T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANA BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MAHMUT CÛDA'NIN TÜRK RESMİNDEKİ YERİ VE ESERLERİ

1198204105
MUSTAFA BİLGİN

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. ABDURRAHMAN DEVECİ

EDİRNE – 2021

Tezin Adı: Mahmut Cûda'nın Türk Resmindeki Yeri ve Eserleri

Hazırlayan: Mustafa Bilgin

ÖZET

'Sanayi-i Nefise Mektebi' kurulduktan sonra yıllar boyunca resim ve heykel alanlarında tek merkez olmuş neredeyse tüm ressam ve heykeltıraşlar burada eğitim almış ve plastik sanatlar alanındaki çalışmalar burada yapılmıştır. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurt dışında (İtalya, Fransa, Almanya'da) bulunan ve farklı alanlarda çalışan ressam ve heykeltıraşlar ülkelerine dönmek zorunda kalmışlardır. Bu sanatçıların yurda döndükten sonra çalışmalarında göze çarpan eserlerin neredeyse tamamında ortaya konan yeni yöntem, yeni ruhtu. Bu sanatçılardan bazıları Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Avni Lifij, Feyhaman Duran gibi isimlerdir. 1923 yılına gelindiğinde sanat eğitimini yeni tamamlamış ressam ve heykeltıraşlarda bir kıpırdanma olmuştu. Galatasaray Lisesi sergi salonlarında çalışmalarını ortaya koyan bu sanatçıların hocaları Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran gibi isimlerdir. Bu isimlerden eğitim alan sanatçılar arasında yer alan Şeref Akdik, Muhittin Sebati, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ratip Aşir Şatıroğlu, Refik Fazıl Epikman, Faruk Arkunlar ve Mahmut Cûda 'Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurmuşlardır. Bu çalışma altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde 'Sanayi-i Nefise Mektebi' kurulduktan sonra Avrupa'dan dönmek zorunda kalan ve burada eğitim alan sanatçılar ve onların eğitim verip atölyelerinden mezun ettiği ressam ve heykeltıraşların kurmuş oldukları topluluğu incelemek ve Mahmut Cûda'nın Türk Resmi'ndeki yeri ve resim anlayışını incelemektir. Son bölümde ise ortaya konan bilgiler ışığında sonuca ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanayi-i Nefise Mektebi, Resim, Heykel, Türk Resmi, Mahmut Cûda

Name of the Thesis: The Place and Works of Mahmut Cûda in Turkish Painting
Prepared By: Mustafa Bilgin

ABSTRACT

After the 'Sanayi-i Nefise Mektebi' was founded, almost all painters and sculptors, which have been the only center in the fields of painting and sculpture for years, have been educated here and studies in the field of plastic arts have been carried out here. With the start of the First World War in 1914, painters and sculptors working abroad (in Italy, France, Germany) and working in different fields had to return to their countries. The new method introduced in almost all of the works that stood out in the works of these artists after they returned home, was the new spirit. Some of these artists are names such as Hikmet Onat, Ibrahim Çallı, Avni Lifij and Feyhaman Duran. By 1923, the painters and sculptors who had just completed their art education had a stir. The teachers of these artists who display their work in Galatasaray High School exhibition halls are names such as Hikmet Onat, İbrahim Çallı and Feyhaman Duran. Among the artists who received training from these names, Şeref Akdik, Muhittin Sebati, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ratip Aşir Şatıroğlu, Refik Fazıl Epikman, Faruk Arkunlar and Mahmut Cûda founded the 'Independent Painters and Sculptors Union'. This study consists of six parts. In the first part, the aim is to examine the group of artists and sculptors who had to return from Europe after the foundation of Sanayi-i Nefise Mektebi and studied here, and the artists and sculptors that they gave education and graduated from their workshops, and examine the place and understanding of painting of Mahmut Cûda in Turkish Painting. In the last part, a conclusion has been reached in the light of the information presented.

Key Words: Sanayi-i Nefise Mektebi, Painters, Sculptors, Turkish Painting, Mahmut Cûda

ÖN SÖZ

Ülkemizde Güzel Sanatlar Akademisi Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde kurulmuştur. Bu döneme dek resim sanatı askeri okullarda eğitim alan ressam subayların çalışmalarından oluşuyordu. Sanayi-i Nefise Mektebi ile birlikte ülkemizde çok sayıda ressam ve heykeltıraş yetişmiş ve daha sonra onların atölyelerinden de çok sayıda sanatçı yetişmiştir. Farklı sebeplerden Avrupa'da eğitim alan ve sonrasında ülkemize dönen sanatçılar arasında yer alan Mahmut Cûda yurda döndükten sonra onun gibi yurt dışında resim eğitimi alan arkadaşlarının yurda döndükten sonra resim öğretmeni olarak değil de, resim üreten ve ülkenin sanatına katkı veren ressamlardan olmalarını istemiştir. Mahmut Cûda, hayatını resme adamış bir sanatçıdır. Sanata olan bakışından ve tekniğinden vazgeçmeden, çağın gerisinde kalma düşüncesinden uzak, tanınmış eserlerini ürettiği süre boyunca Batının etkisiyle farklılaşan sanat akımlarının ve tekniklerinin karşısında durdu. Bu bakış açısı ve duruşu onun günümüze kadar gelen özgün bir sanatçı olmasını sağladı. Bu çalışma sürecinde başta tez konumu seçmemde sonrasında ise süreç içerisindeki katkılarından dolayı danışman hocam Doç. Dr. Abdurrahman DEVECİ 'ye ve bölümde bulunan değerli hocalarıma teşekkür ederim. Ayrıca tezimi hazırlama sürecinde fikir ve önerileriyle her zaman bana destek olan kardeşim Elif BİLGİN'e ve tüm eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini hep hissettiğim annem Songül BİLGİN'e ve babam Ayhan BİLGİN'e teşekkürü bir borç bilirim. Hazırlamış olduğum bu tez çalışmamı üstümde emeği çok olan rahmetli babaannem Kıymet BİLGİN'e ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**
ABSTRACT ..... **II**
ÖN SÖZ ..... **III**
İÇİNDEKİLER ..... **IV**
ESERLER LİSTESİ ..... **VI**
TANIMLAR ..... **VIII**
GİRİŞ **1**

BÖLÜM 1 ..... **2**
Genel Bakış 2
1. 1 Türk Resim Sanatı 2
1. 2 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği 6
1. 3 D Grubu 9

BÖLÜM 2 ..... **15**
Mahmut Cûda 15
2. 1 Mahmut Cûda'nın Hayatı (1904 - 1987) 15
2. 2 Sanat Öğrenimi 16
2. 3 Resimlerinde Yer Alan Konular 18
2. 3. 1 Natürmort 18
2. 3. 2 Peyzaj 24
2. 3. 3 Portre 28
2. 3. 4 Kompozisyon 33

BÖLÜM 3 ..... **36**
Resim Dışında Mahmut Cûda 36
3. 1 Yeni Adam Dergisi 36
3. 2 Karikatürleri, Alfabe Resimleri ve Yontuları 38
3. 3 Yayımcılığı ve Dergiciliği 45

BÖLÜM 4 ..... **54**
Sanatçıya Dair Düşünce ve Yorumlar 54
4. 1 Prof. Özdemir ALTAN 54

4. 2 O. Zeki ÇAKALOZ 55
4. 3 Mehmet ERGÜVEN 56
4. 4 Doğan HIZLAN 57
4. 5 Kaya ÖZSEZGİN 57
4. 6 Filolog Neşe TİRKES 58
4. 7 Hilmi YAVUZ 59

BÖLÜM 5 60
Mahmut Cûda ile Yapılmış Söyleşi ve Röportajlar 60
5. 1 Mahmut Cûda ile Bitmemiş Görüşmeler 63
5. 2 Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi 64

KATALOG 73
SONUÇ 92
KAYNAKÇA 93

ESERLER LİSTESİ

Resim 1: İbrahim Çallı, ‘Manolyalar’, Tuval üzerine yağlı boya, 100× 74 cm, 1933, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 5

Resim 2: Hale Asaf, ‘İsmail Hakkı Oygar Portresi’, Tuval üzerine yağlı boya,..... 9

Resim 3: Cevat Dereli, ‘Balık Tutan Adam’, Tuval üzerine yağlı boya, 89×115 cm, 1957, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 9

Resim 4: Nurullah Berk, 'İskambil Kağıtlı Natürmort', Tuval üzerine yağlı boya, 64.5×80 cm, 1933, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi) 10

Resim 5: Zeki Faik İzer, 'Sultan Ahmet Camii Camları’, Tuval üzerine yağlı boya, 120×170 cm, 1961, (İstanbul Resim Heykel Müzesi) 12

Resim 6: Mahmut Cûda, 'Kedili Elmalar', 1975, Tuval üzerine yağlı boya, 38×47 cm, (Dr. İhsan Fahri Koleksiyonu) 19

Resim 7: Mahmut Cûda, 'Torslu Natürmort', Duralit üzerine yağlı boya, 55×65 cm, 1957, (Sırrı Erinç Koleksiyonu) 20

Resim 8: Mahmut Cûda, 'Bebekli Begonya', Tuval üzerine yağlı boya, 54 ×60 cm, 1945 21

Resim 9: Mahmut Cûda, 'Üçlü Yemişler', Sunta üzerine yağlı boya, 33 ×28 cm, (Mubin Başar Koleksiyonu) 22

Resim 10: Mahmut Cûda, 'Kontrplak üzerine yağlı boya', 1944, 29×38 cm, (Mahmut Yurter Koleksiyonu) 23

Resim 11: Mahmut Cûda, Zeytinlik - Marmara Adası', 1977, Tuval üzerine yağlı boya, 54×60 cm, (İş Bankası Koleksiyonu) 25

Resim 12: Mahmut Cûda, 'Üç Şerefeli Camii - Edirne', Duralit üzerine yağlı boya, 50 ×61 cm, 1949, (Sırrı Erinç Koleksiyonu) 26

Resim 13: Mahmut Cûda, 'Selimiye Camii – Edirne’, Duralit üzerine yağlı boya, 50 ×61 cm, 1949, (Nevhiz Pak Koleksiyonu) 27

Resim 14: Mahmut Cûda, 'Süheyl Ünver Portresi', 1980, Sümerlit üzerine yağlı boya, 50×61 cm, (İstanbul Tıp Fakültesi, Tıp Tarihi ve Deontoloji Kürsüsü Koleksiyonu 29

Resim 15: Mahmut Cûda, 'Sara', Tuval üzerine yağlı boya, 55×80 cm, 1929, (Sevtap Pişak Koleksiyonu) 30

Resim 16: Mahmut Cûda, 'Fazıl Aysu Portresi', 62× 70 cm, 1941 32

Resim 17: Mahmut Cûda, 'Haramiler', Desen, 124 ×145 cm, 1935, (Nadiya Düren Koleksiyonu) 33

Resim 18: Mahmut Cûda, Aydın Yangını' 1930 - 1934, Tuval üzerine yağlı boya, 124×145 cm, (Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi) 34

Resim 19: Mahmut Cûda, 'Hindi Çini' (Yeni Adam Kapaklarından No. 304) 38
Resim 20: Mahmut Cûda, 'Binbaşı Reşit Öktem', (Karikatürlerinden)..... 39

Resim 21: Mahmut Cûda, 'Diplomatlar', (Yeni Adam Kapak Resimlerinden)..... 40

Resim 22: Mahmut Cûda, 'Cemal Tollu', (Karikatürlerinden)..... 41

Resim 23: Mahmut Cûda, 'Alfabe Resimleri', sulu boya 42

Resim 24: Mahmut Cûda, 'Alfabe Resimleri', sulu boya 43

Resim 25: Mahmut Cûda, 'Çıplak', (Heykellerinden) 44

Resim 26: Mahmut Cûda, 'Adam', (Heykellerinden)..... 45

Resim 27: Mahmut Cûda, 'Kanite - Trabzon', Tuval üzerine yağlı boya, 50× 65, 1938, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 49

Resim 28: Mahmut Cûda, 'Eski Camii - Edirne', Duralit üzerine yağlı boya, 46× 61 cm, 1949..... 50

Resim 29: Mahmut Cûda, 'Mavi Kaseli Elmalar', Tuval üzerine yağlı boya, 46 × 58 cm, 1944, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 51

Resim 30: Mahmut Cûda, 'Heykelli Natürmort', Tuval üzerine yağlı boya, 62× 47 cm, 1960, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)..... 52

Resim 31: Mahmut Cûda, 'Çiçekler', Duralit üzerine yağlı boya, 47×54.5 cm, 1967, (Sırrı Erinç Koleksiyonu)..... 53

TANIMLAR

Akademizm: Avrupa sanat akademilerinin etkisi altında üretilen bir resim, heykel ve mimari tarzıdır.

Büst: Vücudun, omuzlarla birlikte göğüsten yukarı bölümü.

Fotogerçekçilik: Sanatçıların üzerinde çalıştıkları fotoğrafı hiç değiştirmeden, herhangi bir yorum katmadan resim yüzeyine aktardıkları akıma denir.

İllüstrasyon: Resimlerle süsleme. Kitap içindeki bir yazıyı açıklayan veya süsleyen resim.

Natürmort: Konusu, cansız varlıklar veya nesneler olan nesne.

Peyzaj: Kır resmi.

Portre: Bir kimsenin yağlı boya, fotoğraf vb. bir yolla yapılmış resmi.

Sanat: Bir duygunun, tasarının veya güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık.

Sanatçı: Güzel sanatların herhangi bir dalında yaratıcılığı olan, eser veren (kimse). Sanatkâr.

Yontu: Taş, tunç, mermer, kil, alçı, bakır gibi maddelerden yontularak, kalıba dökülerek veya yoğrulup pişirilerek oluşturulan eser, heykel (TDK, 1988: 368,1073,1615,1799,1818, 1901,1904,2463).

GİRİŞ

Cumhuriyet Dönemi resim sanatı, Batı'daki örnekler de dikkate alınarak geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde mimari, resim ve heykel gibi alanlarda eğitim veren Sanayi-i Nefise Mektebi, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne, 1909'da kurulmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti de 1926 yılı itibariyle Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüştürülmüştür. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini tamamlayan ressamların büyük bir kısmı, öğrenimlerini yurt dışında devam ettirmişler fakat I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkelerine geri dönmek zorunda kalmışlardır. '1914 kuşağı' veya 'Çallı kuşağı' olarak adlandırılan bu sanatçılar, Türk resim sanatına yeni bir soluk kazandırmışlardır. Bu sanatçılar Batı'nın izlenimcilik (empresyonizm) üslubundan etkilenmiş, gün ışığının koyu tonlarından uzaklaştırılmış saf renkleri ve ışığın renkler üzerinde görülen tesirini oluşturmaya gayret ederek doğaya ulaşmaya çalışmışlardır. Bu sanatçılar içerisinde Hüseyin Avni Lifij, Sami Yetik, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat gibi önemli kişiler yer almaktadır. Mahmut Cûda, entelektüel, ilerici ve kendine has düşün gücü olan, samimi, dikkatli ve yerel doğrultudaki sanatı ile değerlenen bir sanatçıdır. Gerçekçi tarzı, çağdaş değerlendirmelere erişen uygulamaları Cûda'nın sanatının kıymetini ve Türk resim sanatında ulaştığı noktayı ispatlamaktadır. Eserlerinde en fazla yer alan konu natürmorttur. Natürmortlarındaki objeleri doğal görüntüler içinde, biçimsel bir değerlendirme yapmadan betimlemiş, hem objeleri hem de detayları resim içerisinde tasarlanmış bir düzen içerisinde konumlandırmıştır. Ressamın tüm hayatı boyunca sanatına harcadığı çaba kadar, sanatçıların toplumsal güvenceye ulaştırılması ihtiyacını gidermeye yönelik çabaları da gurur duyulacak seviyededir. Bu amaç için üç defa sanatçıların bir araya gelmelerine ön ayak olmuş ve açılan toplulukların yönetim kurullarında devamlı görevler üstlenmiştir.

BÖLÜM 1

Genel Bakış

1. 1 Türk Resim Sanatı

Türkiye'de ilk Güzel Sanatlar Akademisi, Osman Hamdi Bey öncülüğünde 1883'te kurulmuştur (Eczacıbaşı, 1997: 1393). Resim sanatı, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Osman Hamdi Bey önderliğinde kurulduğu döneme dek askeri okullarda eğitim gören ressam subayların denemelerinden oluşuyordu. 1883 yılından sonra askeri okulların bünyesinden çıkan resim eğitimi, daha farklı alanlarda gelişme imkanı bulmuştur. Ülkemizde güzel sanatlar eğitiminin verildiği ilk yer olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışına değinmeden geçmek mümkün değildir. Sanayi-i Nefise Mektebi senelerce resim ve heykel alanlarındaki tek nokta olurken neredeyse tüm ressam ve heykeltıraşlar burada eğitim görmüş ve plastik sanatlar alanındaki çalışmalarımız burada yapılmıştır. Ressam ve arkeolog Osman Hamdi'nin müdürlük yaptığı dönemde senelerin getirmiş olduğu değişimlere ayak uyduran öğretim elemanları, 1918'den günümüze dek gelen canlı bir sanat anlayışının ortaya konmasına öncü oldular. Bir dönem Galatasaray sergilerinden başka sergilere ev sahipliği yapmayan İstanbul'un tüm sene boyunca farklı sanat faaliyetlerine imkan sağlaması 'Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' dışındaki sanat topluluklarından haberdar olmayan halkımızda farklı bakış açılarında çeşitli dernekler açılması, sanat gösterilerinin İstanbul dışında Ankara başta olmak üzere diğer büyük şehirlere yayılması Güzel Sanatlar Akademisinin liderliğini engelleyemedi. Birkaç yıldır Avrupa'da çeşitli işler yapan genç ressamlar 1914 yılında Birinci Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte vatanlarına geri dönmek mecburiyetinde kalmışlardı. Almanya'dan, İtalya'dan, Fransa'da geri dönenler İstanbul'da bir araya gelmiş, farklı bir sanat hareketine birlikte başlamaya karar vermişlerdir. Bu ressamların ilk çalışmalarında göze çarpan eserlerin neredeyse hepsinde açıkça ortaya konan yeni duyuş, yeni yöntem, yeni ruhtu. Avrupa'dan dönen sanatçılar orada eğitim aldıkları ressamlardan az etkilenmişler ya da bu durumu tablolarına yansıtmamışlardır. Türk resmi bağlı bulunduğu biçimlerden sıyrılmış, yeni bir hava yakalamıştır. Empresyonist olarak ifade edilen bu ressamlar çağdaş resim sanatımızın ilk dönemini temsil ederler. Toplum ya da bir başka ifadeyle Galatasaray

sergisini ziyaret eden sanat severlerin bu tablolara karşı başlangıçta pozitif bir düşünceye sahip oldukları söylenemez. Çünkü Türk resmi o zamana dek Osman Hamdi'lerin, Ali Rıza'ların, Süleyman Seyit'lerin elinde bireysel bir değerlendirmeye, bir değişime uğramadan eser ile doğa arasında fark gözetmeksizin ilerlemişti. Öncelikle resim doğanın aynasıydı. Realizm ile Klasisizm birlikte kullanılmış, Realizm'den en dikkat çekmeyen detaylara yer verme, Klasisizm 'den de doğa kopyacılığı özellikleri öne çıkmıştı. Türk resmi 1914'lere kadar, bu dar alanda kıymetli tablolar ortaya koymuştu ama değişimin, farklı bir atmosfere ulaşmanın vakti gelmişti. Başlangıçta konularda açılma görüldü. Sanatçılar dışarıya çıkmış, İstanbul'un farklı manzaralarını gözlemleyip istedikleri gibi resmetmişlerdi. Osman Hamdi'den başka bir Türk ressamın ilgilenmediği figür ve portre çeşitleri ortaya çıkmıştı. Sanatçı; çıplak kadını da resmin içine ekleme cesaretinde bulunması, birçok izleyici utandıran ve şaşırtan nokta oldu. Bu şekilde sanatçı artık bulunduğu çevrenin de şahidiydi. Çiçek natürmortları, park ve bahçeler, yemiş, eski sokak ve mezarlıklar, saray sahneleri gibi konulara soğuk bakıyordu. Artık sanatçının dikkatini çeken, var olan erkek ve kadınların yüzleri olacaktı. Çevrenin üzüntü ve mutlulukları, sonsuz bir konu – tema alanı olan İstanbul'un çeşitli manzaraları sanatımıza dahil olmuştu. Genç yaşta hayatını kaybeden Halil Dikmen, Resim ve Heykel Müzesinin ilk müdürü olup modern resim sanatımız hakkında önemli yazılar kaleme almıştır. Bunlardan birinde modern resim sanatımızın kurucuları hakkında şunları yazmıştı: '1914'te ilk eserlerini vermeye başlayan Empresyonist cereyanı tam zamanında gelmiş, resmimize taze ve çok daha serbest bir hava getirmişti. Şuna da ilâve etmek gerekir ki en kuvvetli temsilcileri İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Namık İsmail, Feyhaman Duran ve Hikmet Onat olan bu yeni cereyan, Empresyonist kaideleri yüzde yüz tatbik edememişti. Bir kere Empresyonizm o tarihte Avrupa'da bile sönmüş bulunuyordu, tesir kuvveti azalmıştı. Sonra ressamlarımız, Empresyonizmi formülleştirmiş olan Lucien Simon, Chabos, Besnard gibi Fransız ressamlarını sevmişler, onların biraz da akademik olmuş Empresyonizm 'ini tatbike başlamışlardı. Bu suretle açılan yeni devrede eski tarzdan yavaş yavaş uzaklaşılmış ve tabiatın her an değişen hava ve ışığını ifade edecek taze bir palet ve serbest fırça vuruşlarıyla Empresyonizm ismi verilen bu yeni tarzda çalışmaya başlanmıştır. Artık eski tablolarda görülen koyu renk ahengi yerine ışıklı renklerle yapılan resimler, tabiatı daha iyi ifade etmek hürriyetini temin etmiştir.'

(Berk, Özsezgin, 1983: 25,26,27). Önce Galatasaraylılar Yurdu'nda, daha sonra her sene Ağustos'ta Galatasaray Lisesinin resim sınıfında yer alan sergilerde kendilerini giderek daha kuvvetli bir şekilde gösteren sanatçılarımızın başlıcaları şunlardı: Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Avni Lifij. 1914 yıllarında eser veren ressamlar arasında bulunan İbrahim Çallı, farklı sebeplerle ismi en sık duyulan, önemli bir şöhrete erişen, adeta şef gibi parıldayan bir ressamdı. O sadece bulunduğu dönemi, arkadaşlarının yönelimini yansıtan bir ressam değil, yeni Türk resminin de bir simgesiydi. Resim sanatında yer alan neredeyse bütün türleri kullanmıştı; portre, kompozisyon , natürmort, peyzaj. Reşit Saffet Atabinen, Vicdan Moralı, Madam Lütfi bey, Salâh Cimcoz gibi isimlerin portrelerinde desen düzgünlüğüyle renk bütünlüğünü bir araya getirir. Resim ve Heykel Müzesinde yer alan büyük boyutlu 'Çıplak', kıyafetsiz kadın figürüyle ilgilenmekten çekinen Türk resminin bu alandaki ilk örneklerini teşkil etmektedir. Türk resim sanatı genellikle Avrupa akımları tesiri altında dönemin güzellik anlayışına uyum sağlamaya çalışırken 'Güzel Sanatlar Birliği' , 'Osmanlı Ressamlar Cemiyeti' görüşünde uzaklaşmayarak, Türk Akademizmi anlayıştan vazgeçemedi. Ali Rıza, Şevket Dağ, Süleyman Seyyit gibilerinin realist bakışı Avni Lifij, Nazmi Ziya, Hikmet Onat gibilerinin Empresyonizmi Güzel Sanatlar Birliği sergilerinde hakimiyet kurmuştur. Ortaya koydukları eserlerle İbrahim Çallı ve arkadaşları sanata ilgi duyanların dikkatlerini çekmişlerdir. Türk ressamların, Hoca Ali Rıza tarafından ortaya konan eserlerde gördüğü renk ve ışık ahenginin sağladığı kişiye göre değişen çekici etkisi, Çallı (1914) Kuşağı'nın eserlerinde sanatsal bir nitelik taşır. Çallı (1914) kuşağı olarak isimlendirilen sanatçıların önemli bir kısmı peyzaj türünde çok sayıda eser meydana getirirler. Çallı (1914) Kuşağı, tabiata dair gözlemlerini resimsel kapsamda ifade eden en dikkat çekici ve etkileyici sanatçılar arasındadırlar.



Resim 1: İbrahim Çallı, ‘Manolyalar’, Tuval üzerine yağlı boya, 100× 74 cm, 1933, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

1923 yılında sanat eğitimlerini henüz tamamlayan veya eğitimlerinin sonuna yaklaşmış bazı genç ressamlarda bir hareketlilik olmuştu. On yıldır, her ağustosta, Galatasaray Lisesinin içinde yer alan sınıflarda açılmış sergiler modern sanatımızın başlangıcını oluşturan sanatçıları ülkeye tanıtmıştı: Nazmi Ziya, Feyhaman Duran, Hikmet Onat ve İbrahim Çallı bu genç ressamların hocalarıydı. Bu gençler; Türk resmine yeni bir soluk kazandırmış bu sanatçılara karşı koymamakla birlikte, kendi içlerinde sergiler kurmak hevesindeydiler. İbrahim Çallı ve Hikmet Onat’ın atölyelerinde çalışmış eğitim almış bu genç ressamlar, buradan ayrıldıktan sonra topluluk kurmak yeni yeni sergiler düzenlemek istediler. Böylelikle, Sultanahmet’te eski, bakımsız bir evde ‘Yeni Resim Cemiyeti’ kurulmuştu. O dönem Çallı atölyesinde diploma alıp eğitimini tamamlayanlar arasında Muhittin Sebati, Şeref Akdik, Elif

Naci, Zeki Kocamemi ve Mahmut Cûda gibi isimler vardır. Elif Naci, Saim Özeren, Cevat Dereli ‘Yeni Resim Cemiyeti’nde sergiler düzenlemişler ama çok etkili olmamışlardır. Bakanlık tarafınca Avrupa yarışması düzenlenmiş ve kazananlar Paris’e gönderilmiştir. Cevat Dereli, Muhittin Sebati, Refik Epikman, Ali Karsan ve Mahmut Cûda 1924 ‘te Paris’tedirler. Kimisi Güzel Sanatlar Okulu’nda, kimi Jean – Pierre Lourens’la kimi de Lucien Simon’ la çalışıyordu.

1. 2 Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği; Cumhuriyet Dönemi’nde kurulan ilk sanatçı derneği olup, Türk resim sanatı tarihine bakıldığında kurulan ikinci dernek olarak dikkat çekmektedir. Birliğin üyelerini 1914 ve sonrasında Sanayi-i Nefise Mektebi’nde eğitim almaya başlayan ressam ve heykeltıraşlar oluşturmaktadırlar. Birliğin adı ise Paris’te bu yıllarda etkinliklerini sürdüren ‘La Societe des Artistes independants’ (Bağımsız Sanatçılar Birliği) dan alınmıştır (Giray, 1982: 55).



Fotoğraf 1: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Mührü

Birliğin kurucuları içerisinde Mahmut Cûda, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Şatıroğlu, Refik Fazıl Epikman, Fahrettin Arkunlar gibi Türk resim tarihinde önemli bir yere sahip sanatçılar yer almaktadır.



Fotoğraf 2: Müstakiller ‘in Sanayi-i Nefise Mektebi Yılları, Sıhhıye Müzesi Binasında, 1920

Müstakiller, bu dönemde Warnia Zarzecki ve Salvatore Valeri gibi yabancı sanatçıların yerlerini alan ilk Türk eğitimcilerinden eğitim alan birinci kuşak sanatçılardır. Hayatları ve eğitim aldıkları tarihler Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılışı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in kuruluş dönemine denk gelir. Bundan dolayıdır ki, yaşadıkları ortamın değişen ve gelişen ekonomik, siyasal ve kültürel oluşumlarının içinde; gelişmeleri inceleyerek, üstlerine düşünerek ilerlerler. Osmanlı Devleti’nin son dönemlerine denk gelerek Cumhuriyet Türkiye’sine erişen bu sanatçılar, Avrupa’da kurumsal birikimlerini, yeteneklerini ilerletirken yeni bir ortamın kültürel ve sosyal hayatlarıyla karşılaşırlar. Türk resim sanatında 600 yıllık büyük bir tecrübenin, bir çok ressam ve heykeltıraşın, sanat akımının ve eserlerinin oluşturduğu bu toplumsal birikim, şüphesiz Müstakiller ‘in içinde yer alan kişilerin son derece farklı ve etkileyici düzeyde olduklarını göstermektedir. Burada gördükleri ve öğrendikleriyle birlikte sanatçılar sanata harcadıkları emeğin değerlendirilmesi konusunda el ve fikir birliği yapmayı tasarlamışlardır. Bunun için de öncelikle kişisel sanat eğilimlerine özgünlük

tanıyarak değer çekişmelerinden uzak kalmayı, ancak ortak hak ve yararların birlikte savunup korumayı amaçlarından biri olarak belirlemişlerdir. Avrupalı insanların elde ettiği kültürel zenginleşmenin neticesinde sanat eğitimindeki uygulamaların, müze ve içerisindeki sergilemelerinin eriştiği yüksek değer ve konfor ortamı, istedikleri ve ihtiyaçları olan sanat ortamını da meydana getirmekteydi. Ülkemizde ise bu senelerde yeni bir durum olan sanat etkinlikleri, İstanbul ile sınırlıdır ama yine de sayıları azımsanmayacak bir kitlenin ilgisini çekmektedir. Bununla beraber farklı şehirlerde yaşayan insanların yağlı boya resim sanatı hakkında bilgisi az denebilirdi. Müstakiller, Avrupa'daki yeni resim fikrine uyum sağlamış ressam ve heykeltıraşlar olarak, eserlerinde konuyu arka plana alarak, biçimi bağımsız duruma getirip doğa biçimleri üzerinde oynayarak kendi tekniklerinin ışığında bir sanat anlayışını yansıttılar. 1928'de Almanya ve Fransa'da eğitim gören ressam ve heykeltıraşların öğretim süreleri dahi dikkate alınmayarak Akademi'nin almış olduğu ani bir karar doğrultusunda memleketlerine geri çağırılmaları, ileriye dönük düşüncelerini karamsar hale getirmiş ve birlikte hareket etmeleri gerektiği fikrini ön plana çıkartmıştır. Sanatı ve sanatçıyı güvence altına alacak fikir ve düşünceleri araştırıyor ve sorguluyorlardı. Kişisel gayretlerin sanat ve sanatçı güvencesine yeterli düzeyde katkı sağlamayacağını ayrıca sanatçıların kendi aralarında meydana gelecek çıkar çatışmalarının da insanların sanata olan bakışını olumsuz bir şekilde etkileyeceği gibi konularda hemfikir olmuşlardır. Topluluk içerisinde yer alan sanatçılarla, Galatasaray Sergilerinde de karşılaşılır, giderek sayıları fazlalaşan Müstakiller, 1929 ile 1940 seneleri içerisinde başta Ankara ve İstanbul olmak üzere farklı şehirlerde 20'yi aşan sergi düzenlemişlerdir. Bu senelerde onlardan ayrılan D Grubu, geçmişte de faaliyette bulunan Güzel Sanatlar Birliği ve 1940'ta oluşturulan Yeniler Grubu birbirlerinden ayrı olarak etkinliklerini icra etmekteydiler.



Resim 2: Hale Asaf, ‘İsmail Hakkı Oygar Portresi’, Tuval üzerine yağlı boya, 91×72 cm, 1928, (İstanbul Resim Heykel Müzesi)



Resim 3: Cevat Dereli, ‘Balık Tutan Adam’, Tuval üzerine yağlı boya, 89×115 cm, 1957, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

1. 3 D Grubu

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’nin ardından bir süre sonra oluşturulan D Grubu topluluğunun ortaya konma sebepleri hakkında düşünmek

gereklidir. Modern sanatın döneme uyan biçimleri, Türk resim sanatının Batılı yapısı içerisinde kristalleşmeye dönüşmesi bu topluluğun sanat dünyasına katılmasıyla başlar.

1933 yılının Eylül ayında bir heykeltıraş ve beş ressamdan oluşan sanatçı grubunun: Elif Naci, Abidin Dino, Nurullah Cemal Berk, Zühtü Müridoğlu, Zeki Faik İzer ve Cemal Tollu'nun birlikte meydana getirdikleri bir oluşum olan D Grubu modern plastik sanatlar alanındaki ilk topluluk faaliyetidir. Topluluğun üyeleri arasında bulunan Nurullah Berk'in önerisiyle Latin alfabesinin dördüncü harfi (D) grubun simgesini oluşturmaktadır. Topluluğun bu harfte karar kılmasının sebebi, kendilerini ülkedeki resim topluluklarının dördüncüsü olarak görmeleridir. Öncelikle, 1908'de oluşturulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nden, 1921'de oluşturulan Türk Ressamlar Cemiyeti'ne geçiş yapılmış ve bu topluluktaki sanatçıların hakimiyetine karşı bir tepki olarak 1928'de Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği oluşturulmuştur. D Grubu'nu kuran kişiler içerisinde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nden uzaklaşanlar yer almaktadır.



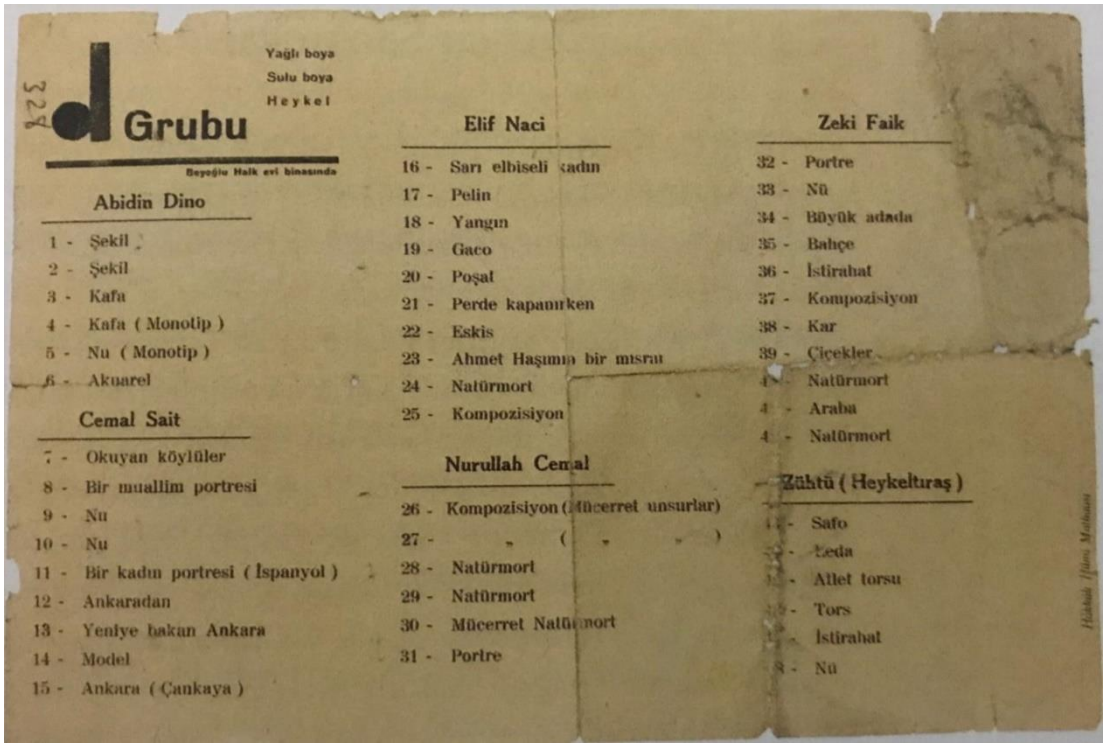
Resim 4: Nurullah Berk, 'İskambil Kağıtlı Natürmort', Tuval üzerine yağlı boya, 64.5×80 cm, 1933, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Grupta yer alan sanatçıların sayısı; Eren Eyüpoğlu, Arif Kaptan, Nusret Saman, Turgut Zaim, Eşref Üren, Halil Dikmen ve Zeki Kocamemi'nin de eklenmesiyle yükselmeye devam etmiş, Şeref Abdik, Lêpold Lêvy ve Cemal Nadir Güler de eserlerini bir defa bu grupla birlikte sergilemişlerdir. 1933 – 1951 seneleri içerisinde etkin olan D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile beraber Cumhuriyet'in genç sanatçı döneminin sembolü olmuş, bu dönemde görsel sanatlar alanında önemli görevler almışlardır. Grupta yer alan sanatçıların bazıları Paris'te farklı mekanlarda eser üretmiş, özellikle Fernand Lêger'nin 'sentetik kübist' Andrê Lhöte'un 'yapısalcı' ve 'kübist', biçim algısını, 'yaşayan sanat' ifadesiyle Türk sanat dünyasına yerleştirmiş, 1914 İzlenimcileri ismiyle ifade edilen ve büyük bir kısmı Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim veren bir dönemin akademik izlenimciliğine de tepki koymuştur. Sanatçıları farklı bir grup oluşturmaya sevk eden neydi? Bir kısmı Avrupa'dan yeni gelen genç sanatçıların, İstanbul Beyoğlu'nda, Galatasaray sergi salonlarında mahkum olan ve sadece İstanbul'da yaşayanların değil, Beyoğlu'na uğrayanların dahi ilgisini toplamayan resim hayatını yeşertmek arzularıydı. Avrupa sanatını ilgilendiren konularla alâkadar olmayı ve son faaliyetlere uyum sağlamayı kısa bir süre içim yararlı bulan grup üyeleri daha sonra doğaya daha dönük bir yol izlemişler ve klasik sanatın Türkiye'de tam olarak anlaşılmasına ve kullanılmasına yönelik büyük ilerlemeler kaydedilmiştir.



Resim 5: Zeki Faik İzer, 'Sultan Ahmet Camii Camları', Tuval üzerine yağlı boya, 120×170 cm, 1961, (İstanbul Resim Heykel Müzesi)

1937 senesinden başlayarak büyük bir kısmı, çok eski sanat merkezi olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim veren grup üyeleri, zamanla ülke politikasını şekillendiren bir noktaya ulaşmıştır. Sanata dair faaliyetleri, düşüncelerini ifade eden çalışmalarıyla çağdaş Türk sanatında etkili bir görev alan D Grubu üyeleri, 'ilerici', 'yaptırımcı' ve 'yenici' davranışlarıyla günümüzde halen üzerinde görüş belirtilen bir konuma sahiptirler. 1950'li senelerde yayılmaya başlayan 'soyut' sanat tartışmaları içerisinde bulunmuşlar ve bu dönemden sonra faaliyetlerini bireysel bir şekilde devam ettirmişlerdir.



Yağlı boya
Sulu boya
Heykel

D Grubu

Beyoğlu Halk evi binasında

Abidin Dino

1 - Şekil
2 - Şekil
3 - Kafa
4 - Kafa (Monotip)
5 - Nu (Monotip)
6 - Akuarel

Cemal Sait

7 - Okuyan köylüler
8 - Bir muallim portresi
9 - Nu
10 - Nu
11 - Bir kadın portresi (İspanyol)
12 - Ankaradan
13 - Yeniye bakan Ankara
14 - Model
15 - Ankara (Çankaya)

Elif Naci

16 - Sarı elbiseli kadın
17 - Pelin
18 - Yangın
19 - Gaco
20 - Poşal
21 - Perde kapanırken
22 - Eskis
23 - Ahmet Haşımın bir mısrau
24 - Natürmort
25 - Kompozisiyon

Nurullah Cemal

26 - Kompozisiyon (Mücerret unsurlar)
27 - " (" ")
28 - Natürmort
29 - Natürmort
30 - Mücerret Natürmort
31 - Portre

Zeki Faik

32 - Portre
33 - Nü
34 - Büyük adada
35 - Bahçe
36 - İstirahat
37 - Kompozisiyon
38 - Kar
39 - Çiçekler
[illegible] - Natürmort
[illegible] - Araba
[illegible] - Natürmort

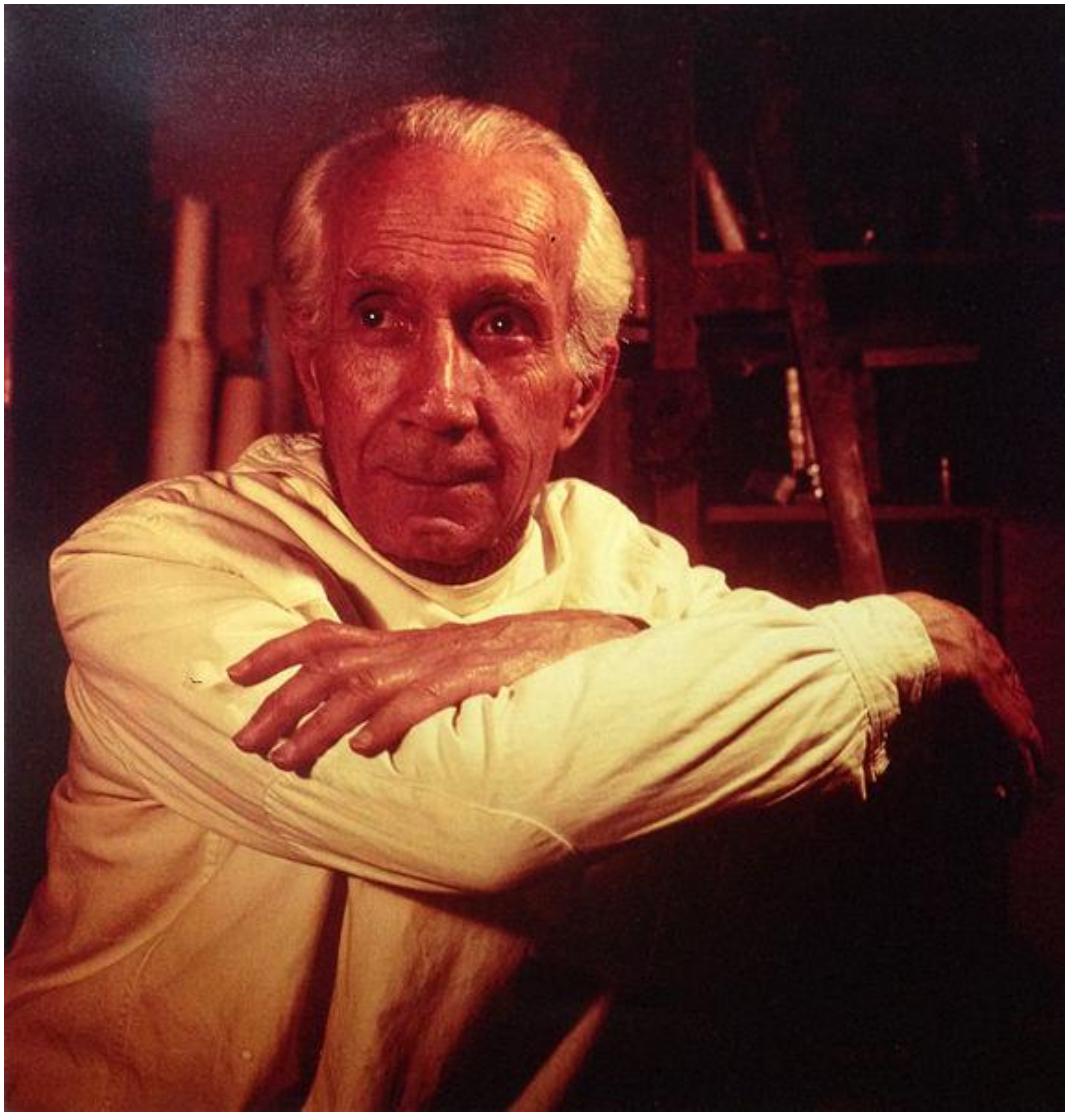
Zühtü (Heykeltıraş)

[illegible] - Safo
[illegible] - Leda
[illegible] - Aile torsu
[illegible] - Tors
[illegible] - İstirahat
[illegible] - Nü

Fotoğraf 3: D Grubu sergi davetiyesi (ön yüz), Rasih Nuri İleri Arşivi



Fotoğraf 4: D Grubu sergi davetiyesi (arka yüz), Rasih Nuri İleri Arşivi



Fotoğraf 5: Mahmut Cûda

BÖLÜM 2

Mahmut Cûda

2. 1 Mahmut Cûda'nın Hayatı (1904 - 1987)

Mahmut Cûda, 1904 yılında Aptullah Fehmi Karamanlızade Efendi ve Zeliha Mollaoğlu Hanımın yedinci çocukları olarak Fethiye (Meğri)'de dünyaya geldi. Mahmut Cûda'nın Karaman Beylerinden olan büyük dedesinin Osmanoğulları tarafından Giresun'a sürülmesiyle birlikte aile, denizcilikle ilgilenmeye başladı. Aile bu dönemde hem servetini hem de üyelerinden bazılarını denizde kaybetti. Görevi sebebiyle iki yılda bir şehir değiştiren Aptullah Fehmi Efendi, Cûda'nın doğumundan üç – beş ay sonra ailesiyle birlikte önce İstanbul'da, sonra Düzce'de ve 1907 yılında da Nallıhan'da yaşadı. Bu dönemde sanatçı daha üç yaşındayken annesini kaybetti ve babası aynı yıl Hacer Mollaoğlu Hanımla evlenerek Midilli (Molava) Adası'nda göreve başladı. İlerleyen yıllarda ailenin İstanbul'a geri gelmesiyle birlikte Cûda, Üsküplü Mahalle Okulunda öğrenim görmeye başladı ve bir süre sonra babasının görevi sebebiyle Kandıra'ya taşındı. 1912 yılında ise babasının sağlık problemleri nedeniyle İstanbul'a geri dönülünce sanatçı Fatih Numune Mektebi'nde öğrenimine devam etti. Hayatının daha bu kadar başında en değer verdiği büyüklerini birer birer kaybeden Cûda, hayat mücadelesine erkenden atılmak zorunda kaldı. Sanatçı dokuz yaşına geldiğinde Darüşşafaka'ya kaydolarak burada beş yıl eğitim gördü. Kendisini ressamlığa yönelten kişi okul müdürü Fuat Şemsi Bey oldu. İlerleyen yıllarda sanatçının var olan kabiliyetinin üst düzeye çıkmasıyla birlikte 'Cemiyet-i Tedrisiye-i İslamiye' tarafından resim öğrenimi için Almanya'ya gönderilmesi konusunda karar verildi. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nda yenik düşülmesi sebebiyle bu karar uygulanamadı. Sanatçının ileride yapacağı mesleği belirlediği aynı zamanda güçlü kişiliğinin temel özelliklerini kazandığı dönem, Darüşşafaka'da geçirdiği eğitim dönemi oldu. Bunun sebebi: sanatçının Darüşşafaka'da planlı ve programlı çalışmanın olumlu sonuçlarını görmesi, birlik ve beraberliği getirdiği fırsatları tanıması, sosyal hayatta sahip olduğu kişisel haklarının farkına varmasıydı. Sanatçının orada kazandığı arkadaş bağlılığı ve sevgisine verdiği kıymet, topluma ve insanlara da sevgi ve saygı duymasını sağladı. Sanatçının doğaya bakışı giderek tutkuya dönüştü. Mahmut Cûda

yaradılışının gereği olarak doğayı incelemeyi ve eserlerinde doğaya yer vermeyi amaç edindi. Kişiliğinin ve sanatının vazgeçilmez unsurlarını onun iyiye ve doğruya olan bakışı oluşturdu. 1918 yılında on dört yaşında iken sanat öğrenimi için Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (Güzel Sanatlar Akademisi'ne) başlamıştır.

2. 2 Sanat Öğrenimi

Okul yönetmeliği uyarınca asil öğrenci olmasını sağlayan etken, hazırlık bölümünde Hikmet Onat'ın öğrencisi olduğu dönemde katıldığı yarışmalarda kazandığı birinciliklerdir. Daha sonraki dönemde Çallı atölyesinde eğitimini sürdüren Mahmut Cûda ve burada birlikte eğitim aldığı öğrenciler, ilk Türk Öğretmenlerinin eğittiği sanatçılar grubunu oluşturdular. 1923 senesinde Münih'e gitmiş orada Hans Hofmann okulunda 1,5 sene çalışmıştır. İstanbul'a döndüğü vakit Avrupa yarışmasına katılmış ve bu yarışmayı kazanarak 1924 senesinde Akademi'yi bitirmiş ardından Fransa'da Paris Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 'Lucien Simon' atölyesinde öğrenimini tamamlamıştır. Mahmut Cûda'nın sanat anlayışını güçlendiren etkenlerden biri Hofmann ve Lucien Simon atölyelerinde almış olduğu sanat eğitimidir. Burada geçirdiği dönem sanatçının sanat – doğa ilişkisini gerçekçi üslup doğrultusunda yorumlayıp sunmasını sağlarken aynı zamanda sanatçının kendine özgü duyarlılığını da geliştirdi. Mahmut Cûda, Mehmet Ergüven ile yapmış olduğu söyleşide Hans Hofmann'dan neler öğrendiği ve ondan etkilenip etkilenmediği sorusuna şöyle cevap vermiştir: 'Biçimsel olarak etkisinde kalmadım. Yoksa volüm, hareket, istif, kompozisyon, ritim ve bunun gibi şeylerde büyük ölçüde yararlandım.' Ardından Mahmut Cûda'dan Fransa'ya gidip Lucien Simon ile de çalıştığı için Hans Hofmann ile Lucien Simon'un karşılaştırması istendiğinde kendisinin cevabı şu şekilde olmuştur: 'Ben, Çallı'dan da yararlandım, Hofmann'dan da, Simon'dan da; ancak, sanatın öğretilir olan, müspet yanlarından yararlandım'. Aynı söyleşide Mahmut Cûda'ya daha önce Hans Hofmann'a sorulan iki soru daha yöneltilmiştir. Birincisi 'Resim ne zaman biter? diğer soru ise: Resim 'de konu nedir? Bu iki sorudan Mahmut Cûda'nın ilk soruya verdiği cevap şöyledir: ' Şimdi, içten gelen duygu olarak, resmin bittiğini şöyle anlıyorum ben; ama böyle bir şeye kendim de önem vermiyorum. Resim

elma, armut falan kendime benzemeye başlıyor. Aynaya bakıp kendimi görür gibi oluyorum. O zaman, resim bitti gibi geliyor bana. Aslında öyle değil; insan, yapacak bir şey bulamıyor ressam tükeniyor'. İkinci soruya ise cevabı şu şekilde olmuştur: 'Bence resimde konu, resim yapabilmek için araçtır. Konu yoktur; yahut konu şöyle vardır: Mesela, tarihi bir vakayı konu olarak almışsınız diyelim. Oradaki kişilerin hareketlerinde, davranışlarında bazı şeylerin olması lazım. Resim de konu, renklerin, şekillerin, çizgilerin ritmi, dengesi, armonisidir. Onun için ben; non-figüratif resmi resim olarak kabul ediyorum, fakat yapar mısın, dener misin, hep böyle çalışmak ister misin? Hayır.' (Ergüven, 1987: 40,42). Öğrencilik yıllarındaki başarılarının yanı sıra karma sergilere de katıldı. Sergilere dair kataloglardan ulaşılan belgelere göre Osmanlı Ressamları Cemiyeti'nin Galatasaray Lisesi salonlarında düzenlenmiş sergilere 1919, 1920 ve 1921 yıllarında çeşitli yapıtlarla katıldığı ve yine aynı cemiyetin Çemberlitaş Osmanbey Basımevi'nde 6 Eylül - 1921 tarihinde açılan 'Resim Okulu'nun sergisine katıldığı bilinmektedir. Yardımcı öğretmen olarak 1928 yılında Namık İsmail'in yanında Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başladı. Toplumsal girişimlerinin başlangıcı da yine bu yıllarda oldu. Yurt dışından gelip resim öğretmenliği yapan arkadaşlarının sadece bu görevi yerine getirmelerini değil de onların çeşitli çalışmalarla ülkenin sanatına fayda sağlayan ve resim üreten ressamlar olmalarını istedi. Cûda 5 Kasım 1930'da Bursa'daki görevinden ayrılarak İstanbul'a döndü. 24 Mayıs 1931 yılında resim öğretmenliği görevini Kırklareli Ortaokulunda yerine getirmesi için görevlendiren Cûda 1935 yılına gelindiğinde ise İstanbul'a geri döndü. İstanbul'a gelir gelmez İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Enstitüsü'nde kartograf olarak görev aldı. Yurdu Gezen Türk Ressamları topluluğuna katılan sanatçılardan olan Cûda bu topluluğun ilk uygulaması için 1938 yılında Trabzon'a gitti. Yüksek Mimar Fazıl Aysu'yla beraber 1956 yılında Osmanbey 'de 'Serbest Sanat Kursları' adında bir okul açan Mahmut Cûda'nın bu okulda kendisinin geliştirdiği bir öğretim modelini uygulaması ve bu alanın ilk örneği olması bakımından oldukça dikkat çekti. İzmir Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğü tarafından, 1983 yılında verilen 'Başarı ve Onur Paketi'ni alan Mahmut Cûda, bu plaketi alan tek ressam oldu. Mahmut Cûda, hayatını resme adamış bir ressamdır. Kişisel sanat algısından ve tekniğinden vazgeçmeden, çağın gerisinde kalma düşüncesinden uzak, tanınmış eserlerini ürettiği süre zarfında Batının etkisiyle farklılaşan sanat akımlarının

ve tekniklerinin karşısında durdu. Bu bakış açısı ve duruşu onun günümüze kadar gelen özgün bir sanatçı olmasını sağladı. 1987 yılında ise hayata gözlerini yumdu.

2. 3 Resimlerinde Yer Alan Konular

2. 3. 1 Natürmort

Mahmut Cûda'nın eserlerini geometrik bir düzen içerisinde vermesine rağmen eserlerinin konuları doğal ve rastlantısal görülmektedir. Kendisi Rönesans dönemiyle başlayan ve tuvali geometrik bölümlere ayıran sistemlere resimlerinde görsel olarak yer veren ressamlar içerisindedir. Cûda'nın eserlerinde yer alan tüm nesneler geometrik bir düzen içinde bulunmaktadır. Resimlerde yer alan paralelkenar ve üçgenlerin oluşturdukları geometrik düzen başlangıçta dikkat çekmemesine rağmen konunun daha rahat anlaşılabilmesini, ahenk içinde ortaya koyulmasını ve devamlılık kazanmasını sağlamaktadır. Ressamın, bezeyici etkisiyle dikkat çeken özelliklere sahip natürmortları tabiattan seçilen objeleri bireysel imgelerine benzer bir düzende, bir kurgu oluşturmaktadır ve bu düzen içinde kendine has üslubu ve teknik çalışmaları, düşünceleri için sınırsız deneme imkanına sahip olmaktadır. Eserlerinde objelerin, örtülerin, biçimlerin ve renklerin kontrast ve ahenklerini incelemektedir. Eserlerinin içerisinde natürmortlarının büyük bir çoğunluk kazanması, sanatçının 'Natürmort ustası', 'Natürmort yorumcusu' gibi ifadelerle ünlenmesine sebep olmuştur. Ressamın natürmortlarında, bir ortamda bulunan çeşitli çiçekler, saksılar, yontular gibi ayrımlı objeler, gerçekçi bir biçimde, üzerlerinde çok fazla düzenleme yapılmadan betimlenmiş hissi vermelerine rağmen bir mekan ve düzen içerisinde ortaya konulmaktadır. (Katalog No: 6,9,10) Belirli bir mekan ve düzen içerisinde betimlenen objeler doğal yansımalarına rağmen, oylumlarının yuvarlatılması ve düzeltilmesi ile birlikte geometrik soyutlamaya ulaşmaktadırlar.



Resim 6: Mahmut Cûda, 'Kedili Elmalar', 1975, Tuval üzerine yağlı boya, 38×47 cm, (Dr. İhsan Fahri Koleksiyonu)

1978 senesinde İstanbul Ressamları sergisinin Onur köşesinde gösterilen bu eser (Resim 6) Rusya'da da değerlendirilmiştir. Orijinal renkleri ve formlarıyla kumaşların içerisine dağılmış görünümlerine rağmen yemişlerin geometrik bir biçimin köşe bölümlerini ortaya koymalarını, yapıt ölçüleri içine bir düzen ve mekan disiplininde değerlendirilen objelerin ressamın kuvvetli yorumunda en doğal görünümlere eriştiğini göstermektedir. Sanatçının gerçekçi çalışmalarında, her objenin öznel değerlerinin, bireysel hassasiyetinin tefsirinde betimledikleri ve içlerinde yer alan sisli ve sessiz mekan bütünleşerek esrarengiz bir ifadeye ulaştıkları görülmektedir. Tuval üzerinde bulunan yatay ve dikey çizgilerle kontrast oluşturan nesnelerin kıvrımları tuvalde yer alan hareketliliği sağlamaktadır. Mahmut Cûda'nın natürmortlarında doğada var olan her obje, bir taraftan doğada sahip olduğu hacimsel değeri bütün şeffaflığıyla verirken, diğer taraftan arındırılmış ve sadeleştirilmiş bir düzen kaygısını düşündürtmektedir. Bu arı ve sade düzenle, doğa arasında bulunan fark, foto – gerçekçiliği veya 'hyperreaslisme' i özümsemiş bir eserin doğa ile bağlantısının üstünde bir noktadadır.



Resim 7: Mahmut Cûda, 'Torslu Natürmort', Duralit üzerine yağlı boya, 55×65 cm, 1957, (Sırrı Erinç Koleksiyonu)

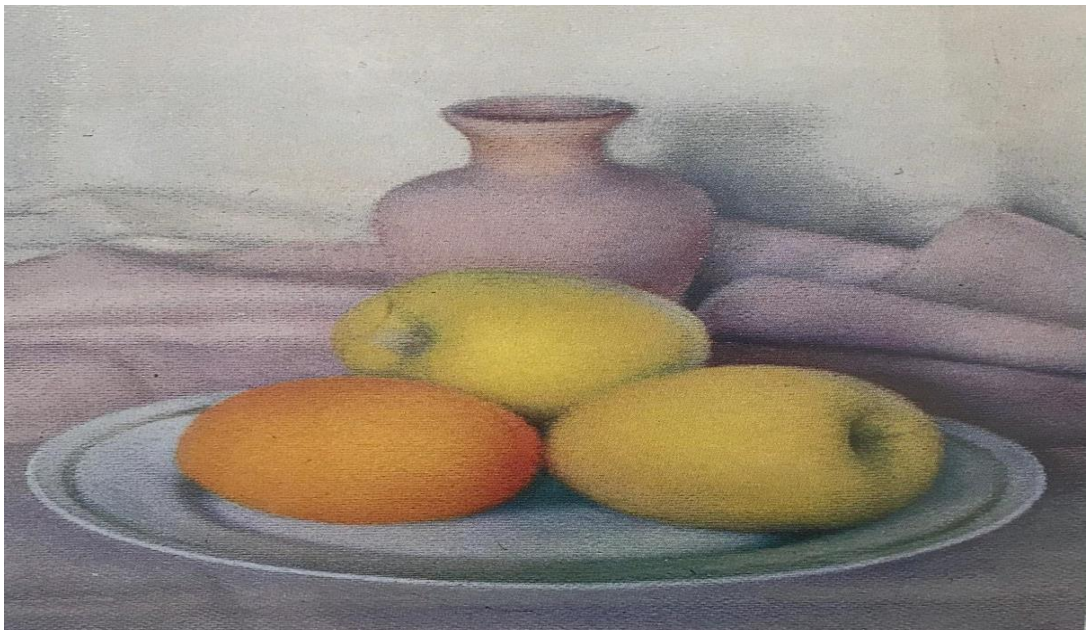
Tablodaki (Resim 7) çizgi ve lekelerin hepsi iç içe giren kontrast renk değerleri ve geometrik düzenlemelerle ritmik bir devinimi sürdürmektedir. Örneğin; birinci planın sağına, soluna üçgen düzenlemelerle yerleştirilen kırmızı elmaların simetrik görünümlerine karşın aralarına konulan buruşuk kesekağıdı ve içinden dökülen açık renkli elmalarla muzlar hem tonları hem de asimetrik konumları ile konuyu tekdüzelikten kurtarmakta ve aynı zamanda doğal bir renk ve konu açısından diğer nesnelerle karşıtlık yaratmaktadır. Torsun omuzuna atılan kumaş, yapıta esprili bir görünüm katarken, sağ bölümde yoğunlaşan koyu lekelerle birleşmektedir. Bu koyu lekeler, torsun sol yönünde bulunan lekeyle birleşmekte ve koyu renkli kumaş üstüne yerleştirilen elmalarda sürdürülmektedir. Koyu leke dağılımını aynı yönde izleyen açık lekeler, çizgili masa örtüsü ve beyaz torsun üstünde toplanarak açık ve koyu lekeler arası uyumu, dengeyi oluşturmaktadır.



Resim 8: Mahmut Cûda, 'Bebekli Begonya', Tuval üzerine yağlı boya, 54 ×60 cm, 1945

Sanatçının özgün üslubu ve irdeleme yöntemi ile nesneleri tüm ayrıntılarını tuvale aktardığı (Resim 8) görülmektedir. Ancak aktarırken tüm yapıtlarında olduğu gibi, estetik öğelerin başında gelen bütünlüğü, aksatmadan koruduğu dikkati çekmektedir. Öyle ki, masada duran saksıdan, örtünün dokusu ve işlemelerinden, begonyanın yapraklarına kadar tüm nesnelerin renk, değer, biçim açısından ayrıcalıklarda olmalarına karşın tablonun genel uyumu, ritmi, dengesi, düzeni ve ışığı içinde özdeşleşerek bütünleşmişlerdir. Bu Cûda'nın üstün tekniğini vurgulayan özellikleri kanıtlamaktadır. Tuvale köşelemesine yerleştirilen masanın kesişen kenarlarının ve begonyanın ayrımlı konumlarda ve uzantılarda yer alan yapraklarının vurguladığı mekanı, açılan bir kapı ikinci bir mekana ulaştırmaktadır. Çizgi ve renk perspektifinin başarılı uygulamaları bir tuval karesi içinde üç boyutlu mekanların, rahatlıkla yerleştirilmesini sağlamaktadır. Uzun yıllar özel bir koleksiyonda kalan bu yapıt, son yıllarda sanatçı tarafından, özel anıları nedeniyle bir arttırmadan (Müzayede) satın alınmıştır (Giray, 1982). Cûda'nın natürmortlarında ulaştığı güçlü anlatımı Mehmet Ergüven şu şekilde açıklamaktadır: 'Cûda'da yaratıcı dürtüyü

uyandıran neden anılara dayalı hayal gücünden değil, baş başa kalan nesnelerin gizemli varlık dünyasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan nesnel koşulları zorlamış bile olsa, Cûda'nın ölü doğayı ayrı bir yatkınlığı olduğu yadsınamaz. Söz konusu çalışmalarda, bir kumaşın önü veya üstüne yerleştirilmiş meyveler, çoğun içinde yer aldıkları mekanla örtüşürler. Bu arada renk, salt kendi etkisine bağlı bir çağrışım ögesi olmadan nesnelerle ilgili oylumun verilmesinde bağımsızlığını yitirir' (Ergüven, 1980: 19). Cûda, natürmortun objelerini (elmaları, çiçekleri vb.) birer obje olarak görmeyip onları birer motif olarak değerlendirmiştir. Örneğin: bir kilimde, üsluplaştırılmış motifler örüntüsü Cûda'nın natürmortlarında üsluplaştırılmamış objeler örüntüsüne denk gelmektedir. Cûda'nın natürmortlarında yer alan objeler, motif simgeselliğine ulaşmaktadır. Cûda, bunu natürmortun hazırlanmasında alışagelmişinin dışında objeler kullanarak ön plana çıkartıyor: bir oyuncak eşek, bir gönye. Bu objeler; çiçek, meyve gibi klasik natürmort objelerinin de simgesel durumlarda anlaşılabilmesi adına rehberlik ediyor.



Resim 9: Mahmut Cûda, 'Üçlü Yemişler', Sunta üzerine yağlı boya, 33 ×28 cm, (Mubin Başar Koleksiyonu)

Bir masa örtüsünün (Resim 9) üstüne ayrımlı konumlarıyla dağılan çeşitli yemişler, aralarına ve altlarına yerleştirilen nesnelerle birlikte, sanatçının gerçekçi anlatımına katılan bireysel duyarlılığının yorumunda, gizemli bir yalınlıkla

betimlenmişlerdir. Nesneler, doğal ve dağınık görünümlerine karşın, bir mekan ve düzen disiplininde verilmişlerdir. Yemişlerin yeşil ve turuncu gibi kuvvetli renkleriyle ortada toplanan koyu leke, geri planda kumaşlar ve ön planda beyaz örtünün oluşturduğu açık lekeler ile çevrelenerek dengelenmiştir. Nesnelerin oylumlarını betimleyen yuvarlak ve akıcı kumaş kıvrımlarıyla birleşerek ritmik bir uyum içinde tuval boyutlarını dolaşarak devinimi sağlamaktadır.



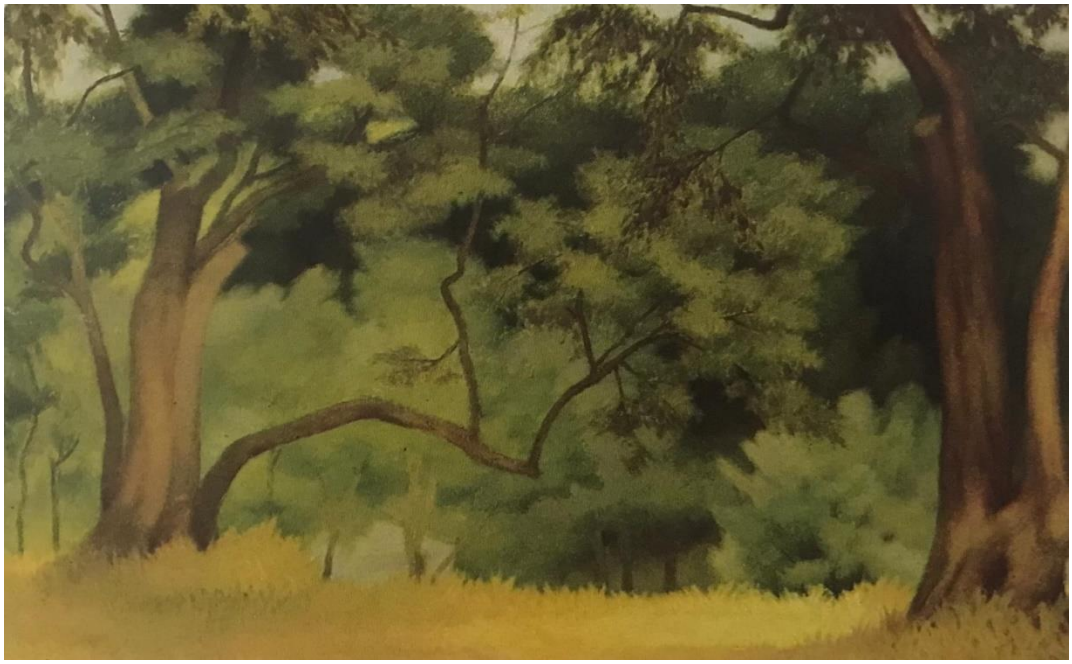
Resim 10: Mahmut Cûda, 'Kontrplak üzerine yağlı boya', 1944, 29×38 cm, (Mahmut Yurter Koleksiyonu)

Açık hava ile birlikte (Resim 10) atölyeye dolan ışık orta bölümde beyaz kumaşın üstünde belirginleşmektedir. Aynı ışık ile beraber resimde yer alan ayvalar ve tabak farklı renk özellikleri sebebiyle daha koyu bir görünüm vermektedir. Arka plana doğru uzanan ışık dikey istikametteki ahşap parmaklıkların gerisinde açık lekelere erişmektedir. Bu ışık altında objeler, kendisine özgü renklerini, ton lokallerini muhafaza ederek armoni yaratmaktadır. Bu arada Cûda'nın ürettiği yapıtlarda, giderek üç boyutlu mekan belirginleşirken bol ışıklı bir uyumun da egemen olmaya başladığını vurgulamak gerekir. Bu da onun çalıştığı sürece kendini yenilemekte olduğunu

kanıtlayıcı bir olgudur (Giray, 1982). Cûda'nın çeşitli natürmortlarında öznel görünümler veren oyuncaklar eserde bir detay olarak yer alırken , ressamın konu belirlerken ortaya koyduğu mütevazi ve esprili kişiliğini, sevecen ve hoşgörülü tutumunu ön plana çıkarmaktadır. Anlaşıldığı üzere Mahmut Cûda'nın natürmortlarındaki doğaya öznel tutumu eserlerinde görülmekte zevkini, usunu ve ruh halini ortaya çıkarmaktadır.

2. 3. 2 Peyzaj

Mahmut Cûda'nın peyzaj konulu eserlerinde mutlak doğa güzelliklerini yansıtan tablolar oldukça azdır. Genelde bir yerin sanat ve tarih değerlerini aktaran anıtsal eserlerini konu olarak belirlediği ve bu eserlerin kütlesel özelliklerini, mimari ve malzeme açısından sahip oldukları değerleri ve süsleme niteliklerini yansıtan anlatımlarla ortaya koyduğu görülmektedir. (Katalog No: 16,17,18) Ressamın doğaya olan bakışı, gördüğü güzellikleri kendi zihninde yorumlayarak eserlerine aktarması, doğayla kişisel yakınlık kurduğunu göstermektedir. Cûda'nın Batı tekniğini Doğu İslam dünyasının felsefe geleneğinden ayrılmadan yorumladığının kanıtı olarak doğaya has görüntüleri gerçek anlamından uzaklaşmadan etrafında görülen manalı bir mekanda akıl sınırlarını geçen aktarımlara evirilmeleri gösterilebilir. Bu durum onun iç dünyasını sorguladığını kendi güzellik algısını gözden geçirdiğini göstermektedir. Kendisi ile yer aldığı toplumdaki insanlar arasında bulunan yakınlığı belirlediğini, nesnel ve tinsel kaynaklarını irdelediğini ortaya koymaktadır.



Resim 11: Mahmut Cûda, Zeytinlik - Marmara Adası', 1977, Tuval üzerine yağlı boya, 54×60 cm, (İş Bankası Koleksiyonu)

Başarılı perspektif çalışmaları, küçük tuval ölçülerinde, mimari ve doğal değerleriyle şehir görünümlerinin aktarımını ortaya koymaktadır. (Resim 11) Bununla beraber yapıldıkları senelerde şehirlerin genel görünümlerini ifade eden peyzajlar belgesel değer göstermektedir. Toprağın doğal yapısının canlı aktarımı, ışık ve renklerin doğaya özgü dağılımı, ağaçların kütlesel görünümleri, kuvvetli ifadelere erişirken sükun dolu ve ıssız bir doğa görünümü, esrarengiz manalar yüklenmektedir. Peyzaj konulu ilk çalışmalarında; büyük bir alan olgusu içerisinde, şehrin doğal nitelikleriyle özdeşleşen mimari eserler kütlesel görünümlerle ve kübik formlarla gösterilmiştir. Trabzon'da Park, Trabzon – Bakırcılar Çarşısı, Trabzon – Kanite gibi 1938 yılında yapılmış olan eserleri bu nitelikleri ortaya koymaktadır. 1942 senesinde yapmış olduğu Bitlis ve 1949 senesinde bitirdiği Edirne kent peyzajları, bu şehirlerin sanat değerlerini gösteren tarihi eserlerini konu etmektedir. Bu eserlerinde anıtsal yapılar eserin ağırlık noktasını göstermekte ve ressamın gerçekçi anlayışı doğrultusunda mimari, malzeme ve bezeme nitelikleriyle ifade edilmektedir.



Resim 12: Mahmut Cûda, 'Üç Şerefeli Camii - Edirne', Duralit üzerine yağlı boya, 50 ×61 cm, 1949, (Sırrı Erinç Koleksiyonu)

Büyük Millet Meclisi için hazırlanacak eserler için seçilen ressamlar içinde yer alan Mahmut Cûda'nın 1949 senesinde Edirne'de hazırladığı kent peyzajları içinde yer alan eserlerdendir. İlk devir Osmanlı Mimarisinin önde gelen yapıtını oluşturan Üç Şerefeli Cami'yi, (Resim 12) süsleme ve mimari özelliklerinin, 1949 senesinin çevre detaylarını tam anlamıyla ortaya koyan bir eserdir. Bir sokak görünümünün ortasında anıtsal görünümüyle yükselen cami, arka planda yer almaktadır. Sokağın günlük durumunu ortaya koyan figürler, mimari öğeler ve ağaçlardan oluşan detaylar ön planda görünmesine rağmen lekeler halinde ortaya konarak, resmin ana öğesini oluşturan yapının güçlü biçimde belirginleşmesine yol açmaktadır. Hızlı fırça darbeleriyle ortaya konan hareketli beyaz bulutların akıcı görünümleri, mavi gökyüzü, minarelerin aralarına yayılarak yüksekliği vurgulamaktadır. Kuvvetli perspektif kullanımı, tüm kütle görünümüyle yapının ortaya konmasını sağlamaktadır. Mahmut Cûda'nın 1977 yılında yapmış olduğu Marmara Adası Zeytinlik peyzajında, toprağın kendine özgü niteliklerinin doğal yansıması, ağaçların görüntüleri, renk ve ışıklarını doğaya has yayılımı kuvvetli manalara erişirken sessiz ve sakin bir doğa ortamına gizemli manalar katmaktadır. Doğan Hızlan Mahmut Cûda'nın peyzajları için şunları söylemiştir: 'Unutamadığım bir peyzajı var Cûda ustanın. Bir cami, bir ev, hepsi de

bir erinci yaşıyorlar aynı zamanda bir terk edilmişliği, insana rastlayamazsınız bu peyzajda. Yalnızlık, bırakılmışlık, bu dünya ile başka bir dünyanın ruh dalgalanmaları, izleyeni sürükler durur' (Hızlan, 1982: 22). Cûda'nın konudan bağımsız olarak ressamın şahsi görüşünün yeni yorumlar ortaya çıkaracağını düşünmesinin sebebi sanatçının yer aldığı gerek kişisel gerek toplumsal meselelerden ayrılamayacağı kanısında olmasıdır. Başka bir ifadeyle ressamın biçem niteliği fark etmeksizin eserden yer alan kurgu ile toplumun dertlerini ortak bir şekilde ifade edeceğini göstermektedir. Mahmut Cûda'nın daha sonra yapmış olduğu Bitlis ve Edirne görünümlerinde, artık şehrin sanatsal niteliği yüksek yapıtların gerçek niteliklerinin aktarılması da bulunmaktadır. Bu görünümlerden sonra yapmış olduğu peyzajlarda, bu yönelim daha az dikkate alınmıştır. Bununla beraber doğanın olduğu gibi ortaya koyulması, esere bakıldığında o gerçeklerin derinliğinde bulunan çeşitli bağları gözden geçirtmektedir. Aktarılan bu mesajla özelliği ve hedefi anlaşılmayan bir gerçek üstü aktarıma dönüşmektedir ya da görüntünün aslından meydana gelen farklı bir aktarım hissedilmektedir.



Resim 13: Mahmut Cûda, 'Selimiye Camii – Edirne', Duralit üzerine yağlı boya, 50 ×61 cm, 1949, (Nevhiz Pak Koleksiyonu)

Ressamın 1949 senesi Edirne çalışmaları arasında yer alan eserlerindendir. Klasik Osmanlı Mimarisinin önemli yapıtı, (Resim 13) mimari özellikleri, kütlesel görünümü ve çevre bütünlüğü ile beraber sanatçının gerçekçi bakışı kuvvetli bir anlatımla ortaya konulmaktadır. Mahmut Cûda'nın peyzajlarına son olarak bakıldığında; 1938 yılında yapmış olduğu Trabzon peyzajlarında simgesel öğeleri daha fazla bulundurduğu anlaşılmaktadır. Demek oluyor ki, eserlerin görünümlerinin derinliğinde kendine has bir manâ saklıdır. Eserlerde yer alan görünümlere bakıldığında çeşitli olayları hatırlatmaktadır. Yansıttığı ortamın içinde bulunduğu toplumsal olaylarla alakasını gözler önüne sermektedir.

2. 3. 3 Portre

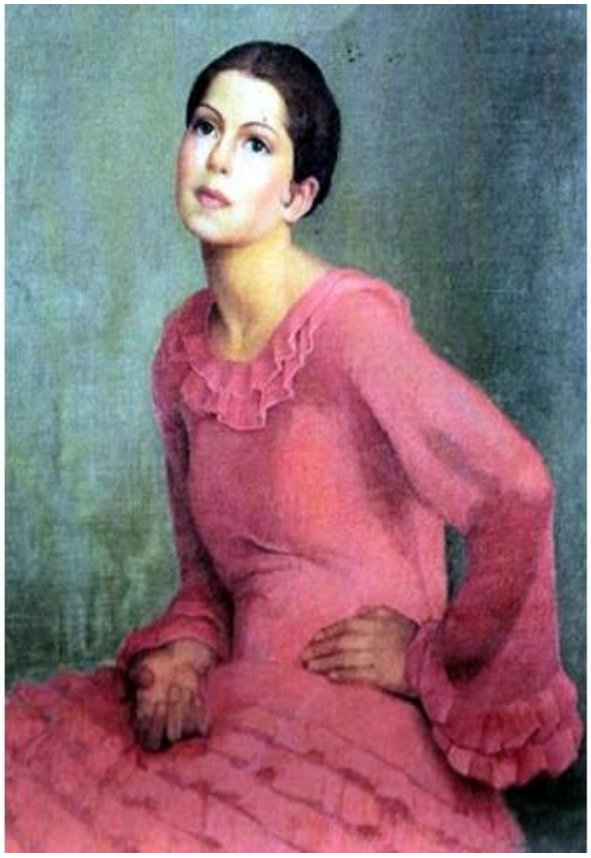
Mahmut Cûda, yaptığı portrelerde, birbirinden farklı yaş ve kişiliklerdeki insanların fiziksel niteliklerini tüm detaylarıyla anlatırken yapmış olduğu hassas psikolojik gözlemlerle, ruhsal farklılıklarının aktarımı ve izlenimi de iletmektedir. Genellikle durgun ve dingin bir ortamda, esere bakan kişilere dönük açılarda gösterilen modellerin gözlerinde güçlü bir ifadeyle ortaya konan duygusal iletim, modelin yüzünde fizyonomik açıdan tamamlanmaktadır. Bu etapta modellerin psikolojik niteliklerinin kuvvetli bir ifadeyle aktarılması, hayat hikâyelerini vermektedir. Bazısında yaşamış olduğu açıların etkileri; bazısında hayata karşı hissedilen sevginin belirtileri; bazısında güven ve sorumluluk bilinci; bazısında ise, berrak ve masum tebessüm bulunmaktadır. (Katalog No: 14,15) Doğan Hızlan Mahmut Cûda'nın portreleri için şunları söylemiştir: 'Bir gün evinde portrelerini seyrettim. Neler söyler o kızlar, kadınlar diye bir iç söyleşiye daldım. Kiminin yüzündeki insanı burkan hüzün, kiminin yüzünde genç kızlığın bütün umutları, sırça köşkte oturup her şeyi güllük gülistanlık gören gözler, yaşamın deneylerini hep tevekkülle karşılamış bir kadın. Resim diye bakmadım ben onları – baksam anlarmışım gibi. Onlarla konuştum, anlatmak istediklerini algılamaya çalıştım. Ressamın insan denilen karmaşayı fırçaya nasıl döktüğünü bir alfabe söker gibi sökmeye çabaladım' (Hızlan, 1980: 22).



Resim 14: Mahmut Cûda, 'Süheyl Ünver Portresi', 1980, Sümerlit üzerine yağlı boya, 50×61 cm, (İstanbul Tıp Fakültesi, Tıp Tarihi ve Deontoloji Kürsüsü Koleksiyonu

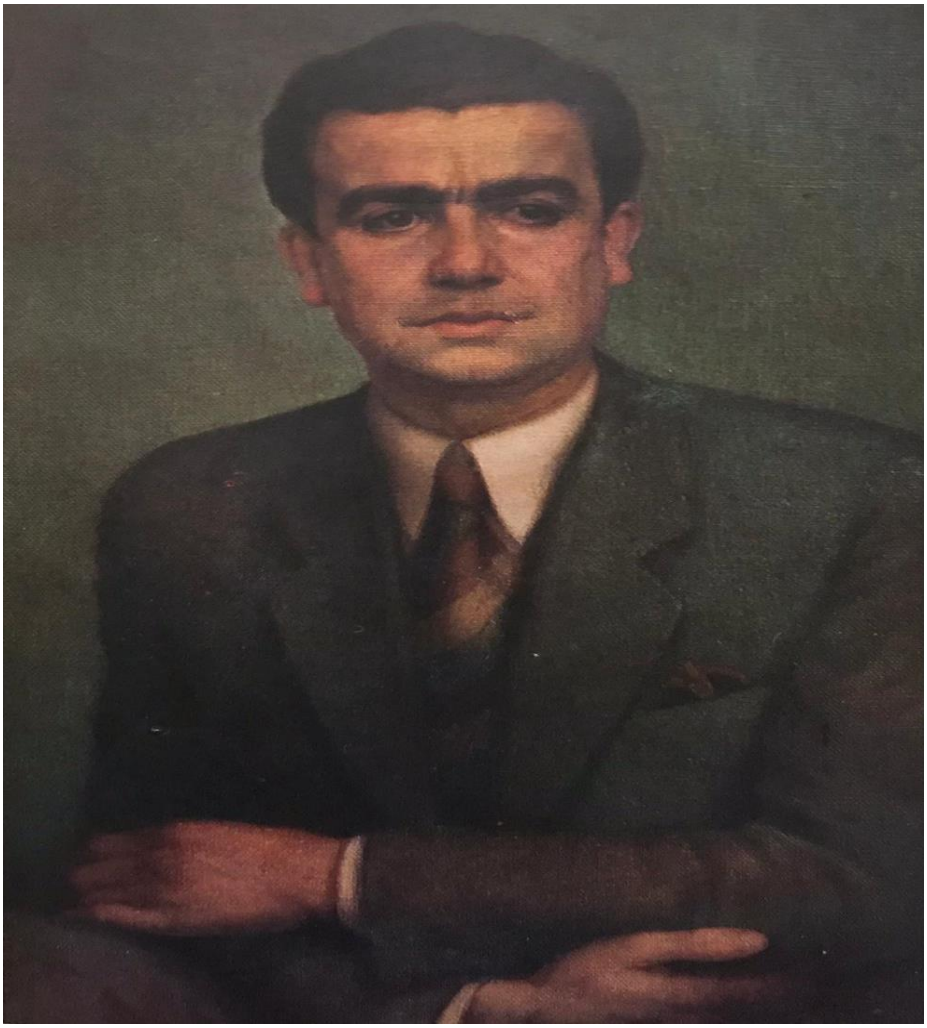
Yaşlanmanın bedensel değişimi, ruhun bilgelikle buluşması anlamındadır. Bireye yaşama karşı verdiği mücadele, dostların değişken beklentilerinin verdiği sıkıntıların yıprattığı yaşam, bilgilerin birikimiyle pekişen, sabır ve erdemle örülen bir bilgeliği dönüşür. Cûda bu erdemi yakalamış bireylerin görünümleri üzerinde yoğunlaşır. Süheyl Ünver(Resim 14) bu nedenle Cûda için bulunmaz bir portre çalışması olur. Aralarındaki yakın dostluğun, ortak yılların tasalarını taşıyan bağ, portrenin uzun çalışma dönemlerinde diyalogların geçmesine, anıların tazelenmesine neden olur. Tepebaşı'nda, Haliç manzarasına açık çalışma odasının kapı ve duvarları üzerine önce çizilen desen, sonra poşat asılır ve Ünver, Cûda'nın karşısında poz verirken yağlı boya resminin üretimi de ilerler. Türk Süsleme sanatı katkılarıysa, portrenin üst köşesine yerleştirilen motifle yerini bulur (Giray, 2002: 143). Modellerinin yaşam kesitlerini sunan portre çalışmaları için Cûda şunları söylemektedir: 'İzleyiciler, portremin modellerine çok benzedikleri inancıdırlar, buna ben de katılıyorum. Ne var, modeller sonsuza dek yaşamayacaklarına göre benzerlik

bir sorun olmaktan çıkacaktır. O zaman portrelerin yalnızca sanat değerleri üzerinde durulacağı için teknik ce estetik öğeler aranacaktır. Bu ögelerin başında da hiç kuşkusuz ifade, orantı, volüm, devinim ve renk uyumu gelecektir' (Giray, 1982:35). Sanatçının eserlerinde kullandığı renkler; inceltilmiş boya yöntemi ile şeffaf ve saf renkleri ve ışıkları birleştirir. Renkler, ışık ve çizgi orijinalliğine eklenerek bütün sadeliği görsel ve etkileyici çekiciliğe ulaşır. Ressamın tuvalinde ince bir doku halinde bulunan renk tabakaları lekelerle gölgelenir, ışıklarla aydınlanır. Objelerin hacminden ortaya çıkan ahenkler bezlerin çizgisel yapısının armonisinde sonsuzluğun dönüşümsel hareketiyle birleşir. Görsel açıdan anlaşılamayan, objelerin özgür ışığı, gizemli bir aydınlık ile bütünleşerek ressamın kendine özgü yöntemini ortaya çıkarmaktadır.



Resim 15: Mahmut Cûda, 'Sara', Tuval üzerine yağlı boya, 55×80 cm, 1929,
(Sevtap Pişak Koleksiyonu)

Mahmut Cûda'nın birkaç nü eserinden biri olan bu esere kıyafet giydirmesinin hikayesi ilgi çekicidir. 1929 senesinde (Resim 15) ortaya koyduğu üç nü eserden birine giydirdiği pembe volanlı kıyafet, 1931'de evlendiği eşi Nazıma Hanım'ın Akademi Balosunda kullandığı kıyafettir. Sanatçı, büyük değer verdiği eşiyle ilk karşılaşmalarında üzerinde yer alan bu kıyafeti nü eserinin üzerine giydirir. Ressamın bütün portre eserlerinde olduğu gibi, fiziksel yapısı dikkatle incelenerek gerçek değerleriyle ortaya konulmuştur. Erhan Karaesmen'in Mahmut Cûda ile atölyesinin balkonunda yaptığı söyleşideki şu kısım önemlidir. 'Mahmut Cûda renk ustalığını ne zaman yakalamıştır? 'Bunu tam kestiremiyoruz. Kendi renklerine atfettiğimiz olağanüstülülük niteliğini büyük bir alçakgönüllülükle geçiştiriyor. Ama kendisi de tam kestiremiyor galiba. Cûda'nın realizminde, biçim mükemmelliğinde ve renk ustalığında her şeyin yerli yerine fazla oturmuş olduğunu, yürek çırpıştıran sürprizler bulunmadığını düşünen resim meraklıları vardır. Mahmut Cûda'nın tablolarının önünde süratle geçilirse gerçekten özel bir coşkuyu, bir yürek çırpıntısı duymakta zorluk çekebilirsiniz. Bir saydam perdenin arkasında bir dünya anlatılış gibidir. Kara kalem portrelerinde de, renkli peyzajlarında da, ustası olduğu ölüdoğalarında da o perdeyi yırtmak için izleyicinin özel bir çabası gerekebilir. Bu yüzdendir ki, sanat eleştirmenlerinin ve sanat adamlarının ağzından hep 'gizem' sözcüğünü duymuşuzdur Cûda'nın resminden söz edilirken' (Karaesmen, 2010: 82). Sanatçının portrelerinde, modellerde gösterilen duygusal ve fiziksel yanlar, dirsekler boyunca uzanan gövde bölümleri ile sonlanmaktadır. Hacimlerde bulunan ayrımlı ve yuvarlak çizgiler, birbirlerini tamamlamakta ve uyumlu görüntüleriyle hareketliliği oluşturmaktadır. Işığın paylaşımı, saf kumaş desenleri ve ayrımları, insanların fiziksel özelliklerini üç boyutlu yansımalara taşımaktadır. Eşyalarda ince detaylara ulaşan işçilik, kumaşların yapı ve renk farklarının incelenmesi, gölgelendirmeyle hacimlerinin ortaya konması, ressamın kendine has üslubunun yöntem başarısını gözler önüne sermektedir.



Resim 16: Mahmut Cûda, 'Fazıl Aysu Portresi', 62× 70 cm, 1941

Ressamın bütün porte eserlerinde olduğu gibi, fiziksel detaylar önemle incelenerek gerçek değerleriyle ortaya konmuştur. Gerçek değerlerle ortaya konan modelin, bakışlarında yoğunlaşan duygusal yansımalar, ruhsal yanları ifade etmekte ve yaşamına ait detaylar ortaya konmaktadır. (Resim 16) Yarı karanlık bir ışığın baskınlığından açık lekeler olarak görünen eller ve yüz, resmin konusu olan Fazıl Aysu'nun hayatına ayna tutmaktadır. Tuvali aydınlatan ışığın başlangıcı olan bu yüzler, kıyafetin ve fonun koyu renk lekelerinin arasından vurucu değerler olarak belirginlik elde eder. Alın bölümüyle kravatın ucunu birleştiren üçgen boşluğun orta bölümünde bulunan yüz, modelin fiziksel yanlarını, düzenli karakterini ifade eder. Dizler üstünde birleşen elleri, sanatçının uzun çalışma dönemini kaplayan bu eserin sonlandırılması için, seneler sonra kendi ellerini model olarak kullanarak tamamlayacaktır.

2. 3. 4 Kompozisyon

Mahmut Cûda, öğrenimine devam ederken Avrupa'da gittiği müzelerde görmüş olduğu büyük ölçekli kompozisyonların yöntem ve estetik yeterliliklerinden çok etkilenmiş, sanat hayatına bu yönde büyük ölçekli kompozisyonlar üreterek başlamayı hedeflemiştir. Bir olguyu, bir hikayeyi anlatan figürlü eserler yapabilmek için de farklı ustaların kullandığı yöntemleri, çalışmaları incelemiş, kendine has üslubuna, yöntemine iç dünyasına uyacak yöntemlerin peşine düşmüştür. Perspektif, anatomi, geometri gibi eserlerinde kuvvetli anlatım katacak bilim dallarına yönelmiş ve bu yönde çalışmalar yapmıştır. 1933 yılında ilk büyük ölçekli kompozisyonu olan 'Aydın Yangını' adlı eserini tamamlamış ve sonrasında 'Haramiler' adında kompozisyonuna başlamış ve 1935 yılına geldiğinde bu eserini de noktalamıştır.



Resim 17: Mahmut Cûda, 'Haramiler', Desen, 124 ×145 cm, 1935, (Nadiya Düren Koleksiyonu)

Sanatçının Haramiler adlı eseriyle, (Resim 17) Ali Baba ve Kırk Haramiler hikayesi, onun yorumunda farklı bir anlam kazanır. Yarı kapalı bir alanda ortaya konan olay, büyük kemerli bir pencerenin boşluğundan görülmektedir. Bu eserin ortaya konması ressamın etrafında gördüğü insanlar üzerinde yaptığı gözlemlerle gerçekleşir.



Resim 18: Mahmut Cûda, Aydın Yangını' 1930 - 1934, Tuval üzerine yağlı boya, 124×145 cm, (Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi)

Cûda bu resminde (Resim 18) Aydın'daki Yunan saldırısını hikayelemektedir. Yunan güçleri şehre girmiş ve yangın çıkarmışlardır. Orada yaşayan halk ise alabileceği eşyaları toplayarak mezarlığa sığınmıştır. Bu sırada Yunan süvarileri önlerine çıkan herkesi öldürmektedirler. Halk umutsuzluk ve panik içinde bulunduğu yerde beklemektedir. Geri planda kübik biçimli mimari dokuyla ortaya konulan şehrin üstünden yükselen siyah dumanlar, tarihe kapkara bir leke olarak tuval yüzeyine dağılmaktadır. Bu resmin, özellikle ön bölümündeki yetişkin figürlerinde bir kütle ve bununla bağlantılı olarak inşa anlayışı kuvvetli bir şekilde göze çarpmaktadır. Bu noktada, Türk resmine inşacı bir eser daha ilave edilmiştir. Mehmet Ergüven Mahmut Cûda İle Bitmemiş Görüşmeler adlı söyleşisinde Mahmut Cûda'ya şu soruyu sorup şöyle cevap almıştır: 'Renk kendi başına bir anlam taşır mı? ' 'Salt renk, her insan için mutlaka bir mesaj taşır. Kimi renkler coşku, kimi renkler de keder verir. Üşüten, ısıtan, hasta eden, dahası çıldırtan renkler vardır. Ressam renklerden şu biçimde yararlanır. Örneğin; acıklı bir konuda mor, koyu yeşil ve benzeri renklerden yararlanılabilir. Genelde herkes renklerden aynı biçimde etkilenir. Ressamın görevi, doğru seçim yapmaktır. Her renk nota gibi bir tondur' (Ergüven, 1980: 29). Sanatçının

kompozisyonlarında kullandığı kendine has üslubu ve başarı yöntem uygulamaları ile, olayın meydana geldiği yer güçlükle ifade edilmekte ve konunun ışığında hareketlerle, jestlerle ortaya konan farklı yaş ve karakter özelliklerine sahip insan çeşitleri tek tek incelenerek yeterli anlatım düzeyine erişmektedir. Mahmut Cûda'nın eserlerinde objelerin oylumlarını ortaya çıkaran renkler görsel tesirini devam ettirmekte aynı zamanda duygu yüklü anlamlarda eklenmektedir. Bu eserlerin en belirgin özelliği esrarengiz soyut bir ışığın farklı renkler üzerinde yer alırken ton lokallerin de kaybedilmemesidir. 1976 yılı sonrasında yapmış olduğu eserlerinde kendine daha fazla yer bulan çok ışıklı bir ahenk bütün tuvale hakim olmaktadır. Eserlerde bulunan en karanlık gölgelerde dahi ortaya çıkan ışık dikkati çekmektedir. Son zamanlarında yaptığı eserlerinde ise çok ışıklı ahenkte üç boyutlu yer algısının öneminin daha da ortaya çıktığı ifade edilmelidir. Bu nitelik ressamın eser ürettiği dönemde kendisini değiştirerek günümüze kadar geldiğini gösteren bir durumdur.

BÖLÜM 3

Resim Dışında Mahmut Cûda

3. 1 Yeni Adam Dergisi

Sanatçı resim üretiminin yanında ayrıca yontu, illüstrasyon ve karikatür üzerinde de çalışmıştır. Mahmut Cûda, 1939 – 1950 yıllarında İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun ortaya koyduğu düşünce ve sanat dergisi 'Yeni Adam' da kapak resimleri üretmiştir. Bu çalışmalarına başlamasını İsmail Hakkı Baltacıoğlu şu şekilde yazmaktadır: 'yıllarca Avrupa'da kaldı. Geldikten sonra da görüşemedim. Bundan 4 – 5 yıl önce Yeni Adam'a bir tenkit ve polemik yazısı göndermişti. Yazıyı okudum ve getiren adama: Bu adamın kuvvetli kalemi var. Herhangi bir ressam olamaz, kim bu? dedim. Sanayi – i Nefiseden talebiniz. Ondan sonra Mahmut Cûda Yeni Adam'ın şöyle bir yardımcısı değil, temel taşlarından biri oldu. Öyle sanıyorum ki kapakta resim görülmediği zaman Yeni Adam'ın bir yanı eksiliyor (Giray, 1982:45). Zeki Çakaloz Yeni Adam kapakları için şunları söylemiştir: 'Cûda'nın illüstrasyonları, sanırım sanatımızda uygulanan ilk plastik illüstrasyonlardır. Bunlarda, Daumier'de izlenen plastiğin, bizim yerelliğimizdeki ustalıklı örnekleri sergilenmiştir. Ayrıca belli kişilere özgü desen portrelerde, karakteristik ayrıcalıklara, yazınsal bir taşlamanın da soluğu katılır. Bu portreler, insanlar, aynı zamanda ressamın çevresinin ve yaşam kesitinden kimi pasajların sanatsal belgeleridir de aynı zamanda' (Giray, 1980: 12). Mahmut Cûda, kendine has sanat özelliklerini tarama ve noktalama yöntemi ile ortaya çıkardığı bu eserlerinde konuları etkileyici, kuvvetli anlatımları taşımaktadır. Bu eserleri etkin sanat değerlerinin yanında dergide yer verilen konuların birinci sayfadan bile farkına varılır, anlaşılır niteliklere ulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Üstlendiği bu görevi 1939 – 1942 yılları arasında tüm kapak boyutlarını kaplayan resimlerle sürdürmüştür. Haftalık bir dergiye özgün üslubu doğrultusunda titiz çalışmalarla, sanat değerleri kanıtlamış olan ve değişik konuları içeren yapıtlar yetiştirmiştir. Bu yıllar arasında yaptığı kapak resimlerinde dergilerin ele aldığı konulara açıklık kazandıran, bir yöreyi, bir olayı simgesel değerleriyle betimleyen ya da dergide yaşamı ve sanatı hakkında bilgi verilen sanat ve edebiyat dünyamızın değerli isimlerinin portrelerini sunan çalışmaları yer almıştır. Mahmut Cûda'nın yapıtları, bu senelerde Yeni Adam

dergisinin aranılan bir bölümünü oluşturmaktadır (Giray, 1982: 45, 47). Desen kompozisyonları olarak da ifade edebileceğimiz bu eserleri genelde dergilerin ana konularının dışındaki konuları barındırmaktadır. Ressamın bu kompozisyonlarında, içinde bulunduğu çevrenin kişisel fikirlerine uygun olayın olay ve kişileri mizaha varan esprili bir ifadeyle yargılamaktadır. Bu ifadelerinde hayatı süresince kazandığı intibaların aktarıldığı gözlemlenmektedir. Eserlerinde yer verdiği toplumsal problemleri, espri anlayışıyla katkı vererek ortaya koyduğu bu eserleri düşündürücü anlamlar içermektedir. Konunun ortaya konan kuvvetli desenlerle, güçlü ifadelerle eriştiği bu eserlerde resim altı açıklamaları bulunmaktadır. Desen kompozisyonlarında yer verdiği konuları anlatırken ifadeyi etkili hale getirecek tutarlı figürler belirlemesi ve tiplerin hareketlerini konuyla uyumlu bir şekilde ortaya koyması ifadesini kuvvetlendirmektedir. Kaya Özsezgin ise Cûda'nın Yeni Adam kapakları için şunları söylemiştir. 'Cûda'nın 'Yeni Adam' dergisinin kapak kompozisyonlarında ve başka eskizlerinde yıldan yıla giderek yoğunlaşmış bulunan desenlerini, sıradan birer 'illustration' değil, resminin temel malzemesini yetkinleştirmeye yönelik bir çaba olarak değerlendirmek daha doğru olur. Yer yer düşünsel içerikleri de yapılarında taşıyan söz konusu desen kompozisyonları, yaşam karşısında edinilmiş izlenimlerin de aynasıdır' (Özsezgin, 1980: 27). Sanatçının eserlerinin bulunduğu bölüm 'Yeni Adam' dergisinde dikkat çeken, beğenilen bir bölümdür. Askerlik görevi için bir müddet kapak resimleri hazırlamaya devam edememesi, dergide şu ifadeyle açıklanmıştır. 'Cûda'nın şimdi vatan vazifesini verdiği müstesna şahsiyeti Yeni Adam kapakları bundan sekiz yıl önce ressamsız, kimsesiz ve yardımcısız çıktığı zamanlarda olduğu gibi çıplak çıkacaktır. Zira Cûda'nın boş bıraktığı bu kapakları ne fotoğraf, ne fotomontaj, ne de dehâsı çene kemiğinde eyleşen beşinci derecede bir resimcinin kalemi karalayamaz. Ressam Mahmut Cûda'nın Yeni Adam'a yıllardan beri yaptığı garazsız ve menfaatsiz yardımlarının hatırasına saygı' (Giray, 1982: 47).

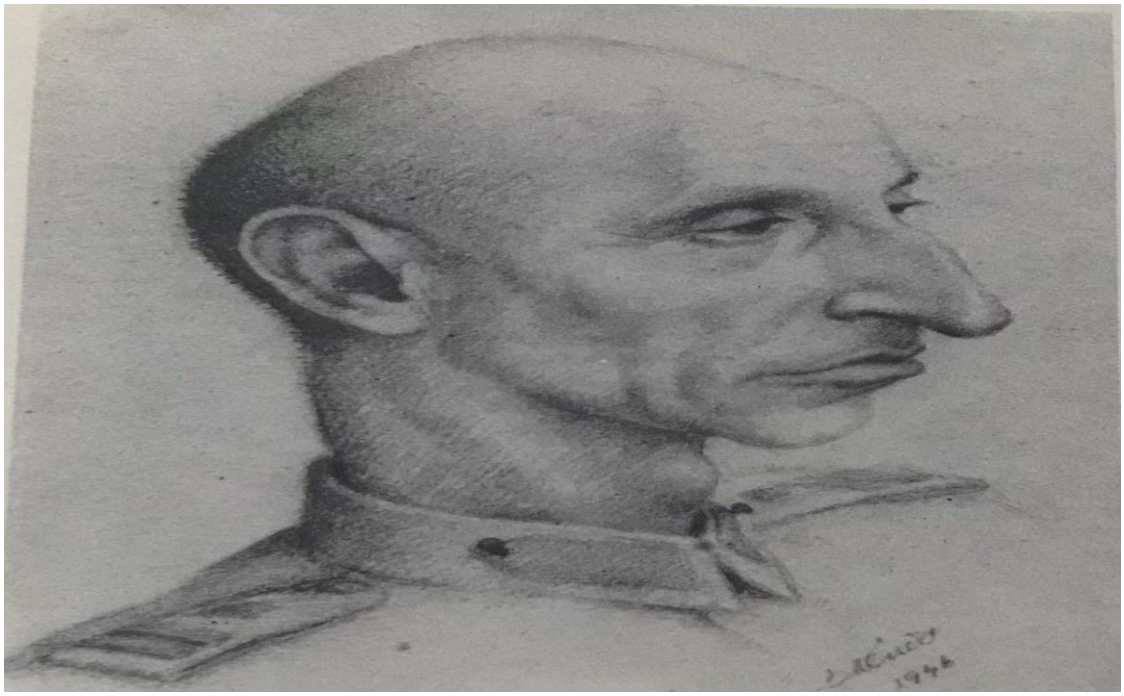


Resim 19: Mahmut Cûda, 'Hindi Çini' (Yeni Adam Kapaklarından No. 304)

3. 2 Karikatürleri, Alfabe Resimleri ve Yontuları

Mahmut Cûda, karikatür yapımına 1929 yılı itibariyle başlamıştır. Hayatının farklı dönemlerinde etrafında yer alan insanların, karakter özelliklerini olduğundan daha aşırı gösteren anlatımlardaki karikatürleri, ait oldukları insanların karakter ve fiziki yanlarını portrelerinden daha fazla göstermektedir. Karikatürlerinde farklı bir tarzı vardır. Kişilerin karakterlerini desen portrelerinde ve natürmortlarında karşılaşılmayan deformasyonlarla ortaya koyar. Sanatçının karikatürlerinde ortaya koyduğu deformasyon tekniği mizah ögesini belirginleştirirken kuvvetli kişilik anlatımlarına dönüşmektedir. Detaylı bir değerlendirme ile ele aldığı modellerin kişisel özellikleri apaçık ortaya konmaktadır. Modellerin üzerlerinde oynanmış görüntülerinde kendilerine has özellikleri yansıtılırken, anatomik özelliklere de bağlı kalındığı görülmektedir. Mahmut Cûda dekoratör, heykeltıraş ve mimarlarla işbirliği gerçekleştirmek için Güzel Sanatlar Federasyonu'nun kurulması için çalıştı. Bunun için İstanbul Radyosu'nda bir konuşma gerçekleştirdi.

1952 senesinde İsviçre Hükümeti, Dışişleri Bakanlığı aracılığıyla Lugano'da gerçekleştirilecek olan desen sergisine dört sanatçının dört adet eseriyle katılmaları için, Milli Eğitim Bakanlığı'na müracaat etmiştir. Cûda'nın bu konu ile ilgili bir anısı vardır. Sanatçı bu anıyı şöyle dile getirir. 'Bu çağrı Bakanlık tarafından Türk Ressamlar Derneği'ne iletilmiştir. Dernek üyelerine ve diğer sanatçılara dört kişilik sanatçı seçimi önerdim. Toplanan mektuplar arasında en çok oy alan dört sanatçı saptandı. Anket sonucunda sergiye katılacak sanatçılar arasında yer aldım' (Giray, 1982: 16).



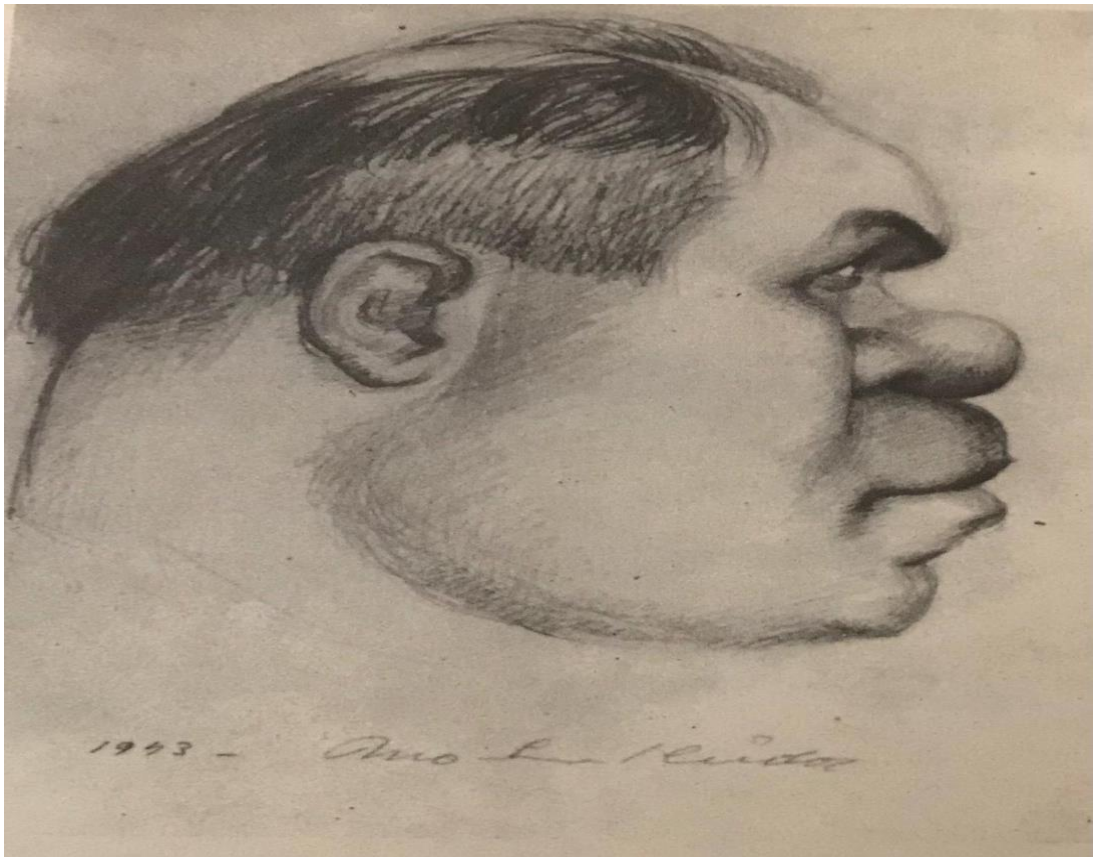
Resim 20: Mahmut Cûda, 'Binbaşı Reşit Öktem', (Karikatürlerinden)

Mahmut Cûda'nın bu sergiye 'Reşit Beyin Karikatürü', (Resim 20) 'Yasanın Gücü', 'Diplomatlar' (Resim 21) ve 'Üzüm Üzüme Baka Baka Kararır' adlı desen çalışmalarıyla katıldı. 'Yasanın Gücü' adlı eseri bu sergide satıldı ve sergiye katılan Türk sanatçılarının eserleri arasında sadece bu eser satın alınmıştır.



Resim 21: Mahmut Cûda, 'Diplomatlar', (Yeni Adam Kapak Resimlerinden)

1952 senesinin sonlarında Türk Ressamlar Birliği'nden ayrılan sanatçı, bu dönemden sonra hiçbir toplulukta bulunmamasının yanı sıra, Devlet Resim ve Heykel Sergilerine ve sanat topluluklarının gerçekleştirdiği karma sergilerde de yer almadı. Fakat müzelerin koleksiyonlarında yer alan eserleri, yurt dışında gerçekleştirilen sergilerde yer aldı. Ressamın karikatür eserlerinde, sanat özelliklerini kendine has değerleriyle yansıtmaktadır. Karikatürize yapılmış portre desenleri olarak ifade edilebilecek bu eserlerini Hamit Görele 'Onun karikatürleri, daha ziyade Rönesans zevkiyle çizilmiş desenlerdir.' diyerek ifade etmiştir.



Resim 22: Mahmut Cûda, 'Cemal Tollu', (Karikatürlerinden)

Erhan Karaesmen Mahmut Cûda'ya atölyesinin balkonunda yaptıkları söyleşide karikatürleriyle ilgili şu soruyu sormuştur: 'Üstadın karikatürleştirilmiş portre tutkusu şakacı, muzip karakterinin mi ürünüdür, yoksa ciddi ressamların karikatür yapmasının yadsınmadığı ülkelerden aldığı ilk gençlik etkilenmesine mi bağlanır?' Mahmut Cûda ise bu soruya 'Karikatürü hep sevdim ve yaptım. Öyle ciddi incelemeler filan yapmadım. Gromaire'leri filan fazla etüt etmedim. Ama güldürü unsurunu içeren afiş, kitap ve dergi kapakları ta Paris'ten beri beni ilgilendirdi. Gülmek doğanın bir parçası gibi gelirdi bana. Hâlâ geliyor ya' şeklinde cevap vermiştir (Karaesmen, 2010: 82).

Mahmut Cûda'nın sulu boya kullanarak yapmış olduğu küçük ölçekli alfabe resimleri, gerçekçi tarzıyla ortaya koyduğu oldukça zor bir hazırlığın değerlerini göstermektedir.



Resim 23: Mahmut Cûda, 'Alfabe Resimleri', sulu boya

Her yetişkin bireyin hatıralarında farklı bir yer tutan bir alfabesi ve hafızasında yer etmiş alfabe resimleri vardır. Bu eserlerin oluşturduğu görsel efekt okumayı kolaylaştıracak objelerin kavramlarını tanıtacaktır. Bu alfabenin ortaya konuluşu, başlangıç itibariyle kendi düşüncesi değildir. Kendisine sunulan bir öneriyle bu çalışmayı hazırlar. Tuval çalışmalarını bir kenara koyarak, zamanının önemli bir kısmını alfabe resimlerine harcamasının sebebi idealist bir kişi olmasındandır. Büyük bir özveri ve sabır ile ortaya oluşturulmuş, resimlenmiş ve boyanmış kompozisyonlar sanatçı bu küçük sulu boya resimleri, tek tek ele alır ve kendi şahşi resim tarzı doğrultusunda ortaya koyar. Bir ressam olarak, tarzları ve ortaya konuş nedenleri ne olursa olsun kendi yapmış olduğu resimleri aynı özveri ve ciddiyetle, aynı sanatsal niteliklere sahip olmalarına özen gösterdiğini kanıtlayan bir çalışmayı daha ortaya koymuş olur. Sanatçı, büyük boyutlu yağlı boya eserler ortaya koyacağı vaktini alçak gönüllü bir hedef uğruna küçük sulu boya çalışmalara sarfederken çocukları, özellikle de zeka yönünden zayıf çocukları düşünerek büyük bir özveri ve sabır ile ince bir çalışmaya yönelmiştir. Ancak ne yazık ki basım evresinde aynı özveriyi

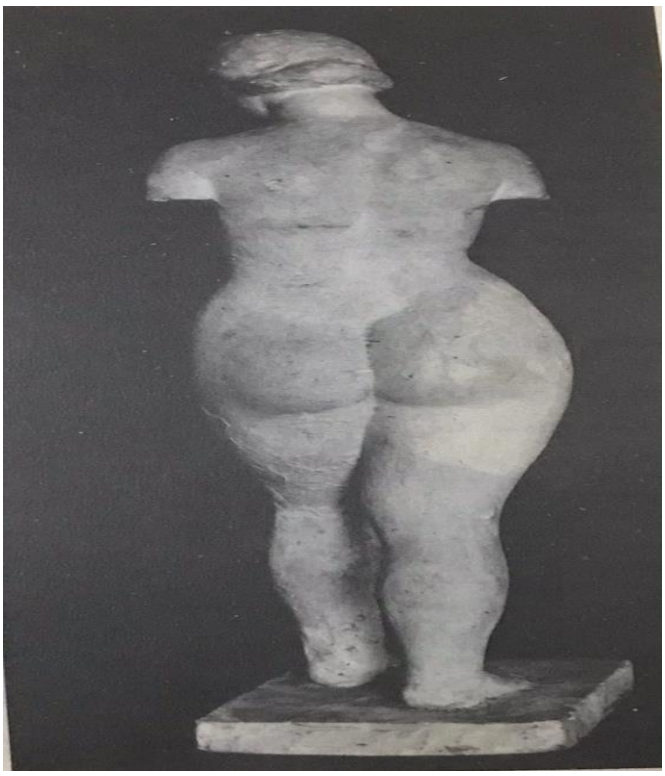
göremeyecektir. Gerek kitabın içerik açısından tasarım içinde yer alan resimlerin bulunacakları bölümler, gerekse de düzenlemede karşılaşılan gelişigüzel yerleşimler sanatçının kitabın basımından vazgeçmesine sebep olacaktır. Ortaya konulan prototipin sıradan tasarımı neticesinde zaman, çaba ve emek verdiği çalışmaların karşılığını beklediği gibi alamayan ressam basım aşamasında vazgeçmeyi kabullenecektir. Alfabe resmi olarak ortaya koyduğu iki yüz elli küçük sulu boya resim, kendi şahsi koleksiyonunda beklemeye koyulmuş ve yalnız eş dost sohbetlerinde ortaya konulan değerli bir hazine olarak, çok az kişi tarafından görülme incelenme olanağına sahip olmuştur.



Resim 24: Mahmut Cûda, 'Alfabe Resimleri', sulu boya

Hilmi Yavuz Mahmut Cûda'nın Alfabe Resimleri (Resim 24) için 'Cûda'nın teknik virtuositesini somutta görmek isteyenler, onun alfabe çalışmasını incelemelidirler. Bu çalışmada bir zanaatkârın, büyük bir incelikler ustasının ürünü, dünyayı 'bir özge temaşa' ile seyreden, kendi halinde bir fütüvvet erinin sabır ve titizlik dehası, öylesine apaçık görünüyor ki' diye yazmıştır (Yavuz, 1980: 32). Belirli kavramların rahat bir şekilde anlaşılabilmesine katkı verecek özellikte yapmış olduğu eserlerin hepsi yeterli bir tablo kıymetine erişmekte ve ressamın olağanüstü sanat

performansını açıkça ortaya koymaktadır. Erhan Karaesmen ise Alfabe resimleri için ‘Cûda’nın az bilinen bir yönüyle alfabe resimciliği ise gerçekçilik tutkusunun bir ürünü. Ama sosyal boyutları da bulunan bir gerçekçilik söz konusu burada’ diye yazmıştır (Karaesmen, 2010: 82). Münih’te öğrenime devam ettiği senelerde Hofmann, sanatçının yüzeysel bir tuvalde eriştiği üç boyutlu betimlemeleri de dikkate alarak yontu alanında da çalışması gerektiğini vurgulamıştır. Cûda resim üretimine devam ettiği sırada vakit buldukça yontu yapımına da yönelmekten vazgeçmemiştir.



Resim 25: Mahmut Cûda, 'Çıplak', (Heykellerinden)

Eserlerinde objelerin kitle etkilerini, hacimsel boyutlarını, ortam illüzyonlarını yetkin sanat kuvvetiyle yansıtan sanatçının yontuya yönelik eserlerini (Resim 25) doğal bir yönelim sonucu olarak görmek doğru olur. 1929 senesinde ilk yontu üretimine başlayan sanatçı yapmış olduğu küçük ölçekli büst ve ‘nü’ lerle, resimde özümsediği kendine has sanat algısını yontularında da devam ettirmiştir. Sanatçı yontu çalışmalarında; kitle hakimiyetinde başarıya ulaşmış birleşimlere yönelmiş ve kuvvetli bir modleye erişmiştir. Biçimlerin doğal değerlerini yansıtan pasajlar soft ve sürükleyici hisler uyandırmaktadır. Yontu çalışmaları plastik değerler bakımından

yeterli seviyede olan eserlerdir. Portrelerinde bulunan plastik değerler, doğal niteliklerle kuvvetli betimlemelere erişmektedir. Ayrıca sanatçının ortaya koymuş olduğu bu yontu eserleri Avrupa'da örnekleri görülen sanat eserleriyle boy ölçüşecek bir sanat değerine sahiptirler.



Resim 26: Mahmut Cûda, 'Adam', (Heykellerinden)

3. 3 Yayımcılığı ve Dergiciliği

Mahmut Cûda 1973 senesinde iki kitap yazmıştır. Bunlardan ilki ‘’Kılavuzun Böylesi’ isimli kitaptır. Bu eserde ressam sanatçıların, kendi sanat değerlerini ortaya koydukları eserlerle sağlayabilecekleri görüşünü belirtmekte, aynı zamanda şahsi sanat düşüncelerinin tarafsız eleştirilere olanak sağlamayacağını da aklında tutarak, eleştirmen görünümü ile eleştiri ortaya koymalarının sıkıntılı yanlarını da vurgulamaktadır. ‘Sanatta icracılık ile sanatı bilimsel açıdan uğraş edinmek iki ayrı meslektir. Ama, aralarında aşılamaz bir sınır da yoktur elbet. İsteyenler birinden ötekine geçer ve deneyebilirler. Fakat, bu çaprazlığına denemelerde de ayrıcalık

vardır. İcracılığı yöneli olanlar hiç kimseye dokunmazlar. Sanat yazarlığına yöneli olanlarsa tam tersinedir. Sanatçılar, kişiliklerinin karakteristiği olarak, sanat yazarlarının çelişik çığırları kavrayan kıvraklık ve değer tanırlığından yoksundurlar. Onlar herhangi bir akımı sıkı sıkıya tutar ve savunurlar. Oldum olası bu böyledir. Ne var ki, ara sıra fizik güce başvuracak kadar ileri giderlerse de, yazarlığa davranmazlar. Çünkü, sanat alanında yüz yüze yarışmak başka, yazı ile meslektaşını halkın gözünden düşürmeye yeltenmek daha başka bir davranıştır. İlki mertlik, ikincisi fitnedir. Bu bakımdan hangi sanatçı ki yapıtıyla değilde yazıtı ile cerbezliğe kalkar, o sadece karşıtlarına kıyıcılık etmekle kalmaz, sanat sever çevreyi yanıltmakla sahtecilik de etmiş olur. Fakat yerdiği kimseler ister istemez savunacakları için de kazdığı kuyuya beraberce, çok kez de yalnız kendisi düşer.' 'Sanatçının sanat yazarlığına, eleştiriciliğine, özenmesindeki sakıncaları özetledim. Sıra doğrulamasına geldi. Kitap vardır, özün özetidir, Mesnevi gibi. Yorumlandıkça yorumlanır. Katmer açılır. Gönüllere iyilik, doğruluk, güzellik ve sevgi dolar, mutlu olur insanlar. Kitap da vardır, inleyesi bencilliğin, burnu sürtesi fodulluğun, yere batası kıskançlığın, öç alıcılığın yoğunlaşmış fışkısıdır. Avular herkesleri… Örnek mi? Buyurun, Resim Heykel Müzesi Kılavuzu, en tipiklerinden bir tanesi. Sözcükleri sanki birer çıyan, birer akreptir. Yan yana dizilerek satırlaşmışlar, uç uca gelerek yılanlaşmışlar; kıvrıla kıvrıla kitaba çöreklenivermişlerdir. Kim ki yazarı ile bir kabı kullanmamıştır, hele biraz da itelemiştir, işte o ısırılacaktır' (Cûda, 1973: 3,4,5). Doğan Hızlan 'Kılavuzun Böylesi' adlı kitap için şunları söylemiştir: 'Cûda eleştiride, zeka ile ironinin bileşiminden nasıl şimşekler çaktığını sergiliyor bize. Fırçasındaki huzur veren özelliğine karşılık gerilimli bir anlatım. Sanatın doğuştan gelen bir veri olduğunu, öğretilen bir nesne olmadığını söyler o. İyi de der' (Hızlan, 1980: 22). İkinci kitabı 'Bir Bardak Yağmur Suyu İçiverin Gitsin' de ise; eğitim ve öğretim yerlerinin bilim veya pratik alanlarda faaliyet gösterecek insanlar yetiştirme amacı ile oluşturulmalarının mecburi olduğunu belirtmekte, bundan dolayıdır ki Güzel Sanatlar Akademisi'nin, alim yetiştirmeyi hedefleyen üniversitenin ortaya konuş biçimine dönüştürülemeyeceğini savunmaktadır. Üniversitelerin müspet bilimlere bağlı yerler olmasından dolayı öğretim elemanlarında hiyerarşi sağlanabileceğini, ancak var olan yeteneğe dayalı sanatın ise öğretilebilir obje olmaması; sanatçı için yardımcı özellikte kurumsal derslere gelindiğinde, kürsü düzeyine yükseltilmelerine sebep bulunmaması

dolayısıyla da Güzel Sanatlar Akademisi'nde hiyerarşi metodunun uygulanamayacağını savunmaktadır. Bununla beraber özellikle belirtmiş olduğu bir başka konu da; müzeler, ödülleri, jürileri içeride ve dışarıda açılan sergileri: sanat yaymacılığı ile sanata dair eğitim ve öğretim işlerinin birbirlerinden ayrılması, sanatçıların girişim serbestliğini ulaştırılmasıdır. 'Nasıl olduysa, oldu. Mühendis Yüksek Okulu Üniversite oldu. Komşuda pişer bize de düşer diyen öteki yüksekokullar da peşine takıldılar. Kapanın elinde kalan bir fakülte ve kürsü furyasıdır başladı. Giderek artan mali yük de mirasyedi çarçuruna dönerek günümüze kadar ulaştı. Yalnız Harp Okulları bu akımın dışında kaldılar. Oysa Kara, Deniz, Hava Fakülteleriyle tam kuruluşlu bir üniversite daha kazanabilirdik. O zaman kurmaylık doktora bölümü olur, akademik kariyer uyarınca da Ordinaryüs Profesör Doktor Yarbay, Doçent Doktor Yüzbaşı gibi titr sahibi subaylar yetişirdi. Neden umursamadılar acaba' (Cûda, 1973: 3). Aslında mevzu bu kadar basit ve soru da günümüze uygundur. Sanatçı kitabının en başındaki kabul edilebilir sarkastik başlangıcının ardından meseleyi ayrıntılı hale getiriyor ve kendi adına problemin ne olduğunu detaylıca ifade ediyor fakat yaptığı başlangıç, bu farklılaşmayı anlamlandıramadığından uzun sürüyor. 'Yüksekokullar birbiri ardından finişe varmak için çabalayıp dururlarken öz üniversite de, kendi payına biyolojik değişimlere uğradı. Örneğin, bazı fakülteler kozaya girip Yüksek Öğretmen Okulu biçiminde çıktılar. Bazıları da kuluçkaya yatıp fakülte civcivlediler. Aralarında ikizler bile var. Olacak şey değil ama bilimin gücü nelere yetmez ki… Anlaşılan pratik adamlarıyla sanatçılar da bu yeteneği sezinlemiş olacaklar ki güçlü görünebilmek için cübbe giymeye özendiler' (Cûda, 1973: 3,4). Güzel Sanatlar Akademisi de bu mücadeleye katılınca, bu duruma tepki verenler olur. Mahmut Cûda, gücünün yettiğince anketler düzenlediklerini, yazıp çizdiklerini, dekoratörler, heykeltıraşlar, mimarlar ve ressamlarla beraber Akademi'nin bu tasarısına tepki gösterdiklerini fakat daha farklı bir protestonun ortaya konmadığını ifade eder. Sanatçı, kitabın sonraki kısımlarında sanat eğitiminin ne şekilde örgütlenebilceğine ilişkin fikirler ortaya koyarak Paris Güzel Sanatlar Okulu'nun atölye sistemlerini analiz ediyor ve atölye öğreniminin güçlüklerinden, sanatçılık ve atölye hocası arasındaki ilişkiden bahsediyor. Devamında ise şu soruyu soruyor: 'Güzel Sanatlar Akademisi üniversiteye dönüşebilir mi?' 'Vaktiyle Sanayi-i Nefise-i Mektebi Âlisi adında bir okul açıldı. 1925'ten sonra Güzel Sanatlar Akademisi oldu. Derken, yüksekokullar yasası çıktı.

Mimarlık bölümü baş eğdi ve yükseldi. Öteki bölümler de haklarını yitirip ortaya düştüler. Bir çatı altında iki basamak kullanışlı olamadı. Üsttekiler yukarıdan baktılar, alttakiler de aşağılık kompleksine tutuldular. Düşündüler, taşındılar. Eksik dersleri tamamlayıp lise eşitliği sağladılar. Üç sınıfa ayırdılar. Adını Orta Kısım koydular. Arkasından dörder sınıflı Yüksek Bölümler eklediler. Az sonra da orta kısımları kaldırdılar. Liseden öğrenci alarak bütün bölümleri eşitlediler. Bu kez, öğrenciler yüksekokullu hocalar değil, kendilerine yakıştıramadılar. Bir pundunu bulup kendilerine de birer diploma verdiler. Tam rahat edecekleri sırada, Mühendis Yüksek Okulu, Teknik Üniversite oluverdi. Komşu çatlatırcasına bir de Mimarlık Fakültesi kurdu. Akademi'yi bir tasadır aldı. Giderek kara sevdaya dönüştü. Durmadan makyaj tazeleyerek Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin peşinde koşar oldu' (Cûda, 1973: 17). 1940'lı senelerde Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin faaliyetleri azalmıştı. Güzel Sanatlar Birliği'nin dahil olmaması, kendi içlerinden ayrılan ressam ve heykeltıraşların farklı bir grup oluşturmaları, devamında ortaya çıkan kuşakların da farklı gruplarda birleşmeleri 'Ressamlar Odası' niteliğinde oluşturulan, sanat faaliyetlerinin yanı sıra beraberindekilerin ekonomik ve toplumsal çıkar elde etmeyi amaçlayan Müstakiller'in çalışmalarını olumsuz etkiledi. Tek bir oluşum içerisinde bütün ressamları bir araya getirmek amacında olan Müstakiller kendi isimlerini bırakma kararı almışlardır. Bu süreçte sanatçı bildiriler yayınlayarak, toplantılara katılarak ayrıca sanatçılarla tek tek iletişime geçerek 3 Mart 1942'de 'Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'nin kurulmasını sağladı. Aynı dönem Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültür etkinlikleri içerisinde Trabzon'a giden ressam burada bir ay kadar kalarak şehrin görünümlerini resmetti. Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti ilk sergi etkinliğini '1. Plastik Sanatlar Sergisi' isminde Güzel Sanatlar Akamesi'nde gerçekleştirdi ve faaliyetlerini devam ettirdi. Mahmut Cûda, 1943 senesinde tekrar Cumhuriyet Halk Partisi kültür etkinlikleri içerisinde Bitlis'e gitti. Burada iki ay geçirerek şehir görünümlerinden oluşan peyzajlar yaptı.



Resim 27: Mahmut Cûda, 'Kanite - Trabzon', Tuval üzerine yağlı boya, 50× 65, 1938, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Ressamın Trabzon şehri (Resim 27) peyzaj çalışmaları içinde yer alan eserlerindendir. Kavisli bir bölgenin, yeryüzünün doğal oluşumlarının meydana getirdiği mimari değerlerin ve plan ayrımlarının geometrik biçimlerine eklenen inşaacı düzenlemenin ortaya koyduğu, akıl ötesi bir mekan algısının kapladığı görüntünün, bütünlüğüyle sanatsal bir form halinde yansıtılması, sanatçının değerli tekniğini ispatlamaktadır. Mimari unsurların geometrik formlarının oluşturduğu durgunluk, gökyüzünde bulutların, denizde dalgaların kütlesel hareketleriyle canlılığa yönlendirilmektedir. Belgesel niteliklere sahip şehre ait görüntünün mekan ve kitle hakimiyetinde eriştiği kuvvetli betimleme bir ihtişam hissini canlandırmaktadır. 1944 senesinde gerçekleştirilen 6. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ikincilik elde etti. Ardından Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nin değişen yönetmeliği uyarınca jüri üyelerinin seçtiği beş çalışma arasında 'Mavi Kaseli Elmalar' İstanbul Müzesine verildi. Yine aynı müzede sanatçının peyzaj, büyük kompozisyon ve üç adet natürmort eseri yer almaktadır. Büyük Millet Meclisi'nin ülkenin farklı şehirlerinden resimler yaptırmak amacıyla oluşturulan ressamlar grubu arasında yer alan Mahmut Cûda 1949 senesinde Edirne'ye gitti. 4 - 5 hafta burada kalan sanatçı eser üretmeye devam etmiştir.



Resim 28: Mahmut Cûda, 'Eski Camii - Edirne', Duralit üzerine yağlı boya, 46× 61 cm, 1949

Ressamın 1949 senesinde Büyük Millet Meclisi için hazırladığı eserler içerisinde bulunmaktadır. (Resim 28) Yüksek bir alanda izleyiciye sunulan büyük bir doğa görünümünün ortasında yer alan Cami, kütlesel mimarisiyle yer almaktadır. Ağaçlarla çevrili cami, ön plandan geriye çekildikçe küçülen setler, arka planda yeşilliklerle geniş tepelerde oluşan ve gökyüzüyle birleşen görünüm, bütün bir şehri tüm derinliği ile ortaya koymaktadır. Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin dağılması nedeniyle, Müstakiller'in düşünce ve istekleri ışığında, sanatçıların birlik ve beraberlik içinde hareket etmesini sağlamak amacıyla 13 Ağustos 1950'de 'Türk Ressamlar Birliği'ni kurdu. Birlik Eskişehir, Adana, İzmit, Balıkesir, Mersin, Samsun, Gaziantep, Bursa, Zonguldak gibi şehirlerde sergiler gerçekleştirdi. Sanatçı, 1952 senesinden başlayarak 'Güzel Sanatlar Dergisi' isminde bir derginin yayınlanması sağlamış, derginin sorumlu yöneticiliğinin yanında yazı işleri müdürlüğünü de üstlenmiştir. Yayınlanmış olan dergilerin içeriklerinde, yabancı ve yerli ressamların tanıtılması, açılan sergilerin duyurulması ve bunlara dair eleştiri bölümleri, sanat tarihi ile ilgili konular, sanatçıların kişisel ve sanat özelliklerini ifade ettikleri bölümler, güncel sanat

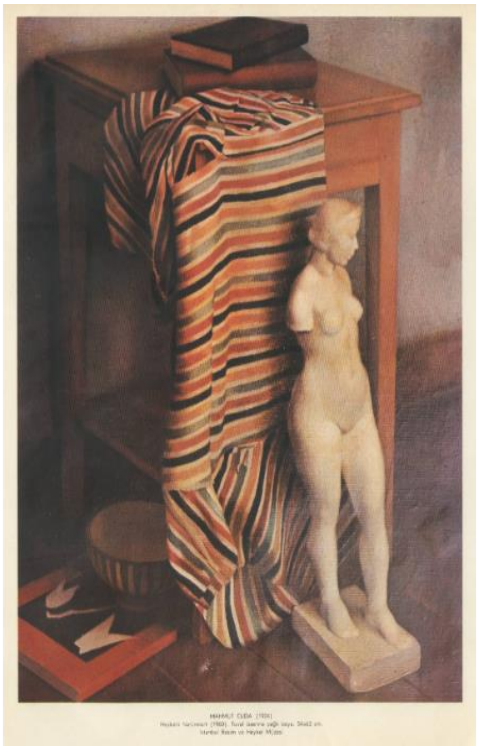
olayları ve ressamın sanat, sanatçı sorunlarına dair yazıları bulunmaktadır. 15 Mayıs – 15 Haziran 1954 tarihlerine gelindiğinde dergi, sanat yazarı ve alıcı bulmakta yaşamış olduğu sıkıntılar sebebiyle 8 inci ve son sayısıyla yayın hayatı son bulmuştur.



Resim 29: Mahmut Cûda, 'Mavi Kaseli Elmalar', Tuval üzerine yağlı boya, 46 × 58 cm, 1944, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Resmin ön planında (Resim 29) yer alan elmalar, ayvalar, armutlar ve kavunlar yuvarlatılarak olabildiğince düzgün formlarla betimlenmiştir. Kavunların doğal dokuları, çizgili bezin desenleri ayrıntıya inilerek işlenmiştir. Kusursuz bir işçiliğin eşliğinde yorumlanan nesnelerde, belirtilen ayrıntılar yalın ve duru anlatımlara indirgenmişlerdir. Doğaya özgü görüntüleriyle çizgili bir kumaşın üstünde yer alan meyveler, yuvarlak, kıvrımlı, akıcı çizgisel düzende yorumlanırken, arka planda, ayrımlı konumlarda bulunan boş çerçeveler, dikey kağıt ruloları, çerçeve içine sıkıştırılan buruşuk kağıtlar düz ve kesişen çizgilerle karşıt oluşturmaktadır. Renk düzenlemelerinin güçlü yorumunda geriye doğru çekilen izleyicinin bakışları, geometrik formların aynı yöndeki doğrultusuyla uyarılmakta ve derin bir mekan boşluğunda tüm nesneler anlamlı bir sessizlikle bütünleşmektedir (Giray, 1982). 1976 senesinde gerçekleştirilen rötrospektif sergisinde ‘Böcekli Elmalar’, ‘Heykelli

Natürmort' adlı eserleri müzeye verilmiştir. 'Böcekli Elmalar' isimli yapıtı daha sonra Ankara Müzesine alınmıştır.



Resim 30: Mahmut Cûda, 'Heykelli Natürmort', Tuval üzerine yağlı boya, 62× 47 cm, 1960, (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi)

Mahmut Cûda'nın bu eseri (Resim 30) halkın büyük beğenisi ve ilgisini çektiği ve önünde hatırı sayılır izleyici topluluklarını bir araya getirdiği bilinmektedir. Sanatçının bu yapıtında kendi eseri olan yontu, dikkatle ele alınmıştır, etrafında yer alan objeler de gerçek kıymetlerini koruyarak, yer aldığı alanda dengeli bir dağılım yapılmış ve konu bütünlüğü sağlanmıştır. Bunların yanında sanatçı hem Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin başındaki kişi olarak hem de kendi şahsı adına konferanslar vermiştir. Bursa halkevinde ve Zonguldak Halkevi'ne ait sergi salonunda açmış olduğu sergilerde birlik başkanı sıfatıyla konferanslar vermiştir. Sanatçı 1977 senesinde İstanbul Ertem Galerisinde; 'Kollar ve Estetik Özlemleri, Yenicilik Akımı ve Kaynakları, konularında konferanslar vermiştir. Bu konuları aynı tarihlerde İstanbul Yahya Kemal Derneği'nde ve 1978 senesinin Kasım ayında da İzmir Müzesi'nde işlemiştir. İzmir Resim ve Heykel Müzesinde 'Saksı' ve 'Yemişler' adlı natürmortları

yer almaktadır. Ankara Resim ve Heykel Müzesinde ‘Çiçekler’, ‘Yemişler’ ve ‘Böcekli Elmalar’ adlı eserleri sergilenmektedir.



Resim 31: Mahmut Cûda, 'Çiçekler', Duralit üzerine yağlı boya, 47×54.5 cm, 1967, (Sırrı Erinç Koleksiyonu)

Kürevari bir vazodan (Resim 31) resme yayılan farklı çiçekler, tabiata has renk ve görünümlerini kaybetmeden etraflarında oluşan sessiz ve etkileyici alana dağılmaktadır. Vazonun altında yer alan kumaşın belirgin kırmızılığı, üstteki sarı ve mor çiçekler arasına yerleştirilen iki kırmızı çiçekle tuvale dağılmakta, bunun yanında süsleyici özellikte bir renk dengesi oluşturmaktadır. 15 Aralık 1980 senesinde Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nde bir konuşma gerçekleştiren sanatçıyı orada bulunan kişilere Bölüm Başkanı Profesör Dr. Oluş Arık şu ifadelerle takdim etmiştir: ‘Kendisi Türk resim sanatının en kişilik sahibi sanatçılarından birisidir. Bu belli bir noktada direnmek manasında değil, bir takım geldi gitti olaylara, akımlara kapılmayan, inandığı şeyi sunan insan olarak…’

BÖLÜM 4

Sanatçıya Dair Düşünce ve Yorumlar

Çalışmanın bu bölümü çeşitli yazar ve düşünürlerin, Mahmut Cûda'nın hayatına tanıklık eden kişilerin sanatçı hakkındaki düşüncelerinden oluşmaktadır.

4. 1 Prof. Özdemir ALTAN

'Sağlam Resim' , 'kuvvetli desen' ve benzeri deyimler 1950'lerin moda sözcükleridir. Bugün sanat terminolojimiz bu dar anlamların sınırlarından dışarı çıkmış bulunmaktadır. Türk Resminin belirli ve değişmez merkezlere bağımlılık alışkanlığından çıkıp özgünleşme ve bütün dünya resmine açılma eğilimlere de zaten bu tarihlerden sonra başlamaktadır. Lêvy'nin ortalamacı resminin etkisinde bulunan ressamlar, sonraları özgün ve çağdaş bir eğilime yönelmek istedikleri zaman içlerinde belki de tek kişi, Mahmut Cûda ne bir önceki, ne sonraki harekete katılmadı. Hatta bütün olanlardan habersizmişçesine bir tutum içindeydi. Belki özel yaşamı gereği içine kapanması ve çevresiyle ilişkilerinin mesafeli oluşunun da bunda rolü vardı.

Cûda, L. Lêvy ile hiç ilgilenmedi. Bir süre önce sınırsız beğeni ve anılarla dönülen yurda gelen bu batının göz kamaştıran temsilcisine Cûda'nın aldırış etmemesi ilginçtir. Ayrıca Cûda, varlığını gecikerek duyuran Kübizme ve Lota öğretisinin uzantısı deyişlerden hiç birine katılmadı. Daha sonra Türkiye'ye giren, önce tepki daha sonra olağanüstü bir saygı gören ve tek ve mutlak çağdaş resim deyişi kanısı yaratan non figüratif resime de bir iki deneme dışında hiç yanaşmadı. Cûda işte bu saydığım durumlar ve ortam içinde bir ressam. Ve bilinen resimlerini yapıyor. Ne sanatçılar ortamına hesap verme, ne satış kaygısı, ne seyirciye beğendirme isteği. İnanç, Cûda'nın resimlerinin egemen öğesiydi. Bu resimlerindeki puslu, dolgun ve hareketsiz kitleler, uzun uzadıya bir yerleştirme işleminden geçmemiş izlenimi uyandıracak kadar kendiliğinden ve doğal olarak bütün içinde yerlerini alırlar (Altan, 1980: 7,8).

4. 2 O. Zeki ÇAKALOZ

Ben, Mahmut Cûda'yı 1940'lı yılların sonunda tanıdım. Cûda, ülkemizde sanatçının güvencesinin yine doğrudan sanatçının kendisinde olduğuna inanan bir kimlikte ve bunun yöntemini de sanatçıların yasal örgütlenmesinde ve dayanışmasında buluyor ve bu yolda yazarak, kimi dernekleşme girişimlerine içtenlikle katılarak çalışıyordu. Cûda'nın sanatı kimi kanıya göre statik, kendi içinde çeşitlenememiş, evreleri olmayan bir sanattır. Yanında Fransızca deyimiyle bir d'apres nature – doğanın aktarılması – sanatıdır kimilerine göre sanatçının yaptığı. Ben hiçbir zaman, Cûda yapıtlarında, doğanın saltık ve yine Fransızca deyimiyle, 'Conferme' – aslı gibi – bir doğa aktarılması görmem. Sıradan, aceleye getirilmiş ve güdümlü, koşullandırılmış bir ilk algılamaya, özellikle biçimsel algılamaya göre bu 'Conforme' tavır, içerik açısından incelendiğinde hemencecik kabuk değiştirir ve karşımıza Cûda diliyle ve Cûda özgünlüğünde bir yeni doğa yorumu çıkar. Ayrıca, bu 'çeşitlenmedi', 'evreleşmedi' denilen sanat anlayışı, Cûda'da, özellikle batıya dönük çeşitli etkiler ve pazarlamaların hiç birine kapılmadan, en sağlam bildiği, uğraşın disiplinine ve namusuna inanmış bir biçemin (üslup) ve kişiliğin sürdürülmesidir. Sanatçının natürmortlarına bakınız, bu türde bir yapıtını biçimsel tasalar açısından bir irdeleyiniz. Elmaların, kavunların, hatta doğası gereği girintili çıkıntılı ayvaların bile olası ölçüde kusursuz bir yuvarlatılmaya, giderek geometrinin bu kusursuz ve bu anlamda en duru ve soyut biçimleri olan küreye, elips oylumlara dönüştüklerini, indirgediklerini görürsünüz. Bunları sınırlayan ya da betimleyen çizgi, tüm bağımsızlığıyla, her öğede ve nesnede, ödün vermez ve şaşmaz bir disiplinle ve doğrulukla dolandırılırken, örneğin bir Barok yorumda görüldüğü ölçekte, nesneler arası keskin, ışık – gölge pasajlarına da yer verilmediği halde, çizginin soyutlandığını, görsel olarak eridiğini, avucunuzda kaydığını duyarsınız. Bu olgu, matematiksel anlamda ve bir Rönesans bilimselliğinde çizgicilik de değildir. Cûda'nın çizgicilikteki özgünlüğünün gizemi de bir bakıma bu yorumda tekelleşir ve bu yorumda saklıdır. Sanatçıda, ışıkçılık boyutu yine bana göre, nesneyi nesnel olarak saran, yansıtan ışıkçılık değildir. Bu da yine gizemli, yine bir çeşit nesnel olmayan, soyut ışıktır. Bir Cûda yapıtının tümüne, hemen her santimetre karesine eşit oranda yüklenmiş, yine görsel olarak algılayamadığınız,

spiritüel bir çağrışımla ve etkileşimle ancak duyabildiğiniz bir ışıkçılık. Renkçilik, bu çizgi ışık özgürlüğünde, tüm temizliğiyle Cûda biçeminin organik bütünlüğünü oluşturur (ÇAKALOZ, 1980: 9,10,11,12).

4. 3 Mehmet ERGÜVEN

Mahmut Cûda, atölyelerinde öğrenim gördüğü hocaları için, bildiklerini kendileriyle karşılaştırdığı kişiler olduğunu söyler. Hiç kuşkusuz, böylesi bir yaklaşım, Cûda'nın kendine duyduğu aşırı güvenden çok, hazır verilmiş gerçeklere kuşkuyla bakma alışkanlığını ortaya koymaktadır. Buna göre sanatçı, bireysel duyarlığına özgü kalıpları ödünç aldığı sürece başkası olmakta, çoğu kez tekrarın tuzağına düşerek silinmektedir. Şu var, Cûda'nın kendini bulma çabası yüzyıllar boyu süregelen kalıpları parçalayarak yokumsayarak değil, bunlar arasında yeni bir denge kurma özleminde açıklık kazanır. Cûda'da yaratıcı dürtüyü uyaran neden, anılara dayalı hayal gücünden değil, baş başa kalınan nesnelerin gizemli varlık dünyasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan, nesnel koşulları zarlamış bile olsa, Cûda'nın ölüdoğaya ayrı bir yatkınlığı olduğu yadsınamaz. Söz konusu çalışmalarda, bir kumaşın önü ya da üstüne özenle yerleştirilmiş meyveler, çoğun içinde yer aldıkları mekanla örtüşürler. Bu arada renk, salt kendi etkisine bağlı bir çağrışım öğesi olmadan, nesnelerle ilgili oylumun verilmesinde bağımsızlığını yitirir. Önemli tartışmalara neden olabilecek bu ayrıntı, Cûda'yla ilgili değerlendirmelerde genellikle tek yanlı irdelenmiştir. Nesnelerin, göründüğü gibi üstelik aşırı bir titizlikle işlenmiş olması, Cûda'yı kolayca kuru yansıtmanın tuzağına düşürebilirdi. Oysa, sanatçının asıl başarısı, kendi eliyle hazırlanmış bu engelin aşılmasında ortaya çıkmaktadır. Cûda'da, tıpkı Zen resminde olduğu gibi, mekanın soyut varlığı içinde susup ima edilmeyeni, açıkça söylenmiş olandan daha etkin ve güçlü kılma özlemi vardır. Buna göre mekan, sonsuzlukla özdeş, homojen bir boşluk aracı değil, sınırsız olanakları ile usu aşan bir oluşumun gizemli örtüsüdür Nesneler, 'ürkünç boşluk'un kucağında yitip gitmektense, doğal biçimleri bozulmaksızın anlamlı sessizlikle bütünleşip, rastlantı olmaktan kurtulurlar. Bu bağlamda yaklaşılırsa, Cûda'daki duyarlığın Batı'dan Doğu – İslam dünyası ile beslendiği, saplantılı ve kimi zaman çağdışı izlenimi bırakan tutumunda ise kendi geleneğinin kalıplarını zorladığı görülür. Kalıpları, salt kırmış olmak için

zorlayanlar sonunda kendi yarattıkları boşluğa yuvarlanırken, Cûda, aynı yanlışa düşmez. Bilir ki sanatçı, çevresiyle paylaştığı zaman dilimini aşıp, kendisinde başkaları ile çoğalan kişidir. Bir bakıma Cûda'nın sanat serüveni de bu çoğalmanın sancılı öyküsüdür (ERGÜVEN, 1980: 18,19,20).

4. 4 Doğan HIZLAN

Ölüdoğa (natürmort) denilen bir tür var değil mi? Çok ölüdoğa resmi gördüm. Ama Mahmut Cûda'nınkiler ile karşılaşınca, ölüdoğa'nın ressamın elinde yaşayan doğa'ya dönüştüğünü farkediverdim. O elmalar, sonbaharın bütün hüznünü taşıyan meyvalar ve soluk almasını duyduğum çiçekler. Hep sevilmeyi bekleyen taş bebekler. Ölüdoğa'nın anlamını değiştirmek için mi çalışır durur Mahmut Cûda. Dalındayken bile göremediğimiz o can damarını ille fırçalayıp öne çıkarmak mı ister? Cûda'nın İstanbul'u kucaklayıp getiren odasında eski Yeni Adam dergisinin kapaklarını gördüyseniz, onun bir başka yanını da tanmış olursunuz. Kapak ressamı vefalı Cûda'yı, Baltacıoğlu'ndan bir kuruş almadan yapılan kapakları, bir vefa borcunun bitmeyen yüksek gönüllülüğünde çizmiş (Hızlan, 1980: 21,22).

4. 5 Kaya ÖZSEZGİN

Mahmut Cûda, bir yazısında Batılı ustalarla yarışma özleminden söz eder. Onların dev yapıtları karşısında 'ezilme' duygusundan kurtulmak için, uyguladıkları teknikleri incelediğini, uydukları kuramları saptadığını belirtir. Sanatın eskimeyen, soylu değerlerine yönelişte, bu çabanın önemli bir payının bulunduğu su götürmez. Gene de Cûda'nın sanatında etkili olan temel değerlerin, bir müze kültürü üzerine kurulu olduğunu söylemek güçtür. Belki onda bir klasisizm sentezi söz konusudur ama, bu sentez dönemini tamamlamış ölü değerlerden çok, çağdaş gelişmelere açık bir yorumu içerir. Hatta onun kimi natürmortları, yalıtma ve belirgin kılma çabalarının uç noktalarına doğru geliştikçe, gerçeği aşan bir gerçekliği, giderek – üstücü bir atmosferi bile düşündürebilir. Böyle bir izlenimin, kuru bir yansıtmacılık ya da yetkincilikle ilgisi yoktur kuşkusuz. Mahmut Cûda, bize her zaman ve her yerde görebileceğimiz nesneleri, olağan görünümleri içinde ama belli bir mekan ve düzen disipliniyle

sunmaktadır. O bize, doğaya özgü görüntünün, aslında bir görkem duygusu uyandıracak kitle ve mekan ilişkileriyle, olduğundan, daha gerçekçi boyutlarla resimsel düzen içine oturtulabileceğini kanıtlamak istemektedir. Gerçekle gerçeküstü arasındaki oynak ve belirsiz sınır da burada kendini göstermekte ve o resimsel düzeni izleyen bir göz, doğayla etkin bir ilişkinin karşısında bulunduğu sonucuna varmaktadır ister istemez. Caudwell'in sözünü ettiği, çizgi ve rengin kendi içindeki duygu çağrışımları, bizi Cûda'nın resimlerindeki nesnelerin gerisinde gizli kalan büyülü sessizliğe çekmekte ve 'yanılsama'nın bu sessizlik kavramına ilişkin yönlerini düşündürmektedir. Mahmut Cûda'nın sanatı, gerçekliğe, salt bir 'gerçeklik' olarak bakmanın ve onu bu doğrultuda yorumlamanın, çağdaş bir sanatçı için hangi koşullarda yaratıcı bir etkinliğe dönüşebileceğini kanıtlaması ve bu dönüşümün yollarını göstermesi bakımından, sanatımızda özgün bir deneydir (Özsezgin, 1980: 25,26,27).

4. 6 Filolog Neşe TİRKES

Bir konuşmasında Ressam Tülin Serpen Cûda için, adeta havayı resmediyor, demişti. Kimi sevenleri de üçüncü boyuta olan tutkusundan söz ederler. Kendisi ise, gelmiş geçmiş her ressamın önemsediği derinlik bende niçin özellik oluyor, anlamıyorum, der. Onun anlamadığı, daha doğrusu anlayıpta üzüldüğü bir şey daha var. Der ki, doktor arkadaşlar anatomi çalışmalarımı görünce şaşırıyorlar. Kimi mimar dostlarım da tasarı geometri ve perspektifteki buluşlarımı öğrenince neden yayınlamadığımı soruyorlar. Ayrıca eski ustaların tekniklerini de inceledim, kendimi büyük çapta tablolar yapmaya hazırladım. Fakat denemelerim elimde kalınca nasıl direnebilirdim. Peyzaj yapmak istedim, o da olmadı. Çalışma tempom çok ağırdır. Yirmi, yirmi beş günden önce resmi bitiremem. Boya kutusu, tuval sehpa gibi avadanlıklar sırtımda vapurdan trene, trene otobüse, dolmuşa koşa koşa günlerimi tüketemezdim. Atölyemde kalmak ve natürmortla yetinmek zorunda idim. Ama adımın natürmortçuya çıkacağını hiç düşünmemiştim. Hocam Cûda'nın çalışması gerçekten ağıraksaktır. Bir resme iki aydan fazla çalıştığı olur, ama gün boyunca fırça salladığı sanılmasın. Sık sık kalkar, yarım saat resme çalışmışsa, iki saat saz çalar. Tekrar şövalesine oturur, yine kalkar. Bu kez balkona gelen kumrulara elinde yem

yedirir. Sevgi dolu sözlerle sırtlarını okşayarak oyalanır durur. O, çoğu gerçek sanatçılar gibi toplum içinde, aile bireyleri arasındadır, ama kendine kurduğu bir dünyada tek başınadır. Ben buna, dramatik yalnızlık, diyor ve yapıtları ile yansıttığı gizemli doğanın da bu yalnızlığı kanıtladığını sanıyorum (Tirkes, 1980: 29,30).

4. 7 Hilmi YAVUZ

Mahmut Cûda, çağdaş Türk resminde teknik bilgi ve becerisini form anlayışına en açık ve en etkin biçimde geçirmiş ressamlarımızdan biri. Bir zenaatkâr Mahmut Cûda; gerçek anlamda bir zenaatkâr. Şöyle de diyebiliriz: Mahmut Cûda, sınırlı bir nesneler evreninde, sürekli olarak sınırsız yüzey örüntüleri kurmaya çalışıyor. Sınırlı nesnelerle sınırsız örüntüler kurmak. İşte Mahmut Cûda'nın zenaatkâr sanatçılığı… Bir kilim ustasının bir ya da birkaç motifi kullanarak gerçekleştirdiği örüntülerde yeni anlam düzeyleri üretebilmesi gibi Mahmut Cûda da, özellikle son natürmortlarında, sayıca çok sınırlı nesnelerle değişik yüzey örüntüleri kurmakta direniyor. Teknik beceri/ teknik virtüosite, dedik. Cûda'nın natürmortta direnmesi bundan. Sürekli olarak aynı sözcüklerle aynı kalıplar içinde yeni anlam olasılıkları araştıran bir şair gibi davranıyor da denebilir. Ahmet Haşim gibi örneğin. Cûda'ya niçin natürmort diye sormak, aslında Haşim'e niçin gül, karanfil ve akşam, diye sormak gibi. Cûda, simgeselliği, Haşim'in yolundan giderek 'teksif' yoluyla gerçekleştiriyor. Somut'ta soyut olanı nesnede im'i araştırıyor. Bu da, değişmeyen nesnelerle değişik yüzey örüntüleri kurmaya götürüyor onu. Teknik virtuosite derken söylemek istediğim bu (Yavuz, 1980: 31,32).

BÖLÜM 5

Mahmut Cûda ile Yapılmış Söyleşi ve Röportajlar

Bu bölümde Mehmet Ergüven'in Mahmut Cûda ile farklı zamanlarda ve farklı dergilerde yayımlanmış söyleşilerinden bölümlere yer verilmiştir. Bu söyleşilerden ilki Mehmet Ergüven'in kendi kitabında yer verdiği 'Mahmut Cûda' bölümünde yer almaktadır. Diğeri ise 'Gergedan' dergisinde 'Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi' ismiyle yayımlanmıştır. Son olarak da 'Sanat Çevresi' dergisinde 'Mahmut Cûda ile Bitmemiş Görüşmeler' adlı söyleşi yer almaktadır. Mahmut Cûda ile atelyesinin balkonundaki özel kuş yuvasında ötüşen, kanat çırpışan, konup yeniden kalkan kumruların arasında söyleşiyoruz. Karşımızda Haliç'in en güzel görüntüleri, en anlamlı silueti sergileniyor: Sırasıyla Selimiye, Fatih, Şehzade camilerinin ve ölümsüz Süleymaniye'nin heybetle egemen olduğu bir siluet. Ama ortada tatsız bir sarı leke. Bir devlet kurumunun depoları. Sevisiz, kitlesel bir bina. Ve hele o çiğ sarıya boyanmış cepheler. Üstat çok dertli. Tarih mirasımızın yarattığı bu eşsiz siluete, hele resmi bir yapının bu denli ters düşmesini sindiremiyor. Yaşlı bir sanatçının boyut, ince güzellik endişesi değil bu. Aksine ezeli zinde bir dimağın, çağımızın en güncel kültür sorunu olan 'Çevre ve tarih mirasının dengeli korunması' meselesine gösterdiği sorumlu bir duyarlılık örneği. Üstadın gücü yetse, badana kutularını sırtlayıp tarih mirası dolu bu silueti bozan lekenin binlerce metrekarelik yüzeyini yeniden boyayacak. Mahmut Cûda ile, bu yazı dizisinin amaçlarından biri olarak, aydınlığa çıkarmayı tasarladığı 1920 – 1935 dönemi anekdotlarını bir süredir Ankara'daki ve İstanbul'da evindeki görüşmelerimizde deşmeye çalışıyoruz. Üstadın parmak ısırtacak dimak uyanıklığı, hafıza gücü ve renkli, esprili anlatım gücüyle, bu deşme çok keyifli söyleşiler biçiminde sürüyor: 'Batı dünyası, Batı sanat kültürü ile ilk temasımda neler mi hissettim? Ah, siz gençler, imtiyazlı bir kuşağın çocukları, en azından biraz meraklıysanız Batı kültürüne o kadar kolay ulaşıyorsunuz, öylesine kolay dışarı gidip gelebiliyorsunuz, kitap bulabiliyor ve getirtebiliyorsunuz ki, bu soruyu böylesine rahat bir eda bir cümlede özetleyip sorabiliyorsunuz. Biz can çekişen Osmanlı İmparatorluğu'nun, İttihad Terakki yırtılışlarının ve Milli Mücadele çığlıklarının kuşağıyız. Dikkatimiz sanat ve kültüre yoğun olarak hiçbir zaman yönelemedi. Batılı bizim için İstanbul işgalcisi zalim subaydı. Gerisini düşünemezdik. Sonra kurtuluş,

sonra rahatlama ve sonra Türk kültürünün gelişmesi yolundaki ilk hamlelerin öncüsü kendimizi Paris'te buluyoruz. Bilgi ve görgü düzeyimiz ya da kendi adıma konuşayım, çocukluğunun bir bölümü taşrada geçmiş Osmanlı genci olarak bilgi ve görgü düzeyim öylesine düşüktü ki, sokaklardaki ışıklar, şık giyimli insanlar alabildiğine gözümüzü kamaştırıyordu. Daha önce kısa bir süre için gidip geldiğim Münih'te de böyle olmuştu. 1926'da bir gün Paris Operası'na gittim. Samson Dalila oynuyor. Hayatımda ilk kez opera görüyorum. 100 kişilik bir orkestranın olabileceğini hayal dahi edemiyorum. Paris Operası'nın görkemli kubbesi, ışıldayan avizeler üzerime yıkılacak gibi oluyor. Şık tualetleriyle, pırıldayan mücevherleriyle güzel kadınlar. Hepsi hayal alemini zorluyor. Rüya gibi geliyor. Ve zaten sonraki iki üç ay boyunca da rüyalarımda yeniden görüyorum bunları. Diyeceğim şu ki, ilk Batı temasında dış görünüş unsurlarıyla çok ezildik, büzüldük. Ya resimde? Louvre'da ya da Münich Pinakotek'te o dev boyutlu Rembrandt'ları, Rubens'leri Velazquez'leri, Tiziano'ları filan gördüğümde ufalıp, küçülüp toz oluyordum. Hemen resmi de, o diyarları da bırakıp Türkiye'ye kaçmayı kaç kez düşündüm. Ama Cumhuriyet Türkiye'sine bir misyon borcumuz olduğunu da düşünürdük. Biraz rahatlardık.' 'Hans Hofmann, Lucien Simon, Lhöte Atölyeleri hepsi iyi, hoş. Ama 1925'ten 1929' a dört uzun sene… Yaşça yirmiden yirmi beşe gelerek ve fikirce kendim büyüyorum. Asıl önemlisi bu. Kopyayı, kopyacılığı sevmiyorum. Paris denen genç adam yutucusu ejderha kente alıştıkça, lisanına hakim oldukça rahatlıyorum. İlk günden beri içimden yükselen, beni gerçekçi resme çeken, figüratifte tutan sesi daha iyi değerlendiriyorum. Bir bilince dönüşüyor bu. Realizm 'de kesinleşiyorum. Cisimler, eşyalar bunların gerçek biçimleri ve renleri beni tutkuya sarıyor. Ölü doğa aynı zamanda doğadır da. Çiziyorum, boyuyorum; beğenmiyorum bozuyorum. Yeniden, doğaya daha yakın, daha gerçek.' Büyük iyi niyet ve coşkuyla hazırladığı, altı – yedi yaşındaki göze ve dimağa doğa sevgisi, cisim sevgisi aşılamak için yalınlaştırarak çizdiği ve boyadığı nefis küçük başyapıtlarının basılmamış olması üstat için bir üzüntü kaynağı. Bu alfabe resimlerinin özel bir baskıyla sınırlı sayıda çoğaltılarak ya da özel bir sergilemeyle sanat dünyamıza ulaştırılması da bizim dileğimiz oluyor. İnşallah gerçekleşir Mahmut Cûda'nın resim akımları hareketçiliği, polemikçiliği çok bilinen yönleridir. Kabına sığmayan, esprili, cıva gibi bir adam. Batı kültürüyle dövüşüp, uzlaşıp kendi iç sentezini yapmış ve 1929'da Paris'ten İstanbul'a dönmüş. Benzeri deneyimden geçmiş bir – iki yaş

büyükleri Ali Çelebi, Kocamemi, Şeref Akdik ve kendi yaşıtı Nurullah Berk de dönmüşlerdir. Elif Naci ile Turgut Zaim zaten İstanbul'da. Akşamları hararetle tartışıyorlar. Akımlaştırmak gerekiyor yeni Türk Resmini. Ve 'Müstakiller Grubu' doğuyor. 'Çevreden bakanlar şımarık çocuklar diye adlandırırlardı bizi. Galiba en şımarık da beni bulurlardı. Doğruyu bulalım diye çok tartışır, şakayla karışık ağzıma geleni söylerdim. Sonra arkadaşların bir bölümü anlaşamadı. Grup bölündü, kalanların ağırlığı azaldı.'

'Kendi ölçülerimize göre hepimiz iyi niyetliydik. Canlıydık. Ele avuca sığmıyorduk. Resim tutkusu ve toplumun kültür yaşamına bir ucundan da olsa hizmet etme sevinci ortak bir bilinç yaratıyordu. Sonradan ortaya çıkacak, bazı arkadaşlarla üzüntüyle izleyeceğim bireysel çıkarcılık endişeleri de henüz su yüzünde değildi. Sadece katı kuralcılık ya da esnek kuralcılık taraftarı olmanın getirdiği küçük görüş ayrılıklarımız vardı. Ben çok yerleşik, katı kurallardan yana değildim. Yaşımız küçüktü. Türk resminin yaşı da küçüktü. 19. yüzyıl ortalarından itibaren Türk resmi daha doğarken bazı kliklerin yerleştirdiği kurallar beni rahatsız ediyordu. Neymiş o, İtalyan Valeri kardeşlere bir resmi beğendiremezsen kimseye beğendiremezsin… Böyle yapay süzgeçlere hiç gerek yoktu. Emekleyen bir hareketti Türk resmi. Çocuğu oyun odasına kapatmak yerine, özgür bırakmalıydık. Salonda, bahçede dolaşsın. Girip çıkarken düşer kafasını yarardı, ama hemen iyileşirdi. Özgür ve ferah ortamda büyümeliydi. Yeni sanat akımı hareketleri canlılığı örgütlerken, aşırı kurallaştırmayla özgürlüğü kısıtlamamalıydı. Ben bunun tartışmasını verirdim. Hâlâ veririm. Akademizm düşmanlığı atfedilmiştir bana bu yüzden. Ben sanatta özgürlük yanlısıyım, o kadar. Ha, tartışmacılığımı, polemikçiliğimi akademizme karşı broşürler yayımlamaya kadar götürmedim mi? Götürdüm. Daha da götürürüm gerekirse. Ama geçmişi bu kadar taze, henüz belleklerimizde ve anılarımızda yaşayan Türk resminin filizlendiğini görmekten en çok biz eskiler mutlu oluruz. Kimsenin şüphesi olmasın. Ama bir avuç ressamla ve yüzyılı bulmayan geçmişiyle yürüyen Türk resmine kimse ipotek koymamalı. Akademizm adına da, sosyal politika adına da. Ben bunların hepsine karşı çıkarım' (Ergüven, 2010: 80,81,82,83,85).

5. 1 Mahmut Cûda ile Bitmemiş Görüşmeler

Bir rastlantı sonucu, geçtiğimiz yıl içinde Cûda ile sürekli beraber oldum. Şimdi, gazete ile dergilerde yayınlama olanağı bulduğumuz görüşmeler kağıt ve bellekte kalanlarla oranlayınca aysbergin su üstünde kalan bölümünü anımsayıp sıkılıyorum. Sanat tarihimizde son elli yıla ilişkin araştırmada bile karşılaşılan güçlükleri bildiğimden şimdilik dosyalar arasında bekleyen, çoğu konuşmayla sona ermiş, bu görüşmeleri yayınlamak istiyorum. Bir bakıma 'Rahmetli bir gün demişti ki' ile başlayıp, işi anı tüccarlığına döktüren kişilerin durumuna düşmemek için bunları fazla gecikmeden yayınlamayı da bir borç saydığımı belirtmeliyim. Cûda'nın içten havasında çoğu kez cin-tonic'li söyleşiler kolayca yörüngesinden çıkıp güncel başka konulara kayabiliyor. Bu bakımdan Cûda ile görüşme yapabilmek her şeyden önce kişisel disiplin sorunu. Şimdi, gecenin geç saatlerinde elimdeki kağıtlara gelişigüzel düştüğüm notları toparlayınca ortaya, özellikle kendi sanatı açısından, ilginç ipuçları çıkıyor. 'Ressamların kendilerine özgü bir güzellik anlayışları ve el yordamları vardır. Kimi ressam harekete ağırlık verir; hareket ana öğe olur. Kimisinde formlar kimisinde derinlik (perspektif); bunlar çizgi konstrüksiyonuna girer. Bir de bunlar biraz arka planda tutularak renkler ağırlık kazanır. Bende renk, ikinci planda kalır. Çarpıcı renkler yoktur, ama buna karşılık derinlik ve atmosfer kaygısı vardır. İçinde yaşadığımız mekan; doğanın bir devamıdır. Perspektif; çizgilerle derinliğin, üçüncü boyutun sağlanmasıdır. Bunun için renklerin de bu plana uyması gerekir. Renk neredeyse olduğu yerde görünmelidir. Renkler de mesafenin saptanmasına yardım eder. Şöyle özetleyeyim: Çalışırken heykel yapar gibi, düz satıh olmasına rağmen, nesnelerin görünmeyen yüzlerini de yapma isteği duyuyor ve sanki elimi arkalarında dolandırabileceğim, kıvama getirmek istiyorum. Kısaca, renkleri, çamurdan heykel yapar gibi, hacim ile yoğurup koymak istiyorum. Sanırım nesneyle özdeşleşme dedikleri şey bu…' Resmin dengesinde simetrinin işlevini sorunca önce içeri gidip tavşan kanı bir çay getiriyor. Sigarasını tazeledikten sonra başlıyor anlatmaya. 'Aslanda simetri dekoratif bir öğedir. Elbette uygun görüldüğü sürece resme de girebilir. Ancak resimde aranan simetri değil, geometrik dengedir. Tabloda leke, çizgi, ritim ne varsa geometrik bir sisteme bağlandığı sürece denge sağlanır. Bir de şunu söylemek istiyorum: Simetrik duygusu ile simetrinin kendisi ayrı şeylerdir. Ciddi ve

monumental bir hava yaratılırken simetrik duygudan da yararlanılır. Ama bunun için tuvalin şöyle ya da böyle simetrik biçimde bölünmesi gerekmez. Salt simetriyle resim değil, olsa olsa halı ve dekoratif objeler yapılır.' Fazla beklemeden, konuşmalarında sık sık bize özgü duyarlılıktan söz eden Cûda'ya, bu kez şu soruyu yöneltiyorum: Resimde, bize özgü duyarlığın yakalanması için yararlanabileceğimiz somut ipuçları var mıdır? Sanatçıların salt sezgi gücüyle oluşturdukları yapıtlarla Türk resmi ulusal bir karakter kazanabilir mi? 'Uluslar arasında her açıdan görülebilen değişiklikler vardır. Fizyonomide mimiklere, atasözlerinden deyimlere kadar bu böyledir. Hatta bir ulusun çizgisi ile diğerinin arasında bile ayrılık görülebilir. Yerel estetiği yansıtmak için bilinçli bir çaba gerekmez; dahası bunun zararlı bile olduğu söylenebilir. Kişi, iç dünyasını dinleyerek içtenlikle çalışırsa - elbette yabancı etkilerden korunarak – ortaya koyacağı yapıt, mutlaka yerel bir özellik taşıyacaktır. İthal malı resimle ister istemez sırıtıyor. Resmimizin yüzyıllık bir geçmişi var; doğal olarak Batı'nın etkisinde kalıyoruz. Etkilerden sakınma, kaba bir benzetmeyle, sanatçının ayıklama yeteneğine bağlı. Batı'dan tekniği hiç korkusuz alabilirsiniz, ama estetiği asla. Modern resimde estetik yalnızca teknikle kotarıldığı için Op ya da Pop-Art gibi resimlerle yalnız teknik değil, estetik de aktarılmış oluyor. O zaman kendi insanımıza ters düşüp İstanbul'da Avrupa'yı yaşıyoruz.' İkimizde yorulduk; gözlerimden uyku akıyor. Cûda'nın hiç yatmaya niyeti yok. Üzerinde çalıştığı ve henüz tamamlanmamış bir yapıtı daha iyi görebilmek için sehpayla birlikte lambaya doğru çekiyor. Bana bakıp 'Fena gitmiyor, değil mi?' dedikten sonra birden içini çekip gülümsüyor: 'Biliyor musunuz, şu doğada her şey kusursuz da yalnız bir şey ters… N'olurdu önce ölüp sonra doğsaydık.' Ne diyeceğimi kestiremedim. Cûda'nın ölüm korkusu beni de üzüyor. Ancak, türlü dedikodulara karşın ulusal kültürümüz içinde dimdik ayakta duran Cûda'yı düşününce içim rahatlıyor. Zaten o da Türk resminde Şeker Ahmet Paşa ile başlayan ölüdoğa geleneğinin kendisiyle doruk noktasına ulaştığını bilmiyor mu? (Ergüven: 1980: 28,29)

5. 2 Mahmut Cûda ile Hans Hofmann Üzerine Söyleşi

Modern Türk resim sanatının en önemli simalarından Mahmut Cûda, 83 yaşında hayatını kaybetti. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Hikmet Onat ve İbrahim Çallı

atölyelerinde öğrenim gören Cûda, 1950'de Türk Ressamlar Derneği'ni kurmuştu. Ressamın ölümünden kısa bir süre önce, Mehmet Ergüven onunla kapsamlı bir söyleşi yaptı. Ülkemize modern sanatın girişinde neredeyse 'tayin edici' rol oynadığı kabul edilen ve çağdaş amerikan resminin kurucuları arasında ön planda adı geçen Hans Hofmann üzerine kurulu olmakla birlikte, boyutları iyice öteye geçen, Türk resminin dünkü ve bugünkü temel sorunlarını derinlemesine ele alan bir söyle bu.

Sayın Cûda, ülkemize modern sanatın girişi söz konusu olduğunda adını en çok duyduğumuz sanatçılardan biri Hofmann. Kendisiyle ilk karşılaşmanız nasıl oldu? Yanında ne kadar öğrenim gördünüz ve bu öğrenim sırasındaki izlenimlerimiz nelerdi? Anımsayabildiğiniz kadarıyla ayrıntılı bilgi verebilir misiniz?

'Ben Münih'e gittiğim zaman orada Ali ile Zeki'ye rastladım. Onlar bir sene daha önce gitmişlerdi. Heimann isimli bir Musevi ressamın atölyesinde çalışıyorlardı; ben de onlara katıldım.'

Yani Münih'e gittiğinizde ilk önce Hofmann'la herhangi bir ilişkiniz olmadı. Peki Akademi'ye girmek için mi Heinmann'ın atölyesine devam etmiştiniz? Bir ön hazırlık gibi miydi bu?

'Evet. Sonra Akademi imtihanına girdik, fakat hiçbirimiz kazanamadık. O sene okula bir öğrenci aldılar zaten; o da Çekoslavaktı. Tekrar döndüğümüzde Heinmann fiyatları yükseltmişti; biz o kadar parayı verecek durumda değildik. Sonra Hofmann'a haber yollattık. Heykeltıraş Mahir Bey'e, o da oradaydı o zaman. Onun aracılığıyla haberleştik Hofmann'la. Hofmann Ne verirlerse versinler, gelsinler kabul ederim demiş, biz de kalktık ona gittik. Orada başladık. Hofmann'ın atölyesi şöyle ona sekiz, yahut ona on bir mekan. Talebeler orada çalışıyorlardı.'

Kaç öğrenci vardı o atölyede? Her gün; muntazam gidiliyordu muydu?

'Aşağı yukarı on beş yirmi kadar. Her gün; çoğu da ecnebiydi öğrencilerin. Her gün sabah gidilir, öğleye kadar; öğleden sonra da portre durur. Öğleye kadar çıplak model, öğleden sonra da portre. Hofmann da aşağı yukarı her gün bir kere uğrardı atölyeye.'

Devamlı bulunuyordu yani.

'Devamlı bulunmuyordu, ama her gün geliyordu. Yardımcısı vardı; o idare ediyordu pozu mozu falan. Ve o şekilde idare ediyorduk. Tabi Hofmann o zamanlar genç bir adamdı; nihayet kırk yaşında falan ya var, ya yoktu; ve on sene Fransa'da kalmış, biraz fransızlaşmış, yani fransız inceliği, zerafeti sinmiş gibiydi üzerine. Ben, hiç almanca

bilmiyordum; çat pat fransızca tercümanlık yapıyordum. Ama ne kadar! Yavaş yavaş almanca öğrenince correction'ları dinlemeye başladık; daha çok hareketleriyle tarif ediyordu; böyle bir çalışmaydı o.'

Peki düzenlemeler yapıp düşüncelerini söylerken bu arada kuramsal bilgiler de veriyor muydu? Gerçi dil sorunu olduğu için belki çok zor olacaktı bu; ama yeterince dil bilginiz olsaydı sizlere o atölye içinde kuramsal bilgiler de verir miydi? Bu yönde bir isteği var mıydı?

'Şimdi kuramsal açıdan deyince, tabi size anatomi yahut perspektif dersi veremezdi; olsa olsa sanat tarihinden bazı bölük pörçük bilgiler verecekti. O günün sanatı ve sanatçıları hakkındaki bilgiler olacaktı bunlar. Fakat buna ancak correction yaparken başvurmaktaydı. Bir hata bulunduğu zaman, o hatayı düzeltebilmemiz için o konuda çok başarılı olan bir sanatçıyı örnek veriyordu.'

Hayır, benim sormak istediğim bu değil. Örneğin, 'Resimde renk nedir, düzlem nedir, bunlardan ne anlarız?' gibi açıklamalar da yapıyor muydu?

'Şimdi sizin söylediğinize göre ben şöyle anlıyorum. Düzlem nedir? Yani model ve modele bakılarak yapılan resim bir kenarda dururken şifahî nitelikte bir ders yapılacak. Öyle bir ders yoktu. Resimlerin tashihi esnasında ve bulunan hataların yaptığı çağrışıma göre birtakım şeyler söylerdi yalnızca.'

Peki Hofmann'ın atölyesi yerine Akademi'nin sınavlarını kazanıp oraya girebilmiş olsaydınız, sizce daha farklı öğrenmeniz mümkün olur muydu? Yoksa, sizin için Akademi'ye girmemiş olmak herhangi bir kayıp olmadı mı?

'Kendi şahsım adına söylersem bir kayıp olmadı; hatta kârlı çıktım. Hofmann'da da kalsaydım, Akademi'ye de girseydim kâr olurdu. Şu açıdan; Hofmann'dan yararlandım; çok yararlandım.'

Peki oradaki çalışmalarınıza gelelim. Sanıyorum yüzlerce desen yaptınız o dönemde. Bu desenleri sonunda Türkiye'ye getirmediniz mi? Ne oldu bunlar?

'Akademi'de, İstanbul Akademisi'nde bir ara öyle olmuştu ki, duvarda sade benim resimlerim kalmıştı. Çünkü her hafta Çallı bakar, en iyi resimleri duvara astırırdı. Bir sabah geldim. Paris'e gideceğim zaman, saklasın diye, İstanbul'da birisine verdim; veriş o veriş, o desenlerden de eser kalmadı. Verdiğim adam onları heder etti!'

Peki yine Hofmann'a dönelim. O dönemde Münih'te yoğun bir kültür hayatı vardı. Bir tarafta Berlin'de ekspresyonistler sergiler açıyorlar; öte yandan Münih'e yerleşip

orada çalışan Kandinsky dikkatleri üzerine çekiyor; ‘Mavi Sürücü’nün üyeleri birbiri ardından yeni yapıtlar üretiyorlar vb. Hofmann’ın atölyesiyle, o dönemde Almanya’da yaşanan kültür arasında sizce yakın bir bağ var mıydı? Münih’teki eğitiminiz sırasında atölye dışındaki bu kültürün de etkisi oldu mu üzerinizde? Müzelere, sergilere gidiyor muydunuz?

‘Sergilere, müzelere gidiyorduk; ancak daha evvel bir şey söylemem lazım. Geçen gün bir konuşmamız oldu oldu: Bugünkü Türkiye ile altmış sene evvelki Türkiye arasındaki fark. Hem uygarlık, hem de bilim ve kültür açısından büyük bir fark var. Münih’e gittiğim zaman on dokuz yaşındaydım. Fakat bugün on dokuz yaşındaki bir akademi talebesi benim o zaman edindiğim bilginin çok üstünde bilgiye sahip. Çünkü bilgi, kültür ve sanat alanında da büyük gelişme oldu. Teknik ve estetik açıdan çok daha fazla bilgiye sahip bugünkü gençler. Bizim o zaman hiçbir şeyimiz yoktu! Evet sanat tarihi okuduk ama papağan ezberlemesi gibi bir şeydi o. Çok iptidaiydi bilgilerimiz. Yani Nallıhan’daki Türk okulu ile ermeni okulu arasındaki fark gibi bir şeydi.’ İstanbul’da Çallı’nın yanında öğrenim gördünüz. Burada öğrendiklerinizle, daha sonra Hofmann’da gördükleriniz arasında çok büyük bir fark var mıydı? Söylediklerinizden şunu çıkarıyorum ben: Türkiye’de daha köklü ve oturaklı bir eğitimden geçerek oraya gidebilseydiniz, çok daha farklı bir biçimde yararlanacaktınız Hofmann’dan öyle değil mi?

‘Elbette. Mesela birçok ismi bilerek gidebilirdik; değil mi? O günün Avrupa’sında yaşayan ve ün yapmış sanatçıların birçoğunu tanıyarak gidebilirdik. Hiç değilse birkaç röprodüksiyonunu görmüş olarak gidebilirdik. Maalesef böyle bir şey yoktu. Empresyonizm ’den gayrı bir aklım da söz konusu değildi. Çünkü o şekilde önümüze perde çekilmişti bizim. Yalnız şu var ki, buradaki öğretimle Hofmann’ın öğretimi arasındaki fark çok büyüktü. Buna bir örnek olarak da şunu söyleyeyim: Mouvement. Bir mouvement’dır gidiyor; mouvement’ı var, mouvement’ı yok. Nedir bu? Çallı resimlerimi beğeniyor, duvara astırıyor. İyi ama ben mouvement nedir bilmiyorum ki!’ Hofmann’a gidince bunu öğrendiniz mi?

‘Evet, bir hafta içinde öğrendim ve şaşırdım kaldım, mouvement bu kadar basit bir şey miydi diye! Ama bunu nasıl anlattı: Hofmann, sırasında sandalye üstüne çıktı, sandalyeyi havaya kaldırdı, birtakım hareketler yaptı, çizgiler üstünde gösterdi. Bir hafta sürmedi, ben mouvement’ı anladım. İşte aradaki fark bu!’

Hofmann'dan birçok yeni şey öğrendiğinize göre farklı bilgilerle geri geldiniz İstanbul'a. Döndükten sonra Çallı'yla karşılaşıp bunları konuşma olanağı buldunuz mu? Çallı nasıl karşıladı bu değişikliği? Yani bir yenilik olarak mı kabul etti, yoksa orada gördüklerinizi döndükten sonra kuru kuruya taklit ettiğiniz gerekçisiyle inkâr yoluna mı gitti?

'Tabi inkâr etti, üstelik de Ali'yle Zeki çok güç durumda kaldılar. Çünkü, onların sanatı adeta bir alay konusu olmuştu. Hatta Ali'ye Kübik Ali adı takıldı. Ancak, biz Müstakiller o zaman kendi aramızda, aşağı yukarı Münih'e gittiğimizden bu yana dört beş sene geçmişti, daha bir bilinçlenmiştik, daha bir iyiyi kötüyü farkedebiliyorduk. Biz kendi aramızda şöyle bir karar verdik; arkadaşlar, tutacakları biçemlerde serbesttirler, istedikleri biçemi tutabilirler ve onların koruyucusu da biz olacağız. Sanatçı, çalışmalarında eğiliminde tamamen özgürdür, istediğini yapar ve bunu yapabilmesi için biz de her türlü maddi, manevi desteği sağlayacağız. Bunun için Ali'yle Zeki'yi biz çok tuttuk ve övdük. Ben, mesela Kübizm'i kabul etmem, etmedim de hiçbir zaman, ama Kübizm'e bağlanıp çalışan bunca sanatçı olduğunu inkâr yoluna gitmedim. Zaten sanat sadece bir üslup değil, aşağı yukarı ne kadar üslup varsa o kadar sanat var demektir. Herkes kendi eğilimine, kendi mizacına göre birini seçip o yolda yürüyecektir. Onun için Ali'yle Zeki'yi biz çok tuttuk ve koruduk, yoksa tek başkalarına kalsalardı hiçbir zaman elde ettikleri başarıya kavuşamazlardı.'

Çallı ile sizin kuşak arasındaki bu sürtüşme sonuna kadar hep böyle mi devam etti? Daha sonra bir uzlaşma, bir ortak payda bulunamadı mı? Yani Çallı Ekspresyonizm'i hiçbir zaman ciddiye almadı mı?

'Hiçbir zaman. Yalnız şu oldu: Emekliye ayrıldıktan sonra onlar, yani Akademi'deki hegemonyaları ellerinden gittikten sonra, gelip bizim birliğe, benim kurduğum Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'ne girecek kadar da mahviyyetkâr olabildiler; ama evvelce böyle. Sanat eğilimi açısından da, onlar hiçbir zaman ne Kübizm'e ne de ondan sonra gelen biçemlere sevgiyle yaklaştılar.'

Hofmann'da eğitim görmüş üç öğrenci; rahmetli Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi ve siz. Bu üçü arasında siz biraz daha farklı bir kimlikle ortaya çıkıyorsunuz. En azından, o dönemde size aktarılan değil, kendi öngördüğünüz üslup doğrultusunda çalıştığınız açıkça ortada. Hofmann ne diyordu buna? Herkes dilediğini yapmakta özgür müydü?

Örneğin, sizin de Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi doğrultusunda çalışmalar yapmanız için, satır aralarında da olsa, bazı imalarda bulunuyor muydu?

‘Şimdi Ali’yi bir yana bırakıyorum; fakat, Zeki Kocamemi’nin sanat conception’u ne ise, o sanatta neleri arıyorsa, ben de aynı şeyleri arıyorum. Ancak, tekniklerimiz değişik.’

Yani, görünürdeki üslup değişikliği, aslında teknikten kaynaklanıyor.

‘Şekil değişikliği değil, fakat esasta aynı şeyleri arıyoruz. Şimdi, Hofmann kendisini empoze edip, bütün öğrencileri bir yöne doğru mu itelerdi? Soru buna dayanıyor, değil mi?’

Evet.

‘Şimdi, Ali’yle Zeki onun yoluna girmediler; Hofmann’ın correction’ları sonucu bu noktaya vardılar. Ali’yle Zeki, Hofmann gibi resim yapmadılar hiçbir zaman. Ancak, onun correction’ları sonunda böyle bir şekil aldılar. Bir başkası, daha başka şekil aldı. Ben almadığıma göre, bütün talebeleri böyle bir yönde sevkediyordu denemez. Yalnız, bir de şu var: Ben, İstanbul’daki hocalarımın etkisiyle Empresyonizm’e de sapmadım. Hiçbir zaman empresyonist olmadım hayatımda; Hofmann’da da kübik olmadım; Lucien Simon’a gittiğim zaman o da empresyonistti, tekrar Empresyonizm’e dönmedim.’

Peki, Hofmann, Amerika’ya gittikten sonra, Münih’te söylediklerinin daha ötesinde çalışmalar yapıyor. Hatta bugün, çağdaş amerikan resminin kurucusu olarak adı geçiyor her yerde. Öte yandan, Ali Avni Çelebi’ye bakınca – ki sanıyorum, o zamanlar Amerika’ya gitmesi söz konusuydu – Türkiye’ye döndükten sonra yaptığı resimlerde, orada öğrendiklerinin bir tür çeşitlemesini görüyoruz yalnızca; bir açılım, bir ilerleme söz konusu değil. Çünkü, Ali Avni Çelebi, kendisiyle yaptığımız bir söyleşide, bügünkü modern resmi, edebiyat yapmakla, hikâye anlatmakla suçladı. Ve düzlemler ilkesinden yola çıkılarak yapılmış, yüzey etkisinin ağırlıkta olduğu resimlerin tümünü bağnazlıkla, yanlış modernizmle suçladı. Kısacası, orada öğrendiklerine, daha sonra hiçbir şey ekleyemiyor…

‘Fikir açısından da, düşünce açısından da kabul etmiyor.’

Bu, aşağı yukarı, hep böyle bizde. Soru soruyu açıyor. Demek ki, ister sizin kuşak, ister sizden sonrakiler olsun, belli bir sanatçı yeteneği ile oraya giden insanlar, doğru ile eğriyi öğrenmelerine karşın, bunun altında yatan felsefeyi, düşünsel içeriği bir türlü

kavrayamıyorlar. Kendi yaratıcı çabaları ve yetenekleriyle bir yerlere vardıktan sonra, işin felsefi kısmını bırakıp, başarıyla uyguladıkları örneği, sürekli olarak çoğaltıyorlar yalnızca. Ama, bundan öte, benim üzerinde durmak istediğim sorun şu: Ali Avni Çelebi, Türkiye'ye dönmeyip de, orada kalsaydı, bugün hâlâ aynı resmi mi yapardı? Bunu sordum, ama ne söyleyeceğinizi biliyorum: 'Muhakkak ki, çok daha farklı resimler çıkardı ortaya.' Peki, o zaman kendi yaratıcılığı, özgünlügü nerede kalıyor bu sanatçının? Yani, sürekli olarak, Batı'da gördüğünü kabul edip, onu yapan, ama Türkiye'ye döndükten sonra, yalnızca orada gördüğünü yineleyen bir tavır! Sizce doğru mu bu? Hemen ardından bir soru daha var: Mademki, Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi Türkiye'ye modern resmi getirdiler – bunu, hiç kuşkusuz söylemek zorundayız; çünkü, çok yaygın ve kemikleşmiş bir yargı bu – bu sanatçılarımız, kendilerini izleyen kuşaklara, orada öğrendiklerini aktarıp, etkileyebildiler mi? Yani, bugün Türkiye'de Ali Avni Çelebi'nin modern resmin başlangıcını temsil ettiğini kabul edersek, bu sanatçıdan günümüze doğru uzayan bir zinciri saptamamız mümkün mü?

'Saptamamız mümkün; şu şekilde: Ali, Zeki de öyleydi, burada teknik ve estetik eğilimlerinden hiç ödün vermediler, değiştirmediler hiç. Ancak, bu bir suç mudur? Bu, sanatçının yerinde saydığını mı gösterir? Az önce de söylediğim gibi, Zeki'yle aramızda teknik açıdan farklar var, fakat conception olarak aynı şeyleri düşünüyoruz. Şimdi, ben de hiç değişmedim; ama ilerlemedim mi ben? Biliyorsunuz, ben bir kuşkuyla bu noktaya geldim; çünkü, değişmek efendim, değişmek lazım diye bir kanı var. Neyi değiştireceğim? Ben, bugün böyle keman çalarken, yarın şöyle keman çalabilir miyim yani? Yoksa, keman çalıyorsam, kemanda ilerlemeye mi bakarım? Bu değişme, biraz da yanlış anlaşılıyor. Adı da araştırma oluyor! Araştırma şu açıdan: Şöyle yaptım, dur, bir de böyle yapayım; ama neye göre, niçin öyle yapıyor? Karşısında araştıracağı bir şey yok! Kafasında düşünüyor, düşünsel bir şey oluyor. Bu bir değişiklik ve yararlı bir şey midir, bir ileri gidiş midir? Kabul etmiyorum bunu. Zeki' de bir süreklilik var. Bakın hiç kuşkusuz, bunu söylemek zorundayız… diyorsunuz, yani modernizmi Ali'yle Zeki getirdi. Bunu, hiç kuşkusuz söyleyebiliriz.' Ben demiyorum; bu, yaygın bir kanı. Ayrıca, genelde ben katılmıyorum buna.

'Yok, katılmanız lazım; çünkü, Kübizm'le başladı bu ve ilk önce onlar getirdiler bunu. Ondan sonra her giden bir şey getirdi. Bakın şimdi, Kübizm'i getirmiş olmaları aslında

bir başarı değil. Kübizm'i alıp gelmek, onu icat etmek yahut Kübizm'de en olgun eseri vermek anlamına gelmez ki! Ondan sonrakiler ise, Münih'e gidenler Hans Hofmann'ın Paris'e gidenler de Andre Lhote'un atölyesinde soluğu aldılar. Hofmann'ı biz başlattık; Ali, Zeki ve Ben. Andre Lhote'u da Muhittin Sebati başlattı. Ondan sonra her giden Türk, bu iki şehire gitti. Hofmann'ın arkası kesildi; gitti çünkü. Ondan sonra değişti, fakat bu arada bir çığır açıldı. Oraya gidince sanat kültürü gelişti Mehmet Bey. Bizden beş sene sonra giden çocuk, bizim gittiğimiz zamanki çocuk değildi. O, gittiği zaman, Hofmann'ı ve Kübizm'i tanıyorduk. Bu böyle gelişti. Her giden yeni bir üslup getirdi. Ali Çelebi'nin başarısı, bu çığırı açmış olması bakımından çok önemli. Her giden, oradan bir şey alıp getirdi.'

Ama sadece mutlu bir rastlantı oldu bu. Eğer oraya gidilmeseydi, hiç kimsenin haberi olmayacaktı bunlardan.

'Elbette; hiçbir zaman bilinçli olmadı bunlar. Belki, affedersiniz, kendimi övmek gibi bir şey olacak , benim Hofmann'a uymamam bilinçlidir; çünkü, benim kendime göre bir güzel görüşüm var. Ben onu, yapıtıma yansıtmak istiyorum, uğraşıyorum. Ona, o güzele aykırı bir şey olduğu zaman ben kabul edemedim, etmedim.'

Dilerseniz, Hofmann'la ilgili bu söyleşide, biraz konunun dışına çıkalım. Sizden sonraki kuşaklar, 'öğrenilebilir olan' konusunda yeterince yol alabildiler mi? Bir başka deyişle, genç ve orta kuşak ressamlarımız, işin zenaatı ile ilgili kısmını çözümleyebildiler mi?

'Bu bir öğretim daha doğrusu, hoca problemidir. Hocanın çok iyi sanatçı olması -olsa, elbette daha iyi de- şart değildir. Olmayabilir. Zaten bütün büyük ressamları yetiştirenler alelade ressamlardır, fakat çok iyi hocalardır. Bizim hocalarımızı ele alırsak; Çallı kuşağı, Empresyonizm. Çallı mesela, en çok sevdiğimiz, en çok etkisinde kalınan hoca, Allah'ın cahiliydi! Ve bizim kuşak içinde Muhittin Sebati'den başka, lise mezunu yoktur. Hepimiz ortaokul mezunuyuz. Hatta ortaokul mezunu da değiliz hepimiz. Ali, Zeki, Nurullah hep ilkokul mezunudur. Çünkü, o zaman rüştiyeden talebe alınıyordu ve mümkün olduğu kadar küçük yaşta giriyorduk. Böyle bir ortamda yetişen, daha sonra gelip, Akademi'ye hoca oluyor! Ne öğrenmiştir ki, ne öğretecektir! Bir ezbercilik gidiyor…'

Bugün de böyle mi?

‘Bugün de böyle, üstelik daha fena; çünkü Akademi’ye Çallı kuşağının hoca olması bir zaruretti, başka ressamımız yoktu. Hükümet, hoca yapabilmek için, onları Avrupa’ya göndermiş, okumuştu. Onlar geldiler, hoca oldular; sonra biz yetiştik. Bizi de gönderdiler, ama bizi hoca yapmadılar’ (Ergüven, 1987: 39,40,41,43).

KATALOG



Katalog No	1
Eserin Adı	Çiçek Saksıları
Yılı	1946
Tekniği	Tuval üzerine yağlı boya
Boyutu	67×91 cm
Yeri	Fazıl Aysu Koleksiyonu

Büyük genişlikteki bir tuvale yerleştirilen çeşitli çiçekler, desenli ve farklı renk kumaşlar geometrik bir üslupta toplanmıştır. Renk lekeleri ölçülü dağılımlarıyla ahenk oluşturmaktadır. Kumaşların çizgi detaylarıyla bütünleşen kıvrımlar, bütün objelerin oylumlarında tekrar edilerek ritmik bir hareketlilik oluşturmaktadır.



Katalog No	2
Eserin Adı	Zambaklar
Yılı	1939
Tekniği	Tuval üzerine yağlı boya
Boyutu	42×52.5 cm
Yeri	Fazıl Aysu Koleksiyonu

Doğal detayları incelenerek, gerçekçi bir anlatımla ortaya konulan zambaklar ve yapraklarının; farklı boyutları, duruş açıları ve uzantılarıyla, huzur dolu, hafif sisli bir atmosfere dağıldıkları görülmektedir. Objelerin aralarındaki plan ayrımlarına karşın doğal geçişleri oluşturan yumuşak pasajlar ve renk lekeleri, tuvalde yer alan her bir ögenin bir bakışta anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.



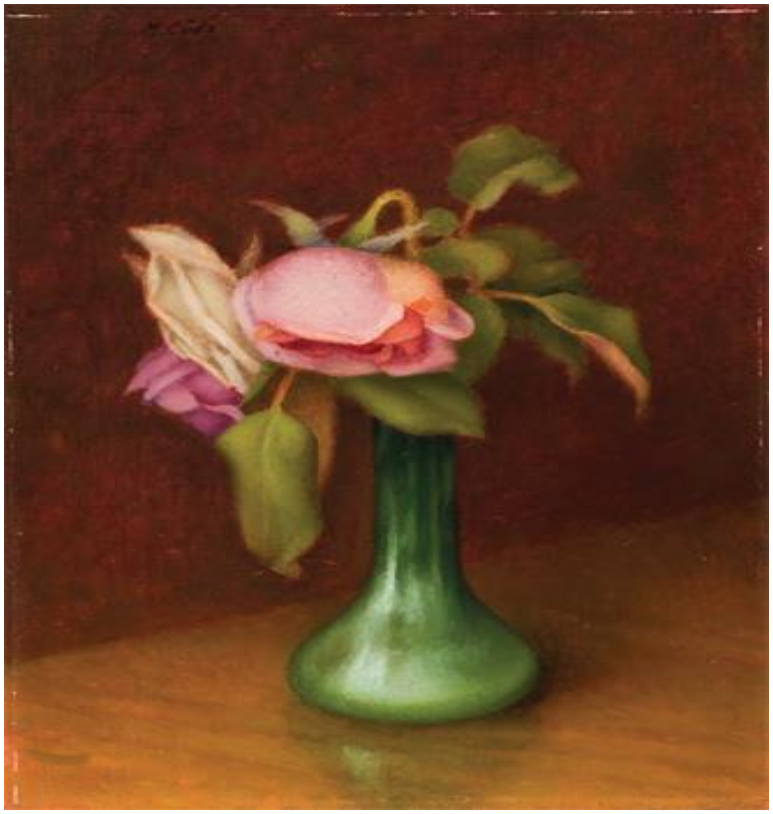
Katalog No	3
Eserin Adı	Kaktüs
Yılı	1941
Tekniği	Tuval üzerine yağlı boya
Boyutu	33×43 cm
Yeri	Tahsin Ersoy Koleksiyonu

Eserde, yapıtın boyutları ile kompozisyon arasında kuvvetli bir uyum sağlanmıştır. Genel anlamda geometrik düzen dışında gövdeler içerisinde eşit ölçülü bağlantıların kazandırılması, kompozisyonda bütünlük oluşturmaktadır. Objelerin renk değerleri ve oylumlarının gerçekçi biçimde ortaya konuluşu, prizmal bir cisme sarılmış bezin üstüne yerleştirilen saksının olağan üstü konumuyla, gerçek üstü bir anlatıma dönüşmektedir.



Katalog No	4
Eserin Adı	Patlar
Yılı	1944
Tekniği	Tuval üzerine yağlı boya
Boyutu	27×35 cm
Yeri	Mimar Fazıl Aysu Koleksiyonu

Masanın üstüne konulan vazo beyaz rengi ile göz alıcı olmasına rağmen tuvalin sol bölümünde yer almaktadır. Ancak eşit düzeyde sağa uzanan beyaz renkli patla birleşerek yükseldiği için tabloyu ortalamakta ve ölçülü bir beyaz leke meydana getirmektedir. Ek olarak fondaki kumaşın çizgisi patın üst kenarları ile vazo istikametinde tablonun kenarına dek eriştiği içinde görünümü sağlamlaştırmaktadır.



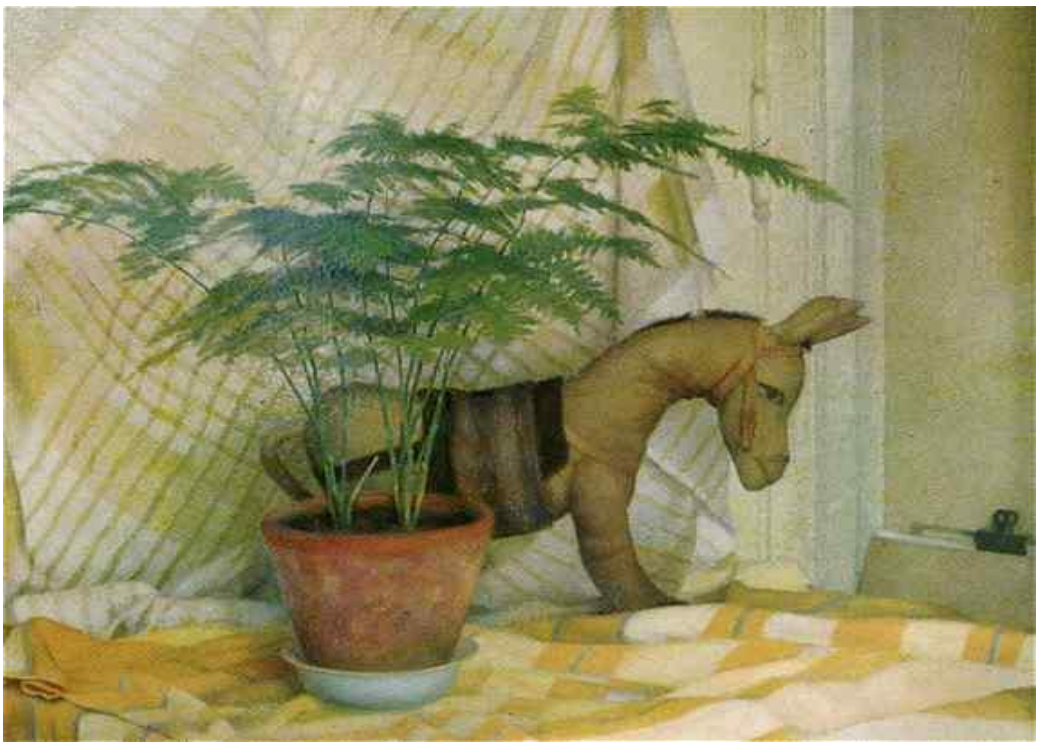
Katalog No	5
Eserin Adı	Güller
Yılı	1941
Tekniği	Duralit üzerine yağlı boya
Boyutu	25×18 cm
Yeri	Mehmet Yurter Koleksiyonu

Sanatçının bu yapıtına duyulan ilgi ve sevginin artmasının nedenleri arasında: eserin boyutunun küçük ve konunun da ilgi çekici olması sayılabilir. Bu sevgi ve ilgi sebebiyle de sanatçı 1941 – 1980 yılları arasında benzer konulara rağmen desen ve renklerinde farklılıklar olan 11 – 12 tane ‘Güller’ dizisi ortaya koymuştur. Ressamın bu eserlerini ortaya koyarken diğer çalışmalarından farklı bir teknik uyguladığı göze çarpmaktadır. Işık, gölge ve desen değerleriyle önce kırmızı sulu boya ile boyanmış, üzerine yağlı boya ile çalışma tamamlanmıştır. Güller nazik, duruşları ve dokularıyla ilgi çekici bir özellikte gösterilmiştir.



Katalog No	6
Eserin Adı	Yeşil Örtülü Yemişler
Yılı	1956
Tekniği	Duralit üzerine yağlı boya
Boyutu	27×35 cm
Yeri	Muzaffer Akkılıç Koleksiyonu

Ayrımlı pozisyonlarda yer alan objeler ve renkleri, kumaş kıvrımlarının dağılımı, küçük vazonun duvara yansıyan gölgesi tuval yüzeyinde peş peşe planların dolaşmasına ve eserin üç boyutlu bir görünüm elde etmesine sebebiyet vermiştir. Sol bölümde tuvale giren ışık ön planda birikmekte, akıcı kumaş kıvrımlarında gölgeli ve ışıklı yüzeyler meydana getirerek vazonun, elmanın ve ayvanın oylumlarını gezinmekte ve arka plana doğru yayılmaktadır.



Katalog No	7
Eserin Adı	Kuşkonmaz
Yılı	1977
Tekniği	Sunta üzerine yağlı boya
Boyutu	55×69 cm
Yeri	Ersin Düren Koleksiyonu

Tuvalde dolaşan bir ritim meydana getiren yumuşak kumaşların kıvrımları ve akıcı çizgi arasında kuşkonmaz en doğal ifadesiyle yer almaktadır. Anlaşılabilir bir mekan olgusuna, incecik yaprakları ve uzun gövdeleri ile dağılırken, kımıltılar oluşturmaktadır. Eserde öznel görünümüyle yer alan oyuncak eşek, bir detay olarak görevini devam ettirirken, Cûda'nın esprili kişiliğini, hayata ve insanlara duyduğu sevgiyi vurgulamaktadır.



Katalog No	8
Eserin Adı	Begonya Saksısı
Yılı	1980
Tekniği	Sunta üzerine yağlı boya
Boyutu	31×37.5 cm
Yeri	Fazıl Seyhanlı Koleksiyonu

Ressamın eserlerine yerleştirdiği objeler devinimleri, renk değerleri, ışık gölgeleri planlanan ve oluşturdukları uyumla sadece, açıklı koyulu lekeleri bezemekle yetinmemektedir. Cûda'nın estetik anlayışı ışığında hayatından bir anı da saptamaktadırlar. Sanatçının gerçekçi anlayışı, bireysel teknik ve yorumuyla ortaya konan objeler, esrarengiz ve sessiz bir mekan olgusunda öznel kıymetlerinin üzerinde güzelliklere ulaşmaktadır.



Katalog No	9
Eserin Adı	Yemişler
Yılı	-
Tekniği	Tuval üzerine yağlı boya
Boyutu	46×50 cm

Sanatçının bu eserinde masanın üzerinde bulunan çeşitli meyveler yer almaktadır. Meyveleri iki bölümde ele alan sanatçı resme bakan kişiye göre sağ tarafta yer alan meyveleri bir tabak içine yerleştirirken sol bölümde yer alanları ise masanın üzerine yerleştirmiştir. Meyvelerin arkasında orta bölümde bir seramik vazo ve onun arka kısmında küre formunda bir başka vazo bulunmaktadır. Cûda eserde bulunan meyveleri gerçekçi bir biçimde üzerlerinde çok fazla düzeltme yapmadan betimlerken dinamik renkleri kullanmıştır.



Katalog No	10
Eserin Adı	Yemişler
Yılı	1980
Tekniği	Tuval üzerine yağlı boya
Boyutu	-
Yeri	Ümit Yaşar Oğuzcan Koleksiyonu

Resmin sağ bölümünde kıvrımlar yaratarak aşağıya doğru inen ve yatay istikamette yayılan beyaz kumaş kıvrımları üzerine yerleştirilen yemişler, daha fazla ışık aldıkları için parlamaktadırlar. Benzer boyutlu üçgen düzenlemelerle takdim edilen yemişler, ortalarına konulan bardak, simetrik görünüme taşımaktadır. Kahverengi tabak, sarı ve turuncu tonlarıyla elmalar, mandalinalar ve armut resmin orta bölümünü kuvvetli renkleriyle doldurmaktadır. Bu kuvvetli renk değerlerine rağmen saydam görünümüyle, içi su dolu bardak Cûda'nın yapıtlarında ortaya koyduğu gerçekçi anlatımda, özgün kişiliğini vurgulayarak, yemişlerden daha orta bölümde durmakta ve dikkatleri üstüne toplamaktadır.



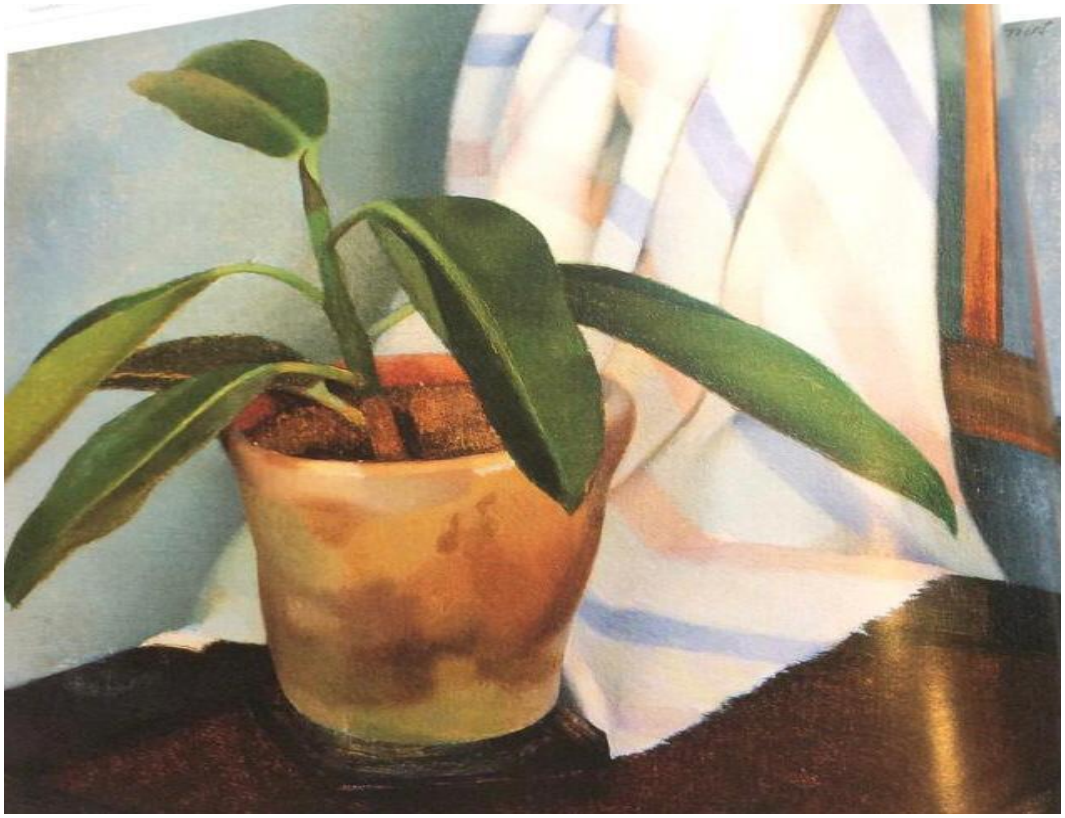
Katalog No	11
Eserin Adı	Kaktüs Saksısı
Yılı	1941
Tekniği	Kontrplak üzerine yağlı boya
Boyutu	35×27 cm
Yeri	İzmir Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Sanatçının eserlerinde, çevremizde bulunan ve hemen hemen her gün görebileceğimiz günlük kullanım eşyalarının, doğadan seçilmiş objelerle anlamsal değerlere erişmesi yetkin bir tablonun, fark edilebilir bir konuyu işlemesi tezini boşa çıkartır. Günlük kullanım eşyaları içerisinde bulunan objeleri, grinin hakim olduğu bir armoni içinde ortaya koyar. Masa, sandalye ve masanın ucuna yerleştirilmiş kaktüs saksısı; ayrımlı objelerin beraberliğinin uyumunu vurgular.



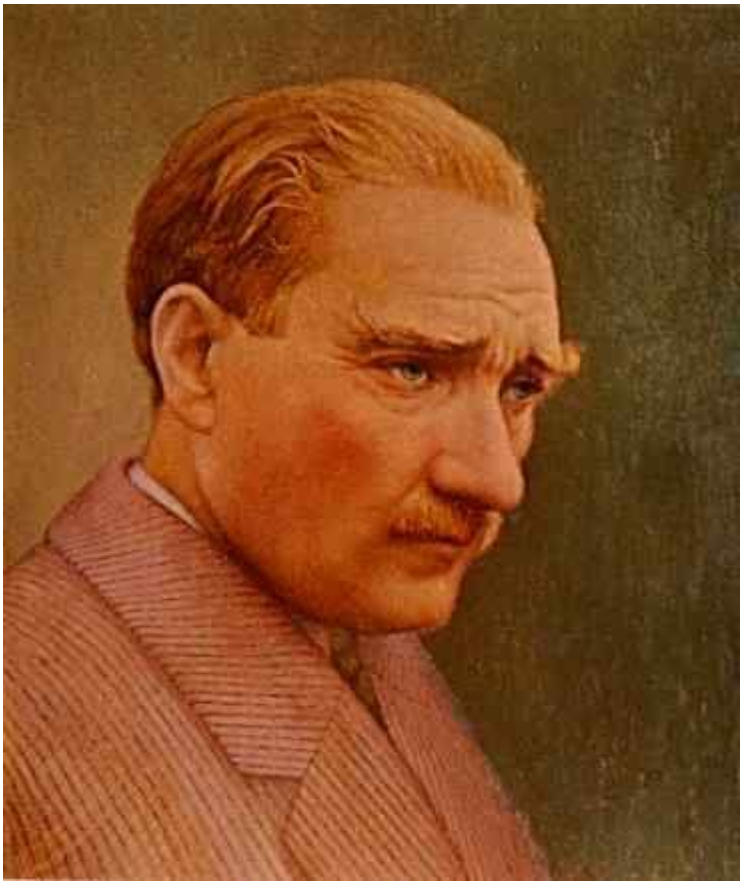
Katalog No	12
Eserin Adı	T Cetveli
Yılı	1942
Tekniği	Mukavva üzerine yağlı boya
Boyutu	24×35 cm
Yeri	Ersin Düren Koleksiyonu

Sanatçının natürmortları arasında etrafında bulunan sıradan eşyaları resimleyen örnekler de bulunmaktadır. Bir çizim aleti olan T Cetveli, ressamın konu seçiminde sahip olduğu alçak gönüllüğü ispat etmektedir. Tuvalin merkezinde dikey bir hat meydana getiren T cetveli ahenkli bir düzenin oluşturduğu dengeyle görsel erişmeyi göz alıcı kılar. Dikey duvar düzlemiyle aynı istikamette ortaya konan cetvelin yatay kısmı, duvarı dolanan süpürgeliğin uzantısına paralel bir açılım içindedir. Arada oluşan boşluk ve cetvelin duvara yansıyan gölgesi mekânsal yanılsamayı ortaya koyar.



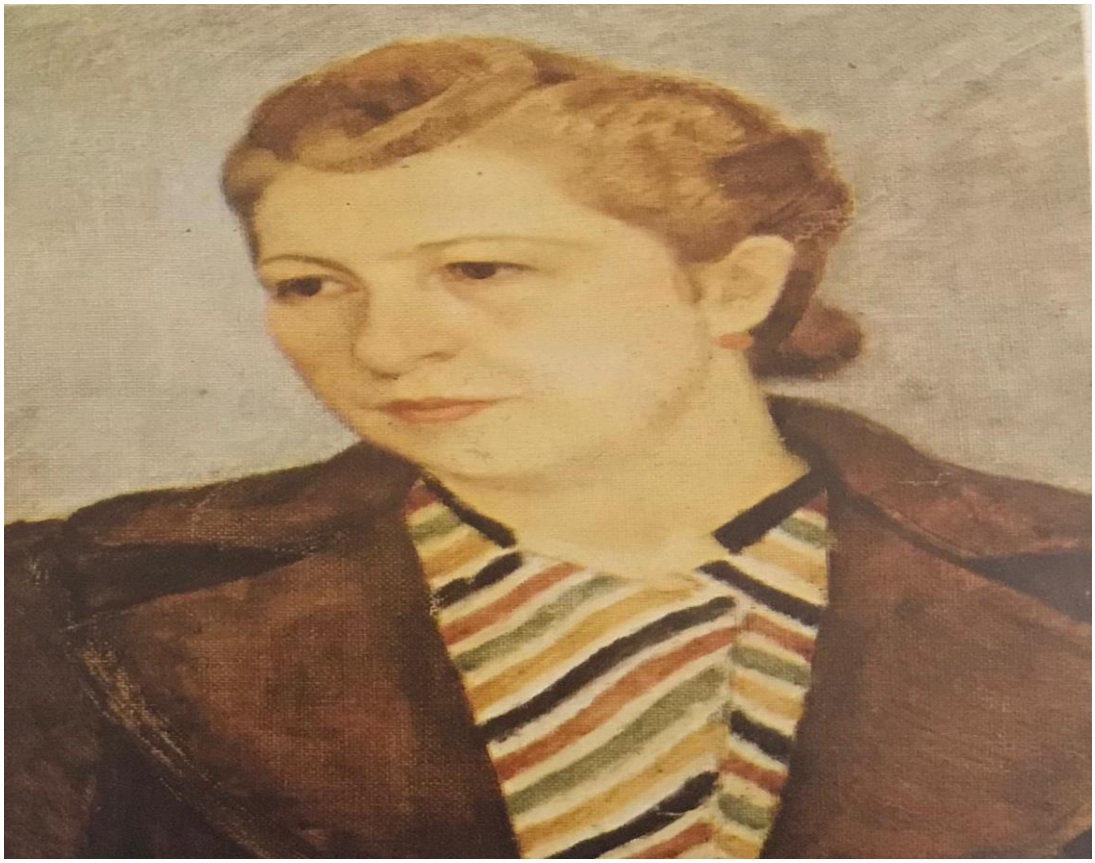
Katalog No	13
Eserin Adı	Kauçuk Saksısı
Yılı	1946
Tekniği	Kontrplak üzerine yağlı boya
Boyutu	29×38 cm
Yeri	Radi Dikici Koleksiyonu

Sandalyenin arkalığının eğimine karşıtlık oluşturan, ters eğimli saksıların yarattığı yüzeysel yalınlık, gerilim ve derinlik Cûda'nın 1946 yılında ortaya koyduğu Kauçuk Saksısı resminde daha da çarpıcı boyutlardadır. Arkalığına bırakılan çizgili kumaşın yumuşak ve akışkan dokusuna ağacın doğal dokusunu katan ve düşey arkalığın devinimini oturma bölümünün yatay düzlemine yayan Cûda, saksıyı çizgili bezin önüne yerleştirerek, açık leke oluşturan arka plandan ayırarak derin bir mekan olgusu yaratır. Yüzeyinde su lekelerinin doğal görünümü vurgulanarak gerçekçi yorumun izlerini yansıtan saksının silindirik gövdesinden yükselen kauçuk, koyu yeşilin başat olduğu mekânsal derinliğe dağılırken sandalyenin dikey çizgileri, çiçeğin aksi yöndeki uzantısıyla kontrast oluşturur (Giray, 2002: 66).



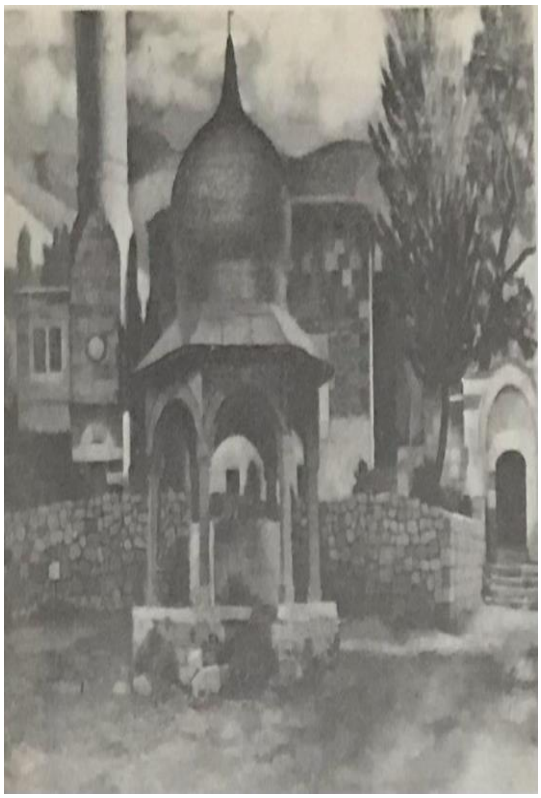
Katalog No	14
Eserin Adı	Atatürk Portresi
Yılı	1981
Tekniği	Sümerlit üzerine yağlı boya
Boyutu	48.45×58 cm
Yeri	Nevhiz Pak Koleksiyonu

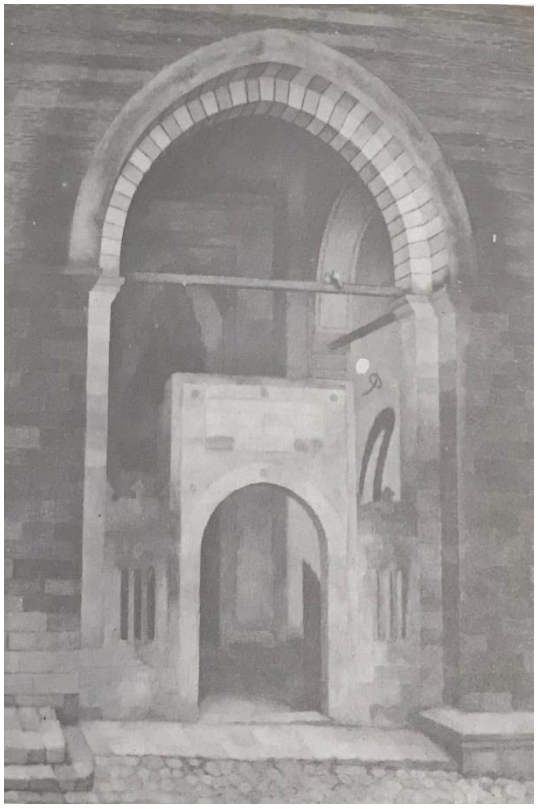
Ressam Atatürk Portresiyle bakışların yoğunluğunda karşılaşmayı amaçlar. Kurtuluş Savaşı geride kalmış, devrimler tamamlanmış, Cumhuriyet ise onuncu yılına gelmiştir. Demokrasi için ilk adımların atıldığı, devrimlere karşı ayaklanmalarında yaşanmaya başladığı dönemde her şeyi en baştan gözden geçirmenin gerekliliği görülür. Bir millete hediye edilen Cumhuriyet ve Demokrasi'nin yeterli ölçüde anlaşılamaması, uğruna can verilen Kurtuluş Savaşı cephelerinin parlak yüzlü, ilerici ve çağdaş uygarlıklar seviyesine erişmeyi fazilet sayan Mustafa Kemal Atatürk'ün tahlil edemediği bir problemdir. Sanatçı bu problemin bakışlarda ukde olan gizini resimler Atatürk portresiyle.



Katalog No	15
Eserin Adı	Nâzıma Cûda Portresi
Yılı	1940
Tekniği	Tuval üzerine yağlı boya
Boyutu	35.5×40.5 cm
Yeri	-

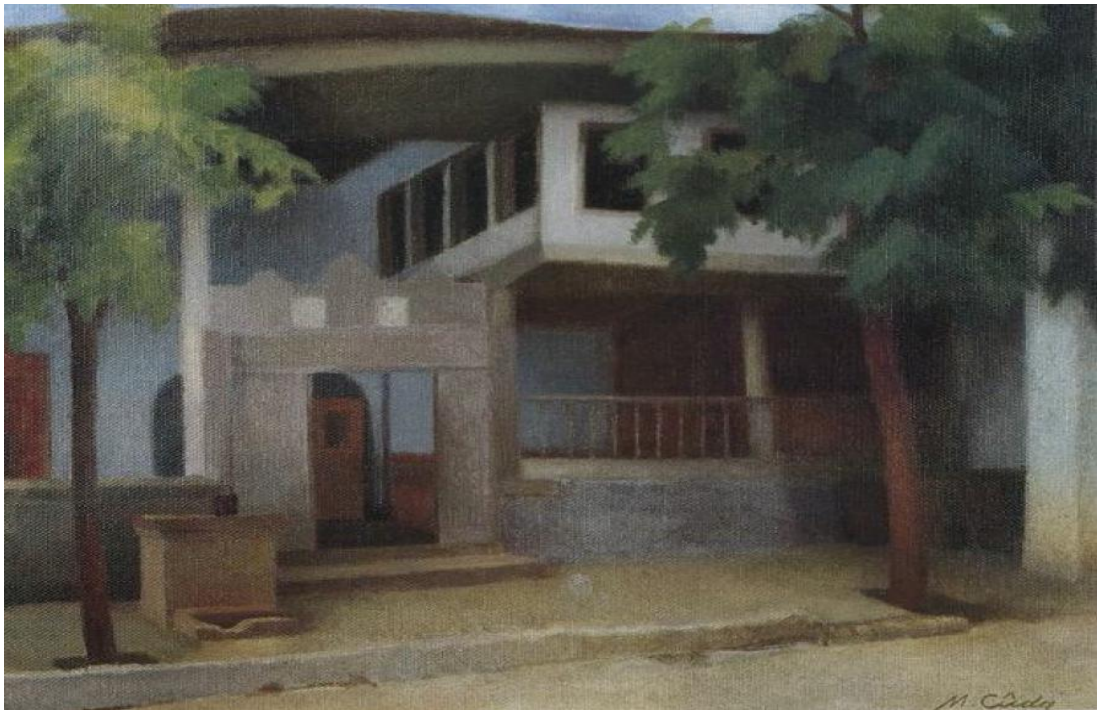
Sanatçının orijinal biçemi istikametinde ortaya koyduğu portrelerinde kişilik özelliklerini his aktarımıyla yoğunlaştırdığını ispatlar. Resmin dışında farklı bir bölüme odaklanan üzüntülü bakışlar, bir düşün anını aksettirir. Gözlerle buluşan duygular, tüm yüzde kuvvetli bir anlatıma ulaşır ve sessizliğin gizeminde zengin anlamlar yansıtır.





Katalog No	16 - 17
Eserin Adı	Künbet Camii – Bitlis – Eski Camii Kapısı – Edirne
Yılı	1943 - 1949
Tekniği	Duralit üzerine yağlı boya
Boyutu	27×35 cm -
Yeri	- Suzan Karamanlıoğlu Koleksiyonu

1943 senesinde bitirdiği Bitlis ve 1949 senesinde ortaya koyduğu Edirne kent peyzajları, bu şehirlerin sanat özelliklerini taşıyan tarihi eserlerini konu edinmektedir. Bu çalışmalarında anıtsal eserler resmin ağırlık merkezini oluşturmakta ve Cûda'nın gerçekçi biçemi istikametinde malzeme, bezeme ve mimari özellikleriyle tasvir edilmektedir. Ana yapının etrafında bulunan ve şehrin günlük yaşamını yansıtan diğer mimari unsurların, figürlerin, bitki örtüsünün doğal özelliklerinin genel görünümleri ile çizgiler ve lekeler halinde ilerletilmesi, kütlesel yapının güçlü biçimde belirginleşmesini temin etmektedir.



Katalog No	18
Eserin Adı	Trabzon Çarşı Camii
Yılı	-
Tekniği	Tuval üzerine yağlı boya
Boyutu	42×52 cm

Sanatçının, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından düzenlenmiş olan Yurdu Gezen Türk Ressamları faaliyetleri doğrultusunda gitmiş olduğu Trabzon'da ortaya koyduğu bu eser Trabzon Çarşı Camii'nin giriş bölümünü oluşturmaktadır. Yapıt caminin giriş kısmına yoğunlaşırken resmin sağ ve sol bölümlerinde birer ağaç ve beraberlerinde cami girişinin solunda bulunan çeşme, kompozisyonun diğer ögelerini oluşturmaktadır.



Katalog No	19
Eserin Adı	Soyut
Yılı	1955
Tekniği	Duralit üzerine yağlı boya
Boyutu	27×34 cm
Yeri	Nadiya Düren Koleksiyonu

1950'li yıllardan başlayarak Türk resminde soyut eğilimler göze çarpmaktadır. Bu senelerde sanat hayatlarına yeni başlayan sanatçılar içerisinde yaygınlaşan bu hareket, belirli bir sanat algısını özümsemiş olan sanatçıları da etkilemiş ve bir çok sanatçı bireysel sanat algısından vazgeçerek soyut eğilimlere yönelmiştir. Mahmut Cûda'da bu eğilimi bireysel sanat algısının doğrultusunda tefsir etmiştir. Soyut kompozisyonlar için ön çalışmalar yapmış yağlı boya örnekleri ortaya koymuştur. Bu eserlerinde özellikle soyutlamalar değil de doğrudan soyut kompozisyonlar oluşturması, sanata bakışının ispatıdır.

SONUÇ

Türkiye'de ilk Güzel Sanatlar Akademisi, Osman Hamdi Bey'in öncülüğünde kurulmuştur. 'Sanayi-i Nefise Mektebi' ressam ve arkeolog olan Osman Hamdi Bey'in müdürlüğünü yürüttüğü dönemde görev alan, senelerin getirmiş olduğu yeniliklere ayak uyduran öğretim görevlileri, 1918'den günümüze dek gelen canlı bir sanat anlayışının ortaya konmasına öncü oldular. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Türk resim sanatı tarihinde kurulan ikinci, Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde ise kurulan ilk sanatçı topluluğudur. Dernek üyeleri 1914 senesinden sonra Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi'nde eğitim gören sanatçılardan oluşur. Bu üyeler içinde Nurullah Berk, Ali Avni Çelebi, Şeref Akdik, Hale Asaf, Cevat Hamit Dereli, Fahrettin Arkunlar, Ratip Aşir Şatıroğlu, Refik Fazıl Epikman ve Mahmut Cûda gibi Türk resim sanatının değerli isimleri vardır. Detaylı olarak anlatılan tüm başlıklar Mahmut Cûda'nın sanatına ve hayatına dair bilinmesi gerekenleri ortaya koymaktadır. Görüldüğü üzere Cûda'nın hayat şartları ile toplumsal çalışmaları ve sanata bakışı ile ürettiği eserler arasında dikkate değer bir uyum ve beraberlik vardır. Hayatının ilk senelerinde yalnız olan ressam, hayata karşı direnmiş ve zorluklarla baş etmeyi öğrenmiştir. Bu durum, sanatçının hayat mücadelesinin direncini arttırmış, kuvvetli, dengeli ve hassas benliğine kavuşmasında önemli faktörlerden olmuştur. Bundan dolayı sanat etkinliklerinde ve toplumsal faaliyetlerinde üstlenmiş olduğu rolleri, pes etmeden devam ettirmiştir. Mahmut Cûda'nın sanatının dikkat çeken noktalarından biri: Batıda görülen modern akımların, sanatımızı ve sanatçılarımızı etkisi altına almasına rağmen, sahip olduğu sanat algısından vazgeçmemesidir. Bununla beraber güncel hayat ve zevklere uygun çağdaş seviyede eserler ortaya koymuştur. Bu davranışlarıyla da resim sanatında yeterli ve özgün bir sanatçı olarak değer görmüştür. Ressamın sanata bakışı, Batı sanatında kullanılan akımlara bağlı olan, bazı yazar ve sanatçıların eleştirilerine maruz kalmasına sebep olmuştur. Ancak pek çok sanat yazarı, sanatçı ve toplumun Cûda'ya ait eserlere büyük bir ilgi göstermesi, sanatçının bulunduğu noktayı fazlasıyla göstermektedir.

KAYNAKÇA

Berk, N., Özsezgin, K. (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Cûda, M. (1973), *Bir Bardak Yağmur Suyu İçiverin Gitsin*, İstanbul: Yaylacık Matbaası.

Cûda, M. (1973), *Kılavuzun Böylesi*, İstanbul: Yaylacık Matbaası.

Cûda, M. (1980), *İzmir-Ankara-İstanbul Resim Sergileri Kataloğu*, İstanbul: Sanat Çevresi Yayını.

Düzce, S., Bulut, E. (2019), *Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Türk Eğitim Sistemi İçinde Resim Sanatı ve Resim Dersleri*, İstanbul: Kerasus Yayınları.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997), (2), İstanbul: YEM Yayınları.

Ergüven, M. (1980), Mahmut Cûda İle Bitmemiş Görüşmeler, *Sanat Çevresi Dergisi*, (26), 28-29.

Ergüven, M. (1987), Mahmut Cûda İle Hans Hofmann Üzerine Söyleşi, *Gergedan*, (3), 39-43.

Eroğlu, Ö. (2011), *Hofmann atölyesinde çalışan türk ressamları ve türk resmine katkıları*. (Yayımlanmış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Giray, K. (1982), *Mahmut Cûda*, Ankara: Türkiye İş Bankası Türk Ressamları Dizisi 3.

Giray, K. (1984), Mahmut Cûda'nın Sanatının Türk Resim Sanatının Gelişiminde İncelenmesi, *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi:1, Ankara.

Giray, K. (1997), *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, İstanbul: Akbank Yayınları.

Giray, K. (2002), *Mahmut Cûda*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Karaesmen, E. (2010), *Gözün ve Kulağın Düğünleri*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Şerifoğlu, Ö. F. (Ed.), (2009), *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü*, (2), İstanbul: Rezan Has Müzesi.

TDK, (1998), *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.