

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BÖLÜMÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FİKRET MUALLA SAYGI ÖRNEĞİNDE SANATÇI
YAŞANTISININ SANAT YAPITIYLA İLİŞKİSİ**

Özlem BOZDEMİR

**İzmir
2012**

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ BÖLÜMÜ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FİKRET MUALLA SAYGI ÖRNEĞİNDE SANATÇI
YAŞANTISININ SANAT YAPITIYLA İLİŞKİSİ**

Özlem BOZDEMİR

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Bedri KARAYAĞMURLAR**

**İzmir
2012**

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Fikret Mualla Saygı Örneğinde Sanatçı Yaşantısının Sanat Yapıtıyla İlişkisi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

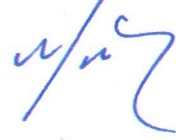
27.04.2012

Özlem Bozdemir

Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼ne

İşbu alışma, j¼rimiz tarafından G¼zel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş
ğretmenliği Y¼ksek Lisans Programında Y¼KSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.


Başkan : Prof.Dr. Bedri Karayağmurlar



¼ye : Yrd.Doç. Emine Halıçınarlı



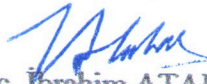
¼ye : Yrd.Doç. Dr. Hadiye K¼¼kkaragz



Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen ğretim ¼yelerine ait olduğunu onaylarım.

.....



Prof. Dr. h. c. İbrahim ATALAY
Enstit¼ M¼d¼r¼

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	431481
Yazar Adı / Soyadı	Özlem Bozdemir
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 46756391382
Telefon / Cep Telefonu	0 530 7849904
e-Posta	oz799oz@yahoo.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Fikret Mualla Saygı örneğinde sanatçı yaşantısının sanat yapıtıyla ilişkisi
Tezin Tercümesi	The relationship between the artist's life and his work of art studied on Fikret Mualla Saygı's model
Konu Başlıkları	Güzel Sanatlar
Üniversite	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2012
Sayfa	95
Tez Danışmanları	Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Sanatçı=Artist Sanat Yapıtı= Art Framework Sanatçı Yaşantısı= Artist Experience Fikret Mualla Saygı
Yayımlama İzni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input type="checkbox"/> Ertelenmesini istiyorum

a. Yukarıda başlığı yazılı olan tezinin, ilgilenenlerin incelemesine sunulmak üzere Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından arşivlenmesi, kağıt, mikroform veya elektronik formatta, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimize ilgili fikri mülkiyet haklarımız saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) ve erteleme talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.

08.06.2012

İmza: 

Yazdır

ÖNSÖZ

Sanatçı da diğer insanlar gibi belli bir topluluk içinde yaşayan kendini ifade etmek için yollar ve yöntemler geliştiren, içsel ve dışsal etkenlerle üretimini şekillendirip, yapıp ettikleriyle var olan birisidir. Sanatçı tamamen özel ve öznel bir ruh hali içinde sanat eserini üretir. Onun sanat yapıtı aracılığıyla dışavurup yansıttıklarında sadece iç dünyası hakkında ipuçlarına ulaşmayız, aynı zamanda içinde bulunduğu toplum, koşullar ve değerler, kısacası onu içine alan ve besleyen dış dünya ve o dünyaya bakışı hakkında da belli bir düşünceye varırız.

Araştırma konusu, sanat eserine bakarken, sanatçının ne tür yaşantıların sonucunda onu oluşturduğunu anlamamız, sanatçının üretme sürecine dahil olup onun dünyasında anlamlı bir yolculuk yapabilmemiz açısından önemli olmaktadır.

İki farklı kültürde sürdürdüğü çalkantılı hayatı, karakteristik ruh hali ve yaşamını sanatına adayıp, yolundan sapmadan ortaya koyduğu sanatçı tavrı göz önünde bulundurulursa Fikret Mualla Saygı, sanatçı yaşantısının sanat yapıtıyla ilişkisinin incelenmesi açısından yerinde bir örnek olacaktır.

Çalışmanın tüm aşamalarında bilgi, deneyim ve yönlendirmeleriyle bana yardımcı olan danışmanım sayın Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar'a, ilgi ve desteğinden dolayı Yrd. Doç. Emine Kutlu Halıçınarlı'ya, yaşadığım zorlu süreçte anlayışlarını benden esirgemeyen sevgili eşim Soner'e teşekkür ederim.

Özlem Bozdemir

2012

İÇİNDEKİLER

Önsöz

İçindekiler.....	I
Resimler Listesi.....	III
Özet.....	VI
Abstract.....	VII

BÖLÜM I:

GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Problem Cümlesi.....	3
1.5. Alt Problemler	4
1.6. Sınırlılıklar.....	4

BÖLÜM II:

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli.....	5
2.2. Evren ve Örneklem.....	5
2.3. Veri Toplama Aracı.....	6

BÖLÜM III:

ARAŞTIRMA BULGULARI VE YORUMLAR

3.1. FİKRET MUALLA SAYGI'NIN YAŞADIĞI DÖNEMİN TOPLUMSAL ÖZELLİKLERİ.....	7
3.1.1. Türkiye (1923-1939).....	7

3.1.1.1. Cumhuriyet Döneminde Kültür Sanat Ortamı.....	7
3.1.1.2. Devletin Sanat Politikası.....	9
3.1.1.3. Yeni Resim Cemiyeti.....	11
3.1.1.4. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	11
3.1.1.5. D Grubu.....	21
3.1.2. Paris (1939-1967)	
İkinci Dünya Savaşı Sırasında Sanatsal Ortam.....	28
3.2. FİKRET MUALLA SAYGI.....	39
3.2.1. Yaşamı.....	39
3.2.2. Sanatçı Olarak Fikret Mualla Saygı.....	43
3.3. FİKRET MUALLA SAYGI'NİN ESERLERİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	51
3.3.1. İstanbul Dönemi.....	51
3.3.2. Paris Dönemi.....	56
BÖLÜM IV:	
SONUÇ.....	72
KAYNAKÇA.....	77

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Şeref Akdik, Köy mektebi

Resim 2: Hale Asaf, “Saksılı Natürmort”, 51 x 38 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1930’lar, Ceri Benardete Koleksiyonu

Resim 3: Muhittin Sebati Ataman, “Ankara’dan”, 1929, 27x35 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 4: Refik Epikman, ”Bar”, 46x55 cm, Yağlıboya,

Resim 5: Ali Avni Çelebi, “Topkapı Sarayı”, 61 x 46 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Resim 6: Zeki Kocamemi, “Mekkare Erleri”, 1.23 x 1.95 cm Tuval Üzerine Yağlıboya, 1935, M.S.Ü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 7: Turgut Zaim, “Doğu ve Batı Halkının Atatürk’e Arz-ı Şükranı”-‘Doğu Halkı’, 1.30 x 3.00 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1933, M.S.Ü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Resim 8: Mahmut Celalettin Cuda, Sara, 1929, 89x68 cm.tuval üzerine yağlıboya, Ahu-Can Has Koleksiyonu

Resim 9: Cevat Dereli, “Balıkçı”, 1940

Resim 10: Cevat Dereli, “Balıkçı Dükkanı”, 51 x 43 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1960’lar, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Resim 11: Nurullah Berk, ”İskambil Kağıtlı Natürmort”, 1933, 60x80Cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Resim 12: Cemal Tollu, Ana ve Çocuk, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 13: Zeki Faik İzer, Oturan Kadın, 60×49 cm, tuval üzerine yağlıboya.Özel Koleksiyon.

Resim 14: Abidin Dino, Çıplak Adam.99×64,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Resim 15: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Çıplak, 1933, 80×60 cm, tuval üzerine yağlıboya, Taviloğlu Koleksiyonu.

Resim 16: Wols, Untitled

Resim 17: Jean Fautrier, “Head Of Hostage” no. 20 1944, at the Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery

Resim 18: Alberto Burri “Sacco e bianco” 1953

Resim 19: Hans Hartung, 1954

Resim 20: Karel Apple, Enfants interrogeant,1948,83x56cm

Resim 21: Pierre Alechinsky, La jeune fille et la mort, 1966-67, 137x137cm

Resim 22: Jean Dubuffet “Apartment Houses”, 1946 Oil with sand and charcoal on canvas

Resim 23: Fikret Mualla Saygı “Ayasofya”, Suluboya, 1930’lar, Nesuhi Ertegün Koleksiyonu

Resim 24: Fikret Mualla Saygı “Haliç”, 350 mm x 254 mm, Suluboya,1930’lar, Füreya Kılıç Koleksiyonu

Resim 25: Fikret Mualla Saygı “Ayasofya”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29x38 cm

Resim 26: Fikret Mualla Saygı “Eski İstanbul’dan Manzara”, Kağıt üzerine karışık teknik, 38,5x29 cm. Özer Sezgin Koleksiyonu

Resim 27: Fikret Mualla Saygı “Beş Kadın”, Kağıt üzerine guvaş, 26x38 cm. Rasih Nuri İleri Koleksiyonu

Resim 28: Fikret Mualla Saygı “Sokakta”, 1956, Kağıt üzerine guvaş, 30,5x43,5 cm.
T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara Devlet
Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 29: Fikret Mualla Saygı “Natürmort”, 1956, Kağıt üzerine guvaş, 37x55 cm.
Vedat Öztarhan Koleksiyonu

Resim 30: Fikret Mualla Saygı “Sokak” 1960, Kağıt üzerine guvaş, 54x66 cm.
Monik-Ceri Bonardete Koleksiyonu

Resim 31: Fikret Mualla Saygı “Mavi Bar” Kağıt üzerine guvaş, 50x64cm. Oya –
Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Resim 32: Fikret Mualla Saygı “Sokakta Gezinti” 1955, Kağıt üzerine guvaş, 44x62
cm. Akın Öngör Koleksiyonu

Resim 33: Fikret Mualla Saygı “Gezinti” 1961, Kağıt üzerine guvaş, 33x53 cm.
İbrahim Güney Koleksiyonu

Resim 34: Fikret Mualla Saygı “Nü” 1953, Kağıt üzerine guvaş, 35x27 cm. Monik-
Ceri Benardete Koleksiyonu

Resim 35: Fikret Mualla Saygı “Çıplak” 1954 Kağıt üzerine guvaş, 34x42 cm. Özel
Koleksiyon

Resim 36: Fikret Mualla Saygı “Balon Satıcısı” 1961, Kağıt üzerine guvaş, 55x65
cm. Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Resim 37: Fikret Mualla Saygı “Hindi” 1954, Kağıt üzerine guvaş, 25x19,5 cm.
Lüset-Mustafa Tavioloğlu Koleksiyonu

Resim 38: Fikret Mualla Saygı “Natürmort” 1956, Tuval üzerine yağlıboya, 38x48
cm. Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

ÖZET

Araştırmada sanatçı yaşantısının sanat yapıtıyla ilişkisi Fikret Mualla Saygı örneği üzerinden incelenmiş, sanatçının yaşadığı dönemdeki toplumsal olayların, sanatsal ve kültürel değişimlerin, özel hayatındaki gelgitlerin ve ruhsal durumunun yaratma sürecini nasıl yönlendirdiği ve ne tür sorgulamalara sevk ettiğinin anlaşılması amaçlanmıştır.

Buradan hareketle, Fikret Mualla Saygı'nın yaşadığı dönemde Türkiye'de ve Paris'teki sanatsal çerçeve incelenmiş, sanatçının yaşamı ve kişiliğini etkileyen olaylar üzerinde durularak resimleriyle bağlantısı araştırılmıştır.

Araştırma, sanat eserine bakarken, sanatçının yaratma kaygısındaki etken öğeleri fark etmemiz, ne tür yaşantıların sonucunda yapıtını oluşturduğunu anlamamız, sanatçının üretme sürecine dahil olup onun dünyasında anlamlı bir yolculuk yapabilmemiz açısından önemli olmaktadır.

Araştırmadan elde edilen verilerin sadece sanat izleyicisi açısından değil, aynı zamanda sanatın içinde, ona, üreten olarak dahil olmuş kimseler için de yararlı olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanatçı, Sanat Yapıtı, Sanatçı Yaşantısı, Fikret Mualla Saygı

ABSTRACT

In this research, the relationship between the artist's life and his work of art is studied on Fikret M. Saygi's model. It is aimed to understand how social events, artistic and cultural changing in the living period of artist, the tides in his private life and his state of mind guide the creation process and is driven to what kind of inquisitions.

From this point of view, the artistic framework in Turkey and Paris in Fikret M. Saygi's period is analysed; emphasizing the events that affect the artist's life and personality, the relations with his paintings are researched.

The research is important in the way of realizing effective factors in creation concern of artist, understanding compositions formed in what kind of experiences' ends, making a meaningful travelling in his world with getting involved in the process of artist's creations.

Obtained datas in this research are not thought to be beneficial only for art viewer but also for anybody who is in art, get involved as a producer.

Key words: artist, art framework, artist experience, Fikret Mualla Saygi.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Toplumsal bir varlık olan insan içinde bulunduğu olumlu ve olumsuz tüm koşullardan etkilenir. Kişinin içsel serüvenleri, bulunduğu ortam, edindiği deneyimler onun iç dünyasını şekillendirir. “Sanat eserleri, sanatçının iç dünyasını ve bu dünya üzerine bilincini yansıtır. Her eser, kimi açık olarak, kimi gizliden (örtülü olarak) sanatçısının hem iç dünyasını, hem de dünya görüşünü; bugünü algılayışını, yarına bakışını yansıtır.”(Erinç, 1998:99)

Araştırmanın birinci bölümünde, sanatçı yaşantısının sanat yapıtıyla ilişkisi açısından Fikret Mualla'nın yaşadığı dönemin toplumsal özellikleri iki başlık altında incelenmiştir. Birinci başlıkta 1923-1939 yılları arasında Fikret Mualla'nın yaşadığı yer olan Türkiye'deki kültür sanat ortamı, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletinin sanat politikası ve o yıllar içinde kurulan gruplara değinilmiştir. İkinci başlıkta Fikret Mualla'nın 1939-1967 yılları arasında yaşadığı yer olan Paris, II. Dünya Savaşı ve ortamın düşünsel ve sanatsal dünyasında oluşan yaklaşımlardan, yönelişlerden bahsedilmiştir. Bu başlıklar altında inceleme sürerken ulaşılmak istenen nokta, Fikret Mualla'nın yaşadığı iki ülkenin toplumsal açıdan geçirdiği büyük değişimler göz önünde bulundurularak sanatçının çağdaşlarıyla beraber, yeni akımlar karşısında nerede durduğu, belli düşünsel ortaklıklara katılıp katılmadığıdır.

Bir sonraki başlıkta Fikret Mualla'nın yaşamına genel olarak değinilmiş, başından geçen, onun kişiliği üzerinde etkisi olan olaylardan bahsedilmiştir.

Yaşamı hakkında bilgilendikten sonra dostlarının ve belli eleştirmenlerin Fikret Mualla hakkında yazdıklarından hareketle onun sanatçı kişiliği üzerinde durulmuştur. Son bölümde eserlerinden örnekler gösterilerek bu örnekler İstanbul ve Paris olmak üzere iki başlık altında toplanmıştır. Bu bölümde genel olarak sanatçı kavramı üzerinde durularak, Fikret Mualla Saygı'nın üretirken içinde bulunduğu toplumsal düzen ve o düzenin içindeki sanatsal dünyada Mualla'nın yerine bakılmış, onun eserlerini ortaya çıkarırken beslendiği kaynaklar, kişiliğinin, yaşam tarzının, üslubunun oluşmasındaki etkisi, eserlerini izleyiciye aktarma biçimi üzerinde durulmuştur. Tek tek resimleri üzerinden açıklanmaya çalışmadan resimlerindeki genel verilerde içsel ve dışsal dünyasının izleri sürülmüş, eserlerinin dili ve içeriğiyle yaşantısının arasındaki bağlar incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmada, eserleriyle yaşamının arasındaki paralellikleri, yaşamına ve hayata bakışına dair ipuçları, yaşadığı trajik olayların yansımaları, biçimsel dilini nasıl kurduğu, iç dünyasının dışavurumunu hangi yollarla dile getirdiği anlaşılmaya çalışılmıştır.

1.1. Problem durumu

Sanatçının yaşamsal serüveni çevresiyle birlikte ve çevresine rağmen sürer. Bu serüveni yaşarken edindiklerini içselleştirerek, kendini ifade edebileceği bir şekilde sanat yapıtı yoluyla ortaya çıkarır. Ürettiği eser ve yaşantısının birbiriyle ne tür bağ ya da bağlarla ilişkilendiği, sanatçının sanatsal anlamda yolunu seçip üslubunu

oluştururken onu nelerin etkilediği, şekillendirdiğine, araştırmanın sonucunda ulaşılmak istenmektedir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada sanatçı yaşantısının, ürettiği sanat yapıtı ile ilişkisinin Fikret Mualla Saygı üzerinden incelenmesi, sanatçının yapıtlarını oluştururken geçirdiği süreçte bireysel ve toplumsal yaşantılarının onu nasıl yönlendirdiğinin, ne tür sorgulamalara sevk ettiğinin anlaşılabilmesi, sanatçı yaşantısı- yapıtı ilişkisinde bazı değerlendirmelere ve yargılara varılması amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırma, sanatçı kişinin üretme sürecinde ne tür sorgulamalardan geçtiği, nelere dahil olup nelerin dışında kaldığı, yaratma kaygısındaki etken öğeleri, sanat eserini ortaya koyarken onunla beraber ne tür yaşantılarının da izlerini bize sunduğunu anlamaya olanak sağlaması açısından önemlidir. Bu tür bir araştırma sonucunda elde edilen veriler sadece sanat izleyicisi açısından değil aynı zamanda sanatın içinde, ona üreten olarak dahil olmuş kimseler için de yararlı olacağı düşünölmektedir.

1.4. Problem Cümlesi

Fikret Mualla Saygı'nın kendi hayatı ile ilgili yaşantı içeriğinin resimlerine etkisi olmuş mudur?

1.5. Alt Problemler

Sanatçı yaşantısı diğer yaşantılardan farklı mıdır?

Sanatçı yaşantısının dönüm noktalarını yapıtlarında izleyebilir miyiz?

Sanatçının yaşadığı travmalar yapıtlarının oluşumunda nasıl bir etkiye sahiptir?

Sanatçının içinde yaşadığı toplum ve değerler ile yapıtları arasında nasıl bir bağ kurulabilir?

1.6. Sınırlılıklar

Sanatçı yaşantısının sanat yapıtı ile ilişkisi dendiğinde, bahsedilen araştırma konusuna geçmişten günümüze birçok sanatçının dahil olması beklenir, hepsinin dahil olması araştırmanın sürdürülmesini olanaksız kılar. Bu açıdan araştırmanın Fikret Mualla Saygı üzerinden sürdürülmesi sınırlılığı oluşturmaktadır.

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1. Ataştırmanın Modeli

Araştırmada alan yazın taraması üzerine betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Kaptan'ın söylemiyle betimsel çalışmalar olaylar, objeler, varlıklar ve çeşitli alanların “ne” olduğunu betimleyen; mevcut durumlar, şartlar ve özellikleri aynen ortaya koymaya çalışan incelemelerdir.(Kaptan,1973:175) “Belirli bir olay veya olgunun çok boyutlu olarak incelenerek ayrıntılarının ortaya çıkarılmasına dönük yapılan araştırmalar alan araştırması, alan araştırmaları dışında kalan ve araştırılacak konunun derinlemesine incelendiği diğer araştırmalar ise tarama araştırması olarak ifade edilmektedir.(Kılıç,Ural 2006:19)

Araştırmanın bağımlı değişkeni sanatçı yaşantısının sanat yapıtıyla ilişkisi, bağımsız değişkeni ise Fikret Mualla Saygı'dır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini sanatçı yaşantısının sanat yapıtıyla ilişkisi oluşturmaktadır. Araştırmada amaçsal örneklem kullanılmıştır. Amaçsal örnekleme; “eldeki bilgilere göre ana kütleyi temsil edeceğine karar verilen veya inanılan bir alt

grup seçilir.” (Seyidoğlu,1993:38) araştırmanın örneklemini ise 1903-1967 yılları arasında yaşamış olan, araştırmanın amacına ulaşması için gerekli verilerin yaşamı ve yapıtlarında bulunabileceği düşünülen sanati Fikret Mualla Saygı oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma sürecinde, konuyla ilgili ulaşılabilen her türlü birincil ve ikincil kaynaklar; kitaplar, süreli yayınlar, araştırmalar, internet vb. incelenmiştir.

BÖLÜM III

ARAŞTIRMA BULGULARI VE YORUMLAR

3.1 FİKRET MUALLA SAYGI'NIN YAŞADIĞI DÖNEMİN TOPLUMSAL ÖZELLİKLERİ

3.1.1. Türkiye (1923-1939)

3.1.1.1. Cumhuriyet Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı

Yıkılan Osmanlı imparatorluğunun üzerine kurulan Cumhuriyet Türkiye'sinin temelinde “fikri hür, vicdanı hür” bireyler yetiştirme amacı vardı. Mustafa Kemal Atatürk'ün aydın kişiliği bu amaç doğrultusunda yapılanmaya en büyük katkıyı sağlamıştır. Bilim, sanat ve kültürü oluşturan diğer alanlarda yaptığı söylemler, öncüsü olduğu yeniliklerle Türkiye'nin kültürel anlamda sağlam temeller atmasında önemli bir faktör olmuştur. “Batı dünyası, Osmanlı İmparatorluğunun çöküş belirtilerine bakarak, Türk ulusu hakkındaki ön yargılarını değiştirmek zorunda bırakılmış ve cumhuriyet devleti, dünyadaki bilim ve siyaset çevrelerinin dikkatlerini toplayan saygınlık kazanmıştır. Bütün dünyada şu gerçeğin farkına varılmıştır ki, Türkiye Cumhuriyeti Devleti, özgün bir niteliktedir ve geleneksel istem özgürlüğüyle, bağımsızlığına hiçbir gölgenin düşürülemeyeceği sağlam bir güç olarak ayaktadır.”(Tansuğ,2005:179)

“Ulusal devlet” ve “çağdaşlık”, Cumhuriyetin hedeflediği temel kavramlardır. Cumhuriyet rejimi bu temel kavramları topluma benimsetirken sanata ve sanatçıya yönelmiştir. Sanata yaklaşımı tek boyutlu değil, çok yönlüdür. Sanatla ilgili her alana açılım vardır: Yeni teknik ve anlatım yollarının önü açılarak çağdan olma amaçlanmıştır; bu nedenle yeni yaratı olanakları hem parasal hem tinsel açıdan desteklenmiştir. “Ulusal” kavramı çerçevesinde mekana – Anadolu’ya- sahip çıkılarak geçmişin sanat ürünleri ve ulusun sahibi olan ‘halk’ın yaratıcılığı değerlendirilmiştir.”(Ödekan,1999:4)

Cumhuriyet dönemi sanatçıları devlete yakın durup, yeni yaşanan gelişmelerin heyecanını paylaşmışlardır. Cumhuriyetin temelindeki sanatsal anlamda özgünleşme fikrini sağlamlaştıran ve gerçekleşmesini olanaklı hale getirmeyi amaçlayan bazı girişimler olmuştur. “Cumhuriyet dönemine kadar yeni sanat türleri arasında ilgi çoğunlukla yağlıboya resim üzerinedir.(....) Balkan ve Kurtuluş savaşları sırasında sanatçılar savaş konularına yönelmişlerdir; ancak Cumhuriyetin kuruluş yılları sanatçıların güncel olaylara daha coşkulu yaklaşmalarına neden olmuştur.”(Ödekan,1999:4) Cumhuriyet döneminde, kültürel kalkınmanın gerçekleşmesi için sanatın ne denli önemli olduğu kavranmış bu da sanat ve toplumun yakınlaşmasını gerektirmiştir. Cumhuriyetten itibaren zaman içinde sanat üzerine düşünen, konuşan, sorgulayan bir ortam oluşmuş ve toplum geçmişe göre daha farklı bir yaratıcılık yoluna girmiştir.

1920’lerde sanatın toplumun gelişmesinde başlıca etmen olduğu düşüncesi 1930’larda hareketli bir sanat ortamı yaratmıştır. Cumhuriyetin onuncu yılında bir sanat çevresi oluşmuş ve sanatsal sorunların tartışılacağı bir aydın grubu yaratılmıştır. Ülkü, Ar, Arkitekt gibi sanatsal dergilerde ve Ulus gibi gazetelerde sanat konularına geniş yer verilmektedir. Sanat tarihi ve sanat felsefesi konuları ilgi alanıdır. Sanat çevresinde belli bir birikimin olduğu görülmektedir.

1933 İnkılap Sergileri’nin düzenlenmesi, tartışma ortamını hareketlendirmesi açısından önemli gözükmektedir; çünkü bu sergi, “Devlet ve Sanat İlişkisi”, “Güdümlü Sanat”, “Sanatın Serbestliği” gibi konuların tartışılmasını başlatmıştır. Sanatın sorunları ve sanatçı hakları sorgulanmaya başlanmıştır.

İlk on yılda sanat ortamının aktörleri Cumhuriyet burjuvasıdır. 1930’larda yurt gezileri, halkevleri ve köy enstitüleri gibi örgütlenmeler sanatçıyı halkıyla bir araya getirmiş ve karşılıklı etkileşimlerle yeni yaratıların oluşmasına olanak sağlamıştır.

“Doğa gerçeğini” araştırmaya yönelmiş olan Cumhuriyet dönemi sanatçısı kendini, “doğa gerçeği”ne karşı çağın araştırmakta olduğu “resim gerçeği”yle karşı karşıya bulmuştur. (...) Aynı zamanda halkı sanatsal etkinliğin içine sokarak sanatın geniş halk kesimi içinde yaygınlaşmasına neden olmuştur.(Ödekan,1999:5)

3.1.1.2 Devletin Sanat Politikası

Cumhuriyetin ilanı ile Türkiye kültürel alanda da gelişmeler yaşamaya başlamıştır. Atatürk çağdaşlaşma yolunda atılacak adımlarda sanat konusuna ayrı bir önem vermiştir. Cumhuriyet döneminde sanat çalışmalarını yönlendiren, gelişimine destek veren güç devlet olmuştur. Çünkü o dönemde sanatı ve sanatçıyı destekleyen ve koruyan bir zümre yoktu. Devlet sanatı desteklerken aynı zamanda da denetleyici bazı etkinliklerde bulunup gereken tedbirleri almıştır.

Aynı yıllarda sanata ve sanatçıya bir gelişme ortamı yaratma düşüncesini ön planda tutulmaktadır. Devlet sanatçıya destek verirken ister istemez bazı beklentiler ve yönlendirmelerde bulunmaktadır. Bu beklentilerin en önemlisi, sanatçıların yapıtları yoluyla Cumhuriyet ilke ve inkılaplarını ve yakın geçmişte yaşanmış olan kahramanlıklarla dolu Kurtuluş Savaşı'nı gelecek nesillere aktarmaları ve toplumu bu yönde etkilemeleridir. Güzel Sanatlar Akademisi yenilenmiş, 1924 yılından itibaren sanatçılara Avrupa bursu verilerek yurtdışında eğitimlerini tamamlamaları sağlanmaktadır. Ayrıca 1926 tarihli bir kararla, Ankara'da açılan sergilerin resmi sergi kabul edilmesi ve ödüller verilerek belli sayıda yapıtın bir müze kurmak üzere satın alınması ön görülmektedir. Bu son girişim aynı zamanda, 1932'de kurulan halkevleri ise, toplumun kültür ve sanata olan duyarlılığının gelişimi açısından olduğu kadar, sanatçılara sergi açabilecekleri mekan sağlamaları nedeniyle de önemlidirler.(Özsezgin, 1982:23)

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu ilk yıllarda sanatsal anlamda yapılan tek etkinlik Sanayi-i Nefise Mektebi ve Sanayi-i Nefise Birliği (adı daha sonra Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur) nin yılda bir kez düzenlediği Galatasaray Sergileridir. O dönemlerde sanatçı olmak, günlük ihtiyaçlarını karşılayabilmek açısından zor işti. Yaşamlarını sürdürebilmek için farklı işlerde çalışıp resmi ikincil iş

olarak sürdürmeleri gerekiyordu. 1933 yılında İnkılap Sergileri'yle düzenli sanat etkinliklerinin görülmeye başlanması, devletin giderek daha olumlu girişimlerde bulunmasını sağlamıştır. Halkevleri kurulmuş, İnkılap Resimleri Sergileri açılmış, CHP'nin Ressamların Yurt Gezileri Programı ve Devlet Resim Heykel sergileri gerçekleştirilmiştir. Bu tür etkinliklerin dışında genç kuşak bazı sanatçıların sivil girişimleri de görülmüştür. Cumhuriyetin ilk çeyreğinde kurulan Yeni Resim Cemiyeti bunlardan biridir. Onların amacı sanat eserleriyle Cumhuriyet'i desteklemektir. İnkılap sergilerinin sona ermesinin ardından Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu ve Güzel Sanatlar Birliği gibi gruplardan bazı ressamlar bir araya gelerek Birleşik Resim Sergileri açılmıştır. Bu sergiler Devlet Resim Heykel sergilerinin oluşumunda önemli bir yere sahip olmuştur.

Atatürk, kültür ve sanat anlayışını ulusal eğitim politikası içinde değerlendirmiştir. Devletin sanatı desteklemesi gerektiğini benimsemiştir. Çağdaş Batı uygarlığından yararlanmak ve Batı uygarlığı ile kültür alışverişi yapmak gerektiğine inanmıştır. Hedefi, yetişecek sanatçıların, bu sanatçıları yetiştirecek ve anlayacak Türk toplumunun kültür seviyesini yükseltmektir. Ulus yaratma sürecinde kayıtsız şartsız destek, cumhuriyetin sanatçılardan en temel beklentisi olmuştur. Cumhuriyetin kuruluş yıllarından itibaren sanat, bilinçli bir politikayla çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimleri kısa zamanda ve hızlı bir biçimde halka benimsetme işlevini yüklenmiştir. Okuma-yazma oranının çok düşük olduğu ülkede, göze ve kulağa hitap eden sanatın bireyi daha kolay etkileyeceği gerçeğinden yola çıkılarak sanata dolaylı olarak eğitim işlevi de yüklenmiştir. Bu bağlamda, halkın kültür seviyesini yükselten sanat, devrimleri benimsetmek için bir propaganda aracı olmuştur.(mintaş,2001, öndin,2003 den alıntı- Hatipoğlu,2010:9)

Atatürk halkçı politikalarını sanat alanında da uygulamıştır. Cumhuriyet döneminde sanatçılardan düzenli olarak resimler satın alınmış, sergiler düzenlenmesine öncülük edilmiş, sergilerin açılışlarına yüksek makamlardan kişilerin katılımı sağlanmış ve sanatçılar, sergiler açmak için Anadolu'ya gönderilmişlerdir. Devletin sanat alanında en egemen olduğu dönemde bile sanatçının özerk yapısına

zarar verecek uygulamalardan kaçınılmıştır. Sanatçılardan devrim resimleri yapmalarının beklendiği İnkılap Sergileri döneminde sanatçı ve aydın kesimden gelen eleştiriler üzerine devlet kendi başlattığı süreci sona erdirmiştir. Atatürk'ün başlattığı yenileşme hareketleri ve sanat adına yapılan yatırımlar bir daha o dönemdeki kadar ele alınmamıştır.

3.1.1.3. Yeni Resim Cemiyeti

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın atölyelerinden mezun olan bazı genç ressamlar kendilerini ifade edebilecekleri bir cemiyet kurmak ve sergiler açmak istediler. Bu amaçla Yeni Resim Cemiyeti'ni kurdular. Şeref Akdik, Saim Özeren, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi gibi isimleri bu cemiyetin kurucuları olarak sayabiliriz. 1924 yılında bir sergi açtılar, ancak sergilenen eserler aldıkları eğitimin etkisi altındaydı. Varlıklarını sürdürebilmek için geçerli bir sanatsal tutarlılığı gösterememeleri ve grup üyelerinin çoğunun burs kazanıp eğitim almak için Avrupa'ya gitmesi bu oluşumun kısa bir sürede sona ermesine sebep olmuştur.

3.1.1.4 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı grubu olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Fransa ve Almanya'da eğitim alıp yurda dönen sanatçılar tarafından 1928 yılında kuruldu. Kurucuları arasında Refik Epikman, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, ressam ve heykeltıraş Muhittin Sebati, heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğlu ve dekoratör Fahrettin'dir. Grubun belli başlı bir sanat eğilimi yoktu, üyelerinin her

biri farklı tarzda çalışmalar ürettiyordu. “ ‘Müstakiller’, Batı’daki ‘yeni resim’ düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri plana itiyor, biçimin bağımsızlaştığı ve doğa biçimlerinin ‘deforme’ edildiği bir sanat anlayışında direniyorlardı. Resimlerde nesne, salt kütle ve doğadan soyutlanmış biçim bağlamında ele alınıyor, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık veriliyordu.(Özsezgin, 1999:29-30)

Nurullah Berk (1973:43) “50 yılın türk resim ve heykeli” isimli kitabında, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin sergisi ile ilgili Vakit gazetesinin 1928 Mayıs sayısında çıkan bir haber üzerine şunları söyler:

Gazetenin belirttiği gibi, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin Ankarada’ki bu ilk sergisi toplu bir görüşe, bir estetiğe yönelişten çok, çeşitli eğilimleri derleyen serbest bir sanat kürsüsü niteliğindedir. Serginin egemen Avrupa kokusu da bir gerçektir. Nasıl olmasın ki, Fransa ve Almanya’dan bir yıl önce dönen gençler memleket yaşantı ve görünüşleriyle ilgilenmeye vakit bulamamış, atelyelerinde öğrendiklerini sıcağı sıcağına sunmak zorunda kalmışlardır.”Memlekete ait beş altı intibaa mukabil on tane Paris’e ait tablo” olması bu yüzden normaldir.

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’nde eğilimler çeşitli, çoğu zaman da birbirine aykırı bulunuyordu. Bu eğilimlerin başlıcalarını Realizm, Ekspresyonizm, biraz da kübizm olarak nitelendiren yazar haksız değildir. Sonraları Cuda soyadını alacak olan Mahmut Celalettin ve Akdik olarak tanınacak Şeref Kamil realist ressamlardır. Hale Asaf ve Muhittin Sebati bir çeşit Romantizm’e yönelirken, Refik Fazıl(Epikman) Kübizmi hatırlatıyor, Ali Avni (Çelebi), Ahmet Zeki (Kocamemi) Alman Ekspresyonizm’inin iki ilginç temsilcisi olarak sergide önemli bir yer tutuyorlardı.



Resim 1: Şeref Akdik, Köy mektebi



Resim 2: Hale Asaf, "Saksılı Natürmort", 51 x 38 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1930'lar, Ceri Benardete Koleksiyonu



Resim 3: Muhittin Sebati Ataman, "Ankara'dan", 1929, 27x35 cm., tuval üzerine yağlıboya, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



Resim 4: Refik Epikman, "Bar", 46x55 cm, Yağlıboya

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin üyeleri farklı sanat anlayışlarına sahiplerdi. Avrupa'da gördükleri farklı teknik ve akımları resimlerine yansıtırken aynı zamanda ulusal duyarlılıklarını da yitirmemişlerdi. Avrupa taklitçiliğinden uzak durarak, biçimsel anlamda özgün eserler üretmeye çalışmışlardır. Müstakiller sanat anlamında yenileşme çabalarında da önemli bir yerde durmuşlardır.

“Müstakil ressamların yeni sanat biçimlerini ülkeye getirme yolunda devrimci çabaları olmuştur. Bu çabalar cumhuriyetin ilanından sonra, Atatürk'ün başlattığı devrimci hareketlerle de bağlantılıdır. Müstakillerin İstanbul'da ilk sergilerini açtıkları 1928 yılının Türk devrim tarihindeki ayrıcalığı, ülkede Latin alfabesinin kabul edilerek derhal kullanım alanına sokulduğu yıl olmasıdır. Sanatçıların biçim yenilenmelerinde cesur tutumları, alfabe devrimiyle sıkı bir bağ kurduklarını bile düşündürür.” (Tansuğ, 2005:167)

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Türkiye'de sanat alanında birçok ilke imza atmışlardır.“(..)bu birliğin kurucularından olan Ratip Aşir Acudoğlu ve bir diğer heykel sanatçımız Hadi Bara o dönem heykel sanatı anlayışı içerisinde ilkleri gerçekleştirmişlerdir. Acudoğlu Paris'e gönderilen ilk heykel sanatçımızdır, Hadi Bara ise Paris'te heykeli sergilenmiş olan ilk sanatçıdır. Aslında Müstakiller döneminde yapılan ilkleri sadece heykel sanatçılarımızla sınırlandırmak son derece yanlış olur. Öncelikle Cumhuriyet döneminin ilk sanatçı topluluğudur bunun yanı sıra sanatçının ekonomik özgürlüğünü savunan ilk sanat birliğidir de...”(Enginoğlu)

Ressamların geçinmek için başka işler yapmalarının Türk resim sanatının gelişimi açısından olumsuz olduğunu savunup, sanatçıların maddi kaygısını dile getirerek bu konuda çalışmalarda bulunmuşlardır.

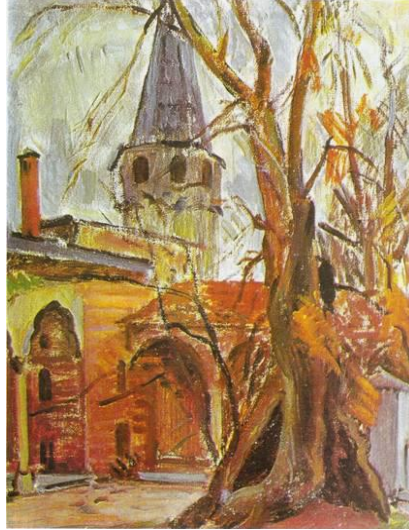
Birlik Milli Eğitim Bakanlığı'na ve Akademi Müdürlüğü'ne ressamların çalışma ortamlarının iyileştirilmesine yönelik dilekçeler yazmıştır. Yalnızca resim yapmak ve sergi açmak önerisini getiren Nurullah Berk ve yandaşları ile bu görüşe karşı olan, asıl amaçlarının resamlara iyi bir çalışma ortamı sağlanması olduğunu, aksi durumda verimli bir ortamda çalışamayacaklarını savunan Fehmi

Cüda ve yandaşları uzlaşmazlık yaşamışlardır. Nurullah Berk ve ona destek çıkan Elif Naci grup üyeliğinden uzaklaştırılmışlardır.(Giray 1988,Şerbetçi,2008:22'deki alıntı)

Müstakiller, Anadolu'ya geniş bir perspektiften bakıp yöresel konuları kendi sanat anlayışları çerçevesinde biçimlendirip yansıtmaya çalışmışlar, resim sanatını halka sevdirep benimsetmek için çaba sarfetmişlerdir. Türk resminin gelişiminde büyük bir öneme sahip olan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sergilerini İstanbul'un dışına çıkararak Ankara ve Anadolu'nun bazı kentlerine de taşımışlardır. Özsezgin'in düşüncesine göre Müstakiller, kendilerinden önceki, izlenimci yaklaşımlar sergileyen Çallı Kuşağı gibi Avrupa'daki sanat gelişmelerini geriden izliyorlardı. Ama Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin Almanya'da eğitim almaları onları kübist ve inşacı bir biçimlendirmeye sevk etmişti. Bu da Türkiye için bir yenilik sayılırdı. Yani rengin dışında başka bir elemana, biçim'e yer veriliyordu resimde. İnşacı biçim arayışları ve doğa karşısında takındıkları biçimbozucu tavırlar Türk resminde ciddi anlamda bir değişikliğin de başlangıcı sayılabilirdi. Ancak teknik anlamda değişiklikler oluşmasına karşın, konuların yöresel yaşamdan seçilmesi ulaşmak istedikleri etkiyi hafifletiyordu.(Özsezgin,1985:17) Müstakiller, sanatçıların hakları ve çıkarları doğrultusunda ortak hareket etmeye çalışırken, her biri kendi sanat anlayışında özgür yaklaşımlar sergilemeyi amaçlamışlardır. Grubun üyelerinden Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi tutarlı üsluplarıyla bu harekette önemli bir yere sahiptir.

Anadolu toprağı, o zamana kadar yeterince değerlendirilmemiş konular yumağı olarak gözler önünde durmaktaydı. Ona uzaktan bakmak ya da öykülerde ve şiirlerde işlenen yönleriyle resimsel bir biçim vermek yetmiyordu. Doğrudan doğruya teknikten ve formülleşmiş anlatım biçimlerinden yola çıkarak, Anadolu'nun çevresel özelliklerini resim sanatına konu yapmak,sanatçıyı seçmeci bir bağına götürebilirdi. Oysa amaç, bütünüyle özgün ve dinamik bir yolun olanaklarını araştırmak, yaşamın içinden resme yönelmekti... Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin Münih'den dönüşte getirdikleri yeni eğilim, o

zamana kadar genellikle renk sorunlarının oluşturduğu bir merkez çevresinde dönen sanat ortamına yeni bir hava kazandırmış ve bu eğilim ressamlar arasında ilgiyle karşılanmıştı. Çelebi ve Kocamemi, Avrupa’da 1907-1914 yılları arasında yaygınlaşan geometrik ve hacimsel biçim anlayışını, yöresel bir beğeniye uygun düşecek çözümler içinde geliştiriyorlar, sağlam kuruluşa ve yapısal bütünlüğe dayanan bu çözümü, 1930’larda bir bölük ressama esin kaynağı oluşturacak etkinlik düzeyine götürüyorlardı. Türk resmi için yeni ve denenmemiş bir aşamayı bu. Ama bir bakıma asıl sorun bundan sonra başlıyordu: Boşluk içinde yer alan nesnelerin diri görüntüsü, hangi yöresel malzemelere eşlik edecek ve bir ressamı ötekinden ayıracak yorum zenginliği, bu ortak anlayıştan nasıl kaynaklanacaktır.” (Özsezgin’den alıntı.Tansuğ, 2005:172)



Resim 5: Ali Avni Çelebi, “Topkapı Sarayı”, 61 x 46 cm
Tuval Üzerine Yağlıboya, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu



Resim 6: Zeki Kocamemi, "Mekkarerleri", 1.23 x 1.95 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1935, M.S.Ü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

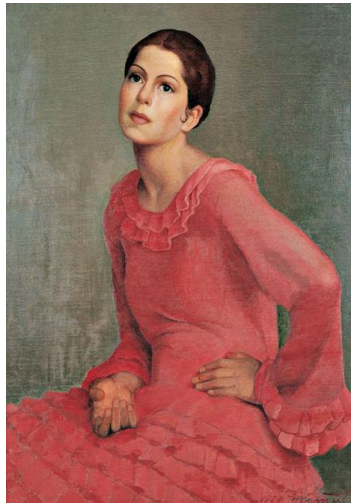
“Özellikle Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin oluşturduğu yeni üslup etkinliğinin ülke gerçekleriyle nasıl bağdaşacağı sorusunun yanıtı, en doğru bir biçimde figür strüktürüne özgün bir anlam kazandıran Turgut Zaim tarafından verilmiştir(...)Turgut Zaim, üslup karakteriyle geleneksel biçim iradesine bağlılığı yeğlemiş ve buna nitelikçe çağdaş bir anlam da verebilmiştir. Bazı aydın kesimlerde zaman zaman modalaşan, bayağılaşan folklor sevgisi, T.Zaim'de her zaman taze, yeni ve özentisiz bir duyarlık kaynağı olarak kalmıştır.”(Tansuğ, 2005:175)



Resim 7: Turgut Zaim, "Doğu ve Batı Halkının Atatürk'e Arz-ı Şükranı"-'Doğu Halkı', 1.30 x 3.00 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1933, M.S.Ü İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Grubun bir diğerk üyesi Mahmut Cuda ise daha çok gerçekçi kompozisyonlarla tanınır. Mahmut Cuda kendini Şu sözlerle ifade eder: “Ben kendi hesabıma bireysel ve toplumsal kiŐiliđimi korumak çabasıyla ilk yağlıboya ressamlarının çevrelerinin yerel beğenilerine uygun yapıtlarından esinlenmeyi yeğledim. Onlardan sonra gelen Çeker Ahmet PaÇa, Zekai PaÇa, Süleyman Seyyid Bey’in benzer özelliklerinden yararlanarak, resmimizin baŐlangıcında tutulan yolda yürümeye büyük zen gösterdim.(Giray’dan alıntı, Tansuğ,2005:177) Mahmut Cuda, bütün eserlerinde seçtiği konu ile sıkı bağlar kurar. Resimlerinde kompozisyona koyduğu bütün objeler, belli belirsiz bir mekanla çevrelenerek zengin bir ifade gücüne ulaşır.

Cuda(...) boyutlu mekan olgusunda nesnelerin oylumlarını doğal görünümlerine koŐut yumuŐaklıkta dzeltiymiŐ formlarla betimliyerek kübizmin inŐacılıktaki abartıcılığın, dışa vurumculuğuna karşı çıkıyordu. Böylece duru bir içtenlikle sanatsal anlatımı benimseyerek özgün yaratıcılığı yeğlemiş oluyordu. Sanatımızın doğaya yaklaşımı, izlediği gzelliğleri yorumlayarak yapıtlarında yansıtması, doğayla öznel bağlar kurduğunu kanıtlamaktadır. Doğaya özgü görünümlerin, özgün değerlerini koruyarak çevrelerinde oluşan anlamlı bir mekan olgusunda usu aşan anlatımlara evrilmeleri. Cuda’nın batı tekiğini, Doğu-İslam dünyasının felsefesine, geleneğine bağlı kalarak yorumladığını göstermektedir. Bu özelliği ise i dünyasını irdelediğini ve neyin, neden kendisine güzel geldiğini araŐtırdıđını vurgulamaktadır.(Giray’dan alıntı, Tansuğ,2005:177)



Resim 8: Mahmut Celalettin Cuda, Sara, 1929,
89x68 cm.tuval üzerine yağlıboya,
Ahu-Can Has Koleksiyonu

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğinin bir diğer üyesi Cevat Dereli'nin resimlerinde sert geometrik konturlar ve leke dağılımlarından oluşan geometrik plan düzenlemeleri görülür. Dereli sonraları bu Sert geometrik plan düzenlemelerinden uzaklaşıp, lekelerin lirik kompozisyonlarından oluşan figüratif soyutlamalara yönelmiştir.

Cevat Dereli'nin esin kaynağı, doğrudan doğruya içinde yaşanılan doğanın kendisiydi. Kimi zaman büyük ilgi duyduğu balıkçıların yaşamına eğiliyor, dalyanları, balık ağlarını toplayan balıkçıları ve balıkçı dükkanlarını, kimi zaman Ürgüp peyzajı önünde üzüm toplayan işçi kadınları, kimi zaman da ıssız, تنها kıyı görüntülerini ele alıyor, gönlünün sesine kulak vermeyi ve bu sesin esnek çağrışımlarıyla resmini örmeyi daha uygun buluyordu. Bu resimlerde ve ilk dönem çalışmalarında, birbirini enine boyuna kesen sert ve kararlı çizgilerin ortasında, derinlik ve boşluk kavramı kendini kuvvetle belli eder. Ne var ki kübist ve inşacı eğilim, sonraki resimlerine doğru yavaş yavaş eriyecek ve yerini yumuşak bir dokunuşta eriyip dağılacakmış gibi hafif çizgi ve leke düzenlerine bırakacaktır.(Özsezgin'den alıntı.Tansuğ,2005:178)



Resim 9: Cevat Dereli, "Balıkçı", 1940



Resim 10: Cevat Dereli, “Balıkçı Dükkanı”, 51 x 43 cm,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1960’lar, Türkiye İş Bankası Koleksiyonu

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliği yaklaşık on yıl sonra dağılmıştır. Dağılma sebepleri arasında Hale Asaf ve Muhittin Sebati’nin genç yaşta ölümleri ve grup üyelerinin aralarında yaşadıkları çekişme ve anlaşmazlıklar sayılabilir. Birlik dağıldıktan sonra, bazı üyeleri Türk resminde bağımsız üslup arayışlarını sürdürecektir bir diğer grup olan D Grubu’na geçmişler, çalışmalarını bu grup içinde sürdürmüşlerdir.

3.1.1.5 D Grubu

Aralarında avrupada eğitim görüp yurda dönenlerin de olduğu altı genç sanatçı, resim sanatının sorunsalları üzerine ortak bir anlayış ile bir araya gelip 1933 yılında D grubu’nu kurarlar.

Fikret Adil, 1947’de yayımladığı “D Grubu ve Türkiye’de Resim” broşüründe şunları yazar: 1933 senesi Eylül’ünde Cihangir’deki Yavuz apartmanının beşinci katında ressam Zeki Faik İzer’in evinde beş ressam ve bir heykeltıraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını D Grubu koydular.

D Grubu ilk sergisini 8 Teşrin-evvel 1933'de Beyoğlu'nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza şapka mağazasında açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi, mağazanın alt ve üst salonlarını doldurmuştu. Grubun azaları, daima olduğu gibi alfabe sırası ile şunlardı: Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu. (Berk,Gezer, 1973:50)

Bu genç sanatçılar, Türkiye'deki sanat ortamının dünyaya göre en az elli yıllık bir gecikme gösterdiğini düşünüyorlardı. O güne dek süren etkinliklerde ve gruplarda sanatçıların dünyada etkisini sürdüren akımlara kapalı kaldıklarını, kendilerini geliştirmediklerini söylüyorlardı. Onlara göre bir an önce çağa ayak uydurmamız gerekiyordu. "D Grubu'nun sanatsal yönden temel çıkış noktası, empresyonist eğilimleri reddetmek ve kompozisyonu kübist ve konstrüktivist akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtmaktır." (Tansuğ,2005:181)

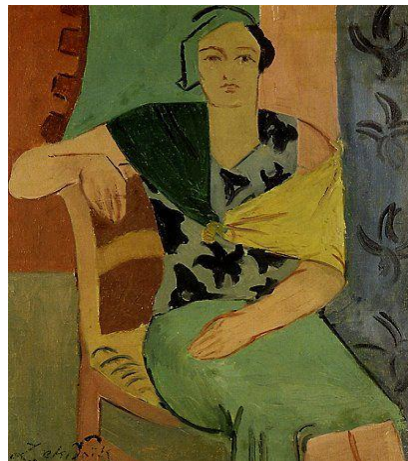


Resim 11: Nurullah Berk,"İskambil Kağıtlı Natürmort",1933,60x80Cm.
Tuval Üzerine Yağlıboya, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi



Resim 12: Cemal Tollu, Ana ve Çocuk, Tuval Üzerine Yağlıboya

Özsezgin'in (1985:18)deyimiyle "D Grubunun yenilikçi hamlesinde de temel fikir, çizgi ve plan anlayışını kökleştirmektir." Ona göre Müstakillerle bu anlayış bakımından benzerdiler. 1933'lü yıllarda bazı aydınların, temeli olmayan bir yenilikten söz ettikleri düşüncesiyle D grubunu suçlayışları yersizdi. Aslında bu grubun getirdiği yenilik, Müstakillerin başlattığı girişimlerin devamıydı.



Resim 13: Zeki Faik İzer, *Oturan Kadın*, 60x49 cm, tuval üzerine yağlıboya. Özel Koleksiyon.



Resim 14: Abidin Dino, *Çıplak Adam*.99×64,5 cm, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

D grubunu oluşturan sanatçıların hemen hemen hepsinin eli kalem tutuyordu. Sergilerini, etkinliklerini duyurmak için kendi kendilerini anlatmak zorundaydılar. Gazeteci olarak Fikret Adil onları destekliyordu. Ne var ki, çok geçmeden D grubunun sözcülüğünü, yazarlığını kendiliğinden Nurullah Berk üstlenmiş oldu. Nurullah Berk yalnız D grubunun değil, giderek Türkiye’deki öncü sanat akımının da düşünürü, yazarı sayılmaya başladı. Atak yazılarıyla aydınlar, sanatla uğraşanlar arasında kendini tanıttı. Ama, D grubunun kurucuları arasında yer alan Abidin Dino’nun 1939’da “Ses” dergisinde yazdığı gibi, gençlerin bütün çabası Taksim ile Tünel arasındaki caddeyi elde etmeye yönelik bir çaba olmaktan öteye gitmiyordu.(...) Avrupa’da birbirini izleyen akımlardan Türk resim dünyasının haberi yoktu. Çünkü, “Memleket, Batı anlamındaki sanat verim ve seviyesinden uzak, cemiyet hazırlıksız, sanat kültüründen mahrum” du. Türk halkına bu nedenle batılı akımları kabul ettirmek güçtü; ama Atatürk’ün önderliği ile Batılılaşmaya doğru giden yeni Türkiye’nin fikir ve sanat dünyasının gecikmelere son vermesi, çağa uyma görevini yüklenmesi gerekirdi. D grubunu oluşturan sanatçılar böyle düşünüyorlardı.(Erol’dan alıntı Tansuğ,2005:188)

Grubun kurulduğu yıllarda sanat anlayışları tam oturmamış olmasına karşın daha sonraki yıllarda oluşmaya başlamıştır.

D Grubu Türk resminde yeni bir akımın oluşmasına ön ayak olmamışlardır. Dünyada, özellikle Avrupa'da gelişen yeni akımlarla biçimsel anlamda benzerlikler kurmaya çalışmışlardır. Başlangıçta çıkış noktaları Kübizm olmuştur ancak bunu resimlerinde uygulayabilmeleri 1950'lere doğru gerçekleşmiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonra yurt dışına gönderilen sanatçıların önemli bir bölümü, Türk İzlenimcileri'nde olduğu gibi geç bir katılımı Kübist- Konstrüktivist resmin biçimsel yanını alıp gelirler. Bu hareketlerin özüne ilişkin bir kavrayış resimlerde pek izlenmez. Resmimiz, doğaya yeteri kadar açılmadan batıdaki hareketler nedeniyle yeniden atölyeye sığınmıştır. Batılılaşma isteği içinde , orada olanlara boş verip , bütün olguları sırasıyla yaşamamız gerekirdi denebilir mi? Toplumsal gelişmenin hiçbir türü ve aşaması için bunu ileri süremeyiz. Sanatımızdaki öykünme, yeni toplumsal yapının zorunlu sonucudur çünkü. Bu nedenlerle, Cumhuriyet dönemi Türk Resmî'nde önemli yeri olan, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu , Ercüment Kalmuk, Ferruh Başağa, Hasan Kaptan, Ali Avni Celebi, Turgut Atalay vb. bir çok sanatçı , Kübist- Konstrüktivist resme yöneldiler. Veya bu etkileri taşıyan bir resme.

Bu sanatçıların yapıtları incelendiğinde, nesnenin yeni bir kavrayıştan çok, bir tür öykünme ile parçalandığını; ancak yerel motiflerle ilgi kurarak özgünleşme isteği, Anadolu halı ve kilimlerdeki geometrik örgülerin, camaltı resimlerdeki ifadelerin resimlere yansıdığını görürüz. Belki bu yüzden, Nurullah Berk minyatürlere, yönelir. Bazıları da Anadolu halk sanatlarına veya yalnızca geometrik parçalanmaları kullanarak, soyut geometrik bir resme yönelirler.(Karayağmurlar,2001:126-127)

Kübizm'in biçimsel anlatım dilini kullanan D Grubu sanatçıları, Kübizm'in nesnelere parçalayıp ayırıştırma ve yeni bir anlam, görünüm altında sanatsal bir nesnel değer yaratma yerine biçimlerin konturlarını ve hacim değerlerini geometrik olarak yorumlama yoluna giderek kübik bir anlatım dili yakalamaya çalışmışlardır. "1934 yılında D grubuna Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılmasıyla, sanatçıların yerel motif ve temalara ilgi gösterdikleri ve 'kübist' denebilecek eğilimlerle Anadolu köylüklerindeki geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkati çeker."(Tansuğ, 2005: 181)



Resim 15: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Çıplak*, 1933, 80×60 cm, tuval üzerine yağlıboya, Taviloğlu Koleksiyonu.

Çağdaş Türk resminde çok yönlülük gösteren ve farklı bir yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu zaman zaman lirik soyutlamaya yönelik yapıtlar üretmiştir. Yöresel konulara yönelmiş, Anadolu insanının elinden çıkmış isler, çoraplar, nakışlar, yazmalar, heybelerden etkilenmiştir. Halk sanatımızın anonim islerinden yola çıkarak soyutlamacı sanat biçimlerini birleştirmektedir.

D Grubu'nun modern sanatımızın doğmasındaki rolü büyük oldu. 1933'te ve onu izleyen yıllarda açılan sergilerde görülen, kimi zaman övülüp kimi zaman yerilen batı etkileri, Türk aydınlarının bile yabancı oldukları çağdaş eğilimleri tanıtmak, resmimizin yarım yüzyıldan beri sıkışa geldiği dar gerçekçilik çerçevesini kırmak bakımından önemli bir faktör olmuştu. Gerçekçi akademizm, bütün kuruluş yollarına kapalı dogmatik bir görüş olması bakımından gelişmelere kapalı bir sistemken Batı'nın özgür eğilimleri her türlü araştırmaya açık bir alan olabilirdi. Öte yandan, Batı plastik sanatlarının 1910 yıllarından beri yürüttüğü sentezci, yorumcu anlayış, soyut, süslemeci, bezemeci üsluplar Doğu estetiğiyle şaşılacak yakınlıklar gösteriyordu. 1933'den bugünlere Türk resminin soyut gösterilerdeki başarıları, Doğu ile Batı'yı bağdaştırarak ilginç sonuçlara varması

D Grubu'yla açılan kapının kavuşturduğu özgürlükler sayılabilir. (Berk, Gezer 1973:67)

1939 ve 1941 yılındaki D grubu sergilerine Halil Dikmen, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Fahrünisa Zeid ve Nusret Suman'ın katılmasıyla grup üyelerinin sayısı çoğalmıştır. Tansuğ'un (2005) ifadesiyle D grubu 1950'lere kadar yurt içi ve dışı birçok sergiyle varlığını sürdürmüştür, grubun sözcülüğünü Fikret Adil ve Nurullah Berk yapmıştır. Grup üyelerinin artmasıyla beraber grubun önemi de artmış ve grup sadece sergilerle değil, modern sanatın gelişimi ile ilgili yaptıkları konuşma ve tartışmalarla da dikkatleri çekmiştir. D Grubu sanatçılarının pek çoğu Akademi'de resim ve heykel atölyelerinde hoca olarak görev yapıyordu. Onlar birçok değerli genç sanatçının yetişmesinde önemli bir yere sahiptir. D grubu Cumhuriyet döneminin belli bir aşamasını, dayanışma içinde temsil etmişlerdir.

Cumhuriyet sonrası Türk sanatına baktığımızda Türkiye'de görünen oluşumlarda Fikret Mualla'nın arkadaşlarının da olmasına rağmen onun hiçbir gruba dahil olmadığını görürüz. Bunun sebebiyle ilgili, yaptığımız araştırmalarla edindiğimiz bilgiler doğrultusunda ancak tahminde bulunabiliriz. Elbette bunun bir sebebi olmalı; belki kendi tercihi sonucunda dahil olmamış, belki de uyumsuz, kavgacı bir o kadar da çocuksu kişiliğinin sonucunda insanların gözünde güvenilir bir kişi görüntüsü oluşturup kurulan gruplara dahil edilmemiş olabilir. Sebebi ne olursa olsun, hiçbir gruba dahil olmamak onda herhangi bir kayba sebep olmamıştır.

Fikret Mualla (...) günlük hayatta insanların çoğunun değer verdiği şeylere sırtını dönerek sadece kendi sanatında yoğunlaşmış ve kendini yaşamıştır. Çocukluğunda yaşamış olduğu trajik bazı olaylar onun kişiliği üzerinde yıkıcı etkiler

birakmiştir. Yaratıcı sanatçılara has bir enerjiyle, kendisini içinde bulmuş olduğu toplumsal baskılar, yasaklar, klişeler onun ruhunda isyanlara yol açmıştır(...) Fikret Mualla diğer ressamlardan çok farklı boyutlara varan bir yorumun benzersiz örneğini oluşturmuştur. Türk resmi içinde avangart sayılan bir kanatta yer alır. Ellili yıllarda kompoze etmiş olduğu resimlere baktığımızda aynı yılların Türk resim sanatı ve estetiğinden çok ileri noktalarda bulunduğunu hemen görebiliriz. Öncelikle bu yıllarda Fikret Mualla'yı çağdaşlarından ayıran özelliğın rengi kullanma ve algılama biçimi olduğunu söyleyebiliriz.(Baraz,1998:172-173)

Fikret Mualla sanat tartışmaları ve kuramdan uzak durmuş, bazı çağdaşları kadar yöresel konular seçmemiştir. O dönem dünya üzerinde hakim olan belli başlı akımların yolundan gitmek ya da çağdaşlarının çoğunun yaptığı gibi resmine kübist ve konstrüktivist öğeleri katmak yerine, ısrarla içinden geldiği gibi resim yapmayı sürdürmüştür. Resim yapmak yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuş bunun sonucunda da içten gelen yeteneğiyle çok sayıda güzel ve özgün eserler üretmiştir. Kimseyi taklit etmeden kendi yolunda ilerlemiş, özgün sanatçı kişiliğiyle Türk resim sanatı tarihinde yerini almıştır.

3.1.2. Paris (1939-1967)

İkinci Dünya Savaşı Sırasında Sanatsal Ortam

Fikret Mualla Saygı Avrupa'da ikinci dünya savaşının patlak vermek üzere olduğu, oraya ayak basmanın çılgınlık sayıldığı bir dönemde gider Paris'e. O sırada Paris sanatsal değişim ve gelişmeler yönünden hızlı bir dönemdeydi. Mualla çevresinde olup bitenleri elbette görüp gözlemlemiş, çağın gelişmelerini izlemiş ancak kendi dünyasına dönük bir hayat sürmüştür. Çevresinde olup biten değişimler onun sanatında keskin dönüşümlere sebep olmamış, Fikret Mualla resmini her zaman kendi biçimini ortaya koyan çalışmalar şeklinde üretmiştir. Savaş yıllarını görüp insanları bunalıma sürükleyen toplumsal deneyimlerin içinde bulunmuş sanatçılardan

biri olarak Fikret Mualla'nın Taha Toros'a (1986:41) yazdığı bir mektupta dünyayla ilgili, sanatçının duruşuyla ilgili düşüncelerini görürüz : “... Büyük şehirlerde insanın kanını emen, sıkıntılı bir hayat var. Oralarda insan gibi yaşanmıyor artık! Ancak bohem hayatı yaşayacaklar için, büyük şehirlerin kahrı çekilebilir ve ona katlanılır. Esasen hiçbir artist, bundan kurtulamaz da... Bence sanatkar sıkıntı çekmeli, ızdırap duymalı, aç kalmalı... Ondan sonradır ki, yaşamının tadını almalı!...”

Mümtaz Sağlam, Fikret Mualla Saygı'nın Paris serüveni hakkında şöyle yazmıştır: “ Bir arayışın sonucu geldiği Paris'te zor fakat üretken bir yaşam süren Mualla her bakımdan yeni ve özgün bir resim yaklaşımını, çok mütevazı bir şekilde gündelik yaşama ilişkin tespitler bağlamında- dizgeleştirerek dikkatleri çekmeyi başarmıştır. (...) Özünde kendi yurdunda dışlanmışlık ve tutunamama yatan bu Paris serüveni, sadece resim üretmeyle anlamını bulan kapalı devre bir ilişkinin peşinde, yaşamı noktalama evresine dek süren hazin bir öyküye dönüşmüş gibidir.” (Sağlam'dan (2004)alıntı, Tuna Bayrak,2009:164-165)

Uluslar arası bir paylaşım ortamında Fikret Mualla'ya ayrılan yer, aralarında Utrillo, Pascin, Modigliani ve Soutine gibi trajik yaşam öykülerine sahip sanatçıların bulunduğu bir ressamlar kesitidir. Gustave Coquiot'un Les Peintres Moudist (Lanetli Ressamlar) kategorisine soktuğu bu sanatçılarla aynı düzlemde ele alınan, Fikret Mualla, bu tür bir mukayeseden yarar sağlamış sayılmaz. Fikret Mualla'nın ruhsal dengesindeki, bozukluklar ve tüm paranoiak belirtileri her yazılan yazıda dile getirilmiş, ancak zaman zaman hezeyana dönüşen zihinsel ve ruhsal süreçlerinin sanatına yansımadağı ısrarla vurgulanmıştır. Sanatçının “lanetliler” kategorisindeki ressamlarla kıyas edilmesine hiç gerek bulunmayan humorist kişiliği, sadece mensubu olduğu farklı kültür ortamı açısından bir gösterge oluşturmaktadır. Yalnız “lanetlilerle” değil, mahzun, ezik ve esrik yaşantılar yönünden kıyaslandığı Henri de Toulouse-Lautrec'le mukayese edilerek aleyhinde ya da lehinde sonuçlara varılması bile, Mualla'nın Paris şehriyle bütünleşmeyi reddeden bir gözlemci gezgin oluşunun fark edilmemesi yüzündendir. Bunun dışında Mualla'nın çabuk çizimleri ve boyalarının sabırsızlığı ve telaşında, bu çarpıcı gözlem gezginliğinin, daima yerleşik bir iç huzurunun diline tercüme edilmiş bütün kırık dökük cümlelerle karşımıza çıktığı açık yürekle kabul edilmeli, kısaca ruhsal yapısından sanatına hiçbir şeyin

yansımadığını ileri süren savlar da böylece geriye itilmelidir.(Tansuğ(1995)dan alıntı,Alkoç,1998:46-47)

Buraya kadar Fikret Mualla'nın Paris'te yaşadığı dönemde onun sanatı, bulunduğu ortam içindeki yeri ve sanatçı olarak yaşam karşısında duruşunu belirttikten sonra şimdi de biraz o dönemin sanatsal ortamına değinelim.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında iki büyük savaşın yaşanması tüm dünyada ekonomik, politik ve psikolojik büyük yaraların açılmasına sebep olmuştur. Yalnızlaşan ve mutsuzlaşan sanatçı kendini gerçekleştirebilmek, var olabilmek için yeni arayışlara yönelmiştir. Sanatçılar birçok akımın oluşmasına sebep olacak hızlı ve yoğun bir sürecin içine girmişlerdir. Yaşanan savaş ortamı insanın kişiliğine ve özgürlüğüne karşı büyük bir tehdit oluşturuyordu. Sanatçıların bu tehdide karşı tepkileri kendi yasalarını ortaya koydukları eserlerle dışavurum şeklinde olmuştur. Bu baskı ve yıkım ortamının içinde art arda öncü sanat yönelişlerinin ortaya çıktığını görüyoruz. Savaş sonrası yaşanan boşluk ve hiçlik duygusu geçmişin manevi değerleri ile olan tüm bağları koparmış, kapitalist burjuva değerlerine olan güvensizlik sonucu, nihilizme dayanan “Varoluşçuluk” dönem sanatına damgasını vurmuştur. İnsanın evrendeki yalnızlığını dile getiren Kierkegard varoluşçuluğun temellerini atmış. Kurucusu sayılan Heidegger'e göre gerçekten varoluş sadece insandır. Ve insanın özü, varlığı, varoluşundadır. Sartre sınırsızca, özgür bir kendi kendini gerçekleştirmekten bahsederek varoluşçuluğu geliştirmiştir. “Varoluşçu felsefeciler bütün şüpheli dünyanın içine kişi için, içtenlik için ya da duygusal güvenilirlik için romantik araştırmaları yayarlar. Varoluşçular insanı soyut evrenin bir

üyesi, varoluşun anlamı ve kendi kendine sorumluluğu ile uğraşır bir kişi olarak görür.” (Cambazoğlu,1999:29)

Paris okulunun, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Avrupa’daki sanat ortamının gelişiminin devamında ve bireysel bir sanat yaratma çabaları üzerinde geliştirici etkisi olmuştur. İkinci Dünya savaşı sonrasında Avrupa’da sanat ortamı yeni bir döneme girer. Sadece büyük ressamların sergileriyle değil, daha genç sanatçıların ve yeni fikirlerin de birbirleriyle kaynaşması sonucu ciddi anlamda modernist hareket başlar. O dönem Paris’teki sanat ortamında baskın olan eğilim İnfornel Sanat’tır. İnfornel sanat 1945-1960 yılları arasında etkin olmuş, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Paris’te ortaya çıkan tüm soyut sanat akımlarını kapsamıştır.

“Soyut Dışavurumculuktan farklı olmayan, ancak bazen ‘Taşizm’ (Fransızca anlamı ‘lekecilik’; 19.yy’da Taşist sözcüğü İzlenimciler için de kullanılmıştır) bazen ‘Art Enformel’ olarak adlandırılan, Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan bir tür ‘ lirik’ soyutçuluktur.”(Antmen,2010:151) Taşizm adı altında değerlendirilebilecek sanatçılar arasında, Jean Fautrier, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Hans Hartung ve Wols bulunur.



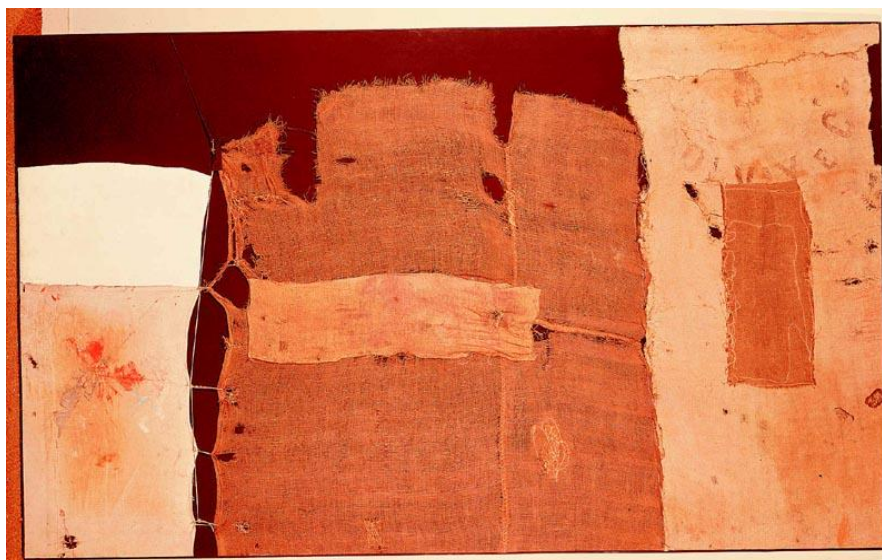
Resim 16: Wols, Untitled

Taşızmin bazen eş anlamlısı, bazen dahil olduğu daha geniş bir eğilim olarak nitelenen Art Enformel kapsamında ise, bu sanatçılara ek olarak Alberto Burri, Nicolas de Staél, Antoni Tapies ve Bram Van Velde gibi isimleri sayabiliriz.

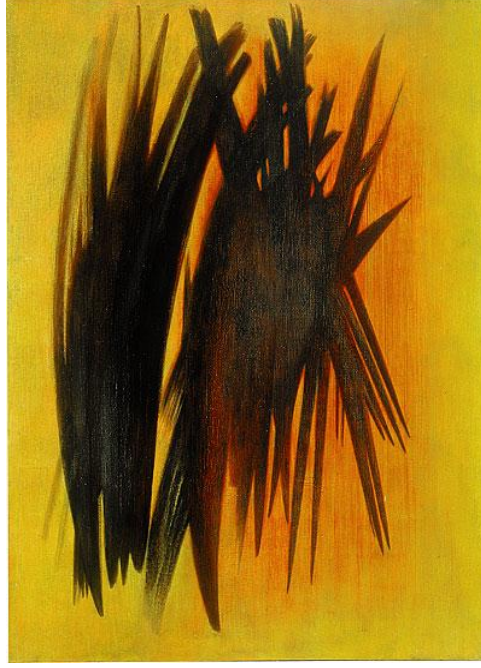
Art Enformel kapsamında gündeme gelen ressamların ortak özelliği, sanatta ‘form’dan (biçimden) yana olmamaları değil, kübizm’in soyut-geometrik formelliğini (biçimselliğini) reddetmeleri, daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemeleridir. Bir başka ortak özellikleri ise, tıpkı Amerikan Soyut Dışavurumcuları gibi, İkinci Dünya Savaşı’nın ve sonrasında hüzünlü atmosferine tepki verirken kendi içlerine dönmeleri, zaman zaman son derece örtük simgelerle çağımızda insanlığın yitik ruhuna yönelik karamsar tavırlarıdır. Jean Fautrier’nin savaşa ilgili izlenimlerinden soyutlayarak gerçekleştirdiği ‘Rehineler’ serisi ya da Alberto Burri’nin kanlı bandajları andıran çuvallı resimleri akla gelen ilk örnekler arasındadır. Art Enformel bağlamında Georges Mathieu, Pierre Soulages ve Hans Hartung gibi ressamlarınsa Doğu sanatının mistisizmine ilgi duyarak kaligrafiye yöneldikleri görülür. (Antmen, 2010:152)



Resim 17: Jean Fautrier *Head of a Hostage, no.20* 1944
at the Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery



Resim 18: Alberto Burri "Sacco e bianco" 1953



Resim 19: Hans Hartung, 1954

İkinci Dünya savaşı kurulan başka bir sanatsal oluşum da “Cobra” dır. 1948’de Paris’te kurulmuştur. Bu oluşumun üyeleri arasında Asger Jorn, Karel Apple, Guillaume Corneille, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, Jean-Michel Atlan ve William Gear gibi sanatçıları sayabiliriz. Grup adını Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam’ın baş harflerinden almıştır.



Resim 20: Karel Appel, Enfants interrogeant, 1948, 83x56cm



Resim 21: Pierre Alechinsky, La jeune fille et la mort, 1966-67, 137x137cm

“ Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile Fransız Art Enformel’inden etkiler taşıyan COBRA’nın kendine özgü başlıca özelliği, İskandinav mitolojisine göndermeler içeren gerçeküstücü, fantastik bir görsellik arayışıdır.” (Antmen,2010:152) Cobra

Paris okuluna karşı kurulmuş genç sanatçılardan oluşan bir topluluktu. Cobra sanatçıları sadece resim yapmayan, şiir ve yazıyla da ilgilenen çok yönlü kişilerdi.

“Kobra”, manifestolarının birinde, geometrik soyutlamaya karşı, rahat resme karşı, zanaatsal resme karşı, “bir yandan gerçeküstücü düşe, bir yandan somut olgulara erişerek, onları romantik bir gerçekçilikte eritmeyi” öneriyordu.

Hakikaten de “Kobra”, karşıt bütünler olarak görülen soyutlama ve figürleştirme kavramlarının aşılmasına çalıştı. Çünkü “Kobra” ressamaları, hakikaten hem soyut, hem figüratif.(Ragon 2009:68-69)

Gerçeküstücü akımın soyut kanadına yakın olan COBRA sanatçıları, aklın tüm baskılarından arınmış dürtüsel, serbest ifadeyi benimsemiş, zaman zaman oldukça sert, şiddetli bir dışavurumcu tavır içinde olmuşlardır. Avrupa'nın çeşitli kentlerinde sergiler açan, bir dönem dergi de çıkaran COBRA grubu, 1951 yılında dağılmıştır.”(Antmen,2010:152)

İkinci Dünya Savaşından sonra görülen hareketlerden bir diğeri de “Art Brüt” tür. Jean Dubuffet “Akıl hastalarının yaratıcılıklarına ilk dikkati çeken Alman ruh hekimi Hans Prinzhorn'un delilerin sanatı üzerine yazılmış kitabını keşfetmesi üzerine bu hareketin öncüsü olur. Hareketin kurucuları arasında Andre Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri Pierre Roche, Michel Tapie vardır.



Resim 22: Jean Dubuffet "Apartment Houses", 1946 Oil with sand and charcoal on canvas

John Maizels bir internet makalesinde Art Brut hareketini şöyle anlatmaktadır: "İkinci dünya savaşı sonrası Fransız ressam Jean Dubuffet, Prinzhorn'un yolunda ilerleyerek akıl hastalarının sanat çalışmalarını araştırmaya koyuldu. Fransa'da ve İsviçre'deki akıl hastanelerini dolaşarak kendi koleksiyonunu oluşturdu. 1948 yılında Jean Dubuffet, Andre Breton ve Anton Tapies "Art Brut" (Ham Sanat) akımını kurdular. Dubuffet, bu süreçte, sadece akıl hastalarının değil, sanatla alakası olmayan insanların yaptıkları resimlerle de ilgilendi. Medyumlar, postacılar, ev hanımları, çöp toplayıcılara ait son derece eşsiz ve özel sanat yapıtları buldu. Art Brut'un hiçbir sanat tarihi ile ya da hiçbir güncel kültür ile bağlantısının olmaması, üstelik de tamamıyla dürtüsellik ve sezgi yolu ile oraya çıkıyor olması onu diğer tüm sanat dallarından ayırmıştır. Adı, tarihi, kitaplarda ve müzelerde yeri olmayan bu sanata Dubuffet, bu yüzden Art Brut/ İlkel Sanat, Raw Art/ Ham Sanat adını verdi. Ham, çünkü kültürle pişmemiş, ya da güncel trendler, moda veya formel okul eğitimi ile şekillenmemiştir. En ilkel ve en saf hali ile sanattı."(Kurt,2009:102)

Art Brüt'te çocukların ve akıl hastalarının çalışmaları da yer alır. Onların çalışmaları, hoşça giden düzenlemelerden çok, sıradan insanın deneyimlerinin önemli olduğu orijinal ve otantik çalışmalardır. bu eserlerde ağır basan öğeler; sihir, düş, fantezi, nükte, gülünçlük ve sayıklamalardır. " Art Brüt çalışmalarından sanatsal kültüre dokunmayan, kopya etmeyen, entelektüellerin sanatına benzemeyen çalışmaları anlıyoruz. Benzer bir şekilde sanatçılar her şeyi (konuları, malzemeleri)

moda olan sanat ya da klasik sanatın kurallarından değil, kendi iç varlıklarından alırlar. Tamamen saf, basit, her safhada sanatçının kendi iç arzularının rehberlik ettiği bir sanatsal eylemdir.”(Cambazoğlu,1999:47)

Michel Ragon (2009:44-45) Art Brüt topluluğunun manifestosundan aşağıdaki alıntıyı yapar. Bu satırlar Art Brüt’ün yaklaşımının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Yapılagelen, salon ve galerilerde görkemle sergilenen sanat, çoğunluğun gözünde sanat sözcüğüne layık olmayı başarabilse de, bizim gözümüzde, kişisel yaratı payının neredeyse sıfır olduğu, bin kez yenilenmiş taklitlerle yetinen, içeriği pek yoksul bir eylemdir. Biz onu, maymun gibi, sanatsal yaratıya öykünen ama sanatsal yaratı olamayan, sanatsal yaratının yerine keyfi parolalar, boş kuramsal sistemler koyan bir asalak kabul ediyoruz. İnaniyoruz ki gün gelecek, hatta o gün belki gelmiştir de, izleyici, yaygaracı profesyonel “sanatçı” topluluğunun nasıl bir aldatmaca üstüne kurulduğunu, bu sanatın “eleştirmenleri” nin ve tacirlerinin foyasını da anlayacaktır. O gün, bu uzmanların yazdıklarının boşluğu, yarattıkları ticaretin münasebetsizliği, çevrelendikleri yorumların saçmalığı ve bütün bunların sanatsal bir işleyle ne denli az yüklü olduğu ortaya çıkacaktır. Gerçek sanat, bizim anlayışımıza göre, başka yerdedir.

İkinci dünya savaşı yıllarında sanat ortamında çarpıcı değişimler yaşanırken, sanatın merkezi Paris’ten New York’a taşınmıştır. Bu değişimin ardında birçok sebep vardır, ancak en önemlisi Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’daki özellikle Almanya ve İtalya gibi totaliter rejimin hakim olduğu ülkelerde yaşayan sanatçıların yaratma özgürlüğünü kısıtlayan baskıcı ortamlar, bir çok Avrupalı sanatçının Amerika’ya göç etmesine sebep olmuştur. Ardından ikinci dünya savaşının yaşanması Avrupa’yı terk eden sanatçıların sayısını arttırmıştır. Bir başka nedeni ise 1920’li 1930’lu yıllarda Avrupa’nın yaşadığı ekonomik zorluklara karşın Amerika’nın ekonomisinin düzelmeye başlaması ile birlikte yeni dergilerin çıkması, yeni galerilerin, yeni okulların açılması sanat için yeni bir ortam sağlamıştır.

3.2. FİKRET MUALLA SAYGI

3.2.1. Yaşamı

Fikret Mualla Saygı 1903'te İstanbul'da doğdu. Annesi Nevber Hanım ve babası Ekrem Bey çevreleri tarafından sevilen sayılan ailelerdendi. Ekrem Bey'in kız çocuğu istemesinden dolayı Fikret'e Mualla adı verildi, hatta uzun zaman bir kız çocuğu gibi büyütüldü.

Fikret Mualla'nın çocukluk yılları Kadıköy'de geçer, maddi sıkıntı çekmeden bolluk içinde büyür. Fikret Mualla futbolu çok sever, ayağından yaralanıp topal kalana dek belki de iyi bir futbolcu olmayı düşler. Top oynarken geçirdiği kazadan sonra aylarca yatmak zorunda kalır. Topallayarak yürümesi onun aşağılık duygusuna kapılmasına neden olur. Bu talihsiz olaydan sonra hayatının ikinci, belki de yaşamının sonuna dek onu suçluluk duygusuyla sarıp sarmalayacak olay yaşanır; Fikret Mualla Galatasaray'da okurken İspanyol gribine yakalanır. Hafta sonu tatilinde eve geldiğinde bu hastalık annesine bulaşır. Annesi 1918'de henüz otuz beş yaşında iken ölür. Annesinin ölümünden kısa süre sonra babasının eve kadın aldığını öğrenen Fikret Mualla bu durumu içine sindiremez ve evi basar, o günden sonra babasıyla arası hiç iyi olmayacaktır.

Ekrem bey oğlunu biraz uzaklaşması için İsviçre'ye gönderir. Fikret Mualla mühendis olmayı düşünür. Babasının gönderdiği paralar tükenince maddi zorluk yaşar, Zürih konsolosu Rıza Bey'den maddi destek görür. Zürih'ten Münih'e geçer ve

orada Güzel Sanatlar Akademisinde afiş ve desinatörlük bölümüne yazılır. Bir yıl sonra Berlin Güzel Sanatlar Akademisine geçer eğitimini burada tamamlar. Berlin’de onun gibi öğrenci olan Hale Asaf ile tanışır ve aşık olur, ancak karşılık bulamaz. İkinci aşkı ise Alman bir kızdır, onunla evlenmek ister ancak Fikret Mualla’nın babası buna izin vermez.

1927’de Türkiye’ye döner. Bir süre Galatasaray Lisesinde bir süre de Ayvalık Ortaokulunda resim öğretmenliği yapar. Öğretmenlik yaptığı kısa sürelerin dışında resim yaparak geçimini sürdürmeye çalışır. Aykırı kişiliği ve alkole olan tutkusu polisle başını derde sokar. Yaşadığı bir alkol krizi yüzünden adı polis kayıtlarına geçer ve yaşamının sonuna dek polis korkusu peşini bırakmaz.

İstanbul’da yaşadığı dönemde dergi, kitap illüstrasyonları ve tiyatro kostümleri çizerek geçimini sürdürmeye çalışır. Yeni Adam dergisinde sık sık desenleri görülür. Ünlü şair Nazım Hikmet’in “Varan 3” ve “Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” adlı kitaplarını resimler.

1934 yılında “Saygı” soyadını alır. Bu konuda Abidin Dino (2006:56) “Gören Göz İçin Fikret Mualla” adlı kitabında şunları yazar: “Aslına bakarsanız Fikret Mualla Saygı’nın yeryüzünde en çok sevdiği şeylerden biri, karşılıklı saygıdır...1934 soyadı kanunu çıkınca, “saygı” soyadını seçmesi boşuna değil elbet, peşin bir uyarı, bir istekti bu, kendisinden en çok esirgenen şeyi diliyordu böylece, sizden, bizden, hepimizden.”

1938 yılında tekrar başı polisle derde girer. Bu kez kurtulmak biraz zor olur. Gördüğü bir Atatürk portresini beğenmemiş, küfür etmiştir. Olay yanlış anlaşılıp, Atatürk'e küfür ettiği gerekçesiyle yaka paça götürülmüştür. Bakırköy'den alınan raporla ceza alması engellenmiştir. Bu olayın ardından Paris'te yaşamını sürdürmeye karar verir Mualla ve dostlarının yardımıyla oraya gider.

“Avrupa kıtası bu sıralarda toplumsal karışıklıklar yaşamakta, ikinci dünya savaşının hayaleti her yerde dolaşmaktadır. Toplumsal ve sanatsal faaliyetler durmuş, her şey çöküşe doğru büyük bir hızla yol almaya başlamıştır. Her şeyin alabora olduğu bir dönem. Nejat Melih Devrim'in deyişiyle, Paris'e o yıllarda adım atmak büyük bir çılgınlıktır aslında. Fikret Mualla iç gün üç gece süren tren yolculuğundan sonra Paris'e ulaşır ve ilk işi arkadaşlarının kendisine hediye etmiş olduğu yeni paltoyu satmak olur. Böylelikle sanatçının Paris serüveni başlar.”(Baraz,1998)

Fikret Mualla'nın Paris'teki ilk sergisi 1954'te düzenlenmiştir. Tüm resimleri satılmış ancak Fikret Mualla hiçbir gelir elde edememiştir. Fikret Mualla iki defa İstanbul'da iki defa da Paris'te akıl hastanesine yatırılmıştır. Bu hastane deneyimlerinden sonra fırtınaya yatkın ruhu, polis ve casus korkusuyla, kuşkularla ve yarına karşı duyduğu endişeyle doldu taşı. Toros'un (1986:6) deyişiyle Mualla çeyrek asrı aşan bir süredir vatan hasreti içindeydi, ancak asla yurda dönmeyi düşünmedi. Çünkü dönerse İstanbul'da geçirdiği son iki yılda başına gelenlerin tekrarlanacağına dair bir saplantı içindeydi. Ona göre polisler onu yakalayıp dövecek ve tımarhaneye kapatacaklardı. Fikret Mualla'nın polis korkusunun ne denli yoğun olduğunu Ara Güler de (2012) kendi sözleriyle ifade eder. Ara Güler röportaj yapmak için Fikret Mualla ile görüşmek istediğini ancak polis zannettiği için tanımadığı kimseyle görüşmeyen Fikret Mualla'ya ulaşmakta çok zorlandığını, ancak uzun bir çabanın sonunda ortak dostları Abidin Dino'nun, Fikret Mualla'ya Ara Güleri tanıtmalarıyla röportaj yapabildiğini söyler.

Fikret Mualla için bir zamanlar çevresinde deli ressam tabiri kullanırlarmış. Toros(1986), Mualla'nın tüm hırçınlıklarında, çocukluğunda yaşadığı kötü deneyimlerin, talihsizliklerin rolü olduğunu düşünür.

Madame Angles'le tanışana kadar çeşitli kişilerin himayesinde resim yapmayı sürdürmüş olan Mualla, tam anlamıyla düzenli bir hayata ancak yaşamının son yıllarında geçebilmiştir. Ferit Edgü (1995:2), Fikret Mualla'nın yaşamının ölümüne değin bir efsane olduğundan bahseder. Ancak başarılarla dolu değil de bir başarısızlıktan öbürüne koşan, alkolün darmadağın ettiği bir yaşamın efsanesi. Bunları söylerken aynı zamanda ressamı övmekten de geri kalmaz Edgü, onun yeteneğine ve sanatına her daim sadık kaldığından, sanatını hiçbir zaman ayağa düşürmediğinden bahseder.

Fikret Mualla 1962'de sağlıksız yaşam koşulları nedeniyle, Madame Angles'in eşi Roul Angles'in belediye başkanlığını yaptığı Güney Fransa'da küçük bir köy olan Reillanne'daki evine yerleştirilmiştir. 1967'de ölene dek o küçük köy evinde yaşamış olan Fikret Mualla dostlarına çok sayıda mektup yazmıştır. Taha Toros'un " Fikret Mualla" isimli kitabındaki mektup Mualla'nın yaşamının son dönemlerindeki ruh halini yansıtan bir ayna olabilecek niteliktedir:

(...) Büyük şehirlerde, insan kanını emen, sıkıntılı bir hayat var. Oralarda insan gibi yaşanmıyor artık! Ancak bohem hayatı yaşayacaklar için, büyük şehirlerin kahrı çekilebilir ve ona katlanılır. Esasen hiçbir artist, bundan kurtulamaz da... Bence sanatkar sıkıntı çekmeli, ızdırap duymalı, aç kalmalı... Ondan sonradır ki, yaşamının tadını almalı!

İnsan, ellisinden sonradır ki, rahatını, sağlığını arar ve düşünür oluyor. Benim alnyazım böyle imiş!... Hayatım, sefaletle, mücadele içinde geçti. Şimdi bu sakin

köyde, huzurlu, tek başına yaşayışa boyun eğiyor ve Tanrı'nın kaderime verdiği son mühleti bekliyorum... Bundan başka hiçbir projem yok! İddiasızım... Bizler, cihanın her türlü ahvalini gördük. Hayatın çeşitli zevklerinden, pek azını tattık. Bugün dilimizde maziyi yadtmekten, fırçamızda eser-i marifetten başka ne kaldı? (Toros,1986:41)

3.2.2 Sanatçı Olarak Fikret Mualla Saygı

Sanatçının bu dünyadan başka bir dünyası yoktur. Sanatını dünyayla kurduğu ilişkiden yola çıkıp, kendi hissedışı ve özelliklerine göre bir çerçeve içinde oluşturur. O'nu toplum içinde farklı kılan dünyayı hissedışı, algılayışı ve sahip olduğu yorumlayabilme gücüdür. O yaşanılan dünyanın içinde, bir o kadar da dışındadır. Sanatçı kendini ve dünyayı sürekli gözlemler, sorgular. Varoluşunu gerçekleştirip sürdürebilmek için yaratma eylemi kaçınılmazdır. Yaratma eylemini gerçekleştirirken içselleştirdiklerini kendince bir söylemle dışa vurur, yapıta dönüştürür. O'nu özgün ve özel yapan da budur. Sanatçı, her insan gibi toplum içinde yaşar. İçinde yaşadığı toplum, sahip olduğu kimliği edinmesinde en büyük etkidir. Yaratma eylemini gerçekleştirirken, içinde yoğrulduğu dünyadan edindikleriyle beslenmeden yaratamaz sanatçı. Çevresindeki, içinde yoğrulup şekillendiği dünyadan bağımsız değildir evet, ürettikleri de bağımsız olmayacaktır ancak; onun yapıp ettiklerinde onu o yapan öznel bir durum söz konusudur. Sanatçı olmanın, diğer insanlardan farklı olmanın gereğidir bu.

“ Sanatçı için yaratma gücü iri söz, ama doğru söz. Mualla'nın bundan başka hiçbir desteği yoktu. İnatçı bir güçtü yaratma gücü. Sefalet ve yalnızlık pek umurunda değildi.”(Dino,2006:36)

Fikret Mualla Saygı kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. Yaşadığı tüm zorluklara resim sayesinde karşı koyabilmiştir. Çünkü resim yapmak onun için bir meslek değil, yaşama sebebi, kendini var hissedebildiği bir sığınak olmuştur. Abidin Dino (2006:75) Gören Göz İçin Fikret Mualla adlı kitabında Mualla'nın bir yazısına yer verir:

Mualla'nın iki resmi ile bir yazısı önemli bir yer kaplıyor: Üsera karargahı... Yazının tümünü okumakta fayda var, şimdilik birkaç alıntı ile yetineceğim: “ Ben hürriyetimi çok severim. Bunu naçiz sükutumda bulurum. Resim yaparken, ibadet eder gibi, sükutu, beynimin tepesinde, saçlarımın dibinde hissedemezsem, o zaman bilirim ki yanlış bir işle meşgulüm veya işgal edilmişimdir. Bu yanlış meşguliyetten kurtulmak için gider, evvela, üç-beş kadeh rakı içerim. Eğer bu yanlış meşguliyet daha sürerse, fitil gibi olur, çatacak, kavga edecek adam ararım. Herkes de aşağı yukarı benim gibidir.”

Ve ekler: “... sanata neler söylemezler: - İşte zavallı yine resim yapıyor. Para kazanacağı yerde boyalarla, fırçalarla uğraşiyor, sonra ekmek parası bulamıyor! Doğru, bu bezirganların hakları var.”

Ve en önemli düşünce: “ Ben bu kitle içinde onlarca bir deliyim. Nitekim bence de, beni resim yapmaktan uzak tutan herhangi bir kimse de benim düşmanımdır... Ve bende, ruhen fakir bir cemiyetin tufeyli zenginliğinin müthiş düşmanıyım. Benim gibi düşünenlerde yok değil. Onlarla buluşunca rahatım. Fakir, fakat bahtıyarım. Fakat onlardan ayrılınca yalnız kalıyorum...”

Fikret Mualla'nın yazdığı bu cümleler aslında dünyasının kapılarını açar bize. Üsera karargahı bir anlamda, onun hayat karşısında duruşunu, yaşamsal önceliklerini, insanlara bakışını, hayattaki amacını tek tek gözler önüne serer.

Sanatçı üretirken, yaratma eylemini gerçekleştirirken “şimdi”dedir ancak geçmişe de arkasını dönmemiştir. O güne dek üretilmiş sanat eserleri, sanatçılar, yönelişler onu besler ve sanatçı bu sayede yeni, arınmış, özgün, kendine ait bir yol çizer. O yolda ilerlerken geçmişten edindiği gücü geleceğe aktarmak, bir katkıda bulunmak görevindedir. Bir katkıda bulunabildiği ölçüde kalıcılığını sağlamış olur

sanatçı. Fikret Mualla'nın dostlarından Youki Desnos (1995) "Düşleten ve Anlamlandırılan Renkler" isimli makalesinde Fikret Mualla'nın sanatına dair yerinde tespitlerde bulunur; Berlin'deyken Ekspresyonist ressamların resimlerini gördüğünü, onlara hayran olduğunu bu akımın bilinen tekniğinden kolaylık tuzağına düşmeden yararlandığını ve bunu bir sıçrama tahtası olarak kullanarak, kendi sanatını ekspresyonizm'den arındırıp, zenginleştirdiğinden bahseder.

Ferit Edgü'ye (1999) göre Fikret Mualla tüm akımların dışında bir ressamdı, onun yaptıkları kendine özgü bir mizacın resimleriydi. Mualla'nın zaman zaman farklı tarzda figüratif resim ya da soyut resim yapan resamlara öykünüyor, ancak birkaç gün sonra, ortaya birkaç çalışma çıktıktan sonra, herhangi bir sonuca ulaşmadan başladığı yerde son buluyordu. Fikret Mualla yeniden kendine, Paris Bistrot'larına, Cafe'lerine, Paris sokaklarına, pazarlarına, Coupole ya da Dome kahvesine, cazcılarına, hayvanlarına, portrelerine ve çıplaklarına, su kabağı, patlıcan, chianti şişelerinin oluşturduğu nature- morte' larına dönüyordu.

Fikret Mualla'nın, yaşamında resim ve alkolden başka hiçbir şey yoktu. Ancak bu ikisi birbirinin tamamlayıcısı değillerdi. Hemen hemen hiçbir resminde karşılaşılmaz. Delirium tramenslerini, karabasanlarını, saplantılarını, mektuplarına, bir de, dostu Abidin Dino'nun deyişiyle, Albastı Defterleri'ne saklamıştı. Resimleri ise, sözcüğün en derin Freudçu anlamıyla birer katharsisti. (Edgü,1999)

Fikret Mualla, ne toplumun ne de kendinin kurbanıydı. O kendine bir yol çizmiş, o yoldan hiç ayrılmadan yaşayıp ölmüştür. O yolu hangi itkileri, hangi anıların, hangi dürtülerin, hangi saplantıların etkisiyle seçtiğini bilmiyoruz. Kuşkusuz kendisi de bilmiyordu. Ama bir ressam olarak doğmuş, yaşamıyla sanatını örtüştürmüş, bu nedenle de içine düştüğü yoksunluk ve yoksulluktan, şikayet ettiği bile, kurtulmak ve kendine, sanatına bir başka yol seçmek

istememiştir. Fikret Mualla'nın mektupları, bunu çok açık bir biçimde ortaya koymaktadır.(edgü,1991)

Fikret Mualla'nın sanatına bağlılığı, resim yaparken malzemelerini özenle kullandığından, hayatının darmadağınlığı içinde malzemelerine ayırdığı düzenli bir köşeden de anlaşılabilir. Dostlarından Bedri Rahmi Eyüboğlu (1987:77-78) onunla ilgili bir anısını “Delifişek” isimli kitabında içtenlikle dile getirir, Fikret Mualla'nın dağınık yaşamının içindeki tertemiz ve düzenli boya ve fırçalarından bahseder. “Bu korkunç odasının içinde boya kutusu ve fırçalar bitmiş, tükenmiş bir yüzün ortasında bir sır inci diş gibi duruyor. Sefaletini ve kendisini unutup bu temizliğe dalıyorum: ‘Demek onu hayata bağlayan incecik tel burada olmalı?’ diye düşünüyorum.... Onlara baktıkça neden bilmem gözlerimin dolduğunu hissediyor, ağlamamak için kendimi zor tutuyorum.”

Fikret Mualla Saygı resimlerini çoğu zaman bir hiç pahasına satmıştır. Bunalımlarla dolu hayatını zar zor sürdürmüştür. “Aç kaldığı günler çok olmuş, fakat tok bir fırça kullanmıştır. Paris'in Almanlar tarafından işgali yıllarında kağıt bulamayınca, gecenin karanlığından yaralanarak duvarlardaki afişleri gizlice yırtar, temiz kalmış bölümlerine yaptığı guvaşları, yediği yemekle içtiği şarap karşılığında garsonlara verirdi. Yersiz kaldığı gecelerini, parklarda, metrolarda yatarak geçirmiştir. Fakat hiçbir zaman fırçayı elinden bırakmamış, yüreğindeki sanat kıvılcımını sayesinde, varolma ve direnme gücünü yitirmemiştir.”(Toros,1986:6)

Bir sanatçı ürettiklerinde kendi manevi dünyasını da yansıtır. Sanatçının yaratımında dış dünyadan aldıklarının izlerini, dönüşüme uğramış, estetikleşmiş olarak görürüz. Burada Kagan'ın (1982:353) “Estetik ve Sanat” ındaki örnek yerinde

olacaktır. “ Gonçarov, çok karakteristik bir itirafta bulunarak der ki, ‘ kendi içimde beslenip olgunlaşmayan, kendim görmediğim, kendim gözlemde bulunmadığım, kendim yaşamadığım hiçbir şey benim kendi kalemimin ucundan çıkmaz!...kendi yaşadığım, kendi düşündüğüm, kendi duyduğum şeyleri, neyi sevdiysem, yakınımnda neyi görüp nasıl tanıdıysam, onu yazdım sadece; kısacası, kendi yaşamımı tasvir ettiğim kadar, yaşamımda da neyi sürdürdüysem onu tasvir ettim.’

Fikret Mualla'nın resimleri ilk bakışta hayatının izlerini apaçık sunmaz bize. Barda içki içen, sokakta gezinen, yemek yiyen, kağıt oynayan, müzik yapan insanlarla dolu olan resimleri hiçbir sanatsal eğilimin yolunda değildir. Kendi içlerinde açıklanabilecek özgünlük taşırlar. Sanatçı (...) hayatı anlamlandırır, onu büyütür, geliştirir, yaşanır kılar.” (Karayağmurlar, 2009:38) Fikret Mualla, insanın özgürce ve mutlu olarak yaşadığı bir hayatın özlemini dile getirir gibi coşkulu resimler yapmıştır.

“Öncelikle ...Fikret Mualla'yı çağdaşlarından ayıran özelliğin rengi kullanma ve algılama biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Soyut sanatın dışında devinen figüratiflerde bu sıralarda renk kavramı gelişmemiştir. Fikret Mualla'nın yapıtları ise olağanüstü renkler ve çevresinde gördüğü insanların ilginç deformasyonlarıyla doludur. Sanatçının ruhsal iniş ve çıkışları zaman zaman farklı ürünler vermesine neden olmuştur. Renk onun ruhsal dünyasının iniş ve çıkışlarının bir ifadesi ve taşıyıcısı olmuştur.” (Baraz,1998)

Fikret Mualla'nın genç yaşta başına gelen talihsiz olayların, onun yaratıcılığında ve ürettiği eserlerde kendine has bir tavır ortaya koymasında etkisi olmuştur. Mualla'nın, özellikle annesinin ölümüyle küçük yaşta acıyla yoğrulmuştur kalbi. Mektuplarından birinde de içtenlikle söz eder bu acıdan : “... annemi çok severdim ve o çok fedakar bir anneydi. 1918-19 yılları arasında onu kaybettim. O gün bu gün

bir kavga, bir dövüştür gidiyor.”(Edgü,1995:38) İhsan Turgut (1990:76) “Sanat Felsefesi” kitabında, acı çekmenin, sanatçının yaratma eylemi üzerindeki etkisini şu cümlelerle örneklendirir: “Nietzsche ‘insanca pek insanca’ da kendisine hastalıktan başka bir şey bırakmayan babasına kızmak şöyle dursun, ona iyilik borçlu olduğunu söylemektedir....Ona göre, büyük eserler ortaya koyanlar büyük hastalardır. Platon’dan Schopenhaver’e tüm düşünürler bu bakımdan hasta insanlardır. Şayet kendisi de büyük eserler üretiyorsa hasta oluşundan, acı çekişindedir. Babasına bu nedenle iyilik borcu vardır.”

Sanatçı diğer insanlardan farklıdır onu farklı kılan özelliklerinden biri de yaşama karşı nerede duracağını bilmek bir anlamda onu denetleyebilmektir. O diğer insanların önemseyemediği bir çok konuyu önemsemez, farklı bakış açısına sahip olup o doğrultuda yaşamını sürdürmek sanatçıyı yalnızlığa mahkum eder bir bakıma. Timuçin’in dediği gibi:

“Sanatçı olmak her şeyden önce bir açılık olmaktır. Böylece o kendine karşıt olan her şeyi dışarıya atan kendisine uyarlı olanın alanını oluşturur. Açılık birazda herkes gibi olmamaktır. Bu yüzden yalnızlık sanatçının yaşamında bir yazgı olur neredeyse. Baudelaire annesine yazdığı mektuplardan birinde şöyle diyordu: ‘Eğitimimi anlatırken, düşüncelerimin ve duygularımın nasıl oluştuğunu anlatırken hep kendimi dünyaya ve onun inançlarına ne kadar yabancı duyduğumu belirtmeye çalışıyorum.’ Dostoyevski’de Sibirya’dan yazdığı bir mektupta şöyle der: ‘Atılmış bir taş gibi yapayalnızdım.’ Sanatçı için yalnızlık olmak elbette son derece özgün bir bakış açısı olmakla ilgilidir, yapının özgünlüğü de buradan gelir. Duyumla giderek duyguyla, duygu yakınlığı ve duygu karşıtlığıyla işe başlayan sanatçı sonunda kendi sanatının filozofu olmak durumunda kalır.”(Timuçin,2000:155-156)

Fikret Mualla’nın aykırı kişiliği, dediğim dedik yapısı ve her ne kadar kalabalıklar içinde olmayı sevse de, içinde barındırdığı kendine dönük yaşam tavrı birçok arkadaşı tarafından kaleme alınmıştır.

(...) Fikret'in, siyasetle başı hoş olmasa bile kişisel olarak direnmeye, isyana, patlamalara yatkındı. Evden kaçmış, çevresiyle uyuşamamış, dış baskılara karşı çıldırasiya duygulu ve sabırsız bir delikanlı olmuştu genç ressam. (...)

Fikret Mualla, çevresini yansıtmak kadar çevresine bir şeyler anlatmak, katmak istemiştir, çirkin çirkin, güzeli güzel görmüştür: “Kuvvetli bir ressam olduğuna delildir.” Ayna tutmuştur doğaya, insanlara, ondan da öte, varolan imgelere imgeler katmayı başarmıştır: “Çirkin güzel nakışlara”, bakmamış, “kendi aşkına, kendi dileğine” bakmış... (Dino, 2006:73)

Özsezgin'in (1999:128) söylemiyle bohem bir yaşam süren Mualla'nın hayatı, Gauguin, Toulouse-Lautrec ya da Van Gogh'un yaşamına benzer, sıkıntılar ve sorunlarla dolu, inişli- çıkışlıdır. Yaşamı Moda'da bir konakta başlayıp Fransa'nın küçük bir kasabasında noktalanmış, ama hep sanrılar, psikozlar, çatışmalar, uyuşmazlıklar, paranoya nöbetleri içinde geçmiştir.

Taha Toros “Fikret Mualla” isimli kitabında Paris'teki sanat otoritelerinin Fikret Mualla hakkında yazdıklarını ayrı bir bölümde toplamış. O bölümden yapacağımız alıntıların yerinde olacağını düşündük.

Sanat eleştirmeni Marc Lenard, Mualla'yı şöyle yorumluyor: “ Mualla mesleğine, sefahet kubbesinin karanlıkları arasında bir bur gibi inmişti. Ondaki hüner ve sihir, parmakları ile fırçasının anlaşmasındaydı. Rastgele dört köşeli bir kağıda sürdüğü boyalar, onu bir yıldız yapmaya yeterdi. Tüm hayretleri, hayranlıkları üzerinde toplayan ressam, bir aşk, bir düşünce yıldızı gibi parladığı sırada, günün birinde bu sanat mahallesinden kayboldu.”

Ünlü İspanyol sanat tenkitçisi Fernando Landazuri, 1957 yılında (Eser ve Artist) başlıklı, İspanyolca yazısında, Mualla'yı şöyle anlatıyor: “ Mualla, ressam olarak doğmuştur. Fauvisme ve Expressionisme gibi temayülleri birleştiren kronolojik ve plastik bağların mümessilidir. Mualla resimlerinin süjesinde iptidailiği, akla aykırılığı ifrata vardırmaktadır. Resimlerine garabet ve dramatik bir hava veriyor. Objektif ve subjektif hayatı birleştirmek, onda beliren bir arzudur. Kendi ananesi, zengin irkinin geleneği -bütün sadeliği ve tazeliği ile- Mualla'nın artistliğinde yaşamaktadır. Tasvirlerinde bazen Chagall'a benzeyen, latifecilik göze çarpar. Fakat daima bir Nolde ve Munch'un heyecanını taşır. Mualla'nın tercih ettiği resim usulü ve boyası kolay sanılır. Bu onda ikinci derecede rol oynamaktadır. Asıl çizgileri büyük kıymet taşımaktadır. Bunlar

muhteşem ve kudretlidir. Çok renkli resimlerindeki renklerin göz alıcı zenginliği, hoş bir ölçü içerisindedir.”

Paris'in ünlü resim otoritelerinden Japon kökenli Youki Desnos Foujita,ressamımızın yakın dostlarından. Bir zamanlar Paris'te aynı sokakta komşuluk yapmışlar...anıları ile karışık, birkaç satırı aktarmakla yetineceğiz. “ Bazen, anlaşılamayacak derecede konuşmalarla bir futbol topu gibi büyük başlı Mualla, evime gelirdi! Kısacık ayakları, kalın vücudunu bir top gibi döndürür dururdu! Mazarin sokağındaki evimin kapısını çalardı. Ne maksatla, neyi konuşmak için veya neler düşünerek bunu yapardı? Tam isteği kafasında da belirmemişti ama, ben onun geliş sebebini hissedirdim. Gaipen bir takım sesler işitiyor, komünistler kendisini taciz ediyorlardı! Bunun korkusu ile gelirdi. Gerçekten Mualla böyle sesler işitiyordu ve bu hal, onun muhteşem eserler yaratmasını sağlıyordu.

Ressam çok mustarıpti. Parası olmadığı için züğürt malzeme kullanır, fakat güçlü eserler yaratırdı. Yiyecek bir lokma bulamadığı zamanlarda bile, hiç kimseye karşı gözlerinde bir düşmanlık ve kıskançlık eseri görülmedi. Kimseye dargın, küskün değildi. Yalnız, kendisini geceleri rahatsız eden hayallere düşmandı...”

İtalyan kökenli koleksiyoncu ve sanat galerisi sahibi Bruno Bossano, Mualla'yı tanıtan, 12 Kasım 1964 tarihli yazısında özetle şunları söyler: “ Yıllar öncesi, Saint Germain sokağındaki küçük bir meyhanede, Mualla'yı tanıdım.... Küçük meyhane, güzel sanatlar okulunun öğrencileri, ressamlar ve esnaf ile doluydu. Pek de gürültülü idi. Fakat bizimki, tek başına, susuz saf içki kadehi önünde, el hareketleri yaparak oturuyordu. Yalnızdı ve daima yalnız kalmayı tercih ederdi. Sözüün kısası, hiçbir kimseye ehemmiyet vermezdi. Kendi kendine konuşan ve hareket eden bu tuhaf adam kimdir diye düşünüyordum. İlgiilenmek üzere yaklaştım.

Bu meyhanede tesadüfi buluşmanın sonucunda, eserleri hakkında, bende büyük alaka uyandı. Gülünçlü, yarı tatlı yarı acı, sert, yakıcı, merhametsiz, soyтары resimlerine karşı hayranlık duydum. Bu hayretim geçtikten sonra, zavallı bana eski afişler ve ilanlar arkasına yapılmış yağlı boya rulolarını gösterdi. Gözlerim kamaştı, büyük bir meftunluk içerisinde kaldım. Bana öyle geliyordu ki, bu ilan kağıtlarına yapılan resimlerden, bir volkanın alevi gibi, gözleri kamaştıran renkler fıskırıyordu. O günden beri bu adamın eserlerini hayranlıkla sevdim. Kendisine gaipen bazı ilhamlar ve sesler gelen bu adam, daima hayal görüyordu.bu delinin eserlerini sevdim. (Toros,1986:37-38-39)

3.2. FİKRET MUALLA SAYGI'NİN ESERLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Araştırmanın bu bölümünde Fikret Mualla Saygı'nın eserleri iki başlık halinde toplanmıştır. Aşağıda dönemseller olarak incelenen eserleriyle; yaşamının arasındaki paralelliklerin, yaşamına ve hayata bakışına dair ipuçlarının, yaşadığı trajik olayların yansımalarının, biçimsel dilini nasıl kurduğunun, iç dünyasının dışavurumunu hangi yollarla dile getirdiğinin anlaşılması amaçlanmaktadır.

Fikret Mualla Saygı'nın eserleri iki dönem halinde incelenirken Paris dönemine daha uzun yer ayrılmıştır; çünkü Paris onun her açıdan olgunluk dönemini geçirdiği yerdir. Bu açıdan bakıldığında, o dönem eserlerinin araştırmanın amacına ulaşması için daha zengin veriler içerdiğini söyleyebiliriz.

3.3.1. İstanbul Dönemi

Fikret Mualla saygı yurt dışında aldığı sanat eğitiminin sonunda Türkiye'ye döndüğünde herhangi bir sanatçı ya da topluluğa kapılmadan kendi kişiliğini ve özgün üslubunu ön planda tutarak yerel duyarlılığını ortaya koymayı bilmiştir. İstanbul döneminde daha çok şehrin tarihi mekanlarını resmetmiştir. O dönemlerde Mualla, Abidin ve Arif Dino'yla beraber sık sık Ayasofya'ya gider, dış kapıyı geçemez, sol kolda küçük bir yapı olan kahvede kendilerini bir kuytu bulur, durmadan bir şeyler çizerlermiş. "Fikret Mualla insan elinden çıkma bu yapay varlığa,

Ayasofya'ya, bir dağa, bir ormana, bir çiçeğe, bir buluta bakar gibi bakıyor. Dikkatle onu, gözleriyle yokluyor, ölçüyor, biçiyor, tartıyor.”(Dino 2006:33)



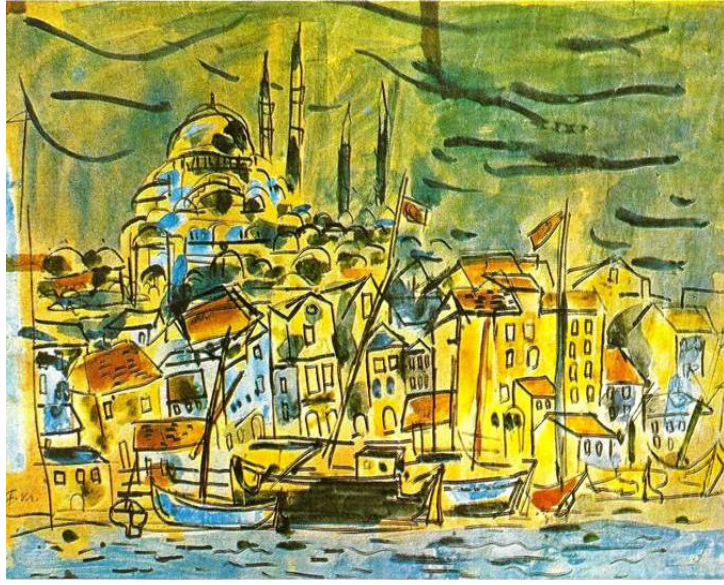
Resim 23: “Ayasofya”, Suluboya, 1930’lar, Nesuhi Erteğün Koleksiyonu

Mualla'nın Ayasofya'sı (bkz.resim 23) ona duyduğu hayranlığı içinde barındıran, hayranlığını ışıkla ifade edip yüceleştirdiği bir görüntü verir bize. Onun bu dönem resimlerine baktığımızda; yüzey üzerinde planlarını kurarken, rengi ışık yaratma işlevinde kullandığını ve bunu da etkili tonlarla ifade ettiğini görürüz.

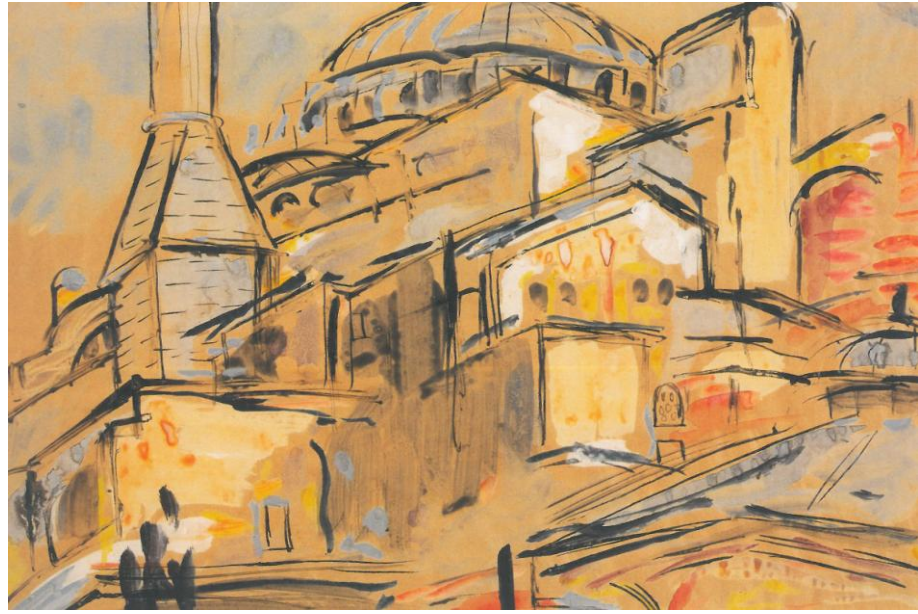
Mualla renkçidir. Bu, güzel renkleri gelişigüzel, karşılığı olmadan yan yana getiriyor mu demek? Hayır. Onun renkleri hem düşleten, hem de anlamlandıran renklerdir. Mualla desinatördür. Yalnızca “grafizmin” güdüsüne, yalnızca süslemeye ve çizginin elini alıp götürmesine mi boyun eğiyor? Hayır. Onun deseni tanımlayan, açıklayan, konumlandıran bir desendir. Fikret Mualla'da tüm büyük ressamalarda olduğu gibi, renk ve desen, madde ve ışık ayrılmaz bir biçimde, birbirlerine ekli, organik bir bütün oluşturuyor. Mualla, saf, engin renk “plajları” gerçekleştiriyor. Bunlar öylesine yüzeyler ki, hiçbir zaman sığ değil. Gözalcı ama, hiçbir zaman bayağılığa düşmeyen renkler. Mualla'da bir uzam, bir ışık yaratma işlevi olan renk, şaşırtıcı doğrulukta tona, titreşime ve derinliğe sahip.

Bu renkli “plajlar” Mualla’nın deseninin yarattığı “sahneleri” dimdik ayakta tutan. Hızlı, kendine güvenli, keskin, desen, modellerini devinimleri içinde yakalıyor. Hem sert, hem yumuşak; böylece olanaklarından en yüksek düzeyde tasarruf sağlayarak, göz boyamaya ve kuruluğa düşmeden söyleyeceği ne varsa söylüyor. Geniş, soluk alan, ferah uzamlar oluşturuyor bu desenler. Desenin, yetkeyle kendini gösterdiği yerde, Mualla’nın rengi daha bir vurguluyor nüansları, böylece kılı kırk yaran değerlerin ortaya çıkmasına olanak sağlıyor.(Desnos,1995)

Mualla’nın resimsel yorumları çizmiş olduğu mekanlarla bağlar kurar, çizgiler ve renkler arasında kendine özgü ilişkiler oluşturur.



Resim 24: “Haliç”, 350 mm x 254 mm, Suluboya,1930’lar, Füreya Kılıç Koleksiyonu



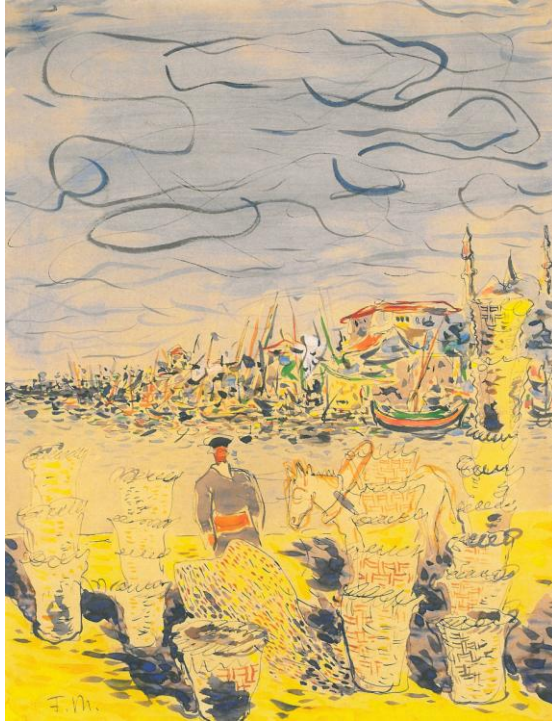
Resim 25: “Ayasofya”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 29x38 cm

İstanbul dönemi resimleri arasında Ayasofya kadar İstanbul manzaraları da önemli bir yer tutar.(bkz.R.24) O döneme kadar çoğu yerli yabancı sanatçı tarafından ele alınmış bir konudur İstanbul. Mualla tutkulu bir şekilde sever İstanbul’u ve bu tutkusunu da gözümüzün önüne serer, dışavurumcu bir üslupla kullandığı renkleri ve güçlü çizgileriyle.

Fikret Mualla’nın özgün resimsel yorumlarındaki tutumu, içinde, zamanın yeni Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş amacına uygun devrimci niteliklerle paralellik taşımaktadır bir bakıma. “Sanat alışılmışın aşıldığı yerde başlar. Sanatçının özgün’ü arayışı alışılmışın dışına çıkma deneylerini gerekli kılar. Sanatçı özgünü yenide, yeniyi özgünde kurar. O alışılmışı dile getirirken de alışılmadık biçimler kurmaya özen gösterir.”(Timuçin, 2000:149)

Fikret Mualla resimlerinde, daha çok guvaş, sulu boya gibi malzemeleri kullanmayı tercih etmiştir. Kullandığı malzemenin yapısı ve onun, ele avuca sığmaz aceleci kişiliği resimlerini hızlı bir şekilde üretmesine sebeptir. Kıvrak fırçasıyla, adeta dans eden renklerden oluşan resimleri izleyeni içine çeker ve onun hızı izleyeni sarar. Resimlerindeki biçimlendirme anlayışı oldukça etkileyicidir.

İstanbul döneminde yaptığı resimleri, izlediği tutarlı yol ile, özgün üslubunu kuvvetlice ortaya koyacağı daha sonraki resimlerinin habercisi gibidir.



Resim 26: "Eski İstanbul'dan Manzara", Kağıt üzerine karışık teknik, 38,5x29 cm. Özer Sezgin Koleksiyonu



Resim 27: “Beş Kadın”, Kağıt üzerine guvaş, 26x38 cm. Rasih Nuri İleri Koleksiyonu

3.3.2. Paris Dönemi

İnsan yalnızca bir doğum ve ölüm, üretme ve yaşlanma varlığı değildir. Her daim bir tarafı eksiktir. Durmadan kendisine ve çevresindeki dünyaya biçim verir. Bu da onu toplumsal bir varlık yapar. İnsan iç çelişkileriyle, düşleriyle ve acısıyla hep var olmuştur. Toplumsal bir varlık olarak insan, içinde bulunduğu olumlu olumsuz her şeyden etkilenir. Sanatsal yaratımlarda kişinin içsel serüvenleri ve bulunduğu ortam önemli bir faktördür; yaşantılarının sonucu edindiği deneyimlerle iç dünyası biçimlenir. Kendisine, yaşama ilişkin olaylara farklı anlamlar yükleyerek, gerek bir renkle gerekse bir biçimle kendini ifade eder ve sanat eserini üretir.

Sanat eserleri, sanatçının iç dünyasını ve bu dünya üzerine bilincini yansıtır. Her eser, kimi açık olarak, kimi gizliden (örtülü olarak) sanatçısının hem iç dünyasını, hem de dünya görüşünü; bugünü algılayışını, yarına bakışını yansıtır. Sartre , “sanatçıdan beklenen, dünyanın garipliğini, donukluğunu yapıtlarında

yansıtmak değil, aksine yaşanılan dünyayı sindirilebilecek, ayrıntısal ve öznel görünümlere dönüştürmektir” der.

Yaşadığımız çağın dünyası “saçma” bir dünyadır. Bu çağı, yaşayanlar için dünya,”susamadıkları halde içtikleri bir dünyadır”. Bütün çıkış yolları tıkanmış, kapanmış bir dünya... Sanatçının dünyası da budur, bundan pek farklı değildir. Fakat sanatçı, bir “çıkış yolu bulmak” zorundadır,”buldurmak” zorundadır.

O halde sanatçı, önce bir boşalım (katharsis) için, sonra da paylaşmak ve kimsenin özgürlüğünü kısıtlamaksızın yön göstermek (deyiş yerinde ise, liderlik yapmak) için yaratır. (Erinç,1998:99-100)

Fikret Mualla çalkantılı ve çoğu zaman sıkıntı verici hayatına rağmen insanlara ilk bakışta neşe verici gelen resimler yapmıştır. “Sanatçının kişilik yapısını bilmeyen biri, mutlu, yaşama sevinciyle dolu bir ressamın yapıtları karşısında olduğunu sanabilir. Niçin olmasın? Nevrezonu, delirium’larını, hergün resminde yeniden yaşamak yerine, resmini nevrozunun karşı kefesine koyarak, yaşamının o ince dengesini, niçin böylece kurmuş olmasın ressam?”(Edgü,1995)

Resim, temel dinamiğini, kendisini oluşturan renk, leke, çizgi, ışık gibi plastik unsurların, kendi aralarında uyumlu bir birlikteliğin sağlanması sonucu oluşan dengeden alır. Algılanma süreci içinde bu uyumun ne kadar iyi gerçekleştiği ile ilgili olarak, resmin genel uyumundan yani algılanabilirliğinden bahsedebiliriz. Sanatçı bu uyumu, öznel yönelimleri, bilgisi, duyguları, deneyimleri, kültürü, inançları ve sanatsal duyarlılığının bir uzantısı olarak biçimlendirmesinde barındırır.

Sanatçı üretiminde bu plastik unsurlardan biri ya da birkaçını öne çıkararak, üretimini kendisine özel bir yönelimle ortaya koyar. Bunun sonucunda da kendi biçim dilini oluşturmuş olur. Bir sanatçının üretimini gerçekleştirirken kendi biçim dilini oluşturmuş olması onu izleyici tarafından tanınabilir yapar. Sanatçı yaratım süreci

sonunda kendine ait üslubun özelliklerini rahatlıkla verebileceği araçlar ile biçimlendirmesini yapar. Fikret Mualla'nın resimlerinde bu araçlar, resmi oluşturan temel plastik unsurların kendi biçimindeki ifadesi ile figürlerden oluşan kompozisyon anlayışı, konu ne olursa olsun yoğun bir şekilde izlediğimiz renk duyarlılığıdır. Resimlerdeki renkler, bizi kendilerine tutsak edecek kadar etkili ve coşkulu renklerdir. Mualla kompozisyonlarında karşıt renkleri sıklıkla kullanarak izleyici üzerindeki etkisini daha da arttırmıştır. “Mualla'nın davranışı, bir bakıma, rengi renksizliğe esir etmeme çabasıdır. Denebilir ki çizgisi renk, rengi çizgidir. Resimlerinde çizgi ile renk girift bir ilişki içindedir. Kah renk altında çizgileri belirir, kah çizgileri tüm renk kesilir.”(Dino,2006:60)



Resim 28: “Sokakta”, 1956,Kağıt üzerine guvaş,30,5x43,5 cm. T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu

Fikret Mualla'nın resminde renk, temsil ettiği figürün ötesinde, ayrıca bir atmosfer taşıyıcısıdır. Buna göre figür, renk aracılığıyla değil, doğrudan doğruya rengin kendinde var olmaktadır. Nitekim bu noktadan hareketle, kimi zaman

neredeysen tanınmaz hale gelen figür tamamen rengin olanaklarına bırakmıştır kendini. Bu aşamada ise, figürün temsil edilmesini aşan bir başka işlevi daha üstlenir renk; şimdi sanatçının içinde bulunduğu ruhsal durum söz konusudur sadece. Böylelikle yaşantı içeriğine havale edilen renk, nesnelere bir niteliği olmaktan çıkıp sanatçının iç dünyasına yönelmiştir.



Resim 29: "Natürmort", 1956, Kağıt üzerine guvaş, 37x55 cm. Vedat Özarhan Koleksiyonu

Fikret Mualla Paris'te, sokaklar, cafeler, bistrolar, restaurantlar, cazcılar, naturmortlar içinde bulunduğu ortamlardan seçtiği konuları resmetmiştir. " Her yapıtın yaratılma, yapılma gerekçesi vardır. Bu sanatçının yaratma isteğiyle açıklayabileceğimiz bir şeydir ama, o konunun neden seçildiği, hangi etkenlerin yaratı sürecini etkilediği de oldukça önemlidir. Bu açıdan bakıldığında konu sanatçının yaratma bahanesidir." (Karayağmurlar: 2007) Fikret Mualla yaşantısını biçimsel olarak açık bir şekilde yansıtmıştır ancak ruhsal olarak onu anlayıp

değerlendirebilmek için geçmiş yaşantılarına da göz atmak gerekir. Sanatçının sanata dair serüveni, yaşamı ile etkileşim içinde ve hatta paralel bir doğrultuda gerçekleşir. Sanatı yaşamından izler taşır. Bu izler açık seçik bir biçimde belirgin olmasa bile, varolan biçimler ve sanatçının yaşamı ile bağlantılar kurarak bir nevi deşifre edebiliriz. Sanatçı genel anlamda açık bir dille kendini ele vermekten kaçınır, ancak geçmişte ve günümüzde pek çok sanatçı kendi yaşamına dair izler barındırır eserlerinde. Onun resimlerindeki bildik görüntüler; renkle kavuştuğu, yüzeyde neşeli görünen yapılarıyla, içinde büyüttüğü özlemini örtük bir dille ifade ederler bir bakıma.



Resim 30: “Sokak” 1960, Kağıt üzerine guvaş, 54x66 cm. Monik-Ceri Bonardete Koleksiyonu

“Ruh Sağlığı Açısından Sanat” adlı yazısında Özcan Köknel (...) şöyle demektedir : “Genel olarak bir yapıtın oluşmasında birikimlerin, gerilimlerin, bastırılmış duygu ve düşüncelerin boşalması vardır. Sanat ürününün kökeninde, çocukluk ve gençlik dönemindeki çatışma çelişkilerin yarattığı tedirginlik yatar. Bu tedirginliğe çözüm arama, boşalmaya biçim ve düzen verme gücü ve çabası bir sanat yapıtını oluşturur, yapıtın sanat ölçütleri içindeki yeri ona değer kazandırır. Sanatçının duygu ve düşüncelerinin paylaşılmasına da olanak verir,

ona saygınlık sağlar. Bu saygınlığın verdiği beğeni ve güven yeni atılımlar ve aşamalar için güç kaynağı olur.” Demek ki bir sanatçının tüm çabası, çözüm arama, düzen koyma, aşama yapma, yüceltme, yaratma, toplumla ilişki kurma, saygınlık kazanma amaçlarına yöneliktir. Böylesine sürdürülen bir yaşam içinde ona yaşama gücü, haz ve mutluluk veren, saygınlık kazandıran, yaratıcı olmasıdır. Bu yaratıcılık, belli sanat ölçülerine uyduğu sürece ortaya çıkan nesne bir sanat ürünüdür. Bir bakıma sanatçı, daima yaratma çabası içinde saplantılı bir kişi demektir. (Erinç,1998:93)

Fikret Mualla her ne kadar kalabalıkları, sokakları, barları, müzisyenleri resmetse de, o, kalabalığın içinde hep bir yalnızlık yaşamıştır. Mualla'nın renkli ve soyutlanmış figüratif resimlerinde yaşamın içinden, yaşadığı ortamda gördüğü her şey vardır. Kalabalıktır Fikret Mualla'nın resimleri, ancak o kalabalık içinde her bir figürü derin bir yalnızlığı da taşırlar bedenlerinde. Figürleri resmin yüzeyinde nedeli yakın durursa dursun hep bir uzaklık vardır birbirleri arasına karışamadıkları. Fikret Mualla farklı sosyal gruplardan insanları yan yana getirir sokaklarında. Onlar ilk bakışta geçip gidiyor gibi görünürler ancak, kent insanının yalnızlığının sahnelendiği bir oyunun parçası gibi dururlar aynı zamanda. “Sanat biçim yaratmaktır. Yaratılan biçimler sanatçının yaşadığı tarihsel döneme, toplumsal yapıya ve sanatçının bunların içinde biçimlenen kişiliği ile ilgili değerler taşır.” (Karayağmurlar, 2007)

Fikret Mualla'nın resimlerinde içerik, günlük yaşantının görüntülerinden oluşarak sanatçının seçtiği temel plastik unsurlarla resmin yüzeyinde okunaklı ve anlamlandırılabilir bir biçime dönüşür. Mualla resmin biçimsel gereksinimlerini öteleyen bir anlayışla ürettiği eserlerinde güzel olma kaygısı taşımaz. Nesnelere, insanlar, resmine dahil ettiği, içeriği oluşturan her şey onun için sadece bir araçtır. O aykırı bir o kadar da coşkulu kompozisyonlar sunar izleyene. Fikret Mualla'nın en önemli temalarından birisi de barlar ve bistolardır. “Parasız kaldığında tanıdık bar ve

bistro patronlarına birkaç kadeh içki karşılığında teslim ettiği resimleri, onun sürekli ziyaret ettiği bu mekanlardaki doğal dokuyu yansıtır.(...) Sanatçı kimi örnekte fovların kırmızı espasını mekana doğru yayarken, aynı zamanda Matisse'in masalarının üç boyutlu espastaki yanılısama yaratmayan tek boyutluluğunu çiziyor”(Akay,2005:102)



Resim 31: “Mavi Bar” Kağıt üzerine guvaş, 50x64cm.
Oya – Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Sanat yapıtı dış dünyayla iç dünyanın bir ortak yapımı gibidir. Bu ortak yapım her zaman değer yargıları almaya hazır bir değer yargıları yumağı olarak görünür. Onda geldiği ya da bağlı olduğu dünyanın çelişkileri, tutarsızlıkları, açmazları kadar yaratıcısının sıkıntıları, eksiklikleri, yetkinlikleri yansır. Bu yüzden sanat yapıtında koskoca bir dünya içselleşirken bir bireyseli dünyaya taşıyacak belirtiler billurlaşır. Sanatçının dünyasıyla izleyicinin dünyası arasında aşılması pek de kolay olmayan uzun bir yol vardır. Sanatçının duyguları yapıtta insanlığın duygularına kavuşur. Yapıt insanlığın çeşitli görüşleri, sezisleri ya da bakış açıları karşısında bir düşünce bütünüdür hatta oldukça tutarlı bir savdır. (Timuçin,2000:158-159)



Resim 32: “Sokakta Gezinti” 1955, Kağıt üzerine guvaş, 44x62 cm. Akın Öngör Koleksiyonu

Mualla'nın resimleri hep bir şeyler söyler, renkler daima seslerini duyurur bize. Fikret Mualla beklili de, trajik yalnızlığından biraz olsun sıyrılabilmek, sahip olamadığı dünyalarda yolculuk yapabilmek için böylesine bağırıp çağırarak, çok sesli resimler yapmıştır.

“ Mualla'nın ‘mutlu’ resimleri, (...) Anıların, kopmaların, erişemeyişlerin acımtırak tadı var onlarda... Mualla'nın büyük özlemi, dünya güzeli bir dünyanın, görgü tanığı olmaktır. İyimser bir dünya görüşü... Fikret Mualla kendince bir mutluluğu, güzel bir fırçada, bir boyada, kağıtta, yaşanmış bir an'da, kızıl bir domateste, ak bir bulutta, bir kızın kumral saçında, elvan dünyayı yalansız yansıtmaya bilincinde buluyordu.

Tüm tersliklere inat, yaşamın değerini “bolluk toplumunda” değil, alçakgönüllü bir çalışmada görecekti ressam. Yaşantısında kısa sevinçlere uzun gölgesini vuran mutsuzluk, sıla, gariplik, yabancılaşma, sürekli bir dış ve iç çelişki ürünüdür. Resimleri ile Mualla, mutluluk uğruna savaşmıştır, resimlerinde mutluluğa erişmiştir bir bakıma.”(Dino,2006:156-157)



Resim 33: "Gezinti" 1961, Kağıt üzerine guvaş, 33x53 cm. İbrahim Güney Koleksiyonu

Freud sanatçıya bir ruh hastası olarak bakmaktadır. Freud'un kuramının doğruluğunu ya da yanlışlığını tayin etmek bize düşmezse de edebiyat eleştirisi bakımından görülen zayıf noktalarına dikkati çekebiliriz.

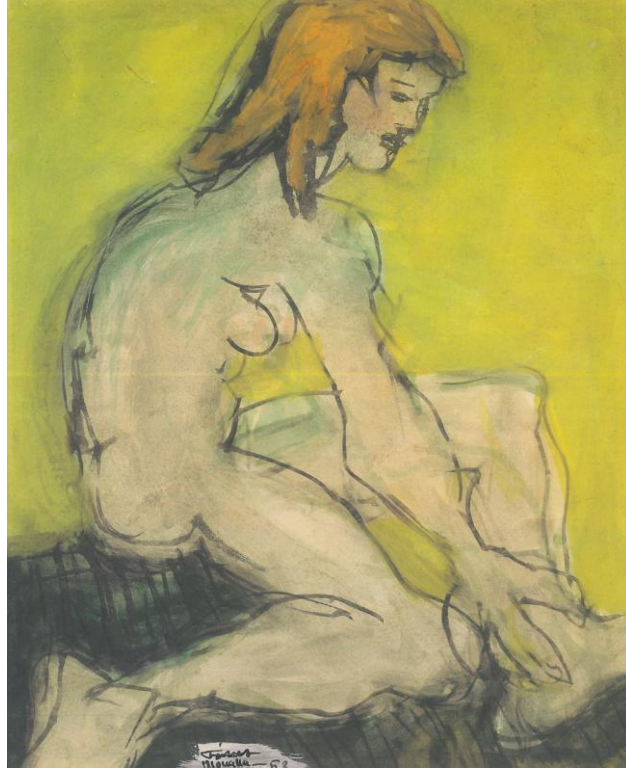
Freud'un sanatçıyı ve özellikle yazarları ve şairleri ruh hastası sayması ve hayal kurmayla sanat arasında bulduğu ilişki tenkide uğramıştır. Trilling'e göre yazarların ve şairlerin psikanalize elverişli olmalarının nedeni psikolojileri hakkında çok ipucu vermelerinden ve kendilerini anlatmalarındandır. Ama bilim adamları, avukatlar, bankacılar v.b. , kendileri hakkında yazmıyorlar diye onları normal görmemiz gerekmez. Psikanalizin anlayışı ile onları ele alsak, onların da ruh yapılarında, yazarlarda olduğu kadar dengesizlikler buluruz. Sanatçılar ayrı bir sınıf teşkil etmezler." Bu böyle olunca, yazarın gücünü yine de nevroza bağlamak istiyorsak bütün entelektüel gücü nevroza bağlamayı göze almalıyız." Yazarı başkalarından ayıran nokta bir çeşit ruh hastası olması değil-çünkü hepimiz biraz öyleyiz-,bu nevrozu başarılı bir şekilde nesnelleştirebilmesidir. Yazarın ve şairin dehasını ruhsal bozukluklarla açıklayamayız; olsa olsa algılama, sezme, yansıtma, kavrama gücü gibi terimlerle açıklayabiliriz. Başka bir deyişle, sanatçıyı sanatçı yapan ruhsal bozukluğu değil, bir çeşit yeteneğidir. İsterseniz buna tanrı vergisi deyin, isterseniz özel bir yetenek. (Moran,1999:154-155)

Abidin Dino Fikret Mualla'nın resimlerinde akıl hastalarının yaptıklarıyla benzerlikler bulunmadığını ifade eder. "Andre Breton'un dediği gibi: ' Yaratma mekanizmaları, burada, her türlü engellerden kurtulmuş bulunur.' Sürrealizm'in kuramcısı Breton'un 'engel' saydığı şey, bilinçtir. Oysa Fikret Mualla, alkolün

körüklediği, yarattığı en büyük bunalım zamanlarında bile çizgilerinde, bilinç ya da çizgi bilinci, ustalık arayışı hiç eksik olmamıştır.” (Dino,2006:93)

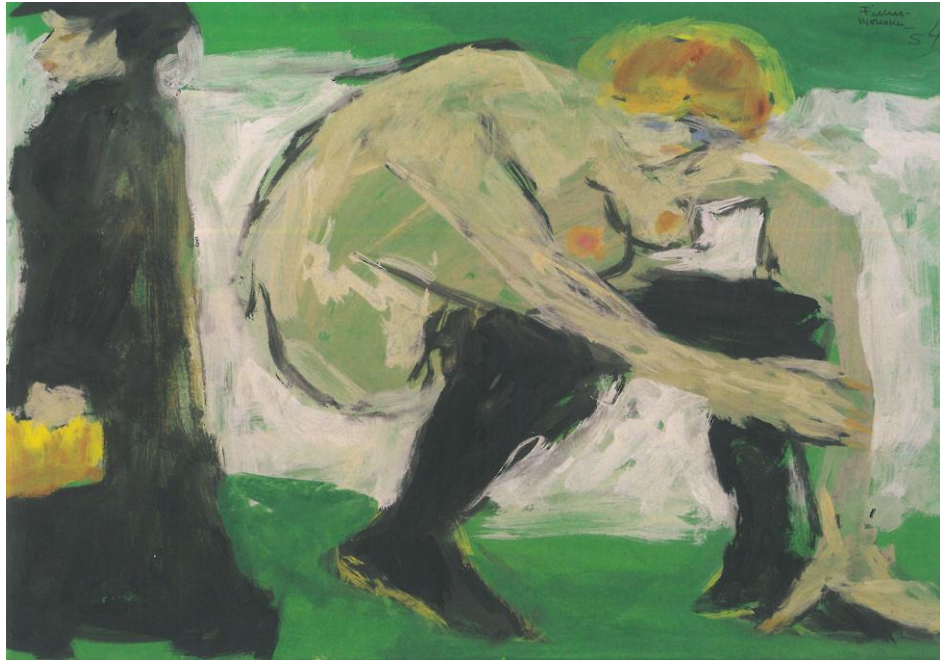
Abidin Dino, Mualla'nın hayatında ve resminde kadının önemli bir yeri olduğundan da bahseder. Onun, bu konunun etrafında düğümlenen iç çelişkilerini anlayabilmemiz için çocukluğunda yaşadığı trajik olaya bakar. Ona göre Mualla'nın duygusal olarak allak bullak olması henüz küçük bir çocukken yakalandığı bir virüsün annesine bulaşmasıyla, ölümüne sebep olduğu düşüncesiyle bağlantılıdır. Fikret Mualla'da aşk-suçluluk-ölüm duyguları birleşmiştir. “Fikret’in kadın portreleri, çıplak kadınları, duygu ve çekicilik dolu. ‘Çiziştirilmiş’ görünseler bile ve yağlıboyanın ‘ağırlığından’ yoksun bile görünseler – hatta belki bu sayede- genç kadınlığın ürpertisini duyururlar insana. Fikret’in kadın ‘tiryakiliği’, incenin incesi bir şey. Çıplakları, özlenen, fakat kavuşulamayan erkeklerin tılsımını taşırlar.”(Dino 2006:115)

Fikret Mualla'nın, Madam Bolin'e yazdığı bir mektupta anlattığı rüyası, Abidin Dino'nun düşüncelerini onaylayan bir içerik taşıyor olabilir: “ (...) bir rüya gördüm. Bir rüya değil, bir karabasan. Siyah gözlüklü ve çırılçıplak bir bayan, üzerinde bikini ya da mayo yoktu. Yüzme havuzundan henüz çıkıyordu ki, orda bulunan ve eski bir centilmen olan ben, onu muntazaman ve uzunlamasına yatırmak üzere seğirttim. Bir de ne göreyim... kadın ölmüştü.”(Edgü, 1995:33)



Resim 34: “Nü” 1953, Kağıt üzerine guvaş, 35x27 cm Monik-Ceri Benardete Koleksiyonu

Fikret Mualla hayatında kadınlardan yana pek şanslı olmamıştır. Yaşamı boyunca uzun bir birliktelik yaşamamış kendini kadınlara beğendirememiştir. Fikret Mualla'nın içindeki sevgi açlığını resimleri yoluyla bastırmaya çalıştığını, kendisini bu yola sevdirmek istediğini söyleyebiliriz.“... Biz düşlemlerden (fantazy) edindiğimiz bilgilere dayanarak diyebiliriz ki, güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde, sıklıkla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri içermektedir.” (Freud, 2001:112)



Resim 35: “Çıplak” 1954 Kağıt üzerine guvaş, 34x42 cm. Özel Koleksiyon

Çalıkoğlu (2005), Fikret Mualla'nın kalabalık resimlerini ya da hep kalabalıklar içinde oluşunu bir eve benzetir ve kalabalığı sığınabileceği bir ev gibi gördüğünü düşünür. Mualla kalabalıklar içinde dolaşır onları gözlemler sonrasında resminde istediği gibi, farklı sosyal sınıftan kişileri yan yana getirerek, istediği gibi düzenlemeler yapar. Resmin içindeki alan Mualla'nın hayatı boyunca hükmedebildiği, kararlar verirken kimsenin etkisinde kalmadığı, kavga etmek zorunda olmadığı tek yerdir. Mualla resimlerini yaparken içindekini serbest bırakır ve yüreğinin ve elinin doğal bir yansıması olarak ortaya koyar resimlerini.



Resim 36: "Balon Satıcısı" 1961, Kağıt üzerine guvaş, 55x65 cm.
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Fikret Mualla'nın yapıtının bütünü değerlendirildiğinde "özlemle dışarı bakış" ile "acı ile içe dönüş"ün, "gerçeğin bin bir katlanılmaz yüzü" ile "düşlere kaçışın baştan çıkarıcılığı"nın çelişkisi hissedilebilir. Onun çalışmalarını değerlendirirken, çevresindeki olağan koşuşturmacalar içerisindeki kent insanlarını –"dış" ı resmeden yapıtları ile kendi yüreğinin ve belleğinin kıpırtılarına, unutulamayan anların, yılların anılarına odaklı "iç" e bakan resimlerini- birbirinden ayırt etmek gerekir.

Ressam, en kırılğan olduğu ilk gençlik döneminde uğradığı talihsizlikler sonucu, olağan yaşam süreci katarından kopar ve kendisinden giderek uzaklaşan bu trendeki sıradan insanları karışık duygular içerisinde izler; içkiye, her şeyi ve her kesi aşağılamaya ve resme sığırır... Atölyesinde kağıtları, boya ları, fırçaları ve en tazesinden en küflüsüne anıları ile baş başa kaldığında –"kendi içine baktığında"-, özellikle hayvan resimlerini (...) ele aldığı nda belleğinin derinliklerindeki katmanlara dalıp gider.

Bu nedenle Fikret Mualla'nın resimlerindeki ördekler aslında çocukluğunun Kurbağalıderesi'nde yüzerler; en çok resmettiği tavuklar, horozlar, hindiler ve Tokat tavukları ise, yine aslında çocukluk evinin bahçesinde veya kümesinde gezinirler. Bu açıdan diğer resim temalarını ele alış yaklaşımından –gündelik yaşamındaki gözlemlerinden- ivme almazlar, her ne kadar resim dili açısından diğer konuları işleyişi ile bir bütünlük gösterebilirler de... Fikret Mualla'nın "Hayvanlar Alemi", aslında onun, zaman zaman çektiği her türlü acıdan kaçmak için sığındığı, kendi deyimiyle "devri saadet" diye adlandırdığı, yaşamının 1910 - 1915 döneminin "cennet bahçesi" dir. Her bir hayvan resmini boyarken sanki bir zaman makinesine binerek elli sene öncesinin Kalamış- Moda'sına gidebilmek dürtüsüdür onu bu sayısız kuş, ördek, hindi, tavuk resimlerini çizip boyamaya iten...(Gürel,2005:15)



Resim 37: "Hindi" 1954, Kağıt üzerine guvaş, 25x19,5 cm.
Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Abidin Dino'nun yaptığı yorumla, Mualla, mutluluğa erişme özlemini dile getiren anlatımlarla yaptığı resimlerde düpedüz hikayeler anlatıp, dış dünyayı tekrarlamakla yetinmiyor, biçimlerin gizlerini çözüyordu birer birer. Yorumlarıyla çizgiler ve renkler arasında kendine özgü ilişkiler kuruyor bunu da yapmacıksız, yalın ve içten bir dille yapıyordu. Mualla 1952'de Hıfzı Topuz'a resimleriyle alakalı şunları söylüyordu: "Mutlaka figüratif veya mutlaka abstre resim yapacağım diye bir iddiam yok. Hepsini yapıyorum. Diğer ressamlarla, ekol'larla alakalı değilim. Ben bütün bunların dışında olmaya çalışıyorum."(Dino 2006) Bu sözlerinden Fikret Mualla'nın sanatı konusunda içten tavrını sadece resimlerinde değil sohbetlerinde de ortaya koyduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Fikret Mualla'nın resimlerinin arasında natürmortları da anlam bakımından önemlidir.

Fikret Mualla'nın, resimlerine yansıyan başka bir özelliği ise, mektuplarından ve yakın arkadaşlarının anlattıklarından haberdar olduğumuz "gourmet" yanıdır. Bu nedenle natürmortlarının çoğunun konusunun, bir sonraki öğünlerinde yiyip içeceği nesnelere olması bizi şaşırtmamalıdır.(...) Yapılması düşünülen yemek için alınan, seçilen malzemenin önce resim kompozisyonları olarak bir araya getirilip, ona özgü renk armonileri içerisinde görsel bir uyuma ulaştırılmaları, sonra da beden gereksinimleri için yine el becerisinin ve belleğin yardımı ile, bu kez damak zevkine uygun olarak yemek yapıp yenmeleri çekici gelmekteydi belki de ona... Çok az sayıda çiçek resmi dışında sanatçının natürmortlarının büyük bölümünün konularını sebze- meyvelerin ve şarap şişelerinin oluşturması belki de bu nedendir. Bu yapıtları, özellikle yaşamının Reillanne'da geçen son döneminin gastronomik bir güncesi olarak da okunabilirler.

Fikret Mualla'nın çileler ve yokluklarla dolu yalnız yaşamını, kendisi için olabildiğince katlanılabilir kılmak için elindeki olanakları kullanma çabasının belgeleri olarak da görülebilir natürmortları, uzak düştüğü ülkesini ve onun anılarını en azından tatlar aracılığı ile yakalayabilme çabasının da...(Gürel 2005 s 16)



Resim 38: "Natürmort" 1956, Tuval üzerine yağlıboya, 38x48 cm.
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

“(....) Sanatçı öznenin nesnelere yeni biçimler vererek onları başka bir alana taşıyan kişi olduğunu söyleyebiliriz. Öyleyse sanatçı nesnelere biçim veren, biçim yaratarak bunlara anlam yükleyen birisidir. Anlamaların bizim daha önce tanıştığımız imgelerle ilgisi olabilir ama bunlar yeni imgelerdir. Bu anlamda sanatçı, imge yaratan, bilinen öğelerin anlamını bükerek alanını yeni biçimlerle değiştiren birisidir.” (Karayağmurlar, 2009:30-31)

Fikret Mualla'nın sokakları, kalabalıkları, çıplakları, natürmortları, hayvan resimleri her ne kadar bildik biçimler de olsa onun yaşam hikayesi ile bütünleştiğinde görüntülerinin ötesinde bir anlama ulaşırlar.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Sanatçının da herkes gibi toplum içinde yaşayan bir insan olduğunu daha önce belirtmiştik. İnsanın iç dünyasıyla, onu içine alan dış dünyası birbiriyle ilişki içindedir. Buradan hareketle sanatçı yaşantısının sanat yapıtıyla ilişkisi üzerinde inceleme yapılırken sanatçının hayatının kapsamlı olarak değerlendirilmesi gerekir. “Bir sanat yapıtı anlamlı bir bütündür (...) Yapıtın içerdikleri, oluştuğu çağa, döneme ait verilerle doludur. Her yapıt kendi çağının, gününün iyi bir tanığıdır aynı zamanda.” (Karayağmurlar, 2009:39) İçinde yoğrulduğu dış dünyadan edindikleri sanatçı için, üretim sürecinde onu besleyen, yaratıcılığı üzerinde önemli bir etkidir. Ürettikleri de, içinde yoğrulup şekillendiği dünyadan bağımsız değildir. Kendini ve dünyayı sürekli gözlemleyen sanatçının dış dünyadan bağımsız olamayacağı bir gerçektir ancak, o bağlı olduğu dışsallığı, içindeki, ona ait ve dokunulmaz olan yerde içselleştirerek kendine ait bir ifade biçimiyle dışa vurur. Bir sanat yapıtında açık ya da örtük bir şekilde sanatçıya ait, onun iç ve dış dünyasından izlerle karşılaşırız.

Fikret Mualla Saygının Türkiye’de yaşadığı dönemde ülke siyasal ve toplumsal anlamda büyük ve keskin dönüşümler yaşamaktadır. Bu dönüşümlerden sanatta nasibini almıştır. Ülkenin sanatçıları kendilerini ifade etmek, özgürleşmek, dünyayı takip edip çağın gerisinde kalmamak için girişimlerde bulunmuşlar bunun sonucunda belli başlı gruplar, birlikler oluşmuştur. Bu arada devlet, yeni Türkiye Cumhuriyeti, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak için sanatçıdan desteğini esirgememiş onların

yolunu açacak girişimlerde bulunmuştur. Bu çerçevede içinde Fikret Mualla Saygı ülkesinde olup biten gelişmelerin yakından tanığı olurken, filizlenen yenileşme çabasının heyecanını yaşamış, ancak herhangi bir gruba dahil olmadan sanatsal tavrını bireysel anlamda sürdürmüştür. Fikret Mualla'nın herhangi bir gruba dahil olmamasının elbette bir sebebi vardır. Bu konuyla ilgili açık bir bilgiye ulaşamamakla birlikte uyumsuz kişiliği sonucu kabul edilmediğini ya da kendisinin dahil olmak istemediğini düşünmekteyiz. Neticede Fikret Mualla Türkiye'deki sanatsal hareketliliğin en üst seviyede olduğu dönemlerde yaşamını Paris'te sürdürmeyi seçmiştir.

Fikret Mualla II. Dünya Savaşının patlak üzere olduğu karışık bir dönemde Paris'e gitmiş, yaşadığı onca sefalet, zorluk ve yalnızlığa karşın hayatını sürdürebilmeyi başarmıştır. Davranışlarında gösteremediği tutarlı tavrı sanatında göstermiştir. O dönemin gözde akımı soyut sanata yönelmemiş, resmini ısrarla içinden geldiği gibi kendi duygu dünyasının doğrultusunda yapmayı sürdürmüştür. Burada aklımıza gelen şu soruyu da sormadan geçemeyeceğiz: Fikret Mualla İstanbul'dan Paris'e gidip yaşamının kalanını orada geçirmeseydi, sanat serüveni ne yönde olurdu? Şimdi bize ulaşan Fikret Mualla resimleri hangi biçimlerden hangi ifade tarzından oluşurdu? Nasıl bir farklılık olacağı hakkında bir yargıya varmamız mümkün olmasa da onun her ne yönde olursa olsun yapıtlarında içselliğinin izlerini göreceğimiz konusunda sonucun aynı olacağı düşüncesindeyiz.

Sanatçı üretirken özgür olabilmelidir, özgür olabildiği ölçüde kendine ait bir tavır geliştirebilir, var olabilir. Doğal olarak sanatçının özgürlüğü, yaşadığı toplumun

özgürlüğüyle koşuttur. Yaşanan toplumsal gerginlikler, savaş gibi tüm insanları acıtan durumlar sanatçıları da bunalımlara sürükler, ancak sanatçı için bir çıkış yolu olmalıdır ve o bunu, sanatını her şeye rağmen sürdürerek gerçekleştirir. Sanatçı en çirkin manzaraların yaşandığı, her şeyin yerle bir olduğu sömürüldüğü zamanlarda, her şeye rağmen insanı insan yapan değerlerin vazgeçilmezliğini, hayatın yaşanılabilir bir yer olduğunu, soluk alıp vermenin ne kadar değerli olduğunu herkese gösterecek örnek olacak gizli bir sorumluluğu da üstlenir kendiliğinden.

Özgür bir ruha sahip olan Mualla maddi sıkıntılar çekip, yalnızlığını dostlarına ve ülkesine duyduğu özlemle yoğursa da kendini en güzel ifade ettiği eserlerini Paris döneminde vermiştir.

Fikret Mualla'nın hızlı çalışılması gereken boya çeşitleriyle uyumlu, aceleci kişiliğinin elinden bir çırpıda çıkan resimleri, yaşantısını biçimsel olarak açık bir şekilde yansıtmıştır, ancak ruhsal olarak onu anlayıp değerlendirebilmek için geçmiş yaşantılarına da göz atmak gerekir. Sanatçının sanata dair serüveni, yaşamı ile etkileşim içinde ve hatta paralel bir doğrultuda gerçekleşir. Sanatı yaşamından izler taşır. Bu izler açık seçik bir biçimde belirgin olmasa bile, varolan biçimler ve sanatçının yaşamı ile bağlantılar kurarak anlaşılmaya çalışılabilir. Sanatçı genel anlamda açık bir dille kendini ele vermekten kaçınmış, içinde bulunduğu durumun tam aksi görüntüler ortaya sermiştir. Mualla'nın renkli ve soyutlanmış figüratif resimlerinde yaşamın içinden, yaşadığı ortamda gördüğü her şey vardır. Fikret Mualla her ne kadar kalabalıkları, sokakları, barları, müzisyenleri resmetse de, o, kalabalığın

içinde hep bir yalnızlık yaşamıştır. Resimlerindeki her bir figürü derin bir yalnızlığı da taşırlar bedenlerinde.

Fikret Mualla hayatında kadınlardan yana pek şanslı olmamıştır. Yaşamı boyunca uzun bir birliktelik yaşamamış kendini kadınlara beğendirememiştir. Annesini; en güçlü bağlarla bağlandığı, ona hayat veren kişiyi çocuk denecek yaşta kaybetmesi - hem de onun bulaştırdığı bir hastalık yüzünden- yaşamının hiç unutmadığı en trajik gerçeği olmuştur belki de. Fikret Mualla'nın içindeki sevgi açlığını resimleri yoluyla bastırmaya çalıştığını, kendisini bu yola sevdirmek istediğini söyleyebiliriz.

Yaşamının vazgeçilmez parçasından biri olan alkole rağmen resim yaparken bilincini hiç kaybetmemiştir. Hiç kimsenin etkisi altında kalmadığı, uğraşını sürdürürken kavga etmek zorunda olmadığı tek yer olmuştur resimleri.

Fikret Mualla'nın çalkantılı ve çoğu zaman sıkıntı verici hayatına rağmen insanlara ilk bakışta neşe verici gelen resimlerinde ilk göze çarpan unsur coşkulu ve cesur renkleridir. Görmeyi bilen bir göz ilk bakıştaki şaşkınlığı atlattıktan sonra, biraz da yaşantısına dair bir şeyler biliyorsa yavaş yavaş girmeye başlar resimlerinden Fikret Mualla'nın dünyasına. O tek başına bir hayatı renkli kalabalığın içine akıtıp soluk alacak yeni bir atmosfer yaratmıştır kendine resimleriyle. Ara Güler'e (2011) göre Fikret Mualla rengi aramıştır. Kendi hayatını renkli kılamadığı için renkli resimler yapmıştır. Mualla'nın resimleri konuşur gibidir; renklerle. Renkler daima seslerini duyurur bize. Belki de, trajik yalnızlığından biraz olsun sıyrılabilmek, sahip olamadığı dünyalarda yolculuk yapabilmek için böylesine bağırıp çağırın, çok sesli resimler yapmıştır.

Ülkemizde ne yazık ki sanatçı biyografilerine yeterince yer verilmemektedir. Sanatçılarla ilgili kitaplar, filmler ya da belgeseller göze görünmeyecek kadar azdır. Şarkıcıların, türkücülerin bile sokaklara, caddelere isimlerinin verildiği bir ortamda, plastik sanatlar alanındaki kültür insanlarının isimlerinin herhangi bir kamusal alana verilmemesi, genç kuşaklar tarafından tanınmalarının sağlanacağı politikaların güdülmemesi gerçekten üzüntü veren bir durumdur. Bu, sanatçıya ne kadar değer veril-me-diğinin de bir göstergesidir aynı zamanda. Fikret Mualla yaşadığı dönemde hemen hemen hiç kimse tarafından önemsenmemiştir. Sanatıyla ilgili, onun ne yapmak istediğiyle ilgili hiç sorgulamaya gidilmemiş, uyumsuz kişiliği ve alkole düşkünlüğü üzerinde durulmuştur. Bu yazgı Fikret Mualla gibi daha birçoklarının ortak noktasıdır. Devlet, Cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarında sanatçıyı destekler tavır sergilemiştir, ancak sonrasında ve günümüzde bunun tersi bir durum söz konusudur. Sanatçılar, gücü elinde bulunduran otoriteler tarafından her yönden desteklenmeli, özgür olmalıdırlar. Özgürce kendilerini ifade edebildikleri bir dünyada ancak, insan adına geliştirici, yönlendirici adımlar atabilirler. Ve bizler, toplum olarak, her şeyin görünen kısmıyla ilgilenmeyi biraz olsun bırakıp, olayların neden sonuç ilişkileri üzerine kafa yormaya başladığımızda, sanatçıya daha doğrusu insana verilmesi gereken değeri görmezden gelmediğimizde ancak çağdaş bir toplum olabiliriz.

KAYNAKÇA

AKAY, A. (2005). Kritik ve Klinik. **Fikret Mualla**. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı- İstanbul Modern Sanat İkdıadi İşletmesi.

ALKOÇ TUNCER, A. (1998). Fikret Mualla'nın Yaşamı ve Sanatı Üzerine Bir İnceleme. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. D.E.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ANTMEN, A. (2010). **20. yy Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayınları

BARAZ, Y. (1998). Güçlü Sanatıyla Yaşama Meydan Okumuş Bir Sanatçı: Fikret Mualla. **Antik + Dekor Dergisi**. Sayı 44.

BERK,N,GEZER,H. (1973). **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

BUGAY,B. (2006). 1923'ten Günümüze Sosyo-Politik Durumun Türk Resim Sanatına Yansımaları. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

CAMBAZOĞLU, C.A. (1999). İkinci Dünya Savaşı Sonrası Çağdaş Batı Resminde Yeni Figüratif Eğilimler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. D.E.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

ÇALIKOĞLU, L. (2005). Kalabalığın İçerisindeki Kayıp Yüz: Fikret Mualla. **Fikret Mualla**. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı- İstanbul Modern Sanat İkdıadi İşletmesi.

DESNOS, Y. (1995). Düşleten ve Anlamlandıran Renkler. **Cumhuriyet Gazetesi**. (06.11.1995)

DESNOS,Y. (1995). **Fikret Mualla**. Sergi İçin Katalog. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat

DİNO,A. (2006). **Gören Göz İçin Fikret Mualla**. İstanbul: Dünya Kitapları.

EDGÜ, F. (1991). Fikret Mualla'nın Mektupları Üzerine Birkaç Sözcük. **Argos Dergisi**. Sayı 31 (Mart 1991)

EDGÜ, F. (1995). **Fikret Mualla Hasların Hası Ressam**. Sergi İçin Katalog. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

EDGÜ, F. (1999). Her Geçen Gün Biraz Daha... **Cumhuriyet Gazetesi**. (14.02.1999)

ERİNÇ, S.M. (1998). **Sanat Psikolojisine Giriş**. Ankara: Ayraç Yayınları

EYÜBOĞLU, B.R. (1987). **Delifışek**. Ankara: Bilgi Yayınları

FREUD, S. (2001). **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**. Çev: Kamuran Şipal. İstanbul: YKY

GÜREL, H.N. (2005). Dış'la İç'in, Gerçekle Düş'ün Çelişkileri. **Fikret Mualla**. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı- İstanbul Modern Sanat İkdıadi İşletmesi.

GÜZEL, M.Ş. (2008). **Abidin Dino 3. Kitap 1952-1993**. İstanbul: Kitap Yayınları

HATİPOĞLU, Ö. (2010). 1923-1940 Dönemi Türk Resmine Biçim, Konu, Anlam, Yorum ve Yargı Temelli Yeni Bir Yaklaşım. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi. Türkiyat Araştırmaları Entitüsü.

KAGAN, M. (1982). **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**. Çev: Aziz çalışlar. Altın yay.

KAPTAN, S. (1973). **Bilimsel Araştırma Teknikleri**. Ankara: Rehber Yayınevi.

KARAYAĞMURLAR, B. (2001). Nurullah Berk ve Kübizm. **Buca Eğitim Fakültesi Dergisi**. Sayı 13

KARAYAĞMURLAR, B. (2009). **Değınmeler**. İzmir: Çalı Yayıncılık.

KURT, A. (2009). Sanat ve Psikoloji Etkileşiminde İfade Kavramının Sanat Eğitimine Etkileri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. M.S.G.S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

MORAN, B. (1999). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları

MUALLA, F. (1995). **Dostlara Mektuplar**. İstanbul: YKY

ÖDEKAN, A. (1999). **Cumhuriyetin Renkleri Biçimleri**. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

ÖZSEZGİN, K. (1985). **Çağdaş Resmimizde Etkileşim Sorunu**. I. Ulusal Sanat Sempozyumu. (17-19 Nisan 1985). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

ÖZSEZGİN, K. (1982). **Çağdaş Türk Resim Sanatı**. İstanbul: Tıglat Yayınları.

ÖZSEZGİN, K. (1999). **Cumhuriyetin 75. Yılında Çağdaş Türk Resmi**. İstanbul: T.İş Bankası Kültür Yayınları.

RAGON, M. (2009). **Modern Sanat**. Çev. Vivet Kanetti. İstanbul: Hayalbaz Kitap

SEYİDOĞLU, H. (1993). **Bilimsel Araştırma ve Yazma El Kitabı**. İstanbul: Güzem Yayınları

ŞERBETÇİ, F. (2008). D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açılıarı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

TANSUĞ, S. (2005). **Çağdaş Türk Resmi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TİMUÇİN, A. (2000). **Estetik**. İstanbul: Bulut Yayınları.

TOROS, T. (1986). **Fikret Mualla 1903-1967**. İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.

TUNA BAYRAK, B. (2009). 15-17 Yaş Grubu Öğrencilerin Sanat Eğitiminde Yerel ve Özgün Değerlerin Kazandırılmasında Fikret Mualla'nın Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

TURGUT, İ. (1990). **Sanat Felsefesi**. İzmir: Karınca Matbaası

URAL, A. KILIÇ, İ. (2006). **Bilimsel Araştırma Süreci ve SPSS İle Veri Analizi**. Ankara: Detay Yayıncılık.

KARAYAĞMURLAR, B. (2007) Resimde Anlam Sorunu
<http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com/search?updated-min=2007-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2008-01-01T00:00:00-08:00&max-results=11>
(12.04.2012)

ENGİNOĞLU, T. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği
<http://turkresmi.com/klasorler/mustakil/index.htm> (03.04.2012)

Ara Güler'le Görüşme. Ara cafe, Beyoğlu İstanbul. 26.12.2011