

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇISI CİHAT BURAK'IN ESERLERİNDE
KADIN ve HAYVAN TEMASININ KURGULANIŞI**

AYŞEGÜL KIRMIZI

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇISI CİHAT BURAK'IN ESERLERİNDE
KADIN VE HAYVAN TEMASININ KURGULANIŞI**

AYŞEGÜL KIRMIZI

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü 2007

Bu tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇISI CİHAT BURAK'IN ESERLERİNDE
KADIN VE HAYVAN TEMASININ KURGULANIŞI

Yüksek Lisans Tezi
AYŞEGÜL KIRMIZI

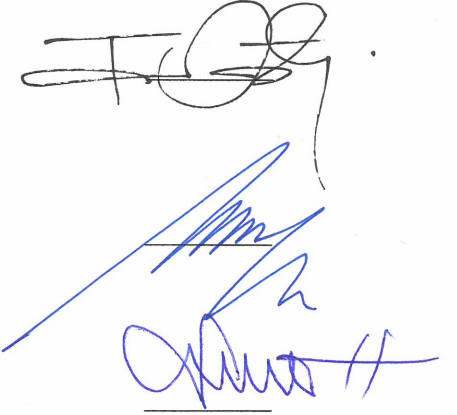
ONAYLAYANLAR:

Prof. Tamer BAŞOĞLU Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN İstanbul Üniversitesi

Doç. Seyyit BOZDOĞAN Işık Üniversitesi

Onay Tarihi: 11/04/2014



ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇISI CİHAT BURAK IN ESERLERİNDE KADIN ve HAYVAN TEMASININ KURGULANIŞI

ÖZET

Bu yüksek lisans tezi çağdaş Cihat Burak'ın resimlerindeki kadın ve hayvan imgelerinin ortaklığı ve bu ortaklığın plastisitesi üzerinde durmuştur. Kadın, ataerkil toplumlarda hane içinde nasıl evcilleştirilmişse; hayvanın da aynı evcilleştirme süreci içinde oluşuna mizah ve hiciv ile yaklaşan Cihat Burak, bu ortaklığı görsel bir üsluba dönüştürmüştür.

İlk olarak sanatçının resmettiği hayvanların dünya tarihindeki bir çok kültürde nasıl anlamlar ifade ettiği, sanat tarihine nasıl yansımış olduğu ve Cihat Burak'dan önce ve sonra en çok hangi dönemlerde ve hangi sanatçılar tarafından kullanılmış olduğu incelenmiştir.

Cihat Burak'ın resimleri arasında sıkça odalık türünde resimlerin bulunması ve bunu kadın hayvan ilişkisi üzerinden anlatmış olması, sanatçının kadın ve hayvan resimlerini oryantalizm ile ilişkilendirdiği sonucunu doğurmuştur. Bu yüzden kadının nesne olması ve erkeğin özne olması durumunun Cihat Burak'ın kendine has ironik anlatım biçimi ile nasıl aşıldığı tartışılmış, sanat tarihinde oryantalist örneklerle odalık kavramı incelenmiş ve Cihat Burak resimlerindeki odalık geleneğine karamizah ile yapılan göndermeler örneklerle gösterilmiştir.

Anahtar kelimeler: Hayvan, kadın, mekan, evcilleşmek

CONSTRUCTION OF THE THEME OF WOMAN AND ANIMAL IN CONTEMPORARY TURKISH PERFORMER CİHAT BURAK

ABSTRACT

This postgraduate thesis lays stress on the association of tamability of woman and gaining a place in society with her biological fertility and dependence to her place of woman as a domesticated individual and tamability of animal obliquely, analysing themes of woman and animal in painting of contemporary turkish performer, Cihat Burak.

It is observed that what senses animals which are used by performer make in different cultures in the history of world, how reflect they on the history of art and in which period they are used before Cihat Burak or after him and which performers they are used by.

It is put emphasis on that how the circumstance of being subject of woman who is associated with orientalism and being object of man and that he generally make use of painting of animal and woman are overcame by Cihat Burak with an ironic turn of phrase which is special to him, concept of odalisque is examined with orientalist examples in the history of art and references which are made to tradition of odalisque with black humour are demonstrated.

Teşekkür

Bu tez çalışmasında toleranslı ve yapıcı yaklaşımı yaratıcı, fikirleri ile beni çok destekleyen ve deneyimlerini paylaşan değerli hocam Prof. Dr. Zeynep Sayın'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Kuramı ve Eleştiri bölümüne girmemde bana yardımcı olan ve her zaman desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Süleyman Saim Tekcan, Prof. Dr Halil Akdeniz'e ve Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören'e teşekkür borçlu olduğumu belirtmeliyim.

Ve tez çalışmamda beni manevi olarak destekleyen aileme ve kızıma teşekkür borçlu olduğumu belirtmeliyim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
Teşekkür.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİM LİSTESİ.....	v
1.GİRİŞ.....	1
2. CİHAT BURAK RESİMLERİNDE KADIN.....	13
3. CİHAT BURAK RESİMLERİNDE HAYVAN.....	38
3.1 Köpek	42
3.2 Kedi.....	53
3.3 At.....	69
3.4 Aslan.....	73
3.5 Ayı	75
3.6 Maymun	77
3.7 Koç	79
3.8 Boğa	80
3.9 Kuş	81
4. CİHAT BURAK YAŞAMI ve RESİMLERİ.....	85
5.SONUÇ.....	121
KAYNAKÇA.....	124
ÖZGEÇMİŞ.....	126

RESİM LİSTESİ

- Resim 1.** Jan Van der Straet (Stradanus), Gravür baskı, 1619, 20x27cm, Özel koleksiyon..... 1
- Resim 2.** Cihat Burak, “Şaşı Kız”, Tuval üzerine yağlıboya, 34.5x24.5 cm, Özel koleksiyon.....17
- Resim 3.** Jean-Auguste-Dominiques Ingres, 1814,“Büyük Odalık”, Tuval Üzerine yağlı boya, 91x162 cm, Louvre Müzesi, Paris.....18
- Resim 4.** Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808, “Valpinçonlu yıkanan”, Tuval üzerine yalıboya, 146x97 cm, Louvre Müzesi, Paris.....20
- Resim 5.** Cihat Burak, “İncili Kız”, Tuval üzerine yağlıboya, 40x70cm, Özel koleksiyon22
- Resim 6.** Cihat Burak, “Nü”, Tuval üzerine yağlı boya, 60x81 cm, Özel koleksiyon....23
- Resim 7.** Cihat Burak, “Nü”, Tuval üzerine yağlıboya, 32x24 cm, Özel koleksiyon ...24
- Resim 8.** François Boucher, “Yatan Kadın ya da Esmer Odalık”, 1743, Tuval üzerine yağlıboya, 53,5x64,4cm, Özel koleksiyon23
- Resim 9.** Eugene Delacroix, ”Cezayirli Kadınlar”, 1834, Tuval üzerine yağlıboya, 180x229cm, Özel koleksiyon28
- Resim 10.** Edouard Manet , ”Olympia”, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 130.5x190cm, Özel koleksiyon30
- Resim 11.** Cihat Burak, ”Yatan Kadın ”, 1863, Kağıt üzerine pastel, 33.5x47.5cm, Özel koleksiyon31
- Resim 12.** Cihat Burak, ”Kesik El ”, 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 50.5x73.5cm, Özel koleksiyon35
- Resim 13.** Cihat Burak, ”Çiçekli Çıplak”, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 35.5x70cm, Özel koleksiyon35

Resim 14. Cihat Burak, “Kırkpınar”, 1984, Tuval üzerine yağlıboya, 71 x 55cm, Özel koleksiyon	39
Resim 15. Cihat Burak, “Totemler”, Duralit üzerine yağlıboya, 63x52cm, Özel koleksiyon	42
Resim 16. Cihat Burak, “Ziyafet Sonrası”, Duralit üzerine yağlıboya, 89x49 cm, Özel koleksiyon.....	43
Resim 17. Tiziano Vecellio, “Urbino Venüsü”, 1538, Tuval üzerine yağlıboya, 119x165cm, Özel koleksiyon.....	47
Resim 18. Jan Van Eyck, “Arnolfinin Evlenmesi”, 1534, Levha üzerine yağlıboya, 83.7x57cm, Özel koleksiyon	47
Resim 19. Cihat Burak, “Doğum, Yaşam, Ölüm”, Tuval üzerine yağlıboya, 85x127 cm, Özel koleksiyon	50
Resim 20 Cihat Burak, “Abdülmecit’in Traş Koltuğu”, Duralit üzerine yağlıboya, 57x47 cm, Özel koleksiyon.....	51
Resim 21. Cihat Burak, “Sirkeci”, Kağıt üzerine çini ve pastel boya, 50x55 cm, Özel koleksiyon.....	62
Resim 22. Cihat Burak, “Boyacı Çocuk”, Duralit üzerine yağlıboya, 62x45 cm, Özel koleksiyon	63
Resim 23. Cihat Burak, “Kedi”, Duralit üzerine yağlıboya, 25x25 cm, Özel koleksiyon	64
Resim 24. Cihat Burak, “Kedi”, Duralit üzerine yağlıboya, 25x25 cm, Özel koleksiyon	65
Resim 25. Cihat Burak, “Kedili Natürmort”, Kağıt üzerine pastel, 60x52 cm, Özel koleksiyon	68
Resim 26. Cihat Burak, “Harman”, Tuval üzerine yağlıboya, 34.5x45 cm, Özel koleksiyon	72

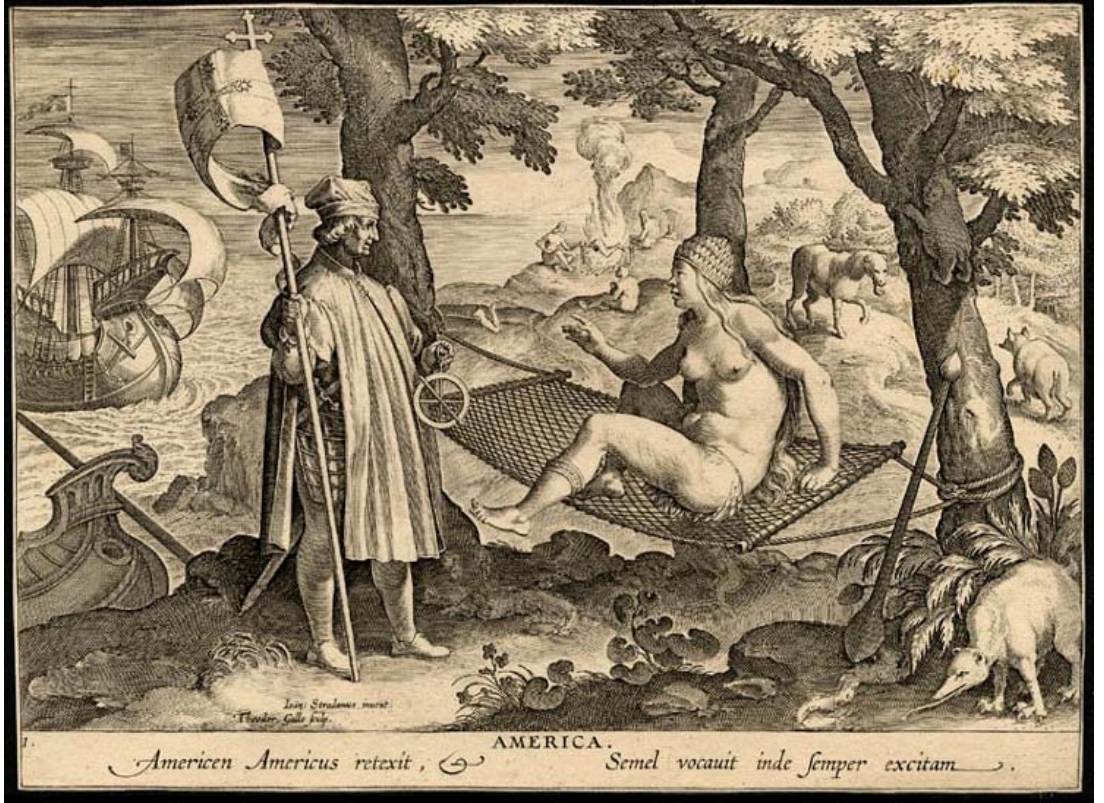
Resim 27. Cihat Burak, “Hikaye-i Şehadet”, Kağıt üzerine suluboya, 57x80 cm, Özel koleksiyon.....	73
Resim 28. Cihat Burak, “Ngorongo Krateri Aslanları”, Tuval üzerine karışık teknik, 99x101 cm, Özel koleksiyon.....	73
Resim 29. Cihat Burak, “Maymun”, Tuval üzerine yağlıboya, 22.5x28.5cm, Oğuz Çavuşoğlu Koleksiyonu.....	78
Resim 30. Cihat Burak, “Boğanın İntikamı”, Tuval üzerine yağlıboya, 35x50cm,.....	81
Resim 31. Cihat Burak, “Mobidik”, Tuval üzerine yağlıboya, 48x66 cm, Özel koleksiyon.....	83
Resim 32. Cihat Burak, “Ozanın Ölümü”, Tuval üzerine yağlıboya, 100x200cm, Özel koleksiyon.....	84
Resim 33. Cihat Burak, ”Birinci Ahmet’in Rüyası”, 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100cm, Besi Cecan koleksiyon	90
Resim 34. Cihat Burak, ”Tüketim Toplumu”, 30x50cm, Baskı, eser kodu 03, Özel koleksiyon	91
Resim 35. Cihat Burak, ”İkizler: Şiir ve Nesir”, 1863, Kağıt üzerine karışık teknik, 305x35cm, Özel koleksiyon	94
Resim 36. Cihat Burak, ”Cumhuriyet Meyhanesi”, Tuval üzerine yağlıboya, 50x60cm, Özel koleksiyon	98
Resim 37. Cihat Burak, ”Poyraz Limanında”, 1988, Duralit üzerine yağlıboya, 33x42cm, Füsün Cemal Batur koleksiyonu,.....	99
Resim 38. Cihat Burak, ”Televizyon Seyretmeyenler”, 1981, Serigrafi baskı, 54.5x41cm, İmoga İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi Özel Koleksiyonu.....	100
Resim 39. Cihat Burak, ”Eren Eyüboğlu Evinde”, Tuval üzerine yağlıboya, 73.5x120cm, Şaziment Koleksiyonu.....	101

Resim 40. Cihat Burak, "Nadir Nadi ve Kardeşi", 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 73.5x120cm, Elgiz Koleksiyonu.....	102
Resim 41. Cihat Burak, "Saz Heyeti", 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 82.5x95cm, Demsa A.Ş. Koleksiyonu.....	103
Resim 42. Cihat Burak, "Tellibaba ve Dans", 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 80x120cm, Private Koleksiyonu.....	104
Resim 43. Cihat Burak, "Balık Pazarı", 1991, Serigrafi baskı, 55x40cm, İmoga İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.....	105
Resim 44. Cihat Burak, "Consumption", 1981, Serigrafi baskı, 54x39.5cm, İmoga İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.....	106
Resim 45. Cihat Burak, "Çırağan'dan Bakış", 1980, Kağıt üzerine karışık teknik 24x17.5cm, Özel koleksiyon.....	107
Resim 46. Cihat Burak, "Kedili", 1981, Kağıt üzerine karışık teknik, 24x17.5cm, İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi.....	108
Resim 47. Cihat Burak, "Geyik", 1963, Duralit üzerine yağlıboya 124x124.5cm, T.C. Dışişleri Bakanlığı Koleksiyonu.....	109
Resim 48. Cihat Burak, "Eğlenenler", Tuval üzerine yağlıboya, 140x140.5cm, Ankara Resim Heykel Müzesi.....	110
Resim 49. Cihat Burak, "Dev Buket", 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 98x70cm, Ankara, Tülin-Mustafa Pilevneli Koleksiyonu.....	111
Resim 50. Cihat Burak, "Mezarlık ve Kedi", Tuval üzerine yağlıboya, 80x54cm, Füsün Faruk Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	112
Resim 51. Cihat Burak, "Kediler Mediler, Ne Dediler Ne Yediler", 1988, Tuval üzerine yağlıboya, 86x76cm, Hüseyin Hulki Birol Koleksiyonu.....	113
Resim 52. Cihat Burak, "Au Cafe La Boule d'or", 1963, Tuval üzerine yağlıboya, 56x67cm, Ertem Kender Koleksiyonu.....	113

- Resim 53.** Cihat Burak "Aliye Berger", 1970, Tuval üzerine yağlıboya, 130x67cm, Özel koleksiyon114
- Resim 54.** Cihat Burak, "Kadın", 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 95x97cm, Özel koleksiyon.....115
- Resim 55.** Cihat Burak, "Başkumandan ve Meydan Muharebesi", 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100x120cm, Özel koleksiyon116
- Resim 56.** Cihat Burak, "Rüya", 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 65x54cm, Özel koleksiyon.....117
- Resim 57.** Cihat Burak, "Cafe Celect Mont pornesse Paris", 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 88x70cm, Özel koleksiyon118
- Resim 58.** Cihat Burak, "Beyaz Kelebekler", 1971, Tuval üzerine yağlıboya, 140x140cm, Özel koleksiyon119

1.GİRİŞ

Ataerkil toplumlarda kadın ve hayvan arasında, nesne olması ve ehlileştirilmek üzere konumlandırılması açısından ortaklık bulunmaktadır. İnsanlık tarihinde erkeğin kadına ve hayvana ortak bir açıdan baktığı örneklerde görülmektedir.



Resim 1. Van der Straet (Stradanus), 1619, 20x27cm, Gravür baskı, Özel koleksiyon

Jan Van der Straet (Stradanus¹)'a ait olan resimde hamakta uzanmış olan kadının erkeği kendine doğru çeken davetkar tavrı ile çevredeki hayvanlar iyi bir örnek

¹ 1523- 1605 yılları arasında yaşamış Flanders doğumlu sanatçıdır. 16. Yüzyılda aktif çalışmıştır. Floransa'da ölmüştür.

oluşturmaktadır. Resimde Stradanus, Amerika'nın keşfini gerçekleştiren Amerigo Vespucci'yi² elinde bayrağı, pusulası ve haçı ile dururken göstermektedir. Arkasında deniz ve karaya doğru yaklaşan bir donanma gemisi görülmektedir. Hemen önünde ise iki tane ağacın arasında hamakta uzanmış olan çıplak bir kadın figürü bulunur. Kadın davetkar bir tavır içinde resmedilmiştir. Kadının hemen arkasında ise hayvanlar vardır. Resimde erkek figürü giyinik kadın ise çıplaktır. Dolayısı ile burada Amerika kıtası vahşi olan ve kültive edilmesi, ehlileşmesi gereken toprak parçası konumundadır. Amerigo erkek olarak giyinik ve medeni konumdadır. Elinde haçı durmaktadır. Burada Amerigo kadını fethedecek ve ehlileştirecektir. Nitekim kıtayı ehlileştiren Amerigo'nun eril "o"takısı, dişil bir "a"ya dönüşmüştür.

*"Kültür kavramı on sekizinci yüzyıla kadar türetilmemiştir. Daha önce bilim dilinde kültür sözcüğünün yakalamaya çalıştığı karmaşık dünyaya bakış biçimine uzaktan da olsa benzeyen hiçbir şey yoktu. Bu şaşırtıcı bir olgudur; insanların toplumlarınca biçimlendirilmesinin, yaşamın en sıradan gerçeklerinden biri durumuna geldiği günümüz okuru açısından da şaşırtıcı ve anlaşılması güç bir şeydir. Ancak bu gün sıradan olan şey bir zamanlar bir keşifti."*³

Ortaçağ'da da insanlar çok fazla seyahat etmiyorlardı. Bu yüzden aralarındaki farklılıklardan çok da haberleri yoktu. Seyahat etseler bile kültürel bir körlük içindeydiler. O dönemde insanlar eğitim kökenli farklılıktan hiç söz etmedikleri gibi aralarındaki, iklim farklılıklarına dayalı renk ya da cüsselerindeki farklılıkları bile, Tanrı nesnelere arasında nasıl farklılık yarattıysa onun gibi bir ayrım olduğunu düşünüyorlardı. Önceden emredilmiş varlık zincirinin bir yönü olarak anlam taşıyordu.

Bu nedenle modernlik öncesi dünya algılamasında insan özelliklerinin zamana bağlılığı ve değişebilirliği düşüncesi eksiktir. Kayda geçirilmiş çok sayıda insan ırkı, yaşam tarzları, kırsal kesim ile kent sakinleri, tabakalar, uğraşlar ve cinsiyetler arasında günlük olarak gözlenen keskin farklılıklarla birlikte tüm bu karmaşıklığı içinde evren, dönemin gözlemcileri açısından uyumlu bir yapıydı.

² 1454-1512 yılları arasında yaşamıştır. Amerika kıtası'nı bulan İtalyan Kaşiftir.

³ Z. Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, çev.Kemal Atakay, s.100

Bu dünya görüşü vahşi kültürlerden oluşmuş bir dünyaya bakış, kendini dengelemeye ve yeniden üretmeye yönelik iç mekanizmalarını kurmuş, yaşam tarzları ve birlikte var olma biçimidir. Sonuçta, insan dünyasının, insan doğası ile ilgili bir düşüncenin doğmasını engelleyen bir müdahale deneyimi yoktur. İnsan denetim çabasının, insan bedeninden çok nesnelere yöneltilmesi; kültürel körlük olarak tanımlanmıştır. İnsanlar arasındaki doğal farklılıklara müdahale edildikten sonradır ki, bu farklılıklar “doğal” olmaktan çıkıp, “tarihsel”, yani bilinçli insan eyleminin gerçek ya da potansiyel nesnelere olmuşlardır.

Ortaçağ'ın büyük bir bölümü boyunca, insan biçimlerinin önceden belirlenmiş karakterine olan inanç, kıtanın üzerindeki Kilise hiyerarşisinin sağladığı sıkı denetim sayesinde sorgulanmadan varlığını sürdürmüştür. Düşüncenin hiyerarjik birliğini hakikatle ilgili kesinlikte kendini gösterebilmekteydi. Modern çağın eşliğinde bu kesinlik parçalanmıştır ve yüzyıllar boyu ilk kez sapkınlıklar olarak marjinalleştirilmeyecek kadar önemli direnç merkezleri üretebilecek güçte olan kilise içindeki iç bölünme zayıflamıştır. İnsana, toprağa zamana bağlı temellere atfedebilecek kadar büyük iktidar merkezleri yaratılması söz konusu olmuştur. Son olarak kültürün keşfi üzerinde büyük etkisi olan etmen, “ vahşi kültürlerin” giderek zayıflaması ve buna bağlı olarak “ bahçecilik”in gerekliliğinin fark edilmesidir.

“Uygarlık bir etiketti: Öğrenilmesi ve sadakete izlenilmesi gereken bir davranış kodu, seçilmişler topluluğuna kabul edilen herkesin kabul etmesi ve uyması istenen kurallar dizisiydi; diğerlerinden ise, kurallara uymayı, gruba sadakatin ve üyeliğe uygun olmanın yeterli bir kanıtı olarak kabul etmeleri bekleniyordu.”⁴

Buradan yola çıkarak uygarlaştırmanın idealinin farklı olduğu burada söz konusu olan bireyin güdülerinin ve içindeki tutkuların bastırılması, her bireyde aklın duygulara egemenliğinin sağlanması şeklinde ifade edilir.

Yirminci yüzyılın son döneminde yaşayan okur, doğal olarak kültürün keşfinin, aydınlanmış Batı'nın zihinsel ufkunun genişlemesiyle ya da yaşam tarzlarının çoğulluğunun tanınması ile bağlantılı olduğunu düşünecektir. Gerçek bunun tersidir. Kültürlerin çoğulluğu olarak adlandırılan şey, tüm bu süre boyunca Avrupalı gözlerin önünde bulunmuştur. Avrupa ona bakmış, ancak onu

⁴ Z. Bauman, a.g.y., s.112

görmemiştir. Her harükalde, genellikle Tanrı'nın yaratisının çeşitliliği olarak düşünülenden önemli ölçüde farklı biçimde görmemiştir. Modern çağın ilk yüzyılları boyunca olan şey, uzun bir süre ve haksız olarak göz ardı edilmiş bir hakikatin ansızın açığa çıkması ya da daha önce uyur halde duran bir bilginin birden uyanması değildir. "Kültür" fikri içinde kavranacak olan süreçler Batı Avrupa toplumu ile sınırlı kalmıştır. Başlangıçta "Kültür" toplumu yönetme yöntemi olarak "bahçecilik" niyetini ve pratiğini göstermekteydi. Hedeflenenler ve uygulamalar yapısal çözülmeye karşı tepkilerdi.

Keşif yapmak, aydınlanmakla ve medeniyetin gelişi ya da artışı ile birlikte gelişim sağlamış ve anlam kazanmıştır. Ayrıca "kültür" çiftçilikle ilişkilendirilmiş, toplumsal yeniden üretimin yeni mekanizmaları için işlev görmüştür. Çiftçilik ve ziraat sözcüğünde kültür, etkinlik çaba ve bir amaca yönelik eylem anlamlarına gelmektedir. Toprağı ekmek iyi tohumu seçmek, tohum ekmek toprağı işlemek, yabancı otlarla savaşmak ve sağlıklı bir ürünü elde edebilmek için yerine getirilen işlemler demektir. İnsan yaşamının ve davranışının aldığı biçimler, artık insan müdahalesini gerektirmeyen, eşyanın doğasının bir parçası olarak ya da tanrısal düzenin bir parçası olarak görülmemekteydi. Bakımsız bir tarlanın toprak sahibine çok az şey verebileceği gibi, insan yaşamı ve davranışı, kabul edilemez ve toplumsal düzene zararlı şekillere bürünmesin diye biçimlendirilmesi gereken bir şey olarak görülmekteydi.

Kısaca iç içe geçmiş olan kültür ve uygarlık kavramının önce yöntemsel sonra betimleyici tarzda ortaya çıkışı yeni bir kesinliğin gelişine işaret etmekteydi. Ortaçağ'ın kiliseye bağlı kesinliğinin yerini alan yeni kesinlik, yeni bir damga taşımaktaydı. İnsanın kendine yeterliliği, bu yeni kesinliğin en önemli niteliğini oluşturmaktaydı. İnsan yaşamının ve insanların birlikteliklerinin biçimlendirilmesi artık yeryüzüne ait insani güçlerin görevi ve sorumluluğuydu.

Ekin ve kültür sözcüklerinin kökenine bakıldığında bir biri ile anlam ilişkisi bulunmaktadır.

"Fransızca culture "1. toprağı ekip biçme, tarım, 2. terbiye, eğitim" sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük Latince aynı anlama gelen cultura sözcüğünden alıntıdır.

Bu sözcük Latince colere, cult- "ekip biçmek, toprak işlemek" fiilinden + tura son ekiyle türetilmiştir.”⁵

Ekin sözcüğü ;

*“Batı dillerinde lat. **colo** (Ekin ekmek, tarım yapmak)sözünden türeyen **cultur** (ekip biçmek, tarla bakımı, tarım) kavramı da tr. **Ekin** karşılığıdır, sonraları anlam genişlemesiyle bilgi karşılığında söylenen bir kavram oldu.”⁶*

Bir diğer tanımla;

“biçilmek üzere toprağa tarlaya ekilen şey” anlamındadır. Kültive sözcüğü ise: “Fransızca cultivier "terbiye etmek, yetiştirmek" fiilinden alıntıdır. Fransızca fiil Geç Latince cultivare "toprağı işlemek" fiilinden alıntıdır.”⁷

Ekin sözcüğü toprak ile olan bağını kadın üzerinden düşününce, kadın ekilip biçilen tarladır. Kültür sözcüğü ve tarım arasındaki ilişki ile bağlantılı olarak kadın erkek tarafından kültive edilen, ehlileşen ve ekilip biçilen nesnedir.

Örneklerde görüldüğü gibi toprak, kadın ile özdeşleştirilmektedir. Kadın ekilip biçilen “kültive edilen” nesne konumundadır.

Kadının ehlileşmesi tarım reformu ile başlamıştır. Doğa yasaları gereği kadın, aile içinde refah(beslenme, sağlık), çocuk doğurmak ve çocukların bakımı gibi görevleri sonucu cinsler arası iş bölümü oluşmuş, evsel olan işler kadına düşmüştür. Kadın üretimini ev içinde yapmak zorunda bırakılmıştır. Ve böylece erkek egemenliği oluşmaya başlamıştır. Bunun sonucu daha önce erkekler birlikte dışarıda çalışan kadın, ev (hane) içine hapsedilmiş ehlileşmiştir.

Kültür sözcüğünün anlamı olan terbiye etmek hayvanlar içinde geçerlidir. Dolayısıyla her ikisinde kültive edilmesi açısından kadın ve hayvan arasında bir ortaklık bulunmaktadır.

Madde sözcüğü “hammadde, materyal” sözcüğünden gelmektedir. Ahşap hammaddesi, tomruk sözcüğünden alıntıdır.

⁵ <http://www.nisanyansozluk.com> Erişim Tarihi:12.03.2013

⁶ İ. Zeki Eyüboğlu, **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1998, s.224

⁷ <http://www.nisanyansozluk.com> Erişim Tarihi:12.03.2013

Matrix, Latince ehli hayvan, rahim ve ana karnı demektir. Latince Mater, anne sözcüğü Matrix'den alınmış, bir form, sözcük biçimidir.

“Matrix içi boş kalıp, matematikte matriks ~ Lat matrix, matric- rahim”
[http://www.nisanyansozluk.com/?k=matrix%204%20ve%205]

Diğer bir kaynakta : “1.Bir şeyin içindeki durum ya da çevreleyen madde, 2.Rahim”⁸

Madde kelimesinin Latince kökü “*Materia- materyaller, madde, cisim*”⁹

Madde kelimesinin Türkçe anlamı ise “*Madde; (uzamda, yer kaplayan, var olan nesne) den madde...Kök anlamı: genişleyerek, uzayıp yayılarak yer kaplayan nesne...*”¹⁰

Yukarıda Stradanus'a ait olan resimde kadın maddedir. Yeni keşfedilmiş olan Amerika kıtasında hammadde halinde bulunan doğa (toprak ve ağaçlar) içindeki çıplak bir kadın ve arkasında bir çok hayvanın bulunması, medeniyetin henüz girmekte olduğu bir ortamda kültive edilmesi gereken kadını ve hayvanları bir arada göstererek bu ortaklığı vurgulamaktadır.

Cihat Burak resimlerinde ana izleği kadın ve hayvan temasıdır. Fakat, kadın ve hayvan teması ironik bir biçimde ele alınmıştır. Sanatçının kendine özgü karamizahçı yönü ile bağzen sürreal bir tavır içinde kadın ve hayvan temasını işlemiş, odalık geleneğinden resimlere göndermelerde bulunmuştur. Sanatçı şehir hayatı ve yaşadığı dönemin güncel olaylarını da konu etmiştir fakat, her zaman hayvan sembolleri ve çoğunlukla kadın figürü ile anlatımını sağlamıştır.

Aynı zamanda resim sanatının popüler konularından biri olarak av hayvanlarının hakkından gelinmesi, erkek kimliğinin bir göstergesidir. Hakkından gelinmiş av hayvanlarına gönderme yapmak genellikle kadınlara haklarından gelinmişliklerinin en açık ifadesi eve hapsedilişleri olan gönderme sanat eserlerinde kullanılmıştır. Ölü hayvanları seyretmenin çok zevkli olduğunu düşünmüşlerdir. Natürmortlardan aile portlerine ölü hayvan sahneleri her şeyden önce ötekinin bastırılması ve öldürülmesinin itici gücü üzerinden iktidara bağlayan görsel düzeneklerdir.¹¹

⁸ <http://www.thefreedictionary.com/matrix> Erişim Tarihi.17.16.2013

⁹ <http://www.internetpolyglot.com/turkish/lesson-3504901230> Erişim Tarihi:18.06.2013

¹⁰ İ. Zeki Eyüboğlu, a.g.y., s.469

¹¹ R. Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, çev.İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s.121

Tarih boyunca doğadaki doğal düzenin süregelmesi için, canlı türü insan ve hayvan arasındaki iletişim süregelmiştir. Yaşamın temelindeki bu düzen sanat yapıtlarında baş konusu olmuştur. İnsan yaşamı içinde bulunan hayvan doğal düzenin parçası olarak sanat yapıtlarına ilk çağlardan itibaren farklı şekillerde girmiştir.

Bazı hayvanlar, kutsal olanlar, evcil olan ya da olmayanlar insanların kendi aralarında kurdukları düzenin de belirleyici unsuru olmuşlardır. Farklı dinler ve kültürlerde farklı anlamlar taşıyan hayvanlar, toplumu oluşturma ve düzenleme yolunda önemli ilkeleri belirlemiştir. Bu kutsallaştırma durumu farklı toplumların mitolojilerinin temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda her toplum belli dönemlerde hayvan ve bitki mitolojiler oluşturmuştur. Yaşamın en mükemmel ve en güçlü temel kaynağını oluşturan, insanlığın kökeninde bulunan ve ebediyete ulaşmalarını sağlayan ve bu açıdan insanla bir arada düşünülen hayvan ve bitkiler her zaman farklı kültürlerin ilgi alanlarında en ön sırada yer almıştır. Sürekli olarak simge, örnek ya da eyleyen olarak bunlardan söz edilmiştir. Yaşamın temel tezahürü varoluşun ifadesidir. Toplumun inşasında bu denli rol oynayan bitkiler ve hayvanlar mağara sanatından itibaren sanat tarihi boyunca farklı dönemlerin içinde yerini almıştır.

İnsanın da bir tür hayvan olduğunu varsaydığımız zaman, ilk evvela insan ve hayvanın ortak yanlarını ve etkileşimini ele almak gerekmektedir. Bu anlamda Mevlana¹² insanı konuşan hayvan olarak tanımlamış ve insanın melez olduğunu vurgulamıştır.

“İnsan hayvanlıktan ve söz söylemekten mürekkeptir. Hayvanlık onda daimidir, ayrılamaz. Söz de böyledir, her zaman onda mevcuttur. Melek bilgisiyle hayvan bilgisizliğiyle kurtulmuştur. Mevlana'ya göre insan ise, ikisi arasında kalmıştır.”¹³

İnsanın melezliği onun benlik duygusunu kazanması açısından önem taşımaktadır. Kendini bir hayvan ve ya bitki ile soy birliği açısından birlik içinde gördükçe kendine dair bilinci gelişmiş demektir. Bir takım mitler, türdeş olmayan ben ile o'yu türdeş kılan zihinsel bir sentez kurgulamıştır. Bu anlayışa göre insanı diğer canlı türlerinden ayıran kesin bir ayırım bulunmamaktadır. Bu durumda bireysel bilinç ise

¹² 1207-1273 yılları arasında yaşamış, gelmiş geçmiş en büyük tasavvufçulardandır

¹³ E. Kocabıyık, **Dolaylı Hayvan**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, s.2

soy bilinci ile birleşiktir. Tanrıların tek bir bireyin değil soyun tanrısı olduğu düşünülmektedir. Bu İlker düşüncelerin doğrultusunda insan ile hayvanın veya bitkilerin büyüsel güçlerle ilgili akrabalığı vardır.

Hayvanlar, insanlar gibi olduğundan fazla ya da az değildir. Bir hayvan türü kendisini uzun zaman ya da binlerce kuşak korusa bile birey olamaz. İnsan ise kendinin bilincindedir.

İncelemeler göre insanın kökenini araştırıldığını hemen hemen her mit, temelde insanın kendi olmadığını, tam anlamı ile melez olduğunu ifade etmektedir. Onun eril yada dişi gibi biyolojik durumunun metaforundan ziyade, onun tek başına ne yer ne gök, hem yer hem gök oluşuna gönderme yapılmıştır. İnsanı tanrının yaptığı iddia eden mitler vardır. İlahi ile dünyevi olanın alaşımı olarak düşünülmektedir

Şamanizm'e göre hayvan, kılık değiştirmiş tanrıdır. Tanrıların insan gözüne görünmeden bu dünyada insan gibi yaşayan ve insanlarla ortak bir alanı paylaşan sık sık insanları çeşitli suretlerde ziyaret eden, doğaüstü yetenekleri olan insan dışı varlıklar olarak tanımlanmaktadır. Şaman aynı zamanda kendisi de tanrı ve insan arası canlı gibi davranabilir. Onlar farklı alemlerin birbiri ile temasını sağlayan insanlardır. Bu melezlik, bakire doğum mitleri içinde geçerlidir. İnsan, insan anne ile insan olmayan bir babanın evladıdır. Burada örtük bir niyetle insanın doğadaki normal olmayan doğaüstü durumuna dikkat çeker. Normal insanlar hayvan türü olarak görülürken normal olmayanlar, kamil olanlar; peygamberler, hükümdarlar, kahramanlar, şamanlar, ermişler insan-tanrı yani melezdirler.

İnsan ve hayvan arasındaki ilişkinin başka bir boyutu da insanların doğadaki av hayvanlarını vurarak kendisinin ve ailesinin beslenmesini sağlamasıdır. Avcılık yapan ya da hayvancılıkla geçinen toplumlarda hayvancılık hayati derecede önem taşımaktadır. Avcı hayvan avlayamazsa ailesini besleyemez. Hayvan yetiştiricisi de sürüsünü kaybederse ölür. Her ikisinin de kaderi hayvanın kaderine bağlıdır. Beslenmek sadece organik bir süreç değil kültürel bir olgudur. Avın öldürülmesini sağlayan insanın becerisi değildir. Hayvanların sayısının çoğalmasını sağlayan da insanın elinde olan bir şey değildir. Hayvanın sütünden ve yününden de faydalanılır. Kutsal bir döngü ile hayvanlar insanların yaşamı için vardır. Bunu kabul etmiş, inançlı ve hayvanlara borçlu olduğunu düşünen toplumlar hayvan bilimsel mitoloji yaratmaya hazır durumdadırlar. Hemen hemen tüm toplumlarda farklı zamanlarda

hayvan ve bitki mitolojileri oluşturduklarını rahatlıkla söyleyebilmekteyiz. Hayvan bilimsel betimlemeler ile bağdaştırılan betimlemeler yer almıştır Bu durum hayvan dünyasının araştırılmasının gerekliliğini ortaya koymuştur. Belli bir dönemde belli bir yerde kutsallık kazanmamış hemen hemen hiçbir hayvan yoktur. Mitlerde, efsanelerde, kurban hayvanı olarak sunulan ya da büyü törenlerinde kullanılan kutsal sayılan hayvanlar uzunca bir liste oluşturabilmektedir.

Orta Asya da Altay halklarının geleneklerine göre her şeyin bir tür derin gerçeği vardır ve hayvan tüm yaşamın arka planında yer almaktadır. Ruhlar ile hayvan biçimlilerin özdeşliği büyük önem taşır. İnsanlar, hayvanlar ve bitkiler arasında kurulan temel ilişkiler, bireyin özünü etkilemeden yalnızca görünümünü değiştiren ve hayvan ve insan dünyaları arasındaki sürekliliği daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Altay kültüründe hayvan bazen masalsı, gerçek dışı olarak tasvir edilmektedir.

“Hayvan, insan olarak düşünüldüğünden masalsı hayvanda ancak masalsı insan gibi hayal edilecektir.(dev, tepegöz, vs). Bu nedenle de gerçek dışı varlıkları reddeden bir gerçekliğe dönük belirgin bir eğilimle, garip ve tamamen hayal ürünü hayvan tasvirleri yerine anormal hayvanların (uçabildiğini gösteren kanatları olan at, altı yedi bacaklı at) tasvirine doğru yönelecektir.”¹⁴

Bunların yanında gerçektışı varlıklar kutsal hayvanların arasında çok önemli olmasa da varlıklar mevcuttur. Melez ve karma varlıklar da masalsı gerçektışıdır. Bunlar mit yaratmak amacı ile kurgulanan hayvanlardır. Moğolların gizli Tarihine göre 117. Camuka'nın¹⁵ daha sonra Cengiz Han¹⁶ olacak olan Timuçin'e boynuzlu bir at hediye etmiştir. Burada gerçekten bir boynuz söz konusu değildir. Gerçektışı hayvan olarak abartılı büyütülmüş kuşlar, ve ejderha ve kanatlı tek boynuz olarak vardır.

Ejderhanın Orta Asya halklarının yerleşik düzendeki komşularından ya da doğudan değil de batıdan gelmiş olabileceği düşünülmektedir. Kanatlı tek boynuz ise, birçok dilde farklı sözcüklerde söylenmiştir. Gergedandan gelmektedir. Bu hayvan bazı

¹⁴ J. Paul Roux, **Orta Asya'da Kutsal Bilgiler ve Hayvanlar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2005, çev.Lale Arslan, s.38

¹⁵ Cengiz hanın kan kardeşidir.

¹⁶ 1162-1227 yıllarında yaşamıştır. Moğol kabilelerini buyruğu altında birleştirerek Moğol İmparatorluğu'nu (1206-1294) kurmuştur.

yazarlara göre Orta Asya da, ya da Sibiryada da yaşamış olma ihtimali vardır. Orta Asya da buna karşılık gelebilecek bir çok hayvanın yaşamış olma ihtimali bilinmektedir.

İnsanlığın kökeni xix ve xx.yüzyılda da devam eden sayısız mitin doğmasına neden olmuştur. Altay dininin genel tablosunda önemli bir yer tutan bu mitlerin eski dönemlerden elimizde kalanları etkili ve büyük mitler olmuştur. Hayvanların kökenini bu mitler aracılığı ile bilmekteyiz. Bunlarla birlikte çok sayıda folklor hayvanlarının mitsel kökenini ait değişik hikaye bulunmaktadır. Bu versiyonlarda bütünlük yoktur. Yakın zamanda ortaya çıkanların çok kesinliği bulunmamakla birlikte eski temaları sunmadığı için bizim çok fazla bilgi edinmemize yardımcı olmaz. Bunlar arasında at ile ilgili olanlar en ilginçleridir. Bir mitin eskiliği Çince kaynaklarca kanıtlanır. Atla ilgili mitlerin en önemli yönü eski dönemin izlerine rastlamamızdır. Bazı mitlerin hayvanları anlatımında bazen naif, bazen de kurnazlık dolu öyküler bulunmaktadır. Bu mitlerin bazılarında hayvanların insandan dönüştüğü, bazılarında da hayvanın insana dönüştüğü anlatılmaktadır. Örneğin ayılar dönüşümü uğramıştır. Guguk kuşları ve balıkçıl kuşları da genç kızların dönüşüme uğraması sonucu oluşmuştur.

Araştırmalara göre 13. yüzyıla ait İbrani Kutsal kitabında mistik bazı sahnelerde doğru kişiler insan görüntüsüyle değil, hayvan başı ile resmedilmiştir. Agamben'e göre;

“Konuyla ilgili araştırma yapmış olan araştırmacılar buna henüz düzgün bir açıklama getirememişlerdir. İlgili konuda geniş bir araştırma yapmış olan İbrani malzemeye Warburg enstitüsü'nün yöntemini uygulamaya çalışan Sofia Ameisenowa'ya göre, doğru kişilerin hayvan simalı olmalarının nedenini anlamak için hayvan biçimli burç temsillerinin gnostik-astrolojik kökenine inilmelidir ve konuya, doğruların (ya da daha doğru bir deyişle ruhanilerin) bedenlerinin ölümden sonra göklere yükselerek yıldızlara dönüşeceğini ve her bir göğü yöneten güçlerle özdeşleşeceğini belirten gnostik öğretinin aracılığıyla yaklaşılmalıdır.”¹⁷

¹⁷ G.Agamben, **Açıklık İnsan ve Hayvan**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, çev.M. Mine Çilingiroğlu, 2012, s.10

Hahamlara ait geleneğe göre doğru kişiler henüz ölmemiş ve Mesh'in gelmesi sırasında henüz hayatta kalacak kişilerin temsilcileridir. Astrolojik burçların hayvan başlı olarak temsili araştırmacılara göre şöyle açıklama getirir. Arkonların hayvan biçimli temsilleri doğrudan hayvani makromoskos ile hayvani makromoskos arasındaki gizemli akrabalığa göndermede bulunur.

Mesihsel şölenlerle ilgili çok sayıda hikaye bulunmaktadır. Talmut'da, Leviathan'dan mesihsel şöledeki bir kısım; hayvani ile insani ilişkilerde mevcut farklı bir doğal yasadın bahseder. Mesih'in krallığında hayvani doğanın dönüşeceği, kurt kuzu ile beraber oturacak ve kaplan oğlak ile beraber yaşatacak ve buzağı ile genç aslan ve besili sığır bir arada olacak devamında da onları küçük bir çocuk güdecek gibi bir kehanet vardır.

Tarih sonrasına dair bir çizilmiş olan bir resmin kurumsal içeriği üzerine düşünürsek, insanın hayatta kalışı öncelikle İbrani geleneğinden olduğu gibi Hristiyan geleneğinde de var olan, Dünya gözünde Mesih ile ilgili son olay ile sonsuz yaşam arasında kurulacak, Mesih'in krallığını anımsatacak tarihle ilgili kesitleri ima eder gibidir.

“Zira Kojeve'in yaptığı Hegel okumasında insan biyolojik olarak belirlenmiş bir tür ya da ilk ve son defa verilmiş bir töz değildir: İnsan, daha ziyade” antropofor” (insana götüren) hayvanlıkla bu hayvanlıkta bedenleşen insanlığı herseferinde _hiç olmazsa fülen-birbirinden ayıran, hep duraklarla kesilmiş, diyalektik gerilim alanıdır. Tarihsel olarak insan ancak bu gerilimde vardır. İnsan kendisini destekleyen antropofor hayvanı aşması ve dönüştürmesi ölçüsünde insani olabilir ancak çünkü insan, sadece olumsuzlama eylemi aracılığıyla, kendi hayvanlığına hükmetme ve gerekirse , onu yok etme kapasitesine sahiptir.”¹⁸

Felsefede, insanla Antropor hayvan arasındaki ilişkide olumsuzlama ve ölüm yanları öne çıkar, ama modernlikte insanın ya da devletin kendi hayvani yaşamına özen göstermesine yaşam gücü olarak can alıcı noktaya dönüşmesine sebep olan süreç gözden kaçmaktadır. Antropor hayvanın bedeni (kölenin bedeni), İdealizmin düşünceye miras olarak bıraktığı çözülmemiş artıktır. Ve günümüzde felsefenin

¹⁸ G.Agamben, a.g.y., s.19

çıkmaaları hayvanlıkla, insanlık arasında indirgenemez bir biçimde bölünmüş beden in çıkmaaları ile örtüşme içindedir.

Bitkisel ile ilişkisel, organik ile hayvansal, hayvani ile insani yaşam arasındaki ayırım, hareket halindeki bir sınır gibi insanın içinden geçmektedir. Burada neyin insani neyin insani olmadığına karar vermek mümkün olmamaktadır. İnsanı diğer canlılarda ayrı koymak ve insanla diğer canlılar arasındaki ilişkiler karmaşık ya da kurucu olmayan yasasını düzenlemek, sadece insanın içinde hayvan yaşamı gibi bir şeyin ayırımı yapıldığı için insanın hayvanla olan yakınlığı ve uzaklığı üzerinden düşünülmektedir. İnsan bir beden ile ruhun bir canlı ile logos'un, doğal (ya da hayvani) bir öge ile doğa üstü sosyal ya da ilahi bir ögenin birleşimi olarak düşünülmüştür. Oysa insanın bu öge ile bağlantısının kopmasından geriye kalan şey, şeklinde düşünmeyi öğrenmek gerekmektedir. İnsan daima arkası kesilmeyen bölünme kesinti yeri ve ürünü ise insan nedir sorusu ortaya çıkmaktadır. Bu ayrımlar üzerine çalışmak insanda, insanın insan olmayandan, ve hayvanın insan olmayandan ne şekilde ayrıldığı sorgulamak söz gelimi değer ve insan hakları adını alan büyük meselelerle ilgili belli bir tarafta yer almaktan daha önemlidir. Hatta tanrısal olanla kurulan ilişkilerin en aydınlık kısmı da, bir şekilde insanı hayvandan ayıran kısma bağlıdır.

Cihat Burak resimlerinde kadın ve hayvan resimlerine sıkça rastlanması ve sanatçının "odalık" türüne deyinmiş olması sanatçının bu konuyu oryantalizm ile ilişkilendirdiği sonucunu doğurmaktadır. Bu yüzden sanat tarihinde odalık türünün nasıl doğduğu anlatılmış ve örneklerde gösterilmiştir.

2. CİHAT BURAK RESİMLERİNDE KADIN

Batı ve Doğu yüzlerce yıldır birbirine zıt kabul edilen iki coğrafyanın kavramı olmuşlardır. Genellikle her iki tarafta bir biri ile ilgili yorumlar yapmış anlama çabasına girmiştir. Batının Doğuya ilgisi ve bu konudaki çalışmaları, özellikle On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde yoğunluk kazanmıştır. Bu gelişme Doğunun güç kaybetmesi ile aynı zamanda olmuştur.

Doğulu, kazanımları, dönüşümleri, ihtisaslaşmaları ve aktarımları ile kısmen elimizdeki çalışmaya konu olan bir akademik gelenekle bağlantılı daha genel bir anlamı da bulunmaktadır. Edward Said'e göre doğulu anlamına gelen şarkiyatçılığın “Şark” ile “Garp” arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir. Aralarında ozanların, romancıların, felsefecilerin, siyaset kuramcılarının, iktisatçıların, imparatorluk yöneticilerinin de olduğu kalabalık bir yazar topluluğu Şark'a, Şark'ın insanına törelere aklına yazgısına vb. ilişkin kurumların, destanların, romanların, toplum betimlemelerini, siyasal kayıtları işleyip inceletirken, Doğu ile Batı arasındaki ayrım başlangıç noktası sayılmıştır.¹⁹

Şarkiyatçılığın bir diğer anlamı ise, Şark ile ya da Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırmak, onu betimleyerek öğretmek, oraya yerleşerek, onu yöneterek, uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerine yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenip çözümlenebilmektedir.

Şarkiyatçılık şark hakkında söylenebilecekleri, tek yönlü olarak belirlediği anlamına gelmeyip, bütün bir çıkar ağının “Şark” denen özel bütünlüğün söz konusu olduğu her durumda etkili olduğu anlamına gelmektedir.

¹⁹ E. W. Said, **Şarkiyatçılık**, Çev: Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.41-59

Batılı gezginler, diplomatlar ve araştırmacılar sık sık Doğu'ya seyahatler yapmışlardır. Ulaşım koşulları da rahatlayınca bu girişim daha da artmıştır. Sanatçılar ait oldukları yerde sanat üretimleri sırasında yeni konular sağlayacak ve ilham verecek farklı mistik diyarlar gezmek hevesine girmişlerdir. Fakat onların hayal dünyasına empoze edilmiş olan Doğu kavramı gerçeğe pek ilgili değildir. Doğuyu gezmeye fırsatı bulamayan sanatçıların fikri değişmemiştir fakat gezebilenler az da olsa değişmiştir. Dolayısıyla, Doğuyu bizzat gören sanatçıların bile büyük bir çoğunluğu yüzyıllardır var olan Doğu imajından kurtulamamışlardır.

Seyahat aslında bir anlamda kendini arayıştır. Fakat burada seyahatler kişileri aşan, belirgin bir kolektif işlev yerine getirmektedir. 17.Yüzyıl Avrupalısı için Doğu seyahati kolektif bir kimlik olarak ele alınan kendi kimliğini az çok bilinçli olarak doğrulamayı hedeflemektedir.²⁰

Burada başka bir çoğunluğu oluşturan ressamalar Doğu'yu hiç görmedikleri halde sadece kulaktan dolma sözlerle belleklerinde oluşan bir Doğu imajı yaratmışlardır. Doğu'yu hiç görmemiş olan bu ressamalar belleklerinde yarattıkları bu doğu imajını hikayelerde, edebiyatta ve resim sanatında uygulamışlardır. Tüm bu yaklaşımlar ortaya çıkan Doğu imgesinin gerçeğe mi, yoksa Batılının görmek istediği şekilde ortaya atılmış bir Doğulu izlenimi yansıttığı tartişılmıştır. Bu konudaki tartişmalar Edward Said'in Oryantalizm (1978) adlı kitabı ile birlikte yoğunluk kazanmıştır. Burada Osmanlı tartişılan Osmanlı İmparatorluğu'dur. Çünkü Osmanlı onların Doğu sınırını oluşturmaktaydı. Bunun yanında Osmanlı İmparatorluğu Kuzey Afrika'daki egemenliği sürecince Güneydoğuda da Avrupa'nın sınırı olmuştur. Böylelikle Avrupalı doğuda en uzun süre Osmanlı ile ilişki içinde olmuştur. Said taraftarı bazı sanat tarihçilerine göre Doğu erdemli, güçlü, mantıklı Batıyla zıt özelliklere sahip bir öteki olarak yeniden kurgulanmıştır ve Oryentalist sanat bu ideolojinin bir aracı olmuştur. Ancak bu yaklaşıma katılmayan araştırmacılara göre Oryantalizm tarihsel benzerliği ve kültürel yakınlığı ortaya koymaktadır. Oryantalizm, On dokuzuncu yüzyıl Avrupa sanatında Fransız sanatçıların öncülüğünde yaygınlaşmıştır ve doğu ile ilgili işlenen eserlerin tümünü

²⁰ H. Thierry, **Hayali Doğu**, çev.Aysel Bora, Metis Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.125

kapsamaktadır. En çok işlenen konu ise harem ve hamam sahneleridir. Bunun nedeni ise gizemli Doğunun, gizemli kadınlarının Avrupalı sanatçının ilgisine çekmesidir.²¹

Oryantalizm'in bir çok tanımı vardır fakat üç gevşek tanımı yapılmıştır. Bu tanımlar sonrasında gelecek analizlerin omurgasını oluşturan tarihsel genellemelerle başlamaktadır. Birincisi, oryantalizm oryantalistlerin yaptıkları ve yapmakta oldukları şeydir. Oyantalist, Doğu'yu özgül ya da genel yönleriyle öğreten, hakkında yazan ya da araştıran kimseye denilmektedir. Bu gurubun içerisine akademisyenler ve hükümet uzmanları girmektedir. Filologlar, tarihçiler ve antropologlar. İkincisi, oryantalizm Doğu ile Batı arasında ontolojik ve epistemolojik bir ayırımı dayalı bir düşünme tarzıdır. Son olarak oryantalizm Doğu ile uğraşan ortak bir kurumdur. Kabaca on sekizinci yüzyılın sonlarını takiben gelen sömürge çağında Doğu'ya egemen olan, Doğu'yu yeniden yapılandıran ve onun üzerine otorite kuran gücü elinde bulundurur. Bu üçüncü tanım diğer ikisinin aksine, kültürel düzeyde oluşturulmuştur ve Doğu hakkında söylenebilecek ya da yazılabilecek her şeyi iyi bir sistematik bir mekanizma sunmaktadır.²²

Oryantalizm'in gündeme getirdiği esas entelektüel sorun, insan gerçekliği, aslında gerçekten de bölünmüş gibi görüldüğü için açıkça farklı kültürlerle ve geleneklere bölünebilir mi sorusu ortaya çıkmaktadır. Edward Sai²³, oryantalizm alternatiflerinin konusu dahilinde olmadığını kabul etmiştir. Yalnızca söyleme çeşitli açılardan saldırır ve sonuç olarak kendi bakış açısı sıkı sıkıya tanımlanmış ya da mantıksal bir temele oturmuş değildir. Kimi zaman başlı başına temsil eleştirisine yaklaşmaktadır, fakat oryantalizme saldırdığı en daim konum Batı'nın antropolojik insan bilimleriyle bağlantılı bir dizi tanıdık değerdir.

Oryantalizm'in benimsenmesi ile doğan bir kavram "Odalık"tır. Odalık resim sanatı geleneğinde bir resim türüdür. Oryantalist bakış açısı ile oluşturulmuştur.

Doğu saraylarının "Odalık"ı değişik şekillerde resmedilmiştir. Bir nevi batı gözüyle doğulu kadın imajı söz konusudur. Birçok ressam "Odalık" konulu resimler yapmıştır. Bütün bu resimlerdeki kadınların imajı şehvet düşkün, ahlakı zayıf, tembel, miskin kadınlardır Bu sanatçılarda üslup bakımından bir ortaklık yoktur.

²¹ G.Güçsav, **Odalık Görünmeyeni Sergilemek**, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul, 2012, s.7-27

²² A. Yıldız, **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2007, s.139-141

²³ 1935-2003 yılları arasında yaşamış, Karşılaştırmalı edebiyat profesörü ve aktivist, teorisyendir.

Farklı akımlarda bile yapılmış olabilir. Tek ortak noktası belli bir kimliğe bürünmüş bu kadın resimleridir. Dolayısıyla aynı konuyu işleyen Ingres²⁴ ve Delacroix²⁵ üslup bakımından benzerlik göstermemektedirler. Ingres'in resimleri Klasizmin çizgiselliği ve belirsiz fırça vuruşlarına sahipken, Delacroix'in renkçiliği ve belirgin fırça darbeleri dikkati çekmektedir.

Batılı sanatçı bu odalık resimlerde hayallerindeki doğuyu resmetmiştir. Sıkça harem ve odalık konusu işlenmiştir. Hareme yabancı bir erkeğin girmesi asla mümkün olmadığına göre, ancak onların hayal güçleri yorumlanan bir ifade şeklidir. Bu hayallerin oluşmasındaki en büyük etken ise edebiyattaki doğu betimlemesidir.

“Doğu kaynaklı fantezilerin popülerleşmesinde en büyük etkiyi yapmış olan eser Binbir Gece masalları ya da Arap Geceleri adları ile de bilinir idi. Bir çok Avrupa ülkesinde anlatılan geleneksel öykülerin bir parçası olan bu Doğulu Masalların Antonie Galland tarafından Fransızca'ya yapılan çevirisi 1704-1717 yılları arasında yayınlandı.”²⁶

Odalık ve oryantalizm kavramı ile birlikte cinsiyetleşmiş mekan kavramının bir arada ele alırsak kadın ve iç mekanın birbiri ile olan yakın bağının temellerinin nereye dayandığını anlamış oluruz.

Kadının iç mekan ile olan ilişkisi bir çok kültürde ve dönemde de değişmemiştir. Ataerkil düzen ve biyolojik yapısı itibari ile kadın çocuk doğuran anne (iç olma durumu) ile birleşince belli başlı kapalı alanlara atfedilmiştir.

Odalık imajının güzellik ideaları ile pek de ilgisi yoktur. En çok yatan Venüsleri örnek olarak kurgulanmıştır. Çoğunlukla yan yatmış olan kadın figürünün üst kısmı yastığa dayanmıştır. Böylelikle vücudun kıvrımları, yaşamında ise fazla görünmemiştir.

Odalık resimlerinde üreticide alıcı da erkektir. Bu nedenle üretilen eserler tamamen onların fantezilerini beslemek üzere düzenlenmiştir. Örneğin bazı resimlerde figürlerin bel girintisi ve kalçası daha güzel görünmektedir. Genellikle mahrem bölgeler görünmektedir. Bu tür resimler aslında bakanların hayallerini süslemiştir.

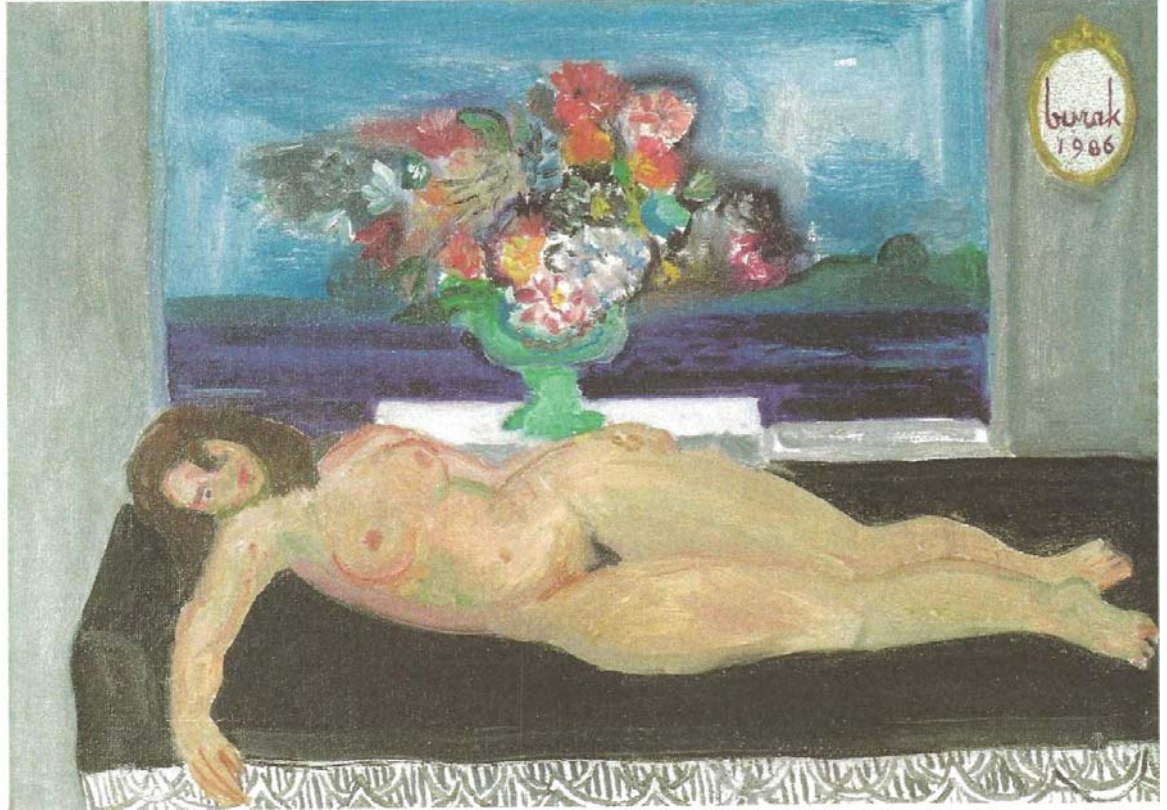
²⁴ 1780-1867 yılları arasında yaşamış, Fransız ressamdır.

²⁵ 1798-1863 yılları arasında yaşamış, Fransız ressamdır.

²⁶ G.Güçsav, a.g.y., s.16

Bir diğer şekliyle oryantalist resimler de denilmektedir. Bu odalık resimleri batının güzellik ve aşk tanrıçası Venüs’ n yansıması olarak da düşünmek mümkündür.

Bu gelenekselleşmiş resim türü odalıkla ilgili bir çok batılı çalışmıştır. Sanatçılar kendi dönemlerine ve üsluplarına göre odalık konusunu ele almışlardır. Cihat Burak ise odalık resimlerine benzeyen fakat alaycı bir tavırla ele aldığı çıplak kadın resimleri yapmıştır.

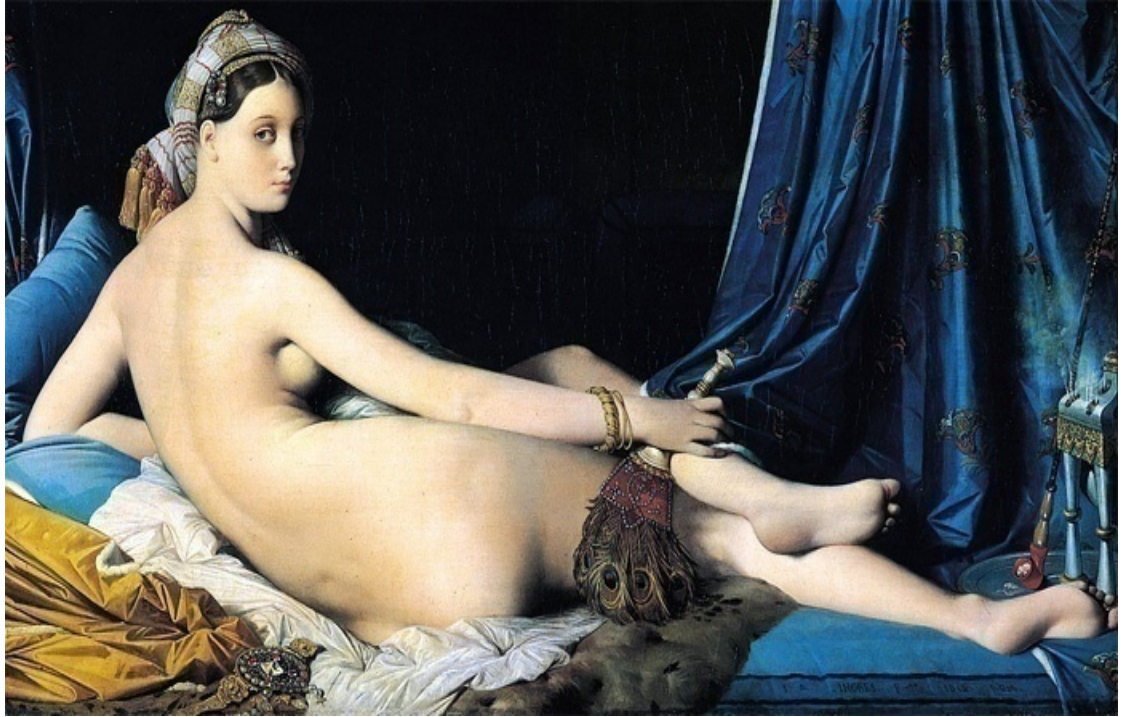


Resim 2. Cihat Burak, “Şaşı Kız”, Tuval  zerine yağlı boya, 34.5x24.5 cm, özel koleksiyon

Cihat Burak’a ait “Şaşı Kız” isimli resimde ise figür şaşıdır. Sanatçı izleyici ile göz teması kurduğu alan olan gözleri üzerinde oynama yaparak mizahçı yönü ile dikkati gözlere çekmektir. Burada  ıplak kadın tıpkı odalık geleneğinde olduğu gibi koltuğa uzanmıştır. Odalık resim türüne benzeyen bu resim oldukça ilginç bir örnektir.

Dünya sanat tarihinde odalık örnekleri olan bir çok büyük ressam vardır. Kısaca bunlara göz atacak olursak Fransız ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres’e ait olan 1819 tarihli “Odalık” isimli eser en bilindik örnektir.

Bu resimde tuvali kaplayan gerçek boyutları ile çıplak bir kadın uzatılmıştır. Kocaman bir yastıkla desteklediği sol dirseğine dayanarak üst gövdesi ile doğrulmuş olduğu halde bir yatakta uzanmış vaziyettedir. Arkadan görünmesine karşın başı izleyiciye dönüktür. Saçları hayli süslü bir türbanla sarılmış vaziyettedir. Yatağın üstünde bir çift inci küpe ve değerli taşlarla bezenmiş bir altın kemer bulunmaktadır. En sağda doğulu tarzda bir pipo yer almaktadır. Kadın hafifce parmaklarının arasında koyu mavi bir ipek perde tutmaktadır. En belirgin özellik olan çıplak figür ve arkasında duvara yaslanmış duran kocaman yastıktır. Bu resim “Büyük Odalık”tır.



Resim 3. Jean-Auguste-Dominiques Ingres, “Büyük Odalık”, 1814, Tuval üzerine yağlıboya, 91x162 cm, Louvre Müzesi, Paris

İngrese ait olan 1808 yılında yaptığı odalık türündeki diğer resmin adı “Uyuyan odalık”tır. Bu iki resim arasındaki en belirgin farklılık birinde kadın figürü önden ve kırmızının sıcak tonları ile görünmektedir. Bir diğerinde ise arkadan ve mavi rengin soğuk atmosferi hakimdir. Uyuyan odalık figüründeki kadın açık seçik izleyiciye dönük ve uyur vaziyettir. Diğerinde ise arkası dönük olan kadın dönmüş izleyiciye bakmaktadır. Başın seyirciye çevrilmesi böylelikle de yüzün önden görülmesi ve çıplak ile seyirci arasında göz teması sağlanmasına olanak tanınması Ingres’in kendi buluşudur. Tizian’ın²⁷ Uyuyan Venüs’ü gibi ve Giorgione’nin Uyuyan Venüs’ünün aksine, odalıkta seyircinin mevcudiyetinin farkındadır. Bu iki Venüs arasındaki bu

²⁷ 1488-1506 yılları arasında yaşamış, İtalyan ressamdır.

karşıtlık Uyuyan Odalık ve Büyük Odalık arasında da mevcuttur. Biri izlendiğinden tamamen habersizdir. Diğeri ise izleyici ile göz teması kurmaktadır. Uyuyan odalık ve Tiziano'nun Venüslerinin aleni tensel çıplaklığı yerine Ingres, Valezgues²⁸'in kendi resminde yaptığı gibi daha iffetli bir duruşu yeğlemiş ve kadının yönünü izleyicinin aksine çevirmiştir. İzleyiciye bakmasına rağmen izleyiciyi karşılayan sırtı olduğu için bu kadın mesafeli ve açık seçik görülemez durumdadır. Bu resimde açık seçik erotizm yerine, bedenin kıvrımlı hatlarını vurgulayan kadın formunun saflığının ve tenselliğinin bütünlüğü ön plandadır.

Ingres'ın büyük odalık isimleri eserinin bir çok çağdaşı bulunmaktadır. Farklı açılardan yapılmış "Büyük Odalık" la bağlantılı bir çok betimleme bulmamız mümkündür. Madame Recamier'nin Jacques-Louis David²⁹ tarafından yapılmış ünlü portresi ve Antonio Canova³⁰'nın Paolina Borgehese'yi betimleyen yontusu 19. Yüzyıl başlarında yapılmış bu üç uzanan kadın betimi, dönemin ünlü kadınlarını tasfir etmiştir.

Büyük odalık sonrası daha çağdaş örnekletini yapan sanatçılar; Jacques_ Louis David (Madame Recamier) 1800, Antonio Canova(Paolina Bonaparte) 1804, gibi örneklerdir. Bu üç eserde de biçimsel benzerlikler görülmektedir. Antonio Canova'nın eseri arkası dönüktür. Fakat biçim aynıdır.

Büyük Odalık, bu topluma mensup olan Caroline Murat tarafından sipariş edilmiştir.

Bu biçimsel benzerlikler dışında bu üç figürün konu edindiği figürlerde aynı bağlamı ifade eder. Bu resimler kimi düşünülere göre modern kadın cinselliğinin belli karakteristliğini temsil eder, kimine göre ise güzelliği birinci rol oynamayan, ideal saygın, mütevazi kadının bir simgesi olarak betimlenmiştir.

Ingres'nin Büyük Odalık'ı, çağdaşı olan uzanmış kadın figürleri ile sıkı bir çok ortak özellik taşımaktadır. Büyük Odalık aynı zamanda Ingres'in aynı dönemde yaptığı diğer kadın çıplaklar da bağlantılıdır. Büyük odalıkla aynı dönemde yapılmış olan ve seyirciye sırtını gösteren bir diğer nü "Uyuyan Odalık"tır. Valpinçon'lu Yıkanan 1808 tarihlidir.

²⁸ 1599-1660 yılları arasında yaşamış, İspanyol ressamdır.

²⁹ 1748-1825 yılları arasında yaşamış, sanat tarihinin en önemli ressamlarından biridir. Fransız Devrimi'nin aktif bir destekçisi olan David, Fransız Cumhuriyeti'nin aktif bir sanat diktatörüdür.

³⁰ 1757-1822 yılları arasında yaşamış, önemli İtalyan heykeltıraşdır.

Doğu odaklı çıplak bulunan resimlerde banyo sahnesi çok sık kullanılmıştır. Bunlardan biri de en çok bilineni yine Ingres'e ait olan "Türk Hamamı"dır. Bu resim doğu hamam kültürünü göstermek üzere yapılmış gibidir. Bu resimde yegane doğulu aksesuar ve o dönem odalık resimlerinin değişmez aksesuarı olan kırmızı çarık bulunmaktadır. Kadının başı Büyük Odalık'takine çok benzer şekilde örtülmüştür. Bu resmin temeli, kadının başındaki örtü hem sarılması hem de dokuması açısından Ingres'in ilham kaynağı Raffaello'nun³¹ eserlerini andırmaktadır.

Ingres'e ait olan 1808 tarihli yıkanan kadın resmine bakacak olursak Türk Hamamı ile benzerlik görmekteyiz. Burada çıplak kadın sırtıyla poposunun büyük kısmını sergilemektedir. Bu resim röntgencilik için şaşırtıcı şekilde az malzeme sunmaktadır. Sol alttaki duran su kadının az sonra banyo yapacağını göstermektedir. Bu durum seyirciyi tamamen mahrem bir mekana gizliden sızan davetsiz bu misafir konumuna sokmaktadır. Resimdeki ana unsurlar şunlardır; Beyaz çarşafı bir yatakta çıplak oturan egzotik genç kadın. Burada Ingres resmi hayali olarak tanımlamakla seyirci ile seyircinin seyrettiği şey arasına mesafe koymaktadır.



Resim 4.Jean-Auguste-Dominique Ingres, "Valpinçonlu Yıkanan", 1808, Tuval üzerine yağlıboya, 146x97cm, Louvre Müzesi, Paris

"Bir nü çalışması olarak Ingres'in resimlerindeki olağanüstü ketumluk dikkat çekicidir. Bu ketumluğu yaratan başlıca unsurlardan biri resme hakim olan

³¹ 1483-1520 yılları arasında yaşamış, önemli İtalyan ressamdır.

sessizliktir. Resimdeki tek ses küveti dolduran küçük akıntının sesi. Bundan başka, resim alanının çoğu, sesi yutan kumaşlarla dolu: Yatak örtüsü ve çarşaf, arkaya asılmış olan beyaz çarşaf ve soldaki yeşilimsi kumaş. Baktıkça-bakmanın değil-dinleme ediminin farkına varıyoruz. Süssüz bir kumaş parçasından başka kadının kendisinin de bakabileceği bir şey yok resimde. Kadın kulak kabartıyor ve dinliyor; ama sanki mahreminde hiç kimsenin bulunmadığından emin olarak tam bir rahatlık içinde dinliyor.”³²

Burada resimdeki sessizlik seyirciyi iki şekilde etkilemektedir. Birincide seyirci kadının mahremine habersizce girdiğini daha iyi anlıyor. İkincisinde ise seyircinin mütecaizliğinin hiçbir anlamı kalmıyor. Bizi resimden uzaklaştıran hakim bir sessizlik bulunmaktadır.

Ingres’e ait bu resim izleyiciyi iki duyu organı arasında paradoksal bir ilişki etrafında düşündürür. Birinci duyu olan işitme resmin içinde önemli bir yer tutuyor. İkincisi ise imgenin dışındaki dolaylı biçimdeki soyutlamadır.

Cihat Burak, çıplak kadın resimlerinin bazılarında hayvan da bulundurmıştır. Banyo sahneleriyle örtüşen iç mekan resimleri ve kadın çıplaklığını ve erotizmi resmine konu ettiği bir çok resmi görülmektedir.

Cihat Burak’a ait “İncili kız “ resminde arkada mehtap, resmin merkezinde izleyiciye bakan kadın figürü oldukça erotik bir sahne oluşturmaktadır. Dev istiridye ve kadın figürü doğurganlığa işaret etmektedir. Kadın cinselliğini ve dişiliğini vurgulayan iyi bir örnektir.

³² R. Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, çev.İsmail Türkmen, 1996, s.309

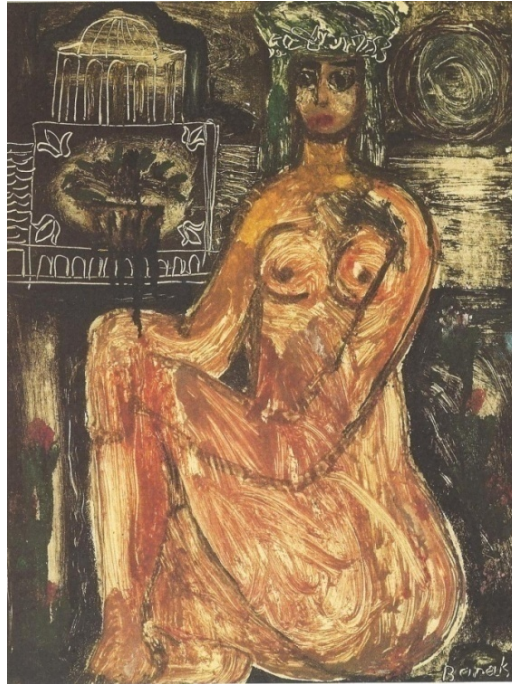


Resim 5. Cihat Burak, “İncili Kız”, 1968, Tuval üzerine yağlıboya, 40x70cm, Özel koleksiyon

İngres, köklerini batılı nü resim geleneğinden alan çıplaklığını doğululaştırmak için, Avrupadaki koleksiyonlarda bulabildiği İslam minyatürleri gibi bazı kaynaklardan destek aramıştır. Özellikle Louvre Müzesi koleksiyonunda bulunan bir İslam minyatürü ressam için defalarca yararlanılmıştır. Bu minyatür ressamın 1839 yılında yapmış olduğu “Odalık ve Köle” isimli eserine bakınca anlaşılmaktadır. Minyatürün ayrıntıları incelendiğinde 1839 tarihli Odalık ile çok fazla benzerlik vardır. Bunlar minyatürdeki hanım sultanın başlığı, kolyesi, hizmetkarının ona sunduğu yelpaze, girişin hemen önünde duran haremağası, mücevher kutusu tutan hizmetkarın kol manşeti, ayrıca minyatürde pencereden görülebilen çeşme ve İngres’in resmindeki çeşme. Bütün bu özellikler İngres’in özellikle bu minyatürü kompozisyonu için kullandığını göstermektedir



Resim 6. Cihat Burak, “Nü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x81cm, Özel koleksiyon



Resim 7. Cihat Burak, “Nü”, Tuval üzerine yağlıboya, 32x24cm, Özel koleksiyon

İngres, odalık kompozisyonlarını kurup resimlerini yaparken İslami ürünleri kullanmıştır fakat, o İslam sanatı ve ürünlerini kullanan ilk sanatçı değildir. İngres doğulu nesnelere ele alıp kullanırken amacı sadece onların egzotiklik katma özelliğinden çok figürlerin düzlüğü, arabesk formlar ve doğal olmayan renkler gibi

doğulu sanat üretim mantığını da kullanmıştır. Bilerek soyutlama uygulayan Müslüman sanatçılar gibi anatomik gerçekliği ve doğrulu yadsır.

*“Ingres, arabesk sayesinde, yeni bir uzam duygumu ve biçime yönelik bir itimat ve inanç geliştirmiştir. Bu yolla o, Batı geleneğinde yeni bir çıplak formunu tanımlamış olur”*³³

Ingres, arabeskin maddesellik ile ilişkisi ve doğal biçimi kasıtlı bir stilizasyon içinde erimesi, gelenekten uzaklaşan ve bazı 19. Yüzyıl eleştirmenlerinin onun idealizmi ve soyutlaması olduğunu iddia ettikleri kendine özgü üslubunu yaratmasına yardımcı olan özellik olarak görür.

Ingres için çizgi çok önem taşımaktadır.

*“Ingres”in pek çok hayranına göre her ne kadar çarpıtma ile sonuçlansa da çizgi, şehvetli bedenler yaratmak için bir araçtı. Çizgi ‘şehvet düşkünlüğü ile birlikte var olan ‘ biçimlerin saflığı’ yaratıyordu. Ernest Gebauer ‘in Büyük Odalık tarifi bu noktada tipik bir örnektir. ‘ O ne çizgi saflığı! Zarif duruşu, bu şehvetli konturları ve tenin yarım tonlarla oluşturulmuş bu harikulade şeffaflığını insan kafi derecede övebilir mi?’*³⁴

Avrupa resminde 1800’lü yıllarda çok sayıda odalık örneği yoktur. Büyük Odalık o dönemin en önemli resmidir. 19. Yüzyıl Doğulu kadın imgelerinin temelini 17. Yüzyıla kadar üstü kapalı söz edilen harem konusudur. Türk kadını imgesi, üst tabakaya özgü edep erkan bilen bir duruş sergilediği halde haremde konuklarını ağırlarken ya da gündelik işlerini yaparken sunulmaktaydı. Bu resimlerde iç mekan kullanılmış ve bu mekanlar lüks eşyalarla döşenmiş olması ve değerli eşyaların olması ile dikkat çekmektedir.

18. Yüzyılda odalıkları ile öne çıkan bir diğer sanatçı da François Boucher³⁵’dir. Boucher iki odalığı vardır. Ingres’te olduğu gibi karşımıza çıkan yegane bir örnektir. Bu resimlerden ilki “Esmer Odalık” 1745 tarihinde yapılmıştır. Günümüzde ise Louvre müzesinde sergilenmektedir

³³ G.Güçsav, a.g.y., s.43

³⁴ G.Güçsav, a.g.y., s.49

³⁵ 1703-1770 yılları arasında yaşamış, Fransız ressamdır.



Resim 8. François Boucher, “Yatan Kadın ya da Esmer Odalık”, 1743, Tuval üzerine yağlıboya, 53,5x64,4cm, Özel koleksiyon

Bununla beraber, odalık figürleri Avrupa resminde bir geleneğe dönüşten sonra ancak, 19. Yüzyılın sonlarında odalıklar olarak tanımlanmıştır. Bu resimlerin ilki olan “Esmer odalık” isimli esere 1743 yılında yapıldığında bu resim zengin ve nüfuslu kişilere hizmet eden bir hayat kadınının portresi sanılmaktaydı.

“Boucher ‘nin muğlak bir Doğulu dekor yaratmak amacı ile kullanmış olması muhtemel olan ve mücevher kutusu, yerdeki şilte ve büyük yastıklarla sınırlanmış olan Doğu tarzı lüks, bu resimlerin daha sonraları bir odalık olarak teşhir edilmelerinin nedeni olabilir. Bununla beraber Boucher nüleri için Doğulu bir sahne yaratmış istemiş olsa dahi, nülerini odalık olarak adlandırmaya başlayan bizzat kendisi değildi. Boucher ‘nin yaşadığı döneme gelinceye kadar hükümrân Sultan ‘ın karısı olarak Hanım Sultan ‘ın rolü ve yanı sıra Sultan ‘la olan cinsel ilişkisi Avrupalılarca biliniyordu, odalık ise halen imparatorluk haremdeki belirsiz bir kişilikti. Kısacası ‘odalık’ isminin ilk defa Boucher tarafından verilmediği kesindir ve bu tarz resimler 19. Yüzyıl ortalarına dek odalıklar olarak tanınmayacaklardır.”³⁶

³⁶ G. Güçsav, a.g.y., s.59

Odalık sözcüğü anlamı haremle bağlantılıdır. Osmanlı döneminde kadın köleleri hareme getiriliyordu ve bunlar sadece bedensel güzelliklerine göre değil aynı zamanda becerilerine göre de seçiliyordu ve farklı odalara gönderiliyordu. Bu kadınlar bu odalarda yaşarken bir taraftan sarayın öngördüğü kurallarda bir eğitim almaktaydılar. Nakış işleme, dikiş dikme gibi çok çeşitli el sanatları, yemek pişirme orta hizmetleri, hesap tutma, hazineyi koruma, dans etme şiir yazma ve okuma, şarkı söyleme gibi beceriler kazanıp çıraklıklarını geçirmekteydiler. Bu dönemi geçirdikten sonra bu kadınların haremde farklı kısımlarına gönderilmekteydiler. Bu kızların içinde iyi olduğu için beğeni toplayanlar seçilerek Sultanın annesi ve eşlerinin dairelerine gönderilmekteydiler. Sultanın annesi yani “Valide Sultan“ bu kızlardan on iki tanesini seçer ve Sultanın hizmetine gönderirdi. Bunlar bütün saray içinde peçesiz yüzlerini Sultanın görmesine izin verilen yegane kadınlardır. Bu odalıklar içinden sultan cariyelerini seçerdi. Daha sonra bu cariyeler harem hiyerarşisine göre üst düzeye tırmanmaya çalışırlardı. Bu sıralamada en üste Sultanın eşi yani “Haseki Sultan” gelirdi. Bu sıralamanın en üstünde ise Valide Sultan yer almaktaydı.

Odalıklar aslında, Batı’da ifade edildiği gibi cinsel görevleri ağırlıkta değil, haneden üyelerinin emrine verilmiş olan oda hizmetçileri olarak görevlerini yerine getiren bakire kızlardır. Ancak Sultan tarafından İkbâl olarak seçildikten sonra özel odalık tahsis edilmekteydi.

“Açıkçası bir divanda uzanmış yatan çıplak bir kadın izleyicinin gözüyle bir oda hizmetçisi olarak yorumlanamaz. Ingres’in çıplağı Osmanlı İmparatorluk Haremi’nden bir odalık değil, daha ziyade Avrupa fantezisinin odalığıdır. Böylelikle bu resim, klasik kadın çıplak ikonografisinin yelpaze, türban ve pipo gibi attribüleriyle şehvanileştirdiği ve doğululaştırdığı idealize edilmiş, dişileştirilmiş bir Doğu paradigmasını başlatır. Ingres’in tarihsel gerçeklere olan ilgisi anatomiye olan ilgisinden güçlü değildir. Figürlerinin biçimlendirirken anatomiye nasıl geçersiz kılıyorsa, aynı şekilde tarihsel gerçekleride dikkate almaz.”³⁷

³⁷ G. Güçsav, a.g.y., s.61

Ingres, bütün yaşamı boyunca Roma'nın doğusuna çok da seyahat etmemiştir. Onun doğu hakkındaki bilgisi tamamen Avrupa edebiyatı ve efsanevi anlatımlardan öğrendiği kadardır.

Odalık resim türüne katkı sağlamış bir diğer ressamda Delacroix'tir. Ressamın doğulu temaları ele alan resimlerinin başarısı kesin olarak Kuzey Afrika ziyaretinden kısa bir süre sonra başlamıştır. Bu tarihten sonra ressamın ölümüne kadar bu temalar esin kaynağını oluşturmuştur.

Delacroix 1824 yılında doğuyu keşfetmek için mısra gitme arzusunu not etmiştir. Delacroix'in odalık resimleri ilk 1820 başlarında görülmeye başlamıştır ve 1827 yılında odalık diziyle zirveye ulaşmıştır. Sanatçı Cezayirli Kadınlar ile doğuyu kendisinin görüp deneyimlemesinin ardından yapılmış olmasına ve belgesel bir gerçeklik duygumuna sahip olduğu iddiasına karşın, halen odalıklardan farklı biçimde de olsa romantik Doğulu kadın imajı sunmaktadır.

Delacroix Büyük Odalıktan çok etkilenmiştir. Ressamın çizimindeki çıplaklığın özellikle Büyük Odalık gibi yapıldığı düşünülmektedir. Yalnız Büyük Odalık'dan oldukça etkilenmiş olmasına karşın farklılıklar göstermektedir. Ingres'in figürü tam bir dinginlik halinde uzanmaktadır. Gerilmiş hiçbir kas ya da kemik görülmez, pürütsüz bir ten vardır. Delacroix'in çıplağı ise aksine gerçekçi bir tarzda çizilmiştir. Modelin sırtındaki kemikler belirgindir, model rahatsız durmaktadır. Modelin yüzündeki ifadesi de rahatsız olduğunu göstermektedir.

Ingres'in iç mekanda kullandığı ayrıntılar Delacroix'in resimlerinde yoktur ve nezihlik yerine daha erotik bir atmosfer hakimdir. Neredeyse pornografik bir hal aldığı resimleri de olmuştur. Delacroix'in abartılı erotizme sahip odalık sunumu, ressamın ardından yapılmış pek çok 19. Yüzyıl odalık temsillerinde bulunmaktadır.

Delacroix'in doğulu kadınlarla ilgili bilinen en önemli eseri 1834 yılında sergilenmiş olan "Cezayirli Kadınlar"dır. Bu resim Fransa kralı tarafından yüksek bir rakama alınmış ve Delacroix'in ününü artırmıştır ve servetini bir miktar artırmasını sağlamıştır. Cezayirli Kadınlar ressamın Kuzey Afrika seyahatinden sonra yapılmış en önemli eseridir.



Resim 9. Eugene Delacroix, "Cezayirli Kadınlar", 1834, Tuval üzerine yağlıboya, 180x229cm, Özel koleksiyon

Ressam seyahati sırasında Fransa'ya dönüş yolunda son uğrağı olan Cezayir'de bir haremi ziyaret etme fırsatı bulmuştur. Cezayirli Kadınlar isimli Odalık resmi, Kuzey Afrika seyahatinden önce yapmış olduğı odalıklardan esasen farklılıkları olmakla birlikte birçok ortak yönü de vardır. Bu resim kalabalık nesnelere arasında dört adet kadın figürünün bulunduğu harem sahnesini sunmaktadır. Üç Afrikalı kadını ve bir siyahi hizmetkarı gösteren figürler, resim yüzeyine çapraz olarak hemen hemen aynı hat üzerine yerleştirilmiştir. Hizmetkarın sağ tarafında oturan iki kadın bir nargile ve kömür dolu bir sepetin hemen arkasında oturmaktalar. Bu resim ve onun odalık geleneğindeki yeri oldukça fazladır.

"1834 tarihli Cezayirli Kadınlar'da var olan Doğı, deneyimleri ve beklentileri kültürel altyapısı tarafından şekilendirilmiş bir sanatçının Doğı'sunu yeniden üretir. Onun gözlemlerine oryantalist sanat ve edebiyat üzerine yaptığı özgün çalışmalar rehberlik etmiştir. Resimleri açık bir biçimde Doğı'da kazandığı ilk elden deneyimleri ile Doğulular üzerine edindiğı ve önceki bilgileri, inançları idealleri ve beklentileri bir araya getirdiğı bu

birkaç aylık gözlemlerinin bir birleşimidir. Sanatçı ayrıntılara etnografik bir ilgi göstermiş olsa da, bu insanların yaşam tarzlarına ve geleneklerine yönelik olarak benzer bir ilgi göstermekte ihmalkar davranmıştır. Bir yandan onları sergilemek niyetini güderken, adeta kadınlar da dahil olma üzere nadir ve kıymetli şeyleri toplayan bir koleksiyoncu gibi hareket etmiştir.”³⁸

Delacroix resimlerinde Avrupalı izleyiciye onların inanç ve söylemlerinde olan Doğu imajının hakikat olduğunun kanıtını sunmuştur. Ressam ileriki yaşlarda on yıldan daha uzun bir süre sonra harem ve odalık imgelerine geri döndüğünde aynı konuyu daha dürüst ve tarafsız bir şekilde resmetmiştir.

Odalık resimlerine günümüze yaklaştıkça daha modern örneklerle devam edilmiştir. Bunlara bir örnek de Manet’in³⁹ ünlü eseri Olympia’dır. Bilindiği üzere bu resim kendi döneminde çok büyük skandallara neden olmuştur.

“Modern sanatta nü türü önemini bir ölçüde yitirmiştir. Sanatçıların kendileri de bu önemden kuşkulananmaya başlamışlardır artık. Bir çok bakımdan olduğu gibi Manet bu bakımdan da bir dönem noktası sayılır. Manet’in Olympia’sını Titian’inkiyle karşılaştırsak Manet’in geleneksel yerine oturtulmuş olan kadının resminde bu yere belli bir başkaldırıyla karşı çıkmakta olduğunu görürüz.”⁴⁰

Olympia, yanında hizmetkari ve yatağının üzerinde duran kedisi ile kadın iki büyük yastığa yaslanmaktadır. Üzerinde sadece, başında kırmızı bir çiçek, inci küpeler, sağ bileğinde altın bir bilezik ve boynuna bir fiyonkla bağlanmış siyah bir kurdeledir. Terliklerinden biri ayağından çıkmıştır diğeri ise ayağında çok gevşek bir şekildedir. Olympia, çiçeklerle ve nakışlarla süslenmiş çok şık bir şalın üzerinde uzanmaktadır. Bedeni açık tonlarda yapıldığı için resmin koyu tonları içinde öne çıkmaktadır. Arkasında saçı ile aynı renk bir perde durmaktadır. Sağ tarafta elinde çiçek demeti sunan bir zenci kadın ona doğru bakmaktadır. Olympia’nın aksine hizmetkar bütünüyle giyiniktir. Yatağın en ucunda sağda duran kedi izleyiciye bakmaktadır. Kedinin duruşu sırtındaki kavis, kocaman açılmış gözleri ilgi uyandırmaktadır.

³⁸ G. Güçsav, a.g.y., s.112

³⁹ 1832-1883 yılları arasında yaşamış, önemli Fransız ressamdır.

⁴⁰ J. Berger, **Görme Biçimleri**, Çev:Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1972, s.63

Bu resim Manet'in oryantlizmi kırması açısından önemlidir. Çünkü bu resimde izleyici röntgenci konumuna düşmektedir. Oryantalist resimlerde bulunan flaş patlamış gibi olan ışık burada yoktur. Burada çıplak izleyici ile göz teması kurmaktadır.

Manet'in resminde Olympia'nın izleyici ile göz teması kurmasının aksine Resim 30 da çıplak kadın göz teması kurmaz. Burada ise kediler izleyiciye bakmaktadırlar. Cihat Burak Resim 2 deki "Şaşı kız" isimli tabloda ise uzanmış olan çıplak izleyici ile göz teması kurmasında bir engel olan şaşılık durumu ile Cihat Burak karamizahçı yönü ile bu durumu aşmaktadır. Cihat Burak bakış meselesi üzerinden ironi yaratmış ve bu konu üzerinde durmuştur.

Diğer yandan tüm klasik batı resminde çıplak figür ışık giysisi ile giydirilmişti fakat bu resimde çıplak ışık giysisi ile giydirilmemiştir. Bu resim karşıdan flaş patlamış etkisi ile görülmektedir. Bu resim ile Birinci Ahmet'in rüyası resmi arasında sağlam bir yöndeşim bulunmaktadır. Burada kadın izleyicinin gözüne doğru gelmektedir.



Resim 10. Edouard Manet ,”Olympia”, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130.5x190cm, Özel koleksiyon

Resim 11 de Cihat Burak'ı bir çıplak kadın ile üç adet kediyi yaptığı resim bulunmaktadır. Buradaki çıplak figür Olympia'daki gibi izleyicinin gözüne doğru gelmektedir. Klasik batı resmindeki gibi ışık giysisi yoktur. Çıplak kadın figürü hayli

seksi bir vücut ifadesi ile uzamıştır. Figürün ayağında takunyalar bulunmaktadır. Burada bulunan üç kedi izleyici ile göz teması kurarken Olympia'nın aksine çıplak kadın figürü izleyici ile göz teması kurmaz. Odalık geleneğinde Doğulu kadının vahşi cinselliğini temsil etmek amacı ile sıkça kaplan ya da aslan postu kullanıldığı gibi bir çok resimde kedi kadın cinselliğini ifade eder. Cihat Burak'ın resimlerinde sıkça kullandığı kedi figürü burada kompozisyon içinde, sanat tarihinde bazı odalık türü resimlerde bulunan kedi figürü ile özdeşerek, bu ironik anlatım biçimine hizmet etmektedir.



Resim 11. Cihat Burak ,” Yatan Kadın”, 1963, Kağıt üzerine pastel, 33.5x47.5cm, Özel koleksiyon

“1863'te yapılmış ve 1865 salonunda sergilenmiş olan Olympia, bu sergide ilk olarak asıldığı giriş salonundaki yerinden alınıp, arka odaların birinde, kızgın halkın ona ulaşmaması için yüksek bir yerde asılmasına ve iki nöbetçinin gözetimine verilmesine neden olan büyük bir skandalı yol açtı. Salon'daki serginin sona ermesinin ardından resim sanatçının kendi koleksiyonuna geri döndü. Bu durum Fransız Devleti bu eseri 19. Yüzyıl Fransız resminin başyapıtlarından biri olarak tanyuncaya kadar yaklaşık 30 yıl devam etti. Ancak ondan sonra “Olympia” Manet'in devlet koleksiyonuna dahil olan ilk eseri oldu”⁴¹

⁴¹ G. Güçsav, a.g.y., s.115

1890 yılında bu resim tekrar o dönemim sanat eleştirmenlerinin ilgi odağı olmuştur. Monet iyi bir sanatçı olup olmadığı ve bu resmin sanatçının tüm eserlerini iyi temsil edip etmediği tartışılmıştır. Eserin sanatsal yetersizlikleri uzun süre tartışılmıştı. Emile Zola ve diğer bazı eleştirmenler Manet'in yanındaydılar ve bu eseri Louvre'a almaları için zorlamaktansa bunu kendi rızaları ile yapmalarının daha doğru olduğuna inanmaktaydılar. Bu tarihten sonra Olympia 1907 yılına kadar beklemiş ve sonunda bu salonda Büyük Odalık'ın yer aldığı duvarın karşı tarafına bir eş tablo olacak şekilde asılmıştır.

Olympia'nın odalık türüne girip girmediği tartışmaları son sürat devam eden bu dönemde 1865 salonu üzerine değerlendirme yapan bazı eleştirmenler bu yapıtın odalık olarak değerlendirmiş ya da en azından resimde doğu tarzı nesnelere odalık motifi ile olan ilişkisinin göstergesi olduğunu ileri sürmüşlerdir.

Bu resim yer verdiği ayrıntılar ve kompozisyonun kuruluş şekli nedeni ile pek çok odalık resmine benzerlik göstermektedir. Afrika Sahara çölünün Güneyindeki sömürgelerden Avrupa'ya gelen, Olympia'nın ki gibi siyahi köleler egzotik figürler olarak düşünüyorlardı. Oryantalist resim geleneğine baktığımızda siyah köleler beyaz güzel kadın figürlerinin yanı başında genellikle banyo sahnelerinde yer almaktadır. Bu konuda Delacroix'in pek çok örneği mevcuttur.

“Diğer bazı odalık resimlerinde bulunan bir özellik de kedilerin varlığıdır. Örneğin 1960 tarihli erotik bir baskıda çıplak bir odalık, tam da kadının cinsel organının önüne yerleştirilmiş olan bir kedi ile oynarken betimlenmiştir. Bu resimde kadın açık bir biçimde kadının cinsel organını temsil etmektedir. Üstelik aslan ya da leopar postları oryantalist resim geleneğinde gözde nesnelere. Doğulu çıplağın bir leopar ya da aslan postu üzerinde uzandığı, hatta ona sarılıp yattığı bir çok odalık resminden söz etmek mümkündür. Bu demek oluyor ki, kediler çeşitli oryantalist sahnelemelerde, özellikle Doğulu kadının “vahşi “cinselliğini ima etmek amacı ile kullanılmışlardır.”⁴²

Olympia'da çıplak duran kadın ile kedinin duruşu hayli ilginçtir. Kedinin kavisli ve gergin sırtı ve aşırı uzatılmış kuyruğu simgesel olarak erkek organını işaret etmektedir. Kedi yatağın ucunda durmaktadır. Bu resimde Olympia'nın çiçeği de

⁴² G. Güçsav, a.g.y., s.119

hayli ilginç unsurdur. Oryantalist resimlerde lilyumlar orkideler gibi egzotik çiçekler sıkça kullanılmıştır. Olympia’da ki egzotik çiçekler eserin doğulu odalıklar arasında bağlantılı okunmasını sağlayabilir.

Manet geleneklerinde takipçisi sayılmaktaydı ve odalık resimlerine aşinadır. O kariyeri boyunca sadece iki tane doğu geleneği ile bağlantılı resim yapmıştır. Biri “Hanım Sultan” diğeri ve sanat tarihinde tanınanı Olympia’dır.

Hanım Sultan ve Odalık, Delacroix’in Doğulu kadın imgelerine hayli benzemektedir. Hanım Sultan’daki ayakta duran figür, Delacroix’in Cezayirli kadınlar eserindeki ayakta duran figürden hayli esinlenmiştir. Hanım Sultan’da ayakta duran figür seyirciye doğru ilerlerken bir yanda da ona doğru bakmaktadır. Üzerinde şeffaf beyaz bir elbise vardır. Bu figür Cezayirli Kadınlar’la kıyaslanırsa çok daha erotiktir.

“Manet, Delacroix’inin 1847 tarihli Odalık’ındaki aynı pozunu, ayrıca küçük boyutta mürekkeple yapılmış, çıplağın duruşu ve kara kedinin mevcudiyeti nedeniyle Olympia’ı görünüşe göre biçimsel kökenlerini Delacroix’in tarihli Odalık’ından alır. Her iki kadın figür aynı pozda uzanmaktadır, ikisinde başını sol koluna dayanarak kaldırmıştır ve önden görünür Delacroix’inin odalığının tek farkı sağ elinde bir mücevher kutusu tutmasıdır, buna karşın Manet’in eserinde bu mücevher kutusunun yerini kara kedi almıştır.”⁴³

Sanat tarihinde oryantalist odalık resimleri ile birlikte nü geleneği gelişmiş ve odalık resimlerindeki kadın pozları belli aksesurlar, bazen onlara eşlik diğeri kişi ve bazen kedi ile belli bir tür varlığını sürdürmüştür.

Olympia’yu diğeri odalık türü resimlerden ayıran en belirgin özellik temasıydı. Eserde resmedilen çıplak kadın bir hayat kadınıydı. Resmin yapıldığı dönemde bu çokta alışıldık bir şey değildi. Olympia’ın çok tartışılması ve o dönemde sanatta sadece edebiyatta sosyete hayat kadını kullanılmasına alışkın olan insanların karşısına ilk kez resim olarak böyle bir temanın çıkmış olması çok şaşırtıcıdır.

Olympia’nın daha önce üzerinde tartışılmış odalık geleneği ile bağlantılı olarak yorumlanmış olan ayrıntıları, Manet’in içinde yaşamış olduğu toplumda ki fahişelik üzerine olan tartışmalar hakkında da bir çok bilgi vermektedir. Örneğin Theodore

⁴³ G. Güçsav, a.g.y., s.122

Reff'in⁴⁴ Monet'nin Olympia'sı ile ilgili yazdığı kitabında kara kediyi Avrupa ikonu olarak değerlendirmiştir. Yazar o dönemin gelenevlerinde kedi bulunduğunu belirtmiş ve resimdeki kedinin o dönemim fahişelik kültürü ile ilişkisi olduğunu üzerini çizmiştir. George Hamilton'un tipik Baudelaire'ci bir motif olduğunu öne sürdüğü kara kedi Allan Krell'e göre dönemin revaçtaki imgeleriyle önüne gelenle düşüp kalkan ve gizil tehlike arz eden cinsellikle yakın bir bağ kurmaktadır. Kathleen Kate kedinin serbest kadın cinselliğın simgesi olduğunu savunucularındandır. Kathleen Kete kedinin serbest kadın cinselliği olduğu iddiasını vurgulamış ve Alphonse Toussenel'nin yazmış olduğu bu sözler alıntılanmıştır.

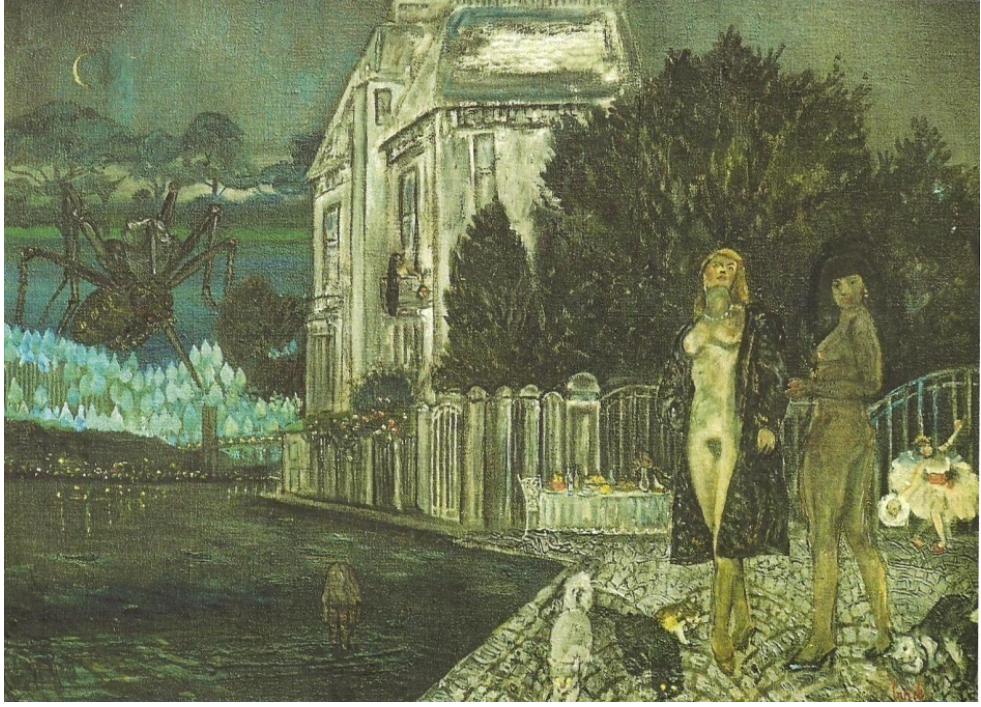
“Dişi kedi özünde evliliğın karşıtıdır. O, bir iki üç aşığı kabul eder. Ve şayet evcilliği nedeniyle özgür aşktan mahrum edilirse, bu özgürlüğü yeniden elde etmek için yabana gider”⁴⁵

Geçtiğimiz yüzyılın çeşitli fikir insanlarına göre Olympia'nın çevresindeki birçok obje ve nesne beli başlı sembol niteliğindedir ve başındaki çiçek onun yüksek sosyete fahişe olduğunu sembollerinden biridir. Orkide olduğu teşhis edilen bu çiçek Fransa'da yetişmesi zor ve masraflı ola tropik kökenli bir çiçektir. Orkide 19. Yüzyıl hayat kadınlarının yaygın olarak kullandığı bir aksesuardır ve erotik çağrışımlarda bulunan bir çiçektir. Bu nedenle bu çiçek zengin bir sosyetenin sahip olabileceği bir çiçek olarak düşünülmüştür. Orkide gibi egzotik çiçekler kadın cinsel organına benzerliğinden dolayı kadın cinsel organı ile bağlantılandırılmıştır. Bir yandan bu çiçeğın afrodizyak etkisi olduğu da bilinmektedir

Cihat Burak çıplak yaptığı kadın figürlerinde her zaman yatan pozisyonda olmasa bile çıplak kadını bu gelenekle bağlantısı olacak aksesuarlarla birleştirmiştir. Çoğu zaman kadın figürü giyinik bile olsa bir kedi eşlik etmiştir. Bazen de kadın figürünün yanında nesne olarak çiçekler vardır.

⁴⁴ 1930 yılı doğumlu, sanat eleştirmeni, yazardır.

⁴⁵ G. Güçsav, a.g.y., s.134



Resim 12. Cihat Burak, "Kesik El", 1863, Tuval üzerine yağlıboya, 50.5x73.5cm,
Özel koleksiyon



Resim 13. Cihat Burak, "Çiçekli Çıplak", 1950, Tuval üzerine yağlıboya, 35.5x70 cm.
Özel koleksiyon

“Modern sanatta nü türü önemini bir ölçüde yitirmiştir. Sanatçıların kendileri de bu önemden kuşkulandırmaya başlamışlardır artık. Birçok bakımdan olduğu gibi Manet bu bakımdan da bir dönüm noktası sayılır. Manet’in Olympia’sını Titian’inkiyle karşılaştırırsak Manet’nin geleneksel yerine oturtulmuş olan kadının resminde bu yere belli bir başkaldırmayla karşı çıkmakta olduğunu görürüz”⁴⁶

19. yüzyılın ikinci yarısına doğru odalık resimleri eski odalıkların kopyası şeklinde devam etmekteydi. Bu yüzyılın ikinci yarısında odalıkla ilgili olabilecek her yol sanatçılar tarafından denendi. İzleyiciler odalık isimli bir resmi görmeden daha ne görececeklerini tahmin edecek kadar iyi öğrenmişlerdir. Nargile ya da Doğu tarzı kırlentler ve bunun gibi bir çok doğuya özgü eşya ile döşenmiş bir oryantalist atmosfer içinde yatan çıplak kadın, odalık deyince ilk akla gelen türdür.

Bu durum karşısında artık modernist dönemde odalık resimleri ile ilgili yapacak fazla bir şey kalmamışken Matisse geriye dönerek bu konuyu yeniden ele almıştır. Matisse’nin odalık resimleri üzerinde yazılmış eleştiri ve metinlerde, feminist tartışmalardan, sömürgeciliğe ve oryantalist tartışmalarına onun resimlerinin 19. Yüzyıl odalık geleneği içinde ele alan tarihi yorumların yanı sıra toplumsal ve psikolojik yorumlara varıncaya kadar farklı yazarlar birçok farklı şey yazmıştır.

20. yüzyılın sonlarında yaşamış bazı feminist fikir insanlarına göre Matisse’nin odalık resimleri kadınların toplum içinde verdiği mücadeleyi de anlatmaktadır.

Kamusal ve özel mekanlarda erkek iktidarına son vermek kadınlardan yana olan bir yasal düzenlemenin yapılması ve erkeklerin mekanlarının sınırlandırılması ile mümkündür. Kadınları erkekle eşit paylaştıkları bir pozisyona götürebilmek köprü oluşturan mekanlar kurgulanmalıdır. O dönemde Fransa’da feminizm kadınların ilk kez siyasi haklarını talep ettikleri 1789 Devrimi’nden itibaren güç toplamaktaydı. Savaş sonrasında erkekler Fransız kadınları evlere kapatmışlardır. Bu gelişmenin sonucu eve kapanan kadınlara anne olma dayatması gündeme gelmiştir. Bu sebepten Matisse’in⁴⁷ bazı eserlerinde kadınlar üzerindeki bu dayatmanın izlerini görmek mümkündür. Anne ve çocuk imgesini betimleyen eserlerine rastlanılmaktadır. Bazı odalık resimlerindeki kadın duruşunu İlker süt verme işlevine benzetilmiştir. Bazı

⁴⁶ J.Berger, **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul, çev. Yurdanur Salman, 1972, s.63

⁴⁷ 1869-1954 yılları arasında yaşamış, 20. Yüzyılın en önemli ressamlarından.

resimlerde de bacakları ayırık kadın figürü sanat eleştirmenlerine göre döllenecek bir tarlayı simgelemektedir. Eleştirmenlere göre Matisse'in odalıkları savaştan dönen erkeklerin arzuladığı güvenilir avuntu imajını da barındırmaktadır. Bu resimlerdeki kadın imajının döllenmeyi beklemek üzere bir kuluçka makinası gibi betimlenmiş olması savaşın yıkımının ardından Avrupa'nın yeniden inşasına yardımcı olmak gibi bir anlamı ifade etmektedir.

Matisse daha erken dönemlerinde kendi ailesinin huzurlu ve sakin iç mekan resimlerini yapmıştır. Ancak, daha sonra bu resimleri terk etmiş ve ilgisini tensel odalık resimlerine vermiştir. Anneliğe göndermeler yapmış olsa da ressamın resimleri sanat tarihindeki diğer odalıklar gibi erotik ve Doğulu çıplaklar tarzındadır.

Bazı sanat tarihçileri Matisse'nin odalıklarını sanatçının psikolojik durumu ile ilişkilendirmişlerdir. Matisse'nin orta yaşlarında soluklanmak için otel odalarında ya da atölyesinde çevresinde genç modellerle hareme benzer bohem bir yaşantı içinde olduğunu ve bu psikoloji ile böyle resimler yaptığını savunmaktadırlar.

Bazı sanat eleştirmenlerine göre ise Matisse'in içinde bulunduğu modern dönemde odalık temasına yönelmesinin siyasi yaşamda süregelen gelişmelerle ilgili olduğunu savunmuştur. Birinci Dünya savaşında kısa bir dönem öncesine kadar Fransa'da Doğulu şeye karşı bulunan çılgın rağbetin Matisse'i de etkilediğini savunmuştur.

İngres ile başlayıp devam eden sayısız sanatçının farklı versiyonlarını yapmış olduğu ve en modern örneği Matisse ile görülen Oryantalist akım sanat tarihi içinde yerini almıştır.

3.CİHAT BURAK RESİMLERİNDE HAYVAN

Cihat Burak geleneklerimizle ilgili önemli konulara değinen bir sanatçı olarak kurban kavramını ele alan eserler üretmiştir. Kurban ve ölüm kavramı farklı kültürlerde ve dinlerde her zaman önemli görülmüş ve dini ritüellerde önem taşımış bir olgudur.

Altay inancına göre yaşamın sonu ya da ölümlere ne olduğu konusu hayvana ya da insan ayırmadan her canlı için aynıdır. Ölünün esas ikamet yeri göktür. Herhangi bir zaman da yeniden canlanabileceği düşünülmektedir. Yeryüzünde bir köken ülkesinde yolculuk edebileceği ya da geçmişte yaşadığı herhangi bir yerin civarında yeniden yaşayabileceğine inanılmaktadır. Kısaca ölünün yeniden canlanabileceği, bedenlenebileceği inancı vardır.

Hayvan ölüsü içinde tamamen aynı şeyler geçerlidir. Yalnız bu toplumlarda “ölmek” fiili çok az sayıda kullanılmıştır. Düşmanlardan ya da toplumsal gerçekliği olmayan kişilerden bahsedildiğinde ölümden rahatça bahsedilebilmektedir. İnsan ölmek sözcüğünü kendisi ya da çekinceli kalır.

13. yüzyıla ait Kutsal İbrani kitabına göre Mistik ve Mesih'e ait esin sahnelerinden söz edilmiştir. Hezekiel'in⁴⁸ kehaneti resimli olarak anlatılmıştır. Ve burada Ortada yedi kat gök, ay, güneş, ve yıldızlardan, mavi bir fon üzerinde eskatolojik dört hayvan bulunduğu bahsedilir. Bu hayvanlar; Horoz, kartal, öküz, ve aslandır. Tamamına ermiş insandan söz edilmektedir. Tamamına ermiş insan temsilcilerinin neden hayvan başı ile temsil edildiği konusu tam olarak çözülmemiştir.

Öte Dünya hakkında tasvirler, cesetlere yapılan işlemler, ayinlerin benzerliği, öte dünya yolculuğunda insana eşlik ettiği varsayılan hayvanların kurban edilişi,

⁴⁸ İsrailoğullarının peygamberlerinden biri. Eski Ahit'te kendi adını taşıyan kitabın bir bölümünün yazarıdır.

hayvanın kaderinin insandan çokta farklı olmadığını göstermektedir. Böylece insanların da iyi bildiği diriliş olan ölümden sonraki yaşam hayvan dünyasına daha büyük bir önem kazandırmaktadır. İki olgu söz konusudur. Biri doğanın bereketinin sergilenmesi, diğeryse insanların bu bereketi koruma gereksinimidir. Resim 2 de görülen koç, İslam geleneğinde kurbanlık olarak bilinen bir hayvan olarak önemli yere sahiptir.

Kurban kesmek dinsel yaşamın en önemli faaliyetlerinden biridir. Kurban eski dönemlerde ortaçağda hatta modern çağda tapınmanın en önemli hatta ilk sırada gelen tezahürleri olmuş, bununla birlikte hayvanların kutsanması ve aynı zamanda öldürülmesi bir çelişki doğurmamıştır.

Bozkırlarda ve yüksek platformdaki dinsel yaşam hakkında bilgi edindiğimizde ve arkeoloji sırlarına baktığımızda hayvanların kurban olarak sunulduğunu görmekteyiz.

Adak sunmak ve kurban etmek uygulaması temelinde beslenme düşüncesi vardır. Vahşi bir hayvan beslemenin hatta simgesel olarak beslemenin önemi, bu hayvanın boyun müttefiği olmasıdır. Boya eşlik etmesi ve boya zarar verilmesinin engellenmek istemesidir. Tanrılara sunulan ya da kurban edilen her şey için bu saptama yapılabilmektedir.



Resim 14. Cihat Burak, “Kırkpınar”, 1984, tuval üzerine yağlıboya, 71 x 55cm, Özel koleksiyon

İslam dininde kurban kesme ibadeti maddi olanağı olan herkese gerekli sayılmaktadır. Hz. İbrahim'in oğlunu Allaha kurban vermek üzere niyetlenmesi sonucu gökyüzünden bir koç indirildiği ve oğlunun kurban edilmek yerine o koçun kesildiği bilinmektedir. Çok kurban kesilen memlekette harp olmadığı düşüncesi vardır. Kurban kesecek mali gücü olduğu halde kurban kesmeyem kimselerin muhakkak ya kendisinden veya çoluk çocuğundan veya malından mutlaka bir kan aktığı, başına bir bela geldiği düşüncesi hakimdir. Bu yüzden kurban kesilmektedir. Ayrıca günahların bağışlanmasını dilemektir. Bunların neticesi olarak da sevap edinmiş olmak ve bir takım belalardan korunmak amaçlı yapılan bir ibadettir. Dişi hayvan da, erkek hayvan da kurban olabilmektedir. Koyunun erkeği ve beyazı siyahından çok olanı, keçinin dişi olanını seçmek daha sevap bilinmektedir.

Altay inancına göre hayvanın katledilmesi yani ölümüyle ilgili acı duymayacak mı ya da insan ırkından intikam almaya çalışmayacak mı gibi can sıkıcı sorular oluşur ve bunları avcı ve kasap şöyle cevaplamaktadır. Hayvana verilen ceza kısmidir. Yani, hayvan tekrar canlanacağı ve eski haline bürünerek yeniden dünyaya geleceği iddia edilmektedir. Ve bu sav tüm hayvanlar için geçerlidir. Kurban edilenler ve avlanan hayvanlar. Bu durumda evcil hayvanlar için daha az kaygılanılmaktadır. Evcil hayvanlarla insan arasında daha sıkı bir bağ vardır. Ve insanın evcil hayvanlar üzerinde daha güçlüdürler.

Hayvan ile onu kurban eden insan arasında ise şöyle bir bağ bulunmaktadır. Hayvan kesildiğinde onu öldüren yani boğazlayan ile arasında sıkı bir bağ oluşmaktadır. Av hayvanı yeniden Dünya'ya geldiğinde, kendisinin, katilinin darbelerine daha büyük bir arzuyla verecektir. Tanrı için kurban kesmek zaten tanrının sahip olduğu şeyi kendisine geri vermek demektir. Böyle düşününce kurban edilen hayvanın Dünya'ya geri dönmesi olasıdır. Altay halkları öldükleri zaman kendilerine ait olan kendileriyle birlikte tüm binek hayvanlarını, sürü hayvanlarını ve yük hayvanlarını götürdükleri bilinmektedir. Çünkü onlar öte dünyada yaşamda yeniden bu hayvanlarını ihtiyaç duyacaklarını ve onları kullanacaklarına inanırlar.

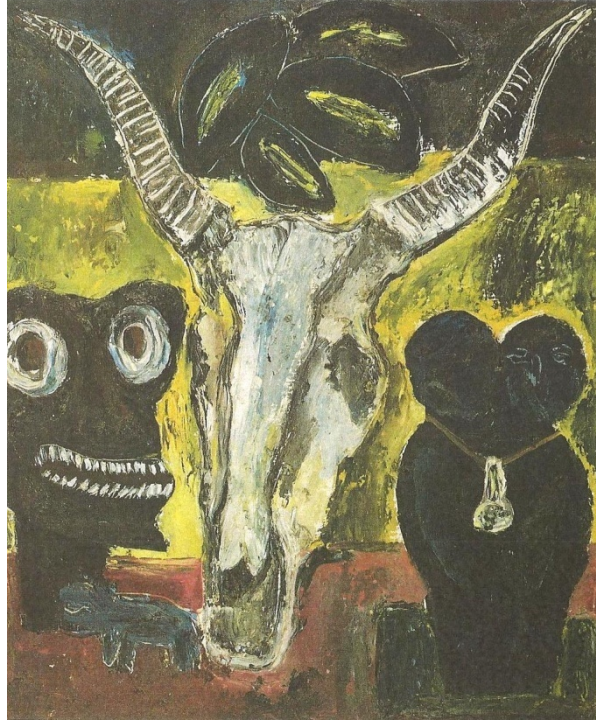
Orta Asya'da gerek arkeolojik gerek edebi metinlerde olsun tüm gözlenenlere göre Orta Asya'nın eski toplumlarının, bireyin ölümsüzlüğünü sağlamak için iskeletinin korunmasına her zaman önem verdiklerini görürüz. Hayvanın kemiklerinden hareketle yeniden doğduğu inancının değişik yerlerde de rastlanılan ama Sibirya'ya

özgü bir inanç olduğunu görmekteyiz. Yakutlar yararlı hayvanların kemiklerini yerde bırakmazlarmış. Özellikle av sırasında ölen yararlı hayvanların kemiklerini yerde bırakmamışlardır.

İskelet yerde çürüyebilir ya da vahşi hayvanlarca parçalanabilir. Bu nedenle iskelet ağaç dallarına asılır ya da yollara bırakılır. Bir hayvanın parçalara ayrılması sırasında en küçük parçayı bile kırmaktan kaçınmak gerektiği söylenmektedir. Bu nedenle bıçakların ve kesici aletlerin kullanımında sakınılması gerektiğine inanmışlardır. Yakalanan balıkları çok itina ile kılçığını kırmadan ayıklamışlardır ve daha sonra kılçıklar balıkların yakalandığı yere geri götürülmüştür. Resim 2 de görülen Cihat Burak'ın hayvan başı sanatçının kendine özgü bir üslupla yerleştirilmiştir.

Orta Asya da belirli bir olayın sonucunda gerçekleştirilen kurban eyleminin yeri önemlidir. Cenaze törenlerinde kesilen kurban, yas tutanların büyük acısı, yüzlerindeki derin kesik izleriyle, saçlarının kesilmesiyle ortaya konmaktadır. Kurban eylemi iki yerde gerçekleştirilmektedir. Ya ölünün çadırının önünde gerçekleştirilir ya da cenaze törenlerinde gerçekleştirilmiştir. Din sosyolojisine göre kurbanı ilgisiz bir yerde yapmanın doğru olmadığı hatta bir cinayetten farkı olmadığı savunulmuştur. Şamanizm'e göre kurban eylemi genellikle nehir ya da akarsu kaynağı gibi kutsal ve ilahi olan yerlerde yapılmaktadır.

Yer seçildiği gibi gün ya da günün belli bir anında kurban için belirlenmiştir. Anma törelerinde ya da dönemsel olarak gerçekleştirilen kurban kesme olayında belirli bir tarih saptama ve günün belli bir anını seçme kaygısı hep olmuştur. Genellikle en çok kurban kesme eylemi ilkbaharda ve sonbahar ekinokslar gündönümleridir. Uygurlarda ise kış gündönümünde gerçekleştirilen kurban eylemi önemli görülmüştür. Ama yinede sözünü etmediğimiz aylarda da kurban kesilme eylemi gerçekleştirilmiştir.



Resim 15. Cihat Burak, “Totemler”, Duralit üzerine yağlıboya, 63x52cm, Özel koleksiyon

Resim 15 de ise hayvan başı iskeletini yanında duran bir meyve tabağı ile birlikte yan yana kurgulanmıştır. Sanki Vanitas resmi geleneğindeki gibi ölmüş bir hayvanın başı resmin merkezinde bulunmaktadır.

3.1 Köpek

Köpek tarihte evcilleştirilmiş ilk hayvan ve insan dostu olarak tanınmaktadır. Eski Mısır’da tanrılaştırılmıştır. Köpeğin Türk mitolojisinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Köpek Türklerde genellikle kurdun karşısındaki koyuna benzetilmiştir. Şamanların ayinleri sırasında güçlü olanlar, kurt ve kartal gibi hayvanların biçimine girerken zayıf olanlar ise köpek biçiminde bulunuyor ve genellikle yeraltına girerken kullanılmıştır. Köpek bazı Türk topluluklarında kurban edilen hayvan olmuştur. Türk kozmolojisinde ise ölüme işaret eden timsal olmuştur.

“Nadiren olmakla birlikte, proto-Bulgarlar gibi bazı Türk toplulukları köpeğe tapıyor ve ona kurban kesiyorlardı. Karakızlar ya da Çin’in kuzeyindeki eski

Türk kavimleri gibi bazıları da, köpekten türediklerine inanıyorlardı. Ancak köpeğin tanrı, ata ya da türeme simgesi olması daha çok Moğol, Tıbet ya da Çin kültürüyle ilgilidir.”⁴⁹

Çeşitli toplumlarda önemli sayılan bazı efsanevi köpekler vardır. Örneğin Kırgızlarda Kumayık, Başkurlarda Barak, İslamiyet’ten sonrada Müslüman Türklerde ve sonraki topluluklarda Kıtımır önemli köpeklerdir.

Değişik milletlerin mitolojilerinde yer alan köpek başlı hayvanlar vardır. Efsanelere göre it başlı sığır ayaklı bir karakter It-Barak adıyla bilinmektedir.

Budizm inancına göre köpek, günahkar insanların üçüncü kez Dünya’ya geldiklerinde büründükleri hayvan suretlerinden biridir. Hint mitolojinde ise köpek, ölümler diyarının muhafız hayvanı ve talihsizlik simgesidir. İslamiyet’ten sonra köpeğe verilen önem artmıştır. Avcın soylular arasında itibar gören bir spor olması ve bu yüzden köpekle irtibat halinde olunması gerektiği için köpeğin önemi artmıştır. Avcı köpeğin önemi artsa bile olumsuz düşünceler bu dönemde devam etmiştir. Av köpeği sadakatin sembolüdür ve sabrın ve tevekkül ün simgesi olarak bilinmektedir.



Resim 16. Cihat Burak, “Ziyafet Sonrası”, Duralit üzerine yağlıboya, 89x49cm, Özel koleksiyon

⁴⁹ Y. Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s.178

Çağdaş Türk sanatında, hatta cumhuriyet dönemi ressamlarından günümüze kadar resimlerde köpek temasına oldukça önem verilmiştir bir çok farklı sanatçı köpek temasını resimlerinde işlemiştir. Resim 16 da Cihat Burak'a ait bir köpek resmi bulunmaktadır.

Burada kapalı bir mekan içinde bir sandalye üzerinde bulunan evcil köpeği görmekteyiz. Köpeğin geçmişten günümüze toplum yaşamında çok önemli bir yeri olmuştur. Köpek binlerce yıl önce evcilleştirildiğinde bu yana hep insanın yanında yer almıştır. Sadece avcılıkta değil, insana bağlılığı sadakati, koruyuculuğu ve dostluğu ile toplum içinde insanların yanında yer edinmiştir. Cihat Burak bir çok hayvanı eserlerinde kullandığı gibi köpeği de es geçmemiş, sanat tarihinde bu kadar çok kullanılmış olan bu hayvanı kurduğu kompozisyonun şekline göre farklı anlam yükleyerek resimlerinde kullanmıştır.

Homoros'un Odissea destanı köpeğin dostluğunu gösteren iyi örneklerden biridir.

“Kral Odisseus, troya olan Argos şimdi yaşlanmış, bakımsız bırakılmıştır. Aç, bitkin ve pislik içinde, çöplükte yatmaktadır. Önünden geçerken Odisseus’u tanır, ama yerinden kalkıp ona koşacak hali yoktur; kuyruğunu sallayarak, kulaklarını düşürerek onu tanıdığını belli eder ve ölür. Ölmek için, her türlü cefaya dayanarak, onun gelmesini beklemiştir.”⁵⁰

Köpek, Türk destanlarında ve söylencelerinde ve masallarında da önemli bir yer tutmaktadır. 12 hayvanlı Türk takviminin 11. yılı Köpek yılıdır. İt ya da Barak yılı da denmektedir. Köpeğe Orta Asya hayvan takvimlerinde ve yaratılışla ilgili söylencelerde rastlanılmaktadır.

Türkler İslam dinini kabul ettikten sonra köpek, av, bekçilik, koruyuculuk gibi işlerde kullanılmıştır fakat eve sokulmamıştır. Köpek, Türklerle Bizans'la girmiştir. İslam dininde ise köpek mekruh sayılmaktadır. Köpek, Kuran'da adı geçen bir hayvandır. Köpeğin mekruh sayılıp sayılmaması mezheplere göre değişmektedir. Kuran' da köpeğin geçtiği yer Keyf suresi “Yedi Uyurlar” söylencesidir. Bu söylence kısaca şöyledir; Puta tapan Roma Hükümdarı Decius 'tan inancını korumak için altı genç kaçarlar. Yolda rastladıkları çoban köpeği Kıtmir de onlara katılır. Çoban onları gizlenmek için bir mağaraya götürür. Orada üç yüz yıllık bir uykuya dalarlar. Köpek

⁵⁰ N. İpşiroğlu, **Sanatçı Gözüyle Köpek**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s.13

onları kapıda bekler. Kıtmir bağıllığın simgesi olarak tasavvuf edebiyatına da girmiştir. Tasavvuf'da sufi olmadığı halde sufilerin arasında gezen kimseye sufi denilmiştir. Dervişler ve müritler bir köpek sadakati ile şeylerinin kapısında beklemişlerdir. Yedi uyurlar söylencesi hem İslam'da hem de Hristiyanlık'da kabul görmüştür. Doğu yazınında değişik biçimlerde anlatılmıştır ve minyatürlerle resimlendirilmiştir. Yedi Uyurlar en erken örneği Çin-Moğol üslubu olan Reşidedd'in camiü't Tevarih'inde olmak üzere Doğu dünyasında uzun aralıklarla da olsa işlenmiştir.

Bilindiği üzere Orta Asya'daki eski Türk boylarında inanç düzeni Şamanizm üzerine kuruludur. Şamanizm'de dini törenlerin, tören müziğinin, müziği oluşturan davulun sesi, töreni yöneten şamanın giydiği elbise anlam yüklüdür. Şamanın davulunun üzerine kötü ruhların kendisine yaklaştığına inanılan iki tane köpek resmi yapmışlardır. Şaman'ın giysisi üzerine de çeşitli hayvan motifleri koymuşlardır. Yine şaman giysisi üzerine koyulan yassı köpek figürleri, köpeğin dost, koruyucu ve yol gösterici olduğunun göstergesidir. Ayrıca Şamanizm'de köpeğin, bulunduğu toplulukta ölümü önceden hissettiğine inanılmaktadır. Bu nedenle köpeğin ulumaya başlaması ölümcül kötü ruhun yaklaştığının habercisi olarak bilinmektedir. Şamanizm'de ola pek çok olgu Türklerin Müslümanlığı kabul etmesinden sonrada devam etmiş göçlerle Anadolu'ya kadar taşınmıştır. Bu halen günümüze kadar yansımış bir düşüncedir. Bugün Anadolu da ki pek çok Türkmen köyünde köpek uluması uğursuz kabul edilmektedir. Yine bu köylerde dokunan kilimlerde bulunan Şamanizm'den kalan koşan köpek figürü köpeğin kötü ruhların peşinden koşup onları kaçırttığı inancının bir yansımasıdır.

Orta Asya'da yaşamış olan Türklerin köpeğe büyük derecede bağıllıkları bulunmaktadır. Burada On iki hayvan Köpek Takviminde de karşımıza çıkan köpek figürü on iki yılın beş katı olan 60 yıllık devreleri ile Göktürklerde, Uygur Türklerinde, Tuna Bulgar Türklerinde, İtil Türklerinde kullanılmıştır. Sistemin on birinci yılı Köpek yılıdır.

Türk hakanlarından birisi birkaç sene önce yapılmış bir savaşı öğrenmek istemiştir. Ancak o savaşın yapıldığı yıl konusunda bir anlaşma sağlanamamıştır. Bunun üzerine Hakan, ileri gelenlerden bir kurultay toplayarak "Biz bu tarihlerde nasıl yanıldıysak, bizden sonra gelenlerde yanılacaklar. Şimdi göğün on iki burcu ve yılın

on iki sayısınınca her yıla bir ad verelim ve yaptıklarımızı bu yılların geçmesi ile anlayalım” demiştir. Ve bununda aralarında bir anı olarak kalmasını istemiştir. Bu önerinin onaylanması üzerine hakan ava çıkmıştır ve askerleri önüne katarak kovaladıkları bazı hayvanlar avlanmış bazıları ise yüzerek nehrin karşı kıyısına ulaşmıştır. Karşıya ulaşan ilk hayvan sığırdır. Ve ilk yıla onun adı verilmiştir. Daha sonra sırası ile sığır, pars, tavşan, timsah, yılan, at, koyun, maymun, tavuk, köpek ve domuz kayra ulaşmıştır Bu hayvanların isimleri On iki yıllık zaman sisteminin her bir yılının isimleri olmuştur. Türkler tarafından bulunan bu sistem Çinliler tarafından da kabul edilmiştir ve dört bin altı yüz kırk beş yıldır kullanılmaktadır.

Batı dünyasında köpek, önceleri Doğuda olduğu gibi sadece av hayvanı olarak sonrada farklı işlevlerde kullanılarak günümüze kadar gelmiş önem kazanmıştır. Batı sanatında köpeğe önemli derecede yer verilmiştir.

Genel olarak batı sanatına bakıldığında, Rönesans da olsun, Barok da olsun, köpeğe olan ilgi yoğundur. Yalnızca kuzey sanatında daha fazla köpekle ilgili örnek görmek mümkünken İtalyan sanatında bu sınırlıdır. Bunun nedeni ise İtalyan Rönesans'ının Batıya oranla doğaya daha erken açılmış olmasıdır.

Batı sanatında 1337 ile başlayan gelişim sanatçıları doğa gerçeğini sanat gerçeği ile bütünleştirmeye, doğayı ve insanı en güzel ve uyumlu biçimde görselleştirmeye götürmüştür. Köpek güncel yaşamdaki işlevinden çok, bir doğa varlığı olarak sanatta yerini bulmuştur.

Batı sanatında köpek resmine yer verilen örneklerden bir kaç şunlardır: Tiziano⁵¹ (Venüs) 1538, Vittore Carpaccio⁵² (Ermiş Hieronimus) 1502, Albert Dürer⁵³ (Ermiş Hieronimus Çalışma Odasında) 1514, Jan Van Eyck⁵⁴ (Arnolfini'nin evliliği) 1434, Velazquez Las Meninas⁵⁵ (Nedimeler) 1656, Edwin Henry Landseer⁵⁶ (Trial by Jury / jurili Mahkeme)1840

⁵¹ 1488-1490 yılları arasında yaşamış, İtalyan ressamdır.

⁵² 1450-1525 yılları arasında yaşamıştır, İtalyan ressamdır.

⁵³ 1471-1528 yılları arasında yaşamış, Alman ressamdır.

⁵⁴ 1389-1441 yılları arasında yaşamış, Flaman ressamdır.

⁵⁵ 1599-1660 yılları arasında yaşamış, İspanyol ressamdır.

⁵⁶ 1802-1873 yılları arasında yaşamış, İngiliz ressamdır.



Resim 17. Tiziano Vecellio, “Urbino Venüsü”, Tuval üzerine yağlıboya, 119x165cm, 1538



Resim 18. Jan Van Eyck, “Arnolfinin Evlenmesi”, 1534, Levha üzerine yağlıboya, 83.7x57cm, Özel koleksiyon

Bu yıllarda batıda köpek, basında da önemli bir yer tutmuştur. Alman ve İngiliz edebiyatına ait köpek ve efendi ilişkisine dair hikayeler bulunmaktadır. Bunlardan biri Virginia'nın öyküdür. Öyküde kızına çok düşkün olan baba hasta diye kızını eve kapatır. Kız şair Robert Browning⁵⁷ ile mektuplaşmaktadır. Ve günün birinde şairle tanışır. Gençler birbirlerine aşık olup gizlice evlenirler ve kaçıp İtalya'ya yerleşirler. Virginia Woolf⁵⁸ bu aşk öyküsünü Elizabeth'in köpeği Flush'ın bakış açısından anlatmaktadır. Flush, spaniel denilen av köpeği cinsindedir. Yazar öykünün başında uzun uzadıya köpeğin türünü, cinsini, kökenini ve adının nereden geldiğini anlatmaktadır. Flush el değiştiren bir köpektir. Hasta Elizabeth'e verilmiştir. Yeni hanımıyla da iyi anlaşmıştır. Elizabeth köpeği öyle çok sevmiştir ki, ona övgü dolu uzun bir şiir bile yazmıştır. Ama günün birinde Robert Browning aralarına girmiştir ve Flush çok kıskanmıştır. Robert'e saldırdığı için hanımı onu cezalandırır ve Flush bunalıma girer. Daha sonra Flush kabullenir ve üçü birlikte mutlu yaşarlar.

Bir diğer öykü ise Efendi ve Köpeğidir. Thomas Mann⁵⁹ 1919'da yazdığı öyküde kendi köpeğini anlatmaktadır. Köpeğin yaşamı efendisinin yaşamının bir parçasıdır. Şiirsel bir dille anlatılan öyküde okur, doğa betimlemelerine av hayvanlarına ve av olaylarına kaptırmaktadır. Yazar burada köpeği insanlaştırmaz. Onun içinden geçeni okuduğunu düşünür. Bu köpeğin tek beklentisi efendisi ile gezintiye çıkmak, av peşinde koşmaktır. Efendisine büyük bir sadakatle bağlıdır.

Bu iki öykü sadece köpek açısından gibi safkan değildir. Kişiliğindeki zayıflık bununla alakalıdır. O günlerde İngiltere de köpeklerin soyağacı önemlidir. Belki de bu yüzden öyküde oluşturulan karakter böyledir.

Birçok Yahudi metninde köpek, pis ve şeytani bir yaratık olarak hüküm giymiştir. Bu tutum Hristiyanlığın kutsal metinlerinde geçmektedir. Buna karşın köpek Ortaçağ ve Rönesans resimlerinde o kadar çok yer almıştır ki köpeğe karşı olan bu tepki ve kutsal metinlerdeki köpeğe olan olumsuz bakış gözden kaçmaya başlamıştır. Hristiyan metinlerinde ve Yahudi metinlerinde Çoğu zaman boy, biçim ve cins, gözetmeden bütün köpeklere olumsuz bir gözle bakılmıştır. Yahudi metinlerinde köpeğin pis ve kötücül yaratıklar olduğuna dair bir sürü hüküm yer almaktadır. Buna

⁵⁷ 1812-1889 yılları arasında yaşamıştır. İngiliz şairdir.

⁵⁸ 1882-1941 yılları arasında yaşamış, İngiliz feminist yazardır.

⁵⁹ 1875-1955 yılları arasında yaşamış, 20. Yüzyılın en önemli yazarlarından biridir.

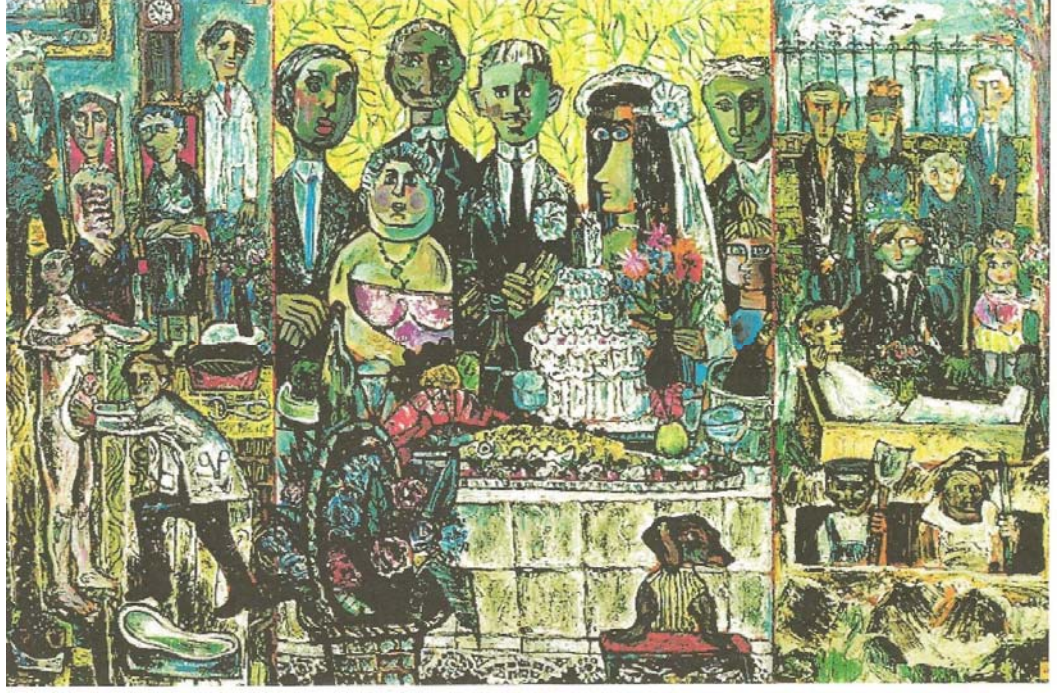
rağmen bu metinleri yazarlar bile köpeğin, sahibine sadakatle hizmet ettiğinin ve koruyuculuğunun farkındadırlar.

“İsa Peygamberin yaşamını aktaran görsel imgeler dikkatlice incelendiğinde, bu yapıtlarda köpeklerin çocuk masumiyetini vurgulayan öğeler olarak kullanıldığı görülür”⁶⁰

Hristiyanlıkta gündelik yaşamın gündelik yaşamın gerçekleri ve bu gerçeklerden evrilen sanat, yazıya baskın gelmekte olmasının nedeni köpekler ilk günlerden bu yana Hristiyanların yaşamlarında var olmuştur. Köpeklerin Hristiyan sanatında ki görünme şekli tıpkı Hristiyan kutsal metinlerindeki gibidir. Sadık korumacı, şiddete eğilimli ve pistir. Köpekler İsa'nın yaşamında çeşitli olaylarda yer almışlardır. Bazı resimlerde bununla ilgili ifadeler görülmektedir. Bazen Hristiyan resminde köpekler geleneksel olarak koyun sürülerinin başında kurtlara karşı bir koruyucu rolde resmedilmiştir. Bazen de geniş aile sofrasının hemen yanı başında bekleyen olarak yer bulmuştur. Sahibinin artığını yiyen canlı kanaatkar, sadık ve koruyucu, dosttur.

Batı resim sanatında ya da Türk sanatında olsun kadın ve köpeğin bir arada kullanıldığı bir çok resim vardır. Ama sanat tarihinde köpek ve kadın denilince, ilk akla gelen Jan van Eyck'in başyapıtı olan “Arnolfiniler'in düğünü”dür. Ortaçağ ve Rönesans resimlerinde sadece simgesel anlamlarıyla ya da kadınların süsü olarak yer almıştır. İlerleyen zaman da ise artık resmi o başlatıyor ve izleyiciyi sahibesinin iç dünyasına taşıyordu. Geleneksel anlamda köpek batı sanatında adanmışlığın sadakatin, cesaretin ve tetikte olmanın simgesiydi. Söz konusu eserde ve kadın ile olan ilişkisine baktığımızda köpek, kadının iffetinin göstergesi, ölene dek süren sadakatinin sembolü, sosyal konumunun amblemi, ruhsal durumun aynası, gönül işlerinin işbirlikçisi, yalnız dünyasının yoldaşdır.

⁶⁰ D. Apostolos Cappadona, ”Hristiyan Sembolizminde Köpek, Kutsal Sofraların Konuğu” **P Dünya Sanat Dergisi “Köpek ve Sanat”**, Portakal Sanat ve Kültür Evi, Sayı:49, Güz 2008, İstanbul 2008, s.64-77.



Resim 19. Cihat Burak, “Doğum, Yaşam, Ölüm”, Tuval Üzerine yağlı boya, 85x127cm, Özel koleksiyon

Resim 19 da ki örnekte yine bir düğün resminde köpek kullanılmış olması herhalde aklımızda sanat tarihindeki örneği ile bağdaştırmamızı olanak vermektedir. Burada köpek Cihat Burak’ın kurduğu kompozisyonun merkezinde değildir. Sanatçı geleneksel ritüel olarak bildiğimiz konuları sıkça kullanır. Burada da bir düğün sahnesi merkezde olup bir çok anlam birden çıkartmak mümkündür. Sanatçı bu resimde istif konusundaki ustalığını da sergilemiştir.

Batı medeniyetinde ilerlerken köpeğin görsel ve kültürel rolü artmış, yeniden gözden geçirilmiş ve biçimlenmiştir. Lahit heykellerinin ayaklarına uzanmış ya da kadının figürünün kucağına oturmuş ya da ayaklarının dibinde ölene kadar sadakat olarak tanındığı Ortaçağ’dan, küçük köpeğin değerli bir nesneye dönüştüğü daha modern dönemlere “Rönesans ve Barok” dönemlere bu değerli ev hayvanının insana özgü niteliklerle bağdaştırılması 20. yüzyıla kadar sürmüştür.

Bütün köpekler simgesel nitelik taşıyıcılar bile birbirlerine eşit yaratılmamışlardır. Gotik ve Rönesans dönemlerinde kuzey resminde küçük köpekler gündelik yaşamı büyük bir gerçekçilikle temsil etmişlerdir. Çünkü eskiden sadece saraylarda görülen kadın ve sadık köpek yoldaşlığı ilerleyen zamanda toplumun tüm katmanlarına yayılmıştır. Hristiyan resim sanatında hanımlarının ayaklarının dibine ya da

elbiselerinin eteklerine bağılılıkla çömeliveren rahatça kıvrılan köpeklerin iki anlamı bulunmaktadır. Birincisi sadakattir. İkincisi ise özellikle uyunken resmedildiklerinde masumiyet ve güvendir. Son Akşam Yemeği ile ilgili yapıtlarda görülen ama sessiz biçimde uyuyan, hiçbir tehlike sezmeyen küçük köpeğin verdiği güvenlik hissi, ruhunu tanrıya sevgiyle ve güvenle teslim etmiş herhangi bir hristiyanın güven duygusuyla paralellik göstermektedir.

Türk resim sanatı tarihinde de köpek resmine sıkça rastlamaktayız. O dönemde İstanbul'un sokak köpekleri giderek çoğalmış ve toplumsal yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Böylelikle ressamların resimlerinde, başta Osman Hamdi⁶¹ olmak üzere, yer almıştır. O dönemde İstanbul'da sokak köpeklerinin sürü halinde gezdiğini öğrenmekteyiz. Mahallelinin sokağa döktüğü çöplüklerde beslenmişlerdir. Buradaki halk buna alışmıştır fakat, gelen yabancılar ürkütücü, ilker ve pis bularak tepki göstermişlerdir. Bu yüzden Osman Hamdi Bey resimlerinde köpekleri böyle aç, susuz, pis ve sersefil göstermemiştir. Resimlerinin çoğuna bakımlı gibi görünen bir ya da birkaç köpek koymuştur.



Resim 20. Cihat Burak, “Abdülmecit’in Traş Koltuğu”, Duralit üzerine yağlıboya, 57x47cm, Özel koleksiyon

⁶¹ 1842-1910 yılları arasında yaşamıştır. Türk müzeciliğinin kurucusu kabul edilen arkeolog ve müzeci. Güzel Sanatlar Akademisi Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin kurucusu ve ressamdır.

Köpeğin resimlerde ev içinde gösterilmesi ikinci kuşak ressamalarda başlamıştır. Artık köpeğe bekçi değil dost gözüyle bakılmaya başlamıştır. Resim resim 16, 19, ve 20 de bunun örneklerini görmekteyiz.

Köpekler Osmanlı'da, henüz ev içlerine girmeden önce sokakların, meydanların cadde ve dükkan önlerinin, avluların ikinci sahipleri olmuşlardır. Türk resminde ise kimi zaman kompozisyonun içinde yer bulmuş kimi zaman ise konunun kendisini oluşturmuştur. Hatta o dönemde, bu topraklara gelen yabancı ressamların gözünden yansıtılan kent manzaraları içinde köpekler mutlaka yer almışlardır. Batılılarca çekilen bir çok fotoğrafta ve yazılı metinde İstanbul anlatımında mutlaka köpekler yer almıştır.

“Ünlü İtalyan gezgin-yazar Edmondo de amicis(1846-1908)de 1878 yılında kaleme aldığı İstanbul kitabında köpeklere özel bir bölüm ayırmıştır. İstanbul köpeklerini insanlarından sonra kentin ikinci halkı olarak görmektedir. Yazar, halkın köpekleri sevdiğine, onları sürekli beslediğine, ancak halkın inançları gereği evlerinde köpek barındırmadığından sokakların bu kadar çok köpekle dolu olduğuna dikkat çeker. Amicis'e göre İstanbul köpekleri, tasması, görevi, adı, meskeni, kanunu olmayan büyük bir 'serseri cumhuriyeti' oluştururlar. Köpekler her şeylerini sokakta yaparlar. Kendilerine oyuklar kazıp bunların içinde uyurlar; buralarda yer içerler;buralarda doğup, büyüyüp, buralarda yavrular ve emzirir, sonra yine buralarda ölürler. Köpekleri kimse rahatsız etmez; yolların sahipleri onlardır. Dörtnala koşturan bir atlı araba geçmedikçe yolun ortasında tembel tembel uyurlar. Taş hariç hemen her şeyi yediklerinden Amicis'e göre köpekler sokakların canlı süpürgeleridir. Kentin insanları gibi köpekler de mahallelere ayrılmıştır. Her sokak adeta belli bir köpek gurubu tarafından ele geçirilmiştir. Amicis, İstanbul köpeklerinin genellikle yara bere içinde, kuyruklarının kesik, kulaklarının kopuk, ayaklarının kırık, gözlerinin birinin kör olduğunu aktarır”⁶²

Burada da değinildiği gibi, İstanbul'un sosyal yaşamında önemli bir yer tutan köpekler, Türk resim sanatında da başlangıcından günümüze kadar değişik dönemlere sanatçıların ilgisini çeken bir temadır.

⁶² A. Kamil Gören, “Osman Hamdi'den Yüksel Arslan'a Türk Resminde Köpek ”**P Dünya Sanatı Dergisi**” **Köpek ve Sanat**”, Raffi Portakal Antikacılık Müzayede Organizasyonu ve Danışmanlık A.Ş., sayı.49, Güz-Kış 2008, İstanbul 2008, s.134-151

Türk resim sanatı tarihinde köpeğe yer veren örnek sanatçıların başlıcaları : Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmet Paşa⁶³, Halil Paşa⁶⁴, Abdülmecit Efendi⁶⁵, Feyhaman Duran⁶⁶, Eşref Üren⁶⁷, Şeref Akdik⁶⁸, Cemal Tollu⁶⁹, Cevat Dereli⁷⁰, Fikret Mualla⁷¹, Ali Avni Çelebi⁷², Bedri Rahmi Eyüboğlu⁷³, Ömer Uluç⁷⁴, Erol Akyavaş⁷⁵, Oktay Anılanmert⁷⁶, Orhan Peker⁷⁷, Özdemir Altan⁷⁸, Yüksel Arslan⁷⁹, Mehmet Güteryüz,⁸⁰ Balkan Naci İslimyeli⁸¹, Burhan Uygur⁸², Neşe Erdok⁸³, Komet⁸⁴ dir.

Türk resminde köpek resminin ortaya çıktığı ilk örneklerde, köpek genel bir konu etrafında kompozisyon içinde yar alıyordu, daha sonraki dönemlerde ise, bazı ressamlarca tümüyle baş role çıkarılmıştır.

3.2 Kedi

Kedi figürü Türklerde çok erken devirlerden itibaren önem taşımaktadır. Altay Türklerinde bazı at koşum takımı süslerinde kedi motifi kullanılmıştır. Bu kedi figürleri aslana ve ya kaplana benzetilerek ele alınmıştır. Bunun sebebi vahşi ve yırtıcı hayvanların bir yandan içlerinde kedi özelliği taşıdığına gönderme yapılmıştır.

⁶³ 1847-1907 yılları arasında yaşamış, Asker ressamlar kuşağından , Türk ressamdır.

⁶⁴ 1857-1939 yılları arasında yaşamış, Asker ressamlar kuşağından , Türk ressamdır.

⁶⁵ 1868-1944 yılları arasında yaşamış, Sultan Abdülaziz'in oğlu ve Türk ressamıdır.

⁶⁶ 1886-1970 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

⁶⁷ 1897-1984 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamı ve yazardır.

⁶⁸ 1899-1972 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

⁶⁹ 1899-1968 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

⁷⁰ 1900-1989 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

⁷¹ 1903-1967 yılları arasında yaşamış, çalkantılı ve bohem yaşam tarzı ile tanınan önemli Türk ressamıdır.

⁷² 1904-1993 yılları arasında yaşamış, Türkiye'de modern resmin ilk temsilcilerinden sayılan, önemli Türk ressamıdır.

⁷³ 1913-1975 yılları arasında yaşamış, önemli Türk şair ve ressamıdır.

⁷⁴ 1931-2010 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

⁷⁵ 1932-1999 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

⁷⁶ 1939 yılında doğmuş, önemli Türk ressamıdır.

⁷⁷ 1927-1978 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

⁷⁸ 1931 doğumlu önemli Türk ressamıdır.

⁷⁹ 1933 yılında doğmuş, önemli Türk ressamıdır.

⁸⁰ 1938 yılında doğmuş, önemli Türk ressamıdır.

⁸¹ 1947 yılında doğmuş, önemli Türk ressamıdır.

⁸² 1940-1992 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

⁸³ 1940 doğumlu, önemli Türk ressamıdır

⁸⁴ 1941 doğumlu, önemli Türk ressamıdır.

“Çıkış yeri Habeşistan olan kedi, bilinen kayıtlara göre ilk defa M.Ö 2200-3000 yıllarında Eski Mısırlılarca evcilleştirilmiştir. Habeşistan bölgesinin fethinin ardından Mısır’a getirilen kediler burada çok sevilmiş hatta kutsal sayılmıştır. O kadar ki bu dönemde aşk, musiki ve güzellik ilahlarını (Bastet, Maftet, Sekhmet) temsil ettiklerinden öldürülmeleri yasaklanmış, kaza ile dahi olsa öldürenler idamla cezalandırılmıştır. Zamanla Eski Mısır Dini’nin bir ögesi haline gelen kedilerin ölümleri için matem tutulmuş ve bunun bir göstergesi olmak üzere sahipleri kendi kaşlarını tıraş etmişlerdir. Ölü kedilerin cesetleri mumyalanmış, güzel kokular sürülmüş, cevizen yapılmış sandıklara konarak özel mezarlara gömülmüştür. Bu gelenek o kadar ileri boyuta taşınmıştır ki 1890 yılında İngiliz Arkeologlar Ben-i Hasan Mevkii’nde 180.000 kedi mumyası bulmuşlar ve Londra Müzesi’ne nakletmişlerdir. Eski Mısırlıların kedilere olan bu hürmetini bilen Pers İmparatoru Kambiz, M.Ö 525 yılında Mısır üzerine yaptığı sefer sırasında Feluse şehrini zapt etmek için ordusunun önüne büyük bir kedi sürüsü koymuş, bunun üzerine Mısırlılar da şehri savaşmadan kendisine teslim etmişlerdir.”⁸⁵

Kedi zamanla Suriye, Mısır ve Avrupa’ya yayılmıştır fakat her yerde sevilmemiştir. Kedi eski German kavimlerinde özgürlüğün ve fuhuşun sembolü olmuştur ve de özellikle kuzey Avrupa da çok da sevilmemiştir. Papa III. Innocent’in danışmanlarından Saint-Dominique, şeytanı siyah kedi şeklinde tasvir edip uğursuzluk ve musibet sembolü yapınca bu görüş birçok yere yayılmıştır. Bu tarihten sonra kediler şeytani bir simge olarak hiç sevilmemiş ve Orta çağda hükümet mensupları papalar ve papazlar eşliğinde düzenlenen törenlerde kazıklara geçirilerek ya da kafesler içinde yakılmıştır 17.Yüzyılın ortalarına değin Metz ve Paris şehirlerinde Saint Jeane Bayramı’nda kedi yakma törenleri gerçekleştirilmiştir.

Kedileri Araplar çok sevmişlerdir. Hatta bir dönem Arapların Altından yapılmış kedi heykeline tapındıkları bilinmektedir.

“İslamiyet’ten sonra da kediler başta Hz. Muhammed (S.A.V.) olmak üzere Müslümanlarca sevilen ve birlikte yaşanan hayvanlardan biri olmuştur.

⁸⁵ <http://www.kediliev.com/kedili-kitaplar-siirler-yazilar-pullar-sanat-yasamin-icinde-yeralan-kedi-varligina-dair/kedilerin-tarihi-t8421.html> Erişim Tarihi:10.10.2013

“Müezza” isminde bir kedi beslediği rivayet edilen efendimizin kedilere dair pek çok hadisi nakledilmiştir. En büyük hadis ravilerinden Ebu Hureyre (R.A) de bu künye adı kediye olan sevgisi sebebiyle almıştır. Bulduğu bir kediyi devamlı olarak yanında taşıdığından dolayı onu tanıyanlar tarafından “Ebu Hureyre” yani “Kediciğin Babası” olarak çağrılmış ve bugüne dek bu künye ile bilinmiştir.”⁸⁶

Diğer bir örnekte ise;

“Hakan, Kazan ve Altay Türklerinde korku salan kötü ruhların kedi, köpek yılan gibi hayvanların kılığına girebildiğine inanılıyordu. Radloff’un Karaorman tatarlarının (Tuba) Kuson Boyuyla ilgili aktardığı bir parçada bir kedi cinin bir ihtiyara zenginlik ve servet sağlaması, ama adamın tamahkar davranmasıyla her şeyini kaybetmesi anlatılmıştır.”⁸⁷

Türkler kedi sever insanlar olarak bilinmektedirler. Buna rağmen halk arasında nankör olarak tanımlanır ve kedilerle ilgili bazı olumsuz atasözleri vardır. Kedileri seven ve onları eserlerine konu etmiş bir çok yazar ve şair vardır. Bunlar arasında en bilinenleri Tevfik Fikret⁸⁸, Namık Kemal⁸⁹, Abdülhak Hamid Tarhan⁹⁰, Sürûri⁹¹ dir.

Geç dönemlerde kediler daha çok çeşitli hikayelerde ve masalarda alegorik simge olarak kullanılmıştır ve yoğun olarak eski Türk mitleri ve inanışlarının etkisi görülmektedir.

Özbek halk kahraman destanı olan Alparmış Destanında Kedi bir yerde ecel, ölüm veya kaderin alegorisi olarak kullanılmıştır. Diğer yandan Tufan Efsanesinin Hakas Türklerine ait şeklinde kedinin ağzı pis sayılmaktadır. Bunun sebebi de şeytanın fare kılığına bürünmesi ve kedinin ağzı ile fareyi yakalamasıdır. Bunu dışında eski metinlerden öğrenildiğine göre Orta Çağ İslam dünyasında fal bakılırken kedi kullanıldığı bilinmektedir.

⁸⁶ <http://www.kediliev.com/kedili-kitaplar-siirler-yazilar-pullar-sanat-yasamin-icinde-yeralan-kedi-varligina-dair/kedilerin-tarihi-t8421.html> Erişim Tarihi:10.10.2013

⁸⁷ Y. Çoruhlu, a.g.y., s.173

⁸⁸ 1867-1915 yılları arasında yaşamış, Türk edebiyatının batılılaşmasında büyük pay sahibi, şair ve yazardır.

⁸⁹ 1840-1888 yılları arasında yaşamış, Genç Osmanlı hareketi mensubu yazar, gazeteci, devlet adamı ve şairdir.

⁹⁰ 1852-1937 yılları arasında yaşamış, Türk şâir, oyun yazarı, diplomatdır.

⁹¹ 1928 yılında doğmuş, tiyatro oyuncusudur.

Kediler diğer hayvanlarının yanı sıra Hz. Muhammed⁹² 'le ilişkilendirilmiştir. Hadislerde bu hayvandan olumlu bahsedilmiştir. Ve Müslümanlık da evde beslenilmesi uygun bulunan hayvan olduğu için rahatça evlerde canlı bir kedi yer bulmuştur.

Bir çok efsanede kedinin aslana benzediği, fedakar sağlam karakterli ve cesur olduğu üzerinde durulmuştur.

Varka ve Gülşah minyatürlerinin bir kısmında da kedi motifi vardır. Fakat burada olumsuz anlatılmıştır. Kötü şans, zalimlik, üzüntü, ayrılık, ihanet, aç gözlülük gibi kavramları ifade etmek için kullanılmıştır.

Kedinin, Mevlana'nın Mesnevi'sinde bile tasavvufi hikmetleri ifade etmek için kullanıldığı bilinmektedir.

Selçuklu çini sanatında kedi, saray hayatıyla ilgili olarak bulunan tasvirlerde geçmektedir. Kedi İslam dininde olumlu bakılması sebebi ile Osmanlı döneminde çok sevilen bir hayvan olmuştur. Fakat, Abdulaziz Bey'in eserinde kedi sevilmesine rağmen olumsuz anlamlar yükleyen bir manzume vardır. Burada kedi, haylaz, hırsız, fare avlamayan, sadece yiyen, içen, uyuyan, hilebaz ve huysuz olarak sunulmaktadır. Bazı minyatürlerde de yer alan kedi, Cumhuriyet döneminde de önemini koruyan bir hayvandır

Antik çağda Mısır'ı ziyaret edenler onun sanatına ve anıtsal yapısına hayran kalmışlardır. Bu hayranlık nesnenin sanatsal ve mimari biçiminin tuhaflığına da şaşkınlıkla karışık bir hayranlık olmuştur. Bu günkü Lektor antik çağda mısırın başkentiydi. Nil'in batı kıyısında mezarlık bulunmaktaydı. Bu mezarlıktaki taşlar ziyaretçileri şaşırtmıştır. Bu arazide deki kireçtaşıdan oyulmuş gömütler, çamur ve sıva üzerine yapılmış zarif resimlerle ya da renkli rölyeflerle süslenmiştir. Ve en sık kullanılan temalardan biri mezar sakinin karısı ve çocuklarını bir aradalığını anlatan ve ölümden sonraki yaşamda da sürmesini umut ettikleri evcil mutluluktur. Bu konuyu işlerken çoğunlukla simge olarak kedi kullanılmıştır. Mısır sanatında eserin anlamı görünen değil görünenin altında yatandır. Böyle değerlendirerek bakınca yuvada ya da resmedilen kedi daha iyi anlaşılacaktır. Kedi Mısır evlerinin gedikli unsurudur. Bahsedilen antik mısır kedileri, bizdeki tekir cinsi kediye

⁹² 571 yılında Mekke de doğmuştur. İslam dininin peygamberi ve son peygamberdir.

benzemekteydiler. Yalnız onlarda çizgili kürk, ve kıvrık kuyruk bulunmaktadır ve kuyrukları gri değil kül rengidir. Mısır resimlerindeki kediler izin verildiğinde ne yaparsa hepsi anısını yapmaktaydılar. Örneğin; içlerinden biri yay gerilmiş kavisli sırtıyla balık yerken diğeri kocaman bir kemiği kemiriyor. Bir kedi kırmızı bir kayışla bacağından bağlanmış ve ulaşamayacağı bir mesafede duran bir tabak dolusu ete bakıyor. Bunun gibi bir sürü örnek verilmiştir. Antik mısırdaki mezarların duvarlarında görülen bazı sahnelerde soylu kimse olarak resmedilen kişiler güzel kıyafetler içinde yanlarında ise aileleri ve bir evcil hayvan genellikle kedi olarak resmedilmiştir. Burada kediyi gerçekte görüldüğü anlamda değil bir simge olarak kullanmışlardır.

Mısır'da iki tür vahşi kedi yaşamıştır. Felis silvestris libyca (vahşi Afrika kedisi) ve Felis chaus (bataklık kedisi). Küçük vahşi bir kedi o dönemde evlere girip beslenip eğitilebiliyordu. Mısır kedisinin evcilleştirilmesinin nedeni, kedinin tarımsal ekonomiye ve halkın zenginleştirilmesine yapabileceği düşünülen katkıdır. O dönemde tahıl ambarlarında çokça kemirgen hayvan başta fare olmak üzere dolaşıyordu. Kedi beslenilmesinin en baş nedenlerinden biri bu avlanma gereğiydi. Aynı zamanda o dönemde Mısır'da ortalıkta gezinen zehirli yılanları da kediler avlıyordu. Kedinin bu özelliği Mısırdaki dinsel itibarının da artmasını sağlamıştı. Tüm bu nedenlerle göz önünde bulundurunca aşağı yukarı İÖ 4000 dolaylarında Mısır'da kedi faydalı hayvan olarak kabul görmüştü. Kediler o dönemde karşılıklı faydalı olan bu ilişkinin gelişmesi ile Mısırdaki insanların yaşamında bir parça olmuş hatta insanlara can yoldaşı olmuştur.

Kediler son derece karakterli olmasının yanı sıra pek kibirli ve mağrur hayvanlardır. Bu özelliği o dönemde ki yazarların hikayelerinde de görülmüştür. Ostrakan ve Papirüslerdeki yazılı betimlemelerde efendi ve hizmetkar rolü değişmiştir. Örneğin masadaki fareye servis yapan ve bir yandan da yelpaze ve peşkir tutan kediler bulunmaktadır. Ya da bir başka kedi kaz sürüsüne göz kulak olmaktadır. Bazen yazarın politik taşlamaları da görülür. Kediler tarafından korunan kale mızrak ve oklarla donanmış farelerin saldırısına uğrar.

Diğerk taraftan savaş arabasını çeken fareler vardır. Bunların anlatılmasındaki amaç insanın aklına Muzaffer Firavun tarafından yapılan başarılı kuşatmalardır.

Antik Mısır'da tanrı bolluğu vardı. Ve bunlar ulaşılabilir olmak için kendilerini açıkça çoğunlukla da tanrı kılığında göstermişlerdir. Burada kutsal ola hayvanlar değildi, hayvanlar sadece tanrıların görülebilir halleriydi. Gündelik yaşamdaki insanların dini ile resmi tapınaklardaki din arasında da büyük farklılıklar vardı. Kedinin popüleritesi ise İÖ 2000den itibaren giderek artmıştır. İÖ 1000'lerden itibaren olağan üstü tırmanışa geçmiştir. Platolemaia⁹³ sülalesi döneminde baş döndürücü bir mertebeye ulaşan kedi başlı tanrıça Bastet, sıradan insanların inanışında Osiris⁹⁴'in yanı başına yerleşti. Kedilerin yılanlarla savaşıp öldürme becerisi sıradan ve cahil halkın kedileri tanrı konumuna yerleştirmesine neden olmuştur. O dönemde kedi imgesi birçok yerde sıkça görülmeye başlamıştır. Çıkardığı ses tehlikeyi önleyen çan tokmaklarını, elbiseyi iliştirilen muskaları ve akla gelmeyecek bir çok nesnede kedi imgesini görmek mümkün olmuştur.

Mısır tanrılarının birçoğu aslanla özdeşleştirilmiştir. Özellikle çok sık görülen yarı hayvan yarı insan olan tanrılarda çokça aslan görmek mümkündür. Aslan başlı bir kadın olarak gösterilen bir tanrı ise tıpkı bir kediyeye benzemektedir. Aslanla kedi arasındaki bağ bir çok bazı tapınaklar arasında sıkı bağla kurmuştur.

Antik Mısır'da kedinin hikayesi sanatsal ve dinsel boyutları ile çakışmıştır. Bu gün kü yaşamımızla da keşismektedir. İÖ 30'dan sonra evcil kedi Mısır dışında da yayılmıştır. Mısır resim ve heykellerindeki kediler tıpkı gerçek hayattaki kediler gibidir. Kedi bizim dünyamızla, Eski Mısır uygarlığı arasındaki bağı gösteren en somut birkaç örnekten birini oluşturmaktadır.

Kedilerin davranışları bazı şeylere işaret etmektedir. Örneğin mırılması hayatından memnun olduğunu anlatmaktadır. Bazen de bu doğru değildir. Yapılan araştırmalar büyük acı çeken doğurmakta olan hatta ölmekte olan kedilerin bile çoğu kez yüksek sesle hatta uzun uzun mırıldandıklarını göstermiştir.

Hem kediler hem de köpekler insanlarla ciddi bir sözleşme yapmış gibilerdir. Onların yabani ataları ile belli görevlerini yerine getirmesi karşılığında yiyecek, içecek ve koruma teklif ederek onlara bir nevi yazılı olmayan bir anlaşma yapılmıştır. Köpekler açısından, malların korunması sahiplerinin savunulması, zararlı

⁹³ MÖ 283 Büyük İskender'in bir generali olup, onun ölümünden sonra kurulan Diadoki devletlerinden biridir. Ptolemaik Krallığı ve Ptolemaios hanedanı kurucusudur

⁹⁴ Geb ve Nut'un oğlu yeraltı dünyasının hakimi, ölümsüz yaşam için diriliş tanrısı, kural koyucu, koruyucu; ölümlerin yargıci lahitinin bulunduğu yer Abidos'ta kültürünün oluştuğu yerdir

hayvanların yok edilmesi, araba kızıklarının çekilmesi gibi bir dizi görev yüklenmiş ve oldukça karmaşıktır.

Kediler için beklentiler biraz daha kısıtlıdır. Kedilerin bir temel ve bir de ikincil görevleri bulunmaktadır. Kedilerin zararlı hayvanları yok etmesi bekleniyordu. İkinci olarak ise ev hayvanı olmaları beklenmektedir. Kediler boyları küçük olduğu için iş hayvanı olarak çok da kullanılmamışlardır. Kediler modern zamanlarda ideal ev hayvanları olmuş, köpeklerle paylaşımları ve ara sıra filmlerde ve tiyatro oyunlarında oyuncu olarak yer almalarının dışında insanlara olan pekte yardımları yoktur.

“Kedi, insanların işlerinde daha dar kapsamda yer almasına rağmen, insanın sevmeye duygusu üzerinde egemenliğini sürdürebilmiştir. ABD’de kırk milyon köpeğe karşılık yirmi üç milyon kedi bulunmaktadır. İngiliz adalarında kedi ve köpek sayısı yaklaşık olarak eşittir. Beş milyon kediye karşılık yaklaşık altı milyon köpek bulunmaktadır. Buna rağmen, bu çok yüksek bir kedi nüfusudur. Ve muhtemelen olduğunda daha düşük edilmiştir. Zararlı hayvanların yok edici şeklindeki eski görevlerini sürdüren az sayıda fare ve sıçan avcısı kedi olmakla birlikte, bu gün evcil kedilerin büyük çoğunluğu ev kedisi ya da sokak kedisi olarak yaşamaktadır. Ev kedilerinin bazıları lüks içinde yaşayan soyu belli kedilerdir, ancak çoğunluğunu soyu karışıktır.”⁹⁵

Kedi aynı zamanda günlük hayatımızda işlevi olan bir hayvandır. Bu yönleri ile eskiden bu yana hayatımızda yer edindirler.

“Kediler kuşkusuz evdeki zararlılara (tahıl erzak depolarının düşmanı olan farelere) karşı ekolojik mücadele için kaçınılmaz önemdedir. Köpekler ise, bunca kalabalık hayvan varlığının ve hayvanlara terk edilmiş giriş katının/avlunun güvenliği ve korunması bakımından gerekliydi.”⁹⁶

Kedi, dört bacaklı sıradan bir hayvan olarak neden bu kadar önemli olduğu ve neden bu kadar büyük bir kültürel alanı işgal ettiğini düşünülürse oldukça şaşırtıcı bir sonuç çıkmaktadır. Kediler insanlık sahnesinde dokuz bin yıldır varlar. Fresklere resmedilen, taşlara yontuldular, ağaca oyuldular, gümüşle kaplandılar ve altına

⁹⁵ D. Morris, **Kedinizi Nasıl Bilirsiniz**, Dost Kitabevi, İstanbul, çev. Abdullah Ersoy, 1999, s.13

⁹⁶ A. Atauz, Cogito, (1993), “Kent ve Hayvan”, **Hayvan :İmge, Simge Gerçeklik**, Sayı:32, s.149, Yapı Kredi yayınları, İstanbul

döküldüler, mumyalandılar, taşlaştırıldılar, film karelerine, gazete haberlerine, ve popüler edebi metinlerde yar aldılar. Ve günümüze kadar birçok sanatçının resimlerinde bazen kompozisyonun içinde bazen ise konunun kendisi olarak yer aldılar.

Beş bin yıl önce Mısır'da kedi ikiliği temsil etmekteydi. Aslana benzeyen başı ve ay gözleri ile iki özellikli bir tanrıydı. Yüzü düzen ve düzensizliğin, uyum ve dengesizliğin simgesiydi. Tıpkı Ay'ın hallerini andıran döngülerini anıştıran bir hayvandır. Birçok yerden yara almadan atlayabilen, birçok hayat yaşayan güçlü varlık olarak bilinmektedir. Bunların yanında gözleri her şeyi görebilen sessiz avcı olarak bilinmektedirler.

Kedi ile ilgili yazılmış bir öykü vardır. Örneğin Dokuz sayısının sırrı;

İyi şans ve dokuz sayı arasında bir ilişki vardır. Bir gün kedi Müezzin, Muhammed'in gömleğinin yanına uzanmış yatmaktadır. Yerinden kalkıp gitmek isteyen Muhammed gömleğini kesip uyuyan kediyi rahatsız etmez. Sonra kedi sırtından üç kez yere çalarak kutsar. Muhammed'in bu kutsaması kedilerin neden her zamana dört ayak üstüne düştüklerinin cevabı gibidir. Daha sonra söylene uzmanları üç kere için dokuz olması nedeni ile kedilerin dokuz canlı olarak ifade edildiklerini açıklar. Muhammed'in gömleğinden kestiği kızı, tüm kedilere uzun bir ömür müjdesi sayılmıştır.

Kedilerin uzun ömürlü olmasını Japon kedisi olan Kimono'nun hikayesi de bir örnektir. Japonya da, siyah kırmızı ve beyaz renklerini taşıyan kediler iyi şans anlamına gelmekteydi. Japoncada mi-ke sözcüğü hem üç renk hem de iyi şans anlamına gelmektedir. Bu yüzden Japon resminde, heykelinde ve şans tılsımlarında, miki kedisini görmek mümkündür.

Büyük Britanya'da ve Pasifik Şeridene kadar pek çok ülkede bir inanış olarak kediler hava durumunu yönlendirmekteydi. 19. yüzyılda İngiltere'de denizcilik sigorta şirketleri kedi olmayan bir yükü sigorta etmemişlerdir. Kıyı havası kötü gittiğinde denizciler, üç renkli bir kediyi demir bir kap içine koyup fırtına bitene kadar orada tutmuşlardır. Tekne kedisi çok eski bir efsanedir ve bir çok dilde farklı karşılığı bulunmaktadır. Kedi isimlerinden esinlenen bir çok denizcilik terimi ve ya deniz taşıtı bulunmaktadır.

Efsanelerde kedi ve yılan arasında benzerlik ve ilişki bulunmaktaydı. İsmi Goblin olan hayal ürünü kedi, efsaneye göre perilerin kaçırdığı bir bebektir. Yarı kedi yarı insandı. Bazı efsanelerde ise kediye dönüşebilen akıllı bir adamdı. Tam anlamıyla kedi değildi ama kedi özellikleri taşıyan çirkin bir yaratıktı. Goblin hala Avrupa ve Dünya edebiyatında birçok farklı isimle yaşamaktadır. Eski halk şarkılarında bu kedinin zaman içinde geri geldiği anlatılmaktadır.

İskandinav ülkelerinde kedi, aynı zamanda Goblinleri kovalayan smierragatto (tereyağı kedisi) Ekmeği, sütü, peyniri ve tereyağını korurdu. Fırlandiya’da ise çatı kırışlarında yaşayan kedi, ve inanışa göre kendisine saygı duyan herkese iyi şans getirirdi. Ev halkının ufak tefek işlerini görürdü.

Türk edebiyatı kedi metinleri ile doludur. Edebiyatımızda kedi ile ilgili metinlerin yazarı İbrahim Alattin Gövsadır. 18. Yüzyılın sonlarında Tokatlı Kani’nin “Hirrename” isimli “Dişi kediler” kitabında mart ayının gelmesi ile kediler için özgürlük hakkının dilenmesi anlatılmıştır. Daha sonra Edhem Pertev Paşa⁹⁷,nın “av” eserinin kahramanı olan “Kıtmir” ise kedilerin evlerdeki ve damlardaki huzur ve serbestliğine imrenmektedir.

Tevfik Fikret çocukluğunda çok sevdiği kedisi Zerrişte’ye ismi ile başlık attığı bir şiir yazmıştır. Bu şiirin sonunda Tevfik Fikret kadınlarla kedi arasında paralellik kurmuştur. “ *Sevdiklerimin ben hepsinde bu turnakları, hepsinde bu hali, Hepsinde bu hırçın kedi simasını gördüm.* ”⁹⁸

O dönemde Nurullah Ataç, Tevfik Fikret’in bu şiiri ile uğraşmıştır. Günlerin getirdiği isimli yazısında şöyle demiştir

“Bir kedisi varmış, nazlanır, etmediğini komazmış. Anlattığından belli, hayvancağz oynamak istemiş. Ama Tevfik Fikret o ukalaca böbürlenen edası ile “Benim bütün sevdiklerim işte böyle çıktı” diye yanıp yakınır. Kediye koyduğu ada da bakın:”Zerrişte!” İllede Pamuk, Mestan, Sarman Zertop

⁹⁷ 1818–1893 yılları arasında yaşamış, Osmanlı Devleti’ne 5 Şubat 1877 - 11 Ocak 1878 arasında sadrazamlık, hükümet nazırlığı, Şura-yı Devlet reisliği ve büyükelçilik gibi birçok yüksek kademe görevlerde hizmet vermiş bir devlet adamıdır.

⁹⁸ G. Akçura, “Türk Edebiyatında Kedi Kuyruklu Yazılar“, **P Dünya Sanat Dergisi “Kedi ve Sanat”**, Portakal Sanat ve Kültür Evi, Sayı:37, Bahar 2005, İstanbul 2005, s.66-77.

*desin demiyorum, başka adlar da olur. Ama Zerrişte nasıl olur? Bir deneyin: "Gel pisi pisi. Zerrişte!" Gülünç olmuyor mu?"*⁹⁹

Kediye eserlerinde yer veren daha birçok şair, roman ve öykü yazarı vardır. Şiirlerine kediye yer veren başlıca isimler: Nazım Hikmet¹⁰⁰ "Masalların masalı", Necip Fazıl Kısakürek¹⁰¹ "Sayıklama", Orhan Veli¹⁰² "Kuyruklu Şiir", Orhan Veli "Kuyruklu şiir", Fakihe Odman¹⁰³, Asaf Halet Çelebi¹⁰⁴, Oktay Rıfat¹⁰⁵, Behçet Necatigil¹⁰⁶, Melih Cevdet Anday¹⁰⁷, Özdemir Asaf¹⁰⁸ dır.

Kedileriyle birlikte İsmi en çok anılan yazarlar ise Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Cihat Burak'tır. Ressam ve Öykü yazarı Cihat Burak, Öykülerinde ve resimlerinde birçok hayvanı kullanmıştır fakat, en çok kediyi kullanmıştır. Türk resim sanatı tarihinde, resimlerinde kediyi resmeden bir çok ressam vardır. Cihat Burak'ın kedilere karşı özel bir sevgisi vardır ve onları birçok edebiyat metninde ve resimlerinin çoğunda ve seramik işlerinde kullanmıştır. Kedi ve insanı bir arada resmetmiş daha çok kedi ve kadın arasında örnekleri görüldüğü şekilde bağ kurmuştur.



Resim 21. Cihat Burak, "Sirkeci", Kağıt üzerine çini ve pastel yağlıboya, 50x55cm, Özel koleksiyon

⁹⁹ G. Akçura, a.g.y., s.67

¹⁰⁰ 1902-1963 yılları arasında yaşamış, Türk şair, oyun yazarı, romancıdır.

¹⁰¹ 1904-1983 yılları arasında yaşamış, Türk ve İslamcı şair, yazar ve düşünürdür.

¹⁰² 1914-1950 yılları arasında yaşamış, Şair ve yazardır.

¹⁰³ 1908 yılı doğumlu, Türk kadın yazardır.

¹⁰⁴ 1907-1958 yılları arasında yaşamış, Türk şairidir.

¹⁰⁵ 1914-1988 yılları arasında yaşamış, Türk şair, oyun yazarı ve romancıdır.

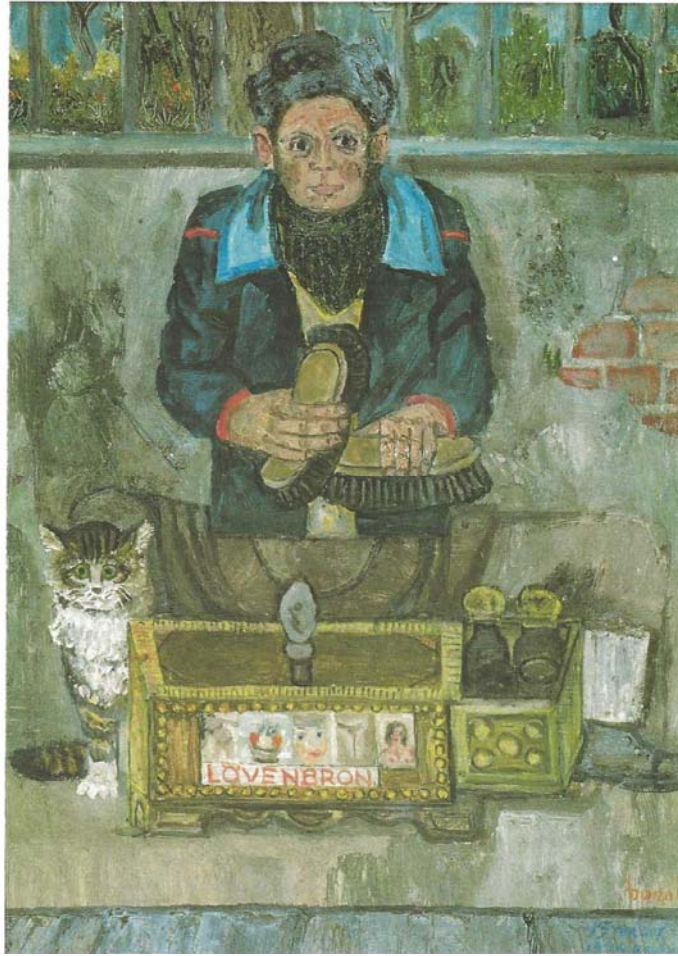
¹⁰⁶ 1916-1974 yılları arasında yaşamış, yazar ve şairdir.

¹⁰⁷ 1915-2002 yılları arasında yaşamış, şair, tiyatro oyunu, roman, deneme, makale yazardır.

¹⁰⁸ 1923-1981 yılları arasında yaşamış, Cumhuriyet dönemi Türk şairlerdendir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar¹⁰⁹, da Cihat Burak gibi tam anlamıyla bir kedi severdir. Ölürken son sözleri “kedilerimi iyi doyurun “olduğu bilinmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın hayatı boyunca beslediği kedilerden biri olan Nazlı bir eserinde yer almış ve de çok tanınmıştır. Kurşuni kedi isimleri bu eserde Nazlı uzun uzadıya anlatılmıştır.”Kedim nasıl öldü” isimli eserinde Nazlıdan sonra sahip olduğu kedisi Sarı adındaki hayvandır. Yazar bir çok romanını bu kedi kucağında yazmıştır.

Niyazi Ahmed Banoğlu¹¹⁰,nun “Tekin olmayan kedi” isimli eseri de yazarın kedisini anlatmaktadır. Bu yazarlar arasında kedi ile özel bir bağ kurmuş olan en önemli isim Cihat Burak’tır.



Resim 22. Cihat Burak, “Boyacı Çocuk”, Duralit üzerine yağlıboya, 62x45cm, Özel koleksiyon

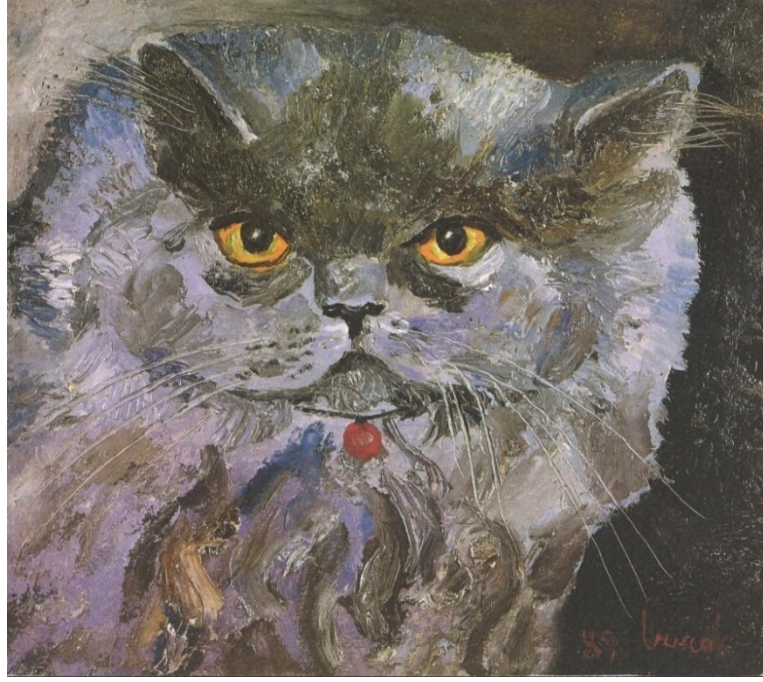
Cihat Burak Zenci Kalınız ve Cardonlar ve Yakutiler isimli hikaye kitaplarındaki hikayelerinde her zaman kediler bulunmuş kediye olan sevgisini vurgulamıştır. Cihat

¹⁰⁹ 1864-1944 yılları arasında yaşamış, Türk romancısıdır.

¹¹⁰ 1913-1992 yılları arasında yaşamış, Türk yazardır.

Burak kedileri köpek ile kıyaslamış ve kedi hayvanını sevmesinin nedenini karakterine bağlamıştır. Kedinin karakterli bir hayvan olduğunu ve bu yönünü çok sevdiğini sık sık anlatmıştır. Köpekleri de resimlerinde kullanmasına rağmen, köpeğin anlamsız bir sağdık yönü bulunduğunu vurgulayıp “sirk hayvanı” diye ifade etmiş fakat kedilerin yeri gelince hırçın olmalarını karakterine bağlamıştır.

Cihat Burak’a ait çok sayıda kedi resimleri vardır.



Resim 23. Cihat Burak, “Kedi ”, Duralit üzerine yağlıboya, 25x25cm, Özel koleksiyon

Edebiyatımızda kedileri çok seven ve eserlerinde sıkça yer veren yazarlarımızdan biri de Bilge Karasu¹¹¹’dur. Troya ‘da ölüm vardı adlı eserinde kedilerden çokça bahsetmiştir. Bu kitaptaki ”anahtar “ adlı hikayede kediler anlatılmıştır. Daha sonra Hayvanlar kitabında, onun arkasından İnsanlar kitabında kedilere yer vermiştir.

¹¹¹ 1930-1995 yılları arasında yaşamış Türk yazarıdır.



Resim 24. Cihat Burak, “Kedi”, Duralit üzerine yağlıboya, 25x25cm, Özel koleksiyon

Bilge Karasu Boğaziçi üzerine bir ön metin ve Beyoğlu üzerine adlı kitaplarında Köpek severlerle kedi severleri karşılaştırmıştır. Yazdıklarının altında ciddi boyutta bir kedi severlik yatan Bilge Karasu, köpek sever insanlara karşı tepkilidir. Köpek sever insanların kötü ya da zayıf olduklarını vurgulamıştır.

Bilge Karasu ciddi bir kedi sever yazardır. Hemen hemen tüm yapıtlarında kediden mutlaka söz edilmiştir. Göçmüş kediler bahçesi isimli eserinin son bölümünü olduğu gibi kedilere ayırmıştır.

“Kedi sevmek, kedinin, kendisini seven (kendisinin de sevdiği) kişi karşısındaki umursamaz bağımsızlığını baştan kabul etmek demektir. O umursamaz bağımsızlığı, sırası gelince, kendi de göstermek olanağını-çocukça bir haklılık duygusuyla-eline tutmak demektir. Kedi, kendi canı istediği zaman sokulur size; canı istemiyorsa, çağrılarınızı karşılıksız bırakır. Üç beş okşayışla, mırıltılar, gırıltılar başlar, bunlar gitgide yükselir; bir birliktelik kurulmuştur. Ya siz bir kımultınızla, onun rahatını bozduğunuz için, ya da o uyarım doyunluğuna erdiği için, bu birliktelik bir anda çatışma halini alabilir. Kedinin ‘nankörlüğü’ denen, kedinin bu bencilliğidir; insanca davranış kurallarından esinlenerek hayvana yakıştırdığımız bir

*'bencillik...'On sekizindeki bir delikanlının gücüne erişmiş altı aylık bir bebekle oynağa kalksaydık, sonuç daha başka olmazdı ki...'*¹¹²

Mesut Cemil¹¹³'in kedi öyküleri de oldukça fazladır. Yazarın ilk öyküsü de “Sarime” isimli kediyi uzun uzadıya anlatmaktadır. Aile dergisinde İlkbahar 1948 ‘de yayınlanan beşinci sayısında yer alan öyküsü ise “Haydutlaşan Pisingot”dur. Aynı derginin ilkbahar 1949 sayısında bu kez “Gomuğun Kızı”nın öyküsünü öğrenmekteyiz. 1949 yılının sonbaharında ise, Okuldaki Hortlak” öyküsü Kedi hikayeli üst başlığı altında yayımlanmıştır.

Yazarın Aile dergisindeki yazıları 1950 yılında da sürmüştür. İlkbahar sayısında taşındıkları evden kaçıp eski evini bulan bir kedinin öyküsü bulunmaktadır. Örneğin “Pamuili niçin kaçtı”, “Ponçik ve İnsanlar”, “ Bir kedi aşkı”, “İstanbul’un kedileri” içinde kediden bahsettiği başlıca hikayelerdir.

Kedileri en erken konu eden başlıca yazarlar arasında Samipaşazade Sezai¹¹⁴ gelmektedir. Yazarın “Kediler” İsimli hikayesinde Büyükada da sokaktan eve alınmış fakat daha sonra evi ele geçirmiş olan bir kedinin zulmü anlatılmaktadır.

Halit Ziya Uşaklıgil¹¹⁵'in “Eski bir Refik” ve “Zerrin’in öyküsü” adlı iki eserinde kedilerden söz edilmiştir. Kedi dostu olarak tanınan Hüseyin Rahmi Gürpınar¹¹⁶'ın “İki loğusa” ve “Kedi yüzünden” isimli eseleri de içinde kedi geçen öyküler listesindedir. Sait Faik,¹¹⁷ Cahit Sıtkı Tarancı¹¹⁸ ve Necip Fazıl Kısakürek¹¹⁹ listenin devamındadır ve adını sayamayacağımız bir çok yazarımız eserlerinde kedilerden bahsetmiştir.

Sanatçıların çok sevdiği hayvan olan kediler elbette romanlarımıza da girmeyi başarmışlardır. Yusuf atılğanın romanında bir cinayate şahit olması gerekçesi ile

¹¹²G. Akçura, a.g.y., s.70

¹¹³ 1902 yılı doğumlu, Türk yazardır.

¹¹⁴ 1859-1936 yılları arasında yaşamış, Türk realist öykücü, romancıdır.

¹¹⁵ 1866-1945 yılları arasında yaşamış, İlk büyük Türk romanı olarak kabul görmüş Aşk-ı Memnu'nun yazarı olan önemli Türk Romancısıdır

¹¹⁶ 1864-1944 yılları arasında yaşamış, Türk romancısıdır.

¹¹⁷ 1906-1954 yılları arasında yaşamış, Türk öykü ve roman yazarı, şair.

¹¹⁸ 1910-1956 yılları arasında yaşamış, Türk romancı, yazar ve şairidir.

¹¹⁹ 1904-1983 yılları arasında yaşamış, Türk ve İslamcı şâir, yazar ve düşünür.

öldürülen kedi oldukça ilgi çekicidir Erhan Bener¹²⁰'in “Ara kapı” adlı romanında kedi ruh hastası olan bir ressamın simgesi olarak anlatılmıştır.

Rıfat Ilgaz¹²¹, in ünlü romanı “Hababam sınıfında kedilerin rolü çok büyüktür. Oya Baydar’ın “Kedi Mektupları” adlı romanında 12 Eylül 1980 sonrası yurt dışına kaçmış olan komünist kahramanlar kedileri aracılığı ile anlatılmıştır. Yalnız buradaki kediler insan gibi rollere bürünmüş olarak kurgulanmıştır.

Zülfü Livaneli¹²²,nin Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm’ü ise kediler üzerine yazılmış sayılmaz fakat kedi üzerine kuruludur.

Deniz Kavukçuoğlu¹²³,nun anı, deneme ve derleme karışı kitabı “Kedi gülüşü” edebiyatımızda kediye yer veren romanlardan biridir.

Enis Batur¹²⁴ edebiyatta kedi konusu ile geniş bir açıyla ilgilenmek istemiştir ve “Kediler krallara bakabilir” isimli yazısıyla kedilerden söz etmiştir. Salah Birsal¹²⁵,in denemesi olan “Kediler” ve “Şiir ve Cinayet”, “İnsan hakları” konumuza ışık tutmaktadır.

Türkiye’nin ilk ve tek kedi dergisi çıkmış olduğu süre içinde, yer verdiği yazı ve makalelerde kedi severlerin oldukça ilgisini çekecek yayınlar yapmıştır.

Kediler, romanlarda, hikaye ve denemelerde bazen konunun içinde sadece geçmiştir. Bazen ise eserin konusunu oluşturmaktadır. Günümüzde kedi konusu neredeyse bir moda ikonuna haline gelmiştir. Bir çok yerli ve yabancı bir çok yazar eserlerinde bu hayvana yer vermiştir. Zaman zaman köşe yazarlarının da sıkça başvurduğu bir temadır. Tüm bunların yanı sıra sanatçıların kedi seçmiş olmasının bir diğer nedeni ise, kedinin mizacının sanatçılar tarafından ilginç bulunmasıdır. Doğadaki her olaya duyarlı olan sanatçı bu enteresan kişiliğe sahip olan hayvanla tarih boyunca iyi geçinmiştir. Bir çok yazarın ve ressamın yaşamında bir süre de olsa kedi bulunmuştur.

¹²⁰ 1929-2007 yılları arasında yaşamış, Türk yazarıdır.

¹²¹ 1911-1993 yılları arasında yaşamış, Türk şiir, roman ve Öykü yazarıdır.

¹²² 1946 yılında doğmuş, Türk müzisyen, senarist, politikacı, yazar ve yönetmendir.

¹²³ 1943 yılı doğumlu, Türk romancısıdır.

¹²⁴ 1952 yılı doğumlu, şair, deneme yazarı, yayıncıdır.

¹²⁵ 1919- 1999 yılları arasında yaşamış, şair ve deneme yazarıdır

Kedi Türk sanatın bir çok sanatçının yapıtlarında konu olmuştur. Fakat kedi denildiği zaman ilk akla gelen isim Cihat Burak'tır. Sanatçı kediye olan sevgisini bir çok edebiyat metninde anlatmış olmasına rağmen daha çok resimlerinde kullanmıştır. Bazen tek başına kedi, bazen bir natürmortun yanında bazen de çıplak kadın figürünün yanında kedilere yer vermiştir. Cihat Burak resimlerinde bir çok hayvanı kullanmıştır fakat, kedinin onun için özel bir yanı vardır. Ondan önceki Türk sanatçıları daha çok köpeklere yer vermiştir ve kediyi neredeyse sıklıkla ilk kullanan Türk sanatçısıdır. Kedi ile arasındaki özel bağı ve kedi sevgisini ve hayranlığını metinlerinde uzunca anlatmıştır.



Resim 25. Cihat Burak, “Kedili Natürmort”, Kağıt üzerine pastel, 60x52cm, Özel koleksiyon

Cihat Burak yazılarını yazarken genelde kedisi kucığında bulunmuş. Resimlerini yaparken de gündelik yaşamında sürekli yanında olan kedisini bir çok resminde konu etmiştir. Hayali olarak yaptığı çiçek ve vazodan oluşan natürmortlarının yanına sık sık bir kedi yerleştirerek kurgusunu tamamlamıştır.

Cihat Burak dışında Türk resminde geçmişten günümüze, eserlerinde kedi bulduran ve kedileri ile bilinen başlıca sanatçılar; Neşe Erdok¹²⁶, Saim Özeren¹²⁷, Avni Arbaş¹²⁸, Orhan Peker¹²⁹, Selma Gürbüz¹³⁰, Gürbüz, Doğan Ekşioğlu¹³¹, dur.

3.3 At

Şamanizm de at, şamanın gökyüzüne çıkarken binmiş olduğu hayvan ve kurbanlık hayvan olarak önem kazanmıştır. Şaman'ın davulu at olarak nitelendirilmiştir. Çoğu zaman gök tanrının simgelerinden biri olarak kabul görmüş kurban olarak da sunulmuştur. Şamanizm'de at ölümün simgesi olmuştur. Şaman at yardımı ile öte dünyaya geçebilmektedir ve ölümün de simgesi olmuştur.¹³²

Atın çoğu kez kanatlı düşünülmesinin sebebi, göğe çıkmak için kullanılmasıdır. Bazı Türk toplumlarında tanrıların atlarını dünyanın eksenini teşkil eden “kutup yıldızı” adında bir kazığa bağladıklarını anlatmaktadırlar. Bu yıldızın eril olup at sürüsünün koruyucusu olduğuna inanılmaktadır.

Çin kaynaklarına göre her yıl göğe at kurban verilmektedir. Bu kurban törenlerinde özellikle beyaz at kullanılmıştır. Çünkü siyah at daha çok yere sunulmaktaydı. Göğe kurban işlemi Göktürk devrine kadar sürmüştür. Bu devirde kurban eylemi sırasında ak at vurularak kurban edilmektedir.

Kurgan denilen eski Türk mezarlarında at kadvralarına rastlanılmaktadır. Bu at kadvralarının amacı öteki dünyada ölüye hizmet etmektir. Çoğu kere bunların kuyrukları düğümlemişdir. Bu düğümler yas işaretidir. Kesilmiş ağaçlar üzerinde kabrin başında bulunan at ise çoğu kez cennete girerken binilecek hayvan olarak tasavvur edilmiştir. İslamiyet döneminde bazı Türk hükümdarları atıyla birlikte gömülmüşlerdir veya atın tek başına gömülmesi için mezarlar yapılmıştır.

¹²⁶ 1940 yılında doğmuş, önemli Türk ressamıdır

¹²⁷ 1900-1964 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır

¹²⁸ 1919-2003 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

¹²⁹ 1927-1978 yılları arasında yaşamış, önemli Türk ressamıdır.

¹³⁰ 1960 yılı doğumlu, Türk ressamıdır

¹³¹ 1954 yılı doğumlu, uluslararası üne sahip Türk karikatür ve grafik sanatçısı

¹³² Y. Çoruhlu, a.g.y., s.163

Türklerle ilgili bir çok destan ve efsanede at sahibinin zafer ortağı en değerli varlığı sayılmaktadır. Şavaştta zafer kazanmasına yardımcı olan at kudret ve kuvvet timsali olmuştur.

Atlar kavimlerin türeyiş efsanelerinde yer almış ve renk simgeçiliğine göre anlamlandırılmıştır. Hatta bazı dönemlerde şavaştta atlar renklerine göre konumlandırılmış ve kullanılmışlardır.

“At Türk kozmolojisinin çeşitli unsurlarına göre de anlam kazanmaktadır; örneğin su unsurunun hayvan biçimli timsali attır. Öte yandan su kökenli atlar denilen ve sudan çıkan kanatlı atları anlatan efsaneler de bu unsurlarla ilgilidir. Ayrıca özellikle beyaz atların üzerinde beneklerin bulunması da uğurlu sayılmakta olup yine bu unsurlarla ilişkilidir. Diğer bir tür efsanevi at ise gök kökenli at olarak anılmaktadırlar. Göğe mensup atlar kanatlı atlar olarak düşünülmüşlerdir.”¹³³

Atın mitolojik vasıfları da bulunmaktadır ve Türk Budist devrinde devam etmiştir. Örneğin farklılık olarak beyaz at Gök Tanrı yerine Buda'nın simgesidir. Yıl simgesi olarak da kullanılan at Budizm'in yedi cevherinden biri sayılmaktadır.

Atla ilgili pek çok mitolojik motif İslamiyet'ten sonrada devam etmiştir. Muhammed'in ve Ali'nin atının beyaz olduğu vurgulanmaktadır.

Atın İslamiyet öncesinde ve sonrasında bir mitolojik motif olan ve batı sanatı ve mitolojisinde tek boynuz olarak anılan Orta Asya'da ve Çin'de “Kilin “ adıyla anılan mitolojik hayvanla ilişkisi de bulunmaktadır. Bu hayvanın çoğu zaman gövdesi at biçiminde ve alnından uzun bir boynuz uzanmaktadır.

Sanat tarihinde bir dönem at resmi diye tanımlanan bir resim tarzı ortaya çıkmıştır. At tarzı, İngiltere'de bir ülke sanatının en önemli dallarından biri olarak boy atıp gelişebilmiştir. Bu resmin en temel niteliklerinden biri, İngilizlere özgü bir başka resim tarzından, açık hava portrelerinden kaynaklanmaktadır. Bu dönemde kırsal yaşamın yüceltilmesi, bu tür yaşama biçimine duyulan sevgi ve beğeni bir çeşit hayvan romantizmi ve de İngiltere'nin kır manzarasına olan hayranlığını yansıtan at resimleri aynı zamanda, bu ülkenin toplumsal tarihinin ve değişen yüzünün canlı bir belgesi niteliğindedir.

¹³³ Y. Çoruhlu, a.g.y., s.164

Binicilik tarihin bütün dönemlerinde, krallık ailesiyle sarayla, kırsal kesimlerdeki soylularla, sarayın uzak ve yakın olduğu çeşitli zümrelerle bağlantılı olduğu görülmüştür. At resimlerine ve bunları yetkinlikle gerçekleştirebilecek ressamalara gereksinim, zenginlik ile at arasında çok eski tarihlere uzanan bir bağ olmasından kaynaklanmaktadır. Bu tarzın ressamı olmak hem at anatomisini hem de insan anatomisini yeteri kadar bilmeyi gerektirmektedir. Bu tür yapıtların üç yüz yıl boyunca sipariş edilmiş olması, İngiltere’de o dönemde birçok ressamın at resmi yapmaya ve bu alanda uzmanlaşmak istemesine neden olmuştur. Bu dönemde bu resimleri yaptıranlar aslında, çok yalın bir özlemin peşindeydiler. Örneğin şampiyonluğa ulaşan bir yarış atının zafer anının kalıcı betimlenmesi onların talebini oluşturmuştur.

On dokuzuncu yüzyılda Fransada da at resmi yaygınlaşmıştır. On dokuzuncu yüzyılda, yirminci yüzyıla zemin hazırlayan; Natüralizm, Romantizm, Gerçekçilik ve İzlenimcilik akımları birbirini izlemiştir.

Bu olağan üstü dönemde tanınmış en bilinçli sanatçı olarak tanınan Degas¹³⁴ (1834-1917) resimlerinde at kullanmıştır. Degas bu dönemin en bilinenidir. Kendisi açık havada bulunmuş at yarışları izlemiş ve bunların bir çok eskizini çizmiştir. Fakat yaptığı resimleri atölyesinde gerçekleştirmiştir. Bu yüzden resimlerinde yapay ışık bulunmaktadır. Degas’ın 109 renkli, 94 desen, baskı ve 19 yontu at resmi bulunmaktadır.

Dünya sanat tarihinde İngiltere’nin at merakı dışında at resmi ile bilinen en önemli isim Degas’tır.

Türk sanatında at resmi kullanılmıştır. Fakat Türk kültüründe at resmi İngiltere’de olduğu gibi soyluluğun ve zenginliğin sembolü olmasından ziyade binek hayvanı olarak kompozisyonun içinde yer almış olmasına rastlanılmaktadır.

At Türk resminde savaş resimlerin de çok kullanılmıştır. Türk resminin erken dönemlerinde başarıya ulaşan komutanlarla ve orduyla birlikte zaferin sembolü olarak resmedilmiştir. Çok sık rastlanan at sembolü üzerinde sahibiyile birlikte şaha kalmış at görüntüsüdür.

¹³⁴ 1834-1917 yılları arasında yaşamış, ünlü heykeltıraş ve ressamdır.

At Türk resminde bazı sanatçılar tarafından günlük yaşamda da kullanılmıştır. Örneğin İbrahim Çallı¹³⁵ "At ile gezintiye çıkan kadınlar". Cihat Burak'ın atlı resimlerinden bazıları resim 26 ve 27 de görülmektedir.

Yukarıda verdiğimiz örneklerin dışında Türk sanatında At resmi ile öne çıkmış, atın kompozisyonun içinde bir parça olarak değil resminde konunun kendisi olacak şekilde kullanmış olan sanatçımız Süleyman Saim Tekcan¹³⁶ dır.



Resim 26. Cihat Burak, "Harman", Tuval üzerine yağlıboya, 34.5x45cm, Özel koleksiyon

¹³⁵ 1882-1960 yılları arasında yaşamış, Türk ressamıdır.

¹³⁶ 1940 yılı doğumlu, Türk ressam grafik sanatçısıdır



Resim 27. Cihat Burak, “Hikaye-i Şehadet”, Kağıt üzerine suluboya, 57x80cm, Özel koleksiyon

3.4 Aslan

Aslan figürü sembolizmi, eski dünyanın birçok topluluklarında az veya çok görülmüştür. Bu konudaki bilgilere eski çağların Yunan, Roma ve Mezopotamya’ında rastlamak mümkündür.

Aslan figürleri ve sembolizmi daha çok Budizm’le beraber görülmekle birlikte, Türklerde daha erken devirlerde görülmektedir.

Çin kaynaklarına göre Hsiung-nu kavimlerinde aslan oyunu bulunmaktaydı. Türklerin komşuları olan Hua-Guların da aslanları vardı. Ayrıca Çin kaynaklarına göre Ye-da’ların bir keresinde Tobalara haraç olarak bir canlı arslan sundukları

bilinmektedir. Kuzet Tibet’de bulunan hükümdarların aslan tahtı üzerine oturdukları bilinmektedir.¹³⁷

Aslan sembolü özellikle zafer sahnelerinde zafer kazanan hayvan olarak ve iyinin kötüyü yenmesi, kuvvet ve kudret sembolü olarak ifade edilmiştir. Bununla birlikte eski devirlerde aslan sembolüne alplik, yiğitlik, hükümdarlık ve hatta tanrı olarak görüldüğü anlamları yüklenmiştir.

Orta Asya’da ve İç Asya’da Budizm’den evvel Türkler arasında alplik ve yiğitlik sembolü olarak kaplan çok daha yaygındır.

Aslan figürünün ve sembolizminin Türk sanatında yaygınlaşması, Manihaist ve Budist tasavvurların, bu dinlerin kabulü nedeni ile Türk topluluklarına girmesi sonucunda gerçekleşmiştir. Böylece Türklerin Alplik sembolü ile birleşen ve Budizm’in aslan sembolizmi olduğu gibi İslamiyet’ten sonraki döneme aktarılmış, bu kez daha ziyade hükümdarlarla ilgili bir sembol haline gelmiştir. Aslan sembolü maneviyat dünyasının hükümdarı sayılan din adamları ile ilgili menkıbelerde kullanılmıştır. En yaygın aslan sembolizmi ise yiğitlikle alakalıdır.

Aslan sembolü on iki hayvanlı Türk takviminde zaman zaman kaplanın yerinde kullanılmıştır. Yiğitlikle ilgili sembolizmi tasvir eden hayvan postu tasvirlerinde durum aynıdır. Uygur sanatında yırtıcı hayvan postu giymiş şahıs tasvirlerinin aslan postu Herakles¹³⁸ kıyafetinin taklidi sayılması bu nedenle söz konusu olmuştur.

Budist Türk sanatında ve diğer Budist sanatlarda aslanın, beyaz, kırmızı, sarı ya da kara olduğu görülmektedir. Bu renklerin bazıları muhtemelen yön simgeçiliğiyle ilgilidir.

Bu arada Türk sanatında kanatlı aslanlarda önemli bir yer tutmaktadır. İslamiyet’ten sonraki Türk sanatında aslan simgeçiliği, İslamiyet’ten öncekinin izinde gelişmiştir. Yeni bir takım tasavvurlarla birlikte eski fikirler İslam’la bağdaştırılmıştır. Aslanın güç kuvvet koruyucu bir simge ya da taht timsali olması bir çok mitolojide ortakdır. Örneğin aslanın kükremesi Budizm inananlarını uyarması durumu Hristiyanlık ya da İslamiyet için de geçerlidir. Türk resim sanatında aslan kullanımı çok yaygın değildir. Cihat Burak birkaç resminde kullanmıştır.

¹³⁷ Y.Çoruhlu, a.g.y., s.159

¹³⁸ Yunan mitolojisinde **Herakles**, Roma Mitolojisi’nde **Herkül**, Zeus ile Miken kralının kızı Alkmene'nin oğludur.



Resim 28. Cihat Burak, “Ngorongo Krateri Aslanları”, Tuval üzerine karışık teknik, 99x101cm, Özel koleksiyon

3.5 Bazı Uygarlıklarda Ayı Hayvanının Görselleşmesi

Ayı Türk mitolojisinde önemli bir yer tutmuştur fakat hiç bir zaman diğerleri kadar önemli bir yer tutmamıştır. Yapılan araştırmalarda Türkler ve çevrelerindeki topluluklarda görülen orman kültürünün, birtakım topluluklarda görülen ayı kültürü ve simgeciliğinin temelini oluşturduğu görülmektedir. Ayı orman tanrısı ya da orman ruhunun temsilcisidir.¹³⁹

Ayı için kullanılan sözcüklerin bir kısmı ata anlamına gelmektedir. Başkurtlar gibi bazı Türk toplulukları ata saydıkları ayıdan türediklerine inanmaktadırlar.

¹³⁹ Y. Çoruhlu, a.g.y., s.162

Yakutlar ant içme seramonilerini ayı kafatası üzerinde gerçekleştirmişlerdir. Çin kaynaklarında ve kuzeyli göçebelerin bayraklarında adalet simgesi olarak ayının yer aldığı anlatılmaktadır.

Şamanlar arasında ayı elbiseleri makbuldür. Ayının muhtelif yerlerinden alınan kemikler şamanların elbiselerinin üzerine dikilmekteydi. Bu tip elbiseler daha çok kuzey ve kuzeybatı Sibiry'a da görülmektedir. Başlıklar genel olarak ayının baş derisinden yapılmıştır. Giyilen çizmelerin burnu ve topuğu ayı ayağına benzetilmiştir. Ayı pençelerini hatırlatan deri eldivenler giyilmiştir. Şamanın göğge yaptığı yolculuk sırasında ayının yardımcı bir ruh olarak yanında bulunduğu bilinmektedir. Böylece şamanı korumakla vazifeli ruhlardan birini temsil etmekteydi.

Ayının avlanarak yenilmesi ile birlikte kuvvetinin ve çeşitli özelliklerinin insana geçtiğine inanmaktaydılar. Erken devir Türk sanatçılarında aynı kültürle ilgili bazı tasvirler bulunmaktadır. Ayı astrolojik simge olarak kullanılmıştır.

“Yer-su ile ilgili tasvirler Uygurlar'da ve daha sonra Anadolu Türkleri'nde de devam etmiştir. Nitekim Yer –Su unsurlarıyla ilgili bir Uygur metninde yer alan “su sahibi” tasavvuru Anadolu selçukluları' na ait bir efsanede de görülmüyordu. Burada bizim çin ilginç olan husus “su ruhu”nun ejder veya ayı şeklinde ele alınmasıdır. E.Esin'in tespitine göre burada bahsedilen ayı, Çin masallarında rastlanan ayı şeklindeki bir su ilahını hatırlatmaktadır.”¹⁴⁰

Ayı ile ilgili resimlere Türk sanatında en erken devirlerde rastlamak mümkündür. Bu konu ile ilgili Sibiry'a da mağara duvarına tasvir edilmiş ilginç bir resim bulunmaktadır. Bu ve buna benzer tasvirler ayı ile alakalı olarak açıkladığımız tasavvurlara veya sembolizme işaret etmektedir.

Erken çağda ayı ile ilgili çeşitli tasavvurlar Türklerin hemen yakınında bulunmaktadır. Çinliler'de vardır. Kore, Kansu, Mançurya, Tibet ve çevresindeki Kara ayı Türleri ve Beyaz Vücutlu, kulak, göz kuyruk ve bacakları siyah panda türü aylarda yaşamıştır. Ayı bu erken devirde de cesaretin ve kuvvetin sembolü olmuştur.

Türk sanatında ayı figürü çok sık rastlanan bir imge değildir. Cihat Burak bir kaç resminde yer vermiştir.

¹⁴⁰ Y. Çoruhlu, a.g.y., s.159

3.6 Maymun

Maymun, Türk sanatında yaygın olarak karşımıza çıkmaz. Bu hayvan daha çok Hint mitolojisinin de görülmektedir. Türkler Budist dönemde onunla ilgili bazı etkilendikleri özellikler olmuştur. Maymunlar Hindistan'da bu günde inekler gibi saygı görmektedirler.

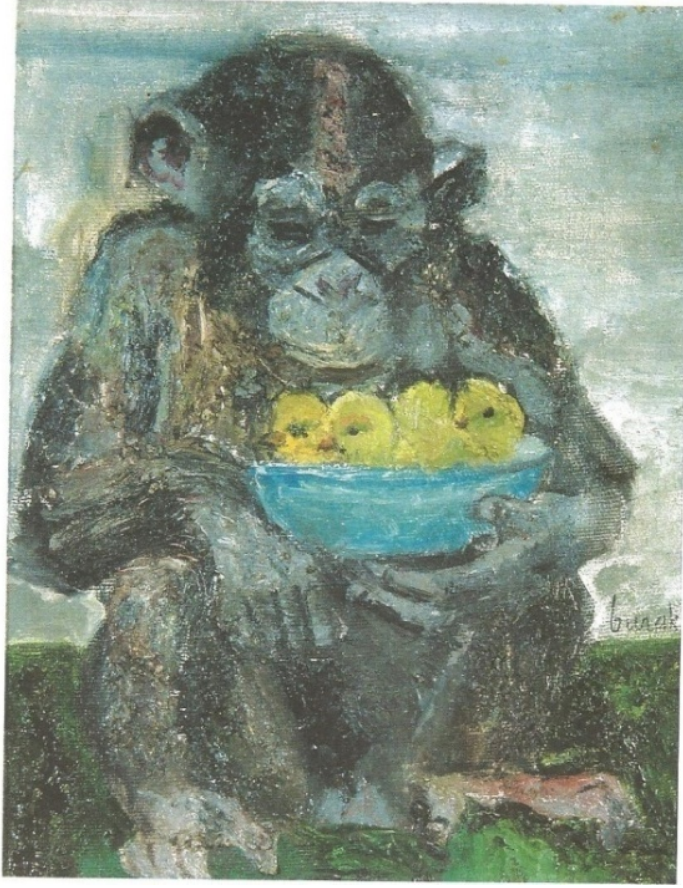
Hint mitolojinde özellikle Jatakaların¹⁴¹ temeli sayılan Panthathantra hikayelerinde yer almaktadırlar. En önemli Hint eserleri sayılan Ramayana Destanı'nda Rama, maymunlar hükümdarı Hanuman¹⁴²'in yardımı sayesinde kaçırılan karısı Sita'yı geri alabilmiştir. Bu nedenle Hanuman bir ilah olarak görülmektedir. Maymun eski bir çiftlik ilahı olarak da görülmüştür.

Budist mitolojide Maymun Buda olmadan önce büründüğü kişiliklerden biridir. Belirtildiğine göre maymun kral olarak doğan buda, halkıyla beraber bir ağacın üzerinde yaşamaktadır. Kral avlanırken bu ağacın altına gelir ve ağacı sallamaya başlar. Halkını kurtarmak isteyen Buda çok uzaklara sıçrar ve bir bambu ağacıyla geri dönerek onları kurtarır. Brahmadata¹⁴³ bu durumu görünce yaptıklarından pişmanlık duyar ve Buda'yı iman eder. Maymunlar beyi adlı hikayede öldükten sonra insanlara yardım edebilmek için maymun olarak doğmak isteyen bir beyin hikayesini anlatmaktadır.

¹⁴¹ Eski Hindistanda, ahlak klavuzu olarak bilinen bilgelik hikayeleridir.

¹⁴² Çin mitoloji karakteridir.

¹⁴³ Benares kralıdır.



Resim 29. Cihat Burak, “Maymun”, Tuval üzerine yağlıboya, 22.5x28.5cm, Oğuz Çavuşoğlu koleksiyonu

İslamiyet’ten önce ve sonra on iki yıl takviminde maymun da bulunmuştur.

İslamiyet’ten sonra maymun çoğu anlamları ortadan kalkmıştır. Eski mitolojik izlere nadiren rastlanmaktadır. Örneğin Doğu Türkistan bölgesindeki Uygurlarda bugün de söz konusu olan çok eskiden beri oynanan maymun oyununun varlığı bunu işaret etmektedir¹⁴⁴

İslam inancında maymun olumsuz nitelikleri ile bilinmektedir. Eserlerde savaş, yankesicilik, fitne, hastalığın çok olduğu durumlarda kullanılır. Maymun Hilekar, kurnaz ve edepsiz insanların alegorisi olarak kullanılmıştır.

Dünya sanatında da Türk sanatında da maymuna nadiren rastlanılır. Cihat Burak kullanmıştır. Cihat Burak kullanmış olduğu karamizah dili ile kendi yaşadığı dönemim siyasal olaylarına da göndermelerde bulunur. O kullandığı hayvan

¹⁴⁴ Y. Çoruhlu, a.g.y., s.179-180

figürünü sembolik olarak kullanır ve anlatmak istediği konuya örtük biçimde değinir.

3.7 Koç

Koyun ve özellikle beyaz koç eski Türklerde Gök Tanrı'ya sunulan adaklar arasındadır. Benzer şekilde günümüz Şamanist topluluklarından Beltirler, gök için düzenledikleri törenlerde ak buzağı, koç veya at kurban etmişlerdir. Bu nedenle gök unsuruna atfedilen bütün özellikler, koyun koç ve keçiler içinde söz konusuydu.

Zıt kavramların mücadelesini gösteren hayvan mücadele sahnelerinde koyun ve dağ keçileri mağlup olup, yani olumsuz unsur olarak yer almıştır. Koç ise daha çok gökle ilgilidir ve ongun olarak kullanılmış, güç ve kuvvet ya da alplık simgesi olmuştur.

Koç ya da dağ keçisi şekli bazen hanedan arması olarak ta kullanılmıştır. Eski Türklerde dağ keçisi sığın sözcüğü ile ifade edilmektedir. Bu sözcük aynı zamanda geyikle ilgilidir. Dağ keçileri av kültürüyle bağlantılıdır.

Budist dönemde koyun ve keçi bazen ilahlarla ilgilidir. Bezelikteki Uygur tapınaklarından birinde yer alan bir freskoda ki, bir ilah tasvirinin vücut halesinde bir kuzu figürünün yer alması ilgi çekicidir.

Koç İslamiyet'ten sonra, güç hakimiyet, kuvvet ve yiğitliğin bir simgesi olarak görülmüştür. İslam tasavvurlarında özellikle İsmail'in kurban olarak Allah'a adanışı bağlamında kurban ölüm timsali olmuştur.

Koç imgesi minyatürlerde sıklıkla karşılaşılmaktadır. İbrahim'in İsmail'i kurban etmesiyle ilgili sahneler görülmektedir. Koyun ya da koç gibi hayvanlar Türk sanatında zaman zaman kompozisyonun içinde kullanılmıştır.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Y. Çoruhlu, a.g.y., s.174-176

3.8 Boğa

Boğa genellikle yer unsuru ile ilgili değerlendirilmektedir. Fakat, gökle ilişkilendirildiği durumlarda olmuştur. Boğa bazı kavimlerin türediklerine inandıkları bir hayvandır. Eski Türklerde boğa ya da öküz alplik timsalidir.

Boğa ve onun yüksek coğrafi bölgelerde yaşayan tüylü cinsi olan kotuz, kuvvet ve kudret sahibi olduğu için aynı zamanda hükümdar yada hükümdarlık simgesi sayılmaktadır. Öte yandan Yak öküzü kuyruğu ya da Kotuz kuyruğu egemenlik simgesi olan tuğlarda da kullanılıyordu. Bu tip durumlarda boğa gök mensubu olarak düşünülmüştür.

Boğa çoğu kez yer mensubu olarak düşünülmüştür. Yere kurban olarak öküz ve koç cinsi hayvanlar gömülerek sunulmaktaydı. Bazen yer altı ilahı Erlik bir boğanın sırtında gösterilmiştir. Kara boğa Erlik'e kurban verilmiştir.

Budist kozmolojisinde boğa dört yön ile ilgili olarak yönlerden birinin hayvan biçimli timsalidir. Buda'nın sesi bazı metinlerde boğanın sesi gür olduğu için ona benzetilmiştir.

En eski Hint mitolojisinde tanrılarla ilgili bir simge olması nedeni ile boğa ya da öküze tapıldığı görülmektedir. Hindistan'da bu hayvan günümüzde hala kutsal sayılmaktadır.

Eski İran mitolojisinde de boğa ve öküzün iyi ve kötü yanları ele alınmıştır. Nevruz bayramında temsil edilen aslan ve boğanın mücadelesi baharın gelişini simgelemektedir. İslam'dan sonraki Türk minyatürlerinde de özellikle Şahmane minyatürlerinde karşımıza çıkan Zerdüştî rahipler tarafından cinlere karşı kullanılan ve savaşın simgesi kabul edilen topuz tanrı Mitra'nın topuzudur.

Dede korkut hikayelerinde de boğa güç, kuvvet ve yiğitlik sembolüdür.

Hayvan mücadele sahnelerinde boğanın yenildiği görülmektedir. Bu nedenle yer unsuru görevi üstlenmiştir. On iki hayvanlı Türk takvimin de yıl simgelerinden biri boğadır.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Y. Çoruhlu, a.g.y., s.168

Dünya sanatında boğa sıkça kullanılan bir hayvandır. Türk sanatında boğa sıklıkla görülmektedir. Cihat Burak' da boğayı konu etmiştir.

Resim 30 da Boğa ve boğa güreşçisinin karşılıklı geldiği anı göstermektedir. Burada sürreal bir tavır vardır. İzleyiciler arasında filler bulunur. Matadorun darbe aldığı anı ironi ile anlatmaktadır. En önde duran çıplak kadın figüründe ise cinsel organının görülmesi gereken yerde “kuş” bulunmaktadır.



Resim 30. Cihat Burak, “Boğanın İntikamı” Tuval Üzerine Yağlı boya, 35x50cm, Özel koleksiyon

3.9 Kuş

İslamiyet'ten önceki dönemde bazı Türk toplulukları kuşları ongun saymışlardır. Kuş ruhun simgesi olarak bilinmektedir. Orhun yazılarındaki ölümle ilgili ifadeler bunu açıklamaktadır. Türkçede “uçmak” sözcüğü ölümü ifade etmektedir. Aynı zamanda cennetin ifadesi olan kuşlar, şamanlar tarafından suretine bürünülen ve yardım alınan ya da koruyucu ruh edinilmek istenen bir hayvandır. Şaman'ın en çok suretine girdiği hayvan kaz, karga, baykuş ve kuğudur. Kazın kurban töreni sırasında, şamanın göğe yükselmek için üzerine bindiği hayvanlardan biri olduğu bilinmektedir. Bu tören için kaza benzeyen içi ot ile doldurulmuş bir nesne kullanılmıştır. Şaman bu nesne

üzerine oturup kolları ile göğ'e uçuyormuş gibi hareketler yapar. Kazın sesini çıkartmaya çalışır ve taklit eder. Bu davranış şamanın kendisine yardımcı olan kuşların dilini bildiği anlamına gelmektedir. Şamanın elbisesinde kuş şekli taklit edilir ve kuş simgeleri bulunmaktadır.

Kaz motifi Altay yaradılış destanında yer almaktadır. Burada kara kaz insan ve yaratıcı tanrıyı simgelemektedir. Altay yaratılış destanında ise tanrı Ülgen kuş biçimindedir. Bazen de suyun altından toprağı çıkartmak üzere kırmızı boyuncu balıkçıl bir yaban ördeğı görevlendirilmiştir.

Kuğu ve kazlar özellikle Türk-Moğol topluluklarında, ikincil derecede de başka topluluklarda söz konusu olan Kuğu/Kaz Gölü masalında yer alırlar. Bir gölün kenarından gelen erkekler orada kızların çıplak olarak suya girdiklerini görür. Bunlardan birinin elbiselerini çalar. Diğer kızlar kuğu ya da kaz biçiminde giderken elbisesi alınan kız gidememiştir. Ve erkek tarafından yakalanmıştır. Adam kızla evlenir ve ondan bir oğlu olur. Ancak daha sonra kız, saf genç kızlık yani kuğu elbiselerini bularak kaçıp gitmiştir.

Orta ve iç Asya'da çeşitli kurganlardan yapılan kazılar sonucunda çıkarılan ve her biri sanat eseri olan eşyalar üzerinde kaz, ördek, kuğu gibi tasvirler bulunmaktadır.

Bilindiğı üzere bazı kuşlar (kuğu, kaz) Orta Asya'da ve Çin'de eski çağlardan beri kutsal sayılmaktadır. Örneğın bıldırcın yiğitliğın, sülün güzellik ve iyi şansın, saksagan iyi haberin, turna ölümsüzlüğün ve uzun hayatın, altın ya da kırmızı karga güneşin, kara karga şeytanın ve kötülüğün, ördek mutluluk ve refahın, tavus güzellik, irtiba ve şerefın, güvercin uzun hayatın, kaz erkekliğın, evliliğın ve başarımın simgesi olmuşlardır.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Y. Çoruhlu, **Hayvan Sembolizmi**, Seyran Yayınevi, İstanbul, 1996, s.147-179

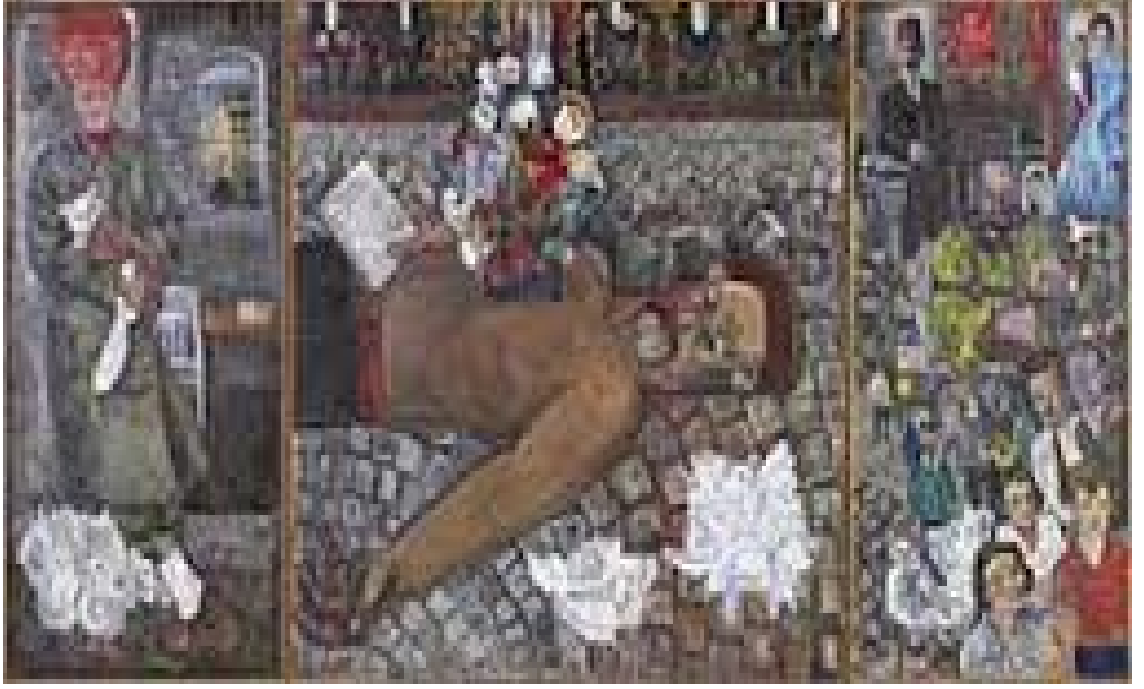


Resim 31. Cihat Burak, “Mobidik”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x66cm, Özel koleksiyon

Kaz ve kuğu gibi kuşlar Türklerde ayrıca kut ve beylik timsali olmuştur. Ağaçkakan ise, yardımcı bir ilah olan Suyla'nın ruhunun simgesi ve tanrının elçisi sayılmaktaydı.

Sözü edilen veya edilemeyen bir çok kuşla ilgili çeşitli hususlar kahramanlar için de geçerlidir. Manas Destanı'nda Semetey'in nişanlısı Ay çörek, Kahraman Semetey düşmanın saldırısını fark edince nişanlısına haber verebilmek için, kuğu kuşu suretine girip havalanıp Talas'a doğru uçmuştur. Diğer yandan Altay masallarından Aymergen Altın kuşpınan masalında, altın kuğu şeklindeki ilahlar, koruyucu unsur olarak, masaldaki çocuğu Solban Mergen'den kurtarmaya çalışmıştır. Masalın devamında bu çocuk Aymergen olmuştur.

Dünya sanatında da Türk sanatında da kuş imgesi çok sık görülmektedir. Türk sanatında kuş figürünü kompozisyonun içinde kullanan ya da sadece kompozisyonu kuş figüründen oluşan bir çok sanatçı bulunmaktadır. Cihat Burak resim 19. ve 20, örneğini gördüğümüz gibi bir kaç resminde kuş figürünü kullanmıştır.



Resim 32. Cihat Burak, “Ozanın Ölümü”, Tuval Üzerine Yağlıboya,100x200cm, Özel koleksiyon

4. CİHAT BURAK YAŞAMI VE RESİMLERİ

1915 doğumlu Cihat Burak, resim sanatıyla ilgilenmeye ortaokul yıllarında başlamıştır. Sanatçı tamamen kendine özgü figüratif tarzı ile kendi döneminde adından söz ettirmiştir.

Sanatçı Galatasaray Lisesinde Selim Turan ve Avni Arbaş atölyelerinde çalışmıştır. Cihat Burak son derece yüksek özgüveni ile ne yapmak istediğinden daha o yıllarda emindir. Mimarlık bölümü okumasına rağmen desen derslerinin öneminin farkındadır ve katılmıştır. Resim bölümünde olup bitenleri her zaman izlemiş ve içinde olmuştur.

O dönemde resim sanatı piyasa koşullarını kendine uygun bulmadığı için pek fazla içinde olmamıştır. O dönemde Cihat Burak'ın içinde bulunduğu mimarlık ortamında sanat ve fikir tartışmaları sürekli olarak tazelenmekteydi. Ancak sanatçı, mimarlık gibi seçkin bir mesleğe yönelmek yerine karakterine daha uygun olan resim sanatına yönelmiştir.

Cihat Burak elit kesimin içinde bulunmak yerine kent halkı içinde kendine yaşam kurmayı seçmiştir. Sanatçı özgün tarzı ile Çağdaş Türk sanatında özel bir yere sahiptir.

Sanatçı mimarlık eğitimini 2. Dünya savaşı sırasında bitirmiştir. Bu mesleği hiç bir zaman serbest olarak yapamadığı Bayındırlık Bakanlığı'nın görevlisi olarak çalışmıştır ve okul, hastane, stadyum gibi resmi yerlerde imzası bulunmaktadır. Bu yapılara daha insancıl ifade ve işlev kazandırabilmek için emekli oluncaya kadar savaşmıştır. Her şeye rağmen çok yönlü sanatçı kişiliğini bazı mimarlık çalışmalarına yansıtmaktan geri kalmamıştır. Türk Mimarisinde de bu yönü ile söz sahibi olmuş özel bir yere sahip olmuştur. Sanatçının yaşadığı süre içinde devlet hizmetinde

yapmış olduğu mimarlık mesleği resim sanatına da yansımıştır. Sanatçının resim düzenlemelerinde, düzenlemenin mimarisinden, mimari motiflerin fantastik örneklerine değin pek çok izler görmek mümkündür. Her resim sanatçısı eserinde mimari yapıya yer verebilir fakat Cihat Burak'ta bu iş kendine özgü anlam taşımaktadır. Mimarideki yaratıcılığını da resim yüzeyine aktarmaktadır. Özellikle tarihsel yapıların iç görünümüne eğilen düzenlemelerinde bu mimarca duyuşun, mimarca yorumlayan pek özgün tadlarını bulmak mümkündür.¹⁴⁸

Cihat Burak 2. Dünya savaşı sonrasında tüm Dünyada ki sanatçıların Paris'e duydukları ilginin etkisinde kalmıştır ve ilk kez 1953 yılında Paris'e gitmiştir. Sanatçı Paris'ten 1965'de dönmüştür. Orada yaşadığı süre içinde gözlemleri ile özgün bir deneyim çıkarmıştır.

Cihat Burak kendinden önceki bir çok türk ressamı gibi Paris'ten dönünce burada sergiler açmaya başlamıştır. Sanatçı eski Beyoğlu yaşantısının son dönemlerine rastlamış ve bu atmosfer içinde bulunmuştur. Bu çevrede başından geçenler gözlemleri ve mizacının birleşimi ile sanat üslubü ortaya çıkmıştır. Cihat Burak yaşamı boyunca kalender ve mağrur bir insan imajı çizmiştir. Sanatçının bu duruşu onun sanatındaki başarısını desteklemiş efsane olmuştur.

Cihat Burak resimlerinin en belirgin özelliği insanlar ve hayvanlardır. Hatta bazen birçok hayvan çeşidini olduğu resimler ya da anlatmak istediği şey için kurduğu kompozisyona bir hayvan iliştirerek anlatımını bu yolla sağlamıştır.

Cihat Burak resimlerinde Şamanizm'e dayanan etkiler de görölmektedir.

Şamanizm'in Dünya görüşü tüm canlıların akrabalığı inancı üzerinedir. Şaman, melezdır. Yani insan tanrı ve insan arasındır. Hayvanlar da doğada farklı kılıkta dolaşan tanrıdır.

Şaman içinde yaşadığı evreni kişileştirir. Taşlar, bitkiler, ağaçlar, sular tıpkı doğadaki hayvanlar gibi canlıdır. Şamanın evren tasarımında insan, doğa ve ruh esas itibari ile birbirinin yansımasıdır.

¹⁴⁸ S. Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988, s.29-37

Cihat Burak resimlerinde bazı zamanlar özellikle deforme edilmiş perspektif düzeni görülür. Sanatçının imgeleri yerleştirme biçiminde, minyatür sanatındaki istifleme düzenine dayanan etkiler görülmektedir.

Minyatür sanatında batılı anlamda perspektif kullanılmaz. Osmanlı minyatüründe, Altın Dikdörtgen, Dikine (yığma) perspektif kuralı uygulanmıştır. Sanatçı, kompozisyonu kağıdın boyutlarına uygun Altın Dikdörtgen, dikine perspektif kurallarına uygun, denge ve estetik güzellik içinde, uyumlu dengeli, çarpıcı anlaşılır şekilde betimlemek zorundadır. Bu üslubu bir çok nakkaş benimsemiş hepsi kendi adlarına yaptıkları ufak üslup değişikliği ile birleştirerek kullanmışlardır.

Minyatürde figürler arası boyut ilişkisi orantı, ritim ve denge birleşimi estetiği oluşturur. Sayfa boyutlarına göre çizilmiş dikdörtgenin uzun kenarları, aşağıdan yukarıya veya yukarıdan aşağıya üç eşit parçaya bölünür. Bu bölümler içerisine kompozisyon yerleştirilir. Estetik geçişlerle bölümler bağlanır. Betimleme doğal estetik bağlantılarla kendisine ait 1/3'lük bölüme yerleştirilir. Bu estetik birleşme minyatürün bütünlüğünü oluşturur. Seyirci eseri bütün olarak görür ve algılar daha sonra okumak için ayrıntıya girer.

Minyatürde kompozisyon içindeki obje, konuyla ilgili olan ifadenin merkezini oluşturur. Bu bölüm, önde ve ortada olacak şekilde konumuna göre diğer figürlerden daha büyük betimlenir. Objenin çevresinde konuya bağlı bölümler, zenginleştirilen ve estetik oluşturan bölümler dağılmış olarak gösterilir. Minyatür çizerken en önemli konu betimlemenin bir denge içinde sayfaya yerleştirilmiş olmasıdır. Böyle yapılmazsa bir tarafa yığılma olur ve denge bozulmuş olur. Denge bozulunca estetik güzellik de kaybolur. Betimlemede dengeyi sağlayabilmek için dikdörtgenin kısa kenarlarından yukarıdan aşağıya orta kesit çizgisi çekilir. Böylece denge ayarlaması kolaylaşır. Bu çizgi el terazisinin orta denge çubuğu işlevi görür. Figürler ve nesnelere bu çizginin sağına ve soluna estetik olgusu düşünülerek yerleştirilir. Sayfanın bir yarısına bina yerleştirilirse, diğer tarafa konuya uyumlu olacak şekilde figürler ve nesnelere yerleştirilerek denge sağlanır. Minyatürde dikine perspektif bu şekilde kullanılır.

Minyatürde önemli bir yerleştirme biçimi de "altın dikdörtgen" içinde dikine ve yığma perspektifin uygulanmasıdır.

“Altın Oran, insanların tasarımından kaynaklanmaksızın Doğa’da da ortaya çıkmaktadır. İnsan, hayvan, çiçek yapısını şekillendiren ilahi oran gibi”¹⁴⁹

Cihat Burak resimlerinde bağzı zamanlar ya da yer yer görülen iki boyutluluk bir çeşit Doğu kökenli resim sanatının uzantısı şeklinde algılanabilir. Osmanlı minyatürlerindeki izlek gölge oyunları üzerinden de okunabilmektedir. Bir gölge oyunu olan geleneksel Türk orta oyunu Hacivat ile Karagözde de Batı kökenli üç boyut yanılsamacılığı yoktur. Zemin boş bir perdeden ibarettir. Figürler ise yassıdır perspektife girmez ve minyatür hissi verir.

Gölge oyunlarının anayurdu Güney ve Doğu Asya’dır. Gölge oyunu kimine göre Hindistan’dan, kimine göre Çin’den kimine göre ise Cava’dan çıkmıştır. Burada özellikle Cava’nın köken ülke olabileceği büyük ölçüde ağırlık kazanmaktadır. Gölge oyununun kökeninin saptanması tekniğinin kökenini incelemeyi gerektirmektedir. Bir perdeye gölgelerin yansıtılmasından ibaret olan gölge oyununu gören bir gezgin çok rahat taklit edebilmiştir. Gölge oyunları izleyiciye özdeşleşim imkanı tanımayan ve gerçekliğe sürekli karşıtlık oluşturan soyut bir düzlem oluşturmaktadır. Perde üzerinde yapılan illizyon bir çok kültürde uygulanan gölge oyununun ortak özelliğidir. Gölge tiyatrosunun Güney Doğu Asya’dan, özellikle Cava’dan yayılmış oradan Mısır’a, Mısırdan da 16. Yüzyılda Türklere geçmiştir

Gölge oyununun görüldüğü komşu ülkelerde İslam ülkeleri olduğu için gölge oyunlarının çoğunlukla İslam ülkelerinde rastlanılmaktadır. Tiyatro bilgini Prof. Gustave Cohen şöyle demiştir. “Her din dram doğurtucusudur ve her tapınış kolaylıkla ve kendiliğinden dramatik ve tiyatro görüşünü kazanmıştır” [and (1977:81)] Bunun aksine hiçbir İslam ülkesi kendi dramasını yaratmamıştır. Bunun başlıca nedeni İslam dininin dünya görüşüne göre tiyatro ve dram ile aykırılıklar bulunmaktadır. İslam dininin temel felsefesi yeri göğü yaratan Tanrıdır ve herhangi bir canlıya benzer türden işlev yapan sanat kolları islamda pek yoktur. Fakat buna rağmen Türkiyede gölge oyunu karakterleri ve benzeri minyatürlerde figürler kullanılmıştır.¹⁵⁰

¹⁴⁹ A. Akbulut Ersoy, **Osmanlı Minyatür Tekniği**, İnkansa Matbaacılık Ltd. Şti. Ankara, 2006, s.31

¹⁵⁰ M. And, **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara., 1977, s.13-41

Türklerde kukla geleneği çok eskilere dayanmaktadır. Eski Türklerde el kuklaları, ipli kukla, sopalı kukla gibi değişik şekilleri olan kukla türleri bulunmaktadır. Anadoluda pek çok köyde kukla geleneği şamanlıktan kalma işlevleri ile süregelmektedir.

Karagöz ve Hacivat halkın gönlüne yüzyıllar önce yer etmiş iki karakterdir. Halk onları o kadar sevmiştir ki gerçekten yaşamış olduklarına dair çeşitli söylentiler bulunmaktadır. Karagöz ve Hacivat yassıdır. Perspektif kullanılmadan yapılmış olduğu için sanatta İlker bir anlayış taşımaktadır.

“Işığın Karagöz suretlerine kazandırdığı plastik değerlerden biri de deliklerdir. Karagöz suretleri delik deşiktir. Karagöz'ün yalnız kendine özgü bir anatomisi vardır. Bu anatomi sınırları deliklere, zimbalarla ayrılır. Bu delikler suretlerle karışık olan şeyleri ışıklarla açıklığa kavuşturarak suretlere bir donanma neşesi verirler.”¹⁵¹

Hacivat ile Karagöz'ün birbirinden farklı karakterleri vardır. Asıl amaç eğlendirmek ve güldürmektir fakat bir yandan topluma mesajlar vermektedirler. Espri yolu ile hayata dair belli konulara değinirler. Bazen ağır bir şekilde birbirlerini eleştirirler. Hacivat Karagöz oyunu içinde hiciv barındırmaktadır. Hiciv edebiyatta bir türdür. Eleştirici bir anlatımı olan şiirler Divan edebiyatında hiciv, halk edebiyatında taşlama, yeni edebiyatımızda ise yergi olarak anılmaktadır.

Gölge oyunlarının hem hayal hem de hakikat perdesi olarak algılanması, hayal ile hakikat arasındaki yakınlıkla alakalıdır. Suretlerin perde üzerinde görünmesi dünya üzerinde beliren varlıklarla özdeşleştirilmektedir. Batı görsel sanatında kullanılan derinlik burada üstü örtülen perde ile hayal dünyasına dönüşmüştür. Hayal perdesindeki zaman zaman olan kopukluklar figürlerin bir görünüp bir kaybolması gibi unsurların temel amacı soyutlamayı yaratmak ve izleyiciyi hipnotizma biçiminden uzak tutmak için düşünülmüştür.

Cihat Burak resimlerinde çağdaş bir Türk sanatçısı olmasının yanı sıra bir taraftan geçmişe bağlı tavrı ile yer yer minyatür etkisine ve gölge oyunlarına dayanan hiciv geleneğinin izlerini bulmak mümkündür. Aynı zamanda gölge oyunlarının gerçeklik ve hayal arasında gidip geliyor olması Cihat Burak

¹⁵¹ <http://www.karagoz.net/ismayilhakkibaltacioglu.htm>

resimlerinde sıkça rastlanan gerçeklikten hayal ortamına geçiş ile yndeşim oluşturmaktadır.

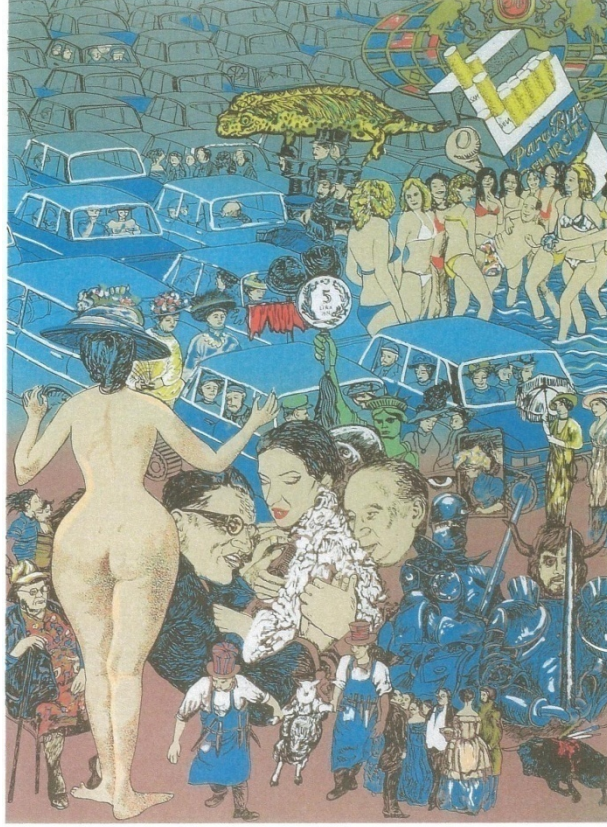


Resim 33. Cihat Burak, "Birinci Ahmet'in Rüyası", 1950, Tuval zerine yağlıboya, 100x100cm, Besi Cecan koleksiyon

Bu resimde Birinci Ahmet bulunmaktadır. Birinci Ahmet nc Mehmet'in oğlu 14. Osmanlı padişahıdır.

Bu resimde büyük perspektif hataları bulunmaktadır. Resim rölyef etkisi ile izleyiciye doğru açılmaktadır. Burada izleyici perspektif hataları ile derinlik göremeyip her oğenin kendine doğru dizildiğini görmektedir. Yani izleyici resmin derinliğini hissedemeyip resimdeki oğelerin kendisine doğru baktığını hissetmektedir. İki tane aslan, köpek, deli ve yeniçeri ordusu izleyiciye bakmaktadır. Resimde Burak atı ile ilişkilendireceğimiz at figürleri bulunur. Bu resim bir rüyadır. Rüya hayalle gerçeklik arasında olan bir durumdur. Ve bu resim hayal ile gerçeklik arasında bir olgudur. Burada ki at şamanizm'de hayat ağacına tırmanarak diğer boyutlara geçiş yapan şamanın bineğidir. At aynı zamanda göçmek ile ilişkilendirilir.

Cihat Burak çok sık at figürü kullanarak bir yerden bir yere göçmek olgusu üzerinde durmaktadır. Burak Atı Hazreti Peygamberin atı olarak bilinir. Cihat Burak soyadının Burak olması ile çok sık at figürleri kullanıyor olması ilişkilidir. Bu resimde perspektif yanılsamacılığı ile üç boyutluluk oldukça az hissedilmektedir.



Resim 34. Cihat Burak, "Tüketim Toplumu", 30x50cm, Baskı, eser kodu 03. Özel koleksiyon

Resim 34 de sanatçı tüketim toplumu anlattığı resminde sırtı dönük ve çıplak bir kadın figürü kullanmıştır. Sanatçının belirgin özelliklerinden biri olan istifleme becerisi bu resimde de görülmektedir. Tamamen gerçek üstücü bir yöntem uygulamıştır. Sanatçının resimlerinde sık sık görülen gerçeklikten hayal ortamına geçiş bu resimde de söz konusudur. Büyüklü küçüklü insanlar ve havada duran nesnelere istiflenmiş halde durmaktadır. Araçların arasında bir çok kadın figürü vardır hepsi bikiyilidir. Resimde erkek figürü de bulunmaktadır fakat kadınlar çıplaktır. Yoğun trafik arka arkaya dizilmiş arabaların olduğu şehir hayatı anlatılan resimde kargaşa görülmektedir. Havada duran bir sigara paketinin hemen altında duran bikiyili kadınlar resmin sol tarafındaki sırtı dönük olan tek kadını dengelemektedir. Sanatçı tüketim toplumu adını verdiği bu resimde sadece kadınları çıplak yapması

anlatmak istediği mesaja bir ironik katkı sağlamaktadır. Resme soğuk renklerin hakim olması acımasız kapitalist düzenin sanatçının kişiliği ile örtüşmediğinin bir göstergesi gibidir.

Sanatçı Paris’de yaşadığı süre içinde Utrillo adına konan bir ödülü kazanmıştır. Bu ödülü kazanmış olması onun özgün kent yorumculuğunun kavranmış olduğunu göstermektedir. Paris çevresinde sanatçıya duyulan ilgi çok fazla olmamıştır. Halbuki onun gizem ve düş yüklü fantezilerle yaptığı Paris yorumları bu kentin atmosferine uluslar arası düzeyde yapılmış en iyi örnekleri sunmaktadır.

Cihat Burak, Paris resimlerinde hüznün ve ironinin iç içe geçtiği bir yorumla kendi ülkesinin iklimi ve kültürüne duyduğu özlemi dile getirmiştir. Sanatçının çok ender rastlanan bir mizah gücü bulunmaktadır. Resimlerinde bu yönünü görmek mümkündür. Tümüyle eşsiz bir mizah savaşı görülmektedir.

“Tümüyle bir kent yaşantısıdır. Cihat Burak, sakin bilge, mizahçı kişiliğinin dalgın, bilmez, unutmüş görünür derinarifaneliğin dost yüreklere sevinç saldığı, masalı engin gizlerle dolu, sohbeti doyumsuz bir varlık görünümüdür. Suretler aleminin o gözleri ve elleriyle hüner felsefesi yapan aşi az bulunur nakış erbabındandır. Şeklen aynı ama aynen gayridir, diyerek resmin can yoksunluğunu bilen bir alçak gönül, ama bir de süsleyip bezendi mi, göz ışığının can verme yarışına girdiği tüm aldanışlar karşısında gene bilge kişidir doğrusu”¹⁵²

Sanatçının şaşmayan gerçekçi bir yapısı vardır. Resimlerinde kendine özgü motifleri ve simgeleriyle anlatmak istediği gerçekliği masalsı bir dille anlatmaktadır.

Sanatçı hayvanlara çok düşkündür hemen hemen tüm hayvanlar en çok sevdiği hayvan olarak onun resimlerinde bir ifade ve davranış simgesi olarak yer almıştır. Yaşadığı dönemde yaşanan olaylara karşı olan duyarlılığı onun sanatını zenginleştirmiştir ve günümüze kadar uzanan büyük ustalar zincirinde yer almasını sağlamıştır.

Kendisi ve resimleri hakkında şu ifadeleri kullanmıştır.

¹⁵² S. Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.93

“Zaten çiçekler, kediler, onda saf yürekli uysal yaşantı dünyasının biri gözle, biri elle hırpalanmaya alabildiğine dayanıklı hakikatini koyarlar orta yere. Çiçeklerle kediler resme bir geçiverdiler mi, artık ne solar ne hırpalanırlar; ama sanatçının uysal bakışı, resmi yaratan kişiliğin göz hışmını yüzeyin bir yerine asar, pençelerden tırmıklanmış elleri ise dokunuşun sıcak sevgisini resmin tüm derinliklerine iletir.”¹⁵³

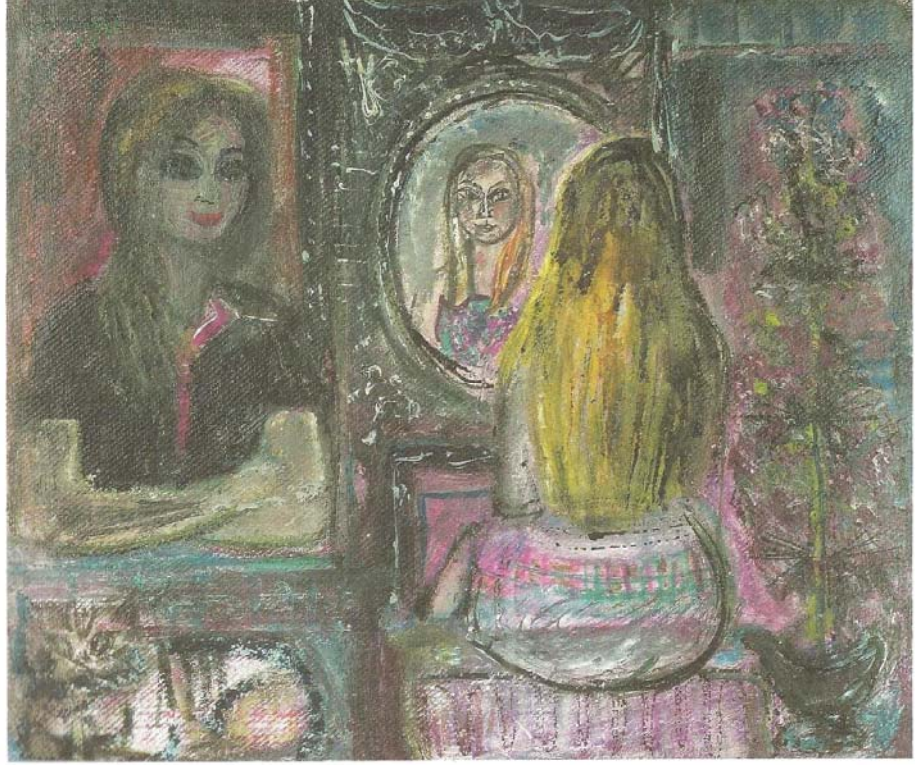
Cihat Burak çağdaş Türk resim sanatının tasarım boyutlarını genişletmiştir. Gerçek bir aydın olarak kentsel düzenim değişim süreçlerini iyi bir gözlemci olarak izlemiş demografik sorunların kent kültürüne getirdiği popüler gevşeme karşısında sıradan ölçütleri aşan bir performans sergilemiştir.

Cihat Burak sanat tarihi boyunca bir çok sanatçının yapmış olduğu gibi resimlerinde çıplak kadın figürü kullanmıştır. Fakat çıplak figürleri mizah ile birleşmektedir. Brigitte Bardot’a Saygı isimli Burak’ın kadın temasına gösterdiği mizahlı bakışın iyi bir örneğidir.

Cihat Burak kadın temasını bir halk adamı olarak resmederken kendine özgü bir üslubu bulunmaktadır. Kadınlarında bir üstün amaç simgesi bulunmaktadır. Güzeli daha güzel kılmak için çirkine meyleden bir yöntem uygulamaktadır.

Sanatçının resimlerinin çoğunda kadın teması bulunmaktadır. Resim 35 de yüzü dönük bir kadının hemen yanında duran sırtı dönük kadın ve karşısındaki aynada yansıması görülmektedir. Yanındaki kadının yüzünün izleyiciye dönük olması ve hemen altında bir kedi figürünün bulunuyor olması çapraz bir denge sağlamıştır. Sanatçı detaysız figürler ve rahat kullandığı fırçası ile resmin bütünündeki dengeye odaklanmış gibidir.

¹⁵³ C. Burak, **Cardonlar**, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, 2001, s.69



Resim 35. Cihat Burak ,” İkizler: Şiir ve Nesir”, 1863, Kağıt üzerine karışık teknik, 305x35cm, Özel koleksiyon

Cihat Burak konularını ironik keskin bir mizah ile ifade eder fakat bir yandan zalim bir zıtlık vardır. Konularında işlemiş olduğu dram, nakışı ve bezemesi ile güçlenmiş ve yumuşamıştır. Sıkça kullanmış olduğu çiçekler ve kediler resimlerindeki ifadeyi daha da yumuşak bir hale getirmektedir.

Sanatçının eserlerinde rastlanan ölüm teması, detaylarıyla süslenmiş mezartası motifleri, eski tasavvuf mistiğinden uzak ama ondan izler taşıyan naif bir öze bürünmektedir. Sanatçının resimleri uykuya dalış ya da uykudan önceki sürede ki bilinçaltı üretimi şeklindedir. Korkularla, kaygıların sevinçlerle, hazların ortaklığını görmek mümkündür.

Ölmüş kanaryasının tabuta konmuş hali ile başı-ucunda kendisini “Kanaryam güzel kuşum, ben sana vurulmuşum” sözleri ile resmetmiştir.

Cihat Burak sevecen ve uysallık yönü olduğu kadar, tutkulu olay ve efsanelere ilgili yönü de bulunmaktadır.

Cihat Burak genelde ise gündelik bir yaşama standartının kendine özgü aşkın değerlerle karşılaşan değerlerle köşelerini resmetmiştir. Sanatçının kendine özgü

olayları algılama değerlendirme biçiminden doğan gizli düşer gibidir. Pazarlarda, çarşılarda, esnafın hayatı ne denli düzenli kıldığının pek farkında olmadığı düzeni, istifi sever ve kendi ressam ustalığını bu hak ustalığı ile yarışırır. Bu süsleyici zevklerin değişip yozlaşacağından kaygılı bir kişi olarak belgeci bilinciyle de bakmıştır o görünümlere. Sanatçının bu değişir, solar, çürür gibi kaygısı bulunmaktadır.

Cihat Burak resimlerinde kendine özgü istif ustalığını çok iyi uygulamıştır. Resimlerinde parçalar arası bir yapısal kuruluş olgusuna ait bağıntı bulunmaktadır. Resimlerde parçalar gelişi güzel bir yığılma şeklinde istiflenmemiştir.

Cihat Burak'ın Batı basınında ve eleştirmeci çevrelerinde oldukça yankı uyandırmıştır. Kişisel sergilerine getirilen eleştiriler Doğulu kişiliğin getirmiş olduğu büyüye, masala, şaşırtıcı duyarlılığa her vesile ile dikkat çekildiği görülmektedir. Ancak Cihat Burak yaşamı boyunca ün ve şöhrete önen vermediği için bu durumu çok da önemsememiştir.

Avrupa da açtığı sergilerde eleştirmenlerin oldukça ilgisini çekmiş ve kendinden söz ettirmeyi başarmıştır. Burak'ın Fransa'da, Almanya'da, İngiltere'de kişisel ve karma sergileri olmuştur.

Uzun süre Paris'te yaşayan sanatçıların sanat ve yaşam serüvenleri ile ilgilenen gazeteci Hıfzı Topuz, Cihat Burak'ın o çevredeki başarılarını burada duyurmuştur. Cihat Burak'la ilgili yazısında Türk halk sanatı ve süslemesinin ne denli ilgi çektiğinin ve beğenildiğinin üstünde durmuştur.

Cihat Burak'ın meslektaşı ve dostu Şevki Vanlı Forum dergisinde içtenlikle bir yazı yazmıştır. Bu yazıdan sonra Türk halkı Cihat Burak'a daha da önem vermiştir. Sanatçının Paris'e gitmeden önce çalıştığı yerin duvarına yaptığı büyük bir resimden söz etmiş ve şu sözlerle ifade etmiştir

“Bu, Cihat çevresinin içindeki yenilgisini göstermekte, Paris'e kaçarken söylemek istediğini kocamanca işlemesiydi”¹⁵⁴

Şöyle devam etmiştir.

¹⁵⁴ S. Tansuğ, a.g.y. s.99

“Gelenler, onun yaptığı Paris sokakları için, Fransızların 2 hiç böyle Paris görmedik’ dediklerini anlatıyorlar”

Cihat Burak Paris izlenimlerini kendine has düzeni ve üslubu ile yorumlamış ve kendi hayat görüşünü yansıtabilmiş ender sanatçılardan biridir. Paris’te bulunan diğer sanatçılar Fransız piyasasına ayak uydurmuş eserlerini meta haline getirmiş olanları ile aynı dönemde olsa da Cihat Burak kendi sakin sanatçı duruşunu korumuştur. Sanatçı orada bir ödüle layık görülse de orada kalmayı düşünmemiş ve yurduna dönmüştür.

Cihat Burak konularını günlük yaşantısına ait tutkular ve direnişleri sanatına maletmek kaygısı bulunmuştur. Saf duyarlılığının yoğunluğu onun resminin ifadesini belirlemede yardımcı olmuştur. Cihat Burak duyarlılığını bazen abartmıştır ve nesnel ilgilerini bazen karmaşık, öznel bir hayal dünyasının esrarlı bulanıklığı ardından göstermekten hoşlanmıştır. Bazen de açık seçik bir uyum kurguladığı olmuştur. Belki de onun başarısı saf duyarlılığı ile ürettiği bir temel davranış içinde bir yapıyı karşımıza çıkartmış olmasında kaynaklanmaktadır.

Sanatçının meslek olarak mimarlığı seçmesinin temel nedeni, sanat ortamının çetin kaygılarından uzak, ama bütün çözümlemelerle baş başa kalabildiği bir alanda bulunabilmesidir. Saf duyarlılığın temelleri üstüne kurulmuş, ruhsuz kentlere küskün ama onlarda daima sevilecek bir şeyler bulan ve kendine özgü yöntemleri ile tuvallare aktaran bir sanatçı olmuştur.

“Düzen gösterişini geride bırakan bir davranışı amaç bile edinmeksizin düzenin bütün ayrıntılarını elde edebilmiş oluyor böylece. Ama bütün her şeyin günlük yaşantının çeşitli tepkiler içinde bulunduğu özel koşullarda. Resme grotesk bir dışlaşma ile aktarılan gözlemlerde yaşantının yorumlanması. Yorum her şeyi bir çırpıda anılaştıran ve suküneti ancak bu anılaştırmada bulan bir davranışla işliyor. Hırçınlığın gizli kaldığı, mizah postuna bürünmüş saldırı, yüzeyin yer yer ağır, battal biçimlenişine tiz, keskin etkiler sağlıyor.”¹⁵⁵

Cihat Burak fantastik tasarımlarını günlük gözlemlerden çıkaran, sonra da onlara hayal aleminin yaratıkları izlenimini başarabilen, masal resimcisinin, erbabı arasında

¹⁵⁵ S. Tansuğ, a.g.y., s.100

geçerli, kendine göre simgeleştirip ortak anlamından sıyrılarak özelleşen bir dile itaat eden eserler ortaya koymaktadır. Sanatçı eleştirisi düz bir eleştiriden, taşlaması düz bir taşlamadan ibaret olmayan, bütün stilizasyona, erbab anlaşmasının ayrıntılarını sağlamak amacıyla gibidir.

Cihat Burak, üsluplar ve kişilikler yönünden tutarsız görünen bir ortamda, kendi tarzını güvenlik altına almış bir eğilimi vardır. Bu resmin düşleri de, taşları da bir çeşit özgünlük içinde güvende bulunmaktadır. Belki de bir çeşit bilgece hayatı yorumlamak olarak da açıklanabilir. Sanatçıda doğu bilgeliğinin izleri vardır ve kendini deney e gözlem verilerinin nesnellğine ezdirmeyen ve daima insancıl hayali ayakta tutmasını bileni bilinmez bilincine sahip Doğu bilgeliğinden parçalar bulunmaktadır.

Saf duyarlılığın karmaşık çözüm güçlükleri getiren bir sürece yol açması hayatın çeşitli yönleri, ilgileri içinde ressamın sürekli bir tedirginlik ve kuşku duygusu taşıması ve resimlerinde bunu yansıttığı görülmektedir. Sanatçının saf bir yaşantının arada bir aldanma, aldatılma ihtiyacı ve tüm insanlığa rağmen serüvenlerin onun ruhuyla ele alınışını yansıtıyor. İyi bir belleğin kendini doğrulamada unutkanlık vurguları, içtenlikle hesaplı bellek sürçmelerinin dalgınlıkların ve inanılmaz deredeki iyi gözlemcilikle birleşerek ortaya çıkan bir yorumdur.

Çok fazla eğlence yaşamını anlatan resmi bulunmaktadır. Aile resimleri geleneksel Türk eğlenme biçimi düğünler, sünnet düğünleri onun gözlemleyerek resmettiği konulardandır.



Resim 36. Cihat Burak ,”Cumhuriyet Meyhanesi”, Tuval üzerine yağlıboya, 50x60cm,
Özel koleksiyon

Resim 36 da bir meyhane ortamını anlattığı kompozisyonunda yine bir kedi kullanmıştır. Sanatçının bu resminde gri tonları hakim olmasından dolayı soldaki kadın figürünün giysisi olan mavi patlamış durumdadır. Burada kadın figürlerindeki elbiselerin renkleri ve arkadaki erkek figürün kucağındaki bağlamanın rengi dikkat çeker ve birbirini tamamlar. Sanatçının bu resminde dikkat çekicek boyutta sürreal bir tavır yoktur. Perspektife ve anatomiye yoğunlaşmadan kendine özgü üslubu ile şehir yaşamını ve eğlenen insanları resmetmiştir.

Sanki bir çeşit kapalı tekke mistiğini sürdüren, gizlilik içindeki cesur çıplaklıkla, Cihat Burak resimleri adeta karşıtlıklar dünyası gibidir. Sanatçının dili yeterince elit bir dildir. Sanatçı çoğunluğun resim zevkine yaklaşan biçimde ama o zevke yabancılaşan işler üretmiştir. Hemen her şeyden esinlenmiştir. Malzeme ve tekniği ile bu yönde grotesk amaca hizmet eden bir abartıya uğradığını göstermektedir.

Cihat Burak yazın alanında da ilginç fantastik öyküler üretmiştir. Mimarlık tarihçisi Doğan Kuban, sanatçı için Türk resminin Yahya Kemal’i demiştir. Cihat Burak çağımızın en renkli simaları arasındadır.

Cihat Burak'a ait basılmış Cardonlar, Zenci kalınız, Yakutiler isimli üç tane öykü kitabı bulunmaktadır. Sanatçının resimlerindeki samimiyeti, düş gücü ve anlatım dili yazılarında da söz konusudur. Cihat Burak yazılarında da kendi tarzını yaratmıştır. Mimar, usta ressam kişiliğinin yanı sıra usta kalemi ile de dikkatleri çekmeyi başarmıştır. Yıllar sonra hala sevilip beğenilen ve değerini artırarak koruyan resimleri gibi, öyküleri de hala canlı ve tercih edilen yazın örneklerindedir.

Yazı dilinde alışılmış kurallara zaman zaman hoş bir şekilde yan çizen sanatçı, konuşma dilini çok canlı ve çok çekici biçimde kullanmaktadır. Resimlerindeki saf ve cesur espiyi gücü yazılarında da görülmektedir. Çizgiler, biçimler, renkler, yerlerini sözcüklere bıraktığında, şaşırtıcı, ürkütücü ve korku verici bir Dünyayı ortaya koymaktadır.

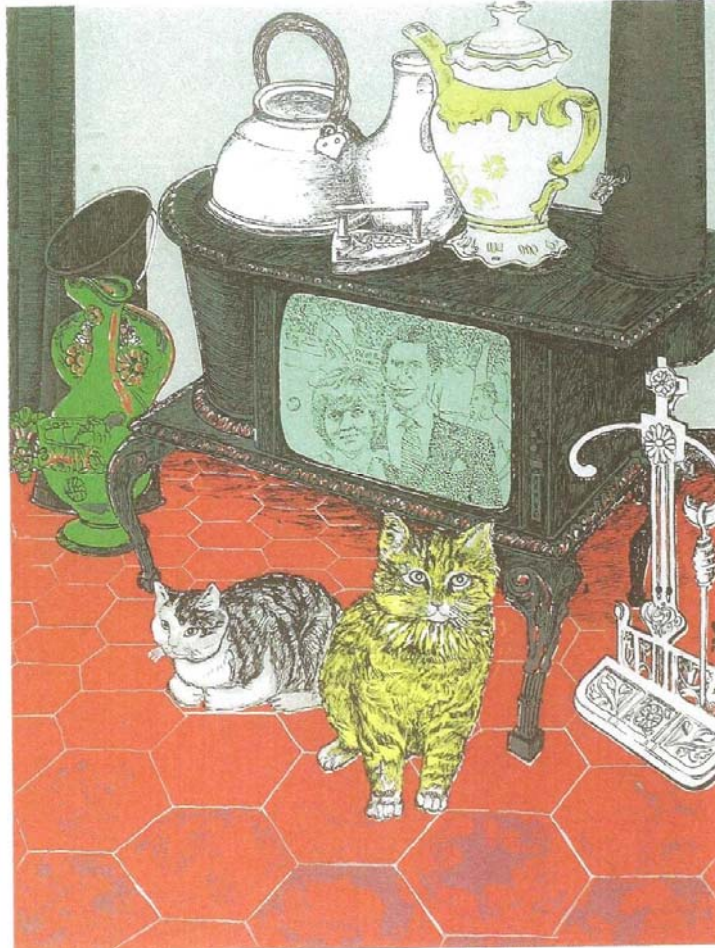


Resim 37. Cihat Burak ,”Poyraz Limanında”, 1988, Duralit üzerine yağlıboya, 33x42cm, Füsün Cemal Batur koleksiyonu

Bu resim deniz kenarındadır. Masa başında oturan, yüzü bize dönük yalnız bir kadın bulunmaktadır. Kadının arkasında görünen bir manzara vardır. Tuvalin sağ tarafında bize daha yakın olarak duran içinde sarı renkte çiçekler olan bir vazo dikkat

çekmektedir. Sanatçı resimlerinin çoğunda olduğu gibi bu resimde de gri tonları uygulamış ve sadece tek bir rengi öne çıkacak şekilde kullanmıştır. Çiçeklerin sarısı resim içindeki diğer sarı tonlarından çok daha parlaktır. Masanın üzerinde bize yakın duran başka küçük eşyalar da bulunmaktadır. Kadın bunların arkasında ve yanlızdır. Bu resimde de nesnelere izleyicinin hemen önünde durmaktadır. Figür ise arkada kalır.

Cihat Burak eserlerinde bazen hiç hayvan kullanmayıp sadece kadın figürüne yer vermiştir. Poyraz Limanında isimli eserde kadın imgesi yalnız oluşu ile birlikte masada bulunan nesnelere sıralanışı dikkat çekmektedir. Burada sıklıkla yapmış olduğu natüremort geleneği ile dış mekan resmini birleştirmiştir



Resim 38. Cihat Burak, "Televizyon Seyretmeyenler", 1981, Serigrafi Baskı, 54.5x41cm, İmoga İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi Özel Koleksiyonu

Sanatçının bazı resimlerinde büyük tutku ile bağlı olduğu ve resimlerinde çok sık kullandığı hayvan olan kedi birtakım objeler bir arada kurulmuş kompozisyonun içinde resmedilmiştir.

Resim 38 de biri izleyiciye bakan iki tane yan yana duran kedinin hemen arkasında bir soba durmaktadır. Yine sanatçının gerçeküstücü yaklaşımı ile sobanın ön kısmı aynı zamanda televizyondur. Ve sobanın üzerinde ütü çaydanlık gibi eşyalar bulunmaktadır. Bu bir iç mekan resmidir ve sobanın iki yanında da iç mekana ait eşyalar yer almaktadır. Resimde zeminin kırmızı oluşu da dikkati çeken farklı bir unsurdur. Bu kompozisyonu sanatçı muhtemelen günlük yaşamına dair gözlemlerini konu ettiği resimlerinden biri olarak üretmiştir.

Televizyonun ekranında da bir kadın ve bir erkek birbirlerine yakın olarak görünmektedirler. İki tane kedi ise hemen onların altında bize doğru bakmaktadır. Sanatçının resimlerinin vazgeçilmezi olan insan ve hayvan burada ironik bir tavırla resmedilmiştir.



Resim 39. Cihat Burak, "Eren Eyüboğlu Evinde", Tuval üzerine yağlıboya
73.5x120cm, Şaziment Koleksiyonu

Cihat Burak çok sayıda iç mekan içinde kadın figürü kullanmıştır. Bunlardan bazıları tanıdık isimler olmuştur. Resim 39 da Ressam Eren Eyüboğlu¹⁵⁶'nu evinin salonunda masa başında yalnız otururken resmetmiştir. Kendi evinin salonunda koltukta oturur vaziyette pos vermiştir Eren Eyüboğlu. Mekan içinde yalnız görünen kadın figürü yandan görünmektedir. Mekan içinde bazı eşyalar ve aksesurlar dikkat çekmektedir. Masada Eren Eyüboğlu'nun paleti ve yanında kocaman bir vazo vardır. Yine resmin yanında küçük kutucuklar içinde yerleştirilmiş vazo, saksı ve çiçekler bulunur. Gri tonlarının hakim olduğu resimde Eren Eyüboğlu'nun lila rengi giysisi dikkati çeker. Resmin sağındaki küçük kutucuklardaki vazolar ve çiçekler muhtemelen onun iç dünyasında Eren Eyüboğlu ile kurduğu bağın sonucudur.

Resim 40 da Cihat Burak iki tane küçük çocuğun yanında bir kedi figürü kullanmıştır. Sanatçı aile sıcaklığını hissettirmek istediği durumlarda da çok sevdiği hayvan olan kediyi kompozisyonuna eklemekten zevk duymuştur.

Ayakta duran erkek çocuğu elinde bir keman tutmaktadır. Çocuk arkasında kardeşinin oturduğu sandalye ye yaslanmaktadır. Yeşil renklerin hakim olduğu nu resimde sanki kardeşliğin önemini vurgulamak istemiştir.



Resim 40. Cihat Burak, "Nadir Nadi ve Kardeşi", 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 73.5x120cm, Elgiz Koleksiyonu

¹⁵⁶ 1907-1988 yılları arasında yaşamış Türk ressamıdır.



Resim 41. Cihat Burak, "Saz Heyeti", 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 82.5x95cm,
Dems A.Ş. Koleksiyonu

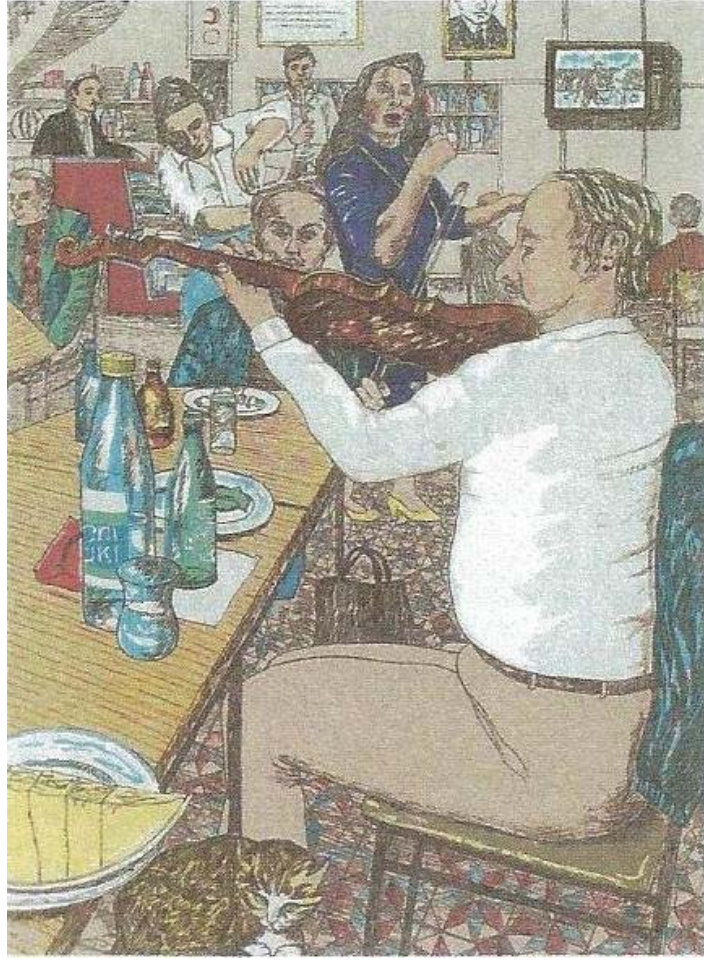
Cihat Burak bazen şehir hayatını ve eğlenen insanları da resmetmiştir. Resim 41 de ressamın kendine özgü tavrı ile ele almış olduğu bir saz heyeti bulunmaktadır. Sanatçı perspektif ve anatomi kaygısı gütmeyen hatta hafif deformasyona meğilli bir tavır sergilemiştir. Beş adet erkek figüründen oluşan saz heyetinin hemen önünde sandalyede üç tane kadın oturmaktadır. Solist olan bu üç kadın ve arkadaki saz heyeti sahnede durmaktadır. Burada hiç hayvan figürü yoktur. Ressam sadece şehir hayatındaki gözlemlerinden bir kesit sunmuştur. Saz heyetinin hemen sağında ve solunda bulunan saksı çiçekleri bir Cihat Burak geleneği olarak resimde yerini almıştır. Bu resim sanatçının izleyiciye doğru açılıp üç boyut yanılısamacılığını en aza indirdiği minyatür etkisi bulunan resimlerindedir. Direk karşıdan görülmektedir.



Resim 42. Cihat Burak, "Tellibaba ve Dans", 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 80x120cm, Private Koleksiyonu

Cihat Burak Türk geleneklerine ve kültüre önem vermiştir. Resimlerinde kadın figürünü bazen erkekle beraber, kapalı ve açık mekanlarda çok farklı şekillerde resmetmiştir. Kadın figürünü modern bir çizgi içinde ele almış hem Türk geleneği ve aile yaşantısını göz önünde bulundurmuş hem de kadını yeri gelince çıplak ya da şehir hayatının sosyal gerekliliği olan ortamlar içinde göstermiştir.

Reim 42 de gelinle damatdan oluşan bir evlilik sahnesi görülmektedir. Bu resim Türk geleneğindeki nikahtan önce veya sıkça görülen nikah sonrası kutsal mekan ziyaretlerinden biridir. Resimde gri tonları içinde arabanın mavisi ve onun tamamlayıcı rengi olan sarı renk denge oluşturarak dikkati çeker. Sanatçının bu eserinde hiçbir gerçeküstücü yaklaşım yoktur. Tamamen gerçek gibidir. Hatta bir çok eserine göre detay çalıştığı söylenebilir. Gelinle damat kol koladır. Hemen yanlarında belli ki yeni inmiş oldukları gelin arabası durmaktadır. Araba geleneklere uygun olarak süslenmiş ve içinde bir şoför bulunmaktadır. Arabanın hemen önünde bir oyuncak bebek oturturulmuştur. Damadın yanında bir kız çocuğu bulunmaktadır. Kızın kucağında ise bir kedi vardır. Gelin Damat ve kucağında kedisi ile kız çocuğu anı fotoğrafı çekirtmek için objektife poz verir gibi durmuşlardır.



Resim 43. Cihat Burak, "Balık Pazarı", 1991, Serigrafi baskı, 55x40cm, İmoga İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi

Bu resimde İstanbul ve kent yaşamı resmedilmiştir. Resmin sağ tarafındaki erkek figür resmin sol üst köşesindeki insan figürlerini dengelemektedir. Resimde çok sayıda nesne vardır. Sanatçı mekan içindeki nesnelere ve insan figürlerini ustaca istiflemiştir. Resmin tamamında pastel tonları hakimdir. Bir meyhane ortamı görülmektedir. Masanın başına oturmuş bir kemancı elindeki enstrümanı çalmaktadır. Diğer masalarda farklı insanlarda görülmektedir. Ayakta duran garsonlar vardır.

Cihat Burak'ın çoğu resminde olduğu gibi burada da bir kedi ve figürü bulunmaktadır. Sanatçının bazı zamanlar gerçeküstü yöntemlere başvurduğunu düşünürsek, bu resimleri tamamen gerçek hayattan alıntı gibi gerçekçi resimlerdir. Kedi O'nun resimlerinde vazgeçilmez bir parçadır.



Resim 44. Cihat Burak, "Consumption", 1981, Serigrafi baskı, 54x39.5cm, İmoga İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi

Resim 44 de sanatçı kendisi olarak düşündüğü bir erkek figürünün kucagında bir kedi vardır. Bir gözü kör olan kedi direk izleyiciye bakmaktadır. Resim sağ ve sol bölüm olarak parçalara ayrılmış gibidir. Tamamen perspektif açıdan doğruluğu olan bir anlatımı yoktur. Sağ altta İki tane fare ve bir parça peynir görülmektedir. Hemen üstünde fareye benzer bir yaratığın üzerinde yazı ile "Benim gönlüm yerde kalmaz bir gözü kör bir kediyim. Avenelik gitmez bana hür olmaktır istediğim." yazmaktadır. Yanında da aynı yazının Arapçası bulunmaktadır. Şaşı kız isimli resminde de şaşı bir kadının izleyiciye bakması bir ironi oluşturmaktaydı. Cihat Burak burada da bir gözü kör bir kedinin izleyici ile göz temasında bulunmasını sağlamıştır. Sanatçı sıra dışı karamizahçı yönü ile bakış meselesiyle bir vurgu yapmaktadır.



Resim 45. Cihat Burak, "Çırağan'dan Bakış" 1980, Kağıt üzerine karışık teknik, 24x17.5cm, Özel koleksiyon

Resim 45 de daha önce bir çok örneği görüldüğü gibi yine natürmort vardır. Sanatçı vazo veya saksı içinde bulunan çiçekler ile kedili kompozisyonları belliki çok sevmektedir. Kocaman bir saksının hemen yanı başında biri diğerinin üzerine çıkmış olan iki tane kedi bulunmaktadır. Resmin ismine bakılırsa mekan Çırağandır. Arkada deniz ve üzerinde kıyıya yaklaşan bir tekne görülmektedir. Kedilerin ikisi de dikkatlice izleyiciye bakmaktadır. Gri tonlarının hakim olduğu resimde denizin mavisi ile çiçeklerin içinde bulunan kırmızı kontrastı dikkat çekmektedir. Sanatçı resimlerinde renk ahengini oluştururken arada gri tonları olarak görülen kimliksiz renkler uygulamıştır. Böylece gri tonlarının arasındaki canlı renkler dikkati çeker. Bu resimde de denizin mavisi çiçeklerin kırmızısı diğer kimliksiz renklerin arasında patlamaktadır.



Resim 46. Cihat Burak, "Kedili", 1981, Kağıt üzerine karışık teknik, 24x17.5cm,
İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi

Resim 46 natürmort ve kedili bir resim yine resim 45 de ki natürmorda benzetmektedir. Fakat bu kez gerçeküstücü bir anlatımla sağ tarafta boşlukta duran uzanmış bir kaplan, sol tarafta ise paraların arasında ayakta, giyimi ile sporcu olduğu anlaşılan bir erkek figür durmaktadır. Bu resimde vazunun hemen önünde bir kedi oturmaktadır. Bir de biraz gerisinde bir kedi ayakta durmaktadır. Burada vazunun ve çiçeklerin çarpıcı renkleri diğer imgelerin önüne geçmiştir. Sanatçı zaman zaman bu resimde olduğu gibi sürreal bir yol işlemiş, zaman zaman ise her şeyi gerçekte olduğu gibi bir mantıkla resmetmiştir.

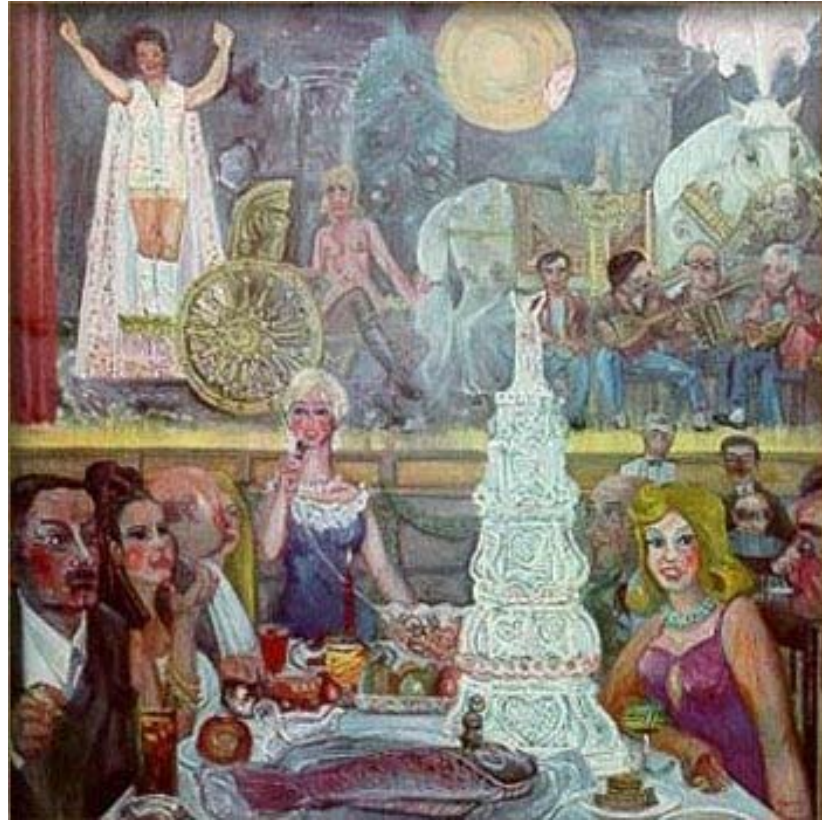


Resim 47. Cihat Burak, "Geyik", 1963, Duralit üzerine yağlıboya, 124x124.5cm, T.C. Dışişleri Bakanlığı Koleksiyonu

Cihat Burak Paris’de yaşadığı dönemde de iyi bir gözlemci olarak Paris kentinin sokaklarını alışveriş merkezlerini o kente özgü kültürü yansıtacak resimler yapmıştır. Resim 46 da Paris’de bir pazar yerini resmetmiştir. Burada Cihat Burak resimlerinde ki vazgeçilmez unsur olan bir hayvan olarak geyik ön planda bulunmaktadır. Muhtemelen içi doldurulmuş olan kocaman bir geyik resmin en önünde göze çarpmaktadır. Geyiğin arkasından görünen bir tezgah, satıcı ve tezgahın başında bir kadın ve erkek figürü arka arkaya görülmektedir. Kırmızı renkte mantosu olan kadın ve hemen arkasındaki erkek figürü geyiğe doğru bakmaktadır. Resim konu itibari ile sıradan bir gözleme dayalıdır. Plastik açıdan ise yağlıboyanın kullanım rahatlığı hissedilen ve çok renkli bir çalışmadır. Resmin arka tarafının fosforlu sarı renklerinde oluşu, kadının mantosunun kırmızı oluşu ve yer yer mavi tonları ilk bakışta renklerin ayrışmasına rağmen çok renkliliği ile dikkati çeker.

Resim 48 de yine bir kent yaşamındaki eğlence hayatından görüntü bulunmaktadır. İhtişamlı bir yemek masasının etrafında insanlar oturmaktalar. Sanatçı mütevazı bir hayat sürmüş olmasına rağmen, farklı hayatları da çok iyi gözlemiş olduğu resimlerinde görülmektedir. Özellikle bu resim adeta onun istif becerisini en iyi gösterdiği

resimlerden biridir. Her şey iç içe geçmiş gibi görünen bu resimde espas duygusu en iyi şekilde hissedilmektedir. Sahne olan kısım bulanık, öndeki figürler ise nettir. Ön planda ikisi kadın 3 ü erkek 5 figür ve masanın yanına gelmiş olan kadın sanatçı ile birlikte altı figür yakında, diğer figürlerde daha küçük şekilde mekanın içinde görülmektedirler. Arkada kocaman bir sahne ve sahnenin üzerindeki çıplak ve giyinik figürler ve bir tane at ile adeta sirki anımsatmaktadır. At sanatçını sıklıkla kullandığı bir figürdür. Sahnede çıplak vaziyette oturan kadının hemen yanında duran at figürü dikkat çekmektedir. Burada resim çok karmaşıktır. Cihat Burak'ın rahat fırça vuruşları ile figürlerin her birinin yüzünde farklı bir ifade bulunmaktadır. İzleyiciye en yakın olan masanın üzeri yiyeceklerle doludur. Ve masanın üzerinde ortada kocaman bir balık tabağı bulunmaktadır.



Resim 48. Cihat Burak, "Eğlenenler", Tuval üzerine yağlıboya, 140x140.5cm, Ankara, Resim Heykel Müzesi



Resim 49. Cihat Burak, "Dev Buket", 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 98x70cm, Ankara, Tülin Mustafa Pilevneli koleksiyonu

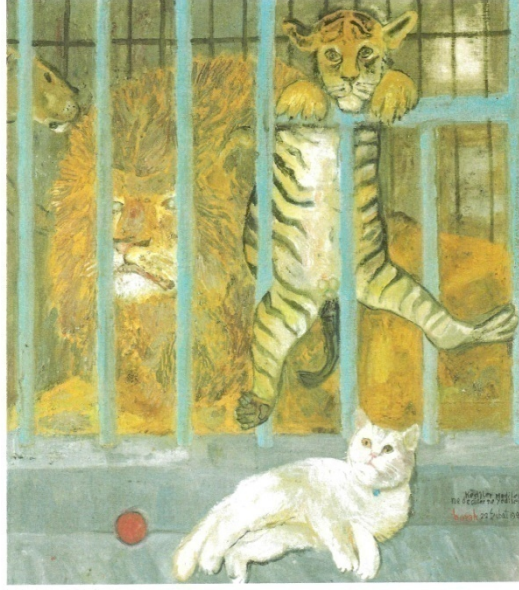
Sanatçının sayısız kedili ve natürmortlu resimlerine bir örnekte resim 49 da bulunmaktadır. Dik bir şekilde duran dev buketin hemen yanında iki tane kedi durmaktadır. Sanatçının bir çok resminde olduğu gibi bunda da gri tonları arasında tek bir renk patlamıştır. Resimde çiçeklerin kırmızısı dikkat çeker. Aynı zamanda resmin gerçeküstü bir yanı da vardır. Buketin bir vazo olmadan o şekilde durabilmesi imkansızdır. Sanatçı nesnelere gerçekte olamayacağı şekilde yan yana dizmiş perspektif kuralı gözetmemiştir. Masanın örtüsünün kenarlarındaki süs resme katkı sağlamıştır. Bu resimde iç mekan ve pencereden görülen dışarıyı birleşerek kompozisyon kurulmuştur.



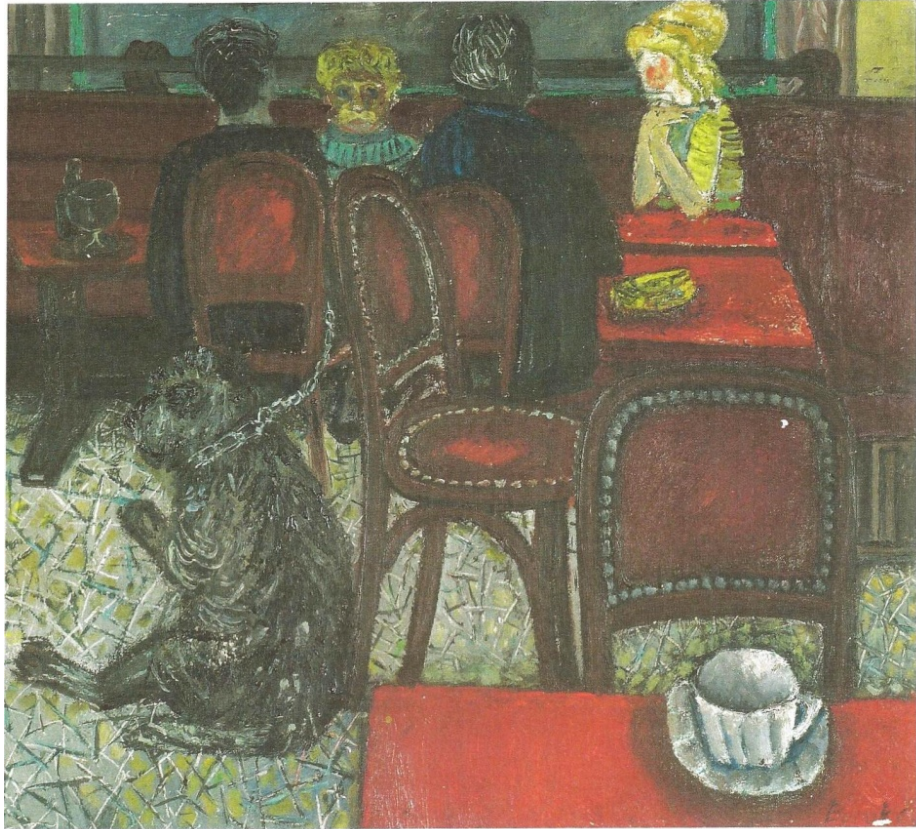
Resim 50. Cihat Burak, "Mezarlık ve Kedi", Tuval üzerine yağlıboya, 80x54cm, Füsun Faruk Eczacıbaşı Koleksiyonu

Resim 50 de Cihat Burak için en önemli olan hayvan kedi mezarlıktadır. Mezartaşının üzerinde durmuş izleyiciye bakmaktadır. Sanatçının bir çok resminde uyguladığı gri tonları arasında canlı bir renk kullanma yöntemi bu resimde görülmez. Tamamen soğuk renkler olan gri ve mavi tonları hakimdir. Kompozisyonda sadece mezartaşlarının bulunması ve renkler oldukça karamsar bir ruh haliyle yapılmış olduğu sonucunu çıkartmaktadır. Belli ki sanatçı kötü bir ruh hali ile ölümün soğukluğunu hissettirmek istemiştir. Resmin sağ tarafındaki taşın üzerine oturmuş olan kedinin yüz ifadesi ve bakışlarındaki donukluk, resimdeki karamsarlığı desteklemektedir.

Resim 51 de demir parmaklıklar arkasında büyük bir aslan ve yavru kaplan bulunmaktadır. Parmaklıkların hemen ön kısmında bir tane beyaz kedi çok rahat şekilde korkusuzca uzanmıştır. Yanında ise kırmızı, küçük bir top durmaktadır. Kırmızı top rengi dolayısıyla resimde dikkat çekici konumdadır. Bu resimde vahşi hayvanların kafes içinde olmaları kedinin dışarıda olması gerçekte olduğu gibidir fakat kedinin korkusuzca uzanmış tavrı hayli ilginçtir.



Resim 51. Cihat Burak, "Kediler Mediler, Ne Dediler Ne Yediler", 1988, Tuval üzerine yağlıboya, 86x76cm, Hüseyin Hulki Birol Koleksiyonu



Resim 52. Cihat Burak, "Au Cafe La Boule d'or", 1963, Tuval üzerine Yağlıboya, 56x67cm, Ertem Kender Koleksiyonu

Cihat Burak Paris’de yaşadığı yıllarda kenti gözlemlemiş ve bir çok resminde Paris kentini ve kültürünü konu etmiştir. Resim 52 de kapalı mekan olan kafeterya içinde insan figürlerini ve yine bir hayvan olarak ta köpeği kullanmıştır. Kafeteryada kırmızı masalar ve sarı figürler dikkat çekmektedirler. Resimdeki perspektif düzeni deforme edilmiştir.

En ön planda mekan içinde bir sandalye ye tasmaından bağlı olan siyah köpek dikkat bulunmaktadır. Arkadaki masalarda birer kadın ve erkek çifti oturmaktadır.

Cihat Burak hayvan resimlerini çoğunlukla kapalı mekanlarda kullanmıştır. Çoğunlukla kedi imgesini tercih etmiştir ama evcil köpeklerde kullanmıştır. Cihat Burak masa kullandığı bir çok resimde olduğu gibi burada da izleyiciye en yakın ve büyük resmedilmiş olan masanın görünen ucunda bir fincan bulunmaktadır. Görülen tek fincan diğer imgelerin önüne geçerek odak oluşturmuş adeta sanatçının yalnızlığını vurgulamıştır.



Resim 53. Cihat Burak, "Aliye Berger", 1970, Tual üzerine yağlıboya, 130x67cm,
Özel koleksiyon

Kapalı bir mekan olan resim 53 de Aliye Berger¹⁵⁷,in evinde oturmuş olduğu koltukda görülmektedir. Üzerinde kırmızı bir elbise ile oturmuş izleyiciye bakmaktadır. Hemen önünde bir kedi durmuş o da zleyiciye izleyici ile göz teması kurmatadır. Resmin tamamında kırmızı tonlarından oluşmuş bir renk ahengi vardır.

Cihat Burak'ın resimlerindeki genellikle kapalı mekan içinde kadın ve hayvanın izleyiciye bakma meselesi burada da çok net görülmektedir. Resimdeki insan figürü ve hayvan figürü tam karşıda bulunan izleyici ile göz teması kurmaktadır. Daha önce Batı sanatında örneği görülen Olympia'da sadece çıplak izleyiciye bakmaktadır. Cihat Burak resimlerindeki ironi ise çoğu zaman hem hayvan figürünün hem de insan figürünün izleyiciye bakmasıdır. Resimde Aliye Berger'in oturmuş olduğu koltuğun ihtişamı dikkat çekicidir. Hemen sol yanında bir kafes durmaktadır. Arkada kapının camından dışarıdaki ağaç görülmektedir. Kapının önündeki sehpa da ise bir şamdan ve üzerinde kırmızı bir mum bulunmaktadır.



Resim 54. Cihat Burak, "Kadın", 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 95x95cm, Özel koleksiyon

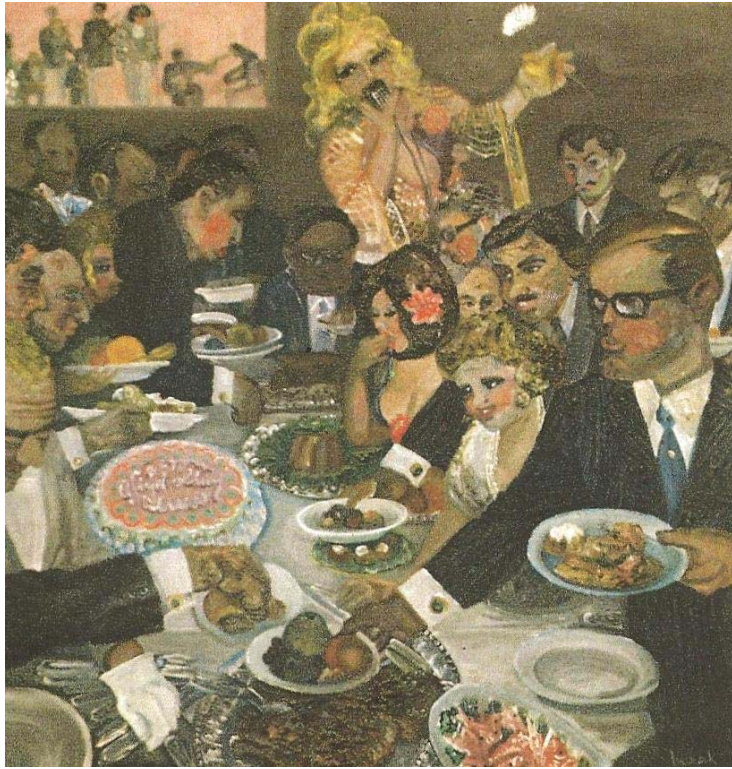
Bu resmin ismi kadındır. Sanatçı bir aynanın karşısında transparan bir giysi ile kendine bakan bir kadını resmetmiş ve yine sağ alt köşeye bir kedi ilişirmiştir. Sağ alttaki koyu

¹⁵⁷ 1903-1974 yılları arasında yaşamış, kadın Türk ressamıdır.

renkli kedi izleyiciye bakmaktadır. Burada sanatçı kendi rahat fırça vuruşu ile hayli karmaşık görünen bir iç mekan yaratmıştır. Aynaya bakan kadın ve aynadaki görülen hali ise biraz farklı bir portreye sahiptir ve karşıya bakmaktadır.

Sol üst köşede bir düğün resmi gibi görülen bir çift fotoğrafı duvarda asılı durmaktadır. Cihat Burak birçok resminde olduğu gibi burada da çıplak kadın ile kedi arasında bir bağ kurmuş gibidir. Duvarda asılı duran resimde anlatılmak istenenin bir parçası şeklinde görülmektedir.

Kadının hemen arkasında ise bir sehpa üzerinde telefon görülmektedir. Kadın figürü tamamen çıplak vaziyette ince transparan bir giysiyi sanki yeni giymiş yada giyiniyormuş gibi bir vücut duruşu ile ayna karşısındadır. Resmin adının da kadın olmasına bakılırsa, sanatçı kadın iç dünyasını kendine özgü yöntemi ile anlatmıştır. Remin karmaşık olması ve zor seçilmesi de bir parçası gibidir.

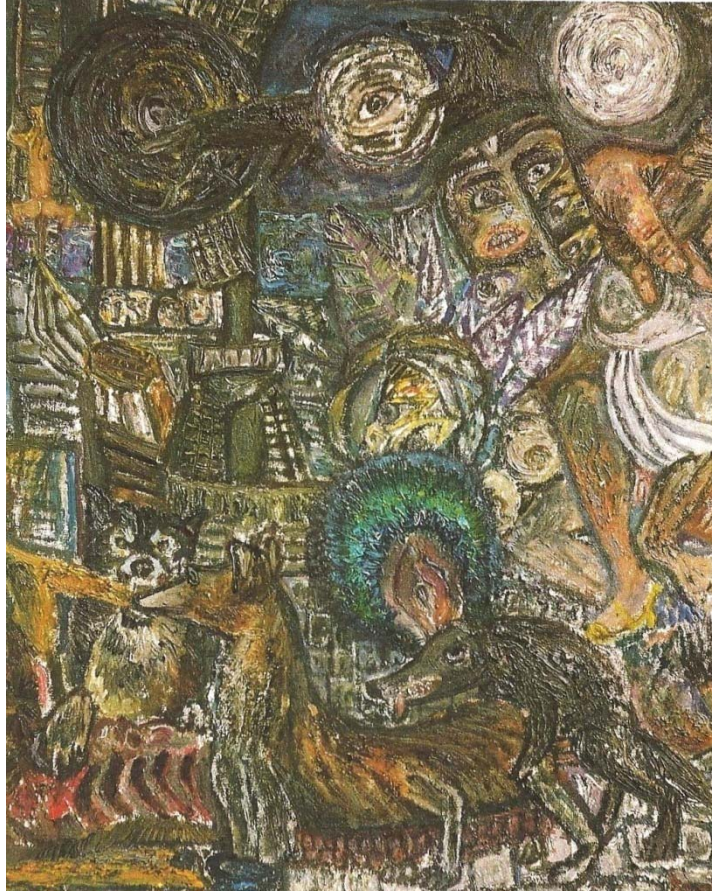


Resim 55. Cihat Burak, "Başkomandan ve Meydan Muharebesi", 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm, Özel koleksiyon

Sanatçının bu resminde yine ihtişamlı bir yemek masası bulunmaktadır. Kadrajın başladığı yer yemeklere dolu zengin masanın hemen başlangıç kısmıdır. Cihat Burak resimlerinde insan figürleri olduğu kadar natüremortlar ve masaların üstünde bulunan nesnelere bardaklar yemek tabakları dikkati çekmektedir.

Bu resimde bir eğlence merkezi olduğu anlaşılan bir mekanın içinde kadraja en yakın yemek masası, masanın üzerinde çokça yiyecek ve etrafındaki insanların yemekleri tabaklarına alabilmek için uzanmış kolları dikkat çekicidir. Masanın tam ucundan bakıldığı için eğlence mekanındaki sahne çok az görülmektedir. Resme kahverenginin tonları hakimdir. Burada sanatçı sanki kapitalist toplumun vurdumduymazlığa değinmek istemiş gibidir. Bu abartılı sofra ve birçok insanın aynı anda yemeklere uzanmış olması sanatçının özellik vurgu yapmak istediği bir konu durumundadır. Burada arka planda bir kadın solist bir elinde mikrofon diğer elinde tutmuş olduğu çiçek ile şarkı söylemektedir.

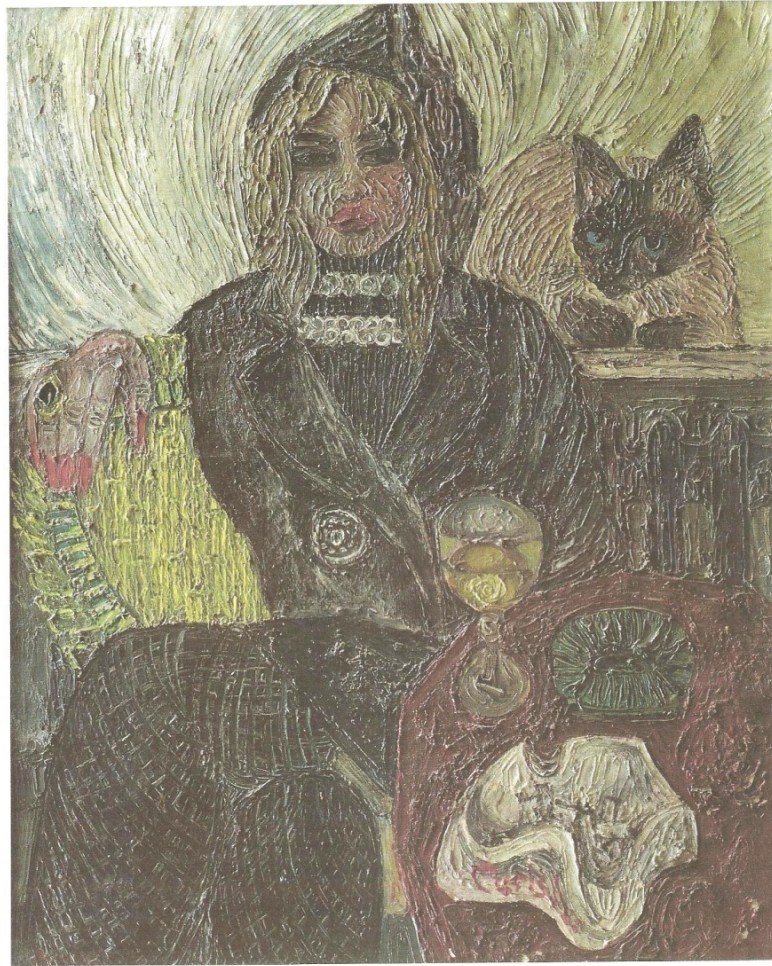
Resimde insanların şıklığı ve kadınların gece elbiseleri ve erkeklerin takım elbiseleri, kol düğmeleri ayrıca dikkat çeken bir unsurdur.



Resim 56. Cihat Burak, "Rüya", 1964, Tuval üzerine Yağlıboya, 65x54cm, Özel koleksiyon

Sanatçının tamamen perspektif dışı hatta soyutlama eğiliminde olduğu resimlerde bulunmaktadır. Bu "Rüya" isimli resimde sanatçı çok karamsar ve karmaşık bir resim

üretmiştir. Resmin alt kısmında tilki ve fare benzeri üç hayvan ardı ardına dizilmiştir. Bunların yanında bir insan iskeletinin kaburgaları görülmektedir. Orta kısımda sarı ayakkabılı bir kadın bacağı ne olduğu tam anlaşılmayan ağzı açık kızgın görünümlü bir kuş kafası bulunmaktadır. Resmin en üst bölümünde ise ardı ardına göz çizilmiş portre olduğu düşünülen maskeye benzer bir şekil ve hemen yanında bir el vardır. Onların üstünde de birinin içinde göz bulunan dairesel şekiller bulunmaktadır. Resmin içinde tam olarak ne olduğu anlaşılmayan bir çok dairesel ve farklı şekil vardır. Resmin karmaşıklığı, renklerdeki karamsarlık ve karışıklığa bakılırsa sanatçı kaos içinde olduğu bir durumu anlatmış ya da izleyicide bu hissi uyandırmak istemiştir.



Resim 57. Cihat Burak, "Cafe Celect Mont pornesse Paris", 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 88x70cm, Özel koleksiyon

Bu resimde yine sanatçının birçok resminde olduğu gibi kedi ve kadın figürü bulunmaktadır. Resimde kompozisyonu kurarken Cihat Burak yine rakursi kullanmış

izleyice en yakın şekilde bir masa ve içinde izmaritler bulunan kül tablası yerleştirmiştir. Resimde deforme edilmiş perspektif düzeni kullanılmış özellikle masa üzerindeki nesnelere üst üste yerleştirilmiştir. Sanatçı rahat fırça vuruşları ile kalın boya kullanmıştır. Resimde karanlık bir atmosfer hissedilmesine neden olan bulanık renkler vardır. Masanın üzerinde resimde bulunan kadına ait olan bir kadeh durmaktadır. Resmin büyük bölümünü kaplayan kadın figürünün siyah kapşiyonlu mantosu dikkat çekmektedir. Kadın izleyiciye dönük olmasına rağmen göz teması kurmamaktadır. Kadının gözü sağ alt tarafa bakmaktadır ve kırmızı ojeli elleri ile iri taşlı bir yüzük dikkat çekmektedir. Kadının hemen arkasındaki mobilyanın üzerinde omuzuna isabet edecek şekilde oturmuş bir kedi vardır. Bu resim Paris'te yapılmıştır.



Resim 58. Cihat Burak, "Beyaz Kelebekler", 1971, Tuval üzerine yağlıboya, 140x140cm, Özel koleksiyon

Bu resim yine gerçeküstü bir dille yapılmıştır. Bir çok insan figürü perspektif kuralına aykırı şekilde dizilerek kompozisyon kurulmuştur. Figürlerin dizilişi minyatürdeki istifleme anlayışına yakındır. Bu resmi Cihat Burak'ın birçok resmine oranla renkli saymak mümkündür. Genelinde sarı tonları hakimdir. Sanatçının kendine özgü ironik anlatımı ile renkli şehir yaşamı ve eğlence hayatına göndermelerde bulunmuştur. Farklı

kimlikler ve farklı kùltùrlerdeki insanlar bir araya getirilmiştir. Resmin sağ üst köşesinde sarılmış bir çift, ve yanında dizilmiş şık giyimli insanlar durmaktadır. Dans eden çiftin altında ilkokul öğrencisi önlüğü giymiş iki yetişkin insan oyun oynarken gösterilmiş, sol tarafta danseden figùrler yerleştirilmiştir. Sağ altta kadın gibi giyinmiş bir erkek bulunur. Hemen altında sùnnet olma ritüeline gösterir. Fakat sùnnet olan çocuk değil yetişkin biridir. Sol altta ise uzanmış dansöz olma ihtimali büyük olan çıplak bir kadının elinden tutan bir arap erkek figürü vardır. Cihat Burak bu resimle hayata dair gözlemlediği bir çok konu ile alaycı bir tavır içinde eleştiride bulunmaktadır. Resmin ortasında dansçı erkekler bulunmaktadır. Bu erkek figürlerinin yakalarında beyaz kelebek şeklinde broř takılmıştır.

Bütüne bakıldığında karmaşık ama renkli görùlen bu resim İzleyiciye dönük bir çok farklı figürün duruşuyla ilgi çekicidir.

5.SONUÇ

Cihat Burak, toplumsal çelişkileri, yozlaşan değerleri kendine özgü bir üslup olan karamizah yolu anlatmayı seçmiş özgün bir sanatçıdır. Resimleri eleştiriler önyargısız bir duyarlılıkla anlatılmıştır. Ele aldığı konuları naif ve özgür bir kurgu ile işlemiştir.

Cihat Burak'ın en belirgin özelliği ele aldığı konuları saf yüreklilik ve mizah yoluyla işlemiş olmasıdır. Sanatçı duyarlı bir halk insanı olarak, yaşama dair gözlemlediği birbirinden farklı bir çok konuyu işlemiştir. Resimlerine bakıldığında farklı figürler farklı mekanlar, olaylar anlatılır. Fakat resimlerde mutlaka hayvan imgesi vardır. Sanatçının hayvanlarla oluşturduğu kurgular tamamen özgündür.

Sanatçının resimlerinde mimarlık eğitimi almasıyla bağlantılı sağlam bir mimari kurgu bulunmaktadır bunun yanında renk kullanımında ve çizgilerinde ressamca bir duyarlılık vardır. Fantastik resimlerde üretmiştir. Fantastik resimlerinin bazılarında sağlam mimari kaybolmuş, perspektif yok olmuştur. İmgeleri geliş güzel bir şekilde sıralamış gibi görünen resimlerin altında, derin bir anlam ve felsefe vardır. Bu anlamı mizahi bir yöntemle anlatır.

Cihat Burak'ı diğer sanatçılardan ayıran diğer önemli özellik kompozisyonlarının neredeyse tamamında bir ya da birkaç hayvan imgesi bulunmasıdır. Başta kediler olmak üzere bir çok hayvanı kullanmıştır. Resimlerinde nadiren erkek, genelde kadın figürü kullanmıştır. Kadınlarla hayvanları bir arada kullandığı çok sayıda resmi vardır.

Cihat Burak insan hayvan ilişkisi üzerinde odaklanmıştır. Anlatmak istediği konu ne olursa olsun hayvan figürleriyle anlatımını sağlamıştır. Hayvan başı kullandığı ve kurbanlık kavramını da ele aldığı resimleri bulunmaktadır.

Sanat tarihinde bir çok sanatçı resimlerinde, heykellerinde ya da edebiyat metinlerinde her hangi bir hayvana yer vermiştir. Fakat Cihat Burak'ın farkı neredeyse hayvan

imgesi olmayan resmi yok gibidir. Sanatçı çoğu zaman mizah yoluyla anlattığı kurgularını aynı zamanda hayvan figürü ile anlatmıştır.

Doğadaki doğal düzenin geçmişten günümüze süregelmesi sonucu canlı türü insan ve hayvan arasında iletişim de süregelmiştir. Özellikle Şaman kültüründe insan ve hayvan arası iletişim önemli derecede ön plandadır. Sanat tarihinde ise hayvan imgesine mağara resminden bu yana rastlanır, daha sonra farklı dönemlerde sık karşılaşılır.

Fakat, Cihat Burak hayata dair ilgisini çeken konulara alaycı bir tutumla yaklaşan bir sanatçı olarak insan hayvan ilişkisi üzerinde önemle durmuştur.

Kafeteryalarda ya da benzeri bir çok mekanda bir ya da birden fazla kadın imgesi ile kurulmuş bir kompozisyon içinde mutlaka hayvan imgesine de yer vermiştir. Kadın ve hayvanı bir arada kullandığı sayısız resim vardır. Sanatçının saf yüreklilik ve mizah yolu ile kadın hayvan konusuna sıkça değinmesi, bilinç altında dolaylı olarak bu konu ile ilgili mesaj vermek isteğinin olduğu sonucunu çıkartmaktadır.

Cihat Burak, sanat tarihinden “odalık” türüne göndermelerde bulunarak, bu konudaki tavrını kesin olarak ortaya koymuştur.

Doğu zihniyetinde kadın, nesne konumundadır. Ekilip biçilen tarla ile özdeşirilir. Erkek ise öznedir. Kadın, erkek tarafından kültive edilen yani ehlileştirilen canlıdır. Odalık, Oryantalizm benimsendikten sonra ortaya çıkmış bir kavramdır. Dolayısıyla sanat tarihine yansımış “Odalık” bir resim türü olmuştur. Odalık resim türüne kendi dönemi ve üslubu ile örnekler veren bir çok sanatçı olmuştur.

Cihat Burak’ın giyinik ve yalnız kadın figürleri de bulunmaktadır fakat, uzanmış çıplak resimleri tıpkı odalık geleneğindeki gibi kurgulanmıştır. Sanatçı çıplak kadın figürlerinden oluşan kompozisyonlarında çıplak kadının tıpkı odalık geleneğindeki gibi sırtında ki bir destek üzerine uzanmasını sağlamıştır. Bunu yaparken mutlaka bir kedi bazen iki ya da üç kediyi de kompozisyona dahil etmiştir. Bazen çıplak kadının hemen yanına alakasız durak çiçekler bulunan bir saksı yerleştirir. Sanatçı odalık türüne gönderme yaptığı resimlerde karamizah ile, örneğin izleyiciye bakan kadını şaşı yapar ya da üç tane kedi koyar. Böylelikle sanatçı kurgularını oryantalizm ile ilişkilendirip kadının nesne erkeğin özne olma durumuna, kendine has bir ironi ile aşarak değinir.

İnsan topraktan yaratılmıştır. Ekin sözcüğü ile özdeşleşen kadın maddedir. Madde, materyal sözcüğünden gelir. Kadının madde oluşu ile ilgili durum zaten Odalık resim türünde açıkça görülür.

Cihat Burak Odalık resim türüne, bir çok eserinde değinerek kadının nesne olması sorunsalını konu etmekle kalmamış, özellikle çıplak kadın ve hayvan kullanımları ile bu derin konuyu ironik bir şekilde tartışmaya açmıştır. Sanatçının dili mizah dili olduğu için bu tespitini karamizah ile anlatmıştır.

Sanat tarihinde ki asıl odalık örneklerinden sonra Manet ve Matisse'de kendi döneminde kendi üslubu ile Odalık konusuna değindiği resim örnekleri bulunmaktadır. Matisse kendi plastik üslubu ile odalık resmi de yapmıştır. Fakat Manet'in Olympia'sı, Cihat Burak resimleriyle örtüşür. Manet, Olympia ile odalık geleneğini kırmıştır. Cihat Burak ise, onun bile ötesine geçerek Olympia'y aşan örnekler vermiştir. Resim 29 da Olympia'da görüldüğü gibi çıplak yatan ve izleyiciye bakan bir kadın, ayak ucunda bir kedi ve arkada zenci bir kadının kollarında kucak dolusu çiçekler bulunmaktadır. Ayrıca Olympia'nın saçında egzotik bir çiçek takılıdır. Resim 30 da ise Cihat burak'a ait Yatan Kadın resminde çıplak yatan kadın çiçekler ve izleyiciye bakan kadın yerine , izleyiciye bakan üç tane kedi bulunur. Cihat Burak'ın Odalık resmine göndermede bulunduğu çok resmi vardır fakat bu örnek çok ilgi çekicidir. Olympia'da kedi, kadın cinselliğini anlatır.

Kedi bir çok kültürde farklı anlamlar taşımıştır fakat, bir dönem Orta Asya'da sevilmemiş, fahişeliğin sembolü olarak görülmüştür. Olympia'daki anlamı da zaten kadını arzu nesnesi olma durumunu destekler.

Cihat Burak'ın Odalık resmine değinip geçen diğer sanatçılardan farklı olarak bir çok odalık örneği vardır. Örneklerde görülen çok sayıda resminde hayvan ve kadın ortaklığı vurgulanmıştır.

Cihat Burak, madde kökeninden gelen kadın, hayvanlar ve doğaya ait bir unsur olan çiçekleri resimlerinde kullanmıştır. Sanatçının kadın figürü kullanmadan sadece kedi ve içinde çiçekler bulunan saksıdan oluşan çok sayıda natürmordu da bulunmaktadır

Kadın ve hayvan arasında kurulan ortaklığı Cihat Burak resimlerinde kanıtlamıştır.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio, (2012), **Açıklık, İnsan ve Hayvan**, Çev:Meryem Mine Çilingiroğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Akbulut Ersoy, Ayşe. (2006), **Osmanlı Minyatür Tekniği**, İnkansa Matbaacılık Ltd. Şti. Ankara

Akçura, Gökhan, "Türk Edebiyatında Kedi Kuyruklu Yazılar " **P Dünya Sanat Dergisi "Kedi ve Sanat"** Portakal Sanat ve Kültür Evi, Sayı:37, Bahar 2005, İstanbul 2005, s.66-77.

And, M. (1977), **Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara

Apostolos Cappadona, Diane,"Hıristiyan Sembolizmde Köpek, Kutsal Sofraların Konuğu" **P Dünya Sanat Dergisi "Köpek ve Sanat"** Portakal Sanat ve Kültür Evi, Sayı:49, Güz 2008, İstanbul 2008, s.64-77.

Atauz, Akın, Cogito, (1993), Kent ve Hayvan, **Hayvan :İmge, Simge, Gerçeklik**, sayı:32, Yapı Kredi yayınları, İstanbul, s.149

Bauman, Zygmunt (1996), **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, Çev:Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul

Berger, John, (1972), **Görme Biçimleri**, Çev:Yurdanur Salman, Metis Yayınları,İstanbul.

Budd, Graham, " On Sekizinci On Dokuzuncu Yüzyıl İngiliz At Resimleri" **P Dünya Sanat Dergisi "At ve Sanat"** Portakal Sanat ve Kültür Evi, Sayı:411, Güz 1998, İstanbul 1998, s.70-98.

Burak, Cihat (1991), **Cihat Burak**, Ada Yayınları, İstanbul

Burak, Cihat, (2001), **Cardonlar**, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul

Çoruhlu, Yaşar, (1996), **Hayvan Sembolizmi**, Seyran Yayınevi, İstanbul

Çoruhlu, Yaşar,(2000), **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Eyuboğlu, İsmet Zeki, (1998) **Türk Dilinin Etimoloji sözlüğu**, Sosyal yayınlar, İstanbul

Gören, Ahmet Kamil, " Osman Hamdi'den Yüksel Arslan'a Türk Resminde Köpek" P Dünya Sanat Dergisi **"Köpek ve Sanat"** Portakal Sanat ve Kültür Evi, Sayı:49, Güz 2008, İstanbul 2008, s.64-77.

- Güçsav, Gonca, (2012), **Odalık Görünmeyi Sergilemek**, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul
- Hentch, Thierry, (1996), **Hayali Doğu**, Çev:Aysel Bora, Metis yayıncılık, İstanbul
- İbşiroğlu , Nazan, (2011), **Sanatçı Gözüyle Köpek**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- İleri, Cem, (2007), **İstanbul Modern Retrospektif Cihat Burak Katoloğu**, Graphis Matbaa, İstanbul
- Kocabıyık , Ergun, (2009), **Dolaylı Hayvan**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Leppert, Richard, (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev:İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Morris, Desmond, (1999), **Kedinizi Nasıl Bilirsiniz**, Çev:Abdullah Ersoy, Dost Kitabevi, Yayınları, İstanbul
- Roux, Jean-Paul, (2005), **Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar**, Çev:Lale Aslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Said, Edward W, (1999), **Şarkiyatçılık**, Çev:Berna Ülner, Metis Yayınları,İstanbul
- Tansuğ , Sezer, (1993), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ , Sezer, (1997), **Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Tansuğ, Sezer, (1997), **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, Gelişim Yayınları, İstanbul
- Tansuğ, Sezer, (1988), **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Yıldız, Aytaç, (2007), **Oryantalizm Tartışma Metinleri**, Doğu batı Yayınları, İstanbul

<http://www.nisanyansozluk.com> Erişim Tarihi:12.03.2013

<http://www.kediliev.com/kedili-kitaplar-siirler-yazilar-pullar-sanat-yasamin-icinde-veralan-kedi-varligina-dair/kedilerin-tarihi-t8421.html> Erişim Tarihi:10.10.2013

<http://www.thefreedictionary.com/matrix> Erişim Tarihi:17.06.2013

<http://www.karagoz.net/ismayilhakkibaltacioglu.htm> Erişim Tarihi:18.06.2013

ÖZGEÇMİŞ

Ayşegül Kırmızı, 1978 İstanbul'da doğdu. 2011 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümü Rüçhan Şahinoğlu atölyesinden mezun oldu. 2011 Yılından beri Işık Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri bölümünde eğitimi devam etmektedir. Resmi bir kurumda çalışmakta ve diğer yandan çalışmalarına İstanbul'da ki atölyesinde devam etmektedir.

Kişisel sergiler: 2013 Turkuvaz Sanat Galerisi "Çalkantı", Ankara

2013 Linart Sanat Galerisi "Uyumadan" İstanbul

Karma Sergiler: 2013 Kav Genç Sanat "Küçük İşler" , Ankara

2013 Galeri Artist Tüyap sanat fuarı, İstanbul

2013 Armaggan Galleri Sofa Chicago sanat fuarı Chicago

2013 Hilton Asmus Galleri "İstanbul Breeze", Chicago

2012 Sanat gezgini karma sergi, İstanbul

2012 Proxim art Karma sergi , İstanbul

2011 Marmara Üniversitesi Sergisi, İstanbul

2010 K2 Galeri Karma sergi, İzmir

2010 Trienal Validei Atik Külliyesi, İstanbul

2008 Art Asia Work Shop İstanbul