica Acosta ECUADOR, Mylola Kovalenko UKRAINE, Nahid Ghahremani İRAN, Namık Kemal Sarıkavak TÜRKİYE, Natalia Volpe ARGENTINA, Naufan Noordyanto INDONESIA, Nenad Milakovic SERBIA, Nicos Tersiz GREECE, Onish Aminelahi İRAN, Orhan Ardahanlı TÜRKİYE, Özlem Uyan TÜRKİYE, Pattycija Longawa POLAND, Paola Rui SPAIN, Peng Jun CHINA, Petrova Tsveta BULGARIA, Renato Tagli SWITZERLAND, Rikke Hansen DENMARK, Sabina Oberholzer SWITZERLAND, Savaş Çekiç TÜRKİYE, Seyhan Boztepe TÜRKİYE, Sha Fenn CHINA, Turgut Erentürk TÜRKİYE, Uğurcan Akyüz TÜRKİYE, Ventsislava Stoyanova BULGARIA, Vincio Sejas BOLIVIA, Violeta Apostolova BULGARIA, Yavor Grancharov BULGARIA, Yossi Lemel İSRAIL, Yusuf Keş TÜRKİYE, Zahra Sarichloo ITALY, Zhenyu Li CHINA, Zülfikar Sayın TÜRKİYE’den olmak üzere 29 ülkeden, 90 sanatçı katılmıştır (Görsel 10).

Sergiyeye katılan tasarımcılardan, Troya’ya dair sahip oldukları fikir ve duyguları kendi üslup ve anlayışları uyarınca yorumlamaları istenmiştir. Tasarımcılara gönderilen katılım formlarında tasarımlarını açıklamaları istenmiş, bazı tasarımcılar eserlerindeki esin kaynaklarını ve konuyu nasıl ele aldıklarını detaylı bir şekilde ifade etmişlerdir. Bu çalışmada yer verilen afişler, farklı ülkelerden en az birer temsilci bulunacak şekilde rastgele seçilmiştir.



Görsel 2.7. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisinden görüntüler.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018)



Görsel 2.8. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisinden görüntüler.
(Kaynak: Athanasiadi, 2018)



Adan Paredes
Barrera
MEXICO



Adnan Tepecik
TÜRKİYE



Aggeliki
Athanasiadi
CYPRUS



Ali Tomak
TÜRKİYE



Amir
Hosseinzadeh
IRAN



Arafat Al-Naim
JORDAN



Ardan
Ergüven
TÜRKİYE



Ayşegül İzer
TÜRKİYE



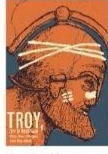
Behnam
Raeesian
IRAN



Benoni Ceratti
Zorzi
BRAZIL



Bing Li
CHINA



Bruno Rivera
BOLIVIA



Byoung Il Sun
SOUTH KOREA



Chikako Oguma
JAPAN



Christopher
Scoot
ECUADOR



David
Jimenez
ECUADOR



Didem Çatal
TÜRKİYE



Dimitry Rekin
RUSSIA



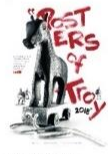
Dodi
Nursaiman
INDONESIA



Elham
Khodabandeh
IRAN



Emre Becer
TÜRKİYE



Erin Wright
USA



Felipe Jacome
ECUADOR



Ferruh Haşoğlu
TÜRKİYE



Francesco
Mazzenga
ITALY



Frank Arbelo
BOLIVIA



Fuat Akdenizli
TÜRKİYE



Gerardo Almonte
MEXICO



Gürbüz Doğan
Eksioğlu
TÜRKİYE



Hamid Nejadi
IRAN

Görsel 2.9. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisine katılan tasarımcılara ait çalışmalar görülmektedir.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Han Cristopher
SOUTH KOREA



Hatice Öz Pektaş
TÜRKİYE



Helen
Baranovska
UKRAINE



Hoon Dong
Chung
SOUTH KOREA



HuiMin Su
CHINA



Hüseyin Demir
TÜRKİYE



Hyunho Shin
SOUTH KOREA



İncilay Yurdakul
TÜRKİYE



Irwan Harnoko
INDONESIA



Istvan Horkay
HUNGARY



Ivan Ciro
Palomino
Peru



Jorge Bustos
MEXICO



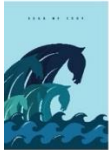
Kaan Kaya
TÜRKİYE



Kheyrollah
Asghari
IRAN



Krasimira
Drenska
BULGARIA



Kürşat Kaan
Özkemahlı
TÜRKİYE



Lateev Haq
INDONESIA



Laze Tripkov
MACEDONIA



Lida Tohidi
IRAN



Lisa Graham
USA



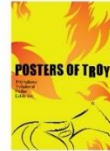
Luis Veiga
PORTUGAL



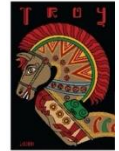
Mario Estevez
MEXICO



Morio Fuentes
ECUADOR



Masoud Saffari
IRAN



Michel
Sutedja
INDONESIA



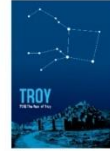
Mingliang Li
CHINA



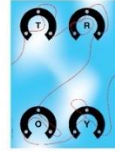
Mohammad
Afshar
IRAN



Molnar Gyula
HUNGARY



Monica Acosta
ECUADOR



Mylola
Kovalenko
UKRAINE

Görsel 2.10. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisine katılan tasarımcılara ait çalışmalar görülmektedir.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Nahid
Ghahremani
İRAN



Namık Kemal
Sarıkavak
TÜRKİYE



Natalia Volpe
ARGENTINA



Naufan
Noordyanto
INDONESIA



Nenad Milakovic
SERBIA



Nicos Tersiz
GREECE



Onish Aminelahi
İRAN



Orhan Ardahanlı
TÜRKİYE



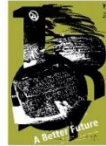
Özlem Uyan
TÜRKİYE



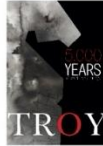
Pattycija
Longawa
POLAND



Paola Rui
SPAIN



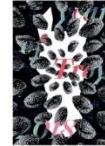
Peng Jun
CHINA



Petrova Tsveta
BULGARIA



Renato Tagli
Sabina Oberholzer
SWITZERLAND



Rikke Hansen
DENMARK



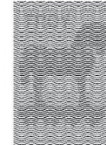
Sabina Oberholzer
Renato Tagli
SWITZERLAND



Savaş Çekici
TÜRKİYE



Seyhan Boztepe
TÜRKİYE



Sha Fenn
CHINA



Turgut Erentürk
TÜRKİYE



Uğurcan Akyüz
TÜRKİYE



Ventsislava
Stoyanova
BULGARIA



Vincio Sejas
BOLIVIA



Violeta
Apostolova
BULGARIA



Yavor
Grancharov
BULGARIA



Yossi Lemel
ISRAEL



Yusuf Keş
TÜRKİYE



Zahra Sarichloo
ITALY



Zhenyu Li
CHINA



Zülfikar Sayın
TÜRKİYE

Görsel 2.11. Posters of Troy Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisine katılan tasarımcılara ait çalışmalar görülmektedir.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

2.1.1. “Posters of Troy” Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi Örnekleri

Bu çalışmada Posters of Troy Koleksiyonunu oluşturan afiş tasarım örneklerinden, imge, imaj, sembol, tipografi, renk gibi grafik tasarım öğelerinin bir aktarım biçimi olarak kültürler arası etkileşime katkısı irdelenmiştir. Tasarımcılardan;

İranlı tasarımcı Mohammad Afshar, ‘Troya ve Askerler’ adlı afişinde (Görsel 2.12), satranç tahtası metaforu ile Troya savaş meydanına gönderme yapmıştır. Zekice kurgulanmış savaş hilelerinden biri olan ‘tahta at’ın, satrançtaki hamlelere atıf yaptığı söylenebilir. Merkezde yer alan atın demir ipe sarılmış olmasının büyük bir gücü temsil ettiği, etrafında yer alan askerlerin oyundaki piyonlarla sembolize edildiği görülmektedir. Zemin rengindeki kırmızı kullanımı savaş meydanını yansıtırken, Troy’daki harf dizilimi de satranç tahtasındaki kale dizilişi gibi köşelere konumlandırılmıştır.

Rus tasarımcı Dmitry Rekin ‘Troy - Troya’ isimli çalışmasında (Görsel 2.13), Homeros’un destanlarında önemli bir yere sahip olan mitolojik kahramanlardan dünyalar güzeli Helen ve yarı tanrı Akhilleus ile Troya antik kentine ait görselleri kullanarak kolaj tekniğinde bir afiş tasarlamıştır. Rekin, Helen’in mutsuzluğunu gözünden akan yaşla verirken, Akhilleus’un ayak tendonundan okla vurularak ölme anının betimlendiği efsaneden detaylarla eserini zenginleştirmiştir. Tasarımda kullanılan çarpıcı renklerin uyumu, etkili ve dikkat çekicidir. Tipografinin gizil konumu Troya atı içerisinde saklanan Greek askerlerine atıf olarak düşünülebilir.



Görsel 2.12. Mohammad Afshar (Iran) ‘Troy and Soldiers’ Troya ve Askerler.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.13. Dmitry Rekin (Russia) ‘Troy’ Troya.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.14. Ivan Palomino (Peru) Especial Troy’ Özel Troya.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

Peru’lu tasarımcı Ivan Palomino, ‘Especial Troy - Özel Troya’ başlıklı çalışmasında (Görsel 2.14), Troya atını ortak anlayışa dayalı minimalist tarzda çalıştığı görülmektedir. Afişte, Troya atı ile

satranç oyunundaki atın biçimsel benzerlikleri sembolize edilirken aynı zamanda anlamsal birlikteliği de vurgulanmaktadır. Kontrast renklerin tercih edilmesi savaşa bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Polonyalı tasarımcı Patrycja Longawa (13.11.2018), 'Troy-Troya' isimli çalışmasında (Görsel 2.15), elinde bir Troya atı tutan Yunan savaşçısını tasvir etmek ve Troya'ya yapılan saldırının planlandığı anı göstermek istediğini ifade etmiştir. Longawa'nın, tasarımında kullandığı turuncu, siyah ve beyaz renklerle kırmızı siyah betimlemeli seramik Yunan vazolarındaki Troya tasvirlerinden esinlendiği düşünülebilir.

Portekizli tasarımcı Luis Vegia, 'Celebrating Troy - Troya'yı Kutlamak' adlı afişini (Görsel 2.16) tanımlarken, Troya'nın UNESCO dünya mirası listesine dahil edilmesinin yirminci yıldönümünü anmak için, "Doğum Günü" kutlamalarında kullanılan 'pinyata'ya metafor olarak yer vermiş ve bu olağanüstü tarihi olaya esprili bir yaklaşımla "Hadi kiralım, bakalım içinde ne var... Sürpriz!" şeklinde açıklamıştır. Afişte, canlı renklerin kullanılması eğlenceli tavrı desteklerken aynı zamanda ifadeyi güçlenmiştir.



Görsel 2.15. Patrycja Longawa (Poland). 'Troy' Troya. (Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.16. Luis Vegia (Portekiz) 'Celebrating Troy' Troya'yı Kutlamak. (Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.17. Naufan Noordyanto (Indonesia) 'The Year of Troy Celebration' Troya yılı Kutlaması. (Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

Endonezyalı tasarımcı Naufan Noordyanto (20.11.2018), 'The Year of Troy Celebration - Troya yılı Kutlaması' adlı eserini (Görsel 2.17) "Troya'nın dünya miras listesine kabul edilisinin 20. yıl dönümü kutlamaları için tasarladım" ifadesine yer vermiş ve tasarımında Troya şehrinin ikonik kimliğini, Troya atı ve onunla ilişkilendirilen diğer sembollerle temsil ettiğini, Troya'nın günümüzdeki görkemini, parlaklığını ve ruhunu yansıttığını ifade etmiştir.



Görsel 2.18. Chikako Oguma (Japan)
'Troy' Troya.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.19. David Jimenez (Ecuador)
'Celebration' Kutlama.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.20. Nicos Terzis (Sweden)
'Greetings to Çanakkale'
Çanakkale'ye selamlar.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

Japon tasarımcı Chikako Oguma'nın (20.11.2018), kolaj tekniği ile tasarladığı 'Troy-Troya' afişinde (Görsel 2.18), Homeros'un hikâyelerinin altında yatan gerçeklik sorgusunun yarattığı gizem ve efsanevi çekiciliği betimlemiştir. Siyah ve beyazın kullanımı güçlü bir karşıtlık yaratırken bu özellik etkiyi ve gizemi de arttırmaktadır. At imgesinin gökyüzüne doğru yükselen konumu ve yer yer kullanılan parlak görseller efsanelerin ne kadar ihtişamlı olduğunu çağrıştırmaktadır. Oguma (2019), bu sergi için yapmış olduğu eseri ile afiş alanında önemli bir yeri olan web sitesi Poster Monday'in konuğu olmuştur. Sanatçı, afişi hakkında şu ifadeleri kullanmıştır: "Mitolojik dünyanın hikâyesi olduğu düşünülen Troya atı aslında tarihi bir gerçektir. Bu yüzden Troya atından yola çıkarak çeşitli imajlarla bir at motifi oluşturulmuştur."

Ekvatorlu tasarımcı David Jimenez (20.11.2018) 'Celebration - Kutlama' olarak isimlendirdiği afişini (Görsel 2.19) "Troya'nın Unesco Dünya Mirası Listesine girmesinin yirminci yıl dönümünü özel ve modern bir dokunuşla, klasik bir his vererek kutlamaktadır" sözleri ile açıklamıştır.

Yunan asıllı İsveçli sanatçı Nicos Tersiz, 'Greetings to Çanakkale - Çanakkale'ye Selamlar' adlı tasarımında (Görsel 2.20) Troya'yı bir kale metaforu ile anlatmaktadır. Tersiz, kendine has üslubuyla ele aldığı çalışmasında, Troya atını oyuncak bir at olarak illüstre etmiş ve karikatür tadındaki yaklaşımı ile naif bir tutum sergilemiştir.

İsraili tasarımcı Yossi Lemel (21.11.2018), mizahi bir uyarı işareti olarak ele aldığı afiş tasarımını (Görsel 2.21) " Troya'ya yaklaşırken yoldaki tahta atlara dikkat edin (düşündüğünüzden farklı olabilirler). Genellikle karşıdan karşıya geçen bu atlar size kazık atabilir... Onlar bir tuzak!" ifadeleriyle açıklamaktadır.

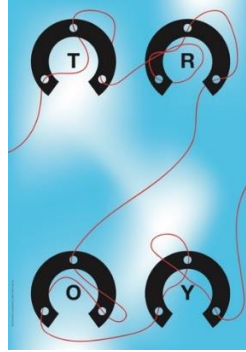
Ukraynalı tasarımcı Mykola Kovalenko, eserinde (Görsel 2.22) Troy kelimesinin harflerini

ayakta duran bir atın nal dizimi gibi sıralayarak oluşturmuştur. Kompozisyonun gökyüzünde konumlandırılması ise Troya efsanelerinin ne denli fantastik bir dünya üzerine kurgulandığına atıf yapar niteliktedir. Nalların içinde dolaşan ip esere ismini veren patikayı, kırmızı renk ise on yıl süren uzun ve kanlı savaşın zorluklarını hissettirmektedir.

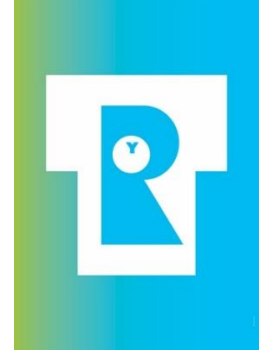
Türk Tasarımcı Savaş Çekiç (Görsel 2.23) son derece minimal bir anlatımla tasarladığı afişini tipografik olarak çözümlenmiştir. Harf dizilimi 'T' harfinden başlar ve hiyerarşik bir şekilde içeriye doğru küçülerek devam etmektedir. Bu dizilim Troya At'ı içine gizlenen Yunan askerlerine gönderme yapar niteliktedir.



Görsel 2.21. Yossi Lemel (İsrail)
'Horse Double Crossing'
At Çift Geçidi.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.22. Mykola Kovalenko
(Ukrain) 'Pathway' Patika'.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.23. Savaş Çekiç (Türkiye)
'Troy' Troya.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

Türk tasarımcı Namık Kemal Sarıkavak (03.11.2018), 'Trojan Carpet - Truva Halısı' isimli afiş tasarımını (Görsel 2.24) açıklarken "Troya efsanesi Batı Uygarlığının en bilinen mitlerinden biridir. M.Ö. 13. yüzyıldan günümüze değin süren bu anlatı antik çağın yazarı ve tarihçisi Homeros tarafından dünya kültürüne kazandırılmıştır. O çağlardan günümüze değin Anadolu ise birçok uygarlığa yerleşim alanı olmuş, birçok uygarlık ise bu topraklarda kendi izlerini bırakarak tarih sahnesinden silinmiştir. Ancak Truva anlatısı sürmüş, son yerleşimciler olarak bizler tarafından özümsemiş ve kendi kültürel mirasımıza dahil edilmiştir.

Tasarımcı Natalia Volpe (20.11.2018), 'Troy-Troya' isimli çalışması ile (Görsel 2.25) kökleri sonsuza dek yaşayacak bir medeniyete dikkat çekmekte ve yeniden doğuşu Troya'nın kalıntıları arasında yetişen bir lale çiçeği sembolü ile betimlemektedir.

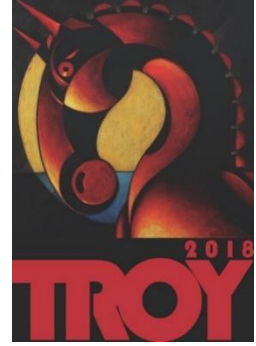
İtalyan sanatçı Paola Rui, akrilik boya kullanarak resmettiği 'Horse Head- At Başı' adlı afişini (Görsel 2.26) kendine özgü üslubu ile ortaya koymuş ve son derece güçlü bir at tasviri yaparak Troya'ya gönderme yapmıştır. Dönemin mistik havasını kullandığı renklerle yakalayan Rui, kıvrımlı formlar, ışık-gölge karıştıkları ve yuvarlak hatları olan font tasarımı ile geometrik bir çözümlmeye giderek anlatımını kuvvetlendirmiştir.



Görsel 2.24. Namık Kemal Sarıkavak
(Türkiye) 'Trojan Carpet' Truva Halısı.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



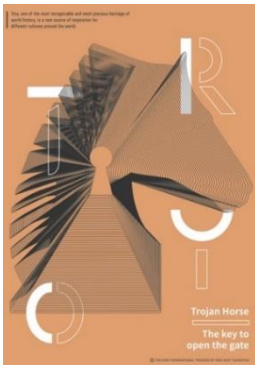
Görsel 2.25. Natalia Volpe
(Argentina/France) 'Troy' Troya.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.26. Paolo Rui (Italy)
'Horse head' At başı.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

Çinli tasarımcı Li Bing (20.11.2018), 'Trojan Horse - Truva atı' olarak adlandırdığı çalışmasını (Görsel 2.27) "Troya At'ı, bir anahtar gibi, düşmanın kapılarını açabilir. Troya At'ının önemini belirtmek ve bu tarihi anı anmak için at başı ve anahtar deliği bir arada kullanılmıştır." ifadeleri ile açıklamaktadır.

Güney Koreli tasarımcı Christopher Han (20.11.2018) ise 'Once upon a Time in Troy - Bir zamanlar Troya'da' adlı tasarımını (Görsel 2.28) anlatırken şu ifadelere yer vermiştir: "Anlam ve biçim olarak Çin yazı karakterlerinde atı temsil eden imgenin yanan Troya duvarları ile bir arada kullanıldığı bir hikâye anlatılmaktadır. Yunan savaşçının sureti at başı şeklinde kullanılmıştır. Antik tarihte Troya, modern zamanlarda dünyanın kalbinde yaşayan bir hikâye olarak hatırlanmaktadır."



Görsel 2.27. Li Bing (China)
'Trojan Horse' Truva atı.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

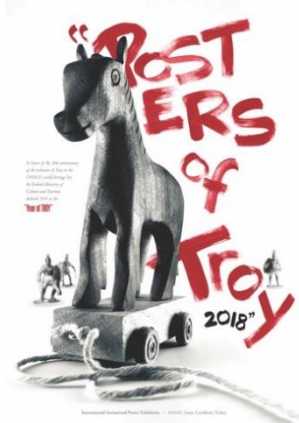


Görsel 2.28. Christopher Han (South Korea)
'Once upon a Time in Troy' Bir Zamanlar Truva'da.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



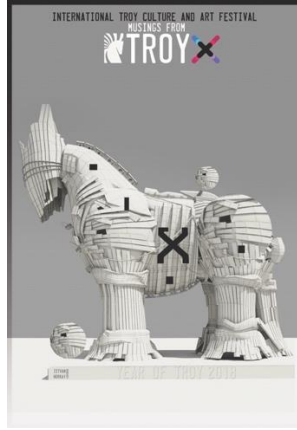
Görsel 2.29. V. Michel Sutedja
(Indonesia) 'Java Troy' Java Atı.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

Endonezyalı tasarımcı V. Michel Sutedja (19.11.2018), 'Java Troy - Java Atı' adlı afişi (Görsel 2.29), Endonezya kültüründen Troya'nın görsel bir izdüşümünü yansıtan at illüstrasyonunu, bambudan dokunmuş, renkli boyalar ve aksesuarlarla süslenmiş geleneksel bir el yapımı at olan Kuda Lumping formunda tasarlandığını belirtmiş ve bu at imgesinin Java kültüründe devlet ya da savaş atı olarak kullanılan bir küheylan tasviri olduğunu ifade etmiştir .



Görsel 2.30. Erin Wright (USA)
Posters of Troy 2018.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.31. Istvan Horkay
(Macaristan) 'Musing Deeply'
Derin Düşünmek.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.32. Hoon-Dong Chung
(South Korea) 'T Horse Head'
T At Başı'.

(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

Amerikalı Erin Wright (14.11.2018), 'Posters of Troy, 2018' ismini verdiği afişini (Görsel 2.30) 'Sembolik Troya atının çocuk oyuncakları kullanılarak yeniden yaratılması' olarak açıklamaktadır.

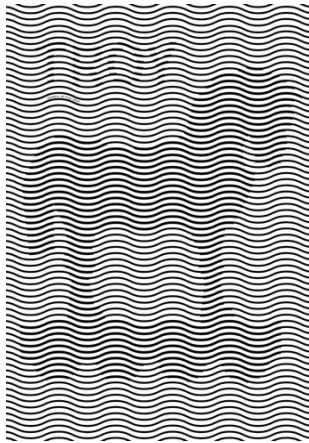
Macar tasarımcı Istvan Horkay, 'Musing Deeply - Derin Düşünmek' adlı tasarımında Troya atını kullanmıştır. (Görüntü 37). Homeros'un İlyada'sına göre Troya Savaşı Atinalı askerlerin içine gizlenerek Troya'yı ele geçirdikleri tahta at ile kazanılmıştır. Tasarımında kullandığı at tasviri, başrolünü ABD'li aktör Brad Pitt'in oynadığı ve daha sonra Türkiye'ye hediye edilen Troy filmindeki tahta attır. Horkay, 3D modellediği tekniği ile mekânsal bir atmosfer yaratmıştır. 'Derin Düşünmek' adlı çalışması, 10 yıl süren ve dahiyane bir planla kazanılan kuşatmayı yansıtmaktadır.

Güney Koreli tasarımcı Hoon-Dong Chung 'T_Horse Head- T At Başı' olarak adlandırdığı eserini (Görsel 2.32) "Bu çalışma, Troya'nın UNESCO Dünya Mirası Listesine girişinin 20. yıl dönümü ile birlikte düzenlenen "Troya Posterleri 2018" Sergisi için hazırlamıştır. Troya'nın ilk harfi olan 'T' üzerindeki 'Kafa', Troya Savaşı'nın sembolik görüntülerini taşır" şeklinde açıklamıştır. Chung, bu sergi için üç boyutlu (3D) modellediği afiş tasarımı ile 2019 yılında katıldığı DNA Paris Design Awards GRAPHIC DESIGN / Communication design dalında onur ödülü almıştır (dna.paris, 2019).

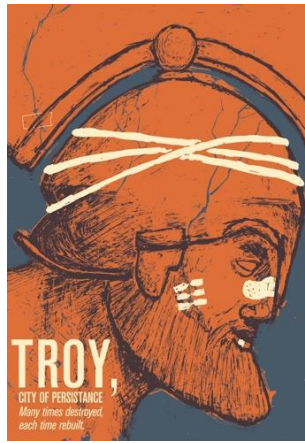
Çinli tasarımcı Sha Feng (20.11.2018), 'Troy Memory - Troya Hafızası' adlı çalışmasında (Görsel 2.33), "Benim için en derin anı Troya Savaşı'ndaki stratejidir. Tüm Yunan askerlerini gemilere bindiren, ortadan kaybolmalarını sağlayan ve kasıtlı olarak şehrin önüne büyük bir tahta at bırakan kahraman Odysseus'un parlak planıdır. Troyalılar, tahta atı bir savaş ganimeti olarak sevinçle şehre taşıdılar. O gece, Troyalılar şarap içip şarkı söyleyip dans ederken, atın karnında saklanan 20 Yunan askeri dışarı fırladı ve kapıları açtılar. Tüm şehir katledilip, yakılarak ele geçirildi. Bu anı acımasız ama gerçektir. Troya bir bataklık gibidir ve olay örgüsü insanlar tarafından yavaş yavaş unutulur, ancak bu hikâye her zaman insanların kalbinde kalacaktır." sözleri ile açıklamaktadır.

Bolivyalı tasarımcı Bruno C. Rivera (20.11.2018), 'Troy, City of Persistence - Truva, Sebat Şehri' isimli afişinde (Görsel 2.34) "Troya tarihi, yenilgi ve yıkımla tanımlanmış gibi görünüyorsa da Arkeoloji aksini söylemektedir. Troya harabelerinin dokuz farklı katman halinde üst üste dağılmış olduğu tüm tarih meraklıları için bilinen bir gerçektir. Bu, Troya vatandaşlarının, şehir yıkıldıktan sonra en az dokuz kez yeniden inşa ettiği anlamına gelmektedir. Her şeylerini kaybetmelerine ve bir zamanlar evleri olan yıkıntılara rağmen, her defasında ısrarla evlerini tamir etmeyi başarmışlardır. Troya'nın tarihi, zorluklara karşı dayanıklılığın tarihidir." cümleleri ile ifade etmektedir.

Meksikalı tasarımcı Mario Estevez 'Troy – Troya' adlı afiş tasarımında (Görsel 2.35) bir labirent kullanmış ve merkezine de at başı sembolü yerleştirmiştir. Bu çalışmada Labirentin metafor olarak kullanıldığı görülmektedir. 3D modellenen labirent formu katmanlı yapısı ile yıllar içinde birçok uygarlığın yaşandığı topraklara gönderme yaparken aynı zamanda bir savaşı kazanmak için hangi yol zafere götürür sorusunu irdeler niteliktedir.



Görsel 2.33. Sha feng (China)
'Troy Memory' Troya Hafızası.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.34. Bruno C. Rivera (Bolivia)
'Troy, City of Persistence' Troya,
Sebat Şehri'.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)



Görsel 2.35. Mario (Estevez)
'Troy' Troya.
(Kaynak: Posters of Troy, 2018a)

3. SONUÇ

Dünya tarihinin en bilinen ve en kıymetli miraslarından biri olan Troya'ya dair afişlerden oluşan "Posters of Troy" Uluslararası Çağrılı Afiş Sergisi, bu coğrafyada süregelen kültürel birikimin yeniden gündeme gelmesi ve farklı coğrafyalardaki kültürel yansımalarının görünür kılınması adına önem taşımaktadır.

"Posters of Troy" uluslararası çağrılı afiş sergisinde, 29 ülkeden 90 tasarımcının Troya konulu özgün afişleri sergilenmiştir. Sergi katılımcıları tarafından Troya konusu genel olarak Troya atı üzerinden yorumlanmıştır.

Sergilenen afişler Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ), Güzel Sanatlar Fakültesi (GSF) Grafik Tasarımı Bölümü koleksiyonları arasında yerini almış ve bölüm öğrencileri için önemli bir kaynak oluşmuştur. Serginin dijital ortamda fakülte web sergi arşivinde yer alarak ulusal ve uluslararası alanda erişime açık olması sağlanmıştır. Aynı zamanda sergiye katılan sanatçıların bu proje kapsamında ürettikleri afiş tasarımlarıyla uluslararası platformlarda, yarışmalarda, kişisel portfolyolarında, sosyal medyalarında vb. paylaşımları ile kültürler arası iletişimin sağlanması ve kültürel miras Troya'nın özgün tasarımlar aracılığıyla gelecek nesillere iletilmesinde önemli bir rol oynayacaktır.

KAYNAKÇA

Barnard, M. (2013, September 30). *Graphic Design as Communication*. London, İngiltere: Routledge.

Boztepe, S. (2021). *Paylaştıkça Çoğalan Zenginlik TROYA'yı Tasarlamak*. İstanbul: Fotokitap Fotoğraf Ürünleri.

Kent Katmanları Ve Buluntular. (t.y.). Troia Vakfı. Ekim 13, 2022 tarihinde: <https://troiavakfi.com/troia-katmanlari-ve-buluntulari/> adresinden alındı.

Pryshchenko, S. V. (2021). Cultural Heritage of a Poster: Communicative and Creative Experience. *Creativity Studies*, 14(1), 18 - 33.

Elektronik Kaynaklar

2018 Avrupa Kültürel Miras Yılı. (t.y.). Avrupa Birliği Türkiye Delegasyonu. Aralık 16, 2022 tarihinde: <https://www.avrupa.info.tr/tr/2018-avrupa-kulturel-miras-yili-7756> adresinden alındı.

Aras, D. K. (2018, Kasım 28). 'Troya'dan Esintiler' Uluslararası Kültür ve Sanat Şöleni Başladı. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi. Aralık 8, 2022 tarihinde: <https://www.comu.edu.tr/haber-18381.html> adresinden alındı.

Athnasiadi, A. (2018, Kasım 27). International Exhibition “Posters of Troy” in Çanakkale. Behance. Aralık 5, 2022 tarihinde: <https://www.behance.net/gallery/73054937/International-Exhibition-Posters-of-Troy-in-Canakkale> adresinden alındı.

Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme. (t.y.). UNESCO. Aralık 22, 2022 tarihinde: <https://www.unesco.org.tr/Pages/161/177> adresinden alındı.

Kültür ve Turizm Hamlesi Troia 2018. (2018, Şubat 6). Güney Marmara Kalkınma Ajansı. Aralık 17, 2022 tarihinde: <https://www.gmka.gov.tr/haber/kultur-ve-turizm-hamlesi-troia-2018> adresinden alındı.

Posters Of Troy. (2018, Kasım 26). Çanakkale Bienali. Ekim 12, 2022 tarihinde: <https://www.canakkalebienali.com/posters-of-troy/?l=en> adresinden alındı.

Posters Of Troy. (2018, Kasım 26). Posters Of Troy. *Çanakkale Bienali*. Aralık 5, 2022 tarihinde: <https://www.canakkalebienali.com/posters-of-troy/?l=en> adresinden alındı.

Posters Of Troy. (2018a). Posters of Troy International Invitational Poster Exhibition. Çanakkale

Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çevrimiçi Sergi Sitesi. Aralık 3, 2022 tarihinde: <https://gsfsergi.comu.edu.tr/posters-of-troy> adresinden alındı.

Troy. (t.y.). Troy. *All About Turkey*. Aralık 10, 2022 tarihinde :
<https://www.allaboutturkey.com/troy.html> adresinden alındı.

Troya Neden Önemli. (2018). Troya 2018. Eylül 25, 2022 tarihinde:
<http://www.troya2018.com/troya-neden-onemli.php> adresinden alındı.

UNESCO'da Troya. (t.y.). Türkiye Kültür Portalı. Aralık 15, 2022 tarihinde:
<https://www.kulturportalı.gov.tr/portal/unescodatroya> adresinden alındı.

3. BÖLÜM

ÇANAKKALE’NİN YÜZEN SERAMİKLERİ

Doç. Dr. Ergün Arda, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
ergunarda@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3381-8162

1. GİRİŞ

Bu çalışma, seramik bir yapıtın bilenen sergileme anlayışının ve alanlarının dışında su üzerinde sergilenmesini araştırmayı hedeflemekte ve sergileme birikimlerini bir araya toplamaktadır. Her disiplinin ve her dönemin farklı şekillerde sorguladığı mekân kavramı, sanat nesnesinin de varlığı için önkoşuldur. Antik dönemin tapınak ve toplumsal alan karışımı dinsel mekânları, daha sonra yerini katedral, saray, salon gibi mekânlara bırakmış, ardından sanat galerisi ya da arazi gibi özellikli ve sanata dair mekânlar olarak kullanıldığı görülmüştür (Karacan). Sanayi devrimi ve modernizm sürecinde seramik malzeme, bir sanat nesnesi olarak çağdaş sanatta yerini almaya başlamıştır. Modernizm ile birlikte sanatçıların geleneksel yöntemleri terk ederek, alışlagelmiş kuralları yıkmaları, sanat yapıtlarının geleneksel üsluptan uzaklaşması, sanatı farklı boyutlara taşımıştır. Modern-postmodern sanatın getirileriyle geçmiş ve gelenek ile modern dışı bağlar kurulması ve bu bağların yeniden şekillenmesi, sanatın her alanında olduğu gibi çağdaş seramik sanatında da farklı üslup, yönelim ve yaklaşımların doğmasına sebep olmuştur. Bu durum estetik anlayış ile seramik yapıt arasındaki geleneksel bağın farklılaşmasını sağlamıştır (Yüksel, 2019). Farklı mekân ve alan sergilemelerinde seramik sanat nesnesinin varlığı yenidir ancak, amphora olarak isimlendirilen çok çeşitli biçimlerdeki seramik kapların denizlerdeki batıklardan çıkarılmaları ile seramiğin denizle olan ilişkisi çok eskilere dayanmaktadır. Seramik malzemenin deniz dibinde binlerce yıl kalabilmesi özelliği, suya karşı direnci, yüzebilirliği ile geleneksel veya çağdaş seramik yapıtların kendine özgün bir yer ve sergileme alanları bulma, yaratma çabaları devam edecektir.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Bu çalışmanın materyali seramik, su, deniz ve yüzebilen seramiklerdir. Seramik malzemenin su

altında ve üstünde sanatsal amaçlar için kullanılması, suyla ilişkilendirilmiş performanslar, sergiler, yerleştirmeler (enstalasyonlar) ve sanat yapıtları kapsama alınmıştır. Konu ile ilgili olarak internet üzerinden kitap, bilimsel makale, tez raporları taranmış ve ilgili çalışmalar kapsamı içine alınmıştır. Sanatsal çalışmalar; seramiğin yüzerliği, sanatsal amaç için kullanımları ve nedenleri kültürel, bilimsel ve sanatsal faaliyetler olarak çalışmanın temelini oluşturmuştur. Yöntem olarak Sevinç Köseoğlu ULUBATLI ve Ayşegül Türedi ÖZEN isimli seramik sanatçıları ile mail ve telefon aracılığıyla iletişim kurulmuş; kişisel uygulamalarının kaynakları temin edilmiştir. İlk seramik çanak yüzdürme çalışması Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nin Bahar Şenlikleri kapsamında gerçekleştirilen öğrenci seramik ve cam topluluğu etkinliklerinde Çanakkale Dardanos Tesislerinin sahilinde yapılmıştır. İlk olarak 2017 yılında düzenlenen yüzen seramikler sergisi 19 seramik sanatçısının katılımı ile gerçekleştirilmiş, sanatsal faaliyetler kapsamında da yüzen seramikler sergileri 2022 yılına kadar düzenli olarak 5 kez yapılmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Yüzebilen Seramikler ve Herakles

Yunanca “Keramos-Kil” anlamında seramik (Keramik), insanların ilk çağlardan beri çeşitli gereksinimlerini karşılamak amacıyla, çoğunlukla topraktan yaptıkları kap, çanak-çömlek gibi ürünlerin bütününe verilen genel addır (Başaran, 1989). İnsanoğlunun yerleşik hayata geçmesinden itibaren şekillendirdiği kilden, sırsız ve sırlı olmak üzere iki tür çömlek veya seramik üretilmiştir. Tarihten günümüze seramiğin kullanım amaçları içinde mutfak eşyaları, ödül / armağan kapları, pitoslar gibi tahıl depo kapları, oyuncaklar, mimari kaplama (rölyef) birimleri, kil (mektup) tabletler, dinsel amaçlı kullanılan (riton) sunu kapları veya ölü hediyesi figürünler; ticari amaçlar için üretilen amphoralar ve seramik eşyalar iç/dış pazarlara satılmaya yönelik olarak üretilmiş formlar içinde yer alır. Seramik şamandırılar, daha çok bir tehlikeyi işaret etmeye veya geçiş yolunu göstermeye yarayan yüzer bir cisim olarak kullanılmışlardır. Yeni Zelanda yerlileri, saz demetlerine ata biner gibi oturarak gölleri geçmiştir. Iraklı çobanlar, şişirilmiş keçi postları üzerinde ırmakları aşmışlardır. Tamil yerlileri, kollarının altında bir kütükle kıyı boyunca sürüklenerek balık avlarken, Sindliler ise, geniş ağızlı küplerin üzerine yatarak yapmışlardır. Yukarıda sayılan araçlar su taşımacılığının ilk örnekleridir. Bunlar göl ve nehir kıyılarında yaşayan halklar tarafından kullanılmıştır (Casson, 2002, s. 1). Anlaşıldığı kadarı ile Sindliler geniş ağızlı küpleri birbirine bağlayarak, üzerine oturabilecekleri bir sal yapmış olmalılardır. Dicle ve Fırat'ın sakinleri, nehirlerden yararlanmak için ahşap iskelet ve şişirilmiş hayvan postlarından oluşan şamandıralı salları inşa etmişlerdir. Hızlı akıntıların olmadığı yerlerde sallara şamandıra olarak çömlekler bağlanarak kullanılmıştır. Bunlar postlardan hantal olmakla birlikte, daha ucuzdur. MÖ. 6.yy'da Yunanlıların bu tip salları kullandıkları, aynı döneme ait değerli taşlar üzerinde ve Herakles'in görevlerinden birini yerine getirmek için böyle bir salda tembel tembel oturarak yol alırken tasvir edilmiş resimlerden anlaşılmaktadır (Casson L. , 2002). Postlar ve salları sadece başlangıçtır. İlkel kayığın en ucuz çeşidi küp-kayıklardır. Bir küp kayık, bir yolcu taşıyabilecek kadar büyük olan basit küplerden yapılmaktadır; fakat küp, şamandıralı salları gibi sadece kaya bulunmayan nehirlerde işe yarar.

Örneğin Mısırlılar, Nil deltasının bataklık olan kollarında küp-kayıklar kullanmayı tercih etmişlerdir. Yunanlılar da bunlardan yararlanmışlardır; Yunan vazolarında Herakles'i böyle büyük küplerde yolculuk ederken tasvir eden resimleri görülmektedir (Casson, 2002, s. 4).



Görsel 3.1. Kırmızı Figürlü Kylix üzerinde küp sandal içinde Douris tarafından resmedilmiş Herakles.
(Kaynak: Casson, 2002, s. 1)

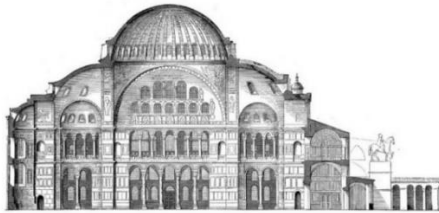


Görsel 3.2. Herakles küp şamandırılı bir sal üzerinde. Etrüsk gemması, MÖ. 6.yy.
(Kaynak: Casson, 2002, s. 4)

Seramik ressamı Douris, (Görsel 3.1) “Üç yüz kadar vazo ona atfedilmektedir ve çömlekçi Python ile kariyeri boyunca iş birliği yapmıştır. Oldukça etkili, dikkat çekici ve donuk bir ressamdır. Narin ve sıra dışı biçimde yuvarlak başlı figürleri, arkaik masumiyetin havasını taşır” (Bordman, 2002, s. 137). Herakles'i bir küp-sandal içinde tasvir eden ressam Douris ve o kabı şekillendiren Python isimli çömlekçi bu araştırmanın ilham kaynağı olan kişileridir.

3.2. İstanbul Ayasofya (Müzesi) Camisi Duvar Tuğlası ve Özelliği

Ayasofya, I. Justinianus tarafından 532-537 yılları arasında İstanbul'un tarihî yarımadasındaki eski şehir merkezine, Trallesli (Aydın) Anthemios ile Platon Akademisi yöneticisi Miletoslu (Milet-Balat) Isidoros'a yaptırılmıştır (İslam Ansiklopedisi, 2021). Semih Sümer (İnşaat Mühendisi), Ayasofya'nın inşaatında Ayasofya için özel üretilmiş tuğlalar kullanıldığını belirtir. Bu tuğlalar Rodos'ta üretilmiştir ve günümüz tuğlalarından 12 kat daha hafiftir.



Görsel 3.3. İstanbul Ayasofya (Müzesi) Camisi kesit.
(Kaynak: Şendikici, 2020)

Öyle ki bu tuğlaların suda yüzebildiği söylentisinden dolayı bugün imal edilmiş standart bir tuğla ile Ayasofya'da kullanılmış bir tuğlanın su üzerinde durup duramadıkları test edilmiştir. Klasik tuğla, 15cm derinliğindeki suda hemen batarken, Ayasofya'nın inşasında kullanılan tuğlanın batmadığı ve su üzerinde yüzdüğü gözlenmiştir. İşte bu Ayasofya'nın mühendislik sırlarından biridir. İsidoros ve Anthemios yapacakları binanın ne kadar ağır olacağını biliyorlardı ve yaklaşık 250.000 metreküplük bir ağırlığı olan binanın statik ağırlığını ortadan kaldırmak için olabildiğince hafif bir yapı malzemesine ihtiyaç duymuşlardır. Romanın devasa mimari eserler inşa etmesinin sırrı kozolona denilen volkan tüfüdür. Bu tüf olmadan anıtsal bir yapının harcını inşa etmek mümkün değildir. Bu iki mimar bu soruna da akılcı bir çözüm üreterek deneysel bir girişimde bulunmuşlardır ve *tuzsuz nehir kumu, kireç ve tuğla tozu* ile bir harç demesine girişerek, yeni bir antik çağ harcı imal etmişlerdir. Ayasofya'nın sırrı kalsiyum silikattır. Yapıya ana direnci kazandıran da budur. Kalsiyum silikat harç içinde oluşan çatlakları kendi kendine onarma özelliğine sahiptir. Böylece bina, duvarında kullanılan harç sayesinde kendi hatalarını onarabilmektedir, yani Ayasofya'nın sırrı tılsım değil, bilimdir (Biltek Plus, 2020).

3.3. Denizi Pişirdik Sergileri, 2001

Denizi Pişirdik dünyanın ilk su altı seramik sergilerinin birincisi 2001 yılında Antalya Kaş'ta gerçekleştirilmiştir. Sergiyi gerçekleştiren seramik sanatçıları İnci İYİBAŞ, Alp ÇAĞLAR, Sibel DÜZEL ve Tekin ÖZKURT'tur. Sanatçılar, insanlara dünyada hala güzel bir şeyler olduğunu hatırlatmak ve bu renklerle insanların ruhlarını okşamak için bu ilginç sergiyi gerçekleştirmişlerdir. Kirlenmeden dolayı giderek derinlere kaçan denizin içindeki renkleri canlandırmak isteyen sanatçılar, seramiğe taşıdıkları eserlerinde hoşlarına giden form ve renkleri öne çıkartmak istemişlerdir. Sergiler ortalama olarak denizin 5.-10. metrelerinde sunuma hazır hale getirilmiştir. Sergi, yerli ve yabancı sanatseverlerden büyük bir ilgi görmüştür (NTV Arşiv, t.y.). Denizi Pişirdik sergileri, daha fazla seramik sanatçısının katılması ve seramik yapıtların artması ile 2002 yılında yine Antalya Kaş'ta, 2003 yılında Muğla Bodrum'da, 2004 yılında Balıkesir-Ayvalık'ta ve 2005 yılında Çanakkale Saros Körfezi'nde geniş katılımlarla gerçekleştirilmiştir (Arkitera, t.y.).



Görsel 3.4. Sergi afişi.
(Kaynak: NTV Arşiv, t.y.)



Görsel 3.5. Alp Çağlar.
(Kaynak: NTV Arşiv, t.y.)



Görsel 3.6. İnci İyibaş.
(Kaynak: NTV Arşiv, t.y.)

3.4. Sualtı Müzeleri

3.4.1. Antalya, Side Su Altı Müzesi

İstanbul ve Marmara, Ege, Akdeniz, Karadeniz Bölgeleri Deniz Ticaret Odası (İMEAK) Antalya Şubesi tarafından Manavgat ilçesinde yaptırılan Side Sualtı Müzesi, 31 Ekim 2015 tarihinde açılmıştır. Türkiye'nin ilk sualtı müzesi 117 heykelden oluşan bir koleksiyona sahiptir. Anadolu medeniyetinin zenginliklerini anlatan heykellerin sergilendiği müze, Side'nin yaklaşık 1,5 mil açığında, 11, 18 ve 24 metre derinliklerinde bulunmaktadır (Yeniçağ, 2022). Ahmet GÜLAYDIN: "Türkiye'nin övünebileceği neler var diye düşündük. Birinci önceliğimiz Çanakkale ve Kurtuluş Savaşı olsun, bir asker teması olsun dedik. Siperde asker, ayakta asker, top arabası, top mermisi... Öyle bir kompozisyon düşündük. İkinci kompozisyon; Mevlana'mız var, dedik. 12 metre derinliğe Mevlana ve semazenlerden oluşan 30'a yakın heykeli koyduk. Eskiden Side'den develere yüklenen susam ve buğday, Ankara'ya götürülürmüş. Ankara'dan da tuz satın alınır, geri gelinirmiş. O nedenle 18 metre derinliğe deve kervanı yaptık. 24 metrede Kurtuluş Savaşı ve Poseidon var. Onların yanında ise Türkiye haritası ve Türk Bayrağı bulunuyor." ifadeleri ile su altı müzesini tanımlamıştır.



Görsel 3.7. Side su altı müzesinden iki görüntü.

(Kaynak: Onedio, 2022)

3.4.2. Meksika, Cancun, Musa Sualtı Müzesi

Meksika'nın güneyinde yer alan Cancun şehrinde Musa Su Altı Müzesi'nin Punta Nizuc, Munchones ve Punta Sam olarak isimlendirilmiş üç su altı galerisi mevcuttur. Su altında ortalama 10 sanatçının yapıtları farklı derinliklerde sergilenmektedir. Deniz dibindeki 400 heykel, çevresinden ve bölgede yaşayan insanlardan esinlenilerek ortaya çıkarılmıştır. Heykeller, normalde kullanılan 10 kat daha sert ve mercanların yaşamasına elverişli nötr PH'a sahip olan özel bir malzemeden yapılmıştır. Fiberglasla sertleştirilen heykeller, yüzeyin 10 metre altında, deniz tabanına özel bir delme işlemiyle demirlenmiş ve 120 ton ağırlığındaki heykellerin bölgede görülen fırtına ve kasırgalara dayanması amaçlanmıştır. Müze küratörleri, sanat ve bilim arasındaki etkileşimi göstermenin yanı sıra deniz canlıları için yapay resif yaşam alanı oluşturmayı amaçlamıştır (Tatil Ana, t.y.).



Görsel 3.8. Karen Martinez Salinez.
(Kaynak: Tatil Ana, t.y.)



Görsel 3.9. Roberto Diaz Abraham.
(Kaynak: Tatil Ana, t.y.)



Görsel 3.10. Jason de Caires
Taylor'a ait su altı heykelleri.
(Kaynak: Tatil Ana, t.y.)

Jason Decaires TAYLAR'ın Akdeniz'deki ilk su altı enstalasyonu Fransa, Cannes kıyılarında, Sainte-Marguerite Posidonia deniz çayırları arasındaki beyaz kumlu alanlarda bir su altı müzesinde bulunmaktadır. 01 Şubat 2021'de açılan müzede, her biri iki metre yüksekliğinde ve on ton ağırlığında altı anıtsal üç boyutlu portre daimi olarak sergilenmektedir (Tatil Ana, t.y.).



Görsel 3.11. Jason Decaires Taylor, Fransa, Cannes, Sainte-Marguerite Posidonia.
(Kaynak: Tatil Ana, t.y.).

3.4.3. Baia Sualtı Arkeoloji Parkı

İtalya'nın güneyinde Napoli yakınlarında Baia şehrinde, 'Baia Sualtı Arkeoloji Parkı' bulunmaktadır. Sıtma nedeni ile 8.yy'da terk edilen volkanik kökenli bu alan, sular altında kalmıştır (BBC, 2014). Bradyseism depremleri sonucu antik şehir sular altında kalmış ve bugün su altında kopyaları sergilenen orijinal heykeller Baia Kalesi Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. Antik şehri gezebilmenin tek yolu düzenlenen tüplü ya da şnorkelli dalışlardır (Padi, 2022). Baia su altı arkeoloji parkında Çağdaş sanat kapsamında hiçbir yapıt veya sanatçıların özgün yapıtları sergilenmemektedir.



Görsel 3.12. Baia Sualtı Parkı'ndan görüntü.
(Kaynak: Yolcu, 2020)

3.4.4. Herod Limanı Müzesi, İsrail

İsrail, Kudüs'te "Herod Limanı Müzesi" bulunur ve sualtı sergisinde 250'den fazla arkeolojik buluntu yer almaktadır (Israel, 2022). 2006 yılında ise Herod Limanı olarak adlandırılan sualtı müzesi M.Ö. 10 yy'da kurulmuş olan Roma Döneminin en büyük limanlarından birini merkeze alarak açılmıştır (MFA, 2022).

3.4.5. Atlantik Lanzarote Müzesi

Henüz 2016 yılında açılmış olan bu müze, Meksika da bulunan MUSA'dan ilham alınarak açılmış ve Avrupa'nın ilk sualtı Modern Sanat Müzesi olmuştur. Müzenin su altı alanları; çevre ve iklim değişikliği sorunlarına dikkat çekmenin yanı sıra, Kanarya Adaları için yeni bir deniz yaşam alanı oluşturma hedefi göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır (Nereye, 2022). Müzenin heykelleri, çağdaş temaları ele almakta ve doğal kaynakların kullanımını araştıran on sualtı enstalasyonundan oluşmaktadır. Sualtı sanatında uzman olan Jason de Caires Taylor'ın önderliğini yaptığı ve sualtı dünyasını korumaya çağrı yapan sanatçının Lanzarote Sualtı Müzesi'nde, 100 metrekairelik bir alanın kumlu deniz tabanına yerleştirilmiş sayısız heykelleri sergilenmektedir. Tüm heykel parçaları, doğal deniz yaşamına uyum sağlaması ve Lanzarote'nin yerel deniz türlerinin üremesini teşvik etmek için düşünülmüş, malzemeler pH açısından nötr ve çevre dostu malzemelerle yapılmıştır (Spain is Culture, t.y.).



Görsel 3.13. Atlantik Lanzarote Sualtı Müzesi.
(Kaynak: Lanzarote, 2022)

3.4.6. Gemi Batığı Hattı, Florida Keys

Amerika, Florida Keys ulusal deniz koruma alanı 1975 yılında kurulmuştur. 14 Kutsal alanı ve iki ulusal deniz anıtını içerecek şekilde büyümüştür. Bugün NOAA tarafından korunan bölge, ekosisteme yönelik çeşitli etkilere, baskılara ve tehditlere yönelik bir karşı duruş ile 2900 deniz mili alanını korumaktadır. Bir sualtı gemi enkazı parkı olarak da nitelendirilen denizde, gemi ve benzeri kullanımdan çıkmış araçlar bilinçli olarak batırılmış ve yapay refiler oluşturulmuştur (Floridakeys, 2022). Çağdaş sualtı heykellerinin sergilenmediği, daha çok gemi batıklarından ve sonrasında da insan yapımı yapay resiflerden oluşan bir sualtı parkıdır.

3.4.7. Dünyanın İlk Su Altı Tarih Müzesi, Saroz Körfezi

Edirne'nin Keşan ilçesine bağlı İbrice Limanı'na yaklaşık 10 dakikalık uzaklıktaki Saros Körfezi'nin kuzey bölgesinde oluşturulmaya başlanan dünyanın ilk sualtı tarih müzesi için aralarında Çanakkale Savaşları kahramanı Seyit Onbaşı'nın da heykelinin bulunduğu asker heykelleri resif bölgesine indirilmiştir. Edirne Saros Turizm Altyapı Hizmet Birliğince yürütülen Saros Yapay Resif Projesi'nin teknik danışmanı ve profesyonel dalış eğitmeni Savaş YAPMAN'dır. Sualtı müzesi için bugüne kadar 400 yapay resif sularla buluşturulmuştur. Sualtı tarih müzesiyle Türk ulusunun direnişinin simgesi haline gelen Çanakkale Savaşları'nın görsellerle gelecek nesillere ve dünyaya aktarılması amaçlanmıştır.



Görsel 3.14. Seyit Onbaşı ve Çanakkale cephesinde savaşan beton asker heykelleri.

(Kaynak: Deniz Haber Ajansı, 2014)

3.4.8. David Teeple

Bir multimedya ve kavramsal sanatçı; ekolojik sorunları da ele alan önemli algısal deneyimler yaratmak için su, cam ve ışığın benzersiz fiziksel ve optik özelliklerini kullanarak heykeller yapan bir sanatçıdır.



Görsel 3.15. David Teeple, Enstalasyon: “Sessizlik”.
(Kaynak: Teeple, 2022)

Sessizlik isimli yerleştirmesinin özü hem basit hem de karmaşıktır; sudan, camdan ve ışıktan elde edilen algısal bir deneyimdir. Şiire, sessizliğe ve yüceliğe, aynı zamanda bilim ve akla da hitap eder. Canlı bir tabloda oluşan heykel ya da yerleştirme, yavaş ama sürekli değişim içindedir ve üç boyutlu bir tuval oluştururken çevresindeki mimari ve manzarayı bünyesinde yansıtır. Böylece izleyiciyi daha fazla içeriye ve dışarıya bakmaya davet eder (Teeple, 2022).

3.4.9. Céleste Boursier-Mougenot, “Clinamen”

Kariyerine, görsel sanatçı ve müzisyen olarak başlayan C.B. Mougenot, 1990’ların başından itibaren ses yerleştirmeleri yapmaya başlamıştır. Canlı kuşlar, elektrikli süpürgeler, mutfak gereçleri gibi çeşitli nesnelerden müzikal potansiyel çıkarmasıyla bilinir. Çalışmaları, sergilendikleri mimari ve çevresel manzaralarla bağlantılı olarak işlev görür (Artnet, t.y.). Mougenot’un “sessizlik” ismini verdiği ve yapay bir havuz içinde seramik çanakları su üzerinde yüzdürdüğü ilk yerleştirmesi 1999-2002 tarihleri arasında, New York, Paula Cooper galerisinde sergilenmiştir. Yapıt, plastik bir havuz ve içinde su, su üzerinde 31 adet seramik kâsenin yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Ancak, yerleştirmenin temel amacı, suyun içine sokulan titreşim cihazı ile suyu titreştirmek, seramik kâseleri hareketlendirip birbirlerine çarpıtılarak ses elde etmektir. Yine havuz kenarına yerleştirilen mikrofon ve hoparlör yardımı ile oluşan çınlamaları izleyiciye duyurarak ses yerleştirmesi oluşturulmak istenmiştir. Bu yerleştirme, seramik çanakların su üzerinde yüzdürülmesi açısından bu makalenin en önemli yapıtlarından birini oluşturmaktadır.



Görsel 3.16. Céleste Boursier-Mougenot, “Clinamen” isimli yerleştirmeleri.

(Kaynak: NGV, 2022)

3.4.10. Megan Rendall

Bu çalışma röntgencidir. İnsanların siteye duyarlı kurulumlara ve güzel sanatlar nesnelerine tepkilerini inceler. İnsanları kaydetmek değil, geride bıraktıkları etkiyi kaydetmek. “Entropi, çalışmamın teması, hem insanların hem de doğanın belirli yerlere ve belirli yerlere nasıl tepki gösterdiği. İşim sürecinde, işin nasıl karşılanacağına dair önceden belirlenmiş bir sonuca sahip olmak yerine kontrolü bırakıyorum.” (Rendall, 2022). Bir enstalasyonun parçası olarak atılan porselen kaplar, fotoğraflanarak kaydedilmiştir.



Görsel 3.17. İngiltere, Sunderland, Marsden Kayalıkları, Mayıs 2009.

(Kaynak: Rendall, 2022)

3.4.11. Derin Sanat (Deep-Art) Sualtı Heykel Sergisi, Türkiye, Antalya, 2005.

Uluslararası Su Sporları Yönetimi girişimi ile 09 Eylül 2005 yılında Antalya Kiriş Koyun'da 12 metre derinlikte “Dersin Sanat Su Altı Heykel Sergisi” açılmıştır. Su altında sergilenen 13

heykel, Erzurum Üniversitesi Heykel Bölümü öğretim elemanları ve öğrencileri ile Antalya’da Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümünden Faruk Manici ve Erdal Çetintaş tarafından şekillendirilmiştir. İki seramik heykel dışında diğer yapıtlar mermer malzemeden yapılmış heykellerdir. Tüm sergi katılımcıları; Bilal HANO, Erhan KARADAĞ, İlhan KAZA, M. Hanefi ZENGİN, Mustafa BULAT, Mustafa KIZILDEMİR, Necati KORKMAZ, Nihat KAPLAN, Serap BULAT, Taner KÜÇÜKLER, Tülay DURMUŞ, Erdal ÇETİNBAŞ (Seramik), Faruk MANİCİ (seramik) olarak belirlenmiştir. Açılışı su altında yapılan serginin temel amacı; denizlerin kirlenmesine dikkat çekmek ve farkındalık yaratmak olmuştur. Balıklar için farklı mekânların oluşturulduğu sergi, bir dalgıcın su altında 10 litrelik bir tankla, tüm parkı rahatlıkla ya da yaklaşık 45 dakikada geçebileceği şekilde yerleştirilmiştir (Sculptures, 2022).



Görsel 3.18. Derin Sanat (Deep-Art) Sualtı Heykel Sergisi’nin su altında çekilmiş görüntüleri.
(Kaynak: Sculptures, 2022)

3.4.12. Kei Harada, DO.DO.

Japonya, Nagasaki’de Hasami-Cho Kabasında günlük kullanım için üretilen seramik ürünler 400 yıllık bir geçmişe sahiptir ve ‘Hasami-Ware’ olarak adlandırılır. Bu seramik ürün Japonya’da günlük yaşamın bir parçasıdır ve ülke çapında bulunabilmektedir. Tokyo’da bulunan DO.DO tasarım merkezinde 2016 yılında süreli bir sergi yapmış ve Kei Harada’nın yaptığı düzenleme ile su üzerinde 3000 kâsenin yüzdürülmesi ile enstalasyonunu gerçekleştirmiştir. Bu sergi, bu seramiklerin çeşitliliğini, günlük hayatın her köşesinde, hatta beklenmedik yerlerde bile kendini gösterme gücünü anlatmayı hedeflemiştir (Idreit, 2022). Ayrıca sergiyle bölgenin tarihinin ve insanların seramik üretimlerinin daha iyi anlaşılması sağlanmak istenmiştir (Sanko, 2022).



Görsel 3.19. Kei Harada, Hasami Düzenlemesi, c- Hasama'da detay.
(Kaynak: İdreit, 2022)

3.4.13. 2007, Yüzen Kâğıt Fırın

İlk kez İtalya'da 1994 yılında, Giolela SUARDİ'nin atölyesinde Yugoslav sanatçı Bizjak ZVONKO tarafından düzenlenen çalıştayda kâğıt fırın tekniğini gören Mutlu BAŞKA'ya, kâğıt fırın pişirimini Türkiye'de 2007 yılından itibaren uygulamakta ve geliştirdiği tekniği ile kâğıt pişirime öncülük etmektedir (Canduran & Aslan, 2016). Deniz üzerinde kâğıt fırın yüzdürme ve pişirme etkinliği ilk kez 2007 yılında, Avustralya, Noosa, Boreen Point bölgesinde 1,5m derinliği olan Cootharaba Gölü üzerinde yapılmıştır. Noosa Regional Gallery Avustralya, Queensland'deki Sunshine Coast'ta önde gelen bir kamu galerisidir. Noosa'nın doğal çevreyi koruyan özeni ve bağlılığı ön planda olan bir topluluktur. Ulusal ve uluslararası itibarını yansıtan Floating Land etkinliği, sunuldukları özel ve muhteşem mekânlarla ilişki kuran ve iş birliği yapan sanat eserlerinin geçici yerleştirilmelerinin yapılmalarına odaklanmaktadır.



Görsel 3.20. Avustralya, Boreen Point bölgesinde Cootharaba gölü üzerinde kâğıt fırınlar.
(Kaynak: Appleby, 2022)

Floating Land, Boreen Point'in yaratıcı topluluğunu tarafından profesyonel enstalasyon sanatçılarını bir araya getirerek Cootharaba Gölü kıyısındaki tüm sanat dallarında ilgi uyandıran bir etkinlik atmosferi yaratmaktadır. Galeri; Allen APPLEBY, Rowley DRYSDALE,

Susan COBURN, Michael CİAVERELLA ve Sunshine Coast TAFE'den bir grup öğrenci ile kâğıt fırınlar tasarlanmış, inşa edilmiş ve Cootharaba Gölü üzerinde yüzdürmüştür (Events Sponsors, 2022). Kâğıt fırınlar aynı anda yakılmış ve akşamüstü ışığın azaldığı bir ortamda etkinlik gerçekleştirilmiştir. Seramiklerin su ile ilişkisinin irdelendiği bu makalede, seramik kâğıt fırının su üzerinde yakılması ile ateş ve suyun birbirine karşı duran tezatlığı bir ironi oluşturmakla beraber göl manzarası ile beraber keyifli bir heyecan yaratmaktadır. Noosa bölge galerisi yöneticisi Christine BALLİNGER; "Yüzen Arazi (Floating Land) programı, doğal ortamımızın ışık ve toprağın ve en değerli kaynağın suyun bir kutlamasıdır. Bu doğal unsurlar sanatçılara ilham vermekte ve onlar bizim için bir rehber ve hediye olmaya devam etmektedirler." ifadesi ile sahip oldukları suya ne kadar değer verdiklerini anlatmaktadır (Kaynak gösterilmeli). Yüzen Arazi etkinlikleri 2001 yılında bir açık hava heykel etkinliği olarak başlamıştır ve o zamandan beri yazarları, performans sanatçıları, müzisyenleri, fotoğrafçıları, akademisyenleri ve bilim insanlarını kapsayacak şekilde büyümüştür. Sanat eserleri çalılıklarda, suda ve kıyılarda yer aldığından, sanatçılar çevrelerinde iz bırakmayan geçici malzemeler kullanan işler yaratmaya zorlanmaktadır (CQ University, 2009).



Görsel 3.21. Avustralya, Boreen Point bölgesinde Cootharaba Gölü üzerinde kâğıt fırınlar.

(Kaynak: Appleby, 2022)

3.4.14. Sevinç Köseoğlu Ulubatlı, "Göç Yerleştirme"

"Göç" isimli seramik yerleştirme, 2020 yılından bugüne yaklaşık iki yıl boyunca; Tuz Gölü, Kovada Milli Parkı, Beytepe Ormanı, Demre Taşdibi ve Sülüklü Sahillerinde olmak üzere farklı mekânları dolaşmış, yersiz yurtsuz kavramı ile deneyimlenen yolculuk hikâyelerinde, insanoğlunun gidecek yer aradığı hüznü arayışları anlatılmak istenmiştir. Dünyanın ekonomik, sosyolojik, insan hakları, hukuk ve siyaset açısından en önemli güncel ortak sorunu olan "göç" konusu, sanatçı tarafından toplumsal farkındalık oluşturma amacıyla bir sergi projesi olarak ele alınmıştır. Çalışma kapsamında dört farklı boyda seramik olarak üretilen formlar, geleneksel seramik pişirim tekniklerinden raku pişirim tekniği ile sırlanarak pişirilmiş ve seçilmiş mekânlarda tıpkı bir kervan gibi yolculuğa başlamıştır. Bu geçici yol süreci daha sonra fotoğraflar ve video filmlerle belgelenerek, sürecin tamamını deneyimleyemeyecek izleyiciye sadece bir an'ın hissedilebileceği bir süreç yaşatılmak istenmiştir. Çalışmada kimi zaman sıralı, kimi zaman yığınlar şeklinde karşımıza çıkan dizilimler tamamen mekânın ruhuna

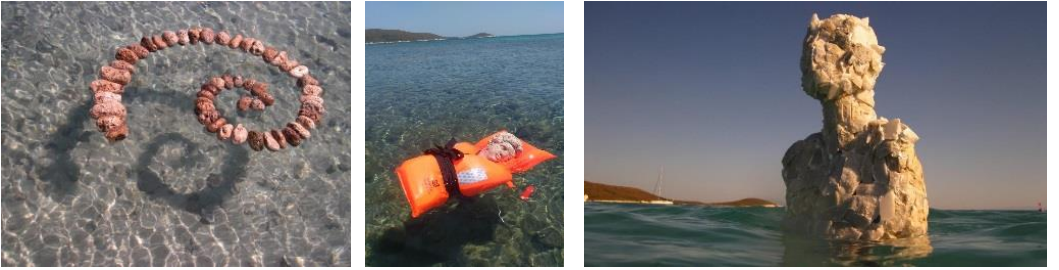
ve atmosferine göre şekillenmekte olup, zaman, uzam, coğrafya, hareket ve hacim arasındaki ilişki izleyiciye yansıtılmaktadır (Arts Gallery, t.y.).



Görsel 3.22. Sevinç Köseoğlu Ulubatlı, Enstalasyon, *Umuda Yolculuk*, Türkiye, Kovada Milli Parkı, Eğridir. Demre Sahil ve Tuz Gölü, Ankara, 2021.
(Kaynak: Fotoğraflar, S. K. Ulubatlı)

3.4.15. Genco Gülan

'Deniz Sanatı' kavramı üzerinde 2013 yılından beri çalıştığını ifade eden G. Gülan, Pırıl Gündüz'ün ev sahipliğinde bir dizi yapıt üretmiş ve İzmir, Alaçatı açıklarında, deniz üzerinde yüzer halde sergilemiştir.



Görsel 3.23. Genco Gülan, Çeşme, Alaçatı, Çark Limanı, "Yüzen Heykeller ve Yüzen Resimler Sergisi"nden, 2021.
(Kaynak: Yenigün, 2021)

Sanatçı, yarımada kıyılarından topladığı ponza taşları ile heykel çalışmış, mermer ve beton gibi malzemeler de kullanarak heykeller üretmiş; "*Denizkızı Kolyesi*", "*Bir Heykel Yüzdür, Batı Sanat Tarihini Kurtar*", "*Deniz Baş Kaldırıyor*" adlı eserlerini 2021'de açık denizde yüzdürerek sergilemiştir. G. Gülan, "*Yüzen Heykeller ve Yüzen Resimler*" serisi ile sanat tarihine "*Deniz Sanatı*" adıyla yeni bir terim önermenin yanı sıra, bu sergiyle küresel ısınma ve deniz seviyelerindeki artış tehlikesine de dikkat çekmiştir. *Yüzen Resimler* serisinden birkaç parçayı, doğal akıntıları kullanarak, bir barış elçisi olarak, Yunanistan adalarına yollamayı planladığını ifade etmiştir (Yenigün, 2022).

3.4.16. Ayşegül Türedi Özen

Seramik ve su ile ilişkilendirilen seramik yapıtlara en eski ve en önemli örnek Ayşegül Türedi Özen'in seramik düzenlemesidir. Sanatçı, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, *"Ege Bölgesindeki Bazı Çömlek Üretim Yerlerinde Çömlekçiliğimiz"* yüksek lisans tezi kapsamında, 1992 yılında sunduğu tez projesini, üniversitenin Japon havuzunda daimi olarak sergilemiştir. Sanatçı; bugüne dek yapılmamış olan bir sunum şeklini denemek, su içinde, su üstünde ve su kenarında duracak olan seramikleri ile suyun şeffaflığını, yansımalarını, ışık kırılmaları eşliğinde izleyicide akılda kalacak hisler yaşatmayı amaçlamıştır.



Görsel 3.24. Ayşegül Türedi Özen: atölyede şekillendirme süreci ve Anadolu Üniversitesi, Japon Havuzu, detay; silindirik ve çanak seramik formları havuz kenarında ve içinde görülmektedir, Eskişehir, 1991.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ayşegül Türedi Özen kişisel arşivi)

A.T. Özen, açık havada, havuz suyu içinde ve yüzeyinde daimi olarak sergilemeye bıraktığı seramik yapıtlarını, ani değişen iklim koşullarına direnç gösterebilmesi için şamotlu (pişmiş toprak tanecikli) kilden oluşturmuştur. Sanatçı, Kırk (40) seramik yapıtını, Amerika'da öğrendiği ve Türkiye'de tanıtılmasına katkı sağladığı çukurda pişirim (pit fire) redüksiyonlu ortamda isin ve dumanın etkisiyle renklendirmiştir. Sanatçının ifadesiyle; söz konusu seramik yerleştirme uzun yıllar izlenmiştir. Yapılan gözlemler sonucunda; seramiklerin bazı yerlerinin yosunla kaplandığı, yeşilin eşsiz tonları ile suyun içinde her mevsim renk değişimine uğradığı ve havuz balıklarına refif oluşturduğu tespit edilmiştir. Uzun yıllar havuzda kalan düzenleme, Rektör Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen'nin değişimi sonrasında gelen bir talimat il sanatçı tarafından kaldırılmıştır.



Görsel 3.25. Japon Havuzunda su içinde seramik yerleştirme ve Havuz kenarında A.T. Özen, Eskişehir, 1992.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ayşegül Türedi Özen kişisel arşivi)

3.4.17. Sular Yükseliyor, Blue Exile Art Project Sualtı Çağdaş Sanat Seramik Sergisi, Muğla, 2022

“Sular Yükseliyor” teması ile çıkış yapan projenin sanat danışmanı Tao Ulusoy’dur. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü öğretim elemanlarının ve Muğla’da yaşayan toplam 22 seramik sanatçısının katılımı ile Karaada, Kaçakçı Koyunda 15 m derinlikte Mayıs 2022 yılında gerçekleştirilen ve 25 seramik yapıtın sergilendiği (yeni) bir sualtı seramik sergisidir.



Görsel 3.26. Sergi afişi ve su altında sergiden detay görüntü.

(Kaynak: Civan, 2022)

Sergiye seramik yapıtları ile katılan sanatçılar; Ahmet Hıdır, Bağdagül Demirtürk, Betül Karakaya, Birge Betil, Burcu Karabey, Emine Türk, Esra Sağlık, Güliz Pilge, Gülperi Panna Angın, Handan Gaga Kasser, İnci İyibaş, İnci Lakay, İrfan Aydın, İris Noyan Pala, Mehmet Kutlu, Mustafa Canyonurt, Nurten Nurlu, Saba Baner, Samet Aygün, Sibel Hepsayar, Tevfik Karagözoğlu, Toprak Sencer’den oluşmaktadır. Sualtında bir sanat parkı oluşturma düşüncelerinin bir başlangıcı olması adına bünyesinde, çevre/deniz kirliliğine, kadına şiddete, vahşi avcılığa ve

birçok konuda mesajların verildiği yapıtlar içermektedir.

3.4.18. 2017-2022 Çanakkale'nin Yüzen Seramik Sergileri

Sanat ve yaratım her zaman çevresinden beslenmiştir. Konstrüktivizmden sonra farklı alan ve mecralarda kendine yer bulmaya çalışan çağdaş sanatın kapsamındaki seramik malzemenin yüzerliğinden yararlanılarak, deniz üstünde bir sergi mekânı oluşturulabileceğine yüzen seramikler sergileri ile işaret edilmiştir. Ekolojik bir sanat etkinliği olarak da tanımlanabilecek olan su üstünde yüzen çanak sergisi, sanatçının yaşadığı her yerin bir sergi mekânına dönüştürülebileceğini de önermektedir. Yüzen Seramikler Denizde Sergisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (ÇOMÜ), Sağlık Kültür ve Spor Dairesi Başkanlığı'na (SKSDB) bağlı faaliyet gösteren Öğrenci Seramik ve Cam Topluluğu tarafından planlanmakta ve organize edilmektedir. İlk kez 2017 yılında Çanakkale Bozcaada'da gerçekleştirilmiştir. 2020 yılı içinde Kovid-19 salgın hastalığı dolayısı ile yapılamamıştır ve 2017'den 2022 yılına kadar etkinlik ve sergi 5 kez yapılmıştır.



Görsel 3.27. Yüzen Seramikler Denizde Sergisi. Sergiye katılan sanatçılar ve yapıtları ile.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

Deniz üstünde seramiklerin sergilenmesi gün içinde bir kez yapılır ve su üstünde sergileme 3 saat kadar sürmektedir. Sergilenecek seramik çanaklardan su üstünde yüzmesi veya suda batmadan durabilmesi beklenir. Yüzme bilen sanatçılar seramik yapıtları ile denize girebilmektedir. Yüzdürme sonrasında yapıtlar sudan çıkarılır ve süreli sergilenmek üzere galeriye taşınır ve bir ay sergilenir. Tüm süreç dikkate alınarak seramik yapıtların hem yatay (denizde) hem de dikey (sergi salonu duvarında) sergilenebilme özelliklerine sahip olacak biçimde şekillendirilmesi ve hazırlanması önem arz etmektedir. Belirlenmiş olan temaya göre sanatçılar konuyu ele alır, tasarımlarını üretir ve şekillendirme sürecinde yorumlarlar ve özgün bir form ortaya koyarlar. Yüzen seramikler sergileri, Çanakkale ismindeki 'çanak' kelimesi ile beraber bir seramik şehri olduğu dile getirilen bu şehirde, seramik sanatına ve Çanakkale'ye

katkı sağlamayı temel amaç edinmiştir. Sergi seramik okumuş(seramik bölümü mezunu ya da bu bölümden mezun olmamış ama seramik yapan tüm seramik sanatçılarına açıktır. Etkinliğin en önemli özelliği; alaylı denilen seramik ustaları, ön lisans, lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik yapan dünyadaki tüm öğrencilere, akademisyenlere ve bağımsız çalışan sanatçılara açık olmasıdır. Jürisi yoktur ve her sanatçı kendi tasarımından sorumludur. Yüzen seramikler sergi afişlerinin (Görüntü 23) üzerinde o yılın teması bir metin olarak yer almaktadır.



Görsel 3.28. 2017 “Çanakkale’nin Çanağı”, 2018 “Troia’nın Çanağı” ve 2019 “Bozcaada’nın Çanağı”,sergi afişleri.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)



Görsel 3.29. 2021 “Ölüm Kalım Meselesi” ve 2022 “Değerler” isimli Yüzen Seramikler Sergisi afişleri.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

3.4.19. 2017, Yüzen Seramikler, “Çanakkale’nin Çanağı Sergisi”

Seramik yüzer mi? Yüzen seramikler sergisinin gerçekleştirilmesi için yapılan sergi çağrısında sanatçıların ilk düşündüğü soru, bu, olmuştur. Elbette ideal bir tasarım ile biçimlendirilmiş bir seramik form yüzebilmektedir. Metal bir hamam tasının kurna içinde veya su üzerinde durabildiği anımsanmalı ve basit, sade bir çanağın da su üzerinde yüzebileceği ön görülmelidir. Çanakkale, ismini seramikten alan tek ildir ve ilçe olarak ise, Lüleburgaz ilçesi dile getirilebilir. Pişmiş topraktan yapılmış ve tütün içmek için kullanılan lülelerin, İstanbul, Tophane’den sonra ikinci üretim merkezi olarak Lüleburgaz olduğu bilinmektedir. Bu ilk su üstü yüzen seramikler sergisi, konusunu Çanakkale isminin içinde yer alan “çanak” kelimesinden almıştır. Bu kapsamda sergiye Çanakkale’den ve farklı illerden katılan 19 sanatçı; Çanakkale’nin ruhundan esinlenerek kendi özgün çanak formlarını tasarlamış, kendi mekânlarında şekillendirmiş ve de bizzat gelip-katılarak yapıtlarını suda yüzdürmüştür. Bu sergiye; Ergün ARDA, Ayşe GÜLER, Necmi TEKİN, Ece Güneş ERTEN, Murat BİÇER, Ümit ÇOLAK, Şeyma MIŞTIR, Sema Çamoğlu SOYSAL, Çiğdem AFERİN, Yeşim US, Ar ÖKTEM, Özge ATEŞ, Hande ÇETİZ, Mehtap Özbay METİN, Sabiha ÇERİ, Ziya Yekta ÖZKAN, Tülin ÖZDER, Murat İRES ve Sirem SARIOĞLU olmak üzere 19 sanatçı katılmıştır.



Görsel 3.30. Ergün Arda, *Seramik Hamam Tası*, Raku Pişirim, Ø41cm, h:20cm, 2017, b- Ayşe Güler, *Tabak, “Teknedeki Viyolonsel”*, Ø 36, h: 4 cm, 2017, c- Ece Güneş Erten, *“Kâğıt Gemi”*, Ø 26cm, h: 8cm, 2017, d-Necmi Tekin, *“Çanakkale Çanağı”*, Ø 16, h: 5cm, 2017.
(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

Türkiye’de yerel basın ve sosyal medya aracılığı ile serginin duyulması ile etkinlik büyük ilgi görmüştür. Etkinlik ile tüm insanların yaşadığı alanların içinde suyunun önemli olduğuna, çevre bilincine ve çevrenin/suyun kirlenmemesine dikkat çekilmesi; bu konuya hassasiyet ve idrak geliştirilerek gündemde tutmak amaçlanmıştır. Seramik şehri olarak bilinen Çanakkale’nin imajını desteklemek, farklı sergi, sergileme alternatifleri üretmek, bir araya gelme araçlarına seçenek sunmak ve çağdaş seramik sanatına alternatif düşünce ve uygulamalar ile katkı sağlamak ön plana çıkarılmak istenmektedir.

3.4.20. 2018 Yüzen Seramikler “Troia’nın Çanağı Sergisi”

Troia’nın UNESCO Dünya Kültür Mirası listesine girişinin 20.yılında, 2018 yılı Çanakkale’de

'Troia Yılı' olarak ilan edilmiştir. Bu sebeple Yüzen Seramikler'in konusu da *Troia* olarak belirlenmiş ve *Troia'nın Çanağı* başlığı ile yılın teması olarak ilan edilmiştir.



Görsel 3.31. Sergiye katılan kadın sanatçıların Troia sergisi için hazırladıkları kendi uyarlamaları ile Troyalı kadın giysileri içindeki görünüşleri, Armagrandi Sergi Salonu, 2018.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

2018 Troia'nın Çanağı Sergisine: Ar ÖKTEM, Arzu DOĞAN, Aylin SAROĞLU, Aysun DİNİZ, Canan KOÇBAY, Celile ATKIN, Christophe ATKIN, Dilek KUYRUKÇU, Dilek VURAL, Ece Güneş ERTEN, Eda ESİN, Erdilek Erdem KISA, Ergün ARDA, Fulya OKBAY, Gonca GÜN, Gönül DURA, Gözde TAŞGETİREN, Halidun AYKAR, İsmail ÇERÇİ, İsmnaz ARSLAN, Kudret RUÇ, Leyla GELEİSHVİLİ, Melek SEZER, Meral ÜNAL, Murat BİÇER, Necati IŞIK, Neçmi TEKİN, Ozan Gürkan PELTEK, Özlem NEŞELİ, Semanur ÖNER, Sevda Figan PAZARCIK, Sevgi KARAR, Sema SUNER, Sirem SARIOĞLU, Tülay GÖRDÜ, Yaprak BAYKAN, Yonca SEMİZ, Zeynep AKIN, Zeynep Baskıcı KAPKIN, ve Ziya Yekta ÖZKAN olmak üzere 40 sanatçı katılmıştır. Fransa, Gürcistan, Ukrayna olmak üzere yurt dışından 3 ve Türkiye'den 35 sanatçı seramik yapıtları ile 2 Türk sanatçı da cam yapıtları ile katılım göstermişlerdir.



Görsel 3.32. Özlem NEŞELİ, Helen, Ø40cm, 2018, Tülay Gördü, Troia Atı, Ø35cm, 2018 ve Canan KOÇBAY, seramik çanak içinde cam çiçekler, 2018.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

3.4.21. 2019 Yüzen Seramikler “Bozcaada’nın Çanağı Sergi”

Yüzen Seramikler Sergisi ve Etkinliği, 27 Ağustos-16 Eylül 2019 tarihleri arasında Bozcaada’da gerçekleştirilmiştir. İki defa üst üste adada etkinlik yapılması dolayısı ile sergi teması ‘Bozcaada’ olarak belirlenmiştir. Sergiye katılacak sanatçılardan adanın tarihi ve kültürel değerlerinden beslenerek tasarım yapmaları, seramik veya cam malzeme ile tasarımlarını şekillendirmeleri istenmiştir. ‘Alternatif mekân ve alternatif alan’ arayışından yola çıkarak, alaylı ve mektepli; ön lisans, lisans, yüksek lisans, sanatta yeterlik, akademisyen ve tüm seramik sanatçılarının eserleri ile kendilerinin bizzat katıldığı, herkesin birbiri ile yüz yüze fikir alışverişleri yapabildiği ve tanışabildiği bir etkinlik gerçekleştirilmiştir. 2019 yılında sanatçıların kendi tasarladığı bardak veya kadehler de sergi açılış kokteylinde kullanılmıştır. Sergiye; Arzu DOĞAN, Ayşe GÜLER, Bahar YİĞİT, Bilge YAZICIĞÖLU, Candan TERWİEL, Dilek KUYRUKÇU, Dilek VURAL, Ece Güneş ERTEN, Erdilek Erdem KISA, Ergün ARDA, Erhan MIZRAK, Feza Madenli AKTAN, Gonca Gün ULUSOY, Gönül DURAN, Okan ÖLMEZOĞLU, Gülfidan ŞENTÜRK, İsminez ARSLAN, Kudret RUÇ, Meral ÜNAL, Murat BİÇER, Necati IŞIK, Necmi TEKİN, Nilay DURAN, Onur YÜKSEL, Sevdâ Figan PAZARCIK, Sevinç KÖSEOĞLU, Sinem Sarioğlu ÇAKAL, Suat GÜLLER, Şerife BİÇİCİ, Şerife Çakar ÖZMEN, Tülin ÖZDER, Tuba KORMAZ, Yasemin TANRIVERDİ, Zeynep Sultan AKIN, Zerrin SARAÇOĞLU ve Halide OKUMUŞ ile toplam 36 sanatçı katılmıştır. Bu serginin onur konuğu Prof. Dr. Candan Terwiel olmuştur.



Görsel 3.33. Necati Işık, *Çiçekli Turkuaz Çanak*, Ø: 35cm, h:6cm, 2019. Arzu Doğan, *iz*, Ø: 33cm, h:8cm, 2019.

Halide Okumuş, *Topaç*, h:35cm, Ø:30cm, 2019.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

3.4.22. 2021 Yüzen Seramikler, “Ölüm Kalım Meselesi Sergisi”

2020 yılında covid 19 (Covid-19) salgın hastalığının dünyaya çok etkili olması ve binlerce insanın ölümüne sebep olması dolayısı ile 2021 yılının sergi teması “ölüm kalım meselesi” olarak belirlenmiştir. İnsanoğlu, covid 19 salgın hastalığı nedeni ile yaşamak istediklerini gerçekleştiremeyecek olmanın korkusu ile hesaplaşmak zorunda kalmıştır. Dahası, ölüm korkusu, dayatılan mahkûmiyet ile kişileri soluksuz, savunmasız ve aciz bırakmıştır.



Görsel 3.34. Ergün Arda, *Babamın Ölümü*, Ø 50cm, 2021, b- Murat Biçer, *Küplü At*, 55x30cm, 2021, c- Berk Erdem, *Zincirli Çanak*, Ø: 35cm, 2021.

(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

Sanatçının yaratıcılığından hareket ile bu konunun yine sanatçı tarafından yorumlanması beklenmiştir. Buna bir karşı çıkış yaparak, ortaya konan yapıtlar ile sanatçılar ölüme ve ölümsüzlüğe meydan okumak istemişlerdir. Umut insanın içindedir, sanatta yaratım süreci insanı ölümsüz kılmaktadır. Tasarlanan yapıta ve içine emeğin katıldığı seramik bir yapıta dönüşmesinde belki bir umut vardır. Belki de o, unutulmayacağınızın ve ölmeyeceğinizin göstergesi olmuş olacaktır. Bu mecaz (metaforlar) ile 2021 sergisine farklı illerden; Arzu DOĞAN, Ayça YAZICI, Berk ERDEM, Betül ÖZAKKAŞ, Büşra ÇAYIRCIK, Dilek KONAKOĞLU, Elif AKÇA, Ergün ARDA, Ezgi AKGÜN, İsmnaz ARSLAN, Leyla GÜLER, Murat BİÇER, Necati IŞIK, Sezen SEVİNÇ, Sevdâ Figan PAZARCIK ve Tülay GÖRDÜ olmak üzere 16 sanatçı katılmıştır. 2021 yılı içinde salgın hastalığın yarattığı tehdit, vaka sayılarında inişli çıkışlı süreçler Yüzen Seramikler Sergisine katılımın azalmasına sebep olmasına rağmen denizde ve galeride sergi yapılmıştır.

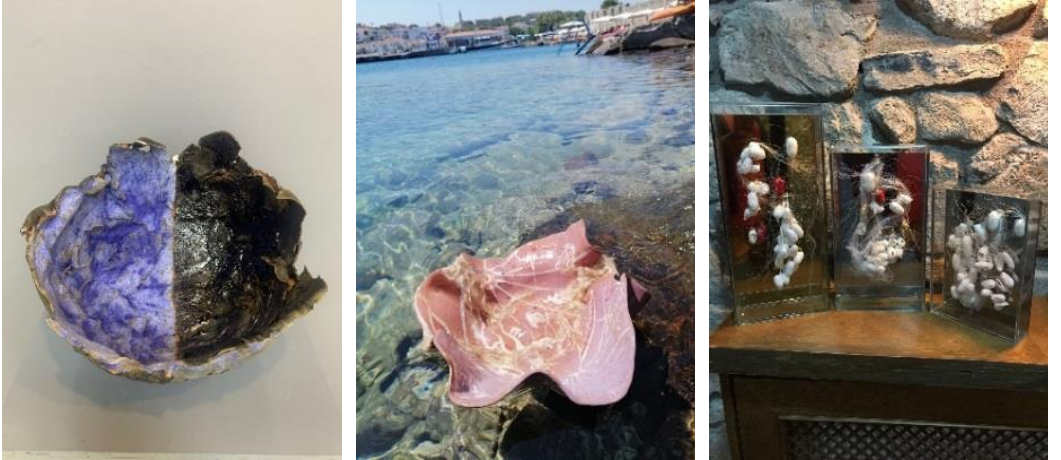
3.4.23. 2022, Yüzen Seramikler “Değerler Seramik Sergisi”

2022 Yılında Yüzen Seramikler Sergisine artan ilgi nedeniyle beşincisi gerçekleştirilmiştir. Etkinliğin ve serginin bu yıl için teması “ ...yaşadığınız ilin değerlerinin tasarlanması ve yüzebilen seramik form olarak şekillendirilmesi...” olarak belirlenmiştir. Seramik yapıtların suda yüzebilmesi için yapıtın içinin ve dışının (ayaklar hariç) sırlı olması, su sızdırmazlığının sağlanması belirtilmiş, sergi mekânında duvarda sergilenebilmesi için de formların arka yüzeylerine şekillendirme aşamasında, kendi bünyesine askılık yapılması önemle belirtilmiştir. Yapıtların sayısına ve ölçüsüne sınırlama konulmamıştır. Çocuk seramikçilerin de yapıtlarını yüzdürme/sergileme arzuları ile bu sene sergimize anneanne ve torunu, anne ve kızı gibi farklı yaş gruplarından katılımlar olmuştur. Daha önceki yıllarda yapıldığı gibi Bozcaada, iskele bölgesinde yapıtların denizin üstünde yüzdürülmesi ile denizde sergi yapıldıktan sonra Armagrandi Otel’in sergi salonunda süreli olarak 12 Ağustos-16 Eylül 2022 tarihleri arasında yapıtlar sergilenmiştir.



Görsel 3.35. Çocuk sanatçı Elif Nur Doğan seramiğini suya bırakırken.
Neşe Gül Kılınçoğlu, *Kuşlar*, 2022. Dilek İçke, *Kutsal Zeytin Ağacı*, Ø: 35cm.
(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

Sergiye; Figen Özden, Arzu Barlık, Hilal Barlık, Canberk Duman, Şirvan Pınarcı, Ece Durmaz, Öğr. Gör. Ziya Yekta Özden, Semiha Yıldız Keleş, Ali Kıbrıslı, Öğr. Gör. Arzu Doğan, Ayça Yazıcı, Sibel Alp, Bilge Yazıcıoğlu, Prof. Dr. Ayşe Güler, Ali Bora Tufan, Murat Biçer, Betül Özakkaş, Hatice Nur Karaduman, Elif Nur Doğan, Bahar Kor, Dilek İçke, Yeşim Yavaş, Doç. Dr. Ergün ARDA, İsmnaz Arslan, Esra Yıldırım, Nurgin Çetin, Öğr. Gör. Necmi Tekin, Öğr. Gör. Necati Işık, Şerife Biçici, Neşe Gül Kılınçoğlu, Gizem Belen ve Doç. Dr. Halide Okumuş olmak üzere 32 kişi katılmıştır.



Görsel 3.36. Öğr. Gör. Ziya Yekta Özden, *Ben/Sen/O/Bizsiz/Onlar*, Ø:25cm 2022.
Yeşim Atıcı Yavaş, *Piri Reis Çanağı*, Ø 35cm ve Figen Özden, *Porselen İpek Kozaları*, H:20-30cm, 2022.
(Kaynak: Fotoğraflar, Ergün Arda)

4. SONUÇ

Seramik yüzer mi? Bu soru ile başlayan yolculuğun üzerinden 7 yıl geçmiştir. Sonuç olarak seramik yüzer ve deniz üzerinde yapılan beş yüzen seramikler sergisi ile bu ispatlanmıştır. Buradaki temel amaç ispattan ziyade çağdaş sanatın bir nesnesi olan seramiğin, geliştirilebilen fiziksel özelliklerinden dolayı farklı mekân ve alanlarda kendine yer bulmasının vurgulanmak istenmesidir. Kilin, tasarımcısı tarafından değiştirilebilen amorf yapısı, geliştirilebilen fiziksel özellikleri ve ısı işlem ile kazandığı nitelikleri ile çağdaş sanat içinde bu sergiler ile kendine özgün bir yer edinmeye başladığı açıktır. Hemen hemen tüm dünyada ve Türkiye’de son 20 yılın su ile ilişkili sanat yapıtları ve sanatsal etkinliklerini araştıran bu çalışma, suyun sanat yapıtlarının sergilenmesinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermiştir. Bulguların tarihsel sıralamasına dikkat edilmiş ve kronolojik bir sıralama ile bu çalışma yazılmıştır. Araştırmanın kapsamına ağırlıklı olarak seramik malzemenin su ile ilintisi araştırılrsa da, seramik malzemenin dışında, diğer endüstriyel ve birçok atık malzeme ile susuzluğa, çevre kirliliğine ve küresel risklere dikkat çekildiğini belirtmek gerekir. Sanatın farkındalık yaratması, harekete geçirmesi, sosyal duyarlılığı artırması gibi birçok etken ile insanı geliştirmesi söz konusudur. Sanat, farklı mekân ve yerler görmek isteyen insanların seçimlerini önemle etkilemektedir. Buna ilaveten sualtı müzelerinin dünyada ve Türkiye’de sayılarının artmaya başlaması, “Denizi Pişirdik Sergileri”nin 5 yıl üst üste yapılması, sualtı sergilerinin yeniden canlanmaya başlaması, yüzen seramikler sergisinin düzenli olarak yapılması sanatçıların sanatçı duyarlılığı ve çevre bilinci ile yapılan organizasyonlardır. Öte yandan bu sergiler; doğasında su, akarsu, göl veya deniz olan bölgelerin kırsal turizmüne destek veren ve tanıtımına katkı sağlayacak girişimler olmaktadır. Kişilerin bulundukları mekândan çıkıp farklı bölgeler ve şehirler görme isteklerini tetiklemektedir. Görmek isteyip gidemediği yerlere sanat aracılığı ile ulaşmaktadır. Yüzen seramikler sergisi başlangıçta sanatçısından katılım için en az üç yapıt isterken, süreç içerisinde sergilenecek yapıtların sayısı sanatçının isteğine bağlı olarak artırılmıştır. Bunun en önemli sebebi ise sergileme mekânı olan deniz üzerinde geniş sergileyebilme imkânının olmasıdır. Mutlu BAŞKA’ya 2021 Seres Kongresi’nde sunumu yapılan yüzen seramikler sergisi için yaptığı yapıcı eleştiride; “sanatçıların her birinin birer enstalasyonla katılmalarının etkinliği başka bir seviyeye taşıyacağı”...yönünde olmuştur. Ancak, bu beraberinde suyun üstünde parselleme yapmayı, her sanatçıya bir alan açmayı gerektirebilecektir. İmkânlar çerçevesinde yapılabilecek ve deneyimlenebilecek bir yaklaşımdır.

Yüzen seramiklerin mektepli/mektepsiz, akademik sanat eğitimi almamış ve almış ön lisans, lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterli öğrencisi, akademisyen ve geleneksel olarak seramik sanatı veya stüdyo çömlükçiliği ile ilgilenen herkese açık olması, interaktif paylaşımların artmasına izin vermektedir. Her ne kadar naif denilebilecek seramik yapıtların da yüzen seramiklerde yer alması, jüri olmaması, seramikçilerin özgüven geliştirdiği, birbiri ile tanıştığı, sanatın konuşulabildiği samimi bir ortam yaratmaktadır. 2022 Değerlerimiz Yüzen Seramikler Sergisi’nde 3 çocuk seramikçinin katılımı da bunun en iyi göstergesi olmuştur. Sonuç olarak yurt dışından ve Türkiye’nin farklı illerinden bizzat gelerek, suda yapıtlarını yüzdürerek ve yüzme biliyorlarsa kendileri de sanat yapıtları ile yüzerek yüzen seramiklere katılan toplam sanatçı sayısı 143’tür.



Görsel 3.37. Ergün Arda, “Değerler” Seramik Sergisi’nin açılış konuşması, Bozcaada, 2022
(Kaynak: Fotoğraf, Ergün Arda)

KAYNAKÇA

Ayşegül Türedi Özen kişisel arşivi

Casson, L. (2002). *Antik Çağda Denizcilik ve Gemiler*. İstanbul: Homer Kitapevi.

E. Egemen Aslan, K. C. (2016). *Seramik Pişirim Teknikleri ve Fırınları*. Ankara: Opus Basım Yayın ve Ambalaj Ltd. Şti.

Karacan, N. (tarih yok). Heykel, Kaide ve Kütle. *Anadolu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 75-94.

Yüksel, O. A. (2019). Çağdaş Seramik Sanatında Yapıbozum. *İdil*, 253-262.

Elektronik Kaynaklar

Appleby, E. (2008, Mayıs 13). Ellen Appleby [Blog Spot]. Based in Noosa, Kasım 11, 2022 tarihinde: <http://ellensappleby.blogspot.com/2008/05/2007-firings-on-lakethe-paper-kilns-of.html> adresinden alındı.

Arkitera. (t.y.). Denizi Pişirdik. Arkitera: <https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2004/07/mercekalti/sergiler.htm> adresinden alındı.

Artnet. (t.y.). *Céleste Boursier-Mougenot*. Artnet, Kasım 4, 2022, tarihinde: <http://www.artnet.com/artists/c%C3%A9leste-boursier-mougenot/> adresinden alındı.

Arts Gallery. (t.y.). *Sevinç Köseoğlu Ulubatlı*. Arts Gallery Kasım 4, 2022 tarihinde: <http://www.artsonlinegallery.com/artist/sevinc-koseoglu-ulubatli/> adresinden alındı.

BBC. (2014, Mart 31). Fotoğraflarla: Meksika'da Su Altı Müzesi. BBC News Türkçe: https://www.bbc.com/turkce/multimedya/2014/03/140331_galeri_sualti adresinden alındı.

Biltek Plus. (2020, Kasım 14). Ayasofya Cami'nin inşaatında kullanılan tuğlalar klasik tuğlalardan 12 kat daha hafif ve suda batmıyor. TRT Belgesel. Twitter: https://twitter.com/biltek_pluss/status/1327555009463148545 adresinden alındı

Bordman, J. (2002). Kırmızı Figürlü Atina Vazoları Arkaik Dönem. İstanbul: Homer Kitapevi.

Civan, M. (2022, Haziran 06). *Bodrumda Sualtında 15m Derinlikte Sualtı Sergisi*. gezelim.com: <https://www.gezelim.com/bodrumda-15-metre-derinlikte-su-alti-sergisi-7863.html> adresinden alındı.

CQ University. (2009, Ağustos 29). *cqunewsarchive*. cqunewsarchive:

<https://uninewsarchive.cqu.edu.au/uninews.cqu.edu.au/UniNews/viewStoryf163.html?story=6037> adresinden alındı.

Canduran & Aslan (2016). *Seramik Pişirim Teknikleri ve Fırınları*. Ankara: Opus Basım Yayın ve Ambalaj Ltd. Şti.

Event Sponsors. (2022, Kasım 13). *Eventsponsors*. Eventsponsors: <https://www.eventsponsors.com.au/event/view/97> adresinden alındı.

Floridakeys. (2022, 4 7). *Floridakeys*. Floridakeys: <https://floridakeys.noaa.gov/history.html?s=about> adresinden alındı.

Idreit. (2022, 04 25). *idreit*. idreit: <https://idreit.com/article/hasami-exhibition-aimo-koimo-by-dodo-tokyo-japan> adresinden alındı.

İsrael. (2022, 3 29). *İsrael Dış İşleri Bakanlığı*. <https://mfa.gov.il/mfa/israelexperience/history/pages/israel-museum-herod>: <https://mfa.gov.il/mfa/israelexperience/history/pages/israel-museum-herod-the-great-show.aspx> adresinden alındı.

Karacan, N. (tarih yok). Heykel, Kaide ve Kütle. *Anadolu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 75-94.

Lanzarate. (2022, 04 04). *Lanzarate*. Lanzarate: <https://underwatermuseumlanzarote.com/en/> adresinden alındı.

MFA. (2022, 3 29). mfa.gov.il/mfa/israelexperience/history/pages/israel-museum-herod: <https://mfa.gov.il/mfa/israelexperience/history/pages/israel-museum-herod-the-great-show.aspx> adresinden alındı.

Nereye. (2022, 3 29). *nereye*. arkeoloji ve gezi kültürü dergisi: <https://nereye.com.tr/dunyanin-en-guzel-sualti-muzeleri/> adresinden alındı.

NGV. (2022, 04 11). *NGV*. NGV: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/celeste-boursier-mougenot-clinamen/> adresinden alındı.

NTV Arşiv. (t.y.). Denizi Pişirdik Sergisi. NTV Arşiv: <http://arsiv.ntv.com.tr/news/153742.asp> adresinden alındı

Onedio. (2022, 05 10). Onedio: <https://onedio.com/haber/mavinin-derinliklerinde-masalsi-bir-yolculuk-side-sualti-muzesi-4-yilda-50-bin-ziyaretci-agirladi-888821> adresinden alındı.

Padi. (2022, 3 31). Padi. Padi: <https://blog.padi.com/exploring-the-underwater-archaeological-park-of-baia-italy/> adresinden alındı

Rendall, M. (2022, 11 14). *Megan Rendall*. Megan Rendall:

<http://www.meganrandall.com/gallery/entropy> adresinden alındı.

Sanko. (2022, 04 25). *sanko*. sanko:

<https://sankooblog.wordpress.com/2018/03/30/introduction-to-hasamiyaki-kei-harada/> adresinden alındı.

Sculptures. (2022, 06 07). *calamarpark.com*. calamarpark.com: <https://calamarpark.com/deep-art-underwater-sculptures/> adresinden alındı.

Spain is Culture. (2022, 5 4). *Espana*. Espana:

<http://www.spainisculture.com/en/museos/lanzarote/museo-atlantico-lanzarote.html> adresinden alındı.

Şendikici, K. (2020, Temmuz 10). *Ayasofya'nın Tarihi, Mimarisi ve Yapım Aşamaları*. Rehbername.

Aralık 3, 2022 tarihinde: <https://www.rehbername.com/kesfet/ayasofyanin-tarihi-ve-mimarisi> adresinden alındı.

Tatil Ana. (t.y.). Meksika Cancun Sualtı Heykel Müzesi. Tatil Ana:

<https://www.tatilana.com/meksika-cancun-sualti-heykel-muzesi> adresinden alındı.

Teeple, D. (2022, 4 7). <http://www.davidteeple.com/> adresinden alındı.

Yeniçağ. (2022, 05 10). *Yeniçağ*. Yeniçağ: <https://www.yenicaggazetesi.com.tr/-254947h.htm> adresinden alındı.

Yenigün. (2022, 04 20). *yenigün*. yenigün: <https://www.gazeteyenigun.com.tr/alacatida-deniz-sanati> adresinden alındı.

Yolcu, Ö. (2020, Mart 31). Dünyanın En Güzel Sualtı Müzeleri. Nereye:

<https://nereye.com.tr/dunyanin-en-guzel-sualti-muzeleri/> adresinden alındı.

Yüksel, O. A. (2019). Çağdaş Seramik Sanatında Yapıbozum. *İdil*, 253-262.

4. BÖLÜM

ÇANAKKALE YÖRESİ HAMMADDELERİNİN KULLANIMINA DAYALI SERAMİK ÇAMURU ÜRETİMİ*

Doç. Halide Okumuş Şen, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
halideokumus@yahoo.com, ORCID: 0000-0003-1359-4832

Dr. Öğr. Üyesi Ayten Çalık, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Mühendislik Fakültesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü
calikayten17@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7295-1011

Yıldız Yıldırım, Çanakkale Kalebodur Seramik Sanayi A.Ş.
Kaleseramik, ARGE Merkezi
yildizyildirim@kale.com.tr, ORCID: 0000-0001-7030-5430

Öğr. Gör. Derya Arslan, Balıkesir Üniversitesi
Balıkesir Meslek Yüksek Okulu, Tasarım Bölümü
dryarslan17@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7868-3142

1. GİRİŞ

Çanakkale zengin jeolojik özellikleri nedeniyle endüstriyel hammadde olarak kabul edilen ve seramik üretiminde de kullanılan hammadde yataklarını barındıran bir bölgedir. Çanakkale bölgesinde bulunan antik yerleşim alanlarındaki seramik buluntulara ve Beylikler dönemi seramikleri buluntularına bakıldığında Çanakkale’de seramikçiliğin geçmişinin oldukça eskilere dayandığı görülmektedir. Adının kaynağı şehirdeki seramik üretimi ile ilişkilendirilen Çanakkale 17. yy sonlarından 20. yy başlarına kadar geleneksel seramik üretiminin aktif olarak gerçekleştirildiği seramik üretim merkezi olmuştur.

* Bu proje (Proje No: SBA – 2019 – 2884), ÇOMÜ BAP Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir.

Geleneksel seramikler Çanakkale’de bulunan yerel kırmızı kil kullanılarak hediyelik eşya ve günlük kullanım eşyası olarak iç ve dış piyasaya sunulmuş, şehrin ekonomisine katkı sağlamış, özgün yapısıyla geleneksel kültür ögesi olarak da kendisine yer bulmuştur. 20.yy ortalarından itibaren geleneksel seramik üretimi durma noktasına gelmişken, 1957’de Çanakkale Çan ilçesinde kurulan Türkiye’nin ilk seramik fabrikası ile endüstriyel alanda seramik üretimi başlamıştır. Günümüzde Çanakkale’ de endüstriyel olarak birçok alanda seramik ürün, seramik hammaddeleri ve seramik çamuru üretimi yapan fabrikalar ile şehrin adı yurt içi ve yurtdışında yine seramik ile anılmaya devam etmektedir.

Geleneksel Çanakkale seramikleri konusunda ilk yazılı bilgilere şehri gezen seyyahların seyahatnamelerinde rastlanmaktadır. 17.yy. sonu, 18 ve 19.yy.larda Çanakkale’yi gezen çeşitli seyyahların burada seramik yapımından, şehrin en önemli geçim kaynaklarından birinin çömlekçilik olduğundan söz ettikleri görülmektedir. Çanakkale seramiklerinin tarihçesi, genel özellikleri hakkında bilgi veren ilk kapsamlı yayın Öney’in Türk Devri Çanakkale Seramikleri adlı kitabıdır (Öney, 1971). Yapılan yüzey araştırma çalışmaları sonucunda Çanakkale’nin farklı bölgelerinde seramik üretimi olduğuna dikkat çekilmiştir (Akarca, 1979). Müze katalogları değerlendirmeleri ile Çanakkale seramiklerinin tanınırlığı artmıştır (Öney, 1991), (Yılmaz, 1996). Çanakkale seramiklerinin oldukça kapsamlı olarak ele alındığı yeni bir kitap ile, son dönemlerde yapılan arkeolojik araştırmalar, yeni çevirisi yapılmış Osmanlı arşiv belgeleri, sözlü tarih çalışmaları, etnografik alan araştırmaları, Çanakkale’ye uğrayan batılı seyyahların günlükleri ve hem ülkemiz hem de yurt dışı müzelerinde bulunan Çanakkale seramiklerinin yorumlanması üzerinden yaklaşık olarak 1670 yılından başlayıp 1915 yılında durma noktasına gelen Çanakkale seramik geleneği üzerine yapılmış bütüncül ve güncel değerlendirmeler sunularak alana önemli katkı sağlanmıştır (Takaoğlu, T., Takaoğlu, A., 2021).

Çanakkale seramiklerinin tanınırlığını arttırmak, şehirde seramik üretiminin yeniden canlanmasını ve üretimin sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla çalıştaylar, sergiler, konferanslar düzenlenmiştir (Güler, Demir, & Turhan, 2019)

Proje yürütücüsü tarafından Çanakkale seramikleri hakkında 2000 yılında hazırlanmış yayımlanmamış yüksek lisans tezinde (Okumuş, 2000) ve sonrasında hazırlanmış yayımlanmış bildiri ve makalelerde konu daha çok geleneksel Çanakkale seramiklerinin tarihçesi ve formlarının, dekorlarının, üretim süreçlerinin tanıtılması üzerinden ele alınmıştır (Okumuş Şen, H., 2018; Okumuş, 2012; Okumuş, 2006).

Geleneksel Çanakkale seramiklerinin çamurları, astarları ve sırları bilimsel olarak ise ilk kez 2002 yılında “Geleneksel Çanakkale Seramikleri; Çamur, Astar ve Sırlarının Günümüz Teknolojisi ile Aslına Uygun Olarak Geliştirilmesi ve Hazırlanması” konulu DPT projesi kapsamında çalışılmıştır (Güler, Okumuş, Üstündağ, Arbaş, Erçetin, 2002- 2004).

Çanakkale seramikleri güncel üretimlerinin 2008 yılında bilimsel olarak ele alınıp sağlık açısından incelendiği bir başka çalışmada, şehirde halen kurşunlu sırlarla seramik üretimi yapıldığı tespit edilmiştir (Okumuş, Aldırmaz Ağartan, Yılmaz, 2008). Kurşunlu sırların sağlık

açısından sakıncaları göz önünde bulundurulduğunda (Okumuş, 2008), bu sırların aslına uygun olarak yeniden üretilmesinin yerinde olmayacağı görülmüştür.

Geleneksel Çanakkale seramiklerinin genel olarak kırmızı kil, beyaz astar ve kurşunlu sırlar kullanılarak üretilmiş olması, Kullanılan kırmızı kil kaynaklarının çoğunun yerleşim alanları içerisinde kalması, günümüz üretim teknolojisi ve üründen beklentilerin değişmesi vb. nedenlerle aslına uygun yeniden üretim yerine, bu çalışmayla Çanakkale’de sürdürülebilir olarak benzer ve çağdaş üretimlerin yapılabileceği alternatif çamur üretimi koşulları araştırılmıştır.

1.1. Amaç

Geleneksel Çanakkale seramikleri içinde bulunduğu dönemin koşullarında üretilmiş, beğeni ile kullanılmış, formları ve dekorları açısından oldukça özel, özgün seramiklerdir. Bu seramiklerin üretiminde kullanılan yerel kırmızı kil kaynakları ve geleneksel üretim yapan atölyeler şehrin iskân alanlarında kalınca geleneksel üretim bitme noktasına gelmiştir. Geleneksel üretimler kaybolmaya yüz tutarken gerek belediyenin ve sivil toplum kuruluşlarının gerekse şehirde seramik eğitimi veren kurumların katkılarıyla seramik üretimi tekrar canlanmıştır. Günümüzde seramik mezunları ve şehre seramik alanında üretim yapmak üzere gelen girişimcilerle Çanakkale’de seramik üretimi yapan atölyelerin sayısı da artmıştır. Ancak gerek seramik atölyeleri gerek seramik eğitimi veren kurumlar geleneksel üretimler için kırmızı çamuru, sınırlı kaynakları olan başka geleneksel üretim merkezlerinden temin etmektedir. Benzer şekilde farklı seramik çamurları, astarları, sırları, boya ları da yüksek maliyetlerle yerli ya da yabancı üreticilerden ve pazarlayıcılardan temin edilmektedir. Buna bağlı olarak daha da artan malzeme ve kargo maliyetlerinin ürünlerin satış fiyatlarına yansması kaçınılmazdır. Yükselen fiyatlar ise üretici ve alıcı için zorlayıcı olmakta dolayısıyla üretimin sınırlandırılması ya da sonlandırılması söz konusu olabilmektedir.

Buradan hareketle Çanakkale yöresinde bulunan seramik üretiminde kullanılabilecek hammaddelerin çeşitli kompozisyonları ile yapılacak denemeler vasıtasıyla alternatif çamur reçeteleri oluşturulması, şehirde seramik üretimi yapan veya yapacak olanlara farklı ve daha ekonomik, yerel ve özgün üretimler yapılabilecek çamur kullanım imkânları sunulması, şehirde seramik üretiminin çeşitlenerek sürdürülmesine katkı sağlanması ve seramik eğitimi alan öğrencilere istihdam alanı oluşturulması amaçlanmıştır.

1.2. Kapsam

Çalışma kapsamında, yerel kaynakların kullanımının ekonomikliğı ve devamlılığının sağlanabilirliğı göz önünde bulundurularak, yöreye ait endüstriyel seramik hammaddeleri ile günümüz teknolojik imkânları kullanılarak alternatif çamur denemelerinin gerçekleştirilebilirliğı araştırılmıştır. Olumlu sonuç alınan denemelerin üretilbilirliğı ve devamının sağlanabilirliğı açısından projede kullanılan hammaddeler Çanakkale’nin Çan ilçesinde kurulu, faaliyet alanı endüstriyel hammadde üretimi olan Kaleseramik Çanakkale

Kalebodur Seramik Sanayi A.Ş. bünyesinde yer alan Kalemaden Endüstriyel Hammaddeler Sanayi ve Ticaret A.Ş. tarafından sağlanmıştır. Uygulamada Çanakkale yöresi hammaddelerinden 11 adet kullanılmıştır. Denemeler için 100 adet çamur reçetesi hesaplanmıştır. Hesaplanan reçeteler içerisinde 33 tanesi numune döküm çamuru olarak üretilmiş, pişme öncesi litre ağırlığı, % tiksotropi, döküm yöntemi ile şekillendirmede kalınlık alma, % yoğrulma suyu, % kuru direnç, % kuru küçülme ve pişme sonrası testlerinden, % pişme küçülmesi, % toplu küçülme, % su emme, deformasyon, pişme rengi tayinleri yapılmıştır.

1.3. Yöntem

Deneme çamurları reçetelerinin hesaplanmasında Kalemaden Endüstriyel Hammaddeler Sanayi ve Ticaret A.Ş. tarafından proje kapsamında kullanılmak üzere verilen hammaddelerin kimyasal analizlerinden mineralojik bileşimleri hesaplanmıştır. Deneme çamurlarının reçetelerinin hesaplanması için mineralojik bileşimleri hesaplanan hammaddelerden altı grup oluşturulmuştur. Grupların oluşturulmasında hammaddelerin mineralojik bileşimleri, pişme renkleri, pişme dereceleri ve deneme çamurundan beklenen pişme renginin açık ya da koyu olması, pişme derecesinin düşük ya da yüksek olması gibi hususlar dikkate alınmıştır. Gruplardaki hammaddeler ile hesaplanmak üzere 7 adet farklı çamur mineralojik bileşimi referans aralık değerleri belirlenmiştir. Bu aralık değerlere bağlı kalınarak hesaplanan 100 adet çamur reçetesi içerisinde uygulaması yapılmak üzere farklı sonuçların alınabileceği öngörülen 33 adet deneme reçetesi seçilmiş ve uygulanmıştır.

Uygulama sürecinde öncelikle test numunelerin şekillendirilmesinde kullanılacak alçı kalıplar yapılmıştır. Ham madde hazırlık sürecinden sonra reçeteye uygun olarak tartılan hammaddeler bilyeli değirmende sulu öğütme yoluyla döküm çamuru olarak hazırlanmıştır. Hazırlanan çamurların litre ağırlığı, Lehman aygıtı ile % tiksotropi değerleri belirlenmiştir. Döküm yöntemi ile şekillendirmede çamurun alçı kalıpta kalınlık alma özelliğine bakılmıştır.

Farklı şekillendirme koşullarının olabilirliğini ve farklı şekillendirme yöntemleri ile hazırlanmış numunelerin pişme rengini değerlendirebilmek için alçı kalıba açık ve kapalı döküm yoluyla şekillendirme dışında, deneme döküm çamurlarından elle serbest şekillendirme ve alçı kalıba basarak şekillendirmede kullanılmak üzere plastik, pres ile şekillendirmede kullanılmak üzere de kuru çamurlar hazırlanarak numuneler üretilmiştir. Kurutulan numuneler, pişme öncesi testlerinden sonra 1000°C, 1050°C, 1100°C’de pişirilmiştir. Pişme sonrası testler her bir çamur için 1000 °C, 1050 °C, 1100 °C pişirimler sonrası ayrı ayrı yapılmıştır. Pişirimler için elektrikli kamara fırın kullanılmış ve numunelerin pişme sonrası test sonuçlarının karşılaştırılabilmesi için test numunelerin tamamı aynı fırına yerleştirilerek her bir derece için 8 saat süreyle pişirilmiştir.

2. UYGULAMA SÜREÇLERİ

2.1. Alçı Kalıpların Hazırlanması

Döküm yöntemi ile şekillendirme olanaklarının tayini için dip çap 4 x 5 x 9 cm. ölçülerinde kâse, kuru direnç tayini için 1,5 x 2,5 x 15 cm. ölçülerinde numune döküm kalıbı, pişme deformasyonu tayini için 1,5 x 3 x 20 cm. ölçülerinde numune döküm kalıbı ve kuru, pişme, toplu küçülmelerinin tayininde kullanılmak üzere 1 x 5 x 10 cm ölçülerinde numune kalıbı hazırlanmıştır.



Görsel 4.1. Deney numuneleri hazırlık kalıpları.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

2.2. Hammaddelerin Hazırlanması

Reçetede yer alan hammaddeler tartım öncesi etüvde kurutulmuştur. Ancak her bir hammadde farklı tane boyutunda ve sertliğinde olduğundan kurutma sonrası hammaddeler içerisindeki ince taneler, eleme yöntemi ile kabaca ayrılmış, iri ve sert taneler laboratuvar tipi 3 kg. öğütme kapasiteli silindirik bilyeli değirmende kuru olarak öğütülmüştür. Öğütme sırasında daha yumuşak ve ince tanelerin fazla küçülmesini önlemek için hammaddeler değirmenden alınarak ara ara eleme yoluyla kabaca ayırma işlemi yapılmıştır. Sert ve iri taneler ortalama tane boyutuna gelinceye dek öğütme ve eleme işlemi sürdürülmüştür.



Görsel 4.2. Hammaddelerin kurutulması ve öğütülmesi.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)



Görsel 4.3. Öğütülmüş hammadde örnekleri.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

2.3. Reçetelerin Tartılması, Öğütülmesi ve Deneme Çamurunun Hazırlanması

Hammaddeler reçetede ki oranlarına göre tartılarak döküm çamuru hazırlamak üzere bilyeli değirmende sulu öğütme yapılmıştır. Su ve elektrolit ilavesi, döküm çamurlarında normal koşullarda bulunması gereken minimum katkı oranından başlayarak olumlu sonuç alınincaya kadar kontrollü olarak arttırılmıştır. Elektrolit olarak cam suyu (sodyum silikat) kullanılmıştır.

Öğütmesi tamamlanıp eleme işlemi yapılan döküm çamurlarının litre ağırlığı 1650 ile 1700 gram aralığında çıkmıştır. Lehman aygıtı ile yapılan ölçüm sonuçlarına göre, deneme çamurlarından iki tanesinin çok tiksotrop olduğu, diğerlerinin ise olması gereken ortalama tiksotropi değerleri aralığında olduğu görülmüştür.



Görsel 4.4. Reçete tartımı, öğütülmesi ve süzülmesi.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

2.4. Test Numunelerin Şekillendirilmesi

Çamurların döküm özelliğini ve kalıpta kalınlık alma durumunu gözlemleyebilmek için alçı çukur kâse kalıbı kullanılarak açık döküm yöntemi ile şekillendirme yapılmıştır. Ne kadar zamanda ne kadar kalınlık aldığını gözlemleyebilmek için her 15 dakikada bir kâse kalıbın içerisindeki çamurdan, kalınlık alma durumunu belirleyebilecek miktarda çamur boşaltılmıştır. Çok tiksotrop olan iki çamur hariç diğer denemelerin döküm yöntemi ile şekillendirmeye uygun oldukları gözlenmiştir. Yüzde yoğrulma suyu, kuru mukavemet, küçülme, su emme değerlerinin ve pişme deformasyonunun belirlenmesinde kullanılan test numuneleri de yine döküm yöntemi ile şekillendirilmiştir.



Görsel 4.5. Litre ağırlığı, tiksotropi tayini ve döküm yöntemi ile numune üretimi.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)



Görsel 4.6. Döküm yöntemi ile hazırlanmış yarı yaş numune örnekleri.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

2.5. Deneme Çamurlarına Uygulanan Deneyler

2.5.1. % Yoğrulma Suyu Deneyi

Yoğrulma suyu deneyi döküm yöntemiyle 1,5 x 2,5 x 15 cm. boyutlarında, alçı kalıba döküm yöntemi ile şekillendirilmiş test numuneler üzerinden yapılmıştır. Yoğrulma suyu değerini belirlemek üzere her bir çamurdan üçer adet numunenin hassas terazi ile önce yaş tartımları, kontrollü bir şekilde kurutulduktan sonra da kuru tartımları yapılmış, sonuçlar üzerinden yüzde yoğrulma suyu değeri hesaplanmıştır.

Yüzde yoğrulma suyu değeri sonuçları deneme çamurlarının genelinin serbest şekillendirilmeye uygun plastiklikte olduklarını göstermiştir.

2.5.2. % Kuru Direnç Deneyi

Kuru direnç deneyi döküm yöntemiyle 1,5 x 2,5 x 15 cm. boyutlarında, alçı kalıba döküm yöntemi ile şekillendirilmiş test numuneler üzerinden yapılmıştır. Her bir çamur için ikişer adet numune kullanılmıştır.

Yüzde kuru direnç deneyi sonuçları çeşitlilik göstermekle birlikte deneme çamurlarının genelinin uygun kuru dirence sahip olduklarını göstermiştir.



Görsel 4.7. Yoğrulma suyu ve kuru direnç tayini numune örnekleri.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)



Görsel 4.8. Kuru ve fırına yerleştirilmiş ham numuneler.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

2.5.3. % Su Emme Deneyi

Su emme deneyi alçı kalıba döküm yöntemi ile 1,5 x 2,5 x 15 cm. boyutlarında şekillendirilmiş, pişmiş test numunelerin kuru ve ıslak tartımları üzerinden yapılmıştır. Üretilen deneme çamurların su emme değerlerini hesaplamak için her bir çamurdan ikişer adet numune kullanılmış ve her bir numunenin 8 saat süreyle önce 1000°C' de daha sonra aynı numunelerin 8 saat süreyle 1050 °C ve 1100 °C'de tekrar pişirimleri yapılmıştır. Su emme değerleri 1000°C, 1050°C ve 1100°C için ayrı ayrı hesaplanmıştır.

Test sonuçları, çeşitlilik göstermekle beraber genelinin uygun yüzde su emme değerlerine sahip olduklarını göstermiştir.



Görsel 4.9. Su emme tayini yapılan deney numuneleri.

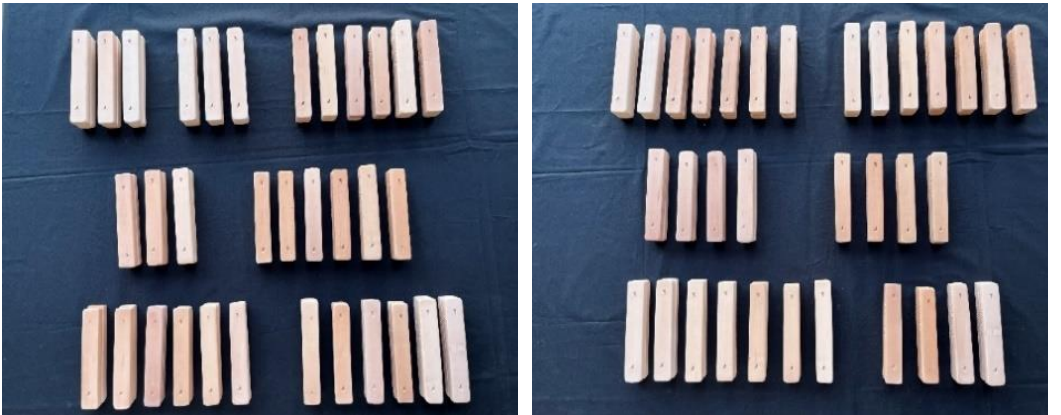
(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

2.5.4. % Kuru, Pişme, Toplu Küçülme Deneyi

Kuru, pişme, toplu küçülme deneyi alçı kalıba döküm yöntemi ile 1,5 x 2,5 x 15 cm. boyutlarında şekillendirilmiş test numuneler üzerinden yapılmıştır. Her bir çamurdan ikişer adet numune kullanılmıştır. Kuru ölçümleri yapılan numunelerin plastik ve kuru uzunluk değerleri üzerinden kuru küçülmeleri hesaplanmıştır.

Üretilen deneme çamurların pişme, toplu küçülme değerlerini hesaplamak için her bir numunenin 8 saat süreyle, önce 1000°C' de daha sonra aynı numunelerin 8 saat süreyle 1050 °C ve 1100 °C'de tekrar pişirimleri yapılmıştır. % Kuru, pişme, toplu küçülme değerleri 1000°C, 1050°C ve 1100°C için ayrı ayrı hesaplanmıştır.

Test sonuçları, çeşitlilik göstermekle beraber genelinin uygun küçülme değerlerine sahip olduklarını göstermiştir.



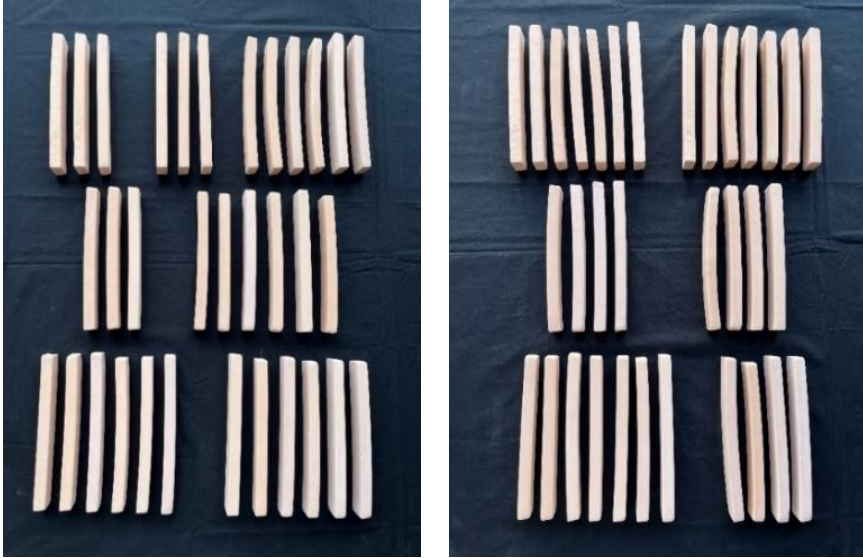
Görsel 4.10. Alçı kalıba döküm yoluyla şekillendirilen numunelerin çamur türlerine ve bileşim gruplarına göre 1100 °C'de pişme sonuçları.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

2.5.5. Deformasyon Tayini

Deformasyon tayini alçı kalıba döküm yöntemi ile 1,5 x 3 x 20 cm. boyutlarında şekillendirilmiş test numuneler üzerinden yapılmıştır. Üretilen deneme çamurların deformasyon değerlerini hesaplamak için her bir numunenin 8 saat süreyle önce 1000°C’de daha sonra aynı numunelerin 8 saat süreyle 1050 °C ve 1100 °C’de tekrar pişirimleri yapılmıştır. Deformasyon değerleri 1000°C, 1050°C ve 1100°C için milimetrik kâğıt üzerinde ayrı ayrı belirlenmiştir.

Test numuneler 1000°C ve 1050°C herhangi bir deformasyon göstermeyip 1100°C’ta çeşitlilik göstermekle beraber genelinen uygun deformasyon değerlerine sahip oldukları görülmüştür.



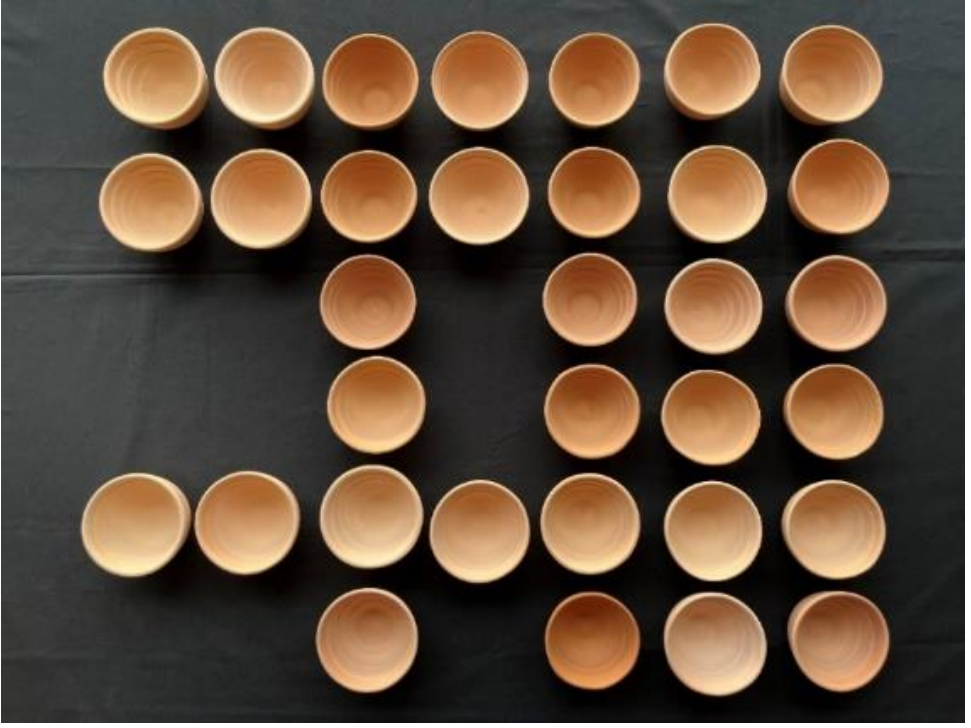
Görsel 4.11. Alçı kalıba döküm yoluyla şekillendirilen numunelerin çamur türlerine ve bileşim gruplarına göre 1100 °C’de deformasyon durumları.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

2.5.6. Pişme Rengi Tayini

Farklı şekillendirme yöntemlerindeki pişme renkleri sonuçlarını gözlemleyebilmek amacıyla döküm yöntemi ile şekillendirme dışında plastik şekillendirme yöntemi ve pres baskı yöntemi ile de şekillendirme yapılmıştır. Pişirimler için elektrikli kamara fırın kullanılmış ve numunelerin pişme sonuçlarının karşılaştırılabilmesi için tamamı aynı fırına yerleştirilerek her bir numune 8 saat süreyle önce 1000°C’ de daha sonra aynı numuneler 8 saat süreyle 1050 °C ve 1100 °C’de tekrar pişirilmiştir.

Döküm ile şekillendirilebilme özelliklerinin belirlenmesinde de kullanılan alçı kalıba açık döküm yöntemiyle şekillendirilen kâselerin her üç pişirimde de formlarını korumaya devam ettikleri, pişme derecesi arttıkça sinterleşmenin arttığı ve pişme renklerinin koyulaştığı görülmüştür.



Görsel 4.12. Alçı kalıba açık döküm yoluyla şekillendirilen numunelerin 1100oc'de pişme sonuçları.

(Kaynak: Fotoğraf, Halide Okumuş Şen)

Plastik şekillendirmede kullanılmak üzere deneme döküm çamurları plastik hale getirilerek alçı kalıba basmak suretiyle her bir çamurdan üçer adet numune üretilmiştir. Bu numunelerden birer adedi 1000°C, birer adedi 1050°C, birer adedi 1100°C'de olmak üzere farklı pişme derecelerindeki pişme renklerinin tespit edilmesi amacıyla 8 saat süreyle tek pişirim yapılmıştır.



Görsel 4.13. Alçı kalıp yoluyla plastik şekillendirme.

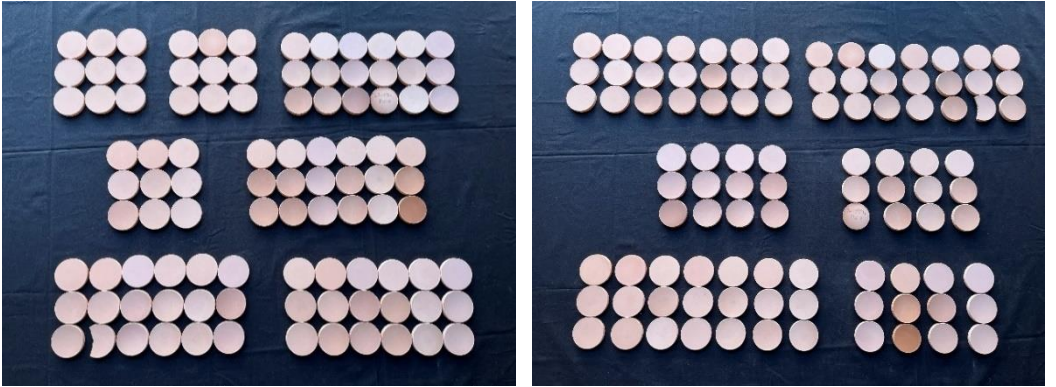
(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)



Görsel 4.14. Alçı kalıba basma yoluyla plastik şekillendirilen numunelerin çamur türlerine ve bileşim gruplarına göre 1000°C, 1050°C, 1100°C'de pişme sonuçları.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

Pres baskı yoluyla şekillendirmede kullanılmak üzere deneme döküm çamurları kurutularak hazırlanan kuru toz çamurlardan pres baskı yöntemi ile her bir çamurdan üçer adet numune hazırlanmıştır. Bu numunelerden birer adedi 1000°C, birer adedi 1050°C, birer adedi 1100°C'de olmak üzere farklı pişme derecelerindeki pişme renklerinin tespit edilmesi amacıyla tek pişirim yapılmıştır.



Görsel 4.15. Pres baskı yoluyla şekillendirilen numunelerin çamur türlerine ve bileşim gruplarına göre 1000°C, 1050°C, 1100°C'de pişme sonuçları.

(Kaynak: Fotoğraflar, Halide Okumuş Şen)

Üretilen numunelerin 1000°C, 1050°C, 1100°C'de pişme renklerinin tayini yanında pişme küçülmesi, vakum yöntemi ile su emme değeri de belirlenmiştir. Böylece farklı yöntemlerle şekillendirilen deneme çamurlarının ilgili deney sonuçlarının karşılaştırılmasına imkân sağlanmıştır.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Projede kullanılan hammaddelerin temini hususunda Çanakkale Çan ilçesinde endüstriyel olarak yöresel hammadde üretimi yapan, bu alanda ulusal ve uluslararası düzeyde seramik sektörüne katkı sağlayan Kalemaden Endüstriyel Hammaddeler Sanayi ve Ticaret A.Ş. destek olmuştur. Yapılan denemelerde olumlu sonuç alınan çamurların üretilebilirliği ve sürdürülebilirliği açısından hammaddelerin Kalemaden Endüstriyel Hammaddeler Sanayi ve Ticaret A.Ş.’den sağlanması özellikle tercih edilmiştir.

Çalışma kapsamında, 11 adet hammadde kullanılarak, 33 adet deneme döküm çamuru hazırlanmıştır. Bu çamurlardan üretilen test numunelere pişme öncesi litre ağırlığı, % tiksotropi, döküm yöntemi ile şekillendirmede kalınlık alma, % yoğrulma suyu, % kuru direnç, % kuru küçülme ve pişme sonrası testlerinden, % pişme küçülmesi, % toplu küçülme, % su emme, deformasyon, pişme rengi tayinleri yapılmıştır.

Uygulama süreci genel olarak Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü Teknoloji laboratuvarında gerçekleştirilmiştir. Teknik imkânsızlıklar nedeniyle, alçı kalıba dolu döküm yöntemi ile şekillendirilen numunelerin kuru direnç tayini ve pres yöntemi ile numunelerin şekillendirilmesi, bu numunelere uygulanan pişme küçülmesi, su emme, pişme rengi tayini için Kaleseramik Çanakkale Kalebodur Seramik Sanayi A.Ş. ARGE Merkez Laboratuvarından destek alınmıştır.

Hazırlanan deneme çamurlarına yapılan pişme öncesi ve pişme sonrası testler sonucunda gerek biçimsel olarak geleneksel Çanakkale seramikleri devamı niteliğinde gerekse hediyeelik, günlük kullanım eşyası ya da sanatsal seramik üretiminin farklı yöntemlerle şekillendirilmesine uygun, 1000°C – 1100°C arasında pişirimi yapılabilecek, farklı pişme renklerine sahip alternatif seramik çamurları elde edilmiştir.

Farklı şekillendirme yöntemleri ve pişme derecelerindeki pişme sonuçlarını gözlemleyebilmek amacıyla döküm yöntemi ile şekillendirme dışında plastik şekillendirme yöntemi ve pres baskı yöntemi ile de kuru olarak her bir çamurdan üçer adet numune hazırlanmıştır. Döküm yöntemi ile şekillendirilen numuneler, farklı pişme derecelerindeki pişme renklerini tespit etmek üzere 1000°C, 1050°C ve 1100°C olmak üzere üç kez pişirilmiştir. Her bir derece pişirimi için plastik olarak şekillendirilen numunelerden ise birer adet eklenerek, plastik olarak şekillendirilen deneme çamurlarının 1000°C, 1050°C ve 1100°C’de tek pişirim durumundaki pişme renklerinin karşılaştırılması imkânı sağlanmıştır. Her üç pişirim derecesinde de tek ya da 2-3 pişirim yapılmış numunelerde herhangi bir olumsuzluk görülmemiş ancak derece arttıkça doğal olarak küçülmenin arttığı ve renklerin koyulaştığı görülmüştür.

Hem numunelerin birbirlerine göre renklerinin farklılığı hem de farklı pişirim derecelerindeki renk farklılıkları teknik, ekonomik ve estetik açıdan kullanım çeşitliliği sunmaktadır. Pişirim sonuçları, deneme çamurlarının tek başına kullanılabileceği gibi diğer dememe çamurlarla birlikte kullanılması yolu ile renk farklılıklarından faydalanılarak sanatsal, estetik bir yapıya ulaşmak da mümkün olabilecektir.

Özellikle sanatsal çalışmalarda tercihen ayrıca astar ya da sır kullanılmaksızın estetik yapıya ulaşılabilen üretimler yapılabilir olması, zamandan kazandıracak, iş yükünü ve maliyeti düşürecektir. Ancak astarlı ve sırlı uygulamaların da yapılabilmesi için bu projenin devamı niteliğinde gerçekleştirilecek olan ve proje kapsamında hazırlanan dememe çamurlarına uygun olarak yine yöre hammaddelerinin kullanımına dayalı astar ve sır çalışmaları yapılarak çeşitlilik daha da arttırılabilecektir.

Uygulama süreci uzun zaman dilimine yayılmış olduğundan fotoğraflama farklı dönemlerde ve farklı ışıklarda yapılabilmiştir. Dolayısı ile numune renkleri tam olarak yansıtılamamış olmakla birlikte farklı numunelerde renk farklılıkları izlenebilmektedir. Uygulama sürecinde yapılan test sonuçlarının sayısal verileri projeden üretilen makalelerde verilecektir. Şekillendirilen deneme numuneleri ve deneme çamurları ile yapılan sanatsal üretimlerin Çanakkale Seramik Müzesi Sergi salonunda açılacak proje sergisi ile paylaşılması planlanmıştır.

Proje kapsamında kısıtlı olanaklarla ve ekipmanlarla çeşitli nedenlerle kısıtlanmış zaman diliminde yapılmış deneme çamurlarından oldukça olumlu sonuçların alınmış olması, daha uygun zaman ve mekân imkânı, yeterli üretim ekipmanları, seramik alanında eğitim almış eleman istihdamı durumunda Çanakkale yöresi hammaddelerinin kullanımına dayalı seramik çamurlarının endüstriyel olarak üretimlerinin mümkün olacağı görülmektedir.

Proje kapsamında üretilen deneme çamurları test numunelerinin, döküm, plastik, kuru yöntem ile sorunsuz olarak şekillendirilebilmiş olmalarından hareketle plastik olarak çömlekçi çarkında ya da seri üretimlerin yapılabildiği şablon tornada ve pres baskıda da şekillendirilebilecekleri öngörülmektedir.

Çanakkale’de seramik üretiminin tüm süreçlerini kendi atölyelerinde yapanların bu çamurları kendi imkânları dahilinde üretebilmelerinin mümkün olduğu söylenebilir. Ancak bu süreci atölyelerinde yapma imkânı olmayan seramik üreticiler için çamur, astar, sır ihtiyaçlarını karşılamak üzere üniversitemizde ya da üniversite, yerel yönetimler ve endüstri iş birliğince tespit edilen uygun bir alanda bir çamur, astar, sır üretim merkezinin yapılması alana önemli katkı sağlayacaktır.

Deneme çamurlarının çoğaltılma koşullarının sağlanması durumunda üniversitemiz bünyesinde seramik çamuru kullanan Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çanakkale Seramikleri Araştırma, Geliştirme ve Uygulama Merkezi, El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi ve üniversitemiz dışında şehirde seramik üretimi yapan mezun öğrencilerimizin atölyeleri yanında diğer atölyeler de çamur, astar, sır temin edebileceklerdir. Böylece üniversitemize maddi kaynak oluşturulurken, üniversitemizde ve şehirde seramik üretimini şehir dışından nakliye bedelinin de eklenmesiyle yüksek maliyette gerçekleştirmeye çalışanların üretim maliyetlerinin yerel kaynakların ve imkânların kullanımı ile düşürülmesi, daha ekonomik koşullarda çamur, astar, sır temin etmelerine ve şehre özgü, geleneksel ve özgün seramik üretimlerinin gerçekleştirilmesine olanak sağlanacaktır.

Üretilecek çamur, astar ve sırların kullanılacağı seramik formların, modellerinin ve dekorlarının

üniversitemizin sanat eğitimi veren ilgili birimlerinde yapılabilecek öğretim elemanı, öğrenci tasarımları ile üretilmesi, böylece paylaşımcı, çok katılımlı bir iş birliği vasıtası ile üniversitemiz adresli olarak kullanıcıya sunulması durumunda, Çanakkale ili merkez ve çevre ilçelerinde gerçekleştirilen ve gerçekleştirilecek olan seramik üretimine ivme kazandırılmış olacaktır. Bununla bağlantılı olarak seramik alanında istihdamın artmasına, öz kaynakların ve imkânların kullanımına dayalı üretimlerle geleneksel kültür mirasımıza sahip çıkılırken, şehirde geleneksel yanında özgün, çağdaş, evrensel boyutta kabul görecektir seramik üretiminin sürdürülebilirliğine de katkı sağlanmış olacaktır.

TEŞEKKÜR

Projeye destekleri için ÇOMÜ BAP Koordinasyon Birimine ve birimde emeği geçen ilgili çalışanlarına, projede kullanılan hammaddelerin ve kimyasal analizlerinin temini konusunda destekleri için Kaleseramik Çanakkale Kalebodur Seramik Sanayi A.Ş. bünyesinde yer alan Kalemaden Endüstriyel Hammaddeler Sanayi ve Ticaret A.Ş.’nin yöneticilerine ve ilgili çalışanlarına, kuru direnç testi ile pres baskı yöntemiyle kuru şekillendirilen numunelerin üretilmesi ve ilgili testlerinin yapılması konusunda destekleri için ARGE Merkezi’nin yöneticilerine ve ilgili çalışanlarına teşekkür ederiz.

KAYNAKÇA

- Akarca, A. (1976). Çanakkale’de yeni bir çanak çömlek merkezi”, VIII. Türk Tarih Kongresi, Ankara C.1, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Güler, A., Demir, S. ve Turhan, S. (2019). Geleneksel Çanakkale seramikleri kapsamında sürdürülebilirlik araştırması, International Social Sciences Studies Journal, 5(50): 6609-6622 <https://sssjournal.com/DergiTamDetay.aspx?ID=1897>
- Güler, A., Okumuş, H., Üstündağ B. C., Arbaş, H. ve Erçetin, Y. (2002- 2004) DPT, Proje No: 2002K120170 üniversiteler arası ileri araştırma projesi, Geleneksel Çanakkale seramikleri; çamur, astar ve sırlarının günümüz teknolojisi ile aslına uygun olarak geliştirilmesi ve hazırlanması” Çanakkale.
- Okumuş Şen, H., (2018). Çanakkale seramiklerinde bulmaca testiler, Journal of Awareness, Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Dergi, Cilt 3, Özel Sayı 2, 31 Aralık 2018, E - ISSN: 2149 – 6544, DOI: 10.26809, sf: 723 - 738, <http://ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/joa/article/view/608>
- Okumuş, H., (2012). Seramiklerinin diliyle Çanakkale, Aşklar, Savaşlar, Kahramanlar ve Çanakkale, Şehir Monografileri, Kitap bölümü, Yapı Kredi Yayınları, ISBN 9789750823985, İstanbul.
- Okumuş, H., (2008). Seramik tasarım ve üretiminde sağlık açısından alınması gereken önlemler, (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi), M.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Okumuş, H., Aldırmaz Ağartan, C. ve Yılmaz, S., (2008). Sağlık açısından geleneksel Çanakkale seramikleri, Çanakkale İli Değerleri Sempozyumları, Çanakkale.
- Okumuş, H., (2006). Çanakkale seramiklerinde form ve dekoru belirleyen faktörler, Uluslararası Çanakkale Kongresi, İstanbul.
- Okumuş, H., (2000). Çanakkale seramiklerinde form ve dekor ilişkileri, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öney, G., (1991). Çanakkale seramikleri, Türk Çini ve Seramikleri, İstanbul, Sadberk Hanım Müzesi Kataloğu.
- Öney, G., (1971). Türk Devri Çanakkale Seramikleri, Ankara, Çanakkale Seramik Fabrikaları A.Ş. Yayını.
- Takaoğlu, T., Takaoğlu, A., (2021) Çanakkale Seramikleri 1670- 1915 Bir Kentin Sessiz Tanıkları, İstanbul, Ege Yayınları.

Yılmaz, H., (1996). Suna-İnan Kıraç koleksiyonunda bulunan seramiklerin değerlendirilmesi, Çanakkale Seramikleri, Ankara, Vehbi Koç Vakfı, Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını.

5. BÖLÜM

RESSAM FUAT SOYHAN VE SANATI (1885-1961)

Dr. Öğr. Üyesi Gül Sarıdikmen, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
gulsaridikmen@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-3855-1161

1. GİRİŞ

Fuat/Fuat Bey ve Fuad Soyhan olarak da kaynaklarda adı geçen ressam Fuat Soyhan, Çanakkale'nin tarihi Gelibolu yarımadasında dünyaya gelmiştir. Çanakkale ve Gelibolu'nun kültür ve sanat yaşamında, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde varlık göstermiş bir ressam ve eğitimci olarak Türk resim sanatında yer edinmiştir.

Resim alanında, İstanbul'da Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde üç yıl Salvatore Valeri Atölyesi'nde eğitim aldığı bilinen sanatçı, eğitimci ve sanatçı olarak yaşamını sürdürmüştür. Kuleli Askeri Lisesi, Maltepe Askeri Lisesi gibi askeri okullar ile Galatasaray Lisesi, Ankara Kız Lisesi ve Edirne'de sivil okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi Türk resmi açısından, kendisi herhangi bir sanat grubuna bağlı olmamakla beraber, döneminin sanat ortamlarında çoğunlukla 1914 Kuşağı / Türk İzlenimcileri olarak değerlendirilen sanatçılarla birlikte Galatasaray Sergileri ile Devlet Resim ve Heykel Sergileri gibi karma sergilere eserleriyle katılmıştır. Çoğunlukla peyzaj, interiyör, mimari ve figürlü peyzajlar ile portre ve natürmort türü resimler yapmıştır. Doğası, mimarisi ve gündelik yaşamdan kesitler sunan Gelibolu, Edirne, İstanbul peyzajları ile portre ve natürmort türü eserleri, genellikle realist nitelikte ve izlenimci tarza yakındır. Doğduğu yer olan Gelibolu'nun özellikle pitoresk doğası ve cami, türbe, deniz feneri gibi anıtsal mimarlık örneklerini de resimlerine konu edinmiştir. Çeşitli madalya ve pul tasarımlarıyla bu alanlardaki başarısını da ortaya koymuştur. Eserleri, günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim Heykel Müzesi, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu, Askeri Müze, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi gibi resmî kurumlarda ve özel koleksiyonlarda yer almakta, ayrıca çeşitli müzayedelerde de sanatçının çok sayıda eseri bulunmaktadır.

2. HAYATI

1885 yılında Gelibolu'da doğan Fuat Soyhan, şair Hıfzı Bey'in oğludur ve üç kız kardeşi vardır ("Enver Paşa'nın has adamı Ressam Fuat Soyhan", 2001: 2).¹ Safranbolu Mülkiye Kaymakamı Şair Hıfzı Bey'in, Kafkasya'daki Şirvanlı Türk devletinin son hükümdarı Hacı Davud Han'ın dördüncü kuşak torunu olduğu belirtilir (Serhan Baki, kişisel iletişim, 22 Ekim 2022; Artı Mezat Müzayede 19 Ocak 2003: 20; Artı Mezat Müzayede 19 Ekim 2003: 31; Artı Mezat Müzayede 26 Kasım 2006: 35). Aile kökeni ile bağlantılı olarak Soyhan soyadını kullanmıştır. Fuat Bey, Gelibolu'daki çocukluk döneminden sonra eğitim hayatına İstanbul'da devam etmiştir.



Görsel 5.1. Fotoğraf, Fuat Soyhan ve babası Hıfzı Bey.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görsel 5.2. Fotoğraf, Fuat Soyhan.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görsel 5.3. Fuat Soyhan, Fotoğraflar.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)

¹ Fuat Soyhan'ın tek çocuğu olan Mihrişah Baki ve onun torunu Serhan Baki ile 2001 yılında İstanbul Moda'daki evlerinde yapılmış bir görüşme için bkz. "Enver Paşa'nın has adamı Ressam Fuat Soyhan", Gazette d'Artı Müzayede, 19 Şubat 2001, s.2.

Fuat Bey, orta öğrenimini İstanbul'da Mercan İdadisinde, yüksek öğrenimini ise Edebiyat Fakültesinde tamamlamış ve üç yıl Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisine devam ederek Salvatore Valeri Atölyesi'nde çalışmıştır (Boyar, 1948: 211; İslimyeli, 1971: 689). Mihrişah Baki, babası Fuat Soyhan'ın 15 yaşlarındayken babası Hıfzı Bey'i kaybettiğinden yakın arkadaşları Müşir Deli Fuat Paşa ve Enver Paşa'nın Fuat Soyhan'ı himaye altına aldıklarını bildirmiştir. Edebiyat Fakültesinde okurken Enver Paşa'nın himayesinde olduğunu ve Enver Paşa'nın sekreterliğini yaptığını da belirtmiştir. Ayrıca padişahın izniyle üç şehzadeyi Bağdat'a götürdüğünü, bir süre Bağdat'ta kaldığını, hatta belediye başkanlığı yapmış olduğunu ve yurda dönünce uzun yıllar öğretmenlik yaptığını söylemiştir ("Enver Paşa'nın has adamı Ressam Fuat Soyhan", 2001: 2).

Türk resmi ile sanatçılar konusunda önemli temel kaynaklardan *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri* isimli kitabı yazan ve kendisi de ressam olan Selim Pertev Boyar, sanatçının umumi harpten önce Harbiye Nezaretinden askeri katip olarak emekliye ayrıldığını ve savaş sırasında ihtiyat olarak silah altına alınıp Birinci Kuvveyi Seferiye ile İran ve Bağdat'a gittiği bilgisini kaydetmiştir (Boyar, 1948: 211). Askeri alanda başarılarından dolayı İstiklal madalyası, Harp madalyası ve Liyakat madalyası gibi çeşitli madalyalarla taltif edilmiş olan sanatçı, Osmanlıca yazıyla sağ üst köşeye "Aynada ben: 1/7/22" olarak açıklama ve tarih de yazdığı otoportresinde kendini askeri üniforması ve madalyalarıyla betimlemiştir.



Görsel 5.4. Fuat Soyhan, *Otoportre "Aynada ben"*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm.

(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)

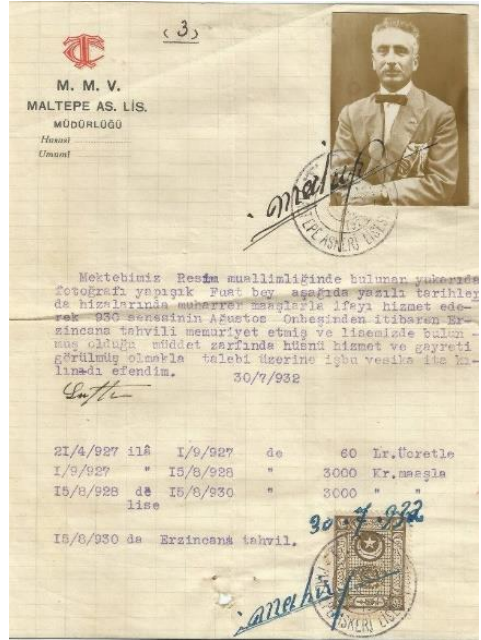
Eğitimci yönüyle öne çıkan Soyhan, mütareke yıllarında Kuleli Askerî Lisesi, sonrasında Galatasaray Lisesi (Mekteb-i Sultani), Maltepe Askeri Lisesi ve Ankara Kız Lisesi başta olmak üzere askeri ve sivil okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. Fuat Soyhan Aile Arşivinde mevcut

olan Galatasaray Lisesi ve Maltepe Askeri Lisesindeki resim öğretmenliğine dair belgelere göre, 1923'ten 1926'ya kadar Galatasaray Lisesinde; 1927-1930 arasında Maltepe Askeri Lisesinde resim öğretmenliği yapan sanatçı, 1930-1932 arasında Erzincan'da da görevine devam etmiştir. Kızı Mihrişah Baki, babasının Erzincan'dayken çıkan kanunla emekliye ayrılmış ve sonrasında sözleşmeli olarak öğretmenliğe devam etmiş olduğu bilgisini vermiştir ("Enver Paşa'nın has adamı Ressam Fuat Soyhan", 2001: 2; Serhan Baki, kişisel iletişim, 16 Aralık 2022).²

1940'lı yıllarda Edirne'de öğretmen ve Umum müfettiş ressamı olarak görev yapmış ve ayrıca, Edirne Eski Eserleri Koruma Kurumu üyeliğinde de bulunmuştur. Edirne'de öğretmenlik ve Umum Müfettişliği görevinde bulunan sanatçının, 3 Kasım 1946 tarihli *Ulus* gazetesinde (1946: 3) Edirne'den öğretmen Fuat Soyhan'ın gönderdiği belirtilen "Vatandaş gözü ile: Genel Müfettişlik teşkilâtı faydalıdır" başlıklı bir yazısı da vardır.

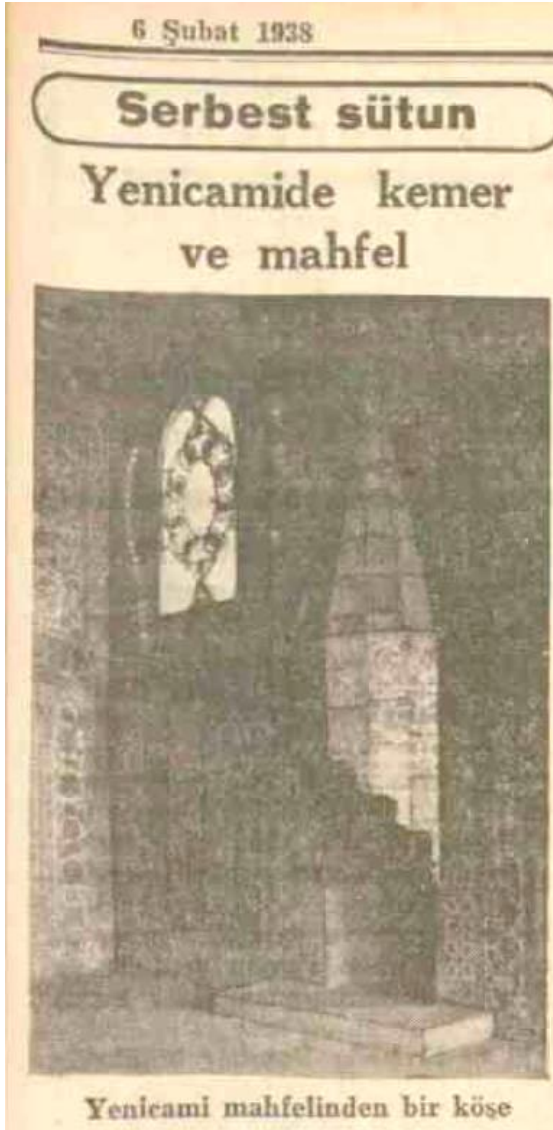


Görsel 5.5. Fuat Soyhan'ın Galatasaray Lisesi'ndeki resim öğretmenliğine dair belge.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görsel 5.6. Fuat Soyhan'ın Maltepe Askeri Lisesi'ndeki resim öğretmenliğine dair belge.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)

2 Mihrişah Baki'nin torunu Serhan Baki ile yaptığım görüşmede, Fuat Soyhan'ın Erzincan'da askeri görevle bulunduğunu, hatta Erzincan'daki büyük depreme denk gelmiş olduklarını ve Mihrişah Baki'nin o sıralar 8-9 yaşlarında olduğu bilgisini vermektedir. Serhan Baki ile görüşme, 16 Aralık 2022.



Yenicami mahfelinden bir köşe

Yenicami kemerinin; meydanın açılması kararından sonra yıkılması meselesi ortaya atıldı. Bu için henüz ne şekilde biteceği belli değildir. Bu gibi eski eserler başlıbaşına ne Evkafın, ne de Belediyenin mali değildir. Ecdadın bıraktığı bu eserlerde her Türkün, hatta tarihin bile manevi birer hakkı vardır.

Yenicami; mihrabı, avlusu ve kapıları ile kemeri ve üstündeki mahfille küll halinde bir abidedir. Minaresiz bir cami ne çekil arzederse Yenicami için de kemer ve üstündeki mahfel olmazsa aynı şekilde güdük ve noksan bir eser sayılır. Bundan on sene önce kemerin üstünde nadide çinilerle bezenmiş odalar ve ocaklar bulunduğunu işittiğim zaman yağlıboya resimlerini yapmak emelle ve aldığım müsaade ile oraya gitmiş ve 20 gün kadar çalışmışım. Burada gördüğüm eserler karşısında duyduğum hayranlık çok fazla oldu. Hariciden bu kemer ve mahfel görüp de bir moloz yığını zannedenler çok aldanıyorlar. Hatta burası başlıbaşına bir milli abidedir. Bu mahfeldeki ocağın bir eşinin daha bulunmadığını mütehassıslarından işitmişim. Meydan açılıp da başlıbaşına bir abide halinde ortaya çıkacak olan ve içerisinde her tarafı çok kıymetli çinilerle süslenmiş, tarihi ve esrarengiz odaları ihtiva eden, ufak bir de bahçe bulunan bu (kemerli mahfel) bir ücret mukabilinde yerli yabancı ziyaretçilere gezdirilecek olursa mesele: Tayyare Cemiyetine mühim bir varidat membaı teşkil edeceğini de hatırlatmak isterim. Eğer Eminönünde bir meydan açılacak ve bu bir süle süslenecekse bu meydana -bugün yıktırılıp yıktırılmaması maalesef ortaya atılan- bu Türk abidesinden başka daha munasib bir süs olamaz. Bu işte çok düşünelim. Yazıktır.

Edirne Eski Eserleri Koruma Kurumu üyelerinden ressam
Fuad Soyhan

Görsel 5.7. "Yenicamide kemer ve mahfel", "Edirne Eski Eserleri Koruma Kurumu üyelerinden ressam Fuad Soyhan".
(Kaynak: Cumhuriyet Gazetesi, 6 Şubat 1938, s.9.)



Görsel 5.8. "Genel Müfettişlik teşkilâtı faydalıdır".

(Kaynak: Ulus Gazetesi, 3 Kasım 1946, s.3.)

Yaşamının çoğunu İstanbul, Edirne ve Gelibolu'da geçiren sanatçı, eğitimci olarak uzun yıllar görev yapmış ve emeklilik döneminde resim çalışmalarını sürdürmüştür. Gelibolu, Edirne ve İstanbul'dan görünümüler sunan peyzajları, figür, portre ve natürmort türünde eserler üreten sanatçı, çeşitli pul çizimleri de yapmıştır.

Fuat Soyhan'ın tek çocuğu olan ve 2010'da vefat eden kızı Mihrişah Baki, annesinin Kadırgalı olduğunu, Kadırga'daki üç katlı evlerinin üçüncü katının babasının atölyesi olduğunu ve resim yapmayı çok seven sanatçının eserlerini ecnebilere sattığı bilgisini de vermiştir. Babasıyla Sultanahmet ve Ayasofya'ya çok gittiklerini, babasının ava meraklı olduğunu ve bilardodan hoşlandığını belirtmiştir. Ayrıca; sadece resim değil, matematik ve edebiyat dersleri verdiğini de bildirmiştir ("Enver Paşa'nın has adamı Ressam Fuat Soyhan", 2001: 2). Sanat ve sanat eğitimi alanında uzun yıllar çalışan sanatçı, 1961 yılında beyin kanaması nedeniyle vefat etmiştir.

3. SANATI VE ESERLERİ

Resme olan ilgisi nedeniyle üç yıl Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisine devam ettiği ve Salvatore Valeri Atölyesinde çalışmış olduğu bilinen Fuad Bey, döneminin sanat etkinlikleriyle ilgilenmiş, ulusal ve uluslararası resim sergilerine katılmıştır. Sanatçının aile arşivinde muhafaza edilmiş olan bir şahadetname ile Bursa sergisi madalyasından 1909 yılında Bursa Sergisine bir yağlıboya tablosuyla katılmış olduğu anlaşılar. 1913 yılında, Münih uluslararası resim sergisine de iki eseriyle katıldığı kaynaklarda geçer (Boyar, 1948: 211; İslimyeli, 1971: 689). 1913 yılında, resimli basılan meşhur Şehbal dergisinde, sanatçının eserlerine yer verilmiştir. Magazin ve fikir dergisi olarak 1909-1914 arasında Osmanlıca yayımlanan ve Osmanlı basınında önemli yere sahip olan resimli Şehbal'in 28 Mart 1913 tarihli 4. Sene 3. Cilt, Sayı 72 olan nüshasında (15 Mart 1329 [28 Mart 1913]: s.466), sanatçının Gelibolu'dan görünümüler sunan iki resmi basılmıştır. Gelibolu Feneri'nin olduğu kayalık bölgenin figürlü peyzajı ile Bolayır'daki Gazi Süleyman Paşa Camii ve Türbesi ile çevresinin genel görünümünü sunan peyzajı ve küçük olarak sanatçının fotoğrafı da eser üzerinde yer almıştır.



Görsel 5.9. Şehbal Dergisi'nden Fuat Bey'in resimleri.

(Kaynak: Şehbal, Nummer 72, (15 Mart 1329) [28 Mart 1913], s.466.)

Erken dönem eserleri olarak sanatçının Bağdat döneminden de çeşitli çalışmaları aile arşivinde yer almaktadır. Eski Türkçe "Fuad" imzalı ve tarihi tam okumayan küçük boyutlu bir yağlıboya eserinde, Irak Kerbela'dan İmam Hüseyin Türbesi ile Hazreti Abbas Türbesi ve minarelerini resmetmiştir. Mimarisi ve süslemeleriyle betimlediği anıtsal yapının ön kısmında küçük olarak figürleri de resme aktarmıştır.



Görsel 5.10. Fuat Soyhan, *Camii*, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 50 cm, Fuat Soyhan Aile Arşivi.
(Kaynak: Soyhan, t.y.)

1923-1926 yılları arasında Galatasaray Lisesinde resim öğretmenliği yapan Soyhan, döneminin meşhur Galatasaray Sergileri'ne de 1920 ve 1946 yılları arasında katılmıştır (Germaner, 2009: 40). Dönemin sanat etkinliklerinde aktif olan sanatçı, Türk Ressamlar Cemiyetinin düzenlediği Galatasaray Sergilerinde uzun yıllar yer aldığından, sergi için hazırlanan kataloglarda da sanatçı ile ilgili çeşitli bilgilere ulaşılabilmektedir.

Türk resim sanatında öncü sanat topluluğu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti, 1926'da Türk Sanayi-i Nefise Birliği ve 1929'da Güzel Sanatlar Birliği olarak isim değiştirmiştir. Cemiyetin düzenlediği Galatasaray Sergilerinin 1917, 1920-1925 ve 1927-1930 tarihleri arasındaki kataloglarda, Fuad Bey adı geçmektedir.

1917 yılındaki *Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi İkinci Sene 1333 [1917]* sergi kataloğunda Fuad Bey'in sergilenen eserleri, "Bağdat'ta Bir Han", "Bağdat'ta İmam Kazım Camii", "Bağdat'ta Bir Sokak" (Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi İkinci Sene, 1333 [1917]: 4) olarak kayıtlıdır. 1920'de Beyoğlu'nda Galatasaray Mekteb-i Sultanisi dahilinde açılan sergi için hazırlanan *Türk Ressamları Sergisi Salon 1336 (1920)* kataloğunda, Fuad Bey adı ile 129. sırada "Dökülmüş Şeftaliler" adlı eseri yer alır.

1921 yılındaki *Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından Üçüncü Galata Saray Resim Sergisi* kataloğundaki listede, "Fuad Bey A. Kadırga" ile 93-94. sırada "Rüstem Paşa Cami-i Şerifinde" ve 95. sırada "Natürmort (pastel)" bilgileri vardır (Türk Ressamlar Cemiyeti tarafından Üçüncü Galata Saray Resim Sergisi Salon 1921: 11, 17). Sanatçının bu süreçte, İstanbul'da Kadırga'da ikamet ettiği anlaşılır.

Cemiyetin 1922 tarihli *Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi* kataloğunda, Fuad Bey adıyla kayıtlı olan sanatçının "Rüstem Paşa Camii'nde", "Rüstem Paşa Camii'nde Mahfel", "Sokullu

Camii'nde", "Emirgan'da Çeşme" ve "Mihrişah Fuad" isimli beş eseri bulunur (*Türk Ressamlar Cemiyeti Tarafından Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi Salon 1338* [1922]: 12). 1923 tarihli *Türk Ressamlar Cemiyeti Beşinci Sanayi-i Nefise Sergisi* kataloğunda (1339 [1923]: s.15), Ressam Fuad Bey adıyla biri "Rüstem Paşa Cami-i Şerifi Mihrabı" ve üçü "Rüstem Paşa Cami-i Şerifi Bir Köşe" isimli dört eseri listelenir. 1924 tarihli sergi kataloğunda ise Fuad Bey'in "Namazdan Sonra" ve "Sükunet İçinde" isimli iki eseri yer alır (*Türk Ressamlar Cemiyeti Altıncı Resim Sergisi 340* [1924], 1924).

1925 tarihli sergi kataloğunda, Türk Ressamlar Cemiyeti Azası Ressam Fuad Bey'in Galatasaray Lisesi Resim Muallimi olduğu ve sergiye "Boğaziçi'nde Balıkçı Çocuğu" eseriyle katıldığı anlaşılr (*Türk Ressamlar Cemiyeti Yedinci Galatasaray Resim Sergisi Fihristi, 1341 /1925: 3, 18*).



Görsel 5.11. Fuat Soyhan, *Kireçburnu Balıkçısı/Kireçburnu Kiyısı*, 1924, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 45 cm.
(Kaynak: Soyhan, 1924)



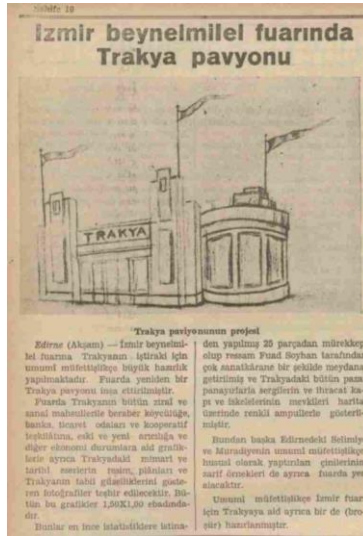
Görsel 5.12. Fuat Soyhan, *Kireçburnu Balıkçısı/Kireçburnu Kiyısı*, 1924, tablo arkasındaki sergi etiketi.
(Kaynak: Soyhan, 1924)

1927 yılı sergi kataloğu olan *Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi On Birinci Galatasaray Resim Sergisi Fihristi*'nde kayıtlı bilgilerden Fuat Bey'in "Rüstem Paşa Camii" isimli iki eseri ile sergiye katıldığı ortaya çıkar. 1928 tarihli *Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi On İkinci Galatasaray Resim Sergisi* kataloğunda, Fuad Bey'in "Uçak" ve "Ayasofya Galerisi" isimli iki eseri ve 1929 tarihli *Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 13. Galata Saray Resim Sergisi* kataloğunda (1929: 7) ise "FUAT B." adı altında "Ayasofiya", "Rustem Paşa camii" ve "Ayasofia Kapusu" isimli üç eseri kaydedilmiştir.

1930'daki *Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 14. Galatasaray Sergisi* kataloğunda (1930: 8), Fuat B. adıyla 2 adet "Rüstempaşa camii" ile "Kur'an", "Bu da geçer yahu", "Türk eşyası" ve "Türk eşyası vazo" adlı eserleri listelenir. 1931'den 1938 yılına kadar düzenli olarak açılmaya devam eden sergilerin kataloglarında Fuat/Fuad Bey ya da Fuad Soyhan adına rastlanmamaktadır. Sanatçı, bu yıllarda sergilere katılmamıştır. Maltepe Askeri Lisesinde

resim hocası olduğu bilinen sanatçı, 1930'da Erzincan'a gönderilmiştir.

1934 yılında çıkarılan Soyadı Kanunu ile birlikte sanatçı, Soyhan soyadını kullanmaya başlamıştır. 20 Ağustos 1936 tarihli *Akşam* gazetesinde yer alan bir habere göre ("İzmir beynelmilel fuarında Trakya pavyonu", 1936: 10), İzmir beynelmilel fuarında Trakya pavyonu kapsamında, sanatçının eserleri sergilenmiş olduğu bilgisine ulaşılır. "İzmir beynelmilel fuarında Trakya pavyonu" başlıklı yazıda, fuarda Trakya pavyonu inşa ettirilmiş olduğu ve Trakya'daki mimari ve tarihi eserlerin resim ve planları ile Trakya'nın doğal güzelliklerini gösteren fotoğrafların sergileneceği belirtilmiştir. Bütün grafiklerin 1.50 x 1.00 ebadında olduğu ve en ince istatistiklere göre yapılmış 25 parçalık bu mürekkep eserlerin çok sanatkârane bir şekilde ressam Fuad Soyhan tarafından meydana getirildiği ve Trakya'daki bütün pazarlar, panayırılar, sergiler ile ihracat kapısı ve iskelelerin mevkiilerinin harita üzerinde renkli ampullerle gösterilmiş olduğu bilgileri verilmiştir. Edirne'deki Selimiye ve Muradiye'nin umumi müfettişlikçe özel olarak yaptırılan zarif çini örneklerinin de fuarda sergileneceği ve ayrıca, umumi müfettişlik tarafından İzmir Fuarı için bir Trakya broşürü hazırlanmış olduğu da bildirilmiştir.



Görsel 5.13. "İzmir beynelmilel fuarında Trakya pavyonu".

(Kaynak: *Akşam Gazetesi*, 20 Ağustos 1936, s.10.)

1938 tarihli Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi 22. Galatasaray Resim Sergisi kataloğundaki (1938: 11), "Fuad Soyhan U. Müfettişlik Ressamı" ve 1944 tarihli Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 28 inci Galatasaray Resim Sergisi 1916-1944 kataloğundaki (1944: 11), "Fuat Soyhan U. Müt. ressamı. Edirne" bilgilerinden, sanatçının Edirne'de müfettişlik ressamı olarak görev yaptığı anlaşılır. Sanatçı, Edirne'de de resim öğretmenliği yapmaya devam etmiştir.

1938 tarihli Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 22. Galatasaray Resim Sergisi kataloğunda

(1938: 11), U. Müfettişlik Ressamı Fuad Soyhan'ın 34-39. sıralarda "Tunca Köprüsü", "Ulu Cami Şadırvanı", "Ayasofya Müzesi", "Rüstem Paşa Camii", "Yaban Ördeği" ve "Yeşil Cami" isimli altı eseri yer alır.³ Eser isimlerinden manzara, mimari ve natürmort konulu oldukları anlaşılır. Müzayede kataloglarında Edirne, İstanbul, Bursa'dan anıtsal mimarlık örnekleri ve manzara görünümleri sunan resimleri yanı sıra natürmort, figürlü kompozisyonlar ve portre eserlerine de rastlanır.

1939 tarihli Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 23'üncü Galatasaray Resim Sergisi katalogunda (1939: 12), Fuad Soyhan adıyla 42.-46. sıralarda "Meriç'den bir manzara", "Tunca'dan Bülbül Adası", "Tunca'dan Limon İskeleyi", "Leylaklar" ve "Fırat'ta Kış" isimli beş eseri yer alır. Edirne'den Meriç, Tunca ve Bülbül Adası'ndan görünüm sunan manzaraları ve leylakları betimlediği natürmort resmi ile sergiye katılım sağlamıştır. Sanatçının Edirne manzaraları olarak özellikle tarihi Tunca Köprüsü, Meriç Köprüsü ve Selimiye Camisi, Üç Şerefeli Cami, Ali Paşa Çarşısı'nı konu alan resimleri vardır. Ayrıca, Boyar da kitabında Edirne resimleri olarak "Edirne'de üç şerefeli, 30 x 45", "Edirne'de Ali Paşa çarşısı 35 x 40" ile "Edirne'de Sultan Selim camisi kapısı 50 x 40" ile İstanbul'dan "Ayasofya galerisi 50 x 45" olarak sanatçının eser örneklerini isimleri ve ölçüleriyle belirtmiştir (Boyar, 1948: 211). Edirne'nin tarihi eserlerini resimlerine aktaran sanatçının Edirne Eski Eserleri Koruma Kurumu üyesi olduğu da Cumhuriyet gazetesindeki 6 Şubat 1938 tarihli "Yenicami'de kemer ve mahfel" başlıklı yazısındaki "Edirne Eski Eserleri Koruma Kurumu üyelerinden ressam Fuad Soyhan" bilgisinden anlaşılmaktadır (Soyhan, 1938: 9).



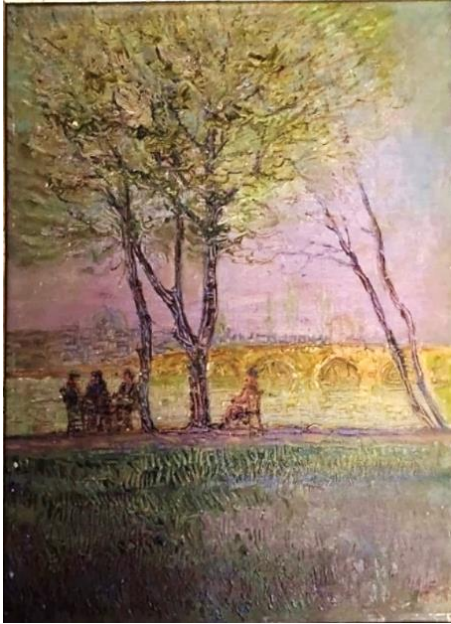
Görsel 5.14. Fuat Soyhan, *Edirne'den Karlı Görünüm/Kış (Edirne)*, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 40 cm.

(Kaynak: Artium Sanatevi 68. Güz Müzayedesini Geleneksel ve Çağdaş Resim Sanatı, 16 Kasım 2008, s.21.)

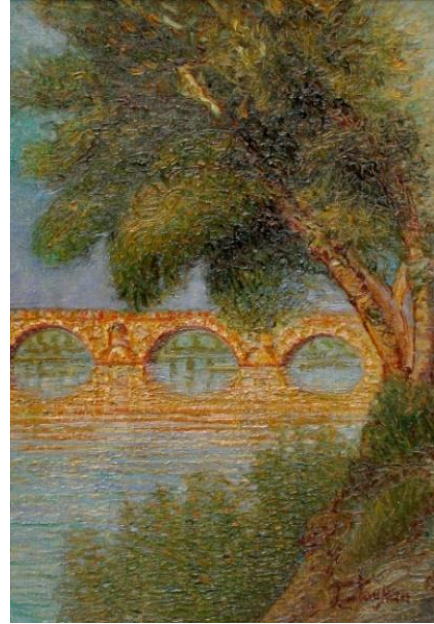
3 24 Temmuz 1938 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde de sergi haberi yayımlanmış ve sanatçı, sergiye katılan sanatçılar listesinde Fuad Soyhan adıyla yer almıştır. "Güzel Sanatlar Birliği resim sergisi açıldı", Cumhuriyet Gazetesi, 24 Temmuz 1938, s.2.



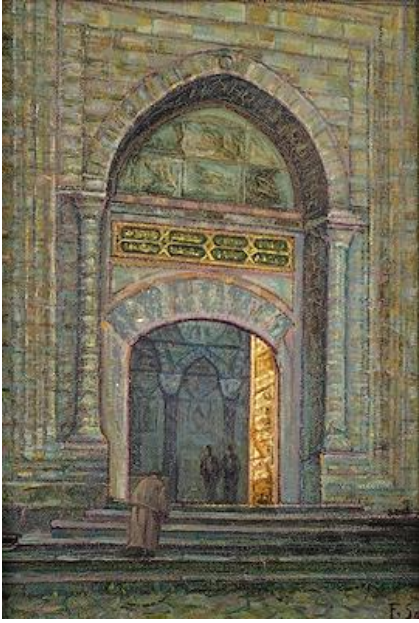
Görse 5.15. Fuat Soyhan, *Edirne Uzunköprü*, tuval üzerine yağlıboya, 45 x 60 cm.
(Kaynak: Soyhan, t.y.)



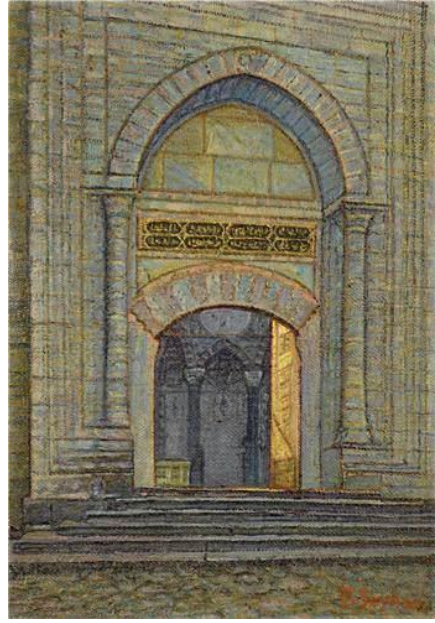
Görse 5.16. Fuat Soyhan, *Meriç Kıyısında Gün Batımı*, tuval üzerine yağlıboya, 38.5 x 28 cm.
(Kaynak: Alparslan Aktuğ Koleksiyonu)



Görse 5.17. Fuat Soyhan, *Meriç Köprüsünden Bir Kesit*, mukavva üzerine yağlıboya (duralite marufle), 48 x 33 cm.
(Kaynak: Soyhan, t.y.)



Görsel 5.18. Fuat Soyhan, *Edirne, Selimiye Kapısı*, kontrplak üzeri yağlıboya, 50 x 34 cm.
(Kaynak: Soyhan, t.y.)



Görsel 5.19. Fuat Soyhan, *Cami Kapısı*, yağlıboya.
(Kaynak: Soyhan, t.y.)



Görsel 5.20. Fuat Soyhan, *"Natürmort"*, kontrplak üzerine yağlıboya, 58 x 52 cm.
(Kaynak: Soyhan, t.y.)



Görsel 5.21. Fuat Soyhan, *Sümbüller*, yağlıboya.

(Kaynak: Soyhan, t.y.)

1940 tarihli *Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 24. Galatasaray Resim Sergisi* kataloğunda (1940: s.8), Fuat Soyhan'ın "Mehtab", "Sonbahar", "Koy" ve "Gelibolu'dan" isimleriyle 36.-39. sıralarda dört eseri listelenir. Sanatçının günümüzde bilinen eserleri arasında, Gelibolu manzaraları ve Gelibolu'dan portreler de vardır. Gelibolu Feneri ve civarındaki kayalık sahil peyzajları ile Hallac-ı Mansur makamı olarak da bilinen Gelibolu Hallac-ı Mansur Türbesi, Bolayır Süleyman Paşa Türbesi gibi anıtsal mimarlık örneklerini resimlerine aktarmıştır. Peyzajlarında doğayı ve mimari eserleri betimlediği kadar, bu görünümelerde gündelik yaşamdan kesitler olarak figürleri de betimlemiştir.



Görsele 5.22. Fuat Soyhan, *Gelibolu Feneri*, prestuval üzerine yağlıboya, 50 x 64 cm.
(Kaynak: Artı Mezat Müzayede 19 Ekim 2003, s.31.)



Görsele 5.23. Fuat Soyhan, *Gelibolu- Feneraltı*, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 40 cm, Artium Modern.
(Kaynak: Soyhan, t.y.)



Görsel 5.24. Fuat Soyhan, *Gelibolu*, tuval üzerine yağlıboya.

(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)

1941 tarihli *Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 25. Galatasaray Resim Sergisi* kataloğunda (1941: 22), 43. sırada "Edirne Çarşısı" ve 44. sırada "Manzara" isimli eserleri ile sanatçı hakkında bilgilere de yer verilmiştir: "Fuat Soyhan (Doğuşu - 1885) Darülfünun Edebiyat Şubesinden mezundur. Sanayii Nefise Mektebine devam etmiştir. Muhtelif liselerde muallimlik etmiştir. Birlik azasıdır."

1942 yılındaki *Güzel Sanatlar Birliği Resim Şubesi 26 ıncı Galatasaray Resim Sergisi* kataloğunda (1942: 8), Fuat Soyhan'ın 46. sırada "Yaban ördeği" ve 47. sırada "Çiçekler" isimli iki eseri vardır. Artium Sanatevi'nin 8 Nisan 2006 tarihinde düzenlenen 55. *Müzayede Geleneksel ve Çağdaş Resim ve Seramik Sanatı* kataloğunda (2006: 108), "F. Soyhan" olarak imzalı *Ördekli Natürmort* adlı eseri dikkat çeker ve 47 x 38 cm boyutlarındaki kontrplağa marufle edilmiş tuval üzerine yağlıboya eserin arkasındaki etikette, "Fuat Soyhan, Tarabya Umumi, Edirne Natürmort (Ördekli)" ve "Tablo muşamba üzerine yapılmıştır." yazılı olduğu kaydedilmiştir. Sarımsı, bej tonlarda fon rengi olan kompozisyonda, başı önde masadan aşağı sarkan bir yaban ördeği ile sol tarafında bir içecek şişesi resmedilmiştir. Sanatçının bir yıl sonra katıldığı Galatasaray Sergisi kataloğunda da Edirne bilgisine yer verilmiştir. Sanatçı, 1938 yılındaki sergiye de *Yaban Ördeği* resmiyle katılmıştır. Ava meraklı olduğu bilinen sanatçının, yaban ördekleri konulu natürmortlarında ördeklerin gözleme dayalı olarak gerçekçi betimlendiği görülür.



Görsel 5. 25. Fuat Soyhan, *Ördekli Natürmort*, tuval üzerine yağlıboya, 47 x 38 cm.
(Kaynak: Artium Sanatevi Sanat Eserleri Müzayedesi 55. Müzayede kataloğu, 8 Nisan 2006, s.108.)



Görsel 5. 26. Soyhan, *Ördek*.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)

1944 tarihli Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 28. Galatasaray Resim Sergisi 1916-1944 sergi kataloğundan (1944: 11), sanatçının sergiye Edirne'den katıldığı anlaşılr. Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 28 Galatasaray Resim Sergisi 1916-1944 sergi kataloğunda, "Fuat Soyhan - U. Müf. ressamı. Edirne" bilgisi ile 46 - 49. sırada "Kirazlar", "Alipaşa Çarşısı", "Enteriyör" ve "Gurup" isimli dört eserleri sıralanır.



Görse 5. 27. Fuat Soyhan, "Kirazlı Natürmort / Natürmort (kiraz)", 1940, tuval üzerine yağlıboya, 45 x 50 cm.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görse 5.28. Sanatçının imzası ve tablo arkasında kayıtlı bilgiler.
(Kaynak: Soyhan, 1940)

1946 tarihli Güzel San'atlar Birliği Galatasaray Resim Sergisi 30 uncu Yıl İstanbul 1916-1946 sergisi kataloğunda da "Fuat Soyhan (Doğumu-1885) Darülfünun Edebiyat şubesinden mezundur. Sanayii Nefise Mektebine devam etmiştir. Muhtelif liselerde muallimlik etmiştir. Birlik azasıdır." bilgileri ile "Ayasofya" ve "Kış Edirne" isimli iki eser bilgisine yer verilmiştir.

Sanatçı, Güzel San'atlar Birliği'nin Galatasaray Resim Sergileri yanı sıra döneminin diğer önemli sanat sergilerine de katılmıştır. Döneminin en önemli sanat etkinliklerinden olan ve ilki 1939

yılında açılan Devlet Resim ve Heykel Sergisi, döneminin Maarif Vekilliği tarafından düzenlenmiştir. Ankara Sergi Evi'nde 1941 yılında açılan 3. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne Güzel Sanatlar Birliği üyesi olarak katılan Fuat Soyhan'ın "Yeşil türbe" ve "Beyazıt camii" isimli iki eseri, sergi kataloğunda yer alır (Maarif Vekilliği Üçüncü Resim ve Heykel Sergisi, 1941: 5). 1942 yılında açılan 4. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne natürmort resimleriyle katılmıştır ve sergi kataloğundaki üç eseri, "Eski Türk madeni eşyaları", "Eski Türk eşyaları" ve "Türk ve Çin eski seramik eşyaları" isimleriyle kayıtlıdır (Maarif Vekilliği Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1942: 5). 1945 yılındaki 7. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne "Beyaz güller" isimli natürmort resmiyle Güzel Sanatlar Birliği üyesi olarak katılım sağlamıştır (Milli Eğitim Bakanlığı VII nci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1945: 7). 1954 yılında açılan 15. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin kataloğundan "Kirazlar" ile "Seramik Türk eşyası" isimli iki natürmort resmiyle sergiye katıldığı anlaşılır (Maarif Vekâleti Onbeşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi, 1954: 5).

Soyhan, 1948 yılında kişisel bir sergi açmıştır. Ankara'da İller Bankası altındaki resim galerisinde 25 Ocak 1948 tarihine kadar açık olan sergide, elli yıllık çalışmalarını sergilemiştir. 12 Ocak 1948 tarihli *Ulus* gazetesinde ("Ressam Fuat Soyhan'ın resim sergisi", 1948: 2), sanatçının sergisi ile ilgili haber yazısı mevcuttur.



Görsel 5.29. "Ressam Fuat Soyhan'ın resim sergisi".

(Kaynak: *Ulus Gazetesi*, 12.1.1948, s.2.)

Ressam ve sanat yazarı Nüzhet İslimyeli'nin (1971: 689) başarılı yolda realist çalışmaları olduğunu belirttiği sanatçı, doğaya bağlı çalışmalar yapmıştır. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi sanatçıların yer aldığı 1914 Kuşağı/Çallı Kuşağı ve Türk İzlenimcileri olarak da adlandırılan ressamlar kuşağının revaçta olduğu süreçte, izlenimci nitelikte ve gözleme dayalı, doğaya bağlı eserler üretmiş olduğu görülür (Sarıdikmen, 2013: 393) Sanat hayatında aktif olarak sergilere katılım gösterdiği yıllarda, Türk İzlenimcileri, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği ile D Grubu gibi Türk resminde önemli sanatçı grupları vardır. Soyhan, Güzel Sanatlar Birliği üyesi olarak özellikle Galatasaray Sergileri ile Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılmıştır.

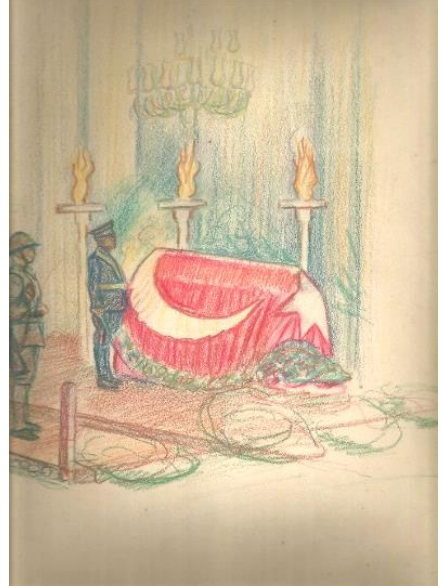
Sanatçının resmi ve özel koleksiyonlardaki manzara, mimari, iç mekân görünüşleri ağırlıklı olmak üzere natürmort, portre, gündelik yaşam ve figürlü kompozisyon resimleri

incelendiğinde, yıllar içinde eski yazı ile "Fuad", yeni harflerle "Fuad", "Fuat", "F. Soyhan" ve "Fuad Soyhan" olarak farklı imzalar kullanmış olduğu görülür. Portre alanında çevresindeki insanlar başta olmak üzere, özellikle Atatürk portreleri de yapmıştır. İstanbul'da Askeri Müze Resim Koleksiyonu'ndaki Fuad Soyhan imzalı 1939 tarihli ve 98 x 147 cm ölçüsündeki tuval üzerine yağlıboya "Yas" isimli tablosunda (Karatepe, 2011: 86-87), Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu'nda yanan altı meşale eşliğinde Atatürk'ün Türk bayrağına sarılı naaşı önündeki matemli halkı resmetmiştir (Sarıdikmen, 2013: 393-394).⁴ Matem havasını başarılı biçimde resme aktaran ve eseri için titizlikle çalışan sanatçının bu konuda eskiz çalışması da mevcuttur.



Görsel 5.30. Fuat Soyhan, *Yas*, 1939, tuval üzerine yağlıboya, 98 x 147 cm.

(Kaynak: Askeri Müze Resim Koleksiyonu Env. No: 11205)



Görsel 5.31. Fuat Soyhan, *Yas* tablosu için eskiz.

(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)

Sanatçının figür ve portre çalışmaları arasında, kızı Mihrişah'ı betimlediği resimleri de vardır. Torunu, deniz kıyısındaki çocuk resminde, deniz kıyısındaki küçük çocuğun babaannesi Mihrişah Hanım olduğunu belirtmiştir (Serhan Baki, kişisel iletişim, 22 Ekim2022). Ayrıca, 1922

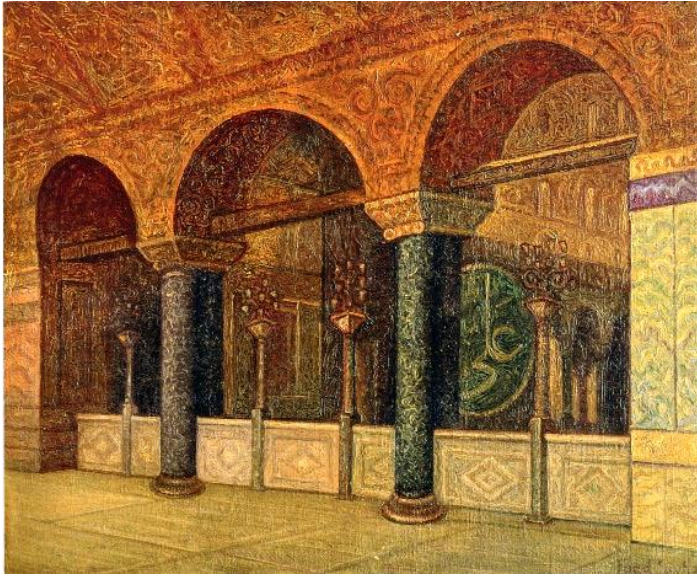
4 Halûk Y. Şehsuvaroğlu'nun Tarihî Odalar kitabında (2011: 109), Dolmabahçe Sarayı'ndaki Muayede Salonu'nda Atatürk'ün katabalkının yer aldığı matemli ortamı ve merasimi aktardığı satırları, adeta Fuad Soyhan'ın tablosunu tarif etmektedir: "Bir yıl sonra Muayede Salonu bir benzersiz mateme sahne olmuştu. Atatürk'ün katabalkı İstanbullulara ilk hitap ettiği yere konulmuş ve etrafında altı meşale yakılmıştır. Yerlerde yığın yığın çiçekler duruyor ve halk bir sel hâlinde Salon'un bir başından bir başına doğru durmadan akıyordu. Bir vakitler ona alkışlarla cınlamış büyük kubbe, günlerce hiçkırıklarla dolup boşalmıştı."

tarıhli *Türk Ressamlar Cemiyeti Tarafından Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi Salon 1338* kataloğunda (1338 [1922]: 12) Fuad Bey adıyla kayıtlı olan eserler arasında, “Mihrişah Fuad” isimli bir eseri de vardır. “Kireçburnu Balıkçısı” tablosundaki genç balıkçı figürü ve yöresel kıyafetleriyle iki genç kızı betimlediği “Egeli Kızlar” tablosu, figürlerin yüzlerindeki ifade ve ayrıntıları açısından sanatçının anıtsal figür alanındaki en yetkin eserlerindendir. Cami kapısı önünde ya da avlusunda figürler ile açık havada gündelik yaşamdan kesitler ve peyzaj örnekleri sunan resimlerinde de sıklıkla küçük boyutlarda figürler betimlemiştir.



Görsel 5.32. Fuat Soyhan, *Egeli Kızlar*, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 90 cm.
(*Artı Mezat Müzayede* 19 Ekim 2003, s.166.)

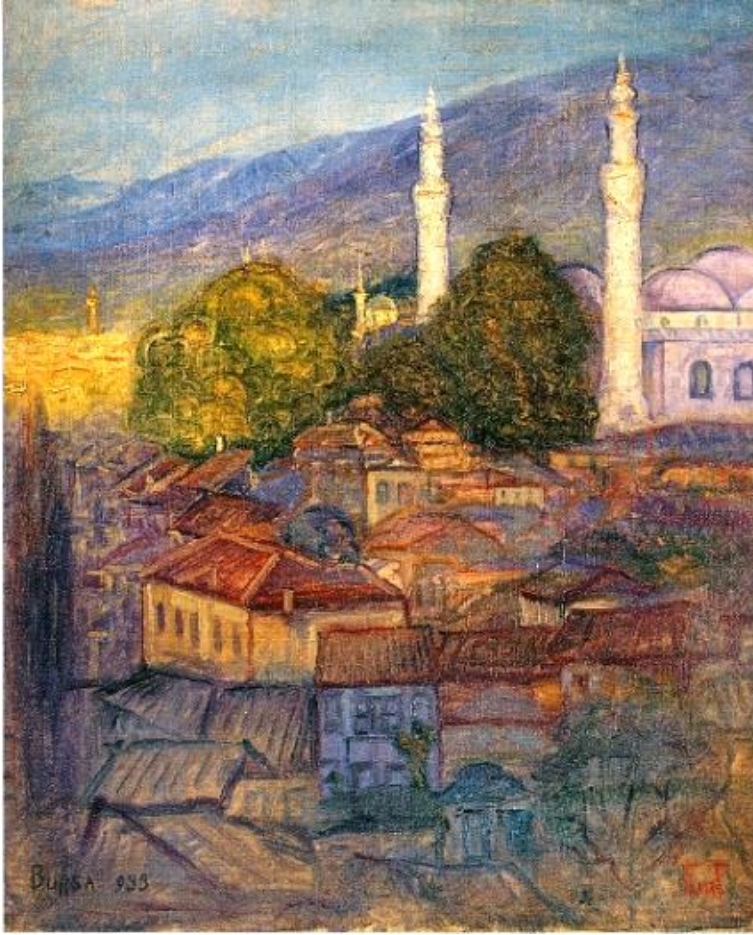
İstanbul’dan özellikle Ayasofya, Yeni Cami, Rüstem Paşa Camii, Beyazıt Camii başta olmak üzere, anıtsal camileri, enteriyör, mimari ve manzara resimleri olarak betimlediği çeşitli eserleri vardır. Yağlıboya resimler yapmak için Eminönü Yeni Cami’de özel izinle 20 gün çalışmıştır (Soyhan, 1938: 9). Edirne Üç Şerefeli ve Selimiye Camii, Ali Paşa Çarşısı ile Edirne’deki köprü ve çevresi, Bursa’da Bursa Ulu Camii ve Yeşil Türbe mimari konulu resimleri arasındadır. Doğduğu yer olan Gelibolu, sanatçıya doğası ve anıtsal mimarlık örnekleriyle ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca, erken dönem çalışmaları arasında, Bağdat’tan görünümüleri de resmetmiştir. Özellikle cami, türbe gibi iç mekân çalışmalarında mimari ve mimariye bağlı süslemeler olan çiniler, hatlar gibi ayrıntıları titizlikle resimlerine aktarmıştır.



Görsel 5.33. Fuat Soyhan, *Ayasofya*, prestuval üzerine yağlıboya, 55 x 67 cm.
(Kaynak: Artı Mezat Müzayede 19 Ekim 2003, s.139.)



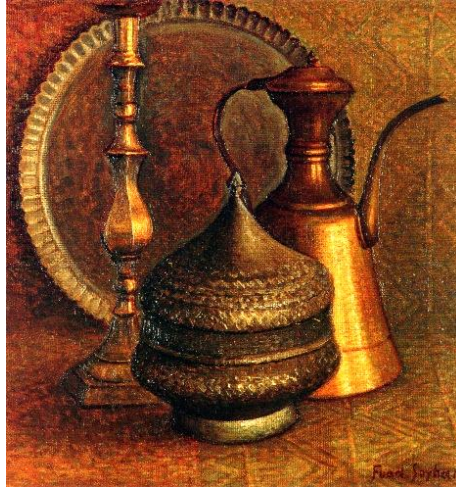
Görsel 5.34. Fuat Soyhan, *Cami Avlusu*, 1337 [1921], tuval üzerine yağlıboya, 31.5 x 33 cm.
(Bali Müzayede Sonbahar Müzayedesi 6 Kasım 2003, s.11.)



Görsel 5.35. Fuat Soyhan, *Bursa'dan Peyzaj*, 1933, tuval üzerine yağlıboya, 51.5x42.5 cm.

(Kaynak: *Bali Müzayede Sonbahar Müzayesi Osmanlı Tuğralı Gümüş, Tablo, Hat, Beykoz ve Sanat Eserleri 6 Kasım 2003, s.25.*)

Sanatçının en çok resmettiği eserleri arasında seramik ve çiniler, işlemeli tekstil örnekleri, hamam takımları, şamdan, güğüm, tepsi gibi madeni eşyalar, silahlar gibi objelerle Türk sanatının zenginliğini gösterdiği natürmortları ile kirazlar, limonlar, portakallar gibi çeşitli meyveler ve sümbüllerden oluşan vazo içinde çiçekleri betimlediği natürmortları ağırlıklıdır. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu'nda, "Fuad Soyhan" imzalı, üç adet natürmort konulu yağlıboya tablosu bu alandaki ayrıntıcı çalışmalarındandır (Göncü, 1991: 247-251; Giray, 2018: 164-166). 48.5 x 36.5 cm boyutlarındaki kontrplak üzerine yağlıboya "Hamam Takımı", "Şamdan ve Güğüm" ile "Testi ve Kâseler" isimli tablolarında betimlediği objelerle, adeta geleneksel Türk sanatlarının zenginliğini gözler önüne serer (Sarıdikmen, 2013: 394). Sanatçının natürmortlarında model olarak kullandığı el sanatlarının muhteşem örneklerine sahip koleksiyonunu da mevcuttur.



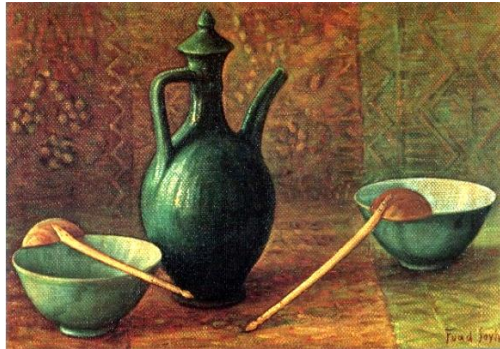
Görsel 5.36. Fuat Soyhan, *Şamdan ve Güğüm*, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 40 cm.

(Kaynak: : Resim Koleksiyonu/Atatürk Kitaplığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu, s.251.)



Görsel 5.37. Fuat Soyhan, *Hamam Takımı*, tuval üzerine yağlıboya, 34.5 x 46.5 cm.

(Kaynak: Resim Koleksiyonu/Atatürk Kitaplığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu, s.249.)



Görsel 5.38. Fuat Soyhan, *Testi ve Kaseler*, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 33.5 x 50 cm, İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

(Kaynak: Resim Koleksiyonu/Atatürk Kitaplığı, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu, s.247.)



Görsel 5.39. Ressam Fuat Soyhan'a ait Osmanlı 19. yüzyıl 3 adet hoşaf kaşığı, boynuz ve fildişi, 24 cm.
(Kaynak: Soyhan, t.y.)

Sanatçı, papağanlar ve tavus kuşları gibi dekoratif nitelikli eserler de resmetmiştir. Soyhan'ın, ayrıca pul, madalyon ve para tasarımları ile grafik tarzda reklam inhisar kibrit kutusu tasarımı gibi tasarım örnekleri de mevcuttur.



Görsel 5.40. Fuat Soyhan, *Papağanlar*, yağlıboya, 70 x 60 cm.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görsel 5.41. Fuat Soyhan, *Tavus Kuşları*, yağlıboya, 70 x 60 cm
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görsel 5.42. Fuat Soyhan'ın çeşitli resim ve pul çalışmalarından örnekler sunan fotoğraflar.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



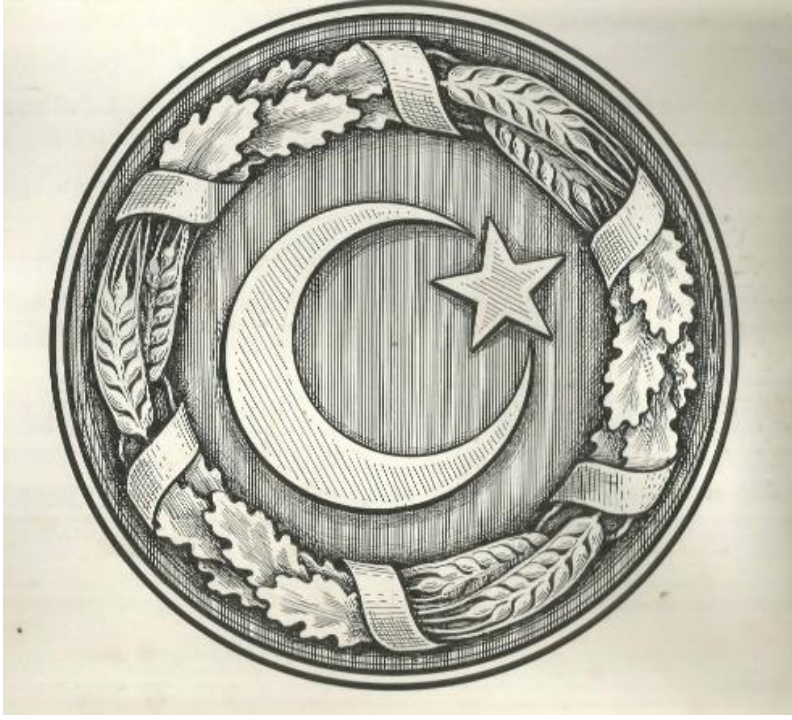
Görsel 5.43. Fuat Soyhan'ın pul çizimleri, kağıt üzerine mürekkep.
(Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görsel 5.44. Fuat Soyhan'ın pul çizimleri, kağıt üzerine mürekkep.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görsel 5.45. Fuat Soyhan'ın madalya çizimleri, kağıt üzerine mürekkep.
(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)



Görsel 5.46. Fuat Soyhan'ın madalya çizimi, kağıt üzerine mürekkep.

(Kaynak: Fuat Soyhan Aile Arşivi)

Sanatçının eserlerinin çoğunluğu, aile koleksiyonunda olup Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, Askeri Müze, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi başta olmak üzere resmi ve özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Günümüzde müzayedelerde Fuat Soyhan'ın resimlerini görmek mümkündür.

4. SONUÇ

Gelibolu doğumlu Fuat Soyhan, Türk resim sanatı tarihinde ressam ve eğitimci olarak uzun yıllar varlık göstermiştir. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde doğaya bağlı ve izlenimci nitelikte resimler yapmıştır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Nazmi Ziya Güran gibi değerli sanatçıların olduğu 1914 Kuşağı/Çallı Kuşağı ve Türk İzlenimcileri olarak adlandırılan kuşak ve sonrasında erken Cumhuriyet döneminin önde gelen sanatçı toplulukları olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile D Grubu'nun etkin olduğu süreçlerde karma sergilerde eserlerini sergilemiştir.

Resim alanında oldukça etkin olan Galatasaray Sergileri'ne katılan sanatçı, Galatasaray Sergileri'ni düzenleyen Güzel San'atlar Birliği üyeleri arasında da yer almıştır. Galatasaray

Sergileri adıyla meşhur sergiler için hazırlanan 1917, 1920-1925 ve 1927-1930 yılları arasındaki sergi kataloglarında, Fuad/Fuat Bey'in adı geçmektedir. 1941 ve 1946 tarihli sergi kataloglarında ise Birlik azası olan 1885 doğumlu Fuat Soyhan'ın Darülfünun Edebiyat Şubesi'nden mezun olup Sanayii Nefise Mektebi'ne devam ettiği ve çeşitli liselerde öğretmenlik yaptığı bilgilerine ulaşılabilmektedir. Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne de katılım sağlayan sanatçı, döneminin sanat ortamında çoğunlukla Gelibolu, İstanbul, Edirne ve Bursa'dan görünümeler sunan manzaraları, natürmort, figür ve portre çalışmalarıyla yer almıştır. Ayrıca, mürekkeple hazırladığı madalyon ve pul çizimleri de bu alanlardaki başarısını ortaya koymaktadır. Doğası ve fener, cami, türbe gibi anıtsal mimarlık örnekleriyle Gelibolu'yu resimlerine aktaran sanatçı, Gelibolu ve Çanakkale'nin kültür ve sanat alanında önemli bir ismi olarak değer kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Serhan Baki ile kişisel iletişim, 22 Ekim 2022 / 16 Aralık 2022.
- Artı Mezat Müzayede 19 Ekim 2003 müzayede kataloğu. İstanbul.
- Artı Mezat Müzayede 19 Ocak 2003 müzayede kataloğu. İstanbul.
- Artı Mezat Müzayede 26 Kasım 2006 müzayede kataloğu. İstanbul.
- Artium Sanatevi 55. Müzayede Geleneksel ve Çağdaş Resim ve Seramik Sanatı 8 Nisan 2006. İstanbul.
- Artium Sanatevi 68. Güz Müzayedesı Geleneksel ve Çağdaş Resim Sanatı 16 Kasım 2008. İstanbul.
- Bali Müzayede Sonbahar Müzayedesı Osmanlı Tuğralı Gümüş, Tablo, Hat, Beykoz ve Sanat Eserleri 6 Kasım 2003. İstanbul.
- Boyar, S. P. (1948). Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları Hayatları ve Eserleri. Ankara: Jandarma Basımevi.
- Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi İkinci Sene 1333 [1917]. Dersaadet: Matbaa-i Yerardo.
- Gazette d'artı Müzayede. (19 Şubat 2001). Enver Paşa'nın has adamı Ressam Fuat Soyhan s.2.
- Germaner, S. (2009). "Mektebi Sultani'den Galatasaray'a Resim Eğitimi ve Sanata Katkı". Mektebi Sultani'den Galatasaray Lisesi'ne Ressamlar 1868-1968 De Mekteb-i Sultani Au Lycee de Galatasaray Peintres From Mekteb-i Sultani to Galatasaray Lycee Painters 1868-1968 (s.23-49). İstanbul: Pera Müzesi.
- Giray, K. (2018). Resmemaneti İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu. İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Göncü, B. (Ed.). (1991). İstanbul Büyükşehir Belediyesi Resim Koleksiyonu/Greater İstanbul Municipality Painting Collection. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı.
- Güzel San'atlar Birliği Galatasaray Resim Sergisi 30 uncu yıl İstanbul 1916-1946. (1946).
- Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 13. Galata Saray Resim Sergisi 1929. (1929).
- Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 14. Galata Saray Resim Sergisi 1930. (1930).
- Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 22. Galatasaray Resim Sergisi 1938. (1938). İstanbul.
- Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 23. Galatasaray Resim Sergisi 1939. (1939).

- Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 24. Galatasaray Resim Sergisi 1940. (1940). İstanbul: Marifet Basımevi.
- Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 25. Galatasaray Resim Sergisi 1941. (1941).
- Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 26. Galatasaray Resim Sergisi 1942. (1942).
- Güzel San'atlar Birliği resim sergisi açıldı. Cumhuriyet Gazetesi. 24 Temmuz 1938, s.2.
- Güzel San'atlar Birliği Resim Şubesi 28. Galatasaray Resim Sergisi 1916-1944. (1944).
- İslimyeli, N. (1971). "Fuad Soykan". Türk Plâstik Sanatçıları Ansiklopedisi (C.III, s.689). Ankara: Ankara Sanat Yayınları:2.
- İzmir beynelmilel fuarında Trakya pavyonu. Akşam Gazetesi. 20 Ağustos 1936, s.10.
- Karatepe, İ. (Haz.). (2011). Askeri Müze Resim Koleksiyonu. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı.
- Maarif Vekâleti Onbeşinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi. (1954). İstanbul: Hüsnuhatıyat Matbaası.
- Maarif Vekillliği Dördüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi. (1942). Ankara: Devlet Matbaası.
- Maarif Vekillliği Üçüncü Resim ve Heykel Sergisi. (1941). Ankara: Devlet Matbaası.
- Milli Eğitim Bakanlığı VII. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. (1945). Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Ressam Fuat Soyhan'ın resim sergisi. Ulus Gazetesi. 12.1.1948, s.2.
- Sarıdikmen, G. (2013). "Gelibolu Doğumlu Ressamlar: Gelibolulu Süleyman, Mülâzım Gelibolulu İhsan/Süvari İhsan, Fuat Soyhan, Nurettin Akat ve Elif Naci". Uluslararası Gelibolu Sempozyumu Bildiriler 9 - 10 Mayıs 2013 (ss.385-404). Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Soyhan, F. (1938, Şubat 6). Yenicamide kemer ve mahfel. Cumhuriyet Gazetesi, 6 Şubat 1938, s.9.
- Şehbal Dergisi. 28 Mart 1913, Nummer 72, (15. Mart 1329) [28 Mart 1913], s.466.
- Şehsuvaroğlu, H. Y. (2011). Tarihî Odalar. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
- Türk Ressamlar Cemiyeti Altıncı Resim Sergisi 340 [1924]. (1924). İstanbul: Matbaa-yı Milli.
- Türk Ressamlar Cemiyeti Beşinci Sanayi-i Nefise Sergisi Galatasaray Sultanisi'nde 1339 [1923]. (1339 [1923]). Dersaadet: Kağıtçılık ve Matbaacılık Osmanlı Anonim Şirketi.
- Türk Ressamlar Cemiyeti Tarafından Dördüncü Galatasaray Resim Sergisi Salon 1338 [1922].

(1922). Ali Şükrü Matbaası.

Türk Ressamlar Cemiyeti Tarafından Üçüncü Galata Saray Resim Sergisi Salon 1921. (1921). İkdam Matbaası.

Türk Ressamlar Cemiyeti Yedinci Galatasaray Resim Sergisi Fihristi 1341/1925. (1925). İstanbul: Matbaa-i Milli.

Türk Ressamları Sergisi Salon 1336 [1920]. (1920). İstanbul: Matbaa-yı Amire.

Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi On Birinci Galatasaray Resim Sergisi Fihristi 1927. (1927).

Türk Sanayi-i Nefise Birliği Resim Şubesi On İkinci Galatasaray Resim Sergisi 1928. (1928). İstanbul: Milli Matbaa.

Vatandaş gözü ile : Genel Müfettişlik teşkilâtı faydalıdır, Ulus Gazetesi. 3 Kasım 1946, s.3.

Elektronik Kaynaklar

Soyhan, F. (1924). *Kireçburnu Balıkçısı/Kireçburnu Kıyısı* [Resim]. Arthill, İstanbul, Türkiye.
<https://www.arthill.com.tr/urun/4456548/fuat-soyhan-1885-1961-kirecburnu-balikcisi-eski-turkce-imzali-eski-turk>

Soyhan, F. (1940). *Sanatçı imzası ve tablo arkasında kayıtlı bilgiler* [Resim]. Arthill, İstanbul, Türkiye.
<https://www.arthill.com.tr/urun/5119296/fuat-soyhan-1885-1961-kirazli-naturmort-imzali-1940-tarihli-tuval-uzeri>

Soyhan, F. (t.y.). “Natürmort” [Resim]. Alif Art, İstanbul, Türkiye.
<https://www.arthill.com.tr/en/product/4805820/fuat-soyhan-1885-1961-naturmort-imzali-kontrplak-uzeri-yagliboya-ref>

Soyhan, F. (t.y.). Cami [Resim]. Arthill, İstanbul, Türkiye.
<https://www.arthill.com.tr/urun/5119187/fuat-soyhan-1885-1961-camii-eski-turkce-imzali-tuval-uzeri-yagliboya>

Soyhan, F. (t.y.). *Cami Kapısı* [Resim]. Alif Art, İstanbul, Türkiye. https://www.alifart.com/cami-kapisi_89249/

Soyhan, F. (t.y.). *Edirne Uzunköprü* [Resim]. Arthill, İstanbul, Türkiye.
<https://www.arthill.com.tr/en/product/4805819/fuat-soyhan-1885-1961-edirne-uzunkopru-imzali-tuval-uzeri-yagliboya>

Soyhan, F. (t.y.). *Edirne, Selimiye Kapısı* [Resim]. Ankara Antikacılık, Ankara, Türkiye.

<https://www.ankaraantikacilik.com/urun/3351981/fuat-soyhan-1885-1961-edirne-selimiye-kapisi-kontrplak-uzeri-yagliboya-imza>

Soyhan, F. (t.y.). *Gelibolu Feneraltı* [Resim]. Artium Modern, İstanbul, Türkiye.

<https://www.artiummodern.com/urun/3612247/fuat-soyhan-1885-1961-gelibolu-feneralti-imzali-tuval-uzerine-yagliboya-50>

Soyhan, F. (t.y.). *Meriç Köprüsünden Bir Kesit* [Resim]. NişArt Gallery, İstanbul, Türkiye.

<https://www.nisartgallery.com/urun/3213244/fuat-soyhan-meric-koprusunden-bir-kesit-mukavva-uzerine-yagliboya-duralite-mar>

Soyhan, F. (t.y.). *Osmanlı 19. yüzyıl 3 adet hoşaf kaşığı, boynuz ve fildişi* [Resim]. Arthill, İstanbul, Türkiye. <https://www.arthill.com.tr/en/product/4805868/ressam-fuat-soyhan-a-ait-osmanli-19-yuzyil-3-adet-hosaf-kasigi-19-yuzyil-osmanli>

Soyhan, F. (t.y.). *Sümbüller* [Resim]. Alif Art, İstanbul, Türkiye.

https://www.alifart.com/sumbuller_159334/

6. BÖLÜM

YABANCILARIN KALEMİNDEN ÇANAKKALE 18. 19. VE 20. YÜZYIL YABANCI İLLÜSTRATİF MATERYALLERDE ÇANAKKALE BETİMLEMELERİ

Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Tunç, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
oguz.tunc@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2062-0675

1. GİRİŞ

Çanakkale kenti ve yakın çevresi, coğrafi konumu nedeniyle yazı öncesi dönemden günümüze, beşeri bilimler açısından önemli bir konuma sahip olmuştur. Çeşitli uygarlıkların Ege-Karadeniz geçiş kapısına sahip olarak deniz ticaretine yön verme girişimleri, bölgede arkeolojik ve sosyokültürel izler bırakmıştır. Geniş planda Çanakkale bölgesinin dünya mirasına etkileri için bakılabilecek bilinen en eski değer İlyada Destanı olabilir. Tunç Çağı'na ait bu eserden günümüze, sırasıyla Yunan-İyon, Roma ve Bizans, Türk kültürlerinin etkisi altında kalan bölge, jeopolitik konumu ve verimli tarım ve denizcilik olanakları nedeniyle zengin bir kültürel miras oluşturma şansı yakalamıştır.

Rönesans sonrası dönemde gezgin sanatçılarca resmedilen diğer pek çok Osmanlı Türk vilayeti gibi, Çanakkale de Batı görsel literatürüne haritalar, tablolar ve litografik illüstrasyonlar ile aktarılmıştır. Oryantalist dönem ressamlarının ana akım Oryantalist tarzındaki betimlemeleri yanında, realist ve izlenimci manzara ressamlarının da eserleri, bu başlık altında değerlendirilecek örnekler var etmiştir. Ancak bölgenin dünya görsel hafızasındaki ana yerini oluşturan olaylar, Birinci Dünya Savaşı'nın bir cephesi olan Çanakkale kara ve deniz savaşlarında yaşanmıştır. Kitlese medyanın basın yayın kolunun gelişmiş toplumlarca benimsendiği 20. Yüzyıl başlarına denk gelen savaş, görsel materyaller ile zengin bir anlatıma sahip olmuştur. Hem savaşa katılan ulusların kahramanlık öykülerinde yer tutan afişler ve tablolar hem düşman tarafı yermek üzere hazırlanan siyasi karikatürler hem de savaşan askerlerin olay yerini betimleyen resimleri ile dünya uluslarının benliklerinde yer tutacak bir Çanakkale imgesi ortaya çıkmıştır. Bu imge savaş sonrasında İngilizler ve Fransızlar için

kaybedilmiş bir Birinci Dünya Savaşı cephesini ifade ederken, Türkler için olduğu kadar Anzak halkları için de büyük bir uyanışı ve yeniden doğuşu temsil etmektedir.

Bu çalışmada eser türleri halinde derlenmiş konu başlıkları altında, yabancı sanatçı ve tasarımcıların Çanakkale kenti ve bölgesi görsel konulu 18. 19. ve 20. Yüzyıl betimlemeleri incelenmiştir. Çanakkale bölgesinin yabancı sanatçı ve tasarımcılar gözünden oluşturulan görsel imgesi ve bu yolla dünya kültürel mirasına katkısı, sanatsal ve tasarımsal türlerine ve özelliklerine göre yabancı arşivlerden, koleksiyonlardan ve veri bankalarından derlenmiş özgün ve alanlarında değerli kabul edilen örnekler üzerinden derlenmeye çalışılmıştır. Konu ile ilgili araştırmalar yapacak araştırmacılara, incelenen dönem içerisinde üretilen hemen her kitlesel etkiye sahip alandan illüstratif materyallerin tek bir başlık altında toplandığı ve görsel bir kılavuz niteliğindeki bu çalışma ile katkı sağlanması hedeflenmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemine göre seçilen örnekler, betimsel içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir.

2. ÇANAKKALE BETİMLEMELERİ

2.1. Haritalar

18. Yüzyıldan itibaren Avrupalı haritacılar tarafından çizilen illüstratif Çanakkale haritalarına ulaşmak olanaklıdır. Turquerie akımıyla Osmanlı Türk dünyasının Avrupalılarca bir ilgi alanına dönüşmesinin, haritacılıkta da etkisini göstermiştir. Turquerie akımı boyunca Osmanlı Devleti'nin ihraç ettiği ürünlerin yanı sıra, kültürü ve coğrafyası da Avrupalılar gözünde bir merak ögesine dönüşmüştür (Friehts, 2022: 1). Fransız ressam ve gezgin Grelot (1630-1680) 1672'de geldiği Türkiye'deki gözlemlerini Relation Nouvelle d'un Voyage de Constantinople (İstanbul Seyahatnamesi) adlı eserinde anlatır ve Çanakkale, kaleleri, iskeleleri, evleri, dini yapıları, tarım alanları, akarsuları ve yel değirmenleri gibi öğelerin sanatsal çizimiyle oldukça ayrıntılı bir haritasını yapar (Koca, 2017, 122). 18. Yüzyıl örneklerinde işlevsellikten çok belgesel, dekoratif ve estetik amaçla resmedilen Çanakkale bölgesi haritaları, zamanla yerini daha işlevsel ve gezgin haritacılarca üretilmiş hem denizcilik hem de askeri amaçla kullanılabilecek örneklerle bırakmıştır (Görsel 6.1, 6.2). Osmanlı Rus Savaşları gibi olaylarda ön planda olan boğaz, başta İngiltere olmak üzere, dönemin dünya siyasetine yön veren Avrupalı devletlerince stratejik haritalar halinde işlenmek durumunda kalmıştır (Görsel 6.3, 6.4, 6.5).



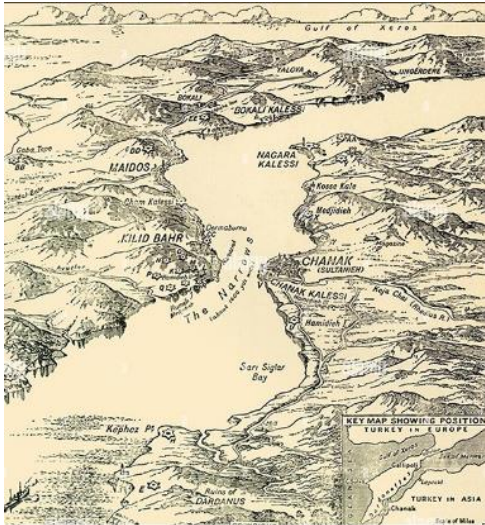
Görsel 6.1. Veue Des Dardanelles De Constantinople, 1705.
(Kaynak: Fineart America, t.y.a)



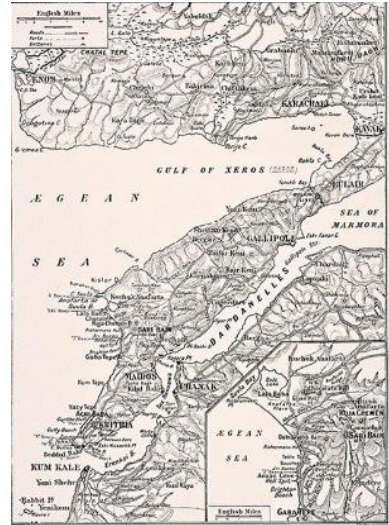
Görsel 6.2. Graphic map of the Dardanelles.
(Kaynak: Fineart America, t.y.b)



Görsel 6.3. Sketch Map From the Dardanelles to the Bosphorus, 1878.
(Kaynak: Abebooks, t.y.a)



Görsel 6.4. Map of the Dardanelles,
First World War, 1920.
(Kaynak: Abebooks, t.y.b)



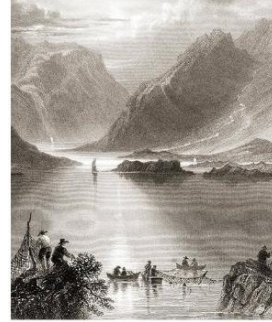
Görsel 6.5. Detailed Map Of Gallipoli Peninsula
and the Dardanelles Turkey In 1915.
(Kaynak: Fineart America, t.y.c)

2.2. İllüstrasyonlar

18. ve 19. Yüzyıllar ile birlikte matbaacılığın geliştiğı ve Sanayii Devrimi evresine doğru ilerleyen Avrupa'da, gazetelerde ve dünya coğrafyaları ile kültürleri hakkında içerik üreten illüstrasyonlu dergilerde Çanakkale bölgesinin işlendiğı örnekler görmek olanaklıdır. Çoğunlukla renksiz, litografi tekniğıyle hazırlanan bu baskı resimlerde özellikle Çanakkale Boğazı'nın ve kaleleri ile kent silüetinin betimlendiğı görölmektedir (Görsel 6.6, 6.7, 6.8, 6.9). Çizimlerde iki yüzyıla yayılmış farklı illüstratörlerce gökyüzü ile denizi ayıran alçak ve geniş kara hattının imza niteliğinde tekrar tekrar betimlenmesi dikkat çekicidir. Aynı zamanda 1870'lerde hem bölge hem de dünya tarihi ve arkeolojisi için önemli bir keşif olan Troia antik kentinin kazılması olayını resmeden illüstrasyonlar da gazetelerde ve dergilerde yer almıştır (Görsel 6.11).



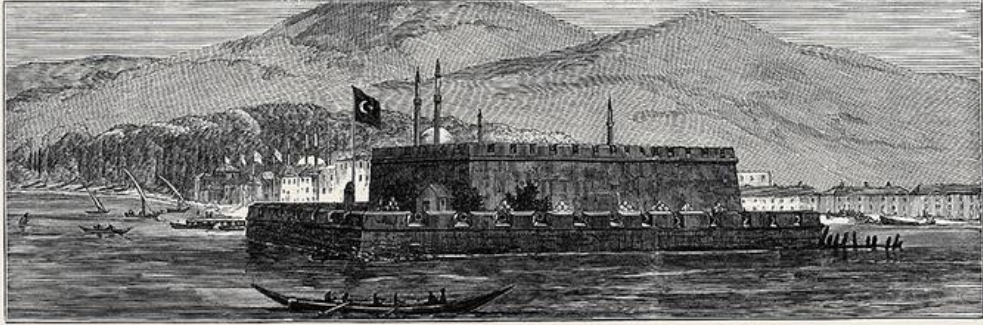
Görsel 6.6. A.I. Melling Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore (Paris, 1819).
(Kaynak: Yiğit Tahsin Okur Koleksiyonu, t.y.)



Görsel 6.7. Field Marshal William Riddell Birdwood, 1st Baron Birdwood, Ken Welsh.
(Kaynak: Fineart America, t.y.d)



Görsel 6.8. The Key Of The Dardanelles Kilit Bahr.
(Kaynak: Islamicart, t.y.)



Görsel 6.9. The Russo-Turkish War, The Key of The Dardanelles: Chanak kalesi, on The Asiatic Shore.
(Kaynak: Artokoloro, t.y.)



Görsel 6.10. Voyage dans la Mer Noire, le Bosphore, la Mer de Marmara & les Dardanelles,
Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager.
(Kaynak: Framemark, t.y.)



Görsel 6.11. An entranceway through the 'Cyclopean' walls of Gergis, Bournabashi at Troad
(Troy/Hissarlık), 1878.
(Kaynak: Mary Evans Picture Library, t.y.)

Avrupa ve Amerika'da Arts and Crafts ve Art Nouveau akımlarıyla illüstrasyonlu ürün reklamlarının yaygınlaşarak moda olduğu 19. Yüzyıl sonu ile 20. Yüzyıl başına yayılan dönemde, Çanakkale kent ve doğa manzaralarının, dönemin tipik Osmanlı Türk giyimli karakterleri ile resmedildiği reklam illüstrasyonları görmek olanaklıdır (Görsel 6.12, 6.13, 6.14). Bu tür illüstrasyonlar giyimden kahve gibi tüketim mallarının ambalajlarına ve kutularına dek hemen her tür seri üretim ürününün yüzünü kaplayarak, renkli ve kendine has bir görselliği oluşturmuştur (Robinson, 2009, 13). Bundan başka üzerinde Çanakkale haritasını barındıran gazete reklamı örnekleri de vardır (Görsel 6.15).



Görsel 6.12. Dardanelles Kum Kalessi, With Two, 1900.
(Kaynak: Fineart America, t.y.e)



Görsel 6.13. Dardanelles Rumili Hissar, 1900.
(Kaynak: Fineart America, t.y.f)



Görsel 6. 14. Dardanelles Gallipoli, With A Muezzin, 1900.
(Kaynak: Fineart America, t.y.g)



Görsel 6.15. Illustrated London News, October 9, 1915.
(Kaynak: Mideast Cartoon History, t.y.a)

2.3. Savaş Öncesi Dönem Tabloları

Çanakkale Savaşları ile yeni bir anlam kazanmasından önce, Çanakkale bölgesi Avrupalı ressamlarca ziyaret edilen Osmanlı vilayetlerinden biri idi. Oryantalist ressamlarca Çanakkale kenti, Gelibolu Yarımada'sı ve Gökçeada ile Bozcaada, ressamlarca değerlendirilen yerler arasındadır. Oryantalist ressamlar özellikle yerel mimari, insanlar, gündelik hayat konulu eserler vermişlerdir. Oryantalizm Osmanlıları hem bir nesne hem de bir hedef olarak gördüğünden, merak ve ilgi ile üretilmiş eserler kadar, kültürel üstünlük dayatmacı Oryantalist eserlerle karşılaşmak olağandır (Ertaş, Hensel ve Hensel, 2010, 27). Ancak Çanakkale özelinde daha çok mimarinin, doğanın ve gündelik yaşantının betimlendiği, merak ve estetik beklenti güdülerini ön planda tutulmuş eserler üretildiği görülebilir (Görsel 6.16 ve 6.17). Oryantalist

Çanakkale tabloları arasında dikkat çekenlerden biri, Sir William Allan tarafından 1831 yılında yapılan Lord Byron tablosudur. 1920'lerin sonunda Yunan bağımsızlık mücadelesine katılarak ölümünden sonra bir Yunan kahramanına dönüşen İngiliz şair Lord George Gordon Byron'un bundan daha önce 1810'da henüz bir gezgin şair olarak ziyaret ettiği Çanakkale'de boğazı yüzerek geçmiştir (Onion, Sullivan ve Mullen, 2021, 1). Eserin adı ve konusu bu olaydan alınmıştır (Görsel 6.18).



Görsel 6.16. View in the Dardanells, WH Wrench, Mid 19th Century.

(Kaynak: Christie's, t.y.)



Görsel 6.17. Fontaine Turque a Gallipoli Detroit des Dardanelles, Antoine-Laurent Castellan.

(Kaynak: Travelogues, t.y.)



Görsel 6. 18. Lord Byron Reposing In The House Of A Fisherman Having Swum The Hellespont, 1831, Sir William Allan.

(Kaynak: Pixels, t.y.)

Oryantalist eserlerden başka, 19. Yüzyıl boyunca yapılmış realist, romantik ve izlenimci Çanakkal tabloları da bulunmaktadır. Yine dönemin batılı ressamı tarafından Çanakkale bölgesi ziyaret edilerek üretilen bu eserlerde özellikle doğa ve yerel gündelik yaşam konu edilmiştir. Boğaz deniz görünümü, Gelibolu ve İncepe gibi konumlardan manzaralar, Gökçeada ve Bozcaada köy manzaraları resmedilen sahneler arasındadır (Görsel 6.19, 6.20, 6.21, 6.22).



Görsel 6.19. A Brigantine Entering The Dardanelles, Michael Zeno Diemer.
(Kaynak: Invaluable, t.y.)



Görsel 6.20. View of the Dardanelles poster, Antoine van der Steen Dutch.
(Kaynak: Wahooart, t.y.)



Görsel 6.21. The Coast Of The Dardanelles, Ivan Konstantinovich Aivazovsky.
(Kaynak: Pinimg, t.y.a)



Görsel 6.22. View from the Tenedos Island, Germain Fabius Brest.
(Kaynak: Biriz Biz, t.y.)

1915'ten itibaren Çanakkale Savaşları ile dünya gündeminde yer eden Çanakkale bölgesi, Türk ressamlarınca olduğu gibi batılı ressamlarca da bir kahramanlık anlatısına dönüşmüştür. Batı cephesindeki görece çok daha büyük çarpışmaların oluşturduğu ağırlığa rağmen, müttefiklerin Çanakkale Savaşı'nı kaybetmiş olmaları, duygusal anlatıda önemli bir yer bulmasına neden olmuştur. Özellikle Anzak halkları için Çanakkale Savaşları ve bu savaşların kaybedilmiş olması, sanat alanında bir dönüm noktasına dönüşmüştür (Kerby, Baguley, MacDonald ve Lynch, 2017, 200). Savaşa müttefik güçleri tarafında katılan uluslardan İngiliz, Fransız, Avustralyalı ve Yeni Zellandalı ressamlar ile Amerikalı ve diğer batı ülkelerinden ressamlar Çanakkale kara ve deniz savaşlarını konu alan savaş tabloları üretmiştir. Kara savaşlarını konu alan tablolarda omuz omuza çarpışan piyade birliklerinin gözde bir sahne olarak işlendiği görülmektedir. Deniz savaşlarını konu alan tablolarda ise müttefik donanmasının gemilerinin ateş altında boğaz içindeki seyri betimlenmiştir (Görsel 6.23, 6.24, 6.25, 6.26).



Görsel 6.23. P&O liner SS Oronsay Dardanelles Collection Piece,
John Smith.

(Kaynak: Sea Museum, t.y.)



Görsel 6. 24. Near the Dardanelles, Alexander Kircher.
(Kaynak: Artnet, t.y.)



Görsel 6.25. Gallipoli Invasion, Andrew Howati, 1973.
(Kaynak: Look and Learn, t.y.a)



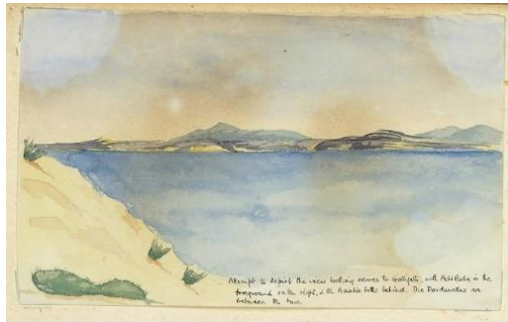
Görsel 6. 26. Midst Shot And Shell We Made
The Narrow, Cyrus Cuneo
(Kaynak: Helion, t.y.)

Savaşlar sırasında müttefik güçleri tarafında savaşa katılan çeşitli denizciler ve piyadeler, kara kalem, sulu boya, guaj ve yağlı boya eskizler, çizimler ve tablolar üretmiştir. Bu eserlerin bir kısmı yarı amatör şekilde, tutulan savaş günlüğüne illüstratif bir ek olarak defterlere ve kağıtlara uygulanmışken, diğer bir kısmı da çarpışmaların arasındaki boşluklarda ya da cephe gerisinde tuval üzerine aktarılmıştır. Anzak ressamının savaş sırasında yaptıkları bu eserler sanat ve askeri tarih açısından önemli bir yere sahiptir (Pınarbaşı, 2021, 466). Savaş sonrası İngilizler emrinde savaşan ancak İngiliz olmayan imparatorluk uluslarının bu eserleri, İngiliz otoritesine karşı ulus bilincini yücelten sosyal ve siyasi hareketlerde dramatik bir propaganda ögesi olarak kullanılmıştır. İngilizlerin siyasi ve askeri çıkarları için Avustralya, Yeni Zelanda ve İrlanda topraklarından getirerek savaşa sürdüğü askerlerin cephede ürettiği eserler, devletleri ve sanat kurumları tarafından bugün manevi ulusal değerleri ön planda tutularak, fiziki ve çevrimiçi savaş müzelerinde ve sanat koleksiyonlarında sergilenmektedir. Bu eserlerde savaş sahneleri de görülmekle beraber, esas konuyu Gelibolu, Çanakkale ve boğaz hattının doğal ve coğrafi yapısı oluşturmuştur. Eserler çoğunlukla gözle görülen doğal manzaranın fotoğrafı çekilir gibi çizilerek ve boyanarak betimlenmesini kapsamaktadır (Görsel 6.27, 6.28, 6.29, 6.30).



Görsel 6.27. Shrapnel Gully and Imbros, 1915, G. Drummond Fish.

(Kaynak: RTE, t.y.a)



Görsel 6.28. Achi Baba View, 1915, Arthur O'Neill Chichester.

(Kaynak: RTE, t.y.b)



Görsel 6.29. Fort of Gallipoli, 1854, Marianne Young.
(Kaynak: Australian War Museum, t.y.a)

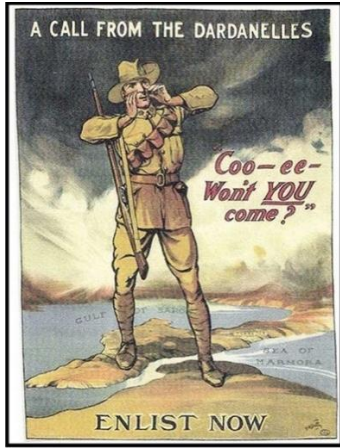


Görsel 6. 30. Dardanelles from Sketchbook
Mary Newbold, 1915, Mary Newbold.
(Kaynak: The Met, t.y.)

2.4. Afişler

Birinci Dünya Savaşı, basılı kitle iletişim aygıtları ile propagandanın büyük çapta uygulandığı ilk savaş olma özelliğine sahiptir. Okuma oranı yüksek ve Sanayii Devrimi'ne ayak uydurmuş, matbaacılık ve dağıtım altyapısı gelişmiş İngiltere, Fransa ve Almanya gibi devletler, gazete ve dergiler ile kamusal alanlardaki uygun yüzeylerde kullanmak üzere askerliğe teşvik eden, düşmana karşı nefreti tetikleyen, halkın ordusunu maddi olarak desteklemesi için bağışa yönlendiren illüstrasyonlu afişler ürettirmiştir (Rudnick, 2017, 1). Çanakkale Cephesi de bu propaganda uygulamalarından nasibini almıştır. Ancak arşivler incelendiğinde, bu cephe hakkında üretilen afişlerin özellikle Anzak askere almalarını desteklemek için yapıldıkları görülmektedir. Genellikle cephedeki bir Anzak askerinin betimlenmesi üzerine inşaa edilen bu afişlerde, orduya katılarak cepheye destek verilmesini vurgulayan yazılı mesajlar da yer almaktadır. Afişlerde bu sembolik Anzak askeri genellikle romantize edilmiş kahraman, mağrur, yaralı, masum görünümlü olarak betimlenmiştir. Arka planda askere eşlik eden Gelibolu ve Çanakkale haritaları kullanılmışken, bazı örneklerde sembolik Avustralya haritası

silüeti gibi grafik öğelere de yer verildiği görülmektedir (Görsel 6.31, 6.32, 6.33, 6.34). Bunlar dışında çeşitli karikatürize stilde çizilmiş dergi içi tam sayfa afişleri de bulunmaktadır (Görsel 6.35).



Görsel 6.31. Australian call used to attract attention in the bush.
(Kaynak: Mideast Cartoon History, t.y.b)



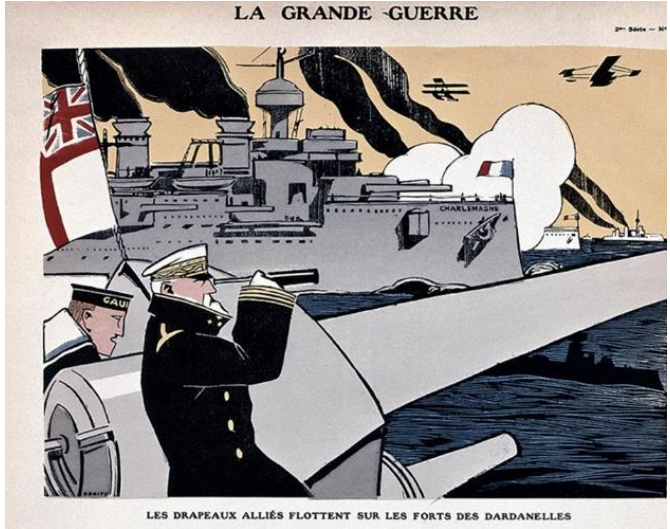
Görsel 6.32. We took the Hill, come and help us keep it, Avustralya Propaganda Afişi, 1915.
(Kaynak: Alamy, t.y.a)



Görsel 6.33. Dardanelles için Avustralya Askere Alma Posteri, 1915.
(Kaynak: Pinimg, t.y.b)



Görsel 6.34. Boys come over here, you're wanted, 1915.
(Kaynak: Boston Athenaeum, t.y.)



Görsel 6.35. World War I French Poster, Granger.
(Kaynak: Fineart America, t.y.h)

2.5. Karikatürler

Aynı dönemde gazetelerde ve siyasi dergilerde, düşman ülkeleri yeren, küçük düşüren ya da korkunç gösteren karikatürlere de yer verilmiştir. Bu karikatürler, çizildikleri devleti haklı çıkartmayı ya da karşı tarafı suçlamayı içeren, yanlı bir söyleme barındırır (Demm, 2016, 1). Kitlesen yayıncılıkta karikatürlerin yeri Avrupa'da 18. Yüzyıldan itibaren sağlamlaşmıştır ve günümüze dek önemini sürdürmüştür. Siyasi karikatürler batılı halkların devlet politikası hakkında güdülenmeleri için kullanılan bir propaganda olma işlevine de sahiptir (Coventry, 2007, 98). Birinci Dünya Savaşı öncesi batılı siyasi karikatürlerde Çanakkale Boğazı'nın stratejik önemi, Osmanlı Rus Savaşı'ı, 1807'de İngilizlerin İstanbul işgali gibi konular üzerinden çizilen karikatürlerle vurgulanmıştır. Osmanlı imparatorlarının boğazı korumaktan aciziyeti ya da koruyamama korkusu üzerinde durulmuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında ise, Çanakkale Cephesi üzerinden propaganda ve anti propaganda yapan karikatürler çizilmiştir. İngilizlerin karikatürlerinde Türklerin yerilmesi ve İngiliz askerleri ile denizcilerinin övülmesi işlenirken, Fransızlar Çanakkale Cephesi'nde Senegalli Fransız müslüman askerlerinin, Türk müslüman askerleri öldürmesini gibi dini hassasiyetler üzerinden küçük düşürücü karikatürler çizmişlerdir (Görsel 6.36, 6.37, 6.38, 6.39).



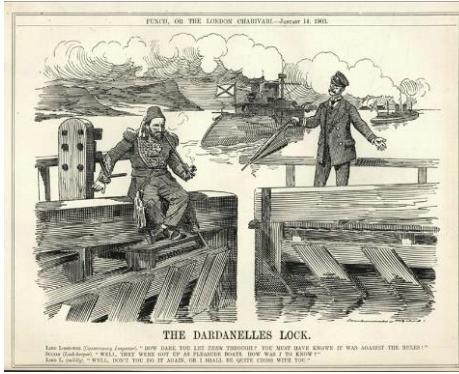
Görsel 6.36. French propaganda cartoon, Dardanelles, 1915.

(Kaynak: Mideast Cartoon History, t.y.c)



Görsel 6.37. The Senegalese in the Dardanelles, Fransız propaganda karikatürü, 1915.

(Kaynak: All Posters, t.y.)

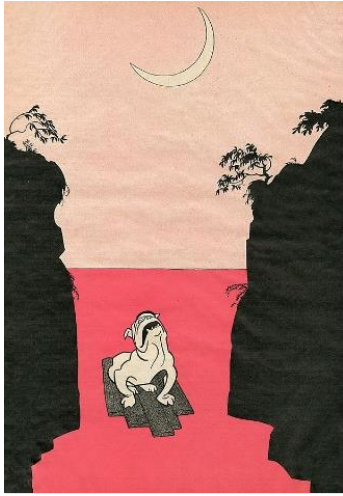


Görsel 6.38. British Cartoon, Dardanelles Lock
Abdülhamid II, 1903, Lord Lansdowne.
(Kaynak: Ebay, t.y.)



Görsel 6.39. The British tar in the Dardanelles. WW1 cartoon
propaganda postcard of British sailor.
(Kaynak: Look and Learn, t.y.b)

Müttefik siyasi karikatürlerine karşılık, Alman tarafının karikatüristleri de, Çanakkale Savaşları'nın müttefiklerce kaybedilmesi ve güçlerinin bölgeden çekilmesi üzerine, İngiliz ve Fransız tarafını yeren karikatürler çizmişlerdir. Boğazda batan gemisinden kopan tahta parçasına sığınmış ağlayan çıplak asker, başı gediğe sıkışmış, çıkamayan müttefik askerine boğazlar üstünden bakan temsili Alman ve Türk komutanlar, Türk bayrağı dikili boğazlar üstünden kağıttan gemilere bakan fesli çocuk asker gibi örnekleri bulunan Alman karikatürleri görülmektedir. Savaş öncesindeki yüzyıl boyunca antlaşmalar ile yakınlaşan Alman-Türk devletlerinin arasındaki sıcak ilişki ve savaşta Türk devletinin Alman devleti yanında yer alması nedeniyle, karikatürlerde Alman sanatçıların Türkleri olumlu bir imge ile betimlemesi bilinen bir durumdur. Örneğin, Birinci Dünya Savaşı'nda Alman propaganda kartpostalları incelendiğinde Alman, Avusturya-Macaristanlı, Türk ve Bulgar askerlerinin fiziksel olarak kuvvetli ve korkusuz görüntüsünün ardında, İngiliz, Fransız, Rus askerlerinin çelimsiz, zayıf ve korkak resmedildiği görülebilmektedir (Çakı, 2018, 80). Bu geleneğe uygun olarak, Türk askerinin ve Türk çocuk askerinin resmedildiği karikatürlerde, bu karakterlerin İngiliz ve Fransız örneklerindeki gibi aşağılayıcı bir biçimde betimlenmemiş olması önemli bir detaydır. Çanakkale Cephesi'ni konu alan Alman karikatürlerinde, müttefik karikatürlerindeki farklı olarak, net bir şekilde boğazın betimlenmiş olması ayırıcı bir niteliktir. Boğazın müttefik donanması ve kara güçleri tarafından aşılamamış olması, boğazın iki yakasının aslından oldukça yüksek betimlenmesiyle bir duvar gibi geçişsiz olduğu vurgusu, boğazın bu iki yükselti arasındaki dar ve geçilememiş su ile bölünmesinin üzerinde durulması dikkat çekicidir (Görsel 6.40, 6.41, 6.42).



Görsel 6.40. A German View Of The British, Mary Evans.
(Kaynak: Fineart America, t.y.i)

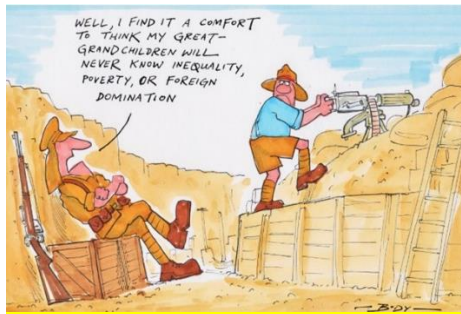


Görsel 6.41. German Cartoon of Britain's symbol, John Bull, stuck in the Dardanelles, 1915, Jugend dergisi.
(Kaynak: Alamy, t.y.b)



Görsel 6.42. Dardanelleswacht, 1915.
(Kaynak: Pinimg, t.y.c)

İngilizlerce savaşa götürülen ve İngilizlerin emrinde büyük kayıplar veren Anzakların eve dönmelerinden sonraki aktarımları, Avustralya ve Yeni Zellanda halklarının İngiltere karşıtı ve bağımsızlık talebi içeren sosyal hareketlerine katkı sağladığından, bu deneyimler ve öyküler, İngiliz otoritesi karşıtı söylem içeren bir karikatür başlığının da oluşmasına neden olmuştur. Bu karikatürlerde Anzakların İngilizler emrinde boş yere ölüme gidişleri, yok sayılmaları, kurban edilmeleri, askerlerinin kukla gibi İngilizlerce kontrol edilmesi gibi güçlü bir savaş ve İngiliz iktidarı karşıtı tema işlenmiştir. Bu karikatür geleneğine sahip çıkan Avustralya ve Yeni Zellanda halkları, günümüzde halen Çanakkale Savaşları'na katılışları ve savaşdaki kayıpları anısına sürdürdükleri Anzak Günü isimli yıllık anma törenleri için karikatür yarışmaları ve sergileri düzenlemektedir (Görsel 6.43, 6.44, 6.45).



Görsel 6.43. For our country - Gallipoli 100, Brown J., 1960.
(Kaynak: Nzherald, t.y.)



Görsel 6.44. Xmas Day in Gallipoli, Bean, Charles Edwin Woodrow.

(Kaynak: Australian War Museum, t.y.b)



Görsel 6.45. Gallipoli, April 25, 1915, Pete Kreiner.

(Kaynak: Cartoon Movement, t.y.)

3. SONUÇ

Zengin bir tarih ve kültüre sahip olan Çanakkale bölgesi, dünyayı etkileyen büyük olayların bir sahnesi olarak, sadece bugün üzerinde yaşayanlar için bir anlam taşımanın ötesine geçmiş bir değer. Truva savaşından Çanakkale savaşlarına değin, ulusların hayatlarını etkilemiş bir durak. Onu bu büyük olayların merkezine taşıyan coğrafi konumu nedeniyle, 21. Yüzyıl'ın ilk çeyreğinin sonlarında dahi, sığınmacıların göçlerinin gözlemlendiği, işgal altındaki topraklardan gönderilecek buğdayın geçişinin beklendiği, işgalcilerin gemilerinin geçişine izin verilip verilmeyeceğinin merak edildiği bir kapı görevi görmektedir. Türkiye halkının Çanakkale hakkındaki anlatısı, büyük bir azmin, direniş gücünün ve birlik ruhunun işlendiği değerli görsel eserlerle sanat ve tasarım alanında vurgulandı. Ancak bundan başka Çanakkale anlatıları da, başka ulusların kaleminden çıkan eserlerde var edildi. Avrupa'nın doğusundaki büyük, bazen korkutucu bazen gizemli dünyanın başlangıç noktası konumundaki Çanakkale, gezgin ressamalara doğası ve insan görünüşleri ile ilhamlar verdi. Evinden çok uzaklara, tam neden orada olduklarını anlamamış halde savaşa yollanan askerler, Çanakkale'de aynı doğa ve insanlarla bambaşka bir ilişki içinde bulundu. Geri dönenler kendi ulusal anlatılarına bambaşka bir Çanakkale eklediler. Üç yüzyıllık bir projeksiyonda Çanakkale hakkında üretilmiş, yabancı halklardan sanatçıların eserlerinin incelendiği bu çalışmada, yabancıların anlatısındaki Çanakkale imgesinin retrospektif bir sunumu yapılmak istenmiştir. Çanakkale bölgesi hakkında

yabancı sanatçılarca üretilmiş harita, illüstrasyon, çizim, resim, afiş ve karikatür başlıklarındaki eserler üzerinden, dünya kültürel ve sanatsal mirasındaki yeri çerçevelenmeye çalışılmıştır. Çanakkale üzerine sanat ve tasarım alanında içerik üretecek araştırmacılara ve Çanakkale'nin uluslararası imgesinin durumu hakkındaki literatüre özet niteliğinde bir katkı yapılmak istenmiştir. Çanakkale'nin bugünkü imgesine sahip olmasını sağlayan koşullar önümüzdeki yüzyıllarda da devam edeceğinden, bu literatür de gelişip değişmeye devam edecek gibi gözükmektedir.

KAYNAKÇA

- Coventry, M. (2007). ""Editorials at a Glance": Cultural Policy, Gender, and Modernity in the World War I Bureau of Cartoons". Georgetown University.
- Çakı, C. (2018). "Birinci Dünya Savaşı'ndaki Alman Propaganda Kartpostallarında Kullanılan Karikatürlerde Türklerin Sunumunun Göstergebilimsel Açıdan İncelenmesi". Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Haziran (29) 73-94.
- Ertaş, H., Hensel, M. ve Hensel, D. S. (2010). "Ottoman and Turkish Orientalism". Turkey at the Threshold. John Wiley & Sons Ltd.
- Kerby, M., Baguley, M. M., MacDonald, A., Lynch, Z. (2017). "A War Imagined: Gallipoli and the art of children's picture books". Australian Art Education 38-1.
- Koca, Y. N. (2017). "Dardanelles, Hellespont, Çanakkale: Çanakkale Haritaları". Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Lee, M. (1993). "World War One Through the Cartoons of 'Punch' Magazine, 1914-1918". Mississippi State University.
- Pınarbaşı, S. Ö. (2021). "Üç Anzak Ressamın Gözüyle Çanakkale Muharebesi". Art-Sanat, 16, 465-489. İstanbul Üniversitesi Yayınevi.
- Robinson, M. (2009). "Art Nouveau: Posters and Illustrations From the Glamorous Fin de Siecle (Masterworks)". Flame Tree Publishing. London.
- Woods, H. C. (2011). "The Dardanelles Campaign". Journal of The Royal Central Asian Society. University of Glasgow.

Elektronik Kaynakça

- Abebooks. (t.y.a). [Sketch Map From the Dardanelles to the Bosphorus, 1878]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://pictures.abebooks.com/inventory/20217435365.jpg> adresinden alındı.
- Abebooks. (t.y.b). [Map of the Dardanelles, First World War, 1920, The Great World War - A History Volume II, edited by Frank A Mumby. The Gresham Publishing Company Ltd, London.] Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://c8.alamy.com/comp/W6P8E2/map-of-the-dardanelles-first-world-war-1915-c1920-birds-eye-view-of-the-dardanelles.jpg> adresinden alındı.
- Alamy. (t.y.a). [We took the Hill, come and help us keep it, Avustralya Propaganda Afişi, 1915]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://c8.alamy.com/comp/D98T0B/we-took-the-hill-come-and-help-us-keep-it-australian-world-war-i-D98T0B.jpg> adresinden alındı.

Alamy. (t.y.b). [German cartoon of Britain's symbol, John Bull, stuck in the Dardanelles, "When he gets good and stuck, we'll get him from behind", 1915, Jugend dergisi]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://www.alamy.com/stock-photo-world-war-1-german-cartoon-of-britains-symbol-john-bull-stuck-in-the-59777570.html> adresinden alındı.

All Posters. (t.y.). [The Senegalese in the Dardanelles, Fransız propaganda karikatürü, 1915]. Ağustos 30, 2022 tarihinde: https://www.allposters.com/-sp/The-Senegalese-in-theDardanelles-Wwi-Posters_i16542988_.htm?UPI=Q1KI86R0&PODConfigID=9201947&sOrigID=114110 adresinden alındı.

Artnet. (t.y.). [Near the Dardanelles, Alexander Kircher]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://www.artnet.com/artists/alexander-kircher/> adresinden alındı.

Artkoloro. (t.y.). [The Russo-Turkish War, The Key of The Dardanelles: Chanak kalessi, on The Asiatic Shore.]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: https://www.agefotostock.com/age/en/details-photo/the-russo-turkish-war-the-key-of-the-dardanelles-chanak-kalessi-on-the-asiatic-shore/AQT-LC120411_0908_7 adresinden alındı.

Australian War Museum. (t.y.a). [Fort of Gallipoli, 1854, Marianne Young]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://s3-ap-southeast-2.amazonaws.com/awm-media/collection/ART14023.013/screen/4149346.JPG> adresinden alındı.

Australian War Museum. (t.y.b). [Xmas Day in Gallipoli, Bean, Charles Edwin Woodrow]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://www.awm.gov.au/collection/C1083614> adresinden alındı.

Biriz Biz. (t.y.). [View from the Tenedos Island, Germain Fabius Brest]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <http://biriz.biz/osmanli/osmanliresimleri9.htm> adresinden alındı.

Boston Athenaeum. (t.y.). [Boys come over here, you're wanted, 1915]. Ağustos 31, 2022 tarihinde: <https://cdm.bostonathenaeum.org/digital/api/singleitem/image/p16057coll34/19/default.jpg> adresinden alındı.

Christie's. (t.y.). [View in the Dardanelles, WH Wrench, Mid 19th Century]. Ağustos 31, 2022 tarihinde: <https://www.christies.com/lot/w-h-wrench-mid-19th-century-views-5310104/?intobjectid=5310104&lid=1> adresinden alındı.

Demm, E. (2016). [The new Role of the Cartoonists During the War]. Caricatures. 1914-1918 Online. Ağustos 31, 2022 tarihinde: <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/caricatures> adresinden alındı.

Ebay. (t.y.). [British Cartoon, Dardanelles Lock Abdulhamid II, 1903, Lord Lansdowne]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://www.ebay.com/itm/403365172711> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.a). [Veue Des Dardanelles De Constantinople]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/3/1705-veue-des-dardanelles-de-constantinople-motionage-designs.jpg> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.b). [Graphic map of the Dardanelles]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/3/graphic-map-of-the-dardanelles-cropped-motionage-designs.jpg> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.c). [Detailed Map Of Gallipoli Peninsula And The Dardanelles Turkey In 1915]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/1/detailed-map-of-gallipoli-peninsula-and-ken-welsh.jpg> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.d). [Field Marshal William Riddell Birdwood, 1st Baron Birdwood, Ken Welsh]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://fineartamerica.com/featured/field-marshal-william-riddell-birdwood-1st-baron-birdwood-ken-welsh.html?product=poster> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.e). [Dardanelles Kum Kalessi, With Two, 1900]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/-dardanelles-kum-kalessi-with-two-mary-evans-picture-library.jpg> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.f). [Dardanelles Rumili Hissar, 1900]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/-dardanelles-rumili-hissar-chateau-mary-evans-picture-library.jpg> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.g). [Dardanelles Gallipoli, With A Muezzin, 1900]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/-dardanelles-gallipoli-with-a-muezzin-mary-evans-picture-library.jpg> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.h). [World War I French Poster, Granger]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/21-world-war-i-french-poster-granger.jpg> adresinden alındı.

Fineart America. (t.y.i). [A German View Of The British, Mary Evans]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/a-german-view-of-the-british-mary-evans-picture-library.jpg> adresinden alındı.

Framemark. (t.y.). [Voyage dans la Mer Noire, le Bosphore, la Mer de Marmara & les Dardanelles,

Jean-Baptiste-Henri Durand-Brager]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://framemark.vam.ac.uk/collections/2008BV5270/full/735,/0/default.jpg> adresinden alındı.

Friehts, J. T. (2022). [Turquerie – the reception of the Orient in Europe]. The World of Habsburgs. Ağustos 25, 2022 tarihinde: <https://www.habsburger.net/en/chapter/turquerie-reception-orient-europe> adresinden alındı.

Gapps, S. (2015). [Before Gallipoli – Turkey's other great victory]. Museum. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://www.sea.museum/2015/03/17/before-gallipoli-turkeys-other-great-victory> adresinden alındı.

Helion. (t.y.). [Midst Shot And Shell We Made The Narrow, Cyrus Cuneo]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://www.helion.co.uk/conflicts/first-world-war/gallipoli.php> adresinden alındı.

Invaluable. (t.y.). [A Brigantine Entering The Dardanelles, Michael Zeno Diemer]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://www.invaluable.com/artist/diemer-michael-zeno-031hsq69b9/> adresinden alındı.

Islamicart. (t.y.). [The Key Of The Dardanelles Kilid Bahr]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/the-russo-turkish-war-the-key-of-the-dardanelles-kilid-bahr-english-school.jpg> adresinden alındı.

Loc.gov. (t.y.). [Posters: World War I Posters]. Eylül 1, 2022 tarihinde: <https://www.loc.gov/collections/world-war-i-posters/about-this-collection/> adresinden alındı.

Look and Learn. (t.y.a). [Gallipoli Invasion, Andrew Howati, 1973]. Eylül 1, 2022 tarihinde: <https://www.lookandlearn.com/blog/31570/the-tragedy-of-gallipoli-almost-ruined-churchills-career/> adresinden alındı.

Look and Learn. (t.y.b). [The British tar in the Dardanelles. WW1 cartoon propaganda postcard of British sailor]. Eylül 1, 2022 tarihinde: <https://www.lookandlearn.com/history-images/XD134944/The-British-tar-in-the-Dardanelles> adresinden alındı.

Mary Evans Picture Library. (t.y.). [An entranceway through the 'Cyclopean' walls of Gergis, Bournabashi at Troad (Troy/Hissarlik), 1878. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://pixels.com/featured/an-entranceway-through-the-cyclopean-mary-evans-picture-library.html> adresinden alındı.

- Mideast Cartoon History. (t.y.a). [Illustrated London News', October 9, 1915]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <http://mideastcartoonhistory.com/1853-1916/1853G.html> adresinden alındı.
- Mideast Cartoon History. (t.y.b). [Australian call used to attract attention in the bush]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <http://mideastcartoonhistory.com/1853-1916/1853G.html> adresinden alındı.
- Mideast Cartoon History. (t.y.c). [French propaganda cartoon, Dardanelles, 1915]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <http://mideastcartoonhistory.com/1853-1916/1853G.html> adresinden alındı.
- Nzherald. (t.y.). [For our Country - Gallipoli 100]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://cloudfront-ap-southeast-2.images.arcpublishing.com/nzme/GL2RFQVHQLVYVXFQZDQFZWAORA.jpg> adresinden alındı.
- Onion, A., Sullivan M. ve Mullen M. (2021). [Lord Byron swims across tumultuous Hellespont strait in Turkey]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://www.history.com/this-day-in-history/lord-byron-swims-the-hellespont> adresinden alındı.
- Pete Kreiner, (1915). (t.y.). [Gallipoli]. Ağustos 29, 2022 tarihinde: <https://cartoonmovement.com/cartoon/gallipoli-april-25-1915-0> adresinden alındı.
- Pinimg. (t.y.a). [The Coast Of The Dardanelles, Ivan Konstantinovich Aivazovsky]. Eylül 1, 2022 tarihinde: <https://i.pinimg.com/736x/c0/74/1b/c0741b79283bc90e1215cfb2defa9f3a--coast.jpg> adresinden alındı.
- Pinimg. (t.y.b). [Dardanelles için Avustralya Askere Alma Poster, 1915]. Eylül 1, 2022 tarihinde: <https://i.pinimg.com/736x/92/da/89/92da8969219514447cbf5babde72fea3.jpg> adresinden alındı.
- Pinimg. (t.y.c). [Dardanellenwacht, 1915]. Eylül 1, 2022 tarihinde: <https://i.pinimg.com/564x/ef/66/16/ef661607197e7f3c5c52825d20857f68.jpg> adresinden alındı.
- Pixels. (t.y.). [Lord Byron Reposing In The House Of A Fisherman Having Swum The Hellespont, 1831, Sir William Allan]. Eylül 1, 2022 tarihinde: <https://pixels.com/featured/lord-byron-reposing-in-the-house-of-a-fisherman-having-swum-the-hellespont-1831-sir-william-allan.html> adresinden alındı.
- Richard, A. (2018). [3 May 1810: Lord Byron and Lt. Ekenhead swim across the Hellespont]. Eylül 1, 2022 tarihinde: <http://figures-of-speech.com/2018/05/byron.htm> adresinden alındı.
- Rudnick, A. (2017). [Humor and Horror: Printed Propaganda during World War I]. Eylül 1, 2022

tarihinde: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/printed-propaganda-world-war-i> adresinden alındı.

RTE. (t.y.a). [Shrapnel Gully and Imbros, 1915, G. Drummond Fish]. Ağustos 30, 2022 tarihinde: <https://www.rte.ie/centuryireland/images/uploads/content/Ed83-Gallipoli-ShrapnelGully.jpg> adresinden alındı.

RTE. (t.y.b). [Achi Baba View, 1915, Arthur O'Neill Chichester]. Ağustos 30, 2022 tarihinde: <https://gallipoli.rte.ie/uploads/gallery/CroppedA-D3027-6-16-Colonel-A.-O-N-Chichester-scrapbook%2C-image-3Aa.jpg> adresinden alındı.

Sea Museum. (t.y.). [P&O liner SS Oronsay Dardanelles Collection Piece, John Smith]. Ağustos 30, 2022 tarihinde: <https://s3-ap-southeast-2.amazonaws.com/anmm-data/blog/2015/03/17/dinner-menu-painting-of-the-battle-e1425344639467.jpg> adresinden alındı.

The Met. (t.y.). [Dardanelles from Sketchbook Mary Newbold, 1915, Mary Newbold]. Ağustos 30, 2022 tarihinde: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12488> adresinden alındı.

Travelogues. (t.y.). [Fontaine Turque a Gallipoli Detroit des Dardanelles, Antoine-Laurent Castellan.]. Ağustos 30, 2022 tarihinde: <https://tr.travelogues.gr/travelogue.php?view=312&creator=1171212&tag=9769> adresinden alındı.

Yeşil, F. (2019). [The British Operation In Istanbul: 1807]. History of Istanbul. Ağustos 30, 2022 tarihinde: <https://istanbultarihi.ist/410-the-british-operation-in-istanbul-1807> adresinden alındı.

Yiğit Tahsin Okur Koleksiyonu. (t.y.). [A.i. Melling Voyage Pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore (Paris, 1819)]. Ağustos 30, 2022 tarihinde: https://www.alifart.com/osmanli-karma-sanat-eserleri-muzayedes_i_2016-03-06/ adresinden alındı.

Wahooart. (t.y.). [View of the Dardanelles poster, Antoine van der Steen Dutch]. Ağustos 30, 2022 tarihinde: <https://en.wahooart.com/@/9DHVQZ-Ogata-Gekko-Sino-japanese-War> adresinden alındı.

7. BÖLÜM

GELİBOLU CEPHESİ'Nİ RESMETMEK OSMANLI KÜLTÜREL KİMLİĞİNİN YENİDEN İNŞASINDA ŞİŞLİ ATÖLYESİ VE VİYANA SERGİSİ

Arş. Gör. Dr. Mert Yavaşca, Çanakkale Onsekiz Mart üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
mert.yavasca@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6280-6056

1. GİRİŞ

Şişli Atölyesi, Birinci Dünya Savaşı'nda müttefik ülkelerden maddi destek arayışındaki Osmanlı Devleti'nin propaganda faaliyetleri doğrultusunda İstanbul Şişli'de açılmış bir resim atölyesidir. Dönemin İstihbarat dairesi başkanı Miralay Seyfi Düzgören (1880-1948) ve sanat tarihçisi Celal Esad Arseven'in (1875-1981) ortak girişimi sonucu Enver Paşa'nın onayı ile kurulmuş olma ihtimali yüksektir. İbrahim Çallı (1882-1960), Hikmet Onat (1882-1977), Namık İsmail (1890-1935), Ali Sami Boyar (1880-1967), Mehmed Ruhi Arel (1880-1931), Ali Cemal Benim (1881-1939) ve Sami Yetik (1878-1945) gibi ressamların bu atölyede savaşı konu eden eserler üretmeleri ve bu eserlerin müttefik devletlerin başkentlerinde sergilenmesi hedeflenmiştir. Osmanlı'nın çağdaş kültürel kimliğindeki gelişmişliğin güzel sanatlar aracılığı ile müttefik Avrupalı izleyicilere sunulması planlanmıştır.

Şişli Atölyesi'nde resimlenen ve Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nin anti-emperyalist mücadelesini konu alan tablolar, önce 1917'de Galatasaray Yurdu'nda, ardından Mayıs 1918'te Viyana Üniversitesi Sergi Salonu'nda sergilenmiştir. Serginin direktörü Celal Esad Arseven, Berlin'de üçüncü bir sergi açılmasını planlasa da Viyana Sergisi'nin ardından savaşın sona ermesi ile Berlin sergisi iptal edilmiştir.

Şişli Atölye'sinde üretilen savaş resimleri, savaşın korkunç gerçekliğinin yanı sıra, siperlerdeki gündelik hayatı ve cephe gerisinde yaşananları da aktaran içerikleri ile Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı'nın savaş meydanındaki görsel belgeleri olarak da değerlendirilebilir. Vatansever duyarlılıklarla gelişen bir propaganda projesi olarak Şişli Atölyesi, geç Osmanlı dönemi kültürel kimliğinin figüratif resim aracılığıyla yeniden inşasına ve temsiline evrensel boyutlarda bir

örnektir. Bu metinde, Şişli Atölyesi'nin kuruluş amacı ve atölyede üretilen Gelibolu Cephesi içerikli eserler, Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'ndaki propaganda faaliyetleri çerçevesinde değerlendirilmiştir.

2. FIGÜRATİF RESİMDE TARİHİ ANLATILAR

Resim sanatı, fotoğraf makinelerinin yaygın ve pratik kullanımına dek, gelenekselleşmiş teknikler ve deneyimli ressamın sayesinde tarihi olayların aktarılmasında diğer disiplinlerden ayrıcalıklı bir konuma yükselmiştir. İnsanoğlunun, diğer canlılar ve kendi türü ile yaşadığı mücadeleleri ve çatışmaları resimleme refleksi, tarih öncesi çağların mağara resimlerinden günümüzün resimleme pratiklerine kadar gelen süreçte, kolektif bilincin varlığı ile ivmelenen bir *tarih resmi janrı* oluşturmuştur. İnsanlık tarihinden olayları ve anlatıları konu eden tablolar günümüz sanat müzelerinin en önemli parçaları arasında yer almaktadır. Bu doğrultuda resim sanatı bu yönüyle, sanat dışı bilgilerin aktarılabilirdiği, gerektiğinde propaganda amacıyla da kullanılabilecek imgelerden oluşan bir veri kaynağı olarak nitelendirilebilir.

Tarih resminin baskın bir janr olarak sıvrıldığı akademik sanat (akademik klasisizm) anlayışı, 18. ve 19. yy.da Fransa'da toplumun elit iktidar kesimlerince benimsenen ve gücünü günümüzde de koruyan bir sanat disiplindir. Yunan ve Roma sanatına uzanan gelenekselleşmiş sanat öğretilerinin – figüratif resimleme kategorisinde; güçlü bir anatomik desen, mitolojik öyküler, kahraman figürler, vb.- yeniden ele alınarak dönemin çağdaş figürleri ve düşünceleri üzerinden yorumlanışına dayanan akademik sanat anlayışı idealize ettiği klişeler sebebiyle gerçekçi ressamın eleştirilerinin odağında olmuştur. Akademik sanat kategorisinde üretilen resim sanatı yapıtlarının, dönemin sosyal problemlerini göz ardı ettiği bu eleştirilerin bir başka önemli noktasıdır. Zira, idealize fikirleri ve kimlikleri yüceltmek adına resmedilen kompozisyonlar, üretildiği dönemlerde yaşanan toplumsal problemleri göz ardı eden ve gizleyen propaganda eserlerine dönüşme ihtimalini de içlerinde barındırmaktadır. Ressamın resimlediği anlatının tarihsel gerçekliği ile yapıtta öne sürdüğü görsel gerçekliğin uyumu, yapıtın toplumda kabul edilebilirliğinin şartlarını belirleyen önemli bir etkidir.

Resimlenen bilginin, izleyiciye aktarılan bir yeniden üretilmiş estetik veri olduğu unutulmamalıdır. Sanatçının, resimlediği olaya dair düşünceleri, yorumu ve kullandığı kaynaklar, ortaya çıkacak estetik aktarımın şartlarını belirlemede önemli bir ölçüttür. Bir başka deyişle, izleyiciye aktarılan estetik veriye ait niteliklerin, sanatçının objektif ya da sübjektif olma tercihi sonucunda ikna ediciliği, o yapıtın sanatsal gücünü ve işleyişini belirlemede önemlidir. Doğası gereği *yorumlama* refleksini barındıran tarihi anlatılar resim sanatının konusu haline geldiklerinde, sanatçıların kültürel ve bireysel kimliği etkisinde çeşitlenebilen estetik değerlere dönüşebilir. Sanatçının objektif yorumu ve özgünlüğü bir janr olarak figüratif tarih resminde dikkat edilmesi gereken bir ayrıttır. Şişli Atölyesi'nde üretilen savaş konulu tablolar, ressamın objektif olmaya duyarlı bilinçlerini yansıtan, hamasetten uzak, özgün kompozisyonlarıyla figüratif tarih resmi janrı içinde kendine has bir araştırma noktası olma üstünlüğünü çoktan kazanmıştır.

3. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI DÖNEMİNDE OSMANLI DEVLETİ'NDE SANAT FAALİYETLERİNE KISA BİR BAKIŞ

18. yy.'dan itibaren ordusunun muharebe gücü zayıflayan ve toprak kayıpları yaşayan Osmanlı Devleti'nde, askeri teknoloji ve eğitim paradigmalarında reform faaliyetlerine ihtiyaç duyulmuştur. Askeri okullarda açılan harita derslerinde perspektif ve çizim eğitimi başlatılmış, bu derslerde eğitim alan bazı askerler, asker ressam sıfatıyla anılacak çapta başarılı eserler üretmişlerdir. 19. yy.'da Osmanlı Devleti *batılılaşma* adıyla anılan çağdaşlaşma hareketinde yeniden yapılanmaya devam ederken, ordunun modernleşmesine odaklanan bu yenilikler eş zamanlı olarak güzel sanatlar alanında da kendini göstermiştir.



Görsel 7.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin Gazete Kapağı

(Kaynak: Müzayede, 2022)

Askeri modernizasyonu takiben 1839 Tanzimat Fermanı ile yasal ve sivil yeniden yapılanma süreci başlamış, bunu birinci Meşrutiyet (1876) ve ikinci Meşrutiyet (1908) izlemiştir. Bu reformların yanı sıra toplumun küçük de olsa bir kesiminde ortaya çıkan özgür düşünce atmosferi ve sanatçı kimliği ruhundan da söz edilebilir. Bunun en güzel örneği 1908 yılında kurulan ve aylık bir gazete çıkaran Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir (Görsel 1). Dernek, dönemin Sultan Abdülmecit tarafından desteklenmiş ve farklı sanatçıların katılımıyla uzun yıllar faaliyet göstermiştir (Cezar, 1971: 440). Aynı dönemde Sanayi-i Nefise Mektebi'nde kurumsal sanat eğitimi başlamıştır. Okul, 1882 yılında Abdülhamit'in (1876-1909) himayesinde kurulmuş ve 3 Mart 1883 tarihinde Osman Hamdi Bey tarafından yönetilen heykel, resim, mimari ve oymacılık bölümleriyle faaliyetlerine başlamıştır.

Osman Hamdi Bey'in yazılı ifadesinde Okulun kurulma gerekçesi şu satırlarla başlar.

“Osmanlı milletleri ve özellikle Türkler, her ne kadar yaratılıştan sanat duygusuna sahip iseler de, bu duygu, levha veya heykel biçiminde sanatla yapılmış şeylerde değil, belki milli sanatımızın büyük binalarıyla, kullanılmaya mahsus binlerce eşyasında görülür... Güzel Sanatlara mahsus kurumlar meydana getirilmesi, az zaman içinde bu işte adım yükselmeyi sağlayacak ve bu kurumlar yabancı ülkelere öğrenci göndermekle değil, asıl kendi ülkemizin nitelik ve özelliklerinden izlenimler ve bilgiler edinerek hem hüner sahibi kişiler yetiştirecek, hem de gerçekten bir Türk sanatı vücuda getirecektir” (Tansuğ, 2005: 48).

Osmanlı Devleti'nin ilk sanat eğitimi kurumunun uluslararası sanat camiası ile kurduğu diyalog İstanbul'daki sanat ortamını da canlandırmıştır. 1901-1903 yılları arasında İstanbul'da düzenlenen üç salon sergisi basında geniş yankı uyandırmıştır. Geç Osmanlı döneminin en önemli sanatçılarından, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa ve Halil Paşa'nın da katıldığı etkinlikte 13 sanatçının toplamda 170'e yakın eseri sergilenmiştir (Cezar, 1971: 421).

Birinci Dünya Savaşı'na kadar, düzenli olarak Almanya ve Fransa'ya gönderilen sanat öğrencilerinin, 1914 tarihinde ülkelerine dönmeleri Osmanlı'nın başkentindeki sanat olaylarına yenilikçi bir ivme kazandırmıştır. İstanbul'da azınlıklara ait sosyal mekânlardan -eski adıyla “Societa Operia”- “Galatasaraylılar Yurdu”nda 1916'da düzenli olarak açılmaya başlanan Galatasaray Sergileri bu sanat etkinliklerinin en önemlilerindendir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin girişimiyle başlayan sergiler Galatasaray Yurdu'na bir sanat galerisi kimliği kazandırmıştır denebilir.

Birinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü ve Gelibolu Cephesi'nde şiddetli çatışmaların yaşandığı tarihlerde gerçekleşen bir diğer önemli sanat olayı da, cepheye yapılan sanat kafilesi gezisidir. Gezinin düzenleyicisi Harbiye Nezareti'dir. 1915 Temmuz ayında gerçekleşen geziye yazar ve resamlardan oluşan 18 sanatçı iştirak etmiştir. Kafileyeye bir binbaşı bir yüzbaşı ve bir doktor eşlik etmiştir. 18 kişilik heyete katılan resamlarımız, Nazmi Ziya Güran ve Şişli Atölyesi'nde çalışmış, eserleri Viyana'da sergilenmiş İbrahim Çallı'dır.

“Bu heyete Erkân-ı Harp (kurmay) Binbaşısı Edip (Servet) Bey ile Yüzbaşı Hulusi Bey mihmandarlık ederken, genç Doktor Fikri Bey de sağlık personeli olarak hazır bulunmuştur. Uzunköprü, Keşan, Bolayır ve Gelibolu'dan geçerek 5'inci Ordu Karargâhına ulaşan heyet on gün süren ziyaretlerinde; Arıburnu, Seddülbahir ve sonrasında Çanakkale'yi inceleyerek tetkiklerde bulunmuşlardır. Edip ve sanatkârlardan oluşan heyet, düşmana en yakın siperlere girerek, “zor şartlar altında demir ve ateşe karşı azim ve imanla yapılan müdafaanın büyüklüğünü” bizzat yerinde müşahade etmiş, bu durum onlarda unutulmaz izler bırakmıştır. Çanakkale cephelerini çok yakından, hatta zaman zaman büyük tehlikelerle yüz yüze kalarak dolaşan edip ve sanatkârlar, on günlük ziyaretini tamamlayarak 22 Temmuz 1915 akşamı Çanakkale'den Basra Torpidobotu ile ayrılarak 23 Temmuz günü İstanbul'a ulaşmıştır” (Akarı & Kandaş, 2022: 5).

Cumhuriyet öncesi resim sanatımızda modern eğilimlerin ilk örneklerini, 19. yy.ın sonu ve 20. yy. başında gözlemlemek mümkündür. 19. yy. ve 20. yy. Osmanlı resim sanatı, iki başat sanat öğretisinin etkisiyle kendi yolunu çizmiştir. Bu iki öğretilen ilki *klasik-akademik* resim anlayışı,

diğeri ise izlenimciliktir. Osmanlı resim sanatında akademik ve izlenimci reflekslerin varlığının en büyük sebebi, dönemin ressamlarının çoğunlukla Fransa’da resim eğitimi almış olmalarıdır. “Türkiye’deki izlenimci hareket genellikle; 1908-1911 tarihleri arasında Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olup Avrupa’ya gitmiş, Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla ülkelerine dönmüş ‘1914 Kuşağı’ üyelerine atfedilmektedir” (Erol, 1987: 137).

Osmanlı ressamları, izlenimci ve akademik resim disiplinlerinin içeriğe ve tekniğe dair unsurlarını bir arada kullanabilme yetenekleri ile kendilerine ait bir görsel dil oluşturmuşlardır. Şişli Atölyesi’nde ortaya çıkan tablolar sahip oldukları biçimsel özellikler ile izlenimcilik ve akademizmin eklektizmine örnektir.

4. ŞİŞLİ ATÖLYESİ’NİN KURULUŞU

19 Şubat 1915 ile 9 Ocak 1916 tarihleri arasında yaşanan Çanakkale Deniz ve Kara Savaşları, uluslararası savaş tarihi araştırmalarında anılan ismiyle Gelibolu Cephesi, Birinci Dünya Savaşı’nın en önemli cephelerindendir. Gelibolu Cephesi, yarımada savaşıymış milletler tarafından saygıyla anılmaktadır. Savaş tarihinin en önemli cephelerinden Gelibolu’yu, kolektif bir heyecan ve görev bilinciyle Birinci Dünya Savaşı’nın sürmekte olduğu günlerin atmosferinde resmedebilmek, kültürel kimliğin inşasında sanatın ve sanatçının rolünde, uluslararası alanda eşine az rastlanır bir duyarlılığı Osmanlı sanatçılarına atfetmemizi sağlaması açısından son derece önemlidir.

Osmanlı Devleti’nin Birinci Dünya Savaşı’ndaki propaganda faaliyetleri kapsamında kurulan Şişli Atölyesi, Osmanlı’nın öncü aydınlarından ressam, sanat tarihçisi ve yazar Celal Esad Arseven ile dönemin İstihbarat dairesi başkanı Miralay Şevket Seyfi Düzgören’in ortak çabaları ile oluşturulmuş bir resim atölyesidir. Savaş konulu tabloların kısa sürede üretildiği Şişli Atölyesi’nin kuruluşuna dair bilgiler incelendiğinde, çeşitli teorilerin varlığı söz konusu olsa da, atölyenin kuruluşunda ve eserlerin sergilenmesinde büyük emeği olan Celal Esad Arseven’in ‘Sanat ve Siyaset Hatıralarım’ isimli anı kitabındaki kısa ama öz anlatıyı başlıca kaynak olarak ele almanın önemi ortadadır.

Arseven, anılarını kaleme aldığı kitabında ifade ettiği üzere, Osmanlı Devleti’nin Birinci Dünya Savaşı dönemindeki propaganda faaliyetlerinin yetersizliğinden rahatsızdır. Bu konudaki görüşlerini İstihbarat Dairesi Başkanı Miralay Şevket Seyfi Düzgören ile paylaşır. “...birdenbire Harb-i Umumi patlayıverdi. Enver Paşa Harbiye nazırı bulunuyordu. Almanların Breslau ve Göben zırhlıları Rusya’yı topa tutmuşlardı... O sıralarda benim gazetelerde propagandanın lüzumuna dair yazdığım makaleleri okuyan Seyfi Bey bir gün beni Nezarete (Harbiye Nezareti) davet etti.” (Arseven, 1993: 126) Propaganda faaliyetlerinin yetersizliği ile ilgili Celal Esad Arseven ile aynı görüşleri paylaşan Miralay Şevket Seyfi Düzgören, Arseven’den bu konuda yapılabilecekler ile ilgili bir rapor hazırlamasını ister. Raporda özetle: “asırlardan beri yapılan kasıtlı saptırmalarla zedelenen Türk imajının yurtdışında açılacak resim sergileri ve verilecek konserlerle onarılması” görüşü üzerinde durulmaktadır (Arseven, 1993: 20). Rapora göre planlanacak *Karşı Propaganda* faaliyetlerinin iki temel noktası bulunmaktadır; Müttefiklerin

başkentlerinde çağdaş Osmanlı kimliğinin gelişmişliğini temsil edebilecek konserler vermek ve çağdaş Osmanlı ressamlarının eserlerini sergilemek. Viyana ve Berlin'de açılacak sergiler ile Osmanlı kültürel kimliğinin yeniden inşası mümkün olacaktır.

Propaganda faaliyetlerinin ilk aşaması için 'Mabeyn-i Hümayûn Orkestrası' çalışmalarına başlar. İstiklal Marşımızın bestecisi Osman Zeki Üngör'ün liderliğinde Aralık 1917'de turneye çıkan seksen kişilik orkestra; Beethoven, Wagner, Schubert, Hayden'in eserlerinden oluşan repertuarlarını yoğun provalarının akabinde Avrupalı izleyicilere sunmuştur. Berlin, Viyana, Dresden, Münih, Sofya ve Peşte 'de verilen konserlerden elde edilen gelir *Kızılây'a* bağışlanır. (Arseven, 1993: 20)

Müzikolog, orkestra şefi ve besteci Emre Aracı, söz konusu turne ile ilgili kalem aldığı detaylı incelemesinde, turnenin yapılış amacını iadeyi ziyaret olarak nitelendirirken, elde edilen gelirin Kızılhaç'a bağışlandığını belirtmektedir.

"Sultan Reşad'ın tam teşekküllü senfoni orkestrası, bir diğer adıyla "Mabeyn-i Hümayûn Orkestrası" Orta Avrupa'da konserler vermek, tarihi salonlarda Mozart, Beethoven ve Wagner çalmak üzere turneye çıkıyor. Padişahın Orkestrası bu turneyi müttefik Almanya ve Macaristan'dan İstanbul'a gelen orkestraların ziyaretine iade niteliğinde, Kızıl Haç yararına gerçekleştiriyor." (Aracı, 2011).

Birinci Dünya Savaşı'nda olayların tarihsel akışı incelendiğinde karşı propaganda faaliyetlerinin ikinci temeli olarak, Şişli Atölyesi'nin kurulma fikrinin hızlı ve radikal bir şekilde tasarlandığı gerçeğiyle karşılaşırız. Celal Esad Arseven'in "Sanat ve Siyaset Hatıralarım" isimli kitabını yayına hazırlayan tarihçi, araştırmacı, yazar Ekrem Işın, kitabın sunuş bölümünde Şişli Atölyesinden, "Seyfi Bey'in özellikle askeri konularda tablolar yapılmasını istemesi üzerine Şişli'de inşa edilen bir atölye" olarak bahseder. Arseven "Müttefik memleketlerde açacağımız sergilerde teşhir edilecek tabloların mevzu olarak harbi ve onunla alakalı sahneleri ihtiva etmesine, aynı zamanda da bir sanat kıymetini haiz olmasına karar verdik. Fakat ressamlarımızın bu yolda yapılmış tabloları yoktu." sözlerinden anlaşılacağı gibi atölyede üretilecek eserler için oldukça kısıtlı bir zaman dilimi söz konusudur (Arseven, 1993: 127).

Birinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu olumsuz ekonomik şartlar içerisinde sanat yapmak, malzeme tedarik etmek, model bulmak, çalışacak mekân oluşturmak son derece zor olduğundan, kısa sürede savaş konulu tablolar üretmesi beklenen ressamların, bir arada ve konforlu bir şekilde çalışabilmeleri adına atölye inşa edilmesi planlanmıştır. Ahşap bir atölyenin inşa edilmesi ve yurtdışından malzemeler getirilmesinin ardından ressamlar çalışmalarına başlamıştır.

"Bunları kendi evlerinde yapmak ve model bulmak da çok güçtü. Fazla olarak boyaları, muşambaları da mevcut değildi. Bütün bu güçlükleri bertaraf etmek ve onları toplu bir halde rahat ve devamlı çalıştırabilmek maksadıyla Beyoğlu'nda Tatavla sırtlarında ahşaptan büyük bir atelye inşa olundu. Almanya'dan boyalar ve muşambalar getirildi... Model olmak üzere top arabaları ve hayvanları, süvari ve piyade askerleri gönderilerek emrimize tahsis olundu..."

Dışarıda siperler kazıldı, içlerine askerler yerleştirildi. Bunların karşısında ressamlarımız harıl harıl çalışıyorlar muhtelif muharebe sahneleri tasvir ediliyor, kıymetli eserler vücuda getiriliyordu” (Arseven, 1993: 127-128).

Atölyenin kurulduğu yer Şişli’de dönemin Bulgar Çarşısı olarak adlandırılan yerde boş bir arsadır. Bulgar Çarşısı, günümüzde Abide-i Hürriyet caddesinden Taksim istikametine seyrederken sağ tarafta Eski Bomonti Caddesi ya da günümüzdeki adıyla Silahşorlar Caddesi’nin girişinde yer almaktadır. Ressamların üretecekleri eserlerde, akademik resim anlayışı doğrultusunda gerçekçi görüntüler elde edebilmeleri için günümüzün film çekim platolarını andıran bir mekân kurgulanmıştır. Atölyenin içinde siperler kazılmış, cephede kullanılan araç gereçler getirilmiştir. Atları ile birlikte süvariler ve askeri giysileri içinde hazır modeller ressamalara poz vermek üzere tahsis edilmiştir. Sanat tarihçisi ve akademisyen Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören (Gören, 2003: 28) Şişli Atölyesi’nin kurulduğu yıllarda bir adının olmadığını, atölyeye bu adı veren ismin sanatçı akademisyen Prof. Dr. Adnan Çoker olduğunu belirtmektedir.

Sanatçı ve akademisyen Prof. Dr. Turan Erol, Şişli Atölyesi’nde çalışan ressamların cumhuriyetin ilanı ile birlikte benzer duyarlılıklarla üretimlerini sürdürdüklerini, figüratif anlatımcı kompozisyonlarında, emperyalist devletlere karşı verilen mücadeleyi resimlediklerini belirtmiştir. 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin sanatçıları, kimliklerini çağdaş ve modern ülkelerinin kimlik inşası ile birlikte yeniden kurmuş, ilke ve inkılapların toplum tarafından özümsemesi bağlamında üretimlerini sürdürmüşlerdir.

"1914 Kuşağı" sanatçıları da Türk resminde bir yenilik teşkil eden çok figürlü ve anlatımcı kompozisyonlar üretmişlerdir. Hatta devlet sanatçılarından bu şekilde yararlanmak istemiştir. Harbiye Nezareti tarafından kendilerine toplar, tüfekler, üniformalı modeller ve diğer askeri teçhizatın sağlandığı büyük bir atölye verilmiş ve Türk ordusunun Çanakkale'deki (Gelibolu) muharebelerini yüceltecek kompozisyonlar üretmeleri istenmiştir. Ruhi, Avni, Hikmet, Çallı, Namık, Sami ve diğer sanatçılar basın ve edebiyat dünyasının ünlü isimleriyle birlikte Birinci Dünya Savaşı'nda ordunun durumunu ve cephedeki çatışmaları ilk elden gözlemlenebilmesi için Gelibolu-Bolayır cephesine götürülmüştür. Bu çalışmalar sonucunda ortaya çıkan resimler daha sonra Viyana ve Berlin'de sergilenmiştir. Tamamı Güzel Sanatlar Derneği üyesi olan bu ressamlar, sanatsal yeteneklerini yeni bir Türkiye'nin oluşumunda kullanmak ve Cumhuriyet'in ilanından sonra meydana gelen değişimlerin başlamasına yardımcı olmak istediklerini dile getirmişlerdir. Tıpkı 1917-1918'de Çanakkale muharebelerinden esinlenerek ürettikleri kompozisyonlarda olduğu gibi Milli Mücadele'yi konu alan önemli resimlere imza atmışlardır.” (Erol, 1987: 155-156).

4.1. Şişli Atölyesi’nde Gelibolu Cephesini Resmeden Ressamlar ve Eserleri

Günümüze kadar ulaşan görsel ve yazılı belgeler incelendiğinde; İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Namık İsmail, Ali Sami Boyar, Mehmed Ruhi Arel, Ali Cemal Benim ve Sami Yetik, Şişli Atölyesi’nde faal olarak çalıştıkları tespit edilebilir ressamlardır. Arseven, (Arseven, 1993: 127) adı geçen isimler arasına Diyarbakırlı Tahsin mahlasıyla tanınan Tahsin Siret Bey’in de olduğunu belirtmiştir. Viyana sergisi kataloğunda yer alan eser isimleri, üretilen tablolar ile

karşılaştırıldığında; kompozisyonadaki siperlerin görünümü, manzaralar, coğrafi işaretler, kullanılan malzemeler ve askerlerin giydiği – özellikle enveriye adı verilen başlık- üniformalar incelendiğinde, 17 çalışmanın Gelibolu cephesini konu edindiği söylenebilir. Bu eserler, Ali Cemal Benim'in "Yasak" ve "Maydos'ta", Hikmet Onat'ın "Ev'den Mektup", Mehmet Ruhi Arel'in "Düşman Kaçtıktan Sonra" ve "Triptik", Sami Yetik'in "İsmail Tepe Savaşı" ve İbrahim Çallı'nın "Siperde Şafak" ve "Siperde", Mehmet Ali Laga'ya ait "Çanakkale'de Camii", "Çanakkale'de Harabe", "Ulupınar", "Çanakkale'de Üzüm Bağı" ve beş adet "Çanakkale Boğazı" isimli çalışmalarıdır. Şişli Atölyesi ressamlarının savaş konulu eserlerini üretirken, coşkulu ve abartılı kahramanlık görüntülerini tercih etmek yerine, tarafsız bir gözlemlerle cephe'deki askerlerin günlük hayatını, savaşın dehşetini ve savaşın önemli olaylarını resmetmeleri, sanatçıların objektif bakış açılarını ve sanatçı duyarlılıklarını ispatlayan niteliklerdir.



Görsel 7.2. Abdülmecit Efendi'nin Şişli Atölyesi'ni ziyareti
(Kaynak: *GazeteSu*, 2022)

Şişli Atölyesi'nde üretilen eserler Viyana Sergisi'nden önce Galatasaray Yurdu'nda sergilenmiştir. "Savaş Resimleri ve Diğerleri" adı verilen 142 eserden oluşan sergi, 1917 yılında açılmıştır. İlki 1916 Ağustos ayında Galatasaraylılar Yurdu'nda açılan Galatasaray Sergilerinin her yılın Ağustos ayında tekrarlanmış olması, Şişli atölyesinin kurulduğu ve aktif olduğu tarih bakımından önemli bir ipucudur. Şişli Atölyesi'nde üretilen eserlerin ilk kez Ağustos 1917'de 'Galatasaraylılar Yurdu'nda 'Savaş Resimleri ve Diğerleri' ismiyle sergilenmiştir. Buradan hareketle, Şişli atölyesinin Ağustos 1916 ve Ağustos 1917 tarihleri arasında faal olduğu öne sürülebilir.

Karşı propaganda faaliyetinin planlayıcısı, sergi ve konser programlarının direktörü Celal Esad Arseven, 25 Aralık 1917'de Mabeyn-i Hümâyün Orkestrası ile birlikte İstanbul'dan yola

çıkıştır. Şişli Atölyesi'nde üretilen tablolar ile birlikte toplamda 142 parça eser Viyana'ya ulaştırılmak üzere Schenker nakliyat şirketine teslim edilmiştir. Orkestra'nın turnesi 14 Ocak 1918'de Münih'te verilen konserin ardından sonlanmıştır. Heyet ertesi gün İstanbul'a doğru dönüş yolculuğuna çıkmıştır. Ancak Celal Esad Arseven, sergi hazırlıkları için Viyana'da kalmıştır. Viyana Sergi'nin sorumlusu ve propaganda faaliyetinin yürütücülerinden Celal Esad Arseven, serginin Viyana'dan sonra Berlin'de açılmasını planlamıştır ancak Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi nedeniyle Berlin sergisi iptal edilir.

"Sergi için hazırlanan tablolar Schenker nakliyat şirketi vasıtası ile gelmişti. Resimlerin renkli klişelerini yaptırarak bir katalog bastırdık. Büyük bir albüm yaptırmak üzere de o vakit Viyana'da meşhur olan Angerer imalâthanesine renkli klişeler hazırlattık. Sergi Büyük bir merasim ile açıldı. Her gün binlerce ziyaretçi geldi. O esnada Bulgaristan sulh akdetmişti. Bu münasebetle yollar kapanmıştı. Diğer şehirlerde sergi yapmağa imkân kalmadığından tablolarla, klişeleri yine Schenker nakliyat şirketiyle İstanbul'a Müzeler Müdüriyetine gönderdim." (Arseven, 1993: 127-130).

Viyana Teknik Üniversitesi Sergi Salonu'nda sergilenen eserlerin, Schenker Uluslararası Lojistik şirketine bulunması muhtemel belgelerine ulaşmak ve akademik yayınlarda kullanmak adına, 2009 yılında iletişime geçtiğimiz Schenker Uluslararası Lojistik Müşteri Hizmetleri Yöneticisi Sn. Tülay SAZAK'ın çabaları sonuçsuz kalmış, şirketin Frankfurt ve Viyana ofislerinde bulunan 1872-1931 yıllarına ait belgeleri arasında söz konusu kayıtlara rastlanmamıştır (Yavaşca, 2010).



Görsel 7.3. Viyana Sergisi Afışı
(*Ausstellung von Bildern türkischer Maler*, 2019)



Görsel 7.4. 1918 Viyana Sergisi
(*Viyana Sergisi*, 2018)

Türk Ressamlarına ait Sergi Kataloğu İttifak Devletlerinde bulunan Osmanlı savaş muhabirleri karargahı tarafından düzenlenmiştir.			35. Eritil 36. Eritil 37. Eritil – Boğaz 38. Eritil 39. Eritil
1918 Kızılhaç ve Kızılzay katkısına			
Grafik Endüstrisi Cemiyetinin basımı Viyana VI		Harika (Siret Lâfî) Hanım	40. Portre 41. Sabah 42. Tannırların Huzurunda 43. Uyum 44. Dekorasyon Taslağı 45. San Stefano 46. Tashak 47. Selvi
Sanatçının adı Şehzade Abdülmecid Efendi	Eserin adı 1. Kendi Portresi 2. Saray'da Goethe 3. Harım'da Beethoven 4. Sultan 1. Selim		
Adil Ömer	5. Hattarası	Halil Paşa	48. Çengelköy
Ali Cemal Benim	6. Biraz Su 7. Dobruca'da 8. Yaralı Asker 9. Türk Silârisi 10. Yatak 11. Maydost'ta 12. Yalak Yanında Atlı 13. Eritil	Hikmet Onat	49. Siperde Mektup Okuyan Askerler 50. Sein Durl durchziehend (küyünden geçerken) 51. Asker 52. Limanda 53. Beyazlı Kadın 54. Nefirmort 55. Boğaz 56. Mavınalar
Ali Sami Boyar	14. Boru Eri 15. İtfaye Eri 16. Güvertede 17. Bir Eriin Başı 18. Landschaft (Siktari) 19. Rumeli Hisari 20. Fski Türkler 21. Edirne civarı 22. Prens Adaları 23. Bulgar 24. Cevrak 25. İstanbul Boğazı 26. Büyükdere 27. Halic 28. Cevrak 29. Halic'te Mavna 30. Köy Çeşmesi	Hüseyin Avni Lâfî	57. Savaş 58. Yaralı Taşyan Tren 59. Kış 60. İstanbul civarı 61. Sokak 62. Mezarlık 63. Fyyüp'te bir Sokak 64. Fortre 65. Halic 66. Ağaçlar 67. Renk Taslağı 68. Yalı Kadın 69. Ali Paşa Camii 70. Renk Taslağı 71. Sabah 72. Sabah 73. Genç Kadın 74. Kadıköy Belediye binası için Duvar süsü
Cevat (Üsküdarlı)	31. Prens Adaları	İsmail Hakkı	75. Yavuz 76. Küstenwachposten (sahil koruma) 77. Çengelköy'ün üstünde 78. Portre
Feyhaman Duran	32. Savaş Serüvenleri 33. Nach dem Bade 34. Cicekli Kadın		

Görsel 7.5. Viyana Sergisi Kataloğu, sanatçı ve eser listesi, 1-78.

Mehmet Ali Laga	79. Çanakkale'nin Camileri 80. Çanakkale'nin Harabeleri 81. Çanakkale'de Uluonar 82. Çanakkale'de Asma Bahçeleri 83. Çanakkale 84. Çanakkale 85. Çanakkale 86. Çanakkale 87. Çanakkale		122. - 123. Manzara
Mahmut Cuda	88. Sigara İçen Yaşlı 89. Sultan Selim'in Kabri	Şevket Dag	124. Aya Sofya 125. Rüstem Paşa Camii
Namık İsmail	90. Bir Tane Daba! 91. Zafere doğru 92. Erzurum 93. İnş 94. Asker 95. Nedim'in Zamanından 96. Orman 97. Orman 98. Kafkash Gönüllü 99. Kafkash Gönüllü 100. Kafkash Gönüllü 101. Erzurum'lu Çiftçi 102. Akşam 103. Tutsak Kazak 104. Erzurum Camii 105. Savaşın Yankıları 106. Düşüncelere Dahuş	Süleyman Seyid	126. Kavunlu Natürmort
		Tahsin (Diyarbakırlı)	127. Bouvet Batarken 128. Karadenizde 129. Deniz Görünümü 130. Deniz Görünümü 131. Deniz Görünümü 132. Japon Deniz Savaşı 133. Barbaros ve Tuğrul
		İbrahim Çallı	134. Topçular Manevra 135. Yaralı 136. Şafaka Siper 137. Çadırın Önünde 138. Subay 139. Büst 140. Siperde 141. Konak 142. Natürmort
Ruşen Zamir Hanım	107. Gökkuşak		
Mehmet Ruhi Bey	108. Düşmanların kaçışından sonra 109. Triptik 110. Çocuk Baş 111. Köprüde 112. Aysangastollette 113. Yazınca Kadın 114. Bağış		
Mehmet Sami Yetik	115. Tuna Nehrinde 116. İsmail Tepe'de Muharebe 117. Nöbetde 118. Karakol 119. Mücadelede 120. Bursa'da bir Sokak 121. Edirne Cıvırı	İllustrasyon	

Görsel 7.6. Viyana Sergisi Kataloğu, sanatçı ve eser listesi, 79-142.

5. SONUÇ

Şişli Atölyesi'nde hazırlanan savaş tabloları, Osmanlı'nın Birinci Dünya Savaşı cephelerindeki durumuna dair görsel belgeleri olarak da görülebilir. İçeriğinde savaşın korkunç gerçekliğini, siperlerdeki gündelik yaşamı ve savaşın ardındaki olayları aktaran söz konusu eserler, sanatın bir araç olarak kullanıldığı propaganda faaliyetlerine eşi az görülür bir örnektir. Mabeyn-i Hümayûn Orkestrası'nın verdiği konserler ve Viyana sergisi ile müttefiklerin devletlerin kamuoyunda gelişmemiş bir Müslüman devlet olarak kabul gören Osmanlı'nın ulusal ve kültürel kimliğinin yeniden inşası amaçlanmıştır. Bir karşı propaganda faaliyeti olarak planlanan bu sanat etkinliğinin resim sanatımız çerçevesinde en önemli sonucu, 1918'de ressamlarımızın yurtdışında ilk defa topluca eserlerinin sergilenmiş olmasıdır.

KAYNAKÇA

- Akarı, D. S., & Kandaş, D. B. (2022, Mart). Edip ve Sanatkâr Heyetinin Çanakkale Cephesini Ziyareti. *Mavi Vatan*, 3-20.
- Aracı, E. (2011). Sultan Reşad'ın Senfoni Orkestrasından Münih'te Beethoven ve Wagner Konserleri. *Andante*, IX/62, 82-86.
- Arseven, C. E. (1993). *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ausstellung von Bildern Türkischer Maler. (2019, 5 Nisan). 10 Kasım 2022 tarihinde https://www.europeana.eu/en/item/9200290/bildarchivaustria_at_Preview_14770260 adresinden erişildi.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erol, T. (1987). *Painting in Turkey in Nineteenth and early Twentieth Century*. O. Grabar içinde, *A History of Turkish Painting (89-236)*. İstanbul: Tiglat Matbaacılık A.Ş.
- GazeteSu. (2022, 7 Nisan). Prof. Dr. Seza Sinanlar Uslu "Osmanlı Sanat Çevresinde 'Sanatçı' Bir Şehzade: Abdülmecid Efendi" başlıklı konferansıyla SSM'de. 1 Kasım 2022 tarihinde <https://gazetesu.sabanciuniv.edu/sanat-ve-yasam/prof-dr-seza-sinanlar-uslu-osmanli-sanat-cevresinde-sanatci-bir-sehzade-abdulmecid> adresinden erişildi.
- Gören, A. K. (2003). Şişli Atölyesi. *RH+ Sanat*. 4, 24-29.
- Müzayede, P. (2022, 25 Ekim). Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası. 29 Ekim 2022 tarihinde <https://www.pingudumuzayede.com/urun/2770168/osmanli-ressamlar-cemiyeti-mecmuasi-1911-osmanli-ressamlar-cemiyeti-mecmuasi-18> adresinden alındı
- Tansuğ, S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*. İstanbul: Gelişim Yayınları.
- Viyana Sergisi. (2018, 16 Ağustos). SALT Araştırma. 25 Ekim 2022 tarihinde <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/10771> adresinden erişildi.
- Yavaşca, M. (2010). *Türk Resim Sanatında Çanakkale Savaşları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.

8. BÖLÜM

DİJİTAL ANİMASYONUN ESTETİK VE KÜLTÜREL PARADİGMAYLA İLİŞKİSİ ÜZERİNDEN “ÇANAKKALE” VE “CUMHURİYET” TEMALI ÇİZGİ FİMLERİN ANALİZİ

Öğr. Gör. Dr. İlkan Devrim Dinç, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü
devrim.dinc@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4706-7590

1. GİRİŞ

Çizgi Filmler çoğunlukla çocukluk veya gençlik evresindeki insanların ilgisi dahilinde üretilen birer sinema eseri olarak düşünülmektedir. Ama doğru kullanıldığında bundan çok daha fazlasını içeren bir medya türü olarak ele alınabilmektedir. Çizgi filmler, günümüzde hem sanatsal hem de sosyolojik olarak birçok açıdan değişim gösteren anlatılar dahilinde üretilmeye başlanmıştır. Dijitalleşmeyi, algıların sivilleşmesini, bilim kurgu ve fantastik dünyaların genişlemesini sağlayan ve bu döngü içinde hem teknik hem de anlatı ölçüsünde gelişme kaydeden bir medya alanı olarak ele alınabilmektedir. Artık alabildiğine küreselleşen dünyada hem çocukların ve gençlerin hem de yetişkinlerin ilgisine uygun yapımlar üretilmekte ve bu yapımlar hem kültürel hem de estetik paradigmayı söz konusu alanlarda değiştirmektedir. Örneğin bir internet yayın akışı “streaming” platformunda yayınlanan bir çizgi serisi, dünyanın en büyük animasyon şirketlerini bir araya getirmekte ve bu şirketlerin dizinin farklı bölümleri için ürettiği hem içerik olarak gerçek dışı hem de sinemasal açıdan üst seviye eserler üretmesini muhtemel kılmaktadır. Böylesi bir zaman diliminde her ne kadar Anadolu coğrafyasında bu eserlere yakın çizgi filmler üretilmese de yerel kodlar söz konusu olduğunda önemli addedilebilecek çizgi filmler Türkiye’de de üretilmektedir. Çanakkale Savaşları ve cumhuriyetin kuruluşu gibi Anadolu halkları için önem teşkil eden konularda yapılan çizgi filmler de hem kültürel hem de estetik açıdan animasyon sanatının Türkiye’deki gelişimine katkı sağlamaktadır. Her ne kadar farklı ideolojilerin ve bakış açılarının dahilinde üretilmiş olsalar da bu üretimler hem tarihe dair bir algı yaratması hem de toplumsal yönelimlerin

şekillendirilmesi açısından kullanılmaktadır. Bu araştırmanın temelinde, üretilen iki ana eser arasındaki karşılaştırmalardan yola çıkarak çizgi filmlerin Türkiye tarihi ve ülkedeki dijital animasyon üretimi açısından önem teşkil eden tarafları çözümlenmeye çalışılmıştır. Sinema sanatının bir kolu olan çizgi filmlerin dijital animasyon tekniği aracılığıyla üretilen eserleri hem estetik hem de kültürel açıdan analiz edilecek ve karşılaştırılacaktır. Buradaki ana nüans hem filmlerin söylemlerinin estetik süreçlerle ilişkisini irdelemek hem de kültürel açıdan toplumu etkileyecek tarafları sorgulanarak bazı temel eserlerdeki teoriler üzerinden çözümlenmektedir. Animasyonun çocukluktan itibaren seyirciye olan etkileri de göz önüne alınarak “Oryantalist” süreçlerden “Küreselleşme” süreçlerine geçişte hem kültürel hem de estetik açıdan önem teşkil eden özellikler analiz edilecektir. Çizgi filmler ve dijital animasyonun toplumsal konjonktürü etkileyebileceği varsayımından yola çıkılarak iki ana eser sorgulanacak ve elde edilen sonuçlar gelecekte yapılmak istenecek eserler söz konusu olduğunda değerlendirilebilecektir.

2. YÖNTEM

Araştırmada yöntem olarak, “Çanakkale Geçilmez” (2008) ve “Atatürk: Bir Ulusun Kurtarıcısı” (2019) isimli iki ana eserin estetik yönü Brechtçi sinema estetiği üzerinden analiz edilecektir. Eserlerin kültürel yönü ise öncelikle Hubert Zapf’ın edebî açıdan kültürel ekoloji sistemindeki nüanslar aracılığıyla anlatı yapısı temel alınarak analiz edilecektir. Ardından Çanakkale Savaşı ve cumhuriyetin kuruluşu temel alınarak kültürel çözümlenmeler yapılacaktır. Son olarak filmlerin söylemleri ele alınacak ve hem “Oryantalist” hem de “Küreselleşme” süreçleriyle bağları incelenecektir. Böylece araştırma hem estetik hem de kültürel anlamda bu çizgi filmlerin bir paradigma değişiminden etkilenip etkilenmediğini gözler önüne serecektir.

2.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, yöntem kısmında belirtilen iki ana eserle sınırlandırılmıştır. Çünkü sinemada benzer konuda birçok film ve edebiyat alanında birçok roman ve hikâye olmasına rağmen, araştırmanın bu konuda çizgi film eserlerini temel almak yaklaşımı söz konusudur. Bunun sebebi farklı bir medya türünde bahsedilen konuların etkisi görece daha az analiz edilmektedir ve araştırma literatüre bu konuda katkı sağlama odağında üretilmiştir. Literatür taraması, hem bahsedilen filmlerin geçtiği dönemleri incelemek hem de günümüzdeki etkilerini bulgulamak amacıyla; oryantalizm, küreselleşme, kültürel ekoloji, sinema estetiği ve köle-efendi diyalektiği gibi birçok alanda genişletilmiş ve konuyla olan bağları bu kavramlar üzerinden sorgulanmıştır.

2.2. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın konusu hem dijital animasyonlar hem de kültürel ve estetik paradigmalar olduğundan, öncelikle dijital animasyon incelenmiş, ardından da diğer alanlarla ilgili bağlar kurması adına birkaç temel eserin okumaları yapılmıştır. Veriler analiz edilirken önce

bahsedilen eserlerdeki nüanslar ortaya konmuş sonrasında da bu eserlerden yola çıkılarak filmler estetik ve kültürel açıdan analiz edilmiştir. Bu analizlerin ışığında kurulan bağlantıların bütünü, verilerin elde edilmesini sağlamıştır. Bahsedilen bağlantılar, Hubert Zapf'ın "Literature as Cultural Ecology", Edward Said'in "Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Kolu", Zygmunt Bauman'ın "Küreselleşme" ve Mutlu Parkan'ın "Brecht Estetiği ve Sinema" isimli kitaplarından sağlanan çıkarımlar sonucu elde edilmiştir.

2.3. Verilerin Analizi

2.3.1. Dijital Animasyon ve Çizgi Filmlerdeki Kullanım Şekilleri

Dijital animasyon veya Türkçedeki diğer bir kullanım şekli ile sayısal canlandırmadaki dijital kısmına vurgu yapan durum bu animasyonların bilgisayar programları aracılığıyla üretilmesidir. 2 boyutlu veya 3 boyutlu platformlardan birinde üretilmiş olması onun dijital araçlarla üretildiği gerçeğini değiştirmemektedir. "ToonBoom", "Photoshop", "After Effects" ve/veya birçok iki boyutlu animasyon aracına sahip program ile canlandırma yapılabildiği gibi "Autodesk Maya", "Cinema 4D" ve "Blender" gibi birçok 3 boyutlu tasarım yapılabilen programda da canlandırma yapılabilmektedir. 2 boyutlu platformlarda üretilen animasyonlar ya saniyede 24 karelik çizimlerin ikiye ikiye çizilmesi ve kaydedilmesi yöntemiyle yapılır ya da ana kareler verilip kısıtlı (limited) animasyon tekniğiyle arada kalan karelerin program tarafından hesaplanması pratiği ile üretilir. 3 boyutlu platformlarda ise bu süreç daha kompleks bir şekilde oluşturulmaktadır. Öncelikle X, Y ve Z koordinatlarını hesaplayabilen bir programda var edilen üç veya dört noktacığın içinde kalan yüzeyler manipüle edilerek sanal bir model ile karakter üretilir. Bu karakterin 3 boyutlu ortamdaki parametreleri hesaplanarak topolojisi temel alınan modele yüzey kaplaması yöntemiyle renk, materyal ve doku bilgileri atanmaktadır. Daha sonra doku ataması yapılan modele sanal bir kemik sistemi (rig) yapılarak hareket etme özelliği kazandırılır. Hareket etme özelliği kazanan model, üç boyutlu koordinatlar içinde yer (translate), büyüklük (scale) ve yön (rotation) bilgilerine göre ana kareler verilerek hareket ettirilir. En sonunda da kurulan sanal sahnedeki ışık ve kamera simülasyonları aracılığıyla görüntü karelerine dönüştürülüp kaydedilir. Ve bu görüntüler kompozit (compositing) programlarda görüntü sekanslarına (image sequence) çevrilerek videolar elde edilir. Çizgi filmlerde artık genel olarak, ister 2 boyutlu ister 3 boyutlu ortamda elde edilmiş olsun, dijital animasyonlar kullanılmaktadır. Bilgisayar aracılığıyla elde edilen bu görüntüler çizgi filmlerde hem üretim süreçlerinin hem de görsel kalitenin artmasını sağlamaktadır. Hala el çizimi (cell) veya kukla animasyonu (stop motion) gibi kamera aracılığıyla kaydedilen resimlerle elde edilen animasyonlar üretilmeye devam etse de hem sinema hem de reklam sektöründe kullanılan tekniklerin birçoğu dijital ortamda elde edilmektedir.

2.3.2. Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat ve Brechtçi Sinema Estetiği

Bu çalışmada film analizleri temele yerleştirildiğinden ve sinema eserlerinin yazınsal bir form ile başlayarak bir sürece dönüşmesi durumundan yola çıkılarak, edebi eserlerin kültürel

süreçlerle ilişkisi sorgulanmadan, filmlerin söylemlerinin analiz edilmesinin mümkün olmayacağı varsayılmıştır. Bu durumda kültürün ekolojik yapısını yani doğa ile ilişkisini kurmak ve incelemek adına Hubert Zapf’ın “Kültürel Ekoloji olarak Edebiyat” teorisi merkeze alınmıştır. Kültürel anlamda bir devinim sağlayan her türlü nüans kendini yenileme ve yeni icatlar doğurma eğilimindedir bundan dolayı, “Edebi metinler, kültür ve doğa arasındaki karmaşık etkileşimleri her zaman yeni senaryolarda sahnelemiş ve araştırmıştır ve de kendi özgün icat ve kültürel kendini yenileme güçlerini bu sınırın yaratıcı keşfinden elde etmişlerdir” (Zapf, 2016: 90). İnsan doğadaki varoluşsal gerçekliğini dikotomiler üzerinden kurma eğilimindedir ama yaratıcı süreçler kendi içinde bunun ötesine geçmeyi talep eder. Zihinsel yapının insanlığın genel anlamıyla varoluşunun gerektirdiği bir kültürel sürece yönlenmesi ve doğanın içine sıkışmış olan bedensel yapısından kurtulmasında yazınsal üretimler önemli bir yer teşkil etmektedir. “Metinselliğin estetik kipi, kavramsal ve algısal boyutları, fikirleri ve duysal deneyimleri, yansıtıcı bilinci ve karmaşık dinamik yaşam süreçlerinin performatif sahnelemesini bir araya getirerek zihin-beden ikiliğinin aşılmasını içerir” (Zapf, 2016: 91). Bu yazınsalın kültürle olan ilişkisini kurmak üzere, bir üçgenin köşeleri gibi birbirine bağlı ve çözümsel bir diyalektik kurmaya yarayan üçlü bir yapı tasarlanmıştır. Bu yapıda kültürün ekolojik gelişimi bahsedilen üçlü modelle bir anlam bağı kurmak üzere kurgulanmış ve yazınsal içerikler söz konusu olduğunda çözümleme yapmak için bir sistem sunmuştur.

Edebiyat, açık kemikleşmiş dil, iletişim ve düşünce biçimlerini kıran, marjinalleştirilmiş olanı sembolik olarak güçlendiren ve kültürel olarak ayrılmış olanı yeniden birleştiren kültürel söylemler içinde dönüştürücü bir güçtür. Daha genelleştirilmiş bir versiyonda, bu kitabı bilgilendiren metin ve teori, ekolojik düşünce ve edebi yorum arasındaki diyalogdan ortaya çıkan kültürel ekoloji olarak edebiyatın işlevsel modeli, üç ana söylemsel işlevin dinamik bir karşılıklı ilişkisi olarak tanımlanabilir: kültür-eleştirel üst-söylemin, kurmaca karşıt-söylemin ve uzlaştırmacı söylemler-arasılık’ın işlevleri (Zapf, 2016: 95).

Kültürün her ne kadar doğanın karşıtı olduğu düşünülebilecek olsa da kendi doğal yapısı içinde bir başka dikotomi içerebilecektir. Buradaki ikilik ise kendi bireysel dürtüleri ve hayalleriyle dış dünyanın bu hissedilen algıya verdiği tepkilerdir. Bu dikotomi her ne kadar karşıt gibi gözükse de ancak bir araya geldiğinde insanın iç dünyası algılanabilir hale gelecektir. Dış dünyanın empoze ettiği ve kişinin toplumsal ölçekte varoluşu üzerinden talep ettiği her türlü durum, iç dünyasındaki karmaşık beklentilerle bir potada buluştuğu ölçüde algısal bir kuvvet doğurabilir. "Hayali" olan, tüm insanların ortak bir antropolojik özelliği olarak hem bireysel psikolojileri hem de toplumların kolektif hayal gücünü şekillendiren arzuların, korkuların, hayallerin ve arzuların gerçekleştirildiği fantezilerin aşırı bir dürtüsüdür (Zapf, 2016: 101-102). Bu dürtüler tüm karmaşıklığı ve ortaya çıkarttığı zıtlıklara rağmen bir zemine oturtulmaksızın bilinç bazında bir gelişime izin veremeyecektir. İnsanlık kültürü tüm bu zıtlıkların oluşturduğu komplikasyonlar ve gerilimlere rağmen ve/veya onlar sayesinde gelişmiştir. Var olan dış ve iç gerçekliklerle sürekli gerilim içinde kalmak, tüm insan anlamlandırılmalarının temelini oluşturur ve kuşatır, ancak bilinçli kamusal söylemin düzenlenmiş biçimleri bilinçaltında kalır (Zapf, 2016: 102). Tüm bu kamusal alanın yarattığı kurguların anlaşılır kılınması adına tasarlanmış olan üçlü işlev modeli birbirini tamamlayan bir yapı ihtiva etmektedir.

Bu üç işlevden ilkinin kültür-eleştirel bir üst-söylem olarak adlandırılması, her şeyden önce edebî metinlerin yalnızca dışsal olarak değil, aynı zamanda içsel olarak da ortaya çıktıkları ve yanıt verdikleri sosyo-tarihsel koşullarla ilişkili olduğunu ima eder. Gerçek tarihsel oluşumlarının söylemsel bağlamları, edebiyatın geliştirdiği kurgusal temsil ve kültürel öz-yansıma modellerinin başlangıç noktası ve semiyotik malzemesidir (Zapf, 2016: 103).

Kültür eleştirel üst söylem, genel anlamda baskın ana akım söylemin taleplerini kapsayabilecektir. Toplumsal baskılar, siyasi propaganda, empoze edilen kültürel algı ve normatif manipülasyonların tamamı kültür eleştirel üst söylem olarak algılanabilecektir. Toplumda kültürün kutsallaştırıldığı ve bireysel itkilere ket vurmayla sonuçlanan her süreç bir çeşit kültür eleştirel üst söylem olarak kabul edilebilecektir. Bu eleştirel boyut, çoğunlukla doğrudan ve muhalif bir eleştiri biçimi değil, bireysel ve kolektif hayatta kalma ve sürdürülebilirliğe ilişkin kapsayıcı bir ekolojik perspektiften hâkim kültürel sistemlerin radikal bir kendi kendini incelemesini motive eden dolaylı bir kültür-eleştirel üst-söylem temelli enerji biçimidir (Zapf, 2016: 103). Bu enerji biçimine bir tepki olarak bireyin varoluşsal değerlerini koruma çabasıyla kurguladığı yapıya kurmaca karşıt söylem denilmiştir. Kişi toplum içinde var olmak güdüsünün ötesine geçip yaratıcı süreçlere yöneldiği oranda kurmaca bir karşıt söylem tasarlamaktadır.

Bu şekilde, kültürel olarak dışlanmış olan, edebî yaratıcılığın kaynağı olarak ifade edilir ve kültürel gerçeklik sistemine karşı bir tür "büyülü" karşı güç oluşturan eko göstergebilim temelli bir aracıyla ilişkilendirilir. Metinlerde radikal farklılık, başkalık ve direniş sahneleyen bu kurmaca karşı-söylem, aynı anda doğa, beden, bilinçdışı, rüyalar, akış, değişim, temas, açıklık, vizyon, büyü, çok biçimlilik ve biyofilik yoğunluk imgeleriyle bağlantılıdır (Zapf, 2016: 108-109).

Tüm bu bireysel varoluş çabası, topluma karşı radikalleşen eylemler bütünü ile kendini yazınsal ve yaratıcı süreçlere yönlendirilmiş bir halde bulabilecektir. Bu toplumun gelişimine zarar verebilecek bir yapıda gibi görünse de ilerleyen süreçlerde bir devinim yaratması sebebiyle kültürel bir gelişime sebep olabilir. Kültür eleştirel üst-söylem düzeyinde iletilen yaşamsal ilişkilerin baskı, hapis ve felç duygusuna bir yanıt olarak, metinler aynı anda, kültürel olarak dışlanmış bir yaratıcı enerji kaynağını ön plana çıkaran, marjinalleştiren ve semiyotik olarak güçlendiren kurmaca karşıt-söylem açısından bir dinamik oluşturur (Zapf, 2016: 108). Bahsedilen dinamik insanın kurmaca yazınsal yapılarla kurduğu ilişkiden yaratıcı eserler üretmesini sağlar, bu bahsedilen edebiyatta kendine bir alan bulduğu, siyasi veya bilimsel süreçlerde de kendini gösterebilir. Provokatif bir resim yapmakla, bir siyasi bildiri yayınlamak ya da sistem karşıtı bir tarihsel araştırma yapmak benzer bir skalada kurmaca karşıt söyleme örnek teşkil edebilecektir. Edebiyat bu bahsedilen gerilimi bir dengeye oturtmak adına kültürel yenilenmelere temel sağlayabilecek bir işleve doğru evrimleşebilir. Hem toplumun beklentilerini bireylerin yaşamsal arzularına yakınlaştırıp hem de kişilerin yaşamdan beklentilerini toplumun gelişimine katalize etmek gibi bir senteze doğru götürebilir. Öyle bir eser düşünülebilir ki, toplumsal konjonktürü etkilediği oranda bireylerin kişisel beklentilerine de zemin hazırlasın. İşte böylesi bir yapı uzlaştırıcı söylemlerarasılık olarak adlandırılmıştır. Edebiyat, uzlaştırıcı söylemler-arasılık olarak üçüncü işlevinde, uygarlık sistemini ve onun

dışlamalarını yeni ve hem çelişkili hem de dönüştürücü biçimlerde bir araya getirir ve böylece kültür merkezinin kenarlarından sürekli yenilenmesine katkıda bulunur (Zapf, 2016: 114).

Benzer bir algıyla tiyatro sanatında önemli eserler üretmiş olan Bertolt Brecht’in tasarladığı estetik yapıyı sinema ile ilişkilendiren Mutlu Parkan ise kitabında birtakım nüanslar üzerinden filmlerin analiz edilmesi adına belirli teknikler geliştirilebileceğine dikkat çekmiştir. Geleneksel anlatı yapılarına bir tepki olarak tasarlanan bu süreçlerde karşı gelinen en önemli noktalardan biri seyircinin tatmin yaşama odağında eserlerle bağ kurma eğilimidir. Katharsis ismi verilen tüketicinin son noktada tatmin eşliğine ulaşip bu dürtüyü gidermesi anlamına gelen durumda yaşanan doyumun eserin anlatı kalitesini düşürdüğü vurgulanmıştır. Seyircinin eserle daha organik bir bağ kurması hedefiyle katharsis karşıtı bir duruş sergileyen bu estetik anlayışta birçok yöntem geliştirilmiş ve akabinde eserlerin bu yapı üzerinden kurgulanmasıyla yaratıcı yönelimlerin gelişeceği varsayılmıştır. Gerçekte betimlemenin tüketicisi haline gelen seyirci, aynı zamanda kendisi de tükenmektedir; yaşantı birliği yoluyla yapıt karşısında edilgen bir duruma düşen seyircide yapay olarak oluşmuş olan duygusal gerilim yapıtın doruk noktasında boşaltılır. (Parkan, 1983: 18). Bu durum tüm doğallığın önüne geçebilecek ve eserin kalitesini düşürebilecektir. Gerçeklik algısını manipüle ettiği gibi empoze ettiği durumlarla seyircinin tatmin eşliğini de düşürebilir.

Geleneksel sinemanın seyirciye empoze ettiği bu süreçte, yani seyircinin tükenmesiyle sonuçlanan estetik süreçte, çağdaş sinema kuramcılarının sinema estetiğinin sorunları içinde odak noktasını oluşturduğunu savundukları «gerçeklik izlenimi» kavramı, anahtar bir kavram olmakla birlikte, temel bir kavram olarak sunulamaz. Seyircinin tükenmesiyle sonuçlanan estetik süreçte, gerçeklik izlenimi bir başka temel kavramın, «katharsis»in ortaya çıkışına hizmet ettiği ölçüde ve ancak bu şartla tartışma konusu haline getirilebilir. Çünkü seyircinin tükenmesi, yani «zihinsel faaliyetten yoksun bırakılarak her türlü eleştiriden uzaklaşması» gerçeklik etkisinden doğmamakta; gerçeklik etkisinin aracılığıyla, filmdeki olaylar ve karakterlerle yaşantı birliğine girerek, düşüm ya da doruk noktasında «katharsis»e ulaşmasıyla noktalanmaktadır (Parkan, 1983: 19).

Brecht’in estetik anlayışında bahsedilen bütün algı manipülasyonlarından ve gerçeklik deformasyonundan kurtulmak adına birtakım kurallar ve kaideler belirlenmiştir. Sanat eserini dejenere ettiği varsayılan bu durumlara karşı geliştirilen nüanslar Parkan’ın kitabında da bahsettiği üzere aşağıdaki gibi özetlenebilir;

1. **Naivete:** Bu tutum adından da anlaşılacağı üzere naif bir yaklaşımla eserin üretilmesi odağında ilerlemektedir. Gerçeği olduğu gibi gösterme ve saflıkla anlatma nüanslarını temel almaktadır. Toplumun insanlara empoze ettiği roller bu tutumda kendine bir yer bulamayacaktır. Alabildiğine çocuksu ve temiz bir algıyla hem oyunculuğun hem de diğer sinematik süreçlerin kurgulanmasını talep eder. Diğer türlü olayların anlaşılmasının mümkün olmayacağını varsayar.
2. **Mesel Çalışması:** Bu yöntemde ise tüm ekibin daha yazınsal süreçler devam ederken, yaratıcı süreçlere entegrasyonu mümkün kılınacaktır. Tüm ekibin saflıkla yani naif

bir duruşla mesel çalışmasına katılmasını uygun bulur. Bu şekilde eserdeki çelişkiler, yapaylıklar, ortaya çıkabilecek sorunlara dair çözümler ve eserin naiflik oranlarının çözümlenmesi sağlanacak ve eserin bir tüketime ulaşmaksızın en tatmin edici ve yaratıcı versiyonunun oluşmasına yardım edecek bir yapıya ulaşılabacaktır.

3. **Epizotik Anlatım:** Bu yöntemde ise geleneksel anlatı yapısında birbirine bağlı durumların yükselen bir ivmeyle ilerlemesi ve seyircinin tatmin olma güdüsünü yükseltmesi durumuna karşıt bir yapı önerilmiştir. Bu yapıda seyirci algı manipülasyonuna uğratılmaksızın ve “katharsis” yaşamaya odaklandırılmaksızın, parçalara bölünen hikâyenin farklı şekillerde birleştirilerek daha doğal bir anlatı yapısına ulaşması hedeflenmiştir. Bu anlatı yapısında bir söylemi veya tatmini empoze etmek yerine olayın en naif şekilde algılanması ve hissedilmesi temel alınmıştır.
4. **Gestus:** Bu tutumda merkeze alınan odak, mesel çalışması sonunda elde edilmesi beklenen naifliğin ve doğallığın söylenen sözler ve anlatılan konular aracılığıyla değil, görünenin ardındakini algılatan davranışlarla verilmesi dinamiğinden doğar. Bu tutumda oyuncu rolünün gerektirdiği davranış kalıpları içine sıkışmaktansa mesel çalışmasında elde edilen bilgiler dahilinde, jestler aracılığıyla oyununu oynar ve diyaloglarını ezberleyen bir taklitçi olmaktan çıkıp o karakteri yaşatan bir bireye dönüşür.
5. **Yabancılaştırma:** Bu tutumda Brechtçi estetik tüketiciyi esere olabildiğince yabancılaştırmaya çalışır, bu nüans aracılığıyla seyirci eserle arasına bir mesafe koyabilecek ve “katharsis”e ulaşması olabildiğince güçleşecektir. Eserle arasına mesafe koyan seyirci en salt şekilde hedeflenen doğallık içinde eseri deneyimleyebilecek ve eser seyirciye bir kavram veya algı empoze etme gücünden yoksun hale gelecektir.
6. **Tarihselleştirme:** Yabancılaştırmanın devamı niteliğinde olan bu yöntemde ise konu tarihsel olsun ya da olmasın konuya tarihi bir bakış açısından yaklaşma prensibiyle ilerlemektedir. Her şey geçmişle ilintili bir şekilde algılandığından, insanın doğal, günlük bakışına benzer bir tavır takınmasını sağlayabilecektir. Böylece doğala en yakın deneyimle eserle bir bağ kuracak olan seyirci naif tavrın gerektirdiği gerçekçiliğe ulaşabilecektir.
7. **Anlatımcı Yapı:** Estetik açıdan gerçekçi bir eser üretme odağında olan Brecht, toplumun totaliter algısı dahilinde yarattığı baskılarla çatışmaya uygun bir sanatsal algı yaratma hedefindedir. Eserdeki doğallık üzerinden gerçekliğin çirkin tarafları göz önüne serilerek izleyicide bir aydınlanma yaratmayı temel alan anlatımcı yapı böylece bilimsel ya da ussal bilginin elde edilmesini sağlayabilecektir.

- 8. Göstermecî Oyunculuk:** Bu tutumda ise hedeflenen, geleneksel anlatı biçimlerinde seyircinin oyuncuyla kurduğu yapay bağları kırıp, oyuncunun ortaya çıkardığı karşıtlıklar ve çatışmalar üzerinden bir mesafe oluşturup karakterleri sorgulanabilir kılmaktır. Oyuncunun hedefi, seyircinin üzerinde bir etki yaratmaktansa, duyguları, umutları ve hayal kırıklıklarıyla doğal bir insanı resmetmekten geçer.

Bu bahsedilen sekiz madde üzerinden çizgi filmler estetik açıdan analiz edilecek ve kültürel ekolojiyle ortak bir hedef üzerinden kültürel ve estetik paradigmaların etkileniş şekilleri çözümlenmeye çalışılacaktır.

2.3.3. Oryantalizm, Küreselleşme ve Birinci Dünya Savaşıyla İlişkisi

Ötekileştirmenin sömürgeci dönemden itibaren önemli bir destekçisi olan oryantalist yapıların ve dünya genelinde hakimiyet sağlamak üzere geliştirilmiş emperyalist yaklaşımların bir yansıması olarak Dünya savaşları Anadolu coğrafyasında da birçok durumun gelişmesine sebep olmuştur. Birinci Dünya Savaşı ve akabinde verilen Kurtuluş Savaşları da Türkiye’nin kurulma sürecinde rol oynamıştır. Bu durumları konu alan çizgi filmler inceleneceğinden önce sürece etki eden kavramlar ve olayların açıklanması gerektiği düşünülmüştür. Kavramlardan ilki olan oryantalizm basitçe Batı’nın Doğu’yu kavramsal bir yapı üzerinden ötekileştirip ele geçirme çabası olarak ele alınabilecektir.

Oryantalizm, Doğu ile Batı arasında ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı bir düşünüş biçimidir. Yani aralarında şairler, roman yazarları, düşünürler, siyaset teorisyenleri, iktisat alimleri ve imparatorluk yöneticileri olan geniş bir uzmanlar silsilesi. (...) 18. yüzyıl sonlarını kabaca bir başlangıç noktası kabul edersek, oryantalizm Şark ile uğraşan toplu müessesedir, yani Şark hakkında hükümlerde bulunur, Şark’ı tasvir eder, tedris eder, iskân eder, yönetir, kısacası Doğu’ya hâkim olmak, onu yeniden kurmak ve onun amiri olmak için Batı’nın bulunduğu bir yoldur (Said, 1998: 15-16).

Edward Said ise konuyu bu şekilde açıklamaktadır. Tüm bu durumların sebebi olarak da yabancı olanın ele geçirilme ve bilinenin içine yerleştirilme güdüsü olduğu düşünülebilecektir. İnsan kafası için brüt bir yabancılığa karşı direniş göstermek son derecede doğaldır; bu nedenle kültürler daima diğer kültürleri tam anlamı ile değiştirmeyi arzulamışlardır (Said, 1998: 102). Bu arzu Birinci Dünya Savaşı’ndan önce sistematik bir şekilde ilerlemiş ve işgal devletlerinin Orta Doğu’dan Balkanlara kadar kurguladığı planlara zemin hazırlamıştır. Tüm bunların sonucunda ise dünya çapında bir savaş vuku bulmuş ve Anadolu toprakları işgal edilmiştir.

Bununla birlikte Fransa ve İngiltere sırası geldiği zaman Asya Türkiye’si’ni paylaşmak için aralarında fikir birliğine varmışlardı. Gerek Birinci Dünya Savaşı’ndan önce ve gerekse savaş sırasında her iki ülke arasında yürütülen gizli diplomatik temaslarla Ortadoğu baştan etki alanlarına ayrılmış, daha sonra manda (yahut işgal) altına alınan topraklara bölünmüştü (Said, 1998: 299).

Bu bölünmenin merkezinde ise Anadolu toprakları bulunmaktaydı. İşgalci devletler oryantalizmin getirdiği bilgi birikimi aracılığıyla bu topraklarda hakimiyet hakkı olduğunu varsaymış ve bütün argümanını bu yapı üzerinden kurgulamıştır.

Batılıların Modern Doğu’da gerçekleştirdikleri keşifler, işgal ettikleri toprakları arttığı ölçüde değer kazanıyordu. Böylece Oryantalist bilgin “asıl” Doğu hakkında bilgi verirken bazen yanılgılara düşüyordu, ancak çoğu zaman gerçek idari zorunluluklar araştırmalarına yön veriyordu. Hiç kuşkusuz Cromer’in Doğu üzerindeki bazı tezleri — geleneksel Oryantalizmin arşivlerinden çıkarılmış tezler— geniş ölçüde doğrulanmıştı, zira Cromer milyonlarca Doğuluyu gerçek hayatın içinde yönetiyordu. Bu olay Fransızların Suriye, Kuzey Afrika ve sayıları fazla olmayan kolonilerinde edin- dikleri tecrübelerden daha az gerçeklerle yüklü değildi. Ancak gizli oryantalizmin doktrinleri ile açık oryantalizmin gösterileri arasındaki bu ayrım hiçbir zaman Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda İngiltere ve Fransa Türkiye’yi parçalamaya kalkıştığı zaman olduğu kadar açık ve seçik biçimde ortaya çıkmamıştı. Ameliyat masasının üzerinde tüm zayıflığı, karakteristik çizgileri ve ana hatları ile Avrupa’nın Hasta Adamı yatıyordu (Said, 1998: 303).

Hasta adamın gücünü tekrar toplayıp ayağa kalkabileceğini hatta başkaldırıp özgürlüğünü ilan edebileceğini düşünmeyen ülkeler, Türkiye’nin kurulması için verilecek olan savaşta mağlup olabileceklerini düşünmemekteydiler. Çünkü modernitenin empoze ettiği ötekileştiren bir yapıyla oryantalizmin öncüsü olduğu küresel yapıda Batı’nın bütün bilgi birikiminin fark yaratacağını varsaymışlardı. Bunu yapmak adına kurguladıkları sav ise modernleşmesi gereken halkları zapt etmekten geçiyordu.

Mekânın okunabilirliği, şeffaflığı, hiç şüphe yok ki, modern devletin güçlerine egemenlik sağlama kavgasında başlıca çekişme alanlarından biri haline gelmişti. Toplumsal ilişki kalıpları ve bağlılıklar üzerinde yasal, idari hâkimiyet sağlamak için devlet, bu ilişkilere giren çeşitli aktörlerin içinde hareket etmek zorunda olduğu ortamın şeffaflığını kontrol altına almak zorundaydı. Modern güçlerin pratikleri, toplumsal düzenlemelerin modernleştirilmesini hızlandırıyordu ve bu modernleştirmenin amacı, böyle bir hâkimiyetin kurulması ve sürdürülmesiydi. Dolayısıyla, mekânın yeniden örgütlenmesi adına sürdürülen bu savaş, modernleşme sürecinin belirleyici özelliğiydi. Bu savaşta asıl kavga harita bürosuna hâkim olma hakkı için verilirdi (Bauman, 2010: 36-37).

Batı’nın tüm bu girişimlerini sonuçsuz bırakan Anadolu topraklarında verilmiş olan Kurtuluş Savaşı, Türkiye tarihinde olduğu kadar Dünya tarihinde de büyük çaplı etkiler yaratmıştır. Araştırmanın gelecek bölümlerinde, bu konuda yapılmış olan çizgi filmlerin kültürel ve estetik açıdan yarattığı etkilerin gözlemlenmesi adına, bir dizi analizle devam edilecektir. Bu analizlerden yola çıkarak ulaşılan sonuçlar karşılaştırılacak ve hem sinemasal hem de kültürel alanda çıkarımlar temel alınarak bulgular elde edilecektir.

2.3.4. “Çanakkale Geçilmez” (2008) Çizgi Filminin Analizi

2008 yapımı “Çanakkale Geçilmez” uzun metraj çizgi film, genel olarak karakterlerin ve ortamların 2 boyutlu çizim tekniğiyle üretildiği, su ve patlama simülasyonlarıyla, savaş makineleri ve gemilerinde ise 3 boyutlu tasarımlar kullanan bir yapıda üretilmiştir. Çanakkale

Savaşın baştan sona kadar ele alındığı çizgi film, Çanakkale Şehitliği’nde ziyarette gelen yaşlı bir adamın anılarına döndüğü bir geçişle başlar. Savaşta en yakın arkadaşını kaybeden asker daha sonra İstanbul’da savaşa gitmeden önceki konuşmalarını anımsar ardından askerler gemiyi uğurlayan halka selam edip cepheye doğru yola çıkarlar.



Görsel 8.1. Çanakkale Geçilmez (2008) Çizgi Filminin Afişinden bir Kesit
(Kaynak: Bal, 2005)

Daha sonra cepheye komutayı elinde tutan Cevat Paşa’nın rüyasına bir geçiş yapılır ve rüyasına gelen metafizik bir karakterin, denizde Arapça yazan yirmi altı harfine dikkat çekmesinin ardından, düşmanın geldiğine ve tüm boğaza mayınlar döşenmesi gerektiğine dair uyarısıyla Cevat Paşa uyanır. 7-8 Mart 1915 gecesi uyanıp komutasındaki askere ellerinde kaç adet mayın olduğunu sormasıyla yirmi altı cevabını alır ve şaşırır. Ardından Nusret Mayın Gemisiyle düşmana gözükmeyen boğaza mayınlar döşenir. 17 Mart 1915’te Queen Elizabeth zırhlısında Amiral De Rebeck, üst seviye Fransız ve İngiliz subaylarla bir toplantı yapar ve Osmanlı askerlerine saldırmak üzere fikirlerini anlatır.

Daha sonra Esad Paşa’nın komutasındaki üst düzey subaylar gemilerle yaklaşan düşman kuvvetlerini görür ve kendi aralarında strateji yapmak üzere at üstünde konuşurlar. Savaş başlar ve düşman kuvvetleri karaya çıkıp Osmanlı askerlerine saldırırlar. Seyit Onbaşı savaşın önemli bir anında Rumeli Mecidiye Tabyası’nda oldukça ağır bir top mermisini yüklenip savaş gemilerinden birinin vurulmasını sağlar. Daha sonra mayınlara çarpan düşman gemileri de ağır hasar görürler. İngiliz halkı, geri çekilen düşman kuvvetlerinin bu yenilgisini, İngiltere’de gazete

satan bir çocuğun elinden öğrenir ve duyduğu haber karşısında şaşkınlığa uğrar. Daha sonra Osmanlı askerlerinin karargahında toplanan birlikler içinde Yüzbaşı Sırrı Bey, askerler arasında Yozgatlı Hasan isminde bir askerin saçındaki kınayı görür ve askere neden olduğunu sorar. Bilmediğini söyleyen askere annesine sormasını salık verir. Kınalı Hasan'a annesi mektup yazar ve nedenini anlatır. Düşman kuvvetleriyle tekrar muharebeye giren Osmanlı ordusu tekrar galip çıkmıştır. Ardından Yarbay Mustafa Kemal'in komutasındaki birlikler 25 Nisan 1915 tarihinde Sarıbayır'a doğru yola çıkar ve düşmanın çıkarma yaptığına dair aldığı duyumlardan yola çıkarak savunmaya geçer. Daha sonra Mustafa Kemal Conkbayırı'na tırmanır ve saldıran düşmanlardan kaçmaya çalışan askerlere "Ben size taarruzu emretmiyorum, ölmeyi emrediyorum! Biz ölünceye kadar geçecek zaman zarfında yerimize başka kuvvetler ve komutanlar geçebilir." Dediği komutuyla geri dönüp savaşmayı emreder. Esir alınan İngiliz askerlerinden bir tanesi karargâha getirildiğinde komutanlara ona nasıl işkence edeceklerine dair kendi komutanlarının anlattıkları durumlardan bahsedince, ona gülen komutanlar, kendisini misafir edeceklerini bahsedilen işkencelerinde komik olduğunu söylerler. Annesine gönderdiği mektuptan cevap alan Kınalı Hasan, annesinin köyde kurbanlık koyunların kürklerinin kına ile işaretlendiğini, kendi çocuklarını da vatana kurban etmek için gönderdiklerini söyler. Ardından Mustafa Kemal'in de aralarında bulunduğu üst düzey komutanların liderliğinde savaş kazanılır ve elinde tüfeğiyle ölen askerlerden birine işaret edilerek, tüfeğiyle gömülmesi ve çok şerefli bir asker olduğu söylenir. Son olarak savaştan gazi olarak kurtulan askerlerden biri ölen arkadaşlarına dua ederken, bir geçişle filmin başında olayları anımsayan yaşlı adamın bu asker olduğu gösterilir ve film biter.

Filmin senaryosunu yani edebi tarafını ele almak adına Hubert Zapf'ın üçlü işlev modeli kullanılacaktır. Kültür eleştirel üst söylemin, medeniyetlerin empoze ettiği baskın algı ve manipülasyonlardan oluştuğu düşünülecek olursa, bu filmde kültür eleştirel üst söylemin temele koyduğu algının, kötücül ve sömürgeci halkların karşısında manevi anlamda güçlü ama tüm yardımlarını metafizik olana bağlamış, savaşçı bir toplum betimlemesi görülmektedir. Bu algının tersi bir kısım gösterge olarak analiz edilen sadece iki yerde daha gerçeğe yakın olarak kabul edilebilecek olaylar; Mustafa Kemal'in Conkbayırı'ndan tırmanıp askerin manevralarını fark ettiği ve İngiliz halkından bir adamın gazetede okuduğu yenilgi haberine verdiği tepki olabilecektir. Çünkü filmin tasarladığı doğallıktan uzak yapı içinde bu iki noktada kurmaca bir karşıt söyleme yer bırakıldığı düşünülebilir. Filmde üçlü işlev modelini sonuca ulaştıran bir uzlaştırmacı söylemlerarasılık olarak yapay addedilebilecek bir askeri başarıya övgü gösterilmiştir ama filmin hiçbir yerinde ne görsel ne de yazınsal olarak bu övgüyü karşılayacak bir gösterge mevcut değildir.

Filmin estetik yapısına gelindiğinde ise, Brecht'in estetik yapısındaki özellikler sorgulanacaktır. Filmin naivete söz konusu olduğunda belli oranda naiflik içeren karakterlere yer verdiği gözlemlenebilir. Askerlerin birbiriyle konuşma şekli veya olan olaylara verdiği tepkiler olabildiğince naif hatta çocukça bir tavırla örtülüdür. Fakat naivete bu ölçüde yapaylık içerdiğinde doğallığını kaybetmekle beraber inandırıcılıktan da uzak hale getirilmiştir. Böylece insani tavırlar bir açıdan korkutucu seviyede rafine edilmiş bir kurban algısı da yaratılmaktadır.

Tüm askerlerin bu kurban algısından gurur duyduğunu seyirciye göstermek naiflikten öte insani olanı resimden çıkarmaya yönelik bir tavır sergilemeye dönüşmüştür. Mesel çalışması yani tüm ekibin bir arada yaratıcı süreçleri tasarlaması edimi düşünüldüğünde filmin oldukça fazla eksiği olduğu söylenebilecektir. Öncelikle diyalogların yazım süreciyle animatörlerin üretim süreci arasında ciddi bir kopukluk mevcuttur. “Lip sync” denilen bir animasyon tekniği olarak diyaloglarla ağız hareketlerinin eş zamanlı ilerleyişinin, filmin hiçbir noktasında uyum göstermemesi bu durumun belirgin bir örneğidir. Bundan daha net bir gösterge olarak karakter animasyonlarında uygulanan 2 boyutlu çizim ve renklendirme tekniği ile deniz ve patlama simülasyonlarıyla deniz araçlarında kullanılan 3 boyutlu görselleştirme tekniği arasında hiçbir açıdan uyum bulunmamaktadır. Bu hem teknik hem de estetik açıdan eserin bir araya getirilişinde ekiplerin bağlantısındaki kopukluğa bir örnek teşkil edebilecektir. Sesler ve müziklerde genel yapıya uyum sağlaması adına üretilmemiş gibi görünmektedir. Filmde epizotik bir anlatım mevcuttur gerek savaşlar gerek se dönemler ve ortamlar birbirinden ayrıştırılmıştır. Bir katharsis yaşatılmaz. Gestus temel alındığında ise filmin karakterleri her şeyi diyaloglarla anlatma odağında üretildiğinden jestler karakter animasyonları içinde kendine ayrı bir yer bulamamaktadır. Yabancılaştırma genelde düşman kuvvetlerinin insanların tavırlarında mevcuttur ama daha önce de bahsedildiği üzere Cevat Paşa’nın mayınları stratejik bir hamleden yola çıkarak değil metafizik bir öngörünün ve karakterin uyarısıyla boğaza yerleştirmesi bir çelişki olarak ele alınabilecektir. Tarihselleştirme oldukça belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Filmin başında kim olduğunu anlamadığımız yaşlı bir adamın şehitlikteki flashbackinden başlayan hikâyenin sonunda tekrar o adamın bir savaş gazisi olduğu bilgisine ulaşmasıyla sonuçlanmış olması tarihselleştirmenin net bir örneğidir. Anlatımcı yapının ise tam tersi mevcuttur, filmde. Toplumun genel realitesini güçlendiren ve çarpık addedilebilecek algıların desteklendiği bir yapı gözlemlenebilir. Son olarak göstermeci bir oyunculukta filmde söz konusu değildir. Karakterler hislerini göstermekten çok olanları abartma odağında resmedilmiştir ve görünenin ardındakini göstermektense görünmeyeni empoze ederek filmi gerçekliği dejenere eden bir yapıya ulaştırmıştır.

2.3.5. “Atatürk: Bir Ulusun Kurtarıcısı” (2019) Çizgi Filminin Analizi

2019 yapımı “Atatürk: Bir Ulusun Kurtarıcısı” isimli kısa metraj animasyon filmi 3 boyutlu tasarım tekniğiyle üretilmiştir. Film yabancı bir kadının havalimanından taksiye binip yola çıkışıyla başlar. Yolda sirenler çalar ve Taksim meydanında herkes hazır ola geçer. Taksici de taksisini durdurup iner ve diğer insanlara katılır. Ne olduğunu anlamayan kadın, taksici tekrar arabaya binip yola devam ettiğinde taksiciye durumu sorar. Taksici günlerden 10 Kasım olduğunu ve her sene sabah dokuzu beş geçte tüm halkın Mustafa Kemal’e saygısını göstermek için bu davranışı sergilediğini söyler. Kadın önce otele varır ardından da bir kongre salonunda sunum yapar. Sunumu bittikten sonra İstanbul’daki havalimanına giden kadın daha sonra ülkesine döner. Ülkesinde tek katlı evinin salonunda bilgisayar başındaki kadın, küçük yaşta oğlunun yatmaya gitmesiyle Mustafa Kemal hakkında araştırma yapmaya başlar ve bu araştırmadan geçmişteki olaylara geçiş yapılır. Kadının anlatıcı olarak, anlattığı bu süreçte Mustafa Kemal’in İstanbul’dan Samsun’a gidiş hikayesinden söz edilir.

Daha sonra uyuyan kadın ertesi gün kalkar ve ilk işi gidip Atatürk'le ilgili bir kitap satın almak olur ve koşuya çıktığı bir zamanda banka oturup kitabı okumaya başlar. Kadın kitabı okurken eş zamanlı olarak Mustafa Kemal'in Samsun'a yaptığı yolculuk ve cumhuriyeti kurma planları gösterilir. Daha sonra kadının oğlu okulda hocasıyla konuşurken gösterilir ve çocuk Mustafa Kemal'in Çanakkale Savaşları'nda başından geçenler anlatılır. Evde buluşan aile üyelerinin hepsinin elinde Atatürk ile ilgili kitaplar vardır ve bu sefer de baba Atatürk'ün cumhuriyeti kuruşu ve yaptığı devrimlerden bahseder. Eş zamanlı olarak Mustafa Kemal Atatürk'ün harf devrimi sürecinde yaptıklarından kesitler gösterilir. Babanın konuşması bittikten sonra kadın tekrar ilgisini çeken bir hikâyeyi okumaya başlar. Görüntüler Atatürk'ün Yalova'da gördüğü ve çok etkilendiği bir çınar ağacının yanına bir köşk yaptıрма sürecini gösterir. Köşkün yapımını kontrol etmeye gittiği bir gün ağacın dallarından büyük bir tanesinin kesilmeye çalışıldığını görür ve ağacın kesilmesinden köşkün hareket ettirilmesini emreder. Köşkün kaydırılma süreci görselleştirilir ve ailenin bir arada olduğu bir sahneye dönüş yapılır. Evlerinin duvarına Atatürk posterini takan anne ve babasına Atatürk'ün tüm çocuklara 23 Nisan'ı armağan ettiğinden bahseder ve Mustafa Kemal'in çocuklarla bir arada olduğu bir görüntüye geçilir. Son olarak tüm aile Ankara'ya gidip Anıtkabir'i ziyaret eder ve çocuklar Mustafa Kemal Atatürk'ün huzuruna çıkıp bir çiçek bırakır.



Görsel 8.2. Atatürk: Bir Ulusun Kurtarıcısı (2019) Çizgi Filminin bir Karesi

(Kaynak: Şenocak, 2018)

Daha önce bahsedilen üçlü işlev modelini temel alarak düşünmek gerekirse; Kültür eleştirel bir üst söylem olarak Amerikalı bir ailenin Türkiye kültürüne ve tarihine aşırı derecede duyduğu hayranlık temele oturtulabilmektedir. Çünkü bir toplumun yaşam tarzı bir diğerine ilgi çekici gelebilecek olsa da hiç Türkiye'yi görmemiş olan bir çocuğun, yetişkin bir ebeveynin ya da okul öğretmeninin hepsinin Türkiye'ye duyduğu üst seviyelerdeki hayranlık hiç olmazsa basit kabul

edilebilecek bir ideolojik yönlendirme olarak düşünülebilecektir. Tüm film, kültür eleştirel bir üst söylemle sarmalanmıştır. Bu filme kurmaca karşıt söylemin veya uzlaştırıcı bir söylemlerarasılığın entegre edilmesi mümkün gözükmemektedir. Bu da filmin ne ölçüde tek yönlü olduğunu gösterebilecek bir göstergedir. Film boyunca bir kısım Amerikalının genelde Türkiye’nin tarihine ve özelde Mustafa Kemal Atatürk’e duyduğu aşırı hayranlık mevcuttur. Bunun doğal yollardan adapte edildiği bir süreç mevcut olmadığından filmin söylemi de tek taraflı kalmıştır.

Filmin estetik yapısı ele alındığında ise bir önceki film kadar sert ve yapay karakterler gözlemlenmese de bu filmdeki naif tavırda oldukça gerçeklikten uzak bir yapı içermektedir. Çocuk karakteri dışında hem yetişkinler hem de Türkiye’de yaşayan halk çocukça bir saflıkla davranmakta ve film bunu inandırıcı bir zemine oturtmaya çalıştığı bir yapıyı empoze etmektedir. Filmde başarılı bir mesel çalışması yapıldığı düşünülebilecektir. Filmin 3 boyutlu yapısı hem arka planlardaki doku müdahaleleriyle hem de karakterlerin animasyonlarının seviyesinin yüksekliğiyle estetik bir yapı yaratmıştır. Önceki filmin aksine sahnelerin kendi içinde uyumu mevcuttur, “lip sync” animasyonları doğru ve karakter animasyonları yeterlidir. Filmde epizotik bir anlatım örneği güçlü şekilde uygulanmıştır. Amerikalı kadının Türkiye’ye gelmesi ardından ülkesine dönmesi ve Mustafa Kemal Atatürk’le ilgili okuduğu her şeyin ardından geçmişte olan olaylara gidişi ile güçlü bir epizotik yapı kurgulanmıştır. Filmde gestus yeterli seviyelerde veya doğal bir şekilde uygulanmamıştır. Yine tüm durumları didaktik diyalogların temelinde anlatma eğilimi ile ilerlenmiştir. Filmin başında anlaşılabilirliğe kadar anlaşılma zorluğunun yığılması aracılığıyla yabancılaştırma tekniği uygulanmıştır. En azından ana karakterle kurulan bağ üzerinden bir yabancılaştırmaya gidilmeye çalışıldığı düşünülebilecektir. Filmde bir önceki filme oranla çok daha belirgin bir tarihselleştirme uygulandığı gözlemlenebilecektir. Ana ve yan karakterler ve onların tarihe dair okumaları aracılığıyla çok sefer geçmişe dönmüş ve tarihsel olan bugüne getirilmiştir. Filmde anlatımcı yapıdan söz edilemez, çünkü bütün tarihi ve gündelik olaylar ana akım algılardan birine hizmet etmek üzere kurgulanmıştır. Temelde göstermeci bir oyunculuk gözlemlenmemektedir. Bunun sebebi de daha önceki estetik süreçlerle bağlantılı olarak anlatılan her şeyin didaktik, tek yönlü ve yapay olmasından kaynaklanabilecektir.

3. BULGULAR VE SONUÇ

Yapılan analizler sonucunda her iki filmde estetik ve kültürel yönelimler gösterilmeye çalışılmıştır. Küresel ölçekte dünya çapında gözlemlenebilecek paradigma değişimlerinin karşılanabileceği bir yapı her iki çizgi filmde de görülememektedir. Artık bütün kavramların sınıvlandığı ve tavır olarak daha kapsayıcı süreçlerin gözlemlendiği yabancı yapımlarla kıyaslanacak olursa kültürel altyapının hala geçmişte mevcut bulunan algıların çatışmasından yola çıkarak eserler üretildiğini de gösterebilecektir. Mustafa Kemal ve kurduğu cumhuriyet değerlerini göz ardı etmeye çalışan bir ideolojik yönelimle bu değerleri abartan ve duygusal bağlar kurulmasını empoze eden karşıt algının her ikisi de oryantalist bir tavır sergilemektedir ve bu Batılı algının Türkiye ve doğusu hakkındaki analizlerini bir derece haklı çıkarmaktadır.

Alabildiğine küreselleşen ve dijitalleşen dünyada doğunun çağa ayak uydurmak adına gösterdiği çabaların yetersizliğini gözler önüne sermektedir. Uluslararası ölçekte üretilen çizgi filmlerin hem söylem hem de estetik yeterliliklerine rastlanamayan bu çizgi filmlerin, toplumun genel ölçekte zamanın gerektirdiği paradigma değişimlerine hala direndiğini ve kültürel konjonktürün, uzun zaman önce süreçlere etki eden olaylar arasındaki farklar üzerinden algı manipülasyonu yapmaya yönlendirdiği düşünülebilir. Tarihi olayların gündelik yaşamdaki önemi ve etkisi bu denli yüksek iken değişim ve gelişime ayrılan kısmın kısıtlı kalması analiz edilen çizgi filmlerin de bu algıya sıkışmasına sebep olmaktadır. Fakat temel alınması gereken yaklaşım, tarihin sanatsal ve bilimsel gelişmelere olan etkisinden çok, bir yol gösterici olarak sanatın ve bilimin tarihi olayların yarattığı algılardan sıyrılarak gelişime mesafe açmasıdır. Her iki filmde de estetik açıdan yeterli sayılamayacak birçok öge analiz edilmiştir. Söylem olarak da genel geçer algıları zıt yönlerde de olsa muhafaza etmeye çalışan bir yapı olduğunu gözlemlemek, çizgi film sanatının potansiyelini gerçekleştirememesine sebep olabilecektir. Artık çağın gereksinimleri, daha kapsayıcı, bütünleştirici ve teknik yeterlilikler dahilinde üretilen eserleri talep ederken, odak noktası başka tarafa geçirilen eserlerle değişim ve ilerleyişe engel olunmaktadır. Hem Çanakkale şehitlerinin hem de Mustafa Kemal Atatürk'ün Türkiye'nin özgürlüğü ve refahı için verdiği savaş ve mücadele tüm insanlık tarihinde büyük bir önem teşkil etse de halkın bugünün konjonktürüne uygun bir gelişim göstermesi adına gereken objektiflik ve doğallık bu eserlerde kısmen dejenere edilmiş ve bu birçok açıdan eserlerin hak ettiği değere ulaşamamasına sebep olmuştur. Kültürel ve estetik paradigmanın küreselleşme süreçleri içindeki taleplerini görmezden gelip yerel kodların içinde sıkışan eserlerin azaldığı ve Türkiye sinema sektöründe çizgi filmlerin hak ettiği değere ulaşması, sanata verdiği katkı kadar halkın ilerleyişinin de önünü açacaktır.

KAYNAKÇA

- Bal, O. (Yönetmen). (2005). *Çanakkale Geçilmez* [Animasyon Film]. Ümraniye Belediyesi
- Parkan, M. (1983). Brecht Estetiği ve Sinema, Dost Kitabevi
- Said, E. W. (1998). Oryantalizm, Sömürgeciliğin Keşif Kolu, Çev. N. Üzel, 4. Baskı, İrfan Yayıncılık
- Şenocak M. (Yönetmen). (2018). *Atatürk* [Animasyon Film].
- Zapf, H. (2016). Literature as Cultural Ecology, Bloomsbury Academic, (Çev. İ. D. Dinç)

9. BÖLÜM

SERAMİK SANATINDA ESİN KAYNAĞI OLARAK ÇANAKKALE DEĞERLERİNİN YORUMLANMASINA BİR ÖRNEK; FATİH KARAGÜL

Öğr. Gör. M. Berrin Kayman, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
mbkayman@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1046-1471

1. GİRİŞ

İnsan, zihninde sahip olduğu kadar var olan bilgi birikimini kullanarak yaşayan ve üreten bir varlıktır. Sahip olduğu ya da öğrendiği birikimle üretmeye, hayatta kalmaya çalışır. Yaşamak olarak adlandırdığımız bu süreci üreterek ve paylaşarak çoğaltıp gelecek kuşaklarına aktararak her ne konuda olursa olsun tarihsel bir gelişim sürecini farkında olmadan biriktirir. Bu birikim, insan zihninin kuşaktan kuşağa aktarılan var olan gerçeklikle, hayal dünyası arasındaki kurgusal zenginliğin temel taşlarını oluşturmaktadır.

Üretimi tasarlama süreci, hayal etmekle başlar ve sonucunda yaşamın içerisinde tasarım ya da sanat objesi olarak kimlik kazanan gerçek objeler meydana getirilmektedir. Üretenin kendi yaşam süzgecinden geçirerek oluşturduğu tasarımın üretim süreci, aslında duyuların duygusal etkileşimiyle ortaya çıkarak zaman, ışık ve boşluğun etkisiyle biçime dönüşmesidir.

Yaşanmışlık gerçeği veya kurgusal gerçek olarak adlandırabileceğimiz sanatsal yaratım süreci sonucunda ortaya konan yapıt, aslında sanatçı ve izleyici arasında anlama yönelik bir algı ilişkisini oluşturmaktadır. Tasarlayan kişiye göre, farklı biçim ve anlamlarda çoğalarak değer kazanan bir durum, zamanın getirdikleriyle ortaya çıkan duygusal değişimlerin oluşmasını sağlamaktadır. Algılamaya yönelik bu kuramsal süreci kontrol eden en önemli unsurların başında hem tasarımcının hem de izleyicinin sahip olduğu öz bilinç, bilgi birikimi ve yaşam kültürü, sanatı anlatma ve algılama açısından önem arz etmektedir.

Bu çalışmada; mitolojik hikâyelerin, arkeolojik verilerin ve geometrik biçimlerin bir araya gelerek ışık, gölge ve boşluk gibi kavramlarla zenginleştiği kurgusal seramik sanat yapıtları incelenmektedir. Bu anlayışta mitoloji, arkeoloji ve içinde yaşadığımız zaman kavramlarıyla

harmanlanarak şekillendirilmiş heykeller, tasarımdaki farklı duruş ve bakış açılarıyla sanatçı ve izleyicinin kendi duygusal dışavurumları ile etkileşim haline girebilen örnekler üzerinden değerlendirilecektir.

2. SANATTA YARATICILIK

Türkçe sözlükte yer alan insan, “Toplum halinde bir kültür çevresinde yaşayan, düşünme ve konuşma yeteneği olan, evreni bütün olarak kavrayabilen, bulguları sonucunda değiştirebilen ve biçimlendirebilen canlı” olarak tanımlanmaktadır (TDK, t.y.a). Buradan hareketle insanın, sahip olduğu yeteneklerin başında düşünme ve konuşma gelmektedir. Oysa ki, düşünmek için bir tetikleyici bir olgu olmazsa olmazdır. İnsan nasıl ve neden düşünür, insanı düşünmeye iten sebepler nedir? Bu soruları pek çok kişi kendine sormadan ömrünü tamamlayıp ardında ya soyunu devam ettirecek yeni insanlar ya da birkaç eser, buluş bırakarak ebedi istirahat dönemine geçer. Yukarıdaki soruların cevabı da bu kadar basittir. İnsan varlığını devam ettirebilmek için üretmek ve ürettiklerini geleceğe aktarırken fark etmediği farkındalığının, zorunluklarını yerine getirmektedir. Varlık, içerik, nesne vb. tanımlayacağınız her ne olursa olsun insana dair var olan gerçekliktir.

Sanatsal yaratıcılıkta söz konusu olan insandan insana farkında olmadan miras bıraktığı dönemine dair yaşam ve düşünce biçimlerinin somut halini düşünebilme yetisidir. İnsanın yaşamının ve izlerinin kısmi olarak ulaşılabilir somut değerlerini içinde barındıran zaman kavramını yorumlayabilme ve çağdaşlaştırarak yeni bir var olan oluşturma yeteneğidir. Zaman, “Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre” (TDK, t.y.b.) olarak tanımlanmaktadır. İnsan yaratılmış varlıklar içerisinde kendini ifade edebilme becerilerine sahip olduğu kadar yaşadığı zamanı, dönemi de kendi kazanımı olan yetileri doğrultusunda nesnelleştirerek paylaşmış ve sürekliliğini sağlamıştır. Bu noktadan baktığımızda da tarihsel gelişim süreci olarak adlandıracağımız bir kronoloji karşımıza çıkacaktır. Öyleyse; “geçmişte var olan, İnsan-Zaman-Nesne kavramı, günümüzde de benzer olarak varlığını devam ettirmektedir” diyebiliriz. Bu üçgenin oluşturduğu temel alanın orta noktasında yaratıcılık kavramı bulunmaktadır. Yaratıcılık; *isim, ruh bilimi*, “Her bireyde var olduğu kabul edilen, bir şeyi yaratmaya iten farazi yatkınlık” (TDK, t.y.c.) olarak ifade edilmektedir.

İnsanda yaratıcılığı ortaya iten sebeplerin başında gereksinimlerini karşılamak gelmektedir. Kilin şekillendirilmesi, geliştirilerek üretiminin süreklilik kazandırılması, hatta birçok kültürün toplumsal yaşam kurallarının şekillenmesinde kil tabletler üzerindeki yazılı metinlerin etkileri olmuştur. Bunun yanı sıra günümüze ışık tutan akıl almaz müthiş bir icat, basit bir tekerlek, insanın zihinsel gücünün kanıtıdır. Bu doğrultuda, düşünerek üreterek zamanı yaratan insanlığın en önemli yetisinin “hayal kurmak” olduğunu söylenebilir. Yaratıcılığı tetikleyen en önemli faktör hayal kurmaktır. Beyin sahip olduğu bilgi birikimi ve öğrenme yetisinin sınırlarını özgürce kullanabildiği bu süreç içerisinde, birçok kurgusal tasarı, bir boşlukta şekillenerek boyut kazanmaktadır. Sanat eseri üretiminde sanatçı ve malzeme ilişkisi, hayal dünyasında

yaratılmış olan kurgusal gerçekliğin dışavurumunda önemli yer almaktadır. Plastik sanatlar alanında, plastik şekillendirilebilme özelliğinin en yüksek olduğu seramik malzeme, sanatçının sınırsız yaratıcılığını ortaya koyma imkânlarını sunmaktadır. Seramik malzemenin içinde bulunan suyla kazandığı yoğrulabilme yeteneğini, özellikle serbest elle şekillendirme tekniklerinin sınırsız özgürlüğü, hayal gücü ve kurguyu dışavurum noktasında plastiklik değeri çok yüksek yapıtlar olarak karşımıza çıkarabilmektedir.

3. TASARIM ESİN KAYNAĞI OLARAK YEREL DEĞERLER

Anadolu coğrafyasının birçok bölgesinde gün yüzüne çıkan tarihsel zenginliklerimiz, insana dair olan kültür kaynağının geçmişiyle bugünü arasındaki bağlantıları kurmamıza olanak sağlamaktadır. Anadolu'daki uygarlıkların, seramik malzemeyle ürettiği ilk heykelticiler, Ana tanrıça figürinleridir. Tarihsel zaman dilimleri içinde, özellikle neolitik dönemlerin hemen hepsinde farklı duruş ve biçimlere sahip kadın formu seramik örnekler birçok müze ve sergide izleyicilere sunulmaktadır. Coğrafi buluntu bölgelerine bağlı olarak farklı fiziksel betimlemelerden oluşan örnekler incelendiğinde, doğumun kutsal değerlerini betimleyen bu figürinlerin ortak özelliği, belirgin vücut hatları ve simetrisinin kullanımıdır. Tasarımın temel ilkelerini içeren bu arkeolojik veriler, yeni bir biçim, form üretiminde, tasarlayanın algısının dışavurumudur. Tasarımdaki sürecindeki sınır, sahip olduğumuz bilgi, kültür ve yaşadığımız dönemi kapsamaktadır. Her insanın sahip olduğu doğal bir yetenek olmakla birlikte, "Felsefe açısından algı, zihin ve bilince dayanan bir araştırmanın başlangıç noktasını oluşturur" (Burkaz, 2016: 34). Bu başlangıç noktasının ilk basamağı, insanın duyu organları aracılığıyla iç dünyasındaki yarattığı duygudur.

Duygunun dışa vurumu insanın tamamen yaşadığı doğa içindeki bireysel ve toplumsal yapılara göre imgeler kazarak oluşmaktadır. İmgelerin üç boyutlu form kazanarak yapısal çözümlerle oluşması, insan zekâsının ve hayal gücünün sınırsızlığını ortaya koymaktadır. M.Ö. 5500'lerden günümüze ulaşan bu heykelticilerdeki, ilahi güç veya güzel anlayışının oluşmasındaki simetri algısının, estetik duyguya dair olan güzeli öncelikli olarak hissettirdiği söylenebilir. Doğa, dengenin oluşumundaki temel yapıdır. Denge bir hareketler bütünüdür, birbiriyle hiçbir bağı olmayan birçok yapıtaşı kimyasal ya da fiziksel olarak birbirinden farklı yapılarla birbirine bağlıdır. Doğa, içinde sakladığı bu muhteşem matematiksel ve geometrik algıyı hissettirmeden insan beynine işleyerek duyu organları aracılığıyla algılarının sınırsız dışavurum tepkileri geliştirmesine, fırsatlar sunmaktadır. Tasarımın sürecinin temel ilkesi dengedir. Algıysa vazgeçilmez kavram olarak hayal gücüyle bir araya gelerek tasarımın temelini oluşturmaktadır.

Sanat eseri üretimindeki en zorlu süreç tasarım aşamasıdır. Yukarıda da bahsedildiği gibi, algının dışa vurumu tarihsel geçmişte nasıl şekillendiyse, günümüzde de insana dair olan yaşadığı alan ve düşünce biçimleriyle oluşmaktadır. Sahip olduğumuz yerel değerler, bu değerlerin gündelik yaşamımızdaki etkileşimleri farklıdır ve olmakta zorundadır. Tasarım unsuru olarak değerler salt olarak ele alındığında, tarihsel sürecin etkileri yadsınmaz gerçekleri

oluşturmaktadır. Günümüzden binlerce yıl önce var olan toplulukların yaşama biçimlerinin üst üste bindiği, kültürel kaynaşmaların gerçekleştiği, yaşama dair değerlerin dahi değiştiği topraklar üzerinde, dünden kalanın bugüne dair değerlendirilmesi, ciddi temel tasarım süreçleri içermelidir. Böylesine geniş kavram ve içeriğe sahip olan "yerel değer" konusu yaşadığımız ülkemizin her bir karış toprağında ölçülmesi mümkün olmayan bir zenginlikle hayatımızın içinde yer almasına karşın, sanat eseri üretiminde, sanatçılar için yeterince odak kaynağı olmamaktadır.

4. ANTİK TROAS BÖLGESİNİ KONU ALAN BİR SANATÇI; FATİH KARAGÜL

Fatih Karagül; esin kaynağı olarak Çanakkale ve yöresine ait 25 yıl gibi uzun bir alt yapı çalışmasına sahiptir. "Hitit İmparatorluk Çağı sonuna kadar Anadolu'da Figür Kullanımı ve Günümüzdeki Seramik Yorumları" adlı yüksek lisans tez çalışması için Troia ile ilgili ilk çalışmalara teorik olarak 1994 yılında (Karagül, 2018: 271-279) başladığını belirtmektedir. Bu süreci takiben, "2002 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanan "Seramik Yüzey Kaplamalarında Modüler Çözümler ve Mimaride Uygulama Alanları" adlı Sanatta Yeterlik tezi için (Karagül, 2002) 1997 yılında başlanılan Troia mimarisi ile ilgili teorik araştırmalar (Karagül, 2018) üzerine yoğunlaşmış ve halen mimari yapı elemanları olan seramik ve seramiğe dair malzemeleri araştırmakta ve esin kaynağı olarak yapıtlarını üretirken kullanmaktadır. Sanatçı, çalışma disiplini kendine ait bir şablon haline getirerek tasarımları oluşturmuştur.

"Tarih öncesi veriler: Mitoloji, antik kentler (Troia), seramik vazo resimleri; mimari yapılar: Megaron, kutsal alan, odeon, depo; mimari unsurlar: Tonoz, sütun, kemer, alınlık, triglif, payanda, kapılar; coğrafi unsurlar: Çanakkale boğazı, Araplar boğazı, çay ve nehirler (Meandır, Karamenderes); sosyolojik temalar: istila, savaş, yıkım, direniş, göç, tabakalaşma, kültür tabakalaşması (Karagül, 2017: 141-146)" başlıkları altında, tasarım gruplarını belirleyen sanatçının, tasarlama ve üretim sürecindeki esin kaynağı olarak kullandığı arkeolojik verilerin başında, ilk olarak ana tanrıça kültü gelmektedir. Çağdaş gre seramik malzemeyle ürettiği bu ilk figürünler, serbest elle primitif bir şekillendirme tekniği uygulanarak şekillendirilmiş olup çok renkli artistik sırlarla kaplanmış örneklerdir. Kibele tasarımlarında herhangi bir yaratıcı kaygı taşımaksızın içsel duygularının, tarihsel süreç içindeki değişimi takip ederek kurduğu bağ dikkat çekmektedir. Bu süreci takiben; yüzey kaplamaları üzerine çalışmalarına devam eden sanatçı, modüler sistemler üzerine farklı tasarım önermeleri hazırlamıştır. Bu tasarımlarda, "Troia mimarisi ve kalıntılarının" (Karagül, 2018: 271-279) yanı sıra yöreye ait coğrafi çeşitlilikten de esinlendiği tasarımlar üretmiştir. Akabinde, yerleşik kentli nüfusların kültürlerini konu alan özellikle, "mübadelenin büyük bir kısmı 1923-1924 yılları" (Kızılkaya, 2020) arasında gerçekleştiği, yaşadığı kent Çanakkale'nin içinde ve adalarındaki "göç" konusunu esin kaynağı olarak kullanmıştır. Ata ailesinin de içinde olduğu bir döneme ait mübadele temasını işlediği çalışmalardaki dışavurumlar, döneme ait sosyopolitik bir sürecin izlerini izleyiciye sunmaktadır (Görsel 9.1). Bu çalışmalarının ardından, 2011 yılında başlayan

Suriye savaşıyla, doğudan batıya göç dalgasının, yeniden gündeme gelmesiyle, Çanakkale'nin sosyolojik olarak yeni bir göç dalgasını yaşamasına neden olmuştur.



Görsel 9.1. Fatih Karagül, İmbros'un Acısı, 2013, Gre ve porselen heykel, 20x23x34 cm, Cone 7.
(Kaynak: Güray Müze koleksiyonu)

Sanatçının, geçmiş dönemlerine dair Çanakkale kentinin jeopolitik açıdan göç yolu olduğunu konu olarak işlemiş olduğu çalışmaların, çok yakın geçmişteki göç yolu olarak kullanımında yaşanan acı tabloların, çağcılı olan yabancı birçok çağdaş sanatçının da esin kaynağı olarak işlemiş olması, özellikle günümüz çağdaş sanat eser üretimi açısından dikkat çekicidir. Göç kavramının, çağdaş eser üretimindeki jeolojik bölgeselliğini koruması, kentin gelecekte de geçiş köprüsü olarak yer alacağını somut bir kanıtı olacaktır. Sanatsal dışavurumlar, geleceğe sunulan birer somut kanıt olarak sanat tarih, kronolojisinde yerini alacaktır.

Gelişen zaman ve süreçler içinde sanatçı; geçmiş ve gelecek arasında, fütüristik- fantastik tasarımlar geliştirmeye başlamıştır. Tamamen hayal gücüne dayalı bu yorumlama süreci içerisinde esin kaynağı kendinin de içinde var olduğunu kurguladığı, dün ve bugünü hatta geleceği inşa ettiği yeni kurgusal bir dünyadır. Bu süreç içerisinde, teknik uygulama biçimi tamamen yapısal bir üsluba dönüşmeye başlamıştır. Dengeyi temel alan yorumlama yaklaşımının esin kaynağını, gemi formları oluşturmaktadır.



Görsel 9.2. Nusrat, Fatih Karagül, 2013, gre ve porselen heykel, uzunluk 113 cm, Cone 7.
(Kaynak: Fatih Karagül kişisel arşivi)

Sanatçının esin kaynağını belirlemesindeki temel neden olarak; "Üç boyutlu plastik eserlerin tasarımında esin kaynağı olarak yerel değerlerin kullanımına yönelik, Anadolu toprakları eşsiz fırsatlar sunmaktadır. Arkeolojik eserlerin dışında, yerel el sanatı olarak değerlendirilebilecek Çanakkale seramikleri arasında yer alan gemi biçimli seramikler bu alanda önemli bir yere ve zenginliğe sahiptir. Anadolu'daki Çanakkale çağdaşı benzer üretim yapmış olan merkezlerde, bu denli zenginlikte örnekler görülmemektedir" (Karagül, 2017b: 41-54) diyerek tasarımları somutlaştırarak izleyiciye sunmuştur.

Bu süreçte, diğer yandan kendi fantastik yapılarını, antik kentlerin günümüze kadar ulaşan planlarını ve yıkıntılarını esin kaynağı olarak üretmeye başlamıştır. İlk tasarımları, kütsel yapılar halinde yükselmektedir. Bloklar halinde şekillendirdiği ilk seramik yapıların özellikleri, strüktür yapılarının her yönden izleyiciye farklı açılardan duruş ve denge değerleri sunmasıdır. Geometri, hiyerarşi ve altın oranı tasarımlarında temel öge olarak belirlemiş ve analitik olarak kurgulayarak iç konstrüksiyonlarda kullandığı yapısal çözümlemelerle labirentler oluşturmuştur. İzleyici, hangi noktadan bakarsa baksın başka bir yapısal kurgu içine girdiği eserler, geçmiş Troas topraklarından, günümüze dair yeni konaklar, surlar, harabeler (Görsel 9.3), kütüphaneler ya da mitolojik karakterlerden oluşmaktadır.



Görsel 9.3. Harabenin Direnişi, Fatih Karagül, 2013, (Ed.1), Gre heykel, 22x21x52 cm, Cone 05.

(Kaynak: Fatih Karagül kişisel arşivi)

2013 yılında gerçekleştirdiği ilk sergileri; "Antikite I" ve "Antikite II" Seramik Sergisi adıyla izleyiciye sunulmuştur. Bu sergilerdeki eserler, sanatçının 25 yıllık birikiminin, somut süreçlerinin başlangıcı kabul edilebilir. Seramik malzeme yapısı itibarıyla, aslında boşluğu şekillendirdiğimiz bir malzemedir. Bu eserlerindeki küçük boşluklardan içerilere bakıldığında, derinlik duygusunun yanı sıra, boşluğun dar alanlardaki yapısal çözümlemeleri rahatlıkla izlenebilmektedir. "Bir seramikçi olarak, seramik üretmekten taviz vermeden, formun önemini

vererek çalışmalarımı yürütmekteyim. Geleneksel verileri, arkeoloji ve mitolojiyi çalışmalarında kaynak olarak kullanıp çağdaş yorumlar ve tasarımlar oluşturmayı hedeflerim" (Karagül, 2013). Bu tasarımlarını seramik malzeme ile şekillendirme aşamasında sanatçı; malzemenin plastik özelliğinden ziyade, yarı plastik hatta zaman zaman kurutulmuş parçaların birbirine eklenmesiyle eserlerini şekillendirmiştir. Malzeme olarak; ilk çalışmalarında şamotlu çamur, çömlekçi kili ve atık kiremit parçaları kullanmıştır. İlerleyen dönemlerindeki çalışmalarını incelediğimizde, kullandığı seramik malzemelerin, gre, porselen ve zinter astar ağırlıklı olmasıyla bu eser grubundan seramik malzeme farkı ayırt edilebilecek niteliklerdedir.

2014 yılındaki "Hellespont" sergisi, sanatçının, gre ve porselen malzemeyle şekillendirdiği, yüksek pişirimli (Cone 05), Mabet, Mozele, Kuros, Trireme (Görsel 9.5), Akropol'un yanı sıra, yaşadığı kent üzerine yeni biçimler kazandırdığı, Nusrat (Görsel 9.2), Dülger (Görsel 9.4) ve Yağhane çalışmaları yer almaktadır. Bu çalışmalar da daha önceki çalışmaları ile benzer özellikler taşısa da özellikle döküm çamurunun ince plakalar halinde alçı kalıplar üzerinde şekillendirip meander motiflerinin bezenmesiyle oluşturulan kabartmalara yer vermektedir.



Görsel 9.4. Dülger, Fatih Karagül, 2014, Gre ve porselen heykel cone 7
(Kaynak: Sibel Baltacı koleksiyonu)

Yaş çamur dekorlama tekniklerinin uygulandığı bu porselen çalışmalar üzerinde, izleyici, seramik dekor uygulamalarında yöresel betimlemelerinin en yalın ve etkin halini görmektedir. Tasarımların pişirim sonrasındaki, rustik etkisini arttırmak için şamot katkılı çamur bünyeler üzerinde bakır oksit (CuO) patinesi uygulayan sanatçı, yer yer ısıya dayanıklı bakır çivi ve kendi şekillendirdiği tel bakır sarmalları da eserler üzerinde uygulamıştır. Serginin dikkat çekici en önemli özelliği bir tek sırlı eserinin bulunmasıdır. "Trieme" (Görsel 9.5) adlı gemi biçimli eserinde Hellespont'u simgelemek için bakır mavisi sır kullanarak, denizi ifade etmiştir.



Görsel 9.5. Trireme, Fatih Karagül, 2010, Şamotlu heykel, 67x14x14 cm., Cone 04
(Kaynak: Arte İstanbul koleksiyonu)

2018 yılına kadar geçen süreç içerisinde sanatçı, Troas bölgesinin en önemli antik kentlerinden biri olan "Troia" (Görsel 9.6) kentini eserlerinde işlemiştir. Deniz ve deniz savaşlarının tarihsel kronolojide yer alan devamlılığına dikkat çekmek için üretilen iki adet gemi Nusrat (Görsel 9.2) ve Trireme'den (Görsel 9.5) sanatçı sözlü olarak bahsederken, "Çanakkale Savaşı deniz harekâtlarına katılan İtilaf Devletlerine ait savaş gemilerinden bir olan Agamemnon zırhlısına ithafen" bu çalışmalarını biçimlendirdiğini ifade etmektedir. Gemi formlarını incelediğimizde, temel tasarım ilkelerinin kullanımının yanı sıra, yapılarının geçmişten gelen biçimsel ve dekoratif unsurlarının, çağdaş gemi modelleriyle olan sentezi, hatta yöresel Çanakkale - Kepez bölgesinde geçtiğimiz yıllara kadar kullanılmakta olan kule gözlemleri balıkçı barınaklarını esin kaynağı olması, tasarımların estetik ve çağdaşlık değerini daha da ön plana çıkarmıştır.



Görsel 9.6. Fatih Karagül, gre ve porselen heykeller Troia I (2015, Y: 60 cm., cone 7), Troia II (2015, Y: 60 cm., cone 7) ve Troia III (2015, Y: 85 cm., cone 7)
(Kaynak: Fatih Karagül kişisel arşivi)

Antik Troia kenti, arkeolojik açıdan incelendiğinde, "M.Ö. 3000'den M.S. 500'lere kadar sürekli yerleşim görmüş; 10 farklı kent katmanı ve 50'den fazla yapı evresi tespit edilmiştir." (Troia Vakfı, t.y.) Sanatçı, katmanlarla ilgili tasarımlarını Troia I, II ve III (Görsel 6) olarak adlandırmıştır.

Her bir dönemin kendine ait mimari elemanlarını oluşturan biçimlerin en belirgin özelliklerini seçerek tasarımlarında kullandığı görülmektedir. Testere dişi planlı duvar örgülerinin, rampalı kapı girişlerinin, katmanların esin kaynağı olduğu bu üçleme, her bir yapının tek heykel olduğu algısı yaratmaktadır. Üçlemenin sergileme sürecinde bir araya geldiği mekânsal düzenlemede tasarımın açıkları, ışık ve gölgenin kullanımıyla oluşturduğu planların, aslında tek form "Troia Atı" olarak algılanması izleyiciyi üzerinde keşfetmenin heyecanını yaşatmaktadır. Bu yapıt, tasarımda asimetrinin, üç boyutlu kompozisyon, teknik ve yaratıcılığın biçim kazanmış esin kaynağına, verilebilecek değerli bir örnektir.

Esin kaynağı olarak, sadece yapısal biçimleri kullandığını düşünebileceğimiz sanatçı, bir seramikçi olduğunu unutmuyarak, Troia dönemine ait; seramik ve altın kap-kacak örnekler üzerine de eser üretimleri gerçekleştirmiştir. Gündelik yaşam içerisinde gerek törensel gerekse gündelik ihtiyaçların kullanım alanına sahip olan Depas, sosluk ve üç ayaklı çömleklerin esin kaynağı olarak kullanımı dikkat çekmektedir. Formlar, gre malzeme ile şekillendirmiş olup özellikle sosluk ve Depas'ın fonksiyonel olarak kullanılabilecek yapılara sahiptirler. Her iki formun, mimari planlar ve kente dair dokusal yapılardan oluşması, özellikle sosluğun baskın şekilde bir gemi formunu çağrıştırması, hayal gücünün sınırsızlığını gözler önüne sermektedir.

Üç ayaklı kapların yorumlanması ise (Görsel 9.7), sanatçının Troia kentine ait tarihsel süreci bir bütün halinde sunduğu en önem arz eden eseridir. Tabakalaşma adını verdiği bu eser, her açısında kente ait bir dönemi anlatmaktadır. Üç ayak üzerinde yükselen kenttin 10 tabakaya ait mimari değerleri içeren yapısalılık, bir bütün halinde algılanan Troia atı ve Schliemann yarığının işleniş biçimiyle oluşan eser günümüzün önemli seramik malzemeye üretilmiş yapıtları arasında yerini almaktadır.



Görsel 9.7. Fatih Karagül, Tabakalaşma (2018), 59 cm, gre ve porselen heykel, cone 7.
(Kaynak: Fatih Karagül kişisel arşivi)

2020 yılındaki, “Troas Denemeleri” sergisi; gelecek yıllarda sanat eseri üretiminde esin kaynağı olacak antik yerleşim birimlerine yaklaşımı olarak yorumlanabilir. Bu serginin yazısını yazan Arkeolog Prof. Dr. Çoşkun Özgünel sanatçıyı; "Kültür insanın doğumu ile başlayan sürecin, düşünsel doyuma uğraması sonucunda, sanat ve sanatçının varlığını ortaya çıkarır. Sanatçılar bizlere doğanın ve insan zekasının sunduğu görsel zenginlikleri, yapıtlarında bir düşünsel ulaşım içinde anlatmak isterler. Seramik Sanatçısı Dr. Fatih Karagül’ün yaşadığı coğrafyadan etkilenerek tarihsel bir süreci, pişmiş toprak-porselen ile anlatmak istemesi de bu hümanist yaklaşımından doğmuştur. Anadolu toprakları “Neolitik Çağ” öncesinden bu yana, geçirdiği kültürel evrimle, bugünkü kıta Avrupa’sının yakaladığı uzaya gidiş ve bilişimdeki önlenemez yükselişini, İonia Felsefe okullarına borçludur. İşte sanatçılar uygarlığın kıtalar arasına ulaşmasında ortaya koydukları somut düşünsel yapıtlarıyla, bizleri düşünmeğe ve eğitmeye olanaklar hazırladılar. Seramik sanatçısı ve akademisyen Dr. Fatih Karagül de Troia uygarlığını ve onun maruz kaldığı birinci topyekûn savaşı, İzmirli büyük ozan Homeros’un İlyada destanından etkilenerek simgesel yapıtları ile 10 yıl süren bir savaşın mitolojik anlatımlarını başarılı bir biçimde pişmiş toprakla bize sunma başarısını göstermiştir. Troia savaşı, Batı’nın Ege’nin ve Anadolu topraklarına olan yayılmacı-aggözlü tutumunun zamanımızdan 3000 yıl önce başladığının bir sonucudur. İzmirli Abdal Homeros’un anlatılarıyla öğreniyoruz bu yayılmacılığı. Sergisine plastik anlatımda Fatih Karagül, Troia’lılara yardıma gelen Yüksek Hisarlı-kaleleri olan Perkote’li (Görsel 8) hemşerilerle başlar sunak ile devam eder. Troia yaşamında sunak ve kurban çok önemlidir. Boğayı kurban ederler. Troia’da birçok sunak vardır ama Homeros’un anlattığı sunak, görsel olarak 1980 yılından bu yana yürüttüğüm Apollon Smintheus tapınağı kazılarında ele geçen (Ayvacık_Gülpınar köyü) kabartmalı tamburlarda boğaların sunağa gidişi betimlenmiştir. Agamemnon Apollon Smintheus tapınağının rahibi Chryses’in kızı Chryseis Troia’ya giderken kaçırr. Baba Chryses kızının geri dönmesi için Apollon’na yakarır. Agamemnon kızı geri vermek istemez. Apollon Akha ordusuna veba salgınını oklarıyla yollar. Sonunda bilici-kâhin Kalhas ver kızı geri, Apollon vebayı kaldırsın der. İşte bu sahnenin yorumunu sanatçı grotesk-simgesel betimle bize böyle anlatmak ister. Müzik her dönemdevar Troia ilinde. Homeros destanını terennüm ederken, herhalde bizim abdallar gibi sazla dinletiyordu.



Görsel 9.8. Fatih Karagül, Yüksek Hisarlı Perkote, 2020, gre ve porselen astar, atık kağıt ve kurşun, 20x6x3 cm, cone 7
(Kaynak: FovArt, 2020)

Daha sonraları aşıklar, odeonda onun deyişlerini söylediler. Sanatçının kurgularıyla kısaca yapıtlardan kimi örnekleri anlattık. Sanatçılar her zaman eserlerinde bir mesaj, bir geçmiş ve yaşanmışlıktan alınacak dersleri bize anlatmak isterler. Sanatçı akademisyen Dr. Fatih Karagül, yapıtlarında-seramiklerinde yaşadığı yörenin-Troas'ın kenti olan Troia'nın yaşadıklarını Homeros'tan biriktirdiği kültürel kazanımlarla kendine özgü dili ile bizlere başarılı bir şekilde sergisinde anlatmaktadır." (Özgünel, 2020; Karagül, 2020) cümleleriyle yorumlamaktadır.

5. SONUÇ

Kültürün yaşadığımız topraklar üzerinde bin yıllardır var olan medeniyetlerin, hissettirmeden bilinç altımıza yüklediği kazanımlar gerçekliğimizdir. Kuşaktan kuşağa aktarım sonucunda gelişen bilgi birikiminin yorumlanarak yaşanılan çağa göre şekillendirilmesi, geçmiş ve gelecek arasındaki bağları güçlendirmek adına sanatçı ve tasarımcının geleceğe dair başarısının temeli olacaktır. Kültürel zenginliğin kullanımıyla, bilgi ve estetik değer sunumunun güçlendirilmesi, Anadolu topraklarının değerinin hiçbir zaman kaybetmeyeceğinin kanıtıdır.

Oysaki; popüler kültür olarak adlandırılan 2. Dünya Savaşı sonrasında, özellikle Amerika'nın ekonomik güç kazanmasıyla oluşturduğu hızlı tüketime yönelik yaşam biçimleri, hemen hemen tüm dünyaya ülkelerini etkisi altına aldığı yadsınamaz. Gıda, giyim, teknoloji sektörlerinin tasarımlarla, köklü kültürlerin değişimine sebep olduğu olguları bugün herkes moda adı altında kullanmaktadır. Çağdaş sanat kavramının da yaşadığımız yüzyıldaki hızlı tüketiminin ve uluslararası kültürel etkileşim yoğunluğun, sanat eğitimi alan bireyler üzerindeki yadsınmaz etkilerini açıkça gözlemlememiz mümkündür. Günümüz çağdaş sanatçılarımızın yapıtlarının büyük çoğunluğunu, sanatçının yaşadığı anlık duygusal ya da görsel etkileşimleriyle tasarlanıp form kazanan eserlerden oluşmakta olduğu aşîkârdır. Fakat, yaşadığımız toprakların sahip olduğu değerleri koruyamadığımızı da sahip çıkmayacağımızı düşünürsek, kültürel olarak yok olmaya mahkûm olacağız. Anadolu topraklarının sahip olduğu, kültürel zenginliğinin tasarım unsuru olarak kullanılması, bugünün ve gelecek nesillerin kültürel zenginliğine sunulmuş katkılar olacaktır. Çağdaş seramik sanatının, Anadolu ve kültürlerini inceleyen işleyen birçok sanatçımız vardır. Çoğunlukla yalın bir anlatım dili seçmeye yönelen sanatçılarımız, kültürel ya da geleneksel anlayışla bağı koparmadan çağdaş yaklaşımlarla eserler üretmişler ve üretmeye devam etmektedirler. Seramik Sanatında Esin Kaynağı Olarak Çanakkale Değerlerinin Yorumlanmasına Bir Örnek olarak Fatih KARAGÜL sadece, Troas bölgesinden bir sanatçıdır.

KAYNAKÇA

- Burkaz, V. (2016) “Aristoteles’te Algı Kavramı”, Yüksek Lisans Tezi
- Karagül, M.F. (2002) “Seramik Yüzey Kaplamalarında Modüler Çözümler ve Mimaride Uygulama Alanları” M.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi
- Karagül, M.F. (2013) "Antikite II Seramik Sergisi" Kataloğu, Kişisel Sergi, Kedi Sanat Galerisi, İzmir
- Karagül, M.F. (2017a) "Seramik Tasarımında Güzeli Arayış Sürecinde Yerel Değerlerin Esin Kaynağı Olarak Kullanımı" Bilim, Kültür ve Sanatta Güzeli Arayış Sempozyumu, Çanakkale
- Karagül, M.F. (2017b), “Gemi Biçimli Seramiklerin Geçmişi ve Bugünü”, Journal of Awareness, cilt.2
- Karagül, M.F. (2018) “Yerel Değerlerin Sanatta Esin Kaynağı Olarak Kullanımına Bir Örnek: Troia Sergisi” II. Uluslararası Rating Academy Kongresi: Umut, Çanakkale, Türkiye

Elektronik Kaynaklar

- Karagül, F. (2020). *Troas Denemeleri Fatih Karagül Kişisel Sergi Kataloğu*. Academia. Ocak 1, 2021 tarihinde: https://www.academia.edu/83770652/Troas_Denemeleri_Fatih_Karag%C3%BCI_Ki%C5%9Fisel_sergi_katalo%C4%9Fu
- Kızılkaya, S. (2020, Ağustos 8). *Yıllardır Dinmeyen Sızı: Mübadele*. VOA Türkçe. Ocak 23, 2022 tarihinde: <https://www.voaturkce.com/a/yillardir-dinmeyen-sizi-mubadele/5535035.html> adresinden alındı.
- Özgünel, A. C. (2020, Aralık 1). *Mehmet Fatih Karagül*. FovArt Sanat Galerisi. Ocak 1, 2021 tarihinde: <https://www.fovart.com/fatih-karagul> adresinden alındı.
- TDK. (t.y.a). Güncel Türkçe Sözlük [İnsan]. Ocak 4, 2022 tarihinde: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.
- TDK. (t.y.b). Güncel Türkçe Sözlük [Zaman]. Kasım 3, 2022 tarihinde: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.
- TDK. (t.y.c). Güncel Türkçe Sözlük [Yaratıcılık]. Ocak 2, 2022 tarihinde: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.
- Troia Vakfı. (t.y.). *Kent Katmanları Ve Buluntular*. Tübingen Troia Vakfı. Kasım 3, 2022 tarihinde: <https://troiavakfi.com/troia-katmanlari-ve-buluntulari/> adresinden alındı.

FovArt. (2020, Aralık 1). *Mehmet Fatih Karagül*. FovArt Sanat Galerisi. Ocak 1, 2021 tarihinde: <https://www.fovart.com/fatih-karagul> adresinden alındı.

10. BÖLÜM

ÇANAKKALE’DE BİR ATÖLYE: USTA VE ÇIRAKLARIYLA MUAMMER AKÇA

Öğr. Gör. Necmi Tekin, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi,
ntekin@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3442-4982

Doç. Yeşim Zümrüt, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü,
yesimzumrut@comu.edu.tr, ORCID 0000-0001-7956-392X

1. GİRİŞ

Zanaatkar, sanatçıdan farklı olarak sonucu belli olan üretimini oluştururken kullandığı teknik ve işçilikte yaratımını da devreye sokar. Günümüzde ise teknolojik gelişmelere bağlı olarak insanlığın ulaşmış olduğu ileri teknoloji üretim teknikleri ve uygulama yöntemlerine dair verilerin yaygınlığı nedeniyle bir tekniğin ustası olmak ve o tekniğe hakimiyet bir o kadar kolaymış gibi algılanmaktadır. Ancak Türk Dil kurumunca “bir zanaatı bütün incelikleriyle, gereği gibi öğrenmiş olan ve onu kendi başına uygulayabilen ve yapabilen kimse, zanaat öğreticisi” olarak tanımlanan ‘usta’ kelimesinin hakkını vermek için büyük bir bilgi birikimi ve deneyim gerekir. Öğreten kişi olan usta için atölyesi aynı zamanda okuludur. Usta orada üretimlerini yapar ve aynı zamanda hâkim olduğu zanaatın devamlılığını sağlayacak, bilgi ve birikimlerini gelecek nesillere orada aktarır. Bir zanaatı öğretip yaşatarak kültür üreticisi ve taşıyıcısı rolünü üstlenirken üretime de destek olur. Bu rolde en önemli figürlerden biri eğitim verdiği çırağıdır. Eğitimini aldığı atölyenin karakterini üretimine yansıtan çırağı ile usta ilişkisi teknik bir emeğe dayalıdır. Bugün bir meslek sahibine hangi okulda okuduğu sorulurken, bir çırağı için en doğru soru hangi zanaatkârın yanında hangi atölyede yetiştiğidir.

Marangozluk, kunduracılık, halı dokumacılığı, camcılık, çinçilik, mühür yapımıcılığı, taş yontuculuğu gibi birçok zanaat kolu içerisinde, insanlık tarihi kadar eski bir meslek, hatta peygamber mesleği olarak bilinen çömlekçilikte bulunmaktadır. İçinde barındırdığı mesleklerle

kurumsallaşan zanaatın esasen rakibi endüstridir. Zanaat kollarının birçoğunun kaybolmaya yüz tutmasında önemli bir faktör olan teknolojinin olumsuz etkilerinden çömlekçilikte nasibini almıştır (Daşdağ, 2000:117).

İslami inanışta, Kuranın Hicr Suresi 26. Ayetinde insanın yaratılışı hakkında mealen şöyle söyler: Ant olsun, biz insanı kuru bir çamurdan, şekillendirilmiş bir balçıktan yarattık (kuran.diyaret.gov.tr). Çamurdan yaratılan insanoğlu, tarih sahnesine çıktığı günden itibaren toprak ve su ile tanışmıştır. Yunan filozofu ve yazarı Nikos Kazancakis’de insanın yaratılışı ile ilgili bir benzetmesinde şöyle der:

Tanrı bir çömlek ustasıdır ve biz insanlar onun kiliyiz. Onun tornası sürekli döner ve bizleri istediği gibi şekillendirir. Kimimizi testi, kimimizi çömlek, kimimizi saksı, kimimizi lamba şeklinde yaratır. Bazılarımız su, bazılarımız şarap, bazılarımız süt veya bal, bazılarımızda ışık taşırlar. Kırılırsak O buna aldırılmaz ve geri dönüp bize bakmadan yeni kaplar yapmaya devam eder (Nadas, 2010: 148).

Yaratılış sürecindeki insan gibi bir parça su ve topraktan oluşan seramik, aslında geçmişten günümüze içeriğinde ve bünyesinde derin bilgi, tecrübe, gelenek, kültür ve kültüre bağlı bir anlayışı barındıran ve felsefesi olan bir sanat dalıdır (Sevim, 2019).

İnsanoğlunun kendi ihtiyaçlarını karşılamak için ilk kullandığı malzeme yine çamur olmuştur. Hepimiz kırlarda veya bahçemizde gezerken ayakkabımıza yapışan balçığı tanırız. Çamur insanoğlunun hammaddesini en kolay elde ettiği en eski ve yararlı malzemedir (Cooper, 1978: 4).

İnsanoğlu hayatta kalabilmek için bu çamurdan ilk olarak kendine barınak yapmış, sonrasında en temel ihtiyaçlarından olan yeme-içme için kap kacaklar yapmış ve onları pişirmeden kullanabilmiştir. Çamurdan yaptığı kullanım kaplarını ateşte pişirmeyi öğrenen insanoğlu, günümüzde seramik olarak adlandırdığımız kavramın temellerini de böylece atmıştır.

2. ÇANAKKALE’DE SERAMİK

Bir ihtiyaca hizmet olarak varlık bulan seramik, Çanakkale içinde çok önemli bir kültür hazinesi olmuş, Takaoğlu’nun ‘Çanakkale Seramikleri 1670-1915: Bir Kentin Sessiz Tanıkları’ kitabında ilk örneklerinin 1670’ler de görülmeye başlandığı ifade edilen bir gelenek olarak ülkemizde olduğu kadar dünyada da hak ettiği değere ulaşmıştır.

Kale-i Sultaniye’nin yakın çevresinde gelişen yerleşim dokusu bünyesinde çanak çömlek imalatının başlaması Osmanlı Sultanı IV. Mehmet’in annesi Hatice Turhan Sultan hamiliğinde ve Sadrazam Köprülü Mehmet Paşa kontrolünde 1658-1659 yıllarında Çanakkale Boğazı girişinde karşılıklı olarak Avrupa kıyısında Kumkale ve Gelibolu Yarımadası’nın en güney ucunda Seddülbahir kalelerin inşa edilmesiyle bölgede güvenli bir ortam oluşmasıyla ilişkilendirilebilir (Takaoğlu ve Takaoğlu, 2020: 3).

17.yy ikinci yarısında Akçaalan çömlekçilerinin o zamanlar adı Anadolu Hisarı ya da “Kaley-i Sultaniye” olan Çanakkale’ye göçtükleri söylenmektedir. Bunun nedeni de; iyi kil yataklarının keşfi ve alım satımı diye düşünülmektedir. Çömlekçilerin Çanakkale’ye göç etmesiyle, köyde bu mesleği sürdüren aileler azalmıştır. Çevre köyler olan Balabanlı ve Kösedere’den gelenlerde bu sanatı öğrenmişlerdir. Bugün ise çömlekçilik aile işletmesi şeklinde ve kadınların yaptığı bir sanat olarak sürmektedir. Yapılan ürünlerin çoğu sırsız testi ve küp şeklindedir. Sırlı seramik yapımı görülmemektedir (Sanay, 1989).

Kendine has özellikleriyle bir halk sanatı olarak sanat tarihi alanında da önemli bir yere sahip olan bu seramikler, özellikle günlük kullanım amacıyla, genellikle çömlekçi çarkında şekillendirilmişlerdir. Biçimsel ve estetik olarak kendine has üslup özellikleri taşıyan Çanakkale seramiklerinin oluşum ve gelişim sürecinde farklı etkiler gözlenebilmektedir. Dekor özellikleriyle geleneksel Türk seramiğinde özel bir yere sahiptir (Karagül, 2013:90).



Görsel 10.1. Çanakkale Seramikleri Erken Evre Kase, Küp ve Tabaklar
(Kaynak: Şahin, 2022)

Görsel 10.2. Çanakkale Seramikleri Geç Evre Aydınlatma Elemanları
(Kaynak: Şahin, 2022)

19. Yy. ve 20. Yy'ın ilk yarısına ait seramiklerde belirgin stil ve kalite değişmesi, yozlaşma dikkati çeker. Batıdan alınan esinlenmelerle ortaya çıkan formlar arasında hayvan veya insan şeklinde testiler, bibloların yanı sıra günlük kullanıma yönelik çanak, küp, ibrik, şekerlik, mangal, şamdan, demlik, sirkelik gibi işçiliği oldukça kaba ve hantal örnekler gözlenmektedir (TEKKÖK K. Billur s.29). Thcanak-kalè'nin (Çanakkale şehri) Seramikleri, eski çanak çömleklerden, eskiden aksesuar eşyalarından ve şimdi bu üretimin ana nesnesinden, parlak renklerle boyanmış ve eski itibarını borçlu olduğu yerlerde yaldızlı garip şekilli el vazolarından oluşur (Cuinet, 1894: 726).

Eski ile yeni Çanakkale seramiklerini karşılaştıran Cuinet eski model seramiklerin yerine daha kullanışlı üretilen seramiklerin yer değiştiğini ama bu yeni seramiklerin abartılı fantezisi, cezbedici tuhaf yönlerinden yoksun olduğu için Çanakkale seramiklerinin giderek daha kıt hale gelmesinden bahseder. Cuinet seramiklerden bahsederken çömlekçilerin kullandığı kilin, yöredeki bulunan plastik kil olduğunu, Rum ve Türk işçilerin, elleri ve tahta tornalar kullanarak seramiği şekillendirdiğini, eklemektedir. 1890 yılında Romanya, Yunanistan, Kıbrıs ve Osmanlı’nın yıllık ihracatından bahseden Cuinet, toplam 13,790 frank karşılığında 1,585,700 parça ihraç edildiğinden bahseder (Şahin, 2022: 41).



Görsel 10.3. Çanakkale Seramikleri Geç Evre Hayvan ve İnsan Biçimli Kaplar
(Kaynak: Şahin, 2022)

“...bazı sırlı ürünler de dâhil olmak üzere, orijinallerinden daha kaba kabartmalı süslemeler ve tasarımlarla süslenmiş, parlak renklerle boyanmış veya yaldızlı ortak çanak çömlek ve sofra fabrikaları Çanakkale Boğazı’na uğramış gezginler tarafından iyi bilinir” (Cabanel, 1874: 314).

Bu zanaata gönül veren ve bir döneme imzasını atan çok sayıda aile; kentten yolu geçen seyyahların, konsolosların kaleminde, hediye götürüldükleri dünyanın dört bir köşesinde, uluslararası fuarlarda yer bulan kültürel mirasımızın değerli örneklerini üretmişlerdir. Bu üretimler 1960’lı yılların sonlarından itibaren hediyelik eşya, hatıra seramikleri (Şehitler Abidesi, Troia atı modelleri gibi), küçük tabak, çanak, tuzluk gibi ürünlere dönüşmüştür (Tekkök, 2018: 24).

Çanakkale Yalı mahallesinde 1836 yılında çıkan bir yangında Müslüman ve gayrimüslimlere ait çok sayıda ev ve iş yerinin yandığı bunlardan 19 tanesinin de seramik atölyesi olduğu bilinmektedir. 20. Yy'da Çanakkale seramik atölyelerinin çoğunun birkaç nedene bağlı olarak kapanmakta olduğunu görmekteyiz. En büyük nedenlerden birisi İtilaf Devletleri ile yapılan 1915 yılındaki Çanakkale Savaşı'dır. Bu savaştan dolayı insanlar zarar görmemesi için başka bir yere gönderilirler ve çanak çömlek imalatı durur. Savaştan sonra imzalanan Mondros Ateşkesinden sonra tehlike kalmadığında insanlar geri dönerler. Fakat Rum ustaların Çanakkale'den göç etmeye başlaması, ileriki dönemlerde yabancı konsoloslukların kapanmaya başlamasından dolayı satış olanaklarının kaybolmaya başlaması Çanakkale seramiği üretiminin azalmasına sebep olmuştur (Şahin, 2022: 9).

Türk ustaların yanında birçok Ermeni ve Rum ustasının da çalıştığı bu atölyeler, ustaların ücretlerini ödeyemez duruma düşmüş, 1965'lere kadar direnen bu atölyelerin sonuncusu da şehir belediyesinin aldığı karar gereğince şehrin içinde fazla duman yaptığı gerekçesiyle şehir dışına çıkarılmış, birkaç müşterisini de böylece kaybeden bu atölye de, her el sanatımızda olduğu gibi kapısına kilidi asmıştır (Bakla, 1991: 196).

Tablo 1. Çanakkale'deki Seramik Fabrikaların Personel Bilgileri
(Kaynak: Cuinet, 1984: 726)

Görev	Çalışan Sayısı	Günlük Kazanç (Piastre)	Günlük Kazanç (Frank)
Ustabaşı	1	14	3,22
Çömlek İşçisi	2	Kişi Başı 15	6,90
Kil Hazırlayıcı	1	10	2,30
İşçi	2	Kişi Başı 5	2,30

Fransız coğrafyacı ve oryantalist Vital Cuinet, 18. yy. başlarında Düyûn-ı Umûmiye adına Osmanlı kentlerinin ekonomik, sosyal ve kültürel envanter çalışmalarını yapmıştır. Cuinet çıkardığı eserde Çanakkale'deki seramik üretimine, şehrin "Çömlek Boğazı" anlamına gelen Tchanak-Kale'nin 12 seramik fabrikasından oluştuğuna ve bu endüstrinin düşüşte olduğu bilgisine de yer vermiştir. 1867 yılında, zamanında çok aranan bu özel ürünlerin ticaretinin keskin bir şekilde düştüğünü ve zamanla daha büyük önem kazanmaya başladığını ifade eden Cuinet'in her atölyenin yıl boyunca çalışan sayılarını ve aldıkları ücreti gösteren verileri yukarıdaki gibidir. Piastre, kuruş anlamına gelir.

"Türk Dönemi Çanakkale Seramiklerinin Dünü ve Bugünü" İstanbul 1989 adlı kitabında yazar Filiz SANAY; A.AKARCA, "Çanakkale Kara Menderes Çevresindeki Eski Köy Yerleşimleri" Tarih Dergisi – İstanbul 1976, dergiyi kaynak olarak göstermiştir. Bu bilgilerden hareketle, Çanakkale'de 1970'li

yılların başlarında çömlekçi çarkında testi ve küp yapıldığı görülmektedir. Ancak çömlekçi çark ustalarının sayısı günden güne azalmaktadır. Yeni çırak yetişmemektedir. Bu meslekte kendileri için bir gelecek göremeyen gençler bu mesleği yapmak istemezler. Usta, kendi çocuğuna dahi bu mesleği öğretmek istemez, o dönemin sayılı birkaç çark ustalarının çocukları genellikle devlet memurluğunu tercih etmiş çok meşakkatli olan bu mesleği seçmemişlerdir. Çanakkale’de geleneksel seramik üretimi yapan atölyelerin sayısı plastik kaplara olan ilginin artması ile azalmış, 1965’lere kadar direnen birkaç atölye de şehrin içinde fazla duman yaptığı gerekçesiyle belediyenin aldığı kararla şehir dışına çıkarılmıştır (Işıktan, 2015: 136).

3. BİR USTA BİR ATÖLYE; MUAMMER AKÇA

Yazılı kaynaklar incelendiğinde Çanakkale de seramiğin başlangıcı, üretim yöntemleri bünye ve form özellikleri gibi çok sayıda veriye ulaşılır. Hayranlıkla baktığımız her bir formun her bir fırça vuruşunun ardında gizli duran bir diğer hikâyede onu yaratan hayat veren ellerin sahibi ustalardır. Kimi maddi ihtiyaçlarını karşılamak için kimi tutkuyla bu mesleğe bağlılıktan kimi içine doğduğu evde başka ne olabiliri düşünmeden başlayan çıraklığından, seramiği üreten annesine babasına hayranlıktan belki de sadece mecburiyetten yapar bu mesleği.

1958 Çanakkale doğumlu Muammer Akça’nın hikayesi canlı tarih olarak bu zanaatın nasıl dallanıp budaklandığı kök saldıgını anlamamızı sağlayan değerli bir yaşam hikâyesidir. Ustanın kendi ağzından dinleme şansına sahip olduğumuz seramik serüveni bir dönemin usta çırak profilini de işaretlememizi sağlar. Metnin bu bölümü Necmi Tekin’in Muammer Akça ile Eylül 2022’de yüz yüze görüşmenin ustanın izni ile alınmış ses kaydından oluşturulmuştur.



Görsel 10.4. Muammer AKÇA Usta ile röportaj (Eylül 2022) (Solda Necmi TEKİN, sağda Muammer AKÇA usta)
(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)

Çanakkale’nin merkeze yakın köylerinden birinde Üçpınar Köyünde doğup büyüyen usta, ilkokulu bitirdiğinde artık köyde kalmak ve okula devam etmek istemez. Köyde çiftçilik yapmanın çok zor olduğu ailesinde de çiftçilik yapacak kadar çok arazi olmadığı için şehre gitmek ve yaşam mücadelesini şehirde vermek ister. Bu isteğini ailesi ile paylaştığında babası önce evin tek erkek çocuğu olan oğlunu göndermemek için direnir ve bu isteğe karşı çıkar.

“Çocuk yaşta şehirde tek başına nasıl yaşarsın? Sana kim bakacak oralarda? Köyde bizimle kal, burada çalışır kendine yuva kurarsın, birlikte yaşarız.” der.

Kendisinden büyük bir ablası ve iki küçük kız kardeşi olan usta, kafasına koymuştur, şehre gidecektir. Orada kendisi için güzel hayaller ile dolu bir yaşam kurmak istemektedir. Hayallerini ancak şehirde gerçekleştirebileceğine inanır. Köyde kalsa, bir başkasının tarla işine gidecek ve gündelikçi olarak çalışacaktır. Başka iş sahası da olamadığı için köyün gençleri de köyden şehre göç etmektedir. Gençler köyde kendileri için bir gelecek görmezler, hayallerinin peşine düşerler ve şehre giderler.

Ustanın bu kararlı duruşu karşısında baba daha fazla direnemeyerek köyde babadan kalma yerlerini satar, oğlu ve üç kızını da alarak birlikte şehre gitmek zorunda kalır. Yanlarında birkaç parça eşya ile Çanakkale’ye gelen aile küçük bir ev alır ve burada yaşamaya başlar. O gün 29 Ekim 1972 Cumhuriyetin 50. yılının şehirde coşkuyla kutlandığı gündür. Hayallerini gerçekleştirmek için şehre gelen ve sadece 14 yaşında olan usta böylece çifte bir sevinç yaşar. Ruhundaki sevinç ve bayram havası kentin coşkusuyla daha da büyür.

Baba Hamdi Akça rahatsız olduğu için çalışmamaktadır. Kız kardeşlerden büyük olan ev işlerinde ve küçük kız kardeşlerin bakımında anneye yardımcı olur. Evin geçimini üstlenmek durumunda kalan usta önce inşaatlarda çalışmaya başlar. O dönemlerde Çanakkale’de seramik üretimi yapılan atölyeler ustanın dikkatini çeker. Çarkta üretimi yapılan testi ve küplerin yerini alçı kalıp tekniğinde hediyeelik eşya üretiminin aldığı bu atölyelerde ustalar, üretecekleri formun modelini üretim tekniklerini gizler, kapalı kapıların ardında çalışırlar. Hazır olan kalıplara döküm yapma, rötuş ve pişirim işlerinde ise taşımayı işçiler yapar. Atölyelerin yanından geçerken Akça, bu seramik ürünlere bakar ve kendisinin de bunları yapabileceğini düşünür. Her fırsatta bu atölyelerin yanından geçerek içeride neler yapıldığını görmeye çalışır. Ancak çalışanların dışında kimse bu atölyelere giremez. Zaten ustalar da gizli bölmelerde çalıştıkları için atölye çalışanları da model ve kalıp hazırlamayı görmezler ve bilmezler.

Köyde doğup büyüyen usta fizik olarak da yaşına göre gösterişlidir. Ancak bu dönemde inşaat işlerinde çalışan bir yetişkinin yevmiyesi 35-40 TL iken ustamıza 30-35 TL verirler. Ustanın yakınları bu durumu görürler ve buna razı gelmezler. Akça, köprübaşında briket künk ve baca imalatı yapan bir yerde yevmiyesi 45-50 TL’ye parça başı olarak 1-2 ay kadar çalışır. Daha önce aynı yerde çalışan dayısı ve damadı burada bir geleceği olmayacağını söyleyerek onu kendilerinin çalıştığı o dönemde garajın arkasında selvilerin dibinde bulunan çay ocağında birlikte çalışmak için çağırırlar. Dayısı akşamları kahvehanenin yoğun olduğu saatlerde kendisine yardımcı olmasını ister. Çay ocağında akrabasına yardım eden ustamız için bu ocak bir dönüm noktası olacaktır. Kader onu kahvenin devamlı müşterilerinden Selahattin KURT ile orada buluşturur.

Atölyesi kahveye çok yakın olan aynı zamanda iskele meydanında seramik ürünlerinin satışını da yapan Selahattin ustanın, uzaktan da olsa ustamız ile bir akrabalığı vardır. Selahattin KURT atölyesi ile satış dükkânı arasındaki yol üzerinde bulunan kahvehanede sık sık mola verir.

Sohbet etmeyi çok seven Selahattin usta, her gün birkaç kez muhakkak kahvehaneye uğrar ve çayını içerken sohbet edecek dostları her zaman vardır. Atölyesinde çalışacak birine ihtiyacı olduğunu “Bu çocuğu bana verin benim seramik atölyesinde çalışsın, ben onu yetiştiririm” sözleriyle ustamızın dayısına dile getirir. Ancak 300,00 TL aylık vereceğini söyleyince bu miktarın aylık olarak çok düşük olduğunu düşünen dayı ustamıza dahi söylemeden teklifi geri çevirir.

Selahattin usta sonraki günlerde de bu teklifini ısrarlı bir şekilde sürdürür. “Boş gezmesin gelsin benim yanımda meslek öğreysin” der. Aylık teklifini de 350.00 TL ye çıkartır. Ustanın babası razı gelmez. Ancak dayısının aklına yatar. Daha önce dayısının komşusu böyle bir atölyede çalışmış ve bu mesleği öğrenerek iyi kazanç sağlamıştır. Dayısının desteğini de arkasına alan ustamız hep merak ettiği ancak sadece uzaktan seyrettiği bir seramik atölyesinde çalışacaktır. İçini tatlı bir heyecan saran Akça “Ben bu mesleği öğrenmek istiyorum, deneyebilirim” der.



Görsel 10.5. Çanakkale’de Seramik Atölyelerinde bir dönem üretimi yapılan boyama ürünler
(1985 Şerefettin BENEK Ustanın kendi atölyesinde üretim yaptığı Alman Helen vazoları)
(Kaynak: Şerafettin BENEK kişisel arşivi)

Mevsim kış, yıl 1973, Ocak ayının 27’si, henüz 14 yaşında olan ve babasını zar zor da olsa razı eden usta, Selahattin KURT’un seramik atölyesinde çırak olarak işe başlar. Selahattin usta atölyede çok fazla zaman geçirmez, daha çok iskele meydanında bulunan SEVAL isimli seramik satış dükkanında zaman geçirir. Selahattin usta yeni çırağını alır ve iskeledeki satış dükkanına götürür. Alman vazolarını ona gösterir;

“Bak evlat bu vazolar çok satılıyor ama üretimi yetiştiremiyoruz, sen bunların kalıp ile dökümünü yapacaksın” der. Atölyenin yerini tarif eder ve ustaya atölyeye gitmesini, orada neler yapıldığını gözlemlemesini söyler. Atölye cuma pazarına yakın, İngiliz mezarlığı bölgesindedir. Köşe başında bugün halen faal olan bir ekme fırını vardır, (Eylü 2022’de Öztoprak Taş Fırın Ekmeği adı ile faal durumdadır.) Fırının karşısında diye tarif ettiği yeri, bulamazsan sor oralarda sana gösterirler der ve çırağı gönderir.

Ustamız yani yeni çırak, heyecandan yerinde duramaz ve merakını gidermek için hiç vakit kaybetmeden koşarak evi ile aynı bölgede olan atölyeyi görmek üzere yola çıkar. Atölyeyi bulur

ve içeri girdiğinde ilk gördüğü, alman vazosu denilen vazoların üzerine Helen resmi çizen Selahattin ustanın hanımı (Aynur hanım) olur. Bir de parça başı olarak çalışan İhsan abi olarak bildiği İhsan ALACA usta vardır. Bu atölyede çırağın yetişen İhsan usta, parça başı olarak Alman vazolarının dökümünü yapar, kalıptan çıkarır, rötuş ve perdah işlemlerini yaparak, çizime hazır hale getirir.

Ustamızın çıraklık dönemi kısa sürecektir. İhsan usta ile yaklaşık bir ay kadar çalışır. İhsan usta işten ayrılır. Selahattin usta bir sabah gelir ve henüz bir aylık çırağının yanına gelerek kalıpları gösterir:

“Her gün bu kalıpları doldurup boşaltacaksın, kalıptan çıkartıp rötuş ve perdah işlerini yapacaksın.” der. Çıraklık süreci çok kısa süren ustamız artık “usta” unvanını almıştır. İş disiplini ve sorumluluk anlayışı yüksek olan ustamızın bu yönünü Selahattin usta fark etmekte gecikmez. Kısa süre birlikte çalıştığı İhsan ustadan da işinin inceliklerini çok çabuk öğrenmiş ve kendine olan güveni artmıştır. Selahattin usta, çırağın memnundur, ona her zaman destek olmuş, onun iyi bir usta olmanın yanında iyi bir insan olması için de kendi çocuğu gibi çaba göstermiştir.



Görsel 10.6. Çanakkale’de Seramik Atölyelerinde bir dönem üretimi yapılan “Güllü çizme” (1990’lı yıllar)

(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)

Her gün sabah erkenden işinin başında olan yeni ustamız, akşam atölyede işini bitirdiğinde Selahattin ustanın iskeledeki satış dükkanına gider, yatma saatine kadar da Selahattin ustaya yardım eder. Atölyede daha sonra üretime geçilen güllü seramik ürünlerinin yapılmasını da öğrenen usta, yaptığı işi çok sever, kendine güveni vardır ve bu mesleği kendisinin tek başına yapabileceğine inanır. 1974 yılının Ağustos ayında atölyeye Şerafettin BENEK isminde yeni bir çırak gelmiştir. Akça 15 gün kadar da bu çırak ile birlikte çalışır ve 4 Eylül 1974 tarihinde Selahattin Kurt atölyesinden ayrılır.

Akça, bir ay gibi kısa süren çıraklık döneminden sonra ustalık mertebesine çok hızlı ulaşmasına rağmen bu zanaata olan sevgisine, yeteneğine ve kendisine güveniyordu. Şimdi kendisini

gösterme zamanıydı. Elinde bulunan en önemli sermayesi, mesleğine olan aşkıydı. Azimliydı ve ustalarından öğrendiği iş disiplini onun ayakta kalmasına ve meslekte ilerlemesine hizmet edecekti.

Öyle de olur ve usta stadyum civarında küçük bir işyeri kiralar. Birkaç torba alçı alır, küçük boyutlu hediyeelik eşya olarak o günlerde piyasada satabileceğini düşündüğü vazo kalıpları hazırlar. Önceliği kış sezonunda model ve kalıplarının hazırlığını bitirip döküm yapmak için kendine zaman yaratmaktır. Ürünleri çıkartabilmesi için Mart ayında başlayacak yeni sezona bütün bu hazırlıkları tamamlamalıdır.



Görsel 10.7. Muammer Akça kendi atölyesinde çalışırken ve yanında çalışan işçiler

(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)

İlk model çalışmasını bir ahşap tornacıda yaptırıp onun üzerinden kalıplarını alır. Çuval ile aldığı toprağı bir teneke içerisinde ıslatır, elekten süzerek ilk dökümlerini yapar. Birkaç torba alçı ve birkaç çuval toprağı sermaye yapmıştır kendine. Atölyesinde ürünlerini pişirecek fırını bile yoktur. Ama o buna aldırış etmeden üretmeye devam eder. Usta atölyesinde tek başınadır. Bir zanaatkar olarak üretimin her adımı kendi sorumluluğı altında ilk üretimlerini gerçekleştirmenin büyük heyecanını ve kaygısını bir arada yaşar. Selahattin usta onu bu aşamalarda da yalnız bırakmaz ve her zaman destekçisi olur.

Yeni sezon yaklaşmaktadır ve usta ilk ürünlerini pişirmek için odunlu fırını olan çanakçı ustalarından yardım ister. Ustanın tanıdığı ve isimlerini hatırladığı dönemin çömlekçi çark ustaları; Çanakçı Osman, Paşa Dayı, Sarısakal Ahmet, Kara Niyazi, Gıyasettin Usta ve İsmail Bütün ustadır. Çanakçı Osman’a gider fırını kullanmak istediğini söyler. Çanakçı Osman “Bizim fırınlar çok büyük, sizin ürünler ile o fırınları dolduramazsınız, küçük fırın bile sizin için büyüktür. Ama fırının yanında kırık saksılar vardır, onların içine doldurup pişirirsiniz. Fırını yakmayı sen bilemezsin Kara Niyazi’yi bul, odun götür, o sana fırını yakar” der.

Akça, ilk ürünlerini pişirmiştir. Sonuç başarılıdır ve yeni sezonda satış yaparak kazanç sağlamaya başlar. 1978 yılında askere gitmeden önce yanına bir usta alır, atölyeyi ona teslim eder. Askere gittiğinde birkaç ay sonra atölyeyi teslim ettiği ustanın bırakıp gittiği haberini alır. İzine geldiğinde iş yerini kapatmak zorunda kalır. 1980 yılında askerden döner ve Barbaros mahallesinde 'AKÇA Seramik' adıyla yeniden atölyesini açar. 1983 yılında atölyesi için ilk elektrikli fırını satın alır. Hediyeelik eşya üretimi yapan usta için iyi kazanç sağladığı seramik sektörünün altın çağını yaşadığı bir dönemdir.

Usta Muammer AKÇA, 1984 yılında yolu Çanakkale'ye düşen Bilecik Pazaryeri Kınık Köyü'nden Koca Usta Habil TEKİN ile tanışır. Habil usta, 1960'lı yıllarda Köy İşleri Bakanlığında, Türkiye'nin çeşitli bölge ve illerinde usta öğretici olarak çömlekçilik kurslarında ustalar yetiştirmiştir. 1968 yılında memuriyetten ayrılarak doğup büyüdüğü, Bilecik Pazaryeri Kınık Köyü'ne geri döner. Uzun yıllar çömlekçilik mesleğini devam ettirmiş ve birçok çark ustası yetiştirmiş değerli bir zanaatkardır. Koca Usta Habil Tekin'in Akça ile tanışması, oğlunun Çanakkale'ye asker olarak gelmesiyle olur. Habil usta, kendi yetiştirdiği çark ustası oğlunun hafta sonları Muammer ustaya yardımcı olabileceğini söyler. Habil ustanın oğlu babasından öğrendiği çark ustalığının yanında üniversitede Seramik Ön lisans eğitimi almıştır. Muammer ustanın atölyesinde çark vardır, ancak model kalıp tekniği ile çalışılan atölyede onu kullanmayı bilen ve kullanan olmamıştır. İlk defa Habil ustanın oğlu Necmi Tekin hafta sonları atölyede çarkta çalışmalar yapmıştır. Ancak bu uzun süreli olmamıştır.

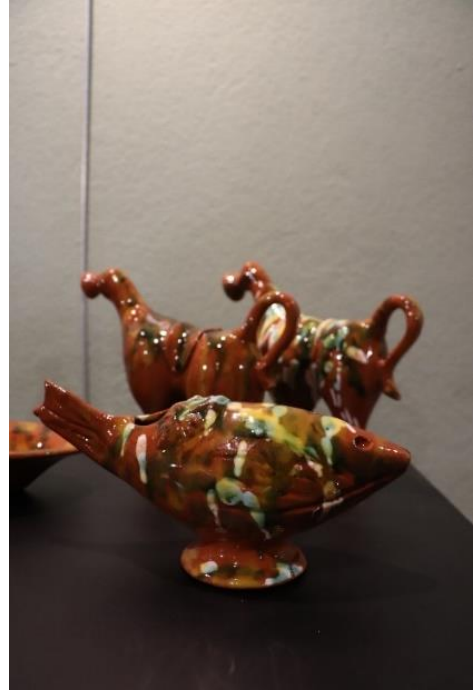
1987 yılında Habil ustanın oğlu Necmi Tekin, Trakya Üniversitesine bağlı Çanakkale Meslek Yüksekokulunda Seramik Teknikeri olarak göreve başlar ve Çanakkale'ye yerleşir. Birlikte üretmese de o tarihten itibaren Muammer usta ile iletişimi kopmadan hep devam etmiştir.



Görsel 10.8. Koca Usta Habil Tekin kendi atölyesinde çalışırken (1992)
(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)



Görsel 10.9. Necmi Tekin Sinan -Aytekin Uçar Atölyesinde gösteri yaparken (2010)
(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)



Görsel 10.10. Troya Kültür Yolu Festivali “Ustalar ve Sanatçılar “ sergisi Necmi TEKİN (2022)
(Kaynak: Yeşim Zümrüt kişisel arşivi)

1990-1991 yılları kış mevsiminde Çanakkale’de Muammer Akça’nın atölyesinde 6 ay çalışan Habil usta, Çanakkale’de sayıları her geçen gün azalan çok sayıda çark ustası yetiştirir. O dönemde Çanakkale’de 7-8 kişi kadar olan çark ustalarının yaşları ilerlemiş ve birçoğu mesleği bırakmıştır. Çark ustaları gelecek görmedikleri için kendi çocuklarına bile çarkta çalışmayı öğretmek istememiştir. Çanakkale’nin seramik geleneğine kıymetli katkılar sağlayan Habil usta, 2 Ocak 1995 tarihinde bir kalp krizi sonucu çok sevdiği mesleğinden ve sevdiklerinden ayrılır.

Habil ustanın, Muammer Akça’nın atölyesinde yetiştirdiği çark ustalarından birkaçı kendi atölyelerini açarak usta-çırak geleneğini sürdürmeye devam eder. Muammer Akça atölyesi, üzerine düşen misyonunu yerine getirmiştir. Bulgar seramiği olarak bilinen astar akıtma tekniği ile sırlı ürünler de üreten Muammer usta, kendisi kalıp ustasıdır ve çömlekçi çarkında çalışmamıştır. Ancak çark ustası yetiştirilmesinde önemli bir misyon üstlenmiştir. Muammer usta, gezmeyi ve mesleği ile ilgili araştırmaları çok seven Habil usta ile bölgedeki seramik üretimi yapan atölyeleri de gezerek bilgi ve tecrübelerini geliştirmiştir.

1998-2004 yılları arasında üretim yaptığı sırlı seramiklerin maliyet girdilerinde meydana gelen artış ve piyasada talebin azalması ile Muammer usta atölyesini kapatarak üretime ara vermek

zorunda kalmıştır. 2004 yılında yeniden açtığı atölyesinde, bir dönem çalışan sayısı 12 kişiyi bulmuş, ancak çalışanların birçoğu bu meşakkatli mesleği devam ettirmemiştir. 2020 yılında atölyesini devreden Muammer Akça bugün tecrübelerini soranlarla sakınmadan paylaştığı emekli hayatını Çanakkale’de sürdürmektedir.

4. SELAHATTİN KURT ATÖLYESİNİN USTA OLAN ÇIRAKLARI

1970’li yıllarda Çanakkale de üretim yapan yaklaşık 8-10 atölyeden biri olan Selahattin Kurt’un atölyesinde yetişen ustaların ve onların yetiştirdiği ustaların açtığı atölye sayısı beş tir. Usta, hakim olduğu çömlekçilik zanaatının devamlılığını sağlama, bilgi ve birikimlerini, gelecek nesillere aktarma, bir zanaatı öğretip yaşatarak kültür üreticisi ve taşıyıcısı olma sorumluluğunu ve misyonunu lâyıkıyla yerine getirmiştir. Eğitimi aldığı atölyenin karakterini üretimlerine yansıtarak usta olma yolunda adım atan her bir çırağı da kendi ustalık atölyesinde bu önemli rolü üstelenmiş yeni ustaların yetişmesine rehberlik etmişlerdir.

Tablo 2. Selahattin Kurt Atölyesinde yetişen ustaların atölyesi ve yetiştirdiği ustalar.

(Kaynak: Necmi Tekin)

Selahattin Kurt Atölyesi	Muammer Akça Atölyesi	Sinan Uçar – Aytekin Uçar Atölyesi
		Salih Bozkurt Atölyesi
		Muhammet Onat Atölyesi
	Şerafettin Benek Atölyesi	

Selahattin KURT Atölyesi Çanakkale merkezde, İngiliz mezarlığı bölgesinde 1970’li yılların başlarında açılmıştır. Eşi ile birlikte Alman vazosu ve sonrasında güllü ürünler üreten Kurt’un iskele meydanında kendine ait bir satış dükkânı da bulunur. Eşi, Helen vazolarına fırça ile çizim yapar. 1972 yılında Muammer AKÇA atölyede çalışmaya başladığında, İhsan usta ve Selahattin KURT’un eşi de çalışmaktadır. İhsan usta, Muammer AKÇA ile bir ay kadar çalışır. 1974 yılı Ağustos ayında Şerafettin BENEK Selahattin KURT’un atölyesinde işe başlar. Muammer AKÇA, Şerafettin BENEK ile 15 gün kadar çalışır ve 1973 Eylül ayında Muammer AKÇA Selahattin KURT’un atölyesinden ayrılarak kendi atölyesini açar. Şerafettin BENEK, Selahattin KURT’un atölyesinde iki yıl kadar çalışır, 1977 yılında ayrılarak kendi atölyesini açar.

4.1. Muammer AKÇA Atölyesi

1974 yılında Çanakkale merkez, İngiliz mezarlığı bölgesinde kendi atölyesini açan Muammer AKÇA, 1978 yılında askerlik nedeniyle atölyesi kapatır, 1980 yılında askerlik dönüşü Barbaros mahallesinde atölyesini yeniden açar. Daha sonra birkaç kez iş yeri değişikliği yapan usta, Havaalanı yolu üzerinde kendine ait arazide atölyesini açar. Atölyesinde farklı dönemlerde 12 kişi kadar çırak ve usta yetiştirmiştir. Bilecik, Pazaryeri Kınık Köyünden çark ustası Koca Usta Habil TEKİN’in desteği ile 1990-1991 yıllarında bu atölyede çark ustası yetiştirmiştir. Sinan UÇAR, Aytekin UÇAR, Salih BOZKURT Habil TEKİN ustanın yetiştirdiği ilk çark ustalarıdır. Muhammet ONAT ’da daha sonra bu atölyede çark öğrenmiştir.

Sinan UÇAR ve Aytekin UÇAR, 1994 yılında askerlik dönüşü kendi atölyelerini açmak üzere Muammer AKÇA’nın yanından ayrılır. 2020 yılına kadar atölyesinde seramik üretimini sürdüren Muammer AKÇA’ atölyesini Bayram ADA’ya devretmiştir.



Görsel 10.11. Troya Kültür Yolu Festivali “Ustalar ve Sanatçılar ” sergisi Muammer Akça (2022)
(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)



Görsel 10.12. “Vazo, Şekerlik ve Küllük” (üretim 1990’lı yıllar-
astar akıtma tekniği)
(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)

4.2. Sinan UÇAR ve Aytekin UÇAR Atölyesi

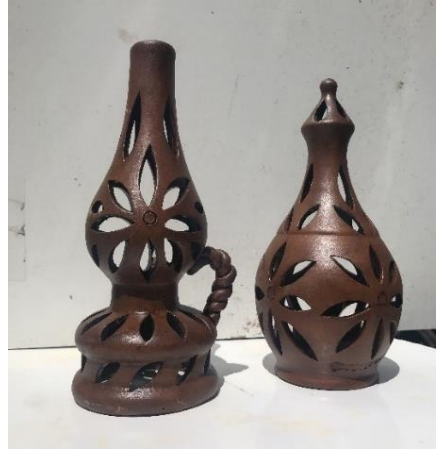
1973 doğumlu Sinan UÇAR ve 1972 doğumlu Aytekin UÇAR, amca çocuklarıdır. 1987 yılında Sinan UÇAR, 1988 yılında Aytekin UÇAR Muammer ustanın atölyesinde işe başlar. Sinan UÇAR ve Aytekin UÇAR 1990-1991 yıllarında Kınık'lı koca usta Habil TEKİN'in Muammer AKÇA atölyesinde yetiştirdiği ilk çark ustalarıdır. 1992 -1994 yıllarında askerlik nedeniyle işten ayrılan Sinan ve Aytekin UÇAR, askerlik dönüşünde kendi köyleri olan Halileli köyünde atölyelerini açarlar. Sırlı ürün yanında eskitme, polyester, alçı döküm üretimi de yapan usta, şekerlik, çaydanlık, mumluk, vazo gibi çok çeşitli ürünler üretmiştir. 2013 yılında Sinan UÇAR'ın vefatı ile yalnız kalan Aytekin UÇAR bir müddet daha ailesi ve çocukları ile birlikte mesleği sürdürür, 2020 yılında atölyesini kapatmıştır.



Görsel 10.13. Troya Kültür Yolu Festivali “Ustalar ve Sanatçılar “ sergisi Aytekin Uçar (2022)
(Kaynak: Yeşim Zümrüt kişisel arşivi)

4.3. Salih BOZKURT Atölyesi

1989 yılında Muammer AKÇA’nın atölyesinde 17 yaşında çırak olarak başlar. 1990-1991 yıllarında Koca usta, Habil TEKİN ile birlikte çalışmıştır. 1992-1994 yıllarında askerlik nedeniyle işten ayrılır. 1994 yılında askerli dönüşü yine aynı yerde işe başlar. 1996 yılında kendi isteği ile ayrılır ve 1997 yılında kendi atölyesini açar. Atölyesinde tüplü fırın kullanmaktadır. 1997 yılında sırlı küllük, mumluk, tuzluk ve çaydanlık üretir. 2000-2001 yıllarında çatlak boya ve ardından ziftli boyama ile üretim yapar. Bugün gemici feneri, gaz lambası, deniz feneri ve ibrik mumluk üretimi yapmaktadır. İsmail Ufuk BAŞ Salih Ustanın atölyesinde çalışmıştır.



Görsel 10.14. Salih BOZKURT kendi atölyesinde çalışırken (2022), atölyesinde üretilen ziftli ürünler
(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)

4.4. Muhammet ONAT Atölyesi

1977 Çanakkale doğumlu olan Muhammet ONAT, 1991 yılında 14 yaşında ilk seramik atölyesi deneyimini yaz tatilinde Çanak Seramik (Kutlu BOZKURT)’un atölyesinde yaşar. 1992 yılının Aralık ayında torna öğrenmek üzere Muammer AKÇA’nın atölyesinde işe başlar. Burada koca usta Habil TEKİN’in yetiştirdiği Sinan UÇAR’dan tornayı öğrenir. Bu dönemde, Çanakkale’nin torna ustalarından Gıyasettin Usta da Muammer AKÇA’nın atölyesinde çalışmaktadır. Tornada küllük, tuzluk ve kapak yapmasını öğrenmiştir.

17 yaşında Çanak Seramiğe torna ustası olarak döner. 1995-2000 yıllarında üçler seramikte İsmail BÜTÜN usta ile birlikte çark ustası olarak çalışır. 2000-2003 yıllarında sektörden ayrılan Muhammet usta, 2003 yılında kendi atölyesini açar. Eskitme ve ajur tekniği ile mumluk, şekerlik üretir. 2007 yılında sırlı üretime geçen Muhammet usta halen kendi atölyesinde sırlı üretim yapmaktadır.



Görsel 10.15. Muhammet Onat kendi atölyesinde çalışırken (2022), atölyesinde üretilen seramik ürünler
(Kaynak: Necmi Tekin kişisel arşivi)



Görsel 10.16. Troya Kültür Yolu Festivali “Ustalar ve Sanatçılar ” sergisi Muhammet Onat (2022)
(Kaynak: Yeşim Zümrüt kişisel arşiv)

4.5. Şerafettin BENEK Atölyesi

1959 Çanakkale doğumlu olan Şerafettin BENEK, 1974 yılında 15 yaşında akrabası olduğu Selahattin KURT ustanın atölyesinde çırak olarak çalışmaya başlar. Çanakkale merkez İngiliz Mezarlığı civarında bulunan bu atölyede yaklaşık 2 yıl kadar çalışır. 1977 yılı sonlarında kendi atölyesini kurar, askere gidinceye kadar iki yıl kendi atölyesinde çalışır.

1979-1981 yıllarında askerliğini tamamlayıp geri döndüğünde 1981 yılı sonunda kendi atölyesini yeniden açar. Truva seramikleri üzerine çizim yapar. 1985 yılında Trakya Üniversitesine bağlı Çanakkale Meslek Yüksekokulu Seramik Atölyesinde göreve başlar. Daha sonra 2000 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi bünyesinde oluşturulan Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezinde görev yapmaya başlar. ÇASEM arşivine ve üretim bandına çok sayıda nitelikli ürün modeli, erken evre fırça dekorlu Çanakkale seramiği örnekleri kazandırır. İncelikli işçiliğini merkezde staj yapan öğrencilerle de paylaşan Benek, 2008 yılında ÇASEM den emekli olmuş ve Çanakkale de emekli yaşamına devam etmektedir.



Görsel 10.17. Şerafettin BENEK usta ÇASEM atölyesinde çalışırken (2004)

(Kaynak: Şerafettin Benek kişisel arşiv)



Görsel 10.18. Şerafettin Benek ustaya ait çalışmalardan
(Kaynak: ÇASEM arşivi)



Görsel 10.19. Troya Kültür Yolu Festivali "Ustalar ve Sanatçılar " sergisi Şerafettin Benek (2022)
(Kaynak: Yeşim Zümrüt kişisel arşivi)

5. SONUÇ

Çanak ve çömlek yapımı, insanlık tarihinin en eski zanaatlarından. Geçmiş bundan binlerce yıl öncesine dayanan seramiğin, Diyarbakır’da kulaktan kulağa, ustadan çırağa anlatılan apayrı, ilginç bir öyküsü vardır. Anlatılanlara göre Nuh Peygamberin yaşamının 900. yılında tufan kopmuştur. Zorlu günlerin ardından tufan sona erip sular çekildiğinde gemisi Cudi Dağı’na oturmuştur. Her türlü sıkıntının çekildiği kabin kacağın bulunmadığı bu dönemde, Cebrail (A.S.) gelmiş ve Nuh Peygambere toprağı tanıtarak kilden çömlek yapmayı öğretmiştir. Büyük bir mobilya ustası olan ve ilk gemiyi icat eden aynı zamanda ilk çömleği de yapan Nuh Peygamber tufandan sonra elli yıl daha yaşayıp soyuna hem hayır dualarını hem de çömlekçiliğin bu ilginç öyküsünü bırakmıştır (Daşdağ, 2000).

Günümüzde zanaatkârların atölyelerinde sürdürülen ahilik geleneğinin bir parçası olan usta-çırak ilişkilerinin yaşatılmaya çalışıldığı gözlenmektedir. Daha çok sözlü anlatıma dayalı olan usta-çırak ilişkilerindeki eğitim, teknolojik gelişmelerden olumsuz etkilense de evrilerek çağa ayak uydurma gayretindedir. Geleneksel üretim yöntemlerinin kullanıldığı, her usta ve zanaatkârın kendi atölyesinde elde ettiği tecrübelerle dayanan bilgi, beceri ve donanımını gelecek nesillere aktarmasında önemli adımların atlanmaması çıraklık döneminin kaybolmadan korunması sürdürülebilirlik için hayati önem taşımaktadır. El emeğine, zanaata, geleneğe, kültürel mirasa, ustalığa olan farkındalık, saygı ve değer arttıkça bu konuda çalışmalar yapılacak risk altındaki mesleklerden biri olan çömlekçilik korunabilecektir. Çağı yakalayan çalışma ortamlarının sunulması, tecrübenin getirdiği işçilik ve malzemeye hâkimiyetin özgün yorumlarla beslenmesi, pazar araştırmaları ve çalışmalarının yapılması, bu mesleğe ve çıktılarına toplumdaki bakış açısının yönetilmesi, değer dengelerinin gözetilmesi bu mesleği yeni nesillerin tercih etmesini sağlayacak önemli dinamikler olacaktır.

Özellikle uygulamalı eğitim çalışmalarında, çıraklık sisteminin gelişmiş bir versiyonunun gerekliliği önem arz etmektedir. Etkileşim bağlamında akademi ve atölyeler arasında etkileşim için köprülerin kurulması, katılımcı bir ilişki bütünlüğüne bağlıdır.

17. yy’ın ilk yarısına tarihlenen ve bu şehrin uluslararası platforma önemli bir temsili olan yaşatmak, tanıtmak ve geliştirmekle yükümlü olduğumuz kültürel mirasımız seramik geleneğimizdir. Günümüzde Çanakkale’de bu mesleği alaylı olarak öğrenenlerin yanında eğitimini alan sanatçılarındaki sahiplenmesi ile seramik atölyelerinin sayısı hızla artmakta şehrimiz yeniden bir seramik şehri olmanın haklı gururunu taşımaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 5 ayrı ilde başlatılan ve Çanakkale’nin de içinde bulunduğu Kültür Yolu Festivalleri kapsamında 16-25 Eylül 2022 tarihlerinde Çanakkale’de düzenlenen “Troya Kültür Yolu Festivali” –“Ustalar ve Genç Sanatçılar Seramik Buluşması” sergisi önemli bir buluşma ve farkındalık noktası olmuştur.

Bu sergi, Geleneksel Çanakkale seramiklerinin üretilmesinde kullanılan temel yöntemlere, akıtma, puar, fırça dekorlarına, çömlekçi tornasında şekillendirme tekniklerine hâkim usta

çırak ilişkisi ile yetişmiş şehre katkı sunmuş ve sunmakta olan Çanakkale'nin seramik geleneğinin önemli temsilcileri 9 değerli usta ile ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümünden mezun 9 genç sanatçıyı buluşturmuştur.

Geleneksel seramik üretiminde tarihsel bir süreci bulunan Çanakkale'de, 1972-2020 yıllarında yarım asırlık bir geçmişi bulunan bir atölye ve misyonunun ortaya koyulmaya çalışıldığı bu çalışma, ustalar ve gençler arasında geçen sohbetler esnasında paylaşılan anılar ve tecrübeler eşliğinde gelişmiştir. Muammer Akça 9 ustadan biridir ve her birinin hikayesi kendi penceresinden dinlenmeye kaydetmeye ve paylaşmaya değerdir.

KAYNAKÇA

- Cabanel, M. (1889). Buletin Consulaire Français. Recueil des Rapports Commerciaux, vol. 19. Paris: Imprimerie Nationale
- Cooper, E. (1978). Seramik Ve Çömlekçilik. (Ö. Bakırer, Çev.). Remzi Kitapevi Yayınları. Ankara
- Cuinet, V. (1894). La Turquie D'asie Géographie Administrative, Statistique Vol. 3. Paris: Ernest Leroux
- Daşdağ, E. (2000). Geleneksel Diyarbakır Çömlekçiliğinden Evrensel Seramiğe. 1. Uluslararası Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu. Süleyman Demirel Üniversitesi. Isparta
- Güner, G. (1988). Anadolu’da Yaşamakta Olan İlk Çömlekçilik. Ak Yayınları. İstanbul
- Işıkhan, S. (2015). Tarihi Çanakkale Seramiklerinin Yeniden Üretimine Yönelik Güncel-Teknolojik Denemeler. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Sayı:34
- Nadas, H. (2010). Karacasu. EGİAD. sayı 26. 10.06.2022 tarihinde <https://www.egiad.org.tr/wp-content/uploads/yarin-dergisi/27-sayi.pdf> adresinden erişildi.
- Sanay, F. (1989). Türk Dönemi Çanakkale Seramiklerinin Dünü ve Bugünü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi İstanbul Üniversitesi
- Sümer, G. (1988). Seramik Sanayii El Kitabı. Anadolu Üniversitesi Eskişehir
- Şahin, Y. (2022). Geleneksel Çanakkale Seramiklerinin Tarihsel Süreci Ve Bir Çocuk Kitabı Uygulaması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale
- Takaoğlu, T. ve Takaoğlu, A. (2021). Çanakkale Seramikleri 1670-1915: Bir Kentin Sessiz Tanıkları. Ege
- Tekin, N. (2022). Muammer Akça görüşmesi ses kaydı.
- Tekkök, K. B. (2018). Çanakkale Seramikleri; 17. Yüzyıl Sonundan 21. Yüzyıla. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı Sayı.25.
- Tez, Z. (2021). Toprağın Ateşle Dansı Seramik Sanatının Soylu Tarihi. Doruk Yayıncılık

Elektronik Kaynaklar

- Aytekin, B. A.(2019). Bir Kültür Üreticisi Ve Taşıyıcısı Olarak Zanaatların Durumuna Ve Eğitim İle Olan İlişisine Genel Bir Bakış. İletişim Çalışmalarında Kavramsal Yönelimler. Sebat Ofset Matbaacılık. Aralık 12, 2022 tarihinde: <https://www.academia.edu/38926301> adresinden alındı.
- Karagül, M. F. (2013). Çanakkale ve Midilli Adası Arası Seramik Öyküsü. Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı Yıl: 11, Bahar, Sayı: 14. Aralık 12, 2022 tarihinde: <https://cdn.comu.edu.tr/cms/casem/files/125-40.pdf> adresinden alındı.
- Kurucu, S.F (2016). Haziran 10, 2022 tarihinde: <https://www.milliyet.com.Tr/Pembenar/Suleyman-Fatih-Kuruc/Dunden-Bugune-Atesle-Topragin-Dansi-Seramik-Aski-2317083> adresinden alındı.
- Sevim, S. S (2019). Dünden Bugüne Toprağın Sanata Yolculuğu. Haziran 10, 2022 tarihinde: <https://Trdergisi.Com/Dunden-Bugune-Topragin-Sanata-Yolculugu/> adresinden alındı.
- Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı. Haziran 10, 2022 tarihinde: <https://kuran.diyaret.gov.tr/Tefsir/Hicr-Suresi/1828/26-Ayet-Tefsiri> adresinden alındı.

11. BÖLÜM

İDA DAĞI'NDA GEÇEN MİTOSLARIN RESİMLERE YANSIMASI

Arş. Gör. Ayşe Ekici, Resim Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
ayseekici@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8171-2111

1. GİRİŞ

Antik Hellen bölgesinde “İda” ismiyle anılan iki dağ vardır. Bunlardan biri Girit'tedir. Bu çalışmanın konusu olan İda Dağı ise, Edremit Körfezi'nin kuzeyinde Çanakkale ve Balıkesir illeri arasında sıralanan Kazdağları içerisindeki esas Kaz Dağı'nın antik dönemdeki adıdır. Adını, Dardanos efsanesinin bir versiyonuna göre, Khryse ile evlenen Dardanos'un iki oğlundan biri olan İdaios'tan alır. İdaios'un Phrygia kıyısında eteklerine yerleştiği dağ, daha sonra İda adıyla anılmıştır (Grimal, 2012: 312).

Kazdağları; ormanları, vadileri, kanyonları ve bitki örtüsü ile oldukça zengin flora ve faunaya sahiptir. Karacadan atmacaya, su samurundan keklige çok çeşitli hayvan türlerine; kızılcım, karaçam, göknar, kestane, çınar gibi ağaçlara ev sahipliği yapar. Endemik ve şifalı bitkiler açısından da zengin olan Kazdağları ve çevresi kültürel açıdan da bir o kadar zengindir. Efsaneler, mitler, hikâyeler, ritüeller ve çeşitli inanışlara konu ve mekân olmuştur. Bu çalışmada, Çanakkale kenti için coğrafi, biyolojik, çevresel ve kültürel olarak son derece önem arz eden Kaz Dağı'nın -mitolojik ismiyle İda Dağı'nın- bahsinin geçtiği mitosları betimleyen resimler incelenmiştir. Bu mitoslar; Homeros'un İlyada Destanı'nda geçen Paris'in Yargısı (Üç Güzeller), Zeus ve Hera'nın birlikteliği, Aphrodite ve Ankhises'in karşılaşması, Ganymede'nin kaçırılması ile Anadolu efsanelerinden Sarıkız efsanesidir.

Azra Erhat, *söylenen veya duyulan söz, masal, öykü, efsane* anlamına gelen mitoslar için şöyle demiştir: “...insan düşüncesi ve onun ürettiği dille özdeş olsa gerek ki, Homeros'tan bugüne dünya sanatçıları mythos'u kendilerine tükenmez bir esin kaynağı olarak almışlardır (Erhat, 1996: 418).” İsmail Gezin ise “Sanatın Mitolojisi” adlı kitabında mitoslarla sanatın aynı kaynaktan çıktığını ileri sürerek mitlerle resimlerin ilişkisini şöyle ifade etmiştir:

Her mitin bize sunduğu söz el resim söz konusudur; hatta belli süreçleri anlatmaları nedeniyle birçoğunun hareketli resimlerden oluşan sinema ürünleri oldukları bile düşünülebilir. Kahramanların ve olayların sembol diliyle temsil edildiği bu sahneleri tekrar resimleştirerek insanların önüne sunmak, bir yerde anlaşılmayan bir dilin anlaşılan bir dile çevrilmesine benzetilebilir (Gezgin, 2017: 7)."

Sanat tarihinin çeşitli dönemlerinden çeşitli sanatçılar, evrenselleşmiş olan bu mitosları kendilerine özgü üsluplarıyla yine evrensel bir dil olan resim sanatına aktarmışlardır.

2. BİN PINARLI İDA: İDA DAĞI'NDA GEÇEN MİTOSLAR VE RESİMLERE YANSIMALARI

Çanakkale'nin antik ismi olan Dardania, efsaneye göre kentin kurucusu olan Dardanos'tan gelmektedir. Yunan mitolojisinde Dardanos, Zeus'un oğullarından biridir. Dardania şehri ise, M.Ö. 1000'li yıllarda, İda Dağı eteklerinde kurulmuştur (Erel ve Adatepe, 2013: 14).

İda Dağı Homeros'un İlyada destanında sıklıkla söz edilen ana mekânlardandır. Homeros bu dağı; "hayvanların anası, kaynağı bol İda (Homeros, 2019: 158)", "canavarların anası çok pınarlı İda (Homeros, 2019: 322)" gibi ifadelerle tasvir etmiştir.

Sanat tarihinde, efsanelerin mekânı İda Dağı'nın betimlendiği çok sayıda resim görülür. Bunlardan biri "İda Dağı'nda Terk Edilen Bebek Paris"tir (Görsel 11.1). Bir kale, ağaçlar ve kayalıklardan oluşan manzaranın sol alt köşesinde çıplak bir bebek görülür. Bu bebek, Troya kralı Priamos ile karısı Hekabe'nin en küçük oğlu Paris, diğer adıyla Aleksandros'tur. Efsaneye göre annesi, Paris'in doğumundan birkaç gün önce rüyasında, karnından çıkan alevin Troya surlarını sardığını görür. Bu rüya, doğacak çocuğun şehri yıkıma götüreceğine yorulur ve bu sebeple bebek doğunca Priamos onu İda Dağı'na bırakması için uşağına verir. Paris'in dağda yaşayamayacağı düşünülürken bir dişi ayının gelip emzirmesiyle hayatta kalır. Sonra ise Agelaos adındaki bir çoban çocuğu bularak evine götürür ve kendi çocuklarıyla bir arada büyütür (Erhat, 1996: 298).



Görsel 11.1. Circle of Giorgione, İda Dağı'nda Terk Edilen Bebek Paris, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 1510, İtalya.
(Giorgione, 1510)

İda Dağı'nda geçen efsanelerden biri Homeros'un İlyada Destanı'nda anlatılan Paris'in Yargısı (Üç Güzeller) mitosudur. Efsaneye göre, Yunan kahramanlarından Peleus ile Deniz Tanrıçası Thetis'in düğününde, tanrı ve tanrıçalar arasında düğüne davet edilmeyen tek kişi olan nifak tanrıçası Eris, Olimposlu tanrıların ortasına üzerinde "en güzele" yazan bir altın elma atar. Bunu gören üç tanrıça; Zeus'un eşi baş tanrıça Hera, savaş ve bilgelik tanrıçası Athena ve aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite, bu altın elmaya talip olurlar. Elmanın hangi tanrıçaya verileceğinin kararını ise Zeus, adaleti ve dürüstlüğü ile bilinen Troya Kralı'nın oğlu Paris'in vermesini ister. Haberci tanrı Hermes'in yol göstericiliğinde üç tanrıça seçimini yapması için Paris'in yanına, İda Dağı'na giderler. Dağın pınarında yıkanmalarının ardından Paris'in karşısına geçerek güzelliklerini sergiler ve bunun yanı sıra elmaya sahip olabilmek için Paris'e vaatlerde bulunurlar. Hera, Paris'e Avrupa ve Asya'nın hakimiyetini, Aphrodite dünyanın en güzel kadınının aşkını, Athena ise üstün savaş yetenekleri ve bilgelik vereceğini söyler. Paris kararını verir ve Aphrodite'nin vaadine inanarak onu "en güzel" seçer, altın elmayı da ona verir. Aphrodite'nin Paris'e vaat ettiği aşk, dünyanın en güzel kadını Helene'nin aşkıdır. Sparta Kralı Menelaos ile evli olan Helene de Paris'e karşılıksız kalamaz. Böylece Paris, Sparta'ya gidip Helene'yi kaçıarak Troya'ya getirir ve Troya savaşının ilk kıvılcımı yanmış olur (Erhat, 1996: 298).

Bu mitosu resmeden çok sayıda sanatçı vardır. Bu sanatçılardan biri Fransız Barok sanatçısı Claude Lorrain'dir. "Paris'in Yargısı" adlı resminde (Görsel 11.2), hikâyenin kahramanlarını İda Dağı'nın eteklerine yerleştirmiştir. Hera'yı; güzelliğini, kıskançlığını, gururunu ve gösterişini sembolize eden tavus kuşu ile, Aphrodite'yi oğlu Eros ile Athena'yı da yanında mızrağıyla resmetmiştir. Paris ise yüzü tanrıçalara, sırtı izleyicilere dönük biçimde bir kayanın üzerinde oturmaktadır. Resmin dörtte üçlük kısmı ağaçların ve otlayan hayvanların görüldüğü İda Dağı'nı gösterirken, sağ üst köşede uzakta deniz, dağlar ve gökyüzü görülür. Manzaralarıyla ünlü olan Lorrain, bu resminde de İda Dağı'nın manzarasını esas alarak figürleri kompozisyonun sol köşesine oldukça küçük yerleştirmiştir. Efsanelerde pınarları, hayvanları ve ormanlarıyla tasvir edilen İda Dağı bu resimde de bu unsurları barındırır biçimde resmedilmiştir.



Görsel 11.2. Claude Lorrain, Paris'in Yargısı, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 112.3x149.5 cm, 1645-1646, National Gallery of Art, Washington DC, ABD.
(Lorrain, 1646)

Peter Paul Rubens'in ve Pierre Auguste Renoir'nın "Paris'in Yargısı" adlı resimleri de bu mitosun konu edildiği örnekler arasındadır.

Mitolojide İda Dağı'ndan bahseden bir diğer anlatı Zeus ve Hera'nın birlikteliğidir. Zeus, tanrıların tanrısı, Hera ise Olympos'un tüm tanrıçalarının kraliçesidir. Hera ve Zeus, İda Dağı'nda görkemli bir törenle evlenir. Bu evliliğe Hieros Gamos (kutsal evlilik) adı verilir (Erhat, 1996: 164). Zeus ile Hera'nın İda Dağı'nda yeniden karşılaşmaları İlyada'da şöyle anlatılır:

*Böylece Here andını bitirince,
Uzaklaştılar Lemnos'la İmbros kentlerinden,
Sislere bürünüp tez yol aldılar.
Vardılar canavarlar anası çok pınarlı İda'ya,
Lektos burnunda fırladılar denizden,
Ayak bastılar bereketli toprağa.
Ayakları altında ormanlı doruklar titredi.
Uyku durakaldı orada, görünmeden Zeus'un gözüne
Çok yüksek bir çamin üstüne kondu,
İda'da büyüyen en ulu çamdı bu,
Havada yüксеle yüксеle göğе varıyordu.
Uyku orada, çam dalları arasında,
Bir kuş oluvermişti, dağlarda yaşayan, ince sesli,
Tanrıların Khalkis, insanların Kymindis dedikleri.
Here dosdoğru yürüdü Gargaros doruğuna,
İda'nın en yüksek tepesiydi bu,
Bulutları devşiren Zeus onu gördü,
Görür görmez aşk sardı düşünceli kafasını (Homeros, 2019: 308).*

Zeus ve Hera'nın İda Dağı'ndaki düğününü konu eden resimlerden en eskisinin 1. yüzyıla ait bir fresk olduğu düşünülmektedir (Görsel 11.3). Freskin solunda Hera'nın düğün kıyafetleri içinde, yanında bir kadın figürle ayakta olduğu, Zeus'un ise sağ tarata oturduğu görülür. Sağ alt köşede ise daha küçük resmedilmiş üç figür yer alır.



Görsel 11.3. "Zeus ve Hera'nın İda Dağı'ndaki Düğününü", MS 65, Fresk, Museo Archeologico Nazionale, İtalya.
(Bridgeman Images, t.y.)

Hera ile Zeus'u İda Dağı'nda betimleyen ressamalar arasında Antoine Coypel ve David Teniers de sayılabilir. İki sanatçının aynı temalı eserlerinde (Görsel 11.4 ve Görsel 11.5) İda Dağı'nın ağaçları ve kayalıkları görülür. Zeus'un simgesi kartal ve Hera'nın simgesi tavus kuşu bu resimlerde Hera ve Zeus'la birlikte. İki resmin de arka planında bulutlu gökyüzü uzanır. Teniers'in resminde farklı olarak beyaz bir inek de yer almaktadır. Bu ineğin Zeus'un sevgilisi olan ancak Hera'dan korumak için ineğe çevirdiği İo olduğu düşünülmektedir (Erhat, 1996: 193).



Görsel 11.4. Antoine Coypel, Hera ve Zeus İda Dağı'nda, 74 x 92.1 cm, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1700. (Coypel, 1700)



Görsel 11.5. David Teniers, Hera ve Zeus İda Dağı'nda, 47.3x61.2 cm, Bakır Üzeri Yağlı Boya, 1638, Kunsthistorisches Museum, Avusturya. (Teniers, 1638)

Aphrodite ve Ankhises'in karşılaşması da İda Dağı'nda geçen mitolojik hikayelerdendir. Ankhises, Troya kraliyet ailesinin bir üyesidir ve Dardania'lı Capys ile İlos'un kızı Themiste'nin oğludur. Aphrodite tanrıçayken Ankhises bir ölümlüdür. Zeus, Aphrodite'nin kendisini entrikalara sürüklemesine sinirlenerek Eros'un, Aphrodite'yi bir okla vurmasını ister. Eros'un oku, Aphrodite'yi, İda Dağı'nda koyunlarını güderken gördüğü Ankhises'e aşık eder. Başta Aphrodite kim olduğunu açıklamazken daha sonra tanrıça olduğunu Ankhises'e söyler, ancak ilişkilerini açıklamaması için söz verdirir. Ankhises ise sözünü tutamaz ve Zeus'un yıldırımıyla cezalandırılır (Roman ve Roman, 2010: 59).

İngiliz ressam William Blake Richmond bu mitosu resimleyen sanatçılardandır (Görsel 11.6). Resmin ortaya yakın kısmında açık sarı bir elbise içinde Aphrodite, sağ üst kısmında ise Ankhises görülür. Aphrodite baharın gelişini temsil edercesine çiçekli dalların ve yeşil çimenlerin arasındadır. Öyle ki;

Bitkiler dünyasının oluşumunu ona borçluyuz. Aphrodite'nin karaya çıkarak yürümesiyle arkasından çimlerin ve çiçeklerin renklendiğini Hesiados anlatmaktadır (Gezgin, 2017: 121-122).

Bir ağaç gövdesine yaslanan Ankhises ise karanlık ve Aphrodite'ye göre silik biçimde

resmedilmiştir. Resmin sağ alt köşesinde bir çift aslan, çeşitli kuşlar, kuru yapraklar, dallar ve kır çiçekleri görülür. Resmin arka planında çiçek açmış ağaçlarla dolu bir orman, dağlar ve bir su birikintisi yer alır. Resim mekânının doğal unsurlar açısından bu denli zenginliği İda Dağı'nın İlyada'daki tasvirlerine gönderme yapar.



Görsel 11.6. William Blake Richmond, Aphrodite ve Anchises İda Dağı'nda, Tuval üzeri yağlı boya, 1486x2965 cm, 1890, Walker Art Gallery. Birleşik Krallık.
(Blake Richmond, 1890)

Zeus'un Ganymedes'i kaçıışı da İda Dağı bahsinin geçtiği mitolojik öykülerdendir. Dardanos'un soyundan gelen Troya kralı Tros'un oğlu Ganymedes, *ölümlülerin en güzeli* olarak bilinir. Homeros, İlyada'da onun *tanrılara denk* olduğunu söyler (Homeros, 2019: 440). Zeus, bir gün İda Dağı'nda sürü otlatırken gördüğü Ganymedes'i kartalını göndererek tanrıların yaşadığı Olympus Dağı'na kaçırır. Zeus'un kartal kılığına girerek Ganymedes'i kaçırdığı da anlatının versiyonlarından (Erhat, 1996: 137).

Bu mitos da sanat tarihinde sıklıkla işlenmiş konulardandır. En bilinen tasvirleri arasında Rembrandt Harmesz van Rijn ve Pieter Paul Rubens'in aynı isimli (Ganymedes'in Kaçırlışı) eserleri yer alır (Görsel 11.7 ve Görsel 11.8). Bu iki resim aynı konuyu betimlese de aralarında belirgin farklar göze çarpmaktadır. Ahmet Mansuroğlu, Rubens ve Rembrandt'ın "'Ganymede'nin Kaçırlışı' Eserlerinin İncelenmesi" başlıklı makalesinde bu farklara değinmiştir (Mansuroğlu, 2020: 142). Rubens'in resmi Rembrandt'inkinden daha erken tarihlidir ve onun tasvirinde Ganymedes'in gençliği görülürken Rembrandt bebekliğini resmetmiştir. İki resimde de kartal normal boyutundan çok daha büyük betimlenmiştir. Rubens'in eserinde konunun mekânı bulutlu bir gökyüzüyken Rembrandt'inkinde ise belli belirsiz karanlık bir orman sezilir. İki resimde de İda Dağı'nı imgeleyen tasvirler görülmez.



Görsel 11.7. Pieter Paul Rubens, Ganymede'nin Kaçırılışı, 1612, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203x203 cm, Schwarzenberg Palace, Avusturya.
(Rubens, 1612)



Görsel 11.8. Rembrandt Harmesz van Rijn, Ganymede'nin Kaçırılışı, 1635, 177x129 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Almanya.
(van Rijn, 1635)

İda Dağı ile ilgili Anadolu efsaneleri de mevcuttur. Bunlardan en bilineni Sarıkız efsanesidir. Sözlü bir anlatı olarak yayılan efsanenin farklı versiyonları vardır. Bu versiyonları Ali Duymaz, “Kaz Dağı ve Sarıkız Efsaneleri Üzerine Bir Değerlendirme” başlıklı makalesinde incelemiştir. Hikâyelerin değişmeyen unsuru ana kahraman Sarıkız’dır. Genel itibariyle bu kızın çok güzel olduğu ve babasıyla birlikte yaşadığı anlatılmıştır. Daha sonra hikayelere göre değişen sebeplerle Sarıkız kazlarıyla birlikte İda Dağı’nda yaşamaya başlar. Kimi anlatılarda Sarıkız’ın Çanakkale iline bağlı Ayvacık’ın bir köyünde doğduğu, daha sonra babasıyla Balıkesir’in Güre ilçesine taşındığı yer alır. Kızın ölümü de hikâyeden hikâyeye değişiklik gösterir. Ali Duymaz, Sarıkız tipini, Türk mitolojisinden günümüze kadar ulaşan dağ-kaya kültürüyle ilgili bir motif olarak değerlendirmiştir (Duymaz, 2001: 95). Ayrıca Yunan mitolojisinde adı İda olan dağa Sarıkız’ın kaz gütmesi sebebiyle Kaz Dağı adı verildiğinin ifade edildiği bir anlatı da mevcuttur. Bu anlatı Duymaz’ın makalesindeki III numaralı efsanedir (Duymaz, 2001: 99).

Azerbaycan kökenli Türk ressam ve heykeltıraş Selim Turan, 1990’lı yıllarda yaptığı birçok resim ve heykelinde Kazdağları’ndan ve Sarıkız efsanesinden ilham almıştır. Halk efsanelerini eserlerine sıklıkla yansıtan Turan’ın Çanakkale’nin Tahtakuşlar Köyü sakinleriyle İstanbul’daki bir sergisinde tanışmasının ardından Kaz Dağları’na gittiği ve burada çevreyi dolaşıp köyün gelenek ve efsanelerinden hareketle resimler yapmasının yanı sıra Tahtakuşlar Özel Etnografya Müzesi’nin kurulmasına da büyük oranda katkı sağladığı bilinmektedir (Giray, 2020). Önceleri Doğu sanatlarına yönelik ilgisi sebebiyle minyatür ve hat eserleri veren Paris’e gittikten sonra ise soyut sanata yönelen ressamın Sarıkız konulu eserlerinde (Görsel 11.9 ve Görsel 11.10) bu etkiler görülür. Sarıkız figürünü kazlarıyla birlikte soyutlamacı bir anlayışla ele alır.



Görsel 11.9. Selim Turan, “Sarı Kız Efsanesi”, 49.5 x 30.5 cm, Kağıt Üzeri Yağlı Boya, 1990.
(Turan, 1990)



Görsel 11.10. Selim Turan, “Sarıkız Efsanesinin En Güzeli”, Kâğıt Üzeri Yağlı Boya, 1990.
(Turan, 1990)

3. SONUÇ

Günümüzde Kaz Dağı olarak bilinen İda Dağı, mitoslarda anlatıldığı gibi gerçekte de biyolojik ve kültürel çeşitliliğin oldukça zengin olduğu bir coğrafyada yer alır. Bu coğrafya Anadolu'nun, Trakya'nın, Ege'nin kültürel mirasını taşımaktadır. Bu çalışmada İda Dağı'nda geçen mitosların betimlendiği eserlerden belirli bir seçki incelenmiştir. Burada incelenen çalışmalar dışında sayısız sanat eserinde İda Dağı ve orada geçen mitoslar işlenmiştir. Mitoloji ve halk destanları, antik çağlardan itibaren her daim resim sanatının ilham kaynakları olmuştur. Sözlü ya da yazılı anlatılagelen mitoslar, sanatçıların imgelem dünyasından yüzeylere aktarılarak somut görsel anlatılar haline gelmişlerdir. İnsanlığa mâl olmuş bu anlatılar, evrensel bir dil olan resim sanatıyla daha geniş kitlelere yayılmaktadır.

KAYNAKÇA

Erhat, A. (1996). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Grimal, P. (2012). Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma. (S. Tamgüç, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1951).

Gezgin, İ. (2017). Sanatın Mitolojisi. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Homeros. (2019). İlyada. (A. Erhat ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Roman, L. ve Roman, M. (2010). Encyclopedia of Greek and Roman Mythology. New York, NY: Infobase Publishing.

Elektronik Kaynaklar

Blake Richmond, W. (1890). Aphrodite ve Ankhises İda Dağı'nda [Resim]. Walker Art Galley. Birleşik Krallık. Eylül 10, 2022 tarihinde: <https://artsandculture.google.com/asset/venus-and-anchises-william-blake-richmond/NwFx7tib70X5aQ> adresinden alındı.

Bridgeman Images. (t.y.). Zeus ve Hera'nın İda Dağı'ndaki Düğünü [Fresk]. Museo Archeologico Nazionale, İtalya. Eylül 10, 2022 tarihinde <https://www.bridgemanimages.com/en/roman/the-wedding-of-zeus-and-hera-on-mount-ida-1st-century-ad-fresco/nomedium/asset/4592394> adresinden alındı.

Coytel, (A). (1700). Hera ve Zeus İda Dağı'nda [Resim]. Eylül 8, 2022 tarihinde: <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/amp/topics/paintings+of+zeus+and+hera> adresinden alındı.

Duymaz, A. (2001). Kaz Dağı ve Sarıkız efsaneleri üzerine bir değerlendirme. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4 (5). Eylül 15, 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/864538> adresinden alındı.

Erel, T. L. Ve Adatepe F. M. (2013). Kazdağı (İda) jeoarkeolojisine bir yaklaşım. 2. Uluslararası Kazdağları ve Edremit Sempozyumu. 13-21. Eylül 1, 2022 tarihinde <https://l24.im/mX1t4> adresinden alındı.

Giray, K. (2020, Kasım 21) Selim Turan'ın sanat felsefesini yeniden değerlendirmek. Artam Dergi. Eylül 7, 2022 tarihinde <https://artam.com/makaleler/sanatici/selim-turanin-sanat-felsefesini-yeniden-degerlendirmek> adresinden alındı.

Giorgione. (1510). İda Dağı'nda Terk Edilen Bebek Paris [Resim]. İtalya. Eylül 8, 2022 tarihinde: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/23679> adresinden alındı.

- Lorrain, C. (1646). Paris'in Yargısı [Resim]. National Gallery of Art, Washington DC, ABD. Eylül 10, 2022 tarihinde:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_%281600_-_1682%29,_The_Judgment_of_Paris,_1645-1646,_oil_on_canvas._National_Gallery_of_Art,_Washingto.jpg adresinden alındı.
- Mansuroğlu, A. (2020). Rubens ve Rembrandt'ın "Ganymede'nin Kaçırılışı" eserlerinin incelenmesi. Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2 (2), 136-149. Eylül 8, 2022 tarihinde
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1732760> adresinden alındı.
- Rubens, P. P. (1612). Ganymede'nin Kaçırılışı [Resim]. Schwarzenberg Palace, Avusturya. Eylül 10, 2022 tarihinde:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Abduction_of_Ganymede_-_WGA20282.jpg adresinden alındı.
- Teniers, D. (1638). Hera ve Zeus İda Dağı'nda [Resim]. Kunsthistorisches Museum, Avusturya. Eylül 11, 2022 tarihinde:
<https://jenikirbyhistory.getarchive.net/amp/topics/paintings+of+zeus+and+hera> adresinden alındı.
- Turan, S. (1990). Sarı Kız Efsanesi [Resim]. Eylül 11, 2022 tarihinde:
<http://www.artnet.com/artists/selim-turan/sar%C4%B1-k%C4%B1z-efsanesi-5QDqutSMcj3DPikQTCiQ5Q2> adresinden alındı.
- Turan, S. (1990). Sarıkız Efsanesinin En Güzeli [Resim]. Eylül 11, 2022 tarihinde:
<https://www.artiummodern.com/urun/3422942/selim-turan-in-sarikiz-efsanesinin-en-guzeli-selim-turan-1915-1994-sarikiz> adresinden alındı.
- Van Rijn, R. H. (1635) Ganymede'nin Kaçırılışı, [Resim]. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Almanya. Eylül 10, 2022 tarihinde:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_The_Abduction_of_Ganymede_-_Google_Art_Project.jpg adresinden alındı.

12. BÖLÜM

MEHMET ALİ LAGA'NIN RESİMLERİNDEN GÜNÜMÜZE KİLİTBAHİR VE ÇİMENLİK KALELERİNİN GÖRÜNÜMLERİ

Arş. Gör. Gökhan Keleş, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
gokhan.keles@comu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5235-8130

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, Mehmet Ali Laga'nın Çimenlik ve Kilitbahir Kalelerini resmettiği toplam on iki desen çalışması incelenmiştir. Kalelere ait görünümlemler ile bu yapıların günümüzdeki halleri karşılaştırılarak; geçmişten günümüze olan değişim gözler önüne serilirken, eserlerin yapıldığı düşünülen tahmini konumlar belirlenip, sanatçının perspektifini yakalamak adına, çalışmaları yaptığı noktalar tespit edilmeye çalışılmıştır. Desenlerin beş tanesinde, Kilitbahir Kalesi farklı açı ve konumlardan karakalem tekniği ile resmedilmiştir. Çimenlik Kalesinin çeşitli uzaklık ve açılardan resmedildiği yedi desende ise; ikisinin kuru boya ve suluboya kullanılarak renklendirildiği, beşinin ise karakalem tekniği ile resmedildiği görülmektedir.

1878-1947 yılları arasında yaşamış ve asker ressamlarımızdan olan Laga, doğumu 1800'lere rastladığı için, 4. Asker Ressamlar Kuşağı içerisinde yer almakta ve Meşrutiyet Dönemi ressamlarından sayılmaktadır (Topallı, 2008). Trablusgarp doğumlu olan ressam, küçük yaşta İstanbul'a gelmiş ve Kuleli Askerî Lisesi Harp Okulu'nda eğitim görerek⁵, 1898 yılında Piyade Mülazımı⁶ olarak orduya katılmıştır (Çetin, 1988). 1914 yılına dek hem asker hem de

5 Mehmet Ali Laga, İlk-orta-lise tahsilini Kuleli'de yapmış, resme olan ilgisi ve yeteneği orada gelişmiştir. Laga, Hüseyin Zekai Paşa'nın kardeşi Hasan Rıza'dan resim dersleri almış ve daha sonra Osman Nuri Paşa ve Hoca Ali Rıza'dan dersler almıştır. Resim üslubunun gelişmesinde özellikle Hoca Ali Rıza'nın önemli rol oynamıştır. Laga'nın, Hoca Ali Rıza ekolünden geldiğini söylemek mümkündür. (Topallı, 2008: 48-49)

6 Mülazım (müla:zım, l ince okunur), Arapça mulâzim: Teğmen (TDK, t.y.a).

öğretmen olarak birden fazla görevi ifa etmiş⁷; ancak I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla 1914-1918 yılları arasında Çanakkale Müstahkem Mevki⁸ Ressamlığı görevini yürütmüştür (Topallı, 2008). Ressam, Çanakkale'de Müstahkem Mevki Komutanı Cevat Paşa'nın karargâhı Hacıpaşa Çiftliğinde görevliken, çok sayıda resim yapmıştır. Resimlerin çoğunluğunu karakalem desenler oluşturur ve kuru boya, suluboya, çini mürekkebi kullandığı resimleri de mevcuttur. Laga'nın, Çanakkale Deniz Müzesi Komutanlığı himayesinde, orijinalleri muhafaza edilerek dijital baskıları sergilenen, toplam doksan yedi eseri bulunmaktadır (Saridikmen, 2013). Komutanlık, 2015 yılında Türkçe ve İngilizce olarak yayımladığı, *Çanakkale Deniz Müzesi Komutanlığı Resim Kataloğu/Canakkale Naval Museum Command Illustrations Catalogue* (Yıldırım, vd.) adlı katalogda, Laga'nın doksan yedi eserinin tamamına yer vermiştir. Laga, Çanakkale'de görev yaptığı dönemde, savaşın şehre getirdiği yıkımı, desenlerinde tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir. Savaş esnasında ve sonrasında şehre ait yapıları, yıkıntıları ve harabeleri farklı açı ve konumlardan resmettiği anlaşılan sanatçı, çalışmalarının birçoğuna tarih atmış ve çeşitli notlar almıştır.

2. KİLİTBAHİR KALESİ DESENLERİ

Çanakkale Boğazının Rumeli yakasında deniz geçişini kontrol altına almak için Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırıldığı bilinen Kilitbahir Kalesi, tepeden bakıldığında üç yapraklı yonca şeklinde inşa edilmiş olup, Kanuni Sultan Süleyman döneminde restore edilerek genişletilmiş ve kalenin ortasında üçgen şeklinde yükselen kule ile ikinci bir avlu inşa edilmiştir. Evliya Çelebi, Seyahatnâmesinde kalenin İstanbul'un fethinden önce 856'da (1452) inşa edildiğini yazmasına karşın, dönemin tarihçilerinden Tursun Bey, İstanbul'un fethinden sonra boğazın en dar yerinde Eceovası denilen mevkide karşılıklı iki kale yapıldığını, birine Kilidü'l-bahr (Kilitbahir), diğerine ise Sultâniye adının verildiğini ve bu kalelere toplar konulduğunu belirtmiştir (Eyice, t.y.a).

7 1902'de yüzbaşı rütbesiyle Trablusgarp'da görevlendirilmiş ve 1905'e kadar burada kalmıştır. 1906'da kolağası (kıdemli yüzbaşı) rütbesiyle İstanbul'daki Hassa Ordusu Erkan-ı Harbiyesi resimhânesine nakledilmiştir. 1908'de Yıldız Fırkasında yeni kurulan 5. Alay 4. Tabur kolağalığına getirilmiş; 1909'da tasfiye-i rütbe kanunu gereğince rütbesi yüzbaşılığa indirilmiştir. Aynı yıl içinde önce Mekteb-i Harbiye-yi Şahane bölük kumandanlığına nakledilmiş; sonra Küçük Zabit (astsubay) İptidai Mektebinde görevlendirilmiştir. 1911 sonlarında Kuleli Askeri İdadisi'nde resim muallimliğine tayin edilmiş; 1912'de Balkan harbi dolayısıyla önce Edirne-İskeçe'de yüzbaşı olarak görev almış, sonra ressam olduğu için Mevki-i Müstahkem ressamlığına alınmış ve sonrasında da Mevki-i Müstahkem Divan-ı Harb azalığına getirilmiştir. 1913'de Malkara'nın düşman eline geçmesiyle esir olarak Sofya'ya götürülmüş; bir sene kadar sonra İstanbul'a iade edilerek Kuleli Mektebindeki resim muallimliğine dönmüştür (Topallı, 2008).

8 Müstahkem Mevki isim, askerlik: Türlü savunma tesislerini kapsayan bölge (TDK t.y.b). Osmanlı İmparatorluğu tarafından duraklama ve gerileme dönemlerinde inşa ettirilen Kumkale, Çimenlik, Kilitbahir ve Seddülbahir kalelerinin tümüne I. Dünya Savaşı başlangıcında "Çanakkale Müstahkem Mevki" adı verilmiştir ("Çanakkale Müstahkem Mevkii Komutanlığı", 2020).



Görsel 12.1. Kilitbahir Kalesi'nin üstten görünümü
(Kaynak: DHA, 2018).

Mehmet Ali Laga, Kilitbahir Kalesini resmettiği desenlerin bir kısmını detaylı ve etüt ederek çizmişken, bazılarını ise daha hızlı ve eskiz halinde çizmiştir. Sanatçının çalışmalarına aldığı notlardan, eskiz tadında olan çalışmaları deniz üzerinde hareket halindeyken çizdiği anlaşılmaktadır.

2.1. Kildü'l-bahr Kal'ası

Ressamın 18 Temmuz 1915'te çizdiği ve "Kildü'l bahr Kal'ası 5 Temmuz 331" notunu düştüğü çalışmada (Görsel 12.2); kaleyi, etrafındaki surları ve çevresini detaylı bir şekilde resmettiği görülmektedir. Sanatçının resmettiği Kilitbahir Kalesi'nin ön görünümü, bugünkü hâli ile kıyas edildiğinde, günümüzde kalenin dış burçlarının eğimli olduğu göze çarpmaktadır. Geçmişten bugüne geçirdiği restorasyonlarla küçük çaplı da olsa değişimlere uğrayan kalenin dış burçlarının önceden beri eğimli olduğu eski tarihli fotoğraflarda da görülmektedir; ancak ressamın çalışmasında bu eğimi göz ardı ederek kaleyi resmettiği düşünülmektedir. Bunları söylerken insan gözü ile kamera lensinin de görüntüleri algılama biçimlerindeki farklılık göz ardı edilmemelidir. Dönemin şartları düşünüldüğünde kalenin burçlarındaki eğim dışında neredeyse bir fotoğraf edasında, o görünümü belgelemek için çizilmiş bir resim olduğu kolaylıkla anlaşılmaktadır. Sanatçının resmin üzerine gün, ay, yıl şeklinde yazmış olduğu tarih de bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir.



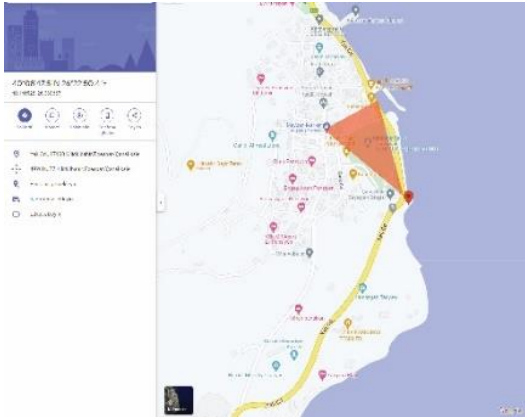
Görsel 12.2. Mehmet Ali Laga, Kilidü'l bahr Kal'ası, 1915, Karakalem, 42 x 26 cm
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 21).



Görsel 12.3. Kilitbahir Kalesi ön cephesi, Namazgah Tabyasının köşesinden bakış, Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

2.1.1. “Kilidü'l-bahr Kal'ası” Tahmini Konum

Mehmet Ali Laga'nın, “Kilidü'l bahr Kal'ası” notunu düştüğü ve Kilitbahir Kalesinin ön cephesine yer verdiği desenini, Namazgah Tabyasının köşesinden kaleye bakarak resmettiği söylenebilir. Geçmişten günümüze kale çevresinde inşa edilen binalar, yapılan asfalt yollar ve çevre düzenlemeleri nedeniyle birtakım farklılıklar göze çarpsa da kalenin günümüzdeki görünümüyle, ressamın eserindeki görünümün birbirine çok yakın olduğu görülmektedir. Google Haritalardan bakıldığında çizimin yapıldığı yerin 40°08'47.5" Kuzey, 26°22'50.4" Doğu koordinatlarına yakın bir nokta olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel 12.4. “Kilidü'l bahr Kal'ası” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°08'47.5" Kuzey, 26°22'50.4" Doğu koordinatından görünümü.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.a)



Görsel 12.5. “Kilidü'l bahr Kal'ası” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.a)



Görsel 12.6. “Kilidü'l bahr Kal'ası” notlu desenin çizildiği tahmin edilen tahmini konum bilgisini içeren QR kod.

2.2. Kilidü'l-bahr: Motor ile Önünden Geçerken

Ressamın “Kilidü'l bahr: Motor ile önünden geçerken, 12 Mayıs 34” notunu üzerine düştüğü bu deseni, bir önceki çalışmadan (Görsel 12.2) üç yıl kadar sonra (12 Mayıs 1918) ve hareket halindeyken hızlı bir şekilde resmettiği anlaşılmaktadır. Hızlı yapılan bu çalışmada dâhi detayların olabildiğince eklenmeye çalışıldığı görülmektedir. Görsel 12.2'de yer alan kale görünümüyle bu çalışma kıyas edildiğinde kalenin ortasında bulunan geniş ve üçgen şeklinde olan kule yerine daha dar ve dikdörtgeni andıran bir yapı göze çarpmaktadır. Ressamın bu kısmı neden böyle çizdiği düşünüldüğünde, geçen üç yıl içerisinde, kalenin bu kısmı savaş esnasında yıkılmış, yerine hızlı bir şekilde gözlem kulesi veya iskele benzeri bir yapı eklenmiş olabileceği ihtimali akla gelebilir; ancak kalenin bu kısmının yıkıldığına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Sanatçı, hareket halinde çizdiği bu resmi hızlı bitirebilmek adına kalenin ortasında yer alan kulenin detaylarını eklememiş olabilir.



Görsel 12.7. Mehmet Ali Laga, Kilidü'l-bahr: Motor ile önünden geçerken, 1918, Karakalem, 38 x 25 cm.

(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 22)



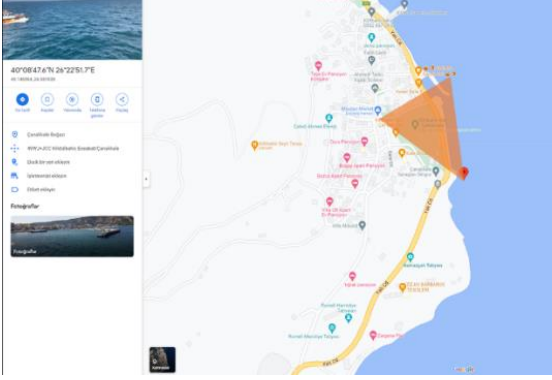
Görsel 12.8. Namazgah Tabyası yanındaki eski iskeleden Kilitbahir Kalesi'ne bakış , Ekim 2022.

(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

2.2.1. “Kilidü'l-bahr: Motor ile Önünden Geçerken” Tahmini Konum

Laga, çalışmasını deniz üzerinde motorla giderken yaptığını belirtmektedir. Resmin çizildiği açı, deniz üzeri haricinde, Namazgah Tabyasının yanında bulunan küçük ve eski bir iskele üzerinden

de yakalanmaktadır. Bu iskelenin bulunduğu nokta bir önceki çalışmanın çizildiği düşünülen konumun hemen yanında yer almaktadır. Google Haritalar üzerinden bakıldığında bu konum yaklaşık olarak 40°08'47.63" Kuzey, 26°22'51.7" Doğu koordinatlarına denk gelmektedir.



Görsel 12.9. “Kilidü’l-bahr: Motor ile Önünden Geçerken” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40°08'47.63" Kuzey, 26°22'51.7" Doğu koordinatından görünümü.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.b)



Görsel 12.10. “Kilidü’l-bahr: Motor ile Önünden Geçerken” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.b)



Görsel 12.11. “Kilidü’l bahr: Motor ile önünden geçerken” notlu desenin çizildiği tahmin edilen konuma ait QR kod.

2.3. Motordan Kilya’ya Giderken Kilidü’l-bahr

Laga’nın “Motordan Kilya’ya Giderken Kilidü’l-bahr” notunu düştüğü deseni, bir önceki çalışmada olduğu gibi hareket halindeyken çizdiği desenlerdendir. Aynı şekilde deniz üzerinde motorla giderken çizilen bu resmin, detaylara pek yer verilmeden eskiz hâlinde çizildiği görülmektedir. Yine de kıyının görünümü günümüzdeki görüntüsüyle kıyas edildiğinde, ressamın taslak halinde çizdiği bu çalışmayı da gerçeğine en uygun şekilde resmetmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Kıyının günümüzdeki görünümünün, kale etrafına inşa edilen az sayıdaki binalar nedeniyle küçük çaplı bir değişime uğradığı görülmektedir.



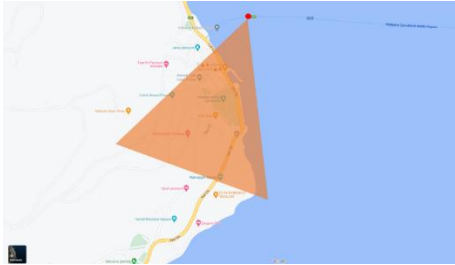
Görsel 12.12. Mehmet Ali Laga, Motordan Kilya'ya giderken Kilidü'l-bahr, t.y., Karakalem, 30 x 19 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 24)



Görsel 12.13. Kilitbahir açıklarında feribot üzerinden Kilitbahir Kalesi'ne bakış, Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

2.3.1. “Motordan Kilya’ya Giderken Kilidü’l-bahr” Tahmini Konum

Resmin çizildiği açı, Kilitbahir açıklarında deniz üzerinden birçok noktadan elde edilebilmektedir. Çalışmada kullanılan fotoğraf, Çanakakale İskele'den Kilitbahir'e giden feribot üzerinden, Kilitbahir iskelesi açıklarında yaklaşık olarak 40°09'4.3" Kuzey, 26°22'51" Doğu koordinatları dolaylarında çekilmiştir.



Görsel 12.14. “Motordan Kilya’ya Giderken Kilidü’l-bahr” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°09'4.3" Kuzey, 26°22'51" Doğu koordinatından görünümü.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.c)



Görsel 12.15. “Motordan Kilya’ya Giderken Kilidü’l-bahr” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.c)



Görsel 12.16. “Kilidü’l-bahr” notlu deselerin çizildiği tahmin edilen konum (Veranda Cafe önü) bilgisini içeren QR kod.

2.4. Kilidü'l-bahr

Ressamın Kilidü'l-bahr notuyla çizdiği iki farklı deseni bulunmaktadır. Desenlerde, Kilitbahir Kalesi ve civarında bulunan yapılar uzak bir noktadan bakılarak resmedilmiştir. Şehir, Anadolu yakasına kurulmuş ve Kilitbahir Kalesi de Avrupa yakasının şehre en yakın noktasına konuşlandırılmış olduğu için, bu görünümü şehrin birçok noktasından elde etmek mümkündür. Desenlerdeki görünümün günümüzdeki halleriyle kıyas edildiğinde kale etrafına inşa edilen az sayıda bina ile şehrin simgelerinden biri haline gelen “Dur Yolcu!” yazısı dışında büyük bir değişikliğe uğramadığı görülmektedir.



Görsel 12.17. Mehmet Ali Laga, Kilidü'l-bahr, t.y.,
Karakalem, 40 x 22 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 20)



Görsel 12.18. Kepez sahilden Kilitbahir Kalesi'ne bakış,
Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)



Görsel 12.19. Mehmet Ali Laga, Kilidü'l-bahr-1, t.y.,
Karakalem, 26 x 27 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 25)



Görsel 12.20. Kepez sahilden önünden Kilitbahir
Kalesi'ne bakış-1, Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

Resimlere bakıldığında iki çalışmanın birbirine yakın noktalardan çizildiği; ancak kale etrafındaki yapıların farklılık gösterdiği görülmektedir. Ressam, diğer eserlerinde yaptığı aksine, bu çalışmalara tarih eklemeyi için hangisini önce, hangisini sonra çizdiği anlamak mümkün değildir. Yine diğer çalışmalarda olduğu gibi, hareket halinde olup olmadığını belirten herhangi bir nota da rastlanmadığından, her iki çalışmayı da sabit noktalardan çizdiği varsayılmıştır. Bu iki resim yakından incelendiğinde, kalenin ortasındaki kulenin birbirinden farklı çizildiği hemen göze çarpmaktadır. Önceki çalışmalarıyla kıyas edildiğinde; Görsel 12.19'da kalenin ortasındaki kule, Görsel 12.2'de olduğu gibi günümüzdeki haline benzerken, Görsel 12.17'deki kule ise tıpkı Görsel 12.7'de olduğu gibi daha dar ve uzun bir formda

resmedilmiştir. Eğer sanatçı Görsel 12.19'daki çalışmayı Görsel 12.2'deki gibi 1915 yılında ve Görsel 12.17'deki çalışmayı da Görsel 12.7'de olduğu gibi üç yıl sonra (1918) çizdiyse, bu durum Görsel 12.7'yi incelenirken akla gelen kulenin yıkılıp yerine geçici bir iskele kurulup kurulmadığı sorusunu tekrar hatırlatır.



Görsel 12.21. Görsel 12.17'den detay.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 20)



Görsel 12.22. Görsel 12.7'dan detay.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 22)



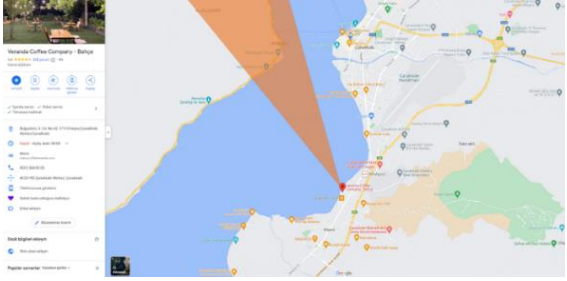
Görsel 12.23. Görsel 12.19'dan detay.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 25)



Görsel 12.24. Görsel 12.2'den detay.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 22)

2.4.1. "Kilidü'l-bahr" Tahmini Konumlar

Daha önce de belirtildiği üzere Laga'nın Kilidü'l-bahr notuyla çizdiği ve birbirine benzeyen açılardan resmedilmiş desenlerdeki görünümüleri şehrin birçok noktasından elde etmek mümkündür. Bu çalışmada ressamın bakış noktası yakalanmak istendiği için, yapılan tespitler sonucu bu görüntülere en yakın görüntüler Kepez sahilde; 40°06'37.3" Kuzey, 26°24'3.8" Doğu koordinatları üzerinde bulunan çocuk parkının sahili ile 40°07'32.75" Kuzey, 26°24'29.6" Doğu koordinatlarındaki sahilden yakalanabilmiştir. Sahil boyunca bu iki koordinat arasında benzeri görüntüleri yakalamak mümkündür.



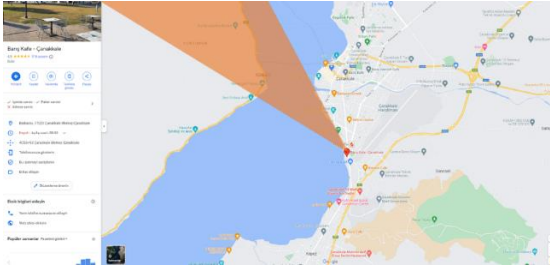
Görsel 12.25. “Kilidü'l-bahr” notlu desenlerin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40°06’37.3” Kuzey, 26°24’3.8” Doğu koordinatından görünümü.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.d)



Görsel 12.26. “Kilidü'l-bahr” notlu desenlerin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.d)



Görsel 12.27. “Kilidü'l-bahr” notlu desenlerin çizildiği tahmin edilen konum (Veranda Cafe önü) bilgisini içeren QR kod.



Görsel 12.28. “Kilidü'l-bahr” notlu desenlerin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40°07’32.75” Kuzey, 26°24’29.6” Doğu koordinatından görünümü-1.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.e)



Görsel 12.29. “Kilidü'l-bahr” notlu desenlerin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü-1.
(Kaynak: Google Earth, t.y.e)



Görsel 12.30. “Kilidü'l-bahr” notlu desenlerin çizildiği tahmin edilen konum (Barış Kafe önü) bilgisini içeren QR kod-1.

3. ÇİMENLİK KALESİ DESENLERİ

Çimenlik Kalesi, eski adıyla Kal'a-i Sultâniyye, Çanakkale Boğazı'nın en dar yerinde ve Kilitbahir Kalesi'nin tam karşısında bulunmaktadır. Fatih döneminde İstanbul boğazındaki Rumeli Hisarı ve Anadolu Hisarı gibi ileri bir karakol olarak Ege ve Akdeniz'den gelen saldırıları engellemek adına Kilitbahir Kalesi ile birlikte (1462-63) yaptırıldığı bilinen kale, Kanuni döneminde (1541) onarım görmüş ve kale girişindeki kule yenilenmiştir (Kalfa, 2020: 11-20). Sultan Abdülaziz döneminde ise kale bir kez daha onarılıp içerisine bir mescit eklenmiştir. Kalenin dış surlarının denize bakan bölümü II. Abdülhamid tarafından yıktırılıp yerine günümüzde de bulunan tabya yaptırılmıştır. Kurulan tabya üzerinde yeşeren çimenler dolayısıyla halk arasında Çimenli veya Çimenlik olarak anıldığı için asıl adı Kal'a-i Sultaniyye olan kalenin, Çimenlik Kalesi adını aldığı söylenmektedir. Batı kaynaklarında buraya Dardanel hisarlarından Anadolu veya Asya Hisarı denildiği bilinmektedir. Sonraları boğazın iç kısımlarına yeni kaleler inşa edildiğinde ise batıdaki Kal'a-i Sultâniyye ile karşısındaki Kilitbahir'e Eski Hisarlar adı verilmiştir. İkisi arasındaki mesafe 1200 - 1250 metre civarındadır (Eyice, t.y.b).



Görsel 12.31. Çimenlik Kalesi tepeden görünüm.

(Kaynak: Özgülbaş, t.y.)

Şehrin önemli yapılarından olan Çimenlik Kalesi, Laga tarafından farklı noktalardan yakın ve uzak görüşleriyle birçok defa resmedilmiştir. Ressamın, Çanakkale Deniz Müzesi Komutanlığı himayesinde bulunan desenlerinin büyük çoğunluğu karakalem ile çizilmiştir;

ancak çimenlik kalesinin resmedildiği desenlerin iki tanesi suluboya ve kuru boya kullanarak renklendirilmiştir.

3.1. Çimenlik Kalesi

Laga'nın "Çimenlik Kalesi, 15 Mayıs 331" notunu eklediği çalışmasını (Görsel 12.32) 28 Mayıs 1915'te çizdiği anlaşılmaktadır. Kaleyi, giriş kulesi önünden resmeden sanatçının diğer çalışmalarının aksine bu desenini renk kullanarak detaylandırdığı görülmektedir. Sanatçının resmettiği Çimenlik Kalesinin giriş kısmına ait bu görünüm, günümüzdeki hâli ile kıyas edildiğinde, kale surlarının dışında kalan alanda önceleri az sayıda ağaç görülürken, yapılan peyzaj düzenlemeleri neticesinde günümüzde ağaç sayısının arttığı gözlenmektedir. Ağaçlar nedeniyle ressamın bakış noktası tam olarak tespit edilememiş olsa da kale girişinin günümüzde çekilebilen fotoğrafları ile sanatçının deseni kıyas edildiğinde, diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmayı da aslına uygun bir şekilde ve belge niteliğinde resmettiği kolayca anlaşılmaktadır. Birçok çalışmasında olduğu gibi bu desenin üzerine de gün, ay, yıl şeklinde yazmış olduğu tarih, bu görüşü destekler niteliktedir.



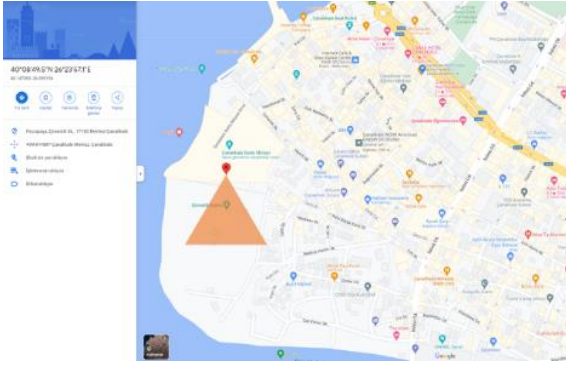
Görsel 12.32. Mehmet Ali Laga, Çimenlik Kalesi, 1915,
Suluboya, 48 x 25 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 28)



Görsel 12.33. Çanakkale Deniz Müzesi
bahçesinden Çimenlik Kalesi'nin girişine bakış,
Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

3.1.1. "Çimenlik Kalesi" Tahmini Konum

Yukarıda da belirtildiği üzere, kale surları dışında kalan alanlar peyzaj düzenlemeleri nedeniyle ağaçlandırılmış olup resmin çizildiği nokta tam olarak tespit edilememiştir. Ancak sanatçının desenindeki görünüme en yakın görüntü günümüzde Çanakkale deniz müzesi bahçesinden 40°08'49.5" Kuzey, 26°23'57.1" Doğu koordinatlarından elde edilebilmektedir.



Görsel 12.34. “Çimenlik Kalesi” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40°08’49.5” Kuzey, 26°23’57.1” Doğu koordinatından görünümü.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.f)



Görsel 12.35. “Çimenlik Kalesi” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.f)



Görsel 12.36. “Çimenlik Kalesi” notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.

3.2. Çimenlik

Ressamın, “Çimenlik” notunu düştüğü bu çalışmada önceki çalışmaların aksine Latin rakamlarıyla 1332 tarihi düşülmüştür. Çanakkale Deniz Müzesi Komutanlığı Resim Kataloğu’nda (Yıldırım, vd., 2015: 29) bu tarihin sonradan eklendiği yönünde bir değerlendirme yapılmıştır. Sanatçı bu desende, kalenin doğusunda yer alan surları, kale dışındaki sokak üzerinden ve kuzey doğuda yer alan kule cihetinden karakalem tekniği ile resmetmiştir. Resimde, surların dışında alçak bir duvar bulunmakta ve bu duvar yol boyunca devam etmektedir. Günümüzde kaleye aynı cihetten bakıldığında, etrafında yüksek binaların inşa edildiği ve önceleri alçak olan kale dışındaki duvarın, yükseltilerek üzerine tel örgü eklendiği görülmektedir. Kamera ile alınan görüntü ressamın deseniyle kıyaslandığında, desende surlardaki kulelerin ebatlarının daha büyük ve mesafelerin birbirine daha yakın olduğu göze çarpmaktadır. Kilitü’l-bahr Kal’ası notlu desen incelenirken zikredildiği üzere, bu durum insan gözü ile kamera lensi arasındaki farktan kaynaklanabilmektedir. Bu yanılsama dışında, ressamın diğer çalışmalarında olduğu gibi bu desende de resmettiği yapıyı aslına sadık kalarak ve belgeleme kaygısı taşıyarak resmettiği anlaşılmaktadır.



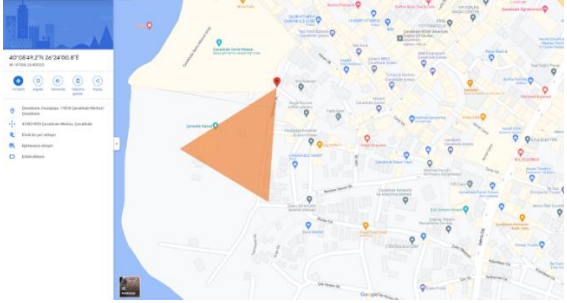
Görsel 12.37. Mehmet Ali Laga, Çimenlik, 1916/1917, Karakalem, 38,5 x 22 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 29)



Görsel 12.38. Talimhane Sokak girişindeki otoparktan Çimenlik Kalesi'ne bakış, Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

3.2.1. “Çimenlik” Tahmini Konum

“Çimenlik” notuyla çizilen desenin günümüzde Fevzipaşa Mahallesi’nde bulunan, Talimhane Sokağın kuzey girişine yakın bir noktadan resmedildiği anlaşılmaktadır. Zaman içerisinde sokak üzerinde çok sayıda yapı inşa edilmiş olması nedeniyle, resmin çizildiği noktayı tam olarak tespit etmek zorlaşmaktadır; ancak ressamın deseniindeki görünüme en yakın görüntü, 40° 8’49.23” Kuzey, 26°24’0.81” Doğu koordinatları civarında yer alan otoparkın girişinden yakalanabilmektedir.



Görsel 12.39. “Çimenlik” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40° 8’49.23” Kuzey, 26°24’0.81” Doğu koordinatından görünümü
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.g)



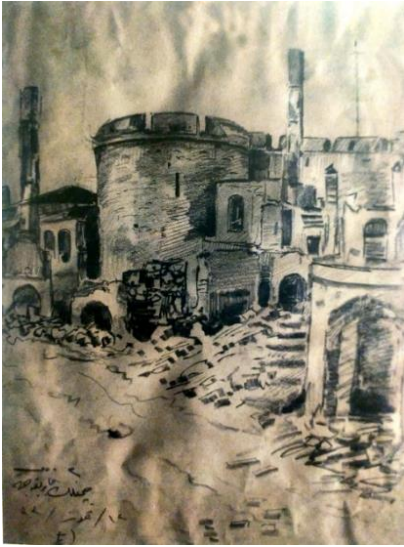
Görsel 12.40. “Çimenlik” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.g)



Görsel 12.41. “Çimenlik” notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.

3.3. Çimenlik, Fabrika Ciheti

Laga, 13 Temmuz 1917'de resmettiği anlaşılan ve "Çimenlik, fabrika ciheti, 12 Temmuz 333" notunu düştüğü deseninde; kalenin güney doğusunda yer alan kule ve etrafındaki yapılara ait kalıntıları resmetmiştir. Kale dışındaki sokağın kuzey doğu yönünden bakarak karakalem tekniği ile çizildiği anlaşılan çalışmada, kalenin surları günümüzde mevcut olmayan ve surların doğu cephesine inşa edilmiş bir fabrikaya⁹ ait kalıntılarla birlikte resmedilmiştir. Ressam, savaş nedeniyle harabeye dönen fabrikanın bu görüntüsünü, kalenin surlarıyla birlikte resmederek, savaşın acımasız ve yıkıcı yüzünü belgelemiştir. Günümüzde kalenin bu kısmına aynı cihetten bakıldığında, surların önüne inşa edilmiş yüksek duvar ve tel örgüler nedeniyle, harabeye dönüşmüş yapılara ait kalıntıların var olup olmadığı anlaşılmamaktadır. Yalnızca sol tarafta kulenin arkasında görünen kemerli yapı görülebilmektedir. Kalenin yukarıdan çekilmiş fotoğrafı incelendiğinde (Görsel 12.31) yakın plandaki harabelerin günümüze kadar gelmediği; ancak sol tarafta görünen kemerli yapıya sahip binanın çoğu kalıntısının hâlen var olduğu anlaşılmaktadır. Şu ana kadar incelenen çalışmalar arasında savaşın getirdiği yıkımı en yoğun hissettiren bu desende, kaleye ait sur ve kulenin günümüzdeki haline oldukça benzediği görülmektedir.



Görsel 12.42. Mehmet Ali Laga, Çimenlik fabrika ciheti, 1917, Karakalem, 35 x 27 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 30)

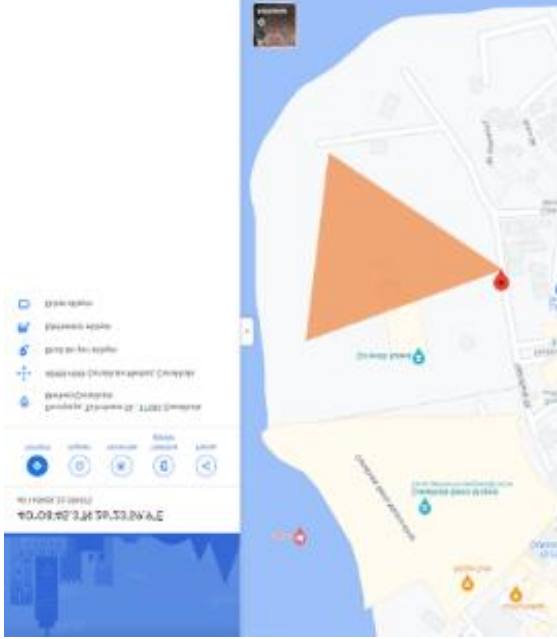


Görsel 12.43. Talimhane Sokak üzerinden Çimenlik Kalesi'ne bakış, Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

⁹ Şehrin eski yerlileri ilen yapılan görüşmelerde o dönemlerde kalenin arkasında bir kiremit veya seramik ve çini fabrikası olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

3.3.1. “Çimenlik, Fabrika Ciheti” Tahmini Konum

Laga'nın “Çimenlik, Fabrika Ciheti” notuyla çizdiği deseni, bir önceki çalışmada olduğu gibi, günümüzde Fevzipaşa Mahallesi'nde bulunan Talimhane Sokak üzerinden, bugünkü güney girişine yakın bir noktadan resmettiği anlaşılmaktadır. Etrafında inşa edilen bitişik ve yüksek binalar nedeniyle oldukça dar olan sokak, ressamın bakış noktasını tam olarak tespit etmeye olanak tanımamaktadır; ancak sanatçının desenindeki görünümüne en yakın görüntü, 40° 8'45.27" Kuzey, 26°23'59.90" Doğu koordinatları civarında, bir binanın giriş merdivenleri üzerinden yakalanabilmektedir.



Görsel 12.44. “Çimenlik, fabrika ciheti” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40° 8'45.27" Kuzey, 26°23'59.90" Doğu koordinatından görünümü.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.h)



Görsel 12.45. “Çimenlik fabrika ciheti” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.h)



Görsel 12.46. “Çimenlik fabrika ciheti” notlu deseni çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.

3.4. Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar

Sanatçı, 1915 yılında Çanakkale Boğazının şehre yakın kıyılarını, Çimenlik Kalesini, şehir merkezindeki binaları ve arkalarındaki dağları oldukça uzak bir noktadan resmettiği ve “18 Kanun-ı evvel 331, Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar” notunu eklediği desenini (Görsel 12.47) Görsel 12.32'de olduğu gibi renklendirmiştir. Ressamın, aynı görünümü andıran; ancak daha uzak ve yüksek bir noktadan resmettiği düşünülen ve herhangi bir not eklemeyip, karakalem tekniğiyle resmettiği bir eseri (Görsel 12.49) daha bulunmaktadır. Görsel 12.47'deki desenin Görsel 12.49'dakine kıyasla daha yakın bir noktadan resmedildiği anlaşılrsa da her iki çalışmada da kalenin boyutları birbirine yakın büyüklüklerde resmedilmiştir.

Şehrin eski sakinleriyle yapılan görüşmelerde, o tarihlerde Kepez Köyü diye bilinen yerin günümüzde Kepez Belediyesi, Dış Hekimliği Fakültesi ve Dış Hastanesi olan bölge ve civarı olduğu bilgisine erişilmiştir. Bölgede yüksek noktalara büyük binaların inşa edilmiş ve etrafın peyzaj çalışmaları ile ağaçlandırılmış olması sebebiyle, eski Kepez köyü olarak bilinen bölgeden şehre bakış pek mümkün olmamaktadır. Benzeri görünümeler elde edebilmek için Kepez sahile bölgesinden tespitler yapılmaya çalışılmış, fotoğraflar çekilmiş (Görsel 12.50); ancak fotoğrafların çekildiği noktadan çıplak gözle bakıldığında çimenlik kalesi çizimlerdeki kadar belirgin görülememiştir. Bu nedenle bakış noktası şehre daha yakın bir noktaya taşınarak günümüzdeki Kolin Otel'in arkasındaki sahilden gözlemler yapılmıştır. Bu noktadan yapılan gözlemlerde, fotoğraflarda (Görsel 12.48) kale yine tam olarak görünmezken, çıplak gözle bakıldığında kepez sahile nazaran daha belirgin olarak görülmektedir. Ressam diğer çalışmalarının aksine, bu çalışmalarda kaleyi vurgulamak adına, kaleyi ve üzerinde bulunduğu kıyıyı olduğundan daha büyük çizmiş olabilir.



Görsel 12.47. Mehmet Ali Laga, Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar, 1915, Suluboya, 53 x 29 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 84)



Görsel 12.48. Kolin Otel arkasından Çimenlik Kalesi'ne bakış, Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)



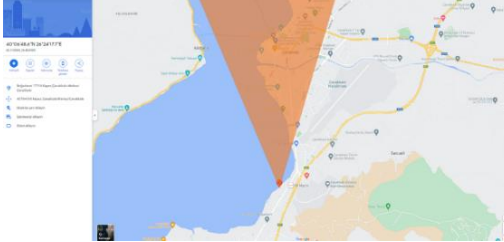
Görsel 12.49. Mehmet Ali Laga, İsimless, t.y.,
Karakalem, 63 x 26 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 55)



Görsel 12.50. Kepez sahilinden Çimenlik Kalesi'ne bakış,
Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

3.4.1. "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" Tahmini konumlar

Yukarıda belirtildiği üzere Laga'nın "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" notunu düştüğü deseninde resmettiği görünüme oldukça benzeyen; ancak herhangi bir not ekmediği bir başka deseni daha bulunmaktadır. Ressamın notundan yola çıkarak resimleri çizdiği noktalar tespit edilmeye çalışılmış olsa da kepez köyü olarak bilinen bölge zaman içerisinde çok fazla değişime uğramış olması nedeniyle, tahmini konum tespitinde diğer çalışmalarda olduğu gibi isabetli sonuçlar elde edilememiştir. "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" (Görsel 12.47) notu düşülen desen ile Görsel 12.49'daki desende resmedilen görünümlere en yakın görüntü 40°06'48.6" Kuzey, 26°24'17.7" Doğu ve 40° 6'13.96" Kuzey, 26°23'33.05" Doğu koordinatlarından elde edilebilmektedir.



Görsel 12.51. "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" notlu deseni çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40°06'48.6" Kuzey, 26°24'17.7" Doğu koordinatından görünümü.

(Kaynak: Google Haritalar, t.y.k)



Görsel 12.52. "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" notlu deseni çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'te görünümü.

(Kaynak: Google Earth, t.y.k)



Görsel 12.53. "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" notlu deseni çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.



Görsel 12.54. Kepez Köyü'nden çizildiği düşünülen isimsiz desenin tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar'da 40° 6'13.96" Kuzey, 26°23'33.05" Doğu koordinatından görünümü.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.l)



Görsel 12.55. Kepez Köyü'nden çizildiği düşünülen isimsiz desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth'de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.l)



Görsel 12.56. "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod-1.

3.5. Çanakkale

Ressamın, "Çanakkale, 6 Şubat 34" notunu eklediği ve karakalem tekniği ile 1918'de çizdiği anlaşılan bu eserinde (Görsel 12.57); "Kepez Köyü'nden Kaleye Nazar" adlı çalışmasına benzer bir şekilde, Çimenlik Kalesi ve etrafındaki yapılar uzak bir noktadan resmedilmiştir. Yine benzer şekilde, aynı görünümü andıran; ancak daha uzak ve yüksek bir noktadan resmedildiği anlaşılan ve herhangi bir not eklenmemiş bir başka desen (Görsel 12.59) daha bulunmaktadır. Bu iki çalışma birbiri ile kıyas edildiğinde kale görünümleri benzerlik gösterse de kale etrafındaki yapılar birbirinden oldukça farklı görünmektedir. Görsel 12.57'deki desenin odağında bulunan yapı Çimenlik Kalesini andırmaktadır; ancak diğer desenlerdeki görünümlerle kıyas edildiğinde, kalenin etrafındaki yapılar birbiriyle uyuşmamaktadır. Örneğin; 1915'te çizilen çalışmaya (Görsel 12.47) bakıldığında Görsel 12.57'de kalenin sol tarafında bulunan cami benzeri yapı görülmemektedir. Aynı durum Görsel 12.49 ve Görsel 12.59 için de geçerlidir. Günümüzde de böyle bir yapıya rastlanmamıştır. Buradaki minareli yapının 1915'ten sonraki bir tarihte inşa edilip sonraları yıkıldığı/yandığı yönünde herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bu durum birkaç farklı şekilde yorumlanabilir. Bunlardan birisi; ressamın genel tutumunun dışına çıkarak camiye benzeyen bu yapıyı kendi hayalinden eklemiş olabileceği, diğeri; zaman içerisinde bu yapıların inşaa edilip savaş/yangın vb. nedenlerden ötürü yıkılmış olması, bir diğeri ise; Çimenlik Kalesi olarak yorumlanan bu

görüntünün, şehrin farklı bir bölgesindeki başka bir yapıya ait olabileceğidir. Yakın plandaki tepelikler ile kale görünümü arasında kalan boşluk deniz olarak yorumlanmıştır; ancak bu boşluk kısımda orta planda toprağı andıran dokular ve üzerinde sıralanan telefon/elektrik direkleri görülmektedir. Ressam bu çalışmasına diğerlerinde olduğu gibi Çimenlik Kalesi veya bir kale olduğuna dair herhangi bir ibare eklememiş, yalnızca Çanakkale notunu düşmüştür. Bu nedenle Görsel 12.57'deki çalışma her ne kadar yapısı itibarıyla Çimenlik Kalesi'ni andırsa da o dönemde şehirde bulunan başka bir yapıya ait olma ihtimali de bulunmaktadır. Çanakkale Deniz Müzesi Komutanlığı Resim Kataloğu'nda (Yıldırım, vd., 2015: 52) bu eserdeki görünümün Çimenlik Kalesi olduğu değerlendirilmiştir. Bu nedenle çalışmada bu görünümün Çimenlik Kalesine ait olduğu varsayılarak hareket edilmiştir.



Görsel 12.57. Mehmet Ali Laga, Çanakkale, 1918, Karakalem, 39,5 x 26 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 52)



Görsel 12.58. Sarıçay'ın karşısından (DSİ Sahil) Çimenlik Kalesi'ne bakış, Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)



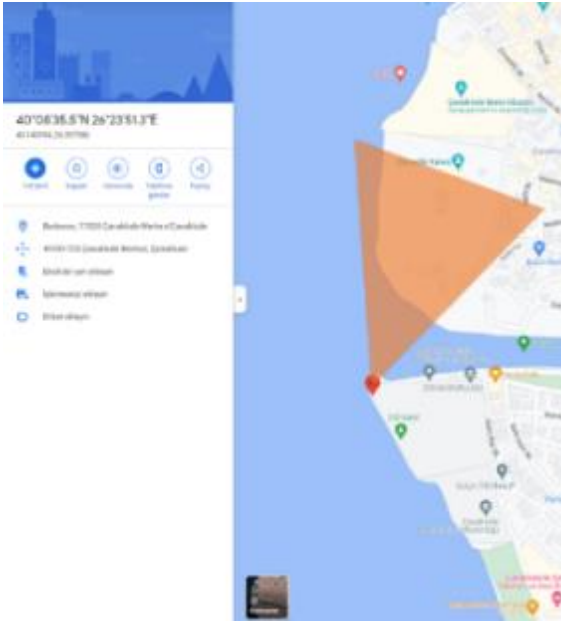
Görsel 12.59. Mehmet Ali Laga, İsimli, t.y., Karakalem, 38 x 25 cm.
(Kaynak: Yıldırım, vd., 2015: 57)



Görsel 12.60. Sarıçay'ın karşısından (DSİ önü) Çimenlik Kalesi'ne bakış, Ekim 2022.
(Kaynak: Fotoğraf, Gökhan Keleş)

3.5.1. “Çanakkale” Tahmini Konumlar

Şehir içerisinde çok fazla yüksek binanın yapılmış olması nedeniyle Görsel 12.57 ve Görsel 12.59'daki resimlerin çizildiği noktaları günümüzde tespit etmek oldukça zordur. Çimenlik Kalesi'nin desenlerdeki görünümlere benzer açılardan görüntüsünün elde edilebileceği az sayıda nokta bulunmaktadır. Bu noktalar, $40^{\circ}08'35.5''$ Kuzey, $26^{\circ}23'51.3''$ Doğu ve $40^{\circ}8'36.52''$ Kuzey, $26^{\circ}23'55.95''$ Doğu koordinatları ve bu koordinatlar arasında yer alan Sarıçay sahili olarak belirlenebilir. Bu noktalardan elde edilen görüntüler Laga'nın desenleriyle kıyas edildiğinde, kale etrafındaki yapıların ağaçlardan görünmediği ve Sarıçay bölgesinin bir hayli değişikliğe uğradığı anlaşılmaktadır.



Görsel 12.61. “Çanakkale” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da $40^{\circ}08'35.5''$ Kuzey, $26^{\circ}23'51.3''$ Doğu koordinatından görünümü.

(Kaynak: Google Earth, t.y.i)



Görsel 12.62. “Çanakkale” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.

(Kaynak: Google Earth, t.y.i)



Görsel 12.63. “Çanakkale” notlu desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.



Görsel 12.64. “Çimenlik fabrika ciheti” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Haritalar’da 40° 8’36.52” Kuzey, 26°23’55.95” Doğu koordinatından görünümü.
(Kaynak: Google Haritalar, t.y.j)



Görsel 12.65. “Çimenlik fabrika ciheti” notlu desenin çizildiği tahmini konum ve bakış yönünün Google Earth’de görünümü.
(Kaynak: Google Earth, t.y.j)



Görsel 12.66. Çimenlik kalesinin görüldüğü isimsiz desenin çizildiği tahmin edilen konum bilgisini içeren QR kod.

4. SONUÇ

Laga’nın, Müstahkem Mevki Ressamı olarak Çanakkale’de görev yaparken resmettiği, Kilitbahir ve Çimenlik kaleleri ile çevrelerindeki yapılara yer verdiği desenlerdeki görünümüler günümüzdeki halleriyle kıyas edildiğinde; bir kısmında çok sayıda değişiklik göze çarparken bazılarında ise az bir değişiklik olduğu gözlenmiştir. Özellikle Kilitbahir Kalesi’nin bulunduğu yakada, koruma altına alınmış olması nedeniyle, az sayıda değişiklik göze çarpmaktadır. Bu nedenle, ressamın Kilitbahir Kalesi’ne ait desenlerindeki görünümüler günümüzde kolayca izlenebilirken Çimenlik Kalesinin çevresinde inşa edilen yapılar ve sur içerisindeki peyzaj düzenlemeleri, aynı görünümülerin yakalanmasını zorlaştırmakta yahut hiç imkân tanımamaktadır. Yine de Laga’nın desenlerinde yer verdiği yapılar günümüzde elde edilen görüntülerle yan yana getirildiğinde; ressamın yapıları bir objektif edasıyla resmetme gayretinde olduğu anlaşılmıştır. Desenlerinin bir kısmında bazı görünümüler belirgin kılmak adına normalde görüldüğünden daha büyük ve görünür resmetmiş olsa da bu çalışma içerisindeki birçok desen incelemesinde de belirtildiği üzere; çalışmalarını asıl görünümülerine sadık kalarak resmetmesi, üzerlerine notlar alıp tarihler atması, yaptığı çalışmalarda belgeleme kaygısı taşıdığını göstermektedir öyle ki, bu araştırmada yer verilen konumlar, ressamın desenleri üzerine aldığı notlar ışığında bulunmuştur. Desenlerin çizildiği konumları tam bir kesinlikle saptamak mümkün olmasa da çok yakın görünümülerin elde edilebileceği konumlar tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Çetin, M. (1988). Ressam Mehmet Ali Laga ve Çanakkale Resimleri. Çanakkale

Kalfa, M. Ş. (2020). *Çanakkale'de Geçmişin Ayak İzleri*. Çanakkale: Paradigma Akademi.

Sarıdikmen, G. (2013). Savaş ve Sanat: Çanakkale Savaşları'nın Ressamları ve Eserleri. İ. G. Yumuşak, & M. M. İlhan, *Gelibolu: Tarih, Efsane ve Anı* (s. 531-554). İstanbul: İbrahim Güran Yumuşak.

Topallı, E. (2008). Yeni Bilgiler Işığında Ressam Mehmet Ali Laga. *U. Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(14), 45-70.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosbilder/issue/23093/246717> adresinden alındı.

Yıldırım, M., Öztürk, E., & Büyükcan Sayılır, Ş. (2015). *Çanakkale Deniz Müzesi Komutanlığı Resim Kataloğu/Canakkale Naval Museum Command Illustrations Catalogue*. İstanbul: Deniz Basımevi.

Elektronik Kaynaklar

Çanakkale Müstahkem Mevkii Komutanlığı. (2020, Mayıs 3). *Vikipedi*.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Çanakkale_Müstahkem_Mevkii_Komutanlığı adresinden alındı.

DHA. (2018, Aralık 11). *Fatih Sultan Mehmet'in Çanakkale'deki üç yapraklı yoncası: Kilitbahir Kalesi*. CNN Türk. Aralık 1, 2022 tarihinde: <https://www.cnnturk.com/turkiye/fatih-sultan-mehmetin-canakkaledeki-uc-yaprakli-yoncasi-kilitbahir-kalesi?page=1> adresinden alındı.

Eyice, S. (t.y.a). *Kilitbahir Kalesi*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Aralık 1, 2022 tarihinde: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kilitbahir-kalesi> adresinden alındı.

Eyice, S. (t.y.b). *Çanakkale Hisarı*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Aralık 1, 2022 tarihinde: <https://islamansiklopedisi.org.tr/canakkale-hisari> adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.a). [Kilitbahir Kalesi'nin Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: <https://earth.google.com/web/search/40°08'47.5%22+N+26°22'50.4%22+E+/@40.14654083,26.3807971,2.87029017a,784.80731923d,35y,0h,44.99999999t,0r/data=CmUaOxl1GT h6RmzBEkRAIR4tc19zYTpAKiE0MMKwMDjigk0Ny41liBOIDI2wrAyMuKAmTUwLjQilEUYAiA BliYKJAmXaHhWRNEQBGvKRh> adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.b). [Namazgah Tabyası yanındaki iskelenin Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: <https://earth.google.com/web/search/40°08%2747.63%22+N+26°22%2751.7%22+E/@40.>

1465639,26.3810278,1.17389881a,784.80748714d,35y,23.99918788h,45t,0r/data=CmlaOBlyGRmjGpvCEkRAlejdswwLYTpAKh40MMKwMDgnNDcuNjMiIE4gMjbCsDlyJzUxLjcilEUyAIBliYKJAKHaG5OtxNEQBEQ4R adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.c). [Kilitbahir Kalesi Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: [https://earth.google.com/web/search/40°09%274.3"N+26°22%2751"E/@40.1511944,26.3808333,0.1014177a,813.2700555d,35y,0h,45t,0r/data=CmAaNHlwGUrjVZaE0RAIU66iEpYTpAKhw0MMKwMDknNC4z4oCdTiAyNsKwMjlnNTHigJ1FGAlgASImCiQJkgwI2fATREARN9I6QsTREAZDOHE8otiOkAhjNMon](https://earth.google.com/web/search/40°09%274.3) adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.d). [Veranda Cafe'nin Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: [https://earth.google.com/web/search/40°06%2737.3"N+26°24%273.8"E/@40.1103611,26.4010556,4.85490489a,813.80629473d,35y,0h,45t,0r/data=CmAaNHlwGROgAVAgDkRAIa7gbZSrZjpAKhw0MMKwMDYnMzcuMylgTiAyNsKwMjQnMy44liBFGAlgASImCiQJAmsh3LkOREAR-QxUodINREAZ6C4uxrtnOkAh](https://earth.google.com/web/search/40°06%2737.3) adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.e). [Barış Kafe'nin Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: [https://earth.google.com/web/search/40°07%2732.8"N+26°24%2729.6"E/@40.1257778,26.4082222,5.31142925a,813.60388303d,35y,0h,45t,0r/data=Cl8aNRlvGQvIqHwZEERAIUyABkCBaDpAKhs0MMKwMDcnMzluOCJOIDl2wrAyNCcyOS42IkUYAiABliYKJANAmVbRbxNEQBHf02GqhhJEQBlovROmRmc6QCEWO](https://earth.google.com/web/search/40°07%2732.8) adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.f). [Çimenlik Kalesi'nin Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: [https://earth.google.com/web/search/40°08%2749.5"N+26°23%2757.1"E+/@40.1470833,26.3991944,9.9917415a,813.32406205d,35y,0h,45t,0r/data=CmEaNxlGdWkJaDTEkRAIRC_rJoxZjpAKh00MMKwMDgnNDkuNSlgTiAyNsKwMjMnNTcuMSlgRRgCIAEiJgokCcdmyVuWE0RAEXQd899xEkRAGT-Xm7UQaDp](https://earth.google.com/web/search/40°08%2749.5) adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.g). [Çimenlik Kalesi'nin Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: <https://earth.google.com/web/search/+40°+8%2749.23%22+n++26°24%270.81%22+E/@40.14708059,26.39923161,9.9862479a,784.80098763d,35y,0h,45t,0r/data=CmQaOhlOGcpeACvREkRAIaYKRiV1ZjpAKiAgNDDCsCA4JzQ5LjZliBuICAYNsKwMjQnMC44MSlgRRgCIAEiJgokCSJlG-hvE0RAEZzrQMCGEkR> adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.h). [Talimhane Sokağın Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: https://earth.google.com/web/search/+40°+8%2745.27%22+N++26°23%2759.90%22+E/@40.1459083,26.3999722,9.57460936a,784.81585753d,35y,41.2097937h,45t,0r/data=CmUaOxl1GYNbIBtEkRAISZP_pNkZjpAKiEgNDDCsCA4JzQ1Lj3liBOICAYNsKwMjMnNTkuOTAIIEUYAiABliYKJAI-vngwcxNEQB adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.i). [DSİ Sahilin Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

<https://www.google.com/maps/place/40°08'35.5%22N+26°23'51.3%22E/@40.1445767,26.4028618,17z/data=!4m5!3m4!1s0x0:0xf34e051da1cb282a!8m2!3d40.1431944!4d26.3975861> adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.i). [DSİ Sahilin Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: [https://earth.google.com/web/search/40°08%2735.5"N+26°23%2751.3"E/@40.1431944,26.3975833,0.11697892a,784.85008606d,35y,323.96076229h,45t,0r/data=Cl8aNRlvGTR8sDFUEkRAIY3v5gTIZTPAKhs0MMKwMDgnMzUuNSJOIDl2wrAyMyc1MS4zIkUYAiABliYKJAnMIM5QNxREQBGXkLSwRFEQBk45](https://earth.google.com/web/search/40°08%2735.5) adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.j). [DSİ Müdürlüğü'nün Google Earth Görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: <https://earth.google.com/web/search/+40°+8%2736.52%22+N++26°23%2755.95%22+E/@40.1434778,26.398875,2.23375847a,813.37142334d,35y,0h,45t,0r/data=CmUaOxl1GdxZBXtdEkRAIScxCKwcZjpAKiEgNDDCsCA4JzM2LjUyIiBOICAYNsKwMjMnNTUuOTUiEUYAiABliYKJAKmzb4f8RJEQBENUAwIDBJE> adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.k). [Kolin Otel'in Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: [https://earth.google.com/web/search/+40°+6%2748.63"N+++26°24%2717.67"+e/@40.1135083,26.4049083,5.22859247a,785.22528005d,35y,0h,45t,0r/data=CmYaPBI2GYsponCHDkRAIQNhAhKoZzpAKilgNDDCsCA2JzQ4LjYzIiBOICAgMjbCsDIOJzE3LjY3IiBlGAlgASImCiQJn91Bs9wOREARBWB5XXAORE](https://earth.google.com/web/search/+40°+6%2748.63) adresinden alındı.

Google Earth. (t.y.l). [Kepez Sahil'in Google Earth görünümü]. Kasım 10, 2022 tarihinde: <https://earth.google.com/web/search/40°+6%2713.96%22+N+26°23%2733.05%22+e/@40.10093854,26.39946352,20.32027894a,5678.29972175d,35y,0.00000001h,45.03111222t,0.00000085r/data=CmMaORlzGeXjJN5LDURAlbS5e8p7ZDpAKh80MMKwIDYnMTMuOTYilE4gMjbCsDizJzMzLjA1IiBlGAlgAS> adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.a). [Kilitbahir Kalesi'nin Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde: [https://www.google.com/maps/place/40°08'47.5"N+26°22'50.4"E/@40.1465606,26.3813855,17z/data=!4m4!3m3!8m2!3d40.1465278!4d26.3806667](https://www.google.com/maps/place/40°08'47.5) adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.b). [Namazgah Tabyası yanındaki iskelenin Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde: <https://www.google.com/maps/place/40°08'47.6%22N+26°22'51.7%22E/@40.1465639,26.3788338,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0x532c5ec0c24a311a!8m2!3d40.1465639!4d26.3810278> adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.c). [Kilitbahir Kalesi'nin Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde: [https://www.google.com.tr/maps/place/40°09'04.3"N+26°22'51.0"E/@40.1511985,26.3786446,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0xd54043c950ccaa17!8m2!3d40.1511944!4d](https://www.google.com.tr/maps/place/40°09'04.3)

26.3808333?hl=tr adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.d). [Veranda Cafe'nin Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

[https://www.google.com/maps/place/40°06'37.3"N+26°24'03.8"E/@40.1103611,26.3988616,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0xc7b247a36f3303d8!8m2!3d40.1103611!4d26.4010556](https://www.google.com/maps/place/40°06'37.3) adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.e). [Barış Kafe'nin Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

[https://www.google.com/maps/place/40°07'32.8"N+26°24'29.6"E/@40.1257639,26.4060282,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0x503d17a175ea9d79!8m2!3d40.1257639!4d26.4082222](https://www.google.com/maps/place/40°07'32.8) adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.f). [Çimenlik Kalesi'nin Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

[https://www.google.com/maps/place/40°08'49.5"N+26°23'57.1"E/@40.1470833,26.3970004,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0xc7ddfd94b2b66fab!8m2!3d40.1470833!4d26.3991944](https://www.google.com/maps/place/40°08'49.5) adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.g). [Çimenlik Kalesi'nin Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

[https://www.google.com/maps/place/40°08'49.2"N+26°24'00.8"E/@40.1470083,26.398031,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0x6eda08ae2108b473!8m2!3d40.1470083!4d26.400225](https://www.google.com/maps/place/40°08'49.2) adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.h). [Talimhane Sokağın Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

<https://www.google.com/maps/place/40°08'45.3%22N+26°23'59.9%22E/@40.1459083,26.3988752,18z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0x638b564fec187c7!8m2!3d40.1459083!4d26.3999722> adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.j). [DSİ Müdürlüğü'nün Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

<https://www.google.com/maps/place/40°08'36.5%22N+26°23'56.0%22E/@40.1434778,26.396681,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x0:0x201e99854c4a0e0a!8m2!3d40.1434778!4d26.398875> adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.k). [Kolin Otel'in Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

<https://www.google.com/maps/place/40°06'48.6%22N+26°24'17.7%22E/@40.1312782,26.3978496,14z/data=!4m5!3m4!1s0x0:0x3de2aae475f574fa!8m2!3d40.1135083!4d26.4049083> adresinden alındı.

Google Haritalar. (t.y.l). [Kepez Sahil'in Google haritası]. Kasım 10, 2022 tarihinde:

<https://www.google.com/maps/place/40°06'14.0%22N+26°23'33.1%22E/@40.1250046,26.3892462,14.25z/data=!4m5!3m4!1s0x0:0x628fbf2afdfdd8ec!8m2!3d40.1038778!4d26.3925139> adresinden alındı.

Özgülbaş, O. (t.y.). *Çimenlik Kalesi - Çanakkale*. Türkiye Kültür Portalı. Kasım 2, 2022 tarihinde: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/canakkale/gezilecekyer/cimenlik-kalesi> adresinden alındı.

TDK. (t.y.a). Güncel Türkçe Sözlük [Mülazım]. Ekim 15, 2022 tarihinde: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.

TDK. (t.y.b). Güncel Türkçe Sözlük [Müstahkem mevki]. Ekim 15, 2022 tarihinde: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.