



**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**



**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI RESİM-  
İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TOKAT YAZMALARİ BAĞLAMINDA BEDRİ RAHMİ  
EYÜBOĞLU'NUN AĞAÇ BASKILARININ KOMPOZİSYON  
ÖĞELERİNİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**HATİCE YAZICI**

**İzmir  
2019**

**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI RESİM-  
İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TOKAT YAZMALARİ BAĞLAMINDA BEDRİ RAHMİ  
EYÜBOĞLU'NUN AĞAÇ BASKILARININ KOMPOZİSYON  
ÖĞELERİNİ  
BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

**HATİCE YAZICI**

**İzmir**

**2019**

## ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans olarak sunduğum “TOKAT YAZMALARI BAĞLAMINDA BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU’NUN AĞAÇ BASKILARININ KOMPOZİSYON ÖĞELERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ” adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynak dizininde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla beyan ederim.

Tarih

24/09/2019

Adı SOYADI

Hatice YAZICI

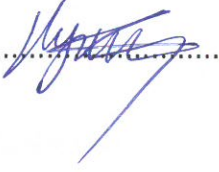


T.C  
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

|                          |                                                                                                                                 |
|--------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Referans No              | 10304341                                                                                                                        |
| Yazar Adı / Soyadı       | HATİCE YAZICI                                                                                                                   |
| T.C.Kimlik No            | 51340216798                                                                                                                     |
| Telefon                  | 5072196946                                                                                                                      |
| E-Posta                  | frida8_4@hotmail.com                                                                                                            |
| Tezin Dili               | Türkçe                                                                                                                          |
| Tezin Özgün Adı          | Tokat Yazmaları Bağlamında Bedri Rahmi EYÜBOĞLU'nun Ağaç Baskılarının Kompozisyon Öğeleri Bakımından İncelenmesi                |
| Tezin Tercümesi          | Examining the Woodcuts Of Bedri Rahmi EYÜBOĞLU in Terms of Compositional Elements and in the Context of Tokat Painted Kerchiefs |
| Konu                     | Güzel Sanatlar = Fine Arts                                                                                                      |
| Üniversite               | Dokuz Eylül Üniversitesi                                                                                                        |
| Enstitü / Hastane        | Eğitim Bilimleri Enstitüsü                                                                                                      |
| Anabilim Dalı            | Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı                                                                                                  |
| Bilim Dalı               |                                                                                                                                 |
| Tez Türü                 | Yüksek Lisans                                                                                                                   |
| Yılı                     | 2019                                                                                                                            |
| Sayfa                    | 0                                                                                                                               |
| Tez Danışmanları         | DOÇ. DR. ÇINLA ŞEKER                                                                                                            |
| Dizin Terimleri          |                                                                                                                                 |
| Önerilen Dizin Terimleri | BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU TOKAT YAZMALARİ KOMPOZİSYON İLKE VE ELEMENLARI                                                             |

22.10.2019

İmza:.....

Tarih: 20/10/2019

Tez Başlığı:

**TOKAT YAZMALARİ BAĞLAMINDA BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN AĞAÇ BASKILARININ  
KOMPOZİSYON ÖĞELERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ**

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 40 sayfalık kısmına ilişkin, 20/10/2019 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı %29'dur**.

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☐

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☐

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☐

|                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,<br><input type="checkbox"/> Kaynakça hariç,<br><input type="checkbox"/> Alıntılar dâhil,<br><input type="checkbox"/> Altı (6) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç. | <input type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,<br><input type="checkbox"/> Kaynakça dâhil,<br><input type="checkbox"/> Alıntılar dâhil. |
| <b>EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı.</b> <input type="checkbox"/>                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                           |
| <b>EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.</b> <input type="checkbox"/>                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                           |

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının 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.

Adı Soyadı : HATİCE YAZICI  
Öğrenci No : 2005950095  
Anabilim Dalı : GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ  
Programı : RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ YÜKSEK LİSANS  
Statüsü : Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐

ÖĞRENCİ

HATİCE YAZICI



DANIŞMAN

DOÇ.DR.ÇINLA ŞEKER

23/10/2019



23/10/2019

**Açıklamalar**

- 1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (☐) işaretleyerek doldurunuz.
- 2: Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya [ali.tas@deu.edu.tr](mailto:ali.tas@deu.edu.tr)) başvurunuz.
- 3: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu' formu tezin cilttenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.
- 4: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.
- 4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına vükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**. Yazar Adı

## YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU

Hatice YAZICI tarafından Doç. Dr. Çınla ŞEKER yönetiminde hazırlanan Tokat Yazmaları Bağlamında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Ağaç Baskılarının Kompozisyon öğeleri Bakımından İncelenmesi başlıklı tez tarafımızdan okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından “Yüksek Lisans Tezi” olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Çınla ŞEKER

Danışman

Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

Jüri Üyesi

Dr. Öğretim Üyesi Firdevs

SAĞLAM

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Süha YILMAZ  
Enstitü Müdürü V.

## ÖNSÖZ

Oldukça zengin bir tarihi ve kültürel geçmişe sahip olan ülkemiz, bu tarihi ve kültürel mirası ile birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Geçmişten günümüze değin sanatçılar pek çok farklı alanda bu zengin tarih ve kültürden esinlenerek sanat eserleri ortaya koymaya devam etmiştir. Bu zengin mirasın bir ürünü olan geleneksel el sanatlarımız ve yerel folklorik unsurlar, görsel anlamda, gerek konu gerekse biçim ve renk yönüyle birçok sanatçımızı etkilemiştir. Bu çalışma da bu anlamda geleneksel halk sanatlarından özellikle de yazmacılık sanatından en çok etkilenen sanatçılarımızdan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu ve onun ağaç baskı yazma çalışmalarından oluşan bir seçki incelenmiştir.

Bedri Rahmi sanat yaşamının ilk zamanlarından itibaren “Güzel faydalı olmalıdır” anlayışını kendine şiar edinmiş, halı, kilim, işleme, ahşap oymacılık, mozaik ve yazma gibi halk sanatlarındaki yerel motifleri incelemeye koyulmuştur. Bu motif zenginliği içerisinde en çok “Anadolu Yazmacılık” sanatından etkilenmiştir. Anadolu’da yazmacılığın en çok yaygın olduğu ve merkezi sayılabilecek yer Tokat yöresidir. Bu çalışmada Bedri Rahmi’nin özgün ağaç baskı yazma örnekleri Tokat yazmaları bağlamında incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken sanatçının iki farklı üslup geleneğini ne ölçüde kullandığı ortaya konmuştur.

Çalışmanın sonunda sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun ağaç baskı yazmalarının geleneksel Tokat yazmalarından sadece teknik anlamda, araç gereç, ya da yöntem olarak faydalanmış olmadığı, geleneksel yazmalar ve kendi özgün yazmaları arasında kompozisyonel ve motifsel açıdan, ek olarak da renk, çizgi, doku, tekrar vb. gibi tasarım ilke ve öğelerini kullanması bakımından güçlü bir bağ kurmuş ve yazmacılık sanatını yüceltmıştır. Böylece çalışma Bedri Rahmi’nin de sürekli vurguladığı nitelikli ve özgün bir sanat eseri ortaya koymanın kendi kültürünü ve öz değerlerini tanıtmaktan geçtiğini ortaya koyması bakımından önemlidir.

## TEŞEKKÜR

Öncelikle çalışmam sürecinde benden bilgisini, sabrını ve emeğini esirgemeyen ve bana yol gösteren danışman hocam Doç. Dr. Çınla ŞEKER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tüm eğitim hayatımda olduğu gibi her zaman koşulsuz yanımda olan, beni motive eden ve maddi manevi desteklerini esirgemeyen annem Sultan YAZICI, babam Mustafa YAZICI ve sevgili kardeşim Çağdaş YAZICI'ya sonsuz teşekkür ederim.

Hatice YAZICI

İZMİR

...../...../.....

## İÇİNDEKİLER

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....                   | i   |
| TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....                               | ii  |
| YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU.....                          | iii |
| ÖNSÖZ.....                                                         | iv  |
| TEŞEKKÜR.....                                                      | v   |
| ÖZET.....                                                          | vii |
| ABSTRACT.....                                                      | vii |
| BÖLÜM I.....                                                       | 1   |
| GİRİŞ.....                                                         | 1   |
| 1.1. Problem Durumu.....                                           | 1   |
| 1.2. Amaç ve Önem.....                                             | 1   |
| 1.3. Problem ve Alt Problemler .....                               | 1   |
| 1.4. Tanımlar.....                                                 | 2   |
| BÖLÜM II .....                                                     | 2   |
| KAVRAMSAL ÇERÇEVE / İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....                       | 2   |
| 2.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu Kimdir, Hayatı, Sanatı ve Eserleri.....  | 2   |
| 2.1.1. Hayatı.....                                                 | 2   |
| 2.1.2. Yurt Gezileri.....                                          | 4   |
| 2.1.3. Sanatçı Kişiliği ve Eserlerinde Halk Kültürü Etkileri ..... | 6   |
| 2.1.4. D Grubu.....                                                | 8   |
| 2.1.5. Yazma Sanatçısı Olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu.....            | 10  |
| 2.2. Yazmacılık Sanatı.....                                        | 13  |
| 2.2.1. Anadolu’da Yazmacılık.....                                  | 15  |
| 2.2.2. Tokat Yazmacılığı.....                                      | 18  |
| 2.3. Baskı Resim Sanatı.....                                       | 29  |
| 2.3.1. Ağaç Baskı.....                                             | 29  |
| 2.4. Kompozisyon.....                                              | 30  |

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.4.1. Kompozisyon Öğeleri.....                                                                                                | 32 |
| 2.4.1.1. Nokta – Çizgi – Doku – Biçim/Form – Renk – Ton/Valör – Mekan/Zemin – Aralık/Espas – Yön – Ölçü/Oran.....              | 33 |
| 2.4.2. Kompozisyon İlkeleri.....                                                                                               | 48 |
| 2.4.2.1. Denge – Tekrar – Ritim – Koram/Hiyerarşi – Zıtlık – Armoni – Birlik /Bütünlük – Egemenlik – Baskınlık - Uygunluk..... | 48 |
| BÖLÜM III .....                                                                                                                | 60 |
| YÖNTEM .....                                                                                                                   | 60 |
| 3.1. Araştırmanın Modeli .....                                                                                                 | 60 |
| 3.2. Evren .....                                                                                                               | 60 |
| 3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları.....                                                                                      | 60 |
| 3.4. Verilerin Analizi.....                                                                                                    | 61 |
| BÖLÜM IV .....                                                                                                                 | 63 |
| BULGULAR.....                                                                                                                  | 63 |
| 4.1. Problem ve Alt Problemlere İlişkin Bulgular.....                                                                          | 63 |
| 4.1.1. Tokat Yazmaları Bağlamında Kompozisyon Öğeleri Bakımından Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Ağaç Baskılarının İncelenmesi.....   | 63 |
| 4.1.1.1. Baskı Tip 1.....                                                                                                      | 63 |
| 4.1.1.2. Baskı Tip 2.....                                                                                                      | 66 |
| 4.1.1.3. Baskı Tip 3.....                                                                                                      | 68 |
| 4.1.1.4. Baskı Tip 4.....                                                                                                      | 70 |
| 4.1.1.5. Baskı Tip 5.....                                                                                                      | 72 |
| 4.1.1.6. Baskı Tip 6.....                                                                                                      | 75 |
| 4.1.1.7. Baskı Tip 7.....                                                                                                      | 77 |
| 4.1.1.8. Baskı Tip 8.....                                                                                                      | 79 |
| BÖLÜM V .....                                                                                                                  | 82 |
| TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....                                                                                               | 82 |
| 5.1. Tartışma.....                                                                                                             | 82 |
| 5.2. Sonuç ve Öneriler.....                                                                                                    | 83 |
| KAYNAKÇA.....                                                                                                                  | 85 |
| EK 1.....                                                                                                                      | 92 |
| EK 2.....                                                                                                                      | 93 |

## ŞEKİLLER LİSTESİ

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 1: B. Rahmi Eyüboğlu, “Ayşe Gelin” Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....        | 11 |
| Şekil 2: Hitit Müzesinde Bulunan Mühür Kalıplar.....                                | 15 |
| Şekil 3: Tokat İçi Dolu Yazma Örneği.....                                           | 22 |
| Şekil 4: Tokat Beşlisi Yazma Örneği.....                                            | 23 |
| Şekil 5: Tokat Üzümlüsü Yazma Örneği Ve Motif Detayı.....                           | 24 |
| Şekil 6: Tokat Elmalısı Yazma Örneği.....                                           | 25 |
| Şekil 7: Tokat Yarım Elmalısı Yazma Örneği.....                                     | 25 |
| Şekil 8: İçi Boş Yazma Örneği.....                                                  | 26 |
| Şekil 9: Kaşık Sapı Yazma Köşe Detayı.....                                          | 27 |
| Şekil 10: Trabzon Kenar Yazma Örneği.....                                           | 27 |
| Şekil 11: Ev İşi Yazma Örneği.....                                                  | 28 |
| Şekil 12: Tokat Müzesinde Bulunan Ağaç Kalıplardan Bazılarının Baskı Örnekleri..... | 28 |
| Şekil 13: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 63 |
| Şekil 14: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 65 |
| Şekil 15: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 67 |
| Şekil 16: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 68 |
| Şekil 17: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 69 |
| Şekil 18: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 70 |
| Şekil 19: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 71 |
| Şekil 20: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 72 |
| Şekil 21: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 73 |
| Şekil 22: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 74 |
| Şekil 23: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 75 |
| Şekil 24: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 76 |
| Şekil 25: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 77 |
| Şekil 26: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 78 |
| Şekil 27: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 80 |
| Şekil 28: B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması.....                    | 81 |

## ÖZET

### TOKAT YAZMALARI BAĞLAMINDA BEDRİ RAHİMİ EYÜBOĞLU’NUN AĞAÇ BASKILARININ KOMPOZİSYON ÖĞELERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

Cumhuriyet döneminin ve Türk resim tarihinin en önemli ve üretken sanatçılarından biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Güzel faydalı olmalıdır” düşüncesiyle sanat serüveni içerisinde geleneksel Türk el sanatlarına ve bu sanatlardaki motif zenginliğine ilgi duymuştur. Ona göre sanatçı geçmişinden, yaşadığı çağdan ve gelecekte sorumludur. Bu felsefeden yola çıkan sanatçı, sanat hayatının bir döneminde kumaş üzerine baskı tekniği ile yazma adı verilen eserler üretmiştir. Bu tarz baskı çalışmalarını kuşkusuz halk sanatları içinde en çok etkilendiği Anadolu yazmacılığından yola çıkarak yapmıştır. Anadolu’da yazmacılık sanatı deyince akla ilk gelen yöre Tokat yöresidir. Bu sebeple çalışmada Bedri Rahmi’nin bu dönemini kapsayan ve sekiz ana tipte olmak üzere toplam on altı baskı çalışması Tokat yazmaları bağlamında incelenmiştir. Bu incelemede çalışma örnekleri kompozisyon ilke ve elemanları doğrultusunda çözümlenmiştir.

Çalışmada, batılı anlamda sanat eğitimi almış sanatçının bu iki farklı üslup geleneğini ne ölçüde birleştirdiği ve bunu hangi kompozisyon ilke ve elemanlarını kullanarak yaptığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca çalışma sonucunda kendi öz kültüründen ve geleneksel motif anlayışından yola çıkan bir sanatçının bunu aldığı çağdaş sanat eğitimiyle birleştirmesiyle özgün sanat eserleri ortaya koymasının mümkün olduğu ve her iki alana da ne denli katkı sağladığının belirlenmesi açısından önemlidir.

**Anahtar Sözcükler:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tokat Yazmacılığı, Kompozisyon İlke ve Elemanları

**ABSTRACT****EXAMINING THE WOODCUTS OF BEDRI RAHMI EYUBOGLU IN TERMS OF  
COMPOSITIONAL ELEMENTS AND IN THE CONTEXT OF TOKAT PAINTED  
KERCHIEFS**

Bedri Rahmi Eyüboğlu, one of the most important and productive artists of the Republican period and the history of Turkish painting, was interested in traditional Turkish handicrafts and the richness of patterns in these arts with the idea that “Beautiful should be beneficial”. According to him, the artist is responsible for his past, his present and his future. Starting from this philosophy, the artist produced prints on fabric according to the technique of Tokat painted kerchiefs in a period of his artistic life. This style of print work was undoubtedly based on Anatolian painted kerchiefs, which were the most influential among the folk art. Tokat region is the first region that comes to mind when it comes to the art of painted kerchiefs in Anatolia. For this reason, this study examines a total of sixteen editions of Bedri Rahmi’s eight main types, during this period, in the context of Tokat painted kerchiefs. In this study, the samples were analyzed according to the composition principles and elements.

This study attempts to reveal to what extent the artist, who received a western art education, combines these two different stylistic traditions and the composition principles and elements he used. In addition, it is important to determine how an artist can branch out by combining his own cultural and traditional pattern understanding with original art education to produce unique artwork that contributed to both fields.

**Key Words:** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tokat Painted Kerchiefs, Basic Design Principles

# BÖLÜM I

## GİRİŞ

### 1.1.Problem Durumu

Yazma, kültürel mirasımız içerisinde yer alan ve geçmişten günümüze varlığını sürdüren geleneksel Türk el sanatlarından bir tanesidir. Oyulmuş kalıplar kullanılarak, bu kalıpların çeşitli boyalarla pamuklu, bazen de ipek kumaşlar üzerine basılmasıyla veya elle çizilip daha sonra boyanması ile yapılan bir kumaş süsleme sanatıdır.

Bu çalışmada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yerel yazma motiflerinden yola çıkarak tasarladığı ve örneklem olarak alınan ağaç baskı yazma çalışmaları, kompozisyon öğeleri bakımından incelenerek, sanatçının yerel olan yazma motiflerinden, çağdaş versiyona nasıl ulaştığı ve yerel olanla kurduğu ilişki araştırılmıştır.

### 1.2.Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı Türk Resim Sanatının büyük ustalarından biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resim çalışmalarının yanı sıra geleneksel Türk el sanatlarından biri olan yazmacılık alanında vermiş olduğu çalışma örneklerini kompozisyon ilke ve elemanları doğrultusunda incelemek ve bu alana yerel ile çağdaş birleştirmesi açısından yaptığı katkıları araştırmaktır.

Bu çalışmanın önemi, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ağaç baskı yazmalarının, Tokat yazmaları bağlamında incelenmesi ve yapılan bu incelemenin, konu kapsamında yer alan araştırmalara örnek olması ve alana katkı sağlaması nedeniyle önem taşıdığı görülmektedir.

### 1.3.Problem ve Alt Problemler

Yazma, kültürel mirasımız içerisinde yer alan ve geçmişten günümüze varlığını sürdüren geleneksel Türk el sanatlarından bir tanesidir. Oyulmuş kalıplar kullanılarak, bu kalıpların çeşitli boyalarla pamuklu, bazen de ipek kumaşlar üzerine basılmasıyla veya elle çizilip daha sonra boyanması ile yapılan bir kumaş süsleme sanatıdır.

Bu çalışmada Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yerel yazma motiflerinden yola çıkarak tasarladığı ve örneklem olarak alınan ağaç baskı yazma çalışmaları, kompozisyon öğeleri bakımından incelenerek, sanatçının yerel olan yazma motiflerinden, çağdaş versiyona nasıl ulaştığı, yerel ile çağdaş yazmalar arasında kurduğu ilişki araştırılmıştır.

### Alt Problemler

- Bedri Rahmi Eyüboğlu kimdir?

- Yazmacılık Sanatı nedir?
- Anadolu ve Tokat Yazmacılığının özellikleri nelerdir?
- Kompozisyon (Tasarım) ilke ve elemanları nelerdir?
- Baskı resim nedir?
- Ağaç baskı nedir?
- Geleneksel Tokat yazmaları ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun özgün ağaç baskı yazma çalışmaları arasındaki ilişki nasıldır?
- Çağdaş özgün baskı sanatında Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmalarının Tokat yazmaları bağlamında incelenmesi ve bunun modern Türk sanatına katkıları nelerdir?
- Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun özgün ağaç baskı çalışmaları ile geleneksel Tokat yazmaları arasındaki ilişki kompozisyon ilke ve elemanları bakımından nasıldır?

#### 1.4.Tanımlar

**Yazma:** Oyulmuş kalıplar kullanılarak, bu kalıpların çeşitli boyalarla pamuklu, bazen de ipek kumaşlar üzerine basılmasıyla veya elle çizilip daha sonra boyanması ile yapılan bir kumaş süsleme sanatıdır(Kaya, 1988: 62).

**Tasarım:** Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn. Zihinde canlandırılan biçim, duyuların ve beğenin anlığı sunduğu görüntü”(TDK, 2016)

**Baskı Resim:** Baskı resim, hazırlanan bir kalıp üzerinden planlanan işin kâğıt ya da başka bir malzeme üzerine transferi ile gerçekleştirilmesiyle oluşturulan sanat dalıdır.

**Ağaç Baskı:** Ağaç bir yüzeye çizilen desenin mürekkebi almaması istenen kısımlarının uygun el aletleri kullanılarak oyulmasıyla ve mürekkebin merdane ile ağaç yüzeye sürülmesinin ardından nemli kâğıt üzerine baskı uygulamak suretiyle basılmasıyla oluşturulan bir çeşit yüksek baskı tekniğidir.

## BÖLÜM II

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1. Bedri Rahmi Eyüboğlu Kimdir, Hayatı, Sanatı ve Eserleri

##### 2.1.1. Hayatı

Bedri Rahmi Eyüboğlu daha önceleri Trabzon'a günümüzde ise Giresun'a bağlı olan Görele ilçesinde doğmuştur. Bazı kaynaklarda doğum yılı 1911 olarak verilmişken bazılarında

ise 1913 olarak verilmektedir\* Annesi Lütfiye hanım, babası ise Maçka'lı Eyüboğlu ailesinden Rahmi beydir. Babası, Bedri Rahmi doğduğu zamanlar Görele kaymakamıdır. Bedri Rahmi üçü erkek ikisi kız olan beş kardeşten ikincisidir. Babasının mesleği dolayısıyla Anadolu'nun pek çok yerini dolaşmışlardır. Bu durumu “Körolası adlı kitabında; “Karadeniz kıyısından doğan, ama daha elini denize değdirmeden Anadolu'nun içerisine dalan bizler: yaylılar, kağnılar üstünde Görele kazasından Niksar'a oradan Sivas'ın Pınarbaşı'na sonra Havza'ya, Kütahya'ya, Kütahya'dan Artvin'e gidip gelirken bu müthiş filoyu her zaman beraberimizde taşıdık” (Eyüboğlu, 1997: 35) diyerek özetler.

Resme olan ilgisi Trabzon lisesinde resim öğretmeni olan Zeki Kocamemi'nin etkisinde başlar. Zeki Kocamemi ondaki yeteneği fark edip, kendini keşfetmesini sağlar. Trabzon'da liseyi bitirmeden İstanbul'a gelerek Güzel Sanatlar Akademisinde Nazmi Ziya ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olur. Lisedeki resim anlayışı kartpostalları kopya etmekten çok uzağa gidemezken; “Akademi Hatıraları” adlı yazısında, kartpostallardan yaptığı bu çalışmaları akademideki hocası Nazmi Ziya ile paylaştığında artık bu tarz kopya çalışmaları bırakması ve desenini kuvvetlendirmek adına yunan heykellerine dikkatini çekmesi öğüdünü aldığından bahseder (Delifışek- Eyüboğlu, 1975: 253). Akademide ikinci yıl devam ettiği İbrahim Çallı atölyesinde ise meslek sevgisi ve mesleğe bağlanma sevincini öğrendiğinden ayrıca, ı ışık gölgesiz resim yapmanın da mümkün olduğunu gösterdiği için, hayranlık duyduğu Van Gogh'u, keşfedişinden bahsetmektedir. “Bedri Rahmi'nin akademi öğrenciliğinin ilk yılı böylece arayışlar, coşkular, tedirginlikler, umutlarla geçti” (Erol, 1984: 29).

Bedri Rahmi'nin sanat hayatı boyunca yol gösterici olarak kabul edecek olduğu milli değerlerle, geleneksel sanatlarla ve halk kültürüyle olan yakın bağı Akademideki öğrencilik yıllarına dayanır. O dönemde Akademideki öğrenciler arasında yeni bir tarz arayışı söz konusuydu. Dönemin düşünür ve yazarları, gazete ve dergilerde bu konu üzerine yazılar yazmaya ve tartışmaya başlanmışlardı. Bu düşüncelerinde etkisiyle Akdemi öğrencileri bu anlayışı temel alarak, geleneksel sanatlara yönelmek, milli değerlere sahip çıkmak, bunu yaparken de batının tekniğini kullanarak kendi özünden kopmamış çalışmalar ortaya koymak istiyorlardı. Benimsedikleri bu düşünceyle; Türk resim sanatını taklitten kurtararak, kendi öz değerlerinden kopmadan özgünlüğe ulaşmasını hedeflemişlerdi (Berksoy, 1998: 130-146). Öğrenciliği yıllarındaki bu çabası ve yeteneği İbrahim Çallı'nın gözüne girmesini sağlamıştı. Daha sonraları meslek hayatımın en iyi olayı diye belirteceği olay ise, hocası Çallı'nın tesadüf eseri babası ile karşılaşp onu mutlaka Avrupa'ya göndermesini tavsiye etmesiydi. 1930 yılında aynı dönem eğitim için Fransa'da olan ağabeyi Selahattin Eyüboğlu'nun aldığı bursu, Bedri Rahmi ile paylaşması üzerine Avrupa yolculuğu başlamış oldu. O dönemi daha sonraki

yazılarında “Dil öğrenmek, müze gezmek, sanat çevreleriyle haşır neşir olmak gözümü fal taşı gibi açtı” diyerek anlatacaktır. ( Eyüboğlu, 2005: 22)

Bedri Rahmi'nin Fransa'da yaptığı resimler çağdaş resim sanatı doğrultusunda oluşmaya başlayan bir kişiliğin izlerinin görüldüğü söylenebilir. Bu döneme ait çıplak figürler, Yeşilli kompozisyonlar, Lhote atölyesinin Kübist daha çok yapısal çözümlerinde izler taşımakla birlikte, fonda Türk süsleme sanatındaki çiçek motifleri ve süsleme düzenine yer vermiştir. Matisse'yi hatırlatan dekoratif öğeleri heyecanla işlemiştir. Küçük boyutlu yağlı boyalar, guaşlar, desenler ve siyah-beyaz araştırmaların ortak niteliği, nesneleri, varlıkları değiştirmeden, başkalaştırmadan rahat edemeyen bir yaradılıştan haber vermeleridir. Değiştirme, bazen bir biçim bozma bazen de biçimleme diğer adıyla stilisation olarak belirmektedir. Ancak Bedri Rahmi Lhote Akademisinin kalıplaşmış biçimlerine eğilmemiştir. Resimlerinde Batı sanatına özgü biçim endişelerini Halk Sanatına özgü değerlerle, ulusallığa aktarmasını bilmiştir (Erol, 1984: 30).

1932 Paris’inde çalışmalarını bir müddet yürüteceği Lhote atölyesini ziyareti sırasında, sonraları eşi olacak olan Ernestine (Eren Eyüboğlu) ile tanışır. Paris’teki ilk karma sergisini de Hale Asaf’ın davetiyle, içinde Nurullah Berk, Salih Urallı ve Eren Eyüboğlu’nun da bulunduğu bir grup genç sanatçıyla açar. İlk kişisel sergisini ise Ernestine (Eren) hanımın girişimiyle 1935’te Romanya Bükreş’te açar. Sergiden bir yıl sonra 16 Nisan 1936 yılında Ernestine ile İstanbul’da evlenir ve eşi bu dönemden sonra Eren ismini alır. Bu evlilikten üç yıl sonra 1939 yılında oğulları Mehmet Hamdi Eyüboğlu dünyaya gelir.(Şerifoğlu, 2011: 33-39)

1936’lı yılların başında Akademide Leopold Levy döneminin başlamasıyla Bedri Rahmi için ressamlığın yanı sıra öğretmenlikte ağır basmaya başlar. Akademide Leopold Levy, Cemal Tollu ve Bedri Rahmi 13 yıl sürecek olan ortak bir çalışma dönemi içine girerler. Resme Başlarken isimli kitabında bu dönemi “Öğretmenlik ve ressamlığı at başı yürütmeye çalıştım” (Eyüboğlu, 2005: 22) diyerek anlatacaktır. Bu uzun sayılabilecek öğretmenlik dönemi boyunca çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Şerifoğlu’na (2011: 15) göre; Çağdaş Türk Resminde adı konmamış bir “Bedri Rahmi Ekolü”nden söz etmek mümkündür.

### 2.1.2. Yurt Gezileri

1937-1944 yılları arasındaki sekiz yıl süresince Cumhuriyet Halk Partisi Genel sekreterliği tarafından sanatçılara destek olmak ve yurdun güzelliklerini saptamak amacıyla “Yurt Gezileri” kapsamında 15 ressamın, Anadolu’nun çeşitli şehirlerine gönderilmesine karar verilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerinin gerçekleştirildiği Halkevleri vasıtasıyla söz konusu programı yürütmüştür. Bu kapsamda Bedri Rahmi ilk olarak Edirne’ye gönderilmiştir. Burada 11 çalışmaya imza atan sanatçı, Edirne’de etkilendiği “Selimiye”yi anlatırken Mimar Sinan’a olan hayranlığını; “Sinan’dan ödüm kopuyor. Onun eseri önünde

aylarca bağdaş kurup oturmak lazım” (Eyüboğlu, 1989: 83) diyerek dile getirmiştir. “Memleketimizde resim sanatının boy atıp gelişebilmesi için sarf edilen gayretlerden, ressamlarımızı en çok sevindireni” olarak tanımladığı ve memnuniyetini dile getirdiği Yurt Gezileri kapsamında 1945 yılında Çorum’a giden sanatçı, Çorum’dan, özellikle de İskilip kasabasından çok etkilenmiş ve onu ressamlar için zengin bir memleket olarak tanımlamıştır. Bu kentten getirdiği resimler onun sanatında yeni bir dönemin başladığına işaret eder. Yerli giysiler içindeki Çorumlu figürler, pazar yerleri, çevre halk oyunları vb. konulu resimler, Bedri Rahmi’nin kişiliğinde önemli bir yer tutan Anadolu tutkusu yönündeki gelişmelere yeni bir hız kazandırmış oluyordu (Özsezgin, 2016: 24). Ressam Ali Sami Boyar “Ülkü” dergisinin Haziran 1934’de yayınlanan “Sanat varlığımızda resmin yeri” adlı yazısının bir bölümünde, yurdumuzun kadim ve geleneksel el sanatları ve tarihsel zenginliğini vurgulayarak, yurt gezilerinin önemini ve gerekliliğini vurgulayan bir yazı kaleme almıştır.

Memleketimiz bir sanat memleketidir. Toprağı, havası, suyu, tarihi, üstünde yaşayanlara her asırda sanat ilham etmiştir. Garp(batı) kazmasını, küreğini, hatta pabucunu tahtadan yaparken, Türk topraktan çıkardığı demiri, kalkan, kılıç miğfer yapmış ve üzerlerini altın nakışlarla süslemiştir. Onlar aradan binlerce sene geçtiği halde, hala garp müzelerinde bile nadir eserler arasında saklanmaktadır. Türk minyatürleri, Türk nakışı, Türk cildi, Türk çinileri, şark(doğu) sanat tarihinin büyük ciltler teşkil eden mühim kollarıdır. Hiçbir asırda modası geçmeyen ve eskidikçe kıymeti artan halının mucidi de, Asya steplerinde yaşayan Türklerdir. (Alıntılanan: Tansuğ, 2003: 183)

Yurt gezileri kapsamında dönemin sanatçılarının Yurdun çeşitli yerlerine gönderilmeleri Mustafa Kemal Atatürk’ün öncülüğünde gerçekleştirilen Türk Devriminin temel öğelerine bağlı atılmış adımlardı. Bu öğelerin başlıca iki tanesi, “Batının bilim dünyasına yönelmek, yaşam için geçerli yol gösterici olarak bilimden yararlanmak ve Devletin halkla bütünleşmesi ve toplumun tüm kesimlerinin devlet yönetimine katılmasını sağlamaktır”. Bu ilkeler kültür ve sanat alanında bir yandan bilimsel, ögesel ve objektif alana yönelmeyi, diğer yandan halkın yarattığı değerlere yönelmeyi getirmişti. Bu doğrultuda Bedri Rahmi’nin eserlerinde, Yurt gezilerinin de etkisiyle yöresel öğelere daha çok yönelme görülür. Bu yönelme, çalışmalarında sadeleşmeye de yol açacak hatta bu dönemin etkisiyle öğrencilerini sonsuz bir kaynak olarak gördüğü geleneksel halk sanatı konusuna yönlendirecektir. Ayrıca Batı resim sanatının estetik değerlerini öğrenmeden, geleneksel sanat biçimlerinin çağdaş yorumlarına ulaşılmasının olanaklı olmadığı konusunda onları bilgilendirmeye devam edecektir. Bedri Rahmi, Türk toplumunun köyde veya şehirde yarattığı tüm değerleri gönül ve kafa ile özümsemiş, ayrıca üzerinde yaşadığımız toprakla beraber bize gelen geçmiş çağlar insanların değerini de o toprak gibi sevip

benimsemiştir. Tüm bu yönelmelerin ışığında ürünlerini sanatında bağdaştırabilmiş tam bir Cumhuriyet kuşağı sanatçısıdır.(Aslier, 1976: 11-12)

### 2.1.3. Sanatçı Kişiliği ve Eserlerinde Halk Kültürü Etkileri

Çok yönlü bir sanatçı olduğunu sanat yaşamının ilk yıllarından itibaren ortaya koyan Bedri Rahmi, öğrencilik yıllarından beri ilgi duyduğu ve yurt gezilerinin etkisiyle ilgisinin ve hayranlığının arttığı halk kültüründen beslenmeye tüm sanat hayatı boyunca devam etmiştir. Bu ilgi tek yönlü resim çalışmalarıyla değil, sanatın pek çok alanı kapsamaktadır. O, sanat yaşamı boyunca yağlıboya, yazma, gravür baskı, mozaik, seramik ve heykel gibi alanlara değinerek çok yönlü bir sanatçı olduğunu kanıtlar. Halk sanatının renklerinden, motiflerinden, sade anlatımından çok etkilenmiştir ve bu tüm sanat alanındaki çalışmalarına yansımıştır. Tüm bu etkilenmeye ve hayranlığa rağmen Bedri Rahmi'nin resimlerinde halk kültüründen aldığı motifleri aynen kopya etmez. Onun amacı Anadolu kültürünün biçim ve renk zenginliğini, çağdaş teknikleri kullanarak başka bir hedefe ulaştırmaktır. Şerifoğlu (2011: 13-15), Onun bu yapmaya çalıştığını “Batıdan aldığı argümanlarla harmanlayarak kendine özgü bir Anadolu mitolojisi, Anadolu ikonografisi kurgulamaya çalışmak ve bunu modern sanat eserine dönüştürmek” olarak özetler.

Bedri Rahmi halk sanatını sağlam bir kaynak olarak görmeye başlamıştır. Halk sanatından yola çıkarak yeni anlatım biçimleri aramıştır. Minyatürlerden de esinlenmiştir. Anadolu kilimlerinin geometrik, soyut biçimleri, çini, cicim, heybe, yazma ve çorapların bezeme düzeni ve renk uyumlarını kaynak olarak kullanmış, motifin ağırlık kazandığı süslemeci bir tutumla resimler yapmıştır. Ancak, yalnızca motifleri resme uygulamakla yetinmemiş, renk ve malzeme araştırmalarına da girmiştir. Çeşitli teknikleri deneyerek gravür, mozaik, heykel ve seramik alanlarında birçok ürün vermiştir. Yine bir halk sanatı olan yazmacılığa da yönelmiş, kumaş üstüne baskılar yapmış, bu çalışmalarını öğrencileriyle birlikte de yürütmüştür... Anadolu halk sanatının zenginliğini çağdaş teknikle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun özel ve önemli bir yeri vardır. Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak kendi resminde Anadolu duyarlılığını yansıtmak istemiştir. (Şerifoğlu, 2011: 12)

“Yüzde yüz yerli olanı bizim olanı bulmak. Halkımızın yüzyıllar boyunca üstüne titredığı, canının içinde sakladığı değerleri, sağlam geleneği bilmek” (Eyüboğlu, 1997: 19). Kendini bunu amaç edinen Bedri Rahmi, “Halk Sanatını” çıkış noktası aldığı birçok önemli eser ortaya koymuştur. Resim, gravür, mozaik, yazma, hat, vitray, seramik, heykel, litografi, serigrafi gibi bir çok alanda eser üreten sanatçı, geleneksel halk ve süsleme sanatlarımızdan seçtiği, ortak bir dile sahip olan bu motifleri, batının çağdaş tekniğiyle birleştirerek yeniden yorumlamış ve eserlerinde kullanmıştır. Aynı zamanda şair kimliği ile tanınan sanatçı, bunu sadece resim alanında değil şiir alanında göstermiş, halk türkülerinden, deyişlerinden, âşık

kültüründen etkilenmiş ve şiirlerinde de bu konulara yer vermiştir. “Canım Anadolu” adlı kitabında, “Sende elinin boyası, paleti ile ne diye köyden, köylüden dem vuruyorsun, diye sitem edecekler ama gel gör ki benim işim gücüm nakış, nakışın alasını da benim köylüm yapmış. Benim bir kanadım da şiir, şiirin ağababası da benim köylümde söylenir” (Eyüboğlu, 1953: 49) diyerek bu iki alana olan hayranlığını anlatmıştır. Özellikle Âşık Veysel’e büyük bir hayranlığı olan Bedri Rahmi, Onu Yunus Emre’den sonra gelen Âşıklar zincirinin en büyük halkası sayar. Onun üzerine yazılmış bir şiiri, yaptığı birçok Âşık Veysel portresi ve 8 Mayıs 1952’de Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan bir yazısı vardır. Tansuğ’a göre O, “Cumhuriyet’in erken dönemini daha çok ilgilendiren bir olgunun, folklorculuğun, köylü nakışlarının, o türden bir duyarlılığın modern resim alanına en etkin biçimde yansıtıldığı örnek yapıtların sahibidir (Tansuğ, 1988: 22).

Bulandırılmamış has köy şiirlerinde rastladığımız ustalıkların benzerini Bol bol nakışlarımızda da bulacaksınız. Yalnız şurasını tekrar edeceğim. Marifet bunları olduğu gibi bugünün şiirlerine, bugünün resmine aktarmak değil, marifet halk sanatındaki, köylü sanatındaki sağlam tarafları, işçilik güzelliğini, akıl ölçülerine vurulmuş zanaatı, hele hele her şeyden önce sadeliği yakalamakta. Öyle bir sadelik ki ancak üç kaynaktan, üç gözde bulunuyor: Su katılmamış halk sanatında, dahi sanatkârlarda ve henüz cemiyetin sillesini yememiş yaşlardaki çocuklarda! (Eyüboğlu, 1997: 99)

Eserlerinde çıkış ve esin kaynağı olarak kullandığı nakış, Bedri Rahmi’nin deyimiyle malzeme ve tezgâhtır. Bu kısıtlı malzeme ve tezgâh olanaklarında, az sayıda renk ve biçim kullanılarak oluşturulan bu eserlerde onu etkileyen nokta sade anlatım dilidir. “Canım Anadolu” adlı kitabında, “Bütün renkleri susturup iki tek renkle resim yapmanın ne belalı bir yol olduğunu ispat edecek kadar tecrübe edindim. İki renkle yetinebilmenin ne demek olduğunu isimlessahipsiz halk sanatkârlarından öğrendim. Çoğu zaman fakirliğin imkânsızlıkların zorladığı bu perhiz halk sanatkârlarına erişilmesi zor bir sadelik sağlamıştı”(Eyüboğlu, 1953: 74) diyerek bu kısıtlı imkânlarla ulaşılan sade anlatıma olan hayranlığını dile getirir. Özsezgin’e (1975: 19) göre; Onun amacı yöresel motifleri çağdaş sanat doğrultusunda kalıcı kılmaktır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, bunu gerçekleştirmeye çalışmıştır. Çevresine, yanına, yöresine, geleneksel ürünlere alıcı gözle bakmanın, resmimize kazandırdığı değerleri, bu değerlerin Türk Sanatı açısından taşıdığı önemi, kalıcılığı onun yapıtlarında bulabiliyoruz.

Bedri Rahmi kendi deyimiyle renklerin peşindeydi. O renkleri ararken çağdaşlarının Batı sanatını yüceltmesinden ve taklit ederek yaptıklarından farklı olarak kendini Anadolu’nun sonsuz kültürel zenginliğiyle beslenmeye adanmıştı. Keşfettiği el değmemiş yöresel motiflerle batı sanatının öğelerini özgün bir biçim ve içerikte birleştirerek çağdaşlarının cesaret edemediğini yaparak Sanat tarihimizde modern bir kapı açmıştı. O bir ressam, şair, yazar ve en önemlisi de özgün olmayı bir sanatçının sahip olacağı en önemli özellik olarak gören ve öğrencilerine ilk önce hazırcı olmamayı, özgün bir resimsel dil oluşturmayı aşıl原因 bir

öğretmendi. O çizgi, leke, renk ve benek adını verdiği kendine özgü dört küheylanının çektiği arabasıyla sanatını çağdaşlarının ulaşamadığı yerlere taşımıştır.(Demet Ergin <https://www.martidergisi.com/sanatici-sair-ve-ogretmen-bir-aydinimiz-bedri-rahmi-eyuboglu/>)

Özsezgine'e (2016: 10) göre çağdaş resim sanatımızda kuşağına mensup sanatçıların temsil ettiklerinin ötesinde bir Bedri Rahmi imgesi hep var olagelmiş ve gündemdeki yerini hep korumuştur. Bu imge, sürekli çalışmayı, araştırma yolunda ilerlemeyi, gelinen nokta ile varılacak aşamaları ortak bir disiplin halinde canlı tutmayı, geçmişle gelecek arasında kavramsal köprüler kurmayı, yaşamı boyunca çevresine canlı ve enerjik mesajlar iletmeyi amaç edinmiş bir sanatçı kimliğini simgeler. Kendi sanatsal kişiliğini ve geleneğe bağlılığını anlattığı yazısında ise Bedri Rahmi; "Biz halk sanatını daima bir kaynak olarak ele alalım dedik, oturup halk sanatını kopya edelim demedik. Halk sanatı bizim için ulaşılacak bir yer değil, hız alınacak bir yer olabilir dedik" diyerek özetler.(Eyüboğlu, 1975: 203)

#### 2.1.4. D Grubu

1933 yılında farklı sanatçı birliklerinin daha önceki karma sergilerine katılmış olan bir heykeltıraş beş ressam, altı sanatçı; Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, D Grubu adını verdikleri yeni bir sanatçı birliği kurmuşlar ve ilk sergilerini Beyoğlu'ndaki Narmanlı Yurdunun altındaki Mimoza adlı şapkacı dükkânında açmışlardır. Birliğin D Grubu adını almasının nedeni, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayii Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nden sonra kurulan 4. birlik olması ve alfabenin 4. harfi olan D harfini isim olarak seçmesidir. Onlara göre Türkiye'deki resim ve heykel anlayışı en azından elli yıllık bir gecikme gösteriyordu ve empresyonist eğilimleri reddeden grup kübist ve konstrüktivist akımlardan yola çıkarak sağlam bir desen ve inşa temeline oturtulmuş bir sanatsal anlayışı ilke edinmişti. D Grubu sanatçıları, yurt içi ve yurt dışı sergileriyle 1950'lere kadar önemli bir varlık göstermişler ve grubun sözcülüğü ressam Nurullah Berk ve eleştirmeci Fikret Adil tarafından yapılmıştır. D Grubu'nun sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivisit akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır. Bu amaca ne ölçüde yaklaştıkları şüphesiz tartışmaya değer. Ancak öte yandan 1934 yılında D Grubu'na Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılmasıyla, sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve "kübist" denebilecek eğilimlerle Anadolu köylülerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkati çeker. 1935 yılındaki 7. D Grubu sergisinde Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı; 1941 yılındaki 9.Sergide ise Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrunnisa Zeid ve heykeltraş

Nusret Suman gruba katılmış böylece gruptaki sanatçıların sayısı on altıya yükselmiştir. (Tansuğ, 2003: 180-181)

Bir kesime göre Türkiye’de sivil-avangard hareketin oluşumunda etkin bir işlevi olan D Grubu, Kültür Bakanlığı’yla ya da 1930’lu yılların resmi kurumlarıyla ilişkisi olmayan ilk sanat grubu olarak 1933’te kurulduğunda bağımsızlık kaygısı taşıyan sanatçıları bir araya toplamak işlevi görüyordu... Fikret Adil’le birlikte grubun sözcülüğünü üstlenmiş görünen Nurullah Berk’in, sonraki dönemde bir dergiye isim olarak kullanacağı “Yaşayan Sanat” deyimini bir tür benimsenmiş slogan biçiminde grubun sanat anlayışını özetleyen bir anlam da taşıyacaktır... 1933’te yalnız desenlerden oluşan ilk sergi sanatta temel değerlere dayanan bir ortak tutumun paylaşıldığı anlamına geliyordu. 29 Ekim 1933’teki nutkunda Atatürk’ün, devrime hizmette önemli görevler alacağını belirtmesi, sanatın da ulusun ortak duygularını ifade etmesi gerektiğine vurgu yapması grubun amacıyla örtüşmekteydi... Grubun 15. Sergisi nedeniyle kaleme aldığı bir gazete yazısında Sait Faik, grup üyelerinin ezberlenmiş ve donmuş telakkileri yıkan bir hamle içinde olduklarını belirtiyordu. ( Özsezgin, 2016: 31- 32)

Genç sanatçılar Avrupa dan döndükleri sırada Türkiye Cumhuriyeti her alanda olduğu gibi kültür-sanat alanında da bir kimlik arayış içerisindeydi. Bu arayış içine dâhil olan bu sanatçılar kendi kültürel değerlerinden kopmadan çağdaş ve özgün bir sanat dili yakalayarak Türk resim sanatına katkıda bulunmak istiyorlardı. Bu süreçte geleneksel sanatların dışında, toplumun yeni yeni tanıştığı çağdaş resim ve heykel sanatının kabul görüp doğru anlaşılabilmesi, sanatçıların temel tasasını oluşturuyordu. Hem resim alanında hem de yazım alanında kendilerini ifade etmek için ellerinden geleni yapan D Grubu sanatçıları, tanıtım işlerini de kendileri üstlenmişlerdi. Pek çoğu akademi resim ve heykel atölyelerinde hoca olarak görev yapan D Grubu sanatçıları, birçok değerli genç sanatçının yetişmesinde rol oynamışlar ve Cumhuriyet döneminin belli bir aşamasını, resim alanında en etkin ve başarılı gruplaşma olarak temsil etmişlerdir. Bu sanatçıların çoğu Paris’te Andre Lhote atölyesinde eğitim görmüş ve bu ustanın kübizmi kişiselleştiren akademik yöntemine bağlanmışlardır (Tansuğ, 2003: 183). Turan Erol’a (1984: 14) göre, aralarında, tam bir uyum, anlayış birliği var olmasa bile D Grubunu oluşturan genç sanatçılar için, varlıklarını kanıtlamanın, yapıtlarını sergileyebilmenin el ele vermekten başka bir yolu yoktu. Henüz kişisel sergi açma olanaklarının, müze ve galerilerin olmadığı Türkiye koşullarında gidebildikleri yere kadar giden sanatçılar, sergilerini, barlarda, mobilya dükkânlarında, nereyi ele geçirebilirse orada düzenleyerek 1940 yılına kadar bu birliği sürdürmüşlerdi.

Koşar’ a göre (2012: 21); D Grubu ressamaları arasında yer alan Bedri Rahmi’nin bu gruptaki diğer sanatçılardan farkı, resimlerinde Anadolu’da gezip gördüğü yerlerden etkilenecek Türk halı, kilim, yazma, çini ve hat sanatının renklerinden ve biçimlerinden faydalanıp Batı estetiği ile yerel kültürün bir sentezini yapabilmesinde aranmalıdır. Sezer Tansuğ, Bedri Rahmi’nin bu yaklaşımını “Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar” isimli kitabında şöyle destek verir;

Çağdaş Türk resim sanatı da şüphesiz, her ülkenin sanatı gibi kendi öz kaynakları ve geleneklerinde temellenir. Eski biçimlerle benzerlik, ya da o biçimleri sürdürme yönünden olamasa bile, duyarlık yönünden Çağdaş Türk resim sanatının kaynakları, kendi bölgesel, inançsal ve etnik geçmişinde aranmalıdır. Türk sanat tarihçisi ve kriterleri ısrarla bu sorun üzerinde dururlar. Çağdaş dönemde Türk resminin batı dünyasındaki sanat akımlarının sürekli değişmelerine ayak uydurması ise bu gerçeği değiştiremez... Çağdaş Türk resim yapıtları, antik geçmişten günümüze değin çeşitli uygarlıklara sahne olan bir ülkeden gelmektedir. Bu çağdaş veriler kendilerini bir güç olarak benimseyen her alanda geçerlidir. Onların eski uygarlık dönemlerini çağdaş kılan ve yüzyılın ve en büyük devrimlerinden birini gerçekleştiren bir ulusun iç dinamiklerini yansıtan yanına dikkat edilmelidir. (Tansuğ, 1997: 17-21)

Dönem dönem aralarına yeni isimlerin katılmasıyla ya da ayrılmasıyla toplam on dört yıllık bir sanat geçmişine sahip olan D grubunun son ve 15. sergisi 18 Ekim 1947 tarihinde Fransız Kütüphanesindeki etkinliktir. Kuruluş tarihi olarak belirlenen 1933 yılından başlayarak, On dört yıl boyunca bir arada ve aynı düşüncelere inanarak; akademide aynı çalışma ortamını paylaşarak yaşayan, bu arada ortak sanat etkinlikleri oluşturan D Grubu üyeleri son ortak sergilerini 17 Kasım 1951’de Fransız Konsolosluğu Salonunda açmıştır. Bu sergiden sonra, çalışmalarına bireysel olarak ve farklı sanat anlayışlarıyla devam edeceklerdir.

### **2.1.5. Yazma Sanatçısı Olarak Bedri Rahmi Eyüboğlu**

Bedri Rahmi Halk Sanatının, geleneksel anlatım biçiminden, motif ve nakış sadeliğinden etkilenir ve bunu sanatının her alanına; resim, mozaik, duvar resmi, seramik, heykel ve özellikle de ağaç baskı yazmalara yansıtır. Anadolu’nun yazmacılık geleneğinden özellikle İstanbul ve Tokat yöresi yazmalarından etkilenen Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yazma yolculuğu aslında 1950’de Fransa’ya gittiğinde başlar. Musée de L’homme’u Türkçe adıyla İnsanlık Müzesini gezen sanatçı, günlük hayatta kullanılan ama sanat eseri sayılabilecek, dünyanın dört bir tarafından toparlanmış işlerin sergilendiği müzeyi heyecanla inceler. Bu işlerin renkleri ve formları yanı sıra onu en çok etkileyen yönü de sahip olduğu nakış zenginlikleridir. Müzede gördüğü işlerle, zengin Anadolu kültürü içindeki nakış benzerliğini keşfettikçe bu işleri daha da heyecanla inceleyen Bedri Rahmi, “Körolası” adlı kitabında, bu benzerlikten etkilenişini şu cümleyle özetler; “Çeşitli milletlerin, kavimlerin, kabilelerin nakışlarını inceledikçe aradaki benzerlikler insanı şaşırtıyor. Birde bakıyorsunuz bizim Sivas ta Avşar kilimindeki nakışın bir tıpkısı, milattan bilmem ne kadar önceki Amerika yerlilerinde. Bir başkası İsveç köylüsünün eldivenlerinde. Hani durup dururken dememişler: Akıl için tek bir yol vardır” (1997: 60). Fakat İnsanlık Müzesini gezdiği sırada, çok zengin bir kültüre ve çeşitliliğe sahip olan Anadolu’dan hiçbir işin orada olmaması onu üzer ve buna içerler. Türkiye’ye döndüğünde kültürümüzü ve geleneksel el sanatlarımızı ve zanaatçılarımızı daha yakından incelemeye başlar. Halı kilim desenleri, nakışlar, kıyafetler üzerindeki işlemler, heybeler,

yazmalar örtü yaygı baskıları vb. inceler. Hepsinin Bedri Rahmi üzerindeki etkisi çok fazladır fakat kuşkusuz en çok yazmalardan etkilenmiştir. Resimlerinde yazma motiflerinden esinlendiği yeni oluşumlar görülmeye başlar. Ayrıca oluşturduğu bu yeni motiflerini yazmaya basmaya ve yeni modern yazma desenleri oluşturmaya devam eder. Bu süreçte Tokat ve İstanbul'daki yazma ustalarını inceler. İstanbul'da Ermeni Hanımyan Usta'dan etkilenir. Ve onun yardımcılarıyla ilk motifi olan “Ayşe Gelin” motifini oyar ve bilinen ilk baskısını basmış olur.

Kalıbın hasını da Hanımyan oyar, Hanımyan altmış beş yaşındadır. Galata Kulesi kadar yerli, Kızkulesi kadar turfandadır. Bir ellerini görsen bayılırsın. Asur heykelleri gibi küt küt, çentik çentik emektar eller. Binlerce kalıp oymuş bu güne kadar On binlerce yazma dağda bayırda onun şarkısını söyler, Yazmalar uçun, yayladan geçin, has rengi, has biçimi, has insanı seçin yazmalar... (Eyüboğlu 2012: 191)



Şekil 1. B. Rahmi Eyüboğlu, “Ayşe Gelin” Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması, 10\*10 cm

1950-1960 arası resim çalışmalarım, öğretmenliğin dışında bir tasaya yöneldi. 1950’de Paris’te hayatımızda adı geçmeyen yepyeni bir müze kurulmuştu: “İnsan Müzesi”. Bu müzede yeryüzünün her yanındaki insanların el işleri sergileniyordu. Bu müze bana yepyeni bir ufuk açtı: Güzel faydalı olabilir, faydalı olmak güzelin gücünü eksiltmez... 1950-1960 arası bu anlayış ağır bastı. 1951 de yerli yazma tezgâhlarını bir bir dolaştım. İşçilerle, ustalarla dost oldum. Yazmacılığın sanat tarafı tükenmiş, zanaat tarafı ağır basıyordu. Bu güzel geleneğe bütün gücümle resim alanından bir şeyler aktarmaya çalıştım. Bu bir tür gravür işçiliği idi. Sanatçının işini kendi eliyle çoğaltabilmesini sağlıyordu. Bu güzel geleneği öğrencilerime de aşılamaya çalıştım. Biz her yıl öğrencilerimle yazma sergileri açarız. (Eyüboğlu, 2005:3)

Geleneksel el sanatlarımızda özellikle yazmacılık sanatında, Bedri Rahmi’yi biçimden sonra etkileyen en önemli unsur renkti. “Gerçek renklerin bir kısmına İstanbul yazmacılarında rastladım. Onlarla karşılaştığım zaman o kadar sevindim ki günlerce elim,

yüzüm, üstüm, başım, has renklere bulandı. Yalnız üstüme, başıma değil ta ciğerime kadar işlediler; gündelik hayatıma ve konuştuğum dile karıştılar” (Eyüboğlu,2005: 189) diyerek renge olan tutkusunu dile getirmiştir. O, “Rengin hasının farkına yazma yaparken varmıştır. Anadolu’nun halk sanatı geleneği içinde özgün değer taşıyan yazmalarına olan hayranlığı bir dönemde Bedri Rahmi’yi ahşap kalıplardan oyduğu biçimleri yerel teknolojiye uyumlu renklerde donatmaya götürmüş ve böylece Bedri Rahmi’nin sanatında yeni bir sayfa açılmıştır. Onun bu türdeki çalışmalarını kapsayan ilk sergisi, 1951’de İstanbul’da Maya Galerisi’nde açılmış ve o dönemde haklı bir ilgiyle karşılanmıştı. (Özsezgin, 2016: 53)

Nakışları incelerken. Evvela resim sanatına benzeyen tarafları var. Tabloların çoğu bez üzerine yapılır yazma da öyle. Üzerine resim yapılan bez uzun emeklerle muşamba haline getirilir. Buna rağmen ileride çatlayıp dökülmeyeceğini ve üzerine sürülen boyaları rahatsız etmeyeceğini hiç kimse garanti edemez. Hâlbuki bir tablonun hiçbir zaman katlanamayacağı işlerde kullanıldığı halde yazma bezi boyasından ayrılmaz, yazma güneşten, yağmurdan, çamurdan korkmaz. Tabii has renklerle boyanmış yazmalardan bahsediyorum. Yazmanın resimle olan bir kardeşliği var; gerçi bu kardeşlik doğuştan değil fakat bir o kadar mühim kalıp meselesi. Yazma nakışları evvela bir tahtaya oyulur sonra bu tahta mühür gibi boyanır, beze basılır. Aynı usul resimde gravür sanatında kullanılır. (Eyüboğlu, 1986: 361)

Bedri Rahmi’nin nakışlardan bu denli etkilenmesindeki en önemli etkenlerden biri evrensel olmalarıdır. Çağdaş anlamda resim ve heykelin varlığından habersiz toplumlarda bile nakış varlığını göstermektedir. “Ömründe iskambil kâğıdından başka resim yüzü, paraların üstündeki kabartmalardan başkada heykel görmemiş insanlar vardır ama nakış görmemiş, nakışla uğraşmamış, nakış üstünde düşünmemiş bir insan tasarlamak imkânsızdır”. Değişik yüzyıllarda, ayrı ayrı ülkelerde bambaşka koşullar içerisinde yaşadıkları halde, nakış dili insanı şaşırtan bir tempo ile toplulukların ortak dili olmuş; mimari değişmiş, heykel değişmiş, dinler, diller değişmiş, fakat nakış her zaman nakışlığını korumuştur. “Size şunu büyük bir güvenle söyleyebilirim. Geleneği ve malzemesi yüz de yüz bu memleketin harcı olan herhangi bir süsleme sanatı parçası tam anlamı ile bir sanat eseridir... Su katılmamış bir Türk çinisi, bir Türk kilimi, bir yazma, bir bakır, ibrik, bir tahta oyması, bir sanat eserinde bulunması şansa olan bütün nitelikleri taşır”. (Eyüboğlu, 2005: 111)

Koşar, *Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Penceresinden Halk Kültürü* isimli kitabında, sanatçının, şiirlerinde ve resimlerinde, hayran olduğu tabiata ait çeşitli unsurları ağaç, meyve, renk ve vb. gibi halk kültüründen faydalanarak işlerken, kent yaşamının yapaylığına karşı koymak istemesinden bahseder (2012: 101). Bu bağlamda benzer unsurları geleneksel el sanatlarında özellikle de yazmacılık sanatında fazlaca görmekteyiz. Stilize edilmiş çiçek, ağaç ve meyve desenleri geleneksel başörtüsü ya da kıyafet olarak kullanılan yazmalarda da sıkça

yerini almıştır. Bu yazmaları oluşturan kalıpları oyan zanaatkârların ve onlara yüzyıllardır bu geleneği taşıyan ustalarının esin kaynağı da kuşkusuz doğadır.

“Kendi kültürünü aldığı batılı eğitimin kurallarıyla yoğurarak özgün bir biçime ulaştırma” sözüyle, Bedri Rahmi isminin Türk Resmi’ndeki karakterini, kısaca özetleyebiliriz. O, yaşadığı coğrafyanın tüm zenginliklerini resmin diline ustalıkla yerleştirerek, yeni ve çağdaş yorumların peşinde koşmuştur. Hayatının her döneminde yaşadığı coğrafya ile yakınlığı söz konusu. Bu nedenle Yazma Sanatı/Yazmacılığın Bedri Rahmi’nin sanat öyküsü içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz... Sanatçı, geleneğe ekleyeceği yeniliklerin halk tarafından benimsenmesini arzuladığını vurgular. Çünkü O, bu yolla halka resmi tanıtmayı amaç edinmiştir. Bu yüzden 1950’lerde “Yazma Sanatı” onun ilgi alanında önem kazandığında direkt geleneksel motiflerle ilişkiye girmedir. Resimde yarattığı figür imajını geleneksel dilde yeniden yorumladı. Sonuç olarak , “Bedri Rahmi” kimliğinin esasının “ressam” olduğu ortadadır. Yazmalarındaki kurgularını tuvaldeki resimden ayırmamıştır. Tuvale yansıyan figürler, kumaşta biçimlenirken, günlük yaşama ait araç-gereç yerine kullanılsa da Bedri Rahmi’nin tipik figürlerinin ve bezeklerinin betimlendiği kompozisyonlardır. Araç ve gereç farklılaşsa da veya daha yerinde bir deyişle halkın beğeni düzeyine daha yakın olmasına rağmen Eyüboğlu’nun yazmalarında plastik dil etkindir. Anadolu’nun geometrik nakış soyutlamalarına kendi çevresinden ve kültüründen damıttığı figürlerini eklemiştir. (Şener 2004: 7)

Bedri Rahmi ile eşi Eren Eyüboğlu İstanbul Kalamış’ta şimdiki adı Mavi Kaplumbağa olan atölyelerinde uzun süre çalışmışlar ve açtıkları sergilerinde yağlıboya vb. gibi işlerle birlikte ağaç baskı kalıplarla ve serigrafi tekniği ile yapılmış yazma baskılarını da sergilemişlerdir. Günümüzde oğulları Mehmet Hamdi Eyüboğlu ve gelinleri Hugethe Eyüboğlu bu geleneği hala sürdürmektedir. Bu sergiler o zamandan günümüze kadar halen uygulanmaya devam etmektedir. Bu baskıları kıymetli yapan şey Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun elinden çıkmış olmasıyla birlikte, stilize edilmiş halk kültürüne ait motiflerin onun tarafından yorumlanmasıdır. Ayrıca Anadolu’yu anlattığı bu yazmalarda yine Anadolu’dan esinlendiği motifleri ve renk tutkusu da göze çarpmaktadır. Bunu kendine özgü bir üslupla yapan sanatçı, bunların günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Bundaki temel amacını da şu sözlerle özetlemiştir;

Sanatkâr dediğimiz kimse her adım başı yaşamak mastarının üç çeşitli zamanından; geçmişten, halden ve gelecekte sorumlu bir kişidir. Sanatkâr geçmişten sorumludur çünkü ustaları arasında eski sanatkârlar vardır. Kökleri çok eskide bulunan bir geleneğe bağlıdır. Halden sorumludur, çünkü eşi dostu arasında sanattan anlayanlar vardır. Gelecekte sorumludur, çünkü onlar arasında kendisine hesap soranlar çıkacaktır. (Eyüboğlu, 2005: 14)

## 2.2. Yazmacılık Sanatı

Geleneksel el sanatları içinde önemli bir yere sahip olan yazmacılık, elle çizilerek ya da ağaç kalıplarla basılarak uygulanan bir kumaş desenleme tekniğidir. Yazma, oyulmuş kalıplar kullanılarak, bu kalıpların çeşitli boylarla pamuklu, bazen de ipek kumaşlar üzerine

basılmasıyla veya elle çizilip daha sonra boyanması ile yapılan bir kumaş süsleme sanatıdır(Kaya, 1988: 62). Arseven'e göre yazmacılık ise; pamuklu veya nadiren ipek kumaş üzerine kalem diye tabir edilen fırça, ile yapılan kumaş desenleme sanatıdır(1998: 266). Yazma, kültürel miraslarımız içerisinde yer alan ve geçmişten gelen kültürümüzü ve izleri bugüne taşıyan geleneksel giysilerimizden biridir. Günümüze ulaşan giysi örneklerine baktığımızda, zengin bir kültürün varlığı görebilmekteyiz. Bu giysiler, Türk insanının ince zevkini ve estetik anlayışını ortaya koymaktadır. Yazma sanatının başlangıç yeri ve zamanı kesin olarak bilinmemekle beraber, yazmacılığın çok eskiden beri dokuma sanatı ile birlikte gelişmiş, insanların süsleme ve süslenme ihtiyacı ile başlamış, ilk el sanatlarından biri olduğu kabul edilmektedir(Erkan, 1990:7). Yazmacılığın kökenine ilişkin kesin bilgiler yoktur. Bu sanatın Hindistan'dan yayıldığını ve Mısır kökenli olduğunu ya da Orta Asya'dan kaynaklı olduğunu savunanlar vardır(Türker, 1996: 1). Yazma dokumacılığa bağlı olarak gelişim göstermiş bir el sanatıdır. Dokumacılığın, nerede ve ne zaman ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, tarihi Orta Asya'ya kadar dayanır ve hayvancılığa bağlı olarak gelişmiştir. Anadolu'da Selçuklular ve Osmanlılar döneminde dokumacılığın altın çağını yaşamıştır(Kaya, 1988: 26).

Yazmacılık sanatının başlangıç yeri ve zamanının tespiti güçtür. Ancak bu konudaki yazılı kaynaklar ve arkeolojik çalışmalar, yazma sanatının bir baskı tekniği olması nedeniyle bizi tarih öncesi çağların yontma taş ve bronz dönemlerine kadar götürüyor. Baskı biçiminin başlangıcı olarak, bu dönemlerde seramik kap kaçağın üstüne basit damga ve tahta parçalarıyla yapılmış desen uygulamalarını gösterebiliriz.(Kaya, 1988:10)

Ağaç kalıp kullanarak baskı yapma tekniğinin ilk olarak nerede kullanıldığına dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte Mezopotamya'da tahta kalıpla kil üzerine baskı yapıldığı, Çin'de ise ağaç kalıplarla mühür basıldığı bilinmektedir(Tezel, 2009: 25). Baskı yapmayı öğrenen ilk insanlar çevresinde bulunan kil, tahta, taş ve sonraları madenden yaptıkları kalıpları kullanarak bir takım mühür örnekleri oluşturmuşlardır. Yazmacılığının temelini oluşturan bu tarz ürünlerin dünya üzerinde ilk örnekleri mum ve topraktan yapılan dekoratif kalıplarla veya elle boyayarak kumaşın süslenmesi biçiminde olmuştur. Ayrıca baskı sanatında kullanılan dizi biçimindeki resimler, ortaçağın sonlarına doğru kitap baskısının doğmasına yardım etmiştir. Forrer, "die Kunst des Zeugdrucks"(Yazma Sanatı) adlı kitabında, tahta kalıplarla kağıt üzerine baskı yapıldığını ve kumaş baskısının kitap baskısı için bir başlangıç olduğunu yazmaktadır(Alıntıl原因: Kaya, 1988: 18).

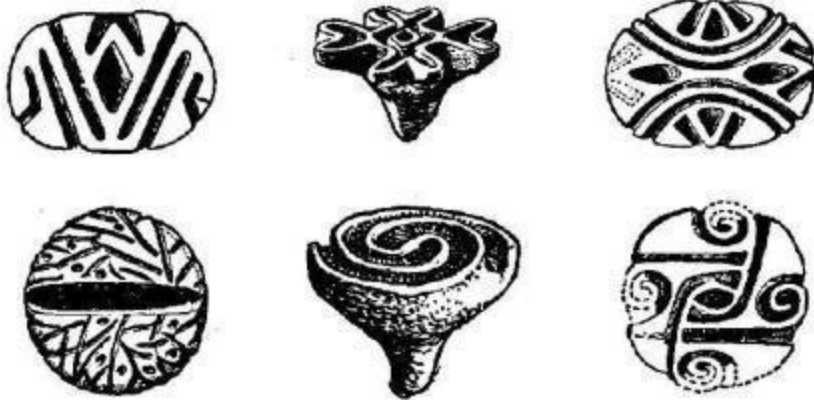
Basma veya yazma; oyulmuş ahşap kalıplar kullanarak çeşitli boylarla, pamuklu kumaşlar üzerine, elle çizilip resmederek veya basarak yapılan süsleme sanatına denir. Bu işi yapanlara da yazmacı veya basmacı denir. Tahta kalıpların oyularak kumaşa basılması ise, kağıdın Anadolu'ya gelmesinden çok önce başlamıştır. "Yazmacılık" adı verilen, tahta kalıpla yapılan "kalıp baskı" ise; Almanca'da "Zeugdruk", Fransızca'da "L' estampe", İngilizce'de "Block Printing" sözcükleri ile karşılık bulmaktadır.(Erkan, 1990:7)

Yunan tarihçisi Heredot tarihsel çağlara ilişkin yazılarında (M. Ö. 484-425), Hazar Denizi dolaylarında yaşayan ulusların, doğal bitkilerden elde ettikleri boyalarla kumaş üzerine hayvan figürleri çizerek, bunlardan yapılmış giysileri kullandıklarını yazmaktadır(Kaya, 1988: 10). Yazma sanatının ilk örneklerini gösterdiği tüm bu alan içinde, Çin'deki örnekler kullanış amaçları bakımından Türk yazmalarına en yakın ilişkisi olanlarıdır.(Kaya, 1988:35)

Tekstil baskıcılığı sanat ile yakın ilgisi olan gösterişli tekstil tekniklerinden birisidir. Kumaşları renkli şekiller, simgeler ve desenlerle dekore etmek isteği çok eski zamanlardan beri var olmuştur. Uygulama teknikleri, binlerce yıl boyunca ilkel araçlardan başlayarak karmaşık makinelere kadar değişmiştir. Daha geniş anlamıyla ele alınarak motiflerin kumaşa çeşitli renklerle uygulandığı düşünülürse; fırçayla boyama(painting) ve batiklerde bu başlık altında ele alınabilir. Türlerinin önceki örneği olan sanatsal uygulamalar, kumaş baskıcılığının öncüleri olarak sayılabilir. (Boyer'den alıntılan: Demirci, 2015:25)

### 2.2.1. Anadolu'da Yazmacılık

Geniş bir kültür yelpazesine ve tarihi geçmişe sahip Anadolu'da damga mühür geleneği uzun bir geçmişe sahiptir. Anadolu'da, bir halk sanatı olarak yazmacılığa temel teşkil edebilecek ilk örnekler 16. yy'a aittir. (Büyük Larouse, 1986: 12478). Bu geleneğin başlangıcı Çatal Höyük'te Neolitik çağa dayanmaktadır. Burada bulunan ve yazmacılığa örnek teşkil eden mühürler genellikle geometrik motiflerle bezenmiştir.(Temizer, 1975: 35) Reyhan Kaya'ya da "Türk Yazmacılık Sanatı" adlı kitabında; yazmacılığın tarihiyle ilgili olarak, Anadolu'da Çatalhöyük arkeoloji kazılarında(M.Ö 700) Hitit sanatına ait eserler arasında pişmiş kilden çok sayıda mühür biçiminde kalıplar ortaya çıkarıldığından bahseder. Bu kalıplarla bitkisel boya kullanarak baskı yapıldığı kanıtlanmıştır. Bunlar Helezoni ve dört yapraklı çiçek motifleri olup halen Hitit Müzesi'nde bulunmaktadır'' diye belirtir.(1974: 44)



Şekil 2: Hitit müzesinde bulunan mühür kalıplar.

Yazmacılık Türk süsleme ve el sanatının bir koludur. Türklerin yazmacılık ile olan bağları Anadolu'ya göçlerinden önce Orta Asya'da yaşadıkları dönemlere dayanır. M.Ö 1000-M.S 100 yılları arasında Orta Asya'da yaşayan Türk kavimleri kumaş desenlemede hayvan figürleri kullanmaktadır. Bu figürler av ve avcılık kültürünü yansıtmaktadır. Yunan tarihçi Herodot yazılarında, Hazar Denizi çevresinde yaşayan toplulukların bitkilerden elde ettikleri boyalar ile kumaş üzerine hayvan figürleri çizerek giysileri süslediklerini yazmaktadır. Bu bilgiler ışığında, Orta Asya'da Türklerin milattan önceki dönemlerde yazmacılığı bildikleri belirtilmektedir(Gökaydın'dan aktaran; Tezel, 2009). Kaya' ya göre; "Proto Türklerden elimize geçen başlıca eserlerde, esas öğeler daima hayvan motiflerinin meydana getirdiği sanat eserleridir. "Hayvan üslubu" olarak adlandırılan bu üslup daha sonraları çok batıya, Rusya ovasına, Karadeniz'in kuzeyine kadar yayılmıştır." Bu üslup avcı toplayıcı kültürün bir yansıması olarak doğmuştur. Hayvan tasvirleri sabit bir ziraat kültürünün eseri değildir. Geniş bir avcı ülkesi olan Asya'da genellikle konusu hayvan kavgası olan hayvan üslubu iyice tutunmuştur. Bu üslup Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden sonra burada sürdürmeye devam ettikleri bir anlayıştır. Anadolu'da devam eden yazmacılık sanatında açık ve hareketli hayvan figürlerine, özellikle geyik figürleri ile meydana gelmiş kompozisyonlara çoğunlukla rastlanmaktadır. Orta Asya'dan Anadolu'ya, günümüze kadar devam eden bu hayvan üslubunun halk sanatının bir kolu olan yazmacılıkta görüldüğü gibi, ayrıca halk edebiyatına da konu olduğu bilinmektedir. Özellikle "geyik" halk ozanlarına ilham kaynağı olmuş başlıca hayvan figürüdür. (Kaya, 1988: 41-42)

Türk yazmacılığında, desenlerin yüzey kompozisyonları kullanıldıkları amaca göre ayrıcalık göstermekle beraber, tüm kompozisyonlarda rahatlık ve akıcı bir düzen hakimdir. Her yüzeyde, motifler gözü dinlendirecek nitelikte serbestçe birbirinden aralıklı olarak yerleştirilmiştir. Yazmalarda kullanılan motifle, daha önce de belirtildiği gibi çiçeklerin çeşitli türleri ve yapraklardır. Geyik, tavus kuşu, kumru, serçe gibi hayvan motifleri kullanılmışsa da çoğunluğu çiçeklerden oluşan kompozisyonlar meydana getirmektedir. Her sanatçı kullandığı motifleri kendine özgü sanat anlayışı içinde rahatlıkla, kendi fantezisinin verdiği imkanla ve hiçbir zorlama olmadan dile getirmesini başarmıştır. Müslümanlık dini gereğince insan ve hayvan figürlerinin yasaklanması, Türk süsleme sanatının dekoratif açıdan gelişmesine ve büyük bir ivme kazanmasına başlıca etken olmuştur. Böylece sanatçı hayal gücünü daha da genişleterek yeni süsleme motifleri aramaya yönelmiştir.(Kaya, 1988: 70-75)

Öztürk'e göre "el sanatları, bireyin bilgi ve becerisine dayanan genellikle doğal hammaddelelerin elle ve basit aletler dışında, makine gücüne ihtiyaç duyulmadan yapılan ve toplumun kültürünü, gelenek ve göreneklerini, folklorik özelliklerini taşıyan, yapan kişinin zevk ve becerisini yansıtan, gelir sağlayıcı, üretime yönelik etkinliklerdir"(Alıntıl原因, Demirci,

2015: 42). Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Halk sanatı köklü bir geleneğe dayanır. Belli başlı bir ihtiyacı karşılar, işe yarar, çevre şartlarına bağlıdır, tek olarak kalması değil kolaylıkla üremesi, yayılabilmesi meziyet sayılır” diyerek geleneksel el sanatlarının çıkış noktası olan bu üretime katkı sağlayıcı ve yararlı taraflarını vurgulamıştır(Eyüboğlu, 2012: 359). Yazmalar da Anadolu insanın folklorik özelliklerini, becerisini aynı zamanda kültürünü yansıtan, çoğaltılabilen aynı zamanda faydalı ve güzel olan, önemli el sanatlarımızdan biridir. Başlarda bir örtünme aracı ya da ev eşyası niteliğinde kullanılan yazmalar zaman içerisinde estetik duygularla yapılmaya başlanmış ve sanatsal bir nitelik kazanmıştır. Geleneksel öğeler içeren bir giyim-kuşam örneği bize, ait olduğu toplulukla ilgili pek çok bilgi sunabilir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu geleneksel sanat anlayışı günümüze kadar ulaşır(Hünerel, Uysal: 2012).

Türk yazmacılık sanatından, günümüze kalan bazı örnekler, Osmanlı İmparatorluğu döneminin 16. ve 19. yüzyıllarına ait örneklerdir. Anadolu’nun her yöresinde kullanılan yazmacılık sanatının farklı bölgeler ve şehirlerdeki gelişimi renk, kompozisyon, ve motif gibi unsurlar açısından farklılıkların yanı sıra, bazen de benzerlikler gösterir. Bir örtünme aracı veya kullanım eşyası olan yazma, yüzyıllar boyunca değişik isimlerle tanımlanmıştır. Anadolu’da yazma, başörtüsü olarak ayrıca eskiden erkeklerde feslerinin altına koymak suretiyle kullanılan bir giyim eşyasıdır. Çit, yemeni, çevre, çember gibi isimlerle anılan yazmaya eskiden “pusiş” de denilmektedir. Zaman içerisinde giyim eşyası olmasının yanı sıra, yastık, yorgan yüzü, seccade, bohça, sofraltı, yemeni, peşkir ve mendil gibi pek çok çeşitleriyle insanımızın günlük hayatında kullandığı vazgeçilmez ev eşyalarından olmuştur(Akbil, 1977). Yazmacılığın örnekleri çoğunlukla kadınların başörtülerinde görülür, yazmalar kırsal kesimdeki hanımların başına örttükleri renkli desenli kumaşlardır. Ayrıca Halk türküleri, koşmalarına ve manilere konu olan yazma, genç kızların çeyizlerinin bir parçası, Osmanlı sarayı haremının de bir süsü olmuştur.

Eski Anadolu, tarihi, medeniyeti ve sanatı yönünden en ilginç bölge orta Anadolu’dur. MÖ. III. ve II. bin yılları arasında Anadolu’da yaşayan kavimler, medeniyetlerini bu yörede kurmuşlardır. Bundan dolayı medeniyetin, kültürün ve sanatın gelişimde Orta Anadolu bölgesi merkez olmuştur. Özellikle Tokat ili bu anlamda ön plana çıkmıştır. Bu yörede yapılan yazmalardaki geometrik düzen, Selçuk sanatı geometrisine paralellik gösterir. Selçuk sanatının Orta Anadolu’da geliştiğini ve kendi sanat anlayışı içinde verdiği yapıtlarını bugün dahi görmek mümkündür. Ayrıca Yazmacılık sanatına Anadolu’da özellikle İstanbul ve Tokat’ta yaşayan gayrimüslim Türklerin katkıları oldukça fazladır. Özellikle Ermenilerin, halk sanatının dalı olan yazmacılık sanatındaki katkıları belirgin şekilde görülmektedir. Yazmacılık Ayrıca Tokat dışında, Kastamonu, Bartın, Gaziantep ve

Diyarbakır'da da gelişim göstermiştir. Ancak Yazmacılık sanatı 17. yy'da İstanbul'da en yüksek düzeye ulaşarak en güzel örneklerini bu dönemde vermiştir. Bu konuda en eski bilgiler, III. Murat zamanında (1574-1579) İbrahim Paşa Sarayı'nda Şehzade IV. Mehmet'in sünnet düğünündeki geçitte “ Basmacı esnafı” adını taşıyan minyatürde görülmektedir. Ayrıca “Sürname” isimli el yazması eserde, baskı ustalarının ellerindeki renkli kalıplarla baskı yaptığı anlatılmaktadır. Sarayın kullandığı kumaşlarda boya ile yapılan baskıların üzerine ayrıca altın veya gümüş motifler de basıldığı bilinmektedir. Elde, Türk yazmacılığının tarihine ışık tutacak kaynaklar olmasına rağmen, bu sanatın ne zaman başladığıyla ilgili net bilgiler bulunmamaktadır (Kaya, 1996: 46-52).

### 2.2.2. Tokat Yazmacılığı

Orta Anadolu'nun en önemli yerleşim yerlerinden birisi olan Tokat, M.Ö 3000'lere dayanan tarihiyle birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış, zengin tarihi geçmişe ve kültüre sahip bir ilimizdir. İlk çağlarda Togayıtlar tarafından kurulduğuna inanılan kent, Hititler, Asurlular, Frigler, Romalılar, Selçuklular ve Osmanlılar tarafından ele geçirilmiştir. Yerleşim olarak orta Anadolu'yu Karadeniz'e bağlayan bir bölgede Yeşilırmak ve Behzat Deresi'nin kesiştiği bir yerde iki büyük kervan yolunun içinden geçtiği önemli bir kavşak konumundadır. (Demirci, 2015: 41)

Tokat, Orta Anadolu'da uygarlık ve tarih yönünden zengin illerden biridir. Karadeniz, Orta Anadolu ve Doğu Anadolu bölgeleri arasında bir geçit niteliği taşıdığından, ilde üç bölgeye özgü nitelikler görülmektedir(Eğri: 2012: Cilt-1). Tokat ilinde yazmacılık tarihinin en az 600 yıllık bir mazisi olduğu bilinmektedir(Türker, 1996: 6). Selçuklular döneminde Tokat yazmalarında geometrik desenler kullanılmış ve bu desenler Selçuklu sanatına paralellik göstermiştir. Özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı döneminde, Tokat'ta el sanatlarına dayalı üretimin giderek gelişmiş, bu dönemde Tokat'ta üretilen yazma gelirleri Valide Sultanlara 'has'(vergi) olarak verilmeye başlanmıştır. O dönemde kentteki hanlarda toplu olarak üretim yapan yazmacılar, işliklerinde hazırladıkları yazmaları boyahanelere verir ve karşılığında damga vergisi ödemişlerdir. Bu vergiyi zorunlu kılmak amacıyla bölgede Tokat kenti dışında yazmacılık yapmak yasaklanmıştır.(İncesoyluer'den aktaran Türker, 1996: 43)

Yazma veya yapık olarak da adlandırılan üretimin en eski tarihlerden beri bilinmekte olan sanatın beşiği Tokat'tır. Küçük Asya'nın en eski üretim merkezlerinden biri olan bu şehir çok uzun zaman tüm Türkiye'nin yazma ihtiyacını üretme ve pazarlama işini kendi tekelinde bulunduruyordu. Tokat yazması olarak bilinen o başörtüleri İslam aleminin hem erkek hem de kadınlarının bir güzellik takısı yani baş tacı olarak algılanan bir örtü niyetinde kullanılıyordu. Yazmayı Hristiyanlar da kullanmaktaydılar.( Alboyadjiyan'dan aktaran; Demirci, 2015: 43)

Anadolu'nun pek çok şehrinde yazmacılık sanatına dair güzel örnekler vardır. Ancak yazmacılığın, Orta Anadolu'nun verimli toprakları üzerinde kurulan Tokat'ta bu kadar gelişmesi ve Tokat'ın yazmacılık sanatına merkez olması tesadüf değil, bir takım fiziki, coğrafi ve ticari koşullar sayesinde (Demirci, 2015: 42). "Giyim; sanatın, sanayinin ve milli kültürün birer parçasıdır. Türk geleneksel giysilerinin Türk sanat tarihinde, halkbiliminde, müzelerinde ve halen bazı bölgelerin günlük yaşantısında önemli yeri vardır. Bu giysiler köklü ve canlı bir tarih olma yolunda özelliği taşımasının yanında, toplumların yaşama biçimlerini, estetik değerlerini, gelenek ve görenek bütünlüğünü de anlatmaktadır" (Eğri: 2012: Cilt-1). Bu bağlamda, geleneksel giysilerini ve giyim tarzlarını günümüze kadar koruyabilen ve günümüzde de sürdüren yörelerimizden biri de Tokat ilidir. Osmanlı Devleti'nin önemli ticaret merkezlerinden olan Tokat'ta buna bağlı olarak çok çeşitli kumaşlar ve takı çeşitleri bulunur, bu da bize Tokat'taki giyim kuşam ve takı kültürü hakkında tespitte bulunma imkanı sağlamaktadır (Dursun 2012: Cilt-1). Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış bu il, hem fiziki koşulları açısından hem de stratejik açıdan ticaret yollarının geçişi üzerinde olması sebebiyle önemlidir. Bu durum sadece yazmacılığın değil, bakırcılık, dericilik, seramikçilik, çömlekçilik, ahşap oymacılık, dokumacılık, kuyumculuk gibi bir takım el sanatlarının da öne çıkmasına ve gelişmesine sebep olmuştur. Asırlardır yazmacılığın merkezi olarak bilinen Tokat, yurtiçi ve yurtdışına el baskısı kumaş ve yazmalar göndermiştir. Anadolu'nun bazı yörelerine özgü renk ve desen olarak benimsenen yazmaların büyük bir kısmı Tokat'ta yapılmaktadır (İbrahimzade, Gusach. 2015: 26). Tokat'ta Anadolu'nun yöresel özelliklerine göre elli çeşit yazma yapılmaktadır. Yazmalar üzerlerindeki motiflere göre farklı isimler almaktadır. (Türker, 1996:6)

Tokat yazmalarında kompozisyonlarında ve bu kompozisyonları oluşturan motiflerde doğaya ait birçok öge ve doğadan esinlenen bir anlatım şekli mevcuttur. Kiraz ve elma gibi meyvelerin burada bolca yetişmesi ayrıca zengin doğasındaki çiçekler ve bitkiler, yazma motiflerinin ilham kaynağı olmuştur. Tokat'ın bu özelliği yazma desenlerinin tasarlanmasına yansımış, elması, üzümü, kirazı ve çiçekleri desenlerin ana motifleri olmuştur. Doğadan alınan bu bitkisel motifler stilize edilerek kalıp üzerine aktarılmıştır. Tokat yazmalarının kendine özgü bir karakteristiği vardır. Yazma ustaları, bu bölgede doğanın içinde yaşadığından, eserlerinde, yaşadığı bölgenin bütün karakteristik yönlerini özellikleri ile birlikte yansıtmaktadır (Kaya, 1988: 75).

Tokat yazmalarındaki konular, yöre insanının duygu ve düşüncelerini doğa ile bütünleşerek ifade etmeye çalıştıklarını açıkça göstermektedir. Gül, lale, sümbül, düğün çiçeği, horoz kuyruğu, gelincik, karanfil, hercai menekşe, dal ve yapraklar, haşhaş çiçeği gibi motiflerin seçiminde bir süreklilik fark edilmektedir. Figürlerle yapılan bezemenin azlığı figüratif konulardan özellikle kaçınıldığına işaret etmektedir. Soyut konular arasında, kandil, yıldız, ay, madalyon, tuğra, dörtgenler, üçgenler, baklava dilimleri, gibi geometrik biçimlerden oluşturulmuş nesne değerleri olan geometrik bezemelere çok ender de olsa rastlanmaktadır. (Erkan, 1990: 45)

Geleneksel el sanatlarında, Anadolu'nun her yöresinin kendine özgü bir motif ve renk kullanımı vardır. Renk uyumuna özen gösterilen Tokat yazmalarında, çoğunlukla koyu renkler hakimdir. Tokat'ta yazmalar genellikle koyu zemin üzerine çok renkli bir anlayışta olup, geleneğe bağlı, sağlam bir renk armonisi sergilerler. Bölgesel renk özellikleri ve bazı renklerin kullanılışı daha çok çevre halkının yaşantısına bağlı gelişmiştir. Örneğin, kırmızı ve siyah renkli yazmalar Alevi tarikatına mensup kişiler tarafından tercih edilmektedir. Kırmızının koyu tonları, bordo, patlıcan moru gibi koyu renkler en çok tercih edilen renklerdir. Dursun, geleneksel anlamda “Giyim” kavramını “kimilerine göre bir zaruret kimilerine göre sosyal statü ve bazılarına göre hâlini anlatma biçimi olarak tanımlamıştır. İnsanların giydiği elbiseler, taktıkları başlıklar, kullandıkları aksesuar ve giyimi tamamlayan süs eşyaları; maddi durumları, evli veya bekar oldukları, etnik grupları ve meslekleri hakkında fikir verebilir”(Dursun 2012: Cilt-1). Bu bağlamda Tokat yazmaları bizlere, renk, motif ve kullanım biçimlerine göre kullanan kişinin inancı, medeni hali, ruh hali vb gibi konularda fikir verebilir. Demirci'ye göre halk “Mutluluğunu, üzüntüsünü, aşkını, hüznünü, saflığını, temizliğini, sevincini, coşkusunu, bu renk ve motiflerle ifade etmiştir. Sade basit gibi görülen bu motifler binlerce yıllık kültür birikimlerinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.(Demirci, 2015: 84)

Yazmacı; zaman zaman doğayı zorlayarak duygularındaki coşkunluğu dile getirmiş, siyahı çeşitli renklerle birleştirerek siyah fon üzerine kırmızı, sarı, mavi, yeşil renkleri kullanmıştır. Anadolu'nun her yöresinde yaşayan halkın kendine özgü kaliteli ve sağlam bir renk anlayışı vardır. Bu özellik, ortaya konan halk sanatı ürünlerinde açık olarak görülmektedir. Bedri Rahmi; “Susan renklere şarkı söyleyen renklere, söze karışmayan biçimlerle yüksek sesle konuşan biçimlere sayısız örnekler bulmak isterseniz köy nakışlarına alıcı gözle bakın” diyerek, bu renk ve motif zenginliğine dikkat çekmiştir(Eyüboğlu, 1956: 99). Kaya göre ise, “Anadolu halk sanatçılarının klasik bir sanat ve renk kültürü almış olamamalarına rağmen, kullandıkları renklerdeki uyum ve düzen insanı şaşırtacak mükemmelliktedir. Bunun atalardan gelme genel bir zevk eğitiminden doğduğunu söyleyebiliriz. Çünkü her kuşak kendinden önce yaşayan kuşakların gerek sanat, gerek kültür ve uygarlık yönünden etkisi altında kalır.”( Kaya, 1988: 52-53)

Türker'e göre; Tokat'ta üç tür yazmacılık yapılmaktadır. Birincisi “Kalem İşi Yazma” ikincisi “Kalıp Kalem Yazma” üçüncüsü ise “Kalıpla Yazma” dır. (Türker, 1996: 11).

**Kalem İşi (Karakalem) Yazma:** Sanat yönü en kıymetli olandır. Desen kalemle kağıt üzerine çizildikten sonra içleri fırça ile bir resim gibi boyanır. Kalem işi yazma yapımında kumaş fırça ile boyandığı için ve renk çeşitliliğinden dolayı daha çok resim sanatına yakındır ve örnekleri çok azdır.

**Kalıp Kalem Yazma:** Yazmada kullanılacak desenin konturleri kalıpla basıldıktan sonra renkli kalacak kısımlar fırça ile boyanır.

**Kalıpla Yazma:** Bu teknikte üç tür çalışma yapılır.

**a-Karakalem yazma:** Bu yazma tekniğinde beyaz kumaş üzerine siyah ya da siyah kumaş üzerine beyaz baskı yapılır.

**b-Elvan İşi:** Bu yazma türünde motifte kullanılacak olan her renk için ayrı kalıp hazırlanır. Bu kalıplar desendeki sıralamasına göre üst üste gelecek şekilde yazma kumaşının üzerine basılır. Tokat'ta en fazla elvan baskı yapılmaktadır.

**Daldırma Yazma:** Renklere göre hazırlanan kalıpların basılmasıyla meydana gelen motifler tutkal veya balmumu ile kapatılır. Kumaş daha sonra boyaya batırılır. Böylece motifin dışında kalan yerler boyanmış olur. Buna daldırma yazma denir.

Yazmacılıkta kullanılan ağaç kalıplar için ıhlamur ağacı kullanılmaktadır. İhlamur, yumuşak, suya dayaklı ve emicidir. İhlamur ağacı bulunmadığı durumlarda sarıçam ve armut ağacı da kullanılmaktadır. İhlamur ağacının tercih edilmesinin sebebi kolay oyulması, boyayı emme özelliğinin bulunmasındandır. Oymada iskarpela, matkap gibi marangoz aletleri kullanılır. Kalıpların arkasına “Tutamak” denilen tutma yerleri yapılır. Üstlerine, eli incitmemesi için keçede yapıştırılabilir. Atölyelerde yüzlerce kalıp vardır. (Türker, 1996: 7-18)

Tokat yazmacılığında kumaş olarak genellikle pamuklu dokumalar kullanılır. Bunlar mermerşahi, patiska, kaput bezidir. En iyi sonuç pamuklu kumaşlarda elde edilir. Bu geleneksel kumaşlar zamanla yerlerini fabrika yapımı ince pamuklu kumaşlara bırakmıştır. Sofra altı örtüleri için pamuklu kumaşın daha kalını olan kaput bezi kullanılmıştır(Türker, 1996: 5-7).

Yazmacılıkta kullanılan boyalar doğal ve kimyasal olmak üzere iki ana grupta toplanırlar. Boya olarak eskiden sadece bitkisel boya kullanılmasına karşın, bugün bitkisel ve kimyasal boyalar kullanılır(Türker 1996: 7). Günümüzde çok az kalan yazmacı esnafı artık kök boya veya bitkisel boyalardan elde edilen boyaları çok fazla kullanmamaktadır. Suni alizerin boyası keşfedilmeden önce Türkiye’de elde edilen bitkisel boyaları dünyanın en iyi ve kaliteli boyaları olarak tanınıyordu. Birçok Türk halk sanatları, özellikle yazmacılık, halıcılık gibi sanatlarda kullanılan boyaların hepsi bitkilerden yapılıyordu.(Kaya, 1988: 55)

Tokat'ta yazmalarda kullanılan kompozisyonlar arasında genellikle merkezden başlayarak dışa doğru açılan motiflerle oluşturulan daire kompozisyonlar ve kenarlarda kullanılan bordürler tercih edilmektedir. Yazmacılıkta kullanılan kalıplar düz ya da yuvarlak bordürler oluşturmaya elverişli bir biçimde veya düz yüzeylere serpme motifler dağıtmaya uygun bir anlayış içinde

hazırlanmaktadır. Kompozisyonu oluşturan kalıplar ya(bordür) şeklinde veya birbirinden kopuk, tek tek motifler olarak tasarlanmaktadır(Tezel, 2009: 27). Tokat yazmalarında görülen dal, yaprak, çiçek, meyve demet ağaç gibi bitkisel bezemeli stilizasyonlar, damga ve sembolik motiflerden oluşan düzenlemeler, yıldız, kandil, vazo, şamdan, çatal, kaşık, bıçak, tarak gibi nesneli düzenlemeler, ayrıca kuş, geyik, horoz, tavus kuşu gibi hayvanlar ve hayvanlara ait koyun gözü, horoz kuyruğu, kılçık gibi uzuvlardan oluşan geniş ve zengin bir motif yelpazesi kullanılmaktadır. Tokat'ın meyve bakımından adından söz ettiren bir şehir olması yazmaların kompozisyonlarında da bu meyvelerin motifleri kullanılmıştır.(Öztürk, 2012: Cilt I)

Tokat yazmalarının desen ve kompozisyon özelliklerini incelemek için öncelikle geleneksel Türk el sanatlarına ve Türk süsleme sanatının karakteristik özelliklerine de bakmak gerekir. Özellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemindeki sanat anlayışı zaman içerisinde Tokat yazmacılığının desen ve kurgu özelliğini etkilemiştir. Yazmalarda kurgu, Hititler, Selçuklu ve Osmanlı gibi Anadolu'da yerleşmiş olan medeniyetlerin sanatlarına benzerlik gösterir. "İslam dinine bağlı olan Türklerin -İslam dininin insan ve hayvan figürlerini yasaklamasından dolayı- Türk süsleme sanatının dekoratif açıdan gelişmesine ve ilgi görmesine yol açmıştır. Tokat yazmacılığında kullanılan motifler konularını daha çok bitkilerden almıştır"(Ok, 2015: 30).



Şekil 3: Tokat İçi Dolu Yazma Örneği

Tokat yazmacılığında; dairesel planda gelişen kompozisyon, yüzeyi tamamen doldurulan kompozisyon ve kare planda gelişen kompozisyon olmak üzere 3 tür kompozisyon kullanımı vardır. Bu kompozisyonlara ve desenlerine göre isimlendirilen yazmaların bazıları şu şekildedir;

**Tokat İçi Dolusu:** Kare bir kalıp içerisine kıvrılan “U” biçiminde yerleştirilen bir dal üzerine farklı boylarda yerleştirilmiş birçok çiçeğin yan yana getirilmesi ile oluşur. Kırmızı renkte basılan Tokat içi dolusu, yüzeye kalıbın dokuz defa basılması ile meydana getirdiği için bu ismi almıştır. Kenar suyu olarak kullanılan motifin kenarlarında beşli yatay çizgiler içerisinde ise iri fasulyeyi andıran bir motif yer alır (Türker, 1996: 25). Bu yazmada zeminde genellikle mor ya da kırmızı renk kullanılır. Desen kısmında ise sarı ve bu iki rengin birleşmesinden oluşan yeşil renk kullanılır. Bu yazma aynı yörede “dokuz dallı yazma” olarak adlandırılır. Tokat, Trabzon, Kastamonu, Afyon ve Antalya yörelerinde kullanılır. (Demirci, 2015: 86)



Şekil 4: Tokat Beşlisi Yazma Örneği

**Tokat Beşlisi:** Tokat içi dolusu ve kenar suyunun kullanıldığı yazmadır. İsminden de belli olduğu gibi motifin zemine, merkeze bir kenarlara da dört defa olmak üzere basılmasıyla meydana gelir. Renk özellikleri Tokat içi dolusuyla aynıdır. Tokat ve Trabzon yörelerinde kullanılır.(Türker, 1996, s.26)

**Tokat Üzümlüsü:** Bu yazma Tokat içi dolusuna benzemekle birlikte aralarındaki fark tercih edilen üzüm motifinden kaynaklanmaktadır. Çiçek motiflerinin aralarına üzüm salkımı biçiminde desenler eklenmiştir. Üzüm motifi “S” hafine benzer bir alana yerleştirilmiş olup zemin rengi olarak mor ve kırmızı renkler tercih edilir. Bu yazmada kırmızı, sarı, Yeşil renklerde tercih edilir; ancak zemin rengi olarak tercih edilen Mor renk bu Yazmanın aynı zamanda Tokat morlusu olarak ta adlandırılmasına sebep olmuştur. Tokat ve Erzincan bölgelerinde kullanılır.(Türker, 1996: 26)



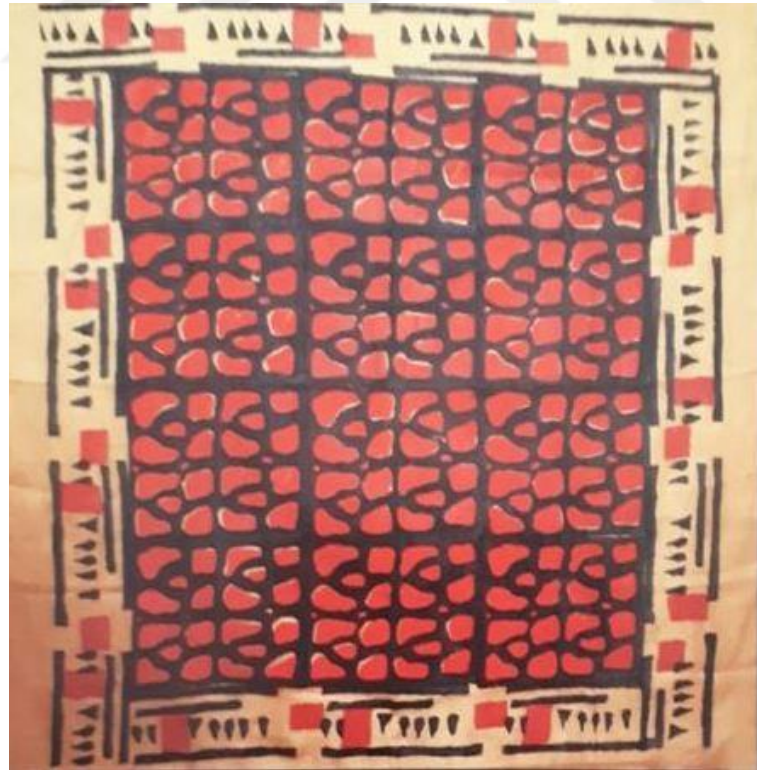
Şekil 5: Tokat Üzümlüsü Yazma Örneği Ve Motif Detayı

**Tokat Yarım Elmalısı:** Genellikle siyah zemine kırmızı ya da mor olarak basılır. Elma motifleri parçalanarak düzensiz şekilde kullanılacak şekilde tasarlanmıştır(Türker, 1996, s.28). Bu, ana motifin elma yarısına benzeyen bozulmuş, düzensiz şeklidir. Elma motifleri daha küçük geometrik biçimler şeklinde olup yazma yüzeyini tamamen kaplar. Çoğunlukla Tokat ve Sivas yöresinde kullanılır.(Demirci, 2015: 89)

**Tokat İçi Boş (Kayseri Kenar):** Tokat’a özgü bir yazma olup kayseri yöresinde çok tutulduğundan adı sonradan ‘Kayseri Kenar’ olmuştur. Zemin mor, sarı, kırmızı ya da mavi olur. Bu yazmada kenar bordüründe kullanılan motif karşılıklı iki kenarda dört, diğer iki kenarda ise üç adet basılmak suretiyle yapılır (Türker, 1996: 28). Çiçek, dal ve yapraklardan oluşan kenar motifi karşılıklı kenarlara dörder ve üçer olmak üzere on dört motifle dönlür. Anadolu’da geniş bir bölgede kullanılır.(Demirci, 2015: 89)



Şekil 6: Tokat Elmalısı Yazma Örneği



Şekil 7: Tokat Yarım Elmalısı Yazma Örneği



Şekil 8: İçi Boş Yazma Örneği

**Purket (Plaka):** Bu yazma türünde zemin rengi sarı ve siyah olarak kullanılır. Purket motifi üç yaprak içerisine yerleştirilmiş bir büyük çiçek ve iki tarafına Yerleştirilmiş iki çiçek demetinden oluşur. Motif karşılıklı iki kenara dörder adet basılır (Türker, 1996: 29). Purket en eski Tokat yazma motiflerindendir. “Plaka yazma” olarak ta bilinir. Motif yapraklar arasında yer alan büyük bir çiçekle iki yanda dal ucunda bulunan küçük çiçeklerden oluşur. Çoğunlukla Afyon, Isparta, Burdur yörelerinde kullanılır. (Demirci, 2015: 90)

**Kaşık Sapı:** Bu yazmanın da zemini siyahtır. Aşındırma tekniğiyle kenarlara bordür olarak tek sıra kaşık sapı motifi basılır (Türker, 1996: 29). Bu yazmada kaşık sapı motifi genellikle kenarlara sıralı şeklinde ve sarı renkte basılır.(Demirci, 2015: 91)

**Kaynana Yumruğu:** Yazmada kullanılan motifin yumruğa benzemesinden dolayı ‘Kaynana Yumruğu’ olarak isimlendirilmiş, Tokat’a has bir yazma çeşididir. Bu motif yazma kenarlarının karşılıklı kenarlara üçer adet diğer iki kenarlarına ise ikişer adet basılması ile elde edilen motiflerdir. Zemin Sarı ve siyah olarak düşünülür. Siyah zemin üzerine yeşil, kırmızı, sarı ile baskı yapılırken sarı zemin üzerine kırmızı ve yeşil renklerle baskı yapılır (Türker, 1996: 30). Bu motif çoğunlukla çocuk yazmalarında işlenir. Yazmaların ortası çiçeksizdir. Çoğunlukla Zile ve Afyon yörelerinde kullanılır.(Demirci, 2015: 80)

**Trabzon Kenar:** Bu yazma türünde zemin rengi siyah olarak kullanılır. Sarı Renkli bordür içerisine kırmızı ve sarı renkli çiçekler yerleştirilir (Türker, 1996: 31). Bu yazmanın kenarları

söktürme tekniği ile bordür motifleri ile işlenir. Daha çok Trabzon yöresinde tercih edilen bu yazma “Kolan” ya da “Papaz” yazma diye de bilinir.(Demirci, 2015: 91)



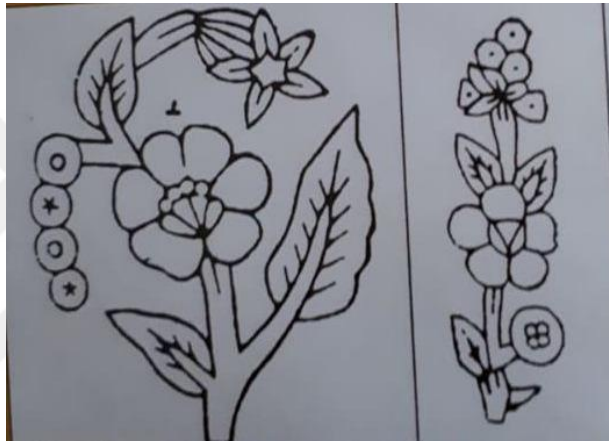
Şekil 9: Kaşık Sapı Yazma Köşe Detayı



Şekil 10: Trabzon Kenar Yazma Örneği

**Asma Yapağı:** Bu yazma türünde asma yapağı bordür olarak düşünülmüş olup karşılıklı iki kenara dörder adet basılırken, diğer iki kenara üçer adet basılmaktadır (Türker, 1996: 30). İsminden de anlaşıldığı üzere Tokat'ın sembollerinden meşhur, “Narince Üzümlü” yapağı stilize edilerek yapılmış bir motiftir. Yazma zemini siyah renktedir. Motif renklerinde ise kırmızı ve yeşil kullanılır. Daha çok Kastamonu ve Çorum bölgelerinde tercih edilir.(Demirci, 2015: 91)

**Ev İşi Yazma:** Sarı zemin üzerine “Ev İşi” motifi beş dallı olarak basılır. Motif, bir dal üzerinde yer alan üç yaprak ve bir çiçek ile üstteki yapağıya bağlı bir yıldız ile dört yuvarlaktan oluşur(Türker, 1996: 31). Motiflerde yeşil ve kırmızı renkler kullanılan bu yazma daha çok Kastamonu yöresinde kullanılır.(Demirci, 2015: 91)



Şekil 11: Ev İşi Yazma Örneği



Şekil 12: Tokat Müzesinde Bulunan Ağaç Kalıplardan Bazılarının Baskı Örnekleri

### 2.3. Baskı Resim Sanatı

Baskı yöntemi ile kâğıt üzerine basarak sanat eseri oluşturma tekniğine baskı resim denilmektedir. Eserlerin tekrar basımı ya da sanat eseri niteliği taşımayan fotografik görüntülerin basımı baskı resim sanatı kapsamında yer almaz. Sınırlı sayıda üretilen baskı resimlerin her biri ise tam da baskı resim sanatını tanımlamaktadır. Bu baskılardan her biri eserin bir kopyası değil bir baskı resim eseridir; çünkü sanatçının kendisi tarafından tekrar basılmıştır ve her basım sırasında tekniğe bağlı olarak değişiklikler gerçekleşir. Bu değişiklikler yüzünden her basım bir eserdir. (Edwards, 2014:162; Griffiths, 1996: 12; Leaf, 2012:9)

Baskı resim, hazırlanan bir kalıp üzerinden planlanan işin kâğıt ya da başka bir malzeme üzerine transferi ile gerçekleştirilir. Yaygın olarak, tercihen bakır ve çinko metal kalıplar ya da polimerler ile ağaç baskılar için ağaç kalıplar, linotipi paksı için linol, serigrafi için ipek ve diğer sentetik kumaş kalıplar kullanılmaktadır. Aynı kalıpla basılan işler *seri* olarak adlandırılır. 19yy ile birlikte baskı resim geleneğinde bir kalıp ile basılan eserler sınırlı bir seri olarak numaralandırılır ve kalıp imha edilir. Ayrıca baskı resim tekniği tek parça işlerin yanı sıra resimli kitaplar ve hatta sanatçı kitapları da basılabilmektedir. (Banister, 1986: 3-5; Reddy, 1997: 30; Ross, Romano ve Ross, 2009: v-vi)

Geleneksel baskı resim teknikleri temelde alçak, yüksek, düz ve elek baskılar olmak üzere dört gruba ayrılırlar. Mürekkebin yüzeyin üzerine, yüzeyin altına, yüzeye tutunmak suretiyle veya yüzeyin içinde geçirilmesi bu farklı grupları oluşturmaktadır. Yeni teknikler arasında baskı ile transfer edilen dokular ve dijital baskı yöntemleri bulunmaktadır. Ağaç baskı, soğuk kazıma, metal gravür, linotipi, monotipi, litografi, serigrafi yaygın kullanılan baskı resim teknikleri olmuştur. (Walker, 2005:124; Ward (Ed.), 2008:544)

#### 2.3.1.Ağaç Baskı

En eski baskı resim tekniği olan ağaç baskı bir yüksek baskı tekniğidir. Kökeni uzak doğuya uzanmaktadır. İlk kullanım biçiminin kumaşa desen basma amaçlı olduğu tahmin edilen ağaç baskı 5. yüzyılda Çin’de kâğıda yazı ve resim basmak için kullanılmıştır. 15. yüzyılda Japonya’nın ardından Avrupa’da da görülmeye başlanmıştır. Yazısız sadece resimden oluşan ilk baskılar bu iki coğrafyada görülmektedir. (Salter, 2002: 9; Stijnman ve Savage (Eds), 2015: 11)

Ağaç bir yüzeye çizilen desenin mürekkebi almaması istenen kısımları uygun el aletleri kullanılarak oyulur. Mürekkep merdane ile ağaç yüzeye sürülür ve nemli kâğıt üzerine baskı uygulamak suretiyle basılır. Yüzeyde gezdirilen rakle, kaşık ya da presin baskısı ile mürekkep kâğıda transfer edilmiş olur. Farklı renkler ya farklı kalıplarda hazırlanır ya da farklı renkler için azaltma tekniği kalıba adım adım uygulanır. Hatalara hiç izin vermeyen azaltma tekniği ustalık

belirtisidir; çünkü ilk kalıba tekrar ulaşmak ve baskıya baştan başlamak artık imkânsızdır. (Dackerman, 2002: 11; Fuga, 2006: 56)

## 2.4. Kompozisyon

Tasarım, insanoğluyla birlikte var olmuş ve sanatın içinde barındırdığı en önemli kavramlardan biridir. Tasarım sözcüğünün kelime anlamına indiğimizde, tasarım sözcüğünün eş anlamlısı olan dizayn sözcüğü, Latince kökenlidir. Dizayn (design) sözcüğü, Latince biçim vermek, temsil etmek demek olan “*designare*” sözcüğünden gelir (Tunalı, 2004: 12). Design; Latince “*De Sign*” kelimesinden türemiştir. Bu Fransızca’da “*dessein*” İtalyanca’da “*Disegno*” kelimeleri ile karşılık bulmaktadır (Seylan, 2005: 16).

Tasarım insan zihninde başlar ve günlük hayatımızda kullandığımız her türlü nesnede karşımıza çıkarmaya devam eder. Türk dil kurumuna göre tasarım kavramı “Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn. Zihinde canlandırılan biçim, duyuların ve belegen anlığa sunduğu görüntü”(TDK, 2016) anlamına gelir. Tasarım isim olduğunda iki temel anlamı içermektedir. Birincisi zihinsel bir plan, amaç, proje, istek, kararlılık; ikincisiyse amaçlanan nesne, son hedef, bir resim ya da sanat yapıtının eskizi (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1746). Yine Odabaşı tasarımı; zihinde kurmak, niyet etmek, kastetmek, çizmek, plan yapmak, proje yapmak, tertip etmek, icat etmek, yaratmak gibi birçok tanımla ile ifade etmiştir (Odabaşı, 1996: 17).

Tasarım, başlangıç noktasını bir problemin oluşturduğu ve zihinsel bir süreç sonunda meydana gelen bir üründür. Zihin bu probleme çözüm ararken tasarlama sürecinden geçer. Bernd’e göre; “İnsan yaşamak ve bazı işleri yapmak için sahip olmadığı özel organlarının eksikliğini gidermek amacıyla hazır olarak bulduğu doğal durumları akıyla değiştirmek zorundadır: Bu yolda doğal yetilerini güçlendiren ya da tamamlayan aletler geliştirir ve böylece çevresine egemen olabilir. (Aktaran, Yücel, 2010: 25). Benzer bir tanım da, “Tasarımı Anlamak” adlı kitabında Beyazıt tarafından yapılmıştır. Beyazıt’a göre “İnsanoğlunun yaşamına yardımcı olması ve onu değiştirmesi için yaptığı şey” tasarımıdır. (Beyazıt, 2008:173). Tasarlama sürecinin sonunda meydana gelen fikir, ürüne dönüşür. Bu, zekâ ve sanatsal yaratma gücünün birleşmesiyle ortaya çıkan bir üründür. Bu durumu Chermayeff, “Tasarım, zekâ ve sanatsal yeteneğin ortak bir üründür” şeklinde vurgulamıştır (Chermayeff’ den aktaran; Becer, 1997: 32).

Tasarım bir sanat kavramı olarak tanımlamak istenirse, kısaca kompozisyon ya da sanatsal düzenleme; her hangi bir plastik sanat ürününün, yaratıcı, özgün ve estetik olarak düzenlenmesidir. Benzer bir tanım “Sanatın Temelleri” adlı eserde şu şekilde geçer;

“Sanatçıların tüm çalışmalarını üzerine kurdukları alt yapı planı” (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2015: 2).

Sanat etkili iletişim araçlarından birisidir. Her tasarım, bir sanat ürünü sayılmasa da, bir iletişim aracı sayılır. Önce zihinde başlayan ve daha sonra maddeye dönüşen ve sonunda insanlara bir şeyler ifade eden bir araç. Tasarımın bu yönünü Güngör, “Her bir tasarım kesinleşmiş ve mükemmelliğe erişmiş olmamakla beraber, istenilen gayeye cevap veren bir tertibi, ortalama bir büyüklüğü ve gerekli biçimleri ihtiva eder (içerir)” (1972:2) şeklinde vurgulamıştır.

Yaratıcılık tasarımın, tasarım da sanatsal deneyimin ve sanat ürününün oluşmasındaki en önemli faktördür. Çellek ve Sağocak’a göre yaratıcılık; “Geçmişteki deneyimlerin yeniden düzenlenmesini sağlayan, bir problemin farklı yollarla çözümünü arayan, özgün bir fikir veya ürünün ortaya konulduğu zihni bir faaliyettir (2014: 7). “Yaratma, genelde insanın hazır olarak bulduğu doğa varlığına, insanın kendi insansal –tinsel varlığını katması demektir. Bu anlamda yaratma, insanın doğaya insansal bir katkısı olarak daha Platon tarafından da kabul edilmiş ve o günden bugüne kadar bu anlayış, yaratma olayını anlamada daima bir kılavuz düşünce olarak sürüp gelmiştir” (Tunalı, 2004: 50). Yaratıcılık ve tasarım arasındaki bu güçlü bağlantıyı vurgulayan bir diğer isim de Becer’dir. Becer, tasarım sürecini, “sanat ve tasarım dallarında bilinmeyen bulma, problem çözme ve hiçbir şeyin var olmadığı bir ortama yaratıcılık gücü ile meydan okuma” olarak tanımlamaktadır. (Becer, 1997: 39)

İlkel insanın mağara duvarlarına yaptığı ilk resimler düşünüldüğünde, bunların ne amaçla yapıldıklarına dair birçok tahmin yürütülebilir. Sanatsal bir deneyim, ibadet amaçlı bir ritüel, ya da aralarında kullandıkları bir iletişim aracı olabilir. Amaç her ne olursa olsun bunu ortaya koyarken tasarımın ilk aşamalarından ve bu süreçte en kısa ve öz anlatım şekli olan simgeleştirmeden faydalanılmıştır. Bu resimlerde çizdikleri hayvan veya başka figürleri simgeleştirme yoluyla birbirlerine ve günümüze aktarmayı başarmışlardır. Susan Langer’in belirttiği gibi “Simgeleştirme insanın temel ihtiyacıdır. Simgeleştirme işlevi insanın yemek, bakmak ya da hareket etmek gibi öncelikli etkinliklerinden biridir. Simgeleştirme insan aklının temel işlemlerindendir ve süreklidir” (Aktaran, Özsoy ve Ayaydın, Ankara, 2003: 3).

Yaratma arzusu yeni bir fenomen değildir. Bu tarihin en erken dönemlere kadar izlenebilecek temel bir heves gibi görünüyor. Bizim tarih öncesi atalarımız karanlık mağaraların dar galerilerinden sürünerek, titreyen bir fenerin ışığında muhteşem bizon, at resimleri yaratıp boynuzların üzerine kazımlar yapıp yuvarlak hatlı figürler oydular.(Ocvirk ve diğ, 2015: 4)

Tasarım sanat alanında olduğu gibi üretime dayalı birçok alanda ihtiyaç duyulan bir kavramdır. Mimari, heykel, seramik ve endüstriyel tasarım gibi üç boyutlu sanatsal çalışmalarda, her türlü görsel ve işlevsel materyalin tasarlanmasında aynı süreçlerden geçilir. Tunalı'ya göre sanatçı, “Kişiliğiyle duygu, düşünce ve hayal gücünü, sesler, tonlar, çizgiler ve renkler gibi fiziki olgulara aktarır ve buradan da endüstri ürünü, bir plastik ifade meydana getirir. İşte bir endüstri ürününün, bu plastik ifade içinde somut bir varlık kazanmasına kadar geçen tasarım sürecine, endüstride “yaratma” adı verilebilir” (Tunalı, 2004: 53). Bu yaratma sürecinde, çeşitli öğelerin belirli ilkelere göre birleştirilmesi ile tasarım gerçekleşmiş olur. Bu tasarımlar sayesinde de, hayatın her anında insanın karşısına çıkan ve günlük hayatta kullandığı estetik ve aynı zamanda işlevsel birçok ürün ortaya çıkmıştır. Tüm bu süreç içerisinde Güngör, tasarımın en önemli ve gerekli yönlerini şu şekilde vurgular; tasarım, sanatçılar arasında bir birlik, yeni bir anlatım ve ifade sözlüğü, aynı zamanda temel tasarım süreci içinde yer alan bu yeni kavramlar ışığında, bir eleştiri dilidir. Böylelikle tüm sanatçıların, hissettikleri duyguları karşılıklı olarak anlatabilir duruma geldiklerini ayrıca mimarlık, resim ve plastik sanatların ortak temel esaslarının her bir sanatçı tarafından öğrenilmesinin temel tasarım sayesinde sağlandığını vurgulamıştır.(Güngör,1972:1)

#### **2.4.1.Kompozisyon Öğeleri**

Birçok sanatçı sanatı, evrensel bir dil olarak tanımlar. Öyle ki konuşma ve yazı ile ifade edilemeyen çoğu duygu, düşünce ve kavramı sanat yoluyla ifade edilir. Sanatın en kapsamlı ve önemli dallarından biri olan plastik sanatlarda ise bu evrensel ifade, tasarım ilke ve elemanlarıyla anlam bulur. Çünkü her sanat ürünü bir tasarım sürecinden geçer. “Bir yazarın yazı yazmak için kelimelere, bir müzisyenin beste yapabilmesi için notalara, bir görsel tasarımcının da belli bir problemi görsel bir dil yardımı ile çözebilmesi için tasarım öğelerine gereksinimi vardır” diyen Hashimoto, bu öğe ve ilkelerin gerekliliğini vurgulamıştır (Hashimoto, 2003: 1). Sanatçı veya tasarımcı sanat ürününü ortaya koyarken bu ilke ve elemanlarından yararlanır. Bu süreç sanatçının hangi tasarım öğelerini hangi ilkeler bağlamında kullanacağına karar vermesiyle başlar. Becer'e göre, bu karar verme süreci; planlı ve yöntemsel olabilir; ancak bu süreç bazen, rastlantısal ve sezgisel özellikler de gösterebilir(Becer, 1997: 40). Bir tasarım ürünün oluşmasında temel tasarım ilke ve elemanları çok önemli bir yer tutar. Bu ilke ve elemanlar, tasarım oluşturmada kullanılacak parçaların, hangi tasarım öğelerinin, hangi oran ve sırayla kullanılacağı gibi sorulara cevap verir. Tasarım hayatın her anını kapsayan bir kavramdır. Tasarım elemanları ve düzenleme ilkeleri plastik sanatların her alanında, resimden, grafik tasarıma, sahne tasarımından, mimarlığa, endüstriyel tasarımdan, şehirciliğe ve peyzaj mimarlığına kadar birçok alanda kullanılır.

Tasarım, içinde barındırdığı öğelerin, sistematik bir şekilde ve ilkeler doğrultusunda bir araya getirilmesiyle oluşan bir anlatım dilidir. Böyle bir dilin sözcüklerini nokta, çizgi, biçim, renk, doku gibi öğeler oluştururken bu dilin kuralları da, tekrar, ritim, koram denge vb. düzenleme ilkelerinden meydana gelir. Ayaydın ve arkadaşlarına göre; “Sanatın görsel alfabetini oluşturan simgeler tasarım eleman ve ilkeleri olarak ifade edilmektedir. Bunlar kavrandıkça sanatın görsel dili daha iyi anlaşılabilir ve bakılan her şey sanatsal anlamda daha iyi görülebilir” (Ayaydın, Vural, Tuna ve Yılmaz, 2009: 111). Yine benzer bir tanımla Peterson; tasarım ilke ve elemanlarından bahsederken, onları yemeğe konan malzemelere, tasarımın oluşum sürecini ise malzemelerin hangi sırayla yemeğe katılacağı ve yemeğin pişiriliş aşamalarına benzetir (1996: 11). Kavramsal ve görsel öğelerin belirli bir düzen içinde bir araya gelmeleri tasarımı(kompozisyon) oluşturur. Her öğe kendi başına pek çok şey ifade etse de, sonuçta bütüne ait, uyumlu ve birlik içinde olmalıdırlar. Aynı, bir alfabenin, bir dilin, hatta bir yemeği oluşturan malzemelerin bir arada, bütünün birer parçası olmaları gibi. Armstrong’a göre; “Sanat elemanları ve ilkeleri, problem çözümlerinde anlamlı kullanıma katkıda bulunan güçlü kavramlardır. Tek başlarına öğretildiğinde amaçsızdırlar” (Alıntılayan; Kırıçoğlu, 1997: 115).

#### **2.4.1.1. Nokta – Çizgi – Doku – Biçim/Form – Renk – Ton/Valör – Mekan/Zemin – Aralık/Espas – Yön – Ölçü/Oran**

##### **Nokta**

Nokta tasarım öğeleri içinde önemli yere sahip bir kavramdır. Nokta tasarımda başlangıcı ifade eder ve hakkında onlarca tanım yapılmıştır. Nokta; “Boyutsuz tasarım elemanıdır. Objektif tanımı ile yer belirleyici bir işaretir” (MEB, Ankara, 2011: 4).

Nokta görsel anlatımın temel öğelerinden birisidir. Noktalar yan yana geldiklerinde birbirleriyle ilişkiye girer, bu bağıntı bazen çizgiselliğe bazen de lekeselliğe dönüşebilir.

Sausmarez’e göre; “En basit birim olan nokta, salt yer belirlemekle kalmaz, aynı zamanda çevresel alanı genişleme ve büzülme potansiyeliyle enerjinin kendi içinde var olduğunu hissettirir. İki nokta olduğunda ölçüm vardır, yön gösterir ve iç enerjiler, araya giren boşluğu etkileyerek özel gerilim yaratır.” (Aktaran, Özol, 2012: 18)

Nokta, görsel anlatımın en temel ve basit öğesidir. Başlangıç ifade eder, görüş alanımıza girdiği andan itibaren varlığını hissettiren görsel bir enerjiye sahiptir. Nokta uzaydaki konumu saptar, yer belirleyici bir işaretir... Nokta kavramsal olarak biçimsiz, şekilsiz, boyutsuz, yönsüz ve durağan olmasına karşın, çevresindeki elemanları düzenleyerek egemenliğine alan, düzensizliğin içinde düzen yaratabilen bir merkezi elemandır. (Çellek ve Sağocak, 2014: 29)

Noktanın bulunduğu konuma, azlık veya çokluğuna, sıklık veya seyrekliğine vb. bağlı olarak insan psikolojisi üzerinde etkileri vardır. Nokta ögesini içeren tasarımlarda da bu etki doğal olarak hissedilir. Özol bu durumu; “Bir noktanın tek başına yüzey üzerindeki etkisi sınırlıdır. Fakat birden çok noktanın oluşması, aralarındaki değer ilişkilerinin ortaya çıkması bakımından önemlidir. Aralarındaki yakınlık-uzaklık, büyüklük-küçüklük, sıklık-seyreklik, kümeleşme özellikleri, geçitsel değerler ya da kesintiye uğrayan karşıt (kontrast) oluşumlar, anlatım örgüsünün temel yapısını belirler” şeklinde vurgulamıştır.(Özol, 2012: 19) Serbest kullanılmış noktalar bir grup veya yayılma içerisinde bulundukları zaman, yüzey üzerinde bir gerilim ve görsel enerji değişikliği yaratır. “Noktanın yanına ikinci bir nokta geldiğinde ölçü, aralık, yön gibi kompozisyon ilkeleri devreye girer” (Çellek ve Sağocak, 2014: 29). Işingör ve arkadaşlarına göre ise, nokta; büyüyen, küçülen çeşitlenebilen, dinamizmi olan ve düzen içinde sözü bulunan bir elemandır. Tek başınayken duygusal olarak durgun bir etki yaratırken, noktaların yan yana gelmesiyle ve sayılarının artmasıyla, durgunluk hissi giderek dinamizme, ritme veya kargaşaya dönüşür (Işingör, Eti, Aslıer, 1986: 9).

### Çizgi

Çizgi görsel iletişimin en temel ögesi, olmazsa olmazıdır. Çizgi, noktanın aralıksız bir şekilde birleşerek oluşturduğu hareketten doğan kavramdır. Nokta durağan olmasına karşın, çizgi hareket halindedir. Bir alet, enstrüman ya da araç tarafından yapılan hareketli bir noktanın, bir alan boyunca hareket ederken izlediği yol. Bir çizgi genellikle çevresiyle değer bakımından zıt olduğu için görünür (Ocvirk ve diğ. 2015: 98).

Sanatın en bilindik ve en önemli ögesi çizgidir. Teknik ya da malzeme fark etmeksizin en kısa sürede, en kısa biçimde, kendini ifade etme aracıdır. Bu sebeple en eski çağlarda, en ilkel kabile sanatlarında, geleneksel halk sanatlarında hatta çocuk resimlerinin özünü oluşturmasında çizginin bu yönü yatar. Atalayer, “En eski devirlerden beri eşyayı tanıtan, sınır gösteren ilk ve esas motiftir” (Atalayer, 1994: 149) diyerek çizginin bu yönünü desteklemiştir. Ayrıca benzer bir tanımla Tansuğ çizginin bu özelliğini; “...tarih öncesi insanın resim dünyasında da, ilkel insanda da, çocukta da, çizgi bu temel eğilimi belirler ve resim diliyle, ifadenin ana aracı olur” şeklinde vurgulamıştır (Tansuğ, 1973: 4).

Orvick ve arkadaşları ise çizgiyi, başlangıcından bugüne içerdiği çok yönlülüğü vurgulayarak, sembolisel, yazısal ve resimler olması bakımından aşağıdaki gibi tanımlamıştır;

Bir grafik aygıt olarak çizgi, fikirlerin paylaşımı için bir araçtır. Çizgiler her okur-yazar kültür tarafından, yazı dilinin esas olan ideogramlar (nesnelerin resimsel sembolleri) veya ses sembolleri(alfabe) oluşturmak için kullanılmıştır. Sanatta çizgi, eskiz ve desenin birincil unsurudur ve çok zaman daha büyük işler için hazırlık olarak kullanılır. Resimsel olarak birleştirilmiş çizgiler, kelimeler tek başlarına yetersiz kaldıklarında zor kavramları iletişim

kurabilir hale getirirler. “bir resim bin kelimeye bedeldir” ifadesi, görüntünün gücü için söylenen eski bir deyiştir. (Ocvirk ve diğer. 2015: 98)

Tasarımlarımızda kullandığımız çizgi niteliği; çizginin farklı kalınlıklarda ve ton değerleriyle kullanılması çalışmaya hareket ve dinamizm katar. Çizgi tek başına kullanıldığında hacim etkisi vermez, bu sebepten dolayı tek boyutlu eleman olarak kabul edilse de, görüldüğü gibi plastik sanat olgusunun yine ilk ve hemen her aşamasında kullanılan önemli bir unsurdur. Bu güçlü elemanı birçok yönüyle Çellek ve Sağocak;

Başı sonu belli olan, ışıkla belirginleşen, karanlıkta eriyen, yok olan, bir noktaya bağlı ya da özgür, dolaylı ya da paralel olan, farklı aralıklarla yinelenen, şekli belirleyen, kısalan, uzayan, kalınlaşan, incelen, eğrilen, kırılan, dolduran, tarayan, derinlik kazandıran, boşluk duygusu yaratan, doku oluşturan, sıklaşan seyrekleşen, biçimlerin içyapılarını belirleyen çizgiler ( Çellek ve Sağocak, 2014: 54) şeklinde tanımlar.

Resim Sanatı adlı kitabında, çizgiyi; insan zekâsının bir icadı olarak tanımlayan Şeref Bigalı, tanımını şu şekilde devam ettirir;

Çizgi, eşyayı tanıtan, sınır gösteren, fakat tabiatla yalnız başına görünmeyen bir unsurdur. Objektif olarak da; pek çok heyecana vesile olan, tepkileri ve durumları belirtmekte kullanılır. Çizgi, ifadenin temeli, başlangıcı ve denge unsurudur. Sanat eserinin organizasyon elemanları, ayrı gruplara sahiptirler. Bu elemanları bağlayıcı ve başlatıcı temel unsur çizgidir. Gözle görülen gerçeğin ve grafik düşüncelerin sembolize edilmesi, sadelik ve netlik kazanması, çizginin engin düşüncesinde arılık kazanır. Çizgi, kitleye sınır olarak onu boşluktan ayırır ve tanıtır... Çizgi, bir boşluğun tanımında, bir alanın belirlenmesinde kontur, -dış çizgi- olarak aynı zamanda o alanın süslenmesinde de kaligrafik ve sistematik doku olarak tatbik edilir. (Bigalı, 1999: 139)

Tasarımın karakterini ortaya koyan ve başlangıcı sayılan en önemli öge çizgidir. Aynı zamanda çizgi, onu oluşturan bireyin kişilik özelliklerini de yansıtır. Sanatçının çizgiyi oluştururkenki ruh hali, bu karaktere ve o an izleyiciye vermeye çalıştığı mesaja yön verir. Ayrıca bu karaktere göre çizgilerin izleyicide uyandırdığı hisler farklılaşır. Her çizgi karakteri farklı birer duyguyu yansıtır. Ayaydın ve Arkadaşları bu durumu; “Çizgi, izleyiciye sanatçının ruhsal yapısı hakkında ipuçları verebilir. Resimdeki çizgilerin uzayıp kısalması, düz ya da dalgalı olması, kırık veya hareketli durması gibi çok çeşitliliğe sahip olan çizgiler, elinden çıktığı sanatçının kişiliğinden izler taşır” (2009: 112) şeklinde açıklamıştır.

Bigalı benzer bir tanımla çizginin bu yönünü şu şekilde vurgular;

Çizgi, resimde ifadenin bir yönüdür. Şekillerin yapı, düzen ve hacim taraflarını gösterebilmek için seçilen bir çalışma tarzıdır. Çizgi, sanatçının genel his ve psikolojik durumunu da aksettirir. Meselâ, (neşe, heyecan, canlılık, bedbinlik, yorgunluk, alâkasızlık... gibi.) Fiziki ve

ruhi haller sanatçının çizgisine tesir eder. İnsanın zihni ve hissi hayatında olduğu gibi, artistin çizgisi de onun ruhi yapısını ve çok çeşitli duygularını anlatabilir. (Bigalı, 1999: 143)

Çizgi doğada nesnel olarak var olurken, sanatçının elinde kendi duygu ve fikirlerini öznellesirmesinde kullandığı bir araçtır. “Sanatın Temelleri” adlı eserlerinde Orvick ve arkadaşları çizginin bu yönünü şu şekilde vurgulamışlardır;

Sanatçı çizgiyi karmaşık fikirleri temsil etmek, bir gözlemi kaydetmek, ya da sadece bir faaliyeti ya da eylemi belgelemek için kullanılabilir... Ancak çizgi, öfke, gerginlik, sakinlik, enerji, hareket, ağırlık vb. karmaşık duyguları içeren duygusal durumlar ve tepkileri yansıtmak için öznel olarak değiştirilebilir. Böylece sanatçı çizgiyi, ister nesnel, ister öznel olsun, görüntüye bir anlam katmak için kullanır... Çoğu durumda, gördüğümüz çizgilere uygun sıfatlarımız vardır. Kelimelerin atıf yaptıkları bağlantılar gibi çizginin anlamları da onun bilinçaltındaki ifadesel gücüdür. (2015: 99)

Ahmet Özol aynı durumu; “Çizgi, plastik sanatlarda biçimin öznel ayrımını sağlayan, belirleyici olduğu gibi aynı zamanda psikolojik değerleri de içinde taşıyan bir dışa vurum ögesidir” (Özol, 2012: 62) şeklindeki ifadesiyle güçlendirir. Seçkinöz’ de çizginin kullanım yeri, karakteri ve yönüne göre çok değişken psikolojik etkiler oluşturduğundan bahseder. “...yatay düz çizgiler durgunluk etkisi yaratır ve dinlendiricidirler. Dikey doğrular yükselişi, daireler, genişleme ve yayılmayı temsil eder. Kırık çizgiler kararsızlık ve süreksizlik sembolü olup, uyumlu eğriler kaynaşma ve neşe duygusu uyandırır (1986: 5). Çellek ve Sağocak ise çizginin bu yönünü, şekil, yön ve konumu bakımından karakterize ederek örneklendirmişlerdir;

Çizginin şekil yönünden karakteri; ...Düz çizgilerin statik etkisine karşın eğri çizgiler eğrilikleri artıka dinamizm ve hareket duygusu uyandırır... Koyu ve kalın düz çizgiler çarpıcılık ifade eder. Zikzak çizgiler bir seri hareket ve heyecan hissi uyandırır... Yönü ve konumu açısından çizginin karakteri; yatay bir doğrunun karakteri hareketsizlik statiklik (durağanlık). Kuvvet, durağanlık ve sükûnet olarak algılanır. Düşey konuma doğru ise hareket kazanır, kesinlik ifade eder... Çizginin konumu yönünden bakarsak yatay, eğik, düşey olarak sunulması farklı etkiler yaratır. Yatay hareketsizliğin, düşey devinimin göstergesidir... Dalgalı eğri çizgiler yumuşaklığı çağırır... Düz, paralel, yatay çizgiler durağanlığın göstergesidir... Dikey çizgiler hareketi simgeler adeta... Kırık çizgiler karmaşa yaratır ruhumuzda... Sıklaştıkça seyrekleşen çizgiler ritmi oluştururlar... Tekdüze yinelenen çizgiler monotonluğu berberinde getirir. (2014: 52)

Çellek ve Sağocak’ın tespitlerine ek olarak, Ocavir ve arkadaşları da benzer bir ifadeyle çizgide yatay yönün genellikle, huzur ve mükemmel istikrar gösterdiğini, çizgide çapraz yönün kışkırtma, hareket ve kararsızlık durumunu ima ettiğini, dikey bir çizginin ise genellikle denge ve istiklal akla getirdiğini, genellikle, yukarı doğru yönelen çizgilerin, güç, beklenti veya pozitif enerji hissi oluşturduğunu vurgularlar (2015: 102).

Çizgiyi bu denli önemli ve zengin kılan özelliklerin başında çeşitliliği ve karakteristiği gelir. Tüm bu çeşitlilik ve karakteristiğinin yanı sıra çizginin, ifade gücü ve kazandığı anlam; konumu, sınırı, rengi vb. birçok özelliğe bağlıdır. Atalayer çizginin bu yönünü; “Çizgi; plastik dilin temel “işaret” öğelerinden birisidir. İnsanın görsel algısına bağlı olarak türettiği bir yapay, plastik dilin ögesi, işaretidir. Bu açıdan tek başına bir anlam içermez. Bulunduğu konum, yer, sınır, yön, sayı, ölçü ile bir anlam kazanandır” (1999: 59) diyerek vurgulamıştır.

Sanat, çizgi ile başlamıştır. Lascaux, Altamira ve daha birçok mağaradaki duvar resimlerine bakıldığında, insanoğlu çizgiyle daha o dönem tanışmıştır. Çizgiyi insana en yakın anlatım aracı olarak gören Özol, çizginin insanla ve yaşamla olan bu yakın ilişkisini şu şekilde vurgular;

“Tarih boyunca çizginin, simgesel anlatımıyla yansıtmacı anlatımı arasındaki değerler hep irdelenmiştir. Mağara resimlerinde, resimleme dili olarak kullanılmıştır. Ayrıca simgesel yapının oluşumunda, görsel gösterge elemanı olarak yazı dili rolünü üstlenmiş ve böylece, insana hep en yakın anlatım aracı olmuştur... Çizgi, insanın doğayla olan tüm etkileşimlerinden ortaya çıkan enerji yükünün izlerini taşır ve çizginin değişik çağlara göre öne çıkan karakter etkiyel yansımasını gösterir. İlkçağ insanın mağara duvarlarına çizdiği hayvan resimlerinde ve av sahnelerinde, yaşamla bütünleşmenin heyecan dolu etken karakteri yansımaktadır. Bu, doğal bir dışavurumdur. Böylece çizgiye anlam yüklenmektedir.( 2012: 63)

Sanatçı kendini en iyi ve en kısa yoldan çizgiyle anlatır. Sanat dilinde çizgi bir basitleştirme, yerine göre sadeleştirme ve soyutlama aracıdır. (Odabaşı, 2002: 41)

Sanatçı için çizgi, nesnel olarak eşyaları tanımlayarak ve öznel olarak da duygusal halleri ve tepkileri çağrıştırarak rol oynayabilen grafiksel bir araçtır. İdeogramlarda ve alfabelerdeki çizgisel tasarımlar, iletişimin temel araçları olarak tüm insanlar tarafından kullanılıyorlar. Çizgi, bir yüzeyin zenginleştirilmesinde boşluğu ya da kaligrafiyi çağrıştırırken plastik olabilir. Aynı zamanda bu fonksiyonların bir kaçını yerine getirebilir. Sanatçı çizgiyi çok daha geniş çapta iletişim tarzında kullanır ve çizgi, görsel sanatlarda çeşitli şekillerde rol oynar.(Ocvirk ve diğ. 1975: 52)

Sanatın başlangıç noktası, alfabesi, olmazsa olmazı sayılan çizgi etkisini geçmişten günümüze artırarak devam ettirmiştir. Öyle ki sanatın var olduğu her dönemde, sanat akımlarının etkisiyle yön ve anlam bulmuştur. Kullanım şekli, yöntemi, tarzı, miktarı değişse de, sanat tarihi içinde yerini ve önemini korumaya devam etmiştir. Özol, çizginin bu serüvenini şu şekilde özetlemiştir;

Mağara döneminden gelen izlenimsel dinamizm, dinsel etkinin yoğun yaşandığı dönemlerde kontursal katılığa ve durgunluğa dönüşmüştür. Rönesans’la başlayan yeni hareket içinde çizgi, ölçülerin egemenliğinde olgunlaşan biçimlerin anlatım aracı olmuştur. Daha sonraları, Barok dönem gibi valörcü (değerci) anlayışın ön planda tutulduğu üslup içinde, çizgisel değerler erimiştir. Empresyonizmle (izlenimcilik) birlikte başlayan yeni sanat anlayışıyla çizgi yine dinamik etkinliğine kavuşmuştur. Çağdaş akımlara geldikçe, akımlara göre özellikler gösterse de artık çizgi kendi özgürlüğünü ilan etmiştir. (2012: 82)

## Doku

Dünya üzerinde var olan her şeyin bir yüzeyi, bu yüzey özelliğine bağlı olarak da bir dokusu vardır. Dokular varlıkların dış yüzeylerini kapsarlar ve onları dokunarak ya da görerek algılamamızı sağlarlar. Doku kavramı, bütün nesnelerde bulunan, yüzeyini görmesek bile elimize alıp incelediğimizde, bize bu nesne hakkında bilgi veren bir yapıdır.

İçyapının işlevsel niteliklerini dışa vuran etkidir doku ve doğanın yapısal özelliğidir. Bir ayrıcalık göstergesidir... Doku birbirine eş ya da birbirini tamamlayan birim biçimlerin belli sistemlerle yan yana gelmesinden oluşur... Doku hemen algılanan tarafla giysidir. Dokular soyulur tıpkı, üst üste giyilen giysilerin çıkarılıp atılması, soyunmak gibi. (Çellek ve Sağocak, 2014:157-161)

Temelde iki tür doku çeşidinden bahsedilir. Doğal ve yapay dokular;

**Doğal Dokular:** Özol doğal dokuyu, “Doğada, bağlam içinde olduğumuz her nesneden ve maddesinden bize yansıyan, dokunma eylemiyle tanımlayıp görsellikle pekiştirdiğimiz ve yaşamımızı anlamlandıran yüzey özellikleri” olarak tanımlar. (2012: 103)

Doğa doku çeşitliliği açısından sınırsızdır. Doku, maddenin kendisinin ve yüzey özelliklerinin, dokunma, görme hatta tat alma duyularıyla algılanmasıdır. İnsanlar, salt kullanılan eşyalardaki doku özelliklerinden yararlanmakla yetinmeyip, sanatsal nesnelere, dokusal nitelikleriyle de sahip olmak isterler. Sanatsal alanda da doku, anlatıma değer katan önemli bir öğedir. Doku doğanın özünde var olan bir değer olması nedeniyle ve sanatçının ilk olarak doğadan yararlanmış olduğu göz önüne alınırsa, sanata dokunun girme süreci doğal olarak gerçekleşmiş demektir. Bu durumda doğa çıkış noktasıdır. (2012: 102)

**Yapay Dokular:** Yapay dokuyu tanımlarken vurgulanması gereken en önemli özellik insan elinin değmiş olmasıdır. Özol, bu durumu, insanın da doğanın bir parçası olmasına bağlar ve insanın kendi dokusal değerlerini yapıtları üzerinde uygulayarak gösterme çabası içinde olduğunu savunur. (2012: 117)

Doğanın yapısalılığı içinde var olan doku özelliklerini, yaşamının başlangıcından beri algı dağarcığına alan insan, bununla yetinmeyip, kendisinde dokusal değerleri yaratma etkinliğine girmiştir. Buna özgü olarak insana özgü olan “yapay doku” tanımı ortaya çıkmıştır. Yapay doku iki aşamada incelenir; doğal dokudan yola çıkarak maddenin yüzeyinde yeni dokusal bir etki yaratılırsa “doğal işlenmiş doku” eğer insan eliyle iki boyutlu resimsel etkide doku değerleri yaratılıyorsa “görsel-yapay doku” olarak nitelendirilir. Görsel yapay doku, doğadaki cisimlerin yüzeylerindeki doğal doku görünümünün yansınması(taklit edilmesi) güdüsüyle ve ayrıca; özgün yaratmalarla, yüzey üzerine görüntü olarak, resimsel tekniklerle görselleştirilmesidir (Özol, 2012: 109)

Bu tanımdan yola çıkarak, sanatçıların kullandığı her çeşit dokunun yapay doku olduğunu söyleyebiliriz. “Herhangi bir cismin resmini yaparken onun yüzeyinin pürüzlülük derecesi bir takım taramalar ve noktalar yardımıyla belirtilir ki kâğıt üzerine resmedilen bu doku bir yapay dokudur. (Güngör, 1972: 27)

Tekstür (doku), aynı anda iki duyguyu –dokunma ve görme- harekete getiren nesnelerin dış yapılarıdır... Görmeyi tamamlayan, canlı bir dokunma duyusu var olabilir. İster plastik, ister grafik alanda olsun tekstür -dokunma tesiri yaratan sanatçının bugünkü kadar, hiçbir zaman alâkasını çekmedi. Tabii, suni, taklit ve mücerret (soyut) tekstürler, tabiatla ve sanatta zengin değerler yaratırlar. (Bigalı, 1999: 126)

Doğal ve yapay dokuya ek olarak, optik ve güncel doku kavramlarından söz edilebilir. Çellek ve Sağocak; optik dokuyu göz aldatmacasından oluşan, büyüyüp, küçülen, belli merkezlerde toplanan ya da dağılan, yüzeye optik hareket veren dokular olarak; güncel dokuyu ise, deniz dalgaları veya kumsallarda oluşan anlık, değişken ve rölyefik dokular olarak tanımlarlar. (2014: 152)

Nokta ve çizgide olduğu gibi tasarım elamanlarından biri olan dokunun da insan algısı üzerinde etkisi vardır. Temel Tasar adlı kitabında Güngör, sert dokulu cisimlerin daha yakında, yumuşak dokulu cisimlerin olduğundan da uzakta görüldüğünü dile getirir (1972: 22). Çellek ve Sağocak'da sert dokunun zıtlık yaratırken, duyumsal olarak aktif, estetik olarak dinamik, uzamsal olarak da derinlik izlenimi yarattığını, yumuşak dokunun ise tam tersi, minimum kontrastlık, pasif, dekoratif ve statik etki yarattığını vurgularlar (2014: 150).

Yumuşak dokulu cisimler insanda sükûnet ve rahatlık duyguları hâsıl etmektedir. Buna karşılık sert dokulu cisimler dinamik duygular hâsıl eder. Sert dokular insanı uyanık tutar, azim ve iradesini destekler., keza insana heyecan verir. Bu sebeple, içinde ya da önünde bu ruhsal tesirlerden herhangi birinin duyulması gereken mekânlarda yahut yapılarda arzu edilen ruhsal tesirleri doğurabilecek dokuda malzemeler kullanılmalıdır. (Güngör, 1972: 28)

Doku, yumuşaklık-sertlik, ağırlık-hafiflik, sessizlik-gürültü, huzur- tedirginlik, durgunluk-hareketlilik, sakinlik- heyecanlılık, rehavet-kasvet gibi psikolojik etkiler de yaratır. Yumuşak dokulu yüzeyler; sükûnet, rahatlık, monotonluk, soğuk, güçsüz; sert dokulu yüzeyler, dinamik, uyarıcı, ilgi çekici, güçlü ve daha sıcak, heyecan verici olur. (Çellek ve Sağocak, 2014: 153)

## Biçim – Form

Tasarım elemanları içinde her zaman çok önemli bir yer tutan bu iki kavram, daima birbirleriyle karıştırılmaktadır. Benzer anlamlar içerseler de birbirlerinden ayrıldıkları bazı temel noktalar vardır.

**Biçim:** Biçim bir nesnenin görme ya da dokunma duyularıyla algılanabilmelerini sağlayan kendine özgü gerçekliğidir. Her biçimin kendine özgü olduğu vardır. Bir kürenin yuvarlaklığı ve küpün de köşeleri gibi... Biçim çizginin hareketinden doğar. İki boyutludur. Uzunluğu ve genişliği vardır, derinliği yoktur, kapalıdır. Biçim nesnelerin sınırını niteler (MEB,

2011: 4). Yılmaz'da biçim kavramını, benzer bir tanımla, “Herhangi bir varlığın dış çizgileri bakımından niteliği, biçimi ortaya koyar. Genişliği ve yüksekliği olan alanlara “biçim” denir” (2009: 30), Şeklinde açıklamıştır.

Çevre çizgileriyle belirli bir duruma gelen herhangi bir şey bir BİÇİM'e sahip demektir. Bu sebeple, aslında her cisim herhangi bir anda hudutlarının belirttiği geometrik ya da serbest bir biçim kalıbına girmiş demektir. Cisimlerin biçimi sabit ya da değişken olabilir... Bir kare, bir dikdörtgen ayrı ayrı biçimlerdir. Büyüklükleri aynı bile olsa bir dik üçgen, bir ikizkenar üçgen ayrı ayrı biçimlerdir. Buna karşılık büyüklükleri farklı iki dairenin biçimleri aynı, sadece ölçüleri farklıdır... Bir biçimin meydana gelmesi için o şeyin belirli ya da kuvvetli çevre çizgilerinin bulunması gerekir. (Güngör, 1972: 3)

İnsanın, doğal dünyanın karmaşasında bir düzen yaratma ihtiyacı içinde olduğunu belirten Orvick ve arkadaşları; insanların yapısal, kesin ve genellikle net olarak betimlenmiş şekiller geliştirdiğini, geometrik olarak bilinen bu şekillerin; yuvarlaklar, ovaler, kareler, dikdörtgenler, üçgenler, beşgenler, altıgenler gibi matematiksel şekillerden oluştuğunu vurgularlar. (2015: 123)

Çellek ve Sağocak “Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık” adlı eserlerinde, farklı biçimlerin farklı anlamlar ve etkiler ifade ettiklerini vurgulayarak; dörtgen biçimlerin, açık, kesin ve emin bir ifade, dar açılı ve çapraz biçimlerin, dinamik, geometrik eğrili biçimlerin süreklilik ve biomorfik (serbest) organik eğrilerin ise; kütsel bütünlüğü ve biçimsel yumuşaklığı vurguladığını belirtmişlerdir (2014: 294). Buna ek olarak Güngör'de “Temel Tasar” adlı kitabında; “Genellikle geometrik ve bakışık biçimlerin etkisi daha kesin ve benimsenmeleri daha kolaydır. Bunlarda kararlı bir denge mevcuttur” (1972: 47) diyerek şekillerin yarattıkları bu etkilere değinmiştir.

Biçimi algılayışımız onun tamamen zeminden ayrışmasıyla başlar. Algılamamız bu ayrışma üzerinedir. İnsan zihni genelde biçime odaklanır diyen Sağocak ve Çellek;

Bir biçimin algılanması, negatif ve pozitif alanların netliğine, dengesine bağlıdır. İnsanın algılama sistemi biçim ve zemin arasında bir ayrım yapar. Biçim, bireyin dikkatinin odaklandığı şeydir. Zemin ise, şeklin gerisinde kalan, dikkat edilmeyen, algı alanına girmeyen alandır. Biçim zeminden daha dikkat çekici özelliklere sahiptir. Bazı durumlarda biçim ve zemin yer değiştirebilir. Ancak aynı anda her ikisi de biçim ya da zemin olarak algılanmaz. (2014: 297)

Biçimin plastik sanatların vazgeçilmez ögesi olduğunu vurgulayan Güngör; plastik sanatlarda biçim bolluğundan söz ederken, soyut çalışmaların dışında, çağlar boyunca resim ve heykel sanatlarında doğadaki biçimler bolca yer aldığından ve doğanın muhteşem biçim ve renk zenginliğine sahip olduğunu vurgulamıştır. (1972: 12) Aynı vurguyu Odabaşı “Sanat eserinde

her zaman bir biçimlendirme ve şekil verme endişesi söz konusudur” (2002: 57) şeklinde vurgulamıştır.

Şekiller sıklıkla sanat yapıtının yapı taşları olarak bilinir. Mimari yapıların inşasında kullanılan tuğla, taş ve harçlar gibi, şekiller de sanatta kompozisyon yapısını güçlendirir... Sanatçılar işlerine başlarken, ister kompozisyonun genel örüntüsü isterse de tek tek bağımsız konular üzerinde olsun genellikle şekle dair bazı öngörülere sahiptirler. Sanatçılar soyut bir görüntü için net bir kavrama sahip olabilirler ve sezgisel olarak hangi şeklin o fikre madde ve yapı sağlayacağını belirler. Ya da sanatçı, şeklin deneyimsel olarak kendini açığa çıkardığı evrimsel bir süreci tercih edebilir... Çizgiler kesişirken ve birbirlerine bağlanırken oluşan boşluklar şekil olarak görünebilir. Bu arada zıt alanlar geri plandan gelip başka şekillerin içinde var olabilirler. Bu ilerlemeyle birlikte karalama eylemi daha belirsiz başlangıçlara sahip şekillerden, izleyicinin hayal gücünü yakalayabilecek daha incelikli şekillere dönüşür... Gelişimi ne olursa olsun, şekil, kenarları ya da sınır çizgileriyle çevresinden ayrılarak öne çıkan alan olarak tarif edilebilir. İster belirgin biçimde keskin olsun ister sadece ima etsin, kenar, bir alanı içine alan kontur çizgisinde ya da şekille onu çevreleyen alan arasındaki değer, doku ya da renk kontrastlarında var olur. (Ocvirk ve diğer., 2015: 123)

**Form:** Dar anlamı ile form, bir yüzeyin sınırlanarak, ötekisinden ayrılmasıdır. Diğer bir tanımı ise bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüş formudur. Form üç boyutlu anlatımdır. (MEB, 2011: 5)

Form ve biçimin sanatsal anlamda kullanıldıklarında hemen hemen aynı anlamı taşıdığını vurgulayan Ayaydın ve arkadaşları; formun biçimden en, boy ve yükseklik kazanarak, yani üç boyuta dönüşerek ayrıştığını vurgularlar. Ayrıca formu form yapan ve biçimden ayıran en önemli özelliğinin kütle ve hacim olduğunu, kare ve üçgen örneklemiyile açıklarlar, başta kare ve üçgen birer biçim yani şekilken küp ve prizma ise oluşturdukları kütle ve hacimle birer formdur. Onlara göre; “İnsan bir formdur onun yere düşen gölgesi ise şekildir” (2009: 116).

## Renk

Renk bir sanatçı için en ön planda gelen elemanlardan bir tanesidir. Resimde rengi en iyi anlatım aracı yapan özellik, güçlü etkisi ayrıca duygularımızı direkt olarak ve kısa sürede etkilemesidir. Resim tarihinin her döneminde değişik biçimde kullanılan renk her zaman önemini korumayı başarmıştır. Çünkü renk ışıkla var olur ve ışık olduğu sürece de var olamaya devam edecektir. Işıktan doğan renk hayatın bir parçasıdır. Çellek ve Sağocak’a göre; “Renk, çeşitli cisimlerden yansıyarak gelen ışınların görsel algı sonucu kişide oluşturduğu uyumdur” (2014: 167). Güngör ise rengi; “Muhtelif (çeşitli) cisimlerden yansıyarak gelen ışınların görsel algıda hâsıl ettiği bir duygu” (1972: 33) şeklinde tanımlamıştır. Yine rengin oluşumunda doğal ya da yapay olsun, ışığın önemini vurgulayan Ayaydın ve arkadaşları; Rengin, ışığın değişik dalga boyutlarının tesiriyle zihinde oluşan bir his olduğunu ve ışığın parçalanmasından doğduğunu vurgulamıştır. “Bizim bir nesneyi renkli olarak algılamamızdaki en büyük etken,

tabii ve suni ışıktır. Kısacası renk, ışığın olduğu ortamda ortaya çıkar. Rengin kuvvetini, parlaklığını ve sağlamlığını ışığın kuvveti belirler” (2009: 113).

Objelerden yayılan ışıklı dalgalar, gözün bu konuya duyarlı olan retinasına işler ve oradan göz sinirleri ile beyne iletilerek rengin algılanması sağlanır. Gözlerin renklere duyarlılığı değişiktir. Renkler insanın sağlığı, eğitimi, objelerden aldığı değişik tatlar nedeniyle değişiklik gösterir. Opak, yani saydam olmayan bir nesne ışığı önemli ölçüde emer. Tüm renklerin karmasından oluşan beyaz renkli ışığı emdiği zaman göze siyah olarak, bu renkleri emmeyip yansıttığı zaman ise beyaz olarak görünür. Nesnelerin özümsemediği değil, yansıttığı renkleri görülür. (Südor, 2000: 168)

Bronowsky’ e göre; “Tüm renkleri içinde barındıran saf güneş ışığı beyazdır” (1975: 227):

Işığın kendi öz yapısına veya cisimler tarafından yayılma şekline bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir... Güneşli bir günde renklerin daha parlak ve canlı olmaları, kapalı havalarda ise parlaklığını ve canlılığını kaybetmeleri ve olduklarından koyu görünmeleri rengin ışığa bağlı olduğunu gösterir. Işık olmadığı zaman her şey, şekil ve renk olarak karanlıkta kaybolur. (Çellek ve Sağocak, 2014: 167)

Birren’a göre renk, izleyicide duygusal tepkiler yaratan bir elemandır; tek başlarına kültürel mesajlar iletebilir, bir tavır ya da ruh halini ifade edebilirler (Birren’den aktaran; Yücebaş, 2006: 79). Çellek ve Sağocak da rengin aynı yönünü vurgulayarak, görsel algıda birçok duygusal etkinliğe sahip olan ve estetik amaçlara hizmet eden bir eleman olarak tanımlarlar (2014: 177).

Renk sanatçıların olduğu kadar bilimin de ilgi alanında olmuştur. Çünkü doğal rengin oluşması fiziğin, boya renklerinin oluşması da kimyanın işidir. Empresyonistler gibi sanatçılar, ayrıca Newton ve Young gibi bilim adamları renk üzerine araştırmalar yapmışlardır. Parramon, bu süreci şöyle özetlemiştir;

İki yüzyıl kadar önce Isaac Newton gökkuşağı dediğimiz bu doğa olayını kendi evinin içinde gerçekleştirdi. Tam olarak karanlık bir odaya kapanıp içeriye küçük bir delikten tek bir güneş ışığına eşdeğer ince bir ışık demeti sızmasını sağladı. Sonra da bu ışığı bir prizmadan (üçgen biçimli bir cam çubuk) geçirerek beyaz ışığı; güneş tayfı (spektrum) renklerine ayırmayı başardı... Yıllar sonra fizikçi Young da Newton’ın yaptığı deneyin tersini gerçekleştirdi. Newton ışığı tayfin altı rengine ayırmıştı. Young ise ışığı yeniden oluşturdu. Tayfin altı renginin birer ışınını bir perdede birbiri üzerine düşürerek beyaz ışığı elde etti. (1991: 11-12)

Rengin oluşumu ışığa bağlıdır. Renk ışınları cisimler üzerine vurunca yaşanan bu süreçte Güngör, cisimlerin, üzerlerine gelen ışınların bir kısmını emdiğini, diğer bir kısmını ise yansıttıklarını belirtir. Beyaz cisimler en çok ışık yansıtırlar, siyah olanlar ise ışınların büyük bir kısmını yutarlar. (1972: 33)

Bütün cisimler (objeler) aydınlatıldıkları zaman üç ana ışık rengini: koyu mavi, kırmızı ve yeşili alırlar. Bazı cisimler aldıkları tüm ışığı yansıtırlarken bazıları da emer. Saydam olmayan tüm cisimlerde, aydınlatıldıklarında aldıkları ışığın tümünü ya da bir bölümünü yansıtma özelliği vardır. Bir domatesin aydınlatıldığı zaman üç ana rengi (koyu mavi, yeşil ve kırmızı) de aldığı; koyu mavi ve yeşil ışık ışınlarını emdiği; kırmızı ışık ışınlarını yansıttığıdır. Bunun bir sonucu olarak da biz domatesi kırmızı görürüz... Eğer aydınlatılan resim siyahsa, bunun tersi bir olay söz konusudur. Teorik olarak, aydınlatılan siyah bir cisme çarpan üç ana ışık rengi tümüyle emilir. Bu da cismi ışısız, yani karanlık bırakır. Bu nedenle de biz cismi siyah olarak görürüz... Işık renklerinin birbiriyle karışması karışıma ışık eklediği için bu olay 'eklemeli sentez' olarak tanımlanır. Eklemeli sentezle elde edilen renkler daha açık olur. Pigment yani boya renklerinin birbiriyle karışması ise karışımdan ışığın çıkmasına yol açar. Bu olay çıkarmalı sentez olarak adlandırılır. (Parramon, 1991: 15)

Renk çemberindeki renkler, insan psikolojisi üzerindeki etkilerine göre sıcak ve soğuk olmak üzere iki gruba ayrılır. Sıcak renkler, sarı, kırmızı ve turuncu; soğuk renkler ise, mavi yeşil ve mordur. Yılmaz'a göre; sıcak renkler yakınlık ve sıcaklık etkisi yaratırlar ayrıca bunlar dinamik renklerdir. Uzun süre bakıldığında gözü yorarlar. Canlılık ve neşe etkisi yaratırlar. Soğuk renkler ise uzaklık ve derinlik etkisine sahiptir. Durağan ve dinlendirici etkileri vardır. Uzaktaki nesneler, araya giren atmosferin etkisiyle mavileşir soğuk bir hal alırlar. Objelere soğuk renkler yükleyerek uzaklık etkisi, sıcak renkler ekleyerek yakınlık etkisi yaratılmasına "renk perspektifi" adı verilir. (2009: 33)

### **Ton – Valör**

Tasarım elemanları içinde önemli bir yer tutan ton ve valör kavramları, içerdikleri yakın anlamlar nedeniyle karıştırılır. Ton, rengin şiddeti olarak tanımlanabilir. Ton kavramının renklerin doğurduğu ışık ve gölge etkisinin sonucu olduğu, valör (değer) ise en açık beyazla, en koyu siyah arasındaki derecelenme olarak tanımlanabilir. Bir başka tanımda Lowry tonu, renkler arasındaki geçişler olarak tanımlar. Ona göre; renklerle tonların sayısı, çeşitlenme ve birleşme imkânları sonsuz olduğundan sanatçının renkten yararlanarak yapabileceği izlenimler dizisi de aynı derecede geniştir. (Lowry'den aktaran; Ayaydın ve diğer., 2009:114)

Ton değerleri sisteminde karşılıklı değerlerini arttırmak için, salt siyah ve beyaz değer de eklenebilir. Koyu-açık ve bazen de koyu-orta-açık değer olarak özetlenen kavramlar, daha işlevsel olması bakımından, özeti genişletilirse, en az, beş değer ölçeğini dikkate almak daha uygun olacaktır. 1.Siyah, 2.Koyu Gri, 3.Orta Gri, 4.Açık Gri, 5.Beyaz. Yani yukarıdaki sisteme karşılıklı unsuru olarak siyah ve beyaz etkin olarak girmiştir... Bu ilişkiler düzeni içinde orta değer tonlamaları, açık ve koyu karşılığının arasında arabulucu gibi dindinleştirici etki yaratır. Karşıt değerli yüzeylerin bir araya getirilmesi ve bunların birbirlerine göre olan ölçeklerinin ayarlanması sürecinde, tasarım güçlüğüünün derecesi de artmaktadır. (Özol, 2012:174)

Bir tasarımda farklı renklerin kullanılmasının yanı sıra, her bir rengin değişik tonlarda kullanılmasının da tasarımda önemli rol oynadığını savunan Güngör, herhangi bir renk değişik değerlerde (ton değeri) kullanılırsa, rengin etkisinde değişiklik oluşacağından ve bunun,

tasarımda ilgi çekicilik doğuracağından bahseder. Ona göre, tonlar yardımı ile renge, yeni bir olanak katılmış olur. Bundan dolayıdır ki değer (valör) bir tasar öğesi olarak kendine has önemli bir görev yapar. (1972: 34)

.” (1972: 37)Yine Güngör’e göre; “Sadece bir rengin tonlarıyla, hatta sadece siyah-beyaz arasındaki tonlarla dahi pek çok düzenlemeler yapılabilir. Böyle çalışmalara tek renkli (monokrom) düzenlemeler denir. Birden fazla renk kullanarak yapılanlar ise, çok renkli (polikrom) düzenlemeler olarak adlandırılır

Valör(değer) kavramının tanımına bakarsak Orwick ve arkadaşlarına göre değer; “Açıklık ya da koyuluğun göreceli derecesi... Açıklık ya da koyuluğa ya da yansıttığı ışık miktarına göre belirlenen renk niteliğidir” (2015: 150). Ayaydın ve arkadaşları ise valör kavramını, bir rengin siyah ve beyazla olan ilişkisi olarak tanımlar. Örneğin bir tuvalin ortasına bir rengi, farklı köşelere de siyah ve beyazı koymak suretiyle, arada geçişler oluşturursak, böylelikle ortaya koyduğumuz rengin farklı değerlerine ulaşmış oluruz (2009: 115).

Resim sanatı adlı kitabında Şeref Bigalı, valörün form ile ilişkisini; “Valör, formu kesin şekle sokan, boş ve dolu kısımları belirten bir tamamlayıcıdır” (1976:166) diyerek vurgulamıştır. Ayrıca aynı eserde Bigalı, gözün kavrayış sınırında, on iki dereceye kadar ton ve valör farklarını tanıyabileceğini belirtmiştir. (1976: 207)

### **Mekân (Zemin)**

Görsel tasarım öğeleri, görsel ilkeler yardımıyla, yüzeysel ya da hacimsel olarak düzenlenerek zemin ya da biçim anlatımları oluştururlar. Bu yüzden mekân(zemin) bir tasarımın en önemli parçalarından biridir. Çellek ve Sağocak’a göre, görsel sanatlar, mekânsal sanatlardır. Mekânı; her şeyi kuşatan boşluk olarak tanımlarlar. Onlara göre mekân, içinde yer alan nesnelerin varlığı ve bunların birbiriyle ilişkileri sonucu anlam kazanır (2014: 101).

Mekânsal derinliği göstermenin bir başka yolu da konumdur. Bu yöntemle ufuk çizgisine bağlı olarak, uzaklaşan öğeler dereceli olarak daha yükseğe yerleştirilir... Genelde sıcak renkler daha yakında ve büyük görünme eğilimi gösterirken soğuk renkler uzaklık izlenimi yaratırlar. Böylelikle renk perspektifi kullanılarak derinlik etkisi uyandırılabilir. Ton değeri açısından ele alındığında, uzaktaki objeler nötr ton değerine ve doygun olamayan renklere sahip olurken, bize yakın olan objeler daha güçlü, daha doygun ton değerine sahiptir. Daha açık ton değerleri uzakta, daha koyu ton değerleri yakında görünürler... Mekân yanılsaması yaratan bir diğer özellik büyüklüktür. Daha küçük objeler daha uzakta, daha büyük objeler daha yakında görünürler. (Çellek ve Sağocak, 2014: 102)

Öztuna’ya göre; iki çeşit mekân türü vardır: pozitif mekan, arka planın önünde ana öğe olarak görülen objelerle yaratılırken; negatif mekan, şekilleri çevreleyen alan olarak adlandırılır.

Tasarımcının, boş ve negatif mekânları işlevsel hale getirmesi gerekir (Öztuna'dan aktaran; Çellek ve Sağocak, 2014: 102).

Güngör'e göre, tasarımda iki boyutluluk etkisi veren biçimler, biçim grupları ya da bölgeler zemin adı ile anılır (1972: 3). Zemin iki boyutlu etkisi olan bir düzenlemedir.

Sanatta mekân, iki ya da üç boyutlu olabilir. Kompozisyonu oluşturan öğelerin, üçüncü boyut yanılsaması yaratacak nitelikte oluşturulup, konumlandırılmasıyla mekân etkisi yaratılabileceği gibi, soyut sanat açısından ele alındığında ise resimdeki betilerin, içinde konumlandığı bir arka plan niteliği taşır. Mekân; fon ile objeler arasındaki her türlü ilişki olarak değerlendirilebilir. Yani nesnelerin altında, etrafında, arasında veya üstündeki alandır, objelerin yerleştiği zemindir, arka fondur. (Yılmaz, 2009: 35)

### Aralık (Espas)

Bir kompozisyon içindeki öğelerin birbirine olan uzaklıklarına “aralık” denir. Atalayer'e göre; “espas” ögesi, aralık demektir. Aralık yüzeyler, cisimler arasındaki uzaklıktır. Görsel algıda ise bu, doğal yapısından çok daha etkili bir öğedir. Cisimlerin görsel etkilerinin net, berrak, kuvvetli, anlamlı ve anlaşılır olmasında “aralık” belirleyici bir faktördür. (1994: 209)

Çelek ve Sağocak'a göre; birbirine yakın aralıklar uyum, farklı aralıklar ise zıtlık ve dinamizm yaratırlar. Örneğin, yazıya aralık koyarak anlam zenginliği oluşturulmuş olur. Aralıklar insanı rahatlatır, dengeyi sağlar ve yeni yeni anlamlar yaratılmasını yardımcı olur. (2014: 131)

Aralığın benzer yönünü Güngör, şu şekilde vurgulamıştır;

Biçimler, mekânlar ve kitleler hiçbir zaman daima yan yana ve hep aynı aralıklarla tertiplenmezler. Çünkü herhangi bir gereksinme dolayısıyla bazılarının yakın, bazılarının ise biraz daha uzakta bulunması gerekebilir... Zira yan yana ve aralıksız olarak tertiplenmeler ya da hep aynı miktardaki aralıklar sıkıntı hâsıl ederler. Bu sıkıntıyı gidermek için tertiplenen biçim, mekân ya da kitleler arasında farklı büyüklükte aralıklar kullanmak yoluna gidilir. Başka bir deyişle bir araya gelen farklı ölçüdeki biçim, mekân ya da kitlelerin her birinin daha iyi idrak edilebilmesinde ve bunların dengelenmesinde bunlar arasında kalan aralıklardaki farklılığın önemi büyüktür(1972: 24).

Bir düzenlemede biçimler ya da kitleler arasında kalan en dar aralığa en küçük aralık (minör aralık) en geniş aralığa da en büyük aralık (majör aralık) denir. (Güngör, 1972: 24)

Aralığın kullanım biçiminin kompozisyona kattığı etkiyi Graves; “Eşit aralıkların değişiklik yokluğundan monotonluk ve alakasızlıklar yarattığı gibi, çeşitli olmayan aralıklar eşitlilik içinde ilginçlik yaratır” şeklinde ifade etmiştir. Bununla beraber eğer bir maksimum

ilginçlik yaratmak isteniyorsa şekiller, ölçüler, değerler ve renkler maksimum çeşitte veya aralıklarda planlanmalıdır” (195: 47)

## Yön

Yön plastik elemanlardan biri olarak, kompozisyona hareket katan bir kavramdır. Çağlarca, kompozisyonu harekete sokan ve kompozisyonun yönünü belirleyen unsurları; çizgiler, biçimler, yığınlar, renkler” olarak tanımlar (1999: 54). Benzer bir ifadeyle Güngör’de yönün bu özelliğine vurgu yapmıştır. “Gerek çizgiler, gerekse iki ya da üç boyutlu cisimler konumları ile bir takım yönler gösterirler... Genellikle yatay yönler edilgen (pasif) düşey yönler etken (aktif) ve eğik yönler hareketli, canlı, dinamik olarak etki yaparlar.” (1972: 10)

Dik, yatay veya diyagonal şekilde kullanılan elemanlar kompozisyonun yönünü belirler ve bu çeşitli yön varyasyonları, kompozisyona dinamizm katar.

Yön çizgileri, plastik sanatlarda eserin birlik faktörlerinden biridir. Artist, şekilleri idaresini evvelce karar verilen bu yön çizgileri izleriyle kontrol edebilir ve bakışı direksiyonlar sayesinde tablonun derinliklerindeki şekiller üzerine sevk edebilir, dikkati kontrol altına alabilir. Ritme hizmet eden direksiyonlarla göz, tablonun uzak ve yakın alanlarını rahatlıkla geçebilir. Bu kavrayışla yön çizgileri, ilgi çekici bir birleştirmenin sebebi olurlar. (Bigalı, 1999: 121)

Atalayer, yönlerin psikolojik etkilerini;

-Yatay Yönler: Durağanlık, hareketsizlik, pasiflik ve ağırlık etkileri,

-Dik Yönler: Kımıldılık, hareketlilik, dinamizm etkileri,

-Eğik Yönler: Yumuşak, sürekli bir hareket,

-Paralel Yönler: Monotonluk, sessizlik, sükunet etkileri ifade ederler, diyerek açıklamıştır (1994:203).

## Ölçü – Oran

Ölçü ve oran kavramı temel tasarım ilke elemanları içerisinde birbirlerini tamamlayan iki önemli kavramdır. İnsan genel olarak her şeyi kendisine göre ölçülendirir. Orantısız ve ölçüsüz birimler insanı rahatsız eder. Bir kompozisyonu oluşturan tüm değerler ölçü ve oran kavramlarına bağlı olarak, sanatçı tarafından bu iki kavram doğrultusunda oluşturulur. Çellek ve Sağocak’ a göre ölçü; “Çevremizi ve öğeleri nasıl algıladığımıza dayalı, mevcut koşullar içinde kullanılan göreceli bir karşılaştırma unsurudur” (2014: 127). Atalayer ölçüyü; “Ölçü var olan şeylerin uzayda kapladıkları yerin, değerlerinin insan tarafından birimlendirilmesidir.” (1994: 204) şeklinde tanımlayarak, ölçü kavramının insan için önemini vurgulamıştır. Resim sanatı adlı eserinde Şeref Bigalı da ölçüyü, sayı, durum ve hacim ile anlatılır. Ölçülerin birbiriyle olan

ilişkisi her zaman büyük önem taşır. Oranlar arasındaki farklılıklar, birini ötekine göre değerlendiren organizasyon ilkeleridir. Doğru ölçü ya da denge için, bir kural yoktur. Yalnızca, yaratıcının kişisel hükmü yeterlidir. Ressam, kompozisyonun parçalarını tartmak ve karar vermede, kişisel değişikliklere ve izlenimlere önem vermelidir. (Bigalı, 1999: 205)

Tasarımda ölçü kavramı insan boyutuyla ilişkilendirilir. Yani boyutlandırmada insan “modül” olur. Günlük kullanım eşyalarının işlevsel yapısıyla insani ölçünün sıkı bir ilişkisi vardır. Oturma birimleri, aletler, eşyalar vs. insan yaşamıyla ilgili tüm nesnelerin boyutları insana bağlıdır. İnsanı aşan boyut anıtsallıktır... Heybet, korku, saygı, baskı, egemenlik, üstünlük vs. gibi psikolojik etkiler için insani boyutlar gerekir. İnsan boyutundan küçük boyutlar ise sevimli bir yaklaşımla duygusallığı doğurur. (Çellek ve Sağocak, 2014: 127)

Ölçüyle birlikte kompozisyonun önemli bir ögesi de orandır. Çağlarca oranı, bir objenin bütününi oluşturan parça ve uzunluklar arasındaki ayrıntılarının farkları olarak tanımlamaktadır (1999: 65). Şeref Bigalı'ya göre ise oran, denge ve karşılaştırmayı ifade eder (1976: 205). Boydaş'a göre oran-orantı, düzenleme elemanlarının birbirleriyle veya bütünle ölçü veya boyut açısından ilişkisine işaret eder... Bir biçimin büyüklüğü, başka bir biçimin küçük olma niteliği ile karşılaştırılır ve bu durum görsel bir vurgu ortaya çıkarır. İzleyicinin gözü daha büyük ve baskın olana kayar ki bu, genellikle vurgu amaçlıdır (Boydaş'tan aktaran; Yılmaz, 2009: 38).

Oran, bağımsız parçaların birbirleriyle ya da yapının bütünüyle olan nispetiyle ilgilidir. Örneğin, tüm vücut uzunluğu ile karşılaştırıldığında bir kol uzunluğu orantısal bir ilişkidir... Parçaların oranları bütüne mantıksal olarak ilişkili gibi görüldüğünde, oranlar armoni ve denge yaratır. Orantısız olarak büyütülmüş ve küçültülmüş parçalar bir fikri ifade etmeye yardımcı olabilecek varyasyon üretir. Oran boyutla ilişkilendiğinde ve nesneler arasındaki ilişkiye karar vermek için standart bir birim ya da “norm” a dayandığında ölçek terimi kullanılır. Örneğin, sanatçıların yapıtlarında ölçeği temsil eden insan figürü, binaları ölçeklemek için mimarlar tarafından da kullanılan bir normdur (Ocvirk ve diğer., 2015: 76)

Herhangi bir şeyin göze estetik gelebilmesi ilk önce oran kavramına ters düşmemesi ile ilgilidir. Aksi durumda gözü rahatsız eder. Doğadaki bütün varlıkların göze hoş görünen bir orana sahip olduğunu bilmekteyiz. Sanatçılar; birçok varlıkta fark ettikleri bu orana “altın oran” adını vermiş ve pek çok sanatçı bu oranı çalışmalarında kullanmıştır. “Altın kesim, geometrik orantı ve biçim mükemmeliyetinin anahtarıdır. Altın oran Yunan ve Roma sanatında (resim, heykel, mimari) değişmez kurallarla Rönesans sanatına hâkim olan bir oran ölçüsüdür” (Çağlarca, 1999: 65).

Sanatçılar eski zamanlardan beri ideal bir standart aramışlardır. Klasik yunan felsefesi matematiğin evrenin denetleme gücü olduğu görüşünü dile getirdi ve yaşam ve sanattaki ideal oran ve denge standartlarını temsil etmek için, zaman zaman altın kesim olarak adlandırılan, altın oranı kurdu. Yunan matematikçi Öklid için altın oran “her şeyin ölçülülüğü” anlamına geliyordu, iki uç nokta arasındaki bir yer. Sanat eserine uygulandığında altın oran, küçük parçanın, büyük oranlarla, büyük olanın da bütünle ilişkisi durumudur. On üçüncü yüzyılda bir ortaçağ matematikçisi olan Leonardo Fibonacci, özel olarak ilişkili bir dizi sayı keşfetti. Sıra, sıra her bir yeni sayıya gelmek için önceki iki sayıyı birbirine ekleyerek oluşturuldu; 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 ve devamı. 1202 yılında Liber Abaci’de (Abaküs Kitabı) yayınlanan bu diziye Fibonacci serisi denir. Ayrıca 1:1,6180 olarak artan bir oranını gösterir... Bugün bilim insanları doğadaki bu ilişkiyi kabul ediyorlar. Deniz kabuğunun genişleyen kıvrımında, bir kedi pençesinin kıvrımında, çam kozalağının spiral gelişiminde, ay çiçeğinin çekirdeklerinin oluşturduğu desende ve bir papatyanın ortasında bu ilişki bulunur. (Ocvirk ve diğer., 2015: 76-77)

Doğada altın oran kavramı ile açıklanan estetik olgu, sanat yapıtının olmazsa olmazıdır. Eğer bir sanat eseri oran ve ölçü kavramından uzaksa veya o sanat eseri bir ölçüsüzlük ve orantısızlık barındırıyorsa, insanı rahatsız eder. Ataley’er’e göre orantısızlık, estetik ifadenin gücünü, yok eder. Ölçü, görsel sanatlarda, tamamen, "oran" ilişkileriyle var olur. Oransızlık, "nispetsizlik", kıyas ve karşılaştırma olarak, ölçsüz, hesapsız görünümdür, ölçsel uyumsuzluktur. (1994: 205)

Orantısızlığın hissettirdiği bu durumu, Orvick ve arkadaşları şu şekilde özetler;

Bir sanat yapıtında çok büyük bir şekil, daha küçük birinin yanına yerleştirildiğinde ortaya çıkan etki orantısızdır. Seyirci orantısızlığın aşırı örnekleriyle karşılaştığında huzursuzluk hissedebilir. Sıradan nesneler anıtsal yapıldıkları zaman sinir bozucu olur. Oran kararları için yargıda bulunurken, birçok sanatçı eğitilmiş olan sezgilerine güvenir ve öğelerin boyutlarını, bütün yapıtla iyi biçimde ilişkili olana kadar ayarlar ve yeniden ayarlar... Sanatçıların, düzensiz orantı ya da ölçeklendirme kullanmaları için bir başka yol da, rütbe belirlemek, dini, politik, askeri ve toplumsal karakterin önemini göstermektir. Bu sistemi tanımlamak için Hiyerarşik Ölçekleme terimi kullanılır, bunun vasıtasıyla, büyük önem taşıyan figürler konumlarına atfen göreceli olarak daha büyük yapılmışlardır. ( 2015: 79)

## 2.4.2. Kompozisyon İlkeleri

### 2.4.2.1. Denge – Tekrar – Ritim – Koram/Hiyerarşi – Zıtlık – Armoni – Birlik /Bütünlük – Egemenlik – Baskınlık - Uygunluk

#### Denge

Tasarım elemanlarının bir araya gelmesiyle tasarım ilkeleri, tasarım ilkelerinin sanatsal anlamda kullanımı ile de sanat eseri oluşur. Sanat eseri içerisindeki öğeler öylesine, gelişigüzel değil, bir takım ilkelere göre organize edilirler. Yani bu ilkeler, öğeler arasındaki ilişkinin düzenlenmesini sağlar. Bu ilkeler içerisinde en önemlilerinden birisi “Denge”dir. Bununda temel sebebi doğada ve insanda var olan kusursuz dengeyi; sanatçının tasarım sürecinde de arıyor olmasıdır. Serusier’e göre denge; “Hiçbir varlığın onsuz yaşayamayacağı bir mefhum

(kavram)dur” (Alıntılayan; Bigalı, 1999: 130). Yılmaz ise dengeyi, bir kompozisyonda renk, ölçü, yön, biçim gibi değerleri, kendi içerisindeki karşıt değerleri ile yakınlılaştıran ya da bütünselleştiren kısaca iki karşıt gücün denk gelmelerinden doğan durum olarak tanımlar (2009: 36). Resim sanatı isimli eserinde Bigalı; “En basit manasıyla balans (denge); gözün kavrayışında bir eksenin iki yanının simetrik olarak düzenlenmesi veya merkezden çevreye, çevreden merkeze yönelen formların gözde bıraktığı düzenli tesirdir”(1999: 132) şeklinde tanımlar. Ocvirek ve arkadaşlarına göre ise “Denge, bütünlük için öylesine temeldir ki o olmadan tasarım ilkelerini düşünmek imkânsızdır. En basit düzeyde denge, bir kompozisyon içindeki güç ve ya ağırlığın dağılımını ifade eder” (2015: 68).

Denge hayatın her alanında ve insanın var oluşunda bulunan bir kavramdır. Buna vurgu yapan ve insanın her durumda sezgisel olarak dengeyi aradığını vurgulayan Orvick ve arkadaşları, bu durumu şöyle örnekler;

Yerçekimi evrensel ve biz günlük hayatımızı onun etkisine direnerek geçiriyoruz. Yürürken, tek ayaküstünde dururken veya bir sandalyeyle geri devrilirken, onun etkisini deneyimliyor ve sezgisel olarak bir denge durumu arıyoruz. Dengemizi kaybettiğimizde, yerçekimi bizi çekecek ve düşeceğiz korkusuna sahibiz. Bu beklentiler bizim bilinçaltımızda o kadar kuvvetle kökleşmiş ki, deneyimlediğimiz ve ürettiğimiz sanat üzerinde de etkisi var... Denge gerçek fiziksel tartma işleminden oluşmaz. Sanat yapıtı içindeki görsel ağırlık ya da herhangi bir alanın kuvveti, o alanın yarattığı dikkatin miktarına, görsel etki seviyesine dayanır. Bu tür kararlar sanatçının deneyimi ve onun fizik ilkelerini sezgisel kavrayışına dayanır. Sanatta, kompozisyonlar, soldaki elemanların sağdakilerle dengelemesiyle sınırlı değildir. Onun yerine, denge, radyal (sabit bir nokta etrafında), yatay, dikey ve diyagonal olarak kurulabilir... Sanatçı, kuvvetleri, yatay, dikey ve çapraz olarak tüm yönler ve konumlarda dengeler. Sanat yapıtının dengelenmesine çeşitli etmenler katkıda bulunur. Bu etkenler, konumu ve ya yerleşimi, boyutu, oran, karakter ve öğelerin yönünü içerir. (2015: 67-69)

Tasarımı oluşturan öğeler birbirleri ile ortaya koydukları değerler bakımından tartıldıklarında, genel bir denge hissedilmelidir. Güngör’e göre; “Denge alışılmış ve huzur veren bir husus olduğu için, dengesizlikten kaçınmak lazımdır... Eğer bir düzenlemede dengesizlik göze batmıyorsa, denge sağlanmış demektir” (1972: 96)

Genel olarak iki tip dengeden söz edilebilir:

**Simetrik Denge:** Bu tür denge bir eksen etrafındaki elemanlar ve değerler simetrik olarak yerleştirilir. Bigalı benzer bir tanımla simetrik dengeyi, “Bir eksenin veya eksenlerin her iki yönünde tekrar edilen piktural (resimsel) kuvvetler”(1999, 126) olarak tanımlar. Seçkinöz ve arkadaşlarına göre simetrik denge; “Karşılıklı denge yani eşitliktir. Bu tür denge kesin ve karardır (Alıntılayan; Yılmaz, 2009: 36). Çellek ve Sağocak’a göre simetrik denge; İnsan anatomisinde var olan bir durumdur. Örneğin, insan dikey olarak iki eşit parçaya ayrıldığında, sol ve sağ tarafta birbirinin aynısı kollar ve bacaklar; yüze gelince gözler, kulaklar birbiriyle eşit

uzaklıktadır. Kompozisyonda da simetrik denge bu şekilde kurgulanır. (Çellek ve Sağocak, 2014: 257)

Birçok araştırmacı Simetrik dengenin, genel olarak algılanması kolay, kararlı ve düzenli olduğunu ancak bazı durumlarda, algıda bazı sıkıntılar doğurabildiğinden bahseder. Örneğin “Temel Tasar” adlı kitabında Güngör; her zaman en iyi ayırıcı niteliğin simetri ile sağlanmayacağından ve tersine simetrinin, bıkkınlık doğurduğundan dolayı, asimetrik olan biçimlerin daha ilgi çekici olduğundan bahseder. Ayrıca simetrik dengenin etkiyi devam ettirme gücünün azlığından dolayı daha sıkıcı bir izlenim bırakır. (Güngör, 1972: 47-97)

Sanatın Temelleri adlı eserde Ocvirk ve arkadaşları da simetrik dengenin benzer yönlerini şu şekilde vurgulamıştır;

Simetrik görüntüler çatışmacı olabilir; bize doğrudan rahatsız edici bir şekilde bakıyor olabilirler. Bu empoze edici nitelik dikkatimizi esir alabilir, ama bu dikkat genellikle, kompozisyonun statik niteliğinden dolayı kısa sürelidir... Bununla birlikte, ikincil özellikler bir şekilde bunu hafifletme eğilimindedir. Simetrinin doğası gereği, bütünlük kolayca başarılabilir, ama sanatçı, bizim ilgimizin sürekliliğini sağlamak için detay ve zıtlıkları kullanmasıyla sınanır. (2015: 71)

**Asimetrik Denge:** Bir kompozisyonun düzenlenmesinde denge, simetri yoluyla değil de, öğelerin serbest bir tarzda yerleştirilmesi sonucunda elde edilmişse, bu dengeye asimetrik denge denir. Çellek ve Sağocak’a göre asimetrik denge birbirine benzemeyen, farklı görsel ağırlıktaki ve çekicilikteki öğeler arasında dinamik bir düzen sağlar(2014: 259). Bu düzene vurgu yapan Orvick ve arkadaşları asimetri ile oluşturulan dengenin, yapının parçaları arasında bir denklik sağladığını belirtirler. Ayrıca asimetriyi informal ya da gizli denge olarak adlandırırlar, çünkü onlara göre asimetrik denge, saklı ve gizemlidir. (2015: 72)

Asimetrik Denge oluşturma, simetrik dengede ki gibi bir kurala ve matematiğe bağlı değildir. Sezgisel bir denge olduğu için, farklılıklara daha açık ve değişkendir. “Asimetrik dengeyi elde etmek için kurallar yoktur. Ancak, sanatçı karşıt kuvvetler ve onların gerilimini kurabilirse, bunlar bütün yapının içinde birbirini dengeliyor gibi görünürler. Sonuç canlı, dinamik ve ifadesel olacaktır... Asimetrik sanat yapısı, sanatçı için karmaşık bir denge kurmasını gerektirir, fakat potansiyel kompozisyon düzenlemeleri çeşitli ve sayısızdır (Ocvirk ve diğer. 2015: 75). “Temel Tasar” adlı eserinde Güngör’ün vurguladığına göre “Bakışsız dengeyi sağlamak daha zor olmakla beraber içindeki değişkenlik dolayısıyla daha ilgi çekicidir” (Güngör, 1972: 98). Becer de benzer yönleri dikkat çekerek; “Asimetrik denge duygu yüklü ve dışavurumcudur. Simetrik dengede düzen ve kural, diğerinde rastlantı ve keyfilik egemendir. Diğer bir deyişle, simetri katılık ve sınırlılığı, asimetri ise hayatı, eğlenceyi ve özgürlüğü simgeler (Becer, 1999: 67).

İlgi çekici ve dinamik olması gibi birçok etkenden dolayı asimetrik denge yapıt için makul olan dengedir. Bu sebeple sanatın her döneminde kullanılan dengedir. Ayaydın ve arkadaşlarına göre; “Resimde denge fizikteki dengeden farklıdır. Beklide fiziksel anlamdaki denge, sanatta dengesizlik olarak düşünülebilir” (2009: 118). “Modernist akımlar asimetriyi, birbirine benzemeyen ya da eşdeğer olamayan görsel unsurlar arasındaki dinamik denge ya da düzen sağlayan bir kavram olarak kullanmışlardır. Asimetrik düzenlemenin başarısı, cesur ve sorgulayıcı olmasına bağlıdır. (Çellek ve Sağocak, 2014: 260)

## Tekrar

Tekrar tasarım ilkelerinin en önemlilerinden birisidir. “Bir ögenin aynen ya da yakın kıymette olarak birden fazla sayıda kullanılması Tekrarı meydana getirir.” (Güngör, 1972: 69). Ocvirk ve arkadaşlarına göre tekrar benzer bir ifade ile aynı görsel öge veya efektin üst üste kullanılmasıyla oluşur. Tekrar bir kompozisyonun olmazsa olmazıdır. Bir kompozisyonda uyum veya uyumlu ilişkiler oluşturmak için birincil yolun tekrardan geçer. Ayrıca, “Özenle işlenmiş tekrarın, izleyicilerin gözlerinin seyahati için yollar üretebileceğinden ve yinelenen öğelerin dikkati bir bölgeden diğer bölgeye çeken küçük vurgu alanları da yaratacağından bahsederler (Ocvirk ve diğer. 2015: 49). Tekrarın tasarım üzerinde yaptığı olumlu etkileri vurgulayan Güngör’e göre; “Birbirinin çok yakını olan öğeler, cisimler, biçimler yan yana görüldüklerinde yadırganmadıklarından dolayı aralarındaki benzerlik birleştirici bir bağ görevi yapar. Bu bakımdan tasar meydana getirmede tekrar çabuklaştırıcı rol oynar” (1972: 69).

Bir tasarım üzerinde kullanılan öğelerin tekrarlanması, esere bir dinamizm ve hareket katar. Güngör’e göre; Tekrar genel olarak birleştirici etki yapar ve vurgu ve uyum amaçlıda kullanılabilir. Kullanıldığı alan içinde bütünlük meydana getirir. Fakat cisimlerin çok sayıda ve benzer olarak kullanılışları bıkkınlık doğurabilir. (1972: 75)

Güngör’e göre tekrarın dört türü vardır:

**Tam Tekrar:** Cisim ya da biçimlerin ölçü, biçim, renk, değer ve dokularının tam manasıyla aynı olan ve bunların eşit aralık ve aynı yönde kullanılmasıyla oluşan tekrar türüdür.

**Tekrar:** Cisim ya da biçimlerin ölçü, biçim, renk, değer ve dokularının tam manasıyla aynı olması, buna karşılık aralık ya da yönlerinin değişik şekilde kullanılması haline tekrar denir.

**Değişken Tekrar:** Birbirlerinin aynı olmakla beraber, aralarında küçük farklar olan biçim ya da cisimlerin bir arada kullanılması halinde ortaya çıkan tekrara değişken tekrar denir. Bu türlü tekrarda öğelerin, ölçü biçim, renk, değer ya da dokularında ufak farklar bulunabilir.

**Aralıklı Tekrar:** Birden fazla motif, biçim ya da cisim, belirli aralıklarla birbiri ardınca kullanıldığı takdirde aralıklı tekrar ortaya çıkar. Bu suretle tekrarın verdiği sıkıcılık ortadan kaldırılır, yerini değişkenliğin verdiği canlılık olarak değişkenlik yoluyla birliğe gitme yolu denenmiş olur... Aralıklı tekrarda bir yüzey etkisi yapar. Hasıl ettiği iki boyutluluk etkisi nedeniyle aralıklı tekrar daha çok iç ve dış süslemelerde kullanılır. (1972: 76)

## Ritim

Yaşamın her anında olduğu gibi, sanatta da ritim vardır. Ritim sanat yapıtı için vazgeçilmez bir tasarım ilkesidir. Bigalı'ya göre ritim; “Düzenli harekettir. Sanat eserinde parçalar veya detaylarda eşit olmayan nispetler ve mesafelerle tekrar edilen benzer veya aynı kısımlarla kuvvetlenen akış yahut devamlılık prensibidir” (1999: 126). Ritim tekrara bağlı oluşan bir elemandır. Ritmi, resim sanatında nesnelerin, renklerin, çizgilerin vs. birbiri ile sağladığı uyumlu tekrar olarak tanımlayan, Ayaydın ve arkadaşları, ritmi insanda heyecan uyandıran ve insan fizyolojisini etkileyen bir ilke olarak açıklarlar (2009: 117). Yaşamımızın her evresinde hareket ve ritim vardır ve insan hayatının temelini oluşturur. Yılmaz'a göre; “Kuşların kanat çırpışı fonksiyonel ritme örnektir. Canlıların içinde gizli olan ritme, içgüdüsel ritim denir. Arıların değişmez altıgenlerden petek meydana getirmeleri, kırlangıçların hep aynı yuva biçimini kullanmaları gibi...” (2009: 38).

Ritim ilkesi, tasarımda öğelerin uyumlu ve düzenli tekrarıyla oluşan, hareket anlatan temel tasarım ilkesidir... Hareket duygusu yaratan görsel ritimler tekrar üzerine şekillenirler... Ritim aracılığıyla izleyici, tasarım içindeki öğeleri birbirine bağlar. Süreklilik, akıcılık, etkileycilik görsel ritmin oluşmasında önemli etkenlerdir... Ritim bir sanat yapıtıyla aramızda psiko-fizyolojik bir anlaşmak için yinelenen devinimler düzenidir. (Çellek ve Sağocak, 2014: 219)

Ritim hareketle yakın ilgisi olan sanat eseridir. Sezgiseldir. Boydaş'a göre ritim, bir sanat eserinde tekrarlanan elemanların yarattığı tempodur. Ona göre bu tekrarlar, izleyicinin bakışının eserin yüzeyinde kolayca gezmesini, dolaşmasını sağlar. “Doğanın devinim içindeki ritimsel yapısı, tekrarlardan meydana gelmesi, canlı olmanın göstergesidir. Buradan anlaşılmaktadır ki “ritmin iki önemli tamamlayıcısı vardır. Bunlar; tekrar ve vurgudur. Ritim tekrarın sonucudur. Resimde motif ve aralıkların farklı düzenlenmesiyle değişik ritimler yaratılır. Düzenli ritim, değişken ritim, akıcı ritim, ilerleyen ritim, tesadüfî ritim vb.” (Boydaş, 2007: 26).

Tasarım ilkeleri içinde önemli bir yere sahip olan ritim, sanat yapıtı açısından da önemli bir yere sahiptir. İzleyici ile sanat yapıtı arasında ki bağı kuran en önemli öge ritimdir. Bir sanat yapıtı izlenirken, onun yapısında kurgulanmış ritim ile izleyici arasında psiko-fizyolojik bir bağ kurularak etkileşim sağlanır. Yani görsel sanatlarda ritim sadece görsel ya da fizyolojik bir olgu değildir. Ritim, sanatta anlatımı akıcı ve etkin kılan öğelerden biridir. Hangi katkılarla donanırsa donansın ritmin oluşumunda armoni (uyum) vardır (Özol, 2012: 79-80). Yılmaz'a göre ise; “Sanatta da ritim bir zorunluluktur. Çünkü tıpkı doğadaki gibi sanat eserlerindeki tekrarlar da çalışmayı bütünleştiren temel kuraldır. Ritmin temel ilkesi olan

tekrarlar, sanatın en temel ilkesi olan birliğe hizmet ederken, tekrarlardaki farklılıklar değişiklik ilkesi ile ilgilidir. Sanatın tüm unsurları; nokta, çizgi, biçim, renk, leke ve doku tekrarları ile ritim sağlanabilir” (2009: 39).

Tekrarın özelliklerinden birisi de ritim üretme becerisidir. Ritim, bazen düzenli, bazen de daha tuhaf biçimde tekrarlanan vuruş (beat) sonuçlarından doğan bir süreklilik, akış veya hareket duygusudur... Görsel birimlerin tekrarı stratejik olarak yerleştirildiğinde ve eğer gerekliyse vurgulandığında ritme neden olur. Bu ayrıca göz hareketini bir bölümden diğerine yönlendirmeye hizmet eder... Görsel hareketin ritmi düzgün akan, ya da daha az düzenli hatta oldukça düzensiz olabilir. Nazik ve düzgün akan bir ritim, sessiz bir manzarada olduğu gibi huzur duygusu aşılar. Çok aktif bir ritim, fırtınalı bir manzarada olduğu gibi kaba ve şiddetli bir eylem hissi yaratır. Ritim türü, ünitelerin ne kadar düzenli olarak düzenli olarak yinelenmesine ve ne kadar benzer göründüklerine, yönlerine, türlerine, değerlerine, boyutlarına vb. değişir. Aşırı zıtlıkları yinelemek güçlü bir vuruş yaratırken, daha ince çeşitlemeleri yinelemek daha sessiz bir titreşim yaratır. (Ocvirk ve diğer. 2015: 50)

Ritim düzen yaratan bir ilkedir. Ritim tasarım elemanları içinde insan duygularına en çok hitap eden elemandır. Tıpkı müzikte ki ritim duygusu gibi sanatta da ritim insanı etkiler ve duygularına yön verir. “Ritim, sanat eserini, tasarım öğeleri, ilkeleri ve estetik değer yargıları ile monotonluktan kurtaran, canlılık kazandıran, oluş verendir Ritim, uygun tesir ve hareket; tabiatta, sanatta ve en yakınımızda, kalbimizin atışında sezdiğimiz düzenli ölçülü, mistik bir sistemdir. Sanatta plastik elemanların değişen ve uyumlu tekrarlarıdır. A. Lhote’a göre; müzikte olduğu gibi plastik kompozisyonunda başlıca endişesi, ritimdir. Sanatın her dalında bir vurgu olarak hissedilir... Göz hitap eden sanatlarda; şekil, renk, çizgi ve valörün, ölçülü ve düzenli tekrarı uyum yaratır... Formun düzeni ritimdir” (Alıntılayan; Bigalı, 1999: 133).

### **Koram- Hiyerarşi**

Koram, diğer bir adıyla hiyerarşi; derece sırası anlamına gelir. Hiyerarşi kelimesi; “Makam sırası, basamak, derece düzeni, aşama sırası” (TDK). Sanatsal anlamda Hiyerarşi; görsel hiyerarşi, düzenli ölçü derecelenmesi, kademelenme olarak tanımlanmaktadır. Hiyerarşi kelimesinin sanatsal anlamda olan karşılığı koramdır. “Koram parçaların bütün içinde belirli bir öncelik dizgisine göre algılanmalarıdır. Hiyerarşik düzende, parçadan bütüne bir gelişme, büyüme, zenginleşme söz konusudur. Hiyerarşik bir yapıda tekil öğeler alt gruplar, alt gruplar ana gruplar, ana gruplar da aynı birleşme şemasıyla bütünü oluşturur” (Eczacıbaşı, 1997: 795). Güngör ise koramı; İki zıt ucu uygun kademelerle birbirine bağlayan köprü olarak tanımlar (1972: 90).

Koram, iki karşıt ucun basamaklarla birbirine bağlayan köprünün yaratılmasıdır. En güzel örneği, insan hayatıdır. Doğumdan itibaren yaşanan her anın sırasıyla büyüme olgunlaşma, yaşlanma ve ölüme götürmesi gibi... Bir gülün yapraklarına baktığımızda ortadan dışarıya doğru basamak basamak açıldığını, bir balığın pullarını incelediğimizde kuyruğundan

gövdesine doğru küçük pulların yavaş yavaş büyüdüğünü görürüz. Ayak parmaklarımız büyüktür küçük doğru dizilidir. Piramitler de derecelendirmenin güzel bir örneğini sunarlar. (Yılmaz, 2009: 39)

Güngör'e göre koramda hiç değişmeyen koşullar şunlardır:

-İki uç arasında zıtlık,

-Uçlar arasında muntazam bir kademelenme

İki uç arasındaki zıtlık yalnız bir bakımdan değil, birçok bakımdan olabilir. Örneğin, iki ucun hem biçimi, hem ölçüsü farklı olabilir, ya da iki uç arasında hem değer, hem doku bakımından, hatta hem değer, hem renk, hem de ölçü bakımından fark bulunabilir... Koramda daima iki uç arasında yer alan biçimler, bu farklılığı azaltacak tarzda ve diziye bozmayacak şekilde muntazam kademeler haline geçiş sağlamalıdır... Tabiatı pek çok oram örnekleri vardır. Ayın hilalden dolunaya ve dolunaydan hilale geçişi sırasında biçim koramı meydana gelir. İnsan, hayvan ve bitkilerin muhtelif yaşlardaki durumları bir ölçü koramı meydana getirirler (1972: 90).

Doğada pek çok kez karşımıza çıkan koram, sanatsal yaratma sürecinde vurgulanmak istenen öğelerin, önem ve büyüklük sıralamalarını, hiyerarşik düzenlerini vurgulamak için çok kez kullanılmıştır. Çelek ve Sağocak bu duruma örnek olarak; Resimde önemsenenlerin büyük, diğerlerin küçük yapılmasıyla kurulan hiyerarşiyi, Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisini, eski kaya resimlerinde ve rölyeflerde kralların en büyük ve en üstte, halkın ortada, kölelerin çok küçük ve en altta olmasını örnek vermiştir. Onlara göre; "Böyle bir hiyerarşi önem sırasına göre yapılmış. Yaşamdan sanata, sanattan yaşama taşıdığımız hiyerarşi, vücudumuzda da var, işlevselliğe göre sıralanan" bir durumdur (Çellek ve Sağocak, 2014: 145).

Güngör Temel Tasar adlı kitabında genel olarak üç çeşit koramdan bahseder;

**Eksensel Koram:** Eğer koram meydana getirirken biçimler bir eksen üzerinde dizilirlerse ya da bu sırada aralarında eksen meydana getirirlerse, bu türlü korama Eksensel Koram denir.

**Merkezsiz Koram:** Birçok biçimler bir ya da birkaç koram meydana getirecek şekilde birleştiklerinde eğer bir merkez noktası belirtebiliyorlarsa; bu biçimler kendi aralarında bir merkezsiz koram meydana getirmiş olurlar.

**Çevresel Koram:** Eğer biçimler çevre üzerinde kademelenirlerse bu türlü korama çevresel koram denir. Bu sırada koramın ya da koramaların bağımlı oldukları ve bu merkez etrafında bir yörünge çizdikleri anlaşılmış olur. (1972: 90-93)

## Zıtlık

Zıtlık sanatsal düzenleme elemanları kullanılarak oluşturulan farklılık olarak tanımlanabilir. Ayaydın'a göre; Farklılıklar her zaman insanın dikkatini çekmiştir. Resimde yapacağımız küçük bir hareket, yararlanacağımız bir zıtlık, resmi monotonluktan kurtarır (2009: 119). Güngör'e göre; "Düzensizlik doğuran hal zıtlığı ta kendisidir" (1972: 88). Zıtlıkların kullanılışı, tasarımda ilgi çekiciliği ve canlılığı artırır. Bu zıtlıklar, biçim, renk, doku, değer, ölçü,

yön, aralık ve benzeri bakımdan olabilir. Zıtlıklar beklenmediği etkiler yarattığı için insanda ürperti uyandırır. Bu yüzden zıtlık ta hem uyumsuzluk hem de bu uyumsuzluk sonucu oluşan bir canlılık söz konusudur (Güngör, 1972: 88). Evrende her şeyin karşıtlıklar dengesi içinde oluştuğunu vurgulayan Çellek ve Sağocak; zıtlığın olmadığı yerde, hareket, varlık ve sürecin olamayacağından bahsederler (2014: 244). Resim sanatı adlı kitabında ise Bigalı; “Sanat eserinin bütününi oluşturan ahenkte, zıtlar esası vardır. Zıtların düzeni, varyasyon esası ile genel armoniye ulaşır” şeklinde belirterek, ahengin de zıtlıktan meydana geldiğini vurgular. (1999: 126)

Benzeşmezlikler (zıtlık), karşıt elemanlar ya da onların karakterleri yan yana geldiğinde ya da yakın biçimde yerleştirildiklerinde abartılır, kırmızı karşısında yeşil ya da koyu karşısından açık gibi. Zıtlıklar yükselirken, buna dâhil olan yeni bölgeler daha az uyumlu ama görsel olarak daha heyecanlı olur... Kontrast ile alan, resim ve ya şekil vurgulanır veya baskın yapılır. İlginin değişken yüzeyi, gözün kompozisyon boyunca hareketine yardım eder. (Ocvirk ve diğer. 2015: 65)

Zıtlığın, ilgi odağını yaratmak için kullanılan yollardan biridir. Bu ilgi çekicilik, odak noktasına bütünüyle zıt olan bir öğenin yerleştirilmesiyle gerçekleşir. Zıtlık ilgi çekicilik veya vurgu haricinde, farklılık ve çeşitlilik yaratmak ayrıca monotonluğu kırmak amacıyla da kullanılır. “Zıtlıkların bir arada kullanılması diyalektik düşünme sisteminin de bir yansımasıdır” diyen Çellek ve Sağocak; zıtlığın vurgu ve içeriği dışı vurma amaçlı kullanılabileceğini de vurgularlar (2014:244).

Özer’ e göre ise Görsel algının yapısı, süresi, etkilenim derecesi, anımsama gücü; algılanan bütünün zıtlıklarına, zıtlıkların birlikte ilişkilerine, kuvvetine ve niteliklerine bağlıdır. Çünkü psikolojik etkilenim ve etkileyiş, doğanın fiziksel ve kimyasal zıtlıkları ile biyolojik yapı arasındaki ilişkilerle yönlenir. Psikolojik olarak da zıtlıklar tasarımda görsel algı süresini uzatırlar. Gözün dolayısıyla bilincin, parçalar üzerinde ve bütündeki ilgisi artar (Alıntıl原因; Çellek ve Sağocak, 2014: 245)

## Armoni

Armoni kısaca uyum demektir ve sanatta renk, biçim, yön benzerlikleridir. “Armoni, bir kompozisyonun farklı bölümleri arasındaki memnuniyet veren bir ilişki olarak tanımlanabilir” (Ocvirk ve diğer. 2015: 49). Seylan ise armoniyi; “Birlik ve bütünlük anlamına gelen “unity” karşılığında da kullanılan bir kavram olarak, her tür biçim veya görsel etki oluşturunusunun tümünün bir araya gelerek oluşturduğu bunların tümünü de aşan bir toplam etki” olarak tanımlanmaktadır (Seylan, 2005: 73). Armoni bütünü oluşturan parçaların, kendi içinde ki uyumudur. Bu uyumu meydana getiren birlik ve mükemmellik prensiplerini “Resim Sanatı” adlı kitabında Bigalı; ritim, tekrarlar, dominantlık (hâkimiyet), değişiklik (varyasyon), zıtlık, kısaltma, oran, hareket hacim ve orijinalite olarak sıralar (1999: 126).

Sanatın temelleri adlı eserde Ocıirk ve arkadaşlarına göre; Öğeler veya bağımsız bölümler ortak özelliklere sahip olduğunda oluşur. Tekrarlanan renkler, benzer dokular, paylaşılan kenarlar ve benzeri gibi. Bu alanlar arasında mutlak suretle bir bağ vardır; ortak özellikleri onları görsel olarak ilişkili yapar, ya da birbirine çeker. Armoni, böylece, bir kompozisyonun çeşitli parçalarını birbiriyle ilişkilendiren bir birleştirme faktörü olarak ilişkilendirilebilir. (2015: 49)

Armoni her türlü tasarım öğesinde ve bu öğelerin birbirleriyle ilişkilerinde aranan bir kavramdır. Ancak armoninin en çok ön plana çıktığı ve arandığı öğe renktir. “Renk uygunlukları armoniyi teşkil eder. Genel olarak etkili, güzel, anlaşılır armoniler renk zıtlıklarına dayanırlar. Bir düzenlemede renk armonileri, genel olarak zıt renklerin birliğinden doğan renk uyumlarıdır” (Çellek ve Sağocak, 2014: 179).

Bir sanat eserinde kullanılan komşu değerler “Ahenk” oluştururlar yani ahenk, elemanların benzerliğini vurgulamaktır. Örneğin dikdörtgen bir biçim kare ile yuvarlak bir biçim ise elips ile ahenklidir. Dikey bir çizgi, hafif eğik duran bir çizgiyle yön bakımından ahenk oluştururken, yatay bir çizgiyle yön kontrastı teşkil eder. Sanatım tüm öğeleri açısından komşu olan, benzer olan değerler ahenklidir. ...sanat eserinde birliğin oluşmasında benzer değerler kullanılmasının yani ahengin katsısı büyüktür(Yılmaz, 2009: 38).

Çelek ve Sağocak “Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık” adlı eserlerinde üç çeşit armoniden bahsederler;

**Biçim ve düzen armonisi:** Tasar oluşturmak için kullanılan öğelerin, ölçü, biçim, renk, değer, doku, yön ve aralıkları birbirine benzer ve uygundur.

**Fonksiyon armonisi:** Öğeler arasında işlev bakımından algılanan bir bütünlük ve tamamlayıcılık söz konusudur.

**Üslup ve karakter armonisi:** öğeler arasında ve bu öğelerle tasarımın tümü arasında sağlanır. (2014: 243)

### Birlik-Bütünlük

Çeşitli tasarım öğelerinin dengeli bir bütün oluşturmasıyla birlik doğar. Birlik ve bütünlüğü sağlamanın en temel yolu, kullanılan her öğelerin birbiriyle ilişki kurmasıdır. Çellek ve Sağocak’a göre; “Birliğin amacı, tasarımın okunurluğunu ve tutarlılığını sağlamaktır” (2014: 271). Bütünlük bir kompozisyonda uyum için olmazsa olmazdır. Bütünlüğü sağlamak ise sanat öğelerinin uyum ve varyasyon oranlarını uygun şekilde bir araya getirmenin sonucunda oluşur (Ocıirk ve diğer. 2015: 2). Seylan’a göre ise bir tasarımda, birlik ve bütünlük, bir araya gelen ayrı ayrı öğelerin, ilkelerin ve malzemelerin görsel bir bütün oluşturmasıyla gerçekleşen bir durumdur. Hareket, ritim, denge gibi hem fizik, hem de algı üzerinde deneyime bağlı etki oluşturan nitelikler, anlamlı bir bütünlüğün meydana getirilmesinde birer araç olarak

kullanılabilirler (Seylan, 2005: 156). “Bir kompozisyonda oluşturulan bütünün değeri, ayrı ayrı öğelerin değerinden üstündür” diyen Yılmaz’a göre; birlik, sanat esrindeki organik bütünlükle ilgilidir. Kompozisyonu oluşturan elemanlar arasındaki uygun bağlantılar, birliği ortaya koyar (Yılmaz, 2009: 36).

Bir esere baktığımızda, eserde ilk aradığımız unsurlardan biride bütünlüktür. Eserde sağlanan bütünlük, insanı yarım kalmışlık hissinden uzaklaştırır. Nesneler arasında kopukluk varsa bütünlük sağlanamaz. Eserde nesneler ne kadar fazla birbirleriyle uyum içinde olurlarsa, resimde bütünlük o ölçüde sağlanmış olur. Bütünlüğü; eserde yer alan her elemanın, eserin tamamı ile ve birbirleriyle uyum içinde olması ve hepsinin aynı şeyi söylemesi olarak düşünebiliriz. Sanat eserini bir orkestra olarak düşünürsek, bu orkestranın oluşturduğu müzik, bütünlüğün başarıyla sağlanması sayesinde (Ayaydın ve diğer, 2009: 122).

Bir kompozisyonda rengin kullanılış biçimi ve renk armonileri bütünlük ve birlik açısından önemli bir yer teşkil eder. Çellek ve Sağocak’a göre; “Renk, mekâna birlik ya da çeşitlilik kazandırır. Sıcak veya soğuk içindeki benzer renk düzeni veya tek renkten oluşan bir düzen birlik duygusuna katkıda bulunurken, farklı renklerden oluşan bir düzen çeşitlilik duygusu vermektedir” (2014: 175). Yılmaz’a göre ise; “Kompozisyonda egemen olan, yani çok kullanılan, tekrarlanan öğeler de birliğin sağlanmasına katkıda bulunurlar. Örneğin bir tabloda sıcak ya da soğuk renklerden, açık ya da koyu lekelerden, yuvarlak ya da köşeli biçimlerden, dikey ya da yatay yönlerden hangisi çok kullanılmışsa, hangisi egemense o unsur kompozisyondaki birliğin sağlanmasında etkili rol oynar (2009: 37).

Ocivirk ve arkadaşları genellikle bir sanatçının görevinin kaostan bir düzen çıkarmak olduğu dile getirmiştir. Onlara göre sanatçının amacı birbirinden farklı elemanlardan kaynaşmış ve bütünleştirilmiş bir görsel bütün geliştirmektir. Sanatçı uygun malzemeyi seçer ve sanat öğelerini temel organizasyon ilkeleri ile düzenlemeye başlar Bu ilkeler sanatçıya çeşitli öğeleri geliştirme ve mekân duygusu oluşturmada kılavuzluk eder. Sanatçının planı başarılı olursa, sonuç görsel bütünlüktür—görsel birlik duygusu. Sanatçı, her bir öğenin hayati olduğu düzenli bir görsel bütünlüğün içine yerleşen parçaların organizasyonunu yaratmıştır. (2015: 16)

Sanatçı, yapıtında üç bileşeni (özne, biçim ve içerik) başarılı bir şekilde bir araya getirdiğinde, bu bileşenler canlı bir organizma gibi ayrılmaz bir şekilde birbirleriyle etkileşime girerek etkiselleşirler. Bu gerçekleştiğinde, gereksiz, dikkat dağıtıcı unsurların olmadığı, kaçınılmaz görünen ilişkilerce organik bütünlüğe sahip bir işten bahsedebiliriz... Sanatçı organik birliğin ne zaman elde edildiğini nasıl bilir? Bu sezgisel bir kavrayıştır—genellikle karın boşluğunda hissedilir. Tüm parçaları birbirine sezgisel ve entelektüel bir biçimde biçim de uygun olduğunda, yapıt bir “anlam” ifade eder (Ocivirk ve diğer. 2015: 13-16).

Birlik kavramı için insan vücudunu örnek gösteren Güngör'e göre; "Şekli, amacı, görevi, çalışma tarzı, özellikleri farklı olan pek çok organ bir arada ve aynı amaç için çalışarak insan vücudunu meydana getirirler" Ayrıca Güngör, "Temel Tasar" adlı eserinde üç tür birlikten bahseder:

**Hareketsiz birlik:** geometrik biçimler ve bunların türevleri ile meydana gelen birlik türüdür. Geometrik düzen tasarımın tamamına yaygın olursa, bir nizam birlik meydana gelir. hareketsiz birlik kararlı ve etkilidir... Bazı süsler ve motifler yardımıyla elde edilen birlik de, hareketsiz birlikten sayılır.

**Hareketli birlik:** Hareketli yapılardaki, büyüyen canlı bünyelerdeki ve gelişen şehirlerdeki birlik bu cins birliktir... Canlıların büyürken bütün organların bir arada düzenli olarak gelişmesi bu cins birliktir.

**Fikir ve Üslup birliği:** Birliğe dâhil bütün parçaların, birliğin ana fikir ve anlayışına uygun olarak düzenlenmeleriyle meydana gelen birliktir(Güngör, 1972: 105).

### Egemenlik – Baskınlık

Bir tasarımı oluştururken birbirinden farklı birçok öge bir arda kullanılır. Bu durum bazen karışıklığa sebep olur ve algıyı güçleştirebilir. Bu sebeple tasarım içerisindeki öğelerden bir ya da birkaçı vurgulanarak algının kolaylaşması sağlanır. Tasarımda görsel organizasyonu sağlayabilmek, izleyiciyi harekete geçirebilmek için vurgu noktasına ihtiyaç duyulur. Vurgulama yoluyla belli öğelere dikkat çekilir, odak noktasıyla egemen olan öge öne çıkartılır. "Egemenlik, bir kompozisyonda yer alan öğelerden birinin ya da bir grubun diğer öğeler arasında ölçü, değer, renk, doku gibi özellikleri nedeniyle fark edilmesi, öne çıkması, üstünlük sağlamasıdır" (Çellek ve Sağocak, 2014: 205)

Egemenlik, bir tasarımda bulunan öğelerin, dengeli bir biçimde olması, içinde bulundurduğu kuvvetli ve zayıf enerji bölgelerinin bir kısmının, tasarlama sonucunda baskın gelerek, diğer öğeler ve bölgelere üzerinde üstünlük bağlıdır. Egemenlik yalnızca büyüklük küçüklük ile yani sadece ölçü ile ilgili değildir. Aynı zamanda değer, doku, renk ve benzeri bakımlardan egemenliğin sağlanabilir. Tasarımda rengin kullanım biçimi de egemenlik ilkesine bağlı olabilir. Örneğin bir düzenlemede sıcak ve soğuk renk gruplarından herhangi birinin üstünlüğü esas alınarak egemenlik sağlanmalıdır. Eğer sıcak renkler ile egemenlik sağlanacaksa, soğuk renkler tasarımda daha az yer kaplamalıdır. (Güngör, 1972: 94)

Bir görüntüyü geliştirme sırasında bir sanatçı, çeşitli parçaların önem derecelerini vurgulamak için farklılıklar yaratma adına çaba gösterir. Bu farklılıklar araç gereçle birlikte gerçekleştirilen kompozisyonel düşüncelerden doğar. Bazı özellikler vurgulanır ve diğerleri ikinci planda tutulur. Bu gözün yapının üzerinde dolaşması için hem birincil odak noktaları hem de ikincil ilgi alanları oluşturur. (Ocvirk ve diğer. 2015: 81)

Egemenliğin temel noktasında zıtlık yatar çünkü bir ögenin diğerlerine egemenlik kurması onlardan ayrışmasıyla sağlanan bir durumdur. Güngör’e göre; “İster ölçü, ister doku, isterse de değer ya da renk bakımından olsun, her türlü egemenlikte bir zıtlık bulunur. Böylece bir biçim ya da biçimler grubu diğerine hâkim olabilir ve onu baskısı altında tutabilir” (1972: 95). “Tasarımın esas düşmanı yeknesaklıktır” diyen Çellek ve Sağocak’ta, egemenlikte zıtlığın önemini vurgulamışlardır. Onlara göre; bir tasarımın dikkat çekmesi için, gözlemcinin hayal gücünü kurcalaması gerekir. Buda zıtlıkla sağlanabilir. Zıtlık ta egemenlikle sağlanır. Bir kompozisyonda odak noktası egemenlikle sağlanır. “Son derece saf, soyut düzenlemeler de bile odak noktası, bakan bireyin dikkatini çekecek; görsel heyecan uyandıracaktır” (2014: 205).

### Uygunluk

İki ya da üç boyutlu öğeler arasında ortak ya da benzer tarafların bulunmasına uygunluk denir. Güngör’e cisimlerin arasında kolayca bağıntı kurulmasına zemin hazırlandığından; uygunluk, tasarım oluşumunu kolaylaştırır. Cisimler arasındaki uygunluk, onların biçimleri, ölçüleri, renkleri, değerleri ve dokularının herhangi biri ya da bunlardan birçoğu bakımından olabilir. Ayrıca cisimlerin yönleri ve bunların aralıklarıyla da uygunluk meydana getirme olanağı vardır. Uygunluk, tekrar ile zıtlık arasındaki yolun yarısıdır denilebilir (Güngör, 1972: 80).

Hulisi Güngör “Temel Tasar” adlı kitabında dört tür uygunluktan bahseder:

**Fiziksel uygunluk:** Cisimlerin ölçüleri, biçimleri, renkleri, değerleri, dokuları, yönleri ve aralıkları arasındaki benzerliklere fiziksel uygunluklar denir.

**Hizmet uygunluğu:** Birbirlerine benzemedikleri halde aralarında kullanış amacı ya da meydana geliş kaynağı bakımından ilgi bulun eşyalar yan yana geldiklerinde yadırganmazlar, hiç fiziksel uygunluğu bulunmayan bu eşyalar bir düzenlemede anlayış bakımından bir bağdaşma ve uygunluk hâsıl ederler. Böyle bir uygunluğa hizmet uygunluğu denir. İğne – iplik-makara arasındaki, sigara-kibrit-kül tablası- çakmak arasındaki, ipek böceği-koza-ipekli kumaş arasındaki uygunluklar bu türlü uygunluklardır... Edebi ve simgesel kavramlarda da bu türlü uygunluk vardır. Örneğin, sulh simgesi olan güvercin ile ağzındaki zeytin dalı, divan edebiyatında uzun boyu belirtmekte kullanılan servi ağacı ile uzun boylu bir hanım arasındaki benzerlikler bu cinsten uygunluklardır.

**Biçim Uygunluğu:** Bazı cisimler ya da cisim grupları aslında birbirleriyle hiç ilgili olmadıkları halde, biçim bakımından benzerliklere sahip olabilirler. Bu benzerlikler yüzünden bunlar birbirleri ile uyuşabilirler ya da birbirlerini çağrışım yoluyla kolayca hatırlatabilirler. Bir bulutun herhangi bir hayvana ya da herhangi bir kıt’anın haritasına yahut tanınmış bir insana benzetilmesi de bu cins bir uygunluk sayılır. Bu cins bir uygunlukta şekil zemin bağlantılarından yararlanır.

**Üslup Uygunluğu:** Eğer bir yapının tamamı belirli bir üsluba göre düzenlenmemişse, o yapının parçaları arasında ve parçaları ile bütünü arasında bir benzerlik, bir uygunluk olması lazım gelir ki buna üslup uygunluğu denir... Yapılarının hepsinde üslup uygunluğu bulunan şehirler bir bakışta derli toplu görünürler. (1972: 85)

## BÖLÜM III

### YÖNTEM

Bu araştırma tarihsel ve betimsel yöntemler yardımıyla, alan-yazın ve yerli, yabancı kaynakların taranması ile örnek yazma çalışmalarının gözlem yöntemiyle çözümlenmesinden oluşmaktadır.

#### 3.1. Araştırma Modeli

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ağaç baskı yazma örneklerinin incelendiği bu araştırma; evren ve örneklem üzerinde yapılan betimsel ve ilişkisel tarama modellerine uygun olarak düzenlenmiştir. Bu kapsamda; Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ağaç baskılarındaki kompozisyon ve görsel elemanların düzeni, Tokat yazmaları bağlamında temel tasarım ilke ve elemanları açısından incelenmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve sanatçı kişiliği, Anadolu ve Tokat yazmacılık sanatı, baskı resim, ağaç baskı konuları ile kompozisyon ilke ve elemanları konuları alan taranarak uygun betimleme biçimleri oluşturulmuştur. Araştırma modeli olarak konunun gelişimsel sürecine bağlı olarak, alan üzerine kütüphanelerden elde edilen başka yazarların konu ile ilgili oluşturdukları yazılı kaynaklar, internet araştırmasına bağlı kaynaklar ve sanatçının kendi kaynak kitapları ile köşe yazıları ve söyleşileri gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Literatür tarama tekniği kullanılarak elde edilen veriler toplanmış, benzer görüş ve önermeler sınıflandırılarak ve kaynak gösterme yöntemiyle atıf yapılarak açıklanmıştır. Betimsel yöntemine uygun olarak elde edilen yazılı ve görsel bilgiler ışığında, sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazma örnekleri, geleneksel Tokat yazma bağlamında incelenmiştir. Tüm bu verilerin ışığında yapılan incelemede yazma örneklerinin incelenmesi, kompozisyon ilke ve elemanları bakımından yapılmıştır.

#### 3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Anadolu'da geleneksel bir el sanatı olarak var olan yazmacılık sanatına merkez teşkil eden Tokat ağaç baskı yazmaları oluşturmaktadır. Bu araştırmanın örneklemine geleneksel Tokat yazmalarından esinlenerek kendi özgün yazma motiflerini oluşturan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun on altı adet ağaç baskı yazma çalışması ile sınırlandırılmıştır.

#### 3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Araştırmanın ilk aşaması olan veri toplama sürecinde öncelikle ilgili kaynaklardan gerekli bilgiler taranmıştır. Çalışmanın son aşamasında ise bu bilgiler ışığında araştırmanın konusu olan

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ağaç baskı yazmaları, kompozisyon ilke ve elemanları bağlamında çözümlenmiştir.

Araştırmada veri toplama araçları olarak literatür taramasıyla bulunan yerli-yabancı, basılı veya dijital kaynak kitaplar, diğer yayınlar, tezler, makaleler ve yayınlanmış röportajlar kullanılmıştır. Ayrıca bilgi ve görsel toplama sürecinde internet veri toplama aracı olarak kullanılmıştır. Bu veriler araştırmanın kaynakça bölümünde detaylı olarak verilmiştir.

Araştırmada öncelikle, sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve sanat hayatı, geleneksel ağaç baskı yazmacılık sanatı, Tokat yazmacılığı, baskı sanatı ile kompozisyon ilke ve elemanları, alan yazın taraması yapılarak araştırılmıştır. Böylece araştırmanın temelini oluşturan kavramlar tanımlanmış, kaynak tarama sonucu ulaşılan bilgiler ışığında, kompozisyon ilke ve elemanları doğrultusunda, seçilen Bedri Rahmi Eyüboğlu yazmalarının incelemesi yapılmıştır.

### 3.4. Verilerin Analizi

Bu araştırmada veri analizleri yapılırken; betimsel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ağaç baskı yazmaların kompozisyon ilkeleri bakımından incelenmesi Tokat yazmaları bağlamında yapılmıştır. Bedri Rahmi'nin yazmaları içerikleri ve biçimsel özellikleri bakımından ve görsel elemanların kullanımı açısından incelenmiş ve çözümlenmiştir. Elde edilen verilerin analiz edilmiş ve elde edilen bulgulara dayanarak sonuç ve öneriler kısmı oluşturulmuştur.

### 3.5. İlgili Araştırmalar

Araştırmanın konusu ile ilgili yazılı kitap, eleştiri, makale ve internet yayınlarını kapsayan her türlü araştırma ve yazı incelenmeye çalışılmıştır. Başta araştırmaya konu olan sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kendi yazıları ve kitapları, özellikle sanat hayatını ve yazmacılık serüvenini anlattığı “*Resme Başlarken*” isimli kitabı kaynak olarak kullanılmıştır. Ayrıca konuyla ilgili araştırma yapan belli başlı yazar, sanat eleştirmeni ve sanatçı araştırmaları incelenmiş ve yararlanılan bilgilere kaynak gösterilerek atıf yapılmıştır. Turan Erol'un, “*Günümüz Türk Resminin Oluşma Sürecinde -Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yetişme Koşulları, Sanatçı Kişiliği*” isimli kitabı ayrıca Kaya Özsezgin'in “*Çağdaşın Yerel Versiyonu- Bedri Rahmi Eyüboğlu*” isimli kitabı ile Kültür Bakanlığı bünyesinde Ömer Faruk Şerifoğlu editörlüğünde hazırlanan “*Bedri Rahmi Eyüboğlu*” isimli kaynaklar destekleyici araştırmalar sayılabilir. Araştırmada Geleneksel el sanatlarına ve yazmacılık sanatına dikkat çekmek amacıyla yapılan araştırma, kitap, tez ve makalelerden de yararlanılmıştır. Bu araştırmaların bir kısmı aşağıdaki gibidir.

Reyhan Kaya'nın "*Türk Yazmacılık Sanatı (Tahta Kalıpla Kumaş Baskısı*" isimli kitabı, Kemal Türker'in "*Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*" isimli kitabı, Öztürk'ün "*Tokat Yazmalarının Renk Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi*" isimli sempozyum bildirisi, Çağlar Ok'un "*Tokat İlinde Geleneksel Yazmacılık*" isimli yüksek lisan tezi ile M. Rukiye Yılmaz'ın "*Geleneksel Halk Sanatımızdan Etkilenen Resim Sanatçılarımız ve Bedri Rahmi Eyüboğlu*" isimli yüksek lisans tezi pekiştirici ve açıklayıcı çalışmalar olarak örnek verilebilir.



## BÖLÜM IV

### BULGULAR

#### 4.2.1. Tokat Yazmaları Bağlamında Kompozisyon Öğeleri Bakımından Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Ağaç Baskılarının İncelenmesi

##### 4.2.1.1. Baskı Tip 1

Rengin tasarımlara hâkim olduğu ve geometrik bir düzenlemenin var olduğu eserler birinci grubu oluşturmaktadır. Geometrik düzenlemeler ve canlı renk kullanımı Tokat yazmalarının belirgin birer özelliğidir. Yazmacılar doğadan esinlendikleri stilize edilmiş ya da soyutlanmış hayvan ve bitki motiflerini ahşap kalıplar aracılığıyla temel geometrik biçimlerde düzenleyerek basmışlardır. Şekil 13'te görülen çalışmada da Eyüboğlu kendi soyutlanmış insan figürlerini, yazmalardaki motifler gibi temel geometrik biçimler olan dikdörtgen ve daire (French, 2014: 15) biçiminde renkli kumaş üzerine basmıştır.



Şekil 13. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Çalışma detaylı bir biçimde incelendiğinde, belirli sayıda figür grupları olduğu görülür. Yerel halk danslarına özgü ayakta yan yana durmakta olan figürler açık ve koyu renk tonlarında olmak üzere üç farklı grup şeklinde kullanılarak biçimsel zenginlik arttırılmıştır: Bu figürlerle merkezde bir daire, ortada onu çevreleyen iki katı büyüklüğünde başka bir daire ve yüzeyi boylu boyunca çevreleyen bir dörtgen oluşturacak şekilde basılmıştır. Ortadaki dairenin boyutunun

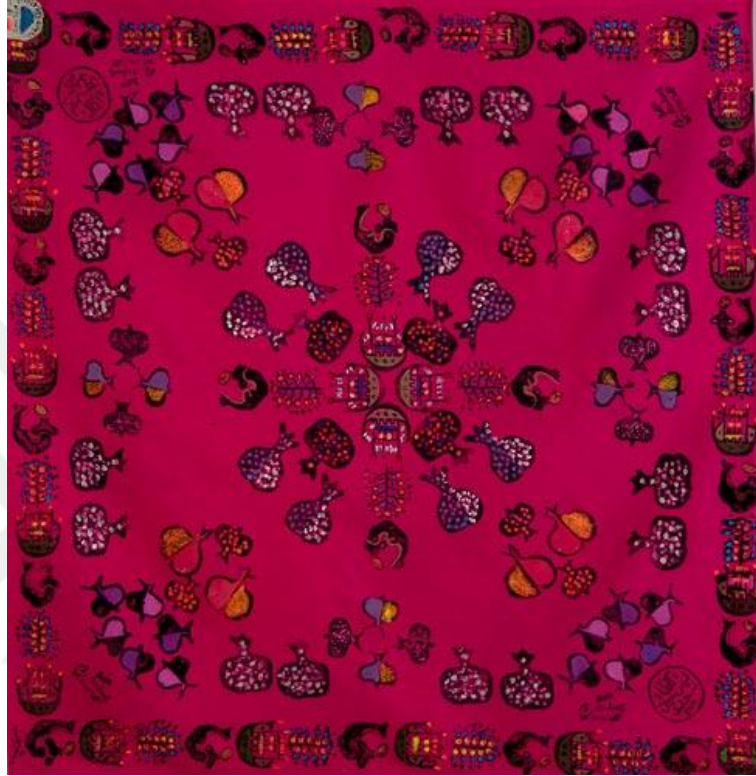
yanı sıra renk tonları da diğer iki gruptan farklıdır. Yüzey batı resim sanatındaki gibi dünyayı gören bir pencere yerine, tüm kenarlarının birer taban, merkez noktanın ise bu dört tabanın da ortak tepe noktası olduğu bir şekilde düzenlenmiştir. Bu dörtgenin tabanı, tavanı ya da sağ sol yanı yoktur; tüm yan ve yönlerin birbirine karşıt geldiği bir simetrik düzen kurulmuştur.

Dörtgenin dört köşesinde de yine aynı insan figürünün bu sefer diyagonal hatları takip edecek şekillerde yerleştirildiği görülmektedir. Bu dört figür için diğerlerinden hem farklı renkler hem de farklı zeminler seçilmiştir. Siyah oval biçimler kendilerini dört köşeden merkeze doğru belli bir düzen içinde tekrarlamışlardır; ancak her seferinde farklı birer figürün zemini olmuşlardır. Kullanılan diğer insan figürü bu dimdik duran figürün aksine, iki kolunu ellerinden başının üzerinde birleştirmiş, iki ayağını da aşağıda birleştirmiş kıvrımlardan oluşmuş asimetrik bir figürdür. Bu dinamik etkiye sahip figür, üç grupta ana eleman, farklı iki grupta da birleştirici eleman olarak kullanılmıştır. İlk grup dış dörtgenin hemen ortasında, ilkinde göre daha küçük bir dörtgendir. Bu dörtgenin dört köşesi de diğeri gibi siyah oval zeminlerle ve diyagonal yerleştirmelerle farklılaştırılmıştır. Merkez dairenin hemen içerisine yerleştirilmiş ikinci grup ise onun gibi bir halka oluşturur. Zemininde siyah ovaler bulunan köşe figürler bu halkada ise dörtkenarın orta noktalarına yerleştirilmiştir. Diyagonal düzenlemeyi ise bu halkanın dışındaki diğer halkanın sürdürdüğü görülmektedir (Hambidge, 2012: 33). Ayakta düz duran figürlerden oluşan bu halka hem dört köşenin hem de dörtkenarın orta noktalarına yerleştirilmiş siyah oval zeminli figürlere sahiptir. Dörtgenin merkez noktasında dört figürün farklı yönlerde yerleştirilmesi ile merkezi işaretleyen çiçeğimsi bir çarpı işareti, onun dışında da diğer figürlerin sıkı bir birlikteliği ile küçük düzgün bir halka oluşturulmuştur.

Dışta yer alan iki dörtgen ile onların içerisine yerleştirilen dairelerin arasında kalan dört boşluk, üçlü figür düzenlemeleri ile diyagonal bağlantıları destekleyecek şekilde doldurulmuştur. Böylece dörtgen çalışma yüzeyi iç içe geçmiş dörtgenler, daireler ile diyagonal ve yatay-düşey hatları takip eden dört hayali çizgi üzerinde simetrik bir biçimde kurulmuş olmuştur. Oluşturulan bu geometrik düzen kullanılan farklı büyüklük, renk, zemin ve yönler ile zenginleştirilmiş; dinamik, canlı, rengârenk bir düğün havasına bürünmüştür. Figürleri oluşturan renk lekeleri zaman zaman incelererek çizgi, zaman zaman da küçülerek noktaya dönüşmektedir. Stilizasyon ve deformasyonlar çalışmayı resimsel anlatımdan grafiksel anlatıma yaklaştırmaktadır. Figürlerin kendilerini bir düzen içerisinde tekrarlamaları görsel ritme bir hareket kazandırmaktadır. Düzenlemedeki simetri tek tek figürler detaylı incelendiğinde aynı hassaslıkta değildir; bu da çalışmanın özgün el yapısı özelliğinden kaynaklanmaktadır.

Çalışmada, zemini oluşturan olgunlaştırılmış sarı ile yeşil, pembe, mavi gibi canlı renklerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Tüm canlı sarı, pembe, yeşil ve mavileri tonları,

nötr kahve rengi ve siyah kullanımı ile dengelenmiştir (Sutherland ve Karg, 2003: 29). Figürlerin ilişkide bulundukları grup, yön ve yere göre farklı renklerle farklı şekillerde renklendirildikleri görülmektedir. Renklerin oluşturduğu zenginlik ile biçim ve biçimlerin düzenlenmesi ile oluşturulan zenginlik uyumlu bir şekilde biçim, renk ve düzenlemeye getirilen sınırlamalarla dengelenmiştir.



Şekil 14. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Yerel yazma kumaşının ve baskı tekniğinin, canlı renklerle sıra dışı figürlerle birleştiği diğer bir örnek de şekil 14'te görülmektedir. Çalışma yine canlı bir pembe renk üzerinde, yine iç içe temel geometrik biçimlerin temel alınması, figürlerin farklı renk ve biçimlerde tekrarlanması ile oluşturulmuştur. İnsan figürü yerini bir denizkızı ve bir gemiye bırakmış; bereket sembolü nar (Amjad, 2005: 71) ve ağaç stilizasyonları ile irili ufaklı geometrik düzenler kurulmuştur. Bu sefer renk kombinasyonlarının yanında yön düzenleri de zenginleştirilmiştir. İlk bakıştan sıcak renklerin armonisinin algılandığı çalışmada renk zıtlıkları denge ve sakinleştirici elemanlar olarak yer almıştır; Üç ana rengin zıttı ile birlikte çalışma yüzeyinde bulunmadığı teki kırmızı ve onun zıttı yeşil ikilisidir (Wolfson, 1992: 35). Diyagonal köşeler yine simetrik olarak sanatçının imza, numara ve ismine ayrılan yerler olmuştur. Yine diğer çalışmadan farklı olarak dörtgenin kenarlarının taban olarak konumlandırıldığı bir önceki çalışmanın aksine denizkızının, teknenin ve ağaç stilizasyonunun serbestçe kenarlarda açılı olmamak şartıyla gezdiği görülmektedir.

#### 4.2.1.2. Baskı Tip 2

Eyüboğlu'nun ikinci tip çalışmalarında, canlı renkler ile nötr renklerin oranı yer değiştirmiştir. Sadece bitki temasının yer aldığı bu işlerin ilki şekil 15'te görülmektedir. Siyah dörtgen zeminde altı farklı çeşit çiçek figürünün anlamlı şekilde tekrarlanması ile oluşan çalışma, iki farklı renk ile çerçevelenmiştir. Soluk bir küf yeşili olan dış çerçeve ile camgöbeği canlı bir mavi olan iç çerçeve hem dışta hem de iki şeridin arasında orijinal siyah zemini göstermektedir. Her iki şeridin üzeri de tek parça gibi algılanan aynı renklerdeki çiçek motifleri ile bezelidir. Şeritlerin kendileri gibi üzerlerindeki çiçekler de hem biçim hem de renk olarak birbirlerinden farklıdır. Şeritlerde yer alan bu çiçek motifleri çalışmanın en küçük boyutlarındaki çiçekleridir.

Şeritlerin içerisinde kalan düz siyah seminde dört farklı çiçek motifi kullanılmıştır. Şeritler boyunca üzerinde ikişer çiçek olan dallar önceki çalışmaların aksine merkezin taban olacağı şekilde dizilmişlerdir; tüm kenarlar boyunca çiçekler şeritlerin yönüne bakmaktadır. Siyah bir çiçek bahçesini kuşbakışı gören bu düzenleme izleyende Osmanlı minyatürlerinin sıra dışı perspektif etkisini de uyandırmaktadır (Manghani, 2012: 168). Köşelerde ikili motifler yine diyagonaller ekseninde düzenlenmiştir.

Şeritlerdeki çiçeklerden daha büyük olan bu çiçek dalları düzenli sıralanmalarına rağmen kendi içlerindeki biçim zenginlikleri ve sık dizilebilmelerinden dolayı kapladıkları alanı çiçek bahçesine çevirmişlerdir. Siyah bahçe toprağının görüldüğü kısım ortada daha da büyük ve biçim olarak birbirlerinden oldukça farklı çiçeklerin olduğu kısımdır. Hem dört köşe hem de dört kenarın da orta noktaları (Williamson, 1947: 81) dal ve yaprakları daha çok olan çiçeklere ev sahipliği yapar. Bunların aralarına en büyük ölçüye sahip olan mor çiçeklerden birer tane ancak konmuştur. Biçimlerin birleşip bir bütün oluşturamayacak kadar farklı olmaları aralarının açılmasına ve böylece derinlik etkisine sebep olmuştur. Merkeze oldukça yakın olan dört kırmızı gül ile gül dalları ise göze fazla yakın olan objelerin bulanıklaşması gibi sıra dışı bir şekilde mor çiçeklerden küçüktürler. Mor güllerin krem rengi konturları da bu sıra dışı algılama oyununda etkili olmuş olmalıdır.

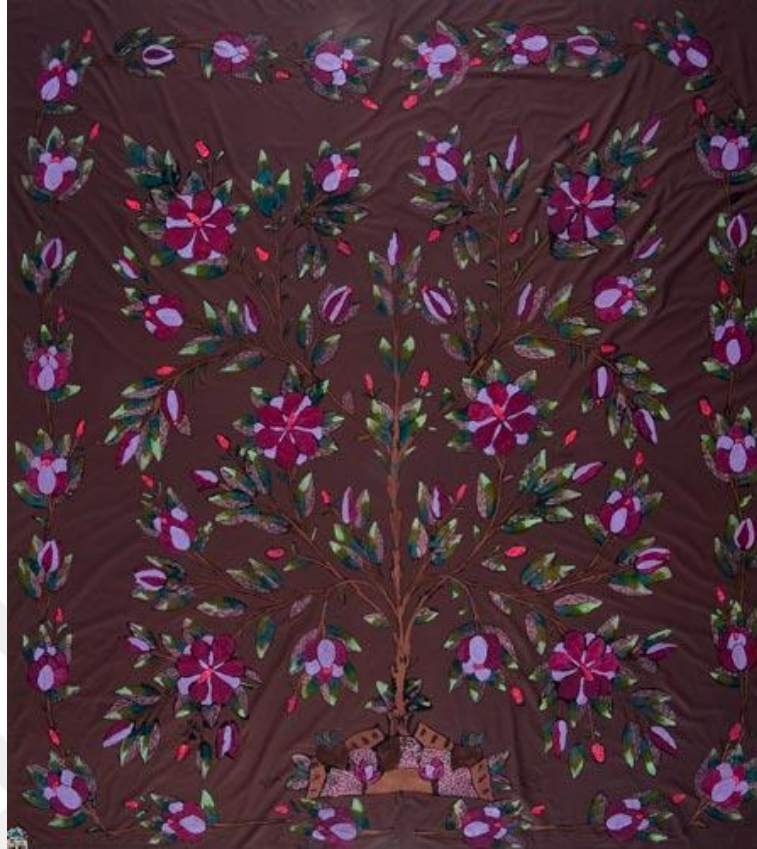
Siyah bahçenin rengârenk çiçekleri de bu çeşitlilikleri ile bir Osmanlı minyatürünü andırmaktadırlar (Çalış-Kural, 2016: 68). Daha soluk olan şeridin çiçekleri kendisi gibi solukken, şeridin rendi ile birlikte çiçekleri de canlanmıştır. Turuncu ve mavi kontrastının dikkat çekiciliğini yeni sindirmişken, mor çiçeklerin sarının beyaz ile açılmış tonu olan krem çerçeveleri artan siyah zemin üzerinde birinciliği ele geçirirler. Mor güllere nazaran daha ince birer krem rengi çerçeveye sahip ateş kırmızısı güller ile üzerinde her renkten birer gül olan dallar denge ve sakinliğe doğru bir yol açar. Çalışmanın genelinde çiçekler büyüdükçe

lekesellikleri artmakta figürler motife dönüşmektedirler. Detaylardaki simetrinin bazen korunduğu bazen ise ufak tefek değişikliklerle bozulduğu görülmektedir. Sanatçının imzası da simetrik olma çabasını bırakmış ve kendine sadece tek bir köşe seçmiştir. İmzanın da zemininde güller gibi krem rengi bir zemin görülmektedir.



Şekil 15. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Sadece çiçeklerden oluşan diğer bir çalışma yine koyu kırmızı bir kahvenin zemin olarak kullanıldığı Şekil 16'daki çalışmadır. Ancak bu sefer yazma yüzeyi bir tabana ve tavana sahiptir. En az beş farklı çiçek yüzey üzerinde iç içe geçmiş iki farklı düzenlemeye sahiptir. Bunlardan ilki bir yazmanın vazgeçilmezi olan çerçevesidir. Çalışmanın orta boydaki üç çiçek motifinin kendi içerisinde değişmesiyle oluşturulan çerçeve ilk defa olarak köşelerin yerine kenar ortalarında kopmakta ve simetriler oluşturmaktadır. Üç çiçek de aynı çiçeğin farklı gelişim evrelerindedir, aynı renklerden oluşmuş farklı durumlarıdır. Merkezdeki düzenleme de bu anlamla ilişkili gözükmemektedir. İzleyicinin karşısındaki kök, gövdesi, dalları olan iki yan birbirine simetrik olan, farklı büyüklükteki aynı renkteki çiçek ve dallarıyla bezeli bir çiçek ağacıdır. İki yandaki çiçeklerin aynı biçim ve büyüklükte olanlarının arasında zikzak dizilim takip edilebilmektedir. Bu coşkun çeşitlilik ve zenginlik içerisinde mükemmel bir simetrik denge kurulmuştur. Renk çemberinde karşılıklı duran bordo ve filiz yeşili seçilen ana armoni olmuş (Lynch, 2004: 123), renklerin açık ve koyuları, nötr kırmızı kahve ile dengelenmiştir.



Şekil 16. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

#### 4.2.1.3. Baskı Tip 3

Eyüboğlu'nun üçüncü tip baskılarında zeminler açık tonlara bürünmüş, renkler nötrleşmiştir. Sadece hayvan motiflerinden oluşan şekil 17'deki çalışmada çerçeveler sertleşmiş, birbirlerinden ayrılmış ve açılı köşelerden kurtulmuştur. Çerçeveleri oluşturan birim bu sefer elemanları batı resmine göre düzenlenmiş bir dörtgen olmuştur: içerisinde birbiri ile farklı renk, biçim ve büyüklükte şekiller olan bir dörtgen. Kendisinden koyu bir tonda kabarık bir çerçevesi de olan bir dörtgen birbirini tekrarlayarak örgü bir çerçeve oluşturmuştur. İki çerçevenin arasında kendileri kadar bir krem rengi boşluk kalmıştır; aynı zemin merkezde de düz bir zemin olarak kullanılmıştır. Türk ülkesindeki uçan geyik motifinin altı çeşidi ile çalışma tamamlanmıştır (Baumer, 2012: 157). İki şeridin arasındaki krem boşlukta uçan koyu tonlarda bir geyik kendi aksi ile devam eden bir motif oluşturmuştur. Dörtgenlerin aksine çevik ve zariftir.



Şekil 17. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Merkez dörtgende anne ile yavru geyik, tek uçan geyik ve iki farklı renkte iki geyik motifleri kullanılarak iç içe geçmiş dörtgen ve baklava biçiminde düzenlemeler yapılmıştır. Köşelerde oluşan üçgen alanlarda motifler alabildiğine küçültülmüş ve doku etkisi yaratılmıştır. Eş dokudaki alanlar böylece yüzey olarak algılanmış (Wenham, 2003: 120) ve katmanlı derinlik etkisine ulaşılmıştır. Nötrleştirilmiş saf olmayan mavi ve kırmızı çalışmanın temel renkleri olmuş, yine bir tutam nötr turuncu ve yeşil ile renk zenginliği armoniyi bozmadan sağlanmıştır (Feisner, 2006: 75). Kullanılan gri, siyah ve krem ise nötrlerdir ve armonilerin uyumuna zarar vermez onları dengelerler. Şekil 18’de mavi ve kırmızı gibi yan yana geldiğinde birbirlerinin gücüne güç katan (Hamilton, 2007: 45) diğer iki rengin mor ve kırmızının ana renkler olarak kullanıldığı bir çalışma görülmektedir. Bu çalışmada bir önceki gibi krem yüzey üzerinde birçok nötrün kullanıldığı bir çalışmadır. Hardal sarısı, gri ve siyahlar, pembe ve gri ile saflığı kırılmış bordolar ve somon.

Çalışmanın diğer bir özelliği koyu zeminler ve açık zeminlerin içlerinde yer alan zıt tonları ile figür-fon oyunlarıdır; göz alışılışının dışında ton ve renk ilişkilerini dinamik olarak anlamlandırmaktadır (Arnheim, 2004: 228). Eyüboğlu, dış çerçevede simetri yerine örgüsel bir düzen kursa da merkezdeki ilişkilerde simetri hala varlığını motif oluşturma aşamasında göstermektedir. Büyük küçük ve farklı yön ve renklerde geyikler sıra dışı görüntüler

yaratmaktadır. Zıtlık büyük-küçük, açık-koyu, doymun-saf, dokulu-düz, yatay-düşey, diyagonal olmanın yanında, çizgisel-lekesel olarak da bu çalışmada görülmektedir. Simetri imzalarda da geri dönmüştür.



Şekil 18. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

#### 4.2.1.4. Baskı Tip 4

Dördüncü tip çalışmaların özelliği, batı resim anlayışındaki tek bir elemanın çalışmanın büyük bir yüzeyini kaplayacak şekilde orada yer alması ve motifler ile yapıldığı dönem içinde sıra dışı bir şekilde düzenlenmiş olmasıdır. Eyüboğlu, denize ait elemanlardan oluşan baskı resmini merkeze yerleştirmiştir. Resimde nokta, çizgi, biçim, renk, ton, doku elemanları kullanılmıştır. Asimetrik bir kompozisyon kurulmuş, birçok elemanın kontrastı ile birlikte yer alması ile dinamik bir etki yaratılmıştır (Malloy, 2015: 106). Oldukça renkli etkideki resmin ana armonisi mavi-turuncunun başrolündeki karşıt renkler armonisidir. Büyük-küçük, açık-koyu, dokulu-düz, parlak-mat, köşeli-kıvrımlı resimde yer alan diğer zıtlıklardır. Resmin bu zenginliğini dengeleyen çerçeve motifler dizgisi ile arasındaki krem rengi alan olmuştur.



Şekil 19. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Daha önceki deniz konulu çalışmasında kullandığı denizkızı, ağaç ve kayık motiflerinden oluşan simetri kaygısı taşımayan örme çerçevedeki motiflerin bir araya geldiklerinde oluşturdukları renkli doku ile resimdeki renkli dokular arasında bir bütünlük kurulmuş ve böylece uyum sağlanmıştır.

Daha az dokuya sahip ve daha küçük ölçüdeki bir resmin merkezinde yer aldığı diğer bir çalışma şekil 20’de görülmektedir. Resmi çevreleyen motiflerin resimle bir bütün oluşturması için kullanılan yöntemler bu defa farklı olmuştur: merkeze yerleştirilmiş resmin net bir şekilde görülmesini sağlayacak kadar uzağında tek sıra denizkızları planlanmıştır. Önceki baskılarda da görülen denizkızı motifi geliştirilmiş ve üç farklı boyda yeniden oluşturulmuştur. En büyük ölçüdeki denizkızları resmin dört köşesindeki yerlerini almışlardır ve köşe elemanları olarak yüzlerini merkezdeki resme dönmüşlerdir. Resimdeki en büyük tek parça algılanan figüre benzer bir büyüklüğe sahiptirler. Görsel algılama prensiplerine uygun olarak hem yönelimleri, hem renkleri, hem işleniş biçimleri, hem de büyüklükleri onların merkez resmin bir parçası olarak algılanmasını sağlamıştır (Arnheim, 2004: 79). Kenarlar da diğer boyutlardaki denizkızları ile düzenlenmiştir; ayna simetri yöntemi uygulanmış, kenarların orta noktaları belirginleştirilmiştir. Bu geometrik dizilimler ve eşitlik ya da benzerlikler çok fazla parçadan oluşan kompozisyonu organize etmeye ve dinginleştirme amaçlıdır.



Şekil 20. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Rengârenk merkez resmi onu çevreleyen deniz kızlarını aydınlatmış, yüzlerini parlatmıştır adeta; gri etkisi yapan siyah beyaz pullu kuyrukları canlı renklere bariyer oluşturmuştur; artık deniz kızlarının dışındaki desenlerde nötrler hâkimdir. Aynı figürlerin asimetrik olarak yan yana tekrarlanması ile çift motif dizisi oluşturulmuştur. Köşeler örme yöntemi ile birleştirilmiş, figürler dizilmeye kaldıkları yerden devam etmişlerdir. Köşelere farklı bir özellik yüklenmediğinde devamlı bir doku elde edilir. Eş dokular yüzey olarak algılanırlar; böylece planlar oluşur; derinlik oyunları ile çalışmaya dinamizm katarlar. Bu özellik yazmacılıkta görülmeyen bir özelliktir ve bu özellik sayesinde hem merkezdeki resim hem de deniz kızları başrolde kalmaya devam etmişlerdir. Kenarlar boyunca görülen iki sıra motif de yumuşak bir uyumla bunu desteklemektedirler: hem renkleri, hem tonları, hem de kendi içinde değişmeyen ve diğerlerinden daha küçük olan ölçüleri sayesinde.

#### 4.2.1.5. Baskı Tip 5

Beşinci tip baskılarda tüm geçmiş denemeler yeni bir düzende vücut bulurlar. Merkeze alınan kare bir resim değil motif dizisi, onu saran ilk çerçeve bir resim dizisi ve son olarak ikisini de saran birimleri hem küçülen hem de sayısını arttıran bir doku; doku olması sebebiyle de bir yüzeydir. Merkezde uçan geyikler; krem rengi dörtgen zemin üzerinde düzenlenmişlerdir.

Orta sırada zarif lacivert uçan geyikler farklı yönleri işaret eden simetrik düzenlemeleri ile merkez hattını oluşturmuşlardır. Küçülüp inceldikçe üzerlerinde bulundukları krem rengi zemin ile kontrast oluşturmuşlardır. Alt ve üst sırada ise gürbüz tatlı kahve geyikler yer çekimine medya okumaktadırlar. Merkezdeki çiftler kenarların orta noktalarına hizalanmış, köşelerdekiler yönleri ve açıları ile yanlardaki iki kenara da hizmet etmişlerdir. Değişen ton değerleri ve kalınlaşıp incelen siyah çevre çizgileri geyikleri gerçekten de uçurmuştur. Her biri farklı bir yöne bakan lacivert geyikler ve merkeze bakan başları ile kahverengiler, taban-tavan / alt-üst algısını ortadan kaldırmış, çalışmayı tüm mekânların ötesine taşımıştır. Orta şerit resimsel bir etkiye sahiptir. Açık mavi bir gökyüzü algılanmakta; nötrlerden oluşan bir manzara şeridi boylu boyunca sarmaktadır. Koyu kahve lekeler algıda birleşerek manzaranın tabanını oluşturmaktadır. Manzara olarak algılanan bu bezeli şerit de geyikler gibi merkezin etrafında dönmekte; içine aldıkları krem rengi dörtgenin üslubu ile zıtlık oluşturmaktadır. Her bir motifin oldukça küçük ve birbirleri ile aynı ölçüde tutulması ile oluşturulan dış çerçeve, çalışmanın geri kalanından farklı diğer bir üsluptadır. Bir üzüm salkımı motifidir bu tekrarlanan. Ortalama bir kare biçimindedir ve ana dörtgene uygun biçimde tekrar edilerek tüm yüzeyi kaplamıştır. Doygun yeşiller, maviler ve kahveler belli bir düzen içersinde değişmekte ancak genel etki değişmemekte; derinden zenginleşmektedir. Motifler doku algısı yaratmakta; merkezdeki dörtgenden ince; onu çevreleyen manzara kuşağından kalın olması doku etkisi ile birleşerek orta ton ve yumuşaklıkta bir yüzey algısına dönüşmektedir. Bu yumuşak çerçeve de her şeyi kucaklamakta ve sarmaktadır. Sanatçının mührü ve imzası, köşeleri belirginleştirmiş; ancak tam bir simetriye sadık kalmayarak eseri özgün bir elemeği esere dönüştürmüştür.



Şekil 21. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Aynı resim-motif zıtlığını kullanarak özgün bir sonuca ulaşan diğer bir Eyüboğlu çalışması da şekil 22’de görülmektedir. Oldukça doygun ancak turuncu olma halini kaybetmemiş bir zemin üzerinde sadece üç farklı kalıp kullanarak yaratılan bir mucize niteliğindedir çalışma. Kalıplardan biri yuvarlak bir çiçek stilizasyonundan oluşan bir motif basmaktadır. Çiçeği çevreleyen yarım daireler öylesine renklendirilmiştir ki; çiçek aynı zamanda içinde bulunduğu yuvarlak mekânını da yanında taşımaktadır. Taç yaprakları ile birlikte kendisi zemin rengindeyken; bir şekilde canlı derin bir mavi mekânda algılanmasına sebep olacak çizgi ve beneklerden oluşmaktadır. Özellikle de düz renk bir yüzeyde iken; o yüzeye açılan mavi bir manzarada görülür çiçek. Kare çalışma yüzeyinin ortasında tek bir turuncu kare, her köşede ise dört adet turuncu kare yer almaktadır: düzenleme hem yatayda hem de düşeyde simetriktir. Köşelerdeki dört kare merkeze başını vermiş dört diyagonal yönelimli çiçeğe ev sahipliği yapmaktadır. Yarım daire biçimindeki mavi alanlar ise yönler ile bu simetriyi beslemez, aksine bozarlar; tıpkı merkez karede tekrarlanan replikaları gibi. Gözü çalışma yüzeyinde hem diyagonaller üzerinde gezdirirler, hem de konumları gereği birbirleri ile ilişkilendirildiklerinde kare alanlar tanımlamaktadırlar.



Şekil 22. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Kare biçimindeki çalışmayı farklı karelere bölmek için kullanılan dar dörtgenler; tam da bu çiçek kalıpların aksi biçimde oluşturulmuş dörtgen kalıplardır. İki kalıp yan yana

basıldığında iki yarım çiçek birleşmekte ve arkasında rengârenk bir bahçe oluşmaktadır. Her kenarda bir kereye mahsus olarak bu bahçe ve çiçek manzarası oluşturulmuştur. Tabandaki hariç tüm diğer tam çiçekler merkeze yönelmişlerdir ve yine tabandaki hariç hepsi ikinci bir yarım çiçeği sağına almıştır. Taban ve tavadaki yarım çiçekler arasında yöndeş bir ilişki kurulmuş; ikisinin de karşıdan bakıldığında solda olmaları ve düz durmaları sağlanmıştır. İmza ve mühürlerin de uyumlu bir şekilde diyagonal olarak karşılıklı yerleştirildiği bu çalışmayı bir yazma olmanın ötesine çıkaran; onu bir esere dönüştüren, sol yarıda yer alan ve yukarı bakan iki çiçektir. Mavi ve turuncunun temel alındığı karşıt renkler armonisine sahip olan çalışma (Lynch, 2004: 123); bir tutam mor, yeşil, koyu turuncu, açık mavi ve koyu kahverengi çevre çizgileri ile zenginleştirilmiştir. Çizgi, nokta ve şekillerden oluşan çiçek bahçeleri küçülerek dokulara dönüşmüştür; farklı yüzey algıları derinlik zenginliği sağlanmıştır.

#### 4.2.1.6. Baskı Tip 6



Şekil 23. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Altıncı tip baskılar açık renk zeminde, düz bir şekilde yan yana gelen dörtgen motiflerin bile aralıklı basıldığı, farklı yapıda motiflerin birlikte kullanıldığı baskılardan oluşmaktadır. Farklı yapıdaki motiflerden kasıt motifin temel şekli ve renklendirilme biçimidir. Temel olarak kapalı dikdörtgen biçimindeki bir motif birinci yapı, kenarları kapalı ve düz çizgilerden oluşmayan; ancak kapladığı alan itibari ile dörtgen etkideki bir motif ikinci yapı, kıvrımlardan oluşan organik bir motif üçüncü yapıyı oluşturmaktadır (Fichner-Rathus, 2011: 51-53).

Şekil 23'deki çalışmanın kenarları üç farklı yapıdaki motifin belli düzenlerde bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Köşeler açılı yerleştirilmiş, kenar ortaları merkez odaklı olarak yerleştirilmiş birinci yapıdaki bir motifle belirlenmiştir. Aralarda ikinci yapı; ikinci yapının aralarında ise üçüncü yapıdaki motifler görülmektedir. Bunca değişkenlik; bir de renk çeşitliliğine boğulmamış; her yapıdaki motifin renkleri sabitlenmiştir. Yarı organik olarak da tanımlanabilecek ikinci yapıdaki motif iki denizkızı ve iki balık ile yosunsu bir zeminden oluşmaktadır. Merkezde diyagonal olarak konumlandırılarak iç içe baklava biçiminde alanlar oluşturulmuştur. Bu alanlar motiflerin yapılarına bağlı olarak figür-fon yanılgısı yaratmış ve çalışmayı dinamik hale getirmişlerdir.



Şekil 24. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Ortakdaki baklava form dört bir yandan ana kenarlarla ilişkilendirilmiştir; burada iri çizgilerle iri kıvrımlardan oluşan denizkızı motifleri kullanılmıştır. Bu denizkızları merkeze yönelik düzenlenmiştir. İkinci bir denizkızına gerek duyulan uzun kenarlarda denizkızı motifleri büyümüştür. Bu şekilde dört eşit parçaya bölünmüş olan çalışma yüzeyi dört krem rengi eş

karıncığa sahip olmuştur. Bu karıncıklar parlak renklere sahip bambaşka bir üslupla tasarlanmış dört sarışın denizkızını kucaklamıştır. Tüm kuyrukları sollarında yer alan kızlar merkeze yöneltilmiş, diyagonal hatları üzerlerine yerleştirilmiştir. Dokulu olma Böylece ilk bakışta fark edilmeyen bir geometrik düzenin hedeflendiği anlaşılmıştır.

Etrafları mini mini denizkızları ile bezenmiş bu sarışın denizkızları asıl büyük resmin dokularına dönüşmüşlerdir. Tüm çalışma genelinde motifler incelendiğinde hepsinin içerisinde dokular olduğu kolayca görülür. Renk armonisi şekil 23'deki çalışmada mavi ve turuncu temelli bir karşıt renkler armonisi iken şekil 24'te yeşil, mavi ve mordan oluşan bir komşu renkler armonisidir (Bleicher, 2012: 69-79).

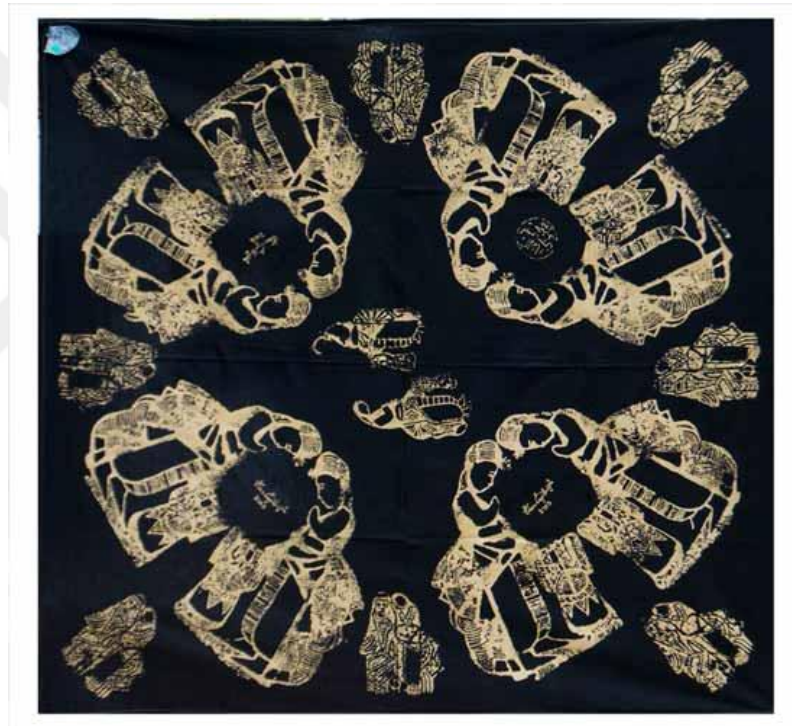
#### 4.2.1.7. Baskı Tip 7

Eyüboğlu'nun yedinci tip baskıları temel motif çeşitliliğinin azaldığı ve motiflerin sınırlı sayılarda basıldığı, sınırlı sayıda geometrik biçim temelli düzenlerin kurulduğu baskılardır. Şekil 25'teki çalışma tek bir uçan geyik motifinin, üç farklı boyda, üç farklı renkteki organik şekillerin üzerinde kullanılması ile tek bir geometrik düzenleme oluşturduğu bir çalışmadır.



Şekil 25. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Motifler aracılığıyla oluşturulan temel geometrik şekil olan daire bile serbest bir dairedir tıpkı onu oluşturan diğer daireler gibi. En küçük geyiklerden oluşan çift daireler dört köşeye konumlanmış, kenarlar orta büyüklükteki geyik çiftleri ile belirlenmiştir. Büyüklük özelliği belli renklerle sınırlandırılmıştır, hem eşit büyüklükteki geyikler hem de zeminlerindeki organik biçimler aynı renklerde. Aynı renk ve desenlerdedir; ancak serbest elle renklendirildikleri ve basıldıkları birebir aynı olmamalarından anlaşılmaktadır. Merkezdeki dev geyikler üzerlerinde bulundukları koyu gri organik biçimlerle bir üçgen oluşturmaktadır. Geyiklerin ikisi sadece merkezde birbirlerine bakarken, biri mecburen bir yöne bakmaktadır. Geyiklerin içlerinde bulundukları organik daireler kendi ölçülerine en yakın ölçülerdedir, tıpkı sanatçının adı, mührü ve markasının içlerinde bulunduğu organik biçimler gibi.



Şekil 26. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Az sayıdaki elemanın düz bir siyah zemin üzerinde bulunması da çalışmanın genel mantığına uygundur. Siyah tüm geyikleri çizer, bazen inceler, bazen kalınlaşır, bazen diğer renkleri gibi beneklere dönüşür; mavi benekler, beyaz benekler, camgöbeği benekler gibi. Bu çalışmayı da en az diğerleri kadar zengin ve derin yapan birbirine benzemeyen yerlerde, şekilde ve miktarlarda bulunan bu benekler ve siyah çizgilerin tür, biçim ve miktar çeşitliğidir. Renk çemberinde karşılıklı konumlanmış iki rengin, birisinin terk edilerek iki komşusu ile kurulan armoni yarım karşıtlar armonisi olarak adlandırılmaktadır (Bleicher, 2012: 74). Turuncunun karşısındaki mavinin iki komşusu olan yeşil ve camgöbeği temel alınmış ve armoni gri ve siyah

nötrleri ile birlikte kullanılmış; mavinin sonsuz tonundaki benekleri ile merkezde yer alan üç büyük turuncu geyiğin üzerindeki sonsuz renk ve tondaki beneklerle zenginleştirilmiştir.

Şekil 26'daki çalışma da motif renk ve sayısında bir sınırlamaya gidildiği bir çalışmadır. Çalışma yüzeyi olarak 1x1 oranına sahip bir karenin seçilmiş olması da temel mantık ile uyumludur. Kare bir yüzey üzerinde, tek bir daire tek bir renk ve büyüklükte tek bir motif kullanılarak oluşturulmuştur. İki eş insan figürü motifi birbirlerine dönük bir şekilde diyagonal eksen üzerinde dört köşeyi orta nokta olarak basılmıştır. Ana daireden arda kalan merkeze iki yaprak stilizasyonu yine birbirlerine bakacak şekilde ancak bu sefer hizalanmadan basılmıştır. Köşe ve kenarların orta noktalarının belirlenmesi için ise merkezdeki yaprakların biraz büyüğü merkezi hedef alacak şekilde birer kere basılmıştır.

Motifler tek renkte basılmıştır: krem. Krem / beyaz da siyah gibi renksiz bir nötrdür; ışıktır. Siyah ise ışığın tam zıttı olan karanlıktır (Brill, 1980: 11). Ana daireyi oluşturan figürler; diğerlerinden olabildiğince büyüktür; aralarında büyüklük kontrastı vardır. Tüm motifler olabildiğine noktalı, çizgili yani dokuludur. Zemindeki dümdüz siyah ile kontrast yapar. Tüm motifler büyük ve çok küçük birimlere sahiptir; büyüklük kontrastı yapan birimlerden oluşmuşlardır. Küçük birimler doku etkisi yaparken en büyük birim dümdüz bir siyahtır; yine iki özellik birbiriyle kontrast yapmaktadır. Tüm bu çeşitlilikler birkaç motif ve iki tondan oluşan bu çalışmanın bu sınırlar içerisindeki sonsuz zenginliğini açıklamaktadır.

#### 4.2.1.8. Baskı Tip 8

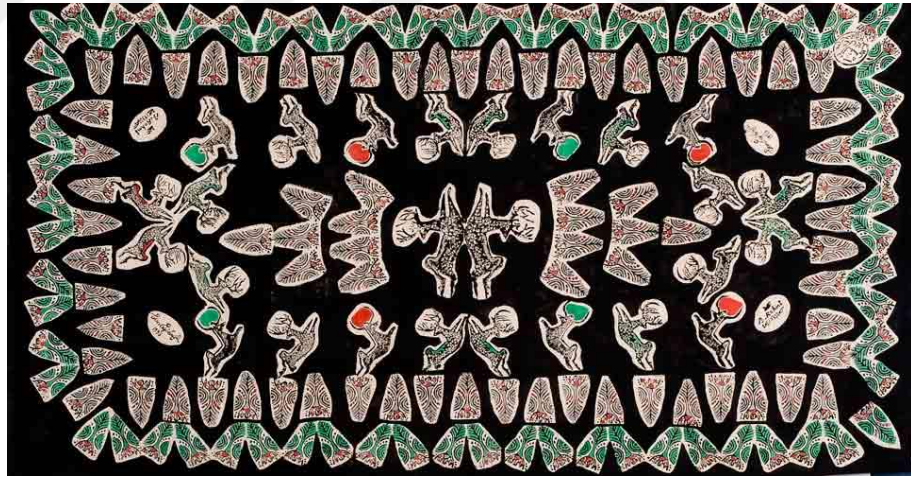
Sekizinci ve son tip siyah düz zeminlerin kullanıldığı, tüm motiflerin kendi biçimlerinde beyaz zeminlere basıldığı çalışmalardır. Sınırlı sayıda renk, sınırlı sayıda motif ve sınırlı sayıda üslup şekil 27'deki çalışmanın temel özelliğidir. Dikkatlice incelendiğinde iki temel motifin değişik ancak sınırlı sayıda renklerde kullanıldığı görülür. Tek bir yaprak motifi farklı gruplamalar, yönler ve renklerde basılmış, birleştiklerinde yeni biçimlere dönüşmüşlerdir. Yapraklar ikili grupla halinde üstten birleştirilerek üst ve sağ kenar boyunca basılırken, baş aşağı döndürülerek yine üstten birleştirilerek alt ve sol kenarlar boyunca basılmıştır. Üç köşeye özen gösterilirken, bir köşe öylesine başıboş bırakılmıştır. Aynı büyüklükteki aynı yaprak motifi bu sefer farklı renklerde bir içe bir dışa bakacak şekilde basılınca bambaşka bir bütün oluşturmuştur.

Yaprak motiflerinin ardından tek bir geyik motifinin çeşitlemeleri başlamıştır. Kenarların orta noktalarında birbirlerine bakan sıçramış geyik motifleri, uzun kenarlar boyunca aynı yöne bakan geyik motifleri ile tamamlanmıştır. Her yarıdaki bir geyiğin boynuzlarına sırası ile yeşil ve kırmızı birer daire kondurulmuştur. Bunlar da geyikler gibi simetrik ve

yapraklarda kullanılan renkler ile sınırlıdır: tüm çalışmada sadece yeşil ve kırmızıya eşlik eden siyah ve beyaz kullanılmıştır.

Merkezdeki birbirlerine göğüs göğse konumlandırılmış iki iri geyik bulunmaktadır. Geyiklerin iki yanında, yaprak motiflerinin piramit şekli oluşturacak şekilde üst üste ve yan yana basılması ile oluşan iki simetrik düzenleme bulunmaktadır. Bu motif ve renk sınırlılığının sonucunda ortaya çıkan zengin çeşitleme başarısını farklı yönler ve gruplamalara borçludur. Farklı yönlerde basılan ve gruplanan temel iki motif farklı türlerde birleşerek yeni dev motifler oluşturmuşlardır. Bunca tekrar eden birimin dengelenmesi görevini ise hepsini ortak zemini olan siyah ve beyaz sağlamaktadır. Ayrıca hem yaprak hem de geyik ince çizgi ve noktalardan oluşmuştur. Doku yönünden zengin olan motifler, düz beyaz ve siyahla uyumlu bir zıtlık oluşturmuşlardır.

Sanatçının imza ve mühürleri de diğer motiflere benzer büyüklükte, beyaz birer elips üzerinde köşeleri belirleyecek şekilde diyagonal hatlara yerleştirilmiştir. Bir köşe özgün bir biçimde boş bırakılmış onun çaprazında yer alan köşe ise motife boğulmuş, üzerine bir de mühürlenmiştir.

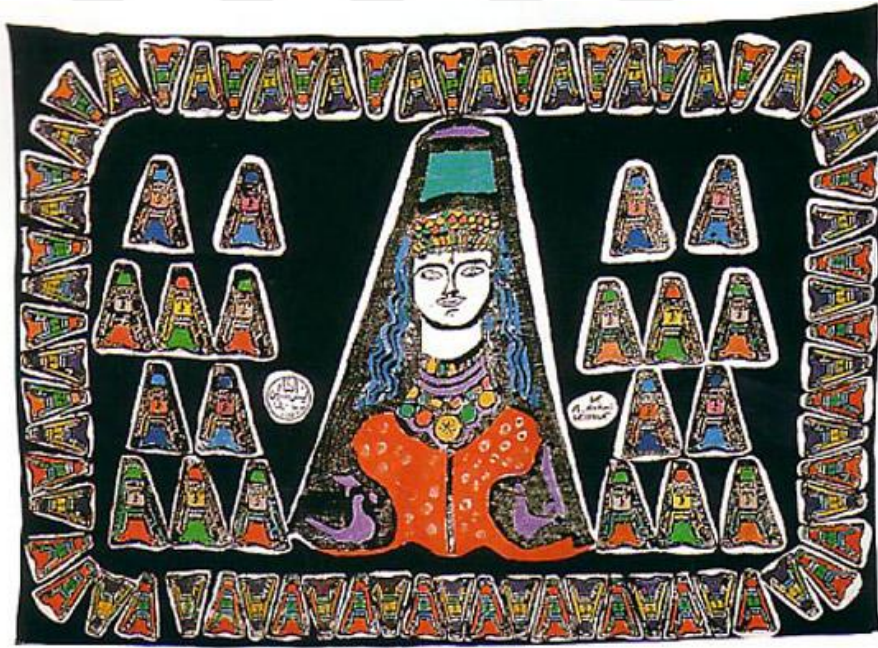


Şekil 27. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Sonuncu tip baskıların sonuncu örneği, bir Anadolu kadını portresini izleyiciye bakar şekilde merkezine oturtmuştur. Çalışmanın bir tabanı ve tavanı vardır. Portre çalışma yüzeyini alabildiğince doldurmuş; çalışmayı batı resmine ait bir portre çalışmasına dönüştürmüştür. Portrenin onda biri küçüklüğünde benzer bir kalıbı yapılmış ve farklı renklerde basılmıştır. Bu mini portreler ana karakterin benzerleridir; kader, coğrafya, tarih ve kültür ortaklarıdır. Ana

figürün iki yanına sıra simetrik bir şekilde sıra sıra dizilmişlerdir. Simetri hem renklerde, hem yönelimlerinde, hem de sayı ve sırada görülmektedir. Mini portre kalıbı bir miktar daha küçültülerek tüm kenarlar boyunca bir içe bir dışa bakacak sıkı bir şekilde dizilerek basılmıştır. Seçilen armoniye bağlı kalarak yapılan çeşitlemeler bir düzen barındırmazlar. Köşeleri yuvarlanarak dönen motif dizisi kendi yuvarlak köşeleri gibi ana dörtgenin köşelerini de yumuşatmıştır.

Çalışmada renk çemberinde yer alan ve isimlendirilebilen hemen hemen tüm renkler yer almaktadır. Alabildiğine parlak ve saf halleriyle kullanılan bu renkler, siyah zemini çevreleyen beyaz zemin ve yine beyaz zemini çevreleyen siyah zemin sayesinde dengelenmiştir. Sanatçının mühür ve imzası da merkeze konumlanmış izleyiciye bakan kadın portresinin iki yanına okunma yönüne uygun şekilde simetrik olarak yerleştirilmiştir, zemin gibi onlar da siyah ve beyazdır.



Şekil 28. B. Rahmi Eyüboğlu, Bez Üzeri Ağaç Baskı Çalışması

Dikkate değer biçimde büyük ve izleyiciye dönük bir biçimde merkeze yerleştirilmiş kadın portresi şematik ve çizgiseldir; ancak hem köşeli hem kıvrımlı, hem ince hem kalın, hem küçük hem büyük tüm elemanlar kullanılmıştır: Şekil, çizgi, nokta, ton, renk ve dokuları seçilmektedir (Needle, 2014: 10). Resimsel bir anlatımdaki gibi elemanların gerçeklik yanılgısı içerisinde eridiği bir üsluba sahip değildir. Tek başına merkezde olması motifsel üslubunu yok etmeye yetmemiştir. Çünkü onu oluşturan yapı taşları aynı çalışmadaki diğer motifleri de oluşturmuştur. İnsan zihninin benzerleri gruplama ve genelleme eğitimi gerçek bir figür olarak

algılanma ihtimali olan bu portreyi motif olarak etiketlemektedir. Ne de olsa çalışma Tokat yazması bağlamında gerçekleştirilmiş bir kumaş üzeri baskı resim uygulamasıdır. Kalıpları klasik baskı resmin aksine parçalı, baskı yöntemi serbest el ile basma, temel elemanı motif, temaları yerel, renkleri canlı, kenarları süslü, kontrastı hem ölçülerde, hem tonlarda, hem renklerde, hem dokularda alabildiğine yüksektir.

## BÖLÜM V

### SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

#### 5.1. Tartışma

Halk kültürünün bir parçası olan ve geçmişten günümüze aktarılan kilim, dokuma, nakış, yazma, oymacılık ve bunlar gibi pek çok geleneksel el sanatı birçok alanda olduğu gibi resim sanatımıza da etki etmiştir. Bu etki hem konuların seçiminde hem de renk motif çizgi kompozisyon gibi öğelerin benzer doğrultuda kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Halk kültürünün plastik sanatları ve diğer sanat alanlarını etkilemesi konusu Türk resminde olduğu gibi evrensel anlamda diğer sanat anlayışlarında da önemli tartışma alanlarından biri olmuştur.

Türk resim sanatının en önemli ve üretken isimlerinden biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, halk kültürümüzün nakış, desen, renk gibi unsurlarından etkilenmiş ve bu unsurları aldığı batılı anlayıştaki resim eğitimiyle harmanlayıp çok önemli özgün sanat eserleri ortaya koymuştur. Resim eğitimine yurt dışında devam ettiği sıralarda, yabancı sanatçılar arasında bu anlayış ağır basıyordu. Sanat ve zanaat kavramlarının karşılaştırılması, ilkel bir takım el sanatları ürünlerinin müzelerde yer alması gibi tartışmalar ışığında buradaki yabancı sanatçılardan ve müzelerden etkilenen Bedri Rahmi Eyüboğlu bu yaklaşımıyla resim sanatımıza yeni bir anlayış yorum ve soluk getirmiştir. Sanatçının bu anlayışından yola çıkan bu çalışma, hayatının bir döneminde kumaş üzerine baskı tekniği ile eserler üreten sanatçının sadece bu eserlerinden bir seçkiyi ele almış ve bu eserleri kompozisyon öğeleri bakımından incelemiştir. Eyüboğlu'nun bütün eserlerinde genellikle yer bulan yerel halk sanat ve temalarının bu eserlerde de görülmesi akla Anadolu ve özellikle de Tokat yöresi yazmacılık sanatını getirmektedir. Eserlerin oluşturulmasında geleneksel yazmacılık teknik ve araç-gereçlerinin de kullanılmış olması Eyüboğlu kumaş baskı eserler ile yazmacılık arasındaki ilişkiyi daha da yakınlaştırmış ve güçlendirmiştir.

Batı anlayışında resim eğitimi almış olan Eyüboğlu'nun bu çalışmalarında iki farklı üslup geleneğini ne ölçüde birleştirdiği ve bunu hangi kompozisyon öğelerini kullanarak yapmış

olduğu çalışmanın konusunu oluşturmuştur. Önemli bir Türk resim sanatçısının en az bin yıllık bir geleneği kendi Batı resmi eğitimiyle nasıl ilişkilendirmiş olduğunun incelenmesi hem Türk Batı resim sanatı hem de bölgenin kendi sanat tarihi akışında önemli bir mihenk taşıdır; her iki taraf için de eşsiz ve biricik bir karşılaşma bir birlikteliktir.

Böylesi önemli bir konu hakkında bir tez çalışması yapılması benzer çalışmaların önünü açması ve onlara yöntem ve konuyu ele alış biçimi olarak kaynaklık etmesi bakımından önemlidir. Eyüboğlu'nun sanat yaşamındaki bu dönem ve eserlere ilgi çekmesi ve ilk defa onları kompozisyon öğeleri bakımından incelemesi; üstelik de Tokat yazmaları ile olası ilişkisini ortaya koyması bakımından ilk olma özelliğine sahip olan çalışma, alana önemli katkılar sağlamaktadır. Böylece Eyüboğlu'nun tüm diğer eserlerinin türlerine göre incelenmesi ve ilişkilerinin tespit edilmesinin önünü açan tez; varsa benzer sanatçıların benzer ilişkilere sahip çalışmalarının da gün yüzüne çıkması bakımından bir gerekliliktir.

## 5.2. Sonuç ve Öneriler

Türk sanatının önemli bir sanatçısı olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, sanat hayatının farklı dönemlerinde farklı yerel halk sanatlarına duyduğu ilgiden dolayı bu sanatlarla ilişkili eserler vermiştir. Kumaş üzerine basma yöntemi ile gerçekleştirdiği çalışmaları; hem eğitimini almış olduğu Batı resim sanatı hem bir Anadolu halk sanatı olan yazmacılık özellikle de Tokat yazmacılığı birleştirdiği çalışmaları olmuştur.

Eyüboğlu'nun kumaş üzerine basmak suretiyle oluşturduğu çalışmalarının yazmacılıkla olan tek bağlantısının kullandığı araç, gereç ve yöntemler olmadığı tezde ortaya konulan bir saptama olmuştur. Eyüboğlu bazı işlerinde binlerce yıllık yazmacılığın kompozisyon yöntemlerini onurlandırırken; bazı işlerinde ise binlerce yıllık motif geleneğini onurlandırmıştır. Eyüboğlu bu çalışmaları ile ayrıca baskının binlerce yıllık kökenini; Çin, Mezopotamya ve Hitit ile olan ilişkisini; Avrupa kıtasına yayılmasını ve orada önce kitaplarda daha sonra da sanat için kullanılmasını onurlandırmıştır. Batı resmi ile birleştirdiği baskılarında, yarattığı zengin kompozisyonlarında Batı resmini onurlandırmıştır. Yerel motifleri kullandığında; yerel kompozisyonları kurduğunda; yerel kumaş ve renklerle çalıştığında ise Tokat yazmacılığını onurlandırmıştır. Motif arayışında orta Asya'daki Türk yurduna uzanmış; binlerce yıllık Türk atalarını ve onların sanatlarını onurlandırmıştır. Tüm bu onurlandırmalarla Eyüboğlu sonuçta ortaya *Bedri Rahmi Eyüboğlu* adı ile tekleşmiş eşsiz işlerini çıkarmıştır.

Eyüboğlu'nun kumaş baskıları incelendiğinde sekiz ana tip tespit edilmiştir. Her tipten iki örnekte kullanılan görsel elemanlar, nokta, çizgi, şekil, renk, ton, doku incelenmiş; çeşit ve türleri saptanmış birlikte kurdukları ilişkiler ortaya konmuştur. Birinci tip baskılarda özgün ya

da geleneksel motifler tek sıra halinde, birbirini oldukça fazla sayıda kesen geometrik ızgaralara dizilmişlerdir. Zemin renkleri saf ve canlıdır; motifler zeminler kadar parlak değildir; onlarla kontrast yapmaktadır. Bu özellikler Anadolu yazmacılığının genelinde görülen temel düzenlerdendir. İkinci tip baskılarda aynı temelin üzerine sadece çiçek ve birden fazla çiçekli dalların dizildiği; hatta bazen gizli bir çiçek saksı veya kökünün olduğu bir yön görülmektedir. Ancak zemin renkleri koyulaşmış, renkli çiçekler kendi aralarında düzene sokulmuştur. Açık tonlardaki çiçekler küçülmüş; canlı renkler ise gri değerleri daha koyu olan kırmızı ve maviler olmuştur. Üçüncü tip baskılar Türk yurduna uzanmış; oradan hayvan motifleri almıştır. Renkler canılaşırken; tek renk düz zeminler parçalanmış; geometrik düzendeki ızgaralar lekesele geometrilere dönüşmüştür.

Dördüncü tip baskıların ortalarında birer resim yer almıştır; yazmaların düz renk göbekleri batı resmi ile taçlandırılmıştır. Motifler geleneksel dizilim, biçim ve renklerinde sabit kalmışlardır. Sıra sayıları resimlerin adeta zarif çerçeveleridir. Beşinci tip baskılarda yüzeyi çevreleyen sıra sayıları artmış; çerçeve algısı kırılmış; motifler birleşerek yüzeylere dönüşmüş ve eserin bir parçası olmuşlardır. Nötr renklerde açık tonlara dönüşmüş olan zeminler yavaş yavaş renklenmeye başlamıştır. Motif sayıları azaldığında da ölçüleri büyümüş; böylece yaratmış oldukları yüzey etkileri korunmuştur. Altıncı tip baskılarda motifler deniz temasındadır; zemin bölüntüleri kalkmış; zeminde açık ton kullanımı sürmüştür. Geometrik ızgara düzeni geri gelmiş; ancak motiflerin büyük ölçülere sahip olması yüzey etkisinin sürmesi ile sonuçlanmıştır. Renk armonisi canlanmıştır; ancak sadece motiflerin içinde olması; kapladıkları alanı azalttığı için genel armonik etki nötr kalmıştır.

Yedinci tip baskılar motiflerin adeta figürlere dönüştüğü çalışmalardır. Motif ve renk sayısı ile geometrik ızgaraları oluşturan eleman sayıları azalmış; koyu düz zeminler geri kalmış; renk skalası biri parlak ve saf olan üç ya da iki renge; hatta tona indirgenmiştir. Tek bir yazma motifi büyümüş modern batı resmine dönüşmüştür. Sekizinci ve son grup baskılarda ise Türk-Anadolu motifleri siyah zeminde kullanılmıştır. Zaman zaman yazma geometrisi bozulmuş, Anadolu kadını motifi bir batı resmi portresi gibi merkezde konumlanmıştır. Aynı Anadolu kadını motifleşse bile bir kadın grubunu temsil edecek biçimde küçülmüş ve tek yönde; izleyiciyle göz teması kurar bir biçimde dizilmiştir.

Değişen zemin renkleri, büyüyüp küçülen organize motifler; tekrarlar; dönmeler; cesur boşluk kullanımı; motiflerin geometrik biçimleri ve yine düzenli geometrik birimler oluşturmaları Tokat yazmalarında görülen özelliklerdir. İnsan ve hayvan figürleri; nötrleşen renkler; motiflerin çerçevelediği ufuk çizgisine yerleştirilmiş deniz kompozisyonları; izleyiciyi

gözü ile takip eden portreler Batı resim sanatına ait özelliklerdir. Tüm bu özellikler bir araya gelmiş ve Tokat yazmaları bağlamında Eyüboğlu baskı eserlerine dönüşmüşlerdir.

Böylesi eserlerin incelenme çabası başlı başına tezin kendini örnek göstererek kurduğu bir önermedir. Tezin kullandığı yöntem temel alınarak diğer birçok Eyüboğlu dönem ve eseri incelenebileceği gibi diğer Türk sanatçılarının da benzer şekilde dönem ve eserleri incelenebilir. Böylesi analiz ve incelemelerin alana sağlayacağı katkı tartışılmaz derecede büyüktür. Eyüboğlu baskı resimlerine benzer ilişkiler tespit edilebileceği gibi farklı yöntem, teknik ve malzemelerle kurulmuş çok farklı ilişkiler de ortaya konabilir.

Eyüboğlu örneğinde olduğu gibi dünya sanatçılarının kendi yerel tema ve yöntemleri ile kurdukları ilişkiler varsa saptanabilir; saptananlar benzer yöntemlerle incelenebilir. Alanda bu şekilde geniş sınırlara sahip yeni bir çalışma kolu oluşturulabilir. Farklı ülke ve bölgelerin sanatçılarının geleneksel halk sanatları ile olan ilişkileri kendi aralarında karşılaştırılabilir ve bir Batı, Anadolu hatta dünya sanat ve zanaatları / el sanatları ilişki ölçeği çıkarılabilir.

## KAYNAKÇA

Altuntaş, Y., Şahin, Y. ve Kahveci, M. (2000). **Tokat İli Halk Oyunları Kıyafetleri Teknik Çizimleri**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Amjad, H. (2005). **Pomegranate: Anatomy of A Divine Remedy**. Morrisville: Lulu.com.

Ana Britannica **Genel Kültür Ansiklopedisi**, Cilt 20, S.422.

Arnheim, R. (2004). **Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye**. Berkeley: University of California Press.

Arseven C. E. (1998). **Antika ve Eski Eserler Kılavuzu**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arseven, C. E. (1973). **Türk Sanatı**. İstanbul: Cem Yayınevi.

Aşier, M. (1976). **Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Türk Sanatındaki Yeri**. Türkiyemiz Dergisi. Sayı:19. İstanbul: Apa Ofset Basımevi.

Atalayer, F. (1999). **Temel Sanat Eğitimi Ders Notları**. Isparta: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Atalayer, F. (1994). **Temel Sanat Öğeleri**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ayaydın, A. Ve Özsoy, V. (2016). **Görsel Tasarım Öğeleri Ve İlkeleri**. Ankara: Pegem Akademi
- Banister, M. (1986). **Practical Guide to Etching and Other Intaglio Printmaking Techniques**. New York: Dover Publications.
- Barışta, H. Ö. (1998). **Türk El Sanatları**. T.C.Kültür Bakanlığı, ilaveli 2.Baskı. Ankara: Evliya Çelebi, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Baumer, C. (2012). **The History of Central Asia: The Age of the Steppe Warriors: Volume I**. London: I.B.Tauris.
- Bayazıt, N. (2008). **Tasarımı Anlamak**. İstanbul: İdeal Kültür Ve Yayıncılık
- Becer, E. ( 1997). **İletişim Ve Grafik Tasarım**. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bektaş, C. (2013). **Bedri Rahmi Nakışlı Bir Deneme**. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları. 3.Baskı
- Berksoy, F. (1998). **20. Yüzyıl Batı Ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik**. İstanbul: Papirüs Yayınları
- Bigalı, Ş. (1999). **Resim Sanatı**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Bleicher, S. (2012). **Contemporary Color: Theory and Use: Second Edition**. Clifton Park: Delmar.
- Boydaş, N. (2007). **Sanat Eleştirisine Giriş**. Ankara: Gündüz
- Brill, T.B. (1980). **Light: Its Interaction with Art and Antiques**. New York: Plenum Press.
- Büyük Larouse, 1986: Gelişim Yayınevi.
- Çağlayan, E. (1987). **Tokat Bölgesi Folklorik Giysileri**. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Çağlayan, E. (1990). **Tokat Bölgesi Geleneksel Kıyafetleri**, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırması Dairesi Yayınları.

Çalış-Kural, B.D. (2016). **Sehrengiz, Urban Rituals and Deviant Sufi Mysticism in Ottoman Istanbul**. Oxon: Routledge.

Çellek, T. ve Sağocak, A. M. (2014) **Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcılık** –İstanbul: Grafik Kitaplığı, Grafik Tasarım Dergisi, Reklam Yaratıcıları Derneği

Dackerman, S. (2002). **Painted Prints: The Revelation of Color in Northern Renaissance & Engravings, Etchings, & Woodcuts**. University Park: The Pennsylvania State University Press.

Demirci M. S. (2015). **Elvan Yazmaları Diyarı Tokat**, Tokat: Tokat Belediyesi Kültür Yayınları

Dursun K. (2012). **XIX. Yüzyıl Ortalarında Tokat Kadınının Giyimi ve Süsü**. Tokat: Tokat Sempozyumu 1-3 Kasım 2012. Cilt I

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). İstanbul: Yem Yayın. 3. Cilt.

Edgü, F. (1993) **Bedri Rahmi Eyüboğlu**. İstanbul: Yapıkredi Kültür Merkezi Katoloğu.

Edwards, J. (2014). **Teaching Primary Art**. Oxon: Routledge.

Eğri, Ş. (2012). **Geleneksel Tokat İli Kadın Giysileri Ve Kumaşları**. Tokat: Tokat Sempozyumu 1-3 Kasım 2012. Cilt I

Erden, A. (1999). **Anadolu Giysileri**. Ankara: Kültür Bakanlığı ve Türkiye Kalkınma Bankası A.Ş.

Ergin, D. (Yayın Tarihi: 17-05-2011). **Sanatçı, Şair Ve Öğretmen Bir Aydınımız: Bedri Rahmi Eyüboğlu** (<https://www.martidergisi.com/sanatci-sair-ve-ogretmen-bir-aydinimiz-bedri-rahmi-eyuboglu/>). Erişim Tarih:13ağustos 2019.

Erkan, N. (1990). **Tokat Yazma Baskı Sanatı**. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Erol, T. (1984). **Günümüz Türk Resminin Oluşma Sürecinde -Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yetişme Koşulları , Sanatçı Kişiliği**. İstanbul: Cem Yayınevi

Eyüboğlu B. R. (1953). **Canım Anadolu**. İstanbul: Varlık Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (1976). **Çallı Üzerine**. İstanbul: Türkiyemiz Dergisi. Sayı 18.

Eyüboğlu, B. R. (1989). **Yukule-Le'ye Mektuplar**. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Eyüboğlu, B. R. (1997). **Körolası**. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Eyüboğlu, B. R. (2004). **Dost Dost**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (2006). **Dol Karabakır Dol**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (2012). **Resme Başlarken**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (1975). **Delifişek**. İstanbul: Bilgi Yayınları.

Feisner, E.A. (2006). **Color: How to Use Colour in Art and Design**. London: Lawrence King Publishing.

Ferahoğlu, N. S. (2007). **İlköğretim Okulları 8. Sınıflarda Tokat Yazma Motiflerinin Özgün Baskı Çalışmalarında Uygulama Etkililiği Üzerine Bir Araştırma**. Ankara: Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

Fichner-Rathus, L. (2011). **Foundations of Art and Design: An Enhanced Media Edition**. Boston: Wadsworth.

French, K.L. (2014). **Gateway to the Heavens: The Gateway Series: How Geometric Shapes Patterns and Symbols form Our Reality**. New York: Watkins.

Fuga, A. (2006). **Artists' Techniques & Materials**. Los Angeles: Getty Publications.

Giray, K. (2004). **Cumhuriyet'in İlk Ressamları**. İstanbul: Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları.

Griffiths, A. (1996). **Prints and Printmaking: An Introduction to the History of Techniques**. Berkeley: University of California Press.

Güngör, İ. H. (1972). **Temel Tasar**. İstanbul: Çeltüt Matbaacılık

Gürer, L. (1970). **Temel Dizayn'da Görsel Algı**. İstanbul: Arı Kitabevi

Hambidge, J. (2012). **The Elements of Dynamic Symetry**. New York: Dover.

Hamilton, G. (2007). **Space: Blue Planet**. Dayton: Milliken.

Hashimoto, A. (2003). **Visual Design Fundamentals: A Digital Approach**. Ma: Charles River Media.

<http://www.rahmiyuboglu.com/>

Hünerel, Z. S. – Uysal, S. (2012). **Ağaç Baskı Tekniği İle Yapılan Tokat Yöresi Yazmaları Kullanılarak Oluşturulan Kadın Giysi Tasarımları**. Tokat Sempozyumu 1-3 Kasım 2012. Cilt I

Işingör, M.- Eti, E.- Aslier, M. (1986). **Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim**. İstanbul: Yeni Zamanlar Yayınları.

Kaya, R. (1988). **Türk Yazmacılık Sanatı (Tahta Kalıpla Kumaş Baskısı)**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kaya, Z. (1990). **Tokatta Zanaatlar Ve Meslekler**. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

Koşar, E. (2012). **Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Penceresinden Halk Kültürü**. İstanbul: E Yayınları.

Leaf, R. (2012). **Etching, Engraving: And Other Intaglio Printmaking Techniques**. New York: Dover Publications.

Lynch, S. (2004). **Modern Color: New Palettes for Painted Rooms**. Gloucester: Quarry Books.

Mahir, B. (2011). **Geleneksel Tokat Yazmacılığı**. İstanbul: I. Uluslararası Karadeniz Kültür Kongresinde sunulmuş bildiri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Malloy, E.K. (2015). **The Art of Theatrical Design: Elements of Visual Composition, Methods, and Practice**. Oxon: Focal Press.

Manghani, S. (2012). **Image Studies: Theory and Practice**. Oxon: Routledge.

Needle, C. (2014). **Tiny Worlds: Created Macro Photography Skills**. Buffalo: Amherst Media.

Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton , (2015). **Sanatın Temelleri**. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Ok, Ç. (2015). **Tokat İlinde Geleneksel Yazmacılık**. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.

- Özsezgin, K. (1981). **Sanat Üzerine Yazılar**. İstanbul: Cumalı Sanat Galerisi Yayını.
- Özsezgin, K. (2002). **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özsezgin, K. (2016). **Çağdaşın Yerel Versiyonu- Bedri Rahmi Eyüboğlu**. İstanbul: Kaynak Yayınları(Analiz).
- Özsoy, V. (2003). **Görsel Sanatlar Eğitimi; Resim-İş eğitiminin Tarihsel Ve Düşünsel Temelleri**. Ankara: Gündüz Eğitim Ve Yayıncılık.
- Özol, A. (2012). **Sanat Eğitimi ve Tasarımda Temel Değerler**. İstanbul: Pastel Yayıncılık
- Öztürk, P.N. (2012). **Tokat Yazmalarının Renk Motif ve Kompozisyon Özelliklerinin İncelenmesi**. Tokat Sempozyumu. Tokat: 1-3 Kasım 2012. Cilt I.
- Peterson, B.L. (1996). **Using Design Basics To Get Creative Results**. Ohio: North.
- Read, Herbert, (1974). **Sanatın Anlamı**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reddy, N.K. (1997). **Intaglio Simultaneous Color Printmaking: Significance and Materials Processes**. Albany: State University of New York Press.
- Ross, J., Romano, C. ve Ross, T. (2009). **The Complete Printmaker: Techniques / Traditions / Innovations: Revised and Expanded Edition**. New York: The Free Press.
- Salter, R. (2002). **Japanese Woodblock Printing**. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Seylan, A. ( 2005). **Temel Tasarım**. Samsun: M Kitap Dağdelen Basın Yayın Ltd. Şti.
- Stijnman, A. ve Savage, E. (Eds). (2015). **Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions**. Leiden: Brill.
- Sutherland, R. ve Karg, B. (2003). **Graphic Designer's Color Handbook: Choosing and Using Color from Concept to Final Output**. Gloucester: Rockport.
- Şener, D. (2004). **Bedri Rahmi Eyüboğlu - Eren Eyüboğlu**. İstanbul: Baskı Ve Sonrası Matbaa, Ravelli Sanat Galerisi.
- Şerifoğlu, Ö.F. (Ed.). (2011). **Bedri Rahmi Eyüboğlu**. Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı.

Tansuğ, S. (1997). **Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar**. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Tansuğ, S. (1973). **Resim Kılavuzu**. İstanbul: Milliyet Yayınları.

Tansuğ, S. (1990). **Türk Resminde Yeni Dönem**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1995). **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 6.Basım.

Temizer, R. (1975). **Anadolu Medeniyetler Müzesi Kataloğu**. Ankara.

Tezel, Z. (2009). **Yazmacılık sanatında Desenleme Teknikleri**. Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi.

Tunalı, İ. (2004). **Tasarım Felsefesine Giriş**. İstanbul: Yapı Yayın.

Türker, K. (1996). **Ağaç Baskı Tokat Yazmaları**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Walker, G.A. (2005). **The Woodcut Artist's Handbook: Technique and Tools for Relief Printmaking**. Buffalo: Firefly Books.

Ward, G.W.R. (Ed.).(2008). **The Groove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art**. Oxford: Oxford University Press.

Wenham, M. (2003). **Understanding Art: A Guide for Teachers**. London: SAGE.

Williamson, R.S. (1947). **Vital Arithmetic and Geometry: Teacher's Book: A First Course**. Cambridge: Cambridge University Press.

Yılmaz, M. (2009). **Görsel Sanatlar Eğitiminde Uygulamalar**. Ankara: Gündüz Eğitim Ve Yayıncılık. 3. Baskı.

**EK 1.****ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ**

| Kişisel Bilgiler                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                  |                       |      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|------|
| Adı ve Soyadı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Hatice Yazıcı                                                                                                    |                       |      |
| E-postası/Web Sayfası                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | frida8_4@hotmail.com                                                                                             |                       |      |
| Bildiği Yabancı Diller                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | İngilizce (Orta Seviye)                                                                                          |                       |      |
| Uzmanlık Alanı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Resim-İş Öğretmeni                                                                                               |                       |      |
| Öğrenim Bilgileri                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                  |                       |      |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | Üniversite                                                                                                       | Bölüm                 | Yıl  |
| Lisans                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Dokuz Eylül Üni.                                                                                                 | Resim-iş Öğretmenliği | 2005 |
| Tez Başlığı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Tokat Yazmaları Bağlamında Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Ağaç Baskılarının Kompozisyon Öğeleri Bakımından İncelenmesi |                       |      |
| Tez Danışmanı                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Doç. Dr. Çınla Şeker                                                                                             |                       |      |
| *Karma Baskiresim Sergisi(13-23 haziran 2005) İstanbul Teknik Üni. Lokali<br>*Karma Özgün Baskı Sergisi (16-31 mayıs 2006) Etik Güzel Sanatlar Merkezi, Alsancak/ İzmir<br>*Karma Özgün Baskı Sergisi (2007 haziran) dokuz eylül Üni. Buca Eğitim Fak. Resim Bölümü Galerisi<br>*Uluslararası Bef Resim( Buca Eğitim Fak Resim Böl.) Görsel Sanatlar Buluşması (2007)<br>*Drama İle Sanat Eğitimi Seminerleri ( Buca Eğitim Fak. 2010)<br>*Ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Ağaç Baskı Çalışmalarının Geleneksel Tokat Yazmaları Bağlamında İncelenmesi İsimli Yüksek Lisans Tezim Üzerine Kendi Seminerim( Mayıs 2010 Buca Eğitim Fak.)<br>*Türk Sanat Tarihi Seminerleri(2010 Buca Eğitim Fak.)<br>*Sanatsal Yaratma Sürecinde Görsel Algıların Etkileri Semineri( Prof. Bedri Karayağmurlar, Buca Eğitim Fak. 2010)<br>*Buca Eğitim Fak. Karma Öğretim Elemanları Sergisi , Galeri Eylül, Buca- İzmir( 2015)<br>*Ekim Geçidi 15 – Karma Resim Sergisi – Akhisar Belediyesi Sanat Galerisi (17-28 EKİM 2016)<br>*Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğretim Elemanları Karma Resim Sergisi, Tarihi Havagazı Fabrikası Sanat Merkezi- İzmir (02-14 Kasım 2016) |                                                                                                                  |                       |      |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                  |                       |      |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                  |                       |      |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                  |                       |      |

Bedri Rahmi Eyüboğlu “*Yazma Destanı*” isimli şiirinde, yazma sanatını ve ona olan hayranlığını tasvir etmektedir. Yazma Destanı “*Dol Karabakır Dol*” isimli şiir kitabında yayımlanmıştır. “*Halk Sanatı ve Yazmalar*” adlı yazısında, nakışlardaki renk ve biçimleri incelerken yolunun yazmalara düştüğünü söyleyen Bedri Rahmi, yazmanın resimle kardeşliğinden bahseder. “Yazma Destanı” şiirini nasıl kaleme aldığını da şöyle anlatır: “Has renklerin bir kısmına İstanbul yazmacılarında rastladım. Onlara kavuştuğum zaman o kadar sevindim ki günlerce üstüm, başım, elim, yüzüm has renklere bulandı. Yalnız üstüme, başıma değil ciğerime kadar işlediler; gündelik hayatıma, konuştuğum dile karıştılar; has renk, has biçim derken bir sabah bu destanla uyandım. Şiirin ne elinden kurtulmanın imkânı var, ne dilinden. Halk sanatı, rengi, biçimi, yazması, fıstanı derken işte size bir yazma destanı.” (Eyüboğlu, 2005: 189)

### Yazma Destanı

Söylemesi benden çalıp oynaması Sulukule'den  
Yazmacı güzeli Binnaz, hastır boyaları çıkmaz  
Çilçil olmuş boyadan koltuk altları  
Yıldız yıldız benleri var sayılmaz.  
Yazmacı güzeli onaltı yaşında  
Altı senedir tezgah başında  
Her yanı boya içinde ama alını açık aklı başında  
Bir de karanfili var kulağının arkasında  
pembe pembe güler

Yazmacı güzeli Binnaz  
Hem yazma basar hem şarkı söyler:  
Yazmacı güzeli Binnaz hastır boyaları çıkmaz.

Her şeyin hası var bu dünyada  
Fırının hası var, ekmeğin hası  
Bahçenin hası var, insanın hası  
Çeliğin hası var, insanın hası  
Gel gör ki her şeyin hası çarşıda satılmaz..

Yazmacı güzeli Binnaz, hastır boyaları çıkmaz.  
Hele bir yeşili var zehir yeşili  
Bir defa bulaşmaya görsün yüzüne gözüne.  
Vallahi billahi çıkmaz  
Hamama da gitsen çıkmaz.

Buna cehri derler cehri  
Aklına eserse alimallah sarıya boyar

bütün şehri  
 Cehri dediğin bir küçük tohum  
 Kaynatırken buram buram  
 temmuz kokar, tarla kokar;  
 bal kokar..

Buna kırmızı derler kırmızı değil  
 Çini maçınden gelirmiş fi tarihinde  
 Kırmızı dedikleri küçük bir böcek  
 Buğday gibi ekilip biçilerek  
 Hasadı yapılmış fi tarihinde.

Buna al makam derler buna mor  
 Neyin nesi olduğunu Şaban ustaya sor.  
 Şaban usta Üsküpten gelmiş,  
 geleli otuz yıl olmuş  
 Üsküdar'da Fıstık ağacında bir tezgâh kurmuş  
 Aklını fikrini yazmaya vermiş.  
 Dili birazcık Üskübe çalar  
 Meselâ gel bir yemek yiyelim, demez de  
 Yiyelim bir yemek der...  
 Şipşak bir sofra kurulur  
 Tezgahın üstüne bir yazma serilir  
 Bir yumrukda iki baş soğan kırılır  
 Dört beş kalem pirzola,  
 burcu burcu kekik  
 Sanki ömrümüzde yemek yemedik.

Kaynar kaynar balmumuna daldırır  
 İhlamur ağacından oyarlar kalıbı  
 Bir kalıpta onbin yazma basılır  
 Kalıp deyip geçme, yürek ister,  
 bilek ister, göz ister  
 On binle çarpılır birin ayıbı  
 Kalıbın hasını da Hanımyan oyar  
 Hanımyan altmış beş yaşındadır  
 Galata kulesi kadar yerli, Kızkulesi kadar turfandadır  
 Bir ellerini görsen bayılırsın  
 Asur heykelleri gibi küt küt,  
 çentik çentik emektar eller  
 Binlerce kalıp oymuş bu güne kadar  
 On binlerce yazma dağda bayırda  
 onun şarkısını söyler  
 Yazmalar uçun, yayladan geçin  
 Has rengi, has biçimi; has insanı  
 seçin yazmalar...

Yazma üstüne ne söylesem az  
 En belâlısı siyah üstüne beyaz

Yazmanın siyahı sıcak ister  
 hamam sığağı  
 Sıcak bir şey değil, ama  
 siyah boyanın dumanı  
 Ne dini vardır ne imanı  
 Yazmacıları yıldırır budur  
 Bu çökertir elmacık kemiklerini  
 Akide şekeri gibi gülen gözler bulanır  
 Duman değil zehir, can mı dayanır?  
 Sonra yazmalar serilir çimene kandil kandil  
 Işıktan; renkten; nakıştan bir bayram kurulur

Davul zurna sesleri gelir uzaktan  
 İnsan eliyle tabiat gücü başa güreşirler  
 Daha sonra Bağlarbaşı'ndan denize inilir  
 Yazma dediğin balık misali akar suya,  
 diri suya bayılır  
 Boğazın suları kütür kütür  
 Has olmayan ne varsa söker götürür  
 En sonunda yazmalar havalanır  
 öbek öbek  
 İstanbul'dan deniz kokan  
 yosun kokan bir merhaba!  
 İstanbul'dan deste deste nur,  
 demet demet çiçek  
 Yurdun her yanına uçup gidecek

Yazmalar uçun yayladan geçin  
 İyi, güzeli; temizi seçin yazmalar

Yazma Destanı: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Dol Karabakır Dol*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,  
 İstanbul 2006.

