

Özgün Makale

Sinema ve Resim Bağlamında Ekspresyonist İmgede Dehşet ve Izdırıp Temaları¹

Themes of Terror and Pain in Expressionistic Imagery in Painting and Cinema

Ali KAYAALP²

Öz

Ekspresyonizm, XX. yüzyıl insanının karşı karşıya kaldığı büyük toplumsal ve sarsıcı dönüşüme dair kaygılarını yansıtan bir estetik dil ve sanatsal tavidir. Bu dil ve tavır, insan hayatına dair çoklukla karanlık addedilen konu ve temalar üzerinde sıklıkla durmuştur; bunların arasında kaygı, sıkıntı ve huzursuzluk önemli bir yer tutar. Bazı Ekspresyonist sanatçılarsa, özellikle I. Dünya Savaşı ile birlikte, savaşın son derece somut sonuçlarından olan dehşet ve teması üzerinde durmaktadır. Bu metin, Ekspresyonist imgenin bahsedilen temaları ele alışı, hem resim ve hem de sinema alanından seçilmiş örneklerle ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, Resim, Sinema, I. Dünya Savaşı.

Abstract

Expressionism is both an aesthetic attitude and an artistic language that illustrates anxiety of the XXth century mankind, who experiences a great and disturbing social transformation. This attitude and language often focus on the so-called dark subjects and themes concerning human life, such as angst, grievance and discomfort. Some Expressionist artists also choose to concentrate on the themes of terror and pain, which seem to be the most concrete results of World War I. This text examines the Expressionistic treatment of those themes, choosing its immediate examples from both pictorial and cinematic realm.

Keywords: Expressionism, Painting, Cinema, World War I.

Ekspresyonizm Teriminin Kökeni ve Tarihçesi

Ekspresyonizm, Almanya ve Avusturya'da XX. yüzyılın başında ortaya çıkmış olan kültürel bir akımdır ve resim, sinema, edebiyat, tiyatro gibi sahalarda belirginleşen ortak bir tavır ile estetik dili tanımlar. Bu tavır ve dil, XIX. yüzyılın hızlı teknolojik gelişmelerinin, insan hayatını belirleyen zamansal ve mekânsal odaklar üzerinde yarattığı kırılmayla kaygı ve dehşeti hisseden

¹ Makale başvuru tarihi: 30.03.2020. Makale kabul tarihi: 20.04.2020.

² Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı, ali.kayaalp@msgsu.edu.tr. ORCID No: 0000-0003-0286-6804.



sanatçının, dünyaya dair hakikati olduğu gibi veya nesnel gerçekliğiyle değil de, kendi öznel algısı çerçevesinde idrak edişiyile şekillenir. Bu kırılma, XX. yüzyıl sanatçısına, tüm kurumlarıyla birlikte değişmekte olan dünyanın bir daha asla eskisi gibi olmayacağını ve insanın kendisiyle olan ilişkisini olduğu kadar, doğayla ve toplumla olan ilişkisini de dönüştüreceğini hissettirmiştir.

1912'ye kadar terimin Alman olmayan ve İzlenimcilerden farklılaşan bir sanatçılar grubu için kullanıldığı görülür; bunlar Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh (1853-1890) ve Henri Matisse'dir³ (1869-1954) (Bassie, 2005, s. 7). 1901'de Fransız ressam Julien-Auguste Hervé'nin Paris'te bir sergi açtığı ve bu sergiye Expressionismes ("Dışavurumlar") adını verdiği bilinir (Willett, 1970, s. 25). Hervé az bilinen bir ressamdır ve onun kendi resimlerine yakıştırdığı biçimiyle Ekspresyonizm, besbellidir ki Empresyonist resimden farklılaşan, hatta ona zıt bir anlayışı tanımlar (Benjamin, 1987, s. 210-211). XX. yüzyılın başlarında, Ekspresyonist sanatçılar arasında ekspresyonist terimin kullanımıyla ilgili bir uzlaşma yoktur; Emil Nolde'nin (1867-1956) "*Bana Ekspresyonist diyorlar; böyle kısıtlamalardan hoşlanmam*" demesi, terimin Ekspresyonist addedilen sanatçılarca bile büsbütün sahiplenilmediğini, daha da önemi kendilerini adlandırmakta kullanılmadığını gösterir (Bassie, 2008, s. 8).

Yine de Ekspresyonist ressamların çalışmalarında, onları birbirlerine bağlayan bir sanat tavrından, estetik dilden ve resimsel ilkelerden, en azından bugün dönülüp bakıldığında bahsedilebilir. "Canlı renkler, kaba çizgiler, dramatik konuların seçilmesi ve Afrika heykellerini hatırlatan bir 'ilkel' olana dönüş hevesiyle, bu sanatçılar bazen mantıksız da olabilen bir içsel deliliği" işlemişlerdir (Bazin, 1968, s. 504). Seçtikleri konular modern hayatla, onun problemleriyle, içsel sıkıntılarıyla ilgilidir ve bu konuları portrelere, kent ve doğa manzaralarına yansıtmışlardır. Dünyayı olduğu gibi değil, gördükleri gibi tasvir etmişlerdir ve bu görüş, içinde idealizasyonu barındırmamıştır – bu, gerçekçilikten de farklı bir tavidir. Dünyayı görüş ve algılayış biçimleri, onu olduğunu varsaydıkları gibi değil de; kendi içsel hakikatlerinin gösterdiğini varsaydıkları gibi şekillenmiştir. Burada, sanatçıyı toplumun diğer unsurlarından ayıran, hayli güçlü bir bireysellik vurgusu vardır.

Die Brücke'nin 1905'te Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Fritz Bleyl (1880-1966) ve Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) tarafından Dresden'de kurulması, Ekspresyonist tavrın somutlaşması anlamında, tarihsel bir başlangıç sayılabilir. Gruba sonradan Emil Nolde, Otto Müller (1874-1930) ve Max Pechstein (1881-1955) de katılacaktır. 1905'te Dresden'de düzenlenen Van Gogh sergisi, bu grubun etki kaynaklarından (Lucie-Smith, 1992, s. 455). Max Pechstein'in "Van Gogh hepimizin babası sayılır" cümlesi de, bu etkiyi doğrulayan bir nitelik taşır (Lloyd, 2006, s. 11). Van Gogh'un kendini ve etrafındaki dünyayı algılayış, son derece kişisel bir ifadeye vücut bulan bir gerçekliğe dayanmaktaydı; bu da Ekspresyonistlerin fiziksel hakikati öznel bir biçimde algılamasına, anlamasına ve yansıtmasına katkıda bulunmuş ve onu şekillendirmiştir. Bir diğer önemli etki kaynağı da Edvard Munch'tur (1863-1944). Der Blaue Reiter'in kurucularından August Macke'nin (1887-1914) Munch'a yazdığı bir mektupta, hayranlığını "Bizler, sizin isminizi kalkanlarımıza kazıdık" cümlesiyle dile getirdiği bilinir (Lloyd, 2016, s. 13). Hem Van Gogh'un eserlerinde, hem Munch'un eserlerinde somutlaşan ortak tavır, bireyin içsel tecrübesine atfedilen önemde ve onun o içsel tecrübeye içkin biçimde dışa aktarılmasında somutlaşır (Bassie, 2005, s. 7). Her iki sanatçının da canlı renk kullanımıyla biçimsel bozulmaları kullanması; rengi ve formu, sanatçının duygu durumunu dışarı vuran en önemli ifade aracı sayan

³ Günümüzde sanat historiografyası bu sanatçıları Ekspresyonist değil, Ekspresyonistleri etkilemiş olan öncüler olarak kabul etme eğilimindedir. Fovistlerle ilintilendirilen Matisse hariç, diğerleri Post-Empresyonist olarak tanımlanır ve Empresyonistlerle Ekspresyonistler arasındaki bağlantıyı teşkil eder.



Ekspresyonistler için önemli bir mirastır. Ekspresyonistler, ayrıca resimlerini ilk kez Die Brücke'nin kurulduğu sene olan 1905'te Paris'te, Salon d'Automne'da sergileyen Fovistlerle de etkileşimdedir; fakat biçimsel benzerlikler, tavır ve ruh halindeki farkların gölgesinde kalır; ortaklık primitif sanatlara duydukları ilgidir. Kirchner'in Dresden'deki Zwinger'in⁴ etnografi bölümünde bulunan Afrika heykelleriyle Okyanusya ahşap oymalarını keşfettiği dönemde Maurice de Vlaminck (1876-1958), André Derain (1880-1954) ve Pablo Picasso (1881-1973) da Paris'te görücüye çıkan Afrika maskeleriyle tanışmışlardır (Schmied, 1985, s. 22). Die Brücke üyeleri, ayrıca geçmişin Alman Gotik oyma baskı geleneğine de yakındırlar (Buckley, 2019, s. 78). Ahşabın elde şekillendirilmesiyle oluşan keskin, kaba formları, Afrika ve Okyanusya sanatının formlarıyla birleştirmişlerdir. Bu bağlamda, Kirchner'in Die Brücke'nin programı veya manifestosu olarak adlandırılabilir olan metni, kaba çizgilerle bir ahşap kalıba oymasında, grubun sanat anlayışının somutlaşmasına dair açık bir bildiri vardır. Metnin içeriği şöyledir: “İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir” (Lynton, 1982, ss. 34-35). Ortaklaşa bir yaşam süren grup üyeleri “çağdaşlarının çoğundan daha cesurdu; paylaşılan stüdyolarda resim, ağaç baskı ya da taşbaskı yaptılar, kooperatif sergiler organize ettiler, manifestolar yayınladılar ve aralarına katılmaları için onlara ilgi duyan sanatseverleri davet ettiler” (Gay, 2017, s. 152). Grup 1913'te dağıldığında, I. Dünya Savaşı henüz başlamamıştır; o yüzden grup mensuplarının bu erken dönem eserlerinde, savaşın dehşeti görünmez.

1911'de Münih'te Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubu kurulur; kurucuları arasında Wassily Kandinsky (1866-1944), Alexei von Jawlensky (1864-1941), August Macke, Franz Marc (1880-1916) vardır. Grup, Ekspresyonist ressamlığın geç evresini temsil eder ve Kandinsky'nin ruhsallığı önemseyen görüşleri çerçevesinde, renklerin ve formların sembolik değerlerinde somutlaşan bir resim anlayışını benimser. Kandinsky, 1911'de yayımladığı *Über das Geistige in der Kunst* (“Sanatta Ruhsallık Üzerine”) metninde, ruhsallığın öneminden bahsedip pozitivizmi eleştirirken bir ruhsal devrimin kıymetinden ve öneminden dem vurur. Bu devrimin başlatıcılarından bahsederken, Belçikalı yazar Maurice Maeterlinck'in (1862-1949) ismini anış ve onun eserlerinin kahramanlarından bahsediş şekli, adeta çağın bunalımını derinden hisseden Ekspresyonist sanatçının tarifidir: “Ruhsal atmosferin kasveti, her şeyin yetkesindeki korkunç bir el, müthiş bir korku, yoldan çıkmışlık hissi, neyin kılavuzluk edeceğine dair bir bocalama, eserlerinde açıkça görülür” (Kandinsky, 2013, s. 48). Bu dehşet atmosferi, Ekspresyonist sanatçının gördüğü ve görmekten ötürü dehşet hissettiği XX. yüzyıl dünyasının karmaşasıdır.⁵

İki topluluk da I. Dünya Savaşı başladığında işlevsizdir ama mensupları üretmeye devam etmişlerdir. Ekspresyonizm, Almanca konuşulan ülkelerde önemli bir kültürel hareket olmuş ve ne Die Brücke'yle, ne de Der Blaue Reiter'le bağlantılı olmayan Ekspresyonist sanatçılar ortaya çıkmıştır. Käthe Kollwitz (1867-1945), Alfred Kubin (1877-1959), Oskar Kokoscha (1886-1980), Egon Schiele (1890-1918), Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959) bunların arasında akla ilk gelenlerdendir.

Bu dönemde başlayan I. Dünya Savaşı'nın dehşeti, Almanya'nın modern dönemde gördüğü herhangi bir felaketten daha yıkıcı ve büyük sonuçlara yol açar. Uzun süren savaşın kayıpları

⁴ Dresden'da bulunan Zwinger, Daniel Pöppelmann (1662-1736) tarafından, Polonya Kralı ve Saksonya Elektörü II. Augustus (1670-1733) için tasarlanmış olan bir Barok dönem yapısıdır. Hükümdarın ölümünden sonra, bir kraliyet yapısı olarak önemini kaybeden Zwinger, XIX. yüzyılda, bicine barındırdığı müzelerle dikkat çekmiştir. 1945'te Müttefik bombardımanı ile ciddi ölçüde zarar gören Zwinger, asıl hâline uygun olarak onarılmıştır ve Dresden'in somut kültürel mirasının en önemli parçalarından biri olmaya devam etmektedir.

⁵ Maeterlinck'ten bahsederken, Kandinsky birden Alfred Kubin'in adını anarak, onun da benzer bir duyarlılığa sahip olduğundan bahsettiği görülür; bu da, Sembolizm ile Ekspresyonizm arasındaki geçişe dikkat çeker.

beklenmedik biçimde artmış, yaşam koşulları kötüleşmiş, toplumda büyük huzursuzluk oluşmuştur. Savaşın kazanılamayacağı anlaşılınca, 11 Kasım 1918'de Almanya Müttefikler ile ateşkes imzalar; ancak bir başka önemli gelişme, önceki hafta etkilerini hissettirmiştir: bu Almanya'yı saran devrim dalgasıdır. 3 Kasım'da Kiel'de başlayan deniz kuvvetleri ayaklanması Hamburg, Bremen, Berlin, Münih gibi kentlere sıçramış, 9 Kasım'da Sosyal Demokrat Friedrich Ebert'in (1871-1925) şansölye olmasıyla Cumhuriyet ilan edilmiştir (Storer, 2015, s. 36). Savaş sonrasında Almanya'yı zor bir gelecek beklemektedir; toplumsal koşullar, yoksulluk, suç ve iktisadi kriz bu dönemin belirleyicileridir.⁶ Bu dönemde, bir hareket olarak Ekspresyonizm yerini savaş sonrasında giderek politikleşen Dada ve Yeni Nesnelcilik tavırlarına bırakacaktır. Bir tavır olarak Ekspresyonizm devam etse de, hareket olarak sona erdiği söylenebilir.

Ekspresyonist Resmin Çerçevesinde Savaşın Dehşeti ve İstirabı

Avusturyalı oyun yazarı Hermann Bahr (1863-1934), 1916'da *Expressionismus* başlığıyla yayımladığı metinde, Ekspresyonizmin kendisi için ne ifade ettiğini hareketin ve hissiyatın içinden tanımlamış, Ekspresyonist bakışının dünyayı algılamasına dair önemli bir ipucu sunmuştur:

“Böylesi bir korkuyla, böylesi bir dehşetle sarsılmış bir başka çağ daha yaşanmamıştır. Dünyanın böylesi ölümcül bir sessizliğe büründüğü görülmemiştir. İnsanoğlu kendini daha önce bu kadar ufak hissetmediği gibi, böylesi ürkmemiştir de. Sefalet çılgınlık cennete ulaşıyor: insan, ruhu için gözyaşı döküyor, bu çağın bütünü uzun bir yardım çılgınlığının kendisine dönüşmüştür zaten. Sanat da kan ağlıyor; karanlığın derinliklerinde gözyaşı döküyor, yardım dileniyor, ağlayarak ruhunu yardıma çağırıyor: aradığı ruh da Ekspresyonizmdir.” (Vogt, 1980, s. 7).

Bu satırlarda yankılanan ifade, savaşın dehşetini tüm somutluğuyla gören Ekspresyonist sanatçı için, hâlihazırda baktığında gördüğü kıyametin eşiğindeki dünyayla uyumlu bir manzaradır; ancak Ekspresyonistlerin çoğu için savaş, çelişkili konumlar sergiledikleri bir konudur. Aslında I. Dünya Savaşı, Avrupa'da pek çok sanatçıyı ciddi bir ikilemde bırakmıştır. Bazı sanatçılar savaşa açıktan karşı çıkmışlardır; ancak bazıları, ilk bakışta şaşırtıcı görülebilecek bir biçimde savaşı desteklemiş, bununla da kalmayarak bizzat savaşa katılmış ve bazen cephe, bazen de cephe gerisinde görev almıştır (aralarında Auguste Macke gibi cephe can verenler de vardır). Bu ikinci tutum, özellikle modern sanatçılar için anlaşılabilir bir durumdur ve en bilinen muadillerinden birini, Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) öncülüğündeki İtalyan Fütüristlerinde gözlemlemek mümkündür. Savaşın dünyayı temizlediğini, insanın ataletten kurtarıp arındırdığını düşünerek her fırsatta onu yücelten Fütüristler, 1915'in ortalarında cepheye gitme hazırlığındaydılar ve ilk gönüllü grubunda Marinetti'nin yanında Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947) ve Antonio Sant'Elia (1888-1916: savaşta hayatını kaybetmiştir) gibi isimler bulunuyordu (Rainey, 2009, s. 22). Bu sanatçılar geçmişi tamamen yıkarak, tarihin ihdas ettiği toplumsal kurumlardan ve törelerden uzak, yeni bir yaşam kurma arzusunun ancak büyük çapta bir savaşın sonucunda gerçekleşeceğini düşünüyorlardı. Bazı Ekspresyonist sanatçıların da, benzer gerekçelerle savaşı desteklediği ve savaşa katılarak cephe veya cephe gerisinde görev aldığı bilinir. Çoğu Ekspresyonist sanatçının savaşı, Nietzsche'nin “yaratıcı yıkım” kavramıyla özdeş gördüğü de düşünülebilir; bu bağlamda savaş, onlar için tecrübe edilmesi gereken, kaçınılmaz bir hayat deneyimiydi. Otto Dix'in cepheye çarpışmaya giderken yanında götürdüğü iki kitaptan birinin Kutsal Kitap, diğerininse Nietzsche'nin bir eseri olması, bu etkiyi ve

⁶ 1919'un Ocak ayında başlayan Spartakist ayaklanmasının bastırılışındaki şiddet ve Spartakist liderler Rosa Luxemburg ile Karl Liebknecht'in vahşice katledilmesi, sosyal demokrat iktidarın geçmişin monarşist kuvvetleriyle ittifak kurmaktan çekinmeyebileceğini göstermiştir. Bu olay, aynı zamanda sosyalist solun ve komünistlerin daha da radikalleşmesi sonucunu doğurmuştur – bunların arasında sanatçılar da vardır.



arkasındaki fikri açıklar niteliktedir (Bassie, 2008, s. 103). Arkasındaki itki ne olursa olsun, savaşı deneyimleme arzusu, sanatçıların azımsanamayacak bir kısmı için travmatik olmuştur; nitekim onların savaş döneminde yaptıkları veya savaş sonrasında, savaşı ve savaşla ilintili konuları işledikleri resimlerde dehşetin, tiksintinin, korkunun ve şiddetin çapraşık bir bileşkesi görülür. Sadece Ekspresyonistler değil, farklı siyasi ve sanatsal görüşlere sahip olan Avrupalı sanatçıların çoğu cephede gördüklerinden, yani savaşın insan hayatı üzerindeki korkunç yıkıcılığından etkilenmişlerdir; bu yıkıcılığı hem savaşta hayatını kaybeden insan sayısının fazlalığı, hem de sağ kalanların yaşadığı ruhsal çöküş bağlamında görmüş ve eğer varsa, savaşla ilgili olumlu fikirlerinden çabucak vazgeçmişlerdir (Gale, 2006, s. 32).

Max Beckmann'ın 1915'te başlayıp ancak 1918'de bastığı *Die Granate* ("Bomba") isimli çalışması, sanatçının gözünden, tanık olduğu savaşın dehşetini ortaya koyar (Resim 1). Beckmann, savaşa katılmayı tercih eden Ekspresyonistlerdendir; ancak o, görevini cephede değil de, cephe gerisinde, sağlık hizmetlisi olarak gerçekleştirmeyi ister. İlk başlardaki heyecanı, savaşın ilerleyen aşamalarında ölümlerin nitelik ve nicelik bakımından bir katliamdan herhangi bir farkının olmadığını anlamasıyla birlikte ortadan kalkar ve Beckmann, tanık olduklarının ardından geçirdiği ağır psikiyatrik rahatsızlıktan ötürü, hizmetten affedilerek Berlin'e geri gönderilir; ancak yaşadığı travma, onun savaşa olan bakışını tamamen değiştirecek ve geç dönem resimlerinde bile, belirgin bir tema olarak savaşın felaketlerini sıklıkla tasvir etmesine sebep olacaktır. Bu bağlamda, *Die Nacht* ("Gece") gibi (1919) savaş sonrası Alman toplumunun hem ahlakî, hem de iktisadî bakımdan allak bullak oluşunu haber verecek olan, daha geç tarihli resimlerini haber veren bir baskı serisini, Beckmann henüz savaş devam ederken üretmiştir. Kuru kazı tekniğiyle icra edilmiş olan *Die Grenate* bunlardan birisidir ve bombayla yok olan bir bölük askerinin, yok oluşunun dehşetini idrak edişini anlatır. Bu şiddet dolu an esnasında, bölükteki askerlerin neredeyse hepsi dehşetle bu yüzleşme anına farklı tepkiler vermektedirler. Gelecek olan darbeyi görmemek için elleriyle yüzünü kapatan bir figürün yanında; sanki diğerlerine ölümün yaklaştığını haber verip onları uyarmak ister gibi, koşan bir haberciyi andıran figür de dikkat çeker. Yaralılar ve belki çoktan ölmüş olanlar, biçimsel bozulmaya uğramış yüzleri ve bedenleriyle, sanki fiziksel olmanın da ötesinde, ruhsal ve hatta metafizik denilebilecek bir acıyı çekiyor, bir parçalanmayı yaşıyor gibidirler. Şüphesiz, bu acı ve dehşet dolu resim, Beckmann'ın savaşla ilgili olarak, cepheye gitmesine yol açan fikirlerinde ciddi bir dönüşümün yaşandığı aşamadandır. Bununla birlikte, Beckmann'ın bu dehşette estetik bir taraf bulduğunu da düşünmek mümkündür. Batı cephesinde, Flanders bölgesinde hastabakıcı olarak çalışırken bulunduğu bir hastanede yaptığı gözlemleri, ilk karısı Mina Beckmann'a



Resim 1: Max Beckmann, *Die Grenate* (1915-1918). Kuru kazı tekniği, 54 cm x 49 cm, MoMA, New York.

haber verecek olan, daha geç tarihli resimlerini haber veren bir baskı serisini, Beckmann henüz savaş devam ederken üretmiştir. Kuru kazı tekniğiyle icra edilmiş olan *Die Grenate* bunlardan birisidir ve bombayla yok olan bir bölük askerinin, yok oluşunun dehşetini idrak edişini anlatır. Bu şiddet dolu an esnasında, bölükteki askerlerin neredeyse hepsi dehşetle bu yüzleşme anına farklı tepkiler vermektedirler. Gelecek olan darbeyi görmemek için elleriyle yüzünü kapatan bir figürün yanında; sanki diğerlerine ölümün yaklaştığını haber verip onları uyarmak ister gibi, koşan bir haberciyi andıran figür de dikkat çeker. Yaralılar ve belki çoktan ölmüş olanlar, biçimsel bozulmaya uğramış yüzleri ve bedenleriyle, sanki fiziksel olmanın da ötesinde, ruhsal ve hatta metafizik denilebilecek bir acıyı çekiyor, bir parçalanmayı yaşıyor gibidirler. Şüphesiz, bu acı ve dehşet dolu resim, Beckmann'ın savaşla ilgili olarak, cepheye gitmesine yol açan fikirlerinde ciddi bir dönüşümün yaşandığı aşamadandır. Bununla birlikte, Beckmann'ın bu dehşette estetik bir taraf bulduğunu da düşünmek mümkündür. Batı cephesinde, Flanders bölgesinde hastabakıcı olarak çalışırken bulunduğu bir hastanede yaptığı gözlemleri, ilk karısı Mina Beckmann'a

yazdığı bir mektupta aktarırken, savaşın dehşetinden duyduğu tiksintiye hayranlıkla bakmaktan da kendini alamadığı anlaşılmaktadır: “*Olağanüstü şeyler gördüm. Kan revan içinde yan çıplak adamlar, beyaz bandajlarla sarılmışlar, tepede kör bir ışık. Devasa bir acı. Adeta İsa’nın kırbaçlanmasına dair yeni sahneler*” (Buruma, 2014, s. 279). Bu çift değerli algıda Ekspresyonistlere özgü içsel bakışın bir örneği vardır; yani çirkin olanı nesnel değil de, öznel bir bakışla görüp değerlendirmeye dayanan bir algıdır bu. Ekspresyonist ressam için, akademik sanatın belirlediği kanonun belirleyiciliği olmadığı açıktır – o, akademizmin güzel bulmadığı ve resmetmeye değer görmediği nesnelere ilgilendir. Beckmann için yaralı veya çürüyen bedenlerin tiksinti verici veya korkunç olduğu kadar, bir anlatıya kaynaklık edebilecek bir konuyu oluşturma gizil gücüne sahip olduğu açıktır; bu, Ekspresyonist bir tavidir. *Die Granate* de bu çerçevede değerlendirilmez – ressamın gördüğü dehşet, estetik bir anlatıya kaynaklık edebilir.

Cepheye isteyerek gidenlerden Otto Dix, yaşadıkları ve tanık olduklarından dolayı savaşın sonrasında bile senelerce süren kâbuslar gördüğünden bahseder (Wetzel, 1965, s. 745’ten nakleden Murray, 2014, s. 62). Otto Dix’in cephedeki gözlemlerini tasvir ettiği bir dizi çalışma (toplu olarak *Der Krieg* adıyla anılan, 50 resimden bir baskı serisi)⁷ bu bağlamda Ekspresyonist ressamların savaşın yıkıcılığını tespit ettiği eserlerin arasında en dikkat çekenlerdendir. 1924 senesinde yayımladığı bu resimler, sanatçının cephe tecrübesine dair ürkütücü gözlemler içermenin yanında, savaş sonrası Almanya’daki hayatın gündelik sahnelerini de yansıtır. Dix’in başlangıçta savaşı coşkuyla karşılayan ve mücadeleyi yücelten tavrının, giderek yerini savaşın bizatihi kendisinin sebep olduğu yıkım ve dehşetin yanında, arkasında bıraktığı korkunç koşulların sefaletine, toplumsal çürümeye bırakışının örneğidir bu dizi. 50’den fazla baskı resimden oluşan serinin en bilinen imgelerinden birisi, hücum kalkan askerlerin yüzlerinde gaz maskeleriyle, hortlakı bir görünüm içinde tasvir edildiği *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (“Gaz Saldırısı Altında Fırtına Müfrezesi”) adlı eserdir (Resim 2). Bu resimde Dix, savaşın en hareketli anlarından birini tasvir etmektedir; ani ve hızlı saldırı kabiliyetlerinden ötürü, ‘fırtına müfrezesi’ adı verilen bir bölüğün hücum anı, bu resmin konusudur. Düşman hatlarına doğru aniden hızlı bir biçimde ilerlemeye başlayan askerlerin hepsinin de yüzünde, beklenmedik bir gaz saldırısından korunmak amacıyla kullandıkları maskeler vardır ve kafalarındaki miğferlerin tamamladığı bu görünüm, onlara gulyabanileri andıran bir manzara vermektedir. Dikenli tellerden oluşan barikatlar kimi yerde yarılmış, çarpılmış ve ürkütücü biçimde parçalanmıştır; askerler, bunları aşarak ve aralarından geçerek, Fransız hatlarına doğru yürürler. Resmin uyandırdığı his, dehşet ve panikle ilgilidir ve resmin 1924 tarihli olmasına karşılık, sanatçının savaş sırasında tuttuğu günlüğünde, resmi çevreleyen hissiyatı çok açık, şiddetli bir dışavurum şeklinde kayda geçirilmiştir: “*Bitler, fareler, dikenli teller, pireler, top mermisi, bomba, yeraltı mağarası, cesetler, kan, içki, fareler, kediler, gaz, ağır silah, pislik, mermi, harç, ateş, çelik: işte savaş bu! Şeytanın işi!*” (Dix, 1985, s. 25’ten nakleden Karcher, 1987, s. 14). Dix’in çerçevesi, içinde savaşın dehşetinden başka bir manzarayı barındırmaz.⁸ Dehşet, bu resimde figürlerin ve onları çevreleyen dekorun ürkütücülüğüyle form kazanmıştır; öyle ki, resmin arka planındaki savaş hikâyesini bilmeyen biri için bile, sahnenin şiddet yüklü bir anlamı barındırdığı anlaşılmaktadır.

Tıpkı Dix gibi, Ekspresyonist bir tavırla resim yaparken 1920’lerle birlikte Yeni Nesnelcilik ve Dada çevrelerinde adı anılmaya başlayacak olan George Grosz’un 1917 tarihli *Explosion* (“İnfilak”) çalışması da, savaşın dehşetini kentsel bir kıyamet olarak tasvir eden çalışmalardandır

⁷ Bu dizi, Dix’in 1929-1932 seneleri arasında tamamladığı ve aynı adı taşıyan büyük boy bir yağlıboya triptikle karıştırılmamalıdır. ⁸ Bu seri, kaçınılmaz olarak Francisco Goya’nın (1746-1828) *Los Desastres de la Guerra* (“Savaşın Felaketleri”; 1810-1820 arası) serisiyle ve daha seyrek olarak da, Goya’nın ilham kaynaklarından olan, Jacques Callot’un (1592-1635) *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* (“Savaşın Sefaletleri ve Mutsuzlukları; 1633) serisiyle karşılaştırılmıştır. Dix’in özellikle Goya’dan etkilendiği açıkça görülebilir; Goya’nın kendisi de Callot’dan etkilenmiştir.



Resim 2: Otto Dix, Sturmtruppe geht unter Gas vor (1924). Karışık teknikle icra edilmiş baskı resim, 35 cm x 47 cm, MoMA, New York.

(Resim 3). Almanya'nın sınırlarında devam eden savaş, Grosz'un tasvirinde kentin içine sokulmuş bir felaket olarak belirir. Bir hava bombardımanının ardından Berlin, infilak etmiş binalarından dumanların yükseldiği; evlerin parçalanarak insan gözlerine gerçekdışı gelen açılarla eğilip büküldüğü; beklenmedik saldırının şiddeti sonunda yaralanmış insanların dehşet ve panik içinde kaçarken, alevlerin ve kanın birbirine karıştığı bir sahnedir. Bu resmi yaptığı yıl, savaşın kitle histerisini ateşlediğini gören ve bundan ötürü dehşete düşen Grosz, ruhsal bir buhran geçirir ve bu yüzden silah altına alınmaktan kurtulur. Berlin'in, I. Dünya Savaşı sırasında, resimde görüldüğü gibi bir hava bombardımanını yaşamadığı bilinmektedir; İngiliz Hava Kuvvetleri tarafından tasarlanan bir hava bombardımanı teşebbüsü, ateşkesin imzalanmasının ardından iptal edilmiştir. Ancak Grosz'un zihninde, birbiri üzerine yıkılmış, devrilmiş, olduğu yerde eğilmeye başlamış, tuğlaları patlarcasına cephelerinden fırlamış, yüzeylerinde çatlakların oluştuğu, alev alev yanan binalardan yükselen kıvılcımların kenti boyadığı kan kıvrımlı rengin besbelli hayali bir



Resim 3: Georg Grosz, Explosion (1917). Tual üzerine yağlıboya, 49 cm x 69 cm, MoMA, New York.

kıyametle, savaşın son derece gerçek olan dehşetiyle yakından ilgisi vardır. Dix'in baskı resimlerinden farklı olarak, Grosz'un ifadesi daha dinamiktir; bir kenti ortadan kaldıracak bir felaketin yarattığı kargaşa hissini, infilak ederek yok olan binalardaki hareketin tekinsizliğini yansıtmaktadır. Dönemin sinema filmlerinde de görüldüğü gibi, kentsel manzaranın biçimsel bozulması ve ondan doğan yabancılaşma (ki bu, insanın çevresine yabancılaşmasına dair bir mecazdır) Ekspresyonistleri daima cezbetmiştir – bu sayede, mekânın nesneliliğin parçalayıp onun yerine kendi öznel algılarının şekillendirdiği bir ikâme mekânı geçirebilmişlerdir. Mekânsal parçalanmanın ortasında, sanki resmin tüm kaçış noktalarının birleştiği bir odak noktası vardır; ancak resmin katastrofik atmosferi düşünüldüğünde, bu tüm anlatıyı içine çeken, insan hayatını yutan bir ölüm girdabı olarak da düşünülebilir. Kitleselel histeriden nefret eden, Alman toplumunun milliyetçiliğinden hoşlanmayan Grosz'un, 1920'lerle birlikte toplumsal eleştiriyi karikatürize ettiği bir tasvir tarzını benimsemesi ve Yeni Nesnelcilik ile yakınlık kurmasından önce, bu resimde olduğu gibi çarpılmış bir perspektif dizgesinin ve canlı renklerin yarattığı dinamik zıtlıkların belirlediği resimler yaptığı görülür. İki dönem arası geçiş, bahsedilen bu resmin yanında *Metropolis* (1917) gibi resimlerle de sağlanmış; dehşetin yerini ironi almıştır.

Bu dehşet sahnelerinin yanında, fiziksel savaşın gerçekleştiği anları değil de, sonrasında toplumun karşı karşıya kaldığı ve başa çıkması zorunlu hâle gelen ıstırapı görselleştiren resimler de, Ekspresyonist tavrın içinde kendilerine yer bulmuşlardır. Bunların en bilinenlerinden birisi, Käthe Kollwitz'in *Der Krieg* ("Savaş") adı verilen baskı resim serisidir. Sanatçının 1921-1922 arasında tamamladığı ve 1923 senesinde yayımladığı bu imgeler, savaşın dehşetine dair üzerinde



Resim 4: Käthe Kollwitz, *Die Mütter* (1921-1922). Ahşap baskı, 47 cm x 66 cm, MoMA, New York.

zaman içinde düşünölmüş ve düşünmeden de ziyade yas tutulmuş bir sürecin sonunda ortaya çıkmıştır. Bu minvalde, yas Kollwitz için hakiki bir anlam taşımaktadır; zira sanatçının on sekiz yaşındaki oğlu Peter, cepheye gönderildikten kısa bir süre sona savaşıırken hayatını kaybetmiştir. Oğlunun kaybı Kollwitz için, estetize ederek yüzleşeceği bir değıldir; hayatın kendisini de aşan ve onu kapsayan, gerçek ve üstesinden gelinmesi hayli zor bir ızdıraptır. Bu hisler, sanatçının Der Krieg serisini belirleyen tavrın başlıca şekillendiricisi olmuştur; ancak onun sessiz acısının en etkileyici dışavurumlarından biri, bu seriyi oluşturan resimlerden *Die Mütter* (“Anneler”) adını taşıyan baskı resimdir (Resim 4). Bir grup annenin, yaklaşmakta olan savaşın kıyıcı dehşetinden yavrularını esirgemek adına birbirlerine sarılarak çocuklarına etten bir duvar oluşturdukları resmin, sanatçı için hayatının başa çıkılması zor bir anını görselleştirdiğini anlayabilmek kolay değıldir. Ancak resimde, yoğun bir acı ve ızdırabın yanında, yeni savaşların yaşanmasını engelleyebilecek olan tek unsurun izleri de görölmektedir: Kollwitz için, evladının kaybıyla somutlaşan savaş hakikatinin gelecekte tekrarlanmaması için çare, dayanışmadır.

Ekspresyonist Sinemanın Sahnesinde Savaş Sonrasının Dehşeti ve ızdırabı

Savaş sonrası dönem, Ekspresyonist hareketin özellikle sinema alanında atılım yaptığı bir dönemdir. Alman sineması, Skladanowsky Kardeşlerin 1 Kasım 1895’te yaptıkları ilk film gösterimiyle başlamış kabul edilir (ki bu, Lumiére Kardeşler tarafından Paris’te gerçekleştirilen film gösteriminden oldukça kısa bir süre öncedir) ancak sinemanın hem kitleselleşmiş, hem de gerçek anlamda sanatsal kaygıları olan bir ifade biçimine dönüşmesi için 1920’leri beklemek gerekektir. Dönemin Alman film endüstrisi, Avrupa’daki muadilleri içinde en gelişkin olanlardandır ve ürettiğı filmler Fransız ile İngiliz film endüstrilerinin verimlerini geride bırakacak düzeydedir (De Jonge, 1979, s. 147). Suç, toplumsal çürüme, canilik, hastalık, delilik, cinsel belirsizlik, paranoya, kaos gibi kavramlar etrafında gelişen bu filmler, 1920’lerle birlikte yerini yavaş yavaş Yeni Nesnelcilik ve Dada gibi hareketlere bırakan resimsel Ekspresyonist tavrın, imge bağlamında dolanımını sürdürdüğü başlıca mecrayı oluşturur. Ekspresyonist ressamların kaygı, bunaltı, yabancılaşma gibi esasında kökenini toplumsal altüst oluş karşısında çaresiz kalmaktan alan bireysel problemleri; savaşla birlikte fiziksel ve ruhsal bir çöküşü yaşayan Alman toplumunun somut gerçeğı hâlini alan suç, delilik, cinsel sapkınlık gibi temalar karşısında duyulan dehşete dönüşmüş veya onunla birleşmiş ve bu yeni sorunlar, bir dizi dehşet imgesine dönüşerek, resimsel ifadeden sinema sahnesine yansımıştır.

Robert Wiene’nin (1873-1938) yönettiğı, 1920 tarihli *Das Cabinet des Dr. Caligari* (“Dr. Caligari’nin Muayenehanesi”) bu dönemin en önemli filmlerindendir ve Alman sinemasının, kitlesel kaygıları da ciddiye alan ilk sanatsal filmi sayılmanın yanında, hem konusu ve onu işleme şekliyle, hem de atmosferiyle Ekspresyonist sinemanın da ilk ve en önemli örneklerinden birisi kabul edilmektedir. Oldukça zeki ve tehlikeli mücrim bir doktorun, hipnoz yöntemiyle insanların iradesini idare ettiği bir ufak kentte geçen film, savaş sonrası Alman toplumunun karanlık ruh haliyle örtüşen bir nitelik taşımıştır. Senaryo yazarı Hans Janowitz (1890-1954), filmin gerçekleştirilmesiyle ilgili tasarımın erken dönemlerinde, dekorunu hazırlaması için Ekspresyonist ressam Alfred Kubin’le çalışmak istemiş (Janowitz, 1990, s. 222) ancak sanatçının bu teklifi kabul etmesi üzerine Ekspresyonist tarzda çalışan ressam, grafiker ve sanat yönetmenleri olan Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Röhrig’in filmin dekorlarını hazırlaması sözkonusu olmuştur. Warm, Reimann ve Röhrig’in hazırladığı dekor biçimsel bozulmaların belirlediğı, formların kasten çarpıtılarak uzatıldığı ve gerçekdışı bir rüyanın içinde yaşıyormuş izlenimi veren kasvetli bir



Resim 5: Käthe Kollwitz, *Die Mütter* (1921-1922). Ahşap baskı, 47 cm x 66 cm, MoMA, New York.

kentin uykudaki dehşetini yansıtmaktadır (Resim 5). Filme yansımış olan delilik, fiziksel çevreyi de çarpıtarak dönüştürmüştür. Bu tasarım, aynı zamanda filmin bizatihi kendisinin de içsel bir tecrübenin neticesi olduğunu anımsatmaktadır sanki hem filmi yazıp yönetenler, hem de izleyiciler, tamamen öznel bir algının sonucu olarak oluşmuş bir hayalî hikâyenin içine dahil olurlar; bu da, gerçeğe kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Das Cabinet des Dr. Caligari filminin bazı sahnelerini, içerdiği ifadenin şiddeti ve yoğunluğu bakımından, Ekspresyonist ressamların elinden çıkmış manzara resimlerine veya portrelere benzetmek mümkündür. Bunlardan birisi, neredeyse filmle özdeşleşmiş gibi görünen bir sahnedir (Resim 6). Bu sahnede Dr. Caligari (Werner Krauss), kentin halkına açık bir gösteri sırasında, yirmi üç senedir devam eden ölüm benzeri bir uykuda olduğunu söylediği Cesare (Conrad Veidt) adındaki bir adamı uykusundan uyandırır. Cesare'ın uykudan uyandırdığı anlar, yakın bir tek çekime yaklaşık otuz saniyeye yayılmıştır ve bu sekans bir Ekspresyonist portrenin ikonografisini gösterir. Cesare'ın saçları uzamış ve dağınıktır, kaşları belirgin biçimde kalınlaştırılmıştır. Gözlerinin etrafına, göz altları yirmi üç sene süren uykudan ötürü çürümüş izlenimi veren abartılı bir makyaj yapılmıştır, ayrıca kirpikleri de daha açık bir renge boyanmıştır. Cesare'ın dudakları da boyalıdır ve bu dudaklar, ağartıldığı belli olan solgun yüzün alt kısmında daha da belirgin durmaktadırlar. Dr. Caligari'nin yirmi üç senelik uykusundan uyanma çağırısıyla, Cesare'ın uykulu suratında değişimler olur. Önce dudakları hareket etmeye başlar; hemen ardından da yanakları belli belirsiz hareket eder. Kaşları yavaşça inip kalkarken, burun delikleri bir büyüyüp bir küçül-

mektedir. Makyaj sayesinde çarpıcılığı daha da artmış olan bu yüzdeki ritmik ve devamlı kasılmalar, Cesare'ın uykudan uyanma tecrübesini izleyiciye adeta bir Ekspresyonist portreyi izliyor gibi gözlemleme olanağını verir. Sadece fiziksel değil, içsel bir yanı da olan bu uyanış birden burun delikleri daha da büyüyen, kaşlarının arasındaki çizgiler açılıp kapanan, dudakları nefes almaya başladığı için daha keskin ve hızlı hareketlerle aralanan Cesare'ın gözlerini tamamen açmasıyla sonuçlanır, gözlerini tamamen açtığı anda, yüzündeki ifade gerçek bir dehşet ifadesidir. Bu dehşet ifadesi, filmin ilerleyen sahnelerinde, Dr. Caligari'nin onun iradesini büsbütün ele geçirmesiyle bütünlenecektir; dolayısıyla, Cesare'ın gözlerini açtığı andaki portresi, sadece yirmi üç sene süren bir uykudan uyanmanın değil, aynı zamanda dünyayla ve ölümlle karşılaşmanın verdiği dehşetli şaşkınlığın da izlerini taşımaktadır. Kültür tarihçisi Siegfried Kracauer, Dr. Caligari figürünün, manipülasyon ve ve hipnotik etkisiyle, uğursuz bir biçimde Hitler'i öncelendiğini iddia eder ve iradesi tamamen elinden alınmış olan Cesare'ın işleyeceği cinayetlerde Alman halkının Hitler'e boyun eğişindeki sessiz suç ortaklığını tespit eder (Kracauer, 1966, ss. 72-73).



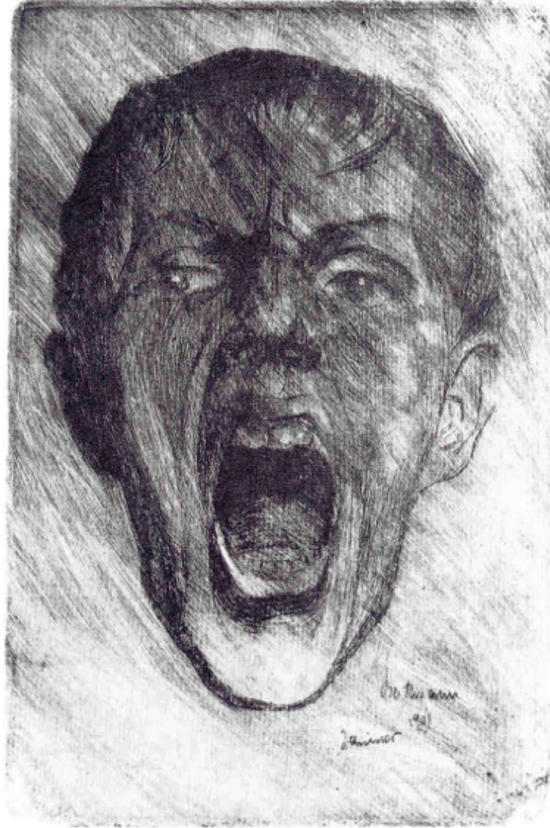
Resim 6: Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920).

1922 yapımı bir başka Ekspresyonist film olan ve Fritz Lang'a ait (1890-1976) *Dr. Mabuse der Spieler* ise Dr. Caligari'yi andıran bir mücrim doktorun, Dr. Mabuse'nin maceralarını konu alır. Dr. Mabuse de, Dr. Caligari gibi hipnoz ve zihin kontrolünü kullanan soğukkanlı ve zeki bir mücrimdir. Adı belirtilmeyen, ancak Berlin olduğu rahatlıkla anlaşılabilen ışıklı bir metropolde, emeğin sömürüldüğü korkunç yaşam koşulları ortasında Berlin'in suç dünyasını idare etmektedir (Butler, 2005, s. 484). Dr. Mabuse sıradan bir suçlu değildir. O, çok büyük miktarda parayı elde edebileceği incelikli düzenleri özenle tasarlayıp hayata geçiren, manipülasyon ustası bir suçludur. Basit soygunlar yerine, spekülasyon saldırılarıyla borsada büyük panik dalgaları yaratır ve akla sığmayacak kazançlar elde eder. Bu esnada Dr. Mabuse, devletin belli başlı kurumlarının bilgisi dahilinde hareket eder; yani kamu sistemi çökmüş, çürümüşlüğü'nün kurbanı olmuştur. Film, savaş sonrası hem maddi, hem manevi bir çöküntü içindeki Alman toplumunun resmini çekmek niyetindedir. Öyle ki, filmin gösterime girdiği sırada, dönemin gündelik gazetelerinden biri olan, sosyal demokrat eğilimli *Vorwärts* filmin dekorunu ve atmosferini şu cümlelerle tanımlamaktadır: "Günümüzdeki haraç ve fuhuş, polis baskınları ve kumar iptilası, borsa çılgınlığı, okültizm şarlatanlığı, kadın satıcıları, yoz bir toplumun sahteliği; tüm bunlar son derece becerikli bir biçimde, hem kurgu hem de zamanımızın gerçeği olan Dr. Mabuse karakterinde bir araya getirilmiş" (Widdig, 2001, s. 114). Lotte Eisner de, filmi basit bir macera filmi olarak ele almanın ötesinde, erken 1920'lerde, Almanların savaşın felaketini ve savaş sonrası dönemin ani yoksullaşmasıyla zor hayat koşullarını ne olursa olsun unutma çabalarını aktaran bir belgesel gibi ele almak gerektiğini yazar (Eisner, 1969, s. 240). Tüm bu çarpıcı benzerlikler de, Ekspresyonist görsel estetik eşliğinde kurgulanır ancak bu filmde dekor, *Der Cabinet des Dr. Caligari*'deki kadar vurgulu değildir. Filmde Ekspresyonist tavrın en belirgin ifadeleri, bir kılık değiştirme ustası olan Dr. Mabuse'nin suratında izlenir (Resim 7). Dr. Mabuse, hipnoz yöntemini kullanarak, ku-



Resim 7: Fritz Lang, Dr. Mabuse Der Spieler (1922).

Dr. Mabuse'nin bu anlardaki görüntüsü, alışıldık bir Ekspresyonist portreyi anımsatmaktadır; başını tepesinde dikilmiş, darmadağın saçları, sonuna kadar açılmış gözlerinin üzerindeki kalın ve taranmamış kaşları, aralık dudakları arasından görülen sıkılmış dişleriyle Dr. Mabuse'nin karşısındakinin zihnini ele geçirip yönlendirme anı, ürkütücü bir çabayı yansıtır. Hiç konuşmayan bu yüzün kaynayıp duran sessizliğinde, infilak etmek üzere olan bir içsel anlatımın yoğunluğu saklıdır.



Resim 8: Max Beckmann, Selbstbildnis (1901). Kâğıt üzerine karakalem.

mar masasına birlikte oturduğu insanların zihnini ele geçirir ve onlara sürekli kaybettirir. Bu gibi sahnelerin en dikkat çekici olanlarından biri, Dr. Mabuse'nin kendisiyle kumar oynamakta olan, zengin bir sanayicinin oğlu Edgar Hull'un zihnini ele geçirerek ona kaybettirdiği anlardır. Bu sekansta, etrafi kalabalıkça bir insan grubuyla çevrili olan Dr. Mabuse'nin suratu, birden karanlığın içinde kalır. Arka plan tamamen karanlığa bürünüp de kamera, Dr. Mabuse'nin aydınlıkta kalan parlak yüzüne yaklaşırken, verdiği komutlarla sürekli hatalı kâğıtları oynayarak kaybeden Hull'un çaresizliği sezilir.

Bu iki sinematik portreyi, Ekspresyonist bir ressamın daha erken tarihli bir portresiyle karşılaştırmak ilgi çekici olabilir. Alman kültür tarihçisi Helmut Lethen, "Dışavurumculuğun bireysel portresinde, sanki merkezi bir uyarımdan yayılan enerjinin gücüyle beden yüzeyi paramparça oluyormuş gibi dış hatlar parçalanır" diye yazar (Lethen, 2017, s. 53). Bu infilak olma durumu, yüz hatlarının ve ona bağlanan bedenin dirimselliğine dair bir gerçeği de yansıtır; sanki biçimsel bozulmanın etkisiyle, yüz ifadeleri çarpılmış olan bu portrelerin içinde, kendisinden dışarı taşan bir hakikat daha vardır. Bu parçalanma hissi acıyı, bedenden dışarı çıkararak, taşıran ve fiziksel hakikate, etin ve kanın hakikatine tercüme eden bir eylemdir. Burada sözü edilen acının daima fiziksel bir nitelikten öte, etrafında dönüp duran dünyadan duyulan kaygının, içsel bir bulantının işaretidir. Max Beckmann'ın 1901 tarihli bir otoportresi, Ekspresyonist portrelerdeki bu tercüme denemelerine iyi bir örnektir; henüz Die Brücke'nin kurulmasına dört sene vardır ve Beckmann, bu resmi tamamladığında 17 ya-

şındadır. Şimdilik etrafında birleşilen bir sanatsal tavır, topluluk yoktur ama genç sanatçının duyduğu kaygı ve bulantı hissini kâğıda yansımaya, Ekspresyonist ifadeye dair erken ve adı konmamış bir temsilde anlam bulur (Resim 8).

Ekspresyonist resmin belirleyici özelliklerinden olan canlı renklerin kullanımıyla biçimsel bozulmaların yerini, sanatçının özneliğinden doğan idealize edilmemiş bir formun serbest tasvirine bıraktığını görürüz. Bu resimde, Ekspresyonist tavır, doğrudan doğruya konunun kendisinde somutlaşmıştır; konu öfkeyle, korkuyla, dehşetle çığlık atan sanatçının kendisidir. Cesare'nin ve Dr. Mabuse'nin portrelerindeyse, içeriden dışarıya doğru taşan bir gürültünün, sessiz bir çılgınlığın, dehşetli bir ürpertinin işaretleri okunur gibidir; her ikisi de, içsel yaşantıda, zihinde ve hayalde devam eden bir oyunun taraflarıdır. Cesare, yirmi üç sene süren uykusundan uyandırılmış ve dünyayla karşılaşmış olmanın dehşetini yaşamaktadır; bu, onun yüzüne yazılıdır. Dr. Mabuse ise karşısındaki insanın zihnini denetlemeye gayret ederken kötülüğün zorlayıcı çabasıyla mücadele eder; bu da onun yüzüne yazılıdır. Her ikisi de, ağızlarını açmadan, tek kelime etmeden büyük bir hissi, dehşetli bir duyguyu dışavururlar ve bu dışavurumun fiziksel gayreti, onların suskun yüzlerinde izlerini bırakır. Yüz şekilleri çarpılır, kırışıkları açılır, burun delikleri oynar, gözbebekleri büyür. Harcadıkları çaba, çektikleri , tecrübe ettikleri sarsıntı yüzlerine tercüme edilmiştir. Beckmann'ın sessiz çılgılığı, Cesare'de ve Dr. Mabuse'de içten kopup gelen, zorlayıcı bir ifade olmuş ve her koşulda, sessiz bir ızdırabın benzer nitelikteki bildirisini iletir.

Sonuc

Ekspresyonizm, belirli bir toplumsal ve tarihsel sürecin sonunda ortaya çıkmış olan bir estetik tavır ve o tavırda somutlaşan dildir. Bu dile dair unsurlar, kendini sanatın neredeyse her alanında göstermiştir. Ancak Ekspresyonist tavrın, hâlihazırda insanın içsel yaşantısından ve özneliğinin nesneliliğine ağır basması hakikatinden alan, insana içkin niteliği; onu kaçınılmaz olarak insanın dönüşen bir dünyaya dair kaygıları ve o dönüşüme dair dehşetiyle karşı karşıya getirir. Topluma ve tarihe dair sayısız bileşkenin belirlediği bir kurumlar dizgesi, Ekspresyonist sanatçıların ilgisini çekmiştir; bunların arasında acı, dehşet ve ıstırapın ayrı ve özel bir yeri vardır. Bu temalar, 1914 öncesinde de sanatçıların resimlerinde belirli bir yer tutmakla birlikte, özellikle I. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından, Ekspresyonistlerin savaşa dair başta olumlu, sonrasında olumsuz düşüncelerinden ve hepsi de son derece travmatik olan savaş tecrübelerinin ardından değişmeye başlamıştır. Ekspresyonist resimde, kitlesel kıyımlar ve kıyameti andıran yok oluşlarla kendini gösteren bu temalar, savaş döneminde Ekspresyonist sanatçıların çoğunun çerçevesinde kendine yer bulabilmiştir. Max Beckmann, Otto Dix ve George Grosz'un eserleri, üçü de savaşın farklı evrelerinde cephede veya cephe gerisinde görev almış sanatçıların verimleri olarak, savaşın dehşetine dair Ekspresyonist bir bakışın örneklerini sunar. Ekspresyonist tavrın ilgi alanına giren karanlık temalara duydukları yakınlık çerçevesinde, savaşın dehşet ve ızdırabında estetik bir taraf bulmuşlardır ancak ilerleyen evrelerde, bu estetize edilmiş olan nitelik yerini ölümün dehşetinden duyulan bir korkuya bırakacaktır. Sadece savaşın, meydanlarda veya cephelerde gerçekleşen fiziksel mevcudiyeti değil, bitmesinden sonra geride bıraktığı yıkımın uzun süre devam eden dehşeti de, en az kendisi kadar korkunçtur. Käthe Kollwitz, savaşın kendisinin ürküntü verici fiziksel betimlemesinden ziyade, geride bıraktığı yas ve ızdırabı tasvir etmiştir; ancak onun eserinde, diğer üç ressamın karanlık gelecek öngörüsüne karşılık, dayanışmanın yeşerttiği bir umudun saklı olduğu da görülmektedir.

1920'lerle birlikte, resimsel Ekspresyonizm irtifa kaybederek yerini Dada ve Yeni Nesnelciğe bırakmaya başlayınca, kitlesel bir hitabet alanı olan Ekspresyonist sinema, savaş sonrası

yıkımın Alman toplumu üzerindeki korkutucu etkilerini suç, paranoya, kötücül iktidar, akıl hastalıkları, zihin kontrolü gibi konuları işleyerek ele almış ve resimsel Ekspresyonizmin sesinin giderek daha az çıktığı bir dönemde, ona sinema perdesinde yeniden nefes vermiştir. Wiene'nin ve Lang'ın filmlerinin her ikisi de, savaş sonrasında felaket atmosferi içinde, etik dayanaklarından yoksun kalarak hızlı bir çürümenin içine düşen toplumların dönüşümünü ele alır ve adeta kısa bir süre sonra gerçekleşecek olan Nazi iktidarının yerleşmesini hazırlayan koşulları izleyiciye gösterir. Bu filmlerin kimi kareleri, Ekspresyonist resim portre kavramı uyarınca okunabilir; bu, hem tavır ve hikâye, hem de ikonografi bakımından geçerlidir. Bu bağlamda, onların filmlerindeki baş kahramanlar, kendi kötücül tasavvurları içinde, Ekspresyonist portrelerdeki kişileri andırırlar; sahiden de habis gayretleri içinde, içsel bir mücadelenin dışarı çıkışındaki zorlu karşılaşmanın izleri vardır. Bu ifade, tüm portrelerde ortakır.

Hem resimsel, hem sinematografik bağlamda, Ekspresyonist imge dehşetin ve ızdırabın, insan bedenindeki tecessümünü en somut biçimde yüzde okumuş, acının haritasını insan yüzünde ve onun değişen ifadelerinde çizmiştir. Ekspresyonist imgenin ve bilhassa da figürün, portrenin tarihi, sadece dehşetin ve onun yıkımından doğan ızdırabın tarihi değildir; ona dair en yoğun ve ürkütücü icralardan bazılarını, öncesiyle ve sonrasıyla savaşa dair bütün bir hikâyeyi, insanlığa aktarabilecek gücü de içinde barındırır. Dili karanlıktır; bu dil yıkımın ve dehşetin şarkılarını söyler; insanların suratlarına kazınmış olan ızdırabın ve dehşetin içinden, kötücüllüğü bulup çıkarır ve tasvir eder. Bu edimler, çok uzak olmayan bir gelecekte, o kötücüllüğün çerçeveden veya sahneden dışarı çıkıp tüm Avrupa'nın ortasına atılmasıyla somutlaşacaktır. Ekspresyonistlerin insanlığa dair bütün karanlık kehanetleri, böylelikle doğrulanacaktır.

Kaynaklar

- Bassie, A. (2005). *Expressionism*. New York: Parkstone Press.
- Bazin, G. (1968). *A Concise History of Art, Part Two: from the Renaissance to the Present Day*. London: Thames and Hudson.
- Benjamin, R. (1987). *Matisse's 'Notes of a Painter': Criticism, Theory and Context, 1891-1908*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Buckley, J. (2019). *Beyond Text: Theater and Performance in Print After 1900*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Buruma, I. (2014). *Theater of Cruelty: Art, Film and the Shadows of War*. New York: New York Review.
- Butler, E. (2005). Dr. Mabuse: Terror and Deception of Image, *The German Quarterly*, Vol. 78, No. 4, pp. 481-495.
- De Jonge, A. (1979). *The Weimar Chronicle: Prelude to Hitler*. New York: Meridian Books.
- Dix, O. (1985). *War Diary 1915-1918*. Albstadt: Stadtische Gallery.
- Eisner, L. H. (1969). *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt* (Roger Greaves, Çev.). London: Thames & Hudson.
- Gale, M. (2006). *Dada & Surrealism*. London & New York: Phadion Press Limited.
- Gay, P. (2017). *Modernizm, Sapkınlığın Cazibesi: Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine* (S. Erduman, Çev.). İstanbul, Everest.
- Janowitz, H. (1990). Caligari: The Story of a Famous Story, Mike Budd (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories* (pp.221-239). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Karcher, E. (1987). *Otto Dix*. New York: Crown Publishers.
- Kracauer, S. (1966), *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.



- Lethen, H. (2017). *Soğuk Temas: İki Savaş Arasında Almanya'da Yaşama Deneyleri ve Mesafe Kültürü* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lloyd, J. (2006). *Van Gogh and Expressionism*. New York: Neue Galerie Publications.
- Lloyd, J. (2016). Edvard Munch and the Expressionists: Influence and Affinity, R. Heller & J. Lloyd (ed.), *Munch and Expressionism* (pp.13-35). Munich, London, New York: Prestel.
- Lucie-Smith, E. (1992). *Art & Civilization*. London: Laurence King.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Murray, A. (2014). A War of Images: Otto Dix and the Myth of War Experience. *AIGNE*, no. 5, pp. 56-69.
- Rainey, L. (2009). Introduction: F.T. Marinetti and the Development of Futurism, L. Rainey & C. Poggi & L. Wittman (Ed.), *Futurism, An Anthology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Schmied, W. (1985). Points of Departure and Transformations in German Art 1905-1985, *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (pp. 21-75). Munich: Prestel Verlag, London: Royal Academy of Arts.
- Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi* (S. Özge, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vogt, P. (1980). *Expressionism: German Painting 1905-1920* (A. Vivis, Trans.). New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Wetzel, M. (1965). *Gespräch mit Otto Dix. Diplomatischer Kurie, no. 18*, pp. 731-745.
- Widdig, B. (2001). *Culture and Inflation in Weimar Germany*. London: University of California Press.
- Willet, J. (1970). *Expressionism*. New York: World University Library.