

OTTO DIX VE GEORGE GROSZ'UN ESERLERİNDE AYDINLANMA İDEALİNİN ÇÖZÜLÜŞÜ

•Doçent. İrfan DÖNMEZ* •Başar PAZI**

ÖZET

Avrupa tarihi açısından gerçek bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek aydınlanma olgusu sanayi devriminin başladığı İngiltere’de ortaya çıkmış ve en yetkin ifadesini Fransız Devrimi sonrasında Fransa’da bulmuştur. Theodore Adorno ve Max Horkheimer’in Aydınlanmanın Diyalektiği metni, bir aydınlanma eleştirisini barındırır. Adorno ve Horkheimer’in eleştirileri, bilgi, iktidar ve güç ilişkilerine odaklanmaktadır. Otto Dix ve Georg Grosz’un örnek alınan eserlerinin aydınlanma idealinin çözülüşü olarak yorumlamaya çalışıldığı bu araştırma, sanatçıların eserlerinin -Dışavurumculuk akımından, Yeni-Nesnelcilik akımına evrilen bir izlekte- yalnızca politik değil aynı zamanda kültürel bir eleştiri olarak da yorumlanabileceği varsayımına dayanmaktadır. Araştırma, Grosz ve Dix’in örnek alınan eserlerinin doğru bir yorumunu ortaya koymayı değil, sanatçıların duyarlılığını her anlamda çağdaşları olarak paylaşan iki düşünürün ortaya koyduğu kavramlar ile yeniden ele almayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer’in Aydınlanmanın Diyalektiği metninde ortaya konan aydınlanma eleştirisindeki araçsal akıl ve kültür endüstrisi kavramları örnek alınan eserlerin yorumlanmasında kullanılmaya çalışılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak, aydınlanma hareketi Adorno ve Horkheimer’in eleştirel çerçevesi bağlamında özetlenmiş; Dışavurumculuk ve Yeni-Nesnelcilik akımları arasındaki farklar üzerinde durulmuş, söz konusu farklar Aydınlanmanın Diyalektiği metniyle ilişkisi bağlamında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Son olarak, Aydınlanmanın Diyalektiği metnin ortaya koyduğu eleştirel çerçeve bağlamında Dix ve Grosz’un örnek alınan eserleri ikonografik bir yorum çerçevesinde yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aydınlanma, Dışavurumculuk, Yeni-Nesnelcilik, Araçsal Akıl, Kültür Endüstrisi.

* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi , Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Resim Anasanat Dalı, irfan.donmez@bilecik.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1529-0771

** basar.pazi@gmail.com, Eskişehir, ORCID: 0009-0005-3923-0019

DISSOLUTION OF THE IDEAL OF ENLIGHTENMENT IN THE WORKS OF OTTO DIX AND GEORGE GROSZ

•Assoc. Prof. İrfan DÖNMEZ* •Başar PAZI**

ABSTRACT

*The phenomenon of enlightenment, which can be considered a real turning point in European history, emerged in England, where the industrial revolution began, and found its most perfect expression in France after the French Revolution. The text *Dialectics of Enlightenment* by Theodore Adorno and Max Horkheimer contains a criticism of Enlightenment. Adorno and Horkheimer's criticisms focus on knowledge, power, and power relations. This research, in which the exemplary works of Otto Dix and Georg Grosz are attempted to be interpreted as the dissolution of the enlightenment ideal, is based on the assumption that the artists' works - in a theme evolving from the Expressionism movement to the New Objectivity movement - can be interpreted not only as political but also as cultural criticism. The research does not aim to present an accurate interpretation of the exemplary works of Grosz and Dix, but to reconsider the sensitivity of the artists with the concepts put forward by two thinkers who shared their contemporaries in every sense. In this context, the concepts of instrumental reason and culture industry in the criticism of enlightenment put forward in Adorno and Horkheimer's *Dialectics of Enlightenment* text have been used in the interpretation of the exemplary works. By using qualitative research method in the research, the enlightenment movement was summarized in the context of Adorno and Horkheimer's critical framework; The differences between Expressionism and New Objectivity movements were emphasized and these differences were tried to be revealed in the context of their relationship with the text *Dialectics of Enlightenment*. Finally, in the context of the critical framework put forward by the text *Dialectics of Enlightenment*, the exemplary works of Dix and Grosz were interpreted within the framework of an iconographic interpretation.*

Keywords: *Enlightenment, Expressionism, New Objectivity, Instrumental Reason, Culture Industry.*

* Bilecik Şeyh Edebali University, Fine Arts and Design Faculty, Painting Department, irfan.donmez@bilecik.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1529-0771

** basar.pazi@gmail.com, Eskişehir, ORCID: 0009-0005-3923-0019

1. GİRİŞ

Otto Dix (1891 – 1969) ve George Grosz (1893- 1959)’un resimleri ile Theodore Adorno (1903 – 1969) ve Max Horkheimer (1895 – 1973)’in Aydınlanmanın Diyalektiği (Dialektik der Aufklärung - 1944) metnini, yeni bir yorum çerçevesi oluşturabilmek için bir araya getirmek her şeyden önce; aynı çağı, aynı kültürü ve aynı siyasi iklimi yaşamış aydınların ortak trajedilerine odaklanmak olarak görülebilir.

Birinci Dünya Savaşı (1914 – 1918) öncesinde çürümüş siyasi rejimin ortadan kalkması için bir araç olarak görülen savaşa, pek çok entelektüel gibi sanatçılar da vatanperver duygularla destek vermiştir. Sanatçıların bakış açısından savaş, yalnızca yıkım değil aynı zamanda bir yaratım olarak kavranmış ve uygarlıkların çöküşü aynı zamanda uygarlıkların doğuşunun nedenidir anlayışı (Öndin, 2019) benimsenmiştir. 1918 yılında ağır bir yenilgi ve onu izleyen ekonomik ve askeri yaptırımlar neticesinde Almanya, savaş sonrasının ağır koşullarının bütün boyutlarıyla deneyimlenebileceği gerilimli bir siyasal ve toplumsal yapıya sahipti. Gerek sanatçılar gerekse de düşünürler, Weimar Cumhuriyeti olarak anılan oldukça karmaşık ve gerilimli bu atmosfer içerisinde olgunlaşmışlardır. Genel olarak Weimar Cumhuriyeti terimi, sosyal demokrat lider Philipp Scheidemann (1865 – 1939)’ın 9 Kasım 1918’de cumhuriyetin ilanı ile başlayıp, 30 Ocak 1933’te Adolf Hitler (1889- 1945)’in şansölye olarak ilan edilmesine kadar geçen dönemi nitelendirmektedir. Söz konusu cumhuriyet atılımının mimarları, Fransa, Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki bazı denemelerden esinlenmişlerdir. Yine de idari ve anayasal yapılanma; toprak sahipleri, asilzadeler, burjuvazi ve askeri elitin elinde toplanmıştır. Söz konusu oligarşik yapılanma ve demokratik denetimi sağlayacak güçlü kurumsal yapıların yokluğu, Almanya’da demokrasinin kök salmamasının temel nedenleri olarak gösterilmektedir (Storer, 2015). Weimar idari örgütlenmesi, savaşın yükünü çeşitli biçimlerde üstlenmiş olan burjuvazi ve işçi sınıfı arasında bir denge politikası izlemiş, anayasal örgütlenme de aynı doğrultuda benimsenmiş ve bu iki sınıf arasında uzlaşma sağlayacak bir belge oluşturmak hedeflenmiştir. (Storer, 2015). Söz konusu denge arayışı; büyük sermaye sahiplerinin elindeki basın gücü, sermayenin bizatihi kendisi, sivil ve askeri elitler aracılığıyla, eskinin mirası olan oligarşik bir yapılanmanın tasarrufunda gelişmiştir. Cumhuriyetin demokratik atılımlarıyla ortaya konulmak istenen burjuvazi ile proletarya arasındaki uzlaşma, birincisinin ikincisi karşısında muzaffer olmasıyla sonuçlanmıştır (Gay, 2023).

Weimar Cumhuriyeti öncesinde de sanat, toplumsal muhalefetin en önemli odaklarından birisiydi. Dışavurumculuk akımı, birinci dünya savaşı öncesinde yozlaşan kent kültürüne yönelik eleştirinin önemli örneklerini ortaya koymuştur. Daha sonra Naziler

tarafından 'dejenere' sanat olarak nitelendirilecek olan dışavurumculuk, bireysel bir bunalımın ifadesi olarak görülse de toplumsal uzama dair eleştirileri içerisinde barındırıyordu. Özellikle savaş sonrası dönem sanatçılar ve eserleri açısından da belirleyici bir dönüm noktası olarak görülebilir. Sanatçılar dışavurumcu tavrın toplumsal muhalefet açısından yetersizliğini duyumsuyor ve eserlerinde yeni arayışlara yöneliyorlardı. Söz gelimi Benno Reifenberg isimli eleştirmen Max Beckmann (1884 – 1959)'ın savaş sonrası eserleri için "Savaş, ressamı gerçekliğe savurdu," diye yazmıştır (Gay, 2023). Sanatçılar dışavurumculuğun plastik eğilimlerinin, içinde yaşadıkları toplumsal gerçekliğe karşı duyarsızlık düzeyine ulaştığını duyumsamaya başlamışlardı. Biçim karşısında içerik giderek önem kazanmaya başlamıştı, dışavurumculuğun kendisi de nesnellığe yönelik itkiler barındırıyordu ve artık bunlar üstünlüğü ele geçirmişti (Gay, 2023).

Yozlaşmış oligarşik yönetimin ve daha sonra da Nazilerin propaganda aracı olarak ilgi duydukları, doğalcılık ve mit yaratıcılık Weimar dönemi sanatçıların gözünde lanetlenmiştir (Gay, 2023). 1924 ve 1929 yılları arasında Almanya görece ekonomik bir istikrar ortamına girmişti; bu ortam sanatın toplumsal muhalefet bağlamındaki rolünü pekiştirdi ve sanat da Yeni-Nesnelcilik 'Neue Sachlichkeit' (nesnellik, olguculuk, itidal) aşamasına geçmiştir. (Gay, 2023). Yeni Nesnelcilik tanımı, Mannheim Müzesi müdürü Gustav Friedrich Hartlaub'un, savaş sonrası Almanya'daki birçok farklı sanatçıdan yapmış olduğu seçki ile gerçekleşen serginin tanıtım kataloğu için yazdığı metinde kullanıldı (Erden, 2016). Dışavurumculuk sonrası böylesi bir atılım, gerçekten devrimci ve toplumsal muhalefetin ihtiyaçları için önemli sayılmıştı. Sanatçılar politik ve sosyal olguları bütün çarpıcılığı ile ele alıyor ve bütün çıplaklığıyla izleyicinin önüne taşıyordu. Söz konusu sanat dili bir çeşit misyon olarak kavranmış ve sanat dünyası, Yeni-Nesnelcilığe içkin olan düş kırıklığını dışavurumcu sarhoşluğun hayli gecikmiş bir çaresi olarak görüp memnuniyetle karşılamıştı (Gay, 2023).

Yeni-Nesnelcilik akımıyla birlikte toplumsal muhalefet aradığı düzeyde bir ifade olanağına kavuşmuştu. Sanatçıların eserlerinde, oligarşik sömürge ittifakı açıkça teşhir ediyor, sınıfsal çelişkiler radikal biçimde ortaya konuluyordu. George Grosz'un çizimleri açıkça, şişman sanayicilerle savaş vurguncularına karşı propaganda yapıyor, Otto Dix'in işçileri konu aldığı eserleri açık bir proleter mesaj taşıyordu (Gay, 2023). Yeni-Nesnelci sanatçılar, tıpkı Aydınlanmanın Diyalektiği'nin yazarları gibi bütün olup bitenler karşısında sınıfsal bir pozisyonu benimsiyorlardı. Adorno ve Horkheimer'a göre aydınlanma, burjuvazinin öncülüğündeki bir hareket olarak kapitalizmin ve emperyalizmin her türlü yıkımından sorumlu olarak kavranabilecek bir hareketti. Bu bağlamda aydınlanma hareketi, Weimar Cumhuriyeti'nin yanılıcı demokrasi ve mutluluk vaadinin daha geniş ölçekli bir halidir. Weimar Cumhuriyeti'nde demokratik örgütlenme işçi sınıfının

sömürüsünü sürdürmeye, aydınlanma hareketi de aklın araçsallaştırılmasına hizmet etmekten başka bir şey yapmamıştır. Dönemin olaylarının böylesi geniş bir planda okunma önerisi, Grosz ve Dix'in eserlerinin doğru bir yorumunu ortaya koymak değil, sanatçıların duyarlılığını her anlamda çağdaşları olarak paylaşan iki düşünürün kavramlarıyla yeniden ele alma girişimidir.

2. AYDINLANMA HAREKETİ VE AYDINLANMANIN DİYALEKTİĞİ

Genel tarihsel arka plan özetinin ardından Aydınlanma, en genel anlamda Avrupa'da 18. Yüzyıl içerisindeki bir dizi düşünsel ve entelektüel faaliyet için kullanılan genel bir kavramdır. 'Aydınlanma Çağı' olarak adlandırılan 18. Yüzyıl öncesinde Avrupa'da 15. ve 16. Yüzyıllar içerisinde, Rönesans ve Reform hareketleri gerçekleşmiş, yüzyıllardır hüküm süren dini iktidar ve dünya görüşü önemli ölçüde sarsılmıştır. Bu haliyle aydınlanma düşüncesi; akılcılığı, bilimciliği, din eleştirisi ve ilerlemeciliği ile karakterize olmuştur. Avrupa tarihi açısından gerçek bir dönüm noktası olarak kabul edebileceğimiz aydınlanma olgusu, sanayi devriminin başladığı İngiltere'de ortaya çıkmış ve en yetkin ifadesini Fransız Devrimi sonrasında Fransa'da bulmuştur. Kapitalizmin ve liberal ekonomik düşüncenin en gelişmiş koşulları altında İngiltere'de, geniş kapsamlı bir sosyo-politik ve sosyo-ekonomik olgu olan aydınlanma atılımı, Fransa'da hukuk, felsefe ve sosyal bilimler yönünden ele alınmış, daha sonra da Almanya'da yankı bulmuştur.

Aydınlanmanın Diyalektiği metnindeki aydınlanma eleştirisine geçmeden önce bir şeyin vurgulanması gerekir; Adorno ve Horkheimer'in eleştirileri bilgi, iktidar ve güç ilişkilerine odaklanır. Bu bağlamda Fransız Ansiklopedistlerini ya da Kant'ın Aydınlanma Nedir? (Was ist Aufklärung? 1784) isimli metninde ortaya koyduğu haliyle; "kişinin kendi aklını başkasının kılavuzluğu olmaksızın kullanamaması"nın (Kant, 2021) eleştirisi olarak aydınlanma hareketi kavrayışını, bütün bu eleştirilerden ayrı değerlendirmek gerektiğini belirtmek gerekmektedir. Fakat Adorno ve Horkheimer aydınlanma düşüncesinin temellerini 17. Yüzyıl filozofu Francis Bacon (1561 – 1626) ile ilişkili görmüşlerdir. Onlara göre deneyselci felsefenin babası Bacon bu felsefenin motiflerini daha önce derlemiştir (Adorno, Horkheimer, 2014). Adorno ve Horkheimer aydınlanma eleştirisi bağlamında aklın araçsallaştırılması, bilginin teknik yönü, bilgi-iktidar ilişkisi ve kapitalist toplum eleştirisi üzerinde dururlar. Bilgiyi bu bağlamda ele alan ilk düşünürü de Bacon olarak anmışlardır. Bacon'a göre bilgi ile insan gücü eşanlamlıdır ve tabiat, sadece yine tabiatın kurallarına uyularak kontrol altına alınabilir (Bacon, 2012). Bu bağlamda bilgi, çoğunlukla egemen sınıf ve onun güdümündeki iktidarın tekelindedir. Aydınlanmanın Diyalektiği'nin yazarlarına göre, aydınlanmanın rasyonalist ve ampirik çeşitlemeleri bu

sistem içinde birbirinden farklı değildir (Adorno, Horkheimer, 2014).

Aydınlanma hareketinin çok yönlü ve farklı biçimlerde tezahür eden bir olgu olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Aslında bu hareket Avrupa'dan Kuzey Amerika'ya kadar uzanan, dinî şüphecilerin ve siyasal reformcuların gevşek, disiplinsiz, bütünüyle örgütlenmemiş koalisyonudur (Çiğdem, 1997). Yine de genelleyecek olursak Aydınlanma hareketinin temel amacı; insanı hurafe, mit ön-yargı ya da dogmaların boyunduruğundan kurtarmak ve esasta "iyi" ve "özgürleştirici" olduğu çekincesiz kabul edilen "aklın düzeyine" sokmaktır (Çiğdem, 1997). Fakat aydınlanma hareketi, toplumsal güç ve üretim ilişkilerinden bağımsız değildir ve onun en temel çelişkileri tam da bu unsurlar üzerinden gündeme gelecektir. Hem tarihsel bir gerçeklik hem de Adorno ve Horkheimer'in eleştirisinde vurgulanan bir unsur olarak ele alındığında aydınlanma, belli bir sınıfın onsekizinci yüzyıldaki dünya görüşüyle ve dünyaya bakma biçimiyle uyum içerisindeydi (Çiğdem, 1997). Söz konusu sınıf, sanayi devrimi sonrasında daha da hâkim konuma gelen burjuvazidir. Burjuvazi dayattığı kapitalist üretim sistemi ile tekniği ve bilgiyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanan egemen sınıf olarak, aydınlanmanın özgürleştirici unsurlarını da benimsemiş görünmekteydi. Bu bağlamda aydınlanmanın talepleri, burjuvazinin kazanımlarının elde tutulabilmesi isteğine yönelik taleplerdi (Çiğdem, 1997).

Adorno ve Horkheimer'in ortak olarak kaleme aldıkları, Aydınlanmanın Diyalektiği metninde Adorno'nun önerdiği bir yaklaşım olarak içkin eleştiri kavramı ön plana çıkar. Aslında düşünürlerin aydınlanma eleştirisi de dahil bütün ideolojik yaklaşımlara yönelttiği bir eleştiri mevcuttur. Geleneksel yaklaşımları aşkın eleştiri olarak adlandıran Adorno, bu tavrı, olgusalıktan kopuk ve yapay olarak niteler. İçkin eleştiri ise, bir teoriyi salt kendi üzerinden eleştirirken teorinin içsel çelişkilerini kullanan eleştiridir (Cevizci, 2014). Aklın araçsallaştırılması Adorno ve Horkheimer'in eleştirisinin temelinde yer alır ve aydınlanmanın evrensel akıl tasarısının içsel çelişkisini oluşturur. Bilim ve tekniğe indirgenmiş haliyle bilgi, insanı doğa üzerinde tahakküm kurar hale getirirken, aynı zamanda da kendisine yönelmiş bir tehdide dönüşür. Bilim ve entelektüel anlamda bilgilenme süreci, egemen sınıfın yönlendirmesi altında hizmet ettiği amaçları sorgulayamaz hale gelmiştir (Gülenç, 2015).

Aklın araçsal kullanımı, doğa ile insan arasında geri dönülmez bir çelişki ortaya çıkarmıştır. Doğaya tahakküme hizmet eden bir aracı olarak akıl; ölçme-biçme, matematik ve pratik faydaya dönüşmüştür. Mekanik bir evren tasavvuru ve formel bir kavrayışa dayanan bilgilenme sürecinin zaferi, aklın dolaysızca verili olanın buyruğuna itaatkarca girmesi pahasına gerçekleştirilebilmiştir (Adorno, Horkheimer, 2014). Doğayı egemenliği altına almak isteyen insan, araçsal aklın ya da teknik bilginin esiri haline gelir ve formül kavramın, kural ve olasılık da nedenin yerini alır (Adorno, Horkheimer, 2014).

İnsan, araçsal aklın egemen sınıf tarafından örgütlenen amaçları doğrultusunda, şeyler ve kendisi arasındaki her türlü doğrudan ilişkiye yabancılaşır. Deneysel bilimi ve tekniği temel alan bilginin egemenliği doğayı ve toplumu kuşatır. Aydınlanmanın içkin eleştirisi, bütün bu süreci açığa çıkaran yaklaşım olarak seçkinleşir. İnsan, hâkim sınıfsal ilişkilerin yönlendirmesi altında egemenlik ilkesini içselleştirmiştir ve tarif edilen bu sürecin en genel adı Aydınlanmadır (Gülenç, 2015). Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer aydınlanma eleştirilerinde araçsal aklın, benlik, vicdan ve doğa ile toplum üzerinde kurduğu tahakkümü vurgulamaya çalışmaktadırlar (Elliot, 2017).

3. DIŞAVURUMCULUKTAN YENİ-NESNELCİLİĞE

Yirminci yüzyılın henüz başında Avrupa, önemli kültürel bir çözünmeye gebe ve bu durum çağın bütün entelektüelleri gibi sanatçıları da derinden etkilemektedir. Geleneksel değerlere körü körüne bağlı, kolayca yönlendirilebilmeye açık toplum yığınları karşısında sanatçılar, kendi değerlerini savunan ve gerçekleştirmeye çalışan figürler olarak belirirler. Dışavurumculuk akımı, resim sanatı bağlamında bütün Avrupâda etkili olmakla birlikte özellikle Almanya'da gelişmiştir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenebilecek akım, sıklıkla izlenimci resmin aşırı plastik diline bir tepki olarak yorumlanmıştır. Dışavurumcuların, izlenimciliğin yoğun plastik tekdüzeliğinden sıyrılıp, figürü ve anlatıyı bir kez daha resmin merkezine alacak bir tavırla hareket ettikleri söylenebilir. Figüratif deformasyonlar, yoğun pastel renk tonları arasındaki keskin geçişler ile sanatçının dünyaya ilişkin duyumsamasını verebilmek temel bir tavır olarak görülmektedir. Resimlerde konu olarak ağırlık ise, şehir yaşantısı ve bireyin dramına doğru yönelmektedir. Figüratif deformasyonlar, yoğun ve güçlü renk tonları arasındaki keskin geçişler ile sanatçının dünyaya ilişkin duyumsamasını verebilmek temel bir tavidir. Bu anlamda toplumsal meselelere ilişkin kavrayış ve alınan tavırlar da sanatçılar için belirgin hale gelmiştir.

Akım, toplumsal bozulmanın eleştirisini sanat yoluyla ortaya koyma misyonunu benimser ve eski sanatla yeni sanat arasında bir köprü olma istemiyle, kendine “köprü” adını seçer (Öndin, 2019). Bu bağlamda Die Brücke (1905-1913) topluluğu dışavurumculuk akımının bütünlüklü ve örgütlü ilk ifadesi olarak kabul görmüştür. Almanca'da “köprü” anlamına gelen Die Brücke ilhamını, Alman filozof Friedrich Nietzsche (1844 -1900)'nin “*Böyle Söyledi Zerdüşt*” isimli eserindeki “İnsanı büyük yapan onun bir amaç değil, bir köprü olmasıdır.” (Nietzsche, 2016) şeklindeki ifadesinden alır. Nietzsche'nin, insana yeni değerler yaratıp, kültürel değişimi gerçekleştirme ödevini yüklemesi, Die Brücke'nin dışavurumcu tavrının avangardına kaynaklık etmiştir. Grup manifestolarında bu

tavru; “Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz” (Antmen, 2014) ifadeleriyle dile getirmiştir.

Almanya’da dışavurumcu sanatın bir başka örgütlenme odağı Der Blue Reiter (1911 – 1914) grubu ile ortaya çıkmıştır. Grubun kendilerine seçtikleri Mavi Süvari isminin, uhrevi bir renk olarak alımlanan maviye duyulan ilgiden ya da Marc ve Kandinsky’nin atlara duydukları ilgiden kaynaklandığı öne sürülmüştür (Öndin, 2019). Bu grubun faaliyetleriyle birlikte dışavurumculuk tamamen plastik değerlere odaklanan bir anlayışa yönelmiştir. Resmin temel unsurları üzerine odaklanan sanatçılar, sanatı yalnızca kendi bağlamı içerisinde ele almış, sanat eserinin içeriğini ve toplumla olan ilişkisini yadsımışlardır. Almanya’da hâkim sanatın toplumsal gerçeklikten uzaklaşmasının önünü açmış olan bu tavır, daha sonra Otto Dix ve George Grosz’un yeni arayışlarına ve başka akımlardan aldıkları etkiye sebep olarak öne sürülebilir.

Otto Dix ve George Grosz bireysel deneyimlerinin de etkilemiş olduğu nesnelci tavırlarını ortaya koyarken, başka Avrupalı sanatçılar ve akımlardan etkilenmişlerdir. Söz gelimi George Grosz, 1913’te Paris’i ziyaret etmiş ve daha sonra etkisinden kurtulmasına rağmen Kübizm ve onun çeşitlemelerinden, özellikle de Robert Delaunay (1885–1941) ve İtalyan Fütürizminden açıkça etkilenmiştir (Arnason ve Mansfield, 2013). Aynı şekilde Grosz gibi Dix de Kübizm’den Dada’ya kadar çeşitli etkilere maruz kalmış, ancak başından beri benimsediği uzlaşmaz gerçekçilikle yoluna devam etmiştir (Arnason ve Mansfield, 2013).

Dışavurumculuğun abartılı retoriğine ve üslup karmaşasına bir tepki olarak, sanatta Yeni-Nesnelcilik (*Neue Sachlichkeit*) nesneye, gerçek hayatın ölçülü ve gerçekçi tasvirine dönüş anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Yeni-Nesnelcilik, Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann gibi sanatçıların Wiemar Dönemi’nde ürettikleri eserleri tanımlamak için kullanılır (Erden, 2016). Savaş, büyük şehir yaşantısı, fuhuş ve toplumun bozulmuş ahlaki yaşantısı hareketin en sık yöneldiği temalar olarak ön plana çıkmıştır. Sanatçılar çalışmalarını, devrimci ve siyasi toplumsal değişim davasını desteklemek için bir araç olarak görmüş ve bu niyetlerini açıkça ortaya koymuşlardır (Karcher, 1987). Bu bağlamda Grosz ve Dix, sanat pratiklerini oluşturan plastik etkileri korumakla birlikte, içeriğe daha fazla önem veren bir tavru benimsemişlerdir. Bu nedenle eserleri izleyicide her zaman, sanatından çok konusuna yönelik bir ilgi uyandırmıştır (Vogt, 1980). Biçimin olanaklarının yanında, konuyu ön plana çıkararak bir yaklaşım olarak Yeni-Nesnelcilik, Adorno ve Horkheimer’in sanata ve sanatçıya ilişkin ortaya koydukları kavrayışı benimsemiş gibi görünmektedir. Zira düşünürlere göre büyük sanatçılar, üslubu acıların kaotik ifadesine karşı bir katılık, yani olumsuz bir hakikat olarak yaptıklarına dahil edenlerdi (Adorno, Horkheimer, 2014).

Bu bağlamda Adorno'nun estetik tarihinin en eski tartışmasına getirdiği yorumu hatırlatmakta fayda görüyoruz. Adorno her türlü sanatsal faaliyetin temelinde taklidi (mimesis) görür. Fakat onun taklide ilişkin çözümlemesi Platon ve Aristoteles'in çözümlemelerinden oldukça farklıdır. Platon'da idealar dünyasının kopyası olan dünya içerisindeki maddi gerçekliğin kopyası olarak ele alınan taklit, açıkça değersiz ve entelektüel anlamda düşük bir faaliyet olmak durumundadır. Bu anlayış Adorno tarafından tam anlamıyla tersyüz edilmiştir. Adorno'ya göre maddi-toplumsal gerçeklik kapitalist üretim ilişkileri tarafından çarpıtılmış olduğu için Platoncu idealar gibi yetkin bir örnek oluşturamaz. Bu bağlamda örnek olma değeri toplumda değil, sanatta bulunur (Bozkurt, 2012). Başka bir ifadeyle sanat, kültür endüstrisinin yozlaştırdığı ortam içerisinde toplumu yansıtmayacak, tam aksine onun çelişkilerini teşhir edecek bir faaliyet olarak kavranacaktır. Yani Adorno'ya göre sanat yoluyla, akılcılaştırılmış bir toplumun saklı akıldışılığı gün ışığına çıkarılır (Eagleton, 2010). Adorno'nun bu yaklaşımı sanata ve dolayısıyla sanatçıya, araçsal aklın egemenliği altında büyük bir sömürü ve yozlaşmışlık oluşturan kapitalist toplumda önemli bir direnme odağı olarak dikkat çeker ve bu Aydınlanmanın Diyalektiği'nde şöyle ifade edilmiştir:

Estetik görünümde de sanat yapıtının özünde de yatan, ilkelerin büyülerindeki yeni, dehşet verici bir olayın ortaya çıkardığı şeydir: bütünün özde görünmesi. Nesnenin tinsel bir niteliğe bürünüp mananın dışavurumu olarak görünmesini sağlayan ikililik, sanat yapıtında sürekli yeniden ortaya çıkar. Yapıtın aura'sını oluşturan da budur. Bütünselliğin ifadesi olarak sanat mutlak olanın ağırbaşlılığını vurgular. Bu da felsefenin kimi zaman sanata kavramsal bilgi karşısında öncelik tanınmasına yol açmıştır (Adorno, Horkheimer, 2014).

4. AYDINLANMA İDEALİNİN ÇÖZÜLÜŞÜ OLARAK OTTO DIX'İN ESERLERİ

İlk dışavurumculardan biraz daha genç olan Otto Dix'in, çalışmalarında önemli değişimler ile seyreden uzun ve üretken bir kariyeri olmuştur. Genel olarak bu değişiklikler, Dışavurumculuk'tan Dada'ya ve daha sonra yaklaşık 1923'ten itibaren Yeni-Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) olarak adlandırılan Alman avangardına özgü temel bir üsluba doğru yönelmiştir. Sanatçının çalışmalarındaki çeşitlilik, sistematik bir inceleme için bazı zorluklar doğurabilmektedir. Çağı içerisinde Almanya'daki avangardın temsilcilerinden birisi olarak kabul görmüş olsa da kariyerinin sonlarına doğru, eski Alman ustalarının anlatı diline öykünen çalışmalar ortaya koymuştur.

Sanatçı; Birinci Dünya Savaşı'nda gönüllü olarak aktif hizmette bulunmuş, savaşın ilk devrelerinde makinalı tüfekçi olarak faal bir şekilde görev almış ve sırtından aldığı ağır yara neticesinde Demir Haç ve Friedrich August gibi önemli kahramanlık nişanları ile askerlik görevinden terhis edilmiştir (Erden, 2016). Otto Dix'in askeri görevini sürdürdüğü sırada bile büyük bir hayranlıkla okuduğu Nietzsche'nin Avrupa nihilizmine ilişkin

değerlendirmeleri ve ahlaki yorumları, 1920'lerin toplumsal çözülmesinde, özellikle de Yeni-Nesnelcilik'in sanat kavrayışı açısından önemli bir etkiye sahiptir. Bu noktada sanatçının kendi fikirlerine başvurmak yerinde olabilir. Sanatçı bu bağlamda şunları dile getirmiştir; "İnsanlığa olduğu ve her zaman olacağı gibi "evet" demek gerekir. İstisnai durumlarda, insanlar en asil şekilde davranabilirler, yine davranışları aynı zamanda aşâğılık ve hayvani de olabilir" (Karcher, 1987). Savaşın ruhunda bıraktığı derin izler neticesinde, artık tek tek olayların değil, daha geniş bir kültürel kavrayışın etkisi altında, mesajdan vazgeçmeden resminin yüzeyini giderek daha fazla sayıda eş zamanlı, birbiriy-le bağıntılı olaylar arasındaki dramatik yüzleşme sahnelerine dönüştürme eğilimindedir (Karcher, 1987).

Dix'in savaş dönemi sonrası eserleri, sanatçının güncel politik ve ekonomik olaylara karşı tavrını çok daha net yansıtmaya başlamıştır. Savaş bittiğinde Dix, Berlin merkezli Novembergruppe gibi sosyalist sanatçılardan oluşan gruplarla temas halinde olmuş fakat sanatçının kişisel deneyimleri, savaşın yıkımını ve savaşın asıl bedelini ödeyen ezilen işçi sınıfına karşı sorumluluğunu keskinleştirmiştir. Sanatçı bu bağlamda Novembergruppe'nin tavrını yetersiz gören sanatçılarla birlikte hareket etmeye karar vermiştir. Bu sanatçıların arasında Georg Grosz'da yer almaktadır. Sanatçı bu yeni vizyonla, çok daha çarpıcı eserler ortaya koyma yoluna girmişti. Bunlardan en önemli ilk örneklerden bir tanesi "Prag Caddesi" (Görsel 1) isimli eserdir. Almanya'nın Dresten kentinde bulunan Prag Caddesi, sanatçının bakış açısından, savaş sonrasında gazilerin sokakta dilendiği bir panayır gibi resmedilmiştir.



Görsel 1. Otto Dix, "Prag Caddesi", 1920, Tuval üzerine yağlıboya ve kolaj, 101 x 81 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Almanya ("Prager Street (1920) by Otto Dix").

Kompozisyonun merkezinde, tahta ayakları ile bir korkuluk gibi resmedilmiş dilenen savaş gazisi yer almaktadır. Vitrinlerde uzuvlarını yitirmişler için satılık olarak sergilenen

protezler göze çarpmaktadır. İkinci büyük figür, Almanya'da hızla yükselen sağ propagandanın tecessüm etmiş hali olarak sunulmuş bir erkek figürüdür. Bu figür devrilmek üzere olan bir tekerlekli kızağın üzerinde, ellerinde bir çift değnekle yol almaya çalışan ironik bir figür izlenimi uyandırmaktadır. Bu figürle yakından ilişkili bir diğer unsur, yükselen faşist propagandanın hedef tahtasına koyduğu Yahudilerle ilgilidir. Adamın gövdesine iliştirilmiş bildiride; "Juden Raus" (Yahudiler Dışarı) yazmaktadır.

Egemen sınıf kendi çıkarları için kitlelere bazı sözde düşmanlar yaratır ve toplumdaki çarpıklıkların sorumluluğunu onlara yüklerler. Bu bağlamda Alman faşistlere göre Yahudiler bir azınlık değil bir karşı ırk, olumsuz ilkenin kendisidir (Adorno, Horkheimer, 2014). Tablonun sağında, bütün bu trajediye kayıtsız bir şekilde hızla uzaklaşan burjuva kadının, abartılı kalçaları ve peşinde sürüklediği süs köpeği görülebilmektedir. Bu eserde ortaya konduğu haliyle Dix'in acı ve grotesk mizahı, Dada'nın tüm olumlu değerleri ya da idealleri aşağılayıcı bir şekilde reddetmesine ek bir keskinlik katmıştır (Karcher, 1987).

Sanatçının aynı yıl içerisinde resmettiği bir diğer resim, Kart Oynayanlar (Görsel 2) olarak bilinmektedir. Resim kompozisyonu, kâğıt oynayan üç yüksek rütbeli askerden ibarettir. Dix, burada grotesk figüratif dilin zirvesinde kabul edilebilir.



Görsel 2. Otto Dix, "Kart Oynayanlar", 1920, Tuval üzerine yağlıboya, 87 x 110 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Almanya ("The Skat Players (1920) by Otto Dix").

Figürler yarı robot yarı insan bedenlerden ibaret olup, herhangi bir doğal ifade taşımayan aygıtlar olarak resmedilmiştir. Bedenlerinin organik bütünlüğü tamamen deforme olmuş bu figürler, aynı zamanda noksan uzuvlarına dikkat çekilen savaş gazileridir. İskambil oynadıkları masa, metaforik olarak Almanya hatta bütün bir Avrupa olarak görülebilir. Soldaki figür iskambil kağıtlarını sağ ayağıyla tutarken, ortadaki figürün kafasında çıplak bir kadın silüeti güçlkle seçilebilmektedir. Bütün bir kompozisyon, kazanma hırsı ve şiddetten ibaret olarak sunulmuştur. Burada akıl, sağduyu, vicdan ve erdeme yer yoktur. Her iki eserde de doğrudan aktarılan rahatsız edici konu, sanatçının hem savaşa hem de sonrasındaki çağdaş Almanya'ya ilişkin güçlü bir siyasi eleştirisi olarak ele alınabilir. Sanatçı bu iki eserle birlikte yeni bir figür ve kompozisyon dili inşa etmiş gibi görünmektedir. Her iki eserde de yer alan figürler, yedek parçalardan ve insan artıklarından oluşturulan saatçi kukllarını andırmaktadır (Karcher, 1987).

Adorno ve Horkheimer'in aydınlanma eleştirisinin merkezinde, araçsal akıl kavramı ya da aklın araçsallaştırılması olgusunun yer aldığından söz etmiştik. Bu yaklaşım bir bütün halinde, Otto Dix'in örnek eserlerinde tematik olarak izlenebilir. Bu örnekler araçsal aklın ölçme biçmeye dayalı tahakkümü sergilediği örnekler olarak gösterilebilir. Araçsal aklın hakimiyetindeki kapitalist üretim biçimi, insan ve onun bedenini amfibilerinkine benzetme eğilimi gösterir (Adorno, Horkheimer, 2014). Yukarıda değinilen resimlerin figüratif dili, özellikle bedenlerin tasvirinde hayranlık uyandırıcı bir boyuta ulaşmaktadır. Örneğin Kart Oynayanlar'daki grotesk figürler, organik bedenlerden çok, bozuk aparatlar halinde sunulmuşlardır. Noksan uzuvlarına karşı kayıtsızlıkları, ürkütücü bir umursamazlık halinde tezahür eder. Burjuva iş bölümü anlayışıyla devasa toplumsal çarkta, kelimenin tam anlamıyla birer dişliye dönüşen bu figürler, eşi görülmemiş bir yabancılaşmanın ürünleridir. Zira beden ve ruhlarını teknik aygıtlara göre biçimlendirmek zorunda olan bireylerin sonunda kendilerinden vazgeçmeleri gerekir (Adorno, Horkheimer, 2014).

Değerlendirilen resimlerin her birinde, araçsal aklın birer makinaya dönüştürdüğü bedenler görülmektedir. Deneysel bilimin ve teknik bilginin son moda aletlerine dönüşmüş bu bedenler, aklın ışığı ile aydınlanmış bireysellikleri temsil etmezler. (...) Gövdeyi [Körper] yeniden canlı bedene [Leib] dönüştürmek olanaksızdır. Gövde artık cesettir ve ne kadar idman yapmış olursa olsun bu değişmez. Adının imlediği gibi ölüye dönüşmek, doğayı malzeme ve madde haline getiren devan eden sürecin bir parçasıydı (Adorno ve Horkheimer, 2014, s.51). Bu bedenler herhangi bir ruhun (tinselliğin) taşıyıcıları olmazlar. Bu grotesk figürler ancak, kör bir istencin ve kısa vadeli çıkarların uğruna dolaşıma sokulmuş meta ya da aparatlardır.

5. AYDINLANMA İDEALİNİN ÇÖZÜLÜŞÜ OLARAK GEORGE GROSZ'UN ESERLERİ

Savaşa tıpkı Dix gibi gönüllü katılan Grosz, cephe gerisinde görev almayı tercih edenler arasındaydı. Savaşın dehşetini deneyimleyen sanatçı, altı ay sonra psikolojik nedenlerle terhis edildi. Sanatçı savaş sonrasında, Alman milliyetçiliğine olan nefretinin bir göstergesi olarak ismini, Georg yerine İngilizce “George” olarak değiştirmiştir (Bassie, 2008). Kariyerinin ilk yıllarında, çeşitli gazete ve dergilere politik hicivlerden oluşan çok sayıda karikatür çizdi. Bu çizimleri daha sonra bir araya getirip, ironik bir başlık altında “Ecce Homo” (Lat. İşte İnsan) 1922 yılında yayınladı (Bassie, 2008). Bu resimler, Francisco de Goya'nın “Los Caprichos”larının modern versiyonları olarak görülebilir. Keskin bir hiciv anlatısıyla çalışan Grosz, 1918'de resmettiği “Aktif Hizmet İçin Uygundur” (Resim 3) isimli işi yüzünden, orduya hakaret gerekçesiyle Berlin'de para cezasına çarptırılmıştır (Aktaran: Öndin, 2019). Dix'in incelediğimiz örnek eserlerine benzer şekilde Grosz'un “Aktif Hizmet İçin Uygundur” (Görsel 3) adlı çalışmasında ironik bir tavırla bize, bir grup rütbeli asker tarafından muayene edilip, askerlik hizmeti için uygun görülen bir iskeleti sunmaktadır.



Görsel 3. George Grosz, “Aktif Hizmet İçin Uygundur”, 1918, Kâğıt üzerine mürekkep ve kurşun kalem, 50,8 x 36,5 cm, The Museum of Modern Art, New York, Amerika (“George Grosz Fit For Active Service (Kriegsverwendungsfähig)1918”).

Burada araçsal aklın ölçme biçmeye dayalı olarak insanları yalnızca istatistiksel bir bütünün parçalarına indirgeme tavrını görmekteyiz. Doğayı ve doğal bir varlık olarak insanı şeyleştirmenin en uç örneklerinden birisini yüzümüze vurmaktadır. Aydınlanmanın Diyalektiği'nin yazarlarına göre buradaki eleştiri, doğanın ve doğal olan her şeyin salt

bir nesne gözüyle kavranıp, değerlendirilmesinin bir sonucu olarak görülebilir. Araçsal aklın emrindeki hekim, muayene ettiği asker adayına ölçülebilirliğin temel alındığı tıbbi olmaktan çok istatistiksel bir merakla yaklaşmaktadır.

Freud'un anakronist bir biçimde büyüye mal ettiği "dünyaya hükmetme olasılığına duyulan sarsılmaz güven," daha kurnaz olan bilim sayesinde ancak gerçekçi bir dünya egemenliğine tekabül eder. Her şeyi kapsayan endüstriyel tekniğin yardımıyla büyücü-hekimin mekâna bağlı uygulamalarının mekânından koparılması öncelikle düşüncenin nesnelere bağımsız bir niteliğe kavuşmasıyla mümkündür (Adorno, Horkheimer, 2014).

George Grosz, büyük şehir yaşantısına ve onların resimsel temsillerine karşı büyük bir ilgi duymuştur. Bu bağlamda Grosz büyük şehir temasına iki açıdan yaklaşmıştır: Birincisi, uygarlığın teknik başarılarına, modern yaşamın hızına, heyecanına ve macerasına duyduğu neredeyse fütüristik tavidir. İkincisi ise, kültürdeki huzursuzluk, dejenerasyon, arzular, suç kaos ve kendi yıkımına doğru giden uygarlık (Schneede, 1979). Toplumdaki ahlaki çözülüşü eleştirdiği en önemli eserlerinden birisi olarak kabul edilen "Cenaze" (Görsel 4) adlı çalışmasında şehir fütüristik öğeleri ile resmedilirken büyük bir toplumsal huzursuzluğun da zeminini oluşturur



Görsel 4: George Grosz, "Cenaze", 1917-18, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 110 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Almanya ("The Funeral (Grosz)").

Grosz'un Oskar Panizza'ya¹ ithaf ettiği resim, 1915-18 yılları arasındaki düşüncelerinin resimsel bir özetidir. Grosz, aralarında yalnızca ölümün muzaffer olduğu ele geçirilmiş insanlardan oluşan kalabalık bir hayvan sürüsü resmetmiştir. Sol alt köşede, alkolizm,

¹Oskar Panizza, bir psikiyatrist ve yazardır. "Aşk Konseyi" isimli kitabı yüzünden, bir kez dine hakareten ve ikinci kez de halkın ahlaki değerlerini bozmaktan olmak üzere iki kez yargılanmıştır. 1904'ten itibaren Münich yakınlarındaki bir akıl hastanesine yatırılmıştır (Schneede, 1979).

frengi ve vebayı simgeleyen üç yaratıkla resim, delirmiş insan türüne ağır bir hiciv olarak yöneltmiştir. Bu figüratif tavrı ile Grosz, Bosch ve Bruegel gibi kuzeyli ustaların, resmi ahlaki bir hiciv aracı olarak kullanmaları geleneğini yeniden canlandırmıştır (Schneede, 1979).

“Cenaze”, oldukça karmaşık bir kompozisyon sunmaktadır. Fakat ilk bakışta fark edilen, cenaze tabutunun üzerinde içki içen bir iskelettir. Cenaze kalabalığı, grotesk figüratif diliyle Hieronymus Bosch’un (1450- 1516) iblislerini andıran bir insan yığındır. Bu kalabalığa akıl dışı bir şiddet hükmetmekte, kalabalığın arasından ellerinde borazan ya da kılıç tutan bazı figürler seçilebilmektedir. Bütün bir arka plan, yangın kıvılcığını andıran belli belirsiz alevler ile aydınlanmakta ve bu çığırından çıkmış kalabalığı idare etmesi mümkün görünmeyen bir rahip, teslim olur gibi çaresizce ellerini kaldırmaktadır. Grosz bu resim hakkında arkadaşı Otto Schmalhausen’e 15 Aralık 1917 tarihli mektubunda şunları yazmıştır; “(...) Bu resmi Oskar Panizza’ya ithaf ettim. İç içe geçmiş bir insan kalabalığı, bu çağın yıkımına doğru yelken açmış. Cennetimiz! Düşün: nereye adım atarsan at, bok kokusu var” (Schneede, 1979).

Dix ve Grosz’un ortak duyarlılıkları, her ikisinin de toplumu uyarmayı görev edinmiş ve bu bağlamda gerçekliği bütün açıklığıyla ortaya koymayı sanatsal bir tutum olarak benimsemiş olmalarıydı. Bu bağlamda Grosz’un ortaya koyduğu en önemli işlerden bir tanesinin “Toplumun Temel Direkleri” (Görsel 5) isimli çalışması olduğu söylenebilir.



Görsel 5. George Grosz, “Toplumun Direkleri”, 1926, Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 108 cm, Staatliche Museen zu, Berlin, Almanya (“The Pillars of Society- (George Grosz)”).

Sanatçı bu çalışmasında politik hicvinin hedeflerini açıkça belirtmektedir. Grotesk figürlerin hâkim olduğu kompozisyonun en önünde, kravatında “swastika” işareti olan bir figür yer alır. Sağ elinde kılıç tuttuğu anlaşılan figür, sol elinde bira bardağı tutmaktadır. Figürün açık kafatasından şahlanmış atıyla bir süvari öne doğru atılmaktadır ve duyu organlarından ikisi sanatçı tarafından resmedilmemiştir. Başkalarına çevireceği gözleri üzerinde kör izlenimi uyandıran bir ayna, kulakları yerinde ise hafif bir kabartı yer almaktadır. Yüzünün bize bakan kısmında, kanlı damarları ve sıkılmış dişleriyle öfkesi vurgulanmıştır. Swastika kravatlı figürün solunda yer alan figür, Alfred Husenberg’tir (Erden, 2016). Dönemin popüler yayın organlarının yöneticisi Husenberg, aslında Nazi yandaşı bir kişiydi. Sanatçı Husenberg’i, elinde tuttuğu gazete tomarları ve kalemle açıkça belirtmiştir. Figürün başına ters çevrilmiş bir fincanı şapka gibi giydiren sanatçı, onu bu haliyle bir şarlatana dönüştürmüştür. Elinde tuttuğu zeytin dalı ise ikiyüzlülüğünün bir nişanesi olup çıkmıştır. Swastikalı figürün sağında, yaşlı ve yorgun bir adam göze çarpmaktadır. Bu figür, dönemin devlet başkanı Friedrich Ebert’tir (1871-1925) (Erden, 2016). Kapaksız bir tencere gibi resmedilmiş başının üzerinde, tüten bir dışkı seçilebilmektedir. Bu niyetinin olmasa bile zihniyetinin kirliliğinin açık bir ifadesidir. Figürün göğsündeki yazıda, “Sozialismus ist Arbeit” (sosyalizm çalışmaktır) yazmaktadır.

Kompozisyon açısından merkezi öneme sahip olduğu anlaşılan ilk üç figürün arkasında, kara cübbesi içinde bir din adamı görülmektedir. Ellerini vaaz verir gibi kaldırmış olan figür, sinsî gülüşüyle karakterize olmaktadır. Bu figüre eşlik eden bir dizi figürün içerisinde, ellerinde tabancaları, kılıçları ve başlarında miğferleriyle askerler görülmektedir. Arka planda, “Cenaze” tablosundan aşına olduğumuz yangın sürüp gitmektedir. Sanatçının tablo için seçtiği isim, başlı başına kuvvetli bir hicvin ifadesidir. Bu figürler gerçekten de dejenere olmuş bir toplumun sac ayaklarını oluşturmaktadırlar. El ele vermiş bir haydutlar çetesi olarak, Almanya’yı bir başka felakete doğru sürüklemektedirler.

Grosz, Cenaze’yle aynı zamanlarda, yirminci yüzyılın sanatsal toplum eleştirisinin en özgün örneklerinden birisi olarak kabul edilebilecek, “Almanya Bir Kış Masalı” isimli tabloyu resmetmiştir (Görsel 6).

Generalin solunda, yerleşik otoritenin temsili ve aktarıcısı öğretmen figürü yer almaktadır. Sağ elinin altında tuttuğu kitaptan Goethe'nin ismi güçlkle seçilebilmektedir (Schneede,1979). Bu üçlü ve arkalarındaki burjuva, arka plana hâkim olan kaostan açıkça sorumludurlar. Arkada bu heykelimsi merkezi figürlerin, mimari mübadilleri olan; kilise, askeri garnizon ve okul binası seçilebilmektedir. Kırık mobilyalar ve her çeşit aparattan oluşan çöplük yığını şehrin sokaklarını doldurmuştur. Yemek masasındaki figüre, sağında yer alan uyuyan bir köpek eşlik etmektedir. Solunda ise çıplak bir kadın seçilmektedir.

George Grosz'un; "*Cenaze*", "*Toplumun Temel Direkleri*" ve "*Almanya Bir Kış Masalı*" isimli işleri üzerinde asıl tema, egemenlerin çıkarı uğruna ortaya konan yıkımdır. Bütün bu kompozisyonların merkezinde, yıkım ve barbarlıktan sorumlu olan asıl figürler (devlet adamları, din adamları, sermayedarlar, rütbeli askerler vb.) açıkça belirtilmiş olmakla birlikte, son bakışta mevcut kaosun sebebi olarak sıradan insanları yani halk yığınlarını görürüz. Aydınlanmanın Diyalektiği metninde dikkat çekilen bir başka kavram da kültür endüstrisidir. Kültür endüstrisi, egemen sınıfın oluşturduğu toplumsal yozlaşmanın kitleler tarafından benimsenip, yeniden üretilmesini ifade eder. Kapitalizmin yabancılaştırıcı düzeninin bireyler tarafından içselleştirilmesiyle ortaya çıkan bir olgudur. Her türlü popüler ve kitlesel fenomene yayılmış kültürel bir yozlaşmadır. Bu bağlamda Kültür endüstrisinin sistemini sözde ve gerçekten destekleyen izleyicinin ruh hali o sistemin mazereti değil, bir parçasıdır (Adorno, Horkheimer, 2014). Egemenlerin kendi çıkarları doğrultusunda bir güce dönüştürdükleri araçsal aklın, araçsal hale getirdiği yığınlar, bütün olup bitenden sorumludurlar. Toplumsal bir histeri ile yağmaya ve talana atılırlar. "...Kitlelerin kendi istekleri vardır. Onları köleleştiren ideolojide şaşmaz biçimde ısrar ederler. Halkın kendisine yapılan kötülüğe karşı beslediği habis sevgi yetkili mercilerin kurnazlığını bile geride bırakır (Adorno ve Horkheimer, 2014).

SONUÇ

Bu araştırmada, iki Alman düşünür Theodor Adorno ve Max Horkheimerin birlikte kaleme aldıkları ve Aydınlanma Düşüncesi eleştirisi olarak karşımıza çıkan “Aydınlanmanın Diyalektiği” nin araçsal akıl, kültür endüstrisi gibi temel kavramlarının izleğinde; iki düşünürün de çağdaşı sayılan sanatçılar Otto Dix ve George Grosz’un örnek alınan çalışmaları literatürdeki okumayı genişletecek bir yorumla ele alınmıştır. Bu bağlamda, araçsal akıl ve kültür endüstrisinin ortaya koyduğu yabancılaşma ve toplumsal çözülmenin, aslında daha kapsamlı bir kültürel olgu olarak ele alınabileceği yönündeki yorumu, ele alınan sanatçıların resim kompozisyonları ile “Aydınlanmanın Diyalektiği” metni arasında bazı paralellikler kurulabileceğini göstermiştir.

Gerek ele alınan düşünürlerin eleştirisi gerekse sanatçıların çalışmaları, Weimar Cumhuriyeti ve I. Dünya Savaşı etkilerinin yaratmış olduğu kaotik atmosfer ve yıkım aydınlanma düşüncesinin bir çözülüşü olarak ele alınmıştır. Otto Dix ve George Grosz’un örnek alınan çalışmalarında benimsedikleri Yeni-Nesnelci anlayış, çağlarında yakından tanık oldukları kültürel yıkıma karşı aldıkları adeta zorunlu bir tutum olarak düşünülebilir. Öyle ki sanatçıların benimsediği Yeni-Nesnelciliğin estetik tavrıyla, Adorno ve Horkheimer’in aydınlanmaya yönelttiği eleştiri arasında kuvvetli benzerlikler izlenmiştir. Söz konusu eleştirel tutum ortaklığı, olguları içeriden ve köklü bir şekilde kavrayıp tasvir etmeye dayanmaktadır.

Aydınlanma idealinin Orta Çağ dogma ya da mitoslarına benzer mutlak güç vaadi, son tahlilde insanı güvensiz ve savunmasız bir hale getirmiştir. İnsan, araçsal aklın çıkarları karşısında değersiz ve anlamsız bir aparata dönüşmüş, özsel anlam arayışı ve varoluş coşkusundan uzaklaştırılmıştır. Araçsal aklın teknik bilgisi, insanı tür olarak mutlak efendiliğe değil, kendi türüne köle haline gelmenin pek çok tarzıyla yüzleştirmiştir. Her iki sanatçı da sanatı toplumsal muhalefetin aracı olarak görmüş ve dönemlerinde etkili olan diğer akımları, bu muhalefeti doğru bir biçimde yapamadıkları için eleştirmişlerdir. Bu bağlamda sanatçıların benimsemiş oldukları bu muhalif tavır ile Adorno’nun öne sürdüğü içkin eleştiri arasındaki paralellik vurgulanmıştır. Bu paralellik hemen hemen aynı olgulara yakından tanıklık etmiş entelektüel zihinlerin kendiliğinden bir uzlaşımı olarak ele alınabilir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T., Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Antmen, A. (2014) *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnason, H. H., Mansfield, Elizabeth C. (2013) *A History of Modern Art*, New Jersey: Laurence King Publishing.
- Bacon, F. (2012) *Novum Organum*, Çev. Sema Önal, İstanbul: Say Yayınları.
- Bassie, A. (2008) *Expressionism*, New York: Parkstone International.
- Bozkurt, N. (2012) *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2014). *Felsefe Sözlüğü içinde (s.47)*, İstanbul: Say Yayınları.
- Çiğdem, A. (1997) *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2010) *Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Ayhan Çitil, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Elliott, A. (2017) *Çağdaş Sosyal Teoriye Giriş*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erden, E. O. (2016), *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gay, P. (2023) *Weimar Kültürü*, Çev: Eren Buğlalılar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gülenç, K. (2015) *Frankfurt Okulu, Eleştiri, Toplum ve Bilim*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kant, I. (2021) *Aydınlanma Nedir?* Çev: Mehmet Barış Albayrak, İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Karcher, E. (1987) *Otto Dix*, Nafels: Bonfini Press Corporation.
- Nietzsche, F. (2016) *Böyle Söyledi Zerdüşt*, Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öndin, N. (2019) *Modern Sanat*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Schneede, U., M. (1979) *George Grosz*, New York: Universe Books.
- Storer, C., (2015) *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*, Çev: Sedef Özge, İstanbul:

İletişim Yayınları.

Vogt, P. (1980) *Expressionism- A German Intuition 1905-1920*, New York: The Solomon R. Guggenheim Museum.

Prager Street (1920) by Otto Dix. Artchive. 28 Şubat 2025 tarihinde <https://www.artchive.com/artwork/prager-street-otto-dix-1920/> adresinden alınmıştır.

The Scat Palyer (1920) by Otto Dix. Artchive. 28 Şubat 2025 tarihinde <https://www.artchive.com/artwork/the-skat-players-otto-dix-1920/> adresinden alınmıştır.

George Grosz Fit For Active Service (Kriegsverwendungsfahig)1918. MoMA. 28 Şubat 2025 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/35441> adresinden alınmıştır.

The Funeral (Grosz). Wikimedia. 28 Şubat 2025 tarihinde https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/18/Grosz_Widmung_an_Oskar_Panizza.jpg adresinden alınmıştır.

The Pillars of Sociaty - (George Grosz). Wikioo. 28 Şubat 2025 tarihinde <https://wikioo.org/tr/paintings.php> adresinden alınmıştır.

Germany A Winter's Tale - (George Grosz). Wikioo. 28 Şubat 2025 tarihinde <https://wikioo.org/tr/paintings.php> adresinden alınmıştır.