



T.C.

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Ana Bilim Dalı

Sanat ve Tasarım Bilim Dalı

**BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN RESİMLERİNDEKİ YÖRESEL
MOTİFLERİN İKONOĞRAFİK OLARAK YORUMLANMASI**

KÜBRA AVCI

Prof. Dr. SEMRA ÇEVİK

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2025

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN RESİMLERİNDEKİ YÖRESEL MOTİFLERİN
İKONOĞRAFİK OLARAK YORUMLANMASI

Kübra AVCI

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

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

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2025

KABUL VE ONAY

Kübra AVCI tarafından hazırlanan “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Resimlerindeki Yöresel Motiflerin İkonografik Olarak Yorumlanması” başlıklı bu çalışma, 17.12.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Fatih KARİP (Başkan)

Prof. Dr. Semra ÇEVİK (Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Melis SUCUOĞLU DOĞAN

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

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

17/12/2025

Kübra AVCI

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

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

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

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

ETİK BEYAN

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

Kübra AVCI

ÖN SÖZ

Sanat her dönem insanlık için hem bireysel hem de toplumsal bir anlam taşımış, kültürlerin ve medeniyetlerin izlerini barındırmıştır. Bu bağlamda, Bedri Rahmi Eyüboğlu Türk resim sanatının önemli temsilcilerinden biri olarak, eserlerinde halk kültürünü ve geleneksel Türk motiflerini modern bir anlayışla harmanlamıştır. Özellikle, yöresel motifleri eserlerinde kullanarak halk sanatını çağdaş sanatla birleştirmiş ve bu motifleri bir dil haline getirmiştir. Bu tez, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinde yer alan yöresel motiflerin ikonografik yöntemle yorumlanmasını amaçlamaktadır. Yöresel motiflerin sanatsal ifade gücünü ve bu motiflerin kültürel anlamlarını derinlemesine çözümleyerek, bu motiflerin Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatındaki rolünü ve kültürel bağlamda taşıdığı anlamı ortaya koymayı hedeflemektedir. Eyüboğlu'nun sanatında yer alan hayat ağacı, geometrik desenler, folklorik figürler ve diğer geleneksel öğeler üzerinden yapılan ikonografik çözümleme, sadece estetik bir bakış açısını değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik bir okumayı da içermektedir. Bu süreçte sanatçının eserleri üzerine yapılan literatür taramaları, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatsal dilinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmuş ve bu çalışmaların ikonografik açıdan daha geniş bir perspektiften ele alınması gerektiği düşüncesiyle çalışma konusu şekillenmiştir.

Bu çalışmada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerindeki yöresel motiflerin görsel anlatımındaki derin anlamları keşfedilmiştir. Motiflerin, halk kültürü ile modern sanat arasında kurduğu bütünleşmeyi sanatçının kendi sanat anlayışına nasıl dönüştürdüğü incelenmiştir. Ayrıca, bu motiflerin içerdikleri sembolik anlamları ve halk kültüründeki kökenlerini araştırarak, tezin ikonografik bir çözümleme yaklaşımıyla ele alınmasının önemi vurgulanmaktadır.

Tezimin hazırlanmasında bana rehberlik eden değerli danışmanım Prof. Dr. Semra ÇEVİK ve bu süreçte desteğini esirgemeyen Aile'm arkadaşlarıma ve tüm hocalarıma teşekkür ederim. Ayrıca, araştırma sürecimde sağladıkları katkılardan dolayı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerini derinlemesine incelememe fırsat veren kaynaklara da şükranlarımı sunarım.

Kübra AVCI
Ardahan, 2025

ÖZET

AVCI, Kübra. *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerindeki yöresel motiflerin ikonografik yorumlaması*, Yüksek lisans Tezi, Ardahan, 2025.

Bedri Rahmi Eyüboğlu Türk ressam, yazar ve şairdir. 1911 yılında Görele'de doğmuş, 21 Eylül 1975'te İstanbul'da vefat etmiştir. Resimlerinde yöresel motifleri sıklıkla kullanarak Anadolu halk kültürünü sanatına yansıtan, halk kültüründe yer alan unsurları özgün bir biçimde eserlerine aktaran önemli bir sanatçıdır. Sanatçının eserlerini yaratırken kullandığı temel öge ve ilkeler eserin bütününe oluşturacak kuramsal temellere dayansa da, sanatçının bu kavramlara yüklediği anlamlar zaman zaman değişebilmekte ve yeni yorumlara imkân tanımaktadır. Sanat eserlerinin ve sanatçının ilettiği mesajın algılanabilmesi için farklı eleştirel yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yöntemler ışığında hem eseri hem sanatçıyı daha iyi anlamak mümkün olmaktadır. Sanatçının yaşadığı dönem, içinde bulunduğu kültürel, sosyolojik, tarihsel ve ekonomik koşullar ile renk, biçim, leke ve form gibi plastik unsurların birlikte ele alınması önemlidir.

Bu çerçevede Panofsky'nin ikonografik yöntemi, sanat eseri incelemelerinde etkili bir çözümleme imkânı sunmaktadır. Bu çalışmada, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yöresel motifler içeren dokuz eseri, ikonografik yöntem doğrultusunda incelenmiş; sanatçının bu motifleri kullanırken nelerden beslendiği ve hangi anlam katmanlarını oluşturduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır. Analizler, Eyüboğlu'nun yöresel motifleri yalnızca dekoratif öğeler olarak değil, kültürel kimliği görünür kılan simgesel bir dil olarak kullandığını işaret etmektedir.

Anahtar Sözcükler:

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yöresel Motifler, İkonografi.

ABSTRACT

AVCI, Kübra. *Iconographic Interpretation Of Local Motifs In Bedri Rahmi Eyüboğlu's Paintings*, Master's Thesis, Ardahan, 2025.

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911, Görele – 21 September 1975, Istanbul) is a prominent Turkish painter, writer and poet who frequently incorporated local Anatolian motifs into his paintings. By reflecting elements of folk culture through a modern artistic language, he developed a unique visual expression rooted in cultural memory. Although the fundamental principles and elements used by the artist are theoretically defined, the meanings he attributed to these concepts often transformed and allowed for new interpretations.

Understanding an artwork and the message conveyed by the artist requires the use of various critical approaches. In this context, it is essential to consider the cultural, sociological, historical and economic conditions of the period in which the work was produced, together with formal elements such as color, form, stain and composition.

Within this framework, Panofsky's iconographic method offers an effective analytical tool for art interpretation. In this study, nine works by Bedri Rahmi Eyüboğlu that include local motifs were examined through the iconographic method. The analyses aim to reveal the sources from which the artist drew inspiration and the layers of meaning he constructed through these motifs. The findings suggest that Eyüboğlu used local motifs not merely as decorative elements, but as a symbolic language that makes cultural identity visible.

Keywords:

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Local motifs, Iconography.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN	iv
ÖN SÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM İKONOĞRAFİ.....	3
İKONOĞRAFİ.....	3
1.1. İKONOĞRAFİ VE İKONOĞRAFİK YAKLAŞIM (TANIMLAR, TÜRLER VE TARİHÇE).....	3
1.2. İKONOĞRAFİK YÖNTEM.....	5
2. BÖLÜM.....	8
BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU	8
2.1. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU HAYATI.....	8
2.2. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU SANAT ANLAYIŞI.....	9
2.3. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN RESİMLERİNDE KULLANDIĞI MOTİFLER VE TÜRK SANATINA YAKLAŞIMI	12
3. BÖLÜM.....	16
BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU ESERLERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLAMASI	16
3.1. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “İSTANBUL” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLAMASI	16
3.2. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “DÖRTLÜ DİZİ” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI	26
3.3. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “ŞAHMERAN” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI	30

3.4. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “KIRMIZI BACAKLI İĞDELİ GELİN” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI	33
3.5. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “KİLİMLİ SOYUT ADAM” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI	37
3.6. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “OTURAN KÖYLÜ” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI	40
3.7. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “MAVİLİ MOTİF” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI	43
3.8. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “HAYAT AĞACI” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI	46
3.9. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “HORON” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI	48
SONUÇ	50
KAYNAKÇA.....	52
EKLER	57
EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU FORMU	57
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU.....	58
ÖZ GEÇMİŞ	59

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

TDK Türk Dil Kurumu



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Bedri Rahmi Eyüboğlu “İstanbul” 191x335cm Tuval üzerine yağlı boya, 1955.	16
Şekil 1a. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul (detay)	21
Şekil 1b. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul (detay)	22
Şekil 1c. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul (detay)	23
Şekil 1d. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul (detay)	24
Şekil 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Dörtlü Dizi” 1952, Karton üzerine Guaj boya, 40x47cm.....	26
Şekil 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Şahmeran” (1911-1975), Kağıt Üzerine Suluboya,.....	30
Şekil 4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin” (1954), Tuval Üzerine yağlı boya,205x162cm.....	33
Şekil 5. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Kilimli Soyut Adam” (1966) Duralit üzerine karışık teknik 184x124cm.	37
Şekil 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Oturan Köylü”, 1971.....	40
Şekil 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Mavili Motif” 30x23cm, Kağıt Üzerine Guaj, 1958	43
Şekil 8. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Hayat Ağacı” Kağıt Üzerine Guaj, 11x43 cm, 1954	46
Şekil 9. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Horon” Kağıt Üzerine Guaj Boya,45x40 cm, 1957	48

GİRİŞ

Resim sanatı, tarih boyunca toplumların kültürel kimliğini yansıtan ve derin anlamlar barındıran bir ifade biçimi olmuştur. Türk sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, eserlerinde Anadolu'nun zengin kültürel mirasını ve yerel unsurlarını ustaca harmanlayarak, sanatında özgün ve derin bir anlatım dili oluşturmuştur. 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat ortamına damgasını vuran Eyüboğlu, yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda bir şair ve yazar olarak da tanınmaktadır.

Eserlerinde sıkça yer verdiği yöresel motifler, Anadolu'nun folklorik zenginliklerini, tarihini ve toplumsal yapısını gözler önüne sermektedir. Eyüboğlu'nun sanatı, yerel kültür unsurlarını modern sanat diliyle birleştirmesiyle dikkat çekmektedir. Yöresel motifler, sanatçının eserlerinde hem estetik bir değer taşımakta hem de derin bir sembolik anlam içermektedir. Bu bağlamda, eserlerde kullanılan motiflerin kökeni, kullanım biçimleri ve taşıdığı kültürel bağlamlar ayrıntılı olarak incelenecektir.

Bu tez, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerindeki yöresel motiflerin ikonografik olarak yorumlanmasını amaçlamaktadır. İkonografi, sanat eserlerinde kullanılan sembolik unsurların ve motiflerin anlamlarını çözümleme ve açıklama yöntemidir. Yöresel motiflerin ikonografik analizi, yalnızca estetik bir değerlendirme yapmakla kalmayıp, aynı zamanda bu motiflerin kültürel bağlamlarını ve tarihsel arka planını da aydınlatmayı hedeflemektedir. Sanat eserlerinde kodlanan biçimler, yaşanan tarih ve kültür ortamını, inanç sistemlerini ve toplumsal değerleri yansıtır; bu bağlamda motiflerin anlamı toplumdan topluma değişiklik gösterebilir.

Bu çalışmanın temel araştırma sorusu, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinde yer alan yöresel motiflerin sanatçının kişisel kimliğini, toplumsal değerleri ve Anadolu kültürünü nasıl yansıttığıdır. Çalışmanın hipotezi ise, Eyüboğlu'nun yöresel motifleri kullanırken yalnızca estetik kaygılarla değil, aynı zamanda Anadolu'nun kültürel ve tarihsel kodlarını aktaracak biçimde bilinçli olarak seçtiği yönündedir.

Tezin ilerleyen bölümlerinde, Eyüboğlu'nun sanatındaki yöresel motiflerin seçilen dokuz eser üzerinden detaylı analizi yapılacaktır. Bu analiz kapsamında, motiflerin sanatçının kişisel kimliğini, toplumsal değerleri ve Anadolu kültürünü nasıl yansıttığı üzerinde durulacaktır.

Böylece Eyüboğlu'nun eserlerinde yer alan bu yöresel unsurların, sanatın evrensel dili içinde nasıl bir anlam taşıdığına dair derin bir anlayış geliştirilmesi hedeflenmektedir.

Bu araştırma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde ikonografi kavramı ayrıntılı olarak ele alınmış; tanımı, türleri, tarihsel gelişimi ve yorumlama yöntemleri açıklanmıştır. İkinci bölümde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hayatı, sanat anlayışı, eserlerindeki yöresel motifler ve imgesel konular üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise sanatçının seçilen dokuz eserinin ikonografik çözümlemeleri yapılmış, eserlerde yer alan motiflerin kültürel ve sembolik anlamları incelenerek yorumlanmıştır. Çalışmanın amacı, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinde yerel motifleri nasıl yorumladığını ve bu motifleri evrensel sanat dili içinde nasıl konumlandığını ortaya koymaktır.

Sonuç olarak, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserleri, Türk sanatında önemli bir yer tutmakta ve özellikle yöresel motiflerin modern sanatla buluştuğu bir köprü işlevi görmektedir. Bu çalışma, sanatçının ortaya koyduğu yöresel eserlerden hareketle, eserlerindeki kültürel ve ikonografik derinliği ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1. BÖLÜM

İKONOĞRAFI

1.1. İKONOĞRAFI VE İKONOĞRAFİK YAKLAŞIM (TANIMLAR, TÜRLER VE TARİHÇE)

İnsanoğlu tarih boyunca çevresini anlamlandırma, düşüncelerini aktarma ve mesaj iletme ihtiyacı duymuş, bu bağlamda sanatı bir iletişim aracı olarak kullanmıştır. Sanat eserlerinin taşıdığı anlamı çözümlemek için geliştirilen çeşitli yöntemler arasında ikonografi, sanat tarihçiliği açısından en işlevsel yaklaşımlardan biri olarak kabul edilmektedir. İkonografi, sanatçıların ya da zanaatkârların eserlerinde kullandıkları resim, motif ve semboller aracılığıyla belirli bir kültürel, sosyal ya da tarihsel bağlamda verdikleri mesajları anlamaya yönelik sistemli bir çözümleme yöntemidir (Tükel & Yüzgüller, 2018, ss. 13-15). Bu tanımdan hareketle ikonografi, sanat yapıtlarını yalnızca biçimsel yönden değil, anlam katmanlarıyla birlikte değerlendirmeye olanak sağlayan bir yöntem olarak görülmektedir. Böylece sanat eseri, sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda kültürel bir iletişim aracı olarak ele alınır.

Etimolojik olarak bakıldığında, ikonografi terimi Yunanca "eikon" (resim) ve "graphein" (yazmak) kelimelerinden türemiştir. Bu bağlamda ikonografi, "resim yazısı" ya da "imgelerin betimlenmesi" anlamına gelir. İkon terimi, özellikle Hristiyan sanatında, kutsal figürlerin ahşap panolar üzerine resmedildiği dini tasvirleri tanımlar ve bu tür imgeler tarih boyunca kiliselerde, manastırlarda, aziz türbelerinde, hatta evlerde ve iş yerlerinde yer almıştır (Akkaya, 2000, s. 9). Türk Dil Kurumu (TDK), "ikon"u "kutsal sayılan kişilerin veya olayların resimle ifadesi", "ikonografi"yi ise "yüzey ve hacim sanatlarını kapsayan görsel sanatları inceleyen bilim dalı" olarak tanımlamaktadır (TDK, 2022). Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde ikonografi çoğunlukla Hristiyanlık ve İncil anlatılarına odaklanmışken, zamanla mitoloji, tarih, siyaset, halk kültürü ve modern sanat gibi çok çeşitli konuları da kapsayacak şekilde genişlemiştir. Bu süreç, ikonografinin yalnızca dini tasvirlerle sınırlı kalmayıp, toplumların kültürel ve sosyal yapısını da yansıtan bir yöntem haline gelmesini sağlamıştır.

Bu noktada, ikonografiyle yakından ilişkili olan ikonoloji kavramı da önem arz eder. İkonoloji, sanat eserlerinde yer alan imgelerin yalnızca betimlenmesiyle kalmayıp, onların derin anlamlarını, ideolojik, felsefi ve kültürel bağlamlarıyla birlikte yorumlayan bilim dalıdır. Bu terimi ilk kez 1912’de Roma’da düzenlenen Uluslararası Sanat Tarihi Kongresi’nde kullanan Aby Warburg, ikonolojinin temellerini atmış; Ferrara’daki Schifanoia Sarayı’ndaki burç tasvirlerini çözümleyerek ikonografiden ikonolojiye geçişin ilk örneklerinden birini vermiştir (Tükel, 1997, s. 7). Warburg’un ardından bu yöntemi sistemleştiren ve geliştiren isim Erwin Panofsky olmuştur. Panofsky, ikonografik çözümlemeyi yalnızca yüzeysel biçimle sınırlı bırakmayıp, sanat yapıtlarını oluştukları dönemin kültürel, sosyolojik, psikolojik ve ideolojik koşullarıyla birlikte ele alarak üç aşamalı bir analiz yöntemi geliştirmiştir. Ona göre, sanat yapıtları, yalnızca biçimsel analizle yorumlanamaz; çünkü biçim, dönemin dünya görüşü ile şekillenir. Bu doğrultuda Panofsky, sanat tarihçisinin, insan zihnindeki temel eğilimlerin zaman içinde nasıl ifadelere dönüştüğünü kavrayabilecek bir perspektife sahip olması gerektiğini savunur (Panofsky, 1995, s. 22). Onun yaklaşımına göre, sanat yapıtları dönemin felsefesi, din anlayışı, politik atmosferi ve ekonomik yapısı gibi kültürel belirleyiciler çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bu nedenle Panofsky, sanat tarihini yalnızca estetik çözümlemeye indirgeyen yaklaşımlara karşı çıkar; sanatın asıl anlamına ulaşmak için biçim ile içerik arasındaki çok yönlü ilişkiyi incelemek gerektiğini belirtir. Bu kapsamda, sanatçının bilerek ya da bilmeyerek dönemin dünya görüşünü eserlerine yansıttığını, dolayısıyla her sanat eserinin aynı zamanda tarihsel ve düşünsel bir belge olduğunu ileri sürer. Ona göre, “sanatçılar bilerek ya da bilmeyerek bütün bir çağa damgasını vuran dünya görüşünü yapıtlarına taşırlar” (Panofsky, 1995, s. 12). Bu görüş çerçevesinde Panofsky’nin en önemli katkısı, resim, heykel ve mimari gibi farklı sanat dallarını bir arada ele alan bütüncül bir çözümleme yöntemi geliştirmiş olmasıdır. İkonografi, onun bu yaklaşımı sayesinde yalnızca bir tasvir okuma yöntemi olmaktan çıkıp, sanat yapıtlarını tarihsel ve kültürel bağlamları içinde çok katmanlı biçimde ele alan bir araştırma alanı haline gelmiştir.

1.2. İKONOĞRAFİK YÖNTEM

Sanat yapıtlarını çözümlemede kullanılan yöntemlerden biri olan ikonografik analiz, yalnızca eserin yüzeysel görünümünü inceleyerek anlamlandırılmaz; çünkü sanat yapıtında yer alan imgeler, yani ikonik göstergeler, görsel temsilin ötesinde derin kültürel, tarihsel ve simgesel anlamlar barındırır. Bu bağlamda eleştirmen Stephen Bann'ın belirttiği gibi, “bir imgeyle karşı karşıya geldiğimizde aslında tarih ile yüzleşiriz” (Bann, 2023, s. 13). Bu ifade, imgelerin sadece estetik bir form değil, tarihsel bir belleğin taşıyıcısı olduğunu açıkça ortaya koyar. Sanat yapıtı bu anlamda, hem bireysel hem de kolektif kimliğin görsel bir izdüşümü haline gelir. İmgeler yalnızca görüleni değil, aynı zamanda ait oldukları toplumun kolektif hafızasını, inançlarını ve yaşamışlıklarını da görünür kılar. Bu nedenle sanat yapıtının yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, taşıdığı ruh, düşünce ve bağlamla da ele alınması gerekmektedir. Sanat eserinde yer alan semboller, kültürel kodlar ve motifler, yalnızca biçimsel bir düzenleme değil, aynı zamanda dönemin düşünsel ve toplumsal dokusunu yansıtan bir anlatı taşır. John Berger'in belirttiği üzere, sanat yapıtlarını nasıl algıladığımız “görme biçimlerimizle” yakından ilişkilidir ve görme yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda kültürel, ideolojik ve deneyimsel bir süreçtir. Dolayısıyla bir sanat yapıtını anlamlandırmak, sadece bakmakla değil, onu kuşatan kültürel bağlamı çözmekle mümkündür (Berger, 1972, s. 15). Berger'in yaklaşımı, sanat eserinin anlamlandırılmasında izleyicinin kültürel birikiminin ve toplumsal konumunun da etkili olduğunu vurgular. Dolayısıyla bir sanat yapıtını anlamlandırmak, sadece bakmakla değil, onu kuşatan kültürel bağlamı çözmekle mümkündür.

Avusturyalı düşünür ve sanat tarihçisi Erwin Panofsky, ikonografi ve ikonoloji kavramlarını yöntemselleştirerek sanat eserinin çok katmanlı anlamlarını çözümlemeye olanak sağlayan üç aşamalı ikonografik analiz metodunu geliştirmiştir. Bu yöntem, sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz olarak eserine yansıttığı kültürel kodları, sembolleri ve dönemsel göndermeleri anlamaya imkân tanır. Panofsky'nin bu yaklaşımı, sadece başyapıtların değil, daha önce fark edilmemiş ya da ihmal edilmiş görsel unsurların da derinlemesine analiz edilmesini amaçlar (Tükel & Aarsal, 2018, s. 15). Bu bağlamda Panofsky'nin yöntemi, sanat tarihini yalnızca estetik bir alan olmaktan çıkararak,

toplumsal, düşünsel ve kültürel süreçlerin bir yansıması olarak yeniden tanımlamaktadır.

Panofsky'nin yönteminde ilk aşama doğal (ön-ikonografik) anlamdır. Bu aşamada sanat eserinin fiziksel yapısı betimlenir; renkler, figürler, mekânlar, nesneler, kompozisyon düzeni ve diğer görsel öğeler detaylı biçimde analiz edilir. Bu aşama, eserdeki görsel öğelerin temel düzeyde tanımlanmasını içerir ve ileri düzey anlamlandırmalar için bir zemin oluşturur. Bedrettin Cömert'e göre bu düzeyde yapılan anlamlandırmalar, "biçimlerin tanıdık nesnelere benzetilmesi ve bunların arasındaki ilişkilerin, hareketlerin saptanması" yoluyla gerçekleşir (Cömert, 2010, s. 15). Bu açıklamadan hareketle, ön-ikonografik çözümleme aşaması araştırmacıya "nesnel bir gözlem" yapma fırsatı sunar; bu yönüyle özneliği en aza indirerek eserin yüzey yapısını nesnel bir temele oturtur. Doğal anlam, kendi içinde ikiye ayrılır: olgusal anlam, biçimlerin tanıdık nesnelere benzetilerek adlandırılması ve hareketlerinin belirlenmesiyle; ifadesel anlam ise eserin izleyicide yarattığı duygusal etkilerle ilgilidir örneğin, bir ortamın kasvetli ya da hareketli bir atmosfer yaratması gibi. Bu aşama, sanatçının biçimsel tercihleriyle duygusal etkiler arasındaki ilişkiyi kurmak açısından önemlidir.

İkinci aşama olan uzlaşımsal (ikonografik) anlam, sanat eserinde doğrudan gözlemlenemeyen, ancak simgesel ya da mitolojik anlatılar aracılığıyla belirginleşen anlam katmanlarını içerir. Bu aşamada, sanatçının kullandığı figür ve temalar, tarihsel, dinsel ya da mitolojik kaynaklar yardımıyla çözülür. Panofsky, bu düzeyi "ilk bakışta görünmeyen ama kültürel bilgiyle açıklanabilen anlam" olarak tanımlar. Nitekim Panofsky, bir resimde şapkasını çıkarıp hafifçe eğilmiş bir figürü gördüğümüzde, bunun bir selamlama ya da saygı göstergesi olduğunu anlayabilmenin, ancak o topluma özgü gelenek ve uzlaşımları bilmekle mümkün olabileceğini belirtir (Panofsky, 2012, s. 22). Bedrettin Cömert de bu aşamayı, günlük deneyimlerle açıklanamayan görsel öğelerin, araştırma ve bilgiyle tamamlanarak yorumlanması gerektiğini vurgulayarak açıklar (Cömert, 2010, s. 16). Bu düzey, sanat eserinin anlatmak istediği öykü ya da taşıdığı alegorik anlamların çözülmesi açısından belirleyicidir. Dolayısıyla ikinci aşama, yalnızca eserin ne anlattığına değil, hangi kültürel kodlarla anlattığına da ışık tutar.

Üçüncü ve son aşama olan izleksel ya da içsel (ikonolojik) anlam, sanat eserinin üretildiği dönemin felsefi, dini, siyasi ve toplumsal koşullarıyla şekillenmiş temel dünya görüşünü yansıtır. Panofsky'ye göre bu aşamada, sanat yapıtı, sadece bir anlatının görsel karşılığı olarak değil, aynı zamanda ait olduğu kültürün düşünsel izdüşümü olarak değerlendirilmelidir (Panofsky, 2012, s. 29). Eserin biçimsel düzenlemesiyle ikonografik sembolleri arasında ilişki kurularak sanatçının niyetine, çağının zihinsel yapısına ve dünya görüşüne ulaşılır. Cömert'e göre, doğru bir ikonolojik çözümlemenin yapılabilmesi için, öncesinde doğru bir ön-ikonografik ve ikonografik çözümleme gerçekleştirilmiş olmalıdır (Cömert, 2010, s. 17). Bu bütüncül yaklaşım, yalnızca sanat eserinin neyi anlattığını değil, neden ve nasıl anlattığını da ortaya koyar. Sonuç olarak Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik analiz yöntemi, sanat eserinin yüzeyinden derin yapısına doğru ilerleyen katmanlı bir çözümleme sunarak, sanatı yalnızca estetik bir ürün değil, tarihsel ve kültürel bir belge olarak da anlamamıza olanak tanır.

2. BÖLÜM

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU

2.1. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU HAYATI

Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1911 yılında Trabzon'un Görele ilçesinde dünyaya gelmiştir (Koşar, 2013, s. 11). Babası Mehmet Rahmi Bey, dönemin eğitimli ve devlet kademelerinde görev yapan bir kaymakamıdır. Ailenin ikinci çocuğu olan Bedri Rahmi, kalabalık bir ailede büyümüş; ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu da ileride kendisi gibi Türkiye'deki sanatsal ve edebi hayatında önemli bir isim haline gelmiştir. Babasının mesleği gereği, çocukluğu Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde geçmiştir. Bu göçebe yaşam tarzı, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun erken yaşlarda farklı coğrafyaları, kültürleri ve insanları tanımasını sağlamıştır (Koşar, 2013, s. 12).

İlköğrenimine Trabzon'da başlayan Eyüboğlu, ortaöğrenimini ise Kayseri ve İstanbul gibi şehirlerde sürdürmüştür. Lise öğrenimini İstanbul'da tamamlayan Eyüboğlu, bu dönemde özellikle edebiyata büyük ilgi duymuştur. Annesinin şiire olan merakı, onun da yazıya ve kelimelere yönelmesinde etkili olmuştur. Ne var ki, bu yıllarda henüz resme karşı kayda değer bir ilgisi bulunmamaktadır. Kendi ifadesiyle, "Lisenin 10. sınıfına kadar resme karşı bir ilgim yoktu; hatta ödevlerimi ağabeyim Sabahattin'e yaptırırdım" sözleriyle bu dönemi anlatır (Eyüboğlu, 2005, s. 1).

Lise sonrası eğitimine Sanayi-i Nefise Mektebi'nde başlamış; ardından, Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiştir. Burada aldığı eğitim hem entelektüel hem de sosyal çevresini genişletmiş; dönemin önemli hocalarıyla temas kurmuştur. Eğitim sürecinde yaşadığı en önemli gelişmelerden biri, hocası İbrahim Çallı'nın teşvikiyle 1930 yılında Paris'e gitmesidir. Bu yolculukta en büyük destekçisi ise ağabeyi Sabahattin olmuştur (Eyüboğlu, 2005, s. 2). Paris yılları yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda kültürel ve kişisel gelişimi açısından da büyük önem taşımıştır. Bu süreçte Fransızca öğrenmiş, Avrupa kültürünü yerinde gözlemleme fırsatı bulmuştur.

Eyüboğlu, 1930'lu yılların başında Türkiye'ye dönmüş ve hem akademik hem de kültürel çevrelerde etkin bir figür hâline gelmiştir. 1936 yılında Ernestine Leibovici (Eren Eyüboğlu) ile evlenmiştir. Eşi, Romanya kökenli bir sanatçıdır ve Türkiye'ye

gelerek Eyüboğlu ile birlikte hem yaşamını hem de üretimini sürdürmüştür. Bu evlilik, Eyüboğlu'nun özel hayatında ve kişisel gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Eren Eyüboğlu ile olan beraberliği, aynı zamanda karşılıklı bir kültürel ve entelektüel etkileşimi de beraberinde getirmiştir (Çevik, 2019, s. 852).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun hayatı boyunca Anadolu'yu gezdiği, halkla iç içe yaşadığı ve kırsal yaşamı gözlemlediği bilinmektedir. Bu gözlemler yalnızca sanatına değil, yaşam felsefesine de yansımıştır (Eyüboğlu, 2008, s. 53). Anadolu'da geçirdiği zamanlar, onun kişisel dünyasında sade yaşamı, halkla temas kurmayı ve insan hikâyelerini anlamayı ön plana çıkarmıştır.

Eyüboğlu, akademik hayatına öğretim görevlisi olarak devam etmiş; İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde uzun yıllar ders vermiştir (Eyüboğlu, 2005, s. 140). Eğitici kimliği, birçok genç sanatçının yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Öte yandan edebiyatla olan bağını da koparmamış; yaşamı boyunca şiir yazmaya ve edebi metinler üretmeye devam etmiştir. Şiirlerinde Anadolu insanının yaşamına, doğaya, aşka ve toplumsal meselelere sıkça yer vermiştir.

1975 yılında İstanbul'da hayata gözlerini yuman Bedri Rahmi Eyüboğlu, geride sadece sanat eserleri değil; aynı zamanda çok yönlü bir entelektüel ve örnek alınacak bir yaşam öyküsü bırakmıştır. Hayatı boyunca taşıdığı sorumluluk bilinci, üretkenliği, halkla kurduğu samimi bağ ve kültürel mirasa duyduğu saygı; onu yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda bir düşünce insanı olarak da Türk kültür tarihine kazandırmıştır.

2.2. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU SANAT ANLAYIŞI

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat anlayışının temelleri, 1929-1930 yıllarında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimi sırasında atılmıştır. Bu dönemde, empresyonist eğilimleriyle tanınan İbrahim Çallı'nın öğrencisi olarak empresyonizm akımından etkilenmiş, bu etkinin izleri 1930 yılında yaptığı "Deniz" adlı eserinde açıkça gözlemlenmiştir (Eyüboğlu, 1974, s. 13). Aynı yıllarda, Van Gogh'un sanatına duyduğu hayranlık Eyüboğlu'nun biçimsel arayışlarını derinleştirmiştir. Sanatçının bu erken dönem çalışmaları, ışık ve renk ilişkisine duyduğu ilgiyi ortaya koyarken, gözleme dayalı bir doğa yorumculuğundan kişisel bir ifade biçimine geçişin ilk ipuçlarını vermektedir.

Akademideki eğitiminin ardından İbrahim Çallı'nın yönlendirmesiyle Avrupa'ya gönderilen sanatçı, 1930 yılında Fransa'nın Lyon ve Dijon kentlerinde eğitim almış; burada geçirdiği süre boyunca sanat anlayışında belirgin bir değişim yaşanarak kübist yaklaşımlar ağırlık kazanmaya başlamıştır (Eyüboğlu, 1977, s. 14). Bu süreç, Eyüboğlu'nun Batı sanatını doğrudan gözlemleme ve kendi kültürel kökleriyle kıyaslama fırsatı bulduğu bir dönüm noktası olmuştur.

Sanatçının sanat anlayışındaki bu dönüşüm, Cumhuriyet'in erken dönemlerinde Türkiye'de sanat ortamını şekillendiren yapılarla da yakından ilişkilidir. 1929 yılında kurulan ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde ilk sanat derneği olma özelliği taşıyan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Eyüboğlu'nun sanatsal gelişimine katkı sağlamıştır. Bu birlik; Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Şeref Akdik, Zeki Kocamemi gibi isimlerin öncülüğünde İstanbul, Ankara, Zonguldak, Balıkesir, Bursa gibi kentlerde düzenlediği sergilerle Türk sanatının çağdaşlaşma sürecine ivme kazandırmıştır. Eyüboğlu, bu oluşumun faaliyetlerine dahil olarak hem kübizm hem de konstrüktivizm gibi Batı kaynaklı akımları tanıma ve içselleştirme imkânı bulmuştur (Durak, 2023, s. 12). Bu dönemde sanatçının Batı akımlarını sadece biçimsel düzeyde değil, düşünsel boyutuyla da kavradığı; ancak bu birikimi Anadolu'nun geleneksel anlatımıyla harmanlama eğilimi gösterdiği söylenebilir.

1933 yılında kurulan ve Türkiye'deki ilk sivil-avangard sanat topluluğu olarak değerlendirilen D Grubu da Eyüboğlu'nun sanat anlayışının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Cemal Tollu ve Nurullah Berk'in önderliğinde kurulan bu grup, empresyonist yaklaşımlara karşı çıkarak geometrik soyutlamayı, kübizmi ve konstrüktivizmi ön plana çıkarmayı hedeflemiştir (Özsezgin, 2016, s. 31). D Grubu üyeleri arasında yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu, diğer grup üyelerinden farklı olarak, geleneksel Anadolu kültürüne ve halk sanatlarına olan ilgisiyle öne çıkmıştır. Bu fark, sanatçının sanatı yalnızca biçimsel bir yenilik aracı değil, aynı zamanda kültürel bir kimlik arayışı olarak görmesinden kaynaklanmıştır. Kilim ve halı motifleri, çini, hat ve el sanatı unsurlarını Batı'nın plastik anlayışıyla birleştiren Eyüboğlu, yerel kültürü modern estetikle sentezleyerek özgün bir anlatım dili oluşturmuştur.

1938-1943 yılları arasında Cumhuriyet Halk Partisi'nin katkılarıyla başlatılan "Yurt Gezileri" kapsamında Anadolu'nun çeşitli illerinde bulunmuş, bu süreçte hem yerel halkla doğrudan temas kurmuş hem de Türk halk kültürünü sanatına taşıyarak kendi sanatsal potansiyelini derinleştirmiştir (Keskin, 2012).

Bu geziler, Eyüboğlu'nun Anadolu'yu yalnızca bir ilham kaynağı olarak değil, sanatın özü olarak görmesini sağlamıştır. Yurt gezileriyle birlikte Anadolu'nun el sanatlarından doğaya, gündelik yaşamdan halk motiflerine uzanan geniş bir kültürel yelpaze, Eyüboğlu'nun eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Bu ilgi, 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği ve “Mavi Yolculuk” adını verdiği Akdeniz gezilerinde daha da pekişmiş, sanatçı bu seyahatlerde doğadan topladığı çakıl taşlarını dahi kompozisyonlarında kullanarak malzeme çeşitliliğini artırmıştır (Özsezgin, 2016, s. 55). Bu durum, sanatçının doğayı bir gözlem nesnesi değil, yaratıcı sürecin doğrudan bir parçası olarak gördüğünü göstermektedir.

Eyüboğlu, sanatın halktan koparılmasına yönelik eleştirisini sıkça dile getirmiş; el işçiliğiyle yapılan kilim, yazma, nakış ve çini gibi sanatları büyük bir hayranlıkla yüceltmıştır. Ona göre, Türk halkının yaratıcı gücü, Batı'daki resim anlayışından bağımsız olarak dünya ölçüsünde bir estetik değer taşımaktadır. Eyüboğlu, “Yurdun her köşesinde fışkıran nakışları gördükçe bizim insanımıza resim ve heykel yasak edilmeseydi ne müthiş şeyler yapabilirdik” (2005, s. 77). Sözleriyle halkın potansiyeline vurgu yapmıştır. Bu perspektif, onun soyut resme ve geleneksel motiflere verdiği değeri belirleyen temel unsurlardan biridir. Sanatçının “iyi bir eser baş aşağı çevrildiğinde bile değerini kaybetmez” anlayışı, soyut resmin anlamının ve etkisinin sadece biçimle sınırlı olmadığını vurgular niteliktedir (Eyüboğlu, 2005, s. 91). Bu ifade, Eyüboğlu'nun biçimsel dengeyi ve kompozisyon bütünlüğünü resmin Özsel niteliği olarak gördüğünü ortaya koymaktadır.

1935-1950 yılları arasında öğretim üyeliği ve sanat yazarlığını bir arada sürdüren Eyüboğlu, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı hareket kısıtlılığı döneminde yazılarına ağırlık vermiştir. Bu dönemde resim sanatına ilişkin teorik düşüncelerini kaleme almış ve akademik eğitime katkı sağlamaya devam etmiştir (Eyüboğlu, 2005, s. 2). Ona göre resim sanatı, doğayla en içli dışlı olan ve doğanın imgelerini bireysel bir yorumla yeniden inşa eden bir disiplindir. “Resim, ışığa kavuşan her şeyi büyük bir aşkla incelemek ve bu aşkı renklerle insanlara aşılamaktır” (Eyüboğlu, 2005, s. 53) ifadesiyle sanata olan derin bağlılığını ve resme yüklediği estetik misyonu ortaya koymuştur. Bu düşünceler, Eyüboğlu'nun sanatı yalnızca görsel bir üretim alanı olarak değil, aynı zamanda insanın doğayla kurduğu duygusal bağın bir yansıması olarak değerlendirdiğini göstermektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatı, sadece biçimsel ya da teknik değil; aynı zamanda kültürel, toplumsal ve pedagojik boyutlar da taşıyan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Eyüboğlu'nun kullandığı teknikler mozaik, serigrafi, çini mürekkebi, sulu boya, guvaş, kum ve boya karışımları onun sanatındaki malzeme çeşitliliğini ve yaratıcı arayışını gözler önüne sermektedir (Özsezgin, 2016, s. 50-51). Bu çeşitlilik, sanatçının malzemeyi bir ifade aracı olarak yeniden yorumladığını ve teknik deneyleri estetik bir amaca dönüştürdüğünü kanıtlar niteliktedir. Sanatçının doğa sevgisi, halkla kurduğu bağ ve yerelliği evrensel dile dönüştürme çabası, onu Türk modern resim tarihinde özgün ve öncü bir konuma yerleştirmiştir. Dolayısıyla Eyüboğlu, sanatında halk kültürünü evrensel sanatın diliyle bütünleştirerek yerelden evrensele uzanan bir köprü kurmuştur.

2.3. BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU'NUN RESİMLERİNDE KULLANDIĞI MOTİFLER VE TÜRK SANATINA YAKLAŞIMI

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat anlayışında Anadolu kültürüne duyduğu derin hayranlık, onun hem resimlerinde hem de şiir ve yazılarında belirgin bir biçimde gözlemlenmektedir. Eyüboğlu, doğadan ve gündelik yaşamdan alınan sıradan nesneleri estetik bir bakışla sanat eserine dönüştürerek bu yaklaşımını ifade eder. Örneğin “Portakal kabuğundan / Kavun diliminden / Havalandı nakışlar / Avşar kiliminden” (Eyüboğlu, 2005, s. 103). Dizelerinde, sıradan nesnelerle geleneksel motiflerin birleşimiyle sanatsal bir değer yaratıldığını belirtir. "Havalandı" ifadesi, bu motiflerin yalnızca yüzeysel süsleme değil, sanatsal bir ifade biçimi olarak canlandığını göstermektedir. Eyüboğlu'nun bu motif anlayışı yalnızca yerel estetikle sınırlı kalmayıp, evrensel bir sanat dili oluşturma çabasını da yansıtır. Geleneksel nakışların “çinilerden, yazmalardan, minyatürlerden” koparak “resim çerçevelerini beğenmesi” bu anlayışın en somut ifadesidir. Eyüboğlu, halk sanatını kendine büyük bir esin kaynağı olarak almış; resim, yazı ve şiirlerinde bu kaynağı işlemiştir. Bu anlayış, sanatçının yalnızca resimlerinde değil, yazınsal üretiminde de açıkça görülmektedir. Tezek adlı kitabında yer alan “Ben Bir Küçük Kilimim” adlı kısa metin, Eyüboğlu'nun halk sanatına ve Anadolu'nun el emeği ürünlerine bakışını çarpıcı biçimde yansıtmaktadır. Metinde küçük bir kilim kişileştirilir ve kendi öyküsünü anlatır. “Ben Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Civelek köyünde dokunmuş küçük bir kilimim...” (Eyüboğlu, 1975, s. 163). Eyüboğlu'nun bu metinde sergilediği anlatım biçimi, onun Anadolu insanıyla kurduğu güçlü bağın ve halk sanatına duyduğu içten ilginin bir yansımasıdır.

Sanatçı halk sanatını dışarıdan gözlemleyen bir aydın olarak değil, bizzat onun içinde yaşayan, üretim sürecini gözlemleyen ve anlamlandıran bir sanatçı olarak yaklaşmıştır. Ona göre İslam dininde resim ve heykelin yasak olması, halkı estetik ifadesini nakışa yönlendirmeye mecbur bırakmış, bu durum da Anadolu'yu eşine az rastlanır bir motif zenginliğiyle donatmıştır. “Resim yasak, heykel yasak, elimizde kala kala bir nakış dünyası kalmış. Ama öyle bir nakış dünyası ki bugün bu zenginlik karşısında insanın neredeyse isabet olmuş diyeceği geliyor” sözleriyle bu görüşünü dile getirmiştir (Eyüboğlu, 2004, s. 111). Sanat tarihçisi Nurullah Berk (1975, s. 8), Eyüboğlu'nun halk süslemelerinden devşirdiği motifleri belirli bir geometri ve çizgisel ritimle düzenleyerek soyut bir karakter kazandırdığını belirtir. Berk'e göre, Eyüboğlu bu yönüyle yalnızca geleneksel öğeleri aktaran bir sanatçı değil, aynı zamanda onları yeniden yorumlayarak özgün bir üslup geliştiren bir ressamdır. Bu tutum, onun Turgut Zaim gibi diğer çağdaşlarından ayrılmasını sağlayan önemli bir özellik olarak değerlendirilir.

Eyüboğlu, halk sanatının taşıyıcısı olan kadınların sanatla kurduğu ilişkiyi ise büyük bir saygıyla anlatır. Ona göre köyde, bir cennet gibi yirmi metrelik kilimi dokuyan kadınlar, yaptıkları işi “sanat eseri” olarak nitelendirmez; zira bu üretim onlar için bir yaşam pratiğidir. “Biz sanattan çok ama inanılmayacak kadar çok şeyler bekleyen şehirli ustalar, bizim köylümüzden alınacak çok büyük bir dersimiz var” (Eyüboğlu, 2004, s. 135). Sözleriyle sanatın içselleştirilmiş bir yaşam parçası olması gerektiğini vurgular. Sanatçının “nakış” kavramını merkeze aldığı bu anlayış, onun estetik düşüncesinin temelini oluşturur. Eyüboğlu, halk sanatının özünü “nakış” olarak tanımlar; nakış, malzeme ve tezgâhla hayat bulur, renk ve biçim diliyle tercümeyle ihtiyaç duymadan herkes tarafından anlaşılabilir bir ifade gücü taşır (Eyüboğlu, 2004, s. 233). Bu nedenle, Anadolu nakışlarını, Batı'nın tablo ve çinileriyle eşdeğer estetikte değerlendirmek gerektiğini savunur. Batı sanatına duyduğu hayranlıkla birlikte, kendi kültürüne olan bağlılığını koruyan Eyüboğlu, sanatın üç temel unsurunu tasarlama gücü, taklit ve icat yazılarında sıkça işler. Tasarım gücünün Türk nakışlarının doğuşundaki en önemli unsur olduğunu vurgularken, taklit eylemini de yaratıcı sürecin temeli olarak tanımlar. Bu bağlamda, ilk insanların mağara resimlerini taklit yoluyla oluşturduğunu, bu çizimlerin Goya'nın eserleriyle aynı estetik güce sahip olabileceğini dile getirir (Eyüboğlu, 2008, s. 255).

1946 yılında düzenlenen yurt gezileri kapsamında Bursa'ya giden Eyüboğlu, doğayla ve yerel yaşamla kurduğu ilişkiyi yoğun bir duyusal gözlemle anlatır. Bursa'nın renklerini “şeftaliler yumruk kabarıyor, erikler en açık yeşilden mora dayanıyor” (Eyüboğlu, 2008, s. 2). Şeklinde betimleyerek doğanın estetik gücünü resimsel bir dile çevirir. Bursa'da onu cezbeden unsur ne tarihi yapılar ne de şehir dokusu, doğrudan halkın kendisidir. Bu bakış açısı, onun sanatı halkın yaşamıyla özdeşleştiren yaklaşımını pekiştirir. Aynı şekilde Ürgüp seyahati sırasında halıcılığın ilerlemiş olmasından duyduğu hayranlığı dile getirirken, “koyu sıcak kırmızılarla, diri maviler” (Eyüboğlu, 2008, s. 18). İfadesin “deki renk tarifleriyle Anadolu motiflerinin zenginliğini vurgular. Eyüboğlu, memleket sevgisini sadece bir aidiyet hissi değil, aynı zamanda estetik bir tema olarak işler. “Benim memleketim kocaman bir elmadır” (2008, s. 2). Dizeleriyle bu sevgiyi metaforlaştırır; bir yanı aydınlık, bir yanı karanlık olan bu elma, Eyüboğlu'nun Anadolu'ya dair bütüncül bakışını ortaya koyar. Sanatçının Batı'dan aldığı en kıymetli şeyin, “kendi memleketini karış karış dolaşma arzusu” olduğunu belirtmesi, halk sanatına yönelimin bilinçli bir tercih olduğunu ortaya koymaktadır. Eyüboğlu'na göre halk sanatını sevmek, ondaki yaşama gücünü kavramakla mümkündür; çünkü halk sanatı, “üzerine küflenmiş milyonlarca kitap yığılmamış, körpe dinç değerlerle doludur” (Eyüboğlu, 2008, s. 73). Bu görüş, onun sanatı bir halk belleği olarak gördüğünü ve gelenekten kopmadan geleceğe taşımaya çalıştığını göstermektedir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat anlayışı, geleneksel Anadolu kültürüne ve halk sanatına duyduğu derin hayranlıkla şekillenmiştir. Eyüboğlu, Türk resmine özgün bir yön kazandırmak amacıyla eserlerinde sıkça el yapımı yazmalar, çiniler, minyatürler, kilimler, halılar, mezar taşları, geleneksel tekstil desenleri ve doğa öğeleri gibi yerli motifleri kullanmış, bu motifleri modern sanat anlayışıyla bütünleştirerek resim sanatında kendine has bir üslup oluşturmuştur. Onun “portakal kabuğundan, kavun diliminden, Avşar kiliminden havalanan nakışlar” (Eyüboğlu, 2004, s.103) dizeleri, doğadan ve halk kültüründen aldığı sade ama anlamlı figürlerin sanatına nasıl kaynaklık ettiğini açıkça gösterir. Eyüboğlu, özellikle Avşar kilimi motifleri, geometrik desenler, stilize edilmiş kuşlar, balık figürleri, güneş ve ay sembolleri, ev, ağaç, kadın silüetleri, rüzgar gülleri, eller gibi hem simgesel hem de dekoratif öğeleri tablolarında sıklıkla işler. Bu motiflerin kaynağı çoğu zaman doğrudan Anadolu'nun görsel belleğidir. Eyüboğlu, bu motifleri salt süsleme amacıyla değil, toplumsal belleği canlı tutmak ve yerli sanat geleneğini çağdaş bir dille yeniden yorumlamak için kullanmıştır.

Sanatçı, halkın anonim üretimini değerli bularak, onu yalnızca bir ilham kaynağı değil, bir sanat dili olarak benimsemiştir. Ona göre, halkın estetik anlayışı çoğu zaman şehirli sanatçının kibirli tutumundan daha samimidir. Özellikle kilim dokuyan Anadolu kadınının estetik kaygı gütmekten ama içtenlikle ortaya koyduğu desenler, Eyüboğlu'nun gözünde resim kadar güçlü bir anlatım barındırmaktadır. Sanatçının, “nakış kundaktan mezar taşına kadar bizimle beraberdir” ve “bir halı bir tablo kadar güzel olabilir” (Eyüboğlu, 2004, s. 231). Sanatçının bu ifadeleri, halk sanatının sanatsal değerini yücelttiğini ortaya koyar. Bu bağlamda Eyüboğlu, resim, nakış, yazma, kilim, çini gibi sanat türleri arasındaki hiyerarşiyi reddederek, tüm bu ifade biçimlerini aynı estetik düzlemde görmüştür.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Türk sanatına yaklaşımı, yalnızca biçimsel değil aynı zamanda ideolojik bir tavidir. Ona göre, Batı'dan alınan sanat teknikleri, ancak yerli kültürle harmanlandığında gerçek bir kimlik kazanabilir. Sanatçının “Batı'dan aldığımız en kıymetli şey kendi memleketimizi gezme arzusudur” sözü, bu düşüncenin özünü yansıtır (Eyüboğlu, 2008, s. 18). Eyüboğlu, Anadolu'yu bir motifler atlası gibi görür ve bu coğrafyayı karış karış gezerek resimlerinde kullanacağı görsel malzemeyi doğrudan yerinden toplar. Özellikle Bursa ve Ürgüp'te yaptığı gözlemler, onun renk algısını ve motif dilini zenginleştirmiştir. Bursa'daki meyve pazarındaki renk geçişleri, Ürgüp'teki halılarda kullanılan koyu kırmızılar ve canlı maviler, Eyüboğlu'nun sanatına doğrudan yansımıştır. Onun eserlerinde rastladığımız her figür ve desen, aslında bir halk anlatısının veya gündelik yaşamın izini taşır.

Ayrıca Eyüboğlu, sanatın temelinde “tasarım gücü, taklit ve icat” olduğunu savunur. Ona göre halkın yaptığı nakışlar bu tasarlama gücünün doğrudan ürünüdür. Taklit ise yalnızca bir kopyalama eylemi değil, insanın doğayı anlamaya ve yeniden kurmaya yönelik ilk yaratıcı adımıdır (Eyüboğlu, 2008,s.255). Bu doğrultuda Eyüboğlu, mağara resimlerinden modern sanat eserlerine uzanan çizgide motiflerin taşıdığı anlamın değişmediğini, yalnızca formunun dönüştüğünü ifade eder. Sonuç olarak, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatında kullandığı motifler sadece estetik birer unsur değil, aynı zamanda halkın ruhunu, coğrafyanın renklerini ve tarihin belleğini yansıtan simgesel birer araçtır. O, Türk sanatına yaklaşımında halkın içinden gelen motifleri evrensel bir sanat diline dönüştürerek hem yerli hem de çağdaş bir kimlik yaratmayı başarmış öncü bir sanatçıdır.

3.BÖLÜM

BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU ESERLERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLAMASI

3.1. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN “İSTANBUL” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLAMASI

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İstanbul (Görsel 1) adlı eseri, sanatçının olgunluk dönemine ait önemli çalışmalarından biridir. 1955 yılında, 100 x 200 cm boyutlarında ve yağlıboya tekniği ile gerçekleştirilmiş olan bu eser, geometrik bir yaklaşımla betimlenen İstanbul manzarasını konu edinmektedir. Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik çözümleme yönteminin ilk basamağı olan Doğal Anlam çerçevesinde, eserde yer alan biçimsel ve yüzeysel öğeler incelenmektedir.



Şekil 1. Bedri Rahmi Eyüboğlu “İstanbul” 191x335cm Tuval üzerine yağlı boya, 1955.

Kaynak: <https://artam.com>

Doğal Anlam: Eserde doğal anlam düzeyinde İstanbul manzarası kuşbakışı bir perspektifle betimlenmektedir. İstanbul Boğazı ile Avrupa ve Anadolu yakası, kübik ve geometrik bir üslupla ele alınmıştır. Kompozisyonun sol bölümünde Avrupa, sağ bölümünde ise Anadolu yakasına ait kentsel yapılar ve imgeler sembolik biçimlerde yer alır. Eserin üst kısmı Karadeniz’e, alt kısmı ise Marmara Denizi’ne göndermede bulunacak şekilde düzenlenmiştir.

Avrupa ve Anadolu yakalarını birbirine bağlayan, su akıntısını andıran mavi tonlarda akışkan bir form, Boğaz’ın varlığını simgeler niteliktedir. Sol tarafta küçük, dikdörtgen ve kare biçimli yapıların evleri çağrıştırdığı görülürken; sağ tarafta büyük boyutlu, balık ya da gemiyi andıran yeşil bir form dikkat çeker. Bu figürün içinde üst üste yerleştirilmiş iki insan yüzü bulunmaktadır. Gökyüzünde bazıları içi dolu, bazıları ise kontur hâlinde bırakılmış bulut motifleri yer alır. Resmin alt kısmında dalga, balık, gemi ve bulutlara ait motifler ritmik bir tekrar hâlinde görülmektedir.

Eserde mavi, yeşil, kahverengi ve sarı gibi doğayı çağrıştıran renkler hâkimdir. Nakış’ı andıran yüzeysel desenler; binalar, ağaçlar, küçük yapılar, dağ biçimleri, kıvrımlı su yolları, balık ve gemi formlarıyla birlikte dekoratif bir bütünlük oluşturur. Bu kompozisyon, ifade düzeyinde sanatçının doğa ile kurduğu uyumu ve yaşadığı çevreyi ritmik, canlı ve renkli bir anlatımla içselleştirdiğini göstermektedir.

Uzlaşım sal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “İstanbul” adlı eseri, kültürel, tarihsel ve geleneksel unsurların uzlaşım sal anlam üzerinden yorumlandığı çok katmanlı bir kompozisyon sunmaktadır. Bu bölümde, eserde yer alan sembol ve figürlerin kültürel ve mitolojik göndermeleri incelenmekte; sanatçının, bu görsel unsurlar aracılığıyla ne tür anlamlar aktardığı değerlendirilmektedir. Eser, genel kompozisyon bakımından kapalı bir yapıya sahiptir. Kompozisyonun sağ ve sol bölümleri mimari unsurlar ve şehir dokusu ile çevrelenmiş; merkezde yer alan bir su kütlesi, iki yakayı birbirinden ayıracak biçimde kurgulanmıştır. Bu öge, İstanbul Boğazı’nı temsil etmekte ve kentin coğrafi konumunu olduğu kadar, kültürel çeşitliliğini de simgesel düzeyde ifade etmektedir. Sanatçı, modern kent kimliği ile geleneksel Anadolu motiflerini bir arada ele alarak, eseri çok boyutlu bir kültürel temsile dönüştürmüştür.

Eserde dikkat çeken en belirgin figür, Balık figürüdür. Balık figürü birçok kültürde, bereketin sembolü olmakla birlikte Anadolu kültüründe de benzer bir uzlaşım sal anlama sahiptir. Balık, hem İslam mitolojisinde hem de Türk halk anlatılarında koruyucu ve kurtarıcı bir unsur olarak öne çıkar.

Türk mitolojisinde, özellikle göl ve nehir kenarında yaşayan topluluklar arasında balık figürü kutsal kabul edilir. Terene Türklerine ait bir anlatıda, balığın konuştuğu ve mucizevi nitelikler taşıdığı ifade edilir; bu da onun sıradan bir canlıdan çok, doğaüstü bir rehber olarak değerlendirildiğini gösterir (Ögel, 2010, s. 535). Balık figürünün bir diğer anlam boyutu ise, Kur'an'da yer alan Yunus Peygamber kıssasıyla ilişkilidir. Rivayete göre Yunus, kavmini terk ettikten sonra bir balık tarafından yutulur ve balığın karnında belirli bir süre kaldıktan sonra dua ederek kurtulur (Kuran-ı Kerim, Saffat 37:139-148). Bu anlatı, sabır, tövbe ve kurtuluş temalarıyla ilişkilendirilmekte; Eyüboğlu'nun bu dini göndermeyi esere taşıdığı düşünülmektedir.

İstanbul'un dokusu ise mimari yapısıyla belirginleştirilmiştir. Sağ bölüm de yarısı kırmızı yarısı beyaz birbirine ters yönde iki insan yüzü Anadolu insanının duygusal ve sakin tarafını zıtlıkları sembolize ediyor olabilir. Birbirine zıt yönde yapılmış bu iki figür aynı zamanda şehrin birçok medeniyete ev sahipliği yaptığını, çok kültürlü yapısını doğu, batı sentezini simgeliyor olabilir.

Sanatçının eseri isimlendirmesinden de yola çıkarak; Anadolu'nun geleneksel motifleriyle modern kent kimliğini sentezleyen bir yaklaşım görülmektedir. Eseri merkezinden bölen su akıntısının İstanbul boğazını simgelediği söylenebilir. İstanbul Boğazı ya da tarihi ismiyle Bosporus (Öküz Geçidi), Asya ile Avrupa kıtalarını birbirinden ayıran ve Marmara denizi ile Karadeniz'i birbirine bağlayan bir boğaz ve uluslararası su yoludur (Yeni Cumhuriyet Ansiklopedisi, s. 910). İstanbul Boğazı'nın mitolojik hikayesi de bulunmaktadır. İstanbul Boğazı'nın İngilizce adı "Bosphorus", bir Yunan mitine dayanır. Bu mit, Zeus'un Lo adında bir kadına olan aşkını ve karısı Hera'nın kıskançlığını anlatır. Hera, Zeus'un sadakatsizliğini keşfettiğinde, lo'yu bir öküzü dönuştürür ve onu rahatsız etmesi için bir at sineğı yaratır. Efsaneye göre lo bu sinekten kaçarken Boğaz'ın karşı yakasına atlar. Bu olay "bous" (öküz) ve "poros"(geçit) kelimelerinin birleşmesinden "Bosphorus" adını, yani "öküz geçidi" anlamını türetir (Erhat, 1972, s. 123).

Eyüboğlu İstanbul boğazını simgelerken; balık figürünü de kullanmıştır. Balık hem denizle özdeşleşen yaşamı hem de doğaya ilişkin mitolojik göndermeleri çağrıştırmaktadır. Türk yaratılış hikayelerinde balık, gök gürültüsü unsurunun hayvan biçimli karşılığı olarak gösterilir. Özellikle göl ve nehir kıyılarında yaşayan Türk topluluklarında bereket, refah ve bolluğı temsil eder(Kaplan, 2021, s. 131).

Türk mitolojisinde balığın koruyucu ve kurtarıcı rolünün izlerine rastlanmaktadır. Terene Türklerine ait bir anlatıda “Bir adamın küçük oğlu bir balık tutuyor; balık konuşuyor ve oğlan da balığı suya atıyor; bundan sonra da dilediği her şey oluyor. Onu başına gelecek türlü felaketlerden koruyor.” (Kaplan, 2021, s. 132).

Resimde kompozisyonun sağ ve sol orta kısımlarını kaplayan dikdörtgen ve kare yapıların nakış'ın geleneksel süslemelere bezendiği görülmektedir. Aynı zaman da resimde görülen zikzak desenler, Anadolu'nun kilim, halı, çini bezemelerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Halı ve kilimlerin tarihsel kökeni M.Ö. 3000 yılına kadar uzanır. İnsanlar yaşadıkları mekanları süslemek ve ısıtmak için dokuma tekniklerini kullanmıştır. Anadolu kültüründe halı ve kilimler, sadece süs ve ısıtma amaçlıda değil aynı zamanda sosyal ve ekonomik yaşantının bir parçasıdır. Evlerdeki düğün, doğum, bayram gibi önemli günlerde sergilenen halı ve kilimler ailelerin sosyal statülerini ve zenginliklerini yansıtır (Akpınarlı & Balkanal, 2012, s. 184). Bunun yanı sıra motifler aracılığıyla sanatsal ifade sunarken birçok motif Anadolu kültürünün inançlarını ve değerlerini yansıtır ve kendi içinde birçok anlam barındırır. Sanatçı eserde yöresel motifleri resme taşıyarak, İstanbul'un çok katmanlı kültürel kimliğini vurgularken sadece şehirselle değil, folklorik ve ruhsal bir temsilini sunduğunu söyleyebiliriz. Eserin sol bölümünde yer alan kule biçimindeki yapı ile Kızkulesi'ni temsil ettiği düşünülmektedir. Kız kulesi Atinalı Alkibiades tarafından inşa edilmiştir. Kız kulesinin kurulma amacının Boğaz'dan geçen gemileri kontrol etmek ve vergi almak için kurulduğu bilgilerine ulaşılmıştır (Guliyev, 2021, s. 96-108). Kızkulesi'nin hikayesine göre Bizans krallarından birinin kızı olmuş ve kız hakkında bir kehanet ortaya atılmış. Prenses, 18 yaşında bir yılan tarafından sokularak ölecekti. Bunu duyan kral, denizin ortasındaki adada bulunan kuleyi restore ettirerek prensesin yaşayabileceği bir alana dönüştürmüştü (Guliyev, 2021, s. 96-108). Hikayenin devamında ise adaya yerleştirilen prenses 18 yaşına girdiğinde adaya götürülen meyve sepeti içine gizlenmiş yılan tarafından öldürülmüştür. Kızkulesi hakkında yunan mitolojisinden uyarlanan farklı efsanelerde bulunmaktadır fakat burada Kızkulesi'nin Boğaz'ın içindeki konumu bilgisi ile eserin çözümlenmesinde anlamlı ve bağlantılı bir köprü kurulmuştur. Aynı zamanda kulenin üzerinde bulunan Türk bayrağı, eserde ulusal kimlik ve toplumsal temsiliyeti vurgulayan önemli bir sembol olarak yer almaktadır. 20. Yüzyılda sıklıkla yaşanan “bayrak yakma”, “bayrak indirme” gibi provokatif eylemleri de bayrağa yüklenen sembolik anlamlardan kaynaklandığı söylenebilir (Çalışkan & Altınel, 2015, s. 351).

Simgesel bir araç olarak kullanılan bayrak, Batı da; ulus-devlet milliyetçilik olgusuyla ilişkilendirilir. Bu bağlamda Eyüboğlu'nun bayrağa yer vermesi, yalnızca biçimsel bir tercih değil; kültürel aidiyet, ulusal birlik ve manevi bütünlüğe yönelik bilinçli bir vurgu niteliğindedir. Eserin orta kısmında bulunan minareli yapıların cami olduğu söylenilebilir. Eyüboğlu eserinde cami formunu kullanarak toplumunun inanç ve ibadet yerini vurgularken İslam inancının en belirgin göstergesini gözler önüne koymaktadır. Eyüboğlu camiyi denizin üstünde tasvir etmesiyle Boğaziçi'nde eşsiz bir konuma yerleştirilen büyük meci diye camisini resmettiği çıkarılabilir. “Tipik bir neo-barok mimari stile sahip olup zarif detayları ve beyaz kesme taş duvarları ile dikkat çeker. Boğaziçi kıyısında yer alan caminin iki tek şerefeli minaresi bulunur.” (Akyıldız & Alper, 2019, s. 65-81). Bu yaklaşım, Eyüboğlu'nun dini ve kültürel temsili bir arada sunma becerisini göstermektedir.

İçsel Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1950-1960 yıllarında yaptığı İstanbul resmi mavinin denize dönüştüğü sularda gezinen kayıkları ve balıklarla çevrelenen kilim, kilim Anadolu toprakları, motif, motif Avrupa, Rumeli topraklarının arasında Boğaziçi olur (Öner, 2019, s. 2-32).

Eyüboğlu memleket sevgisini resimlerinde dile getirmesinin yanı sıra şiirleri ve yazılarında da bu hayranlığı gözler önüne sermiştir. Gittiği Frankfurt gezisinde bir lokantada övgülerle ikram edilen bir balığı yedikten sonra şu ifadelerde bulunur. “yok! Müsaadenizle, el işleri, yollar, şehirler, hepsi kabul ama balıklarımıza dokunma!. Yahu bizim balıkların yanında bunun sözü olur mu? Bir den gözümün önüne Boğaziçi'nden merasim adımı ile geçen cümle balıklarımız geldi. Orkinoslar, kılıçlar, torikler, kalkanlar, palamutlar, uskumrular” (Eyüboğlu, 1975, s. 221).

Türk şair, roman, yazar Ferit Edgü Eyüboğlu'nun “İstanbul” adlı eseri için “Bir kente duyulan aşk bir ressamın fırçasından ancak böyle anlatılabilirdi.” Eyüboğlu'nun “İstanbul Destanı” adlı şiirinin her satırını yaşatan tablo 1955 yılının İstanbul'unu Eyüboğlu gözünden görmemizi sağlıyor. Söylenildiğine göre, Yaşar Kemal'in Bedri Rahmi Eyüboğlu'na taktığı lakap “İstanbul'un Kedisi” (Yalçınkaya, 2015). Yaşar Kemal'in Eyüboğlu'na böyle bir lakap takma sebebi ise Eyüboğlu'nun İstanbul da girmedikleri koklamadığı yer kalmadığı içindir.

Sanatçının “İstanbul” eserine bakıldığında şehir hayatını halk kültürü ve yöresel motifleri kullanarak anlatmaktadır. Anadolu kültürüyle sentezlediği ve çok farklı kültürlerle ev sahipliği yapan İstanbul'u kendi özgün sembolik figürlerini kullanarak ifade biçimi ile yansıttığı görülebilmektedir.

Sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1950’li yıllarda gerçekleştirdiği Paris seyahati sırasında ziyaret ettiği Musée de l’Homme (İnsanlık Müzesi)’nde Türkiye’ye ait herhangi bir kültürel temsil unsuruna rastlamamıştır. Bu deneyim, Eyüboğlu üzerinde derin bir etki yaratmış; geleneksel Anadolu motiflerinin uluslararası sanat dünyasında yeterince görünür olmamasını bir eksiklik olarak değerlendirmiştir. Bu farkındalık sonucunda, sanatçı yok olmaya yüz tutan yerel değerleri ve geleneksel el sanatlarını yaşatma amacıyla, özellikle yazma sanatına özgü motifleri ve halı-kilim desenlerini eserlerine taşımaya yönelmiştir(Durak, 2023, s. 40). Eyüboğlu, bu yaklaşımıyla hem Anadolu’nun kültürel mirasını korumayı hem de bu mirası çağdaş sanat anlayışı içinde yeniden üretmeyi amaçlamıştır.

Sanatçı, “İstanbul” adlı yapıtında da bu anlayışı sürdürmüş; ince, kalın, düz, eğri ve zikzak gibi çizgisel dokuları kullanarak adeta bir halı gibi işlediği kompozisyonunda İstanbul’u tüm detaylarıyla betimlemiştir. Bu çizgisel dokular, yalnızca biçimsel çeşitliliğin bir sonucu değil, aynı zamanda Anadolu’nun görsel kültürüne ait simgesel değerlerin bir ifadesidir. Eyüboğlu, geleneksel motifleri modernist bir yaklaşımla birleştirerek, kültürel süreklilik ile sanatsal yeniliği bir araya getirmiştir.



Şekil 1a. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul (detay)

Eserin sol bölümünün üstünde Türk bayrağı bulunan bu yapı (Bkz. Şekil 1a) Galata kulesi ya da Kız Kulesini temsil ediyor olabilir. Yapı dar ve uzun bir kule formunda resmedilmiştir.

Kız kulesi ve Galata kulesi İstanbul'un hem tarihi hem de kültürel açıdan en önemli simgelerinden biridir. Aynı zamanda üzerinde bulunan Türk bayrağı ile İstanbul'un ulusal kimliğini, cumhuriyet değerlerini ve sanatçının yaşadığı topraklara bağlılığının en büyük göstergesidir. Eyüboğlu'nun İstanbul'un adaları ve kuleleriyle (Galata Kulesi ve Kızkulesi) "İstanbul Destanı" adlı şiirinde, tarihi eserler kişiselleştirilerek sanatçı şairliği ve ressamlığını bir arada vurgulamaktadır.

"Ne zaman birinin resmini yapsam ötekiler
kıskanır Ama şu Kızkulesi'nin aklı olsa
Galata kulesine varır
Bir sürü çocukları olur" (Eyüboğlu, 2006, s. 243).

Bu durum, Eyüboğlu'nun eserlerinde olduğu gibi şiirlerinde de İstanbul'u yaşayan bir kimlik olarak ele aldığını ve simgeler üzerinden ulusal bir bilinç oluşturduğunu ortaya koyar.

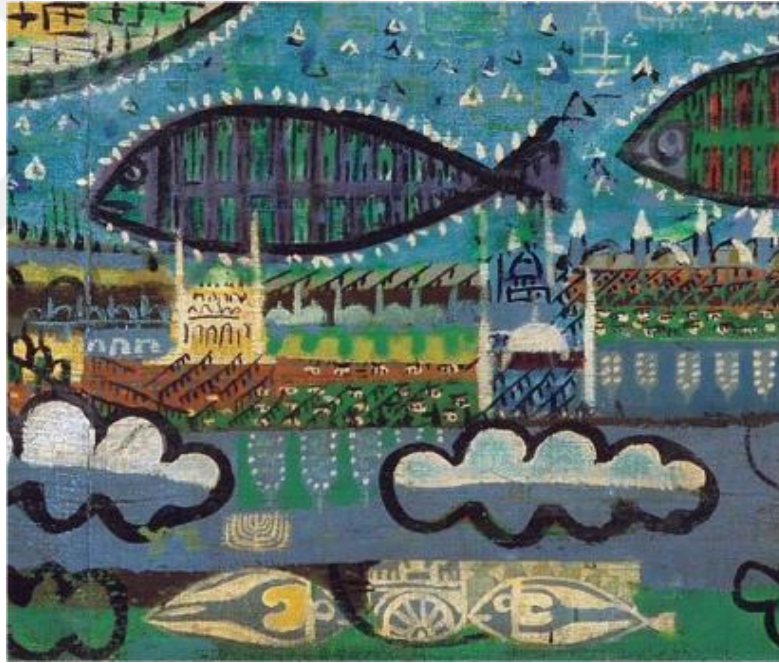


Şekil 1b. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul (detay)

Eserin sol orta kısmında Eyüboğlu'nun eserlerinde sıklıkla kullandığı yazılarında çokça söz ettiği nakış ve motifler leke, çizgi, benek ve renklerle kendini göstermektedir. Bu noktada, eserin ikinci detayına odaklanmak (bkz. Şekil 1b.), sanatçının Anadolu nakış geleneğine olan bağlılığını daha belirgin kılmaktadır. Şekil 1'de görülen genel kompozisyon ve dokunun ardından, Şekil 1b'de belirginleşen yeşil figür ve çevresindeki minyatür tarzı figür, sanatçının nakış kavramını sadece süsleme değil, aynı zamanda anlatım aracı olarak kullandığını göstermektedir.

Anadolu'nun zengin dokuma geleneğinden feyz alan Eyüboğlu bir yazısında “bizim memleketimiz nakış bakımından eşine dünyada az rastlanan bir zenginlik gösterir. Nakış kundaktan mezar taşına kadar bizimle beraberdir.” (Eyüboğlu, 2004, s. 111).

Bir başka yazısında “Nakışlar yalnız kilimlerde değil, çinilerden, yazmalardan, minyatürlere öbek öbek havalandılar ve bir daha kendi yerlerine konmadılar. Resim çerçevelerini beğendiler” (Eyüboğlu, 2004, s. 103). Sözleriyle Eyüboğlu yöresel motiflerden feyz aldığını ve resimlerine bunu aktardığını kanıtlar niteliktedir. Sağ bölümde birbirine zıt bir biçimde bulunan iki kadın yüzü ile İstanbul'un bir yanının Şefkatli diğer yanının ise sert ve zorlayıcı olduğunu ima ediyor olabilir. Aynı zamanda zıtlıkları, şehrin farklı kültür yapılarını umut veya umutsuzluğu zıtlıklara rağmen birlikte yaşama halini simgeliyor olabilir.



Şekil 1c. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul (detay)

Eserin tematik zenginliği, incelenen üçüncü detayda (Bkz. Şekil 1c) netlik kazandırmaktadır. Şekil 1a ve şekil 1b’de gözlemlenen yoğun doku ve motif kullanımı, bu detayda İstanbul kent kimliğiyle somutlaştırılmıştır. Şekil 1c’ye yakından baktıkça balık, cami, bulut, vb. Motifler baskın olarak görülmektedir. Ön planda minareli yapılar ve camiler göze çarpmaktadır.

Üst bölüm de ise büyük balık figürleri bulunmakta. Alt kısımda farklı desenlerle bezeli iki balık soyut geometrik şekiller yer almaktadır. Minareli yapılar Sultanahmet ya da Ayasofya camileri olabilir. Sanatçı İstanbul’un İslam dinini, Müslüman kimliğini ve tarihi görüntüsünü soyutlanmış süslemeci bir üslupla yansıtmıştır. Balıkların büyüklüğü ve merkezde oluşu denizin ve şehir hayatındaki önemi vurgulayabilir. Balıkçılık geleneğiyle ilişkili olabileceği gibi farklı desenlerle bezenmiş balıklarla balık çeşitliliğini stilize etmiş olabilir.



Şekil 1d. Bedri Rahmi Eyüboğlu, İstanbul (detay)

Eserin dikey olarak uzanan orta bölümü incelendiğinde, sanatçının nakış ve geleneksel motiflere olan ilgisi bir kez daha vurgulanır. Şekil 1d’de (Bkz. Şekil 1d) sunulan bu detayda, geometrik soyutlamalar, stilize edilmiş balık ve gemi figürleri ile iç içe geçmiştir.

Bu dikey kompozisyon, Şekil 1’de görülen genel kompozisyonun eksenini oluşturur ve önceki detaylarda (Şekil 1a ve Şekil 1b’de) rastlanan motif birikiminin kaynağıdır.

Eyüboğlu’nun “İstanbul” eserini hemen hemen ortadan ikiye bölen bu kısım Asya’yı Anadolu’ya bağlayan Boğaziçi’ni canlandırır. Denizde yelkenliler, kayıklar, balıklar ile Eyüboğlu medeniyetin izlerinin kesiştiği, Anadolu’nun nakışı, Osmanlı imparatorluğunun minyatürü, Bizans sanatının mozaiklerini bir araya getiren başarılı bir sentez güçlü bir yorum katmıştır (Öner, 2019, s. 2-32).

Sanatçının “İstanbul” çalışmasına bakıldığında yalnızca bir şehir tasviri yapmaz. Eyüboğlu İstanbul’un su ile kurduğu kadim ilişkiyi, ticaret, göç, yaşam, geçim, kültürel aktarımlar, tarihsel yönleriyle sembolleştirerek yansıtmıştır. Eyüboğlu’nun “İstanbul Destanı” adlı şiirinin “İstanbul” tablosuna bire bir yansıdığı düşünülmektedir. Hatta Eyüboğlu’nun şiirinde şehrin renkliliğini ve canlılığını yansıtan ünlü “İstanbul tablosuna gönderme yaptığı söylenilmektedir (Koşar, 2023, s. 5).

Eyüboğlu “İstanbul Destanı” şiirinde ressam oluşunun da etkisiyle balıkların şahı olarak tasvir ettiği orkinosu hikâye tarzıyla şiirinde şu dörtlülle ifade etmiştir;

“Dalyanda kırk tane orkinos
Kırk değirmen taşı gibi dönmektedir
Orkinos dediğin balıkların şahı
Orkinos mavzerle gözünden vurulur
(...)
Bir çırpıda kırk orkinos
Reisin sevinçten dili dolandır (Eyüboğlu, 2006, s. 242).

3.2. BEDRİ RAHİMİ EYÜBOĞLU’NUN “DÖRTLÜ DİZİ” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI



Şekil 2. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Dörtlü Dizi” 1952, Karton üzerine Guaj boya, 40x47cm.

Kaynak: (www.artam.com)

Doğal Anlam: Kompozisyon, dikey bir düzende yan yana yerleştirilmiş dört kadın figüründen oluşmaktadır. Her bir figür ön cepheden betimlenmiş olup, kollarında muhtemelen bir bebek ya da sembolik bir nesne taşır biçimde resmedilmiştir. Figürlerin baş kısımları belirgin olmasına rağmen yüz hatları ayrıntılandırılmamıştır. Her figür farklı renk tonlarıyla vurgulanmış; soldan sağa doğru sarı-kahverengi, pembe-yeşil ve lacivert-beyaz hâkimiyetindeki renk düzenlemeleri görülmektedir. Figürlerin elbiseleri stilize edilmiş desenlerle bezenmiş olup, dikey çizgiler, dalgalı hatlar ve ok ya da ağaç formunu çağrıştıran geometrik motifler kullanılmıştır. Çevresel detaylarda üçgen ve zikzak desenlere yer verilmiştir. Olgusal açıdan eser, dört adet yan yana konumlandırılmış kadın figürünü konu alırken; ifadesel olarak duruş, renk seçimi ve genel kompozisyon düzeni itibarıyla sakinlik, durağanlık ve içsel bir hüznü duygusu uyandırmaktadır.

Uzlaşım sal Anlam: Eserin ikonografik çözümlemesine, dörtlü kadın figürlerinin mitolojik anlama sahip olduğundan bahsedilerek başlangıç yapılabilir. Eyüboğlu'nun "Dörtlü Dizi" eseriyle mitolojide adı geçen Ana Tanrıçaya vurgu yaptığı söylenilebilir. Doğanın ve tüm hayvanların hakimi olan tanrıçalar, yanlarına eklenen hayvanlarla temsil edilirken, çok sayıda veya dolgun göğüsleri ile bereketin ve doğurganlığın simgesi haline gelir. Ana Tanrıça hayat veren, iyileştirici, büyütendir. Üretkenliği ve ölümsüzlüğü sembolize etmektedir (Durak, 2023). Aynı zamanda eserde bebeğini emziren dört kadın stilize edilmiştir. Anadolu kadınının temsili olarak yorumlanabilir. Kadın burada kutsallaştırılmış hem anne hem tanrıça doğurganlık ve bereketi simgelemektedir. Kadın figürlerinin üzerlerindeki kıyafette bulunan nakış ve motifler Anadolu kadınlarının yöresel kıyafeti olabileceği gibi dört kadın figürünü farklı renklerle yansıtmışından çok çeşitli Anadolu kültürünün bir yansımasını sunduğunu söyleyebiliriz. Anadolu'nun çok kültürlü yapısını Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kuzeni olan İsmet Zeki Eyüboğlu Tanrı Yaratan Toprak Anadolu yazısında şu sözlerle ifade etmektedir.

"Anadolu'ya Kuzeyden, Güneyden, Doğudan, Batıdan sayısız akınlar olmuş, uluslar gelmiş, kimi yerleşmiş Anadolu'da erimiş, kimi başka yerlere göçüp gitmiş. Anadolu'ya gelenler sayısız inançlar getirmiş, birçok olumlu bilgiler alıp gitmişler. Sürekli düşünce kaynaşmaları inanç yoğunlaşmaları olmuş Anadolu'da. Çevre komşuların yaratmalarından, uygarlık ürünlerinden esinlenmiş, yararlanmış Anadolu insanı. Dıştan aldığına yeni bir biçim, yeni bir nitelik kazandırmış, olduğu gibi kullanmamış" (Eyüboğlu, 2007, s. 14).

Dörtlü Dizi eserinde kadın figürlerinin üzerinde bulunan kıyafetin belli bir bölgeye ait yöresel kıyafet olduğu çıkarımında bulunmak yersiz olmayacaktır. Hatta Eyüboğlu'nun Trabzonlu olmasından yola çıkarak Trabzon'un yöresel kıyafeti olan Ağasar yöresel elbiseleri olabileceği çıkarımında bulunabiliriz. Ağasar elbiseleri Trabzon'un Şalpazarı ilçesinde yaşayan kadınlar tarafından giyilen ve Çepni kültürünün devamı olan el emeği elbiselerdir (Erdoğan & Şahin 2023, s. 8-19).

Bu elbiselerin en belirgin özelliklerinden biri de renkleridir. Sıkça kullanılan kırmızı, yeşil ve mavi renkleri özellikle Türk giyim kuşam gelenekleriyle ilgilidir. Genellikle canlı ve parlak renkler kullanılarak dikkat çekici desenlerle süslenmiştir. Ağasar elbiseleri başörtüsü, yelek, etek ve iç gömlek gibi parçalardan oluşur (Erdoğan & Şahin 2023, s. 8-19). Sanatçının yöresel motifleri stilize ederek, çağdaş bir dille

yorumladığı bu eserinde, yöresel kıyafet imgeleri yalnızca etnografik bir aktarım değil, aynı zamanda kimliksel bir hafızanın yeniden üretimi olarak değerlendirilebilir.

İçsel Anlam: İkonolojik yorum bölümünde, eserin yapıldığı döneme bakıldığında 1952 yılında yapılmış “Dörtlü Dizi” eseri stilize edilmiş kadın figürlerinin yan yana dizilmiş bir biçimde kucaklarında bebek emzirdikleri izlenimi veren figürler bulunmaktadır. 1950’li yılların Türkiye’sinin milli söylemi içinde yer alan eseri bu dönem, milli sanat yaratma ülküsünü yeni “Türk Resmi” olarak savunmaya ve bu ülküyü yaygınlaştırıp geliştirmeye yönelir (Öner, 2019, s. 2-32).

“Eyüboğlu, Anadolu yaşamından edindiği gözlemlerini motifleri ve nakışları eserlerinde en özgün biçimde kullanmasıyla sanatının zirvesine ulaşan bir sanatçıdır. Eyüboğlu Sinema ve Resim adlı yazısında özgünlük konusunu şu sözlerle çok net tanımlar. Ressam dediğin öyle nakışlar yapacak ki şimdiye kadar hiç yapılmamış olsun, öyle biçimler ki hiç biçilmemiş, öyle çizgiler ki çizilmemiş. Dünyamızın renklerini ve biçimlerini olduğu gibi yakalamak isteyen ressamlar sinema makinesini seçecekler” (Eyüboğlu, 2005, s. 151).

Eyüboğlu’nun 1952 Cumhuriyet yazısından alınan bu bölümde aynı tarihte yapmış olduğu eseri için sanat anlayışını ve yaratıcı idealini açıkça yansıttığını söyleyebiliriz. Eserdeki kadın figürleri ile Anadolu’nun taşıyıcı omurgası olan kadını temsil ediyor olabilir.

1952 yılında yayımlanan Tuz kitabının başında yer alan Güzel İle Faydalı şiiri sanatçının kadına olan bakış açısını şu sözlerle yansıtıyor.

“Güzel dediğin işe yaramalı; kadın hamur yoğurmalı, çocuk doğurmalı, çiçek kokmalı, ağaç meyve vermeli; arı bal yapmalı.” (Eyüboğlu, 1952, s. 91).

Bu dizelerden, Eyüboğlu’nun kadını yalnızca estetik bir varlık olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve işlevsel rolleriyle değerli bir birey olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Sanatçı, “güzel” kavramını faydaya ve üretkenliğe bağlayarak, kadının toplumsal ve doğal çevresiyle uyumlu bir şekilde var olması gerektiğini vurgulamaktadır.

Eserde stilize edilmiş bebek emziren kadın figürü ile Eyüboğlu’nun Anadolu kadınının Anadolu coğrafyasındaki gerçeğini aydınlatmak için kaleme aldı bir diğer şiiri de eserle bağlantı kurmamıza yardımcı olabilmektedir.

“Dal gibi dalyan gibi kızlar gördüm

....

Bir emzikli ana gördüm 14 yaşında

Hangi dert hangi acı yakmış kavurmuş

İnsancıklar gördüm yaşları belirsiz

Çocuk mu, Ana mı, Gelin mi?

Ömrünün sonunda mı, başında mı?

Yedi yaşında mı, yetmiş yaşında mı?” (Eyüboğlu, 1956, s. 143).

Anadolu kadını anlatırken onların eksik, acılı, çaresiz yönlerini gerçekçi bir anlayışla değerlendirmiştir. Anlaşmalı anlamda da bahsedildiği üzere Eyüboğlu bu eserde antik çağlardaki mitolojide geçen Ana tanrıçaya vurgu yaptığı düşünülmektedir. Halikarnas balıkçısına göre Sümer mitolojisinde tanrı anası olan Ki, Mezopotamya’dan Anadolu’ya gelip Kibele adını alır. Ana tanrıça Anadolu’da çağ ve toplumlara göre, Vuruşema, kubaba, Kybele, Lat, Ma, Hepat, Marienna, Rhea, Artemis adıyla anılır (Özmen, 2016, s. 381-397). Aynı zaman da eserde bebeğini emziren kadın figürleri ile Anadolu kadını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Ana figürü ile bereket tanrıçasının sembolize edilmesi Eyüboğlu’nun eserlerinde hissedilen halk kültürünün derinliklerindeki tarihsel ve derin anlatıdır.

Sanatçının “Dörtlü Dizi” eserine bakıldığında 20. Yüzyıl Türkiye’sinin çok partili döneminin verdiği özgürlükçü ortamın avantajı olarak sanatçılar Avrupa’dan gelen soyut eğilimleri benimsemiş fakat oldukları gibi kullanmamış kendi öz kültürleriyle harmanlayarak üsluplarını oluşturmuşlardır. “1950-1960 yıllarında Türk sanatçılar, ilk soyut girişimlerini geometrik soyuta yönelerek gerçekleştirmişlerdir.” (Durak, 2023). Tüm bu unsurlar bir arada değerlendirildiğinde, Dörtlü Dizi adlı eser, Eyüboğlu’nun Anadolu kadınına duyduğu derin saygının, üretkenlik ve bereket temalarıyla birleşerek evrensel bir Anadolu kadınına ya da Ana tanrıça imgesine dönüştüğü sembolik bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, biçimsel sadelik ve motifsel zenginliği aracılığıyla hem Anadolu kültürüne hem de insanın varoluşsal doğurganlığına dair çok katmanlı bir yorum ortaya koymuştur.

3.3.BEDRİ RAHİMİ EYÜBOĞLU’NUN “ŞAHMERAN” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI



Şekil 3. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Şahmeran” (1911-1975), Kağıt Üzerine Suluboya, 302.00 x 102.00

Kaynak: <https://artam.com>

Doğal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Şahmeran” eserine ilk bakışta izleyiciyi dikey bir kompozisyon karşılamaktadır. Resim içerisinde bulunan unsurların hareketlerinin de dikey kompozisyonu tamamlayacak biçimde işlendiği görülmektedir. Eserin dikey ana ekseninde dik bir pozisyonda iç içe geçmiş iki figür bulunmaktadır. Bu figürlerin hemen altında bir tane balık bulunmaktadır. Eserde koyu renkler hekim olmakla birlikte, çizgisellik ön planda tutularak kontur ile belirginleştirilmiştir. Esere ilk bakışta dikey kompozisyonundaki kadın figürü dikkat çekmektedir. Bu figürün üst kısmı çıplak insan biçimindeyken, alt kısmı balık biçiminde stilize edilmiştir. Kadın figürünün etrafı geometrik desenlerle bezenmiş siyah üçgenlerle doldurulmuştur. Figürün ayakta, dik ve durağan bakan duruşu ile güçlü bir ifade uyandırmaktadır.

Uzlaşım sal Anlam: Eserin ikonografik çözümlemesine figürlerin mitolojik anlamlara sahip olduklarından bahsederek giriş yapılabilir. Sanatçının eseri isimlendirmesinden de yola çıkarak, üst bedeni çıplak kadın, alt bedeni balık olarak tasvir ettiği eserinde Türk, İran ve Anadolu mitolojilerinde rastlanan Şahmeranın yılan yerine balık ile temsili diyebiliriz. Şahmeran Farsça kökenli olup maran ya da meran kelimesi yılan anlamına gelir. Şah ise erkekler için kullanılan bir unvandır. Ancak Şahmerana ait tüm hikâyelerde dişi olarak tanımlanmıştır. Şah-ı maran ise, yılanların şahı anlamındadır. (Sökmen & Balkanal, 2018, s. 281-296).

Şahmeran efsanesi, başlangıcını Mezopotamya'nın eski uygarlıklarından günümüze getirmektedir. Bu efsane şahmeranın yarı insan yarı yılan bir varlık olduğunu anlatır. İnsanların zehirli yılanlardan korunmasına yardımcı olduğu da anlatılır. Efsanelere göre, şahmeranın vücudu ölümsüzlük veren bir sırla doludur. Aynı zamanda iyi ile kötü arasındaki mücadeleyi de temsil eder (Sökmen & Balkanal, 2018, s. 281-296). Şahmeran efsanesi Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Anadolu kültürünün önemli bir anlatı kaynağıdır.

“Şahmeran anlatılarının kaynağı yüzde yüz bir doğruluk payı olmamakla birlikte Anadolu kültür geleneğinden arkaik dönemlerden günümüze süzülerek gelmiş. Yılanın tanrısal bir öge olarak algılandığı döneme ait inanışın semboller aracılığıyla günümüze taşındığı söylenebilir.” (Sökmen & Balkanal, 2018, s. 292).

Aynı zamanda Anadolu da Şahmeran motifinin evlerde bulundurulması, duvarlara asılmasının sembolik ve inançsal sebebi “Kötülüklerden, yangın ve afetlerden koruyacağına bereket, uğur ve bolluk getireceğine inanılmaktadır.” (Sökmen & Balkanal, 2018, s. 292).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun “Şahmeran” eserine bakıldığında yılan yerine kadın figürünün alt kısmını balık figürü ile aktardığı görülmektedir. Balık figürü resimde mitolojik anlamda atfedilen “Doğum, yaradılış ve ay ile ilişkilidir. Su da özgürce yüzmeleriyle genelde uyum ve evlilikte mutluluk anlamını taşırlar.”(Dilay, 2011, s. 53). Balık çeşitlerine göre atfedilen değişiklik göstermektedir.

Başlangıçta bahsedilen kadın ve balık figürlerinin bir arada kullanımı, çeşitli anlam katmanlarına yol açabilmektedir. “Eren Eyüboğlu'nun resimlerindeki mitolojik öğeler ve kadın temsilleri üzerine yapılan çözümlemeler de olduğu gibi (Çevik, 2019), Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinde de yöresel, mitolojik motiflerin ikonografik açıdan anlam katmanları barındırdığı gözlemlenmektedir.”

Bu açıdan izleyiciye kadının bilgeliğini ve akarsu ve denizlerle ilişkilendirilen balık sembolü ile Eyüboğlu'nun Anadolu'yu doğa ile özdeşleştiren sanat anlayışında güçlü bir metafor olabilir.

Altay Yaratılış Destanı'nda balıkla ilgili şu ifadeler yer almaktadır. “ Dünya ile beraber üç balık yaratılmış ve dünya kendisine destek olsun diye bu büyük balıkların üzerine konulmuştur. Balıklardan ortada olanın başı kuzeydedir ve bu balık başını kımıldattığında tufanlar olur, sular taşar.” (Ögel, 2010, s. 474-475).

Bir başka hipotezi inceleyecek olursak; Eyüboğlu'nun bu eserinde klasik Şahmeran figüründen farklı olarak yılan bedeni yerine balık bedeni betimlemesi sanatçının geleneksel anlatıyı özgün biçimde yeniden yorumladığını gösterir. Şahmeran eseri ikonografik anlamda geleneksel ile çağdaş arasında kurduğu bir köprüdür. Balık bedeni kullanımını onun klasik mitleri yeniden şekillendirme yeni bir alegori yaratma özgürlüğünü ve yaratıcı bakış açısını yansıtmaktadır.

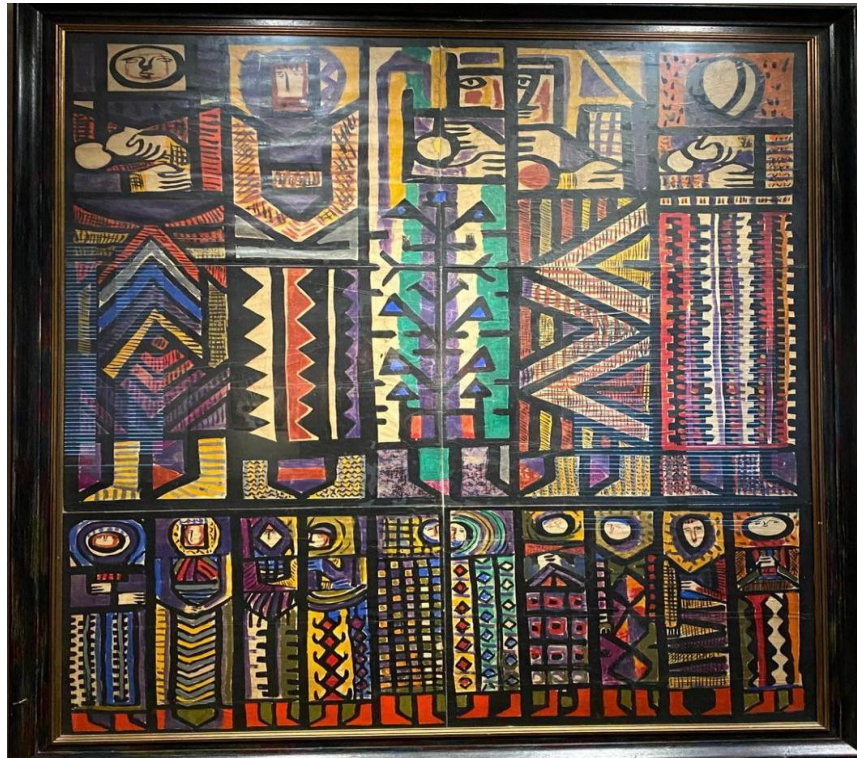
İçsel Anlam: Eserin tam yapılış yılı bilinmemekle birlikte 1950'li yıllarda yapıldığı tahmin edilmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, hem edebi hem de plastik sanatlarda Anadolu'nun kültürel zenginliğini eserlerine yansıtan bir sanatçıdır. Sanatçının 1940-1950'li yıllarda Anadolu halk kültürüne olan ilgisi artmış bu dönemde geleneksel motifleri modern sanatla birleştirme çabası ön plana çıkmıştır. Eyüboğlu'nun Anadolu dan beslenen güçlü bilgi alt yapısını oluşturan birikimi sanatına da yansıtmıştır. Onun yaptığı bazı çalışmaların ana tanrıça, toprak ana ve bereket, doğurganlık sembolizmine gönderme yaptığı ifade edilebilir (Beydiz, 2023). 1950 yılından sonra Türk süslemeleri ve Anadolu halk sanatlarını benimseyen Eyüboğlu, kübik ve geometrik yarı soyut resim anlayışına da yönelmiştir. “Bu dönemde Paris gezisinde Dekoratif Sanatlar Müzesi'ndeki (Musee de l'homme) halk sanatı örneklerinden büyük ölçüde etkilenmiştir.” (Durak,2023).

Sanatçının “Şahmeran” eserine bakıldığında mitolojik bir temayı, yarı kadın yarı balık görüntüsüyle resmederek ele aldığı görülmektedir. Bu resmin nerede yapıldığı net olarak bilinmemekle birlikte, bazı varsayımlar üzerinde durulmaktadır; doğaya olan bağlılığıyla bilinen sanatçının doğayı yakından keşfetmek için katıldığı “Mavi Yolculuk” (1945) adlı gezide ve bu geziden sonra ilham aldığı balık figürlerini sadece tuvalerde değil seramik tabaklarında, yazma kalıplarında, taşların üzerine resmeder. “sirenleri hem kız hem balıktır.

Bedri Rahmi'nin balık kuyruklu değil yalnızca; balığı iki bacağı arasına almış, at gibi hoplatmaktadırlar. Kız mı, balık mı, at mı, bilemez insan hepsi birden hora teper, uçuşur, sarmaş dolaş öpüşürler dalgaların köpükleri ile.” (Bektaş, 2023, s. 93).

Eyüboğlu'nun “Şahmeran” eseri, sanatçının Anadolu'nun mitolojik figürlerini modern sanatla harmanlama çabasının bir örneğidir diyebiliriz. Eserdeki şahmeran figürü, geleneksel tasvirlerin ötesine geçerek, sanatçının kendi sanatsal diliyle yeniden yorumlanmasıdır. Bu yaklaşım Eyüboğlu'nun halk kültürünü sadece ilham kaynağı olarak değil, aynı zamanda evrensel sanatın bir parçası olarak gördüğünü gösterir. Figürün duruşu ile birlikte gelen kadının erdemli ve güçlü yönlerine doğurganlığına atıfta bulunulabileceği düşünülmektedir. Eserdeki çizgisellik ve kontur çizgilerinin belirginliği, sanatçının geleneksel motifleri modern bir üslupla sunma çabasını yansıtır. Renklerin arka planda tutulması ve motiflerin ön plana çıkarılması izleyicinin figürlerin sembolik anlamına odaklanmasını sağlar. Bu bağlamda, Eyüboğlu'nun “Şahmeran” adlı eseri Anadolu'nun mitolojik zenginliğini modern sanatla buluşturan bir köprü işlevi görmektedir yorumunda bulunulabilir.

3.4.BEDRİ RAHMI EYÜBOĞLU'NUN “KIRMIZI BACAKLI İĞDELİ GELİN” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI



Şekil 4. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin” (1954), Tuval Üzerine yağlı boya, 205x162cm

Fotoğraf: Araştırmacı tarafından “Yan Yana” adlı sergide çekilmiştir.

Doğal Anlam: Eser dikey düzlemde yer alan geometrik düzenlemeler ve figüratif öğeler içermektedir. Kompozisyonda 15 insan figürü bulunmaktadır. Figürler stilize, soyut ve düz formlarda tasarlanmıştır. En üst bölümde kucakta çocuk taşıyan, profilden görünen ve karşılıklı figürler yer almaktadır. Figürlerin başları yuvarlak biçimlidir, gözler genellikle belirginleştirilmiştir. Ortada ve yanlarda bolca kullanılan zikzak desenler, ok biçimleri, çapraz çizgiler motifli kolonlar ve el işi dokuma izlenimi veren geometrik desenler yer almaktadır. Alt sırada 10 figür panolar veya diziler halinde bulunmakta; bu görüntü adeta kilim veya duvar halısı dizilimini andırır. Kompozisyonun genelinde kırmızı, mavi, sarı, yeşil, siyah gibi canlı ve kontrast renkler kullanılmıştır. Kompozisyonun geneli 15 kadın figüründen oluşurken; figürlerin kıyafetleri yöresel giysileri çağrıştırmaktadır. Eserin her iki yanında yer alan sütun benzeri iki büyük motif geometrik bir formda yükseliyor. Bütün bu öğeler, eserin sanki bir halı, kilim dokuması gibi kurgulandığını düşündürmektedir.

Uzlaşımsal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin" eserinde yer alan kadın figürleri ile Anadolu'nun kültürel yapısına büyük katkıda bulunan kadın merkezli bir eser oluşturduğu görülmektedir. Eserin üst kısmında yer alan kadın figürlerinin geleneksel Anadolu kadınına simgelediği düşünülmektedir. kucağın da çocuk taşıyan figürler, annelik, bereket, üretkenlik gibi temaları çağrıştırmaktadır. Eserde simgeler kültürel olarak kodlanmış anlamlar taşımaktadır. Bu bağlamda, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun "Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin" adlı tablosu, geleneksel Anadolu kültürüne ait simgesel öğelerin yapı bozumuna uğratılmadan, sanatsal biçimle yeniden kurulduğu özgün bir temsil örneğidir. Eserde yer alan kadın figürleri Anadolu kadınının arketipsel temsili olarak karşımıza çıkar. Alt sırada bulunan kadın figürlerinin bacaklarının kırmızı renk ile betimlenmesi ile Anadolu da doğurganlık, bereket, mutluluk ve özellikle düğün gelenekleriyle yakından ilişkilidir. Gelinlerdeki kırmızı kuşaklar, yeni bir yaşama geçişi, kadının doğurganlığını ve aileye katacağı bereketi simgeler. Eserde kadının kırmızı bacaklarla resmedilmesi, kadının bedensel kimliğinden çok, toplumsal ve ritüel kimliğine yapılan bir vurgu olabileceği düşünülmektedir. Anadolu halk kültüründe kırmızı, kötülükten koruma işlevi olarak da görülür (Ögel, 1991, s. 275). Eserin adında da geçen "İğdeli Gelin" ifadesi ile yöresel ve folklorik bir metafor barındırdığı söylenilebilir. İğde ağacı Anadolu da kokusuyla, zarafetiyle ve narin yapısıyla tanınır. Halk arasında iğde çiçeği, nazara karşı korunma ve ritüel amaçlı çeşitli uygulamalarda kullanılmaktadır.

Özellikle çocuğun omzuna iğde çekirdeği dikilmesi ve yeni evlenenlerin evine iğde dalı asılması geleneksel inanışlar arasında yer almaktadır (Ayata, 2006, s. 116).

Tabloda yer alan figürler bir tür hikaye anlatımı ya da kolektif kimlik sunumu gibidir. İğdeli gelin hem fiziksel güzellik hem de geleneksel kadın kimliği ile ilişkilendirilebilir. Kırmızı bacaklı betimi ise belki de gelinin yöresel kıyafeti ya da figürün simgesel rengidir. Anadolu halk kültürünü, kadın figürü, annelik, doğurganlık ve geleneksel motifler üzerinden halkın inanışlarını ve yaşama biçimini görselleştiren simgesel bir anlatım oluşturulduğu söylenilebilir.

İçsel Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1954 tarihli Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin adlı eseri, dönemin sosyal-kültürel yapısı ve sanatçının dünya görüşüyle yakından ilişkilidir. Bu bağlamda eserlerin arka planını anlamak için 1950'ler Türkiye'sinin toplumsal dinamikleri ve Eyüboğlu'nun sanatsal yaklaşımına odaklanmak önemlidir. 1950'li yıllar Türkiye'de köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Demokrat partinin iktidara gelmesiyle, devletçi ekonomi anlayışından liberal ekonomiye geçiş yapılmış, bu da toplumsal yapıda önemli değişimlere yol açmıştır. (Çetin & Avcı, 2024, s. 47-55). Marshall Planı kapsamında alınan yardımlar, tarımda makineleşmeyi hızlandırmış, bu durum kırsal kesimde iş gücüne olan ihtiyacı azaltarak köyden kente göçü tetiklemiştir (Çetin & Avcı, 2024, s. 47-55). Sanatsal yaşamlarını siyasal ve sosyal hayatın bu şekilde seyrettiği bir ortamda ilerletmeye çalışan dönemin sanatçıları 1950-1960 yıllarında ilk soyut girişimlerini geometrik soyuta yönelerek gerçekleştirmişlerdir.

Eyüboğlu'nun 1 Şubat 1954 köy enstitülerine selam yazısında köy enstitülerinin kurulmasına çok sevindiğini belirten Eyüboğlu, köylümüze mümkün olduğu kadar hızlı okuma yazma öğretmek köylüyü bir an evvel kalkındırmak gibi kutsal bir amaçla kurulmuş enstitüden bahsederken. Bu okulları bitirenlerin donanımlı olduklarını gördükçe sevinçten gözlerinin dolduğunu yazısında belirtmektedir (Eyüboğlu, 2008, s.76). Eyüboğlu'nun Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin eseri, doğrudan köy Enstitüleri'nde üretilmiş bir çalışma olmasa da sanatçının halk kültürüne olan ilgisi ve köylü ile kurduğu tematik bağlarla yakından ilişkilidir. Eyüboğlu'nun Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin adlı eseri, hem geleneksel Anadolu kültürüne hem de mitolojik sembollere dayanan çok katmanlı bir temaya sahip olduğu görülebilmektedir. Eyüboğlu, eserlerinde geleneksel Anadolu el sanatlarından esinlenmiştir.

Özellikle yazmacılık sanatındaki motifler, eserin kompozisyonunda belirgin bir şekilde yer alır. Sanatçı 1950’li yıllarda yok olmaya yüz tutan sanat dallarından yazma sanatını kendi motiflerini oluşturarak yazma sanatına yeni bir kimlik kazandırmıştır (Durak, 2023). Eyüboğlu bu dönemler içerisinde düzenlediği yazma sergisi davetiyesinde şunları yazar: “Yazma halkın malıdır. Yazma az ve öz değerlerle yapılır. Yazma renkleri ve biçimleriyle hayata karışır. Yazma cömerttir ele avuca sığar, işe yarar. Darısı resmin başına!” (Yalman, 1951). Bu yaklaşım, onun geleneksel halk kültürüne olan bağlılığını ve bu kültürü modern sanatla ifade etme isteğini yansıtır. Sanatçının eserlerinde motiflerin, kilim dokularının ve geometrik sembollerin bezenmesinin rastlantı olmadığı, kültürel zenginliğin yansıması olduğu görülmektedir.

Eser üzerine yapılan bazı yorumlarda figürün giyimi Balıkesir yöresi kadın kıyafetleriyle ilişkilendirilmiş olsa da, Erol’un (1984, ss.77-81). Belirttiği üzere Bedri Rahmi’nin “İğdeli Gelin” figürü aslında sanatçının 1942 yılında gerçekleştirdiği Yurt Gezileri sırasında edindiği gözlemlere dayanmaktadır. Bu gezilerde Eyüboğlu’nun özellikle Çorum’un beyaz sıvalı evlerinden, halay çeken köylülerinden ve Anadolu’nun kırsal yaşamından derin biçimde etkilendiği; bu izlenimlerin İğdeli Gelin, Halay, Köylüler gibi temalar halinde resimlerine yansıtmaya başladığı ifade edilmektedir. Dolayısıyla eserdeki kadın figürünü belirli bir yöreye örneğin Balıkesir’e indirgemek yerine, sanatçının Anadolu’nun farklı bölgelerinden topladığı folklorik öğeleri sentezleyerek oluşturduğu simgesel bir Anadolu kadını imgesi olarak yorumlamak daha tutarlıdır. Bu yaklaşım, Eyüboğlu’nun halk kültürünü bire bir betimlemekten ziyade, onun ruhunu modern sanat diliyle yeniden yoğurma çabasını yansıtmaktadır.

Bu bağlamda “Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin”, Eyüboğlu’nun halk kültürünü çağdaş sanatla harmanladığı, geleneksel ile modern estetik bir denge içinde buluşturduğu en özgün örneklerden biridir. Eserdeki figür, belirli bir yöreye ait somut bir kadın betimlemesi olmaktan öte, sanatçının Anadolu kadınına duyduğu saygının ve hayranlığın simgesel ifadesidir. Bu yönüyle eser, Eyüboğlu’nun sanat anlayışının merkezinde yer alan “yerellikten evrenselliğe” yaklaşımını açık biçimde yansıtmaktadır.

3.5. BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN “KİLİMLİ SOYUT ADAM” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI



Şekil 5. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Kilimli Soyut Adam” (1966) Duralit üzerine karışık teknik 184x124cm.

Kaynak: (<https://artam.com>)

Doğal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Kilimli Soyut Adam” eserine ilk bakışta izleyiciyi siyah bir düzlem üstünde haç ya da artı işareti diyebileceğimiz çizgi oluşturan yatay ve dikey olmak üzere kendi içinde hareketli motiflerin yer aldığı düzlem oluşturulmuştur. Eser insan figürüne benzer ama soyut bir şekilde betimlenmiş bir kompozisyona sahiptir. Baş kısmı yamuk kare formunda üzerinde üç farklı renkte daire bulunmaktadır. Figürün gövdesi ve kolları halı, kilim desenli kumaşlarla oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Arka plan koyu ve tek renge yakın, figürü ön plana çıkaran sade bir yüzey oluşturulmuştur. Renklerde zıtlık göze çarpar yeşil ve renkli baş kısmı koyu zemin üzerinde belirgin durmaktadır.

Uzlaşım sal Anlam: Eserin ikonografik çözümlemesine, sembollerin anlamlarını saptamakla başlamak doğru olacaktır. Sanatçının eseri isimlendirmesinden de yola çıkarak “Kilimli Soyut Adam” tablosunda bulunan figür, soyutlanmış bir insan

tasviridir. Baş kısmındaki daireler ve lekeler bir yüzü değil, simgeleri temsil etmektedir. Bu bireysel bir portre değil, evrensel ya da kültürel bir insan tipi olabilir. Gövde de bulunan halı, kilim motifleri Anadolu halk sanatını simgeler. Türk kültüründe kilimin yeri ve önemi, hem geleneksel el sanatları hem de kültürel ifade açısından oldukça zengindir. Türk kültüründe kilime atfedilen anlamlar; birlik, beraberlik, mutluluk ve yaşam gibi anlamları içerir. Ayrıca kilim içerisinde bulunan şekiller, motifler ve semboller yüzyıllık köklü geçmişi, kültürel birikimi, kadim inançları çeşitli değer yargılarını içerisinde barındırır (Oyman, 2019, s. 4-22). Sağ bölümde kol detayında bulunan el duygusal bir temas ya da emeğin sembolü olabilir. El, Anadolu kültüründe çalışkanlık, üretkenlik ve alın teri gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Bu sembol ahilik geleneğinde önemli bir yer tutar yardımlaşmanın, dostluğun temsilini ahilik ilkeleri arasında geçen “eli açık, cömert, yardım sever olmak” ve “eli haramdan bağlamak” el sembolünün hem üretkenliği hem de ahlaki değerleri simgelediğini gösterir (Cora, 2020, s. 608-623). Dikey üst kısımda bulunan kare içerisinde daireler, evrensel simgeler olarak hayat döngüsü, çeşitlilik gibi sanatçının damgalar ve serbest fırça vuruşlarıyla oluşturduğu kültürel farklılıkların temsili olarak yorumlayabiliriz. Eserin dikey kompozisyonunda bu kez aşağıdan yukarı doğru ilerleyen farklı bir kilim motifi görülmektedir. Bu motifin bereket motifi olduğu düşünülmektedir. Bu motif Türk halı ve kilimlerinde sıklıkla kullanılır çünkü bolluk, bereket ve uğur getireceğine inanılır (Oyman, 2019, s. 4-22). Eserdeki soyut figür, modern sanatın soyut ifade biçimini yansıtırken, kilim desenleri geleneksel Türk el sanatlarına ve kültürüne bir göndermedir. Bu bağlam da figür, yalnızca soyut bir şekil değil; Anadolu insanını, kimliğini ve kültürel belleği temsil eden sembolik bir imgeye dönüşür.

İçsel Anlam: İkonolojik yorum bölümünde eserin yapıldığı 1960’lı yıllarda Eyüboğlu, Amerika Birleşik Devletleri’ne Rockefeller Bursu ile iki yıllığına eşi ile birlikte gitmiştir. Bu dönemde eserlerine farklı bir boyut kazandırarak soyut biçimlere yöneldiği eserlerinde görülmektedir. Bu dönemlere kadar figürlü resimleriyle bilinen sanatçı oradaki müzelerde gördüğü soyut resimlerden etkilenerek sadece renklerin hakim olduğu soyut çalışmalara yönelir (Karaaslan & Çelebi, 2017). Eyüboğlu bu dönemde eserlerinde farklı renk ve dokular yaratmak için kaporta boyası, buruşturulmuş

japon kâğıdı, plastik boyalar, kum, talaş gibi birçok materyali uygulamıştır. 1950-1960'lı yıllarında Geleneksel Türk Sanatındaki biçim ve renklerin kaynağına ulaşmıştır. Türk kilimlerinin geometrik ve soyut biçimleri, işlemler, dokumalar, çiniler, nesnelerdeki çizgisel ve renksel uyumlar sanatçının resimlerine yansımaktadır (Durak,2023). Eyüboğlu Geleneksel Anadolu El Sanatlarını modern sanatla harmanlayarak yeni bir ifade biçimi geliştirmiştir. “Kilimli Soyut Adam” da bu yaklaşımın bir örneğidir. Eser de kilim ve kumaş şeritlerinin bedene dönüşümü çizginin anlamını irdeleyen bir anlatımla sunulmuştur. Sanatçının eserlerinde mitolojik ve alegorik imgeler sıkça yer alır. Bu Eyüboğlu'nun Anadolu'nun kültürel kodlarını evrensel bir sanat diliyle ifade etme biçimidir(Beydiz,2023). Eyüboğlu'nun “Kilimli Soyut Adam” adlı eseri, sanatçının Anadolu'nun kültürel mirasını modern sanatla buluşturma çabasının en özgün örneklerinden biridir. Eserde yer alan soyut insan figürü, yalnızca bireysel bir tasvir değil, Anadolu insanının kültürel kimliğini, yaşam biçimini ve üretken emeğini temsil eden sembolik bir varlıktır. Bu yönüyle sanatçı, halk sanatlarını modern biçim diline dönüştürürken, kültürel belleği çağdaş bir ifade biçimiyle yeniden inşa etmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun (2004, s. 67). “Resim toplumun gözüdür” sözü, onun sanata yüklediği bu toplumsal işlevi en açık biçimde yansıtır. Bu bağlamda “Kilimli Soyut Adam” yalnızca bir sanat eseri değil, aynı zamanda Anadolu insanının dünyasını, emeğini ve kültürel kimliğini görünür kılan bir “toplum aynası” olarak değerlendirilebilir.

3.6.BEDRİ RAHİMİ EYÜBOĞLU’NUN “OTURAN KÖYLÜ” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI



Şekil 6. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Oturan Köylü”, 1971

Fotoğraf: Araştırmacı Tarafından “Yan Yana” adlı sergide çekilmiştir.

Doğal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Oturan Köylü” ya da bilinen diğer adıyla “Torunaki” adlı eserinde, merkezde büyük oranda kırmızıya boyanmış etekli bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürünün başı eğilmiş bir eliyle başını tutarken diğeriyle kolunu destekleyen düşünceli bir kadın figürü resmedilmiştir. Sol yanında iki çocuk figürü yer almaktadır. Arka plan düz tek renk bir yüzey olarak betimlenmiştir.

Kadın figürünün sağ yanında bulunan geometrik şekiller ve bir yapı belki ev ya da cami resmedilmiştir. Resmin alt kısmında, Eyüboğlu'na özgü el yazısı bir şiir yer alır. Renkler ağırlıklı olarak sıcak ve toprak tonlarındadır. Figürün oturuş pozisyonu koruyucu bir ana figürünü temsil ederken, ifadesel olarak yorgunluk, sabır ve direnç duygularını uyandırmaktadır.

Uzlaşım Sal Anlam: Eserin ikonografik çözümlemesine, figürlerin kültürel anlamlara sahip olduklarından bahsederek başlangıç yapılabilir. Sanatçının eseri isimlendirmesinden de yola çıkarak resmin merkezini kaplayan kadın figürü ile Anadolu kadınının simgesel temsilini yansıttığı söylenebilir. Başının eğik oluşu, fedakarlık sabır ve acıyla özdeşleşmiş geleneksel Anadolu kadını imgesini akla getirir. Kadının sol yanında bulunan iki çocuk figürüyle anneliği nesiller arası devamlılığı temsil eder. Bir ana figürdür doğuran, besleyen, yaşatan. Kadının giysileri ve başörtüsü geleneksel halk kıyafetlerini çağrıştırır. Anadolu kadını figürü bu resimde hem bir birey hem de kolektif bir kültürel tip olarak sunulmuştur. Türk halk sanatında ve edebiyatında kadının; doğurganlık, sabır, üretkenlik ve koruyuculuk özellikleriyle özdeşleştiği görülür (Çelebi, 2007, s. 3). Eserin hemen alt kısmında bulunan Eyüboğlu'na ait şiirsel ifade de şu dizeler yer almaktadır.

“Bu Anadolu Var Ya Bu Anadolu

Bu Sapsarı Sıtma Bu Masmavi Gurur

Ne Tosunlar Doğurdu Ne tosunlar

Daha Neler Doğurur” Bu dizelerde Eyüboğlu teşhis sanatını kullanarak Anadolu’yu bir kadına benzetmektedir. Sağ bölümde bulunan küçük geometrik evi andıran yapılarla evin aslında kadın figürü ana olduğunu düşündürmektedir. Kadın figürü büyük ve ön planda iken sağ yanda bulunan yapılar küçük bir şekilde resmedilmiştir. Bu bağlamda kadın figürü Eyüboğlu gözünde berekettir, yuvadır, doğurgan toprak anadır.

İçsel Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu’ya olan aidiyetini ve halk kültürüne duyduğu hayranlığı sanatıyla sürekli dile getirmiştir. Bu eserde yalnızca bir anne değil Anadolu’nun kendisi ana metaforu üzerinden temsil edilmiştir. Eserin alt

kısımında bulunan “Bu Anadolu Var Ya Bu Anadolu” dizeleriyle başlayan yazı, hem şiirselliği hem de doğurganlık açısından sanatçının eseriyle kurduğu bağlantıyı anlatmaktadır. Sanatçının batılı sanat normlarına karşı yerel ve ulusal öğeleri vurgulaması, o dönemde yükselen kültürel milliyetçilik akımıyla da paraleldir. Eyüboğlu’nun sanatı, yalnız görsel estetik değil, kültürel bir misyon taşımaktadır (Girgin, 2009, s. 46). Bu bağlamda Eyüboğlu’nun “Oturan Köylü” adlı eseri, sanatçının toplumsal belleği görsel bir dile dönüştürme çabasının güçlü bir örneğidir. Kadın figürü üzerinden betimlenen “ana” imgesi, yalnızca doğurganlık ve bereketi değil, Anadolu insanının dirençli yapısını, toplumsal sürekliliğini ve üretkenliğini de simgeler. Eyüboğlu’nun Anadolu kadınına duyduğu saygı, bu eserde hem estetik hem de kültürel bir anlatı olarak yansımakta; sanatçının halk kültürünü idealize eden yaklaşımının en içten ifadesine dönüşmektedir.

1971 yılında doğan torunu Rahmi Eyüboğlu için yaptığı “Oturan Köylü” veya Torunaki olarak bilinen eserin (Eyüboğlu, 2016, s. 161). Altına torunu için özel bir not yazar; Adımın Yarısı, Canımın Hepsi, Rahmi toruna doğduğu için. Torunu Rahmi için özel olan bu notun altında ise “Bu Anadolu Var Ya Bu Anadolu” dizeleriyle başlayan dörtlük şiiri bulunmaktadır. Eyüboğlu’nun tablolarıyla iletmeye çalıştığı imgesel mesajını tamamlayan şiirsel dili, şiirleri ve yazılarını tamamlayan resimleri bulunmaktadır. Bu eserin ikonolojik analiz yöntemine göre kuşaklar arası kültürel aktarımı sanat aracılığıyla sunduğu söylenilebilmektedir.

3.7.BEDRİ RAHİMİ EYÜBOĞLU’NUN “MAVİLİ MOTİF” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI



Şekil 7. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Mavili Motif” 30x23cm, Kağıt Üzerine Guaj, 1958

Kaynak: (<https://artam.com>)

Doğal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Mavili Motif” mavili beyazlı zemin üzerine yerleştirilmiş siyah, simetrik ve geometrik bir formdan oluşmaktadır. Siyah formun üst kısmı çeşitli uçlara, sivri ve dairesel motiflere ayrılmıştır. Ortada yarım daire biçimli bir yapı üzerinde üçgen desenler yer almaktadır. Bu motif bir gemi dümeni ya da Anadolu da sıkça görülen ağaç formunu ya da hayat ağacını çağrıştıran zenginleştirilmiş soyut formlar olarak görülmektedir. İfadesel olarak arka planda kullandığı mavi renk ile özgürlüğün, denizin ve ferahlığı yansıttığı hissine varılmaktadır.

Uzlaşım sal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatında sıklıkla karşılaşılan sembollerden biri olan ağaç ya da hayat ağacı motifi burada da merkezi bir konumdadır. Üstte dallara benzeyen çıkıntılar hem doğayla bağ kurar hem de Türk halk sanatında görülen kilim ve halı motiflerini anımsatır (And, 1985). Üçgen desenli orta kısım, nazarlık veya gökyüzü motifine referans verebilir. Bu Anadolu sembolizminde kötülükten koruma ve doğa güçleriyle ilişkiyi simgeler (Erzen, 2004). Aynı zamanda gemi dümenini anımsatan bu siyah motif bir rotayı takip eden bir insanın içsel pusulası olarak da yorumlanabilir.

Bununla birlikte, eserdeki merkezi formun dallara açılan yapısı, Anadolu'nun erken uygarlıklarından Hititler'in simgesel sanat ürünlerinden biri olan Güneş Kursları ile de benzerlik göstermektedir. Güneş kurslarının, Erken Tunç Çağı'nın üçüncü evresinde, yaklaşık 350 yıl önce oluşturulduğu ve söz konusu eserlerin Hatti prens ve prenseslerine ait olduğu düşünülmektedir. Kesin bilgilere ulaşmak ise yazılı kaynak eksikliği nedeniyle mümkün olmamaktadır (Çınaroğlu, 2018, s.7). Arkeolojik bulgulara göre, Alacahöyük kazılarında ortaya çıkan güneş kursları, genellikle yuvarlak biçimli ve tunçtan yapılmış olup, gövdesi güneşi, çevresindeki çıkıntılar ise üreme ve çoğalmayı simgeler (Çınaroğlu, 2018, s.10). Bazı kursların ortasında bulunan hayvan figürleri, tanrıları temsil etmekte ve bu figürler aracılığıyla evrenin sembolik olarak taşındığına inanılmaktadır. Boğa, geyik ve aslan gibi hayvan motifleri thériomorf (hayvan biçimli) tanrıları temsil ederken, ışınlarla süslenmiş yuvarlak çemberler güneşi ve evreni simgelemektedir (Akurgal, 2000, s. 23; Alp, 2003, s. 7). Eserdeki geometrik ve tekrarlayan motifler, güneş kursunun biçimsel özelliklerine benzer şekilde tasarlanmıştır: merkezdeki dairesel formlar güneşi, çevresindeki çıkıntılar ve simgeler ise kozmik düzeni ve doğurganlığı ifade eder. Bu anlamda, Eyüboğlu'nun mavili motifleri Anadolu'nun kadim mitolojik sembollerine atıf yaparak, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi, kozmik düzeni ve koruyucu güçleri yansıtmaktadır (Akurgal, 2015, s. 6).

Arka planda yumuşak ve parçalı fırça darbeleriyle verilmiş mavi renk, bir yandan gökyüzünü çağrıştırırken diğer yandan denizi de çağrıştırmaktadır. Bu atmosfer esere mistik dingin bir hava katmıştır. Mavi renk, geleneksel Türk kültüründe hem koruyucu hem de ilahi bir anlam taşır. Eyüboğlu'nun Anadolu'nun geleneksel motiflerini modern biçim ve renk anlayışıyla yeniden yorumladığı bu çalışması, halk sanatını çağdaş sanata entegre eden bir köprü işlevi kurmuştur (Özsezgin, 2016).

İçsel Anlam: “Mavili Motif” Eyüboğlu’nun halk kültürüyle olan derin bağı modern sanat diliyle ifade ettiği eserlerinden biridir. 1950’li yıllar, Eyüboğlu’nun halk sanatına yönelerek batı sanatıyla yerli sembolizmi harmanladığı en verimli dönemdir (Durak, 2013, s. 40). Dönemin kişisel ve kültürel arka planı dikkate alındığında, sanatçının Anadolu’nun geleneksel sanatları ile modernist sanat anlayışını özgün bir biçimde harmanladığı bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Bu kompozisyonda bulunan merkezi siyah form, soyut bir yaşam ağacı, gemi dümeni ya da ritüelistik bir totem biçiminde okunabilir. Söz konusu figür, Eyüboğlu’nun eserlerinde sıkça rastlanan, Anadolu kilim motiflerinden ve halk sanatlarından esinlenen simgesel bir dilin parçasıdır (Eyüboğlu, 1977). 1950’li yıllarda Eyüboğlu Halikarnas Balıkcısı (Cevat Şakir Kabaağaçlı) ve Azra Erhat gibi entellektüellerle birlikte Bodrum, Gökova Körfezi, Ege ve Akdeniz kıyılarında yaptığı mavi yolculuklar, Eyüboğlu’nun sanatsal yaklaşımını derinden etkileyen önemli bir deneyim olduğunu yazılarında bahsetmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun 1950’li yıllarda Halikarnas Balıkcısı ve dostlarıyla katıldığı mavi yolculuk gezileri, onun sanat anlayışını ve ikonografik dilini dönüştürmüştür (Güney, 2005). 1958 tarihli Mavili Motif sanatçının mavi yolculuk ruhunu içselleştirdiği ve bu deneyimleri sanatına yansıttığı bir döneme denk geliyor. Bu bağlamda 1958 tarihli Mavili Motif adlı eser, sanatçının Mavi yolculuk deneyimlerinden beslenen doğa, deniz ve özgürlük temalarının soyut bir yorumu olarak da değerlendirilebilir.

Öte yandan, sanatçının Anadolu uygarlıklarına yönelik ilgisi yalnızca renk ve kompozisyon düzeyinde değil, ikonografik göndermelerle de kendini göstermektedir. Alacahöyük’te (Çorum) ele geçen tunç buluntular, güneş kursları ve geyik boynuzları Eyüboğlu’nun desenlerinde yeniden hayat bulur. 1942 yılında Çorum’a yaptığı ziyaret, sanatçının görsel hafızasında derin izler bırakmış; gözlemlerinin giderek yoğunlaştığı ve Sanatının asıl bildirisinin bu yaşantıdan beslendiği belirtilmiştir (Beydiz, 2013, s. 395). Nitekim 1956 tarihli “Geyik Standartı”, Hattı güneş kurslarına yapılan açık bir gönderme olarak yorumlanır (Beydiz, 2013, s. 396).

Sonuç olarak, Mavili Motif, Eyüboğlu’nun halk kültürü ve tarihî belleğe duyduğu derin saygıyı, modern estetik anlayışla birleştirdiği bir içsel anlam sunmaktadır. Eserdeki simgesel öğeler ve renk kullanımı, sanatçının kişisel deneyimlerini ve Anadolu kültürüne dair gözlemlerini yansıtır.

Bu bağlamda, Mavili Motif, Eyüboğlu'nun yerelden evrensele uzanan sanat vizyonunu ve kültürel kimlik yaratma çabasını somutlaştıran bir eser olarak değerlendirilebilir.

3.8.BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN “HAYAT AĞACI” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI



Şekil 8. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Hayat Ağacı” Kağıt Üzerine Guaj, 11x43 cm, 1954

Kaynak: <https://mutualart.com>

Doğal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Hayat Ağacı adlı eserinde yatay olarak uzanan stilize edilmiş geometrik ve ritmik desenler yer almaktadır. Eserde ağaç dallarını ya da köklerini andıran tekrar eden kıvrımlar dikkat çekiyor. Üst kısımda yeşil ve mor tonlar yer alırken, orta zeminde pastel pembe, alt bölümde ise turuncu renk hakimdir. Siyah hatlarla tanımlanan soyut formlar, bir desen bordürü ya da stilize bitkisel süsleme izlenimi uyandırmaktadır. Eser olgusal olarak stilize edilmiş soyut ağaç formunu çağrıştırmaktadır. İfadeşel olarak sade ama güçlü çizgiler ile içsel bir huzur yada kültürel kökenlere dair bir aidiyet duygusu uyandırmaktadır.

Uzlaşımşal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Hayat Ağacı adlı eserinde görselin isimlendirilmesinden de yola çıkarak Hayat Ağacının kültürel ve tarihsel anlamına bakmak yerinde olacaktır. Türk kültüründe hayat ağacı sonsuzluğun sembolü olarak da bilinmektedir. İslam kültüründe de hayat ağacı bazen sidre ağacı, bazen tuba ağacı olarak anılır. Tuba ağacı cennetteki yasak ağaçtır ve güzelliği, iyiliği, huzuru, rahatlığı, ölümsüz hayatı, sürekli zenginliği sembolize eder (Arslan, 2014, s. 59-71). Hayat ağacı motifi, insanlık tarihi boyunca farklı kültürlerde ortak bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Kozmik bir eksen ya da yaşamın sürekliliğini temsil eden bu motif, kökleriyle yer altına, dallarıyla göğe ve gövdesiyle yeryüzüne bağ kurar. Bu yönüyle evrenin bütün katmanları arasında bir bağlantı unsuru olarak işlev görür (Arslan, 2014, s. 59-71).

İlk örneklerine Mezopotamya ve Orta Asya sanatında rastlanan Hayat Ağacı, Şamanist inanç sistemlerinde ruhların göğe yükseldiği ya da yer altına indiği kutsal bir yol olarak yorumlanır (Arslan, 2014, s. 59-71). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun eserlerinde de bu kadim motifin yeniden yorumlanarak kullanıldığı görülmektedir. Eserde bulunan dairesel şekiller güneş, meyve ya da yaşam döngüsü anlamına gelebilir. Dikey uzayan çizgiler ve organik formlar, ağaç gövdesi ve dallarına gönderme olabileceği gibi hayat ağacını tamamlayan unsurlar olarak değerlendirilebilir. Yatay kompozisyon ve ritmik desenler doğadaki halı kilim geleneğini hatırlatır. Anadolu'da halı, kilim ve seramik gibi geleneksel sanat formlarında sıklıkla yer alan bu motif kullanımı yalnızca estetik bir tercih değil, Anadolu halkının kültürel hafızası ve geleneksel değerlerini modern sanat diliyle yorumlama çabasıdır. Dolayısıyla izleyici, bu motifin tarihsel ve kültürel kodlarını tanıdığında, Eyüboğlu'nun hem bireysel yorumunu hem de toplumsal ve kültürel mesajını algılayabilir. Hayat ağacı, böylece eser içinde toplumsal kimlik, kültürel süreklilik ve yaşamın bütünlüğü gibi anlam katmanlarını taşıyan simgesel bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

İçsel Anlam: 1950'li yıllardan itibaren Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun halk motiflerini modern sanatla sentezleme çabası dikkat çekicidir (Bayramoğlu, 2013, s. 11). Sanatçının eserlerinde yer alan Hayat Ağacı motifi, bu bağlamda hem Anadolu kültürel mirasını hem de modern estetik anlayışı bir araya getiren önemli bir simge niteliği taşımaktadır. Eyüboğlu'nun "Resim şiir gibi olmalı" anlayışı doğrultusunda (Eyüboğlu, 1975, s. 40). Hayat ağacı motifi burada görsel bir şiire dönüşmüştür. Eserde yer alan motifler yalnızca sembolik değil, aynı zamanda halkın kolektif belleğiyle de ilişkilidir. Ayrıca, eser Batı'nın soyut sanatına yakın bir biçimde kurgulanmış olmakla birlikte, derinlerinde yerli kültürün kadim değerlerine dayanır: bereket, süreklilik, evrensel yaşam döngüsü ve yeniden doğuş (Arslan, 2014, s. 59-71). Bu nedenle Hayat Ağacı, yalnızca estetik bir form değil, Eyüboğlu'nun ulusal kimliği evrensel bir dile dönüştürme idealinin görsel bir manifestosudur. Bu yönüyle eser, modern Türk sanatında geleneğin nasıl dönüştürülüp yeniden üretilebileceğine dair kültürel ve sanatsal bir yorum olarak okunabilir.

3.9.BEDRİ RAHİMİ EYÜBOĞLU’NUN “HORON” ADLI ESERİNİN İKONOĞRAFİK YORUMLANMASI



Şekil 9. Bedri Rahmi Eyüboğlu “Horon” Kağıt Üzerine Guaj Boya,45x40 cm, 1957

Kaynak: <https://wikiart.org>

Doğal Anlam: Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Horon eserinde yatay bir kompozisyon içinde dizilmiş birbirine benzeyen stilize insan figürleri dikkat çekmektedir. Figürler beyaz renkle çizilmiş olup, siyah zemin üzerinde oldukça kontrast bir yapı oluşturur. Her bir figür uzun, motifli çizgilerle aşağıya uzanır. Başları badem gözlü, yüzleri ifadesiz ve tek tiptir.

Üst kısımlarında simetrik bir şekilde kullanılan turuncu formlar başlık ya da aksesuar hissi verir. üst kısımda sağ ve soldan uzanan ve figürleri çepeçevre saran iki el uzun beyaz çizgi ile kompozisyonun üst sınırını tamamlamaktadır. Bu aşamada izleyici, sahnedeki hareketliliği ve birliktelik izlenimini sezgisel olarak algılar.

Uzlaşımsal Anlam: Bu aşamada eserin ikonografik çözümlemesine figürlerin kültürel anlamlara sahip olduklarından bahsederek giriş yapılabilir. Sanatçının eseri isimlendirmesinden de yola çıkarak eserdeki insan diziliminin, Karadeniz bölgesine özgü geleneksel bir halk oyunu olan “Horon” u betimlediği söylenilebilir. Horon ritmik senkronize hareketlerle icra edilen, grup halinde yapılan bir dandır. Figürlerin bir örnek şekilde yan yana sıralanması, bireysel kimlikten çok kolektif hareketi vurgular.

Doğu Karadeniz bölgesinde horon, kardeşliğin, dürüstlüğün, yiğitliğin ve mertliğin sembolüdür (Erdem & Pulur, 2002, s. 223). Figürlerin baş kısmında yer alan turuncu üçgen motifler, Karadeniz kadınının geleneksel başörtüsünü çağrıştırmakta; aynı zamanda eserdeki enerjiyi, coşkuyu ve ritmik hareketin dinamizmini simgelemektedir. Benzer biçimde, figürlerin yüzlerinde görülen tek tip ve ifadesiz betimleme, bireyselliğin geri planda bırakıldığı, eşitlik ve birlik vurgusunun öne çıktığı bir anlatımı desteklemektedir.

İçsel Anlam: 1950’li yıllardan başlayarak Türk resim sanatında gündeme gelen arayışlar arasında, geleneksel kaynaklardan esinlenerek bir Türk resmi kimliği yaratma ereği büyük önem kazanmıştır (Girgin, 2009, s. 54). Milliyetçi değerlerin itibar kazandığı bu dönemde sanatçılar, bireysel biçimlerini bu kültürel bağlamla besleyerek özgün bir ifade geliştirmiştir. Bu bağlam, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Horon eserinde somut bir biçimde görülür. Eyüboğlu, Trabzonlu oluşunun getirdiği kültürel hafızayla horon sahnesini yalnızca folklorik bir betimleme olmaktan çıkarır; eseri, doğduğu coğrafyanın ritmi ve halkın kolektif belleğinin görsel bir yansıması hâline getirir.

Eyüboğlu’nun sanata bakış açısı, toplumla sanat arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarmaktadır; onun anlayışında resim, yalnızca estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda toplumun aynasıdır. Bu felsefe, sanatçının “Resim toplumun gözüdür” ifadesinde de açıkça görülmektedir (Eyüboğlu, 2004, s. 67). Horon “da figürlerin coşkulu hareketleri ve toplumsal birlikteliği yansıtan kompozisyon, bu yaklaşımın bir tezahürüdür. Eserdeki halk dansı ve yöresel motifler, Anadolu’nun günlük yaşamına dair kültürel değerleri ön plana çıkarırken, Eyüboğlu’nun toplumla sanatı bütünleştiren anlayışını somutlaştırır.

Sanatçının geleneksel Anadolu kültürü ile modern estetik anlayışını bir araya getirme çabası, Panofsky’nin tanımıyla içsel anlam düzeyinde belirginleşir. Horon, bireysel bir dans sahnesi olmaktan çıkarak yerel kültür aracılığıyla modern bir ulusal kimlik inşası yönündeki sanatçının düşünsel ve etik tavrını ortaya koyar. Bu eser, hem doğduğu coğrafyaya dair kişisel aidiyetini hem de Türkiye’de modern resim yoluyla kültürel kimlik yaratma arzusunu yansıtan simgesel bir anlatıdır. Sonuç olarak, Horon, bireysel geçmiş ile toplumsal hafızayı bir araya getiren ve Eyüboğlu’nun yerelden evrensele uzanan sanat yaklaşımını somutlaştıran bir içsel anlam taşır.

SONUÇ

Bu yüksek lisans tez çalışması, Türk resim sanatının ulusal kimlik bilincini ve özgünlüğünü pekiştirme çabasındaki en önemli figürlerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanat pratiğindeki yöresel motif kullanımını, Erwin Panofsky'nin üç aşamalı ikonografik analiz yöntemi çerçevesinde derinlemesine inceleme amacını gütmüştür. Çalışma boyunca detaylı ikonografik çözümlmeleri yapılan dokuz eser "İstanbul", "Dörtlü Dizi", "Şahmeran" vb. üzerinden elde edilen veriler, tezin temel hipotezini güçlü bir biçimde doğrulamaktadır.

Yapılan kapsamlı analizler neticesinde, Eyüboğlu'nun eserlerindeki yöresel motiflerin kilim, yazma, nakış desenleri, folklorik figürler yalnızca estetik veya dekoratif birer unsur olarak değil, aksine Anadolu'nun kültürel, tarihsel ve sosyolojik kodlarını aktaran bilinçli ve katmanlı bir simgesel dil olarak işlev gördüğü kanıtlanmıştır. Sanatçı, geleneksel el sanatlarına ait bu yerel kodları, Kübist ve geometrik soyutlama gibi modern Batı plastik sanatlarının diliyle ustaca sentezlemiş, böylece yerel kültürü evrensel sanat alanına taşıyan özgün bir köprü kurmuştur.

Tez kapsamında ortaya çıkan en belirgin bulgulardan biri, "Dörtlü Dizi", "Oturan Köylü" ve "Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin" gibi eserlerde sıklıkla karşımıza çıkan kadın figürünün temel metafor olarak kullanılmasıdır. Bu figürler, yalnızca bireysel bir portre olmaktan öte, Anadolu coğrafyasının bereketini, üretkenliğini, tarihsel sürekliliğini ve Ana Tanrıça imgesinden gelen gücünü temsil eden derinlikli semboller haline gelmiştir. Aynı zamanda "Şahmeran" ve "Hayat Ağacı" gibi eserlerdeki motifler, sanatçının sadece gözlemden değil, Anadolu'nun kadim mitolojik inanç sisteminden ve köklü folklorik anlatılarından beslenerek, klasik mitleri çağdaş bir alegoriye dönüştürme yeteneğini açıkça göstermiştir.

Eyüboğlu, "Horon" gibi eserlerdeki figürlerin ritmik ve tek tip dizilimi ile bireysel kaygıların ötesinde toplumsal birliği, kolektif hareketi ve yerel kültürün enerjisini yansıtmıştır. Bu yaklaşım, sanatçının sanatı bir toplumsal ayna ve kültürün koruyucusu olarak görme felsefesinin somut bir göstergesidir. Özellikle 1950'li yıllarda Batı'da yaşarken edindiği kültürel temsil eksikliği farkındalığı, onun eserlerinde yok olmaya

yüz tutan yerel değerleri ve el sanatlarını yaşatma misyonunu üstlendiğini desteklemektedir.

Bu tez, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yöresel motif kullanımını, ikonografik, ikonolojik bir yöntemle sistematik olarak çözümlemeye odaklanmasıyla, alan yazındaki motiflerin salt biçimsel incelemelerinden öte, anlamsal ve kültürel derinliklerini ortaya çıkarma boşluğunu doldurmaktadır. Böylece çalışma, Türk resim sanatları literatürüne yöntem bilimsel bir katkı sunmaktadır. Elde edilen sonuçlar, sanatçının kültürel mirasını ve eserlerinin anlamsal, biçimsel ve kültürel düzeyde ne kadar katmanlı olduğunu pekiştirmektedir.

Sonuç olarak, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerindeki yöresel motiflerin ikonografik yorumu, Türk resim sanatında modernleşme sürecinde kültürel aidiyetin ve yerel estetiğin korunması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu çalışma, Eyüboğlu'nun sanatında Anadolu kültürünün yalnızca bir ilham kaynağı olmadığını, aynı zamanda düşünme biçimi ve estetik bir dil olarak yer aldığını ortaya koymaktadır. Ayrıca araştırma, Türk resim sanatında yöresel motiflerin yalnızca biçimsel değil, anlamsal ve ikonolojik düzeyde incelenmesi gerekliliğini vurgulamış ve gelecekteki sanat araştırmalarına yeni bir yöntemsel perspektif sunmuştur.

KAYNAKÇA

- Abdurrahmanlı, E. (2021). *1950-1960 yılları arasındaki Türk Siyasal Hayatı: İktidar Muhalefet İlişkileri*. Ahi Evran Akademisi, 2(2), 1-12.
- Akgün, R.G.(2023). *Urartu Sanatında İkonografik Öğeler* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akkaya, T. (2000). *Ortodoks ikonaları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Akpınarlı, H. F., Balkanal, Z. (2012). “16-18. Yüzyıllarda İstanbul’da Üretilen Kumaşlarda Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi”, Motif Akademisi Halk Bilimi Dergisi, Balkan Özel Sayısı 1, s: 179-209.
- Akurgal, E. (2000). *Anadolu kültür tarihi*. TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Akurgal, E. (2015). *Hatti ve Hitit uygarlıkları*. Phoenix Yayınevi.
- Akyıldız, E. & Alper, B. (2019). *Büyük Mecidiye Camisi’nin Cephe Biçimlenmesi ve Bezeme Elemanlarının İncelenmesi*, Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi, 65-81.
- Alp, S. (2003). *Hitit Güneşi* (3. Basım). TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Arslan, S. (2014). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı*, Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi, 1, 59-71.
- Atan, B. (2021). *Eren Eyüboğlu: Resim Sanatında Kültürel İmge Olarak İkonografik Etkiler* (Yüksek lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü). Yök Tez Merkezi.
- Ayata, Saim, 2006, *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi)
- Bayrak, T. & Şenol, T. (2022). *Türk Kültürüne Ait Birer Kültürel Miras Olan Sembollerin Türkiye’de Modern Sanat Ve Sonrası Dönemde Resim Sanatında Kullanılması*. SOCIAL Science Development Journal, 7(33), 57-69.
- Bayramoğlu, M. (2013). *20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi*. Kalemişi, 1(2), 1-40.
- Bektaş, C. (2013). *Bedri Rahmi nakışlı bir deneme*. Arkeoloji Sanat Yayınları.

- Berger, John. (1972). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Beydiz. M. G. (2023). *Mitostan İmgesel Logosa: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerinde Alegorik Anlatım*. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (Tojdac), 13(2), 390-406.
- Cora, İ. (2020). *Örgüt Kültürünün Temel Unsurları ve Ahilik Kültürü*, Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi, 3, 608-623.
- Coşkun, M. (2015). *Deniz Bilgin Resminin İkonografik çözümlemesi* (Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Cömert. B. (2006). *Mitoloji Ve İkonografi*. De Ki Yayınları. Ankara.
- Çalışkan, S., & Şahinoğlu Altınel, Z. R. (2015). *Cumhuriyet dönemi Türk resminde bayrak imgesi / mimaride bayrak imgesi*. SDÜ ART: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 8(16), 350–358.
- Çelebi, B. (2007). Anadolu'da Hitit sosyal yaşamında kadının yeri ve önemi. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çelikli. Z. (2021). *İkonolojik Ve İkonografik Metot* (Yüksek lisans Ödevi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yök Tez Merkezi.
- Çetin. Y. & Avcı M. A. (2024). *Türkiye’de Cumhuriyet İle Birlikte Değişim, Dönüşüm Sürecinin Sanata Yansıması ve İstihsal (Üretim) “İmgenin Gücü” Resim Yarışmaları Üzerine Bir Değerlendirme*, The Journal Of Academic Social Science Studies, 7, 47-55.
- Çevik, S. (2019, Mayıs). *Eren Eyüboğlu Resimlerinde Mitolojik Unsurlar ve Kadın*. İ.O. Akkın& B. Vargün (Ed.). International Symposium on Mythology: Book Of Abstracts (s. 152). Ardahan Üniversitesi.
- Çınaroğlu, A. (2018). *Alaca Höyük erken tunç çağı kralı mezarları ve ikiz idoller*. Arkhaia Anatolika, 1, 1–14.
- Çiçek, T. (2021). *Cultural Evaluation Of Perceptual Problems In Modern Turkish Painting*. Manas Journal Of Social Studies, 10(4), 2256-2266.
- Çimen, E.(2023). *Çağdaş Türk Resminden Bir Örneğin İkonolojik Çözümlemesi*. Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Dilay, S. (2011). *Sanatsal Ve Kültürel Açıdan Balık Motifleri*. Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi, 4(1), 53-56.

- Durak, M. (2023). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Sanatsal Üslubu Ve Etkileri* (Yüksek lisans Tezi, Altınbaş Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü). Yök Tez Merkezi.
- Emir, İ. (2025). *Hitit uygarlığında güneş kültü ve güneş kursu simgelerinin biçimsel açıdan incelenmesi*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 20(35), 327–342. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4172836>
- Erdem, Ş. & Pulur, A. (2002). *Doğu Karadeniz Bölgesinde Oynanan Horon Türü Oyunlar Üzerine Bir Araştırma*, Kastamonu Eğitim Dergisi, 223.
- Erdoğan, U. & Şahin, E. (2023). *Trabzon İli Şalpazarı (Ağasar) İlçesi Geleneksel Kadın Giysilerinin Tespiti ve İncelenmesi*. Eurasian Art & Humanities Journal, 8-19.
- EROL, T. *Günümüz Türk Resmi Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*, İstanbul, Cem Yayınevi 1984, s.77-81.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ertürk, F. (2025). *Sanatta Maske İkonografisi* (Yüksek lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eyüboğlu, B.R (1956). *Dördü Birden*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Eyüboğlu, B.R. (1975). *Tezek*. Bilgi Yayın Evi, İstanbul.
- Eyüboğlu, B.R. (2002). *Gece Yarısı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. İstanbul.
- Eyüboğlu, B.R. (2004). *Resme Başlarken*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Eyüboğlu, B.R. (2008). *Pembe Vinç*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Eyüboğlu, B.R. (2008). *Sabır İle Koruk*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Eyüboğlu, İ.Z.(2007). *Tanrı Yaratan Toprak Anadolu*, Derin Yayınları, İstanbul.
- Eyüboğlu, S. (1997). *Sanat Üzerine Denemeler Ve Eleştiriler*. Cem Yayınevi. İstanbul.
- Girgin, F. (2009). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler* (Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yök Tez Merkezi.
- Guliyev, Z. (2021). *Transmedya Hikayeciliği Bağlamında Kültürel Miras Yapıtlarının İnşa Ettiği İmaj Analizi Kız Kulesi Örneği*. Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi 6, 96-108.
- Güney, E. (2005). *Erol Güney'in Ke(n)disi / Göçmen-ÇevirmenGazeteci-Sevgili*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kaplan, H. (2021). *Mitolojik İnançlarda Ve Anlatılarda Yer Alan Balık Motifi Ve Balık Motifinin Günümüz Efsanelerine Yansıması*. International Journal Of Filologia (IJOF), 4(6), 129-137.
- Karaaslan, E. Güven, M. & Çelebi Erol, C. (2017). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ulusal Kimlik Anlayışı Ve Bedri Rahmi Eyüboğlu*. İdil, 6(31), 941-951.
- Kayabaşı, Ö. (2015). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Şiirinde Kadın*. Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic, 10(12), 687-708.
- Keskin, C. (2012). *Yurdu Gezen Ressamlar*. SDÜ Fen Edebiyet Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, (27), 141-151.
- Kıvrak, E. (2010). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Türkiye'deki Sanat Eğitime Resim-Şiir ilişkisi Bağlamında katkıları* (Yüksek lisans Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yök Tez Merkezi.
- Koşar, E. (2013). *Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun penceresinden halk kültürü*. E Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim. (t.y.). *Saffat Suresi*, 37:139-148. Diyanet İşleri Başkanlığı (Meal).
- Oyman, N. R. (2019). *Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi*, Arış Dergisi, 4-22.
- Ögel, B. (1991). Türk kültür tarihine giriş VI. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2010). Türk Mitolojisi 1-2, Türk Tarih Kurumu Yayınevi, Ankara.
- Öner, F. (2019). *Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Resul Aytemur'un Resimlerinde İstanbul*. Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 6, 2-32.
- Özmen, S. (2016). *Anadolu'da Ana Tanrıça Kybele Kültü*, Humanitas- Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 4, 381-397.
- Özsezgin, K. (2016). *Bedri Rahmi Eyüboğlu. Çağdaşlığın Yerel Versiyonu / Resmin Ustaları Dizisi 5*. Beyoğlu, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Özyurtsever, F. Ş. (2023). *İkonografik İnceleme Bağlamında Selçuklu Çinilerindeki Mitolojik Figürler* (Yüksek lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü). Yök Tez Merkezi.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve ikonoloji, Rönesans sanatının incelenmesine giriş* (Çev. E. Akyürek). İstanbul, AFA Yayıncılık.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları: Rönesans sanatında hümanist temalar*, (Çev. Orhan Düz). İstanbul, Pinhan Yayıncılık.

- Seğmen. S. (2021). *Görsel Sanatlar Eğitiminde Sanatçı Odaklı Etkinliklerin Öğrenci Performansına Etkisi: Bedri Rahmi Eyüboğlu* (Yüksek lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yök Tez Merkezi.
- Sökmen, S. & Balkanal, Z. (2018). *Anadolu'da Önemli Bir Simgesi Olan Şahmeran'ın Halk İnanışlarındaki Yeri*, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 281-296.
- Şahin, D. & Özdeş, Ş. N. (2022). *Erwin Panofsky'nin İkonografik ve İkonolojik Eleştiri Yöntemine Göre Diego Velazquez'in "Aynadaki Venüs" İsimli Eserinin Analizi*. Art and Interpretation, 40(1), 42-48.
- Tükel, U. & Yüzgüller, S. (2018). *Sözden imgeye Batı sanatında ikonografi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Türk dil Kurumu (2022). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Yalçinkaya, F. (2015, 2 Mart). *Bedri Rahmi'nin 'İstanbul'u müzayedede*. Milliyet Sanat.
- Yalman, T. (1951, 28 Mart). *Bedri Rahmi Yazma Sergisi*. Vatan.
- Yeni Cumhuriyet Ansiklopedisi. (t.y.). *İstanbul Boğazı* (Cilt 6, s. 910). İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Yılmaz, K. (2022). *Anadolu Selçuklu eserlerinde hayat ağacı sembolizmi ve ikonografisinin yorumlanması* (Yüksek lisans tezi, Yozgat Bozok Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı). Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr>
- Yılmaz, M.R. (2018). *Cumhuriyet Döneminden Günümüze, Geleneksel Halk Sanatlarından Etkilenen Sanatçılarımız (Bedri Rahmi Eyüboğlu)*(Yüksek lisans Tezi, Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). Yök Tez Merkezi.

EKLER

EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU FORMU



**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU**

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

Tarih: 17/12/2025

Tez Başlığı: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerindeki Yöresel Motiflerin İkonografik Olarak Yorumlanması

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 63 sayfalık kısmına ilişkin, 17/12/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 11'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☒ Alıntılar dâhil
- 4- ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

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

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Kübra AVCI
Öğrenci No: 22408900040
Ana Bilim Dalı: Sanat ve Tasarım
Programı: Sanat ve Tasarım
Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

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

Tarih: 17/12/2025

Tez Başlığı: Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Resimlerindeki Yöresel Motiflerin İkonografik Olarak Yorumlanması

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

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

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

Gereğini saygılarımla arz ederim.

17/12/2025

Adı Soyadı: Kübra AVCI
 Öğrenci No: 22408900040
 Ana Bilim Dalı: Sanat Ve Tasarım
 Programı: Sanat Ve Tasarım
 Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

[İmza]

Prof. Dr. Semra ÇEVİK

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Kübra AVCI

Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Bölümü

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

Bildiği Yabancı Diller :İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih

Jüri Tarihi : 17.12.2025