

DIŞAVURUMCU ALMAN SİNEMASI

Yrd. Doç. Dr. Esra BİRYILDIZ
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
İletişim Fakültesi

GİRİŞ

1900'lü yılların başında , öncelikle resimde görülen, perspektifi, anatomi kurallarını bozan, bir çocuğun, çalışmasını andıracak biçimde neredeyse ilkel bir biçim alan, renkleri, çizgileri özgürce kullanan bir deyişle ortaya koyan dışavurumculuk neyi anlatmaktadır?

Öteki sanat dallarında kendini hangi biçimlerde göstermiştir?

Kendine en uygun ortamı bulduğu Almanya'da hangi gelişmeler olmaktadır. Sanatçılara "çılgılık" attıran koşullar nelerdir?

Tüm sanatların bileşkesi olan sinemaya bu sanat akımının etkileri ve yansımaları hangi biçimlerde olmuştur?

Bu çalışmanın içeriğini, yukarıda sorulan soruların yanıtları oluşturmaktadır.

DIŞAVURUMCULUK (EXPRESSIONISM) TERİMİNİN İLK KULLANIMI VE SANATA YERLEŞMESİ

Dışavurumculuk teriminin ilk kullanımı konusunda farklı yaklaşımlar görülmektedir. Pek çok yazar terimin ilkin Almanya'ya Abstraction and Emphaty (Soyutlama ve Etki)'nin yazarı Wilhelm Worringer'in 1911 de kullanımıyla girdiğini ileri sürmektedir. Başkaları ise Paul Cassirer'in 1910 da Pechstein'in bir resmi önünde bu resmin hala bir Dışavurumculuk örneği olup olmadığı sorusunu, bunun bir Dışavurumculuk örneği olduğunu söyleyerek vermesi şaka ile karışık bu terimin ilk kullanılışı olarak ileri sürülerek, terimin haber sütunlarına geçmeden sanat çevrelerinde moda olduğu söylenmektedir. Araştırmacılar terimi etimoloji açısından ele ala-

arak incelemişler ve 1850 lerden sonra İngiltere, A.B.D. ve Fransa'da terimin kullanılmaya başlandığını ancak bu kullanım biçimiyle belirli bir sanatsal eğilimi anlatmaktan uzak olduğunu belirlemişlerdir. Terimin çıkış yeri, içeriği ve yeni sanat konusundaki tartışmalar yıllarca sürmüş sonunda birbirinden ayrı iki akımın Gelenekçilik ve Yeniciliğin (Modernizm) çekişmesi yüzünden daha kesin bir tanıma ulaşmıştır. Böylelikle de Empresyonist estetiğe tepki gösteren, sadece gerçeği tanıtmak, gerçeğin aynısını aktarmak ve öykünmek istemeyenler ve tepki gösterenler Ekspresyonist olarak tanımlanmaya başlanmış, yeni sanatı tanıtan Fransız ve Alman ressamları ayrım yapmadan birbirlerine bağlanmışlardır (1).

Fransız ve Alman Dışavurumcularının en belirgin özellikleri, duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla çizgi ve rengin doğadan bağımsız kılınarak oldukça özgür bir biçimde kullanımıyla, kalın boya hamuru, yoğun renk, karşıt değerler ve biçim bozmaydı (2).

Avusturyalı yazar Hermann Bahr 1914'de yazdığı bir kitapta Ekspresyonist Akımı yaratanlar içine Matisse, Braque, Picasso, Fütüristler ve Fovları, Die Brücke ve Der Blaue Reiter gibi Alman grupların üyelerini, Viyana'lı Oskar Kokoschka ve Egon Schiele'yi almıştır. Bir kaç işim hariç bu Dışavurumcu Akım Almanya'da da geçerli olmuştur. "Der Sturm" (Fırtına) dergisinin yöneticisi olan ve bu akımın yayılmasında katkısı olan Herwart Walden bir Dışavurumculuk tarihi yazmıştır. Walden yaptında başlangıçta Kokoschka'nın olduğunu, daha sonra Fütüristlerin özellikle Boccioni'nin geldiği bunu Rusların özellikle Kandinsky, Chagall'ın ve Franz Marc, August Macke gibi Alman'larla İsviçre'li Paul Klee, Fransız Albert Gleizes, Robert Delaunay ve Fernand Leger'in izlediğini belirtmiştir. Walden'e göre Dışavurumculuk kişinin derinlerinde yatan yaşanmış deneylere biçim veren bir sanattır. Doğayı taklitte karşı olduktan sonra usul çeşitlemelerinin var olabileceğini belirtmiştir (3).

Dışavurumcu Akım kendine en uygun ortamı Almanya'da bulmuştur. Sıradan insanların öfke ve öz alma duygularını kamçulamayı başarmıştır (4).

Dışavurumculuk resimde Almanya'da Die Brücke grubu tarafından ortaya koyulmuş ve Der Blaue Reiter grubu tarafından geliştirilmiştir (5)

Die Brücke 1905 de Dresden'de kurulmuştur. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Emil Nolde gibi sanatçıları içinde barındırmıştır (6). Bu topluluk tüm devrimci ve heyecan verici öğeleri içine almayı en önemli görevleri olarak almışlardır (7). Die Brücke ressamları kaba ve ilkel vahşi renkler, bazen çapaklı, kalın çizgiler kullandılar. Bu çizgiler zaman zaman eski Alman ağaç baskılarını anlatıyordu. Resimlerin çoğunda çağdaş yaşamın umutsuzluğu ifade ediliyordu (8) Bu grup; 1911 yılında Berlin'e taşındı ve 1913 yılında Kirchner'in Die Brücke'nin tarihi ile ilgili yazdığı bir yazı yüzünden çıkan anlaşmazlık üzerine dağılmıştır (9). Bu grubun üyeleri Van Gogh, Gougin ve Seurat'dan etkilenmişler-

dir (10).

Der Blaue Reiter'in üyeleri Rus Vassili Kandinsky ve Alexey von Jawlensky, Alman Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke ve İsviçre'li Paul Klee idi. Esnek kurallarla bir araya gelen bu grup doğanın ardındaki tinsel gerçeği ortaya koymayı istemekteydi. Kandinsky resimlerinde renk ve çizgi aracılığı ile insanın tinsel yönünü göstererek soyut sanatı ortaya koymuştur (11).

Dışavurumcu Akım Almanya'da tüm sanatları yoğun olarak etkilemiştir. Almanya'da Dışavurumcu Akımın heykelticiliğe olan etkisi, resim üzerindeki etkisi kadar güçlü olmamıştır. Bunun çeşitli nedenleri vardır herşeyden önce heykel yapımı oldukça pahalı gereçleri kullanılmaktadır. İkincisi ise heykel sanatıyla ilgilenenlerin az olması başka bir deyişle bu sanat olan ilgi azlığıdır. Bu alandaki çalışmalar resim kadar hızlı olmasa da moderizmle uyumuş ve bu dönemde Almanya'nın en büyük heykeltıraşları yetişmiştir. Bunlar Barlach ve Lehmbruck'dur (12).

Dışavurumculuk Akımı Almanya'da Mimarlığı da etkisi altına almıştır. Der Sturm, Die Aktion, Die Erhebung, Das hohe Ufer adlı yayınlarda mimari konuda, mimarların yazıları ve çizimleri yayınlanmıştır. Bu mimarlar; Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno Taut ve Max Taut'dur (13).

Dışavurumcu Akımın edebiyatla olan ilişkisi bir İtalyan olan Marinetti'nin yazılarının etkisiyle başlamıştır. Alman şairi August Stramm eski tarzını bırakarak, adlara özel değer veren kısıtlı sıfat kullanan, alışılmamış karşılaştırmalar yapılan, özlü bir dili olan ve mastarların çokluğu ile dikkat çeken Marinetti'nin ilkelerini anımsatan yeni bir şiir uslubu geliştirmiştir (14). Dışavurumcu Alman Resminin sözle karşılığı olan o günün şiirinde Der Sturm dergisi etrafında toplanan Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, Georg Heym ve Gottfried Benn gibi şairler Stramm'ın yapıtlarının izinden gitmişlerdir. Bu şairler şiirlerinde genellikle çağdaş kent yaşamının yozlaşması üzerinde durarak, renkli imgeleri kullanmışlardır (15) Düzyazıda ise, bu dönemin yazarları dili yenileyici bir dizi değişik üslup sergilemişlerdir. İlettikleri mesajlar ile biçimsel kaygılarının içiçe olduğu dikkat çekicidir, bu iki öge birbirinden soyutlanamaz. Dışavurumcu Alman edebiyatçıları birleştiren nokta, Yeni İnsan'dır. Ve temel olarak 5 felsefi dayanağı vardır: İsa, Darwin, Nietzsche, Marks ve Freud. Gerçi her yazar mutlaka bu ustaları kabul etmiş değildir ancak herbiri dayanak olarak yeni kuşak yazarlarının seçtikleri bir düşünce biçimi oluşturmuşlardır. Bu çeşitli felsefi temeller, yazarları, kötümserlik yanında iyimserliği de işlemeye, kara mizaha ve soyutlamalara gitmeye, anlamsızlık ve gülünçlüğü çekiçliliğine kapılmaya, insanın gelecekteki değişimini müjdeleyen peygamberlere yönelmeye, insandan az çok ümidini kesmeye ve eski düzenin koruyucularına yüklenmeye yönelmişlerdir. Dışavurumcuları bu çeşitli yönelimler karşısında düşündüren ortak öge ise, insanlığın geleceğiydi. Kafka, Döblin, Bronnen, Kaiser, Werfel bu dönemin kalemleriydiler (16).

Dışavurumcu Alman Tiyatro oyunlarındaki en önemli ortak öge tiz bir ses olarak "çığlık"la belirmektedir. Bu aslında toplumsal bir duruma yöneltilen , karanlık bir dünya görüşünün etkisinde olan estetik bir olgudur. Çığlık aracılığı ile bir heyecan anlatılmaya çalışılır ancak ele aldığı durumu incelemekten çok etkin olmaya çalışmaktadır (17) Bu oyunlarda topluma ve aile kurumuna karşı çıkılıyordu. En ünlü oyun yazarları olarak Carl Sthernheim, Ernest Toller, Georg Kaiser, Reinhard Sorge, Walter Hasenclever, Reinhard Goering ve Fritz von Unruh görülmektedir (18).

Dışavurumcu Alman Müziğinde besteci Arnold Schoenberg'i dışavurumcu olarak ele alanlar bulunmaktaysa da müzikte dışavurumculuk kendini asıl operada göstermiştir.Paul Hindemith, Alban Berg bu alanda başarılı yapıtlar ortaya koyan sanatçılarıdır (19).

İlk dışavurumcu sahneleme çalışmaları, tiyatrodaki değil resimde görülmektedir. Edvard Much'un "Çığlık" adındaki tablosu , tiyatro oyunlarındaki ve sahnedeki dışavurumculuğun özelliklerini yansıtmaktadır. Dışavurumcu sahneleme sanatında Adolphe Appia, Edward Gordon Craig ve Max Reinhardt öncülerdir. Sahneleme sanatında oyuncu, sözler ve hareketler, dekor, mekan , ışık önemli öğelerdir (20).

DIŞAVURUMCULUK NEDİR?

Dilimizde ifadecilik, anlatımcılık, kendilikçilik, dışavurumculuk kelimeleriyle karşılık bulan "Expressionism" en basit tanımıyla "Doğalcılık ve izlenimcilikğin karşıtı olan ve ruhsal yaşantının içerikleriyle , tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımı" (21) olarak açıklanmaktadır.

Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslovakya ve Polonya ile tek tük İngiltere ve Amerika'da da görülen bu akım gerçek anlamda kendini tüm sanatlardaki gelişmesiyle Almanya'da göstermiştir.

Dışavurumculuk Cermen ülkelerinin yaşadığı toplumsal bunalımlar ve düşünsel gelişme dönemlerinde ortaya çıkmış olan bir sanat akımı ve hayat anlayışıdır (22).Bu hayat anlayışının temelinde 19. yüzyılın burjuvacılığına, olgucu düşüncelerine , ruhibilim ve doğabilim alanlarındaki görgücülüğe, özdekçi felsefeye karşı çıkış ve kapitalizm, sanayi devrimi ile burjuva ahlakını yermek ve yaşanan dünyanın yadsınması yatmaktaydı (23).İnsanın çevresindeki derinlikli olmayan görünüm, toplumdaki huzursuzluk ve nesnel gerçekler, tedirginlik ve güvensizlik duygusu karşısında dışavurumcular, benin derinliklerine inerek, hayal ve düşler dünyasını yansıtmaya çalışmışlardır. Bunu da nesnel olduğu gibi değil, soyutlama ve simgelerden yararlanarak, perspektif kurallarına uymayan, simetriği kullanmayan betimlemeye yüz vermeyen, anatomi kurallarını bozan bir başkaldırıyla gerçek-

leştirmişlerdir (24).

John Willett "Expressionism" adlı yapıtında, dışavurumculuğun, kullandıkları ilkeye göre, konuya göre, bağlı oldukları içeriğe göre ve sözün gelişine göre normal olarak şu üç şey olabileceğini belirtmektedir (25).

1- Yüzyılın başlangıcından bu güne değin modern Alman sanatı, edebiyatı, müziği ve tiyatrosunun ailevi bir karakteristiği,

2- 1910-1922 yılları arasında süregelmiş olan özel, modern bir Alman akımı, hareketi,

3- Herhangi bir zamanda veya/ve herhangi bir kişinin sanatında, sanat çalışmalarında bulunabilecek olan kendini dışavurmanın ya da daha çok bir rahatsızlığı dışavurmanın kalitesidir.

Willett, uzmanların dışavurumculuğu kullandıklarında daha çok ikinci maddeyi yani belli yılları arasındaki Alman akımından söz ettiklerini, eğer terim Almanca konuşulan ülkeler dışındaki ülkelerde kullanıyorsa birinci maddedeki tanımın geçerli olduğunu ya da herhangi bir yerde ve diğerlerinden farklı olarak daha çok görsel sanatlara dayalı bir biçimde, örneğin Fayum portreleri, Cezanne ve Jackson Pollock'un son çalışmalarında olduğu gibi kullanılmaktaysa da üçüncü maddenin geçerli olduğunu belirtmiştir. Ancak kendi yaptığı çalışmasında (uzmanların Dışavurumculuk terimi için ikinci maddeyi kullandıklarını belirtmesine karşın) zaman dilimini on yıllık olarak değil de 20. yüzyılın başlarından başlayarak 1930 'larda işbaşına gelen Nazilerin tüm 20. yüzyıl estetiğine olan saldırılarını da ele alarak 1945 dek sürdürmüştür.

Willett dışavurumculuğun netleşmesini genç Alman sanatçılarının özel koşulları, II. William İmparatorluğu'nun son yıllarındaki yazarlar ve o zamanki entelektüel değişimlerin ülkeler arasında çok daha kolay ve bu gün olduğundan samimi olmasına bağlamıştır. Bu akıma sıradışı "manic-depressive" kalitesini veren ise tutucu nasyonalizmin ağırlığı, zulmedici görünümü, evrensel kardeşlik hayallerinin alternatif kapkara umutsuzluk, I. Dünya Savaşı, Sosyalist Enternasyonalin çöküşü, Doğu Avrupa'nın bölünmesi, kısacası bugünkü rahatsız dünyamızı borçlu olduğumuz patlamalardır demektedir.

Ekspresyonizm, renk ve biçim uygulamalarında geleneksel olarak realizm diye algılanan sanattan bir farklılık gösteren devrimci bir sanattır. Fiziksel olayların özüne ulaşmak amacıyla nesnelere görüntülerinin ötesine varılmak isteniyordu. Bu usluyla çalışan sanatçılar, kültürel yozlaşmayı ve varolan burjuva toplumunun mater-

yalızmini reddederek, toplumun dış görünüşünün sahteliği diye gördükleri şeye karşı çıkma eğilimindeydiler. Yeni gelişmelere düşman olarak gördükleri bir geleneğe karşı olarak "yeni bilinç, yeni fikirler ve yeni biçimler" aramaktaydılar. Bununla birlikte, bu bağlamda önemli olan sadece uslupla ilgili başlangıç ve gelişmeler değil, ekspresyonist ressamların ve diğerlerinin, sanat sanat içindir anlayışından kaçmak, siyasi bağlantılar edinmek ve zamanın bazı sosyal ve siyasi idealleriyle kendilerini özdeşleştirmişlerdir. Ancak savaşla birlikte daha da güçlenmiş ve 1918 devriminin ardından Weimar devletinin yükelişiyi sanatçılar arasında çok yaygınlaşmış olan bir sanat akımıdır (26).

ALMANYA'YI DIŞAVURUMCU SANATA GETİREN TARİHSEL GELİŞİMİ

Avrupa'da ağır sabanın bulunması, öküzün işe koşulması, yel değirmeninin bulunması ile tarımda büyük ilerlemeler kaydedildi. 11 ve 14. yüzyıllarda tüm Avrupa'da ekilebilir alan son derece genişledi ve bu gelişmenin sonucunda ortaya çıkan ürün fazlası Batı zenginliğinin, gücünün ve kültürünün temeli oldu. Avrupa askeri olarak bir bakıma ağır saban ve hayvan gücünün sağladığı artı ürün nedeniyle gelişti. Göreli olarak zenginleşen köylüden alınan vergi ve kira ile profesyonel ordular kurulmuştur. Şövalyeler bu gelişimin ürünüdürler. Uzeneginin bulunmasıyla süvarinin at üstünde rahat durması ve ellerini serbestçe kullanıma ve savaşmasıyla şövalye etkin ve saygın bir kişi olmuş dönemin toplumsal ve siyasal açıdan en etkili gücü olan feodalizm temellerini oluşturmuştur. Feodal yapı, lord, vassal ve toprağa bağlı köylüler (serfler) den oluşmaktaydı. Almanya'da vasallar 911 yılında bir kral seçtiler, kralın 962 de taç giymesiyle Avrupa'nın en güçlü devleti "Kutsal Roma İmparatorluğu" oluştu. 13. yüzyılda Almanya ve İtalya'da "Kutsal Roma İmparatorluğu" nun mirası üzerinde küçük kent devletleri kuruldu. Bu kent devletleri 14. ve 15. yüzyıllarda ekonomideki ve kültürdeki önderliği ellerine almışlardı. 16. yüzyılda Martin Luter'in etkisiyle Alman Prensleri, Kutsal Roma İmparatoruna ve imparatorluğa bir tepki olarak kendi hakları olduğunu düşündükleri din üzerinde denetimi kurdular. Böylelikle Luter'in öğretisi devletin otoritesine boyun eğme şekline dönüştü. Luter devletin üstünlüğü propagandasını yaptı. İyi bir hristiyan kurulu otoriteye sadık olmalıydı. Luter'in çevirdiği İncil'in okunmasıyla çeşitli yorumlar üretti ve dinin papanın elinde olduğu kadar devletin de elinde olmasını eleştiren porotestanlar ortaya çıktı. Bunlar Almanya'da prensler tarafından ezildi. Bu özgür düşünce ve inancın bastırılmasıydı. İngiltere'de ise protestanlar güçlü bir mezhep oluşturdu. 16. yüzyılda Avrupa'da ticaretin bugünkü özelliklerine sahip olmasıyla kapitalizm ekonomisi ortaya çıktı. Ortaya çıkan enflasyondan sabit gelirli en çok etkilenen gruplar oldular. Bu yüzyılın mali bunalımları, anayasal bunalımları getirmiş ve 17. yüzyılda İngiltere parlamento

zaferi elde etmiş , diğer tüm Avrupa ülkeleri ise kraliyet despotizmine gitmiştir (27).

17. Yüzyılda Kutsal Roma İmparatorluğına bakıldığında din dışı güçlerin en büyüğü olarak Habsburg Hanedanı görülmekteydi (28) Otuz Yıl Savaşlarının ardından, Alman topraklarında Avusturya" ya rakip, Rusya ile eşit hatta daha gelişmiş bir Prusya Krallığı kuruldu. Prusya Krallığı Hohenzollern kökenliydi (29). Prusyalı yöneticiler köylülere sürekli emirler veren "Junker" adlı büyük toprak sahiplerinin iyi asker olacağına inanıyorlardı ve onlardan yararlandılar. Orta sınıf ise zengin değildi. Devlet için çalışan, orduyla gururlanan, devlete hizmet eden dürüst, çalışkan kişilerdi. Büyük Frederick bu orta sınıf ve güçlü disiplinli ordusuyla Avrupa'da ün kazanarak güçlü bir devlet olarak görülmeye adaydı. Nitekim 18. yüzyılın ortalarından sonra Prusya'nın iktisatlarından söz edilmeye başlandı. Yedi Yıl Savaşları sonundaki Avusturya'nın yenilgisi ile Prusya Avrupa'da çok önemli bir güç oluşturdu. Almanya adı verilen bölgede iki büyük önemli gücü sergilediler. Bu da "Alman İkiliği" (German dualism) olarak tarihe kendini yazdırdı (30).

18. yüzyılın ikinci yarısında dünya tarihi açısından iki büyük olay görülmektedir. Amerikan Devrimi ve Fransız Devrimi. Bağımsızlık, özgürlük ve eşitlik gibi üç temele dayanan Amerikan Devrimi 18. yüzyıl sonlarına doğru gelmiş olduğu Batı Avrupa'ya dönerek orada Büyük Fransız Devrimi'ni doğurdu ve 25 yıl süren karışıklıklara neden oldu. Fransa'nın devrim yanlısı grupları Avrupa'nın hemen her ülkesinde kendilerini göstermeye başladılar. Ancak Avrupa Devletlerinin karşı çıkışları oldu ve 1792 de istila tehdidi ile karşı karşıya kalan devrimciler Avusturya ve Prusya'ya karşı savaş açtılar ve ardından da Avrupa'nın pek çok ülkesi ile savaş haline geldiler. Napoleon Bonaparte'nin Fransız ordusunun başına geçişiyle Avrupa'da düzen iyice karıştı (31).

Avusturya ve Prusya, Fransız Devrimi ve Fransa'nın on yılı aşkın süre Orta Avrupa'yı etkisi altına almasına dek, sürekli olarak birbirleriyle hanedanlarını güçlü tutma amacıyla çatışma ve düşmanlık halindeydiler (32). Ancak, Fransız etkisini Orta Avrupa'dan kaldırmak, bir bakıma Avusturya ile Prusya arasında önemli bir rekabet olmamasına bağlıydı ve karmaşık bir diplomatik ilişki bu rekabet önlendi. 1815 de yapılan "Viyana Kongresi" ile sayıları 39'a indirilen Alman Devletleri ki içinde Avusturya ve Prusya da vardı pek sıkı olmayan "German Konfederasyonu" biçiminde örgütlendiler. Ancak bu "Tek bir Almanya"yı sağlayamadı. Viyana Kongresinden sonra Avrupa'da yeni güçlerle endüstri devrimi liberalizm ve milliyetçilik ile monarşi kilise ve feodalizmin çatışması 1830-1848 devrimlerini getirmiştir. 1848 Devrimi 1830 Devriminden daha belirgin bir biçimde 1789 Devriminin ilkelerini sağlamlaştırmıştır. Milliyetçilik ve liberalizm birlikte yürümüştür. Ancak Alman Milliyetçiliđi , 1848 yılında Alman Ulusal Birliğini kurma çabaları, Avusturya'nın ağır basması sonucunda gerçekleşmemiştir. Fakat Avusturya-Macaristan İmparatorluğunda 1848 yılında

eski düzenin önemli bir savunucusu olan Metternich'e karşı Macarlar Ulusal bağımsızlık için ayaklanmışlar çıkan kargaşalar sonunda Metternich Viyanadan ayrılmıştır. Ancak yıl sonunda imparator seçilen Franz Joseph, Metternich okulunun iyi bir izleyicisi olmuş Macaristan Bağımsızlık hareketini kanlı bir biçimde ezmiş halkın anayasa ve özgürlük isteklerine aldırmanmıştır. Benzer bir durum İtalya'da da yaşanmış ancak başarıya ulaşamamıştır. 1848 yılında milliyetçilik ve demokrasi özlemleri İtalya'da, Almanya'da, Avusturya'da ve Fransa'da ileride canlanmak üzere bastırılmıştır (33).

Napolyon savaşlarıyla değişen Avrupa haritası düzenleme amacıyla toplanan Viyana Kongresi ile German Konfederasyonu ve İtalya yarımadası Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun etkisi altına girmişti. İtalyan ve Alman ulusal birliklerinin kurulması için Avusturya'nın etkilerinin kaldırılması gerekmektedir. Böylelikle Fransa'nın karşısında yer almak ve ondan korunmak için birleşen Prusya ve Avusturya yeniden Viyana kongresi kararlarını silerek tekrar çatışmaya başladılar. Prusya ve Avusturya arasındaki Yedi Hafta Savaşı ile 50 yıl önce Avrupa'da oluşan güç dengesi bozuldu ve bu da diplomatik bir devrime yol açtı. Avusturya'nın yenik düşmesi ve ardından yapılan Prag Antlaşması ile bir yüzyılı aşkın Viyana -Berlin yarışı son buldu. Yedi Hafta Savaşları'nda Prusya'nın başarısı Fransa'yı rahatsız etmişti ve 1870 de Fransa Prusya'ya savaş ilan etti. Kısa sürede Paris düştü. Zaten bu sıralarda Almanya'daki milli birlik çalışmalarını başarı kazanmıştı. Main'in güneyindeki hükümetlerinde Hohenzollernlerin yönetimindeki Kuzey Almanya Konfederasyonuna, güçlü bir imparatorluk oluşturmak amacıyla girmeleriyle Kutsal Roma İmparatorluğu'ndan Alman İmparatorluğu'na geçiş tamamlandı ve 18 Ocak 1871'de I Wilhelm Alman İmparatoru seçildi (34). Bismarck ise Alman Şansölyesi oldu (35). Almanya tek tip hukuka, tek tip paraya ve tek tip yönetime sahip oldu. Yerel yönetimlere özerklik sağlandı, basın özgürlüğü tanındı, imparatorluk bankası kuruldu ve serbest girişim ile serbest dolaşım önündeki engeller kalktı, ticari ortaklık ve limited şirketlerinin kurulmasına izin verildi. 1900 lara gelindiğinde yurttaşlar yasaasının hazırlıkları başladı. İmparatorluk kurulduğunda Bismarck barış ve güveni. amaç edinmişti (36).

Almanya'da ulusal birliğin oluşmasından sonra ülkeyi sert bir biçimde yöneten Bismarck, öteden beri büyük bir siyasal güç olarak görülen Junkerler (büyük toprak sahipleri) ve büyük burjuvazinin desteğini alarak liberal orta sınıfı susturmuştur. Böylelikle Bismarck, Almanya'nın merkezi bir biçimde planlanan ve milliyetçi bir anlayışla yürütülen ekonomik kalkınmasını sağlanmış ve Alman ulusal birliğini kurarak iki önemli görevi yerine getirmiştir (37).

Alman ulusal birliğinin kurulduğu 1871 ile I. Dünya Savaşı başlangıcı olan 1914'e kadar Avrupa tarihinde görülen en önemli gelişmeler Almanya ile Fransa arasındaki düşmanlıklar ve Bismarck'ın Rusya'nın Fransa'nın yanında yer almasını önle-

mek amacıyla çeşitli dönemlerde Rusya, Avusturya ve İtalya ile Almanya'nın üstünlüğünü sağlamak için yaptığı çeşitli ittifaklardır (38). I. Wilhelm'in 1888 de ölümü, yerine geçen III. Friedrich'in yine aynı yıl ölümünden sonra imparator olan II. Wilhelm ile anlaşamayan Bismarck, 1890 da istifa etmek zorunda kaldı. 1890 ile I. Dünya Savaşı'na dek Caprivi, Hohenlohe, Bülow ve Bethmann Hollweg şansölyelik yaptılar ve I. Dünya Savaşı Hollweg'in şansölyeliğinde başladı (39).

I. Dünya Savaşı bir kaza sonucu çıkmıştır. Aslında Avrupa devletlerinin hiç-biri genel bir savaş istememekteydi, buna karşın İtalya dışındaki Avrupa devletleri karşılıklı diplomatik kışkırtmalarla savaşa girdiler. Almanya, Sırlar kendisini çok ilgilendirmemesine karşın Sırlara karşı Avusturya'yı desteklemiştir. Çünkü, Fransa, Rusya ve İngiltere'nin kendisini kuşatma tehditinden korkmakta ve Avusturya'nın bir denge olacağını düşünmekteydi. Aynı türden hesaplar Fransızlar'ın Ruslar'dan yana olmalarını gerektirdi. İleride Almanlar'a karşı Ruslar'a güvenme desteği Fransızları da savaşa soktu. Ruslar seferberlik ilan ettiler, bunu Avusturya, Fransa ve Almanya'nın kararı izledi. Ve savaş başladı. Dört yıl süren savaşta Almanya ve Avusturya'nın yanına Osmanlı Devleti, Fransa, İngiltere ve Rusya'nın yanına İtalya katılmışlardır. Savaş geçen zamanla birlikte bir yıpranmaya dönüştü ve Rusya'da 1917 de patlak veren iki devrim ile Rusya savaştan çekildi. Aynı tarihlerde Amerika savaşa katıldı ve Almanya'ya savaş ilan etti (40).

Amerika'nın savaşa girişi ile savaş İttifak devletlerinin aleyhine döndü ve Mayıs 1918'de Romanya, Eylül'de Bulgaristan, Ekim'de Osmanlı Devleti ve 11 Kasım 1918 de Almanya teslim oldular ve ateşkese gidildi. I. Dünya Savaşı büyük bir ekonomik çöküntüyü, milyonlarca sakatı, milyonlarca ölüyü bıraktı ardında (41).

Ateşkese doğru gidilmesi Almanya'daki karışıklığın sürmesini engellemedi. 4 Kasım'da Devrim patlak verdi. Ancak; Sosyal demokrat Scheidemann, Karl Liebknecht önderliğindeki Spartakistlerin, Sovyet Cumhuriyeti kurmaları konusundaki endişeler yüzünden ve bunu önlemek amacıyla 9 Kasım'da Cumhuriyet ilan etti. Büyük bölümü devrime karşı olan sosyal demokratların oluşturduğu Halk Temsilcileri Konseyi'nin başına Ebert geçti ve kurucu meclisi toplama çalışmaları başladı. Karışıklıkların giderek artması Ocak ayı ortalarında Berlin'de sokak çatışmasına döndü Spartakistlerin önderleri Liebknecht ve Rosa Luxemburg öldürüldü ve böylelikle de İmparatorluk Almanyası'nın askeri ve ekonomik düzenini koruyacak bir cumhuriyete doğru yol alınmaya başlandı. Weimar'da 6 Şubat 1919 da toplanan Yeni Ulusal Meclis Ebert'i cumhurbaşkanı seçti ve Scheidemann şansölye olarak sosyal demokratlarla birlikte Merkez Partisi ve öteki demokratik partilerin de desteği ile hükümeti kurdu. Ağustos ayında anayasa kabul edildi. Yeni Alman Cumhuriyeti demokratikti ancak sosyalist değildi. Alman sanayisine yine karteller ve büyük ortaklıklar egemendi ve tarım alanındaki büyük mülkleri dağıtmaya yönelik herhangi bir

programın olmayışı işçilerin hoşnutsuzluğunu ve sol muhalefeti sürdürmesine neden oldu. Bu da sosyal demokratlar ve cumhuriyetçilerin zayıf düşmesini getirdi (42).

Wilson'un On Dört İlkesinde belirtilen ulusların eşitliği ve kendi yazgılarını belirleme hakkının bütün tarafları için bağlayıcı olduğuna ve geçmişten kesinlikle koptuklarına inanan Almanlar Versailles Antlaşması'nı imzaladılar. Ancak bu barışın koşulları çok ağırdı. Alman topraklarının büyük kısmı elden gidiyor, sömürgeler İtilaf Devletlerine devrediliyor, Alman ile Avusturya'nın birleşmesi yasaklanıyor, Alman ordusu yüzbin kişiye iniyor, askeri engellemeler getiriyor, yurt dışı ticareti denetleniyor ve savaş tazminatı (gerçi 1921'e dek ertelenmişti) ödemesi gerekiyordu. Bu ağır koşullar üzerine Almanya'daki tüm siyasi partiler antlaşmaya karşı çıktılar ancak Müttefiklerin ultimatona üzerine anlaşma imzalandı. Bunun üzerine Scheidemann istifa etti. Bauer, Merkez Partisi ve sosyal demokratların desteği ile yeni bir hükümet kurdu. Anlaşmanın bu ağır şartları ve imzalanması Cumhuriyeti yıprattı. Alman ordusunun savaşı kaybetmediği ancak cumhuriyetçiler, sosyalistler ve Yahidiler tarafından arkadan vurulduğu söylentileri cumhuriyet düşmanlarınca dillerden düşmez oldu (43). Paris barış düzenlemesi ve Versailles hükümleri, başarısızlığın dar çıkar hesaplarının ürünüdür. Bu antlaşmaların sert hükümleri Alman tahrikçiler tarafından değerlendirilerek Adolf Hitler'in iktidara gelmesini sağlamıştır (44).

Adolf Hitler'i iktidara getiren nedenleri kısaca şu biçimde verebiliriz : 1920-1921 de başarısız iki işçi ayaklanması , aynı yıllarda sol tehlikenin giderek azalması , anti komünist aşırı milliyetçi görüşe sahip, cumhuriyet karşıtı yeraltı örgütlerinin yardımları, yüksek enflasyon, 1929 New York Borsası'nın çöküşünün Alman ekonomisi üzerindeki kötü etkileri ve ortaya çıkan bunalım, bu bunalımın siyasal hayata etkisi sağ ve sol partileri destekleyenlerin artması Nazilerin ikinci büyük, komünistlerin üçüncü büyük parti haline gelmeleri, siyasal bunalımlar ve yasal yollardan Hitler'in şansölye olmasıdır (45).

Hitler'in 1933 yılında iktidara gelmesinden sonra yeni seçimlere gidebilmek için Reichstag'ı dağıtmış, yapılan seçimlerle sandalye sayısını çoğaltmış ve bundan sonra da anayasa ve hukuka bağlılığı da unutmıştır. Nazi partisi dışındaki tüm partileri kapatmış ve 1934 yılında Hindenburg'un ölümünden sonra hem hükümet başkanı hem de devlet başkanlığını alarak Almanya'nın "Führer"i olmuştur. Almanya'da ekonomik bunalımın etkisiyle fakirleşen, toplumun dışına itilen, eski Almanya'nın gücünü arayan orta sınıf ve gençlik Hitler'in Aryan ırkının üstünlüğünü savunan , 19. yüzyılın ırkçı düşüncelerinden kaynaklanan düşünceleri üniformalarla, seremonilerle, partilerine askeri hava vererek I. Dünya Savaşındaki dayanışma dostluk ve aidiyet duygularından yararlanan görüşlerinin yambaşında bulmuşlardır kendilerini (46).

Almanya'nın tarihsel gelişimine baktığımızda en göze çarpan öge olarak 1273-1806 tarihleri arasında bir kaç istisna dışında Kutsal Roma İmparatorluğu'nun

Habsburgların elinde olduğu görülmektedir (47). Bu çok uzun dönem içinde Almanya topraklarında ortaçağın feodal hiyerarşisi kendisini en yoğun biçimde göstermiştir.

16. yüzyılda Avrupa'nın üstünlüğünün köklerinin atılmasıyla bugün bildiğimiz anlamda kapitalizmin ortaya çıkışı görülmüştür (48) ve Aydınlanmanın etkisiyle toplumun önemli kurumları olan üniversite, ordu, kilise, mahkemeler, okullar, hükümet daireleri, bankalar gibi alanlar Avrupa'da önem kazanmaya başlayarak duygu ve düşünce alanında önemli ölçüde bir çoğulculuk başlamıştır 17. ve 18. yüzyıllarda (49).

Almanya'da 16. yüzyılın bir başka gelişimi ise Martin Luter'in devletin üstünlüğünün propagandasını yapan ve iyi bir Hıristiyan'ın kurulu düzene sadık kalmasını ve devletin otoritesine boyun eğmeyi öğreten görüşleriydi (50) 17. yüzyıldaki Prusya'nın yükselmesi, militaristliği ve "Junker" adı verilen büyük toprak sahiplerinin köylülere komutla yönetmeye alışık oluşları, Prusya'nın disiplinli ordusu, dürüst ve çalışkan devlet hizmetleriyle Avrupa'nın güçlü devletleri arasına girmesi (51) görülmektedir.

19. yüzyıl sanayi devriminin etkisiyle Almanya'da önemli ilerlemeler oldu. İlk olarak bu ülkede kuramla uygulamanın bağlantısı kuruldu. İyi üniversite eğitimi ve ilerlemiş zanaatçılık geleneği Almanya'nın başarısının temel taşlarıydı (52). Aynı yüzyılda Avusturya ile Prusya'nın çekişmeleri, Prusya'nın Alman Birliği'ni kurma çabalarını görmekteyiz.

Alman tarihinde Kutsal Roma İmparatorluğundan, Hitler'e değin görünen şu ki ortaçağın feodal yapısı, Habsburg'ların yüzyıllar süren iktidarı, Luter'in devlet otoritesine boyun eğmeyi benimseten görüşleri, Prusya Devleti'nin disiplinli bir kışlayı andıran yapısı Almanya'yı Hitler'e götürmede hiç zorlukla karşılaşmamıştır. Bu totaliter örgüt yapısı ortaçağdan çağımıza dek yüzyıllarca ilerleyebilmiştir.

YETKİCİ KİŞİLİK VE OTORİTER ÖRGÜT

Theodor W. Adorno, totaliter örgüt karakteristiği yalnız modern çağlarda değil, Roma yönetimi ya da orta çağın feodal yapısında da vardır demektedir. Feodal sistemin yerine, serbest piyasa ekonomisi geçince girişimci kadar ücretli işçiye de ihtiyaç duyuldu ve bu tipler sadece mesleki olarak değil antropolitik olarak da yaratıldılar. Kendine yeterli birey olma, ileri görüş, kendine karşı sorumlu olma, görevini yerine getirme ve bunların yanında katı vicdani zorunluluk ile otoriteye bağlılık da artmıştır (53).

Erich Fromm, ortaçağın egemen ilahi yetkisinin bozuluşundan sonra Batılı insan bu, hiyerarşik sistemin bozulmasıyla bilinçdışı bir korku içine sürüklenmiş ve bu korku ile aynı zamanda bilinçdışı bir yetke arayışı içine girmiştir. Bu insanlar karmaşık bir kararsızlık içinde özgür ve onurlu olmanın sorumluluklarından kaçmışlardır demektir. Bu da insanları özgürlükten kaçmaya ve yetke arayışı içindeki bilinçdışı yetkeye başeğme ihtiyacında olan bireyler bu ihtiyaçlarını ilk olarak anne ve babaya yönetmektedirler. Aynı zamanda da yetkeye karşı bilinçdışı saldırganlık ve isyan da duymaktadırlar. Ancak bu isyan ve saldırılar çoğunlukla hedef değiştirerek dış gruplara yönelmektedir. İşte Fromm, Freud'un kişilik çözümlemesi için başvurduğu yöntemden yararlanarak uymacı davranışın boyutlarını bu açıdan değerlendirmiş ve "yetkici kişilik" adını vermiştir bu kuramına (54) "Uyma davranışı bir kişinin, davranış ve görüşlerini gerçek (somut) ya da farazi bir baskı aracılığı ile değiştirmesi ve baskı yönüne doğru uyum göstermesi" demektir (55).

Uyma davranışına verilen en önemli örnek olarak Hitler dönemi ele alınabilir. Hitler'in danışmalarından olan Albert Speer 1970 yılında yazmış olduğu anılarında "Hitler'in çevresinde toplananların katı bir uyma davranışı içinde bulunduğunu, hiç bir sapma davranışına izin verilmeyen bir örgütlenme biçimiyle bu insanların her kararın tek doğru olduğuna inanan bir sürüye dönüştürüldüğünü ve böylece her yanlışın yeni yanlışlar doğurduğunu söylemektedir (56).

Max Horkheimer ve arkadaşları 1930 yılında Almanya'da yaptıkları "Almanya'da Politik Görüş" adlı ampirik araştırmada sosyal demokrat olduklarını ileri süren Alman işçilerin bile yaygın yetkeye boyun eğme davranışı içinde olduklarını saptamışlardır. Kendilerinin sosyal demokrat olduğunu söyleyen işçilerin bile oldukça yetkici bir kişiliğe sahip oldukları anket sorularına verilen cevaplardan görülmüştür. Horkheimer ve arkadaşları elde ettikleri verilerden şu sonuca varmışlardır : Hitler çok güçlü bir ihtimalle iktidara gelecek ve kitleler buna tepki göstermeyecektir (57). Gerçekten de böyle olmamış mıdır?

Yetkici kişilik tipi, kendisi ve yakınları hakkında değişmez biçimde olumlu görüşlere sahiptir. Kısacası onun olan ve yakınlarının olan herşey iyidir. Bu özellik araştırmacılarca "özünü yüceltme" olarak adlandırılmıştır. Yetkici tipler beğenmedikleri kişilik özelliklerini kendilerinde ve yakınlarında görmeyi kabul etmemekte ve bunları karşı oldukları gruplara ve bireylere atfetmektedirler (58).

Willi Guttsman "Art as a weapon : social critique and political orientation in painting and print in Weimar Germany" adlı çalışmasında Almanya'da devrimin hemen ardından yeni hükümetin organize ettiği poster kampanyası sırasında Max Pech-

stein'in "Millet Meclisi, Alman Sosyalist Cumhuriyeti'nin Temel Taşları" adlı sembolik posterinden söz eder. Sağ elinde mala tutan sol eli selamlarcasına havaya kalkmış bir duvar işçisi dalgalanan kırmızı bayraklar önünde temel taşı üzerine diz çökmüş durumda görülmektedir. Bu tür posterlerin heyecan, sempati ve hareket duygusu ilettiklerini belirten Guttsman, ancak bunların işçi sınıfı tarafından pek kabul görmediğini ve işçilerin böyle stilize edilmiş bir atmosferde kendilerini tanıyamadıklarını ve kendilerinin gülünç duruma düştiklerini düşündüklerini belirtmektedir (59)

Guttsman çalışmasının sonunda "görülme"dir ki Alman işçileri ekspresyonist sanata pey vermemişlerdir ve bu sanat Sosyal Demokrat ve Komünist kültür dergilerindeki sanat ve sanatçılara ilişkin makalelerde çok az görülmektedir. Ayrıca görülmektedir ki, aşırı yergili sanata da bir direnç gösterilmektedir. Çok acımasız ve/veya sivri dilli karikatürler Komünist işçiler arasında dahi çok fazla itibar görmemişlerdir. KPD'nin 1925 parti kongresinde "Der Knuppel" ekseriyetle anlaşılmaz ve günlük politik mücadeleden kopuk olmakla suçlanmıştır" (60) demektedir.

Bu söylenenler bize Horkheimer ve arkadaşlarının yaptığı "Almanya'da Politik Görüş" adlı araştırmayı ve "yetkeci kişilik" in kendi ve ailesi hakkındaki değişmez olumlu görüşler olan "özünü yüceltme" kavramını anımsatmıyor mu?

Adorno ve arkadaşlarının yetkecilik konusunda yaptıkları çalışmalardan elde ettiklerine göre yetkeci kişilik örüntüsü, çocukluk çağlarında doyurulmayan libidinal isteklerin bir dışavurumudur (61).

"..Adorno felsefi yönden, uzantı (contingent) sayılan ve acı çeken ampirik özneyi (hayatı yaşayarak, yaşadıkları ile anlamlandırabilen "sıradan insan" psikolojisindeki insan'ı savunuyordu. Etik yönden bunu düşüncesinde materyalist bir moment sayıyordu. Öznenin daha üst ya da genel sayılan bir özne tarafından baskı altına alınmasına karşı meşru bir çıkış olarak psikolojiyi (ama psikolojizm şeklindeki indirgemeci anlayıştaki psikolojiyi değil) savunması bunun için gerekli oluyordu..."(62).

Adorno "Eleştiri Toplumu Üzerine Yazılar" adlı çalışmasında; "Freud, psikolojinin alanlarını bilinçaltı alanların önplana geçmesi olarak tanımlar ve Es (bilinçaltı içgüdü ve ihtiyaçların temsilcisi) durumunun Ben olması gerektiğini savunur. İnsanın, kendindeki bilinçaltı alanın heteronom egemenliğinden kurtulması böylece onun psikoloji dediği

alanların ortadan kalkmasıyla veya yok edilmesiyle aynı anlama gelir. Oysa faşizm bu yok-edimi ters yönde geliştirir; olası bir özgürlüğü gerçekleştirerek değil, bağımlılığı saklı tutarak... özneyi kendindeki bilinçaltının bilincine varmasını sağlayarak değil, bu bilinçaltının onun içinden toplumsal kontrol yduluyla çekip alarak... (63)

biçiminde Freud'un görüşlerini değerlendirmekte ve Freud'un kendini nesneye teslim eden öznenin ben üstü psikolojik yoksullaşmasıyla ilgili teorisi, faşist kitlelerin bireysellikten ayrılmış, psikoloji sonrası sosyal atomlarını çok önceden haber veriyordu demektedir (64).

Freud'un kategorilerini faşizm ve kitle kültürü üzerinde kullanan Adorno, "Otoriteryen Kişilik" kavramının tamiyle psikolojik açıklama ile verilemeyeceği konusunda çok titiz davranmıştır (65).

Almanya'da yüzyıllar süren feodal yapı, başarısız Alman Cumhuriyeti, ardından gelen Hitler kısıcası uzun süren totaliter yapı bireylerin bilinçlerini benliklerini, derinden kuşatmış ve onların yaşadıkları reel-yaşamı yanlış algılar duruma düşmelerine neden olmuştur. İnsanlar arası doğrudan ilişkilerin bulunmadığı gitgide şeyleşmiş bir toplumda her insanın sosyal bir atom durumuna geldiği yapıda hiç yakalayamadıkları özgürleşim ümitlerini de yitirmişlerdir. Kapitalizmin katı kuralları içinde yoğun otoritenin yaşandığı durumlarda insanlar nasıl yaşamı algılayacak ve özgürleşeceklerdir?

Walter Benjamin, gerçekçiliğin bilişsel algılanmasının çok zor olduğu modern dönemde bu güçlüğü aşabilmek isteyen düş görücünün algılama biçiminin mimetik algılama biçimi olması gerektiğini; ama tıpkı çocuktaki gibi kendisi dışında bulduğu dünyayı kendisine göre yıkıp yeniden kuracak bir mimetik algılama biçimi olmasını savunmuştur (66). Benjamin'in temel sorunu özgürleşimdir. Özgürleşim bir Tarihsel Aydınlanma sürecidir ona göre, Benjamin'in düşüncesine göre özgürleşim hem bir aydınlanma hem de bir uyanmadır. Aynı zamanda bir uykudan uyanmaya rüyadan uyanmaya geçiştir. Bu da yabancılaşmış insan konumundan yabancılaşmadan kurtulmuş insan konumuna geçmektir ki, bu da tarih bilgisi edinme yöntemiyle, yani rüya yorumlama yöntemiyle ortaya çıkar. Çünkü tarihin büyük bir bölümü rüyalar ve fantazyalar düzeyinde oluşup ortaya çıkmıştır (67). Fantazy ve rüyaların yorumlanmasıyla fantazy ve rüyalar aşkınlanacaktır. Bu süreç Benjamin'e göre diyaletik bir niteliktir. Fantazy ve rüyaların yorumlanmasında bilinçaltı ve onun görünen biçimlerinin tarih içinde değişimler geçirmesi çok önemlidir. Bilinçaltını tanıyıp tarihsel olarak gelişimini öğrenmedikçe ve bunu kendi bilgilendiğimizimize

katmadıkça aydınlanmış, özgürlük kazanmış ve özne durumuna geçmiş olamayız demektedir Benjamin (68).

Johan Huizinga ise "reformlarla düzeltilmesi güç görünen terkedilmesi ise daha da zor olan bir yaşamda insan'a bırakılan biricik özgürlüğün düş görmek olduğunu" söylemektedir (69).

İçinde yaşanan toplumu beğenmeyen ona uyum sağlayamayan insan daha özgür insan ilişkilerine dayanan bir dünya istemekte bunun düşünüyü kurmaya ve rüyasını görmeye çalışmaktadır. 19. yüzyıla birlikte iyice artmaya başlayan yabancılaşma, insanların düş görme isteğini-bilinç endüstrisinin ve egemen güçlerin engellemelerine karşın- arttırmıştır.

Darko Suvin, tarihte verili toplumun değiştirilip onun yerine daha gelişkininin yeni yükselen sınıf tarafından kurulmaya başlandığı ve bu yeni yükselen güçlerin insanların anlama yeteneklerine ve üretici güçlere sahip olmaya başlamalarıyla düş görme ve fantazyalarında başladığına dikkat çekmektedir (70).

Daha önceki bölümlerde yapılan açıklamaların ışığı altında öteki sanatlarda I. Dünya savaşı öncesinde başlayan ve bitmeye yüz tutmuşken sinemada kendini gösteren "Dışavurumcu Alman Sineması" ve sinemanın özellikleri ele alınıp incelenecektir.

DIŞAVURUMCU ALMAN SİNEMASI

1919 ile 1930 yılları arasında Almanya'da Alman Dışavurumcu Akımının etkisiyle ortaya çıkan bir sinema akımıdır. Sinemaya resim ve tiyatrodan geçen dışavurumculukta gölgeli bir ışıklandırma gerçeküstü bir dekor yapay rol yapma ve "gerçek olmayan " bu dünyada gezinen kameranın aşırı uslubu dikkat çeken özelliklerdir. Bu akımdaki filmlerin kaba ve barbar görüntüsüne ölüm ve düşük yaşama ait nesnelere eşlik etmektedir. Sonuçtaki etki ise öfke, delilik ve akla yakın olmayan olağanüstü olaylara ait bir dünyanın Hollywood orta sınıf alemine yönelmiş eleştirilerin dünyasının etkisidir. Dışavurumculuk sinemada, resim, edebiyat, ve tiyatrodan ortaya çıktıktan sonra görülmüştür. Bu still- daha önce de belirtildiği gibi 19. yüzyıl sanatını ve bunun gerçekle olan sıkı bağlılığını eleştirmekle kalmamış aynı zamanda Prusya Devlet'ini de eleştirmişlerdir. Belirsiz bir idealizm kanalıyla daha iyi bir dünyanın peşine düşmüşlerdir. I. Dünya Savaşı bu akım için önemli bir anahtar durumundaydı. Savaşın kazıdığı umutsuzluk ve erime bu dönemin ana öğelerini oluşturmaktadır (71).

1. Dünya Savaşından yenik çıkan ve çok uzun süre otoriter bir idare ile yaşamış olan Almanya'da sinema sanatçıları parçalanmış dünyanın ruhsal etkilerini, dış dünyayı kendi süzgeçlerinden geçirerek yeniden bütünlemeye çalışmışlardır. Bunu yaparken de gerçekçiliği bir kenara bırakarak soyut ve metafizik alana giren temaları güçlü görsel anlatımlarla işlemişlerdir. Dışavurumcu Alman Sinemasında toplumsal ve siyasal problemlerden kaçma isteği dikkat çekmektedir. Filmlerde görülen güncel sorunların gerektiğinde görülmemesinin nedeni kaderin gizlerini yakalama isteği ve içi dünyanın gizlerini yakalama çabasıdır (72).

Dışavurumcu Alman Sineması "Ben" in derinliklerine dalmıştır. Alman toplumunun yaşadığı psikolojik huzursuzlukları sergilemiştir.

Siegfried Kracauer "From Caligari to Hitler" (Caligari'den Hitler'e) adlı çalışmasında bir milletin filmlerinin tekniği, film öykülerinin içeriği ve filmlerinin gelişmesi yalnızca o milletin o sıradaki psikolojik durumuyla ilişkili olarak tam anlamıyla anlaşılabilir demektir. Bir milletin sineması onun mantalitesini iki nedenle diğer sanat alanlarına göre daha doğrudan biçimde yansıtır. Bunlardan birincisi filmler hiçbir zaman tek bir kişinin ürünü değildir. İkincisi ise filmler anonim çoğunluğu ele alır ve çekerler. Popüler filmler ya da popüler perde motifleri varolan kitlenin isteklerini karşılamaya yönelmektedir. Filmlerin istatistiklerle ölçülen popülerlikleri, görüntü ve öykülerin popülerliği kadar geçerli değildir. Bu motiflerin ısrarlı tekrarları onları içdürtülerin dışa yansımaları olarak belirler. Ve hem süper yapımlarda hem de ikinci derecede önemli popüler olmayan filmlerde bunlar açıkça semptomik ağırlığı taşırlar. Alman perdesinin bu hikayesi her düzeyde sinemaya yayılan motiflerin hikayesidir demektir. Bir ulusun kendine has mantalitesinden söz etmenin o ulusun değişmez bir karakteri olduğu anlamına gelebileceğini belirten yazar, burada ilgi duyulanın yalnızca kolektif mizaç ve eğilimlerin, o ulusun gelişmesinin belli bir aşamasında baskın oluşundan söz etmektedir. Ve Almanya'da orta sınıfın eğilimlerinin bütün toplum katmanlarına sızdığını, solun politik emelleriyle yarışırken aynı zamanda üst sınıfın düşüncesinin de boşluklarını doldurduğunu belirterek bu Alman sinemasının neden orta sınıf mantalitesine sıkıca kök salmış bir sinema olarak bütün ulusu ilgilendirdiğini gösteriyor demektir (73).

Pek çok tarihçinin önem vermediği psikolojik etmen bir ulusun mizacını açıklamada oldukça önemli bir öğedir. Politik sistemlerin bozulması psikolojik sistemlerin çözülmesine yol açmaktadır. Bu çözülmeye kargaşaya yol açmaktadır. Almanya'da başarısız Kasım Devrimi, Sosyal Demokratların başarısızlığı, Weimar Cumhuriyeti'nin belli belirsiz varlığı, savaş yenilgisinin politik sonuçları, yüksek enflasyon, Dawes planı, dünya ekonomik krizi istikrarı yok etti ve bunun üstüne de kitlesel işsizliğin gelmesi, 1. Dünya Savaşı'ndan Hitler'in gelişine kadar olan gerçek bir yapı

oluşamamış sistemini bozdu. Buna Alman'ların gelen Hitler tehlikesini önemsememeleri, Horkheimer, Neumann, Fromm ve Kracauer'in yaptığı araştırmalar göstermektedir ki, alt-orta sınıfın, burjuva güvenliği açısından artık umutları kalmamış olmasına karşın durumlarına uygun tüm doktrinleri küçümseyerek, hala temellerinden birşey kaybetmediklerini oltaya koymaktadır. Bu psikolojik inatçılığın sonucu bir felaket olmuştur. Duygusal saplantıları yüzünden küçük burjuva da memurlar gibi demokrasinin yanında değil de Nazi'lerin yanında yer aldılar, böylece sosyal zorunlulukları, politik dolapları ve Alman halkının iç mizacını içeren gizli bir tarih, bilinen ekonomik sapmaların tarihinin arkasından içten içe işlemekteydi. İşte Dışavurumcu Alman Sineması bu tutumları açıklığa kavuşturmaya ve Hitler'in trnmanışını ve eğemen olmasını açıklamaya yardımcı olabilecektir (74).

Dışavurumcu Alman Sinemasının ortaya çıkmasında ve gelişmesinde yukarıda ele alınan nedenlerin yanında önemli olan üç öge de dikkat çekicidir.

Bunlardan ilki 1917'de kurulan UFA (Universum Film Aktiengesellschaft)'nın etkisidir. Üçte bir hissesi kamuya ait olan bu kuruluş devlet tarafından yönlendirilen bir propaganda ajansıydı, I. Dünya Savaşından sonra hızla genişlemiş ve Avrupa'nın en başarılı film ihraç eden şirketi haline gelmiştir. 1923 de özellikle Alman parasının stabilize edildiği en vahim zamanlar olan 1926 dan sonra düştüğü mali bunalım nedeniyle Amerikan finansörlerle anlaşmalar imzalamak ve sağ kanat destekleyiciler sayesinde yaşamını sürdürmüştür (75). Dışavurumcu Alman Sineması UFA'dan oldukça iyi bir biçimde yararlanmasını bilmiştir.

İkinci öge ise Almanya'da savaştan sonra görülen entelektüel heyecanların etkisidir. Almanların "Aufbruch" diye anılan ruh hali içinde olmaları ki o günlerde kullanılan anlam yüklü bu terim dönün paramparça dünyasından sıyrılıp devrimci kavramlar üzerine kurulu yarına yönelmek anlamını içeriyordu. Bu durum çok heyecan yarattı. Çağrını hisseden herkes bütün politik, ekonomik ve toplumsal sorunları benzer bir kolaylıkla çözüvermek için harekete geçtiler. Ancak savundukları konuları tüm kötülüklere çare olarak görüyorlardı özellikle de keşiflerinin bilgiye değil esinlere dayandığı durumlarda "Aufbruch" ruh hali içinde sinema, dönemin yüklü olduğu yeni ümitleri ve korkuları yeterince anlatabilmek için fırsat bekleyen yaratıcıları kendisine çekti. Bu yaratıcılar için kitlelere mesaj iletmenin tek yoluordu. Film yapımcıları ve büyük yöneticilerin her türlü riski gözönüne alarak müdahale etmelerine karşın bu savaş sonrası çöküşü Alman sinemasını kendine has bir dil ve özel bir içe-likle zenginleştirmiştir (76).

Üçüncü öge ise I. Dünya Savaşından önce yapılan ancak savaş sonrası konuları öngören üçü fantastik dünyaya ayna tutan, hayali yaratıklarla dolu olan "Der Student Von Prag" (Prag'lı Öğrenci) "Golem" ve "Homunculus" ile psikolojik huzursuz-

luğu sergileyen "Der Andere" (The Other) adlı filmlerdir. I. Dünya Savaşı'ndan önce Almanya'da yapılan arkaik film çalışmalarından olan bu dört film özellikle dikkat çeker ve Dışavurumcu Alman Sineması filmlerinin içeriğinin oluşmasında etkili olur (77) .

Yönetmenliğini Danimarka'lı Stellan Rye'nin yaptığı "Prag'lı Öğrenci" (1913) adlı filmin başrolünde Paul Wegener oynamıştı. Senaryo ise Wegener'in de yardımcılarıyla Hanns Heinz Ewers yazmıştır. Filmde o günlerde tiyatro ve edebiyatta çok tutan tema olan çift kişilikli olma fikri geliştirilmekte ve Alman hayali öykülerini ve romantik kader atmosferini yeniden canlandırmaya çalışılmaktaydı (78) Kracauer bu filmin Alman sinemasına saplantı haline gelecek bir tema getirdiğini belirterek film özel bir çeşit kişilik parçalanmasını sembolize eder demektedir. Bir anlamlar halesiyle sarılmış eski bir motifin Almanya'yı yöneten feodal kastla Alman orta sınıfının ilişkilerinin rüya benzeri bir sureti değil midir? diye sorarak filmde yönetici sınıf ile orta sınıf arasındaki farkların kast edildiğini başka bir deyişle o günlerde çok kullanılan bir deyim olan "iki Almanya"nın temsil edildiğini söylemektedir (79).

"Parag'lı Öğrenci"nin dehşet hikayesini bir bireysel psikoloji olayı olarak ele almadaki kararlılığı da açıklayıcıdır. Bütün dış olaylar yalnızca Baldwin'in ruhundaki olayları yansıtan bir seraptır. Baldwin'in dünyanın bir parçası değildir, dünya Baldwin'in içindedir. Ona bunu anlatabilmek için sosyal gerçekliğin gereklerinin gözönüne alınmasının gerekmediği fantastik bir çevreye oyunu yerleştirmek herşeyden uygundu. Bu kısmen savaş sonrası Alman sinemasının hayali konuları yeğlemesini açıklar. Baldwin'in iç yaşamına atfedilen evrensel önem, bütün Alman orta sınıf kaçmanlarının kendi "mantalite" ikilemelerinin belirsiz sosyal durumlarına bağlı şiddetli bir nefreti yansıtır. Onlar da sosyalistlerin yaptığı gibi fikirleri veya psikolojik deneyleri izleyerek ekonomik ve sosyal nedenlere ulaşmaktan geri çekildiler. Bireyin otonomisi idealist kavramı üzerine kurulu tavırları kendi pratik çıkarlarıyla mükemmel bir uyum içindedir. Sosyalistlerin materyalist düşüncelerine verecek herhangi bir ödün bu çıkarların temelini oyacağından, içgüdüleriyle bireyin otonomisini abartarak bundan kaçındılar. Bu onları dış ikiyüzlülükleri iç ikilikler gibi algılamaya yöneltti, ancak bu tür psikolojik komplikasyonlara ayrıcalıklarını kaybetmeyi de içeren çıkış yollarını tercih ettiler. Yine de bazen ruhun derinliklerine çekilmelerinin onları sosyal gerçekliğin felakete doğru götürmesinden kuşkuluy-

muş gibi görünüyorlar. Baldwin'in intihara varan sonu on-
ları önsezilerini yansıtıyor" (80).

Bu arkaik dönemin ele alınan ikinci filmi olan "Golem" (1914) i Henrik Galeen yönetti filmin başoyuncusu yine Paul Wegener idi. Filmin öyküsü Prag'dan kaynaklanmış eski bir yahudi efsanesiydi. Filmi Galeen'in yönetmesine karşın Wegener'in fantastik temalara olan ilgisi büyük ölçüde hissediliyordu zaten 1920'de Wegener kendi "Golem" ini çevirdi (81).

" Golem"den sonra Yönetmenliğini Otto Rippert'in yaptığı "Homunculus" adlı film de benzer bir temayı ele almıştı. 1916 da altı bölüm olarak yapılan bu filmde bir bilim adamı tarafından yapılmış bir robotun serüveni anlatılmaktaydı (82) ve Frankenstein filmlerinin erken bir örneğiydi (83) .

"Golem" de "Homunculus" da yapay yaratıklardı. "Homunculus" bilinçlilik ortamında bir "Golem"dir. "Homunculus" inanılmaz bir biçimde Hitler'i önceden gösteriyordu. "Homunculus"un sevgisizlik nedeniyle düştüğü aşağılık duygusu o günlerin Alman orta sınıfının zaten güvensiz olan sosyal güvenlik durumlarını tehlikeye atmamak için girdikleri politik hamlığın getirdiği psikolojik durgunluk ile aynıydı. Arkaik dönemde yapılmış bu üç fantastik filmin kahramanlarının ölümleri kasvetli önsezileri açığa vurmaktaydı (84).

Arkaik döneme ait olan dördüncü önemli film ise yukarıda anlatılan üç fantastik filmin gerçekçi bir örneğidir. 1913'de gösterime giren "Der Andere" (The Other) de "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" teması daha eski kafalı bir burjuva atmosferinde veriliyordu. Bu filmin kahramanı olan avukat Dr. Hallers'in macerası herkesin "Prag'lı Öğrenci"nin kahramanı Baldwin gibi zihinsel parçalanma kurbanı, Homunculus gibi toplum dışı bir serseri olabileceğini anlatılır. Bu filmde Hallers orta sınıf bir Alman olarak tanımlanıyor. Hallers'in kişilik parçalanması tedavi edilir ve iyileşir. Daha önceki fantastik filmlerle bu filme değişik açılardan bakmak gerekir. Fantastik filmler toplumsal rahatsızlıkların belirtileri olan belli biçimleri kendiliğinden yansıtırken "The Other" aynı biçime orta sınıf iyimserliğinin basmakalıp bakış açısıyla yaklaşmaktadır (85).

I. Dünya savaşı öncesinde yapılan pek çok arkaik film çalışmasından önce çıkan bu ileriye öngören dört örnek 1919 dan sonra yapılacak olan filmlerin konularına öncülük etti ve "ben" in derinliklerine yönelik bir ilginin yerleşmesine neden oldu.

DOKTOR CALIGARI'NIN MUAYENEHANESİ (DAS KABINETT DES DR CALIGARI)

Dışavurumcu Alman Sineması'nın başlangıcı olarak yönetmenliğini Robert Wiene'in yaptığı, senaryosu Carl Mayer ve Hans Janowitz tarafından yazılmış olan 1919 yapımı "Doktor Caligari'nin Muayenehanesi" filmi kabul edilmektedir. "Der Sturm" grubunun üç kurucu ressamı Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Röhrig filmin dekorlarını yapmışlardır (86).

Psikolojik filmlerin de ilk örneklerinden biri (87) olarak kabul edilen "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" filmi de bir akıl hastanesinin yöneticisi olan Dr. Caligari'nin Cesare adında bir genci hipnotize etmesi ve onu fuarda teşhir etmesinin ardından da gece yarısından sonra korkunç cinayetler işlemeye zorlaması anlatılmaktadır. Filmi yapanlar filmi, savaşın acımasızlığına, yenilgi, devrim, çözüme ve otoritenin yoğun etkisinin hissedildiği bir dönemde tüm moral değerlerin ve insansal dayanışmanın bitmesine bir karşı çıkış olarak algılamışlardır (88).

Bu film Alman film yapımcıları arasında bir eğilimi başlatmıştır. Bunlar öznelliği perde üstüne yansıtmak için yeni yollar aramaya başlamışlar sadece oyuncuların kızgınlıklarını basit bir biçimde göstermeleri yerine coşkuyu, öfkeyi, hiddeti aktarmak için yeni sinematik yöntemler bulma ve kullanma yoluna gitmişlerdir. Bu filmde bir medyumun gözlerinden görülen bir dünya ortaya koyulmuş ve sinemanın tüm öğeleri duyguların aktarılmasında aktif bir rol oynamaya koşulmuştur. Bu filmle birlikte gerçeklik, kurnazlık ve hilekarlıkla ilgili herşey bir tarafa bırakılmış bunun yerine yenik bir ulusun yaşamına ruh getirecek olan çarpıklıkları ve tahrifatları kullanmışlardır. Dolayısıyla Francis hastanenin bahçesinde durup etrafına bakındığında tüm set dizaynırlarının yardımıyla delilikle ilgili bir görsel sunumla karşılaşılmaktadır. Filmde görülen düşey ve ufki düzlemler boşluğun normal duygusunu rahatsız etmektedir. Aktörlerin giydiği elbiseler aynen jestlerinde olduğu gibi birbirleriyle çarpışıp dururlar. Makyajlar da karakterlerin iç dünyalarını dışarıya vurur ki bu bazen sadece sembollerle bile olmaktadır. Ana karakter akıl hastanesinde olmadığı zamanlarda ise giysiler, normal giysiler,yani Hollywood'un filmlerindeki giysiler gibidir (89).

Bilinçaltı saldırganlığın bir simgesi olarak alınan cesare, sürekli bir biçimde üçgen şekillerle ilişkilidir. Bu rolü gerçekleştiren Conrad Veidt derisine yapışmış olan siyah bir giysi giymektedir. Kendisi de dar kalçası geniş omuzuyla tam bir üçgen vücut yapısına sahip olan oyuncu bu üçgenlerden oluşmuş atmosfere korkunç bir uyum sağlamaktadır. Filmde Cesare'nin gözleri makyaj yardımıyla ters bir üçgen görünümündedir. Kahramının silahı olan kama siyah bir üçgen biçimdeki yelek üzerinde beyaz bir üçgen olarak görülmektedir. Hipnoz durumundayken belediye reisinin kızını öldürmeye gittiğinde kırdığı cam da üçgen biçimindedir. Ancak kız ise tamamıyla ince uzun eğriler ve dikey çizgilerle düzenlenmiştir (90).

Filmde kalsik Hollywood sahnelerindeki görsel devamlılık içindeki karakterlerin hareketlerinden farklı olarak hareket içinde bir tablo izlenimi görülmektedir. Bir devamsızlık dünyasının yansınası verilmektedir (91). Sinemadaki hareketin yaratılmak istenen tablo havasının bütünlüğünü bozma tehlikesi yüzünden oyuncular sahnenin hakim hatları dışındayken hareketlerini çabuklaştırmakta ve duruşları tablonun hatlarıyla uyumlu bir duruma geldiğin de ise hareketsiz duruma geçmişlerdir (92) Film kamera çalışması ve kurgunun daha ileri bir deneyi için model oluşturmuştur (93) .

Filmin senaryosu yazıldığında çerçeve öyküye yer verilmemiştir. Ancak filmin Fritz Lang tarafından yönetilmesi düşünüldüğünde filme bazı sahneler eklenmiş bu değişiklik de asıl öykünün, hasta bir zihnin yarattığı hayaller olarak algılanması sonucun getirmiştir. Eğer bu eklentiler yapılmasıydı Caligari'yi masumları kandırarak suç işlemeye iten Alman Otoriteryanizm'inin bir gücü olarak görmek olasıydı. Ayrıca insanların savaş karşıtı, ordu karşıtı olarak yöneticilere bir tepkisi olarak ele alınabilirdi. Ancak bu çerçeve öykü ile otoriteye baş kaldırmanın çılıgca bir durum olduğu fikri eĝemen oldu. Ancak herşeye karşın bu film yaklaşan Hitler tehlikesinin bir önsezi gibi gözükmektedir (94).

"Dünya ve böylece kötü'nün de sinemada yansıtıldığı kesin olarak açıktır. Ama dünya, sinemada özel bir nüfuz edişle yansıtılır. Sinemanın hammaddesi görsel gerçekliktir. Görsel gerçeklik, sinemanın dünyadan kendi imgelerini oluşturduğu yontulmamış taştır. Dünyanın görsel (ve işitsel) görüngü ve biçimlerine bu bağlılık, ona zamanımızın gerçekliğinde kökler verir. Tarihsel dönemleri yeniden kuramadığı, kendi aktüalitemizin görüngüleri ve biçimleriyle ilgilendiğinde, zamanında bir sanat, zamanların aynası ve çoğunlukla kendi rolünün bilincindedir. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'nin dışıacurumculuğundaki durum buydu ve genç İtalyanların toplumsal gerçekliğinde de eşit olarak böyledir..." (95).

Filmde psikolojik olayların dışı yansınasıyla ve bunu yaparken de dışıavurumcu sahnelemenin kullanımıyla bir çerçeve hikayenin yapabileceğinden çok fazla ve çarpıcı olarak Almanya'da savaş sonrası görülen genel kabuğuna çekilme sembolize edilerek verilmektedir. Bu yaygın ele alışın etkin olduğu sürece dışıavurumcu filmlerdeki garip jestler ve dekorların rastlantı olmadığı görülmektedir. "Dr.

Caligari'nin Muayenehanesi " 1920'de Berlin'de gösterime sunulduktan sonra bu filmin izlerini taşıyan filmler yapıldı ve hemen hepsinde ruhun sıkıntıları derinlikleri ele alınıyordu (96).

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi"nin gösteriminden sonra bu film üzerine pek çok ateşli ve farklı tartışmalar ortaya çıktı film önemli bir çalışma olarak övenler olduğu gibi aynı ölçüde kötü yönde eleştirenler de olmuştur (Bkz : Kracauer, Abisel, Onaran, Gomery, a.g.e.)

Fransızlar eleştirmenler bu filmde yola çıkarak psikolojik konuları işleyen, bu gibi olguları ele alan filmleri anlatmak için ve dışavurumcu biçimi tanımlamak amacıyla "Caligarisim" terimini kullanmaya başlamışlardır.(97).

ÖTEKİ DIŞAVURUMCU FİLM ÇALIŞMALARI

1919 yılında yapılan "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" ile başladığı kabul edilen Dışavurumcu Alman Sineması 1920'lerin ortalarından itibaren düşüş göstermeye başlamış ve önce "Kammerspiel" adı verilen doğalcı eğilimler gösteren filmlerin görsel düzenlemelerinde kendini hissettirdiyse de daha sonra "Sokak Filmleri" ile etkinliğini kaybetmiş (98), Büyük Depresyon ve Adolph Hitler ile de kesin sonuca ulaşmıştır (99).

Yönetmenliğini Robert Wiene'nin yaptığı "Hakiki" (Genuine 1920) ve "Raskolnikov" (1925) da dışavurumculuğun örnekleri verilmektedir (100).

"Hakiki" de sevgililerini öldüren ya da intihara yönelen bir dizi vampirin öyküsü anlatılmaktadır. Filmde karakterler karışık bir biçimde verilmiştir (101).

"Raskolnikov", Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" adlı roman kahramanı bu filmde yeniden ele alınıp yaratılmıştır. Film üzerinde olumlu ve olumsuz eleştiriler yapılmıştır (102).

Fritz Lang, "Yorgun Ölüm" (Der Müde Tod, 1921) ve "Kumarbaz Dr. Mabuse" (Dr. Mabuse der Spieler, 1922) adlı filmleri dışavurumcu akım özellikleri içinde gerçekleştirdi (103).

"Yorgun Ölüm" de dışavurumcu ve fantastik öğelerle birlikte metafizik bir dünya kurulmuş ve kaderin değişmezliği umutsuz bir biçimde anlatılmıştır (104).

"Kumarbaz Dr. Mabuse"da ise "Prag'lı Öğrenci" ve " Dr. Caligari'nin Mua-yenehanesi"nde olduğu gibi kötü ve ürpertici bir dünya verilmiş ve Almanya orta sınıfının enflasyon nedeniyle içine düştüğü hisderyayla ilgili bir öykü ortaya koyulmuştur (105).

Douglas Gomery, Fritz Lang'ın "Nibelungen" (Die Nibelungen 1923) adlı filmini de dışavurumcu çalışmalar içine sokmaktadır (106) Filmde Lang, 13. yüzyıl efsanelerinden yola çıkmış ve Alman ruhunun yüceliğini bir kez daha anımsatma yoluna gidiyordu. İki bölümlük filmde insan yaşamının küçük ve önemsiz olaylar tarafından nasıl belirlendiği gösterilmeye çalışılarak kaderin acı yönü verilmeye çalışılıyordu. Film aydınlatma, dekor ve teknik özellikleriyle büyük bir görsel başarıya ulaşmıştır. Aşk uğruna tarihin ünlü tiranlarıyla savaşan kişilerin anlatıldığı Tiran'lı filmler içinde ele alınabilir (107).

Friedrich Wilhelm Murnau'da ilk çıkışında, o günlerin tutulan temalarından olan tiranların dünyayı tehdit etmesi ve tiranların kurbanlarını ele alarak işlemiştir ". " Nosferatu " (Nosferatu Eine Symphonie des Graunes 1922) (108) Murnau'nun bir dehşet senfonisi dediği filmde Nosferatu bir vampirdir. Filmin konusu Alman Gotik masalı geleneğindedir. Korkunç bir vampir olan Nosferatu nereye gitse gittiği yerdeki insanlar ölmektedirler. Bir kız kendini vampire verir ve insanlık vampirden kurtulur (109) Bram Stoker'in "Dracula" adlı romanından uyarlanan film senaristin kendi fikirleriyle düzenlenerek oluşturulmuştur (110) Yönetmenine haklı bir ün kazandıran film aynı zamanda "tümüyle bozuk bir film" (111) olarak da değerlendirilmiştir.

Arthur von Gerlach'ın 1922 yönettiği "Vanina" adlı film yine tiranlığın sebep olduğu psikolojik etkileri ele almaktaydı. Filmde otoriter, sakat, aşağılık duygusu içindeki bir vali anlatılmakta ve kızı ile aşığına yaptıkları işlenmektedir. Vali aynı Homunculus gibi aşağılık kompleksi içindedir. Filmde tiranlık rejimi altında şahlanan bazı kompleksler ve sadizm ele alınmaktadır (112).

Dışavurumculuğun yoğun etkisinin görüldüğü son örnek olarak belirtilen "Mumyalar Müzesi" (Wachsfigurencabinet, 1924)'nin yönetmenliğini Paul Leni yapmıştır. Filmde aşkı uğruna üç tiranla girdiği mücadelelerin rüyasını gören bir adam anlatılır. Tüm benzerleri gibi ürkütücü korkunç ve ölümcül bir çevrede bireyle otorite arasındaki ilişki anlatılmaktadır. Filmin atmosferinin yaratımında ve başarı kazanmasında tekniğin, ışığın ve dekorun önemli rolü filmde kendini göstermektedir (113).

Dışavurumcu Alman Sineması belirtilen bu filmlerin dışında arkaik dönemde yapılmış iki filmi bir kez daha yeniden çevirmiştir. 1920 yılında "Golem" adlı film Paul Wegener'in yönetmenliği ile gerçekleşmiştir.

Wegener'in "Golem"inde, Golem de, dekorlarda ince ince titizlikle çizilmiş değil sanki çamurdan yoğrulmuş izlenimini vermektedir. Burada bir mağara anlatılmaktadır. Bu mağara canavarın oluşum yerini simgeleyen ana rahmidir. Ana rahmi tüm halkın tutkularını simgeleyen kutsal canavarın doğum yerini simgelemektedir (114)

1929 yılında ise Henrik Galeen "Prag'lı Öğrenci" yi ikinci kez çevirmiştir.

SONUÇ

Almanya'da yoğun bir biçimde kendini gösteren feodal yapı, 16. yüzyıldan itibaren hissedilmeye başlanan kapitalizmin sanayi devrim ile ulaştığı boyutları , paranın, sosyal statünün yaşamdaki tek amaç haline gelmesi, 1. Dünya Savaşı savaşın yarattığı yıkıntı ve çöküntüler, savaşın ardından geleceği sezilen Nazizim, orta sınıfın kendini siyasetten çekışı ve içine kapalı bir hava içinde bulunması v.b. baskılar insanları bunalımlara ve nevrozlara sürükledi.

1900'lerdeki bu durum, ego ve dünya arasındaki trajik gerilim, sanatı görünür olanı yeniden üretmek yerine Paul Klee'nin deyişiyile görünür olanı görünür kılmak yönünde zorladı. Herman Bahr o günlerin Almanya'sını ve Ekspresyonizmi şöyle anlatmaktadır :

"Böylesine dehşet ve korkuyla sarsılan bir dönem daha yoktur. Dünya hiçbir zaman böylesi bir ölüm sessizliğine gömülmemiştir. İnsan kendini hiç bu kadar küçük hissetmemiştir. Hiç bu kadar korkmamıştır. Zavallılık çağlıkları göklere yükseliyordu : Ruh için ağlıyordu, tüm dönem uzun bir imdat çılgınlığına dönüşmüştü. Sanat da ağlıyordu, derin karanlıklar içinde, yardım için bağırıyor, ruhu için ağlıyordu : İşte bu ekspresyonizmdir" (115).

Ekspresyonist sanat, otoritenin yoğun baskısında, kapitalizmin geçerli ve önemli kıldığı ilişkilerin etkisi altında yabancılaşmış; kendisine, doğasına, dünyasına yabancılaşmış insana, baktığını, ama göremediğini; ancak, görmesi gerekeni göstermeye çalışıyordu. Sanatın da işlevi çirkinlikleri, kötülükleri de göstererek olsa, yaşamı, gerçekleri görünür kılmak değil midir?

Önce resimde başlayan sonra öteki sanat dallarına yansıyan ekspresyonizm,

tüm sanatları içinde barındıran, görüntüler yardımıyla mesajları ulaştırabilen sinemada da kendini göstermiştir. Ekspresyonist sinema ben'in derinliklerine inerek, görüneni görünür kılmıştır. Karabasanı, kompleksleri, kötülükleri gösterebilmiştir. Bu alanda yapılmış filmlerin sayısı çok olmasa bile dünya kötülükleri ve kötülükleri öğrenmiştir.

Dönemin trajik durumunu psikolojide, siyasal yaşamda ve sanatta hem en iyi anlatanlardan biri olduğu için hem de bu dönemin tragedyasını bir başına yüklenmiş aydınlardan biri olan Adorno'nun ekspresyonizm için yaptığı sonul değerlendirme ile bitirelim sözümüzü " ... dışavurumculuk yine de kendini konvansiyonel zincirlerden ve eşyalaşmaktan söküp kurtarmak ve acılarıyla yoğrulmuş bir dünyada yalnızlığa itilmiş Ben'in kendini tüm duruluk ve artılmışlığıyla ifade etmesine destek vermek uğruna bilincin harcadığı olağanüstü çabaları ifade ediyordu. Oysa bugün bu çabalara özgü güç ve iradeyle kıyas kabul edilebilecek hiç bir şey yok ortada... Dışavurumculuğun düzene karşı kahramanca direnerek mutlak bir mücadele veren Ben'i ne denli geçmişte kalsa hiç değeri kalmadığı meydana çıksa da Ben'in ifade etmesi gereken şeyle kıyaslandığında bugünkü boşluğu dolduran sanat çaresiz ya da türeme tarzında veya her ikisi birden neyse onun gibi gözükyor." (116).

DİPNOTLAR

- (1) Lionel Richard, "Ekspresyonist Akım", Çev: Beral Madra, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s. 7-8-9
- (2) AnaBiritannica Ansiklopedisi, C. 7, s. 230
- (3) Richard, "Ekspresyonist Akım" a.g.e., s.9
- (4) E.H.Gombrich, Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, 14. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi 1984, s. 448-449
- (5) Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, 2. Baskı, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1979, s. 500
- (6) AnaBiritannica Ansiklopedisi, C.7, s.230
- (7) Turani, a.g.e., s.500
- (8) AnaBiritannica Ansiklopedisi C.7, s.230
- (9) Turani, a.g.e., s. 500
- (10) Wolf Dieter Dube, "Resim ve Grafik Sanatlar" Çev: Beral Madra Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.23
- (11) AnaBiritannica Ansiklopedisi, C.7, s.230
- (12) Lionel Richard, "Heykel" Çev: Beral Madra, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.109-110
- (13) Lionel Richard, "Mimarlık", Çev: Beral Madra, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.117-118
- (14) Armin Arnold, "Edebiyat", Çev: Sinem Gürsoy, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.119-120

- lopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.130
- (15) AnaBritannica Ansiklopedisi, C.7, s.230
- (16) Arnold, a.g.m., s. 131-132
- (17) Wilhelm Steffens, "Tiyatro Oyunları, "Çev:Sinem Gürsoy, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.157
- (18) AnaBritannica Ansiklopedisi, C.7, s.230
- (19) Aynı.
- (20) Denis Bablet, "Ekspresyonist Sahne, "Çev:Sinem Gürsoy, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s. 189-200
- (21) Kemal Demiray, Temel Sözlük, 2. Baskı, İstanbul, İnkilap Kitabevi, 1990, s. 213
- (22) Turani, a.g.e., s.499
- (23) Steffens, a.g.m., s.160
- (24) Bablet, a.g.m., s.189
- (25) John Willett, Ekspressionism, London, World University Library, 1970, s.8-10
- (26) Willi Guttsman, "Art as a weapon: social critique and political orientation in painting and print in Weimar Germany", The Arts, Literature and Society, Ed: Arthur Marwick, London, Routledge, 1990, s. 182-184
- (27) Oral Sander, Siyasi Tarih İlkçağlardan - 1918'e, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1989, s. 38-51
- (28) AnaBritannica Ansiklopedisi, C.1, s.445
- (29) William H. McNeill, Dünya Tarihi, Çev: Aladdin Şenel, 1971, 2. Baskı, Ankara, V Yayınları 1989, s. 315-316
- (30) Sander, a.g.e., s.72-96
- (31) Sander, a.g.e., s. 98-113
- (32) AnaBritannica Ansiklopedisi, C.1, s.449
- (33) Sander, a.g.e., s. 120-130
- (34) AnaBritannica Ansiklopedisi, C. 1, s. 453
- (35) Sander, a.g.e., s. 152
- (36) AnaBritannica Ansiklopedisi, C.1, s.453-454
- (37) Sander, a.g.e., s. 153-154
- (38) Sander, a.g.e., s.171-179
- (39) AnaBritannica Ansiklopedisi, C. 1, s. 454-455
- (40) McNeill, a.g.e., s. 438-441
- (41) Sander, a.g.e., s. 278-289
- (42) AnaBritannica Ansiklopedisi, C.1, s. 456
- (43) AnaBritannica Ansiklopedisi, C.1, s. 456
- (44) Sander, a.g.e., s. 289
- (45) AnaBritannica Ansiklopedisi, C., s. 456-457
- (46) Oral Sander, Siyasi Tarih I. Dünya Savaşı Sonundan 1980'e kadar, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1989 s. 25-27

- (47) McNeill, a.g.e., s.233
- (48) Sander, C.I, a.g.e., s.55
- (49) McNeill, a.g.e., s. 311
- (50) Sander, C.I, a.g.e., s. 49-50
- (51) Sander, C.I, a.g.e., s. 71-72
- (52) McNeill, a.g.e., s. 371-373
- (53) Theodor W. Adorno, Eleştiri Toplum Üstüne Yazılar, Çev: M. Yılmaz Öner, İstanbul Belge Yayınları, 1990, s.97-107
- (54) Barlas Tolan, Galip Isen, Veysel Batmaz, Ben ve Toplum, Ankara, Teori Yayınları, 1985, s. 296
- (55) Tolan , Isen, Batmaz, a.g.e., s.284
- (56) Tolan , Isen, Batmaz, a.g.e., s. 285
- (57) Tolan , Isen, Batmaz, a.g.e., s. 295
- (58) Tolan , Isen, Batmaz, a.g.e., s.145-146
- (59) Guttsman , a.g.m., s. 192-194
- (60) Guttsman, a.g.m., s. 209-213
- (61) Tolan, Isen, Batmaz, a.g.e., s. 299
- (62) Martin Jay, T.W. Adorno, Fontana, Papermac, 1984, s. (Ünsal Oskay'ın basılmamış çevirisi)
- (63) Adorno, Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar, s. 57
- (64) Adorno, Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar, s. 58
- (65) Jay, a.g.e.,
- (66) Ünsal Oskay, "Walter Benjamin Üzerine ", Estetize Edilmiş Yaşam, Haz: Ünsal Oskay, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1982, s.39
- (67) Ünsal Oskay , "Walter Benjamin Üzerine " s. 148-149
- (68) Ünsal Oskay , "Walter Benjamin Üzerine" s.150
- (69) Ünsal Oskay, Çağdaş Fantazya, Ankara, Ayko Yayınları, 1982, s.8
- (70) Ünsal Oskay, Çağdaş Fantazya, s.12
- (*) Sinemada Dışavurumculuk 1924'den sonra düşüşe geçmiş ancak Hitler'in yasaklamasına kadar kendisini çalışmalarında da hissettirmiştir.
- (71) Douglas Gomery, Movie History:A Survey, California, Wadsworth Publishing Company, 1991, s. 125-126
- (72) Nilgün Abisel, Sessiz Sinema, Ankara, Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayınları: 10, 1989, s.76
- (73) Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, Princeton University Press New Jersey, 1947, s. 5-8
- (74) Kracauer, a.g.e., s. 9-10-11
- (75) Keith Reader , The Cinema A History New York, Teach Yourself Books, 1979, s.22
- (76) Kracauer, a.g.e., s.38
- (77) Kracauer, a.g.e., s. 28-34

- (78) Jean Mitry, "Sinema", Çev: Sinem Gürsoy, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s.217
- (79) Kracauer, a.g.e., s. 30
- (80) Kracauer, a.g.e., s. 30-31
- (81) Abisel, a.g.e., s.80
- (82) Abisel, a.g.e., s. 80-81
- (83) Kracauer, a.g.e., s. 32
- (84) Kracauer, a.g.e., s.33
- (85) Kracauer a.g.e., s.33-34
- (86) Christopher Lyon (Ed), The International Dictionary of Films and Filmmakers, London, Papermac, 1987, s.73. Alim Şerif Onaran, Sinemaya Giriş, İstanbul Filiz Kitabevi, 1986, s.135
- (87) Ömer Mizre, "Psikanaliz ve Sinema, İnsanların Ruhsal Sorunlarını Ön Plana Çıkaran Filmler" Milliyet Sanat Dergisi, S. 226, 15 Ekim 1989, s.13-14
- (88) Martin Schlapper, "Sinemada Anlam Olarak Kötü II" Çev:İ. Kabil, Ve Sinema Dergisi, S. 8 Temmuz 1989, s.97
- (89) Gomery, a.g.e., s. 127-128
- (90) Jean Mitry, a.g.m., s. 219
- (91) Gomery, a.g.e. s. 128
- (92) Onaran, a.g.e. s. 134
- (93) Gomery. a.g.e., s. 128
- (94) Abisel, a.g.e., s.83
- (95) Schlappner, a.g.m., s.98
- (96) Kracauer, a.g.e., s.71
- (97) Abisel, a.g.e. s.82
- (98) Abisel, a.g.e. s.85-98
- (99) Gomery, a.g.e., s. 128
- (100) Abisel, a.g.e., s.85
- (101) Mitry, a.g.m., s. 219
- (102) Onaran, a.g.e., s. 136
- (103) Ephraim Katz, The International Film Encyclopedia, 2. Baskı, Londra, Papermac, 1982, s. 397
- (104) Abisel, a.g.e., s.90
- (105) Abisel, a.g.e., s.91
- (106) Gomery, a.g.e., s.128
- (107) Abisel, a.g.e., s.87-92
- (108) Abisel, a.g.e., s.94
- (109) "Sinemada Anlam Olarak Kötü" Çev: İ. Kabil, Ve Sinema Dergisi, S.7, Mart 1989, s.65-66
- (110) Kracauer, a.g.e., s.77
- (111) Andre Gide, "Nosferatu" Çev: i. Kabil, Ve Sinema Dergisi, S.7 Mart 1989, s.70

- (112) Kracauer, a.g.e., s. 79-80
(113) Abisel, a.g.e., s. 87-88
(114) Mitry, a.g.e., s. 223
(115) Paul Vogt, Expressionism German Painting between 1905 and 1920, Köln, Du-Mont Buchverlag, 1979, s.6-7
(116) Adorno, Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar, s.82-83

KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün, Sessia Sinema, Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Yayınları : 10, 1989.
ADORNO, Theodor, W, Eleştiri Toplum Üstüne Yazılar, Çev: M. Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları, 1990.
ANABRITANNICA ANSİKLOPEDİSİ, C.1
ANABRITANNICA ANSİKLOPEDİSİ, C.7
ARNOLD, Armin, "Edebiyat" Çev : Sinem Gürsoy, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
BABLET, Denis, "Ekspresyonist Sahne" Çev: Sinem Gürsoy Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
DEMİRAY, Kemal, Temel Türkçe sözlük 2. Baskı, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1990.
DUBE, Wolf Dieter, "Resim ve Grafik Sanatları, Çev: Beral Madra, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
GIDE, Andre, "Nosferatu "Çev: İ. Kabil, Ve Sinema Dergisi, S. 7, Mart 1989.
GOMBRICH, E.H., Sanatın Öyküsü Çev : Bedrettin Cömert, 14. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
GOMERY, Douglas, Movie History : A Survey, California, Wadsworth Publishing Company, 1991.
GUTTSMAN, Willi, "Art as a weapon : social critique and political orientation in painting and print in Weimar Germany, "The Arts, Literature and Society, Ed : Arthur Marwick, London, Routledge 1990.
JAY, Martin; T.W. Adorno ; Fontana, Papermac, 1984 (Ünsal Oskay'ın basılmamış çevirisi)
KATZ, Ephraim, The International Film Encyclopedi, 2. Baskı, London, Papermac, 1982.
KRACAUER, Siegfried, From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film, Princeton University Press, New Jersey, 1947.
LYON, Christopher (Ed), The International Dictionary of Films and Filmmakers, London, Papermac, 1987.
MCNEILL, William H., Dünya Tarihi, Çev: Alaeddin Şenel, 2. Baskı, Ankara, V Yayınları, 1989.
MİRZE, Ömer, "Psikanaliz ve Sinema, İnsanların Ruhsal Sorunlarını Ön Plana Çıkaran Filmler ", Milliyet Sanat Dergisi, S. 226, 15 Ekim 1989.

- MITRY, Jean, "Sinema", Çev: Sinem Gürsoy, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- ONARAN, Alim Şerif, Sinemaya Giriş, İstanbul, Filiz Kitabevi, 1986.
- OSKAY, Ünsal, "Walter Benjamin'de Tarih Kültür ve Fantazya" Estetize Edilmiş Yaşam, Haz: Ünsal Oskay, Ankara, Dost Kitabevi yayınları, 1982.
- OSKAY, Ünsal, Çağdaş Fantazya, Ankara, Ayko Yayınları, 1982.
- READER, Keith, The Cinema A History, New York, Teach Yourself Books, 1979.
- RICHARD, Lionel, "Ekspresyonist Akım", Çev: Beral Madra, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- RICHARD, Lionel, "Heykel", Çev: Beral Madra, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- RICHARD, Lionel, "Mimarlık", Çev: Beral Madra, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- SANDER, Oral, Siyasi Tarih: İlk Çağlardan - 1918'e, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1989.
- SANDER, Oral, Siyasi Tarih: 1. Dünya Savaşının Sonundan 1980'e kadar, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1989.
- SCHLAPPNER, Martin "Sinemada Anlam Olarak Kötü II" Çev: İ. Kabil, Ve Sinema Dergisi, S. 8, Temmuz 1989.
- STEFFENS, Wilhelm, "Tiyatro Oyunları" Çev: Sinem Gürsoy, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.
- TOLAN Barlas, İsen Galip, BATMAZ Veysel, Ben ve Toplum, Ankara, Teori Yayınları, 1985.
- TURANI, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, 2. Baskı, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979.
- VOGT, Paul, Expressionism German Painting between 1905 and 1920 Köln, Du Mont Buchverlag, 1979.
- WILLETT, John, Expressionism, London, World University Library 1970.
- _____, "Sinemada Anlam Olarak Kötü", Çev: İ. Kabil, Ve Sinema Dergisi, S. 7, Mart 1989.