

BİZANS'TAN OSMANLI'YA ŞENLİKLER, TÖRENLER ve CİHAT
BURAK RESMİNE YANSIMASI

H. IŞIL ŞAPÇI

Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

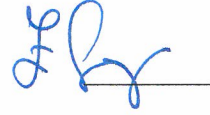
BİZANS VE OSMANLI ŞENLİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI VE
MODERN SANATA YANSIMASI

Yüksek Lisans Tezi
HATİCE İŞİL ŞAPÇI

ONAYLAYANLAR:


Prof. Dr. Zeynep SAYIN
(Tez Danışmanı)

Serbest

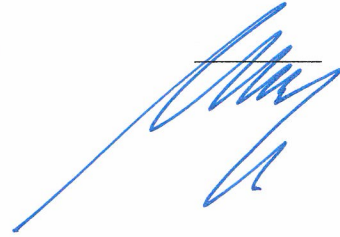


Prof. Dr. Halil AKDENİZ

İşık Üniversitesi



Prof. Dr. Ahmet Kamil GÖREN İstanbul Üniversitesi



Onay Tarihi: 13/01/2014

BİZANS'TAN OSMANLI'YA ŞENLİKLER, TÖRENLER ve CİHAT BURAK RESMİNE YANSIMASI

Özet

Tez kapsamında yaşadığımız coğrafyanın, antik ritüellerden iktidarı toplumun benimsemesine uzanan sürecinde, şenlikler ve törenlerin, Cihat Burak'ın resminde sanata yansımaları ele alınmıştır.

Tezin ilk bölümünde şenlik ve tören kavramları açıklanmış, Antik Yunan toplumunda Dionysos adına düzenlenen eğlence ve dansın bir araya geldiği ritüel ele alınmıştır. Yeniden doğuşu simgeleyen Dionysos şenliklerinden, Yunan tragedyasına ve komedyalara uzanarak, kendinden sonraki uygarlıklara iktidarın meşruiyetinde temsiliyet olgusu miras bırakan tarihsel sürece değinilmiştir.

Bizans ve Osmanlı imparatorluklarının kültürel zenginlikleriyle harmanlanmış İstanbul ve şenlikleri tezin ikinci bölümünde ele alınmıştır. Yaşadığımız toprakların, Bizantion adlı küçük yerleşimden, bir Doğu Roma kenti olan Konstantinopolis'e ve Osmanlı'nın İstanbul'una uzanan yolculuğu ona büyük bir simgesel olgular hazinesi aktarmaktadır. Bu çalışmada, ilk önce hipodrom/atmeydanı olarak adlandırılan alanda yapılan şenlik ve törensel etkinlikler, iktidarın ve halkın bulunduğu bir arena olarak, toplumsal yaşamdaki iktidar olgusunun bir yansıması olarak ele alınmıştır.

Bizans ve Osmanlı şenliklerinde görülen ortak simgeselliklere değinilmiş, Osmanlı şenliklerinin kaydedildiği surnâmeler ve bu gelenekte yer alan minyatürlerin belgesel niteliği taşıyan bakış açısıyla, şenlik ve törenler üzerinden geleneksel sanatlara bir pencere açılmıştır. Şenlik ve tören olgularının günümüze uzanan tarihsel yolculuğunda, Modern Cumhuriyet'in temsiliyet törenleri niteliğine bürünen Cumhuriyet Bayramlarına değinilmiş, iktidar, güç, otorite kavramlarının yeniden değerlendirildiği günümüz toplumuna uzanılmıştır.

Bütün bu tartişmaların toplandığı ve birleştiği tezin son bölümünde; Osmanlı'da doğan, tarih bilincine sahip, geleneksel sanatlara duyarlı bir Cumhuriyet sanatçısı olarak Cihat Burak ve Onun resimlerindeki şenlikli anlatı incelenmiştir. Bu çalışmada incelenen yönüyle sanatçı, geçmiş kültürlere gönderme yaptığı imgelerinin yarattığı kendi şenlik alanında, iktidarın söylemek isteyip de syleyemediklerinin gizlendiği, bir sergi alanı yaratmaktadır. Cihat Burak'ın eserlerinde, mizahçı kişiliğiyle figür ressamlığı arasında denge kurabilen anlatısına bir yolculuk yapılmış, sanatçının seçilen eserlerinde, şenlik ve törenler üzerinden iktidar olgusuna ve toplumsal hayattaki yansımalarına yer verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler:

şenlik, Tren, Bayram, Kent meydanı, İktidar, Eleştiri

FESTIVALS AND CEREMONIES FROM THE BYZANTINES TO OTTOMANS AND THEIR REFLECTION TO CIHAT BURAK'S PAINTINGS

Abstract

In this thesis, the practice of antic rituals, festivals and ceremonies as methods of implantation of political power towards the society in our geography and their reflection in art as seen in the Cihat Burak's paintings have been explored.

In the first part of the thesis, the terms festival and ceremony have been explained and the rituals that combine the entertainment and dance attributed to Dionysos in Ancient Greek society have been discussed. From the Dionysos ceremonies that symbolize the rebirth, to Greek tragedy and comedy, the historical period as a legacy of political representation of power for forthcoming civilizations have been further established.

In the second part of the thesis, Istanbul, the heart of cultural richness of Byzantine and Ottoman Empires, and its festivals have been discussed. Istanbul's symbolic treasure is attributed to the journey from small Byzantine settlement to Eastern Roman city, Constantinople to today's Istanbul. In this paper, the ceremonies and festivals located in the hippodrome where the government meets the public, have been explored as the reflection of ruling power on the society.

Furthermore, the mutual symbols seen in Byzantine and Ottoman festivals have been pointed out. The albums that recorded ottoman festivals and miniatures that are acknowledged as official documents have opened a window for traditional arts. Lastly, regarding the historical journey of festival and ceremony phenomenons, the Republic Day celebrations, embodiment of Modern Republic ceremonies, have been mentioned along with the today's society which reevaluated the terms: government, power and authority.

In the last part of the thesis, Cihat Burak, the Republic artist with respectable historical knowledge and sensibility towards traditional arts, and his paintings that portray the festive mood have been studied. In his own festive world, created by the images referring to ancient cultures, Cihat Burak establishes an exhibition in which he covertly expresses the issues that cannot be uttered by the political power. The balance between Burak's humorous personality and his figurative paintings has been further revealed and the ruling power phenomenon and its reflection on public society in the selected art works by the renowned painter have been explained.

Keywords:

Festival, Ceremony, Feast, Public square, government potency, Criticism.

Teşekkür

Hayat fırsatlarla dolu büyük bir yolculuk, hele benim gibi öğrenmekten vazgeçmeyen biri için. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'ndaki eğitimim en keyifli olanlarından biriydi. Öncelikle bu yolculuğa çıkmam için bana destek olan sevgili hocam ve dostum Eda Tekcan'a teşekkür etmek istiyorum, beni yüreklendirdiği için minnettarım.

Yüksek Lisans programını bilgi ve tecrübeleriyle her anı keyifli bir öğrenme yolculuğuna çeviren, yaşama sanatla birlikte bakabilmenin ayrıcalığını öğreten Prof. Dr. Meriç Hızal, Prof. Dr. Halil Akdeniz, Prof. Dr. Süleyman Saim Tekcan, Prof. Dr. İsmail Avcı, Prof. Dr. Nedret Tanyolaç, Doç. Dr. Ahmet Kamil Gören, Yrd. Doç. Dr. Emre Tandırlı, Araştırma Görevlisi Eren Koyunoğlu ve tüm değerli hocalarıma ayrı ayrı teşekkür ederim.

Kendisine her geçen gün biraz daha hayran kaldığım, hayata farklı pencerelerden bakabilmem için bana ışık olduğuna inandığım, engin bilgisini, dostluğunu büyük bir sevecenlikle bana açan çok sevgili hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Zeynep Sayın'a sonsuz teşekkür ederim. Bilgi ancak bu kadar büyük bir yürek ve mütevazılıkla paylaşılabilir, iyi ki sizi tanıdım.

Uzun bir aradan sonra öğrenci olmanın, birlikte öğrenmenin müthiş keyfine ortak olduğum, dostlukları benim için ayrı bir kazanım olan sevgili sınıf arkadaşlarım Berna Karaevli, Selda Orhun, Beyza Özgören, Seval Koşal, Burçak Ünsal, Tijen İnce, Tuba Akkavak ve Asude Göven'e çok teşekkür ederim. Her şey sizlerle güzeldi.

Ve hayatımın her anında yanımda oldukları gibi, Yüksek Lisans Programı boyunca bana destek olan, varlıkları benim için yaşamın anlamı annem ve babam Nadide-Refik Erbil'e, kardeşim İpek'e, sevgili eşim Prof. Dr. Tarık Şapçı ve canım kızım Yağmur'a bana verdiğiniz destek, heyecan ve anlayış için sonsuz teşekkürler.

Canım kızım Yağmur'a...

Öğrenmenin yaşı ve zamanı olmayan,

Büyük bir keyif olduğunu hep hatırlaması için...

İçindekiler

Özet	i
Abstract	v
Teşekkür	ix
İçindekiler	xi
Görseller Listesi	xv
1.Giriş	1
2. Şenlik, Tören Kavramları ve Tarihsel Gelişimi	3
2.1. Rit, Ayin, Bayram, Tören, Şenlik Kavramları.....	3
2.2. Antik Yunan'dan Günümüze Uzanan Şenlik ve Törenler.....	6
2.3. Şenlikler ve Törenlerdeki İktidar Olgusu.....	13
3. Bizans ve Osmanlı'da Şenlik ve Törenler	17
3.1. İstanbul ve Kent Meydanı	18
3.2. Bizans'ın Hipodromu ve Osmanlı'nın Atmeydanı.....	22
3.3. Osmanlı Şenlikleri.....	27
3.3.1. Minyatürler ve Sûrnâmeler.....	34
4. Bizans ve Osmanlı Şenlikleri Üzerine Değerlendirme	39
5. Cumhuriyet Törenleri	44

6. Cihat Burak Resminde Şenlikler ve Törenler	48
6.1 Kimdir Cihat Burak.....	48
6.2 Cihat Burak'ın Mizah Anlayışına Geleneksel Türk Sanatları	
Penceresinden Bir Bakış.....	50
6.2.1. Gölge Oyunu.....	52
6.2.2. Meddahlık ve Orta Oyunu.....	56
6.3. Cihat Burak Resminde Şenlik ve Törenler.....	59
6.3.1. Düğün Şenlikleri ve Bu Temayla İlgili İmgelerin Çağrıştırdığı Şenlikler.....	61
6.3.2. Tüketilen Şenlikler.....	75
6.3.3. Bir iktidar Sembolü Olarak Erkeklik İmgesinin Şenlikli Halleri.....	83
6.3.4. Tarihsel Şenlikler.....	89
6.3.5. Şenlikli Şehirler.....	100
6.3.6. Modern Cumhuriyetin Şenlikleri.....	102
Sonuç	112
Kaynakça	118
Kaynak İnternet Siteleri	126
Özgeçmiş	128

GÖRSELLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 3.1 : Konstantinopolis (330-1453).....	17
Resim 3.2 : Hipodrom.....	23
Resim 3.3 : Hipodrom üç boyutlu grafik canlandırma.....	24
Resim 3.4 : Atmeydanı, (1920).....	25
Resim 3.5 : Nahl.....	32
Resim 3.6 : Matrakçı Nasuh, Sultanın Barbaros'u Kabulü, Süleymanname.....	35
Resim 3.7 : Sûrnâme'den Sayfalar, Şenlikname Düzeni.....	37
Resim 4.1 : Dikilitaş.....	40
Resim 6.1 : Cihat Burak.....	49
Resim 6.2 : Gölge Oyunu.....	53
Resim 6.3 : Gölge Oyunu.....	56
Resim 6.4 : Meddah.....	57
Resim 6.5 : Ortaoyunu.....	58
Resim 6.6 : Faune'ların Bayramı.....	61
Resim 6.7 : Eylemlerimiz.....	63
Resim 6.8 : Telli Babada Gelin ve Damat.....	65
Resim 6.9 : Asrın Çapkını	67
Resim 6.10 : Doğum, Yaşam, Ölüm.....	68
Resim 6.11 : Sultan Sofrası.....	70
Resim 6.12 : Kültür Bekçisi.....	72
Resim 6.13 : GülhaneParkı.....	74

Resim 6.14 : Tabarin Bar.....	76
Resim 6.15 : Meydan Muharebesi.....	77
Resim 6.16 : Saz Heyeti.....	77
Resim 6.17 : Tüketim Toplumu.....	80
Resim 6.18 : Hayat Ağacı.....	82
Resim 6.19 : Beyaz Kelebekler.....	83
Resim 6.20 : Boğa'nın İntikamı.....	84
Resim 6.21 : Kırkpınar Ağası.....	86
Resim 6.22 : Pehlivanlar.....	87
Resim 6.23 : Çelebi Sultan Mehmet.....	89
Resim 6.24 : Kısas-ı Enbiyadan.....	90
Resim 6.25 : I. Ahmed'in Rüyası.....	92
Resim 6.26 : Kompozisyon.....	94
Resim 6.27 : Mahya.....	95
Resim 6.28 : Hikaye-i Şehadet.....	96
Resim: 6.29 : Interior.....	98
Resim 6.30 : Fantastik Şehir.....	100
Resim 6.31 : O Güzel İnsanlar O Güzel Atlara Bindiler Gittiler.....	101
Resim 6.32 : İsimsiz.....	102
Resim 6.33 : Kafatası Sevicileri.....	103
Resim 6.34 : Başkomutan.....	104
Resim 6.35 : Dönemin başbakanı Demirel ile ilgili gazete küpürü.....	104
Resim 6.36 : First Lady'miz.....	106
Resim 6.37 : Kuva i Milliye Gazileri.....	107
Resim 6.38 : 19 Mayıs 1960.....	108
Resim 6.39 : Cihat Burak'ın Resimleriyiz.....	111

1. GİRİŞ

Şenlikler ve törenlere; toplumsal, halka açık, katılıma yönelik, karmaşık yapılı, çok sesli, çok görüntülü, çok amaçlı kültürel performanslar olarak baktığımızda, amaçları içinde kutlama ve eğlence her zaman baş sıralardadır. İlk bakışta şenlik, bir eğlence olarak değerlendirilsede, bireyler arasındaki etkisi, gündelik hayatla, doğayla, iktidarla, mekanla ve zamanla ilişkisi açısından ele alındığında şenlikler sosyal olgulardır.

Bizans ve Osmanlı'da iktidar; meşruiyetini sağlamak için, çok eski yüzyıllardan beri kullanılan şenlik ve törenlere başvurmuştur. Şenlikler halk ve iktidarı biraraya getirirken, geleneklerin sürmesini, inançların tazelenmesini sağlar ve bireylere toplumun bir parçası olmanın mutluluğunu hissettirir. Kişilerin coşku ve duygularını birlikte dile getirmelerini, kendilerini önemli değişmelere uymak zorunda hissettikleri zamanlarda grup dayanışmasının gücünü hissetmelerini sağlar. Bu noktada iktidarlar da kendi meşruiyetlerinin onaylanmasında, yeni fikirler ve düşünce kategorileri yaratmakta, mevcut değerleri yeniden doğrulamakta, şenlik ve törenlere ihtiyaç duyarlar.

Geleneksel toplumlarda inanç bireylerin düşünme tarzlarını belirlemekte, toplumların gelişmesiyle birlikte bu etki azalarak, bilimsel düşünce dinsel açıklamaların yerini alırken, törenler ve ritüellerin toplumsal hayattaki etkisi değişik biçimlerde varlığını sürdürmektedir. Toplumlar meşruiyetlerini törenlere borçludurlar, törenler sayesinde kendi değerleri bir kez daha doğrulanırken, yeni törensel etkinlikler eskilerin yerini almaktadır.

Bu bağlamda şenlik ve törenlerin Bizans ve Osmanlı'dan modern Türkiye cumhuriyetine uzanan yolculuğuna sanatın içinden bir pencere açılmaya çalışılmıştır. Yaşadığı toplumun kültürel belleğinden beslenen, batılı eğitimden geçmiş bir sanatçı olarak Cihat Burak'ın yapıtlarına; geleneksel sanatların ışığında bakılmaya çalışılmış, iktidarın ve toplumun eleştirisinde mizah barındıran anlatısının izini sürmek amaçlanmıştır.

2. ŞENLİK, TÖREN KAVRAMLARI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Rit, Ayin, Bayram, Tören, Şenlik Kavramları

Eğlence, insanın doğayla ve diğer insanlarla kurduğu ilişkinin önemli bir dayanak noktasıdır. Bu ilişkinin başlaması ortada bildiğimiz dinler ve siyasetin olmadığı kadar eski dönemlere dayanır. Zamanımızdan yarım milyon yıl kadar önce ateşin denetime alınmasıyla avcılık ve toplayıcılık için mekan olan kamp yerlerinin akşamları şenlik alanlarına dönmesi, insanların duygusal, düşünsel yaşamlarını geliştirip zenginleştirerek, geçim etkinlikleri dışında etkinlikler geliştirmelerine yaramıştır. ¹ Bu etkinliklerden beslenen şenlikler, insan soyunun ve doğanın bereketini korumak amaçlı ayinden, siyasal iktidarı toplumun benimsemesine yönelik inanışlar yaratma amaçlı törenlere uzanan süreçte, insanlık tarihinin merkezinde yer alırlar.

Kültür araştırmacısı Johan Huizinga, “oyunun kültürün içinde, kültürden önce var olan, ona eşlik eden, kültüre başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgasını vuran bir gerçeklik olduğunu” söyler.² İçlerinde oyunu barındıran, aslında birer büyük oyun sahnesi olduğunu söyleyebileceğimiz şenlik ve törenler, bu çalışmada şenlikli bir anlatısı olduğuna inandığımız Cihat Burak ve onun beslendiği coğrafyanın kültürüyle birlikte ele alınacaktır. Bu noktada şenlik ve tören kavramlarını açıklarken, tarihsel süreçte birbiriyle iç içe geçmiş uygulamalarıyla karşımıza çıkan, birinin tanımında, diğerinden yararlanılan kavramlar olarak rit, ayin, bayram kavramlarına yer vermek, bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹Alaeddin Şener, *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2011, s.19.

² Johan Huizinga, *Homo Ludens/ Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s.20.

Rit ya da ritüel, Fransızcadan dilimize geçmiş bir kelime olarak Türk Dil Kurumu sözlüğünde “ayın, âdet haline gelmiş” açıklamalarıyla karşımıza çıkarken,³ Etnoloji sözlüğünde “*din, tapınma, büyü ya da ergenlikle ve geçiş dönemleriyle ilgili geleneksel tören, ayin*” olarak tanımlanmaktadır.⁴ Sibel Özbudun’un ifadesiyle “*yalın toplumsal alışkanlıklar adetler, yani belirli bir değişmezlikle tekrarlanan hareket tarzlarını olduğu kadar, doğaüstüne bağlı inançlara ilişkin törenleri*” belirtmektedir.⁵ Ayin ise “*köken ve anlam bakımından doğaüstü olarak algılanan güçleri toplumsal yarar çerçevesinde etkilemeye yönelik kalıplaşmış, tekrarlanan davranışlar bütünü*” olarak karşımıza çıkar.⁶

Bayram “*milli veya dini bakımdan önemi olan ve kutlanan gün veya günler*” için kullanılır.⁷ İlkel toplumdan günümüze uzanan süreçte bayram niteliği taşıyan kutlamalar Tanrılarla insanların buluştuğu yer ve zamandan, iktidarın insanlarla buluştuğu yer ve zamana uzanan bir süreçte farklı isimlerde ama aynı düşünce çerçevesinde bir araya gelmişlerdir. Türklerde bayram kavramının ne zamandan beri kullanıldığı kesin olarak belli değildir. Bayram, bezrem/bezram, beyrem veya Arapça’da tekrar dönmek anlamına gelen ‘*iyd*’ kökünden türetilmiştir⁸

Osmanlı toplumunda bayram kutlamaları bayram günü yapılan ibadetlerin dışında saray ve sokak etkinlikleri olarak da kutlanmıştır. ‘Bayram Alayı’ sultanın maiyetiyle birlikte yer aldığı, halkın katılımıyla gerçekleşen muhteşem bir şenlik niteliğindedir. Tarihçi Hammer’ın aktardığına göre Bizans İmparatorları da devlet adamları eşliğinde ve halkın sevgi gösterileri arasında bayramlarda Ayasofya’yı ziyaret etmiştir.⁹

³ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr.

⁴ Sedat Veyis Örnek, *Etnoloji Sözlüğü*, Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, s.204, 1971.

⁵ Sibel Özbudun, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, s.17, 1997.

⁶ Sibel Özbudun, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, s.14, 1997.

⁷ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr.

⁸ Erdem Sargon, *Bayram*, İslam Ansiklopedisi cilt: 5, İstanbul, s.25, 1992.

⁹ Hammer, Constantinopolis und der Bosphorus örtlich und geschichtlich beschrieben, 1822, s.347. <http://babel.hathitrust.org>.

Tören “*bir toplulukta, üyelerin belli bir olayı, kişiyi veya değeri ayırt edip sembolleştirmesi, bunların anlam ve öneminin güçlendirilmesi amaçlarıyla düzenlenen hareket dizisi, merasimdir.*”¹⁰ Bizans ve Osmanlı gibi büyük imparatorlukların tarihlerinde olduğu kadar Türkiye Cumhuriyeti gibi ulus devletlerin oluşumu ve yaşamında da törenler büyük önem taşımaktadır. Toplumsal değişimin nasıl yönlendirileceği, dönüm noktası diyebileceğimiz iktisadi, siyasi, ideolojik ve kültürel süreçlerin etkileşimiyle gerçekleşirken, bu süreçlerde törensel etkinliklerle sembolleştirme de önemi bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şenlik; Türk Dil kurumu sözlüğünde; “*belli günlerde yapılan, coşku veren eğlendirici gösterilerin tümü, bayram*”¹¹ karşılığıyla yer alırken, Halkbilim terimleri sözlüğünde “*bir toplumun kendini her tür kötü dış ve iç etkenlerden korumak, bol ürün elde etmek, barış ve güvence içinde yaşamak amacıyla bir mevsimden ötekine, bir yaşam çağından sonrakine ve toplumsal bir yaşantıdan başka bir yaşantıya geçmesi sürecinde ya da tarihsel, dinsel, olay, kişi, varlık ve yüce varlıkları anma sırasında, topluca yemek yiyerek, oynayarak, bağırarak, iş görerek yaptığı geleneksel eğlence türü, büyü, din, söylen*”¹² olarak karşımıza çıkar.

Şenlik ve törenler ilk toplumlardan bu yana siyasal iktidarın temsilinde önemli rol oynayan olgulardır. Bir meşruiyet kaynağı aramayan, düzenleyici ya da uygulayıcı gücünü bir yasaya bağlı kılmayan siyasal iktidar var olamaz. İktidar, toplumu ne adına yönettiğini söylemeden, toplumdaki onay almadan meşrulaşamaz. Aynı zamanda, hiçbir toplum da, saygı duyduğu aşkın bir ilke adına var olmayan siyasal iktidarı benimsemez. Otoritesiz gücün, yasadışı uygulamanın, her türlü sosyal düzenlemeyi imkansız kılan bir kaosa yol açacağı gerçeği meşruiyet sorunsalını karşımıza çıkarır.¹³

¹⁰Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr.

¹¹Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr.

¹² Halkbilim Terimleri Sözlüğü, www.tdk.gov.tr.

¹³ Cemal Bali Akal, *Sivil Toplumun Tanrısı*, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, s.199.

Her ulus kendini bir temsiliyet düzeniyle tekrar eder. Daha sonraki bölümlerde değineceğimiz gibi, tragedyalar Yunan toplumunun kendi geçmişinden kurtuluşunun meta temsilidir. Tiyatrosallığı olmayan Osmanlı ise kendi minyatüründe iktidarın temsilini şenlik albümleriyle gerçekleştirmeye çalışır. Bu noktada temsil sanatla olur.

Şenlik ve törenler siyasal iktidarın kendisini ve eylemlerini topluma kabul ettirme, onaylatma, gücünü gösterme sorunsalının meşruiyet alanlarıdır. Bu çalışmada bu sorunsala hizmet eden özellikleriyle “*kültürden kültüre, inançtan inanca, bir toplumun örgütlenmesinden bir başka toplum örgütlenmesine geçen bir kentin*”¹⁴ tarihinde yer alan şenlik ve törenlere ve Cihat Burak’ın sanatındaki yansımalarına değinilmeye çalışılacaktır.

2.2. Antik Yunan’dan Günümüze Uzanan Şenlik ve Törenler

Neolitik dönemden günümüze kadar uzanan süreçte geleneksel şenliklerle doludur insanlık tarihi. Antik Yunan toplumunda bugün yaşadığımız coğrafyada toprak ve bereket tanrısı olarak bilinen, adına şenlikler düzenlenen Dionysos kültünde olduğu gibi, ilkel insan eylemleri olan ritüel, dans, eğlence şenliklerde bir araya gelirken aslında iktidar mücadelesi, inançlar, savaşlar gibi asıl gerçekliklerin zemininde kutlama için neden yaratılır. Yeniden doğuşu simgeleyen törenlerde köylüler, tanrıları aracılığıyla doğal olayları kendi yararları doğrultusunda düzenlemek adına, tanrı Dionysos’tan yardım isterler. Bereket, coşkunluk ve usdışı güdülere hükmeden Dionysos adına yapılan kutsama şenliklerinde koro ağzından müzik ve raks eşliğinde övgü şiirleri ‘dithyramboslar’ okunur.

Dionysos’un da bütün öteki tanrılar gibi çeşitli simgeleri vardır. Boğa simgesi, çok kez “boğa boynuzlu” olarak anılan tanrının simgelerinden biri olmuştur. Boğa aynı zamanda Anadolu’nun erken dönemlerinden beri hayvansal eril bereketi simgelemesi ve çoğu kez

¹⁴ Doğan Kuban, *Bizantion’dan İstanbul’a Bir Başkentin 8000 Yılı*, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul, 2010, s.19.

fallik semboller arasında gösterilmesi yönüyle de önem taşımaktadır. ‘Phallus’, bereket tanrılarını temsil eden simgelerden biridir. Kırsal Dionysoslar’da ve daha sonraları kutlanan Kent Dionysos’larında vücudundan soyutlanmış ereksiyon durumunda taşınan phalluslar, Dionysos’u ve onun tarımsal bereketini temsil etmektedir.¹⁵

Granet’in ifade ettiği gibi, ilksel kabilelerde kız ve erkeklerin yetişkinliğe geçişlerinin kutlandığı erginleme törenleri bahar şenlikleriyle benzerlikler göstermekte, baharın uyanışıyla ilişkilendirilmektedir. Ona göre; *“yüzyıllar boyu, erginlemeler kırsal topluluklarda yeni mevsimi açmak için yapılan evlenmelerle aynı zamanda kutlanırdı. Bilinen dinsel törenler hala kızların ve oğlanların bir kalabalık içinde eğlendikleri bahar şenliklerinden söz etmektedir, yaşam ancak iki cinsin birleşmiş güçleriyle uyanabilir. Baharı, ancak bir gençlik şenliği uyandırabilir.”*¹⁶

İlkbaharda yapılan Dionysos şenliklerinde ozanlar arasında yapılan dramatik yarışmalar farklı bir kimlik kazanarak tragedyayı doğurur. Yunanca tragos /keçi ve oidite /türkü sözcüklerinin birleşiminden oluşan ‘tragoidia’ sözcüğünden gelmektedir. Keçilerin türküsü anlamına gelen tragedyanın, Antik Yunan uygarlığında, İ.Ö. yedinci ve altıncı yüzyılda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithyrambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır.¹⁷ Tragedyanın en eski tanımı Aristoteles’in Poetika’sında yer alır. Tragedya ahlaki yönden ağırbaşlı hareketin, başı ve sonu belli olan bir eylemin taklididir; anlatılmaz, canlandırılır. Tragedya’nın toplumun devamı için üstlenmesi gereken rol, seyircide acıma ve korku gibi duygular uyandırarak ruhu temizlemek, tam bir arınma sağlamaktır. Aristoteles’e göre tragedya toplumsal ve siyasal özellikler barındıran, insansal praksisin özetini dikkate alan bir sanattır.¹⁸

¹⁵ Ö.Güzel, *Dionysos Şenliklerinin Rönesans ve Barok Resin Sanatına Yansıması*, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2006, s.4.

¹⁶ Thomson Granet, *Aiskhylos ve Atina*, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul, 1990, s.160.

¹⁷ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, s.28.

¹⁸ Aristoteles, *Poetika*, Çev. Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s.25.

Thomson Tragedyalarda vurgulanan ortak noktaları;

-İyi düzen bütün iyi şeylerin temelidir.

-Halk köleliğe düşmeksizin bunu elde edebilmek için yumuşak başlı ve uysal olmalıdır.

*-Yöneticilerin saygınlığı, yasalarinsa yetkesi olmalıdır.*¹⁹ başlıklarıyla tanımlar.

Bu noktada Aristoteles'in izleyicilerin kötü ve yasadışı eğilimlerini yok etmek için seyircinin korkutulup sindirilmesine yönelik ilk ve aşırı derecede güçlü poetik-yönetimsel sistemi inşa ettiğini ileri sürmek mümkündür.²⁰ Yunan tragedyası, Atina demokrasisinin belirleyici işlevlerinden biri, meşruiyet temsilidir. Demokrasi, kendini tiyatronun şenliği ve temsili üzerinden meşru kılar. Dionysos şenliklerinden gelen esrime, doğanın uyanışı, yeniden doğma ritüellerinin uzantısı olan tragedya ile Atina, kendi küllerinden yeniden doğar. Dağınık yerleşimiyle merkezi bir yönetimin oluşmasının oldukça güç olduğu coğrafyada yönetimsel birimler özerk kalma eğiliminde olmuştur. Bu yapının bir sonucu olarak dışa doğru genişleme sınırlı olunca iç gelişmeler de buna uygun olarak yoğun bir şekilde yasanmış, şehir devleti yapısındaki Atina toplumu zorunlu olarak kendi ölçüleri içinde yükselebileceği en yüksek noktaya ulaşmıştır.²¹

Eski Yunan'da Dionysos şenliklerinin farklı bir uzantısı olan komedy tragedyanın bittiği noktada ortaya çıkmıştır. Tanrı Dionysos adına düzenlenen etkinlikler aynı zamanda bereket, üreme ve çoğalmayı temsil eden 'Phallus'u kutlama törenleridir. Kelime kökeni köy ve şehirlerdeki eğlencelerde söylenen 'komos/cümbüş ve curcuna şarkıları olan komedy, phallus törenlerindeki bu şarkılardan doğmuştur. Phallus'un ana simge teşkil ettiği satir oyunları ile antik Yunan komedyası, Dionysos şenliklerinin bir devamı olarak eğlendirici bir güldürü biçimi taşımakla beraber, toplumsal, tarihsel ve yönetimsel olaylara, sorunlara ve kişilere yöneltilen bir taşlama, bir eleştiri biçimidir.

¹⁹ George Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1990, s.268.

²⁰ Augusto Boal, *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Çev. Necdet Hasgöl, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2011, s.3.

²¹ George Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1990, s.19.

İçeriksel yönüyle toplumsal ve yönetsel bir yergiyi kapsamaktadır. Tragedya üst sınıflara, komedyaya halka seslenmekte, tragedya yazınsal nitelik taşıırken komedyaya taşımamaktadır. Atina'da düzenlenen Dionysos ve Lenaea festivallerinde tragedya yarışmaları yanında komedyaya yarışmaları da yapılmaya başlanmış, kentin yöneticileri bu yarışmalarda hicvedilmiştir.

Çalışmanın sonraki bölümlerinde ayrıntılı olarak göreceğimiz; erginlenme törenlerinden, Dionysos şenliklerine, Antik Yunan tragedya ve komedyasına uzanan süreç, aynı coğrafya üzerinde yeşeren büyük imparatorluklar olarak Bizans ve Osmanlı toplumundaki şenliklerde farklı biçim ve ritüellerde tekrar ederek karşımıza çıkmaktadır. Bir başka büyük şenlik olan Osmanlı Şenlikleri geçit törenlerinin görkemli süsleme sanatı nahıllar, Antik Yunan geleneğine benzer temayla, Anadolu ritüellerinin güç, bolluk ve çoğalmayı simgeleyen 'phallik' öğelerini içinde barındırır. İlk çağlarda Frigler dönemine bakıldığında Afyon ve Konya çevrelerinde genellikle ilkbahar geldiğinde yapılan dinsel törenlerde, alayın önünde taşınırken, 'phallus' adı verilen bu simge erkeklik gücünü yansıtmaktadır.²²

Nahılların simgesel anlamını açıklayan Osmanlı tarihçisi Hammer'in derlediği bilgilerden yararlanan Özdemir Nutku'ya göre; nahıllar Dionysos kültüründeki *'phallaphores'*lerini, düğün tahtırevanının üzerindeki *al tül 'flammeum'u*, çırallar ise *Cupidon ile Hymen'in ellerinde tuttukları* çıralları simgelerken, *davul ve zillerle birlikte söylenen şehvetli ezgiler de 'Fescennia' ezgilerinin ve 'Corybantes' danslarının yerini almıştır.*²³

²² Selda Yerdelen, *Osmanlı Şenliklerinde kullanılan Nahıl, Yapma bahçe, Şekerden Temsiller ve Tasarımcıları*, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi , 8 Şubat 2010.

²³ Özdemir Nutku, *Türk Şenliklerinin Güç ve Bolluk Simgesi: Nahıl*, Sanat Olayı, İstanbul, 1981, s.25.

Sonraki bölümlerde Cihat Burak resimlerinde açıklamalarına yer vereceğimiz gibi, onun yapıtlarında sıklıkla yer verdiği düğün pastaları da nahıl geleneğinden gelen modern bir sembolizm olarak, kutlamaların önemli bir parçası olur. Erkeklik imgesiyle ‘dalga geçtiği’ temalarda, düğün pastalarını kullandığı gibi, boğa figürü de Dionysos şenliklerinden günümüze uzanan simgeselliğiyle, erkek egemen iktidara sanatçının mizahi bakışını yansıtmakta ve ‘iktidarın iktidarsızlığı’na bir gönderme oluşturmaktadır.

Antik oyunlarda tarihsel süreç içerisinde karşımıza çıkacak olan tüm politik sorunlarla yüzleşiriz; iktidar kavgası, toplum-birey çatışması, başkaldırı, mülkiyet, şiddet, anarşi, savaş gibi. Oyunlar kozmik düzeni bozan, çoğu kez siyasal güçle bağlantılı olan çelişik davranışların dengelenmesi için, düzen yeniden kurulana dek gösterilen çabayı yansıtır. Tanrı-birey istemini karşı karşıya getiren çatışmanın içeriği siyasal erkle de bağlantılıdır.²⁴ Komedyaya karşı sınıflara yöneltilmiş bir eleştiri, tarihsel-mantıksal uyumsuzluk ve bağdaşmazlığın dramatik anlatımı olarak çeşitli biçimlerde kendini ortaya koymaktadır.²⁵ Komedyaya, zaman içinde giderek halkın elinde eleştiri silahı haline gelmiş; halk, toplumsal mantıkla bağdaşmazlıkları, uyumsuzlukları komedyaya biçiminde yönetsel eleştiri olarak egemen kesimlere yöneltilmiştir.

Atina’da tragedya şehrin meşruiyet söylemidir. Atina şehri bu söylemle kentsel nitelik kazanmıştır. Tragedya oyuncularını gerçekte devletin sahneledikleri oyunlar karşılığında para ödedikleri elemanlarıdır. Bir diğer deyişle tragedya yazarları ile oyuncular ve polis arasındaki ilişki, bir patronaj ilişkisidir. Devlet, politikasına ve yöneten sınıfların çıkarına karşı duran eserlerin sahnelenmesine izin vermez. Tragedyalar açık bir şekilde taraflıdır ve zaten taraflı değilmiş gibi de yapmazlar. Bizans’tan devraldığı Hipodrom’dan At Meydanına uzanan siyasal temsil, İstanbul şehrinde de iktidarın meşruiyet temsilinde önemli rol oynar.

²⁴ Ayşin Candan, *Oyun tören gösterim*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.120.

²⁵ Aziz Çalışlar, *Tiyatronun ABC’si*, Say Yayınları, İstanbul, 2009, s.6-57.

Osmanlı şenliklerinde görevli olan ve çeşitli eğlenceleri sergileyenler, Atina şehrinde olduğu gibi sarayın himayesinde olan kişilerdir. “*Evliya Çelebi Seyahatnamesinde bu tür gösterilerde etkin olan on iki ‘kol’dan bahseder.*”²⁶

Türkler yerleşik hayata geçmeden önce, sürekli göç ettikleri için bayramlarına, törenlerine ve gösterilerine pek çok topluluk kaynaklık etmiştir. Türk şenliklerindeki Anadolu etkisi, Türklerin Anadolu’ya gelişlerinden itibaren görülmeye başlamıştır. Eski uygarlıkların genelde bolluk bereket amaçlı törenleri Türk köylüsünün oyunlarına dönüşürken, amaçları kendi geleneklerine göre değişmekle birlikte korunarak süregelmiştir. Türk şenliklerinin genelinde halk vardır. Ortaçağ Avrupa’sındaki gibi kutlamalar, saray ve çevresinin veya kalın duvarların ardında değil, halkın içinde, halkla birlikte yapılmıştır.

Osmanlı’yla tanışana kadar çok kültürlü tarihsel bir kent olan “İstanbul’un sihri Megara kolonisi Bizantion’un Yunan efsaneleriyle başlar, Antoniana, Nova Roma, Konstantinopolis kentlerinin birbirleriyle fiziksel olarak örtüşen tarihleri içinde harmanlanarak günümüze uzanan bir simgesel olgular hazinesi bırakır.”²⁷ Sanatsal etkinliklerin farklılaşması, gelişmesi ve yeni sanat alanlarının ortaya çıkmasıyla birlikte, sanat sınıflandırmaları değişim göstermekle beraber, aynı topraklardan beslenen toplumlar birbirlerinden izler taşımakta, uygarlıklar arasındaki etkileşimlerin bir sonucu olarak sanat farklı yapı ve formlarda karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu süresince yapılmış şenliklerin kaynakları çeşitlidir. Orta Asya kaynaklı törenlerden, Roma İmparatorluğu mimuslarına, İslam dünyası kaynaklı mugaffal’lardan Orta Çağ Avrupası curcunalarına, Anadolu ritüellerinden Avrupa

²⁶ Ayşin Candan, *Oyun tören gösterim*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.49.

²⁷ Doğan Kuban, *Bizantion’dan İstanbul’a Bir Başkentin 8000 Yılı*, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul, s.18, 2010.

Rönesans gösterilerine kadar uzanan farklı coğrafyaların izlerini taşımaktadır.²⁸ Roma mimus'u özellikle Bizans'ta yaşam bulmuş ve Orta Çağ'ın sonuna dek sürmüştür. Güncel olayların eleştirildiği mimuslar, halkın yanında kilisenin konu edildiği daha çok kalabalık Pazar yerlerinde oynanan hiciv barındıran oyunlar olarak karşımıza çıkar. Mimus'ların Türk güldürü oyunlarını etkilemiş olabileceği gerçeği yanında, Doğu kaynaklı gölge ve kukla oyunlarının da etkisi önemlidir.²⁹

Metin And'a göre de Bizans'lı mimus'un biçim değiştirip Karagöz oluşu, Bizans ve Osmanlı'nın yüzyıllarca yanyana yaşamış olmalarının bir sonucudur. Türkler Karagöz'ü Bizans aracılığıyla eski Hellen mimus'undan almışlardır. Osmanlı'da karagöz oyunlarının gösterilerine sahne olan bütün büyük kentlerde eskiden mimus gösterilmiş, onun tuhafıkları alkışlanmıştır. *“Mimus Bizans'ta yaşamdaki konulardan beslenmiş, Hıristiyanlık ve Kilise arasındaki kavgaları da konu etmiştir. Tıpkı Türklerin eline geçen İstanbul'da olduğu gibi, Hellen Bizans'ın çarşı yerinde kozmopolit ortamda her türlü ırktan insanlar sahneye çıkmıştır.”*³⁰

Evliya Çelebi'de Seyahatnamesinde Osmanlı meydanlarında, şenliklerinde sahne alan 'Karagöz ve Hacivat' oyunu konuları, oyunun perde gazelleri, çağın ünlü oyuncularıyla ilgili ayrıntılı bilgiler aktarmaktadır. Yaşam ve ahlak bilgisi olarak karagöz mimus'taki gibi siyasal atışmalar yaparken, Mimus'da karagöz oyunu gibi günlük olaylara dair atışmalar sergileyen, iktidar karşısında halkı temsil eden bir yergicidir.³¹

Metin And, 40 Gün 40 Gece adlı kitabında, insan hayatındaki karşıtlıkların bir yansıması olarak Osmanlı Şenliklerinin içinde *“düzen ve düzensizlik, kutsal ve din dışı karşıtlığı, iktidar ve halk karşıtlığı”* bulunduğunu belirtir. And'a göre şenlikler, bu karşıtlıkların

²⁸ Özdemir Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s.i.

²⁹ Özdemir Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne şenliği (1675)*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s.9.

³⁰ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s.307.

³¹ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s.317.

dengelenđiđi bir alandır.³² Gerçek bir halk nüktesinin, halk alaycılığının, halk şakasının bir temsilcisi olan Karagöz ve onun devamı niteliğindeki Ortaoyunun‘da konunun gülünçlüğünden çok ayrıntıların gülünçlüğüyle karşılaşırız. Bize göre tezin sonraki bölümlerinde inceleyeceğimiz Cihat Burak resimlerinde de, ayrıntılarda saklı incelikli mizah unsurları bulur, tıpkı bir karagöz perdesine bakar gibi müstehzi bir gülüş, incelikli bir hicivle şenlikli anlatıyı seyre dalarız.

2.3. Şenlikler ve Törenlerdeki İktidar Olgusu

“İktidara aşık olmayın.”
Michel Foucault

Büyük imparatorlukların tarihleri incelendiğinde, şenlikler, törenler, ziyafetler, eğlenceler, yarışmalar pek çok önemli konuya ışık tutarken, siyasi, dini, ekonomik nedenleri de arkasında barındırır. İçinde olduğu kültüre eşlik eden, başlangıcından sonuna kadar damgasını vuran bir tanıklık oluşturan şenlikler ve törenler, toplumu ortak bir ahlâksallık anlayışı çerçevesinde bütünleştirirken, toplumsal hiyerarşileri ve kesimlerin bu hiyerarşi içerisindeki konumunu onaylamakta, dolayısıyla mevcut iktidar yapılarını meşrulaştırırken bireylerin güven duygusunu pekiştirme işlevi görmektedirler.

Ahmet Taner Kışlalı’nın tanımıyla iktidar; “*kendi iradesini egemen kılabilme, başkalarının davranışlarını denetleyebilme, bir şeyi yapmaya ya da yapmamaya zorlayabilme; başka bir deyişle, başkalarını yönetme gücüdür.*”³³ Osmanlı Devleti’ne baktığımızda da padişahın, “Allah’ın yeryüzündeki gölgesi” sıfatını taşımakta, hakimiyetin, Tanrı tarafından hükümdara bağışlandığı görüşü kabul edilmektedir.

³² Metin And, *40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları*, Creative Yayıncılık, İstanbul, 2000, s.43.

³³ Ahmet Taner Kışlalı, *Siyaset Bilimi*, İmge Kitabevi, Ankara, 1990, s.77.

Mekke ve Medine'nin ele geçirilmesiyle bu anlayış daha da İslami bir hal almış halifelik Osmanlı hükümdarının bir parçası olmuştur.³⁴

Osmanlı şehzadelerinin tahta çıkışları ‘Cülûs-ı hümâyûn, adı verilen padişahlığının ilan edilmesi dolayısıyla düzenlenen törenlerle kutlanmıştır. Cülûs-ı hümâyûn, İslâm kültüründen alınan bir takım usuller yanında Oğuz töresinin izlerini göstermekte olduğundan, geleneksel bir karakter de taşımakta, Osmanlı Devleti töreleri arasında önemli bir yer tutan tören kılıç alayı ve türbe ziyaretleriyle tamamlanmaktadır. Sanatçı Cihat Burak'da bu çalışmada göreceğimiz, konuyu resmeden eserler yaratmıştır.

Paul Connerton toplumlar nasıl anımsar adlı eserinde “*günümüzle ilgili deneyimlerimizin büyük ölçüde geçmiş hakkında bildiklerimizin üzerine oturduğu ve genellikle geçmişle ilgili imgelerimizin, var olan toplumsal düzeni meşrulaştırmaya yaradığını*” söyler. Ona göre geçmişin imgeleri ve geçmişin anımsanan bilgileri törensel uygulamalarla taşınıp sürdürülmektedir.³⁵ En basit tanımıyla, bir toplumun önem verdiği bir olayı her yıldönümünde çeşitli etkinliklerle hatırlaması kutlama veya anmadır. Toplumun, geçmişin değerlerini, onu temsil eden sözcük ve sembollerle hatırlamasının söz konusu olduğu bu etkinlikler, geçmiş olayların temsili olduğu için, geçmişi insan aklında tutmaya yarar.³⁶

Bizans ve Osmanlı toplumlarında da tören ve şenlikler kent kültürünün önemli bir ögesi olmuş, İstanbul'un tarihsel kimliğinin oluşmasında rol oynamıştır. Toplumları yöneten hükümdarlar devlet işlerini görürken, danışmak, istişare etmek, uygulayacakları kararları topluma benimsetmek, alınacak kararların sorumluluğunu paylaşmak, en doğru olanı yapmak ve benzeri sebeplerle danışmanlar edinmiş, kurullar oluşturmak ihtiyacını

³⁴ Halil İnalçık, “Osmanlı Padişahı”, Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Ankara Üniversitesi, C.XIII, No:IV, Aralık 1958, s.68-69.

³⁵ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul, 1999, s.10.

³⁶ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul, 1999, s.10–12.

hissetmişlerdir. Orta Asya Türk devletlerinin devlet meclisi ‘toy’lar da olduğu gibi hükümdarlar yılın belirli günlerinde, hükümdarlık alameti olarak devletin ileri gelenlerine ve halka verdikleri yemeklerde sadece eğlence için değil aynı zamanda devlet işlerinin de görüşüldüğü yüksek meclisler oluşturmuşlardır.³⁷ Bu nokta da Cihat Burak’ın resimlerinde ziyafetlere ve ziyafet sofralarına sıklıkla yer verdiğini, iktidarın ve gücün hicvedilmesinde bu temayı kullanarak kendi meclislerini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Kültürü oluşturan gelenekleri ve davranış modellerini sosyalleşme sürecinde ediniriz. Toplumunu oluşturan bireylerin ortak duyularını ve geliştirdikleri tepkileriyle oluşturdukları kültürel yapının temelinde yatan semboller sistemi, siyasal iktidarın meşruiyetinde de önemli bir yer işgal etmektedir. Bu nedenle iktidar kavramı taşıdığı güç olgusunun yanında semboller aracılığıyla sonraki nesillere aktarılan bir değerler sistemini de ifade eder. Semboller ortak bir bilincin tanıdığı imgeler ya da etik değerler olarak olabileceği gibi, plastik semboller olarak karşımıza çıkabilir. Bu yaklaşımla baktığımızda, Osmanlı’nın Bizans gibi fethettiği kültürleri yok etmemesi, eski kültürlerin katkısıyla şekillenmesini ve bunu imgeler yardımıyla kolektif bir bilinç haline getirmesini sağlamıştır.

Bu çalışmada incelemeye çalıştığımız Antik Yunan’dan Bizans’a uzanan bir değerler sistemi üzerine inşa edilmiş Osmanlı Şenlik ve Törenlerinin, toplumun nasıl işlediği hakkında simgesel değerler barındırdıklarını düşünebilir, siyasal yapılar olarak İmparatorluk, Anayasa, Cumhuriyet, Ulus gibi simgesel karşılıklarla kodlanan sistemlerin oluşmasında rol oynadıklarını ifade edebiliriz.

³⁷ Mehmet Seyitdanlıoğlu, *Eski Türklerde Devlet Meclisi “Toy” Üzerine Düşünceler*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt: 28 Sayı: 45, 2009, s.11.

Günümüz toplumlarında da değişen siyasal konjonktürün yapısına uygun olarak iktidarın ya da grupların şenlikler, törenler, geçitler, mitingler örgütlemesi geleneği devam etmekte, benimsedikleri düşünceyi pekiştirmek amacıyla, geçmişin uzantısı olduklarını ileri sürdükleri yeni törenler icat etmeye devam etmektedirler. Ülkemizin içinde bulunduğu son dönemde türetilmiş olan ‘Kutlu Doğum Haftası’ gibi etkinlikler, yaratılmak istenen yeni düzenin bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şenlik ve törenlerin içinde gerçekleşen kendini, kültürünü, kimliğini gösterme, sergileme gibi etkinlikler katılımcıların aktif olduğu gösteri biçimleridir. Böylece etkili bir iletişim ortamı sağlarken, farklı grupların birlikte gerçekleşmesine katkıda buldukları, uyumlu bir bütünleşme imkanı yaratmaktadır. Oğuz Adanır’a göre “Şenlikler başlangıçta umut ve gelişmenin göstergesi olarak ortaya çıkarken, zaman içerisinde yinelenen bir törensel gösteriler silsilesi haline gelmektedirler. Toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel anlamlarını yitirdiklerinde ise folklorik bir anlama sahip olacaktırlar.”³⁸

³⁸ Oğuz Adanır, *Osmanlı ve Ötekiler*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2013, s.493.

3. BİZANS VE OSMANLI'DA ŞENLİK VE TÖRENLER

İstanbul M.S. 3.yüzyıldan itibaren imparatorluk saraylarını içinde barındıran tarih sahnesinin görkemli bir şehri olarak, Bizans'tan Osmanlı'ya uzanan tarihinde gece ve gündüz şenlikleriyle pek çok olaya tanıklık etmiştir. Bu sürecin yaşanmasında kentin tarihsel kimliğinin eğlence yaşamına uygun özellikler barındırmasının da önemli bir rolü vardır. Ilıman iklimi, denizlerle çevrili bir yarımada olarak doğal güzelliklerle çevrili olması, Doğu Roma ve Osmanlı gibi büyük imparatorlukların merkezi olarak korunaklı ortamda varışmış, sosyal düzeyi yükselmiş toplumlar barındırması, ırk, din, dil farklılıklarının kent halkı oluşturmada ayırım gözetilmemesinin zenginleştirdiği bir toplum yapısı gibi pek çok etken bir araya gelerek şehri sanatsal ve kültürel faaliyetlerin merkezi yapmıştır.



Resim 3.1: Konstantinopolis (330-1453).³⁹

³⁹ <http://www.forumalev.net>. (erişim tarihi: 10.10.2013)

Osmanlı'nın İstanbul'unda doğmuş, Modern Cumhuriyet'in İstanbul'unda yetişmiş bir birey olarak yaşadığı şehrin şenliklerine, kendi varoluşsal imgeleriyle yaklaşan sanatçılardan biridir Cihat Burak. Yüzyıllar boyunca nice hükümdarlar görmüş bu topraklarda iktidarların söylemlerine duyarsız kalmaz, şehrinin meydanlarının sesine kulak verirken, kendi hayal perdesi olan tuvalerinde bizleri müstehzi bir gülüşle başbaşa bırakır.

3.1. İstanbul ve Kent Meydanı

Kentler; yeniliklerin ve buluşların, ekonomik gelişmenin ve sanayileşmenin, askeri, dini ve siyasal değişimlerin, yeni değerler ve tutumların, özgürlüklerin, işlevsel farklılaşmanın, biyolojik ve kültürel çeşitliliğin, kozmopolitleşmenin, melezleşmenin, sosyalleşmenin, uygarlaşmanın ve örgütlü kontrolün mekânlarıdır. Kent ayrımcılığı dışlar ve farklı kimliklere karşılaşma imkânı verir.⁴⁰ Kentin doğası bugünle gelecek arasında eşsiz bir iletişim aracı olmuştur. Kentsel yerleşmeler, belirli bir tarihsel dönemde oluşan çevreyi de korumuş, onu gelecek dönemlere aktarmış ve her kuşağın yaşam tarzını, daha öncekilerin yaptıkları seçimlerle bir ölçüde birleştirmiştir. Kentler, uygarlıklarda doğmuş, uygarlıkları doğurmuş ve kendinden sonra gelen uygarlıklara da bir yol haritası olmuştur.⁴¹

Batı'da kentlerin oluşmasının başlangıcı olarak Antik Yunan 'site'leri kabul edilir, kentin ilk ortaya çıktığı yapı da 'polis' kent devleti olarak adlandırılır. Vatandaşlık nosyonu etrafında toplanmış karmaşık bir toplum olan Yunan polisi, etrafında yargısal, kültürel, dinsel bir merkez oluşturarak demokrasinin doğduğu oluşum olmuştur. Atina şehrinin meşruiyet söylemi olan tragedya ona kent kimliği kazandırmıştır. İ.Ö. 5.yy'da Yunan tragedyası'nın başladığı dönem, Atina'da demokrasinin, Atina devletinin bir 'site /polis' devleti olarak kurulduğu zamana denk gelmektedir. Yunan tragedyası bu noktada Atina şehrinin tiyatrosallığı olarak şehrin 'polis' olmasının temsili düzeneğine dönüşür.

⁴⁰ H. Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Yaşam*, çev: I. Gürbüz. Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.23

⁴¹ L. Benevelo, *Kent Sosyolojisi*, Kitap Yurdu, İstanbul, 1993, s.13.

İ.Ö. 1500-1300 de Atina’da kurulan ilk mahkemeler olan ‘Areopag’ mahkemeleriyle elit sınıfın yürütme hakkı geniş vatandaşlık tabanına yayılır ve bu bağlamda Tragedya ‘biz kendi geçmişimizi nasıl aştık’ sorunsalının sahnelendiği bir platform olarak karşımıza çıkar. Tragedya yazarları medeni toplum olma yolunda yaşanan bu sürecin konu edildiği oyunlar yazarken, tragedyalarla Atina kenti kendi temsilini yaratır. ‘Temsil tiyatrosallıkla olur’.

Tezin sonraki bölümlerinde daha ayrıntılı değineceğimiz tragedyalarla başlayan kentsel temsiliyet olgusunda; bütün devletler kendilerini temsil edecekleri bir sahneye ihtiyaç duymuşlar, bu sahne tarihsel süreçte tiyatrodan stadion’a dönüşerek şekillenmiştir. İstanbul’un kentsel temsiliyetinde bu dönüşümsellik, stadion geleneğinden gelerek Hipodrum’a oradan At Meydanı’na ve bugün modern stadyumlara uzanan bir tarihsellikte karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada günümüz stadyumları aynı zamanda bir tiyatrosallık olarak kendi kuruluşunu tekrar eden yerlere, yani 19 Mayıs, 23 Nisan gibi bayramları kutlayan tören alanlarına dönüşürken, iktidarı/erki temsil meydanlarına, bir anlamda da infaz meydanlarına dönüşmekte. Tıpkı yaşadığı toplumun ve kentin sorunsalına duyarlı, tarih bilincine sahip bir sanatçı olarak Cihat Burak resimlerinde sanatsal bir bakışla örneklerini daha sonra göreceğimiz gibi.

Tarihten günümüze kentsel yaşamın en yaygın kullanım alanı kentsel açık mekanlardır. Kent meydanları, kentsel açık mekanların en etkin kullanılan ögesidir. Kent meydanı, kentli tarafından özel günlerde sosyal, kültürel, siyasal ve ticari amaçlar için kullanılan, kısaca kentsel yaşamın geçtiği önemli bir kamusal mekandır. Bu mekanlar antik dönemden Cumhuriyetin ilk dönemlerine kadar kentin temel ögesi olarak kent kültürünün önemli bir parçası olmuştur.⁴²

⁴² Mehmet Nazım Özer, Mustafa Ayten, *Tarihsel Süreç İçerisinde Meydanlar ve Gelişimi*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı ŞBP 599 Kentsel Doku Değerlendirme Dersi Araştırması, Ankara, 1995.

M.Ö.8. yüzyılda megaralıların Khalkedon'u kolonize etmesiyle başlayarak, tarih boyunca devamlı gelişen, büyüyen ve dönüşen bir şehir olarak İstanbul, M.S. 330 tarihinde, Constantinus'un kurup Doğu Roma'nın bir şehri olarak "Nova Roma" adını aldığı dönemden sonra ilgi çekmeye başlar.⁴³ Aristoteles (MÖ 384-322) günümüz metropollerinden 2500 yıl önce "*Bir şehir, farklı türde insanlardan oluşur, benzer insanlar bir şehir meydana getiremez*"⁴⁴ derken, kozmopolit şehrin insan yaşantısındaki önemini vurgulamaktadır. Şehirlerin insanı geleceğe taşıyan gelişmelerin beşiği olduğu göz önüne alındığında, İstanbul'un yüzyıllar süren renkli yaşamının önemi tartışılmaz.

İstanbul şehir ve kültür kitabında İlber Ortaylı, İstanbul'dan düğün dernek şehri olarak söz eder. Ona göre bu şehirdeki protokol ve törene başka yerlerde rastlamak pek mümkün değildir. Hipodrom'un Bizans devrinden beri yaşadığı gelenek Osmanlı devrinde de devam etmiştir. Görkemli şenlik ve törenlerin yanında Sultanahmet veya At Meydanı yeniçeri ayaklanmalarına, şehir muharebelerine sahne olmuş, meydan muhteşem tarihini en son Halide Edip Adıvar'ın konuştuğu mitingle tamamlamıştır.⁴⁵ Bizans döneminde de imparatorluk törenlerine sahne olan, at arabası yarışlarıyla bir stadyum özelliği taşıyan, infazlara sahne olan meydan iktidarların yolculuğunun bir simgesi gibidir.

Kentlerin dönüştürülmesinde, insanların karşılıklı iletişime girdiği, ekonomik ve sosyal paylaşımında bulunduğu kamusal alan olarak, kent meydanlarının dönüştürülmesi önemli rol oynamaktadır. Bu alanlarda yaratılan yeni fonksiyonlara uygun olarak bireylerde değişime uğrar. Çağdaş toplum oluşturulma sürecinde kullanılan kentsel dönüşüm projeleriyle bireyin kamusal alanda karşılaştığı "ötekiyi" de "ben" yaparak farklılıkların ortadan kaldırılması amaçlanırken, tek ulus çatısı altında iktidarların arzuladığı bireyler yaratılmaya çalışılmaktadır.

⁴³ A. Haluk Dursun, *Şehir ve Kültür İstanbul*, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.109.

⁴⁴ Aristoteles, *Poetika*, Çev: Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2005, s.32.

⁴⁵ İlber Ortaylı, *Şehir ve Kültür İstanbul*, Profil Yayıncılık, İstanbul, 2011, s.69-73.

Doğan Kuban'ın ifadesiyle; kültürden kültüre, inançtan inanca, bir toplum örgütlenmesinden bir başka toplum örgütlenmesine geçen bir kentin tarihinde, her dönemin ardında farklı sosyal ölçütler içinde yaşamış, farklı toplumlar söz konusudur. Aynı topraklarda birbirini izlemiş Bizantion, Antoniana, Nova Roma, Konstantinopolis, İşstanbul kentlerinin birbiriyle fiziksel olarak örtüşen tarihleri bu noktada bu farklı toplumları aktaran bir simgesel olgular hazinesidir.⁴⁶

Uğur Tanyeli İşstanbul'u küresel konumu dolayısıyla yüzlerce yıldır süregelen eski oryantalist klişelerin küresel ölçekte yeniden üretildiği bir metropol olarak tanımlar.⁴⁷ Kent onun için söylenen "Doğu ile Batı'nın keşiştiği yer" söyleminin hakkını verir bir kozmopolitlikte, pek çok şenlik ve törene ev sahipliği yapmaya devam etmektedir. İnan çevresine sanat aracılığıyla baktığında gerçekliğin farkına varacak ve nasıl bir çevrede yaşadığını, yaşamını nelerin çevrelediğini algılayacaktır. Sanatçı, içinde yer alan duyarlılığı sayesinde çevresi ile yaşam arasında bağ kurarak kendisinde var olan estetiği de sanat yoluyla dışa yansıtacaktır. Kentler de daimi devingenlikleriyle sanatçıyı kışkırtır ve üretimlerine sonsuz kaynak oluştururlar.⁴⁸

Bir kenti oluşturan öğelerin bütünü, kentsel dokuyu oluşturmaktadır. Kentsel dokuyu oluşturan elemanların mekan, form, renk, ışık, su, doğa gibi etmenlerden oluştuğu ve bu birleşim sonucu kentin fiziki yapısının şekillendiği görülmekte, insan ögesi de bu birleşimle birlikte kentin ana eksenini oluşturmaktadır. Bütün bu etmenler sanatın terminolojisiyle yakın bir ilişki içindedir. Kentlerinde belleği vardır, sanatçı da bu belleği algıya, algıyı da biçime dönüştürür.⁴⁹

⁴⁶ Doğan Kuban, *Bizantion'dan İşstanbul'a Bir Başkentin 8000 Yılı*, SSM Yayınları, İşstanbul, 2010, s.18.

⁴⁷ Uğur Tanyeli, *Uluslararası İşstanbul Tasarım Bienali n Etkinlikleri-1*, İKSV Yayınları, İşstanbul, 2012.s.23.

⁴⁸ H. Koçak, *Kent-Kültür İlişkisi Bağlamında Türkiye'de Değişen ve Dönüşen Kentler*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Cilt 2. 2011, s.261.

⁴⁹ O. Altıntaş, İ. Eliri, *Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda şekillenen Sanat Olgusu*, İdil Dergisi, 2012, Cilt 1, Sayı 5, s.64.

Yaşadığı şehri özümsemiş bir sanatçı olarak Cihat Burak, şehrin bu karmaşık yapısından beslenir. Geçmiş ile gelecek onun yapıtlarında, yaşadığı kentin sorunsalına birlikte cevap vermektedir. Zamanlar arası yolculuk yapan bir seyyah gibidir, valizinde topladığı tarih kokan imgeleri canının istediği köşelere iştiririr. Bize göre; yalnızlığı sevmesinde, kalabalıklar içinde tek olmaktan hoşlanmasında; tarihe yolculuklarından yanında getirdiği, resimlerinde, yazılarında yeniden hayat verdiği kahramanlarının da rolü olmalıdır. İstanbul'u doğru konumlandırmanın önemli hareket noktalarından biri de şehrin tarihsel konumuna, sahip olduğu kültürel mirasına sahip çıkacak Cihat Burak gibi sanatçıların eserleridir, yapıtlarıdır.

3.2. Bizans'ın Hipodromu ve Osmanlı'nın Atmeydanı

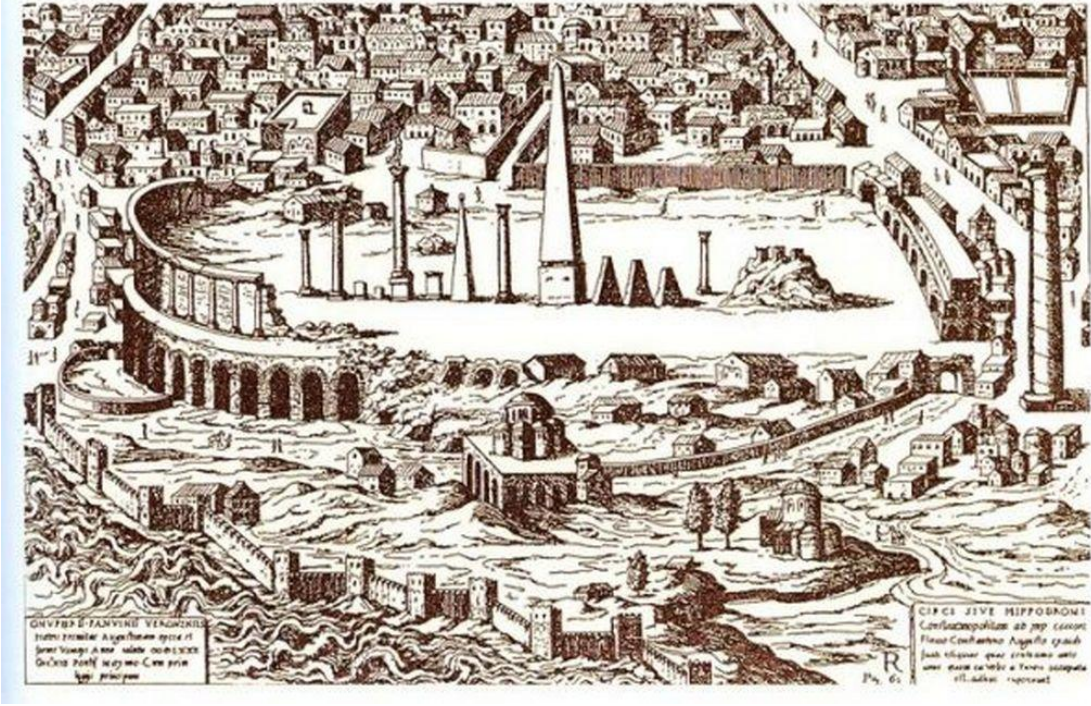
*“Tanrı'nın Aya Sofya'sı
İmparatorun trinikulumu varsa,
Halkın da hipodromu vardır.”⁵⁰
Tarihçi Alfred Rambaud*

Antik Yunan şehirlerinde stadion geleneğinden gelerek araba yarışlarının yapıldığı mekan olarak yer alan, zaman içinde eklenen çeşitli gösterilerle gelişen hipodromlar buldukları kentler için en özel yapılardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. 11 Mayıs 330 tarihinde açılan Nea Roma Hipodromu 370 x 120 metre genişliğinde bir dikdörtgen formundadır, kısa kenarlarından biri sphendone (sapan) olarak adlandırılan yarım daireyle biterken, diğerinde imparator locası yer alır, basamaklarla yükselen tribünler, üstlerinde heykeller bulunan kolonlu bir revakla tamamlanır.

Gladyatör dövüşlerinin, araba yarışlarının yapıldığı, sayısız ayaklanmalara sahne olan hipodromun Bizans tarihinde önemli yeri olmuştur. İmparator Constantinus'un Hıristiyanlığı yasaklı bir din olmaktan çıkarmasıyla Roma pagan dünyasının diğer vazgeçilmez eğlenceleri olan teatral gösteriler, gladyatör dövüşleri ve çeşitli hayvan

⁵⁰ Seza Sinanlar, *Atmeydanı*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s.37.

mücadelelerinden oluşan arena etkinlikleri kaybolurken, yerini Hipodrom ve araba yarışları geleneğine bırakmıştır.⁵¹



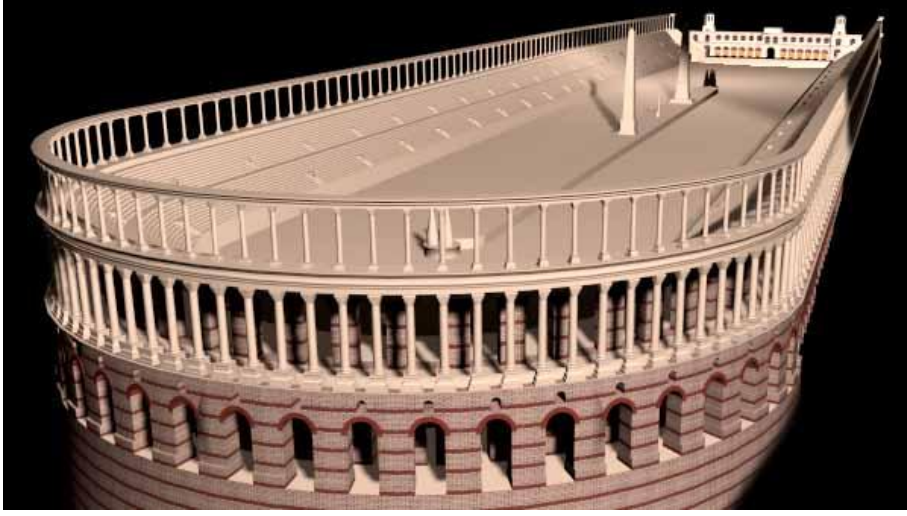
Resim 3.2: Hipodrom.⁵²

Bizans'ta hipodrom oyunları güçlü bir teşkilatlanmaya dayanır, zamanla birer siyasi topluluk halini alan ve Bizans tarihinde sözü geçen maviler ve yeşiller olarak adlandırılan takımların mücadelesine sahne olur. Saha dışına taşan taraflar arasındaki çatışmalar, siyasi gruplaşmalara kadar uzanarak günlük hayat içinde daima bir Mavi-Yeşil karşıtlığı yaşanmıştır. Seza Sinanlar'a göre yarışlar, Bizans imparatorlarının kendi meşruiyetlerini sağlamak üzere kullandıkları bir araç olarak görülmelidir.⁵³

⁵¹ Erdem Yücel, *Bizans Devrinde Hipodrom*, Arkitekt dergisi, 1966, cilt:322, s.84-88.

⁵² Beşir Ayvazoğlu, *Divanyolu*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s.6.

⁵³ Seza Sinanlar, *Atmeydanı*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s.25-29.



Resim 3.3: Hipodrom üç boyutlu grafik canlandırma.⁵⁴

532 yılında Nika isyanı adı verilen ayaklanmada takımlar birleşerek imparatora karşı gelmişler ve şehri yakarak harabeye çevirmişlerdir. Aya Sofya'nın da yanmasına sebep olan bu isyan sonrasında imparator İustinianos gücünü göstermek isteğiyle yeniden görkemli bir yapılanmaya girişir. İkonaklazma (726-842) döneminde meydan halkın önünde yapılan infazlarla kamuya açık bir cezalandırma alanı işlevi yüklenmiştir.⁵⁵ Stadion geleneğinden gelen meydanların infaz alanları olarak kullanılması tarihsel bir olgudur. En küçük toplum birimleri olan mahalle meydanı, köy meydanı, kasaba meydanı toplumun kendi cezalandırma sahneleri olarak karşımıza çıkarken, kent meydanları tarih boyunca siyasal iktidarın darağacı fonksiyonunu üstlenmişlerdir.

1453 yılında Fatih Sultan Mehmed şehri ele geçirdiğinde bir harabe görünümünde olan meydan, içindeki yapıların tılsımına olan inançla kısmen de olsa korunarak Firuzağa Camii, İbrahim Paşa Sarayı, Sultan Ahmed Camii gibi yapılarla yeniden bir meydan özelliği kazanırken “atmeydanı” olarak adlandırılır. Bizansın araba yarışları yerine Türklerin milli oyunu cirit bu meydanda oynanmaya başlanır ve Türk sipahilerinin talim yeri olur.

⁵⁴ Hippodrom/Atmeydanı, Pera Müzesi, İstanbul, 2010, s.241.

⁵⁵ Seza Sinanlar, *Atmeydanı*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s.33.

Metin And'ın aktarımıyla, 16.yy istanbul'unu "Gezi yazıları el yazması" kitabıyla kaynaklaştıran Hans Dernschwam'ın belirttiğine göre; toprak zemin üzerinde bulunan birçok anıtın en güzeli olan beyaz mermer tabletler Süleymaniye Camii'nin, meydanın ekseninde olan sütunlar Selimiye Camii'nin yapımında kullanılmak üzere sökülmiş, yüzyılın sonlarına doğru At Meydanı'nda yalnızca üç anıt kalmıştır.⁵⁶ Osmanlı İmparatorluğu döneminde saraya yakınlığı ve taşıdığı itibarla sarayın gücünün halka ve yabancı ülke temsilcilerine yansıtıldığı kentin gözde mekanı, bu çalışmada yer alan görkemli şenliklere ev sahipliği yapan bir tören alanına dönüşür.⁵⁷



Resim 3.4: Atmeydanı, 1920.⁵⁸

⁵⁶ Metin And, *16. Yüzyıl'da İstanbul*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s.43.

⁵⁷ Seza Sinanlar, *Atmeydanı*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s.55.

⁵⁸ Beşir Ayvazoğlu, *Divanyolu*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s.31.

“Politika, Antik Yunan'dan bu yana "yurttaşla/ vatandaşıla/ kent(lilik)le ilgili" (politicos), olmak anlamına gelen özneler arası yani insanlar, yurttaşlar arası bir süreçtir. Bunun ana mekânı da agoradır/ meydandır.”⁵⁹ Stadion geleneğinden gelerek hem kamusal hem de politik bir mekan olarak tarih sahnesinde yer alan hipodrom/atmeydanı, imparator tarafından halkın tepkisinin ölçülebildiği, halkın aniden ne düşündüğünü imparatora ilettiği açık bir iletişim mekanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kent meydanları, günün siyasal şartlarına göre biçimlenen ve birçok işlevin gerçekleştiği toplanma mekanlarıdır. Osmanlı'nın Atmeydanı, yarışların yanında cezalandırılmaların, ayaklanmaların yaşandığı Hipodrom döneminde olduğu gibi bir siyasi mücadele kimliğide taşır. “Buluşma, toplanma, plan kurma ve harekete geçme mekanı”⁶⁰ olarak değer kazanırken, yeniçerilerin sipahilerle mücadeleye girdiği, idamların yaşandığı bir alan olarak tarih sahnesinde iz bırakır. Yüzyıllar süresince günümüzün Sultanahmet meydanı olan bu alanda yaşandığı gibi, “kentlerinde belleği vardır, sanatçı da bu belleği algıya, algıyı da biçime dönüştürür. Aynı zamanda kentlerde meydanlar gibi güçlü referans noktaları bulunmaktadır. Bu referans noktaları kentlinin belleğinde yer edinmekte, kentin kimliğiyle özdeşleşmekte ve kentin simgesi durumuna gelmektedir.”⁶¹

Toplumun sorunsalına duyarlı, tarih bilincine sahip bir sanatçı olarak Cihat Burak'ın meydanları, Onun söylem alanlarıdır. Bir boğa güreşi arenasını, bir 19 Mayıs stadyumunu ya da bir düğün şenliğinde bakışımızı bir minyatüre bakar gibi kaydırmakta, kendi meydanlarında gezdirmektedir.

⁵⁹ Hasan Bülent Kahraman, *Taksim'i kabul etmek: Meydan, güreş ve siyaset*, 2013

⁶⁰ Seza Sinanlar, *Atmeydanı*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2009, s.65.

⁶¹ O. Altıntaş, İ. Eliri, *Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu*, İdil Dergisi, 2012, Cilt 1, Sayı 5, s.64.

3. 3. Osmanlı Şenlikleri

Osmanlı döneminde düzenlenen kutlamalar için şenlik sözcüğünün yanı sıra donanma, sur, şaduman gibi sözcükler de kullanılmıştır. Donanma; süsleme, bezeme anlamındadır, bayraklı, ışıklı ve özellikle fişek atılarak yapılan şenliklere verilen genel bir isimdir. Sur, Farsça kökenlidir ve düğün anlamına gelmektedir. Şehzadelerin sünnetleri ya da kızların evlenmeleri nedeniyle yapılan düğün törenleri en önemli Osmanlı şenlikleri olmakla birlikte, Sur-i Hümayun diye adlandırılmıştır. Farsça neşeli, sevinçli anlamına gelen şaduman ise Farsça aynı anlama gelen şad sözcüğünden türemiştir. Şadumanlık da bir tür şenlik adı olarak kullanılmaktadır.⁶²

İstanbul'un en hareketli yerlerinden biri olan atmeydanında, Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminden 19. yüzyıl sonlarına kadar padişahlar veya saray mensupları tarafından pek çok şenlik ve tören düzenlenmiştir. Özdemir Nutku IV. Mehmet'in Edirne Şenliği adlı eserinde Osmanlı Türklerinin altı yüz yıllık tarihi içinde kırk sekiz önemli şenlikten bahseder.⁶³

Osmanlı Sarayı'nda padişahın katıldığı eğlenceler; düğün, bayram gibi belirli günlerde yapılan şenlikler ve herhangi bir günde isteğe bağlı yapılan eğlenceler olarak iki çeşittir. İç mekânlarda veya açık alanlarda yapılan eğlenceler sadece davetli kişilerin katılımıyla yapılıyorsa *bezm* veya *meclis* olarak tanımlanırken, çoğunlukla açık alanlarda veya geniş iç mekânlarda, davete ihtiyaç duyulmaksızın halkın katılımı ile yapılanlar ise şenlikler olarak tanımlanabilirler.⁶⁴

⁶² Şehsuvar Aktaş, *Şenlik*, Doktora Tezi, An.Ün.Sosyal Bilimler Enst. Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara, 1996, s.30-32.

⁶³ Özdemir Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s.37.

⁶⁴ Zeynep Tarım Ertuğ, *Onaltıncı yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda Eğlence ve Meclis*, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi ISSN: 1303-5134, www.InsanBilimleri.com, s.10.

Osmanlı'da bir Şenlik türü olan meclis, aynı zamanda Şenliklerin anlatıldığı minyatürlerde istif düzeninin bölümüdür. Minyatürlerde istif düzeni 1.meclis, 2. meclis olarak sıralanmaktadır. Aynı düzen tragedyadan günümüze uzanarak tiyatroda da vardır. Oyun düzeni 1.perde, 2. perde olarak kurgulanır. Şenlikler birer büyük oyun, baştan sona kurgulanmış tören, birer büyük meclis'dir. Bizde Cihat Burak'ın meclisleri/Şenlikleri onun istiflediği imgelerden oluşmuş resimleridir, düşüncesindeyiz. Bir tiyatro sahnesi gibi örgütlediği tualinde figürler onun oyuncularını, imgelerse istif düzeninde yerleştirdiği dekorlarıdır. Bakışımızı bir perdeden diğerine örgütlerken, bir perde açılır, bir meclis kapanır.

Şenlikler, tahta çıkış, padişah çocuklarının doğumları (veladet-i hümayun), sultanların ya da saraya mensup kişilerin evlilikleri (sur-i cihaz), Şehzadelerin ilk derse başlamaları (bed-i besmele), kazanılan askeri zaferler (fetih Őadumanlıđı), ordunun sefere çıkması, bir elçi yada konuğun ağırlanması, bir savaşın kazanılması, bir Şehrin ele geçirilmesi gibi nedenlerle, en çok da Şehzadelerin sünnet törenleri sebebiyle yapılmıştır. Şenlikler, tarihçiler, gösterileri izleyen yerli ve yabancı konuklar tarafından kaydedilmıŐ ve bu Őenliklerden bazıları edebi eserlere de konu olmuştur. Cihat Burak resimleri de aynı zamanda düğünlerin, Şenliklerin, törenlerin, savaŐların yer aldığı ironisi kendi içinde saklı Şenlikli anlatılarıdır.

Osmanlı Şenlikleri görkemli eğlenceler olarak içinde pek çok unsur barındırır. Őenliknamelerde Şenlik mekanı, programını, süresi, davetliler birer belgesel niteliğinde ayrı ayrı kaydedilmıŐtır. Nahıllar, Şeker alatları, ziyafetler, yemek ve çanak, altın ve gümüş yağmaları yanında, esnaf alayları geçit gösterilerinde bulunarak hünerlerini sergilerken, çok çeşitli gösteriler ve eğlecelerde düzenlenmiştir. Hüner gösterilen oyunlar, sportif oyunlar, savaş gösterileri, musikiye bağlı gösteriler, ateŐ iŐleri gibi görkemli pek çok eğlence ve gösteri birarada sergilenirken, ihtişam ve zenginlik sergilenmiŐtir.

Mehmet Arslan'ın verdiği bilgilere göre 1298 yılında Orhan Gazi'nin evliliği vesilesiyle yapılan şenlik, Osmanlı hanedanı tarafından düzenlenen ilk evlenme şenliğidir. 1365'te I. Murad'ın şehzadesi Bayezid için yapılan şenlik ise ilk sünnet şenliği olarak geçerken, 1899'da II. Abdülhamid'in, şehzadesinin sünnet düğünü dolayısıyla yaptırdığı şenlik Osmanlı hanedanı tarafından düzenlenen son büyük kutlamadır.⁶⁵

Şenlik düzenlemek adına kimi zaman birden çok nedenin bir araya geldiği veya getirildiği de görülmektedir. Çoğunlukla, evlilik ve sünnet düğünü aynı şenlikte kutlanır. Kanuni Sultan Süleyman'ın Viyana bozgunundan sonra oğullarının sünneti için düzenlediği şenlikte olduğu gibi bazı şenlikler ordunun güvenini arttırmak, yenilgiyi içeride ve dışarda unutturmak amaçlı olarak da değerlendirilebilir.⁶⁶

Osmanlı Şenliklerinde Padişah şenlikler süresince halkı ile aynı mekandadır. İktidar-halk ilişkisini rahatlatan bu işlev, saraya ve padişah meclisine ulaşamayan pek çok sanatçı ve bilim adamının kendilerini tanıtmaları için bir fırsattır. Meydanda eserini veya gösterisini sunan bir sanatçının ayrıca padişah meclisine davet edilmesi son derece kolaydır.⁶⁷ Osmanlı şenliklerinin belirgin özelliklerinden birisi de hiç kuşkusuz gösterişli geçit alaylarıdır. Alay sözcüğünü; resmi, dini, askeri, mesleksi ve folklorik nitelikli, kalabalık kortejlerin geçiş ve gösterilerini kapsayan tören olarak tanımlayabiliriz. Alayların düzenlenmesinde asıl amaç; padişahın yüceliğini, gücünü vurgulamak ve unutturmamaktır.⁶⁸

⁶⁵ Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I Manzum Surnameler*, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul, 2008, s.23.

⁶⁶ Özdemir Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987, s.i.

⁶⁷ Zeynep Tarım Ertuğ, *Onaltıncı yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda Eğlence ve Meclis*, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi ISSN: 1303-5134, www.InsanBilimleri.com, s.9.

⁶⁸ Necdet Sakaoğlu, Nuri Akbar, *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.61.

Metin And, Osmanlı'da törenle şenlik arasındaki farkı şöyle tanımlamaktadır. “*Bu ayrımın niteliği törende bir toplumun tüm üyelerinin katılmayıp seyirci olarak edilgenleştirilmeleridir. Tören eğlence değildir bu en açık biçimde bayramda görülebilir; bayram sabahları sarayda tebrikleşme töreni yapıp bayram alayı şehir içine çıkararak namaza gider. Bu resmî bir devlet törenidir ve en ince ayrıntısına kadar yazılmış olan kuralları vardır. Bayram şenlikleri ise eğlenmek için yapılır. Padişahın katıldığı daha doğrusu onun istediği eğlence meclisleri ise düğün, bayram, cülûs sonrası gibi özel günlerde yapılan şenliklerin dışında kalan, kişisel tercihlerle oluşan bir meclistir.*”⁶⁹

Yeni padişahın tahta çıkışı için yapılan cülûs töreni, Eyüp Sultan'a gidiş töreni, padişahların Ramazan ayının 15. Günü Hırka-i Saadet'e ziyaretleri, yine ramazanın 27. Günü olan Kadir gecesi alayı, Surre Alayı, Sancak-ı Şerif Alayı, Mevlid Alayı gibi dinsel içerikli alaylar dışında, yeni padişahın annesinin Topkapı sarayına gelişi için düzenlenen Valide Alayı ve padişah kızlarının evliliklerinde yapılan Cihaz Alayı, Gelin Alayı, pek çok nedenle düzenlenen Nahıl Alayları, doğumlarda yapılan Beşik Alayı adet haline gelen törenlerdir. Askeri nitelikli olarak ise sefere çıkarken düzenlenen Alay Gösterme ve zaferle dönerken düzenlenen Zafer Alayı sürekli yinelenen törenlerdir.⁷⁰

Bu noktada tarihsel anlatılardan beslenen bir sanatçı olarak Cihat Burak'ın eserlerinde iktidar figürünün temsilinde, asker alaylarının karşımıza çıktığını belirtmeliyiz. Onun derinlikli mizah anlatısında; eski bir mezarlıkta, modern cumhuriyeti sorgularken ya da bir stadyum töreninde karşımıza çıkmakta hiç olmaması gereken zaman ve mekanlarda anlatısının unsurları olmaktadır.

⁶⁹ Metin And, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 1982, s.1.

⁷⁰ Necdet Sakaoğlu, Nuri Akbar, *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.63.

Osmanlı şenlikleri sosyal ve ticari bir nitelik taşır. Halkın katılımı önemli noktalardan biridir. Esnaf ve zanaatkarlar da ürünlerini ve hünelerini sergileyen ikinci kalabalık grubu oluşturmaktadır. Üretilen malların sunulduğu bir panayır, sanatçıların eserlerini gösterdikleri bir sergi salonu, bilimsel tartışmaların yapıldığı bir kongre, yabancı ülkelerden gelen elçilerin misafir edilerek Osmanlı kültür ve yaşama biçiminin tanıtıldığı bir faaliyet, sahne sanatlarının gösterildiği bir tiyatro salonu olarak çok işlevli bir nitelik taşımaktadır.

Osmanlı şenliklerinde önem taşıyan uygulamalardan biri de ‘Nahıllar’dır. Mehmet Aslan Osmanlı Düğünleri üzerine yaptığı çalışmasında nahıl’ı şöyle tanımlar. “*Nahıl, gelin ve sünnet alaylarında ağaç biçiminde yapılan, üzerinde balmumundan yapılmış insan, hayvan, yemiş, çiçek v.b. şeklinde süsler bulunan, ayrıca değerli taşlar; altın, gümüş yapraklarla, renkli ve yaldızlı kağıtlarla kaplanan önemli bir düğün ve şenlik unsurudur*”.⁷¹

Osmanlı’da bir sanat olarak gelişen nahıl yapma sanatı “*Nahl-bend*” ve nahıl ustaları “*Nahl-bendi*” vardır. Arapça’da “hurma ağacı” anlamına gelen, düğün ve şenlikleri anlatan surnamelerde de önemli yer tutan nahıllar, ihtişamlarına göre düğün sahibinin zenginliğinin bir göstergesidir. Boyu 25 metreye kadar çıkabilen nahıl aynı zamanda bir düğün mumudur. Sünnet düğününde çocuğun, düğünlerde ise gelinin ailesi tarafından hazırlatılan nahıllar, ailenin zenginliğinin de bir göstergesi olarak düzenlenir ve geçit törenlerinde alayın önünde taşınır.

⁷¹ Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I Manzum Surnameler*, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul, s.194.



Resim 3.5: Nahl ⁷²

Nahl geleneğinin Antik Yunan'da Dionysos şenliklerinde doğduğu, senenin belirli günlerinde ve ilkbaharda gül mevsiminde yapılan bu şenliklerde kullanıldığı bilinmektedir. Önce de belirttiğimiz gibi nahıllar Anadolu ritüellerinin güç, bolluk ve çoğalmayı betimleyen öğelerini içinde barındırırken, 'phallus' adı verilen bu simge, erkeklik gücünü yansıtmaktadır.

⁷² Necdet Sakaoğlu, Nuri Akbar, *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.77.

Bizans ve Osmanlı'da iktidarın gücünün temsilinde erkeklik simgeselliği önemlidir. Bu simgesellik üzerinden iktidarı hicvetmek, sonraki bölümlerde örneklerini göreceğimiz Cihat Burak resimlerinde sıklıkla rastladığımız ustalıklı işlenmiş bir mizah ögesi olarak karşımıza çıkar. Bir düğün sahnesinde beliriveren eşcinsel bir kimlik, boğa güreşinde bayrak sallayan bir matador ya da tarih sahnesinden fırlamış bir imparator figürü, sanatçının yönlendirdiği bakışımızla, zihinsel etkinliğimizde erkek egemen toplumsallığa bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Mehmet Arslan'ın belirttiğine göre; şekerden yapılan muhtelif şekiller, hayvanlar, ağaçlar, çiçekler, meyveler, vs. düğün ve şenliğe orjinallik katan bir başka unsurdur. 'Şeker Alati' olarak geçen bu tasvirler, nahıllarda olduğu gibi bir alay halinde seyircilerin önünden geçilerek at meydanına getirilerek, sergilendikten sonra yağma edilir. Surnamelerde ziyafetler en önemli unsurlardan biri olarak yer almakta, mekan, davetliler, yemekler detaylı olarak aktarılmaktadır. Yemeklerden sonra bir oyun ritüelinde yağmalar yapıldığı, padişahın bunları izlemekten zevk aldığı aktarılmaktadır.⁷³

Bu çalışmada yer verdiğimiz Cihat Burak resimlerinde, yeme-içme faaliyetleri ve ziyafet sofrası temalarının sıklıkla karşımıza çıktığını belirtebiliriz. Sanatçı; güç, ihtişam ve zenginlik göstergesi olarak okuyabileceğimiz bu simgesellikle toplumun yozlaşan değerlerinin altını çizerken, 'pastadan pay almak' deyimiyile ifade edebileceğimiz bir mücadeleye de dikkat çekmektedir, düşüncesindeyiz.

⁷³ Mehmet Arslan, *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I Manzum Surnameler*, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul, s.234.

3.3.1. Minyatürler ve Sûrnâmeler

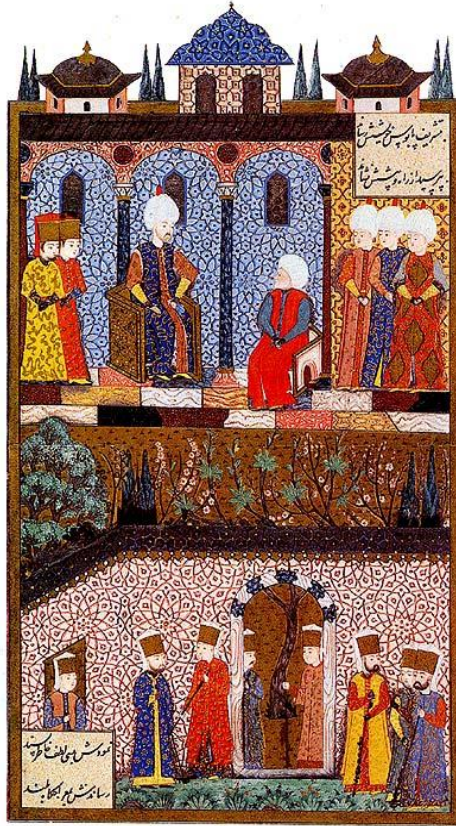
“Bir nakkaş derse ki ben muktedir bir nakkaşım, çok güzel nakışlar, resimler yaparım, fakat fena nakışlar yapamam. Böyle bir sanatkarın da hakikatte mesleğinde iktidarı bulunmadığını işaret eder. ...Diğer biri ben iyi kötü her çeşit resmi yaparım; Rum, Türk, Arap hangi üslupta olursa yaparım derse, işte sanatında maharetli üstad odur.” (Sultan VELED. Rebabname)

Minyatür Türk resim sanatında ilk örneklerine Uygurlarda gördüğümüz, İslam kültüründe zenginleşerek, 12.ve 13. Yüzyıllarda Selçuklularda devam eden ve Osmanlı'larda en görkemli dönemini yaşayan önemli bir resim geleneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Minyatürler, türkçe'de nakış, tasvir, resim sözcükleriyle anılan kitap resimleridir. El yazma kitaplarda metinde anlatılan öykü, olay ya da bilgiyi resim diline aktarırlar. Sanatı devlet işlerinin bir parçası olarak gören Osmanlılar Yeni Saray'da, bugünkü Topkapı Sarayı Ehl-i Hıref adıyla bir sanatkarlar örgütü oluşturmuşlardır. Bu örgütün bir bölümü olan nakkaşların Osmanlı sanat tarihinde önemli bir yeri vardır.⁷⁴

Ertuğrul Günay'ın ifade ettiği gibi; Matrakçı Nasuh, Sinan Bey, Nigari, Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan, Levni ve Abdullah Buhari başta olmak üzere Osmanlı döneminin ünlü üstatları minyatür resmi konusunda yüksek nitelikli eserler ortaya koymuşlardır. Estetik değerlerin dışında, bu çalışmada yer verilen şenlik ve düğünlerin konu olduğu sûrnâme minyatürlerinde olduğu gibi dönemlerinin kültürel, ekonomik ve sosyal yapısının görsel belgesi nitelikleri taşımaları da, tarihsel açıdan büyük önem taşımaktadır.⁷⁵ Nakkaşların saray tarafından desteklendiği, ekonomik gücün ve saltanatın iktidarının en güzel göstergesi olan bu sanat Osmanlı İmparatorluğu'nun bitişiyle de sona ermiştir.

⁷⁴ S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s.12-13.

⁷⁵ S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s.sunuş.



Resim 3.6: Matrakçı Nasuh, Sultanın Barbaros’u Kabulü, Süleymanname.⁷⁶

Nakkaş ya da musavvir denen sanatçılar boyanmış, aharlanmış, cilalanmış kağıtlarda resimler için ayrılan boşluklara kalem denen fırçalar ve boyalarla eserlerini yaratmışlardır. Genellikle hayvan tüylerinden hazırlanan fırçalar ve bitkiler, metal oksitler gibi organik ya da inorganik malzemelerden elde edilen boyalar kullanırlar. Kitap resimlerinin metinde anlatılan olay ya da öyküyü aktarması asıl kaynak olmakla birlikte nakkaşların kimi kodlamalarla yaptıkları göndermelerde söz konusudur. Gözlemlenen bir olay önceden belirlenmiş biçimlerle nakkaşın kendi duyarlılığı, sezgisi doğrultusunda şekil bulur. Yaşanan gerçekliği görsel zenginlikle canlandırabilmek, kendi tadını katarak harmanlamak, kendi anlatım gücünü gösterebilmekle ortaya çıkar.⁷⁷

⁷⁶ S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s.67.

⁷⁷ S. Bağcı, F. Çağman, G. Renda, Z. Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s:12-13.

İstanbul'un Osmanlı hükümdarlığı altında geçen uzun zaman diliminde kentin tanık olduğu şenlik ve törenlerin sayısı kesin olmamakla birlikte, şehnamecilerin, vak'anüvistlerin, şairlerin yapıtlarında başlıca büyük şenliklere ilişkin bilgiler yer aldığı gibi, konusu doğrudan bir düğün olan, bazıları minyatür tekniğinde düğün betimlemeleriyle zenginleştirilmiş 'Sûrnâme-i Hümâyûn' denilen yapıtlar vardır.⁷⁸ 'Sûr' sözcüğü düğün, ziyâfet, şehrâyin, şenlik, 'Nâme' sözcüğü de mektup, risâle, kitap anlamları taşımaktadır. Düğün, şenlik, ziyafet ve benzeri konularda yazılan eserleri barındıran bu edebi türe, bu iki sözcüğün birleşmesinden meydana gelen "sûrnâme" adı verilmiş ve bu türün ilk örnekleri 1582 yılında yapılan Sultan III. Murad'ın oğlu şehzade Mehmed'in sünnet düğünü için düzenlenen şenlik üzerine kaleme alınmıştır.

Osmanlı Minyatürü'nü farklı kılan en önemli özellik onun gerçeği anlatmasıdır. Aynı zamanda gerçeğin tanıklığını yapan, bir envanter dökümü olarak tarihi belgesel niteliğindedir. Bu yaklaşım Osmanlı tasvirine bir belge özelliği katarak, tarihle ilgili ayrıntılı görsel belgeler niteliği de kazandırmaktadır. Sonraki bölümlerde örneklerini göreceğimiz Cihat Burak resimleri de sanatçının bilinçaltında olanların envanteridir. Anlatısında, bilinçaltından çıkardığı tarihsel olayları, imgeleri yan yana istifleyerek belgesel niteliğinde resimler yaratır.

Sezer Tansuğ'un 'Şenlikname Düzeni' adlı eserinde savunduğu tezine göre; *Osmanlılar eski Bizans hipodrom şenlikleri geleneğini sürdürmüşler ve bu geleneğe resim düzeni sistemiyle de bağlı kalmışlardır. Tasvir düzeninde ise Bizans şemasını izleyen bir yöntemle yapısal nitelikte geliştirilen süreklilik-eşzamanlılık birliği, bir yandan da İslami kavrayışın bir eseri olan, belli bir merkezden yoksunluk ilkesiyle klasik merkezi sisteminin uzlaştırılması anlamına gelir ki, buna Türk Anadolu düzen kavrayışının evrensel dünyaya yaptığı benzersiz katkı da diyebiliriz.*⁷⁹

⁷⁸ Necdet Sakaoğlu, Nuri Akbayar, *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.77.

⁷⁹ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.24.



Resim 3.7: Surname'den sayfalar.⁸⁰

Minyatürlerle yazılı ya da sözlü anlatıların görselleştirilmesi geleneği yüzyıllar boyunca görsel kültürün önemli bir unsuru olmuştur. ”Minyatürlerdeki son derece renkli ve canlı gösterinin değişmez sahne arkasını ikonik sultan, saray çevresi ve misafirler oluştururken, Payitahtın törensel merkezindeki bu peşpeşe tasvirler, koreografisi saraya ait, seçkinler ve avam tarafından sahnelenen Osmanlı toplumsal düzeninin ideal bir temsilidir.”⁸¹

Osmanlı padişahlarının saygın bir çerçevede çizilerek, idealize edilen yaşama biçimi devletin yüceliğiyle uyumlu olma çabasının ifadesidir. Bunun için müelliflerin ve nakkaşların onların hakkında yazacakları ve resmedecekleri her şeye dikkat

⁸⁰ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.12.

⁸¹ Çiğdem Kafesçioğlu, *Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkent 8000 Yılı*, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul, 2010, s.19.

edilmektedir. Padişah sahnede olduğunun fazlasıyla farkındadır, bunun için uyandıracağı algı-görüntüye önem vermektedir. Osmanlı padişahının bu görüntüsü en iyi biçimde minyatürlerde algılanabilir, tahtında ancak bir hükümdara yakışır zarafette ve ağırbaşlılıkta dikkatle seyretmektedir.⁸²

Halkın gündelik hayatından saray göreneklerine, üretim ilişkilerinden çeşitli sanatsal formlara dek pek çok konuda önemli bir bilgi kaynağı olan şenliklere ilişkin tüm bu yazılı ve görsel belgeler, içlerinde barındırdıkları malzemenin zenginliğiyle birçok araştırmacının dikkatini çekmiştir. Sezer Tansuğ'a göre; "*Anadolu Halk resimlerinde olduğu gibi minyatürler de eski büyümlü inançların ve onlara bağlı masalların konularından sıyrıldıkları gibi, içlerinde taşıdıkları kaynaşmayı günlük bir yaşamın katına çıkarmayı, bir sevinç, seyir keyfi ve coşkunluğuyla birleştirmeyi bilmişlerdir.*"⁸³

Zeynep Sayın ifadesiyle; minyatürlerde gerçek-dışı bir hayalcilikle karşılaşırız.⁸⁴ Nakkaş Osman'ın İbrahim Paşa sarayını kimi zaman kubbeli, kimi zaman kubbesiz, kimi zaman ağaçlı, kimi zaman ağaçsız, burmalı sütünlü ya da sütünsüz resmetmiş olması da bu hayalci anlatının bir sonucudur. Minyatürlerde bir istif düzeniyle resmedilmişlerdir. Figürler ve nesnelere aynı düzlemde içiçe geçmiş bir görsellikte bakışımızı kaydırırlar. Bu noktada minyatürlerdeki istif dizgi düzeninin, geleneklerden beslenen bir sanatçı olarak Cihat Burak sanatının öncülü olduğunu söylemek yerinde bir saptama olacaktır. İlhan Berk'in deyişiyle "*bir yastık üzerine sırma ipekle işler gibi*"⁸⁵ çalışan Burak, düşüncesinde yarattığı her şeyi çizgisiyle aktarmakta, 'Kıyas-ı Embiya', 'Hikaye-i Şehadet', 'Fantastik Şehir' adlı eserlerinde görebileceğimiz gibi, bir istif düzeni içerisinde kendi anlatısına dönüştürmeyi başarmaktadır.

⁸² Zeynep Tarım Ertuğ, *Onaltıncı yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda Eğlence ve Meclis*, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi ISSN: 1303-5134, www.InsanBilimleri.com, s.10.

⁸³ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.48.

⁸⁴ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s.260.

⁸⁵ İlhan Berk, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.14.

4. BİZANS ve OSMANLI ŞENLİKLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

Türk'ün âsûde mizacıyla Bizans'ın kederi

Karışıp mağfiret iklimi edinmiş bu yeri.

Yahya Kemal

Osmanlı şenlikleriyle Bizans eğlenceleri arasındaki en önemli benzerlik, pek çok Osmanlı şenliğinin Atmeydanı'nda, yani eski Bizans hipodromunda yapılmış olmasıdır. Osmanlı'da olduğu gibi eski Bizans'ta da hipodrom, şenlik ve eğlencelerin düzenlendiği bir alandır. Osmanlı şenliklerindeki çeşitli gösteri ve eğlencelerin benzerlerinin Bizans şenliklerinde de bulunduğu bilinmektedir.

16. yüzyıl sonlarındaki Osmanlı şenlikleri söz konusu olduğunda ise, şenlik düzeninin genel olarak Bizans eğlencelerinin düzenine benzediği görülmektedir. Sezer Tansuğ'nun ifadesine göre; 1583 Şenliğinde Padişah Üçüncü Murad'ın bir imparator edasıyla yanındakilerle birlikte locada oturarak gösterileri izlemesi, İmparator Theodosius'un çelenk fırlatması gibi para serpmek üzere ayağa kalkması, geçitlerin bir çeşit yarışma havasına bürünmesi gibi olaylar, Bizans şenliklerinin yenilenmiş bir tekrarı düşüncesini uyandırmaktadır.⁸⁶ 1583 şenliğini tasvir eden minyatürlerin kompozisyon şemasıyla, Bizans şenliklerinin görsel tasvirlerinin kompozisyon yapısı arasındaki ilişkiye dikkat çeken Tansuğ'a göre, Sûrnâme minyatürlerindeki kompozisyon düzeni Atmeydanı'nda yer alan Dikilitaş kaidesindeki kabartma tasvirlerde bulunmaktadır.⁸⁷

⁸⁶ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.15.

⁸⁷ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.12.



Resim 4.1: Dikilitaş⁸⁸

4. yüzyılda Büyük Theodosius döneminde yapılmış olan bu kabartmalar, bir Bizans şenliğini tasvir ederken, kaidenin dört cephesinde hemen hemen hiç değişmeyen bir dekor yer almaktadır. Bu dekorda, imparator ve ailesi en yüksekte olmak üzere devlet büyüklerini, kumandanları, halkı ve gösteri yapanları hiyerarşik bir sıralama içinde gösteren kabartmalar vardır. Nakkaş Osman'ın ele aldığı III. Murat Sûnâmesi minyatürlerinde, şenliklerin dekoru neredeyse hiç değişmeyen bir kompozisyon yapısındadır. Atmeydanı'nı tasvir eden minyatürlerde şenlikler, kabartmalarda olduğu gibi padişah, devlet büyükleri ve yabancı konuklar için kurulan şahnişin ve mahfellerin önünde yer alırken hiyerarşik bir sıralama görülmektedir.⁸⁹

⁸⁸ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.24.

⁸⁹ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.12.

Sezer Tansuğ'un aktarımıyla bu tasvir düzenine öncelik edebilecek uzak yakın hiçbir şema örneği Arap, İran, Hint minyatürlerinde yoktur. III. Murat Surnamesinin metninde anlatıldığı gibi minyatürlerde de, Osmanlı minyatür sanatında yaygın olan törene geliş ve tören sahneleri yer almakla beraber, düğün töreni sırasındaki eğlence ve geçit resimlerinin tasvir düzeni farklıdır. Tansuğ'un belirttiğine göre bu düzen Sultanahmet Meydanı'ndaki, yani eski Bizans hipodromundaki spina üzerine yerleştirilmiş bulunan Obelisk kaidesinin 4.yüzyıl sonunda yapılmış kabartma resim düzeninde bulunmaktadır.⁹⁰

Sûrnâme minyatürleriyle Bizans şenliklerini tasvir eden kabartmalar arasında belirgin bir benzerlik vardır. Bu kabartmaların üzerinde yer aldığı Obelisk aynı zamanda, sûrnâme minyatürlerinin dekorunun bir parçasıdır. Bu yapı, İbrahim Paşa Sarayı, konukların izleme yerleri ve Burmalı Sütun'la birlikte minyatürlerde hiç değişmeden kalan bir dekor olarak kullanılır ve her sahnede tekrar tekrar çizilir. Tansuğ, Obelisk'in her sahnede gösterilmesini Nakkaş Osman'ın kaide ile minyatürler arasındaki bağıllığı göstermeye çalışması şeklinde yorumlamaktadır.⁹¹

Şenliklerin minyatür sanatı ile görselleştirilmesinde bazı prensiplere göre ele alındığını görürüz. Bazı minyatürlerde çift sayfada bir tek sahne aktarılmış ve her anlatımda hayali bir yer değil aynı dekor kullanılmıştır. Sezer Tansuğ'a göre bu minyatürlerde karşılaştığımız belli bir mekanın değişmezliğini, bir düş, hayal mekanı yaratan davranışın tam karşısına koymamız gerekir. Belirlenmiş mekan, çeşitlenmelerle belirlenmiş bir zamanı da kapsarken, gerçeğin ifadesi olan bir şematizm kendini gösterir.⁹² Aynı şekilde belirlenmiş mekanı bir dekor olarak kullanıp, içinde çeşitlendirmeler yaratma ilkesinin bir Bizans tasvir ögesi olarak Hipodrom' da yer alan Dikilitaş üzerindeki kabartmalarda karşımıza çıkmaktadır.

⁹⁰ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.12.

⁹¹ Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.37-38.

⁹² Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.30.

Osmanlı'da minyatürün günlük gerçekleri süreklilik çerçevesinde aktarırken somut bir görünüş kazandırdığı, batılı tasvirin süreklilik gösteren yapısında ise çatışmalı bir yapıyı kovalayan soyut görünüşü aktardığını da unutmamak gerekir.

Metin And'a göre şenliklerde dörtlü amaç buluruz.

1. *Toplumsal ve politik açıdan taşıdığı anlamla, halkla hükümdarı yakınlaştırırken, gücü ve iktidarı hatırlatır.*
2. *Hükümdarın kuralları içinde yaşayan bir toplumda zaman zaman özgürlük alanları açarak, toplumsal rahatlama yaratır. Osmanlı şenliklerinde eğlenceler, gösteriler sırasında gündelik hayatta etkisi hissedilen mevcut kurallar büyük ölçüde korunmakta, bu kuralların dışına fazla çıkmadan disiplinli ve düzenli bir yapı görülmektedir.*
3. *Şenliklerde gerçekleştirilen gösteriler halkın hayranlığının kazanılması ve etkilenmesi yanında, etkinlikleri izlemeye gelen yabancı temsilcilerin etkilenmesinin de önemli bir aracıdır. Halk ve katılımcılar gösterinin tanıklığı üstlenirlerken amaç padişahın gücünün sergilenmesidir.*
4. *And'ın ifadesiyle şenlikler günümüzdeki uluslararası fuarlar gibi mimarlık, sanat ve teknolojik bakımdan önemlidir.⁹³*

Bu noktada kutsal iktidarın temsili olarak görebileceğimiz ikonada olduğu gibi minyatür düzeninde, bedeninin görünmeyen cepheleriyle görünen cepheleri eşzamanlı resmedilirken aynı yüzeyde birleşebiliyorsa, cephelerden her birinin insan bakışı için örgütlenen seyirlik bir nesne olmak yerine, tanrısal bakışın içinde yitmeyi arzulayan birer kesit olduğunu söylemektedir Zeynep Sayın.⁹⁴ Öyleyse Tanrısal gücün iktidarının birer arzu nesnesi olarak bize bakışı, otoriteye itaatin hatırlatıcı imgesi olarak da görülebilir.

⁹³ Metin And, *16. Yüzyıl'da İstanbul*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s.140.

⁹⁴ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s.267.

Bize göre, geçmiş zaman dilimlerinde iktidarın gücünün tüm görkemiyle yer aldığı şenlik ve törenlere tanıklık etmiş bu imgeler, zamansızlık içinde iktidarın bakışını hatırlatmaya devam etmekte, Antik Yunan'dan, Bizans'a, Bizans'dan Osmanlı'ya ve Türkiye Cumhuriyetine uzanan bu coğrafyada, imgelerin yolculuğu da şenliklerin yolculuğu gibi Cihat Burak resimlerinde iz sürmektedirler.

5. CUMHURİYET TÖRENLERİ

Toplum felsefecileri ve sosyologlar, geleneksel toplumlardan modern toplumlara dönüşümü farklı açılardan tanımlamışlardır. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş, cemaat'ten cemiyete geçiş, basit toplumlardan karmaşık toplumlara geçiş, mekanik dayanışmalı toplumlardan organik dayanışmalı toplumlara geçiş, kutsal toplumlardan laik toplumlara geçiş gibi. Bu noktada halk kültürüne ve onun önemli bir parçasını oluşturan şenliklere, karnaval ve festivallere yönelik yeni bir ilgi de oluşmuş, şarkıları, dansları, giysileri ve halk kültürü öne çıkmış, bir kere daha, ortadan kalkmasından hemen sonra güçlenerek, ilgi alanları arasına girmiştir.

Şenliklerin bu yeniden uyanışında yeni oluşan ulus devletlerin etkisi önemlidir. Yeni oluşturmakta oldukları milliyetçilik akımı, vatandaşlarına bir ulus bilinci kazandırma çabası etkili olmaktadır. Sibel Özbudun'un belirttiğine göre, milli devletler bir taraftan yeni sembollerıyla topluma yeni bir kimlik vermeye çalışırken, diğer taraftan da, kapitalizm- burjuva, sosyalizm-işçi sınıfı gibi ayrımlardan doğabilecek eşitsizlik, gerilim ve çatışmalarını gururda, tasada ortaklık, "milli *birlik*" adı altında ortadan kaldırmaya yönelmişlerdir.⁹⁵

Osmanlı gibi bir asra damgasını vurmuş bir imparatorluğun kültürel mirası üzerinden modern bir cumhuriyet yaratmak her alanda bir çağdaşlaşma sürecini beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet rejimi, Türk toplumunu Osmanlı rejiminin tam tersi olan bir yöne çevirmenin başlangıcı olarak nitelenebilir. Devlet gücünü oluşturan bürokratlar

⁹⁵ Sibel Özbudun, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1997, s.17.

birer aydın olarak çağdaşlaşma olgusunu devlet ve onun kurumları eliyle oluşturma görevini üstlenmişler ve buna yönelik eylemlerde bulunmuşlardır.⁹⁶

Mevcut düzeni meşru göstermek geçmişin imgelerinin biraraya gelmesiyle mümkündür. Geçmiş kendimize onu temsil eden imgelerle yeniden sunarak koruruz. Anma törenleri de geçmiş, geçmişin olaylarının temsil edici bir resmini çizerek unutturmama işlevi üstlenir. Cumhuriyet törenleri gibi yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetini betimleyen simgelerle kodlanmış törenlerle ulus bilinci oluşturulmaya çalışılmıştır.⁹⁷

Törenler, siyasal iktidarların oluşum ve kuramsallaşma sürecinde yöneticiye kutsallıkla bağıntı sağlamış, toplumsal meşruluk kazandırma işlevleriyle destek görevi görmüşlerdir. Bu işlev kutsallık kavramının bağlamsal değişikliklere uğradığı modern Cumhuriyet döneminde de, kimi değişikliklere karşın süregelmiştir.⁹⁸ Cumhuriyet Bayramlarının da ana olgusu olan anma törenleri geçmişin günümüze temsil edici bir ritüelle aktarımıdır. Geçmişin versiyonlarını, geçmiş kendimize, onu temsil eden sözcüklerle ve imgelerle yeniden sunarak koruruz. Bu amaçla düzenlenen törenler, geçmiş, geçmişin olaylarının bir resmini çizerek kafamızda tutmaya yarar.⁹⁹

Türkiye’de Cumhuriyet Bayramı kutlamaları 1925 yılından itibaren resmi olarak yapılmaya başlamıştır. Özbudun’a göre cumhuriyet törenleri, devrimlerin yaşandığı bir dönemin bayramları olarak, seküler bir yönelim almış ve toplumu cemaatten ulusa/ulusallığa yönelten yenilenmiş ulusal mitolojiye eşlik eder bir rol oynamıştır.¹⁰⁰

⁹⁶ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi*, İstanbul, 2008, s.50.

⁹⁷ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev: Alâeddin Şenel, İstanbul, 1999, s.70.

⁹⁷ Sibel Özbudun, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1997, s.17.

⁹⁸ Sibel Özbudun, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1997, s.13.

⁹⁹ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev: Alâeddin Şenel, İstanbul, 1999, s.113–114.

¹⁰⁰ Sibel Özbudun, *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1997,s.17.

1925-1929 yılları eski kurumların yerine yenilerinin konulduğu, çağdaş ve laik bir düzenin oluşturulmaya başlandığı dönem olmuştur. Bu noktada Cumhuriyet Bayramı kutlamaları halka rejimi, inkılâbı ve bunlara sahip çıkılması zorunluluğuna yönelik mesaj verme açısından büyük önem taşımaktadır. Cumhuriyetin ilanının onuncu yılı olan 1933 yılında hazırlıklar büyük bir titizlikle yapılmış bu yıla özel olarak kutlama kanunu çıkarılmıştır. İstanbul ve Sultanahmet meydanı da görkemli kutlamalara sahne olurken Sultanahmet'le Ayasofya arasında 40 metre boyunca büyük bir zafer takı yapılmıştır. 1925 yılından itibaren resmi anlamda milli bayram olarak kutlanmaya başlayan Cumhuriyet Bayramlarının yaşanan tüm iç ve dış gelişmelerden etkilendikleri, özellikle Atatürk sonrası dönemde de 1960'a gelinceye kadar bayram kutlamalarında, zamanla eski önem ve coşkunun giderek azaldığı görülmektedir.¹⁰¹

Günümüzde değişen siyasi konjoktürün bir sonucu olarak, cumhuriyet bayramı törenleri toplumun farklı kesimlerince farklı konumlandırılan bir özellik kazanmıştır. Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş değerlerini içinde barındıran bir simgesellikle kodlanmış olan törenler, bu değerlere sahip çıkmayan yeni siyasal düşüncelerce onaylanmamaktadır. Bu noktada cumhuriyet değerlerini özümsemiş bireyler törenlere sahip çıkarak bir halk şenliğine dönüştürmektedir.

Kent meydanları ve caddeleri birer şenlik alanına dönüşerek protokol kuralları dışında, iktidarın meşruiyetini değil, cumhuriyet imgelerinin meşruiyetini korumaya yönelik bir tavır sergilemektedir. Öte yandan daha önce de değindiğimiz gibi siyasal otoriteye sahip olanlar kendi düşünce sistemlerine uygun yeni kodlamalar içeren törenler, kutlamalar, şenlikler türetmektedirler.

¹⁰¹ Bengül Salman Bolat, *Milli Bayram Olgusu ve Türkiye'de yapılan Cumhuriyet Bayram Uygulamaları*, Ankara, Doktora Tezi, 2007.

Sanatçılar yaşadığı toplumun nabzını tutan bireylerdir. Onların eserleri toplumsal iniş çıkışların, dalgalanmaların, haykırıların ifade bulduğu düzlemlerdir. Bütün bu duyarlılıklara sahip bir sanatçı olarak Cihat Burak, yaşadığı dönemde günümüz toplumunun şimdilerde içinde bulunduğu sorunsalı kendi iç dünyasında harmanlamıştır. Kendi içsel bakışını geçmişle gelecek arasında gezdirirken, tek düzlemde buluşturabilen, zamanlar üstü bir algılayışa sahip özellikli bir sanatçıdır. Kendi zihninde yeşeren imgelerin nasıl politik olabileceğini, politik imgelerin ise nasıl içselleştirilebileceğinin farkındadır. Bize göre, eserlerinde zamanlar ve imgeler arası yarattığı katmanları, düş ile gerçek arası bir yere konumlandırmaktaki hüneriyle, bunu siyasallaştırmadan, gülümsetebilmekle yapabilmeyi başaran ender sanatçılardan biridir.

6. CİHAT BURAK RESMİNDE ŞENLİKLER VE TÖRENLER

*“Çoğu kimse benim ne iş yaptığımı bilmez,
mimarlar beni daha çok ressam zannettikleri için
mimarlığımı ciddiye almazlar, ressamlar da mimar
olduğumu bildikleri için ressamlığımı ona göre alırlar;
bir koltuğa iki karpuz sığdırmanın keyfi içinde öteki
koltuğum boş kalmasın diye arayada yazarlık sıkıştırmışumdur.”*
Cihat Burak

6.1. Kimdir Cihat Burak

1915 yılında İstanbul’da doğan mimar, ressam ve öykü yazarı Cihat Burak, Galatasaray Lisesinin ardından 1943’te Güzel Sanatlar Akademisinden Mimar olarak mezun olur.

Tekel Genel Müdürlüğü ve Bayındırlık Bakanlığı’nda mimar olarak çalışan Burak, 1953’te BM ve 1961’de Fransa Hükümeti’nin bursuyla iki kez Fransa’ya gider, ancak sonra işinden ayrılarak kendini resme verir. 1964’te hem Uluslararası Utrillo yarışmasında gümüş madalya alırken, “Deniz Savaşı/ Hayal Donanma” adlı resmi Musée de l’Art Moderne’deki uluslararası sergide Bronz Madalya’ya değer görülür.

1991’de Garanti Bankası Beyoğlu Sanat Galerisi’ndeki son sergisine kadar toplam 78 sergiye katılır. Bunlardan 23’ü kişisel sergilerdir. 1982 yılında görsel sanatlar dalında Sedat Simavi ödülünü kazanır. İlk öykü kitabı ‘Cardonlar’ 1982’de yayınlandı, ‘Yâkûtiler’, 1992’de Yunus Nadi Ödülleri’nde öykü dalında birinci oldu, son öykü kitabı ‘Zenci Kalınız’ olan Cihat Burak, 3 Mart 1994’te hayata veda eder.

Osmanlı’da doğan Cumhuriyet’i yaşayan bir sanatçı olarak eski ve yeninin aceleci dönüşümünü izlerken yaratmaktadır Cihat Burak. Eski metinlere, tarihi belgelere olan merakının yanında Evliya Çelebi seyahatnamesi okurken zamanın tersine seyahat eden, tarihsel belleğini hayatın en sıradan ve gündelik olaylarına varıncaya değin geliştiren bir modern gezgindir.

“Resimlerinde Evliya Çelebi’nin hikayelerini yaşamış gibi olduğunu söyler Cihat Burak. Onun Avrupa’daki ilk sürrealist yazar olduğunu düşünür. Cemal Süreya’nın deyimiyle ‘aşırı modern Osmanlı’ ama hiçbir biçimde alagfranga değil. İlhan Berk ‘resmimizin korkunç çocuğu’ ve ‘resmimizin bir Hoca Nasrettin’i diyor.’ Kedi sevgisi malum, sevdiği kadınlara ‘minnoş’ diyecek kadar seviyor kedileri. İronik, öyle bir ironi ki bu, insan bir süre sonra üzüntüden ne yapacağını şaşırabilir: “Yaşım o kadar küçüktü ki, nasıl doğduğumu pek hatırlamıyorum” cümlesi de onundur. Ara Güler’in çektiği Cihat Burak fotoğrafları, fotoğrafa mı dahil, resme mi, şiire mi, hikayeye mi, çeken Ara Güler ama, içindeki de Cihat Burak.”¹⁰²



Resim 6.1: Cihat Burak¹⁰³

Levent Çolakoğlu’nun deyişiyle *“Dünya, sözlü bir atlas, görsel bir coğrafya kitabıdır onun için. Bakar, okur, dinler, notlar alır, biriktirdiklerinden kuşku duyar, dünyayı bir toplumbilimci gibi sebep ve sonuçları üzerinden inceden inceye analiz eder. Sanata ait her türlü görselliği, hayat ve gündelik olanla ilişkilendirir, hayal gücünün sonsuz derinliklerine daldırarak yeni ve kendine has bir bakış kazandırır. Kendisini görünüş ve anlam dünyasına adar, biriktirdiği her şeyi bir nakkaş gibi yüzeylere istif eder.”¹⁰⁴*

¹⁰² Haydar Ergülen, Yalnız Çelebi Cihat Burak, Sabit Fikir Dergisi, www.sabitfikir.com.15.03.2011.

¹⁰³ Haydar Ergülen, Yalnız Çelebi Cihat Burak, Sabit Fikir Dergisi. (erişim tarihi : 23.09.2013)

¹⁰⁴ Levent Çalhkoğlu, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.45.

6.2. Cihat Burak'ın Mizah Anlayışına Geleneksel Türk Sanatları Penceresinden Bir Bakış

“Toplumsal gerçekliğe gülünç, sıradışı, eğlenceli bir dille yaklaşımın adı olan mizahın ana karakteri eleştirel olmasıdır. Batı kültüründe “humour” olarak geçen mizah, toplumsal işleviyle değerlendirilmekte, güldürürken sorgulamayı hatta yıkıcılığı içermektedir. Gelenekler, töreler, toplumsal sistem ve yönetimler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler mizahın konusu ve temel eleştiri nesnesidir. Mizah bu nedenle insanlığın özgürleşebilme özne/ergil olma bilincini ve mümkün/bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan dönüştürücü praksislerden biri olarak karşımıza çıkar.”¹⁰⁵

Dostları tarafından aktarılan özgür kişiliği yanında, haksızlığa karşı muhalif tavırları, eserlerinde çoğu zaman vurguladığı mizah dolu yergilerin kaynaklığını yapar, Cihat Burak'ın. Yapıtlarında uygarlık ve getirdiklerine yönelik ortak bir eleştiri olmakla beraber, her yapıtının ayrı ayrı değerlendirildiğinde, kendi içinde farklı anlamlar taşıdığını belirtir.

“Ben sanatı bir nevi röportaj, hayatın yansıması olarak görüyorum. Oturup da güneşin batışı, göller kayıklar olmaktan ziyade içinde yaşadığımız hayatın bir görüntüsünü yakalamak. Ben daha yaşadığım şeyleri yansıttığım için resimlerimde mizah tarafı ağır basıyor. Güncel olayları yansılıyorum, yaşadığımız hayat bir mizahtır. Biz naif bir hayat yaşıyoruz. Endüstrileşmemiş memleketin insanları naif yaşar, onu yansıtmak lazım.”¹⁰⁶

düşüncesinde olan Burak'ın, kendi fantazi dünyasından yansıttığı dışavurumcu ifadeyi, keskin bir mizah duygusuyla yumuşatarak yarattığı masalsı anlatı, resimlerinde en göze çarpan özelliktir.

¹⁰⁵ Artun Avcı, *Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece*, Birikim Dergisi, sayı:166, İstanbul, 1994.

¹⁰⁶ Cihat Burak, *Röportaj*, Güneş Gazetesi, 25 Şubat 1982.

Onun eserlerinde; Gölge oyundan Orta oyununa, oradan sanki günümüze ışınlanmış figürler görürüz, konuşmasa da dile gelen, olmaması gereken bir sahnede belirmenin yarattığı ironiyle çok şey söyleyen karakterler bize bakar tuvallerinden. Geçmiş kültürlere gönderme yaptığı imgelerinin yarattığı kendi şenlik alanında, iktidarın söylemek isteyip de söyleyemediklerinin gizlendiği, bir sergi alanı yaratmaktadır. Okuduklarının eğlenceli yanının dışında, belgesel anlatımların insanın kendi sanatsal sistemini kurmasına yardımcı olacağından yola çıkarak, tarih okumanın, özellikle de kendi geleneksel kültüründen haberdar olmanın önemine inanmaktadır. Sezer Tansuğ'a göre *“geleneklere çağdaş bir yorum getirmenin yanı sıra eleştirel keskinlikte emsali az bulunur bir kişiliktir. Alaycı yapısı ile tekdüze yaşamı dalgınlığın bilinciyle şenlendirir, bilir-bilmezliğin dervişane eğlencesini kurmadan edemez.”*¹⁰⁷

Cihat Burak resimlerinde şenlik ve törenlerin izlerini sürdüğümüz çalışmamızın bu bölümünde, Onun mizah anlayışının etkilendiğini düşündüğümüz geleneksel seyirlik oyunlara bir pencere açmanın gerekli olduğu düşüncesindeyiz.

Türklerin İslam öncesi dönemlerinden Anadolu'ya taşınan oyun biçimleri seyirlik olarak adlandırılan törensel oyunlardır. Ölüm, doğum, erginleşme, hasat, düğün gibi geçiş olaylarında toplumsal yaşamın doğal parçası olmuşlardır. Doğanın ölüm-dirim döngüsünü taklit eden, yaşamsal güçlerin geri çekilip baharla birlikte yeniden dönüşünü canlandıran ya da bereket yakarması içeren bu oyunlar Anadolu'nun çeşitli yörelerinde birbirinden en uzak yerlerde benzer motifler sergiler. Kentlerde ve saray çevresinde varlıkların desteğiyle gelişen meddahlık, ortaoyunu, gölge oyunu gibi, biçimlerden bağımsız olarak yüzyıllar boyu kırsal yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmuşlardır.

¹⁰⁷ Sezer Tansuğ, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.308.

6.2.1. Gölge Oyunu

“Osmanlı toplumunun sosyo-ekonomik formasyonunun, siyasal yapısının Batı toplumlarından farklılığı ortadadır. Osmanlı mülkiyet ilişkilerinin padişahın merkezi egemenliğinin kaynağı olması; tımar sisteminin aristokrat sınıfının oluşumunu engellemesi; sermaye birikiminin oluşmaması gibi birçok neden Osmanlı’da Batıdan farklı bir kültürel yaşam biçiminin var olmasına neden olmuştur. Kökü göçebe Türk geleneklerine kadar gidebilen, İslam Hukukunun etkisi ile şekillenen kollektif bir dünya görüşü egemendir. Osmanlı toplumunun farklı devlet yapısı, fikri ve iktidar aygıtlarının kavranmasındaki farklılık, toplumda gülünebilecek ile gülünemeyecek şeyler arasında kesin bir ayırım yapmakta ve mutlak iktidarın kendisini tabulaştırarak iktidarı “gülünemeyecekler” kategorisine sokmaktadır.¹⁰⁸ 19.yüzyıl’a gelindiğinde Osmanlı modernleşmesinin etkinlik kazanması ile güncel olaylara yapılan göndermeler yanında, hükümete ve hükümet adamlarına karşı alaylar, şakalar ve siyasî hicivler yapılmaya başlanır. Fakat bu mizah dinî ve askerî iktidarı simgeleyen paşa, vezir gibi kişilikleri doğrudan hedef yapmaz; bu kişilikler sahnede bu kimlikleriyle gösterilmez. Hiciv gücü sınırsız olarak gözüken Karagöz’ün dahi aile kurumuna ve bazı ahlâk değerlerine saygı gösterdiği ortadadır.¹⁰⁹

Gölge oyununun kökenleri üzerinde birçok değişik kuram vardır. Güneydoğu Asya’da güçlü bir geleneğe sahip olan bu türün Orta Asya’da varlığı bilinir. Arap Yarımadası ve Mısır’a dek yayılan gölge oyununun büyük olasılıkla Yavuz Sultan Selim’in 1517’de Mısır’ı fethi sırasında Osmanlı’ya getirildiği varsayılırken Karagöz adıyla anılmaya başlaması ancak XVII. yüzyıldadır. Arkadan ışıkla aydınlatılmış olan hayal perdesi üstün bir soyutlama içerir, oyunu metafizik bir düzleme taşıırken, tasvir kısıtlamalarını aşarak, soyut tanrısal düşüncenin hizmetinde olduğunu kanıtlayabilmiştir.¹¹⁰

¹⁰⁸ Murat Belge, Tarihten Güncelliğe, İletişim yayınları, İstanbul, 1997, s.211.

¹⁰⁹ Michele Nicolas, Karagöz’de İnsanlık Komedyası, makale, Doğu’da Mizah içinde, aktaran Artun Avcı, 2005, s.67.

¹¹⁰ Aşin Candan, Oyun tören gösterim, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.49.



Resim 6.2: Gölge Oyunu¹¹¹

Deve veya manda derisinden yapılan, insan, hayvan veya eşya şekillerinin çubuklar yardımıyla arkadan verilen ışıkla beyaz perdede hareket ettirilmesine dayanan gölge oyununun başkişisi Karagöz'dür. 17. yüzyıldan itibaren halkın gözde eğlence türlerinden biri haline gelen Karagöz tek sanatçının değişik tipleri seslendirme, şive ve taklit yeteneklerine bağlı olarak oynatılırdı. Komik öğelere yer verilerek işlenen konular, çifte anlamlar, abartmalar, söz oyunları ve ağız taklitlerini içermektedir.¹¹²

Önceleri tasavvufi bir karakter taşıdığı söylenen Karagöz, daha sonra sosyal bir hiciv görevi üstlenir. Beşir Ayvazoğlunun aktarımıyla;

“İbn Arabi'ye göre dış alemdeki şekiller, mutlak varlığa nispetle herhangi bir şeyin gölgesi gibidir. Allah'ın gölgesi onun alemindeki cisimlerde belirir. Bizse gölgeyi üzerine düştüğü eşya aracılığıyla tanıyabiliriz. Nur sıfatıyla yansıyan bu gölge siyah olması nedeniyledir ki, onunla aramızdaki uzaklığı gösterir. Karagöz'de şekiller, ifadeleri belirli bir zaman içinde dondurulmuş birer

¹¹¹ <http://wordpress.com>. (erişim tarihi: 22.10.2013).

¹¹² Gülçin İnak, *Osmanlı İmparatorluğu Döneminde İstanbul'da Eğlence Hayatı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, S.B.E., İstanbul,2000, s.18-22.

gölgedirler. Nakış olarak yansıyan ve gerçekliği tasavvufi bir anlamda bir hayal perdesi ardına gizleyen anlayış, minyatürle ortak bir saflığı paylaşır.”¹¹³

Osmanlı mizahı hem divan edebiyatına hem de halk edebiyatına hizmet etmeye çalışmıştır. Hacivat’la Karagöz’ün perdesi ve Kavuklu ile Pişekar’ın ortası bu türlere örnek olarak gösterilebilir. Karagöz-Hacivat perdesinde, Karagöz’ün cahilliğine karşın Hacivat’ın eğitim görmüşlüğü, giyimi-kuşamı, Osmanlı musikisinden törelere değin bilgisi ve bunu perdelerde halka yol göstermek ve eğitim vermeye çalışırken eğlendirmesi göze çarpmıştır. Osmanlı’da saray çevresinin, medrese eğitimi almış hakim sınıfın kendisini bulduğu şahsiyet Hacivat’tır. Karagöz saf ve temiz halk şahsiyetiyle Hacivat’ın tumturaklı sözlerini anlamayarak alay konusu olur. Oyunlarında soyluluk söz konusu olmazken, soylu olabilecek kişilerle de sık sık dalga geçilir. Aslında Hacivat, Karagöz’ün eğitim görmüş halidir ve Karagöz’le Hacivat bir ve tek kişidir.¹¹⁴

Bize göre mizah unsuru yaptığı karakterlerinde Karagöz ve Hacivat hicvinin temsilcisidir Cihat Burak. Onun resimlerinde; törenlerde, sazlı-sözlü eğlencelerde, düğünlerde-derneklerde yarattığı figürleri, soylu görüntünün içinde komik duruma düşmüş karakterlerin ironisini, bize hayal perdesinin tuvale dönüşmüş gerçekliğinde aktarmaktadır.

Beşir Ayvazoğlu’na göre; gölge oyununu tasavvufa yaklaştıran öğeler teknik bir bakış açısıyla çözümlenebilir. Anlattıkları ne türden uydurmaca olursa olsun gölge dünyadan çıkıp bir türlü bağımsızlaşamayan figürler, insanın mutlak dramını sergilerler. Minyatür figürlerinin hareket etmesi durumunda bu şematik hareketlerin bırakacağı etki çok komiktir. İşte kukla ve gölge oyunundaki hareket biçimi de budur. İnsanı zorunlu olarak

¹¹³ Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği*, Ağaç Yayınları, İstanbul,1992, s.53-59.

¹¹⁴ Ferit Öngören, *Cumhuriyet’in 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, s.52.

dünyaya bağlayan özgür olamama durumunun ardında halihazırda derin bir dram yatar. Hayal perdesindeki gölgelerin ve kuklaların grotesk hareketleri, absürd konuşmaları bu dünyanın saçmalığını, gelip geçiciliğini ima etmektedir.¹¹⁵

Bize göre; resim sanatının gölge oyunu ustalarından biridir, Cihat Burak. Resimlerinde minyatür düzeninde istiflediği karakterleri, hayal perdesinin oyuncularını gibi durmaktalar. Gölge oyunu ustasının dağarcığında hazır bulunan figürleri gibi, Burak'ın imge dağarcığında beklemekte olan figürleri de, zaman ve mekanda sınır tanımadan istedikleri tuvale konabilmekteler. Gölge oyuncusunun anlatisi yerini, bakışımızı bir kitap okur gibi örgütlediği tuvale kaydırırken, imgeler, kukla ve gölge oyunundaki hareket biçiminin figürleri gibi, tuvalin üzerinde deşip geçecekmiş izlenimi bırakan hayali kahramanlara benzerler. Beşir Ayvazoğlu'nun minyatürler için söylediği hareket olgusu bizce onun için de geçerlidir. Onun resimleri de hareket edebilseler gerçekten komik etkisi yaratabilirler.

Gölge oyununun korunması ve hem halk hem de saray eğlencesi olarak varolmasının nedeni; onun hafif siyasi taşlamalarına, açık saçıklığına rağmen *hayal*, fani dünyada gelip geçici bir gölge olarak yalnızca göstermecî bir yapıda sunulmasına bağlıdır.¹¹⁶ Osmanlı şenliklerinde gölge oyununa yer verildiği çeşitli kaynaklarda yer alır. Özellikle saray düğünleri, sünnet düğünleri ve şehzade ve sultanların doğumlarında karagöz mutlaka yer almıştır. Sakaoğlu ve Aybar; “*Şeyh Ayni Abdullah Küşteri Hazretlerinin geceleri müritlerini toplayarak perde arkasında mum yaktığı, sonra söndürdüğü ve dünyada ne varsa hepsinin bir anda kaybolduğunu canlandırarak, bütün yaşantının bir gölge oyunu sayılması gerektiğini anlattığını*” aktarmaktadırlar.¹¹⁷

¹¹⁵ Beşir Ayvazoğlu, *İslam Estetiği*, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1992, s.53-59.

¹¹⁶ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s.147.

¹¹⁷ Necdet Sakaoğlu- Nuri Akbayar, *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.75.



Resim 6.3: Gölge oyunu¹¹⁸

Bizce bu dünyanın bir hayal perdesi olduğunun bilincinde bir sanatçı Cihat Burak, Onun tuvaline eğlenceli bir şenlik alanı gibi bakabilmemiz, hayata bakışındaki bu tasavvufi düşüncede saklı. Resimlerinde halk hikayeciliğinin beslendiği masal ve destanlar, onun tarihsel belleğinden çıkan modern zaman halk hikayelerine dönüşerek yer almaktalar. Bizim bakışımıza sunduğu tuval perdesi, karagöz seyirliklerindeki gibi bilinen bir öyküyü yeniden, kendince, bakanın hayalgücü ve tamamlamasına müsade ederek aktarmanın yarattığı çocuksu bir şenlik alanı olarak karşımıza çıkmakta. Zeki Çakaloz’a göre; *“alçakgönüllü bir yaşama sığdırılmış ilginç bir evren onun yaratısı, bu ilginç evrende perde sayısı, finali belirsiz, eski deyimde ‘tefrika’ bir büyük oyun.”*¹¹⁹

6.2.2. Meddahlık ve Ortaoyunu

Meddahlık konusu günlük yaşamdaki olaylar, efsaneler, masallar, destanlara dayanan çok zengin kaynaklı bir hikaye anlatısı olarak karşımıza çıkar. Bir sandalyeye oturarak dinleyicilerine hikayeler anlatan meddahın anlatısı söyleşmeli, taklitli, kişileştirmeli bir

¹¹⁸ Necdet Sakaoğlu, Nuri Akbar, *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.27.

¹¹⁹ Zeki Çakaloz, *Tek Başına bir Evren*, Sanat Çevresi, S:40, Şubat 1982, s.14-15.

eğlence şeklidir. ¹²⁰ Türk halkının dramatik gereksinmesini karşılayan meddah hikayeleri, diğer türlerin güldürüye yönelmiş ve göstermeci sunuşuna karşın, dinleyiciyle ve seyirciyle duygusallık bağı kurmaya ve özdeşleşmeye çalışması bakımından farklılık gösterir. ¹²¹

Meddah'ların repertuvarları Binbirgece Masalları, Şehname gibi klasik öykülere, latifelere, kişisel anlatılarına dayanmakla birlikte, her seferinde değişerek canlandırılır. Eleştirmenlerce modern bir meddah yakıştırması yapılan Cihat Burak, bizce de bu ünvanı fazlasıyla taşımaktadır. Meddahın serüven, masal anlatımı diyebileceğimiz anlatısına başlarken söylediği “*Edeyim meclise bir kıssa beyan, kıssadan hisse ala arif olan*” ¹²² beyiti, Onun ‘Kıssası Enbiyadan’ yapıtındaki mahyada yazılı söylemi gibi, mizahının önemli bir unsuru olmalı.



Resim 6.4: Meddah¹²³

¹²⁰ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s.68.

¹²¹ Server Tanilli 1991, s.404

¹²² Necdet Sakaoğlu- Nuri Akbayar, *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.56.

¹²³ Necdet Sakaoğlu, Nuri Akbar, *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.36.

Surname'lerden edinilen bilgilere göre; 18.yüzyılın sonu esnaf loncalarının *Zuhuri* koluna bağlı, usta-çırak ilişkisi içinde yetişen oyuncuların kurulu Ortaoyunu eğlendirme fonksiyonu olan oyunlardandır. Başlangıçta tasavvuf etkisiyle biçimlenen bu eğlence zamanla musiki ve raksın eklenmesiyle dramatik nitelikli bir oyun haline dönüşmüştür. Metin And'a göre; “*Karagöz, kukla, dans, curcuna, meddah, gibi oyun türlerinin karışımından doğma bir gelişimle Ortaoyunu'nun en son biçimine varılmıştır.*”¹²⁴



Resim 6.5: Ortaoyunu¹²⁵

“Ortaoyunu, iktidarın rahatsız edici, açık saçık, haddini bilmez ve sivri dilli bulduğu oyunun sözlü kültür içinde doğaçlama üretilmesidir. Her öykü yeniden anlatılabilir, anlatılanın çıkarlarına, beğenilerine ve korkularına göre kısaltılabilir, genişletilebilir, değiştirilebilir. Her türlü gösteri görünüşte zararsız, eşitler arasında ise açık bir şekilde fitneci olabilirdiği iktidarı en çok rahatsız eden yönüdür. Bu nedenle Ortaoyunu iktidarla çatışma halinde olan ve kaç-göç içinde yaşayan, dini çevrenin ise belli ölçülerde izin verdiği bir tür olarak ondokuzuncu yüzyıla kadar yaşayabilmiştir”¹²⁶

¹²⁴ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s.177.

¹²⁵ <http://karagoz.net>. (erişim tarihi: 26.04.2013)

¹²⁶ Levent Cantek, *Alt Kültür, Popüler Direniş Yöntemleri, Mizah ve Resmi Kültür*, Birikim Dergisi, sayı:105-106, İstanbul, 1998, s.131.

Ortaoyunu için perdeden yere inmiş Karagöz ifadesi kullanılır. Bizde buna yeni bir ilave yaparak Cihat Burak resimlerinin Ortaoyununun tuvaldeki ifade biçimi olduğunu ekleyebiliriz. Düşüncemize göre; Onun ustalığı mizahının derinlikli anlatısını, kavuklu ile pişekarın söylemini plastik değerlerle ifade ederek, görsel bir şölene dönüştürmekte saklıdır.

Meddah bir bakıma hayal-baz ya da hayali denen ustanın kurduğu hayal perdesinin arkasından çıkıp, seyirciler karşısında öyküler anlatandır. Ressam Cihat Burak'sa kendi hayal perdesi olan tuvalinde anlatmaktadır öyküsünü. Biz onun anlatısında bir meddahın ustalığını, gölge oyununun hicvini, orta oyuncusunun halkı temsilini yakalarız. Bunu yaparken bir nakkaş edasıyla oluşturduğu kompozisyonlarındaki zenginliğe ise hayran oluruz.

Levent Çalıkoğlu'na göre, Cihat Burak halk sanatının sözel ve görsel anlatım dilini kendi zamanına aktarmanın yollarını arayan, bunu resimsel bir sorun olarak algılayan nadir sanatçılardan biridir. Mizah, bıyıkaltı gülümseme, keskin bir zeka bileme eylemi onun tüm sanatında imgeselleşmektedir.¹²⁷

6.3. Cihat Burak Resminde Şenlik ve Törenler

Cihat Burak resimleri birer hikaye anlatısıdır aslında, içinden binbir anlatıcının çıktığı pek çok sahnenin birbirini kovaladığı şenlikli hikayeler. Kendi imgeleriyle varolan bir sanatçı olarak, mimarlık eğitiminin ona kattıklarını unutmadan oluşturduğu sağlam kompozisyonlarında, hayallerle, şiirlerle süslediği hikayeler anlatır. Bu anlatılarda yaşadığı şehir olan İstanbul'da sıklıkla yer almaktadır.

¹²⁷ Levent Çalıkoğlu, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.18-19.

Birbirini takip eden, birbirinin içinden geçen, hikaye içinde hikaye olan bir anlatısı vardır, Cihat Burak'ın. Bu anlatıda zamanın içinden gelen imgelere yer verir, onları tarihin derinliklerinden uçurup aynı düzlemde, aynı zamanda kendi hayal şenliğinde buluşturur. “*Minyatür bir yeniden canlandırma sanatı olan resimde olduğu gibi analogik bir yeniden canlandırma eylemine başvurmamaktadır*”.¹²⁸ Bu noktada onun görüntülerinde de minyatürler gibi “zamansal bir süreklilikten değil, zamansal bir kopukluluktan” söz edilebilir.

Cihat Burak geçmiş ve bugünün iktidarını aynı düzlemde buluştururken, Osmanlı'dan miras gelen kültürünün, cumhuriyetin getirdikleriyle harmanlanmasını sorgulamaya çalışmaktadır. İçinde yaşadığı toplumu sadece yakın geçmişiyile değil, içinde barındırdığı öğelerde saklı uzak geçmişiyile yansıtırken, zamanın içerisinden çekip çıkararak sanki bir hayal perdesinden bugüne baktırdığı imgeleriyle, hiç bitmeyen bir şenlik meydanı yaratmaktadır.

Levent Çalıkoğlu'nun tanımıyla “*tarih bilincine sahip az sayıdaki modern Türk ressamından biridir. Modern seyyah, bıçkın nakkaş, zamansız tarihçidir. Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh, Evliya Çelebi gibi, sadece kendisi olduğu halde kalabalığın dış sesine bürünür, bazen kamusal bir vicdan olur, bazen de gözümüzün önünde olanı başka bir dilde söylediği için şaşkırtıcı bir gerçekliğin sözcülüğünü üstlenir.*”¹²⁹

Cihat Burak resimlerinde şenliklere dair imgeler, göndermeler üzerinden iktidara ve onun temsiline eleştirel bakışını incelediğimiz tezimizin bundan sonraki bölümünde, konuya ilişkin seçilen eserlere kategoriler halinde bakmanın doğru olacağı düşüncesindeyiz.

¹²⁸ Oğuz Adanır, *Osmanlı ve Ötekiler*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2013, s.493.

¹²⁹ Levent Çalıkoğlu, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.12.

6.3.1. Dügünler ve bu temayla ilgili imgelerin çağrıştırdığı şenlikler.



Resim 6.6 : Faune'ların Bayramı, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Sara Akaltun Koleksiyonu.

Cihat Burak yaban hayatın bir kutlamasının adını vermiştir, bu resmine. Eski Yunan mitolojisinde yer alan kır ve orman halkından, yarı keçi yarı insan yaratıklar olan satir'lerin Roma mitolojisindeki karşılığı Faun'dur. Dionysos ile birlikte şarap içer, kırlarda dans ederek şenlikler düzenlerler. Cihat Burak mitolojik kahramanlar Faun'ları konuk etmektedir, bu kez tuvaline. Daha önceki bölümlerde aktardığımız gibi; “Yunan mitolojisinde yaşamın, umudun, coşku ve şarabın simgesi olan Dionysos, sınırların dışında bir tanrıdır. Evrensel bir kaynaşma ve birleşme ritüelini içinde barındırır. Dionysos şenlikleri ‘Ben’den uzaklaşarak evrensele bağlanmayı gerçekleştirmiş; kutlama, şenlik, şarap, üzüm, coşku ve cinsellik gibi öğelerle bir tür ‘katharsis’ işlevi sağlamıştır. Dionysos insanı gülen, oynayan, coşkulanen ve hüznülenen trajik bir varlıktır.”¹³⁰

¹³⁰ Artun Avcı,Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece, Birikim Dergisi, Sayı:166.

Plastik değerler açısından baktığımızda, taşıdığı lirik anlatıyla örtüşen renk ve çizgilerden oluşan bu kompozisyonda, eski bir bahar şenliği tasvir edilmektedir. Tuvalin üst köşesinde yarısı görünen pulda, bir çengi ya da dansçı yer almakta, resim üzerinde Cihat Burak'ın yazı ile eklediği anlatısı devam etmektedir. Geçmişten bugüne gönderilmiş bu kartpostal, şenliklerin çıktığı bir yolculuk olarak yorumlanabilir.

M.Ö. beşinci yüzyılın ortalarında yaşamış, eserleri günümüze ulaşan ilk Yunan komedyacı yazarı Aristophanes'in Kurbağlar adlı oyunu, Yunan trajedisinin yıkılmasına yas tutulurken yazılmış ve ilk kez M.Ö. 405'te Dionysos festivali'nde oynanmıştır. Oyunda tragedyaya ölmüştür ve Dionysos yer altına inerek, kendi tragedyaya yazarını aramaya gider. Cihat Burak bu resminde Aristophanes'in oyunundaki gibi yaşlanmış bir Dionysos büstü ile karşımıza çıkmaktadır.

Dionysos Şenlikleri baharın döngüsünü kutlarken, erginlenme ritüellerini de içlerinde barındırırlar. Bize göre, burada bir tersinlenme vardır. Bu şenliğin tanrısı Dionysos gençleşmekte değil yaşlanmaktadır. Cihat Burak'ın yarattığı müthiş ironiyle tersine bir erginlenme töreni yaşanmakta, Antik Yunan kadınları Bakhalar'ın masalsı anlatısı, belleğimizi geçmişten getirdiği şenliklerle canlandırmaktadır.



Resim 6.7: Eylemlerimiz, 1971, Tuval üzerine yağlı boya, 140 X 140, Ankara Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.

Kültür endüstrisi, ticarileşmiş eğlence ve dinlencelerin, hergün birbirine daha çok benzeyen reklamların etkisiyle, aynı gerçekleri tekrarlamakta ve toplumsal gerçekliklere dönüştürmektedir. Eylemlerimiz bir eğlencenin resmidir, bize göre bir sünnet düğününün. Değişen değerlerin oluşturmakta olduğu, batıya dönük yenilikçi toplumsal algının resmidir. Aynı zamanda eski zamanlardan bu yana varolan bir gerçeklik olarak erkeklik temsiline şenlikli anlatısını içeren imgelerle süsüdür. Yatay düzlemde iki plana ayrılmış olan resimde, arka planda eşcinsel kimlikli dönemin ünlü bir ses sanatçısı, Antik Yunandan fırlamış bir gladyatörle birlikte, sahnede yer almaktadır. Bir sünnet düğününün geçit törenindeymiş izlenimi veren bu ikiliyi, bir atlı araba taşımaktadır.

Sünnet çocuğunun erginlenme törenidir bu, erkekliğe geçiş ritüeli. Bu düğünde nahılı temsil eden düğün pastası tam karşımızda yer almakta ve üstünde eşcinsel şarkıcının şekerden figürü yer almaktadır. Zeki Müren bir Türk Sanat Müziği sanatçısı olarak ‘sanat güneşimiz’ olarak anılmaktadır. Sahnede doğan güneş figürü buna bir gönderme olarak yorumlanabilir.

Resimde açık renkler olarak beyaz ve pembe göze çarpmakta, kontrast renklerle ortaya çıkan ve arka plandan ön plana doğru taşan beyaz, fallus, sünnet atı, sünnet çocuğu ki burada Zeki Müren, beyaz rengin ön plana çıkardığı bir üçgen oluşturmakta, bize göre bu üçgen kompozisyonun anlatısının ana noktalarını işaret etmektedir.

Bir sünnet düğünü şenliğinin, erkekliğe geçişteki bu önemli ritüelin, ironik bir anlatısıdır. Eşcinsel ve gladyatör karşıkarşıya getirilmekte, alt düzlemde Dionysos şenliklerinin phallaphores’lerinden, Osmanlı şenliklerinin nahıllarına uzanan bir simgeselliği içinde barındıran “düğün pastası” bize bakmaktadır. Tuhafliklar barındıran bir eğlencedir bu, erkek egemen düşüncenin ve onun iktidarının bir eğlence sahnesinin içine saklanmış ironisidir. İyi geliştirilmiş bir mizah algısı için yaratıcı ustalığa sahip olmak gerekir. Tamamlanamamış hissi veren, eğlencenin içinde hüznü barındıran bu eserde, Cihat Burak’ın iyi bir ressam kadar iyi bir mizahçı ustalığına sahip olduğunu belirtmek önemlidir.



Resim 6.8: Telli babada gelin ve damat, 1984, tuval üzerine yağlı boya, 80x120, Maçka Mezat.

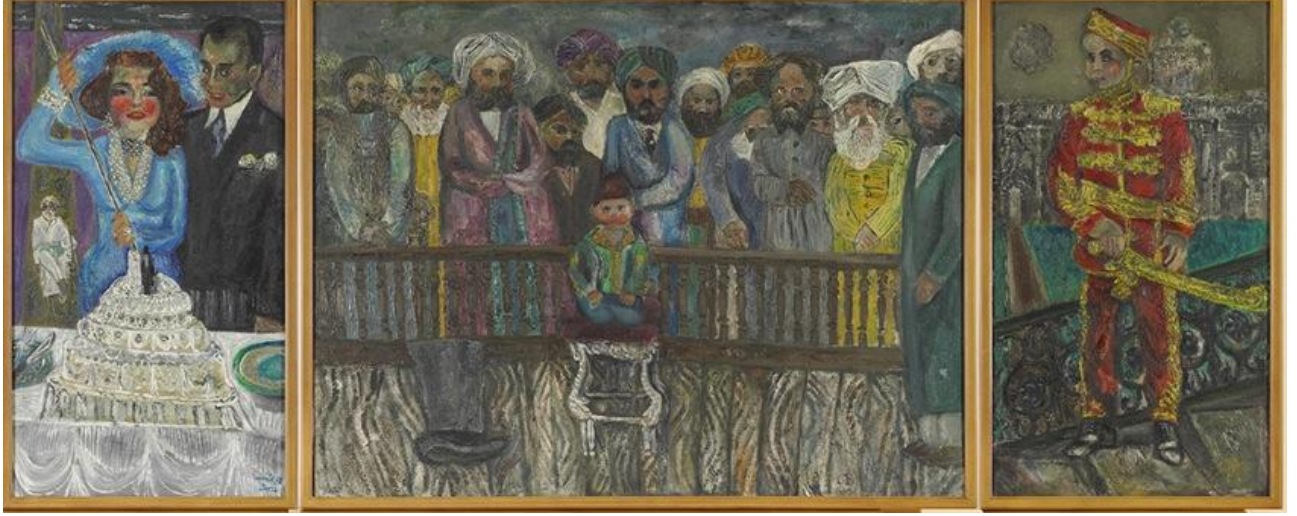
Ayşin Candan'a göre; futbol, güreş vb. karşılaşmalar, güzellik yarışmaları, sünnet düğünleri, kurban kesme, evlenme, nişan cenaze törenleri ritüel uzantısı olarak tanımlayabileceğimiz toplumsal yaşam görüntüleridir.¹³¹ Düğünler aynı zamanda mitlerden günümüze uzanan kutsal evlilik döngüsünün, yeryüzü ile gökyüzünün kutsal birleşmesinin tekrarıdır. Dionysos şenliklerinde kutlanan bu döngü, toplumdan topluma, nesilden nesile içinde bir takım imgeleri barındırarak günümüze taşınır. Resme adını veren telli baba türbesi, bereket ve kısmet için adak adanan bir geleneğin sürdürüldüğü bir mekandır. Nahıllar üzerindeki gümüş süslemelerin gelinin üzerinde form bulmuş şeklidir, gelin teli. Bereket ve bolluğu simgeler.¹³²

¹³¹ Ayşin Candan, *Oyun tören gösterim*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.24.

¹³² Özdemir Nutku, *Tarihimizden Kültür Manzaraları*, İstanbul, 1995, s.76.

Bu resimde modern bir evlilikte töreninde, geleneksel bir ritüel tekrarlanmaktadır. Resmin arka planı bir kartpostal, pastoral bir fon gibidir. Çiçeklerle bezeli fon, gelinin ve diğer figürlerin başlarındaki çiçekler, aynı zamanda Dionysos şenlikleri temasındaki gibi bir arka plan oluşturmaktadır. Gelin, arabanın üzerindeki gelin maketi ve küçük kız çocuğu lekesel olarak beyaz bir üçgensellikle yerleştirilmişlerdir.

Bütün renkleri içerisinde barındıran beyaz, saflığın ve temizliğin simgesidir, yeniliği, asaleti, masumiyeti, barış ve istikrarı temsil eder, huzur ve güven verir. Bize göre Cihat Burak kompozisyonlarında gördüğümüz beyaz lekeselliğiyle, rengin ifade ettiği saflık, temizlik, masumiyet temasını, düğün ile örtüşen bir kavramsallıkta kullandığı gibi, iktidar, erkeklik, egemenlik kurma gibi tezat kavramlara da göndermede bulunmaktadır. Bu resminde gördüğümüz gibi, plastik değerlerin ifade ettiği temaları hiciv unsuru olarak kullanabilmesi, Cihat Burak'ın derinlikli anlatısının yanında, usta bir ressam oluşunun da göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 6.9: Asrın Çapkını (triptik),1967,Tuval üzerine yağlıboya, 92 x 217 cm, Özel Koleksiyon.

Cihat Burak bu triptiğinde hayatın sayfalarını biraraya getirmiştir. ‘Asır’ gibi bir tarihsel dönemde, belgesel niteliğindeki anlatısının üç mecliste/üç perdede/üç tuvalde bir araya getirdiği görsel şölenidir. Osmanlı’dan lüküs hayata uzanan bir toplumsal değişikliği gözler önüne sererken, ‘Nereden Nereye geldik?’ dermişçesine bir görsel anlatıyla çıkmaktadır karşımıza. Aynı zamanda erkekliğin şenlikli alanlarının bir anlatısı olmalıdır.

Triptiğin sağ bölümünde ergen bir erkek çocuk, aynı zamanda bir erkek iktidar figürü elinde kılıcıyla ayakta durmakta, solda düğün pastasını kesen gelin ve damat yer almaktadır. Resmin adına yakışan bir ironiyle asrın çapkınının sembolize ettiği erkek iktidarının, teslimiyetidir belki de. Bakışımızın tam karşısında küçük bir çocuk arkasında bir dolu adam figürünün önünde, ayrılmış bir alanın içinde tek başına oturmaktadır. Bir gösterinin ortasındadır, belki de bir sihirbazlık gösterisi. Onun sünnet düğününe dair şenlikli bir anın resmi olmalıdır. “Erkekliğe geçiş anı”. Geçmişten bugüne tüm toplumlarda bir ritüeli içinde barındıran erginlenme töreni. Bir erkeğin hayatındaki en önemli şenlik.

Osmanlı şenlikleri de birer erginlenme töreni olarak nitelendirilebilir. Sünnet, düğün, tahta çıkma gibi ritüellerle, yüzyıllardır insanlık tarihinde rol alan erkek iktidarın, bir büyük şenlik haline dönüşen bir toplumsallıkla kutlanmasıdır. Cihat Burak Osmanlı'da doğan kimliğiyle, toplumsal belleğinden devraldığı kültürünü, kendi imgeselliğiyle plastik değerlere aktarırken, bu tarihsel kutlamaya tuvalini açmaktadır.



Resim 6.10: Doğum, Yaşam, Ölüm (triptik), 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 85x127 cm, T.C. Dışişleri Bakanlığı Koleksiyonu.

Burak'ın triptik formatını kullanması boşuna değildir. Triptik bakışımıza yol gösteren hareketli bir sahne gibidir. Üç katmanlı akışı içinde anlatısını bizi içine alarak yeniden ve yeniden canlandırır. Hayatın kendisi başlıbaşına bir şenliktir bu triptikte. Doğduğumuz andan başlayan bir seyirlik dünya. Yaşamın her anında seyircilere oynadığımız bir oyun belki de. Doğumdaki seyircilerimiz, düğündeki seyircilerimiz, ölümden önceki seyircilerimiz.

Cihat Burak hayatı sıklıkla sorgulayan bir sanatçı olarak, mühtehzi bir gülümseme yaratmayı başarmaktadır, hayat şenliğinde. Onun anlatısında düş ile gerçeklik arasından geçişli olan gelenekten gelen, çok sağlam bir izlek vardır. Bu triptiğinde minyatür geleneğinden gelen bir bakışla, istif düzeniyle yerleştirdiği figürlerle karşımıza çıkmakta, dikey ve yatay düzlemi birlikte örgütleyerek, hayatın bir istifini bakışımıza sunmaktadır.

Hayat üç perdelik bir oyun olmuştur, onun hayal perdesinde. Hayal perdesi, hayatın perdelerine dönüşerek, bir minyatürün meclisleri gibi masalsı bir anlatıyla sunulan hayat belgeseli olarak karşımıza çıkmıştır. İlhan Berk'in ifadesiyle, Onun kendine özgü özellikler barındıran tema yaklaşımları, mizahçı kişiliğiyle figür ressamlığı arasında kurduğu dengenin birer göstergesi olarak nitelenebilir.¹³³ Kimi zaman eleştiriyle hicvederken, kimi zaman alaycı bir aşağılama, kimi zaman sevecenlik dolu bir yüceltmeyle yaklaşmakta ve bize perde perde seyirlik oyunlar sunmaktadır.

¹³³ İlhan Berk, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.36.



Resim 6.11: Sultan Sofrası,1984, Tuval üzerine yağlıboya, 160 x 86 cm, Barlas Koleksiyonu.

*“Güler, gülümser bir şakacı,
Güldürür, düşündürür,
Arada bir durur, gözleri dalar
Neler söyler, neler susar...”*demektedir, Özdemir Asaf bir şiirinde. Bize göre

Cihat Burak onun mısralarının görsel tercümanı gibidir. Hüznü ve komediyi ironik bir temada buluşturabilmesinde yatmaktadır, derinlikli anlatısı. Katman katman boya sürülmüş bir tuval gibi bir anlatıdır bu, altından daha renkli, daha çarpıcı bir söylemin beliriverdiği şenlikli bir alandır.

Onun eleştirisi mizah içermekle birlikte, arkası sağlam bir düşünceye dayanır. Burada da Arap şeyhine gelin olmuş Turgut Özal, dönemin iktidar politikalarına göndermeyle bizi güldürürken düşündürmektedir. Gelin Özal yanibaşında duran IMF sandığından çıkan paralarla donanmıştır. Değişmez politik temalardan en bilineni onun bu neşeli politik gelininin düğününde karşımıza çıkar. Arap sultanına sunulan ziyafetin temsil ettiği zenginlik, ortadirek bankında oturan vatandaşı fakirleştirmektedir. Osmanlı şenliklerinde değindiğimiz gibi, pek çok toplumda yüzyıllar boyunca yeme-içme faaliyetleri; iktidarın, gücün temsiliyetinde önemli bir rol üstlenmiştir. Bize göre sanatçı, ‘Sultan sofrası’ teması ile iktidara sunulan ziyafetlere olduğu kadar, iktidarın sunduğu ziyafetlere de yapılmış çift yönlü bir gönderme yapmaktadır.

Resimlerinde sıklıkla kullandığı mahyalardan birinde “saraydan kız kaçırma operası 3 perde” ifadesiyle resminin ana temasını büyük bir incelikle yansıtmaktadır. Cihat Burak’ın mahyaları bugünün sokaklarında gördüğümüz reklam panoları gibidir. Sanatçının düşüncesini bizlere aktardığı, bir anlamda pazarladığı ekranlarıdır. Zeynep Sayın’ın ifadesiyle, “bilgisayar, özne ile nesne arasında salınan, birini diğerine tabi kılan, her ikisinin de görünmezliğini ve gösterilirliğini koruyan bir hayalet olarak yapan şeydir.”¹³⁴ Mahyalarda gündüz kaybolan, gece beliren göstergeler olarak, bilgisayar ekranına bakarken birden belirerek bakışımızı dağıtan reklamlar gibidir. Arkada kalan, bakışı dağıtan, birden beliren, birden belirsizleşen, havada asılı düşünce billboardlarıdır.

¹³⁴ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s.291.



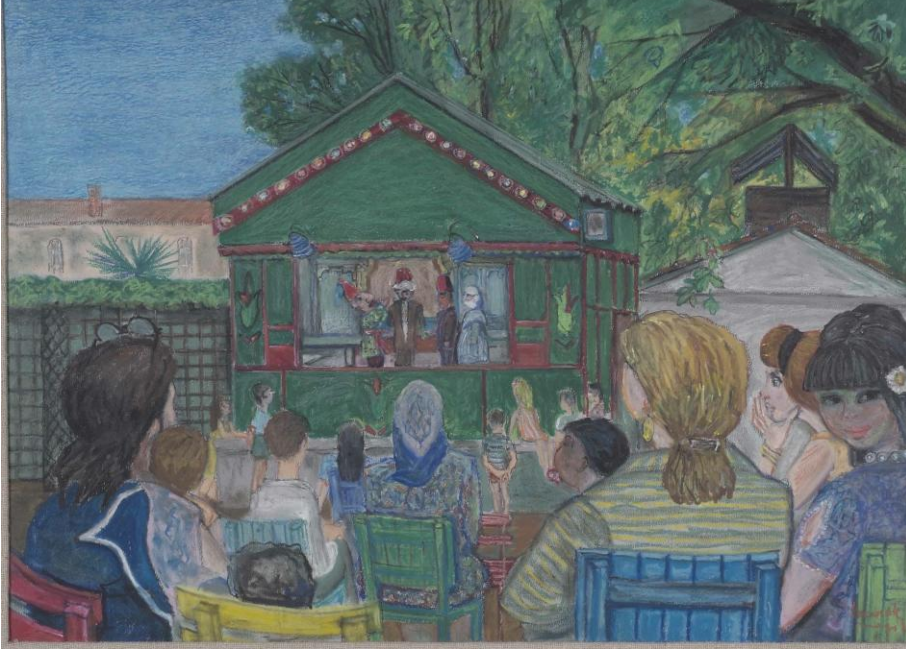
Resim 6.12: Kültür Bekçisi, 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm, Esmen Koleksiyonu.

Tek düzlemlî bir resimdir bu, derinliksiz imgeler, yukarıdan aşağıya doğru kayan, tablonun dışına yuvarlanacak hissi veren bir düzenle yerleştirilmiştir. Cihat Burak kendini bir kültür bekçisi olarak tanımladığı resimde; gelişigüzel havada asılı duran imgelerle toplumun yozlaşan değerlerine, açgözlülüğe, görgüsüzlüğe dikkat çekmek istemektedir. Bize göre; Modern cumhuriyetin şenlik merkezi olan Atatürk Kültür Merkezi önünde, bir sosyete dergisine kapak olarak görüldüğü kendi resmini elinde tutarak, kültürel etkinliklerin bir şenlik havasında kutlanır olmasına dikkat çekerken, toplumsal hayatın komik ve anlamsız taraflarına dair söylemini aktarmaktadır.

Sezer Tansuğ'un belirttiği gibi "*popüler kültür bozulması karşısında soylu değerleri koruyan ender bir kişiliktir. Kompozisyon sorununu, renkleri ve süs öğelerini, gerçek ve hayal dünyasının zıtlıklarını kapsayan yoğun içeriği ustaca kaynaştıran üslup disiplinini, yüksek düzeyde bir teknik disiplinle birleştiren halktan karakterli bir resim bilgesidir.*"¹³⁵

Daha önce değindiğimiz pek çok simgeselliği barındıran bir geleneksellik, düğün pastası bu resimde de yer alır. Modern cumhuriyetin iktidarına ve kültür politikasına gönderme yapan gazete küpürünü elinde tutan bir figür, pastanın üzerine yerleştirilmiştir. Kendi resminin yer aldığı saltanat sandalyesinde oturan Cihat Burak; toplumun geçirdiği bu derinliksiz değişimin, kültür yozlaşmasının, yeni iktidarın iktidarsızlığının sözcülüğünü yapan bir kimlik, yitip giden kültürün bir bekçisi olarak kendini sembolleştirmektedir.

¹³⁵ Sezer Tansuğ, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.23.



Resim 6.13: Gülhane Parkı,1973, Kağıt üzerine pastel, 50 x 65 cm, Gürel Koleksiyonu.

Cihat Burak'ın resmine, Gülhane Parkında bir kukla gösterisi konu olmakta bu kez. Eski Türk geleneklerinden biri olan kuklacılık, belli bir amaca yönelik anlatım için, çeşitli tiplerin, şekillerin ve cisimlerin oyunlaştırılması sanatıdır. Türk Gölge Oyunu içerisinde çok eski bir tarihe sahip olan kukla sanatı günümüzde de özel kutlamalarda devam etmektedir.¹³⁶

Osmanlı şenliklerinde, özellikle sünnet törenlerinde çeşitli kukla türleri oynatılmıştır. Kuklalar; güldürmek, eğlendirmek amacıyla yapıldıkları gibi, oynatılmaları sırasında gerek kişileri gerekse kurgusal hikayeleri ile eğitici bir işleve sahip olmaları bakımından da oldukça önemlidirler. On dokuzuncu yüzyılının sonunda minyatür seyirlik bir oyun niteliğine kavuşmuş kukla gösterileri, Gülhane Parkında düzenlenen şenliklerde devam eden bir gelenek olarak yaşatılmaya çalışılmaktadır.¹³⁷

¹³⁶ Metin And Türkiye'de Kuklacılık, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 27, Sayı 2, 2007, s.177, <http://www.gefad.gazi.edu.tr>.

¹³⁷ Metin And Türkiye'de Kuklacılık, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 27, Sayı 2, 2007, s.211-226 <http://www.gefad.gazi.edu.tr>.

Cihat Burak kendi yarattığı kukla şenliğinde sahneye değil de bize bakan bir seyirciyle, şaşırtmacalı anlatısında gülümsetebilmektedir. ‘Oyun nerededir? / Seyirci kimdir?’ dedirterek bakışımızı kaydırmaktadır. İnsanlarının naif yaşadığına inandığını söyleyen Cihat Burak, Gülhane Parkı adlı çalışmasında da görebildiğimiz gibi, kimi zaman hikayelerinde, kimi zaman resimlerinde bunu bir gülmece unsuruna taşırken, belleğinde saklı eski geleneklere de eserlerinde yer vermektedir.

6.3.2. Tüketilen şenlikler

Cihat Burak’ın tüketilen şenlikler başlığı altına örneklediğimiz, popüler kitle kültürünün yozlaşmasına dikkat çektiğini düşündüğümüz resimlerinde görebileceğimiz gibi, kültür eğlence hayatın vazgeçilmez unsurlarından biridir. Tarih boyunca eğlence iktidarlarca eğlendirici yönünün dışında, kitleleri kontrol altında tutmanın ve manipüle etmenin bir aracı olarak görülmüş ve kullanılmıştır. Zaten her dönemde denetimsiz eğlence ve boş zaman faaliyetleri, potansiyel bir tehdit olarak görüldüğü için bunların ahlaki, yasal ve estetik denetimler altına alınması amaçlanmıştır.¹³⁸ Cihat Burak eğlenceyi resimlerinde sıklıkla tema yapar. Onun eğlenceleri bize hayatı sorgulatırken, geleneksel değerlerin yitip gitmesine, bireysel ve maddesel değerlerin yükselişe geçmesine dair ince bir mizah barındırır. Bizim eğlenceye bakışımızdan çok iktidarın eğlenceye nasıl bakmamızı istediği ile ilgilenir.

Batı resminde pencereden bakıldığında dışarıyı görülür. Cihat Burak’ın Gülhane Parkı adlı çalışmasında gördüğümüz gibi, tüketilen şenlikler başlığı altında yer vereceğimiz Tabarin Bar, Meydan Muharebesi çalışmalarında da pencereler içeri açılmaktadır. Burak bakışımızı dışa değil, içe örgütleyen, hayatın içine doğru bir pencere açan anlatılar tasarlar bize. Kendi imge dağarcığından koparıp yerleştirdiği, kendi penceresinden hayata bakışını aktardığı bir görsel zenginlik sunar.

¹³⁸John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev: Süleyman İrvan, Ark Yayınları, Ankara, 1999, s.89-98.



Resim 6.14: Tabarin Bar,1962, kontraplak üzeri yağlıboya, 82x120, Taviloğlu Koleksiyonu.

Kentsel düzenin yitip giden değerlerini, değişimin yuttuğu tarihsel belleği, yozlaşan insan ilişkilerini, popüler kültürün yarattığı tek tip erozyonu keskin bir mizah gücüyle eleştirir, Cihat Burak.¹³⁹ Kendi zamanını kayda geçirecek kadar şaşmaz bir gözlemci olan sanatçının, bakışımıza açtığı pencereleri de onun hayata dair gözlemlerinin bir yansıması olmalıdır.

¹³⁹ Levent Çalıkoğlu, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.18.



Resim 6.15: Meydan Muharebesi, 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 100, Ada Galeri.



Resim 6.16: Saz Heyeti, 1956, tuval üzerine yağlıboya, 82,5 x 95 cm, Demsa Koleksiyonu.

Çalışlar, eğlence endüstrisinin kültür endüstrisi içerisinde yer alan alanları gösteren; vakit geçirme, boşalma, eğlenme, oyun oynama gereksiniminin geniş kitlelerin bilincine yerleştirilmesini ifade eden bir kavram olduğunu belirtir. Büyük karlar kazanmak ve burjuva ideolojisini kitlelere yaygınlaştırmak gibi ikili işlevi olduğunu savunduğu eğlence endüstrisinin, burjuva düşünce ve davranış tarzını topluma örnek olarak işlediğini ve toplumsal çelişkilerin görmezden gelinmesini sağladığını aktarır. Böylece geniş halk kitlelerini burjuvazinin çıkarları doğrultusunda ideolojik olarak etkilediğini ifade eder.¹⁴⁰

Cihat Burak'ta aslında birer eğlence resmi gibi görünen bu çalışmalarında, modernleşmenin getirdiği maddesellik arayışındaki dramı sergilemekte, bireysel ve maddesel değerlerin yükselişe geçişini sorgulamaktadır. Onun pencereleri bizi dışarı açmadan, bakışımızı içeriye döndürmekte, modern yaşamın getirdiği kimliksiz eğlencelere dikkatimizi çekmektedir.

“Milli kültür, halkın kendisinin oluşturduğu ve nesilden nesile aktardığı geleneklerini içerir. Bireyin doğuştan hazır bulduğu bu kültür, öğrenilmiş davranış biçimleridir. Buna karşın kültür endüstrisi, rafine bir kültür yaratmasıdır ve bu kültürün norm ve değerlerine uymak şartıyla kişilik kazanılır. Kaba, zevksiz ve ruhsuz bir maddi içeriğe sahip olan kültür endüstrisi, kitleleri büyüleyen ve peşinden sürükleyecek yeni odak noktaları oluşturma sürecidir. Milli kültürün koruyucu ve yön verici yapısını kıran ferdi kalabalıklar, oluşan sosyal boşlukta yalnız kalmanın tedirginliğiyle kitleleşmeye doğru kaymaktadırlar. Kitle toplumunda anonim bir varlık haline gelen birey, kalabalığın yanında yer alarak kendi yalnızlığını gidermeye çalışır. Bu da farklılıkların yok edildiği, seçkin azınlığın güdümüne girildiği bir süreci beraberinde getirir.”¹⁴¹

¹⁴⁰ Aziz Çalışlar, Ansiklopedik Kitap Sözlüğü, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul, 1983, s:99-100.

¹⁴¹ Orhan Türkdoğan, *Kültür-Değişme ve Toplumsal Çözümle*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2004, s.63.

Bu noktada Burak'ın resimlerinde gördüğümüz yeme-içme faaliyetlerinin, ortak sermayeden beslenmek, kendine daha büyük pay alabilmek, anonim olabilmek adına süregelen bir birlikte tüketim olgusunun oluşumuna dikkat çekmek istediğini düşünebiliriz.

Osmanlı şenlikleri de yeme içme tüketimi açısından büyük harcamalara neden olmuş, ziyafetler düzenlenmiş, zenginlik, ihtişam gibi temaları yaratmak adına görkemli gösteriler yapılmıştır. Özellikle düğün ve şenlikler sırasında yapılan “yağma” geleneği, yemek ve çanak yağmaları olarak adlandırılır. Yağmalar, davetlilere bir nevi meydan okuma, padişahın cömertliğini, gücünü gösterme özelliği taşımaktadır. Sûrnâmeler’de düğün ve şenliklerde şekerden yapılmış figürler olan ‘şeker alâtları’nın büyük masraflara sebep olduğuna dair kayıtlar vardır. Cihat Burak da eserlerinde aynı geleneğin modern hayata yansıyan yönünü aktarmakta, ihtişam, harcama, para, güç ilişkileri ziyafet sofraları, yeme-içme temalarıyla görselleştirmektedir.

Sanatçının örneklerini gördüğümüz gibi, resmi düzlemler halinde bölümlenmesi, konuyu parçalayarak tüm resim yüzeyine dağıtması, kompozisyonlarında kullandığı çok çeşitli figür ve nesnelere aynı zamanda analitik bir duyarlılığın göstergeleridir. Kompozisyon bu analitik yapısıyla bir bütün oluşturmakta ve seyirci bu bütünlüğü resim karşısında duyduğu görsel hazlarla algılamaktadır. Gerçekten de çizgi, sanatçının söylediği gibi resmin temel ifade biçimlerinin başında gelir ama çizginin bu belirleyiciliğine karşın renkler de sanatçının içsel heyecanlarını ifade eden bir vasıta olarak resimlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir.¹⁴²

¹⁴² Antik Dekor, *Gelenek-evrensellik-imelem-gerçeklik: Cihat Burak*, Sayı:82, Aralık 2013, s.86-94, www.antikalar.com.



Resim 6.17: Tüketim Toplumu, 1981, Serigrafı, 54 x 39.5 cm, İMOGA Özel Koleksiyonu.

Modern tüketim toplumunun bireyleri söz sahibi kurumların beklentileri yönünde bir takım etkinliklere yönlendirmeleri, yükselen değerler yaratarak yeni tüketim kanalları yaratmalarına bir göndermede bulunmaktadır, Cihat Burak. Fantastik bir çizgi roman tarzında yarattığı bu litografide; kültür, sanat, para, asker, iktidar başlıkları üzerine kurgulanmış görsel bir şenlik sunmaktadır.

Onasis gibi dünyanın en zengin adamlarından biri, Maria Callas gibi efsane bir sanatçı, uzay yolu çizgi fim karakterleri, tanklar, sigara endüstrisi... giden imgeler birlikte yer alırken, elinde para tutan özgürlük anıtı Amerikan kapitalizmine vurgu yapmakta, yüzü tüketim öğelerine dönük çıplak kadın figürü ‘Tüket Beni!’ dercesine onlara bakmaktadır. Eğlence gereksinmesinin ticaretini yapan, gazino, gece kulübü gibi yerlerin yapay eğlenceler oluşturarak, bu alandaki süreçlere katılmayı alınır satılır hale getirmelerine dikkat çekmek isteyen sanatçı, popüler kültürün soyduğu, paranın satın alabileceği değerler uğruna çıplak bıraktığı kadınlık hallerinin değişimini gözler önüne sererken, insanlığın belki de ağlanacak haline gülümseme yaratmaktadır.

Hayatın yansıması olarak gördüğü sanatı bir mizah unsuru yaparken, toplumsal hayatın sorunsallarını irdelirmede kullanan Cihat Burak, bozulmamış insana, doğaya özlem duyarken, bozulmuş olana resmiyle hicveden bir modern meddah gibidir.

Sezer Tansuğ’a göre; *“her biri kendi türünün özgün birer örneğini oluşturan tema yaklaşımları irdelendiği zaman, mizahçı kişiliğiyle figür ressamlığı arasındaki ilişki hemen farkedilir. Bazen haşin bir eleştiriyle hicvederek yanaşır figür konusuna, alaycı bir aşağılamaya girişir, bazen figürü sevecen bir ruhla kuşatıp yüceltmekten kaçınmaz.”*¹⁴³

¹⁴³ Sezer Tansuğ, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.24.



Resim 6.18: Hayat Ağacı, 1988, Taşbaskı, 37 x 25 cm, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu.

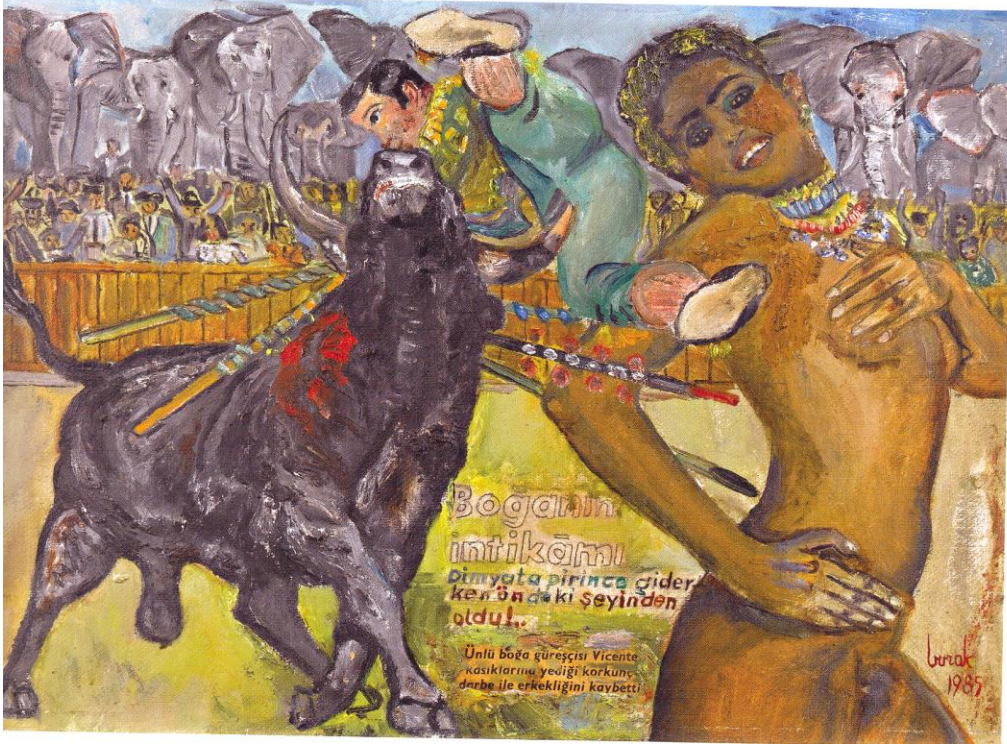
Hayat ağacı kavramı tarih-öncesi denilen devirlere kadar uzanan, başta Asya şamanist gelenekleri olmak üzere, pek çok gelenekte rastlanan bir semboldür. Ağaç tanrısal iktidarın bir görünümünü temsil eder. Tüm Orta Asya inançlarına göre gök ile yeri birbirine bağlayan hayat ağacıdır. Orta Asya cenaze merasimlerinde ise, üzerinde meyva takılı ağaç, cenaze önünde sanki bir bayrak gibi önde giderek ölüm ağacına dönüşür. Dionysos şenliklerinden, nahıllara uzanan ritüelde de bu simgesellik aslında bir nevi tüketim olan yaşam döngüsünü içinde barındırır. Cihat Burak'ın hayat ağacı aynı zamanda bir ölüm ağacıdır. Hayat ve ölümün döngüsü onun çizgilerinde aynı sembolizmde buluşmaktadır.

6.3.3. Bir iktidar sembolü olarak erkeklik imgesinin şenlikli halleri.



Resim 6.19: Beyaz Kelebekler, 1971, yağlıboya, 140x140, Büyükkuşoğlu Koleksiyonu.

Gerçekten şenlikli bir resim daha Burak'tan. Dönemin popüler gruplarından biri beyaz kelebekler. İççe geçmiş beyaz lekeselliğin oluşturduğu üçgenlerle vurgulanmış bir anlatı, bize göre. Sünnet çocuğunun beyazı, saflığın beyazı, erginlenmenin beyazı vurgulanan değerler olarak karşımıza çıkmaktalar. Aynı zamanda bir yetişkin sünnet düğünü eğlencesi de diyebiliriz. İlk anda farkedilmese de erkeklikten vazgeçen bir konunun hemen yanibaşında gerçekleşen sünnette, erkeklik sembolünün kullanıldığı temalardan birinde zevk, sefa, eğlence birarada, “erkekliğin sünnet şenliğinde” buluşmaktalar.



Resim 6.20: Boğa'nın İntikamı, 1985, Karton üzerine yağlıboya, 35x50 cm, Özel Koleksiyon.

Roma gladyatör dövüşlerinden, Bizans hipodromunda araba yarışlarına uzanan gelenekten uzanan bir erkeklik arenasını çıkarır karşımıza Cihat Burak. Her dönemde denetimsiz eğlence ve boş zaman faaliyetleri, potansiyel bir tehdit olarak görüldüğü için denetim altına alınması amaçlanmış, belli kültürel hazların zararlı olduğu için bastırılma, bazılarının da saygıdeğer biçimlere döndürülme stratejileri uygulanmıştır.¹⁴⁴ Şenlikli bir meydana erkek iktidarı ile dalga geçen Cihat Burak'ın matador figürü, bir kahramanlık yarışında erkekliğini kaybeden olur. Tuhaf seyircileri olan bu arenada, insan figürlerinin arkasında binbir gece masallarından fırlamışçasına yerleştirdiği filleri, bir karnavaldan fırlamış çıplak kadınları ile fantastik bir kurgu yakalarız. Erkek egemen iktidarı hicvederken, en kahraman erkeklerden birini çıkardığı bir arenadır onun arenası.

¹⁴⁴ John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev. Süleyman İrvan, Ark Yayınları, Ankara, 1999, s. 89-98.

Antik Yunan'da 'agon ilkesi' eşitler arasındaki rekabet üzerine kurgulanan yarışları ifade etmektedir. Dionysos şenlikleri, tragedya yarışmalarından sonra en büyük kutlamalar, tanrı Zeus adına düzenlenen olimpiyat yarışları olarak karşımıza çıkar. Bir kenti temsilen düzenlenen yarışmalar, günümüzde ülkeler adına yapılan yarışlarda olduğu gibi, bir takım yarışıdır. Bağımsız katılım olmaz ve yarışlar eşitler arasında bir rekabete dayanır.

Alexander Kojeve'nin okumalarından hareketle Zeynep Sayın'ın aktarımıyla; Hegel'in köle efendi diyalektiğinde olduğu gibi, "öteki tarafından arzulanmayı arzu edenlerin kendi hayatlarını ortaya koydukları arenalardır", satadyumlar ve meydanlar. Tıpkı İ.Ö. 5.yy'da olimpiyat oyunlarının başlangıç ruhunda olduğu gibi. Bizans'ta ve Osmanlı'da yarışmalar, isyanlar, infazlar, gösteriler ve şenliklere sahne olmuş meydanlar, insanın mücadele arzusunun izlerini taşır. Siyasal anlamda da arzulanmayı arzulayanlar, bunu kimi zaman şenliklerle kutlarken, kimi zaman hayatlarıyla ödemeyi göze almışlardır.

Stadyum geleneğinin örneklerini oluşturan 'Boğa güreşleri', 'At yarışları', 'Pehlivan güreşleri'nin yanında, günümüzde en yoğun katılımların ve taraftar mücadelelerinin yaşandığı 'futbol karşılaşmaları'da, bir yandan toplumu rahatlatan bir eğlence unsuru olarak desteklenirken, iktidarların güç ve kontrolü sağlamak istediği arenalar olarak hayat bulmaktadırlar. Bir şenlikli halk hareketi olarak nitelendirebileceğimiz 'Gezi parkı' olaylarında gördüğümüz gibi futbol takımlarının taraftarlarınca eklemlemek istenen toplumsal harekete, güç ve kontrolü elinde tutmak isteyen iktidarın tepkisi sert olmuştur. Cihat Burak'da boğanın intikamında olduğu gibi, pek çok eserinde iktidarın arenalarını farklı şekillerde bakışımıza sunmaktadır.



Resim 6.21: Kırkpınar Ağası, 1984, yağlıboya, 69,5x53,5 Portakal Koleksiyonu.

Osmanlılar'da güreş sosyal yapıya ait sportif amaçlı bir eğlence kültürü olarak kurgulanmış, idareciler bu geleneği himaye ve organize etmiştir. Osmanlı şenliklerinde, düğün, evlilik, doğum ve fetihler nedeniyle pehlivanlar huzurda güreşerek, padişah tarafından ödüllendirilmiştir. Bir kırkpınar şenliğinde; ata sporumuz olarak değer kazanmış güreş ve güreşçiler konu olmaktadır, bu kez Cihat Burak'ın tualine. Erkekliğin en belirgin kimliklerini giydirdiği figürlerinde, Roma stadion geleneğinden gelen erkeklik mücadelelerinin bir devamı olan güreş oyununu, güreşçilerin ironisini ve kırkpınar ağasının heybetini birlikte sergilemektedir.

Kırkpınar ağasının elindeki kırmızı çiçekler, ayak ucunda yatan koçun heybetli boynuzlarının metaforik phallus imgesiyle tam bir zıtlık oluşturmakta, belki de 'gay' kimliğe bir gönderme içermektedir. Arkada gövdelerinin üst kısmı çıplak pehlivanlar sıralanmakta, kırkpınar ağasının bıyıkları ve koçun boynuzları Cihat Burak'ın bize aynı formda verdiği simgesellikle, hayatın kendisinin en büyük zıtlıkları içinde barındırmasının bir anlatısı olarak karşımıza çıkmakta, Antik Yunan'dan günümüze taşınan mücadele arzusunu bir şenlik oyununda komikleştirerek yansıtmaktadırlar.

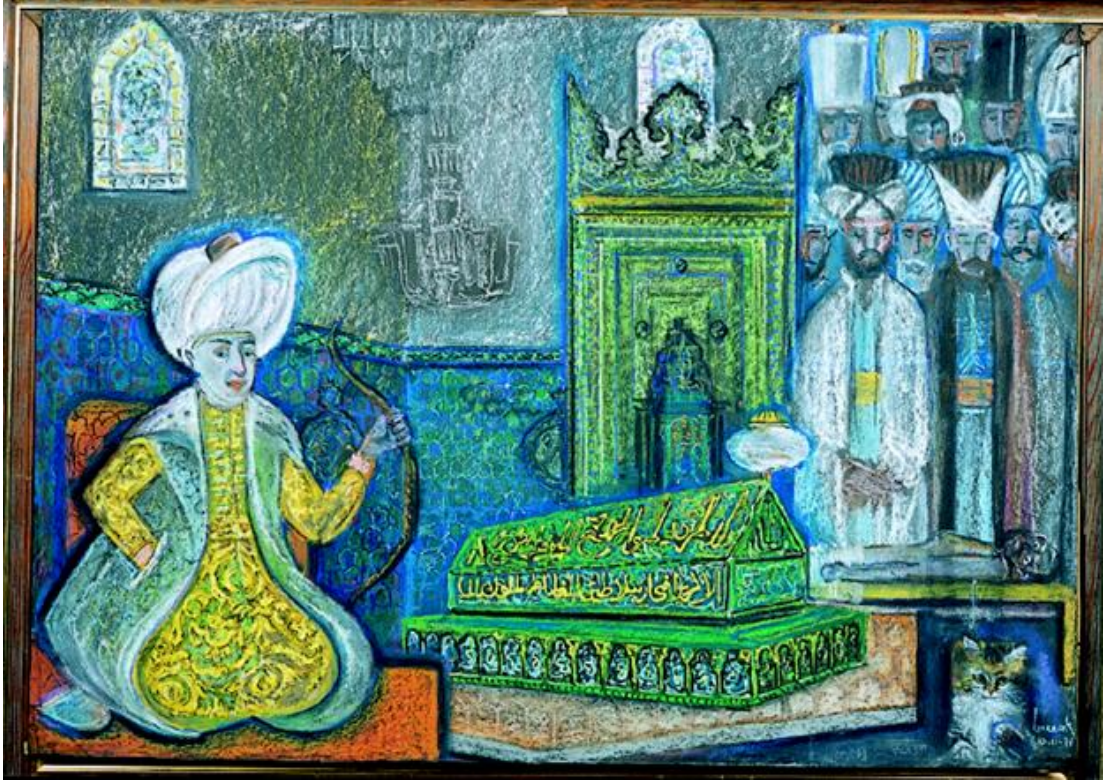


Resim 6.22: Pehlivanlar, 1955, kontraplak üzerine yağlıboya, 72x59, Taviolu Koleksiyonu.

Cihat Burak eserlerinde, doğulu bilinçaltının batılı bir eğitimle, dönüştürülerek resmedilmesinin büyüğü vardır. Anlatısı derinlikli bir mizah barındırır. Bu resme konu olan, erkekler arası mücadelenin en belirgin örneklerinden biri olan güreş oyunları, Osmanlı şenliklerinde sergilenen oyunlardandır. Sanatçının tuvalinde Antik Yunan toplumundaki erkek eşcinselliğine de gönderme yaptığını düşündüğümüz pehlivanlar, erkek iktidarın en simgesel mücadelesiyle karşımıza çıkmaktadırlar. Bir yanda arapça harfler eklemlenen fonda, diğer tarafta Antik Yunan'dan kolonlar yer almakta, güreşçilerin kollarıyla oluşturdukları üçgensel alanın arkasında 'iki phallus' gibi görünen bir kaide saklanmaktadır. Bize göre içinde gizli anlamlar barındıran bir anlatıdır. Pehlivanların yüzleri Orta Asya mezar taşları balballardaki yüzlere benzemektedir. Orta Asya balbalları aynı zamanda dikey fallik özellikleriyle de dikkat çekerler. Bir başka büyük mücadele olan savaşlarda, bir düşman öldürüldüğünde oraya dikilen mezar taşıdır balbal. Orta Asya'dan gelen bu bilinçaltı imge, Cihat Burak gibi imge dağarcığı geniş bir sanatçıda, pehlivanların görselliğinde karşımıza çıkmaktadır.

Karşıtlıkları temalarında sıklıkla kullanan bir sanatçıdır, Cihat Burak. Eğlencelerimizde gördüğümüz, Zeki Müren/Eşcinsel Kimlik X Nahıl Karşıtlığı, Sultan Sofrasındaki Turgut Özal/Erkek X Gelin Karşıtlığı, Boğa'nın intikamındaki Erkek İktidarı X Erkek iktidarsızlığı temalarında gördüğümüz gibi 'cinsler arası karşıtlıklar' üzerinden hicveden usta bir anlatıcıdır.

6.3.4.Tarihsel Şenlikler



Resim 6.23: Çelebi Sultan Mehmet, Tuval üzerine yağlıboya, 45x69 cm, T.C. Dışişleri Bakanlığı Koleksiyonu.

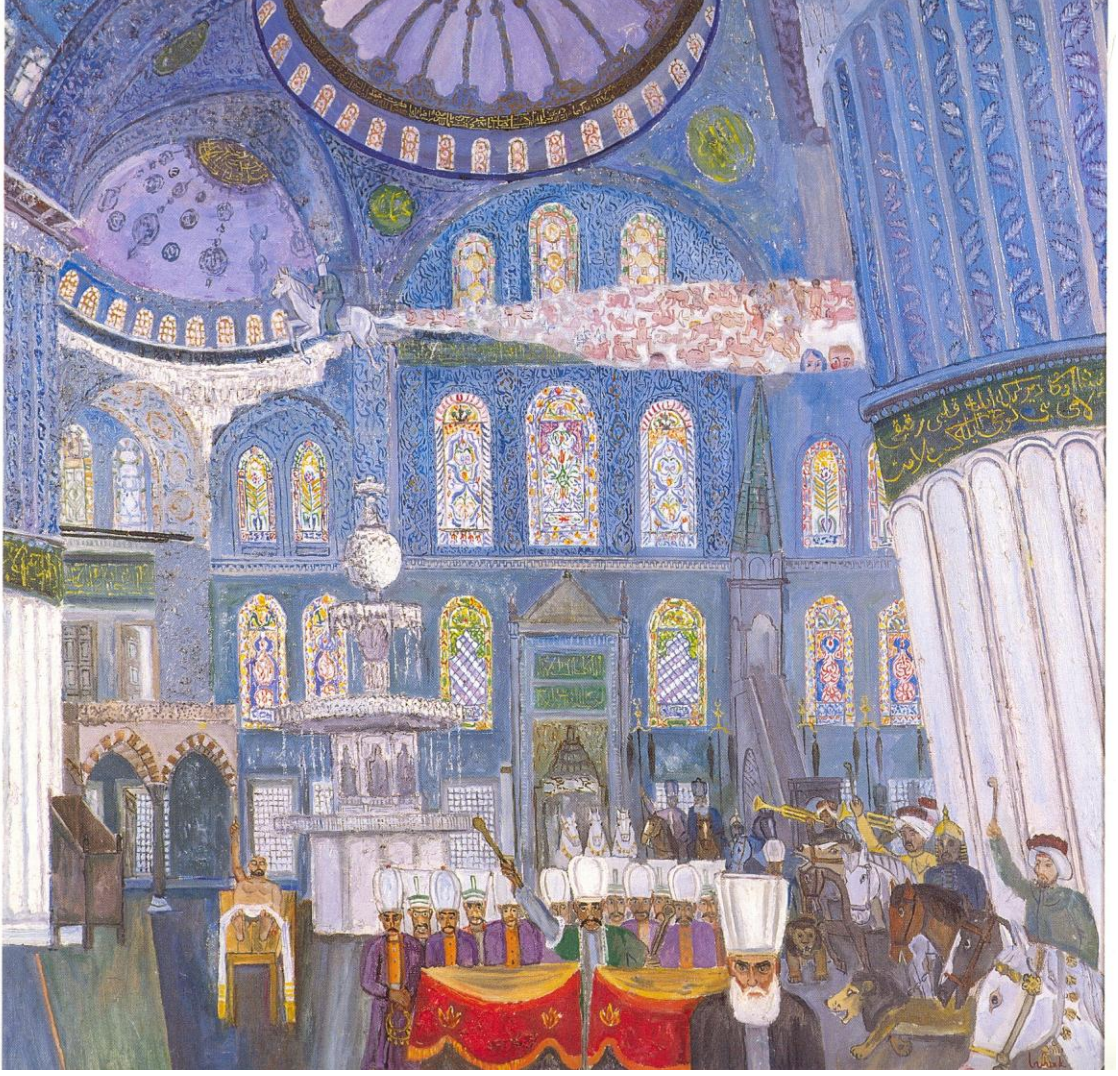
Osmanlı padişahlarının tahta çıkışları, daha önceki bölümde de belirttiğimiz gibi Cülûs-ı hümâyûn adı verilen, padişahlığın ilan edilmesi dolayısıyla düzenlenen görkemli törenlerle kutlanmakta, kılıç alayı ve türbe ziyaretleriyle tamamlanmaktadır. Yeni padişahın cülusu haberi İstanbul'da tellallar vasıtasıyla ve toplar atılarak ilan olunurken, bütün Osmanlı ülkesine fermanlar gönderilerek tamim edilir ve şenlikler sırasında da hükümdar cülus bahşişi dağıtır. Tarihsel kayıtlara göre padişahların samur kürkleri giydiği, ihtişam ve zenginliğin en üst boyutlarda yaşandığı tahta çıkış ritüelini konu etmiştir, Cihat Burak. Ayrıntıcı, renkli anlatısıyla tarihsel belgeselci tavrını bu resimde de sergilemektedir. Bir sıvacı gibi çalışır, rengin kalınlığının tabloyu bir rölyefe dönüştürdüğünü düşünür ve renkleriyle derinlikler yaratır.

Bu görsel zenginlikte, cami minarelerine gizlenmiş bir mahya; “*Kadı ola davacı ve muhızır dahi şahit Ol mahkemenin hükmüne derler mi adalet?*” ‘Mahkemenin kadısı davacı, mübaşiri de onun şahidi olursa, o mahkemenin vereceği karara adalet denir mi?’ demekte ve sonra devam etmekte; *Zerduz palan ursan eşek yine eşektir.*’ Üzerindeki kıyafet, kötü kişiye asalet vermez, eşeğe altından palan da vursan eşek yine eşektir. “Cihat Burak mizahını bir başka hiciv ustasının aracılığı ile bütün bu görsel zenginliğin içine sığdırmıştır. Bu kez bir başka Osmanlı paşası, Tanzimat devri şairi olan Ziya Paşa, devrinin yönetimini onun görsel anlatısında hicvetmektedir.

Bir yanda amentü gemileri, diğer yanda latin alfabesiyle yazılmış mahyalar, sanatçının yazı-resim anlatısının bulunduğu zengin bir kompozisyon yaratmaktadır Levent Çalikoğlu da onun bu görsel karmaşasının altını çizer. Onun ifadesiyle, “*Dünya sözlü bir atlas, görsel bir coğrafya kitabıdır Burak için. Bir sosyal bilimci gibi neden sonuçları üzerinden inceden inceye analiz eder. Gördüklerinin dünyaya yayılmış tüm damarlarını ve akrabalarını bulur, birbirine teyeller.*”¹⁴⁵

Bir istif düzeni içinde Osmanlı üstü Cumhuriyet tarihi ile dalga geçtiği derinlikli bir mizahtır onunkisi. Gelişigüzel anlatımlarla değil, geçmişten günümüze uzanan tarihsel zenginliklerden beslenen incelikli bir gülüş. Hayatın içinden, en sıradan, en gündelik olaylarda bile masalsı bir hikayecilik. Aynı zamanda, bir meddahın anlatı zenginliğinin, görsel bir şenliğe dönüşmesi gibi bir tavır, bize göre.

¹⁴⁵ Levent Çalikoğlu, *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.18-19.



Resim 6.25: I. Ahmed'in Rüyası, 1983, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm, Besi Cekan Koleksiyonu.

Bir minyatür görselliğinde istif edilmiş bir iç mekan resmidir. Resmin ön planında bir mehter takımı yer alırken, en önde devrin bir din adamı bize bakmakta, sanki bir şenlik alanındaymışçasına caminin içine yerleştirdiği atlılar ve arada dolanan aslanlar yer almaktadır. Osmanlı İmparatorluğunda iki nakkaşhaneden birinin altında bir aslanhane yer alması, bir nakkaş edasıyla yerleştirdiği imgelerle, Cihat Burak'ın bir mesajı olmalıdır.

Resmin üst düzleminde, Hz. Muhammed burak'a binmiş yükselmektedir. Peygamberin arkasına açtığı yarıktaki çıplak figürler, henüz doğmamış yeni insanlığı taşımaktadırlar. Camilerin bir tür öte dünyaya açılan kapılar olmaları gibi, miracı temsil eden burak da iki dünya arasında bir aracıdır.

I.Ahmet'in Rüyası bu kez sanatçı Burak'ın bir cami iç mekânında yarattığı tuhaf bir şenliktir. Rüyada şenliğin resmidir. Rüyalar ve bilinçaltı kendini temsil edemez, temsil edilmeleri gerekir. Cihat Burak'ın resimleri de, Onun tarihsel imgelerle örülü bilinçaltının temsidir. Düş ile gerçeklik arasında geçişli olan, gelenekten gelen çok sağlam bir izleği vardır.

Görsel bir şölen sunarken aynı zamanda fantastik bir hikaye anlatan sanatçının, çok yönlü anlatısının sırrı, yine çok yönlü kişiliğinde yatmaktadır. Mimarlık yapmadığı zamanlarda resim, resim yapmadığı zamanlarda hikaye, hikaye yazmadığı zamanlarda resim yapan, en çok da resim yapan Cihat Burak, renkli kişiliğini I.Ahmet'in rüyasında da gördüğümüz gibi tuvaline taşımaktadır.



Resim 6.26: Kompozisyon, 1979, Gravür, 35,5 x 25 cm, Onaran Koleksiyonu.

1979 tarihli bu kompozisyon bir minyatür albümünden fırlamış gibidir. Sıkıştırılmış bir minyatürdür bu, bir kaç sayfa bir anlatıda toplanmış, içiçe geçmiş gibidir. Zaman ve mekanda da bu sıkıştırılmışlıktan nasibini almıştır. Padişahlar fırlar eski zamanlardan, kadırgalar, yeniçeriler onları bekler. Aralarda gördüğümüz mezar taşları şehitlerin söylemini anlatır belki de. Bir savaş oyununun gerçekliğine vurgu yapan bu temanın yanında, tuvalin sağ üst köşesinde futbol oyunu seyreden boğalar vardır. Hayatı bir büyük oyun gibi kurgulamanın metaforik bir anlatımı olarak değerlendirebileceğimiz bir kompozisyonudur. Evliya Çelebi'den ödünç aldığı gezgin ruhu onun resimlerinde bir yol göstericidir. Yaşadığı coğrafyadan, İstanbul gibi yüzyıllardır iktidarın gücüne ev sahipliği yapmış bir şehirden beslendiğini unutmaz. Padişahlar, başkomutanlar, askerler, yeniçeriler gücün ve iktidarın başaktörleri olarak nasibini alır onun hayal perdesi tuvallerinden.



Resim 6.27: Mahya, 1975, Çinko gravür üzerine guaj boyama, 49 x 49 cm, İş Bankası Koleksiyonu.

Cihat Burak'ın gravüründe üç büyük mimari yapı bir aradadır. Tablonun alt kısmında Ayasofya'nın üst galerileri ve onları kuşatan sütunların arasından kubbenin bir kısmı görülmektedir. Bizans'ın bir doğu kilisesinden Osmanlı'ya miras bir camiye dönüşen bu yapı siyasal iktidarın güç göstergesini, geçirdiği bu değişimde barındırır. Üstte solda bir konak Osmanlı'ya özgü yapısal ve süsleme detaylarıyla yer alırken, arada bir sınır ögesi olarak bu kez Bizans mozaikleri görülmektedir.

Cihat Burak resminde imgeler temsil ettikleri değerlerin ötesinde, sadece bakanın değil, aynı zamanda hem bakıp hem okumasını bilen kavrayabileceği anlamlar barındırır. Resmin sağ üst köşesinde Sultan Ahmed Camii görülmekte ve “*Divanelerin hemdemi Divane gerektir*” yazan bir mahya “cahillerin arkadaşı yine cahillerdir” diyen Ziya

Paşa'nın dizelerine yer vermektedir. Bayram şenliklerinin süslemeleri mahyalar gökyüzüne yazı yazmak için kullanır. Cihat Burak'ta resimlerine yazı yazarken sıklıkla yer verir mahyalara. Tarihin farklı katmanlarındaki yapılara ve sanat geleneklerine birlikte yer vererek kendi özgün üslubunu katan Burak, mahyaları aracılığıyla resimlerinde ironi yaratmayı başarmaktadır.



Resim 6.28: Hikaye-i Şehadet, 1985, Kağıt üzerine suluboya pastel, 57x80 cm, Sipahioğlu Koleksiyonu.

İki yönlü bir göndermeyi adında taşıyan bir resimdir, bu. Şahit olduğumuz bu dünyadaki hayal dünyası ve şahitlik edilen tarih içindedir bu anlatıda. Hem bir rüya hem de bir belgesel. Osmanlı minyatürleri geleneğinden gelen bir sanatçı olduğunu unutturmaz Cihat Burak. Minyatür gibi kurguladığı, bir savaş oyununa götürür bizi bu resminde. Yazıyı resminin alt katmanı, plastik bir eleman gibi kullansa da, Onun resimleri bir minyatür albümü gibi bakışımızı hem bakmaya hem de okumaya yönlendirir.

Zeynep Sayın, minyatür ya da gölge oyunu düzeninde dikeylik ya da yataylık diye bir sorunsalın olmadığını belirtirken, minyatürlere batı sanatında duvara asılan resimler gibi karşıdan bakılamayacağını zaten daha baştan okunmak üzere örgütlenmiş olduklarını ifade eder.¹⁴⁶ Cihat Burak'da kimi zaman kelimelerini serpiştirdiği yapıtlarını, minyatürler gibi daha baştan okunmak üzere tasarlar. Bakarken bir minyatür düzeni gibi bakışınızı kaydırır, imgeler arasında gezinirken, bakmaktan okumaya geçtiğiniz anlar yaratır.

Cihat Burak'ın bu resminde de gördüğümüz anlatım çoğulculuğunu belirleyen unsurlardan biri, onun aynı zamanda bir hikâye yazarı oluşunda saklıdır. Sanatçının kaleme aldığı hikâyelerde gerçekte fantastik unsurların iç içe geçmiş bir örgüyü oluşturması, resimlerinde de açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

¹⁴⁶ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s.192.



Resim: 6.29: İnterior, 1983, Kağıt üzerine karışık teknikl, 61 x 82 cm, Portakal Koleksiyonu.

Gerçeküstü öğeler barındıran ama aslında gerçekliklerin anlatısı olan bu resim de, Burak'ın fantastik bir anlatıya yer verdiği eserlerinden biridir. Batılı bir eğitim almış ama doğulu ruhunu kaybetmemiş döneminin bir kadın şairi Nigar Hanım'ı ve 'yitik zamanın peşinde'nin yazarı Marcel Proust'u misafir etmektedir. Uzay boşluğunda yer alan uydular bir tarihin içinden gelen bir Osmanlı paşası ile birlikte yer almakta, bize göre Cihat Burak'ın bilinçaltı şenliğinin resmini oluşturmaktadır.

Zeynep Sayın'ın ifadesiyle; *“zamansal olarak farklılık gösteren hikayeler arasındaki bağıntı, minyatürlerde figuranın kurduğu ilişki sayesinde çokzamanlılıkta birleşir. Surnamelerde At Meydanı'nda dans eden köçeklerle Mevlevi dervişleri ve padişah*

*yanyana resmedilebilir, çünkü figür anlatımcılık yerine , bağıntı kurmak adına operatif bir işleve sahiptir.”*¹⁴⁷Buradan yola çıkarak Cihat Burak için söylenen nakkaş gibi resmettiği tanımlamasının altını çizebiliriz. Matrakçı'nın yaptığı gibi çölden geçen kervanları bir içmekan resmine taşıyan, dönemin şairlerine, hatta onların şiirlerine latin ve arap alfabelerini kullanarak yer veren, yanbaşılarında dans eden bir Mevlevi dervişi yerleştiren, bakışımızın merkezine çiçekli bir vazo odaklarken, bir Osmanlı paşasının tepesine uzay boşluğundaki uyduları serpiştiren ve tüm bunları birbirinin içine istifleyen bir ressamdan söz ederken, daha doğru bir ifade olamaz düşüncesindeyiz.

Cihat Burak sanatına dair inandığı değerleri kapsamlı bir bütün haline getirebilmiş ender sanatçılardan biridir. Kendine has anlatısında, figürle, boyayı bir nakkaş edasıyla kendi düzleminde biraraya getirmekteki özgünlüğünün yanında, kelimelerin görselliğinden yararlanmaktan da kaçınmaz. Bu resimde de bir bağlantı elemanı gibi resmine serpiştirdiği figürlerini, birer harf gibi kullanmaktadır. Plastik değerleri kullanmaktaki ustalığıyla anlatısının imla işaretlerini eklemekte ve onların ardında yatan anlamları birleştirerek aynı zamanda resmini okumamızı sağlamaktadır.

Biz de; Adnan Turani'nin dediği gibi “Dışarıdan zorlanmış hiçbir disiplin, sanatçının ıstırap çekerek yapıtında geliştirdiği zihni disipline benzemez”¹⁴⁸ düşüncesinin örnek sanatçılarından biri olan Cihat Burak, kendi imzasını ölümsüzleştirebilmiştir, düşüncesindeyiz

¹⁴⁷ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s.185.

¹⁴⁸ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998, s.13.

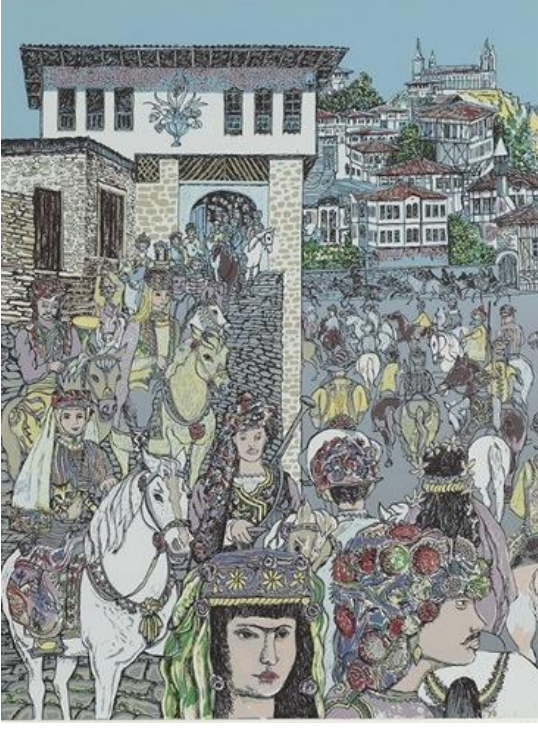
6.3.5. Şenlikli Şehirler



Resim 6.30: Fantastik Şehir, 1962, Tuval üzerine yağlıboya, 135x195 cm., T.C. Dışişleri Bakanlığı Koleksiyonu.

Toplumları çağdaş uygarlık düzeyine ulaştıran kültürel gelişmenin kaynağı olan kentler, tarihsel süreçte kendilerine özgü birikimler ortaya çıkarmışlardır. Bu birikimler kentin içinde bulunduğu doğal çevre ile etkileşimi sonucu başlamış, kültürel birikim ile şekillenmiştir. Buna bağlı olarak, “kentlerin de kendine özgü bir kültürü vardır”¹⁴⁹

Cihat Burak'ın kentleri; kendi fantastik dünyasının bir yansıması, kentler kolajıdır. İçindeki çocuğu büyütmeden, plastik değerlerin şekilciliğine aldırılmadan yaratılmış şenlikli şehirler. Tarihsel zenginliklerle dolu bir coğrafyadan beslenen bir sanatçı olarak, gerektiğinde kullanılmak üzere istiflenmiş imgeler arşividir, bir anlamda. Tekrar tekrar okunan, her okuyuşta farklı anlamlar yükleyebileceğimiz anlatısı, hayal dünyasındaki zenginlikle birleşerek bir görsel şölene dönüşmektedir.



Resim 6.31: O güzel insanlar o güzel atlara bindiler gittiler, 1981, Serigrafi, 50x37,5 cm, Özel Koleksiyon.

Osmanlı şehzadeleri tahta çıkmadan önce sancaklara gönderilerek buralarda yetiştirilir, imparatorluğu yönetmek üzere hazırlanırlardı. Amasya şenri bu sancaklar içinde veliaht şehzadenin bulunduğu önemli bir sancak olarak, Cihat Burak resmine konu olmaktadır. Veliaht Şehzade'nin tahta çıkış ritüeli olan cülus töreni için şehirden çıkışı, görsel bir şölene dönüşmüştür. Tarihsel bir kolaj görüntüsünde veliahtlarını uğurlayan halk, Dionysos alayı gibi çiçeklerle süslü genç ve güzel insanlardan oluşmuş bir kortej oluşturmaktadır.

Bir şehrin kapısından çıkıp, bir büyük imparatorluğun kapısına doğru akan belgesel nitelikli anlatı, ressamın tarih bilinciyle harmanladığı bir hikayeye dönüşmektedir. Resmin de bir bakışı olduğunu düşünürsek, resim bize doğru açılmakta, öndeki figürler bize doğru bakarken, sanatçının açtığı pencereden hikayelerini anlatmakta ve tekrar hikayelerinin derinliğine doğru yitip gitmektedirler.

6.3.6. Modern Cumhuriyetin Şenlikleri



Resim 6.32: İsimsiz, 1966, Baskı üzerine suluboya, 36 x 47,5 cm, Cecan Koleksiyonu.

Paul Conerton'a göre "toplumsallık yaratmak için yeni geliştirilen giyinme pratiklerinde, ortak bir özellik buluruz. Eski bir toplumsal düzenden kesin kopuş çabasının karşısına bir tür tarihsel tortu çıkar ve bu tortuya saplanma tehlikesi her zaman vardır."¹⁵⁰ Bize göre Cihat Burak bu tortuyu görebilen sanatçılardan biridir. Modern bir Osmanlı olmanın getirdiği sorumlulukla yapıtlarında bu sorunsalın dengesini sorgular.

İki istif düzeninde bakabileceğimiz bu resimde alt düzlem Osmanlı iken, üstte Modern Cumhuriyet yükselmektedir. Osmanlı'nın mezardan çıkan mirası üzerinde pelerinli bir balo kahramanına yer veren Burak, iki düzen arasındaki hızlı geçişi sorgulamaktadır, düşüncesindeyiz.

¹⁵⁰ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul, 1999, s.24.

Yeniçerilerin, halk oyunu ekiplerinin şenliği bir yanda yer alırken, mezarlık, ölüm teması ile yaşam/ölüm zıtlığı vurgulanmakta, sanatçı kaybolup giden eski değerler, yeni doğan modern imgeler üzerinden, şahit olduğu kendi toplumunun geçirmekte olduğu siyasal ve kültürel değişime dikkat çekmek istemektedir.



Resim 6.33: Kafatası sevicileri, 1985, Tuval üzerine yağlı boya, 62,5 x 50 cm, Kohen koleksiyonu.

Resminin üst düzleminde Alman politik kimliklerin güç birliğini bir düğün yemeği görseliyle ifade ederken Cihat Burak, alt düzlemde bir ölü, hatta ölüler yer almakta. Kanımızca, politik kimliklerin yer aldığı resim, tarihsel bir soykırımın gerçekliğinde iktidarı elinde bulunduranların kullanabilecekleri gücün bir kez daha altını çizmektedir.

Sanatçı, 'Düğün ve Cenaze' tersinlenmesi ile evrensel bir gerçekliğe, kazananlar ve kaybedenlere işaret ederken, bu kez bir düğün şenliğini, bir ölüm merasimi ile birlikte sergilemektedir.



Resim 6.34: Başkomutan, 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100 cm, Gürel Koleksiyonu



Resim 6.35: Dönemin başbakanı Demirel ile ilgili gazete küpürü.¹⁵¹

¹⁵¹ Cihat Burak Retrospektifi, İstanbul Modern, İstanbul, 2007, s.74.

Mizahın ilgilendiği ana konulardan en önemlisi politika olmuş, devletin başına geçen politikacıların tiplmeleri büyük ilgi uyandırmıştır. Turgut Özal'ın başbakanlık yaptığı dönemlerde 'Tonton' tiplmesi ünlü olurken, Demirel-Özal ikilisi 'Karagöz-Hacivat' tiplmeleriyle uzun yıllar halkın ilgisini çekmeyi başarmıştır.

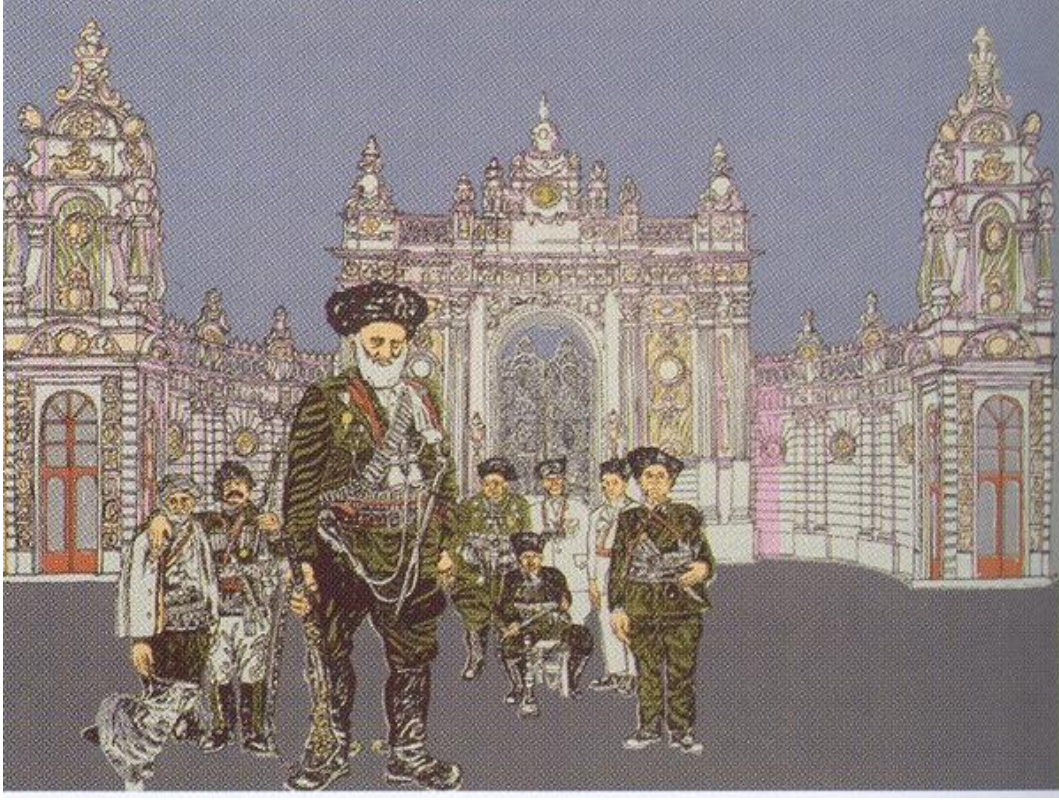
Cihat Burak mizahı, sanatında kendine özgü bir plastik bir form kadar ustalıklı kullanabilen sanatçılardan biridir. Politikacıları eserlerinde konu edinirken, iktidarla ve onu oluşturanlarla her zaman bir meselesi olmuştur. Onların halka üstten bakışlarını sevmez. Sıklıkla resimlerinde yer verdiği siyasal kimlikleri toplumsallıkları üzerinden gülümsetmeyi unutmadan ama mutlaka düşündürerek sorgular.

Geleneklerin içinden gelen, geleneği seven bir sanatçıdır, Cihat Burak. Türk resminde fotoğraftan resim yapan Darrüşafakalı ressamı gibi, politik şahsiyetleri konu aldığı bu işlerinde, plastik değerlerde de geleneklere sahip çıkar. Devrin başbakanı Demirel'i bir gazete küpüründeki fotoğraftan aktarmıştır bu kez tuvaline. Amerikan bayraklı kravatıyla Demirel portresinde, ellerindeki pankartlarda Amerikan ürünlerinin sloganlarını taşıyan para babaları fonda yer almaktadır. 'Baba' lakaplı politikacıya bir gönderme içeren bu figürlerle yarattığı gülmece, zekice yerleştirdiği mizah öğelerinden izler taşımaktadır.



Resim 6.36: First Lady'miz, 1985, Tuval üzerine yağlıboya ve karışık teknik, 81x65 cm, Gürel Koleksiyonu.

First Lady'miz adlı resimde bu kez Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın eşi, dönemin sansasyonel simalarından biri olarak payını almaktadır onun mizahi anlatısından. Victor Hugo fotoğrafı ve Ethem Paşa'nın 'Tıfl-ı Naim' adıyla Hugo'dan yaptığı çeviriden parçalar eklediği, bir kolajdır. Cihat Burak'ın eserlerinin görsel zenginliği kadar, anlatısında ki zenginliğin de altını çizmek gereklidir. Gerçek bir şenliktir onun anlatısı. Bakışınızı kaydırduğunuz alanlarda, bir geçit alayındaymışçasına görsel bir şölen. Fasikül fasikül okunabilecek bir kitap gibi, bir bilgi birikimi gerektiren bu anlatı, sanatçının sağlam gözlemciliğinde, plastik değerleri ve hikayesi iyi harmanlanmış bir kompozisyona dönüşmektedir.



Resim 6.37: Kuva i Milliye Gazileri, 1981, Serigrafi, 37x50 cm, Özel Koleksiyon.

Dolmabahçe Sarayı'nın görkemli kapısı önünde bir bayram günü '*hatıra fotoğrafı*' çektiren eski askerler bize bakmaktalar. Cihat Burak'ın resmi ister istemez bu ironik tasvirle insanı gülümsetirken, kaybolan değerlerin de ince sızısını hissettirmektedir. Saray kapısında nöbet tutan çağdaş asker simgeselliği, yerini eski askerlere bırakmıştır. Bize göre, saltanatın kapanmış kapısının önünde duran halk kahramanlarının mağrur ama gururlu duruşları, sanatçının onlara duyduğu saygının bir göstergesi olmalıdır.

Belgesel tadında resimler yapmayı seven sanatçının 'Kuva-i Milliye Gazileri' adını verdiği bu eserde, Onun kadrajından, bir tarihin temsili ve o tarihi değiştirenler, belgesel bir fotoğrafa birlikte poz vermektedirler.



Resim 6.38:19 Mayıs 1960, Tuval üzerine yağlıboya, 95x175 cm, Gürel Koleksiyonu

Törenler belirli bir biçimde, belli duyguları dile getirmek için sistemli ve bilinçli uygulamalar olarak kurgulanmışlardır. Onları uygulayanlarca uyulması yükümlülüğü ile algılanırlar. Bu yüzden de kendilerine tören değeri verilmiş eylemlere engel olmak, o gruba karşı bir davranış olarak algılanır. Bunun tam tersi bir durum olarak, kendine yabancı törenler dayatılan bir topluluk da bunu kendi sahici görüşleriyle uzlaşmaz bulacağından direnç gösterir.¹⁵²

Törenlerin etkileri de, tören zamanlarıyla sınırlı değildir. Bir toplumun tüm yaşamı açısından anlamlı bulduklarından, onları gerçekleştirenlerin yaşamlarına değer ve anlam kazandırma güçleri vardır.¹⁵³

¹⁵² Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul, 1999, s.71.

¹⁵³ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul, 1999, s.72.

Bir cumhuriyet rüyasını betimlemektedir, Cihat Burak bu resminde. Modern Cumhuriyet Osmanlı şenliklerindeki gibi bir minyatür istif düzeniyle görselleştirilmiştir. Tıpkı bir minyatür kitabında olduğu gibi bakışımıza ve okuyuşumuza örgütlenmektedir.

Antik Yunan tragedyası kendi geçmişinden kurtulan toplumun bir meta temsilidir. Tiyatrosallığı olmayan Osmanlı'nın ise kendi minyatürüyle kendi şenlik albümünde temsilini yaratmaktadır. Osmanlı'dan miras aldığı minyatür düzeniyle Cihat Burak bir 19 Mayıs töreninde modern Cumhuriyetin geçmişinden kurtulma arzusunu hicvetmektedir.

Yeni cumhuriyetin törenlerinde, yeni başlangıçların içinde geçmişin anımsama öğelerini bir kolaj gibi içine eklemler Cihat Burak. Sol köşede ve arka planda bir tribün ve sabit duran bir kitle yer almaktadır. Durağanlığın arasından gelen düzenli dizilişleriyle yürüyen askerlerin yüzleri belirginleşirken bir form'a, bir kişiliğe kavuşmakta, ellerinde çiçekler, güzel genç kızlar modern cumhuriyetin mükemmel temsilini taşıırken resmin gerisinde, bir resimden, Mustafa Kemal onlara bakmaktadır. Cihat Burak'ın törenidir bu, onun gözünden cumhuriyet bayramıdır. Atatürk portresi görünmeyeni temsil etmektedir. O görünmeyen iktidarın gücüdür, temsilidir.

Bayrak gençlerin ellerinde yer alırken yeni cumhuriyetin simgesel değerlerini yansıtır. Mehteran Bölüğü ise geçmiş ve geleceğin içiçe geçmiş sembolizminde tarihten gelerek yer almaktadır. Tablonun ana akışı sol köşeden sağa diyagonal yöne akarken, ters diyagonalde kız çocuğu, özgürlük meşalesini tutan genç kadın figürünün tamamlayıcısı olarak karşımıza çıkar. Tarihin metaforik bir anlatımla içiçe geçmişliği. Bu sadece modern cumhuriyetin bir töreni değil, modern cumhuriyetin iktidarının imgelerini de içinde barındıran söyleminin şenlikli bir gösterimini de içinde barındırmaktadır.

“*Modern Türk Resmi, yakın dönem tarihine tanıklık eden, onun serüvenine katılan, kırılma noktalarında durup düşünen bir imgenin toplumsal sanatı olmuştur.*”¹⁵⁴ Bu nokta da Cihat Burak’ın içinde sakladığı gizli anlamlarla zenginleştirdiği şenlikli resimleriyle, toplumsallıkla beslenen onu özümseyen bir sanatçı olarak bu imgenin oluşturulmasında önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Bize göre Cihat Burak’ın resimlerinde; şenlik ve törenlerin izini sürdüğümüz bu çalışmada, sanatçı en ciddi temalarda bile sakladığı ince mizah ile gülümsetmeyi başarmaktadır. Viladimir Propp ‘Güldürü Ve Gülüş’de güldürü türlerini sıraladıktan sonra iki tür gülüşten söz eder.”...*yalnızca alaycı gülüş ve kahkahalarla gülme bulaşıcıdır. Her zaman insanları birleştirici, kolektif bir nitelik taşır. Müstehzi gülüş bireyseldir, bir insanın zaferini gösterir, bu da kolektifliğin ahlaki erdemine ters düşer.*”¹⁵⁵ Bu noktada Cihat Burak ve onun eserlerinin derinliklerine gizlediği mizahı, ciddi şeyleri ciddiyetsizce anlatışının, kimi zaman da ciddiye alınmayışının bir komedisi olmalıdır.

Yaşadığı toplumun sorunsalına olduğu kadar, tarihi belgelere, eski metinlere, belgesel anlatımlara meraklıdır, Cihat Burak. Hayaller, düşler, olağandışı, çoğu zaman birbiriyle ilgisiz görünen unsurlar, kendine özgü mizah anlayışıyla hayatın yansıması olarak gördüğü sanat anlayışında biraraya gelmektedir. Beslendiği tüm bu kaynaklara kendi hayal gücünü katarak kendi sanatsal sisteminin kurulacağına inanan ve bu inanışla da kendine özgü olmayı başarabilen sanatçılardan biridir.

¹⁵⁴ Düşler, Gerçekler, İmgeler, Sergi Kataloğu, Pera Müzesi, 2013.

¹⁵⁵ Vladimir Propp, *Güldürü Ve Gülüş Sorunları*, çev:Berran Ersan Güldiken, Mizah Kültürü Dergisi, Sayı:2, 1992, s.24-28.

Son olarak çok yakın bir geçmişte tarihimizde iz bırakacağına inandığımız, ironisi içinde saklı gerçek bir şenlikli gösteri olan gezi parkı eylemlerinde, sanatın ve sanatçının ölümsüzlüğüne en güzel örneklerden birine ilham verir, Cihat Burak. “Biz Cihat Burak’ın resimleriyiz” diyen bir duvar yazısı ve bu yazıyı içine alan karenin oluşturduğu fotoğrafta, bu kez içinden geldiğince, gelişigüzel istif düzeni oluşturmuş canlı figürlerle, yaşayan bir Cihat Burak tablosu oluşur.

Kanımızca bu tablo sanatın ve sanatçının ölümsüzlüğünün bir göstergesi olduğu kadar; Cihat Burak’ın şenlikli anlatısının Antik Yunan’dan, Bizans’a, Osmanlı’dan, Modern Cumhuriyete bu kez başka bir meydana hayat bulmuş zamanlar arası bir yolculuğudur.



Resim 6.39: Cihat Burak’ın Resimleriyiz.

Sonuç

Antik Yunan toplumundan günümüze uzanan süreçte, yaşadığımız coğrafyanın kültürel birikiminde izlerini sürdüğümüz bu topraklarda; bereket, coşkunluk tanrısı Dionysos adına yapılan kutsama şenliklerinde doğanın döngüsü kutlanırken, iktidar mücadelesi, inançlar, savaşlar gibi asıl gerçekliklerin zemininde bir duygusal arınma yaratılmıştır. Yunan şenliklerinin başlangıcında Atina'da iktidarı ele geçirmek isteyen tüccar ve soylu sınıfın mücadelesi yatmakta, halkın kontrolünü ele almak adına şenlikler düzenlenmektedir. Dionysos şenliklerinde ilkel toplumlardan beri süregelen erginlenme ritüelleri tekrarlanır. Baharın uyanışı da bir erginlenme törenidir. Yaşam ancak iki cinsin birleşme figürüyle uyanabilir. 'Phallus', bereket tanrısı Dionysos'u temsil eden simgelerden biridir. Şenliklerinin içinde ortaya çıkan dramatik yarışmalardan Yunan tragedyası doğmuş ve bir kentin meşruiyet temsiline uzanan süreçte, demokrasinin ilk görüldüğü toplumu yaratmıştır. Dionysos şenliklerinden gelen esrime, doğanın uyanışı, yeniden doğma ritüellerinin uzantısı olan tragedya ile Atina kenti, kendi geleneğinden yeniden doğarken, demokrasi kendini tiyatrunun şenliği ve temsili üzerinden meşru kılmaktadır.

Tragedyanın bittiği noktada yeşeren, phallusun ana simge teşkil ettiği komedyaya, Dionysos şenliklerinin devamı olarak eğlendirici bir güldürü biçimi taşımakla beraber, toplumsal, tarihsel ve yönetsel olaylara, sorunlara ve kişilere yöneltilen bir taşlama, bir eleştiri biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dionysos şenliklerinden, tragedyaya ve komedyalara uzanan süreç, aynı coğrafya üzerinde yeşeren büyük imparatorluklar olarak Bizans ve Osmanlı şenliklerinde, farklı biçim ve ritüellerde tekrar eden bir gelenekte varlığını sürdürür.

Halil Akdeniz'in ifade ettiği gibi “*kültürler belli kalıplar aracılığıyla yolculuğa çıkar, aşılandıkça gelişir ve yaşarlar.*”¹⁵⁶Farklı kültürleri içinde barındıran toplumlar olan Bizans ve Osmanlı'da aynı coğrafyadan beslenerek birbirlerini aşlamış, ortak simgesellikler barındırarak melez bir kültürel gelenek oluşturabilmiştir. Bu ortak simgeselliğe bir örnek teşkil eden Osmanlı şenliklerinin görkemli süsleme sanatı nahıllar, Antik Yunan ritüellerinin güç, bolluk ve çoğalmayı simgeleyen ‘phallik’ öğelerini içinde barındırmaktadır. Dionysos şenliklerinden tragedyalara uzanan süreçte Atina kenti ile başlayan kentsel temsiliyet olgusunda; bütün devletler kendilerini temsil edecekleri bir sahneye ihtiyaç duymuşlar, bu sahne tarihsel süreçte tiyatrodan stadiona uzanmıştır. İstanbul'un kentsel temsiliyetinde ise bu dönüşümsellik, stadion geleneğinden Hipodrum'a oradan At Meydanı'na ve bugün modern stadyumlara uzanmaktadır.

Metin And insanoğunun mutluluğunu, kültürden eski olan oynama eğiliminin en önemli güdüsü olmasına bağlar. Antropolojik bir yaklaşımla işle oyun arasındaki aralığı kapatmak olgusudur önemli olan. Ona göre insanoğlu işini oyun, oyunu iş gibi yaptıkça daha verimli, dolayısıyla daha mutlu olur.¹⁵⁷ Bu noktada en büyük oyunlar olarak nitelendirebileceğimiz şenlikler ve onlara Bizans ve Osmanlı gibi büyük imparatorluklar tarihinde mekan olmuş İstanbul şehri, şenlik ve törenlerine sahne olmuş Atmeydanı'yla bir büyük oyun sahnesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada incelemeye çalıştığımız Antik Yunan'dan Bizans'a uzanan bir değerler sistemi üzerine inşa edilmiş Osmanlı şenlik ve törenlerinin, toplumun nasıl işlediği hakkında simgesel değerler barındırdıklarını düşünebilir, siyasal yapılar olarak İmparatorluk, Anayasa, Cumhuriyet, Ulus gibi simgesel karşılıklarla kodlanan sistemlerin oluşmasında rol oynadıklarını ifade edebiliriz.

¹⁵⁶ Halil Akdeniz, *Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2010, s.17.

¹⁵⁷ Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1969, s.kapak.

Osmanlı İmparatorluğu süresince yapılmış şenlikler, Orta Asya ritüellerinden, Roma mimuslarına, Anadolu ritüellerinden, Avrupa Rönesans gösterilerine kadar uzanan farklı coğrafyaların izlerini taşımaktadır. Metin And'a göre; Bizans'lı mimus'un biçim değiştirip karagöz oluşu, Bizans ve Osmanlı'nın yüzyıllarca yanyana yaşamış olmalarının bir sonucudur. Evliya Çelebi'nin aktarımıyla; yaşam ve ahlak bilgisi olarak karagöz, mimus'taki gibi siyasal atışmalar yaparken, mimus'da karagöz oyunu gibi günlük olaylara dair atışmalar sergileyen, iktidar karşısında halkı temsil eden bir yergicidir.

Toplumunu oluşturan bireylerin ortak duyularını ve geliştirdikleri tepkileriyle oluşturdukları kültürel yapının temelinde yatan semboller sistemi, siyasal iktidarın meşruiyetinde de önemli bir yer işgal etmektedir. Bu çalışmada incelemeye çalıştığımız Antik Yunan'dan Bizans'a uzanan değerler sistemi üzerine inşa edilmiş Osmanlı şenlik ve törenlerinin, toplumun nasıl işlediği hakkında simgesel değerler barındırdıklarını düşünebiliriz. Bu semboller ortak bir bilincin tanıdığı imgeler ya da etik değerler olabileceği gibi, bu topraklardan beslenen bir sanatçı olarak Cihat Burak resimlerinde gördüğümüz plastik semboller olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Çevresine sanat aracılığıyla bakan insan gerçekliğin farkına vararak, yaşadığı topluma duyarlı yaşarken, çevresi ile yaşam arasında bağ kurarak kendisinde var olan estetiği de sanat yoluyla dışa yansıtacaktır. Bu noktada İstanbul gibi kültürel zenginliği, tarihinden beslenen kentler, devingenlikleriyle sanatçıyı kışkırtır ve üretimlerine sonsuz kaynak oluştururlar. İstanbul'un en hareketli yerlerinden biri olan Atmeydanında 19. yüzyıl sonlarına kadar padişahlar veya saray mensupları tarafından pek çok şenlik ve tören düzenlenmiştir. Osmanlı'da bir şenlik türü olan meclis, aynı zamanda şenliklerin anlatıldığı minyatürlerde istif düzeninin bölümüdür. Aynı düzen tragedyadan günümüze uzanarak tiyatrodan da vardır.

Şenlikler birer büyük oyun, baştan sona kurgulanmış tören, birer büyük meclis'dir. Öyleyse bir istif düzeni kurarmışçasına resim yapan Cihat Burak'ın meclisleri/şenlikleri de onun bilinçaltında biriktirdiği imgelerden oluşmuş resimleri olmalıdır.

Şenlikler; padişahın tahta çıkışı, padişah çocuklarının doğumları, sultanların ya da saraya mensup kişilerin evlilikleri, şehzadelerin ilk derse başlamaları, kazanılan askeri zaferler, ordunun sefere çıkması, bir elçi yada konuğun ağırlanması, bir savaşın kazanılması, bir şehrin ele geçirilmesi gibi nedenlerle, en çok da şehzadelerin sünnet törenleri sebebiyle yapılmıştır. Bizans ve Osmanlı'da iktidarın gücünün temsilinde erkeklik simgeselliği önemlidir. Bu simgesellik üzerinden iktidarı hicvetmek, Cihat Burak resimlerinde de sıklıkla rastladığımız ustalıkla işlenmiş bir mizah ögesidir.

Osmanlı minyatürü gerçeğin tanıklığını yapan bir envanter dökümü olarak tarihi bir belge niteliğindedir. Bu yaklaşım Osmanlı tasvirine bir belgesel özelliği de katar. Cihat Burak resimleri de sanatçının bilinçaltında olanların envanteridir. Anlatısında, bilinçaltından çıkardığı tarihsel olayları, imgeleri yan yana istifleyerek, belgesel niteliğinde resimler yaratmaktadır. Minyatürler bir istif düzeni ile resmedilmişlerdir. Figürler ve nesnelere aynı düzlemde iç içe geçmiş bir görsellikle bakışımızı kaydırırlar. Bu noktada minyatürlerdeki istif dizgi düzeni, geleneklerden beslenen bir sanatçı olarak Cihat Burak sanatının bir öncüsüdür.

Siyasal iktidarların oluşum ve kuramsallaşma sürecinde şenlik ve törenler, yöneticiye kutsallıkla bağlılığı sağlamış, toplumsal meşruluk kazandırarak, destek görevi görmüşlerdir. Cumhuriyet Bayramlarının da ana olgusu olan anma törenleri, geçmişin günümüze temsil edici bir ritüelle aktarımıdır. Sanatçılar yaşadığı toplumun nabzını tutan bireylerdir. Onların eserleri toplumsal iniş çıkışların, dalgalanmaların, haykırıların ifade bulduğu düzlemlerdir. Bir sanatçı olarak Cihat Burak yaşadığı toplumun içinde bulunduğu sorunsalı kendi iç dünyasında harmanlayarak, imgelerin nasıl politik

olabileceğini, politik imgelerin ise nasıl içselleştirilebileceğinin farkındadır. Eserlerinde zamanlar ve imgeler arası yarattığı katmanları, düş ile gerçek arası bir yere konumlandırmaktaki hüneriyle, bunu siyasallaştırmadan, gülümsetebilmek yapabilmeyi başaran ender sanatçılardan biridir.

Osmanlı'da doğan Cumhuriyet'i yaşayan bir sanatçı olarak eski ve yeninin aceleci dönüşümünü izlerken yaratmaktadır, Cihat Burak. Eski metinlere, tarihi belgelere olan merakının yanında Evliya Çelebi seyahatnamesi okurken zamanın tersine seyahat eden, tarihsel belleğini hayatın en sıradan ve gündelik olaylarına varıncaya değin geliştiren bir modern gezgindir. Osmanlı mizahı hem divan edebiyatına hem de halk edebiyatına hizmet etmeye çalışmıştır. Gölge oyununda; Hacivat'la Karagöz'ün perdesi, Ortaoyununda; Kavuklu ile Pişekar'ın ortası, bu türlere örnek olarak gösterilebilir. Mizah unsuru yaptığı karakterlerinde Karagöz ve Hacivat hicvinin temsilcisidir, Cihat Burak. Onun resimlerinde; törenlerde, sazlı-sözlü eğlencelerde, düğünlerde-derneklerde yarattığı figürleri, soylu görüntünün içinde komik duruma düşmüş karakterlerin ironisini, hayal perdesinin tuvale dönüşmüş gerçekliğinde aktarır. Gölge oyunu, ortaoyunu, meddahlık gibi şenlikli anlatıların içinde saklı siyasal eleştiri geleneğinden gelen sanatçı, kendi imge dağarcığından çıkardığı figürleri, desenleri, çizgileri, renkleri kendi hayal perdesine dönüştürdüğü eserlerinde hicve döndürmeyi, döndürürken gülümsetebilmeyi başarmakta, bunu yaparken çoğu zaman bir minyatür düzeni gibi anlatısını kurgulamaktadır.

Beşir Ayvazoğlu'nun söylediği; minyatür figürlerinin hareket etmesi durumunda bu şematik hareketlerin bırakacağı etkinin komik olacağı düşüncesi, Onun için de geçerlidir. Cihat Burak resimleri de hareket edebilseler gerçekten komik etkisi yaratabilirler. Osmanlı üstü Cumhuriyet tarihi ile dalga geçtiği derinlikli bir mizahtır onunkisi, gelişigüzel anlatımlarla değil, geçmişten günümüze uzanan tarihsel zenginliklerden beslenen incelikli bir gülüş, hayatın içinden, en sıradan, en gündelik olaylarda bile masalsı bir hikayecilik.

Aynı zamanda yazar kimliğinin bir uzantısı olarak, çoğu zaman resimlerinin alt katmanı gibi kullandığı; kimi zaman eski, kimi zaman yeni yazı ile görsel bir figür haline getirdiği harflerinin, kelimelerinin zenginleştirdiği bir anlatisallık.

Cihat Burak geçmiş ve bugünün iktidarını aynı düzlemde buluştururken, Osmanlı'dan miras gelen kültürünün, cumhuriyetin getirdikleriyle harmanlanmasını sorgulamaya çalışmaktadır. Toplumunu sadece yakın geçmişiyile değil, içinde barındırdığı öğelerde saklı uzak geçmişiyile de yansıtmakta, zamanın içerisinde çekip çıkararak sanki bir hayal perdesinden bugüne baktırdığı imgeleriyle, hiç bitmeyen bir şenlik meydanı yaratmaktadır. Meddah bir bakıma hayal-baz ya da hayali denem ustasının kurduğu hayal perdesinin arkasından çıkıp, seyirciler karşısında öyküler anlatandır. Ressam Cihat Burak'sa kendi hayal perdesi olan tuvalinde anlatmaktadır öyküsünü. Biz onun anlatisında bir meddahın ustalığını, gölge oyununun hicvini, orta oyuncusunun halkı temsilini yakalar, bir nakkaş edasıyla oluşturduğu kompozisyonlarındaki zenginliğe hayran oluruz.

Bizans ve Osmanlı'da iktidar; meşruiyetini sağlamak için, çok eski yüzyıllardan beri kullanılan şenlik ve törenlere başvurmuştur. Metin And'ın belirttiği gibi “*Şenlik kendi başına bir sanat değildir ama sanatın doğal ortamı ve vitrini gibidir. Sanatın çeşitli türlerini biraraya getirirken, her birinin sınırlarını belirler, uzam ve zaman sanatlarından oluşan bir kesit sunar.*”¹⁵⁸ Bu noktada içinde bulunduğumuz postmodern toplumda farklı kılıklara bürünerek karşımıza çıkan şenlikler; olimpiyat oyunları, spor şampiyonaları, kültür ve sanat şenlikleri, sanat bienalleri, şehir karnavalları, ülkemizden yakın zamanda bir örnekle gezi parkı etkinlikleri gibi temalarda, yeniden hayat bulmakta; Cihat Burak'ın eserleri gibi sanatçıya ve sanata ışık tutmaya devam etmektedirler.

¹⁵⁸ Metin And, *16. Yüzyıl'da İstanbul*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s.140.

Kaynakça

- Abdülaziz Bey. (2002) *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, Prof. Dr. Kazım Arısan, Duygu Arısan Güney, İstanbul.
- Adanır, Oğuz. (2013) *Osmanlı ve Ötekiler*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Akal, Cemal Bali. (1990) *Sivil Toplumun Tanrısı*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Akdeniz, Halil. (2010) *Simgeler ve Akdeniz'in Kavramsal Dünyası*, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Akın, Banu Ayten. (2013) *Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu*, Zeitschrift für die Welt der Türken, Journal of World of Turks, Vol.5 No.2.
- Aktaş, Şehsuvar. (1996) *Şenlik*, Doktora Tezi, An.Ün.Sosyal Bilimler Enst. Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.
- Altıntaş, O. Eliri, İ. (2012) *Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu*, İdil Dergisi.
- And, Metin. (2000) *40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları*, Creative Yayıncılık, İstanbul.
- _____ (2011) *16. Yüzyıl'da İstanbul*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____ (1969) *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

- _____ (1982) *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- _____ (1962) *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, Elif Yayınları, İstanbul
- _____ (2007) *Türkiye’de Kuklacılık*, Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 27, Sayı 2, s: 177, <http://www.gefad.gazi.edu.tr>.
- Antik Dekor. (2013) *Gelenek-evrensellik-imelem-gerçeklik: Cihat Burak*, S.82, Aralık, www.antikalar.com.
- Aristoteles. (2005) *Poetika*, Çev. Nazile Kalaycı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Arslan, Mehmet. (2008) *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri I Manzum Surnameler*, Sarayburnu Kitaplığı, İstanbul.
- Atasoy, Nurhan. (2002) *Surname-i Hümayun*, Koçbank Yayınları, İstanbul.
- Atasoy N, Çağman F. (1974) *Turkish Miniature Painting*, RC.D. Cultural Institute Publications, İstanbul.
- Avcı, Artun. (1994) *Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece*, Birikim Dergisi, İstanbul.
- Ayhan Ece, (1988) *Cihat Burak’la Bir Söyleşi*, Gergedan Dergisi, S.11 Ocak 1988.
- Aytaç, Ömer. (1993) *Kent ve Boş Zaman, Dünyada ve Türkiye’de Güncel Sosyolojik Gelişmeler*, 1. Ulusal Sosyoloji Kongresi 3-4-5 Kasım Sosyoloji Derneği Yayınları, Ankara.

- Ayvazoğlu, Beşir. (1992) *İslam Estetiği*, Ağağ Yayınları, İstanbul.
- Bağcı, ağman, Renda, Tanındı. (2012) *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Barker, Ernest. (1995) *Bizans Toplumsal ve Siyasal Dşnş*, ev. Mete Tunçay, İmge Kitapevi, Ankara.
- Başkan, Seyfi. (2007) *Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları*, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs 2 S.15.
- Belge, Murat. (1997) *Tarihten Güncelliğe*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Benevelo, L. (1993) *Kent sosyolojisi*, Kitap Yurdu, İstanbul.
- Berk, İlhan. (2007) *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul.
- Berk, Tansuğ, Bykunal. (1991) *Cihat Burak*, Ada Yayınları, İstanbul.
- Boal, Augusto. (2011) *Ezilenlerin Tiyatrosu*, ev. Necdet Hasgl, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Bolat, B.Salman. (2007) *Milli Bayram Olgusu ve Türkiye 'de yapılan Cumhuriyet Bayram Uygulamaları*, Doktora Tezi, Ankara.
- Burak, Cihat. (1982) *Röportaj*, Güneş Gazetesi, 25 şubat 1982.
- Candan, Ayšın. (2010) *Oyun tören gösterim*, Norgnk Yayıncılık, İstanbul.

- Cantek, Levent. (1998) *Alt Kültür, Popüler Direniş Yöntemleri, Mizah ve Resmi Kültür*, Birikim Dergisi, İstanbul.
- Cerasi, Maurice. (2006) *Divanyolu*, Çev. Ali Özdamar, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Connerton, Paul. (1999) *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul.
- Çakaloz, Zeki. (1981) *Tek Başına bir Evren*, Sanat Çevresi, S.40, Şubat 1982.
- Çalıkoğlu, Levent. (2007) *Cihat Burak Retrospektifi*, İstanbul Modern, İstanbul.
- Çalışlar, Aziz. (2009) *Tiyatronun ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul.
- _____ (1983) *Ansiklopedik Kitap Sözlüğü*, Altın Kitaplar Yayınları, İstanbul.
- Durkheim, E. (1961) *The Elementary Forms of Religious Life*, Çev. J. W. Swain, Collier Books, New York.
- Dursun, A. Haluk. (2011) *Şehir ve Kültür İstanbul*, Profil Yayıncılık, İstanbul.
- Ertuğ, Zeynep Tarım. (2011) *Onaltıncı yüzyılda Osmanlı Sarayı'nda Eğlence ve Meclis*, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi ISSN:1303-5134, www.InsanBilimleri.com.
- Ergülen, Haydar. (2011) *Yalnız Çelebi Cihat Burak*, Sabit Fikir Dergisi, 15 Mart. www.sabitfikir.com.
- Fiske, John. (1999) *Popüler Kültürü Anlamak*, Çev. Süleyman İrvan, Ark Yayınları, Ankara.
- Güzel, Ö. (2006) *Dionysos Şenliklerinin Rönesans ve Barok Resin Sanatına Yansıması*, Sanat Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Granet, Thomson. (1990) *Aiskhylos ve Atina*, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul.

Halkbilim Terimleri Sözlüğü, www.tdk.gov.tr.

Hammer, (1822) *Constantinopolis und der Bosphorus örtlich und geschichtlich Beschrieben*. <http://babel.hathitrust.org>.

Huizinga, Johan. (2013) *Homo Ludens/ Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

İnak, Gülçin. (2000) *Osmanlı İmparatorluğu Döneminde İstanbul'da Eğlence Hayatı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, S.B.E., İstanbul.

İnalcık, Halil. (1958) *Osmanlı Padişahı*, Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Ankara Üniversitesi, CXIII, No:IV, Ankara.

Kafesçioğlu, Çiğdem. (2010) *Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkent'in 8000 Yılı*, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul.

Kışlalı, Ahmet Taner. (1990) *Siyaset Bilimi*, İmge Kitabevi, Ankara.

Koçak, H. (2011) *Kent-Kültür İlişkisi Bağlamında Türkiye'de Değişen ve Dönüşen Kentler*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi.

Korkmaz, G. Ezgi (2004) *Surnamelerde 1582 Şenliği*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kuban, Doğan. (2010) *Bizantion'dan İstanbul'a Bir Başkentin 8000 Yılı*, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul.

Lefebvre, H. (1998) *Modern Dünyada Gündelik Yaşam*, Çev. I. Gürbüz. MetisYayınları, İstanbul.

Nicolas, Michele. (2005) *Karagöz'de İnsanlık Komedyası*, Makale, Doğu'da Mizah içinde, Aktaran, Artun Avcı.

Nutku, Özdemir. (2000) *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

_____ (1987) *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

_____ (1981) *Türk Şenliklerinin Güç ve Bolluk Simgesi: Nahl*, Sanat Olayı, İstanbul.

Öngören, Ferit. (2001) *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Ortaylı, İlber. (2011) *Şehir ve Kültür İstanbul*, Profil Yayıncılık, İstanbul.

Örnek, Sedat Veyis. (1971) *Etnoloji Sözlüğü*, Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara.

Özbudun, Sibel. (1997) *Ayinden Törene*, Anahtar Kitaplar, İstanbul.

Pralong, Annie. (2011) *Bizans Yapılar, Meydanlar, Yaşamlar*, İstanbul.

Sakaoğlu, N. Akbayer, N. (1999) *Binbir Gün Binbir Gece*, Denizbank Creative Yayıncılık, İstanbul.

Sargon, Erdem. (1992) *Bayram*, İslam Ansiklopedisi cilt. 5, İstanbul.

Sayın, Zeynep. (2009) *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul.

_____ (2000) *Noli Me Tangere, Beden Yazısı II*, Kaknüs, İstanbul.

Seyitdanlıoğlu, Mehmet. (2009) *Eski Türklerde Devlet Meclisi "Toy" Üzerine Düşünceler*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi, Cilt: 28.

Şener, Alaeddin. (2011) *Siyasal Düşünceler Tarihi*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Sinanlar, Seza. (2009) *Atmeydanı Bizans Araba Yarışlarından Osmanlı Şenliklerine*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Ocak, Derya. (2006) *XVI. Yüzyıl Osmanlı Şenliklerinin Siyasal Boyutları ve Gündelik Hayata Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi Ankara Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Özer N, Ayten M. (1995) *Tarihsel Süreç İçerisinde Meydanlar ve Gelişimi*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Fakültesi, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, Kentsel Doku Değerlendirme Dersi Araştırması.

Pakalın, M. (1983) *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.

Pralong, Annie. (2011) *Bizans, Yapılar, Meydanlar, Yaşamlar*, Çev: Buket Kitapçı Bayrı, Kitap Yayınevi, İstanbul.

Propp, Vladimir.(1992) *Güldürü Ve Gülüş Sorunları*, Çev:Berran Ersan Güldiken Mizah Kültürü Dergisi, Sayı:2.

Yerdelen, Selda. (2010) *Osmanlı Şenliklerinde kullanılan Nahıl, Yapma bahçe, Şekerden Temsiller ve Tasarımcıları*, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı:59.

Yücel, Erdem. (1966) *Bizans Devrinde Hipodrom*, Arkitekt dergisi, cilt:322.

Tansuğ, Sezer. (1992) *Şenlikname Düzeni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_____ (1976) *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları, İstanbul.

Tanyeli, Uğur. (2012) *Uluslararası İstanbul Tasarım Bienali Ön Etkinlikleri-1*, İKSV Yayınları, İstanbul.

Thomson, George. (1990) *Aiskhylos ve Atina*, Çev.Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul.

Tokalak, İsmail. (2010) *Bizans - Osmanlı Sentezi*, Gülerboy Yayıncılık, İstanbul.

Turani, Adnan. (1998) *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. www.tdk.gov.tr.

Türkdoğan, Orhan. (2004) *Kültür-Değişme ve Toplumsal Çözülme*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Kaynak İnternet Siteleri

www.antoloji.com

www.antikalar.com

www.belgeler.com

www.biristanbulhayali.com

www.birikimdergisi.com

www.blogmilliyet.com

www.egoistokur.com

www.frmtr.com

www.dieweltdertuerken.org

www.galerinev.com

www.hurriyet.com

www.tdk.gov.tr

www.peramuzesi.org.tr

www.istanbulmodern.org

www.lebriz.com

www.onlinelibrary.com

www.gefad.gazi.edu.tr

www.insanbilimleri.com

www.milliyet.com.tr

www.sabitfikir.com

www.onlinelibrary.com

www.imoga.org

www.idildergisi.com

www.wikipedia

www.marmara.edu.tr

www.saltonline.org.tr

Özgeçmiş

1969 yılında Ankara’da doğan H.İşıl Şapçı 1986 yılında Erenköy Kız Lisesi’nden mezun olmuştur. Aynı yıl başladığı İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi’ndeki eğitimini 1990 yılında tamamlamıştır. 1993-1994 yılları arasında University of California, Davis’de Akademik İngilizce Eğitimi almıştır. Eğitim sürecini tamamladıktan sonra Davis Medical Center ABD, Türk Hoechst A.Ş., Fako A.Ş., Schering A.Ş.’de profesyonel yöneticilik hayatını sürdürmüştür. Yöneticilik kariyerinden sonra 2000-2005 yılları arasında Medikal İthalat ve Pazarlaması üzerine kendi şirketinde çalışma hayatına devam etmiştir.

2006-2010 yılları arasında IMOGA İstanbul grafik sanatlar müzesi gravür atölyesinde çeşitli özgün baskı teknikleri üzerine eğitim almış ve IMOGA Karma sergilerine eserleriyle katılmıştır.

2010 yılında F.M.V. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı’na başlamıştır. Evli ve bir çocuk sahibidir.