

118479 - 1

AMERICAN UNIVERSITY

T.C.ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BEZEMENİN BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN
RESİMLERİNDEKİ YERİ

Emel SEVİN
(Yüksek Lisans 'Tezi)

Danışman:
Yrd.Doç. Serpil AKYIL

Eskişehir, 1996

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ

Araştırma süresince yardımlarını esirgemeyen, danışman hocam
Yrd.Doç.Serpil AKYIL'a, aileme ve tüm emeęi geçenlere teşekkür ederim.

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

ÖNSÖZ

Bedri Rahmi'nin, sanat ahlâkı, sanatçı ve edebi kişiliği sanatçıyı araştırma konusu olarak seçmeme büyük etkisi olmuştur.

Araştırmamda, sanatçının süsleme sanatına olan ilgisini, nedenlerini, etmenlerini, etkilerini, resimlerindeki süsleme sanatını, resimsel öğeleri, halk sanatımıza olan ilgisini ve görüşlerini araştırmaya çalıştım.

Sanatçı, resimlerinde halk sanatımızın kilim, nakış, bezeme vb...süslemelerini uygulayarak Türk resim sanatına öncülük etmiştir. Resimlerinde, içindeki sanat aşkını, coşkusunu, kendine özgü halk motiflerindeki renkleriyle, tekniğiyle, konularıyla, kendini sürekli yenileyen, yenilikleri aramada bir türlü doyuma erişmeyen araştırmacı kişiliğiyle, etkilendiklerinden öykünmeyi bilmesiyle düşüncelerini duygularını resimlerinde yansıtabilmiştir.

En önemli özelliği ise; Sanatçı, içindeki meslek sevgisiyle sanat için yaşamış, sanat ahlâkından hiçbir zaman ödün vermeyerek Türk resmine örnek olmuş ve öncülük etmiştir. Doğal olarak Türk resminde özel bir yeri olmuştur.

Teşekkürler Bedri Rahmi Eyüboğlu.

Eskişehir, 1996

Emel Sevin

PREFACE

The opinions of Bedri Rahmi about art and his literary personality influenced me to select him as research topic.

In my research I have tried to find the interest he has in decorative art, the whys, the wherefores and the effects of decorative art in pictures. He led Turkish art by carrying out decorative art in carpets, embroidery and ornamentation.

In his pictures he was able to explain the art flow in his mind, happiness, his private folk motifs, colours, techniques. He was continually searching for new ideas.

The most important thing of his thought, Art, he lived with love in his mind without changing his opinions about it. Naturally he has got an important place in Turkish art.

Thankyou Bedri Rahmi Eyüboğlu.

Eskişehir, 1996

Emel Sevin

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim: 1- “Yavuz Geliyor Yavuz” (1932-33)	61
Resim: 2- “Atölyede Çıplak” (1932)	62
Resim: 3- “Çıplak” (1932)	63
Resim: 4- “Sabahattin Eyüboğlu”	64
Resim: 5- “Salıpazarı’ndan” (1939)	65
Resim: 6- “Bursa’lı” (1945)	66
Resim: 7- “Romen Bluzlu Kız” (1935)	67
Resim: 8- “Düzenleme” (1950)	68
Resim: 9- “Sarı Sedye” (1950)	69
Resim: 10- “Uçan Atlı” (1950)	70
Resim: 11- “Brüksel 1958 Fuarı Panosu”	71
Resim: 12- “Köylü Kadın” (Tren, Yataklı-Vagon)	72
Resim: 13- “Köylü Aile” (1936)	73
Resim: 14- “Genç Kız” (1937)	74
Resim: 15- “Odaiçi” (1937)	75
Resim: 16- “Deniz Kızları” (1937)	76
Resim: 17- “Mavi Gezi Notları” (1973)	77
Resim: 18- “Mari yada Talas’lı I” (1945)	78
Resim: 19- “Talas’lı yada Oyalı Baş” (1946)	79
Resim: 20- “Çıplak” (1939)	80
Resim: 21- “Çıplak” (1941)	81
Resim: 22- “Talaslı II” (1945-46)	82
Resim: 23- “Talaslı”	83
Resim: 24- “Talaslı”	84
Resim: 25- “Talaslı”	85
Resim: 26- “Korupark”	86
Resim: 27- “Bedros” (1963)	87
Resim: 28- “Bedros” (1964)	88
Resim: 29- “Babatomiler”	89
Resim: 30- “Babatomiler”	90
Resim: 31- “Yarelerim Göz Göz Oldu...” (1951)	91
Resim: 32- “Güzel İstanbul” (1951)	92
Resim: 33- “Mürşidin Evi” (1950)	93

Resim:34- “Düş Gemisi” (1966)	94
Resim:35- “Cam Gözlü Balık” (1972)	95
Resim:36- “Sarı Saz”	96

Diğer Resimlerinden Örnekler

“Bu Anadolu Varya Bu Anadolu...”	97
“Dünya Güzeli”	98
“Acem Vazolu Ressam”	99
“Balıkçılar”	100
“Kırmızı Han Kahvesi”	100
“Dörtlü Dizi”	101
“Düşünen Adam”	102
“adsız”	103
“adsız”	104
“Mor Han” (son resmi)	105

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	i
PREFACE	ii
RESİMLER LİSTESİ	iii
BEZEME'NİN BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN RESİMLERİNDEKİ YERİ	1
Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Özgeçmişi	1
I.BÖLÜM	
SANATININ OLUŞMASINI ETKİLEYEN ETMENLER	5
İstanbul Güzel Sanatlar Akademi Yılları	5
Van Gogh Etkisi	7
Gauguin Etkisi	7
D Grubu'na Girişi	9
Kübizm Etkisi	10
Raul Dufy ve Matisse Etkisi	12
...Matisse Hakkında Görüşü	14
Levy Etkisi	15
Cumhuriyet Halk Partisinin Etkisi	16
Minyatürle İlgilenmesi ve Etkilenmesi	17
Minyatürden Uzaklaşma Sebebi	17
Çorum Gezisi	18
II.BÖLÜM	
HALK SANATI HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ	21
III.BÖLÜM	
BEZEME VE HALK SANATINDAN DEVŞİRİLEN MOTİFLERİN BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN RESİMLERİNDE YENİ TADLARA KAVUŞMASI	26
1950-1960 Sonrası Sanat Anlayışı	30
Duvar Resmi Çalışmaları	37
1950-1960 Sonrası Resim Çalışmaları	39

	Sayfa
IV.BÖLÜM	
RESİMSSEL ÖĞELER HAKKINDAKİ GÖRÜŞÜ	41
Biçim ve Renk	41
Işık	46
Doku	47
Açık-Koyu	48
Ekspresyon	49
Çizgi	50
Benek	51
Motif	51
Ritim	52
Konu ve Teknik	53
SONUÇ	59
RESİMLER	61
KAYNAKÇA	106

BEZEME'NİN BEDRİ RAHMİ EYÜBOĞLU'NUN RESİMLERİNDEKİ YERİ

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Özgecmişi:

Bedri Rahmi, 1911 yılında Trabzon'un Görele ilçesinde doğmuştur, doğum tarihi 1913 olarak da geçer.

Babası Rahmi Bey, Görele kaymakamıydı. Maçkalı Eyüboğlu ailesindendi. Annesi Lütfiye Hanım Pulathaneli Serdaroğullarındandı. Bedri Rahmi beş erkek çocuğundan ikincisiydi.

Bedri'nin ilkokul çağı, yurdun değişik yörelerinde, kentlerinde geçti. O, çocukluğunun geçtiği, belleğinde iz bırakmış kasabaları, kentleri zaman zaman değişik nedenlerle anımsar ve bu anılarla yazılarını zenginleştirir.

Bir tren sesi, bir yaylı çingırağı ya da geçip giden bir otomobilin arkasında bıraktığı yanık benzin buharı, bir havuzun şırıltısı, uzaklardan gelen iğde kokusu onu bir çırpıda çocukluk günlerinin yoksul Anadolu'suna uçurur:

“Benim anam ne zaman bir tren sesi duysa hemen kulak kesilir:

-”Seslerini sevsinler!...der ve dünyanın en güzel şarkısını duymuş gibi can kulağı ile dinler.”

Diye yazar.

Rahmi Bey, Kütahya'ya mutasarrıf olarak gelmezden önce Aziziye'de (bugünkü Pınarbaşı) ve Havza'da kaymakamlık etmişti. Aziziye'de dört yıl kalmışlardı. Bedri oradan dağların ortasında, taşını kendi elleriyle oyduğu bir “havuz” anımsar....Daha sonra bir yıl kaldıkları Havza'da otomobili de ilk kez görmüş, benzin kokusunu ilk kez orada duymuştu.

Tren, otomobil, benzin kokusu, elektrik...Anadolu'da geçen bir çocukluktan bir gün ilk anımsadıkları uygarlığın bu türden nimetleri oluşu, çok ilginç...1924-1925 yıllarında, Rahmi Bey'in Mutasarrıflık yaptığı Artvin'de Kuvarshan bakır fabrikasının, kuş uçmaz kervan geçmez dağın başındaki bu kuruluşlardan onda kalan yalnız elektrik nuru, elektriğin tadıdır; “Bu tad o zamanlar Anadolu'da pek bilmediğimiz çikolata gibi bir şeydi. Aradan dört beş sene geçtikten sonra Trabzon'a birgün: elektrik geliyor dedikleri zaman, limana donanma geliyor, demişler gibi bayram etmiştik.”

Rahmi Bey Trabzon Milletvekili olarak Ankara'ya gidince aile Trabzon'da oturmağa

öğretmenliği ile başlamıştı (Başkan, 1991, s.64).

Ortaokulun son sınıfında yıl yitince Bedri okula karşı büyük bir soğukluk duymaya başladı. Ortaokul son sınıfı yineledi. İçinde birşeyler kopmuş, gidişinde artık düzelmesi olanaksız bir çözülme baş göstermiştir.

Liseyi tüm bu duygularına rağmen devam etmiştir.

Yaşama yönelik coşkulu, özgürlüğe düşkün yaratılışı ile “otorite”nin çatışmasından başka birşey değildi, Bedri’de görünen değişiklik.

Bedri bu olumsuz gelişmelerden sonra, ipin ucunu bırakmış görünür....özellikle matematik öğretmeni ve lise müdürü Şerif Bey’e karşı duyduğu kırılganlık, sarsılan özgüvenci onu bir yandan herşeyi oluruna bırakmış bir tavır takınmasına sebep olmuştur...onuruna son derece düşkün oluşu nedeniyle içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmayan, yaralanmış, “izzeti nefsi” de onarmağa can atmaktadır. Çevresi...tepkilerinin kaynağına gidebilse, çalışmaktan kaçan, kendini işe vermekten hoşlanmayan bir insan olmadığını görecekti. O bunu, ileride sevdiği konularda ölesiye çalışarak kanıtlayacaktı!

1928-1929 öğretim yılında Bedri’nin öğrenimi, okulla ilişkileri Rahmi Bey’i uğraştıran bir sorun durumuna gelmiş bulunuyordu. Rahmi Bey Dijon’da devlet öğrencisi olarak bulunan oğlu Sabahattin’e yazdığı bir mektubunda “...Bu çocuğun vaziyetinde bir aydan beri pek mahsus bir tahavvül var. Evvelse derslerine oldukça çalışır,mektebindeki vaziyetinden bana ara sıra haberler getirirdi. Bir ay var ki ne çalışıyor, ne derse dair bir bahis açıyor. Oda vaktini en ziyade resim yapmakla , hatıra defterine birşeyler yazmakla, romanla geçiriyor. Bir gece mülâyemetle kendisini bir haspîhale davet ettim: “....Bu sıkıntı ve ızdırabını anlat ki, çaresini beraber düşünelim. Saklanacak bir hastalığın mı var, birini mi seviyorsun...dedim. Hüngür hüngür ağlamaya başladı. Bizi de ağlattı...şu sözleri söyledi: Hiçbir derdim yok, yalnız derse çalışamıyorum. Anlayamıyorum. Muallimler talebe ile hiç alakadar olmuyorlar. Dersler bir taraftan ilerliyor. Halbuki ben hiçbir şey anlayamıyorum...” Bedri’nin bu yanıtı verdiğini mektubunda belirtir.

Oysa ki Bedri’nin Sabahattin’e, Rahmi Bey’in mektubundan bir yıl kadar önce gönderdiği bir mektup, bize yaşadığı çağa, çevreye ve yaşına göre çok ileride görünen, zeki, duyarlıklı, duygulu, kültürlü bir delikanlı portresi çizmektedir....yaşına göre herşeyle üst düzeyde düşünebilen, herşeyle ilgilenen bir kişiliktir.

“ Ağabey,

Mektubunuzu alalı iki üç gün oldu. Cevap yazmak için bundan daha ziyade gecikemezdin...

Cuma akşamları sinemaya gidiyoruz. Fakat şimdiye kadar iyi bir film gelmedi gitti...Yalnız Pompei’nin son günleri” bir de “Şarlo sirkte” nefisti. İkisi aksi vadide birer şaheserdiler...

Şarlo, hakikaten yaman bir artistmiş...Oyunun rejisörü de muharriri de kendisi..ne

buluşlar vardı...Şarlo galiba 20.asrın Moliere’i kesilecek!..”

İlgileri böylesine çok yönlü, çevresindeki insanları dikkatle inceleyebilen, olayları değerlendirebilen bir gencin bir süre sonra niçin bir büyük bunalıma düşmüş olduğu anlaşılamıyacak bir durum değildir. 1928 yılında Charles Chaplin için “Şarlo, hakikaten yaman bir artistmiş...Oyunun rejisörü de, muharriri de kendisi.. Ne buluşlar vardı. Şarlo galiba 20.asrın Moliere’i kesilecek..” diyebilen bir lise öğrencisinin, içinde bulunduğu bağlayıcı koşullardan bir an önce kurtulmak istemesi yadırganmamalıydı (Erol, 1984, ss.19-20-21-22).

BÖLÜM I

SANATININ OLUŞMASINI ETKİLEYEN ETMENLER

İstanbul Güzel Sanatlar Akademi Yılları

Anı defterine “Nihayet yıllardan beri delicesine özlediğim mektebe kavuştum.” diye düşüncesini vurgulamıştır.

Bedri gerçekten çok mutluydu. Havasız, basık bir yerden açık havaya, güne güneşe çıkmış gibiydi, bütün varlığını hiçbir gün ardı arkası kesilmeyecek bir çalışma hazzı sarmıştı. Okulunu, öğretmenlerini çok seviyordu.

Akademideki öğretmenleri Nazmi Ziya, Ahmet Haşim ve İbrahim Çallı idi (Erol, 1984, s.27).

İbrahim Çallı hakkındaki düşüncelerini, Dijon’da bulunan ağabeyi Sabahattin’e yazdığı mektubunda belirtmiştir:

Ağabey,

Geçen gün girdiğimiz “eskiz” konkurunun sonucunu anlamak ve sana yazmak için mektubumu geciktirdim.

...Geçen yılın ilk ateşli hevesiyle girdiğim ilk konkurda sonuncu olmadım diye sevinmişim...

Bu yıl, birinci olamadım diye esefleniyorum.....Öyle ağabey...Kardeşin üç oy’a karşı iki oy alarak ikinci oldu...şunu sana göğsümü gererek söyleyebilirim ki, birinci olabilirdim....

Hocam Çallı İbrahim Bey hevesimi her gün kırbaçlıyor....Ve ben bu yolda, daha kocaman adımlarla yürüyorum...konkurda benim olduğumu bilmeden benim eskizimi çok beğenmiş ve bana oy vermişti...sonradan benim olduğumu öğrenince çok hoşuma gitmişti....Füzenle çalıştığım bu konuyu bir de boyayla muhakkak yapmamı söyledi.

Kompozisyonu çok kuvvetli bulmuşlar, ifade enfesmiş! Ama çizgilerde bir ilkelik varmış...Düşünce kompozisyonla başbaşa gitmemiş....

Oysa Hocam...kompozisyonu herşeyden üstün tutuyor ve bana birincilik veriyordu

Hocam ki...Onun bana verdiği birincilikle her zaman övünüyorum....Hocam yamandır...(Eyüboğlu, 1985, ss.48-49).

“Üç yıl çalıştığım Çallı atölyesinde bir tek şey öğrendim: Meslek sevgisi, mesleğe bağlanma sevinci! Mesleğin hiçbir pazarda satılmayan tarafı, bunlar. Sevgi, sevinç! Bunlar alınır, satılır mı? Kimin içinde bu kaynaklar gürül gürül kaynıyorsa onu bölüşmek içten gelen, kaçınılmaz bir istektir. Sütü normalden çok fazla anaların çelimsiz komşu

çocuklarını emzirmeleri gibi, öğretmen olarak Çallı'nın bir sistemi, bir metodu yoktu. Ama bana öyle bir yaşta Van Gogh'tan söz açtı ve birkaç kelimeyle onun hasır iskemlesini öyle cana yakın kıldı ki" (Erol, 1984, ss.28-29).

Hocası, Nazmi Ziya Güran, onun gözlerini, denge ve uyumun mükemmelliği demek olan eski Yunan sanatına çevirir (Başkan, 1991, s.64).

Fakat Bedri'yi bu antik heykeller ilgisini çekmemekle birlikte öğretmenini, Akademiyi sevdiğinden düşüncesini belirtmiyordu.

O yıllarda resme merak sardırان, bu sanata yönelen gençleri Akademi dışında besleyecek, bir ölçüde resme hazırlanmalarına yardımcı olacak hiçbir sanatsal etkinlik, en ufak bir birikim yoktu. Nazmi Ziya'nın işi güçtü. Galeride alçı heykellerin buz gibi havasından bıkkınlık duymaya başlayan öğrencilerini açık havada çalışmağa yöneltiyor...güzelliklerinden söz ediyordu.

Bedri açık havada çalışmanın tadını böylece almağa başladı.

Resimden daha çok şiir balını azıcık tatmış sayılabilecek olan, şiir yazmağa hevesli bir delikanlının, Haşim'le karşılaşması bir başka mutluluk ve ilgi nedeniydi (Erol, 1984, ss.27-28).

Bedri bu güzel rastlantının tadını çıkarmağa bakıyor,...Haşim'e sokulmayı deniyor, ona kendini tanıtmaya çalışıyordu. Birgün de tutup ona şiir karalamalarını, düzeltilmek üzere vermişti. Bedri Rahmi bu olayı şöyle anlatır:

"...Bu şiirler...serbest nazımla yazılmış şeylerdi. Haşim'in bir sözü, beni bütün gücümle sarılmağa çalıştığım resim mesleğinden soğutup şiire, edebiyata sürükleyebilirdi....Nihayet birgün defterimi bana uzattı, dudaklarında alaycı bir tebessüm vardı:

"-Vallahi serbest nazım ustaları kadar mükemmel!..dedi."

Bu sözlerin anlamını o gün değilse de bir süre sonra anlayacaktır, Bedri; şiir defterine, şiir konusuna bir daha el sürmeyecektir. Haşim, yanılıp, olumlu bir tavır takınsaydı resme boşverip tümünden edebiyata dönebilirdi....O güne kadar birkaç iyi kitap okumuştı, ama resim diye, kendi deyimiyle, dünyanın en aşağılık kartpostallarından başka birşey görmemişti.

Akademinin birinci katına çıkınca, salonda asılı duran iki dev kopya da Bedri'nin gözünü korkutmuştu. Velazquez'in "Breda'nın teslimi " ile Goya'nın "Kral Ailesi" gözünde gitgide büyüyordu. Böyle bir resim yapabilirmiydi?

Hele "Breda'nın teslimi "nde arkada görünen at; "O kadar canlı o kadar heykel gibiydi ki insan birkaç adım gerilip sıçrarsa atın geniş sağırları arasına yerleşebilirdi."

"...İnanın bana, bu at rüyalarım girer, rüyalarımda kişnerdi." diye resme olan hayranlığını belirtmiştir.

Van Gogh Etkisi

İspanyol okulunun bu iki ünlü yapıtı ile Milo Venüsü yüzünden neredeyse akademiden de kaçacaktı. O günlerde bir ara sınavdan sonra Çallı Atölyesine geçmemiş az sonra da Van Gogh'u tanımamış olsaydı, Bedri'nin durumu ciddiydi. 1930'da Bedri'nin yaşamına Nazmi Ziya, Çallı ve Ahmet Haşim'le birlikte Van Gogh'ta girmişti (Erol, 1984, ss.27-28-29).

"...bu iki tablo beni resim sanatından yıldırılmıştı. O ara Akademi kütüphanesi, imdadıma yetişmese meslekten soğumak içten bile değildi. Kütüphane'de renkli, renksiz, dergi ve kitap halinde basılmış yüzlerce, binlerce resim vardı....Renkli baskılardan bir tanesi beni çileden çıkardı Bu: gayet serbest fırça darbeleriyle yapılmış üstüste sürülmüş oldukça kalın bir yağlıboya tabakasıyla işlenmiş yamalı bir çift papucu gösteren bir tablonun renkli baskısı idi. Sayfanın karşısında aynı ressamın bir de hasır iskemle tablosu vardı. Bildiğimiz bayağı bir iskemle, her iki resmin konularının seçilişindeki alçak gönüllülük, fırça darbelerindeki kalenderlik beni müthiş sarmıştı. Salondaki tabloların karşısında sevgiden çok saygı ile ürpermiştim. Halbuki bunlar karşısında duyduğum sadece sıcak bir sevgiden ibaretti....Bu resimleri yapanın öteki işlerini de buldum. Adını bir güzelce belledim: Van Gogh'tu (Eyüboğlu, 1954, s.13).

Mecmuayı kaptığım gibi doğru, bize yalnız klasiklerden bahseden hocamıza koşmuştum ve ona:

"-Hocam bak, ışık, gölgesiz resim yapmanın sırrını bulanlar var...demişim."

Hoca öğrencisine bir Çin minyatürü göstererek, ışık, gölgesiz resmin daniskasını atalarının yapmış olduğunu; ne var ki Batı'nın geliştirdiği ışık, gölge resmini de öğrenmek zorunda olduklarını söyler. Bu öyküdeki Çinli öğretmenin yerine bir Osmanlı minyatürü oturabiliriz. İlginç olan şudur ki, Bedri Rahmi'nin resme yeni başladığı yılın sonuna varmadan kendine yarayacak, yaratılışına uygun düşecek besini sezmiş olmasıdır (Erol, 1984, s.29).

Gauguin Etkisi

Van Gogh'un resimlerinin yanı başında Gauguin'in de resimlerine rastladım. Gauguin de beni aynı hızla arkasından sürükledi....Eğer Van Gogh'lar, Gauguin'ler imdadımıza yetişmemiş olsalardı halimiz nice olurdu?...Biz ancak onların sayesinde resmin tadını çıkardık. Onların yardımıyla bizi yıldırان ustaları yavaş yavaş benimsemeye, anlamaya, sevmeye başladıkOnların eserlerine sinen insan kokusu kendilerine dünyanın her tarafında sayısız denecek kadar çok çirak kazandırdı. Bizler yalnız ağaçları ve insanları sevmesini değil eski ustaları da muhabbetle incelemesini onlardan öğrendik (Eyüboğlu, 1954, s.13).

Van Gogh'tan sonra Gauguin de onu etkilemiştir. Gauguin, figürlerindeki çocuksu ve ilkelere özgü yalınlığıyla Bedri'ye dost görünüyordu. Bedri'nin ilgisi eski ustalardan

çok ya adları yeni duyulan ya da henüz çok tanınmamış olan sanatçılara dönüktü. Bu yüzden aynı atölyede çalıştığı gençlerden çok öndeydi.

Bedri'nin Batı dünyasında seçtiği ilk usta Van Gogh'tu. Gauguin, daha sonra , G.Braque, Matisse, Chagall, Van Gogh sevgisine eklenen yeni ilgilerdir. Ne var ki bütün etkilere karşın bu resimler özgün bir kişiliği, bir "Mizaç" ı yansıtmaktan geri kalmazlar.

Bedri'nin Akademi'deki öğrenciliği iki yıl sürdü. Sonra Fransa Lyon kentine gitti.

1931'de Bedri "Fransa'ya gidişimiz (Sabahattin ağabeyiyle) meslek hayatımın en önemli olayıdır. Dil öğrenmek, müze gezmek, sanat çevreleriyle haşır neşir olmak gözümü faltaşı gibi açıyor" demiştir.

Birinci yılın sonunda ya da ikinci yılın başında onu kısa bir süre için Paris'te görüyoruz. 1932 yılının Eylül ayında Paris'e gider.

Bedri'nin 1930'larda sabırlı bir araştırmacı olduğu söylenemez. Buna karşılık, Bedri'nin sanatsal duyarlılığı nesneyi sunuşundaki kendine özgülüğü, edayı çağdaş hiçbir meslektaşında bulamayız...Fransa dönemi 1931 tarihli resimlerle başlar...bu küçük boyutlu yağlıboyalar, guvajlar, desenler, siyah beyaz araştırmalarının ortak niteliği, nesneleri , varlıkları değiştirmeden, başkalaştırmadan rahat edemeyen bir yaradılıştan haber vermeleridir.

Değiştirme bazen biçimbozma (deformation) ile eş anlamlıdır: (atölye işi çıplaklar, portrelerde olduğu gibi) bazen de biçimleme (stilisation) olarak belirir. (folklor konularından esinlenerek yapılmış düzenlemelerde görüldüğü gibi.) Ne var ki bu resimlerin hemen hemen hiçbiri çağın geometri modasına, Lhote Akademisinin kalıplaşmış çözümlerine baş eğmiş görünmez.

Bedri Rahmi'nin bir iki yıl içinde, yirmi, yirmi iki yaşlar arasında Lyon ve Paris'te yaptığı resimlerde eriştiği kişisel, çağdaş Batı sanatına özgü kaygılarla Doğulu havayı bağdaştırması şaşırtıcıdır. Örneğin "Adalardan gelen yar" ile "Yavuz Geliyor, Yavuz" (Resim:1) için sayısız araştırma yapmış olduğuna bakılırsa, tasarladığı bir sonuca doğru bilinçle ilerlediği anlaşılır.

Fikret Adile'e göre Bedri Rahmi:

"...Çallı İbrahim'e rast gelmişim. Cebinden bir zarf çıkardı:

"Talebelerimden biri yapmış, göndermiş, kendisi Paris'te şimdi diye uzattı...resmi görünce vurulmuş gibi oldum. Bu resimden ziyade resmin içimde uyandırdığı kaleidoskopik hatıralardandı ve resim bana:

Yavuz geliyor Yavuz

Direkleri altından

şarkısını: eskiden kahvelerin önüne asılan 'Bu akşam bu mahalde Meddah Aşk;...' veya tütüncü dükkanları önlerindeki 'her nevi damga pulu' levhalarını; mis gibi kokan fırınların camlarını kırmızı mürekkeple çizilmiş başları küçücük "mikrosefal" ve kuyrukları pala gibi geniş, uzun rakamlarını: Ramazanlarda içleri donatılan tulumba

kahvelerini, küçükken Kadıköy’de bindiğimiz çekçek arabalarının sallanan perdelerindeki resimleri hatırlatıyordu

“Resimdeki bu cazibe, içe hitap ediş kuvvetiyle, o zaman, daha yüzünü, eserinin de sadece fotoğraftan bir kopyesini gördüğüm ressam için bir yazı yazmama sebep olmuştu.”

1930-1933 yılları resimlerinin iki yönünü Arif Kaptan şöyle anlatmıştır, “şöyle bir burun kıvrışta “yapılmış gibidirler. Tazelik duyumu ömrü boyunca Bedri Rahmi’nin elden yitirmek istemediği bir niteliktir (Erol, 1984, ss.30-31-34-35-36).

D Grubu’na Girişi

“D Grubu’nu kuran altı genç sanatçının, (Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu) görüşü şöyleydi....Memleket, Batı anlamındaki sanat verim ve düzeyinden çok uzaktı.Toplum hazırlıksız, sanat kültüründen yoksundu. Batı’da yüzyılların ürünü, sonucu olan eğilimlerin birden benimsenmesi, halka empoze edilmesi uygunsuz bir aktarış olacaktı.

Türk plastik sanatların başlıca eksikliği spekülatif faktörün zayıflığıydı.”D Grubu’nun reddettiği klasizm değil, akademizm, körükörüne tabiat taklitçiliği, kopyacılığydı (Berk Nurullah ve Kaya Özsezgin, 1983, ss.54-55).

“D Grubu’nun modern sanatımızın doğmasındaki rolü büyük oldu. 1933’de ve onu izleyen yıllarda açılan sergilerde görülen, kimi zaman övülüp, kimi zaman yerilen Batı etkileri, Türk aydınlarının bile yabancıları oldukları çağdaş eğilimleri tanıtmak, resmimizin yarım yüzyıldan beri sıkışageldiği dar gerçekçilik çerçevesini kırmak bakımından önemli bir faktör olmuştu. Gerçekçi akademizm, bütün kurtuluş yollarına kapalı dogmatik bir görüş olması bakımından gelişmelere kapalı bir sistemden Batı’nın özgür eğilimleri her türlü araştırmaya açık bir alan olabilirdi. Öte yandan, Batı plastik sanatlarını 1910 yıllarından beri yürüttüğü sentezci, yorumcu anlayış, soyut süslemeci, bezemeci üsluplar Doğu estetiğiyle şaşılabilecek yakınlık gösteriyordu. 1933’den bugünlere Türk resminin soyut gösterilerdeki başarıları, Doğu ile Batı’yı bağdaştırarak ilginç sonuçlara varması” D Grubu’yla açılan kapının kavuşturduğu özgürlükler sayılabilir (Berk Nurullah ve Hüseyin Gezer, 1973, s. 67).

D grubu’nun sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri redetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktadır. 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 “Kübik” denebilecek eğilimlerle Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmağa çalıştıkları dikkati çeker. Giderek şairliğin ve yazarlığının da yardımıyla popüler bir üne kavuşan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Anadolu kırsal nakış örneklerini resmine

maletmeye çalışan aşırı çabalar içine girmiştir (Tansuğ, 1986, s.181).

D Grubu farklı anlayışlarda çalışan sanatçıların oluşturduğu bir topluluktur. Ancak Bedri Rahmi gibi “resim dünyasına tezyini sanatların kapısından girmeyi amaçlayan başka bir kimse de yoktu. Ne var ki resmin süslemeci sanatların ötesinde, ondan bambaşka, “çok daha girift ve çetin bir sanat” olduğu bilincini de taşımaktaydı, Bedri Rahmi.

1930 kuşağı içinde en aşırı araştırmaları yapan kişi birçoklarına göre oydu (Özsezgin, 1982, s.36).

Nitekim D Grubunun, 1935’te açılan 5 inci sergisi üzerine Yeni Adam’da yayınlanan bir haber-röportajda Bedri Rahmi sanatını şöyle tanıtır:

“Ben tablolarımda herşeyden önce tazelik bulunmasına çalışırım. Üzerinde yıllarca bile çalışsam insana ‘bunu ben de yapardım’ dedirtecek kadar sade olmasını, yeni yapılmış üzerinde uğraşılmamış hissini vermesini isterim.”

Resimlerindeki ikinci nitelik ise, “Naivite” yani onun sevdiği deyimle “çocuksu” dur. Aslında özellikle kent folkloruna, halk ressamlarına özgü bir eda ile resmetmesi, taş baskısı, öykü kitaplarından, farnamelerden, hurûfî levhalardan birşeyler anımsatmasıdır (Erol, 1984, s.36).

Naif resme ve naif resamlara yönelik ilginin İkinci Dünya Savaşından sonra daha da arttığını gösterir....Ülkemizde naif resim ilgisi Rousseau’ya bir sevgi ilgi biçiminde başladı. Bu ilgi ve sevgide Bedri Rahmi Eyüboğlu öncülük yaptı. Bütün biçimlere ve eğilimlere yüreğinin kapılarını açık tutan bu sanatçı Naifliğe ve oradan da çocuk resimlerine değer biçti (Sanat Üzerine, 1985, s.19).

İstanbul ressamlarının büyükçe bir bölümü çevre ve insan yorumlarında içtenliğin kanıtı olarak naif öğelerden yararlanma yollarını aramışlardır. Örneğin Cevat Dereli’de Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Eren Eyüboğlu’nun erken dönem resimlerinde, Mustafa Esirkuş’ta ve kişiliklerini 1950’lerden sonra duyurmuş sanatçıların önemli bir bölümünde, bu tür yaklaşım izleri seçmek mümkündür. Zaman zaman halk sanatçı kaynaklarından, iki boyutlu geleneksel minyatür ressamlığından esinlenen sanatçılar, çizgi, leke uyumlarından çocuksu bir yaklaşımın özgür , bağımsız havasına yönelmişlerdir (Özsezgin Kaya ve Mustafa Aslıer, 1989, s.49).

Kübizm Etkisi

Kendisi 1930-1935 dönemi için; “...yüzde yüz bilinçli bir çalışma diyemem. Kalsiyumsuz kalan bir bebeğin kireçi yalaması gibi bir dönem bu. Ama 40 yıl sonra kafama dank diyen bir dönem. Bilinçsiz olarak yöneldiğim yola 40 yıl sonra döndüm.”

Bize göre Bedri Rahmi’nin ilkdönem resimlerin bilinçsizlik yakıştırması inandırıcı değildir. Bir yandan atölyede bir nebze Tintoretto’yu bir nebze Rouault’yu anımsatan, biçim bozmaya dayanan, anlatımlı, abartmalı çıplaklar yaparken (Resim: 2-3) bir yandan

da folklor'dan esinlenilmiş çocuksu nitelikli resimler yapmanın anlamı nedir? Sabahattin Eyüboğlu'nun modellik ettiği eviçinde figürün (Resim: 4) kübizmden kaynaklandığı kuşkusuzdur. Çevre çizgisinden taşan renk lekesini yerine göre beyaz ya da siyah bir yeni çevre çizgisi (contoure) ile toparlanması, yapıştırırmaya (colage) da yer vermesi Bedri'nin kurgusal (speculatif) çalışma yöntemine uzak olmadığı üzerindeki düşüncemi güçlendirir. Ne var ki Bedri'de daha o zamandan kurgu ile içten geliş atbaşı yanyana yüremektedir. Bedri'nin kişiliğinin bu özellikleri ik-üç yıl içinde ortaya çıkmakta, ilgi toplamakta gecikmemiştir.

Kuşkusuz geometrik katılıktan uzak kalmağa özen göstermiş olsa da gene Kübizmin esintilerinden izler taşıyan resimlerinde bile doğulu bir anlayış yansır. Düz, dikey ve yatay doğrultularla sağlanan düzen duygusu, bazen bir nesnenin, örneğin bir meyvelinin, bir meyvenin bıçakla ikiye bölünmüşçesine ı ışık-gölge bölgelerine ayrılması gibi Kübizm'den artakalan çözümlerle düz, temiz renklere olan eğilimi, parmaklık, çiçekli saksı, Yemiş odası (Topkapı Sarayı Harem Dairesi Yemiş odası) motiflerinden kaynaklanmış gibi görünen iki yapraklı sapıyla bir armut, bir ibrik, bir rahle, bir servi, parmaklık arkasında yükselen telli kavak, kısaca doğuyu anımsatan buna benzer öğeleri yanyana buluruz.

Bedri Rahmi'nin ikinci bir özelliği, çok yönlü bir kişiliği olmasıydı. Bununla birlikte süsleme sanatlarına, düz ve diri renklere olan eğilimiyle ı ışık gölge resmine, heykelsi değerlere aynı zamanda sevgi duyması yadırganmamalıdır. Van Gogh ile El Greco'yu aynı anda sevmek demektir ki, bunu pek şaşırtıcı bulmamaktayım: Çünkü her iki sanatçı da dışavurumcu kişiliktir. Bu Bedri Rahmi'nin başta gelen bir niteliğidir. Bedri Rahmi'nin ustalarını seçmesi kuşkusuz, rastlansal olmamıştır. İleride Afrika heykelini tanıdıktan sonra, Antik kökenli heykel beğenisinin yanına zenci sanatını koyması, hatta zenci sanatını yeğlemesi de anlamlıdır.

1939 ve 1940 yıllarında Ses dergisinde basılan desen ya da siyah-beyazlarına bakarak diyebiliriz ki, o abartma ve biçimbozmaya, insan konusunu çarpıcı leke ve oranlara dayanarak değiştirmeye eğilim göstermekle dışavurumcu bir özellik yansıtır. Bazı desenleri de gizemli (mistik) havaları, çekilip uzatılmış oranlarıyla hemen Greco'yu anımsatır.

Greco'yu başlıca çıkış yollarından biri saymaktaydı. 1934 yılında, Yeni Adam dergisinde Baltacıoğlu'nun yazıların süsleyen desen ve siyah-beyaz resimlerinde "çocuksu"yu aradığını, belki bir oranda zaten çocuksu resimler yaptığını biliyoruz....Bu bakımdan İlhan Demirci'nin düzenlediği çocuk resimleri sergisi üzerine yazdığı yazı ilginçtir.

"Çocuk vahşiler ve primitifler gibi adsız bir sanatkardır.(...) Bugünün ressamının önünde iki yol çiziliyor...birisi Greco'ya, ötekisi bizi bütün şark ve garp primitiflerinin özünü taşıyan çocuk resmine getiriyor. İçlerinde varlığımızı girdap gibi parmağına

dolayıp sürükleyebilecek bir hız bulanlar Greco'ya gidecekler...

Greco'nun köklerini erişilmeyecek kadar yüksek bulanlar çocuk resmine inmenin de onun kadar güç ve güzel olduğunu görecekler."

Türk halk sanatı, minyatür, çocuk resmi, zenci heykeli, Greco!...Bedri Rahmi resminin biçimsel kaynakları dayanaklarıdır bunlar. Türkiye doğasını, Türk insanını, Anadolu köylüsünün yaşamını, bu biçimsel dayanaklarla kaynaştırarak yeni biçimlere varmayı deneyecekti O... (Erol, 1984, ss.36,37,75).

Raul Dufy ve Matisse Etkisi

Paris'ten memlekete dönünce evvela Raul Dufy ve Matisse tesirlerin gösteren resimler yaptı (Güvemli, 1982, s.264).

Nurullah Berk'e göre;

İstanbul'a döndüğünde.Bedri'nin ilk çalışmalarında bir çeşit safyürekli belirliyordu. "Yavuz geliyor, yavuz", "Çıplak" gibi hatırımda kalan resimlerinde halk estetiğinden belli bir etkileniş vardı. "D Grubu"nu kurduğumuz 1933'lerde ve o yılları izleyen dönemlerde, çalışmalarımızda, Paris'teki hocalarımızı hatırlıyorduk Biz, Leger, Gromaire, Lhote, Friezs'lerin öğütlerini uygularken Bedri Rahmi'de bir Raoul Dufy tutkusu başlamıştı. Dufy rengi çizgiden ayırırdı. İlk renk lekelerini tuval üstüne sürer , nesnelerin çizgisini-desenini-o lekeler üstüne işlerdi. Böylece renk, biçimlerin sınırından kurtulduğu gibi uçuşan çizgiler de kendi başlarına birer varlık olarak değerlendirilirdi.

Bedri Rahmi'nin ilk İstanbul ve Anadolu görünümünde dikkati çeken bu teknik olmuştu. Dufy'nin uslubunda, Lhote ve Gromaire'inkine aykırı düşen bir özellik vardı: fırça ve çizginin bir çırpıda çıkmış etkisini uyandıran lirizması işlenen herhangi bir konuyu bir şenlik, bir renk cümbüşü içine alır, tabloyu, resim sanatının kurallarından kurtararak müzik sanatına yaklaştırırdı. Bedri Rahmi'nin bir süre, mizacı bakımından bu havaya uyması, uyarken de Raoul Dufy'yi gelip geçici bir usta olarak benimsemesi doğaldı (Berk, Nurullah. 1975, ss.8-9).

Biçimi kabartmayan (modle etmeyen) renk lekeleri ve bunların üzerine çizilmiş çizgiler, aklımıza Dufy'i getirir.

Dufy'nin doğu çinilerinden aldığı modle edilmemiş, yanyana düz ve özentisizce sürülmüş canlı renk lekeleri üstünde, ince kıvrak çizgiler halinde sınır çizgilerini, ayrıntılarını serpiştirmesi Bedri Rahmi'nin benimsediği, ömrü boyunca yararlandığı bir yöntemdir. Özellikle 1941-1946 yılları arasında bu yöntemden çok yararlanmıştır (Erol, 1984, ss.77-78).(Resim: 5-6).

Bedri Rahmi, ilk yıllarda Dufy etkisiyle başlayan sanat yaşamında erken bir sezisizce halk sanatının kavramlarına yönelmiş ve örneğin bir bakır işini, nakışlı keçeyi, tahta oymayı, köylü çorabını, kilimi, İznik çinisini, büyük batılı ustaların yapıtlarıyla aynı düzeyde düşündüğünü sık sık savunmuştu. Atölyesinin kapısına yazdığı "yemin" i, bir

bakıma 1950 sonrası ressamaları için genel bir yol gösterici anlam taşır (Özsezgin, 1985, s.19).

YEMİN

Bugüne kadar resim sanatı alanında
Yapıl gelmiş olanları inceleyeceğine
Kendini bütün dünyaya kabul ettirmişler

Arasında beni en çok saranları ayırarak
Onlara kendi aramalarımı, denemelerimi
Katacağıma
Alışıl gelmiş, basmakalıp, hazırlop
Klişeleşmiş çiğnene çiğnene tadı tuzu
Kalmamış hiçbirşeyi tekrarlamayacağıma
Elimden çıkan her çizgiye
Her lekeye
Her renge
Her beneğe
Kendi aklımı
Kendi tecrübemi
Kendi tasamı
Kendi ömrümü, yüreğimi basacağıma
Aldığım nefes, içtiğim su, bastığım toprak
Gözüm, kulağım, burnum,
Elim, belim, dilim, derim üstüne
Yemin ederim.
Yemini bozduğum gün
Burdan giderim (Eyüboğlu, 1986, s.520).

Bedri Rahmi'ye göre, o güne kadar yapılmış olanları incelemek, sonra da kendine usta olarak bir ressamı seçmek, ona kendi deneyimlerinden yola çıkarak katkıda bulunmak, yani kişiliğini oluşturmak gerekiyordu. Kendi deneyimiyle, "çiğnene çiğnene tadı tuzu kalmamış, hazırlop" şeyleri tekrarlamak ve en büyük tehlikeydi sanatçı için. Kişilik, bu tekrara düşmemekle gerçekleşebilirdi (Özsezgin, 1985, s.19).

1935-1936 yılları arasında yaptığı resimlerde Van Gogh'dan başka Matisse etkiside görülür. 1936 yılında Sovyetler Birliği'ne götürülen Türk Resim ve Heykel Sergisinde ilgi uyandıran "Romen Bluzlu Düşünen Kız" (Resim: 7) portresi arabeski, düz taze renkleri, hele resmin fonuna yerleştirilen bir minyatür figürüyle Bedri'nin Matisse ve onun ötesinde doğu sanatına minyatürle olan eğilimini de ortaya koyar. "Manolyalı

Çıplak” adlı resmi 1939-1941’lerde atölyede yapılmış ve daha önce incelediğimiz çıplaklardan ne kadar başkadır....Model, düzenlenmiş bir çevrede, Çengelköy işi yemeni, yorgan yüzleri, yazma dediğimiz baskı nakışlı örtüler arasında uzanmış yatıyor....İri nakışlar resmin temelini oluşturan açık koyu dağıtımın sağladığı dengeyi bozmuyor. Matisse’den çok şey anımsatıyor bu resim, ama gene de Matisse değil.

Bedri Rahmi’nin resimlerine bazen kilim, bazen bu resimde olduğu gibi yazma nakışlarını serpiştirmiş olmasını, onun kolay yoldan yerel, doğulu bir hava elde etmek istediğinin öne sürülmesine neden olmuştur.

Kanımca bu yanlış bir yargıdır. Bir portrenin ya da figürün ardında, sağında solunda.süsleme sanatlarımıza özgü öğeleri zaman zaman kullanmış olsa bile, Bedri Rahmi bir deneme, bir keyif sandığı bu tutumunu çok çabuk bırakmıştır (Erol, 1984, ss.48-88).

Matisse Hakkında Görüşü

(...Bazen edebiyatın, bazen heykelin, çoğu zaman tiyatro’nun at oynattığı resim alanında doğrudan doğruya rengi, çizgiyi, lekeyi oynatan Matisse, yalnız bizim memleketimizde değil, bütün dünyadaki genç resamlara eseriyle hocalık etmiştir.)

Şark elişlerini, klasik ustalara gösterdiği saygı ile incelemesi bir Türk kilimine, bir Türk yazmasına gösterdiği sevgi, Orta Anadolu’nun çeşitli nakışlarını en önemli eserlerinin sık sık baş köşesine oturtmuş olması onu; bize birçoklarından daha yakın kılmıştır.

En güzel tablolarında her zaman bir çini tazeliği, eski bir Kandilli yazmasının sadeliği, halis bir Türk kiliminin güler yüzü vardı. Onun ölümünü elbette dünyanın her yanında gerçek bir geleneğe dayanan bütün nakışlar duymuşlardır. Kimi gergefte, kimi kasnakta, kimi tezgahta doğrulmuş, kendi dillerince, “Güle güle Matisse Amca !..” diyorlar (Eyüboğlu, 1987, s.89).

Bedri Rahmi, bir yüzeyi, bir resim dörtgenini, kilimlere, halılara özgü bir istif anlayışıyla bezeme, hacmi olmayan, nakışlaşmış biçimlerle, bu biçimleri derinliksiz, bir yüzey üstüne dağıtmaya, yemeni yorgan yüzü, ya da yazma örtü tadında bir sonuç almayı da 1945’den sonra denemeye başladı (Resim: 8). Bu düzenleme hiçbir süsleme işinin kopyası ya da taklidi olmadığı halde, yazmalarda dokumalarda gördüğümüz bir nitelik yansıtır. Bu istif beyenisi daha sonra ki yıllarda, uygulama ve malzeme zorunlulukları nedeniyle daha kesin ve geometrik biçimlerinin yalınlığını anımsatan, kısaca “stilize” biçimlere dönüşecektir.

Aslına bakılacak olursa, Bedri Rahmi, 1930’lardan beri sanatsal yaratıcılıkta halk kültürü ögesini hesaba katan daha doğrusu batılı bir ustayı sevdiği gibi, halk sanatını da seven bir sanatçı olarak desenlerinde renkli çalışmalarında da bu ilgiyi bağlılığı

görmekteyiz (Erol, 1984, ss.83-88).

Her sanatçı gibi onun da ilk resimleri 1931’de gidip iki yıl süreyle çalıştığı Paris ekolünün etkilerine, özellikle Dufy ve Matisse’de, bir başkası değil? Çünkü aynı yıllar içinde Paris’e giderek öğrenimlerini tamamlayan 1930 kuşağının öbür ressamaları, genellikle izledikleri atölyenin sanat disiplinine bağlı kalmışlar, bu disiplinin dışındaki duyarlıklara pek de ilgi duymamışlardı...Bedri Rahmi, Türk resmi üzerinde etkisi büyük olan Lhote atölyesinde çalışmış olduğu halde, o atölyenin disiplinine biraz da aykırı düşen sanatçılara ilgi duymuş, ilk resimlerini daha çok o sanatçıların çizgisinde oluşturmuştu. Nedeniyse açıkltı: Halk sanatının geleneksel ürünleriyle, etkisinde kaldığı sanatçıların uslupları arasında yakın bir benzerlik, en azından bir çağrışım vardı. Gerek Dufy, gerekse Matisse, belirli ilkelere uymayı, sanatın temel yasasına aykırı buluyorlar, özgür çalışmayı herşeyin üstünde tutuyorlardı. Sonra her iki sanatçı da, İslam Sanatını yakından tanımışlar, onun özündeki süslemeci nitelikleri, çağdaş sanatın araştırmacı, yenileyici yönüyle bağdaştırmayı denemişlerdi. Bizim halk sanatımızın özünde de bu süslemeci nitelikler ağır basıyordu. Geleneğimizin halka ilişkin değerleri arasında, çağdaş ressama esin kaynağı, hareket noktası olabilecek motifler, düzenlemeler, çizgi ve renkler saklıydı. Batılı sanatçılar soyutlamayı, soyuta ulaşmayı deneyip doğa, görüntülerini stilize ededursunlar, Anadolu’da adı sanı bilinmez halk sanatçılarının anonim işlerinde, bu gerçeğin yüzyıllar ötesine dayanan bir geleneği yaşıyordu. Ne var ki, o zamana gelinceye kadar halk sanatlarının bu zengin kaynağına el atarar, ondan çağdaş sanat adına özgün resimler çıkarmak kimsenin aklına gelmemişti. Bedri Rahmi, daha 1940’da “tezyini sanatlarla resim arasında mekik dokuduğunu” yazıyor, resim dünyasına bu sanatların kapısından girdiğini özellikle belirtiyordu...Ona göre bir Anadolu kilimi, bir Türk çinisi, orjinal bir tablo kadar güzeldir. Hiçbir zaman değerini yitirmeyecek sanat, köklerini derinlemesine halkın içine salmış, dalları ve yaprakları aydın kafalardan örülmüş bir ağaca benzer, Bedri Rahmi, etkisinde kaldığı Batılı ressamaların serbest tekniklerinden, şiirsel usluplarından, böyle bir “ağaç” a varmış, yaşamı boyunca bu ağacı yeşertmeye çalışmıştır (Özsezgin, 1975, ss.18-19).

Levy Etkisi

Kısa zamanda yabancı tesirlerden uzak, tamamıyla halk sanatının tarzı motifleriyle çalıştı. Leopold Levy, Akademiye hoca olunca, Bedri’yi asistan olarak aldı. Daha sonra atölye öğretmeni oldu. Kilim, nakış tutkusuyla tamamıyla mahalli resimler yapıyor, aynı tarzda şiirler yazıyordu. Resmi mi şiirine tesir etmiştir, şiir mi resmine hala tartışılmaktadır ? (Güvemli, 1982, s.264).

Fransız ressam Leopold Levy, Bedri Rahmi’nin yaşamını değiştirecektir (Bu arada bir nebze sanatını da).

Bedri Rahmi az buçuk da olsa, bir ara renkli paletinden uzaklaşır gibi oldu. Ne var

ki, onda asıl değişme doğayı ve insan bedenini sabırla incelemeğe yönelmesi, kendinde bu yönde bulunduğu eksikliği gidermek istemesidir.

Levy'nin çevresindeki genç sanatçıları yanına alıp arada sırada kırlara çıkması bile Bedri'nin açık doğaya yönelmiş olmasının nedeni sayılabilir (Erol, 1984, ss.56-59-63).

Cumhuriyet Halk Partisinin Etkisi

1937-1947 yılları arasındaki 8 yıl süresince, resim sanatçılarının yurt gezilerine çıkarak bu gezilerden ülke gerçeklerini ve pitoreskini yansıtan yapıtlar getirmelerini sağlayan bir parti programı uygulamıştır. Türkiye'de yönetim 1923-1945 yılları arasında tek partili sisteme geçilmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi, kültür etkinliklerinin gerçekleştirildiği Halk evleri vasıtasıyla söz konusu programı yürütmüştür. Bu yolda öneriler Nafi Atıf Kansu ve Rıdvan Nafiz gibi eğitimcilerden gelmiştir.

Ressamların yurt içi gezileri resmi ödeme ve nakdi ödüllendirme ile doğruca seçkin ve değeri kanıtlanmış sanatçıları bir kültür hizmetine adeta zorunlu tutmakta idi.

....Bu gezilerde pekişen bir eğilimse bol bol gözlemlenen köylü nakışlarının biçimsel öğeler olarak resim uslubu programlarına maledilmesidir.

Zengin folklorik değerlere sahip olan Anadolu yörelerinin sanatçıları bu açıdan etkilemesi çok doğaldı. Bu alanda en büyük çabayı da, giderek folklor özentisi modalara dönüşen kırık dökük resim çalışmalarının bile öncüsü sayılabilecek Bedri Rahmi Eyüboğlu gösteriyor: nakışlar, renkler, düzenler üstüne yazılarda yayımlıyordu. Aynı zamanda kıvrak bir nazım üslubu yakalayan Bedri Rahmi'nin ana temaları büyük çoğunlukla folklorik değerleri ve bunlara ilişkin duyguları içeriyordu (Tansuğ, 1986, ss.216).

Cumhuriyet Halk Partisinin 1938 yılında başlattığı ve altı yıl süren ressamların yurt gezisi sanatsal yaşamımızda büyük ve olumlu etkileri görülmüş önemli bir olaydır. Ressamların yurt gezisi, resim sanatımızı konu seçimi yönünden etkilemiştir. İnkılap sergilerinin dağarcığı yurt gezilerinden sonra daha da içtenlikli, zorlaması, gerçekçi konularla doldurulmuş ressamlarımız, yurt doğasına, insanımıza, köy ve kent yaşamına, folklorumuza, tarihsel değerlerimize yönelmişlerdir. Konu seçimindeki bu gelişme, zenginleşme resim sanatımıza yeni biçim ve içerik bireşimleri kazandırmış, birçok ressamımız bu yoldan zaman içinde gelişen kişiliklerine kavuşmuşlardı. Cumhuriyet Halk Partisinin sanatta güdümcü tutumunda direnmeyecek, resamlara yurt gerçekleri ve yurt değerleri ile başbaşa kalmasını sağlamakla yetinmesi akıllıca bir tutum olmuştur. 1938 yılının Eylül ayında on ressamın geziye çıkarılması, ressamlar arasında ve basında yankılar uyandırmıştı. İlk geziye çıkan ressamlar arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu'da vardı. Gideceği yer Edirne idi.

Edirne manzaralarında Levy'nin grilere dayanan ve az boya ile tamamlanmış resimleriyle zaman zaman Dufy'nin çizgi oyunlarını bir arada görür, iki sanatçıyı

anımsarız. Ne var ki bu resimler gene de Bedri Rahmi'ye özgü taşkınlığı, aşırı duyarlılığı, kısacası Bedri'nin kişiliğini yansıtmaktan da uzak değillerdir. Resimlerinde hemen hemen hepsi doğa görünümleridir. İnsan figürüne rastlanmaz (Erol, 1984, ss.64-66-68).

MinyatürleİlgilenmesiveEtkilenmesi

Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan İbrahim Çallı'ya

1933

Paris'te hemen hemen tamamıyla değişen sanat telakkilerimi size anlatmak istiyorum. Fransa'ya geldiğim zaman başımda "Gramer" li "Kofman" lı bir resim havası esiyordu....Burada primitifler ve bugünün en kabadayı ressamlarıyla onların arasındaki kuvvetli alakayı gördükten sonra iş tamamıyla değişti. Daha sonra "maalesef İstanbul'da tanıyıp sevedemediğim" şark minyatürlerine karşı içimde delicesine bir sevgi, bir ihtiras uyandı. Gün oldu ki hocam, mevcudiyetine ihtimal veremeyeceğim bir Türk sanatından "hamam" adlı bir minyatürü "Matisse" lere "Picasso" lara değişmez oldum....

Picasso'nun icat ettiğine iman ettiğim"teintepat" yi ve yalnız Matisse'in basının ve odasının duvarlarını süslediğini sandığım oriantasyonu, siyah ve beyaz lekeleri, minyatürlerde fazlasıyla bulunca dünyaları keşfetmiş kadar sevindim....

Böylelikle hocam günlerimi Matisse, Picasso'ya, minyatürlere peşkeş çekerken, bir gün aklıma "Yavuzlu, Gülcemali, Gülnihalli" bir kompozisyon yapmak geldi....Yalnız garp primitifleriyle şark minyatürlerini örnek almak istedim....

Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan Babasına

(Paris'ten İstanbul'a) 1933.

Bu hafta size davetiyesini gönderdiğim bir galeride üç resim sergiliyorum... Bunlardan bir tanesi müfettiş bey'e vadettiğim vapurlar...Yavuz.Gülcemal,Gülnihal ve Boğaz Sırtları....

Eğer resim bir şeye benziyorsa bunu anneciğime borçluyum....Anneçik bize...Vapurlarımızı anlatırdı....Özellikle Gülcemal...Başımın içinde çok ışıklı, çok zengin bir duyguyla çizilmiş kalmış...İkinci resim..."Nuh". Bu resmi de bizim kendi renklerimizle süslemeye çalıştım. Bizim çini ve kilim renklerimiz, bugünün en güçlü ressamlarına öncülük edip durmuş...bana, belki Fransızların gözbebeklerinden sayılan Matisse'lerini yaradana sığınıp kopya ediyorum diyecekler, ama bir gün onlara nakış ve renklerimizi duymakta, onun kadar benim de haklı olduğumu belki göstereceğim.

Minyatürden Uzaklaşma Sebebi

Beni böyle bir resim yapmağa sevk eden en büyük amilde:

Yavuzun direkleri altundandır altundan, şarkısı oldu....Bir aralık hocam (İbrahim

Çallı), içimdeki bütün halk şarkılarımızı boyamak için bir heves uyandı....Bu heves beni etrafımdan ayıracak ve bir masa başına esir edecek raddeye gelince korktum. Çünkü hocam etrafımdan, tabiatımdan daha çok az şey almıştım.

Şimdilik bu hevesi ilerde bir zamana bırakarak gene tabiata dönmeğe daha doğrusu bir akademiye devama başlamaya karar verdim (Eyüboğlu, 1985, ss.99-104-105).

Çorum Gezisi

Bedri Rahmi, o zamanlar yayınladığım “Hep Bu Topraktan” adlı derginin 3.sayısında “Ressamlarımızın yurt gezilerine ve Çorum’a dair” başlıklı uzun yazısında...”Memleketimizde resim sanatının boy atıp gelişebilmesi için sarfedilen gayretlerden ressamlarımızı en çok sevindiren; Partimizin tertiplediği yurt gezileri olmuştur. Bu gezilerin en güzel tarafı, kendilerini memleket içinde lüzumsuz bir “Lüks eşyası” gibi görmeye başlayan ressamlarımıza, bir işe yaramak fırsatını vermiş olmasıdır. Garpde resim sanatı, en kudretli çağını, ancak hükümetlerin sanatkara gösterdiği alaka ve itimat sayesinde idrak etmiştir.

.....

Devlet sergilerine ancak iki üç eserle katılan ressamlarımız üç aylık bir yurt gezisinden 20-25 eserle dönüyorlar. Yurt gezileri, bize ressamlarımızın hakiki verimlerini ve hüviyetlerini tanışmış oldu. Eğer bu yurt gezileri tertip edilmeseydi, altı senedir damla damla biriken 500 eserin yerinde bugün yeller esecekti.

.....

Üç aylık Çorum seyahati, bana müzelerde ve salonlarda hayran olduğum Türk süsleme sanatlarını, dağda, bayırda, pazar yerlerinde yaşarken görmek fırsatını verdi. Bütün bunları gücüm yettiği kadar fırça ile anlatmaya çalıştım.” Görülüyor ki, Bedri Rahmi, bu toprağın insanları, folklorik zenginlikleriyle karşılaştıktan sonradır ki, sanat tarihimizdeki özel ve ölümsüz kişiliğine yükseltmiştir (Tör, 1976, ss.20).

Cumhuriyet Halk Partisince sürdürülmekte olan yurt gezisi programı çerçevesi içinde 1942 yılında Çorum’a gitmesi Bedri Rahmi’nin sanatsal yaşamında silinmez izler bırakmıştı. Çorum yaşantısı gözlemleri zamanla yoğunlaşmış, durdukça derinleşmiş ve Bedri Rahmi’nin kişiliği sanatının asıl bildirisi bu yaşantıdan çıkmıştır. Bedri Rahmi çok değişken, çok yönlü araştırmalarının, denemelerinin arasında durup durup yeniden ele aldığı ana temaları Çorum gezisinde kazandı. Han kahveleri, han avluları, pazar yerlerinin kalabalığı, halay çekenler, saz çalan aşıklar, dağ köyündün kente hasta indirenler, pazardan köye dönenler, bebesini emziren köylü kadınlar, bayramlıklarını giymiş köylüler, garipler, yoksullar...

Çorum ve kasabalarında üç ay dolaşan Bedri Rahmi, özellikle İskilip’e hayran olmuştu. Ressamlar için bu kasabadan daha zengin bir yer olamaz, diyordu. Oysa Çorum’a giderken ona İskilip’in yalnız turşularını övmüşlerdi. Bir Ramazan Bayramı

arefesinde Beki kaplıcalarına yıkanıp arınmağa gelen binlerce köylünün oyunlarını izlemek onu coşturmuştu:

“Kaplıcanın yanibaşındaki tepelerden birisinde civar köylülerin rengarenk demetler halinde, halka halka halay çekerek hamama doğru yaklaştıklarını seyrettim. Kadınlı erkekli geliyorlardı. Aralarında çocukları da vardı. Kaplıcaya gündelik iş elbiseleriyle girdiler, yıkandıktan sonra rengarenk bayramlıklarını giydiler, sıralarını beklerken, türlü çeşitli oyunlar çıkardılar, bütün bunlar kendiliğinden ve harikulade intizam içinde olup bitti. Ben de kırmızı dağların arasında kaybolan Beki kaplıcalarında, hayatımın en güzel bayramını yaşadım.”

Bu güzel anıyı pekçok resminde yeniden yaşıyacaktır. Bedri Rahmi, ulu ağaçların dibinde omuz omuza, sıra duvarlar gibi çitilmiş insanlar sanki gölgesinde toplandıkları ağaçla birlikte gizli bir yele uyararak ağır ağır sağa sola kımıldanırlar, ya da deli boran gibi savrulur, saldırırlar.

Bedri Rahmi Çorum’dan yüklü döndü. Çorum’un ak alçı sıvalı, kiremitli evleri, telli kavakları ve asıl önemli olan, Çorum köylüsü, daha doğrusu Anadolu insanı resimlerine bu gezide girdi. Çorum gözlemleri, yıllar yılı, ölünceye kadar ardını bırakmadı, onu izledi.

Bedri Rahmi, “...Çorum, mıntıkasında pek çok istifadeli çalışmalar yaptım. Bilhassa mahalli kıyafet ve Anadolu hayatı bir hazine idi....Ben sergimdeki halayları bilhassa “Sarı Sedye” leri bu yurt gezilerindeki tetkiklerime borçluyum.” Diyerek düşüncelerini belirtmiştir (Resim: 9).

Aslına bakılacak olursa, Bedri Rahmi 1930’lardan beri sanatsal yaratıcılıkta halk kültürü ögesini hesaba katan daha doğrusu batılı bir ustayı sevdiği gibi, halk sanatını da seven bir sanatçı olarak desenlerinde, renkli çalışmalarında da bu ilgiyi bağlılığı görmekteyiz....Çorum gezisiyle birlikte Bedri Rahmi’nin halk kültürüne dönük ilgileri, halk yaşamına yönelir. Hiçbir kültür birikimi akıp giden, bir yandan değişirken bir yandan da değiştiren yaşam kadar etkileyici, biçimlendirici olamaz.

Bedri Rahmi, Çorum gezisinde geçmiş kültürün birçok ögesinin halkın yaşamında sürüp gittiğini, halkla birlikte yaşadığını saptamıştı. İnsana ve yerel konulara dayanan düzenlemeler 1941’deki Çorum gezisinden sonra görünmeğe başlayacaktır.

Çorum yaşantısını izleyen aylarda Bedri Rahmi’yi her zaman olduğu gibi, çok yönlü çalışmalar içinde buluruz. Tek figür, portre, İstanbul’dan manzaralar, “Uçan atlı” (Resim: 10), “Deniz kızı” gibi simgesel, bir ölçüde gerçek üstü öğelerle yaptığı düzenlemelerle birlikte, “Halay” ve “Han kahvesi” ya da “Garibin yatağı”, yinelediği, durup durup ele aldığı temalardır. Bu arada “Serez çarşısına yağmur yağıyordu” ya da “Bedrettin” gibi gizemci, biraz illustratif işlerine de rastlamaktayız. Belli belirsiz bir kentin üzerindeki koyu renkli boşlukta sallanan, ince yapılı upuzun çıplak bedenli adamın görüntüsü ürperticidir.

Uzanıp giden, yer yer ağaç lekeleriyle beneklenmiş bir düzlükte halay çekenler, “İğdeli Gelin” de biçimbozmaya dayanan figürler de, kadınların savrulan eteklerinden, birbirine el uçlarından bağlanmış kollarından uyumlu devinimlerle başlayan, davulcunun tokmağa tutan kolunu atlayarak sarkık koluna ve oradan bükülmüş bacağına geçerek ayaklarının dibinde biten eğriler kovalamacası müziğin ritmini göz yoluyla sezdirmeyi amaçlar (Erol, 1984, ss.77-79-82-83-85-103).

BÖLÜM II

HALK SANATI HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

İkide bir halk sanatı üstünde duruşumuz, bazı arkadaşları sinirlendiriyor. Günümüzün sanatında hak sanatının aldığı önemli yeri göremeyenler:

“Daha da neler!” diyorlar. “Yüzyıllardan beri ayak altına serilen kilim sanat eseri olur mu? içerisine soğan, sarmısak doldurulan köylü heybesinde sanat değeri aranır mı? Bir köy türküsünün sayılı şiirler arasında yer alması şiir sanatına küfür değil de nedir?”

Okullarda yer almamış, hiçbir zaman adı klasik denen ustalar arasına karışmamış: adı sanı belirsiz kimselerin elinden çıkmış işler üstünde durmaya değer mi?

Halk sanatını küçümseyenlerin ileri sürdükleri en parlak fikir şudur;

“Bu kadarını ben de yaparım. Ninem de yapar, beş yaşındaki çocuğum da yapar.”

Bu fikrin özü şudur:

“Herkes sanat yapamaz. Bu bir Allah vergisidir.” İnsan dediğin anasından şair doğar, ressam doğar, müzisyen doğar. Bu kadarına hiçbir zaman aklım yatmamıştır...Doğuşun yaradılışın bizi bazı mesleklere daha yakın kıldığını kabul edelim. Ama doğuştan ressam, yaradılıştan heykeltıraş, anadan doğma şairlerden müsaadeleriyle şüphe edelim.

..Şu kadar sene öğrencilik, bu kadar sene de öğretmenlik bize şunu öğretti:

Aklı başında herkes sanat yapar.Kendini sanata veren herkes verdiği kadar nasibini alır. Sevdığı kadar sevilir, sevdirtir.

Sanat orta malıdır, hepimizindir, hepimizin boyuna göredir. Halk sanatında bizi saran en güzel taraf budur. başı sonu belli bir gelenek: halk sanatının kapılarını hepimize açar, hak sanatında belirsiz, karışık, ulaşılamıyacak ölçüler yoktur. Geleneği benimseyen herkes halk sanatlarından birisinde kendini gösterir.

Bazı arkadaşlar iki de bir halk sanatından söz açmamıza kızıyorlar. Yanılmıyorsam bu arkadaşlar bir yerde otobüsü kaçırmış olacaklar. Şöyle ki: Biz halk sanatını daima sağlam bir kaynak olarak ele alalım dedik, kopya edelim demedik. Halk sanatı bizim için ulaşılabilecek bir yer değil, hız alınacak bir yer olmalıdır dedik.

Halk sanatında dahiler var mı?

Yok çok şükür....

Halk sanatında dahiler yok ? sağlam aydınlık gelenekler var. Yol başlarını tutan meraklıları meslekten yıldırان dahiler yerine herkesi mesleğe çağıran güler yüzlü gelenekler var....

“Aydın sanatkar bu güzel geleneğe kişiliğini katsın yeter. Halk sanatının biricik eksiği budur.” (Eyüboğlu, 1987, ss.133-134-136-137).

Bedri Rahmi'ye göre sanat: "Sanatı tarif etmeye mecbur olsam: Oyundur, derim, ama bir kişiyle oynanan en güç, en belalı, en tatlı, en güzel oyun. Bir oyun ki kaç kişi tarafından takip edildiğini en titiz istatistikçiler rakama vuramazlar. Bir oyun ki su ile ekmeğin başında yer alır.

Bırakın adamcağızı ne isterse yapsın, yeter ki yapığı iş akıllıca, zekice, dünyaca bir kelimeyle insanca (Sanat Dergisi, 1975, s.3).

Resimde olsun, heykelde olsun, şiir'de, müzik'te, dans'ta olsun, halk sanatı başta geliyor.

Hani Yunus Emre için Mevlana'nın şöyle bir söz söylediği rivayet olunur:

-Tasavvufun hangi mertebesine yükseldimse karşımda hep Yunus'u buldum.

Benzetmek gibi olmasın ama bendeniz de yirmi seneden beri yüreğimi ağzıma fırlatan sanat eserlerinden hangisini bir parça yüreğimi ağzıma fırlatan sanat eserlerinden hangisini bir parça kurcalasam altından ya bir kilim çıktı, ya bir yazma yahut da bir köy türküsü, bilemedin bir eski Türk çinisi. Halk sanatı doğrudan doğruya halk tarafından yapılan sanattır. Herşeyden önce köklü bir geleneğe dayanır. Belli başlı bir ihtiyacı karşılar, işe yarar, muhit şartlarına yüzde yüz başlıdır, tek olarak kalması değil kolaylıkla üremesi, yayılabilmesi meziyet sayılır, akla sığmayan tarafı yoktur, ama aşksız da meşkedilmez, şöretin ve paranın şerrinden mümkün olduğu kadar kendini korumasını bilir. Her birisi ünlü bir sanatçıyı abâd edecek çapta olan bu kadar meziyet bir araya gelir de halk sanatı ortalığı nasıl haraca kesmez. Halk sanatımız bütün kollarda gelişmiş, kök salmış bu bakımdan şiir, müzik, mimari, nakış, dans gibi sanat kollarının hepsine tosun gibi eserler vermişiz bunlar arasında bilhassa nakışlarımızın bütün çeşitleri çoktan ata binmeden Manş denizini aşmışlar. Yirmi sene evvel en güzel kilimlerimizi Londra müzelerinde gördüğüm zaman şaşırıp kalmıştım. Bu kilimler ve bizim çeşitli nakışlarımız zamanımızın en büyük ressamlarına renk ve biçim dersi veriyor dersem belki de Acem mübalağası yaptığımı sanacaksınız (Eyüboğlu, 1986, ss.359-360).

Eyüboğlu, halk sanatlarımıza olan tutkusunu çeşitli yayımlarında belirtmiştir. Bedri Rahmi'nin "Halkın sanat anlayışı" başlıklı yazısı bu yönden ilginçtir.

"Halk deyince aklıma gelen şey, halk kelimesini hayatında ancak bir iki defa kullanan ve kendisi için bütün dünyada yazılan muazzam yığınları bir türlü vakit bulup okuyamayan bir kütledir...

"Ben kendi hesabıma herşeyin en güzelini bu kütle arasında buldum. En güzel yüzü onlarda seyrettim. En güzel sözü onlardan işittim. Neşenin en sarisine onlarda tutuldum. İstirabın ve iştihanın san'at eseri halinde parça parça satılığa çıkarılan bir meta olmadığını onlardan öğrendim (Erol, 1984, s.69).

Kilimlerden söz eden bir yazısında, Anadolu Sanatının bu eşsiz dalını dile getirir:

"Kilimdeki nakışların doğada benzerini aramaya kalkmak, Chopin'de yağmur damlası aramaya benzer. İster damla de ister su, ister güneş da, ister ay, ister üçgen de,

ister kare. Bir kilimde kaç çeşit nakış var? Bir nakış içinde kaç nakış var? Bir nakış irili ufaklı kaç boy değiştirir? Kaç renge girer? Kaç koyuluk içinde yer alır?" (Berk, Nurullah ve Hüseyin Gezer, 1973, s.63).

Kilimle resmin ne münasebeti var diyeceksiniz. Öyle ya resim deyince insanın aklına kiraz dudaklı, elma yanaklı ve ekseriya yarı çıplak bir hatun, bir dilber gelir. Kilim deyince de ne kiraza ne dudağa, ne dilbere benzeyen bir sürü renk, bir sürü nakış...Evet ama kiraz dudaklı dilber çoktan resim sanatından boşandı, fotoğraf sanatına vardı, nur topu gibi bir de çocukları oldu, adına sinema koydular. Ressamların elinde kala kala renkler ve nakışlar kaldı.

Halk sanatında resmin yerini nakış tutar. Bizim memleketimizde nakışın tuttuğu yere gelince, bu alanda eşimiz yoktur diyebiliriz. Çünkü bize suret çizmeyi yasak etmişler biz de bunun açısını dünyanın hiçbir tarafında bulunamayacak kadar çeşitli nakışlar yaparak çıkarmışız (Eyüboğlu, 1986, ss.359-360).

Nakış dünyasında insan yokluğundan şikayet edenlere, hayvan kıtlığından bahsedenlere, sevgili dostum Karagözle eşini takdim ederim.

Bizim dünya çapında bir nakış sanatımız vardı. Resme yeni yeni başlamıştık. Avrupa resmini henüz kavramışken yeni resim tasaları bizi tekrar eski nakış geleneğine sürüklüyor. Tabiatı inceleme, tabiatı olduğu gibi verme çabası yerine, yüzde yüz icada ve tezgaha dayanan bir çalışma (Sanat Dergisi, 1975, s.3).

Son devlet sergisindeki akrilik resmini, "mavi ağaç"ı, düşündükçe; Bedri Rahmi'nin gözünde ve gönlünde yeşerttiği bu sanat ağacının anlamını daha iyi kavırıyorum....Resimleri genellikle belirli birkaç temanın çevresinde dönüyor, belirli konulardan çeşitlemeler üretiyordu. Nakış tadı, süsleme beğenisi, şiirsellik, resimlerin tümünde egemen olan özelliklerdi. Daha doğrusu resimlerin tümü birbirine bu bağlantılarla bağlanıyor, ortak üslup dinamiğinden özgün bir resim, usta bir kişilik doğuyordu. Son yıllarda çeşitlemesine gittiği temel konular arasında, gecekondular, portre ve balık başta geliyordu. Bir iki temel rengin çevresinde dönen, akrilik tekniğin özgür ortamında değerlendirilen ve nakış duyarlılığını plastiğin incelikleriyle birleştiren bir dünyadan sağlam izlenimler getiriyordu. Bu izlenimler, Bedri Rahmi'nin sanat grafiğini başından beri oluşturan ürünlerinden farklı değildir. 1940'larda yapılmış bir resmiyle son çalışmalarını yanyana koyduğunuzda, aradan geçen yılların temel eğilimi yıpratmadığını, tam tersine onu, çağdaş sanata özgü araştırmalar doğrultusunda, yücelttiğini görebiliyorsunuz. Bedri Rahmi'de yüzeye bağlı bu nakış duyarlılığının değişmezliğini, yalnız çeşitli dönemlerini oluşturan resimlerinde değil, mozaik ve duvar çalışmalarında izleme olanağı vardır. Nakışın hem tuvale hem de örneğin bir mozaik panoda kendi dilinden duyarlılığından birşey yitirmeksizin yer bulabilmesi, güçlü bir sanatçının emeğini gerektiriyor olmalı...Nakış, -Bedri Rahmi deyimiyle-malzeme ve tezgah, renk ve biçim dilinin ayrıntılarıdır. Ayrıntıları, işlevin gerektirdiği olanaklarla değerlendirmek, yöresel

motifleri çağdaş sanat doğrultusunda kalıcı kılabilir. 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. Onun adı, çağdaş resmimizde, anonim halk duyarlığından günümüz resmine özgü yapıtlar üretmenin güçlü bir tanığı olarak anılacaktır (Özsezgin, 1975, s.19).

Resmin düzeni başka, şiirin düzeni başka, resimde açık seçik olmak ille de bir şeye benzemesi şart olan nakışlar çizmek değildir....Nakışın güzeli bize ne kadar çeşitli şeyler hatırlatırsa o kadar güzeldir. Hiçbir şey hatırlatmadan da güzel olduğu hepimizin kabullendiği binlerce nakış vardır. Alıcı gözüyle de yadigarı nakışlarımıza bak söyle bana neye benziyorlar? Birçok şeye ama hiçbirisine.

Ama bu düzen nakış düzenidir. Nakışın...akılda kalacak sadeliğe ulaşmış olması demek, onun herkesin kolaylıkla işleyebileceği, yontabileceği, kazabileceği, dokuyabileceği hale gelmiş olması, bir kelime ile hayata karışmış olaması demektir (Eyüboğlu, 1987, s.287).

Portakal kabuğundan,
Kavun diliminden
Havalandı nakışlar
Avşar kiliminden.

Nakış yalnız kilimden değil, çinilerden, yazmalardan, minyatürlerden öbek öbek havalandılar ve bir daha kendi yerlerine konmadılar. resim çerçevelerini beğendiler.

Ressamlar niçin, nakış dünyasına bu kadar ısrarla dadandılar?

Önce resim sanatını tarif edelim:

Işığa döken herşeyi büyük bir sevgiyle incelemek, bu sevgiyi biçmek ve renkler vasıtası ile başkalarına aşılama sanatına resim derler. Renkler ve biçimlerle düşünebilen adama ressam derler.

Herkes gibi insan ressamın kafasının içinde bir kesmekeştir. O istediği kadar kafasını renklere ve biçimlere açık tutsun, kafa deliklerinden başımızın içindeki karanlığa gürül gürül akan hayat şelalesi böylece bir emre kulak asar. Sesler renklere, kokular biçimlere, hareketler bunların hepsi öyle bir sarmaşık halinde sarılır ki, ressam kafasında renk ararken kokulara saplanır.

Başımızın içindeki karmaşık dünyada hoşumuza giden renklerin, biçimlerin bu karmaşanın içerisinde kurtarılabilmesi için tek bir çare vardır.

Onları tek basit birkaç biçimde ve karşılıklarını paletimizde çok kolay bu dost birkaç renge güvenmek öyle bir biçim ki mümkün olduğu kadar az çizgi ile çizilmiş, öyle renkler ki açık mı, koyu mu, orta mı , pırıl pırıl mı? belli olsun.

İşte ressamın nakışta kışkırttığı en belirgin nitelikler bunlardır. Biçimde kesin bir

açıklık ve mümkün olduğu kadar sadelik. Renk derecelerinde kesin karar (Eyüboğlu, 1986, ss.120-121-126-127).

“Bugünün resmini nakışla anlatmak isteyişimin bazı ressam arkadaşların tuhafına gidiyor.” der, Bedri Rahmi bir yazısında, “onlar hala resim sanatının kalantor yaldızlı çerçevelerden dışarı fırlayıp yalınayak dolaşmasına tahammül edemiyorlar. Halis bir Anadolu kiliminin bir tablo kadar güzel olabileceğine, halis bir Türk çinisinin ünlü bir ressamın tablosu ile mukayese edilmesine bir türlü akılları yetmiyor. Onlara kırk dereden su, kırk kilimden renk, kırk yazmadan biçim toplayıp getiriyorum: “Bana ünlü bir ressam gösterin ki yalnız dört renk, iki koyuluk derecesi ve bir tek biçimle bu kadar zengin bir iş çıkarabilsin. Bana adı dünyayı sarmış ressamlardan birisinin yalnız iki renkle yaptığı bir şahaser gösterebilirmisiniz?”

“Fakat resim sanatını renklerin ve biçimlerin dışında, edebiyatın da ortasında bir yerde görmekten hoşlananlar için has bir kilim hiçbir zaman resim dünyasında yer almayacak, has bir çini sanki renkle biçimle değil de sadece çamurdan yoğrulmuş gibi daima bed muamele görecektir (...)

Günümüz dünya resminin bize geldiğini yani nakışlaştığını öne süren Bedri Rahmi nakış geleneğimizde insan ve hayvan figürü yoktur...diyenlere “bu fikri ileri sürenler minyatür bahçelerinde şaha kalkan rengarenk atları, güreşen, avlanan, dövüşen insanları adam yerine koymuyorlar mı?” yanıtını verir (Erol, 1984, s.120).

Halk sanatı, nasıl halk yaşamında vazgeçilmez bir işleve sahipse, bu işlevi çağdaş anlamda günün gerçeklerine uydurmakla Bedri Rahmi, resmin dört yanı çerçevelenmiş bir tablo olmanın ötesinde günlük yaşama karışan bir değer ölçüsü sayılması gerektiği yoluna bir etkinlik de getirmişti. Bu amaçla duvar mozağı, seramik, perde ve yazma hazırlıyor, böylece “güzel” in aynı zamanda yaşamla özdeş bir yararlığa yönelmesi gerektiğini savunuyordu. “Duvara asılıp unutulmuş resim yerine, duvarın kendisini süslemek, evin perdelerine, camlarına yerleşmek, yapıların içlerine ve dışlarına mozaikle girmek” amacındaydı.

Ne var ki halk sanatını birden bire keşfetmiş, onun gizlerini resme gözünü açar açmaz bulmuş değildi...onun 1940'lara kadar gelen resimlerinde, bu iki sanatçının Dufy ve Matisse'nin izleri seçilir. Daha o zaman bu sanatçıları kendine örnek almasıyla kuralcı bir disiplinin, akademik bir yöntemin adamı olmadığını kanıtlamıştı.

Sanat yaşamlarının belli dönemlerinde geleneğe ve halk kaynaklarına bakarak resimlerine düşünsel bir anlam...içerik ve biçim katmak isteyen Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nurullah Berk'te aynı çizginin içinde görünürler. Nurullah Berk, eski ve zengin bir geleneğe sahip halk sanat ürünlerine coşkulu bir diliyle ve çağdaş sanatçı tavrıyla sahip çıkarken, Bedri Rahmi, Doğu kökenli süslemenin arabesk düzeninden, eski “hat” sanatımızın çizgilerinden ve iki boyutlu minyatürlerin tasvir kalıplarından yola çıkarak çağdaş süslemenin görsel şemalarına yönelir (Özsezgin, 1982, ss. 35-36-41).

BÖLÜM III

BEZEME VE HALK SANATINDAN DEVŞİRİLEN MOTİFLERİN BEDRİ RAHİMİ EYÜBOĞLU'NUN RESİMLERİNDE YENİ TADLARA KAVUŞMASI

Bedri Rahmi 1941'deki Çorum gezisi ve onu izleyen yıllarda kendi çabısıyla gerçekleştirdiği geziler, ona müzelerde ve salonlarda hayran olduğu Türk süsleme sanatlarını, dağda, bayırda ve pazar yerlerinde yaşarken görme olanağını vermiştir. Soyut bir memleket sevgisinin köksüzlüğünü eleştirir (Özsezgin, 1982, s.18).

Bedri Anadolu'yu, diyebilirim ki Çorum da keşfedecektir.

Anadolu, onun resmine, dinmeyen bir sızı gibi, Çorum'dan sonra yerleşecektir.

1938'de kimi yazılarında, örneğin "Nizipli'nin dağları" nda, Anadolu'nun salt engin yalnızlığını yansıtan yalçın görünüşünü anlatır. Nizipli'nin sesinde duymuş, algılamış olduğu, Anadolu'nun dağlarıdır...." O yaman dağları ben bir gün yamyassı bir plakta buldum..."

"Bu türkü benim sevgili dağlarımın türküsüydü. Bu türküde dağlarımın bütün azameti, şehveti, kasveti, dağsılası, garipliği, hüznü, başıboşluğu ve heybeti vardı Nizipli'nin.

1938'de yazdığı bu yazıda gelecekteki Bedri Rahmi resminin başlıca içeriklerini buluruz. Sıla özlemi, gariplik, hüznü, başıboşluluk, kösnü, sakınmazlık, halk sevgisi, halk sanatı...

Bütün bu nitelikler onun resmine halk türkülerinin kanadında gelecektir.

Türküler, gelecekte resimlerinin vazgeçemeyeceği konu dağarcığını oluşturacaktır.

Özellikle Cumhuriyet sonrasında, sanatı ve sanatçıyı koruyucu yöndeki girişimler, genellikle bizim insanımızı ve çevre yaşamımızı yansıtmaya yönelik çabaların özendirilmesi yolunda olmuştur. Halkçı kültür politikası, sanatçının Batı'da öğrendiği resim teknikleri doğrultusunda Anadolu'ya açılmasını öngörmekteydi. 1938'den başlayarak, parti tarafından ayrı gruplar halinde Anadolu'ya sanatçı gönderilmesinden amaç, Anadolu peysajını Anadolu insanıyla birlikte tanımaktır. Yöresel ağırlıklı resmimizin bu olayla, sonraki dönemlerde de etkisini duyuracak olan bir gelişme başlattığı görülebiliyor. Örneğin 1939'da açılan ilk devlet sergisinin bir bölümü, devletçe Anadolu'nun değişik yörelerine gönderilen sanatçıların yapıtlarına ayrılmıştı. Abidin Dino'nun Balıkesir'den, Ali Karsan'ın Bolu'dan, Ayetullah Sümer'in Afyon'dan, Cevat Dereli'nin Sinop'tan, Malik Aksel'in Sivas'tan, Refik Epikman'ın Hatay'dan, Sabiha Bozcalı'nın Zonguldak'tan, Seyfi İzer'in Eskişehir'den yaptığı resimlerle, yöresel bir anlayış yaygınlaşıyor, devletin koruyuculuğu altında programlı bir çalışmaya

dönüşüyordu. Ertesi yılın devlet sergisinde de bu programın, üçüncü yurt gezisi adı altında gene uygulandığına tanık oluyoruz.

Devletin bu yöndeki politikası, bir yandan yurt görünümelerini resim sanatına aktaracak ortamı hazırlamak, bir yandan da “İnkılap” düşüncesini kökleştirecek sanat ürünlerinin özgürce yaratılmasını özendirmektir. (Özsezgin, 1985, s.34)

31 Ekim 1939’da açılan I.Devlet Resim ve Heykel sergisinin bir özelliği, o yıl yurt gezisine katılan on ressamın toplam 101 adet tablosunun sergide ayrı bir bölüm oluşturmasıydı....”Birinci Devlet Resim ve Heykel Sergisi” sergievinde açıldı ve resim birinci ödülü, Zeki Kocamemi’nin “Atatürk’ün Cenaze Töreni”, ikinci ödül, Turgut Zaim’in “Erciyeş”, üçüncü ödül Arif Kaptan’ın “Manzara”, Bedri Rahmi’nin “Figür” adlı yapıtlarına ortaklaşa verildi. Birinci Devlet Resim ve Heykel sergisi, gerçek bir sanat olayı sayılacak zenginlikte bir gösteriydi.

Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nin ilki açıldıktan sonra sanatımızın yönü, sorunları üzerine, Partiye Halkevlerine yakın çevrelerde yeni bir tartışma konusu da ortaya atılmış oldu: Ulusal Nitelik Sorunu. Bununla birlikte Devlet Resim ve Heykel Sergisi yönetmeliği, özgür yaratıcılık ilkesini kabul ediyordu.

Sergiden beş altı ay sonra C.H.P.Genel Yönetim Kurulunun Halkevlerinde sürdürülecek resim çalışmalarının da konuların serbest bırakılmasını kabul etmekle birlikte “Ulusal Nitelik” üzerinde de durulması bir aşama sayılabilir: “Resimlerin mevzuları serbesttir,” deniliyordu. Ancak, “Her sanat milli vasıflarıyla büyüktür. Milli destanlarımızı yaşatan, kahramanlıklarımızı canlandıran, benliğimizi ilgilendiren mevzular üzerinde yapılacak resimler büyük klasik Türk resminin temelini teşkil edeceğinden, amatörleri bu mevzular üzerinde çalışmaya teşvik yerindedir,” diye bir dilekte bulunmaktan da geri kalınıyordu. Yeni Dönemde Türk sanatçılarından beklenen tutum, I.Devlet Resim ve Heykel Sergisi açıldığı gün dağıtılan güzel bir dergide...

Güzel Sanatlar Genel Müdürü Suut Kemal Yetkin:

“Yurdumuzun tabii zenginliğini yurdun topraklarında, milletimizin manevi zenginliğini de yaratmış oldukları eserlerde aramak mecburiyetindeyiz. Plastik sanatlarımız için, âbidelerimiz, çinilerimiz, minyatürlerimiz, hatlarımız; musikimiz için türkülerimiz, klasik bestelerimiz; tiyatromuz için, karagözümüz ve ortaoyunlarımız tükenmez birer kaynaktır...

“Asırlarca aynı karakteri, aynı anlayışı muhafaza eden plastik eserlerimiz bize, halis bir sanat anlayışını gösterdiği gibi, takip edilecek yolu da göstermektedir. Bu yol tezyini bir sanat anlayışına götüren yoldur.

1940 yılında gündeme yeniden gelmiş görünen ulusal değerler ve kaynaklar sorununa Bedri Rahmi’nin ve Turgut Zaim’in 1930-1935 yıllarından beri, birbirinden farklı yaklaşımlarla da olsa eğilmiş olduklarını biliyoruz (Erol, 1984, ss.68-69-70-71).

Nurullah Berk’e göre;

Bedri, süsleme ve halk sanatlarımızın devşirdiği motifleri, onlara değişik düzenler vererek, resimlerine serpiştiriyor, Turgut'a oranla çok daha akılcı, seçici bir uğraş içinde çalışıyordu. Turgut'da biçimler yumuşak, yuvarlak, gölgeli, "stilize" edilmiş ama yine de gerçekçiydi. Bedri'de daha belirli bir kesinlik, bir geometri ve çizgisel ritim isteği, tek kelimeyle daha soyut bir karakter göze çarpardı.(Berk, Nurullah. 1975, ss.9-10).

Turgut Zaim'den sonra Anadolu folkloruna eğilmiş olan Eyüboğlu, klasikleşmiş süsleme sanatlarımızdan ve halk sanatlarından seçtiği motifleri, ona kadar denenmemiş başarılı bir sentez gücüyle yağlıboya tabloya, gravüre, mozaik ve seramiğe aktardı. Böylelikle Türk Süsleme sanatlarının değişik, zengin biçim ve renk klavyesi, modern bir sanatçının elinde yepyeni bir tada kavuşmuş oluyordu. Çorapları, çevreleri, yazmaları, kilimleri uzaktan ya da yakından hatırlatan bir çizgi ve renk cümbüşü içindeki resimleriyle kuşkusuz, modern Türk sanatına geniş bir katkıda bulunmuş oldu (Berk Nurullah ve Hüseyin Gezer, 1973, ss.62-63).

Folklor sanatlarıyla çağdaş anlayışı birleştirme çabasının Bedri Rahmi'yi bir çeşit süslemeci ve bezemeciliğe doğru yöneltmesi doğaldı....Nesnelerin aşırı üsluplaştırılması-stilizasyonunu onları gerçek kalıplarından sıyrarak çeşitli soyutlamalara götürür, klasik anlamdaki doğa yorumundan çok başka yollara saptırır.

Zamanla Bedri Rahmi'nin Tünel'deki ve Feneryolu'ndaki atölyelerinin birer tezgah niteliğine bürünmeleri sözünü ettiğim eğiliminin doğal bir sonucu olmuştu. Tahta kalıpların kazılma ve kumaşlar üstüne basılması, mozayik taşlarının kırılarak düzene sokulması, duvarlara uygulanması, serigrafi çalışmaları, perde, giysi, örtü gibi geniş kumaş parçalarının süslenip renklenişi eski "zanaat" erbabının tezgahlarına benzeyen yerleşmeleri, en önemlisi, ekip çalışmalarını gerektiriyordu. Bedri Rahmi'de resim sanatı "şövale resmi"nden büyük çaptaki süslemeciliğe geçerken getirdiği ekip çalışmaları sanat dünyamızda bir yenilik, bir aşamaydı. Batı ustaları bunu haylidir uyguluyorlardı. Picasso gravürün değişik türlerinden seramiğe, kumaş desenlerine geçmişti. Leger, Matisse, Lurcat, Gromaire'lere sığan küçük çaplarından, çerçeve sınırından, galeriler, odalar ve salonlardaki ölçülü alanlarından kurtulup yapıların iç ve dışında yer alıyor, kalıp değiştirerek ev eşyasına, günlük yaşantıda kullanılan nesnelere, giysilere karışıyordu. Bedri Rahmi, gitgide dünyaya yayılan bu eğilimi Türkiye'ye getiren sanatçı oldu (Berk, Nurullah. 1975, ss.10-11).

1940 yılında gündeme yeniden gelmiş görünen ulusal değerler ve kaynaklar sorununa Bedri Rahmi'nin ve Turgut Zaim'in 1930-1935 yıllarından beri, birbirinden farklı yaklaşımlarla da olsa eğilmiş olduklarını biliyoruz. 1936'da minyatürleri Süleymaniye ile karşılaştırabilen Bedri Rahmi'nin 1940'da halka ve halk sanatlarına en büyük değeri biçmesi ilginç bir gelişmedir. Bu gelişme hiçbir zaman tek yönlü kalmayacaktır. Bedri Rahmi, bir ibriği, bir kilimi, bir minyatürü sevdiği ve bu sevgiyi

yapıtlarında açıkca göstermekten çekinmez.

Nitekim 1940'da yayınlanan bir yazısında süsleme sanatlarıyla, resim ayırımını yaparak sanat yaşamında geçirmekte olduğu anlayış değişikliğini daha bir açıklıkla ortaya koyar. Rembrandt'ın İran ve Osmanlı minyatürlerinden kopyalar yaptığını öğrendiği zaman çok şaşırıp kaldığını belirtir. Boğazına kadar gölgelere gömülü bir ressamın "Minyatürler Cenneti"nde işi neydi? " diye sorar. Minyatürlere giren nesnelerin, varlıkların canları, ışıkları, gölgeleri ellerinden alınıyor., buna karşılık onlara "nakış"ın sonsuz yaşamı veriliyordu:

"Bal kokan gölgelerini, altın kokan ışıklarını ve her biri bir salkım kadar usare yüklü kadınların, soyunup minyatürler bahçesine giren Rembrandt oradan neler devşirmişti? Bunu müthiş merak ediyor fakat bir türlü Rembrandt'ın eserlerini dokuyan alaca karanlıkta minyatürlerden devşirme en ufak bir tesir seçemiyordum. Merak ediyordum, çünkü ben o aralık bir taraftan minyatürleri ve onun etrafına sıralanan tezyini sanatları, çinileri, dokumaları, oymaları delicesine seviyor, bir taraftan da aynı hızla Greco'da kemel devrine yükselen ve adına peinture denilen halisüddem resmi tadıyordum. Bütün zevkim, bütün dikkatim, bütün zamanım böylelikle ortadan ikiye bölünüyordu." düşüncelerini belirtmiştir.

Van Gogh, Gauguin, Matisse, Dufy gibi ressamlardan sonra kilimler, halılar, duvarlara asılmış, süsleme sanatlarına özgü bütün nitelikleri taşıyan resimler yaldızlı çerçevelere kurulmuştu. Süsleme sanatları resme kendi değerlerini unutturmuştu. Bedri Rahmi'de resim dünyasına süsleme sanatları kapısından girmişti

"Resmi tezyini sanatlara peşkeş çekenler ışık ve gölgeyi azat eylemişlerdi. Tezyini eserleri asırlardan beri aydınlatan bir tek ışık vardı: renklerin bünyelerinde saklı olan ışık! ondan ötesine Rembrandt'lar, Greco'lar karışıyordu. Bizim için gölge canlı mahlukların taşıdığı lüzumsuz, manasız iğreti bir yükten başka birşey değildi."

Ve sonra sözünü şöyle tamamlıyor:

"Greco'ya karşı beslediğim muhabbet gitgide büyüyor. Onda hergün yepyeni kıymetler seziyorum. Bana resmin tezyini sanatlardan bambaşka bir iş olduğunu o öğretti. Resimde heykelin alacağı yeri ondan öğreniyorum. Figürleri hiç kırılıp dökülmeden kıvrım kıvrım kıvrılan en hareketli pozlarda teatral edalara bürünmeyen ve formları yalnız ışık, gölge ile parçaladığı için heykel kıymetinden birşey kaybetmeyen başka bir ressam tanımıyorum..."

"Greco'ya karşı sevgim büyüdükçe minyatürler cennetinden baş döndürücü bir süratla uzaklaştığımı biliyorum...(Erol, 1984, ss.-71-73-74).

1950-1960 Sonrası Sanat Anlayışı

Türk ressamaları için, 1930'lu yıllar ve onu izleyen dönemler, yöreselliğin tek bir çevre ile sınırlı olmadığı dönemlerdir. Yani, örneğin 1900'lerin başında Kuzey Almanya'da, yarı simgesel yarı yöresel bir anlayış çevresinde gelişmiş bir taşra sanatı, Türk resminde geçerli olmamıştır. Taşra kentleri, merkezin oluşturduğu bir grup olarak bu kentlerde resim planında yakın ilişkiler sürdürülmemiştir. Çağdaş resim sanatımıza, başlangıcından bu yana tükenmeyen bir malzeme kaynağı oluşturan İstanbul, yöreselliğin de yönlendirici bir gücünü yaratmış, yöresellik buradan yayılan bir bilinç doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bunun en önemli nedeni İstanbul'un tarihsel ve kültürel etkileşim süreci içinde ressamlarımızın ilgisini sürekli olarak kendi üzerinde tutmuş olması ve izlenimci kökene bağlı bulunan sanatçı kuşaklarınınca, denizi ve güneşiyle bu kentin ilginç bir çevre oluşturmalarıdır....doğası ve yaşamıyla yöreselliği aşan yaygın bir gözlemin odak noktasıdır. Onunla ilgisini koparmış resimlerde bile, bu kentin içten içe yaşamakta olduğunu sezinen bir takım izler görülebiliyor.

Üslupla yöreyi bağdaştırıcı çabalar, uzun zaman resmimizde etkili olmaya devam etmiştir. Bu üslup 1950'li yıllara gelinceye kadar, doğadan hareket etmeyi, çevre doğasını gözleyerek sentezci bir amaca ulaşmayı hedef alan bir üsluptur. Yenilikçi olduğu zamanlarda bile bu sentezciliği elden bırakmamıştır. Biçimleri bozarken, gözleme belli oranlarda pay bırakmıştır. Böyle bir eğilim yöre kaynaklı resmin, hatırlatıcı öğeler düzeyinde de olsa, yöre doğasını ihmal etmekten kaçındığı izlenimini vermektedir. 1950'den sonra geometrik basitleştirme ve yalınlaştırma ilkesine uyacak çalışmalara yönelmişler, daha çok sanat eğilimlerinin etkisini duyurarak işlere ağırlık vermişlerdi....Ancak resmimizde gücünü içten içe duyuran yöresellik anlayışı, 1950'den sonra, belki kapalı formlar altında varlığını duyurmaktan da geri kalmamıştır.

Resmi derinlikten yüzeğe kaydığı, primitif Doğu sanatlarının Batı resmine kaynak oluşturduğu modern kavramlarla, Türk resmindeki bu gelişme arasında tarih farkı bulunmakla beraber, öncülüğünü 1940'lı yıllarda Bedri Rahmi'ye ait olduğu bir gerçektir. Bedri Rahmi, kendi atölyesinden yetişen bir grup ressam üzerinde, bu yönden etkili olmuş, folklorik malzemeye bakış ufkundaki genişlemenin çağdaş resim olgularıyla uyum yarattığı tezinin kökleşmesini, bir başka açıdan, Turgut Zaim'e paralel bir doğrultuda gerçekleştirmiştir (Özsezgin, 1985, ss.35-36).

Nurullah Berk'in Görüşleri:

Bedri Rahmi'nin halk sanatıyla, köy dokumalarıyla ilişkisini, kilimlerdeki biçim, renk, açık ve koyu düzenlemelerinden yararlanışını doğru değerlendirmek gerekir. Bazı yazarlar sorunu çok yüzeyden ele almışlar, daha doğrusu Bedri Rahmi'nin özellikle 1950-1960 yılları arasında yaptığı işlerde "kilim nakışlarına yer verdiği" biçiminde, yanlış

yargılar öne sürmüşlerdir. Burada bu türden yanlış değerlendirmelere uzun uzadıya yer vermek istemiyorum. İki örnekle yetineceğim. Örneğin Nurullah Berk, konuyu çok iyi kavramış olmasından kuşku duymadığım halde, bir yerde yanlış anlaşılabilir bir anlatım kullanarak Bedri Rahmi'yi motif devşirmesi ve aktarmacısı gibi göstermiş olur (Erol, 1984, ss.117).

“Bedri Rahmi eski sanatlarımızın, folklor, biçim ve renklerinin kaynağına kavuşacaktı. Halıya oranla daha kaba bir doku olan Anadolu kilimlerinin, geometrik, soyut biçimleri, çiniler, cicimler, dokumalar, işlemeler, çorap ve çevrelerindeki çizgisel renksel uyumlar ressamı çekecek, onları tabloya aktarmak onlara yeni bir can verme sevdasına kapılacaktı. Kendi de çok iyi biliyordu ki bu sevdanın bir öncüsü vardı Türkiye’de: Turgut Zaim.

...yöre kaynaklı resmin, hatırlatıcı öğeler düzeyinde de olsa, yöre doğasını ihmal etmekten kaçındığı izlenimini vermektedir. Hatta Turgut Zaim gibi, bu izlenimi somut folklorik kaynaklarla beslemiş olmayı, ulusal nitelikli bir resim yaratmanın vazgeçilmez koşulu saymış tipi bir ressamın varlığı, yöresel seçeneğin ağırlığı konusunda bizi daha derinden düşünmeye de yöneltmektedir. Turgut Zaim’in resmi,...yöreselliği peyzaj ilişkilerinin ötesinde Anadolu’ya özgü bir yaşam felsefesi olarak temellendirmekte de çoğu zaman bir kuşağa düşecek görevleri tek başına üstleniyor. Bu anlamda Turgut Zaim’deki yöresellik anlayışını paylaşan bir başka ressama rastlamıyoruz (Özsezgin, 1985, s.36).

“Ama Turgut Zaim’le, Bedri Rahmi bir sevdada birleşirken, uygulamada ayrılıyorlardı. Turgut’da konu, Bedri’de motif egemendi. Turgut’un işlediği resimlerde ne anlatmak istediği belliydi. Aksine Bedri, süsleme ve halk sanatlarımızdan devşirdiği motifleri değişik düzenler vererek, resimlerine serpiştiriyordu (Erol, 1984, s.117).

Bedri Rahmi, kendi atölyesinden yetişen bir grup ressam üzerinde, bu yönden etkili olmuş, folklorik malzemeye bakış ufkundaki genişlemenin çağdaş resim olgularıyla uyum yarattığı tezinin kökleşmesini, bir başka açıdan, Turgut Zaim’e paralel bir doğrultuda gerçekleşmiştir (Özsezgin, 1985, s.37).

İkinci Dünya Savaşının doğurduğu psikolojik etki ile batı, hristiyan metafiziğine sırt çevirmiş, Uzak Doğu ve İslam düşüncesine yaklaşma gereği duymuştur. Bu düşünce ve yaklaşım sanata da yansımış kaynaklara bakma ve eğilmede yeni bir yöntemin varlığı kanıtlanmış, O döneme damgasını vuran yapıtlar ortaya konmuştur.

18.yy’dan beri süregelen batı etkisi Modern Türk Resim alanında da kendini göstermiştir. Ancak 20.yy’da batıya açılan batılı anlamda Türk Resmi belki de ilk kez kendi ulusal kaynağına bir batılı gözüyle bakmak zorunda kalmıştı.

İslam Kaligrafisinin özünde yatan bu değil miydi?

Türk Resim Sanatının başlangıç döneminde kullanılan leke çizgi kavramı artık çok farklı boyutlarda düşünülmeğe başlanmıştır.

Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Elderoğlu, Sabri Berkel vb...yeni düzenlemeleriyle Modern Türk Resminin niteliğini yansıtan ürünler ortaya koymuşlardır.

Eyüboğlu'nda İslam Kaligrafisinden yansıma almak, çağdaş biçimde yorumunu yapmak diğer Türk sanatçılarından farklılık gösterir. O, klasik İslam yazılarındaki Elif'lerin, Vav'ların ritminden yeni düzenlemelerin yanısıra, Anadolu halk sanatçılarının yapmış olduğu gibi Kaligrafi ile figürü bütünleyebilmiş sanatçılarımız arasında belki de tektir (Örs, 1979, s.9).

Batı ile 1950'den sonra ekonomi, askerlik, siyasal alanlarında Demokrat Parti İktidarının büyük başarı saydığı antlaşmalardan sonra batı kültürü bütün ürünleri ve araçlarıyla ülkeye yayılmağa başladı. Sanatçılar batı kaynaklı, renkli renksiz sanat kitapları, renkli tek baskı resimlerle karşılaştılar. Türkiye'den çıkmak da kolaylaşmıştı. Küçük bir artırımla bir Avrupa kentinde uzun bir süre yaşama olanağı vardı. Savaşın sona erdiği 1945 yılını izleyen yıllarda özellikle Fransa'ya giden sanatçılar çoğaldı.

Resim ve heykelde soyut eğilimler, özellikle, "nonfigüratif" "informel" gibi resim akımları, tümenden aktarmacı bir tutum sanatçılar arasında yaygınlaştı. Ne var ki 1950-1960 arasında ressamlarımızın daha çok geometrik soyutlamaya yönelmiş oldukları da bir gerçektir.

1946-1947 yıllarında etkinlikleri bir süreden beri zoraki olarak yürütülen, "Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği" ile "D Grubu" gibi kümeler, bu kümelere uzun yıllar bağlı sanatçılar artık kendi başlarına bir yol tutmağa, çoğunluğu da, o günlere kadar topladıkları temalar içinde özellikle geometrik soyutlamaya yönelmişlerdir.

1950-1960 dönemi Türk resmine genellikle egemen olan eğilim, geometrik soyutlama eğilimidir (Erol, 1984, s.104).

1936'da Akademi resim bölümünün başına getirilen Leopold Levy'nin bir kolu bendim bir kolu Cemal Tollu. On üç sene beraber çalıştık.

Bir tek kazancım çevremi büyük bir sevgi ve sabırla incelemek oldu. Ama bu arada çok önemli bir nokta gitgide bulanıyordu. Çevreyi incelemek başka, bunu ressam olarak belirtmek bambaşka şeylerdi. Araya giren 2.Dünya savaşı 1950'ye kadar dışarı çıkma olanaklarımı yok etmiştir.

Ancak, 1950 yıllarında 5-6 ay Paris'te kalmak nasip oldu "...1950'de Paris'te öğrenci hayatımızda adı geçmeyen yepyeni bir müze kurulmuştu (İnsan Müzesi). Bu müzede yeryüzünün her yanındaki yaratıkların 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 tezgahlarını birbir dolaştım, işçilerle ustalarla dost oldum. Bu bir tür gravür işçiliği idi. Sanatçının işini kendi eliyle çoğaltabilmesini sağlıyordu. Bu güzel geleneği öğrencilerime de aşılamağa çalıştım. Biz her yıl öğrencilerimle birlikte yazma sergileri açardık. Büyük ölçüde duvar resimleri ve mozaik panolar bu devre içinde geliştirdi (Eyüboğlu, 1986, ss.20-21).

“Bu güzelim geleneksel halk sanatının olanaklarından yararlanıyoruz. Ona, kendi motiflerimizle, çağdaş anlayışla yeni bir can, yeni bir tat katmaya çabalıyoruz. Tekniğini öğrendik yaşayan ustalardan. Ve çok yazma bastık çeşit çeşit, boy boy. Sanatı yaymak, kitlelere mal etmek amacına uygun düşünüyor yazmacılık...”

1951 yılında, Bedri Rahmi bazen öğrencilerini de yanına alarak Çengelköy yazma işliklerini bir bir dolaşmağa...yazmacılığı incelemeğe koyuldu. bu işe kendini öyle kaptırdı ki bir de yazma destanı yazdı (Erol, 1984, s.106).

YAZMA DESTANI

Söylemesi benden çalıp oynaması Sulukule’den
 Yazmacı güzeli Binnaz, hastır boyaları çıkmaz
 Çil çil olmuş boyadan koltuk altları
 Yıldız yıldız benleri var sayılmaz.
 Yazmacı güzeli onaltı yaşında
 Her yanı boya içinde ama alını açık, aklı başında
 Bir de karanfili var kulağının arkasında pembe pembe güller
 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, gülün hası
 Çileğin hası var, insanın hası
 Gel gör ki herşeyin 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
 Hele bir aklına esmiye görsün sarıya boyar bütün şehri
 Cehri dediğin bir küçük tohum
 Kaynatırken buram buram Temmuz kokar, tarla kokar

bal kokar...

Buna kırmızı derler, kırmızı değil
 Çinimasinden gelirmiş fitarihinde.
 Kırmızı dediğin bir küçük böcek
 Buğday gibi ekilip biçilerek
 Hasadı yapılmış fitarihinde.
 Buna al bakam derler, buna mor
 Neyin nesi olduğunu Şaban ustaya sor.
 Şaban Usta Üsküp'ten gelmiş geleli, otuz yıl olmuş
 Üsküdür'da Fıstık Ağacında bir tezgah kurmuş
 Aklını fikrini yazmaya vermiş
 Dili birazcık Üsküb'e çalar.
 Mesela, gel bir yemek yiyelim, demez de
 Yiyelim bir yemek, der...
 Şipşak bir sofra kurulur
 Tezgahın üstüne bir yazma serilir.
 Bir yumrukta iki baş soğan kırılır.
 Dört beş kalem pirzola, burcu burcu kekik
 Sanki ömrümüzde yemek yemedik.
 Kaynar kaynar balmumuna daldırır
 İhlamur ağacından oyarlar kalıbı
 Bir kalıpla onbir yazma basılır.
 Kalıp deyip geçme, yürek ister, bilek ister, göz ister
 Onbinlere çarpılır birin ayıbı
 Kalıbın hasınıda Hanımyan oyar
 Hanımyan altmışbeş yaşındadır
 Galata kulesi kadar yerli, kız kulesi kadar turfandadır.
 Bir ellerini görsen bayılırsın
 Asur heykelleri gibi küt küt, çentik çentik emektar eller.
 Binlerce kalıp oymuş bu güne kadar
 Onbinlerce yazma dağda bayırda onun şarkısını söyler
 Yazmalar uçun, yayladan geçin
 Has rengi, has biçimi, has insanı seçin yazmalar....
 Yazma üstüne ne söylesem az
 En, belalısi siyah üstüne beyaz
 Sıcak bir şey değil ama siyah boyanın dumanı
 Ne dini vardır, ne imanı
 Yazmacıları yıldırır budur

Bu duman çökertir elmacık kemiklerini
 Akide şekeri gibi gülen gözleri 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.
 Boğaz'ın suları kütür kütür
 Has olmayan ne var söker götürür
 En sonunda yazmalar havalanır öbek öbek
 İstanbul'dan denize kokan, yosun kokan bir merhaba!
 Yurdun her yanına uçup gidecek
 Yazmalar uçun, yayladan geçin
 İyi güzel, temizi seçin yazmalar (Eyüboğlu, 1941, ss.106-107-108).

Güzel yararlı olmalı diyordu. Bedri Rahmi, kilim hem güzel, hem de yararlıydı. Yazma, yemeni, yorgan yüzleri, baş örtüler, bohçalar da hem güzel hem yararlıydı. Aslında bir baskı resim türü olan yazma gündelik yaşamı güzelleştiriyor, üstelik yararlı oluyordu. Ne var ki, yazmacılığın sanat tarafı tükenmiş zenaat tarafı kalmıştı. Bu güzel geleneği resim alanında, kendi bulduğu motiflerden yeni bir aş yapmak istiyordu, Bedri Rahmi, çok geçmeden özel işliğinde yazma düzenini kurdu, çalışmağa başladı.

Eyüboğlu'lar Paris'ten 1950 yılının Ekim'inde döndüklerinde İstanbul'da bir sanat galerisinin hazırlıkları da ilerlemiş bulunuyordu. Aşağı yukarı on yıl boyunca İstanbul sanat yaşamında olumlu etkileri görülecek olan Maya Galerisi 25 Aralık 1950 günü açıldı. Memleketimizde ve sanat merkezi olan İstanbul'da güzel sanatların mahsullerini teşhir ve satışa arz için ne bir sergi salonu ne de bir galeri vardı...küçük bir galeri açıyor, Adalet Cimboz'un yönettiği Maya Galerisi. 1950'lerde öncü sayılmak gereken, genç sanatçılara kapılarını açarken, bir yandan da sanatsal yaratıcılığı gündelik yaşama bağlamaya yönelik denemelere, "Güzel ve Faydalı" akımına bağlanabilecek işlere yer veriyordu. Sonradan fırına, gerçek tekniğine kavuşacak olan, yağlıboya ile Kuzgun Acar'ın lamba altlığı olarak tasarımı yaptığı ağaç heykellere kadar, kullanılabilir nesneler Maya'da sergileniyor, az çok alıcı buluyordu. Bu tür işlerde ağırlık Bedri Rahmi'nin yazma denemelerindeydi. Yazma konusu kısa zamanda güncelleşti....27 Mart 1951'de ilk yazma sergisini açtı. Çok olumlu karşılanan, sevilen bu serginin çağrı kağıdı da ilginçti. Bedri Rahmi, çağrıda:

"Yazma halkın malıdır. Yazma az ve öz değerlerle yapılır.

Yazma renkleri ve biçimleri hayata karıştırır...

Yazma cömerttir, ele avuca sığar, işe yarar...

Yazma insana ferahlık, sevinç verir...

Darısı resmin başına!."

Bedri Rahmi şöyle diyordu: "Biz yazmacılığa insan çehresi figürü sokmak istiyoruz. Bunun tutunup tutunmayacağını henüz bilmiyoruz. Bizim motiflerimiz birgün Anadolunun kullandığı yazmalara girerse tabii sevineceğiz. Şimdilik yarattığımız 20 motif arasında 5-6 tanesinin yazmacılar tarafından beğenildiğini görüyoruz" (Erol, 1984, ss.106-107).

Bedri Rahmi, nakışlardaki renk ve biçimleri incelerken yolum yazmalara düştü. Beni yazmalara çeken şunlar oldu: 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 ilerde çatlayıp dökülmeyeceğini ve üzerine sürülen boyaları rahatsız etmeyeceğini hiçkimse garanti edemez. Halbuki 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 daha var: gerçi bu kardeşlik doğuştan değil fakat bir o kadar mühim Kalıp meselesi. Yazma nakışları evvela bir tahtaya koyulur, sonra bu tahta mühür gibi boyanır, beze basılır. Aynı usul resimde gravür sanatında kullanılır.

Yazmacılığın ruhu has renk ve has biçim demektir. Halk sanatımızın yüzünü güldüren has biçimler yazmacılığımızda hala yaşamaktadır. Biçim geleneği Kapalıçarşı alışverişine rağmen hala ayakta durmaktadır. Fakat has renk geleneğimiz bu kargaşalıkta güme gitmiştir (Eyüboğlu, 1986, s.361).

2 Haziran 1951'de Ankara'da Bedri Rahmi ve eşi Eren ortak bir Yazma-Resim sergisi daha açtılar.

Esref Üren, Zafer Gazetesinde bir yazısında;

"Resmi, bir türlü Hüsn-ü hat'tan boş kalan yere oturtup yerleştiremedik, hayatımıza sokamadık. Artık bu, gün gibi aşikar bir şey. Resmin bizde alıcısı vardır, ne satıcısı. Orta da elleri böğründe bir yapıcısı vardır ki onu da sanatıyla başbaşa bir bırakmaya gör, alimallah acısından ölüverir gider.

Resim, öğle görüntüyor ki, toplulumumuz içinde daha uzun bir zaman yadırganacak, müşterisiz metağ olarak da kalacak.

Eren ve Bedri Rahmi Eyüpoğulları, resmin yaldızlı çerçeveler içinde burnu havada, duvara asılı kaldıkça karın doyuramayacağını, ressamın kaderinin hattatinkine yaklaşamayacağını anlamış olacaktı ki, kolları sıvamışlar, resmi asılı olduğu yerinden palas pandiras alaşağı etmişler...resmi yazmalaştırıvermişler. Bu, yabana atılacak bir buluş değildir, bunda çok iş vardır. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin altındaki sergi,

bugüne kadar açılanlardan bambaşkadır bu bakımdan. Kazan kulplu kaşlı tombul deniz kızları, masal dallarından sarkan diş diş çatlamış canım narları, minyatürlerin cennetinden koparılmış ateşin karanfiller, endamlı laleler, abideler gibi heybetli: köylü kadın başları, balıklar, sovan cücükleri, akla gelen gelmeyen herşey tabloları motiflik etmekten yorulmuşlar, yazmalara şöyle uzanırvermişler, hayatlarından ne kadar da memnunar. Bunlardan ne başörtüleri, ne eşarplar, ne bluzlar, ne eteklikler yapılmaz ki! Resmi gündelik hayata uydurmak ne mümkündü! Eren ve Bedri Rahmi; bu karı koca, resmi Çanak-Çömlekçiliğin (seramik) emrinde de kullanıyorlar. Duvar resmini, şövale resmini belki de bu yoldan sevmeye başlayacağız. Renklerini Selçuk, Osmanlı çinilerinden olan bu yazmalar bahçesinde, “asıl resim” bir sığıntı gibi kalıyorsa da resim nede olsa gene resimdir ve okkalı duruyor.”

Bedri ve Eren Eyüboğlu’lar 1952 yılı Mayıs’ında yıllık sergilerini gene atölyelerinde açtılar. Bu sergide yağlıboya, guvaj vb. gereçlerle yapılmış resimlerinin yanısıra gene çok sayıda yazma sergilemişlerdi. Bir yenilik, tertemiz ciltler içinde takım olarak sunulan renkli ipek baskı resimlerdi.

Yazmacılar Bedri Rahmi’nin yazmacılığından telaşlanmışlar, ama sonunda rahatlamışlardır. Nedeni, Bedri Rahmi’nin yazmalarında suret vardı. Suretli yazmayı, yazmacıların müşterisi olan halk kullanmazmış...Oysa yazmayı resimden ayırmayan Bedri Rahmi’nin amacı, bu yoldan resmi halka götürmektir.

Yaşar Kemal sorar:

“Bu işe, madem ki resmi halka yaymak için giriştiniz, bunda başarı elde edebildiniz mi bari?”

Anlıyoruz ki yazmanın eninde sonunda gideceği yer fabrikadır ama, bu yöndeki girişimleri sonuçsuz kalmıştır sanatçının. Yazma İstanbul’lu resimsever hanımlarda giysi, masalarda örtü, yazgünlerinde plaj gömleği ve bilemediniz, bazı villalarda gerçekten etkili, göz doyurucu güzellikte perde oldu, ne var ki teknolojinin kanatlarında yer bulup havalanamadı, anamalcı üretim, yazmaya daha doğrusu, Bedri Rahmi’nin resimsel, “plastik” ağırlıktan uzak olmayan bezeklerine değer biçmedi, ama onların sulandırılmış, “cici”leştirilmiş taklitlerine şurada burada bazen kumaş üstünde ve hatta bazen seramik panoların üzerinde görüldüğü, rastgelindiği bir olgudur. Geleneksel yazmacılık da Çengelköy işliklerinde doğal ömrünü yaşamağa terk edildi.

Üç yıl sonra Bedri Rahmi, 1955 yılı sergisinde, 1950’den beri emek verdiği yazmaların karşılaştığı ilgisizlikten yakınacak, şöyle diyecektir: “Ressamın dönüp dolaşıp geleceği yer yine palettir” (Erol, 1984, ss.107-109-110).

Duvar Resmi Çalışmaları

Biz her yıl öğrencilerimle birlikte yazma sergileri açardık. Büyük ölçüde duvar resimleri ve mozaik panolar bu devre içinde gelişti. Hilton, Divan otellerindeki yağlıboya

panolardan sonra Brüksel (1958) (Resim: 11), NATO (1959), Samatya Hastanesi (1959), Ankara Etibank, Hacettepe, Marmara Oteli mozaikleri, İstanbul manifaturacılar çarşısı, Karaköy Aksu Hanı, kabartmaları ve mozaikleri ile Vakko fabrikası panoları bu çizginin devamıdır (Eyüboğlu, 1986, s.21).

1943 yılında Ortaköy'deki Lido yüzme havuzu için yaptığı duvar resimleri Bedri Rahmi'nin yaşamı boyunca savunacağı bir davaya ilk adımını atması anlamına geldiği için bilinmesi, üzerinde durulması gereken bir konudur. Yapı sanatı ile öbür sanatların (resim, heykel vb.) el ele vermesinin doğuracağı mutlu sonuçları bu ilk denemeden sonra hep öne sürmüş, sanatçının ve sanatın bu işbirliğinden çok yarar sağlayacağını, sanat yapıtının geleceğe kalması, daha geniş seyirci kitlelerine kavuşması için mimar, sanatçı işbirliğinin gerekliliğini anlatmaya çalışmıştır.

Lido yüzme havuzuna yaptığı "nakış"ları anlatırken bu konuya ilk kez şöyle değinir:

"Mimarî ile resmin elele verişine ilk defa şahit oluyordum. Mimarlarımız eksik olmasınlar şimdiye kadar bizden bu imkânı esirgediler. Bize geniş sahalar üzerinde fırça oynatmak fırsatının vermediler. Bu yüzden bizim geniş satırlardan ödümüz kopuyor. Bu korkunun yarısından çoğu: 'Canım süt gibi duvarları renkler ve nakışlarla niçin örtmeli? Böyle daha güzel değil mi? diye peşin fikirden geliyor. Bu korkuyu bütün açıklığı ile bu sefer ben de duydum. Bu canım süt gibi beyaz duvarlara ilk füzem lekesinin vururken elim titredi. Bu korkuyu yendikten sonra onun ne kadar manasız birşey olduğunun farkına vardım. Tertemiz bir duvarla, tertemiz küçücük bir resim muşambası arasında ne fark var?'".

Bir yapının bir duvarına yapılacak resimle, resim muşambası üstüne yapılacak resim arasında önemli farklar olduğunu zamanla çok daha iyi anlayacaktır, ne var ki ilk denemede bile bu farkı sezinlemiş görünür:

"Yapıya göre, yapı için yapılan resimle, herhangi bir sergiden alınarak duvara asılmış bir resim arasında mühim bir fark olsa gerek. Yapıya göre, yapı için yapılan resim mimarının, ışığın yardımı ile bir kat daha kıymet alıyor ve tam manasıyla çerçevelenmiş oluyor."

...resmin de yapıya yardım ettiğini unutmamak gerekir.

....Nitekim, Lido yüzme havuzu panolarını işlerken, onun duvar resmi estetiği üzerinde düşünme başlamış görürüz:

1941'de Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi üzerine yazdığı bir yazıda, süsleme sanatlarıyla resmi birbirinden ayırdığı, resimde bu iki anlayışı karıştırmamak gerektiğini savunduğu anımsanırsa Bedri Rahmi'nin ilk duvar deneyinde, nakışa, süslemeye yönelmiş olması, yapı bünyesinde resme ilginç ve düşündürücü bir yaklaşım sayılmak gerekir. Gerçekten de Lido resimleri, Bedri Rahmi'nin yıllardır uğraştığı gemiler, atlar, deniz kızları, imza atarcasına kolaylıkla çizdiği kuşlar, balıklar, yelkenlilerden gökyüzünden, iri ak güller gibi açılan paraşütlerden oluşan, derinliksiz,

halıya, kilime benzeyen düzenlemelerdir.

Bedri Rahmi ikinci duvar resmi denemesini 1946'da Ankara'da, sergievinden bozma Büyük Tiyatro'nun (Opera) girişindeki kapılarının üstüne yaptı. Bedri Rahmi'nin gelecekteki büyük duvar işleri için çok değerli bir deneyim olmuştur. Boya, boyama tekniği, duvar resmi gereçleri ve yöntemleri, duvar resminin sorunları üzerine bu çalışma sırasında edindiği bilgiler ileride ona yol göstermiş, işine yaramıştır...Mozayik neden duvara uygun, duvara yaraşan bir gereçti? Çünkü zamanla niteliği değişmiyordu. Çeşitli tutkallar, yağlarla karılan boyalar günün birinde çatlar, kararırken mozayik (ve çini) her an sudan henüz çıkmış balık gibi dipdiri, pırıl pırıl çakıldığı yerde duruyordu. İkincisi, mozayik düz boyaya göre ne yandan hangi uzaklıktan bakarsan bak, göz hoş ve ilginç görünüyordu. Üç dört metrekarelik düz bir boya lekesi... yakından ne idüğü belirsiz bir karaltıdan başka bir şey değilken, mozayikle işlenmiş aynı figür çok yakından da size bir renk cıvıltısı, bir malzeme tadı sunabilirdi.

...Bu çalışmalardan sonra, hızını alamayarak 1951 yılına kadar boya ile mozayik dokusunda resimler yaptı.

Bedri Rahmi'nin Bizans mozayiklerini yakından tanıdıktan sonra, yakın bir gelecekte, biçimde ve renkte yalınlığa, arınmışlığa ve biçimciliğe yöneleceğidir....Bedri Rahmi, herhangi bir tabloya en güzel ışığı, en uzun ömrü, en büyük seyirci kalabalığını, kısaca hayata karışma gücünü sağlayan yapı sanatına karışmayı, yapıda yer almayı kafasına koymuştu. Mimar eli değdikçe resim bir göçebe hayatı yaşamağa, daha doğrusu yaşamadan diri diri gömülmeğe yahut da boş müze salonlarında uykuya dalmağa yargılıydı. Bedri Rahmi, resim sanatının yapı ile birleştirilmesi davasını tek başına yıllarca savunarak bu alandaki gelişmelere öncülük etti (Erol, 1984, ss.90-91-92-93).

Eyüboğlu, gücünün en çekici görüntülerini büyük duvar süslemelerinde verecekti. Küçük mozaik taşlarının birleşim ve dağıtımı beton, fresk tekniğinde boyalar, seramikler yoluyla meydana getirdiği anıtsal çaptaki panolarında çağımız sanat anlayışına uygun olmakla, batı'dan ayrılmış "yerli" çeşnisini belirli kompozisyonlar yapmıştır. Bu gibi yapıtlarında çizgisel arabeskler, göz alıcı, zengin uyumlu renk tertipleriyle kaynaşır, benek, leke, nokta gibi "Zanaat" ın bellibaşlı araçları renklerin dağıtımı planında zengin yardımcıları olurdu (Berk,Nurullah ve Adnan Turani, 1981, s.106).

1950-1960 Sonrası Resim Çalışmaları

1950 yılının, bir hayli gergin , baş kaldırma, anıtsal bir yalınlıkla resim düzlemini kaplayan "Karacaoğlan" figürü, 1951 yılının sonlarında ve 1952'de hüznün ve çilenin simgesi bir hak aşığına dönüşür. Geometrinin arı duru biçimlerinden uygulama, tezgah adına yardım uman, boynu bükük bir ozan, "Dağlar çiçek açar, Veysel dert açar" diye inleyen bir Veysel olur....kendi içine eğilmiş yüz süzülür, uzar. Artık iyiden iyiye

kalıplaşmış olan diz ve ayak biçemlemesine karşın, “dut dalının” tellerine dokunan, perdelerinde gezinen parmaklar ve eller bazen fırçanın olanca kıvraklığı ile çiziliverir.

Sonra bebelerinin biri terkide, biri kucakta köylü ana, geçer, “Karacaoğlan” a kurulmuş olarktan, iç içe elipslerle kuşatılmış yüzü, uzadıkça uzayan Bizanslı burnuyla ana, bir yandan yol alır bir yandan bebesini emzirir (Resim: 12). Bu ana-çocuk resimle ve resmin altında, aşağıda bir köşede başını kollarına devirmiş adam, 1936 yılının “Köylü aile” düzenlemesini anımsatır (Resim: 13). Köylü ana bebesini bazen sırtına vurur. Birbirine dönük ayakları, asılmış gözleri, önünde kavuşmuş elleriyle bu anayı nereden tanıdığımızı düşünürüz. Bir fırça çekişiyle çizilmiş konturların kuntluğunu yer yer serpiştirilmiş benekler, süsleme öğelerini yumuşatır, gözden saklar

Yanyana sıralanmış kadınlar, yeni bir cicim eskizi gibi görünürler. Bir koyunu boynuna yerleştirmiş figür düz ve eğri ilişkilerinin yinelenmesinden epeyce parçalanmış görünsede anıtsal anlatımdan, heykelsi ağırlığından çok şey yitirmez.”Baltabaş kemeñeci, kağıñı, gemi, horon vb. İşte 1951-1960 arasının bütün figür dağarcığı...Hepsinin ortak yönü, Anadolu köylüsünün yaşamından çekilmiş, alınmış ve tezgañ, gereç olanakları gözönünde tutularak biçimlenmiş olmak (Erol, 1984, s.109).

1960’lı yıllardan sonra ise kökeni 1940’ların “Yeniler” Grubu’na bağlayabileceğimiz insan kavramı üzerinde yoğunlaştıran yeni bir yöresellik bilincinin geliştiğini görmekteyiz. 1960 sonrası fikir oluşumlarının , ülke gerçeklerini eleştirel bir tavırla irdeleme eğilimlerinin, bu yöresellik bilincinin oluşmasını kolaylaştırdığı söylenebilir. Köy-kent ikilemi, kentleşme olgusunun yarattığı toplumsal ve kültürel çelişkiler, nüfus artışı, dış göç ve sanayileşme çabaları, ressamlarımızı figür ağırlıklı bir yöreselliğe yöneltmiş, toplumsal gerçekçi sanat görüşleri özellikle genç kuşak sanatçılar tarafından büyük ölçüde paylaşılmıştı. Geleneksel halk sanatlarımızdan kaynaklanan çağdaşçı bir resim anlayışının gelişmesi de gene bu döneme rastlar (Sanat Üzerine, 1985, s.36).

Bedri Rahmi etkilere açık bir sanatçıydı. Avrupa’da resim eğitim veren kuruluşların, akademizm karşısında alternatif olarak getirdikleri Kübizm’den kaynaklanan yeni bir tür akademizmleri doğal olarak onu etkilemiştir. Ancak o özellikle 1960’dan sonrasında iltifat etmemiş resmini onlara teslim etmemiştir. Anadolu’ya ve Anadolu insanına eğilen sanatçı, Anadolu’dan ve Anadolu insanından aldığı motiflerle kendine özgü bir üslupla yağlıboya, gravüre, mozağe, seramiğe aktarmıştır (Başkan, 1991, ss.64-66).

BÖLÜM IV

RESİMSEL ÖĞELER HAKKINDAKİ GÖRÜŞÜ

Biçim ve Renk

...1930'dan 1960'a kadar ki resim hayatımda biçim hep birinci planda yer alıyordu. Renk ancak biçim tasasından vakit kalırsa kendini gösteriyordu.

Biçimin ressamdan başka heykeltci, mimar, dekoratör vb... bir sürü sahibi vardı. Peki rengin sahibi kimdi?... renkli fistanlar, rengarenk oyuncaklar, horoz şekeri yapanlar mı : renkten sorumlu olacaklardı ? Sahipsiz, imzasız halk işlerinde, köy sanatında başına buyruk yaşayabilen renk, klasik anlamdaki resim sanatında hep ikinci planda kalıyordu. 1950-1960 döneminde halk sanatlarında biçim cesaretine vurulmuştum (Eyüboğlu, 1986, s.22).

1937 yılı içinde birbirinden çok farklı anlayışlara dayanmasada teknikleri, değişik resimler yaptığımı görmekteyiz. Örneğin "Oturmuş Genç Kız" (Resim: 14) deseni ile "Oda İçinde Çıplak" birbirinin karşısı olan biçimleme yöntemlerini kapsar.

Hafifçe renklendirilmiş kağıt üzerine işlek fırça devinimleriyle çekilmiş, inceli, kalınlı, örselenmiş çizgilerden oluşan "Oturmuş Genç Kız" deseni organik biçim anlayışını yansıtır.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesindeki bu üstün başarılı yapıtın dayandığı temelleri görüyoruz: Rembrandt'ın "Lavis"lerinin tadını büyük ölçüde anımsatan "Oturmuş Genç Kız" bir ölçüde Pascin'e özgü uçuculuğu, titreşimi (özellikle yüzde, saçlarda) de yansıtır. Ne var ki bu resim, bütün bu pınarlardan beslendiği oranda da kişilikli, özgün ve usta işi bir yapıttır.

Toprak renklerinin egemen olduğu ve az boya kullanılarak yapılmış çıplaklarda 1936 yılının "Hamam" düzenlemesinin havası sürüyor görünmektedir.

Akademide, öğretim üyelerinin çalıştığı atölyede, canlı modelden yapılmış çıplak resimlerinde inceleme (etude) havası egemendir. Tek rengin (kahverengi) açık koyu derecelerine dayanan bu incelemelerde çıplak kadın bedeninin "anatomik" kabarıntı ve çöküntülerine, renk karşıtlıklarına değil de açık koyu değerlere dayanan ışık ve gölge etkisine önem verildiği görülür. Manzara konulu resimlerde, örneğin, "Tramvaylı, otomobilli yol" ile "Havuz"da çıplakların renk havasını buluruz: Kahverenginin, toprak yeşilinin dereceleri; kırmızı ya da cam göbeği bir iki benek...bazen-sınır çizgisiyle sezdirilir. Bedri Rahmi bu resimlerde, Van Gogh'un ışığı kendi içinde gelen düz renkli çözümlerinden de, Çocuksu'luktan da çok uzaklaşmış, müze kokusuna bürünmüş görünür.

"Oda İçinde Çıplak" (Resim: 15)'da bireşimli Kübizmin Bedri Rahmi'ce bir "Tranformation"undan sözedilebilir. Yüzeyde gelişen, bir istif üzerindeki gizlemeyen masa, yer yer cetvelle çizilmişçesine ayrılan gölge-ışık alanları, "face-profil" ikilemi, yapıştırma öğeleri ve buna benzer daha başka nitelikler. Ne var ki "Oda İçinde Çıplak"da başka figür, alabildiğince çarpıtılmış, abartılmış, çıplak kadın figürü olmak üzere iki

yapraklı armut, ibrik gibi öğeler, çizgisel bezemeler vardır ki, bunlar yapıta yerli bir hava verirler.

Gene 1937 yılından (Resim: 16) bir suluboyada 1950 yılından sonra gelişecek çeşitlenecek olan bir düzenleme, istif türünün ilk örneğini (prototype) buluruz. Yüzeyde yanyana dizilmiş yada tepeleme yığılmış öğelerden oluşan Kübizm’le, kilimin bir biri içinde erimiş görüldüğü bu resimde 1950’lerde ve 1973’de (Resim 17) arasındaki ilişkiyi görmek güç değildir (Erol, 1984, s.62-63).

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun bir deformasyon ustası olarak niteleyen şair İlhan Berk, bu sanatçının üslup gelişim evreleri hakkında da açıklamalar getirmektedir:

Peyzajları bir yana bırakırsak (elbette onu da bir ölçüde), insan figürleri Bedri Rahmi’nin elinde değişime uğramaktan hiçbir zaman kurtulamaz. Gerçi, Fransa’dan yurda dönüşünde, kimi insan figürlerinde bu deformasyon öyle pek ağır basmaz ama, belirtilerde eksik değildir, Deformasyonun ağırlık kazanmadığı bu evrede, genelde figürün bütünsel yapısı büyük bir uyum kurarken, yüz ve boyun değişimine uğramakta gecikmez. Böylece insan figürlerinde ilk belirtileri yüz ve boyunda görürüz. Daha vücuda yönelmemiştir. İnsan figürlerinin bütün bütün deformasyona uğraması, bu kısa süreyi izler ve artık bu azıta azıta doruklaşır. bu kez figür baştan aşağı değişime uğrar ve bir daha da iflah olmaz.

Deformasyon Bedri Rahmi resminin belli başlı ilkesidir diyebiliriz. Onun resmine ilk yaklaşımımız böyle kurulur. Öte yandan, bu deformasyon daha çok salt figüre özgüdür. Böyle diyorum, çünkü çevre genel olarak neyse odur. Bedri Rahmi, onu değiştirmeye bozmaya gitmez. Figür yetmiştir ona. Bu yüzden peyzajı büyük bir ölçüde kullandığı figürlü resimlerde sanki iki ayrı görüntü seyrederek gibi oluruz.

Bedri Rahmi’nin bu sergideki resimlerine gelince; birçoklarında (ki “Halay”, “Hamamın Üç Kurnası”, “Morlu Kızı”, “Çamçaklı”, “Sarı Gelin”, “Şakirem” bunlar arasındadır) alıştığımız deformasyonlardır bunlar. Ama enikonu şaşırtıcı, çarpıcı olanlarsa “Karacaoğlan” ile “Otopotre” si olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Karacaoğlan figürünün yabansılığı, çarpıcılığı, büyük devinim sağladığı için deformasyon yeni boyutlar kazanmıştır.

Deformasyonun değişik bir yönü de iki “Ebabil Kuşu”nda göze çarpar. Ebabil Kuşları sanki Karahisari’nin yazılarına bürünmüş, onlardan çıkmıştır. Elini yeni bir hat sanatının alanına sürmüş gibidir: parçalayarak, bölerek, dağıtarak. Bedri Rahmi’nin bütün resimleri gibi bu resimlerde de, ilk anda göze vuran renk olmasına karşın, yine de desene, çizgiye, lekeye, kısaca biçime verdiği ağırlık, devingenlik başta gelir. Bütün iyi resimlerde olduğu gibi, sonunda altı çizilen biçimdir. Ayağını bastığı yer orasıdır hep.

Deformasyon değişikliğini “Karacaoğlan” ile “Otopotre”den sonra “Nefertiti” ye de uzatabiliriz. Nefertiti’de Bedri Rahmi bir bozuşa gitmiş, bu tarih kadını zaman dışı bir alana sürmüştür. “Mavi Yolculuk”da ise peyzaj’ın da değişime gittiğini görürüz. Renkler orda resmin payandaları olmuş, yapının üstü bu kez silinmiş gibidir. Yıkılmış bir peyzaj görüntüsü. Bu anlayış, “Cücükli Soğan”da açık seçik görülür: Değişim gizimsel, bilinmeyen büyü. Biçimin, anlamın allakbullak oluşu, yıkılışı, bir çeşit yıkılışın biçimi” (Tansuğ, 1986, ss.181-182).

1942-1946 arasında erkek ve kadın köylü figürleri bu dönemde çoğu “deformation” yöntemiyle çok sık yinelediği konular arasına girer. 1945-1946 yıllarında portrelerde ağırlık verir. Plastik değerlerle rengi atbaşı yürütmeğe çalıştığı portrelerden benzerliğe de önem verdiği bellidir.

1946 yılı sonuna kadar uzanan bu İstanbul manzaraları dizisi, örneğin, “Anadoluhisarı”, “Korupark I”, “Korupark II” gitgide gelişen bir ustalığı kanıtlayan işlerdir: Canlı, taptaze renk lekeleri üstünde dolaşan, koşuşturan aceleci bir fırça, kıyı boyunca sıralanmış insanlar, bir pencere ayrıntısını bir an duraklayarak, beceriyle çizer geçer. Aynı işlek fırça “Bursalı Kadın”da manzaralarda olduğu kadar beceriklidir. Bu figür renk ve çizgi yağmuruna tutulmuş gibi görünürse de yerine güvenle oturmakta, çevresiyle yetkin bir bütünlük oluşturmaktadır.

Bedri Rahmi figürünün en üzgün bir tipini de “Köylü Gelin”de buluruz. Kuşe kâğıt üzerine, kazıma, silme gibi yöntemlerden bol bol yararlanılmış olan bu resimdeki kadın, folklorla değsin unsurların altında, belli bir ülküselleştirme eğilimini apaçık yansıtır. Devleştirilmiş bir figürdür bu. Oranları, bir ayağının üstüne yükletilmiş ağırlığıyla gövde, gücünü Tintoretto’ya, Greco’ya borçlu görünmektedir. Ne var ki bu figür gene de, bütün handikapları etkili ve özgün bir yapıttır. Ve Çocuksu’dan ne kadar uzaktır...

Kâğıt bazen tahta üzerine yapılmış portreler dizisi 1945-1947 arasının en önemli bir dizisini oluşturur. “Mori’nin Portresi” Bu dizinin ilk örneklerinden sayılabilir. Bedri Rahmi modele karşı duyduğu olağanüstü ilgi etkisiyle, güzele, sevimliliğe yönelmiş olan bir biçim bozmaya başvurmuş görünmektedir. Uzun geometrikleşen bir boyun, üstünde yükselen düzgün bir biçimli baş, hafif aralık, istek uyandıran dudaklar, ceylansı gözler... iyiden iyiye abartılmış boyunla başın ritmi iyi duyumlanmış olsa bile ayrıntıların “modle” edilmişinde gene bir tutukluluk sezmekteyiz.

“Alis I”, “Alis II”de sanatçı rahatlamış görünür: Belli bir deneyimden yararlanmaktadır, sanki. “Alis I”de heykelsi biçim alabildiğince açık seçik ve yüreklilikle anlatılmaktadır. Yüzün abartılmış iniş ve çıkışları uyumlu ve tutarlı görünür. Manzara resimlerinde rahatlıkla tamamlanmış bir portredir bu. “Alis II”de Bedri Rahmi yüzey resmine bir dönüş yapmakta, karikatür nitelikli başta, yüzeyle arasındaki çöküntü ve kabartılar en aza indirilmekte, böylece resmin fonunu oluşturan büyütülmüş minyatür parçasıyla portre arasında uyum, birlik araştırılmaktadır. Portrelerde minyatür fon koymak Bedri Rahmi’nin daha eski yıllara dayanan bir eğilimi, bir keyfidir. 1938-1939 yıllarında bir portrede de buna benzer bir davranış buluruz.

Portre dizisinin en özgün ve Bedri Rahmi’nin kişiliğini en çok yansıtan örneklerini : “Talas I” (Resim: 18) “Talas II” (yada gelin başı) (Resim: 19) aldığı portreler olduğu söylenebilir. Bu portrelerde seven bir sanatçı sevileni “idealize” etmekte, özgür bir biçim-içerik bireşimine ulaşmaktadır. Bu portreler heykel tadı ile renk tazeliğinin, biçim açık-seçikliğiyle, renk coşkusunun bağdaştırılmış örnekleridir (Erol, 1984, ss.82-86-87-88).

Bedri Rahmi, biçimde kesin bir açıklık ve mümkün olduğu kadar sadelik, renk derecelerinde kesin karar. Biçimde açıklıktan şunu kastediyorum. Öyle bir şekil ki çok kolaylıkla hatırlanabilecek kadar az çizgi oyunu ile ifade edilmiş olsun... renk derecelerinde karara gelince... Bugüne kadar insanoğullarının ellerinden çıkan ve gözü sevindiren bütün eserlerde renkler koyuluk derecelerine göre üçe ayrılırlar:

Açıklar
Ortalar
Koyular

Gözü hoşnut eden bütün işlerde bu üç durak vardır.

Ortadaki lekenin her zaman tam ortada kalması gerekir. Yani açıktan ne kadar uzaksa, koyudan o kadar uzak durur, bunlardan birisine yamanır. Onun şiddetini bozarak iki koyuluk arasında farkı giderir. Gözümüz bu üç koyuluk derecesinin açık bir biçimde birbirinden ayrı durmasından haz alır (Eyüboğlu, 1986, ss.126-127-128).

Nurullah Berk, Bedri'den söz ederken:

“...Kübitlerden, Matisse'lerden, Dufy'den sonra taammüm eden derinliksiz, iki boyutlu tablo anlayışı bizde, Bedri Rahmi'de en güzel aksini bulmuştur. Muhtelif renk lekelerinin birbirleriyle olan ahenk ve imtizaçları. Bu lekeler üzerinde tabiat şekilleri ekseriya koyu mavi veya siyah birer kontur ile mevcudiyetlerini hatırlatıyorlar. Güzel renk Bedri Rahmi'nin parmaklarının ucundan dökülüyor.”

Bedri Rahmi, Akademide ilk öğretmeni olan Nazmi Ziya üzerine 1937 yılı içinde yazdığı kitabın bir bölümü vardır ki, Bedri Rahmi burada tek rengin başlıbaşına ne kadar büyük bir etki gücü olduğunu sezinlemiş görünür: “Masmavi bir gök parçası, başlıbaşına dünyadaki en güzel şeylerden birisidir” der. Sonra, ekler: “Fakat bu masmavi gök parçası bütün fevkaladeliğine rağmen yalnız başına hiçbir zaman bir resim de yer alamayacaktır.” (Erol, 1984, s.61).

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde renkle nesneyi dağıtmak niyeti saptanamaz. Çünkü bu çalışmalar, biçimin fırça lekeleri ile ilgili deformasyona dayanmaktadır. Bedri Rahmi'nin Dufy sevgisi de renk ile ilgili deformasyona dayanmaktadır. Bu ressamımızın 1940-1950 yılları arası portrelerindeki amacın, yalnız biçim deformasyonu olduğu bugün daha iyi anlaşılmaktadır. Buna rağmen Eyüboğlu'nun bizde, kendi kuşağı içinde renk sorunları ile en fazla ilgilenen sanatçı olduğu bilinmektedir (Berk Nurullah ve Adnan Turani, 1981, s.172).

Bedri Rahmi; “Bambaşka köklerden gelen iki rengin bir araya gelmesi ile başlıyor cümbüş. Ama sadece başlıyor. Bu cümbüşü tüketmemek, bu cümbüşe bütün insanlığımızı, bütün varlığımızı, bütün gücümüzü katmak bizim elimizde. Kişilik o zaman doğuyor.

Dilediğimiz rengin tadını kaçırmadan onu zenginleştirmek onu bitip tükenmez bir bütün durumuna getirebilmek için binlerce renk katmak bizim elimizde. Bir rengi sindire sindire zenginleştirmek büyük bir sabır ve zaman işidir. Burada iyi göz, zayıf göz de meydana çıkar. Bir sarı alalım. Sarıyı komşu renklerden hiçbirisine peşkeş çekmeden içerisine binlerce sarı koymak ne demektir. Ne yeşile çalacak, ne turuncuya, ne beyaza. Sarı olacak, bitip tükenmez bir sarı. Bu açıklık hiç de sanıldığı kadar kolay bir iş değildir.” (Şenyapılı, 1995, s.113).

Ah, elimde olsa ne yapardım biliyor musunuz? “Bu sene yalnız yeşilin peşine düşeceğim”derdim. “Bütün bir sene gezer, dolaşır, kapsanır yeşil arardım. Sonra kırmızılarını. Sonra mavilerin...Gücümün yettiği kadar bunları sıraya kor, birer birer hepsini inceler, sonra sizlere, ‘yeşile buyrun!’derdim. ‘Maviye gelin. Morlara

buyrun!’derdim. Bir sergi dolusu yeşil, yalnız yeşil.” (Sanat Dergisi, 1975, S.3).

Bedri Rahmi, Hollanda gezisinde iken “Ben Hollanda’lı olsam kanal boyundaki konaklarla değil de Lahey ile Amsterdam arasındaki çiçek tarlalarıyla övünürdüm.

Kilometrelerce kare tarlalarda fışkıran çiçek bolluğu insanın içine kötü bir koku gibi sinen sömürge sözünü unutturuyor. Bitip tükenmek bilmeyen bir tablo gibi serilip giden lale tarlaları renkten renge geçtikçe herkesin canı ağzına geliyor, göz hiçbir müzede eşine rastlanmamış bir renk ziyafetine konuyor. Gauguin’in dümdüz sürülmüş büyük renk parçaları hakkındaki bir cümlesinin hatırlatıyorum:

Hiç şüphesiz bir kilo ağırlığındaki mavi bir gram maviden daha mavidir.

Çiçek bahçelerindeki renk düzeni rastgele değil, birbirini açan, destekleyen renkleri yanyana sıralamışlar. Açık sarıların yanı başında açık maviler, morların omuz başında aynı koyulukta turuncular grilerin hakkından gelen pembeler.

Tarlalar, ovalar dolusu akıp giden bu renk ırmağının kaynağını büyük bir parkın ortasında buluyorsunuz. Burası 800 çeşit laleyi barındıran son sistem bir serdir. Serin kapısı önünde durup girenlerin yüzlerini seyrettim. Görülecek bir şeydi bu. Aralarında dört beş yaşlarında çocuklardan tutun da seksenlik yaşlılar bulunan ziyaretçileri bu kapıdan seyredince insan,

-Yaşasın renkler, diye bağırarak istiyor.

Resim mesleği birden bire kafamda yepyeni bir hız, bir anlam kazanıyor :

-İnsanları renklerle bahtiyar etmek, sevindirmek yahut perişan etmek ressamın elindedir. Öyle ya; lale çeşitlerini bir araya toplayın bu bahçede insanların yüzünde parlayan ışık nereden geliyor?. Yüz bin mumluk bir lambanın başaramayacağı bu gülen aydınlık, bu canevimize kadar işleyen sevinç bize doğrudan doğruya renk dünyasından geliyor. Elli türlü kırmızı, elli türlü mavi, elli türlü beyaz, elli türlü sarı. Eder sana dört yüz renk. Buna bir o kadar daha katın. Bakın ne müthiş bir aydınlık, bir sevinç kaynağı bulacaksınız.

Ama bu Hollanda’da lale imi, Ürgüp’te peri bacası, Burgaz’da çakıl, Van Gogh’ta Talens boyası, heybede koyun, kilimde yün, Kariye mozayiklerinde pişen toprak, İznik çinilerinde sır.

Bütün bunlar renk babındadır.

Renkleri su gibi, rüzgar gibi, elektrik gibi bir kudret haline getirip toplumun emrine katabilenlere ne mutlu! Elimde olsa nobel mükafatlarından birisini hiç düşünmeden lale bahçelerine verirdim (Eyüboğlu, 1987, ss. 219-220).

O sözcüklerle, renk ve biçimlerle bir Bedri Rahmi dünyası kurmuştur. Bu dünya ulusal bir dünyadır. Bu dünya ulusal bir dünyadır, çiçekleri evrensel renkli, evrensel kokuludur. Meyvalarının tohumlarının düştüğü topraktan evrensel bitkiler çıkar.

Bedri Rahmi, çevresindeki doğaya, insanlara ve insanların yapıtlarına büyük bir sevgi ile yaklaşması, kendisine onlarla bütünleştirmesi köklü yapıtının oluşmasının başlıca etkenidir.

“Sevmek bu dünyayı çerden çöpten

Sevmek bir zerresin ziyan etmeden

Sevmek durup dinlenmeden sevmek”

Sevgi ile yoğrulmuş özü belirler...renkleri, biçimlerin büyüsunü bozmadan insanı da yerleştiriverir içlerine (Aslı Er, Mustafa ve diğerleri, 1982, ss.42-43).

Bedri Rahmi,...1960-1970 arası gözüme ışık tutulmuş gibi renklerle kamaştım, renklere bulaştım. 1960-1970 arası yenyeni renkler bulmak için yepyeni dokumaları, araçlar, gereçler bulmaya savaştım.

Yepyeni renkler bulmak için, ille de yepyeni malzeme kullanmanın şart olduğunu, zannetmiyorum. Renk tadını, biçim tasasının üstünde sanan eşine az rastladığım büyük resamlardan biri saydığım Bornard'a dede yadigârı boyalardan başka boyalara rastlayamazsınız. Yani resim yapan herkes ille de yepyeni imkânları denemeye mecbursunuz demiyoruz. Bu bir yaratılış işidir. Ama öğrenme çağında olanlar, hele bir kere denesinler. Günümüz ilmi piyasaya neler getirmişse bilsinler ve bunlar arasında dilediklerini seçsinler.

Analarımızın ördüğü en sade çorap ilmiğinden tutun da, dedelerimizin kurduğu en şanlı cami kubbesine kadar renkle biçimi birbiri içerisinde erimiş buluyoruz.

Göz yoluyla bize bir haz vermek için uğraşan bütün sanat kolları renkle biçimin çeşitli malzemeye karşı açtıkları birer savaştan başka birşey değildir. Bir tarafta renk ve biçim bir tarafta malzeme öyle acaip bir savaş başlamış ki bu kavgada yalnız kuvvetler birbirine denk geldiği zaman güzel işler çıkabilmiş. Bunlardan biri ağır bastığı zaman arada güzellik ezilip gitmiş. (Eyüboğlu, 1986, s.22-355-356-483-484).

Rengi seviyordu. Açık havada, İstanbul'un el değmemiş kıyılarında, köşelerinde yaptığı resimlerde on parmağından renk damlıyordu sanki. Van Gogh, sanırım hep gözlerinin önündeydi. "Kuleli Manzara"da, "Nocturne, Kedili Manzara"da Van Gogh sevgisi apaçık okunmaktadır. Bu resimler bünyesine yan tutmayan (neutre), ya da Bedri Rahmi'nin çok sonraları kullanacağı bir deyimle "susturucu" renkler karıştırılmadığı için hep ışıyan, ışık yansıtan renklerle dokunmuş gibidir. Boyalar palete ya da resim üzerinde birbirine karıştırılmadığından renkler bugün de dün yapılmış gibi ışıltıdır.

Bedri Rahmi halk sanatından, nesneyi sunuşta, biçimleyişte ne kadar öğrenmişse, açık koyu (siyah-beyaz) ve renk ilişkilerinin uydurulmasında öğrendiklerini açıkça yazmıştır. Özellikle, açık ve koyu renklerin resim düzlemi üzerine dağıtımı konusunda halk sanatından bir dizge çıkarmayı dener:

"Köylümüze borcumuz sadece tereyağı ile buğday olsa canım yanmaz. Ben kendi hesabıma gerek resimde gerek nakışta köylümüzden çok şeyler öğrendim. Bunu her fırsatta tekrarlamaktan büyük sevinç duyuyorum. Resme başladığım günden beri sevdiğim, fakat ancak dört beş seneden beri büyük garplı ustalara karşı gösterdiğimiz ilgi ile incelemeğe başladığım çeşitli köylü dokumalarından kesin renk ve biçim dersleri aldık. Bu derslerden birisi, resim mesleğinin belkemiğini kuran beyazın daha doğrusu açık koyu renklerin bir çevre içerisine serpilmesidir...(Erol, 1984, s.48-119).

Işık

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerinde renkle nesneyi dağıtma niyeti saptanamaz. çünkü bu çalışmaları, biçimin fırça lekeleri ile ilgili deformasyona dayanmamaktadır. Bedri Rahmi'nin Dufy sevgisi de renk ile ilgili deformasyona dayanmamaktadır. Bu

ressamımızın 1940-1950 yılları arası portrelerindeki amacın, yalnız biçim deformasyonu olduğu bugün daha iyi anlaşılmaktadır. Buna rağmen Eyüboğlu'nun bizde, kendi kuşağı içinde renk sorunları ile en fazla ilgilenen sanatçı olduğu bilinmektedir (Berk Nurullah ve Adnan Turani, 1981, s.172).

Renkle biçim her zaman el ele dolaşan ikizlere benzerler. O kadar benzerler ki bazen onları karıştırırız. Onları birbirinden ayırabilmemiz için güvendiğimiz biricik yol ışıktır.

Işığın değiştiği her yerde renk ve biçim vardır. Fakat ışığın ulaşamadığı yerde renkler kaybolur ama biçim kaybolmaz (Eyüboğlu, 1986, s.355).

Bedri Rahmi, kilimlerde siyah beyaz düzeninin yetkin bir düzeyde olduğunu saptamak için bir deneme (test) uygulamayı önerir : Kilim her ışıpta sözünü söylemek, geceleyn mum, çıra, kandil ışığında da göze seslenmek zorundadır : “Resmin iyisi gibi kilimin de iyisi bir tek mum ışığında bile göze çarpar. Işık bir tek muma kalınca artık renkler konuşmaz olurlar. Söz açık koyularındır. Açık koyu düzenine kavuşmamış bir çevre bir tek mum ışığına kaldı mı bulanır gider” (Erol, 1984, s.119).

Süsleme işlerinde gözü sevindiren bütün değerler vardır. Fakat ışık yoktur.

Resim sanatı ışığa değen herşeyi büyük bir sevgiyle incelemek ve bu sevgiyi renklerle ve çizgilerle başkasına aşlamak sanatıdır.

Işığın eşya üzerine serpilişine yabancı kalan bir kimse olağan üstü nakışlar işler, fakat ressam olamaz. Çünkü o kimse ki ışığın tadını almıştır, kolay kolay nakış yapamaz. Işığın tadını alan ressam bilir ki etrafındaki biçimler günün her saatinde bir başka biçim ve renk dünyasında yaşarlar. Bunlardan kendi mizacına uygun nakışı bulup çıkartmak için eşyayı uzun uzadıya incelemek gerekir. Hatta Bornard'a kalırsa; sıkılmasınlar, keyifleri kaçmasın diye eşyayı anahtar deliğinden incelemek gerekir. Işık ressamın renk ve biçim evrenine dünyamızdan kendi canından kattığı en değerli armağandır. İçerisinde bir ışık, bir güneş tadı olmayan resim bir nakış şaheseri olabilir, fakak bir resim olamaz. Ben geçen yaz bir bahçede üzerine güneş vurmuş bir kilim gördüm. Yarısı ışık'ta yüzen kilim, birden bire başka bir ömür yaşamaya başladı. Güneş alan nakışlarla gölgede kalan nakışlar arasında kilimi dokuyan aklımdan geçmeyen yepyeni bir bağlantı kurulmuştur.... Güneş batmış kilimi kendi haline bırakmıştı. Bu haliyle de güzeldi. Fakat güneşli hali unutulacak şey değildi. Eğer bu günün resmini bir cümle ile anlatmak gerekse, hep üzerine vurmuş kilimi hatırlarım. Resmin ve süsleme sanatının olanaklarını eserinde birleştiren sanatçılardan ışıkla nakışın anlaşılmasına bir örnek olabilir Bu gördüğümüz resim değil, dokunmuş bir halıdır. Bu resimde de nakıştan anlaşılan bütün değerler vardır. Bunların üzerine serpilen ışık tadı da caba.(Eyüboğlu, 1986, s.145).

Doku

Rengi birinci plana almak demek, biçimi kapı dışarı etmek değildir. Biçimi rengin emrine vermek “Biçimsizlik” değildir. Bir resim renkle başlar, biçimle devam eder, tekrar renge kavuşursa, o resimden aklımıza unutamayacağımız bir renk tadı kalmışsa, burada biçimin payı vardır.

...İri ilmiklerle bir yün örgüyü örnek alalım. Birbirini açan iki renkle, yahut tek renkle örülmüş olsun, uzaktan bakıldığı zaman hiçbirimiz ilmiğin boyunu posunu, biçimini, derinliğini, ilmikler arasındaki minik çukurların biçimini görmeden önce bir

renk tadı alırız. Bu örgüde biçim yani ilmik dokusu bu numaralar tasadır. Böyle olduğu halde ilmik doku gizlenir. Renk konuşur. Biçimle rengin birbirleri içinde iki su damlasının karışımı gibi anlaşmasına, resimden çok nakış alanında örnek buluruz.

Nakış sanatına çok şey borçlu olan, hatta günümüz resim sanatında doku önemli bir yer alır. Cezanne'la başlayan yeni resimde doku fırça vuruşlarının özelliğine bağlıdır. Cezanne'ın fırça vuruşları kare kare sürüp gider. Cezanne'den önce resim sanatında böyle bir doku görmedik. Ama nakış sanatında da dokunun her çeşidine (kare, üçgen, dikdörtgen, daire, yarım daire) rastladık. Bir büyütle ceketinizin yününe baksanız, fırça vuruşları ile, bu ilmik çeşitleri arasındaki münasebeti izleyiniz.

Örgü! Bizden sonra gelen kuşak buna doku diyor.

Örmekten; örgü dokumaktan; doku. Niçin örgü değilde doku? Örgü deyince akıllarına büyükannelerinin el örgüsü geliyor da ondan olacak. Doku; daha yeni yeni bir anlayışa götürüyor belki.

Dilimizi yamalı bohçaya döndüren Arapça, Farsça kelimeler yerine yerlileri. Kabul! Ama niçin örgü değil de doku?

Resim sanatında örgü diye bir mesele, bir durak olduğunu açık saçık ortaya koyan Klee olmalı. Günümüzün resminde ağır basan etki, Klee'nin etkisi. Bütün resimleri değil ama bazılarının başından sonuna kadar örümcek ağı gibi, kırlangıç yuvası gibi örüldükleri meydanda. Tabloya baktığınız zaman sizi saran oyalayan o ana kadar adını duymadığınız bir yerlere sürükleyen, ne renk tadı, ne çizgi oyunu, ne açık koyu sarışması, ne beneklerin ürpermesi. Bunların hepsinden belirsizce faydalanan, kolay kolay ip ucu vermeyen bir örgü. Klee bu örgüyü gökten zenbille indirmedir. Resim dünyasında, hele hele nakışta örgünün bin bir çeşidi vardı.

Örgü Klee'den önce bir amaç değil bir yoldu sadece. Amaca varmak için seçilen yollardan biri. Fon gibi fon müziği gibi, bizim yer ve zemin dediğimiz suya sabuna dokunmayan bir boşluktu. İlk önce Klee, bunu tek başına birinci plana aldı. Akıllıca ressamca kurulmuş bir örgünün tek başına göz doyurabileceğini açıklayan o oldu.

Örgü deyince; haklı olarak aklımıza gelen kuruluş; anlamasına ve dikine giden çizgilerin birbirlerini karşılamalarıdır.

Halı, kilim, kumaş ,bez örgülerinde bunun dışına çıkılmaz. Nakış sanatının bel kemiğini kuran örgü, resim sanatındaki, örgülerin binde biri demektir. (Eyüboğlu, 1986, s.151-152-481-482).

Açık-Koyu

Bedri Rahmi, halk sanatından, nesneyi sunuşta, biçimleyişte ne kadar öğrenmişse, açık koyu (siyah-beyaz) ve renk ilişkilerinin uydurulmasında öğrendiklerini açıkça yazmıştır. Özellikle açık ve koyu renklerin resim düzlemi üzerine dağıtımını konusunda halk sanatından bir dizge çıkarmayı dener.

“Köylümüze borcumuz sadece tereyağı ile buğday olsa canım yanmaz. Ben kendi hesabıma gerek resimde gerek nakışta köylümüzden çok şeyler öğrendim. Bunu her fırsatta tekrarlamaktan büyük sevinç duyuyorum. Resme başladığım günden beri sevdiğim ancak dört beş seneden beri büyük garplı ustalara karşı gösterdiğimiz ilgi ile incelemeğe başladım. Çeşitli köylü dokumalarından kesin renk ve biçim dersleri aldık. Bu

derslerden birisi, resim mesleğinin belkemiğini kuran... açık koyu renklerin bir çevre içerisine serpilmesidir...

“Açık koyunun resimdeki yeri üstüne âlimane sözlere girişmeden siyah-beyaz üstünde duralım. Bu satırlarda beni çarpan resimdeki siyah beyaz oyunu gibi birşey. Bir evde at, evlat ve avrat iyi olursa düğünü nideceksin, gir oyna, çık oyna. diyor bu temin beyazıdır. Arkasından gelen parça da siyahı. Aynı oyunu köylü dokumalarında rastlıyoruz. Bakıyorsunuz, herhangi bir nakış koyu üstünde açık giderken birdenbire bu gidişten yorulur, tam bunun tersine bir renge bürünüyor açık üstünde koyu kesilerek dokumaya devam ediyor...

“Fakat her nedense hemen hemen bütün köylü dokumalarında tekrarlanan bu düzen sadece küçük parçalarda akşamdan kuruluyor da dokuma çevresinin bütününde ele alınmıyor. Mesela, bir kilimin yahut heybenin yarısı açık yarısı koyu olmuyor da onu kuran nakışlarda bu düzene önem veriliyor. Kimbilir hangi hesabı güderek dokuma geleneği büyük açık koyu oyunlarından kaçınmış, herhalde çevreyi ortasından bölmek, birbirine eklenmiş iki başka parça tadı vermemek için olacak.

Bedri Rahmi kilimlerde siyah beyaz düzeninin yetkin bir düzeyde olduğunu saptamak için bir deneme (test) uygulamayı önerir: Kilim her ışıktaki sözünü söylemek, geceleyin mum, çıra, kandil ışığında da göze seslenmek zorundadır. Bedri Rahmi kilimlerin bu yönünü saptamıştır; “resmin iyisi gibi kilimin de iyisi bir tek mum ışığında bile göze çarpar. Işık bir tek muma kalınca artık renkler konuşmaz olurlar. Söz açık koyularındır. Açık koyu düzenine kavuşmamış bir çevre bir tek mum ışığına kaldı mı bulanır gider” (Erol, 1984, s.119).

Tablosuna koyduğu rengin koyuluk derecesinden sorumlu olmayan kişi ressam değildir. Rengin koyuluk derecesinden sorumlu olmadığınız mı işinizde hiç tasarlamadığınız biçimle belirir. Gözümüz renk biçimlerinden önce renklerin açıklık ve koyuluklarından etkilenir. Dört elemandan biri olan leke bu yüzden büyük bir önem taşır.

Bembeyaz bir sofranın örtüsü üstüne bir şişe mürekkep dökülür,

Örtü sahibi dökülen mürekkebin mavi, kırmızı olduğunu farketmeden:

-Eyvah sofranın örtüsü lekelenmiş der. Leke dendiği zaman benim aklıma ilk defa gelen bu oldu. Çok tuhaftır, kırk senelik meslek hayatımda bütün arkadaşlarım, bütün öğrencilerim leke dendiği zaman hep ak üstünde karayı düşünürler.

Bu beyaz rengin özelliklerinden biridir. Resmin dilinde leke hem açık üstünde koyu olur, hem koyu üstünde açık (Eyüboğlu, 1986, ss.401-402).

Ekspresyon

Renk farklarını kullandığı gibi açıklık ve koyuluk farklarına önem veren ressamalarda Ekspresyon, büyük bir açıklık yaşar. Süsleme sanatlarının, resimden her zaman daha ekspresif oluşu bu yüzden.

Birçok ressamı süsleme sanatlarına doğru çeken özelliklerinden biri de orada ki biçim dünyasının resimde rastlanan biçimlerden daha çok ekspresif oluşudur. Gerçekten süsleme sanatlarında rastlanan motifler, doğada bir veya bir kaç şeyi değil, aynı zamanda yüzlerce biçimi andırır. Bir kilim motiflerine bakınız. Orada nakışları herkes bir şeye

benzetme olanağı bulacaktır. Burada değişen insan değil doğrudan doğruya biçimdir, çünkü aynı insan, aynı zaman da biçimi birçok biçime benzetecektir. En az çizgi ve renk kullanarak, en çok etkiyi elde etmek, iyi bir ressamı boyuna düşündürecektir. Çünkü sanatçı ne söylemek istediğini size bir şimşekten hızlı anlatmak isteyen adamdır çünkü söylemek istediğini kekelerse, onu bir an içerisinde teslim etmezse meramını anlatmak için kullandığı gereç, işçilik, vakit yalnız ressamın değil bir heykeltcinin, bir yazarın, bir mimarın kaygısı demektir.

Ressam bu ilk etkiyi boşuna harcamamak için, eserinin ekspresif olmasını bütün duyarlılığı ve bütün aşkı ile sağlamaya çalışır. Fakat bazen o yaradılış gereği hiç bir zaman ekspresif olamaz. İlk etkiyi kaybeden bir süsleme eseri çok şey kaybetmiş demektir. Fakat ilk etkiyi kaybeden bir ressamın tutunacak daha çok yerleri vardır

İşte resmi, süsleme sanatlarından ayıran özelliklerden biri de budur.

Süsleme sanatlarındaki ekspresyon gücüne özlem duyanlar, burada aldanmışlardır. Süsleme sanatlarını yaşatan öge budur. Oysa resimde, ekspresyon şart değildir. Resmin özünü oluşturan özelliklerden başka bir de ekspresif oluşu elbette kusursuzdur, fakat resim onsuz da güzeldir.

Nitekim, yüzyılımızın başlangıcında süsleme ekspresyon aşırı bir moda halinde her tarafa yayıldı. Bu resim dünyası için garip bir serüven, bir maskeli balo oldu. Ekspresyonu, süsleme sanatlarında değil, doğrudan doğruya doğada bulan resamlara ne mutlu. Bu mutlulara zamanımızda rastlama çok güç, fakat çok şükür yine birkaç kişi var. Bonnard, Derain, Marque ve bu yolun yolcuları (Eyüboğlu, 1986, ss.366-367-368).

Çizgi

...bizim halılarımızda, kilimlerimizde, heykellerimizde ve benzeri dokuma işlerimizde tatlı yuvarlak çizgiler yoktur. Yuvarlak çizgilerin bulunmaması bizim bu alandaki çeşitli nakışlarımıza bir özellik vermektedir. Kilimlerimizde boyuna rastlanan üçgenler, kareler, beşgenler estetik tasadan değil tezgah zoruyla doğmuşlardır. Çünkü bizim tezgahlarımızda yuvarlak çizgi dokunamaz.

Köylerimize yapılan dokuma tezgâhları ta ortaçağdan hatta daha eski çağlardan kalma en iptidai tezgâhlardır. Dokumacılıkta daha yeni tezgâhlara kavuştukça, yavaş yavaş yuvarlak çizgi dokumasını öğrendikçe dokuma kurallarının dışında çıkma, çok acaip nakışlar çizmeye başlamışız. Isparta halılarındaki lahana boyundaki güller yuvarlak çizgilerin düz çizgilere açtıkları savaşın acıklı kahramanları kesildiler.

Yüzyıllardan beri yuvarlak çizgiye hasret kalmış düz çizgilerimiz bunların gelişini kutlayamadılar, çünkü çizgi yerine yani başlarında lahana boyunda güllerin yer aldıklarını gördüler (Eyüboğlu, 1954, s.15).

Öteden beri resim sanatının ele avuca sığabilecek bir tarifini yapmaya hevesli olduğumu bilenler hatırlayacaklar.

Üç küheylan çeker arabamızı

Biri çizgi, biri leke biri renk,

Bir de tayımız var minicik

Adını Benek koyduk şimdilik.

Resim sanatını tanımlarken insanın bu beş duyusuna güveniyoruz. Bu beş duyusu

birbirinden kesin olarak ayrılıyorsa, resim sanatını kuranlar da öylesine birbirinden ayrılıyorlar. Gözün yerine kulak ne kadar tutabilirse, çizginin yerini de leke o kadar tutabilir.

Ne tuhaftır ki resmin belkemiğini kuran dört elemandan birisi olan çizgiye en güzel örnekleri resim sanatında bulamıyoruz. En güzel çizgi örneklerine adı ressamca çıkmamış, hiçbir zaman müzelerde baş köşeye oturmamış isimsiz, imzasız halk sanatlarında rastlıyoruz (Eyüboğlu, 1986, ss.382-384-389).

Benek

Gözümüz resim sanatında büyük ölçüde konuşan nakışlarda (kilim, halı, oyma, kakma, işleme gibi) benek bazen çok kesin bir şekilde belirir. Bazen de kendimi tamamıyla silerek zeminde, dokuda erir. Çok hoşunuza giden bir kumaşta önce rengi görürsünüz ama bu renk binlerce ilminin, düğümün, beneğin elele vermesiyle kurulmuştur. Böyle bir dokuda beneğin ne kadar önemli yer aldığını her göz seçemez. Bunu anlatabilmek için dümdüz bir renge boyanmış herhangi bir dokumadan küçük bir parça kesip bunun yanbaşına aynı boyda, aynı rengi fırça ile sürür bunları gösterin sonuca şaşacaksınız. seyircinin büyük bir çoğunluğu dokuyu seçecektir dokuya bunu sağlayan beneğin ta kendisidir.

Benek yalnız başına resim kurmaya yeterli değil, öteki elemanlar yeterli, araçlardaki önemli fark bu.

Beneğin öteki elemanlar gücünde olmadığını sezinleyen öğrencilerin bunu çok güzel bir şekilde açıkladılar. Dört küheylan çeker arabamızı konusunu ressamca belirtmelerini istediğim zaman rengi, lekeyi ve çizgiyi normal bir at boyunda, beneği de bir tay olarak betimlediler. Aradan geçen zaman beneğin de kendine has bir değeri olduğunu kesin olarak ortaya koydu (Eyüboğlu, 1986, ss.498-499).

Motif

“Bedri’de motif egemendi... süsleme ve halk sanatlarımızdan devşirdiği motifleri değişik düzenler vererek, resimlerine serpiştiriyordu.”

Nurullah Berk,...bir yerde yanlış anlaşılacak bir anlatım kullanarak Bedri Rahmi’yi motif devşirmecisi ve aktarmacısı gibi göstermiş olur.

Nurullah Berk’in iyi niyetli ama yanlış yargılamalarına katılmama olarak yok.

Şimdi...halk sanatına özgü motifleri “aktarması” ya da “devşirmesi” sorununa gelelim....Bedri Rahmi resimlerinin orasına burasına halk sanatından devşirilmiş motifler aktarmamıştır. O, özellikle uygulama alanına girdiği, tezgâha dayanan uygulamalar yapmağa başladığı dönemde nesneleri, halk sanatına, halk tezgâh işlerine egemen olan, zorunlulukların sonucu olan bir mantıkla incelemek istemiş, halk bezeklerindeki yüzyıllara dayanan bir yineleme sonunda varılan arınmışlığı, yalınlığı kısa ömrünün bir dönemine sığdırmak istemiştir. İnsan, kuş, at, geyik, balık, gemi, bulut, dalga, kemeçeci, bebesinin emziren kadın,kavak ağacı,resimlerine giren canlı cansız her şey tezgaha girmeden önce fazlalıklardan gereksiz ayrıntılardan, pürüzlerden arıtılıyordu, bir

bakışta kavranılabilir, taşla çimentoyla işlenebilir, kalıba alınıp, beze basılabilir duruma getiriliyor, kısaca biçimleniyordu. Bunun için O, bir motiften bazen yüzlerce desen çiziyordu

Tek bezek (motif) çözümüne egemen olan bu mantık, resim yüzeyinin donatılmasında, öğelerin düzeninde, birbiriyle ilişkisinde, minyatür'e, kilime, yazmaya egemen olan anlayışla tamamlanıyordu. Yani, Bedri Rahmi, konusunun öğelerini, resim düzlemine özellikle duvara hiçbir mekân ve derinlik etkisi uyandırmayacak biçimde yerleştiriyordu (Erol, 1984, ss.117-118-119).

Avrupa, dekoratif sanatlarda Japonları pek tutar, iyi de tanır öteden beri. Bizi ise, onlardan hiç de aşağı yanımız olmadığı halde çok daha az tanımaktadır. Daha düne kadar, İranlılara malediyorlardı o nefis minyatürlerimizi. Neden sonra Acemlerin elinden alındı minyatürlerimizin kimliği, bize verildi Almanların çabasıyla. Bu suretle sanat tarihinde, ön sıralardaki yerimizi aldık.... Gelip gördüler yabancılar, gözönünde olan dekoratif (süsleme) alemimizi, kadını haremde, onun süsleme eşyalarını, giyim kuşamını hapis ettik sandıkların haremde, dibinde. Motiflerimizi de hoyrat bilgisiz ellerle kompozisyonlarından koparıp, çil yavrularına döndürdük... Resimde de, süsleme sanatlarda da var bu...bir de modernize ediyoruz onları sözde yaratma adına...Motifleri tabiattan alırken zaten harikulade stilize etmişler ki, tavşanın suyunun suyunu ne yapalım? Asıl hüner, motifi yeni baştan yaratmakta. Eski motiflere her iki şekilde de musallat olmak bir mani, bunların dışında Türklük damgası vurulamaz kanısı bir fobi halinde bizde. Ressamın peysaj'da motif araması yer beğenmesi ne idiyse, eski sanatkarların, tezhipçilerin kompozisyonları için motif araması o idi. Sen kalk onu toprağından sök, döndür bir Noel çamına bu ne densizliktir. Bir motif ulu orta her yerde de kullanılmamış, yerine göre değişik bir hal almıştır. Biz alnımızın ortasına yapıştırılmadığına şükredelim motifin. Onlar ahşap (tahta) eşya için başka giyim kuşam için başka, deri için başka, kap kaçak için, çini için...ayrı ayrı motifler düşünmüşler, ne ince, derin bir zevkle yaratmışlardır onları, bugünün yaratıcılığı nerede? diye sormamalı. Bunu yapanlarımız yok değil. Folklorü ele alırken resmimizle o işe önder olan, büyük ressam, hocamız Mehmet Ruhi beyi, Turguz Zaim'i, Bedri Rahmi Eyüboğlunu anmadan nasıl geçeriz? Motife plastik bir değer vererek, oryantalizme kaçmadan yapmışlardır bu işi (Üren, 1969, ss.9).

Ritim

Yapı sanatında, nakışta, heykel sanatının bazı bölümlerinde tekrardan doğan düzenden sanatkar sorumlu değildir. Nakış sanatında harikalar yaratan tekrar düzeni çoğu zaman bir güzellik tasası değil, bir tezgah zoru ile doğar. Kilim dokuyan, ister istemez ilmikleri tekrarlayarak, çorap ören bazı nakışları ısrarla tekrarlayacaktır. Hele iş basma kalıba dayandı mı, tekrar kaçınılmaz bir yol olacaktır.

Mimari ve süsleme sanatların da motiflerin yinelenmesi her zaman keyfi değildir, gereklidir. Kimbilir hangi hesabı güderek dokuma geleneği büyük açık-koyu oyunlarından kaçınmış. Bir halıyı, bir kilimi dokuyan ilmikler sanatçıya karşın yinelenenlerdir. Herhangi bir mimariyi ören tuğlalar, taşlar veya pencereler mimara

karşı yinelenecektir yani gerek mimaride, gerek süsleme sanatlarında motif yinelenmesinden kendi içindeki ritmin akışını verebilir.

Süsleme sanatlarında gereçlerin, olanakların gerektirdiği tekrarları andıran fırça darbeleri ile de ayrıca ritmik bir tekrarlama elde edilebilir.

Süslemeci her zaman yalın biçimlerle çalışma zorundadır. Biçim ne kadar yalın olursa, gereci o kadar rahat işler. Bu yüzden süslemeye resmin ilkel biçimi denebilir.

Herhangi bir motifin tezgahâ girmesi için, elden geldiğince yalın olması ve gerek basit bir işçinin ve gerek işçi ile iş arasına giren aracın olanaklarını aşması gerekir.

Bir süslemeci aynı formda ve aynı boydaki biçimleri yan yana dizerek tezgâhın, gereçlerin zenginliklerinden yararlanarak onlardan göze hoş gözüken bileşimler yapabilir. Fakat boyuna doğa ile ilişki kuran gerçek bir ressam, doğada birbirinin aynı olan biçimlere çok az rastlayacak hatta bazen sırf resmin güzelliği için birbirine benzeyen biçimler icad edecektir.

Tekrarlanan motiflerin gözde güzel bir etki bırakması yalnız süsleme sanatlarının değil, mimarinin, musikinin, şiirin yararlandığı özelliklerden biridir. Resimde de bir çeşit tekrardan yararlanır. Fakat bu tekrar süsleme sanatlarında olduğu gibi çırılçıplak değil çok gizlidir ve resimdeki motif tekrarı ressam süsleme sanatlarında olduğu gibi tümüyle icad edemez, her an doğada sezmeye çalışır (Eyüboğlu, 1986, ss.335-340-343-370-371).

Konu ve Teknik

Bedri Rahmi, bir "temalar" ressamıdır. Tüm büyük ressamlar gibi, O, bir konuyu, bir resimde geliştirmek, yetkinleştirmek yerine, birbirini izleyen bir çok resimde değiştirmek, geliştirmek, yetkinleştirmek ister. Bir resimde bir konunun sonuna değin götürülemeyeceğine inananlardandır.

Bugün bir portre yaparken, yarın bir nature-morte, öbür gün bir görünüm çizmemiştir. Sanat yaşamının çeşitli dönemlerinde, değişik konuların peşinden koşmuştur. Hanlar, köylü figürleri, Hacı yüzleri, çıplaklar (Resim: 20-21), Talaslılar (Resim: 22-23-24-25), Korupark (Resim: 26) görünimleri, Karabaş görünimleri, Otoportreler (Resim: 27-28)...

Babatomiler de bu temalardan biridir. Tema ya da konu...Resim sanatı için ne anlamı var bu sözcüklerin? Daha önce yazmıştım, resmin bir tek konusu vardır: kendisi. Ama bu, bir ressamın şu ya da bu konuyu seçmesinin hiçbir anlamı yok demek değildir. Resme, bir resim olarak baktığınızda, bir nature-morte'un, bir çıplaktan ayrımı yoktur. Çünkü bizi (resme bakarı) ilgilendiren sonuçtur. Yani bitmiş resim. Oysa o resmi yaratan sanatçı için durumun az-buçuk ayrımı olması gerekir. Sirk resimleri yapan Picasso ile, gitar resmi yapan Picasso aynı kişidir. Gvernica'yı yaratan da aynı kişidir. Bu resimlerin, aynı sanatçının fırçasından çıktığını görebilir sanata yakınlığı olan bir kişi. Ama Picasso'nun sirk resmiyle, gitarlı nature-morte'u ve Gvernica'sı aynı resim değildir. Şunu söylemek istiyorum: Sanatçı yetenekli sanatçı, kişiliğini her zaman korur, ama konu (ya da tema) da, resme kendi değişikliğini getirir.

Babatomiler...O güne değin pek kimsenin görmediği resimlerdi bunlar.(Resim: 29-

30) Büyük bir çoğunluğu 1960'larda (özellikle Amerika'da bulunduğu sırada) çizilmişti. Desenler, guajlar, akrilikler...birbirini izliyordu. Bu kez, tema sevişmeydi. Ya da cinsel aşk. Ya da erotizm. Hangisini dilerseniz...Bedri Rahmi, bu resimlerinde plastik öğeleri en aza indirmiş. Her biri, kısa bir anın ürünü gibi. Resimlerin, desenlerin, sanki her biri çiftleşme süresi içinde çizilmiş, soluk soluğa yaşananın, ya da çıldırtıcı bir özlemin resimleri bunlar...Bedri Rahmi'nin tüm resimleri, denebilir ki, sevdiği bir yazarın, "Bir insanı sevmekle başlar her şey" sözünü resimlemiştir. Onun, yalnız Babatomi'leri değil, dağları, ovaları, gecekonduları, hanları, hamamları, kahveleri, giderek otoportreleri bu aşkın değişik biçimlerde dile gelmesidir. Eğer Babatomiler'de kendini ve sevdiğini biraz soymuşsa, bu, kendini yani içindekini ve dışındakini çırpıçlı gözler önüne sermekten ve aşka gerçek adını vermekten korkmadığı içindir (Edgü, 1978).

1949-1950 yılları arasında Bedri Rahmi halay, horon, han kahvesi, "Uçan at üstünde sevgililer" (bir Köroğlu-Döner imgesi), gibi devamlı temalarına "Vagon restaurant", "Eşek üstünde bebesini emziren köylü kadın"ve "Sarı sedye" ya da "Yarelerim göz göz oldu, cerrah gözleyi, gözleyi" (Resim: 31) gibi yeni temalar eklenmişti. Bütün İstanbul'u, İstanbul folklorunu içeren, kuşbakışı "İstanbul"da (Resim: 32) yeni bir tema olarak belirmekteydi.

Sonra, "Karacaoğlan" figürü.."Han kahvesi"nde ya da "Garibin yatağı"nda adlı düzenlemelerin çarpık bir iskemleye kaykılarak türkü söyleyen, tel tel çözülmüş benzeyen aşık figürü, "Karacaoğlan"da yere sapasağlam oturmuş, geometrik, eğri ve düz ilişkileri kısıkırak bağlanmış, anıtsal bir figürdü. Yakın bir gelecekteki biçimleme döneminin habercisi olan figürlerden biriydi. "Karacaoğlan" mozayik biçiminin iç içe eğrilerini izleyen renk noktaları, binlerce renk beneği onun sert yapısallığını yumuşatamıyordu.

10.Devlet Resim ve Heykel Sergisinde yer alan bu yapıt üzerine Refik Epikman, "Bedri Rahmi, yeni yeni armonileri, cesaretli araştırmalarıyla bu yıl da kendini belli ediyor. Karacaoğlan tablosu, güzel arabeski ve kıvılcım gibi yanan renkleriyle bir kaya gibi tuvale yerleştirilmiştir; pek kolay bir iş olmasa gerek.." diye yazdı.

1949-1950 yılları arasında guvajla, ya da çini mürekkebiyle ve çoğu iki lekeye dayanan işlek bir yazı kadar akıcı kıvrak oluncaya kadar yinelenen motiflerle yüzey düzenlemeleri de yapmağa başlamıştı. Bu iki boyutlu, mekânsız, çinilere, dokumalara benzeyen, yüzeyde gelişen birbirinin izleyen, kovalayan, iç içe, ard arda yinelenen atlı aşıklar, tekneler, deniz kızları, dalgalar, kucaklaşanlar, kuşlar, yemişler arasında bol perçemli oto portrelere de rastlanmağa başlar.

Tek bezek (motif) çözümüne egemen olan bu mantık, resim yüzeyinin donatılmasında, öğelerin düzeninde, birbiriyle ilişkisinde, minyatüre, kilime, yazmaya egemen olan anlayışla tamamlanıyordu. Yani Bedri Rahmi konusunun öğelerini resim düzlemine, özellikle duvara hiçbir mekân ve derinlik etkisi uyandırmayacak biçimde yerleştiriyordu (Resim: 33-34-35) (Erol, 1984, ss.102-103-119).

1950-1960 arasında fov ile dışavurumcu anlayış arasında bir soyutlamaya giden sanatçımız, belki, yalnız Zeki Faik İzer olmaktadır.(Resim: 36).

Bizde çok yönlülük gösteren Bedri Rahmi'de, lirik bir soyuta zaman zaman itibar etmiştir. Kararlı bir tutum göstermemesine rağmen, 1959-1960'lardan sonra, yer yer

soyut çalışmalar yapmış, hatta ölümüne dek bu çabası sürmüştür. Reis'in soyut yapıtlarının boyasal ağır dokusu, ortak bir özellik olarak saptanmaktadır. Ancak bu soyutlamaların arkasında, daima kimi folklorik motif ve yazıların yer aldığı da bir gerçektir. Bu bakımdan aslında tam bir nonfigüratif özellik onun çalışmalarında yoktur, denilebilir. Ayrıca, bu çalışmalarında da boyasal doku zevki, bir rölyef haline getirdiği tuşlarını kullandığı kumlu yüzeylerde açıkça görülür. 1969 kışında Almanya'da Bonn Büyükelçiliğimizde birlikte oturup, sohbet edip, yiyip içtiğimiz Bedri Reis ile sanat anlayışı hususunda uzun sohbetlerimiz de olmuştur. O, son derece meraklı, her gördüğü yeniliğe ilgi duyan, bir noktada devamlı kalamayan bir kişiliğe sahipti.

Bu nedenle olsa gerek, O soyut çalıştığı bir dönemi içinde, birden, Aşık Veysel'in geometrik yüzeylere indirgenen bir portresini resmedebiliyordu. Bu nedenle onun canlı ilgilerinin, resimlerinin anlayış düzeyini bir anda değiştirdiği kabul edilebilir (Berk, Nurullah ve Adnan Turani, 1981, ss.172-210-211).

Bedri Rahmi, Anadolu insanının elinden çıkmış işlere, çoraplara, nakışlara, yazmalara, heybelere yönelmiştir. Folklor ürünü sayılıp, sırt çevrilen bu işlerde çağdaş soyutlamacı sanat biçimleriyle uğraşan, bütünleşen bir tat bir lezzet buluyordu.

Halk sanatımızın anonim işlerinden yola çıkarak çağdaş görsel bir beğeni düzeyi yaratmak, Bedri Rahmi'ye gelinceye kadar denenmemiş bir yoldu. Ona göre, Bizans mozaiğiyle bir Sivas kilimi arasında büyük bir fark yoktu. Birinin taştan ilmiklerle kurduğunu, öteki yünden ilmiklerle örüyordu. Bunların her ikisinde de halk sanatı gözüyle bakıyordu, Bedri Rahmi. Çünkü ikisi de büyük bir geleneğin ürünüydüler: her ikisinde de "hepimizin olan değerler" vardı. Gene de halk sanatının ürünleri, çağdaş bir görüş açısından aynen tekrarlanacak, olduğu gibi aktarılacak değerler olamazdı. İşin içine çağdaş resim ölçüleri, görsel değerler de katılmalıydı (Özsezgin, 1982, ss.32-33).

Halk sanatı, nasıl halk yaşamında vazgeçilmez bir işleve sahipsem, bu işlevi çağdaş anlamda günün gerçeklerine uydurmakla Bedri Rahmi, resmin dört yanı çerçevelenmiş, bir tablo olmanın ötesinde günlük yaşama karışan bir değer ölçüsü sayılması gerektiği yoluna ayrı bir etkinlik de getirmişti. Bu amaçla duvar mozaiği, seramik, perde ve yazma hazırlıyor, böylece "Güzel" in aynı zamanda yaşamla özdeş bir yararlığa yönelmesi gerektiğini savunuyordu (Özsezgin Kaya ve Mustafa Aslıer, 1989, ss.115).

Bedri Rahmi'nin yaşam dünyası resimdi. Dünya onun için çizilmek, çizilmek içindi. Bu dünyada bir deniz kıyısı, bir ağaç, bir adam, gök, kuşlar, yıldızlar, gece, evler, sokaklar, balıklar, bu dünyayı dolduran daha nice şey, çizilmek, bir resime girmek, orada yaşamak içindi. Bu dünya buna yarardı, yeniden yaratılmaya, yeniden kurulmaya. Bir bulut başını almış gidiyor muydu, Bedri bunu görmeliydi, sonra da kâğıda, beze, tahtaya, taşa çıkmalıydı. Bu dünyadaki geceler, sabahlar, öğleler, akşamlar onun içindi. Bedri bunun için kalme kâğıda sarılırdı....Evliya Çelebi gibi hiç birşeyi kaçırmak istemez, büyük küçük herşeye ilgi duyardı. Bir çocuğun gözleri, elleri, ayakları, bir pencere, bir kapı, kırık bir dal, yavaş yavaş akan bir su, bir demet kuru ot, bağırان bir sardunya, küsmüş bir gül, bir atın gözleri , bir dağ, bir koy, daha nice şeyi ilk görüyormuş gibi coşar bağırırdı. Bundan daha nice şeyi ilk görüyormuş gibi coşar bağırırdı. Bunları görmek de yetmezdi ona, paylaşmak, bu sevincini bölüşmek isterdi....Bedri için yaşamak

demek, bir mavi, bir kırmızı, bir siyah, bir yeşil demektir. Dünya onun için bir renk, bir çizgi cümbüşüydü (Berk, 1975, ss.4-5).

Çağdaşlık bilinciyle yöresel beğenileri, kendine özgü yöntemler içinde bağdaştırmış ve bu eğilimden coşkulu bir resim uslubu çıkarmış olan Bedri Rahmi'nin, çok değişik teknikleri denediği yapıtları arasında suluboyalar oldukça önemli bir yer tutar. Onada teknik çeşitlilikle, araştırma coşkusu bir arada ve ortak düzenler içinde yürütmüştü. Sözel geliş bir minyatürü, koca büyüklükte bir Rönesans tablosu ile aynı değere göre Bedri Rahmi için, suluboya ve yağlıboya arasında bir derece "tercih"i yapmak elbette ki düşünülemezdi. Sanat arabasını çeken dört küheylan: renk, leke, çizgi ve benek, onun tüm resimleri gibi suluboyalarında da temel öğeler olarak gücünü duyurmuştur. Bedri Rahmi'de suluboyaya ilişkin değerler, tek seansta çıkmış izlenimini veren rahat, zorlamasız bir çatışmanın ürünüdür. İster figüre, ister nakışa dayalı olsun, suluboya resimleri çağdaş sanat planında geçerli kılan tüm etkenler Bedri Rahmi'de görsel bir coşkudan, doğa ve insan savaşından kaynaklanır (Özsezgin Kaya ve Mustafa Aslıer, 1989, ss.184).

Bedri Rahmi, açık havada çalışırken çabuk kuruyan guvajı yeğliyordu. Guvaj gitgide vazgeçemeyeceği bir gereç olmağa başlamıştı. Guvaj acelece, çarçabuk sonuna varmayı seven, çalışırken durmadan "değiştirme"ye giden sanatçıya uygun geliyordu (Erol, 1984, ss.48).

Bedri Rahmi, resimde herçeşit malzemeyi kullanmıştır...yazma kalıbıyla perdelik kumaş yapmaktan, Vakko fabrikasının önüne halk sanatı motifleri kullanarak Yiona'dan heykel dikmeğe kadar çok çeşitli, çok zengin işler yapan dev bir sanatçıdır (Güvemli, 1982, ss.264-265).

Nurullah Berk'e göre:

"Folklor sanatçılarıyla çağdaş anlayışı birleştirme çabasının Bedri Rahmi'yi bir çeşit süslemeci ve bezemeciliğe doğru yönelmesi doğaldır...O, biçim güzelliğini, motifin kıvraklığında, süsleme niteliğinde arardı. Zaten düşünülürse, Doğu sanatında ve özellikle Anadolu'nun folklor sanatında egemen olan süslemeci motifler değil midir" (Erol, 1984, ss.120).

Yazmanın nakışı, destinin endamı, Veysel'in bir sözü onu güneş kadar, ebem kuşağı kadar etkilemiştir. Bu yeteneği ile O, Anadolu'nun yalnız bugün yaşayan insanı ile değil, gelmiş geçmiş tüm insanları ile bütünleşebilmiştir. Bu bütünleşme yalnız duygusal yaklaşımla açıklanamaz.

Bedri Rahmi, Hitit insanını, destisindeki özgün oranları, Bizans ustasının mozaikindeki durgun anlatım düzenini, Selçuk nakışındaki biçimsel dokuyu, Osmanlı yazısındaki soylu hareket güzelliğini, halk sanatındaki tekrar ritmini belirleyebilmiş tadına varabilmiş ilk sanatçılarımızdandır.

Her toplum yaşadığı çağa göre bir sanat oluşturur. Bu gerçeğe göre Türk toplumu Cumhuriyetle beraber büyük bir toplumsal devrimi gerçekleştirmiştir. Bedri Rahmi bu devrimin yerleşme süreci içinde sanatını yapmıştı.

Türk devriminin toplumsal ana özelliği nedir?

-Batının bilim dünyasına yönelmek, yaşam için geçerli yol gösterici olarak bilimden

yararlanmak,

-Devletin halkla bütünleşmesi veya toplumun tüm kesimlerinin devlet yönetimine katılması.

Bu iki ana özellikle kültür sanatı alanında bir yandan bilimsel ,ögesel ve objektif alana yönelme, diğer yandan halkın yarattığı değerlere yönelmeyi getirmişti.

İşte Bedri Rahmi, bu iki yönelmenin ürünlerini sanatında bağdaştırabilmiş tam bir cumhuriyet kuşağı sanatçısıdır.

Cumhuriyetin ikinci yirmi yıllık döneminde politik dalgalanmalarla beraber bilime ve halka yönelme eğilimleri de dalgalanmaya başlar...

Bedri Rahmi sanatın insanla ilgili yanına gönül ve akıl yoluyla yaklaşırken, öğelerin, araçların, gereçlerin, tekniklerin tüm olanaklarını da denemiştir.

Sanatın topluma tam yansiyabilmesi için tuval resminin yetersizliğini kanıtlamıştır. O duvar resmi, mozaik, vitray, yazma, perde, kumaş, nakışlı duvar biçimlerini büründürdüğü sanatı evlere, fabrikalara, otellere sokabilmiştir.

Cumhuriyet dönemi sanatı içindeki yere O, her çeşit malzeme ve teknikle yaptığı yapıtlarıyla yerleşmiştir. Batı resminin ögesel değerlerinin çağdaş düzeyde bir yorumu, yöresel özü ve konuları , halk sanatında görülen tekrar ritminin ağırlık taşıdığı bir resim dili ile birleştirmiştir.

Başka bir deyimle, dünya resim sanatının ulaştığı ögesel gelişmelerden Anadolu sanatının biçimsel anlatım dillerinden yararlanarak özgün bir Bedri Rahmi sanatı yapmıştır (Aslıer ve diğerleri, 1982, ss.43-44-45).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, batı estetiğinden kaçınmamakla beraber, yerli tadı, çizgide ve renkte, süslemeci niteliğindeki biçimlerin plastik karakterli resimlere aktarılmasını başarıyla denemiştir. Halı, kilim, çini, yazma, hat sanatı, az da olsa minyatür, seramik onun başlıca çizgi, biçim ve renk repertuarı oldular.

Bedri Rahmi, Anadolu köy ve köylüsünün yaşantısını, dekorunu giysileri ile, çeşitli tiplerini canlandırdı, süslemeci motiflerin büyük yer kapladığı bir uslubu vardır (Berk Nurullah ve Adnan Turani, 1981, ss.106-109).

Sanatçı, çaresizlik karşısında kuşkuya kapılsa bile sevgisini hiç yitirmez. Sevgiyle çözümediğine aklıyla yaklaşır. O, daha doğrusu dünya sevgisindeki coşkusuna paralel olarak artan bir düşünme gücüne sahiptir. Sevgiyle yoğrulmuş özü belirler bir yandan.

Rothko'nun beş metre kare mavisinin, Mondrian'ın dörtgenlerinin ögesel büyüsunü anlar ve çözer. Kucağı kuzulu gelinlerin dokuduğu kilimlere bakarken çözdüğü büyüler coşkusunu daha da artırır. Bir kalemde Rothko'yu da Mondrian'ıda bir adım geride bırakırım. Bedri Rahmi bir şiirinde:

“ Gökyüzünden benim hisseme düşeni ver
Altına dilediğim gibi ömrümü sereyim
Mendil kadar olsun tarlamı ayır

Beni doyuracak ağacı göster”

der. O bunu tüm insanlar için istemektedir....insanı yaşayan bir varlık olarak sevmekle kalmaz. Onun yaptığı herşeyin nedenini düşünür. Sözü, rengin gizemini aradığından daha çok belki, insan yapısı varlığın gizemini ve güzelliğini belirlemeğe çalışır (Aslier, 1982, ss.42-43).

Bedri Rahmi şöyle der, 1930’dan 1974 yılına kadar meslek hayatıma kuşbakışı göz atınca beni sevindiren ve üzen iki nokta var. Halk sanatlarını, örneğin bir kilimi, bir İznik çinisini, su katılmamış bir Orta Anadolu bakır işini, bir tahta oymayı, kızılıçık dalından örülen sepeti, kurt başlı baltayı, nacağı, nakışlı keseyi her zaman sevdim. Onları hiçbir zaman büyük garplı ustalardan ayırt etmedim. 1933’te Paris’te Tüileri sarayında katıldığım ilk sergideki resimlerimin katalogdaki adları şöyleydi:

1. İznik çinilerine hayran ressam,

2.Yavuz, Gülcemal., Gülnihal.

Sevincim mesleğe başladığım anda ana kaynaklara elimi uzatmış olmaktan geliyor. Üzüntüm de bu güzel, cömert kaynaktan dilediğim kadar faydalanmamış olmaktan geliyor (Eyüboğlu, 1986, s.22).

Sonuç

Araştırmamda; bezemenin , Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun resimlerindeki yerini, bezemeye olan ilgisinin nedenlerini, bezemede resimsel öğeleri uygulayışını, halk sanatımıza olan ilgisini, etmenleri, etkilendiği sanatçıların, resimlerine olan etkisini araştırmaya çalıştım.

Sanatçının halk kültürüne yönelişine, ailesinin büyük bir etkisi olmuştur. Batı edebiyatını ona ilk babasının tanıttığını, anasından da Yunus'u, Karacaoğlu'nı öğrendiğini, babasının kaymakam oluşu sebebiyle köylümüzü, halk sanatımızı daha yakından tanıma fırsatını bulduğunu biliyoruz.

Hocası İbrahim Çallı, bir sanatçıda olması gereken en büyük özelliği meslek sevgisini vermiştir. CHP'nin yurtiçi gezileri, Çorum gezisi Türk süsleme sanatlarını görmesini sağlamıştır. Zengin, folklorik değerlere sahip olan Anadolu yörelerinin sanatçıyı etkilemesi çok doğaldır.

Halk sanatının geleneksel ürünleriyle, etkisinde kaldığı sanatçıların (Van Gogh, Gauguin, Raul Dufy, Matisse vb....) üslupları arasında yakın benzerlikle halk sanatımızın özündeki süslemeci niteliklerin ağır bastığını görerek halk sanatımıza yönelerek Doğu kökenli süslemenin, arabesk düzeninden yola çıkarak çağdaş süslemenin görsel şemalarına yönelmiştir. Batı sanatından ve halk sanatımızdan öykünerek Türk resim sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır.

Araştırmamın, resim ile ilgili düşüncelerime büyük bir etkisi olmuştur. Sanatçıya olan ilgi ve hayranlığım daha da artmıştır. Kendime örnek alacağım bir sanatçıyı araştırdığım için son derece mutluyum. Bedri Rahmi'nin sanatçı ve araştırmacı kişiliği, bakış açısı, özgünlüğü, sanat ahlâkı, tuttuğunu koparan azmi beni derinden etkileyerek görmeyi, etrafımı bir Türk resim sanatçısı adayı olarak dış etmenlerden ziyade yakın çevremden yararlanabileceğimi, öykünebileceğimi görmemi sağlamıştır. Bana göre sanatçı, yaşamı boyunca bunun için mücadele etmiştir.

Modern sanatın temel karakterini oluşturan en önemli özelliklerden birisi, çeşitli sanat faaliyetleri arasındaki hiyerarşik farklılaşmaya son vermesiydi. İkincisi bunların kopukluğun, temassızlığını gidermeye çalışması; üçüncüsü de, zanaat ile sanatı aynı düzeyde birbiriyle kaynaştırmayı başarmış olmasıydı...bu üç bileşenli atılımın espirisini Bedri Rahmi tek başına özümseyip, ürettiği son derece ilginç örneklerle bunu önce çevresindekilere, daha sonra da yurdumuzun çeşitli sanat odaklarına kabul ettirmesini bilmiştir. Bedri Rahmi, usta tekniği ve duyarlı tema seçiciliği, üslup yapıcılığıyla çağdaş resim dünyamıza yepyeni boyutlar kazandırmıştır (Özer, Bülent.1988, ss.16-18).

Şimdi daha da bilinçli üçüncü bir gözle görmeye ve öykünmeye başladım. Bulduğum yerde (Silifke-MERSİN) buna müsait bir ortam var. Yörük halkının yaşam

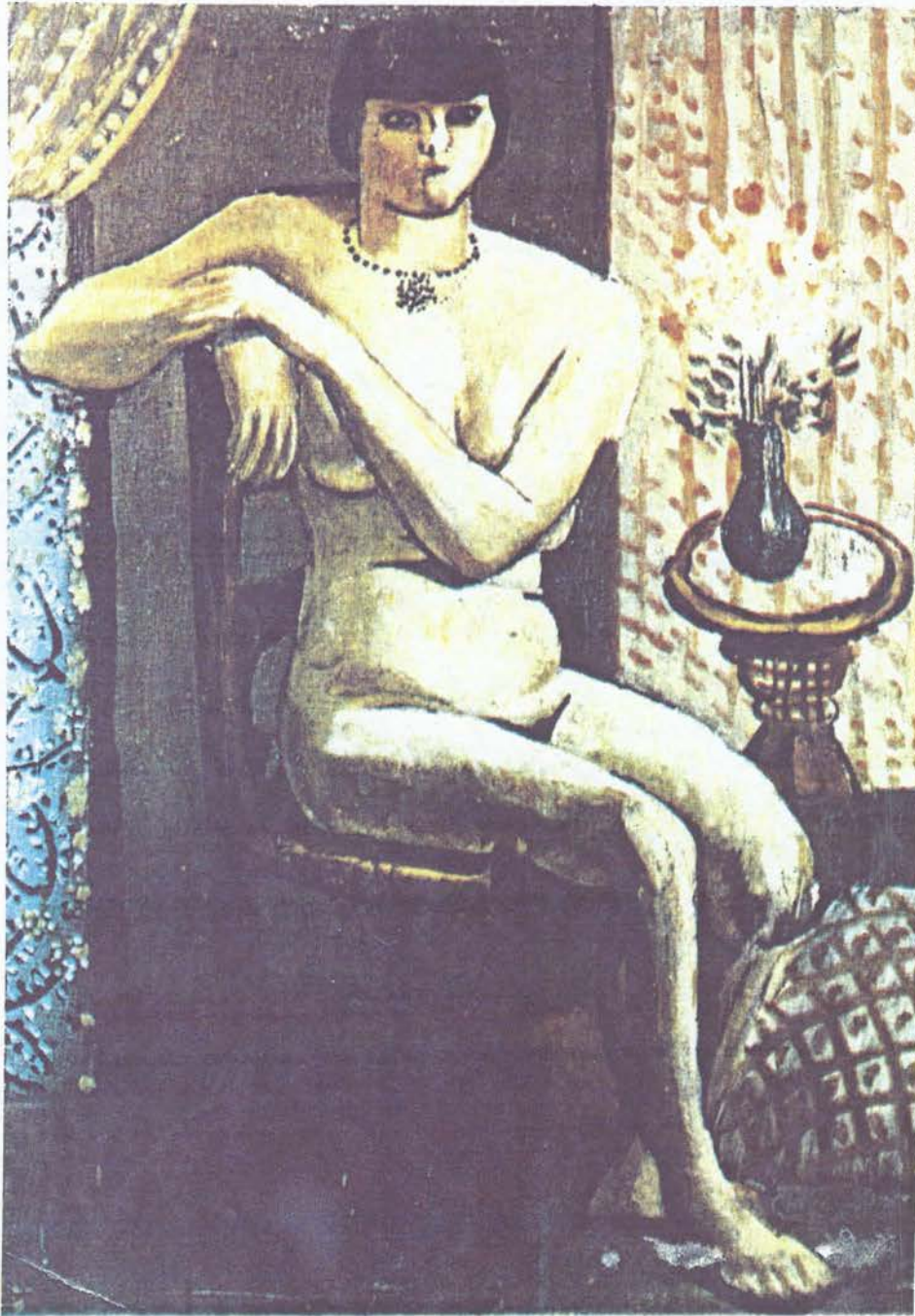
tarzı, kara çadırları, yöresel giyimleri, gelenek, görenekleri, heybeleri, çorapları, yere serdikleri çulları, halk motiflerindeki bezemeleri, renkleri, biçimleri, çizgileri kısacası resimsel öğeleri görebiliyorum.



Resim 1- "Yavuz Geliyor Yavuz" (1932-33), yağlıboya, (50x65)



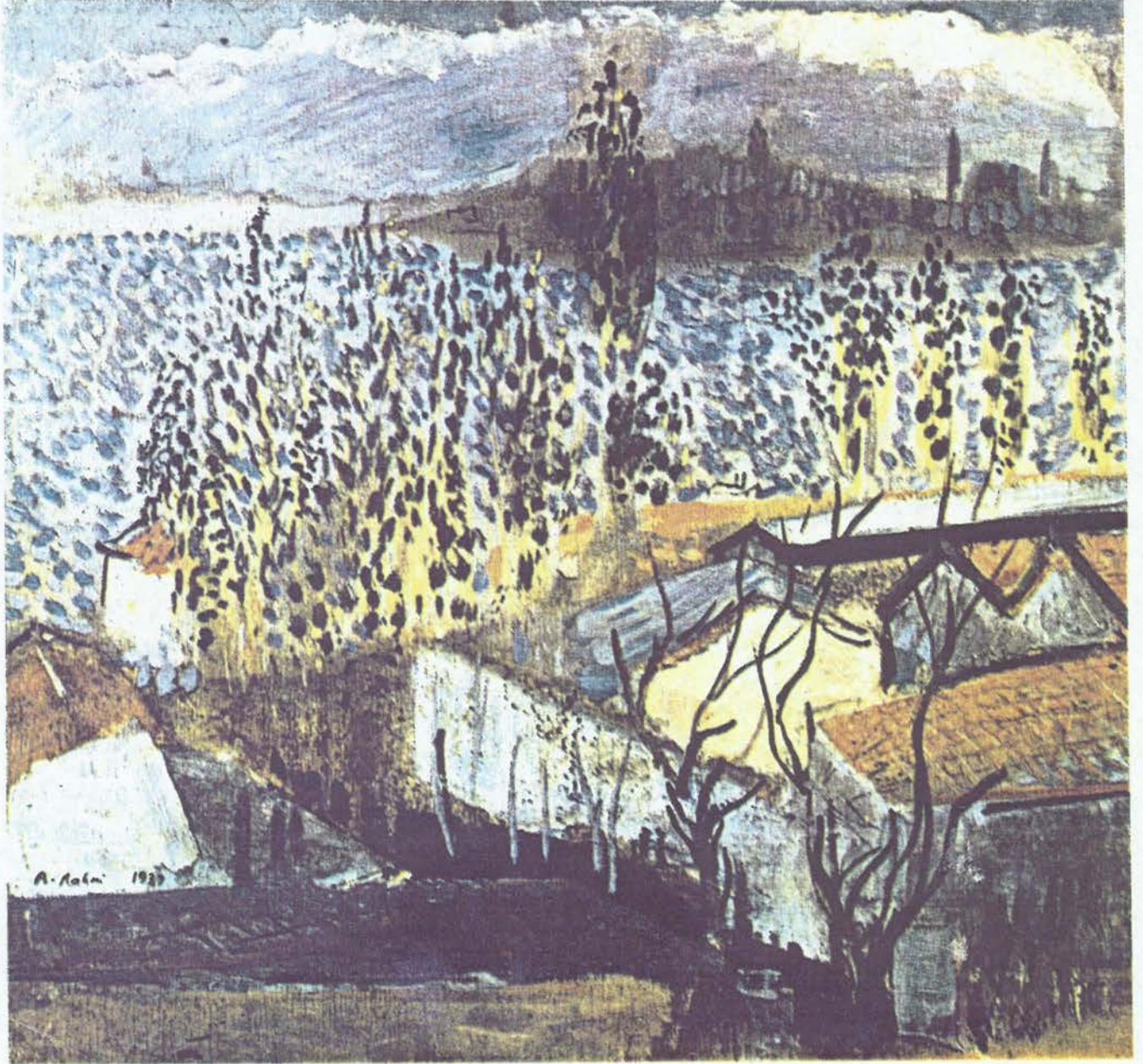
Resim 2-" Atölyede Çıplak" (1932), Yağlıboya, (50x65)



Resim 3-"Çıplak"(1932),guaş



Resim 4- "Sabahattin Eyüboğlu"(1933), Guaş, (48x26)



Resim 5-"Salıpazarı'ndan"(1939), guaş



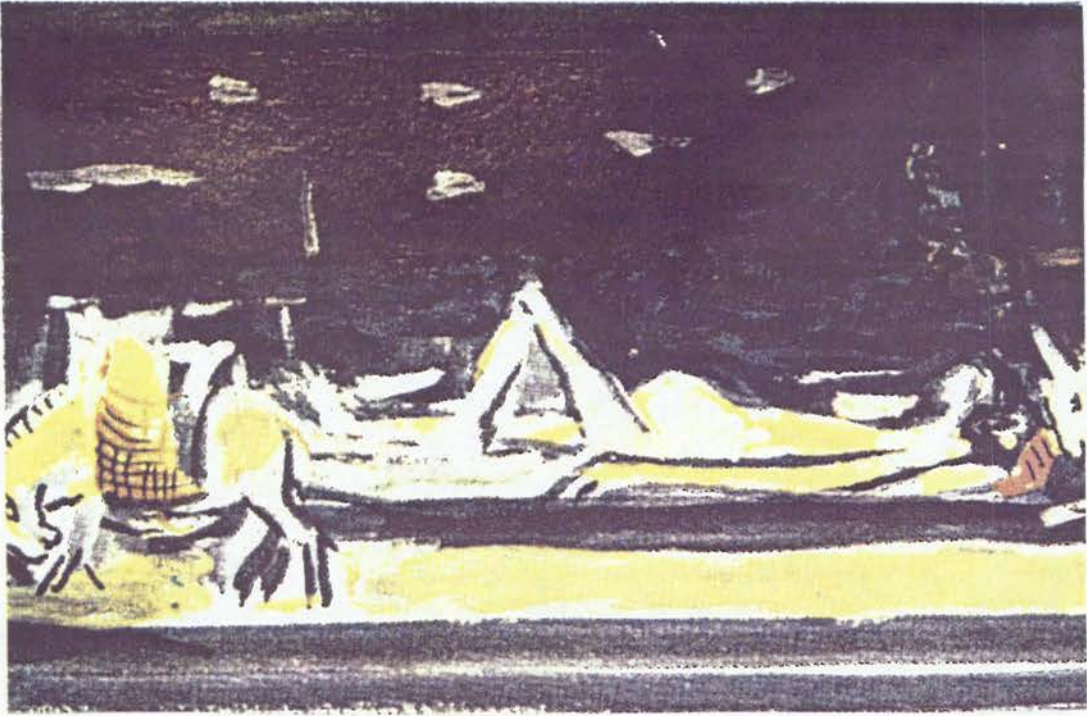
Resim 6-"Bursa'lı"(1945), yağlıboya, (70x50)



Resim 7-"Romen Bluzlu Kız"(1935), guaş,(65x50)



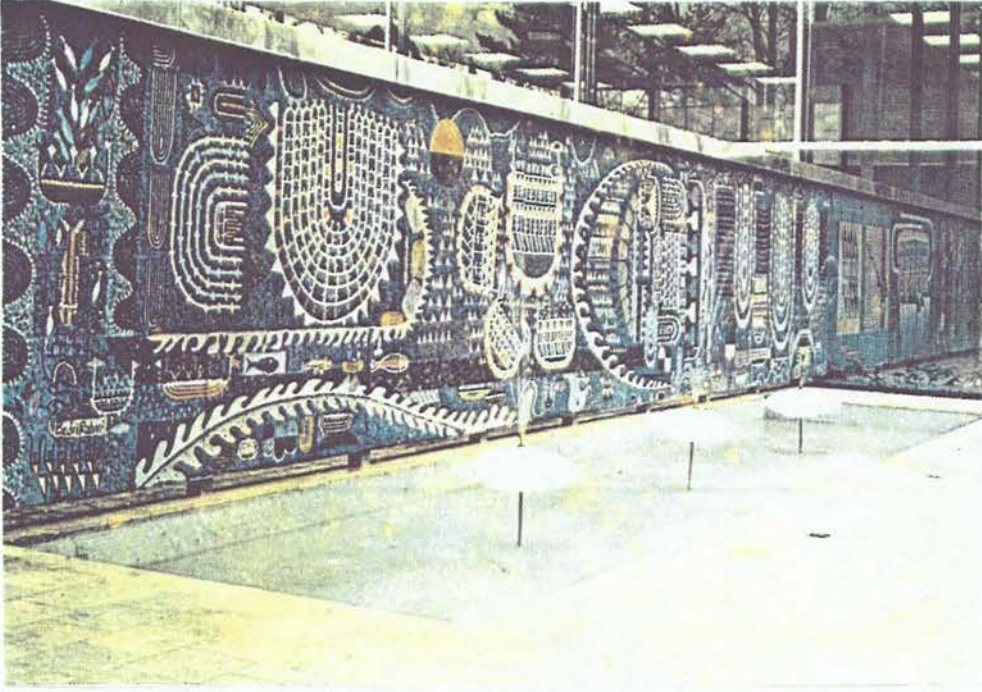
Resim 8-"Düzenleme"(1950), çini mürekkep-suluboya



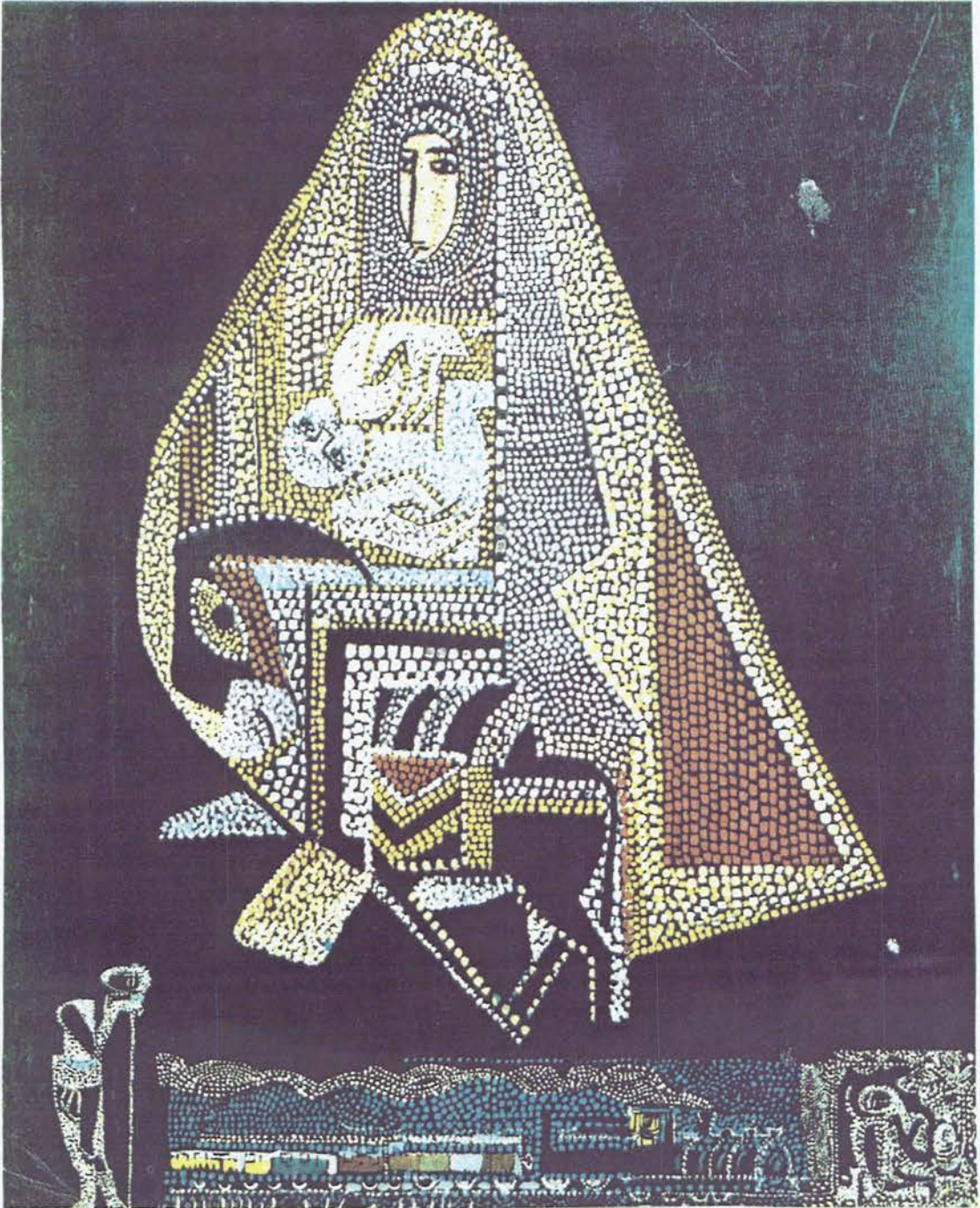
Resim 9-"Sarı Sedye"(1950), yağlıboya



sim 10-"Uçan Atlı"(1950), duvar resmi için eskiz, guaş, (17x48)



Resim 11-"Brüksel 1958 Fuarı Panosu"



Resim 12- "Köylü Kadın" (Vagon Restoran) (1954), yağlıboya, (183x146)



Resim 13-"Köylü Aile"(1936), yağlıboya, (91x71)



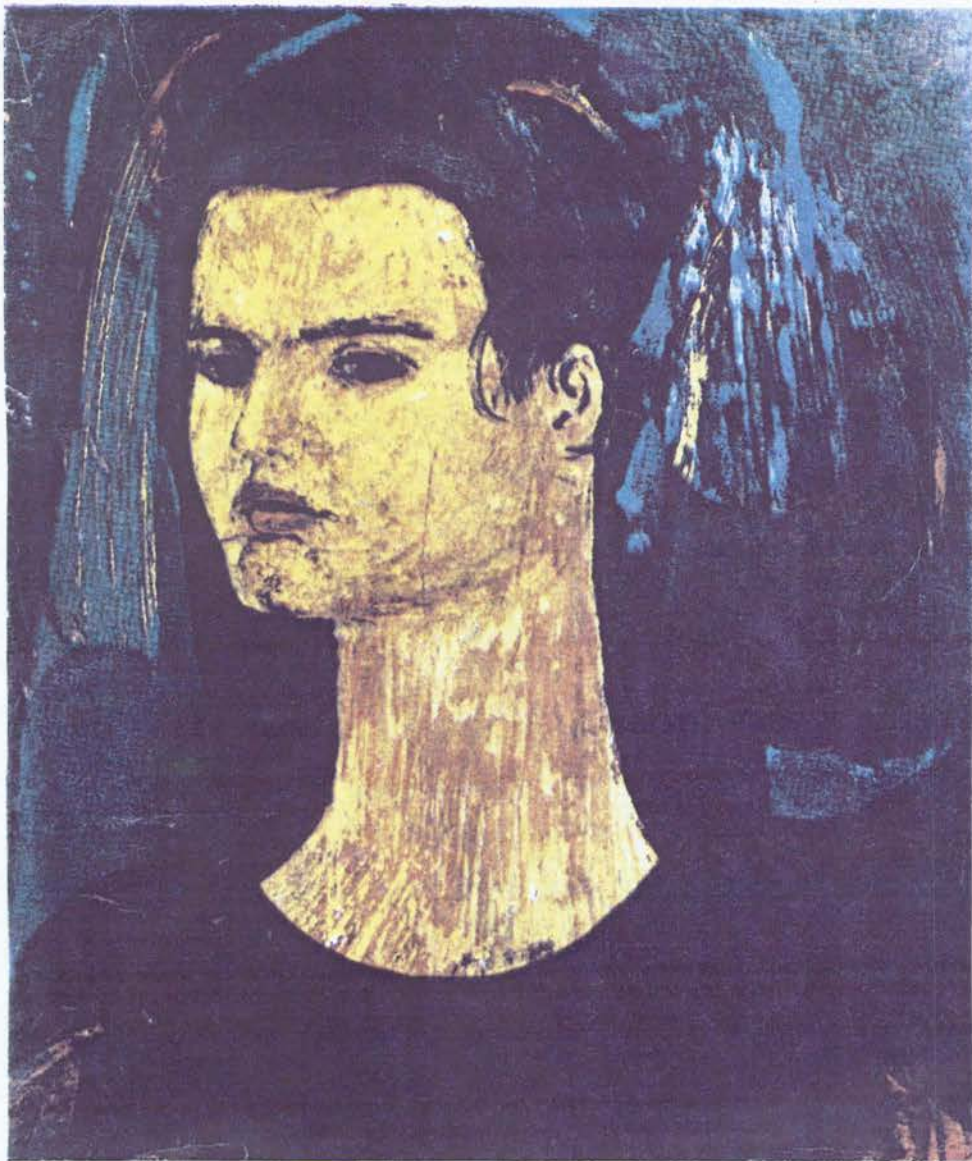
Resim 14-"Gengç Kız" (1937), guaş, (62x48)



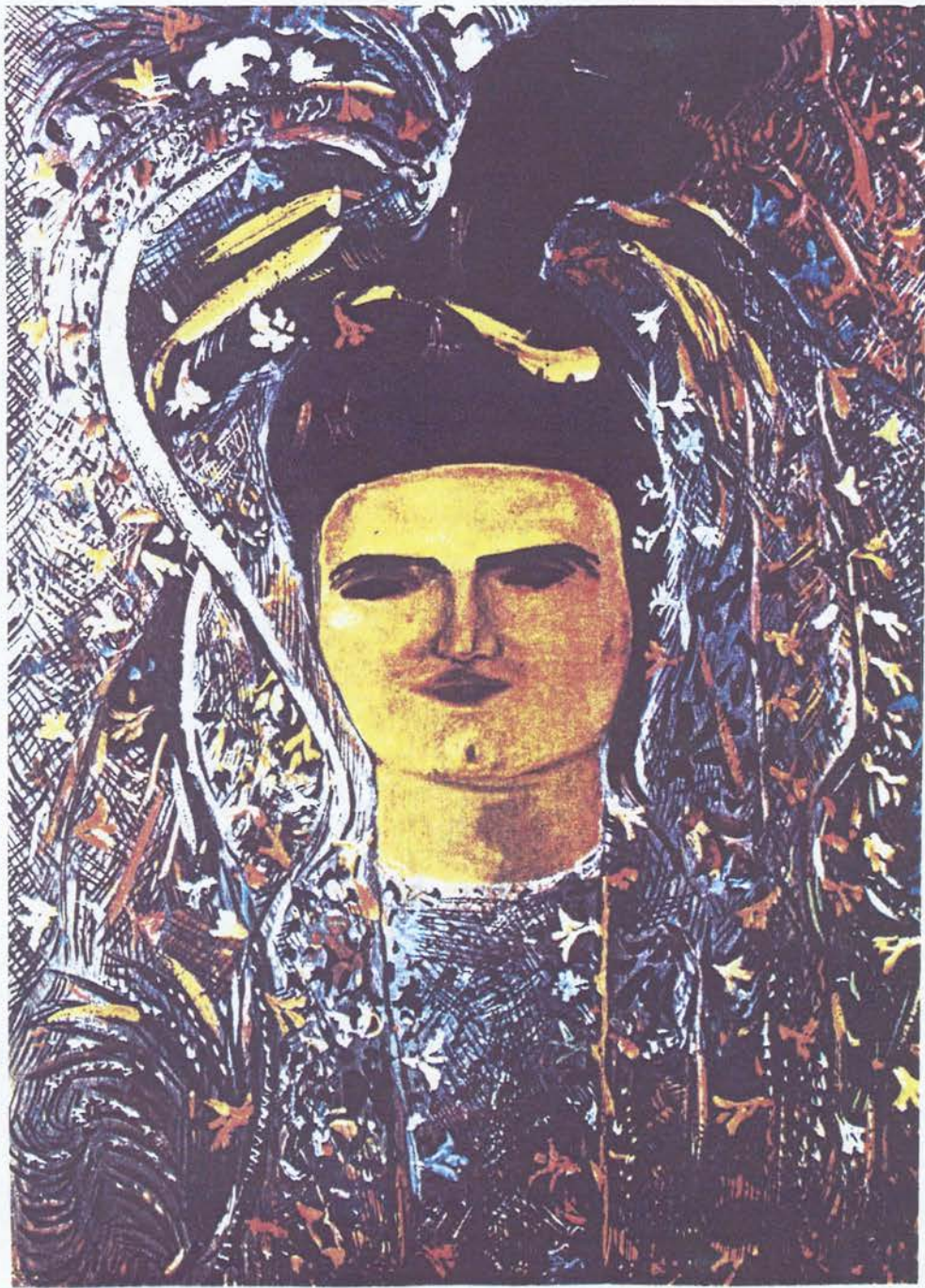
Resim 16-"Deniz Kızları" (1937), suluboya, (25x17)



Resim 17-"Mavi Gezi Notları" (1973), çini mürekkebi, (35x25)



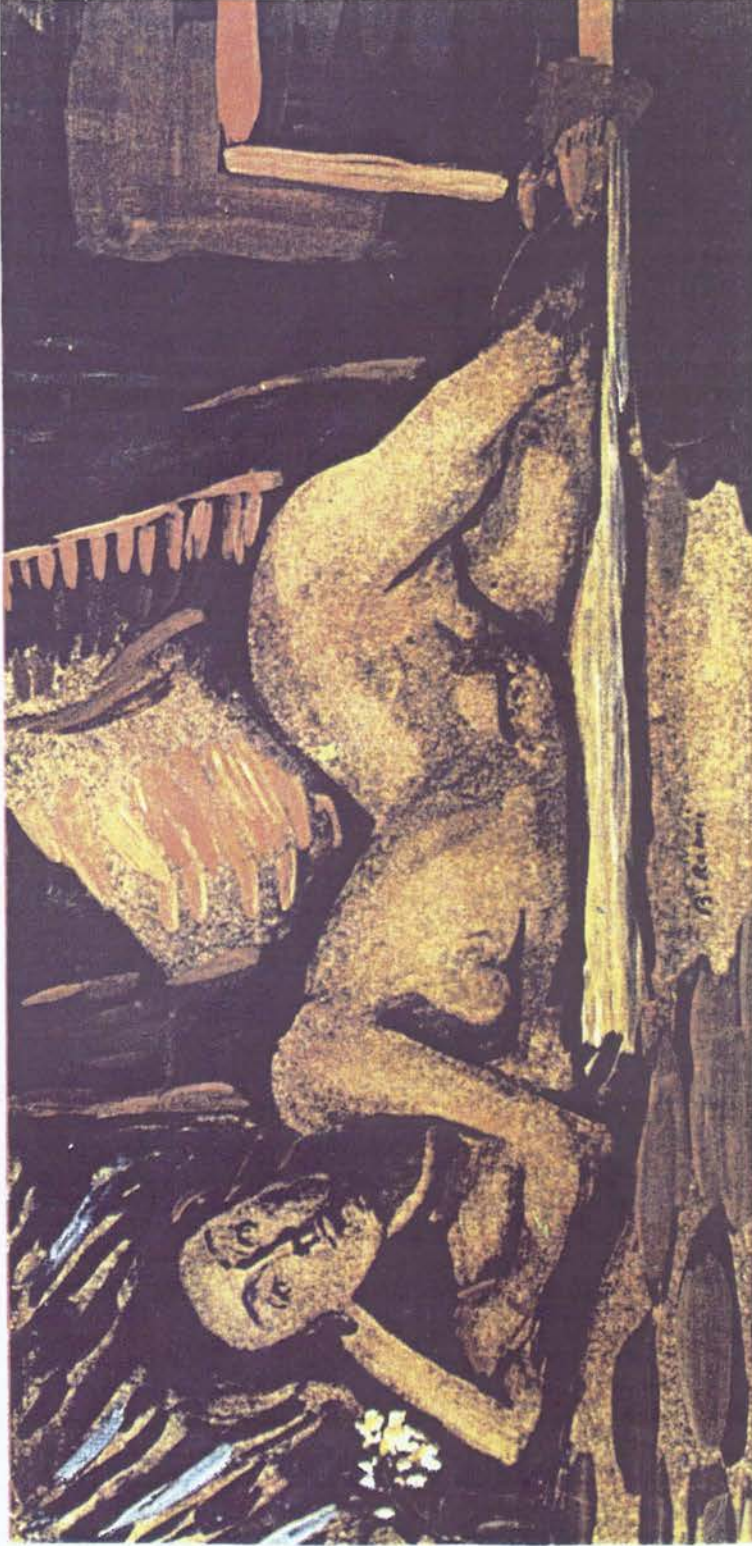
Resim 18-"Mari ya da Talas'lı I" (1945), yağlıboya, (65x48)



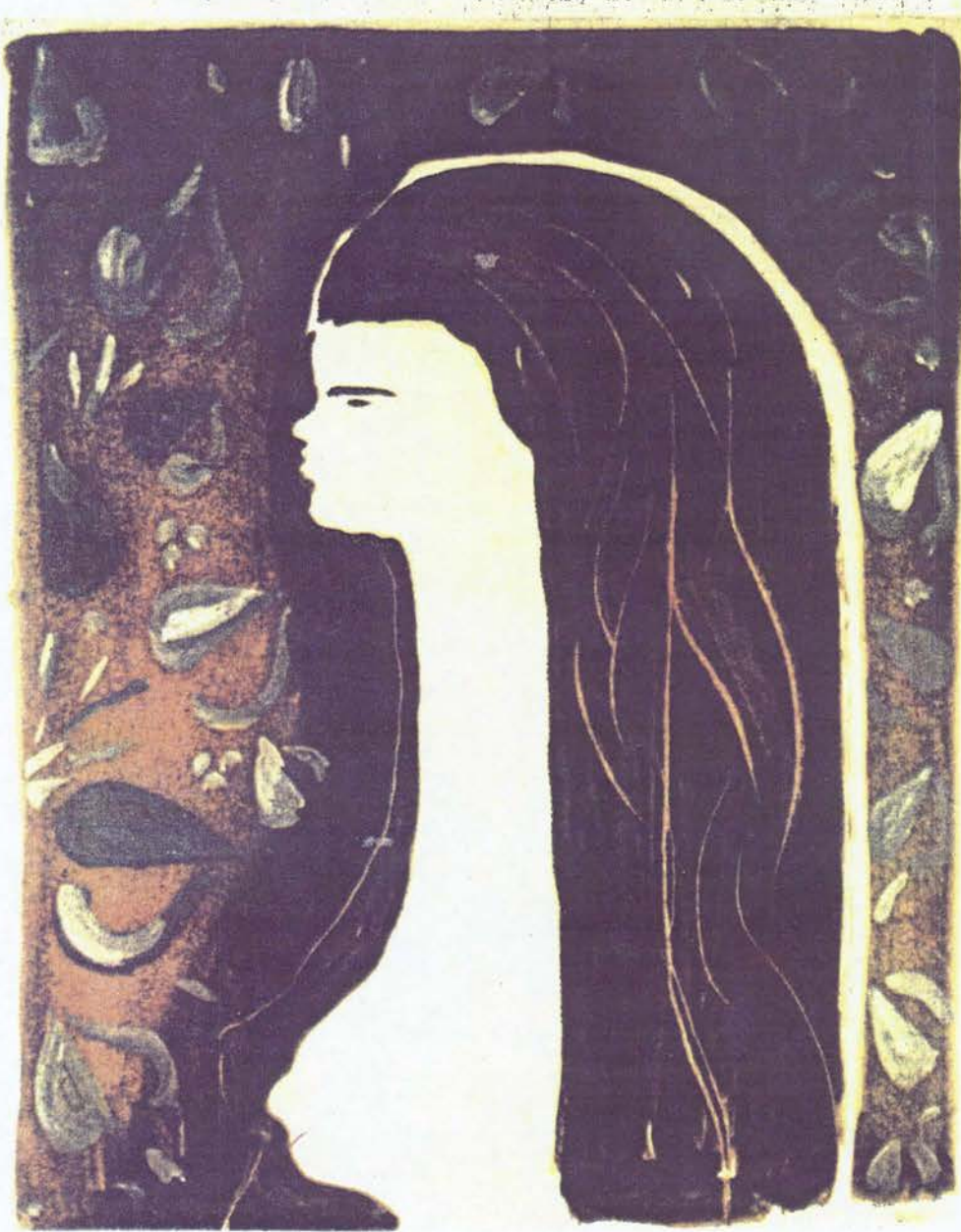
Resim 19-"Talas'lı yada Oyali Baş" (1946), yağlıboya, (65x48)



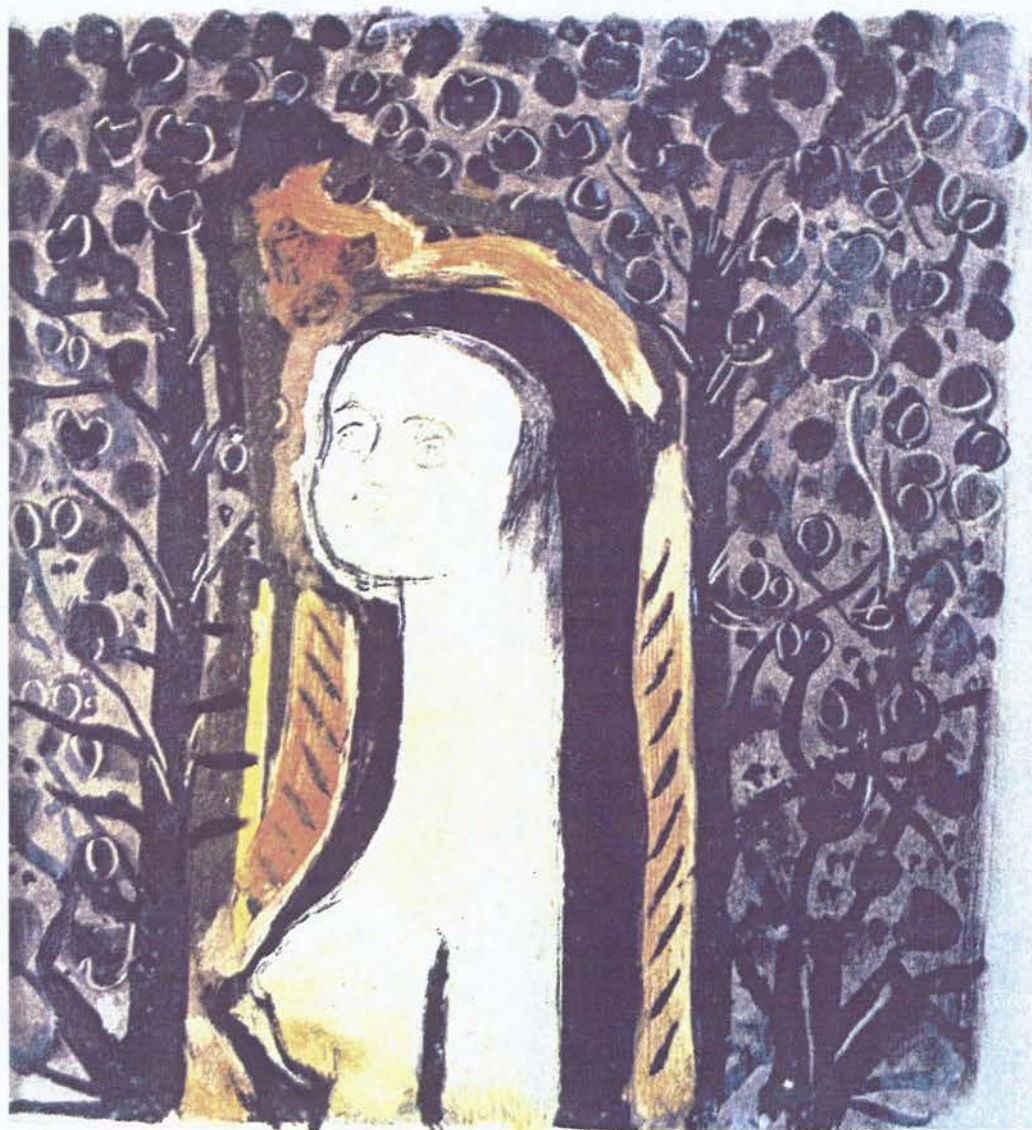
Resim 20-"Çıplak"(1939), yağlıboya, (70x50)



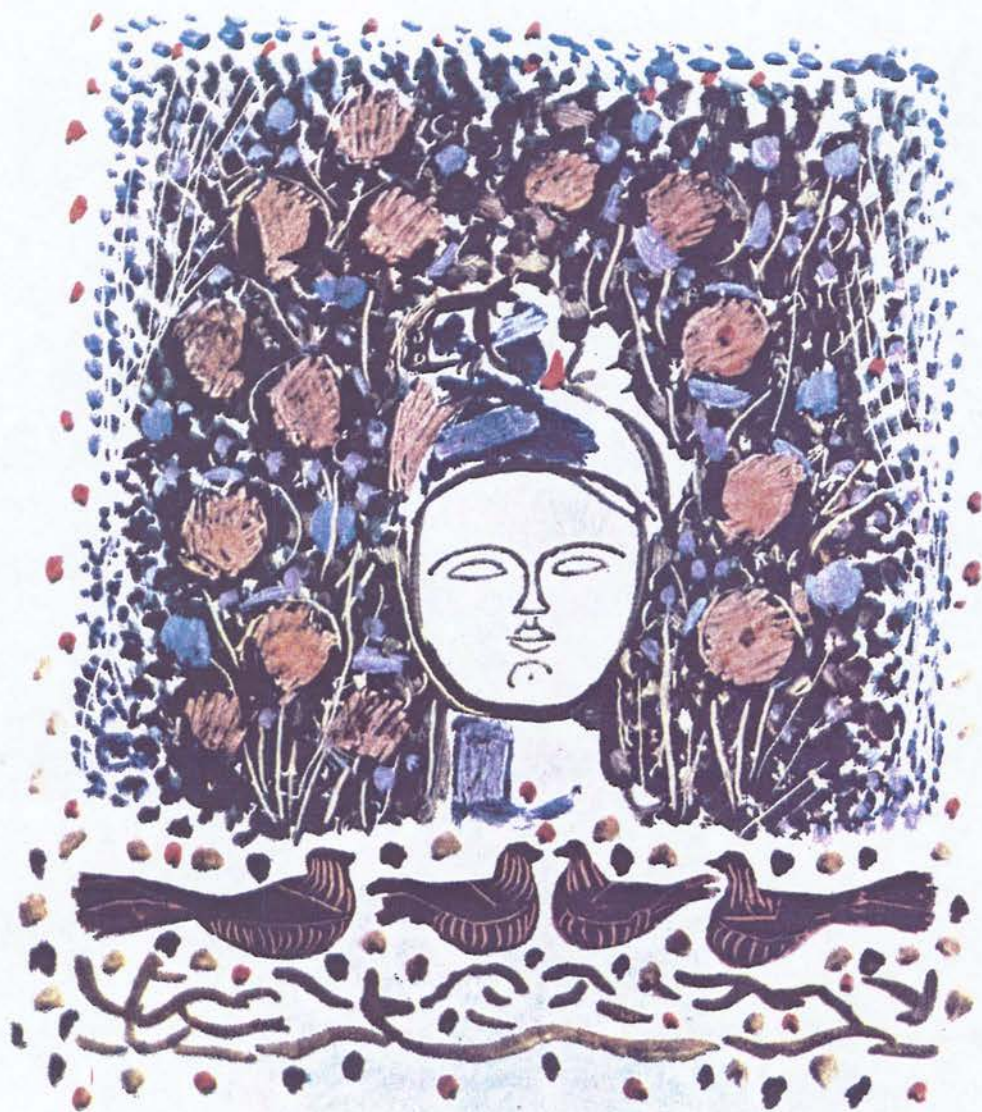
Resim 21-"Çıplak"(1941), yağlıboya



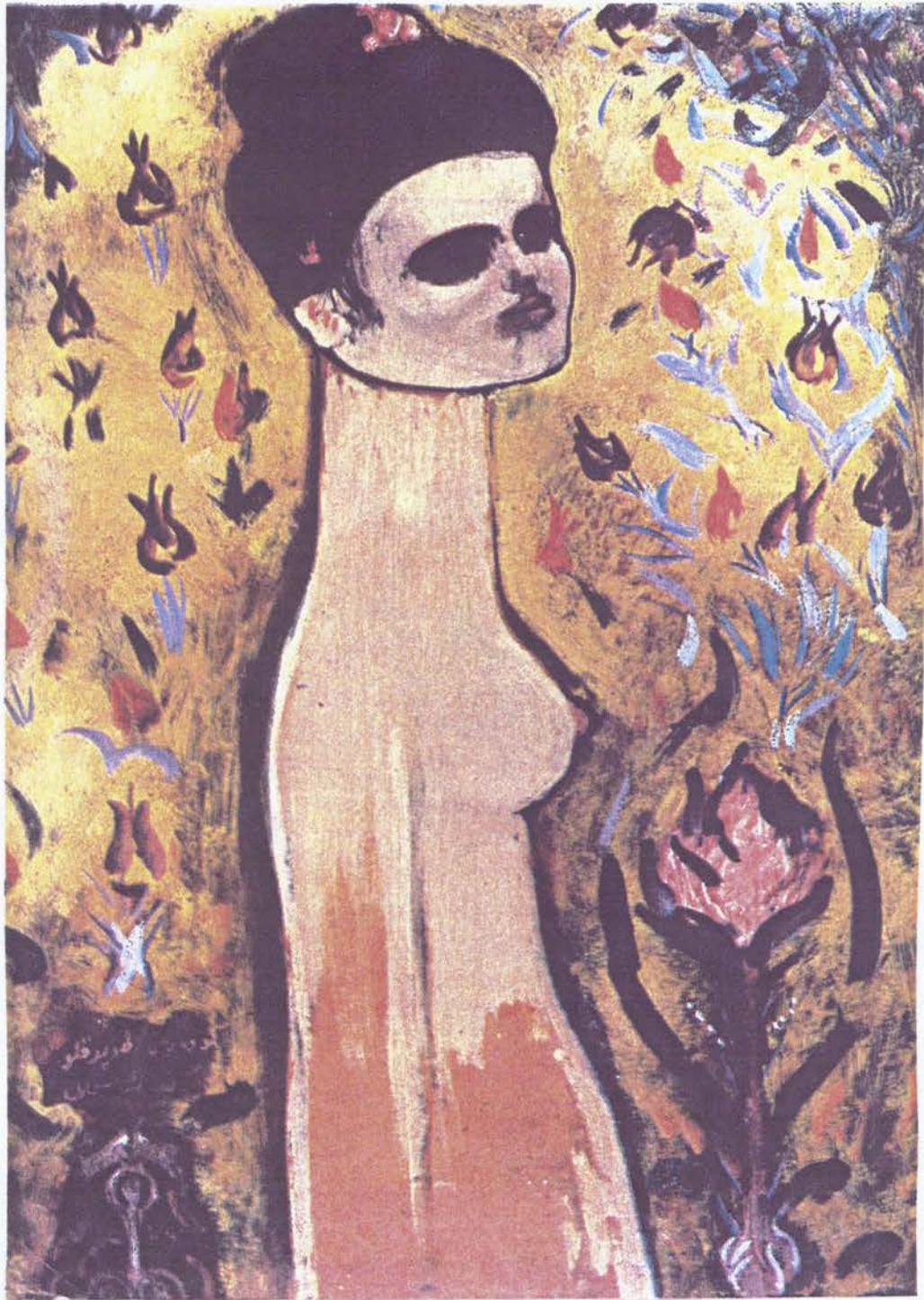
Resim 22-"Talas'lı II"(1945-46), figür



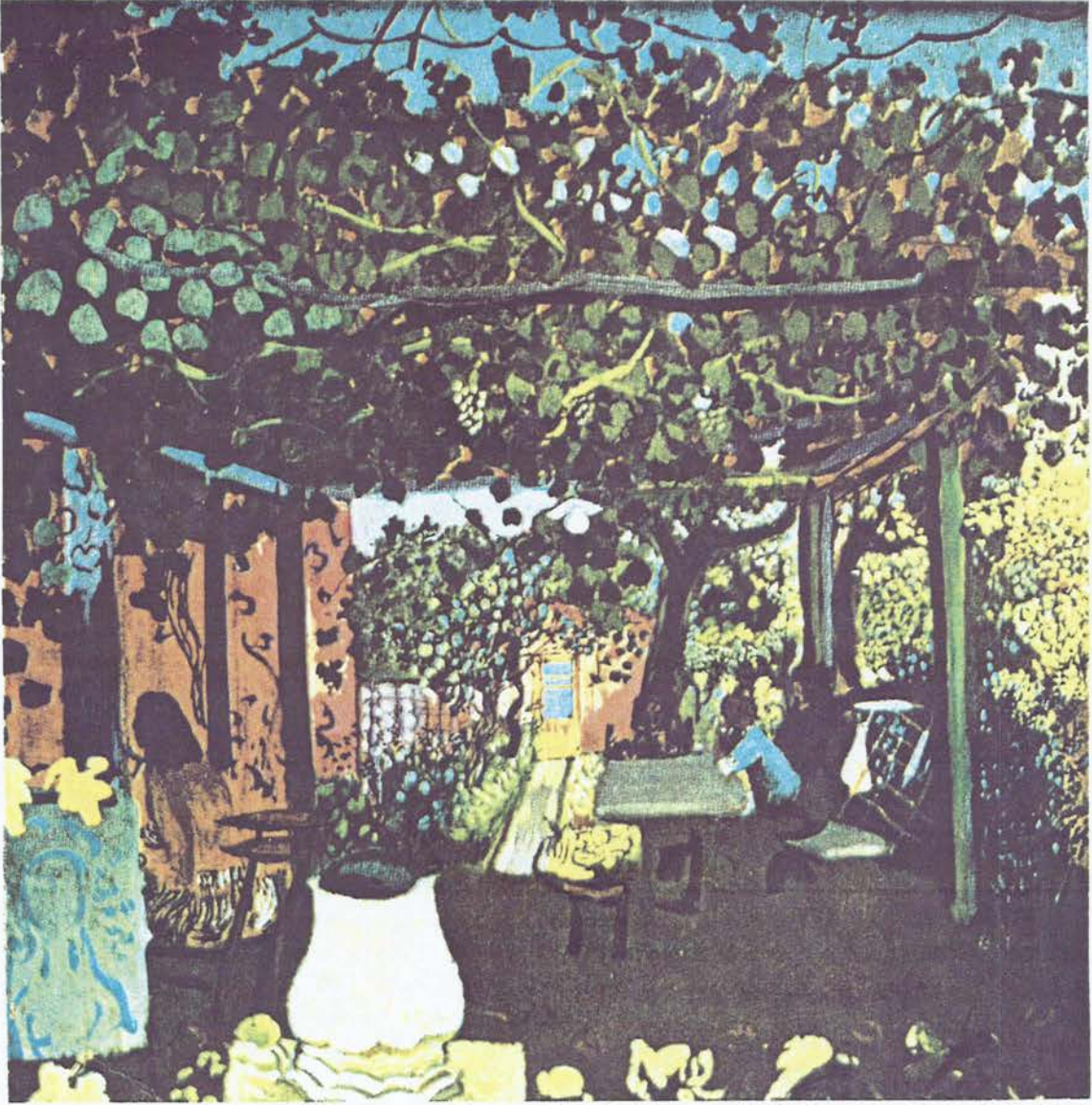
Resim 23-"Talas'lı"



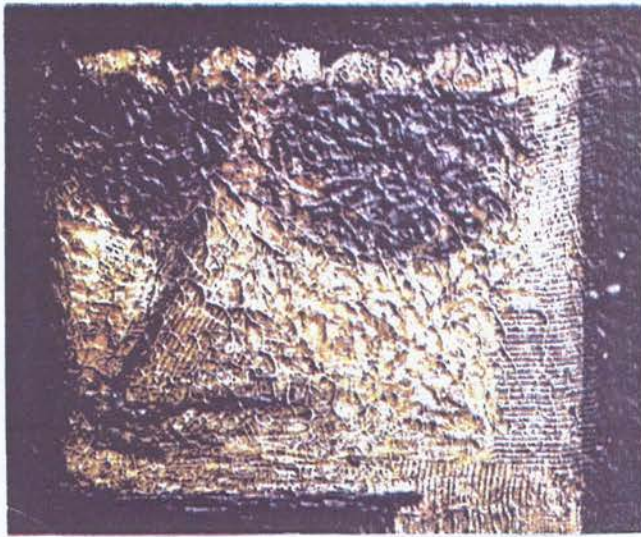
Resim 24-"Talas'lı"



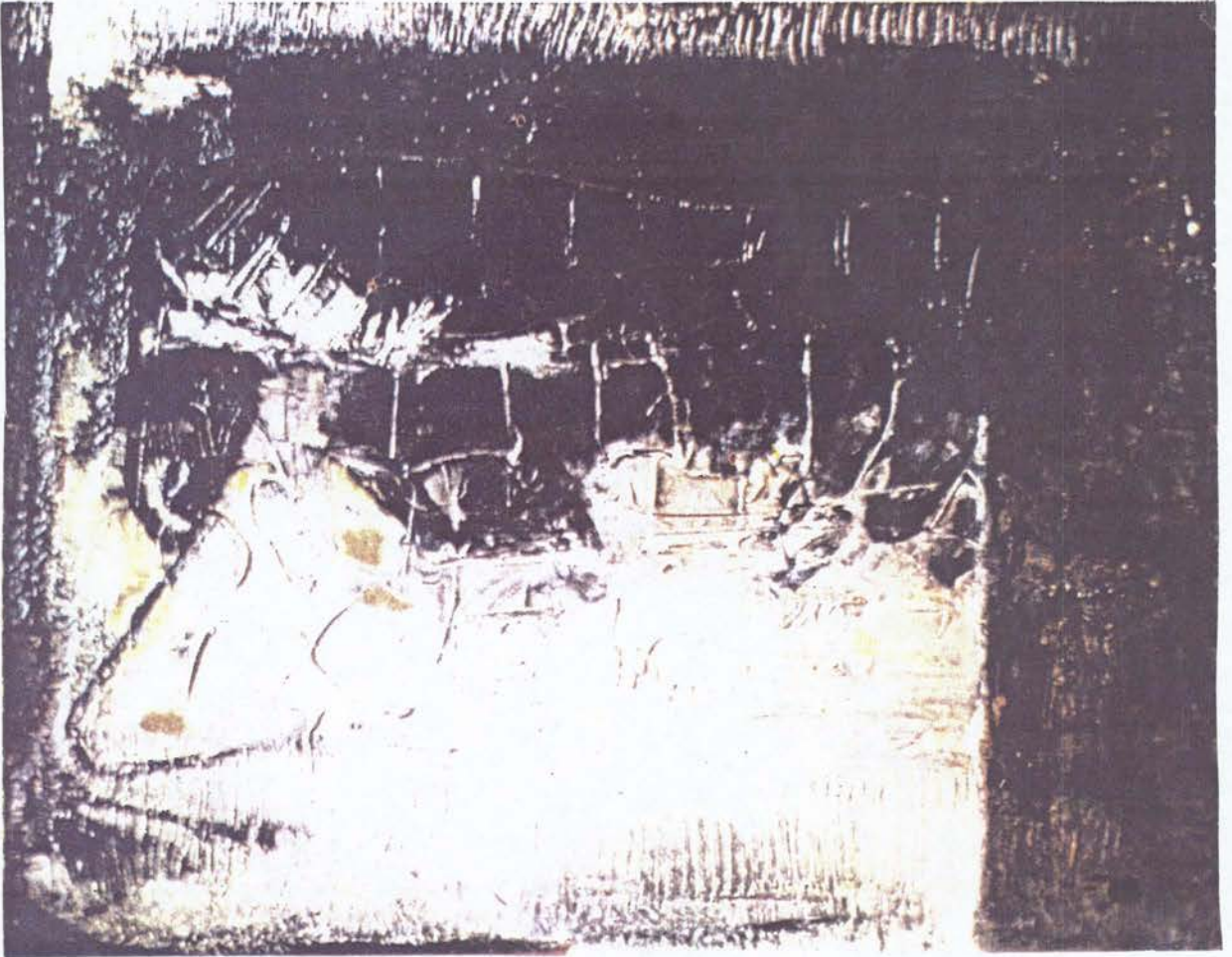
Resim 25-"Talas'lı"



Resim 26-"Korupark"



Resim 27-"Bedros"(1963), akrilik



Resim 28-"Bedros"(1964), akrilik



Resim 29-"Babatomiler"



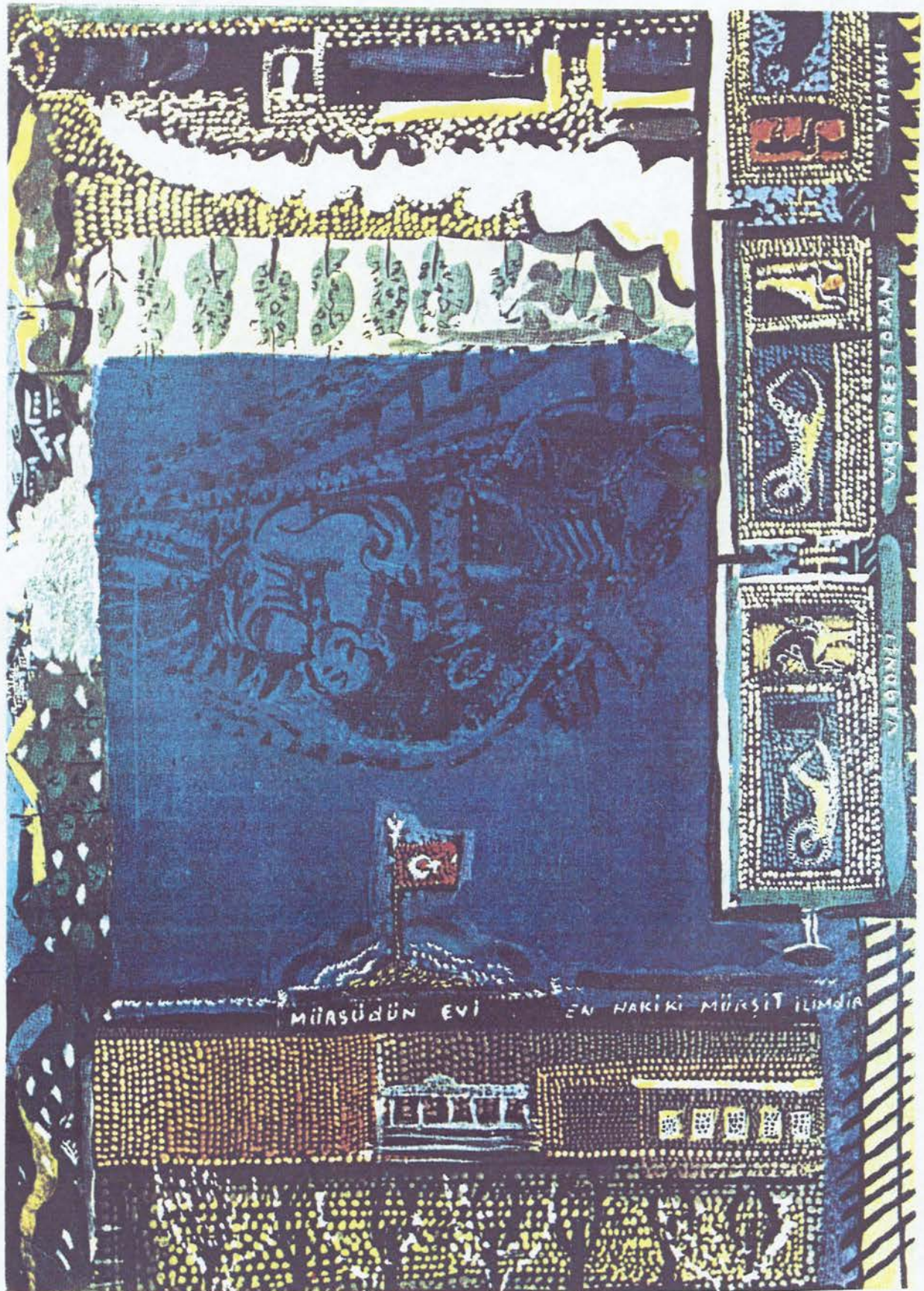
Resim 30-"Babatomiler"



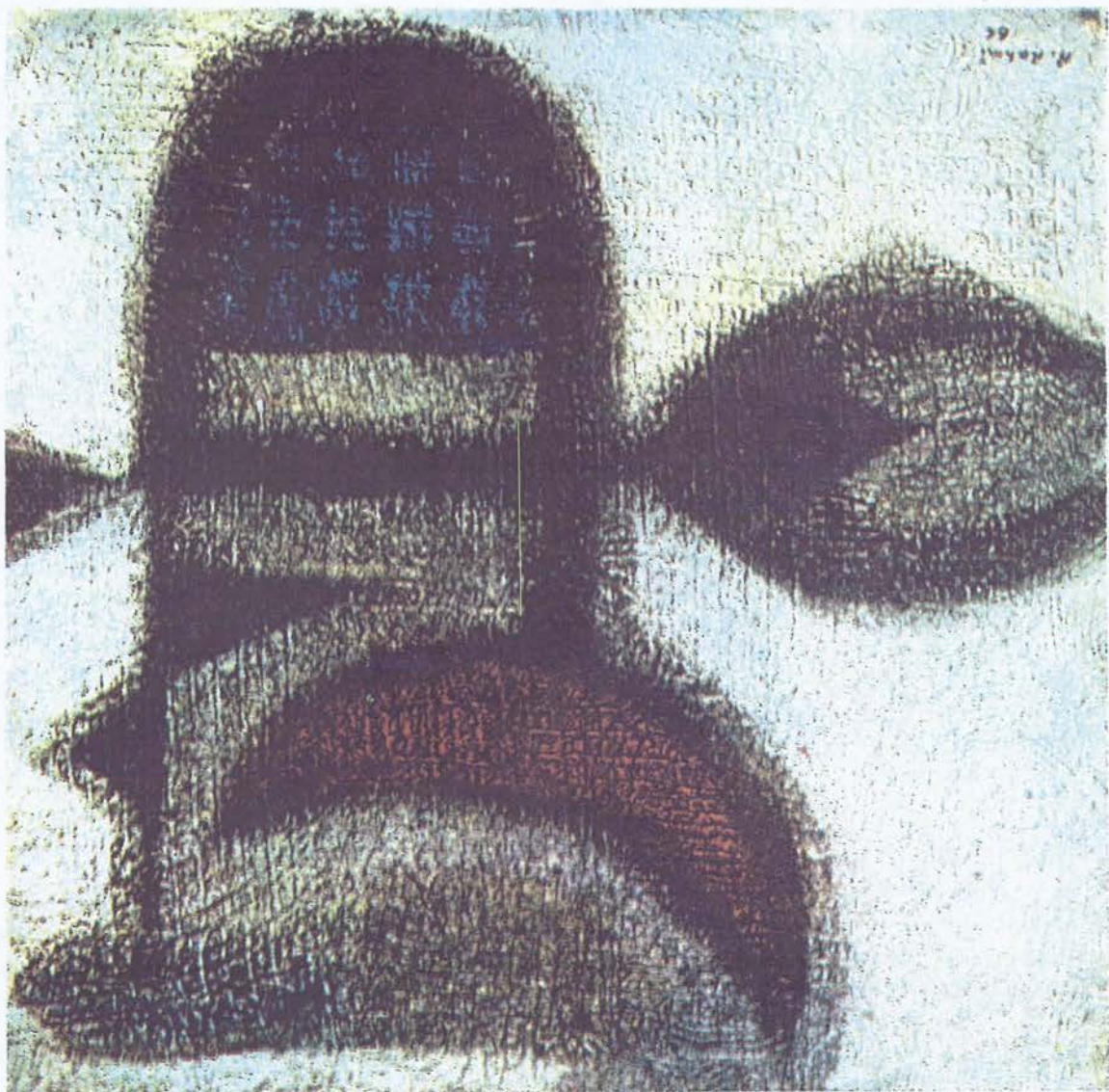
Resim 31-"Yarelerim Göz Göz Oldu..."(1951), guaş, (20x50)



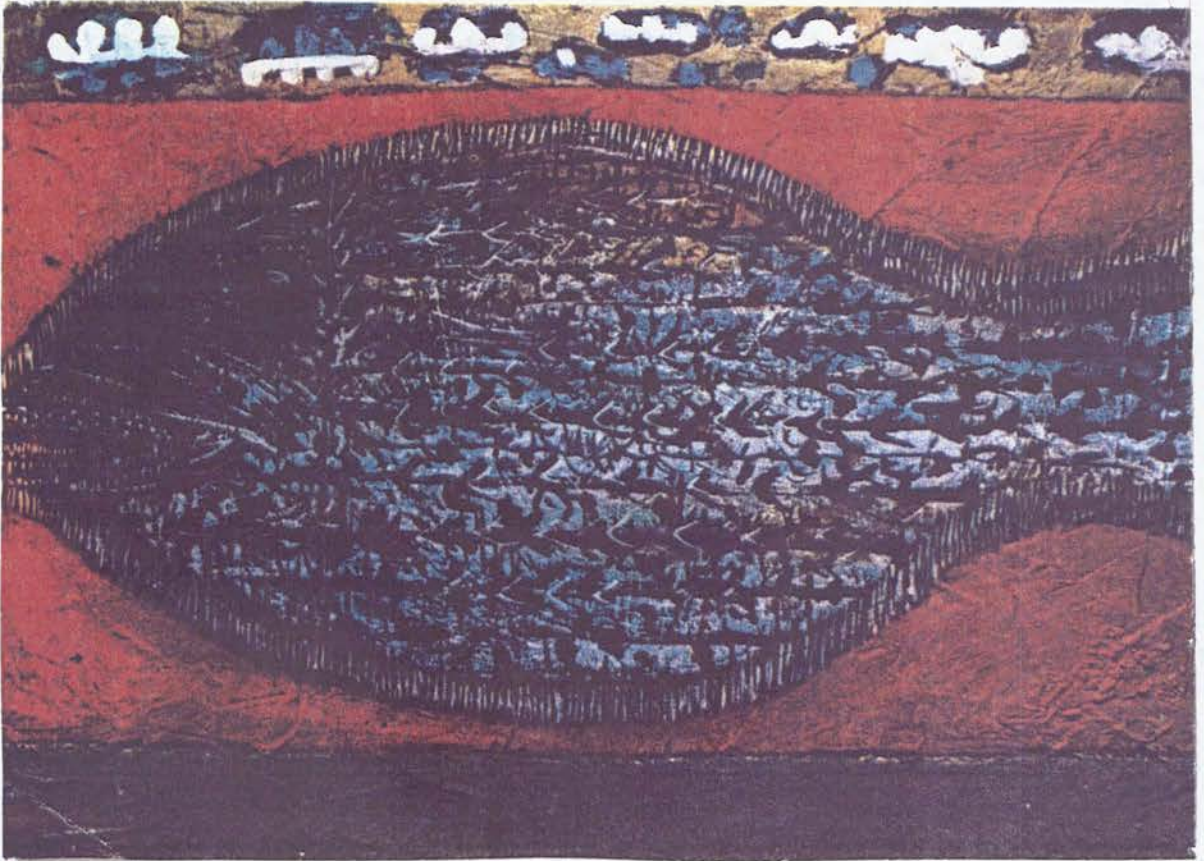
Resim 32-"Güzel İstanbul"(1951), serigrafi, (70x70)



Resim 33-"Mürşidin Evi"(1950), guaş, (70x50)



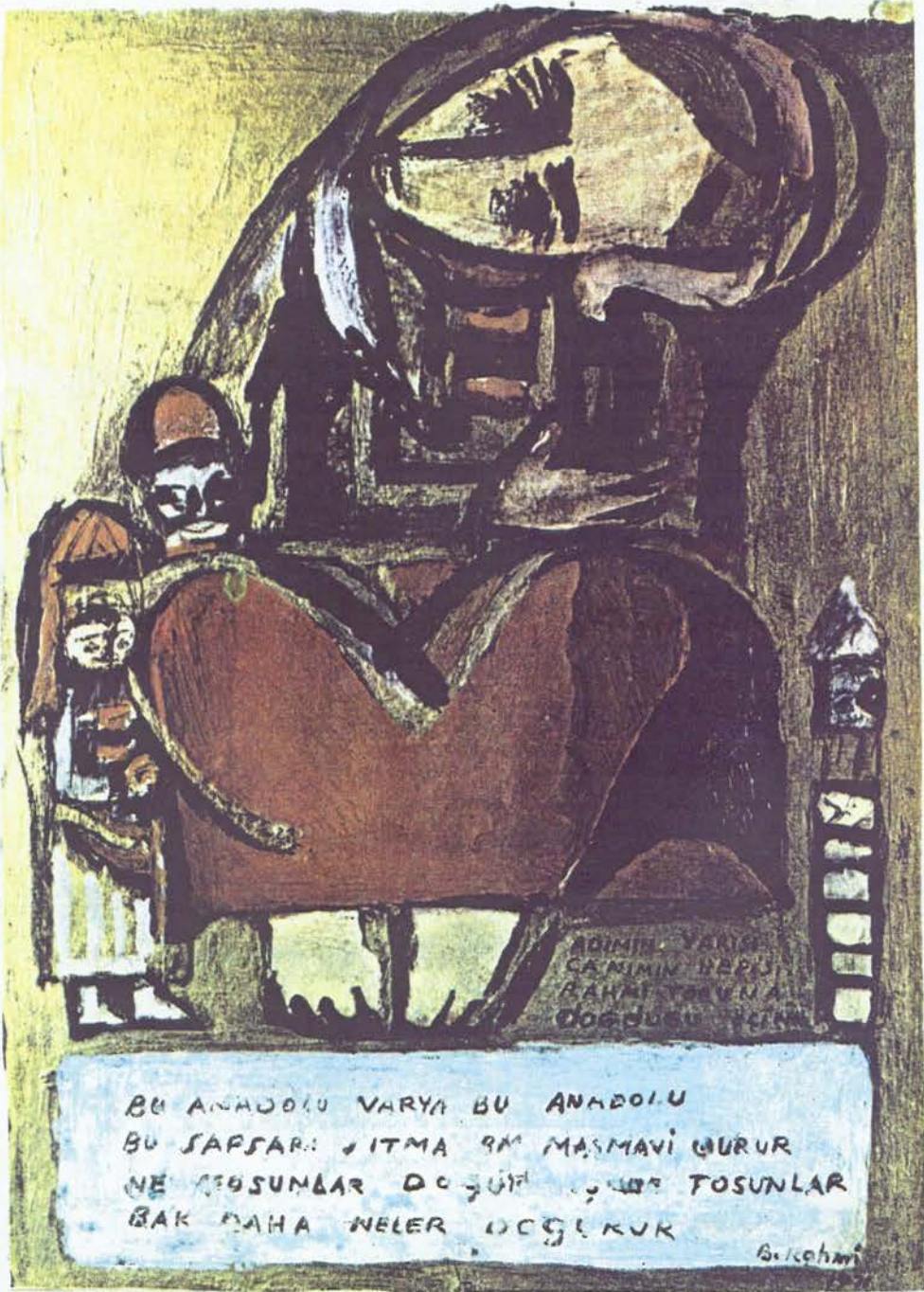
Resim 34-"Düş Gemisi"(1966), akrilik, (120x120)



Resim 35-"Cam Gözlü Balık"(1972), akrilik, (70x100)



Resim 36-"Sarı Saz"(1973), kum-akrilik,
(100x70)



"Bu Anadolu Varya Bu Anadolu..."(1971), akrilik



"Dünya Güzeli"(1931), yağlıboya, (70x50)



"Acem Vazolu Ressam"(1931), suluboya, (13x21)



"Balıkçılar"



"Kırmızı Han Kahvesi" (1975)



"Dörtlü Dizi"(1952), guaj



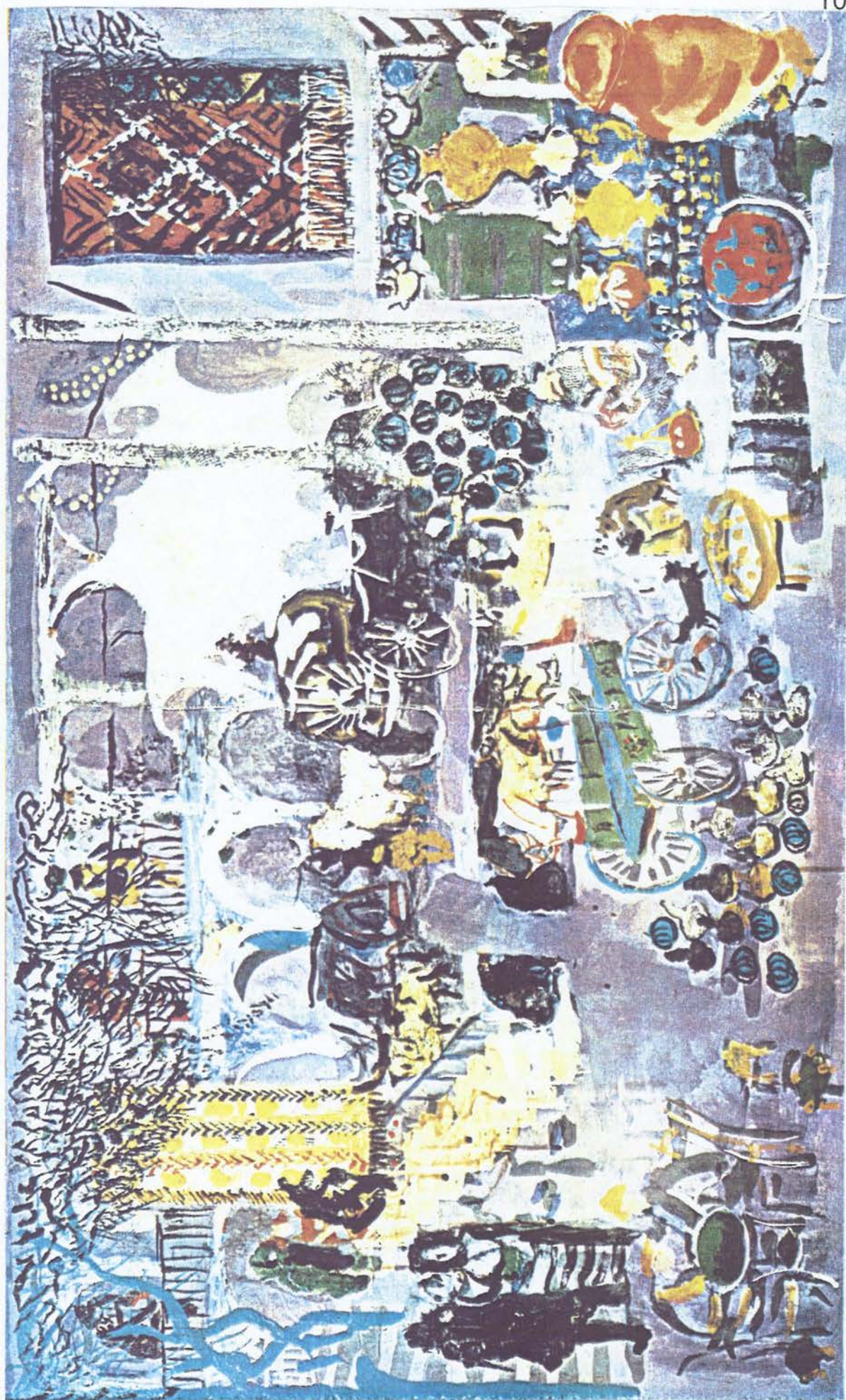
"Düşünen Adam" guaş-çini mürekkebi, (28x38)



B. R. 4 mi
1948

"adsız"





"Mor Han" (1975), akrilik, (61x100), (son resmi)

KAYNAKÇA

- Aslier, Mustafa., Bedri Rahmi Eyüboğlu, Elif Naci, Sema Koşan ve Zahim Güvemli. "Bedri Rahmi Eyüboğlu," Çağdaş Türk Resminden Örnekler. Ak Yayınları, 1982
- Başkan, Seyfi. Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1321, 1991.
- Berk, İlhan. "Bedri Rahmi'nin Yaşamı," Milliyet Sanat Dergisi, 151: 26 Eylül 1975.
- Berk, İlhan. Karadut. 1600 Basım: 49/150 İstanbul: Ekim 1979.
- Berk, Nurullah ve Hüseyin Gezer, 50 Yılım Türk Resim ve Heykeli. Birinci Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- Berk, Nurullah, "Bedri Rahmi'nin Resmi," Milliyet Sanat Dergisi, 151: 26 Eylül 1975.
- Berk, Nurullah ve Adnan Turani, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. Cilt II. İstanbul: 1981.
- Berk, Nurullah ve Kaya Özsezgin, Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi. Üçüncü Basım. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.
- Edgü, Ferit. Bedri Rahmi Babatomiler. 1100 Basım, İstanbul: Ada Yayınları, Ekim 1978.
- Erol, Turan. Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları, Sanatçı Kişiliği. İstanbul: Cem Yayınevi, 1984.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. Dördü Birden. Birinci Basım. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1941.
- _____. "Yolu Bulmanın Güçlüğü," Varlık Dergisi, 402: Ocak 1954.
- _____. "Taklit ve İcat," Varlık Dergisi, 409: Ağustos 1954.
- _____. Kardeş Mektupları. Birinci Basım. Ankara-İstanbul: Bilgi Yayınları: 213, 1985.
- _____. Resme Başlarken. Birinci Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986.
- _____. Delifışek. İkinci Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1987.
- _____. Tezek İkinci Basım. Ankara: Bilgi Yayınları: 213, 1987.
- Güvemli, Zahim. Sanat Tarihi. Üçüncü Basım. İstanbul: Varlık Yayınları A.Ş., 1982.
- Milliyet Sanat Dergisi. "Bedri Rahmi Eyüboğlu," İstanbul: 151: 26 Eylül 1975.
- Örs, İbrahim. "Niteliksel Açıdan Modern Türk Resmi," Sanat Çevresi, 3: Ocak 1979.
- Özer, Bülent. "Geçen Aydan Gelecek Aya," Argos Dergisi. Güneş Yayınları, No 2: Ekim 1988.
- Özsezgin, Kaya. "Bedri Rahmi, son resimlerine kadar halk duyarlılığını çağdaş doğrultuda değerlendirdi," Milliyet Sanat Dergisi, 151: 26 Eylül 1975.
- _____. Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. Cilt III. İstanbul: 1982.
- _____. "Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu," Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 1, 1985.

Özsezgin, Kaya ve Mustafa Aslier, Başlangıcından Bugüne Türk Resim Sanatı Tarihi.

Cilt IV. Tıglat Yayınları, 1989.

Sanat Üzerine. Ankara: Hacı Yaymevi, 1985.

Şenyapılı, Önder. "Özel Bir Dil," Antik-Dekor. Sayı 28, İstanbul: 1995.

Tansuğ, Sezer. Çağdaş Türk Sanatı. Birinci Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi A.Ş, 1986.

Tör, Vedat Nedim. "Reis'imizin ardından," Sanat Dünyamız, 6: Ocak 1976.

Üren, Eşref. "Eski Türk Motifleri ve Eski Süsleme Resmimiz," Sanat Çevresi, 5: Mart 1979.

T.C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ



T0001804

TEZ YUK .S485

Sevin, Emel

Bezeme'nin Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun resimlerindeki

TE