

**GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN CİHAT BURAK ESERLERİNİN
İNCELENMESİ**

Gülsevim CAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2011



YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

GÖSTERGEBİLİMSEL AÇIDAN CİHAT BURAK ESERLERİNİN İNCELENMESİ

GülsevİM CAN

Resim Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2011

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Gösterge, bir şeyi çağrıştırarak ya da o şeyin yerini tutarak iletişim sağlayan bir araçtır. Günlük hayatın her alanında yer alan sosyal, doğal, yapay ve sanatsal göstergeler, göstergebilimin inceleme alanıdır. Çalışma genel olarak gösterge kavramını, göstergebilimi, göstergelerden yola çıkarak yapılan sanat eseri incelemelerinin bir derlemesini ve özelde de Cihat Burak'ın sanatsal kişiliği ışığında onun eserlerinin incelenmesini kapsar.

Sanatçı Cihat Burak, yenilikler anlamında, Türk Resim Sanatı Tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Gerek geçmişini, yaşadığı dönemi ve imgelerini kendine has fırçasıyla harmanlayarak işlemesi, gerekse toplumun farklı kesimlerini sanat aracılığı ile genele aktarması açısından, resim, seramik ve öyküleri ile öncelikle tanık, ardından düşündürücü, açıklayıcı ve eleştirici/eleştirel olmuştur. Çalışma, kısaca kültür-sanat alanındaki değişikliklere değinmekte, Cihat Burak hakkında bilgi vermekte ve göstergebilim yardımıyla sanatçının eserlerini inceleme olanağı sunmaktadır.

ABSTRACT**A STUDY ABOUT CIHAT BURAK'S WORKS
IN THE PERSPECTIVE OF SEMIOLOGY**

Gülsevrim CAN

Department of Painting

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, June 2011

Advisor: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

A sign is a means that provides communication through forming associations or substituting with concepts. All the social, natural, artificial, and artistic signs can be analyzed in the field of semiotics. This study focuses on a review of the concept of sign in general, semiotics as a discipline, and analysis of artworks with respect to semiotics. Specifically, it provides an analysis of the works created by Cihat Burak in light of his artistic character.

Cihat Burak as an artist fulfills an important role in the history of Turkish art-painting, especially in term of innovations. With respect to both his synthesis of images in the past and in his era with his brush, and his passing over the stories of various sections of society to a broader audience, his paintings, ceramics and writings have been witnesses of the times he lived while they describing and criticising his era in a thought provoking way. In these respects, this study includes a summary of the changes in the cultural and artistic climate of Turkey, a descriptive synopsis about Cihat Burak and a set of analysis regarding his works.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

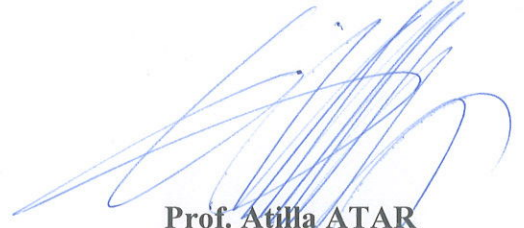
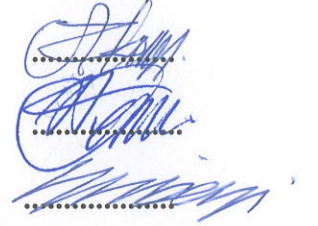
Gülsevım CAN' ı “Göstergebilimsel Açıdan Cihat Burak Eserlerinin İncelenmesi” başlıklı tezi 17 Ağustos 2011 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK

Üye : Prof. Abdullah DEMİR

Üye : Prof. Gonca İLBEYİ DEMİR



Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Sanat eserlerinde anlam, içerik ve dolaylı anlatım, görsel sanatlar eğitimi almaya başladığım ilk zamanlardan beri ilgimi çeken bir konudur. Çalışmayı göstergebilim üzerine temellendirme fikrim ortaya çıktığında, tez danışmanım Prof. Zeliha AKÇAOĞLU bazı kaynak önerileriyle tezimin içeriğini oluşturmama yardımcı olmuştur. Eserlerinde dolaylı anlatımlar, sembolik öğeler kullanan sanatçıları incelerken değerli sanatçı Cihat Burak, farklı konulara yenilikçi yaklaşımları ve içtenlikli diliyle ilgimi çekmeye başladı. Araştırmam derinleştikçe dolaylı anlatımlar ve sembolik ifadeleri kullanmadaki özgün tavrı, çok yönlü sanat yaşamı ve tüm bunlara karşın hakkında hazırlanmış sınırlı kaynak olması sonucu, sanatçı Cihat BURAK'ın eserlerinin daha kapsamlı bir çalışma konusu olabileceği fikri uyandı. Bu nedenle, Göstergebilim ve Cihat Burak, çalışmamın ana iskeletini oluşturmuştur. Göstergebilim, araştırmada sade ve anlaşılır bir şekilde anlatılmaya çalışıldıktan sonra, Cihat BURAK'ın eserleri göstergebilimsel açıdan incelenmeye çalışılmıştır.

İlgilerinden dolayı sevgili aileme, arkadaş ve hocalarıma, çalışmamın yürütülmesi ve değerlendirilmesi sırasındaki katkılarından dolayı Prof. Zeliha AKÇAOĞLU'na teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

GülsevİM CAN
Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans- 2008, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Lise- 2004, Isparta Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

İş

2009- Araştırma Görevlisi- Dumlupınar Üniversitesi

Kişisel Sergiler

2009- Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

2008- Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Sergi Salonu, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

2008- Burdur İl Kültür Müdürlüğü Sanat Galerisi, Burdur.

Karma Sergiler

2011- Mail Art Exhibition, Tovarna Rog, Socialni Center, Slovenia.

2011- Kentle Buluşma- III, Uşak Üniversitesi, Uşak.

2011- Anadolu'da Sanat Buluşması 2, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

2011- DPÜ GSF Öğretim Elemanları Sergisi, Gediz Meslek Yüksekokulu, Kütahya.

2010- Mezunlar Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Eskişehir.

2010- DPÜ GSF Öğretim Elemanları Sergisi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Atatürk Kültür Merkezi, Afyon.

2010- DPÜ GSF Öğretim Elemanları Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

2010- DPÜ GSF Öğretim Elemanları Sergisi, Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ.

2010- DPÜ GSF Öğretim Elemanları Sergisi, Tekira Alışveriş Merkezi, Tekirdağ.

2009- “24 Kasım Öğretmenler Günü” Sergisi, Dumlupınar Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Kütahya.

2009- 3. EgeArt Sanat Günleri, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi, İzmir.

2009- ArtForum 5. Sanat Fuarı, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

2008- Mezuniyet Sergisi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Eskişehir.

2008- Anadolu Üniversitesi 50. Yıl Resim Yarışması Sergisi, Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: 1 Ocak 1986 Cinsiyet: Bayan Yabancı dil: İngilizce

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1- Joseph Kosult'un işinden bir kesit	20
Resim 2- Cartier Bresson, Silifke-Türkiye, 1964	22
Resim 3- Ferhat Özgür, Bizler ve Ötekiler, 1997	25
Resim 4- Kazimir Malevich, Siyah Kare-Black Square, 1915	28
Resim 5- Cihat Burak Fotoğrafi, Ara Güler	31
Resim 6- Cihat Burak, Paris Kompozisyonu, 1960	32
Resim 7- Cihat Burak, Paris Masalı, 1961	33
Resim 8- Cihat Burak'ın Almanya'da açtığı kişisel serginin haberi	34
Resim 9- Cihat Burak'ın İstanbul'da açtığı kişisel serginin haberi	34
Resim 10- Cihat Burak, Kitap Satan Aşık İhsani ile Güllüşah, Porselen Figürin	38
Resim 11- C. Burak, Askerler, 1958	40
Resim 12- C. Burak, Şairin Ölümü, Nazım Triptiği, 1967	41
Resim 13- C. Burak, Brigitte Bardot ve Domuz, 1965	41
Resim 14- C. Burak, Müthiş Deniz Canavarı, 1965	43
Resim 15- C. Burak, Dev Yarasa	43
Resim 16- C. Burak, Laleli Mustafa III Türbesi Kuş Evi, 1981	44
Resim 17- C. Burak, El Ense Çekenler, 1975-77	45
Resim 18- C. Burak, Dolmabahçe Saray Kapısı, 1967	46
Resim 19- Mehmet Siyahkalem, 15. Yüzyıl	49
Resim 20- Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil, 16. Yüzyıl	49
Resim 21- Hakan Gürsoytrak, SSK'da 23 Nisan, TUYB, 107x137 cm, 1999	50
Resim 22- Hakan Gürsoytrak, Saadet Kart, TUYB, 75x91 cm, 2006	50
Resim 23- Hakan Gürsoytrak, Madımak,	51
Resim 24- C. Burak, Edip Cansever Portresi	53
Resim 25- C. Burak, Kediler Mediler Ne Dediler Ne Yediler, 1988	56
Resim 26 - Mehmet Güteryüz, Edip Cansever Portresi	58
Resim 27- Metin Eloğlu, Edip Cansever Portresi	59
Resim 28- C. Burak, Şairin Ölümü, 1967	61
Resim 29- "Şairin Ölümü" kesit 1	62

Resim 30- Nazım Hikmet'in fotoğrafı	62
Resim 31- "Şairin Ölümü" kesit 2	63
Resim 32- "Şairin Ölümü" kesit 3	63
Resim 33- C. Burak, Eylemlerimiz, 1971	66
Resim 34- C. Burak, Cumhuriyet Meyhanesi	69
Resim 35- Cihat Burak, Saz Heyeti, TUYB, 82,5x95 cm, 1956	70
Resim 36- C. Burak, Tellibaba'da Gelin ve Damat, 1984	71
Resim 37- Cihat Burak, Sultan Sofrası, 1984	73
Resim 38- Cihat Burak, Başkomutan ve Meydan Muharebesi, 1969	76
Resim 39- Cihat Burak, Bursa, 1966	77

TABLULAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1- Göstergebilimsel Dörtgen	18
Tablo 2- Toplumların İlişki Örnekçesi	18
Tablo 3- Charles Sanders Peirce'in Gösterge Çizelgesi	21
Tablo 4- Anlam Üretme Süreci – Anlam Çözümleme Süreci	27

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ	viii
TABLolar LİSTESİ	x
İÇİNDEKİLER	xi
1. GİRİŞ	01
1.1. Problem.....	01
1.2. Amaç.....	02
1.3. Önem.....	03
1.4. Yöntem.....	03
1.5. Sınırlıklar.....	03
1.6. Tanımlar.....	04
2. BULGULAR VE YORUM	06
2.1 Göstergebilim	06
2.1.1. Gösterge Kavramı ve Göstergebilim	06
2.1.1.1. Göstergede Anlam	07
2.1.2. Göstergebilim, Bağlantıları ve Tarihçesi	10
2.1.3. Sanat Eserlerine Göstergebilimsel Yaklaşım	15
2.1.3.1 Sanat Eserlerine Genel Bir Yaklaşım	15
2.1.3.2 Göstergebilimsel Yöntemle Eser İnceleme	17
2.2. C.Burak ve Eserlerinin Göstergebilimsel Açıdan Değerlendirilmesi	31
2.2.1. Cihat Burak	31
2.2.2. Cihat Burak'ın Sanat Yaşamı.....	36
2.2.3. Eserlerin Göstergebilimsel Açıdan Değerlendirilmesi	52

3.	SONUÇ VE ÖNERİLER	80
4.	KAYNAKÇA	83

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Araştırma, Cihat Burak’la ilgili verilerin göstergebilimsel açıdan incelenmesi yolu ile araştırma için belirlenmiş resim ve seramiklerinin biçimsel ve anlamsal özelliklerine ulaşmayı problem edinir. Dolayısıyla öncelikle genel bağlamda göstergebilim kavramının temel özellikleri, ardından sanatçının kullandığı göstergeler incelenmiştir. Cihat Burak’ın salt imgelem sonucu oluşmuş, ucu açık, gerçeklikten uzak veya incelenmesi sanatçının kendi açıklamalarının varlığıyla gerçekleştirilebilecek eserlerinin yanında, yaşadığı dönemin eleştirisini, kişileri ya da siyasi konuları ele alan, hicivle göndermeler yapan eserleri de mevcuttur. Durum, sanatçının yapıtlarındaki nesnelere yüklediği anlamdan onlara verdiği isme kadar, hatta belirli bir yapıtın yapıldığı tarihe denk gelen güncel olaylara kadar eğilmeyi gerektirir. Bunun için araştırmada Cihat Burak’ın eserlerinin göstergebilimsel açıdan değerlendirilmesi esas alınsa da, Cumhuriyetin ilanı sonrası sosyal yapı ve sanat ortamı, 1960’lı yıllardaki sanatsal gelişmelerin temelini oluşturan çeşitli olgular da konu edilmiştir. Buradan yola çıkarak, alt problemler, diğer bir deyişle tez içinde bahsi geçecek konular: “Göstergebilim ve gösterge kavramı aracılığıyla eser incelemesi, Cihat Burak’ın yaşamı, eserleri, eserlerini oluşturma sürecinde etkilendiği kişi, mekan ya da olaylar, Cumhuriyet’in ilanından sonraki genel sanat ortamı”dır denebilir.

Cumhuriyet döneminin başlaması ile birlikte Türkiye’de değişen yaşam alanları sonucunda sanat alanında da birtakım farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu durum, çağdaş yaşama ulaşma ve özgürleşme eğilimi ile ilişkilendirilebilir. Öncelikle fotografik imgeden etkilenen ressamalar, zamanla empresyonist, kübist, konstruktivist eğilimli işler gerçekleştirir. Biçimsel açıdan Avrupa pentür geleneğinden beslenen bu dönem, 1950’ler Türkiye’sine gelindiğinde de mevcutken, Cihat Burak ve onun anlayışında bazı ressamalarla çeşitlenir. Cihat Burak’a düşünsel açıdan Avrupa resmi zenginlik katmıştır denilebilir; sanatçı bir dönem Paris’te yaşamış, oradan da beslenmiştir. Ayrıca Avrupa resminde sürekli yenilik söz konusudur ve Burak, geleneksel olandan, minyatür sanatından etkilenmiş, bunun yanında bazı deformasyonlarla ve kendine has fırçasıyla,

boya kullanımıyla çağdaşlarından ayrılmış, farklı bir anlayış geliştirmiştir. Bazı kesimlerce naif ressamlarla kıyaslanmış, bazılarınca toplumsal gerçekçi olarak adlandırılmıştır. Naifliği anımsatan işler de gerçekleştirir, fakat sanatçının “profesyonel yaşamına” denk düşmeyen bir tanımlamadır bu. Toplumu konu eden işler de gerçekleştirir, gerçeküstücü bir yol da çizer. Bu çeşitlilik göz önünde tutulunca onu herhangi bir tarza dahil etmek zorlaşmaktadır.

Burak'ın eserlerinde, bütünü oluşturan anlamlı formlarda belirgin ya da gizli bir birleşme, kaynaşma vardır. Örneğin herhangi bir eserinde, siyasi bir kişiliği, kompozisyona tezat, fakat kişinin gerçekleştirdiği bir durumu belirtir bir nesneyle bağlantılayabilir. Burada o nesne de, figür de, çevresindeki tamamlayıcı birimler de birer göstergedir. Yani gösterge, bir durum, süreç ya da oluşumu dolaylı yoldan temsil edendir. Göstergebilim de göstergeyi konu alır, dolayısıyla bu anlam katmanlarını, bu birleşmeyi, formların, birimlerin sistemini kapsar. Araştırmada, daha çok sembolik ifadeler içeren Burak'ın resimleri, göstergebilim ışığında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Araştırmada, belirlenen yolun, göstergebilimin anlaşılması açısından öncelikle göstergebilimin ne olduğu ve genel göstergebilim sorunları ele alınmıştır. Sanat alanından örneklerle desteklenen göstergebilimsel incelemelerin ardından, sanatçı Cihat Burak'ın yaşamının yer aldığı ve eserlerinin göstergebilimsel açıdan incelendiği bölümler yer almaktadır.

1.2. Amaç

Çalışmada konu edilen sanatçı Cihat Burak'ın eserleri genel olarak, alegorik, sembolik ifadeler, hicivli söyleyişler içerir. Yani herkesin anlayabileceği “somut hal” den uzak, daha fikirseldir. İncelenmesi zor olan sembolik ifadeleri çözüme kavuşturmaya çalışmak için, inceleme yöntemi olarak “göstergebilim” tercih edilmiş ve öncelikle “gösterge” kavramının anlaşılması amaçlanmıştır. Bunun yanında, incelenen eserlerin kim tarafından ve hangi koşul, yaşam biçimi içerisinde oluşturulduğunu bilmek de önemlidir. Çünkü bir sanat eserini, dolayısıyla eserde yer alan göstergeleri, sanatçının hayatından beslenen içsel yaşantısı ve sanatçıyı yönlendirebilen etmenler oluşturur. Ayrıca sanatçı ile ilgili bilgiler, göstergebilimsel açıdan incelenen eserler için

yeni açılımlara, yeni bilgilere ulaşmaya olanak sağlar. Böylelikle Cihat Burak'ın hayatının, eserlerinin, yaşadığı dönemin sanat ortamının da yer bulduğu çalışmada, sanatçının eserlerinin incelenmesi yoluyla göstergelere, dolayısıyla anlamlara ulaşmak amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Araştırma, çok yönlü bir sanatçı olan Cihat BURAK ile ilgili genel bir kaynak olması açısından önemlidir.

Araştırma, (detaylı bir inceleme olanağı sunan) göstergebilimi konu alması ve Türkçe kaynaklarda sıkça karşılaşılmayan göstergebilimsel yaklaşım ile eser incelemesi örnekleri içerdiği için önemlidir.

1.4. Yöntem

Araştırma, tarama modelinde desenlenmiştir. Karasar'a (1984, s.80) göre tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımları olup araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır.

Araştırmada, göstergebilimsel yolla sanat eseri analizi gerçekleştirilmiştir. Göstergebilimin temsilcilerinin metinleri birincil kaynaklar olarak kullanılmıştır.

Sanatçı Cihat Burak'ın yaşamı hakkında fikir sahibi olunabilecek tez, makale ve görüşmeler ele alınmıştır. 12.12.2007 tarihinde düzenlenen Cihat Burak Retrospektif Sergisi kataloğu da birincil kaynak olarak ele alınmış, sanatçının düşünsel anlamda etkilendiği olaylar, eğilimler ve fikir akımları incelenmiştir. Ayrıca çalışma, Cumhuriyet Dönemi sonrası sanatsal ve toplumsal olayları konu eden kaynaklar ile desteklenmiştir.

1.4. Sınırlılıklar

Göstergebilimsel eser incelemesi için eser seçiminde, Cihat Burak'ın eserlerini yoğun olarak ürettiği 1965-75'li yıllar ön planda tutulmuştur.

Göstergebilimsel inceleme karmaşık ve zorlu bir süreç olduğu için, az sayıda eser incelemesi gerçekleştirilmiştir. Araştırma, kaynaklardaki farklı göstergebilimsel inceleme örnekleriyle desteklenmeye çalışılmıştır. Ayrıca, fotoğrafların araştırmaya dahil edilmesi için yeterli yazılı kaynağa ulaşamadığından, fotoğraflar daha çok internet kaynaklı kullanılmıştır.

1.5. Tanımlar

Anlam (İng. Sense, meaning): Bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin ya da yapının anlatmak istediği (şey). (Felsefe Terimleri Sözlüğü, TDK)

Göstergebilim (İng. Semiology) : Gerek sözlü, gerekse sözsüz gösterge sistemlerinin ve bu sistemlerin anlamın kurulmasında ve yeniden kurulmasındaki rollerini konu alan bilim dalıdır. (MUTLU, 2004)

Gösterge (İng. Sign): Bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi gerçeklik düzleminde değil de, başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilebilmesini sağlayan simge ya da işaret. Bir resmi oluşturan öğeler, sanat dışı alanlarda bulunan gerçeklikleri resimsel yüzey üzerinde ifade eden birer gösterge sayılır.(SÖZEN- TANYELİ, 1999)
Kendi dışında bir şey gösteren her çeşit biçim, nesne, olgudur.

İmgelem- Hayal gücü (İng. imagination): Zihnin hayal yaratma yetisi, düş gücü, muhayyile.

Geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantı arasında bağ kurma gücü.

Bir nesneyi, o nesne karşımızda olmaksızın tasarımlama yetisi. (Türkçe Sözlük, TDK)

İmge (İng. Image): Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj. (Türkçe Sözlük, TDK)

Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşüncel kopyası. (Felsefe Terimleri Sözlüğü, TDK)

Metafor (Metaphor): Mecaz, sözcükleri gerçek anlamları dışında kullanma sanatıdır. Ad değişimi de denir. Antik Yunancada taşıma (bir anlamı ötekine gönderme) demektir. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Metafor>)

Sembolizm (İng. Symbolism): 1886'da Paris'te ortaya çıkan bir sanat hareketidir. Döneminin geçerli eğilimleri olan gerçekçilik ve izlenimciliğe karşıt bir yönelim olarak

belirmiş ve gerçek nesnelere değil, düşünce, duygu, ölkü ve düşleri resmetme amacında olmuştur. (SÖZEN; TANYELİ, 1999)

Simge- Sembol (İng. Symbol): Soyut bir kavramı somutlaştıran biçim. (Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü, TDK)

Sembol ya da simge en genel anlamda, görünmez ya da algılanamaz bir şeyi benzerlik, uygunluk, bütünlük gibi çeşitli yollarla temsil etmek üzere kullanılan bir maddi nesne ya da algılanan bir araçtır. Dolayısıyla sembol bir resim, bir şekil, bir ses, bir sayı, bir renk, bir olay, bir kişi vs. olabilir. Semboller fikirleri, kavramları ya da soyut şeyleri göstermeye yarayan işaretlerdir.(<http://tr.wikipedia.org/wiki/Simge>)

Toplumsal Gerçekçilik: Toplumsal yaşamdan sahneleri ve olayları doğalcı bir yaklaşımla işleyen anlatım türüdür. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi)

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Göstergebilim

Görme, gerçekliği sunan ve yorumlama eylemine yönlendiren bir duydur. Görme duyusu ile algıladıklarımız bazen kendisi olarak, bazen bir başka şey yerine, yani dolaylı olarak beyne aktarılır. Bazen bir tabela açıklamanın yerini alabilirken, bazen de bir fotoğraf bir duyguyu betimleyebilir. Bu yolla bir nesne anamlanabilir, çevresindeki değişkenlerle değişime uğrayabilir. Örneklerdeki tabela, fotoğraf ya da nesne birer gösterge, onları inceleyen bilim dalına da Göstergebilim denir.

2.1.1 Gösterge Kavramı ve Göstergebilim

Göstergebilim, “diller, düzgüler, belirtgeler vb. gibi gösterge dizgelerini inceleyen bilimdir” (Guiraud, 1994, s.17). Yapısalcılığın zamanla yöneldiği bilim dallarından biri olan Göstergebilim, göstergeleri inceleyen bilim dalı ise, öncelikle göstergeyi anlamak gereklidir. “Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim olanağı sağlayan her aracı birer göstergedir.” (Erkman, 1987, s.10) Açıklamadan anlaşılacağı gibi gösterge, bir nesne, duygu ya da oluşumu dolaylı yoldan dile getiren gösterici öge ise kişi, kendiyile alakalı kültür, sanat, gelenekler, eylemler, diller gibi birçok alanda, göstergelerle karşı karşıyadır.

Sözgelimi bir tablodaki bir renk ögesi ya da bir figür, gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi, bir edebiyat yapıtında bir kahramanın amacı ya da davranışı veya moda dergisinde gördüğümüz bir bluz, bir etek, bir kazak, vb. çevresindeki öbür birimlerle bağlantısı olan, gösterge olarak değerlendirilebilir (Rifat, 2009, s.12).

Roland Barthes’ın gül örneğinde ise gül, bir amaç için kullanılmış, anlamlı bir gösterge haline gelmiştir: “Gül, normalde sadece bir çiçektir. Ama genç bir adam onu kız arkadaşına sunarsa, bu bir gösterge olur. Gül, burada genç adamın romantik tutkusuna gönderme yapmaktadır ve onun bu anlama geldiğini kız arkadaşı da kabullenmektedir.” (Mutlu, 2004, s.113)

Diller, ideogramlar (fikir belirten işaret), piktogramlar (basitleştirilerek resimleme yoluyla bir şeyin yerini tutan işaret), kodlar (iletişimde kullanılan simgeler), amblemler (temsil ettiği kurum, kişi ya da etkinliğin hatırlatıcısı, işareti), bir amaç için

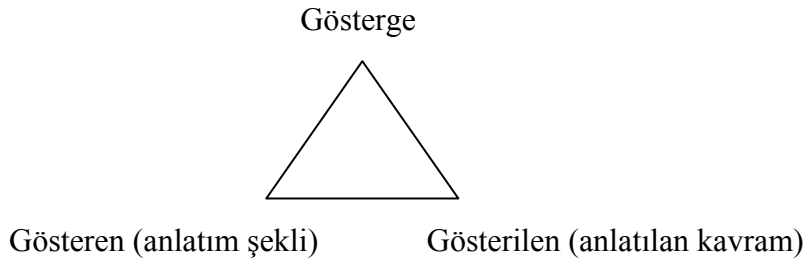
kullanılmış ve üzerine anlam yüklenmiş herhangi bir eşya ya da canlı da göstergelere örnektir.

Göstergelerin insan zihnine etkisi ile ilgili olarak Ron Burnett, görselleştirme konulu bir yazıda, insan belleğini bir saklama aygıtı olarak, insan algısını da dış olaylara karşılık verme tarzı olarak ele almıştır. Gerald Edelman'ın açıklamalarıyla birlikte konuyu açıklığa kavuşturan Burnett, bellekte saklanan şey kodlanmış bir mesaj mıdır, bu mesaj herhangi bir harekette değişikliğe uğrar mı gibi sorular ile saklanan şeyin temsil olduğu varsayımına ulaşır. Yani bellek, göstergelerin etkisi ile oluşan değişiklikleri uygular ve saklar, gerektiğinde temsilleri hatırlar, temsile tesir eder (Burnet, 2007, s.271, 272). Bellekteki temsiller, insanla alakalı şeyler, kültürler, imgeler birer koddur ve bu kodlar basit kodlar değildir. İkinci kez karşılaşıldığında bellekte yer ettiği şekilde ya da çevresel faktörlerle değişime uğrayarak kişileri uyarır. Sözü edilen kodlar, ideogramlar, piktogramlar, işaretler, diller, insan gelenek ve yaşantısıyla ilgili daha birçok alan konu oldukça, “simge-sembol” sözcüğü ile karşılaşılar. Araştırmanın göstergebilimsel eser incelemesi kısmında oldukça yer bulacak simgeler, semboller de aynı zamanda, ilgili olduğu alanda birer göstergedir.

Sembol yani simge, bir şeyin anlam, değer ve gösterge bütünlüğünü temsil eden şeydir. Geniş bir kullanım alanı olan semboller, çeşitli şekillerde sınıflandırılır. Niteliklerine göre, biçimsel, sayısal, renklerle ilgili, doğadaki canlı semboller, cansız nesnelere oluşan semboller, kişi ve kişiliklerle ilgili semboller ve olaylarla ilgili semboller olarak sınıflandırılır. Alanlarına göre sınıflandırılmaları halinde çok geniş bir yelpaze oluştururlar (dini semboller, sanatsal semboller, siyasi semboller, bilimsel semboller, ezoterik semboller, askeri semboller, trafik işaretleri vb.) (Gökhan, 2009, s.7, 8).

2.1.1.1 Göstergede Anlam

Bir gösterge iki öğeyle, ”gösteren ve gösterilen” ile oluşur:



“MASA sözcüğünü okuduğumuzda, sesini duyduğumuzda bir “gösteren” ile karşılaşırız. Bu ses ve işitim bizde bir masa kavramını yani “gösterilen”i oluşturur.” (Özgür, 1997, s.2) Gösteren- gösterilen sonucu ortaya çıkan göstergeler, farklı anlamlara sahip olur.

Örneğin“dil” sözcüğü çok anlamlı bir sözcüktür: Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nden alınan bilgiler ışığında, en bilinen anlamlarıyla dil, insanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisandır. Düşünce ve duyguları bildirmeye yarayan herhangi bir anlatım aracıdır. Ya da ağız boşluğunda, tatmaya, yutkunmaya, sesleri boğumlamaya yarayan etli, uzun, hareketli organ, tat alma organıdır. Ancak dilin, temel ve yan anlamları bu kadar sınırlı mıdır?

Müzikte bazı üflemeli çalgılarda titreşerek ses çıkaran ince metal yaprak ya da gündelik hayatta birçok aletin uzun, yassı ve çoğu hareketli bölümleri iken, coğrafya alanında kıstak, tarihte, sorguya çekilmek için yakalanan tutsak, dil sözcüğünün karşılığıdır. Bunun yanında dilin, bir çağa, bir gruba, bir yazara özgü söz dağarcığı ve söz dizimi, denizcilikte kullanılan küçük döner tekerlek, ya da halk ağzında anahtar anlamları ile de karşılaşılır (<http://tdkterim.gov.tr/bts/> 10.07.2010).

Örnek olarak “dil”in seçilmesinin sebebi, göstergebilimle alakasının yanı sıra, çok anlamlı bir sözcüğün, bağlantısı bulunan diğer sözcüklerle birlikte ele alındığı takdirde göstergeleşeceğini dile getirmektir. Örneğin bir önceki cümlede kullanılan dile getirmek eylemi, ifade etmek, konuşturmak anlamına gelirken, göstergebilim ile alakası kurulan dil, kelimelerle veya işaretlerle yapılan anlaşma, anlatım aracıdır. İfade edilmek istenen yani “anlam”, diğer kelimeler, ses, vurguyu kullanma, yazı tipi gibi değişkenlere de bağlı olabilir.

Düz anlam, yan anlam, mecaz anlam, terim anlamı gibi anlam çeşitleri vardır. Göstergeleri (özellikle sanatsal, görüntüsel göstergeleri ve sembolleri) incelerken düz ve yan anlam önem teşkil eder. Barthes’ın, Düz anlam-yan anlam, mitler, Metafor (Eğretileme), Metonimi (Düz Değişmece) üzerine çalışmaları bulunmaktadır.

“Göstergenin düz anlam’ı onun mantıksal, nesnel ve değişmez anlamıdır. Düzanlam, belli bir toplulukta, iletişim açısından bir ortak payda oluşturur” (Özgür, 1997, s.4). Birincil anlam da diyebileceğimiz düz anlam, akla ilk gelen anlamdır.

Yananlam ise düz anlamla ilişkilerini koparmaz, ancak daha dolaylı ve öznel bir ifade biçimine kavuşturur. Ferhat Özgür göstergenin yananlamını şöyle örneklendirmiştir:

Örneğin bir filmin bir sahnesinde zenci bir hizmetçi kızın beyaz ev sahibesine çay ikramında bulunması gösterilirse, burada “çay getirme” göstergesinin yananlamı, beyaz ırkın üstünlüğü, gücü, zalimliği yayılmacılığı vb. olur. Ayrıca bu ırkın hangi milletten olduğu da yananlam zincirine eklenir. “Çay getirme” eylemi doğal olarak bizde başka bir eylemsel hareketi çağrıştırmaz ve düzanlamını korur. Barthes’e göre, yananlam, düzanlamlı bildiriye nasıl kaplarsa kaplasın, onu tüketmez: her zaman düzanlam’dan geriye bir şeyler kalır (yoksa söylem olanaksızlaşır), yananlamlayıcılar da sonuç olarak hep kesintili, “düzensiz” ve kendilerini taşıyan düzanlamlı bildiri tarafından özümsemiş göstergelerdir (Özgür, 1997, s.5).

Göstergebilim sınıflandırma, birleştirilme ve çeşitlilikler içinde bulunan göstergelerden yola çıkar. Anlam katmanlarını, kavramlar sonucunda oluşan birtakım “şey”leri yalınken, ya da birbirleri ile iletişim halindeyken zihinde oluşturduklarını inceler ve ortaya koyar. “Kavramlar, nesne, olay ya da fikirlerin sınıflandırılmasına, birleştirilmesine ve böylece bireyleri çevreleyen çeşitliliklerle başa çıkmasına yardımcı olmaktadır” (Çeliköz, 1998, s.70). Açıklamalarda belirtildiği gibi, kavramların irdelenmesi ve göstergelerin bağlantıları iletişimi sağlar. Ahmet Yatkın iletişim ortamları ile ilgili yazısında şöyle der:

Tüm bu tanımlamaların ve açıklamaların yol açıcılığı sayesinde, göstergebilimi özellikle iletişim bilim açısından değerlendirsek; açıklanmak, teşhir edilmek istenen bir düşünceyi, duyguyu veya cismi (gösterilen), bir iletişim aracı (yazı, dil, simgesel anlam taşıyacak bir nesne, fotoğraf karesi) kullanarak (gösteren), diğer kişi veya kişilere aktarma sürecini yorumlama, anlamlandırma (gösterge) süreci olarak düşünebiliriz (<http://www.akademikbakis.org/19/07.htm> 18.11.2010).

İletişimi sağlayan göstergelerin gösteren, gösterilen ve alıcı arasındaki bağlantı ile “anlam”lı hale gelmesi beklenir. Daha çok dilbilim alanındaki çalışmalarda karşılaşılan “anlambirim” sözcüğünü burada açmak gereklidir. Anlambirim, anlamlı en küçük dilbirimdir: “Örneğin “geliyorum” bütününün üç anlambiriminden: belirli bir eylemi belirten “gel-”, bu eylemin gerçekleştirildiği zamanı belirten “-yor-” ve bu eylemi gerçekleştiren kişiyi belirten “-um” birimlerinden oluştuğu söylenebilir.” (Yücel,1982, s.35) Yani anlambirim, direkt “sözcük”le özdeşleşmez; sözcüğün anlamlı parçaları birer anlambirimdir.

Anlamsız en küçük birimler olan “sesbirim”lerden oluşan, bunun yanında “tümcebilim” (anlambirimler arasındaki bağlantıyı inceler), “biçimbilim” (gösteren konumundaki anlambirimin değişiklikliklerini inceler) gibi alanlarla bağlantısı bulunan

anlambirim, “anlambilim”le karıştırılmamalıdır. “Anlambilim, anlam olgularını genel olarak ele alır”(Rifat, 1998, s.65).

Anlambirim, sesbirim, biçimbilim gibi alanlar birbirleriyle bağlantılıdır fakat anlambirimlerin birleşmesi ile ortaya çıkan anlam, “biçim”den daha karmaşık göstergeler üretir. Danimarkalı dilbilimci Hjelmslev, anlamın (içerik) ve biçimin (anlatım şekli) birbirlerini içerdiğini savunur. Bir anlatımın “ancak bir içeriğin anlatımı olduğu için anlatım, bir içeriğin de ancak bir anlatımın içeriği olduğu için içerik oluşunu söyleyerek iki öge arasında karşılıklı bir önvarsayım bağıntısı bulunduğunu” belirtir. Jakobson ise, daha çok “biçim” ile ilgilenenlerin, anlam sorunlarının kendileri için bir anlam taşımadığını söyleyenler için, “bu kişiler, bunu söylerken ne dediklerini biliyorlarsa, anlam sorunu sırf bu kesinlemeyle bile bir anlam kazanır; ne dediklerini bilmiyorlarsa, o zaman da söylediklerinin hiçbir anlamı yok demektir” demiştir (Yücel,1982, s.38). Jakobson, kişiler belli bir savı savunurken anlam sorunu kaçınılmaz şekilde devreye girer demek istemiştir. Anlam zaten göstergebilimde gösterilen (iletile mesaj)in bir parçasıdır.

Roland Barthes ve Julien Greimas da göstergebilimin temel konusunun anlam olduğunu belirtir. Barthes, bütün gösterge dizgilerinin (resimlerin, insan devinilerinin, nesnelerin vs.) her zaman birer anlamama dizgesi oluşturduğunu, anlamı taşıyan bu dizgelerin direkt dil olmasa da dilden tümüyle soyutlanmamaları gerektiğini belirtir. Greimas’a göre de göstergebilimin konusu anlamdır, anlamlamadır (Yücel,1982, s.83).

2.1.2. Göstergebilim, Bağlantıları ve Tarihçesi

Göstergebilimsel inceleme konusuna geçmeden önce, göstergebilimin gelişimini kısaca özetlemek gerekir. Göstergeler, işaret ve semboller yüzyıllardan bu yana, çok yönlü olmasa da insanların çalışma alanı ve yol göstericisi olmuştur. Bu çalışmalar, özellikle “anlam” açısından günümüze kaynaklık etmişlerdir. Örneğin, Stoacılar iletile-iletken ilişkisini incelemiş, Platon ve Aristo’nun düşüncelerinden etkilenmişlerdir.

Aristoteles’te gösterge (im) kavramı modern anlamdaki gönderme işleviyle ele alınmakta, birbirine gönderme yapan iki nesne, iki durum, iki düşünce ya da iki olaydan söz edilmektedir.

Bunların birbirleriyle olan öncelik ya da sonralık sıralamalarının aralarındaki ilişkiye bir etkisi

yoktur. Kısacası gösterge kavramı, modern kavrayıştaki “yerini tutma/ikame etme” anlamıyla ilk kez Aristoteles tarafından kullanılmaya başlanmıştır (Özmkas, 2009, s.34).

Ortaçağ’da da anlam ve biçim üzerine incelemeler yapılmıştır. XVII ve XVIII. yüzyıllarda Leibniz, Diderot, Condillac gibi felsefeciler ve asıl temsilci olarak kabul edilen John Locke (ve XIX. yüzyılda J. Henri Lambert) ile göstergeler öğretisi gündeme gelmiştir.

John Locke 1690 tarihli dört ciltlik “An Essay Concerning Human Understanding” eserlerinde, Semeiotike (farklı kaynaklarda Semiyotik olarak geçebilir) terimini kullanmış ve göstergebilime diğer bilimlerin arasında ayrı bir yer vermiştir. XIX yüzyılın temsilcisi J. Henri Lambert ise, göstergelerin niteliklerini inceleyen Locke ile paralel olmakla birlikte, düşünce ve nesnelerin adlandırılması, anlamlandırılması ve göstergelerin yetkinliği üzerine, dilsel göstergelere ağırlık vererek çalışmıştır. İki ciltlik “Neues Organon” eserlerinde yer alan dört bilim dalından birisi de Semiyotik’tir (diğerleri: Dianoioloji, Aletoloji, Fenomenoloji) (Rifat, 2009, s.28, 29).

Postyapısalcı diye ifade edilen düşünürlerin eserlerinden Ferdinand de Saussure’ün Genel Dilbilim Dersleri ve Charles Sanders Peirce’ün incelemeleri, modern Göstergebilim’in başlıca kaynakları olmuştur. Göstergelerin iletişimsel bir araç olduğunu ifade eden Saussure, daha çok dilbilim üzerine yoğunlaşmış ve bütün gösterge dizgelerinin yer aldığı ikiliklerden (dil-söz kavramı gibi eşlemeler) yararlanmıştır: “İlk kez Saussure tarafından (...) ortaya atılan “dil-söz”, “eş zamanlı-art zamanlı”, “dizimsel-dizisel”, “gösteren-gösterilen (gösterge)” gibi temel kavramlar yalnızca dilbilim alanında değil, başka alanlarda yapılan yapısalcı çalışmalara da dayanak oluşturmuştur.” (Önder, 2005, s.28)

İkili dil/söz kavramı Saussure’de temel kavramdır ve kuşkusuz tarihsel değişimin nedenlerini, söyleyiş kaymalarında, kendiliğinden çağrışımlarda ve örnekseme eyleminde arayan, dolayısıyla bir bireysel edimbilimi niteliği taşıyan daha önceki dilbilime göre büyük bir yenilik olarak belirlemiştir. Saussure, bu ünlü ikili kavramı oluşturmak için, dilyetisinin “çok biçimli ve karmakarışık” olma özelliğinden yola çıkar (Barthes, 1994, s.25).

Saussure, göstergenin, bir kavramla bir işitim simgesini birleştirdiğini ve bu bağlantı ile oluştuğunu belirtir. Kavramın oluşumuna etkili olan işitim simgesi, ses yapısıdır:

Kavram, dilden önce var olan ve ilk olarak dil aracıyla anlatımını bulan bir kuruluş değil, terimin ses yapısının bir soyutlamasıdır; terimin yanında, ondan bağımsız olarak bulunan bir nesne sayılamaz. Ünlü dilbilimci J. Lyons ise kavram sözünden, zihnin, nesnelere kavramasına ya da

bilmesine araç olan düşünce ya da mantıksal yapının anlaşıldığını ileri sürmektedir (Aksan, 1990, s.152).

Göstergebilim, yapısalcılığın uzantısı biçiminde var olur ve Saussure yapısal dilbilim kuramının kurucularındandır. Dili artzamanlı (dış bağlantılar ve geçmiş ile bağlantılı) değil eş zamanlı (kendiliğinden, bağımsız bir sistem olarak varolan) incelemeyi öneren Saussure, eşzamanlılık- artzamanlılık kavramını şöyle örneklendirmiştir: Tavla bilmeyen biri oynayanları izleyerek oyunun sistemini kavramaya başlar. Sistemi öğrenmesi için tavlının engin bir tarih bilgisine ihtiyaç duymaz (Moran, 2009, s.187). Yani geçmişten bağımsız, eşzamanlı bir öğrenme gerçekleşir. Doğduğunda bulunduğu yerin özelliklerine göre yetişen bir bebek de dış bağlantılar ve dilin geçmişi ile değil, o an var olan ortamın yönlendirmesi ile dili öğrenir. Dilin incelenmesi de kendiliğinden oluşan göstergelere bağlıdır.

Peirce ise daha önceki göstergebilimcilerden farklı olarak göstergelerin sınıflandırılmasında üçlüklerden yararlanır. “Ch. S. Peirce her çeşit olguyu inceleyecek ve sınıflandıracak bir dal olarak gördüğü göstergebilimi üç bölüme ayırır: 1. Salt (katışksız) dilbilgisi; 2. Gerçek anlamıyla mantık; 3. Salt (katışksız) sözbilim (retorik).” (Rifat, 2009, s.30) Peirce, “gösterge- nesne- yorumlayan”; “nitel gösterge- yalın gösterge- kural gösterge”; “sözcebirim- önerme- kanıt gösterge”; “görüntüsel gösterge- belirti- simge” gibi üçlük adı verilen gruplamaları açıklamıştır. Görüntüsel gösterge (icon), nesnesine benzerliği (fiziksel benzerlik) ile ona gönderme yapan göstergedir. Belirti (index) ise nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliklerini kaybeden bir göstergedir. Sembolün (symbol) temsil niteliği tam olarak izleyicinin yorumuna bağlıdır. Ancak ikinci bir anlam olarak genel düşüncelerin ortaklığını ifade eden nesneye gönderme yapan göstergeler de birer semboldür (Özmağas, 2009, s.39,40). Umberto Eco, Peirce’in temelde nesnenin hiçbir zaman yok olmayacağını, yalnızca gizlenmiş olabileceğini belirttiğini vurgularken, Jay Zeman, Peirce’in kavramlaştırmasını gösterge imge ya da nesnelere ikili doğasıyla yorumlar: Nesnelere dünyada herhangi bir nesne gibi “ortak alan” içinde olmasının yanı sıra, alıcının bilincinin bir ögesi olarak “özel bir alan” içinde de durur. Bu kavramlar, toplumsal göstergebilimin çalışma alanına da girer (Gottdiener, 2005, s.24).

Çalışmada özellikle “görüntüsel gösterge, belirti ve sembol” kavramları üzerinde durulacağından, eser incelemesi bölümünde bu gösterge çeşitleri daha detaylı incelenecektir.

Pierre Guiraud, dilbilimin, dil dizgesini gösterenlerden başlayarak betimlediğini belirtmiştir. Daha çok “dil” üzerine çalışan göstergebilimci, “göstergebilimin kendi içinde bir bilim değil, bilimlararası bir inceleme yöntemi” olduğunu belirtir (Guiraud, 1994, s.13). Hjelmslev ise, Saussure’un dil anlayışını düzenleyip geliştirmiştir. Barthes, Hjelmslev’in Saussure’un Dil-Söz anlayışını sarsmadığını, terimleri daha biçimsel olarak düzenlediğini belirtir ve dili; taslak, kural ve kullanım şeklinde ayırt ettiğini belirtir: “Taslak katıksız, kural özdeksel, kullanımsa toplumsal kullanım biçimlerindeki dildir. Hjelmslev, Saussure’da karşılaşılan dil/söz kavramlarının çelişkilerini ortadan kaldırır” (Barthes, 1994, s.28). Göstergebilim’i, Rus Biçimciliği de dolaylı yoldan etkilemiştir.

A. Julien Greimas, insan-dünya arasındaki ilişkiyi inceleyerek, amaçlı- amaçsız diye nitelendirilebilecek bir ayrım gözetmeksizin, göstergelerin anlamlanış süreçleri üzerine çalışmıştır. Greimas’ın, Betimsel Düzey, Yöntembilimsel Düzey ve Bilimkuramsal Düzey şeklinde açıklanan bir üst dili vardır. Bu düzeyler kalıplaşmış gösterebilim kurallarına daha esnek yaklaşır:

Bu üç düzeyin birbirini denetlemesinden ve birbiriyle tutarlı bir biçimde kaynaşmasından oluşan Greimas göstergebilimi yalnızca bildirişimi (iletişimi) sağlayan yalın gösterge dizgelerini değil, amaçlı olarak bir bildiri (ileti) sunmayan ama yine de anlamsal katmanlardan oluşan bütün gösterge dizgelerini çözümleyebilecek bir kuramdır, sürekli gelişen bir bilimsel tasarıdır. Bu tasarı, herhangi bir anlamlı bütün, sözgelimi yazınsal ya da bilimsel bir metin, bir resim (tablo) (...) hangi anlamsal katmanlardan geçerek oluşuyor, bunu bir üstdil aracılığıyla yeniden yapılandırmaya çalışır (Rifat, 2009, s.58).

Diğer yandan Resim Sanatı tarihinde de dolaylı anlatım, göstergeler birçok dönem ve yaklaşımda yer bulur. Semboller bir akıma, Sembolizm Akımı’na (1886) ismini bile vermiştir (sembollerin birer gösterge olduğu açıklanmıştı). Sembollerin kullanımı, günümüze dek sürmüştür, 2000’li yıllara bakıldığında güncel sanatta kavramlar ve göstergeler üzerine temellendirilen birçok iş gerçekleştirilmektedir. Sanat alanında göstergeler ile ilgili ayrıntılı açıklama, çalışmanın “Sanat Eserlerine Göstergebilimsel Yaklaşım” bölümünde detaylandırılacaktır.

Eser-sanatçı-izleyici üçlemesinde “anlatılan” ve “anlaşılan” kavramlarıyla ortaya çıkan, (sanatsal) semboller aracılığıyla oluşan ve izleyicinin dolaylı yollarla kurabileceği bağ, öncelikle sembolizm ve göstergeler öğretisi, ardından göstergebilim, yapıbozum, yapısöküm gibi başlıklar, ya da biçembilim, yazınbilim, anlatıbilim,

alımlama estetiği, yapıbozucu eleştiri gibi göstergebilimle ilişkilendirilebilir araştırmalar ile yıllar içinde basitten karmaşığa ele alınmıştır. Araştırmalardan anlaşılır ki, 1960'lar öncesi göstergebilim faaliyetleri daha çok bir taban oluşturur. Diğer bilim ve sanat dallarında olduğu gibi 2000'li yıllarda göstergebilimin kapsamı ve ilgili olduğu alanlarda bir yenilenme görülmüştür.

1900'lü yıllardan 2000'li yıllara, kaynaklarda yer edinmiş Göstergebilimcilere örnek vermek gerekirse: Levi-Strauss, Durkheim, Trubetskoy, Tarde, Jacques Lacan, Michael Foucault, Noam Chomsky, Vladimir Propp, Merleau-Ponty, Jan Mukarovsky, Julia Kristeva, Charles W. Morris, Roman Jakobson, Yuri M. Lotman, A. Martinet, Mihail Bahtin, Thomas A. Sebeok, Deleuze, Derrida... Çağdaş göstergebilim çeşitli yaklaşımlara imkan sunar. Örneğin Vladimir Propp masalları tanımlaması ve anlatı çözümlemesinin temellerini atmasıyla göstergebilime katkı sağlarken, Derrida yapıbozma anlayışıyla, Poul de Man ise bu anlayışı geliştirip yapıbozucu eleştiriye geliştirmesiyle anlamı sorgular (Rifat, 2007, s.24). Deleuze ise göstergebilimi dört ilke ile açıklar: Göstergebilim; anlaksal, yaşamsal, özdek etkisinin öğretisi, düşüncenin duyarlı oluşumunun öğretisidir. Yani göstergebilim, düşünce yaratımından, bu yaratımların devinimsel değişimlerle yön değiştirebilirliğinden, “hızlardan, yavaşlıklardan ve güç değişimleri”nden oluşmuştur (Sauvagnargues, 2010, s.197,198).

Mark Gottdiener, 1960'lı yıllarda sanat, felsefe gibi alanlarda ifade bulmaya başlayan Postmodern düşüncenin Göstergebilim anlayışı ile değerlendirilebileceğini savunur: “Yalnızca Derrida gibi oldukça tanınmış postmodern düşünürlerin savları bir göstergebilim kuramına dayanmaz; postmodern görüşle başlamış bütün düşünce yörüngesi göstergebilimsel yöntemlerin içsel eleştirisini çizer” (Gottdiener, 2005, s.27). Diğer yandan Roland Barthes, Michael Foucault, Umberto Eco vb. kuramcılar da göstergelerin tüm kültür alanlarında bulunduğunu öne sürerek, göstergebilimin kapsama alanını genişletmişlerdir. “Umberto Eco, göstergebilimin insanlararası iletişimin söz konusu olduğu bütün durumlarla ilgilendiğini belirtir” (Özgür, 1997, s.6).

2.1.3. Sanat Eserlerine Göstergebilimsel Yaklaşım

Göstergebilimsel bir sanat eseri incelemesi biçim, renk, konum ve bağlantı-zıtlık-tümlenmeler üzerinden biçimsel ve anlamsal özelliklere ulaşmayı hedefler.

İnceleme; basitten karmaşığa, bilinenden bilinmeyene, genelden özele, bazen de tersi bir yol çizer.

Bir sanat eseri basitçe, betimleme, çözümlenme, yorumlama ve yargıda bulunma evreleriyle incelenebilir. Göstergibilimsel inceleme ise, bir açıdan, tanımlama, çözümlenme, yorumlama ve yargı evrelerini içerir, onları çok yönlü ele alır ve geliştirir.

2.1.3.1 Sanat Eserlerine Genel Bir Yaklaşım

Göstergeler resim, video, fotoğraf gibi birçok sanat alanında, birçok dönem ve yaklaşımda ifade bulmuştur. Sanatsal göstergelerdeki her şeyin (renk, çizgi, leke gibi), bir mesaj-bildiri içersin içermesin birer gösterge olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, dönem ve yaklaşım yelpazesi genişler: Tüm sanat eserlerinin kendilerine has anlamsal ve biçimsel özellikleri onların göstergeleridir denebilir. Örneğin İzlenimcilik akımında mesaj niteliğindeki göstergelerden çok düz anlamlı göstergeler bulunur. Işık, dolayısıyla zaman hakkında bilgi veren gelişigüzel fırça darbeleri, izlenimci bir resmin göstergeleridir. Gerçekçilik ise, daha anlatımcı bir akımdır ve eserler konuya hizmet eden biçimsel öğelerle birlikte bir konu ya da kavramı öne çıkarabildiğinden, yan anlamlı göstergeleri de içerir. Göstergeler Sembolizm’de, İzlenimcilik ve Gerçekçilik’in aksine düş ve beklentileri ifade etmek için birer araçtır. Sembol, bir göstergedir, dolayısıyla Sembolizm akımı ismini içerdiği göstergelerden almıştır diyebiliriz. “ XIX. Yüzyıl sonu ile XX. Yüzyıl başı döneminin gerçek şair ve sanatçılarındaki görülen ve yaratıcı imgelemleriyle besledikleri belli bir kişisel ve başkalarına devredilmez derinliğe Sembolizm adı verilmişti” (Cassou, 2006, s.7). Sembol-simge ise, “bir şeyin anlam, değer ve gösterge bütünlüğünü temsil eden şeydir” (Gökhan, 2009, s.7). Açıklamada imgelem ve derinlik sözcükleri kendine has anlatımı olan Sembolizmi karşılar. Romantisizmle, Pietizm (ruhani adanmışlık ve gizemciliği savunan bir grup), ya da Mistisizm (akıl ile erişilemeyecek bir şeyin varlığını kabullenmek) gibi bir takım kelimelerle karıştırılabilecek bu açıklama, fikircilik, bir biçim üzerine düşündürme boyutunda ve kendini bırakma yerine aksine bir tepkiye, yansıtmaya sahip olma hali ile Sembolizm’de anlam bulur. “İzm’ler, Sanatı Anlamak” isimli kitaptaki Simgecilik-Sembolcülük ile ilgili anahtar sözcükler olan “tedirginlik, duygu, tekinsiz, anarşi, tinsellik gibi ifadelerden hareketle, simge kullanımının, hissin, düşünce ya da tepkinin,

gerçek görüntü ya da sözcüklerle başka bir gerçekliği ortaya çıkararak, temsil yolu ifadeye olanak sağladığı görülür.

Toplumsal gerçekçi eserlerde, Dadaizm (1916), Pop Sanatı (1950'li yıllar), Fluxus (1950'ler sonu) Performans Sanatı (1960'lı yıllar), Arazi Sanatı (1960'lar sonu) gibi daha kavramsal denebilecek yaklaşımların ürünlerinde mesaj- bildiri içeren, göndermeler yapan göstergelere sıkça rastlanır. 1970'lerden 2000'li yıllara dek önemini koruyan Kavramsal Sanat (Fikir Sanatı), yapısını direkt mesaj- bildiri içeren kavram ve göstergeler üzerine kurmuştur ve bu anlamda avangarttır denebilir. Önemli Kavramsal sanatçılar Sol LeWitt ve Joseph Kosuth'un ifadelerinden derlenen yazıda şöyle der:

Sol Le Witt "Kavramsal bir sanat eseri ancak fikir iyiye iyidir", "işini görsel olarak çekici kılıp kılmamak tamamen sanatçıya kalmıştır", "başarılı düşünceler (Sol LeWitt'in modülleri gibi) genellikle görüntü düzleminde basit görünürler çünkü onlar kaçınılmazdır", konuyu anlamak açısından önemlisi "Kavramsal sanat izleyicinin gözüne hitap etmekten çok beynine hitap eder" der. Joseph Kosuth "Art After Philosophy" adlı kitabında şöyle demektedir: "Duchamp'tan sonra doğası gereği yapılan her türlü sanat kavramsal sanattır. Çünkü sanat sadece kavramsal olarak varolur (http://tr.wikipedia.org/wiki/Kavramsal_sanat 22.04.2011).

Sanat akım ve yaklaşımlarında kısaca değindiğimiz göstergelerin yanında, eser incelemesi yapılacağı için sanat eleştirisinin genel anlamından bahsetmekte de yarar vardır: "Eleştiri, sanat yapıtları üzerinden, doğruya götürecek gerçeği ortaya koymak amacıyla yapılan, o yapıtın değerini bulmaya yönelik inceleme ya da tanışma olarak betimlenebilir" (Erinç, 2009, s.64). Göstergebilim bir inceleme yolu-yöntemidir ve bu yolu seçmeden önce, eleştiride kişinin (izleyici veya üreten olarak) ve eserin konumu bilinmelidir: obje ve suje. Görsel imgelerle dolu çevreden etkilenen sanatçılar, bu imgeleri kendilerine has betimler. Betimlenen bu imgeler, kişileri, üzerinde fikir üretmeye iter. Üzerinde fikir üretilen bu imge ya da nesnelere sanat eleştirisinde obje olarak ifade bulurken, nesneyi üreten eser sahibi, izleyici ve eleştirmenler (alıcılar), yani fikir sahipleri de suje olarak nitelendirilir. Bir sanat eserinin varolmasını sadece sanatçıya yükleyemeyiz. Eser, anlattığı şey-anlaşılan şey arasında kimlik bulur. Yani izleyiciler de, eserin kaderinde rol alır.

Bir nesnenin kendi kimliğinin dışında resmedilmesi, bir konunun yalınlaşması ya da karmaşıklaşp sıradışılması, dengelilik, bilinçli bir öne çıkarma eğilimi, ya da bir şeklin yönünün eserin dengesine, dolayısıyla izleyicide uyandırdığı yönelme hissine etkisi, gerçeklikten yola çıkan veya bir amaç için özellikle seçilmiş renkler, ya da

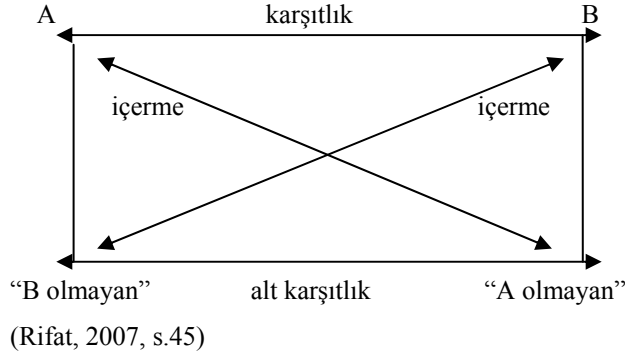
renksizlik, boyutluluk, boyutsuzluk gibi anlatım olanakları, bir eseri incelerken öncelikle dikkatimizi yoğunlaştırdığımız alanlardır. Sanatçının ifadesini güçlendiren, yoluna yol katan anlatım olanakları, bize sanat eserinin içeriği hakkında ipucu verir: Kullanılan ifade yollarının ayrı ayrı incelenmesi birtakım işaretlere götürebilir, ancak bu işaretleri bağdaştırıp, görsel örüntüyü bütün olarak algılamak da düşünceyi bütün olarak yakalayabilmek için önemlidir. Sanat eserinin anlamı hakkında ipucu veren bu anlatım olanaklarını incelemek, göstergebilimsel yöntem için de geçerlidir.

Bir sanat eseri basitçe, betimleme-tanımlama, çözümlenme-analiz etme, yorumlama ve yargıda bulunma evreleriyle incelenebilir. Betimleme ve çözümlenme objektif, yorumlama ve yargı subjektiftir (Boydaş, 2007, s.41). Ancak sanatçının fikri, açığa çıkması gereken bir takım simge- sembollerle, bağlantılar, zıtlıklar ya da dolaylamalarla üstü kapalı ifade edilmiş olabilir. “Birçok açıdan tanımak” için ve özellikle yorumlama evresinde gereken hassasiyetten dolayı bu inceleme şekli, detaylı bir inceleme için sığ kalacaktır, bu durumda incelemede; tanımlama, çözümlenme, analiz ve yargı evrelerini de içeren göstergebilimin olanaklarından da faydalanılacaktır.

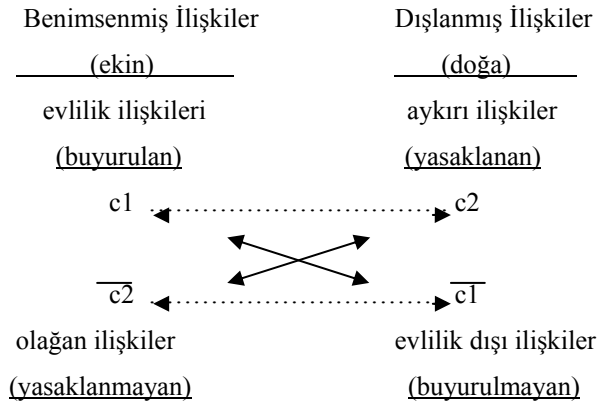
2.1.3.2 Göstergebilimsel Yöntemle Eser İnceleme

Göstergeler alıcının yaklaşımı doğrultusunda anlamlanır. Bunun sonucu olarak göstergebilimsel anlam çözümlenmesi, özelden genele, genelden özele doğru, bütünden parçaya, parçadan bütüne doğru, karşıtlıklar ve çelişiklikler incelenerek gelişir. Bu yollarla, birimlerin incelenme sürecinde farklı anlamsal yapılara varılabilir. Gösterilenlerin sınıflandırılması, birleştirilmesi ya da ayrıştırılması, anlamlı hale gelmesi süreçleri ve göstergenin yapı çözümlenmesi yoluyla anlama ulaşması derin bir düzeydir.

Çözümlenmede söylem ve anlatı düzeylerindeki ilişkilerin mantığı kurulur ve ilişkilerin “karşıtlık, çelişiklik, içermeye ya da tümlenme” bağıntı türleriyle, mantıksal dönüşüm belirlenmeye çalışılır: “değilleme ya da varlama” (Rifat, 2007, s.45). Hem mantıksal dönüşüm hem de bağıntı türleri şu şekilde göstergebilimsel dörtgen ile ifade edilebilir:



Anlamsal değerlerin açıklanmaya çalışıldığı göstergebilimsel dörtgen, temel yapıda mantıksal ve anlamsal ilişkileri belirler. Yukarıda A ve B karşıttır. A ve B karşıtsa A: B olmayan, B: A olmayandır. Bu durumda aşağıda da bir karşıtlık oluşur. Bunun yanında A ve B tezatlarını da barındırır. Karşıtlık, içerme ya da tümleme ilişki türleri, Levi Strauss'un getirdiği "ekin-doğa" karşıtlığına koşut olarak çizgeleştirilen toplumların cinsel ilişki örnekçesinde, şu biçimde ele alınır:



(Tablo: 1, Yücel, 1982, s.95)

Greimas, geleneksel Fransız toplumundan hareketle, bu örnekçenin terimlerini şöyle belirler:

- c1: karı koca bağlılığı ;
- c2: akraba ile cinsel ilişki, eşcinsellik ;
- $\overline{c2}$: akraba ile cinsel ilişki, eşcinsellik ;
- $\overline{c1}$: kadının eşini aldatması

Öncelikle, benimsenmiş ve dışlanmış ilişkilerin sınıflandırıldığı örnekçede, Evlilik ilişkileri ile aykırı ilişkiler; c1:karı koca bağıllığı ile c2:akraba ile cinsel ilişki ya da eşcinsellik karşıtlık oluşturur. Olağan ilişkiler ile evlilik dışı ilişkiler; $\overline{c2}$:akraba ile cinsel ilişki, eşcinsellik ile $\overline{c1}$:kadının eşini aldatması da diğer karşıtlık olarak oluşur. Bu ilişkiler genel bir konuyla alakalıdır: cinsellik. Terimler bir yandan birbirlerini tezatlar, bir yandan birbirini bütünler. Örnekçede doğa (el değmemiş çevre örtüsü), id ile alakalı denebilecek insan yapısına gönderme yapan bir kavram olarak yer alırken, ekin (müdahale edilmiş çevre örtüsü) eğitilmiş, yönlendirilmiş ve alıştırılmış yapıyı karşılar. Ancak göstergelerin farklı durumlara göre anlamı değişebilir:

Hiç kuşkusuz, Greimas'ın kendisinin de söylediği gibi, bu örnekçenin terimlerinin nesnel bir içeriği yoktur; çünkü örneğin eşcinsellik kimi yerlerde (örneğin İngiltere'de) yasaklanmış, kimi yerlerde (örneğin Bororolar'da) yasaklanmamıştır; bununla birlikte her zaman evlilik ilişkilerinin dışında kalır (Yücel, 1982, s.95).

Farklı anlam ve sonuçlar sadece mekana göre oluşmaz. Örneklemede söz konusu olan ilişkiler, toplumsal ve ekonomik değerler gibi farklı alanlara göre değerlendirilmiş, her birinde çeşitli anlamsal eklenimlerin olduğu görülmüştür. Örneğin toplumsal değerler üzerinden evlilik ilişkileri yararlı, zararlı, yararsız, zararsız; yasaklanan ilişkiler istenen, korkulan, istenmeyen, korkulmayan gibi tezatlıklarla değerlendirilmiştir (Yücel, 1982, s.96, 97).

Sanatsal göstergelerin incelenmesi, tablo ve örnekçelerin, bağlantılar ve çelişiklikler üzerine daha kolay ve net ifade bulabildiği yazımsal incelemelere nazaran daha karmaşıktır. Çünkü sanatta soyut ya da somut şekilde ifade etme, betimleme söz konusudur ve sanat eserlerindeki biçimler, renkler, kısaca eserin tüm birimleri, dildeki birimlerin biçimlerine göre daha yönlendirilebilir göstergeler üretir:

Sanatlar, doğanın ve toplumun betimlemeleridir. Bu betimlemeler, gerçek ya da imgesel, görünür ya da görünmez, nesnel ya da öznel olabilir. Sanatlar medyayı (iletişim araçlarını) ve bunlara denk düşen düzgüleri kullanır. Ama bu ilk anlamlandırmadan sonra, kendileri de birer gösteren durumuna gelen gösterilenler üretir (Guiraud, 1994, s.88).

Bir eser soyut ifadeleriyle de, somut ifadeleriyle de göstergelere sahip olur. Gösteren ve gösterilen, göstergenin çift yönlü değerleridir. "Ağaç sözcüğünü bir dilsel gösterge olarak ele alırsak, bu göstergede ağaç sesi gösteren, ağaç kavramıysa gösterilen olarak tanımlanır." (Yücel, 1982, s.22) Ağaç resmini ele alırsak yine durum aynıdır. Ağaç resmi, ağaç kavramını hatırlatıcı bir gösteren durumundadır. Ancak dilsel değil, görüntüsel gösterge olmuştur.

Yandaki çalışma ise sanatçı Joseph Kosult'a ait bir kavramsal sanat örneğidir. Ağaç, yine gösterici konumundadır ancak gösterilen sadece ağaç kavramının birincil anlamı değildir. Çalışma, form (biçim bozma), renk, yazılar ve (varsa) çalışmanın açıklayıcı metni ile farklı kavramlara gönderme yapmaktadır.

Resim 1- Joseph Kosult'un işinden bir kesit



(<http://sydney.concreteplayground.com>. 25.04.2011)

Geçmişten geleceğe, sanat yaklaşımları kendi ifade diline özgü gösterilenler, göstergeler üretmiştir. Ahmet Oktay, “Resim ve İdeoloji” başlıklı yazısında bunu şöyle örneklendirir:

Hiç kuşkusuz Manet'in Olympia'sının, Tiziano'nun Urbina Venüs'ü, Goya'nın Çıplak Maya'sı ile biçimsel/ biçimsel açıdan esinlendirici ilişkileri vardır. Ama tablo, “güzel” olmasının ötesinde bir işlev kazanır: Verili ahlaka bir saldırı içerir, yeni bir ideolojiyi dışa vurur... Daha saf, daha zararsız konuları işlediği varsayılan peyzaj resimlerine bakalım: Hauser, kırsal yaşamın güzelliklerini yüceltenin o toplumsal ve doğal coğrafyada yaşayan köylüler değil, kentli yüksek sınıflar olduğunu belirtmişti. Peyzaj, 19. yüzyılda da bu romantikçi ve kaçışçı özelliğini korumuş, sanayi kentinin düzensizliğinden kurtuluş arzusunu dile getirmiştir (Çiftçioğlu; Kantürk, 1998, s.34).

Ahmet Oktay'ın yorumu, eleştirmenin, resimlerde yer alan göstergeler ve dönemleri inceleyerek ulaştığı genel bir yorumlamadır. Sanatsal göstergelerin varoluş biçimini tanımak için, daha evvel “Göstergibilim, Bağlantıları ve Tarihçesi” bölümünde yer verilen “Peirce'in üçlükleri”nden, özellikle de “görüntüsel gösterge-belirti- sembol” üçlüğünden tekrar söz etmekte yarar vardır:

“Görüntüsel gösterge (icon) nesnesinin sahip olduğu niteliklerinden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir.” (Özmkas, 2009, s.39) Peirce, göstergenin sahip olduğu niceliksel özellikler, nesnesinin özellikleriyle görüntüsel açıdan benzeşik ise oluşan (görüntüsel) göstergeden söz ederken, “benzerlik” sözcüğünü kullanır. Görüntüsel- fiziksel benzerlik sonucunda da, doğrudan temsil söz konusu olur: vesikalık fotoğraf kişiyi fiziksel açıdan temsil edebildiğine göre, onun görüntüsel göstergesi

olarak düşünülebilir, ancak temsille sınırlı kalır, yerine geçemez. Peirce, belirtiyi (index), nesnesiyle doğrudan ve zorunlu olarak ilişkili, nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliklerini kaybeden bir gösterge olarak tanımlar. “Burada devreye yorumlayan girer; çünkü yorumlayan olmadan belirti türündeki göstergelerin anlamı çözülemeyecektir. Örneğin bir duman bulutu yorumlanmadığı sürece yangının göstergesi olmayacaktır” (Özmkas, 2009, s.39). Oluş sebebi bilinmeyen biçimsiz bir iz, anlamlandırılmaz, yorumlanamaz, nesnesi ortada yoktur. Ancak, gökyüzünde görülen bir ışık-şimşek farklı yorumlanabilir: ışık sestten önce gelir ve görülen şimşek, gök gürlemesinin belirtisi olur. Bu belirtinin anlamı da yağmur, fırtınadır (Gottdiener, 2005, s.27). Peirce, sembol (symbol) kavramını iki türlü tanımlar: “Sembol, genel olarak genel düşüncelerin ortaklığını ifade eden nesneye gönderme yapan bir göstergedir”; “sembol, temsil niteliği tam olarak yorumlayanına bağlı olan göstergedir”. (Özmkas, 2009, s.40) Farklı içeriklere sahip iki tanımı şöyle örneklendirebiliriz. İmzalar genel düşüncelerin ortaklığını ifade eden nesneye gönderme yapan birer göstergeyken (simge-sembol), bir sanat eseri, yorumu alıcıya bağlı sembolik öğeler taşıyorsa, sembolün yukarıdaki ilk anlamına uygun bir göstergedir. Tablo 2, görüntüsel gösterge, belirti ve sembolleri örneklendirir:

Gösterge türü	Görüntüsel Gösterge	Belirti	Sembol
Göstergebilimsel Tipi	Benzerlik	Nedensel ya da doğal ilişki	Uyulaşım
Örnekler	Fotoğraf, Resim, Diagram, Müzik notası, Hoş bir koku	Duman, Hastalık belirtisi, Limonun ekşi tadı	Sözcük , İşaret, Mors Alfabeti, Mantıksal Gösterge, Cebirsel Gösterge
Onları nasıl üretebilir ve kullanabiliriz?	Hissederek Duyumsayarak	Algı, Çıkarım Etki-tepki	Bir araçla öğrenerek ve uygulayarak

(Tablo: 2, Özmkas, 2009, s.40)

Roland Barthes, bir görselin birçok koda sahip olduğunu ve bu kodların söyleminin incelenebileceğini belirtir. “Üç anlam düzeyini ayırt etmek gerekir. Birincisi bilgilendirici düzey olan iletişim düzeyidir. İkincisi simgesel düzey olup anlamlama

düzeyidir. Hepsi bu mu? Değil. Okuyorum, kesin, dolaşan ve inatçı iletiler alıyorum, işte bu üçüncü düzey anlamlaşım düzeyidir.” Julia Kristeva anlamlaşım terimini dilin içinde uygulanan bir ayrımlaşım, katmanlaşım ve karşılaşım olarak tanımlar (Gülmez, 2008, s.152).

Aşağıda, Işın TÜKEL’in “İkonografiden Göstergebilime” adlı kitabında yer alan göstergebilimsel yollu bir incelemesi bulunur. Araştırmada, anlatımı bozmamak adına incelemenin bütününe yer verilmiştir. Fotoğraf, “Magnum Photos” adlı uluslararası fotoğraf ajansının kurucusu Cartier Bresson’a aittir. (Sanatçının internet sitesinde, fotoğrafın fonunu oluşturan evin Antik Roma döneminden kalma olduğu haricinde bir bilgi bulunmamaktadır):

Resim 2- Cartier Bresson, Silifke-Türkiye, 1964, “Magnum Photos” Koleksiyonu.



(<https://www.magnumphotos.com/image/PAR19017.html> 17.05.2011)

1. Biçimi hiç değişmeksizin bütün Anadolu’da bulunabilecek ve köy kahvelerinin demirbaşı bir tahta sandalyede, başında sakız gibi beyaz yemenisiyle (örtünün beyazlığı fotoğrafta bile belli) “Pülümür’ün yaşsız kadını” oturmuş sigarasını tütürüyor.
2. Hemen arkada “köy yapısı kulübenin tek gözlü sarayına” geçit veren kapı yer alıyor. Kapının yanındaki yükseltinin köşesinde ise ters konmuş bir İlkçağ başlığı ile

karşılaşıyoruz (yükseltinin biçimi, sütun başlığına özellikle bir yer ayrılmış olduğu gerçeğini gündeme getiriyor).

3. Sütun başlığının üzerinde *eski-püskü* bir teneke kova yer alıyor (plastığın egemenliğinden önceki “çağlarda” ne çok iş görmüştü bunlar!).
4. Başlığın kenarına iliştirilmiş ve başlığın üstündeki bitkisel süslemenin bir kıvrımına dayandığı için sanki “boşlukta asılı kalmış” izlenimi veren *Subay* sigarası paketi de değişik anıları (kuşkusuz bize, Gombrich’e değil!) çağrıştırıyor (yabancı sigaraların egemenliğinden önceki çağlarda bunu edinmek için nasıl da bir asker yakını gözlerdi insanlar!).
5. Arkada yer alan bir bidonun üstünde ise Anadolu’ya ilişkin bir başka gösterge, litrelik bir *En Nefis Ayvalık Zeytinyağı* kutusu bulunuyor. Bu motife gösterilecek özel bir önem, bizi, farklı noktalara taşıyabilir. Kap, gövdesine kaynaklanmış bir tutacak ile maşrapaya dönüştürülmüş görünüyor. Burada, dilimize yaratıcı bir düşünceyle “yaptakçılık” olarak kazandırılmış *Bricolage* tutumunun bir yansımasını buluruz. Claude Levi-Strauss *Yaban Düşünce*’de söylene de bir tür düşünsel yaptakçılık olarak görür ve bu tutumla davranan kişiyi “nasıl olsa bir işe yarar” ilkesi uyarınca toplanmış nesnelere onarmaya, düzeltmeye ya da farklı bağlamlarda değerlendirmeye yönelmiş kişi olarak tanımlar. Gerçekte yaptakçılık Anadolu insanının mayasında da vardır. Özellikle kırsal kesimde bağlamlarından kopmuş (ya da koparılmış) pek çok nesnenin ne kadar farklı düzenlemelerin yaratıcı ögesi olabildiği anımsanmalıdır (sanat tarihindeki “spoli/devşirme” malzemenin kullanım mantığı da, bir ölçüde budur). Bu bağlamda, şu sütun başlığı da aynı tutumun bir yansıması değil midir? Anadolu’nun pek çok yerinde sütunlar sokak köşelerini belirten taşlara, gövdeleri oyularak çeşme altlarında yalağa, tek olarak ya da başlıklarıyla birlikte kahve masalarına dönüş(türül)memiş midir? Bu konuda sayısız örnekler bulunabilir Anadolu topraklarında...
6. Düzenlemede son olarak gözümüze, arka duvara dayalı duran ve tarihsel bir bağlama oturan bir amfora replikası iliştiriyor (Tükel, 2005, s.54, 55).

Örnekteki fotoğrafta renk ögesi yerine açık-orta-koyu değerler söz konusudur ve inceleme daha çok formlar üzerinden gerçekleştirilmiştir; ancak Vassily Kandinsky’ye göre, “renk” de “form” kadar bir sanat eseri incelemesi için önemlidir. “Form, (gerçek ya da başka türlü) bir nesneyi temsil ederek ya da bir boşluk veya bir yüzeyde tamamıyla soyut bir sınır olarak yalnız başına durabilir.” (Kandinsky, 2005, s.82) Renk de formun işlevine katkı sağlar ve ikisi sanatsal göstergeleri oluşturur. Eserin sahip olduğu her şey (renk, form, çizgi, denge, kontrastlıklar, isim vs.) birer göstergedir ve göstergelerin temel anlamları ve birbirleriye bağlantıları incelenir. Ayrıca temsiller dolaylı anlatımı sağlıyorsa, yani eser anlam olarak görünenden fazlasını içeriyorsa, sembolik öğeler de incelenir. Kandinsky’nin İçsel Zorunluluk İlkesi’nde belirttiği gibi, “özgün ve bütünüyle sanatsal olma durumu”; formlarla, yani seçilen nesnelere ve

konumlanışlarıyla, renklerle ve açık-orta-koyu değerlerdeki zıtlıklarla oluşan kompozisyona bağlıdır. Göstergeler de bu etmenlerle var olur.

Japon kültüründe önemli yer tutan “yazı”nın konu edildiği bir diğer göstergebilimsel incelemede Roland Barthes, yazı için kullanılan malzemeleri, yani gösterenleri açıklamıştır: “Göstergelerin uzamına kırtasiyeden, yazı için gerekli şeylere özgü yer ve katalogdan girilir; gösterge alışverişi, daha çizilmeden, kağıtçıda başlar.” (Barthes, 2008, s.80) Japon yazısının resimsel görünen ancak “hiçbir biçimde anlatımsal değil de yazısal bir kökeni olduğundan” söz eden Barthes, “yazının en temel iki maddesi, yani yüzey ile çizici araç”ın farklı biçimler ve niteliklere sahip olduğu ölçüde çeşitlilik sağlayabileceğini belirtmiş ve malzemelerin olanaklarından söz etmiştir:

(...)Çizgi karalamayı ve yeniden yazmayı yansıtır, silginin yada silginin yerini tutacak araçların hiçbir yaratımı yoktur (silgi, silmek ya da, hiç değilse, doluluğu hafifletilmek, inceltmek istenen gösterilenin belirgesel nesnesi; ama, bizim karşımızda, doğu yanında, ayna boş olduğuna göre, silgilere ne gerek var?). (...)Japon kökenli keçe kalem fırçanın yerini alır: bu kalem kendisi de yazı kaleminden çıkmış kazı kaleminin iyileştirilmiş bir biçimi değildir, doğrudan düşün yazının kalıpcısıdır. (...) her türlü Japon kağıdının kendisine gönderdiği bu yazınsal düşünceyi, çelikçin bir biçimde, yazı makinesinde bile buluruz; (...) makine, en azından gücül olarak, yalnız harfin estetik çalışması değil de sayfanın her yanına, var gücümüzle, eğrilemesine atılmış göstergenin silinip gitmesi olacak gerçek bir yazı sanatını uzatır (Barthes, 2008, s.80).

Malzemeler ya da teknik gösterendir ve gösterileni yani anlamı yönlendirir. Örneğin bir biçimin diğerlerinden farklı sebeple resim yüzeyine yerleştirildiği, malzeme ve tekniğin olanakları ile ifade edilir.

Bir başka eser inceleme örneği, Ferhat Özgür’e ait bir kavramsal sanat çalışması olan “Bizler ve Ötekiler”in, Ferhat Özgür tarafından incelenmesidir. Eser dolaylı anlatımlara, sembolik öğelere sahiptir ve Özgür dolaylı anlatımlara ulaşmak için göstergeleri ve göstergelerin kurgusal biçimler ilişkisini inceler. Öncelikle göstergeleri çuval maketleri, vesikalık fotoğraflar, siyah ayak kalıpları şeklinde tanımlayan Ferhat Özgür, ardından bu göstergeleri “bizler” ve “ötekiler” kavramlarıyla nasıl ilişkilendirdiğini, göstergelerin içerikle nasıl bir (mantıksal ve resimsel) bağ kurduğunu açıklar:

Bizim gibi düşünmeyen, bizim beğendiğimizi beğenmeyen, bizim inandığımızı inanmayan, ırkı bizden farklı, değerleri farklı olanlara karşı takınılan önyargı, kendi dışımızdakini “öteki” olarak görmemize yol açmaktadır. Bir anlamda insanlar arası açmazların en önemli nedeni de bu ötekine olan yaklaşım biçimimizden kaynaklanmaktadır (Özgür, 1997, s.69).

Resim 3- Ferhat Özgür, Bizler ve Ötekiler, Enstalasyon, 1997



(Özgür, 1997, s.71)

Çuval üzerindeki vesikalık fotoğrafların “bizler”i, siyah ayak kalıpların “ötekiler”i işaret ettiğini belirten Farhat Özgür, ötekilerin bir yabancı, bir engel gibi görüldüğünü ve böylelikle kişilerin otosansür koyup kendi kendilerine baskı altına girdiklerini belirtir: “göstergelerin göndermeleri ortaya trajikomik bir ana fikir çıkarır: kendi dışımızdakini ‘öteki’ olarak görmeye başladığımız andan itibaren çuvallarız”. Ayrıca sanatçı, bu baskıdan dolayı sonucu insanları ağzı sıkıca kapalı çuvallara benzetir ve içerik-anlam incelemesinin ardından çalışmanın birimleri ve kurgusal düzeni üzerine bir inceleme yapar:

Çalışmadaki siyah ayak izleri ve çuvalların oranları büyük- küçük ilişkisine göre belirlenmiştir. Çuvallar üzerindeki kimi zaman siyah beyaz kimi zaman renkli olarak tekrarlanan vesikalık fotoğraflar monotonluğu kırmaktadırlar. Böylece siyah beyaz fotoğraflar ile siyah ayak kalıpları

birbirlerine yabancılaşmamakta ve resimsel olarak bağlanmaktadır. Çalışma bütün olarak ele alındığında üstte beyaz bir leke (çuvallar) ile altta ona oranla daha uzunca büyük bir siyah lekenin (ayak kalpları) ilişkisine göre tasarlanmıştır. Enstalasyonun yerde uygulanmasının sebebi yine bir mesaja dayandırılmıştır: gerçeklere ufkumuzu açıp ancak yukarıdan bakınca bugün içinde bulunduğumuz açmazları görebilir ve “öteki”ne olan hoşgörüsüzlüğümüzden biraz olsun sıyrılabiriz belki (Özgür, 1997, s.69).

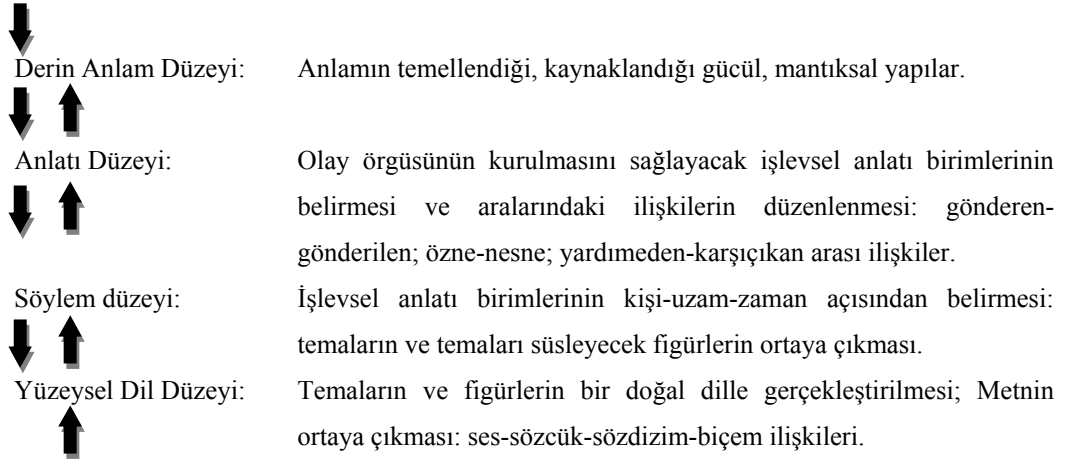
Düşünceye boyut kazandırma, ona biçim verme işlevi ile bir sanat eseri, özellikle de kavramlar üzerine temellendirilmiş bir eser, “sanatsal bağlam içerisinde sunulan bir çeşit önerme”dir. Bir önermenin geçerliliği “içerdiği sembollerin tanımına dayanıyorsa, o önerme çözümsel”dir. Sanat eserleri sembolik anlam ve biçimleriyle göstergeler üreten yapılar olduğuna göre, onlar için “çözümsel önermeler” denebilir (Yılmaz, 2009, s.203). Bu bağlamda Ferhat Özgür’ün “Bizler ve Ötekiler” adlı kavramsal çalışması yeniden incelenirse, “bizler” ve “ötekiler” kavramlarının, onları temsil eder nitelikte malzemeler ile “çözümsel önerme” haline geldiği görülür. Anlamsal yapı çözümlemesini, kullandığı “mantıksal ve resimsel bağlar”ı ortaya koyarak sağlayan Ferhat Özgür, az sayıda gösterenle (çuval maketleri, vesikalık fotoğraflar, ayak kalıpları), sakin bir kurguyla ve açıklayıcı metni ile de destekleyerek amacını gerçekleştirir.

Sanatçı Ferhat Özgür’de daha çok mantıksal ve resimsel bağlar ile ifade bulan anlamsal yapı çözümlemesini önemli göstergebilimci A. J. Greimas, daha çok “zıtlıklar” üzerine temellendirmiştir (Rifat, 2009, s.79). Görsel, işitsel, görsel- işitsel yollarla sağlanabilen ifadede, zıtlıklar ya da paralellikler (ki bu unsurlar eserde kullanılan malzemedan ilke ve elemanlara, seçilen biçim ya da sese kadar her şekilde bulunabilir) ifadeyi güçlendirir. “Göstergebilimsel bir araştırmada zıtlıkları gözlemlemek esastır çünkü anlam bu zıtlıklardan doğar. Söylem düzeyinde de yaşam- ölüm, güzel- çirkin, doğru- yanlış gibi zıtlıklar saptanmaya çalışılır.” (Uçan, 2002, s.85, 86)

Göstergebilim, yalın, anlaşılır dizgelerde “bildirişim”, anlaşılması yorumlayana, düşünme sürecine bağlı dizgelerde “anlamlama” göstergebilimi olarak adlandırılır. Bir sanat eserindeki dizgelere bakmak, anlamlama olgusunu, bu olguyu incelerken de konu alanının yapısını incelemeyi gerektirir. “Yapıyı kuran bağıntı türleri de mantıksal olarak saptanır: karşıtlık, çelişiklik, içermeye (veya tümleme), vb. bağıntıları.” (Rifat, 2009, s.57)

Mehmet Rifat’ın ele aldığı Anlam Üretme- Çözümleme Süreci tablosu, dil alanında yapılacak incelemeler için oluşturulmuş bir tablodur:

Anlam Üretme Süreci – Anlam Çözümleme Süreci:

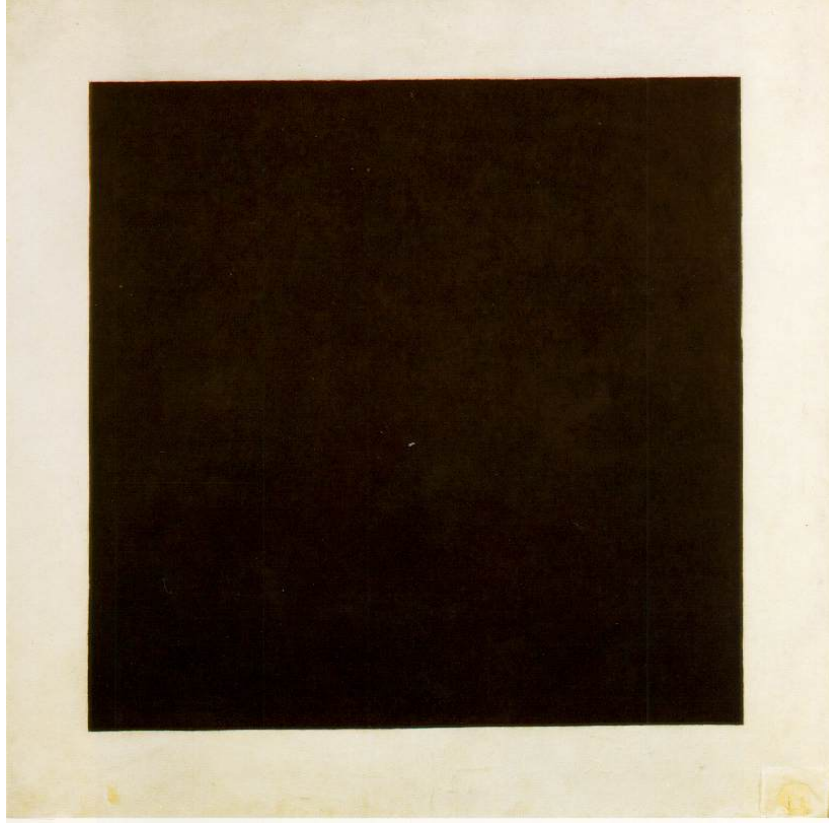


İşaretlerin değeri:

↓ : bir metni anlamsal açıdan üretme yönü, ↑ : bir metni anlamsal açıdan çözümleme yönü
(Tablo 3- Rifat, 2009, s.109)

Daha çok metin incelemesi örneklerinde karşılaşılan anlam üretme- çözümleme süreci tablosundan, eser incelemesi yapılırken faydalanılmaya çalışılacaktır. Eser incelemesinde, bağlantılar ve zıtlıklarla birlikte, genel anlamdan özel anlama (ve değişebilirliği olan anlamlara) doğru bir inceleme gerçekleştirilecektir. Daha evvel sözü edilen Barthes'ın iletişim, anlamlama ve anlamlaşım düzeyleri üzerinden, eserdeki anlamın birinci düzeyi (biçimsel açıdan algılama), ikinci düzeyi (anlamsal, simgesel açıdan algılama) ve üçüncü düzeyi (derin, yönlendirilebilir ifadeler, izleyicide oluşması beklenen çıkarımlar) incelenmeye çalışılacaktır (Gülmez, 2008, s.154). Aşağıda, bu bilgiler ışığında, (Göstergebilim'in temel birimleri olan "gösteren- gösterilen- gösterge" üçlüsünü, "düzanamlılılık- yananamlılılık" açıklamalarını, anlamlama göstergebilimi ve anlam çözümleme süreci gibi) sanatsal göstergelerin incelenmesinde dikkate alınacak olguları göz önünde bulundurarak ve araştırmada daha önce de yer verilen gösterge çeşitlerine göre, sanatçı Malevich'in "Siyah Kare-Black Square" adlı resmi incelenecektir.

Resim 4- Kazimir Malevich, Siyah Kare-Black Square, TÜYB, 1915



(http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich 15.05.2011)

Çok yalın ve düzenli bir kompozisyonu olmasına karşın eser, dikkat çekici bir yapıya sahiptir. Spinoza, “yalınlık ve düzen”i kapsayan bir açıklamasında, bir işlevi gerçekleştirmek için, amaca ulaştırabilecek en kolay yol seçilmeli der: “Bu yapıyı organize etmek için başvurulacak en yalın yol nedir? Yalın nesnelere, kısıtlı işlevleri doğru dürüst yerine getirmek yoluyla bizi tatmin edebilirler. Fakat, gerçek sanat yapıtları yalın görünseler bile aslında oldukça karmaşıktırlar.” (Genç; Sipahioğlu, 1990, s.50) Eserdeki siyah kare de, Malevich’in amacına hizmet etmiştir. Yalın görüntünün altındaki karmaşıklık, alışılmadık ifade şeklinin yanında kullanılan öğelerle de ilişkilidir: tek elemanlılık (geometrik bir form), formun iki kez tekrarı (tablonun dışı ve formun kendisi), form ve tablonun paralel şekillerinden doğan erevemsi etki gibi etmenler, siyah-beyaz zıtlığı ve izleyicilerin bakış açıları esere farklı anlamlar yükleyebilir.

Genel bir ifadeyle sanatçının bu basit kompozisyonuyla, Dışavurumculuk, Gerçekçilik gibi ifadeci, hikâyeci sanat yaklaşımlarını eleştirdiği düşünülebilir. Yani geçmiş sanat yaklaşımlarına bir gönderme yapmaktadır. Sanatçının göndermesini kare formu ile gerçekleştirmesinin sebebi ise, geometrik formların doğada yalın halleriyle var olmaması olabilir. Beyaz zemin üzerinde oluşturduğu siyah kare, resmin az elemanlı ve iki boyutluluğunun yanında zıtlık içerdiğinden, boşluk-doluluk, delinme etkisi gibi çağrışımlarda bulunur. Kare formu dokusuz ve nettir, ayrıca kompozisyonun büyük bir kısmını kapsar. Bir şeye dikkat çekme, öne çıkarma eğilimi burada açıktır. Beyaz alan çerçeve etkisi verir, ancak çerçevenin kendisi de içi de renksizdir. Burada kare formunda olduğu gibi siyah ve beyaz da, sanatçının yalınlaştırma isteğine hizmet eder. Eserin isminde de, içeriği gibi bir yalınlaştırma isteği sezilir ve isminden yola çıkarak içeriği hakkında çok fazla yorumlama yapılamayan eser için, sanatçının kendi yorumlarından destek alarak incelemeye devam edilebilir. Yani inceleme daha çok artzamanlı gerçekleştirilecektir.

1915 tarihinde, daha Malevich'in Siyah Kare'sinin resim olup olmadığı tartışılırken, sanatçı bazı kaynaklarda resmi için, “zamanımın çerçevenmemiş çıplak ikonu”, “Susan Hiçliğin Sembolü”, “Sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çaba(…)” gibi açıklamalar getirmiştir (<http://www.gorselsanatlar.org/kubizm/malevich-kasimir/> 15.05.2011).

Öncelikle kullandığı “sembol”, “ikon” (görüntüsel gösterge) sözcüklerini inceleyelim: Eserde izleyicisinin yorumuna bağlı temsil niteliği olan “semboller” ve fiziksel benzerlikler ile nesnesine gönderme yapan “ikonlar”, göstergeler mevcut ise, yani resimde “doğrudan” ve “dolaylı” temsiller söz konusu ise, resmin genel yapısı ve sanatçının açıklamasındaki “zaman, çerçeve, çıplak, ikon, hiçlik” vs. sözcüklerinin birleşimindeki temsilleri yorumlamaya çalışalım.

Malevich, belirgin, somut birşeylerin resmini yapmak istememiştir çünkü, sanatın görünen dünyadan beslenmek yerine sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğine, nesnelere dünyasının yapay olduğuna ve yok olması gerektiğine inanır. Yalın biçim, renk ve isim amacına hizmet etmiştir denebilir. Zaten sanatçı yapıtına "Sıfır-Biçim" adını da vermiştir. Peki, hiçbir şeyin resmi olmayan arınmış biçimi, karesi, yalnız içeriksizliğin göstergesi midir? “Susan hiç” zaten yoktur, yani “hiç” yoktur, burada insan tasarısının ürünü nesnelere olmaması gerektiğini pekiştirmiştir. Açıklamada “çerçevenmemiş

çıplak ikon” diye sözü edilen, ya eserin kendisi, ya da eserdeki kare olmalıdır. Çerçevesiz olan kare ise, çerçevesizdir ama çerçevemsi bir formun içindedir. “Gösterilen”, belki sanatçının (“zamanımın” sözcüğüyle, başkalarının dünyasından ayrı kalmak ister gibidir) çevresinde var olan durum ile kendi düşünceleri arasına set çekmesidir. Belki kendi düşüncelerine davettir. “Gösteren” konumundaki kare, insanların kendilerine göre düzenlediği ve sanatçının hoşnut olmadığı “nesnel dünyası”nı “gösterilen” kılar. “Sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda göstermiş olduğum umutsuz çaba(...)” diye başlayan cümlesi ise, bu varsayımları destekleyen bir açıklamadır.

İncelenen “Siyah Kare” adlı eser, form ve renk açısından oldukça yalındır. Az sayıda birim, bir incelemeyi kolaylaştırabileceği gibi, anlam yüklemek açısından da çıkmazlara sürükleyebilir. Örnekteki eser hakkındaki açıklayıcı metinler ve sanatçının sanat dünyasına karşı bilinen tavrı, bu eserin anlamını sorgularken kolaylık sağlamıştır. Ancak form ve renk zenginliği olan herhangi bir kompozisyon, yeterli destekleyici bilgiye ulaşamadığı sürece, çok eklemliliği ile çift yönlü anlamlara yol açabilir. Bu durumda, gösteren-gösterilen sonucu oluşan göstergelerin kompozisyondan bağımsız var olma biçimleri de, kompozisyondaki diğer birimlerle bağlantısı da, basitten karmaşığa incelenmelidir.

2.2. Cihat Burak ve Eserlerinin Göstergibilimsel Açıdan Değerlendirilmesi

Araştırma, Cihat Burak'ın sanat eserlerinde yer alan göstergelerin incelenmesine dayanmaktadır. Göstergelerin, dolayısıyla da sanat eserlerinin barındırdığı anlamların daha iyi çözümlenebilmesi için de, araştırmada öncelikle yaşadığı çevrenin bir nevi güncesini tutan bir kent sanatçısı olan Burak'ın hayatı ve sanatsal ifade yolları yer almaktadır.

2.2.1. Cihat Burak

Resim 5- Cihat Burak, Fotoğraf: Ara Güler



(<http://www.sanalmuze.org/sergiler/index4.htm>
30.05.2011)

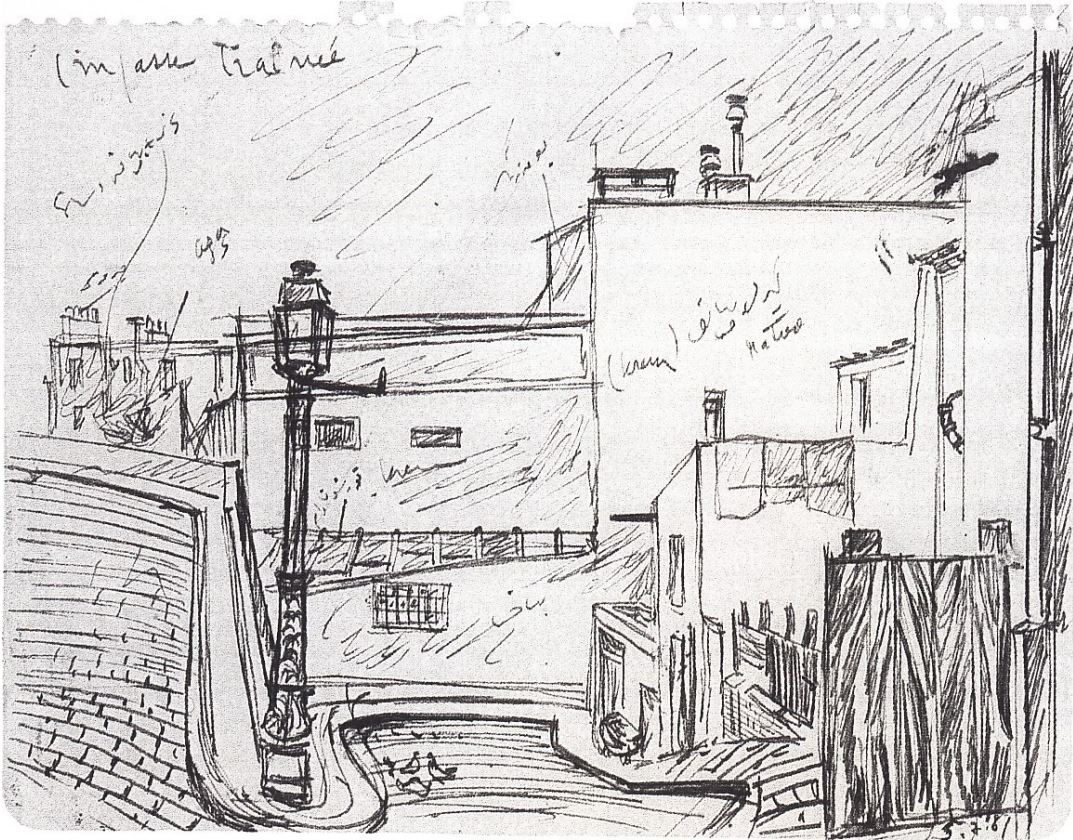
Cihat Burak, 8 Ağustos 1915 tarihinde İstanbul-Aksaray'da dünyaya gelir. Kültürlü bir aileden gelen Burak, kalabalık ailesiyle yaşadığı eski bir konakta çocukluk evresini geçirir. Burak, ilk resim deneyimini İstanbul'da, çocukluk dönemlerinde oldukça iyi olan akrabalık ilişkileri sayesinde edinir. Halasının kızı Media Hanım, Sanayi-i Nefise'de eğitim görmektedir ve Burak 6 yaşlarındayken onu Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'ne götürür (Çalıköğlü, 2007, s.22, 290).

Güzel Sanatlara ilgisini küçük yaşlarından beri barındıran Burak, Galatasaray Lisesi'nde öğrenim görür ve Güzel Sanatlar Akademisi mimarlık bölümünü bitirir. Bölümü mimarlığın haricinde resim, tiyatro, yazma gibi alanlara ilgilenir, bu alanlarda önemli eserler bırakır.

Cihat Burak'ın boş zamanlarında, okurken ya da yazıp çizerken, vaktinin büyük bir kısmını meyhanelerde geçirdiğini, bu tarz yerleri konu aldığı birçok öykü ya da resminden görebiliriz. Sezer Tansuğ'un Burak ile yaptığı bir röportajda Burak, gündelik hayatını şöyle özetler: “Gündüzleri resim yapıyor, akşamları da meyhaneye gidiyorum. Dönüşte geceleri kitap okuyorum. Bazen sabahı ettiğim oluyor. (...) Meyhanede okurum. Fakat çoğu zaman birileri gelir, onlarla konuşmaya dalarız.” (Çalıkoğlu, 2007, s.34) Bu bilgiler ve eserlerinde yer alan imgeler düşünüldüğünde Burak, sanatında sosyal insanların bir arada bulunduğu ortamlarda geçirdiği zamanlardan oldukça etkilenmiştir denebilir. Çocukluk evresinden, çevresindeki olaylar ve kişilerden, okuduklarından... Onun düşünme ve üretme süreci kısıtlanamaz.

Burak'ın sanatsal ürünlerini oluşturma süreçleri, ilk dönemler çalkantılıdır. Birçok şehir ve iş değiştirmiş, yoğun dönemler geçirmiştir. 1943'te mezun olduğu mimarlık bölümünün ardından, resmi kuruluşlarda ve özel mimarlık bürolarında çalışmıştır. 1953 ve 1961 yıllarında işi dolayısıyla, bursla iki kez Fransa'ya gitmiştir.

Resim 6- Cihat Burak, Paris Kompozisyonu, Desen, 16,5x21,8 cm, 1960



(Çalıkoğlu, 2007, s.16)

İlk gidişinde iki yıl Paris'in sanat ortamını tanıyan sanatçı, 1961'de dört yıl kalmak üzere tekrar gider. Mimarlıkla alakalı işlerini ikinci plana atarak zamanını resme vermesi, yaptığı Fransa gezileriyle de bağlantılıdır. Sanatçının Fransa yılları “mimarlık, sanat eğitimi ve bohemliğin kesiştiği, verimli bir zaman dilimi”dir (Altuğ, 2007). 1962'de Paris'teki Claude Levin Galerisi'nde ve Lille bölgesinde sergiler açar. Bu süreçte Nejad Melih Devrim, Abidin Dino, Selim Turan, Avni Arbaş gibi Türk ressamlarıyla iletişim kurar.

Resim 7- Cihat Burak, Paris Masalı, TUYB, 114x195 cm, 1961



(Pelvanoğlu, 2007, s.232)

Sanatçının, Paris’te bulunduğu dönemlerden söz ettiği öykülerinden, eserlerini göstermek için bazı galerilerle görüşüğünü, fakat öncesinde sanat çevresi ile ilişkilerinin beklediği gibi gelişmediğini anlamaktayız. “Cihat Burak’ın Paris resimlerindeki düş gücüyle yüklü yorum atmosferi, tüm doğulu insan adına yapılmış en büyük ve en özgün katkıyı oluşturuyor. Fakat, yazık ki Paris kenti henüz bunu anlayamamıştır.” Ancak 1964 tarihinde Paris-Utrillo Yarışması Armağanı’na (Gümüş Madalya, 7- 24 Mayıs 1964) layık görülmüştür. Aynı yıl, Paris-Galerie Interministeriel Başarı Ödülünü kazanmıştır (Tansuğ, 1995, s.49). Sanatçı, Paris’te yaşadığı yıllarda yoğun bir sanatsal üretme sürecine girmiştir.

Yıllarca Paris’te yaşamış sanatçının, oradaki ortamdaki etkilenmiş, Paris’i birçok resmine konu etmiş olması, o yıllarda Paris’te gündemde olan sanat yaklaşımları ile etkileşime girmiş olması kaçınılmazdır. 1950 sonları ve 1960’larda Fransız sanat dünyasında, Yeni Dalga (klasik film formunu reddeden bir eğilim), Yeni Gerçekçilik (gerçeğin algılanması için daha çok nesne kullanımı ile yeni yaklaşımlar geliştirme) gibi eğilimlerin etkin olması, yani sanatsal arayışların Türk sanatından daha evvel ortaya çıkması söz konusudur; o dönemlerde Fransa’da olan Cihat Burak’ın farklı üslubunun çeşitli sanat yaklaşımlarından beslendiği düşünülebilir.

Resim 8- Cihat Burak’ın Almanya’da bir kişisel serginin haberi



Resim 9- Cihat Burak’ın İstanbul’da açtığı açtığı bir kişisel serginin haberi



(<http://galeribaraz.com/2010/date/2011/01/30.05.2011>)

İlk kişisel sergisini 1957 yılında İstanbul Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açmış, Fransa'da yaptığı resimlerini de sergilediği bu sergiden sonra Fransa, Almanya gibi ülkelerde sergiler gerçekleştirmiştir. Yukarıda yer alan gazete haberi ve afiş, Cihat Burak'ın Almanya'da ve İstanbul'da açtığı bir sergilere aittir. 1994'teki 4. İstanbul Sanat Fuarı kapsamındaki Retrospektif Sergisi (sanatçının hayattayken gerçekleştirdiği son sergi olduğu bilinmektedir) ise oldukça geniş kapsamlıdır. (Sanatçının vefatının ardından, 13 Aralık 2007 tarihinde İstanbul Modern Sanat Müzesinde açılan Retrospektif Sergisinin daha kapsamlı olduğu düşünülmektedir).

“Türk Ressam Loncası” diye hatırı sayılır ressamlarımıza bir ad verirsek, bu kesimin önemseydiği ve saygı gösterdiği bir kişilik Cihat Burak. Aliye Berger, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, ağabeydin Dino, Avni Abraş, Nedim Günsur, Oktay Günday, Hakkı Anlı, Behçet Safa, Mustafa Pilevneli, Ergin İnan, Ali İsmail Türemen, Berna Türemen, Gündüz Gölönü gibi sanatçılar; Abdurrahman Hancı, Ergün Aksel gibi mimarlar, Ayşe Sılan, Safder Tarım gibi koleksiyonerler ve Sezer Tansuğ gibi sanat tarihçileri onun sergilerinin açılış fotoğraflarında dikkatimizi çeken kimliklerden bazıları (Gürel, 2006, s.41).

Sanatçının öne çıkan özellikleri engin mizah gücünün yanı sıra, samimi dili, özgünlüğü ve sorumluluk sahibi oluşudur. Burak bir röportajda mizah anlayışı için, bizde kaba mizah var, zaten Akdenizli tipinin mizahı sıcak ve taşkın olur, “humor” daha incedikli, kuzeylilere özgü soğuk bir mizah türü demiştir (Çalıköğlü, 2007, s.12). Sanatçının tavrı, “Ben ve Kendim-Monolog” adlı yazısında kendisi ile yaptığı röportajdan da anlaşılabilir:

Ben: Biraz kendinizi anlatır mısınız?

Kendim: Bu ne resmiyet beyefendi?.. Yabancı mı olduk şimdi!.. Sen demeye diliniz varmıyor mu?..

Ben: Hayır onu demek istemedim; röportaj yapıyoruz da, biraz resmi olmak zorunluluğu var!..

Kendim: Hiç de yok, ben kendimle konuşuyorum çünkü! (...) (Çalıköğlü, 2007, s.22)

Röportajın devamında “kendi”ne ne kadar resim yaptığını, ne kadarını sattığını sormuş, 1970’lerden evvel satmadım desem yeridir şeklinde cevaplamıştır. Sanatçı, bu gibi açıklamalarla hayatından özel kesitler sunmaktan çekinmez. Hatta bir öykü kitabı olan “Zenci Kalınız” sanatçı, Paris’teki bir galeride yaşadığı durumu, mizahi bir dille anlatır. Fransa’da bir galeri sahibi, sanatçının çok fazla iş satmadığını öğrenince "Peki ne yapıyorsunuz, nasıl para kazanıyorsunuz?" diye sorar. "Mesleğim mimarlıktır, icabettiği zaman bir mimarın yanında "negro" (zenci) olarak çalışıyorum." diyen Cihat Burak'a galericinin yanıtı ilginçtir: “Öyleyse zenci kalınız” (Burak, 2009, s.94,97).

Burcu Pelvanoğlu, “zenci kalınız” tabirini, sanatçının tüm sanat yaşamına yaydığını belirtmiştir: “Zenci kalmak, bir anlamda Cihat Burak’ın kendine özgü sanatının (...) tanımıdır da denebilir. Sıradışı kişiliği gibi, sıradışı bir sanatı olan Cihat Burak, herhangi bir ilkeye bağlı olmaya karşı olduğunu belirtir.” (<http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=698> 08.03.2011) “Zenci kalmak” eylemine farklı anlamlar yükleyen Pelvanoğlu, bu açıklamasıyla Burak’ı diğer sanatçılardan bir nevi ayrı tutmuştur. Sanatçının amacı, yaşamdaki bağlayıcı ilkelerden arınmış, özgür ve kendine özgü olmaktır denebilir.

Cihat Burak’ın sorumluluk sahibi oluşu, sanat eserlerinde ele aldığı konulardan da, hakkında yazılmış yazılardan da anlaşılabilir. Örneğin Reşat Ekrem Koçu ve Cihat Burak arasında geçen bir yazışmayı konu eden “Cihat Burak’tan Reşat Ekrem’e mektup” başlıklı Beşir Ayvazoğlu yazısı, Burak’ın sorumluluk duygusunu gözler önüne serer. Cihat Burak, Türk bestecisi Hamamizade İsmail Dede Efendi’nin evinin Akbıyık karakol binası olarak kullanıldığını öğrenmiş, üzüntü duymuş ve Reşat Ekrem’e, bu evin restorasyonunda gönüllü olduğunu belirten bir mektup yazmıştır. Ayrıca restorasyon için evin bir resmini yapmış, mektubuna eklemiştir. Ancak Reşat Ekrem Koçu, "İ" maddesine (İsmail Dede Efendi Evi maddesi) gelemediği için bu resmi kullanamamıştır (Ayvazoğlu, 2009). (Cihat Burak, Dede Efendi Evi restorasyonu bittiği yıl, 1994’te, aramızdan ayrılmıştır.)

2.2.2 Cihat Burak’ın Sanat Yaşamı

Birçok evreden geçen Türk sanatında anlatımcı, figüratif, non-figüratif gibi farklı anlatımlara açık özgür sanat ortamı 1970’li yıllar ve sonrasında büyük ölçüde gelişim göstermiştir. Bu yıllarda, “gerek sanatçılar, gerekse seyirciler arasında figüratif ve anlatıcı resme duyulan ilginin arttığı” görülür. Ancak, soyut anlatımlar ve kavramsal eğilimlerin de belirli bir etkinliğe sahip oldukları söylenebilir (Oktay, 2002, s.10).

Cihat Burak’ın Türk sanatındaki yerine bakıldığında, sanatçıyı birçok anlatımın içinde bulabiliriz. Cihat Burak; Nuri İyem, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Neşet Günal, Turgut Zaim gibi, toplumsal, düşünsel ve sanatsal alanlarda oluşan farklılaşmanın eserlerinde gözlemlenebildiği, figüratif eserler üreten ressamlardar biridir. Sanatçı, hiciv, mizah, hüznün gibi duyguları kendine has tarzıyla

resmetmiş, eserleriyle hayatının bir nevi güncesini tutmuştur denebilir. Cihat Burak'ın toplumsal gerçekçi sayılabilecek, daha çok kent kültürü ve yaşamına ait figüratif eserlerinin bulunduğu bilinir, ancak sanatçıyı tam olarak bir düşünceye, eğilime dahil etmek de olanaksızdır. Sanatçının birçok düşünce ve alanla bağlantılı, bir yandan da olabildiğince naif görünen, kendine özgü samimi dili ile gerçekleştirdiği zengin bir anlatım dili vardır. Levent Çalıkoğlu, “Modern Seyyah, Bıçkın Nakkaş, Zamansız Tarihçi” başlıklı yazısında sanatçının anlatım dilini şöyle betimler:

Dünya, sözlü bir atlas, görsel bir coğrafya kitabıdır onun için. Bakar, okur, dinler, notlar alır, biriktirdiklerinden kuşku duyar, dünyayı bir toplumbilimci gibi sebep ve sonuçları üzerinden inceden inceye analiz eder. Sadece izlediklerini değil, gördüklerinin dünyaya yayılmış tüm damarlarını ve akrabalarını bulur, birbirine teyeller. Çalışmalarındaki zengin anlatım dilinin kaynağı budur. Var olan düz bilgi, diğer bilgilerin içerisinden süzülür, daha sonra kendi başına büyük bir imge oluşturur. (...) Dünya tekrar tekrar okunmaya açık bir kitaptır, yılmaz, yorulmaz, kendisini görünüş ve anlam dünyasına adar, biriktirdiği her şeyi bir nakkaş gibi yüzeylere istif eder (Çalıkoğlu, 2007, s.12).

Cihat Burak'ın gerek toplumsal-eleştirel eserlerinde, gerekse fantastik kurgularında dışavurumcu bir eğilimden de söz edilebilir. Deformasyonu, boyayı ve fırçayı kullanımıyla bağlantılı dışavurumcu etkiler ve naif ifade tarzı, simgesel anlatımını güçlendirici bir rol oynar. Döneminin önemli siyasetçilerine ait portre çalışmalarında, pavyon, meyhane ya da yağlı güreşçiler serilerinde, “Nazım Triptiği”, “Eğlenenler”, “Üç Güzeller” gibi tablolarında, dışavurumcu bir anlatımla, geleneksel öğeleri de dahil ederek eleştirel gerçekçi bir yoruma ulaşan Burak'ın bu tavrına, “Kitap Satan Aşık İhsani ile Güllüşah” adlı eseri örnek olarak verilebilir.

Sanatçı “Kitap Satan Aşık İhsani ile Güllüşah” adlı eserinde boyar malzemeyi, doku, yazıyı ve bezemeleri kat kat, içselleştirerek, kendine özgü kullanmıştır. Figürler, sanatçının kendi öznel ifadesiyle yorumlanmıştır. Bu çalışması ile Burak'ın, toplumsal gerçekçi yönünü gelenekle, sanatla ve siyasi meselelerle bağlantılı konuları ele alarak ortaya koyduğu düşünülebilir:

Resim 10- Cihat Burak, Kitap Satan Aşık İhsani ile Güllüşah, Ön Yüz Porselen Figürin



(<http://www.sosyalistarsiv.com/cihat-burak-1915-1994/2391-cihat-burak-1915-1994-a.html> 27.03.2011)

Sanatçı, “Kitap Satan Aşık İhsani ile Güllüşah” adlı eserini porselen malzeme ile betimlemiştir. Kompozisyonun solunda yer alan figür, bir halk ozanı olan Aşık İhsani’yi (1932-2009) temsil eder. Aşık İhsani, sert ve açık anlatımı ile devrimcilerin ozanı olarak tanınır. Siyasetle uğraşan, toplumsal konularla ilgili yazan Aşık İhsani’nin bir de üstüne şiirler, türküler yazdığı hayali bir aşkı vardır: Güllüşah. Cihat Burak, bu eserinde halk ozanı İhsani ve hayali aşkı Güllüşah’ı konu alır. Ancak, sanatçının bu eserinde kullandığı kitap ve fiyat etiketi metaforları ilginçtir: Bu göstergelerle, belki bazı şiirlerinde suç öğeleri görülerek hakkında soruşturmalar yapılan Aşık İhsani’nin

üzülesi durumuna, belki fikir-sanat ürünlerinin kategorize edilmesine, belki de İhsani'nin hayalindeki aşkına ulaşamamasına ve başka birileriyle evlendirilmesine gönderme yapmıştır. Tam olarak sorunun cevabı bilinemese de, ortadaki gerçek, sanatçının diğer çalışmalarında da bulunan sembolik ifadeleri ustaca kullanarak ve dışavurumcu bir tavırla eserin eleştirel boyutunu oluşturmasıdır. Sanatçı, değişen ve yozlaşan toplum yaşamını, eserleriyle hicvetmiştir.

Cihat Burak, hicivli figüratif eserleri ile 1960'larda ortaya çıkan "Yeni Figürasyon" eğilimi içerisinde de yer bulur:

Akademide, geleneksel figüratif resme ve biçimsel soyut araştırmalara karşı tavrı alan bir grup öğrenci ve genç sanatçı, 1964'den sonra, "Yeni Figürasyon" eğilimi çevresinde özgür arayışlara yönelmişlerdir. (...) Bu eğilime 1960 başında, Paris dönüşü katılan Cihat Burak, Akademi'deki gençlerden önce fantastik ve toplumsal eleştiri içeren yapıtlar üretmeye başlamıştı. (<http://www.istanbulkulturturizm.gov.tr/belge/1-23900/yeni-figurasyon-egilimi.html> 01.06.2011)

"1960'da Avrupa'da başlayan "Yeni Figürasyon" sanat akımı, Türk resminde de bu akıma koşut olarak dışavurumcu-sürrealist ve toplumsal-eleştirel-gerçekçi yönlerde gelişme göstermiştir" (<http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23900/yeni-figurasyon-egilimi.html> 14.06.2011). İçeriğe yönelik yeni denemelerin ifade bulduğu "Yeni Figürasyon", bir gruplaşma hareketinden çok, bireyselliğin ve üslup farklılığının ön planda olduğu bir eğilimdir. Üslup farklılığı ile birçok kol oluşur; dışavurumcu, eleştirel gerçekçi ya da gerçeküstücü anlatımlar, figüratif resme yeni olanaklar sağlar. Ayrıca figüratif resim, non-figüratif resme kıyasla izleyiciye daha kolay ulaşan biçimlere ve anlatım olanaklarına sahip olduğundan, bu yolla ifadeler artmıştır. Eğilim ile Burhan Uygur, Neşe Erdok, Komet, Mehmet Güteryüz, Özer Kabaş, B. Naci İslimyeli gibi sanatçılar da Cihat Burak gibi toplumsal ve içsel yaşantıları konu alan figüratif eserler üretmişlerdir.

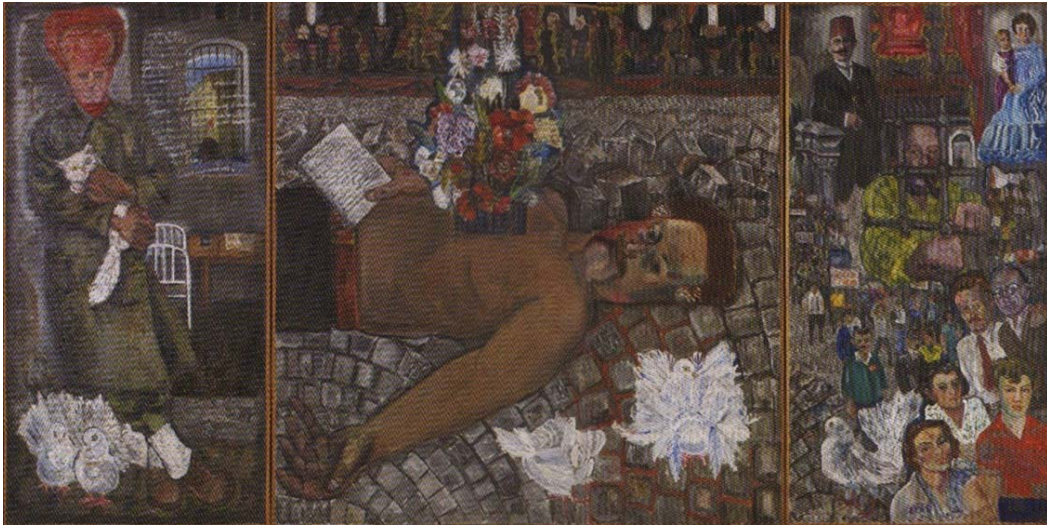
Sanatçı Cihat Burak'ın, "Şairin Ölümü", "Askerler- Askerlik Koleksiyonu", "Brigitte Bardot ve Domuz", "Tellibaba'da Gelin ve Damat" gibi eserlerini, konu ve üsluplarıyla Yeni Figürasyon eğilimine dahil edilebilir; aynı zamanda da Toplumsal Gerçekçilik eğiliminde, dışavurumcu ve sembolik öğeler barındıran eserlerine örnek sayabiliriz:

Resim 11- Cihat Burak, Askerler, TÜYB, 41 x 27 cm, 1958



(<http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=820&as=668> 15.04.2011)

Resim 12- Cihat Burak, Şairin Ölümü, Nazım Triptiği, 125x200cm, TÜYB, 1967



(Damran, 2008, s. 43)

Resim 13- Cihat Burak, Brigitte Bardot ve Domuz, 51x100, TÜYB, 1965



(<http://www.haber10.com/haber/168082> 12.02.2011)

Sanatçı bazı eserlerinde konu olarak popüler kent kültürünün gelenekselleşmiş, aşına olunan karelerine yer verse de, genel olarak geniş konu yelpazesi ve üslubu ile resimlerini özgün yorumlara ulaştırmıştır: “Brigitte Bardot ve Domuz” adlı eseri, sıradan konulardan uzak, Yeni Figürasyon eğilimli ve toplumsal gerçekçi eserlerine örnek olarak sayabiliriz. Sanatçı, Brigitte Bardot’dan esinlenerek iki resim gerçekleştirmiştir. Eserlerin ilki 1962’de, ikincisi olan “Brigitte Bardot ve Domuz” ise 1965’te gerçekleştirilmiştir. Cihat Burak bu eserlerini Fransa’da bulunduğu dönemlerde üretmiştir. Yani resimler, Burak’ın Paris yaşantısından izlenimlerinin bir sonucudur denebilir. İsmi Fransız aktris Brigitte Bardot’dan alan, Brigitte Bardot’un ve başka kişilerin jüri gibi resmedildiği kompozisyona bir domuz figürü de eklenince, ilginç bir atmosfer oluşturulmuştur. Resim, Bardot’un toplumsal yönüne gönderme yapar gibidir. Aktris; yabani ve evcil hayvanların korunması için bir dernek kuracak, Ba José Manuel Barroso’ya (2002 yılı Portekiz başbakanı) vejetaryen gününe destek olması için mektup yazacak, domuz gribinin akabinde domuzları itlaf kararı alan ülkelere savaş açacak kadar hayvan haklarını savunan bir bireydir. (Yorum, iletişim araçlarından edinilen bilgiler ışığında oluşturulmuştur.) Cihat Burak da bu durumu konu alarak, gerçeküstücü bir kompozisyonla ve yenilikçi tavrıyla resmetmiştir. Dolayısıyla sanatçının, dünyanın neresinde olursa olsun, popüler kültürden etkilenecek resimlerini gerçekleştirdiği söylenebilir.

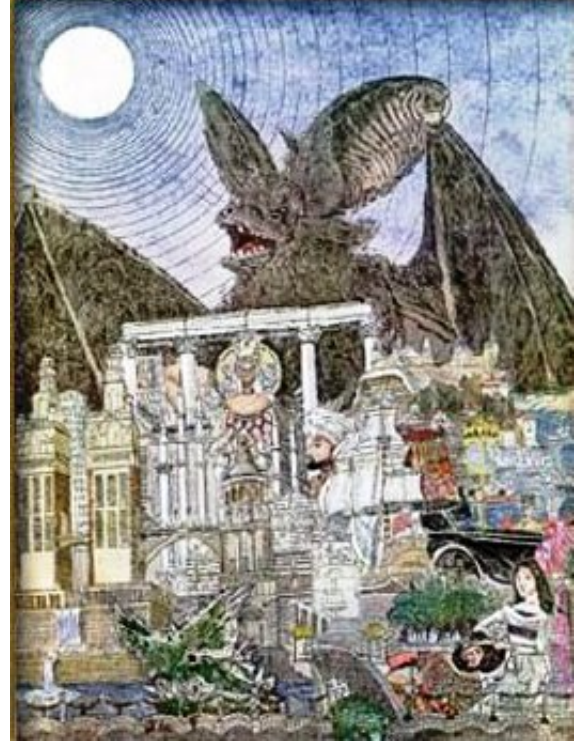
Cihat Burak, kompozisyonlarında genel olarak mimari unsurlar, renkli hareketli mekan görüntüsü, sokak, insan, çiçek, kuş ve kedi gibi göstergeler kullanmıştır. Eserlerinde, renkli, fantastik figürlere ki bu figürler bazen içimizden biri, bazen abartılı bir hayal ürünü olabilmektedir, farklı mimari öğelere rastlanır. Bu tasvirlerinde gerçeküstü bir etki görülür. Mimarlık eğitimi nedeniyle, özellikle iç mekan betimlemelerinde etkili olmuştur. Sanatçının mekanlarındaki perspektif algısında da figürlerinde kullandığı deformasyon görünür. Konularını, geniş düş gücüyle ve hicivle, betimler. Sanatçı farklı doku etkileri ile bezemeleri yoğun olarak kullanır. Kuş evleri, kedili resimleri, hayali mekan ve figürleri onun iç dünyasını sembolik öğelerle ifade eden araçlardır. Burak’ın öykü ve resimlerini çağdaşlarından farklı kılan şey, sembolik öğelerini hayal gücü, rengi ve fırçasıyla bu denli kaynaştırıp anlamlandırabilmesidir. İzleyiciyi dar bakış açısından kurtarır.

Resim 14- C. Burak, Müthiş Deniz Canavarı,
1965, Porselen Figürin, 22 x 22 x 14 cm.



(<http://www.sosyalistarsiv.com/cihat-burak-1915-1994/2391-cihat-burak-1915-1994-a.html>)

Resim 15- C. Burak, Dev Yarasa, 30x39cm.



(<http://www.turkresmi.com/dosyalar/453.htm>
14.03.1011)

Cihat Burak, bahsedildiği gibi figüratif ve toplumsal gerçekçi eserlerinin yanında eleştirel anlamdan uzak, konusunu kendi çevresinden ya da geçmişinden alan, imgelem ile gerçeğin iç içe olduğu betimlemeler de yapmıştır. Gerçeklikten daha da uzaklaşarak içe dönük, fantastik, düşsel kurgular da gerçekleştirmiştir. Resim, seramik ya da edebiyat eğitimi almamasına rağmen bu alanlarda da kıymetli eserler bırakmıştır. Düşsel kurgularının, hayallerinin ve gözlemlerinin ürünü olduğunu belirten sanatçı; onları, düş alemi, fantasya, içi boş gösterişli görünüşler insanı resmetmeye iter şeklinde ifade etmiştir. Siyah beyaz gravür üzerine suluboya ve guaj boyayla gerçekleştirdiği “Dev Yarasa” adlı fantastik kurgulu tablosu, sanatçının yenilikçi kişiliğinin, konu kısıtlaması olmadığı gibi malzeme kısıtlaması da olmadığını göstergesidir. Resim ve seramikleri haricinde, karışık teknik, baskı teknikleri, farklı boyar malzemeler ile eserler vermiştir.

Resim 16- Cihat Burak, Laleli Mustafa III Türbesi, Kuş Evi,
Kırmızı-beyaz toprak, 52x 40x18 cm, 1981



(Sanat Dünyamız Dergisi, 106. Sayı, Çalıkoğlu, s.31)

Burak'ın “anılarından damıttığı, keyfince değıştirdiğı, oyunlar oynadığı kullanım eşyaları, vazolar, kuş evleri, kediler, canavarlar ve kendi büstü” seramik işlerine örnek gösterilebilir. Cihat Burak'ın “Kuş Evi” desen ve seramikleri 1980-1981 dönemlerinde gerçekleştirdiğı bir dizi eserdir. Burada daha özenli, titiz bir Burak karşımıza çıkar: Burak, “Şeytan ayrıntıda gizlidir lafını akla getiren, Le Corbusier'in de İstanbul'u ziyaret ettiğinde çizmekten geri durmadığı Osmanlı kuş evleri konusunda en ilginç

saptamaları ve en önemli üç boyutlu üretimi gerçekleştiren” bir sanatçıdır (Gürel, 2006, s.42). Bıraktığı eserlerinde imzası bulunmasa dahi yapıldığı tarihi ihmal etmemiş sanatçı, bir nevi yaşamın güncesini tutmuştur. Haşim Nur Gürel, Cihat Burak'ın ürettiği porselen ve seramik işlerini dönemsel ve tematik olarak şu şekilde gruplandırmıştır:

A- Porselen Biblolar(Sırlı ve Sırsız), 1965.

B- Atatürk Kültür Merkezi için tasarladığı dekoratif küresel işler.

C- Arkasında ayna yeri olan "Kedili ve Ayyıldızlı Kavukluk" ve "Mavi Mutfak" gibi işler, 1978.

D- Kuşevleri, 1980-1981.

E- Peşrev, 1983.

F- "Deve Güreşi Rölyefi", "Huzur Peşrevi" gibi son işler, 1994'e dek.

(<http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=698> 11.07.2010)

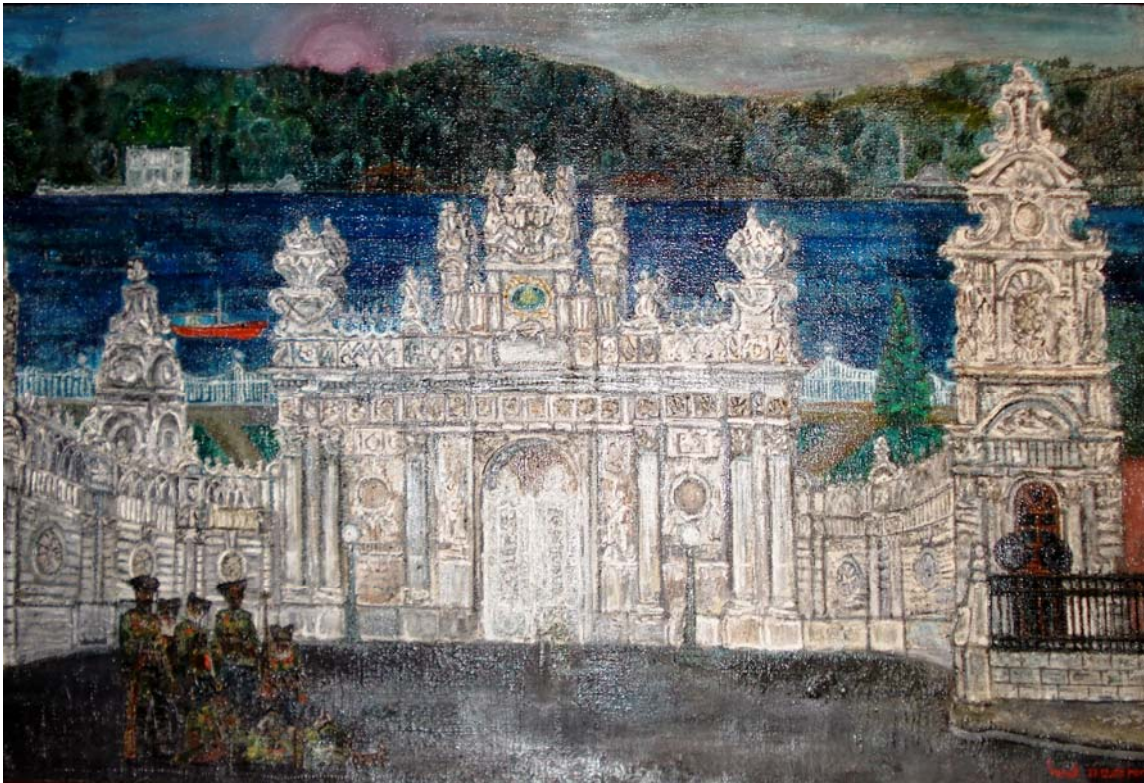
Resim 17- Cihat Burak, El Ense Çekenler, porselen, 15x18,5x15,5 cm, 1975-77



(Sanat Dünyamız Dergisi, 106. Sayı, Çalikoğlu, s.34)

Cihat Burak, eserleriyle geleneksel ritüellerin de, yaşadığı şehirlerden birçok karenin de güncesini tutmuştur. Sanatçı için, “1920’lerdeki renkli İstanbul mozağının epey önemli bir rol oynadığını hiç çekinmeden söyleyebiliriz” (Ergüven, 2007, s.21). Dolmabahçe Saray Kapısını betimlediği aşağıdaki resimde Burak, resimlerini gündelik hayatından beslediğini belgeler ve her gün önünden geçmenize rağmen bir nevi göz sağırlığı yaşadığımız güzellikleri farkedin, der gibidir:

Resim 18- Cihat Burak, Dolmabahçe Saray Kapısı, TÜYB, 96 x 145 cm, 1967



(http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Dolmabahce_Palace_Gate.JPG 10.03.2011)

Sanatçı, resimleri için Güneş Gazetesi’ndeki 1982 tarihli röportajında şöyle der:

Ben sanatı bir nevi röportaj, hayatın yansıması olarak görüyorum. Oturup da güneşin batışı, göller kayıklar olmaktan ziyade içinde yaşadığımız hayatın bir görüntüsünü yakalamak. Ben daha yaşadığım şeyleri yansıttığım için resimlerimin mizah tarafı ağır basıyor. Güncel olayları yansılıyorum, yaşadığımız hayat bir mizahtır. Biz naif bir hayat yaşıyoruz. Endüstrileşmemiş memleketin insanları naif yaşar, onu yansıtmak lazım (Çalıköğlü, 2007, s.59).

Kişileri, dolayısıyla ortaya koydukları ürünlerini yaşadıkları yerler, dönemler sonucunda ortaya çıkan sanat yaklaşımları etkiler. Avangart (öncü) olan sanatçılar ise

dönemleri etkiler. Cihat Burak için avangart demek iddialı olsa da, eserleri başka kimselerin eserleriyle kıyaslanamayacak derecede farklı bir boyuttadır denebilir. Ressamın mizah ve hüznün duygularıyla resmettiği “Pehlivanlar”, “Efeler”, “Askerler” (1955-1956) gibi yapıtlarındaki kendine özgü anıtsallık, 1962 ve 1965 tarihli Brigitte Bardot’dan esinlenen iki resim ve 1967 tarihli, İsmailiye Tarikatı’nın o zamanki lideri Ağa Han’ın yaşam sürecini konu alan "Asrın Çapkını" gibi ilginç konulu yapıtları bu boyutun birer göstergesidir.

Sanatçının özellikle “1960’ların sonundaki, 1970’lerin başındaki sergi açılışları, “Cihat Burak Efsanesi”nin önemli unsurlarından birisi, o günlerin atmosferi içerisinde ressamın sergilediği eserlerinde en sıcak gündemi yansıtmaya meylinde kaynaklandığı kadar, resimlerinin içeriğinin ve dilinin yürekli, eleştirel ve kendilerine özgü tarzının da bir sonucu” (Gürel, 2006, s.4). Konularını bu denli içtenlikli, deformeyi, boyayı bu denli samimi ve rahat kullanan, çocuksu tavırlı bir ressamın naif olarak adlandırılmak istenmesi de yadırganmaz. Ancak sanatçı, naif sanatçılar arasında yer bulamayacak kadar “profesyonel bir yaşam”a sahiptir. Eserlerinde birtakım naif etkilerin bulunması; çağdaş resmin beklentilerinden ziyade içinden geldiği gibi resmetmesi ve çocuksu yanları bulunan resimler üretmesiyle bağlantılı, kabul gören bir eleştiridir. Ancak naif ressam yakıştırmaları mimarlık eğitimi alan ve sonrasında resim alanında- diğer alanlarda kendini geliştiren böylesine farklı üsluplu bir sanatçı için tam olarak uygun düşmez. Eğitim kurumlarının yanı sıra kendi kendilerini geliştiren sanatçıları da kapsayan yorumunda Sezer Tansuğ şöyle der:

Resmi bir sanat kurumunda, eğitim görmüş ya da görmemiş sanatçılar, önceleri resmi atölye hocalarının tekelinde bulunan üslup etkinliğini, serbest ve duyarlı biçim çabalarının özgünlüğü ile ele geçirmiş ve ülkenin önemli sanatçıları arasında ön sırayı onlar almışlardır. Üslup savaşlarını yurt içi ve yurt dışında da sürdürmüş olan bu dönem sanatçıları arasında başta gelen önemli isimleri Orhan Peker, Cihat Burak, Ömer Uluç ve Yüksel Arslan oluşturmaktadır. Bu sanatçı isimlerini izleyen diğerleri, Neşet Günal, Adnan Varınca, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Adnan Çoker ve Sarkistir. Bu isimler arasında resmi atölye ustası durumunda bulunan sanatçıların yer alması, kendilerini kurum çevresi dışında ve unvanlarına sığınmadan kanıtlamış olmalarının bir sonucudur (Tansuğ, 1995, s.7).

“Naif resim, bir akım, bir okul değil, bir mizaç resmidir. Bir ruh halinin, saf dediğimiz bir kişiliğin, yalansız dolansız sanat alanında, kendi dünyasını ortaya koymasındır.” (Burak, 2009, s.8) Burak’ın “Cardonlar” adlı öykü kitabının önsözünde Ferit Edgü, sanatçının resimlerinin naif sıfatıyla nitelenmesine pek karşı çıkmadığını

(belki de önemsemediğini), iş-sanat yaşamını ve başarılarını anlatarak naiflik konusunu açıklığa kavuşturur. “Cihat Burak’ın kendisi naif olmadığı gibi resmi de naif değildi. Öyküleri, yazıları da. Bunun için onun “profesyonel yaşamına” bir göz atmak yeter.” (Burak, 2009, s.8) Cihat Burak ise samimi dili ve geniş mizah duygusuyla konuya şöyle yaklaşır: “Naif olduğuma pek kani değilim. Ama söylentiler pek de fena olmadı. Yugoslavya’ya naiflerle birlikte resim yapmaya çağıldım, epeyce bir süre de kaldım.” (Çalikoğlu, 2007, s.42) (Sanatçının hiciv ve mizahı yaşantısında da, ürettiği eserlerinde de barındırdığı bir önceki bölümde ele alınmıştı.)

Burak’ın çok yönlü bir sanatçı olduğu, geçmişinden ve asıl alanı olan mimarlıktan farklı olarak birçok sanatsal-düşünsel alandan beslendiği açıktır:

Tarih bilgisi, ilgisi ve derinlemesine okumuşluğu, mimarlık eğitimi ve bu donanımıyla Osmanlı Türk toplumunun gerek mekansal gerekse sosyal özelliklerini kavrayışı- hissedışı, hem Osmanlı hem Türk hem de batılı olarak düşünebilmesi sayesinde kendi yaşam serüveni ile paralel olarak Cumhuriyet dönemi Türk insanının yaşamı tüm çevre ve yönleri ile onun yapıtlarında duyarlı ve gerçekçi bir dille kimlik kazanmıştır (Gürel, 1992, s.21).

Cihat Burak, Sezer Tansuğ’la gerçekleştirdiği röportajda tarihi, geleneksel kültürü, mistisizmi, tasavvufu ve müziği önemsedini belirtir. Tansuğ, müzik konusu açılınca kulak tecrübeniz meyhanelerdeki çingene saz takımlarından ibaret mi diye sormuş, Burak da “o çalgıcılar resimlerimin konusudur” demiştir. Aynı şekilde tarih ve geleneksel kültür de sanatçının esin kaynaklarıdır: Resimlerinin minyatür etkili olması daha evvel sözü edildiği gibi zamanlararası bir akrabalık ilişkisi kurduğu Mehmet Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh, Evliya Çelebi gibi sanatçılardan etkilenmesine ve kendi içsel dünyasına bağlanabilir.

Matrakçı Nasuh (Nasuhüs’ü Silahi), geçmişe dair detaylı bilgiler içeren çizimleriyle, hat, geometri, tarih ve silahşörlük alanlarına katkılarıyla bilinen, 16. yüzyılda yaşamış, çok yönlü bir kişiliktir. Matrakçı Nasuh'un çizimleri, hem minyatür hem de harita etkisindedir; yani “yeni bir tür harita anlayışı” sonucu oluşmuştur (Tükel, 2005, s.40). Matrakçı Nasuh, daha 16. yüzyılda sanatçı Cihat Burak gibi, çizimlerinde kent mimarisini ve fantastik öğeleri, kendine has perspektif anlayışı ve resim dili ile konumlandırmıştır. Siyah Kalem ise, 15. yüzyılda yaşadığı düşünülen, hakkında detaylı bilgi bulunmayan bir ressamdır. Siyah Kalem’in Topkapı Sarayı albümleri vasıtasıyla erişilen eserleri, 2000’li yıllara dek, sanat eleştirmenlerini şaşırtan gizemini korur. Sanatçı, fantastik kurguları ve ilginç biçimbozmaları ile, bazı düş ürünlerini, doğaüstü

varlıkları, anonimleşmiş hikayeleri ustaca günümüze aktarmıştır. Cihat Burak'ın da biçimbozma yoluyla ve fantastik konular üzerinden eserler verdiğini bilmekteyiz. Buradan, Cihat Burak, yazar Evliya Çelebi'yle, Matrakçı Nasuh ve Siyahkalem'le uyuşan bir sanat yaklaşımına sahiptir diyebiliriz: sözü edilen tüm sanatçılar üslup açısından bir nevi öncüdür ve sanatçılar, bir yandan kendi düş dünyalarını paylaşırken, bir yandan da yaşanan dünyanın konu edilmesi ile geleceğe bilgi aktarımını sağlamışlardır.

Resim 19- Mehmet Siyahkalem, 15. yüzyıl



(Turkish Arts, Pictures From The Steppes, Afiş Serisi)

Resim 20- Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil, 16. yüzyıl



(Tükel, 2005, s.129)

Cihat Burak'ın, Samih Rifat'ın yönettiği “Simurg: Gerçeğin Peşinde Otuz Yolcu” adlı belgeseldeki, “bence Evliya Çelebi, tarihteki ilk gerçeküstücüdür” nitelenmesi de, kendisini Çelebi ile yakın hissetmesinin açıklaması olabilir. Burak, “Siyah Kalem, Matrakçı Nasuh, Evliya Çelebi gibi, sadece kendisi olduğu halde kalabalığın dış sesine bürünür, bazen kamusal bir vicdan olur, bazen de gözümüzün önünde olanı başka bir dille söylediği için şaşırtıcı bir gerçekliğin sözcülüğünü üstlenir” (Çalikoğlu, 2007, s.12, 42). Hiciv, cümbüş ve sahneleme duygusu, daha çocuk yaşta karşısından ayrılmadığı Karagöz satıcısı vitrinine kadar bağlantılabilen Burak'ın, eğlenceli ve ironik eserlerinin yanında, ölüm temasını işlediği, mezar taşları, “Şairin Ölümü (1967)”, “Kanaryam Güzel Kuşum Ben Sana Vurulmuşum (1971)” gibi eserleri de bulunur. Sanatçı, Nazım Hikmet'in ölümü gibi güncel bir konuya da, kanaryasının ölümü gibi içsel bir konuya da duyarsız kalamamıştır. Sanatçının çok yönlü tavrı, öncelikle kendisiyle barışık olmasının, daha sonra “içinde yetiştiği kültür coğrafyasını yeterli ölçüde tanıyıp özümseme şansını bulmuş olmasının güvencesiyle, Mozart'tan Nazım Hikmet'e, Köroğlu'ndan Lautrec'e kadar yerli ya da yabancı her konuyu dilediği gibi resme taşıyarak, hiç fire vermeden işleyebilme olanağı tanımıştır” (ERGÜVEN, 2007, s.21).

Çağdaş Türk sanatçılarından Hakan Gürsoytrak (1963), üslup farklılıkları olmakla birlikte, mecazlı, eleştirel yaklaşımları ve eserlerindeki konu zenginliği ile, sanatçı Cihat Burak'la ilişkilendirilebilir bir sanat çizgisine sahiptir.

Resim 21- Hakan Gürsoytrak, SSK'da
23 Nisan, TUYB, 107x137 cm, 1999



(Evin Sanat Galerisi, 2006, s.1)

Resim 22- Hakan Gürsoytrak, Saadet
Kart, TUYB, 75x91 cm, 2006



(Evin Sanat Galerisi, 2006, s.17)

Hakan Gürsoytrak, akademisyenliğinin yanında, dahil olduğu Hafriyat Grubu ile de sanat alanında etkin rol oynar. Sanatçının resimlerini üretme süreçlerine dair kaynak oluşturan katalog metinlerinden birisinde Gürsoytrak, sanatın sanattan mı doğadan mı edinildiği meselesine, “kentli bir yaşamın imalatı olan Kültür Doğası”ndan şeklinde yaklaşmıştır: Reklam ve tanıtım amaçlı bilgi veren bir sürü görsel işaret, tabelalar, bilgisayarlar, gazeteler, televizyonlar ve daha birçok “Kültür Doğası” ürünü.

Aklın işareti kurgu, yamuk bir mimariden esinlenebilir. Mekan yanılsaması, biçim dili, ikonografik anlatım için terk edilebilir. İfade tek bir manaya adanmış düşüncelerden değil, ironi gibi düalizmlerden beslenmektedir. İroni de bu düşüncelerden biridir. Fotografik bellek, sinematografik düşünce ile de bağlantı kurdurur, çizgi roman ve karikatürle de. Çok odaklı bir çizgisel perspektif ve mekan anlayışı, düşüncedeki çok merkezliliği de düşler. Manadakini de. (Gürsoytrak, 2006, s.2).

Resim 23- Hakan Gürsoytrak, Madımak, TUYB, 146x192 cm, 1997



(Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi, 1997, s.33)

Sanatçı Cihat Burak ve eserleri hakkında genel bilgilerin sunulduğu bu bölümün ardından, sanatçının belirlenmiş resim ve seramik eserlerinin göstergebilimsel yollu bir değerlendirmesi yapılacaktır.

2.2.3 Eserlerin Göstergebilimsel Açından Değerlendirilmesi

Bu bölümde, sanatçı Cihat Burak'ın belirli resim ve seramikleri, göstergebilimsel yolla incelenmeye çalışılmıştır. Göstergebilim; Cihat Burak'ın eserlerini oluştururken neyi, niçin yaptığını (ya da yapmadığını) bulmaya çalışmanın ve sonuçta da dile getirilmek istenen düşünceye ulaşmanın yöntemi olacaktır. Paul Klee, sanat eseri değerlendirmesi için, “bizler, başkasının yapıtını yaratırken izlediği yolları inceleriz (...) bu tür alıştırmalar sayesinde yapıtın sonucuna sessizce yaklaşarak, en önde duranı hızlıca alıp kaçırmaktan kendimizi sakınabiliriz” demiştir. (Klee, 2010, s.47) Göstergebilimsel incelemede, “en önde duran anlam”dan ziyade birimlerin bağlantılarından yola çıkarak anlamlar evreni yaratılır ve “yapıtın sonucu”na bu şekilde ulaşılır.

Ayrıca değerlendirme süresince araştırmanın göstergebilim bölümünde yer alan ifadeler, yani göstergebilimin olanak ve yöntemleri göz önünde bulundurulmuş, ancak bu kavramlar sanatın çok anlamlılığı ve çok eklemliliği sebebiyle sanat alanına birebir aktarmayla uygulanamadığından, daha bütünsel bir dil geliştirilmiştir. Çalışmanın daha önceki bölümlerinde yer alan göstergebilim örneklerinden de anlaşılacak bu bütünsel dil ve dil- görsel sanat eseri arasındaki göstergebilimsel yaklaşım farklılıkları Ferhat Özgür'de, şu şekilde ifade bulur: “Dilde gösterge olarak sözcükler bir araya geldiklerinde belli bir anlam yaratırlar ama resimde özerk-resimsel olurlar ve bir anlama her zaman mutlak olarak bağımlı olma koşulları yoktur.” Sanatçıya göre resim, “kendine özgü bir keyfilik içindedir” (Özgür, 1997, s.25). Eserin kendine özgü keyfilliğini sanatın subjektif olmasına ve anlamlama sürecine bağlayabiliriz. Ayrıca araştırmada Ferhat Özgür, göstergebilim yoluyla yapılan resim incelemeleri için, dilin çift eklemliliğine karşı “çok eklemli olan” resimleri incelemenin, resimsel açılımlar üzerinden gerçekleştirilebileceğini belirtir.

Çok eklemli olan bir şey, araştırmanın yönü doğrultusunda ifade edilirse sanat eserleri, anlam katmanları içerir. Göstergebilim, eserin (görüntünün) yani bu anlamlı bütünün biçimsel ve anlamsal katmanlarını ortaya çıkaracaksa, bunu dizgeleştirmeye sunmayı amaçlar. “Açıkçası anlamları değil, anlamın eklemli biçimini araştırır, anlam üretiminin süreçlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu nedenle de, içeriğin biçimine yönelik içkin ve yapısal bir anlamlama kuramıdır” göstergebilim. (Rifat, 1982, s.16)

Resim 24- Cihat Burak, Edip Cansever Portresi



(<http://www.dergisanat.com/wordpress/edip-cansever-portreleri-201010.html> 10.03.2011)

Resimde yakın arkadaşı şair Edip Cansever’i resmeden Cihat Burak’ın, diğer eserlerinde olduğu gibi burada da anlamlar evreniyle yaşadığı, çok yönlü bir serüveni vardır. Bilinen yollardan değil de, bilinen, görünen yolların dışına çıkan sanat yapıtlarının, çok yönlü serüvenlerdeki anlamların yolu, “çizgisel, doğrusal bir yol değildir. Bütün yönlere açılabilen bir ilişkiler ağıdır, bütün yönlere esneyebilen bir dokudur, anlam evreni.”(Rifat, 2007, s.15) Anlama ulaşmak için öncelikle, resmin çerçevesi içindeki formların (her türlü figür, nesne ve biçimler) ve renklerin birincil anlamlarından yola çıkılmalı, ardından bağlantı ve zıtlıklar sonucu oluşan göstergeler incelenmelidir.

Edip Cansever’in evinde bulunan resim hakkında, sanatçının imzasını taşıması ve yağlıboya tekniğinde olmasının dışında niceliksel olarak çok şey bilinmemektedir. Eser, (niteliksel olarak) elde olan kompozisyon unsurları, konu, Edip Cansever hakkında genel bilgiler ve Cihat Burak’ın genel olarak resimlerine yaklaşımı ışığında incelenmeye çalışılmıştır.

Eserde 7 ana form bulunur. Oturan bir figür (E. Cansever), kedi figürü, yarı dolu bir bardak, oyuncak tren, ay, içerisinde çiçekler taşan bir balkon saksısı ve balkon korkuluğu bulunur.

Genel olarak mavi renginin soğuk ton değerleriyle oluşturulmuş resim, mavi tonlarını destekleyen kahverengi renginin tonlarıyla ve az alanda yer bulmuş canlı renklerle tamamlanmıştır. Resimde daha çok donuk, sakin tonlar söz konusudur.

Resimde formlar sistematik şekilde sıralanmış gibidir. Sol üst köşedeki leke bu dengeyi bozar ancak onun olmadığı düşünülürse, diğer formlar dengelidir ve bir yay çizer. Oyuncak tren ve kedi sola dönük, kişi ise sağa dönük resmedilmiştir, kişi ve önündeki bardak kompozisyonun dışına taşarken sol tarafta resmi sakinleştiren bir boşluk bulunur. Kompozisyona bütün olarak bakıldığında, geri planda kalan saksıdan çıkan çiçekler insan ve kedi figürünü biçimsel açıdan birbirine bağlamış gibidir. Bunun yanında saksı harici formların sıralı fakat ayrı durdukları kompozisyonda, özellikle mavi rengin tonlarının ve benzer dokuların hemen her alana yayılması, resimde bütünlük oluşturur.

Gösteren, gösterilen ve bununla beraber izleyicinin verdiği anlama yani anlamlandırmaya ulaşmak için, yani anlamları ve ekleniş süreçlerini inceleyebilmek için, yukarıda bahsedilen kompozisyon unsurlarını daha detaylı ele alalım:

Edip Cansever’i temsil eden insan figürü ve kedi, resimde geniş alan kaplamaları ve koyu renklere bezenmeleri sonucu, öne çıkan birimler olmuştur. Figür sanatçı Edip Cansever’i temsil eden bir görüntüsel göstergedir, ancak düşünen, yorgun, resmin çerçevesinden çıkmak ister gibi resmedilmiş hali ona sembolik anlamlar yükler. Edip Cansever hakkında edinilecek bazı bilgiler, “umutsuz olsa da bir şeyler üzerine düşünen” göstergesinin ortaya çıkmasını kolaylaştırır: Cihat Burak’ın yakın arkadaşı olan Cansever, şiirin toplumsal bir görevi olması gerektiğini savunur. Şiirlerinde somutlama kaygısına rağmen bazı benzetmelere yer verir, bunun yanında, insanı, insan sorunlarını evrensel bir yapıda ele alarak anlatmak ister (Kara, 2007, s.20). Topluma olduğu kadar kendi yaşama alanı ve düşünce yapısına da önem veren şair, gerçek hayatta da sürekli düşünme halindedir ve şiirlerinde bir nevi kendisi konuşur. Cezmi Ersöz ve Ahmet Oktay’a göre Edip Cansever’in şiirlerine konu ettiği olaylar ve tipler gerçek hayattan farklıdır: “öncelikle duyarlı, yetkin bir gözlem gücüne sahip, kendilerinin ruhsal analizini titizlikle gerçekleştiren, dahası, bilgili ve kültürlü” kişilerin yer aldığı şiirleri,

Cansever'in kafasında çizdiği toplum olgusunu, kendi düşünce katlarını iletmek için araçtır (Ersöz, 2007). Kısacası Cansever'in hayata karşı genel yaklaşımı kendini, toplumu ve yaşantıları düşünme üzerine temellenir; kaygılı bir şekilde düşünürken resmedilmesi bundandır.

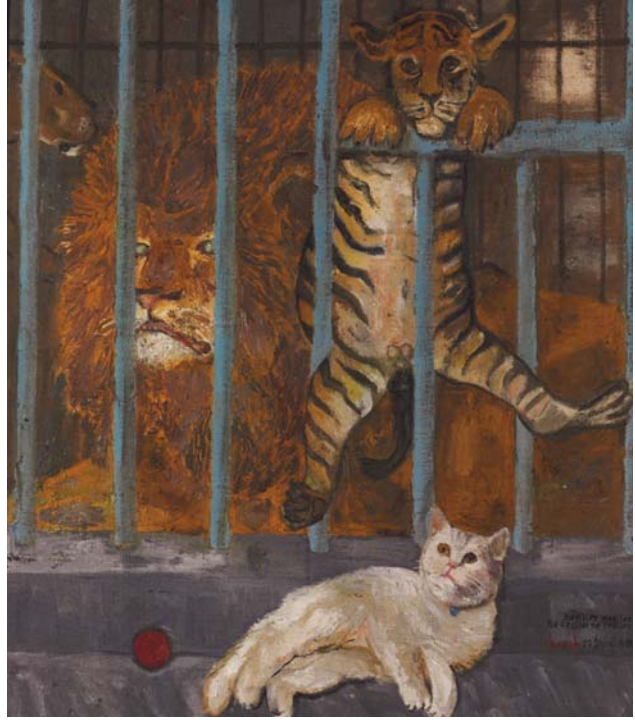
Resim bir bütün olarak da, sakinlik hissi veren kurgusu ve zaman (ay formundan akşam ya da gece olduğunu bellidir) göstergesiyle “düşünme eylemi”ne yönlendirir. Zaman göstergesi denmesinin sebebi sol üst köşedeki lekenin, ayı gösterilen yapmış olmasıdır. Ancak daha çok bir düşsel gönderge oluşmuştur çünkü ay, gerçek hayattaki renk ve biçiminden soyutlanmıştır. Renginin koyuluğu sadece resimsel kaygılardan mıdır (diğer formlarla renk uyumu, biçim ve rengin geri planda bırakılmak istenmesi gibi), “yoksa artık ışık vermeyen bir ay” gibi bir ifade mi barındırır? Aslında geçmişten günümüze “güneş” ve “ay”, tapınılmış doğal güçler olmuştur ve bu semboller daha çok uhrevi alemle ilişkilendirilmiştir. (Bayrak, 2010) Ancak bu ifade, ele alınan şairin yapısıyla ve resimde bulunan içki bardağıyla ters düşen bir ifadedir. Ayın tersi güneş ise “canlılık, tutku ve gençliği” simgeler. (Bayrak, 2010) Anlamsal açıdan tersi düşünüldüğünde ay; güneşin batışını, canlılığın yerini sakinliğe bırakışını ve yorgunluğu simgeler. Resmedilen figür izleyende aynı anda iki his uyandırır: yorulmuş-düşünen. Biraz da tezatlık barındıran bu hislerden ikisi de resmedilen ayda, “bir müddet ışık vermeme” gibi bir göndermeye sahip olur.

Resmin fonunu oluşturan ve her forma birçok tonu ile serpiştirilmiş mavi rengi, ay formunun “geceye” yaptığı göndermeye katkı sağlar. Genel açıdan ele alınırsa ay ve mavi “gösteren” konumundadır, “gösterilen” ise gecedir. Mavi renk tonlarının bu denli ağırlığı da izleyici üzerinde psikolojik bir etki oluşturur. Mavinin derinliğinde daima ciddiyet aranır, düzenin, ruhsallığın, adaletin ve gerçeğin rengi olan mavi, mekana psikolojik bir soğukluk da getirir. (Ersoy, 2007) Mavi, bilgelik, sonsuzluk, sakinlik, huzur gibi olumlu soyut çağrışımların yanında, ton değerlerine göre soğukluk, yalnızlık gibi olumsuz çağrışımlara da neden olabilir. Bu etkiler devreye girerse, yani izlenen-izleyici arasında farklı bir bağ kurulabilirse mavi farklı gösterilenler üretir. Bu resimde “mavi” göstereni ile daha çok sakinlik, soğukluk, yalnızlık ve keder gibi soyut çağrışımlar oluşur.

Resim 25- C. Burak, Kediler Mediler Ne Dediler Ne Yediler, TUYB, 82,5x95 cm,1988

Kompozisyonun genelinde biçimbozma yoluna gidilmiştir, ancak özellikle figürün ellerindeki fazlaca deformasyon, ellerine dikkat çekmek için yapılmış olabilir. Çünkü şairin başı ve hemen altındaki elleri, onun tüm şiirlerini yazdığı yegane araçlarıdır.

Kedi figürü ise, öncelikle Cihat Burak'ın ve Edip Cansever'in kedi sevgilerinin “gösteren”i kabul edilebilir (Edip Cansever şiirlerinde kedilere yer verir, ancak bu konuda özel yaşamıyla ilgili net bir ifade bulunamamıştır).



(Sanat Dünyamız Dergisi, 106. Sayı, Çalkoğlu, s.24)

Cihat Burak birçok resminde kedi figürünü ele almıştır ve bundan dolayı kedi göstergesi, Burak'ın resimlerinde kullandığı kendine özgü bir unsur olarak ele alınabileceği gibi, Cansever'e özel sembolik bir anlam da barındırabilir. Resimde “kedi” çift yönlü sembolik ifadeler içerir. İki açıdan yaklaşılmasının sebebiyse bir resmin, özellikle portre çalışmalarının, betimlenen kişi kadar betimleyen sanatçı hakkında da ipucu içermesidir. Sanatçının konu hakkındaki hisleri devreye girerse, göstergeler resmi gerçekleştirenin kendi yaşantısına özgü de olabilir. Bu anlam ikiliğini ortadan kaldırmak için resmin diğer birimleri ve bağlantılar devreye girmelidir: Balkon saksısından taşan çiçekler, kedi ve insan figürünü (ve oluşturduğu yay ile dolaylı yoldan kompozisyondaki diğer birimleri) biçimsel açıdan birleştiren bir göstergedir denmiştir. Anlamsal açıdan yaklaşıldığında “balkon saksısı ve içinden taşan çiçek” metaforları kökün, “kök” ise canlılığın, sağlamlığın, birlikteliğin göstergesi olur. Yani çiçeğin kökleri, şair ve kediyi biçimin ötesinde anlamsal açıdan bağlayan bir unsur olarak devreye girer. Çiçek kökleri, şair ve kedinin arasındaki duygusal bağı vurgular ve yukarıdaki “kedi figürü ise, şairin kedi sevgisinin gösterenidir” önermesi, Cihat

Burak'ın kedi figürünü “içsel isteği doğrultusunda kullanmış olabileceği” fikrinin önüne geçer.

Şairin balkonda, açık mekanda ve doğaya ait biçimlerle resmedilmesi “insan” ve “doğa”ya ilgisinin gösterenidir. Cihat Burak gibi yakınları, Edip Cansever'in doğa sevgisini bilir (<http://www.dergisanat.com/wordpress/edip-cansever-portreleri201010.html> 18.06.2011). Şairin “insan”a olan ilgisi ise kendini kapalı bir mekana kapatmamış olması ve şiirlerinde yer alan toplumsal konular üzerinden açıklanabilir. Ancak açık mekan balkon demirlikleri ile çevrenmiştir. Burak anlatımlarında, süsleme unsurlarına ve bezemelere yer verir. Balkon demirlikleri ise yalnızca bir süsleme unsuru değildir; figürün konumuyla ilgili göstergelere, geçici bir “içe kapanıklığa, yalnız kalma isteğine, düşünme eylemine ya da yorgunluğa” buradan da ulaşılır. (Geçici denmiştir, çünkü şair balkon parmaklıklarının ardında ve yalnız olmasına rağmen hala açık havadadır.) Bu kapalı anlatımlı metaforlar Edip Cansever'in şiirleriyle birlikte incelenebilir: İlk dönem şiirlerindeki yaşama sevinci, 1950'lerden sonra yerini toplumsal eleştiriye dönük ve öncesine göre daha karamsar şiirlere bırakmıştır. Eserde yer alan çocuksu biçimler ilk dönem şiirlerine, eserde soğuk bir atmosfer oluşturan biçim ve renkler ise sonraki şiirlerine gönderme yapar. Hayatındaki değişikliklerle farklı yönlerde eserler üretmiş şairin şiirleri için Adnan Benk, “aynı düzeydeki iki ögeyi, sıradan nesnelere sıra dışı bir yaşantıyı, dışa dönük ile içe dönüğü birleştirmek kaygısı” olarak niteler. (Kara, 2007, s.17) Bu açıklama, ele alınan resim gibi, şairin ruh halini hissettirir: Basit yollarla da olsa karmaşık olanı ayrıştırabilmek, doğru ve bütünleşmiş olana ulaşmak.

Edip Cansever ve Burak'ın dostlukları bilinmektedir. Yarı dolu olan bardak (bir içki bardağı), Edip Cansever'in düşünen ve dertli görünümünü destekleyen bir unsur olduğu gibi Cihat Burak'la olan özel dostluklarına, uzun yıllar paylaştıkları sofralara da gönderme yapmaktadır. Metin Eloğlu, 1962 yılında yazdığı bir yazıda Cansever için, “gerçek dostluklara, ikinci içkilerine, oğluna, kuzgun kılıcına, yünlü boyun bağlarına, Chagall'a, Bach'a, Dostoyevski'ye bayılır ve bayağılıklardan nefret eder” demiştir (<http://www.dergisanat.com/wordpress/edip-cansever-portreleri-201010.html> 23.05.2011). Buradan dostları ve dostlarıyla paylaştığı sofralarının değerli olduğu anlaşılır. Aynı alıntı ile, resmin ön kısmında yer alan oyuncak trenin Cansever ve Burak için özel bir anlamının olabileceği düşüncesi belirir. Edip Cansever'in, ilginç zevklere sahip biri olduğu bilinir ve her ne kadar olgunlaşma sürecinde bir karamsarlığa

yöneldiyse de, şairin çocuksu yanları bulunur. Ancak resimde konumu gereği oyuncak, “bir kenara bırakılmışlık”, “ya da birazdan şairin dönüp alacağı” hislerine de yönlendirir; şair ve kedinin yönleri terstir, bunun küsme ya da buluşma eylemlerine dönüşmesi beklenir. Bu durumda oyuncak “gösteren”dir; öncelikle kendini temsil eden, dolaylı yoldan ise yaşama sevincini ya da uzaklaşma eylemini bir arada göstergeleştiren bir gösteren.

Resim, içerisinde yer alan unsurlar bütün olarak düşünüldüğünde, Burak’ın gözünden Cansever’in yaşamına dair detayları barındıran bir özet gibidir. Paralel düşünce ve yaşayışa, ortak zevklere ve yaşam alanlarına sahip iki insan söz konusudur, Burak elbette izleyicisinin tam olarak anlamlandıramayacağı bir takım semboller, dolaylı anlatımlar kullanmıştır. Ancak eser incelenirken dizgelerin sahip olabileceği anlamlar negatif ve pozitif yönlü olarak sunulmaya çalışılmıştır.

Her sanatçının kendine has bir “anlam evreni” ve bu evreni dile getirebildiği bir sanat yaklaşımı vardır. Cihat Burak’a ait Edip Cansever portresi eserinin incelenmesinden sonra, farklı yaklaşımları görmek adına, sanatçılar Metin Eloğlu ve Mehmet Gülerüze’e ait diğer Cansever portreleri incelenebilir:

Resim 26- Mehmet Gülerüze’e ait Edip Cansever Portresi



(<http://www.dergisanat.com/wordpress/edip-cansever-portreleri-201010.html> 10.03.2011)

Resim 27- Metin Eloğlu'na ait Edip Cansever Portresi



(<http://www.dergisanat.com/wordpress/edip-cansever-portreleri-201010.html> 10.03.2011)

Edip Cansever'i konu alan portre betimlemelerinde, Cihat Burak'ın resmine nazaran daha az elemanlı bir kurgu söz konusudur. Eserler, karakteristik özelliklerin deforme edilmesi ve boyar malzemenin kullanım şekliyle gerçekçi bir anlatımdan ziyade öznel bir anlatıma kavuşmuştur. Bu anlamda, Cihat Burak'ın eserindeki gibi dışavurumcu bir anlayış söz konusudur. Ancak, Burak'ın eserlerinde birçok birim, birçok bağlantı bulunur ve portre her ne kadar resimde fazla alana sahip olan birim olsa da, diğer birimlerin varlığından etkilenen bir birim halinde ele alınır. Mehmet Gülyüz

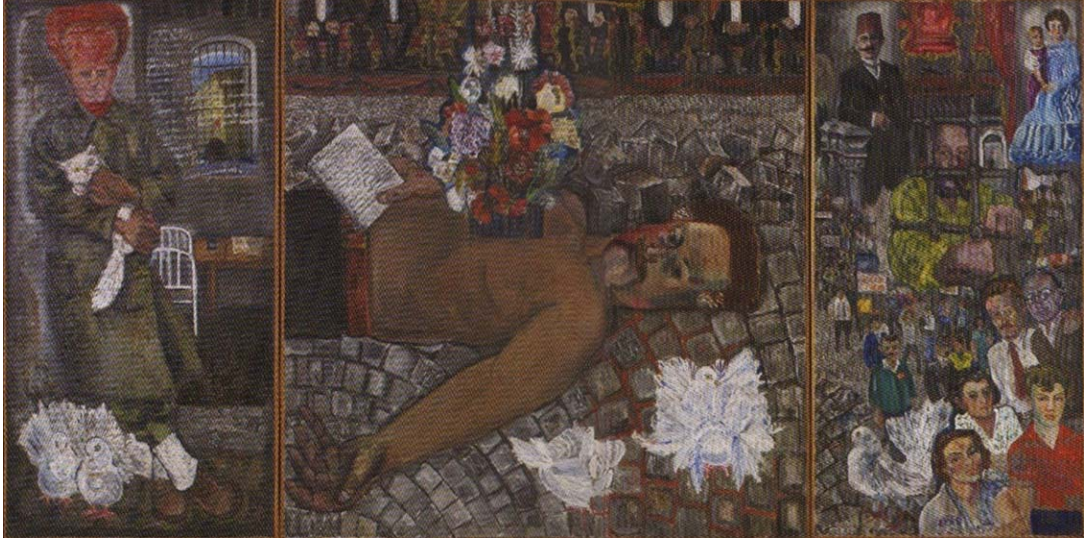
ve Metin Eloğlu'na ait eserlerde ise portre fazlaca ön plandadır; özellikle de Metin Eloğlu'na ait resimde, figür belirgin olmayan bir ortamdadır, mekan hissi yoktur. Yani resimlere bir bütün olarak bakıldığında, anlam evrenini oluşturacak birimlerin azınlıkta kaldığı görülür: İki sanatçı da daha çok soğuk mavi tonlarını kullanarak duygu yüklü ve düşünen, biraz da karamsar bir portre çizer. Ancak Mehmet Güteryüz'ün eserinde yer alan pencere formu, pencerenin dışında yer alan ve ateşi anımsatan sıcak renkler, bu renklerin figürün yüzünde yansıma şeklinde yer bulması ve figürün pencere yönüne dönük oluşu gibi gösterenler, renklerden daha öte göstergeler üretir. Gösterenler, şairin iç dünyasında (içinde resmedildiği koyu renkli alanın kendi yaşam alanı olduğu düşünülmektedir) kaygılı ve karamsar olmasına rağmen yine de dışarıya dönüklüğü ve dışarının karışıklığına, toplumdaki dengesiz düzene kayıtsız kalmayışı gibi zihinde yeni biçimler canlandırır.

Cihat Burak ise aynı konudaki resmini çeşitli formlarla (birimlerle) bağlantılamış, bu bağlantılar sonucunda izleyene farklı anlamlar iletmiştir. Ayrıca bağlantılar sonucunda Edip Cansever'in yaşantısı ve iç dünyası ile ilgili daha derin bir imge oluşturmuştur. Bu açıklamalar kıyaslama yapmak için değildir; farklı sanatçıların farklı göstergeleri aynı amaç için kullanabileceğinin ifadesidir. Göstergeler konu ve konuya dair sanatçı imgelemi sonucunda ortaya çıkar, yollar sanatçının özgün tavrını oluştur, sanatçının alıcının zihninde oluşturmak istediği imgeler ise (alıcı açısından bakıldığında) algılanabildiği kadar var olur.

“Çok katmanlı” sanat eserlerini incelemenin eserdeki gösterge dizgesinin doğru algılanması ile sağlanabileceği belirtilmiştir. Çünkü “bir göstergenin yapısı her zaman için iletme zorunda olduğu anlamın yapısıyla belirlenmektedir. Anlamdaki değişikliğin göstergeye bir etkisi, göstergedeki değişikliğin de anlama etkisi bulunur. “Bu bakımdan sanatsal bildirişimin çok katmanlı özellikte oluşu, sanatta, çeşitli göstergelere yer veren bir dizi gösterge sisteminin geliştirilmiş olmasını gerektirir”. (Kagan, 1993, s.294)

İncelenecek bir diğer eser, “Şairin Ölümü”dür. Eser 1967'de gerçekleştirilmiş, 1968 de, Nazım Hikmet Ran'ın 5. ölüm yıldönümünde (1968 olaylarının da olduğu yıl) sergilenmiştir:

Resim 28- Cihat Burak, Şairin Ölümü, Nazım Triptiği, 125x200cm, 1967



(Damran, 2008, s. 43)

Eserin gerçekleştirilmesinde, Cihat Burak'ın Nazım Hikmet ile paralel düşüncelerinin yanında, Hikmet'in uzun yıllar hapisanede kaldığı Bursa kentinde bir müddet yaşaması da etkili olabilir. Haşim Nur Gürel'e ait "Şairin Ölümü- Son 60 Yılın Eleştirisi" başlıklı yazıda yazar, Cihat Burak'ın Nazım Hikmet Ran'ı konu aldığı "Şairin Ölümü" adlı resmi için resmin düşüncesinin nasıl ortaya çıktığını belirten bir belge olmadığını belirtir:

Onun yaşamdan gerçekleştirdiği desen notlamaları veya ilgisini çeken fotoğraflardan yola çıkan yaklaşımlarının ipuçları bu resmin ana kompozisyonu için yoktur. Ressamın ilgisini çeken ve onu heyecanlandıran görsel ve düşünsel öğelerin özgün bir kompozisyon ve kurgu ile sonuçlandırılması, resmin çarpıcılığının kaynağıdır (http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm 06.06.2010).

Triptik, renk ve form açısından zengindir. Dikkati ilk çeken görsel öğeler, yazı (ressamın yazdığı şiir), çiçek motifi, tekrarlanan güvercin formları, tekrarlanan cezaevi pencereleri, orta panodaki parke taşları, (resmi kıyafetli) insanlar, karyola, yazı masası ve kedi olarak sıralanabilirler. Eserde bir renk çeşitliliğiyle karşılaşılır. Kullanılan hemen her rengin kompozisyonda tekrarı sağlanmış, renkler daha çok beyaz ile kırılmıştır.

Eser Triptik (üçleme) şeklindedir, ilk bölümdeki dikey figür ve ortadaki yatay figür birbirini karşılarken, üçüncü bölümdeki flu ve karmaşık figürler (özellikle arkadaki koyu renk figür) de dengeyi destekler.

Resim 29- “Şairin Ölümü” kesit 1

(Damran, 2008, s. 43)

Resim 30- N. Hikmet'in fotoğrafı

(http://oneersoy.blogspot.com/2008/2/ozan-nazm_08.html 30.5.2011)

Triptiğin ilk bölümü (soldaki) şairin özel hayatına adanmış gibidir: Şair; yazı, karyola, yazı masası, kağıtlar, kedi gibi şairin hayatı ile ilişkilendirilebilecek betimlemeler ve resmedilmiştir. Bu betimlemeler, şairin içerdeyken günlük hayatından, özel zevklerinden kopmadığının göstergesidir. Cihat Burak, Nazım Hikmet'in betimlenmesini, onun bir fotoğrafından yararlanarak gerçekleştirmiş, fotoğrafta açık havada yer alan Nazım Hikmet'i kendi kurguladığı bir cezaevi koğuşunda resmetmiştir.

Arka planda yer alan kahverengi saksıdaki çiçek, Nazım Hikmet'in cezaevinde yaptığı çiçek resmi gönderme yapmaktadır. Ayrıca bu tek çiçek motifi, şairin alınına resmedilen çiçeklerle ve orta panodaki görkemli çiçek patlaması ilişkilendirilebilmektedir. Sembolik açıdan açmış çiçekler, görkeminin zirvesindeki doğayı simgeler. Güzellik, gençlik ve ilkbahar olduğu kadar ruhsal mükemmellik ve huzurla da özdeşleştirilir (Bayrak, 2010). Buradan yola çıkarak, şairin büyük ve oransız resmedilmiş kafasında yer alan çiçekler, ilkbahar mevsimi gibi “yenilik ve heyecan”la dolu yazacaklarıyla, düşünceleriyle ilişkilendirilebilir. Alın yazısı veya kader olgusunu

da akla getiren, kompozisyonun tümünü bağlayan soyutlanmış küçük çiçek motifi ise, simgesel bir kilit motif gibi resmedilmiştir: bir sürü çiçeğe tohum veren bir çiçektir (...)”(http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm 06.06.2010). Bu küçük, tek ve canlı çiçek, “içerde”ki canlılığın göstergesidir. Şairin ölmeyen evvelki düşüncelerine de (kafasında yer alan çiçekler şairin düşüncelerini temsil eder), öldükten sonraki etkilerine de (ikinci bölümde gövdesinden beslenerek yeşermeye devam eden çiçek göstereni bulunur ve bu betimleme şairin düşüncelerini gelecek kuşaklara aktaracağına göstergesidir) “tohum verir”, kaynaklık eder.

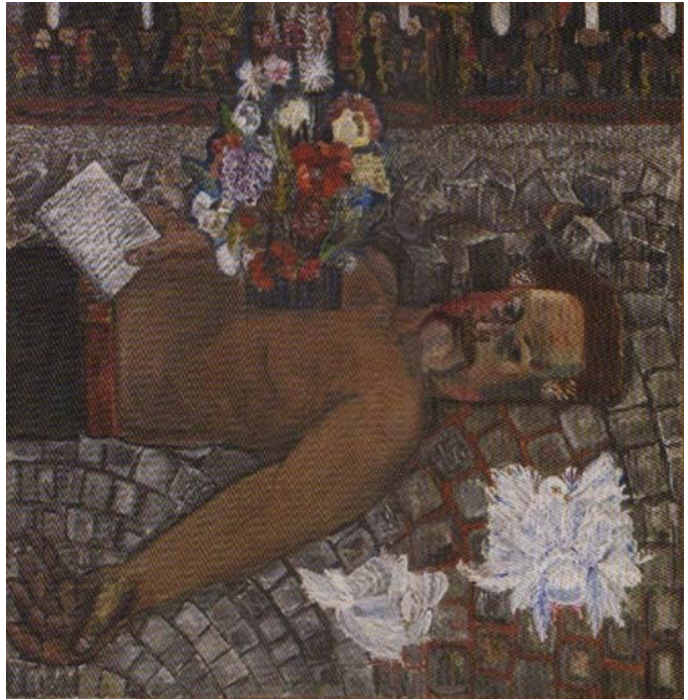
Nazım Hikmet’in, “Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları”nda yazdığı şiir de Burak’ın resminin bu bölümünde yer alır:

“(…)Bu anda ne düşmek dalgalara,
bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım.
Toprak, güneş ve ben...

Bahtiyarım..." şeklinde biten şiir, Nazım Hikmet’in cezaevindeki ruh haline gönderme yapmaktadır. Şair, Bursa ve Çankırı cezaevlerinde bulunmuş ve bu tutsaklık günlerinde dahi şiirlerindeki heyecanı korumuş bir sanatçısıdır.

Triptiğin üç bölümünde de güvercin figürü göstergedir: Nazım Hikmet’in yanında ve insanların arasında resmedilen güvercin simgesi ön plandadır. Güvercin; özgürlük ve barış ruhunu, “bereket, saflık ve iyi niyet”in evrensel bir sembolüdür (Ersoy, 2007). Aynı zamanda sol düşünceyi temsil eden bir göstergedir. Güvercinler, Nazım Hikmet’in siyasi düşüncesi hakkında fikir vermekle birlikte, “iyi niyet ve barış” anlamlarıyla, şairin yanlış anlaşıldığını ima etmek ister gibidir.

Resim 31- “Şairin Ölümü” kesit 2



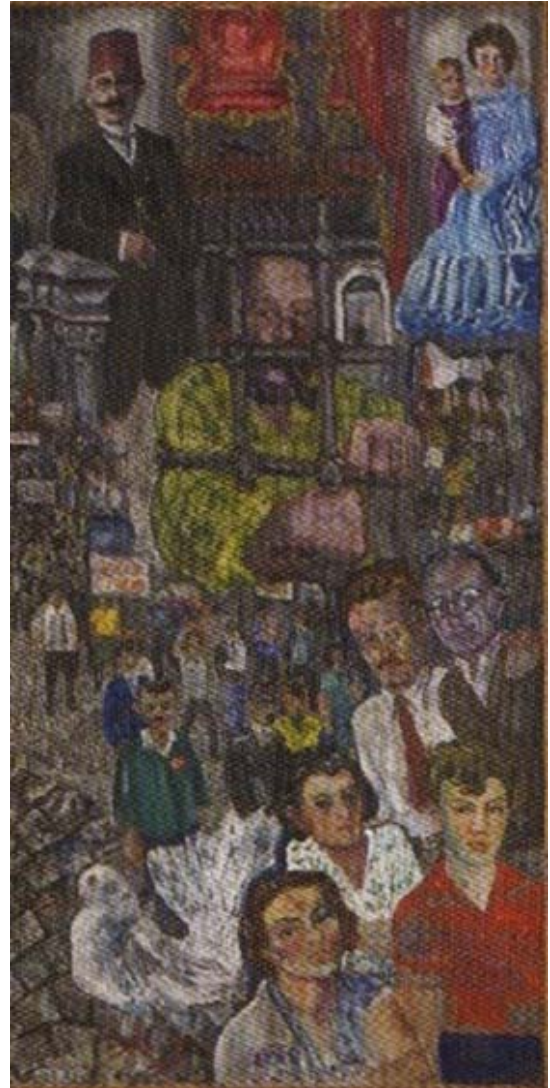
(Damran, 2008, s. 43)

İkinci bölümde Cihat Burak'ın gerçeküstücü ve dışavurumcu tavrı yoğun olarak hissedilir. Nazım Hikmet, elinde şiirlerini temsil ettiği düşünülen bir kağıtla, göğsünde koca bir çiçekle, ağızındaki kanıyla, gözleri açık, yatmaktadır. Etrafında yer alan kaldırım taşları farklılık gösterir. Kanının aralıklarını doldurduğu taşlar sistematik ve normalken, arkasında kalan taşlar yerinden oynamıştır. Bu birimler, şairin ölümü sonrasında toplumda var olacak tepkileri simgeler gibidir. Bunu yanında arkada yer alan kaldırım taşları, eski bir mezarın karakterize edilmiş görüntüsüdür ve bu anlamıyla ölüme gönderme yapar. Figürün yüzüne yayılmış kan ve duruşu da ölümünü hatırlatır; ancak gözlerindeki canlı ifadesi, göğsünden çıkan, köklerini göğsünden alan çiçekler ve elinin yukarıda oluşu yaşamın göstergesidir.

Orta triptikteki figür, resmin geneline göre devasa resmedilmiştir. Cihat Burak, devasa resmedişle ve sözü edilen metaforlarla birlikte şairin büyüklüğüne ve ölümsüzlüğüne gönderme yapmıştır denebilir. Özetle, triptiğin orta bölümü, yaşam ve ölüm tezatlığında gidip gelmiş, aralarındaki bağlantıdan yola çıkarak şair Nazım Hikmet'in ölümsüzlüğüne gönderme yapmıştır.

Triptiğin sağında yer alan 3. bölümde diğer bölümlere göre daha fazla birim bulunur: Kalabalık, güvercinler, hapisane demirlikleri ve ardındaki figür, anne- oğul betimlemesi, Osmanlı kıyafetiyle bir başka figür, kırmızı koltuk, sol bölümde yer alan çiçek motifinin tekrarı öne çıkan birimlerdir. Ön planda yer alan kalabalık Nazım Hikmet'i izler, savunur gibidir: Ellerinde pankartlar bulunur ve şair ile aynı mekanda resmedilmişlerdir (Kalabalığın yer alan figürlerden biri, şairin kendisine benzer).

Resim 32- “Şairin Ölümü” kesit 3



(Damran, 2008, s. 43)

Mekanda bulunan güvercinler de, kalabalığın onun düşünce yapısında bir kitle olduğunu, onu izlediğini gösterebilir. Nazım Hikmet betimlemesinin hemen yanına resmedilen ve Cihat Burak'a benzeyen figür, Cihat Burak ve şair'in yakınlıklarına gönderme yapar. Kalabalık kitlenin arkasına resmedilen Osmanlı görünüşlü figür ise kitleye tezat düşünce sistemini temsil eder: Çünkü figür sıradan bir görüntüde değildir, geçmişten gelmiş gibidir. Yani "eski kafalı, muhafazakar" deyimlerini hatırlatır. Bu sembolik anlamları destekleyen bir başka gösterge daha bulunur: Figürün hemen yanında resmedilen kırmızı koltuk, o günkü siyasi tutumu yansıtır ve "koltuk sevdası" deyimine gönderme yapar. Koltuğun hapisane demirlerinin üstünde, hatta tüm birimlerin üstünde yer alması da ön planda resmedilmiş kitleye tezat düşünce sisteminin baskın olduğunu göstergesidir. Tekrar eden çiçek motifi ise "yaşamın, canlılığın" hala sürdüğünü gösterir. Ancak hala parmaklıkların arasında yer alır. Bu ifade, sistemin fikir özgürlüklerine, özgürleşme eğilimlerine olan tutumunu yansıtır: Sonuçta Nazım Hikmet, kendini tam olarak ifade edemeden, yine de bırakabildiği kadar "çiçek tohumu", düşünce bırakmış bir sanatçıdır.

Ayrıca resmin bölümlerine bütün olarak bakıldığına soldaki bölüm "içerisi", sağdaki bölüm "içerinin dışarıdan nasıl görüldüğü" ya da "dışarı" gibidir. İkinci bölümde ise şairin devasa bir heykel gibi resmedilişi, resmin birinci ve üçüncü bölümden, belki de her şeyden bağımsız olan, hür, olmaya da devam edecek biri olduğuna gönderme yapmıştır.

Özgür Uçkan, "Şairi renklerle okumak" adlı yazısında "Ne Cihat Burak ne de "Şairin Ölümü" "tarihe ait" olmayacaktır. Tarihe geçmekte ve oradan bize çıkagelmektedir. İşte bu yüzden Cihat Burak'ın sanatı işlevseldir" (2008, s.4) diyerek, eserin her zaman güncelliğini koruduğunu ve eser sayesinde tarihe tanıklık ettiğimizi dile getirmektedir. Eser, işlevsel olduğu kadar duygusaldır da. "Duyuların gücüyle donanmıştır. Zaman, sürenin kesintisiz akışında yoğunlaşarak üst üste binmiştir. Bu resim, yapısı itibarıyla "anakronik"tir. Hem 1938'de, hem 1968'de, hem de 2008'de "geçer". Çünkü bir "ara-zaman"da akmaktadır." (2008, s.4) Sanatın işlevsel ya da toplumsal olması gerektiğini düşünenler, sanat sadece var olanı betimlemeyle kalmamalı, bize hayatı göstermeli, kışkırtmalıdır diyebilir. Burak, tanık olma-tanık etme konusunda oldukça başarılıdır.

Tecrit edilmiş tek kişi" ve "Toplumu, ailesi, sevgilisi ile birliktelik" ikileminin de duyumsandığı, "Şair'in ölümü" ile Cihat Burak'ın; mekansal, duygusal ve politik olarak otuz yıl sonra ortak

duygular ve kesişmeler de hissettiği Nazım Hikmet'i anmak, düşünce özgürlüğü konusunda çarpıcı bir iletiyi topluma yöneltmek ve de bu arada da "kendini sanatıyla varetmek" istediği söylenebilir. (http://www.sanalmuze.org/arastirarakogrenmek/sanat_yapiti_1.htm 06.06.2010)

34. Devlet Sergisi'nde “Eylemlerimiz” (1971) adlı eseriyle başarı ödülü alan sanatçı Cihat Burak, bu eserde toplumsal gerçekçi yöndeki kalabalık kompozisyonunu, kompozisyonda yer alan zıtlıklar ve bütünleyiciler ile oluşturmuş, çok katmanlı bir anlatım elde etmiştir. Yani birçok resminde yer edinen halk konusunu, burada da dolaylı anlatımları ve hicviyle işler:

Resim 33- Cihat Burak, Eylemlerimiz, TUYB, 140x140 cm.
Ankara Resim ve Heykel Müzesi, 1971



(<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0802.asp> 25.05.2011)

Kaya Özsezgin, Cihat Burak'ın kaynağı çevresi ve halk olan resimleri için kısaca "halk resimleri" demiş, bu tarzın kişileri halk tasvirinin kökeninde saklı olan "geleneksel duyuş ve algılayış biçimleri" yönlendirebileceğini belirtmiştir.

Cihat Burak eğitim-öğretimini bir yana bırakarak, "işe bir halk sanatçısının saf gözleriyle yaklaşmak ister. Onun amacı, hepimizin içinde yaşadığı çelişkileri, bir halk adamının yorum ve yargı düzenleri açısından ortaya sermek, bize bizim gözümüzle göremediğimiz ya da görmek istemediğimiz gerçeklikleri bir bir anlatmaktır." (<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0802.asp> 17 05 2011)

1971 tarihli "Eylemlerimiz" resmi bir gazino atmosferini konu alır. Haşim Nur Gürel bir yazısında Burak'ın resmini, Zeki Müren'in İzmir Fuarı'ndaki "Romalı Araba Yarışması" mizanseninden esinlenerek yaptığını belirtir ve resmi "ressamın belli bir kesimin eğlence anlayışına yönelik hicvi" şeklinde niteler (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=791> 24.05.2011).

Resmin ön planında (sarı çizginin alt kısmı) sekiz adet ana figür ve kompozisyonu tamamlayıcı figürler bulunur. Şatafatlı bir mekanda resmedilen figürlere, mor elbiseli sarışın şarkıcı figürü, pasta, üzeri yiyecek ve içeceklerle dolu bir masa, müzisyenler, (revü kızı olduğu düşünülen) bir çıplak kadın figürü, at ve at arabası gibi biçimler eşlik eder.

Cihat Burak genel olarak, canlı ve çok renkli eserler üretmiştir. Bu resminde de çok renklilik söz konusudur. Ancak birinci plandaki renkler daha canlı ve nettir; resmin üst kısmındaysa (farklı anlamlara sahip nesnelere bütünleştirilmeye çalışılması sebebiyle ve alanı ikinci plana atmak isteyerek) renkler daha içiçe, daha flu kullanılmıştır. Ancak sanatçı ikinci plana attığı bölümde de öne çıkarmak istediği renk ve formları canlı bir şekilde ele almaktan kaçınmamıştır. Durum, sanatçının diğer resimlerinde de karşılaşılan ifade tarzıyla bağlantılıdır. Sanatçı sembolik öğelerini yer aldığı alandan daha farklı bir yaklaşımla resmeder ve onları öne çıkarır.

Genelde yatay unsurların hakim olduğu resimde şarkıcı kadın figürü, heykel ve pasta, dikey formlarıyla yatayları karşılamaktadır. Ortadaki pasta, sağ ve sol üstlerdeki heykel ve at figürleri resimde kapladıkları alan olarak ve renk olarak benzeşirler. Bu özellikleri ile resimde bir üçgen oluşturur, resmin karmakarışıklığı içinde bir düzen sağlarlar. Ön plandaki figürler ve resmin üst kısmında yer alan güneş de, benzer ve canlı renkleriyle zıt yönlü bir bütünleştirme oluşturur fakat burada, aynı renklerin heykele

aktarılması, dengeyi bir kısım azaltır. Resimde kullanılan renkler resmin geneline dağılır. Ayrıca birbirine benzer formların (figürlerin) ortasında yer alan masa, resimdeki dağınıklık hissini toparlayan bir unsur olarak düşünülebilir. Resmin çerçevesi içinde genel olarak “eğlence kültürü”ne göndermeler yapan unsurlar söz konusudur. Bu unsurlar birbirinden ayırık ya da bütün, uyumlu ya da uyumsuz olabilir, genel olarak aynı amaç için gösterilen olduklarına göre resim için bütünleyicidirler.

Resmi, ortadaki sarı çizgi biçimsel açıdan ikiye böler. Resmin alt kısmında yer alan masa üzerindeki formlar, şarkıcı kadın, fondaki garson ya da üst kısımda yer alan “eğlence dünyası”na ait gösterenler, ortamın “eğlence ortamı” olduğunun göstergeleridir. Masa etrafında resmedilen kişiler ön plandadır. Bir sohbet ortamında bulunan bu kişiler, sol tarafta bulunan (yakasında peçede olan) figürün Cihat Burak’a benzerliği düşünülürse, ressamın yakın çevresindedir. Fotoğraf çekiliyormuşçasına resmedilen kadın ise, Burak’ın boynuna peçete takınmış figür olmayabileceğini, kadının dönük olduğu yerde bulunduğunu (tabloyu izleyen konumu) düşündürür. Ancak sonuçta resim olay anında gerçekleştirilmemiştir ve bu varsayım, varsayım olarak kalır. Aslında kadının bu şekilde resmedilmesi, resmin fotoğraftan yararlanarak yapılmış olabileceğinin daha büyük göstergesidir. Ayrıca resimde yer alan kadınların makyajları Cihat Burak tarafından oldukça abartılarak resmedilmiştir. Buldukları mekan kadar şatafatlı resmedilen kadın figürleri, eğlence ortamlarında bulunan kadınların yapaylığına gönderme yapar.

Yukarıdaki bölümde altı adet insan figürü; Zeki Müren, müzisyenler ve bir revü kızı ve bir at figürü bulunur. Resmedilen kişilerden birisi olan Zeki Müren, özellikle heykel gibi resmedilmiştir: Bu betimleme, Müren’in Cihat Burak için ayrı bir yeri olduğunun göstergesi olmasının yanında, sanat ve eğlence dünyasındaki büyüklüğünü, üstünlüğünü ispatlar gibidir. Büyüklük, üstünlük gösterilenlerini başka göstergeler de barındırır: Resmin üst kısmında yer alan büyük leke güneşe, dolaylı yoldan da Müren’in “Sanat Güneşi” şeklinde nitelenmesine gönderme yapar. Yani renk ve biçimiyle dikkat çekici niteliğe kavuşan güneş, üst kısımdaki diğer formlar gibi sembolik bir anlam taşır. Ön planda yer alan pastanın üstünde yer alan birim tekrarı da bu göstergeleri kuvvetlendirir. Bu formların yanında bir yanda çalgıcıların, bir yanda çıplak kadın figürünün, geleneksel motiflerin ve (batı etkilenimi sonucunda yaşantımıza yerleşmiş) yılbaşı ağacının bir arada olduğu düşünülürse, eserin üst bölümü biçimsel açıdan

gerçeklik kavramının biraz dışında kalır. Çünkü resmin üst kısmında da kendi içinde karşıtlıklar içeren bir nesnelere dünyası resmedilir. İnsan hayatlarının, özellikle iletişim organları aracılığıyla sunulan insan hayatlarının temsili niteliğindeki üst bölüme “izlenenler”, alt bölüme ise “izleyenler” şeklinde bir niteleme bile getirilebilir. Ancak Haşim Nur Gürel’in, Burak’ın bu resmi Zeki Müren’in İzmir Fuarı’ndan esinlenerek yaptığı açıklaması ve göstergelerin anlamları, düşünceyi eserin bir yılbaşı eğlencesini konu aldığına yönlendirir. Böylelikle, büyük çapta bir eğlence mekanında, üstelik yılbaşı gibi bir özel günde, tüm bu eğlence hayatı parçalarının bir arada sunulmuş olabileceği kabul edilebilirlik kazanır. Sanatçının, eğlence hayatına dair göstergeler sunan daha birçok eseri bulunur. “Cumhuriyet Meyhanesi” ve “Saz Heyeti” resimleri, bu eserlere örnektir. Üç resmin de ortak noktası, Türk eğlence yaşantısından ve sıkça eğlence ortamlarında bulunmuş sanatçı Cihat Burak’ın hayatından kareler sunuyor olmalarıdır.

Resim 34- Cihat Burak, Cumhuriyet Meyhanesi, DÜYB, 88x116 cm.



(<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0802.asp> 25.05.2011)

Resim 35- Cihat Burak, Saz Heyeti, TUYB, 82,5x95 cm, 1956



(Sanat Dünyamız Dergisi, 106. Sayı, s.26)

Resimler, “Eylemlerimiz” resmi gibi eğlence ortamlarına ait birtakım göstergeler içerir: enstrümanlar, enstrüman çalan insanlar, oynayan ya da şarkı söyleyen kadınlar, vazo, mekan süsleri, masa... “Saz Heyeti” resmindeki süslemeci tavır, figürler, yer alan mekan süsleri ve bitkiler, naif etkisindedir. Enstrüman çeşitleri ve figürlerin intizamlı duruşları da, eserin ismi kadar, geleneksel bir Türk müziği heyetini izlediğimizi hatırlatacak etkidedir. Ön planda yer alan kadın figürlerinden birisinin yandaki figüre fısıldaması ise, heyetin ciddiyetini bozar, iğreti durur. Ayrıca, kadınların yüzleri abartılı bir makyajla resmedilmiştir. Bu detaylar aracılığıyla, Cihat Burak’ın eleştirel ve mizansen dili bu resimde de öne çıkmaktadır.

“Cumhuriyet Meyhanesi ” resmindeki kadın figürleri de, geleneksel bir çalgı olan zil ile oynamaktadır. Zil, genellikle doğu ülkelerinde görülen oryantal dansına

gönderme yapar. Kadınların günlük kıyafetleriyle oynaması ise doğu kültürünün günlük hayatımızdaki yerini gösterir. Erkek figürlerin geri planda olduğu resimde, kedi figürü de dikkat çeker. Burak'ın eserlerinde oldukça yer verdiği kedi figürü, bu resimde, evcillik, bulunulan yerin samimiyeti, rahatlığı gibi göstergeler üretir. Bu figür, Burak'ın bulunduğu her yerde kediler de var olmalıdır, der gibidir. Cihat Burak'ın resimlerinin yanında, son günlüklerinden de, kedilerin hayatında özel bir yer tuttuğu anlaşılabilir. Sanatçı son yıllarını kedileriyle geçirmiş, günlüklerinde onlarla ilgilendiği anları detaylarıyla paylaşmış, gidip de gelmeyen kedileri oldukça büyük bir huzursuzluk yaşamıştır (Sönmez, 2010, s.76)

Cumhuriyet Meyhanesi adlı resimde samimi bir ortamı yakın plandan ele alan sanatçı, Saz Heyeti resminde ise kalabalık bir sahne ortamını ele almıştır. Zaten ilk resimdeki kadınlar yan masadan, saz heyeti ise seyircilerin arasından izleniyor gibidir.

Sanatçının, Yeni Figürasyon eğiliminde toplumsal gerçekçi yaklaşımının bir ürünü olan “Tellibaba'da Gelin ve Damat” resmi, Türkiye’de gelenekselleşmiş ritüeller ve popüler hayat ile ilgili birçok gösterge içerir:

Resim 36- Cihat Burak, Tellibaba'da Gelin ve Damat, TÜYB, 80 x 120, 1984



(Sanat Dünyamız Dergisi, 106. Sayı, s.34)

Resimde 6 adet ana form bulunur. Gelin, damat, çocuk, kedi, süslenmiş bir gelin arabası, açık havada resmedilmiştir. Fonda bir de meyve ağacı yer almaktadır. Araba formunun mavi rengi ve kompozisyon içinde birçok yerde kullanılarak denge unsuru haline gelmiş beyaz rengi ön plana çıkar. Kompozisyon, daha çok yeşil, siyah, gri ve kahverengi tonlarının geçişleriyle ve daha çok beyaz renk ile kırılan renklerle bir bütünlüğe kavuşur.

Resim, bir dönem popüler olan bir inancı, Telli Baba ziyaretlerini konu alır. Telli Baba Türbesi ile ilgili birçok rivayet bulunur. Bir rivayete göre asıl adı İmam Abdullah Efendi olan bir şehittir, başka bir rivayette Telli Tabya'da bekçilik yapan bir ermişin mezarının burada olması nedeniyle türbeye "Telli Baba" denildiği söylenir. Ağırlık kazanan rivayet ise Telli Baba'nın yıllar önce ölen ve öldükten sonra zor durumda olanlara yardım eden bir gelin olduğudur. Eskiden beri erkek olduğu düşünüldüğünden "telli gelin" yerine "telli baba" adı denmektedir. Kendisi evliliğini sürdürememiş olduğundan olacak ki insanlar, Telli Baba'nın onların evliliklerini koruduğuna dair bir inanca sahiptir.

Gelinlik, tül gibi göstergeler evlilik temasına, dolaylı yoldan da toplumsal bağlara gönderme yapar. “Her yerde insanların ilk ve belki de en güçlü yaşadığı toplumsal bağlar, aile bağlarıdır. Bundan ötürü evlilik, toplumda yaşamsal bir rol oynar ve düzen ile istikrarı temsil eder.” (Bayrak, 2010) Bunun yanında eskiden beri gelin ve gelin buketinin uğur getirdiğine inanılır. Gelinin yüzünü örttüğü tül, masumiyetin simgesidir, kötülüğü uzak tuttuğuna inanılır. Resimde evliliğin gerçekleşmiş olduğu, tülün gelinin arkasında olmasından bellidir ve betimlenen insanlar da, Telli Baba'yı ziyaret eden diğer insanlar gibi “evliliklerinde huzur” beklentisiyle buradadırlar. Kediler yıllardan beri olumlu, olumsuz anlamlarda, düş gücünü kışkırtan farklı sembolik öğelere sahip olarak resimlerde yer bulur. Cihat Burak'ın kedi figürünü kullanımının birincil sebebi kedi sevgisidir. Ancak böyle bir kompozisyon içerisinde, küçük bir çocuk ile resmedilen kedi, “düzenli yaşama geçiş eve bağlılık” göstergelerine ulaşabilir. (Kediler, mekan değiştirmeyi sevmeyen hayvanlardır.) Süslenmiş gelin arabası da Türk geleneklerine gönderme yapan bir göstergedir. Arabanın plakasının Telli Baba Türbesi'nin yer aldığı İstanbul plakasından farklı olması, türbeye olan inancın ileri boyutta olduğunu, şehir dışından insanların bile gelip yardım dileyebileceğini gösterir. Ön plandaki bitkiler, kökleşecek aile ilişkilerini, fonda yer alan ağaç figürü ise, aile

kavramını bir “hayat ağacı” gibi temsil ederken, iki gösterge de aile kavramının, evdeki hareket ve canlılığın göstergesidir.

“Sultan Sofrası” adlı bir diğer eser, Cihat Burak’ın Toplumsal Gerçekçilik eğilimindeki eleştirel yönünü ortaya koyar:

Resim 37- Cihat Burak, Sultan Sofrası, TUYB, 160x86 cm, 1984



(Sanat Dünyamız Dergisi, 106. Sayı, s.28)

Ön planda iki insan figürü, üç kedi, birkaç yiyecek, bir bank, bayrak ve kalem göstergeleri bulunur. Bu formların arkasında üzeri envai çeşit yiyeceklerle dolu geniş bir masa ve masanın yanında fiziki özelliklerinden siyasi kişiler olduğu anlaşılan kimseler yer alır. Resmedilen kişilerden birisi, eserin gerçekleştirildiği dönemlerde başbakanlık yapan Turgut Özal'dır. Ayrıca figürler, para, duvak gibi sembolik öğelerle resmedilmiştir. Arka planda ise birçok insan figürü ile bir cami formu bulunur.

Renkler grileşmiş ve donuktur. Fonda yer alan koyu değerler ve mahya, akşam-gece zamanlarına işaret eder.

Resim üç bölümden oluşmuş gibidir: halkın bir kısmını temsil eden figürlerin yer aldığı ön bölüm (resmin alt kısmı), yiyeceklerin ve önemli siyasi kimselerin oluşturduğu orta bölüm ve fonda, yine halkın oluşturduğu, belli belirsiz bir izleyici kitlesi (üst kısım). Ön plandaki insanların görünümünden, yoksulluk ve çaresizlikleri anlaşılmaktadır. Oturdukları bankta bulunan “orta direk bankası” yazısı, ekonomik açıdan orta halli olduklarının bir göstergesidir ve yoksul görünümünü destekler. Banktaki yazı da, bankaların kamu alanlara yaptırdığı ve üzerlerinde reklamları-isimleri bulunan bankalara gönderme yapmaktadır. Bankın üzerine insanlar haricinde kedi, simit ve birkaç küçük yiyecek resmedilmiştir. Simit, resmin büyük bir bölümünü kaplayan geniş masadaki sınırsız yiyeceklerle kıyaslandığında, bir nevi yoksulun katığı durumundadır.

Kediler, Burak'ın birçok resminde olduğu gibi burada da yer alır. “Kediler, ona göre, yabani doğanın kısmen evcilleştirilmiş yüzüdür. Yozlaşan insani ilişkilerin telafisi veya yalnızlığın metaforu” olarak görülebilir. (Sanat Dünyamız D, 106. sayı, s.27) Ön planda yer alan erkek ve kadın figürü beden dili açısından incelendiğinde, kediler gibi, yalnızlık duygusuna gönderme yapılmıştır diyebiliriz. Kadın figürünün elinde, yarısı görünen bir Türk bayrağı bulunur. Biçim net değildir ancak, bayrağı örüyor gibi bir izlenim de verir. Bayrak göstergesi, yoksulluklarına rağmen bayrağa, devlete karşı inançlarını yitirmediklerinin bir göstergesi olarak düşünülebileceği gibi, bayrağı koruma altına alma isteklerinin de göstergesi olabilir. İki figür de, kılık-kıyafet açısından memur gibidir ve figürler, ortalarında bulunan bir kaleme yaslanmıştır. Kalem rengini yitirmiş bir formdur, ancak biçimsel açıdan abartılı resmedilmiştir. Buradan, ön plandaki figürlerin halkın bilinçli kesimini temsil ettiği düşünülür. Figürler, resmin arka planındaki kalabalık ile de kıyaslanabilir. Kalabalıktaki figürlerin kılık-kıyafetleri,

siyasetçileri seyrederken yüzlerinde beliren ılımlı ifadeleri ile, ön plandaki figürlerin daha bilinçli ve çaresiz olduğu göndermesi doğrudur.

Fonda yer alan Cami ve mahya formları, görüntüsel açıdan dinsel göstergelerdir. Ancak mahya formu içeriği açısından sembolik bir değer taşır. Dinsel bir ritüel üzerinden başka bir anlamlandırmaya ulaşılmıştır.

Kompozisyonda, fonda yer alan formlar özensizdir. Ön plandaki anlatım da, arkasında yer alan, kompozisyonun geniş kısmını kaplayan masaya ve tüm ayrıntılarıyla resmedilmiş yiyeceklere göre orantısız, küçük resmedilmiştir. Cihat Burak, bu kompozisyon düzeniyle, ortadaki masaya, yiyeceklere ve etrafında yer alan siyasetçilere dikkat çekmek istemektedir. Ayrıca bu orantısızlık, “küçük balık büyük balığı yer” gibi, insanların önem derecesini hatırlatıcı mecazlı ifadeleri hatırlatır. Masa, üzerinde yer alan yiyeceklerden görülmeyecek kadar doludur. Bu dolu masa, bir yandan zenginliğe gönderme yapar, ancak sadece yakınında bulunan birkaç kişilerin zenginliğine, bir yandan da sunulmuş gibidir. Çünkü eserin gerçekleştirildiği tarih olan 1984, Turgut Özal Tarafından, ekonomide serbestleşme adımları ve özelleştirme uygulamaları başladığı yıllara denk gelir. Masada yer alan yiyecekler, Özal’ın girişimleri sonucu başka ülkelere sağladığı olanaklar olarak ifade edilebilir. Zaten Özal’ın çevresinde bulunan diğer siyasi kimselerden birisi de, Özal’a para sunmaktadır. Para göstergesi, kendi anlamının yanında, karşılıklı siyasi çıkarlar olarak anlamlandırılabilir.

Turgut Özal’ın başında yer alan duvak metaforu, resmin fonunda yer alan mahyada yazan yazı ile birlikte anlamlanır: “Saraydan kız kaçırma, operot, 3 perde”. Cihat Burak, Turgut Özal’ın yaptığı ekonomik değişiklikler karşısında, yabancı ülkelerin tutumunu hicvetmiştir. Paranın, geleneksel bir eylem olarak düğünlerde gelinlere takıldığı göz önünde bulundurulursa, bu ikram da mecazlı bir anlatıma kavuşur.

Eserin ismi farklı bir göstergenin oluşumunu sağlar. Resmin ismi ”Sultan Sofrası” ise, Turgut Özal da saraydan kaçırılan kız şeklinde mecazlı bir söyleyişle konumlandı ise, sarayın sultanı diğer siyasetçiler olarak algılanır. Bu anlatımlar, siyasetçilerin siyasi konumlanışları ve üst- alt derecelendirmesine kadar çeşitli göstergeler üretebilir.

Yiyeceklerle dolu masanın ve siyasi kimselerin bulunduğu alan, balkon korkulukları ve ön planla boyutsal uyumsuzluğu sebebiyle, resmin diğer alanlarından

ayrı, bir başka dünya gibi algılanır. Bu alan, yer alan siyasi kimselerin hayatlarını ve 1980’li yıllardaki toplumsal dönüşümü doğrudan, ülkenin içinde bulunduğu durumu dolaylı yoldan temsil eder. Ön planda yer alan insan formları ise, ülkenin içinde bulunduğu durumu ve halkı daha açık bir dille temsil eder.

Cihat Burak, siyasi kimseleri resimlerine konu etmekten, hatta bu yolla göndermeler yapmaktan çekinmemiş bir sanatçıdır. Bir başka eseri olan “Başkomutan ve Meydan Muharebesi”nde yine, siyasi bir kimseyi, dönemin başbakanını, mecazlı bir ifade yoluyla resmederek, dönemin siyasi durumunu hicvetmiştir:

Resim 38- Cihat Burak, Başkomutan ve Meydan Muharebesi, 2x100/100, 1969 (diptik)



(<http://www.yemekvekultur.com/yazi.aspx?id=67> 03.09.2011)

Eserin ismi, 1922 tarihinde gerçekleşen Başkomutanlık Meydan Muharebesi’ne gönderme yapar. Resmin bir yanında lüks bir mekan içerisinde çok çeşitli yemek masalarının etrafında yemek yiyip eğlenenler, bir tarafında ise, resmin yapıldığı dönemin başbakanı Süleyman Demirel bulunmaktadır. İlk bölümde yer alan kalabalık, yer alan göstergelerden anlaşılır ki, kalburüstü kesimi temsil eder. Süleyman Demirel ise, komutan şapkası, apolet ve dürbünle resmedilmiştir. Rahatlamış bir tavırla ve duyarsızca etrafı gözlemlemektedir. İki ayrı bölümün birlikteliği, Demirel’in yönü ve tavrı, başbakanın ilk kısımdaki temsile genel tutumunu sembolize eder. Başkomutanlık unvanının, cumhurbaşkanlığı ile alındığı ve Demirel’in cumhurbaşkanlığının 1993’te

gerçekleştigi düşünöldüğünde, resmin, Burak'ın geleceğe yönelik fikirlerinin bir sonucu olarak oluşmuştur denebilir.

Cihat Burak'ın gerçeküstücü tavrı, gözlemleri ve engin düş gücüyle oluşur. Günlüklerinde ve öykü kitaplarında yazarak anlattığı rüyalarını, çizerek daha da somutlaştırmış gibidir. Bunun yanında sanatçının bazı fantastik kurguları, eleştirel yönüne de hizmet etmiştir. Sanatçının "Bursa" adlı resmi, bu yöndeki eserlerinden sayılabilir:

Resim 39- Cihat Burak, Bursa, Kağıt üzerine guaj, 48x35 cm, 1966



(Özkan, 2001, s.)

Eser ile ilgili yapılan araştırmalarda, Cihat Burak'ın, 1966-1968 yılları arasında Bursa'da bulunduğu haricinde net bir bilgiye ulaşılamamıştır. Sanatçının eseri üretme amacını düşünmek, çift yönlü göstergeler üretmektedir: Bursa yaşantısından etkilenimi sonucu yapmış olması, yani eserin, sanatçının duygu halinin yansıması olması, düz yollu bir anlam üretimidir. Ancak eser, farklı açılardan değerlendirilebilir: “Bursa” ve Burak'ın bir yıl sonra gerçekleştireceği “şairin Ölümü” adlı resim, görüntüsel göstergeler açısından olmasa da, sembolik ifadeler açısından benzemektedir. “şairin Ölümü” resmine konu olan şair Nazım Hikmet Ran, Bursa şehrinde bir dönem hapis yatmıştır ve “Bursa” resminin yapımından üç yıl evvel, 1963 yılında vefat etmiştir. Cihat Burak'ın Nazım Hikmet'e olan sevgisi de bilinmektedir. Resimde yer alan göstergeler de, ya gerçek anlamında bir hapisane yaşantısı, ya da hapisane yaşantısına benzer, sıkışmış bir yaşantıyı sembolize eder: saat, silah, ay, kanlı bir ağız, darbeleri vücut(lar), fondaki ađ gibi doku. Bunun yanında resmin orta yerine bir figür yerleştirilmiştir. Balık ve insan formu kaynaştırılarak ve balık formu sürekli tekrar ederek bir gönderme yapılmıştır: “Ebedi yaşamın bir simgesi” ya da kismet olarak, dini bir sembol olarak görülen balık, “toplumsal olay ve ilişkilerle karşılaştırmak gerekirse, baş beyin, lider ve yönetendir” (Ersoy, 2007, s.298). İçinde yaşadığı ortamın ya da yaşamdaki devinimin de sembolüdür. Resimde ađ formunu hatırlatan flu bir fon üzerinde, açık havada, yani yaşamsal fonksiyonlarını kaybetmemesi için gerekli olan su-denizle bağlantısız yer alan balık ve insan arası form, başkalaşıma ya da ebedi yaşamın sona ermesine gönderme yapar. Bu form, yan tarafında yer alan küçük balık formlarına göre büyük ve nettir. Renkleri de resmin genelindeki donuk renklere göre çok daha parlaktır. Bu bağlamda, Burak'ın “Bursa” resmi, salt sanatçının ruh halini yansıtmıştır demek iddialı olur. Küçük balık formlarının sıradan kişi ve olayları, ortada yer alan büyük formun ise önemli bir olayı ya da kişiyi temsil ettiği düşünceyi öne çıkar.

İnsan ve balık karışımı figür, karmaşık bir forma da, ağızları ve birer ayaklarıyla birleştirilmiş, yan yana iki forma da benzemektedir. Genel balık yapısının içinde bir çok balık formu tekrar eder. İnsan bedenine ait bölümler de bir yandan balık ile kaynaşıyor, bir yandan balıktan ayrılıyor, ya da onla çatışıyor gibi görünmektedir. Biçim, darp izleri ve dokular, ağızda yer alan kan ile birlikte başkalaşım, acı çekme, hatta can verme gibi süreçleri hatırlatan göstergeler üretir.

Resimde yer alan köstekli saat formunun abartılı bir şekilde resmedildiği, saatin zincirinin ayırık duran iki ayrı alanı birleştirdiği görülür. Saat formu, hapishanedeki ruh durumlarına gönderme yapan bir göstergedir ve yırtılmak üzere olan ağzı tutan bir araç gibidir. Sanatçı hapishane göstergesinin yanında “zamanın her şeyin ilacı olduğu” göstergesine de ulaşmak istemiş olabilir.

Saat göstergesi, hapishaneye gönderme yapan tek unsur değildir: silah ölümü de, hapishaneyi de hatırlatıcı bir unsur olarak yer alırken, balıkların su dışında bir yerde resmedilmesi, hapishane sonrası ruhsal durumu ve “sudan çıkmış balığa dönmek” deyimini hatırlatır. Gece zamanlarını yansıtan ay formu da, sanatçının bazı resminde olduğu gibi düşüncelere ve kasvete gönderme yapar. “Geceleyin düşünme” eyleminin de hapishane kavramını hatırlatıcı bir işlevi olabilir. Bu göstergelerin birleşimi sonucunda Burak’ın, bu fantastik ve kasvetli kompozisyonuyla, sıkışmış bir yaşantıyı, bir hapishane yaşantısını ya da sonrasını sembolize ettiği düşünülebilir. Ya da bir başkalaşım sürecini somutlaştırmıştır denebilir. Zaten sanatçı Burak’ın mecazlı ifade yolları kullandığını bilmekteyiz.

Bir resmin “çok eklemli olan” yapısı, “kendine özgü keyfilik”i, inceleyenini anlamlandırma açısından bir yandan özgürleştirdiği gibi bir yandan sınırlandırır. Sanat eserinin sahibi ya da eleştirmenlerin yorumu incelemeye kolaylık sağlayabilir. Ancak detaylı bilginin bulunmadığı bir alanda, kendine özgü keyfiliğin sınırlandırması başlar. “Bursa” adlı resim de, daha çok soyutlanmış düşsel göstergelerden oluşmuştur ve bu göstergeler, anlamsal açıdan yönlendirilebilirliği ve çok eklemliliği ile bir çok anlam üretmiştir.

Sanat eserleri karmaşık bir göstergeler bütünüdür ve göstergebilimsel yolla yapılmış bir sanat eseri incelemesi, yeni bilgiler ışığında, başka bir inceleyenin anlamlandırmaları ile geliştirilmeye açıktır.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Görme olgusunun izleyicide bıraktığı etkiler, görünümün özellikleri yanında izleyiciye sunulmuş şekli, var ise mesajı ve izleyicinin görünüm hakkındaki ön düşünceleri gibi değişkenlere bağlıdır. Örneğin, “bir ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır” (Berger, 2010, s.8) Farklı imlerle farklı göndergelere ulaşan ressam, bu imgelerle kendine yeni görme biçimleri sağlasa da, izleyicinin imgeyi algılayışı ya da değerlendirişi ressamınkiyle aynı olmayabilir. Sanatçının kendi görme biçimine birebir ulaşmak zordur; ancak sanatçının açıklamaları ışığında oluşmuş birincil kaynaklarla ve sanatçının eserinde kullandığı göstergeleri detaylı bir şekilde inceleyerek bazı örtük ifadeler anlamlandırılabilir. Bu araştırma, ön bilgiler yardımı ile, Cihat Burak’a ait sanat eserlerinde yer alan göstergelerin incelenmesi yolu ile anlamlandırılmasıyla sonuçlanmıştır.

Göstergelere ulaşma, onları anlamlandırma çabası ya da göstergenin izleyicide bıraktığı etki, ressamın asıl gösterileni arasındaki ilişkiler sonucunda eser incelemesi üzerine temellenen araştırma için göstergebilimsel inceleme yöntemi belirlenmiş ve araştırma öncelikle göstergebilimi konu almıştır. Yöntem olarak göstergebilim belirlenmiştir, çünkü bu inceleme yöntemi çok eklemli karmaşık bir yapının, bir sanat eserinin sahip olduğu anlamlara ulaşmak için güvenilir yollar sağlar.

Sanat eserlerinde dolaylı anlatım ve semboller yüzyıllardan beri kullanılagelen, 2000’li yıllarda farklı anlatım olanaklarıyla ele alınan ifade biçimleridir. Araştırmada birbirini destekleyen ya da aşan akımlarda, eğilimlerde karşılaşılan sembolik anlatım olanaklarının, araştırmanın ana konusu teşkil eden Cihat Burak’ın eğilimlerinde de yer aldığı görülmüş, araştırma özel anlamda Cihat Burak eserlerinin göstergebilimsel açıdan incelenmesine dayandırılmıştır. Cihat Burak’ın kapalı ifadeler içeren bir göstergeler bütünü olan sanat eserleri göstergeler yoluyla anlamlandırılırken, incelemeler, Burak’ın düşünme ve üretme süreçlerine dair kendi açıklamaları ve Burak’ı konu eden açıklamalarla desteklenmiştir.

Cihat Burak, kendine özgü üslubu ile öne çıkan sanatçılardan biridir. Sanatçı, hiciv, mizah, hüzn gibi duyguları kendine has fırçasıyla resmetmiş, eserleriyle hayatının bir nevi güncesini tutmuştur. Sanatçının sadece ele aldığı konuları değil,

üslubu da zengindir. Eserlerinde biçimbozmayı, boyar malzemeyi, dokuyu, yazıyı ve bezemeleri kat kat, içselleştirerek kullanarak, zengin bir anlatım diline ulaşmıştır.

Burak'ın daha çok toplumsal gerçekçiliğe dönük ve figüratif eserlerinin bulunduğu bilinir ancak eser incelemelerinden de anlaşılmıştır ki, sanatçıyı tam olarak bir düşünceye, eğilime dahil etmek olanaksızdır. Eserlerinde bazen mecazlı, bazen düşsel, bazen de eleştirel göndergelere ulaşılmıştır.

Mecaz, geçmişten 2000'li yıllara dek kullanılagelen bir ifade biçimidir. Çünkü, söylemi zenginleştirmekte, etkili kılmakta, anlama daha derin bir bakış açısıyla eğilmeyi gerektirmektedir. Burak'ın, eserlerinde somutlama, dokundurma gibi işlevlere olanak sağlayan geleneksel bir yöntemi kullanması, anlatımını zenginleştirmek istemesinin yanında, seçtiği konulara ve karakterine uygunluğundandır. Seçtiği konular daha çok kendi yaşam alanındandır. Sanatçı, güncel ve evrensel olaylara da duyarsız kalmaz. Bunun için de Halk Edebiyatı'nda oldukça kullanılan ve mizansen bir tür olan hiciv yoluyla göndermeler yapmış; toplumu, kişileri, yaşantılarda yer alan acı, gülünç halleri ya da eksiklikleri hiciv yoluyla resmetmiştir.

Sanatçının derin bir imge dünyası ve düş gücü bulunur. Hicvetmesi ne kadar gerçek yaşamından beslenmişse, fantastik konuları ve gerçeküstücü tavrı da o kadar hayal dünyasından beslenmiştir. Düş, sanatçıların kendine özgü olabilmesi için, daha fazla düşünce ürününe ulaşabilmeleri için gerekli bir olgudur ve Burak, gerek öykülerinde, gerekse resimlerinde, kendi düşlerini ustalıkla aktarabilmiştir. Sanatçının kendine özgülüğü, göndermeler yapan düşsel ve sanatsal göstergeleri oluşturmuştur. Sigmund Freud, sanatçıların doyuma ulaşmamış hayallerini, çocukların oyun sevgileri üzerinden tarif eder: “Kendine özgü bir dünya yarattığına, içinde yaşadığı dünyanın eşyalarını kendine en uygun şekilde yeni bir düzene soktuğuna göre, oynayan her çocuk, şair gibi davranıyor demektir. Şair de çocuğun yaptığını yapar. Düşsel bir dünya yaratır kendine” (<http://nedir.antoloji.com/gk.asp?kisi=283732> 01.09.2011). Sanatçı, renk ve biçimleri düş dünyasına göre konumlandırmış, tekniklerini kurallardan bağımsız, istediği yönde geliştirmiş, uzam içinde bulunan renk ve biçimleri ile bir nevi oyun oynamış ve bir yandan da bu unsurları sembolik birer değer olarak var etmiştir. Bertan Onaran, Cihat Burak'ın resmetme sürecini, “oynar gibi yazar, resim yapardı, ama bozulmamış çocuklar kadar ciddi, içten, sorumlu” şeklinde betimlemiştir (Burak,

2009, s.8). Burak'ın sanat eserlerinin incelenmesi, bir yandan da bu betimlemeyi doğrulamıştır.

Göstergebilimsel açıdan inceleme bölümünde detaylarıyla ele alınan, sanatçının yoğun olarak kullandığı metaforlar dikkat çeker: Türk gelenek- göreneklerinin ya da yaşantısının göstergeleri (evlilik, askerlik, yağlı güreşi, balıkçılar vs.), eğlence ortamı göstergeleri (eğlenen figürler, müzisyenler, ünlüler, yiyecek- içecekler vs.), doğum- ölüm temalarıyla bağlantılı göstergeler, sanatçının sıklıkla başvurduğu metaforlar olmuştur. Eserlerinde fantastik kurguları sonucu oluşmuş olağan dışı figür ve mekanlar, kedi, kuş, güneş, çiçek, gemi ve ay gibi göstergeler de oldukça yer bulur. Ancak genel olarak bakıldığında bir çeşitlilik hakimdir. Bir bizon figürü, bir çeşme ya da bir sandalye de sanatçıya ilham olabilmıştır. Ayrıca sanatçı, birçok eserinde, almış olduğu mimarlık eğitiminin de katkısı ile mimari öğeleri ve çeşitli mekan göstergelerini de ustalıkla resmetmiştir.

Daha çok figüratif, dışavurumcu ya da gerçeküstücü nitelikte işler üreten sanatçı, bu metaforlar aracılığıyla, toplumsal alanı kendine has mizah anlayışını da katarak Türk resim sanatında az rastlanır zenginlikle irdelemiş, onun karmaşasını, çıkmazlarını ve içine doğduğumuz için artık görmekte zorlandığımız birçok çelişkiyi tazeliikle aktarabilmiştir. Sanatçının kurguları sıradan değildir; sembolik öğeler taşıyan göstergeleri, farklı bağlantılar, zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Gündelik hayattan kesitlerde, toplumsal sorunların ele alınışında ya da salt imgelem sonucu oluşmuş gerçeküstü kurgularda sağlanan bu bağlantı ya da zıtlıklar; göstergelerin biçimsel açıdan incelenmesi, var olan açıklamalar, sanatçının diğer işleriyle kıyaslama (göstergelerin farklı ifadeler buluşu) ve kazanmış olabileceği sembolik değerlerin incelenmesi yolu ile ifade bulmuştur.

Araştırma süresince Cihat Burak eserlerinin biçimsel- anlamsal açıdan incelendiği sınırlı sayıda kaynak ile karşılaşılmış, eserler, çözümleme açısından birçok olanak sunan göstergebilim aracılığıyla, genel göstergebilim kurallarıyla açıklanmaya çalışılmıştır.

4. KAYNAKÇA

AKSAN, Doğan. **Her Yönuyle Dil**, 3. Cilt, 2. baskı, Ankara: TDK Yayınları, 1990.

ALTUĞ Evrim, **Sabah Gazetesi**, 28 Aralık 2007.

ARSAL, Oğur. Çeviren: Tuncay Birkan, **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2000.

AYVAZOĞLU Beşir, **Zaman Gazetesi**, 12 Kasım 2009.

BARTHES, Roland. Çeviren: Mehmet Rifat, **Göstergebilimsel Serüven**, 2. Baskı, İstanbul: YKY, 1994.

BARTHES, Roland. Çeviren: Tahsin Yücel, **Göstergeler İmparatorluğu**, 2. Baskı, İstanbul: YKY, 2008.

BAYRAK, M. Faruk. **Semboller& İşaretler**, 1. Baskı, İstanbul: Alfa Yayınları, 2010.

BERGER, John. Çeviren: Yurdanur Salman, **Görme Biçimleri**, 16. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

BERKES, Niyazi. **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, 4. Baskı, İstanbul: YKY, 2003.

BOYDAŞ, Nihat. **Sanat Eleştirisine Giriş**, 2. Baskı, Ankara: Gündüz Yayıncılık, 2007.

BURAK, Cihat. **Cardonlar**, 2. Baskı, İstanbul: YKY, 2009.

BURAK, Cihat. **Yakutiler**, 2. Baskı, İstanbul: YKY, 2009.

BURAK, Cihat. **Zenci Kalnız**, 2. Baskı, İstanbul: YKY, 2009.

BURNETT, Ron. Çeviren: Güçsal Pular, **İmgeler Nasıl Düşünür**, 1. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

BURTON, Graeme. Çeviren: Nefin Dinç, **Görünenden Fazlası**, 1. Baskı, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.

CASSOU, Jean. Çeviren: Özdemir İnce, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, 4. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

ÇELİZKÖZ, N. “Kavram Öğrenme ve Öğretme İlkeleri”, Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi 2, 1998.

ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim; KANTÜRK, Turgay. **Türk Plastik Sanatları**, 1. Baskı, Ankara: Yayınevi Bilim Sanat Galerisi, 1998.

ERİNÇ, Sıtkı M. **Resmin Eleştirisi Üzerine**, 3. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.

ERGÜVEN, Mehmet. **Davetsiz İzleyici**, 1. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, Mayıs 2007.

ERKMAN, Fatma. **Göstergebilime Giriş**, 1. Baskı, Ankara: Alan Yayıncılık, 1987.

ERSOY Necmettin, **Semboller ve Yorumları**, 3. Baskı, İstanbul: Dönence Yayınları, 2007.

ERSÖZ Cezmi, **Son Yüzler**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.

GENÇ, Adem; SİPAHİOĞLU, Ahmet. **Görsel Algılama**, 1. Baskı, İzmir: Sergi Yayınevi, 1990.

GOTTDIENER, Mark. Çeviren: Erdal Cengiz, **Postmodern Göstergeler**, 1. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 2005.

GÖKHAN, Halil. **Semboller**, 1. Baskı, Cilt 1, İstanbul: Dharma Yayınları, 2009.

GUIRAUD, Pierre. Çeviren: Mehmet Yalçın, **Göstergebilim**, 2. Baskı, İstanbul: İmge Kitabevi, 1994.

GÜREL, Haşim Nur. **Salyangoz Satıcılarının Seyir Defteri**, İstanbul: Sevimce Sanat Galerisi Yayınları, 1992.

GÜREL Haşim Nur, “Cihat Burak Üzerine Notlar”, 31. Rh+ sanart Dergisi, Temmuz-Ağustos, 2006.

KAGAN, M. Çeviren: Aziz Çalışlar, **Estetik ve Sanat Dersleri**, 2. Baskı, Ankara: İmge Yayınları, 1993.

KANDİNSKY, Wassily. Çeviren: Gülin Ekinci, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, 2. Baskı, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2005.

KARA, Melike. **Edip Cansever Şiirlerinde Dil ve Anlatım**, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

KARASAR, Niyazi. **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Ankara: Hacettepe Taş Kitapçılık, 1984.

KLEE, Paul. Çeviren: U. Emre Özdi, **Bauhaus Ders Notları ve Yazılar**, 1. Baskı, İstanbul: Hayalbaz Kitapevi, 2010.

MORAN, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Çeşitleri**, 19. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

MUTLU, Erol. **İletişim Sözlüğü**, 1. Baskı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

OKTAY, Ahmet. **Resim Yazıları**, 1. Baskı, İstanbul: Bilim ve Sanat Galerisi, 2002.

RİFAT, Mehmet. **Genel Göstergebilim Sorunları Kuram Ve Uygulama**, İstanbul: Alaz Yayınları, 1982.

ÖNDER, Meriç. **Oyun Metni Çevirisi ve Harold Pinter’ın Gitgel Dolap Adlı Oyununun Çevirilerinin İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2005.

ÖZGÜR, Ferhat. **Resimde Göstergeler ve Kurgusal Biçimler İlişkisi**, Doktora Tezi, Ankara, 1997.

ÖZMAKAS Utku, “Charles Sanders Peirce’in Gösterge Kavramı”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2009.

ÖZSEZGİN, Kaya. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Cilt 3, İstanbul: Tıglat Basımevi, 1982.

RİFAT, Mehmet. **Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları**, YKY’de 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2007.

RİFAT, Mehmet. **Göstergebilimin ABC’si**, 3. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2009.

RİFAT, Mehmet. **Genel Göstergebilim Sorunları Kuram Ve Uygulama**, 1. Baskı, İstanbul: Alaz Yayınları, 1982.

SAUVAGNARGUES, Anne. Çeviren: Nurten Sarıca, **Deleuze ve Sanat**, 1. Baskı, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, Ekim 2010.

SÖNMEZ, Sevgül. “Cihat Burak’ın Son Günlükleri”, Kitap-lık Edebiyat Dergisi, 134. Sayı, İstanbul: YKY, 2010.

SÖZEN, Metin; TANYELİ, Uğur. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, 5. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

TANSUĞ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**, 8. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.

TANSUĞ, Sezer. **Türk Resminde Yeni Dönem**, 4. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

TÜKEL, Uşun. **Resmin Dili, İkonografiden Göstergebilime**, 1. Baskı, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.

UÇAN, Hilmi. **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, 1. Baskı, İstanbul: Perşembe Kitapları, 2002.

UÇKAN, Özgür. “Şairi Renklerle Okumak”, Başka Dergisi, Ekim Sayısı, 2008.

ÜNER, Pınar. “Levent Çalıkoğlu ile Söyleşi”, Sanat Dünyamız Dergisi, 106. Sayı, 2008.

YATKIN, Ahmet. “Yeni İletişim Ortamlarının Göstergebilim Açısından Değerlendirilmesi”, Akademik Bakış Dergisi, Sayı 19, Ocak – Şubat – Mart – 2010.

YILMAZ, Mehmet. **Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler**, 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, Nisan 2009.

YÜCEL, Tahsin. **Yapısalcılık**, 1. Baskı, İstanbul: Ada Yayınları, 1982.

KATALOGLAR:

“**Cihat BURAK Retrospektifi**” Kuratör: Levent Çalıkoğlu, İstanbul: İstanbul Modern, 2007.

“Hafriyat Grup Sergisi”, İstanbul: Taksim Atatürk Kültür Merkezi, 1997.

“Maarif- Hakan Gürsoytrak”, Evin Sanat Galerisi, İstanbul: Mas Matbaacılık, 2006.

Modern Türk 2, Özel Koleksiyonlardan 1950-1970 Resim Sanatı, Editör: Burcu Pelvanoğlu, İstanbul: Sanat Müzesi Vakfı, Haziran 2007.

Su Resimleri, Editör: Kaan Özkan, YKY, Kasım 2001, İstanbul.

Turkish Arts, Pictures From The Steppes, Afiş Serisi, Ada Press Publishers, Sümer Dağıtım.

İNTERNET KAYNAKLARI:

<http://www.akademikbakis.org/19/07.htm> 18.11.2010

<http://www.antikalar.com/v2/konuk/konuk0802.asp> 17.05.2011, 25.05.2011

<http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=820&as=668> 15.04.2011

<http://www.dergisanat.com/wordpress/edip-cansever-portreleri-201010.html> 10.03.2011

<http://www.gorselsanatlar.org/kubizm/malevich-kasimir/> 15.05.2011

<http://www.haber10.com/haber/168082> 12.02.2011

<http://www.istanbulkulturturizm.gov.tr/belge/1-23900/yeni-figurasyon-egilimi.html>
01.06.2011

<http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-23900/yeni-figurasyon-egilimi.html> 14.06.2011

<https://www.magnumphotos.com/image/PAR19017.html> 17.05.2011

http://oneersoy.blogspot.com/2008/2/ozan-nazm_08.html 30.5.2011

http://www.sanalmuze.org/arastirarakogren_mek/sanat_yapiti_1.htm 06.06.2010

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/index4.htm> 30.05.2011

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=698> 08.03.2011,
11.07.2010

<http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=791> 24.05.2011

<http://www.sosyalistarsiv.com/cihat-burak-1915-1994/2391-cihat-burak-1915-1994-a.html> 27.03.2011

<http://sydney.concreteplayground.com>. 25.04.2011

<http://www.tdk.gov.tr> 10.07.2010

<http://www.turkresmi.com/dosyalar/453.htm> 14.03.1011

<http://www.yemekvekultur.com/yazi.aspx?id=67> 03.09.2011

http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Dolmabahce_Palace_Gate.JPG 10.03.2011

http://tr.wikipedia.org/wiki/Kavramsal_sanat 22.04.2011