

CİHAT BURAK RESMİNDE TARİHSEL ANLATI

GÜZER EMRE CANKO



MAYIS 2022

CİHAT BURAK RESMİNDE TARİHSEL ANLATI

GÜZER EMRE CANKO

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLASTİK SANATLAR VE RESİM BÖLÜMÜ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

MAYIS 2022

İntihal Sayfası

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım. Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

09. 05. 2022

Güzer Emre Canko

ÖZET

Cihat Burak yaşadığı dönemde, büyük değişimlere tanıklık etmiştir. Devlet biçimlerinden, yaşama biçimlerine, büyük şehirlerin görünümünden yaşadığı semtlere kadar işleyen büyük değişim evrelerini bizzat yaşamıştır. Bununla birlikte erken dönemlerinde tanıklık ettiği eski İstanbul yaşamının kişiliğinde ve dünya bakışında yarattığı etkilerle birlikte Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi gibi klasik eserler de onun bir tarih bilincine sahip olmasına sebep olmuştur. Eserlerinde konu sınırlandırılmasına rastlanılmayan Burak'ın resimlerinde ayrıca tarihi konuların doğrudan işlendiği veya çeşitli imgeler aracılığıyla göndermeler yapıldığı görülür, Burak'ın eserlerindeki tarihsel altyapı sebebiyle şair Cemal Süreya, Cihat Burak için “Aşırı Modern Osmanlı” tanımlaması yapmıştır.

Bu çalışmada Cihat Burak'ın eserleri, içerdiği tarihsel konu ve bağlantılar kapsamında incelenmiştir. Öncelikli olarak, Burak'ın yaşamı ve sanat anlayışı ele alınmıştır. Sanatçının yaşamı ele alınırken genel olarak sanatını ve sanatsal üretimine etki eden olaylar üzerinde durulmuştur.

“Sanat Anlayışı” başlığı altında Burak'ın sanatsal üretim teknikleri ve sanata bakışı genel özellikleri kapsamında incelenmiştir.

Üçüncü Bölümden itibaren Cihat Burak'ın tarihsel konular içeren resimleri incelenmiştir. İlk olarak Burak'ın tarihle ilgisi ve bu ilginin düşünce yapısındaki etkilerinden bahsedilmiştir. Bu çalışmada ele alınan eserler, konu bakımından taşıdıkları benzerlikler dolayısıyla beş alt başlıkta toplanmıştır.

Kişilikler başlığında Burak'ın tarihi şahsiyetler üzerine yaptığı resimler incelenmiştir.

“Söylenceler, Anlatılar” başlığında ise sanatçının eski söylenceler ve halk hikâyelerini konu aldığı resimler üzerinde durulmuştur.

“Dönemler, Olaylar, Anımsama” bölümünde sanatçının eserlerinde çeşitli tarihi dönem ve olayların konu edildiği veya göndermelerde bulunduğu resimler ele alınmıştır.

“Hayatlar, Hatıralar” bölümünde Burak'ın otobiyografik öğeler taşıyan eserleriyle beraber, farklı dönemlerin toplumsal kesimlerinden insanları konu aldığı resimleri bir arada incelenmiştir.

‘‘Hafıza Mekânları’’ bölümünde sanatçının farklı dönemlerden mimari biçim ve içeriği yansıtan eserleri üzerinde durulmuştur.

Sonuç bölümünde ise Cihat Burak’ın resimlerindeki tarihi anlatının analizi yapılmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde ise Güzer Emre Cankö’ünün resimlerinde Cihat Burak’ın sanatsal ifadesindeki etkileri üzerinde durulmuştur. Bu incelemeler sonucunda Cihat Burak’ın resmi, tarihi konular üzerinden araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cihat Burak, Resim, Tarih, Tarihsel Anlatı



ABSTRACT

Cihat Burak witnessed great changes during his lifetime. He personally experienced phases of great change, from politic regimes to lifestyles, from his appearances of big cities to the districts that he lived in. Besides, classical artifacts such as Evliya Çelebi's Seyahatname (Journey Notes), along with the effects of the old Istanbul life he witnessed in his early periods on his personality and worldview, also caused him to have a historical consciousness.

It's observed in the paintings of Burak, who has no subject limit in his artwork, that historical matters are directly handled, or references are made through various images. Due to the historical backgrounds in Burak's artworks, The Turkish poet Cemal Süreya defined Cihat Burak as "Extreme Modern Ottoman".

In this study, the artworks of Cihat Burak are examined within scope of historical subjects and connections they contain. Initially, Burak's life and understanding of art are discussed. While dealing with the life of the artist, the events that affect his art and artistic productivity in general are emphasized.

Under the title of "Understanding of Art" Burak's artistic production techniques and his view on art are examined.

From the third chapter on, Cihat Burak's paintings containing historical subjects have been examined. First of all, Burak's interest in history and the effects of this interest on his way of thinking are mentioned. The works discussed in this study have been gathered under five subtitles due to their similarities in terms of subject.

Under the title of "Personalities", Burak's paintings on historical figures were examined.

Under the title of "Myths, Narratives", the artist's paintings on old myths and folk tales were emphasized.

In the "Periods, Events, Reminiscence" section, the paintings of various historical periods and events in artist's artworks were discussed

In the "Lives, Memories" chapter, Burak's artworks with autobiographical elements as well as his paintings of people from different social segments of different periods are emphasized.

In the "Memory Spaces" section, the artist's works reflecting the architectural form and content from different periods are emphasized.

In the conclusion part, the historical narrative in Cihat Burak's paintings has been analyzed. In the fourth chapter, the effects of Cihat Burak's artistic expression in Güzer Emre Cankö's paintings are emphasized. As a result of these examinations, Cihat Burak's painting was researched on historical subjects

Keywords: Cihat Burak, Paintings, History, Historical, Narratives



ÖNSÖZ

Kurumsal imkânsızlıklara karşılık ve onca yoğunluğuna rağmen çalışmama ilgi gösterip, paylaştığı tebrik, takdirlerle beraber, çeşitli öneri ve yönlendirmelerde bulunan Sayın Elif Erdoğan’a

Yaptığımız görüşmelerde elinde toparlayabildiği her şeyi adeta ısrarlı bir şekilde paylaşan Sayın Besi Cecan’a

Tezin bazı bölümlerinde gerekli olan şiir çevirileri için kısa sürede yaptığı geri dönüşle büyük bir lütuftan bulunan Sayın Prof. Dr. Ahmet Kanar Hoca’ya

Tez araştırma ve yazımın esnasında önemli ölçüde göstermiş olduğu anlayışı ile birlikte büyük bir güven teveccühünde bulunan Tez Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şevket Cem Onat’a

Bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşmak lütfunu gösteren Sevgili Kardeşim Gizem Naz Canko ile Sevgili Dostum Rukiye Uçar’a

Son olarak, Her şeye rağmen sabır ve anlayışlarını eksik etmeyen Sevgili Aileme

Bütün destek ve katkıları için çok teşekkür ediyorum

Uğrunda iki kıtalı şehrin
Öteki kıtasına gidip geldiğim
Çocukluğum en güzel zamanlarını
yanında geçirdiğim
20 yıl önce tensel hayattan
tinsel hayata doğru
Çıkış olduğu sonsuz yolculuğuna başlayan
Canım Büyük babacığım
Mehmet Kaya Canko'nun (1933-2002)
aziz hatırasına...

İÇİNDEKİLER

İntihal Sayfası.....	i
Özet.....	ii
Abstract	iv
Önsöz	vi
İçindekiler	viii
Resim Listesi	ix
1. Giriş	1
2.Cihat Burak	3
2.1. Yaşamı.....	3
2.2. Sanat Anlayışı	5
3. Cihat Burak Resminde Tarihsel Anlatı.....	8
3.1. Kişilikler	9
3.2. Efsaneler, Anlatılar.....	40
3.3. Dönemler, Olaylar, Anımsama.....	67
3.4. Hayatlar, Hatıralar	85
3.5. Hafıza Mekânları.....	110
4. Güzer Canko Resimlerinde Tarihsel Anlatı Yansımaları	154
5.Sonuç	166
Kaynakça.....	171

RESİM LİSTESİ**Sayfa**

<i>Resim 1.</i> Cihat Burak, Yunus Emre, 1945.....	11
<i>Resim 2.</i> Cihat Burak, Barbaros	13
<i>Resim 3.</i> Cihat Burak, Piri Reis, 1978.....	14
<i>Resim 4.</i> Cihat Burak, Neyzen Tevfik, 1985.....	15
<i>Resim 5.</i> Cihat Burak'ın üç yaşındayken Andriomenos fotoğraf stüdyosunda çekilen fotoğrafı	16
<i>Resim 6.</i> Cihat Burak, Baki'nin Kabri ve Mahya, 1966	17
<i>Resim 7.</i> Cihat Burak, Çelebi Sultan Mehmet.....	19
<i>Resim 8.</i> Cihat Burak, Sultan Genç Osman.....	20
<i>Resim 9.</i> Cihat Burak, Mozart'ın Ölümü, 1964.....	21
<i>Resim 10.</i> Cihat Burak, Kara Fatma, 1968	22
<i>Resim 11.</i> Fatma Seher Erden'in bir fotoğrafı.....	24
<i>Resim 12.</i> Cihat Burak, Şer Kuvvetleri Saldırısı, 1968	25
<i>Resim 13.</i> Cihat Burak, Toulouse-Lautrec, 1984	26
<i>Resim 14.</i> Ressam Henri de Toulouse-Lautrec'in bir fotoğrafı.....	27
<i>Resim 15.</i> Henri de Toulouse-Lautrec, Jean Avril Yürüyüşte, 1893.....	28
<i>Resim 16.</i> Cihat Burak, Yahya Kemal, 1966.....	29
<i>Resim 17.</i> Cihat Burak, İsimsiz, 1966	29
<i>Resim 18.</i> Cihat Burak, Yahya Kemâl Serisinden 2, 1966.....	30
<i>Resim 19.</i> Cihat Burak, Şairin Ölümü, 1968	35
<i>Resim 20.</i> Nazım Hikmet'in babası Hikmet Bey	37
<i>Resim 21.</i> Nazım Hikmet dört yaşındayken annesiyle	38

<i>Resim 22. Nazım Hikmet, Vala Nurettin, Müzehher Nurettin ve Münevver Andaç</i>	38
<i>Resim 23. Nazım Hikmet'in bir hapisane fotoğrafı.....</i>	38
<i>Resim 24. Cihat Burak, Venüs,1962</i>	42
<i>Resim 25. Willendorf Venüsü</i>	43
<i>Resim 26. Cihat Burak, Venüs Heykeli.....</i>	44
<i>Resim 27. Cihat Burak, Venüs'ün Doğumu, 1962</i>	45
<i>Resim 28. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1484.....</i>	47
<i>Resim 29. Cihat Burak, Dianysos</i>	48
<i>Resim 30. Bir Priapos Heykelciği</i>	49
<i>Resim 31. Cihat Burak, Faune'ların Bayramı,1962</i>	50
<i>Resim 32. Cihat Burak, Yarasa,1977.....</i>	52
<i>Resim 33. Cihat Burak, Kısas-ı Enbiya'dan,1976.....</i>	54
<i>Resim 34. Cihat Burak, Köroğlu Efsanesi,1955.....</i>	56
<i>Resim 35. Cihat Burak, Evliya Çelebi, 1968.....</i>	58
<i>Resim 36. Cihat Burak, Hikaye-i Şehadet,1985</i>	59
<i>Resim 37. Cihat Burak, Çomar Bölükbaşı,1969.....</i>	61
<i>Resim 38. Cihat Burak, Çomar Bölükbaşı,1969.....</i>	62
<i>Resim 39. Cihat Burak, İsimsiz</i>	64
<i>Resim 40. Cihat Burak, Ahmediye yahut I. Ahmet'in Rüyası,1983</i>	66
<i>Resim 41. Cihat Burak, Eski Yunan, 1965.....</i>	68
<i>Resim 42. Cihat Burak, İnsanlar ve Hayvanlar, 1981</i>	70
<i>Resim 43. Cihat Burak, İsimsiz,1978</i>	71
<i>Resim 44. Cihat Burak, İsimsiz (Çanakkale Savaşı Betimlemesi),1972.....</i>	74
<i>Resim 45. Cihat Burak, Maymun</i>	75

<i>Resim 46. Cihat Burak, Kuvayi Milliye,1988</i>	77
<i>Resim 47. Cihat Burak, Kuvayi Milliye Gazileri, 1981</i>	78
<i>Resim 48. Cihat Burak, Dolmabahçe Sarayı Kapısı, 1967</i>	79
<i>Resim 49. Cihat Burak, 23 Nisan 1981, 1981</i>	81
<i>Resim 50. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1914 yılında Sofya'da bir kıyafet balosunda çekilmiş bir fotoğrafı</i>	82
<i>Resim 51. Cihat Burak, Kafatası Sevicileri, 1984-1985.....</i>	83
<i>Resim 52. Hitler ve Alman Hava Kuvvetleri Komutanı Goering'in düğününde çekilmiş bir fotoğrafı.....</i>	84
<i>Resim 53. Cihat Burak, Zabit Ailesi, 1991.....</i>	86
<i>Resim 54. Cihat Burak'ın üç yaşındayken çekilen aile fotoğrafı</i>	87
<i>Resim 55. Cihat Burak, Zabit ve Ailesi,.....</i>	88
<i>Resim 56. Cihat Burak, Zabit ve Ailesi,1970</i>	88
<i>Resim 57. Cihat Burak, Anılar 2, 1969</i>	89
<i>Resim 58. Cihat Burak, Efeler, 1964</i>	91
<i>Resim 59. Cihat Burak, Curalı Efe</i>	93
<i>Resim 60. Efe Kartpostalı, 19.Yüzyıl</i>	93
<i>Resim 61. Cihat Burak, Pehlivanlar, 1955</i>	94
<i>Resim 62. Cihat Burak, Huzur Peşrevi</i>	95
<i>Resim 63. Stanislaw Chlebowski, Sultan Abdülaziz, (Detay)</i>	96
<i>Resim 64. Cihat Burak, Levend.....</i>	97
<i>Resim 65. Cihat Burak, Figürlü Kompozisyon</i>	98
<i>Resim 66. Cihat Burak, Porselen Figür (muhtemel Su Satıcısı).....</i>	100
<i>Resim 67. Cihat Burak, Su Satıcısı, 1965.....</i>	101
<i>Resim 68. Cihat Burak, Duhan Atı,1985</i>	102

<i>Resim 69.</i> Giovanni Jean Brindesi, Elbise-i Atika: Mus��e des Anciens Costums Turci : Humbaracıyan	104
<i>Resim 70.</i> Giovanni Jean Brindesi, Elbise-i Atika : Mus��e des Anciens Costums Turc: Kulluk bayrakdarı-Odabaşı-Keçeli-Kulluk neferi	105
<i>Resim 71.</i> Cihat Burak, ��l� Canlar, 1981	108
<i>Resim 72.</i> Cihat Burak'ın bir kuş evi çizimi	112
<i>Resim 73.</i> Cihat Burak, Laleli'deki III. Mustafa Türbesi Kuş Evi	113
<i>Resim 74.</i> Cihat Burak, Beylerbeyi Sarayı Deniz K���� Kuşevi.....	114
<i>Resim 75.</i> Cihat Burak, Mezarlık	117
<i>Resim 76.</i> Cihat Burak, Mezarlık ve Kedi.....	118
<i>Resim 77.</i> Cihat Burak, Mezar Taşları, 1974-1975	119
<i>Resim 78.</i> Cihat Burak, Bursa'dan Muradiye,1984	121
<i>Resim 79.</i> Cihat Burak, Safranbolu'da Bir Sokak	122
<i>Resim 80.</i> Cihat Burak, Sokak,1976.....	124
<i>Resim 81.</i> Cihat Burak, O G�zel İnsanlar O G�zel Atlara Bindiler Gittiler, 1981	126
<i>Resim 82.</i> Cihat Burak, Derebeylik	128
<i>Resim 83.</i> Cihat Burak, Estergon Kalesi,1968	129
<i>Resim 84.</i> Cihat Burak, Sultanahmet, Topkapı Sarayı, Anka kuşu, 1974	131
<i>Resim 85.</i> Cihat Burak, Dolmabahçe Sarayı	134
<i>Resim 86.</i> Cihat Burak, Ayasofya, 1975-1985	136
<i>Resim 87.</i> Cihat Burak, Mahya,1975.....	137
<i>Resim 88.</i> Cihat Burak, Topkapı Sarayı III. Ahmed Yemiş Odası, İstanbul I. Mahmut �eşmesi, 1975	139
<i>Resim 89.</i> III. Ahmed Yemiş Odasından süsleme detayı	141
<i>Resim 90.</i> Cihat Burak, Tarihten Bir Yaprak	142

<i>Resim 91.</i> Cihat Burak, Rüya	145
<i>Resim 92.</i> Cihat Burak, Kompozisyon, 1979	147
<i>Resim 93.</i> Cihat Burak, Çifte Köşkler	150
<i>Resim 94.</i> Cihat Burak, Geçmiş Zaman Olur ki Hayali Cihana Değer, 1978	151
<i>Resim 95.</i> Güzer Emre Cankö, Beyoğlu'nda Gezerim/Gözlerimi Süzmeden (Ferhan Şensoy), 2021	156
<i>Resim 96.</i> Güzer Emre Cankö, Merhaba Akdeniz (Halikarnas Balıkcısı- Cevat Şakir Kabaağaçlı), 2021.....	158
<i>Resim 97.</i> Güzer Emre Cankö, Bi ser-ü pa (Abdülbaki Gölpınarlı),2021.....	159
<i>Resim 98.</i> Güzer Emre Cankö, Yalıda Sabah (Haldun Taner), 2022	160
<i>Resim 99.</i> Güzer Emre Cankö, Ben Anadolu (Yıldız Kenter-Güngör Dilmen), 2022	163
<i>Resim 100.</i> Güzer Emre Cankö, Nota Kâğıdı (Timur Selçuk), 2022	164

1.GİRİŞ

Cihat Burak, gerek ele aldığı konulardan, gerekse bunları resmederken kullandığı görsel dille birlikte yaratmış olduğu zengin imge dünyası sebebiyle Türk Resim Sanatında önemli bir yere sahiptir. Yüzlerce yıllık devletlerin ve sınırlarının hatta yüzyıllardır kökleşmiş gibi görünen kadim kültürlerin dahi yeni kültürlerle etkileşime girip sentezlendiği hatta gerektiği ölçüden korunamadığından ötürü bozularak yok olup gittiği bir devirde doğup büyüyen Burak, bir tarih bilincine sahip olma gerekliliğine inanmış ve bundan ötürü resimleri olmak üzere birçok yapıtını bu yaklaşım üzerine geliştirerek üretmiştir. Bu bilince dayalı çoğu yapıtında eski ve yeni kültür arasında hem sentez kurmakla beraber kültürel değişimdeki olumsuz taraflara ile kadim kültürün unutulmasına başkaldırmak amacıyla resimlerinde tarihi konu ve kişiliklere sık sık yer vermiştir. Özellikle eski şehir yaşamının yer yer fantastik biçim ve öğelerle resmederek yeninin yanında eski ve geçmişi hatırlamak ve hatırlatmayı amaçlamıştır.

Bu çalışmada Cihat Burak'ın yapıtlarında tarihe bakışı ve geçmişle kurduğu ilişkiyle birlikte bu ilişkilerin kökleri ve çıkış noktası sanatçının yapıtları üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

2.bölümde sanatçının yaşamı, içine doğup bir yerden bir yere evirildiği ortamdan kısaca bahsederek sanatçının üretiminin nasıl ortaya çıkıp geliştiği irdelenmiş, sanat anlayışı başlığıyla da sanatçı'nın sanatsal ilkeleri, üretim anlayışı, biçimi ve çıkış noktaları kısaca anlatılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde daha önce de bahsedilen özellikler üzerinden ele alınacak Cihat Burak resimleri konularına göre oluşturulmuştur. Bu konular beş farklı başlık etrafında toplanarak anlatılmıştır. İlk bölümü oluşturan Kişilikler başlığında sanatçının etkileyip, resimlerine konu aldığı Yahya Kemal, Nazım Hikmet, Kara Fatma gibi tarihi kişilerin portreleri incelenmeye çalışılmıştır. “Efsaneler, Anlatılar” başlığı altında sanatçı'nın mitolojik olay, inanış veya karakterleri, kadim anlatıları veya halk efsanelerini konu aldığı eserleri incelenmektedir.

3. bölümde (Dönemler, Olaylar ve Hatırlama başlıklı) Sanatçının yaşadığı veya etkilendiği çeşitli tarihi dönem ve olayların yansıtıldığı ya da bu izleri taşıyan resimlerin incelenmesi amaçlanmıştır. Paragrafın “Hayatlar, Hatıralar” başlığındaki 4. bölümünde ele alınan yapıtlar

kendi içinde 3 kategoriye ayrılmıştır. Sanatçının yarı otobiyografik özellikleri taşıyan eserleri, Eski dönemlerde yaşayan çeşitli toplum kesimlerinden insan manzaralarını betimlediği yapıtlarından oluşturulmaya çalışılmıştır. ‘‘Hafıza Mekânları bölümünde ise sanatçının tarihi binalar veya bu binaların çeşitli bölümlerini konu aldığı, bir istif biçiminde kompozisyon ögesi olarak irdelediği eserleri incelenmiştir.

Bu çalışmada yapılan literatür taramasında ilk olarak sanatçı hakkında yapılan akademik çalışmalar gözden geçirilmiştir. Başta İstanbul Modern tarafından 2007’de düzenlenmiş Cihat Burak Retrospektif sergi kataloğu olmak üzere çeşitli sergi katalogları taranmış, gazete ve dergilerde sanatçı hakkında yazılmış yazıların da incelenmesiyle çalışmanın temeli oluşturulmaya çalışılmıştır.



2.CİHAT BURAK

2.1. Yaşamı

Cihat Burak, 8 Ağustos 1915'te İstanbul'un tipik sayılacak özelliklerini o yıllarda barındırabilmiş Aksaray semtinin o dönemde Sinekli Bakkal ismiyle anılan mahallesinde eski bir konakta dünyaya gelmiştir. İçine doğduğu konak, Burak'ın hafızasında önemli bir yer tutacak, daha sonra taşınacağı semtlerde yaşadığı şehir üzerine kendi bilincini geliştirecektir, Bunu şu şekilde dile getirir: “İstanbul’un en koyu Osmanlı semtinde geçti çocukluğum. Halide Edip’in Sinekli Bakkalında... Sonra da Beyoğlu’na geçtik. Onun için, İstanbul’un hem Osmanlı yakasını hem de levanten yakasını iyi bilirim” (Burak, 1991, s. 23) sözüyle özetlemektedir. Sadece doğup büyüdüğü yıllarca oturduğu ilçelerinin değil sosyal yaşamın hatta devletlerin kökten değiştiği, bir çağının insanıdır : “Burak’ın çocukluk ve gençlik dönemi imparatorluktan ulus devlet rejimine geçen toplumun yaşadığı dualizmi¹ barındırır. İstanbul kentinin o dönemde geçirdiği fiziksel ve sosyo kültürel değişimin izleri Burak’ın tüm dönem üretimlerine belirgin şekilde yansır. Cemal Süreya’nın, birkaç kelimelik Cihat Burak betimlemesi Burak’ın yaşam öyküsü ile koşut niteliktedir: Aşırı Modern Osmanlı.” (Öztepe,2017, s.56)

Çocukluktan itibaren resim yapmaya başlamış olan Burak, bu konuda özellikle babasının desteğini gördüğünü hatta kendisine bir resim sehpası bile yaptığını söylemiştir. Babası süvari subayı Şükrü Bey, sert ve otoriter bir kişilik olmakla beraber ileri görüşlü bir insandır ve çocuklarının ikinci bir dil öğrenmesini ve iyi bir eğitim almasını her zaman önemsemiştir. Burak’ın sanat konusundaki ikinci rol modeli de o zamanlar Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi’nde (şimdiki Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) öğrenci olan küçük halasıdır, Halasını okuluna yaptığı küçük bir gezinti, Burak’ın unutamadığı bir olaya yol açmıştır, Bunu Neşe Vural şu şekilde aktarmıştır (1992, s. 13-14):

¹ Dualizm- ikicilik [Os. *sundiye*; ing. *dualism*; Fr. *dualisme*; Al. *dualismus*). 1 Genel olarak, herhangi bir alanda birbirinden bağımsız, birbirine indirgenemez iki töz ya da ilke kabul etme tavrı; metafizikte, gerçekliğin, örneğin doğaüstü bir varlıkla doğal varlık, Tanrı ve evren, ruh ve madde, gözle görülür dünya ile akılla anlaşılabilir dünya, düşünen töz ve maddi töz, aktüel gerçeklik ve mümkün gerçeklik, fenomenel gerçeklikle numenal gerçeklik türünden, bağımsız ve birbirine indirgenemez iki ayrı töz ya da alandan meydana geldiğini savunan görüş ya da akım. (Cevizci, 1999, s. 451)

Bir gün beni Sultan Ahmet'teki okuluna götürdü. Loş birtakım yerlere gire çıka birtakım adamların kızların dolaştığı yerlerden geçip büyük bir odaya soktu beni, burada dedi bekle. sonra tekneden bir topak çamur alıp koydu masanın üstüne, duvarda asılı alçı bir aslan kafasını gösterip burada oturup ben gelinceye kadar bunun aynısını yapmaya çalış, sakın bir yere ayrılma dedi gitti... Duvardaki aslan kafası epiyce büyüktü. büyükçe bir karpuz kadardı. hayatımda ilk kez bu cinste bir çamur görüyordum, çalışmaya başladım. ben bitirmiştım ki geldi baktı beğendi biraz sonra yanında bir adam birkaç kız geldiler. Baktılar onlarda beğendiler. sonra alçıdan kalıbını alıverdiler. Ben şaşkın şaşkın olan bitenlere bakıyordum, sonra küçülterek yaptığım bu aslan kafasının kalıbını elime verdiler. Yıllarca onu sakladığımı hatırlıyorum.

1923'te ortaokul öğrenimine başladığı Galatasaray Lisesindeki öğrenimi sırasında çoğu dersini vermekte sıkıntılarla karşılaşmasına rağmen kendisinin de anlattığı gibi özellikle resim pratiğı konusunda faydalı bir yer olmuştur. Burak okulda verilen resim eğitimdeki niteliğinden şu sözlerle bahsetmiştir (Vural,1992,s.12-13):

Resim atelyemiz vardı, tenis kortuna baktığı için loşçaydı, teneffüslerde, öğle tatilinde, akşam paydosundan sonra burada çalışırdık...Biz demirbaşların dışında hocalardan olsun, arkadaşlardan olsun atelyeye uğrayanlar çok olurdu, portrelerini yaptırmak isteyen arkadaşlar da gelirlerdi, birkaçının portresini yaptığımı hatırlıyorum.....Mehmet Ali Bey'in ölümünden sonra Roma Akademisi'nden yeni mezun olmuş Halil Dikmen Bey gelmeye başladı, bizim atelye adeta bir Akademya gibiydi.

Lise'nin sonlarına doğru erken yaşlardan itibaren kararını verdiği resim eğitimi almak tasarısını gerçekleştirmenin yollarını aramaya başlamıştır. Sanat eğitimi almak amacıyla o dönemde Paris'e gitmek için para biriktirmek ya da yetkili mercilere dilekçeyle başvurma çabaları veya Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümüne girme girişimleri de sonuç vermeyince, bunun üzerine mezun olduğu 1937 yılında Akademi'nin Mimarlık bölümüne girmiştir. Bu süre içerisinde resim bölümünün bazı derslerine katılmaktan geri durmadığını da anlatmıştır. Akademi'den 1943'te mezun olan Burak, çeşitli kamu binalarının inşaatlarının çeşitli bölümlerinde çalıştıktan sonra 1953 yılında Birleşmiş Milletler bursuyla Paris'e gider. Gençliğinden beri görmek istediğı şehre ilk gelişinde iki buçuk yıl kalsa dahi ona çok şey

katmıştır, Kendisi ise bu konuda şu değerlendirmede bulunur (Tanaltay'dan 1987, s. 26 aktaran: Dindar, 2019, s.13):

1957'ye kadar bir Cihat Burak yoktu...Paris'e gidip de resim olayını yakından görmek çok ilginç oldu benim için... gerçek öğrenim, gerçek eğitim müzelerdeydi. Burada sadece röprodüksiyonlarını görebildiğimiz resimlerin asılları oradaydı. Kocaman resimler... Mesela Louvre Müzesindeki Paolo Veronese'in 666x990 boyutundaki Lenozzedicana'sı. Eni de boyu da bu salondan çok. Pek çok büyük bir resim. Sadece büyük mü?.. üstelik Paris'tesiniz... her köşede bir güzellik çıkar karşınıza ve sizi resim yapmağa sevkeder.” saptamasını yapmıştır

Bu iki buçuk yıl süreç sonrasında da 1961'de Fransız Hükümetinin verdiği bursla yeniden Paris'e gitme fırsatını bulmuştur. Dört yıl kaldığı bu süre içinde sanatsal gelişimini devam ettirmek adına sanat müzelerini sıkça ziyaret etmiştir. Bu ziyaretlerinin yanı sıra seramik ve baskı resim odaklı çeşitli atölyeler ve çalışmalara da katılır. “O güne kadar daha ziyade amatör denebilecek resim çalışmalarına hız vererek profesyonel bir çalışma yöntemi uygulamaya başladım. İki özel sergi açtım, birçok karma sergiye katıldım” (Burak, 1982, s.13, aktaran: Dindar, 2019, s.14) İkinci Paris döneminde bir sanatçı olarak ilk adımlarını da atma fırsatı bulmuştur. Soyut ve kavramsal sanatın adeta hükmettiği Paris sanat çevrelerinde hatırı sayılır bir yer edinmeyi başarabilmiştir. Özel sergiler açmış, çeşitli karma sergilerden ödüller almış aynı zamanda basının ilgisini çekmiştir. Geçimini de bir mimarlık ofisinde sağlamıştır. Paris onu teknik ve pratik olarak beslemiş olsa da asıl ilham kaynağının kendi ülkesi, kendi şehri, sokakları, masalları, destanları, söylenceleri olduğunun her zaman çizmiştir bu sebeple bursunun bittiği 1964 yılında Türkiye'ye temelli dönüş yapmıştır. Türkiye dönüşü sonrası meslek olarak mimarlığı sürdürse resim çalışmalarını arttırmış çalıştığı ofisleri bile atölyeye dönüştürmüştür. Aynı zamanda kısa öyküler yazmış, yazdıklarını iki kitapta toplamıştır, bunlardan biri olan “Yakutiler” isimli öykü kitabıyla 1992 yılında Yunus Nadi Hikaye Ödülünü kazanır. Cihat Burak 1994 yılında yaşamını yitirmiştir.

2.2. Sanat Anlayışı

Cihat Burak, akademik bir resim eğitimi almamış bir ressam olmasına rağmen, sanata duyduğu derin bağlılığı, azmi ve çalışkanlığı ile yeni teknik ve biçimleri öğrenip uygulamadaki istek ve merakı sayesinde önemli bir sanatçı olarak dönemine ve günümüze damga vurmayı başarmıştır. Sanatsal varoluş hakkındaki görüşleri, kendisinin bu konuda göstermiş olduğu çabanın özeti olarak görülebilir, bu konu hakkında kendi deneyimlerini göz önünde bulundurarak “Çoğunlukla kabiliyet yetmiyor. Onun için çok düzenli ve özenli bir çabayla tamamlanması gerekiyor. Bence disiplin şart, Aslında bohem sanatçılığa inanmıyorum” demiştir (Vural,1992,s.16). Sanatçının başarılarındaki en etkin yer yarattığı üslupta yatar. Hayal ile gerçeğin, yeni ile eskinin, doğu ile batının bir düzlemde sık sık yan yana gelip yüzleştiği görsel bir dile sahiptir. Sanatçı’nın üslubu içinde oluşturduğu görsel dille çeşitli öğeleri ve nesneleri bir araya getirerek oluşturduğu hayal ve gerçeğin karıştığı şehir tasvirleri gibi devasa kompozisyonlarla birlikte, çiçek veya kedi gibi tek bir öğeden oluşan eserlere varan geniş bir kompozisyon çeşitliliği yaratmaktadır. Burak’ın sanatsal benliğindeki özgünlük bu etkenlerden kaynaklanmıştır. Bu sebeple “Burak seçtiği konular ve resim üslubu bakımından kendi kuşağındaki diğer sanatçılardan ayrılır”. (Dindar, 2019, s. 26). Sanatçı’nın üslubunda genel olarak anlatma kaygısından kaynaklanan betimleme odaklı bir yaklaşımın hâkim olduğu görülmektedir. “Ayrıntılı, özenli bir çizim, yumuşak ve duyarlı bir renkçilikle tarihsel giyimli figürler, kalyonlar, kuleler ve sarayları ayrıntılı yapısal özellikleriyle bir öykünün, bir çağrışımın, bir iç yaşantısının biresimleriyle çözümleyen bu resimlerde çağdaş duyarlılıkta bir anlatımcılık belirliyordu.” (Köksal, 1996,s. 3)

Bu yaklaşımı sürdürürken eserlerine yansıyan imge, nesne, biçim ve renklerin belli bir biçimde resmedilmesiyle birlikte yaşadığı dönemin sanatındaki yaygın eğilimlerine de görece uzak sayıldığından ötürü çeşitli yorumcular tarafından naif olarak da adlandırılmıştır. Naif üslupta eser veren sanatçıları tanımlayan kaynaklarda, bu sanatçıların geçmişlerinde akademik veya mesleki eğitim almadığı konusunda yargı birliğine varıldığı dikkat çekicidir. Oysa sanatçının daha önce akademik bir eğitimden geçtiği göz önünde bulundurulduğu vakit bu tanımın pek sağlam bir temele sahip olmadığı görülebilmektedir. “Aslen mimar oluşu Cihat Burak’ın resmini her zaman beslemiştir. Resminin barındırdığı naif öğelere rağmen Mimarlık eğitiminden gelen perspektif, mekân, oran– orantı algısı ve bilgisi ile bunlarla bilerek oynaması Burak’ın naif bir ressam olmasına izin vermemiştir.”(Dindar, 2019, s. 35) Naif kelimesi ancak sanatçının kişiliği veya üstünde çalışmış olduğu konulara yaklaşımı için

geçerli olabilir ‘Cihat Burak saf yürektir, halk ressamıdır fakat ‘’naif’’ değildir, Kendi deyimiyle kişilik olarak olabilir fakat sanatçı olarak naif değildir’’ (Vural,1992, s. 61-62).

Neşe Vural (1992, s. 34) sanatçının eser üretimindeki çıkış noktalarını üç gruba ayırmıştır:

1. Kafada oluşturulmuş bir düşüncenin doğrudan tuvale aktarılması
2. Bir desenden hareket edilmesi
3. Doğrudan bir modelden yararlanarak insan, peyzaj, heykel, natürmort vb. resmin oluşması

Sanatçı, listelenmiş bu yolları kullanarak şehir manzaraları, hayvan temaları, kadın teması, ölüm, hiciv vb. konuları işlediği fantastik öğelerle bezemiş yapıtlar üretmiştir. Kendisi bunu şöyle açıklamıştır: “Eserlerimin tümünde tamamen hayattan alınmış konuları seçerim. Hiçbir zaman non-figüratif çalışmadım. Yaşadığımız hayatı eserlerimde vermeyi kendime daha yakın buluyorum.” (Pelvanoğlu, 2007, s.37. aktaran Dindar, 2019, s.31). Burak’ın, hem sanat eğitimi geleneğiyle bir etkileşimi olmadığı hem daha çok ilgisini çeken konular üzerinden düşünüp uğraşmayı tercih ettiği için sanat kuramı tartışmalarıyla pek ilgilenmemeyi tercih ettiği, bu sebepler göz önüne alındığında Modern Sanat kavramını da kendine özgü bir biçimde değerlendirdiği şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

Modern resim denilince aklıma gelen şudur: Mısır zamanında yapılan resimde moderndi. Modern demek çağı geçmeyen modayla görenekle ilgisi olmayan iş demektir. kolay kolay yok olup gitmez ama modern denildiği zaman çağdaşlık anlaşıyorsa eğer bizim sanatımızda batı anlamında resim tarihi yüz yılı ya geçer ya da geçmez. Ama biraz evvel sözünü ettiğim anlamda modern resimse Uygur’lar devrinden hatta daha evvelden beri Türkler ve başka milletler tarafından yapılmıştır. Afrikalı, Avusturalyalı adına vahşi dediğimiz insanların binlerce yıl önce yapılmış akılları durduracak modern işleri günümüze kadar gelmiştir. Bugün bunları hayranlıkla izliyoruz (Vural, 1992, s.32)

Çok yönlü ve sıklıkla gelişen bir çalışma disiplinine sahip olan Burak eserlerinde suluboya, baskı resim, seramik gibi farklı tekniklerde eserler vermiş hatta yaşamından bahsederken değinildiği gibi kısa öyküler de yazmıştır.

3. CİHAT BURAK RESMİNDE TARİHSEL ANLATI

Cihat Burak'ın sanatındaki konu yaklaşımlarına genel olarak incelendiğinde dikkat çeken noktalardan biri, Tarihe duyduğu ilgi ve geliştirmiş olduğu tarih bilincinin sonucu eserlerinde sık sık görülebilen tarihi konular ve bunlara yaptığı göndermeleridir. sanatçı'nın erken yaşlarda başlayan ve sonra gelişen tarih merakı kaçınılmaz olarak birçok eserinde yer bulmuştur, Başta Evliya Çelebi Seyahatnamesi gibi çeşitli tarih kitaplarıyla tanışması tarihle farklı bir bağ kurmasına da yardımcı olmuştur. Okuduklarının içinde bulduğu ilginç olaylar, hikâyeler ve karakterler onu derinden etkileyerek, onlarla derin ve alışlagelmiş düşünce kalıplarının dışında bir bağ kurmasını sağlamış, önemli bir bilgi birikimi ve tarih bilincine sahip olmasını sağlamıştır. Tansuğ'un de belirttiği gibi (Tansuğ,1976,s.111):

Okuma işinin de kendine özgü bir ustasıdır Cihat Burak. Gündelik olanı, çarpıcı fotoğraflara, resimlere geçenleriyle kesip saklayarak kurduğu ilgi dünyasını müthiş tarih bilgisiyle bütünler. Ama onun tarih ilgisi Ahmet Rasim'in Fuḥṣ-i Atik'inden Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesine ve daha eskilere dayanan bir hümor çizgisini izler. Tümünü eşsiz sohbetlere mal ettiği bir ilgidir bu da.

Burak'ın sanatçı kişiliği göz önünde bulundurulduğunda görülebileceği üzere duyduğu tarih merakı ve bilinci sadece okuma alışkanlığı veya sohbette de kalmamış, tıpkı diğer ilgisini çeken ya da hoşlandığı biçim ve konular gibi tarihi konular, kişiler ve bunların yansımalarına da eserlerinde yer vermekten geri durmamış, Kendine özgü biçimlerde defalarca resmetmiştir. Levent Çalıkoğlu'nun ifadesiyle:

Bilmediği görmediği, şahit olmadığı kişi ve olayları yeniden canlandırmanın coşkusuyla boyar resimlerini. Ona göre tarih, bir sarmaşık gibi çoğalan mekan ve olaylar örgüsüdür. Karakterler ve onları kuşatan olaylar ve bu durumlara sahne olan mekanlar büyük bir anlatıya dönüşür onun resimlerinde. (Çalıkoğlu,2007, s. 18)

Tarih konularına gösterdiği eğilimin sebeplerinden biri de, sanatçının yaşadığı zaman çerçevesinde monarşilerin ortadan kalkıp yerini demokratik rejimlere bıraktığına, sosyal yaşamda birçok alışkanlık ve şartlanmanın değişip yok olduğuna şahit olmasıdır. Sanatçı eski ve yeni çatışmalarının damgasını vurduğu bir çağda yaşamış ve her alanda etkisini gösteren

değişimleri ilk elden deneyimlemiştir. Kendisi de yeniliklere açık bir aile çevresinden gelmesi nedeniyle yenilikçi yaklaşımları benimsemiş olsa bile eski kültüre tamamen sırt çevirmez “Çocukluktan çıkıp kendisini idrak etmeye başladığı süreç Şüphesiz Cumhuriyetin içindedir ama etrafında var olan mimari izlerden, öğrendiği eski Türkçe ’den, hayranlıkla okuduğu Evliya Çelebi’den vazgeçmez. Bedeni ve düşünceleri eski ve yeni arasında gider gelir”(Çalıkoglu, 2007, s.14).

Eski kültüre duyduğu ilgi ve bağlılığı korumakla birlikte gene eski kültüre ait birçok ögenin korunması gerektiğini hep savunmuştur. Buna örnek olarak verdiği bir röportajda eski kültürün korunması gerekliliğini şu sözlerle dile getirir: “Latin harflerinin kabulünden sonra hemen yapılması gereken iş, Türk Klasiklerinin yeni harflerle yayınlanması yapılmadı, oysaki örneğin Evliya Çelebi Seyahatnamesinin son iki cildi Atatürk’ün emriyle 1928’de sanırım yeni harflere çevriliyordu”(Gürel, 2000, s. 3) . Çoğu kez bu değişimler olumsuz anlamda etkisini gösterdiği yerde bunlara tepkisini çoğu yapıtında eski-yeni karşıtlığı şeklinde eserlerine yansıtmıştır. “Yaşamaya direnen, geçmişin güçlü mazisini üzerinde taşıyan, hazin bir duruma düşmüş köşk, konak yaşamının bitmekte olan son günlerinin ressamıdır Cihat Burak.” (Erten, 2019, s. 28). Cihat Burak özellikle sanatçıların tarih konusunda bilinçlenmelerinin hayati bir gereklilik olduğunu, aksi takdirde sanatsal açıdan herhangi bir ilerlemenin mümkün olamayacağını savunmuştur, Bu konudaki görüşleri, verdiği bir röportajında şu şekilde özetlemiştir: “Tarih okumayan, bilmeyen hele kendi geleneksel kültüründen haberi olmayan cehaletten hiç kimseye hayır gelmez. Büyük iddiaların altındaki cehalet boş hayallerin ıslah olmaz kaynağıdır” (Burak, Resme hayaller hatta şiirler,düşler karışır, Tarih belirtilmemiş, s. 114)

3.1. Kişilikler

Cihat Burak, tarihe duyduğu merakı içinde yalnız dönem ve olaylarla ilgili olmamakla birlikte, hakkında okuduğu veya yakın döneminde yaşayan çeşitli tarihsel kişi ve figürleri de kapsadığı görülmektedir. İlgi duyduğu tarihi kişiliklere göndermelerde bulunduğu çeşitli resimleri eserleri mevcuttur. Bununla birlikte sanatçı konusu ilgi ve yakınlık duyduğu çeşitli tarihi kişiliklere dayanan resimler de yapmıştır “... içinde yetiştiği kültür coğrafyasını yeterli ölçüde tanıyıp özümseme şansı bulmuş olmanın güvencesiyle, Mozart’tan Nazım Hikmet’e, Köroğlu’ndan Toulouse-Lautrec’e kadar yerli ya da yabancı her konuyu dilediği gibi resme taşıyarak, hiç fire vermeden işleyebilme olanağı tanımıştır ona.” (Ergüven, 2007, s. 21)

İlgi duyup resimlerinde yer ettiği kişilikler arasında şairler, Osmanlı sultanları, denizciler ya da döneminin çeşitli politik figürleri yer almıştır. Bu karakterlerin yer aldığı resimler, kimi zaman esere konu olan şahsiyete bir saygı duruşu olarak bazen söz konusu kişilik üzerinden bir taşlama biçimde oluşturulmuştur. Ayrıca daha sonra yaptığı resimlerde, Bu tarihi kişilik resimlerini de kompozisyon ögesi olarak yer verdiği görülmektedir. Burak bu eserlerinde genel olarak ele aldığı kişilikleri, onların vasıf ve özelliklerini daha iyi gösterebileceğine inandığı, kendine özgün kompozisyonlara yerleştirilmiş biçimde resmettiği görülmektedir. Sezer Tansuğ'un da değindiği üzere; ‘‘Nazım Hikmet’in yanı sıra Yahya Kemal’in rindane yaşam ve ölüm temalarını da ele alan Cihat Burak, yorumcu gücünün tarihsel ve güncel yaklaşım boyutlarına anıtsal bir heybet kazandırmaktaki ustalığını her vesileyle kanıtlar’’ (Burak,1991,s.12)

Ayvazoğlu’nun ‘‘ Yunus’un konu alındığı kayda değer ilk resim’’ (2016, s. 196) değerlendirmesinde bulunduğu Yunus Emre (Resim 1) resminde, Sanatçı’nın tarihi kişilikler üzerine yapmış olduğu eserlerdendir, ‘‘ressamın seçtiği, konu ve objelerle tarihi resminde nasıl değerlendirdiğini ortaya koyan ilginç bir örnektir’’ (Başkan, 2007, s. 97). Burak’ın bu resmi yaptığı yıl olan 1945’in ‘‘Şairin mezarıyla ilgili hararetli tartışmaları yapıldığı’’ dönem olduğuna (2016, s. 196). dikkat çeken Ayvazoğlu (s. 83-100), ayrıca o dönemi şu sözlerle değerlendirmektedir:

Yunus Emre’nin mezarının nakli, anıtın inşası, Oratoryo’nun seslendirilmesi ve bütün bunlar hakkında yazılanlar,1940’larda müthiş bir Yunus Emre rüzgârı estirmişti. Artık herkes bu rüzgârın etkisiyle olmalı, çocukluğunda ninesinden yahut annesinden dinlediği Yunus ilâhilerini hatırlıyordu... 1940’larda Yunus Emre’nin ismi etrafında oluşan romantizmden etkilenmeyen yok gibidir.

Cihat Burak’ın eski değerlerle kültürün etkilerini ve buna bağlı olarak birtakım mistik öge ve düşüncülerle erken yaşlarından itibaren rastlaşıp, bunları yaşamının ve sanatının içine katma gayesinde bulunduğu bilinmektedir. Bu bağlamda kuşkusuz dönemin çeşitli gelişmeleriyle beraber büyük ölçüde ve olasılıkla Yunus Emre’nin kişiliği, şiir ve deyişlerine özellikle içeriğindeki mistik anlayışın etkisiyle ilgi duyduğu, son tahlilde bunu sanatına yansıtmasının kaçınılmaz bir sonuç olduğu görülmektedir. Bunu bir kanıtı olarak verdiği bir röportajda yine Yunus Emre üzerine yapmış olduğu resmine değinerek mistisizme duyduğu ilgi ve sempatiyi ‘‘Ben mistisizmi severim. Tasavvufun büyük değerler sistemine de inanırım.

Günümüz bunun çağdaş pratiğinin yapılabileceği alanlara sahip olmaktan uzak değildir. Birkaç Yunus Emre resmi de yaptım, biliyorsun. Bu da mütevazî bir pratiğidir işin” sözleriyle aktarmıştır (Burak, Tarih belirtilmemiş, s. 114)



Resim 1. Cihat Burak, Yunus Emre, Gravür, 1945, 31x24,5 cm
İstanbul Resim-Heykel Müzesi Koleksiyonu (Günbilen, 2009, s. 64)

Resminde bir figür ile üzerinde “Selam Olsun” şiirinin yazılı olduğu, kendisiyle aynı boyda” bir mezar taşı” (Ayvazoğlu, 2016, s. 196) görünümündeki bir nesne dikkat çekmektedir. Nesnenin en üstünde iki kuşu betimleyen bir tasvir bulunur, tasvirin altında ise Yunus Emre’nin şu şiiri yazılmıştı:

“Bu dünyadan gider olduk
Kalanlara selam olsun
Bizim için hayır dua
Kılanlara selam olsun

Ecel büke belimizi
 Söyletmeye dilimizi
 Hasta iken halimizi
 Soranlara selam olsun
 Tenim ortaya açıla
 Yakasız gömlek biçile
 Bizi bir asân vechile
 Yuyanlara selam olsun/
 Azrail alır canımız
 Kurur damarda kanımız
 Yuyacağın kefenimiz
 Saranlara selam olsun/
 Selâ verile kastımıza
 Gider olduk dostumuza
 Namaz için üstümüze
 Duranlara selam olsun
 Dünyaya gelenler gider
 Hergiz gelmez yola gider
 Bizim halimizden haber
 Soranlara selam olsun
 Miskin Yunus söyler sözün
 Yaş doldurmuş iki gözün
 Bizi bilmeyen ne bilsin
 Bilenlere selam olsun” (şiir.gen.tr, 2021)

Yunus Emre olarak kabul edilen figür ellerini çapraz şekilde kavuşturmuş bir biçimde görülür. 12-13. Yüzyıllardaki derviş giysilerine benzer giysiler içerisinde Başında dervişlerin başlarına taktıkları sarıklara benzeyen bir başlık bulunur. Boynunda, Bektaşî dervişlerinin boyunlarına astıkları ve tarikatlarına olan bağlılığı simgelediği kabul edilen “teslim taşı” diye isimlendirilen taşları benzeyen bir madalyon dikkat çeker, Başkan’ın tabiriyle (2007, s.97): “Sağ omzundan bir çanta sarkan ve başında şapka ile çelebi kavuğu arasında bir başlık olan uzun saçlı, göğsünde büyükçe bir madalyon olan bıyıklı bir erkek olan figür yine çizgici bir üslupla resmedilmiştir. Ayrıca karnının üstünde bir araya getirdiği ellerinin altında da uzun bir kaftan mı kanat mı olduğu pek seçilemeyen bir unsur görülmektedir.” “Bektaşî kıyafetindeki

Yunus’’ (Ayvazoğlu, 2016, s. 196) birbirine kavuşturduğu iki eliyle adeta bir ihtiram duruşu sergilemekte gibidir. Resimde renk temelli bir ifadeden çok çizgiye dayalı bir ifadeye rastlanmaktadır, Figürün boynunda görülen madalyon gibi bazı alanların dışında renk çeşitliliğine pek rastlanmaz. Resimde modern resim yaklaşımları yerine geleneksel halk resmi üslubundan esinlenmiş bir eğilim göze çarpar.



Resim 2. Cihat Burak, Barbaros, Kâğıt üzerine karışık teknik, 17x24 cm, Özel Koleksiyon, (Çalıkoglu, 2007, s. 174)

Barbaros (Resim 2) resminde, tıpkı bir önceki resimde olduğu gibi biri figür bir nesne olmak üzere iki öğenin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir kompozisyon yapısı göze çarpar. Bundan ötürü Burak’ın çeşitli resimlerinde görülen kompozisyon yapılarıyla kıyaslamak gerekirse, Bu resimde daha sade bir kompozisyon anlayışının benimsendiği görülür. Kompozisyon yapısının daha az imgeyle kurulmuş olmasında ise bu eserde kullanılan suluboya ve pastel gibi tekniklerin büyük etkisi olduğu anlaşılmaktadır, Pastel tonların resme geniş ölçüde hâkim olmasının altında bu sebebin yattığı görülmektedir. Resimde dolunayın altında denizin üzerinde seyreden ve kompozisyonun büyük bölümünü kapsamış devasa bir kadirgaya görece daha ufak sayılabilecek bir Osmanlı figürü eşlik etmektedir. Resmin isminden ötürü resimde görülen figürün Osmanlı denizcisi Barbaros Hayrettin Paşa olduğu anlaşılmaktadır. Üstündeki kostümlerden, resimde sergilediği duruşa kadar padişah portrelerini anımsatan bir görünüşe sahiptir. Resmin genel yapısında yeşil ve mavi açık

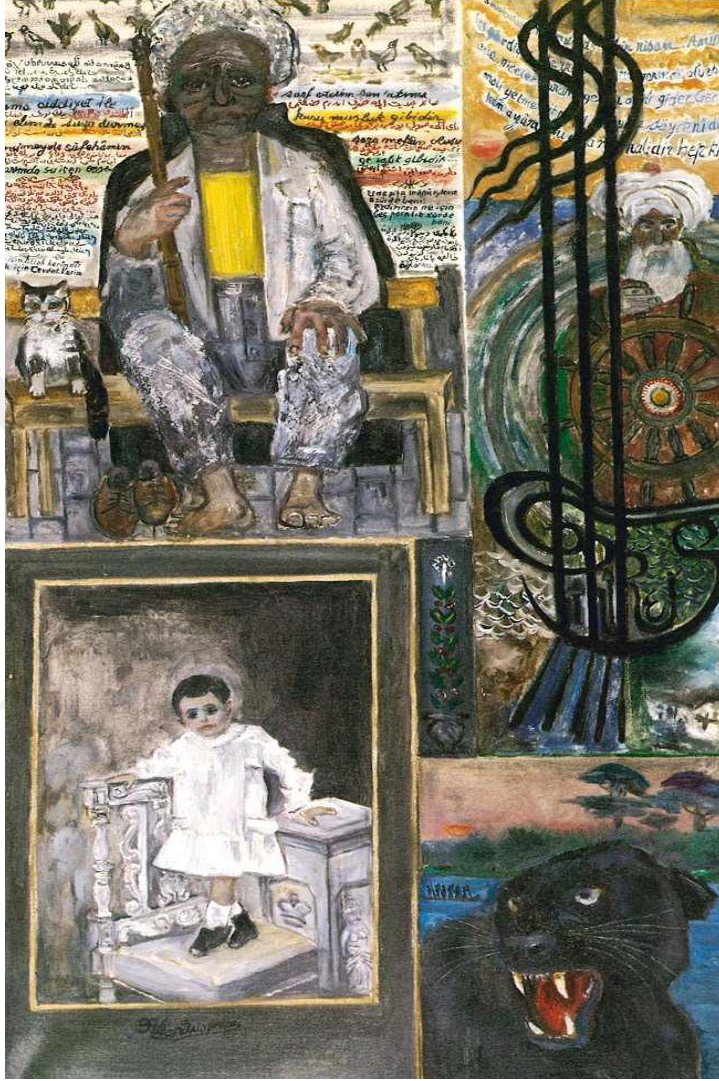
tonlarının hâkim olmasına rağmen Kadırğa'nın yapısından ötürü toprak tonları geniş bir yer kaplamıştır.



Resim 3. Cihat Burak, Piri Reis, Gravür, 49x19,5 cm, 1979, Tülin-Mustafa Pilevneli Koleksiyonu (Çalıkoglu, 2007, s. 139)

Sanatçı'nın Piri Reis isimli gravür çalışmasında (Resim 3) Piri Reis bir eliyle gemi dümenini kavrar biçimde keskin bakışlarıyla seyirciyi izlerken resmedilmiştir, Arka planda spiral bir görünümde bütün ufka yayılan gökyüzünden yayılan halkalar, kompozisyonun arka planına yayılırken, Ufuk çizgisinde bir grup kalyonun toplandığı görülmektedir. Kompozisyonun ortasında bir Osmanlı tuğrası görülmektedir. Tuğradaki en dikkat çekici özellik, Üste çıkan dikey çizgilerin uç noktasından itibaren kıvrımlı bir şekle girerek bir yelken şeklini alması veya tuğranın alt kısmında tıpkı bir geminin küreklerini andıran çapraz çizgilerle tuğranın bir gemiyi andıracak şekilde çizilmiş olmasıdır. Mavi ve siyahın kompozisyonda geniş bir yer

tutmasıyla birlikte, Tuğranın bir kısmında bulunan sarı- yeşil veya Piri Reis figürünün üstündeki giysi ve elinde kavradığı gemi dümenindeki kırmızı- beyaz renk geçişleri yer almaktadır. Bu eserin büyük ölçüde Osmanlı Hat sanatı ile yine Hat sanatının etkisinde gelişmiş olan geleneksel yazı resim üslubunun etkisinde geliştiği açıkça görülür.



Resim 4. Cihat Burak, Neyzen Tevfik, 1985, Tuval üzerine yağlıboya, 82x50 cm, Özel Koleksiyon, (Dindar, 2019, s. 59)

Burak'ın ilgi duyup resminde yer verdiği bir diğer kişilik de şair Neyzen Tevfik'tir. Sanatçı büyük olasılıkla Neyzen Tevfik'in aykırı ve özgün kişiliğinden ötürü kendine yakın bulmuş ve onun bir resmini yapmıştır. Bu resimde (Resim 4) kompozisyonun birkaç parçaya ayrılması ve bu parçaların üzerinde farklı figürlerin resmedilmiş olması dikkat çekicidir. Çok ögeli ve karmaşık bir kompozisyon anlayışına sahip bu resimde, Sol üstteki bulunan Neyzen

Tevfik figürü, sağ elinde kavradığı neyi ve yanında bir kedi ile bir bankın üzerinde oturmaktadır, ayakkabılarını çıkarmış çıplak ayaklarıyla zemine bastığı görülmektedir. Ayakkabıları olduğu halde yalınayak oturmuş biçimde resmedilmiş olmasının altında yatan sebebin bir bakıma Neyzen Tevfik'in yaşamındaki sade, alçakgönüllü ve dervişane tavrı simgelemesi olduğu anlaşılmaktadır. Arka planın üst kısmında çeşitli şekillerde görünen güvercin tasvirileriyle birlikte alt kısmında Neyzen'in eski ve yeni Türkçeyle yazılmış şiirleri yazılmıştır. Sol alt Köşe'de küçük bir çocuğun fotoğrafı bulunmaktadır, resimde görülen çocuk ise sanatçının kendisidir. Burak kendi çocukluk fotoğrafını resmin içine dâhil etmiş, kompozisyona kendi çocukluk resmini de katmıştır (Resim 5).



Resim 5. Cihat Burak'ın üç yaşındayken Andriomenos fotoğraf stüdyosunda çekilen fotoğrafı (Burak, Zenci Kalınız, 1982, s. 12)

Fotoğrafın, ait olduğu dönemin tipik fotoğraflarının özelliklerini taşıyacak şekilde resmedildiği dikkat çekicidir. Öncelikle fotoğraf, bir çerçeve içindedir ve çerçevenin alt kısmında fotoğrafın çekilmiş olduğu dönemin fotoğraf stüdyolarından birinin imzası

bulunmaktadır. Sol alt kısımda sivri dişleri gözüken bir yabani kedi başı, Sağ üst kısımda ise bir eliyle gemisinin dümenini kavramış, ortasında bir gemi şeklinde hat edilmiş Osmanlı tuğrası ile Piri Reis figürü bulunmaktadır. Sanatçı Piri Reis resimleri yaptığı gibi (Resim 3), başka bir resme dâhil ettiği görülmektedir. Sonuç olarak Neyzen Tevfik kompozisyonu çoğu zaman yaptığı resimlerde daha önceki yapıtlarından göndermeler taşıyan eserlerine örnek teşkil ettiği görülmektedir.



Resim 6. Cihat Burak, Baki'nin Kabri ve Mahya. 1966. Baskı Üzerine Suluboya, 23x31,5 cm, Özel Koleksiyon (Günbilen, 2009, s. 65)

Burak'ın yine tarihi kişilikler ve karakterler üzerine üretmiş olduğu yapıtlardan biri olduğu görülen Baki'nin Kabri ve Mahya (Resim 6) adlı eserinde divan şairi Baki konu alınmış olmasına rağmen bu konuyu belli bir portre içerisinde irdelemekten çok resimde konu olan kişiliği belli imgeler içerisinde yansıtmayı tercih ettiği görülmektedir. Resme bakıldığında ön kısımda bir sanduka ardında minareleri arasına mahya kurulmuş bir camii görülür, sağ minaresinde bir Selvi ağacı bulunur. Çaprazında ise tıpkı bir namazında saf tutmuş gibi ellerini kavuşturan bir figür resmin dikkat çekici öğelerinden biri olarak yer almaktadır. Arka planda ise dolunayı çevreleyen bir grup kalyon bulunur. Ay ışığında uzak denizlere doğru

seyir halinde gibi bir izlenim yaratabilmek amacıyla resmedilmiş olduğu düşünülmektedir. Resimde, geniş bir renk kullanımı görülmez daha çok, Sarı ile Haki renk arasında koyu-açık armonisinin belirlenmiş olduğu göze çarpar. Camii mahyası ile sağ Köşe'deki Osmanlı devlet adamı figüründeki kaftanın üzerindeki çizgilerin sarının altın rengine yakın bir tonunun kullanılmasıyla oluşturulduğu dikkat çeker. Resmin ortasındaki sandukanın çuha yeşili ile sandukanın üstündeki beyaz sarık ve solundaki beyaz nesne sarı ile haki uyumluluğuna karşıtlık yaratır, Karşıtlığı keskinliği sandukanın üzerinde bulunan siyah özerine beyaz işlemeli örtüyle de güçlendirilmiştir. Arka planla birlikte birkaç detayın dışında resimde çizgiye dayalı bir kompozisyon anlayışı ağır basmıştır. Camii'nin kubbesi ve etrafını çevreleyen pencerelerde çizgiyle detaylarının oluşturulduğu görülmektedir, Özellikle yan kısımdaki Selvi ağacının yapraklarını belirleyen çizgilerden dolayı daha net biçimde görülebilmektedir.

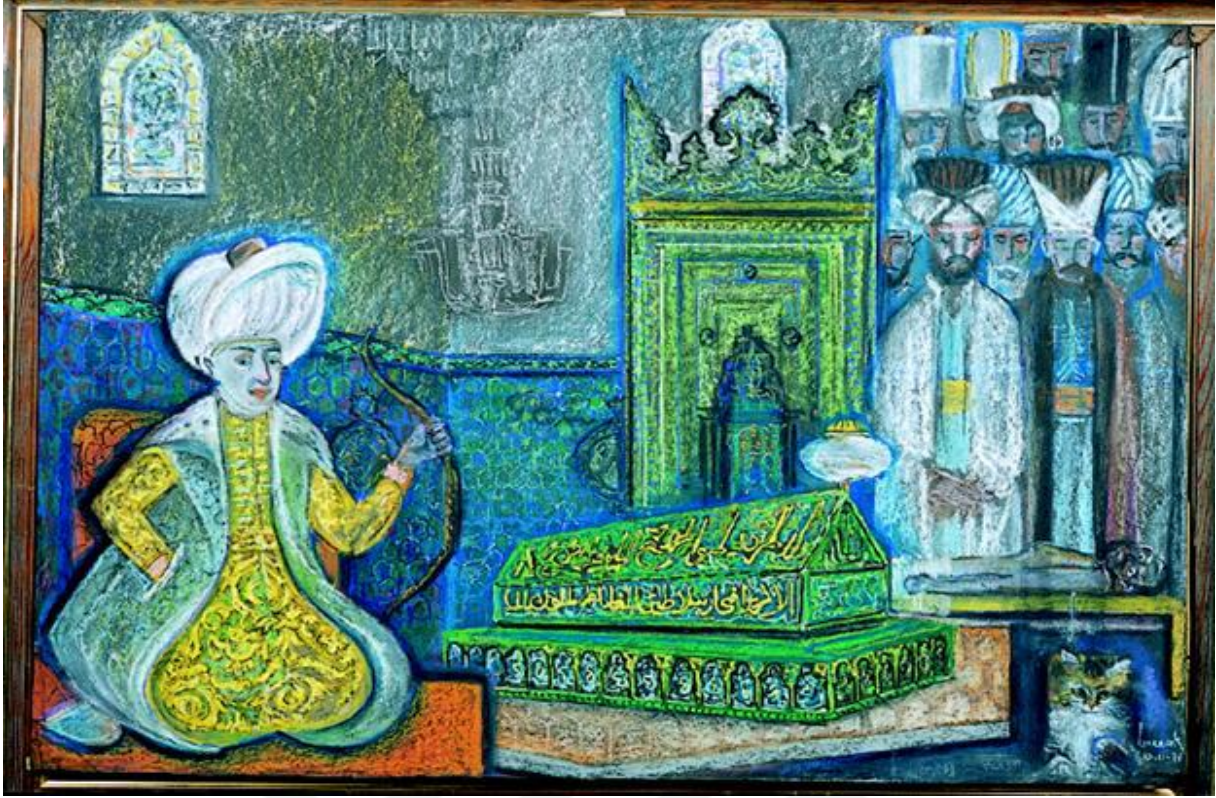
Eserdeki kompozisyon 'un biçiminden eserin adından anlaşılacağı üzere Baki'nin mezarını temsil eden bir sanduka ile, arkasındaki Camii'nin mahyasında Baki'nin dizeleri yer alır:

“Kadrüni seng-i musallâda bilüp ey Bâkî / Turup el bağlayalar karşıña yârân saf saf /

“Ey Baki! Sağlığında değerini bilmeyen dostların Senin değerini musalla taşına konduğunda bilsinler ve karşına geçip saf saf el bağlasınlar.” (Küçük, 1995, s. 78 aktaran Yabalak, 2020, s. 88).

Mahyadaki dizelerden insanların genel yaşarken değerinin bilinmediği ya da unutulduğu ancak ölümden sonra anlaşılmasına rağmen artık geç olduğu için bunun anlamı olmayacağı düşüncesinden değinildiği görülmektedir. Şairin yaşamı göz önüne alındığında anlam taşır. Bunun nedeni olarak Baki yaşamı boyunca birtakım haksız muamelelere maruz kalmış, devlet hizmetinde çalıştığı çeşitli görevlerden azledilmiş, üst görevlere terfi edilmemişti. Yabalak bu resimde Burak'ın eğilim ve amacının şu sözlerle değerlendirmiştir (2020, s. 88):

“Beyitte yazılanlardan anlaşıldığı üzere Burak, şairin yaşadığı sıkıntıları ve kırılganlığını resim yoluyla aktarmaya çalışmıştır. Beyitte yazılanları destekleyen bir diğer gösterge, sandukanın üzerinde yer alan kavuk ile mezar başında bekleyen figür ve figürün kavuğudur. Baki'ye ait kavuk kazasker kavuğu, önünde el pençe bekleyen figürün kavuğu ise daha gösterişli ve önemli bir kişiye ait gibi durmaktadır. Yapılan bu betimlemeden, ressamın Baki'ye hak ettiğini düşündüğü değeri vermek için önünde kendisinden daha önemli bir figürü el pençe saygıda bekler şekilde resmetmiştir.”



Resim.7. Cihat Burak, Çelebi Sultan Mehmet, Tuval üzerine yağlıboya, 45x69 cm, T.C. Dışişleri Bakanlığı Koleksiyonu (Şapçı, 2014, s. 89)

Çelebi Sultan Mehmet resminde (Resim 7) kompozisyon üç parçaya bölünmüştür, Yeşil Türbenin iç kısmının betimlendiği bu resmin sol köşesinde Çelebi Mehmet bir elinde yayını tutmuş vaziyette bir mindere bağdaş kurmuş izleyiciye bakmaktadır. Orta kısımda mihrap nişi ile Sultan'ın sandukası yer alır. Sağ Köşe'de ise saray erkânı, önlerindeki teneşirin üzerinde yatan Sultanın cenazesi için ellerini kavuşturmuş bir halde saf tutmaktadırlar. Sanatçı'nın çok sevdiği, defalarca resmedip diğer resimlerinde sıkça yer alan kedilerden biri de onlara eşlik etmekte, yaşam ve ölüm arasındaki bu geçiş anlarına tanıklık etmektedir. Resimde ilgiyi çeken diğer bir nokta, yapımında çini kullanımının önemli rol oynadığı Yeşil Türbe'nin resmedilmesinin etkisiyle canlı renklerin bir arada kullanılmış olmasıdır. Özellikle sarı, açık mavi, turkuaz ve yeşilin canlı ve parlak tonları kompozisyon içinde uyumlu bir biçimde kullanılmıştır. Padişahın kaftanındaki sarı işlemeler ve giysisindeki sarı- yeşil gölgeler ayrıca Çini sanduka ve mihrabın süsleme ve detaylarında mavi ve yeşilin parlak renklerinin bir arada kullanımıyla oluşan uyum ve karşıtlıklar dikkat çekicidir. “Cihat Burak, Ayrıntıcı renkli anlatısıyla tarihi belgeselci tavrını bu resminde de sergilemektedir. Bir sıvacı gibi çalışır rengin kalınlığının tabloyu bir rölyefe dönüştürdüğünü düşünür ve renkleri ile derinlikler yaratır.” (Şapçı,2014,s.89)



Resim 8. Cihat Burak, Sultan Genç Osman, Porselen Tabak, Özel Koleksiyon, (Alif Art, 2020)

Sultan Genç Osman ismini taşıyan bu porselen tabağa (Resim 8) ismini veren, Sanatçı'nın bir porselen tabağın üstünde resmettiği Sultan figüründen ileri gelmektedir. Tabağın üzerinde Sultan Genç Osman bir atın üstünde resmedilmiştir. Resimdeki bitkilerin, bulutların, ağaçlar ve hatta atın resmediliş şekline bakıldığında daha geleneksel bir üslupta resmedildiği görülür. Sanatçı bu eserinde, Osmanlı minyatür geleneklerindeki üslubu uygulamıştır, Ancak arka planda görülen deniz görünümü ile iki adet kalyona bakıldığında ufuk çizgisinin de kompozisyona katıldığı görülmektedir, Sanatçı minyatür 'ün içine perspektifi de eklemiştir.

Tabakta resmedilenin Sultan Genç Osman olduğunu gösteren bir etken, Sultanın fizyonomisini betimlemiş olan daha önceki tasvirlerinde olduğu gibi bıyık veya sakal bırakmamış halde resmedilmiş olmasıdır. Sultan Genç Osman'ın bir saray ayaklanmasında tahtından indirilip katledildiğinden ötürü diğer Osmanlı padişahlarına kıyasla bıyık veya sakal bırakacak kadar uzun ömürlü yaşamadığı bilinmektedir, "II. Osman ayaklanma' da öldürülen ilk padişaktır. "Vak'a-i Ali Osman, Hâile-i Osmanniyye, Fetret- Azîm, Genç Osman Vak'ası, Genç Osman'ın Şehadeti" olarak tarihe geçen, tahttan indirilmesi ve öldürülmesi olayı tepkilere neden olmuş, Divan ve Halk edebiyatlarına 'da yansımıştır" (Sakaoğlu, 2011, s.

220) . Porselen tabağın kenarlarında ise dönemin şairlerinden Nefi'nin Sultan Osman'ın katledilmesinden dolayı üzüntüsünü dile getirdiği divan şiirinin ağıt amacıyla yazılan şiir türü olan mersiyesinden bazı dizelerin yazılmış olmasıdır.

“Bir şah-ı alişan iken(Şanı yüce bir şah iken) / Şahı cihana kıydılar (Cihanın şahına kıydılar)... Gayretlü genç aslan iken (Gayret eden genç aslan iken)/ Şahı cihana kıydılar (Cihanın şahına kıydılar)... Eşrât-ı saatdir bu dem (Bu zaman,kıyamet alemetidir)/ Ruz-ı kıyamettir bu dem(Bu zaman kıyamet günüdür)/Kul'a nedamettir bu dem(Bu zaman kula pişmanlıktır)/ Şahı cihana kıydılar.(Cihanın şahına kıydılar)” (Tarih Durağı, 2021)



Resim 9. Cihat Burak, Mozart'ın Ölümü, 1964, Tuval üzerine yağlıboya, 33x41 cm, Suna-Erdoğan Tanaltay Koleksiyonu, (Dindar, 2019, s. 47)

Mozart'ın Ölümü (Resim 9) ismini taşıyan resimde etrafında çeşitli çiçek ve bitkilerle çevrelendiği bir yolun üzerinde siyah renkte bir cenaze arabası görülmektedir. Araba, kompozisyonun en sağında bulunan mezarlığın giriş kapısından geçerken resmedilmiştir. Öncelikle sanatçının fantastik ve masalsi bir görsel ifade oluşturmak amacıyla bazı imgelerden yaralandığı anlaşılmaktadır. Bu meselede verilebilecek ilk örnek olarak tabutun üzerine uzanmış bir denizkızı figürü dikkat çekmektedir, bununla birlikte arabanın arkasında

görülen çit alanındaki bir fok balığı görülür. Sanatçı bu resminde klasik müziğin başat bestecisi Wolfgang Amadeus Mozart'ın yanında hiç kimse olmadan gömülmüş cenazesini konu almıştır. Mozart'ın cenaze merasiminin yapıldığı gün, hava koşullarından ötürü hiç kimse mezarlığa kadar eşlik edemez, Bu sebeple, cenazesinde sadece mezarcılar bulunmuş ve naaşını bir çuvalın içinde bir toplu mezara atılmıştır. Sonuç olarak ünlü bestecinin gerçek mezarının yeri konusundaki tartışmalar bugün dahi süregelmiş olsa bile kesin bir sonuca ulaşılabilmiş değildir. “Cihat Burak da ünlü bestecinin bu acı sonunu hüznün dolu ve durağa bir sahneyle ölümsüzleştirmiştir. Cenaze arabasının resmin sağında bulunan kapıdan çıkarken resmedilmesi bunun bir kanıtıdır.” (Dindar, 2019, s.47)



Resim 10. Cihat Burak, Kara Fatma, 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x73 cm,

Şaziment-Neşe Arolat Koleksiyonu (Çalikoğlu, 2007, s. 125)

Çeşitli örnekleriyle görüldüğü üzere Burak'ın resimlerinde, gerek çocukluğunda gerekse yaşamının çeşitli dönemlerinde yakından yaşayıp tanık olduğu dönem ve olayların

içinde önemli bir yere sahip olmuş kişiliklerin de yer bulduğu görülmektedir. Bunlardan biri, Kurtuluş Savaşı'nın kadın kahramanlarından biri olan Kara Fatma lakabıyla bilinen milis komutanı Fatma Seher Erden, olmuştur. Bu resimde Kurtuluş Savaşı'nın kahraman figürü olarak bir kadının resmedilmiş olması dikkat çekicidir çünkü daha önceki Kurtuluş Savaşı betimlemeleriyle karşılaştırıldığı vakit, birtakım farklılıkları olduğu görülmektedir. “Burak'ın çalışmasında, Kurtuluş Savaşı'nın destansı anlatılarında olmayan bir şey vardır. Bir kadın figürünün kahramanlığına gönderme bulunmaktadır. Cephelere silah taşıyan, askerlere yardım eden kadın anlatısının dışında, cephede silahlı mücadelede yer almış üniformalı bir figürdür Fatma Seher Erden.” (Çalışkan, 2016, s. 78)

Bu resim (Resim 10) konusu ve üslubu kadar dış görünüm bakımından da dikkat çekicidir. Bunun sebebi ise kuşkusuz resmin etrafını kaplamış olan altın varaklı çerçevedir. Çerçevenin rengi ve özellikle figürün sağ ve sol üst kısmından sarkan defneyaprakları, resme ikonik bir görünüm kazandırmıştır. Sanatçı'nın bu resminde altın varaklı çerçeve kullanımı bir bakıma Kurtuluş Savaşında kadınların rolüne bir değinme ve özellikle altını çizmek amacıyla bilinçli bir tercih olarak seçtiği söylenebilir. Burak, kullandığı çerçeve biçimi ve kompozisyonda yaptığı şekillendirme tercihlerinin önemli etkisiyle Kara Fatma'yı bir azize görünümünde resmeder.

Resmin taşıdığı isim olan Kara Fatma taşıdığı farklı anlamlardan ötürü dikkat çekicidir zira resmin sergilendiği çeşitli zamanlarda orijinal isminin tanımlanma ve başka dillere çevrilmesindeki tercihler bile dikkat çekmiştir. Hatta bundan ötürü resmedilen figürün Fatma Seher Erden olduğundan dahi şüphe edildiği görülmektedir, Çalışkan'ın belirttiği gibi (2016, s.101):

İstanbul Modern kapsamında yapılan retrospektife ait katalogda Karafatma İngilizceye “Cockroach” olarak çevrilmiş olsa da, “Karafatma” bir böceğe gönderme değildir. Türkiye'ye ait bir lakaptır. İzmir'de Kurtuluş Savaşı'na asker olarak katılan Fatma Seher Erden'in, Atatürk tarafından Kara Fatma olarak çağrıldığı bilinmektedir. Yapılan araştırmalarda Fatma Seher Erden'e ait fotoğraflarla Cihat Burak'ın eserindeki figür karşılaştırıldığında, benzerlik çok açıktır. Bu lakap sayesinde figür anonim olmaktan çıkmış, doğrudan bir kişiye işaret etmektedir.

Resimdeki figüre bakıldığında, gerçek hayattaki Kara Fatma figürü için yapıldığının bir diğer kanıtı, portre ve üzerindeki giysilerin betimlenmesinde gösterilen özendir. Sanatçının bu resimde özellikle portreyi gerçeğine uygun bir şekilde betimlemek için çeşitli

fotoğraflardan yararlandığı dikkat çekmektedir. Yarı askeri yarı yerel giysisindeki fişeklik ve üstündeki çeşitli süslemeler, manevra kemeri, kuşak ve özellikle göğsündeki ay yıldız rozet ve özellikle bir elinde tuttuğu işlemeli tüfek ve üstündeki şarjör gibi detaylar resimde titizlikle işlenmiştir. Figürün sağ ve sol tarafında, üstü kısmı çiçeklerle süslenmiş iki madalyon dikkat çekmektedir. Soldaki madalyonda Atatürk'ün Kocatepe'de fotoğrafçı Ethem Tem tarafından çekilmiş meşhur ikonik pozunu resmedilmiştir. Sağ kısmında ise yine Atatürk'ün yarım boy portresi görülür. Atatürk, üstünde şaşaalı bir üniforma ile başında kalpağıyla resmedilmiştir. Resimde Kurtuluş Savaşı günlerindeki çeşitli gelişme ve önemli şahsiyetler için yapılmış anı kartpostallarını andıran bir betimleme biçiminin kullanıldığı dikkat çekmektedir



Resim 11. Fatma Seher Erden'in fotoğrafı, (Çalışkan, 2016, s. 79)

Resimdeki figüre bakıldığında, gerçek hayattaki Kara Fatma kişiliğinin konu alındığına dair bir diğer kanıt, portre ve üzerindeki giysilerin betimlenmesinde gösterilen özen dikkat çekicidir. Sanatçının bu resimde özellikle portreyi gerçeğine uygun bir şekilde betimlemek için çeşitli fotoğraflardan yararlandığı dikkat çekmektedir (Resim 11). Yarı askeri yarı yerel giysisindeki fişeklik ve üstündeki çeşitli süslemeler, manevra kemeri, kuşak ve özellikle göğsündeki ay yıldız rozet ve özellikle bir elinde tuttuğu işlemeli tüfek ve üstündeki şarjör gibi detaylar resimde titizlikle işlenmiştir.

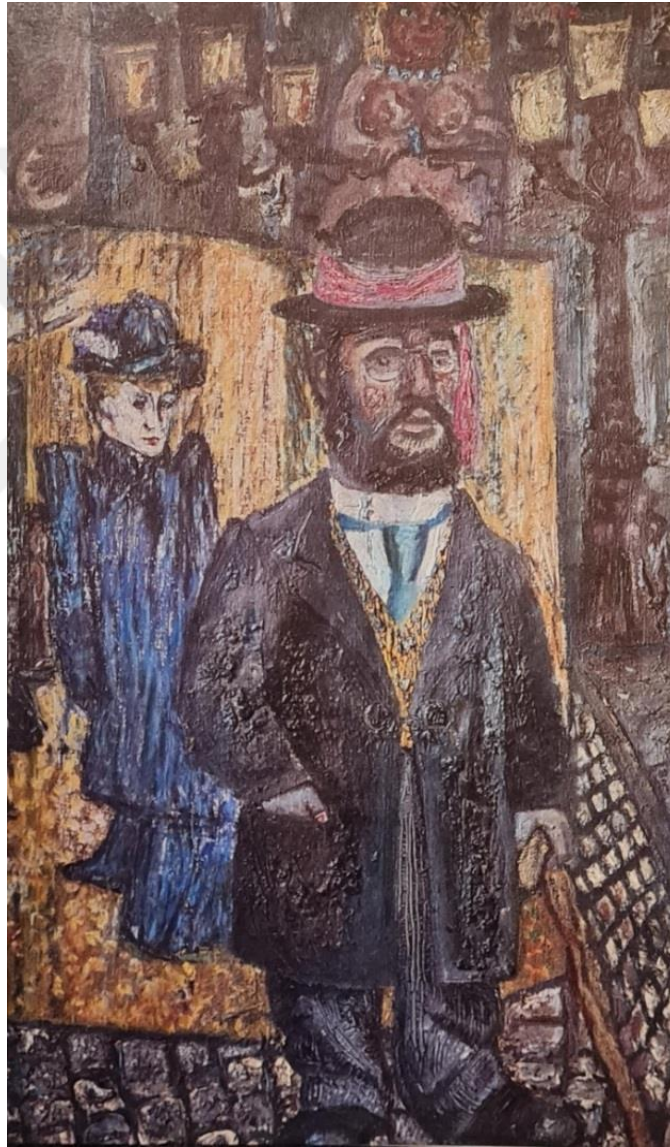


Resim 12: Cihat Burak, Şer Kuvvetlerin Saldırısı, Gravür üzerine suluboya, 30x31cm, Besi Cecan Koleksiyonu (Besi Cecan Kişisel Fotoğraf Arşivi)

Cihat Burak'ın Kara Fatma resmi, bazı yapıtlarında görülen daha önce yaptığı eserlerin bir sonraki resmin içine de eklendiği resimlere bir örnektir. Tıpkı Piri Reis (Resim 3) ve Neyzen Tevfik (Resim 4) resimleri örneğinde görüldüğü gibi Şer Kuvvetleri Saldırısı (Resim 12) isimli baskı resim çalışmada benzeri bir örnek görülmektedir. Kara Fatma tablosu (Resim 10) çerçevesiyle birlikte resmin içinde bir kompozisyon ögesi olarak yer alır, tıpkı orijinal resimde olduğu gibi vakur ve haşın bakışlarıyla seyirciyi seyretmektedir, tablonun yanından yumruğu sıkılı bir insan eli belirmiştir. Etrafında çeşitli Osmanlı yapılarının bulunduğu bir balkon görülür, en sol tırabzanlarda eski Türkçeyle yazıldığı anlaşılan bir kitabe önünde ise bir manda ölüsü bulunur. Kompozisyonun tam ortasında iki tarafına sokak lambalarının yerleştirildiği bir yatak görülür, Yatağın etrafında çeşitli iskeletler ve insan bedenleri göze çarpar. Bazı bedenler merdivenlere tırmanıp akrobatik hareketlerde bulunmaktadır bu bedenlerin içinde özellik sadece kas yapısı görülen bir beden dikkati çekmektedir zira kompozisyonun tam ortasındaki boşluğa sırtüstü uzanmıştır özellikle yakından bakıldığı zaman kasıklarında küçük bir top arabasının bulunduğunu görmek

mümkündür. Osmanlı mimarisinden çeşitli öğelerin bir arada dizilişleri ve bu konumlandırmadan ötürü oluşturmuş oldukları katı perspektif, hayvan ölüleri, iskeletler ve çıplak bedenlerin bir araya getirilmesiyle burada gerçeküstü bir kompozisyon oluşturulduğu görülmektedir. Çolak'ın da belirttiği gibi (2019, s. 16):

“Resimde ölü boğa, iskeletler ve merdiven tırabzanına doğru uzanan çarpıtılmış beden insanlar dünyasının acımasızlığını anlatmak için kullanılan motiflerdir... Resmi, mimariyi üreten kafa, ölümün en vahşisini tasarlar. Burak bu resimle insandaki bu ikili yanı, çarpıklığı yansıtır.”

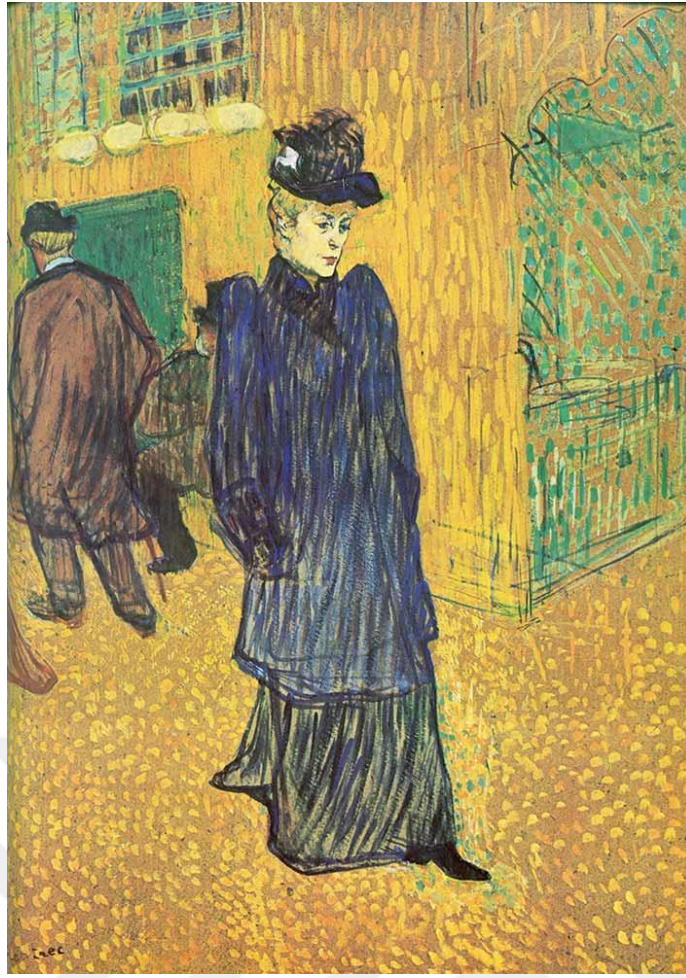


Resim 13. Cihat Burak, Toulouse-Lautrec, 1984, Tuval üzerine yağlıboya, 82x50 cm, Özel Koleksiyon (Cihat Burak, 1991, s. 117)

Burak bir ressam olarak çağdaşı veya geçmiş zamanlarda yaşamış olan kişilikleri konu edinirken, çeşitli aralıklarla diğer ressamların suretlerine de fırçasından yansıma olanağı vermiştir. Özellikle kendi çağdaşları olan Aliye Berger ve Eren Eyüboğlu gibi sanatçıların yaşadıkları mekânların içinde yapmış olduğu portreleri en bilinen çalışmaları arasında yerlerini almıştır. Çağdaşı olmamasına karşın büyük olasılıkla eserlerinde sıklıkla işlediği Paris gece hayatı gibi konularla birlikte, nüktedan ve eğlenceye düşkün kişiliğinden ötürü etkilenmiş olduğu anlaşılan Fransız ressam Toulouse-Lautrec’le ilgili yapmış olduğu bir resim de bulunmaktadır (Resim 13). Resmin merkezinde parke taşlarıyla çevrelenmiş ve arkasında ise karakteristik sokak lambalarının dizildiği bir sokak köşesi göze çarparken, Resmin merkezinde ise Toulouse-Lautrec figürü yer almaktadır. Ressam kelebek gözlükleri, başında melon şapkası, sırtında uzun redingotu ve elinde bastonuyla sokakta yürürken resmedilmiştir. Arkasında ise dörtgen biçiminde sarı bir alan, arkadaki sokak görünümünün büyük bir kısmını kaplamıştır. Karenin içinde, resmin en sağında ise muhtemelen ressamın yapmış olduğu tam boy kadın portrelerinden biri olan (Resim 15) kadın figürü arkadan ressama eşlik eder



Resim 14., Ressam Henri de Toulouse-Lautrec’in bir fotoğrafı (Wikipedia, 2021)



Resim 15. Henri de Toulouse-Lautrec, Jean Avril Yürüyüşte, Tuval üzerine yağlıboya, 84,3 x 64,3 cm, 1893, Wadsworth Atheneum Sanat Müzesi, Hartford, ABD (İstanbul Sanatevi, 2021)

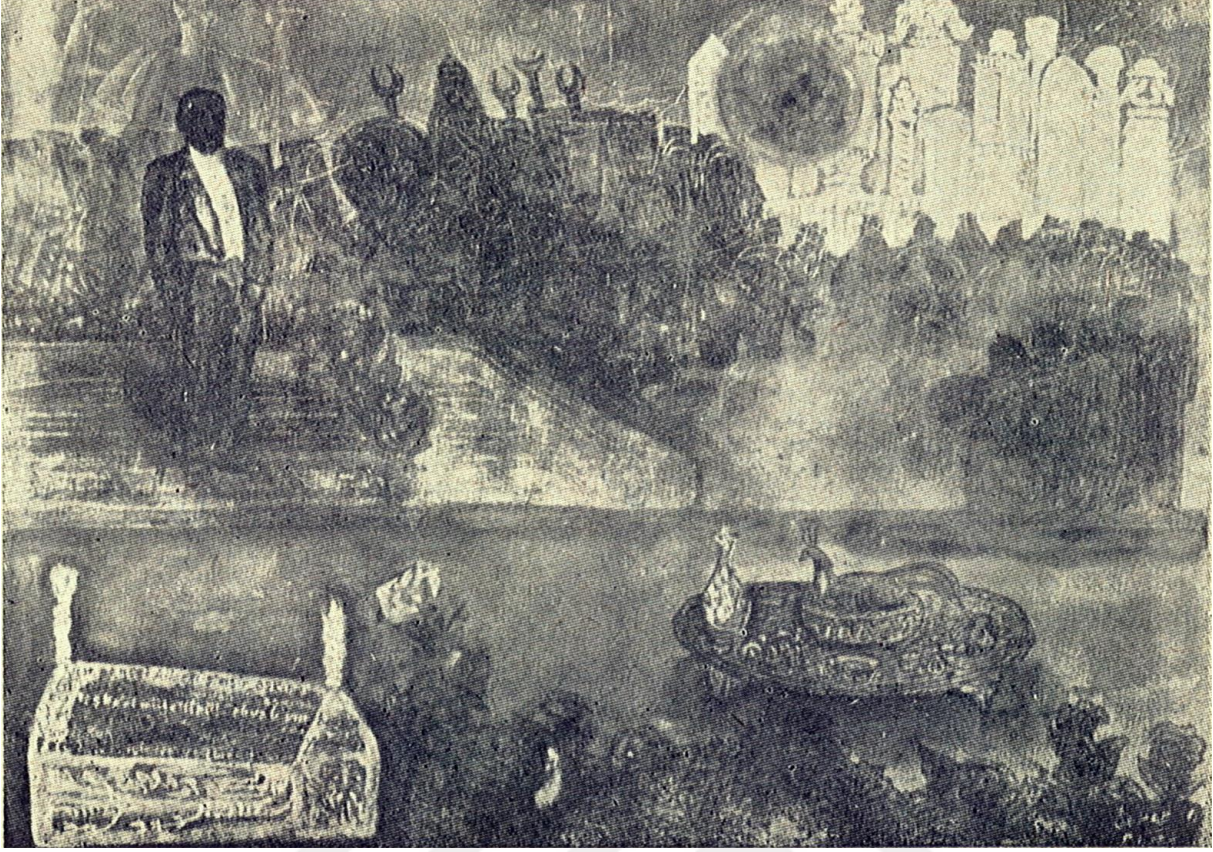
En üstteki sokak lambaları arasında ellerini kavuşturmuş sokağı gözlemekte olan sarışın çıplak bir kadın figürü yer alırken, sol üst kısımda ise bir kadın kalçasını kavramakta olan bir çift görülür. Burak'ın bu resminde, çoğu eserlerinde görülen çeşitli öge ve figürlerden oluşan istifçi anlayışından ziyade daha yalın bir kompozisyon biçimini tercih ettiği görülmektedir. Bununla beraber yer yer doku ile kabartma izleri taşıyan bir boya kullanımını ve Arka planda görülen sarı kare alan ile ortasında bulunan kadın figürü gibi detaylarda görülebileceği üzere soluk renklerin canında canlı renklerin karşıtlığını işlemeyi tercih ettiği çeşitli detaylarda göze çarpmaktadır. Bu resimde yaşanmış bir hayattan esinlenilmiş, çeşitli imgeler kullanarak oluşturulan bir kompozisyon göze çarpar. Resmin bir yanında Ressam Lautrec'in büyük olasılıkla bir fotoğrafında görüldüğü suretiyle (Resim 14), Öte yanında ise resmettiği bir figürün betimlenmiş olduğu tuvaliyle beraber etrafında sokak lambalarının, kenarında bir randevuevinin bulunduğu bir Paris sokağında yürürken, sanat tarihinden bir kişiliği hayal ve gerçekliğin yan yana bulunduğu bir anlayışla betimlendiği görülmektedir.



Resim 16: Cihat Burak, Yahya Kemal, 1966, Baskı resim üzerine suluboya, 37,5x48,5 cm, Özel Koleksiyonu (Alif Art İstanbul, 2006, s. 176)



Resim 17. Cihat Burak, İsimli, 1966, Gravür üzerine suluboya, 36x45 cm, Besi Cecan Koleksiyonu, (Şapçı, 2014, s. 102)



Resim 18: Cihat Burak, Yahya Kemâl Serisinden 2, 1966, 35x50 cm, Kâğıt üzerine suluboya, Özel Koleksiyon (Mimarlık Dergisi, 2020)

Cihat Burak'ın etkileyen kişilerin içinde tıpkı daha önceki örneklerde görüldüğü gibi şairlerin önemli bir yeri olmuştur. Bu şairlerin en önemlilerinden biri ise Yahya Kemal Beyatlı'dır. Yahya Kemal, Osmanlı devletinin yıkılış süreci içinde yaşamış bir şairdir. Çoğu şiirlerinde imparatorluğun parlak dönemlerine, kazanılan büyük zaferlere özlem içeren, başarını tekrar hatırlaya ve hatırlatmaya çalışan birçok şiir dile getirdiği bilinmektedir. Özellikle döneminin modern şiir anlayışıyla, Divan şiirindeki biçim ve konuları bir araya getirmesi ve bunula birlikte, İstanbul ve çeşitli semtlerini ele aldığı şiirleri Sanatçı'nın etkilenip, onun üzerine resimler yapmasında etkili olduğu görülmektedir. "Mimarlık tarihçisi Doğan Kuban, eğitim formasyonu mimarlık olan Cihat Burak'ı, Türk resminin Yahya Kemal'ı olarak niteler" (Tansuğ, 2003, s.273) Ayrıca Kuban, Cihat Burak'ın Yahya Kemal ile olan ilişkisi hakkında şu değerlendirmede bulunmuştur (1969,s.52):

Cihat Burak'ın ressam kişiliğini bugün orta yaşlıların düşünce ve his yapısını yoğurmuş olan geç Osmanlı yaşantısının anıları dolduruyor. Geçmiş özeleyerek anan bir Yahya Kemal'in, bugünkü genç kuşakların pek anlayamayacağı şiirinin, öz bakımdan resim

alanındaki paralelini, belki biraz daha yakın zamana transfer etmiş olarak, Burak'ın bazı resimlerinde buluyoruz.”

Burak'ın Yahya Kemal ismini vermiş olduğu baskı üzerine suluboya çalışmasında (Resim 16) Kompozisyon'nun 3 yatay parçaya ayrılan bölmelerin etrafında şekillenmiş olduğu görülür. Arka planda kalabalık bir figür kompozisyonu görülmektedir. Sağ kısmında yeniçeriler, başlarına giydikleri börtükler, mızraklar, tuğ ve alemlerle çevrelenmiş bir atlı figürü görülmektedir. Atlı figürünün tam önünde koçbaşı şeklindeki başlıklı tırabzana sahip bir merdiven bulunur. Merdivenin son basamaklarında Yahya Kemal figürü, sırtında bir pelerin ile frak giymiş bir şekilde resmedilmiştir. Sol kısımda ise bir mehter takımı göze çarpmaktadır. Resmin kompozisyonunda, orta ve ön kısımları arka kısımlardaki çok figürlü yapıyla karşılaştırıldığında daha az ögeye sahiptirler. Orta kısımdaki geniş boşluğun sol tarafında Osmanlı usulü bir yer sofrası görülmektedir. En ön taraftaki çiçek ve bitkilerin en sağında mermerden bir lahit ve mezar taşı yer alır. Mermer lahdin üstünde ise Yahya Kemal'in “İstanbul'un Fetheden Yeniçeri'ye Gazel” isimli şiirinden dizeler görülmektedir: (Koçu, Yeniçeriler, 2015, s. 14), (Beyatlı, Eski Şiirin Rüzgârıyla, 1962, s. 27)

“ Vur pençe-i Ali'deki şemşîr aşkına/ Gülbangı âsumânı tutan pîr aşkına”²

“Ey leşker-i müfettihi'l-ebvâb vur bugün/ Feth-i mübîni zamin o tebşîr aşkına”

“Vur rûh-i pürfütûh-i Muhammed'le yek zeban / Fecr-i hücum içindeki tekbîr aşkına”

İsimsiz başlığını taşıyan baskı üzerine suluboya çalışması (Resim 17) Resim 16 ve Resim 18'le karşılaştırılarak incelendiğinde üç resmin bazı farklılıklar dışında aynı ana kompozisyon hatlarına sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca bu üç çalışmanın baskı resim veya suluboya gibi benzer teknikleri kullanılarak yapıldığı dikkat çeker, Bununla birlikte üç resmin üstüne atılmış olan tarihin aynı olduğu görülmektedir (1966). Bu sebeple İsimsiz başlığını taşıyan çalışmanın, tarihi bir kişilik ismini taşımamasına rağmen büyük olasılıkla Yahya Kemal serisinin varyasyonlarından biri olarak yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. İsimsiz

² Günümüz Türkçesiyle (Çeviren: Mehmet Kanar)

“Hz. Ali'nin elindeki kılıcın aşkına, gülbangı (duası) göklere yükselen pîrin aşkına vur.”

“Ey kapalı kapıları açan asker! Apaçık fethi bildiren o müjdenin aşkına bugün vur.”

“Hz. Muhammed'in açılım getiren ruhuyla bir dil olup hücum sabahı getirilen tekbirin aşkına vur.”

başlığını taşıyan bu eserde (Resim 17) Resim 16’da görülen Yahya Kemal isimli çalışmanın kompozisyon diziliminde görüleceği üzere, kompozisyonun belli bir yerleştirme içinde üç yatay bölüme ayrılmış olduğu görülmektedir. Resmin üst kısmının sol bölümünü bir merdiven setiyle çevrilmiştir ve merdivenin tam ortasındaki basamaklarda sırtında kırmızı pelerin üstüne smokin giymiş bir figür bulunur. Bu figürün arkasında bir grup mezartaşının oluşturmuş olduğu bir mezarlık imgesi göze çarpar. Merdivenin sağında ise yine Resim 16’da görülen Yahya Kemal başlıklı çalışmada görülebileceği üzere tuğ ve alem başlıklarıyla görülebilecek bir grup yeniçeri ile bir mehter takımı yer alır. Resmin en arka kısmında ise sıra halinde seyrettiği anlaşılan kalyon benzeri bir gemi grubunun görünümü yer alır. Selim İleri bu resimle ilgili izlenimlerini şu şekilde ifade etmiştir (2014, s. 288):

Pek çok İstanbul çağrışımıyla bezenmiş bir resmi gözümün önünde şimdi: Yahya Kemal’in sırtında kıpkırmızı bir pelerin, şair smokinli, geniş bir mermer merdivenin basamaklarında duruyor. Önde bize göre solda , mermer mezar, geçmiş zaman mezarı. Taşta “Hafızın kabri olan bahçede...” şiir akıp gidiyor. Fonda mehter takımı,gemiler hatta bir donanma gecesi. O donanma gecesinin ışıltılarına rağmen iç burkucu bir resim. Belki de kabus...

Resim 16’da görülebileceği üzere bu resmin orta kısmının diğer bölümlerle karşılaştırıldığında tek bir imgeye sahip olduğu ve bunun bir boşluk etkisi yarattığı görülmektedir. Mehter takımının karşısına denk gelen bölümde daha silik çizgilerle betimlenmiş olduğu görülen nesnenin bir yer masası olduğu ve üstünde çeşitli nesnelerden bir sofranın kurulu olduğu anlaşılmaktadır. Resmin en alt kısmı ise yine Resim 16’da görüleceği üzere yatay bir alan oluşturulacak şekilde güller, yapraklar ve çeşitli bitkilerle çevrelenmiş olduğu göze çarpar özellikle yaprak imgelerinin detaylarını içeren kontur çizgilerinin motif biçiminde işlenmiş olduğu görülmektedir. Bu çizgilerin Osmanlı minyatür sanatında görülen bitki motiflerinin etkilerini taşımış olduğu anlaşılmaktadır. Sol ön kısımda ise önü ve arkasında iki dikili taşın çevrelenmiş bir lahitten oluşan ve sahip olduğu beyaz tonlardan ötürü mermer görünümünde olduğu anlaşılan tipik bir Osmanlı mezarı yer alır. Mezardaki taşlar ve lahidin üzerinde görülen süsleme motifleri detaycı bir anlayışla betimleniş olduğu görülmektedir. Lahidi üzerinde ise Yahya Kemal Beyatlı’nın Rindlerin Ölümün şiiri yazılıdır (Beyatlı, 1967,s.93):

“Hafızın kabri olan bahçede bir gül varmış/Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.”

“Gece bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış/Eski Şiraz’ı hayal ettiren ahengiyle.”

“Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde ;/ Gönü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter”

“Ve serin serviler altında kalan kabrinde/ Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter”

Yahya Kemâl Serisinden 2 başlığını taşıyan eserde (Resim 18) Resim 16’da görülmekte olan eserin başlığıyla karşılaştırmak gerekirse aynı konu başlığına sahip olduğu görülmektedir. Özellikle isimde vurgulanmış “serisinden 2” başlığıyla vurgulanmış olduğundan Burak’ın Yahya Kemal üzerine yapmış olduğu bir serinin parçası olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçının sağlığında vermiş olduğu röportajlardan biri sebebiyle bir dergide yayımlanmış olan eserin mevcut görselinin kalitesinden dolayı resimde kullanılan renkler ayırt edilememesine karşın temel kompozisyon yapısı kolayca seçilebilmektedir. Kompozisyon yapısının genelinde bazı detaylar dışında Resim 16 ve Resim 17’deki diğer eserlerle büyük ölçüde benzerlikler taşımaktadır. Öncelikle Resim, üç yatay bölüme ayrılmış ve Resimdeki öğeler ile imgeler, bu üç bölüme göre yerleştirilmiştir. Önceki iki resminde görüldüğü gibi, Resmin en arka bölümünde kalabalık bir grup ve daire benzeri biçimde sıralanmış bir mehter takımı görülmektedir. Ancak Resim 16 ve Resim 17’den farklı olarak resmin sağ arka kısmında güneş veya ay olduğu anlaşılan Daire şeklini almış bir imgeyi çevreleyen çeşitli boyut ve süslemelerde olduğu görülen bir grup Osmanlı mezar taşı görülür. İlk yatay bölümün sol kısmında ise yine Resim 16 ve Resim 17 örneklerinde görüldüğü gibi bir merdiven yer alır ayrıca sahip olduğu hatlardan ötürü merdiven imgesinin önceki resimlerle aynı yapı ve hatlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Merdivenin başında ise yine önceki eserlerde olduğu gibi tek bir erkek figürü bulunmaktadır, ancak farklı olarak figürün üstüne giymiş olduğu smokinin üstünde bir pelerin bulunmadığı dikkat çekmektedir. Orta bölümde belli bir fon rengi üzerinde boşluk etkisi sezilir ancak bu bölümün ortasında bir masa imgesi ile üstündeki çeşitli nesneler görülmektedir, Orta bölümdeki fon ve imge yerleştirme biçiminin Resim 16 ve Resim 17’de görülmekte olan eserlerle aynı şekilde olduğu görülmektedir.

Keskin hatlarla çizilmiş olduğu görülen masanın ana hatları ve kapsadığı öğelerden bu imgenin Osmanlı tipi bir yer sofrası olduğu anlaşılmaktadır. Yer masasının üstünde görülmekte olan çeşitli kap, tabak, şişe vb. imgelerle beraber masanın ortasında yer alan üstünde tavuskuşu biçiminde bir nesnenin bulunduğu sepet benzeri bir imge ayrıca dikkat çekicidir. Mevcut eser görselindeki birtakım ana hatlardan belirlenebileceği üzere, yer sofrası imgesinin, çağdaş sanattan çok geleneksel sanatların özellikle minyatür sanatın etkisinde bir stilizasyon yaklaşımının ağır bastığı görülmektedir. Özellikle masanın üstünde yer alan tavuskuşu figürlü sepet gibi çeşitli imgelerin biçimlendir minyatür sanatında görülen birtakım

biçimlendirmeleri taşıdığı anlaşılmaktadır. Resim 16 ve Resim 17’de görüldüğü gibi resmin en alt kısmının çeşitli çiçek ve bitkilerle kaplı olduğu, Bitki ve çiçekler aracılığıyla yatay bir alanın belirlendiği görülmektedir. Sol kısmında ise lahit kısmıyla birlikte iki ucunda dikili taşların bulunduğu bir mezar yapısı göze çarpmaktadır. Daha önce hakkında bahsedilen iki resimde (Resim 16, Resim 17) görülebileceği üzere Lahidin üstünde birtakım yazıların yazıldığı dikkat çekmektedir. Mevcut eser görselinin kalitesinden ötürü üstünde yazılanların anlaşılması mümkün görünmemesine karşın Resim 16 ve Resim 17 örneklerinde görüldüğü gibi, Burak’ın bu resminde yine bir Yahya Kemal şiirinin yazmış olma olasılığı akla yatkın görülmektedir.

Burak, bilindiği üzere üstünde çalıştığı eserlerle kompozisyonlarını çeşitli biçim, teknik ve eklemelerle yeniden çalışmış bir sanatçıdır. Üretim süreçleri göz önüne alındığında özellikle baskı resim gibi çizim yeniden üretilip, çoğalmasının mümkün olduğu tekniklerin Burak’ın çalışmalarının çeşitli nesne ve figür eklemeleriyle güncelleşerek, imge bakımında zengin bir kompozisyon biçimine kavuştuğu görülmektedir. Bu bağlamda Sanatçı’nın “İsimsiz” başlığını taşıyan baskı resim üzerine suluboya tekniğinde yapılan çalışması ile (Resim 17) ve “Yahya Kemal Serisinden 2” (Resim 18) başlığını taşıyan suluboya çalışması ister tercih edilen resim tekniği isterse sahip oldukları plastik öğeler ile kompozisyon bakımından Yahya Kemal isimli eserle benzerliklere sahip olduğu hatta büyük ölçüde aynı imgelere sahip oldukları görülmektedir, Özellikle Resim 16’daki “Yahya Kemal” ve Resim 18’de görülen “Yahya Kemal Serisinden 2” isimli baskı resim çalışmalarının eser ismi olarak aynı kişinin ismini taşıdığından ötürü aynı baskı resim serisinin çeşitli varyasyonlarına ait oldukları anlaşılmaktadır. Sanatçının birçok eserinde düş gücü ve fantezi dünyasının etkilerinin görüldüğü bilinmektedir. Bunun kaçınılmaz bir sonucu olarak çeşitli yapıtlarında düş ile gerçeğin birbirine karışıp iç içe geçtiği görülür.

Yahya Kemal kompozisyonu sanatçı’nın bu açıdan temel örnek teşkil edebilecek eserlerindendir. Burada gerçek olan tarihtir, hem tarih hem de tarih üzerine kurulmuş düşleri bir zeminde toplanmıştır. Bununla beraber Sanatçı, tarih ile tarihe dair düşlerin resim zemininde bir araya getirme uygulamasını Yahya Kemal’in kişiliği ve dizeleri üzerinden yapar. Burak’ın bu yapıtında at üstünde sultanla, tuğ, alem ve mızraklı yeniçeriler ve mehter takımıyla bir bakıma Yahya Kemal’in poetik kişiliğinin ana hatlarından biri olan Osmanlı tarihinin parlak sayfalarına duyulan özlem ve hatırlatma arzusu sezilir.



Resim 19. Cihat Burak, Şairin Ölümü, Triptik, Tuval üzerine yağlıboya, 125x200 cm, 1968, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (İstanbul Modern, 2021)

Cihat Burak’ın eserleri arasında muhtemelen en çok bilinen resimlerinden biri, “Şairin Ölümü” isimli eserdir (Resim 19). Sanatçı, bu yapıtı bir araya getirilmiş üç tuvalin (triptik) üzerinde, çeşitli yazı ve imgelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir kompozisyon biçiminde oluşturmuştur. “Üç kanattan oluşan bu resim formülü, ortaçağ ikonografisinden alınmış bir düzendir.” (Yılmaz, 2008) Resmin kompozisyon biçimi kurulmasında üçlü tuval biçiminin seçilmiş olması ayrı bir önem taşımaktadır. Sanat tarihi içinde çeşitli olayların betimlenmesinde etkili bir biçimde ele alınması ve izleyici üzerindeki etkiyi arttırmak için tercih edilmiş olan üçlü tuval biçimi sayesinde bu yapıtta, anıtsal bir görünüm kazandırdığı söylenebilir Uçkan’ın ifadesiyle (Uçkan, 2008):

Burak’ın “triptik” formatını kullanması boşuna değildir. Bizans ya da Kelt sunak triptiklerinden Memling ve Bosch gibi Rönesans ressamlarına, oradan da Beckmann ya da Bacon gibi modernlere, triptik formatı sunduğu anlatı ekonomisi ile sanatın işlevsel hakikatini arayanların tercihi olmuştur. Triptik size eşlik eder, taşınabilir, hareketli bir “sahne”dir. Sizi kuşatır. Üç katmanlı akışı içinde anlatısını yeniden ve yeniden canlandırır. Sizi “içine alır”. Triptik, tipik işlevsel sanattır. Duvara ihtiyaç duymaz, ayakta durur...

Bu resmin konusu şair Nazım Hikmet’tir. Resimde biyografik öğeler üzerinden döneminin sosyal temaları ve yorumların işlendiği dikkat çekicidir. Şairin yaşamı, kişiliği, şiirleri ve ölümünü konu alarak “Gerçekte ülkesinin düşünce, ifade, özgürlük, baskı ve

şiddetle yaşadığı yılları ve bu topraklardaki özgürlük mücadelesini resmetmiştir.”
(Şanko,2015,s.87).

Resmin konu ve içeriği göz önüne alındığında, resmin yapıldığı dönemin büyük önem taşıdığı görülmektedir. Bu eserin 1968 yılında yapıldığı göz önüne alındığı zaman eserin üretim sürecine etkisi ve yan faktörleri anlaşılabilir. Gürel, Burak’ın bu ikonik resminin yapıldığı dönemdeki sosyal ve kültürel gelişmeleri şu şekilde özetleyerek belirtmiştir. (1998, s.1):

Türkiye’de ise, tüm dünyayı sarsan 68 olaylarına paralel protesto yürüyüşleri, işgaller, boykotlar, gösteriler, mitingler yapılan, gençliğin coşkusunun hissedilebildiği bir dönem yaşanmaktadır. Nazım Hikmet’in şiirleri, trajik yaşamına ilişkin anı kitapları, mektupları bu yıllarda peşpeşe yayınlanmıştır.

Resmin sağ bölümündeki çeşitli köşelerde Nazım’ın yaşamında etkili olan çeşitli kişiliklerin resimleri bir arada görülmektedir. Babası Hikmet Bey (Resim.20), annesi ile çekildiği bebeklik fotoğrafındaki imgesiyle (Resim.21) karşılıklı dizilmiştir. Sağ alt köşede şairle beraber çekirmiş olduğu bir fotoğrafta (Resim.21) görülen yakın dostu Vala Nureddin ile eşi Müzehher’in, şairin o dönemdeki hayat arkadaşı Münevver ile çekilen bir fotoğrafından yansıtılmış imgeleri görülür (Resim.22). Bu figürlerin arasında ise şairin oğlu Memet’in ayrı bir portresi de yer alır, Memet’in önünde Nazım’ın bir şiirinden şu satırlar yazılmıştır: “Analardır adam eder adamı/Aydınlıklardır önümüzde gider /Sizi de bir ana doğurmadı mı/ Analara kıymayın efendiler/Bulutlar adam öldürmesin” (Hikmet, 2000, s.60) . En ortada demir parmaklıklar ardında görülen figür, Resmin yapıldığı dönemin düşünce suçu yüzünden hüküm giymiş bir gazetecisi olan Şadi Alkılıç’ın demir parmaklıklar ardında görülen bir portresini yansıtır. Bu portrenin yanında ufak bir kesitin içinde Burak’ın diğer resimlerinde sıklıkla görebilecek bir imge olan bir grup Kuvâ-yi Milliye Gazisi görülmektedir. Sol çapraz tarafında görülmekte olan figür grubunun taşıdıkları pankartlardan ötürü bir protesto eylemi görünümünde olduğu, bu sebeple resmin yapıldığı dönemin öğrenci hareketlerine bir gönderme içerdiği anlaşılmaktadır. Görebileceği üzere triptiğin sağ kısmında çok ögeli bir istif biçimiyle kompozisyon kurulmuş, sanatçı çok katmanlı bir biçim oluşturmayı tercih etmiştir. “Ressamın ilgisini çeken ve onu heyecanlandıran görsel ve düşünsel öğelerin özgün bir kompozisyon ve kurgu ile sonuçlandırılması resmin çarpıcılığının kaynağıdır denebilir.” (Gürel, 1998, s.2).

Triptiğin Orta kısmının tam ortasında Nazım Hikmet figürü göze çarpar. Parke taşlarının ortasında sırtüstü yığılmış can vermek üzereyken görülmektedir. Yüzünün sol yanı kan içindedir ağzından kanlar sızar. Kan çanağı gözlerini seyirciye dikmiştir ve Tam orada

şairin göğsünde adeta fiziksel yaşamının sonlanmasına karşın şairin ebedi ve edebi yaşamının devam ettiğini belirtme amacı sezilen bir demet çiçek göze çarpmaktadır. Öte yandan akan kan parke taşlarının arasından sızmaktadır. Şairin başucunda ise iki beyaz güvercin şaire eşlik eder. Bir elinde görülen defterinde ise yurt özlemini belirten son dönem şiirlerinden biri yazılıdır:

Memleketim, memleketim, memleketim
ne kasketim kaldı senin ora işi
ne yollarını taşımış ayakkabım
son mintanım da sırtımda paralandı çoktan
Şile bezindendi

Sen şimdi yalnız saçımının akında
enfarktında yüreğimin
alnımın çizgilerindesin memleketim
memleketim
memleketim (Hikmet, 2000, s.147)



Resim 20. Nazım Hikmet'in babası Hikmet Bey (Kadir, 1967, sayfa numarası belirtilmemiş)



Resim 21. Nazım Hikmet dört yaşındayken annesiyle (Kadir, 1967, sayfa numarası belirtilmemiş)



Resim 22. Nazım Hikmet, Vala Nurettin Müzehher Nurettin ve Münevver Andaç (Çalışkan, 2016, s. 84)



Resim 23. Nazım Hikmet'in Çankırı Cezaevinde çekilmiş bir fotoğrafı (Çalışkan, 2016, s. 84)

Arka kısımda kırmızı yatay bir platformun üzerinde yükselen yan yana sıralanmış süslü ve işlemeli koltuklara oturan ancak yüzleri görülmeyen bir grup resmi giyimli veya üniformalı figürler dikkat çeker. Grubun üzerindeki giysiler göz önüne alındığında bunların bir bürokrat grubu olduğu görülmektedir. Şairin sağlığında üzerine baskıları uygulayıp yıllarca hapseden, sürgüne yollayıp şairin kitaplarını yıllarca yasaklayan zümreyi temsil ettikleri anlaşılmaktadır. “Bu insanların elleri ya dizlerinde, ya kucaklarında, ya koltuk altlarında, ya da birbirine kenetli. Özetle, yaldızlı Fransız stili koltuklarda oturan bu insanlar hiç bir şey üretmeden, hiç bir şey yapmadan gözlerinin önünde *"memleketine hasret son nefesini veren Nazım'ı"* seyretmekte.

”(Gürel, 1998, s.3) Sol Pano ’da ise Şair, fotoğrafında olduğu gibi (Resim.19) hapishane hüccresinin kapısında, kucağında bir Van kedisiyle görülür. Ayakucunda iki güvercin şaire eşlik eder. Keskin bakışları, kızıl saçları ve gerçek boyutundan misliyle büyük ve üzerinde bir çiçek deseni çizilmiş kafası dikkat çekicidir. “Yazacakları, düşünceleri ile dolu alnına resmedilen çiçek; orta panodaki görkemli çiçek patlaması ile hemen ilişkilendirilebilmekte” (Gürel, 1998, s. 3-4) Arkada ise şairin hüccresindeki tek sardunyalı penceresi, yazı masası ve ranzası görülebilmektedir. Hücre penceresi ile dış duvarı arasında şairin hapishane döneminden bir şiiri beyaz renkte yazılmıştır

Bugün Pazar

Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar

Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün bu kadar benden uzak

bu kadar mavi

bu kadar geniş olmasına şaşarak

kımıldanmadan durdum

Sonra saygıyla toprağa oturdum

dayadım sırtımı duvara

Bu anda ne düşmek dalgalara

bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım

Toprak, güneş ve ben...

Bahtiyarım... (Hikmet, Kuvâyi Milliye, 1988, s. 143)

Genel olarak özetlenecek olursa Burak’ın Şairin Ölümü eseri, bir ülkenin yakın tarihinde önemli etkisi olan bir kişilik üzerinden toplumun yakın tarihinde değinilmemiş taraflara parmak basan bir eserdir. Belli bir geçmişe kadar verdiği eserlerin çeşitli dillerde basılmasına rağmen yıllarca kendi ülkesinde yasaklanan Nazım Hikmet’in yaşamı ve bu süre

içinde hapis ve sürgün gibi maruz kaldığı baskıları gösteren çeşitli imgeler üzerinden ülkedeki düşünce ve ifade özgürlüğü mücadelesinin geçirdiği evreler yansımıştır. Ayrıca bu eserin oluşturulduğu döneme hâkim olan umutlu ruh halinin bir yansıması olduğu görülmektedir. Sabancılar ve Çalışkan'ın belirttiği gibi (2016, s.9):

...bu resim tarihi bir belge olmanın yanında tarihe değil de, toplumsal hafızaya oturmaktadır. Çünkü bu resim, diğer resimlerden farklı olarak resmi ideolojinin propagandasını yapmamakta, tam tersine ülkenin tarih kitaplarında anlatılmayan yüzünü sergilemektedir. Bu resimde siyasi, askeri, idari, diplomatik ve biyografik bir tarih anlatısı yoktur. Aksine tüm bunları içine alan ve sorgulayan bir anlatısı vardır.

3.2. Efsaneler, Anlatılar

Cihat Burak, çocukluğundan itibaren yakın çevresinin ona anlattıkları eski hikayeleri efsaneler, masallar, söylenceleri dinleyerek büyümüştür. Bunlar çocukluk yaşlarından itibaren Burak'ın aklında ve düş gücünde önemli imgeler olarak yer edinmişlerdir. Ailesinden masallar dinlediği çocukluk günlerinden şu şekilde bahseder (Burak, 2009, s. 196-197 aktaran Dindar, 2019,s.72):

Anneannem uzun kış geceleri beni kucağına oturtur, Cümbüzük masalını anlatırdı. Cümbüzük masalını dinlemekten hiç bırakmazdım; Keloğlan masalının bir başka türüsüydü Cümbüzük. Yedi başlı ejderhalar; mağaralarda bulunan hazineler, elinde demir asa, sevdiği peri padişahının kızını aramaya çıkan şehzade, hepsi hepsi vardı Cümbüzük'te... Sonra çocuklarından birini kapıp, yediği keçinin evinin damına çıkarak ocakta pişen keşkek kazanına bacadan taş atan kurda: -Aşıma taptabım keşkeğime bir hoop; niye yedin çangılımlı, niye yedin mangılımlı, yarın senle cengim va! diye meydan okuyuşunu da anlatırdı.

Eski hikâyeler ve masallara duyduğu ilgi, her fırsatta bunları okumaya duyduğu merak ve okurken aldığı zevk, yıllar geçtikçe sanatçının vazgeçemediği bir tutku halini almış, sanatçının yaşamı boyunca hem okuyucu hem de öykü yazarı olarak edebiyatla kuracağı ilişkinin ilk adımını teşkil etmiştir. Ayrıca bu hikâyelerin bir kısmının tarihi olay ve kişilerle ilgili oldukları düşünüldüğünde, Burak'ın tarihe duyduğu ilginin çıkış noktasını da oluşturduğu görülebilmektedir. Ele aldığı birçok konunun, yaşamında ilgilenmekten hoşlandığı ve sevdiği şeylerden ortaya çıkmış olduğu gibi, erken yaşlarından beri dinleyip

okuduğu eski hikâyeler, masallar ve bu anlatıların kahramanlarını konu aldığı resimler yapmaktan veya resimlerinde bunlara yer vermekten geri durmamıştır. Abdülkadir Günyaz, sanatçının resimlerinde hem kendi doğup büyüdüğü ülkede hem de batı ülkelerinden çıkmış metinlerle resimlerinde kurduğu bağlantıyla ilişkin şu yorumu yapmıştır:

Bir şiirdir o, başka bir şey. Ya da gelin başka bir tanımlama yapalım isterseniz :
Kıyas-ı Enbiya’dan, evemir-i aşere’den, İncil, Zebur, Tevrat ve Kuran’dan, Dedem Korkut’tan, Zaloğlu Rüstem’den, Şahmeran’dan, eshab-ı kehf ve dahi taife-i yecuş, mecuşran. Kalile Dimme’den, Ya da Yunus’dan, Mevlana’dan, Şeyh Sadi’dan, Zadiğ’den, Candid’den, Ronsard’dan , Villion’dan bir öykü nakşedilmişse...

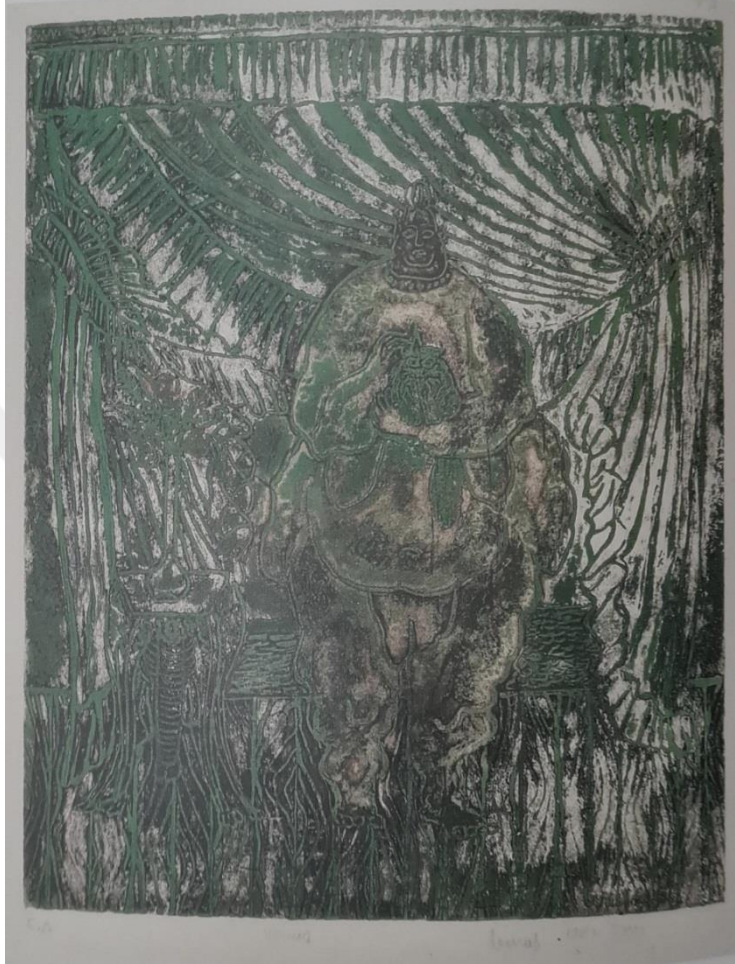
Sultanahmet Meydanına bir çift güvercin kanadından Alis Harikalar Ülkesinde kondurulmuşsa, Notre-Dame katedraline bir çin-i maçın mabedi oturtulmuşsa, Bahr-i Ahmer gibi, Apollinaire’in Seine’i kızıla boyanmışsa... ‘‘Ah min-el aşk! He’nin iki gözü iki çeşme yaş...Aşk imiş her ne var ise alemde’’ diyerek bir amentü gemisi pupa yelken sefer etmişse diyar-ı küfr üzere....

Hokkabaz, ateşbaz, paredebaz ve dahi cümle işvebaz arz-ı endam eylemişse...

Alı al, moru mor, alı hem al hem mor, mor hem mor hem al, alâimi sema’dan pür hüzün ve dahi bir nice esrar-ı dil sökün etmişse ak tuvaller üzerine, bilin ki bu, gönlü yüce Cihat Burak’tan gayrısı olamaz. (Günyaz, 1988, s. 8)

Venüs ismini verdiği Gravür tekniğinde yapılmış bu resminde (Resim 24) Kullanılan tekniğin olanaklarından dolayı az renk kullanımı göze çarpmaktadır. Arka fondaki perdeler, masa, vazodaki çiçekler ve zeminde ahşap parkelerin çizgi kullanıldığından bahsedilebilir. Ancak renk olarak açık yeşil ve ten rengi kullanıldığı açıkça görülür. Resmin ortasında ise, Oldukça şişman ve bir kediyi kucaklamış bulunan çıplak bir kadın figürü göze çarpar, Resmin isminden anlaşılabileceği üzere eserde konu alınan figür, tarihöncesi çağlarda bir tapınma nesnesi olan Venüs kültüdür. 1908 yılında Avusturya’nın Willendorf kasabasında bulunan ve bulunduğu yere istinaden Willendorf Venüsü ismi verilmiş olan kült figür örneğinde görülebileceği üzere (Resim 25). Venüs kültürünün tarih öncesi çağlarda avcı-toplayıcı toplumdan tarım toplumuna geçildiğinde çok önemli bir yere sahiptir. Göğüsleri ve karnının geniş biçimde tasvir edilmiş olma sebebinin toprağın, tarımın, bolluğu ve özellikle

doğurganlığın simgesi olduğu bilinmektedir. “Onun şişmanlığı, kıtlık zamanlarında bereketin sembolüydü. O, insanın kurtuluşunun doğrudan kendisine bağlı olduğu, doğanın bolluğudur. Onun şişmanlığı, kıtlık zamanlarında bereketin sembolüydü.” (Paglia, 2014, s. 69)



Resim 24. Cihat Burak, Venüs, Gravür, 25x32 cm, 1962, Özel Koleksiyon (Çalıkoğlu, 2007, s. 56)

Antik dönemlerde çeşitli pagan inançlarının Yaratıcı kadın kimliği üzerinde şekilleneceği Ana-tanrıça kültünün simgesi haline geldiği hatta daha sonra bu inancın halk deyimlerinde “Toprak Ana” ya da “Tabiat Ana” olarak karşılık bulduğu sonuç olarak günlük konuşma dilinin içinde halen yerini koruduğu bilinmektedir. Burak’ın resmindeki figürün görünüm olarak Willendorf Venüs’ünün fiziksel özellikleriyle uyduğu görülebilmektedir, Bundan ötürü figür olarak Burak’ın bu örnekten esinlenmiş olması ihtimal dâhilindedir. Burak’ın bu resminde görülebileceği üzere sanatçı, asırlar boyu toprak-insan ilişkisine yön veren bu kült ögesini kendine özgün bir mekân kurgusu içinde çözümlenmiş olarak resmetmiştir. Nitekim Gezin’in belirttiği üzere (2018, s.48) bu kült figürün sahip

olduğu özellikler göz önüne alındığında Burak'ın Venüs figürünü işlemesine sebep olan etkenler daha kolay anlaşılabilir:

Yaklaşık 30 bin yıl öncesine tarihlenen bu heykelin en önemli özelliği ise bir kadını betimlemesidir. Toplumsal yapı içinde kadının yeniden konumlandırılmasını sembolize eder bu heykel. İnsanın doğayla kadın arasındaki ilişkiyi kurduğunun bir göstergesidir. Kadın bedeni ile doğa arasındaki paralelliğin kurulmasıdır bu. Doğurgan, besleyici ve anaç olan doğa elbette ki kadın olmalıydı. İlk tanrı doğaydı ve doğa kadındı. Gizemli, şaşırtıcı ve soyut olan kadındı.



Resim 25. Willendorf Venüsü, (Arkeofili, 2021)

Çeşitli resimlerinde görülebileceği üzere sık sık üzerinde çalıştığı konuları yeni şekil ve biçimlere girmiş, yeni kompozisyonlar oluşturacak biçimde ele almıştır. Sanatçı'nın bu arayışlara girmesinde ise en önemli etken baskı tekniklerini sık sık kullanmasındadır. Venüs Heykeli (Resim 26) ismini taşıyan baskı çalışmasında, Sanatçı'nın yeni öğeler ekleyerek ele aldığı çalışmalardan biri olarak görülebilir. Resmin etrafında tarih öncesi çağlardaki Venüs kültlerinden esinlenilerek oluşturulduğu anlaşılan çeşitli figürler yer almaktadır. Bunun belirtisi olarak geniş kalçalar, iri göğüsler, şişmiş bacaklar gibi vücut hatlarının abartılarak çizildiği görülür. Tam ortada ise antik dönemden bir kadın heykeli göze çarpmaktadır. Boynu ve kolları olmadığı halde gövde ve bacaklardan oluşur. Yontulduğu vakit anatomik hatlarda gerçekçiliğe özen gösterildiği için etrafına çevrelenmiş iri bedenler arasında dikkat

çekmektedir. Ayaklarının altında ise antik dönemlere ait bir kadın büstünün profilden çizilmiş olması dikkat çekicidir onun yanında ise çizgili bir pantolon ve ayakkabı eklenmiştir.

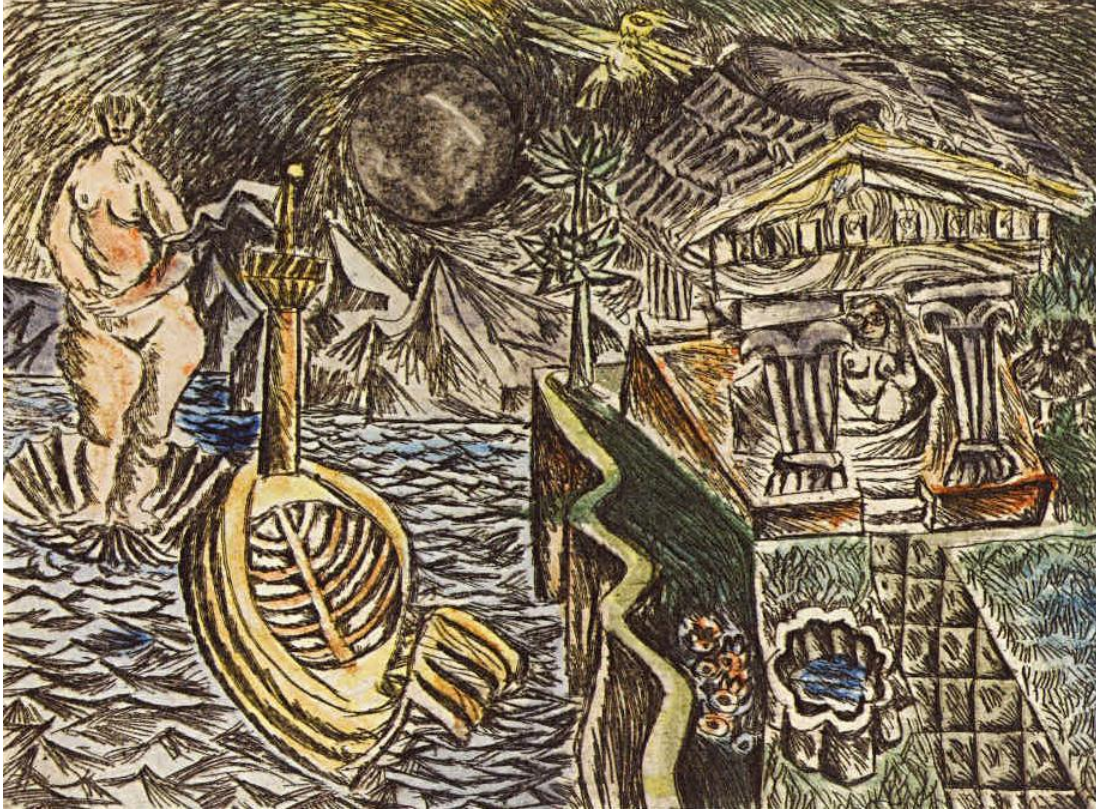


Resim 26. Cihat Burak, Venüs Heykeli, Baskı Resim, Özel Koleksiyon, (lebriz.com, 2021)

Sol alt kısımda ise tam olarak belirlenmesi zor görülmekte olan, siyah bir kütleden çıkagelmiş, kıvrımlı yüzgeç benzeri şekiller yer alır. Resmi sağ arka kısmında ise geniş boyunlu, uzun kulaklı bir kadın portresi bulunur. Betimlendiği biçim ele alınacak olursa Afrika ya da Okyanusya kıtalarındaki yerli sanatına özgü motif ve figürlerin yansıttığı söylenebilir. Bu resim, Burak'ın bir önceki resim örneği olan Venüs'te (Resim 25) görülebileceği üzere eski çağlardaki tasvirler üzerinden yapmış olduğu bir çalışma olduğu görülmektedir. Sanatçı genel hatlarıyla bu resimde Venüs kültü üzerinden, tarih öncesi çağlardan antik dönemlere ve kabile sanatına kadar ana-tanrıça kimliği üzerinde biçimlenen kadın olgusunun tasvir biçimlerine yansımalarını tarih ve kıtalara göre ayırım göstererek çeşitlenmesi sonucu zaman ve coğrafya ayrımları üzerinde görülen dönüşümü irdeleyici bir ifade biçimini tercih ettiği görülmektedir. Bu eserde bir bakıma, Paglia'nın bahsettiği Afrodit-

Venüs kültürünün yaşadığı dönüşümün Burak'ın ironi yaklaşımı içerisinde değerlendirmesinin bu eserin çıkış noktalarının büyük kısmına kaynaklık ettiği görülür :

Yakın Doğulu bir bereket tanrıçası olan Afrodit, Olympos'da tanrılara adanmış tapınağa [panteon] eklenen son tanrılardan biridir. Cinsel olarak güçlü bir Tam-Ana olarak başladığı kariyerini, antikitenin son dönemlerinde duygusal bir edebî görüş birliği aracılığıyla aşkın ve güzelliğin efendisine dönüşerek bitirdi (Paglia, 2014, s. 100)



Resim 27. Cihat Burak, Venüs'ün Doğumu. 1962. Baskı Üzerine Suluboya. 14x12 cm, Özel Koleksiyon (Günbilen, 2009, s. 66)

Daha önceki örneklerde görüldüğü üzere Burak'ın belli bir dönem içerisinde görülen üretimleri göz önüne alındığında, çeşitli dönemlerdeki Venüs kültürüne dair farklı anlatılar ile sanatsal yansımalarının önemli etkilerinin olduğu görülmektedir. Venüs'ün Doğumu (Resim 27) başlıklı baskı çalışmasının ismiyle, resimde görülen kompozisyon bu olgunun altını tekrar çizer niteliktedir. Antik dönem inanışlarına dair anlatılarda çok önemli konu başlıkları olan tanrıların doğum ve yaşayış öyküleri inanç sistemleri içerisinde önemli bir yer tutmuştur, Antik Yunan ve Roma'nın aşk ve güzellik tanrıçası olarak bilinen Venüs/Afrodit hakkındaki

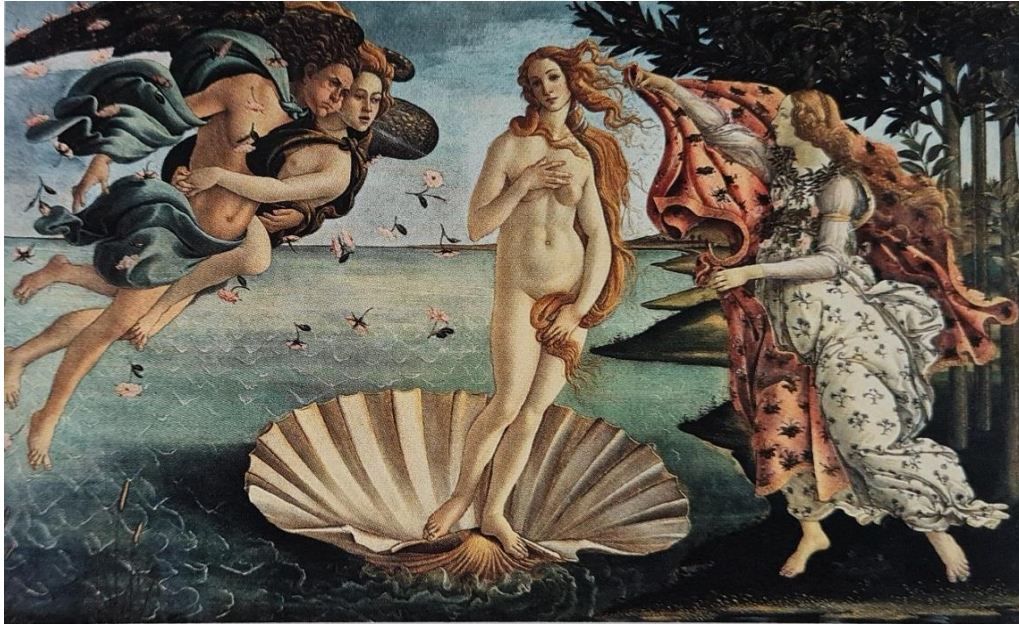
doğum öyküleri ise en ilgi çeken anlatılardan biri olmuştur. Öndin (2016, s. 211) bu anlatıya dair şu özet yapar:

“Grek mitolojisine göre Titanlar soyundan Kronos ve babası Uranos arasındaki çatışmanın sonucunda, Kronos annesi Gaia’nın verdiği tırpanla babasını erkeklikten yoksun bırakır. Uranos’un denize dökülen tohumlarının su ile birlikteliğinden aşk ve güzellik tanrıçası suların içinden ortaya çıkar”.

Bir dış mekân görünümü üzerinden yüzey çözümlemesinin yapıldığı görülen bu eserdeki imgelerin arka ön ilişkileri içerisinde resim yüzeyine yerleştirildiği görülmektedir. Resimde çizgi ağırlıklı bir resimleme anlayışının esas alındığı görülür. Resimde görülen imge ve plastik öğelerin dış hat çizgileri içerisinde yer yer kübik etkilenmeleri barındığı söylenebilecek ölçüde geometrik çözümleme yöntemleri içerisinde resmedildiği görülmektedir. Çizgilerin yoğunluğu üzerinden serbest bir anlayış benimsenmiştir, resimdeki çoğu bölgelerde daha sert ve kalın çizgiler yüzey ve imgeyi belirlemiş, hatta bu karalama ve tarama şeklinde biçimlenmiştir. Bununla birlikte Burak’ın çeşitli baskı çalışmalarında görüldüğü gibi suluboya tekniğiyle çizimin üzerinden geçmek suretiyle renklendirildiği görülmektedir. Arka fon gökyüzü, karşı kıyıda görülen sıra dağlar ile deniz görünümünde üç ayrı yatay bölüme ayrılmıştır. Gökyüzü dairesel çizgi hareketlerle sarmal biçim almış pullu bir dokuya sahip olduğu görülecek şekilde resmedilmiştir. Ortasında ise güneş veya dolunayı simgelediği görülen bir daire yer almıştır. Yan kısmında ise sarı bir kuş havada süzülürken görülmektedir. Resmin sağ köşesinde kenarından çiçeklerin sarktığı görülen uçurumlu bir yoldan gidilen bir yapı bulunur. Arkasında geometrik biçimlerle resmedilen bir ağaç görülür. Antik Yunan tapınağı biçimde olduğu görülen bu mimari yapı imgesi bir bahçenin içerisinde, çimenlerin arasında görülen basamaklı bir kaldırımını önünde bulunur, bahçenin bir kenarında su kuyusu göze çarpar. İkişer sütunla bir çatıya bağlandığı görülen bu yapının iç kısmında dairesel kaide benzeri bir nesnenin üzerinde bir çıplak kadın heykeli olduğu anlaşılan bir imge yer almaktadır. Resmin orta kısmında, denizin üzerinde seyrettiği görülen bir kayık imgesi yer alır baş tarafında ucunda bir bayrağın dallandığı, kuleye benzeyen bir direği, arka kısmında kuşkanadını andırdığı görülen kuyruk benzeri bir uzantıyla betimlenmiştir. İç kısmı ise kaburga kemiğini andıracak bir yapıya sahip olacak şekilde resmedildiği görülür.

Kayığın yanında ve resmin sol üst köşesinde ise İstiridye kabuğunun üzerinde duran bir figürün uzandığı görülmektedir, İki elini karnının biraz yukarısında birbirine kavuşturmuş ve çıplak olduğu anlaşılan bu figür küçükbaş ve büyük gövdeye sahip olacak bir biçimde betimlendiği görülmektedir. Görünümünden ötürü bu eserin konu başlığını oluşturan ana figür

karakteri olan Venüs figürü olduğu anlaşılmaktadır. İnanıldığı dönemlerden itibaren çok tanrılı mitlere dair öykü ve kişilikleri, çeşitli sanat biçimlerinde işlenmiş en popüler konulardan biri oluşturmuş, Özellikle Rönesans döneminde itibaren klasik batı resim sanatında önemli bir konu başlıkları olarak şekillenmiştir. Venüs temasının batı resmindeki teması hakkında en iyi bilinen resim ise Sandro Botticelli tarafından resmedilen Venüs'ün Doğuşu başlığındaki yapıt olmuştur (Resim 28). Burada Venüs figürü kompozisyonun tam ortasında bir istiridye kabuğu üstünde etrafında denizin köpüklenmiş dalgaları etrafında yer alır. Burak'ın bu baskı çalışmasında görülen Venüs figürüyle ana biçimlemeleriyle gayet uyumlu olduğu görülür. Bu sebeple Burak'ın bu eserinde görülen Venüs figürünün tasvir edilme biçimi olarak, Botticelli'nin eserinde görülen Venüs figüründen esinlendiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Burak eserinde figür olarak sadece Venüs'ü aldığı görülmektedir. Botticelli'nin resmettiği diğer tanrı-tanrıça figürlerini eklenmediği veya bu figürlere dair göndermede bulunmadığı anlaşılmaktadır.



Resim 28. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1484, Tuval üzerine tempera, 172,5x278,5 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya (Wundram, 2008, s.15)

Ayrıca Burak'ın Venüs figürü üzerinde yapmış olduğu çözümleme göz önüne alındığında Botticelli'nin Venüs figürü üzerinden tarih boyunca kadın figürlerine, bu figürler üzerinde yansıtılan güzellik anlayışlarına dair ironi içeren bir yorumlama içerdiği görülmektedir. Nitekim Afrodit/Venüs kültü farklı örneklerle birlikte, aşk ve güzellik içeriklerinden dolayı genel olarak çıplak betimlemeler içerisinde sanat tarihinde kendine yer

bulmuştur. “O erkeğin arzulanabileceği, ölüme karşı doğumun devam ettiğinin göstergesi olan sağlıklı, genç ve güzel kadın bedenini temsil eder” (Gezgin, 2018, s. 126) Botticelli’nin Venüs’ü, inanç kültü olduğu dönemlerde olduğu gibi güzellik tanrıçası figürü üzerinden güzelliği nasıl bir biçim aldığı ve alması gerektiğini bir bakıma göstermek amacıyla olduğu bilinmektedir. Venüs duruşun zarafeti, başın hafif eğikliği, yarı düşünceli , yarımalmı ifadeleriyle sübtıl güzelliğın temsili olmuştur.” (Öndin, 2016, s. 215) Boticelli’de rastlanıldığı gibi beden ölçülerin oranla daha ufak bir kafaya sahip olmakla birlikte Burak’ın Venüs figürü, bacak ve gövde kısmı kilolu denebilecek biçimde iri betimlendiği dikkat çekmektedir. Burak’ın Venüs’ün Doğumu başlığıyla isimlendirdiği baskı çalışmasında görüldüğü üzere antik öykülerin resim sanatına etkilerin Burak’ın ilgisiz kalmadığı, Bu temayla yakından ilgilendiği görülmektedir. Kökü mitolojik söylencelere dayanmış ve son tahlilde Batı Sanat tarihinin en önemli figürlerinden birine dönüşen Venüs anlatısının Burak’ın resmindeki mizahi ve düşsel bir yaklaşım içerisinde işlenmiştir.



Resim 29. Cihat Burak, Dianysos, Sigara kartonu üzerine mürekkep, 12 x 14,5 cm, Mengü Ertel Koleksiyonu (Bozlu Art Project’in izniyle)

Dianysos (Resim 29) sanatçının ufak boyutlarda yapmış olduğu çiziminde mizahi bir yaklaşım sezilir. Antik çağ sanatında görülen klasik temsil anlayışında görülen genç, yakışıklı ve atletik tanrı imgesinden çok farklı bir Dionysos’un resmedildiği görülebilmektedir. Antik Yunan inanç sistemindeki tanrılardan biri olan Dionysos bir anlamda sanatçının nükteci yaratısında özgün bir yer almıştır. “Dionysos genellikle şarap tanrısı olarak bilinir, Şarabı

bulan ve dünyaya yayan tanrıdır... Orijinalinde bereket tanrısıdır. Üzüm ve asma ile ilgilenen toplumun kaderini Dionysos elinde tutar'' (Gezgin, Sanatın Mitolojisi, 2018, s. 105)

Bununla beraber sanatçının bu çiziminde geleneksel resim anlayışının izlerini taşıyan çizgisel bir üslupla yaklaştığı dikkat çekmektedir. Dionysos burada hem insan hem de hayvan bedeninden çeşitli fiziksel özelliklere sahip bir şekilde resmedilmiştir. Bunun bir örneği olarak ellerinin pençeye benzer bir şekilde çizilmiş olması özellikle ayak kısmında bulunan sivri pençeleri dikkat çekicidir. Vücudundaki tüyler, saçları ve uzun sakalı ise yer yer hayvan postuna benzer bir şekle bürünmüştür. Resimdeki en dikkat çekici kısım ise sertleşmiş erkeklik organıdır.



Resim 30. Bir Priapos Heykelciği (Gezgin, 2012, s.294)

Antik dönem tanrı betimlemelerinde büyük erkeklik organına sahip figürlerin sıklıkla görüldüğü bilinmektedir ve Burak'ın yapmış olduğu bu çizimde bu tasvir örneklerinden etkilenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu betimlemelerde her zaman sertleşmiş erkeklik organıyla tasvir edilen tanrı figürünün Dionysos değil yine bir başka tanrı olan Priapos olduğu bilinmektedir. Mitolojik anlatılarda Tanrı Priapos'un dünyaya gelmesinin sebebi olan gayrimeşru ilişkinin cezası olarak erkeklik organının daha yeni doğduğunda gelişim gösterecek biçimde farklı bir biçim alarak lanetlendiği anlatılagelmiştir. Bedensel ölçülerini

aşan erkeklik organı imgesi, bir inanç kültü olarak ortaya çıktığı dönemden itibaren çağlar boyu ilgi çekmiş ve günümüzde etkisini koruduğu bir olgu olarak devam ettiği görülmektedir. Gezgin bunu şu sözlerle açıklar (Gezgin, 2012, s. 292):

Türkiye sınırları içerisinde bulunan neredeyse bütün ören yerlerinin girişindeki hediyelik eşya satıcılarının tezgâhlarında bu tanrının tasvirlerini taşıyan, madalyonlar veya anahtarlıklar bulunabilir. Ona duyulan ilgi hiç bitmeyecekmiş gibidir. O fallusun en fazla yüceltildiği tanrısal bedendir. Tüm dünyayı ve doğayı kışkandırmıştır. Fallus'un Latincesi olan *Fascinus*'tur. Büyülemiştir ve büyülemeye devam etmektedir. Onun fallusu doğanın tümünün temsilidir... Modası geçmeyen bedensel özellikler taşır. Bereketin tapıncıdır. Priapos doğanın dizginlenemeyen cinselliğinin temsilidir.

Burak'ın bu küçük ölçekli çiziminde Antik çağlarda varlığı kabul edilen bir tanrının belirgin özelliği olarak çağlar boyu betimlenmesine karşın büyük olasılıkla antik dönemlerde belirgin olarak görülen cinselliğe karşı tanınan serbestlikle beraber Dionysos'un genelde taşkın ve coşkulu olarak belirtilen karakterini ima etmeye dair bir bakış açısı sezilir. Bundan ötürü farklı bir tanrıya atfedilmiş bir görünümü Burak'ın yine başka bir tanrının ismi üzerinden işlemeyi tercih ettiği anlaşılmaktadır. Bununla beraber pençe, toynak, sakal ve dil çıkarma hareketi gibi imgeler üzerinden Burak'ın antik çağ ikonografisinden esinlerini taşıdığı görülen mizahi bir bakış açısının önemli etkileri içerisinde çizildiği görülmektedir.



Resim 31. Cihat Burak, Faune'ların Bayramı, Tuval üzerine karışık teknik, Sara Akaltun Koleksiyonu. (Şapçı, 2014, s. 61)

Antik Yunan inanış sisteminde çeşitli tanrılara adanan şenlik ve bayramların olduğu bilinmektedir. Diğer tanrılara olduğu gibi Şarap Tanrısı Dionysos adına düzenlenen şenlikler de vardı, Dionysos baharın gelmesiyle özdeşleşen tanrılardan biri olduğu için bu şenliklerden en bilineni olan Büyük Dionysia bahar mevsiminde yapılıyordu. “Baharın sonlarına doğru kutlanan *Büyük Dionysia* şenliklerinin Atina kökenli olduğu bilinmektedir. Atina’da düzenlenen bu bayramlarda, halk tanrının mitlerini tekrar ederdi” (Gezgin, 2012, s. 264) “Festival mart sonunda, kışın fırtınalarından sonra denizin durulduğu, Yunanistan’ın başka yerlerinden tüccarların ve ziyaretçilerin sokaklarda görülmeye başlandığı, ilkbaharın başlangıcı olan Elaphebolion ayında kutlanırdı.” (Thomson, 1990, s. 196)

Bu şenlikler sınırsız eğlence ve birleşme temelini benimsenmişti. Şarkılar söylenip, dans edilmekteydi “ Bu bayramın en önemli aşamalarında birisi de tiyatro gösterilerinin yapılmasıdır. Tanrıyla birlikte, onun etrafındaki dostları ve doğanın diğer ruhları da bedenlendirilirdi” (Gezgin, 2012, s. 265). Faune’ların Bayramı (Resim 31) resminde bu mitolojik ritüelin bir canlandırmasının ele alındığı görülmektedir. Faun, Yunan paganizmindeki yaratıklardan biri olan Satyr’in Roma pagan sistemindeki karşılığıdır. Bel üstü insan, belden aşağısı ise keçi formuna sahip bu yaratıklar Dionysos’un takipçileri ve müritleriydiler “Dionysos ile birlikte şarap içerlerler kırlarda dans ederek şenlikler düzenlerler.” (Şapçı, 2014, s. 61) Burak’ın bu resmi 19. Yüzyıldan kalma bir kartpostalıdan yola çıkarak yaptığı söylenebilir. Çünkü resmin sağ üst tarafında üzerinde antik dönemlerden kalma bir kadın figürünün resmedildiği bir damga pulu ile resmin sağ yan ve alt kısımlarında el yazısıyla yazılmış bir mektubun satırları görülmektedir. Sol üst kısımda ise resim isminin Fransızca karşılığı olan “La fete de Faune” yazmaktadır. Resmin tam ortasında ise üç kadın ellerinde çiçeklerle görülmektedir. Ellerindeki çiçekleri sağ yanda görünen Dionysos heykeline sunmaktadırlar. Faun’ların Bayramı resminde kullarının Tanrı Dionysos’un heykeline çiçekler sunarken gösterildiği temsili bir görüntünün resmedilmiş olması ayrıca dikkat çekici bir durumdur. Nitekim Büyük Dionysia bayramında Tanrı Dionysos’u tasvir eden resim ve heykeller ayrıca bir önem taşımakta, bayramın ana ritüellerinden birini oluşturmaktaydı. Thomson (1990, s.196-197) bu ritüeli şu şekilde anlatmıştır:

Birinci gün, Dionysos Eleuthereus’un tasviri bütün yıl boyunca kaldığı tapınaktan alınır, Attika ile Boiotia arasında sınırda bir koy olan Eleutherai’ye giden yolda Akademi yakınındaki bir türbeye götürülürdü. Öyküye göre, tasvir başlangıçta Eleutherai’ye aitti, oradan Atina’ya götürüldü; festivalin bu bölümü de bu olayın anılmasıydı. Tasvir, silahlı

epheboi'lerin korumasında götürülür, parlak bir alay bunu izlerdi: alayda, kurban edilecek hayvanlar, başlarında kurbanda kullanılacak aletlerin bulunduğu sepetler taşıyan evlenmemiş kızlar, hepsi de parlak giysiler giyinmiş kadın-erkek, yerli-yabancı halk bulunurdu, zenginler arabalarında, çoğu taçlar takınmış, maskeler takınmış. o sırada bir koro On İki Tanrı heykellerinin önünde şarkılar söylerdi. Daha sonra alay Akademiye kadar yoluna devam ederdi. Tasvir alçak bir altar üzerine bırakılır, tanrıları öven ilahiler okunur, hayvanlar kurban edilirdi.

Cihat Burak'ın bu resminde bir bakıma eski çağlarda düzenlene gelmiş bir bahar şenliğinin daha sonraki dönemlerde oluşturmuş olduğu yansımaları göstermiş olduğu görülmektedir. Bir kartpostal aracılığıyla yapılmış olan bu yeniden canlandırma olayı, Burak'ın gözlemlerinde biçimlenerek fırçaya aktarılmış, Sonuç olarak bu resminde yeniden kayıt altına alınmıştır “Geçmişten bugüne gönderilmiş bu kartpostal, şenliklerin çıktığı bir yolculuk olarak yorumlanabilir.” (Şapçı, 2014, s. 62) .



Resim 32. Cihat Burak, Yarasa, 1977, 40x30 cm, Gravür, Özel Koleksiyon (Uğurlu, 1999, s. 80)

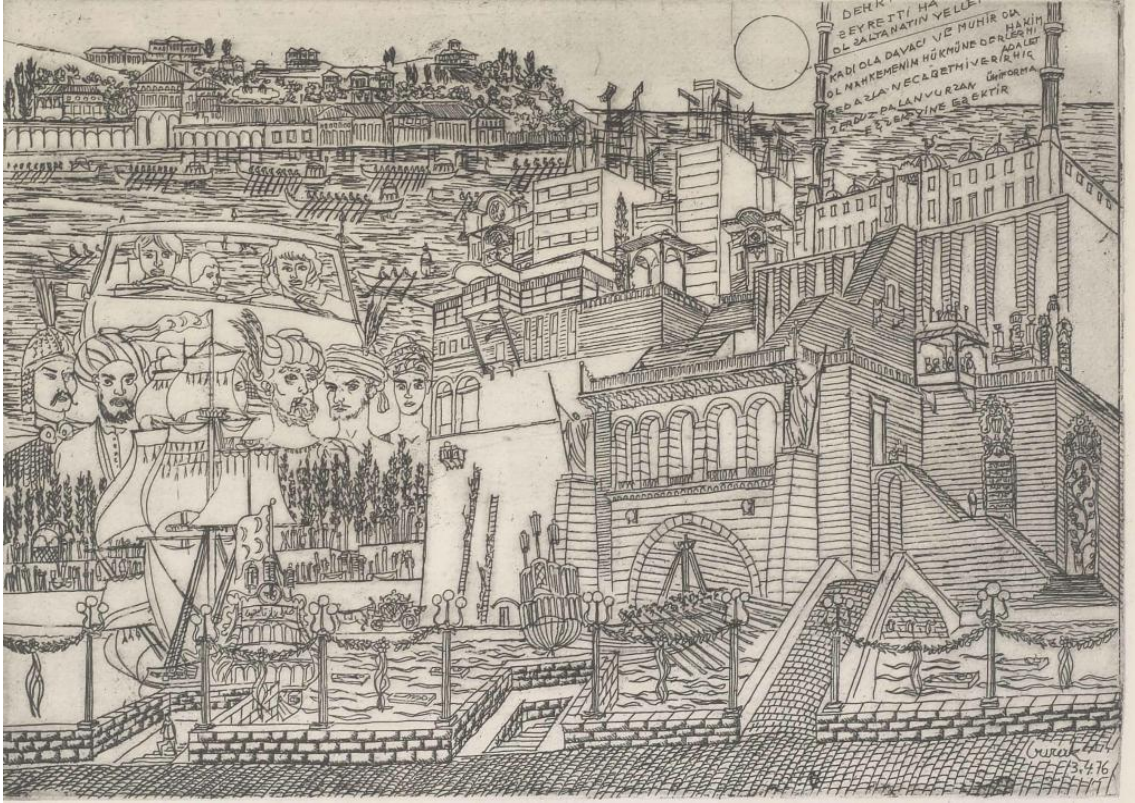
Burak'ın kolaj tekniğini andıran biçimlemeler elde ettiği istifçi kompozisyon anlayışının bir yansıması olarak kimi zaman sadece bir olayın ele alınmasından çok söylenceler, efsaneler, tarihi olaylar, resimler veya mimari eserleri birçok resminde yan yana yerleştirmiş, bir araya getirmiştir. Bu öğelerin aralarına ise bu biçimlere tezatlık yaratması amacıyla yerleştirmiş olduğu çeşitli hayvanlar ya da o günün çeşitli yenilikleri gibi öğelerin bir araya getirdiği çalışmaları bulunmaktadır. Yarasa ismini taşıyan Gravür tekniğiyle yapılmış olan resim (Resim 32), Burak'ın çeşitli resimlerinde rastlanılabilen söz konusu özellikleri taşıyan kompozisyonlardandır. Resimde öğelerin diziliş bakımında üst ve alt kısımların ikiye bölündüğü görülmektedir. Resmin alt kısmından itibaren ortasında kadar daha önceki satırlarda özelliklerinden bahsedilmiş olan sanatçının istifçi kompozisyon anlayışının bir örneği görülmektedir. Asma köprülerle ulaşılan kule, minare veya kemerlerden oluşan bir yapı grubu, gökdelen ve minarelerle desteklenmiştir. Bunun yanında bir ana tanrıça heykeli, profili görülen bir sultan portresi, kalyon, sokak lambası ve arka kısımda görülen yüksek burçlu bir ortaçağ kalesi gibi farklı öğelerle tarihi imgelerin içinden çıkmış olduğu, her çağın yan yana yaşandığı bunun yanında eklenmiş çeşitli absürt öğelerin eklenmesiyle geçmiş ile şimdiki zamanın birleştiği izlenimini veren fantastik ve gerçeküstü bir atmosfer yaratılmıştır. Resmin içinde bulunan imgeler ve yarattığı masalsı etkiyi Güven Turan bu resmi şu şekilde yorumlar (Turan, 1990, s. 84):

...şu üzerine dev bir “mors” tünemiş resim, İstanbul'un mitolojik çağının göstergesi sayılabilir pekala. (Hemen bir saptama: Avustralya'daki bir yerli boyu, mitolojik çağlar için “tanrıların düş gördüğü çağlar” tanımlamasını yaparmış) Cihat Burak, İstanbul'un mitolojik dönemini yansıtan bu resimde, bu dönemdeki daha nice resimde, karabasanların, düşlerin İstanbul'unu da seriyor gözlerimizin önüne.

Üst kısımda alt kısmındaki istif biçimine kıyasla daha sade bir kompozisyon anlayışı hâkim olduğu görülmektedir. Üst kısımda iç içe geçmiş çemberler halinde yayılan güneş ögesi ile devasa bir yarasa görünümü dikkat çekmektedir. Yarasa figürü alt kısımdaki çok ögeli çok katmanlı yapının tam ortasına belirmiş, uzun kanatlarıyla bütün yapıyı kaplamaya hazırlanmış gibi bir şekilde kompozisyona dâhil edilmiştir. Yarasa figürünün kompozisyon ögesi olarak dikkate alındığında bu kompozisyon üzerinde alegorik bir yaklaşımla ele alındığı söylenebilir. Nitekim yarasanın çeşitli inanışlarda olumsuz bir simge olarak görüldüğü bilinmektedir. Yarasa figürünün kompozisyonda yerleşmiş olduğu konum düşünüldüğünde, çeşitli medeniyetlerin ardında bıraktıkları mirasın üzerinde kötü bir etki yaratma özelliğine sahip

olguları temsil ettiği söylenmesi mümkündür Yılmaz, Yarasa figürü hakkında şu değerlendirmeyi yapar (2008, s. 68):

Anadolu topraklarının köklü ve zengin tarihi geçmişini sunarken, asıl işaret etmek istediği şey toplumsal yıkıntı ve gerilemedir. Bu kültür çeşitliliği içinde, toplum aydınlık bir gelecekle kucaklaşması gerekirken, kompozisyonda simge olarak kullandığı yarasa figürünü resme hâkim kılarak, toplumun başına çökmüş bir karanlığa vurgu yapıyor.



Resim 33. Cihat Burak Kısas-ı Enbiya'dan, 1976, Gravür, 24x33,5 cm, Onaran Koleksiyonu. (Şapçı, 2014, s. 90)

Cihat Burak'ın eski söylence, anlatı ve efsaneleri resmetme eğiliminin en bariz örneği ise Kısas-ı Enbiya serisinde görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğunun son döneminin ünlü üst düzey bürokratlarından ıslahatçı Ahmet Cevdet Paşa'nın yazmış olduğu eser, Dinler tarihinden ve kutsal kitaplardan dünyanın ve evrenin yaratılışı, peygamberlerin hayatı gibi konulardan hikâyelerden oluşmaktadır. Burak 1970'lerin sonunda Orhan Duru tarafından sadeleştirilmiş haliyle basımı için bir baskı resim serisi yapmıştır. Kısas-ı Enbiya'dan resmi (Resim 33) Sanatçı'nın bu seri içinde ürettiği bir çalışmadır. Kompozisyonda yine sanatçının

muhtelif eserlerinde olduğu gibi değişik ve birçok ögenin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş bir manzara görülmektedir, Sanatçının çeşitli öğelerle zenginleştirdiği ifade gücü bu resmine yön vermiştir. Zamanlar arası düalist bir yaklaşım söz konusudur, Tarihi mimari öğeler ile çağdaş yapılar iç içe konulmuştur. “İstanbul'un Osmanlı ve Cumhuriyet silüetlerinin bir karmaşasından oluşmuş bu kompozisyonda, eski ve yeni şehrin insanları bir minyatür çizgiselliğinde biraraya gelmekte.” (Şapçı, 2014) Sol köşede sırayla Osmanlı dönemi İstanbul’unda Boğaz kıyılarına yapılmış olan sahil saraylarından biri görülmektedir, sarayın önünde ise bir grup kayık seyretmektedir “Görsel okumalar olarak ‘amentü gemileri’ gezinmekte, iki zamanın arasında yüzen sularda” (Şapçı, 2014) Saray manzarasının altında bir arabanın ön kısmı görülür. Arabanın içinde bir erkek bir kadın ile bir çocuk olmak üzere 3 kişilik bir aile göze çarpmaktadır, onların altında ise Bir grup erkek başı görünür başlarındaki başlıklar ile bıyık ve sakallarından belirgin olarak bu grubun Osmanlı döneminden birtakım takım tiplerden oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Resmin alt kısmında parke taşları döşenmiş ve iki alt geçidi bulunan geniş bir kaldırım bulunur ve kaldırım boyunca sıra halinde sokak lambaları dizilidir, Lambaların arasının dallarla süslenmiş olması dikkat çekici ayrıntılardan biridir. Kompozisyonun içindeki birçok çeşitli detaylar bulunur. Sol yandaki Osmanlı portrelerinin altındaki mezarlık görüntüsü, Resmin merkezindeki eklektik yapıya çıkmak için istilacıların kurmuş olduğu merdivenler, alt geçitlerin yanlarında duran kalyonlar ve saltanat kayığı, süslü bir ay arabası veya köprü’nün altından yüzerek geçen ölü lahitleri. Asma bir köprü üzerinden varılan Sur kapısı üzerinde yükselen kemerler ile cumbalar camilere ve en sonunda modern apartmanlar ile en üstlerinde bulunan çanak antenlere dönüşmüştür adeta her geçen dönemde çeşitli eklemeler yapılarak geliştirilmiş bir eski zaman kalesini andırır. bir yanda, bu çok katmanlı yapının bir köşesinde mezar taşları belirirken öte yandan bu yapının çeşitli köşelerinde 19. Yüzyıldan kalma pasaj ve apartmanlardan çeşitli yapı öğeleri bu oluşuma dahil edilmiştir. Camii’nin minarelerindeki mahyada ise Osmanlı Devletinin Tanzimat dönemi paşalarından biri olan şair Ziya Paşa’nın yaşadığı dönemdeki olumsuzlukları hicvettiği Terkib-i Bend şiirlerinden çeşitli mısralar yazılmıştır:

“Kâdı ola da’vâcı vü muhzır dahî şâhid,/ Ol mahkemenin hükmüne derler mi adâlet?”

Hakim hem davacı, hem mübaşir hem şahit oluyorsa, O mahkemenin verdiği karara adalet denir mi?

“Bed-asla necâbet mi verir hiç üniforma / Zer-dûz pâlân ursan eşek yine eşekdir.”

Özü kötü olan insanlara hiç giydiği üniforma [makam, yetki] soyluluk verir mi?

Altından yapılmış semer vursan eşek yine eşektir. (Şiir Parkı, 2021)

Burak'ın Kısas-ı Enbiya serisi içinde yaratmış olduğu bu manzara da, geçmişten şimdiki zamanın iç içe geçmiş, sıklıkla yer değiştirmektedir. Okuduğu kitaplardan öyküler veya rast geldiği çeşitli resimlerdeki Osmanlı portreleri ve yapıları, Çeşitli aralıklarla bulunduğu Paris'te metro'ya çıkan yaya geçitleri, kaldırım taşları veya sokak lambaları, kalyonlar ve mezar taşlarıyla birlikte öte yandan bu seri üzerine çalıştığı vakitler İstanbul'da görmeye başladığı yüksel apartmanlar, her binanın hatta gecekonduların tepesine dikilmen televizyon vericileri, Gazete ve afişlerde sıklıkla görülebilecek imgelerden olan modern çekirdek aile ve arabaları gibi çeşitli öğeler Sanatçı'nın zihninden süzülerek, geçmiş zaman ile şimdiki zamanın yan yana dizildiği bir küçük bir evren oluşturmuştur.



Resim 34. Cihat Burak, Köroğlu Efsanesi, 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 162x97 cm, Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonu (Öztürk, 2013, s. 29)

Cihat Burak'ın sanatını etkileyen söylence ve efsane konuları içinde Anadolu'nun halk destanları, söylenceleri ve hikâyeleri de eksik olmamış, sanatçının çeşitli yapıtlarında bu hikâye ve söylenceler de yerini bulmuştur. Burak'ının bu bağlamda yaratmış olduğu eserlerden en bariz örneği olarak gösterilebilecek eseri Köroğlu Efsanesi isimli resmidir (Resim 34). Birçok ögenin bir araya getirildiği bu yapıt isminde anlaşılacağı üzere Köroğlu Destanını konu almaktadır, Resimde çok yapıtlı bir kompozisyon anlayışı içinde betimlendiği görülmektedir. Resimde çizgisel olarak halk resmi ve minyatür geleneğinin etkilerinde yapılmıştır. Özellikle karacaların, balıkların ve çiçeklerin betimlemesinde bu etkiler açıkça görülür. “Köroğlu Destanı'nın çeşitli bölümlerini Minyatür resminde gördüğümüz istifleme tekniği kullanılarak yapılmış bir resimdir” (Vural, 1992, s. 74) Resmin merkezinde Köroğlu yere çömelmiş, zalim Bolu beyinin emriyle kör edilen babasının gözünü açmak için üç köpüğü toplamak için elindeki taşı dereye uzatır. Yanında ise beyaz renkte, yarı soyut bir görünümde olup ışıklar saçmakta olan bir şekil-figür ise dikkat çekici detaylardan biridir. “Köroğlu'nun karşısında bulunan ışıklar saçan beyaz düşsel figürün, sihirli köpükleri içtiği takdirde Köroğlu'nun kazanacağı, yiğitlik, şairlik ve sonsuz güç gibi büyük bir gücü temsil ettiği görülür.” (Öztürk, 2013, s. 30). Bu beyaz ışık huzmesinin arkasında ise bir grup yerel tip görülür, Çember biçimde yere bağdaş kurmuş olan bu grup karşılırlarına aldıkları Ozan'ın ağzından ve elindeki kopuzundan Köroğlu destanını dinlemektedirler. Yanlarında sarı ile kırmızı renkte yapraklara sahip bir ağaç ile sırtında bir çift kanat görülen beyaz bir at figürü resmedilmiştir. “Olay doğadan kurulu bir mekânda geçmektedir” (Vural, 1992, s. 74). Köroğlu'nun babası ise bir seccadenin üzerine oturmuş, görmeyen gözleriyle resmin izleyicilerini süzmektedir. Resimde kurulmuş olan kompozisyon ile kompozisyonun eklenmiş şekil ve imgeler göz önüne alındığında, Burak'ın daha sonraki dönemlere ait yapıtlarına büyük ölçüde etki ettiği, Sanatçı'nın birçok yapıtında buna benzer istif biçimlerini tekrar tekrar kullanmış olduğu görülebilir. Haşim Nur Gürel (Gürel, 1994, s. 49) bu mesele hakkında şu yorumu yapmıştır:

Köroğlu Destanı'ndaki olayları konu alan 162/97 boyutlarındaki resmi 40 yaşındaki Cihat Burak'ın Türk Resim Sanatına yapacağı katkıların ilk önemli habercisidir. Bu resimde sanatçının bundan sonra kullanacağı dil büyük ölçüde ortaya çıkmıştır...halk destanının yapısına uygun görerek ortaya çıkardığı halk resmi edasını.net siyah-beyaz kurgusunu ve etkileyici sağlam kompozisyon anlayışını ressamın bundan sonraki yapıtlarında da izleyebiliriz.



Resim 35: Cihat Burak, Evliya Çelebi, 30x32 cm, Gravür, 1968, Özel Koleksiyon (Uğurlu, 1999, s. 89)

Daha önceki bölümlerde değinildiği üzere, Cihat Burak'ın tarih merakı ve ilgisini ilk aşıl原因 kaynak Evliya Çelebi'nin Seyahatname adlı eseri olmuştur. Seyahatname eseri Çelebi'nin başta kendi doğup büyüdüğü şehri İstanbul olmak üzere yıllarca sürmüş olan seyahatinde gidip gördüğü şehir ve ülkeleri, buralarda tanık olup dinlediği dönemin siyasi ve sosyal olaylarının hatta gittiği yerlere özgün eski hikâyeleri, destan ve efsaneleri kayıt altına almıştır. Burak, özellikle Seyahatnamede yer bulmuş bu anlatıların beslediği büyü ve olağanüstü anlatımdan ötürü Evliya Çelebi için “İlk Sürrealist Yazar” tanımını yapmıştır. Burak'ın erken yaşlarda itibaren okumaya başladığı bu eser, Ömrü boyunca elinden düşürmediği bir başucu kitabı olmuştur, Seyahatname metni sanatçıyı o kadar etkilenmiştir ki Yahşi Baraz'a vermiş olduğu ankette Evliya Çelebi'nin en sevdiği yazar olduğunu ifade etmiştir (Çalikoğlu, 2007, s. 248) Birçok efsane ve söylence gibi Seyahatname metni resimlerinin temasını belirleyen önemli bir kaynaktır “Tarihi belge ve anıları, ilginç karakterlerin hayat hikâyelerini, geçmişin dokusuna sinen anekdotları Çelebi'nin Seyahatnamesinden devralarak kendi zamanının görselliği içerisinde çözer.” (Çalikoğlu, 2007, s. 18) Burak'ın Seyahatname'den esinlenerek yaptığı çalışmalardan biri olan Evliya Çelebi (Resim 35) isimli gravür çalışması, Sanatçı'nın birçok resminde göze çarpan istifçi

resim anlayışını yansıtan resimlerindendir. Resmin merkezinde tahtına kurulmuş padişah figürü bulunmakta, iki yanını çevrelemiş olan saray ricali padişaha eşlik etmektedir, Sultan'ın arkasında ise hükümrânlık sembolü olan tuğlar boy gösterir. Geniş bir alanı çevrelemiş olan bir Mehter takımı tuğların ardında durmaktadır. Atlar, evler, kaleler ve kalyonlar mehter takımının etrafını çevirmiş şekilde dizilmiştir. Kompozisyonun dört bir yanında kalelerle kiliseler, mezar taşları ile camilerle çevrelenmiş, dörtlal giden mızraklı süvariler görülmektedir, en arkada ise bir şehir silüeti dikkati çeker. Öte yandan kompozisyonun çeşitli yanlarında eski Türkçe yazılar dikkati çekmektedir. Kompozisyona bakıldığında görülen figürlerin üzerindeki giysiler, müzik aletleri, mimari öğeler veya padişahın tahtı gibi detayların incelikle işlenmiş olduğu dikkat çekicidir. Bu yapıtta görülen figür gruplarının çoğunu, büyük ihtimalle sanatçı okuduğu kitaplarda ya da görmüş olduğu baskı resimlerde rastlamıştı öte yandan Sanatçı'nın sık sık fotoğraf veya baskı resim gibi görsel kaynaklardan resimlerinde sıklıkla yararlandığı bilinmektedir. Resim ve yazının birleştiği çok yönlü, çok katmanlı bir kompozisyon anlayışı hâkim olmuştur. Bir yanda Osmanlı figürleri öte yandan kaleler, camiler, kalyonlar, şehirler ve eski yazıların bulunduğu bu eserde Burak'ın Seyahatnameyi bir yüzey içinde tüm yönleriyle ele aldığı ve adeta 10 ciltlik bu eseri bir çerçeve içinde ele aldığı görülür.

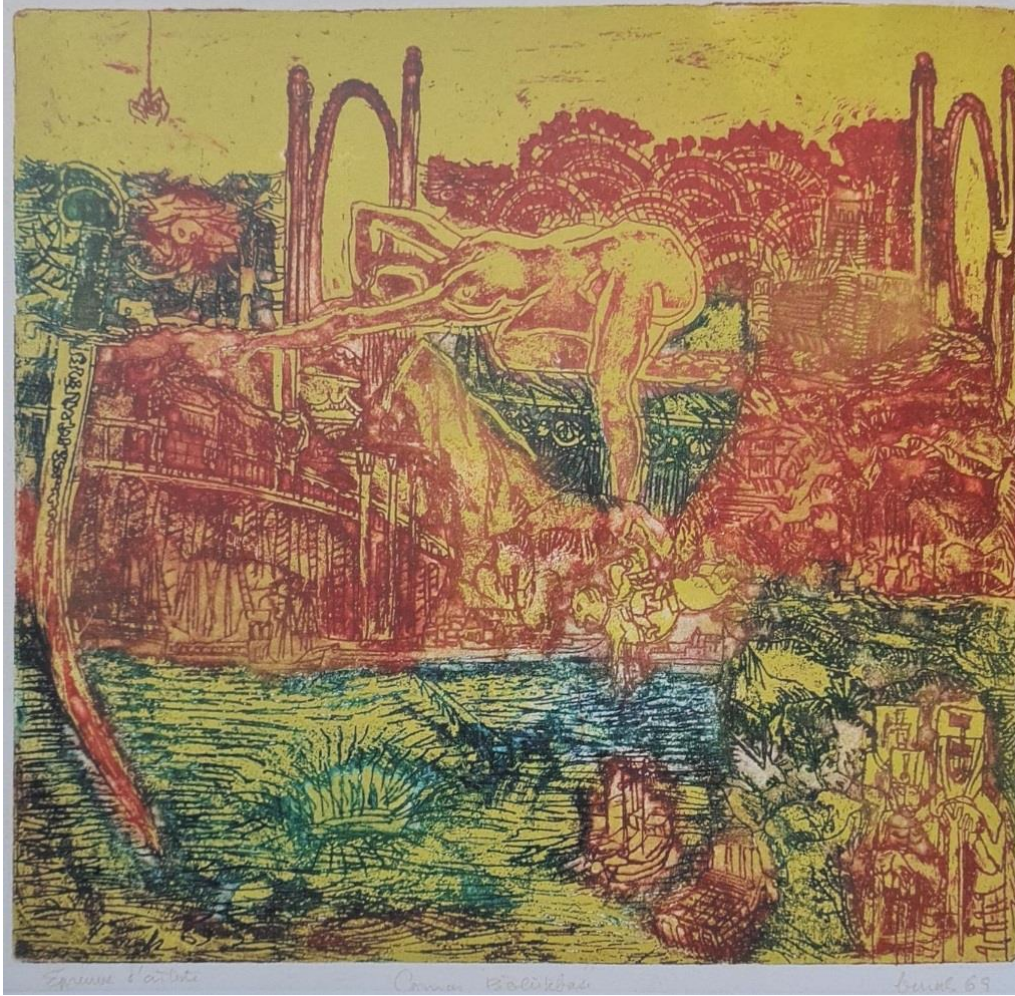


Resim 36. Cihat Burak, Hikaye-i Şehadet, Kağıt üzerine suluboya ve pastel, 57x80 cm, 1985, Besi Cekan Koleksiyonu, (Tem Art Galley, 2021)

Sanatçı'nın büyük olasılıkla Seyahatname 'deki anlatımlardan esinlenerek yaptığı resimlerden birisi Hikaye-i Şehadet'tir (Resim 36) Bu resim “‘Varat Savaşı sırasında Köprülü Mehmet Paşa'nın emriyle boğdurulan Demirayak Kara Seyid Ahmet'in ölümünü anlatmaktadır.” (Vural, 1992) Bu resimde hem yazı ve hem resim yan yana işlenmiş, Resmin her yanına yazı eklenmiştir. Bu düzenlemeyle resim, bir metnin içinden ortaya çıkmış gibi bir görünümündedir. Resmin etrafında Kara Seyid Ahmet'i etkisiz hale getirip infaza hazırlamaya çalışan asker ve cellatlar resmedilmiştir. Zırhını kuşanmış göğsündeki yarasından kanlar akmakta olan Kara Seyid Ahmet ise yere yığılı vaziyette bir eliyle kılıcını öbür elinde ise atının dizginlerini tutmaktadır, Beyaz atı ise şaha kalkmış bir halde resmedilmiş, Atın duruşu resimde bir dinamizm ögesi olarak hareketlilik katmıştır. Arkada görülen çadırda ise cellat ellerinde ipiyle boğazlayacağı kurbanının derdest edilmesini beklerken, bir grup üst düzey Osmanlı subay ve bürokrati genel tabirle “‘el pençe divan durmuş” halde hazırda durmuşlardır, Osmanlı döneminde günümüzün Bakanlar Kurulu toplantılarının karşılığı olan Divan toplantılarını andıracak biçimde dizildikleri görülmektedir. Arka planda görülmekte olan çadırların dizilişlerinde Osmanlı minyatürlerindeki ordugâh tasvirleriyle benzerlikleri göze çarpar.

Bu resimde özellikle figür ve arka plan çizimlerinde minyatür sanatının etkileri görülmesine rağmen, yazı dizilimleri dışında genel hatlarıyla kompozisyonun klasik batı resim sanatı normlarıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Şaha kalkan beyaz at figürünün kapladığı yer, figürlerin birbirleri arasındaki mesafe ve celladı çadırının belli bir uzaklıkta olacak şekilde çizilmiş olması gibi faktörler göz önüne alındığında bu resimde, minyatür ile klasik batı resmi kurallarının bir arada kullanıldığını göstermektedir. Resmin arka plandaki rengin etkisiyle eski kitap ve yazma sayfalarını andıran bir görünüm elde ettiği görülür, Öte yandan Sol köşeden resmin ortasının kapsayan geniş bir alandaki yazılar bu benzerlik etkisini güçlendirmiştir. Resimdeki yazıların çeşitli satırlarında eski ve yeni Türkçe yazıyla resme esin veren olayın Seyahatname 'deki anlatımının yazılmış olması bir diğer ilginç bir detaydır. Resmin konu birliği bakımından sağlam ve alışlagelmedik bir tutarlılık kazandığı görülmektedir. Hikaye-i Şehadet resmi, Burak'ın belli bir tarihi olaya dair yaklaşımını bütün yönleriyle belirtmiş, Sanatsal yaratıcılığına yapmış olduğu etkiyle beraber, Burak'ın belli bir görsel kaydı olmayan olaylara kendi sanatına yaptığı biçimlendirmeye dair örnek gösteren yapıtlarındandır. Cihat Burak'ın, bu resminde üzerine görsel bir belge bulunmayan tarihi bir olaya adeta bir imge kazandırdığı ve bir bakıma bu olaya dair kendi şahitliğini, Bu eserin

imgesini oluşturan, hareketlilik ve canlandırma etkilerinin ön plana çıktığı Barok üslubu andıran bu kompozisyon üzerinden kurduğu görülmektedir.



Resim 37. Cihat Burak, Çomar Bölükbaşı, Gravür, 29,5x31 cm, 1969, Zeynep-Doğan Tekeli Koleksiyonu (Çalıköğlu, 2007, s. 140)

Çomar Bölükbaşı isimli gravür çalışması (Resim 37) ile bu yapıtın oluşturulması amacıyla kullanıldığı anlaşılan Gravür kalıbından (Resim 38) görülebileceği üzere hem isim bakımından hem de resmin biçim yapısı ve içerdiği imgeler bakımından Burak'ın ilginç yapıtlarından biri olduğu açıktır. Eserin başlığı olan Çomar Bölükbaşı'nın Evliya Çelebi Seyahatnamesinde ismi geçen bir kişiliklerden biri olduğu bilinmektedir. Çelebi'nin seyahatlerinden birinde bizzat karşılaşmış öyküsünü anlatmıştır. Çomar Bölükbaşı bir Celali isyancısıdır, Çelebi'nin anlatımına göre Üsküdar dolaylarında Osmanlı merkezi kuvvetlerine yenilerek kaçmıştır. Zaman içinde bölge değiştirerek kaçmaya devam eden Çomar Bölükbaşı en son Van gölü yakınlarında bir yerel yöneticiye bağlı birlikler tarafından pusuya

düşürülerek öldürülür. Çelebi, Çomar Bölükbaşı'nın merkezi otoriteye karşı isyankâr tutumundan ötürü muhtemelen tepki çekmemek amacıyla kendisinden kınayarak söz etmesine karşın ister kişisel tanışıklığından ister cesaretinden ötürü bir ölçüde saygıyla anmış, Bölükbaşı'nın can kasteden saldırıya karşı son anına kadar kaçmaya çalıştığını ve direndiğini şu şekilde kaydetmiştir:

“"Bismillah ey dağlı doru!" deyip binince dal kılıç olup bu kadar Hakkâri ateşinin üstüne at koyup nice Hakkârilileri yalnız at üzere kırar. Ama görse ki o dar Keban Boğazı'nda üç binden fazla adamlar kendini cevirmişler. Bir taraftan kendine yol bulup bir kurtulacak bir yer yok. Ama deryaya bakan kayalar üzerinde adamsız yer çok. İki Süleymaniye minaresi boyu yalçın kayalar ve aşağısı Van Deryasıdır. Hemen bir kere, "Ya Allah, sana sığındım" deyip doludizgin ata ökçe edip bu halktan kendine kurşun yağmur gibi yağarken anılan kayanın başından yüğrük gelmiş atıyla kendini Çomar, gözünü yumar ve deryaya atar.” (Çelebi, 2010, s. 363)



Resim 38. Cihat Burak, Çomar Bölükbaşı, Gravür Kalıbı, 30x32cm, 1969, Özel Koleksiyon (Çalıkoglu, 2007, s. 276)

Çomar Bölükbaşı isimli Gravür çalışması ile bu çalışma için kullanıldığı anlaşılan gravür kalıbında (Resim 37, Resim 38) Burak'ın çalışmış olduğu tekniğin etkisiyle ters yönlerde görülmesine karşın, farklı imgelerin bir arda getirildiği belli bir kısımda daha az öge yerleştirilmesi biçiminde boşluk bırakılmasına karşın resimde farklı imgelerin yan yana getirilmiştir. Ayrıca belli bir zaman aralığı bulunan imgelerin bir araya getirilmesinin resim içinde belli bir zaman zıtlığı etkisi yarattığı görülmektedir. Resmin arkasında üç imge yan yana dizilmiştir. Orta kısımda yatağa uzanmış çıplak bir kadın görülür, arkasında bir ayna bulunur. Aynanın arkasında kenarında kuru kafaya benzeyen yuvarlak bir nesneyle birlikte resmin en üstünden sarkan bir ötürü iskelet ve kafatası yığınının oluştuğu çizgisel bir öbekleşme arka planı kaplamıştır. Çıplak kadın imgesinin yanında ise oralarında göz imgesiyle tepelerinde çiçeklerin görüldüğü ve üstü ızgara biçiminde bölünmüş kaldırım taşlarını anımsatan bir grup daire sıralanmıştır, altında bir kale görünümünün yanında diğer bir ayna yer alır. Bu grubun altında ise kayalar, kayalarda çeşitli insan grupları görülmektedir, bu gruplardan özellikle resmin en altında görünenlerin, giyimlerinden ötürü yeniçeri askerlerin oldukları anlaşılmaktadır. Kayaların ardında eski bir Osmanlı evinin silüeti, bir sahil ve liman görünümü ile birlikte gölün ortasına kadar uzadığı görülen yarım bir köprü imgesi yer alır. Bunların az ötesinde ise iki yelkenli görülür, Yelkenlilerin ardında ise Görkemli, geniş ve süslü olduğu anlaşılan bir köprü dikkat çekmektedir. Köprünün önündeki asılı duran Osmanlı kılıcı imgesinin kompozisyon içerisinde ayrıca dikkat çekici bir öge olduğu görülmektedir. Resmin alt bölümünde bulunan ve Çomar Bölükbaşı olayının geçtiği Van gölüne göndermede bulunma amacıyla resmedildiği anlaşılan deniz-göl görünümünün geniş bir yer kaplamıştır. Burak'ın burada su alanı imgesini boşluk etkisi yaratmak amacıyla kullanarak belli bir alan açma amacını güttüğü, Bu sebeple belli istisnalar dışında resimdeki plastik öğeleri genel olarak üst ve yan köşelerde topladığı, İstifleme biçimini bu yaklaşım üzerine kurduğu düşünülmektedir. Resmin alt kısmında kayalara yakın olarak bir çift yelkenli demir atmış görülür, Yelkenlilerin az ilerisinde ve gölün tam ortasında ise bir girdap belirmiştir. Yelkenlilerin üstündeki kayalıklarda ise doğruca göle atlayan bir atlı dikkat çeker. Söz konusu figürün, hem resmin isminden hem de hakkında bilinen ve anlatılanlardan ötürü Çomar Bölükbaşı olduğu anlaşılmaktadır.

Bu kompozisyonun Gravür baskı yapılmış eser örneğinde (Resim 37) Çalışılmış tekniğin imkân verebileceği şekilde, doğacı-gerçekçi resim anlayışında görülenden daha farklı bir renklendirme anlayışına gidildiği görülmektedir. Resimde arka fon rengi olarak sarı ağır basmış, sadece çizgi kullanılarak oluşturulmuş olan kompozisyonunu belli bölümlerine göre ayrı renklerin kullanımı tercih edilmiştir. Kırmızı renk resmin üstü kısımlarına hâkimken,

mavi ve yeşil tonlarının alt kısımlarda daha yaygın olduğu görülür. Sonuç olarak Burak'ın Seyahatname 'den aldığı bu hikâyeyi resim sathına kattığı çeşitli imgeler vasıtasıyla hem zamanın içinde hem de zamanını aşacak bir şekilde resmetmiştir.



Resim 39. Cihat Burak, İsimsiz, Gravür, 30x31 cm, Özel Koleksiyon, (İstanbul Galeri Nev, QNB Finansbank, 2018, s. 182)

İsimsiz başlığını taşıyan baskı resim çalışmasında (Resim 39) Çeşitli figür grupları bir arada görülmektedir. Bir sokak ortasında geçtiği anlaşılan bu resmin merkezinde görülmekten olan ve 6 figürden oluşmuş grup en dikkat çekici olandır, Buna katkı sağlayan faktör olarak ayrıca resmin sağ ve sol köşelerinde görülmekte olan figür grupları tarafından çevrelenmiştir. Bu grupların çevrede bulunan figürler toplanmış biçimde merkezdeki grubu izlemektedir. Sağ arka kısımda bulunan figürün göğsü açık bir biçimde görünmekte olup gövdesine çeşitli yazılar ve motiflere benzerliği dikkat çeke bir takım çizgiler bulunur. Merkezdeki grubun üstündeki giysiler çeşitlilik göstermesiyle birlikte, Özellikle grubun sağ ve sol önü kısmında bulunan figürlerin ellerinde tutukları kesilmiş başlarla birlikte bellerine asmış oldukları ve

elbiselerinin etek bölümünden sarktıkları görülen bazı çizgiler dikkat çekmektedir. Bu imgelerin resmedildikleri şekil ve biçimlerinden ötürü yine çeşitli silahlar ile demirden ya da çeşitli madenler birtakım aletlere benzer görünümde oldukları anlaşılmaktadır. Evliya Çelebi Seyahatnamesi gibi Osmanlı tarihinin çeşitli dönemlerinde tutulmuş çeşitli kayıtlarda, giysilerinin ön kısmına çeşitli çeşitli aletleri asmış şekilde taşıyanlara kişilere dair çeşitli bilgilerin verilmiş olduğu bilinmektedir, Söz konun kayıtlarda yazılanlara göre bu tip giyim örneklerine genel olarak anlatılan dönemin ünlü cellatlarına rastlanmaktadır. Koçu (2016, s. 30-31) bu konuda şu bilgileri vermektedir:

“ Osmanlı tarihinde en namılı cellatlar, 17.asırda Kara Ali, onun yamağı Hamal Ali ve Kara Ali’den sonra başcellat olan Süleyman’dır. Evliya Çelebi, Kara Ali’nin portresini şöyle çiziyor: “Bu kolun üstad-ı kamili Kara Ali’dir ki bazularını sıvayıp tig-i âteştâbını kemerine bendedüp, sair işkence aletlerini kemerine asıp, el ve ayak kıracak baltaları iki yanına takıştırıp, sair yamakları dahi aletleriyle kemerlerini süsleyip yalınkılıç merdane cümbüş ederek geçerler ki, neuzübillah hiçbirinin çehresinde nur kalmamış zehir adamlardır”

Resimde görülen dış mekândaki çeşitli mimari yapılarla beraber figür gruplarında rastlanılan tipler ve giyim kuşamından dolayı 16.-17. Yüzyıl Osmanlı dönemini andırmaktadır. Bu resimde geleneksel resim geleneğinde görülen biçimlendirmelerin ağır bastığı görülmekle birlikte Klasik Batı resminin temel prensiplerinden biri olan perspektifle derinlik verme kuramına göre resim kompozisyonun ve ana hatlarının oluşturulduğu görülmektedir. Bu özellikle resmi arka fonunda görülen mimari imgelerde daha net bir şekilde ayırt edilebilmektedir.

Burak’ın bu resminde, Cellat Kara Ali ve yamaklarını resmetmiş olduğuna dair bir göstergenin bulunmamış olmasına rağmen, Resimde görülen çeşitli detayların çerçevesinde Sanatçı’nın tarihe duyduğu ilgi çerçevesinde etkilenmiş olabileceği ihtimalinin akla uygun görülmektedir. Bununla birlikte daha önceki bölümlerde bahsedilmiş olduğu üzere Burak’ın Evliya Çelebi’nin metinlerine karşı bir düşkünlüğü olduğu bilinmektedir. Bununla beraber Burak’ın 1971 yılında İstanbul Galeri I’de açmış olduğu kişisel sergide bulunan yapıtların içinde teknik ve boyutlarının bilinmemesine karşın “Asnafı Celladanı Biaman (Evliya Çelebi’den)” başlığındaki bir eserin bulunduğu bilinmektedir (Vural, 1992, s. 46).

Resim.36’daki yapıtın gerçekte “Asnafı Celladanı Biaman” başlığı altında tasarlanıp, sergide yer aldığına dair şimdiye kadar kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak büyük olasılıkla yine Seyahatname ’den öğrendiği anlaşılan bu anlatıyı Burak’ın mimari bilgisi ve düş gücünü bir

araya getirerek bir Osmanlı mahallesi arka fonunda, çok figürlü bir kompozisyon oluşturarak resmetme olasılığının büyük ölçüde yüksek olduğu düşünülmektedir.



Resim 40. Cihat Burak, Ahmediye yahut Birinci Ahmet'in Rüyası, Tuval üzerine yağlıboya, 1983, 100x100 cm, Besi Cekan Koleksiyonu (Tem Sanat Galerisi, 1991, s. 27)

Cihat Burak'ın Ahmediye yahut Birinci Ahmet'in Rüyası ismini taşıyan eseri, Sanatçı'nın en çok bilinen eserlerinden biri olarak görülmektedir. Bu eserde (Resim 40) sanatçı, Osmanlı padişahlarından I. Ahmet'in gördüğü söylenen bir rüya'dan esinlendiği anlaşılmaktadır. Eser bir iç mekânda görülen bir grup figürde oluşmaktadır. Resmin betimlemiş olduğu mekânın, resimde gösterilmiş kubbe, minber, mihrap gibi mimari öğelerden ve özellikle çinilerin verdiği mavi renkten ötürü anlaşıldığı üzere yine padişahın ismini taşıyan Sultanahmet Camisi olduğu açıkça görülmektedir. “Sanatçı bu resimde ayrıntıcı tavrını, iç mekânı resmedişiyle kanıtlamıştır.” (Dindar, 2019, s. 61) Resmin en ön kısmında üst düzey bir Osmanlı bürokratı olduğu zannedilen bir figür delici bakışlarla seyirciyi süzerken arkasında kırmızı bir örtüye sarılmış bir çift mehter kösü ile ardındaki figür tokmağı havaya kaldırmıştır arkası yine bir grup tarafından çevrelenmiştir. Sağ ve arka

kısımlarda tuğ ve çalgılarıyla bir grup atlı hazır durmuştur, aralarında ise iki aslan görülmektedir. Resmin sol kısmında bulunan çeşme, kürsü ve müezzin mahfilinin arasında ise üzerinde bir ölünün yattığı bir teneşir taşı dikkat çekicidir, Ölü figürü sağ elini havaya kaldırmış bir şekilde seyirciyi izlemektedir. Ölü'nün işaret etmiş olduğu üst kısımda ise Peygamber, beraber ahiret yolculuğuna çıkmış olduğu Burak'ın sırtında Camii'nin ortasında uçarken resmedilmiştir. Burak, devasa kuyruğa sahiptir ve kuyruğunun üstüne düzinelerce bebek yüzleri ve bedenleri yer almaktadır. Peygamber'in yüzünün geleneksel tasvir sanatlarında olduğu gibi yüzü örtülü bir biçimde betimlenmiş olması ise dikkat çekici detaylardan biridir. Burak bu eserinde tarihin içine düş gücünü yerleştirmiştir. Tarihi bir mekânın iç kısmında bir yanda mehter takımı ile Osmanlı atlılarının diğer yanda çeşmelerin konulduğu, yırtıcı hayvanların kol gezdiği ve Camii'nin tavanında peygamberi'in Burak isimli uçan atın üstünde süzüldüğü, Tarih ile düşlerin bir araya konulup, içi içe geçtiği bir kompozisyon yaratmıştır. "Sanatçının bu tip tarihsel mekânlarda, tarihi konuları fantastik bir anlatım tarzıyla işlediğini söylemek doğru olacaktır." (Dindar, 2019, s. 61) Bununla beraber Cihat Burak, bu resmi anlattığı ayrı bir metin kaleme alıp, bir hikâye olarak anlatmaya çalışmış, Özellikle sağlığında bu resmin sergileneceği her etkinlikte resmin yanına bu öykünün yazılıp izleyicilere dağıtılmasını talep etmiştir (Burak, Cihat Burak'ın "Ahmediye yahut Birinci Ahmet'in Rüyası" adlı eseri üzerinde yazdığı metin, 1983):

Birinci Ahmet bir gece rüyasında kendisini camiinde teneşirde yataarken gördü. Ölmüştü... Mehter çalışıyor, Kûsî Harbiler dövülüyor, at kişnemeleri arasında arslanların gök gürlemesini andıran kükremeleri duyuluyordu. Yeniçeriler el bağlamış, Sedefkar Mehmet Ağa matem şemlesi sırtında çok üzgündü. Sonra garip bir şey oldu; acayip temaşa... Camiinin içini garip bir kapladı. I.Ahmet çok sevdiği birisini gördü, Burak'a binmiş, yüksekte kubbenin içinde, arkasında küçük çocuklar ve kuşlardan oluşan görkemli bir kuyruk sürüklüyordu... sonra camii ve içindekiler acayip kuyruğun peşinden yerlerinden koptular ve bilinmeyen uçsuzluğa doğru gittiler

3.3. Dönemler, Olaylar, Anımsama

Cihat Burak, tarihte geçmiş ya da geçtiği rivayet edilen öykülerden esinlendiği resimlerinin yanı sıra sadece tarihin çeşitli dönemlerinden ve olaylarından yansımalar taşıyan resimleri bulunmaktadır. Bu resimlerinde ilgisini çeken, tarihten çeşitli dönemleri temsil eden bazı imge ve görünümüleri veya Tarihte büyük önem taşıyan, sonraki dönemleri etkilemiş çeşitli olaylardan yola çıkarak, bunların betimlenmesi amacıyla yüzey ve mekânlar oluşturduğu, yine birçok resminde görüleceği üzere bunları düşücünden eklediği çeşitli

imgeler yoluyla zenginleştirerek kendi yorumuyla bu konuları işlemiştir. Bu açıdan göze alındığında, Burak'ın tarihi olaylar ve zaman aralıklarını konu aldığı resimlerinde, Sanatçı'nın ele almış olduğu tarihi olaylara bakışını yansıtan resimler olduğu görülmektedir. Güven Turan, Sanatçı'nın özellikle bu minval 'de ele alınabilecek eserleri için şu yorumu yapar (Turan, 1990, s. 84):

Cihat Burak'ın dünyası, tarihi yanı, tüketilir gibi değil. Her bir resimle, yeni bir yüzyıl başlar; bir tarih düşürülür; her bir resim yeni bir satırbaşıdır, yeni bir çağ için; bütün eski çağları çeke çeke getiren bugünün dünyasına... Ben Cihat Burak resimlerine “görsel tarihçe demeyi yeğliyorum, Böyle olunca birer çağ niteliği taşıyor bu resimler



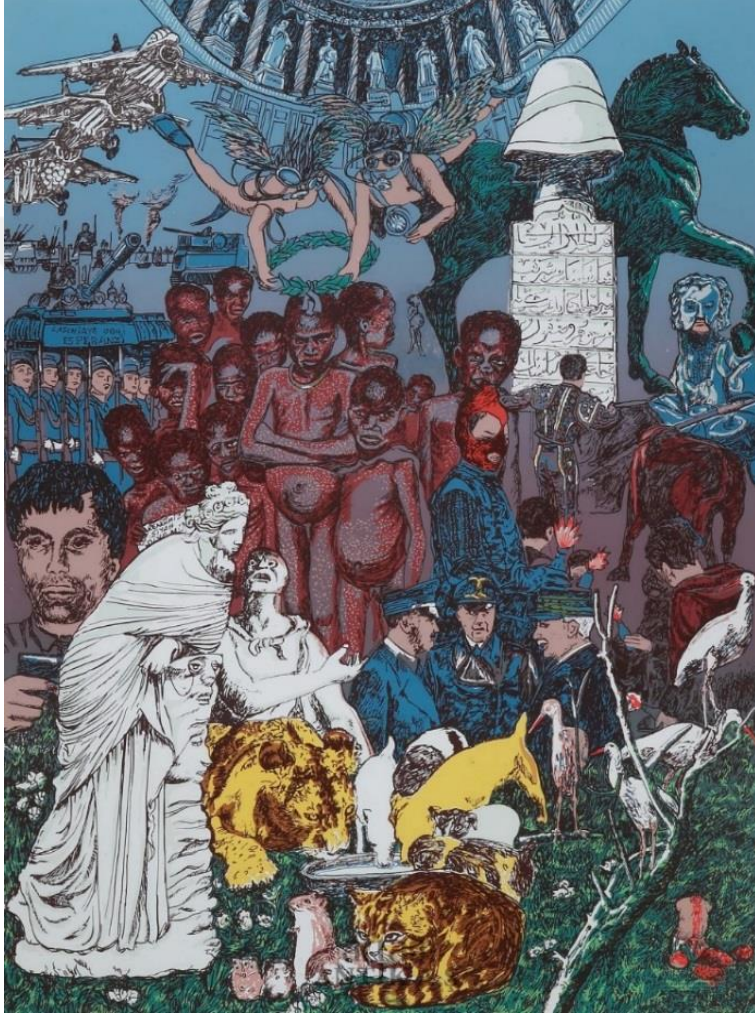
Resim 41. Cihat Burak, Eski Yunan, 1965, Gravür Kalıbı, 20x27.5 cm, Özel Koleksiyon, (Çalikoğlu, 2007, s. 274)

Burak'ın Eski Yunan ismini verdiği, baskı resim tekniği çalışmak amacıyla bir gravür kalıbına yapılmış bu çizimde (Resim 41), Sanatçı'nın belli bir tarihi dönemi, mekânda yapılan bir yerleştirme olarak işlemiş olduğu görülmektedir. Antik mimari özelliklerini taşıyan bir yapının iç kısmında belli bir düzende yerleştirilmiş çeşitli boyut ve figürlerden oluşan bir heykel grubu göze çarpar. Bu heykellerde çok tanrılı inanç sistemindeki tanrı ve tanrıça karakterleri ile onları simgeleyen hayvanları gibi mitolojik karakterler ile antik çağlardaki önemli kişiliklerin betimlendiği anlaşılmaktadır. Resimde görülen heykeller ve kemer, tonoz,

niş gibi çeşitli mimari öğelerden dolayı bu yapının bir antik dönem tapınağı olduğu görülmektedir. Resmin merkezinde bulunan bazı figürlerin üzerinde ise bazı yazıların yazılmış olduğu göze çarpmaktadır. Bu yazıların karakterine bakıldığında ise Eski Yunanca yazı karakterleri olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı'nın daha sonraki resimlerinde rastlanılabilecek olan yazı ve resmin bir arada kullanımına örnek teşkil edebilecek resimlerinden biri olarak görülebilmektedir, Kompozisyonda yerleştirmeye belli bir özen gösterildiğinden ötürü Sanatçı'nın çoğu yapıtında görülebilecek olan istifçi anlayış görülmez. Nitekim Kompozisyonun asıl öğelerini oluşturan heykel grubu resmin ortasında toplanmış, resmin yan kısımları ise mimari öğelerin belirlediği keskin bir perspektif anlayışıyla biçimlenmiştir. Gravür için yapılmış bir taslak çizimi olduğundan ötürü çizgisel yaklaşımın ağır bastığı görülür. Bundan ötürü, iç mekân yapısı ve heykeller detaycı bir yaklaşımla betimlenmiştir. Sanatçının baskı resim için yaptığı bu taslak çalışmasında tarihin bir dönemini, heykeller mimari üslup ve yazı dili gibi antik yunan medeniyeti üzerine çağrışım yapabilme özelliğine sahip karakteristik öğeler üzerinden işleyerek, simgesel bir anlayış biçiminde resmetmeye çalışmıştır. Bir taslak olmasına karşın içerdiği imgeler ve kompozisyon biçimi bakımından Burak'ın tarihi dönemler üzerine yapmış olduğu eserler içinde önem taşıyan bir çalışmadır.

İnsanlar ve Hayvanlar isimindeki serigrafi çalışmasında (Resim 42), Sanatçı'nın bir çok eserinde görülebilen çok öğeli, çok katmanlı bir kompozisyon anlayışı göze çarpmaktadır. Çeşitli imge, nesne figürlerin bir araya getirilmiştir. Antik dönem heykelleri, Afrikalı yerliler, matadorlar, askerler, generaller, boğa güreşçileri, mezar taşları, kanatlı dalgıçlar ve savaş uçakları, En sol köşede görünen elinde tuttuğu nesnenin tabanca olduğu anlaşılan bir adam ile başta kediler olmak üzere çeşitli hayvan türleri resmin çeşitli kısımların yan yana yerleştirilmiş olarak görülmektedirler. Sanatçı'nın özellikle baskı resim çalışmalarında sıklıkla rastlanan kolaj yaklaşımı bu resimde açıkça görülmektedir. “Cihat Burak resimlerinde kendine özgü istif ustalığını çok iyi uygulamıştır. Resimlerinde parçalar arası bir yapısal kuruluş olgusuna ait bağıntı bulunmaktadır. Resimlerde parçalar gelişi güzel bir yığılma şeklinde istiflenmemiştir.” (Kırmızı, 2014, s. 95) Bu yapıtın genel hatlarında çizgi ağırlıklı bir yaklaşımın temel alınmasıyla beraber kullanılan baskı tekniğindeki ayrıcalıklardan ötürü daha canlı renk tonlarının belirgin olduğu görülür. Mezar taşları, Antik heykeller, Afrika yerlileri veya aslan yavruları gibi imgelerin hatlarını belirleme de keskin etki yaptığı görülür. Resimdeki imge ve figürlerden yola çıkarak belli bir tarihi dönemi resmetmekten ziyade tarihteki bütün dönemleri simgeleyen çeşitli figürlerin bir arada

toplanarak bir resim ögesi olmaları seçilerek işlendiği anlaşılmaktadır. Büyük olasılıkla bu imgeler yoluyla bir yandan insanlığın bir zamanlar geçirmiş olduğu evreler sıralanarak, bıraktıkları mirasa değinilmesi, öte yandan insanlığın zamanla geldiği noktadaki olumsuz gelişmelerden ötürü yaşanan dönüşümünde betimlenmiştir. Bu resmin temelinde bir çeşit kıyaslayıcı bir yaklaşımın hâkim olduğu görülmektedir, “Dünyaya karşı takındığı eleştirel tavırda geçmiş-gelecek, yaşanan çağ arasındaki farklılıkları ortaya koyup öyle sonuca varmaktadır” (Vural, 1992, s. 25).



Resim 42. Cihat Burak, İnsanlar ve Hayvanlar, 1981, Serigrafi, 50x37 cm, Özel Koleksiyon, (Artam, 2021)

İnsanlığı temsil etmekte olan çeşitli figürlerle beraber yerküre üzerindeki başka bir canlı türü olana hayvanların bu kompozisyonda bir araya getirilmesiyle bir tezatlık oluşmuştur. Bundan ötürü resimde Sanatçı’nın birçok resminde görülebilen ironik yaklaşımının bir örneği görülmektedir. Özellikle hayvanlar Burak’ın yaşamı boyunca ilgi

duyup, çok sevdiği canlılar olmuştur ve bu sebeple birçok resmine konu olmuş ya da kompozisyonlarına eklenmiştir. “Cihat Burak, hayvanların dünyasının insanlarıkinden daha adil ve sevgi dolu olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden sanatçı kimi resimlerinde hayvanları insanoğluna karşı yönelttiği hicivlerinde birer metafor olarak kullanır. ” (Dindar, 2019, s. 44) Bu resminde hayvan imgelerinin olumlu yönleri işaret eden bir imge, İnsanların dünyasındaki olumsuz yönlerle karşı bir antitez olarak gösterildiği görülmektedir zira hayvanlar vahşi addedilen özelliklerinin ötesinde çevresiyle uyumlu ve ihtiyacı kadarıyla yetinen canlı türleridir. Ancak insan türü için aynı vasıfları söylemek mümkün görünmemektedir ve daha fazlasını elde etmek için kendini paralandığı çeşitli biçimlerde sıklıkla gören bir olgudur. Sanatçı bu yapıtında, insanlığı tüm dönemlerinden itibaren süre gelmiş olan çeşitli olumsuzlukları, çeşitli tarihi imgelerin yan yana getirilmiş halde, iki canlı türünün karşılaştırması ve buna karşı bir antitez biçiminde ele alarak resmetmiştir.



Resim 43. Cihat Burak, İsimsiz, Baskı üzerine Renklendirme, 48x65 cm, 1978 (Artam, 2020)

Çeşitli örneklerde görülebileceği üzere Burak’ın çeşitli resimlerinde özellikle baskı çalışmalarında istif anlayışının ustaca bir şekilde uygulanmış olduğu görülmüştür. Baskı tekniklerinin sağladığı imkânlardan yararlanarak biçimlendirmiş olduğu çeşitli istifçi kompozisyon çalışmalarında geçmiş ve şimdiki zaman çelişkisi ve ironisini taşıyan çeşitli imgeleri bir araya getirmiş, Kimi zaman bunu belli bir tarihi döneme ait veya söz konusu dönemin çağrışımlarını taşıdığı görülen çeşitli imgeler üzerinden yapmıştır. İsimsiz

başlığındaki, bir tür baskı çalışması olduğu anlaşılan yapıtın (Resim.43) Çeşitli oran ve biçimlerde bulunan birçok imgenin, belli bir kompozisyon şeması altında özenli bir biçimde yerleştirilmiş olduğu, resimdeki çeşitli imgelerin kompozisyon alanındaki çeşitli köşelere yerleştirilme tercihleri yoluyla resmin bazı alanlara ayrılmış olduğu görülmektedir. Resmin merkezinde bir Osmanlı tuğrası yer alır. Üstünde ise iki eliyle kılıcını tutmuş olduğu fark edilebilen bir figür bulunur. Üstündeki giysiler, vermiş olduğu pozdan ötürü bir Osmanlı padişahı olduğu anlaşılmaktadır, Ayrıca figürün bir tuğranın üstünde görülmesi bu çıkarımı destekleyecek niteliktedir, Figürün üstünde ise üstünde hat yazısı ile birtakım bitki motiflerinin seçilebildiği, mermer bir levha olduğu anlaşılan bir nesne dikkat çekmektedir. Resmin sağ kısmında çeşitli imgelerin belli açılardan oluşturdukları perspektif etkilerinden ötürü resmin içerisinde ayrı bir mekân algısının oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Bunu özellikle arka fonda görülen ve üstündeki Osmanlı mimarisine özgü olan meyve ve bitki süslemelerinden çeşitli örneklerin dikkat çektiği ve çeşitli açılardan görülebilen bir duvar yapısı ile birlikte, Duvarın önüne monte edilmiş etkisini veren bir sokak çeşmesinin resimde bir mekân yanılsaması yarattığı görülmektedir. Bununla birlikte çeşmenin alt kısmında görülmekte olan modern bir savaş gemisi resimde ayrıca fantastik bir ironi ögesi olarak bulunduğu görülmektedir. Nitekim geminin belli kısımlarının çeşmenin altında kalmış olmasından ötürü geminin bir sokak çeşmesinden türemekte olduğu veya iki imge arasında belli bir dönüşüm evresinin yaşanmasından ötürü bu iki ögenin tek bir varlığa dönüştüğüne benzer bir izlenim yaratmış olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca gemi ve çeşme ayrı özelliklerden olmasına karşın su ile belli bir ilişkilendirme içermelerinden ötürü resimdeki iki imgenin böyle bir ilişki içerisinde betimlenmiş olmaları mümkün görünmektedir. Resmin en sağında ise tek bir figür bulunur, Önünde belli bir oranın altında olmasına rağmen görülmekte olan bir kütük ile üstündeki kesik baş, figürün bir cellat olduğunu işaret ettiği sanılmaktadır. Resmin alt kısmını büyük ölçüde kaplayarak belli bir arka fon oluşturmuş olduğu görülen alanda ise yine çeşitli bitki ve çiçek motiflerinin sıralanmış olduğu görülmektedir, Görünüm ve süsleme biçimlerinden dolayı Osmanlı çini süsleme sanatından birtakım örneklerin bir araya getirildiği anlaşılmaktadır. Resmin sol alt kısmında ise bir figür grubu göze çarpar, Figür grubu, merkezlerinde yer almış bir taht ile tahtın ortasına oturmuş bir figürün etrafına sıralanmış halde görülmektedirler. Merkezde bulunan taht gibi imgelerin bulunduğu ve çeşitli giysiler içinde resmedilen figürlerden oluşmuş bu grupta görülenlerin büyük olasılıkla bir Osmanlı padişahı ile özel görevlileri olduğu zannedilmektedir. Bu grubun üstünde ise bir dansöz figürü yer alır, dansözün üstündeki giysisinde çeşitli detaylar bulunmaktadır. Bu sebeplerden ötürü kıyafette bulunan süslemelerinin resmedilmesine ayrıca önem verildiği görülür. Dansözün

havaya kalkmış olan kollarının arasından insan başlarının dizili olması dikkat çeker. Dansöz ve figür grubunun arasındaki oran farklılığı ve bir araya istiflenmelerinden ötürü bir tür kolaj etkisi yarattığı görülmektedir. Dansöz figürünün yanında görülen resmin sol köşe kısmını yer yer açıklıkları bulunan koyu mavi bir fon rengi kaplamıştır, Fon rengini önünde üst üste üç farklı imgenin dizilmiştir. Resmin bütününde olduğu gibi belli bir orandan çok istif anlayışına göre yerleştirildikleri görülür. Alt kısımda belirli bir oranın altında olması sebebiyle ayırt edilebilmesi diğer imgelerle kıyasla daha zor olduğu görülen ancak arka fon üstünde direklerinin seçilebildiği bir gemi imgesi bulunur. Etrafında yer almış başka imgelerin ardında gemide bulunan çeşitli taret ve toplar görülebilmekte ve bunda ötürü söz konusu geminin bir savaş gemisi olduğu anlaşılmaktadır. Geminin üstünde kırmızı bir nesne bulunur. İlginç ve sıra dışı bir görünüme sahip bu imgenin uç kısmında belirgin bir sivrileşme ile birlikte, nesnenin ortasından arkasına kadar belirgin bir boş alan sezilir. Nitekim bu alan, nesnedeki kırmızı dış kaplama rengine kıyasla daha pembe ve açık pembe tonlarında boyanmış olduğu ve kenarının bir tür işlemeyle çevrelendiği görülür, Bu özelliklerinden ötürü bu nesnenin geleneksel bir ayakkabı çeşidi olduğu anlaşılmaktadır. En üst kısımda ise bıyık ve gözlüğü ayırt edilebilen bir erkek portresi yer alır, Ancak bu portre 'de görülen söz konusu detaylar sebebiyle resmin ana yapısını oluşturan ve bu portrenin etrafına yerleştirilmiş imgelere kıyasla daha modern bir döneme ait olduğunu sezilmektedir.

Burak'ın bu çalışmasında izleyicisine Osmanlı klasik döneminin çağrışımlarını yapabilme potansiyeli taşıyan çeşitli imgeleri bir araya getirilmiş olduğu ve kimi yerde eski-yeni karşıtlığını karşıt imgeler üzerinden işlediği anlaşılmaktadır, Ayrıca geleneksel dekoratif sanatlardan çeşitli örnekler kullanılarak oluşturulan uzam ve mekân algısı bu resmin dikkat çekici özelliklerinden olmuştur.

Burak'ın yaşadığı dönem, içine doğduğu toprakların büyük çatışmalar ve kargaşaların neticesinde kökten değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Yakından tanık olduğu bu olayların neticesi olarak tarih ilgisi sadece yüzyıllar öncesindeki olaylarla sınırlı kalmamış kendi yakın dönemindeki olaylara karşı da bir duyarlılık geliştirebilmiştir. Bu duyarlılığın sonucu olarak, Bu olaylarla ilgili birçok resim yapmış veya resimlerinde göndermelerde bulunmuştur. Sanatçı'nın bu özelliğine örnek teşkil edebilecek, Çanakkale Savaşını konu aldığı bir eseri bulunmaktadır (Resim 43). Bu resmin kompozisyon yapısına bakıldığında Sanatçı'nın çeşitli imge ve öğeleri yan yana getirerek oluşturmuş olduğu istifçi yaklaşımın bir örneğini teşkil ettiği görülmektedir. Figür grupları, manzaralar, portreler ve

imgeler yan yana iç içe eklenmiştir. “Bu sıkışık imge rejimi yer yer bir “kolaj” mantığını ortaya koyuyor.” (Soysal, 2018, s. 13)



Resim 44. Cihat Burak, İsimless (Çanakkale Savaşı Betimlemesi), 1972, Kâğıt üzerine karışık teknik, 66x48 cm, Hüseyin Hulki Birol Koleksiyonu (Çalıköğlu, 2007, s. 145)

Resmin en üst kısmında bir deniz savaşı görünümü bulunmaktadır, Sağ köşede ise Mustafa Kemal Atatürk’ün Çanakkale Savaşı günlerindeki bir portresi yer alır. Resmin tam orta kısmında ise sarı noktaların sıralandığı yeşil bir fon yerleştirilmiştir, Üstünde ise bir grup madalyalı savaş gazisi sıralanmıştır. Grubun sağ kısmında ise siperde düşman hattını gözleyen bir asker figür görülür. Altında ise yabancı bir general portresi, Sanatçı’nın daha önce yapmış olduğu bir resminden aldığı (Resim 45) elinde civciv dolu bir kâseyi avuçlamış bir maymun, siperdeki askerler ile altındaki taretiyle yana devrilmiş bir top bataryası olmak üzere birbirine eklenmiş dört ayrı imge yer alır. Resmin en altında ise bir gemi grubundan kıyıya çıkan bir askerlerin resmedildiği bir kara savaşı görünümü yer alır. Bu resminde Çanakkale

Savaşının çok ögeli ve çok katmanlı bir anlatım yaklaşımı sayesinde tüm yönlerinin betimlendiğini söylemek mümkündür. Resmin ortasında bulunan sarı noktalı yeşil fonun, Üst kısmına yerleştirilen deniz savaşı ve alt kısmında bulunan kara savaşı betimlemeleri gibi savaş görünümlerinin yerleştirilmesinden ve üzerinde bir gazi grubunun sıralanmasından ötürü savaşın büyük bölümünün yaşandığı Gelibolu Yarımadasını simgelediği anlaşılmaktadır. Savaşta önemli rol oynayan kişiliklerin portreleri, eski bir top gibi öğelerle beraber yine kendi resimlerinden bir hayvan figürünü katarak, bir zamanlar yaşadığı toprakların geçirdiği dönüşümlere yön veren hatta doğduğu günlerde bile kanlı çarpışmaları devam eden bir savaşı kendi detaycı ve çok ögeli resim anlayışı içinde konu alarak işlemiştir.



Resim 45. Cihat Burak, Maymun, Tuval üzerine yağlıboya, 22,5x28,5 cm, Oğuz Çavuşoğlu Koleksiyonu (Çalıkoglu, 2007, s. 216)

Cihat Burak'ın birçok resminde yansımalarının görülebildiği bir diğer tarihi olay ise Ulusal Kurtuluş Savaşı olmuştur. Burak'ın çocukluk yaşlarına denk gelmiş olsa bile babasının bir asker olması sebebiyle savaş dönemine yakından tanıklık etmiştir. Ardından savaşın sonunda kazanılan zafer neticesinde Türkiye Cumhuriyet'inin kurulmasına öncülük eden süreç, Burak'ın düşünce dünyasını büyük ölçüde etkileyerek dünya görüşünü büyük ölçüde belirleyen bir faktör olmuştur. Bunun açık bir olarak Yahşi Baraz ile yapmış olduğu bir

anketteki ‘‘Hayran olduğunuz askeri başarılar?’’ sorusuna vermiş olduğu ‘Sıfırdan başlayıp Üçüncü Dünya’yı meydana getiren İstiklâl Harbi’’ yanıtını olur (Çalıkoğlu, 2007, s. 284). Burak o dönemde yaşanan bu gelişmelerin sayesinde ülkenin daha çok gelişebileceği ancak bu fırsatların değeriendirilemediği için çeşitli olumsuz gelişmelerin yaşanmakta olduğu görüşünü taşımıştır. Daha sonraki yıllarda süregelmekle birlikte bir türlü çözülemeyen sosyal sorunlardan ötürü ülkede yaşanan olumsuz gelişmeleri, bir yandan o zorlu savaş yıllarını da hatırlayarak, verdiği bir röportajda şu sözlerle ağır bir üslupla eleştirmiştir. (Gürel, 2000, s.5):

‘‘Bu işler böyle sürüp giderken aslan artığına çöken çakallar gibi, politik ve ekonomik egemenliğini Çanakkale'deki yüz elli bin, bir o kadar da Milli Mücadele'de şehit vererek kazanmış vatanımızın kaderine çöken, tıpkı o savaşlarda denize dökülen düşman kadar kendi yurduna düşman, onun kadar, hatta ondan da yabancı yoz politikacının, belirli bir sınıfın çıkarı uğruna Türkiye'nin kaderini enflasyonun her türlüüne bağlaması sonucu, aslında Türkiye'ye bir RÖNESANS çağı getirmesi gereken Cumhuriyet sonrası fırsat da kaçırıldı.’ ’

Burak, tıpkı yaşadığı veya etkilendiği birçok olay gibi Kurtuluş Savaşı’nı konu aldığı ya da içinde buna göndermeler bulunan birçok resim yapmıştır. Bu resimlerin geneline bakıldığında ise ünlü milis komutanı Kara Fatma’yı konu aldığı yapıtı gibi istisnaların dışında (Resim 10) önemli kişilikler üzerinde durmak yerine sıklıkla Savaş Gazisi gibi daha kolektif ve anonim kimlikler üzerinden işlendiği görölmektedir (Örn. Resim 46, Resim 47, Resim 48). Savaş Gazileri, Sanatçı’nın birçok resmindeki hem bir zamanlar sadece kendi yurtlarını işgalcilere karşı savunmuş, Yıllar geçmesine rağmen mütevazı hayat koşulları pek değışmemesine rağmen vakur ve mağrur ihtiyar savaşçıları selamlamak adına hem de o dönemde yaşanan olumsuz sosyal gelişmelere dair mizahi bir gönderme ögesi olarak çıkış noktasını oluşturmuştur. Kuvayı Milliye isimli bu litografi çalışmasında (Resim 46), Burak’ın ‘‘Gazi’’ teması üzerinden Kurtuluş Savaşı okuması yaptığı resimlerinden biridir. Resmin merkezinde aksakallı, keskin bakışlara sahip, dudaklarında ince bir tebessümün ayırt edilebildiği yaşlı bir adam başı görölr. Bir gazi olduğu ise başındaki kalpağı, omzundaki fişekliği ve göğsündeki İstiklal madalyasından kolayca anlaşılabilmektedir. Sağ yanında ise koyu renk bir çemberle çevrelenen bir madalyonun içinde Mustafa Kemal Atatürk olduğu anlaşılan bir general portresi bulunur, Altında ise bir grup Kuvayı Milliye süvarisi yer alır. Resmin alt kısmında ise çok figürlü karmaşık bir kompozisyon dikkat çekicidir. Arka kısımda yarım boy porteler biçiminde yan yana sıralanmış bir grup Kuvayı Milliyeci portresinin tam

önünde kaldırım taşlarıyla kaplı bir kıyı şeridi görülür. Giydikleri etek ve ayakkabıdan dolayı giydikleri geleneksel Yunan giysileriyle bilinen Evzon askerlerinden oldukları anlaşılan bir grup ise kıyıdan denize atlayarak artlarında kalan gruptan kaçmak için, denize atlayarak kaçmaya çalıştıkları, başka bir deyişle “denize döküldükleri” anda betimlenmiştir.



Resim 46. Cihat Burak, Kuvayi Milliye, 1988, Litografi, 40x29 cm, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonu (Pera Müzesi, 2013, s. 46)

Burak'ın bu taşbaskı resminde, özellikle baskı resim türlerinde verdiği eserlerde rastlanan çeşitli imgelerin bir araya getirilmesiyle oluşturduğu kolajcı yaklaşım teknikleriyle bir kimlik imgesi oluşturduğu görülmektedir. Bu imge kimliğinin, Yaşlı bir gazi portresi üzerinden giderek bütün savaş gazilerini tek bir anonim ve kolektif bir kimlik altında topladığı anlaşılmaktadır. Bir yanda çember içinde Mustafa Kemal Paşa portresiyle birlikte, Bir grup Kuvayı Milliye atlısı ve Sanatçı'nın mizah anlayışının bu eserdeki yansıması olarak görülebilecek olan İzmir Kordon boyu sahil şeridinden denize dökülen Yunan Evzon askerleri

gibi imgeleriyle, Kurtuluş Savaşı'nın hem bir bireyin hem de bir grubun tanıklığı üzerinden betimlenmiştir.

Cihat Burak'ın sanatında işlediği temalara yaklaşımı göz önüne alındığında, işlediği temayı tek resimle sınırlamak gibi bir şartlanmanın olmadığı görülür. Ayrıca Burak, işlemiş olduğu temaları tek bir kompozisyon biçimi içerisinde işlememiş. Eserlerinin ana konuları sıklıkla farklı yüzey, başlık ve mekân çeşitlemeleri içerisinde ele alarak, yapıtının ana tema, vasıf ve olgularının çeşitlenmiştir. Kuvayı Milliye Gazileri temalı eserleri, Burak'ın farklı çözümlemeler içerisinde çeşitlemelerini yapmış olduğu temalarından bir tanesi olmuştur.



Resim 47. Cihat Burak, Kuvayı Milliye Gazileri, 1981, Serigrafi, 37x50 cm, İMOGA Koleksiyonu (Pera Müzesi, 2013, s. 47)

Cihat Burak'ın Kuvayı Milliye Gazileri konulu resimlerine bakıldığında genel olarak bir tür figür grubu anlayışı üzerinde çalışmayı tercih ettiği görülmektedir. Resim 47 ve Resim 48'te görülmekte olan eserler, sanatçının bu konu üzerindeki genel eğilimini taşıyan resimlerine örnek teşkil etmektedir. Genel olarak Dolmabahçe Sarayı Taç kapısı önü resmedilen mekân olarak görülmektedir. Gazi grubunun özellikle bir sarayın kapısı önünde resmedilmelerinde ise derin bir anlam taşımasının amaçlandığı görülmektedir Günbilen'in gazi grubu hakkında yapmış olduğu tanımda değindiği gibi (2009, s. 45):

Bu yaşlı, sevimli ama dirençli insanlar/ingeler, Cihat Burak Resmine özgü ve üstünde ayrıca durulması gereken bir imgenin tekrarı. Başka resimlerinde ve yine tekrarlarla onları daha çok Dolmabahçe Sarayı ön cephesi önünde resimliyor. Sarayın önünde ‘ihtilalciler’ olarak. Dünyanın hiçbir toplumsal devrimi bu kadar kırılğan ama dirençli; sevimli ve meşru imgeleştirilemedi. Burak Türk Devriminin ikonunu böyle kuruyor. (yaşlı insanın kaybedecek ama kazanacakta bir şeyi yoktur çünkü onurundan başka.)



Resim.48. Cihat Burak, Dolmabahçe Sarayı Kapısı, 1967, Tuval üzerine yağlıboya, 97x146 cm, İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu (Çetin, 2008, s. 85)

Her iki resmin kompozisyonun Sanatçı’nın istifçi anlayışına göre daha sade bir kompozisyon yapısına sahiptir nitekim resimde sadece iki ögenin bulunmaktadır. Kompozisyon bu iki öğeden oluşturulmuştur. Arka planda görülen Dolmabahçe Sarayı’nın Taç kapısı ile Resmin adından anlaşılabilceği gibi taç kapının önünde bulunan gaziler grubu resmin ana yapısını oluşturmuşlardır. İki resmin arasındaki tek fark ise Resim 48’de görülen boğazın Anadolu kıyısı ve yapılarının görülmesiyle birlikte Saray kapısının daha büyük betimlenmesi sonucu Gazi grubunun Resim 47’le kıyasla daha ufak boyutlarda betimlenmiş olmasıdır. Özellikle Resim 47’de görülen Gazi grubunun giydikleri üniformaların üzerinde bulunan fişeklikler, dürbünler, hançerler, kırbaç ve tüfekler gibi ayrıntılar detaylı bir biçimde işlenmiştir. Kompozisyon ile üretim sürecinde kullanılan teknik dışında bu iki resim arasında hiçbir fark bulunmamaktadır. Sadece Dolmabahçe Sarayı Kapısı (Resim 48) resminin

Sanatçı'nın Kuvayi Milliye Gazilerini konu aldığı eserlerin ilk örneği olduğu söylenebilir, Resim 46'daki Serigrafi çalışması ise Sanatçı'nın daha sonra bu temayı yeniden ele almış olduğu bir yapıttır. Bu sebeple Tansuğ'un tanımı aslında Resim 48'de görülen Dolmabahçe Sarayı Kapısı isimli yağlıboya resmin sol köşesinde yer alan Gazi grubu için yapılmış olsa da aynı özelliklere sahip olmasından ötürü Resim 47'de görülen Kuvayi Milliye Gazileri isimli eseri kapsamaması için bir sebep görülmemektedir: (Tansuğ, 1979 aktaran Sarıdikmen, 2006, s. 97):

Resimdeki figür grubu, fani yaşamı bu sarayda son bulan Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın, Kurtuluş Savaşı anılarını çağrıştıran, onun yalın ve mütevazı yaşamını simgeleyen bir anlam taşıyor. Saray girişi'nin beyaz süslü taşlarıyla şatafatlı görünümüne karşı, gaziler grubu, Mustafa Kemal'in Kuvayi Milliyeci ruhunu kutsayan, yoksul istiklal savaşçılarıdır.

Burak, her iki resmin arka fonunda görülebilen Sarayın Taç Kapısı bölümünün betimlemesini büyük bir titizlikle yapmış ve hiçbir mimari detayı betimlemekten kaçınmamıştır. Mimari öğelerdeki titiz detaycılığın büyük ölçüde Sanatçı'nın mimari eğitimi görmüş olmasının yansıması olmuştur. Öte yandan Gaziler serisinin içinde Burak'ın kaybolan değerlere, korunamayan toplum erdemine ve yozlaşmış toplumsal algılara getirdiği eleştirel yaklaşımının yansımalarını da içerir. Burak o dönemin Gazi kavramında bile rastlanılan olumsuz anlam değişimini yine Gazi imgesiyle betimlemeyi uygun bulmuş ancak birtakım söz oyunları ile ifade etmekten geri durmamıştır. Küpçüoğlu bu anekdotla ilgili şu açıklamayı getirir (Küpçüoğlu, 2021):

Onun özellikle resimlerinin adı çok ilginçtir. Mesela çalışmalarından biri 'Dolmabahçe Sarayı'nın Önünde Malül Gaziler'dir ama o 'Mamul Gaziler' diye yazdı. Çünkü bu elbiseyi giyip kendisine malül gazi diyen insanlar da çoktu ve onların gerçek gazi olup olmadığını da bilmiyorduk. Ama bu tür insanlar o dönemlerde geziniyordu.

Bu anekdot ve bilgiler çerçevesinde Burak'ın Gazi resimlerine bakıldığında, bir zamanlar yurtlarının varlığı ve için canlarını ortaya koymuş olmalarına rağmen zaman içinde gereken değeri göremeyen hatta unutulmakla beraber değerlerinin sömürüldüğü görülen yaşlı savaşçıların hatıralarını yeniden canlandırmaya çalıştığı görülür. Bu resimlerle birlikte varlıkları yeniden hayat bulmuştur ve bir bakıma hak ettikleri bir biçimde hatıraları onurlandırılmıştır. Öte yandan Gazilerin kimliği ve hatırası üzerinden kişisel yara sağlamak isteyenler de göz ardı edilmemiş, Bu kişi ve zümrelere Burak kendi nezdindeki değerlendirmesini eserlerinde çeşitli biçimlerde yansıtmıştır.

Cihat Burak'ın birçok eseri, Bu çalışma kapsamı altında daha önceden gösterilmiş olan örneklerde görülebileceği üzere simgeci bir anlatım diline sahiptir. Sanatçı'nın özellikle mizahi, siyasi ve tarihi göndermeler birçok eserinin bu ifade biçimi temelinde yaratmış olduğu göze çarpmaktadır. 23 Nisan 1981 isimli resminde (Resim 49) Sanatçı'nın çeşitli simgeler yüklemiş olduğu imgeleri bir araya getirerek oluşturduğu alegorik yaklaşımının bir örneği görülür. Bununla birlikte daha önceki resimde yer alan birçok imgeyi daha sonraki resimlerinde bir kompozisyon imgesi olarak yer aldığı sıklıkta görülür. Bu resminde görülebileceği üzere Gazi figürleri resmin iki yanında yer almaktadırlar, bundan ötürü Burak'ın birçok resminde yer alan Kuvayi Milliye Gazileri bu resimde yerini bulmuştur.



Resim 49. Cihat Burak, 23 Nisan 1981, 1981, Tuval üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon (Günbilen, 2009, s. 68)

Ancak asıl dikkat çekici özellik ise resmin merkezinde yer alan üzerine giydiği yeniçeri kostümüyle görülen Mustafa Kemal Atatürk figürüdür. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşının başlamasından kısa bir süre önce, askeri atışe ünvanıyla bulunduğu Sofya'da katıldığı bir kostüm balosunda giydiği kostümüyle çekilen bir fotoğrafından resmedildiği anlaşılmaktadır (Resim 50) Atatürk figürünün sol ayağının altında ise sırt üstü uzanmış halde görülen bir yavru aslan resmedilmiştir, Sağ yanında çiçekli bir vazo bulunur. Bu grubun arkasında sıralanan bahçe korkulukları resmi ikiye bölmektedir. Arka fonun sol kısmında denizin üstünde günbatımı manzarasıyla beraber fabrika bacaları, dişli çarklar arasında bir

çocuk yüzü görülmektedir. Sağ kısımda ise bir tepeye kurulmuş, bir kulesinde bayrak dikili bir kale resmedilmiştir. En arkada ufuk çizgisinin üstünde bir grup kalyon sıralanmıştır. Resim en üst kısmında yazınında kullanılmış olduğu görülmektedir. Ortada Atatürk'ün doğduğu yıl ve doğumunun 100. Yılı olan 1881-1981 yazılmışken, Sağ ve Sol kısımda iki dize göze çarpar:



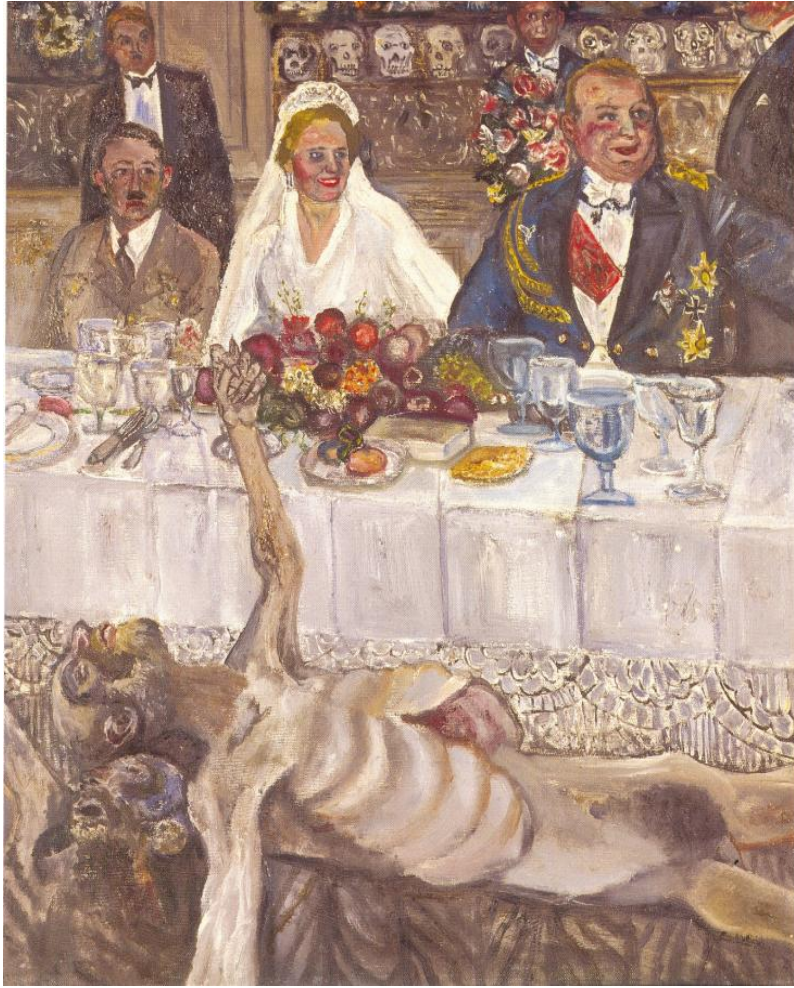
Resim 50. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1914 yılında Sofya'da bir kıyafet balosunda çekilmiş bir fotoğrafı (İşte Atatürk, 2021)

“Mezarından kalkmış ta sanki bize bakıyor/ Gözlerinden insanlığa saygı ve muhabbet akıyor”

Burak, bu resmini, verdiği bir demeçte en sevdiği tarihi kişilik olarak belirttiği Atatürk'ün büyük ihtimalle 100. Doğum yılı sebebiyle yapmış olduğu bu eserinde geçmişe yönelik bir hatıra olması amacıyla resmetmiştir. Bir bayram günün verdiği esinle yapılmış olan bu resimde bulunan çeşitli imgeler göz önüne alındığında, geçmiş ve geleceğin, hayal ve gerçeğin içinde karışık bir araya getirildiği zemine sahip bir kompozisyon anlayışına sahip olduğu görülür. Atatürk'ün iki yanına Gazi figürlerini eklemiş olması ayrıca dikkat çekmektedir. Büyük olasılıkla Kuruluş ve Kurtuluş için gerçekte savaşçı çalışanları

simgelediği anlaşılmaktadır. Öte yandan sanatçının ulaşılmasını arzuladığı anlaşılan, gelecekteki Türkiye’yi fabrika bacaları, dişli çark ve genç erkek figürüyle yansıtmaya kaygısıyla hareket ettiği anlaşılmaktadır. Özellikle arka fonda görülen hisar ve kalyon filosu gibi öğelerde görülebileceği üzere geçmişe dair öğeler masalsı ve sembolik imgelerle betimlenmiştir. Bunun neticesi olarak tarihselliğin içinden çıkan masalsı bir anlatım biçimi eserin yaratımının ana faktörü olmuştur. Günbilen bu öğelerle ilgili şu değerlendirmede bulunur (Günbilen, 2009, s. 45) :

Arkada fabrika bacalarıyla ve demir çarklarla imgeleştirilen ‘kalkınma’ bu öyküyü bilenler ve inananlar için, dünyayı ‘kültürel’ değil ‘ekonomik’ terimlerle açıklayanlar için, gerçekçi hatta yaşamsal imgeler. Böylesi bir bakış, birtakım büyük devletlerin, ya da finans güçlerinin tam da resmin yapıldığı yıldan itibaren yürürlükten kaldırdıkları ve politik söylem içinde giderek ‘bir tür ironiye’ kadar uzanacak söylemler kurmaya bağladıkları yıllara ve söylemlere hiç de yabancı değil.



Resim 51. Cihat Burak, Kafatası Sevicileri, 1984-1985, Tuval üzerine yağlıboya, 62,5x50 cm, Suzan-Sami Kohen Koleksiyonu (Şapçı, 2014, s. 103)

Cihat Burak, Mizahi bilinci kuvvetli bir sanatçıdır. Tarihsel olarak yaşadığı dönemin içinde veya kişisel olarak yaşayıp tanık olduğu olay ve gelişmelerden beslenerek yaratmış olduğu mizahi bakış açısını birçok resim ve öyküsünde ortaya koymuştur. Kafatası Sevicileri isimli yağlıboya resmi (Resim 51) Tarihi dönemlere dair mizahi bir yaklaşım üzerine yaratmış olduğu eserlerdendir. Bu eserde Adolf Hitler, bir zamanlar yakın çevresinde bulunan Alman Hava kuvvetleri komutanı Hermann Goering'in düğününde görülmektedir. Hitler ve Goering ortalarında yeni gelin ile birlikte ortası çiçeklerle süslenmiş beyaz örtülü bir masanın ortasında yan yana oturmuş halde görülmektedirler. Büyük olasılıkla Kompozisyon içindeki figürlerdeki detayların betimlenmesi amacıyla eski bir fotoğrafın kompozisyona kaynak teşkil ettiği görülmektedir (Resim 52)



Resim 52. Hitler'in, Hava Kuvvetleri Komutanı Goering'in düğününde çekilmiş bir fotoğrafı (Hitler Archive, 2021)

Öte yandan resmin en önünde bir ceset figürü merkezdeki düğün kompozisyonuna bir tezatlık yaratmıştır. Özellikle omurga kemiklerinin deri altından seçilebilecek kadar sıska bir biçimde olması dikkat çekmektedir, Ayrıca düğün sofrasının arkasındaki raflarda sıralı bir biçimde dizilmiş kafatasları da bu tezatlık vurgusunu daha da güçlendirmektedir. Ön kısımdaki cesedin, ölürlen havaya uzattığı sol koluyla Nazi liderlerine doğru elini argo 'da "el hareketi çekmek" olarak tabir edilen bir konumda sabit tutmuş biçimde, adeta cellatlarına

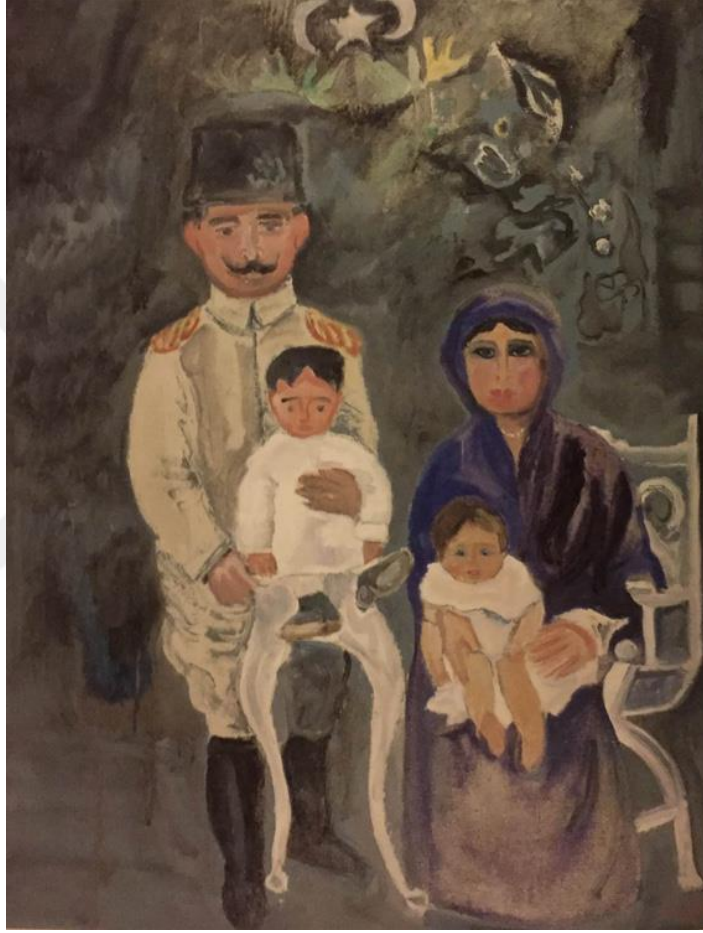
son kez meydan okur gibi görünür, Bu ilginç detay aynı zamanda resimdeki mizahi öğelerden bir olmuştur. İnsan yaşamındaki önemli dönüm noktaları kabul edilen evlilik ile ölüm süreçlerinin simgeleyen çeşitli imgelerin birlikte resmedilmesi olması ve özellikle Alman faşizminin önde gelenlerinden birinin düğün yemeğinin etrafı ceset ve kafataslarıyla çevrelenmiş bir biçimde resmedilmiş olması ironik bir anlatı ortaya koymuştur. Dünya tarihine ve uluslararası literatüre soykırım kavramının yer almasına neden olan topyekûn imha ve katliam hareketlerinin mimarlarına bir düğün sofrada kurbanlarından artakalanları eşlik eder. “Sanatçı ‘Düğün ve Cenaze’ tersinlemesi ile evrensel bir gerçekliğe, kazananlar ve kaybedenlere işaret ederken bu kez bir düğün şenliğini bir ölüm merasimi ile birlikte sergilemektedir.” (Şapçı, 2014, s. 103).

Resmin yapıldığı 1985 tarihinin, II. Dünya Savaşının sona ermesi ve sonucunda Nazi Diktatörlüğünün yıkıldığı 1945 yılının 40. Yıl dönümüne denk gelmesi, genelde gözden kaçmakla birlikte bu eserin genelde göze kaçmakla birlikte ilginç detaylarındandır. Büyük olasılıkla bu yıldönümü sebebiyle Burak’ın bu resminde, Alman faşizminin başat figürleri ile insan kadvralarını bu eserinde harmanlayarak, İnsanlığa karşı işlenmiş en büyük suç olan Soykırımı hatırlatmayı amaçlayıp, ağırlıkla mizah anlayışına dayanan kendi sanatsal anlatısı içerisinde insanlığın yüz karası olarak kabul edilen bir soykırımı dair yargısını ortaya koyduğu görülür.

3.4. Hayatlar, Hatıralar

Cihat Burak’ın yaşamında daha önce belirtildiği gibi yaşam biçimlerinin çeşitli değişimler geçirerek yer değiştirdiği, eskinin yeni karşısında tutunamayarak çözüldüğü, bununla beraber yeni yaşam biçimlerinin birbirilerini izleyerek, birinin diğerine bıraktığı bir değişim çağının büyük bir etkisi olmuştur. Dünyaya dair ilk bilgilerinin oluştuğu ve karakterinin şekillenmeye başladığı dönemde eski yaşam biçimlerinin son kalıntılarını görüp anlayarak tecrübe ettiği bir dönemdir. Bir yandan eski kültür ve yaşam biçimlerine karşı bir eğilim ve yakınlık duymuş öte yandan yaşamının bir sonraki dönemlerinde oturduğu farklı semtler ile Batı tarzı bir eğitimden gelmesi yeni kültür biçimleriyle ilişki kurmasını sağlamıştır. Sonuç olarak erken yaşlarından itibaren zengin bir kültür birikimi edinmiş, bu birikimin yaşamı ve kişiliğinde derin yansımaları olmuştur. Aynı zamanda bunların izleriyle bıraktıkları hatıralar, Burak’ı gündelik yaşamından süzdüğü birçok başlık biçimlendirmiş ve bunlarla ilgili birçok resim yapmıştır. Genellikle ilgisini çeken konularda çalışmayı tercih

ettiği bilinen bir sanatçı olan Burak'ın resminde yerini alan başka bir içeriğin kendi kişisel geçmişi ve gündelik hayatı olduğu görülmektedir. Birçok eserinde kendi ailesi, doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği mahalle, Arnavut taşlar döşenmiş sokaklar, cumbalı veya kâgir evler, komşuları veya mahalle sakinleri gibi eski hatıralarının konu alan resimler yapmış veya birçok resminde kişisel yaşamı ve geçmişini yansıtan imgelerle göndermelerde bulunmuştur. Ayrıca erken yaşlarından itibaren başından geçen olay ve hatıraları yazdığı çeşitli öykülerinde işlemiştir.



Resim 53. Cihat Burak, Zabit Ailesi, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88.5x68 cm, Özel Koleksiyon (Çalışkan, 2016, s. 83)

Zabit Ailesi başlığını taşıyan bu resimde bir figür grubunun resmedildiği görülür (Resim 53). Resmin iki yanında bir erkek ile bir kadın yer alır, kucaklarında ise birer çocuğun oturtulduğu dikkat çekmektedir, sadece erkek figürünün elleriyle kavradığı çocuğun bir sehpanın üstünde oturur. Resmin adıyla birlikte erkek figürünün üzerindeki giysisindeki kalpak, apolet ve çizme gibi öğelerden bir subay olduğu anlaşılmaktadır. Bununla beraber kadın figürünün özellikle başının üstüne sarmış olduğu çarşaftan ötürü figür grubunun da belli

bir zaman dilimine ait oldukları görünümünde betimlendikleri anlaşılmaktadır. Arka fonun koyu olduğu görülmekle birlikte hilal, yıldız veya çeşitli yaprak formlarında çeşitli dekoratif motifler dikkat çekmektedir. Bu figür grubu doğrudan doğruya bakışları izleyiciye çevrilmiş halde görülür. Resimdeki figür grubundan ve arka fonda bulunan çeşitli öğelerden ötürü, Resimde eski zamanlardan kalma bir fotoğrafı andırdığı görülebilmektedir, Resimle beraber sahip oldukları imgelerle taşıdıkları benzerlikler göz önüne alındığında Burak'ın aile fotoğrafının resmi kaynağı olduğu anlaşılmaktadır. (Resim 54).



Resim 54. Cihat Burak'ın üç yaşındayken çekilen aile fotoğrafı (Vural, 1992)

Bu eserde çeşitli imgelerin yana yana istif edildiği fotoğraf kaynaklı diğer eserlerine kıyasla daha dokümanter bir yaklaşım sezilmektedir. Fotoğraf kaynaklı olduğundan ötürü Resim daha sade bir kompozisyona sahiptir, Arka fondaki eklemeler ve özellikle anne figürünün üzerindeki mintan ve çarşafın renkleri dışında aslı olan fotoğrafa sadık kalındığı görülür. Burak'ın Zabit Ailesi kompozisyonunun farklı şekillerde değerlendirdiği görülmektedir, Örnek olarak Seramik tekniğinde çalıştığı da bilinen sanatçının yine aynı aile fotoğrafını esas alarak yaptığı bir seramik çalışması da bulunmaktadır. (Resim55) Özetlemek gerekirse, Burak'ın Zabit Ailesi kompozisyonu bir bakıma otobiyografik detaylar üzerinden

Osmanlı son dönem toplumunda yer almış çeşitli insan tiplerine dair bir örnek sunmaktadır.

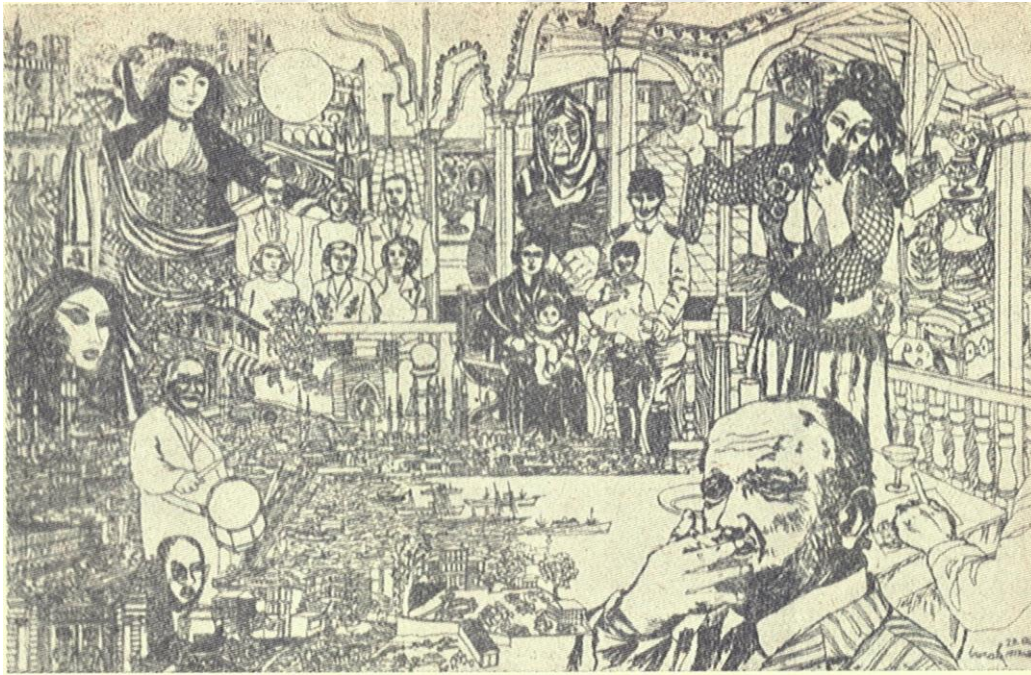


Resim 55. Cihat Burak, Zabit ve Ailesi, Beyaz Seramik, 15,5x13,5x7,5 cm, Özel Koleksiyon (İstanbul Galeri Nev, QNB Finansbank, 2018, s. 205)



Resim 56. Cihat Burak, Zabit ve Ailesi, 1970, Gravür, 32x48,55 cm, Sevil-Bertan Onaran Koleksiyonu (Çalıköğlu, 2007, s. 155)

Önceki örneklerle bir benzerlik ögesi olarak aynı ismi taşıdığı görülen Zabit Ailesi başlığını taşıyan bu gravür baskı çalışmasında (Resim 56) Burak'ın aile fotoğrafının kompozisyon içinde yer alan imgelerden biri olduğu görülür. Zabit Ailesi imgesi daha ufak boyutlarda olmasına karşın kolayca göze çarpmaktadır. Bu eserde ise sanatçı'nın yine çeşitli yapıtlarında görülen çok imgeli ve çok figürlü kompozisyon anlayışı içinde Burak'ın aile fotoğrafı resmin önemli imgelerinden birini oluşturmuştur. Bununla beraber resmin farklı köşelerinde çeşitli figürler görülür. Zabit Ailesi imgesinin hemen ardında büyük olasılıkla Burak'ın çocukluk dönemini beraber geçirdiği anneannesi olduğu anlaşılan başı örtülü yaşlı bir kadın portesi koyu tonların yüz ve baş kısmında görülen yoğunluğuna rağmen seçilebilmektedir. Zabit Ailesi grubunun sol kısmında bir grup kadın ve erkek yer almıştır, bu grubun yan yana oturanlar ve ayakta kalanlar şeklinde dizildiklerinden ötürü yine bir fotoğraftan kompozisyona dâhil edildiğine dair bir izlenim uyandırır. Yanlarında elinde bir kumaşı kavramış halde görünen kadın figürünün ise üzerindeki giysilerinden ve resmedildiği üsluptan ötürü Osmanlı minyatür resminin örneklerinden birine ait olduğu anlaşılmaktadır, Bu figürün sol alt kısmında ise “uzun siyah saçlı, açık alınlı, kara gözlü, vahşi bakışlı bir güzel kadın izleyiciye doğru bakmakta.” (Gürel,1992, s.17)



Resim 57. Cihat Burak, Anılar 2, 1969, 32x49 cm, Kağıt üzerine Mürekkep, Özel Koleksiyon (Mimarlık Dergisi, 2020)

Resmin sağ köşesinde bir Osmanlı evinin iç mekânına ait olduğu anlaşılan sütun ve tavan bağlantıları ve bir sıra korkuluk görülmekteyken bu yapının ortasında bir elinde gül ile

mikrofon tutmakta olan bir kadın figürü yer alır. “elindeki kaşıklar ve yercesine ağzına soktuğu mikrofon, file elbisesi, şalvarını tutan göbeğinin üstündeki süslü kemeriyle tartışmasız doğunun gece yaşamından bir muganniye” (Gürel, 1992, s.17-18). Altında ise sigara içen seyrek saçlı bir erkek portresi görülür, Bu figürün sahip olduğu fizyolojik yapı itibarıyla sanatçının kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Sağda ise bir masa üzerinde kalem tutan bir el görülmektedir. Resmin etrafında Osmanlı dönemi yapılarının çarşı kapısı ya da cumbalı evler gibi çeşitli örnekleri yer alırken, Galatasaray Lisesi giriş kapısı, Notre Dame katedrali gibi yapılar da resmin kompozisyonunda yer almıştır. Resmin alt kısmında ise geniş bir Haliç panoraması dikkat çeker. Baskı resim tekniği kullanılarak yapılmasının etkisi olarak çizgi ağırlıklı bir yapıya sahip olduğu görülür. Özellikle figür ve bina betimlemelerinde keskin bir detaycılık göze çarpar. Bununla beraber orta ve koyu tonlamaların kullanıldığı dikkat çekmektedir, Baskı resim tekniğinin etkisi olarak koyu ve orta tonların ayrımları daha keskin ve yoğun bir görünüm kazanmıştır, Bazı yerlerde ise ton ayrımları dikkat çekse bile bu ayrımların bulunduğu bölümler sadece dış çizgilerden ibaret kalmışlardır. Bu baskı resim çalışmasında dikkat çeken bir ayrıntı ise Burak’ın daha önce yapmış olduğu bir desen çalışmasının kaynaklık etmiş olduğu görülmektedir. (Resim 57).

Otobiyografik öğelerin bulunduğu bu yapıtta, Burak’ın geçmişinin geniş bir özeti olarak değerlendirilecek imgelerin bir arada bulunduğu görülür. Aile fotoğrafı resmin ortasında görece kısa ebatlarda betimlenmesine rağmen kolayca seçilebilmektedir, Arkadaş çevresi olduğu anlaşılan grup yan yana dizili, fotoğraf çektirir gibi bir görünümde sıralanmışlardır. Mahallesinde veya bulunduğu çeşitli yerlerde ilgisini çekmiş çeşitli tipler resmin belli köşelerinde belirmiş bir şekilde betimlenir. Oturduğu evlerdeki mimari öğeleri resimde geniş alanları kaplamıştır. Yaşam boyu yaşadığı semtlerde, okuduğu kitaplarda karşısına çıkmış eski kültürün minyatür figürleri ya da camiler, çarşılar, ahşap veya kâğıt evler gibi çeşitli yansımaları ve çeşitli yıllarca kaldığı Paris’i anımsatan yapılar resimde görülebilmektedir. Aynı şekilde okuduğu okulun giriş kapısı alt kısımlardan seçilebilmektedir. Hayatında yer eden kimi kadınların da resmin çeşitli yerlerinde yer aldığı anlaşılmaktadır “yaşanmış nice Paris/İstanbul gecelerinin simgeleri belki de bu kadınlar” (Gürel, 1992, s.18) . Son olarak Resmin en alt kısmında bulunan Burak’ın oto portresi ve onun arkasında görülebilen Haliç manzarasıyla bu görünümü tamamlanmıştır. Kısaca, bu baskı resim çalışmasında geçmiş hayatında iz bırakan çeşitli olgulara dair bir izlenim oluşturan çeşitli imgeler sanatçı’nın istifçi resim anlayışı çerçevesinde düzenlediği kompozisyon düzeni içinde bir araya getirilmiştir.

Daha önceki bölümlerde değinildiği üzere Cihat Burak'ın birçok resminde yakın çevresinde bulunmuş veya ilgisini çekmiş gerçek hayattan kişilerin konu veya bir imge ögesi olarak yer aldığı görülür. Bununla beraber sadece özel kişilikler anlamında değil çeşitli unvan ve vasıflardan tiplere ve karaktere dair birçok resim yaptığı görülmektedir. Bunların içinde Sanatçı'nın günlük yaşamında karşılaşmış ilgisini çeken karakterlerle birlikte, Tarihin çeşitli dönemlerinde yer almış, geçmişle bağları olan çeşitli tiplerde bulunmaktadır. “Yağlı Güreşçiler, Efeler, Karagöz, Tulumbacılar, Sokak Satıcıları erken dönemli yapıtlarında ve geç dönemli yapıtlarında sürekli işlediği konulardır” (Vural, 1992, s. 37) .



Resim 58. Cihat Burak, Efeler, 1964, Tuval üzerine Yağlıboya, 92x64 cm, Özel Koleksiyon (Cihat Burak, 1991, s. 94)

İnsan tiplerine yönelik çalışmalarının özellikle 1950'li yılların ortasında Paris'te bulunduğu dönemde yapmaya başladığı “Fotoğraf Çektirenler” serisiyle beraber başladığı görülmektedir. Burak'ın bu serisinde toplumdaki çeşitli tiplerin toplu halde fotoğraf çekirmek amacıyla verdikleri pozlar üzerine çalıştığı bir seri olmuştur. Bu serinin kapsamında Burak'ın izinli askerler gibi bu seri üzerine çalıştığı yıllara ait tiplerle

birlikte Pehlivanlar ve Efeler gibi Osmanlı döneminden kalma tiplerinde konu alınmıştır. Özellikle Eski tiplerini poz vermelerini konu alan resimlerin, 19. Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren çeşitli fotoğrafçılar tarafından çekilen Osmanlı toplum yaşamından çeşitli tiplerin gösterildiği kartpostal fotoğraflarından esinlendiği anlaşılmaktadır.

Burak'ın Efeler ismini verdiği resmi (Resim 58) Fotoğraf Çektirenler serisinin bu minvalde örneklendirilebilecek eserlerindendir. İki kişilik bir figür grubundan oluşan bir kompozisyon üzerine kurulmuştur. Bu resimde “İki Aydın Efesi yerel kıyafetleri içinde fotoğraf çekilirken gösterilmiştir.” (Vural, 1992). Bilindiği üzere Efeler, Batı Anadolu bölgesinde çeşitli dönemlerde merkezi yönetimle çatışmalar girmiş silahlı çete gruplarının liderlerine verilen unvandır. Asi tavırları, özgürlüklerine düşkünlükleri ve adalet arayışlarıyla halk kültüründe büyük etki yaratmışlardır. Ayrıca özgün giyim ve kuşamlarından ötürü, 19.yy'da fotoğraf tekniğinin gelişmesiyle beraber Osmanlı toplum kesimlerinin yansıtıldığı birçok fotoğrafa konu olmuşlardır. Resmin Arka fonunda koyu yeşil fon renk üzerinde sarı ve pembe lekeler ile bitkisel süsleme motifleri görülmekte olup, görünüm itibarıyla resmin bir fotoğraf stüdyosu içerisini betimlediği izlenimini yaratmıştır.

Figürlerin detayları incelendiğinde, üzerlerindeki bulunan giysilerin tüm detaylarıyla işlenmiş olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle kuşak, mintan, cepken gibi yerel giysi çeşitlerinin üzerinde bulunan süsleme motiflerinin betimlenmesinde titizlikle durulmuştur. Bunun için giysilerin çeşitli köşelerinde fırçanın yanında ıspatula teknikleriyle motiflerin çizgilerinin belirlendiği göze çarpar. Ayrıca Efe giysilerinin canlı ve parlak renklerde boyanmış olması da başkaca dikkat ekici bir olgudur. Cihat Burak'ın Efeler resmi, Paris'te yaşadığı yıllarda sanatçının ilginç bir anısında yer almıştır. O günlerde atölyesini ziyaret eden bir galericinin arasında geçen bu anıyı daha sonra kaleme alacağı Zenci Kalınız isimli öyküsünde anlatacaktır (Burak, Zenci Kalınız, 1982, s. 12):

“Odaya biraz çeki düzen verip Perşembe günü beklemeye başladım, tam saat ikide kapı hafifçe vuruldu, baktım o. oturdu biraz nefes aldı, dört kat çıkmış adamcağız bu yaşta, hem nefes alıyor hem de duvarda asılı «fotoğraf çektirenler» serisinden büyükçe tuallere bakıyordu, maç dönüşü resim çektirenler; izinli askerler, efeler filân vardı. Yan yana iki aydın efesine gözleri takıldı :

— Kimdir bunlar, dedi: «des bandits» (eşkılar mı?).

— Yok mösyö eşkıya filan değil, bunlar bizim Akdeniz kıyıları yerel tiplerimiz (figures locales).

— Aman mösyö dedi, bunları kim alırdı evine asar, benim evimde böyle bir resim olsa ben uyku uyuyamam



Resim 59. Cihat Burak, Curalı Efe, Kağıt üzerine tükenmez kalem, 18x20 cm, Mengü Ertel Koleksiyonu, (Bozlu Art Project'in izniyle)



Resim 60. Efe Kartpostalı, 19.Yüzyıl (Pera Mezat, 2021)

Burak'ın fotoğraf çektiren efeler konusundaki eğilimi sadece tek resimde görülmez, Efe konusunu çeşitli resimlerinde işlemiş ve hatta efe çizimleri yapmıştır. Curalı Efe başlığındaki taşıyan tükenmez kalemle yapılan bu çiziminde (Resim 59) üzerindeki giysilerle geleneksel efe giyimi özelliklerini bütünüyle sergileyen bir Batı Anadolu Efesi görülür. Figürün ana hatları ve giyim özelliklerinin aynı zamanda tonlamaları da oluşturan kısa kenar çizgileriyle belirlendiği görülmektedir. Bir eliyle dipçiği yere dayanmış silahını tutmakta öbür eliyle yanı başına yerleştirilmiş bir sütuna yerleştirmiş, parmaklarının ucuyla cura adı verilen müzik aletini tutmaktadır. Efenin elini dayadığı sütun ögesinden ötürü çizimin kompozisyonuna 19. Yüzyıl sonlarında bir fotoğraf stüdyosunda çekilen bir Efe fotoğrafı kaynak olduğu anlaşılmaktadır. (Resim 60)



Resim 61. Cihat Burak, Pehlivanlar, 1955, Kontrplak üzerine Yağlıboya, 72x59 cm, Taviloğlu Koleksiyonu. (Şapçı, 2014, s. 87)

Cihat Burak'ın geleneksel değerlere karşı ilgi ve saygısına dair birçok resminde izler görülebilmektedir. Bunlardan biri 'de geleneksel spor dalları olarak adlandırılan “ata sporu” dallarından biri olan yağlı güreşlerdir. Burak bir röportajında yağlı güreşe duyduğu

ilgi ve sempatiyi, güreşin usullerini sevdiği yönünde belirtmiştir. Bununla birlikte Geleneksel güreşin, 19. Yüzyıl'ın son çeyreğinde Osmanlı Devleti'nin Batı'ya tanıtımında büyük rol oynadığı görülür. Avrupa ve Amerika'ya Koca Yusuf gibi güreşçilerin gönderildiği, Pehlivanların, Osmanlı toplumundan çeşitli kesitlerin gösterildiği kartpostal fotoğraflarına konu oldukları bilinmektedir. Fotoğraflar Serisi içerisinde bir diğer dikkat çekici eser olan Pehlivanlar resminde bu nüvelerde esintiler görülmektedir. (Resim 61) İki pehlivan figürü geleneksel güreş usulleri gereğince vücutlarının üst kısımlarının çıplak, sadece alt kısımlarında giydikleri geleneksel güreş giysisi kispetlerini giymiş olarak, çeşitli motiflerle bezenmiş bir panonun önünde poz vermiş halde görülürler. “Pehlivanların duruşları güreşe başlamadan hemen önceki ana işaret eder. Karanlık bir ortamda resmedilen pehlivanlar tüm ciddiyetleriyle yüzlerini izleyenlere doğru dönmüşlerdir.” (Dindar, 2019). Siyah fonda bitki motifleri ve çeşme tasviriyle beraber, sol üst kısımda Eski Türkçe bir yazı görülür. Resmin en sağ kısmında ise mermer kaideli bir vazoyla içinde çiçekler görülmektedir. Fonundaki imge ve yazılardan ötürü resim, Osmanlı toplumunun çeşitli kesimlerinin gösterildiği kartpostal fotoğraflarıyla uyuşan bir görünüm sergiler, Bu sebeple bu eserde Burak'ın esin kaynakları bütün yönleriyle görülür.



Resim 62. Cihat Burak, Huzûr Peşrevi, Seramik Pano, Çap: 47 cm, Özel Koleksiyon (Alif Art, 2020)

Huzûr Peşrevi isimli seramik çalışmasında (Resim 62) görülen imgeler incelendiğinde Burak'ın pehlivan temasının işlendiği çalışmalardan olduğu görülmektedir. Bu eserde yine güreşe hazırlanan ki pehlivan görülür. Bunun bir göstergesi olarak eserin ismindeki peşrev kelimesinin bulunmuş olması görülür, Nitekim geleneksel güreş terminolojisinde peşrev kelimesi, güreş geleneğinin kültleşmiş olan güreşten önce pehlivanların elleriyle öteki ellerine veya uyluk bölgelerine vurarak yaptıkları güç gösterisi amacını taşıyan jestlere verilen isimdir. Eser ismindeki diğer kelime ise olan Huzur başlığı ise Osmanlı güreş sporunun eski bir geleneğinin önemli bir etkinliğinin adını taşımaktadır. “Osmanlı padişahlarının güreşe düşkünlüğü; güreşin en çok sevilen spor olmasını sağlamıştır. Padişahların huzurunda yapılan güreşlere de “*Huzur Güreşleri*” adı verilmiştir. Ve Huzur güreşleri Osmanlı döneminde yıllarca süregelen bir gelenek haline gelmiştir.” (Yazıcı, Bayraktar, & Taşgit, 2012, s. 99)



Resim 63. Stanislaw Chlebowski, Sultan Abdülaziz, (Detay) 1867, Tuval üzerine yağlıboya, 245x165 cm, Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu, (Kaya, 2019, s. 96)

Kabartmanın tam ortasında ve pehlivanların arasında tahta oturmuş bir figür göze çarpar, Oturduğu taht ve üzerindeki giysilerden ötürü 19. Yüzyıldan bir Osmanlı padişahı olduğu açıkça görülmektedir. Padişahın portresinin betimlendiği ve büyük olasılıkla Burak'ın bu yapıt üzerine çalışırken yararlanmış olduğu yağlıboya resimlerle (Resim 63) birlikte birtakım tarihsel bilgiler göz önüne alındığında tahtında oturmuş biçimde betimlenen kişinin Sultan I. Abdülaziz olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Abdülaziz'in saltanatı süresince güreş sporuna özel olarak ilgi duyduğu ve önem verdiği bilinmektedir. “Sultan Abdülaziz; aşırı

derecede güreş meraklısıydı. Onun devri; pehlivanlarımız için “İkbal devri” olarak kabul edilir. Abdülaziz’in güreş sevgisi nedeniyle; güreş tarihinde yeni bir dönem başlamış oldu ve Anadolu’dan ve Rumeli’den nl pehlivanlar İstanbul’a gelmeye başladılar.” (Yazıcı, Bayraktar, & Taşgit, 2012, s. 100-101)

Abdülaziz’in solunda ise bir Osmanlı tuğrası eklenmiştir. Sultan’ın oturmuş olduğu tahtın sağ arka çaprazında ise ellerini kavuşturan bir figürün detayları göze çarpar. Bu figürün ancak kolları ile alt gövdesinin belli bir kısmı görünmekte olmasına rağmen omzuna sarmış olduğu çapraz şerit, beline kuşanmış olan merasim kılıcı ile giysisinin bilek kısımlarında bulunan işlemeler açıkça görülmektedir. Bu ayrıntılardan dolayı tipik bir Osmanlı son dönem üst düzey bürokratı olduğu anlaşılmaktadır. zetleyerek ele almak gerekirse, Burak’ın bu eserinde geleneksel güreş sporunun Osmanlı döneminde görülen özel bir geleneğinden esinlendiği kendi özgün bakış açısından değerlendirerek işlediği görülmektedir.



Resim 64. Cihat Burak, Levend, Kâğıt zerine tükenmez kalem, 22x9,5 cm, Mengü Ertel Koleksiyonu (Bozlu Art Project’in izniyle)

Levend ismi verilmiş bu çizimde (Resim 64), İsimden anlaşılacağı üzere Tarihin belli bir Osmanlı ordusunun içerisinde varlık göstermiş birimlerinden biri olan Leventlere mensup bir figür görülmektedir. Burada Levend figürü bir elinde kuşağına sarılı hançerlerinden birine kenetlenmişken, öbür eliyle omuzuna sarkmış olan tüfeğinin dipçik kısmını tutmaktadır. Kuşağına bir tabanca, bir kılıç ve hançer yerleştirdiği görülmektedir. Daha büyük bir çalışma için bir kaynak oluşturması amacının taşıdığı anlaşılan bu çizimde detaycı bir yaklaşımdan ziyade daha taslak üzerine kurulu bir anlayış görülmektedir. Tonlamaların daha çok figürün beline sardığı kuşak ve onun altındaki giydiği şalvar kısmında yoğunlaşır. Buna rağmen Levend'in giysisindeki çeşitli öğeler olan kuşak, cepken ve şalvar gibi tarihi giyim modelleri ve Levend'in kuşağına sarılmış olan silahlarının ayırt edilebilecek netlikte olduğu görülür.



Resim 65. Cihat Burak, Figürlü Kompozisyon, 1975, Tuval üzerine yağlıboya, 33,5x24,5 cm, Özel Koleksiyon (Beyaz Müzayede, 2009, s.158, dolandagel,2020)

Figürlü Kompozisyon isimli bu resimde (Resim 65) , Burak’ın tarihin belli dönemlerinden çeşitli tipler üzerine yapmış olduğu resimlerdendir. Bu resimde sade bir kompozisyon anlayışının hâkim olduğu görülmekte olup, Üç ana imgeden oluştuğu görülmektedir. Arka fondaki ufuk çizgisi üzerinde beliren bir kalyon silueti ile bu kalyondan sarkmış zincirlerle resmin alt köşesinde görülen, yatay bir şekil almış bir çapa ve resmin düzlemini boydan boya kaplamış olan bir figürle birlikte resmin temel yapısını oluşturmuştur. Figürün üstünde görülen giysi detayları ile sahip olduğu çeşitli aksesuarlardan ötürü bir Osmanlı Levendi olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle arka fonda görülmekte olan kalyon silueti ile Levend figürünün ayakları arasından kolayca görülebilmekte olan çapa imgesi, bu izlenimi güçlendirecek bir etki yaratmıştır. Levend figürünün başında görülen sarığının, üstündeki yelek ve gömleğin bezeme motiflerinin özenle resmedildiği görülür, Bununla birlikte kalyonda görülen aslan süslemesi, pencere ve arka kısmında görülen fener gibi dikkat çekici imgeler detaylı bir şekilde resmedilmiştir. Figürün arkasında görülen çapanın yatay bir şekilde su üzerinde yüzmekteymiş gibi görülür, ayrıca normal büyüklüğüne görece daha büyük çizilmiş olduğu diğer bir dikkat çekici detaydır bundan dolayı bu resimde çapa imgesi üzerinden hat sanatına gönderme yapmanın amaçlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Burak’ın bu resminde renk kullanımı bakımından klasik batı resim sanatındaki natüralist uygulamalarla daha tutarlı bir yaklaşımda olduğu anlaşılmaktadır, Bununla birlikte imgelerin betimleniş şeklinde geleneksel resim üsluplarının etkileri ağır basar. Özellikle Levend, kalyon ve çapa imgelerinin bundan ötürü belli bir üsluba göre belirlenen bir yaklaşım üzerinden daha keskin hatlarla resmedildiği görülür.

Cihat Burak’ın birçok eserinde günlük yaşam sahnelerinden çeşitli öğelerin önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Gündelik yaşamın çeşitli öğelerini çeşitli çalışmalarında kullanmış olan Burak’ın eserlerinde sosyal hayatın içinde önemli bir yeri bulunan sokak satıcılarının önemli ve sıklıkla işlenmiş bir konu olduğu görülür. Yüzyıllar boyu İstanbul’un gündelik yaşamının tanıdık yüzleri olan sokak satıcıları, kentin simgelerinden biri olmuş, sosyal yaşamda önemli bir yere sahip olmuşlardır. Özellikle belli bir alım gücünün altındaki toplum kesimlerinin yeme-içme ve giyim gibi ihtiyaçlarını büyük ölçüde karşılayabildiği tek nokta, bu satıcıların bulunduğu noktalar olmuştur. Osmanlı döneminde “Ayak Esnafı” ismiyle adlandırılan sokak satıcılarının kent yaşamında sahip olduğu değeri Koçu (1960, s.1387) şu şekilde belirtmiştir:

Ayak esnafı ve satıcıları, büyük İstanbulun günlük hayatının tuzu, biberidir; İstanbulun kendine hâs alâmeti farikalarıdır’, sokaklarının sesidir. Ve büyük İstanbul asırlar

boyunca bin bir kılık ve kıyafette, تنها ve sapa semtlerinden gelip geçen, çarşı boylarına dizilen, meydanlarına serpilen ayak esnafı ve satıcılarıyla cihan ölçüsünde bir şörettir.



Resim 66. Cihat Burak, Porselen Figür (muhtemel Su Satıcısı) (Tansuğ, 2003, s.345)

Burak'ın Sokak satıcıları üzerine yapmış olduğu çoğu eserinin, genelde daha yakın zamana tarihlenmiş olduğu, Özellikle bu konuları çalıştığı yıllarda görülen sokak satıcılarının konu alınmış olmasına karşın, daha eski dönemlerde görülmüş olan sokak satıcısı tiplerini konu alan çalışmalarının da olduğu görülmektedir. 1965 yılında yapmış olduğu Su Satıcısı isimli porselen biblo çalışması (Resim 66, Resim 67) Tarihi dönemine ait veya belli bir zaman aralığında görülmüş olan bir karakterin, Eser isminden anlaşılacağı üzere sokak satıcısı kimliği üzerinden işlemiş olduğu bir eserdir. Burak'ın insan tiplerini üzerinde çalışmalarının genellikle çeşitli resim tekniklerinde yapılmış olmasına karşın, Üç boyutlu malzemelerle yaptığı çalışmalarında gündelik hayattan veya çeşitli tarihi dönemlere ait figürler üzerine çalışmalar da yaptığı bilinmektedir. “Porselen biblolarında yer alan konuların resimlerinde rastlanılan konularla benzerlik gösterdiğini görmekteyiz. Aile

Fotoğrafi, Pehlivanlar, Su Satıcıları, Karagöz, Deve Güreşleri vb. konularda yerel tipler üzerinde durulmuştur. (Vural, 1992, s. 60) Özellikle Su Satıcısı biblosunu yapmış olduğu 1965 yılından itibaren bir dizi porselen biblo yapmıştır.



Resim 67: Cihat Burak, Su Satıcısı, 1965, Porselen (Burak, Zenci Kalınız, 1982, s. 21)

Bu porselen biblo çalışmasındaki figürün giyimi, görünüşü ve sattığı ürünü taşımak maksadıyla kullandığı materyallerden dolayı Osmanlı dönemine ait bir Su satıcısı olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle sırtına yüklediği görülen ve sadece su satıcılarının değil çeşitli dönemlerdeki neredeyse bütün içecek satıcılarında görülen Güğüm benzeri bir nesne dikkat çekmektedir. Güğüm, satılan sıvı gıdayı depolamak, çeşitli dış etkenlerden korumak ve sattıkları malı müşterilerine servis etmek amacıyla kullanılmış, Sattıkları malı müşterilerine servis etmek amacıyla kullanılmış olup çeşitli madeni materyallerden imal edilen bir kaptır.

Su satıcılığı, tarihin her dönemi görülmesi mümkün olan bir sokak satıcılığı kolu olmuştur. İstanbul'un tarih boyunca çeşitli suyolları ve kaynaklarıyla çevrenmesi sebebiyle suya erişimin çok daha kolay olmasıyla beraber, Özellikle İnsan yaşamının fizyolojik devamı açısından su tüketiminin hayati bir önem taşıması açısından yaygın ve satılan ürüne talebin yaygın olduğu bu meslek farklı dağıtım ve satış biçimleriyle günümüzde de sürmektedir.

Daha eski bir dönemden olma ihtimaliyle beraber Burak'ın yaşamının ilk dönemlerinde karşılaşmış olabileceği bir sokak satıcısı figürünün görüldüğü bu biblo çalışmasında, halen farklı örnek biçimlerle görülebilen bir satıcılık biçiminin, Eski İstanbul'da görülen tipik figürünü kendi izlenim ve anlayışı içerisinde sevimlileşmiş olarak görülebilmesini mümkün olacağı bir şekilde yansıttığı görülmektedir.



Resim 68. Cihat Burak, Duhan Atı, 1985, Tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm (Artam, 2022) Özel Koleksiyon (Dolandagel, 2020)

Duhan Atı başlığını taşıyan bu resimde (Resim 68) Burak'ın çeşitli eserleriyle karşılaştırıldığında farklı kompozisyon biçimleri ortaya koyularak yapılmış bir çalışma olduğu görülmektedir. Özellikle resmin arka fonunda görülmekte olan çeşitli mimari öğelerde yine Burak'ın istifçi anlayışını yansıtan biçimlendirmeler dikkat çekmesine karşın, Geleneksel Batı resmi anlayışında bir yerleştirme anlayışının ağır bastığı görülmektedir. Bu anlayış resmin özellikle ön-arka sıralamasında ağır basmaktadır, Ayrıca resimde mimari öge ve figürlerin

çeşitli açılarda yerleştirilmesinde belli bir ölçüde özen gösterilmesinden ötürü görülmekte olan keskin bir perspektif anlayışı ile resimde ışık-gölge ilişkisine göre tercih edilen renk ve tonlar bu algıyı güçlendirir. Bu resimde görülen renk çeşitliliğinin genellikle toprak renklerinden yana tercih edildiği görülür. Arapça, duman anlamına gelen “Duhan” kelimesinin bu resmi isimlendirme sebebi olarak surlardan gökyüzüne yükselen kül rengi dumanların gökyüzü fonu olarak resmedilmiş olması üzerine şekillenmiş olduğu düşünülmektedir. Fonda belirli aralıklarla, çeşitli büyüklük ve biçimlerde gözetleme kuleleriyle çevrilmiş surlar bulunur. Surların önünde görülen su hendeğinin önü sağ köşede kumluk, orman ve sur duvarı olduğu anlaşılan kirli sarı, kirli yeşil ve gri gibi renklerle ayrılmış olduğu ayırt edilebilmektedir. Sol arka köşede bir kale burcu görülmektedir. Kale burcunda görülen döşemeler gibi mimari öğelerin detaylı bir biçimde resmedilmiş olması dikkat çeker. Burcu etrafı bir dizi çadırla çevrelenmiştir. Resimde fonu kaplamış bulunan çadır ve kale imgeleri, çevresindeki figürlerle birlikte ele alındığında, bu resimde bir Osmanlı ordugâhının resmedilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Çadırların merkezinde bulunan çadırın tepesindeki bir direğe çekilmiş bir sancak ve genişlemeye başladığı yeri kaplayan saçaklar bir süs örtüsü dikkati çeker. Sancağın üzerinde bulunan ve Osmanlı ordusuna ait çeşitli sancak ve işaretlerde yaygın olarak kullanıldığı bilinen çatal başlı kılıç “Zülfikar” imgesi dikkat çeker, Diğer çadırlara kıyasla daha fazla süs ögesine sahip olduğundan ötürü bu çadırın Ordugâhtaki üst rütbeli bir komutanlardan birisine ait olduğu anlaşılmaktadır. Çadırların önünde ise kalabalık bir figür grubu yer alır, Bu figür grubunun çeşitli biçimlerde ve giysilerde resmedildiği görülmektedir. Belli bir uzaklıkta olmalarına karşın giysilerindeki çeşitli detayların betimlenebilmiş olması dikkat çekicidir. Üzerlerinde bulunan giysilerden ötürü bu figürlerin Osmanlı ordusuna bağlı çeşitli askeri birimlerin mensupları olduğu anlaşılmaktadır. Örnek olarak sol başta görülmekte olan figürün, çadırın önünde yaslanmış bir şekilde oturduğu ve iki elinde belli bir döneme ait olduğu belli olan yaylı bir çalgıyı tuttuğu açıkça görülebilmektedir. Yanında görülmek olan ve üstündeki rengin sebep olduğu görünümünden ötürü geleneksel süsleme biçimlerine sahip olduğu anlaşılan bir tüfek ayrıca dikkat eken bir unsurdur. Burak’ın çeşitli yapıtlarında daha önce yapılmış olan resimlere ait çeşitli imgeleri yardımcı bir nesne veya ana öğelerden biri olarak kullanıldığı bilinmektedir. Eldeki örneklerden ötürü, resmin arka fonunu oluşturan öğelerden, çadırların arasında görülen figür gruplarının oluşturulup seçilmesinde benzer bir yöntemin tercih edildiği anlaşılmaktadır. İtalyan ressam Giovanni Jean Brindesi’nin Osmanlı devletinin eski yıllarında askeri ve sivil devlet yönetiminde yer alanların giydikleri kıyafetleri resmettiği “Elbise-i Atika” (Eski Elbiseler) albümünde bulunan çeşitli figür gruplarının yer aldığı görülmektedir. Osmanlı

askeri ve idari sisteminin giysi biçimlerini detaylı ve belli bir kalitede renklendirilmiş bir şekilde yansıttığı bu albümle, tarihi resimlerden çeşitli görselleri kendi çalışmalarında sıklıkla kullandığı bilinen Burak'ın ilgilenmemiş olmasının pek mümkün olamayacağı düşünülmektedir. Kaplanoğlu ve Vargün, Brindesi hakkında şu bilgileri vermektedirler (2015, s. 50-51):

Giovanni Jean Brindesi (1826-1888): İstanbul yaşamını, günlük hayatını ve tarihi atmosferini resimlerine taşıyan İtalyan sanatçıdır. Abdülmecid döneminin (1839-1861) İstanbul'unu, sivil ve askeri tiplerini çizerek birçok yabancı kaynakta Osmanlıyı tanıtmıştır. 1856'da Lemercier tarafından yayımlanan "Toures de Constantinople" ve "Souvenir de Constantinople" adlı iki albümünde Pitoresk hayat sahneleri ile İstanbul'u anlatmıştır.



Resim 69: Giovanni Jean Brindesi, Elbise-i Atika: Musée des Anciens Costums Turci : Humbaracıyan, Gravür, 27x22 cm, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Başkanlığı, 2021)

Burak'ın resminin en sağında yer alan figür grubunun giysilerinde renk ve biçim benzerliklerinden ötürü Brindesi'nin albümünde yer alan Humbaracıyan (Humbaracılar) başlığını taşıyan resmindeki figür grubunu eklemiş olduğu anlaşılmaktadır. (Resim 69) Osmanlı ordusundaki bir askeri sınıfı olduğu bilinen Humbaracıları temsil eden bu figür grubu, Belli ölçülerde arka fonda kullanılmış olmalarıyla birlikte, Resmin en önünde yer alan At figürünün kapladığı yer dolayısıyla kısıtlı bir yer kapladıkları görülmektedir. Sol başta görülen figürün yalnızca gövdesi ile sol ayağı görülmekteyken, Grubun ortasında yer alan figürün yüzünün büyük kısmın atın başıyla örtülmüş olduğundan sadece göz tarafının bir kısmı, giydiği başlık ve giysisi görülmektedir. En sağdaki figür ise vücudunun tek parça görülebildiği tek figür olarak yer alır.



Resim 70: Giovanni Jean Brindesi, Elbise-i Atika : Musée des Anciens Costums Turc: Kulluk bayrakdarı-Odabaşı-Keçeli-Kulluk neferi, Gravür, 27x22 cm, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Daire Başkanlığı, 2021)

Resmin sol köşesinde görülen figür grubunun üstünden bulunduğu giysiler ve figürlerin betimlendikleri vücut biçimlerinden giysi renklerine kadar belirlenebilen detayların görülebildiği üzere, Söz konusu figürlerin resim alanına sağ köşedeki gibi yine Brindesi'nin aynı albümdeki bir diğer kompozisyonun içindeki bazı figürlerin model alınarak yerleştirilmiş olduğu görülmektedir (Resim 70). Yine Osmanlı ordusundaki askeri birimlerin içinde yer alan çeşitli rütbelerin giysi ve tiplerini temsil ettiği orijinal çizimden yansıtılmış figürlerinin, resmin Ön-Arka kısım ilişkileriyle, Esas konuyu teşkil eden öğelerin dağılımı doğrultusunda belli ölçülerde düzenlemeye tabii tutularak işlendiği anlaşılmaktadır. İlk ölçüde resme orijinal çizimden yalnızca üç figürün nakledilmiş olduğu görülmektedir.

Orijinal çizim ve Burak'ın resminin sol köşedeki iskemleye oturup elinde çalgı tutan ve yanındaki tulum benzeri bir cismi omzuna atmış görülen yeniçeri başlıklı iki figür tam boy biçimde resmin sathında yer alır. Yanlarındaki beyaz sarıklı ve mavi kaftan giydiği görülen öteki figürün sağ kısmı ve vücudun alt tarafı ön planda görülen at figürü tarafında örtülü biçimde olmasına karşın kolayca seçilebilmektedir. Yanında biri yeniçeli usulü bir başlık bulana bir figürün portre kısmı ile sadece başlığının bir parçası görülebilen başka bir figür daha yer alır ancak önlerinde at figürü bulunduğundan dolayı diğer kısımları görülmemektedir, Özellikle başlık kısımlarındaki detay ve işlemlerden ötürü yine Brindesi'nin Elbise-i Atika albümündeki çeşitli figürlerden oldukları anlaşılmaktadır. Resmin merkezinde bir at figürü yer alır. “Ön planda bulunan at figürü arkada bulunan Osmanlı kıyafetleri içindeki kalabalıktan bağımsız resmedilmiştir” (Yabalak, 2020, s. 85).

Dikkatle incelendiğinde, Resme hâkim olan titiz detaycılığın, atın sırtında görülen eğer ve koşum takımlarının üstünde ayrı bir önem vermiş olarak yansıdığı görülmektedir. Atın üzerinde görülen eğer ve koşum takımlarındaki süsleme öğeleri ve motifleri özenle resmedilmiştir. Koşum takımlarındaki süslemelerde görülen zenginlik ve belli bir biçimde olmasından ötürü Atın sahibinin ordu içinde belli bir düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı ordusunda atın ve atlı birimlerin önemli bir yerde olduğu bilinmekteydi, Bu birimler adeta ordunun belkemiğini oluşturmaktaydı, Bunun neticesi olarak Osmanlı hiyerarşik yapısında at türü ve süslemelerinin belli bir statü sembolü olduğu bilinmektedir ve bu çoğunlukla at süslemelerine özenle yansımıştır. Dingiş (2011, s.1-3) bu olguyu şu şekilde açıklamıştır:

Osmanlı erkeklerinin takı takmama gelenekleri, zenginliklerin at binit takımlarına yansımaya neden olmuştur. Devlet erkânının zenginlik ve gösterişi at binit takımlarında kendini göstermiştir. Böylece, binit takımları kişilerin gücünü ve konumunu yansıtan bir ayna

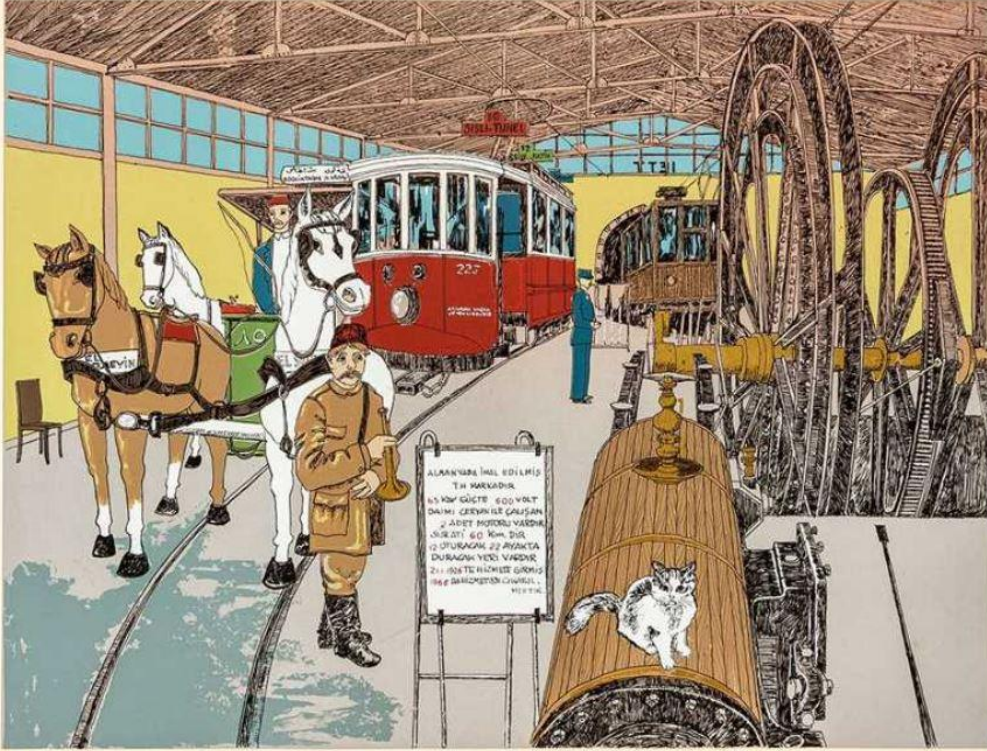
olmuştur... Farklı parçalardan oluşan at binit takımlarında değerli kumaşlar kullanılmış olup, kıymetli taşlarla zenginleştirilmiştir... Osmanlı saray teşrifatının önemli bir ögesi durumunda olan at ve at takımları binit Osmanlı monarşisinin dayandığı yönetim anlayışını ve dünyayı algılayışını açıklayan bir anlatının sembolizması diğer bir deyişle ritüel diliydi. Atı ve silahı, sadece başta padişah olmak üzere tüm hanedan üyeleri ile padişahın görevlendirdiği ve yetki verdiği, askeri denilen devlet görevlileri kullanabilirdi.

Burak'ın çeşitli yapıtlarına kıyasla daha natüralist bir yaklaşımı benimsemiş olduğu görülen bu yapıtında çeşitli imgelerin birbirleriyle ilişkileri üzerinden bir anlatı kurulduğu görülür. Diğer yapıtlarında görülen istifçi yaklaşımın sağladığı imge ilişkilerine kıyasla arka-ön ilişkisine dayanmış görece daha katı bir perspektif anlayışı üzerine biçimlenmiş olduğu görülen bu resimde Klasik Osmanlı döneminde Askeri sınıfın Atla olan ilişkileriyle, bunun belli bir statü imgelerine nasıl yansımış olduğu gösterilmiştir. Ayrıca At figürü üzerinden süsleme sanatlarının insan-hayvan ilişkilerine tarihin bir döneminden bir yansımaya da sanatsal yollarla bir örnek oluşturmuştur. Yabalak'a göre (2020,s.85)

Ressam betimlemesini yaptığı resimlerde yer alan at figürlerindeki geleneksel el sanatları örneklerini detaylı olarak aktarmaya özen göstermiştir. Günümüzde gelişen teknoloji ve yaşam şartlarındaki değişimler atların toplum hayatından çıkmasına neden olmuş bundan dolayı eyer, başlık ve süslemeler gibi el sanatlarına da ilgi azalmıştır. Ressam yaptığı at betimlemelerinde unutulmaya yüz tutmuş bu el sanatları örneklerini görsel olarak belgelenmiş ve kalıcılığını sağlamıştır.

Cihat Burak'ın tarihle kurduğu ilişkisi ve bunun sanatındaki yansımaları yakından incelendiği vakit yalnız efsanevi anlatılar, eski zaman kişilik ve tipler, siyasi değişimler ya da kendi öz geçmiş üzerinden yapmış olduğu değerlendirmeleri görülmez. Şehir yaşamında görülen birtakım değişiklikler Burak'ın sıklıkla beslenmiş olduğu konu başlıklarından biri olmuştur çeşitli çalışmaları için buna dair konu ve imgelerden sıklıkla yararlanmıştır. Ölü Canlar başlığını taşıyan baskı çalışmasında (Resim 71) görülmekte olan çeşitli nesne, imge ve figürler, İstanbul'un toplu ulaşım tarihindeki kullanılmış olan çeşitli vasıtaların zaman içerisinde geçirmiş oldukları değişim evrelerinden yola çıkarak şehirdeki sosyal yaşamda görülen değişimlere değinilmiş olduğu görülmektedir. 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek artan yenilik hareketlerine paralel olarak İstanbul'un ulaşım vasıtaları da değişmeye ve çeşitlenmeye başlamıştır. Avrupa'nın büyük şehirlerinde toplu taşıma uygulamalarına getirilen yeniliklere paralel olarak 1869-1914 yıllarında tramvaylar gibi yeni vasıtalar getirilmeye başlanmış ve bu vasıtalar için mevcut yollar, ray döşenmesi gibi yeniden

düzenleme uygulamaları yapılmaya başlanmıştır. Bu resimde mekân algısı geniş pencereli, yüksek tavanlı ve çeşitli mekanik biçimlerin bulunduğu santral veya fabrika benzeri endüstriyel bir yapının çerçevesinde oluşturulduğu görülür.



Resim 71. Cihat Burak, Ölü Canlar, Serigrafi, 1981, 37x50 cm, Özel Koleksiyon (Artium Modern, 2020)

Etrafındaki raylar ve üstünde görülen taşıtlardan ötürü bu yapının bir garaj ve durak işlevi taşımakta olduğu anlaşılmaktadır. Bununla beraber ilginç bir biçimde bu mekânın eski taşıtlara yönelik bir sergi alanı özelliğine sahip olduğu görülmektedir. Sol ön kısımda yeşil renkte bir atlı tramvayın ön kısmı görülür. Tramvaya üç at çekili bir halde ve sürücünün bir elinde dizgiyle bir elinde atların belli bir hızda hareket etmesini sağlamak amacıyla bulundurmış olduğu kamçısını tutmakta olduğu kolayca seçilebilmektedir. Atların arkasında ise başında fes bulunan ve üstünde bulunan giysinin resmi bir üniforma olduğu anlaşılan, elinde boru diye isimlendirilen üflemeli çalgı benzeri bir tür müzik aletinin bulunduğu görülen bir figür hazır durmaktadır. Büyük olasılıkla tramvay seferdeyken yolun üstünde çıkma olasılığı bulunan, engel teşkil edebilecek taşıt veya yaya gibi öğelerin önünü almakla

görevli olduğu zannedilmektedir. Yanında ise üstünde birtakım yazıların bulunduğu bir pano bulunur. Panonun üstünde yazılı bulunan kelimelerden dolayı yeni tramvaylarla ilgili üreten marka, hız, ağırlık, teknik yapı, yolcu kapasitesi ve seferden kaldırıldığı tarih gibi çeşitli bilgilerin yer aldığı anlaşılmaktadır. Atlı tramvayın arkasında ise kırmızı renkte bir başka tramvay bulunur, Önündeki atlı tramvayla kıyaslanacak olursa, Arkada görülen kırmızı tramvayın arka ve ön kısımları bütün olarak görülebilmektedir Ayrıca önünde atların çekilmemiş olduğu görülmektedir. Üstünde bağlı olduğu hattın isminin yazılı olduğu tabelayla birlikte çeşitli mekanik uzantılar, tramvayın belli bir uzaklıkta olmasına karşın dikkat çekmektedir, Bu özelliklerinden ötürü resimdeki kırmızı tramvayın 20. Yüzyılın başında atlı tramvayların yerini alan ve 1960'lı yıllara dek seferlerini devam ettiren elektrikli tramvaylardan bir tanesi olduğu anlaşılmaktadır. Kırmızı tramvayın yanında ise tamamen mavi giysiler içinde bulunan bir figür bulunur, Üstünde bulunan giysilerden ötürü kondüktör benzeri bir resmi görevli olduğu anlaşılmaktadır. Sağ ön kısımdan itibaren resmin sağ kısmında büyük bir alanı kaplamış olduğu görülen karmaşık ve çok farklı biçimlerin bir arada bulunduğu mekanik bir yapı görülmektedir. Özellikle tavana kadar uzayan irili ufaklı üç demirden çarkın belli bir uzunluğu kaplamıştır. Resmin sağ ön kısmında ise bu çarklarla bağlantı yerleri bulunan üstünde ahşap kaplama ve etrafında çeşitli mekanik detayların bulunduğu silindir şeklinde bir nesne bulunur. Üstünde ise Burak'ın resimlerinde görülen başat bir konuyu oluşturmuş, bir kedi figürü dikkat çekmektedir. Sanatçının klasik bir ironi nesnesi ve hatta bir imzası olacak şekilde yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. Sağ kısmın büyük bölümünü kapsayan bu karmaşık ve devasa mekanik yapının, arkasında görülmekte olan ahşap görünümlü vagona güç sağlayan bir mekanizma olduğu anlaşılmaktadır, Vagon Resmin sağ köşesinin en arkasında bulunan tünele girerken resmedilmiştir. Sağ arkada bulunan çatı penceresinde yazılmış olan İETT ibaresi resmin içinde ufak bir alana sahip olmasına karşın ilginç bir detayı oluşturmaktadır.

Resmin etrafında kümelenmiş birtakım nesne ve figürlerin hizalandıkları konumlar göz önünde bulundurulduğunda, kompozisyon yapısının iki ayrı bölüme ayrılacak şekilde oluşturulduğu görülmektedir. Bu resimde Burak, kolaj tekniğini andıran istifleme anlayışından ayrı bir boşluk-doluluk ilişkisi kapsamında bir alan biçimlendirmesine gitmiştir. Resimde keskin bir tek perspektif anlayışının hâkim olduğu görülür ve İç mekânın sahip olduğu geniş mekânlar, vagonlar ve mekanik öğeler gibi kompozisyonun çeşitli öğeleri bu anlayışa göre biçimlenmiştir. Bu görülüm çeşitli sebeplerden ötürü Burak için söylenegelmiş olan “Naif” nitelendirmesine karşı büyük bir çelişki ögesini teşkil ettiği görülmektedir. Bir

yanda eski tramvaylar artarda sıralanmış, raylara çekilmişlerdir. Atlı tramvayın personeli bir araya gelmiş her an sefere hazır bir halde gibi bir izlenim yaratmaktadır. Aynı durumun arkada görülmekte olan kırmızı tramvay için de geçerli olduğu görülür. Öte yandan sağ kısımda görülen vagonun durumunda benzerliklere rastlanır. Arkasında görülen karmaşık ve devasa güç kaynağı vasıtasıyla önündeki tünele girerek yeni bir sefere başlamak üzere olduğu izlenimini vermektedir ancak arkada görülen mavi giyimli görevliye karşın ahşap vagonun tünele girip sefere başlayacağına dair bir buluntuya rastlanmamaktadır. Ölü Canlar resminde, Bir zamanlar şehir yaşamında görülüp yerini bir başkalarına bırakan eski taşıtların hareket edip etmeme çelişkisinin alegorik bir anlatımından kaynaklı olarak, sosyal değişikliklere dair ironi dolu bir değerlendirmeye varılmış olduğu görülmektedir.

3.5. Hafıza Mekânları

Bir şehrin içinde bulunan çeşitli mekânların bulunduğu şehrin kimliğinin belirmesinde önemli etkiyi veren olgu belki de önemli ölçüde, o şehrin içinde bulundurduğu mekânlar ve yapılarıdır. Tarihin belli bir döneminde inşa edilmiş ve çeşitli kullanım amaçlarını barındıran bu mekânlar, bulundukları şehrin ün konumunda olumlu veya olumsuz etkilere sahip olabilmekte, şehirlerin geçmişlerinde bıraktıkları etkiyle geleceklerine yön verebilme yeteneğine sahiptirler. Özellikle değişen zaman içerisinde değişen yapı, kurum, kültür ve alışkanlıklar sebebiyle çeşitli değişimler geçiren ya da ortadan kalkmış bulunan çeşitli olgu, olay ver durumları, bulundukları yerde durdukça hatırlanmasını sağlayabilmekte oldukları görülür. Bir bakıma zamanın durduğu ve içerisinde yaşananların yüzyıllar geçmesine rağmen eski dirliğinden en ufak bir kayıp olmaksızın canlılığın koruduğu izlenimi verdiği görülmektedir. Fransız düşünür Pierre Nora, içerisinde sözü edilen etkilere sahip olan yerleri “Hafıza Mekânları” başlığıyla adlandırmış, Bu başlıkta adlandırmış olduğu mekânları şu şekilde tarif etmiştir (Nora, 2006, s. 10-32):

Hafıza mekânları birçok boyuta sahip, önemli buluşma yerleridir. Bunlar tarihin tarihi olduğuna göre tarihyazımsal boyut olarak hep vardır; tarih bunlarla oluşur; tarih, mekânların araçları, üretilişi ve işleyişini konu alır. Aynı zamanda etnografik bir boyut vardır; zira geleneğin sıcaklığıyla bağlı olduğumuz bildik alışkanlıklarımızdan kopmak, bizzat hafıza coğrafyamızın haritasını çizmek söz konusudur... Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutmaya işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayana -altın, paranın tek hafızasıdır- göstergelerin en azı içinde anlamın en çoğunu kapsayacak şekilde somutlaştırmaktan ibaret olduğu doğruysa ki zaten

bunlara duyulan tutkunun nedeni de budur, hafıza mekânları, anlamlarının sürekli depreşmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar.

Cihat Burak bir şehir çocuğu olarak dünyaya gelmiş ve yaşamının büyük bir kısmını bu bağlamda sürdürmüştür. Yaşamı boyunca doğduğu şehrin içinde yer aldığı mekân ve yapıların hem kişiliğinde hem de dünyaya bakışının şekillenmesinde önemli bir yer kaplamıştır. Ayrıca akademik eğitim bağlamında mimarlık kökeninden gelmiş olması, bu yaklaşımın daha fazla derinleşip kökleşmesini sağlamıştır. Bunula birlikte aralıklarla yaşamış olduğu Paris gibi bir büyük şehirde görüp tecrübe ettikleri Burak'ın kent ve kentlilik konusundaki birikimine şüphesiz önemli katkılar sağlamıştır. Burak'ın yaşayıp gözlemlediklerini doğrudan yapıtlarına yansıtan bir sanatçı olduğu bilinmektedir. Kent görünümüleri ile kentin içinde yer alıp, kentin kimliğini biçimlendiren bu sebeple, bir bakıma kentin hafızası konumundaki mekânların resmine girmesi fazla uzun sürmediği, erken çalışmalarından itibaren kolayca yer verdiği görülmektedir. Buna örnek olarak daha lise yıllarındayken Konya'ya yaptığı bir gezide onu etkileyip aklında yer eden detayları şu şekilde anlatır: “Konya'nın mahalleleri, evleri, İnce Minare, Alaattin Camii, mahalle aralarında bile Selçuk Kümbetleri beni büyülemişti sanki. resim takımı alıp yirmiye otuz kadar büyüklüğünde bir hayli resimler yaptım.” (Vural, 1992, s. 15)

Burak, hem tarihe duymuş olduğu ilginin hem de kendi geçmişinde yaşadığı mekânların etkisiyle, erken yaşlarda belirmiş olduğu görülen eski kent yapıları ve dokusu ile ilgili konulara dair ilgisi daha sonraki dönemlerinde gittikçe artmış, Buna dair ya da bu gibi konulara göndermeler içeren sayısız konu, biçim ve imgeyi yapıtlarında işlemiştir. Bunula birlikte çeşitli yapıtlarında görülebileceği üzere tarihi yapılar, eski mimari ve eski şehir dokusu üzerine göndermeler barındıran biçimlendirmeler mevcuttur. Ayrıca eski gördüğü mimarlık eğitiminin disiplini bu çalışmaları için kolaylık sağlamış, çeşitli yapıtlarında görülebileceği üzere daha detaylı bir betimleme anlayışının önünü açmıştır. Bu sayede Burak birçok yapıtında eski mimari ve kent dokusu üzerinden bir tarihsel anlatı oluşturarak, sanatsal derinliğini güçlendirecek bir etki yaratmıştır. Burak yapıtlarında biçimlendirmiş olduğu bu yaklaşımıyla bu yaklaşımı üzerinden bir bakıma kendi hafıza mekânlarını oluşturmuştur. Sanatçının kültürüne ve doğup büyüdüğü semtlere olan bağlılığını mimari eserler üzerinden de okumak mümkündür. Zaten Burak'ın eski binalara, mahallelere ve kentlere olan tutkusu bilinmektedir.” (Dindar, 2019, s. 36)



Resim 72. Cihat Burak'ın bir kuş evi çizimi (Çalıköğlu, 2007, s. 312)

Burak'ın tarihi bina ve mekân temaları bağlamında kendi hafıza mekânlarını belirlemiş olduğu kabul edilebilecek yapıtlarına en belirgin örneği olarak gösterilebilecek olanları veya bu mesele üzerinde örnek verilebilecek ilk yapıtlarının büyük olasılıkla kuş evleri üzerine yapmış olduğu çalışmaları olabileceği görülmektedir. Kuş evleri bilindiği üzere özellikle Osmanlı ve Selçuklu devirlerinde yapılan çeşitli binaların belli bir bölümüne eklenmiş olan, “Kuş cinsi hayvanların hem barınma, korunma ve konaklaması hem de beslenmeleri için inşa edilen yapılardır.” (Akın, 2014, s. 2) Kuş evlerini bulundukları şehirlerde bulunan çeşitli yapılarının genelde dış duvarının belli bir kısmın üzerine bir tür ekleme yapısı olarak yerleştirilmiş olduğu görülür “Evler, köşkler, saraylar, camiler, mescidler, medreseler, sübyan mektepleri, kitaplıklar, türbeler, hanlar, dükkânlar, hamamlar,

çeşmeler, maksemeler, darphaneler, köprüler sinagoglar, gasilhaneler. Kısacası yaşamın her türlü yapısında buluyoruz kuş evlerini” (Bektaş, 2003, s. 80) Kuş evlerinin belli zaman öncesinde insan dışı canlıların gördüğü rağbet ve saygıyı kanıtlayan en belirgin ve anlamlı yapılar olduğu görülmektedir. Tarihin bir döneminde, İnsan ve kendisi dışındaki canlıların aralarında ince bir görgü ve saygı içerisindeki ilişkisinin ne ölçüde olduğunu yansıtan yapılardır “Eskiden insanlar ve hayvanlar akraba gibi bir arada yaşarlardı... İyi kötü her türlü hayvanlara dostluk ve misafirperverlik gösterilir, ayrı ayrı konuklanırdı.” (Aksel, 2011, s. 277).



Resim 73. Laleli'deki III. Mustafa Türbesi Kuş Evi, Kırmızı ve beyaz toprak, üç parça, 52x 40x18 cm, Haşim Nur Gürel Koleksiyonu (Çalıkoğlu, 2007, s. 205)

Burak özellikle insanların belli bir zaman diliminde kendinden başka canlılara dair geliştirmiş olduğu görgü ve saygı bağlamında etkili bir örnek olarak görmüş, Kuş evlerinin bir yapı türü olması nedeniyle seramik çalışmalarında ayrıca önem vermiştir. Kuş evlerine duyduğu ilgiyle bu konuya eğilimini verdiği bir röportajda “Osmanlı mimarisinde kuş evleri

vardır. Osmanlı mimarları buna ihtiyaç duymuşlardır, Çünkü onlar için kuş ilahi bir varlıktı. Çamur işine bayılırım ben. Kuşevleri, kuşhaneler yaptım kuşa benim sempatim vardır’’ (1991, s. 28) : sözleriyle açıklamıştır. Burak’ın Kuş Evi konulu seramikleri ve eskizinde bakıldığında (Resim 72, Resim 73, Resim 74) İçlerinde barındırdıkları mimari üslubun ve çeşitli plastik öğelerin açık bir şekilde yansıtılmış olduğu görülür. Üstelik eser isimlerinden anlaşılacağı üzere (Beylerbeyi Sarayı Deniz Köşkü, Laleli'deki III. Mustafa Türbesi Kuş Evi) çeşitli yapıların içinde mimari bir öğeyi oluşturdukları görülmektedir. Burak’ın mimar kökenli olması sebebiyle bu yapı örneklerini inceleyip irdelemesi ve sonuçta yapıtlarının bu öğelerden ortaya koymasının kolaylaştığı anlaşılmaktadır.



Resim 74. Beylerbeyi Sarayı Deniz Köşkü Kuşevi, Pişmiş Toprak, 58x40x23,5 cm, Haşim Nur Gürel Koleksiyonu (İstanbul Galeri Nev, QNB Finansbank, 2018, s. 196)

Resim 73’te görülmekte olan Laleli'deki III. Mustafa Türbesi Kuş Evi isimli yapının alt kısmında görünen saksı içinde çiçekler örneğinde görülebileceği üzere iki yapının üstüne

bezenmiş bulunan çiçek ve bitki motifleri biçiminde yer alan çeşitli kabartma süslemeler dikkat çekmektedir. Ana hatlarda ise klasik Osmanlı mimarisinin yansımalarının bulunduğu görülebilmektedir. Bununla birlikte Resim 68’de görülen Beylerbeyi Sarayı, Deniz Köşkü Kuş Evi isimli yapıt için benzer tanımlamaların yapılmasının mümkün olduğu görülmektedir. Yapının ana hatlarında görülen dik çizgili yapı ve üçgen çeşitlemelerinin ağır bastığı geometrik formlardan ötürü, 19.yüzyıl mimarlığında ön plana çıkan batı etkisinin yansımalarını taşıdığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak Burak’ın model aldığı kuş evlerinin, mimari olarak içlerine yapıldıkları eserleri ve yapıldıkları dönemin mimari anlayışının bütün özelliklerini yansıttığı görülmektedir. Aksel, söz konusu özelliklere sahip olan kuş evlerinin mimari özellikleri hakkında şu değerlendirmede bulunmuştur (2011, s. 275):

Burada dikkati çeken bir nokta da Türk mimarlığı içinden ikinci, fakat mübalağaya önem veren minyatür bir mimarinin doğmuş olmasıdır. Nitekim bu küçük mimari eserlerde kubbeler, zaman zaman armûdi şekle girmedi, kemerler zikzaklara bürünmedi, sütunlar alabildiğine incelmedi ve saçaklar veya pencereler danteller halini almaktadır ki, Türk mimarlığının unutulmuş, incelenmemiş bir yanı da burasıdır

Burak’ın kuş evleri seramiklerinde mimari bir öge üzerinden bir geleneğin, bir hayat anlayışının izleri sürüldüğü görülür. İstanbul’daki çeşitli yapıların içinde yer alan örnekler üzerinden, varlıkları unutulmuş ve artık inşa edilmek bir yana artık üstüne bile düşünülmediğini üzüntüyle fark etmiştir. Bugün unutulmuş görünen, ancak bir zamanlar insanın kendisi dışındaki canlıların barınabilmesi gibi belli bir vasıfta olması amacıyla yapılan bir mimari ögenin yeniden anımsanması ve bir daha asla unutulmaması amacıyla Burak’ın kendi sanat pratiğinde önemli bir yer almıştır. Bununla beraber, çeşitli aralıklarla kendisinin belirtmiş olduğu gibi, Kuş evleri serisi üzerinden yola çıkarak gelecek nesillere, ince bir yaşam görüşünün pratik biçimlerini daha modern şekillerde uygulanması ümidiyle ilham vermeyi amaçlamış olduğu görülmektedir “O zamanki mimarların buna gereksinme duyduklarını, aynı şeyin bugün içinde geçerli olduğu düşüncesiyle kuş evi çalışmaları yapmıştır.” (Vural, 1992, s. 60) Sanatçının çeşitli yerlerde söz ettiği gibi seramik tekniğine duyduğu ilginin etkisiyle, üç boyutlu bir biçim alınması sonucu, bir ölçüde önemli bir etki yaratabildiği, bir bakıma anıtsal bir görünüm kazandığı görülmektedir. Bu sebeple Burak’ın bir bakıma yeni biçim ve yöntemlerle belirlemek için kullanmış olduğu çeşitli yöntemlerle oluşturduğu hafıza mekânları içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu söylenebilir.

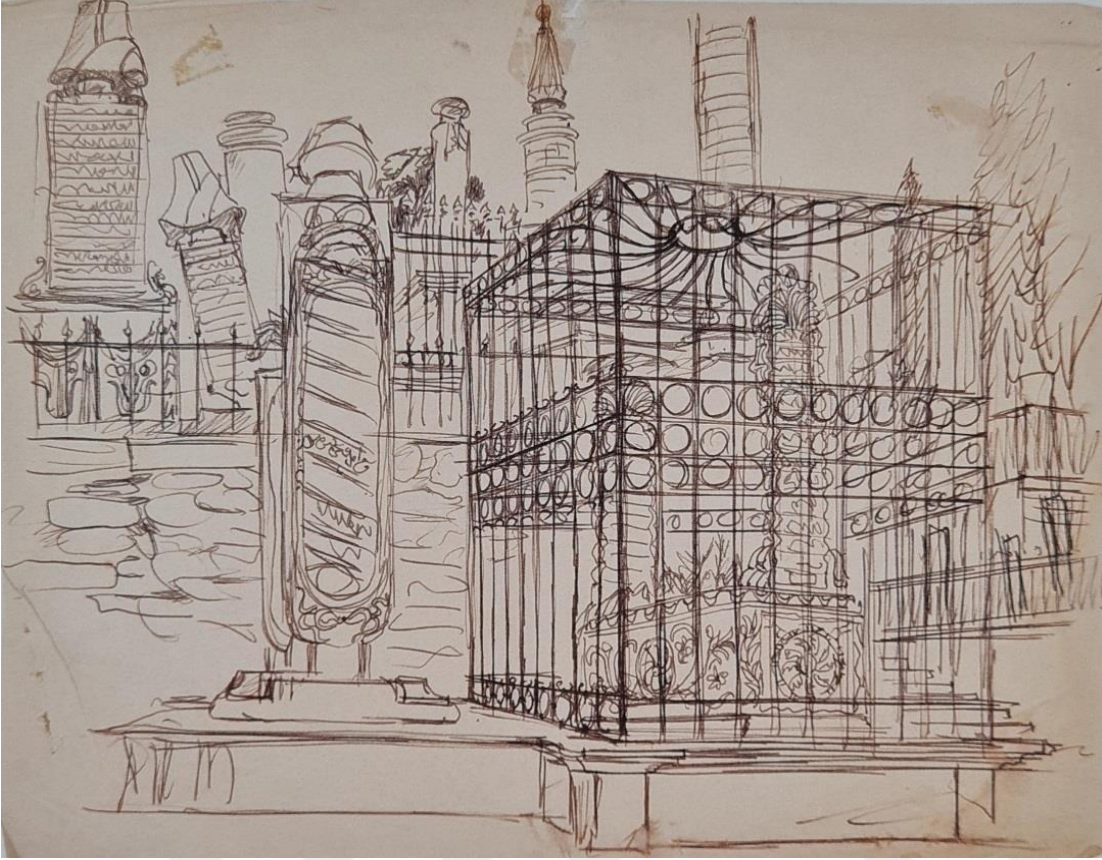
İstanbul, tarih boyunca birçok farklı mekân ve yapıtın bir arada bulunduğu ve halen ev sahipliği yaptığı görülebilen bir şehirdir. Çeşitli biçim ve kullanım amaçlarında

olan bu yapıtlar şehrin kimliğinde büyük ölçüde etki yapmışlardır. Yıllar içerisindeki çeşitli değişikliklere karşın hala etkisini sürdürebilen mekânlar varlığını korumaktadır. Bu örneklerden bir tanesi ise Osmanlı dönemi mezarlıklardır. Tarih ve mimarlığın zaman içinde iç içe geçmesi neticesinde biçimlenen bu mekânlar özellikle yerleşim alanlarının içinde yer almalarıyla şehir yaşantısı üzerinde etkiler yaratmışlardır, Bu etkinin asıl kaynağını ise mezarlığı içinde bulunan mezar taşlarıdır. Adına dikildiği kişinin cinsiyeti, sosyal konumu veya ölüm sebebine kadar bütün bilgilerini üzerine işlenen çeşitli motifler ile taşın üst kısmında stilize edilen kavuk, sarık, fes gibi döneminin çeşitli başlıklarıyla sembolize edilmesiyle bilinen Osmanlı mezar taşları, Ölüm kültürünün Osmanlı- Türk toplumundaki yansımalarını en temel örneğini oluşturmuştur. Ayrıca yüzyıllar boyu değişim ve gelişme gösteren süsleme biçimleriyle, taş işleme sanatının zaman içinde evrim noktalarını içinde bulundurarak, günümüzde dahi inkâr edilemeyecek ölçüde estetik bir değer kazanmıştır. Sevim (2010: 128-129 aktaran Çetin, 2019, s.41) bunun sebeplerini şu sözlerle açıklamıştır:

Osmanlı dönemi mezarlıklarımız, Türk tezyinatının incelenmesine yarayacak binlerce eserin bulunduğu özel mekânlarımızdır. Bin bir çeşit motif ve çiçek uygulaması ile mezar taşlarında, tarihten günümüze Türk süsleme sanatı sergidedir. Aynı zamanda mezar taşları yazıları tezyinatı ve şekilleri itibari ile Türk taş işçiliğinin en önemli şubelerindendir... Çeşitli sebeplerle heykel yapmayan Türk sanatkarı, bütün maharetini mezar taşlarında ve bilhassa serpuşlarda göstermiştir. Özenle yontup her birini sanat şaheserine dönüştürdüğü mezar taşlarında ebediyet emelinin yansımaları açıkça görülmektedir.

Bilindiği üzere Cihat Burak mimar kökenli olması ve geçmişindeki yaşayışı dolayısıyla eski mimari yapıyı çok iyi bilen bir sanatçıdır. Yaşamı boyunca eski mimari yapı ve biçimlerine bitmek tükenmek karşı hiçbir zaman bitmeyen bir ilgi ve merakı barındırdığı, çeşitli eserleri incelendiğinde kolaylıkla sezilebilmektedir. Bu sebeple Burak'ın çeşitli yapıtlarında mekân olarak Mezar ve mezarlık imgelerinin ayrı bir öneme sahip olduğu görülmektedir. Sahip olduğu tarihi ve estetik değerlerden ötürü eski mezar taşları Burak'ın eserlerinin temel konu ve imgesi olarak yer almıştır. “Başlangıçta sanatçının mezar taşı motifleriyle daha çok ilgilendiğini görmekteyiz. Taşlardaki bütün ayrıntıları en ince noktasına kadar inceleyip bazan abartıya varan görünümlemlerle resimleştirmektedir. Burada yaptığı bir yerde desen çizmekteki ustalığından kaynaklanan bir beceridir.” (Vural, 1992, s. 36). Burak'ın içinde mezar, mezarlık veya mezar taşı içeriklerini doğrudan veya dolaylı olarak barındıran yapıtları irdelendiğinde, Bu kategorilerin türlü biçimlerde işlemiş olduğu görülmektedir. Kimi zaman mezarlık veya mezar taşları konu başlığı içerisinde işlemiş

(Resim 75 Resim 76, Resim 77) kimi zaman imgeleri istiflemek şeklinde oluşturmuş olduğu kompozisyonlarda bir yan öge olarak kullanmıştır (Resim 17,Resim 18,Resim.33, Resim 92).



Resim 75. Mezarlık, 23x28 cm, Kâğıt üzerine çini mürekkebi, Özel Koleksiyon, (Uğurlu, 1999, s. 94)

Mezarlık isimli çizim çalışmasında, belli bir yükselti aralığı bırakmak biçiminde önlü arkalı bir kompozisyon biçimi üzerinden çizim oluşturulmuştur. Basamak şeklinde biçimlendiği izlenimini veren bir düzenlemesinin etrafında yerleşmiş çeşitli ögeler üzerine şekillenmiş bir mekân çözümlemesi çerçevesinde resmedildiği görülmektedir. Bu çizimde yer alan başlıkta görüleceği üzere bir mezarlığa ait bir köşeden yansıyan görünüm bu resmin temasını biçimlendirmiştir. Resmin en arkasında farklı başlık ve biçimleri kapsayan ve belli aralıklar bırakmak biçiminde yan yana gelmiş irili ufaklı mezar taşları ve mezarları çevreleyen kafesler, bir minare külahı ile sütun benzeri imgeler yer alır, Bununla birlikte ağaç ve yeşillik görünümelerini belirlediği anlaşılan birtakım karalamalar görülebilmektedir. En sağda iki kat duvarla basamaklara ayrılmış mezar alanları etrafını çevreleyen parmaklıklar ile belli aralıklarla içerdiği mezar taşlarıyla birlikte görülmektedir. Sol orta kısımda bir yükselti duvarı daha bulunur, dizili taşların oluşturduğu ön döşeme hatları az çizgiyle, kaba hatlar

şeklinde betimlendiği dikkat çekmektedir. Resmin ön kısmında iki mezar yan yana dizli durmaktadır. Mezarlar tek kaide üzerine yükselmektedir. İki mezarın baş ve ayak kısımlarına dikilmiş taşlar görülür ancak sağ kısımdaki mezarın bir kafesle çevrelendiği ve üst kısımda bitki benzeri taramaların dikkat çekmesi sebebiyle üstü açık olduğu anlaşılan bir lahit kısmıyla çevrelenmiştir. Bu çizim çalışmasında kullanılan tekniğin verdiği imkânlar çerçevesinde az çizgi kullanılarak biçimin verildiği ve Mezar taşlarının genel karakteristik özelliklerinin yansıtılmaya kaygısını taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte resmin merkezinde görülen kafesli mezarın lahit süslemelerinin görece daha özenli betimlendiği dikkat çekicidir. Bu çizimin büyük olasılıkla Burak'ın mezar taşları konusunu resmetmek amacıyla özellikle eski mezarlıklarda birtakım inceleme çalışmaları içerisinde bulunduğu ve bunun sonucu olarak yaptığı birtakım çizimlerden bir tanesi olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 76. Mezarlık ve Kedi, Çuval bezi üzerine yağlıboya, 80x54 cm, Fisun-Faruk Eczacıbaşı Koleksiyonu (Dindar, 2019, s. 49)

Mezarlık ve Kedi isimli resimde (Resim 76) kompozisyonun önü ve arkasında dizilmiş, Çevresini kaplayan çeşitli biçimlerde, irili ufaklı, bir grup eski mezar taşı yer alır, Taşların üzerinde çeşitli imge, motif, işlemeler ve başlık figürlerinin boy gösterdiği görülmektedir, Taşların karakter ve özellikleri üzerinde özgün bir titizlikle durulmuş olduğu dikkat çekmektedir. Resmin sağ orta kısmında görülen mezar taşının, üzerine bir sarık motifi işlenmiş olduğu görülen baş kısmının üstünde tüneler halde bir kedi resmedilmiştir. Arkada görülen duvar ile parmaklıklı pencereden ötürü bu mezar taşlarının genelde camii gibi yapıların içlerinde yer alıp, genelde bahçelerinde bulunan hazire isimli küçük mezarlıklardan bir görünüm olduğu anlaşılmaktadır. Sağ alt kısımda lacivert renkte iki çiçeğin bulunduğu bir dal dikkat çekmektedir.



Resim 77. Mezar Taşları, 1974-1975, Pişmiş Toprak, 25x23x16,5 cm, Bilge-Ertan Mestçi Koleksiyonu (Çalıkoglu, 2007, s. 159)

Mezar Taşları isimli seramik çalışmasında (Resim 77), bir sokak köşesinin kesit alınmak biçimiyle işlendiği görülmektedir. Sokak kesiti, Bir köşesinde Arnavut kaldırım dizilmiş şekilde betimlenen ve sol ucunda basamakların bulunduğu yaya yolu; Öbür tarafta

kaldırımın belli bir seviye üstünde dizilmiş mezar taşları şeklinde ikiye ayrılmıştır. Kaldırımın üstünde yere çömelmiş yaşlı bir kadın, önündeki beyaz kediye avucuyla bir şeyler uzatmaktadır. Kadını arkasında ise üstünde meyvelerin bulunduğu hasır bir torba bulunur. Bu iki figürün az ötesinde görülen turuncu renkteki bir başka kedi, kaldırım duvarından mezarlık bölümüne tırmanırken görülür. Önünde bir et parçası, karşısında siyah-turuncu renkte bir kedi daha görülür. Duruş ve hareketlerinden dolayı, iki kedinin arasında et parçasına sahip olmak için kıyasıya bir rekabet içine girdikleri anlaşılmaktadır. Gerek tırmanmaya hazırlanan kedinin duvara dayanarak ayak kalmış olarak; gerekse diğer kedinin kuyruğunu ve bir patisini kaldırmış şekilde betimlenmiş olmaları dolayısıyla kompozisyona hareketlilik imgesi katmıştır. Kaldırımın bir kat üstünde yer alan mezar taşları grubuyla, mezarlık görünümü oluşturmaya çalışıldığı görülmektedir. Mezar taşı grubu, türlü boylarda, üstlerinde çeşitli süsleme motiflerinin işlendiği görülen ve farklı mezar taşı çeşitlerini bir arada yansıtacak haliyle işlenmiştir, Osmanlı mezar biçimlerini değişik türlerini bir arada taşımaktadır.

Burak'ın mezar taşları üzerine yarattığı eserler, Ölüm algısı ve kültürünün Osmanlı-Türk toplumundaki yansımalarını çağdaş sanat biçim ve pratikleri üzerinden vurgulamaktadır. Ölüm kavramıyla kurulan ilişki üzerinden, eski bir geleneğin mekân üzerine yaptığı etkileri ve bunun günümüze gelen örneklerini hatırlatmak ve göz önünde tutmayı amaçladığı görülmektedir. Burak'ın yapıtları göz önüne alındığında mezarlık ve mezar konularına eğiliminin sebebi olan etkenin, çağlar boyu mezar taşlarında gelişen işleme ve süsleme sanatları olduğu görülmektedir. Burak'ın eski mimari ve kültürü çok iyi bilmesi, ayrıca değer vermesinin mezar taşlarına ilgi duymasında ve nihayetinde yapıtlarındaki mezar kavramını bu imgeler üzerine kurmasında büyük etkisi olmuştur. “Aykut Gürçağlar'ın şu cümleleri Burak'ın kendi ifadelerini aktarması açısından önemlidir: “Ancak ölüm duygusunun bu resimlerinde baskın düşünce olmadığını söyleyen sanatçı, ölüm düşüncesiyle değil mezartaşlarını büyük abideler olarak düşündüğüm için yaptım, demektedir.” (Gürçağlar, 1997, s.5 aktaran Dindar, 2019, s.46). Bununla birlikte bu eserleri irdelendiği zaman ilginç bir şekilde, Eserlerindeki mezar ve mezar taşı imgelerinin mutlaka yanlarında veya yakınlarında çiçek, kedi, yaşlı kadın gibi bir canlı imgesi veya figürlerinin bulunduğu rastlanılmaktadır. Çeşitli yapıtlarında çelişik olgu ve durumları yan yana işlediği bilinen Burak'ın ölümün belki de en temel simgesi sayılabilecek göstergeleri olan mezar taşlarıyla yaşayan canlıları yan yana getirmeyi tercih etmesinde, yaşam ve ölümü kendi içindeki zıtlıklarıyla birlikte bir bütün olarak gören bir yaklaşım sezilir. Bununla birlikte Osmanlı mezarlıkları, genel olarak yerleşim alanlarının içinde yer kurulmuştur. Bu sebeple kuruldukları mahallelerin insanları için uzak

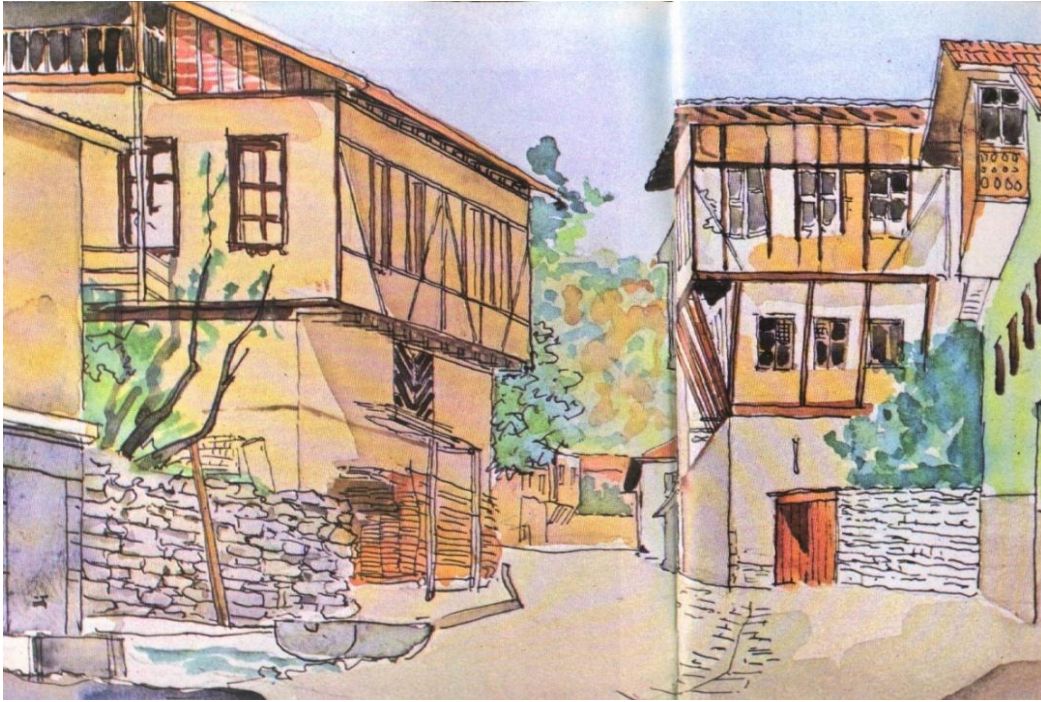
durulması gereken bir ziyade sosyal hayatın içinde yer alan, insanları mezar ziyareti dışında zaman geçirmek için uğrayabildiği bir tür kamusal alan içerini almıştır. Burak'ın söz konusu yapıtlarında görülen canlı-cansız ikileminde, bir bakıma mezarlıkların çağlar boyu canlı kalmış kimliğine vurgu yaptığı anlaşılmaktadır. Eskisi kadar bu uğrak yeri olmamasına ve ölüleri barındırmasına karşın etrafındaki canlılarla halen yaşayan bir yerdir, İçinde çağlar boyu ölüm olgusu üzerinde görsel bir dil yaratan mezar taşlarını barındıran bu mekânlar Burak'ın yapıtlarıyla belirlemiş olduğu hafıza mekânlarını oluşturmuştur.



Resim 78. Bursa'dan Muradiye, Tuval üzerine pastel, 50x64cm, 1984, Nazan Sinoplu Koleksiyonu (Çalıköğlu, 2007, s. 253)

Cihat Burak'ın mimari etkisiyle belirlemiş olduğu konu biçimleri arasında sadece bina ve mekânlarda bulunan yapı detayları üzerinden biçimlenmemiştir. Birden fazla yapının görünebildiği dış mekân görünümünde oluşan sokak resimleri, sanatçının eserleri arasındaki manzaralar içinde önemli bir yeri kapsamaktadır. Burak'ın mimar kökenli olması ve temelde yaşamı boyunca içinde yaşamış olduğu mahallelerden kaynaklanan deneyimlerin büyük etkisiyle bir kent kültürüne sahip olmasının bu konular üzerindeki çalışmalarının biçimlenmesinde özellikle etkili olmuştur. Erken çalışmalarından beri üstüne çalışmış olduğu, başlangıçta pratik çalışmalar şeklinde görülen sokak manzaraları, zaman içinde Burak'ın bir bakıma kent konusundaki izlenimlerinin, çeşitli örneklerde görüldüğü gibi kent dokusu üzerine düşüncelerini ve bu mesele üzerinden ilgisini çekmiş, değer verdiği örnekleri

yansıtma kaygısıyla son şeklini verdiği görülen çalışmalarıdır. Şehir dokusunu ve eski mimariyle olan ilişkileri sadece İstanbul’la sınırlı kalmamış, mesleki çalışmaları dolayısıyla farklı şehirleri ziyaret etmiş ve içerdikleri mimari dokuyu yakından görebilme imkânını bulmuştur. Bursa’dan Muradiye isimli çalışma ’da (Resim 78), bir sokak görünümü üzerinden resmin başlığı ve ana yapısının kurulmuş olduğu görülmektedir. Belli aralıklarla dizilmiş evlerin göründükleri açı ile aralarındaki mesafe, kompozisyonun ana hatlarını oluşturmaktadır. Resimde kullanılan tekniğin imkânları kapsamında, Resmin konu ve içerdiği plastik öğelerin bazı istisnalar hariç ana hatlarını belirleme gayesi içerisinde daha sade ve net bir çizgi anlayışının tercih edildiği, detay olarak binalara öncelik verildiği görülmektedir. Resimde görülen evlerin taşıdığı karakteristik özelliklerden ötürü eski Osmanlı evleri olduğu anlaşılmaktadır. Sol köşedeki beyaz evin etrafındakilere kıyasla daha geniş bir alanı kaplamış olduğu görülmektedir. Beyaz evi geçtikten sonra, evlerin daha bitişik bir şekle girdiği ve sokağın belli belli bir ölçüde darlaştığı izlenimi resmin baktığı açıda ağır basmaktadır. Beyaz evin arka-çaprazında önünde giriş kapısı görülen sarı bir bahçe duvarının ardında mavi renkte başka bir evin büyük olasılıkla cumba kısmı görülmektedir. Yan tarafında ağaç olduğu anlaşılan bir yeşillik, Arkasında diğer komşu evlerin çatıları yer alır. Sağ köşedeki evin giriş kapısının önünde ise bir insan ve kedi figürü bulunur, figürlerin ana hatları belli bir ölçüde taslak çizim biçiminde olacak şekilde belirlenmiştir.



Resim 79. Cihat Burak, Safranbolu’da Bir Sokak, Künye Belirtilmemiş, Özel Koleksiyon (Ulukavak, 2017,s.251)

Resmin sol köşesinde görülen ve kompozisyonda geniş bir yer kapladığından ötürü resim yüzeyinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülen Beyaz evin mimari detaylar açısından ayrıca zengin bir görünümde olduğu görülmektedir. Özellikle Cumbaların pencere ve duvar cephelerindeki ahşap çerçevelerle birlikte, Binanın çeşitli köşelerindeki dış duvarlarda çeşitli biçimlerde stilize edilmiş çiçek veya motif süslemelerinin bulunduğu görülür. Bu öğelerden ötürü beyaz evin üzerine daha tertipli bir eğilimin bulunduğu anlaşılmaktadır.

Safranbolu’da Bir Sokak başlığındaki resimde irdelenmiş manzarada (Resim 79), bir önceki örnekte görüldüğü üzere geleneksel mimari örneklerinin göze çarptığı bir yerleşim alanından bir görünümün kesit alındığı görülmektedir. Adından anlaşılacağı üzere Safranbolu’ya gittiği zamanlarda yapmış olduğu sokak görün Burak, mesleki yaşamı içerisinde ziyaret etmiş olduğu Safranbolu, Eski mimari bilgisi ve bunları farklı yollardan eserlerinde değerlendiren Burak için şüphesiz önemli bir gözlem alanı olduğu bu çalışmanın üzerinde özellikle fark edilebilmektedir. Burada Safranbolu bölgesinin tipik mimari biçimlerini yansıtan yapı örnekleri yer alır. Karşı karşıya dizilmiş irili ufaklı evler ve üstlerinde yapı elemanları, Cumbaları ve ana binaya dayanmalarını sağlayan direkleri pencerelerle duvar kenarlarına sıralandığı görülen ahşap çit ve çerçeve biçimleri, bahçeleri çevrelediği görülen yığma taş duvarlarla, üstlerinden uzadığı görülen yeşil dalların sade ve ana hatları belirlenebilecek biçimde resmedildiği görülmektedir. Bu çalışmada tercih edildiği görülen teknik ve şekillendirmeden ötürü, mimari bir inceleme amacıyla yapılmış bir çizim çalışması olduğu anlaşılmaktadır. Ancak işlenen konu ve görülen imgelerden ötürü Burak’ın sanatsal konu biçimleriyle fazla çelişki taşımadığı görülmektedir.

Özetle Resim 78 ve Resim 79’daki çalışmalarda konu belirlemesi ve içeriğinin kesinleştirilmesi üzerinden, Bir yerleşim alanı kesitinin ve bu kesitte bulunan bina ve sokakların seçilmesi, yapıtta kullanılacak malzeme ve tekniklerin belirlenmesi ve uygulanması bakımından Sanatçı’nın mesleki tecrübelerinin önemli ölçüde belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Burak’ın Osmanlı-Türk şehir yapılaşmasının kendi zamanına yetişebilen yansımaları üzerinde resimde görülen mimari süsleme biçimlerine dair değerlendirmelerini ve bir bakıma anımsatma ve kalıcı bir biçim almasını sağlamak arzusunu yansıttığı düşünülmektedir. Bununla birlikte, Burak’ın yaşamı göz önüne alındığında sanatçının, benzer yapı biçimlerini içinde barındırmış yerleşim alanlarında doğup büyüdüğü görülür. Bu olgudan yola çıkarak bu yapıtlarının bir anlamda Burak için sadece bir tür mesleki inceleme çalışmasını içerdiğini söylemenin zor olacağı görülmektedir. Nitekim sanatçının doğup

büyüdüğü sokakların zaman içinde şehir dokusunda yaşanan değişikliklerden ötürü ilk görünüm ve özelliklerini yitirdiği, eski halinden eser kalmadığı görülen mahalle ve sokakları başka yerlerde arayarak yeniden anımsama çabalarını taşıdığı anlaşılmaktadır. Basit tekniklerle yaptığı uygulamalar üzerinden kayıt altına almak ve bu sokak görünümünü ilk gördüğü andaki gibi kalıcı ve canlı tutmak amacını taşıyabilme olasılığının kuvvetli olduğu düşünülmektedir. Tıpkı kuş evleri ve mezar taşları gibi geleneksel mimari öğelerini taşıyan yapılarla bu yapıların kümелendiği sokakları, üstün bir estetik anlayışı içerisinde biçimlenmiş ve günümüze kadar gelebilmiş sanat abideleri olarak görüp, kendi hafıza mekanları kapsamında ele aldığı görülmektedir.



Resim 80. Cihat Burak, Sokak, Kâğıt üzerine karışık teknik, 1976, 23x32cm, Özel Koleksiyon (Cihat Burak, 2021)

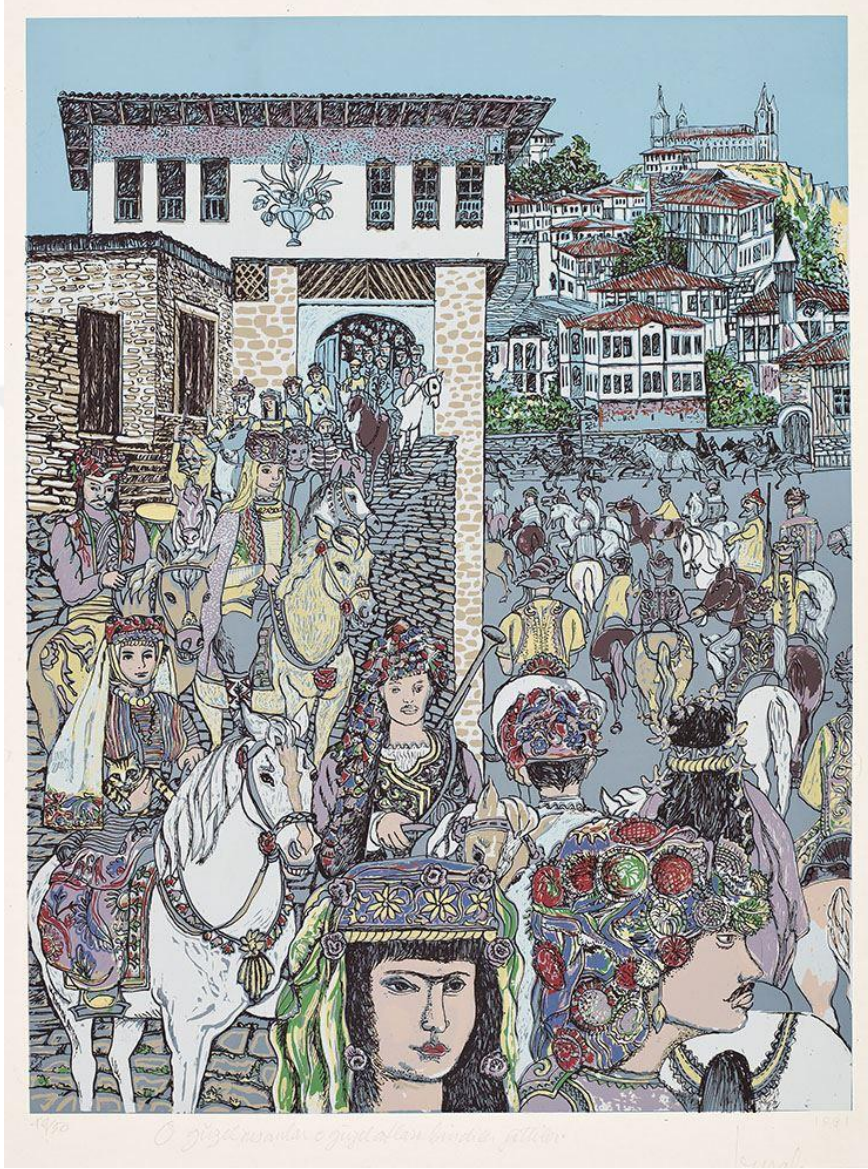
Sokak isimli resmin (Resim 80) genel görünüm olarak değerlendirildiğinde, Resim 78 ve Resim 79 örneklerine benzer bir pratik içerisinde bir sokak köşesi irdelenmiştir, Ayrıca eser ismi olarak yalın bir tanımın seçildiği görülmektedir Ancak Burak burada kendisinden ayrıca ufak bir öğe katmıştır. Genel görünüm olarak Sokağın çeşitli taraflarına sıralı evler dizilmiştir, Bir önceki örnekte olduğu gibi bu resimde görülen binaların geleneksel Osmanlı-Türk mimarisinin özelliklerini taşıyan yapıların olduğu anlaşılmaktadır. Burak'ın bu resmi yaptığı veya esin kaynağını oluşturan yerin neresi olduğunu yazmamasına karşın Safranbolu gibi özgün mimari yapısını koruyan yerleşim yerlerine Burak'ın sıklıkla

ziyaretlerde bulunduğu ve mimari incelemeler de yaptığı bilinmektedir, Resmin Safranbolu'dan bir yansımanın taşınması olasılığı ağır basmaktadır. Bunula birlikte sokağın zeminine irili ufaklı taşların dizilmiş haliyle döşendiği görülen Arnavut kaldırımını dikkat çekicidir. Böylece geleneksel mimarinin sokak biçiminin tipik şekilleriyle yansıtmıştır.

Resmin açısı ve evlerin konumundan dolayı bu dizilişin sokak boyunca, sol ileride görülen sokak sonuna değin uzandığı görülmektedir. Resmin merkezinde sokağın iki farklı köşesinde dek uzayan bir konum üzerine yapılmış, konak tarzında olduğu anlaşılan bir bina bulunmaktadır, Sokağın sonuna dek uzanan iki ev, bu büyük binaya bitişik olarak sokağın sonuna uzanır. Sağ köşesinin özellikle yol kısmında belli bir eğim biçimini aldığı görüldüğünden ötürü yolun sonunda bir yokuşun başladığı anlaşılmaktadır. Resimde bulunan figürlerin Resim 78'le kıyaslamak gerekirse, daha detaylı işlendiği görülmektedir. Resmin en sağında bir kısmın görülen bir duvarın önüne iki çocuk yaslanmıştır, en sağdaki çocuk figürü, beline dek yarım boy; yanında bulunan, boy ve yüz biçiminden daha küçük yaşlarda olduğu anlaşılan diğer bir çocuğun ise sadece baş ve omuz kısmı görülmektedir. En sağdaki çocuğun giysisinin üstündeki pembe panter motifi dikkat çekici bir diğer ayrıntıdır. Burak'ın yaşadığı çağın çelişkilerini irdelediği, geçmiş-şimdiki zaman karşıtlıklarını içeren motif ve imgelerin yer aldığı ironi ve hiciv içerikli yapıtlarını anımsatan bir görünüm sergilemektedir. Resimde mimari çizim biçimlerinin teknik detaycılığı ve sade çalışma anlayışının ağır bastığı görülmektedir. Özellikle resimdeki renk ve gölge geçişlerinde görülen leke benzeri saydamlık, daha pratik olmasından ötürü suluboya tekniğine benzer bir biçimlemenin hâkim olduğu izlenimini yansıtmaktadır. Kaldırım taşları, pencereler, çatıların işlemeleri ve cumbanın duvara dayanmasını sağlayan ahşap çubuklar gibi mimari detayların daha kolay yansıtılması gayesiyle mürekkep benzeri bir çizim tekniğinin, resmin kompozisyonunda yardımcı olabileceği düşünüldüğü görülen bir etken olarak ağır bastığı anlaşılmaktadır.

Bu resim, büyük olasılıkla Burak'ın gezip gördüğü bir bölgedeki yerel mimari formları yansıtmak amacını taşıdığı görülmekle birlikte, üstünde dönemin ünlü çizgi roman ve animasyon kahramanı Pembe Panter desenli giysi bulunan çocuk figürüyle birlikte, Burak'ın işlediği konu biçimlerinin, çeşitli örneklerle kıyasla daha sade bir yansımasını taşıdığı anlaşılmaktadır. Pembe Panter desenli gömlek imgesi üzerinden, Burak'ın yaş olarak ilgi alanına uzak olduğu sezilebilecek bir mecralarda bile gözlemler yapıp, yapıtlarında irdeleyeceği nüveler sağladığı görülmektedir. Geçmiş-Şimdiki zaman ayrımlarını, birçok eserinde görüldüğü üzere, çeşitli tarafları alınarak bir araya getirilmiş yapı ve imgelerden ziyade, belli bir mekânın üzerinden işlediği görülmektedir. Bir yerleşim alanına dair geçmiş

zamanın izleri ve hatıralarıyla beraber bir bakıma Burak'ın çocukluk ve ilk gençlik hatıraları binalar ve sokaklar üzerinden vücut bulurken, şimdiki zamanın göstergesi olarak sağ köşedeki çocuğun üzerine giydiği, bir çizgi film karakterinin motifinin işlendiği görülen bir giysinin belirlenmiş olduğu görülmektedir.



Resim 81. Cihat Burak, O Güzel İnsanlar O Güzel Atlara Bindiler Gittiler, 1981, Karton üzerine serigrafi, 65x50 cm, Özel Koleksiyon (Artium Modern, 2020)

Değişik örneklerde rastlanılabileceği üzere Cihat Burak'ın daha önce işlemiş olduğu konu başlıkları ve bunların içinde resmetmiş olduğu birçok imge ve biçimi, daha sonra yapmış olduğu çalışmalarda farklı biçim, konu hatta eser isimleri içerisinde yeniden irdelemiş olduğu görülmektedir. O Güzel İnsanlar O Güzel Atlara Bindiler Gittiler başlığını taşıyan baskı çalışmasında (Resim 81) Burak'ın eski yerel mimari üzerine yapmış olduğu gözlem ve

çizimlerin, kendisine özgün, edebi bir biçim taşıdığı anlaşılan bir kurgulama eğiliminde son şeklini almış bir kompozisyon üzerinden yapıtın oluştuğu görülmektedir. İlk görünüşte kompozisyonun ana hatlarının, iki ayrı dikey parçaya bölündüğü ve resmin bütünü oluşturmuş plastik öğelerin bu alanlar içerisinde kümelenerek yerleştirilmiştir. Böylece istiflenmiş alan biçimlerinin diğer örneklerle kıyasla daha farklı bir kurguda ele alındığı izlenimini uyandırmıştır. Resmin sol köşesinde görünen konak üslubunu yansıttığı anlaşılan büyük bir yapı ve bitişiğindeki daha küçük ebatlarda olduğu görülen başka bir yapı imgesiyle, Sağ köşede, resmin arka fonunu oluşturduğu anlaşılan Anadolu kasabası ve sokak görünümü resmin arka-ön ilişkisi üzerinden genel mekân kurgusunu oluşturmuştur. Binaların karakteristik özelliklerinin verilmesinde ayrı bir özen gösterilmiştir. Binaların karakteristik dış hatları, Sol köşede görülen büyük konaktaki pencerelerinin biçimleri ve ana kapısı, yığma taş gibi duvarların ve evlerin yapı malzemelerini yansıtan görünümüleri ayrıca sol köşede görülmekte olan konaktan çıkan yola dizili irili ufaklı Arnavut kaldırım taşları gibi geleneksel ve yöresel mimariye özgü detaylar bir arada verilmiştir. Ancak bu detaylardan en ilginç olanı ise sol üst köşede görülmekte olan konağın cumbasının üstünde görülmekte olan vazodaki çiçek süslemesidir, Resim.74'te görülen duvar üzerinde yapılmış, belli biçimlerde stilize edildiği görülen süsleme motif biçimleri bu yapıtın detaylarından biri olarak yer almıştır. Konağın önündeki kapıdan çıktıkları ve ön kısımda bir sıra halinde yığıldıkları görülen kalabalık bir grubun toplanmış olduğu ve resmin sağından konağın arkasına doğru uzadığı görülen yolun üzerine dek yayıldığı görülmektedir. Tamamının at sırtında görünecek biçimde resmedildiği dikkat çeken bu grubun özellikle arka fondaki yol görünümünün üstünde dörtnala giden atlı grubu imgesinin pekiştirdiği üzere, yaşadıkları yeri terk ederek başka bir yere yola çıktıkları anlaşılmaktadır. Figür grubunun ayrıca dikkat çeken özellikleri üstlerine giydikleri giysilerdir, Başlıklardan mintan, cepken gibi yerel giysi çeşitlerine hatta bindikleri atların koşum takımlarına kadar giydikleri her şeyin üstündeki motif ve işlemlerin çok titiz ve detaylı bir biçimde yansıtıldığı görülmektedir. Özellikle resmin en alt kısmında görülen bir kadın ve bir erkek kafa imgelerinde, başlarına taktıkları başlıkların üstünde bulunan işlemler ayrıca dikkat çekici unsurlardır. Ayrıca bu iki figürün sadece baş tarafının görülmelerinde belli bir arka-ön ilişkilerini belirlenmesinde önemli bir aracı görevi gördükleri anlaşılmaktadır, Resimdeki orantının içerisinde belli bir derinlik ögesi rolü üstlenmişlerdir.

Bu baskı çalışmasının Burak'ın geleneksel mimari ve giyim kuşam örnekleri içerisinde hayal ve gerçeği bir arada veren bir kurgu anlayışını taşıdığı görülmektedir. Eser ismindeki imayla birlikte yazdıklarının desteklediği üzere 1950'li yıllarda başlayıp 1970'lerde en büyük

artışını gösteren kırsaldan kentlere göç hareketleriyle olumsuz yönde büyük etkilere sebep olan nüfus değişimlerini masalsı bir görünüm içerisinde yansıttığı anlaşılmaktadır (Ulukavak, 2017, s.275):

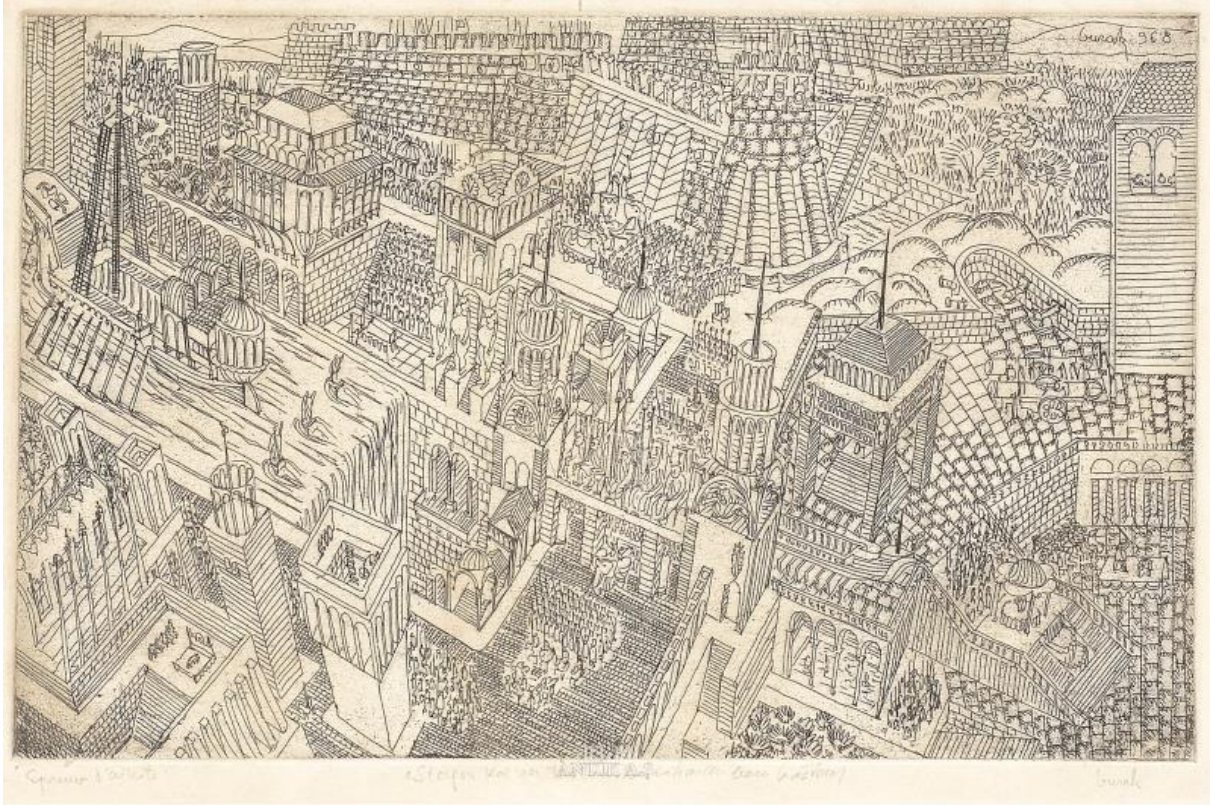
Safranbolu'nun gönlü gani sevimli insanları, her biri mimarlık dersi veren evleriyle tatlı bir rüya gibi gözümün önündedir... Yıllar oldu Safranbolu'ya gitmeyeli... O güzeller güzeli evleri, zamanın keskin disleri ne kadar kemirebildi bilemiyorum. Yörük Köyü'nün delisi yasıyor mu? Tavanları, duvarları nakışlı koskoca konaklar hala yerinde mi acaba?...İstanbul'da oturuyorlarmış, yazları iki aylığına köye konaklarına gelirlermiş. O güzel insanlar o güzel atlara binmişler, kim bilir nerelere gitmişler...



Resim 82. Cihat Burak, Derebeylik, Kâğıt üzerine mürekkep, 22,5x29 cm, Özel Koleksiyon (Bozlu Art Project'in izniyle)

Derebeylik başlığındaki çizim (Resim 82) daha önceki çalışmalarla benzer nitelikte içerisinde değerlendirildiğinde, birden fazla binanın bir arada görüldüğü bir manzaranın görüldüğü söylenebilir ancak burada daha geniş bir yerleşim alanının betimlenmiş olduğu görülmektedir. Bir hendeğin çevrelediği görülen, çeşitli burçlar ve gözetleme kulelerini çevreleyen dış surlar ile açılıp kapanabilen kapısıyla Ortaçağ Avrupa'sında adından anlaşıldığı üzere bir derebeyinin yönetimindeki tipik bir şehrin genel görünümünün

resmedildiği anlaşılmaktadır. Büyük olasılıkla Burak'ın hayal gücü ve genel bilgileriyle oluşturduğu düşünülen bu çizimin kısa süreli ve küçük ölçekli bir çalışma olduğu düşünüldüğünde bir ortaçağ şehrinin genel görünümü ile içerebileceği tüm yapıların karakteristik yapılarını bir arada gösterebildiği görülmektedir. Sanatçının mesleki birikimi söz konusu olduğunda, çizime yansıyan gözlemlerin isabetli tutarlı ve isabetli olabileceği düşünülmektedir. Şehrin içindeki katedraller, çan kuleleri, derebeyine ait saray ile sarayın içinde yer alan ek yapılar, gözetleme kuleleri, burçlarla çatılarına asılı görülen flamaları, konutlar ve surların dayanaklarının içerdiği mimari üsluplar bir şehir manzarası içerisinde anlaşılması kolay bir şekilde betimlenmiştir. Bu çizim Burak'ın Tarih'in farklı dönemlerinde, farklı coğrafyalarda görülen mimari biçimlere dair bilgi ve düş gücünü yansıtır.



Resim 83. Cihat Burak, Estergon Kalesi, Gravür, 1968, 22x32 cm, Özel Koleksiyon (Artam, 2020)

Cihat Burak'ın resminde belli bir geçmişten kalma yapıların sadece belli bir mesafe içerisinde yan yana gelen bina topluluklarının çeşitli açılardan görünümünü içeren manzaraları içermez. Bununla beraber sanatçının üretim pratiği düşünüldüğü kaçınılmaz olduğu görülebilecek biçimde tarihi bina ve mekânların hayal gücünde yeniden biçimlemelerini içeren çalışmalarda yer alır. Estergon Kalesi başlığını taşıyan gravür çalışmasında (Resim 83) görüldüğü üzere gerçek bir mekân üzerinden Burak'ın imgesel

olarak yaptığı yeniden biçimlemeler göze çarpar. Esere ismini veren Estergon Kalesi, günümüzde Macaristan sınırlarında bulunmakla birlikte, 16. Yüzyıl'da Osmanlı devletinin orta Avrupa'daki varlığı için önemli bir görevi görüyordu, Bu sebep üzerinde yaşanmış çatışmalardan ötürü kale, Osmanlı tarih yazımında önemli yer kaplamış, adına türküler yazılmıştır.

Eserin ilk görünüm üzerinden ele alındığı vakit ilk dikkat çeken nitelik olarak, kullanılmış olan baskı tekniğine göre oluşmuş bir irdeleme tercihi göze çarpmaktadır. Eserin kompozisyon biçiminde renk kullanımı yerine çizgisel bir anlatım dilinin ağır bastığı görülmektedir. Bunula beraber kullanılan çizgi dili içerisinde detaylara titizlikle durulduğu görülmektedir, Çeşitli yapı detaylarından, mimari öğelerin zeminlerine döşendiği izlenimi uyandırmak amacıyla belirlenmiş ızgara biçimli olduğu görülen kaldırım taşlarını çizimlerinde bile belli bir dikkat ve özen gösterildiği göze çarpmaktadır. Eserin genel hatları çeşitli yapıların birbiriyle bitişik veya yakın ölçülerde yan yana sıralanarak oluşturulmuş bir kompozisyon üzerinden belirlenmiştir. Katmanlı ve çok ögeli kompozisyonunu daha özgün ve kesin hatlarla belirlenen bir biçimle pekiştirilmesi amacıyla, kompozisyonda kuşbakışı görünümlü bir perspektif açısının kullanıldığı anlaşılmaktadır. Eserdeki imge ve görünümlerin betimlemesinde belirli bir stilizasyon biçiminin belirlenmiş olduğu dikkat çekmektedir ve bu biçimlemenin daha çok minyatür sanatına yakın bir biçimin belirlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan perspektif üzerinden bir görünüm oluşturulduğu göz önüne alındığında Burak'ın minyatür biçimlemelerini, klasik batı resim sanatından özümlediği birtakım ilkelerini bir ölçüde harmanlayarak eserdeki kompozisyonu biçimlendirdiği görülmektedir.

En arka kısımda yer yer duvarların bir destek ögesi olması amacıyla payandalarla sabitlendiği görülen surların etrafında çeşitli aralıklarla top bataryalarının konuşlandırıldığı dairesel şekillerde yapıldıkları görülen devasa kale burçlarının dizildiği görülmektedir. Sağ üst tarafta görülen burcun yanında görülen hendekte, kale kapısının zincirlerle kaleye doğru çekildiği görülmektedir. Surların önünde görülen iki fil ve kalabalığı betimleyen çizgilerden ötürü bir törenin betimlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Resmin orta ve alt kısmında ise çeşitli yapı örnek ve biçimlerini bir araya getirilerek, tek bir binayı oluşturan farklı yapı parçaları şeklinde ele alındıkları görülmektedir. En sağda yapay bir şelale ile üzerinde bir kadirga bulunur, şelale ağzında üç heykel dikkat çekmektedir. Şelalelinin bir yanında tribün benzeri bir yapı görülür. Sağdan sola doğru çeşitli kuleler, ana kapılar, sütunlar, balkonlar, revaklar, merdivenler, çeşitli aralıklarla topların mevzilendiği görülen burçlar, bir yerlerde toplanan

veya belli bir yere hareket ettikleri anlaşılan çeşitli figür grupları gibi öğelerle resmin orta ve alt bölümlerinde geniş bir alanı kapladığı anlaşılan büyük bir yapı izlenimini uyandırmıştır.

Estergon Kalesi başlıklı bu gravür çalışmasında Burak tarihi bir mekân üzerinden hem mesleki pratik bilgilerini hem de mimarlık tarihine dair bilgi ve birikimlerini bir araya getirdiği görülmektedir. İstifçi resim anlayışının yansımalarının belli bir perspektif bakış açısı üzerinden kurgulanmasıyla bir mekân algısı oluşturmuştur. Bunun sonucunda kâğıdın üzerinde bir araya getirilen farklı mimari geleneklerin yansımalarını taşıyan çeşitli bina ve mimari öge imgeleri üzerinden imgesel bir düzenlemeye girişerek bu tarihi yapıyı bu eseri vasıtasıyla bir bakıma yeniden kurmuş, Tarih ve kendi düş gücünü harmanladığı bir hafıza mekânı şekli yaratmıştır.



Resim 84. Cihat Burak, Sultanahmet, Topkapı Sarayı, Anka kuşu, 1974, kâğıt üzerine karışık teknik, 22x32 cm, Özel Koleksiyon (Alif Art, 2021)

Sultanahmet, Topkapı Sarayı, Anka kuşu başlıklı resim (Resim 84) Burak'ın tarihin belli bir bölümünde isminden sıklıkla bahsedilen, tarihin akışı üzerinde önemli rolünün bulunduğu önemli binalar ve mekânlar üzerinden kurguladığı görülen bir eseridir. Eser isminde dikkat edilmesi gereken ilk özellik olarak, Tarihin farklı dönemlerinde, yüzyıllar boyunca yönetimi altındaki coğrafyanın kaderini belirlemiş, bir yönetim merkezi işlevi üzerinden inşa edilip kullanılan bir yapı olan Topkapı Sarayı ile İstanbul'un tarihinde önemli olayların şekillendiği ve yüzyıllar boyu şehre damga vuran Sultanahmet meydanı bu eserin

konusunu oluşturmıştır. Genel görünüm üzerinden ele alındığında bu çalışmanın alan biçimlendirme ve ilişkilerinin kurgulanmasında istifleme biçimlerinin kullandığı görülen bir yapıda konunun ele alındığı görülmektedir. Resimde görülen farklı imgelerin, çeşitli bölümlere yerleştirilmesiyle temel kompozisyon biçimi oluşturulmuştur. Farklı mimari yapı imgeleri bir arada görülmesine karşın Estergon Kalesi resminde olduğu gibi bir bütün halinde değildirler, tek bir yapı veya yapıyı oluşturan bölümler biçiminde olmadıkları bundan ötürü mekân algısının resmin belli köşeleriyle sınırlı olduğu görülür. Ayrıca aldıkları şekil ve biçimlerden ötürü yapıların mimari dokularından çok betimlendikleri eski tasvirlerdeki görünümelerini andıracak biçimlerde resmedilmiş oldukları görülmektedir, Ayrıca resim yüzeyi içerisindeki bazı bölümlerin siyah beyaz renk ayrımları içerisinde; bazı bölümlerin renklendirilmiş oldukları dikkat çekmektedir. Resmin en üst kısmı kimi yerlerde siyah ve beyaz kümelenmelerin yer aldığı mavi fon rengiyle boyanmıştır, Bu arka fon renginin resimde bir tür gökyüzü fonu oluşturmak için boyandığı anlaşılmaktadır. Ancak siyahlaşma etkisiyle alışlagelmemiş bir etki yarattığı görülmektedir. Resmin merkezinde, belli bir büyüklükte resmedilen bir Anka Kuşu imgesi göze çarpmaktadır. Çeşitli mitolojik anlatılarda ve halk hikâyelerinde sıkça bahsedilerek, hakkında farklı çeşitlemelerin bulunduğu Anka kuşu figürü, farklı ve karşıt renkler olarak görülen tüy renklerin içerisinde, Burak'ın kendi üslup ve teknik çözümleriyle geleneksel halk resmi formlarını bir araya getirerek harmanladığı biçimlemelerin yansımaları üzerinden resmedildiği anlaşılmaktadır. Sağında ise turuncu, mavi ve yeşil renklerin oval biçimleri anımsatacak biçimde kümelenen büyük olasılıkla bu biçimde bir soyutlanmış bir orman görünümü, altında ise şerit işlevini aldığı görülen şeffaf boyandığı anlaşılan düzensiz bir siyah çizgi sağ kısmı ortada ayırmıştır. Turuncu çalı öbeğinin en üstünde ise bir şato-kale benzeri bir binanın silueti göze çarpar, Belli bir büyüklüğün altında olmasına karşın yığma duvarlar, kule ve burçların tek çizgilerle belirtildiği görülür. Resmin sağ alt köşesinde eğik ve yarı kuş bakışı bir açıyla çizildiği dikkat çeken bir kale görünümü yerleştirilmiştir. Perspektife büyük önem verildiği görülen bu imgenin renklerin büyük bir alan kaplamasına karşın sadece desen biçiminde resmedildiği görülen bu imgede dik çizgiler kullanılarak kuleler, pencereler, köprüler, çatıların eğikliği ve gölgeleri, duvarlar ve zemindeki döşemeler gibi mimari detaylar belirtilmiştir. Resimleme tekniği bakımından renksiz, sadece ana hatlarıyla detaylarını kenar çizgileriyle betimleme biçiminin tercih edildiği görülen bu çizimde ışık gölge alanlarının bir tür gri tonu kullanılarak belirlenmiş olduğu görülmektedir. Kale imgesi yeşil bir alan çevrenmiştir, Sol kışında bu alanın ilk olarak öne ve sonunda sağ doğru çizgi biçimde uzamış biçimde şekillendiği görülmektedir. Kenarında ise bir geminin görüldüğü bu şeklin bir mendireği betimleme amacıyla

şekillendirildiği anlaşılmaktadır, Nitekim kenarlarından mavi renkle belirlenmiş başka bir alanın başlaması bu çıkarımı destekleyecek bir görüntü oluşturmaktadır. Resmin sol alt sol kısmında ise mavi alanın çizgi biçimi alarak en soldaki toprak yeşili boşluk ile ortasında görülen imgeler arasına set çektiği görülmektedir. Alanın yukarıya çıktıkça daha açık yeşil bir renk almış biçimde resmin üst kısımlarına değin uzadığı görülmektedir. Sol alt bölümünün ortasında ise çeşitli mimari biçimlerde olduğu anlaşılan ve yan yana sıralanarak dizilmiş bir bina grubu göze çarpmaktadır. İçerisindeki cumba, kule gibi detayları kaba hatlarıyla olmasına karşın seçilebilmektedir. Genel olarak resmin en sağında görülen kale imgesine kıyasla yapıların sadece ön cephelerinin görülmekte olduğu dikkat çekmektedir, Bununla birlikte resmedildikleri formlarından ötürü Minyatür sanatı biçimlerinde oldukları anlaşılmaktadır. Üstünde ise alışlagelmiş perspektif biçimlerini taşımadığı, eğimli bir açıyla resmedildiği görülen bir sahne görülmektedir. Duvara dayalı biçimde inşa edilmiş bir çeşmenin önünde iki figürün yer aldığı sahnede figürlerin içinde bulundukları görünüm ve hallerinden ötürü cellat ile mahkûm oldukları anlaşılmaktadır. Cellat elindeki kılıcı havaya kaldırmış, mahkûmu infaz etmeye hazırlanırken görülmektedir. Mahkûm ise başını uzatmış haliyle yere çömelmiş halde resmedilmiştir. Renksiz olacak biçimde sadece keskin ve dik kenar çizgileriyle betimlendiği görülen bu sahnede mimari doku detaylı bir biçimde betimlenmiştir, çeşmenin süslemeleri, duvarın yığma taş dokusu ile zemine döşenmiş Arnavut taşlarının cellat-mahkûm figürlerden daha fazla detay barındırdıkları görülmektedir. Resmin sol üst kısmında ise farklı yapı öğelerinin bir araya gelmesiyle oluşturulduğu görülen başka bir binalar toplamı yer alır. Balkon, kule, cumba, revak gibi yapı öğelerinin ana hatlarıyla seçilebilecek bir şekilde resimlenmiş oldukları görülmektedir. Balkon veya pencerelerin görülen iç kısımlarında gölgelendirmelerin yapıldığı görülen bu imgenin sadece desen formunu taşıyacak biçimde, düz ve yalın çizgilerle resmedilmiştir. Çağdaş sanat formlarından uzak ve sadece ön cephesinin görülebileceği biçimde resmedildiği anlaşılan bu yapının, Geleneksel minyatür sanatı üslubunda görülen kalıplarda biçimlendirildiği anlaşılmaktadır. Önündeki yeşil alanlarda görülmekte olan çeşitli yeşil öbeklerin aynı üslup çerçevesinde biçimlendirildiği dikkat çekmektedir. Bununla birlikte binanın önünde farklı taraflara hizalandığı görülen çeşitli sütun imgeleri görülür. Burak'ın çeşitli yapı biçim ve betimlemelerinin bir arada yer aldığı, resim yüzeyindeki yerleşiminden resim konusuna kadar belirleyici olduğu görülen bu eserinde, tarihteki önemli olay ve dönemlerin gelişimde büyük rol oynadığı, şehrin tarihinden itibaren büyük önem taşıdığı görülen mekânların konu başlığı olarak seçilmiştir. Ancak resimde bu mekânların sadece genel görünümüyle sınırlandırılmadığı görülmekte olduğu gibi sadece tek bir üslupla sınırlandırılmamıştır.

Geleneksel minyatür sanatlarıyla ilgili yaptığı gözlemlerden ötürü zihnine ve taslaklarına kaydettiği anlaşılan Sultanahmet, Topkapı Sarayı gibi mekân tasvirlerini, eserinde plastik öğeler biçiminde işlemek biçimde, çağdaş sanat dalında uygulamıştır. Bununla yetinmeyerek sağ alt köşe 'deki kale betimlemesinde görüleceği üzere minyatür üslubundan çeşitlemeler üzerine perspektif ve ışık gölge tekniklerini uygulayarak geleneksel biçimleme ile çağdaş teknikleri bir arada harmanladığı görülmektedir. Tarihi öneme sahip iki ayrı mekâna dair tek bir görünüm kesiti almak yerine farklı görünüm ve imgeleri bir araya getirerek, biçim ve anlam ilişkisine daha esnek bir yapı getirmeyi amaçladığı sezilmektedir. Çeşme başında cellat ve mahkûm kompozisyonu gibi sahneleri resmetmesiyle Burak, Topkapı Sarayı ve Sultanahmet Meydanını sadece belli bir açıdan görülen manzaralar biçiminde irdelemek yerine, bu mekânlara dair okudukları, gözlemledikleri, düşünce ve hayalleri üzerinden resmetmeyi tercih etmiş ve bunu daha iyi yapabileceğini düşündüğü anlaşılan istifleme anlayışı üzerinden uygulamıştır. İlahi bir olarak kabul edile gelen Anka kuşu imgesi bu savı destekleyen en önemli gösterge olarak kompozisyonda yer bulmuştur. Fantastik etkileri ve geleneksel resim formlarının referanslarıyla Burak adeta bu eserde İstanbul denildiğinde çoğu insanın aklına ilk gelebilecek iki yeri bir tek hafıza mekânı şeklinde biçimleyerek işaretlemiştir.



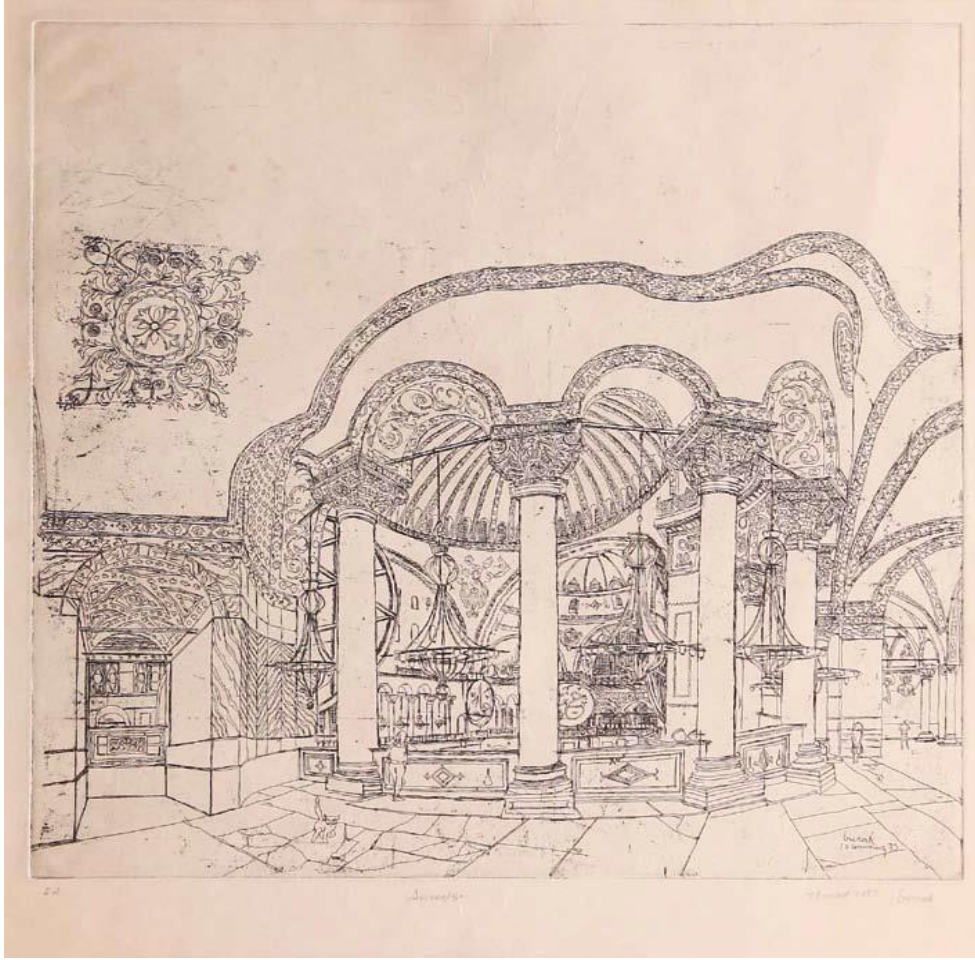
Resim 85. Cihat Burak, Dolmabahçe Sarayı, Kâğıt üzerine rapido, 24x32 cm, Özel Koleksiyon (Yapı Dergisi, 2021)

Burak'ın mimari eserler üzerine yapmış olduğu çalışmalarda sadece imgesel biçimlemelerle, geleneksel resim formlarından esinlenerek oluşturduğu çeşitlemelere

rastlanılmaz, Bununla birlikte daha önceki örneklerde anlaşılabileceği üzere tarihi binaların tasvir sanatlarında betimlenmemiş doğal ve gerçek görünümelerini de sıklıkla çalıştığı görülmektedir. Ayrıca Sanatçı'nın mimar kökenli olduğu göz önüne bulundurulduğunda bu durumun Burak için kaçınılmaz olarak mesleki bir zorunluluk olduğu, Hatta çeşitli eserlerinde mesleki etüt biçimlerine dayandığı görülen bu çözümleme biçimlerine dair bilgilerinin yansıdığı görülmektedir. Dolmabahçe Sarayı başlığındaki çizim çalışmasında (Resim 85) geniş bir alana yayıldığı görülen bir yapılar zincirini içermekte olan sarayın genel görünümünden farklı bir çerçeveleme anlayışı dikkat çeker. Saray düşünüldüğünde, çoğu insanın zihninde büyük olasılıkla akla ilk gelecek imgelerden biri olduğu sezilen, süslü ve görkemli bir görünüme sahip olacak biçimde inşa edilmiş, Sarayın Hazine bölümüne yakınlığından ötürü Hazine Kapısı ismiyle anılan tören kapısının bu çizimde sarayı yansıtabilecek bir imge olarak seçildiği görülmektedir. Kapının genel görünümü, geniş bir alan çözümleme içerisinde belirlenmiş ve sağlam bir biçimde konuşlanmıştır. Önünde ise bir askerin nöbet tuttuğu görülmektedir. Bütün süslemeleri dik ve oval biçimler alacak biçimde bir araya getirilmiş olan ufak ve kısa çizgiler içerisinde, kapının çeşitli bölümlerinde yer aldığı görülen çeşitli bezeme ve süsleme biçimleri ana hatlarıyla ortaya koyulmuştur. Belli bir oranda olduğu görülen bir zeminin üstüne resmedildiği görülen, büyük olasılıkla kısa süreli bir taslak resmi olduğu anlaşılan bu çalışma, Burak'ın taslak çalışmaları üzerinde olmasına karşın, gözlem ve çözümlemelerindeki keskinliği göstermektedir. Ufak ve kısa çizgilerle çalışmış olmasına karşın kuleler, duvar korkulukları, kapı kanatlarıyla lambaların ana hatlarındaki yapı ve genel süsleme dağılımını taslak çalışması olmasına karşın yer yer alışlagelen taslak çizim anlayışını zorlayacak biçimde resmetmiştir. Mesleki bilgilerin ve gözlem biçimlerinin büyük ölçüde biçimlendirdiği görülen bu çizim çalışması Burak'ın tarihsel mimari hakkındaki bilgisinin ispatlayan çalışmalarındandır.

Çeşitli örneklerde görüldüğü üzere Burak'ın daha önce üzerinde çalıştığı imgelerden, farklı resimlerinde çeşitli biçimlerde yararlandığı gibi Dolmabahçe Sarayı başlıklı bu kısa çizim çalışması, Burak'ın birtakım yapıtları üzerinden karşılaştırıldığında, bu çizimin daha sonra yapacağı eserlerinde yaralanmak amacıyla yapmış olduğu bir ana taslak çalışması olduğu anlaşılmaktadır. Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı imgesi, Özellikle Burak'ın en önemli eserlerinden bir kaçını oluşturmuş eserlerinden Malul Gaziler başlıklı çalışmalarında

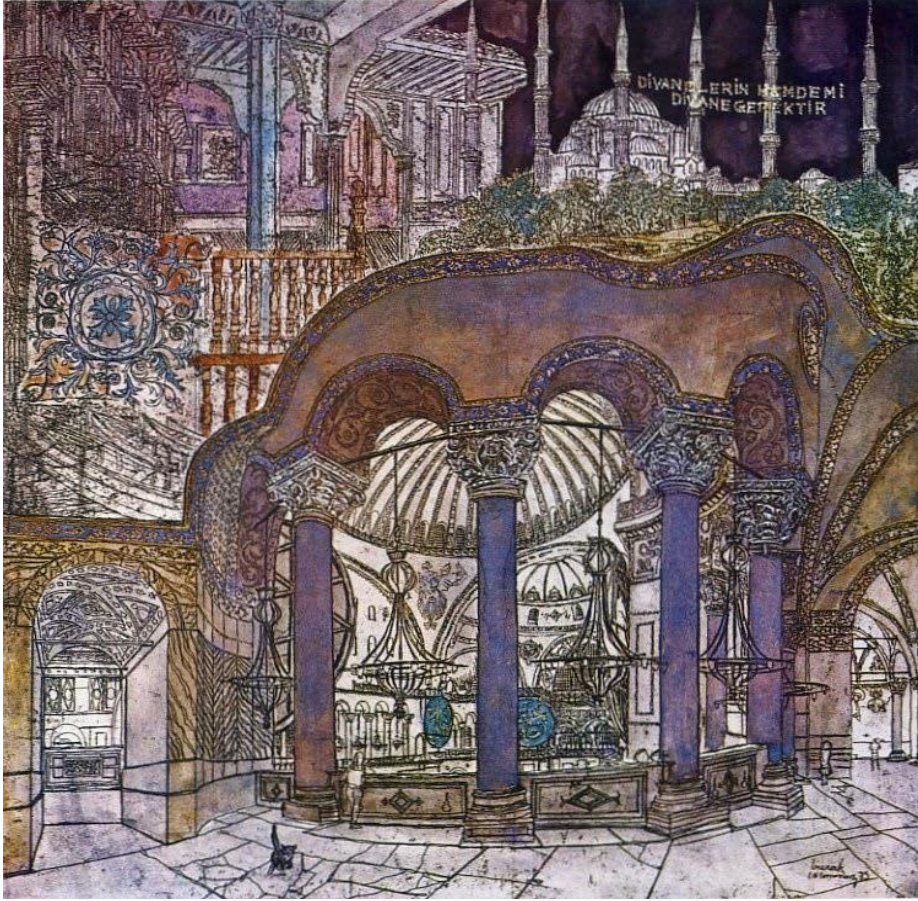
bu eserlerin içerisindeki bir arka fon ögesi biçiminde en önemli plastik öğelerden olarak yer almıştır (Resim 47, Resim 48)



Resim 86: Cihat Burak, Ayasofya, Özgün Baskı, 1975-1985, 52,5x54 cm, Özel Koleksiyon (Ankara Antikacılık, 2013, s. 72)

Ayasofya isimli baskı çalışmasında (Resim 86) Ayasofya mabedi üzerinden konu başlığının oluşturulduğu görülür. Ancak bu çalışmada kompozisyonun oluşturmuş plastik öğeler yakından incelendiğinde, Eserde görülen yüzeyin, binanın dış cephesindeki genel görünümünün kompozisyon çerçevesi içerisine almaktan öte, Binanın iç cephesinden bir görünümü eserin ana kompozisyonu biçiminde irdelemenin tercih edildiği görülmektedir. Eserde görülmekte olan bölümün ise Arka fonda görülmekte olan kubbe ve kubbeyi binaya bağlayan ara öğelerden ötürü Üst Galerisi ismiyle adlandırılmış olan üst kata ait bir bölümün resmedildiği anlaşılmaktadır. Sütunlarla çevrili bir balkon görünümü sergileyen bu bölümden kenarında yer aldığı koridor denilen bölüme ait bir kapı dâhil olmak üzere iki tarafının görülebildiği, bir bakıma panoramayı andıracak bir şekilde resmin alanına yerleştirilmiştir.

Tek renk olduğu görülen bu çalışmada çizgi üzerinde betimleme anlayışı ağır basmıştır, Işık gölge ayrımlarının bile süsleme motiflerinin çizgilerinin yoğun, kalın ve birbirlerine yakınlıkları ölçüsünde belirlenmiş olduğu göze çarpmaktadır. Çizgi tarzında görülen betimleme biçiminde Burak'ın dikkatli ve titiz bir incelemeden geçirerek bina içerisinde aldığı kesitte görülen yapısal biçimleri ayrıca bir şablon biçimde şekil vermeyi anımsatan detaylı bir çözümlemeden geçirmiş olduğu görülmektedir. Öncelikle sol köşede görülmekte olan koridor kapısının üzerindeki süslemelerle üstünde görülen süsleme motifi olmak üzere Tavanda ve sütun başlıklarında ve revakların üzerinde dikkat çeken süsleme görünümleriyle beraber, duvarlara yansıyan organik malzeme dokuları, kubbe ve pencereler, aralarında görülmekte olan şamdanlar, ana kubbenin altında yer aldığı görülen bir mozaik süsleme ile belli bir uzaklıkta fark edilen hat yazılarına kadar ana hatları ve kenar çizgileri ölçüsünde belirlenmiştir.



Resim 87. Cihat Burak, Mahya, 49x49 cm, 1975 Gravür Baskı, İş Bankası Koleksiyonu (Maksivizyon, 2020)

Çeşitli yapıtlarından dolayı Cihat Burak'ın sanatsal karakterinin bir parçası olarak değerlendirildiği görülebilen istifleme anlayışını özellikle binalar ve yapı detayları üzerinde

kullandığı, çeşitli mimari üslup ve detaylı çeşitli eserlerinde görüldüğü üzere bir imge veya bir nesne olarak değerlendirmiştir. Özellikle farklı imge ve öğeleri belli biçim ve şekillerde bir araya getirerek, Kimi yerlerde çeşitli doku biçimleri şeklinde kompozisyonda yer vermiştir. Belli yerlerde bir araya getirilmiş mimari örnekler aracılığıyla daha eski zamanlarda inşa edilen yapıları bir ölçüde, tek bir binanın içinde yer alan, binanın ayakta durması amacıyla bir araya getirilmiş yapı parçaları olduğu izlenimini uyandırabilecek kadar birbirine eklemlediği görülmektedir. (Resim 32, Resim 33, Resim 43).

Mahya başlığını taşıyan gravür çalışmasında (Resim 87) Çeşitli binaların farklı taraflardaki görünümünün bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir kompozisyon anlayışı göze çarpar. Değişik mimari şekiller üzerine inşa edilmiş yapıların, ustalıkla bir araya getirilerek, birbirlerine eklemlediği görülmektedir. Resmin merkezinde yer alan sütunların arasında bir camii görünümü yer alır, Bu görünümün içinde bulunan plastik öğelerin uyumdan ötürü Resim.8’te görülen Ayasofya başlıklı baskı çalışmasında görülen imgenin üzerinde yeniden işlendiği anlaşılmaktadır “Ayasofya’nın üst galerilerinden ve galerileri kuşatan sütunların arasından kubbenin bir kısmı ile harim kısmı görülmektedir... Sanatçı alttaki Ayasofya çizimi ile üstteki cami ve ev çizimini Ayasofya galerilerindeki sütunların üzerinde yer alan mozaik bir bordürle birbirinden ayırmıştır.” (Başkan, 2007, s. 97). Baskı tekniğinin elverdiği ölçülerde biçimlendiği görülen renk kullanımı olarak sarı ve mor gibi karşıt renklerin tercih edilmiş olduğu görülür, Örnek olarak sol köşede görülen koridor kapısı genel olarak sarı tonlar göze çarparken; sütunlar ve duvarlarda mor rengin ağır bastığı görülmektedir. Renklendirmenin amacının alışılageldiği gibi hacim vermekten çok yine baskı tekniğine bağlı olarak bir fon rengi olarak tercih edildiği görülür ancak tavan bölümünde mor-sarı renklerin iç içe geçmesiyle birlikte bir koyu açık ilişkisinin yaratılması dikkat çekicidir. En sol köşede bir kapı ile en üstte çeşitli mimari süsleme biçimlerinin iç içe geçtiği bir konak görünümü yer almaktadır, Çatı ve balkon arası geçiş yerlerinde yer alan mimari süslemelerin özenle işlenmiş olması dikkat çekici bir detaydır. “Üstte solda ise belki Birgi Çakırağa konağı belki de anonim bir Türk evinin strüktürel ve süsleme detayları yer almaktadır.” (Başkan, 2007, s. 97) Konağın renk tonları olarak koyu pembe, mor ve açık lacivert tonlarının tercih edildiği görülür, ışık gölgeyi bu renkler belirlemiştir. Resmin sağ üst kısmında ince olduğu için ilk görüşte pek fark edilemeyebileceği görülen yeşil bir setin yer alması dikkat çekicidir, Yakın mesafelerle yer aldıkları ve neredeyse yan yana dizilecek biçimde sıralanan ağaçların oluşturduğu anlaşılan yeşil şerit üstünde yükselen yapıya bir ölçüde payanda veya kaide görecektir şekilde yerleştirilmiş olduğu görülmektedir. İnce bir hat biçiminde olduğu görülen bu

yeşil bölümün üstünde ise bir camii silüeti yükselmektedir “Minarelerinin arasın kurulan mahyanın üzerine Ziya Paşa’nın “Divanelerin hemdemi divane gerektir” dizesi yazılıdır. İçeriğinden ötürü Burak’ın detaycı ve titiz incelemelerinin ürünü olduğu görülen Mahya resminde, tarihin çeşitli dönemlerini yansıtan mimari eserlerin detayları ile belli bölümlerini ayrı parçalara bölmek şeklinde, yeni bir bütün veya bir birleriyle ilişkili hücreler şeklinde bir araya getiren bir kurgu bina detayları bir arada getirilerek farklı yapılar oluşmuştur. Ayrıca yapılardaki malzeme dokuları ve süsleme nakışlarına kadar detaylı bir şekilde işleyerek en ufak boyut ile en geniş boyut arasında belli bir eşitliğe de ulaşmış olduğu görülmektedir. Bunun sonucu olarak Burak, farklı mimari geleneklerin ortaya koyduğu eserlerin biçimlerini bir arada sentezleyerek, kendi hafıza mekânlarını bir bütün halini andırdığı görülen bir şekilde işaretlemiştir.



Resim 88. Cihat Burak, Topkapı Sarayı III. Ahmed Yemiş Odası, İstanbul I. Mahmut Çeşmesi, Gravür üzerine karışık teknik, 10 Temmuz 1975, 48 x 49 cm, Neş'e-Celil Layiktez Koleksiyonu, (Çalıkoglu, 2007, s. 161)

Burak’ın çeşitli yapıtlarında görülebileceği üzere daha önceki yapıtlarında kullanmış olduğu kompozisyon ve plastik öğeler üzerinde farklı çeşitlemeler yaptığı, sıklıkla

rastlanılabilecek bir özelliktir. Bu özellik üzerinden Mahya resmindeki bazı plastik öğelerin Burak'ın daha sonraki yıllarda yapmış olduğu birtakım çalışmaların içerisinde bir ana imge olarak yer aldığı görülmektedir. “Topkapı Sarayı III. Ahmed Yemiş Odası, İstanbul I. Mahmut Çeşmesi” başlığını taşıyan bu baskı resim çalışması (Resim 88) belli örneklerle karşılaştırıldığında, benzer pratik üzerinden şekillenmiş bir yapıt olduğu görülmektedir. Özellikle resmin alt kısmında görülen Camii kesitinin, Burak'ın Ayasofya ile Mahya resminde (Resim 87) isimli başka bir baskı çalışmalarında görülmekte olan üst galeri kompozisyonunun bu resimdeki alan planlamalarını oluşturan önemli bir yapı ögesi olarak yer almıştır. Ayasofya üst galeri balkon görünümünün genel hatları çizgisel bir hatla belirlenmiş, ancak üstünde daha yalın bir renk anlayışıyla bu iç mekân kesitine hacim görünümü verilmesi amaçlanmıştır. Buna göre iç mekâna özgü temel arka fon olması amacıyla sarı aşı boyası, mimari detaylar ve gölge alanları belirlemek amacıyla kırmızı aşı boyası tonlarının tercih edildiği; Pencereler, ana kubbe ve yan kubbeler gibi ışık alan bölgelerin beyaz boya kullanılarak belirlenmiş olduğu görülmektedir. Resmin üst kısmında ise yan yana sıralanmış olduğu görülen vazolu çiçek demeti görünümünün üst tarafın neredeyse tamamını kaplayacak biçimde dizilmiş olduğu görülmektedir. Bu görünüm detaylı bir biçimde incelendiği vakit bu imgelerin, çiçek ve vazo gibi temsil ettikleri nesnelerin doğal görünümünü yansıtmaktan çok söz konusu nesnelerin belli bir biçimde stilize edilmiş imgeleri oldukları görülmektedir. Bununla birlikte bu motiflerin belli bir üslubun yansımalarını taşımakla birlikte, görünümünün tekdüze olmayıp, birbirlerine kıyasla farklı biçimlerde oldukları görülmektedir. Örneğin en sol üstte görülmekte olan motifin beyaz bir zemin üzerine kenar çizgileri üzerinden dış hatlarını göstermek amacıyla yapılmış bir çizim olarak işlenmiştir. Yan taraftaki motifin ise koyu açık hatlarının belirlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Sıranın ortasında ve sağdan ikinci motifin ise siyah arka plan üzerine işlendiği, çiçek ve yaprakların renginin açık kırmızı ile yeşil kullanılarak verilmiş oldukları görülmektedir.

Osmanlı süsleme sanatlarının en yaygın motiflerinden biri olduğu görülen vazo içerisindeki çiçekler imgesinin yan yana çeşitleme teşkil edecek şekilde kullanıldığı en bilinen örnek, Topkapı Sarayı'nın Harem Bölümünde yer alan III. Ahmet Yemiş Odası olmuştur (Resim 89). Burak'ın muhtemelen çiçek süslemelerinden esinlenerek eserine isim olarak seçtiği anlaşılan bu oda, Lale Devri döneminde hızlanan Osmanlı yenileşme çabalarının mimari ve süsleme sanatındaki yansımalarının en bilinen ve en önemli örneklerini içinde

barındırmaktadır. Bu yeniliklerin motif biçimlerine yansımalarını Salbacak (2019, s.516) şu sözlerle açıklar:

XVIII. yüzyılda batılılaşma etkisi ile Osmanlı sanatına giren barok ve rokoko üsluplarının da etkisiyle klasik Türk tezyini sanatlarında kullanılan natüralist teknikteki çiçek bezemeleri harmanlanarak şükûfe (süslemeye sırf çiçek motiflerine dayanan bir üslup) adı verilen yeni bir üslup ortaya çıkar. Barok bir vazo içerisinde, kurdele ile bağlanmış, tek çiçek veya saksı içerisindeki çiçekler doğadaki görünüşleri gibi natüralist bir şekilde resmedilir.



Resim 89. III. Ahmed Yemiş Odasından süsleme detayı (Salabacak, 2019, s. 517)

Burak'ın resim yüzeyinde kolaj tekniğiyle oluşturulan imgeleri anımsatan etkiler yaratmasını sağladığı istifleme uygulamaları içerisindeki çeşitlendirmelerinden oluşturduğu yapıtlarından biri olduğu görülen, baskı resim tekniğinde verilmiş bu eserin, mimari formları içerisinde barındırmasına karşın sadece yapıların iç ve dış görünüşleri ya da mimari detaylarıyla beraber, üstüne işlendiği görülen çeşitli süsleme biçimlerini kapsadığı görülmektedir. Bununla beraber kompozisyonda temel hedef olarak üç boyutluluk etkisi vermek amacıyla betimlendiği görülen bir iç mekân görünümünün üst kısmında figür veya imge görünümünü vermekten uzak olduğu görülen imge gruplarının motif izlenimi yarattığı sezilen bir görünümde yerleşmesiyle iki boyutluluk ve üç boyutluluk tezatlığının yansıdığı

sezilebilmektedir. Mimarlık tarihine damga vuran yapıların görünümleriyle birlikte yer verdiği imgelerle, süsleme sanatlarının mimari yüzeylere göre şekillenmiş biçimlerine vurgu yaparak, geleneksel süsleme sanatlarında yer almış, dönemine göre biçimlenen motif örneklerini yeniden hatırlatma çabalarını içine alacak biçimde çağdaş sanat sahalarına taşıdığı görülmektedir. Bir yapının içinde yer aldığı görülen çeşitli süsleme motiflerini yapıdan bağımsız bir öge biçiminde ele almış gibi bir etki oluşturduğu sezilir. Süsleme biçimleri üzerinden iki ayrı mekânı bir araya getirerek, mimari ve geleneksel süslemeciliği bir bütüne ulaştırmış, ayrı mimari anlayış ve biçimden tek bir hafıza mekânını hem yeniden oluşturmuş hem de var olan yapıları bu başlık içerisinde işaretlemiştir



Resim 90. Cihat Burak, Tarihten Bir Yaprak, Kartpostal, Salt Araştırma Arşivi (Salt Araştırma, 2021)

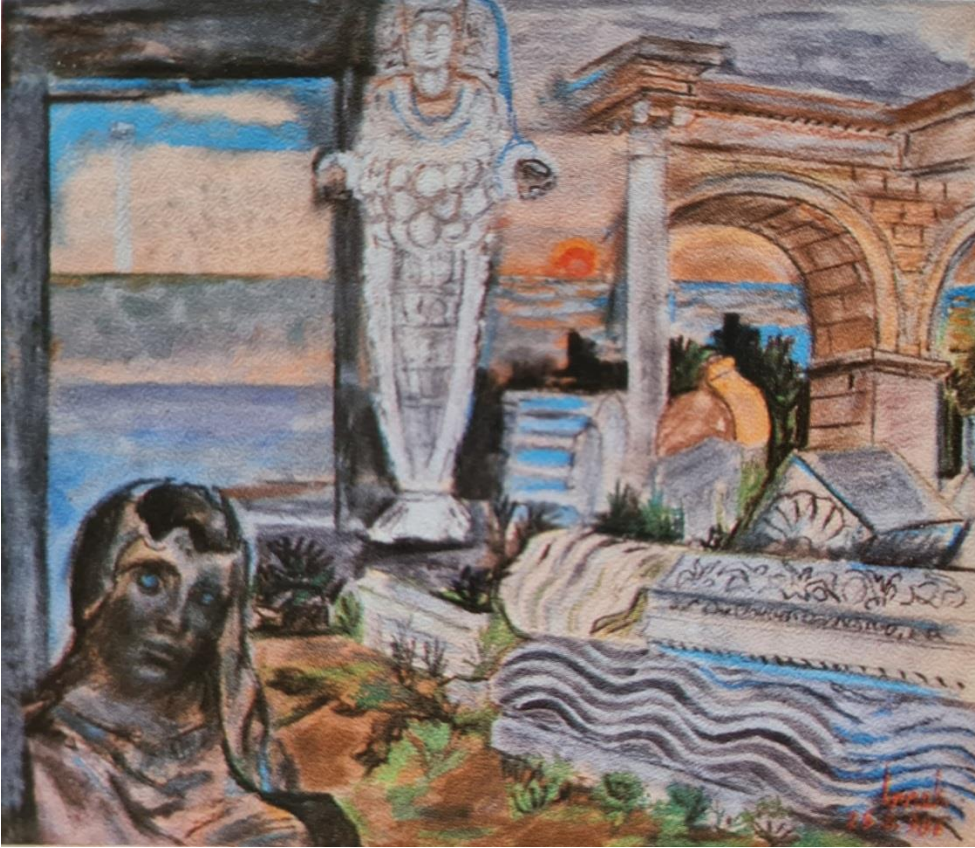
Tarihten Bir Yaprak başlığında görülen kompozisyonda (Resim 90) , Resim.87 ve Resim.88’de görülmekte olan eser örneklerinin temel plastik öğeleriyle, kompozisyon

biçimlerinin farklı imge ve nesnelerin belli bölümlerde pozlandırılmış şekilde bir araya getirilmiş oldukları görülmektedir. Resmin mevcut görselinde, eserin üretiminde kullanılan teknikle boyutları hakkında herhangi bir bilgi bulunamamasına rağmen resmin bütünü net bir şekilde görülebilmektedir, Önceki örneklerle bir arada değerlendirildiğinde söz konusu eserin yine bir baskı tekniği kullanılarak oluştuğu anlaşılmaktadır. Yine Resim 87 ve Resim 88’ de dikkat çektiği üzere kompozisyonun iki ayrı parçaya bölünmüş olduğu dikkat çekmektedir. Daha önceki örneklerde dikkat çektiği gibi, resmin alt kısmında yerleştirilen Ayasofya üst galerisinden kubbelerin ve görülmekte olduğu sütunlu balkon kısmının kompozisyonun alt yapısını büyük ölçüde belirlemiş bir temel olarak yerleştiği görülür. Yeniden görülebileceği üzere Ayasofya isimli baskı çalışmasında görülen iç mekân manzarası bu resimde yer almıştır. Keskin çizgi hatlarıyla belirlendiği anlaşılan bu iç mekân manzarasına ışık ve gölge izlenimi yaratmak amacıyla sadece iki temel renk fon olarak kullanılmış, çizgilerin üzerindeki bu bölümler gri ve beyaz renk alanlarıyla belirlenmiştir. Ayasofya görünümünün hiçbir köşesinde bu iki renk arasında ton geçişine rastlanılmamaktadır. Daha önceki örneklerde olduğu gibi mimari görünümde bütün ayrıntıların görülebileceği titiz bir çizgiyle belirleme anlayışı hâkimdir. Resmin üst kısmının arka fon renkleri bakımından sağ, orta ve sol kısım olarak üç ayrı bölüme ayrıldığı görülmektedir. Sol bölüm yer yer dalgalı bir görünüm alıp, bazı bölgelerinde dumanlı koyu lacivert renkte duman benzeri bir şekil aldığı dikkat çekmektedir. Ön planda ise farklı imgeler bir kısmının yan yana veya bitişiğine; diğer kısmının ise aralarında belli bir mesafe olacak biçimde dizildiği görülen farklı biçim ve anlamları barındırdığı görülen plastik öge ve imgelerin yer almıştır. En alt bölümde üstünde koyu mavi; altında metalik mavi tonlarında resmedildiği görülen balık guruplarının arasında resmedilmiş ve kılıç balığı olduğu anlaşılan etrafındaki gruplara kıyasla daha büyük boyda olduğu görülen bir balık yer alır. Üstlerinde ve mavi fonun ortasında Ayasofya ve Mahya resimlerinde ayrıca yer aldığı görülen mozaik bordür bulunur. Üstünde ise üst kısmında kimi yerleri yeşil veya beyaz fon renkleri görülen bir şeklin çizildiği görülür, üzerinde ise çeşitli çizgilerle ana hatları belirlenmiş beyaz fon renginde bazı imgeler yer alır, Bir tür kuş bakışı görünümü anımsatmasından ötürü bu alanın coğrafi bir bölgeyi betimleme amacıyla kompozisyona eklendiği amaçlanmaktadır. Üstünde ise görünümünden ötürü antik çağlardan kalma bir lahidin yer aldığı görülmektedir, Belli bir mesafeden görülmesine rağmen ön ve yan kısımlarında kabartmaların yer aldığı seçilebilmektedir. Önünde görülmekte olan zincirli bir bariyerden ötürü, bir müzede sergilendiği anlaşılmaktadır. Yanında ise yan yana dizildiği görülen bir dizi yanardağ yer alır, Neredeyse tamamı infilak etmiş, lavlarla duman püskürtür biçimde betimlenmişlerdir. Önünde

ise bir adet büyük bir adet küçük boyda olmak üzere iki hat yazısı görülür. Büyük yazının harflerinden dikey görünümlü ve en sağda yer alan harfin, halatla sarılmış bir havucu andırdığı düşündürecek biçimde şekillendirilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca tepesinde bir ok saplanmış olarak görülür ve iplerle yanındaki harfe bağlanmıştır. Solunda bulunan diğer harfin içindeki boş bölümlerinin içinde bir çift gözün betimlenmiş olduğu ayrıca dikkat çeken bir ayrıntı olarak yer alır. Altında ise yelkenlerinde harflerin yer aldığı görülen, büyük olasılıkla geleneksel resim sanatında sıklıkla kullanılmış bir imgenin timsali olduğu anlaşılan kırmızı fon renginde bir kadirge motifi görülmektedir. Resmin üst orta bölümünde balık pulu dokusunda yeşil fon ile bir yastık veya minder gibi bir nesneyi betimlediği anlaşılan kırmızı bir alanın önünde bir figür yer almaktadır. Turuncu, kırmızı ve mavi renklerde, biçiminden ötürü Osmanlı dönemi giysilerine büyük ölçü benzerliklerinin bulunduğu görülen giysiler giymiş olan figürün başı hafif öne eğiktir ve sol elinde bir gül tutmaktadır. Bir Osmanlı Padişahı olduğu düşünülen bu figürün, geleneksel minyatür sanatı form ve biçimlerini taşıdığı anlaşılmaktadır, Bu figürün sağ kısmında ise başka bir iç mekânından bir kesit yer alır. Pencereler, kubbeler ve sütunların kolayca seçilebildiği bu mekânın bir camii 'den bir kesit olduğu, yapı rengi olarak mavinin ağır basması ve etrafında çeşitli süslemelerin kaplı olması bakımından, Resmin sağ üst köşesinde bir kesitin görüldüğü iç mekân görünümünün Sultanahmet Camiine olduğu anlaşılmaktadır.

Tarihten Bir Yaprak başlığıyla isimlendirilen bu çalışmanın Mahya ile III. Ahmed Yemiş Odası gibi eserlerde görülebileceği üzere Burak'ın mimari biçimlerin temelini oluşturduğu ancak farklı yapılarında dâhil edilerek son biçimine ulaşılmış çalışmalarından biri olduğu görülmektedir. Ayasofya başlıklı çalışmasında görülen ana imgeyi daha sonra eklediği plastik öğelerle çeşitleyerek farklı eserler oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte kompozisyonun belli bir bölümünde yer alarak, resme yapısal bir temel görünümü verdiği dikkat çeken bir iç mekân manzarasının, II.Ahmed Yemiş Odası örneğinde görebileceği üzere iki boyutlu imgelerle bir arada işlediği, resim yüzeyinde 2 ve 3 boyutluluk arası bir karmaşa etkisinin yeniden yaratıldığı görülmektedir. Ancak bu etki yan yana dizili halde işlenen motifler üzerinden yapılmamış, farklı biçim ve karakterlerdeki imgeler yardımıyla oluşmuş olduğu görülmektedir. Dikkat edilmesi gereken bir diğer özelliğin ise yine bir önceki resimde olduğu gibi mimari etkilerin görüldüğü süsleme biçimlerinin yanı sıra Minyatür gibi mimari dışı geleneksel sanatlara ait imgelerin de yer aldığı ayrıca dikkat çeken bir olgudur. Hat yazıları harf dışı dönüşümler geçirerek farklı nesnelere dönüştükleri görülür. Mavi fon rengin üzerinde hat yazılı kadirgalar ve balıklar bir arada betimlenmiş, büyük olasılıkla yer yer

koyulaştığı görülen bu fon renginde su üstü ve su altının bir arada görüldüğü gibi bir izlenim uyandırması amaçlanmıştır. Öte yandan bir antik dönem lahdi kenarda belirmiş halde görünür. Burak yine bu çalışmasında, kendi yaşadığı dönemlerden yüzyıllarca öncesinden beri var olagelmiş sanat dallarının simgeleri olarak görülebilecek farklı imgelerinin çağdaş sanat pratikleri içerisinde işlemiştir. Bu sanat dallarını ve buna dair ilginç örnekleri bir kez daha anımsatmak ve çağdaş uygulamalarda geleneksel olandan nasıl yararlanabileceğine dair yöntemlerin araştırmalarını kapsayan bir anlayış üzerinden temel fikrini oluşturmuştur.



Resim 91. Cihat Burak, Rüya, 50x40 cm, Tekniği Belirtilmemiş, Özel Koleksiyon (Burak, 1988, s. 6)

Rüya başlığını taşıyan bu resimde görülmekte olan kompozisyonun Burak'ın istiflenmiş resim yüzeyi uygulamalarına örnek teşkil edecek çalışmalarından biri olduğu anlaşılmaktadır. Ancak genel görünüm içerisinde ele alındığında kompozisyonun belli bir mekan oluşturarak biçimde yerleştirildiği ve bir mekan algısı oluşturduğu görülmektedir (Resim 91). İçerdiği imgeler bakımından Antik çağdan kalma bir tapınma mekanını veya mezarlığı andırman bir görünüme sahip olduğu görülen bir alanın etrafında ise çeşitli mimari öğelerin dizilmesiyle kompozisyon alanları belirlenmiştir. Alanın zemininde ören yeri etkisi arttırmak

amacıyla toprak rengiyle lahit ve sütunların aralarında bittiği görülen çalı ve bitki imgelerinin ayrıca dikkat çekici öğeler olarak düzenlenmişlerdir. Fonda batan güneş, deniz, uzakta bir kara parçası silueti ile gün batımında kararmış renklerde görülen çalı ve başka yapılar gibi imgelerle oluşturulduğu görülen bu kompozisyondaki ana bölümün kenarlarını çevrelemek biçimde alan sınırlandırması yapmak amacıyla resmin sağ arka kısmında bulunan, sol kenarında bir sütunun dikkat çekiği, görünümünden ötürü mimarlıkta kemer ismiyle tabir edilen yapı öğelerinin biçimini aldığı anlaşılan bir yapı imgesi ile sol kısımda lacivert-gri renklerle resmedilen kapısız bir giriş imgesinin resmedildiği görülmektedir. Kenar hatlarının belirleyen bu imgelerin ortasında ise ana tanrıça Artemis figürü, resmin kompozisyonunu ortadan ikiye bölecek biçimde yer almaktadır. Kemer imgesinin etrafında çevrelediği yüzeyin arka kısımlarında iki adet antik dönem lahidinin bulunduğu görülür. Biri daha oval bir biçimi andıran bir başlıkta görülmekteyken, diğer lahitte görülen başlığın dik açılı üçgen çatı biçimini aldığı, alt kısmında ise bir süsleme motifinin yer aldığı görülmektedir. Ön kısmında enlemesine zeminin üzerine biri kısa diğeri uzun olmak üzere iki taşın yığılı biçimde yer almaktadır. Kısa görünümlü taşın üzerindeki biçimlerden ötürü dik çizgilerle geometrik dokuyla işlendiği görülmektedir. Yanında görülen lahit veya bir sütun olduğudüşünülmekte olan taşın üzerinde görülen siyah çizgili desenlerden, bazı motif benzer süslemeleriyle bezenmiş izlenimi vermek maksadıyla şekillendiği düşünülmektedir. Ön kısmında yine zeemine yığılı biçimde üzerine sarmal motifinin işlendiği, bir sütun gövdesi olduğu anlaşılan bir başka büyük taş yığını görülmektedir. Resmin sol alt köşesinde ise başı sarılı bir kadın başı görülmektedir. Siyah ve gri tonlarında ve göz kısmı mavi renkte resmedildiği görülen bu figürün bir bronz heykel izlenimi yaratmak amacıyla eklendiği anlaşılmaktadır. Bu resimde renk kullanımına imge ve nesnelerin ana yapılarını daha belirgin biçimde yansıtabilmek amacıyla önem verildiği görülmektedir. Özellikle kemer yapısında kullanılan dizili taşlar ve sütunu ile yere dizili taşlar ve lahitler gibi plastik öğelerin süsleme motiflerinin ve hatlarının betimlemesinde titiz bir çalışma biçiminin benimsendiği göze çarpmaktadır. Rüya resminde, Kimi yerlerde Burak'ın istifçi yaklaşımının yansımalarını taşımakla birlikte, bu tarz yapıtlarında bir bakıma alışlagelen Osmanlı-Türk mimarisi dışındaki yaklaşım ve üslupların esinlerini taşıyan yapıtlarındandır. Bu eserinde görülebileceği üzere Antik çağ gibi farklı dönemlerin mimari ve sanatsal üslup yansımaları hakkında bilgi ve gözlemlerin sadece mesleki eğitim sırasında edindiği kuru bir bilgi yığını olarak görmemiş, ayrıca buna dair edindiği imge hafızasını farklı biçim, teknik ve uygulamalarda nasıl yansıtacağı üzerine eğilmiştir. Antik çağlara özgü birtakım yapı ve süsleme biçimlerini düşsel bir bakış açısında kurgulamış olduğu bir ören yeri benzeri bir mekan düzenlemesi içerisinde bir araya getirerek

işlemiştir. Bununla birlikte içerdiği öge ve mekan yerleştirmelerinden kaynaklı olarak Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yer almış antik şehir kalıntı ve harabelerine dair göndermelerin bulunduğu sezilmekte olan bu eserde Türkiye coğrafyasının tarihi boyunca ev sahipliği yaptığı çeşitli kültürlerden izler kaldığına dair bir gerçekliği düşsel bir atmosfer içerisinde anımsatma çabasını taşıma amacını ayrıca taşıdığı amaçlamaktadır, Bir bakıma Burak'ın Rüya resmi gibi örnek gösterilebilecek eserler üzerinden, eski çağlara dair günümüze kalan örnekleri kendi hafıza mekanları içerisine dahil ettiği görülmektedir.



Resim 92. Cihat Burak, Kompozisyon, 1979, Gravür, 35,5x25 cm, Onaran Koleksiyonu (Şapçı, 2014, s. 94)

Cihat Burak'ın istif resimleri içerisinde görülen geleneksel mimari biçimleri ile tarihsel bağlantılarının kolayca dikkat çektiği çeşitli imgelerin bir arada bulunmasında sadece bu konu ve imgeler üzerinden belirlenmiş tema veya çeşitlemelerinin yan öğeleri olarak bulunmamışlardır. Bazı yerlerde farklı konuların içerdiği yapıtlarına bu başlıklara dair

görünüm ve imgeler sıklıkla yer aldığı görülür. Özellikle İstanbul'un şehir dokusu üzerinde zaman içerisinde meydana gelen değişimleri ele aldığı eserlerde görülen resim yüzeyinde farklı biçimlerde kompozisyona dâhil edilmişlerdir. Burak'ın yaşamının ilerleyen zamanlarında başlayan bazı nüfus değişimleri yaşanmış, taşra yerleşimlerinden büyük şehirlere göçler olarak biçimlenmiştir. Buna paralel olarak plansız kentleşme uygulamaları zaman içerisinde şehrin geniş bir alanında etkisini göstererek İstanbul'un çeşitli yerlerinde geleneksel şehir dokusu üzerinde büyük ölçüde tahripkâr bir etki yaratmıştır. Daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere, doğup büyüdüğü mahalle ve sokakların olumsuz biçimde değişime uğraması Burak'ın üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Mizahi ve eleştirel bir bakış açısının ağı bastığı bir düşünce biçimi olan Burak, şehirleşme yanlışlıklarına dair tepkilerini kendine özgü gözlem ve kurgulama biçimleri üzerinden çeşitli eserlerinde dile getirmiştir. Bunu bir bakıma bu dönüşüm sırasında kaybolan eski şehir dokusunu, bunu temsil eden çeşitli mimari eserleri veya bunlara dair detay ve görünümeleri resmetme biçimleriyle yeniden inşa sürecini anımsatacak biçimde bu tepkisini ve buna dair görüş ve önerilerini resim yüzeyinden izleyiciye yansıtır. Mimari biçimlerin belirlediği çizgilerle nelerin kaybolduğuna dair bir hatırlatma ve yeniden öğrenmeye yardım etme amacı sezilmektedir. Erten, Cihat Burak'ın bu yaklaşımını şu sözlerle değerlendirir. (Erten, 2019, s. 28)

Şehir yaşamının yozlaştırıcılığına karşı açılmış bir savaşın lideri hatta tek neferi gibidir Cihat Burak. Tespit, Araştırma ve uygulama süreçleri ile onları yeniden inşa eder. Bu inşa hayali bir dünyada doğup, tuval yüzeyi ile tekrar gerçekliğini kazanır. Böylece yeniden üretime sokarak yitip giden duyguları, istekleri ve güzellikleri var etme yolu bulur

Kompozisyon başlıklı baskı çalışmasında (Resim 92) farklı ebatlardan çeşitli imgelerin bir arada kurgulandığı bir yüzey biçimlemesinin resmin bütününe oluşturduğu görülmektedir. “bu kompozisyon bir minyatür albümünden fırlamış gibidir, Sıkıştırılmış bir minyatürdür bu, bir kaç sayfa bir anlatıda toplanmış iç içe geçmiş gibidir. Zaman ve mekânda bu kısıtılmışlıktan nasibini almıştır.” (Şapçı, 2014, s. 94) Resimde ilk olarak, yan yana dizili kubbe figürlerin altında görülen yüzlerin resmin alt ve sağ alt kısımları boyunca sıralandıkları görülmektedir. Başlarında miğfer takılı izlenimi verdikleri ve bundan resme sıra dışı bir görünüm kazandırdıkları görülmektedir. Üstte daha büyük bir kubbe ile bir atın önden görünümü yer almaktadır. Bunula birlikte kubbe biçimlemelerinin resmin en solunda görülen yığma duvar ve pencerelerle birlikte Osmanlı mimari biçimlerin yansıttığı anlaşılan bir yapıyı oluşturan bağlamsal öğeler şeklinde biçimlendikleri görülmektedir. Aralarında ise çeşitli mezar taşları dikkat çeker, en solda büyükçe bir topuz imgesinin yükseldiği görülmektedir.

Sağ bölümde yine bir Osmanlı üslubundan bir yapı silueti, Geleneksel süsleme biçimlemeleriyle şekillendiği anlaşılan bir çiçek imgesi ile Sarık ve sakal gibi öğelerle yine bir Osmanlı dönemi kişiliğini yansıttığı anlaşılan bir figür, kompozisyonun merkezinde yer alan siyah at figürünün yanında yer almıştır. Üstlerinde ise sağ ve sol tarafları bitti motifleriyle çevrili olacak şekilde, belirli bir sıraya dizildiği dikkat çeken farklı mimari biçim ve öğeleri içerisinde bulunduran bir grup yalı tarzındaki mimari yapılar görülmektedir. Bu el imgesi bu yalı grubunun ortasında almıştır. El imgesinin arkasında at sırtında resmedildiği görülen, büyük olasılıkla bir padişah olduğu anlaşılan başka bir Osmanlı figürü, resmin üst kısmını ortalayacak biçimde kompozisyona yerleştirilmiştir. Arkasına denk gelen resmin üst kısmında bir sıralamayı anımsatacak biçimde, Denizin üst kısmında seyreden kalyon filosu ve önünde bir yeniçeri grubu ve atları görülür. Padişah imgesinin ardında, çatılarında televizyon antenlerinin görüldüğü anlaşılan apartman siluetleri arasında, bir televizyon etrafında futbol maçı izleyen bir izleyici grubu görülür. Başlarının boğayı anımsatacak biçimde resmedildiği ve ellerinin havada görüldüğü adeta coşkulu bir duygu durumu anımsatacak biçimde resmedildiği dikkat çeker.

Burak'ın bu yapıtında tarihsel bağlantıları olduğu görülen veya dönemin gündeminde önemli rol oynadığı anlaşılan çeşitli imgelerin, gerçeğin ötesinde bir yaklaşım içerisinde irdelendiği bir yaklaşım görülmektedir. Bir köşesinde kubbelerin demir zincirlerle sarılı miğfer şeklinde başlarına geçiren askerlerin sırayla dizildiği, arkalarında görülen mimari imgelere birleşik bir görünüm sergilediği görülür. Bir başka köşesinde televizyonda canlı yayınlanan bir maç karşısındaki izleyici grubunun vücutlarının baş kısmı boğa biçimini alarak dönüşüm geçirmiştir. Bu kompozisyonda bir araya getirilmiş nesne, figür ve imgelerin etkileşimi üzerinden, Kubbelerin, yalıların ve apartmanların bir köşesinden padişahların, atları, ellerin ve mezar taşlarının belirdiği geçmiş-gelecek-düş-gerçek gibi ayrımların iç içe geçtiği bir anlatım biçimi oluşmuştur. Bitki motifleri arasında beliren yalılardan, çatıları antenli apartmanlar ve boğa başlı futbol izleyicisine değin, zıtlıklarla bezenmiş anlatım biçimi üzerinden İstanbul'un olumsuz anlamda yaşamış olduğu yapısal dönüşüme karşı Burak'ın duyduğu sitemi sezilmektedir. Geçmiş ve şimdiki zaman ayrımlarını simgelediği anlaşılan imgeler, Daha önceki örneklerde bahsedildiği gibi Burak'ın çeşitli yapıtlarında bir arada görülür, bu ayrım ve çelişkilerle dair alan biçimlemeleri üzerine yaptığı çeşitlemeler Burak'ın sayısız eserlerinde farklı biçim ve içeriklerle yansıtılmıştır. “Cihat Burak'ın resminde güncellik ve geçmiş arasında git-geller söz konusu; işte ressamın kompozisyon anlayışı, bu tarihsel git-gellere biçimsel bir zemin sağlıyor. Buna göre, onun yapıtında, imge bitişirmeleri aynı zamanda zamansal bitişirmeler degerinde” (Soysal, 2018, s. 13) Kendi içerisindeki

zamansal çelişkilerle birlikte ilginç bir biçimde kendi aralarında bir uyum içerdikleri sezilmektedir. Çeşitli eserlerindeki bu görünümlere göz atıldığında aralarındaki uyumun genel olarak birbirleriyle ilişki, farklı biçimler içerisinde birbirleriyle ilişkili oldukları için ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Kompozisyon başlığını taşıyan bu eserde, bu ilişki açıkça ortaya konulmuştur, Burak'ın tarihle kurduğu ilişkinin aldığı biçim, geçirdiği evreyle birlikte sanatındaki yansımaların kaydını tutan eserlerindendir.



Resim 93. Cihat Burak, Çifte Köşkler, Gravür, 24,5x32 cm, Sevil-Bertan Onaran Koleksiyonu (Çalıkoglu, 2007, s. 176)

Çifte Köşkler (Resim 93) ve Geçmiş Zaman Olur ki Hayali Cihana Değer (Resim 94) isimindeki yapıtlarda görülen imgeler karşılaştırmalı bir şekilde incelendiğinde iki eserin aynı kompozisyon içerisinde resmedildiği görülmektedir. Aralarında farklı olarak nitelenebilecek tek ayrımın Resim 92'deki yapıtın üzerine suluboya tekniği vasıtaıyla renklendirme yapılması olmuştur. Baskı tekniği kullanılmasından kaynaklı olarak çizgisel bir yaklaşım sezilir. Genelde tonlamaya fazla önem verilmediği, sadece resmin merkezinde yer alan bazı imgelerde yoğunlaştığı, onun dışında bitki ve hayvan imgelerinde görüleceği üzere çizginin az veya fazlalığı üzerinden tonlama etkisi yararılmaya çalışıldığı görülür. Bunun dışında resimde görülen çeşitli imgelerde daha çok kenar çizgileri vasıtasıyla ana hatların belirlendiği

özellikle ev cumbaları gibi arka plan imgelerinde motifssel bir betimleme yaklaşımının ağırlıkta olduğu sezilir. Resmin orta ve alt bölümünde çeşitli evlerin sıra biçimde dizildiği bir sokak manzarası görülür. Ancak üst kısımda bu genel manzaradan farklı öğelerin bir araya yerleştirilmesiyle Burak'ın istifçi anlayışının daha sade bir biçimde bu kompozisyonda uygulandığı görülmektedir. Bir kolaj veya minyatür benzeri bir çözümlemeden çok imgelerini bir mekanın parçası izlenimi oluşturacak biçimde irdeme şeklini tercih ettiği sezilmektedir. Sokakta görülen evlerin mimari biçimleri bakımından Eski İstanbul evleri olarak nitelendirilen üslubu taşıdıkları anlaşılmaktadır.



Resim 94. Cihat Burak, Geçmiş Zaman Olur ki Hayali Cihana Değer, 21 Haziran 1978, Gravür Üzerine Suluboya, 24,5x32 cm, Haşim Nur Gürel Koleksiyonu (Çalıkoğlu, 2007, s. 176)

Resmin en ön kısmında üstüne monte edildiği görülen değneklerle sokağın ortasına yerleştirilmiş altıgen silindirik şeklindeki bir nesne göze çarpar. Resmin merkezinde, sokak sahnesi boyunca sıralanmış evlerden birinin giriş kapısına çıkan yükselti ve cumbalarının görüldüğü ön cephesi göze çarpar. Evin sağ ortasından, resmin sağ üst kısmına doğru komşu evlerin cumbalarının adeta fırlamış gibi bir görünümü andırıcak biçimde uzadıkları göze çarpar, sağ alt köşeden ağaç dalları uzanmaktadır. Evin sol üst kısmındaki çatının üzerinde bir

bukalemunun yanında bir ağaç gövdesiyle yer aldığı görülmektedir. Uzun dilinin ucunda sarkan, üzerinde beş lira yazılı bir demir para dikkat çeker. Bukalemun'un karın kısmının önünde ise biri erkek biri kadın, iki figürün imgesi yer alır. 18. Yüzyıl Avrupa aristokratlarının tipik giysileri içerisinde görüldükleri anlaşılan bu figürlerden erkek olanı, kadın olanın elini kendisine doğru çekip öpmekteyken görülmektedir. Alt çapraz kısımlarında kısmında ise yeşil çalıların uzandığı görülmektedir. Resmin en solunda başka bir sokağa saptığı zanneden bir yol daha uzanmıştır. Karşı kaldırımında başka bir binanın yan cephesinde bir inşaat görünümünde olduğu anlaşılan ahşap iskeletler uzandığı zeminin toprak yığınlarıyla kaplandığı görülmektedir. Ön kısmında bu kısmı çevrelemek amacıyla yerleştirildiği anlaşılan yukarı-ıdan aşağıya doğru sıralanmış bir dizi tabela yer alır. Bu şantiye bölümünün yanı başında ise CocaCola yazan ahşap bir kulübe dikkat çekmektedir. Sol ortada yer alan yapı grubunun üstünde ağaç dal ve yapraklarıyla bir set oluşturur. Ağaç görünümünün bittiği görülen resmin sol üst kısmı ise uzakta yanmakta olan saray benzeri bir yapı görünümü ile karşı kıyıda yandının izleyenler sahnesi yer almıştır.

Çifte Köşkler ve Geçmiş Zaman Olurki Hayali Cihana Değer başlıklarını taşıyan yapıtlarda ortak işlendiği görülen kompozisyonda, eserlerin farklı başlıklar altında verilmesine karşın, aynı konuları taşıdıkları görülmektedir. İstanbul'un üzerinde olumsuz etkileri görülen yapısal dönüşümler, İstanbul'un klasik sokak biçimini yansıtaçağı düşünülmüş bir mekan imgesi içerisinde değerlendirilmiştir. Bir yandan halen varlığın sürdüren eski evler ile öte yandan yeni yapılaşma alanları iç içedir, Demir para yutan bukalemun ile karşı kıyıda yanan saray gibi imgelerle Burak'ın kendisine özgün mizahıyla bezenmiş fantastik bir simgecilik anlayışı sezilir ancak bunlar mekanın içerisinde yer almıştır. Bu eserlerde görülen sokak manzarası imgesinden ötürü Kompozisyon (Resim 90) resminde işlenen zıtlaşmanın daha küçük ölçekli çeşitlemesi ele alındığı görülür. Resim yüzeyi, bütün bir şehri simgelediği anlaşılan imge sıralaması yerine belli sınırları olan bir dış mekan manzarası imgesi, bir İstanbul sokağı görünümü içerisinde şekillenmiştir. Burada geçmiş şimdiki zaman çelişkisi bu sokağın belli bir köşesini oluşturmuş haliyle biçim almıştır. Bu kompozisyonda Burak, şehir geleneğiyle, maddi çıkar uğruna bu geleneği örseleme amacındaki menfaatçiliği bir İstanbul sokağında karşı karşıya getirmiştir, Sadece geleneksel mimarinin yer aldığı bölgeler değil, eski dokunun yara aldığı bölgeleri bir bakıma kendi hafıza mekanları listesine işaretlemiştir. Tansuğ'un belirttiği üzere (Tansuğ, 1976, s.93):

Kentin onurlu tarihi çağdaş çıkara nerde yenik düşmüş, nerde kenti anlamayan, duymayan bir bayağılık zafer kazanmışsa, Cihat burak kent tarihinin onur ordusunda bir

kahraman olarak fırçasıyla savunma düzenleri hazırlar. Tutar, cayılmaz bir köşenin resminin yapıveriri, ya da cayılmaz bir simgeyle bayrağı açar, bilip anlasalar duyabilecek yürekleri olsa, kenti gaspeden, yozlaştıran çıkarını yalnız bu işaretle ciğerini söker



4. GÜZER EMRE CANKO RESİMLERİNDE TARİHSEL ANLATI YANSIMALARI

Sanatçıların, eğitim süreçlerinden beri kendi alanına dair geçmişte yapılanları müfredat olarak öğrendiği bilinmektedir. Bununla birlikte kendi yaşadığı çağın düşünce, olay ve kavramları ile ilgi alanları üzerinden düşünüp, birtakım uygulamalar yaparken, yaşadığı, geldiği yer ile toplumun özellikle geçmişte o toplumun sosyal ve kültür yaşamı üzerinde etkileri olan kişilikler üzerinde en azından ana hatlarıyla bir bilgi sahibi olabilmesi ayrıca üzerinde durulması gereken bir meseledir. Özellikle toplumsal hafızanın belirli bir seviyenin altında olduğu görülen ülkemizde, her sanatçı için bunun ayrıca bir zorunluluk olduğu görülmektedir.

Cihat Burak'ın buna dair önemli bir bilgi dağarcığına sahip olduğuna dair bu çalışmada olduğu gibi sayısız örneklerle rastlanabileceği görülmektedir. Birçok resminde hem dönemine damga vuran, hem de çeşitli özellikleri dolayısıyla sanatçının ilgisini çektiği için söz konusu yapıtların konu başlığı tarihi ve sanatsal bilinirlikleri bulunan kişilikler üzerinden şekillenmiştir.

Burak'ın eserlerindeki kişilik betimlemelerinde ele aldığı konuları, söz konusu kişiliklerin fiziksel görünüm ve özellikleriyle beraber düşsel, dönemsel, düşünsel suretlerini uygun gördüğü mekân, yüzey ve imge ilişkileri içerisinde ifade etmiş olmasının Güzer Emre Canko üzerinde ayrıca etkisi olan bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Bunun sonucu olarak konu başlıkları olarak değerlendirecek kişilikleri, kendi kattıkları değerleri yansıtacak bir ifade biçimi oluşturmayı, daha derinden algılayıp özümsemek biçiminde yansıtılabileceği düşüncesi, oluşturmak ve yansıtmak istedikleri açısından daha uygun bulmuştur.

Bununla birlikte Güzer Emre Canko'nun konu başlıklarını birtakım kişilikler üzerine belirleyip, onları yansıtacak biçim ve mekân çözümlemeleriyle plastik biçimlerde yansıtmak düşüncesine dair ilk tasavvur ve çıkış noktaları, yıllar önce yaptığım bir sergi ziyaretinin etki ve neticesiyle oluşmuştur. 99 Kare başlığı altında düzenlenen sergi, Sezer Tansuğ'un Cumhuriyet Değerleri ismiyle tasarlamış olduğu bir projeden esinlenerek oluşturulmuştu. Çağdaş Türkiye tarihine bilim ve sanat alanlarına damga vuran simge kişiliklerin anısını yaşatmak amacıyla yapılan sanat eserlerinden oluşmaktaydı. Ayrıca bütün eserlerin kare formunda 40x40 boyutlarında yapılmış olmaları ayrıca dikkat çeken bir husustu. Canko, serginin çıkış noktası ve içeriğindeki eserlerden etkilenir. Bunun neticesi olarak “acaba ben bu sergiye dâhil edilseydim konu başlıklarımı kim veya kimler üzerinden oluşturur ve onları yansıtmak üzere kompozisyon ve yüzey kurgulamaları üzerinden hangi biçimlemeleri

uygulardım’’ sorularını kendisine sıklıkla sormuş ve bu sorulara dair kendime vermiş olduğu yanıtları birtakım taslaklar içerisinde kayıt altına almıştır. Bununla birlikte sergi içerisinde ayrıca adlarına eser üretilmesi gerektiğini düşündüğüm bazı isimler olduğu düşüncesine varması sebebiyle öncelikle bu isimler üzerine kurgulamış, Zaman içerisinde bu listede birtakım isimler ekleyip çıkartarak birtakım güncellemeler yapmıştır.

Güzer Emre Canko, Yaptığı seri içerisindeki çalışmalarda, kolaj gibi karışık teknikler kullanmakla birlikte ele almaya karar verdiğim kişiliklerin düşünsel ve sanatsal benliklerini bu biçimler içerisinde daha iyi yansıtabileceği düşüncesiyle ağırlıklı olarak resim tekniği içerisindeki çözümlmeleri tercih etmiştir. Bunula beraber daha önce yaptığı bazı resimlerin baskı teknikleriyle farklı yüzeylere işlenmesi sonucu farklı bir yüzeyde çoğaltılmasıyla oluşturulmuş çalışmalarda bulunmaktadır. 99 Kare sergisinde olduğu gibi boyutların genel olarak 40x40 veya yakın ebatlarda olmasına özen göstermiş, yaptığı bazı resimlerde tercih ettiği yüzey çeşitleri bakımından kompozit malzemeler gibi farklı yüzeyleri kullanarak deneysel bir yüzey araştırması yürütmenin daha uygun olacağı sonucuna varmıştır. Bu serideki eserlerde görülen imge, kompozisyon nesne ve figürler, klasik portre üslubunda olagelen konu başlığını oluşturan isimlerin fiziksel suretlerini yansıtmak gibi bir biçimsel bir şartlanma içermemiştir. Bu seri içerisinde konu edilen kişiliklerin zamanında ilgi duydukları kavramları, üzerinde uğraştığı konu başlıklarının, sorun olarak gördükleri kavram ve olguları, kişilik ve düşünce dünyalarına etki eden zaman ve mekân faktörlerini anlamak, düşündürmek ve yansıtmak kaygısı içerisinde biçimlendirilerek resmedilmişlerdir. Canko bu resim serisinde, farklı teknik ve kompozisyon biçimlerinin bir arada kullanılması neticesinde görülen çok katmanlı, esnek ve dinamik bir yapı kurmak maksadıyla eserin izleyicisinin daha dinamik bir algı içerisinde kalmasının sağlamayı amaçlamıştır.

Sonuç olarak bu seri içerisinde belirlenmiş kişilikler listesi içerisinde bazı isimler listedeki yerini korurken zaman içerisinde bazı isimleri çıkarmış veya başka isimleri de eklemiştir. Sonuç olarak ‘‘Yeni 99 Kare’’ serisi içerisinde yapılan resimleri, Canko’nun 3 yıl önce ziyaret etmiş olduğu 99 Kare sergisinde adlarına yapıtların işlenmediğini fark ettiği 7 kişilik konu başlığı üzerinde oluşturulan 6 resimden oluşmaktadır. Konu başlıkları aşağıda listelenen kişilikler üzerinden oluşturulmuştur:

- Ferhan Şensoy
- Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir Karaağaçlı)
- Abdülbaki Gölpınarlı

- Yıldız Kenter-Güngör Dilmen
- Haldun Taner
- Timur Selçuk



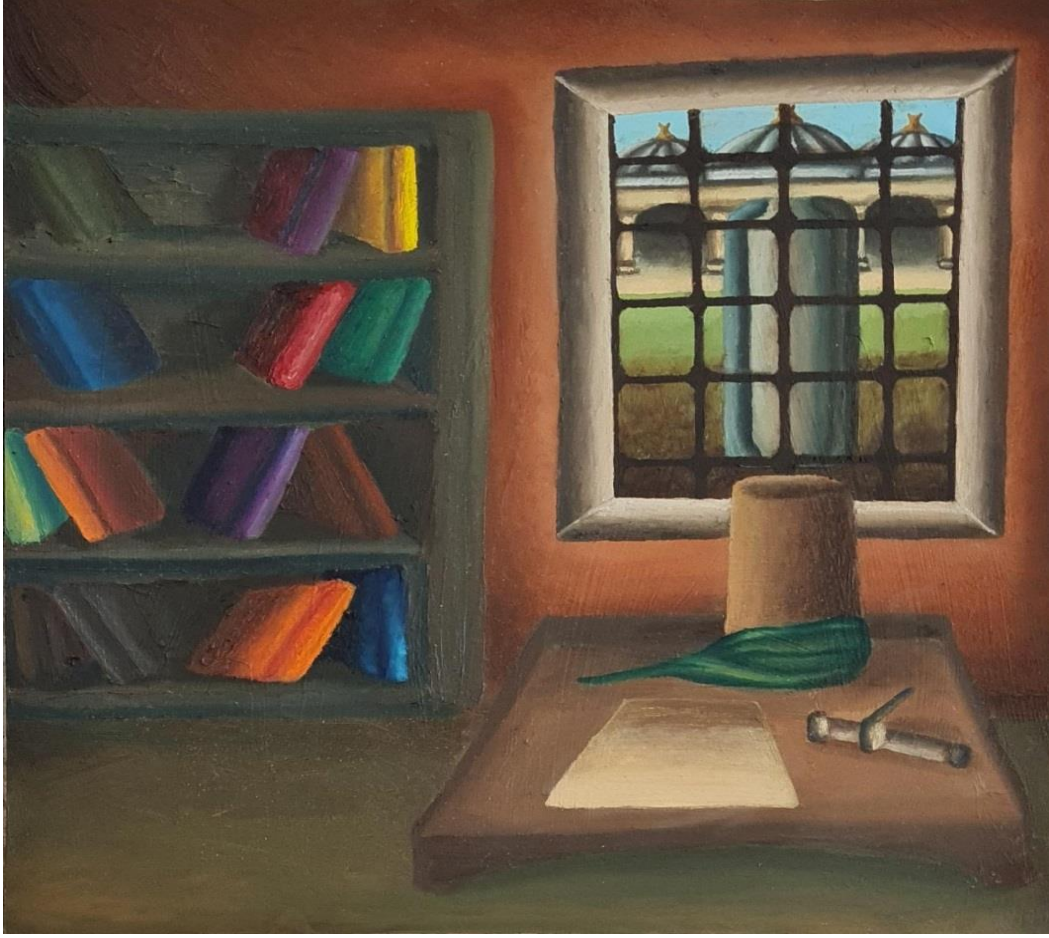
Resim 95. Güzer Emre Canko, Beyoğlu'nda Gezerim/Gözlerimi Süzmeden (Ferhan Şensoy) 2021, Kompozit malzeme üzerine yağlıboya, 40,5x41 cm

Güzer Emre Canko'nun yapmaya çalıştığı resim serisine dair ilk düşündüğü isim ve buna dair ilk fikirler, yakın zamanda kaybettiğimiz tiyatro sanatçısı ve yazar Ferhan Şensoy üzerine birtakım düşünce ve tasarımlar olduğu görülmektedir. Bu eserde kişi- mekân arasındaki ilişki ve etkileşimler üzerinden, resmin konu ve plastik öğelerinin belirlenmesinin tercih edildiği görülmektedir. Nitekim yaşadığı mekânların Ferhan Şensoy'un dünya ve sanatsal görüş ve eğilimleri üzerinde önemli bir etkisinin olduğu bilinmektedir. Bunun en başında gelen bölge şüphesiz Beyoğlu ve çevresidir.

1960'lı yıllara rastgelen öğrencilik hayatıyla birlikte Galatasaray Lisesiyle başlayan Beyoğlu yaşamı, daha ilk gençliğinde tiyatro ve edebiyat çevreleriyle ilk ilişkilerini kurmasıyla gelişip nihayetinde tiyatrosunu gene aynı bölgede kurmasıyla sonuçlanan bir bağın oluşmasına sebep olmuştur. Son yıllarda şehrin geçirmiş olduğu olumsuz dönüşümler sebebiyle bir zamanların kültür merkezi Beyoğlu'nun bu özelliğini yitirmesine zedelenmesine karşın Ses Tiyatrosu günümüze dek bölgede kalan son tiyatro sahnesi olarak varlık göstermeyi sürdürmüş, Yaşamış olduğu ağır kayıplara karşın halen sürdürmektedir. Canko, bu resimde (Resim.95) Beyoğlu ve çevresini bilinen halinden günümüzde geçirmekte olduğu dönüşümleri bir arada vermek için farklı imgeleri bir mekân düzlemi çerisinde bir araya getirmeye çalıştığı ifade etmiştir. Bir tramvay veya Batı Avrupa mimarisini anımsatan ön cephe öğeleri gibi geçmişini anımsatan imge ve suretlerin iç şantiye ve harabe görünümleriyle iç içe geçtiği geçmiş-günümüz çelişkileri ortasındaki bir tiyatro sahnesi. Bu resimde söz konusu imgelerin oluşturduğu genel görünüm üzerinden, Ses Tiyatrosunun son yıllarda göğüs germeye çalıştığı bölgesel dönüşümleriyle birlikte Beyoğlu ve İstiklal Caddesinin geçirdiği değişim evrelerini anımsatmayı amaçlanmıştır.

Güzer Emre Canko'nun, Merhaba Akdeniz isimindeki resimde Halikarnas Balıkçısı konu alınmıştır (Resim.96) . Kendisi 3 yıl önce ziyaret ettiği 99 Kare sergisinde, hakkında bir imanin bulunduğu bir eser göremediği bir ismin Halikarnas Balıkçısı olduğunu gördüğünü belirtmiştir. Yapıtlarında özellikle Bodrum gibi özel bölgeler üzerinde Türkiye'nin Güney Ege kıyılarını tanıttığı ve söz konusu yöre insanların öykülerini çeşitli eserlerinde anlatması sebebiyle Canko, Halikarnas Balıkçısı'nın önemli bir konu başlığı olabilme potansiyeli bulunduğu inanmış ve konu başlığı olacak kişiliklere dâhil etmeye karar verdiğini ifade eder. Yine kendisinin değindiği üzere konu başlığı üzerine ilk adımda, verdiği eserlerin doğasını nasıl bir imge ve yüzey çözümlemesi üzerinde yansıtabileceğine dair tasavvurların neticesi olarak bir mekân fonu içerisinde bir araya getirilmiş bir dizi imge yoluyla Halikarnas Balıkçısının kurmuş olduğu yazı dünyasını daha anlamlı bir biçimde ifade edebileceğini düşündüğünü belirtmiştir. Fon ilişkilerini ise yaşamında ve sanatında önemli bir etkisi olduğu bilinen deniz kavramı üzerinden kurmanın, Ele aldığı konuyla daha doğrudan bir ilişki kurmanı sağlayacağı resminde daha güçlü bir ifade biçimi yaratacağını düşünmüştür. Kendisi bu sebepten ötürü su yüzeyinin de görülebildiği bir sualtı fonu üzerinden mekân kurgusunu oluşturmak yoluyla Balıkçı'nın eserlerinde anlattığı dünyayı yansıtabileceğini düşündüğü imgeleri bu fon içerisinde resmettiğini belirtmiştir. Halatlar, sünger veya dalgıç başlığı gibi Balıkçı'nın edebi eserlerinde sıklıkla görülen hem de yöre halkının gelir ve yaşayış

etmiştir. Gölpınarlı temasını belirlerken hem tasavvuf geçmişini hem de edebiyat tarihi içerisinde yapmış olduğu çalışmalarını aksettirebilecek nesne-imge ve mekân çözümleri üzerinden yol belirlemeyi tercih edilmiştir.



Resim 97. Güzer Emre Canko, *Bi ser-ü pa* (Abdülbaki Gölpınarlı), 2021, Kağıt üzerine yağlıboya, 41,2x40,6 cm

Canko, belli bir mekân çözümlemesi içerisinde bunu daha anlamlı ve etkili bir biçimde yansıtabileceğini düşünmesinden ötürü ve cami-medrese kitaplığı benzeri bir mekân yapılandırmasını uygun bulmuş, bu sebeple kitaplık, yazı masası, kâğıt ve divitlik gibi imgelerle bu mekân algısının içini doldurmaya çalışmıştır. Bu resimde (Resim.97) erken yaşlarından itibaren Mevlevi kökeni sebebiyle tasavvuf ile ilgisinin bulunduğu bilinen Gölpınarlı'nın söz konusu bağlantısını iki imge üzerinden vurgulamayı amaçlandığı görülmektedir. Yazı masasının üzerine "Destar" kelimesiyle tarif edilen ve Mevlevi dergâhlarında sadece belli bir mevkide olanların başlarına taktıkları yeşil kuşaklı bir Mevlevi başlığını pencerenin karşısına konumlanacak şekilde resmetmiş; Karşısındaki pencereden

görülen bir mezar taşı imgesiyle bu vurguyu desteklemeye çalıştığını beyan etmiştir. Resim ismini söz konusu taştan alır “Bi Ser-ü pa”. Farsça başsız anlamına gelen bu kelime esasında bir mezar taşı türüne verilen bir isimi yansıtmaktadır. Adına yapılan kişilerin sosyal statülerini yansıtmak gibi bir özelliği olan Osmanlı mezar taşları içerisinde ayrı bir çeşit olan bu mezar taşı genel olarak her türlü sosyal mevki ve itibar içerisinde olmayı reddeden ve bundan yaşam boyu kaçındıkları bilinen Melamilik tarikatı mensuplarının, ilkelerini yansıttığını düşündükleri için tercih ettiği bilinen bir mezar taşı çeşidiydi. Bilindiği üzere Abdülbaki Gölpınarlı 1931 yılında vermiş olduğu doktora tezinin konunun başlığı Melamilik ve Melamiler adını taşımaktaydı. Bununla birlikte Abdülbaki Gölpınarlı’nın Üsküdar Seyyid Ahmed Deresi Kabristanında bulunan mezarına dikilen mezar taşının da Melamilik geleneğindeki mezar biçimini yansıtacak şekilde olmasını vasiyet ettiği ve bunun üzerine mezar taşının buna göre şekillendirilmiş olduğu bilinmektedir.



Resim 98. Güzer Emre Canko, Yalıda Sabah (Haldun Taner), 2022, Karton üzerine karışık teknik, 40,9x40,2 cm

Canko, söz konusu anekdot ve bilgiler içerisinde resmimi bu ön isim üzerinden anlamlandırmayı daha uygun bularak, Pencereden görülen ve mezar taşının fonunu oluşturduğu görülen alanı bir revak dizilimi içerisinde şekillendirerek mekân algısını daha etkili bir biçime ulaşmasını sağlamayı amaçladığını belirtmiştir. Güzer Emre Canko bu resmiyle, seri içerisinde yer alan öteki resimlerle kıyasla daha sade görülebilecek bir kompozisyon biçimlendirmesi üzerinden, Bir iç mekân görünümü içerisinde Gölpınarlı'nın duygu, düşünce biçimini, ilgi ve çalışma alanlarıyla beraber ortaya koymuş olduğu eserlerin içerik ve özünü aramaya ve yansıtmayı gaye edindiğini açıklamıştır.

Yalıda Sabah isimindeki bu resim (Resim.98), ismini yazar Haldun Taner'in Moda semtinde yapmış olduğu bir sabah turundan esinlenerek yazdığı ve yapılaşmada görülen değişimden ötürü semt dokusunda meydana gelen bozuklukları anlattığı aynı isimli öyküsü ve söz konusu öyküyle birlikte son yıllarında yazdığı diğer öykülerini bir araya getirdiği kitabından almıştır. Güzer Emre Canko bu resminde, söz konusu başlık üzerinden Taner'in uzun yaşadığı İstanbul şehri ve özellikle Kadıköy semti bölgelerinin önemini fon üzerinden değerlendirerek yazarın eserlerinde değinmiş olduğu temalar ile düşünce dünyası üzerine eğilmeye çalıştığını ifade etmiştir. Kendisi bununla birlikte, resmin kompozisyonun oluştururken ayrıca yine Taner'in yazdığı "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" isimli kültüresindeki bazı anekdotların önemli katkıları olduğunun özellikle altını çizmiştir. Canko bu resminde, Haldun Taner'in verdiği eserler ve bunların içerikleri üzerinden plastik bir ifadeyi hangi biçimler ve formlar üzerinden yansıtacağını düşünürken, Taner'in çalışmalarının ana mekânını oluşturmuş olan İstanbul fonu üzerinden çalışmanın uygun olacağını düşündüğünü belirtmiştir. Bununla birlikte resimde fon kısmının "Yalıda Sabah" öyküsündeki konu imgeler üzerinden ancak günümüzdeki gelişmelere dair birtakım göndermeleri içerisinde barındıracak şekilde biçimlendirdiği görülmektedir. Canko'nun kendisi, söz konusu öğelerin resmi yüzeyindeki oluşumunu devasa gökdelenlerle kaplı İstanbul silüeti ve karşısında görülen bir yalı görünümünün oluşturacağı ikilem üzerinden yapmaya çalışmış, bu meseleyi şimdiki zamana dair bir güncelleme ögesi olarak geliştirdiğini, gökdelenleri çizgi olarak betimlemeyi güçlü bir zıtlık ögesi oluşturması bağlamında daha uygun gördüğünü belirtmiştir. Resmin alt kısmının ise genel itibarıyla daha önce bahsedildiği üzere "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" oyunundan esinlenerek biçimlendirdiği görülmektedir. Bu oyun İstanbul'un her siyasi yönetim değişikliğinde isminin değiştirildiği bir sokak üzerinden işlenir. Taner'in metinlerinde sıklıkla değinilmiş olan, Zaman ve yönetici kadroların değişimine karşın özellikle ülkedeki ana sorunlar dâhil hiçbir şeyin değişmediğine dair kısa döngü

durumundan Canko özellikle etkilendiğini ve bu sebeple resminde bu etkene ayrıca değinmeyi gerekli bulduğunu belirtmiştir. Söz konusu durumu ise birbirlerini veya zıt yönleri bir arada işaretlemiş sokak tabelaları imgesiyle daha etkili biçimde yansıtabileceğini düşünerek, bu görünüm üzerinde plastik bir ifade dili oluşturmaya çalışmıştır. Duvarın üstünde beyaz çerçeveli kırmızı sokak tabelalarından bir adet asılıyken, Duvarın çevresinde tabelalardan birkaç âdetin yere dağınık bir biçimde serilmiş biçimde kurgulayarak söz konusu kısır döngü ve tıkanmışlık durumunu birbirlerini işaretleyen sokak tabelaları imgesiyle ifade etmeye çalıştığını belirtir. Sokak tabelalarının biçim olarak Kırmızı fon üzerine beyaz çizgilerle çerçevelenmiş ve ortada ok işareti bulunacak şekilde resmetmeyi renk ve imge olarak daha etkili bir görünüme sahip olacakları düşünüldüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca bu sokak tabelalarının yıllarca İstanbul’da kullanılmış olmasından ötürü belli bir yaşanmışlık etkisini de barındıracakları için daha etkili olacaklardı, Bu sebeple resimde sokak tabelası imgelerini söz konusu özellikler içerisinde biçimlendirmeyi bu resimde değinip yansıtmaya çalıştıklarını açısından daha uygun olduğu inancı ekseninde biçimlendiği görülür. Bu resimde tercih edilmiş teknikler ağırlıklı olarak pentür biçimlemeleri üzerinden gelişmiş, Ancak Resmin ortasında görülen yalı imgesi, farklı bir etki yaratabilmesi amaçladığından ötürü kolaj tekniğindeki çözümler içerisinde olması tercih edilmiştir. Bunun için bir boğaz yalısının renkli bir görselini edinip, bazı bölgeleri ihtiyaca göre kesip yapıştırarak belli müdahalelerde bulunarak resim yüzeyinin belli bir bölgesine eklenmiştir. Bu resimde, ağırlıklı olarak öykü ve oyun metinlerinde geçen bazı imge, tema ve anlatımlar üzerinde Taner’in edebi kişiliğini üzerinden bugüne bir bakış sunmak amaçlanmıştır.

Yıldız Kenter ve Güngör Dilmen isimleri ilerleyen süreç içerisinde Güzer Emre Canko’nun resim serisindeki konu başlıklarına dâhil edilmişlerdir. Kendisi, eserin içeriği üzerine düşünürken iki kişilik üzerinde belirecek çıkış noktasını Yıldız Kenter’in şahsında kütleleşmiş olan Ben Anadolu isimli oyun üzerinden daha iyi bir başlık üzerinden oluşturamayacağı görüşünün zaman içerisinde ağır bastığını anlatır. Öte yandan Canko, çıkış noktasını başta Yıldız Kenter üzerinden biçimlendirmesine karşın oyunun yazarı olarak Güngör Dilmen’in de bu resim üzerinde hakkı olduğunu ve yazar-oyuncuya bir resimde pay vermenin daha adil olacağını düşünerek, iki kişiliğe bir resim içerisine dâhil ettiğini altını da çizmek istediğini belirtmiştir. Ben Anadolu, konu olarak tarih ve mitoloji içerisindeki Anadolu kadını anlatmaktadır. Canko, bu etkenleri göz önünde bulundurarak, yaptığı resim serisindeki resimlerin çıkış noktaları, içerdiği imge ve kompozisyon biçimleri olarak birden fazla ortak özellikleri bulunduğunu ve bu sebepten ötürü söz konusu oyun üzerinden resmin

ana yapısını kurmaya karar vermiştir. Tarih boyunca Anadolu’da insan yaşamı ve kadın temasının betimleyebilmek için öncelikle bir mekân ve yüzey biçiminde daha iyi vurgulayabileceğini düşünürken aklına ilk gelen yerler genel olarak ören yerleri ve antik şehirler oldu. Geçmiş çağların metropolleriyken artık eski taş yığınlarına dönmüş geniş alanlarla bu taşların üzerinde yer alan çeşitli imgeler, geometrik veya bitkisel motifler veya mitolojik kişilerle olayların betimlemeleri. Tam ortada çağların yansımalarını taşıyan ahşap bir sahne, zerinde bir kadın oyuncu, ardındaki karanlıkta, Anadolu’nun engin ve kıraç topraklarından geniş bir düzlük ardında görülen bir yükselti uzadığı görülürken, Aktris’in çağlar boyu süren oyunun oynayıp, hemcinslerinin öykülerini anlattığı görülmektedir.



Resim 99. Güzer Emre Cankö, Ben Anadolu (Yıldız Kenter-Güngör Dilmen), 2022, Tuval üzerine dijital baskı, 40x40 cm

Bu baskı resmin temel görselini oluşturan resimde Cankö, temel mekân çözümlmeleri içerisinde, düz bir ova ile bir tepe görünümü üzerinden oluşturduğu arka planı ve resmin merkezinde yer alan sahneyle üzerindeki aktris figürü gibi öğeleri, resim teknikleri

bir yaklaşım ve şekil almasını sağlamayı amaçlamıştır. Timur Selçuk üzerine yapmış olduğu bu çalışma, bu yaklaşımı neticesinde biçimlenmiştir. Canko kendisinin de belirttiği gibi, bu resminde belli bir mekân veya sahnenin temsilinde öte, ele aldığım konuyu yüzeysel bir biçimlendirme üzerinden ele almayı daha etkili ve çalışmamda değinmek istediğim meseleler üzerinden daha isabetli olacağı düşüncesinden yola çıkarak bu resmi oluşturmuştur.

Bu resimde başlangıç olarak, çalışacağı yüzeyi fon olarak bir nota kâğıdı imgesi üzerinden şekil vermeyi uygun görüldüğü dikkat çeker. Canko, Timur Selçuk'un yaptıklarını bir nota kâğıdı üzerinden yansıtmayı, Bu büyük bestecinin sanat ve düşünce yapısının özünü böyle bir yüzey yapısı içerisinde daha iyi kavranabileceğini düşündüğünü belirtmiştir. Bu resminde, notalar üzerinden görünüp ardından ses veren ezgiler gibi Selçuk'un bestelerinde üzerinde durduğu temaları yansıtacak bir takım imgeleri, sol anahtarı veya nota çizgileri üzerinde yansıtılmıştır. Bunun için farklı imgeleri bu nota sayfası biçiminde şekillenmiş bir yüzeyin üstünde bir araya getirildiği ayrıca dikkat çeken bir özellik olduğu görülmektedir. Bazıları 19. Yüzyıl sonlarından 1970'li yıllara dek uzayan bir süreç üzerinde kaydedilmiş, İstanbul'un eski mahallelerini, müzik üzerinden biçimlenmiş dini ritüeller, bir Pazar yeri görünümü veya 1 Mayıs kutlamaları gibi çeşitli fotoğraf kareleri kompozisyona dahil edilmiştir. Canko bu resmi üzerine çalışırken ayrıca James Ensor, Münif Fehim, Ali Avni Çelebi gibi sanatçıların yapmış oldukları eserlerle bazı minyatür ve resimlerin Selçuk'un sanatında önemli yeri olan ironik, mizahi, romantik veya geleneksel müzik kültürü gibi konu ve öğelerle bağlantılı olacağına inandığı öğeleri içermesi sebebiyle dikkatinin çekmiştir. Bu sebeple söz konusu eserlerin görsellerinden bir takım müdahaleler yapmak suretiyle faydalanmıştır. Bu resimde, farklı boyutlarla çoğaltılmış söz konusu görselleri yüzey üzerindeki konumlarına farklı köşelere istiflendiği, konumlarına göre veya belli bir bölgede kalmaları amacıyla belli bölgeleri yırtıp buruşturulduğu görülmektedir. Bulunduğu köşeye veya görselin genişliğine göre alt veya üst kısma gelecek şekilde yapılandırılmıştır. Güzer Emre Canko kendisinin de ifade ettiği üzere sadece, nota sayfası izlenimi yaratabilecek görünümdeki bir yüzey çözümlemesi üzerine istiflediğim görseller üzerinden, Selçuk'un müziği üzerinde etkili olan temalarla birlikte toplumsal dönüşümlerle, geleneksel formlar gibi çıkış noktalarını ele alarak, Usta besteciyi anmaya çalışmıştır.

5.SONUÇ

Cihat Burak'ın içine doğup büyüdüğü bölge ve mekânlar, sanatçının kişilik, karakter, ilgi alanları hatta yapmış olduğu mimarlık kariyeri üzerinde bile önemli bir ölçüde belirleyen önemli bir geçiş noktasını oluşturmuştur. İstanbul içerisindeki Aksaray, Firuzağa gibi semtler, sanatçının yaşadığı şehrin içeriğindeki sosyal, kültürel, tarihi ve estetik oluşum ve zaman içerisinde geçirdiği dönüşümleri bütün çeşitlilikleriyle izleme, gözleme, kayıt etme ve sonuç olarak farklı yollarda ifade etme bilincine ulaşmasında bir bakıma yardım etmiştir.

Bununla birlikte teorik ve pratik anlamda mesleki bilgileri özellikle resimlerinde mimari imge ve detaylara karşı bir eğilim geliştirmesinde yardımcı olmuştur. Bu özelliğinin vermiş olduğu önemli bir katkı olarak çeşitli eserlerinde resmettiği mimari nesne ve imgelerde görülen mimari biçimleri titizlikle irdelediği bilinmektedir. Şehir görünümüleri, sokak manzaraları, binaların siluet ve iç mekân görünümüleri sıklıkla resim konularını oluşturmuş veya fon olarak kullanılmıştır. Mesleki formasyonun getirdiği profesyonel bakış açısının etkisiyle, bu imge ve manzaralar çeşitli mimari detaylarla bezenmiştir. Mimari üslup karakterleri ile ilgili her defasında Burak'ın titiz bir çalışma yürütmüş olduğu anlaşılır. Gerek mesleki inceleme gerekse sanatsal biçimleme amacıyla İstanbul, Safranbolu, Bursa gibi geleneksel mimarinin çeşitli örneklerini içinde barındıran yerleşim bölgelerinden sokak manzaraları, bina siluetleri, iç mekân ve dış cephe görünümünün yansıtıldığı çeşitli resim çalışmaları yapmıştır. Bu manzaralarda mesleki inceleme sonuçlarıyla birlikte, sanatçının kendi geçmişinde yaşadığı bölgelerin anımsayışını taşıdığı görülür.

İstiflemeli kompozisyon yaklaşımları içerisinde farklı dönemlerden binalarda çeşitli imgelerin bir araya getirerek yaptığı kompozisyonlar sonucunda farklı mimari imgelerle tek yapı izlenimini uyandırmıştır. Bunları yaparken sadece yeni bir imge üreterek ilerlemek gibi bir şartlanmaya düşmemiş, daha önce yapmış olduğu resimlerden kullandığı imgeleri hatta bütün bir resmi bir imge olarak bir sonraki yapıtına sıklıkla dâhil ederek, yeni ve farklı kompozisyon biçimlemeleri oluşturma yoluna gitmiştir. Burak'ın istifçi kompozisyon biçimlemelerini taşıyan çeşitli resimlerinde, imgeler arasında bazı ilginç ayrışmalara rastlanır. Geçmişin simgesi olan imgelerle birlikte büyük apartmanlar, arabalar, futbol izleyicileri, Cola reklamları gibi günümüze ait imgelerin karşı karşıya getirilerek, geçmiş-günümüz zıtlışması içerisinde yarı düşsel bir anlatıma sahip kompozisyon biçimlemeleri oluşur. Söz konusu yapıtlarda sanatçının kent ve toplum dokusunda meydana gelen olumsuz dönüşümlere dair izlenim ve tepkisinin yansır. Burak'ın sadece yapıların ve mekânların dış ve iç görünümüleriyle

ilgilenmediği dikkat çekici detaylardan biridir. Estergon Kalesi ve Sultanahmet Meydanı gibi bina ve mekânların çok yapılı, çok imgeli, fantastik imge ve sahnelerle bezenmiş, farklı perspektiflerin yan yana getirildiği ve kimi yerlerde geleneksel resim üslubuna dayalı biçimlemelerin yansımalarını taşıyan düşsel kompozisyonlar biçiminde yansıttığı eserler üretmiştir. Burak'ın eserlerinde yapı ve mekânın ayrıca bir öneminin bulunmasıyla birlikte, Kuş evleri ve mezar taşları gibi küçük ölçekli yapı biçimlerini yapıtlarına dâhil ettiği görülür. Sadece iki boyutlu yüzeyler içerisinde değerlendirmemiş, Özellikle kuş evlerinin, kendi deyişiyle bir örnek sunmak amacıyla seramik modellerini yapmıştır. Cihat Burak'ın, tarihi mimari örneklerinin görüldüğü bütün eserlerinde İstanbul ve Türkiye coğrafyası üzerinde yer alan mimari eserlerin önem ve değerine ayrıca vurgu yapmayı amaçlamış olduğu ve bu eserlerin asla unutulmaması gerektiğini anlatmaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

Burak'ın yaşamında kişilik, bilgi birikimi ve dünyaya bakışının biçimlenmesinde bir başka önemli faktörün ise yaşadığı zaman olduğu görülür. Sanatçının yaşam süresini içine alan 20.yüzyıl, dünya üzerinde toplumsal yaşam normlarından siyasi sınır ve rejimlere kadar derinlere nüfuz eden, etkileri günümüze dek yansımış geniş bir değişimler sürecinin yaşandığı bir dönem olarak tarihe geçmiştir.

Bunlara dair yansımalarını Burak farklı yöntem ve biçimlemelerle yapıtlarına aktarmıştır. Bu yapıtlarında konu alınan dönem ve olayları doğrudan aktarmak yerine izleyicide eser ismi ve konusunu anımsatacak bir takım mekân, figür ve imgeleri bir arada betimlemek yoluyla işlemeyi tercih ettiği görülür. Eserlerindeki bu çözümlemelere örnek olarak, Antik dönemleri, heykellerle donatılmış bir iç mekân görünümü içerisinde şekil vermek, soykırımı bir düğün sahnesinin önünde görülen ceset figüründe betimlemek veya Kurtuluş Savaşına “Gazi” imgesiyle gönderme yapmak gibi biçimlemelere rastlanır. Bunun sonucu olarak sanatçı, yaşadığı, tanıklık ettiği veya ilgisini çeken dönem ve olayları kimi yerlerde düşsel, kimi yerlerde fantastik, kimi zaman kolaj etkisi barındıran kompozisyon biçimlemeleri içerisinde veya içerisinde barındırdığı imge ve biçimlemelerden ötürü mizahi bir yaklaşımı ifade ettiği izlenimi uyandırabilme olasılığının kuvvetli olduğu anlaşılan dışavurum biçimleri kullanarak yapıtlarında vurguladığı sıklıkla rastlanılmaktadır.

Cihat Burak'ın tarihsel altyapı taşıdığı görülen eserleri göz önüne alındığında, konu biçimlemesi olarak, yalnızca yaşanan bir dönem veya iz bırakmış bir uygarlık üzerine esinlenme ve göndermeler taşıyan eserlerden oluşmadığı görülmektedir. Kara Fatma, Neyzen Tevfik, Yahya Kemal, Nazım Hikmet gibi kendi çağdaşı veya gibi Piri Reis, Baki, Wolfgang Amadeus Mozart, Toulouse-Lautrec gibi sanat ve toplum yaşamına damgasını vuran

kişilikler üzerine eserler yapmıştır. Ancak her eserde konu başlıklarının farklı biçimlerde ele alındığı görülür. Bu eserlerin bir kısmında resmin konusu olan kişiliğin bir portresi bulunmakla birlikte bazı eserlerde tam boy figür olarak resim yüzeyinde yerini almışlardır. Bununla birlikte eserlerde konu alınan kişiliklerle özdeşleşen veya yaşamlarındaki evreleri veya karakteristik özelliklerin kimi zaman düşsel, fantastik, tarihsel bağlamları yansıtan imgelerle bezenmiş, kimi yerlerde geleneksel sanatlara yapılan referans ve göndermeler barındıran çeşitli kompozisyon biçimlemeleri içerisinde irdelendiği görülür. Ayrıca konu başlıkları üzerinden kompozisyon biçimleriyle nesne- figür ilişkilerini şairler üzerine kurmuş olduğu yapıtlarında resimlerin çeşitli bölümlerinde, esere konu edilmiş şaire ait bazı şiir ve dizelerin kullanılmış olması bu resimlerin ortak özelliklerinden ve dikkat çekici ayrıntılardan olmuştur. Burak'ın özellikle Yahya Kemal, Piri Reis, Mozart'ın Ölümü, Baki'nin Kabri ve Mahya ile Şairin Ölümü gibi eserlerinde tarihi kişilikler üzerinden konu başlıklarının oluşturulduğu eserlerinde sanatçının söz konusu biçimlemeler üzerinden karakter çözümleri yapmış olduğu dikkat çekici bir olgudur. Burak, kişilikleri sadece fiziksel bir suret olarak algılama veya irdeleme eğiliminde olmamış, konu başlıklarını düşsel, fantastik ve tarihsel yüzey ve imge çözümlerleri içerisinde ele almayı uygun görmek suretiyle bir bakıma konu aldığı kişilerin düşsel, düşünsel, duygusal, tarihsel ve sanatsal karakterlerinin “portresini” yapmıştır.

Cihat Burak'ın, tarihi dönemlerdeki birey üzerinden yapmış olduğu çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda, sadece sosyal ve sanatsal değer taşıyan figürleri kapsamaz. Sanat anlayışı olarak yaşamakta olduğu hayatı kendisine demeçlerinde sıklıkla ifade eden Burak, çeşitli yapıtlarında gündelik hayata dair çeşitli konu ve sahneleri yansıtırken, Zabit ile Ailesi resimlerinde görüldüğü üzere aile fotoğrafları gibi kendi kişisel geçmişine ait imgelerinden yola çıkarak farklı tekniklerde eserler üretmiş veya diğer çalışmalarında bu imgeleri sıklıkla kullanmıştır. Burak'ın kişisel geçmişine dair göndermeler içeren eserlerinde bir bakıma, sanatçının kendi kişisel geçmişi üzerinden son dönem Osmanlı toplumuna dair küçük ölçekli bir örnek sunulmuştur.

Burak'ın fotoğraflar üzerinden yapıtlarını oluştururken sadece kişisel fotoğrafları üzerinden konu belirlemediği görülür. Özellikle 1950 ve 1960'lı yıllarda yapmış olduğu Fotoğraf Çektirenler serisinde resmettiği gruplar bunun büyük bir örneğidir. Bu seri içerisinde yer alan ve 19. yüzyılda Osmanlı toplumunun kesimlerinin yansıtılma amacını taşıyan fotoğraf ve kartpostallarından esin ve göndermeler taşıdığı anlaşılan Efeler ve Pehlivanlar gibi resimlerinde, tarihin belli bir döneminde toplum içerisinde yer almış topluluklar ile

geleneklerle fotoğraf teknolojileri içerisindeki ilişkiyi irdeler. Burak'ın tarihsel birey çözümlemelerini içeren çalışmaları yalnız tarihin belli bir döneminde toplumdaki bireyi ayrıca fotoğraf pozları üzerinden değerlendirmelerinden ibaret değildir. Desen, seramik gibi farklı tekniklerle ürettiği çalışmalarında güreşçi, su satıcısı, efe, levent, tulumbacı gibi tarihin çeşitli dönemlerinde varlık göstermiş sosyal karakterlerin ve söz konusu figürler üzerine sıklıkla çalışmalar yapmıştır. Burak'ın gerek "Fotoğraf Çektirenler" serisi içerisindeki yapıtları gerekse belli bir konu dizisinden bağımsız biçimde yapmış olduğu çalışmalarında ortak bir paydanın bulunduğu görülür. Söz konusu yapıtlarda gerek titizlikle işlendiği anlaşılan giyim kuşamında görülen renk ve imgelerde, gerekse kullandıkları eşyaların imgelerinde görüldüğü üzere tarihin çeşitli dönemlerde toplumsal durum ve gelenek içerisinde biçimlenmiş birey ve zanaat biçimlerinin çağdaş sanat imkânlarıyla şekillenen ifade biçimleri içerisinde değerlendirilmesini sağlamıştır.

Cihat Burak'ın eski yaşayışa dair alışkanlık ve eğilimlerini koruması açısından verilebilecek en önemli örnek, eski alfabeyle yazılmış metinleri okumaya devam etmesi olmuştur. Özellikle edebiyata karışı yaşam boyu bir büyük ilgi beslemiş olduğu ve bunun sonucu olarak öyküler yazdığı bilinmektedir. Hakkında yazılan çeşitli yazılar ile verdiği demeçlerde bahsedildiği üzere sanatçıyı etkileyen ve ona yön veren metinler içerisinde Evliya Çelebi'nin "Seyahatnamesi" gibi belli bir zaman diliminden söz edilen metinlerin önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Evliya Çelebi Seyahatnamesi, Burak'ın hayatı ve sanatında ayrıca önemli bir yeri kaplamıştır. Kendinden önceki veya yaşadığı dönemin içerisinde konu almış olduğu olay, mekân, şehir ve kişilikleri fantastik ve masalsı bir anlatım biçimiyle aktarmasının Burak için özellikle önemli bir etki yaratmıştır. Bu sebeple Sanatçı, Evliya Çelebi'nin en sevdiği yazar olduğunu ifade ederken, onun için "İlk sürrealist yazar" tanımlamasını yapmıştır.

Seyahatnamenin, Burak üzerinde tarihin belli bir döneminde yaşanan olayları ve var olmuş kişilikleri görselliği daha da artmış bir şekilde algılama etkisi yardımcı olduğu söylenebileceği görülmektedir. Bunun yansımalarına sanatçının Evliya Çelebi, Seyahatname ve benzeri konu başlıklarını taşıyan yapıtlarında görülebilmektedir. Bununla birlikte Burak'ın resimlerine halk hikâyeleri ve efsanelerle ilgili esinlenmelerle şekillenmiş konuların 1955 tarihli Koroğlu Efsanesi isimli eseriyle birlikte girmiş olduğu kabul edilmektedir. Sanatçı hakkında yazılmış çeşitli yazı ve incelemelerde, bu eserin içerdiği konu, biçimsel üslup ve yüzey ilişkileri bakımından Burak'ın sanatında ayrıca dönüm noktası olduğu, bu eserden

itibaren ele aldığı tema ve üslup çözümlemelerinin bu eserle birlikte biçimlendiği sıklıkla dile getirilmiştir.

Bu çalışmada incelenen örnekleri yeniden göz önünde bulundurmak gerekirse, Öncelikle Cihat Burak'ın okuduğu metinler ve yaşayıp gördüklerinin etkisiyle güçlü bir tarih bilincine sahip olduğu görülmektedir. Sanatçıların özellikle bir tarih bilincine sahip olmaları gerektiğini sıklıkla dile getiren Burak'ın ilgilenip etkilendiği her türlü konu ve kavramı sıklıkla sanatına taşıdığı bilinmektedir. Tarihi konulara sanatının önemli ölçüde şekillendiği 1950'li yıllardan itibaren başlamış olup farklı tekniklerle yüzey ve imge çözümlemeleri içerisinde sıklıkla eserler üretmiştir. Zengin bir düş gücüne sahip olduğu bilinen sanatçı, üretmiş olduğu birçok yapıtında tarihsel olay, olgu ve bağlantıları düşsel, mizahi, fantastik, kimi yerlerde gerçeküstücülüğü andıran bir bakış açısıyla yansıtarak bir bakıma tarihi gerçekliğe farklı bir biçim yansıtmıştır. Cihat Burak, tarihsel bağlantılar taşıyan eserlerinde üzerinde yaşadığımız toprakların tarihi ve kültürel birikimine özellikle dikkat çekmiş, eserleriyle bu birikimin örselenmesine tepki vermiş ve her zaman sahip çıkılması gerektiğini anlatmaya çalışmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmada incelenmiş veriler göz önüne alındığında, Cihat Burak'ın çeşitli eserlerinde incelenip görülebileceği üzere biçim, içerik, öz bağlamında tarihsel süreçlere odaklandığı ve resimlerinde farklı teknikler uygulayarak bunu izleyici ile paylaştığı, bu sebeple Cihat Burak'ın çeşitli resimlerinin ayrıca tarihsel bir anlatıyı içerdiği sonucuna varılabileceği görülmektedir. Bununla birlikte bu çalışmada incelenen konu başlıkları, eserlerin içerdiği plastik öge ve tekniklerle beraber üzerindeki imge, nesne ve figürlerde görülebileceği üzere, Cihat Burak'ın resimlerinde yansıttığı tarihsel anlatı biçimlerinin yanı sıra sanatsal bakış açısının, yaklaşımlarının, fikirlerinin ve kullandığı tekniklerin araştırılmaya değer olduğu düşünülmektedir.

Cihat Burak'ın çeşitli eserlerinde görüldüğü üzere ele aldığı konuları, kimi zaman birbirinden farklı imge ve nesneleri bir arada kullanılması sonucunda farklı bir ifade biçiminin ortaya çıktığı bilinmektedir. Güzer Emre Canko'nun Yeni 99 Kare isimli serisi nezdindeki çeşitli çalışmalarında görüleceği üzere çalışmanın içeriğine göre tezatlıklar gösteren farklı mekân, imge ve yüzey kurgulamaları üzerinden çalışmalarının belkemiğini oluşturduğu görülmektedir. Ayrıca Cihat Burak'ın birçok eserinin anakronik bir bakış açısı üzerinden oluştuğu bilinmektedir. Canko'nun çeşitli çalışmalarında görüldüğü üzere, Konu başlıklarının ve bağlantıları sebebiyle resimlerinde bir çıkış noktası ve ifade biçimi olarak anakronik anlayış üzerinden betimlemeyi tercih ettiği görülmektedir. Bunun sonucu olarak Canko'nun

birçok çalışmada anakronik bir bakış açısının her resminde çeşitlilik gösteren yansımaları izlenebilmektedir.



KAYNAKÇA

Akın, M. (2014). *İstanbul'da Kuş Evleri ve Özellikleri*. Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi , Sanat Tarihi Bölümü, Ankara.

Aksel, M. (2011). *İstanbul'un Ortası*. (B. Ayvazoğlu, Dü.) İstanbul: Kapı Yayınları.

Alif Art. (2020, 12 07). *Huzûr Peşrevi*. Alif Art: https://www.alifart.com/huz%c3%bbbr-pesrevi_22844/ adresinden alındı

Alif Art. (2020, 11 10). *Sultan Genç Osman*. Alif Art: https://www.alifart.com/sultan-genc-osman_125658/ adresinden alındı

Alif Art. (2021, 10 28). *CİHAT BURAK (1915-1994)*. Alif Art: <https://www.alifart.com/chat-burak-1915-1994-277544/> adresinden alındı

Alif Art İstanbul. (2006). *25 Mayıs 2006 Perşembe Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Gece Müzayedesi*. İstanbul: Alif Art.

Ankara Antikacılık. (2013). *Antika ve Sanat Eserleri Müzayedesi 17 Kasım 2013*. Ankara: Ankara Antikacılık.

Arkeofili. (2021, 03 16). *Paleolitik Dönem'den En Etkileyici 10 Venüs*. Arkeofili: <https://arkeofili.com/paleolitik-donemden-en-etkileyici-10-venus/> adresinden alındı

Artam. (2020, 10 30). *Cihat Burak (1915-1994) "Estergon Kalesi"*. Artam: <https://artam.com/muzayede/321-online-muzayede/cihat-burak-1915-1994-estergon-kalesi> adresinden alındı

Artam. (2020, 10 30). *Cihat Burak (1915-1994) İsimsiz*. Artam:

<https://artam.com/muzayede/321-online-muzayede/cihat-burak-1915-1994-isimsiz->
adresinden alındı

Artam. (2021, 04 25). *Cihat Burak (1915-1994) "İnsanlar ve Hayvanlar*. Artam:

<https://artam.com/muzayede/338-editions/cihat-burak-1915-1994-insanlar-ve->
hayvanlar adresinden alındı

Artam. (2022, 02 26). *Cihat Burak (1915-1994) "Duhan Atı"*. Artam:

<https://artam.com/muzayede/370-modern-ve-cagdas-tablolar/cihat-burak-1915-1994->
duhan-ati adresinden alındı

Artium Modern. (2020, 10 30). *Cihat Burak (1915-1994) O Güzel İnsanlar O Güzel Atlara Bindiler Gittiler*. Artium Modern:

<https://www.artiummodern.com/urun/1055332/cihat-burak-1915-1994-o-guzel->
insanlar-o-guzel-atlara-bindiler-gittiler adresinden alındı

Artium Modern. (2020, 02 27). *Cihat Burak (1915-1994) Ölü Canlar, İmzalı 1981 Tarihli, Kağıt Üzerine Serigrafi*. Artium Modern:

[https://www.artiummodern.com/en/product/2175400/cihat-burak-1915-1994-olu-canlar-](https://www.artiummodern.com/en/product/2175400/cihat-burak-1915-1994-olu-canlar-imzali-1981-tarihli-kagit-uzerine)
imzali-1981-tarihli-kagit-uzerine adresinden alındı

Ayvazoğlu, B. (2016). *Yunus, Ne Hoş Demişsin*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Başkan, S. (2007, Mayıs). Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(15), 91-110.

Bektaş, C. (2003). *Kuş Evleri*. İstanbul: Literatür: Yayıncılık.

Beyatlı, Y. K. (1962). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları: İstanbul.

Beyatlı, Y. K. (1967). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Beyaz Müzayede. (2009). *Çağdaş ve Modern Sanat Sanat Müzayedesini X 7 Kasım 2009, The Sofa Hotels & Residences, 2009*. İstanbul: Beyaz Müzayede.

Burak, C. (1982, Şubat). Zenci Kalınız. *Sanat Çevresi*, 12-13. 02 27, 2020 tarihinde <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/132067/001642276010.pdf?sequence=2&isAllowed=y> adresinden alındı

Burak, C. (1983). *Cihat Burak'ın "Ahmediye yahut Birinci Ahmet'in Rüyası" adlı eseri üzerinde yazdığı metin*.

Burak, C. (1988). *Cihat Burak Resim Sergisi Broşürü 19 Mart-6 Nisan 1988*. İstanbul: Kile Sanat Galerisi.

Burak, C. (Tarih belirtilmemiş). Resme hayaller hatta şiirler,düşler karışır. 112-115. (S. Tansuğ, Röportaj Yapan) Şubat 21, 2020 tarihinde <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/38721> adresinden alındı

Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cihat Burak. (1991). İstanbul: Ada Yayınları.

Cihat Burak. (2021, 02 16). Pinterest: <https://tr.pinterest.com/pin/492581277974442231/> adresinden alındı

Correcting Repositories. (2021, 03 18). Core: <https://core.ac.uk/download/pdf/162234879.pdf> adresinden alındı

Çalıkoğlu, L. (2007). Cihat Burak Retrospektifi. İstanbul: İstanbul Modern.

Çalışkan, S. (2016, Haziran). Cihat Burak'ın Resimlerinde Türk Bayrağı İmgesi. *Sanat Tasarım Dergisi*, 75-88. Kasım 01, 2020 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/227601> adresinden alındı

- Çelebi, E. (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi: Bağdad - Basra - Bitlis - Diyarbakır- Isfahan - Malatya - Mardin - Musul- Tebriz - Van 4.Kitap 1.Cilt.* (S. A. Kahraman, & Y. Dağlı, Dü) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin, E. (2008). *Türk Resminde Mimari Yaklaşımlar* . Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum.
- Çolak, İ. A. (2019). Cihat Burak'ın Resim ve Öykülerine Yansıyan Hayvan İmgeleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13(23), 9-18. Kasım 10, 2020 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/636860> adresinden alındı
- Dindar, E. (2019). *Cihat Burak Resimleri ve Öyküleri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Dingeç, E. (2011). 18. Yüzyılın İkinci Yarısında Saray Atlalarının Binit Takımları. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(20), 1-20.
- Dolandagel. (2020, 11 04). *Cihat burak*. Dolandagel: <https://dolandagel.blogspot.com/search?q=cihat+burak> adresinden alındı
- Ergüven, M. (2007). *Davetsiz İzleyici Resim Üzerine Denemeler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erten, O. (2019). CİHAT BURAK TEK KİŞİLİK BÜYÜK MACERA Öykülerinden Cihat Burak'ı Okumak. O. Erten içinde, *Dostun Çekmecesinden Mengü Ertel'in Koleksiyonundan Cihat Burak Eserleri* (s. 26-28). İstanbul: Bozlu Sanat Yayınları.
- Gezgin, İ. (2012). *Fallusun Arkeolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gezgin, İ. (2018). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Günbilen, S. L. (2009). *Cihat Burak Resminde Modern Epik Anlatı*. (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü Resim Anasanat Dalı, İstanbul.
- Günyaz, A. (1988). Cihat Burak'ın Resim Kişiliği. *Cihat Burak Resim Sergisi Broşürü 19 Mart-6 Nisan 1988*. içinde İstanbul: Kile Sanat Galerisi.
- Gürel, H. N. (1992). *Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri- Halil Paşa'dan Günümüze Sanat*. İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi Yayınları.
- Gürel, H. N. (1994, Mayıs-Ağustos). Cihat Burak ve 19 Mayıs 1969. (D. Paksoy, Dü.) *Türkiye'de Sanat*, 48-50.
- Gürel, H. N. (1998, Aralık). Şairin Ölümü veya Son 60 yılın eleştirisi. *Genç Sanat*, 10-13.
- Gürel, H. N. (2000, Nisan). Cihat Burak'ı anmak ve anlamak. (D. Paksoy, Dü.) *Genç Sanat*(04), 2-6. 03 22, 2021 tarihinde <https://core.ac.uk/download/pdf/162234853.pdf> adresinden alındı
- Hikmet, N. (1988). *Kuvâyi Milliye*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Hikmet, N. (2000). *Yeni Şiirler*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Hitler Archive. (2021, 03 13). *Adolf Hitler at the wedding of the Goerings*. Hitler Archive: <https://www.hitler-archive.com/photo.php?p=DA6lAvEg> adresinden alındı
- İleri, S. (2014). *İstanbul'un Tramvayları Dan Dan*. İstanbul: Everest Yayınları.
- İstanbul Galeri Nev, QNB Finansbank. (2018). *Cihat Burak*. İstanbul: İstanbul Galeri Nev, QNB Finansbank.

İstanbul Modern. (2021, 01 30). *Cihat Burak Retrospektifi*. İstanbul Modern:

<https://www.istanbulmodern.org/tr/resim-galerisi/sergi/cihat-burak-retrospektifi/32>
adresinden alındı

İstanbul Sanatevi. (2021, 03 24). *Jane Avril Yürüyüşte*. 03 24, 2021 tarihinde İstanbul

Sanatevi: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-t/toulouse-lautrec-henri-de/henri-de-toulouse-lautrec-jane-avril-yuruyuste-9279/> adresinden alındı

İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Başkanlığı. (2021, 08 18). *Elbise-i Atika : Musée des Anciens Costums Turci : Humbaracıyan*.

[http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:2330322/ada?qu=Devlet+adamlar%C4%B1&qf=AUTHOR%09Yazar%09%C4%B0istanbul+%C3%9Cniversitesi+Nadir+Eserler+K%C3%BCt%C3%BCphanesi%09%C4%B0istanbul+](http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:2330322/ada?qu=Devlet+adamlar%C4%B1&qf=AUTHOR%09Yazar%09%C4%B0istanbul+%C3%9Cniversitesi+Nadir+Eserler+K%C3%BCt%C3%BCphanesi%09%C4%B0istanbul+) adresinden alındı

İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Daire Başkanlığı. (2021, 09 27). *Elbise-i Atika : Musée des Anciens Costums Turci : Kulluk bayrakdarı-Odabaşı-Keçeli-Kulluk neferi*.

[http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:2330330/ada?qu=Devlet+adamlar%C4%B1&qf=AUTHOR%09Yazar%09%C4%B0istanbul+%C3%9Cniversitesi+Nadir+Eserler+K%C3%BCt%C3%BCphanesi%09%C4%B0istanbul+](http://katalog.istanbul.edu.tr/client/tr_TR/default_tr/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:2330330/ada?qu=Devlet+adamlar%C4%B1&qf=AUTHOR%09Yazar%09%C4%B0istanbul+%C3%9Cniversitesi+Nadir+Eserler+K%C3%BCt%C3%BCphanesi%09%C4%B0istanbul+) adresinden alındı

İşte Atatürk. (2021, 04 06). *Sofya'da kıyafet balosunda yeniçeri kıyafetiyle. (11-12.05.1914)*.

İşte Atatürk: <https://isteataturk.com/Kronolojik/Tarih/1914/5/11/Sofyada-kiyafet-balosundayeniceri-> adresinden alındı

Kadir, A. (1967). *1938 Harp Okulu Olayı ve Nazım Hikmet*. İstanbul: İstanbul Matbaası.

Kaplanoglu, L., & Özlem Vargün. (2015, 05 02). İstanbul Kent Gravürlerine Kentsel Bakışlar ve Kentsel Göstergelerin Yorumu. *Sanat Dergisi*, 0(28), s. 47-76.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/45079/563026> adresinden alındı

Kaya, G. S. (2019). Sultan Abdülaziz ve Döneminin Resim Sanatı. *Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi*(17), 77-101.

Kırmızı, A. (2014). *Çağdaş Türk Sanatçısı Cihat Burak'ın Eserlerinde Kadın ve Hayvan Temasının Kurgulanışı*. Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Sanat Tarihi Bilim Dalı, İstanbul.

Koçu, R. E. (1960). *İstanbul Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi.

Koçu, R. E. (2015). *Yeniçeriler*. İstanbul : Doğan Kitap .

Koçu, R. E. (2016). *Tarihimizde Garip Vakalar*. İstanbul: Doğan Kitap.

Köksal, A. (1996). Ölümünün İkinci Yılında Cihat Burak'ın Yaşamı ve Sanatı. *Genç Sanat*, 2-3.

Kuban, D. (1969). Cihat Burak ya da Kişisel Yaşantının Sihri. *Mimarlık Dergisi*. 03 02, 2021 tarihinde <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5747.pdf> adresinden alındı

Küpçüoğlu, H. (2021, 04 19). *Cihat Burak'ın Atölyemize Gelmesi Bir Tavsiye Üzerine Oldu*. 04 19, 2021 tarihinde Hülya Küpçüoğlu-Yazılar:

<https://hulyakupcuogluyazilar.blogspot.com/2011/02/cihat-burakin-atolyemize-gelmesi-bir.html?m=0> adresinden alındı

lebriz.com. (2021, 02 27). *Art Point Gallery Cihat Burak Baskı Resim Sergisi*. lebriz.com: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=1164&lang=TR&bhcp=1> adresinden alındı

Maksivizyon. (2020, 03 12). *CİHAT BURAK, ESER, BİYOGRAFI*. Maksivizyon:

<http://maksivizyon.blogspot.com/2014/12/cihat-burak-eser-ve-biyografi.html>

adresinden alındı

Mimarlık Dergisi. (2020, 03 12). 74. 03 12, 2020 tarihinde Mimarlık Dergisi:

<http://dergi.mo.org.tr/dergiler/4/393/5744.pdf> adresinden alındı

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları*. (M. E. Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Öztepe, O. (2017, Mart). Burakça: Cihat Burak'ın İmgeleminin Kaynakları. *Varlık Dergisi*, 55-57.

Öztürk, N. (2013). *1950 Sonrası Türk Resminde Masalsı Anlatım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Resim Bilim Dalı, Konya.

Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler- Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*. (A. Hazaryan, , & F. Demirci, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.

Pera Mezat. (2021, 05 18). *Zeybek Efe*. Pera Mezat: <https://www.peramezat.com/urun/zeybek-efe#product> adresinden alındı

Pera Müzesi. (2013). *Düşler Gerçekler İmgeler- Modern Türk Resminde Cumhuriyet İmgesi*. (B. A. Ersöz, & Tania Bahar, Dü) İstanbul: Pera Müzesi.

Sabancılar, D., & Çalışkan, S. (2016). Tarih ve Hafıza Kavramları Üzerinden Türk Resmine Bir Bakış. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 9.
doi:10.16950/iüst.88581

Sakaoğlu, N. (2011). *Bu Mülkün Sultanları*. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Salbacak, S. (2019). Lale Devri Dekorü III. Ahmet eşmesi. *Uluslararası Sosyal*

Araştırmalar Dergisi, 513-518.

Salt Araştırma. (2021, 02 20). *Famous Turkish Painters – Ünlü Türk Ressamları: Cihat*

Burak. Salt Araştırma: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/37719>
adresinden alındı

Sarıdikmen, G. (2006). Türk Resminden Örneklerle Dolmabahçe Sarayı ve çevresindeki

Yaptlar. (Ö. Taşdelen, & A. Fazlıoğlu, Dü) *Milli Saraylar Dergisi*(3), 87-102.

https://www.google.com/urlsa=i&url=http%3A%2F%2Fisamveri.org%2Fpdfsbv%2FD01111%2F2006_3%2F2006_3_SARIDIKMENG.pdf&psig=AOvVaw22PQovqDd7mntD5r1Ck0Xx&ust=16 adresinden alındı

Soysal, A. (2018). Cihat Burak'ın Hikayesi. H. Dostoğlu (Dü.) içinde, *Cihat Burak* (s. 13).

İstanbul: Galeri Nev QNB Finansbank.

Sultan Genç Osman Mersiyesi. (2021, 12 08). Tarih Durağı: [https://www.alifart.com/sultan-](https://www.alifart.com/sultan-genc-osman_125658/)

[genc-osman_125658/](https://www.alifart.com/sultan-genc-osman_125658/) adresinden alındı

Şanko, L. (2015). *ağdaş Sanatta Ölüm Kavramı*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şapçı, H. (2014). *Bizans'tan Osmanlı'ya Şenlikler, Törenler ve Cihat Burak Resmine*

Yansıması (Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat
Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, İstanbul.

Şiir Parkı. (2021, 03 17). *TERKİB-İ BEND IX* . Şiir Parkı:

<http://www.siiirparki.com/ziyapasa6.html> adresinden alındı

Şiir Parkı. (2021, 03 17). *TERKİB-İ BEND VI*. Şiir Parkı:

<http://www.siiirparki.com/ziyapasa4.html> adresinden alındı

şiiir.gen.tr. (2021, 03 03). *Kalanlara Selam Olsun*. şiiir.gen.tr:

https://www.siiir.gen.tr/siiir/y/yunus_emre/kalanlara_selam_olsun.htm adresinden alındı

Tansuğ, S. (1976). *Beş Gerçekçi Türk Ressamı*. İstanbul: Gelişim Yayınları.

Tansuğ, S. (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tem Art Galley. (2021, 02 25). *Arama*. Tem Art Gallery:

<http://www.temartgallery.com/Arama/arama.asp> adresinden alındı

Tem Sanat Galerisi. (1991). *Çelebi'den Gürbüz'e Sanatın Hizmetinde Beş Yıl*. İstanbul: Tem Sanat Galerisi.

Thomson, G. (1990). *Aiskhylos ve Atina*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Turan, G. (1990, Ocak). Cihat Burak ve İstanbulları. (S. İleri, Dü.) *Argos*(17), 84-95.

Uçkan, Ö. (2008). *Sanat, Süre ve İşlevsellik: Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" triptiği*

hakkında bir okuma. 03 24, 2021 tarihinde Özgür Uçkan Alternatif Bilişim:

[https://ozguruckan.alternatifbilisim.org/kategori/sanat/22200/sanat-sure-ve-islevsellik-
cihat-burak-in-sairin-olumu-triptigi-hakkinda-bir-okuma.html](https://ozguruckan.alternatifbilisim.org/kategori/sanat/22200/sanat-sure-ve-islevsellik-cihat-burak-in-sairin-olumu-triptigi-hakkinda-bir-okuma.html) adresinden alındı

Uğurlu, V. (Dü.). (1999). *Osmanlı Gökkuşağında Yolculuk Osmanlı Esiniyle Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Ulukavak, K. (2017). Safranbolu Hakkında Yazılanlar Söylenenler (Safranbolu Hakkında Düşünenlerin Düşünceleri). K. Uğurkavak içinde, *Bir Safranbolulunun Penceresinden Safranbolu* (s. 263-282). 11 10, 2020 tarihinde http://www.ulukavak.net/PDF_2/27.pdf adresinden alındı

Ulukavak, K. (2017). *Safranbolu'nun Korunma ve Dünya Kenti Olma Serüveni*. 02 16, 2021

tarihinde http://www.ulukavak.net/PDF_2/21.pdf adresinden alındı

Vural, N. (1992). *Cihat Burak ve Sanatı* . Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve
Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.

Wikipedia. (2021, 03 24). *Henri de Toulouse-Lautrec* . 03 24, 2021 tarihinde Wikipedia:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-](https://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec#/media/Dosya:Photolautrec.jpg)

[Lautrec#/media/Dosya:Photolautrec.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec#/media/Dosya:Photolautrec.jpg) adresinden alındı

Wundram, M. (2008). *Rönesans*. (S. Suman , Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yabalak, H. (2020, Aralık). Türk Halk Kültürü Bağlamında Cihat Burak Resimleri. *Türk*

Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi, 1(2), 71-94.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkolojiaastirmalari/issue/59160/842562> adresinden
alındı

Yapı Dergisi. (2021, 01 08). *Cihat Burak'ın “Dostun Çekmecesinden” Sergisi Bozlu Art*

Project Mongeri Binası'nda Yapı Dergisi: [https://yapidergisi.com/cihat-burakin-](https://yapidergisi.com/cihat-burakin-dostun-cekmeceinden-sergisi-bozlu-art-project-mongeri-binasinda/)

[dostun-cekmeceinden-sergisi-bozlu-art-project-mongeri-binasinda/](https://yapidergisi.com/cihat-burakin-dostun-cekmeceinden-sergisi-bozlu-art-project-mongeri-binasinda/) adresinden alındı

Yazıcı, A., Bayraktar, G., & Taşgit, M. S. (2012). Osmanlı Kültüründe Huzur Güreşleri. *Türk*

Dünyası Araştırmaları(196), 97-104.

Yılmaz, B. (2008). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçiler* . (Yayımlanmamış Yüksek Lisans

Tezi), T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, Resim
Programı, İstanbul.