



**T.C**

**CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**FİKRET MUALLÂ VE ESERLERİNE  
KURAMSAL BAKIŞ**

**Ayşe İPEK AZAMET**

**Tez Danışmanı**

**Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÇOLAKOĞLU**

**Sivas  
2012**



**T.C**

**CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**  
**RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**FİKRET MUALLÂ VE ESERLERİNE**  
**KURAMSAL BAKIŞ**

**Ayşe İPEK AZAMET**

**Tez Danışmanı**

**Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÇOLAKOĞLU**

**Sivas**  
**2012**

## YEMİN METNİ

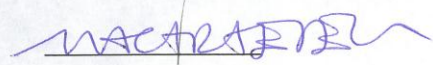
Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “ Fikret Muallâ ve Eserlerine Kuramsal Bakış” adlı çalışmamın, tarafımdan akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih  
  
Ayşe Pınar KAZAMET

**CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

Ayşe İPEK AZAMET tarafından hazırlanan “Fikret Mualla ve Eserlerine Kuramsal Bakış” başlıklı bu çalışma, 28/09/2012 tarihinde Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddesi uyarınca yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda **başarılı** bulunarak, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

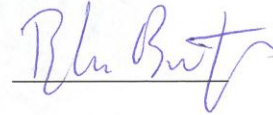
Jüri Başkanı : Yrd. Doç. Dr. Meryem ACARA ESER



Danışman : Yrd. Doç. Ahmet ÇOLAKOĞLU



Üye: Yrd. Doç.Dr. Ebru BİLGET FATAHA



Üye: Adı Soyadı

---

Üye: Adı Soyadı

---



**Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT**  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü/Müdürü

T.C  
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	446954
Yazar Adı / Soyadı	Ayşe AZAMET
Uyruğu / T.C.Kimlik No	T.C. 47641208822
Telefon / Cep Telefonu	
e-Posta	ipekayse58@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Fikret Muallâ ve Eserlerine Kuramsal Bakış
Tezin Tercümesi	Investigation of Stylistic Features in Fikret Muallâ's Works of Art
Konu Başlıkları	Güzel Sanatlar
Üniversite	Cumhuriyet Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı / Bölüm	Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2012
Sayfa	111
Tez Danışmanları	Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÇOLAKOĞLU
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	Eser= Work of art Ekol= School Kuram= Theory Fikret Muallâ=Fikret Muallâ
Yayımlama İzni	<input checked="" type="checkbox"/> Tezimin yayımlanmasına izin veriyorum <input type="checkbox"/> Ertelemesini istiyorum

a. Yukarıda başlığı yazılı olan tezinin, ilgililerin 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.

05.11.2012

İmza: .....

## TEŞEKKÜR

Öncelikle çalışmamın en başından itibaren birikimi ile desteğini esirgemeyen, beni devam etmem için yüreklendiren kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Ahmet ÇOLAKOĞLU'ya sonsuz teşekkürler.

Ayrıca destek ve bilgilerini benimle paylaşan, Sayın Yrd. Doç. Dr. Meryem ACARA ESER ve Sayın Yrd. Doç. Dr. Ebru BİLGET FATAHA'ya çalışmama zaman ayırdıkları için, tezimin kaynak araştırmalarına destek olan eski dostum Ayşe'ye, sabrı ve desteğini esirgemeyen sevgili kuzenim Nigar CEYHAN'a teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışmamın her kısmında emeği olan değerli eşime, beni gülümseten biricik oğluma ve beni bugünlere getiren sevgili anneme sonsuz teşekkürler.

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER .....	iv
RESİMLER LİSTESİ .....	vi
ÖZET.....	x
ABSTRACT.....	xi
BİRİNCİ BÖLÜM .....	1
1. GİRİŞ .....	1
1.1. PROBLEM DURUMU .....	1
1.2. AMAÇ VE ÖNEM.....	2
1.3. PROBLEM CÜMLESİ.....	3
1.4. ALT PROBLEMLER.....	3
1.5. SAYILTILAR .....	3
1.6. SINIRLILIKLAR .....	4
İKİNCİ BÖLÜM.....	5
2. GENEL BİLGİLER .....	5
2.1. FİKRET MUALLÂ'NİN HAYATI .....	5
2.1.1. Fikret Muallâ Çocukluk Yılları.....	5
2.1.2. Almanya' da Başlayan Sanat Yaşamı.....	7
2.1.3. Muallâ'nın İstanbul Yılları .....	8
2.1.4. Paris'te Türk Ressam Muallâ.....	18
2.1.5. Picasso ile Karşılaşma .....	21
2.1.6. Seyyar Ressam.....	22
2.1.7. Muallâ'nın Psikozunun Resimli Anı Defteri .....	24
2.1.8. Saplantılar ve Sainte Anne' de Alkol Tedavisi.....	26
2.1.9. Muallâ'dan Muallâsız Sergiler.....	27
2.1.10. Alp Dağlarından Karacaahmet' e .....	28
2.2. MUALLÂ'NİN SANATI.....	30
2.2.1. Muallâ'nın Sanat Öyküsü .....	30
2.2.1.1. Renk Ustası Muallâ .....	32
2.2.1.2. Muallâ ve Üslubu .....	34

2.2.1.3. Muallâ'nın Tekniği .....	35
2.2.1.4. Muallâ'nın Edebi ve Karmaşık Dili .....	36
2.2.1.5. Bütün Akımların Dışında Muallâ.....	39
2.2.1.6. Fikret Muallâ'nın Sanatı Üzerine Kritik .....	41
2.3.ESERLERİ .....	43
2.3.1. İstanbul Döneminden Resimler .....	44
2.3.2. Paris Döneminden Resimler .....	47
2.3.2.1. Cazcılar ve Kağıt Oynayanlar .....	48
2.3.2.2. Paris Barları ve Bistroları.....	52
2.3.2.3. Paris Sokakları .....	56
2.3.2.4. Natürmortlar .....	59
2.3.2.5. Çıplaklar .....	62
2.3.2.6. Hayvan Resimleri.....	65
2.3.2.7. Portreler.....	68
2.3.2.8. Diğer Temalar .....	71
2.4. ESTETİK KURAMLAR KAPSAMINDA MUALLÂ .....	75
2.4.1. Yansıtma Kuramı .....	76
2.4.1.1. Sanat Görüngü (Duyular) Dünyasını Yansıtır .....	77
2.4.1.2. Sanat Geneli ya da Özünü Yansıtır .....	78
2.4.1.3. Sanat İdeal Olanı Yansıtır .....	79
2.4.2. Anlatımcı Kuram .....	80
2.4.3. Biçimci Kuram.....	84
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	88
3. YÖNTEM.....	88
3.1. ARAŞTIRMA MODELİ .....	88
3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM .....	88
3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI .....	89
3.4. VERİ ÇÖZÜMLEME TEKNİKLERİ.....	89
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	91
4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME .....	91
KAYNAKLAR .....	93



## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. <i>Muallâ ve Babası</i> ,.....	5
Resim 2. Fikret Muallâ, <i>Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar</i> , Suluboya, 1930'lar, Fikret Adil Koleksiyonu.....	10
Resim 3. Fikret Muallâ, <i>Haliç</i> , Suluboya, 1930'lar, Füreya Kılıç Koleksiyonu.	11
Resim 4. Fikret Muallâ, <i>Dinlenme</i> , Karışık Teknik.....	11
Resim 5. Fikret Muallâ'nın, Fikret Adil'e gönderdiği resimli mektup.....	13
Resim 6. Fikret Muallâ, <i>İstismar</i> , Yeni Adam, 16.10.1937, sayı 207.....	14
Resim 7. Fikret Muallâ, <i>Bay Leon Blum</i> , Yeni Adam, 24.06.1937, sayı 182.....	14
Resim 8. Fikret Muallâ, <i>Bay Neyzen Tevfik</i> , Yeni Adam, 1.10.1937, sayı 207....	15
Resim 9. Fikret Muallâ, <i>Doom Kahvesi</i> , .....	25
Resim 10. Fikret Muallâ <i>Moutanya, Yeşil Bursa</i> , .....	25
Resim 11. Fikret Muallâ, <i>Beria'nın hükmü altında Kruşçef ve Molotof</i> ,.....	25
Resim 12. Fikret Muallâ, <i>Marne'da Tekneler</i> , Kâğıt üzerine guvaş, Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	32
Resim 13. Fikret Muallâ, <i>Kerem Topuz'un Fotoğraf Arşivi</i> ,.....	33
Resim 14. Fikret Muallâ, <i>Çiçekli Kız</i> , 1961, Kâğıt üzerine yağlıboya, Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu .....	34
Resim 15. <i>Üsera Karargahı İsimli Öykünün İllüstrasyonu</i> .....	37
Resim 16. Fikret Muallâ, <i>Ayasofya</i> , Kâğıt üzerine karışık teknik, Dr. Safer Tarım Koleksiyonu.....	44
Resim 17. Fikret Muallâ, <i>Ayasofya</i> , Suluboya 1930'lar, Nesuhi Ertegün Koleksiyonu.....	44
Resim 18. Fikret Muallâ, <i>Yalı</i> , 1932, Kâğıt üzerine yağlıboya, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu.....	45
Resim 19. Fikret Muallâ, <i>Eski İstanbul'dan Manzara</i> , Karışık teknik, Özer Sezgin Koleksiyonu.....	46
Resim 20. Fikret Muallâ, <i>Eyüp, Kızıl Mescid</i> , 1945 Suluboya, Önder Öztarhan Koleksiyonu.....	46
Resim 21. Fikret Muallâ, <i>İstanbul Manzaraları</i> , Suluboya, 1938.....	46
Resim 22. Fikret Muallâ, <i>İstanbul Manzaraları</i> , Suluboya, 1938.....	47

Resim 23. Fikret Muallâ, <i>Caz Orkestrası</i> , Guajboya, Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	49
Resim 24. Fikret Muallâ, <i>Sokakta Cazcılar</i> , Guajboya, Özel Koleksiyon.....	49
Resim 25. Fikret Muallâ, <i>Caz Orkestrası</i> , Guajboya, Bilginsoy Koleksiyonu.....	50
Resim 26. Fikret Muallâ, <i>Orkestra</i> , Guajboya, 1957, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	50
Resim 27. Fikret Muallâ, <i>Kağıt Oyunu</i> , Guajboya, Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	51
Resim 28. Fikret Muallâ, <i>Oyun Masası</i> , Guajboya, Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	52
Resim 29. Fikret Muallâ, <i>Kağıt Oynayanlar</i> , Guajboya, Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	52
Resim 30. Fikret Muallâ, <i>Bar</i> , Guajboya, 1957 Hayim Benbasat Koleksiyonu.....	53
Resim 31. Fikret Muallâ, <i>Mavi Bar</i> , Guajboya, 1957 Özel Koleksiyon.....	53
Resim 32. Fikret Muallâ, <i>Seçkin Bir Toplantı</i> , Guajboya, 1958 Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	54
Resim 33. Fikret Muallâ, <i>Bistro</i> , Guajboya, 1958 Namık Kemal Yolga Koleksiyonu.....	54
Resim 34. Fikret Muallâ, <i>Seçkin Bir Toplantı</i> , Guajboya, 1959 Özel Koleksiyon Koleksiyon.....	54
Resim 35. Fikret Muallâ, <i>Pembe Kahve</i> , Guajboya, 1958 Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	55
Resim 36. Fikret Muallâ, <i>Mavi Fonlu Sokak</i> , Guajboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	56
Resim 37. Fikret Muallâ, <i>Charcuterie du 'Viet Requin'</i> , 1957, Guajboya, Hayim Benbasat Koleksiyonu.....	56
Resim 38. Fikret Muallâ, <i>Pazar Yerinde</i> , 1957, Guajboya, Hayim Benbasat Koleksiyonu.....	57
Resim 39. Fikret Muallâ, <i>Sokakta</i> , Guajboya, Erol Evgin Koleksiyonu.....	57

Resim 40. Fikret Muallâ, <i>Paris, Moulin Rouge 'un Önündeki Zarif Kadın</i> , Guajboya Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	58
Resim 41. Fikret Muallâ, <i>Natürmort</i> , Kâğıt Üzerine Yağlıboya,1951 Bilge Ercan Mestçi Koleksiyonu.....	59
Resim 42. Kerem Topuz'un Objektifinden.....	60
Resim 43. Fikret Muallâ, <i>Natürmort</i> , Yağlıboya,1955 Monik-Ceri Benardeta Koleksiyonu.....	60
Resim 44. Fikret Muallâ, <i>Natürmort</i> , Yağlıboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	61
Resim 45. Fikret Muallâ, <i>Son Natürmort</i> , Yağlıboya,1967 Dr. Safder Tarim Koleksiyon.....	61
Resim 46. Fikret Muallâ, <i>Nü</i> , Yağlıboya, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu.....	62
Resim 47. Fikret Muallâ, <i>Çıplak ve Giyinik Kadın</i> , Guajboya, 1955 Yasemin Kamhi Koleksiyonu.....	62
Resim 48. Fikret Muallâ, <i>Çıplak</i> , Kâğıt Üzerine Guajboya, 1960 Özel Koleksiyonu.....	63
Resim 49. Fikret Muallâ, Kerem Topuz'un Objektifinden.....	63
Resim 50. Fikret Muallâ, <i>Çıplak Etüd</i> ,1939.....	64
Resim 51. Fikret Muallâ, <i>Çıplak Etüd</i> ,1939.....	64
Resim 52. Fikret Muallâ, <i>Sokakta Ördek, Kaz ve Hindi</i> , Guajboya Lüset- Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.....	65
Resim 53. Fikret Muallâ, <i>Dinç Horozların Döğüşü</i> , Yağlıboya, 1943 Bilginsoy Koleksiyonu.....	65
Resim 54. Fikret Muallâ, <i>İki Papağan</i> , Guajboya, 1943 Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.....	66
Resim 55. Fikret Muallâ, <i>Ördekler</i> , Guajboya, 1953 Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.....	66
Resim 56. Fikret Muallâ, <i>Tavus Kuşu</i> , Guajboya, 1951 Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.....	67
Resim 57. Fikret Muallâ, <i>İki Deve Kuşu</i> , Suluboya, 1952 Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.....	67

Resim 58. Fikret Muallâ, <i>Hayvan Etütleri</i> , Suluboya Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	67
Resim 59. Fikret Muallâ, Kerem Topuz'un Objektifinden.....	68
Resim 60. Fikret Muallâ, Kerem Topuz'un Objektifinden.....	68
Resim 61. Fikret Muallâ, <i>Şapkalı Kız</i> , Guajboya, 1951 Özel Koleksiyon.....	69
Resim 62. Fikret Muallâ, <i>Genç Kız</i> , Guajboya, 1951 Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.....	69
Resim 63. Fikret Muallâ, <i>Portre</i> , Yağlıboya, 1952 Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.....	69
Resim 64. Fikret Muallâ, <i>Kadın ve Erkek Portresi</i> , Kâğıt Üzerine Guajboya, 1955 Tuncer Öztarhan Koleksiyonu.....	70
Resim 65. Fikret Muallâ, <i>Kadın Portresi</i> , Guajboya, 1958 Hasan Çapan Koleksiyonu.....	71
Resim 66. Fikret Muallâ, <i>Mavi Portre</i> , Guajboya, 1955 Tuncer Öztarhan Koleksiyonu.....	71
Resim 67. Fikret Muallâ, <i>Balonlar</i> , Guajboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	72
Resim 68. Fikret Muallâ, <i>Cannes</i> , Kâğıt Üzerine Guajboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	72
Resim 69. Fikret Muallâ, <i>Ağlarını Ören İki İstanbullu Balıkçı</i> , Yağlıboya, 1944 Bilginsoy Koleksiyonu.....	73
Resim 70. Fikret Muallâ, <i>Chianti Şişesi ve Balık</i> , Yağlıboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	73
Resim 71. Fikret Muallâ, <i>Ördekli Havuz Kıyısında Gezinti</i> , Yağlıboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	74
Resim 72. Fikret Muallâ, <i>Kırmızı Sirk-Kaplumbağa Terbiyecisi</i> , Yağlıboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu.....	74
Resim 73. Ara Güler Objektifinden Fikret Muallâ.....	92

## ÖZET

İPEK AZAMET, Ayşe, Fikret Muallâ ve Eserlerine Kuramsal Bakış, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2012.

Bu çalışma, Fikret Muallâ'nın hayatını ve sanatını temel alarak yürütülmüştür. Araştırmanın amacı, Fikret Muallâ'nın sanatını, ekol ve estetik kuramlar açısından incelemektir.

Fikret Muallâ'nın sanatını ve eserlerini kuramlar açısından inceleyen, bu çalışmada araştırma modeli olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırmanın evreni, Fikret Muallâ'nın sanatı, yaşamı ve eserleridir. Araştırmanın örneklemini, Fikret Muallâ'nın sanat anlayışını yansıtan eserler oluşturmaktadır. Araştırma verileri, Literatür taranarak oluşturulmuştur. Sanatçının eserleri çizgi, leke, renk, kompozisyon, konu ve teknik özellikleri bakımından incelenmiş, yaşamış olduğu sanat ortamında, Muallâ ve sanatı kıyaslanmıştır.

Muallâ hakkında eleştirmen, sanatçı görüşleri; mektupları ve röportajlarındaki kendi ifadeleri ile hayatı ve eserleri arasındaki ilinti incelenmiştir. Yaşadığı dönemde hangi noktada olduğu saptanmaya çalışılmıştır. İçinde bulunduğu savaş gibi toplumsal bir olayda bile, sanatını kesintiye uğratmadan sürdürmüş olan Muallâ'nın bu yönü vurgulanmalıdır. Fransa'da sanat yaşamı içinde, yerelliğini korumuş bir Türk ressamı oluşu önemini daha da artırmaktadır. Bu anlamda Muallâ'nın sanatının hiçbir akım ve kurama dâhil edilemeyeceği gerçeği vurgulanmalıdır.

Anahtar kelimeler: Eser, Ekol, Kuram, Fikret Muallâ.

## ABSTRACT

İPEK AZAMET, Ayşe, An Investigation of Stylistic Features in Fikret Muallâ's Works of Art, MA Thesis, Sivas, 2012

The purpose of this study is to investigate the stylistic features in Fikret Muallâ's works of art and his life as an artist, and thus present the uniqueness in his art. The samples of this research study are a selection of Fikret Muallâ's works of art.

In this study, a document analysis research method is used to examine Fikret Muallâ's paintings and the stylistic features in his art. The scope of the study entails his perception of arts, his life and his works of art. In order to reflect Muallâ's perception of arts, the maximum variation sampling is used. Findings of the study are based on a review of literature, unpublished theses and the biography of the artist.

This study adopts a descriptive analysis of the data collected. The works of the artist are analysed with regard to line, stroke, stain, colour, composition, theme and technical features, and a comparative analysis of the works of the artist and his contemporaries with reference to corresponding trends of art is done.

This research study demonstrates that Fikret Muallâ is a unique artist as he translated the facts of life of his time into colors the way he felt, not influenced by any contemporary theories or trends of art. Although he left his country and lived abroad, Muallâ preserved values of his origins and reflected them in his works which makes him more valuable as a Turkish artist who lived abroad.

Key words: Work of art, school, theory, Fikret Muallâ.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. GİRİŞ

Bu bölümde, problem durumu, amaç ve önem, problem cümlesi, alt problemler, sayılılar, sınırlılıklar ve kısaltmalara yer verilmiştir.

#### 1.1. PROBLEM DURUMU

İnsan ve sanat kavramlarının birlikteliği insanlık tarihi kadar eskilere dayanmaktadır. İnsanların çok güç şartlara rağmen sanat ile uğraşmalarının önemli nedenleri vardır. Din, büyü, günlük gereksinimlerinin yanı sıra insanların kendilerini ifade isteği, doğuştan gelen estetik duygularıyla birleşerek güzel sanatları ortaya çıkarmıştır (Yetkin, 1968: 126).

“Sanat, sanatçı ile izleyen arasında, toplumlar arasında ve bunların da ötesinde çağlar arasında bir iletişimdir. Öyle ki, reel dünyanın yok edici kurallarını aşarak binlerce yıl öncesini günümüze ulaştırır” (Ünver, 2002: 3). Bugün ise Fikret Muallâ gerçeğini ortaya koyabilmemiz, sanat yaşamının çoğunu Fransa’da sürdürmüş olsa da, bu iletişim sayesinde.

Muallâ’nın Fransa yıllarına bakıldığında karşılaştığımız tablo aslında sefalet ile geçen bir üretim sürecidir. Hiçbir maddi destek almadan Türkiye dışında bir ülkede yer etmek başarılmış bir durum değildir. Şeker Ahmet Paşa, İbrahim Çallı, Nurullah Berk gibi pek çok sanatçı, devlet bursuyla çeşitli Avrupa ülkelerinde çalışmışlardır (Dino ve Güler, 1980: 58).

Türkiye’de sanat adına yapılan tartışmaların en hareketlilerinden biri olan yerel-mahalli-ulusal sanat ve evrensel sanat kavramlarının tartışıldığı yıllarda Muallâ’nın yerel bir sanatçı olarak Fransa’da devam etmiş olması önemlidir (Akdeniz, 2004: 39).

Fikret Muallâ’nın sanatını en verimli olduğu yıllar olan 1950’lilerde, Avrupa’da ve Amerika’da yaşanmakta olan soyut sanattan etkilenmeyip, kendine özgü tarzını inançla sürdürmesi dikkate alınmalıdır (Baraz, 1998: 173).

İstanbul’a hasret iken, Bakırköy’e düşme korkusu ve sanatına değer verilmeyişi yüzünden geçinemeyeceği fikri, aslında onun Türkiye’ye dönmeyişini özetlemektedir (Dino ve Güler, 1980: 95).

Sanatı, en başından itibaren idealize etmesi, resmi her şey ve son nokta olarak görmesi, sezgisi ve yeteneği sayesinde olmuştur. Diğer ressamlar ve ekollerle alakalı olmayışını sanatçı; “ Ben bütün cereyanların dışında olmaya çalışıyorum” sözüyle belirtmektedir (Edgü, 1992: 15; Dino ve Güler, 1980:115).

Türk resim sanatı içinde, çalkantılı sanat ortamında, sanatından hiçbir ödün vermemiş bir sanatçı olan Muallâ, hayatındaki bütün olumsuzluklara rağmen kendi kalabilmeyi başarmış olması önemlidir (Özsezgin, 1982: 121-123).

## **1.2. AMAÇ VE ÖNEM**

Fikret Muallâ’nın batıdan aldığı sanat eğitiminin yerel eserler vermesine engel olmadığını, bu noktadan hareketle hem yerel hem de özgün değerlere ulaşabileceğini, yaşamış olduğu dönemin sanatını değil, “Türk’e has” resim anlayışını, yaratıcı katkılarla geliştirmiş olması açısından ayrıca önemli bir noktadadır (Dino ve Güler, 1980: 94).



### 1.3. PROBLEM CÜMLESİ

Fikret Muallâ'nın kendine has bir sanatçı oluşu ile ilgili görüşler nelerdir ve sanatının kuramsal karşılığı var mıdır?

### 1.4. ALT PROBLEMLER

- 1) Fikret Muallâ kimdir, sanatının özellikleri nelerdir?
- 2) Fikret Muallâ'nın hayatındaki gelişmeler sanatına nasıl yansımıştır?
- 3) Fikret Muallâ'nın eserlerinin özgün olmasını sağlayan biçimsel özellikler nelerdir?
- 4) Fikret Muallâ'nın ruh yapısı eserlerine nasıl yansımıştır?
- 5) Fikret Muallâ'nın mektuplaşmaları hayatı ve sanatı ile ilgili nasıl bir öneme sahiptir.
- 6) Fikret Muallâ sanat anlayışının oluşumunda başka sanat çevrelerinden etkilenmiş midir?
- 7) Muallâ'nın İstanbul ve Paris dönemine ilişkin başlıca eserleri nelerdir ve bu eserler nasıl yorumlanmaktadır.
- 8) Fikret Muallâ'nın eserleri hangi kuramla bağdaşır.

### 1.5. SAYILTILAR

Araştırmada;

- 1) Kullanılan kaynakların geçerli ve güvenilir olduğu,
- 2) Elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı,
- 3) Araştırma modelinin, araştırmanın konusuna uygun olduğu sayıltılarından yola çıkılmıştır.
- 4) Araştırmada kullanılan kaynaklar, araştırma kapsamında yer alan konuları açıklayacak niteliktedir.
- 5) Araştırma sonucunda elde edilen veriler, Muallâ ve sanatına yönelik çözümlenmelerde de yardımcı olacaktır.

## 1.6. SINIRLILIKLAR

Hazırlanmış olan bu araştırma,

- 1) Fikret Muallâ'nın hayatı,
- 2) Fikret Muallâ'nın eserleri,
- 3) Sanatçının eserlerinde kullandığı teknik özellikleri,
- 4) Sanat kuramları kapsamında sanat akımları ile sınırlandırılmıştır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. GENEL BİLGİLER

Bu bölümde Fikret Mualla'nın hayatı sanatı ve eserlerine yer verilmiş, sanatı kuramlar çerçevesinde incelenmiştir.

#### 2.1. FİKRET MUALLÂ'NIN HAYATI

##### 2.1.1. Fikret Muallâ Çocukluk Yılları

Fikret Muallâ 1903 yılında Nevber Hanım ve Avrupa devletlerinin Osmanlı'dan alacaklarını düzenleyen Düyunu Umumiye'nin ikinci müdürü, Ekrem Bey'in ilk çocuğu olarak Kadıköy'de dünyaya gelmiştir (Anonim, 1983: 1300; Toros, 1986: 10).



**Resim 1.** *Muallâ ve Babası*

Ailenin kız çocuğuna duydukları istek Fikret Muallâ'ya bu ismin verilmesine, hatta uzun yıllar saçlarının kesilmeyip, kıyafet tercihlerinin de bir kız çocuğu gibi olmasına sebep olmuştur. Kardeşi Melih, Fikret Muallâ'dan 12 yıl sonra dünyaya gelmiş ve benzer kaderi paylaşmıştır (Toros, 1986: 10).

Muallâ'nın güzel anıları ile dolu çocukluk yılları başına gelen olaylar zinciri ile gölgelenir ve gelecekte onun kişiliğini, ruhsal dünyasını ve sanatını etkileyecek izler bırakmıştır (Toros, 1986: 12)

İlk olarak 12 yaşında futbol oynarken sakatlanarak topal kalır. Oysa dayısına, Fenerbahçe'nin sol açığı, Hikmet Topuzer' e özenmektedir (Koloğlu, 2003: 18).

1910 – 1916 yılları arasında Muallâ'nın eğitimi önce Saint Joseph okulunda başlamış, daha sonra da ölçülü bir disiplin içinde ve iyi bir kültür alması için yatılı okul olan Galatasaray Lisesi' ne, eski adı ile Mekteb-i Sultani' ye, devam etmiştir (Toros, 1986: 12). O yıllarda Viçen Arslanyan ve Şevket Dağ resim öğretmenleridir (Yasa Yaman, 1995: 189). Sonraki talihsizliği de Birinci Dünya Savaşı'nın tüm Avrupa'yı saran İspanyol nezlesini Fikret Muallâ'nın Galatasaray Lisesi'nden annesine taşımış olmasıdır. Bu nedenle de annesini 1918 yılında 35 yaşında kaybetmiştir. Bunlar yetmezmiş gibi babası, annesinin hatırasına saygı göstermeden, acısı taze iken bir zamanlar annesinin bulunduğu odayı uygunsuz bir kadına açmıştır. Bu olaya öfkesini ve babasının ikinci evliliğini şöyle aktarmaktadır:

*“—Ben, Galatasaray'da yatılıydım. Babam, anamın eti toprakta çürümeden geceleri eve uygunsuz bir kadın almaya başlamış! Bunu hizmetçiden duyunca, bir gece mektepten kaçtım. Ölümünün acısı henüz kalbimde küllenmemiş olan anamın yatağında bir yabancı kadını görmek değil, hayal bile etmekten ürperiyordum. Babamın bu davranışı kalbimi hançerledi. Evde bu yabancı kadını bulunca, bir yumrukta kulağını patlattım. İşte babamla aramdaki ilk uçurum, böyle başladı... Babam, o zamana göre ayıp sayılan, evimize gayri meşru bir kadın getirmenin kendi terbiyesine ve yetişme tarzına uygun düşmediğini anlamış olacak ki, evlendirilmek üzere, münasip bir kadın bulmalarını yakınlarına söylemiş. Uzaktan akraba olan Behice Hanım'ı salık vermişler. Bu Behice Hanım, güzel gözlü bir Çerkez kızydı. Bize üvey anne oldu. Fakat ben, kritik yaşım icabı olarak mı, yoksa fazla hassas bulunduğumdan mı bilmiyorum, bir türlü annemin yerini alan bu kadınla geçinemedim. Kardeşim Melih küçük olduğundan o çabucak adapte oldu. Üvey annemizden, 1926 yılında Reyyan adında bir hemşiremiz doğdu” (Toros, 1986: 15).*

Hırçınlıkları artan Fikret Muallâ, sınır tanımamaya başlar hatta öfkesi yüzünden polislik vakalar yaşar. Bir gün üvey annesine nefretinden dolayı babası ile tartışır ve sonunda onu tek hamlede yere serer. Bu davranış onun aile çevresinde hazmedilir türden olmadığı için hepsi harekete geçer, aklından şüphe edildiği için Bakırköy Akıl Hastanesi' ne kaldırılarak ünlü Doktor Mazhar Osman'ın hastası olur. Endişeli babaya doktorun tavsiyesi Fikret Muallâ'nın mevcut çevreden uzak tutulması olmuştur. Önce teyzesine, 1920 yılında da, lise öğrenimini bile bitirmeden, mühendislik öğrenimi için Zürih' e gönderilir. Babası bunalımlı ve hırçın çocuktan kurtulmak için bahaneyi doktorda bulur ve oğlunu İsviçre' ye yollamaya karar verir. Eğitimini Almanya' da, 1921' de Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürmek üzere yarıda bırakır. Zürih' ten ayrılmasındaki temel neden (Toros, 1986: 15): *“...büyük bir olasılıkla babasının kendisini himayesine yolladığı bir Türk ya da İsviçrelinin kontrolünden kurtulmayı planlıyordu. Özgürlük her zaman en çok aradığı şey olmuştur”* (Koloğlu, 2003: 22). Bir yıl sonra 1922' de Berlin Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenimine devam etmiştir (Toros, 1986: 17).

### **2.1.2.Almanya' da Başlayan Sanat Yaşamı**

Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nin müdürü olan Prof. Arthur Kampf hocasıdır (Toros, 1986: 17).

*“Prof. Von Arthur Kampf (1864- 1950), Birinci cihan Savaşı' nda İstanbul' a gelmiş bazı kişilerin portrelerini yapmış, Boğaziçi' nden desenler çizmiş ve Ayazpaşa' da bunları sergilemişti. Atatürk' ün Arthur Kampf ile aşinalığı o günlerde olmuştur. Birinci Cihan Harbi içerisinde Atatürk' ün – veliaht Vahdettin Efendi ile onun yaveri olarak Berlin' e gittiğinde, bu ünlü sanatkârın harp sahnelerini canlandıran tabloları alaka ile seyrettiği bilinmektedir. Atatürk Berlin' de Kayzer Friedrich Müzesi'nde, Kral Birinci Otto'nun Slavlara karşı kazandığı zaferden Maddeburg dönüşünü tasvir eden tablosuna hayran olmuştur. Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk' ün portresini yapmak ve Kurtuluş savaşına ait panolar hazırlamak üzere Prof. Arthur Kampf hükümetimiz tarafından Ankara' ya davet edildi. Arthur*

*Kampf öğrencisi olan Muallâ'yı beraberinde tercüman olarak getirdi. Ne var ki, Muallâ, hemen Galatasaray Lisesi'ndeki resim hocalığına tayin edilmiş ve Atatürk'le Prof. Kampf'ın arasındaki tercümanlık görevini yapamamıştır.*

*Arthur Kampf Atatürk'ün Mareşal Kıyafetiyle, biri ayakta diğeri at üstünde olmak üzere iki portresini yapmıştır”(Toros, 1986: 57).*

Almanya' da aile çevresine sadece para istemek için mektup yazmış, tümüyle resme yoğunlaşmıştır. Paul Klee gibi sanatçılara ve sanat akımlarına aldırmadan, içinden geldiği resim yapıp, ilerlemeye çalışmaktadır. Bu hırsı ve kararlılığı, günün birinde sanatının kendi rotasında devam etmesini ve gerçek sanatçılar arasında yer almasını sağlayacaktır (Koloğlu, 2003: 22).

Almanya, Fikret Muallâ'nın sanat ve alkolle geçecek olan bir hayata yönelmesinde büyük bir etkendir. Muallâ'ya göre sanatçı mutlaka içmelidir, bu anlayış onu kısa sürede kendini kaybedip, küfreden ve kavga eden birine dönüştürmüştür (Koloğlu, 2003: 26).

Almanya macerasından sonra Fransa'ya geçer, Paris'te özgürlüğü kısa bir süre sonra parasızlık yüzünden son bulur. 1927' de Türkiye' ye döner (Koloğlu, 2003: 26).

### **2.1.3. Muallâ'nın İstanbul Yılları**

1920- 26 “Berlin Resim Akademisi'nin ünlü ressamı Fikret Muallâ, altı yıllık bir Berlin yaşamından sonra böyle bir Beyoğlu sanat yaşamı ve sanat adamları arasına geliyor” (Berksoy, 2006: 8). “Muallâ, İstanbul'a Berlin'den, Paris'e uğrayarak gelmişti” (Toros, 1986: 18).

İstanbul' da sanatını icra ederken diğer taraftan da kendine uygun düşen bir işi olması gereklidir. Yine üvey annesi ile babasının yanında huzursuzluklara başlar. Meyhanelerden eksik olmayıp, eve gece yarıları dönerek tatsız hareketlere devam eder (Toros, 1986: 18).

1927- 1928 yılları arasında Muallâ, bir zamanlar öğrenci olduğu okulda, Galatasaray Lisesi'nde çalışmaya başlar. Babası ile anlaşmazlıklar sebebiyle Beyoğlu'nun ara sokaklarında, eski bir evin tavan arasında, bohem hayat yaşamaktadır (Toros, 1986: 18). Galatasaray Lisesi'nde çalıştığı günlerden birinde ki bu olay bu işin de son bulmasının temel nedenidir, Belvü Gazinosu'nda yaşamış olduğu bir olayı şöyle aktarmaktadır:

*“Bir gece içkili bir gazinoya gittim. Yedim, içtim. Garson hesap pusulasını getirdi. Elimi cüzdanıma attım ki, hesabı ödeyecek param yok! Garson hemen patrona koştu. Patron geldi, aynı şeyi ona da söyledim. Adam, ters ters bakıp garsona döndü: "Öyleyse soyun keratayı!" dedi. Yani ceketimi ve saatimi, herşeyimi rehin almak istedi.*

*Ben sarhoş kafamla masanın üstüne fırladım. Kolumdan saatimi çıkartıp, yüksek sesle bağırarak, patrona attım. Arkasından gömleğimi çıkartıp attım. Fanilamı da çıkartıp garsonlara doğru savurdum. Bütün halk beni seyrediyordu! Pantolonumu da çıkardım. Onu da patrona doğru fırlattım! Neredeyse iş külotaya kadar gelecekti! Tam o sırada patronun oğlu yaklaşıp: "Ne yapıyorsun baba? Bu, bizim resim hocası" demez mi?*

*Patron, utancından beni masadan indirtti. Fırlattığım pantolon ve fanilamı geri verdi ve işi tatlıya bağladı! Fakat iş bununla kalmadı. Hadise, mektep idaresine aksetti. Bir taraftan da Maarif Vekâleti, olayı duymuştu. Esasen bana çok az maaş veriyorlardı. Asil hoca değil, vekil ve namzet hoca imişim! Aylığım kâfi gelmiyordu. Buna kızıp Maarif Vekâleti'ne bir istifa mektubu gönderdim, çok kısaydı ve sonu şöyle bitiyordu: 'Yerime, bu maaşla çalışacak, başka bir enayi tayin buyrulmasını rica ederim'”(Toros, 1986: 18).*



**Resim 2.** Fikret Muallâ, *Yeni Harfleri Öğrenen Kızlar*, Suluboya, 1930'lar, Fikret Adil Koleksiyonu

1930'lu yıllarda Türkiye' de Atatürk devrimlerine rastlayan o yıllarda Muallâ “yeni harfleri öğrenen genç kızları” bir tablosunda konu olarak çalışmıştır (Berk ve Koloğlu, 1971: 18).

Fikret Muallâ çok geçmeden tayin edildiği Ayvalık Ortaokulu'nda resim öğretmenliği yapmak üzere İstanbul'dan ayrılır, doğanın içinde sükûneti bir süre yaşar ama yine öfke halleri, polislik vakalar ve bir de memuriyetin gereği düzene uyum sağlayamaması derken okul müdürünü döver ve disiplin cezası alır. «Elektriği olmayan şehirde resim hocasına da ihtiyaç yoktur,» diye dilekçe vererek istifa eder (Berk ve Koloğlu, 1971: 18).

*“Ayvalık'ın elektriği, gerçekte bir bahaneydi. Deseni ve resmiyle vardığı noktanın, kendisine Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir yer sağlayacağını ummuştu; buna karşılık, bir Ortaokulda resim hocalığını en azından hakaret sayıyordu... Resimlerini bile görmek, almak istememişler, hatta daha da ileri giderek «Zaten ressam değil ki o, sadece desinatör, grafikçi,» demişlerdi. Bu yüzden, eski bir İstanbul Çelebisi tavrıyla, önünü ilikleyerek «en derin hürmetleriyle» girdiği bir odadan sin kaf çekerek çıkmış ve Almanya'daki kötü ünü İstanbul'un küçücük sanat çevresine hemen yayılmıştı. Bu, kendisine Türkiye'nin zaten pek sayılı olan sanat kapılarının kapanması anlamına geliyordu”* (Berk ve Koloğlu, 1971: 19).



Babasıyla arası bozuk olsa da hala para yardımı görmektedir ama istediği gibi yaşamak için daha fazlasına ihtiyacı vardır. Güvendiği arkadaşlarının iknası ile tekrar son çabalarını harcayarak Akademi görevlilerinin dışındakiler için tek seçenek olan ‘Maarif Vekilliği’nde’ (Milli Eğitim) bir resim öğretmeni olmak için, akli dengesinin ispatı amacıyla arkadaşları Abidin Dino ile Bakırköy’e gider. Almanya yıllarında alkol yüzünden tedavi görmüştür ve o tesirle korkmaktadır. Rapor için Bakırköy’de üç gün ‘müşahede’ altında kalması gerekmektedir (Gören, 1998: 111; Berk ve Koloğlu, 1971: 19). Muallâ bazen akli dengesinin yerinde oluşunun bazen de yerinde olmayışının ispatına Bakırköy Akıl Hastanesi’ne gitmek zorunda kalmıştır (Dino, 2006:12).

Fikret Muallâ ilk kez doktorla karşılaşmış, Doktor Fahri Celal’i sevmiştir. Fahri Celâl onu Neyzen Tevfik’le aynı odayı paylaşacağını anlatarak rahatlatmaya çalışır (Dino, 2006: 22). Sonunda Fikret Muallâ, hastaneden «Akıllı» raporu alarak çıkar. Ama bu rapor onun öğretmen olmasına yeterli değildir (Berk ve Koloğlu, 1971: 19).

Yaşadığı maddi yetersizlikler dolayısı ile Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü’ nün bazı ressamlardan eserler satın alıyor olması ve Akademi’ye, bir koleksiyon kazandırmak isteği ile gider. Sanat tarihçi Müdür Burhan Toprak’ tan beklediği ilgiyi göremediği ve kendisi resimlerini küçümser ve onları denize atmasını söyler, Muallâ öfkeyle resimleri denize atar. “*Memlekette sanatı ve sanatkârı korumak bir problemdir*” (Toros, 1986: 21).



**Resim 3.** Fikret Muallâ, *Haliç*, Suluboya, 1930’lar, Füreya Kılıç Koleksiyonu



**Resim 4.** Fikret Muallâ, *Dinlenme*, Karışık Teknik

Muallâ, Türkiye’ de ressamlığını kanıtlama çabası içinde, camiden camiye, türbeden surlara sanat eserlerini gezerek ve resim yaparak dolaşır, Cağaloğlu, Sirkeci, Galata, Asmalı Mescit meyhanelerine uğrar ve son durağı Beyoğlu olur (Berk ve Koloğlu, 1971: 19).

1932 yılında Beyoğlu’nda soprano Semiha Berksoy’un da çalıştığı, Şehir Tiyatrosundaki operetlerin (Lüküs Hayat, Deli Dolu, Saz Caz) kostümlerini de çizer ancak ne kostümler ne de Nazım Hikmet’ in kitabı Varan 3’ ü resimlemesi, Fikret’e bir şey sağlamaz. 1934’te, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun “Yeni Adam” dergisine desenler çizerek içini dökmektedir. Para gereksinimi halen çözüme kavuşmamış, çevresini de bu konuda rahatsız etme sınırına kadar zorlamıştır. Tanıdıkları artık kaldırım değiştirerek ya da eline para sıkıştırıp, uzattığı desen tomarını görmezden gelerek, hızla uzaklaşır.

1934’te babasının seçtiği «SAYGI» soyadını, “*belki bu sayede bana da saygı gösterirler,*” diyerek kabul eden Fikret, babasıyla yine para yüzünden boğaz boğaza gelmiştir. “*Senden bahşiş değil, borç istiyorum...*” diyerek bağırması, hatta onu hırsla itip yere yuvarlamıştır, babası, toplumun bütün düzenine karşı olan bu evlâdı 'Allah'ın kendisine ceza olarak verdiği' inanıyordu. Fikret ise toplumun bir sanatçıyı açlıktan ölüme mahkûm etmesine hiçbir tepki gösterilmemesini kendince protesto etmektedir (Berk ve Koloğlu, 1971: 20).

Onu zaman zaman himaye edenler olmuştur. Ama her seferinde pişman etmiş bir olay çıkarmıştır. Bunlardan biri de Cumhuriyet döneminde İstanbul Belediyesi Azası ve Mebusu, Salâh Cimcoz’ dur. Sanatsever Salâh Cimcoz, ona Moda'daki konağında rahatça çalışacağı bir yer tahsis eder, bu evde Cimcoz'un üç çocuğuna resim dersi vermektedir. Muallâ, Salah Cimcoz çabası ile devlet büyüklerinin, toplu halde büyük bir panosunun siparişine başlar. Ama Fikret Muallâ içkili iken yaşadıkları bir tartışma sonucu konağa gidip üzerinde çalıştığı portreleri parçalar, gözlerini oyar, dev bir panoda toplu halde portrelerini çizmekte olduğu devlet büyükleri hakkında uygunsuz sözler sarf eder. Bunu haber alan Salâh Cimcoz çok

üzülür ve Fikret Muallâ'nın bir daha akıl hastanesine gitmemesi çabası son bulur (Toros, 1986: 22).

1937-1938'lerde bir olay daha patlak verir, bu sefer koşullar büsbütün ağırlaşmış, siyasî bir renk almıştır. «Atatürk'e hakareten» suçlanmaktadır. Bu haksızlık ve bir yanlış anlaşılmalıdır çünkü genç ressam, Atatürk'e karşı içten bir sevgi duymaktadır (Dino, 2006: 69). Fikret Muallâ, konu açıldığında hep sinirlenmektedir. Bu olay onun hem polis korkusunu perçinlemiş hem de vatana veda edişine yol açan sebepler arasına girmiştir. Olay Degüstasyon adı verilen lokantada geçer. Birkaç kadeh içkinin de tesiri ile gözü Atatürk portresine takılır. Zaten hep tepkilidir portrenin usta bir fırçanın elinden çıkmayışına, portre Alman ressam tarafından yapılmıştır. Her yerde rastlamıştır aynı çoğaltılmış fotoğrafa, Muallâ'nın resmi kötülmesiyle, müşterilerden biri galeyana gelir, polis çağırır. Geceyi karakolda geçirir, sorgu, dayak derken kurtulması için zor belâ Bakırköy Hastanesine kaldırılır (Topuz, 2005: 42). Mazhar Osman Fikret'in cezai ehliyeti olmadığını bildirerek onu, polisin elinden ve zindandan kurtarmıştır (Toros, 1986: 22). Gerçi Fahri Celâl ve Mazhar Osman onu Neyzen'in yanına verip, elden geldiği kadar işin uzamamasına gayret etmişlerdir. *“Yine de dile kolay, altı ay Bakırköy gocuğunu sırta geçirmek”* (Dino, 2006: 69).



**Resim 5.** Fikret Muallâ'nın, Fikret Adil'e gönderdiği resimli mektup

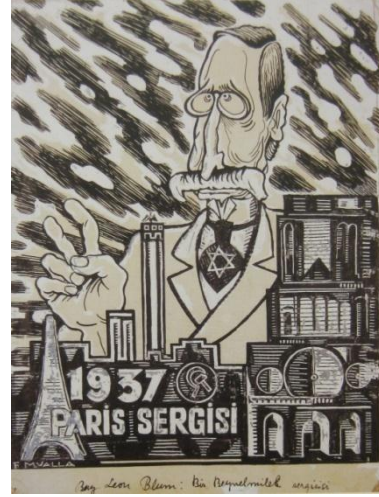
Fikret Muallâ, sıkıntılar içinde bile son olaylar yüzünden daha da ihtiyarlayan babasına: 'Burada cennetteyim,' diye haber yollar fakat durumunun hiç de iç açıcı olmadığını sürekli ziyaret beklediğini belirten mektupları açıklamaktadır; yalnızlıkla dolu günlerini anlattığı 16 Nisan 1937 tarihli resimli mektupta, Fikret Adil'e şöyle söylemektedir:

*“Fikretçğim! Sana başka büsbütün başka bir âlemden selamlar yollar ve çok çok gözlerinden öperim. Suad'ın da gözlerinden öper, Nizamettin'in de. Şimdilik müddeiumumîlik emriyle burada kalmaktayım. Burada Pertev Ziya da var; vaktiyle*

*bir broşür yazmış, ‘Gazi Fransızdır’ diye. Dolayısıyla burada. Aciz bendenizin de biliyorsun ne için burada olduğumu. Suad’ a göreceğim geldi. ‘Anket’ yapmadığı bir zamanda gelse çok sevineceğim. ‘Kabul günüm, Pazar ve Çarşamba’ 9-3 1/2 raddelerinde oluyor. Tekrar tekrar gözlerinden öper, bütün arkadaşlara selam ederim. Refikane Hassaten hürmetler ederim” (Koloğlu, 2003: 55).*



**Resim 6.** Fikret Muallâ, *İstismar*  
Yeni Adam, 16.10.1937, sayı 207



**Resim 7.** Fikret Muallâ, *Bay Leon Blum*  
Yeni Adam, 24.06.1937, sayı 182

Bakırköy uzak, ziyaret günleri sınırlıdır. Öte yandan Fikret, bazılarının gözünde suçu bulaşıcı sayılabilecek biridir. Dostlarının çoğu ziyaret edeceklerine çini mürekkeple kağıt yollamakla yetinmektedir. Hastane günlerinde leblebici diye tabir ettiklerini ve akıl hastalarını çizip, Baltacıoğlu'nun “Yeni Adam” dergisine desenler yapmıştır. Ancak en küçük bir özgürlük ışığının görünmemesi, hastanede unutulup kalma korkusu içini kemirmektedir. Her tanıdığına mektup yağdırır. 28.08.1937 tarihinde Fikret Adil’e yazar (Koloğlu, 2003: 55):

*“Sevgili Fikretçiğim,*

*Tam 9 aydır bir sürü serseri ve hergele içinde bulunuyorum. Bir kere olsun beni sorup aramaya gelmediniz. Boku bokuna yatıyorum. Sıhhatçe demir gibiyim, beni kurtar kabilsen... Müddeiumumilik kararıyla içerdeyim. Çok çok gözlerinden öperim. Suad Derviş’e dün bir mektup yazdım, aldı mı? Nazım’a Nizam’a soran*

*arkadaşların cümlesine selam ve gözlerinden öperim” (Topuz, 1985: 8).*

Hastane yıllarında Muallâ, Bedri Rahmi’ ye şunları yazmıştır: *“Allah rızası için beni buradan kurtar. Beni buraya Beyoğlu’nda çingar çıkardığım için değil mirasıma konmak için kapatmışlar. Dün birkaç kişi geldi. Bana bir vasi tayin etmişler. Yani ben deli olduğum için babamdan kalan mirası alamayacaktım. Allah aşkına beni buradan, vasiden kurtar. Bir avukat bul.”* Muallâ’nın bu korku dolu yılları sonunda bir sanat dostu avukatın da yardımı ile son bulur.(Koloğlu, 2003: 56)

Hastane’ de yaşadığı dışarıya çıkmama korkusu ve endişesine rağmen Fikret Muallâ, Doktor Mazhar Osman’ı ve Neyzen Tevfik’ i daima minnetle anmıştır. Mazhar Osman’ la Neyzen Tevfik hakkındaki sözleri not defterinde şöyle geçmektedir:

*"Mazhar Osman, insanları saadete ulaştıran büyük bir Türk'tür. Biraz edebiyat bilgim ve zevkim varsa onu, Neyzen Tevfik' e borçluyum."* (Toros, 1986: 22).



**Resim 8.** Fikret Muallâ, *Bay Neyzen Tevfik* Yeni Adam, 1.10.1937, sayı 207

Fikret Muallâ için nezarethane, hastane derken paranoyasındaki ataklar artırmıştır, meyhanede otururken pencerenin önünden geçenler, sokakta bir süre kendisiyle aynı yönde yürüyenler, baktığı vitrine bakanlar, ona göre hep polistir. İçki, takip edildiği kanısını ve polis korkusunu daha da artırır. Böylece Fikret Muallâ, dostlarında her an eskisinden daha tehlikeli olaylar yaratabileceği endişesini artırır. Birkaç kadehten sonra karakollarda ve hastanede geçirdiği günler aklına geliyor, en yakınlarına, en dost saydıklarına bile, *"Sen de onlardansın,"* diyerek küfürleri sıralıyor ve çevresindekilerin ona yüz çevirmesine yol açıyordur (Berk ve Koloğlu, 1971: 28).

Fikret Muallâ için söylenecek her şey bir bakıma ortadadır, davranışları ve özellikle küfürle<sup>1</sup> zenginleştirilmiş sözleri yüzünden soluğu ya hastanede ya da nezarethanede alır. Hastane ve polis korkusu derken gerçekle düş arasında bocalar. Doktorların ve gazeteci dostların, ressamı koruma güçleri sınırsız değildir. Muallâ şu ya da bu şekilde idare edilemeyecek öyle ya da böyle bir leblebicinin<sup>2</sup> kurbanı olacaktır. Çıkar yolu, bir süre uzaklaşmak, resamlara biraz hoşgörü gösteren bir kent olan Paris'te çalışmaktır (Dino, 2006: 71).

Çevresindekiler uzaklaşmaya başlamıştır ama sanatının değerine inananlar da vardır. 1939 New York Dünya Sergisi hazırlanmaktadır. Türk Pavyonu'nun sanat danışmanı olarak Abidin Dino, sergide kurulacak Türk kahvesinin duvarlarına Fikret' in otuz adet İstanbul konulu resimler yapmasını önerir. Muallâ kabul eder Bakanlık Fikret' in resimleri çalışmasını onaylar (Topuz, 2005: 44).

Fikret Muallâ, otuz İstanbul resmini çizmek için yola çıkar, Mimar Sinan'ın küçük türbesine gider. Süleymaniye'nin kubbesini, minarelerini ve güvercinleri izler belki de camiye girip içerde renkli camlarını seyreder (Dino, 2006: 84).

Her günün sanat ürünlerini, ertesi sabah, Dino' ya mutlaka getirir ve en güzel resmi seçerler. Bir gün Rumelihisarı'nda, bir gün Eyüp'te, bir gün Haliç'te, Kariye Camii'nde, Topkapı Sarayı'nda, Karacaahmet'te, resim yaparak gezinmektedir (Dino, 2006: 84).

*“Çekip gidiyordu işte, halleşiyordu anlayacağımız giderayak, İstanbul şehriyle halleşiyor, kucaklaşıyordu. Duvarları, ağaçları, kubbeleri -hele kubbeleri- okşuyor, elini denize batırıyor, tuzlu tadını dilinin ucuna alıyor, kokluyordu lodosu,*

<sup>1</sup> Neyzen Tevfik'le Muallâ'nın hastane günlerinde küfür için Neyzen ' Sövmeye Hürriyeti Apolojisi' adını verdiği savunması: “Sövmek sinirleri dinlendirir. Dolayısı ile herkes için meşru bir haktır. Ben bu hususta hiçbir hudut tanımam... O, büyüktür sövmeye; diğeri küçüktür, sövmeye; cahildir, sövmeye; değeri yoktur, sövmeye; o halde kime sövmeli? Sorarım size, kime sövmeli? Dolayısıyla sevme hürriyeti olduğu gibi, sövmeye eşitliği de olmalı. Herkes imkân derecesinde sövebilmelidir.” (Koloğlu, 2003: 54)

<sup>2</sup> Bedri Rahmi anlatımına göre Muallâ'nın herkese savurduğu küfürdür; leblebiciler şarkın bütün sefaletini, geriliğini, battallığını bir çırpıda canlandıran bir sembol olmuştur, birine kızdı mı ilk sözü bu olur. “Leblebici sen de!..” Hıfzı Topuz'a göre; onun sözlüğünde bütün dalevereciler, vurguncular, karaborsacılar, politika esnafı hep 'leblebicidir'. Belki de dünyanın yarısı leblebici ve polistir (Koloğlu, 2003: 47).

*vapurların dumanını, martuları selâmliyordu, yunusları, sandalları, motorları, dubaları, Köprü'yü, Köprü'de balık tutanları, tuttıkları balıkları öpüyordu, deniz suyu dolu kovalarda ölü balıkları elliyordu, mor akşamlar çökünceye dek oradan oraya koşuyordu tek başına, yarı karanlıkta bakıyordu sevgilisine, resim gibi İstanbul'una, Türkiye'sine, acı bir esriklik içinde, doymak bilmez bir bakışla...*" Gidiş tarihi yaklaşmıştır konu İstanbul olunca resimler birikir çabucak ve Muallâ otuz resmi tamamlar (Dino, 2006: 84).

1938' de babasının ölümü, Fikret Muallâ'nın bütün hayatını değiştiren ve bugünkü ününe ulaşmasını sağlayan olayların başlangıcıdır (Berk ve Koloğlu, 1971: 29). Babasından kalan mirasla Paris' e gitmiştir. Ancak bazı kaynaklara göre ise Muallâ, babasından kalan mirasla<sup>3</sup> değil kendi çabası ile gitmiştir. 1939 New York Dünya Sergisine yapmış olduğu resimlerin getirisi bunu mümkün kılmıştır (Arslan, 2008: 518).

Muallâ, Paris' e gitmeden önce belki dostlarına veda ile karışık bir boy gösterisi yaparcasına Abdullah Efendi lokantasında yemeğe davet eder. Cömertçe hesabı düşünmeden sürekli bir şeyler ısmarlayıp, dostlarının dikkatini çekecek seviyede bir çaba sarf eder. Bir yandan o güne kadar yaptıklarına teşekkür ederken öte yandan bunları bende bilirim diyen bir havası vardır. Parasını böyle gereksiz yere harcamasına üzülen, ayrıca bu gösterisinden hoşlanmayan dostları hesabı ödeyiverince, Fikret ağlamaklı, "*Bana bu zevki bile bırakmadınız,*" der. Zaten yolculuk kararını aldığı andan beri deliliği bir kenara bırakmış, endişeli bir gerginlik ve duygusallık içine girmiştir (Koloğlu, 2003: 58).

1938 yılının son günlerinde bir akşamüstü Avni Arbaş ile Edip Hakkı Köseoğlu, Fikret Muallâ'yı yolcu etmek için Sirkeci garında buluşurlar. Avni Arbaş bu anısını şöyle aktarır:

<sup>3</sup> "Muallâ üstüne yazılanlara göre bir 'miras' sayesinde Paris'e gidebilmişti ressam. Sanmıyorum. Gidiş parasını kendi kazanmıştı" (Dino, 2006: 80). "... Ve Fikret, bu resimleri yaparak biraz para kazanır. Böylece yol ve Paris'te ilk geçim parası sağlanmıştır" (Topuz, 2006: 44).

“Trene daha bir saat vardı. Gar lokantasında yiyip içtik. Tam tren kalkarken Muallâ ağlayıp, sızlamaya başladı. ‘Aaah ben vatanımdan nasıl ayrılacağım?’ diye dövünüyordu. ‘Yine geleceksin, hep birlikte olacağız,’ diye kendisini avutmaya çalışırlar. Elinde tekbir bavulu vardı, bir de koltuğunda resim dosyası, gözleri yaş içinde, Fikret Muallâ’yı yolcu ederler” (Topuz, 2005: 46).

“Kaçta kalkmıştı Orient-Express? Akşam olmalıydı... Çıgıksız, sessiz sedasız Saray-burnu etrafında dolanarak kayıverdi katar, surlara sürünerek geçti, hiç durmadı, gittikçe hızlandı, gittikçe hızlandı, ver elini Paris... Gidiş o gidiş...” (Dino, 2006: 86).

#### 2.1.4. Paris’te Türk Ressam Muallâ

Fikret Muallâ birçok acı maceradan sonra 1938’ de bir daha dönmek üzere Paris’e gider (Berksoy, 2006: 10). Parasını 6 ay içerisinde bitirmesi ve Fransa’nın İkinci Dünya Savaşı’na (1939- 1945) girişiyle, hayatında her şey tersine döner. Lüks lokanta ve kabarelerden, mahalle kahvelerine düşmüştür. Ucuz şaraplarla midelerini oyalayarak, yaptığı tabloları boğaz tokluğuna satmaktadır (Toros,1986: 24).

Türkiye’ de son zamanlarında Muallâ, arkadaşı Abidin Dino ile Paris için istişare ettiğinde, içinde bulunduğu savaşla karşı karşıya geleceğini bilerek göze almıştır. Üstelik parasız hiçbir destek olmadan şimdiye kadar kimse tutunamamıştır. Şeker Ahmet Paşa’dan Çallı İbrahim’ ya da Nurullah Berk’ e kadar birçok ressam, devlet burslarıyla dış ülkede çalışmıştır. Bir kişi hiçbir yardım almadan, açlıkla savaşıyor Paris'te yer etmeye çalışmış, o da Fikret Muallâ'nın Berlin Güzel Sanatlar Akademisi’nden arkadaşı ressam Hâle Âsaf<sup>4</sup> tır (Dino, 2006: 71). Peki Muallâ neden Paris’ i seçmiş? Bu sorunun yanıtını Bedri Rahmi Eyüboğlu şöyle dile getirir:

“Bir ressam tasarlayın ki aklına estiği zaman resim yapmaktan başka hiç bir şeyden sorumlu değil. Haftada üç gün aç susuz dolaşmayı göz almış, kırlarda böğürtlen toplarçasına sokaktan izmarit toplayıp içiyor. Eşin, dostun yardımıyla bir

<sup>4</sup> Hâle Âsaf, Paris'te 1938'de fakirlikten, hastalıktan ölmüştür (Dino, 2006: 71).



*kaç resim satabilirse ilk işi en sert içkilerle kafayı çekmek, en pahalı yiyeceklerle karnını doyurmak ve en sunturlu küfürlerle etrafındakileri kasıp kavurmak oluyor”* (Koloğlu, 2003: 64).

Almanların Paris’i işgali sırasında işgalcilerle iletişim kurması Muallâ için Almanya yıllarından dolayı kolaydır. Muallâ’nın sıkıntılı günlerini hafifletmek isteyen işgal yıllarındaki bir Alman ailesi, ona Pigalle yakınlarında bir ev bulmuşsa da, Muallâ bu semti hiç sevmemiştir. Pigalle taraflarında kaldığı zamanlar 10 gün sokağa çıkamamış, evinde hasta yattığı sırada pencerenin kalın camına hayalindeki çıplakları yağlıboya ile resmetmiştir. Bu camın daha sonraki değerini bilen ev sahibi, söylendiğine göre, yüksek bir para karşılığında penceresini bir resim meraklısına satmıştır (Toros, 1986: 24).

İçinde bulunduğu parasızlık ve sefalet, savaşında<sup>5</sup> perçinlemesi ile daha zor olmaya başlar. Bu yüzden Paris’ teki Türk öğrencilerden yardım isteyip, öte yandan da Türkiye’deki dostlara mektuplar yağdırır. Fikret Adil’ e yazdığı mektup şöyledir: *“ Bende metelik kalmadı. Bir çare bul kuzum Fikret. Cevap bekliyorum, ihmal etme.”* Savaşın devam etmesiyle birlikte postalar, yollar kesilmiş; bütün Türkler yurda dönmüş ve herkes kendi derdine düşmüştür. Fikret Muallâ, elçilik ve konsoloslukta çalışanların hepsini polisten saydığı ve Türkiye’den büsbütün kopmuş olduğundan hiçbir yardım gelmeyeceğini de bilir. Buna karşılık, onun gibi bir bohem Paris’e uyması, Paris’in de onu benimsemesi pek zor olmaz. Kısa zamanda Montparnasse kahvelerinin, Dôme’un, ve Seine nehriyle, Saint Germain bulvarı, Saints Péres ve St. Michel sokaklarının sınırlandırdığı ressamlar çevresinin belli başlı kişileri arasına giriverir. Bu çevrenin güzelliği, biraz da galeri ya da çerçevenin en az iki meyhaneye çevrili olmasından ileri gelir (Koloğlu, 2003: 63).

---

<sup>5</sup> Fikret Muallâ’nın anlatımı Dino’ ya göre bir mutluluğa erişme özlemidir. İkinci dünya savaşı, kişisel felâketler, onu dünyaya ve dünyanın güzelliğine övgüler düzmekten caydıramamıştır. (İkinci Dünya Savaşı’nda Picasso ve Matisse de aynı şeyi yaptılar.) Hastane çizgileri ve zaman zaman beliren korkulu suratlar bir yana -ki bunlara seyrek rastlanır- Fikret resimlerinde sıkıntılarını anlatmaktan kaçmaz. Görünüşte, mutlu resimlerdir. Konu bakımından, ya da resmi yaparken duyulmuş, resme yansımış bir mutluluk türüdür (Dino, 2006:154).

Savaş ve Alman işgali yıllarını Fikret Muallâ acı günler yaşayarak geçirir. Piyasa büsbütün kapanmıştır, hiçbir şeyin bedelini ödeyecek parası yoktur. Yeni elbiselerini de -birkaç kadeh içebilmek için- eski bir takım ile değiştirmek zorunda kalır. Rouet çıkmazındaki<sup>6</sup> bir apartmanın altıncı katındaki odası, her tarafından rüzgâr almakta ve rutubetli Paris havası içine işlemektedir. Savaşın ortasında da resmi bırakmamış hatta kağıt bulamadığında, geceleri duvarlardan gizlice söktüğü afişlerin arkasını kullanmıştır. Afişlere oturttuğu renkleri, sonraları Paris'te sergilenmiş, sanat çevrelerinde büyük hayret uyandırmıştır (Koloğlu, 2003: 64).

Fikret Muallâ savaşında içinde olsa da dışındaymış gibi davranmaktadır. Sanki çevresinde olanların büyük kısmının farkında değildir. Bombardımanlar bile onu endişelendirmemiş; bir kere olsun sığınağa inmemiştir. Tabi ki bu durum Fransızlar tarafından şüphe uyandırmış Nazi işbirlikçisi damgası yemiştir. Fransız polisinden yediği dayakların daha şiddetli olmasında, bu önyargının rolü büyüktür (Berk ve Koloğlu, 1971: 33). Fikret'in dikkatle uzak durduğu elçilik mensupları dışında, o yıllarda Paris'te pek az Türk bulunduğu için, yerlilerle ilişkileri konusunda yeterli bilgi bulunmamaktadır (Koloğlu, 2003: 64).

Muallâ'nın 'sevimsiz' diye değerlendirdiği günler ile ilgili Bedri Rahmi'nin anlatımına göre; hırçınlığı yüzünden hastaneye, karakola, hapishaneye gitmesi çok sık rastlanır bir durumdur. Almancası yüzünden Naziler ile arası iyi olmuş ve Fransızlardan bir araba sopa yemiştir. Eyüboğlu ve Muallâ 1950'de Paris'te buluştuklarında, bu seneler hakkında çok fazla saçma sapan şey anlatır. Muhakkak olan tarafı çok belâli ve unutulmaz günler geçirdiğidir. Alezya dolaylarındaki odası tam manasıyla bir sefalet yuvasıdır. Kirli bir kutunun içerisinde boy boy çeşitli sigara ve puro izmaritleri, belli ki izmarit toplamıştır. Muallâ, Eyüboğlu'nun kendisine verdiği Türk sigarasını ciğerlerine çeker ve 'İstanbul kokuyor' der. Memleket gözünde tütüyordur ama gidemeyecektir, gitse yine bir deliğe tıklacağını düşünmektedir. Fransızlar da onun Alman işbirlikçisi olamayacağını fark etmiş ve yaptıklarının deliliğinden kaynaklandığını kabullenmiştir (Koloğlu, 2003: 64).

<sup>6</sup> Impasse du Rouet (Çıkık Çıkmazı); Muallâ, İkinci Dünya Savaşı'nı bu mahallede yaşamış, açlık çekmiş, yerlerden izmarit toplamıştır (Dino, 2006: 98).

Fikret Muallâ'nın savaş sonrası zor koşulları içinde Abdülhalik İndere'nin<sup>7</sup> Muallâ hakkında bahsettiklerine göre 1946-50'li yıllarda; onun, resimlerini satarak geçimini sağlamaya çalıştığıdır. Ara sıra büyükelçiliğe ve bağlı bürolara uğrayıp, resimlerini satarmış. O dönemlerde Muallâ'nın, İndere' de altı-yedi resmi bulunmaktadır. Satın aldığı resimlerin akıbetine gelince, İstanbul Erkek Lisesi'nden Sosyoloji hocası olan Hilmi Ziya Ülken Uluslararası Felsefe Kongresi'ne katılmak üzere Hollanda'ya giderken Paris'e uğramış, İndere evine yemeğe çağırmıştır, sofrada otururken gözü büfenin üstünde asılı duran Fikret Muallâ'nın bir resmine takılır. "Bunu kim yapmış?" diye sorduğunda, İndere, "benim oğlum," diyerek latifte bulunur. Ülken, resimle çok ilgilenir, resme dikkatle bakarak "Hayır, olamaz, bu büyük bir ressamın yapıtı," der. İndere, elindeki tüm Muallâ eserlerini hocasına hediye eder. Muallâ'nın sanatını anlayamadığı bu şekilde anlaşılmaktadır (Topuz, 2005: 156).

### 2.1.5. Picasso İle Karşılaşma

Paris sanat çevresine kendini kısa sürede tanıtan Fikret Muallâ, burada başta Picasso olmak üzere birçok ressamla tanışmıştır (Arslan: 2008, s 518). Fikret Muallâ, Taha Toros ile bir buluşmasında bu olayı anlatmıştır. Ünlü ressam Picasso, Fikret Muallâ'yı takdir etmiş, bir tablosunu satın almış ve ona bir tablo hediye etmiştir. Bu olayı kesinleştirmek için Toros, Muallâ hayattayken -ona dair bir kitap hazırlayacağından dolayı- kısa bir mektupla Picasso'ya sormaya karar verir. Mektuba 6 ay cevap gelmez. O sırada kendisi, seyahattedir. Sekreterinden kısa bir karşılık gelir: "Mektubunuzdaki sorunuz, üstadımıza bildirilmiştir. Türk ressamı Muallâ'ya tablo hediye ettiğini hatırlamaktadır" (Toros, 1986: 27).

---

<sup>7</sup> Ticaret Bakanlığı'ndan emekli Bakanlık Müşaviri.

### 2.1.6. Seyyar Ressam

Muallâ için Paris’te, elli bini bulan «ressam ordusu» içinde kaybolup gitmek de tutunmak da vardır. Her ressam, resim yapmak dışında bir de resmini satmanın yolunu bulmak zorundadır. Muallâ, bu sebeple her gün Alesia metrosunun diplerine inip, para kazanmak için yola çıkar (Dino, 2006: 99).

Paris’te Fikret Muallâ’nın sanatçı kimliği kabul edilmiştir. Bu onu baya memnun etmiş olsa gerek ki -İstanbul’ da hiç ciddiye alınmadığı için- Paris’te istismar edilse de o kadar zoruna gitmez. Sanatından anlayanlar tarafından sömürülse de bir kadeh içki, bir paket sigara için çırpınır. Öte yandan Muallâ polis fobisi, mirasının elinden alındığı düşüncesi, savaş yıllarının sefaleti beraberinde alkolü de artırmıştır. Bedeni güçsüzleşir, zihni de eskisinden daha fazla harap bir duruma gelir. Bu nedenle ki eskisinden daha çekilmez bir insana dönüşür, elçilik, ev sahibi, komşu, çerçevéciler, galericiler, meyhaneciler, garsonlar, derken herkesle çatışır. 1946’ da Fikret Adil’ e yazmış olduğu mektup yaşadığı karanlığı anlatması açısından önemlidir (Koloğlu, 2003: 65). *"Yazamadığım, unutmaktan ziyade senelerden beri mücadele ile geçirdiğim ve geçirmekte olduğum yorgunluklarım kendimi kurtaramamaktadır. (...) Pentürle hayatımı kazanıyorum. Daha ziyade kendimi öldürüyorum. Elimdeki avucumdaki ne ölecek, ne de yaşayacak kadardır. Üstüm başım bitik, ne elbisem kaldı, ne de çamaşır, kış fena halde geldi. Müsait ve biraz sehavetli bir satış yapmak çarelerini arıyorum. Ömrüm pentür yapmak, desen çizmekle geçiyor. Paris'in ücra bir köşesinde dünyadan uzaklaşmakla uğraşıyorum. Maddi mücadele yoruyor. Sanat bu vaveylalı âlemde tıpkı bir kedi miyavlaması gibi geliyor bu âlem insanlarına"* (Akay ve diğer, 2005: 12).

Muallâ, çok fazla resmini piyasaya sürdüğünden ve kalite <sup>8</sup> ayrımı yapmadığından resimlerinin taciri olamamıştır. Her gün seyyar<sup>9</sup> bir satıcı gibi bir tomar desen ve resmi, sıkıntısı yüzünden küçük galerici ve çerçevécilere kaptırır.

<sup>8</sup> Her eserin aynı kalitede olduğunu düşünüyordu.

<sup>9</sup> ‘Seyyari’ Fikret. Ne bir sehpa, ne de bir atölyesi vardı. Resim kılıfı, hem sehpa hem atölye yerine geçiyordu, özellikle iri yaptırdığı palto ceplerinden kalemler, fırçalar, boyalar çıkar, ister kahvede, ister kırdı ya da bir otel odasında olsun, işe koyulunca dalar giderdi. (Dino, 2006: 15)

Eline geçen para ise ona yetecek gibi değildir (Berk ve Koloğlu, 1971: 36). 1958 yılında Muallâ Semiha Berksoy' a yazdığı mektupta durumunu dile getirmektedir:

*“Tablo tüccarları, hepsi Yahudi... Bunlar kasıp kavuruyor. Hem çalıştırıyor, bir hesap bir kitap, üstelik bir de beni borçlu çıkarıyorlar. Heriflerde sıkılma filan gibi şeyler nanay. Haysiyetime dokunuyor. Kuvvetim de yok, bunlara karşı herhangi bir şey yapmaya. Astıkları astık, kestikleri kestik. Folluğa döndürdüler beni. Yumurtlayıp duruyorum, gouache, peinture... sonum ne olacak korkuyorum”* (Berksoy, 2006: 96).

1948'de Fikret Muallâ'nın kardeşi Melih Saygı jet uçuşunda ölür. Bu konuyu Bedri Rahmi Eyüboğlu'na, Eskişehir treninde karşılaştığı ve onun ressam olduğunu bilen bir kadın, Muallâ'nın kardeşinin, bir gün önce uçak kazasında şehit olduğundan ve tazminat alabileceğinden bahsetmiştir. Çünkü Melih Beyin tek yakını Muallâ'dır. Bu durumu haber alan Muallâ önce çılgına döner, inanmak istemez. Bunu da mirasa bağlar. Zaman içinde Muallâ kardeşinin ölümünü kabullenir, borçlarından dolayı tazminat işine başlar. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun avukat kardeşi Muallâ'nın vekâletini alıp davayı kazanır. Böylece eline toplu bir para geçer (Topuz, 2005: 127).

1952' de Hıfzı Topuz çikrik çıkmazında Muallâ'nın stüdyosuna ilk röportaja gittiğinde gördüklerine çok şaşırılmıştır, odası darmadağın ve eskimiş eşyalarla doludur. Muallâ'nın açıklaması: *‘ Ben rahatımı çok seven bir insanım. Ama hiçbir zaman bitpazarı düzeyinin üzerine çıkmadım, yaşam beni bohem yaptı. ’* olmuştur. Konuşmalarını başlarda anlayamamıştır, yazı konusu yapabileceği bir şeyler öğrenmek için *‘ sanat anlayışınız nedir? ’* diye sorduğunda Muallâ: *“ Ne isterlerse onu yapıyorum. Geçen gün bir tanıdık, iki natürmortla bir peyzaj sipariş etti, şimdi onları hazırlıyorum. Mutlaka figüratif ya da mutlaka soyut yapacağım diye bir endişem yok. Başkalarıyla ilgili değilim. Bütün akımların dışındayım. Eski resimlerime karşı çok gerilerdeyim. Gerilemek istiyorum, sivrilenler göze batıyor. Ben sivrilmek istemiyorum. Biliyorum, baltayı indirecekler. Yağma yok. Ne ileri gidiyorum, ne geri, orta yerde kalıverdim...”* (Topuz, 2005: 20- 22).

Fikret'e zaman zaman parasal açıdan yardımcı olmak isteyen yakınları olmuştur. Bu konuda yardımcı olmanın imkânsızlığını Eşref Üren: “*Paris'te, Grande Chaumiere sokağında, Hotel des Academies'ye taşınmışım. Bir kat üstümüzdeki odada oturuyordu. Bu gerçekten değerli, sinirli, sıkıntılı, kuşkulu sanatçı ile iki üç ay kadar yaşadık aynı çatı altında. Geç de olsa, güç olmamıştı anlaşmamız. Etkisi altında bırakmıştı beni, o pırıl pırıl zengin dünyası ile. Hatta o kadar sevişmiş idik ki, Fikret'in veznedarlığını yapmışım bir ara. Onu, sözde idare edecektim. Bu, muhal idi. Para istenildiği gibi, keyfince harcanmalıydı. Nitekim öyle oldu, vazgeçtik vekilharçlıktan. Para tutmakta gösteremediği iradeyi, Fikret Muallâ, yıllar boyunca Paris'te kalmakla gösterdi, hem de ne sıkıntılar pahasına. Fikret Muallâ bir gün aniden otelden kaybolup gitti. Selâmsız, sabahsız, Allahısmarladıksız bir gidiş idi bu. Aylar sonra bir otelin çatı katında bulduk onu...*” (Koloğlu, 2003: 71).

Paris yıllarında parasızlığın verdiği sıkıntı ile resimleri satma çabası dışında, babasının mirası için, mektuplarında İstanbul'daki yakınlarından yardım istemiştir, 1953 tarihinde Semiha Berksoy'un eniştesi Tevfik Bey'e gönderdiği mektupta, mahkemeyi kandırarak ve kendisini mağdur ettiğini iddia ettiği üvey annesinden bahsetmektedir. Tanıdık bir avukat bulup onu kurtarmasını, kardeşi Melih' in ve kendinin mirasını onlara kaptırmayacağını söylemektedir. Muallâ bitmeyen para sıkıntılarında hep bir şekilde miras konusuna takılmıştır. Bundan dolayı zihninden çeşitli komplolar tasarlamıştır (Berksoy, 2006: 44). Bir örnek de bu konuda kardeşi Melih' in ölümünü haber veren Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun abisi Sebahattin Eyüboğlu'na; ‘*siz leş kargalarısınız, kardeşimin mirasına konmak için uyduruyorsunuz bunları!*’ demesidir (Topuz, 2005: 127).

### **2.1.7. Muallâ'nın Psikozunun Resimli Anı Defteri**

1953 yılında Fikret Muallâ'nın bunalımları, akıl hastanesine yatmasını gerektirecek bir düzeye tırmanmaya başlamıştır. Doruğa erişen parasızlığı ile miras sorunlarını tekrar gündeme getirir. Buna Paris'in ünlü Dôme kahvesinde yiyip içtiklerinin parasını ödememesi sebebiyle tekme yiyerek kovulmasının kızgınlığı da eklenir. Diğer taraftan Türk istihbarat örgütünün siyasi nedenlerle Paris'i üs

yapmasından, ilgisi olmadığı halde etkilenmiştir. Fransız polisinden başka, Türk polisi tarafından da, Fransa'da izlendiği şüphesine kapılır. Üstelik bütün dünya, demokrasilerle Sosyalist blok arasındaki Soğuk Savaş'ın etkisi altındadır. Bu ortamda Fikret aklından geçenleri bir anı defterine kaydetmeye yönelir. 1953'ün, 10 Nisan ile 14 Mayıs arasındaki süreyi kapsayan bu anılar kısa notlardan (Türkçe, Osmanlıca, Fransızca) ve resimlerden oluşur. Bu anı defteri Muallâ'nın çevresindekilerle yaptığı konuşmalarındaki anlaşılmazlığını<sup>10</sup> daha iyi ortaya koyacaktır (Koloğlu, 2003: 88). Fikret Muallâ'nın bu çizimleri, sözcükleriyle beraber, diğer resimlerden farklı olarak, saplantılı yaşamını yansıtır. Bu ona zarar vermek isteyenlere karşı saldırısıdır. 1952' de Hıfzı Topuz'un Muallâ ile yaptığı röportajda saplantılarının bir benzerini anlatmaktadır. Odasının duvarında iki fotoğraf asılıdır, biri Sovyet büyükelçisinin diğeri de İngiliz kralının resmi, bunları nasıl uzlaştırmakta olduğunu sorar; aldığı cevap ise ona göre en büyük belâlar onlardan geldiği, kendince önlem<sup>11</sup> alıyor olduğudur (Topuz, 2005: 22).



**Resim 9.** Fikret Muallâ,  
*Doom Kahvesi*



**Resim 10.** Fikret Muallâ,  
*Moutanya, Yeşil Boursa*



**Resim 11.** Fikret Muallâ, *Beria'nın hükmü altında Kruşçef ve Molotof*

<sup>10</sup> Fikret Muallâ, psikozunu, günlük yaşamında yarattığı olaylarla ve eşine dostuna kimi zaman da düşman saydığı kişilere yazdığı mektuplarda dışa vurmuştur (Edgü, 1977: 8).

<sup>11</sup> "Afrika' da bazı etnik gruplar düşmanlarının heykeltiklerini çatıların altına dikerler, bu şekilde kötü kişilerin zararlarından korunurlar. Fikret'inki de böyle bir şeydi" (Topuz, 2005: 22). "Hayatın doğaya ve doğadaki yaratıklara karşı çetin bir savaş anlamını taşıdığı çağlarda bu resimler o savaşın bir parçası ve insana olağanüstü büyüsel güç sağladığına inanılan birer araçlardır" (Tansuğ, 2004: 20).

Muallâ, Beria üçlüsüyle (Beria Molotof/Kruşçef) işgal sırasında Almanlarla işbirliği yapan Laval'cilere ve bazı yurttaşlarına sövüyordur. Sövgüleri, tipik birer paranoya belirtileridir. Ama bu belirtiler sırasında, çok sevdiği sözcük oyunlarını<sup>12</sup> yapar. Mudanya limanı, Moutanya (moutan: koyun) limanı oluverir, yeşil Bursa'dan esinlenir, yeşili kara, Bursa'yı da borsa yaparak, karaborsa kebabı yapar (Edgü, 1977: 8). Ünlü Döme kahvesine ise başlangıçta almanca olarak '*ahmak, budala, aptal*' anlamlarına gelen '*Dumm*' sözcüğünün yakıştıdır. Hatta Türkiye'de cumhurbaşkanı olan Celal Bayar'ı, kendi miras olayında sorumlu saydığı İş Bankası ile Osmanlı Bankalarını da, polemiklerine dâhil eder (Koloğlu, 2003: 88). Resimlerin, üstünde, altında ya da içinde sözcükler yer alır. Çizgilere eşlik eden sözcükler mi ya da sözcükler mi çizgilere eşlik etmekte tam olarak anlamak kolay değildir (Edgü, 1977: 8).

### 2.1.8. Saplantılar ve Sainte Anne' de Alkol Tedavisi

Davranışlarındaki dengesizlik hali giderek artmaya başlamıştır. Huzuru, dengesi resimdedir ve öyle bir dünyayı da eserlerine yansıtır. 1952' den beri sanat çevrelerinde ünü artmıştır, birinci sınıf galerilerin adamı olmuştur. Dina Vierry, Katia Granoff, Bruno Bassano gibi tanınmışlar, eserlerini almaya başlar. Parça başına belli bir fiyat vererek, Muallâ'yı kendilerine bağlarlar. Muallâ eserlerini satmayı garantilenmiş olmasına rağmen aynı sefaletle devam eder. Miras saplantısı, polis fobisi, takip edildiği kaygısı daha da şiddetlenir. Durup dururken insanlara çatan, küfreden, kavga çıkaran biri olur. Fikirlerini mantık sırasıyla birbirine bağlı cümlelerle ifade edememesi yüzünden, ne haklarını savunabilir, ne de düğümü çözecek formülü ortaya koyabilir (Koloğlu, 2003: 121).

Zaman sonra bir polisin Muallâ'nın apartmanına taşınması ile daha kontrolsüz hale gelir, polisin ona saldıracağını düşünüp, geceleri uyanık kalmak için ilaçlar içer. Bu zaten zayıf olan sinirlerini daha da yıpratır (Koloğlu, 2003: 121). Hatta Muallâ, Avni Arbaş'a bir polisin onu öldüreceğini söyleyip o gece kendisi ile kalmasını ister.

<sup>12</sup> "Besbelli ki Fikret Muallâ hiciv türünün yabancıları değildi. Hiciv türü zincirleme Şeyh'den Nefi'ye, Hamit'ten Tevfik Fikret'e, Eşreften Neyzen'e ve Nâzım Hikmet'e varıyordu.... Fikret de kelimelerle ısırmaı çok iyi beceriyordu. O kadar çok örnek var ki buna..." (Dino, 2006: 132).



Muallâ' da kalan Avni Arbaş, Muallâ'nın ikram ettiği kahveden sonra ertesi güne kadar gözüne uyku girmemiş, doktora gittiğinde ise Muallâ'nın ilaç yüklemesi yapip uyumasına engel olduğunu fark etmiştir (Topuz, 2005: 50). Uykusuz günler devam eder Muallâ için, polisten beklediği hamleyi göremez. Sonunda apartmanın duvarlarına 'pis aynasız' diye yazmış ve daha da aşırıya giderek fena bir hakarete bulunmuştur. Sonuncunda karakola düşen Muallâ, karakoldaki polisler de küfredince iyiden iyiye hırpalandıktan sonra çözümün alkolden temizlenmesi olduğuna karar verilir, 1953' te Sainte Anne hastanesine sevk edilir (Koloğlu, 2003: 121).

Alkolikler bölümündedir, Muallâ'nın ziyaretine Türk ve Fransız dostları gidip gelirler fakat ressam dayanamamaktadır. Yavaş yavaş yatıştır, durumu iyiye gider öyle ki doktorlar bir süre sonra bira içmesine bile izin verirler. Kâğıt, kalem hastane günlerinde yardıma yetişir. Anlayışlı doktorları Fikret'in resimlerinden çok hoşlanırlar. Muallâ, çizgilerinde rahatlıyor ve kendisini bir nevi tedavi ediyordur. Sıkıntısını, acısını, korkusunu dışa vurmakla yetinmektedir. Fikret Muallâ'nın, çoğu Abidin Dino' da bulunan, mora çalan mavi mürekkeple çizdiği resimler, Sainte Anne'ın avlularını, koğuş içlerini, yan yana yataklarını, yataklarda büzülüp kalmış insanların, kapanıklığın o müthiş kederini yansıtmaktadır. Yaklaşık iki ay sonra taburcu olur (Dino, 2006: 139).

### **2.1.9. Muallâ'dan Muallâsız Sergiler**

Paris polisi ondan bıkmıştır, sınır dışı edilmesi söz konusuysen Dina Vierny polis müdürünü, "*Fikret Muallâ'nın çok büyük sanatçı olduğuna ve bu tiplerde böyle ölçüsüzlüklere rastlanabileceğine*" inandırarak kararı geri aldırır. Hastanede kaldığı iki ay boyunca Fikret'e malzeme verip onu çalıştırmış ve Paris'te açılacak ilk sergisine yetecek kadar eser hazırlatmıştır (Koloğlu, 2003: 130).

1954'te hastanede çok ucuza yaptığı resimlerinin Dina Vierny Galerisi'nde sergilenip, oldukça uç fiyatlara satılmasına çıldıran Muallâ, olay çıkarır ama eline bir şey geçmez. Sanayici Lhermine ile anlaşır, onun hesabına resimler yapar. Seine

nehirinin sağ yakasında bir otelde kalır. Öte yandan Vierny tarafından dolandırılışına öfkesi devam eder, bu yüzden büyükelçiliğin yolunu aşındırır. Hatta Dina Vierny 1955'te tekrar bir Muallâ sergisi açar. Paris'in sanat çevrelerine kendini kabul ettiren Muallâ'ya biri yüz çevirse, kendisine el uzatan birileri hep olmuştur. Ama daha işbirlikleri olumlu bir sonuca bağlanmadan, Fikret, soluğu yine hastanede alır. 1956-58 yılları arasında Lhermine Muallâ'ya ait eserlerden oluşan dört sergi açar, ressam fazla bir zaman geçmeden yine bağlarını koparır (Dino, 2006: 145- 147).

### 2.1.10. Alp Dağlarından Karacaahmet' e

Muallâ'yı son himaye eden kadın, zengin ve ünlü koleksiyoncu Raquel Angles'tir. Önce onu Paris'teki apartmanına alır, Muallâ sorun çıkarınca küçük bir otel odası kiralar. Ancak içtiği şarap şişelerini garsonların başına fırlatmaya başlayan ve oradan da kovulacak hale gelen Muallâ, zengin Bayan Angles'in başına dert olmaktadır. Muallâ'yı kocasının Reillanne'deki çiftliğine yerleştirir. İki odalı şirin bir ev bulur. Muallâ'nın başına dikkatli ve biraz da despot bir kadın hizmetçi koyar. Bu şekilde Muallâ artık Paris'e veda etmiş, Alp Dağları'nın eteğinde inzivaya çekilmiştir. Hizmetçi kadın, Muallâ'nın yemeklerini yapar, bir ölçü dâhilinde içkisini verir ve her gün onu resim yapmaya zorlar. Bayan Angles'e 300'den fazla, paha biçilmez tablo kazandırır. Muallâ'nın bu dağ başındaki tek zevki, dostlarına mektuplar yazarak, onların mektuplarını beklemektir. Hasreti, bir dost yüzü görmek, bir Türk'le konuşmaktır, bunun için ara sıra köyüne uğrayanları dostları ile İstanbul' un hasretini giderir, saatlerce içini açar, bazen hıçkırıklarla ağlar, bazen esprilerle güler (Toros, 1986: 31- 32).

İlk zamanlar köydeki mutluluğunu, 1963 yılında Semiha Berksoy'a gönderdiği mektupta şöyle anlatmıştır: *"Paris'te hastalandım ve bu mel'un otelcileri ile pis erkânı ile tanıdığım hergele tohumu şehri bundan dört ay evvelisi terk eylemek bahtiyarlığından dolayı beni tebrik et. Şimdi Alp Dağları arasında tek katlı, üç odalı, döşenmiş, dayanmış, güzel bir köyde oturuyorum. Mutfağım var, sıcak sulu banyom var, muazzam bir demir sobam var. Odunum var, kömürüm var, evceğimiz hamam gibi sıcak gece gündüz. Büyük ovaların içinde birçok Çamlıca Tepesi gibi tepelerin arasında 500 metre irtifaındaki, havası*

*Fransa'nın en güzel havası olan köyünde son derece bahtiyarım. Ne pis şehirmiş Paris, şimdi anladım. Namert suratlı o. evladı gibi otelcilerin şerrinden kurtulmak ne büyük nimet...”*(Berksoy, 2006: 158).

Öte yandan Muallâ'nın Reillane köyündeki komşusu Viwehl Michel'in Abidin Dino'ya yazdığı mektupta: Bir iskemlenin sırtına bir mukavva dayayıp öyle resim yaptığından ve yanı başında bir başka iskemlede bir enginar, domatesli bir pilav, bir bardak kırmızı şarap, bir sigara, dalıp gitmiş ressama eşlik ettiğinden bahsediyordu. Odanın ortasındaki büyük masanın üstü karman çorman yayları görünen delinmiş bir koltuk onun tahtıdır. Kaminoto ocağında bir parça rizotto bir dostu uğrarsa diye pişmektedir. Büyük aynanın çerçevesine fotoğraflar, anılar sıkıştırılmıştır. Kışın, soba boğucu bir sıcaklık yayıp, o döküm rengi kızıla dönüştürmektedir. Muallâ yürümekte zorluk çektiği için komşusu üzerine düşmesinden korktuğundan bahsetmektedir (Edgü, 1995: 144-145).

1967 Mayıs'ında eski sinir krizleri şiddetli olarak tekrar başlar. Gece yarıları karakollara telefon edip imdat istemiştir. Önce Manosque hastanesine, biraz düzelince de resmi bir dinlenme evine yatırılır (Koloğlu, 2003: 206). Bir sabah odasında tam da istediği gibi, bembeyaz çarşaflarda ve uyurken ölü olarak bulunur. Kemikleri 1974'de arzusuna uygun şekilde yurda getirilir ve Karaca Ahmet mezarlığına defnedilir (Topuz, 2005: 208).

*“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 dönüşmüştür”* (Sağlam, 2004: 141).

## 2.2. MUALLÂ'NIN SANATI

### 2.2.1. Muallâ'nın Sanat Öyküsü

«Her sanat sahibi, sanatını meydana getirmek için yokluk arar» (Mevlânâ). Fikret Muallâ' da 'yokluk' temelini rayına oturtamadığı hayatının toplamıdır. Küçük yaşta sakat kalmanın, İspanyol nezlesinden ölen annesinin kendi yüzünden öldüğünü sanması, bunalımının başlangıcı olmuş, devam eden olaylar zinciri onu İstanbul' undan vatanından koparmış bohem doğası ve sanatı ile birlikte Paris' e yol almıştır (Toros, 1986: 5).

*Fikret Muallâ'nın yaşamıyla resimlerinde her zaman çelişki bulunur. Onun paranoya belirtileri gösteren ruh yapısı hiç bir zaman resimlerinde yoktur. Gerek ele aldığı konularla, gerek onları ele alış biçimiyle, bu resimlerin paranoyak psikoz etkisinde yaşayan bir yaratıcınının fırçasından çıktığını söylemek mümkün değildir (Edgü, 1977: 7). Krizleri yüzünden İstanbul' da yaşadığı olayların benzerini dönem dönem Paris'te de yaşamıştır (Koloğlu, 2003:121). “Çılgın olduğu kadar kararlı, aşırı duygusal olduğu kadar da inatçıydı. Paris kentinin artistik bohemyasına denk düşen ruhu ancak resim yapmaya başladığında sakinleşiyor ve ortaya güzel kompozisyonlar çıkıyordu” (Baraz, 1998: 173). İstanbul'daki doktoru, akıl ve ruh hastalıkları profesörü Mazhar Osman ayrıca Fransa'nın tanınmış otoriteleri, Muallâ'nın aniden değişen ve iniş çıkışlı ruh yapısı üzerinde durmuşlar, onun idaresi güç bir sanatkâr olduğunda birleşmişlerdir. Bunalımlarında sanatının, sanatında bunalımlarının payını belirterek, resim sanatında arzuladığı bir çalışma düzeyine erişmesiyle, huzura kavuşacağını onlar da savunmuşlardır (Toros, 1986: 5).*

*Yaşadığı dönemin modern sanat akımlarını izlememiş, kendine has yapısı, aykırı sanatçı kişiliği ile çarpıcı bir lirizme ulaşmıştır (Arslan, 2008: 518).*

*Sanatçı yapabildiğini yapar ancak, ne kadar istese de gücü üstüne çıkamaz. Muallâ'da bu istek olmadığı gibi özneliği, otomatizmi, böyle bir isteğe yer vermeyecek kadar coşkundur (Berk ve Koloğlu, 1971: 75). Yaşamına şahitlik etmiş*

dostlarından Bedri Rahmi Eyüboğlu, Muallâ'nın odasını şöyle tasvir eder; “ ...bir çekirge sürüsü gibi her yanı kaplayan sefalet bulutundan tek bir şey kurtulmuş. Boya kutusu ve fırçaları. Paleti çiçek gibi tertemiz. Yenilikten gelen bir temizlik değil. İşleyen demirin pas tutmamasından gelen bir temizlik. Tüpler sevgi ve saygı ile sıkılmış. Fırçaları yokladım. Bir kısmının uçları ıslak. Bu korkunç odasının içinde boya kutusu ve fırçalar bitmiş, tükenmiş bir yüzün ortasında bir sıra inci diş gibi duruyor. Sefaletini ve kendisini unutup bu temizliğe dalıyorum: ‘Demek onu hayata bağlayan incecik tel burada olmalı?’ diye düşünüyorum” (Eyüboğlu, 1975: 111-112). Hatta evsiz kaldığı gecelerde; parklarda, metrolarda, yattığı zamanlarda bile fırçayı elinden bırakmamıştır (Toros, 1986: 5-6).

*Muallâ'nın sanatı ve bohem yaşamı belki de özendiği galata hocalarındandır.* İstanbul yıllarında iken bu donanma nakkaşlarıyla tanışmış ve Muallâ çok önemseydiği ressamı ve resimlerini Galata'da izleme olanağı bulmuştur. Galata ustaları günü gününe yaşar, meyhane, kahve, manav dükkânlarının duvarlarına anlatımlı resimler yaparlar. Nakkaşların, günü gününe bu yaşam mücadelesinden etkilenen Fikret Muallâ'nın, Galata ustalarına ilgisini şu sözlerinden anlamak mümkündür. “Onlar kadar olabilesek, o sabah yaptığımız resmi hemen o gün satabilesek, daha ne isteriz...” Sanatındaki farklı tavrının bir kaynağının da özendiği lonca ahlakı olduğu savını doğruladığı gibi, yaşamı boyunca maddiyata hiç önem vermeyişinin de bir açıklaması olabilir (Gürel, 2005: 16).

*Eriştiği nokta,* yaşadığı zamanlar bir kadehe ya da bir şişeye dağıttığı tabloları bugün milyarlar hatta trilyonlarla el değiştirmesidir (Koloğlu, 2003: 216).



**Resim 12.** Fikret Muallâ, *Marne'da Tekneler*, Kâğıt üzerine guvaş,  
Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

### 2.2.1.1. Renk Ustası Muallâ

Ressamın sanatının ifadesi, boya kutusundadır. Muallâ, parlak, kuvvetli, zengin, dolgun ve ritimli renklerle sanatkârlığını tanıtmıştır (Toros, 1986: 34). Renk, önceden tasarlanmamış bir öznellik ve içtenlikle ortaya konmuştur. Birbirleriyle barışık renkleri, bir çırpıda bulup kâğıt üstüne aktarması resim tekniğinden habersiz çocuğun, olgun resamlara parmak ısırtan ahenkler bulmasına benzeyen bir durumdur. Boyaların nasıl karışacağını iyi bilen, olgunlukta bir ressamdır ama yine de bu teknik, her şeyden önce öznelliğe dayanır. Yoğun alkole ve iç karmaşasına rağmen şövalesinin önüne her oturuşta içgüdüsünün de etkisi ile görülmedik zenginlikte renk ahenkleri başarmıştır (Berk ve Koloğlu, 1971: 67-71). 1957 yılında İspanyol sanat eleştirmeni Fernando Landazuri 'Eser ve Artist' başlıklı yazısında Muallâ'nın renklerinden şöyle bahseder: "Çok renkli resimlerindeki renklerin göz alıcı zenginliği, hoş bir ölçü içerisinde" (Toros, 1986: 37). Yapıtlarında kullandığı düz renkler biçimlere iki boyutlu bir yapı kazandırmıştır (Arslan, 2008: 518).



**Resim 13.** Fikret Muallâ, Kerem Topuz'un Fotoğraf Arşivi

Renkleri basitliğe düşmeden ışıldayan ve ince değerlerden oluşmuş kırmızı, mavi ve mordur. Bu renklerin tümü ağır basmış, sağlam deseninin birer parçası olmuştur (Edgü, 1995: 146-147). Çizgi ile boyayı göz alıcı renklerle ayırmıştır (Ersoy, 1998: 111).

Resimlerinde çizgi ile renk girift bir ilişki içindedir. Çizgisi renk, rengi çizgidir, çizgileri büyük kıymet taşımaktadır (Dino ve Güler, 1980: 50; Toros, 1986: 37). Youki Desnos' un sergi tanıtım broşüründeki yazısında Muallâ'nın, kendinden emin hızlı deseninden ve ifade etmek istediğini geniş, havalandırılmış bir alan yaratarak doğal bir şekilde belirginleştirdiğinden bahsetmiştir (Koloğlu, 2003: 150). Resmettiği modeli keskin bir bakışla incelemiş ve modeli kullanmak istediği herhangi bir resminde kullanmak üzere rahatlıkla hatırlamış, belleği resmi başarıyla yansıtmıştır. Bu tutum, ana çizgilere, öze bir yönelmedir (Dino ve Güler, 1980: 28). Muallâ için grafikçi dendiği de olmuştur. Aslında bu bir bakıma yerindedir, Yunancadan gelen «Graphisme» sözcüğü çizgi yolu ile elde edilen anlamına gelir. Bu durumda grafizmi güzel bir ressam olarak Muallâ nitelendiği zaman çizgisi, deseni güzel ressam anlamına da gelir (Berk ve Koloğlu, 1971: 62).

### 2.2.1.2. Muallâ ve Üslubu

İstanbul'dan Paris'e ne görüş, ne teknik ne de üslup değişmiştir (Berk, 1976: 164). Muallâ'nın sanatı, doğrudan doğruya benliğinin, dışarıya aksetmesidir. Buffon'un da dediği gibi 'üslup, insanın aynasıdır' ya da 'üslup, insandır' (Berk ve Koloğlu, 1971: 66). Youki Desnos sergi tanıtım broşüründe, Muallâ'nın güçlü ve egemen üslubu sayesinde, Max Jacob'un sanat eseri 'stile sahip ve yerleşik olmalı' görüşünü, eserlerinde yansıttığını dile getirmiştir (Koloğlu, 2003: 150).



**Resim 14.** Fikret Muallâ, *Çiçekli Kız*, 1961, Kâğıt üzerine yağlıboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Sanatını, başlangıcından itibaren, "idealize" etmiştir. Resim varılacak en son noktadır. Fikret Muallâ, o noktaya düşünceyle, entelektüel bir yaklaşımla değil, sezgi ve yeteneğiyle varmak istemiştir. Dolayısıyla, onun resmini bir mizaç resmi olarak adlandırmak yanlış olmayacaktır (Edgü, 1992: 15). Ve bu mizaca uygun olarak eserlerinde konuya takılmadan, deseniyle bütünleşen tarzda eserler vermiştir, bu onun üslubunu oluşturmuştur. Figür geleneği içinde ifade düzeyi, kompozisyon ve renk duyarlığı ile öne çıkan önemli bir tavır sergilemiştir (Sağlam, 2004: 141, 142). Geometrik düzenden çok duyguya, duygunun coşkunluğuna ve anlatım gücüne dayanan bir desen karakterini önemsemiştir. Desen üzerine gelen renkle plastik bakımdan güce erişmiştir (Berk ve Koloğlu, 1971: 66). Resimlerinde figürlerin ölçüleri değişmektedir, hatırladığı uzaklığın büyüklük ve küçüklük ölçülerine göre, tiplerini yan yana kurgulamıştır. Geri planda figür küçük olsa da iri görünür, yan



yana duran iki karakterin cüssesi birbirinden farklıdır ve görmek istediğini yansıtmıştır (Çalikoğlu, 2005: 23).

### 2.2.1.3. Muallâ'nın Tekniği

Muallâ'nın tekniğini belirleyen de yine yaşamıdır, belli bir yerleşiklik olmadığından ve mizacının da düzene alışık olmayışından kolay bulundurulabilecek ve hızlı çalışma imkânı sağlayacak malzemeleri tekniğinde kullanmıştır. Hızlı bir üretim için uygun bir zemin olan kâğıt üzerine guvaş boya tekniğiyle gerçekleştirdiği diziler, değerini düşürmemiş aksine içtenliğini ve benliğini dışa vurmuştur (Berk ve Koloğlu, 1971: 65; Sağlam, 2004: 141).

Teknik seçiminde guvaş ve suluboyaya yakınlığının bir diğer sebebi de sanatçının minyatür sanatına olan ilgisinin kendisini göstermesi sayılabilir. Türk minyatürleri, yağlı boyaya değil, sulu boya, guvaşa yaklaşıktır (Dino ve Güler, 1980: 82).

Muallâ resimlerini uzun süre düşünüp tasarlamadan doğaçlama olarak ortaya çıkarmıştır. Kendi imkânlarını, yeteneğini ve yapabileceklerini bilen Muallâ, resimlerini, ölçüsüyle, materyali ve tekniğiyle seçmiş olması onun şartlarını ve olanaklarını bilip ona göre davrandığını göstermektedir. *“Resim sanatını ve kendi kişisel koşullarını, ikisini bir arada değerlendirdi ve ikisini de (birini öbürünün lehine) değiştirme yoluna gitmedi. Dolayısıyla, gönül rahatlığıyla yaşamı da, resmi de ‘authentique’(belgelenmiş) bir sanatçı karşısında olduğumuzu söyleyebiliriz.”* Muallâ bohem yaşamını resimlerinde boyut, malzeme ve tekniğiyle yansıtmaktadır. Büyük boy resimlerinin en büyüğü yaklaşık 70x100cm boyutlarında ve kâğıt üzerine guvaş boya ile yapılır ve çoğu o dönemin sergi afişlerinin arkasına çalışılmıştır (Edgü, 1992: 16). Yağlıboya eserler de verdiği halde sayıca çok değildir (Dino ve Güler, 1980: 89).

#### 2.2.1.4. Muallâ'nın Edebi ve Karmaşık Dili

Muallâ'nın Türkiye özlemi ve edebiyata ilgisi, dostlarından eski Türkçe kitaplar istemesi ve desenlerinde kimi zaman Osmanlıca kullanmasından anlaşılmaktadır (Akay, 2005: 20).

Büyük bir yazma ve mizah yeteneği sayesinde yüzlerce mektuptan oluşan dağınık bir anı defteri bırakmıştır (Koloğlu, 2003:216). Mektuplarında bunalımlarını, düşman saydıklarına; özlemlerini, eşine dostuna yazdığı mektuplarla dışa vurmuştur (Edgü, 1977: 7). Taşkınlığı, kırıcılığı ve bol küfürlerine rağmen Fikret Muallâ, yerine göre şair, yerine göre edebiyatçı, hatta değme mizah yazarlarına taş çıkartan nükteleri ile bazen coşkulu bazen de durgun bir yapı sergilemiştir. Sanatçının ani ruhsal geçişleri, çelişkili davranışları bazen kahkahayla başlamış bazen de geçmişe ait bir olayı hatırlayıp hıçkıra hıçkıra ağlamayla son bulmuştur (Toros, 1986: 5). Mübin Orhon, Muallâ'nın günün birinde ' Paris'te, Lyon Garı'nı hiç sevmem' dediğine şahit olmuş, nedenini sorduğunda ise Muallâ'nın açıklaması, 'rayların öbür ucu Sirkeci Garı'nda...' cevabını almıştır. Kinlerini, acayip tutkularını, iki anlamlı sözlerini, küfürlerini kendine has şifreli ifadeleriyle örtülerdi. Dili simgesel bir sanatçı diliydi. Bu yönünü özellikle mektuplarında ve resimli anı defterinde daha belirgin bir şekilde fark ediyoruz (Dino, 2006: 92). Bazen hiç anlayamazdı kimse onun söylediklerini. Muallâ'nın Paris' teki evine röportaj için giden Hıfzı Topuz da, böylesi bir durumdan bahsetmiş, Muallâ'nın sürekli kafasında düşman saydıkları ile ilgili bir şeyleri anlattığı gerçeğini fark etmiştir (Topuz, 2005: 20).

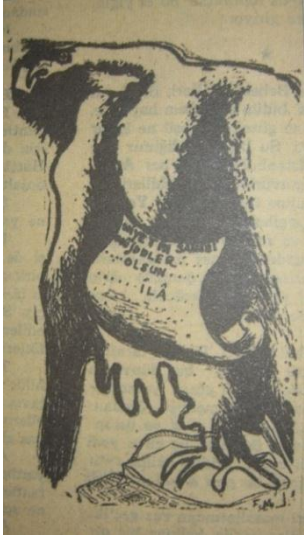
Edebiyata olan ilgisini ve yeteneğini, 1932'de yazmış olduğu 'Schiller Hayatı ve Eserleri' adlı kitabından da fark etmekteyiz (Koloğlu, 2003: 13).

1938 Ses dergisine desenler çizdiği dönemlerde edebiyatla da ilgilenen Muallâ'nın "Masal" ve "Üsera Karargâhı" (Esaret Karargâhı) adlı iki öyküsü yayımlanmıştır (Arslan, 2008: 518).

“Üsera Karargâhı”

Ah! şu insanlık ne tuhaftır, hayat kazanmak, hayat kazandırmak için ne garip yazgılarla mücadele ederler. Gözlerimizi tahriş ederek, burnumuza kadar sokulup kulaklarımızı pisletecek derecede, ellerindeki eşyayı satmak için bağırarak satıcılarla, sabah saat sekizi zor bekleyip caddelerde, sokaklarda, pencerelerin içine doğru, apteshaneye çıkar gibi garip sedalarla haykıran eskici ve zerzevatçı haykırışlarına mı, yoksa köyünden kalkıp pis kıyafetiyle, İstanbul'un kapısında kimse kendisine 'Hey ağam nereye gidiyorsun?' diye sormadığından, şehirde artan işsiz serserilerle ile buna ilâveten hiçbir lisana benzemeyen Rum, Ermeni, Yahudi cemaatinin dillerinde doğan gayri mesul ve hilkaten hacir (doğuştan kısıtlılık) altındaki şehir sokaklarında dolaşan nasırlanmış ruhlara mı kızıp yaratana sığınayım da 'Aman beni kurtar!' diyeyim?

Ben hürriyetimi çok severim. Bunu naçiz sükûtumda (susmamda) bulurum. Resim yaparken, ibadet eder gibi sükûneti beynimin tepesinde, saçlarımın dibinde



hissedemezsem, o zaman bilirim ki bir yanlış bir işle meşgulüm veya işgal edilmişimdir. Bu yanlış meşguliyetten kurtulmak için gider, evvelâ 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. Alemi nizama sokmak, fikrimden geçen şey değilse de, lâfin kisası, sükûtumun resmen severim ve dediğim gibi, ibadet eder gibi resim yapmayı ister, ruhî istirahatımı ancak bu tarzda temin ederim. Bu da benim hakkımdır. Bu sırada bana neler söylemezler:

**Resim 15.** Üsera Karargâhı İsimli Öykünün İllüstrasyonu

- İşte zavallı yine resim yapıyor. Para kazanacağı yerde boyalarla, fırçalarla uğraşılıyor, sonra ekme parası bulamıyor!

Doğru, bu bezirgânların hakları var. Resim yapmak, resim yaptırmak zengin cemiyetlerin lüksüdür ve ben leblebiciler arasında bir ucubeyim. Ben bu kitle içinde

onlarca bir deliyim. Nitekim bence de, beni resim yapmaktan uzak tutan herhangi bir kimse de benim düşmanumdur ve ben de ruhen fakir bir cemiyetin ve tufeyli zenginliğinin müthiş düşmanıyım. Benim gibi düşünenler de yok değil. Onlarla buluşunca rahatım. Fakir, fakat bahtiyarım. Fakat onlardan ayrılınca yalnız kalıyorum. Düşenin pek dostu yoktur. Leblebistanda. Son seneler, geçen günlerim hep böyle resim yapmaktan uzak geçiyor. Naçiz benliğim kepaze oluyor. Kafam orospu çanağına dönüyor. Pek nadirden de felekten bir gün çalıp, kendimi İstanbul'un bedesteninde, çarşısında, cami avlularında ve Eyüp mezarlıklarında bulup resim yapınca, o zamanı çocukluğum canlanıyor, benliğim yerine geliyor. Ruhi banyo almış gibi rahat, sakin bir hal alıyorum. Fakat bu, çok sürmüyor. Akşam oldu mu kendimi, herhangi bir tellâl vasıtasıyla kiralanmış adi bir odada, kiracılarından yaşayan adi bir ev sahibesinin kira odasında bulunca, tekrar kirleniyorum. Ve bu pislikten nefret ediyorum. Bu pisliklerin bıraktığı ruhî esaret, izzetinefsimi kırıyor, nefret ediyorum. Tellâllarından, odalardan geçinen mahlûklardan ve kendimden... Evet. Bu tarz bir cemiyette, bu zihniyette bir kitle arasında en temiz iş, şüphesiz ki bir yerde oturmamaktır. Fakat o zaman da zülfüyare dokunur hadiseler peyda oluyor. İnsana serseri diyorlar.

Ne ise, lâfin kisası, geçen gün felekten bir gün aşırımdım. Koltuğumda resim cildbendi ve suluboyam, şöyle pürneşe, kendimi Nuruosmaniye camiinin avlusunda buldum. Bir kalabalık vardı. Durakladım. Bir adam, bir kartalı sağ ayağından bağlamış, bir kuruş mukabilinde niyet çektiriyordu. Her niyetten sonra da kuşa ufacak bir ekmek parçası veriyordu. Kartal şüphesiz insan gibi ekmek yemezdi. Bunu çocuklar bile bilir. Fakat herhangi bir yerde nasılsa bu asil mahlûk, bu adamın eline geçip sağ ayağını bağlatmıştı ve gagasıyla niyet çekmesini öğrenmişti. Efendisinden ekmek yemeyi de öğrendikten sonra, asaletini kaybetmişti.

Bu kartal muazzam bir mahlûktu. Herhalde çok açtı. Hem çok aç bırakılmıştı bu esarete ki, gelen geçen, kuruşu atınca niyeti çekiyordu. Efendisi de hemen önüne bir ekmek parçası veriyor, lokma daha düşmeden, soluğu kartalın kursağında buluyordu.

Muazzam ve şahane bir mahlûktu bu kartal!.. Doğrusu onun hürriyetini çalmaya kıyamazdım. Ne güzel bir profili vardı. Çatık kaşlarının altındaki gözler.

- Ben efendiyim, ben bu pespayelerin baziçesi (oyuncağı) olamam, ben insanların erişemeyeceğı dağların üstündeki bulutların da üstünden uçmaya alışmış bir mahlûkum, diyordu.

Gelen geçen çocuklar, elleriyle onun kıyruğına dokunuyorlar, mahlûku esaretinde bile rahat bırakmıyorlardı. Bu aralık bir polis, evine bir paket et almış, dönüyordu. Manzara karşısında durdu. Paketi açtı, içinden aldığı bir et parçasını kartala verdi. Kartal, bu et parçasıyla biraz canlandı. Ve niyet için atılan kuruşlara bakmadı bile bir müddet. Niyetçi, polise döndü!

- Çok et yer bu mahlûk! dedi.

- Hakkıdır, bu onun gıdasıdır! dedim içimden.

- Hele hürriyet, kartal gibi bir mahlûk için, tam gıdadır, dedim. Yine içimden, tabii!

Eğer hürriyetini elde edebilse, o da, diğer kendi cinsinden efendilerin yanına dönecekti. Bu zebunkeşlik numunesi (güçsüzlük örneğı) leblebicilerin emri altında, bu üsera karargâhında, bir lokma ekmeğe bağlanıp kartasiyecilik yapmayacaktı. Bir kartal gibi ömrünü sürecekti.

### 2.2.1.5. Bütün Akımların Dışında Muallâ

“Mutlaka figüratif veya mutlaka abstre resim yapacağım diye bir iddiam yok. Hepsini yapıyorum. Diğer ressamlarla, ekollerle alakalı değilim. Ben bütün bu cereyanların dışında olmaya çalışıyorum” (Dino ve Güler, 1980: 115).

Sanatı üzerine çok fazla yorum yapılmıştır. Hemen hemen herkes onun dışavurumcu bir sanatçı olduğunu dile getirir. Dışavurumculuğun kısaca anlamı sanatçının öznelliğe ağırlık vererek gerçekliğe bağlı kalamamasıdır. Gaugin, Munch, Van Gogh bütün bu ‘Fauve’ lar, Almanya’da Die Brüche grubu, Avusturya’da Kokoscka, Münih’te Kandisky, Klee Fransa’ da Picasso gibi pek çok sanatçıya bakıldığında aslında genel anlamda dışavurumcudur. Aynı grupta olan sanatçılar

arasında ortak bir şeyler vardır. Ama Muallâ'yı bir yerlere oturtmak güçtür (Topuz, 2005: 215).

Öncelikle Muallâ'nın da içinde bulunduğu çalkantılı resim ortamında, kendi gibi kalabilmeyi başarmış, güncel gelişmelerin içinde kendini başarıyla kabul ettirebilmiş ve sanatından hiçbir zaman ödün vermeyişi önemli bir gerçektir. “ *Yaşamın özünden kaynaklanan, o özün gerektirdiği biçimleme düzeniyle açıklanabilen kalıcı, duyarlı yönler taşır Fikret Muallâ'nın resmi* ” (Özsezgin, 1982: 121-123).

Bu aşamada resmi; kendiliğinden bir duyarlılığın gözlem ve dönüştürme isteğinin sonucuna göre tayin ederken; resim yapma uğraşını da bir varlık sorununa düşümlenmiştir. (Sağlam, 2004: 141). Resminde kimseyi taklit etmemiş, tamamen kendi kişiliğini ortaya koymuştur (Koloğlu, 2003: 216). Daha önce de görüşlerinden bahsettiğim eleştirmen Youki Desnos Muallâ'nın kendine özgü sanatını vurgularken, yaşadığı döneme damgasını vuran ekspresyonizmin üstatlarının eserlerini tanıdığından ve hayranlık duyduğundan bahsetmiştir. Muallâ'nın, sanattaki birikimini, inkâr etmeden daha yükseğe sıçramak için bir basamak olarak kullandığını, renklerinin ve eserlerindeki yapısal düzenin kendine ait olduğunun bilinmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Eserlerindeki en kâbuslu yüzlerde bile hiçbir yapmacıklık olmadan tetkik edilmiş, aktarılmıştır, diyen Youki Desnos Muallâ'yı kendi kişiliğiyle üreten bir sanatçı olarak dünyaya sunmuştur. Yaşamındaki özellikler sebebiyle belki Toulouse Lautrec' e ya da Van Gogh' a benzetilebilirdi ama eserleri söz konusu olduğunda "Moualla, Moualla'dır" demektedir (Koloğlu, 2003:142- 150-151). Selim Turan ise Fikret Muallâ için ekspresyonistlere benzerliği olduğu ama kendine onlardan bir kural çıkarmadığı ve kendi coşkısına göre çalıştığını, dönemin modalarını benimsemediğini dile getirir; böylece çarpıcı bir lirizme ulaşmıştır (Topuz, 1989: 16; Arslan, 2008: 518).

1957 yılında Muallâ'nın sergi tanıtım broşüründe ise galeri Marcel Bernheim; tek düşüncesi ve sabit fikri sanatı olmuş bu ressamın sanatından, “*hiçbir ekole mensup*

*değildir*” diyerek kişiliğini kâfi derecede bulmuş bir sanatkâr olduğundan, asla kendisinden öncekileri kopya etmediğinden bahsetmektedir (Toros, 1986: 34).

20. yüzyılda yoğun tartışmalara sebep olan soyut-somut kavgasında, Fikret Muallâ somut, anlaşılır resim tarzını seçmiştir. Avrupa’da dolaştığı yıllarda Almanya’da ve Fransa’da, soyut sanatın denemelerini, daha ilk yıllarda gözlemlemiş, hatta bu tarzda denemeleri de olmuştur. Ancak bu akımın üzerine gitmemiş, birkaç çalışmadan sonra bırakmış olan Muallâ’nın, soyut sanata yabancı olmadığı bir gerçektir. Kendinden ödün vermemiş, sanat anlayışında bir değişiklik yapmamıştır. Paris’te 1950-1960’lı yıllarda içinde bulunduğu sefil durum da göz önüne getirdiğimizde bu tavrı pek de kolay bir durum değildir. Muallâ, piyasaya tutunmaya çalışırken; sanatçı, galerici, eleştirmen ve müzeler hep soyuta yönelmiştir (Dino ve Güler, 1980: 114-115).

Muallâ tüm bunlara rağmen üslubuna bağlı bir şekilde ve kimseye benzemeden, hiçbir ekole katılma isteği duymadan sanatını hayatının sonuna dek sürdürmüştür (Topuz, 1989: 17).

#### **2.2.1.6. Fikret Muallâ’nın Sanatı Üzerine Kritik**

1950’ler, Türkiye’de sanat adına yapılan tartışmaların en hareketlilerinden biri olan *yerel-mahalli-ulusal sanat ve evrensel sanat* kavramlarının tartışıldığı, sanatçı ve yazarların bu iki zıt kutup etrafında toplandığı yıllardır. Figürsüz sanat olarak dünyanın her tarafında yayılmakta olan non-figüratif sanatın, evrensel bir anlatım dili yaratacağına inanılıyordu. Bu görüşler ve tartışmalar etrafında Fikret Muallâ yerel-mahalli-ulusal tavır almış sanatçılar içerisinde yer almıştır (Akdeniz, 2004: 39). Fikret Muallâ sanatının en verimli olduğu yıllar olan 1950’lilerde, Avrupa’da ve Amerika’da yaşanmakta olan soyut sanattan etkilenmediği gibi, kendine özgü tarzını inançla sürdürmüştür (Baraz, 1998: 173).

Muallâ, Nurullah Berk’ e göre Türkiye’nin batıya yönelme eğiliminde olduğu yıllarda eserlerinde memleketini, kültürünü dile getirmeyerek aynı eğilimi

göstermiştir. Zaten uzun bir süre Türkiye’ den ayrı kalışının ve Türkiye’yi hatırlatacak temel eğitimden yoksun oluşunun da durumu daha kolaylaştıran bir unsur olduğunu ileri sürmüştür. İstanbul’da yaptığı resimlerde; desenleri, Ayasofya’dan, surlardan, meyhane ve kahve tiplerinden seçilmiş konularsa bile çalışmasındaki hırsında Batı’dan ayrılmak isteyen bir üslûp araştırması sezilmemiştir. Türkiye’nin tek amacı, geleneklere sırt çevirip Avrupa’ya yönelmek iken bölgesel bir sanat bulma, daha doğrusu Batı’nın, hele Paris ekolünün etkilerinden kurtulma çabası Türk resminde çok daha sonra baş göstermiştir (Berk ve Koloğlu, 1971: 79).

Abidin Dino ise Fikret Muallâ’nın yerel- mahalli- ulusal tavır sanatçıların dışında görülmesi ile ilgili olarak; Paris döneminde bistroları konularında ele alırken aslında bunun bir ‘tersiyle anma’ olduğunu ve bunu eleştirilenlerin göz ardı ettiğini dile getirmektedir. Abidin Dino, ressamın İstanbul hasretini, Sarayburnu’ndan çok Saint-Louis adasında duymuş olabileceğini düşünmeyip de, resminde Türk değil, ‘Avrupalı ressam’ sözlerine karşı çıkmıştır. Fikret Muallâ Dino’ya göre Türke has resim anlayışını folklorcu bir tutumla değil, yaratıcı katkılarla geliştirmiştir. Ve Koloğlu’nun “ *Muallâ’nın hemen hemen bir ömür boyu Türkiye’den ayrı kalmış olması, üstelik Türkiye’yi hatırlatacak bir temel eğitimden yoksun oluşu onu bir evrenselliğe götürmüştür*” söylemine cevaben “ *Zaten Türkiye hatırlatılmaz ki, Türkiye yaşanır düpedüz, Türkiye’de olsun, ya da Çin-i maçunda bulunulsun*” demiştir. Örneğin Picasso Fransa’da yaşamış ve sanatını yaratmıştır ama bu onu İspanyolluğundan yoksun etmemiştir, kübizmi icat ettiğinde, Afrika sanatından esinlenmesi onun ulusunu etkilememiştir, sözleriyle Berk’i eleştirmektedir (Dino ve Güler, 1980: 93- 94- 95). Fikret Muallâ’nın ulusal ve halktan yana karakterini perçinleyen bir özelliği de gündelik yaşamı yansıtması, hangi ülkede bulunursa bulunsun, sokak konularını ele almış olmasıdır, onu ilgilendiren kalabalık bir topluluktur, bir Surname (topluluk ortamlarını edebi anlatma) ressamı gibi bir kentin insanlarını anlatmak ister. Muallâ’nın Paris sokaklarını, Paris halk adamını çizmiş olmasını eleştirilerin aksine Evliya Çelebi’nin diyar diyar gezip o illerde gördüğü insanları anlatması “ulusallığa” nasıl aykırı değilse, Muallâ’nın da seçtiği konu ve insanlar ulusallığa asla aykırı değildir. Muallâ’nın resim dili dış etkilerden kaçmaksızın ulusal bir dildir. Türk sanatını gerçekten bilen bir kişi Muallâ’nın



resmindeki ana kaynağı bulmakta zorluk çekmez (Dino, 2006: 157). 1957 yılında ünlü İspanyol sanat eleştirmeni Fernando Landazuri ise Muallâ için; öznel ve nesnel hayatı birleştirmenin onda bir arzu oluşundan ve kendi ananesi ile zengin kültürünün geleneğini bütün sadeliği ile sanatçı kişiliğinde yaşattığından söz etmektedir (Toros, 1986: 37). Sezer Tansuğ ise sanatçının Avrupa resmi karşısında içindeki yerel duyarlığı koruyabilmiş olan istisna olduğundan bahseder. (Tansuğ, 1999: 254).

Fikret Muallâ için bir de çoğu kaynakta ressam değil de illüstratör olduğu sözü geçmektedir. Bu görüş sanatı halâ tuval ile sınırlı tutan görüşlerin yargısı olmalıdır. Ama, temelinde yanlıştır; Fikret Muallâ'nın kimi resimleri, boyutlarıyla, resim diliyle, tekniğiyle illüstratif nitelikler taşır. Ama hiçbir resminde, hiçbir öyküyü, sözle anlatılabilecek olan hiçbir şeyi resimlememiştir. Resminin dili illüstrasyon dilidir de denebilir. Böyle bir durumda, 20. yüzyıl resmini oluşturan birçok sanatçıyı, yalnızca bu nedenle, bu yüzyılın resim tarihinin dışında bırakmak gerekir. Sonuç olarak Fikret Muallâ'nın resimlerindeki illüstratif dil, onun kendi döneminin sanatçısı olduğunu gösterir. Muallâ bu dili bilinçli ya da bilinçsiz seçmişse de kendinden önce açılan yolda, kendi adımlarıyla yürümeyi istemiştir (Edgü, 1992: 17).

### **2.3.ESERLERİ**

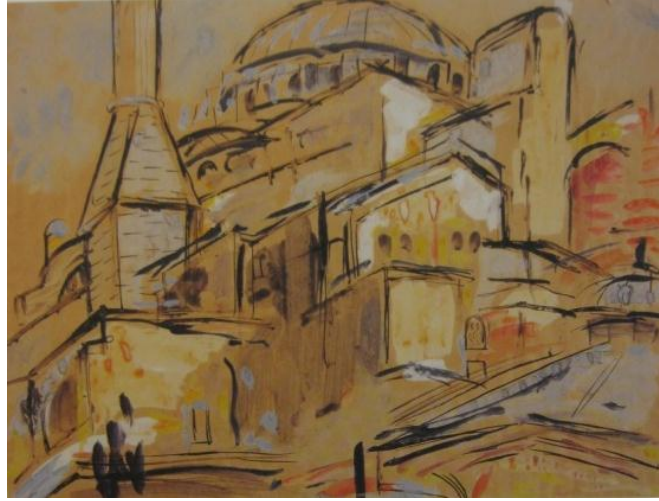
Muallâ'nın yapıtları, konu olarak tüm duyarlılıkları, vurdumduymazlıkları, bencilliği, yaşam coşkusu ve hüznü ile insandır; üzüntüyle mutluluğun aynı resimde bir araya gelebileceğini bu yapıtlarda göstermiş ve eserleri kendi içinde bir ironi taşımıştır. Hayatı her yönüyle, tüm acı ve kederi, tüm yaşama sevinci ve mutluluğuyla ele alıp betimlemiştir (Çalikoğlu, 2005: 24; Gürel, 2005: 152). Hayatının tersliklerini bir bakıma, kısa sevinçlerle, resimlerinde mutluluğa erdirmiştir (Dino ve Güler, 1980: 119).

Bugün bizi ilgilendiren sanatçının geride bıraktığı eserleridir. Bu resimler, onun yaşama bakışının, bohem tarzının, korkularının, alkolle yaşadığı sorunlarının, ruhsal dengesizliklerinin, saplantılarının, karabasanlarının, özlemlerinin,

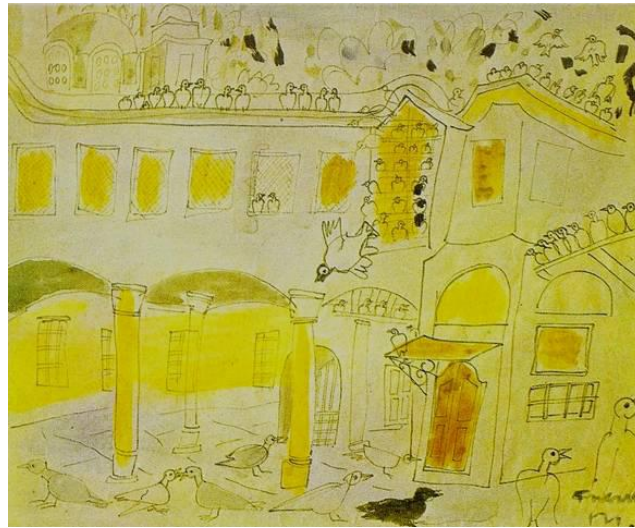
tuhafliklarının, paranoyak düşüncelerinin, hatta kendini bile bile ölüme itişinin izlerini taşıyabilirler. *“Ya da Fikret Muallâ’da olduğu gibi taşımayabilir. Bu durumda, biz yalnızca yapıtlarına baktığımız, bakıp da gördüğümüz, görüp de anladığımız, anlayıp da yorumladığımız oranda değerlendirebiliriz ressamı”* (Edgü, 1992: 16-17).

### 2.3.1. İstanbul Döneminden Resimler

İstanbul yıllarında Ayasofya konularında sanatçı, yakın dostu Abidin Dino ve Arif Dino ile birlikte sık sık bu yapıyı ziyaret ederek avlusunda desen çalışmıştır (Dino ve Güler, 1980: 29). Muallâ, Ayasofya gibi insan elinden çıkma bir varlığa, sanki bir dağa, bir ormana, buluta bakar gibi bakmış ve dikkatle incelemiştir (Dino, 2006: 33).



**Resim 16.** Fikret Muallâ, *Ayasofya*, Kâğıt üzerine karışık teknik, Dr. Safter Tarım Koleksiyonu

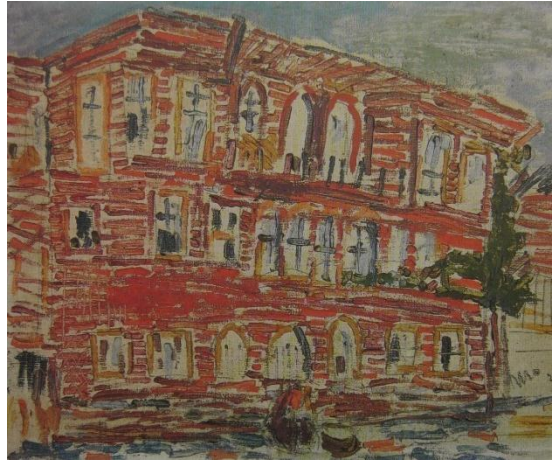


**Resim 17.** Fikret Muallâ, *Ayasofya*, Suluboya

## 1930'lar, Nesuhi Ertegün Koleksiyonu

Muallâ'nın 1930'lu yıllarda üzerinde yoğunlaştığı konu, tarihi, coğrafyası, iklimi ve insanı ile İstanbul kentidir. Sanatçı ve kent birlikteliğinde özellikle de Ayasofya ayrı bir yer tutmaktadır (Yasa Yaman, 1995: 36).

Fikret Muallâ, Ayasofya Cami'nin avlusunu kendine has üslubuyla işlemiş, bu yapıya duyduğu hayranlığı bir kez daha yansıtmıştır. İstanbul gibi pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış olan şehrin bir simgesi haline gelmiş Ayasofya Camiinin, zaman içinde farklı inanıştaki insanların kutsal mekânı olması arasındaki bağı kurarak resminin konusu haline getirmiştir. Muallâ, Ayasofya'yı zıtlıkların birleşme noktası, tarihin ve kültürün kesişimi olarak değerlendirmekte ve Ayasofya'ya, kültürel zenginliğin birleşme noktası olarak simgesel bir anlam yüklenmektedir (Yasa Yaman, 1995: 36).

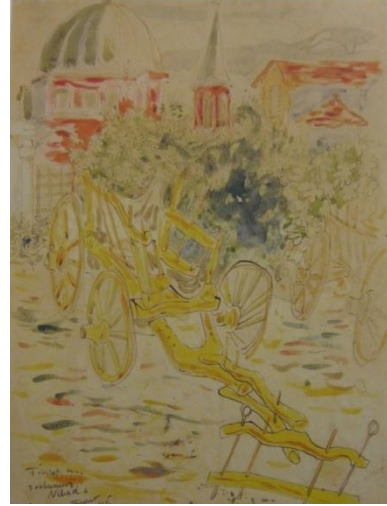


**Resim 18.** Fikret Muallâ, *Yalı*, 1932, Kâğıt üzerine yağlıboya, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu

1927-1939 yılları arasında gerçekleştirdiği yapıtlar, onun ileride çok yönlü olarak geliştireceği desenci ve renkçi yanlarını ayrı ayrı öne çıkaran bir kesit oluştururlar. Kırmızı rengin cesur kullanımı ile dikkati çeken 'Yalı' konulu yağlıboya, İstanbul manzaraları suluboyalar arasındadır (Gürel, 2005: 28). Boğaz görüntüleri, Eyüp, Erenköy gibi konuları da ele almıştır (Topuz, 2005: 216).



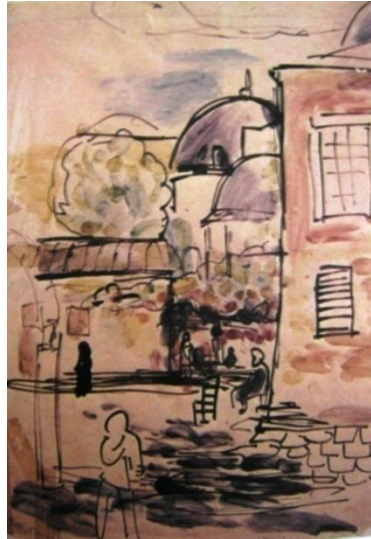
**Resim 19.** Fikret Muallâ, *Eski İstanbul'dan Manzara*, Karışık teknik, Özer Sezgin Koleksiyonu



**Resim 20.** Fikret Muallâ, *Eyüp, Kızıl Mescid*, 1945 Suluboya, Önder Öztarhan Koleksiyonu

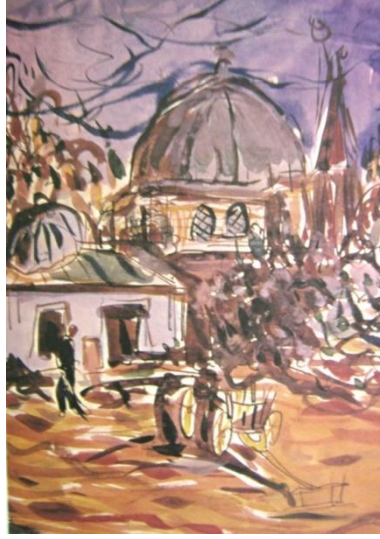
Fikret Muallâ'nın resmi, tarihsel, kültürel anlamda gerçekten de yoğun bir birikime sahiptir. Boya, çizgi, konu, ifade ediş bağlamında süreçsel göndermelerde bulunur (Yasa Yaman, 1995: 47).

Öte yandan Muallâ, resimlerinde Eyüp Sultan'ı, Balıkpazarı'nı, Karacaahmet'i, İstanbul'un her yanını dolaşmıştır (Yasa Yaman, 1995: 36).



**Resim 21.** Fikret Muallâ, *'İstanbul Manzaraları,'* Suluboya, 1938

Muallâ ilk yıllarından başlayarak farklı malzemeler kullanmasına karşın, eserlerinde kendine özgü bir anlatım ve teknik geliştirmiş olduğunu, eserlerinin onun elinden çıktığını ele veren ipuçlarına sahip olmaları açısından da dikkat çekicidirler (Gürel, 2005: 28).



**Resim 22.** Fikret Muallâ, *İstanbul Manzaraları*, Suluboya, 1938

Yaşamının büyük bölümünde kalemlerini, fırçalarını duraksamadan korkusuzca kullanabilen, Bedri Rahmi'nin deyimi ile "müthiş bir el çabukluğu ile resim yapan" Muallâ'nın bu yönü erken dönem çalışmalarının tümünde net biçimde görülür (Gürel, 2005: 28).

### 2.3.2. Paris Döneminden Resimler

Muallâ'nın çoğu renkli fon kağıtları üzerine çizilmiş resimlerinde, çoğunlukla sokak yaşamını, eğlence yerlerini konu alır. Bu resimler ilk bakışta batılı değer birikintileri gibi görünse de temelinde, özgün ve yaratıcı, başına buyruk, gördüklerinin dışına taşmayan bir eğilimin eseridir (Anonim, 1983: 1301).

Paris resimleri de İstanbul konularına benzerdir. Natürmort, bistro, nü, berber dükkânı, kadın portresi, saksafoncu, ya da hayvanlar, (ördek ya da kaz; tavuk ya da horoz; hindi ya da balık; ya da bir ayının) Fransa manzaraları, Paris'in kalabalık sokakları zengin konuları içindedir. Bunlar kendi gerçekleridir çünkü birkaç portre dışında, bu resimlerin modeli yoktur (Edgü, 1992: 15).

Ressamın Paris dönemi eserlerinde konular; Cazcılar ve Kağıt Oynayanlar, Paris Barları ve Bistroları, Paris Sokakları, Natürmortlar, Çıplaklar, Hayvanlar, Portreler, Desenler ve Diğer Temalardan oluşmaktadır.

### **2.3.2.1. Cazcılar ve Kağıt Oynayanlar**

Fikret Muallâ'nın "Cazcılar" konulu yapıtlarında resmettiği zenci müzisyenlerin, çoğunlukla mavi, mor ve yeşil fonlar üzerine çalışılmış ve bazen de siyah-beyaz armonide füzen ile gerçekleştirilmiş tasvirlerinde, coşkulu müzikal bir ortam başarı ile yakalanmıştır. Muallâ'nın müzisyen resimleri, "yaşam sevinci" ile doludur. Desen ve gözlem ustası Fikret Muallâ, bu siyah/pembe tenli, kırmızı/mor dudaklı, genellikle beyaz gömleklili, siyah veya koyu renk giysili müzisyen gruplarının çaldıkları müziği yansıtan ritmi de yakalayarak resmeder. Saksafonların, trombonların, klarnetlerin sarıları kadar devrin modası siyah-beyaz ayakkabılar, işli göz alıcı yelekleri de onun kurgularının vuruculuğunu, resimlerinin albenisini arttırmakta ustalıklı kullandığı renk odaklarıdır. Tüm bu yapıtlarında dikkati çeken en önemli konu, sanatçının özenle seçilmiş ve boyanmış kendine özgü bir fon rengi üzerine, duraksamasız fırça darbeleri ile tek bir renk kullanarak çizdiği müzisyen figürlerinin yüzlerine, ellerine, giysilerine, ayakkabılarına üzerinde çalıştığı konunun/resmin istediği ölçüde renk benekleri ve lekeleri katmasıdır. Resmin tüm bölgelerinin boyandığı, alt fonun kapatıldığı resimleri olduğu gibi, bir iki noktasına veya tek bir figüre dokunmakla yetindiği çok sayıda "Cazcılar" resmi de vardır (Gürel, 2005:152).



**Resim 23.** Fikret Muallâ, *Caz Orkestrası*, Guajboya, Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Eserin konusu 1950’li yılların Paris’i. Caz’ın, Blues’un, kabarelerin, bistroların en popüler olduğu yıllardır. En basit ve etkili bir şekilde, turuncu bir fon, dört müzisyen, seyirciyi o yılların Cabaret’lerine götürmektedir. “Fikret Muallâ’nın barları müziksiz değildirler. Piyano, saksafon, nefesli sazlar, davul ve bando. Evet, bu “caz” müziğidir. Bir batakhaneye değildir barlar, bu havayı vermezler” (Yasa Yaman: 1995, 38).



**Resim 24.** Fikret Muallâ, *Sokakta Cazcılar*, Guajboya, Özel Koleksiyon

Neticede toplu olarak değerlendirildiklerinde, Muallâ'nın "Cazcılar"ı, duyumsanarak ele alınan bir konunun ne denli farklı yaklaşımlarla yorumlanabileceğini ve ressamın, bir dönemi, bir kenti, bir tarzı nasıl belleklerde iz bırakacak biçimde işleyebileceğini gösteren ilginç temalardan biri olarak anımsanacaktır (Gürel, 2005: 152).



**Resim 25.** Fikret Muallâ, *Caz Orkestrası*, Guajboya, Bilginsoy Koleksiyonu



**Resim 26.** Fikret Muallâ, *Orkestra*, Guajboya, 1957, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu



‘Kâğıt Oynayanlar’ konulu resimlerinde insanlar, bütünüyle farklı, hatta karşıt duygular içerisindeyken bile, masa etrafında ‘oyun tutkusu’, ‘kumar tutkusu’ ile bir araya gelmiş küçük tanıdık topluluklardır. Kumar tutkusunu, Parisli küçük ve büyük burjuvaları, bazen burunlarının dibine kadar yaklaştırdıkları iskambil kâğıtları ile resmeden Muallâ, onları inceden inceye hicveder ve bir anlamda dalga geçer (Gürel, 2005:152).



**Resim 27.** Fikret Muallâ, *Kağıt Oyunu*, Guajboya,  
Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Ne var ki ressam, kadınlı erkekli kâğıt oynayanları, farklı renkli örtülerle boyadığı oyun masalarını, geri plandaki genellikle yuvarlak ışıkları, masaya açılmış veya elde tutulan iskambil kâğıtları öğelerini ustalıkla resim yüzeyine dağıtarak çarpıcı ve zıt armoniler kullanarak yakaladığı unutulmaz imgeler ile kalıcı görsel yaratılar gerçekleştirmeyi de başarmıştır (Gürel, 2005:152).



**Resim 28.** Fikret Muallâ, *Oyun Masası*, Guajboya,  
Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu



**Resim 29.** Fikret Muallâ, *Kağıt Oynayanlar*, Guajboya,  
Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

### 2.3.2.2. Paris Barları ve Bistroları

Bar ve Bistrolar, Fikret Muallâ'nın en önemli temalarından birisidir. Parasız kaldığında tanıdık bar ve bistro patronlarına birkaç kadeh içki karşılığında teslim ettiği resimleri, onun sürekli ziyaret ettiği bu mekânlardaki doğal dokuyu yansıtır. Sosyal bir kaynaşma mekânında bir araya gelen insanlar kendi aralarında gruplar oluşturmaktadırlar. Kürklü bir kadın, bir masaya tek başına yerleşmiş bir bey, birbirlerinden uzak bir şekilde bakışmaktadır. İki kadın ve iki erkek kâğıt oynarken

resmedilmiştir. Bar tezgâhının sağında veya solunda yer alan müşteri ve barmenler kederli bir şekilde etrafı izlemektedir. Fikret Muallâ bu resimlerinde bar tezgâhı ile kalabalıklar arasındaki ayrımı ortaya koyarken, aynı zamanda, onları birleştiren ortak alan olarak mekânı ön plana çıkarmaktadır (Akay, 2005: 102).



**Resim 30.** Fikret Muallâ, *Bar*, Guajboya, 1957  
Hayim Benbasat Koleksiyonu



**Resim 31.** Fikret Muallâ, *Mavi Bar*, Guajboya, 1957  
Özel Koleksiyon



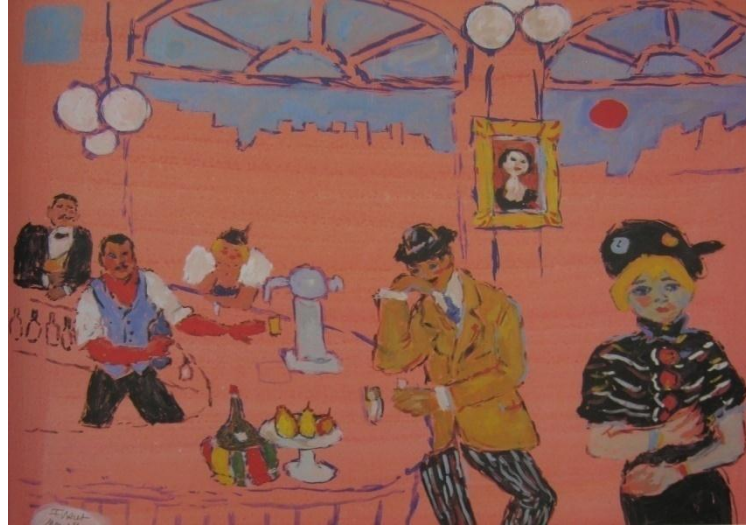
**Resim 32.** Fikret Muallâ, *Seçkin Bir Toplantı*, Guajboya, 1958  
Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu



**Resim 33.** Fikret Muallâ, *Bistro*, Guajboya, 1958  
Namık Kemal Yolga Koleksiyonu



**Resim 34.** Fikret Muallâ, *Seçkin Bir Toplantı*, Guajboya, 1959  
Özel Koleksiyon Koleksiyon



**Resim 35.** Fikret Muallâ, *Pembe Kahve*, Guajboya, 1958  
Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Sanatçı kimi örnekte Fovların kırmızı espasını mekâna doğru yayarken, aynı zamanda Matisse'in masalarının üç boyutlu espastaki yanılısama yaratmayan tek boyutluluğunu çizmiştir. Kimi örnekte perspektif kurallarını tersyüz eden bir bakış, tablodaki derinlik farklarıyla ortaya çıkar. Poz verir biçimdeki siyahı müzisyenler, müziğin hareketine rağmen hareketsiz bir halde sunulmuştur (Akay, 2005: 102).

Anlık görüntüleri sanki bir resminden diğerine geçirmiştir. Konu bakımından birbirine yakın olan eserlerine sırasıyla baktığımızda, konular arasında bir ilinti bulunmaktadır. Hatta bir konunun devamı diğer bir resmine sıçramış gibidir. Muallâ, resimlerinde yaşamdan kesilip alınmış bir sahneyi kendine özgü başka bir zamanın içerisine yerleştirmiştir (Çalıkoglu, 2005: 24). Bu nedenle bistro'larındaki, Paris sokaklarındaki kişiler, bir resimden öbürüne benzerlikler gösterir. Resimdeki Bistro'nun da alkolle, sanatçının alkolizmiyle bir ilişkisi olmadığı gibi kadınların, erkeklerin, çocukların özel, kişisel karakterleri yoktur ve resme bir kişi olarak değil, resmin ögesi olarak girmişlerdir (Edgü, 1992: 15). Kumarhaneler, gazinolar, meyhaneler, sokaktakiler, kısaca Paris'in biraz da aşağı tabakası, olanca renkleriyle, yapıtlarında yansıtmıştır (Toros, 1986: 8).

### 2.3.2.3. Paris Sokakları

Fikret Muallâ'nın Paris ahalisini, gündelik koşuşturmacası içerisinde resmettiği yapıtları onun en beğenilen, aranan yapıtları arasındadır. İnanılmaz bir renk ve kurgu zenginliği içerisinde her yaştan, her gelir düzeyinden, her kılıkta insanı resmetmiştir (Gürel, 2005: 54).



**Resim 36.** Fikret Muallâ, *Mavi Fonlu Sokak*, Guajboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu



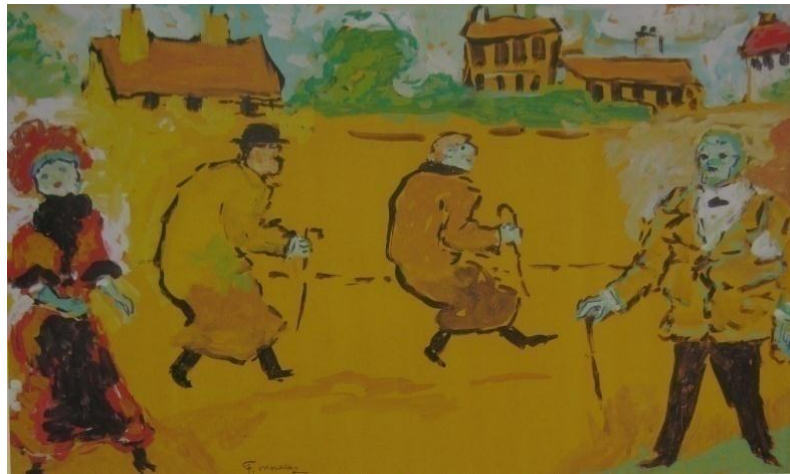
**Resim 37.** Fikret Muallâ, *Charcuterie du 'Viet Requin'*, 1957, Guajboya, Hayim Benbasat Koleksiyonu

Onun Paris günlerinin tanıklarından birisi olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Muallâ'nın yaşama yaklaşımını şöyle özetlemiştir:

“Bir ressam tasarlayın ki, aklına estiği zaman resim yapmaktan başka hiçbir şeyden sorumlu değil. Haftada üç gün aç susuz dolaşmayı göze almış: Kırlarda böğürtlen toplarcasına sokaktan izmarit toplayıp içiyor. Eşin dostun yardımıyla birkaç resim satabilirse ilk işi en sert içkilerle kafayı çekmek, en pahalı yiyeceklerle karnını doyurmak ve en sunturlu küfürlerle etrafındakileri kasıp kavurmak oluyor” (Gürel, 2005: 54).



**Resim 38.** Fikret Muallâ, *Pazar Yerinde*, 1957, Guajboya, Hayim Benbasat Koleksiyonu



**Resim 39.** Fikret Muallâ, *Sokakta*, Guajboya, Erol Evgin Koleksiyonu

Paris sokaklarında oradan oraya koşuştururken şık burjuvaları, balon satın alan veya top oynayan çocukları, köpeklerini gezdiren şık kadınları resmeden Muallâ, aynı sokaklarda sigara izmariti kovalayan kişidir. Paris sokaklarında resmettiği burjuvaların yaşamına yabancı ve uzak olmadığı söylenebilir; ancak yaşamının şanssızlıklarının getirdiği mutsuzlukları alkol ile aşma niyeti onun düzenli bir yaşam sürmesini olanaksız kılmıştır (Gürel, 2005: 54).



**Resim 40.** Fikret Muallâ, Paris, *Moulin Rouge'un Önündeki Zarif Kadın*, Guajboya Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Onun resimlerinde kadın ve çocuk önemli bir yer tutar. Anne ve çocuk görüntüsü pek çok resminde işlenmiştir. Resminde elinde balon tutan neşeli çocuklar vardır. “Balonlar uçuşur ve balonlu çocuklar dolanır parkta, Paris’in sokaklarında. Balonlar bir anlamda İstanbul’la bağ kuran nostaljik bir araçtır onun için. Çocukluğunun düşlerinden, Beyoğlu’nun meyhanelerine uzanan, özgürce uçup yok olan balonlar...” (Yasa Yaman, 1995: 41-42).

Ressam, sokaklarda gözlemediklerini ilginç kurgular ve çok değişken yaratıcı renk armonileri ile çeşitler. Ressamın son yıllarında resimlerine günde yarım saat ile kırk beş dakika ayırdığı ve bu kısa süre içerisinde son derece hızlı guvaşlar ürettiği bilinmektedir. Bu kısa sürenin getirdiği ona özgü disiplin, resmine yoğunlaşmayı ve



duraksamadan boyamayı gerektiren bir yaklaşımı da beraberinde getirmektedir. Bellekten, imgelemden fırçanın ucuna ve kâğıda dökülen “Fikret Muallâ Dünyası”nın insanlarını var eden şey bu süreçtir. Dikkat çekilmesi gereken bir önemli nokta ise, ressamın hangi konuyu boyarsa boyasın yapıtına inanılmaz bir albeni katabilme becerisidir; bu ise hem yaşamını sürdürebilmesi, resimlerini satabilmesi için olmazsa olmaz bir gerekliliktir (Gürel, 2005: 54).

#### 2.3.2.4. Natürmortlar

Yapmayı düşündüğü yemek için alınan, seçilen malzeme önce resim kompozisyonları olarak bir araya getirilip, renk armonileri içerisinde görsel bir uyuma ulaştırılıp, yemeğe dönüştürülmektedir. Çok az sayıda çiçek resmi dışında, sanatçının natürmortlarının büyük bölümünün konularını sebze-meyvelerin ve şarap şişelerinin oluşturması belki de bu nedendir (Gürel, 2005: 194).



**Resim 41.** Fikret Muallâ, *Natürmort*, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 1951  
Bilge Ercan Mestçi Koleksiyonu



**Resim 42.** Kerem Topuz'un Objektifinden



**Resim 43.** Fikret Muallâ, *Natürmort*, Yağlıboya, 1955  
Monik-Ceri Benardeta Koleksiyonu



**Resim 44.** Fikret Muallâ, *Natürmort*, Yağlıboya,  
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

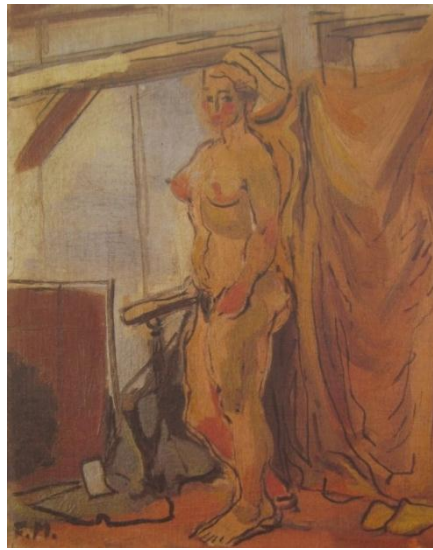


**Resim 45.** Fikret Muallâ, *Son Natürmort*, Yağlıboya, 1967  
Dr. Safder Tarım Koleksiyonu

Fikret Muallâ'nın ölüdoğalarının bazılarında resmedilen nesnelerin hangi doğa nimetlerini ve eşyaları temsil ettikleri anlaşılabilir iken, bazılarında, resme konduğu renk lekelerinin artık neyi tasvir ettiğini anlamamız olanaksızlaşmaktadır. Sanatçı -diğer bazı temalarında da yaptığı gibi- anıları ile gerçek arasında gezinmeyi seçmekte ve düzenlediği kompozisyonun desenini çizdikten sonra nesnelere renklerini ve formlarını istediğince değiştirebilmektedir (Gürel, 2005: 194).

### 2.3.2.5. ıplaklar

Muallâ'nın ıplak Kadınları konu alan yapıtları, mutlu bir ilişki kuramadığı kadınlara bakışının bir bölümünü yansıtan, tüm resimlerinde sezilebilen sıradan bir yaşam özleminin farkına varılabilir. Mutsuz bir ruhun yarattığı güzellikler ile karşı karşıya olduğumuz kuşkusuzdur (Gürel, 2005: 170). Fikret Muallâ, Türk resminde, duygu ve bilgiyle kadını, kadınlığı yansıtmıştır. Hayatında ve resminde kadın, önemli bir yer tutmuştur. Muallâ'nın kadın portreleri, çıplak kadınları, duygu ve çekicilik doludur (Dino, 2006: 113- 125).



**Resim 46.** Fikret Muallâ, *Nü*, Yağlıboya, Rasih Nuri İleri Koleksiyonu



**Resim 47.** Fikret Muallâ, *ıplak ve Giyinik Kadın*, Guajboya, 1955, Yasemin Kamhi Koleksiyonu



**Resim 48.** Fikret Muallâ, *Çıplak*, Kâğıt Üzerine Guajboya, 1960  
Özel Koleksiyonu



**Resim 49.** Fikret Muallâ, Kerem Topuz'un Objektifinden



**Resim 50.** Fikret Muallâ, *Çıplak Etüd*, 1939



**Resim 51.** Fikret Muallâ, *Çıplak Etüd*, 1939

### 2.3.2.6. Hayvan Resimleri

Fikret Muallâ'nın hayvanları konu alan resimleri, annesini kaybetmeden önceki masum çocukluk günlerine yönelik anımsamalardır, ördekler aslında çocukluğunun Kurbağalıderesi'nde yüzerler; en çok resmettiği tavuklar, horozlar, hindiler ve Tokat tavukları ise yine aslında çocukluk evinin bahçesinde veya kümesinde gezinirler. Fikret Muallâ'nın 'Hayvanlar Âlemi', aslında onun, zaman zaman çektiği her türlü acıdan kaçmak için sığındığı, kendi deyimiyle 'devrisaadet' döneminin 'cennet bahçesi'dir (Gürel, 2005: 268).



**Resim 52.** Fikret Muallâ, *Sokakta Ördek, Kaz ve Hindi*, Guajboya  
Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu



**Resim 53.** Fikret Muallâ, *Dinç Horozların Döğüşü*, Yağlıboya, 1943  
Bilginsoy Koleksiyonu



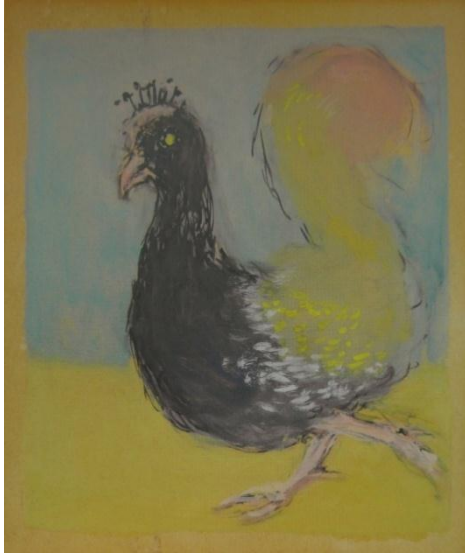
**Resim 54.** Fikret Muallâ, *İki Papağan*, Guajboya, 1943  
Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Fikret Muallâ'nın hayvan resimlerinin çoğu guaj tekniğiyle uygulanmıştır, hiçbir simgesel, alegorik, gerçeküstücü, fantastik, düşsel yanları olmamıştır. Bu resimleri, seyredeni, aynı dönemde (hatta belki aynı günlerde) yaptığı, diğer temalardan farklı bir anlatımla karşı karşıya bırakmaz. Fikret Muallâ'nın bu renkli "hayvanat bahçesi" resimleri, sanatçının yaşamı bilindiğinde, denge, tutarlılık ve bütünlük gösterir (Edgü, 1995: 90).



**Resim 55.** Fikret Muallâ, *Ördekler*, Guajboya, 1953  
Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu





**Resim 56.** Fikret Muallâ, *Tavus Kuşu*,  
Guajboya, 1951 Lüset-Mustafa Tavioloğlu  
Koleksiyonu



**Resim 57.** Fikret Muallâ, *İki Deve Kuşu*,  
Suluboya, 1952 Lüset-Mustafa Tavioloğlu  
Koleksiyonu



**Resim 58.** Fikret Muallâ, *Hayvan Etütleri*, Suluboya  
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu



**Resim 59.** Fikret Muallâ, Kerem Topuz'un Objektifinden



**Resim 60.** Fikret Muallâ, Kerem Topuz'un Objektifinden

Muallâ, çizgiye de hep egemen olmuştur. Hayvan desenlerinde çizgileri oldukça ustadır, desenleri bir çırpıda çıkmış izlenimi verir. Hiçbir şeyi silip, bozup yeniden başlamamıştır. Her şey kesindir, ama ayrıntı görünmez, izleyenin hayal gücü biçimi tamamlar. Olayları ve görüntüleri belleğindedir. Notlar alarak, eskizler çizmişse de konuları belleğinde işlemiştir (Topuz, 2005: 216). Ressam için tüm yapıtları ve özellikle desenleri, duygusal anlarını en basit -o an için elinin altında olan- malzemeler ile kalıcı kılmaya aracı olmuşlardır (Gürel, 2005: 28).

### 2.3.2.7. Portreler

Fikret Muallâ'nın bilinmeyen yönlerinden biri, portrelerinin kime ait olduğudur. Ne mektuplarında ne de onu tanıyanların yazdıklarında Muallâ'nın portre kimliği vurgulanmıştır. Ressamın modeli karşısında mı yoksa bilinmeyen mi belirsizdir. İnceden inceye saatlerce etüt edilen yüzler değildir, portreleri, hatıradan gelir gibi bir anlık, kısa süreli bir izlenimle kâğıdın üzerinde belirmiştir. Yüzü meydana getiren hatların yutulduğu ama genel çehrenin çizgi ve renkle

canlandırıldığı bu portreler, telaş ve heyecanla boyanmıştır. Muallâ daha çok genel izlenimi, yüzün sahibinin genel karakterini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Yüzün doğuştan gelen ve sonradan kazandığı tüm karakteristik özelliklerini yakalamayı hedefler. Ayrıntıyı değil ifadeyi, bir perde olarak yüzün takındığı maskeyi değil ruhu arar (Çalıkoğlu, 2005: 250).



**Resim 61.** Fikret Muallâ, *Şapkalı Kız*, Guajboya, 1951 Özel Koleksiyon

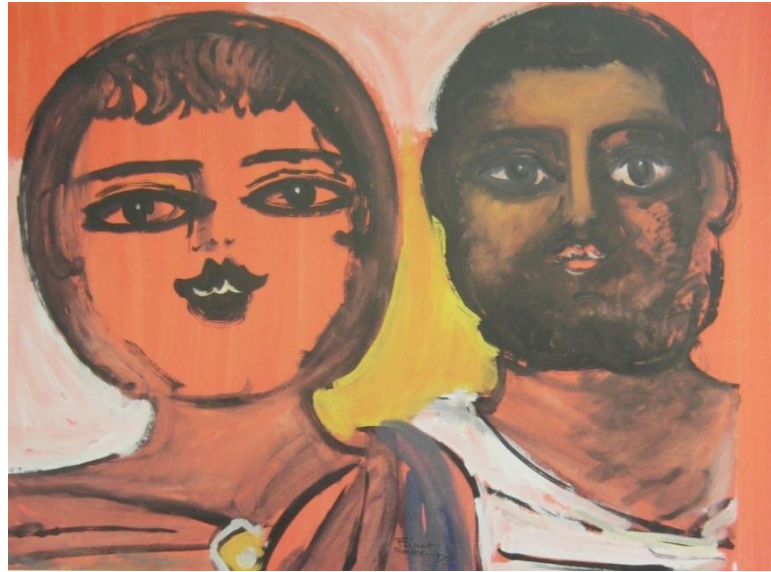


**Resim 62.** Fikret Muallâ, *Genç Kız*, Guajboya, 1951 Lüset-Mustafa Tavioloğlu Koleksiyonu



**Resim 63.** Fikret Muallâ, *Portre*, Yağlıboya, 1952 Lüset-Mustafa Tavioloğlu Koleksiyonu

Bu portrelerin çoğu, kimi hüznü, kimi düşünceli, kimi melankoliktir. Bunlar Muallâ'nın yaşamı boyunca karşılaştığı, gözlemlediği kişiler olabilir. Tam karşıdan çizilmelerine rağmen, gözlerine sinen ifade, belirsiz bir boşluğa bakıyormuş duygusu uyandırır. Şimdiye değil, geçmişe, ressamın onları hatırladığı zamana bakarlar. Yüzlerini meydana getiren çizgi ve renk, ayrıntılı bir biçimde yüz hatlarını tanımlamasa da, yaşadıklarını, nefes aldıkları fark edilir. Ama ressamla ne zaman, hangi şartlar altında ve nerede karşılaştıklarına dair en ufak bir fikir yoktur (Çalıköglü, 2005: 250).



**Resim 64.** Fikret Muallâ, *Kadın ve Erkek Portresi*, Kâğıt Üzerine Guajboya, 1955  
Tuncer Öztarhan Koleksiyonu

Bu portrelerde gözler, yüzün diğer uzuvlarından öne çıkartılmış durumdadır. Belli ki Muallâ'ya göre, ruhu kayıtsızca dışarı taşıyan en önemli organ gözdür. Genellikle iri gözbebekleri ve tek tek belirginleştirilen kirpiklerle ortaya çıkarılan gözler, bazı örneklerde, içine girilemeyecek bir karanlık olarak de gösterilmiştir. Bu gözlerde kendisini, yalnızlığını görüyor olabilir (Çalıköglü, 2005: 250).



**Resim 65.** Fikret Muallâ, *Kadın Portresi*, Guajboya, 1958 Hasan Çapan Koleksiyonu



**Resim 66.** Fikret Muallâ, *Mavi Portre*, Guajboya, 1955 Tuncer Öztarhan Koleksiyonu

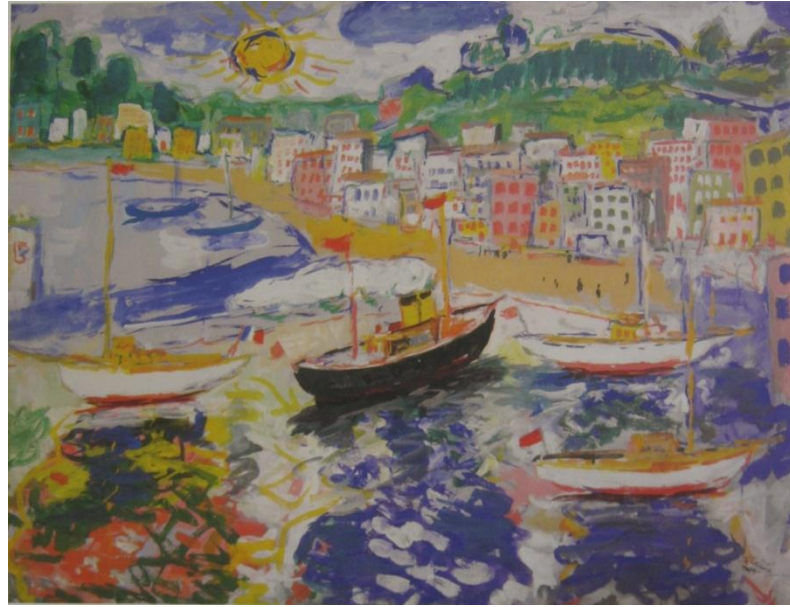
Portrelerin kalabalığının içerisinde öne çıkan yüzler olma ihtimali de vardır. Ressamın kendisini yakın hissettiği, bir arada olmaktan mutluluk duyduğu kişilere de ait olabilirler. Etrafında olan biteni meraklı gözlerle inceleyen Muallâ için belki de ufak bir bakışın, kaçamak bir izlenimin sonucudur (Çalikoğlu, 2005: 250).

### 2.3.2.8. Diğer Temalar

Fikret Muallâ'nın zaman içerisinde yinelediği konularının dışında duran "öteki" resimleri de bulunmaktadır. Sanatçının yaşayabilmek için yaptığı ve pazarın taleplerine göre çoğalan tematik resimlerinin dışında kalan bu yapıtlar, hem seçilen konular hem de resim dili araştırmaları açısından sanatının bilinmeyen yönlerine işaret eder (Çalikoğlu, 2005: 220).



**Resim 67.** Fikret Muallâ, *Balonlar*, Guajboya,  
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

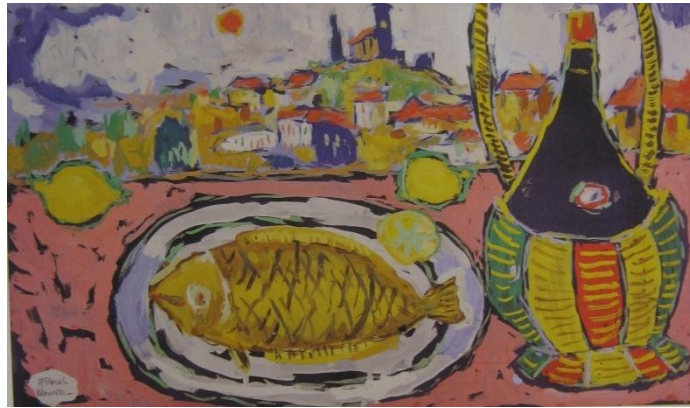


**Resim 68.** Fikret Muallâ, *Cannes*, Kâğıt Üzerine Guajboya,  
Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu



**Resim 69.** Fikret Muallâ, *Ağlarını Ören İki İstanbullu Balıkçı*, Yağlıboya, 1944 Bilginsoy Koleksiyonu

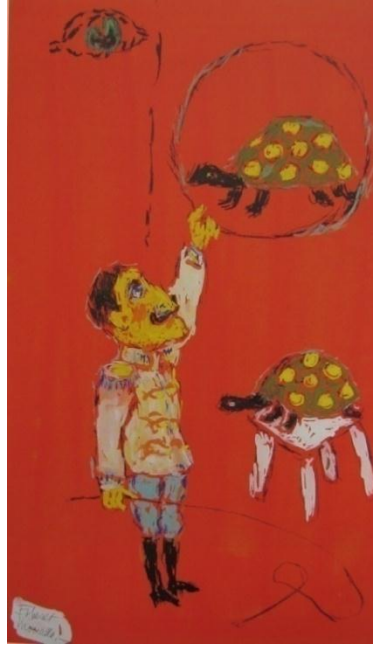
Ağ ören erkeklerin eylem anlarını gösteren resimler de, genel eğilimler dışında ayrı bir kategori oluşturur. Fikret Muallâ hareketten ziyade durağan anların ressamı olarak anılabilir. Sokak, bar ve bistro konulu resimlerinde her şeyin dondurulduğu bir ana tanık olmamıza karşın, ağ örenler nispeten bir eylem için gerekli olan hareketi canlı fırça vuruşlarıyla öne çıkarmıştır. Genel etki değil, anlık bir karşılaşmayı görünür kılar (Çalıkoğlu, 2005: 220).



**Resim 70.** Fikret Muallâ, *Chianti Şişesi ve Balık*, Yağlıboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu



**Resim 71.** Fikret Muallâ, *Ördekli Havuz Kıyısında Gezinti*, Yağlıboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu



**Resim 72.** Fikret Muallâ, *Kırmızı Sirk-Kaplumbağa Terbiyecisi*, Yağlıboya, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Bu resimlerin, ne renklerinde, ne biçimlerinde Fikret Muallâ'nın psikozunu dışa vuran niteliklerle karşılaşmayız (Edgü, 1977: 7). Dramatik yalnızlığı, takıntıları, sanrıları, karabasanları genellikle resminin konusu olmamıştır. Sadece mektuplarında ve notlar aldığı karalamalarında, (bkz syf. 21, 22; Muallâ'nın Psikozunun Resimli



Anı Defteri). kendi kişilik yapısını ele veren desenlere rastlanmaktadır (Edgü, 1992: 14).

#### 2.4. ESTETİK KURAMLAR KAPSAMINDA MUALLÂ

Muallâ'nın sanatındaki tavrı söz konusu olduğunda içinde bulunduğu Avrupa sanat çevresine uzaklığı, onun kuramlara da uzak olduğu iddiamızı sağlamlaştırır. Daha evvelki bölümlerde de belirttiğimiz gibi sadece kendi içinden geldiği gibi ve dışındakilere dâhil olmadan, ömrünü sürdürmüş bir sanatçı olarak Muallâ, yaşadığı çağın ötesinde mizacı sayesinde, sanatçı kimliğini, bohem yaşamı ile birleştirmiş ve deliller dâhilinde bugün bize onun hiçbir kuramla ekolle “ilgisi yok” deme cüretini sağlamıştır. Çalışmamızda ressamın yaşamı ve sanatı ile ilgili kısımlarda eleştirmen ve otoritelerin görüşleri karşıtları ile birlikte verilmiştir. Sanatta ekollerin kuramlaşan yönü ve sanatçı ile estetikçi görüşlerinden de yaralanmadan Muallâ gerçeğinin açıklığa kavuşmayacağı görüşündeyiz.

Muallâ sanatta birikime sahip olduğu gibi aynı zamanda fikrî derinliği de içinde barındıran bir ressamdır. Eşref Üren'in söz ettiği gibi “onun disiplin ve doktrine dâhil olmayan yönü” dolayısı ile eserlerinde kuramcı bir yansımanın Muallâ'da mümkün olması beklenemez. Resim yapmak onda sanatı icra etme kaygısından değil, kendiliğinden gerçekleşmiş, ‘içgüdüsel’ diyebileceğimiz bir hâl almıştır. Bazen hayatını kazanma çabası, ona resim yapma zorunluluğu getirmişse de aslında bunu da yine resim yapmak için gerçekleştirdiğini, savaş ortamında Paris'te sokaktaki afişleri sökerek eserlerine zemin oluşturma kaygısı taşıdığından anlamamız mümkün. Bu durum bir paradoks sayılabilir: “Muallâ yaşamak için mi resim yapmış ya da resim yapmak için mi yaşamıştır.” Sanatçının bu tavrını kuramla ilintilendirmek mümkün müdür, değil midir, öncelikle bunu kuramları açıkladıktan sonra belirtmek gerekir.

Sanat kuramı, nesnelere ya da olayların neden sanat olarak düşünüldüğünü açıklama gayretlerinden ve çabalarından doğmuştur. Sanat kuramları, sanat eserlerince paylaşılan özellikleri ortaya koyan önerilerden oluşur (Yolcu, 2004: 72).

Sanat düşünmeyle ilgili olmaktan çok görmeyle ilgilidir. Sanatçı görmeyi bilen ise, estetikçi görmeyi bilenin yaptıklarını görebilendir. Sanatçı bu süreçte yapıtını yaratırken kurallarını ve kuramını yaratır. Sanatçı bazen kuramcıdır, kurallar çerçevesinde eserini yaratır bazense böyle bir gereksinme duymaz. Sanatçının kendi kuramını kendi yapıtından arı olarak çıkarması ve kendi sanatını kendi kuramı üzerine kurabilmesi kolay gerçekleşebilecek bir şey değildir. Estetikçi ya da eleştirmeci burada önem kazanır, yapıtı sanatçıdan daha yetkin bir şekilde değerlendirir. Malraux “ Akvaryumu dışarıdan görebilmek için en iyisi balık olmamaktır” demiştir. Sanatçının kendi dışındakileri görmekte gösterdiği gücü kendini görmekte gösteremediğini Lalo “ Göz her şeyi görür bir kendini göremez” diye açıklar (Timuçin, 1987: 34).

Bu şartlarda Fikret Muallâ'nın sanatında ne olduğu- olmadığı değil, güzellik bilimi içinde nerede olduğu- olmadığını daha yetkin görüşler eşliğinde ortaya koymak gerekmektedir.

#### **2.4.1. Yansıtma Kuramı**

Yansıtma (Mimesis) teorisi, sanat felsefesinin en eski ve en tanınmış teorilerindendir. (Tunalı, 2010: 176). Mimesis, Türkçede de tam karşılığını bulmak imkânsızdır, yakın anlam açısından '*yansıtma*' demek yeterlidir (Moran, 1994: 21). Terim olarak görülen şeylerin taklidi anlamına gelir. Hareket noktasını ve adını Platon'un Cumhuriyet adındaki eserinin onuncu kitabında ele aldığı, Aristo'nun da Poetika ve Retorika'da tekrarladığı yüzyıllardan günümüze kadar gelen bir felsefi yaklaşımdır (Yolcu, 2004: 72).

Bu anlayışa göre nesnelar dünyası, doğa biçimleri sanat için bir örnek, bir model olmuştur. Sanata düşen görev, doğa biçimlerini, nesnel gerçekliği tanımak onlar üzerine eğilmek ve onları sanatta, edebiyatta, figüratif sanatlarda yansıtmaştır. Böyle bir sanat teorisi için, sanat biçimleri örneklerini doğadan alacak, sanat güzelliği de doğa güzelliğini yansıtacaktır. Diğer bir deyişle, sanat güzelliğine doğa

güzelliği kılavuzluk edecektir (Tunalı, 2010: 176). Muallâ'nın güzel görüşüne doğada var olan her şey katılmıştır bunu gerek İstanbul gerekse Paris döneminde yer almış eserlerinde görmekteyiz ancak doğa bir kılavuz olmamış sadece görmek istediği kendi güzeli için bir esin kaynağı olmuştur. Hatta portrelerinde gerçek bir modeli var mıydı bilinmezleri arasındadır. Muallâ eserlerinde doğadaki salt olarak görüneni resmetmemiştir. Var olan güzelliği belleğine yerleştirmiş anımsadığını, anımsamak isteği gibi resimlemiştir. Oysa yansıtma teorisinde 'ayna' benzetmesi sıkça karşımıza çıkar (Moran, 1994: 17). Lucas De Here, on altıncı yüzyılda Van Dyck'ın resimlerini överken: “ *Bunlar ayna, evet resim değil ayna bunlar*” demiştir (Huyghe, 1959: 68). Leonardo Da Vinci de ayna arasındaki benzeşi: “ *Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu nesnelere orada nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın.*” diye açıklamıştır (Richter, 1883: 529). Öte yandan Fikret Muallâ eserlerinde benzetme kaygısı taşımadan doğadan bağımsız çalışmıştır.

Sanat eserini aynaya benzetmek sadece resim sanatı için söz konusu değildir. Socrates'in dediği gibi şairin yaptığı da bir yansıtmadır. Yunan şairi Simonides'in “ *Resim sessiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir*” sözü de, eleştiri tarihinde sık rastlanan bir fikri dile getirir (Moran, 1994: 18).

Sanatçı gerçekliği yansıtır ancak bu gerçekliği nasıl yansıtır, bu sorunun yanıtını üç görüşle açıklamak mümkündür. Birincisi sanatın görüngüyü olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıttığı düşüncesi, ikincisi geneli(tümel) ya da özü yansıttığı, üçüncüsü de sanatın ideal olanı yansıttığıdır (Moran, 1994: 19). Yansıtma kuramında belli başlı bu üç görüş:

#### **2.4.1.1. Sanat Görüngü (Duyular) Dünyasını Yansıtır**

Bu kuram sanatçının gördüğümüz dünyayı, nesnelere, insanları elinden geldiğince onlara sadık kalarak yansıttığına ya da yansıtması gerektiğine inanan bir görüştür. Bu anlayış, Eski Yunan'da yaygındır ve bu konuda hikâyeler olduğundan

söz etmek gerekir. İ.Ö. V. yüzyılın sonlarında resimleriyle ün salmış olan Zeuxis, elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yapmış ve üzümler öylesine gerçek gibi duruyorlarmış ki kuşlar yemeye çalışmış, bundan dolayı övüldüğü zaman, Zeuxis, üzülerek, “ çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkardı” demiştir (Moran, 1994: 20).

Resmin de edebiyatın da görüngü dünyasını yansıttığı inancında olduğu için Platon'da bu kuramın temsilcisidir. Gördüğümüz ve beş duyu organımızla algıladığımız maddesel dünya, ağaçlar, denizler, hayvanlar, evler ancak bir kopyadan (*mimesis*'ten) ibarettir (Moran, 1994: 21). Platon, mimesis kavramına dayanarak, tüm sanat etkinliğine ve sanat güzelliğine karşı olumsuz bir tavır almaya gider. Ona göre sanatın yansıttığı şey asıl gerçeklik olan idea'lar değil, tersine idea'ların bir kopyası olan nesnelere, kısacası duyuşal dünyadır. Sonuçta görünürde varlıklar yaratılmış olur ama bunların hiçbir gerçekliği olmaz. (Tunalı, 2010: 176).

Muallâ'nın eserleri bir *mimesis* değildir, o kendi gerçeğini yansıtmıştır, çevresine bir şeyler anlatmak, katmak istemiştir, çirkin çirkin, güzeli güzel görmüştür, insanlara, var olan imgelere imgeler katmayı başarmıştır, doğada ise çirkin güzel ayırmadan, kendi istediğine bakmıştır (Dino, 2006: 73).

#### **2.4.1.2. Sanat Geneli ya da Özü Yansıtır**

Bu kuramda Aristoteles' in görüşüne göre; sanatçı, insanoğlunun hayatını, hayatta evrensel olan unsurları, olanı değil olabilir olanı yansıtmalıdır. Bunun içinde özüne ait olmayanları, rastlantısal olanları atar. Sanatçı eğer hayatı aynen kopya etse bir sürü gereksiz ayrıntıdan öteye gitmez. Sanatçının yansıttıkları duyu dünyasındandır ve genel olanı yansıtmak için formu belirtmeye yarayacak şeyleri seçerek gereksiz ayrıntıları atar, eserde özü yansıtır (Moran, 1994: 29).

Öykünme sanatçının gördüğü şeyi büyük bir dikkatle canlandırması, imgenin sağladığı bütünüyle edilgen zevk de izleyicinin gerçeklikten uzaklaşıp düşsel bir dünya içine dalması değildir. Tam tersine öykünme, burada, ayrıntıyla ilgili

rastlantısal olan her şeyi dışlayıp modelin özünü korur; bu anlamda da bir tanıma, bilgilenme edimidir. İzleyicinin kendi hesabına aldığı zevk de sonuçta, bilgi edinmenin sağladığı zevktir: bir modelin sanatçı tarafından canlandırılması, varlığın, ayrıntı olan her şeyin bir yana bırakılıp, özünü oluşturan belirli şeyleri koruyarak yapılmış bir tanımlaması gibi düşünülebilir. Yapıtta, modelin özünün canlandırılmış biçimini gören izleyici, modele geri döndüğünde onu kolaylıkla tanıyabilir. Sanat böylece, gerçeklikten kaçmayı değil, onu daha iyi anlamayı sağlamış olur. (Lenoir, 2005: 47).

Bu açıklamalar eşliğinde Muallâ ele aldığı konularda her şeyi olduğu gibi kopya etmediğini tekrar etmek gerekir. Öte yandan anlık bir tesirle belleğinde depoladığı görünümler eserlerinde hayat bulmuştur, amaçsızca içinden geldiği gibi yeni bir dünya varlık kazanmıştır. Sanatçının tarihi ve sosyal mekân konuları dışında model aldığı görüntülerin, insanların kimliği yine Muallâ'da kalmış bir sırdır. Eserlerinde kullandığı -tabir yerinde ise- figüranlar gerçekliğin özüne ulaşma çabası değil, “*yorumlanmış bir gerçeğe erişme*” çabasıdır (Dino, 2006: 32).

### 2.4.1.3. Sanat İdeal Olanı Yansıtır

Dünyada çirkin, kaba, hoş gitmeyen, haksız olaylar vardır. Sanatçının, eserinden zevk vermesi beklendiği için bu hoş gitmeyeni atması ve sadece güzeli seçmesi doğrudur. Görünen gerçek dünyayı ve hayatı değil, hayal edilen mükemmel bir dünyayı yansıtmalıdır (Moran, 1994: 34). Güzellik ve Simge terimleri Plotinos'ta en iyi biçimde işlenmiş olan kavramlardır. (Bozkurt, 2004: 123). Plotinos'a göre “*Tabiattaki nesnelere taklitlerini veriyor diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki görünen nesnelere kopya etmez sanat; tabiatın kendisinin kopya ettiği formlara (idealara) uzanır doğrudan doğruya... Tabiatın eksikliklerini giderir. Fidias, Zeus'un heykelini yaparken duyu dünyasından bir model kullanmadı fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form alırdı diye düşündü ve bunu kavradı*” (Moran, 1994: 35). Söz konusu varlık ayrıca, ideal güzelliğe katıldığı ölçüde var olur, idealleştirmek demek, gerçekçiliğe yaklaşmak demektir, onu ne kadar fazla yakalarsa o ölçüde kusursuz olur. Çünkü dünyada göremediğimiz kişiler ve nesnelere

daha gerçek olan idealar dünyasını yansıtır. Nesnelerin özünü vermek, bu dünyadakilerin kusurlarını silmek ve onları olduğu gibi değil, olmaları gerektiği gibi yansıtmasıyla mümkündür. Zaten duyu dünyasında varlıkların mükemmel olmalarına madde engel olur. İstenen formun gerçekleşmesini güçleştirir. Bunu için maddenin kusurunu gidermek sanatçının işidir. Ressam, tabiatı görüldüğü gibi değil olması gerektiği gibi çizer. Rönesans'ta canlanan bu görüş İtalya'dan Fransa ve İngiltere'ye de yansımıştır ve on sekizinci yüzyılda da devam etmiştir (Moran, 1994: 36; Lenoir, 2005: 49).

Muallâ'nın eserlerine bakıldığında doğayı idealleştirme çabası olmadığını fark ederiz. Muallâ'nın resimlerinde, yaşamak istediği hayatın, güzel anıların görüntüsü gözler önüne serilir. Sanatçı doğadaki güzele sadık kalarak, gerçekliğin özüne ulaşarak ya da ideal olanın olması gerektiğine değil, içinden geleni ve görmek istediği güzeli resimlemiştir.

#### **2.4.2. Anlatımcı Kuram**

Sanat eserinin ne olduğuna cevap vermeye çalışan bir diğer kuram da anlatımcılıktır. Sanatı yansıtma olarak tanımlayanlar için eserin en önemli özelliği dış dünyanın, hayatın, insanın, toplumun bir aynası olmasıdır bunun içindir ki sanatçının kendi duyguları ve yaşantıları üzerinde durulmaz gerçekte sanatçının iç dünyası ne eski çağlarda ne de orta çağlarda ilgi çekmiştir (Moran, 1994 101). Yansıtma kuramı sanatçının duygularını ve yaşantılarını ihmal etmiştir. Özellikle platon yaratma sonucu meydana çıkan eserde artistik ve estetik öğeler üzerinde durmaz, eser dış dünyadan bir yansımadır (Yolcu, 2004: 73). Rönesans'ta bireycilik hareketinin gerekli ortamı hazırlaması ile ancak ondokuzuncu yüzyılda romantizm akımında başlar (Moran, 1994: 101). Romantik sanatçı esin kaynağını Antik dünyanın klasik yapıtlarında değil, kişinin kendinde, duygularında, düş gücünde bulur (Anonim, 1983: 582). Artık bir işin merkezidir sanatçı, zira romantiklere göre eserin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır (Moran, 1994: 101). Resimde romantizmin ustası Eugéné Delacroix, “ biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti” demiştir (Tunalı, 2010: 200).

Sanat eserinde doğa, dış dünya, dış gerçeklik anlatılmış olsa bile, bu anlatımda sanatçının duygulan ile değişime uğramış farklı bir dünya, farklı bir gerçeklik vardır. Önemli olan dış dünyanın ve gerçekliğinin yansımaları değil, sanatçının dış dünya karşısında oluşan duygularının yansımasıdır (Yolcu, 2004: 73).

Muallâ'yı bu kuramın eşliğinde açıklama yoluna gidecek olursak duygularının yansıması ifadesinden dolayı, sanatına yaklaştığımız gerçeği ile karşı karşıya geliriz fakat bu tam bir yakınlık değildir. Çünkü sanatçının duyguları onu zaman zaman akıl hastanelerine kadar sürükleyecek bir iniş çıkışa sahiptir. Eserlerinde psikozunu resimlediği anı defteri dışında görmemiz mümkün değil. Bu anı defterini ressamın sanat icra etme kaygısından değil de sadece korkularının etkisinde ürettiğini 'Muallâ'nın Psikozunun Resimli Anı Defteri' adlı bölümde açıklamıştık.

Sanatçının duygusal yaşamı ile doğrudan ilgili olan bu kuram, sanat eserinin duygusal ya da simgesel özelliğine değer verir. Sözelimi, bir tabloyu seyredenler, gördükleri canlı renklere ya da çizgilerin kullanımından etkilenirler ve bu duygularla esere yaklaşırlar. Kurama ilişkin üç değişik görüş vardır: (Moran,1994: 102).

- Sanatçı, duygusal yoğunluğunu eser aracılığıyla seyirciye aktarır.
- Sanatçının gizli duyguları, eser aracılığıyla ortaya çıkar.
- İçgörü sahibi seyirci duyguların dışavurumunu sanatçı ile özdeşim kurarak yaşar.

Muallâ eser aracılığı ile duygu yoğunluğunu seyirciye aktarmış olsa da bu onun gizli duygularını açığa çıkardığını göstermez. Hayatına da bakıldığında yaşamındaki olumsuzluklardan dolayı eserlerinde bir dramatik hava sezilmesi gerekirken aksine daha yaşam dolu konular resmedilmiştir. Bu görüş ise sanatçının yaşantısına yönelmez ve şöyle izah edilmektedir: Estetik bakımdan önemli olan sanatın açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir. *“Eser artık bir ayna olmaktan çıkıyor da sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere oluyor.”*

(Abrams, 1953: 23). Gerçi eserde tabiat ya da dış dünya anlatılabilir, ama bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir. Sanat duyguların dilidir. Neoklasiklerde de sanatçı duyguları anlatır, ama anlattığı duygular herkesin duyduğu ya da duyabileceği ortak duygulardır. Romantizmde sanatçıyı sanatçı yapan, özel bir duyarlılığa herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır (Moran,1994: 102).

Clémanceau, Manet için “o bir gözdür” der. Sanatçı yapıtıyla görür ve gösterir. Sanatçı doğadan giderek bize yeni bir doğa yeni bir dünya yaratmıştır. Bu yeni dünya yadırgatıcıdır, sanatçının savunduğu bir yeni dünyadır. Manet portresini yaptığı arkadaşını düş kırıklığına uğrattınca “Moore patlamış yumurta sarısına benziyorsa, yüzünün bir bütünlüğü yoksa benim suçum mu?” demiştir (Timuçin, 1987: 53-74). Muallâ’da yeni bir dünya yaratmıştır, eserleri tümüyle yaşamdan kesitler taşır, ama bu kesitler onun gördükleri değildir sadece görmek istedikleridir.

Eugène Veron ise yansıtma kuramının, sanatı yanlış anladığını belirttikten sonra sanatı duygunun dile getirilmesi olarak tanımlar ve şöyle bir sonuca varır: “Eserin değeri, sanatçının değerinden doğar, sanatçının sahip olduğu özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler” (Veron, 1876: 130).

Anlatımcılık kuramını romantizmin doğuşundan sonra ayrıntılarıyla işleyen Benedetto Croce, R.G. Collingwood, J. Ducasse gibi isimlerdir. Ayrıca anlatımcılığı daha ince bir farkla ayıran Tolstoy’ dur. Tolstoy estetik duyguyu önemsemez ve bunun için de eserin teknik yönü, yapısı üzerinde durmaz. Sanatçının içtenliğinin önemine inanır (Moran,1994: 104-132).

Benedetto Croce, R.G. Collingwood, J. Ducasse gibi sanat felsefecileri, sanatın özünü yaratma eyleminde bulurken yaratmayı da duyguların anlatımı olarak tanımlar. Anlatımdan önce duygu yoktur. Duyguları anlatmaktan söz ederken ilk önce belirli bir duygunun var olduğunu sonradan da bunun sanatçı tarafından uygun



sözcüklerle dile getirildiği düşünülür. Anlatımcı kuramda duygunun belirli bir hal alması dile çevrilmesi ile mümkün olur. Öncesinde duygu değil sadece izlenim vardır. Sanat eserinin yaratılması bunların belirlenmesi ne olduklarının anlaşılması gerekir ki bu da anlatım ile dile çevrilmekle olur, anlatılmış duygu tamamlanmış bir duygudur. Başka şekilde söylersek duygu anlatılana kadar gerçek anlamıyla duyulmuş değil, anlatıma kavuştuğunda bir duygu olmuştur (Moran, 1994: 105).

Tolstoy'un kuramı ise şöyle özetlenebilir; bir eserin sanat eseri olabilmesi için anlatım, yani sanatçının duygularını dile getirerek aktarabilmesi şarttır. Fakat sanat eseri ile değerli sanat eseri arasında bir ayırım yapmak gerekir, çünkü her sanat eseri değerli değildir. Değerli olması için aktarılan duygunun büyük halk yığınlarına ulaşabilmesi lâzımdır. Ama bu da yetmez, bir şart daha vardır o da duygunun yararlı türden bir duygu olmasıdır. Bu şartları yerine getiremediklerinden ötürüdür ki ünlü birçok eser değersizdir. Bazılarının dile getirdikleri duygu iyi de olsa ve bu duyguyu aktarabilseler de, aktarım seçkin bir sınıfın dışına taşamadığı için bu eserler insanlara fayda sağlamaz ve bundan ötürü değerli değildir. Tolstoy bunların değersiz, fakat yine de sanat eserleri olduğunu kabul eder ama bu konuda pek tutarlı değildir, zira bazen bunları sanat eseri de saymaz. Kuramında açık olmayan nokta, bu çeşit eserlerin sanat eserleri mi olduğu yoksa sanat eseri bile sayılmaması mı gerektiği sorunudur. Açık olan bir şey varsa o da bir eserin hem sanat eseri hem de değerli olabilmesi için sanatçının duygularını içtenlikle dile getirmesi, bu duyguları eseri yoluyla aktarabilmesi ve aktarılan duyguların bütün insanları birbirine yaklaştıran, sevdiren türden duygular olması gerektiğidir (Moran, 1994: 129).

Tolstoy'un bu görüşleri doğrultusunda sahte sanat listesinde ressamlar arasında Raphael, Michelangelo, Monet, Manet, Pissaro, Renoir gibi isimler vardır. Kendini de dâhil ettiği aynı kesin ölçüyü kullanmaktan geri kalmadığı eserleri arasında bütün eserlerini sahte sanat listesine katar. Ancak iki hikâyesinin istenilen nitelikte olduğuna inanır: Tanrı Hakikati Görür ve Kafkas Mahpusu. Tolstoy'un bütün bu sanatçıları inkâr etmesi bir kaç sebebe dayanır. Bir kere yukarıda saydığımız şartlar bunların eserlerinde yoktur ya da eksiktir. Bazıları samimi olarak duydukları bir duyguyu ifade etmek yerine duygusuz ya da taklit eserler verirler. Gerçek sanat, her

şeyden önce sanatçının kendi duygusunu dile getirmek ihtiyacını hissetmesiyle başlar. Zengin tabakanın sanatı ise böyle bir ihtiyaçtan doğmaz; bu insanlar eğlenmek yani hoşlarına gidecek duyguların ifade edilmesini isterler. Sanatçı da bu isteği karşılamak için yazar. Gerçekten duygularını anlatan ve aktarım sağlayanlar varsa da bunlar duyguyu sade ve açık olarak anlatacak yerde anlaşılabilir bir biçim veya üslûpla anlatır ve bundan ötürü ancak küçük bir zümreye duygu aktarabilirler. Oysa başarının ikinci ölçütü eriştiği insanların sayısıdır. Bundan dolayı tarihe geçmiş büyük isimleri Tolstoy gerçek sanatçıdan saymaz çünkü onlar ancak kültürlü ve zengin sınıfla duygu alışverişi kurabilirler. Geri kalan halk tarafından anlaşılmazlar. Gerçek sanat eseri en basit tabakadan bir insana seslenebilmeli, duygusunu ona aktarabilmelidir (Moran, 1994: 125-126).

Tolstoy'un sanat kuramına göre eserin sanatçının duygularını tüm içtenliği ile yansıtması gerekliliği Muallâ eserleri için geçerli saydığımızda bile büyük bir topluluğa eriştiği ve toplumun en sıradan kesimine dahi ulaşabildiği konusunda kesin veriler sunmamız mümkün değil. Paris'te sanatı koleksiyoncu ve çerçevenciler tarafından sömürülmüş olan Fikret Muallâ, ülkesinde sanat çevreleri tarafından anlaşılmamış bir ressamdır. Sanatçı, Tolstoy'un anlatımcı kuramına da dâhil edilemez.

### **2.4.3. Biçimci Kuram**

Biçimci kuram esere dönüktür bir kuramdır, bu nedenle Rus biçimciliği, yeni eleştiri, yapısalcılığı da biçimci olarak ele almak gerekir. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, dış dünya ile sanatçı ilişkisinde değil eserin kendi düzenindedir (Moran, 1994: 159). Linguistik (Dilbilim)'ten doğmuş bir teori olarak yapısalcılık doğal olarak edebiyatta uygulanmıştır. Bu estetik anlayışın kökenindeki ilkeler ve kavramlar üzerinde duracak olursak, formalizmi (biçimciliği) estetik açıdan temellendirmiş Jan Mukarovsky'dir (Tunalı, 2010: 98- 99).

Mukarovsky'nin estetiği semioloji'(göstergebilim) dir. Ona göre gösterge geniş bir alanla ilgili olduğundan semioloji, ilgisi bulunan diğer alanlarda kapsamında

olmalıdır. Diğer bir deyişle, onlar tümel bir bilim olan semiolojiye bağlanmalıdır. Mukarovsky'ye göre sanat dil gibidir. Dilin bir gösterge sistemi olduğu düşünülürse, dile benzeyen sanatın da bir göstergeler sistemi olacağı anlaşılır (Tunalı, 2010: 99). 20. yüzyılda estetik ile göstergebilimin (semioloji) yakın işbirliğine de tanık olmaktayız. Bu dönemde sanat yapıtlarının biçimsel açıdan incelenmesi girişimi bir mimari bütünlüğü, bir müzik parçasını, bir tabloyu oluşturan öğelerin yapısal çözümlemesine de yönelmiştir (Bozkurt, 2004: 39).

Temelinde gösterge sistemi dil olan sanat, her ne kadar biçimselliğe öncelik veren Rönesans'a kadar götürülebilirse de, esas olarak, derinleştirilmesine 20. yüzyılda özellikle soyut sanat hareketi yol açmıştır. Modern sanat, gerçek biçim ya da nesne biçim'i, imge biçim'den ayırmayı sağlamıştır. Kübizm ya da gerçeküstücülüğün, nesnelere biçimlerini bozmaları, formun daha kesin ve daha nesnel olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır (Yolcu, 2004: 72).

Görsel sanatların anlamına ilişkin yerleşik kavramların çözülmesi ve çok çeşitli biçimlerin hızla yayılması bazı eleştirmenlerin yeni sanat akımlarının sözcülüğünü üstlenmesine yol açmıştır (Bozkurt, 2004: 30). Biçimci sanatçıların çoğu, aynı zamanda kuramsal olarak sanatsal görüş ve yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır. Bir estetik kuram olarak biçimci kuramın önde gelen temsilcileri *Clive Bell ve Roger Fry* olmuştur. İleri sürdükleri görüşlerine göre sanatın özü kendisi dışında bir şeyle ilişkisinde değil, bizzat kendi elemanları arasında sağlanan düzendedir. Çizgi, renk, değer ya da biçimler, birer nesne gibi bir görev üstlenerek mecazî bir ifadeye, kavramsal ve soyut sanata ulaşırlar (Yolcu, 2004: 73).

Sanat eserinde içerikten çok biçim ve biçimsellik söz konusudur. Sanat elemanlarının ve bu elemanlarının oluşturduğu düzenin olduğunu savunurlar. Seyredenler, bu düzenlemeyi konu ya da temadan daha çok önemserler. Bu kurama göre sanat, değeri kendinde var olan, pratik amacı olmayan, kendine yeterli bir nesnedir. Sanat eseri yalnızca bir beğeni sorunu değil, aynı zamanda görme ve algılama sorunudur. Bu görüşten hareketle *Fechner* 19. yy.da bir estetik biçim "psikofiziği" geliştirmiştir. 20. yy. başında deneysel estetik, temelde basit orantıların

değerine ve optimal biçimsel dengelerine yönelmiştir. 1920 yıllarında biçim (Gestalt) kuramcıları, algısal davranış yasalarını koymuş, bu yasalar, estetik biçimlerin yerleşmesine ve görsel düşünce üstüne yeni çalışmalara kaynaklık etmiştir (Yolcu, 2004: 73).

Kübizm, yapısalcılık (structuralizm), çatkiçilik (constructivism) gibi çağdaş sanat akımları, maddeden ve onun biçiminden ayrılmayan, soyut formlar ve niteliklerle uğraşan akımlardır. Bu sanat türlerinde, akıl kadar sezgi de rol oynar. Biçimci anlatımda sanatçının, sanatsal elemanlarla bir anlatıma gitmesi dışında hiçbir dış amaca yönelmesi yoktur (Yolcu, 2004: 73).

Sanatçı doğaya göre doğasını kurar, bir ayrıştırıcı ve birleştirmecidir. Klee bu konuda “insan şeyleri çeşitli biçimlerle ayrıştırır ve böylece her seferinde bir başka iç görünümü algılanır duruma getirir. Her durumda zorunlu bu ayrıştırmaların sayısına ve cinsine göre ele alınan nesnenin bir anlamda özel öz yapısı çıkar ve düzenlenir,” demiştir (Timuçin, 1987: 52). Bu öz yapı sanat eserinin kendi düzeninde bulunur. Richards ve Eliot’un görüşleri doğrultusunda bu düzene biçimcilikte “organik birlik” gibi bir ad verilir. Eserdeki her ögenin ve bağlantının eserin değeri için gerekli olması; gereksiz hiçbir ögenin ve bağlantının bulunmaması ve bunlardan her birinin yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzene organik birlik denir (Moran, 1994: 161).

Sanatçı yeni bir doğa yeni bir dünya yaratmıştır. Tam gerçek olmadığına inanıldığında, bir güzel deneyiyle karşı karşıya bırakır, yasalarını ve kurallarını öğretir. Picasso: “Çirkinlik güzeldir, biçimi bozma yeni bir biçimleme için olanaktır, yaratmak doğurmaktır. Dünyaya herhangi bir şey getiren herkes gibi ben de bunu yapıyorum” der. Yapıt, yeni bir dünya ile karşılaşmadır, bir ayrıştırma bir çözümleme isteği uyandırır. Artık deniz o deniz değildir, sular bambaşkadır, deniz taşmış ya da donmuş, ağaçlar değişmiştir. Braque: “Nesne alışılmış düzenini yitirsin istiyorum sanat o zaman nesneye evrensel bir öz yapı kazandıracaktır.” demiştir (Timuçin, 1987: 52-53).

Kandisky ise sanat alanı diye ifade ettiği doğa alanının ayırımında “ onları tümüyle ayrı olanlar olarak kendinde şeyler diyerek belirleyebildim. Böylece gerçek sanat alanına giriyordum. Bu alan doğa alanı gibi, öbür alanlar gibi başlı başına bir alandır, kendine özgü yasaların egemen olduğu, sonuçta tüm öbür alanlarla birlikte o büyük evrensel alanı oluşturan bir alandır,” demiştir (Timuçin, 1987: 75).

Son olarak sanat kuramları arasında ele alınan biçimci kurama göre Fikret Muallâ'nın eserleri ile ilgili bir değerlendirme söz konusu olduğunda, yaşamış olduğu dönemde soyut sanatın tesirinde kalmadığı, Picasso, Paul Klee gibi pek çok sanatçının sanat anlayışına aldırmandan resim yaptığını hatırlamak gerekir (bkz. syf. 37-39).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları, veri çözümlene tekniklerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

#### 3.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Fikret Muallâ'nın sanatını ve eserlerini kuramlar açısından inceleyen bu çalışmada, araştırma modeli olarak doküman incelemesi kullanılmıştır.

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Ayrıca dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır ve bundan dolayı bu tür araştırmalarda gerekli olan veriyi gözlem ve görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 187-188).

#### 3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Evren: Fikret Muallâ'nın sanatı, yaşamı ve eserlerinden oluşmaktadır.

Örneklem: Fikret Muallâ'nın sanat anlayışını yansıtan eserlerdir. Örneklem olan eserlerinde; teknik, konu, üslûp gibi niteliklerin seçilmesinde, amaçlı örnekleme yöntemlerinden maksimum çeşitlilik kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme yöntemi, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine olanak verir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olur (Patton,1987: Yıldırım ve Şimşek;

2011,s. 107'deki alıntı). Amaçlı örnekleme yöntemlerinden, maksimum çeşitlilik örnekleme ise amaç doğrultusunda görece olarak küçük bir örneklem oluşturmak ve bu örnekleme çalışılan probleme taraf olabilecek bireylerin çeşitliliğini maksimum derecede yansıtmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 108). Bu anlamda Muallâ'nın sanat anlayışının, eserleri ile incelenmesi, maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemine örnek oluşturur. Araştırma sonucunda çıkabilecek bulgu ve sonuçlar başka yöntemlerle ulaşılan sonuçlardan daha zengin bir genelleme yapılabileceği gibi tam tersine çeşitlilik gösteren durumlar arasında ortak ya da paylaşılan olguların olup olmadığını bulmayı ve bu çeşitliliğe göre problemin farklı boyutlarını ortaya koyabilmeyi sağlar (Yıldırım ve Şimşek, 2011:109).

### **3.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI**

Bu araştırma için gerekli verilerin toplanması amacıyla nitel araştırmada en yaygın kullanılan yöntemlerden doküman incelemesi (kitap, dergi, makale, yayınlanmamış tezler, internet, fotoğraf) kullanılmıştır. “Doküman incelemesi araştırılması hedeflenen olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı materyalleri kapsar” (Yıldırım ve Şimşek, 2003:140). Doküman inceleme beş aşamada yapılmıştır (Forster, 1995: Yıldırım ve Şimşek; 2011,s.193'deki alıntı).

- Dokümanlara Ulaşma
- Orijinalliğin Kontrol Etme
- Dokümanları anlama
- Veriyi analiz etme
- Veriyi Kullanma

### **3.4. VERİ ÇÖZÜMLEME TEKNİKLERİ**

Verilerin çözümlenmesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. “Betimsel analize göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenip yorumlanır. Betimsel analizde gözlenen ya da görüşülen bireylerin görüşlerini daha

çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2011:224).

Dokümanlar sadece bir ek veri kaynağı olarak değil, tek başına bir araştırmada da tüm veri setini oluşturabilirler. Yıldırım ve Şimşek ‘e göre (2011), dokümanlar 4 aşamada analiz edilmiştir.

1) Analiz edilen veriden örneklem seçme: Araştırma doküman incelemeye dayalı olduğundan tüm doküman verisinin bir bütün olarak analize konu olması mümkün değildir. Bu nedenle, eldeki veri setinin içinden bir örneklem oluşturulur. Bu durumda öncelikle bunlar arasından belirli bir örneklem yöntemi kullanarak bir grup doküman seçilebilir ya da kitaplarda kapsanan her konunun araştırmaya dâhil olması yerine belirli konu ve üniteler araştırmada kullanılır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:197).

2) Kategoriler geliştirme: Kategoriler araştırmacı tarafından önceden oluşturulmuştur ve araştırmacının amacını yansıtır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:197). Araştırmanın kuramsal kısmı ve ressamın eserleri incelenirken teknik, biçim, konu, gibi kategoriler geliştirilmiştir.

3) Analiz birimini saptama: Araştırma amacına bağlı olarak karakter ve kişi analiz birimi seçilmiştir. Karakter ve kişi, bir analiz birimi olarak çoğunlukla kullanıldığı doküman türlerinde roman, tiyatro, dizi, film olabileceği gibi; sanat, tarih, edebiyat konularında yazılmış materyal ve ders kitapları da olabilir. Bu bakımdan analiz birimi, seçilen kategoriye uyan kişi ya da kişileri içerir (Yıldırım ve Şimşek, 2011:199).

4) Sayısallaştırma: “Dokümanlardan elde edilen verinin mutlaka sayısallaştırma ve nicelleştirilmesi gerekmez. Araştırmacı, saptadığı kategoriler ve analiz birimi doğrultusunda analizden sonra bulduğu sonuçları rahatlıkla düzyazı şeklinde de rapor edebilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2011:197). Araştırma sonuçlarına değerlendirme kısmında yer verilmiştir.



## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 4. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

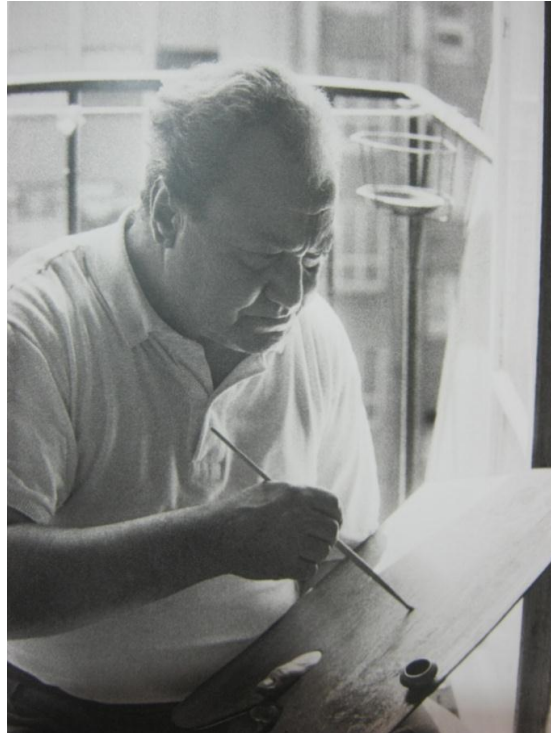
Sanatçının hayatını ve sanatını konu alan kaynaklardan ve estetik disiplinlerden yararlanılarak oluşturulmuş tez ile ilgili söylenecekleri sınırlamak oldukça zor bir durumdur. Tekrara düşmeden bir de ‘ben’in deyimiyile ifade etmek gerekmektedir.

Sanatçı ile ilgili, İstanbul ve Paris’teki sanat çevresinin görüşlerinden alıntılar yapılmıştır, tezin savunması dışında kalan karşıt görüşlere de yer verilmiştir. Zira sanatçı ile ilgili hemfikir bir ortamın içinde ona dair söylenecek bir söz yok demektir. Bu durumda çalışma derlemeden öteye gitmeyecektir.

Tezde izlenen yolda öncelikle Fikret Muallâ’nın, Muallâ olmadan önceki ve Muallâ yıllarına değinmek gerekir. *‘Muallâ olmak’ ifadesi gerekliliktir çünkü sanatı ve yaşamının birlikteliği hatta biricikliğini temsil etmektedir. Fikret’in hayatında ‘Muallâ’ bir nüanstır. Çocukluk yılları ve yaşadığı olumsuzluklara, bir talihsizlik mi yoksa dönüm noktası mı deme konusuna aynı noktadan yanıt bulmak zor. Sınırlanmış bir beden belki de varlığının özünü daha kolay aralama fırsatı sunmuştur sanatçıya. Sanat birikimi sayesinde kendi olma bilincine ulaşmıştır ama gerçek ile sanatındaki gerçeklik sık sık buhranlara yol açmıştır ve bu durumu alkole bağlamak ‘sadece’ yeterli değildir. Buhranları artmaktadır ve sanatçı ülkesinde sanatı ile yok sayılmıştır, olaylar, korkular onu Paris’e belki de var olacağını zannettiği için iter. Artık Muallâ vardır; Paris sokakları, bistroları, barları, zenginleri, otelleri onu fark eder. Ama sanatı ile var olma, sefaletle dolu ve İstanbul’suz, Türkçe’siz bir ömür, sömürülerek geçecek bir ömür pahasıdır.*

*Sanat öyküsü; eserler, eleştirmen ve sanatçının yakın çevresinin görüşleri, dostlarından anılar ve mektuplar gibi verilerden oluşmaktadır.* Sanatçı ile ilgili belirtilen görüşlerde bir teşbih hatası bulunmaktadır. Teşbihte de bazen hata olur, şöyle ki Muallâ kimi zaman bazı resamlara *hayatı ile benzerliği sanatına* da yansıtılmıştır. Kimi zaman bir fovist, bazen de ekspresyonist olduğu savunulmuş görüşler arasındadır. Muallâ *'bütün cereyanların dışındayım'* sözü ile son noktayı koyamamıştır. Yoğun sanat tartışmalarının sürdüğü, soyut resmin patlak verdiği dönemlerde, *Muallâ yerelliği tartışılan bir isim* de olmuştur hatta. Zaten soyut eserler yerine figüratif eserler çalışması, onun yerelliğinin Avrupa'da ispatıdır. Ressam dışındaki sanat ortamına değil gözleri ile baktığı dünyaya, yeni bir dünya kazandırmıştır.

Tezin estetik kuramlardan oluşan bölümü ise filozof ve sanatçı görüşleri paralelinde açıklanmaya çalışılmıştır. Muallâ'nın *"dışında olma"* durumu estetik kuramlar göz önünde bulundurulduğunda, *'Ûsera karargâhı'*ndan *'hürriyetimi çok severim'* sözcüklerini hatırlamayı gerektiriyor. Muallâ'nın disipline ve doktrine dâhil olmayacak mizacını ve sanatını anlamak bu noktada kâfidir.



**Resim 73.** Ara Güler Objektifinden Fikret Muallâ.

## KAYNAKLAR

Abrams, M. H. (1953). *The Mirror and The Lamp* . Oxford.

Adil, F. "Fikret Muallâ'yı Paris'te Kaybettik". *Meydan* (22.8.1967) sayı:136.

Adil, F. "Gurbette Ölen Kimsesiz ve Asi Bir Türk Ressamı". *Yeditepe* (Eylül 1967), sayı 137.

Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü* . İstanbul: İnkılap Yayınları.

Akay, A., Çalıkoğlu, L., & Gürel, H. N. (2005). Fikret Muallâ İçin " Retrospektif". *Fikret Muallâ* . İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı- İstanbul Modern Sanat İktisadi İşletmesi.

Akdeniz, H. (2004). Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 2. *Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyondan Örnekler* . Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

Anonim. (1983). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi 3, Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi* . İstanbul: Görsel Yayınlar.

Anonim. (1983). *Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 3* . Gelişim Yayınları.

Arslan, N. (2008). "Fikret Muallâ" Maddesi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* . İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Ataöv, T. (1992). *Turkish Painters/ Les Peintres Turcs- Fikret Moualla*. İstanbul: Dost Yayınları.

Aydın, M. Ç. (2002). *Sanatta Eleştirelilik* . İstanbul: Beta Yayınları.

Baraz, Y. (1998). Fikret Muallâ. *Antik Dekor Dergisi*, 44 .

Berk, N. (1972). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Sanat Kitapları Serisi: 1* .  
İstanbul: Akbank.

Berk, N. (1976). Fikret Muallâ Üstüne Notlar. *Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi* 4 .

Berk, N., & Koloğlu, O. (1971). *Fikret Muallâ: Hayatı Sanatı Eserleri*. İstanbul:  
Milliyet Yayınları.

Berksoy, S. (2006). *İki Aykırının Mektupları*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Bolla, P. d. (2006). *Sanat ve Estetik* . İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bonnet, J. "Quelques instants avec Moualla Fikret - Le Peintre Solitaire", *La Méridionale* (30 Avril 1964) .

Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramlar* . Bursa: Asa Kitabevi.

Dino, A. " Fikret Muallâ Sainte Anne'da Hastanede çizdiği desenler Galeri MD'de Sergileniyor". *Milliyet Sanat Dergisi* (1 Aralık 1992) .

Dino, A. (2006). *Gören Göz İçin Fikret Muallâ*. İstanbul: Dünya Yayınları.

Dino, A. (2000). *Kültür Sanat ve Politika Üstüne Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları.

Dino, A., & Güler, A. (1980). *Gören Göz İçin Fikret Muallâ*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Dostoğlu, A. A.-H. (1999). *1950-2000 - Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Galeri Nev.

Edgü, F. (1977). *Çakallar*. İstanbul: Ada Yayınları.

Edgü, F. (1995). *Albastı Defterleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Edgü, F. (1995). *Dostlara Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Edgü, F. (1992). Fikret Muallâ: Bir Mizacın Resimleri. *Anons Plastik Sanatlar Bülteni sayı 21*, 14-17.

Elibal, G. (1966). " Parisli Türk Ressamları- Fikret Muallâ". *Kim Dergisi*.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (1975). *Delifışek*. Bilgi Yayınevi.

Fikret Muallâ. *Fikret Muallâ- Yeni Adam'dan Desenler 1936- 1937*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Fikret Muallâ. (1967). " Üsera Karargâhı". *Meydan (22.8.1967)*, sayı 136.

"*Fikret Muallâ*", Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1968 yayını.

Gombrich, E. (1999). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gören, A. K. (1998). *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Hopuz, H. (1989). Anılarda Muallâ. *Sanat Dünyamız Dergisi*, sayı 38 , 10- 17.

Huyghe, R. (1959). *The Discovery of Art* .

Koloğlu, O. (2003). *Fikret Muallâ Bir Garip Kişi*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Lenoir, B. (2005). *Sanat Yapıtı* . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* . İstanbul: Cem Yayınları.

Özsezgin, K. " Fikret Muallâ'da (Değinmeler)". *Forum* (15.9.1967), sayı 323 .

Özsezgin, K. " Fikret Muallâ'yı on yıl önce yitirmiştik" (27 Mayıs 1977), sayı 233. *Milliyet Sanat Dergisi* .

Özsezgin, K. " Hiçbir katı kurala dayanmayan Fikret Muallâ için resim, yaşamın olağan uzantısıdır". *Milliyet Sanat Dergisi* (4 Haziran 1976) sayı 187 .

Özsezgin, K. (1982). *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 3., İstanbul: Tıglat Yayınları.

Özsezgin, K. (1999). *Türk Plastik Sanatçıları- Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Richter, J. P. (1883). *Leonardo Da Vinci, Literary Works* . Londra.

Sağlam, M. (2004). *Batılı Anlamda Türk Resim Sanatının Gelişme Aşamaları ve Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu 1.Koleksiyondan Örnekler*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

Sözen, M., & Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü* . İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şimşek, H., & Yıldırım, A. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* . Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Tansuğ, S. (1982). "Türk Resim ve Heykel Sanatı". *Anadolu Uygarlıkları Görsel Anadolu Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 6* . İstanbul: Görsel Yayınlar.

Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem* . İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı* . İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi* . İstanbul: Remzi Kitabevi.

Timuçin, A. (1987). *Estetik* . İstanbul: Süreç Yayıncılık.

Topuz, H. " Fikret Öldü Yaşasın Fikret". *Cumhuriyet (14.9.1967)* .

Topuz, H. "Yarının Toulouse- Lautrec'i Fikret Muallâ" (Röportaj). *Cumhuriyet* (15.1.1967) .

Topuz, H. (2005). *Elveda Afrika, Hoşçakal Paris* . İstanbul: Remzi Kitabevi.

Topuz, H. (1989). Anılarda Muallâ. *Sanat Dünyamız Dergisi sayı 38* . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Topuz, H. Bir Bohemin Anatomisi. *Milliyet* (6.2.1985) .

Topuz, H. (1998). Fikret Muallâ. *Tombak Dergisi sayı 21* .

Topuz, H. (2005). *Fikret Muallâ, Anılar, Resimler, Mektuplar*. İstanbul: Everest Yayınları.

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

Tunalı, İ. (2010). *Estetik* . İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uğurlu, V. (1999). *Fikret Muallâ (Katalog)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uğurlu, V. (2002). *Safder Tarım Koleksiyonu- Léopold Lévy'den Orhan Peker'e, Kaybolmuş Bir Sanatçı, Akedron Fikret (Katalog)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünver, E. (2002). *Sanat Eğitimi* . Nobel Yayınevi.

Ürgüp, F. " Kaybettiğimiz Bir Değer: Fikret Muallâ". *Cumhuriyet* (29.8.1967) .



Veron, E. (1876). *L' Esthétique* .

Yasa Yaman, Z. (1995). *Nakkaş Fikret Muallâ* . Ankara: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Yetkin, S. K. (1968). Güzel Sanatların Eğitimdeki Yeri. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Cilt I, Sayı: 14* . Ankara.

Yolcu, E. (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri* . İstanbul: Nobel Yayınevi.