

MİTOSTAN İMGESEL LOGOSA: BEDRİ RAHMİ EYUBOĞLU'NUN RESİMLERİNDE ALEGORİK ANLATIM

Mustafa Gürbüz BEYDİZ
Çankırı Karatekin Üniversitesi, Türkiye
beydizg@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8196-4105

<i>Atıf</i>	Beydiz, M. G. (2023). Mitostan İmgesel Logosa: Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun Resimlerinde Alegorik Anlatım. <i>The Turkish Online Journal of Design Art and Communication</i> , 13 (2), 390-406.
-------------	---

ÖZ

Mitoslar içinden çıktığı toplumun kültürel izlerini taşıdığı gibi coğrafyalar aşarak farklı toplumlarda da yeni bir kimliğe bürünerek geleceğe aktarılmıştır. Aynı zamanda bu anlatılar zaman içinde de değişebilmektedir. Sanatçı da içinden yetiştiği toplumun bir bireyi olarak eserlerinde bu tür kültürel kodların imgeleriyle sanatını var etmeye çalışır ve estetik kaygıyla onu alımlayıcıya sunar. Ancak sanat objesinin misyonu bir galeride izleyicisiyle olan vuslatıyla son bulmaz. Aslında bu estetik nesne sanatçısının hayal gücünden başlayıp biçime dönüşerek devam eden sürecin sonunda ortaya koyduğu düşüncedir. Dolayısıyla sanatçısının evrensel olmasına katkı sağlayabilir ve aynı zamanda onun sanat dünyasında ölümsüzlüğüne kadar giden yolda birer mihenk taşına dönüşebilir. Bedri Rahmi'nin eserleri de böyle düşünülebilir. Hem edebiyat hem de plastik sanatlar alanında ortaya koyduğu çalışmalar sanat çevrelerince hep önemsenmiştir. Onun resimlerine bakarken tuvalinden Anadolu tadında mitsel kokuyu alırsınız. Kompozisyonlarında da mitoslarla şekillenen hayal dünyasının imgesel şifrelerini öğrenirsiniz. Fırçası bir kalemdir ve resimleri ise bir roman. Bu araştırma onun bazı resimlerindeki renkli dünyasına ait alegorik imgeleri mitoloji üzerinden okumak amacıyla ilgili literatür taramaları yöntemiyle hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Mitoloji, Resim, İmge, Bedri Rahmi Eyuboğlu.

FROM MYTHOS TO IMAGINARY LOGOS: ALLEGORICAL EXPRESSION IN THE PAINTINGS OF BEDRİ RAHMİ EYUBOĞLU

ABSTRACT

As myths carry the cultural traces of the society from which they originate, they have also been transferred to the future by taking on a new identity in different societies by crossing geographies. At the same time, these narratives can also change over time. The artist, as an individual of the society in which he/she grew up, tries to bring his/her art into existence with the images of such cultural codes in his/her works and presents it to the buyer with aesthetic concerns. However, the mission of the art object does not end with its vuslat with the subject in a gallery. In fact, it is the artist's idea at the end of the process that starts from his/her imagination and continues by transforming into form. Therefore, an art object can contribute to the universalization of the artist and at the same time become a touchstone on the road to his immortality in the art world. Bedri Rahmi's works can also be considered in this way. His works in both literature and the plastic arts have always been considered important by art circles. When looking at his paintings, you can smell the Anatolian flavor of myth from his canvas. In his compositions, you learn the imaginary codes of the imagination shaped by myths. His brush is a

pen and his paintings are a novel. This research was prepared through literature reviews in order to read the allegorical images of his colorful world in some of his paintings through mythology.

Keywords: *Art, Mythology, Painting, Symbol, Bedri Rahmi Eyuboğlu.*

GİRİŞ

Mitoloji çağlar boyu her toplumda anlatılan söylenceler bütünüdür. Evrenin ve ilk insanın yaratılışından tabiatın varoluşsal sorularına cevap ararken zamanla şekillenmiştir. Kimi zaman tanrılar kimi zaman da kahramanlar üzerinden anlatılan her mitos o toplumu yansıtır. İçinden çıkıp büyüdüğü toplumla nefes alır, atmosferi ise o toplumun kültürüdür. Bireysel anlatılarla yaşar. Ne zaman toplumun dili susar ve kulağı duymaz olur o zaman boğulmaya başlar. Mitlerin yazının icadıyla aktarılması kolaylaşmış ve ona nefes alacağı yeni ortamlar yaratılmıştır. Çünkü yazı aynı zamanda onu farklı toplumlara belli bir sistematik şifreyle taşımış hatta gittiği her toplumda farklı bir kimliğe bürünmesini de sağlamıştır. Onu anlatan da yazan da hatta dinleyip okuyan da insandır. İnsan zihninin derinliklerinden yola çıkan efsanelerin son durağı yoktur. Her vardığı coğrafya ve birey onun için yeni bir başlangıçtır. Dolayısıyla mitlerin evrensel yolcuğu hiçbir zaman bitmez ve tükenmez. O doğduğu topraklarda kendine özgü kodlarla ortaya çıkıp gelişerek kültürel bir hegemonyaya dönüşebilir, bu nedenle hem etkilidir hem de ölümsüz. Onu yazı kadar sonsuzluğa taşıyan bir diğer unsur da sanat eserleridir.

Sanatçısının ruhundaki bir fetüs gibidir sanat eseri, oradan beslenir, olgunlaşır ve belli bir zaman sonra farklı üsluplarla biçimlenerek maddeye dönüşür. Bundan dolayı her sanat eseri sanatçısını temsil eder. Bunun yanında Paleolitik çağdan başlamak üzere çağdaş döneme kadar görülen her sanatsal nesnede sanatçının topluma iletmeye çalıştığı belli bir konu ve mesaj yer alır. Bu durum soyut resim üslubunda ortaya konulan sanat eserlerinde de görülür. Sanatçı toplumla iletişim kurmaya çabalarlarken sanat eserini de bu anlamda bir araç olarak kullanır. Toplumsal sanat bilinci ne kadar yüksekse sanatçının vermeye çalıştığı ileti daha kolay ve net anlaşılabilir. Sanat eserinin içine bilinçli veya bilinçsiz gizlenmiş olan kültürel, mitsel, sosyolojik ve psikolojik gibi birçok etmen için artık göç etme vakti gelmiştir. Sanatçısının ruhunun derinliklerinden doğup farklı ruh coğrafyalarına yol alırken hasretlikten uzak büyük vuslatlara dönüşen iletişim ağına dönüşür bu göç. Her vardığı ruh gurbetlikleri onun için yeni bir yerleşim alanıdır. Bedri Rahmi'de bu anlamda değerlendirilebilecek Türk sanatçılarından biridir.

Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun plastik sanatlar alanında yaptığı çalışmalar incelendiğinde Anadolu kültürüne ait izler farkedilir. Aşkla hem yazdığı hem de resmettiği her duygu ve düşüncesi bazen belli mitlerden ilham alınarak yapılmış olmalıdır. Onun mitsel bilgilerinin kaynağı ağabeyi olduğu kadar belki de Azra Erhat, Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkcısı) olmalıdır. Mitoslar onlarla birer eposa ve sonrasında logosa dönüşür. Onların sohbetleri Anadolu tanrılarına ait mitoslardır, doğduğu topraklardan filizlenerek yayılan efsanelerdir. Kimi zaman bu anlatımlar yazılı metne kimi zamanda tasvirlerle dönüşmüştür. Halikarnas Balıkcısı ile Bedri Rahmi her iki sanat dalında denemeler yapmıştır. Onlara göre Yunan mitlerinin kökeni Anadolu topraklarıdır. Dolayısıyla onların eserleri Anadolu kokar ama tatları mitos. Bedri Rahmi Eyuboğlu ve onun plastik sanatlara dair çalışmaları hakkında birçok hem popüler hem de akademik yayın bulunmaktadır. Kendisinin yazdığı *Resme Başlarken* adlı eseri resim sanatı hakkında bilgiler vermekle birlikte Turan Erol'un *Bedri Rahmi Eyuboğlu* adlı eserinde onun hayatı ve sanatsal yolculuğuyla ilgili bilgileri öğrenmek mümkündür. Turan Erol'un bu yayınının yanında Abdullah Çelik ile Ömer Faruk Şerifoğlu'nun da aynı adla ve kapsama yayınladığı benzer çalışmaları bulunmaktadır.

Araştırmanın kapsamı Bedri Rahmi'nin çeşitli dönemlerde yaptığı eserler (*Vagon Restoran, Bebeğini Emziren Ana, Torunaki, Adalardan Gelen Yar, Sirenler, Denizkızı Eftelya, Yahya Kemal ve Kız Kaçırma*) ile bazı deneme çalışmalarına ait çizimlerini konu almıştır. Resimler de litratür taraması yöntemiyle araştırılarak değerlendirilmiştir.

Bedri Rahmi Eyuboğlu ve Sanatsal Yolculuğu

Bedri Rahmi Eyuboğlu, 1911 yılında Trabzon'un Görele ilçesinde doğmuştur. Asıl adının *Ali Bedrettin* olduğu belirtilmiştir (Çelik, 1996: 1). Aydın Ayan, onun soyadının yazılışıyla ilgili doğru olan budur diyerek belirttiği bir anısından bahseder. Bedri Rahmi, soyadının yazılışının özellikle *Eyuboğlu* (Eyüpoğlu değil) olarak kullanılmasını gerektiğini ona söylemiştir (Ayan, 2016a: 9). Babası Mehmet Rahmi Bey'dir ve kaymakamdır. Daha sonraları Trabzon milletvekilliği de yapmıştır. Kültürlü biri olarak onların çocukluk yıllarından itibaren Moliere ve Victor Hugo gibi klasik dünya yazarlarından Fransızca çeviriler yapmış ve okumuştur. Annesi Lütfiye Hanım ise Yunus Emre ile Pir Sultan Abdal'ı eski yazıdan onlara çevirerek anlatmıştır. Bedri Rahmi'nin evrensel dünya görüşünün, kültürel alt yapısının şekillenmesinde ailesi önemli rol oynamıştır (Şerifoğlu, 2011: 12). 1927 yılında Trabzon lisesine atanan genç resim öğretmeni Zeki Kocamemi onun hayatı için bir dönüm noktasıdır. Öyle ki Bedri Rahmi'nin resimle ciddi olarak tanışması bu öğretmeni sayesinde olmuştur. Bunun yanında abisi Sabahattin Eyuboğlu'nun da onun resim yapma hevesini Fransa'dan gönderdiği sanat kitaplarıyla güçlendirdiği söylenmelidir (Saydam, 2002: 20). Trabzon'da başladığı lise eğitimini bırakarak o yıllarda İstanbul'da faaliyet gösteren Güzel Sanatlar Akademisi'nin lise bölümüne 1929 yılında kayıt yaptırarak devam eder. Burada Nazmi Ziya Güran ile İbrahim Çallı'nın atölyesinden eğitimler alır. Henüz mezun olmadan 1931 yılında ağabeyi Sabahattin Eyuboğlu'nun yanına Paris'e gitmiştir (Giray, 2020: 422). Burada Maurice Utrillo ile tanışır ve resim sanatında Matisse, Chagall ve Picasso gibi sanatçıların eserlerini sanatsal belleğinin bir köşesine yerleştirmiştir. Andre Lhote'nin atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür (Şerifoğlu, 2011: 12-13). 1931-1933 yılları arasında Fransa'da kaldığı dönemde rengin lirik feyzanlarını arayan Matisse ve Dufy gibi ressamların etkisinde kalmıştır (Berk, 1943: 44). 1933-36 yılları arasında İstanbul'da sanat çevrelerine yakın olabilmek amacıyla alanıyla ilgili çeşitli işler yapmaya çalışmıştır, bunlardan biri de Kumkapı Ermeni Lisesi'nde başlayan resim öğretmenliği görevidir (Çelik, 1996: 4). Bu süreçte Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'nun birlikteliğiyle kurulan D grubuna (Berk ve Gezer, 1973: 50) katılır. Bu grup tarafından 27 Aralık 1934 tarihinde Galatasaraylılar Kulübü'nde açılan dördüncü sergide otuz kadar resmi sergilenmiştir. 1937 yılında ise Güzel Sanatlar Akademisi'nde görevli yabancı öğretim üyesi Fransız ressam Léopold Lévy'nin yanında yardımcı öğretim üyesi olarak çalışmaya başlar (Çelik, 1996: 5). Sanat üslubunun da içinde bulunduğu D grubunun benimsediği sanat anlayışı çerçevesinde geliştiği söylenebilir. Çünkü D grubu üyeleri genel itibarıyla Alman Konstrüktivizmi (Başkan, 2000: 101), kübizm ve soyut sanatı kabul eden sanat anlayışına sahip sanatçılardan oluşmaktadır. 1950'li yıllardan itibaren ise insanı konu alan minyatür, halk ve Hitit sanatı gibi daha yerel ve tarihi konulu resimlere yönelmişlerdir (Başkan, 2014a: 256). Dönem itibarıyla Türk resminin Batı etkili akımlara yönelik deneme arayışları içinde olduğu belirtilebilir. Örneğin 1960 yılının öncesi ve sonrasında sözlüklerde *Naïveté* adıyla bilinen soyutlamacı bir üslup Türk ressamlarını da etkisi altına almıştır. Batı sanatında daha önceleri grotesk görülen ve entelektüel alana pek sokulmak istenmeyen ancak *gümrükçü* Henri Rousseau ile birlikte fovistler ve daha sonra da kübistler tarafından da benimsenen sonrasında ise hatta sürrealistleri de etkileyecek bu sanat üslubuna *Naïf Sanat* adı verilecektir. Çocukların yaptığı resimlerdeki gibi basit ama güçlü estetik öz taşıyan biçimleri çeşitli deformasyonlarla soyutlayan bu üslup o dönem Türk ressamlarının pek yabancı olmadığı bir konudur. Sonraki süreçlerde farklı sanat çevrelerinde yer almalarına rağmen Bedri Rahmi, Turgut Zaim, Cihat Burak ve Nedim Gürsu gibi sanatçıların resimlerinin temelini oluşturan biçim ve renklerin çocuk saflığında, yalın bir şekilde bu etkiyle işlendiği görülmektedir (Başkan, 2014b: 103-104). Figürü oldukça sıradan boyanmış yüzeylere dönüştürerek anlamsızlaştırma çabaları grup üyesi sanatçıların ortak üslubu olarak yorumlanmış olsa da öznesi insan olan minyatür ve halk sanatı ile ilkçağ tarihi gibi konulara da yönelmişlerdir (Başkan, 2000: 101,103). Asmalımescit Nuri İyem, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Aliye Berger ve heykeltıraş Gürdal Duyar'ın atölyesinin yer aldığı bir merkezdir. Belli sanatçıların da uğrak noktasıdır. Örneğin Bedri Rahmi'nin atölyesi Garipçi şairlerin ve onlara yakın ilgililerin toplandığı bir yerdir. Ayrıca atölyesinde yetiştirdiği öğrencilerle yaptığı bazı çalışmalar sayesinde sanatını daha da geliştirmiştir ve özellikle dekoratif duvar panoları

yapma konusunda ona yararı olmuştur. Ayrıca yine öğrencileriyle bez üstüne baskılar yapmış perde, yazma gibi ürünler de satışa sunulmuştur. Bedri Rahmi, erken Cumhuriyet dönemini daha çok ilgilendiren folklorculuk ve köylü işlemleri gibi kompozisyon ve motif temalarını modern resim alanına etkili bir şekilde yansıtmaya çalışan önemli bir sanatçı olarak değerlendirilmiştir (Tansuğ, 1990: 22). Suphi Saatçi'nin aktardığına göre; Bedri Rahmi, *Anadolu bin yıllık zengin bir kültüre sahiptir*, demiştir. Onun ifadesiyle *Anadolu çok şeyler verir bize ama almasını bilin* diyerek Anadolu'nun zengin bir kültürü içinde barındırdığını belirtmiştir. Ona göre bir Roma veya Bizans mozağinden bir köylü kadının ördüğü çoraba kadar her şey birer esin kaynağıdır (Saatçi, 2016: 72). Hatta ona göre Bizans mozağı ile Sivas kilimi arasında hiçbir fark yoktur. Birinin ilmi ilmi taşlarla kurduğunu diğeri kilime dokumuştur. Bundan dolayı her ikisi de ona göre halk sanatıdır ve büyük bir geleneğe dayanır, insan emeğinin birbirine eklenmesinden oluşmuştur. Bunların hepsi *hepimizin olandır* (Şerifoğlu, 2011: 65). Anadolu köy kilimindeki renklerin de hiçbir katalogda yer alamayacağına dair söyleminde sulu, yağlı boya, kurşun kalem ve beyaz yazı kâğıdı yüzü görmemiş köylünün bu renk karteksini nasıl ortaya çıkardığını merak etmiş ve bu durumu sorgulayacak kadar onların üstün estetiksel özelliğini yüceltmeye çalışmıştır (Eyuboğlu, 1986: 491). Bedri Rahmi'nin resim anlayışında özetle leke, çizgi, renk, biçim ve benek yoğunluktadır ve kendine özgü bir üslupla bu öğeleri ustaca kullanmıştır (Eyuboğlu, 1986: 89). Onun atölyesinde yetişen Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gibi sanatçılar o atölyeden mezun olmuş olsalar da bazıları hocalarının bu üslup özelliğinden farklı bir yol izlemişlerdir. Bedri Rahmi'nin eğitiminden geçen resamlardan bir kaçı 1947 yılında yeni bir grup kurar ve buna *Onlar Grubu* adını vermişlerdir (Sarı, 2016: 123).

Bedri Rahmi hastalığına rağmen son günlerinde dahi resim yapmayı bırakmamıştır. Son resmi olan *Mor Han*'ı bu süreçte yapmıştır. Hastaneye ikinci kaldırılışında 21 Eylül 1975 tarihinde vefat etmiştir (Ayan, 2016b: 71).

Mitlerden İmgelere Bedri Rahmi'nin Alegorik Bazı Resimleri

Ana Tanrıça/Toprak Ana Kültü

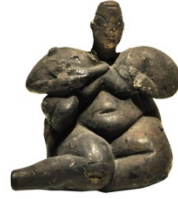
Doğurganlık ve bereket kültürünün prehistorik dönemlerden itibaren farklı kültürlerde çeşitli sembolleri bulunmaktadır. Bu kült genel itibariyle ana tanrıça inancına bağlı olarak gelişim göstermiştir. Ana tanrıça kültü insanlığın tanrı kavramına dair en eski göstergelerinden biridir. Bu kültün toprak ana kavramıyla ortak inanış bütünü içinde değerlendirildiğiyle ilgili ilk bilgi M.Ö. VIII. yüzyılda Yunanlı ozan *Hesiodos*'a dayandırılmaktadır. Ayrıca daha sonraki dönemlerde Johann Jacop Bachofen'in ilk olarak 1861 yılında yayımlanan eseri *Das Mutterrecht*'te belirttiği üzere ana tanrıçaya tapınım ile insanlığın gelişimindeki ilkel evre arasında yakın bir ilişkinin olduğu belirtilmiştir. Bachofen, toprak ana inancını insan bilincinin düşük seviyesiyle özdeşleştirmiştir. Yine ona göre ana tanrıça kültü insanlığın anaerik safhasının varlığının bir kanıtı olarak görülmüştür. Bu düşünce toprağa tapımının kontrol altına alınamamış doğallığı olup ana tanrıça inancının kendiliğinden oluşmuş yabancıl bir gelişimi olmakla birlikte maddenin üretme gücünün toprak ana/ana tanrıça kavramlarının birleştirici gücünde özel bir biçimde somutlaştırıldığına işaret etmektedir. Çocuk doğuran analık her şeyi doğuran toprakla ilişkilendirilmiş ve analık hakkının savunulması yeryüzündeki ana tanrıçanın birinci vazifesi olarak görülmüştür (Roller, 1999: 29). İlkel toplumlarda avcılık ekonomisinin sona ermesi ve tarımın başlaması kadının doğurganlığını öne çıkartmış, onları besleyerek vareden toprak ana kavramını yüceltmıştır. Bu dönemde sıklıkla görülen heykelciklerdeki anatomik fizyoloji iri badem gözlü olarak çıplak vaziyette betimlenmiş şişman ana tanrıça ile çocuğudur (Sevin, 2003: 69). Cevat Şakir, bu durumu insanlığın ilk kurduğu topluluğun kadınların egemen olduğu matriyarkal bir toplumdan bahsederek açıklamıştır. Başlangıçta birçok toplumda olduğu gibi Anadolu'da da anaerik bir toplumun hüküm sürdüğünü belirtir. Bunu tam olarak bir nedene dayandıramamış olsa da muhtemel olarak erkeğin doğumla ilgili etkisinin o dönem için toplum bireyleri tarafından bilinmemesine bağlamıştır. İlkel devirlerde herkesin gördüğü tek gerçeğin insanların dişiler tarafından dünyaya getirilişidir (Halikarnas Balıkcısı, 1985: 105-106).

Özellikle Neolitik dönemde tarım devrimiyle ana tanrıça ile toprak ana kavramlarının daha güçlü bir şekilde bereketle ilişkilendirildiği söylenebilir. Anadolu prehistoryasına ait ele geçen ana tanrıça kültüyle ilgili zengin buluntular bu inancı kuvvetlendiren somut verilerdir. Çatalhöyük'te (Konya) bulunan yaklaşık M.Ö. 6 bin yıllarına tarihlendirilen (Akurgal, 2005: 7) steatopijik biçimde pişmiş topraktan yapılmış ana tanrıça heykelciği kadının doğurganlığı ile bereketinin sembolü olarak yorumlanmıştır. (Şekil 1).



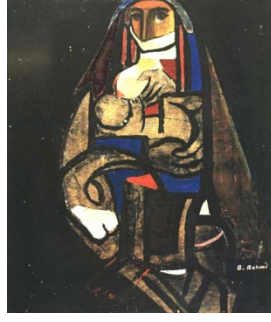
Şekil 1: Çatalhöyük ana tanrıça heykelciği (Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara) (Fotoğraf: Beydiz, 2022)

Ayrıca yine Anadolu'da ele geçen bazı ana tanrıça heykelcikleri de vardır ki bebeğini emzirirken betimlenmişlerdir. Hacılar'da (Burdur) ele geçen ve yaklaşık M.Ö. 5500 yıllarına tarihlendirilen (Akurgal, 2005: 7) bir örnek ana tanrıça kültürünün doğurganlık, bereket ve analık kavramlarının sembolizmini yansıtmaktadır. (Şekil 2).



Şekil 2: Hacılar'da ele geçen bebeğini emziren ana tanrıça heykelciği (Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara) (Fotoğraf: Beydiz, 2022)

Bedri Rahmi Eyuboğlu'nun Anadolu'dan beslenen güçlü bilgi alt yapısını oluşturan birikimi sanatına da yansımıştır. Onun yaptığı bazı çalışmaların prehistorik dönem ana tanrıça, toprak ana ve bereket, doğurganlık sembolizmine gönderme yaptığı ifade edilebilir. Örneğin 1954 yılında yaptığı *Vagon Restoran* adlı tabloda bebeğini emziren bir kadın figürü vardır. Bu figür bir Anadolu kadını temsil ettiği gibi bereket tanrıçasının sembolleştirilerek modern çağa taşınmış tasviridir. Onun resimlerinde hissedilen halk kültürünün derinlerinde yatan tarihsel anlatıdır (Şekil 3). Yaptığı desen çalışmalarında da benzer anlatı söz konusudur. Bebeğini emziren ana kavramını belki de bu kadar çok tasvir etmeye çalışması Anadolu'ya duyduğu büyük saygı ve bağlılığıdır (Şekil 4). Her iki resimde kutsal analık anlatısının yanında kadının çıplaklığını gizlemeyecek kadar bir göğsünü açıkça betimlemiş olması da prehistorik dönemlerden itibaren görülen ana tanrıçanın nü olma durumunun yansımaları olabilir ve belki de onun resim anlayışındaki farklı bir hedonizm olgusu...



Şekil 3: Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Vagon Restoran*, 1954, Eyuboğlu Aile Koleksiyonu (Şerifoğlu, 2011: 225)

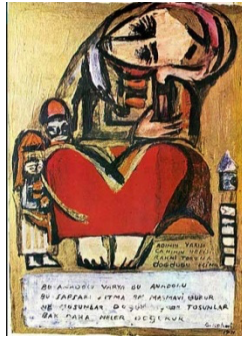


Şekil 4: Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Bebeğini Emziren Ana*, desen çalışması (Şerifoğlu, 2011: 233)

1971 yılında doğan torunu Rahmi Eyuboğlu için yaptığı *Bu Anadolu Var ya Bu Anadolu ...* (Erol, 1984: 226) veya *Torunaki* (Eyuboğlu, 2016: 161) tablosu olarak bilinen eserin (Şekil 5) altına torunu için özel bir not yazar; *Adımın Yarısı, Canımın Hepisi, Rahmi Toruna Doğduğu İçin*. Torun Rahmi için özel olan bu notun altında ise dördüklük bir dize bulunur ve oraya da;

*Bu Anadolu varya Bu Anadolu,
Bu Sapsarı Sıtma Bu Masmavi Gurur
Ne Tosunlar Doğurdu Ne Tosunlar*

Daha Neler Doğurur, yazmıştır. Burada teşhis sanatını kullanarak Anadolu'yu bir kadına benzetmiştir. Anadolu bereketli bir kadındır onun gözünde doğurgan toprak anadır.



Şekil 5: Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Torunaki*, 1971 (Eyuboğlu, 2016: 161)

Bedri Rahmi'nin tablolarıyla iletmeye çalıştığı imgesel mesajını tamamlayan bir yazımı, yazımını da tamamlamaya çalışan her zaman bir resmi var olmuştur. Bir Karadeniz çocuğu olarak Karadeniz'in coşkun, hırçın dalgalarını ruhunda barındıran ve öyle yaşayan güçlü bir karakterdir. Ruhunda hissettiği tüm heyecanını, sevincini, üzüntüsünü ve aşkını harflerle şiire ve yazıya dökülebildiği kadarıyla yansıtabilmiştir, peki ya gerisi, işte o zaman ona yardımcı olan tek araç belki de resimdir. O hem

kalemiyle edebiyatını hem de kalem gibi kullandığı fırçasıyla sembolizmi tablolarında konuşurmayı bilen yetenekli bir kişidir.

Ana tanrıça kültü Neolitik dönemden sonra farklı somut biçimsel örnekleriyle devam etmiştir. Heykelticikler daha da küçülerek stilize edilmiş ve birer idole dönüşmüştür. Anadolu arkeolojisinde çeşitli höyüklerde ele geçen bu idoller yine bereket kültürüyle ilintilidir. Bunlar hem tipolojik hem de yapıldığı hammadde açısından coğrafi ve dönemsel farklılıklar gösterebilmektedir. Anadolu arkeolojisinde önemli bir yere sahip olan Beycesultan (Denizli) höyüğünün Eski Tunç Dönemi'ne tarihlendirilen kültür tabakasında ele geçen idoller mermerden yapılmış olup biçim bakımından araştırmacılar tarafından keman veya çelloya benzetilmiştir (Şekil 6).



Şekil 6: Beycesultan höyüğünde ele geçen mermer idoller, Eski Tunç Çağı (Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara) (Fotoğraf: Yazar Arşivi, 2022)

Bedri Rahmi'nin bazı desen çalışmalarında farklı açılardan antropomorfik biçimde çizdiği yine kadın formunda tasarımları bulunmaktadır. Özellikle daire içine alınmış olan çizimin form açısından ana tanrıça kültürünün stilize edildiği Beycesultan idollerine benzediği söylenebilir. Evet, belki bir rastlantı olarak yorumlanabilir ama benzerlik şaşırtıcıdır (Şekil 7).



Şekil 7: Bedri Rahmi'nin kadın imgeli tasarımları (Şerifoğlu, 2011: 234)

Güneş Kursu ve Geyik Standartı

Alacahöyük'te (Çorum) kral mezarlarında ele geçen buluntular içinde yaklaşık M.Ö. 2500-2000'e tarihlendirilen (Akurgal, 2005: 22) tunç buluntular arasında güneş kurslarında görülen boğa, geyik gibi zoomorfik (theriomorf) heykelticikler ele geçmiştir. Bunların her birinin tanrıları sembolize ettiği belirtilmiştir. Boğa ve geyik standartlarının etrafından ışınların çıkması genel itibariyle güneşi temsil ettiği düşünülmüştür. Bu düşünceyi destekleyen husus M.Ö. II. binde egemen olan Hitit kralları kendilerini *ben güneş* adıyla tanımlamalarıdır ve onlara ait hiyerogliflerinin etrafında ışın sırası ile süslü bir çember bulunmasıdır. Boğalar en büyük tanrı olan gökyüzü tanrısı Teşup'u simgelemiştir ve rahipler ritüel sırasında bu standartları bir sopa yardımıyla ellerinde taşımıştır (Akurgal, 2005: 23). Alacahöyük yerleşiminin bir diğer kutsal hayvanı ise geyiktir. Geyiğin hangi tanrıyı simgelediğine dair farklı birçok görüş bulunmaktadır. Bunlardan birinde geyik Kırların Koruyucu Tanrısı *LAMMA.LİL*'i temsil etmiştir (Baltacıoğlu, 2006: 131). Bunun yanında Hititlerde bir de Geyik Tanrısı vardır ki onun da adı *LAMMA Karzi*'dir (Ünal, 2003: 88). Geç Hitit döneminde geyik, ana tanrıçanın (Hind-Avrupalı Hellenlerde Artemis) sembolü olarak da kullanılmıştır (Akurgal, 2017: 34). Bazı araştırmacılar geyiğin Hattiler Döneminde gök ve evren tanrıçası *Vuruşemu*'nun (Akurgal, 1977: 419), Hitit Döneminde ise güneş tanrıçası *Arinna*'nın simgesi olduğunu bildirmiştir (Desti, 2013: 41).

Bedri Rahmi'nin yaptığı desenler arasında Alacahöyük'te ele geçen olan tunç buluntularla ilgili çizimler de yer alır. Anadolu uygarlıklarına dair önemli olan bu çizimler onun Çorum'da yaşadığı dönemlerden kalan izler olmalıdır. Öyle ki 1942 yılında Çorum'a gitmesi onun sanatsal yaşamında silinmez etkiler bırakmıştır. Çorum'da bulunduğu dönemlerde gözlemleri zamanla yoğunlaşmış, durdukça derinleşmiş ve kişiliği ile sanatının asıl bildirisinin bu yaşantısından çıktığı söylenmiştir (Erol, 1984: 77). 1956 yılında çizdiği geyik standartı ile güneş kursları Hatti tanrılarına gönderme yapmaktadır. Geyik figürünün boynuzları oldukça uzundur ve stilize bir şekilde estetiksel görünüme sahiptir. Geyiğin evren ve gökle ilintili güneş tanrıçasını simgeliyor olması onun anaerkil gücü egemen kılma çabası olarak yorumlanabilir. (Şekil 8).



Şekil 8: Alacahöyük buluntularını betimlediği çizimler, 1956 (Şerifoğlu, 2011: 184)

Aphrodite/Venüs tasvirleri

Roma mitolojisinde *Venüs* olarak bilinen *Aphrodite*'in doğumuyla ilgili iki farklı mit anlatılmıştır. Bunlardan ilki *Zeus* ile *Dione*'nin kızı olmasıdır. Bir diğeri ise *Ouranos*'un kızı olduğudur ve bu anlatıda *Kronos* babası *Ouranos*'un cinsel organını keserek denize atar. Sonrasında dalgalardan doğan kadın ya da tanrının tohumlarından doğan kadın anlamına gelen *Aphrodite* dünyaya gelir. *Aphrodite* denizden çıkar çıkmaz *Zephyros* tarafından ilk önce *Kythira*'ya sonrasında ise Kıbrıs adasına götürülmüştür. Orada onu *Horalar* karşılamış giydirilip süslenildikten sonra ölümsüzler dünyasına götürülmüştür (Grimal, 2012: 69-70). Arkaik dönem heykellerinde tamamen giyinik vaziyette görülmesine karşın M.Ö. V. yüzyılın ikinci yarısından itibaren vücudunun bazı kısımları (bir omuz/bir göğüs/bacağının bir bölümü) açık biçimde tasvir edilmiştir. Hellenistik döneme gelindiğinde ise cinsel ve dürtücü çıplaklığıyla ön plana çıkmıştır. En belirgin atribüleri bitkilerden mersin, gül, elma; hayvanlardan güvercin, serçe, keçi, istiridye, yunusbalığı ve kaplumbağa sayılabilir (Cömert, 2010: 63-64). Cevat Şakir mitolojide iki farklı *Aphrodite* olduğundan bahseder. Bunlardan ilki *Aphrodite Urania* temiz sevginin tanrıçasıdır. *Aphrodite Pandemos*'un ise fuhuşun tanrıçası olduğunu söylemiştir (Halikarnas Balıkçısı, 1985: 48).

Bedri Rahmi'nin bu konuda iki çalışması ele alınmıştır. Bunlardan ilkinde iki göğsü açık biçimde betimlediği stilize bir kadın figürüdür (Şekil 9). Bu çizimde *Aphrodite/Venüs* resmin ana merkezindedir. Onun hemen sol tarafında saz çalan bir figür, sağ tarafta ise beyaz bir güvercin yer alır. Beyaz güvercin onun atribü hayvanıdır. Ancak burada hem saz çalan figürün hem de beyaz güvercinin bulunması aynı zamanda bu çalışmayı daha da derinleştirerek Anadolu Bektaşî kültürüne de gönderme yapılabilir. Öyle ki Hacı Bektâş-ı Velî'nin savaşa giderken şahin, Anadolu'ya gelirken de barış ve dinginliğin sembolü olan güvercin biçiminde don değiştirdiğine inanılmıştır (Beydiz, 2016: 164). Bedri Rahmi, bu çiziminde hem Yunan hem de Anadolu inanışlarına bağlı imgelerden referans almıştır.



Şekil 9: Aphrodite betimlemesi (Şerifoğlu, 2011: 249)

Bir diğer *Aphrodite/Venüs* tasvirinin *Adalardan Gelen Yar* tablosunda yer aldığı yorumlanabilir. Burada betimlenen kadın figürünün üzerinde bahar çiçeklerini andıran stilize floral süslemelerin yer aldığı bir elbise bulunmaktadır. Ayrıca sağ elinde bir demet çiçek tutmaktadır. Resmin bütünü kapsayan bir nitelikte betimlenen bu kadının bir göğsü açıktır. Stilize edilmiş gemilerin üstünden sanki uçarak geliyormuş gibi çizilmiştir (Şekil 10). Sandro Botticelli'nin çizdiği *Aphrodite'nin (Venüs'ün) Doğuşu* tablosuna da gönderme yaptığı söylenebilir (Şekil 11). Burada çıplak gibi çizilen ama bir göğsü ve cinsel bölgesini elleri ve saçları yardımıyla kapatan *Aphrodite/Venüs* görülmektedir. Onu kıyıda bahar çiçekler açmış örtüyle giydirmeyi bekleyen bir *Hora* bulunmaktadır. Örtü bitki ve çiçeklerden oluşan doğanın görünümünü çağrıştırmaktadır. *Aphrodite/Venüs*'ün deniz suyundan doğması Hristiyan düşüncesine göre ruhun vaftiz suyundan doğuşunu, çıplaklığı ise fiziksel güzellikten çok ruhsal güzelliği, yalınlığa ve sadeliğe işaret eder (Cömert, 2010: 62). Peki aşk ve güzellik tanrıçası *Aphrodite/Venüs*'ün çıplaklığını elleriyle örtme gayreti nasıl açıklanabilir? Yoksa aşk, güzellik ve cinselliğin tanrıçasının iffetli gösterilme çabası mıdır? Tanrıça *Aphrodite/Venüs* neden iffetli olmalıdır ki? Bu paradigmalara cevaplarını inanışlar ve belki de yine mitlerle açıklamak mümkün olabilir. M.Ö. IV. yüzyılda Praksiteles tarafından *Aphrodite/Venüs* heykeli yontulur ve Knidos'ta sergilenir. Bu heykelde de -Roma döneminde yapılan kopyasına dayanılarak- göğüsleri açıkta, cinsel bölgesini eliyle kapatmış iffetli ama bir o kadar da arzu uyandıran *Aphrodite/Venüs* betimlemesi yer alır. İffetli gösterilme çabası Yunan inanışlarına göre bir ölümlünün tanrıları çıplak görmesinin tehlikeli olduğuyla ilgilidir veya bir mite göre *Aphrodite/Venüs* Kıbrıs'tan Yunanistan'a giderken vücudundaki köpükleri temizlemek için Knidos'ta karaya çıkar. Belki de o sahne Knidos'ta gerçekleşen bir temizlenme, arınma ritüeline aittir. Sonradan yapılan çoğu *Aphrodite/Venüs* tasvirlerinde de buna benzer sahne yer alır (Burnham ve Kai-Kee, 2020: 43-44).

Bunun yanında Bedri Rahmi adalardan gelen sevgilinin elinde bir demet çiçek çizmiştir. Kompozisyonu Hristiyan ikonografisinde *Meryem'e Müjde* konusuyla ilişkilendirmek belki de hata olmaz. Çünkü Hristiyanlığa ait apokrif metinlerde meleğin gelişi bahar mevsiminde (25 Mart) olmuştur. Vazo içinde çiçek ve özellikle Meryem'in bakireliği ile saflığını sembolize eden zambak bu tür kompozisyonların temel atribülerindendir. Bazı zamanlar bu zambaklar meleğin elinde de görülmektedir (Tükel ve Arsal Yüzgüller, 2014: 96). Bakıldığında Bedri Rahmi'nin kadın figürünün göğsünün birinin açıkta olması onun *Aphrodite/Venüs*'ü ve çıplaklığını temsil ettiği ifade edilebilir. Bunun yanında elbisesindeki motifler ile Botticelli'nin çizdiği *Hora*'nın elinde tuttuğu örtüdeki motiflerin baharı simgeleyen floral özellikte olması açısından birbirine benzerlik gösterdiği söylenebilir. Kısaca giysilerde görülen bahar çiçeklerini andıran desenlerin varlığı, sevgiliyi temsil eden kadın figürünün elinde tuttuğu çiçek demeti gibi detaylar, onun aydınlığı, baharı müjdeleyici sembolizmini açığa vurmaktadır. Buna göre adalardan gelen sevgili alegorik anlamda onu sevindiren, aşkı, sevgiyi müjdeleyen, aydınlığa kavuşturan, ruhunda bahar çiçekleri açtıran ve mutlu kılandır.



Şekil 10: Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Adalardan Gelen Yar*, 1932 (Erol, 1984: 175)



Şekil 11: Sandro Botticelli, *Aphrodite'nin (Venüs'ün) Doğuşu* (Cömert, 2010: 62)

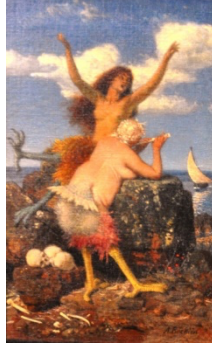
Sirenler

Homeros, *Odysseia* efsanesinde sirenlerden bahsetmektedir. Onun anlattığına göre sirenlerin yakınlarına gelen insanları büyüledikleri, onlara kim yaklaşırsa veya onların ezgilerine kim kulak verirse yanacağını, artık bir daha eşini ve çocuklarını göremeyeceğini, sirenlerin olduğu alanlarda öbek öbek etleri çürüten insan kemiklerinin bulunduğunu belirtir. *Odysseus*'a onlardan uzak durmasını, kulaklarını balmumuyla tıkaması gerektiğini ve onları dinlememesini öğütler (Homeros, 1996: 203). Homeros onların balık türünde bir yaratık olduğundan bahsetmemiştir. Yunan mitlerinden tanınan yaratıklardan biri de *Harpyialar*'dır. *Elektra*'nın kızı olarak bilinirler ve genellikle iki tane olduğu düşünülmüştür. Birine *Aello* veya *Nikothoe* (kasırga), ikincisine de hızlı uçan anlamında kullanılan *Okypete* denilmiştir. Bunun yanında bazı kaynaklarda bir üçüncüsü de yazılmıştır ki ona karanlık veya fırtına bulutlarıyla kaplı gökyüzü anlamına gelen *Kelaino* adı verilmiştir. Bunlar genellikle tasvirlerde keskin pençeleri olan kanatlı kadınlar veya kadın başlı kuşlar olarak betimlenmiştir (Beydiz, 2022: 511-512) (Örneğin, *Harpy Anıtı*, Ksanthos). Klasik dünya literatüründe de sirenler üst bölümü kadın, belden aşağısı ise kuş biçiminde belirtilmiştir. Yarı kuş yarı insan biçimli siren formu geleneksel anlamda bir süre devam etmiştir. Ancak bunun yanında alternatif bir başka siren formu daha ortaya çıkmıştır ki o da denizkızı biçimindedir. Çoğu Latin kaynaklarında sirenler kuş türündedir. Ancak XII. yüzyılın başlarında Philippe de Thaon tarafından yazılan yaratıklarla ilgili kaynakta sirenler bir şahinin ayaklarına ve bir balığın kuyruğuna sahiptir. Fransız yazar Guillaume le Clerc'in de kaleme aldığı yaratıklarla ilgili bir başka yayında sirenlerin belden yukarısının kadın ama belden aşağısının balık veya kuş şeklinde olduğu söylenmiştir. Bu belirsizlik kitapların illüstratörleri tarafından da onları farklı biçimlerde çizmelerine neden olmuştur. Yapılan resimlerde genel anlamda denizkızı tipindedir, ancak bazılarının sırtında kanat veya bazılarında ise balık kuyruklarında kanatları olan çeşitli kombinasyonlara sahip yaratıklar olarak betimlenmişlerdir (Payne, 1990: 74). (Şekil 12).



Şekil 12: Ortaçağ kodekslerinde çizilen farklı siren tasvirleri (Payne, 1990: 74)

Bu muğlak yaratıkla ilgili hem anlatılar hem de farklı dönemlerde yapılan resimler bulunmaktadır. Bunlar arasında belki de adını anmadan geçemeyeceğimiz alegorik resimleriyle ün yapmış Sembolizm akımının güçlü ressamlarından Arnold Böcklin'dir. Onun *Sirenler* adlı tablosunda yarı kuş yarı kadın şeklinde tasvir edilmiş sirenler yer almaktadır. Homeros'un anlattığı üzerine adalarda denizcileri öldürmek için bekleyen kötü karakterli yaratıklardır. Sirenler, tabloda kulağa hoş gelen ezgileri ve güzellikleriyle denizcileri etkilemeye çalışır vaziyettedir. Oturdıkları ve gizlendikleri kayanın ardında ise insan kemikleri ile kafatasları göze çarpmaktadır (Şekil 13).



Şekil 13: Arnold Böcklin, *Sirenler*, 1875 (Alte Nationalgalerie, Berlin) (Fotoğraf: Yazar arşivi, 2016)

Bedri Rahmi de sirenleri konu alan tablolarında her iki biçimden yararlanmış. Paris'te 1932 yılında çizdiği desen defterinin gömleğindeki tasvirde sirenler yarı kuş yarı kadın biçimlidir. Ancak daha sonraki dönemlerinde yaptığı *Denizkızı Eftelya*, *Denizkızları* (1937), *Yahya Kemal* gibi tablolarında ise yarı balık yarı insan şeklinde sirenleri betimlediği görülmektedir. 1932 yılında Paris'te çizmiş olduğu sirenler Hitit güneş kurslarını andıracak biçimde bir alemin ortasındaki dairenin içine karşılıklı betimlenmiştir. Yarı kuş ve yarı kadın formunda, göğüsleri açık vaziyette oldukları görülmekle birlikte Latin kaynaklarındaki anlatılara göre tasarlanmıştır.



Şekil 14: Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Sirenler*, 1932, Paris (Erol, 1984: 171)

Denizkızı Eftelya adlı çiziminde kıyıda bir kayığın pupa tarafından iki eliyle tutan uzun saçlı, göğüsleri açık bir yarı balık yarı kadın formunda bir siren görülmektedir (Şekil 15). *Yahya Kemal* adlı eserinde ise Boğaziçi'nde arkada Kızkulesi silüeti ile bir yelkenli yat önünde birbirleriyle öpüşürken siyah

renkte betimlenmiş yarı balık yarı kadın formunda iki siren yer alır (Şekil 16). Bunlar Paris'te çizdiği örnekten farklılık göstermektedir.



Şekil 15: Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Denizkızı Eftelya* (Şerifoğlu, 2011: 293)



Şekil 16: Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Yahya Kemal* (Şerifoğlu, 2011: 328)

Atlar

Bedri Rahmi'nin Anadolu insanı ve yaşamına dair çizdiği resimlerde birçok kompozisyon ve motifler yer alır. Bazı resimlerinde yoğun duygularını Anadolu üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Örneğin *Kız Kaçırma* (Şekil 19) adlı eserinde elinde sazı olan bir gencin beyaz (boz) atıyla sevdiği kıızı kaçırmamasını konu almaktadır.

At, Anadolu ve Türk insanının hayatı içinde çok önemli olduğu kadar birçok toplumda da vazgeçilmez bir canlıdır. İlk ne zaman evcileştirilmiştir sorusu Çin kaynaklarından yaklaşık olarak M.Ö.5000'e dayandırılarak cevaplanmıştır. Ancak buna rağmen atın Çin'de M.Ö.1500 dolaylarında taşımacılıkta veya savaşta kullanımının önem kazandığı belirtilmiştir (Chamberlin, 2007: 131). Farklı bir araştırmada ise Mezopotamya toplumlarında atın M.Ö.2000 yıllarında kullanıldığına dair bilgiler de mevcuttur (Kramer, 1998: 111). Anadolu'da ise M.Ö. II. bin dolaylarında kullanımına dair Kültepe tabletlerindeki ilk yazılı bilgilerden öğrenilmektedir (Öz Kiriş, 2014: 100). Tarihi bilgiler şunu gösterir ki at, insanoğluna zaferler kazandıran ve onun yaşamını kolaylaştıran önemli bir yardımcısıdır. Bu durum çeşitli mitlerde de yer alır. Farklı toplumların mitlerinden esinlenerek de geliştirildiği düşünülen Yunan mitlerinde atlar bir çok anlatıda yer alır ve aynı zamanda tanrıların arabalarını çeker. Örneğin güneş tanrısı *Helios*'un normalden çok daha hızlı koşan *Pyrois*, *Eoos*, *Aethon* ve *Phlegon* adındaki atları tarafından çekilen ateşten bir arabası vardır ve bu arabasıyla gökyüzünde günboyunca yol alır (Grimal, 2012: 240). Denizler tanrısı *Poseidon* ise tasvirlerde de görüldüğü üzere genellikle elinde tuttuğu üç dişli yabası ile yarı at yarı yılan (balık) biçimindeki deniz atları tarafından çekilen bir arabaya binmektedir (Grimal, 2012: 659). Aslında ilk önceleri *Poseidon*'un atlar ile ormanların tanrısı olduğu söylenmiştir. Yunanlıların Anadolu'ya gelerek ilk defa denizi gördükten sonra onu denizler tanrısı olarak kabul ettikleri anlatılmıştır. Anlatılara göre deniz dalgaları at, ormanlar ise gemiler olmuştur (Erhat, 1976: 29). Ayrıca *Poseidon*'un *Demeter* ile olan ilişkisinden doğma *Areion* isimli bir at vardır. *Poseidon*'dan kaçmak için ata dönüşen *Demeter*'e yine at biçiminde ona yaklaşarak onunla birlikte olan *Poseidon*'un bu birlikteliğinden doğan *Areion* ilk önceleri *Onkos*'a aittir. Ancak daha sonraları ona *Herakles* sahip olmuştur. Onunla *Elis*'e sefere gitmiş ve *Kyknos*'a ait mücadelesinde onu kullanmıştır (Grimal, 2012: 76). Bir başka efsanede *Zeus*, ölümlülerin en güzeli olarak bilinen *Ganymedes*'i kaçırmıştır. Bu mitosta *Zeus*, *Ganymedes*'i kaçırdıktan sonra onun babasına ölümsüz atlar hediye etmiştir (Erhat, 1996: 108). Troia Savaşı'nın *Akhalar* tarafından kazanılmasında tahta atın

rolü de unutulmamalıdır. Homeros'un *Odysseia* destanında *Odysseus*, ozan *Demodokos*'tan *Akhalar* ile tahta atın efsanesini anlatmasını istemektedir. Buradan anlaşıldığı kadarıyla içi *İlyon*'u yıkacak adamlarla dolu tahta at *Athena*'nın yardımıyla *Epeios* tarafından yapılmıştır (Homeros, 1996: 148-149). *Poseidon*'un arabasını denizlerde çeken yarı at yarı balık biçimindeki deniz atları gibi Yunan mitlerinde yarı at biçiminde olan farklı karışık yaratıklarla da karşılaşmaktadır. Bunların ilkinde *Kentauros*lar örnek verilebilir. Dağlarda ve ormanlarda yaşayan çiğ et yiyerek yabanıl ve azgın yaşayan bu yaratıkların (Erhat, 1996: 170) belden yukarısı -bazen ayakları- insan biçimli olmakla birlikte bedenlerinin alt tarafı, belden aşağısı at şeklindedir. *Kentauros*ların sayısı fazladır ve hepsinin *Hera* görünümü -*Zeus* tarafından *Hera* biçimine sokulan- bulut ile *Iksion*'un birleşmesinden doğduğuna inanılmıştır. Bunların içinde *Kheiron* (*kentauros*ların en akıllısı ve bilgisi) (Grimal, 2012: 370) ve *Pholos* diğerlerinden ayrı karakterdir. Çünkü onların ortaya çıkış efsanesi diğerlerinden farklıdır. Örneğin *Kheiron*, *Philyra* ile *Kronos*'un ilişkisinden; *Pholos* ise *Silenos* ile bir dişbudak nymphasının (bir *Meliad*) birlikteliğinden doğmuştur (Grimal, 2012: 361). Halikarnas Balıkçısı, *kentauros*ların havada uçan yeleleriyle rüzgar gibi görünmez bir hızda koştuklarını söylemiştir (Erhat, 1976: 46). Hızlı koşan atlar her zaman insanoğlu için ayrı bir değer taşımıştır. Yunan mitlerinden de hızlı atlara sahip olan halklardan bahsedilmektedir. İlyada destanında atlarının hızıyla ünlenen bir toplum vardır ki onlar *Akhilleus*'un dostları olan *Myrmidon*lardır (Homeros, 1993:496). Bir de *Pegasus*lar vardır ki onlar *Medusa*'dan değildir. Yine Halikarnas Balıkçısı'nın ifadesine göre, *Medusa*, *Poseidon* -ilk önceleri atların tanrısı olmasından dolayı- ile olan ilişkisinden *Pegasus* atına hamile kalmıştır. *Perseus* tarafından *Medusa*'nın kafası kesildiğinde akan kanlardan *Pegasus* ortaya çıkmıştır (Erhat, 1976: 29). *Hesiodos*'un anlatımında da *Perseus* tarafından *Medusa*'nın kafası kesildiğinde *Khrysaor* ile *Pegasus*'un ortaya çıktığı belirtilmiştir (Hesiodos, 1977:114). *Pegasus* kanatlı bir attır ve doğar doğmaz hemen *Olympos*'a uçarak *Zeus*'un hizmetine girmiştir. Bundan dolayı *Zeus*'un yıldırım veya şimşeklerini taşıdığına inanılmıştır (Grimal, 2012: 597-598).

Orta Asya Türk toplumları incelendiğinde ise atlar sahibinin en yakın arkadaşı, zafer ortağı ve en değerli varlığıdır. Hatta öyle ki renk simgeçiliğinin atlar içinde geçerli olduğu söylenmiştir. Özellikle üzerinde benekleri bulunan beyaz renkli atlar uğurlu sayılmıştır. Bunlar su kökenli atlar olarak düşünülmüştür ama bunun yanında gök kökenli atlar da vardır ve bunların kanatlı olduğu varsayılmıştır. Beyaz renkli atlar hem Proto-Türk kavimlerinde hem de Hun ve Göktürkler zamanında göğe kurban edilmiştir (Çoruhlu, 2012: 164). Moğol kâhinlerinden Teptengeri, şamanların tanrılarla konuşmak için görünmezlerden gelen bir boz ata binerek gökyüzüne yükseldiğinden ve bir süre dolaştıktan sonra geri döndüğünden bahsetmiştir. Altay Türkleri şamanların bindiği bu atlara *Pura* veya *Argamak* adını vermiştir. Bunun yanında bir de ölümsüz atlar vardır. Bunların ab-ı hayat suyundan içtikleri için ölümsüz olduğuna inanılmıştır. Hızır'ın ve Köroğlu'nun kır atının bunlardan olduğu belirtilmiştir. Örneğin Köroğlu öldükten sonra kır atı göklere uçmuştur (Uraz, 1994: 146-147). Bir diğer anlatıya göre Altay destanlarında Kök-Han, Kök-Katay gibi hakanların bindiği atlar konuşabildiği gibi uçuş özelliğine de sahiptir ve bu atlar gök (boz) renklidir (Ögel, 1995: 152). Kuça hükümdarlarının ejder atlarından da söz edilir ve bunlar gökyüzüne giden bir arabaya koşulmuştur. Doğu Türkistan coğrafyasında uçan at efsanelerinin çok olduğu söylenmiştir. Ayrıca bu bölgede bir gök atının yetiştirildiği yer olarak ün yapmıştır. Hatta Kaşgarî, ata binmek için *kanatlanmak* terimini kullanmıştır. Ata binmeyi de canlılık ve neşe verici olarak görmüş, uçmaya benzetmiştir. Oniki Hayvanlı Takvim'de at göksel bir figürdür. Örneğin yıldızlar gök tanrısı Ülgen'in kazığı olan Kuzeyyıldızı'na bağlı otlayan atlar olarak betimlenmiştir (Esin, 2004: 279-280). Manas destanında da *Tulpar* adı verilen bir başka uçan kanatlı at daha bulunmaktadır. Bu atlar tanrı tarafından yiğitlere yardımcı olması amacıyla yaratılmıştır. Onların genelde beyaz veya siyah olmak üzere tek renkli olduklarına inanılmıştır. Manas destanında bu atlara ünlü savaşçılar biner ve onlar rüzgarı bile geçen gerçeküstü hayvanlardır (Uslu, 2017: 320).

Atların uçması ve onların çektiği arabalarla birlikte kutsal kişinin göğe yükselme durumu tek tanrılı dinlerde kutsal kitaplarda da bildirilmiştir. Örneğin Kitâb-ı Mukaddes'te İlyas peygamberin göğe yükselişiyle ilgili bilgiler yer almaktadır. Burada yazılanlar çerçevesinde İlyas peygamber ateşten atlı

bir arabayla alınarak bir kasırga içinde gökyüzüne yükselmiştir (II. Krallar: 1-12). (Şekil 17). Mitolojilerde öküzün sembolü genelde Ay'dır. Güneş ise at ile ilişkilendirilmiştir. Buna karşın Rönesans dönemi resimlerinde at, şehvet ve arzunun sembolü olarak tasvir edilmiştir (Ferguson, 1972: 20).



Şekil 17: Atlı ateş arabasıyla gökyüzüne yükselen İlyas Peygamber, Santa Sabina Kilisesi ahşap kapı paneli, Roma (Web Gallery of Art, 2023)

Hiz. Muhammed'in Mi'râc gecesindeki yolculuğu veya göğe yükselmesi Kur'ân-ı Kerim'de İsrâ Suresi 1. Ayet'te geçmektedir. Ancak ayet okunduğunda peygamberin bu yolculuğuyla ilgili *Burak* hayvanından söz edilmediği görülmektedir. Daha sonraları bu söylence bir çok yönüyle irdelenmiş şiirlerin ve minyatürlerin konusu haline gelmiştir. Mi'râc, Hiz. Muhammed'in gökyüzüne çıkmasıyla, *Burak* da onun Kudüs'e yaptığı yolculukla ilintilenmiştir (And, 2010: 295). Onun bu yolculuğunu *Burak* ile yaptığına dair büyük bir inanış vardır. Özellikle sahne minyatürlerde işlenmiş ve nakkaşlar tarafından yoğun çizilmiştir. Tasvirlerde görüldüğü kadarıyla *Burak* kimine göre at kimine göre eşektir. Yapılan tanımlamalarda katırdan daha küçük, eşekten biraz daha büyük, yüzü insan, kulakları fil, boynu ve kulağı deve, göğsü ve yelesi at, toynakları ise öküz gibidir. Ayrıca göğsü yakut, saçları beyaz ve parlaktır. Her iki tarafında kanatları bulunur. Bazı yorumcular yüzünün kadın biçimli olduğunu da belirtmiştir (And, 2010: 298). (Şekil 18).



Şekil 18: Hiz. Muhammed ve Burak (And, 2010: 298)

Atların kutsallığı hep anlatılagelmiştir ve Anadolu’da hala varlığını ayrı bir kutsiyetle güçlü bir şekilde devam ettirmektedir. Bedri Rahmi’nin de bu mitsel şifreleri çok iyi bildiği aşikârdır. *Kız Kaçırma* adlı eserinde at gökyüzünde uçmaktadır. Bir Türk hakamı veya Köroğlu gibi boz renkli atına binmiş elindeki saza sıkı sıkıya bağlanmıştır. Çok güvendiği, onunla cenklere gittiği atıyla da sevdiğini kaçırdırken betimlenmiştir. Sevdiğinin kolunda ise beyaz bir güvercin yer alır. Kadim metinlerden itibaren beyaz güvercin aynı zamanda barışın da simgesidir. Tufanın bittiğini Nuh peygambere müjdeleyendir.



Şekil 19: Bedri Rahmi Eyuboğlu, *Kız Kaçırma* (Şerifoğlu, 2011: 312)

SONUÇ

Bedri Rahmi Eyuboğlu’nun sanat hayatı farklı evreler içinde süregelmiştir. Yurtdışında aldığı eğitimlerin yanında beslendiği Anadolu kültürü onun çalışmalarında ayrı iki sanat anlayışının olduğuna işaret etmektedir. Batı’nın mitolojisini ve buna bağlı üretilen eserleri incelemiştir. Kendi çalışmalarını yaparken oradan da referanslar aldığı gibi Anadolu kültürünü kendine özgü renk, desen ve lekelerle kalem gibi kullandığı fırçasıyla resimlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Onun eserlerine bakarken gözlemler büyük bir özleme dönüşebilir. İzleyiciler onun fırça darbelerinden yol alabildiği kadar farklı kültürel kodlara erişebilir. Anadolu Neolitik döneminin bereket ve doğurganlık simgesi ana tanrıçasını aktarırken toprak ana kültüyle izleyiciyi *Vagon Restoran*’a taşır. *Adalardan Gelen Yar* ile de Batı’nın ikonografik çözümlenmeleri içinde de alımlayıcıları düşündürür. *Kız Kaçırma* resminde çizdiği uçan at, mitostan esinlenerek güçlü bir logosla betimlenmiştir. Sanatçının çalışmasının altına gizlediği mesaj onun bilgelik yolculuğunun ne kadar derin olduğunu gösterir. Bundan dolayı Bedri Rahmi hem Batı’dır hem de Anadolu, o kültürel anlamda beslendiği coğrafyanın dinamizmini yansıtır. Çalışmada ele alınan eserlerinde görülmüştür ki Bedri Rahmi yaşadığı coğrafyayı, kültürünü, öykülerini ve kutsallarını iyi tanımaktadır. Batı ile Türk anlatılarından olduğu kadar Anadolu’nun prehistorik dönemlerine ait kültleri içselleştirerek sembolleştirmiştir. Onun desenleri ve renkleriyle eserlerinde ortaya koyduğu özgün üslubu sembolik diliyle güçlenmiştir. Büyük bir heyecanla yaptığı eserlerindeki coşku Türk resim sanatına damgasını vurmuştur. Üyesi olduğu D Grubu’nun sanatsal manifestosunu ve soyut dilini kendi tarzında yansıtmaya çalışmıştır.

KAYNAKÇA

Akurgal, E. (1977). Hattiler, hititler ve güneş kursu. *Bellekten*, 41(162), 419-421.

Akurgal, E. (2005). *Anadolu kültür tarihi*. Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu.

Akurgal, E. (2017). *Anadolu uygarlıkları*. Phoenix Yayınevi.

And, M. (2010). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm mitologyası*. Yapı Kredi Yayınları.

Ayan, A. (2016a). Önsöz/teşekkür. A. Ayan (Dü.), *Bedri Rahmi Eyuboğlu 100 Yaşında Sempozyumu* içinde (s. 9-10). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Ayan, A. (2016b). Hoca olarak Bedri Rahmi Eyuboğlu. A. Ayan (Dü.), *Bedri Rahmi Eyuboğlu 100 Yaşında Sempozyumu* içinde (s. 57-71). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

- Baltacıoğlu, H. (2006). Güneş kursları, Alacahöyük ve arinna. B. Avunç içinde, *Hayat Erkanal'a Armağan Kültürlerin Yansıması* (s. 129-137). Homer Yayınları.
- Başkan, S. (2000). *Sanat ve tarih*. Çardaş Yayınları.
- Başkan, S. (2014a). *Başlangıcından cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Başkan, S. (2014b). Türk resminde yeni eğilimler ve kavramsallık arayışları:1960-1980. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 6(3), 99-114.
- Berk, N. (1943). *Türkiye'de resim*. Güzel Sanatlar Akademisi.
- Berk, N. & Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beydiz, M. G. (2016). *Mitolojiden sanata hayvan imgesi*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Beydiz, M. G. (2022). *Su ve deniz mitolojisi*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Burnham, R. & Kai-Kee, E. (2020). *Müze dersleri yorum ve deneyim*. Çev. Aylin Onacak, Koç Üniversitesi Yayınları.
- Chamberlin J. E. (2007). *At*. Çev. Uğur Peçe, Kitap Yayınevi.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. De Ki Yayınları.
- Çelik, A. (1996). *Bedri Rahmi Eyuboğlu*. Kültür Bakanlığı.
- Çoruhlu, Y. (2012). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalcı Yayınları.
- Desti, M. (2013). *Anadolu uygarlıkları*. Çev. Muna Cedden, Dost Kitabevi Yayınları.
- Erhat, A. (1976). *Mektuplarıyla Halikarnas Balıkçısı*. Çağdaş Yayınları.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Erol, T. (1984). *Bedri Rahmi Eyuboğlu*. Cem Yayınevi.
- Esin E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk sanatında ikonografik motifler*. Kabalcı Yayınları
- Eyuboğlu, B. R. (1986). *Resme başlarken*. Bilgi Yayınevi.
- Eyuboğlu, R. (2016). Anılar ve belgesellerle Bedri Rahmi Eyuboğlu. A. Ayan (Dü.), *Bedri Rahmi Eyuboğlu 100 Yaşında Sempozyumu* içinde (s. 160-163). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Ferguson G. (1972). *Signs&Symbols in Christian Art*. Oxford University Press.
- Giray, K. (2020). *Ankara resim ve heykel müzesi başyapıtlar* (Cilt 2). Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Grimal, P. (2012). *Mitoloji sözlüğü*. Kabalcı Yayınları.

- Halikarnas Balıkcısı. (1985). *Anadolu tanrıları*. Bilgi Yayınları.
- Hesiodos. (1977). *Hesiodos eseri ve kaynakları*. Çev. Azra Erhat, Çev. Sabahattin Eyuboğlu, Türk Tarih Kurumu.
- Homeros. (1993). *İlyada*. Çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları.
- Homeros. (1996). *Odyseia*. Çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yayınları.
Kitâb-ı Mukaddes (t.y.). II. Krallar, 2/1-12.
- Kramer, S. N. (1998). *Tarih Sümer'de başlar*. Çev. Muazzez İlmiye Çığ, Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi* (Cilt 2). Türk Tarih Kurumu.
- Öz Kiriş, E. (2014). *Kültepe metinleri ışığında eski Anadolu'da tarım ve hayvancılık*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Payne, A. (1990). *Medieval beasts*. British Library.
- Roller, L. E. (1999). *Ana tanrıça'nın izinde*. Homer Kitabevi.
- Saatçi, S. (2016). Hoca olarak Bedri Rahmi Eyuboğlu. A. Ayan (Dü.), *Bedri Rahmi Eyuboğlu 100 Yaşında Sempozyumu* içinde (s. 71-73). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Sarı, İ. (2016). *Türk sanat tarihi*. Nokta E-kitap.
- Saydam, S. (2002, Haziran). Bedri Rahmi Eyuboğlu. *Bütün Dünya*(23), 19-30.
- Sevin, V. (2003). *Anadolu arkeolojisi*. Der Yayınları.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2011). *Bedri Rahmi Eyuboğlu*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Tansuğ, S. (1990). *Türk resminde yeni dönem*. Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. & Arsal Yüzgüller, S. (2014). *Sözden imgeye batı sanatında ikonografi*. Kabalcı Yayınları.
- Uraz, M. (1994). *Türk mitolojisi*. Düşünen Adam Yayınları.
- Uslu, B. (2017). *Türk mitolojisi*. Kamer Yayınları
- Ünal, A. (2003). *Hititler devrinde Anadolu* (Cilt 2). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Web Gallery of Art. (2023, Şubat). *Early Christian Sculptor, Italian*.
https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/1sculptu/various/5door3.html