

CİHAT BURAK'IN RESİMLERİNDE
HAYAL VE MİZAH

ESRA ZEYNEP ÖZERAKIN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

CİHAT BURAK'IN RESİMLERİNDE HAYAL VE MİZAH

ESRA ZEYNEP ÖZERAKIN

Resim, M.S.G.S.Ü., 2009

Sanat Kuramı ve Eleştiri, Işık Üniversitesi, 2014

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

CİHAT BURAK'IN RESİMLERİNDE HAYAL VE MİZAH

Yüksek Lisans Tezi
ESRA ZEYNEP ÖZERAKIN

ONAYLAYANLAR:

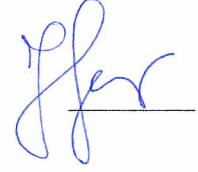
Doç. Dr. Emre TANDIRLI
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



Prof. Dr. Zeynep SAYIN
(Tez Eş Danışmanı)

Artuklu Üniversitesi



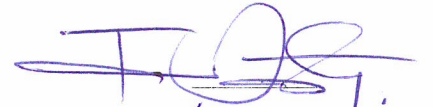
Prof. Dr. Halil AKDENİZ

Işık Üniversitesi



Prof. Tamer BAŞOĞLU

Işık Üniversitesi



Prof. Beril ANILANMERT

Işık Üniversitesi



Onay Tarihi: 21/04/2014

CİHAT BURAK'IN RESİMLERİNDE HAYAL VE MİZAH

ÖZET

Bireyin algısına kılavuzluk eden, hayallerdir. Nesnenin ilişkiler sistemi, hayali için de geçerlidir. Nesnenin anlatımı, hayalde karışık, düşüncede ise nettir. Bu karışık yapı dolayısıyla da hayal, düşünceyi de özünde barındırır. Anı ise, hayallerin canlanmasıdır. Mizah ise çelişkilerin saklanılmak istenirken açığa çıkmasından başka bir şey değildir. Cihat Burak, toplumsal eleştiriye yatkınlığı, kullandığı biçim ile içeriğin karşılıklı etkileşim içinde olmasını da gerekli kılmıştır. İnsanların gülünç, abartılı, sorumsuz ve benzeri hallerini resimlemiş, gözlemlerini bize olduğu gibi yansıtmıştır. Hazırlanan bu çalışmada da Cihat Burak'ın sanatı bu bağlamda incelenmiştir.

CIHAT BURAK PAINTINGS OF IMAGINATION AND HUMOR

Abstract

That guides an individual's perception, dreams are. Object relational system, applies to the dream. The object of the narrative, mixed with fantasy in thought, is the net. This complicated structure imagined therefore, the essence of the idea of hosting. If memories, dreams is the revival. The contradictions of humor while attempting to release the stored is nothing other than. Burak, susceptibility to social criticism, which used to be in the interplay of form and content is also required. People's ridiculously extravagant, irresponsible and similar cases have the photos, observations were coalescing dreams. Burak's art prepared in this study were examined in this context.

TEŞEKKÜR

Isık ünıversitesi sanat kuramı ve eleştiri Yüksek lisans öğrenimim boyunca, engin bilgisiyle hayatıma yön veren, öğretici yanı ve kişiliğiyle tezin başlangıç ve bitiş anına kadar yardımını esirgemedi yanımıda olan güvendiğim ve dayandığım, sevgili eski tez ve şimdiki tez eş danışmanım Prof. Dr. Zeynep Sayın'a, sonrasında değişen ve kısa süre da olsa çalışma şansı yakaladığım, büyük bir mütevazilik ve güler yüzüyle bana ilgi ve desteklerini esirgemeyen, tez danışman hocam sayın Doç. Dr. Emre Tandırılı' ya, bilgi ve desteğiyle yanımıda olan sevgili Hüma Gencer' e ve maddi-manevi desteklerini hiç esirgemeyen aileme tesekkürlerimi sunarım.

İçindekiler

Özet.....	i
Abstract.....	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler	iv
Resim Listesi.....	v
Giriş.....	1
1. Hayal ve Gerçek	2
1.1 Hayal ve Gerçek	2
1.2 Hayal, Gerçek ve Yaratıcılık	16
2 Hayal ve Mizah	19
2.1 Osmanlı Tarihinde Mizah	19
2.2 Cumhuriyet Tarihi İçerisinde Siyasal Mizah	22
2.3 Kimlik ve Özdeşlik	30
3 Cihat Burak	37
3.1. Cihat Burak	37
Sonuç	50
Kaynakça	52
Özgeçmiş	61

Resimler Listesi

Resim 1. Göstermelik.....	12
Resim 2. Cihat Burak vazo	12
Resim 3. Cihat Burak Karagöz'ün evi	13
Resim 4. Karagöz ve Hacivat.....	15
Resim 5. 19 Mayıs 1960 Gösterileri	28
Resim 6. Dev Yarasa.....	29
Resim 7. Gazete küpürü	30
Resim 8. Başkomutan Meydan Muharebesi	30
Resim 9. First Lady'miz	31
Resim 10. Dolmabahçe Sarayı'nın Önünde Malul Gaziler	32
Resim 11. Eylemlerimiz.....	42
Resim 12. Piri Reis	43
Resim 13. Moby Dick	43
Resim 14. Üç Güzeller	44
Resim 15. Venüs'ün Doğuşu	44
Resim 16. Edouard Manet, Olympia, 1863.....	46
Resim 17. Titian, Urbino Venüsü, 1538	46

Resim 18. Şairin Ölümü.....	52
Resim 19. İnterior	53
Resim 20. Sultan Sofrası.....	54
Resim 21. Kafatası Sevicileri.....	56
Resim 22. Saz Heyeti	59
Resim 23. İçkili Sarkı	62
Resim 24. Devenin Başı	62
Resim 25. Askerlik Hatırası	63
Resim 26. Tüketim Toplumu	64

GİRİŞ

Sanatçının yaratıcılığını kendisinin hayal gücü ortaya çıkarır. Gerçekte olan varlıkların kişinin hayal gücü ile etkileşimi paha biçilmez sanat eserlerini ortaya çıkarır. Bu durumda gerçek varlığın bazı yönleri sanatçı uğraşı olur ve sanatçı kendi hayalleriyle orijinal bir ürün yaratarak kendine has tarzını ortaya çıkarır.

Cihat Burak da sanatında insanların gülünç, abartılı, sorumsuz vb. hallerini resimlemiş, gözlemlerini düşlerle kaynaştırmıştır. Resimlerinde süsleyici unsurlara yer vermesi, mizahı kullanarak toplumsal gerçekleri yansıtması, genelde büyük bir yalnızlık serüveni olan özel yaşamının, imgelem gücünün eşsiz mizah fantezileriyle bezendiğini vurgulamaktadır. Cihat Burak'ın resimlerinde, mizahi istifler ve zıtlıklar dünyasının varlığı dikkati çekmektedir. Sanatçı, fantastik tasarımlarını günlük gözlemlerinden çıkararak, sonra da onlara hayal âleminin yaratıkları görünümünü veren bir düşsel resimci olarak tanımlanabilir. Eserlerini ortaya koyarken, dünyadan aldığı tüm algıyı resmin konusuna ekleyen ve sanatı yaşamın bir yansıması olarak ele alan Cihat Burak'ın resimlerine hayaller, şiirler, fanteziler ve mizah karışmıştır. Gerçeküstü unsurları kara mizahla birleştirerek özgün bir resim dili ortaya çıkaran sanatçı, ele aldığı konuları özgün hiciv anlatımıyla yeniden yorumlamıştır.

Cihat Burak'ın resimlerinde mizahı konu alan bu çalışmanın ilk bölümünü hayal ve gerçek olguları oluşturmaktadır. İkinci bölümde ise hayal ve mizah kavramları, Osmanlı Tarihi ve Cumhuriyet döneminde mizah olarak ele alınmış kimlik ve özdeşlik olgularıyla ilişkilendirilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise Cihat Burak'ın sanatı plastik görsel sanatlar içinde, eserlerinde işlediği hiciv, fantezi, hayal ve mizah bağlamında değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM: HAYAL VE GERÇEK

1.1. Hayal ve Gerçek

İnsan, hayalleri ile yaşayan bir varlıktır. Yahya Kemal Beyatlı'nın; "*İnsan, âlemde hayal ettiği müddetçe yaşar.*"¹ dizesi bu düşünceyi gösterir nitelikte yıllar öncesinden seslenmektedir. Hayal kavramı Ferit Develioğlu'nun Osmanlıca Türkçe sözlüğünde , "*İnsanın kafasında tasarlayıp canlandığı şey. Hakikati bilmeyip akılla tasarlanan veya gölgeli görülen şey.*"² olarak ifade edilirken, muhayyele (a.s. hayâl'den) ise muhayyel sözcüğünden gelmekte olup muhayyel (a.s. hayâl'den); "*Tahayyul olunmuş, hayal kurulmuş*"³ demektir. Hayal, onu kuranın umutları, özlemleridir ve toplumun yaşam biçimi ve büyük ölçüde çevresel koşullara, kültürüne ve tarihine bağlı olarak gelişir, şekillenir. Dolayısıyla da dayanağını bir anlamda gerçeklikten alır.

İnsan düşüncesi doğası gereği, diğer canlı varlıklardan farklı bir yapıya sahiptir. Buradan hareketle insan davranışının dayanağının düşünce olduğu da söylenebilir. Düşünme davranışı hayal ile örüntülüdür. Hayal; "*insanoğlunun geleceği algılama becerisi ile var olanı ya da gerçek dünyayı olduğundan farklı kurgulama yeteneğidir*" şeklinde ifade edilebilir⁴.

Hayal; anı, özlem, umut, korku gibi durumları kapsamaktadır. Zihnin uyanık olması durumunda, kişi düşüncelerini sözel olarak ve kavramlarla anlatır. Hayallerde ise bu durum, zihinsel imgeler vasıtasıyla gerçekleştirilir. Bu durumda hayali yaratımda bilinçaltı işlevleri büyük önem taşımaktadır. Bilinçaltında bireyin tarihi, algısı ve kendine özgü yaşamı, hayal kurmasındaki en etkin rolleri oluşturur.

Hayali yaratımda bilinçaltı işlevleri de bilinç kadar önemlidir. Bireyin tüm duygularının görünen yüzlerinin toplandığı yer olan bilinçaltı, fanteziyi ve dolayısıyla hayalciliği besler. Bireyin tarihi, algısı ve kendine özgü olan yaşamı,

¹ Kemal, Y., *Kendi Gök Kubbeimiz*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1974. s.35.

² Develioğlu ,F., Osmanlıca-Türkçe sözlüğü

³ Develioğlu ,F., a.g.y.,

⁴ Sorlin, P., *Düş Söylemleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004. s.54.

hayal kurmada etkin rol oynamaktadır. Birey, değişmez olana, kendisine sunulan gerçekliğe ve bu gerçekliğin sunduğu baskıya karşı gelmektedir.

*“Baktığımızda, gördüğümüz; işittiğimizde, duyduğumuz; dokunduğumuzda, hissettiğimiz... yani duyularımızın, duygularımızın, düşüncelerimizin bizde bıraktığı izler ve daha önceki izlerine yaptığı çağrışım, kısacası fark etme, duyumsama; algıdır”*⁵. Hayal dünyası, görüşün önündeki perdedir. Hayal ise algılananlardan bireyde yer eden özel parçalardır. Jean Paul Sartre’a göre bu parçalar; içe özgü görüşün izleri, bir şeyin bilinci ve anlam taşıyıcısı olmaktadır.⁶ *“Hayal, nesnenin zihindeki sureti, zihindeki yansımasıdır, hatta fiziksel bir algılamının ürettiği bir duyumun zihinde yeniden üretilmesidir”*⁷.

Bireyin algılamasına hayaller rehberlik eder. Batur(2000)’a göre hayal; *“nesnenin zihindeki sureti, zihindeki yansımasıdır, hatta fiziksel bir algılamının ürettiği bir duyumun zihinde yeniden üretilmesidir”*⁸. Kişinin dünyası, meydana getirdiği hayaller ve örüntüleriyle hayat bulur. Hayal dünyası bu örüntüyü dış dünyadan bağımsızca bir araya getirerek oluşturur. Atakay bu oluşumu, *“insanın yapısını, bakış açısını, hayallerini, algısını oluşturan düzenidir”*⁹ şeklinde belirtmektedir.

“... bir hayali hayal olarak dolaysızca kavramak ile genelde hayallerin doğası üstüne düşünceler kurmak, başka başka şeylerdir. Hayal olarak varoluşa ilişkin hakiki bir kuram oluşturmanın tek yolu, bu konuda düşünömlü bir deneyden doğrudan kaynaklanmayan herhangi bir şey ileri sürmekten kesinlikle kaçınmaktır. Gerçekten de, hayal olarak varoluş güçlükle ele geçirilebilecek bir varlık kipidir. Zihnimizi yormamızı gerektirir; ama en önemlisi, tüm varoluş kiplerini fizik varoluşu örnek alarak kurma yolundaki neredeyse alt edilmez alışkanlığımızdan kurtulmamız gerekir. Varlık kiplerinin birbirine böyle karıştırılması, başka her yerde olduğundan daha akılçeler burada,

⁵ Ponty, M.M., *Algılanan Dünya*, çev. Ö. Aygün, Metis Yayınevi, İstanbul, 2005.

⁶ Sartre, J.P., *İmgelem*, (Çev. A. Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 1936. s.65.

⁷ Batur, E., *Başkalaşım I-X, X-XX*, Kırmızı Yayınları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000. s.132.

⁸ Batur, E., a.g.y., s.132.

⁹ Friedman, N., “İmge” ,çev. K. Atakay, *Kitaplık*, 74:80-89.

çünkü hayal olarak kâğıt yaprağı ile gerçeklik olarak kâğıt yaprağı, birbirinden farklı iki varoluş düzleminde tek ve aynı yapraktır zaten”¹⁰.

Doğu geleneklerindeki düşünce yapısına bakıldığında da hayal ile gerçek arasında bir ayrımın olmadığı görülmektedir. Tüm bu bilgiler bizi Cihat Burak’a bağlamaktadır. Onun resimlerinde de gözlemlenen hayal ile gerçek arasında keskin sınırlar olmamasıdır. Dolayısıyla Burak’ın sanatını kavrayabilmek adına bu düşünsel izlek üzerinden giderek detaylandırmak gerekir.

Manevi deneyimlere dayanan tasavvuf felsefesi de bu konuyla ilgili olarak geniş ve detaylı görüşler ileri sürmüştür.

Tasavvuf, özelde kişilerin ruhlarında derin izler bırakırken; genelde ise toplumu ahlaklı kılan temel etkenlerdendir. Bir yaşama, dünyayı algılama biçimidir. İslam dünyasında Messai okulunun ikinci kurucusu kabul edilen Farabi, daha çok Aristo ve Eflatun’un düşüncelerinden etkilenmiştir. Hakikat, Farabi metafiziğinde de önemli bir yer tutar. Türk İslam felsefesinin en büyük temsilcilerinden olan Farabî’ye göre hakikat birdir. Felsefe bu gerçeğin bir yanını, din ise diğer yanını oluşturmaktadır. Filozof, din ile felsefeyi uzlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda felsefeciler ve felsefi ekoller arasında farklılığın olmayacağını, onların da birlik içinde olması gerektiğini belirtmiştir¹¹. Farabi, hakikat kavramının bir şeyin kendine özgü varlığını ifade ettiğini belirtmekte, ancak bu kavramı Tanrı dışındaki varlıklar için kullanmaktadır. Dolayısıyla Farabi metafiziğinde “*Tanrı’nın kendine özgü varlığı inniyet, diğer mevcutların varlığı ise hakikat kavramı ile karşılanır*”¹².

Hakikat kavramı bağlamında Farabi ile benzer bir yaklaşım sergileyen İbn-i Sina, hakikati bir şeyin onunla kendisi olduğu şey olarak algılar. Buna göre hakikat, düşünürün ifadesiyle “özel varlık”tır. Başka bir açıdan İbn-i Sina, hakikati “*her bir varlığın kendisi için zaruri olan ve ona belli bir gerçeklik kazandıran özelliği*” şeklinde tanımlar¹³. Ona göre hakikati olmayan bir şeyin ne zihinde ne de dış

¹⁰ Sartre, J.P., *İmgelem*, çev. A. Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 1936. s.65.

¹¹ İbn Rüşd, *Tehafüt-et-Tehafüt (Tutarsızlığın Tutarsızlığı)*, çev. K. Işık ve M. Dağ, Samsun, 1986. s.234-235.

¹² Atay, H., *İbn Sina’da Varlık Nazariyesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001. s.153-156.

¹³ Goichon, A. *İbn Sina Felsefesi ve Ortaçağ Avrupa’sındaki Etkileri*, çev. İ. Yakıt, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1993. s.89.

dünyada gerçekliğinden söz edilebilir. “Her şeyin hakikati, kendisine uygun düşen varlığa sahiptir”¹⁴. Ancak hiçbir şey Tanrı kadar, kendisine özgü olandan daha fazla kendi varlığına sahip değildir. Böylece Tanrı’da hakikat, en mükemmel şekilde zihin dışında bulunur. Ayrıca zihinde, hariçte olduğundan daha az da değildir.

İbn-i Sina ve Farabi’nin, felsefi düşüncelerinde varlıkla birlikte mahiyet kavramını da ele almışlardır. Buna göre bir şeyin mahiyeti denildiğinde, o nesnenin tümel olarak zihinde belirmesi anlaşılmalıdır. “Şayet bu nesne, dış dünyada tekil olarak şahıs kazanmışsa buna da hüviyet adı verilmektedir”¹⁵. Bu suretle varlık ve mahiyet arasındaki ayırımın varlıkların dış dünyada var oluşları ile zihinde var oluşları arasındaki ayırma göre belirlendikleri söylenebilir.

Hayal, İbnü’l Arabî’nin düşünce sisteminin en önemli özelliklerinden biri olmaktadır. Esasında İbnü’l-Arabî, hayalden ilk olarak söz eden bir düşünür değildir. Kendisinden önce bir çok filozof hayalden söz etmiş ve özellikle hayalin epistemolojik düzeyde önemine dikkat çekmişlerdir. Yine birçok çağdaş araştırmacı, dinî ifade açısından hayalin önemine değinmiş ve genellikle kendi duyarlılıkları doğrultusunda, hayali sadece insan öznesine göre değerlendirmişlerdir. Dolayısıyla tıpkı ilk dönem Müslüman düşünürler gibi; edebiyat, sanat, bilim ve teknolojide yaratıcı hayal gücünden bahseden bir çok çağdaş araştırmacı da hayalin insani düzeyine vurgu yaparken ontolojik statüsü hakkında pek bir şey söylememişlerdir¹⁶

Tasavvufta hayal hakkında ileri sürülen görüşler üç genel kategoride ele alınabilir:

- Hayal, beş duyunun işlevsel bir devamından oluşur. Dolayısıyla duyuyla algılanamayan hayal olmamakta, hayal edilemeyen de düşünülememektedir. Hayal, duyuyla düşünce arasında bir algı gücüdür.

- Hayal gücü ile mütehayyilenin (beyinde hayal kurma merkezi) işlevleri birbirinden ayrıdır. Mütehayyile, duyuyla akıl arasında aracı olan hayal yetisi duyuyla kaynaklanan imajları saklar. Mütehayyile ise bu imajları birleştirip ayırmak suretiyle serbest tarzda üretir ve sadece fiziki dünyadan değil, bunlardan

¹⁴ Goichon, A. a.g.y., s.89.

¹⁵ Atay, H., *Farabi ve İbn-i Sina’ya Göre Yaratma*, Ankara 1974. s.123-125

¹⁶ Addington, J.E., *% 100 Düşünce Gücü*, çev. B. Çetinkaya, Akaşa Yayınları, İstanbul, 1997. s.68.

daha önemli olarak metafizik evrenden de manevi etkilenmeler, esinler şeklinde etkiler alır.

- Bazı düşünürler ise hayalin kozmolojik gerçekliğinden de söz etmişlerdir. Örneğin Sühreverdi, dış dünyada gerçekliği olan hayal alemini, ortak duyuya ait suretlerin hazinesi olarak görür. Ancak İbnü'l Arabi bu görüşü daha ileri bir düzeye götürerek hayali, sadece ara bir evren olarak kozmolojik düzeyle sınırlı tutmamış, tüm evrenle eş tutarak ona ontolojik bir boyut kazandırmıştır.¹⁷ İbnü'l-Arabî, marifet teorisi yönünden hayalin epistemolojik önemini ön plana almakla beraber, hayali nesnel gerçeklik zemininde tartışmak suretiyle hem kendisinden önceki filozoflardan hem de çağdaş düşünürlerden ayrılır. Zira ona göre hayal, sadece düşüncenin temel kurucu unsuru değil, aynı zamanda evrenin de bir unsurudur. Dolayısıyla İbnü'l-Arabî hayali, hem psikolojik hem de ontolojik düzeyde oldukça geniş bir anlam çerçevesi kapsamında, önemli bir kavram olarak değerlendirmektedir. İbnü'l-Arabî'nin hayal kavramıyla anlatmak istediği sadece düşünsel yapıya ait bir kurgu değildir. O, hayali kendi varlık düşüncesi açısından oldukça önemli bir konuma yerleştirir. Bu kavramla, ontolojik düzeyde, Hakk'ın ilk oluşum derecesine, bütün evrene ve duyuvar alemi ile metafizik evren arasında, kendine özgü bir takım işleyiş biçimleri olan üçüncü bir evrene işaret edilmektedir. Bu ara âlem, berzah olarak tanımlanmaktadır. Hem bilgi hem de varlık tasavvuru açısından bakıldığında, İbnü'l-Arabî'nin genel düşünce sisteminde hayal kavramı oldukça önemli ve bir o kadar da geniş bir içeriğe sahiptir. Esasında yapılan bütün bu ayrımlar mutlak değildir. İbnü'l-Arabî'nin genel varlık tasavvurunda olduğu gibi, hayal anlayışında da tek bir ezeli gerçek ve onun farklı oluşumları söz konusu olmaktadır.

Epistemolojik olarak hayal, duyu organları kadar gerçek, hatta onlardan daha etkin çalışan bir bilgi yeteneği ve algılama yetisidir. İnsandaki bu yeti, algılanabilir verilerin değişimini gerçekleştirmek suretiyle onları, deşifre edilmesi gereken simgelere dönüştürür. İnsani/epistemolojik boyutta hayal, en dar anlamıyla duygusal olarak algılanabilen, şekil ve suretleri olan şeylerle, şekle ve surete sahip olmayan bilinci, kısacası dış dünyanın çokluğu ile öznenin birliğini bir araya getiren yeteneği

¹⁷ Corbin, H., *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi*, Princeton, 1969. s.256.

temsil eder. Maddî dünyanın karanlığı ile ruhun aydınlığı arasında bulunan bir perde olarak hayal, maddî duyular ile soyut anlamları, karşılıklı olarak birbirine yaklaştırır. Epistemolojik boyutta hayal, iki karşıt algı düzeyini birbirine uzlaştıran üçüncü bir algı düzeyidir¹⁸.

Ontolojik düzeyde mutlak hayal tüm evrenin ortaya çıkışını âlemin zuhurunu sağlıyorsa, insanî düzeyde de hayal aktif ve gerçekleştirici konumdadır. Zira insanî anlamda hayal, mutlak, metafizik hayalin bir kısmı, onun bir uzantısıdır. Dolayısıyla burada söz konusu olan hayal, basit anlamıyla bütünüyle zihnin ürettiği salt bir kurgu, sınır tanımayan bir fantezi değil, metafizik hayalin bir uzantısı olarak algılayabilen ve algıladığı şeyleri gerçekliğe dönüştürebilen aktif bir hayaldir. Çünkü melek gibi ruhanilerin suretlerini bu insani yetiye, ancak ontolojik düzeydeki ayrık hayal yükseltebilmektedir. İşte bu mutlak hayale mukabil olarak, insan da kendindeki bu yeti aracılığıyla, tüm alemleri, onların sembollerini ve hatta Rabb'ini hayal edebilmektedir. Dahası, aslında hayalin bu her iki düzeyi, tek ve aynı ezeli sürecin farklı görünümleridir. Kısacası, hayal içinde hayal söz konusudur¹⁹. Çünkü yaratıklar, duygusal gerçeklik düzeyinde de hayalde, mutlak hayal boyutundadırlar. Bu nedenle “*İnsanlar uykudadırlar, öldükleri zaman uyanacaklar*” hadisinde duygusal gerçekliğin de bir hayal olduğuna işaret etmişlerdir.

Bu hayal yetisi, kendisi de bir perde olmakla birlikte sürekli, mutlak, gizli ve bilinemez olanı ortaya çıkarıp açtığı için, bir birine zıt iki farklı olanağa sahiptir: Hem örter, gizler ve hem de açar. Hayal; latif ya da yoğun olsun kesinlikle bir sureti, bir formu gerektirdiği için mutlak gerçek için bir perdedir. Bu düzeyde hayalî algı, eğer somut ve yoğun bir suret şeklinde olursa insanı putperestlik tehlikesine hapsedebilir. Ancak, “*aynı zamanda bu hayal perdesi gittikçe latif bir hal alabilir ve sonuçta insanı kurtuluşa götüren, varlığı hakikati üzere bilmeye, yani marifete ulaştırabilir*”²⁰. İşte bu şekilde, sadece maddî duyuların algılarıyla kayıtlı olmayan metafizik yönü itibarıyla hayal, akıl gibi Allah'ı tanıma gücü olan bir yeti olarak tanımlanmaktadır.

¹⁸ Chittick W.C., *Hayal Alemleri*, çev. M. Demirkaya, Kaktüs Yayınları, İstanbul 1999. s.78-79.

¹⁹ Corbin, H., *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi*, Princeton, 1969. s.256.

²⁰ Chittick W.C., *Hayal Alemleri*, çev. M. Demirkaya, Kaktüs Yayınları, İstanbul 1999. s.78-79.

Hayal dünyası, metafizik ile fizik arasında bir ara dünyadır, bir geçiş alemidir. Dolayısıyla *“hayal dünyası ile sanatsal düşünüş arasında bir ilişki vardır”*²¹. Tasavvufi düşüncede geniş yer bulan manevi yolculuk sırasında görme olgusu, elbette göz ile gerçekleşen basit bir duyu değil, bir yürek deneyimini ifade eden görmedir. İzafî ve geçici varlıklar dünyasının ötesinde ebedî ve mutlak bir şeyler arayan Sûfiler, “şehadet âlemi, zuhur âlemi, imkan âlemi” gibi adlarla anılan bu âlemi, mutlak varlığın bir gölgesi sayarlar ve başta kendileri olmak üzere bütün mevcudatı, ilahî kudretin bir tezahürü olarak görürler²². Tasavvuf düşüncesine göre, çokluk (kesret) dünyası olarak adlandırılan bu dünyanın olgusal biçimleri, insanların gözlerini perdeler ve onların bu biçimlerin temelinde yatan bütünlüğü (vahdet) görmelerine engel olur. *“Varlıklar varoluş tarzlarının bir gereği olarak, kendilerini açıklayan, oluşturan varlığı sergileyip göstermek yerine, bu varlığın görünmesine engel olan birer perde fonksiyonu icra ederler”*²³. Perde arkasını görmek, bu durumun farkına varmak, algılayabilmek önemli ve zorlu bir çaba gerektirir.

Sûfilere göre, insan zihni sıradan günlük deneyim düzleminde kaldığı sürece bu farkındalığa ulaşamaz. Bunun için kişinin tam bir değişim veya dönüşüm deneyimi yaşaması gerekmektedir. Bilinç, varlık dünyasının her bir varlığın öz ya da cevher adı verilen kendi ontolojik çekirdeği ne sahip olduğu sağlam ve kendi başına var olabilen varlıklardan meydana gelen bir gerçeklik alanı olarak deneyim edildiği bilgi düzey ya da boyutunu aşmalıdır. *“Zihinde, dünyanın tamamen farklı bir aydınlık içerisinde sunulduğu, her yönü ile bambaşka olan bir bilinç türü oluşmalıdır. İşte tasavvuf düşüncesindeki aşk, riyazet, çile, fakr, terk, candan geçmek... Hep bu bilinç düzeyini elde edebilme adına ortaya konan çabaların yansımalarıdır”*²⁴. Sufî böylece tasavvuf düşüncesinde önemli yer tutan “ölmeden evvel ölünüz” sözünün de masadaki olur. Sûfilere göre insanın kalbi, gerçekleri doğrudan ve araçsız olarak algılayabilen bir araçtır. Bu yüzden o gönül gözü veya kalp gözü gibi adlarla adlandırılır. Dolayısıyla *“kâmil insanın gönlü sonsuz halden hale girişleri yaşayan, Tanrı'nın asla tekrar etmeyen tecellilerinin algılandığı bir*

²¹ Kılıç, M.E., *Sufî ve Şiir, Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004. s.67.

²² Selçuk, B., “Yunus Emre’de Bakma ve Görme Biçimleri” *I. Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu*, İstanbul, 8-10 Ekim 2008. s.154.

²³ İzutsu, T., *İslam Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler*, çev. R. Ertürk Anka Yayınları, İstanbul, 2002.s.84.

²⁴ İzutsu, T. a.g.y., s.84.

*seyir yeridir*²⁵. Tasavvufi düşüncede hakikati algılama aracı baştaki maddi göz değil manevi görme aracı olan ve perdenin arkasını gören bir iç göz, can gözüdür. Normal rüya, göz kapalıyken görülürken; gerçek âşık bir çeşit rüya sayılan olayı can gözünü açarak görmüştür. Bu suretle, “gerçeği algılayarak adeta yeniden doğmuş, gerçek sandığı yaşamın aslında gaflet uykusunda geçen bir ömür olduğunu anladığı bilinç düzeyine erişmiştir”²⁶. Burada dikkat edilmesi gereken nokta da yaşamın, rüya gibi kısa, gerçeklikten uzak olduğudur. Önemli olan zihni etkisizleştirerek hayal perdesini aralayıp, hayal olarak nitelendirilen gerçek dünyaya ulaşmaktır.

*“Sufinin temel gayesi duyuların ve aklın yetersizliği ile örülmüş hayal perdesini kaldırmak, fiziksel dünyanın ötesini algılamak, böylece hakikate varoluşun özüne erişmektir, bu da Tanrı’nın deneyimsel görünümüdür”*²⁷.

Görelî ve geçici varlıklar dünyasının ötesinde sonsuz ve mutlak bir şeyler arayan Sûfiler, “âlem-i şehadet, zuhur âlemi, imkân âlemi gibi adlarla anılan bu dünyayı mutlak varlığın bir gölgesi sayarlar ve başta kendileri olmak üzere bütün varlıkları, ilahi gücün bir görünümü, oluşumu olarak görürler”²⁸. İzutsu da, tasavvuf düşüncesinde yer alan bu âlemin formları insanın gözlerinde bir hayal perdesi oluşturduğunu ve bütünü görmelerini engelleyerek asıl varlık yerine buna engel olan perde işlevini gördüklerini ifade etmektedir²⁹.

Perde arkasını görerek bu durumu algılayabilmek bir gönül insanı, bir Sûfi için, oldukça büyük gayrettir. Bir gönül deneyimini ifade eden bu algılama ve görme deneyimi için Yunus Emre şöyle der³⁰:

“Boncuk degül sır sözi gel gidelüm ko sözi

Dostı görmez baş gözi ayruksı basar gerek”

²⁵ Pürcevadi, N., Can Esintisi, İslam’da Şiir Metafizigi, çev. H. Kırlangıç, İnsan Yayınları, İstanbul, 1998. s.49-50.

²⁶ Chittick, W., Varolmanın Boyutları, çev. T. Koç, İnsan Yayınları, İstanbul, 1997. s.97.

²⁷ Andrews, W.G., Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, çev. T. Güney, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000. s.123-124.

²⁸ Selçuk, B., “Zati’nin ‘Gördüm’ Redifli Gazeli Üzerine Tasavvufî Bir Tahlil Denemesi” *Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, S.63, 2012.s.192-194.

²⁹ İzutsu, T., İslam Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler, çev. R. Ertürk Anka Yayınları, İstanbul, 2002.s.84.

³⁰ Selçuk, B., “Yunus Emre’de Bakma ve Görme Biçimleri” *I. Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu*, İstanbul, 8-10 Ekim 2008. s.154.

Kişi ancak kendisini aşır varlık âleminden soyutlayabilirse bu algı düzeyine çıkabilir ve bu aşamadan sonra da artık bakılan ya da bakılan, gören ya da görülen bir olmuş olur. Yunus Emre bu düşünceyi çok yerde dile getirmektedir.

Tüm bu bilgiler doğunun düşünce yapısında hayal ile gerçek arasındaki ilişkiyi bir anlamda açıklarken diğer taraftan batı düşünce yapısına bakıldığında ise burada çok daha farklı bir bilgi ile karşılaşmaktadır.

Batılı düşünsel sürecin kökenleri yeniçağda Kartezyen felsefeyle temellendirilmektedir. Özünde düşünce mekanik bir şekilde dönüşmüştür. Descartes'in öne sürdüğü bilgilerle şekillenen bu felsefeyi görüş tüm düşüncesini derinden etkilemiştir. *“Modern uygarlık değerinin düşünsel kaynağı olarak görünen Kartezyen felsefeyi böyle bir bakışla sorgulamak, mekanikleşmeye getirdiği katkıyı ortaya çıkarmak, mekanik modelin düşünce ve eylemde doğurduğu etkiler üzerine bir bilinç geliştirmek kaçınılmaz bir gerekliliktir.”*³¹

Mekanikleşme Descartes'in düşünce ile mekanik olarak nitelendirdiği bedeni birbirinden ayırmasıyla oluşmuştur. Dolayısıyla aklın egemenliğinden söz edilebilir. 17.yy filozofu olan Descartes'in “düşünüyorum, öyleyse varım.” dediği ünlü cümlesinden de bu durum açıkça anlaşılmaktadır. Zihin kendi yapısı gereği zıtlıklar ortaya koymaktadır yani bir tür düalizimden söz edilebilmektedir. Hayal ile gerçek arasındaki ilişkiyi bu çerçeve içinde ele alınırsa burada artık hayal akıl vasıtasıyla kurgulanabilen bir şey olarak öne çıkarmaktadır. Akla yüklenen tartışılmaz değer sonucunda artık her şey düşünce seviyesine indirgenmiştir. Dolayısıyla hayal ve gerçek birbirinden farklı iki ayrı düzlem olarak algılanmaktadır. Özellikle bu ayrım batı sanat tarihinde sürrealizm'de doruğa ulaşmıştır. Gerçekliğin ağır yüklerine dayanamayan insan, kurtuluşu rüyalarda ve hayallerde aramaya başlamıştır. Bireyin akıyla önem kazanması bencil bir özne anlayışını gündeme getirmiştir çünkü her birey kendi akıyla değerlidir artık.

“Bencilik daima kötü sonuçlar doğurur, ama bu tarz bir bencilik farklıdır; bu öznenin kendisini sakınmaya çalıştığı dönüşüme kıyasla sonuçları çok daha kötü olmuştur, çünkü daha bu bencilik kararını aldığı andan itibaren kökten başka bir

³¹ Dereko, A., Merleau-Ponty'de Kartezyen Özne Eleştirisi ve Tensel Özne Eleştirisi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Y.L.T. 2011. s.12-13

şeye dönüşmüş olduğunu fark etmemiştir.”³² Kartezyen özne “ *düşüncesi ve eylemiyle her şeyi kendine indirgeyen bir özne, bunun doğal bir sonucu olarak, dünyadan kopuk bir özne olarak*”³³ adlandırılabilir.

M. Ponty'nin de karşısında durduğu tam olarak araç olarak akli kullanan ve onun direktifleriyle hareket eden bu bencil öznedir.”*Merleau-Ponty'ye göre ruhun ve bedenin birleşmesinin ortak bir görüşü bulunmaktadır. Bu görüş vücudun dünyaya dâhil oluşuyla, dünyayla birlikte görmektedir.*”³⁴ Sadece akıl odaklı yaşamamaktadır. Bu öznenin algısı ten gibi bizi kuşatarak algımızı belirlemektedir. “*Dünyanın ruhla ilişkisi, hayalin bedenle ilişkisine benzer: dünya ruhun karşısında durmaz, ancak sınırlarıyla birleşerek ruhu kapatır ve kuşatır. Verilmiş bir şey olarak dünya, verilmiş bir şey olarak ruhla bitişir*”³⁵.

Maurice Merleau-Ponty'e göre bir olay şu anda gerçekleşmesine rağmen, olayın algılanışı ve dolayısıyla kendi içimizdeki varoluşu tamamen o ana ait değildir. Olay anda gerçekleşir, anda bizimle etkileşime geçer fakat sadece o anda önümüzde gerçekleşen, bizimle etkileşime geçen sınırlar içinde anlam bulmaz, zira hayal dünyası, sadece ana ait değildir.

*“Hayal dünyası, şu anda olana hem çok daha yakın, hem çok daha uzaktır. Çok yakındır, zira şimdi olanın yaşamının vücudumdaki diyagramıdır, onun bakışlara ilk defa sunulmuş teni ya da tensel ters yüzüdür ve bu anlamda Giacometti'nin enerjik şekilde söylediği gibi: “Bütün resimlerde beni ilgilendiren benzerliktir, yani benim için benzerlik olan: dış dünyayı bana biraz keşfettiriyor olan”. Çok daha uzaktır, çünkü tablo ancak vücuda göre bir benzerdir, çünkü tıne şeyleri oluşturan ilişkileri yeniden düşünme fırsatını vermez, ama bakışa – onlarla birleşmesi için- iç görüşün izlerini sunar, görüşe onu içsel olarak kaplayanı, gerçeğin imgesel dokusunu sunar”*³⁶.

³² Dereko, A., Merleau-Ponty'de Kartezyen Özne Eleştirisi ve Tensel Özne Eleştirisi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Y.L.T. 2011. s.12-13

³³ Dereko, A. a.g.y., s.12-13

³⁴ Gencer, H., Yüksel Arslan'da Mekan ve Beden ilişkisi, Yüksel Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013. s.9

³⁵ Bahtin, M.M., *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi İzlenimler*, çev. C. Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005. s.93.

³⁶ Ponty, M.M., *Algılanan Dünya*, çev. Ö. Aygün, Metis Yayınevi, İstanbul, 2005.

Bu da bize, algının sadece ana ait olmadığını gösterir; hayal dünyası sadece ana ait değilken ve algı hayal dünyası tarafından gerçekleşirken, algının sadece ana ait olduğu söylenilemez. Algı, nesnelere, tutumların bedendeki yankıları, onunla bağlantılı hayalleridir. Bu imgeler başta çok genel ve derinliksiz olmalarına rağmen hayal, anı sayesinde derinlik kazanır, bir anlam edinir.

Ponty'nin beden-öznesi aklın yarattığı düalitenin ötesinde bir bütünlük öznesidir. Bu anlamda doğu düşüncesine yakınlaştığı bir alandan söz edilebilmektedir. Hayal ve gerçeğin birbirinden ayrılmadığı zaten hayal âlemi olarak görülen dünya içerisinde bütün duyularıyla hareket etmektedir. Bir anlamda Ponty bu yaratılmış olan düalizmi ortadan kaldırmaktadır.

“Doğu” ve “Batı” toplumları dünyayı ve evreni tanıma sürecinde farklı süreçler yaşamışlardır. Dış dünyayı tanıyarak egemen olan ve dünyayı rasyonel biçimde çözümleyen “*Batı insanı*”³⁷, özellikle ilkel toplumlarda ve Doğu ülkelerinde görülen ilkel insanın iç dürtü olarak algıladığı gerçek noktaya gelir: *Bilginin tüm yolu geçildikten sonra, bilmenin en son biçimi olan “Bilmezlik” noktasına*”³⁸.

Doğu toplumları, dünyanın dış görünüşünde, duyularla kavranan görünüşler dünyasının ya da hayaller âleminin parlak görünümünü algılamışlar; yaşamdaki olayların gösterdiği karışıklığın bilincine varmışlar ve Batı düşüncesinde bulunan düşünsel yolla evrene egemen olma anlayışı yerine var olanların göreceli olduğuna yönelik içgüdüyle hareket etmişlerdir³⁹. Bir öz arayışı içinde sanatçı da, görülebilir nesnelere yerine, hayal edilebilir nesnelere yola çıkarak, görülebilir olana dayalı sanat, bir düşünme sanatı haline gelir. Aranan varlık, mutlak olan varlıktır. Cihat Burak da tüm bu köklü geçmişten beslenerek ve bir anlamda da kendine özgü resim dilini oluşturmuştur.

³⁷ Burada batı insanı derken batılı tarihsel insanlıktan bahsedilmektedir.

³⁸ Worringer, W., *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

³⁹ Tunalı, İ., *Estetik Beğeni*, Say Yayınları, İstanbul, 1983. s.45.

Kökeninde Karagöz-Hacivat; Gölge oyunlarının derin mizah anlayışının bulunduğu resimlerinde Cihat Burak, tıpkı yine bu oyunlarda göze çarpan ‘‘göstermelik⁴⁰’’lere benzer bir yaklaşım içerisine girmiştir.



Resim 1: Göstermelik



Resim 2: Natürmorte, 1974
kağıt üzerine yağlıboya

⁴⁰ Türk gölge oyunu'nda, oyuna başlamadan önce gergi arkasına konulan ve genellikle süsleyici nitelikte bir görüntü. Bu, seyircinin dikkatini gergi üzerinde toplamasına yarayan bir resimdir Ev, ağaç, çiçek, dalyan, dükkan, hamam . vb. Kimi oyunlarda göstermelik oyunun konusuna ilişkin olarak konulur.

BSTS / Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü, 1983

hayâl-bâz (a.f.b.i.) hayal, daha çok, karagöz oynatan, (bkz: hayâli).



Resim 3: Cihat Burak, Karagöz'ün Evi, 1960,

Ahşap üzerine yağlıboya, 46 x 60 cm

Bunlar daha önceden belirtildiği gibi geniş felsefi temel üzerinde özellikle tasavvuf felsefesiyle yakından ilişkilidir. “ İslamda da kukla ve gölge oyunu, tasavvuf açısından oldukça zengin bir yaklaşım vardır. Sadece yüksek sanat ürünlerinde değil halk kültürlerine dayanan gösteri sanatlarında da tasavvuf öğretisinin unsurlarına rastlamak mümkündür.”⁴¹ Dolayısıyla sanatçının resimleriyle kuvvetli bağları bulunan bu bilgileri daha iyi anlayabilmek için geleneksel batı tiyatrolarıyla aralarında belirgin farklar bulunan gölge oyunlarına değinmek gerekmektedir.

Tiyatro, tarihi boyunca, farklı biçimlerde ve farklı amaçlarla soyutlama yönteminden yararlanan bir sanat dalı olmuştur. “Samimi, yalansız dolansız tiyatro olmak üslubuna sahip geleneksel türlerimiz, sahneyi ve seyirciyi her çeşit büyüleme (yanılsama) eyleminden kurtarmak ve sahnede olan olayı seyreden halkı hipnotizma biçimlerinden uzak tutmak”⁴² olarak özetlenebilecek “açık biçim-göstermecî tiyatro”⁴³ özelliğindedir ve soyutlama, Doğu kültürünün, dolayısıyla Doğu tiyatrosunun en önemli dayanağıdır. Dolayısıyla sanatçının resimleriyle kuvvetli

⁴¹ Sözen M. (2008) Türk ve İran Kültüründe Bedenin Tekrar Sunumu ve Bunun Sinemadaki Yansımaları, Güzelsanatlar Enstitüsü Dergisi, sayı 20 s. 118

⁴² Nutku, Ö., *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976. s.21.

⁴³ Tekerek, N., *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001. s.87-88.

bağları bulunan bu bilgileri daha iyi anlayabilmek için, geleneksel batı tiyatrosuyla aralarında belirgin farklar bulunan gölge oyunlarına deyinmek gerekmektedir.

Geleneksel batı tiyatrosu en temel özelliklerinden biri, izleyicinin illüzyonist (yanılsamacı) tiyatrodaki olduğu gibi, sahnedeki oyunda bir gerçeği yaşamak yerine o gerçeğin anlatımını seyretmesidir. Bu noktada da oyuncunun gerçeği anlatım biçimi ve yorumu önemli bir yer tutmaktadır. Bu durum da ancak oyuncu ve izleyici arasına uzaklık koymakla sağlanabilir. Bu uzaklığın sağlanabilmesi için de, geleneksel tiyatrodaki hiçbir özel çabaya gerek yoktur.

“Gölge oyununda perdede gösterilen her şeyin bir “oyun”dan ibaret olduğunu anımsatan felsefi boyuttaki perde gazelleri, tiyatro biçimlilik, düş ve gerçeğin iç içe ve yan yana verilmesi, zaman ve uzam akışının mantık sınırlarının, olabilirlik ölçüsünün dışına çıkması, gerçek akışla örtüşmeme durumu, dilin mantığının uydurma sözcüklerle ve yanlış anlamalarla bozulması ve uzak açığı sağlayan mizah, güldürü gibi pek çok özellik soyutlama düşüncesinden kaynaklanmaktadır”⁴⁴.

Tekerek’e göre, hayal perdesinde figürlerin canlanması biçiminde de tanımlanan Karagöz gerek iki boyutlu tasvirleriyle, gerek görünen gerçeğin ötesindeki anlamı da içeren ibret ya da kıssadan hisselerin temeli olan “Görüntü (Bilinen Gerçek), Hayal-Soyutlama (Esas Gerçek)” ikiciliğiyle tam bir soyutlama olarak değerlendirilmektedir⁴⁵. Karagöz oyununda hayal perdesi somut bir perde değil, soyut bir dünyadır. Bu perde üzerinde her şeyi kurmak ya da bir anda her şeyi yok etmek olasıdır. Bu bir hayal dünyasıdır. “*Karagöz perdesi sonsuz bir olur durumu ve alanıdır*”⁴⁶. Karagöz’ün özü, dramatik kurguda ne olacağı değil, ne konuşulacağıdır. Alangu’ya göre, şehir halkı, taşradan gelen ve kendi aksanlarını kullanan kişilerin konuşmalarını eğlenceli bulduğu için, Karagöz onların sözlerini, biraz da bilinçli olarak, ters anlar ve komik unsuru ortaya çıkarır⁴⁷.

Karagöz, perdede yansıttıklarının gerçeklikle ilişkisi olmadığını her an sezdirir; hem oyunun hem de açık ya da kapalı olarak ilişkiye girdiği anlatı türlerinin

⁴⁴ Tekerek, N., *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001. s.87-88.

⁴⁵ Tekerek, N. a.g.y., s.87-88.

⁴⁶ Tekerek, N. a.g.y., s.87-88.

⁴⁷ Alangu, T., *Türkiye Folkloru El Kitabı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1983. s.35.

kurallarına karşı çıkar. Komedi ile “grotesk” arasında sıkı bir bağ vardır. “*Mizahın tahrip edici düşüncesi*”⁴⁸ olan ve “*yaşamın özünde var olan ve insana yansımaları cinsellik gibi bilinçaltı isteklerin iğrenç, çirkin ve kaba biçiminde olan, olağanüstü ve aşırı, taşkın kullanılışıyla tuhaf ve doğadışı da içeren, saçma ve korkutucu olanı da içine alan*”⁴⁹ groteskten Karagöz’de bolca yararlanır. Karagöz’ün en temel özelliklerinden biri çok dillilik ve güldürüdür. Karagöz, karmaşık biçimleri, dilleri ve lehçeleri içine almış, bu dilleri ve lehçeleri az ya da çok parodi haline dönüştürerek kendi söylemini oluşturmuştur.

Karagöz’ün oyun düzeninde “tasvir” adı verilen figürler kullanılır. Oyun başlamadan önce perdeye, soyutlamaya dayalı, konuyla ilintili ya da ilintisiz düşürülen resimler de göstermeliktir. “*Göstermelik narekenin sesiyle kalkar ve semai eşliğinde Hacivat seyirciye göre soldan gelir, perde gazeli ve teganniden sonra da Karagöz sağdan perdeye gelir. Muhavere başlar. “Karagöz tipleri soyutlamaya dayalı figüratif anlayışta çizgilerle oluşturulmuştur. Karagöz’de kırmızı, Hacivat’ta yeşil renk baskındır*”⁵⁰ Karagöz’ün perdesi yani “Hayal Perdesi” izleyici için sonsuz bir uzam sunmaktadı



Resim 4. Karagöz ve Hacivat

⁴⁸ Alangu, T., *Türkiye Folkloru El Kitabı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1983. s.35

⁴⁹ Tekerek, N., *Popüler Halk Tiyatrosu Gelenğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001. s.87-88.

⁵⁰ Tekerek, N. a.g.y., s.87-88.

Karagöz'ün en önemli özelliği –tıpkı Ortaoyunu ve seyirlik oyunlarda da olduğu gibi- sahnenin itibari bir değer taşımasıdır. Genel olarak İstanbul'un orta halli bir mahallesinde bir meydan, bir sokak başı olarak düşünülebilir burası. Perdenin sağ tarafında dekor filan bulunmadığı halde, Karagöz'ün evi, solda da Hacivat'ın ve başka kişilerin varmış gibi kabul edilir. Karagöz genelde sahneye hep sağ taraftan girer, diğerleri ise sol taraftan sahnedeki yerlerini alırlar. Karagöz'ün başı sürekli perdenin sağ yukarı köşesinden görünür. Sahnede konuşulanların sözlerine karışmak, kendi kendine bir tuhaf düşünce ortaya atmak gibi durumlarda burası Karagöz'ün penceresi sayılmaktadır.

Şehir yaşamının gündelik sorunlarını konu edinen ve toplumun örf ve gelenekleriyle alay eden Karagöz, Osmanlı kültürünün çeşitli unsurlarını da yansıtır. Bir şehir yaşantısı ürünü olan Karagöz'ün güldürücü özelliği mitoloji ve destanın epik anlatısına uymaz. Buna karşın öykü, masal, fıkra gibi halk anlatı türlerinden unsurlar ve zaman zaman da konularının bütünü alır. “*Karagöz'de doğüstü yaratıklar, değişimler, sihirbazlar, cadılar, kocayı aldatma, baskınlar, yalan, bir engeli aşıp sonuca ulaşma, kılık değiştirmeler, büyümlü sözler ve simgelerle konuşma gibi masal motiflerinin izleri görülür*”⁵¹.

Geleneksel öyküleme türleriyle Karagöz arasındaki yakınlık, özellikle bu türlerin başlıca tiplerleriyle karşılaştırılınca daha çok belirginleşir. Karagöz masalların, fıkraların ve halk öykülerinin ana tiplerinin bir bileşimi gibidir. Fıkralardan Nasreddin Hoca, Bektaşî; masallar ve öykülerden Keloğlan, Karagöz'de birleşmiştir. En kötü olayların bile bir şekilde tatlıya bağlanması, oyunların mutlu bir şekilde sonuçlanması da masallardan alınan bir özelliktir. Karagöz de halk öykülerinde ve masallardaki baş kişiler gibi halk adamı ve halkın sağduyusunun temsilcisi olarak haksızlığa, yalancılığa, softalığa, ikiyüzlülüğe, böbürlenmeye karşı koymaktadır.

Karagöz'ün öykü türlerinden, özellikle masaldan aldığı en önemli unsur tekerlemedir. Karagöz ve Ortaoyununda çok önemli bir anlatım aracı olan

⁵¹ And, M., *Gölge Oyunu*, İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, İstanbul. s.78.

tekerlemenin işlevi anlatılanın gerçek dışı olduğunu hatırlatmaktadır⁵². Yani Karagöz ve Ortaoyunu gerçeklik sınırı düzeyini aşan bir macerayı anlatırken, aynı zamanda yabancılaştırmayı da sağlamış olur. Burada yalnızca yabancılaştırma estetiği değil grotesk unsurlar ve fantezi de kendini gösterir. Gösteride Karagöz, başından geçen bir olay gibi rüyasını ya da düşünüyü anlatırken, Hacivat'ın anlatılanları anlamayıp sürekli soru sorması kesintiye oluşturan bir unsurdur. Bu noktada Postmodern edebiyatın da kullandığı soyutlama biçimiyle gelişen teknikler Karagöz'le ortak paydada yer almaktadır.

“Gölge oyunu; “hayalin gölgesi” (zıll-i hayal) ifadesiyle İbn’ül Arabi’nin de üzerinde durduğu, varlığını sürdürenin bir hayal olduğu düşüncesinden yola çıkan metafiziksel bir boyuta sahiptir”⁵³. Buna göre evren Tanrı’nın yarattığı bir hayaldir, insan da gölge oyununda bir hayalin gölgesini takip etmektedir. Bu suretle gölge oyunu Tanrının düzenini ortaya koyan bir simge, bir ders alma, öğrenme perdesidir. Gölge oyunu gerçeğe ilgilidir.

Cihat Burak’ a bakıldığında da aslında buna benzer bir izlek gözlemlenmektedir. Grotesk unsurlarını öne çıkararak ve mizahi olarak bunları kullanan sanatçı için şunlar söylenmektedir:

“ Düzen gösterişini geride bırakan bir davranışı amaç bile edinmeksizin düzenin bütün ayrıntılarını elde edebilmiş oluyor böylece. Ama bütün herşeyin günlük yaşantının çeşitli tepkileri içinde bulunduğu özel koşullarda. Resme grotesk bir dışlama ile aktaran ve sükûneti ancak bu anılaştırmada bulan bir davranışla işliyor. Hırçınlığın gizli kaldığı, mizah postuna bürünmüş saldırı, yüzeyin yer yer ağır, battal biçimlenişine tiz, keskin etkiler sağlıyor.”⁵⁴

Tüm bunlarla birlikte tiyatro sanatında ise görsellik, sadece yazı adı verilen şifreleme yöntemiyle sınırlı olan, hatta sözel olduğunda da bu tür bir görselliği içermeyen iki boyutlu dramatik metnin üç boyutlu sahneleme metnine dönüştürülmesi sürecinin vazgeçilmezi olmaktadır. Dolayısıyla, günümüzde optik ya

⁵² bkz. And, M. a.g.y., s.78.

⁵³ Yalsızuçanlar, S., “Hayal Aleminde Bir Gezi” *Dünyanın Orta Yeri Sinema*, 2008. s.87.

⁵⁴ Tansuğ, S., (2008), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul. 57

da dijital ses-görüntü kaydetme, saklama teknolojisinin gelişmesiyle birlikte oyuncu, ses, müzik ve ışık gibi diğer tiyatro anlatım araçlarının tümü ya da bir bölümünün kullanılmasıyla oluşan teatral görsellik ve işitselliğin farklı amaçlarla belli ortamlarda saklanması mümkün hale gelmiştir. Bu tür gösterilerin dijital ortamda kaydedilmesi ve saklanması en önemli nedeni tiyatro sanatının geçici olmasıdır. Heraklitus'un deyimiyile “*aynı nehirde iki defa yıkanılmaz*” düşüncesinde, bir oyunun farklı zamanlardaki temsilleri aynı olmamaktadır. Dolayısıyla temsilleri kayıt altına almak ve saklamak için optik ve dijital ses/görüntü tekniklerinden yararlanılır⁵⁵.

Tiyatro seyircisinin sonsuz bir hayal gücü olduğundan, ufacık bir nesne seyirciye sınırsız bir hayal gücü olanağı tanır. Aynı şekilde bir roman okuyucusunun hayal dünyasının üst boyutta çalışması gibi teatral gerçeklik seyircinin hayal dünyasını tetikler. Dolayısıyla sahnede her şeyi yapmak mümkündür. “*Tiyatronun canlı temsilinin gerçeklik boyutu en üst düzeyde iken, dijital ortamda gerçeklik en alt düzeydedir*”⁵⁶. O halde gerçeklik ve hayal dünyası arasında ters bir orantının varlığından söz edilebilir. Bu durum gölge oyunlarında da geçerlidir. Gölge perdesinde de dekor bile olsa gerçek bir sahnede, o anda temsil etmeleri durumu ortaya çıkınca, hayal gücünün sınırları da buna bağlı olarak artar. Ancak “*hayata gerçekliğin azalması, gerçekte iki boyutlu olduğu halde üç boyutlu illüzyonu sağlayan bir perde ya da ekrandan temsil edilenin izlenmesi, perdeden herhangi bir tehlikenin gelemeyeceğinin bilincinde olunması hayal gücünü azaltır*”⁵⁷. Bunun sonucunda tiyatro seyircisinin temsile aktif olarak en azından hayal gücüyle katıldığı, dijital ortamda ise seyircinin uzaktan, olayların içinde olmayarak sadece dijital gerçekliği izlediği görüşü ortaya çıkar.

Gölge tiyatrosu seyircisi bilinçli ya da bilinçsiz, bir temsilin parçası olur ve zihinsel boyutta da olsa temsile katkı verir, hayal gücünü kullanarak sadece verili olanla yetinmez. “*Dijital ortamda ise perdede gördüklerinin gerçekliğine inanmasına karşın, bu gerçekten uzak olduğunun kesinlikle bilincindedir*”⁵⁸. Bu tür bir ortamda izlenen oyun, seyircinin hükmettiği teknik araçlar tarafından izlenmektedir. Seyirci, bunun rahatlığıyla oyunu istediği yerde durdurabilir, başa alabilir. İlk bakışta

⁵⁵ Çevik, A., Öztürk, Ö., “Teatral Performansların Görsel ve İşitsel Ortama Kaydedilme Tekniği” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.26, 2008. s.85.

⁵⁶ Monaco, J., *Bir Film Nasıl Okunur?* Oğlak Yayıncılık, 2005. s.79-80.

⁵⁷ Çevik, A. a.g.y., s.85.

⁵⁸ Monaco, J., a.g.y., s.79-80.

kolaylık gibi görünen bu eylemler seyircinin dikkatinin dağılmasına ve izlediği eserden kopmasına neden olmaktadır.

Tiyatronun belli bir öykünün gerçek zamanlı olarak eylemsel temsille ifade edildiği ya da bir olay olarak biçimlendiği dram sanatı göz önüne alındığında, dijital tiyatronun alabileceği iki form şu şekilde değerlendirilebilir⁵⁹:

- Seyirci karşısında gerçekleştirilen bir çeşit kukla ya da gölge tiyatrosu (ki bu durumda ipler ya da değneklerin yerini, kullanılması ustalık isteyen tuşlar alacaktır). Bu sanat, dijital ortamda görsel-işitsel zenginliğin görece olarak çok daha ileri düzeylerde seyredilebileceği çeşitli gösteri mekânlarında yapılabilir.

- Seyirci-oyuncular tarafından gerçekleştirilen bir tiyatro (bunu katılıma dayalı bir çeşit kukla tiyatrosu olarak da değerlendirmek mümkündür). Dijital ortam eşzamanlı olarak hem seyirci hem oyuncu olması olası kılan temel araçtır.

Birincisi geleneksel kukla ya da gölge tiyatrosunun dijital bir sanat olarak evrimleşebileceğini gösterirken, diğeri eşzamanlı seyir ve performansı olanaklı kılan yeni bir sanatsal formun göstergesidir.

1.2. Hayal, Gerçek ve Yaratıcılık

Yaratıcılık, birçok inanışa göre yalnızca tanrıya özgü bir yetenektir. Yaratıcılık mitolojide, teolojide tanrılarla yarış biçiminde görülür. Âdem ve Havva miti veya Prometheus'un ateşi insanlara vermesi miti, bu fikrin bir yansımalarıdır. Yaratıcılık kavramı için genelde bir şeyi var etmek, yeni bir şey oluşturmak gibi tanımlamalar yapılmaktadır. *“Yaratıcılık, var olan sorunların çözümünde yararlı olabilecek düşünceler üretmeye yönelik insana özgü bir düşünsel süreçtir”*. Aynı zamanda; *“olmayan bir şeyi hayal edebilme, bir şeyi herkesten farklı yollarla yapabilme ve yeni düşünceler geliştirebilme yeteneği”* şeklinde ifade edilmektedir⁶⁰.

Yaratıcılık süreci, duysal ve zihinsel etkinlikler çerçevesinde her çalışma ve uğraşın içerisinde yer alır. Kısacası yaratıcılık insan yaşamının ve insanlığın evriminin tüm yönlerinde yar olan temel bir yetenektir. Yaratıcılığın oluşum sürecinde birey her olayı farklı düşünüp yine farklı yorumlar. Bu durumda bireyin

⁵⁹ Kurthan, Ö.F., “Sanal Bir Tiyatro Mümkün Mü?” Mimesis, <http://mimesis-dergi.org> (23.10.2013).

⁶⁰ Göksel, A., *Personel Güçlendirme, Çağdaş İşletme Teknikleri*, Gazi Kitabevi, Ankara, 2003. s.85

ortaya çıkardığı duygulanım ve vereceği tepkiler farklılık gösterir. Her insanda az ya da çok yaratma dürtüsü bulunmaktadır. *“Her yaratıcı süreçte üç bileşen vardır. Bunlar; duyular; hayal, algı, bellek, hayal gücü, kavram gibi ussal süreçler ve son olarak da bu ussal süreçte işlenen malzemelerin anlatımıdır”*⁶¹.

Bu süreçte duyular ilk sırada yer alır. Kişi kendini geliştirmesiyle birlikte iç ve dış dünyası arasında kurduğu bağ sayesinde ortaya çıkan her türlü duygular duyularla edinilir. Kişilikte oluşabilecek herhangi bir değişimde duyuların ilk malzemelerini de hayaller oluşturur. Hayaller gözde belirdikten sonra bellek depolarına gönderilir. Burada hayallerin bazıları canlı tutulurken bazıları tekrar kullanılmak kaydıyla saklı tutulur. Hayallerin birleşmesiyle algılama oluşturur. Algı, yaratma sürecinde en önemli role sahiptir. Algılar, genel ve soyut olan kavramları oluştururken bu sürecin tamamlanması ile sonuçlanacağı açıklanmaktadır⁶². Bu döngüde her bireyin “algısı” ve “farkında olma yetisi” yaratıcı süreci etkilemektedir. İlâveten her insan algılarını ürüne dönüştürülmesinde farklı yöntem ve teknikleri kullanabilmektedir.

*“Yaratıcılık, düşünceler üretmek ve o düşünceler aracılığıyla yargılarda bulunmak arasında dinamik bir alışverişe dayanan, temelde doğurgan, zihinsel bir süreçtir”*⁶³. Bu süreçte insanlar soyut olarak yaratıcı olmayıp somut bir şeyde yaratıcıdırlar. Bu anlamda yaratıcılık zihnin gözüyle görmek demek olan hayal dünyasından farklıdır. Hayal kurmanın dış dünya üzerinde herhangi bir etkisi yoktur. Fakat yaratıcılık bunun ötesindedir, sadece zihinsel bir işlem den ibaret değildir. Bu şekilde yaratıcılık için *“sonuçları dış dünyada görünen hayal dünyası süreci”*⁶⁴ denilebilir.

Batı dünyası, ben merkezci bir yapı içerisinde bireyin sonuca ulaşmak arzusu başlıca gayesiyken , bu amaca giden araçların ne olduğunun bir önemi yoktur. Önemli olan bu sonuç üzerinden beğeni görmektir. Doğu da yaratıcılık sürecinde

⁶¹ Kırışhoğlu, O.T., *Sanatta Eğitim Görmek, Öğrenmek, Yaratmak*, Pegem A Yayıncılık, İstanbul, 2001. s.115

⁶² Rouquette, M., *Yaratıcılık*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.s.45-46

⁶³ San, İ., *Sanat ve Eğitim, Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2003. s.98

⁶⁴ Robinson, K., *Yaratıcılık, Aklın Sınırlarını Aşmak*, çev. N.G. Koldaş, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2001.s.17

sürekli değişen ve arayış içerisinde olan batının aksine o noktaya nasıl geldiğinden çok o yolda ilerlerken yaptığına saygı duymaktadır çünkü amacı kendini tanımadır.

Sanat, doğanın olduğu gibi yansıtılması durumu değildir. Bilim, varlıkları ve olayları analiz etmeye ve belirli kalıplara sokmaya çalıştığı gibi, sanat da varlıkları ve olayları anlamaya ve anlatmaya yönelmiştir. Burada sanatçılar araç olarak resmi, heykeli ya da edebi sanatları kullanırlar. Fakat, *“her sanatçı gerçeği yansıtırken kendi tekniğini, ruhunun derinliklerindeki yaratıcılığını ortaya koyar. Bu durumda bir şey ortaya koymaya çalışırken içsel güzellik ideali ona rehberlik eder*⁶⁵.

Sanatçının hayal gücü onu yaratıcılığı yönlendirir. Gerçek varlıklar ve olaylar sanatçının hayal gücü ile birleşerek muhteşem sanat eserlerine dönüşebilir. Hegel’e göre sanat, *“maddeye sokulan ve maddeyi kendine benzeten sanatçının ruhudur*”⁶⁶. Ancak bilimsel ve teknolojik buluşlar sanat eseri değildir. Çoğu durumda sanatın yol gösterici ışığı olan güzellik ve beğenilme değerlerini içlerinde taşımazlar.

⁶⁵ Yavuzer, H.S. *Yaratıcılık*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989. s.79

⁶⁶ Rouquette, M., *Yaratıcılık*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.s.45-46

İKİNCİ BÖLÜM: HAYAL VE MİZAH

2.1. Osmanlı Tarihi İçerisinde Mizah

Mizahın kökeninde eğlence ve hoşgörü yer almaktadır. Yeryüzünde hemen bütün alanları içine alan mizah, eğlence ve hoşgörü boyutları ile kişilik kazanmış ve temel gelişimini sürdürebilmiştir. Mizah başlangıçta günümüzde olduğu gibi karikatür, fıkra veya hikaye gibi türleri örnekleri olmadığından uzun ve ilgi çekici bir gelişim karşımıza çıkmaktadır.

Mizah ve gülme kavramları ile ilgili birçok değişik fikir ileri sürülmüştür. Ancak genel düşünce, mizah ile gülmenin farklı olduğu yönündedir, diyebiliriz. Gülmeyi, mizahtan ayıran unsurlardan biri, hatta en önemlisi, gülmenin bir refleks olduğu düşüncesidir. Mizah, gülmeyi sağlayan birçok malzemedenden biri olmaktadır. Onun içinde gülünçlük vardır. Mizahın ne olduğu üzerinde araştırmalar yapan bilim adamları ve filozoflar, gülmenin sanatlı şeklinin mizah olduğu sonucuna varmışlardır⁶⁷.

Mizahı, sıradan bir gülme olmayıp insanlara canlılık katmaktadır. Mizah anlayışı, genellikle şaşkınlığa ve durumlar arasında uyumsuzluk bulunmasında da yer alır. John Morreall, kitabında, refleks sonucu gerçekleşen gülme ve mizahi gülme arasındaki farklılıkları yeni bir teori başlığında değerlendirmiştir⁶⁸. Gülme durumunu analiz ettikten sonra üç temel noktaya dikkat çekmiştir. Bunlar sırasıyla: Psikolojik değişikliğin ani gerçekleşmesi, psikolojik geçişler ve psikolojik değişikliğin memnuniyet vericiliğidir. Morreall, örnekleminde insan, beklemediği zaman gıdıklandığında, sihirbazın numarasını izlerken aldatıldığını anladığında güler demektedir. Bu durum psikolojik değişikliğin getirdiği yalın refleks gülmedir.

⁶⁷ Balcıoğlu, S., Öngören, F., *50. Yılın Türk Mizah ve Karikatürü*, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 1973. s.54.

⁶⁸ Morreall, J., *Gülmede Yeni Bir Teori*, çev. M. Ekici, Milli Folklor, (38):88-105, Ankara, 1998.

Bunların içinde mizah yoktur. Şaka olması için incelikli bir tür psikolojik değişiklik gerekmektedir. Mizahi gülmenin olması için de durumun uyumsuzluk özelliklerine sahip olması gerekir. Yalın gülme ve mizaha dayanan gülme arasındaki en büyük fark reflekse dayanmasıdır. Neyin gülünç görüldüğüne ilk kez işaret eden Platon'a göre; “Kendini çirkin iken güzel, korkak iken cesur sanmak, yoksul iken zenginlik, bilgisiz iken bilgiçlik taslamak gibi yeteneklerini kestiremem ve haddini bilmeme gibi kusurlar gülünçtür”⁶⁹.

Henry Bergson, komik olanı dolaylı olarak gülmeyi “...İnsanların grup halinde toplanarak bütün dikkatlerini, duygularını susturup sadece zekalarını işletmek suretiyle aralarından birisi üzerinde toplamalarından doğuyor” şeklinde tanımlamaktadır. Bu suretle gülmenin zekanın gülmeye ne kadar ilişkisi olduğunu göstermek istmektedir. Yine Bergson gülmeye ilişkin olarak şu açıklamalarda bulunur “Toplum tarafından toplum dışı bireye verilen düzeltici cezadır. Gülmede her zaman açıkça ifade edilmeyen, komşumuzu aşağılama ve bunun sonucunda da onu düzeltme amacını görürüz”⁷⁰.

Mizahın tanımı konusunda genel izlenim mizahın “aykırılık” ile ilişkili olduğu yönündedir. Aykırılık, normal olarak birbirine zıt ya da birbiri ile uyuşmayan durumların ya da elementlerin aynı zamanda oluşması halidir. Her aykırılık durumunu mizah ile açıklamak doğru değildir. “Bir aykırılık durumunun mizah olarak tanımlanabilmesi için oluşturulan aykırılığın sosyal bir etkileşimde başkalarını güldürmeyi amaçlaması, kahkahaya, tebessüme ya da tuhaflığa neden olması; aynı zamanda mizah yapan kişinin kendisini de eğlendirmesi gerekir. Mizah basit komik hislerden öte, aykırılığın farkında oluşu içeren bir yaratıcılık gerektirir”⁷¹.

Selçuklu döneminde mizahı, fıkra, bulma, masal, tekerleme, hikaye ve şiir gibi farklı alanlarda ürünler vermiş ve halk arasında yayılmış, gelişmiş ve sahiplenilmiştir. Dede Korkut hikayeleri, Keloğlan masalları ve Nasreddin Hoca fıkraları gibi ürünler bu dönemin mizahına en iyi örneklerdendir. Soyutluğa karşı

⁶⁹ Platon, *Philebos*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982. s.145.

⁷⁰ Bergson, H., *Gülme*, çev. M.Ş. Tunç, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1997. s.67-68.

⁷¹ Koestler, A., *Mizah Yaratma Eylemi*, çev. S. Kabakçıoğlu, İris Yayınları, İstanbul, 1997. s.32

somutluğu ele alan Deli Dumrul hikayeleri, Karagöz'ün ortaya çıkışında da etken olmuştur.

Osmanlı mizahı bir Ortaçağ mizahıdır ve bir takım lonca örgütlenmeleri içerisinde gelişmiştir. İlaveten Osmanlıda her lonca kendini bir tarikata bağlamıştır. *“Tarikatlar belirli bir dünya görüşünün okulu, yayıcısı ve siyasi iktidara yönelmiş bir örgütleniş olarak günümüzün hem üniversitelerini hem de siyasi partilerini karşılar”*⁷². Osmanlı mizahında Karagöz oyunlarının loncası da İstanbul Kasımpaşa'da ve Nakşibendi tarikatının güdümünde bulunmaktaydı. Genel hatlarıyla Osmanlı mizahı, loncalardan ve tarikatlardan etkilenmiş ve bu yönüyle de mizahı etkilemiş ve yönlendirmiştir. Karagöz perdelerini izlemeden ve sahne kurmaya yardım etmeden kalfa dahi olamayan Karagöz ustaları, tarikatlarla pişmiş ve değişmez katı bir sürece girmesiyle günümüze kadar süregelmesine engel olmuştur⁷³.

Osmanlı toplumundaki tabakaları, zenginlik değil geleneksel bürokrasi belirlemektedir. Perdede zenginliği temsil eden tip, malını ancak Hacivat'ın vekil harçlığı ile kullanabilir. *“Karagöz perdesinde soylulukla da alay edilir. Soyluluğu temsil eden Çelebi, soyadı ile anılan tek kişidir ve Karagöz ile Hacivat birlikte, onun soyadını Kırnazade gibi değiştirerek dalga geçtiklerini sık sık belli ederler”*⁷⁴. Bu tabloya göre aşiret yaradılışı içinde halk Karagöz ile geleneksel bürokrasinin, öğretinin temsilcisi aydın Hacivat'tır. Osmanlı mizahı, günümüzde dahi göze alınamayacak bir özgürlüğü ifade etmiştir. Karagöz aklına her geleni söyleyebilmektedir. Osmanlı mizahının Karagöz harici mizah ürünleri Orta oyunu, Meddah, Bektaşî fıkraları, İncili Çavuş fıkraları, Divan ve Halk edebiyatında bulunan hiciv şiirleri sayılabilir.

Meşrutiyet dönemi mizahı ise, bir imparatorluk sonu mizahı olarak bilinir. Mizah, tarikatlar yerine ortaya çıkan partilerin güttüğü yazılı ve basılı mizaha geçişle, önemli bir gelişme göstermiştir. Ancak, savaşlar mizahın gelişmesinde olumsuz etken olmuştur.. Karagözler, Meddahlar bir halk eğlencesi durumuna dönüşürken, temel mizahi öğeleri Batılı mizah yayınları, kantolar ve Direklerarası eğlenceleri oluşturmuştur. Dönemin savaşlarıyla, mizah içerikleri gelişen teknoloji

⁷² Öngören, F., *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998. s.77.

⁷³ Öngören, F., a.g.y., s.77

⁷⁴ Öngören, F., a.g.y., s.77

sayesinde basılı mizaha geçiş denemeleri başlamıştır. İlk mizah dergisi olan “Diyojen” 1870 yılında ortaya çıkarken, bunu birçok yayın takip etmiştir. Bu yayınların Rum ve Ermeniler tarafından ortaklaşa çıkartılmalarının nedeni, dönemin matbaasının Ermeni ve Rumların elinde bulunuşudur. Türklerin yapmış oldukları mizah dergileri ile politik bir merkeze bağlı hazırlığını Avrupa’da yapmış mizah dergileri de azınlıkları oluşturmaktadır. Bu dönem mizahının başrolünde Abdülhamid olup hiçbir Osmanlı devrinde O’nun kadar karikatürü çizilmiş bir padişah yoktur. Cumhuriyete karşı olması, kendi kurduğu meclisi kendi kapatması mizahta yer almasına sebep olmuştur⁷⁵.

Son Osmanlı padişahlarının Karagöz’ü canlandırmak için bir özen göstermişlerdir. Bunun nedeni şöyle açıklanabilir. İlk Osmanlı padişahları güçlü olan tarikatlara dayandıkları halde, sonra gelenler kendilerini güçlü görünce, Sünni, Bektaşî kırmayı denilebilecek, Halvetilik ve onun kollarına girmişlerdir. İlk Nakşibendi padişah olan I. Abdülhamid ile birlikte, Karagöz sarayın gözdesi durumuna gelmiştir. Mevlevî olan III. Selim günlerinde aynı ilgi sürmüştür. IV. Mustafa yine Nakşibendi’dir ve sarayda kendisi Karagöz oynatacak kadar tutkunluk göstermiştir⁷⁶.

2.2. Cumhuriyet Tarihi İçerisinde Siyasal Mizah

Siyasal mizah, mizahın önemli bir parçası olarak güçlü olanın iktidarı kullanma yöntemlerine karşı çıkıştır. Mizah sadece iktidarı ve iktidara sahip olma arzusunu da ele alır. Fowles’e (2001) göre mizah, insanların bu sahip olma arzusunu eleştirir⁷⁷. Mizah, “*muhalif duruş için çok büyük olan bir silahtır. Otoritenin en büyük düşmanı ise kahkahadır*”⁷⁸. İnsanlar diktatörlerini yazılı olarak eleştiremezlerse, halk fıkralarında sözlü olarak eleştirirler. Siyasal mizah, insanların diktatörlük rejimine verdikleri tepki olarak incelenir. Rejim karşıtı şaka ve hikayeler, gerginlik ve acizliği azaltmaya yardımcı olur. Cumhuriyetin kuruluşundan beri “şaka gibi” diye ifade edilen durumlar yaşanmıştır. Cumhuriyet’in kuruluşu ile gelen

⁷⁵ bkz. Öngören, F., *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998. s.77.

⁷⁶ Öngören, F.,

⁷⁷ Fowles, J., *Aristos: Yaşam Üzerine Notlar*, çev. S.R. Kırkoğlu, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul, 2001. s.86-87

⁷⁸ Cantek, L., *Şehre Göçen Eşek: Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2011. s.27-29.

yenilikler mizahta da etkisini göstermiştir. Mizah, Cumhuriyet Dönemi öncesi çizerleriyle, Avrupa'dan dönen çizerlerin birlikteliğiyle, kendini değiştirmeye başlamıştır. Cumhuriyet'in mizaha ve diğer yayınlara tanıdığı özgürlük sayesinde, politik mizah da kabul görmüştür. 1925 sonrası *politik mizah* resmi bir kimlik kazanmıştır. 1930 ve 1940 yılları arası yeni kurulan Türk devletinde birçok reform gerçekleşmiş, çok partili hayata geçiş denemeleri mizahın kullanımını da artırmıştır. İkinci Dünya Savaşı mizahın yönünün değişmesine neden olan önemli olaylardan biridir. 1945–1950 yılları arası mizah açısından gelişim yılı olmuş, mizah kadroları yetişmeye başlamıştır⁷⁹.

İkinci Dünya Savaşı döneminde mizah türleri fıkra ve karikatürdür. Karagöz tipi dergi ve gazeteler halkın büyük ilgisini çekmiştir. 1945 sonrası çok partili düzen yeniden ortaya çıkmasıyla asıl kaliteli ve uzun süreli yayınlar hikaye tarzında verilmiştir. İlâveten yeni çıkan, mizahlarda şiir alanında gelişmeler söz konusudur. Bu durum mizah türlerinde ustalaşmanın göstergesidir. 1950'den sonra Karakedi adlı mizah dergisi yayınlanmaya başlar. Aynı dönemde yayınlanan Akbaba Dergisi de iktidar yanlısıdır ve örtülü ödenekten katkı görmektedir. Bu dönemdeki en önemli dergi Tef, sosyal olayları ele almış, karikatürde konuların gelişmesine yardım etmiştir⁸⁰.

Demokrat Parti'nin iktidarı çok partili döneme rastlar. Bu dönemde gerçekçi ve toplumcu yeni bir mizah hikayesi gelişme gösterir. Bu hikayelerde sosyal olaylar ele alınmış ve halkın gerçek yaşamı konu olmuştur. “*Sabahattin Ali'nin örneklerini verdiği gerçekçi hikaye anlayışını, Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz mizah alanına uyguladılar. Mizahın manzum türü olan yergi ve taşlamanın ilk akla gelen temsilcisi, Şair Eşref'tir. Ancak bizde gerçekçi ve toplumcu mizahın kurucuları Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz'dır*”⁸¹.

Politik olaylar, devrimler, memurdan işçiye kayan ilgi mizah için yeni konuları oluşturur. Fakat bu yeni konular halk tarafından ilgi görmemiştir. 1970 ve 1980 arasında Türkiye köyden kente göçlerindeki milyonluk kitlesel değişikliklere tanık olmuştur. “*Gecekondularda yaşama devam etmeye çalışma, kaçak elektrik,*

⁷⁹ Yardımcı, İ., (2010) “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri” *Uşak Üniversitesi SBE Dergisi*, 3 (2):1-41.

⁸⁰ Öngören, F., *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998. s.77.

⁸¹ Alsaç, Ü., (1994) *Türkiye'de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*, İletişim Yayınları, İstanbul. s.59.

*yasalara karşı gelmelerin dönemi olan 70'ler, at arabasından minibüse geçmenin lüksünü at boncuklarını minibüslerine taşımakla, sloganlar atmaya, film sanatçılarının resimlerini yapıştırmakla geçirmişlerdir*⁸².

Mizahi alanda uzun yıllar isminden söz ettiren ve halk içinde yoğun ilgi gören *Gırgır* mizah dergisi ve onun *Avanak Avni*'si yine bu döneme önemli olaylar arasında yer almaktadır. Gelişen teknoloji ile halk arasında yaygınlaşan televizyon ve ofset baskının kullanımı sayesinde artan mizah dergileri de dönemi etkileyen diğer unsurlar arasındadır. Televizyon sayesinde halk dünya mizahından haberdar olmuştur. Bu sayede komedi, çizgi film, film, karikatür tipler gibi pek çok mizahi ürünle karşılaşılır.

Tarih boyunca, dünyanın her yerinde mizah ile siyaset sürekli ilişki içerisinde olmakla birlikte siyaset mizahi besleyen önemli unsurlardandır. Özellikle yönetenler-yönetilenler ilişkisi açısından, Türkiye'de de siyasal mizah geleneği son derece başarılıdır. *“Mizah bu yönüyle, iktidarlarla halk arasında yönetilenlerin lehine bir rahatlama, bir haksızlıklara karşılık verme yöntemidir*⁸³.

Toplum içerisinde haksızlıklar, adaletsizlikler arttığı oranda, mizah daha aktif hale gelir. Bu bakımdan düşünüldüğünde mizahın ana unsuru siyaset ve yönetilen-yöneten ilişkisi olması kaçınılmazdır. *“Siyaset bir toplumda, toplumun tümünün değil, bireylerin ve cemaatlerin çıkarları doğrultusunda yapılır*⁸⁴.

Özü itibarıyla bir egemenlik mücadelesi olan siyaset, başkalarının mutluluğu konusunda yapılan bir fedakarlık, kutsal bir eylem olarak arz edilir. Mizah ise çelişkilerin saklanılmak istenirken açığa çıkmasından başka bir şey olmamasından dolayı siyasetin kendisi mizahtır. *“Her toplum, mizaha ihtiyaç duyacaktır. Çünkü, alay ve kahkaha hep ezilenin işine yaramıştır. Ezilen toplumun intikam silahı olan alay, mizahta varlık bulmuş ve bunu da zayıf noktaya saldırarak uygulamıştır. (...)*

⁸² Nesin, A., (1973), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, Adam Yayınları, İstanbul. s.134. s.29

⁸³ Klein, A., (1999), *Mizahın İyileştirici Gücü*, çev. S. Karayusuf, Epsilon Yayınları, İstanbul. s.34-35.

⁸⁴ Alsaç, Ü., (1994) *Türkiye'de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*, İletişim Yayınları, İstanbul. s.59.

Ancak mizah, egemen güç tarafından sansürlenmeye çalışıldıkça mağdur olacak ve otorite kendi itibarına mizahçıdan önce zarar verecektir”⁸⁵.

80’li yıllardan günümüze, mizah dergileri politik mizahın uzağında yer almıştır. “*Mizah yazarları tarafından sıklıkla dile getirilen, mizahın tıkanmasının nedeni olarak gösterilen ve belli isimlerin suçlanmasını beraberinde getiren bir “apolitikleşme” bir boyutuyla Türk mizahının kendi içinde yaşadığı tarihsel sürecin bir sonucudur*”⁸⁶. Buradan hareketle mizahın toplumda eski işlevini yitirdiği doğru olmakla birlikte, mizahın apolitikleşmesi, hayatın temposuna yetişememesine bağlanmamalıdır. Mizahın gündelik yaşamın eleştirisine karşı bu durumu başarıyla yapan her mizahçı takdir edilmelidir.

İnsanların ak ve kara olarak ikiye ayrıldığı, mizahın politikanın bir aracı olarak ele alındığı ve varsa yoksa siyasetin çizildiği bir yavaş yavaş hayatın gündeminden de çekilmiştir. Bunun bir devlet politikası olmasından dolayı kitleler politikaya derin bir sessizlikle karşılık vermektedir. “*Bu cevapsızlık durumu, bir iktidar stratejisi ürünü değil, kitlelerin iktidara karşı yürüttükleri bir tür karşı stratejidir*”⁸⁷.

Türkiye’de politika ile gündelik yaşam arasında kopukluk yaşanmaktadır. Politika günümüzde, çözüm üretememe alanı durumuna gelmiş ve politika, güncel hayatta eski konumunu yitirmiştir. “*Globalleşmenin ve iletişimin etkisiyle eski kavramlar, yeni bir anlayışla tartışılmaya başlanmış ve yapay “sol-sağ çatışmasının anlamsızlığı daha da belirginleşmiştir. Karşıtlıklar üzerine kurulu olan düşünsel düzlem iflas etmiştir*”⁸⁸.

Politik olmak, muhalif olmak kimseyi başarılı bir mizahçı yapmaz, asıl önemli olan sanatsal düzeyi tutturmasıdır. Bu anlamda mizahçılar, daima güncel dili konuşabilmelidir. Geçmişte ve günümüzde hemen hemen bütün mizahçılar siyasi iktidarları eleştirmişler ve karşılığında da mahkum edilmişlerdir. Günümüz

⁸⁵ Kamiloğlu, Z., “Penguen Dergisinden Hareketle Türk Karikatür Tarihinde Mizahın Saldırı İşlevi” *Milli Folklor*, S. 98, 2013. s.68.

⁸⁶ Öngören, F., (1998), *Türk Mizahı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul. s.89.

⁸⁷ Arık, M.B., (1998), *Değişen Toplum Değişen Karikatür*, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul. s.55.

⁸⁸ Ögüt, G.E., (2009) *İnsan Kültür Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak mizah, Geleneksel Yayıncılık*, Ankara. s.53-54.

koşullarında “siyasal mizah” eski anlamını yitirmiştir; zira “*siyasetin içinde yanlış politikanın doğru alternatifleri artık tükenmiştir*”⁸⁹.

Mizah, toplumun aynası olmakla birlikte, gündelik yaşamda politika ne kadar yer alıyorsa, mizahta da o kadar temsil edilmesi olasıdır. “*Yaşanan hayat mizahın önüne geçmiş ve yaşam absürdleştikçe, mizah kenara çekilmek zorunda kalmıştır. Her şeyin mizah ve komik olduğu bir süreçte politik mizaha artık ihtiyaç kalmamıştır*”⁹⁰.

1950’ye kadar Türk resminde sosyal temalar toplumsal davranışları, toplumsal eylem ve değerleri konu almıştır. Genel olarak 1940 ve 1950’lerde güçlenen halkçılık ve köye yönelik klişeleşmeye kaçan konu genellemelerinin ön plana çıkarmıştır. “*1960’lı yıllarda toplumsal gerçekçi anlayışta yaptığı resimleriyle toplumsal çelişkileri, yozlaşan değerleri eleştirel ve mizahi bir yaklaşımla yorumlayan Cihat Burak, ezilen insanları işlemek yerine yönetici ve zengin sınıfın eğlence âlemlerini, sert bir eleştiriyle ve aşağılamayla ele almıştır. 1960 Türkiye’sinin panoramik bir görünümü ile ressamın kendi yaşantısından ayrıntıların yer aldığı 19 Mayıs 1960 isimli politik ve sosyal içerikli çalışmasında Burak, 27 Mayıs Devrimi sonrasında gergin ortamının kaydını toplumsal belleğimize kaydeder. Eleştirmen Sezer Tansuğ (1995), bu durumda sanatçının hiçbir ideolojiye bağlı olmadığını, fakat siyasetin özünü temsil ettiğini söyler*”⁹¹.

⁸⁹ Batur, E., (1987), *Kara Mizah Antolojisi*, Hil Yayın, İstanbul. s.38.

⁹⁰ Arık, M.B., (1998), *Değişen Toplum Değişen Karikatür*, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul. s.55.

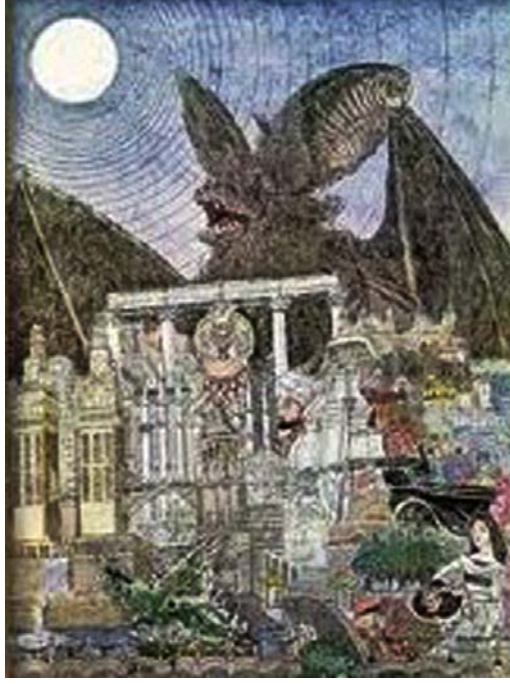
⁹¹ Tansuğ, S., (1995), *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.76-77.



Resim 5: 19 Mayıs 1960, t.yb, 95 x 175 cm

Cihat Burak, resimlerinde eleştirel bakışa yönelten, gündelik yaşamın ayrıntılarından fantastik imgelere kadar çeşitlendirip, zaman zaman zıt unsurları dahil etmektedir. Renklerine bakıldığında ise yaygın olarak gri ve puslu bir atmosfer yaratıp beraberinde dekoratif unsurları kullanmayı tercih etmektedir. 19 Mayıs 1960 adlı çalışmasında ise Demokrat partinin son dönemine denk gelen gergin atmosferi, olayları yansıtmıştır. Bu çalışmalar siyasal ve sosyal çizgisini yansıtan çalışmalarındandır.

1970'lere doğru "Dev Yarasa" adlı çalışmasında, Anadolu uygarlıkları ve tarihine ait çeşitli görüntüler canlandırılmıştır. Resmin alt kısmındaki tuhaf yaratıklar Türkiye'nin yaşadığı ikilemlerle dolu durumunu anlatılmaktadır. Güneş ve yarasa gibi zıt unsurları bir arada kullanması, 1970'li yılların sıkıntıları ve toplumsal çöküntüsüyle ilgilidir. Cihat Burak ana hatları itibarıyla yaşadığı dönem ve toplumunun başından geçenleri gözlemler.



Resim 6: Dev Yarasa

Burak, konularını, “naif”lere özgü bir duyarlık ve özgür bir kurguyla ele almakla birlikte eğitimi ve sanat birikiminden ötürü saf bir naif sayılmaz. *“Günlük yaşam kesitlerini saf anlarına ve bir düş olayına bağlayan sanatçının yapıtlarında, derin bir öyküsel anlatımla ilişkiler kuran zengin bir iç dünyanın yansımaları görülmektedir. Bu fantastik tasarımlarında kullandığı bilinen görünen nesnelere günlük yaşamın görüntü ve biçimleri düşsel bir dünyaya ve bu dünyanın ürünlerine dönüşmektedir”*⁹². Özellikle çirkinliği ve yozluğu vurguladığı kent görünümünde de gerçekleri bu bağlam içinde yansıtmıştır.

Cihat Burak’ın 19 Mayıs 1960’ı, “Şair’in Ölümü,” “Başkomutan” ve “Meydan Muharebesi” diptiği, Romalı kıyafetli Zeki Müren’li “Eylemlerimiz” ve Vizyon kapağındaki Semra Özal’dan yola çıkan “Our First Lady”si gibi eserleri Türk toplumunun 1940-1990 döneminin sosyo-politik eleştirisini ve görsellik anlayışının

⁹² Tansuğ, S., (1976), *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları, İstanbul. s.65.

ipuçlarını kapsayan başyapıtlar olarak 3nemlidirler. Toplumsal eleştiriye yatkınlığı, kullandığı biçim ile içeriğin karşılıklı etkileşim içinde olmasını da gerekli kılmıştır. İnsanların g3l3n, abartılı, sorumsuz vb. hallerini resimlemiş, g3zlemlerini d3şlerle kaynařtırmıřtır⁹³. Başkomutan ve Meydan Muharebesi diptiğinde kişiler kara mizah s3zgecinden geçirilerek hicvetmiş ve bunları gerçekleştirirken de sertleşmeden, resim dilini arkaya atmadan yansıtmayı başarmıştır.

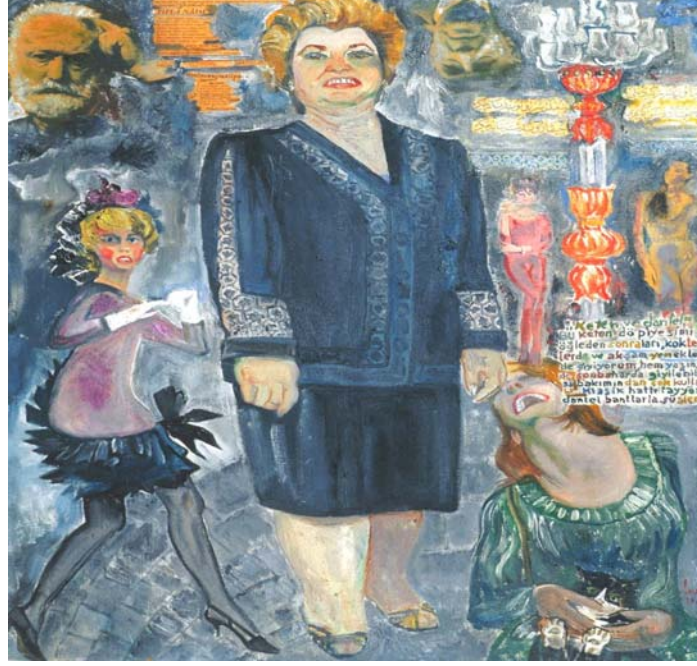


Resim 7: Gazete k3p3r3



Resim 8: Başkomutan Meydan Muharebesi, t,yb. 100x100, 1969

⁹³ Berksoy, F., (1998), 20. Y3zyıl Batı ve T3rk Resminde Toplumsal Gerçekçilik, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul. s.97-98.



Resim 9: First Lady'miz, t,yb, 1969

First Lady'miz adını taşıyan bu büyük hicvin yer aldığı resimde değişik insanlar yer almaktadır. Bu resimlendirmeler jestler ve kişiliklerden ziyade resim dili olarak farklılık göstermektedir. Tuval bazen yüzey, bazen doku, bazen de bizzat metin duygusu yaratmaktadır. Cihat Burak'ın etkilendiği görsel motifleri bir araya getirerek oluşturduğu resimsel bir anlayışı olduğu görülmekte ancak birbirinden kopuk görülen ama sonra birbiriyle ilişkilendirilen birçok olguyu anlatmaktadır. Eleştirmen Hülya Küpçüoğlu'na göre Cihat Burak resimlerinde, “Nazım Hikmet gibi politik figürleri kullanmasına rağmen komünizmin hiçbir zaman Türkiye’de yer almadığını, sadece bu yönde bir damgalanma olduğunu ve Cihat Burak’ın da sadece sol eğilimli bir ressam olarak toplumsal gerçekliği yansıttığını” belirtmektedir⁹⁴.

Cihat Burak'ın resimleri içinde en önemlilerinden biri olan “Dolmabahçe Sarayı Önünde Malul Gaziler” adlı tablosunda, Dolmabahçe Sarayı'nın görkemli kapısı önünde hatıra fotoğrafı çekirme olgusunu eski askerlerle bütünleştirerek,

⁹⁴ Küpçüoğlu, H., (2011), “ Cihat Burak'ın Atölyemize Gelmesi Bir Tavsiye Üzerine Oldu” <http://hulyakupcuoglu.com/2011/02/19/cihat-burakin-atolyemize-gelmesi-bir-tavsiye-uzerine-oldu/> 14.11.2013

ironik bir betimlemeyle insanı gülümsetirken, yozlaşan değerlerin de yarattığı ince duygulanımı hissettirmektedir. Küpçüoğlu bu tablo için, “*çalışmalarından biri ‘Dolmabahçe Sarayı’nın Önünde Malul Gaziler’dir ama o ‘Mamul Gaziler’ diye yazdı. Çünkü bu elbiseyi giyip kendisine malul gazi diyen insanlar da çoktu ve onların gerçek gazi olup olmadığını da bilmiyorduk. Ama bu tür insanlar o dönemlerde geziniyordu. (...) Bu hicivlerin içerisinde Gazilere ‘malul’ yerine ‘mamul’ demesi hicivsel anlatımı bakımından çok önemlidir.*”⁹⁵ yorumunu getirmektedir.



Resim 10: Dolmabahçe Sarayı'nın Önünde Malul Gaziler, 1967, t. yb

Cihat Burak resimlerinden yansıyan anlatı üzerinden eleştirmenlerin ve yazarların ortak düşüncesi, sanatçının mizahi kişiliği olmuştur. Mizah terimi genel anlamda kullanılsa da içeriğinde hiciv, grotesk, taşlama içeren her türlü mizahı resimlerinde rastlanmaktadır. Hemen hemen tüm resimlerinde sanatçı kimi örtük ama çoğunlukta açık içselleşmiş bir nitelik taşımaktadır. Bu özellikle Cihat Burak'ın sözlü kültürün içinde, bu kültüre egemen olmasından kaynaklanan son derece doğal bir anlatıyı bize yansıtmaktadır.

Doğan Kuban sanatçının resimlerinde Osmanlı döneminin kalıntılarının görülebildiğini şu şekilde yorumlamaktadır; “*Kanımcı Burak'ın resminin*

⁹⁵ Küpçüoğlu, H., (2011), “ Cihat Burak'ın Atölyemize Gelmesi Bir Tavsiye Üzerine Oldu” <http://hulyakupcuoglu.com/2011/02/19/cihat-burakin-atolyemize-gelmesi-bir-tavsiye-uzerine-oldu/> 14.11.2013

özelliklerinden biri bu. Yalnız o biçimlerin değil, anıların montajını yapıyor. Belki de bu yoğun özü belirtmek için, tablonun her tarafını dolduruyor. Resminde boşluk yok. Resmine hakim olan yüzeysellik Osmanlı sanatındaki iki boyutlu ve dolu resim anlayışı ile akraba. Ama bilinçli bir ilişki mi, bilmiyorum. Fakat derinlik onun için herhalde önemli değil. Burak, rengi biçimle beraber düşünmüyor. Bunda gravür tekniğinin etkisi olduğu düşünülebilir”⁹⁶.

2.3. Kimlik ve Özdeşlik

Kimlik ve özdeşlik, günümüz düşüncesinin temel biçimlendiricisi olarak değerlendirilebilir. “Çağdaş düşüncede kimlikler sorunu, Doğu’nun ve Batı’nın kimliğine, Avrupa’nın kimliğine; ırkların, dinlerin, cinsiyetlerin kimliklerine; siyasal bakışların, iktidarın kimliğine yönelik sorularla genişler yayılır”⁹⁷.

“Özdeşlik, bir şeyin kendisi olup başkası veya başka bir şey olmamasıdır”⁹⁸. Başka bir ifadeyle birbiriyle aynı olan iki şeyin olmamasıdır. Kişisel özdeşlik, kendim olarak isimlendireceğimiz gibi, “kişinin tecrübelerinin öznesi olan benlik (self) aynı zamanda anlama, hissetme, hatırlama ve düşünme gibi zihinsel hadiselerin de öznesidir”⁹⁹ şeklinde de yorumlanabilir.

Kişisel özdeşlik sorunu, herhangi bir bireyin hangi koşullarda bir ve aynı kişi olabileceğini konu alan felsefi bir sorundur. Buradan hareketle kişisel özdeşlik sorunu, “temelde, kişinin özdeşliğinin zorunlu olarak neye dayandığını, bir kişinin aynı ya da başka birisi olduğunun belirlenmesini sağlayan kriter ya da kriterlerin neler olduğunu ortaya koyma çabasıdır. Eğer kişisel özdeşlik problemi ruh-beden probleminde hareketle ele alınıp işlenecekse bu problemin çözümlenmesine yönelik farklı arayışların içinde olan düalist ve materyalist yaklaşımlar önemli bir yer edinecektir”¹⁰⁰.

⁹⁶ Kuban, D., “Cihat Burak ya da Kişisel Yaşantının Sihri”
<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5747.pdf> 14.11.2013

⁹⁷ Müller, J.E., (1972), *Modern Sanat*, çev. M. Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.44.

⁹⁸ Balcıoğlu, M. vd., (2004), *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara. s.56-57.

⁹⁹ Reichenbach, B., Basinger, D., Peterson, M. ve Hasker, W., (2003), *Akıl ve İnanç: Din Felsefesine Giriş*, Küre Yayınları, İstanbul. s.64-65.

¹⁰⁰ Koç, T., (2005), *Ölümsüzlük Düşüncesi*, İz Yayınları, İstanbul. s.35.

Özdeşlik bir varlığın sürekliliğini varsaymaktadır. İnsanın ve de toplumların en önemli ihtiyaçlarından birisi “aidiyet ve tanımlanma”dır. Fark edilme, kabul görme gibi isteklerin yattığı bu tanımlanma durumunu ortaya koyan kavramlardan biri şüphesiz “kimlik”tir. *“İnsanların ve toplumların birbirlerine göre durumlarını, farklarını, hatta benzerliklerini ortaya koyan bir kavram olarak kimlik; sosyal bilimler alanında geniş bir araştırma konusu olmasının yanı sıra, çağa ve dönemlere göre artan veya azalan bir değerle, ama çoğu zaman toplumlar arasında belirleyici rolünü sürdürmüştür”*¹⁰¹.

Kimlik (identity) terimi, yirminci yüzyıla kadar popüler bir terim olarak kullanılmaya başlanmamıştır. Sebebi ise toplumların gerek kendi içinde gerekse birbirlerine karşı değişimlerinin yavaş seyretmesinden kaynaklanmaktadır. Geleneksel kimliklerin süreklilik arz ettiği bu durum, kendilik ve toplumsal benimsenmeyi ve tanımlanmayı da kolaylaştıran bir etken olarak görülebilir. Değişimlerin başlangıcı olarak kabul edilen keşiflerin başlaması, Rönesans ve sanayileşmenin başlaması, Aydınlanma dönemi ve ulusçuluk düşüncelerinin olduğu erken modern dönemlere kadar kimlik kavramı ve problemlerinin belirleyici olarak ortaya çıktıklarına şahit olmak güçtür. Bu dönemden sonra geleneksel kimliklerin değişimi kimlik sorununu ortaya çıkarmıştır.

Kimlik kavramı, “öteki”nin varlığı üzerinden gelişir. En temelde *“ben ve öteki; biz ve ötekiler olarak ifade edilen bu ayırım, bütün kimlik kategorilerinde bulunur”*¹⁰². Özdeş olma hali olarak tanımlandığında, aynı zamanda karşıtlık, anlamına gelmektedir. Oluşum sürecinde, kimliğe karşıt olarak oluşturulan ötekini öne çıkartma zorunluluğu vardır ve kimlik, *“karşıtlık ilişkileri içinde ne olduğuna göre değil, ne olmadığına göre”* tanımlanır¹⁰³. Kimlik, farklı bir “kendi” veya “ben” olma imajıdır ve “öteki” ile ilişkiler sonucu oluşur. Bu bağlamda denilebilir ki kimlik, *“bireyleri ve toplumları başkalarından ayıran, bireyi ve toplumu kendisi yapan unsurdur”*¹⁰⁴.

¹⁰¹ Emiroğlu, K. ve Aydın, S., (2003), *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara. s.70-71.

¹⁰² Eriksen, T.H., (2004), *Etnisite ve Milliyetçilik; Antropolojik Bir Bakış*, çev. E. Uşaklı, İstanbul. s.142.

¹⁰³ Perşembe, E., (2005), *Almanya’da Türk Kimliği*, Araştırma Yayınları, Ankara. s.66.

¹⁰⁴ Eriksen, T.H., (2004), *Etnisite ve Milliyetçilik; Antropolojik Bir Bakış*, çev. E. Uşaklı, İstanbul. s.142.

Sanatsal olayların başında yer alan kültür kavramının bir diğer özelliği ise kimlik oluşturmaktır. “Günümüzde kimlik tanımlamasının zorunlu olduğu kadar, resmin kimliği kavramının açıklanmasının da, görsel sanatlar tarihi açısından aynı derecede zorunluluk olduğu kabul edilmelidir. Bu zorunluluk sonucu araştırılması ve ortaya konulması gereken resmin kimliği kavramının bir o kadar da sağlam temellere dayandırılması gerekmektedir. Başlangıçta muğlak bir ifade gibi algılsa da, kimliğin temelini oluşturan aidiyet ve tanınma zorunluluklarının psikolojik, sosyolojik, siyasi, kültürel, ekonomik boyutlar içerisinde şekillenen tanımlayanlarının sanat için de geçerli olması nedeniyle, terminolojik açıdan olduğu kadar, bir özneye bağlı olarak (Türk resminin kimliği gibi) tanımlanması mümkün olan bir kavramdır”¹⁰⁵.

Temelinde soyut karakter bulunan resimde, “real bir maddi yapı ile irreal bir renk ve renk lekelerinin meydana getirdiği bir biçim”¹⁰⁶ bulunmaktadır. Böylece resim, varlığını doğrudan doğruya form ve renk münasebetleri içinde ortaya koyar. Bu sanayileşmiş toplumlarda kentleşme, yabancılaşma ve savaşların getirdiği acının ve isyanın doğrudan halka hissettirilmesi için yaratılan bir formdur. Resim sanayileşmenin ve onun toplumda meydana getirdiği kırılmaların sanatçı bireyselliğindeki tepkisel yansıma olarak meydana gelir. “Bu yansıma sonucunda resim, daha farklı ontolojik çözümlere ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıkan yeni yapıda birinci varlık sanatçı, ikinci varlık sanat eseri (resim), üçüncü varlık ise izleyicidir ve tüm bunlar bir toplum içinde olmaktadır”¹⁰⁷.

Kültür bu üçlemenin bir bileşimidir. Sanatçı birey olarak toplumda olup toplumun ve kültürün içindedir. “Toplum var olduğu sürece bu sürüp gidecektir” [92].Yirminci yüzyılın başlarında başlayan modern estetik kuramları içerisinde “soyutlama ve özdeşleyim” kuramlarının ortaya çıkması, resim anlayışı bakımından önemlidir. Estetiğin ve dolayısıyla “güzel”in anlamının değiştiği bu kuramsal yapıda Worringer (1985), resmin (sanat eserinin) estetiği ile, doğal güzelin estetiğini birbirinden ayırmaktadır. “Sanat eseri doğanın yanında yer almakta, fakat doğal güzel, sanat eserinin etkeni olup, koşulu olmamaktadır”¹⁰⁸. Worringer’e göre

¹⁰⁵ Bilgin, N., (1999), *Kolektif Kimlik*, Sistem Yayıncılık, İstanbul. s.24.

¹⁰⁶ Bilgin, N., a.g.y., s.24

¹⁰⁷ Turgut, İ., (1991), *Sanat Felsefesi*, Akademi Yayıncılık, İzmir. s.69.

¹⁰⁸ Worringer, W., *Özdeşleyim ve Soyutlama*, çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul. s.152.

soyutlama içtepisi ilkel kavimlerde ve gelişmiş Doğu uygar kavimlerin sanatlarında görülebilir. Oysa Grek ve öteki Batılılarda yerini özdeşleyime bırakır. Böylece *“Doğu toplumlarında resim, nesneyi görünüşteki tesadüfi ve keyfilik durumundan kurtarmak, değişmez-mutlak bir biçim yaratmak için onu soyut biçimlere yaklaştırmak şeklinde oluşurken; perspektiften, derinlikten, dolayısıyla üç boyutluluktan uzak durur. Batı resmi ise, bunun tam tersine özdeşleyim içtepisine göre tanımlanır ve bu haliyle de, Doğu sanatlarının karşısında yer alır”*¹⁰⁹.

Avrupa’dan alınan resim kimliğinin Türk resmine neden uymadığı sorunsalına da bir cevap teşkil eder. Günümüzde sanat eleştirisi içerisinde ele alınan eserin tanımlanma ve aidiyet unsurlarının incelenmesini içeren sorgulamada, bir sanat eserinin kime, hangi döneme, kültüre, medeniyet ya da millete ait olduğunu ortaya koymaktayız. Buradan hareketle, *“bir sanat eserinin hangi sanatçıya ya da döneme ait, üslup özellikleri, plastizmi, estetizmi, felsefesi, konusu, malzemesi gibi onu oluşturan tüm unsurların ortaya konulmasıyla oluşan aidiyet ve tanımlamaya, o eserin kimliği olarak bakmak gerekir”*¹¹⁰. Bu durum aynı zamanda psikolojik ya da bireysel kimlik tanımlamasına girer. Dar bir tanımlama olmasıyla birlikte eserin kimliğinin ortaya konulması bakımından da oldukça önemlidir. Ancak resmin kimliği, bir eserin tanımlanmasından daha geniş bir kavram olması nedeniyle; *“ulusal-kültürel kimlikler”* boyutunda düşünülmesi gerekir. Zira *“resim artık sadece reel ve irreel sferden ötesini; kültürü, ulusu, sosyal yapıyı içine alan bir niteliğe bürünmüştür”*¹¹¹.

Değişik ifadelerle ortaya atılan “resmimizde kimlik sorunu”, “yozlaşan resim”, “resimde kimlik bunalımı”, “kimlik arayışı” gibi ifadeler, resmin kimliği kavramının açıklanmasını ve tanımlanmasını zorunlu kılmıştır. Başka bir ifadeyle; *“öteki’nin tanımlanmasıyla çevresindeki sınırların ortaya çıkarıldığı bu kavram, aidiyet anlamında tanımlanmamıştır. Bunun önemli bir nedeninin, kimliğin sosyal bilimler alanında yakın zamanda yoğunlaşan bir araştırma konusu ve kavram olması olarak görülmesi gerektiği ifade edilmektedir”*¹¹².

¹⁰⁹ Worringer, W., a.g.y., s.152

¹¹⁰ Worringer, W., a.g.y., s.152

¹¹¹ Worringer, W., a.g.y., s.152

¹¹² Tansuğ, S., *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, 2008, İstanbul. s.47-52.

Galerilerin ve müzelerin oluşmasıyla birlikte, tescilli bir ticari olguya dönüşen resmin öyküsü sonraları, özgünlüğünü ve özgürlüğünü kaybetmemek şeklinde gelişme göstermektedir. “*Aynı anda sermayenin bağımlılığından kurtulmak gibi, dönemi için birlikte düşünülmesi zor iki hedefi gerçekleştirmenin hesabı içinde olacaktır. Bir taraftan bireysel özgürlük duygusuyla objektif olmaya çalışırken diğer taraftan sistemle çatışmamanın yollarını arayacaktır*”¹¹³.

Batı resminin kimlik sıkıntıları ve arayışları sermayenin tesirinde kapitalizmin son aşaması olarak emperyalizmin bir aracı olarak gelişir. Batı’da açılan müzeler, galeriler kültürel ve sanatsal faaliyetlerle sermaye üretir niteliktedir. Bunun sonucunda ise sanatçı bu belirsiz tepkiler içerisinde kendi içsel sorgulamasını yaşadığı gibi, resim de tepki aracı olarak ortaya çıkar. Muller’in ifade ettiği gibi; “*insan varlığı bütünü ile artık, genel olarak eski üstatların bahsettiği o soylu ve imtiyazlı yaratık değildir. Eski sanatların, Klasizm’in, Romantizm’in, Rönesans’ın anlayışına göre insan, bütün varlıklardan üstün olan, asil ve imtiyazlı bir varlıktı; her şeyin ölçüsüydü, zekâsı ve iradesi sayesinde bütün tabiata ve kâinata egemen olabilirdi*”¹¹⁴.

Böyle bir toplumsal bunalım sonucunda sanatçı duyarlılığının getirdiği güvensizlik ve rahatsızlık, sanatçı kimliğindeki kırılmalarını ve resimdeki kırılmaları getirir. “*Batı resminde asırlar boyunca güzelliğin simgesi ve yaratılışın anlamı olan Venüs ve Olimpia’lar, Manet’in “Kırda Öğle Yemeği”nde günlük yaşamın eğlencesinin bir parçası haline dönüşse de, bununla kalmamış; bütün değer ve güzellik anlayışıyla birlikte daha sonra savruk fırça darbelerinin ucundaki boyaya dönüşmüştür. Bundan dolayı çağın resim anlayışı “kötümser”dir. Modern sanatta, özellikle soyut resimde, insanın yüzünün ve vücudunun deformasyonlarla (şekil bozukluklarıyla) tasvir edilmesinin başlıca nedeni, bu kötümser insan anlayışıdır. Özellikle Picasso, aşırı deformasyonlarıyla, çağdaş uygarlığın ve tekniğin ferdin kişiliğini ve haysiyetini boğan ve onu bir obje ve bir köle haline getiren olumsuz taraflarına karşı duyduğu derin nefreti ifade ediyor*”¹¹⁵.

¹¹³ Müller, J.E., *Modern Sanat*, 1972, çev. M. Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.44.

¹¹⁴ Müller, J.E., a.g.y., s.44.

¹¹⁵ Müller, J.E., (1972), *Modern Sanat*, çev. M. Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.44.

Resmin bu şekildeki yeni ifade tarzı, birey ve toplumun bunalımını ortaya koyacak şekilde kimlik kazanmaya başlar. Estetik anlayışının kökten değiştiği bu kimlik sayesinde resim, iç ve dış dünya arasındaki bağı kurmuş şekilde gözükür. Modern sanatla birlikte; kapitalizm, sanayileşme, kentleşme sonucunda toplumla - resim sıkı bir birliktelikle buluşur. Sanatçı artık yalnızlığından kurtulmuş ve çağdaş dünyada yerini almıştır. Bununla birlikte Osmanlı, kapitalist anlayışa ve emperyalizme karşıdır. Bu nedenle “Avrupa’da sermayenin oluşturduğu yeni zengin sınıfın, halkı krala ve dine karşı ayaklandırarak yarattığı kaosu Osmanlı yaşamamıştır. Avrupa’da oluşan büyük kentler içerisinde sıkışan bireyin ve de sanatçının içsel bunalımını Osmanlı sanatçısı yaşamamıştır. Osmanlı ancak; kendi ülkesini kurtarmak gayesiyle, ihanetler içerisinde bir avuç kalan milletin onursal savaşını ve var olma savaşını yaşamıştır”¹¹⁶. Dolayısıyla, Türk resmi, ulusal kimlik kazanmak amacıyla yola çıkmış ancak; Batı’nın gelişmişliğinden de etkilenmek zorunda kalmıştır.

Resimdeki kimlik arayışlarının geçerli bir kavram olmasının nedeni; “çağdaşlık parantezi içerisinde alınan resmin, Batı’daki üzerine inşa edildiği temelleri yaşamaması ve bu temelleri kabul etmesinin mümkün olmamasındandır”¹¹⁷. Batılılaşma döneminde reformlarla birlikte toplumsal yapıda meydana gelen kırılma resim sanatında da yaşanmaktadır. Geleneksel resim anlayışının çağdaşlaştırılması yerine bir estetik görüş ya da fikir olmaktan uzak yeni resim anlayışı, toplumsal yapıdakine benzer bir ikilemi oluşturmaktadır. Bu ikilem “geleneksel” ve “çağdaş” kavramları ile ifade edilebilir.

“Geleneksel sanatlardan uzaklaşılması ve Avrupa sanat anlayışla birlikte, bu yönde atılan her adım, Türk sanatçısının ezikliğinin sebeplerinden biridir. Özgün bir sanat yaratma çabaları ise, Avrupa’dakine benzer bir sanat anlayışının yerleştirilmesinden ibarettir. Bununla birlikte “bir toplumun ana karakterinin oluşumunda “uygarlık” kadar “gelenek” de etkindir ve gerek politik gerek gündelik yaşamda gerekse sanat alanında geleneğin temel alınması başarıyı getirecektir. Gelenekten yararlanmanın, “ölü”yü diriltmek, “statik” kalmak, “eski”ye bilinçsizce

¹¹⁶ Balcıoğlu, M. vd., (2004), *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara. s.56-57.

¹¹⁷ Tansuğ, S., (1995), *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.76-77.

*bağlanmak anlamına gelmediği*¹¹⁸ ifade edilerek geleneğin dinamik bir yapı olduğu vurgulanmaktadır.

Sanatta evrenselliği yakalamanın bir yolu da “yerel” olmakta ve ulusal kişiliğin oluşmasında önemli bir unsur olarak görülmektedir. Türk kültürü içinde resim sanatı 19. yüzyıla kadar doğal bir oluşum içinde iken, Osmanlıların çoğu alanda Batıya yönelmesiyle kesintiye uğratılmıştır. Başka taraftan “*geleneğe (Türk kültürü) kurulacak ilişki; resim sanatında hat, nakış, tezhip, Bektaşî, Mevlevî, dini ve halk resimlerinden yararlanma ve tüm bunları güncel toplumsal yaşantının gerçekleriyle özdeşleştirmek*”¹¹⁹ anlamında değerlendirilmektedir.

Cihat Burak’ın da bulunduğu on sanatçının Moda’da Cumalı Sanat Galerisi’nde gerçekleşen bir serginin değerlendirme yazısında bu bakış açısıyla yapılan yorumda; “*resimlerin o günkü eğilimlerin bir bölümünü yansıttığı üzerinde durulmakta, ancak Türk resmini temsil etmek gibi bir sav taşımadığı ifade edilmektedir. Öte yandan gelinen noktada, Cumhuriyet’ten sonra bir süre Batılı etkilerde kalan resim sanatının, artık kendini arayıştan kurtararak ulusal bir özellik içinde, kişiliğini kazanma yolunda olduğu*”¹²⁰ da ifade edilmektedir.

Cihat Burak’ın yerel bir sanata bağlı olup olmadığına yönelik görüşleri ise şu şekildedir:

“Sanat geleneğinden resim sanatı demek isteniyorsa böyle bir gelenek yok ki kendimi buna bağlı bulayım. Belki vardır da ben bilmiyorum. Eskiden nakkaş geleneği varmış; nakkaş adını ressamı vereli beri böyle bir gelenekten haberim yok. Ama bu sorundan mimarlık, resim, müzik, şiir, tiyatro yani ortaoyunu, karagöz gibi yerel ve geleneği olan sanatların tümü kastediliyorsa elbette kendimi yerel bir sanat geleneğine bağlı buluyorum, bağlı olarak doğmuşum bir kere de ondan, yoksa ben kendimi kendim bağlamadım. Bunun aksi başkasının çiğnediği lokmayı yutmak gibi bir şey olur... Düdüklü tencere her yerde aynıdır ama içinde pişen yemek her yerde başka başkadır. (...) Ben de

¹¹⁸ Bek, G., (2008), “Çağdaş Türk Sanatında Ulusallık/Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar” *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17:117-130.

¹¹⁹ Bek, G., a.g.y., 17:117-130

¹²⁰ “Cihat Burak” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5744.pdf> 14.11.2013

Türk olmam yüzünden yerel sanat geleneklerine daha yakın hissediyorum kendimi... ”¹²¹.

Cihat Burak, Batı ülkelerine genç iken gitmek istediğini ancak buna olanak bulamadığını, bunun ise çok daha sonra gerçekleştiğini ifade ederek düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Fransa’ya gitmem bundan seneler sonra mümkün olabildi. O zaman gitmediğime şimdi adeta memnunum, koskoca saçlı sakallı adamlar Fransa’ya gider itmez Batılı, Fransız ressamı oluverdiklerine göre, ben o yaşlarda gitseydim ister istemez olurum. Olup olmadığım da belli değil ama her halde bütün üç kağıtçılığını yerinde gözlerimle gördükten, hele Paris gibi dünyanın sanat, fikir merkezi olan bir yerde sanat, özellikle resim dünyasının spekülâtorler elinde bazen nasıl bir bunama devresine girdiğini gördükten sonra, bir Fransız yahut bir başka memleketin ressamı olmak aklımdan geçmez... Bu iddiada olanlar zaten olamazlar da üstelik. Çünkü her insan ister istemez doğduğu toprakların damgasını yer... Bizim yediğimiz damga ağır olduğu kadar silkilip atılamayacak kadar kuvvetli ve şahsiyetli, onun için bir acılık var hayatımızda, Batı insanının acılığının bu tarafı yok, Batı acılısı hippy oluyor, bizim hippy olmamız, ya da sanatta hippy’liğin bize mal olması için köprülerin altından daha çok suların akması lazım... Lüzumlu da değil üstelik bu, çünkü Picasso’nun da söylediği gibi sanat otomobil değildir, geri vitesi yoktur... Biz bu çağları da geri bırakmış sayılırız... Yani Batının bugün alınına dayanan katı duvar Doğu uygarlığı içinde yaşamış bizim gibi toplumlar için daha zengin bir ruh ve mana alemi olarak zaten vardı, ayağımıza bağlı yüzyıllar boyu sürüklediğimiz bir köstek oldu bu.”¹²².

Batının içine düştüğü boşluğun ortasına düştüğünü ifade eden Cihat Burak, Atatürk’ün dünyaya belki de yeni bir Rönesans getirecek olan hamlesini politikacıların değerlendiremediğini vurgulamaktadır. Batı deneyimi hakkında düşünceleri ise şu şekildedir:

¹²¹ “Cihat Burak” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5744.pdf> 14.11.2013

¹²² Cihat Burak, a.g.y.,

“Sizin Batı tecrübesi dediğiniz şey bana kendi kendimiz olarak kalmanın şart olduğunu, benim sanatta yerimin –eğer varsa- ancak burası, yani doğup büyüdüğüm yerler olduğunu daha iyi anlattı.... Yani Mont Martre’da, Türkiye’nin veya dünyanın herhangi bir yerinde de durum benim için aynı... Ben Batının tekniğini, onun insana, insanın işine değer verişini, analiz ve sentez niteliklerini seviyorum... Çağdaş düzeyde olabilmek için Batıyı tanımak, Batılı davranışını iyi anlayıp değerlendirmek lazım... Ama hiçbir şey, hiçbir teknik üstünlük ve görenek insanın içinde yaşadığı alemin, toplumun öğrenilip unutulmuş ve zihinlerde bir tortu olarak kalmış kendi kültürünün, kendi yaşamasının yerini tutamaz”¹²³

¹²³ “Cihat Burak” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5744.pdf> 14.11.2013

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: CİHAT BURAK

3.1. Cihat Burak

Cihat Burak'ın yirminci yüzyıl Türk sanatının gelişim süreci içinde kendi çabalarıyla kendine özgü gözlem gücü, keskin görüşü, ifade tarzı ve çok yönlü özelliğe sahiptir. Sanatını etkileyen unsurların başında hiç kuşkusuz büyüdüğü çevrenin kısaca yaşadığı coğrafyanın etkileri vardır. Cihat Burak'ın resimleri; “*naif, fantastik, çocuksu, gerçekçi, gerçeküstü gibi çeşitli ve kimi zaman birbiriyle çelişen terimlerle tanımlanmıştır. Bu karmaşanın nedeni, Cihat Burak'ın anlatı sanatlarının tüm formlarındaki geniş kapsamlı yeterliliği, dil üzerinde olağanüstü hakimiyeti ve sanatının tüm araçlarını başarılı bir şekilde resim sanatının diline aktarma çabalarından kaynaklanır. Cihat Burak, yaptıklarının birçok ressamın yaptıklarından farklı olduğunu, bunda da hiçbir resim öğrenimi görmemiş olmasının rolü olduğunu vurgulamakta ve belirli bir resim “alıcısına” hitap etmediğinden dolayı sırf resim yapmak için resim yapmadığını ifade etmektedir*¹²⁴.

Eleştirmen Sezer Tansuğ Burak'ın naif ressamlıktan kastı gündelik yaşamdan bazı temalara düşkünlüğü yüzünden doğmuş olduğunun düşünülebileceği ifade edilmektedir. Tansuğ'a göre; “*Cihat Burak'ın resimlerinin bazılarında süsleyici unsurların fazlaca yer almasının yanı sıra, gizemli yorumculuğunun bile zaman zaman “naif” yargısına vardırabileceğini, yaşantı sürecinde bazı naif olgular bulunmasına karşın, Cihat Burak'ın sözcüğün klasik anlamında bir naif olduğunun söylenemeyeceğini belirterek, genelde büyük bir yalnızlık serüveni olan özel yaşamının, imgelem gücünün eşsiz mizah fantezileriyle bezendiğini vurgulamaktadır. Zengin bir muhayyele çabası ile dikkatli bir gözlem sonucunda oluşan her Cihat Burak resmi, yaşanan kentsel gerçeklerin altındaki fantastik değer hatlarının cevher birikimleri halindedir*”¹²⁵.

¹²⁴ “Cihat Burak” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5744.pdf> 14.11.2013

¹²⁵ Cihat Burak, a.g.y.

“Eylemlerimiz” isimli eserde yaşanan kentsel gerçekliklerin bir yansıması görülmektedir. Kaya Özsezgin’e göre eser incelendiğinde; “Eğlence mekânına gelmiş insanların bir fotoğrafçıya poz verir haliyle karşılaşılmaktadır. Geri planda yer alan ve halkı selamlayan bir sahne sanatçısı, oldukça canlı ve görkemli bir sahne, dansçılar, saz heyeti ve değişik yiyeceklerle donatılmış bir masada oturan, bazıları asık suratlı, bazıları gülümseyen şık giyimli insanların yer aldığı bu resimde temel unsurun eğlence olduğu görülür. Cihat Burak’ın ince bir taşlama, dozu ayarlanmış bir alay ve iğnelemeyle yaklaştığı bu tür sahneler onun sanatındaki ayırıcı niteliğin göstergesel unsurlarıyla yüklüdür”¹²⁶.



Resim 11: Eylemlerimiz, 1971, t.yb, 140 x 140 cm

Tansuğ’a göre, “Cihat Burak’ın resimlerinde, mizahi istifler ve zıtlıklar dünyasının varlığı dikkati çekmektedir. Sanatçı, fantastik tasarımlarını günlük gözlemlerinden çıkaran, sonra da onlara hayal âleminin yaratıkları görünümünü veren bir düşsel resimci olarak tanımlanabilir. Kalabalığın resim beğenisine yaklaşan bir tutum içinde, o beğeniye yabancılaşan bir iş yapmakta olan sanatçının

¹²⁶ Özsezgin, K., (1998), *Nuri Abaç*, Necef Antik Yayınları. s.145-148.

eserlerinde sokak işi nakışlardan, kuralsız halk resimlerinden, ortak bir dilden simgeler yer almaktadır”¹²⁷.

Eserlerini ortaya koyarken, Cihat Burak’ın resimlerine hayaller, şiirler, fanteziler ve mizah karışmıştır. Sanatçı gerçeküstü unsurları kara mizahla birleştirerek özgün bir resim dili ortaya çıkarmaktadır. Ele aldığı çeşitli konular arasında; Osmanlı tarihi, Cumhuriyet Türkiye’sinin sosyo-politik yaşam tarzı, çocukluk anıları, edebiyat metinleri ile düşsel bir dünyanın iç içe geçtiği anlatımlar, ölüm ve yaşam yer almaktadır. Hayal gücüyle gözlemin kaynaştığı edebi eserlerden Piri Reis, Moby Dick gibi konuları özgün bir şekilde yorumlamıştır.



Resim 12: Piri Reis, k.yb., 48x66 cm



Resim 13: Moby Dick, k.yb., 48x66 cm

Doğan Kuban’a göre, “*resmine egemen olan yüzeysellik, Osmanlı sanatındaki iki boyutlu ve dolu resim anlayışı ile benzerlik göstermekte ancak bunun bilinçli bir ilişki olup olmadığı belirsizdir. Derinlik unsurunun önemli olmadığı ifade ederek, rengi biçimle birlikte düşünmediğini ve bunda da gravür tekniğinin etkisi olduğunu düşünmekte, Burak’ın ilginç renk düzenleri kurabilmesine karşın bir kolorist olmadığını, bunu da mavi-gri renk tonlarından anlaşılabilceği vurgulamaktadır*”¹²⁸.

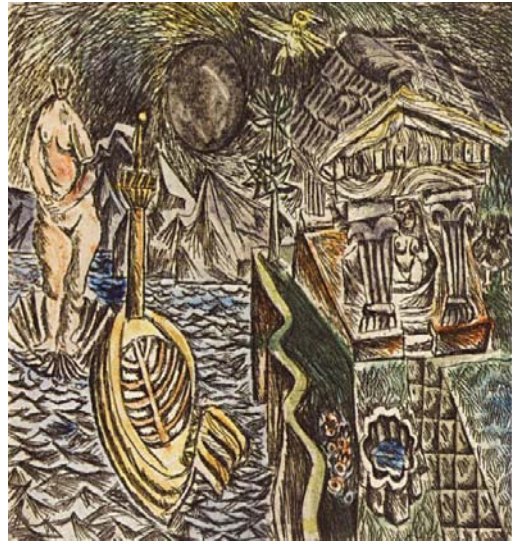
¹²⁷ Tansuğ, S., (2008), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.47-52.

¹²⁸ Kuban, D., “Cihat Burak ya da Kişisel Yaşantının Sihri”
<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5747.pdf> 14.11.2013

Sanatın her zaman insanın bilgisini geliştirmekle birlikte dünyayı da şekillendiren iki yönü bulunmaktadır. Hayalci estetik, genellikle varlığın yapısının yansıtılmasını öngören ve bütün tasvirici sanatların temelini oluşturan bir sanat görüşünü savunur. Burak'ın resimleri karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu karmaşıklığı Cihat Burak'ta bir amaç yokluğu ya da amaç bulanıklığı olarak görülmemelidir. *“Burak'ın resmi tasviricidir ancak tasviriciliğin, statükoları sürdürmek isteyen türü yerine Burak varlığın tasviri yolu ile yeni bir şuur kazanmaya yardımcı olmak için çaba sarf etmektedir ve en azından resimlerinin önemli bir kısmı bu gayeye dönüktür”*¹²⁹.



Resim 14: Üç Güzeller, t.y.b., 54x65 cm, 1966



Resim 15: Venüs'ün Doğuşu, 1963

“Venüs” ve “Üç Güzeller” isimli resimlerde insanın güzellik duygusunun bugünkü yıkılışının yapısını ve düzeyini yansıtırken Cihat Burak'ın amaçlar dünyasının özelliklerini vermektedir. *“Cihat Burak'ın “Venüs'ün Doğuşu” ile kadında ideal güzellik anlayışının dışına çıkarak, kadını olduğu gibi betimlemekte, estetik unsurundan ziyade bir bütünün parçası olarak, resmi tamamlayan diğer unsurlarla birlikte görüntülemektedir. Birçok eserlerinde görüldüğü üzere, burada da karmaşık bir yapı sergilenmektedir. Yaratıcı düş gücü imgelemi ile derinlere*

¹²⁹ Tansuğ, S., (2008), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.47-52.

ulaşır. İmgelem gücüyle simgeledikleri arasında uyum vardır. Ancak resimde simgeler olsa da bunun yansıtılması dışavurumcu bir tarzdadır. Resim sanatının ortak temalarından biri olan “Üç Güzeller” Cihat Burak’ın kendine özgü yorumunda dışavurumu, beylik bir dışavurum genellemesinin ötesinde nakışla eski bir akrabalık sınırı içinde arayıp bulmuştur. Bir mangal başında ikisi oturmuş biri ayakta duran, omuzları çıplak kadın figürleri düzen açısından üçlenmiş, yenilenmiş, gerçekçi bir dışavurumla süsleyici unsurları kaynaştıran üçlü ya da piramit bir topluluk yaratmıştır. Ancak bunda düzen kurmanın katı kurallarının rol oynadığı da söylenemez. Belirli bir yaşa gelmiş kadında bir üstün amaç simgesi, hünerini soylulaştıran bir nesne ilgisi bulmaktadır. Buradaki noktanın, “güzeli daha güzel kılmak için çirkine meyleden bir yöntem” olduğu ifade edilmektedir¹³⁰.

Orhan Koçak, “Cihat Burak’ın resimlerindeki, yapıldığı zamanda anlaşılammış olan “kendi içinde bölünmüş, katlanmış, kendine bakan, kendinin farkında olan” çifte temsili incelemekte ve her şeyin bir anda neredeyse fark edilmeden tuhaflaştığı, gülünçle esrarengiz olanın, güzelle çirkinin, büyülenmeyle iğrenmenin sürekli olarak birbirine dönüştüğü, sadece üremeyi değil, hazzı da dışlayan çarpılmış bir cinselliğin ve alttan alta sürüp giden azaplı bir suçluluk duygusunun hakim olduğu ve sadece Cihat Burak’a özgü olan bir grotesk olduğunu” ifade eder¹³¹.

Koçak’a göre, baktığı şeyin çoktan kendi hayaletine ya da karikatürüne dönüşmüş olduğunu bilen bakışın esasında kültürel olduğunu belirtmektedir:

“Alttan alta işleyen suçluluğun kültürel işlevi de bu noktada ortaya çıkar: Modernleşme/Batılılaşma projesinin kendi işleyişine katamadığı, kenara ittiği, tam yok edemese de görmemeye, unutmaya çalıştığı şeylerdir Burak’ın gördükleri. Yeni bir din doğduğunda eski tanrıların canavara dönüşmesi gibi, modernleşmenin özlemleri açısından bakıldığında Burak’ın betimlediği figürler ve hayat sahneleri birer garabet olarak belirir. (...) Burak’ın yapıtlarında bir üslup referansı olarak sık sık belirtilen kitsch (konunun) sahteliği, bütün bir

¹³⁰ Tansuğ, S., (2008), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.47-52.

¹³¹ Arslan, U.T. “Topu Havada Tutmak, Hakikati Havalandırmak” *Birikim*, S. 125 http://www.iletisim.com.tr/images/cust_files/130724122157.pdf 17.11.2013.

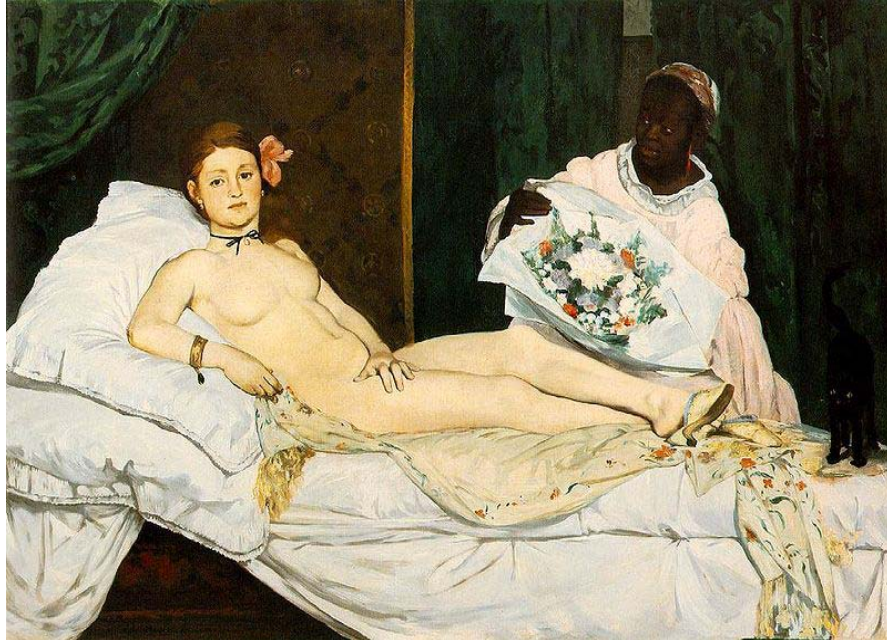
tasvir etme çerçevesinin (düşünsel/sanatsal programlar) özentisini de açığa çıkarabiliyordur”¹³².

Kadın imgesi her dönem işlenen bir konu olmuştur. Kadınların toplumsal kişilikleri, sınırlı ve koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Kadın daima kendini seyretmek zorundadır. Kadın olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemek zorundadır. Toplumsal gerçeklere mizah ve eleştiri getirerek yansıtan Cihat Burak’ın algılayışını, empresyonistlerden Manet’de de görülebilir. Romantizmin ardından, kendilerine göre ressamların işinin gerçek dünyayı dolaysız ve ödünsüz bir biçimde betimlemek olduğunu ileri süren Empresyonist grup içinde yer alan, her gün yaşanan dünyayı konu edinen Manet de geçmiş dönemdeki ustaların çalışmalarını değiştirip eleştirel bir biçime sokarak kullanan sanatçılardandır.

“Olympia” adlı eseri, Venüs kompozisyonlarına yaptığı bir yorumlamadır. Bu çalışmasında tanrıça olarak, boynunda dönemin ahlaksızlığının işareti olan siyah kurdelesıyla bir fahişeyi resmetmiş, kendi dönemi içindeki hâkim sanat anlayışına esprili ve sert bir dille eleştiride bulunmuştur. Ancak Manet’den farklı olarak Burak, kadını toplumun bir parçası olarak, ideal güzellik algılayışının dışında grotesk bir anlayışla tasvir etmektedir. Manet, Olympia’da cinselliği ön plana alarak, cinselliği vurgulayan unsurlara yer vermiştir¹³³.

¹³² Arslan, U.T. a.g.y., s.125

¹³³ Edouard Manet, Olympia 1863 <http://students.sabanciuniv.edu/~esunubol/b12683838.pdf> 17.11.2013.



Resim 16: Edouard Manet, Olympia, 1863



Resim 17: Titian, Urbino Venüsü, 1538

Manet, Olympia'da Titian'ın Urbino Venüs'ünü çağdaş bir algılamayla betimlemiş, baygın bakışlı Venüs'ü kendinden emin, kibirli bir fahişeye dönüştürmüştür. Elinde büyük bir demet çiçek tutan ve ona hayranlıkla bakan hizmetçisinin önünde, yatağa uzanmış olarak gururla ileriye bakmaktadır. Döneminde oldukça tartışmalara konu olan resmin tartışılma nedenlerinden biri de

çıplak modelin tam çıplaklığı yansıtmaması, cinsellik objeleri olan tepede toplanmış saçlar, boynundaki siyah bağcık, aksesuar ve terliklerle tasvir edilerek erotik unsurlar vurgulanmaktadır. Bir tanrıça yerine fahişenin konu edilmesi ve keskin ana hatlara ve tezat içeren sert renklere sahip resim, izleyenleri ve eleştirmenleri oldukça şaşırtarak tepkilere neden olmuştur. Manet, çıplak bir Venüs'ün ideal fantezisi yerine çağdaş bir fahişenin tüketilebilir bedenini çizerek modern bir gerçekçilik anlayışı sergilemiştir.

Cihat Burak'ın Venüs'ü, gerek Titian'ın mitolojik Urbino Venüsü, gerekse Manet'in hafifmeşrep Olympia'sındaki anlayışın ötesine geçmektedir. Burak, erotik algılayıştan çok bir bütünsellik içinde hicivsel fantezi unsurlarını ve toplumsal öğeleri kullanarak modern bir gerçekçilik ortaya koymaktadır. Cihat Burak, Batı sanatını yakından tanıyan, çerçevesini ve kurallarını oldukça iyi bilen bir sanatçıdır. Cihat Burak, çağının pek çok sanatçıları gibi kendini ifade etmede bir tek kaynaktan beslenme yanlışlığına karşı koyabilmiş ve bunu yerel ve evrensel değerleri çözümlendiği kompozisyonlarında anlamlı bir bütünlük elde edebilecek bir ustalıklı kullanmıştır. Van Gogh, Matisse, Picasso, ekspresyonistler, gerçeküstücüler gibi Cihat Burak da duygularını, iç gerçekliğini ve yaşadığı dünyanın dış gerçekliği algısına karşı olan duruşunu kendi yarattığı biçim ve renklerle ortaya koyabilen bir sanatçı olarak özgün bir sanatçı kişiliği oluşturmuştur. Bu açıdan Cihat Burak'ın resmi, yerel değerlerle Batı dünyasına ait unsurların gerçek anlamda bir yeniden kurulmasıdır.

Sanatçının resmi düzlemler halinde bölümlere ayırması, konuyu parçalayarak tüm resim yüzeyine yayması, kompozisyonlarında kullandığı bu çok çeşitli figür ve nesnelere, çözümsel bir duyarlılığın belirtileridir. Cihat Burak'ın konu zenginliğini ve anlatım yöntemlerine yönelik Özsezgin'in yorumlamaları ise¹³⁴; *“Cihat Burak'ın halk resimlerine büyük ölçüde yakınlaşan, bir yönden kaynağını orada bulan çalışmaları, bizi ister istemez halk betimlemelerinin kökeninde gizlenmiş olan geleneksel duyuş ve algılayış şekillerine götürecektir. Cihat Burak, resimlerinde mimarlık eğitimi görmüş, çağdaş resmin inceliklerini kendi ölçülerine göre kavramış*

¹³⁴ Tansuğ, S., “Cihat Burak'ın Sanatı Hakkında” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5746.pdf>
18.11.2013.

her şeyi bilen bir sanatçı gibi davranmaz; tersine, tüm öğrendiklerini ve bildiklerini bir tarafa bırakarak işe bir halk sanatçınının saf gözleriyle yaklaşmak ister” şeklindedir.

Özsezgin Cihat Burak’ın amacını, “*hepimizin içinde yaşadığı çelişkileri, bir halk adamının yorum ve yargı düzenleri bakımından ortaya koymak, bize kendi gözümüzle göremediğimiz veya görmeyi istemediğimiz gerçeklikleri anlatmak olduğunu vurgulamaktadır. Ancak bunu ders verir gibi bir mantık hesabı içinde yapmadığını, çoğunlukla da objelerin diliyle konuşmaktan hoşlandığını söylemektedir. Cihat Burak’ta doğa, insanlar, çevre, yaşanan olaylar başlı başına birer tanıktır. Diğer taraftan bunların hepsine bir ressam gözünün dikkatini çevirmek, bize esrarengiz ve fantastik bir dünyanın işaretlerini verebilmektir. Özsezgin insanların çoğu zaman, içinde yaşadıkları çevrenin ve olayların bilincinde olmaksızın, farkına varmadan hayal dünyası içinde yaşadıklarını, onları bu pasifliğe sürükleyen iki önemli unsur olduğunu söylemektedir: bunlardan biri, monoton bir yaşamın bilinci törpüleyen hızlı ritmi, diğeryse bu ritmin çarkları arasında bir öz eleştiriye yönelme isteksizliği ya da cesaretsizliğidir. Diğer taraftan insanlara yaşamın püf noktalarını bulup göstermek, tuhaflıkları ve çelişkileri sergilemek, konuyu bir halk düşünürünün yaklaşımıyla ele alan ressamın işi olduğunu, insanlara kendi diliyle seslenmek gerektiğini ifade etmektedir. Bu dili nakış yorumuna aktaran isimsiz halk sanatçıları, Enderun nakkaşlarının üst düzeyden bakan, incelmış, eğitilmiş anlatımları yanında oldukça kaba bir çizgi uyumuna bağlı kalmışlar, büyük sözler yerine doğrudan bir anlatisallığı tercih etmişlerdi. Ancak o düpedüz anlatisallığın altında bir takım ince nüanslar yatıyordu. İnsanlar onları görüyor, algılamasını biliyordu. İşte Cihat Burak’ın anlatımdan kasıtlı biçimde göz önüne alınmamış görünen tarzı da, izleyiciden böyle bir çaba bekliyor”¹³⁵ sözleriyle ifade etmektedir.*

¹³⁵ Özsezgin, K., (1994) *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. 176-177.

Burak'a göre;

“İnsanın ayağı yere basmalı, bunun için de resminin temellerini kendi kültüründen almalı. Bu, Batı'nın yaptığını taklit etmek yerine, geçmişin mirasından yararlanan orijinal olacak bazı şeyler çıkartmaya galiba yarıyor. Halk resminin, bunları yapan ressamların yaptığının aynını yapmak, aynen kopyalamak aklımdan geçmedi. Ama onları düşündüm. Okuduğum birçok edebi eser de beni etkiledi. Çocukluğumda Langa'da bir dede vardı. Karagöz çizerdi, küçücük bir dükkânı vardı. Her türlü resimleri yapardı. Suluboya ya da guaş tekniğiyle, kartona yaptığı Karagözleri kırk paraya satardı”¹³⁶.

Cihat Burak'ın Türk Sanatı içindeki yerini tanımlamak gerekirse, sanatçının Cumhuriyet'in ilk yıllarında Anadolu topraklarında ortaya çıkan gerçekleri, bu topraklarda oluşan kültürel yaşamı ve halkın yaşayışını araştırarak, folklorik değerleri ağır basan bir görsel biçim dili oluşturmaya gayret etmiş, ardından 1933'te kurulan D Grubu (Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu) ile kent kültürünü vurgulayan bir yaklaşımı öne çıkarmaya çalışmıştır. Cihat Burak bu grup ve daha sonra kurulan Yeniler Grubu'nun (Nuri İyem, Avni Ar baş, Selim Turan, Mümtaz Yener, Kemal Sönmezler ve Turgut Atalay) dışında kalarak kent folklorunun, resim geleneğinin, yaşam tarzının belirlediği subjektif gerçeklikleri evrensel bir ifade biçimine çevirebilen Malik Aksel, Orhan Peker, Erol Akyavaş, Mehmet Güleriyüz gibi sanatçılar kuşağının üyeleri arasında yerini almıştır.

Cihat Burak'ın resmi, bir çeşit mistik havayı yansıtan, gizlilik içindeki cesur çıplaklığın, kaçamak çarpıklıkların yer aldığı, ezilmiş baş kaldırmalarla dolu, grotesk yapı içerisinde karşıtlıkları sembolleştirip ortak anlamından sıyrılarak özelleşen bir dille itibar edişi gibidir. Kuşkusuz, eleştirisi sadece düz bir eleştiriden, hicvi de düz bir hicivden oluşmayan, bütün stilizasyona, erbab anlaşmasının ayrıntılarını sağlamak amacıyla olan bir dil. Hatta yeterince de elit bir dil denilebilir. Cihat Burak, her ne kadar öyle algılansa da kalabalığın anlayacağı bir iş yapmamaktadır.

¹³⁶ Tansuğ, S., “Cihat Burak'ın Sanatı Hakkında” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5746.pdf> 18.11.2013

Kalabalığın resim beğenisine yaklaşan bir tutum içinde, o beğeniye yabancılaşan bir işi ortaya çıkarmaktadır. Bu resimde sokak işi nakışlardan, bir kurala bağlı olmayan halk resimlerinden, başka bir ifadeyle, ortak bir dilden çok işaretler bulunur.

Eleştirmen Sezen Tansuğ, Cihat Burak için,

“Çizgiyle boyanın, karakterle hareketin birlikte uzlaşması, birliği gibi bir düzeyde, seyredeni yakına çağıran renk katmerleri, fırçalanmışçasını gevrek, ifadenin yakın mesafe gürleyişleri halindedir. Nedense bu titiz duyarlık, bütün saf dayanakları, bütün abartıcı, iğneleyici cesaretine karşın, belki de elinde olmaksızın bir yaşama bakış şeklinin beklenen, umulan gereklerini aynen yerine getirme zorunluluğunu da içinde taşıyor. Yaratışı yoksul ve yabani kılan güvensizlik yok bu davranışta, tam tersine duyarlık mirasına sahip çıkanın verdiği güvenle dolu denilebilir. Bu mirasa bağlılık duygusunun bilinç kazanması, bu resim eğiliminin nice köklü olduğunu gösteriyor, çağdaş gerçeğin anaforlarında telaşsız dönüp duran, onun derinliklerinde kaybolup gitmeme alışkanlığını edinmiş, hünerini de”¹³⁷. yorumunu getirmektedir.

Her türlü canlıya bir çizgisellik kazandıran Burak, figür resmi yapsa da anlatacaklarını soyut, tarih dışı kültürel bir imge yaratmamaktadır. *“Anlatım dilindeki keskin mizah anlayışının, her zaman var olan eleştirel dilin ve zekasıyla örülü ifadeciliğinin de bu ilişkisellikte payı vardır. Ondaki zamanlarüstü anlatım yeteneğinin Evliya Çelebi, Gümrükçü Rousseau, Nasreddin Hoca, Mehmet Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh ile akraba olduğunu söyleyen pek çok yazar var”¹³⁸.*

Küratör Burcu Pelvanoğlu;

“ayrıkçı yanıyla öne çıkan Cihat Burak'ın hayal gücü, resimlerinde ve öykülerinde olduğu gibi, seramiklerinde de karşımıza çıkar. Burada belki şöyle bir parantez açmakta fayda var: Cihat Burak'ın resimleri de öyküleri de düşlerin gizemiyle örtülüymüş izlenimini verir ancak bu örtüyü kaldırmaya başladığımız anda onun otobiyografisi de kendiliğinden ortaya çıkar. Cardonlar adlı kitabında ya da “Hayal

¹³⁷ Tansuğ, S., (2008), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.47-52.

¹³⁸ Tansuğ, S., a.g.y., s.47-52.

Donanma” adlı resminde olduğu gibi. Kaldı ki, Cihat Burak'ta görülen fantastik öğeler, onun çevresindeki çirkinliklerden kaçmak için sığındığı düşler aleminin devreye girmesidir, bir anlamda” şeklinde ifade etmektedir¹³⁹.

Cihat Burak, toplumsal-eleştirel-gerçekçi anlayışta; 1960'dan sonra, sosyo-politik eğilimini yansıtan mizahi unsurlara yer veren dışavurumcu anlayıştaki yapıtlarında, süsleyici ve simgesel unsurlarla yorumlarını ortaya koymuştur. 60'lı yıllarda başlayan dönemde, geleneksel figüratif resme ve biçimsel soyut araştırmalara karşı tavır alan sanatçılar, “Yeni Figürasyon” eğilimi çevresinde özgür arayışlara yönelmişlerdir. Yeni Figürasyon, Ragon'a göre; “*her şeyden önce anıştırmalı (imalı) olmasıyla geleneksel figürasyondan ayrılıyordu. Düşsele, düşleme, groteske eğilim gösteriyordu. Portreden çok maskeyi gece giysisinden çok oyuncu kostümünü seviyordu. Çoğu zaman acımasızdı. Suçlayanıydı*”¹⁴⁰.

Ersoy'a göre, “*batı sanatında 1950'li ve 1960'lı yıllar, bir taraftan soyut ve soyut dışavurumcu eğilimlerin etkin olarak ortaya çıktığı ve yaygınlık kazandığı, buna tepki olarak Yeni-Figürasyon olarak tanımlanan figür yorumlu yeni bir sanatın temellerinin atıldığı, aynı zamanda da kavramsal sanatı hazırlayıcı yaklaşımların ortaya çıktığı yıllardır. Artık ilgi kurulan akımların ve anlayışların sanatsal yönüyle olduğu kadar kuramsal boyutuyla da ilgilenilmeye başlandığı, bu konularda yazılar yazıldığı, terminolojik açıklamaların yapıldığı, kavramların tartışılmaya başlandığının gözlemlenmektedir*” şeklinde ifade etmektedir¹⁴¹.

Türk Resmi genelde figüratif ağırlıklı olarak kabul edilmektedir. Bunun nedenleri Batı anlayışındaki Türk Resim Tarihi'nin kısalığı ve Türk kültüründe kavramsallaşmanın henüz yeni bir olgu olmasıdır. Batı sanatında köklü geleneği olan figüratif resim, tarih boyunca dini resim, tarihi resim, portre, nü vb. türler içinde yoğun bir anlam zenginliği kazanmış durumdadır. Türk resminde figür, 1970'lere doğru içerik sorunu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Yeni Figürasyon bağlamında eleştirel tavrılı fantezi ve mizah dolu düşsel figürleriyle Cihat Burak, 1960 yılı

¹³⁹ Pelvanoğlu, B. “Zenci Kalınız: Cihat Burak”
http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Cihat+Burak+Metinler&a_id=39&t=506
18.11.2013.

¹⁴⁰ Ragon, M., (2009), *Modern Sanat*, çev. V. Kanetti, Hayalbaz Kitap, İstanbul. s.47-49.

¹⁴¹ Ersoy, A., (1995), *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul. s.58.

başından itibaren fantastik ve toplumsal eleştiri içeren eserler üretmeye başlamıştır. Cihat Burak yaşamı boyunca akademik ve politik çevrelerden korkmadan, düşündüğünü ve hissettiğini resimlerine aktarmıştır. Cihat Burak'ın insanları, gerçek ve düş arasında gezinen, yaşamımıza göndermelerde bulunan görsel fantezinin ürünleridir. Herşeyden duygulanan Burak, kendi içine dönük yaşantısında, eşyaların anılarını eğip bükerek birbirine karıştırmakta, anısal, bir gerçeküstü yaratmıştır. *“Onun resimleri Cumhuriyet Döneminin çarpıcı olaylarının Burak’ca yorumlanmış yansımalarıdır sanki. O; etkilendiği, ilişki kurduğu olayları, gazete fotoğraflarını, basında çıkan haber kupürlerini resimlerinde adeta kolaj gibi bir araya getirmiştir”*¹⁴².

Cihat Burak, bir anlamda Pop-Art sanatçıları andırmaktadır. Popüler Sanat'ın kısaltılmış ismi olan Pop Art; Batı'da savaş sonrası ekonomilerin çok hareketli ve üretken olduğu “ekonomik mucizeler”in yaşandığı 1950’li yıllarda modern günlük hayatın sıradan nesnelere sanat eseri olarak ortaya çıkmış olup; tüketim maddeleri, reklamlar, gazete kesikleri, çizgi romanlar ve hatta pornografi, Pop Art Sanatçısının malzemesi olmuştur¹⁴³.

Cihat Burak resimlerinde kullandığı insan figürlerini hiçbir zaman tek olarak ele almamış, ilişki kurduğu farklı unsurları, gazete kupürlerini, fotoğrafları, kitapları... resmine adeta “yapıştırmış,” resmi kavramsallaştırıp bütünlük kazandırmıştır. Bu tür “kolaj” öğeleri “Şairin Ölümü,” “İnterior,” “Yunus Emre,” “First Lady’imiz” örnek olarak verilebilir.

¹⁴² Tansuğ, S., (2008), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul. s.47-52.

¹⁴³ Şahiner, R., (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul. s. 76-79.



Resim 18: Şairin Ölümü, 1967, t.yb, 140 x 280 cm

“Şairin Ölümü” triptiğinde farklı unsurların bir arada kullanıldığı kolaj yapısının bütünselleştiği bir anlatıda zaman kavramı üst üste binmiş, tarihsiz bir oluşa bürünmüştür. Sanatçı, triptiğin her bir parçasında duyguların gücüyle donanmış düşünce, zihinden zihine akarak birleştirmekte, harekete geçirmekte ve ortaya çıkarmaktadır.



Resim 19: Interior, 1983, kt, 61 x 82 cm

Toplumsal bir örüntüyü içeren resimde şair şiiriyle birlikte var olmasına karşın, resim bir özne içermemektedir. Bu durum Cihat Burak'ı özgün kılan gerilimlerden biri daha olmaktadır.

Sultan Sofrası, Cihat Burak'ın sosyo-politik ve eleştirel sanat anlayışının mizahı yönüyle bulunduğu etkili çalışmalarından bir tanesidir. Sosyo-politik ve eleştirel sanat anlayışını derken, burada önemli bir nokta, sanatçının doğrudan siyasal konuları ele almanın çok ötesinde bir başarıya imza atmış olmasıdır. “ *Politik temaları işliyor ya da politik bir içeriğe sahip diye bir sanat yapıtı politik olmaz. Tam tersine bu gibi sanat yapıtları, bildiğimiz ezber içinden gelerek ve muhalefet yapma özelliğiyle de politik olanı malzeme edinerek, bizim körelmemize bile yol açabilir; çünkü estetiğin karşısında duran anesteziye yol açar.* ”¹⁴⁴ İşte tam da bu noktada Cihat Burak sanat ve siyaset ayrımını ortadan kaldırarak, politik temaları öncelikli olarak kullanmanın dışında zaten resimleriyle politik bir tavır sergilemektedir. Dolayısıyla siyaseti araç olarak kullanmamaktadır. Sanat ve siyaseti ayrıştırmadığı gibi, buna mizahi unsurları da ekleyerek daha evrensel bir bakış açısıyla dünya görüşümüzü derinden etkilemektedir. 80'lerin siyasi atmosferini yansıttığı bu resimde gerçekçi gözlemlerini baskın mizah anlayışıyla birleştirmiştir. Resimde öne çıkan gelinlik içerisinde betimlenmiş, dönemin politik figürü Turgut Özal'dır. Resim, Cihat burak'ın gazete küpürlerinden yola çıkarak yaptığı yorumlara dayanmaktadır. 84 yılında Topkapı Sarayında verilen İMF Heyeti ve Körfez ülkelerinin temsilcileri için düzenlenmiş bir ziyafeti konu almaktadır. Cihat Burak, resme kendine özgü kattığı mizahi boyutla konuyu bilmeyenleri dahi içine çeken bir anlatıma sahip olmaktadır

¹⁴⁴ Zeynep Sayın-M.Kemal İz röportaj “Gezi Parkı, kimlik siyasetinin ötesine geçti”
<http://sanatatak.com/view/Gezi-Parki-kimlik-siyasetinin-otesine-gecti/386>



Resim 20 : Sultan Sofrası t.yb, 89x49 cm, 1962

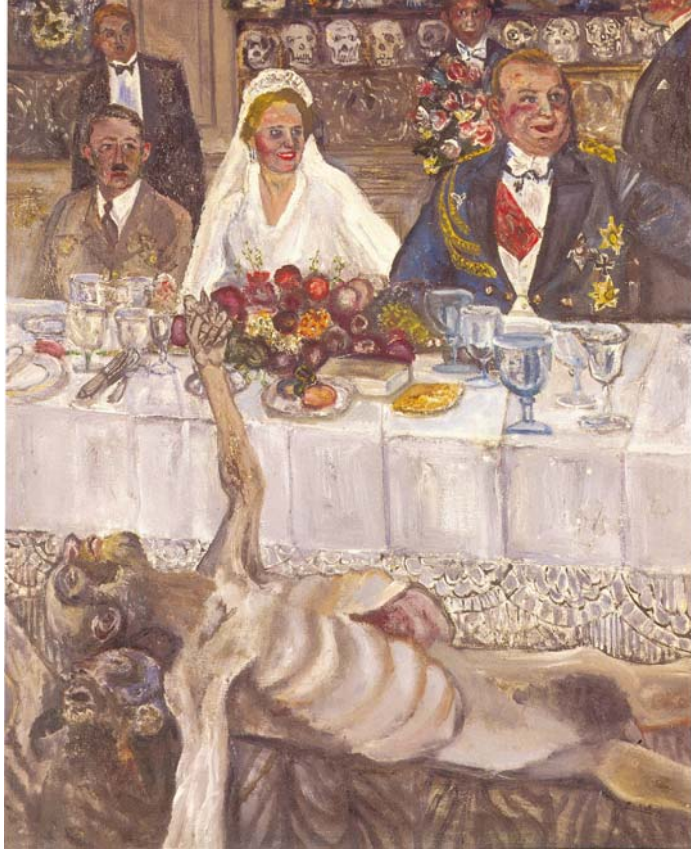
Plastik açıdan bakıldığında, belirgin bir noktadan gelen ışık hakim değildir. Bu anlamda Osmanlı minyatürlerini de çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda istifleme düzeniyle kurulmuş olan bu çalışma üç parçadan oluşmaktadır. Cihat Burak genel olarak resimlerinde bu istifleme düzenini kullanmaktadır. Üç kesitte de ışık-gölge oyunlarına başvurulmamıştır. Kompozisyonda ifadenin renkle güçlendirildiği bu resimde orta kesit özellikle vurgulamaktadır. Cihat Burak renkçi bir ressam olmamasına rağmen renkleri bu denli kullanması istenen olayı biraz daha vurgulayarak adına daha da güçlendirilmektedir. Gerek figürlerin boyutu gerekse renk açısından kompozisyonun merkezinde bulunan bu bölüm mizahi unsurlarında

vurucu kısmını oluşturmaktadır. Özellikle Turgut Özal' a giydirilen gelinlik ve üzerine takılan paralar mizahi unsur olarak öne çıkmaktadır. Kompozisyonun üst kesiminde bulunan figürler masanın geresinde ve arkasında kalıyor olması nedeniyle vücutlarının ayrıntıları görülebilmektedir. Bunun aksine resmin ön planında bulunan bankta oturan iki figür ise siyasi hayata kazandırılan "orta direk" kesimini temsil etmektedirler. En önde bulunmalarına rağmen perspektifle tezatlık oluşturulan figürlerin boyutu, renk ve yüzlerindeki ifade, hayatlarının zorluğunu ortaya koymaktadır. Karanlık tonlar ve insanların yüzleri biraz hüznü bir etki uyandırır da bu kısım yalın, durgun ve dengelidir. Resmin tamamına bakıldığında da karamsar bir atmosfer görülmemektedir. Kompozisyonda ana parça olarak görülen masanın yataylığına karşılık ilk planda bankın ortasından dikey olarak çıkmış kazık resmi iki eşit parçaya bölmüştür. Sınıf farkının anlatıldığı bu çalışmada "kazık" orta direk anlatımı güçlendiren bir eleman olarak kullanılmıştır.

Gerçek kavramı ile gerçeği algılama düzeyi hemen her zaman sanatsal anlayışın merkezinde yer alır. Genel olarak yaşamdaki bütün arayışların ekseninde hakikat vardır. Hakikat bir anlamda gerçeklik algısıdır. İnsanın gerçeklik algısı kusursuz bir algılama değildir, herşeyden önce gerçeklik kusuruz bir biçimde gerçek değildir. Cihat Burak' ın Kafatası Sevicileri adlı resmine bakıldığında da batı sanat geleneğinin gerçeklik algısının tersine hayatın bizatihi kendisini gösteren bir hayal alemiyle karşılaşmaktadır. Burada sanatçı geçmişte yaşanan bir olaydan daha çok hayatın bütününden kopmayan adeta film şeridinden bir kesit yansıtırken diğer taraftan da kişisel dilini korumaktadır.

Gerçekliğin toplumsal anlayışı, "standart" ve "şematik" tir. Cihat Burak bu algıyı bozmaktadır. İzleyeni resmin üzerinde tek bir olaya odaklanmanın ötesinde hayal aleminin içine çeker. Dolayısıyla buradaki temsil anlayışı gerçeğin temsili noktasında özellikle batı dünyasından farklı bir görüşe sahiptir. Doğu geleneklerinde ölüm nezninde hayal alemi yani daha önceden de belirtildiği üzere, bu yaşanan dünya zaten komik ve bir anlamda mizahın kendisidir. Ancak görsel sanatların tarihinde mizah, genel olarak yerleşik bir duygu olarak görülmeyebilir. Bunun nedeni de görsel sanatların her zaman hizmet ettiği, kendi üstünde bir değer için gerçekleştiriliyor olmasıdır. Zaten dinsel veya siyasi bu görsel metinlerde mizah aramak anlamlı bir arayış olmayabilir. Cihat Burak'a bakıldığında ise siyaset ve mizah iç içe geçmiş kavramlardır. Birbirinden ayrı düşünülmemiştir. Bunun en temel

nedeni de Cihat Burak'ın geleneklerine sıkı bir şekilde bağlı olmasıdır. Örneğin gelenek içerisinde ön plana çıkan Karagöz-Hacivat oyunlarının siyasetle ilişkisi kaçınılmaz olarak göze çarpmaktadır. ‘*Bu taşlama hep devlet ileri gelenlerine, onların tutumlarına, göreneklerine, davranışlarına yöneltilmiştir. Sultan bile onun garezli, yaralayıcı, keskin dilinden kurtulamamıştır.*’¹⁴⁵ Siyasi taşlamaların en önemli ögesi ise mizahtır. Buradaki mizah oyununun temel karakterini belirlemektedir. Mizah, yapılacak olan eleştiriye adeta zemin hazırlamaktadır.



Resim 21 : Kafatası Sevicileri, 1985, t.yb, 62,5 x 50 cm

Cihat Burak'ın iktidar ve ezilenler arasındaki zıtlığı vurguladığı bu resminde de yine kara mizah ön plandadır. 2. Dünya savaşı sırasında, Adolf Hitler'in kurmaylarından biri olarak görev almış Alman Hava Kuvvetleri Komutanı Hermann Göring'in düğünü resmedilmiştir. Resimde düğün ve ölümün birarada kullanılması, ölümün bayalığını dönemin ileri gelenlerin gözünden gösterek hicvetmektedir. Ön

¹⁴⁵ Turan S. Karagöz Oyunu ve Siyasetle ilişkisi, Marmara Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Y.L. s. 11

planda bulunan büyük figür, Nazi iktidarı sırasında gaz odalarına gönderilen Yahudi bireyleri temsil etmektedir. Bu şekilde oluşturulmuş zıtlık, güldürürken sorgulatmakta hatta o dönemdeki katliamı gözler önüne sermektedir.

İçerik olarak kullanıldığı tezatlığı renklerine de taşıyan Cihat Burak bu kompozisyonda resmi Sultan Sofrasına benzer bir şekilde iki plana ayırmıştır. Bu kompozisyonun ana noktalarından biri olan canlı renklerin kullanıldığı sofa ve düğün sahnesi yaşanan şaşayı gösterirken diğer tarafta ön plandaki figürün kahverengi-gri tonları yıkımı ve felaketi vurgulamaktadır. Eser içeriğindeki plastik öğelerin yatay bir şekilde konumlandırılmasıyla üst ve alt yatay konumda bulunan kafatası ve ceset görüntüsünde amaçlanan ifade gerek renklerle gerekse imge olarak dolaysız bir biçimde ölümü göze aktarmaktadır. Bunun zıttı olan orta planda ise ışığın yoğunlukla kullanıldığı, renklerin canlılığıyla beraber daha getirilmiş ve detaylandırılmıştır. Masa ve figürlerle mizahı güçlendiren mutlu bir sahne resmetmiştir. Buradaki zıtlığı iğreti bir şekilde gözler önüne serilmesi sanatçının mizahıyla birlikte dünya görüşünü izleyiciye yansıtan bir belge haline getirmiştir.

Cihat Burak'ın resimleri ele alındığında mizah ve ironi arasındaki temel bir farklılığa da değinmek gerektir. ‘*İroni terimi, sıkça diğer mizah türleriyle karıştırılır. Buna meydan vermemek için ne olmadığını belirlememiz gerekiyor. İroni; istihza, yergi, parodi, komedi, şaka, grotesk ve travesti değildir. Ironide tersine söyleme, istihzada küçümseme söz konusudur.*’¹⁴⁶ İroni daha çok kişisel ve özne merkezci bir yaklaşımla bir eleştirel durumun başka bir şekilde anlatılmasını sağlayan bir ima içermektedir. İroni bir eleştiriyi ima ederken küçümseme, aşağılama ya da alaycı bir tavıra benzer tavırlar sergilemektedir. Ironide amaç, güldürmeyi hedeflemek değil, daha çok sarsıcı bir şekilde hatta inciltici bir yol izleyerek gerçeği imalı bir şekilde insanın yüzüne çarpmasıdır. Asıl niyeti gizleyerek ve zıtlıkları bilinçli bir şekilde kullanarak, temelde iki öğe arasındaki karşıtlığın anlaşılmasına vurgu yapmaktadır ve bu şekilde sarsıcı bir etki yaratmayı hedeflemektedir. İma özü gereği bir şeyi başka bir şekilde göstermeye çalışan dolaylı bir anlatımdır. Burada bilincin devreye girmesi sanatçının kendi varoluşunu açığa çıkarma gereksiminden

¹⁴⁶ Bal, A.A., Resimde ve İroni- Resimde Bir İfade Aracı olarak İroni, Dokuz Eylül Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Y.L. S.xiv

ileri gelmektedir. Kısaca değinmek gerekirse, Hegel bu durumla ilgili olarak şunları söylemektedir: “...ego (sanatçı), yaşayan, etkin bireydir ve onun hayatı, kendi bireyselliğini kendinin ve başkalarının gözünde gerçek kılmak, kendini ifade etmek ve kendini görüşe çıkarmakta oluşudur.”¹⁴⁷ Dolayısıyla burada bilinçli bir bilmezlik tutumu içerisinde sanatçı egoyu devreye sokmaktadır. Ironinin içinde bir anlamda saklı bulunan eleştiriye, sarsıcılığı alttan alta hissettirerek aslında birey, kendi varlığını baskın bir şekilde hissettirmektedir. Bir anlamda bireye özgü bir ifade biçimi ya da eleştirelilik daha baskın bir şekilde göze çarpmaktadır.

İroni batı kökenli bir kelimedir. “ İroni kelimesinin kökenini oluşturan “eironia” kelimesini ilk kullanan, Devlet eseriyle Platon (M.Ö.347) olmuştur.”¹⁴⁸ İroni bizim coğrafyamızda çıkan bir kelime olmadığı için ancak bu coğrafyadaki yansımalarından söz edilebilmektedir. Diğer tarafta bu coğrafyada çok köklü bir geçmişe sahip olan kültürel bir mizahi mirasımız bulunmaktadır. “Toplumların geçmişten getirerek biriktirdikleri, gelenek ve görenekler, yaşam tarzları, tarihleri ile manevi değerleri arasında mizah da vardır ve önemli bir yere sahiptir. Türk toplumu için, Karagöz ile Hacivat, Nasrettin Hoca gibi mizah ustaları ve mizah oyunları, yüzyıllardır değerini korumaya devam etmektedir.”¹⁴⁹ Türk Mizahı Batı geleneklerindeki mizah anlayışından farklılık göstermektedir. Çünkü “ Mizahın değişik türlerde oluşu, farklı toplumların farklı kültürlere sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Yaşam koşulları birbirine benzeyen toplumların hakları birbirlerinin mizahını daha kolay anlamaktadır.”¹⁵⁰

İslam geleneğinden miras alınan gülme, etik ve estetik Türk toplumundaki mizahı şekillendiren temel unsurlardır. Ironin anlık tepkisine karşın bu mizah birikimlerinin bir harmanıdır. Daha çok özümseyen bir kültürle kendini açığa çıkarmaktadır. Bir anlamda kültürün özünü anlamak için anahtar konumundadır. İşte bu coğrafyada büyüyen ve bu kültürü özümseyen Cihat Burak’ın sanatında da kaçınılmaz olarak bu mizahi anlayış hüküm sürmektedir. Mitlerin, halk hikayelerinin, masal ve destanların yapısal özelliklerine duyarlılıkla yaklaşması bu mizahi anlayışı ortaya koymasında önemli bir rol oynamaktadır.

¹⁴⁷ Hegel, W.G, Estetik , cev; taylan altuğ-hakkı hünler, patel yayınevi, ist, 1994, s. 14

¹⁴⁸ Bal, A.A., Resimde ve İroni- Resimde Bir İfade Aracı olarak İroni, Dokuz Eylül Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Y.L. S.xiv

¹⁴⁹ Yardımcı, İ., Mizah kavramı ve Sanattaki Yeri Sosyal Bilimler Dergisi internet kaynağı BAK!

¹⁵⁰ Nesin, A., (1973), Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı, Adam Yayınları, İstanbul. s.134. s.29



Resim 22 : Saz Heyeti, 1960, t.yb, 38 x 46 cm

Cihat Burak, üstün gözlem gücüyle biriktirdiği toplumsal yaşantının deneyimlerini kendi süzgecinden geçirirken yaşadığı zamana da göndermeler yapmasının yanı sıra içinde yaşadığı andan itibaren başlayarak büyüyen, evrensele doğru ilerleyen bir akışı yansıtmaktadır. Yapıtlarındaki anlamsal boyutunun yanında biçimsel anlayışını da kullandığı mizahi imgelerle kendine özgü bir plastik yapı olarak şekillenmesini mümkün kılmıştır.

Şehrin farklı kesimlerinden gündelik yaşamın her anında karşısına çıkan kahramanlarıyla İstanbul'u yaşayan Cihat Burak, Saz Heyeti adlı çalışmasında, yine bu gecelerden birini, bir meyhane sahnesini resmetmiştir. Bu insanlar öyle ki o andan sıradan şehir yaşamının bir parçası olmaktan çıkarılıp adeta Burak'ın özgün fırçasında görsel tarihe niteliğinde gözler önüne getirilmiştir. Bu sahnede karikatürize edilmiş figürlerin mizahi unsurlarının tadının yanı sıra kah hüznü kah ciddi yüzler arasında bizi o zamana ve mekana götürülecek kadar canlı bir betimleme ile anılarına döndürmektedir.

Daha önce bahsedildiği gibi geleneklerinden ve onların yapısal özelliklerinden etkilenmiş olsa bile sonuçta yaratıcılığını ifade etmek adına resim diline başvurmuştur. Dolayısıyla plastik açıdan ele alındığında belirgin kontürler ve sanatçının sıklıkla kullandığı siyah rengin yine ağırlıklı olduğu bu kompozisyon dramatik etkileri arttırmaktadır. Siyah figürlerin arasında özellikle canlı renklerin kullanıldığı iki kadın figür kompozisyona hareket katmaktadır. Aslında keyifli bir ortamın ögesi olması gereken bu sahnede, Cihat Burak'ın anlatım diliyle birlikte resmin ortasında duran kadın figürün tebessümü bizi ortamdan uzaklaştırmak yerine, davetkar bir rol üstlenmektedir. Sanatçının en çok sevdiği motiflerden biri olan çiçek ve vazo bu resimde yine karşımıza bir tekrar motifi olarak çıkmaktadır. Perdenin, resim düzleminin sağ ve sol kenarında bulunan vazunun ve çiçeklerin ve aynı zamanda figürlerin üzerinde durduğu platformun hacimlendirilmeden cepheden bakılması mekanın üç boyut yanılsamacılığını kırmaktadır. Yani herhangi bir perspektif kaygısı bulunmamaktadır. Bu aynı zamanda halk sanatlarında da görülen bir özelliktir. Perspektifin kullanılmadığı merkezsiz bir kompozisyon bize mekanı doğrudan vermek yerine mekanı çağırıştırır. Bunu da sanatçı kullandığı motiflerle yapar. Bakışı sabitleyen göz merkezci anlayışından kurtarmış bize hayal gücünün kapılarını açmıştır. Bu mesafeyle de hayale imkan tanıyan bir perde oluşturmuştur. Işığın yine pek çok resminde olduğu gibi belirli bir noktadan kullanılmaması, yine belirtildiği gibi üç boyutlu perspektifin reddedilmesi resmin üzerindeki her elemanı kendi ışıklarına, kendi varoluşlarına bırakarak görsel bir ezberi bozmaktadır. Özetle bu kompozisyona baktığımızda baskın olan iki plastik öğeden biri renk diğeri ise formları oluşturan kontürlerdir.

Cihat Burak'ın perspektifin temel ilkeleri, ışık ve hacim gibi batılı anlamdaki plastik form değerlerini bir şekilde yadsıması ve kaygı duymayan plastize etmesi, biçimsel anlatısında bir bakıma onun resminin karikatürle benzerlikler taşıdığını göstermektedir. Karikatürün en nihayetinde temel yapı elemanı çizgidir. Ve çizgiyle mizahi zekanın bulunduğu bir tekniktir. *‘Çizgi, karikatürün tanımında da önemli bir dayanak ve temel biçimlendirme elemanıdır. Karikatür; kişi ya da olayların gülünç ve çeliskili yanlarını yakalayıp bazen yazıyla da desteklenen abartılmış çizgilerle mizaha dönüştürme sanatı olarak tanımlanmaktadır.’*¹⁵¹

¹⁵¹ Kaya, www. karikaturvakfi. org.tr 2005

Karikatür, resim sanatçısının plastik olarak bir takım deformasyonlara, abartılara, grotesk imgelere başvurusuyla, içerik olarak da yergilerle, hicive ama çoğu zamanda eğlenceli bir anlatıma yer vermesiyle zaman içinde gelişip, bir plastik disiplin haline gelmiştir. Buradan yola çıkacak olursak, Cihat Burak'ın resimlerinin de karikatürle olan bağlantısı anlaşılmaktadır. Karikatürle Cihat Burak'ın resimlerini ortak bir payede buluşturan önemli noktalardan biri, resimsel öğelerin yanı sıra mizah ve eleştiri gibi kaygıları, yüzey üzerindeki problemlerden üstün tutmalarıdır. Bu kaygılardan uzak duruşundan dolayı pek çok eleştirmen tarafından dile getirilmiş Naif ressam tanımlamalarına yönelik olarak Cihat Burak ;

“Plastik endişelerden çok beni İçinde yaşadığım olaylar ve mekânın etkileri bir yere doğru götürüyor. Yaptığım işin bir “sanat eseri” olması, başkaları tarafından beğenilip kınanması endişesi kafamın içinde hiçbir zaman yer almadı. Onun için galiba pek çokları yaptığım resmi “naif” resim zannediyor, halbuki ben naif olduğumu sanmıyorum, belki kendim naif olabilirim, çünkü hayatın pratik taraflarında hakikaten beceriksiz, aptalca denilecek davranışlarım var, fakat bunlar önüne geçemediğim için böyle, daha doğrusu önüne geçmem mümkün olsaydı bile gayret harcamazdım. Zira hayatlarının her anını akıllı, en küçük menfaatini bile “müdrük” daima bir yay gibi gerili, tın tın öten, ve herkes tarafından saygı gören kişiler var. Bunların nasıl bir “ruh” sefaleti içinde yaşadıklarını görünce insanın pek fazla akıllı olmaya gayret sarf etmesi lüzumlu olmuyor... Bunun şuuruna varmış olmam da naif olamayacağımı göstermez mi ? Üstelik mimar oluşum, az çok sanat tarihi, perspektif bilişim sebebiyle hakikî bir naif sayılamam herhalde... Öyle sanıyorum ki, yukarda saydığım sebepler yüzünden de yaptığım işler birçok ressamların yaptıklarından farklı.”¹⁵²

diyerek bu konuya açıklık getirmiştir.

Sadece çizgi ve renkle oluşmuş karikatür daha az plastik değerle daha fazla şey ifade etme yoluna gitmiştir. Bu özellik Cihat Burak'ın resimleriyle benzerlik gösterir. Batılı sanat tarihinden de bir örnek vermek gerekirse, karikatürün resim sanatıyla paralellik gösterdiği resimleriyle tanınan, Honore Daumier ve siyasal hiciv

¹⁵² Tansuğ, S., “Cihat Burak'ın Sanatı Hakkında” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5746.pdf>
18.11.2013

ustası Hogarth; karikatür çağdaşlarının, toplumsal problemlerden uzak tavrıyla mizahi öğelere yer veren bir tutum içerisindeyken aynı Cihat Burak' ta olduğu gibi toplumdaki ahlaki kuralları, halkın sıkıntılarını, yargı sistemini, iktidarın gücünü tam tersine çevirerek haksızlıklara karşı bir eleştiri aracı olarak kullanıyorlardı.



Resim 23 : Honore Daumier, *içkili sarkı*, 1860–65, Kag. Üz. Füzen, suluboya ve mürekkep, 26x34 cm.

*“Çizgi, resimde sanatçının en karmaşık duygularının en basit bir anlatım aracıdır. (...) insanın duygusal hayatında, yani neşe, hüznün, heyecan, canlılık, içedönüklük, dışadönüklük gibi faktörler çizim karakterlerine yansır. Dolayısıyla sanatçı, içinde bulunduğu çeşitli duygusal koşullarını çizgisiyle anlatabilir”*¹⁵³

¹⁵³ Öndin, N., 2003 *Bişim Sorunu*, İnsancıl Yayınları, İstanbul



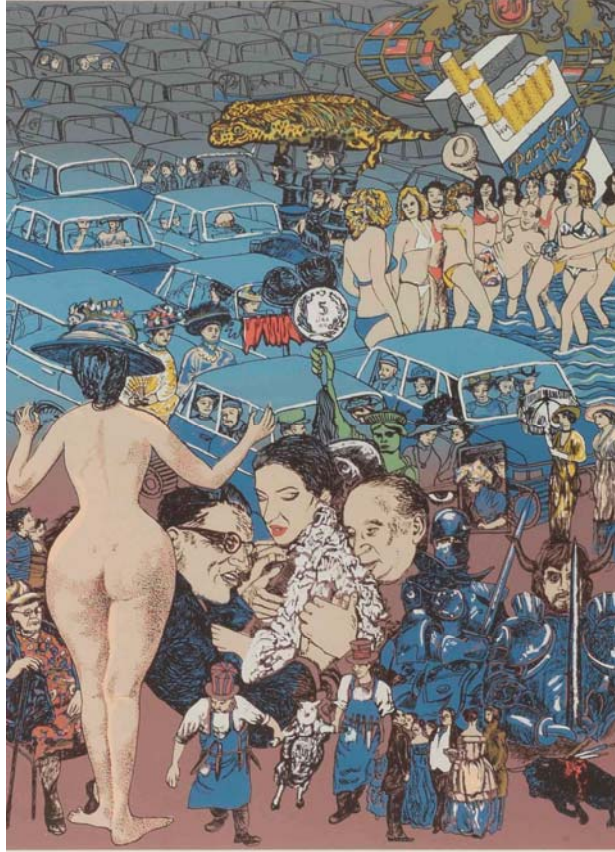
Resim 25 : Cihat Burak, Pehlivanlar



Resim: 26 Askerlik Hatrası, 95x62,5.t.yb

Buradan tekrar resimlerindeki çizgisel değerlere geri dönecek olursak komik unsurlarını açığa çıkaran eğri çizgilerin varlığını görebilmekteyiz. Eğri çizginin düz çizgiye oranla daha komik olmasının nedenini, estetik karşıtlığı olarak belirlendikten sonra formun içerdiği mizahın tek nedeninin bu estetik karşıtlığı olmadığını göstermek amacıyla iki estetik biçim karşılaştırılarak bu “oranla” komik değerini belirlemeye devam etmek mümkündür. Figürlerin nesnelere olan orantısızlıklarla beraber geometrik iki biçim olan çember ve kare karşılaştırıldıklarında, çemberin kareye oranla daha çok komik değeri taşıdığını iddia etmek mümkündür. Bunun nedeni de çemberin içinde barındırdığı hareket potansiyeli olarak ifade edebilmekteyiz.

Resim 26 : Cihat Burak, Tüketim Toplumu



Daha önceden de söylendiği gibi sanatçının mizahı sadece anlatsal boyutu değil resim diliyle de kurulmuştur. Bu ustaca kullanılan öğeler, kolayca kavranabilen bir görselliğe dönüşmektedir. Cihat Burak üsluplar kişilikler yönünden tutarsız

görünen bir ortamda kendi tarzını güvenlik altına almış bir eğilimin adamıdır. Sanatçının büyük ilgi duyduğu öyküler efsaneler özellikle yerel nitelik taşıyan olaylar resimlerinde ön plana çıkmaktadır. Karagöz hacivat, gölge oyunlarının alt yapısındaki geleneksel değer hatlarının kendi resimsel diliyle işlendiği resimlerinde kendine has tarzında gerçeği betimlemiştir. Ayrıca görsellikle de toplumsal gerçekliği işleyiş tarzındaki özgüvenle, doğu felsefesinin bilinmez bilincine sahip olan Cihat Burak, aslında yaşadığımız dünyanın bir hayal alemi olduğunu, anlatım dilinin saflığıyla her fırsatta dile getirmiştir. Bu söylemiyle yargılamak gibi bir tavır içerisine girmeden, olanı daha görünür kılıp, boşlukları kendi boşluğu içinde güçlendirmesiyle de yaşamı boyunca yaptığı resimlerinde mizahın kendisini bize sunmuştur.

SONUÇ

Bireyin algısına kılavuzluk eden, hayallerdir. Hayaller, hayal dünyası aracılığıyla oluşur, hayaller arasındaki bağlar bu dünya tarafından sağlanır ve yine bu hayallerin çözümlenmesini sağlayan da hayal dünyasıdır. Bireyin dünyası, oluşturduğu hayaller ve bunların örüntüsü tarafından oluşur. Hayal dünyası bu örüntüyü dış dünyadan bağımsızca bir araya getirerek oluşturur. Sanatçıda yaratıcılığı yönlendiren, onun hayal gücüdür. Gerçek varlıklar ve olaylar sanatçının hayal gücü ile birleşerek muhteşem sanat eserlerine dönüşebilir. Bu arada gerçek varlık ve olayların bazı yönleri elimine edilir, bazı yönleri sanatçının orijinal yaratması, ele aldığı konular, kullandığı malzeme, bu malzemeyi işleme tarzı ile onun kendine has tarzını ortaya koyar. Hayal dünyası, metafizik ile fizik arasında bir ara dünyadır, bir geçiş alemidir. Dolayısıyla hayal dünyası ile sanatsal düşünüş arasında bir ilişki vardır. Hayal perdesinde figürlerin canlanması biçiminde de tanımlanan Karagöz de mizah dünyasının bir parçasıdır. Mizahı, sıradan bir gülmeden ayıran şeylerin başında onun insanlara canlılık katması gelmektedir. Mizah, kavrayış değişikliğine, olmasını umduğumuz şeylerin resminin hemen değiştirilmesine dayanır. Mizah anlayışı, genellikle şaşkınlığa, bunun yanı sıra durumlar arasında uyumsuzluk bulunmasında da yer alır.

Mizah insanların bilişsel şemalarının organizasyonunda oluşturulan anlık dengesizlik durumudur. Doğal olarak, her aykırılık durumunu mizah ile açıklamak doğru bir yol olmaz. Bir aykırılık durumunun mizah olarak tanımlanabilmesi için oluşturulan aykırılığın sosyal bir etkileşimde başkalarını güldürmeyi amaçlaması, kahkahaya, tebessüme ya da tuhaflığa neden olması; aynı zamanda mizah yapan kişinin kendisini de eğlendirmesi gerekir. Mizah basit komik hislerden öte, aykırılığın farkında oluşu içeren bir yaratıcılık gerektirir. 1960'lı yıllarda toplumsal gerçekçi anlayışta yaptığı resimleriyle toplumsal çelişkileri, yozlaşan değerleri eleştirel ve mizahi bir yaklaşımla yorumlayan Cihat Burak, ezilen insanları işlemek

yerine yönetici ve zengin sınıfın eğlence âlemlerini, kimi zaman sert bir eleştiriyile hicvetmiş, kimi zamansa hicivsel bir aşağılamayla ele almıştır.

Konularını, naiflere özgü bir duyarlık ve özgür bir kurguyla ele almakla birlikte Burak gerek eğitimi, gerek sanat birikimi ve bilincinden ötürü saf bir naif sayılmaz. Günlük yaşam kesitlerini saf anlarına ve bir düş olayına bağlayan sanatçının yapıtlarında, derin bir öyküsel anlatımla ilişkiler kuran zengin bir iç dünyanın yansımaları görülmektedir. Bu fantastik tasarımlarında kullandığı bilinen görünen nesnelere günlük yaşamın görüntü ve biçimleri düşsel bir dünyaya ve bu dünyanın ürünlerine dönüşmektedir. Özellikle çirkinliği ve yozluğu vurguladığı kent görünümünde de gerçekleri bu bağlam içinde yansıtır. Cihat Burak'ın resimleri naif, fantastik, çocuksu, gerçekçi, gerçeküstü gibi çeşitli ve bazen birbiriyile çelişen terimlerle değerlendirilmektedir. Resimlerinin karmaşasının ardındaki neden, Cihat Burak'ın anlatı sanatlarının tüm formlarındaki geniş kapsamlı yeterliliği, dil üzerinde olağanüstü hakimiyeti ve sanatının tüm araçlarını başarılı bir şekilde resim sanatının diline aktarma çabalarından kaynaklanır. Tüm gerçeküstü, ekspresyonist ve dışavurumcu sanatçılar gibi Cihat Burak da duygularını, iç gerçekliğini ve yaşadığı dünyanın dış gerçekliği algısına karşı olan duruşunu kendi yarattığı biçim ve renklerle ortaya koyabilen bir sanatçı olarak özgün bir sanatçı kişiliği oluşturmuştur. Bu özgün dilde varolan üslupla beraber sanatçının geleneksel değerleri barındırdığı bir anlatım söz konusudur. Bu açıdan Cihat Burak'ın resmi, yerel değerlerle Batı dünyasına ait unsurların gerçek anlamda bir yeniden kurulmasıdır. Bu düşünsel konum sayesinde de aslında hayal ve gerçek gibi iki minel kutuplu anlayışın Cihat Burak'ın sanatında olmadığını göstermektedir. Bu dünya bir hayal alemdir, ölmeden önce bizim yaşadığımız her şey bir hayaldir. Bu durumda batılı anlamdaki hayal ile gerçek karşıtlığı eğer bu dünyada İbni Arabi'den ve Cihat Burak'tan da gelinceye yok ise o zaman ölümden sonrası nezninde bu dünya zaten komiktir. Dolayısıyla da Cihat Burak tuvallerini bir hayal perdesinin sahnelercesine boşlukları doldurmuş, bize hayatın bizatihi kendisini sunmuştur. Cihat Burak, çağının pek çok sanatçıları gibi kendini ifade etmede bir tek kaynaktan beslenme yanlışlığına karşı koyabilmiş ve bunu yerel ve evrensel değerleri çözümlediği kompozisyonlarında yargılamadan anlamlı bir bütünlük elde edebilecek bir ustalıkla kullanmıştır.

KAYNAKÇA

- Addington, J.E., *% 100 Düşünce Gücü*, (Çev. B. Çetinkaya), Akaşa Yayınları, İstanbul, 1997.
- And, M., (1977), *Gölge Oyunu*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Andrews, W.G., *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, (Çev. T. Güney), İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- Alsac, Ü., (1994) *Türkiye’de Karikatür, Çizgi Roman ve Çizgi Film*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Alangu, T., *Türkiye Folkloru El Kitabı*, Adam Yayınları, İstanbul, 1983.
- Arık, M.B., (1998), *Değişen Toplum Değişen Karikatür*, Türkiye Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Atay, H., *İbn Sina’da Varlık Nazariyesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.
- Atay, H., *Farabi ve İbn-i Sina’ya Göre Yaratma*, Ankara 1974.
- Aydın, S., (2000), *Modernleşme ve Milliyetçilik*, Gündoğun Yayınları, İstanbul.
- Baltacıoğlu, İ.H., “Karagöz Tekniği ve Estetiği” *Türk Dili Dergisi*, S.215, Ağustos, 1969.
- Balcıoğlu, S., Öngören, F., *50. Yılın Türk Mizah ve Karikatürü*, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 1973.
- Balcıoğlu, M. vd., (2004), *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I*, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara.

- Bal, A.A., Resimde ve İroni- Resimde Bir İfade Aracı olarak İroni, Dokuz Eylül Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Y.L.
- Bardakçı, M.N. *Sosyokültürel Hayatta Tasavvuf*, Fakülte Kitabevi, Isparta, 2000.
- Bahtin, M.M., *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi İzlenimler*, (Çev. C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Batur, E., *Başkalaşımalar I-X, X-XX*, Kırmızı Yayınları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000.
- Batur, E., (1987), *Kara Mizah Antolojisi*, Hil Yayın, İstanbul.
- Bek, G., (2008), “Çağdaş Türk Sanatında Ulusallık/Evrensellik Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar” *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17
- Bergson, H., *Gülme*, (Çev. M.Ş. Tunç), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1997.
- Berksoy, F., (1998), *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.
- Brenner, C., *Psikanalizin temel Kavramları*, (Çev. I. Savaşır), Hekim Yayınları Birliği Yayıncılık, Ankara, 1998.
- Bilgin, N., (1999), *Kolektif Kimlik*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Cantek, L., *Şehre Göçen Eşek: Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Chittick W.C., *Hayal Alemleri*, (Çev. M. Demirkaya), Kaktüs Yayınları, İstanbul 1999.
- Chittick, W., *Varolmanın Boyutları*, (Çev. T. Koç), İnsan Yayınları, İstanbul, 1997.
- Chomsky, N., (2002), *Noam: Dil ve Zihin*, (Çev. A. Kocaman), Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Corbin, H., *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi*, Princeton, 1969.
- Cüceloğlu, D., *İnsan ve Davranışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1998.

Çevik, A., Öztürk, Ö., “Teatral Performansların Görsel ve İşitsel Ortama Kaydedilme Tekniği” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.26, 2008.

Dereko, A., Merleau-Ponty’de Kartezyen Özne Eleştirisi ve Tensel Özne Eleştirisi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Y.L.T. 2011.

Develioğlu, F., Osmanlıca-Türkçe Sözlüğü

Deleuze, G., (2004), *Proust ve Göstergeler*, (A. Meral), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Dinçmen, K., *Deskriptiv ve Dinamik Psikiyatri*, Ar Yayın Dağıtım, İstanbul, 1981.

Duymaz, A., “Nasreddin Hoca Fıkralarında Mizah Unsuru Olarak Gerçeküstücülük” *21. Yüzyılı Nasreddin Hoca İle Anlamak*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2009. .

Emiroğlu, K. ve Aydın, S., (2003), *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara.

Eriksen, T.H., (2004), *Etnisite ve Milliyetçilik; Antropolojik Bir Bakış*, (Çev. E. Uşaklı), İstanbul.

Ersoy, A., (1998), *Günümüz Türk Sanatı*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Ersoy, A., (1995), *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Friedman, N., “İmge” (Çev. K. Atakay), *Kitap-lık*

Freud, A., *Ego ve Savunma Mekanizmaları*, (Çev. Y. Erim), Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.

Freud, S., *Ruhçözümlemesine Giriş Konferansları*, (Çev. E. Kapkın ve A. Kapkın), Payel Yayınevi, İstanbul, 1998.

Frye, N., (2009), *Kış Mitosu: İroni ve Hiciv*, Kitap-lık, S.123, Yapı Kredi Yayınları.

Fowles, J., *Aristos: Yaşam Üzerine Notlar*, (Çev. S.R. Kırkoğlu), Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul, 2001.

Foucault, M., (2004), *Felsefe Sahnesi*, (Çev. I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Gencer, H., Yüksel Arslan'da Mekan ve Beden ilişkisi, Yüksel Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Goichon, A. *İbn Sina Felsefesi ve Ortaçağ Avrupa'sındaki Etkileri*, (Çev. İ. Yakıt), Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1993.
- Göksel, A., *Personel Güçlendirme, Çağdaş İşletme Teknikleri*, Gazi Kitabevi, Ankara, 2003.
- Güvenç, B., (2008), *Türk Kimliği*, Boyut Yayınları, İstanbul.
- Hegel, W.G, Estetik , cev; taylan altuğ-hakkı hünler, patel yayınevi, ist, 1994,
- İbn Rüşd, *Tehafüt-et-Tehafüt (Tutarsızlığın Tutarsızlığı)*, (Çev. K. Işık ve M. Dağ), Samsun, 1986.
- İslam Ansiklopedisi*, C.6, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1977.
- İzutsu, T., İslam Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler, (Çev. R. Ertürk) Anka Yayınları, İstanbul, 2002.
- Kamiloğlu, Z., "Penguin Dergisinden Hareketle Türk Karikatür Tarihinde Mizahın Saldırı İşlevi" *Milli Folklor*, S. 98, 2013.
- Kemal, Y., *Kendi Gök Kubbemiz*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1974.
- Klein, A., (1999), *Mizahın İyileştirici Gücü*, (Çev. S. Karayusuf), Epsilon Yayınları, İstanbul.
- Kılıç, M.E., *Sufi ve Şiir, Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004.
- Kırışlıoğlu, O.T., *Sanatta Eğitim Görmek, Öğrenmek, Yaratmak*, Pegem A Yayıncılık, İstanbul, 2001.
- Kuspit, D., (2006), *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Koestler, A., *Mizah Yaratma Eylemi*, (Çev. S. Kabakçıoğlu), İris Yayınları, İstanbul, 1997.
- Koç, T., (2005), *Ölümsüzlük Düşüncesi*, İz Yayınları, İstanbul.

- Locke, J., (1996), *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Monaco, J., *Bir Film Nasıl Okunur?* Oğlak Yayıncılık, 2005.
- Morreall, J., *Gülmede Yeni Bir Teori*, (Çev. M. Ekici), Milli Folklor, (38):88-105, Ankara,
- Morreal, J., *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev. K. Arsever ve Ş. Soyar), İris Yayınları, İstanbul, 1997.
- Müller, J.E., (1972), *Modern Sanat*, (Çev. M. Toprak), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Nesin, A., (1973), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, Adam Yayınları, İstanbul. s.134.
- Nutku, Ö., *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976.
- Öğüt, G.E., (2009) *İnsan Kültür Mizah Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Öndin, N., 2003 *Biçim Sorunu*, İnsancıl Yayınları, İstanbul
- Öngören, F., *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998.
- Öngören, F., (1998), *Türk Mizahı*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K., (1994) *Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Özsezgin, K., (1998), *Nuri Abaç*, Necef Antik Yayınları.
- Passeron, R., (2000), *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Paulos, J.A., (1996), *Matematik ve Mizah*, (Çev. A. Kovanlıkova), Sarmal Yayınları, İstanbul.
- Perşembe, E., (2005), *Almanya'da Türk Kimliği*, Araştırma Yayınları, Ankara.
- Platon, *Philebos*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982.
- Ponty, M.M., *Algılanan Dünya*, (Çev. Ö. Aygün), Metis Yayınevi, İstanbul, 2005.

- Pürcevadi, N., *Can Esintisi, İslam'da Şiir Metafiziği*, (Çev. H. Kırlangıç), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998.
- Ragon, M., (2009), *Modern Sanat*, (Çev. V. Kanetti), Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Reichenbach, B., Basinger, D., Peterson, M. ve Hasker, W., (2003), *Akil ve İnanç: Din Felsefesine Giriş*, Küre Yayınları, İstanbul.
- Robinson, K., *Yaratıcılık, Aklın Sınırlarını Aşmak*, (Çev. N.G. Koldaş), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2001.
- Rouquette, M., *Yaratıcılık*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991
- San, İ., *Sanat ve Eğitim, Yaratıcılık, Temel Sanat Kuramları, Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2003.
- Sartre, J.P., *İmgelem*, (Çev. A. Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 1936.
- Selçuk, B., “Yunus Emre’de Bakma ve Görme Biçimleri” *I. Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu*, İstanbul, 8-10 Ekim 2008.
- Selçuk, B., “Zati’nin ‘Gördüm’ Redifli Gazeli Üzerine Tasavvufi Bir Tahlil Denemesi” *Erdem, Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, S.63, 2012
- Smith, E.L., (2004), *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (Çev. E. Kılıç ve B. Kovulmaz), Akbank Kültür Yayınları, İstanbul.
- Sorlin, P., *Düş Söylemleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Sönmez, N., “Aslolan Çatışma” *Popüler Sinema*, S.22, 1996.
- Sözen M. (2008) Türk ve İran Kültüründe Bedenin Tekrar Sunumu ve Bunun Sinemadaki Yansımaları, *Güzelsanatlar Enstitüsü Dergisi*, sayı 20
- Şahiner, R., (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Tekerek, N., *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.

- Tunalı, İ., *Estetik Beğeni*, Say Yayınları, İstanbul, 1983. .
- Tansuğ, S., (1995), *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tansuğ, S., (1976), *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*, Gelişim Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S., (2008), *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turan S. Karagöz Oyunu ve Siyasetle ilişkisi, Marmara Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Y.L.
- Turgut, İ., (1991), *Sanat Felsefesi*, Akademi Yayıncılık, İzmir.
- Turhan, M., (2002), *Kültür Değişmeleri; Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*, Çamlıca Yayınları, İstanbul.
- Yanbastı, G., *Kişilik Kuramları*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1996.
- Yalsızuçanlar, S., “Hayal Aleminde Bir Gezi” *Dünyanın Orta Yeri Sinema*, 2008.
- Yardımcı, İ., (2010) “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri” *Uşak Üniversitesi SBE Dergisi*, 3
- Yavuz, H.S., *Yaratıcılık*, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, 1989.
- Yavuzer, H.S. *Yaratıcılık*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- Worringer, W., *Soyutlama ve Özdeşleşim*, (Çev. İ. Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985

İnternet Kaynakları

- Küpçüoğlu, H., (2011), “ Cihat Burak’ın Atölyemize Gelmesi Bir Tavsiye Üzerine Oldu” <http://hulyakupcuoglu.com/2011/02/19/cihat-burakin-atolyemize-gelmesi-bir-tavsiye-uzerine-oldu/> 14.11.2013
- Kuban, D., “Cihat Burak ya da Kişisel Yaşantının Sihri” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5747.pdf> 14.11.2013

“Cihat Burak” <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5744.pdf> 14.11.2013

Arslan, U.T. “Topu Havada Tutmak, Hakikati Havalandırmak” *Birikim*, S. 125
http://www.iletisim.com.tr/images/cust_files/130724122157.pdf 17.11.2013.

Edouard Manet, Olympia 1863
<http://students.sabanciuniv.edu/~esunubol/b12683838.pdf> 17.11.2013.

Tansuğ, S., “Cihat Burak’ın Sanatı Hakkında”
<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5746.pdf> 18.11.2013.

Pelvanoğlu, B. “Zenci Kalınız: Cihat Burak”
http://sergirehberi.com/artist_detay.asp?q=Cihat+Burak+Metinler&a_id=39&t=506
18.11.2013.

“Gezi Parkı, kimlik siyasetinin ötesine geçti” Zeynep Sayın-M.Kemal İz röportaj
<http://sanatatak.com/view/Gezi-Parki-kimlik-siyasetinin-otesine-gecti/386>

Kurthan, Ö.F., “Sanal Bir Tiyatro Mümkün Mü?” *Mimesis*, <http://mimesis-dergi.org>
(23.10.2013).

Kaya, www. karikaturvakfi. org.tr 2005

Özgeçmiş

1983 yılında İstanbul da doğdu. 2002 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim bölümüne giriş yaptı. Prof. Devrim Erbil, Prof. Yalçın Karayağız, Prof. Aydın Ayan ve Yrd. Doç. Mustafa Orkun Müftüoğlu atölyesinde resim, Yrd. Doç. İrfan Okan atölyesinde litografi eğitimi aldı. 2005 yılında Erasmus programı aracılığıyla Belgium Antwerp Royal Academia bir dönem boyunca Dr Hugo Heyrman ve Prof. Jan smithz atölyelerinde portre ve litografi eğitimi aldı. 2011 yılında Işık Üniversitesinde Sanat Kuramı ve Eleştiri bölümünde Lisansüstü programına başladı.

KATILDIĞI SERGİLER

- 2009 “EKİM GEÇİDİ 8”
- 2009 “ ARTİST TUYAP SANAT FUARI “
- 2009 “NEXUSARTLINE ALTIN YAZ “karma sergisi
(İstanbul Mısır Kültür Merkezi LEVENT/İSTANBUL)
- 2009 “GİZLİSAKLI ATÖLYE “ Asmalı mescit
- 2008 “EKİM GEÇİDİ 7”
(Yetenek Sanat Merkezi GALATASARAY/İSTANBUL)
- 2008 “EKİM GEÇİDİ 7”
(Ayazağa Yerleşkesi İTÜ Maslak Kampüsü Merkez Kütüphanesi/İSTANBUL)
- 2008 “ ARTİST TUYAP SANAT FUARI “
- 2008 “ İPEK- AHMET MEREY RESİM YARIŞMASI SERGİSİ” sergileme
- 2007 “ TURK KALP VAKFI RESİM YARIŞMASI” sergileme
- 2007 “ ARTİST TUYAP SANAT FUARI “

2003 “MUHAMMET ŐENGÖZ ve ÖĞRENCİLERİ KARİKATÜR ve RESİM SERGİSİ”
(Sabancı Kùltür Sitesi/KOCAELİ)

2002 “ ESKİ TÜRK EVLERİ GALERİSİ DESEN SERGİSİ” / İZMİT